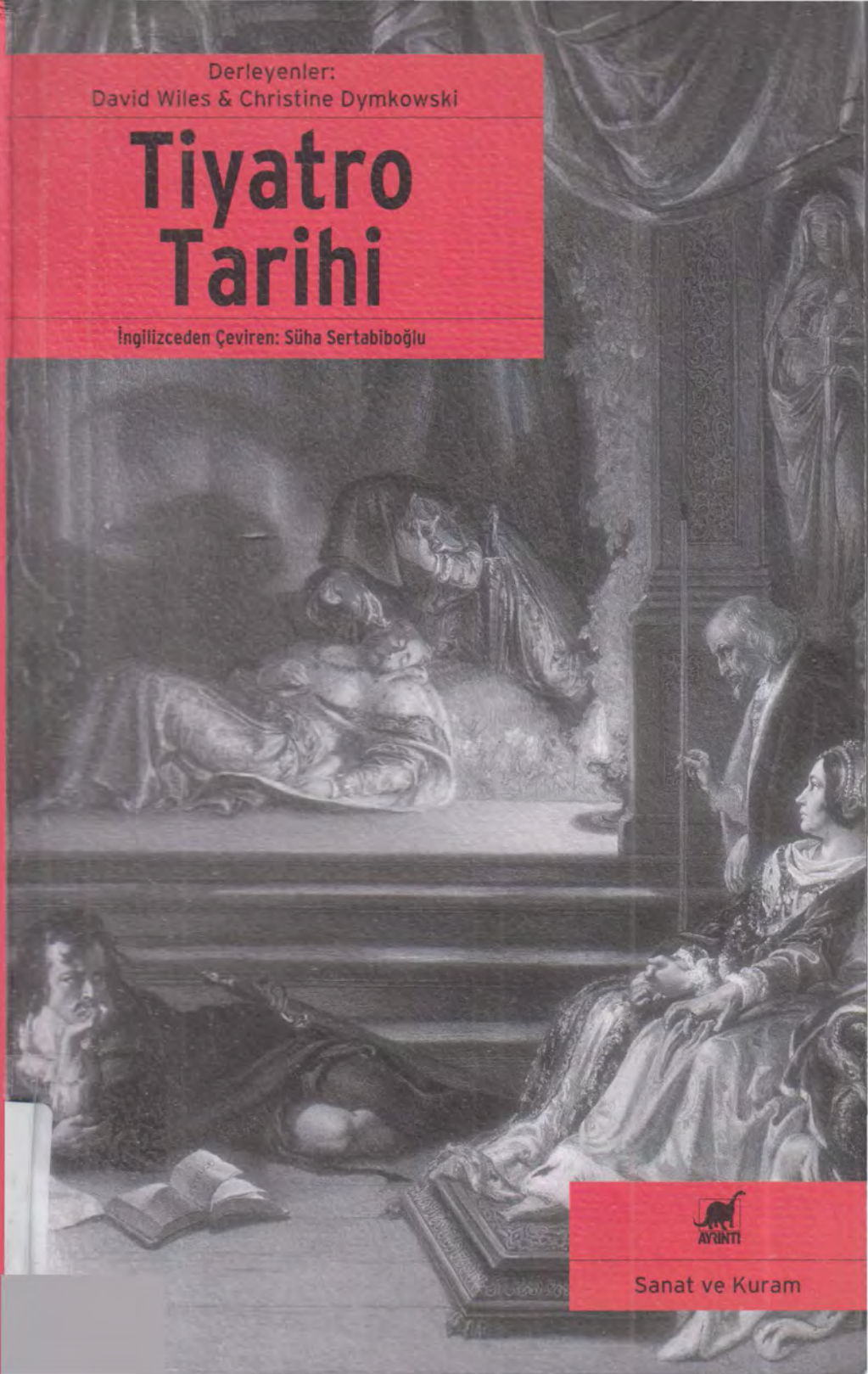
62
Sanat ve Kuram

Derleyenler:
David Wiles & Christine Dymkowski

Tiyatro Tarihi

İngilizceden Çeviren: Süha Sertabiboğlu



AYRINTI

Sanat ve Kuram

TİYATRO TARİHİ • Der.: D. Wiles &

DAVID WILES: Londra Üniversitesi Royal Holloway'de tiyatro profesörüdür. Yedisi Cambridge'den olmak üzere dokuz kitap yayınladı. Bunların arasında şunlar var: *Theatre and Citizenship: The History of a Practice* (2011) ve *A Short History of Western Performance Space* (2003). Maske kullanımına ve performans mekânına özel bir ilgi göstererek Yunan tiyatrosu ve Elizabeth Dönemi tiyatrosu hakkında geniş kapsamlı yayınlar yaptı. Kitapları Runciman, Criticos ve STR ödüllerinin aday listelerine girdi.

CHRISTINE DYMKOWSKI: 2012 Ekim ayına kadar Londra Üniversitesi Royal Holloway'de Dram ve Tiyatro Tarihi profesörüydü. IFTR/FIRT Feminist Tiyatro/Tiyatroda Kadınlar çalışma grubunun kurucularındandır, Edwardiyen ve çağdaş kadın oyun yazarları ve yönetmenleri hakkında kapsamlı yazılar yazmıştır ve bunların arasında *The Cambridge History of British Theatre* (2004) için Cicely Hamilton'un *Diana of Dobson*'unun bir vaka çalışması da var. Shakespeare üzerine çalışmaları şunlardır: *Harley Granville Barker: A Preface to Modern Shakespeare* (1986); Cambridge University Press'in *Shakespeare in Production* serisinde (2000) 'The Tempest'; Ancient [and Modern] Gower: Presenting Shakespeare's Pericles', P. Butterworth (Der.), *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Theatre* (2007) ve 'Measure for Measure: Shakespeare's Twentieth-century Play' [*Kısasa Kısas:* Shakespeare'in 20. Yüzyıl Oyunu], Christie Carson'la birlikte hazırladığı *Shakespeare in Stages* içinde (2010). Ayrıca, yakında çıkacak *Fırtına*'nın yeni *variorum*unun tiyatro tarihi editörüdür.

DAVID WILES
CHRISTINE DYMKOWSKI

Tiyatro Tarihi

Der. David Wiles & Christine Dymkowski

Ayrıntı: *1298*
Sanat ve Kuram Dizisi: 62

Tiyatro Tarihi
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

Kitabın Orijinal Adı
The Cambridge Companion To Theatre History

İngilizceden Çeviren
Süha Sertabiboğlu

Yayıma Hazırlayan
Müge Ersan

Son Okuma
Ahmet Batmaz

© *Cambridge University Press 2013*

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
Daniel Maclise, *The Play Scene in Hamlet*

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Deren Matbaacılık Ambalaj San. ve Tic. Ltd. Şti.
Beylikdüzü OSB Mah. Orkide Cad. No: 9/Z
Merkez Köyü / Merkez Bucağı / Beylikdüzü / İstanbul
Tel.: (0212) 875 48 86-87 Fax: (0212) 875 48 88
Sertifika No.: 34011

Birinci Basım: Nisan *2019*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-374-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Tiyatro Tarihi

Der. David Wiles & Christine Dymkowski

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
İris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

İçindekiler

Teşekkür 13

Bölüm Bir
Neden?

1. Neden Tiyatro Tarihi? / *David Wiles* 17

Bölüm İki
Ne Zaman?

Kısa Tarih Şeridi 29
2. Modernist Tiyatro / *Stefan Hulfeld* 32
3. Barok Tiyatrodan Romantik Tiyatroya / *Christhopher Baugh* 53
4. Ortaçağ, Rönesans ve Erken Modern Tiyatro / *David Wiles* 78
5. Klasik Tiyatro / *Erika Fischer-Lichte* 101

Bölüm Üç
Nerede?

6. Liverpool / *Ros Merkin* 123
7. Finlandiya / *S.E. Wilmer* 140
8. Mısır / *Hazem Azmy* 155
9. Geleneksel Tiyatro: Japon Noh Vakası / *Diego Pellechia* 180
10. Global Bir Tiyatro Tarihi Üzerine Düşünceler / *Marvin Carlson* 195

Bölüm Dört
Ne?

11. Seyirciler / *Willmar Sauter* 216
12. Oyunculuk Sanatı / *Josette Féral* 234
13. Müzikli Tiyatro ve Müzikal Tiyatro / *Zachary Dunbar* 250
14. Sirk / *Marius Kwint* 266

Bölüm Beş
Nasıl?

15. Tarihsel Kanıtların Niteliği: Bir Vaka Çalışması / *Thomas Postlewait* 289
16. Görsel Kayıt: *Hamlet* Vakası / *Barbara Hodgdon* 306
17. Müzeler, Arşivler ve Koleksiyonlar / *Fiona Macintosh* 330
18. Yeniden: Canlandırma / *Gilli Bush-Bailey* 348
19. İnternet Hikâyesi: Tarih 2.0? / *Jacky Bratton ve Grant Tyler Peterson* 370

Katkıda Bulunanlar Hakkında Notlar 390

Dizin 395

Resimler

1 Bernardo Buontalenti'nin sahne tasarımı. Cabinet des Dessins, 867, Louvre, Paris. İzinle basıldı.
2 Český Krumlov sahnesi. Çek Cumhuriyeti Kale Tiyatro arşivi Český Krumlov'un izniyle.
3 Christopher Wren'in çizdiği bir tiyatro. All Souls Wren II: 81, Oxford'daki Warden ve All Souls Dostları Koleji'nin nazik izinleriyle basıldı.
4 Berlin'deki Palladian opera binası. Andras Kaldor'un suluboya resmi, sanatçının nazik izniyle basıldı.
5 Charles Kean'in *Macbeth*'i. D. 1427-1901 E305. V&A Images/Victoria and Albert Museum. © Victoria and Albert Museum, Londra.
6 Swan Tiyatrosu'nun J. de Witt'e göre çizimi. Bristol Tiyatro Koleksiyonu, Utrecht Üniversitesi Kütüphanesi'nin izniyle basıldı, MS 842.
7 *Punch*'tan bir karikatür, 1867. Wikimedia Commons: Kamu malı.
8 Yacub Sannu'nun otoportresi, alındığı kaynak: Paul de Baignières, *L'Égypte satirique:l'album d'Abou Nadara* (Paris: Imprimerie Lefebvre, 1886). Mısır Ulusal Tiyatro, Müzik ve Folklor Merkezi'nin izniyle.
9 Youssef Vahbi'nin portresi, Mısır kamu malı.

10 *Ghazal-el-Banat* (1949) filminden el-Rihany'nin fotoğrafı.
11 El-Kassar. Mısır Ulusal Tiyatro, Müzik ve Folklor Merkezi'nin fotoğraf izniyle.
12 Nasır ve el-Hâkim'in 1964'te yayınlanmış fotoğrafı. Mısır kamu malı.
13 Magda Mounir, Beni Suef kurbanlarını hatırlatan bir afişin yanında (2011). Foto: Karim Maghawry.
14 *Kurozuka*'dan bir sahne. Foto: Harada Kazuhiro. Udaka Miçişige'nin izniyle.
15 *Genshigumo*'dan bir sahne. Foto: Yoşikoşi Ken. Udaka Miçişige'nin izniyle.
16 19. yüzyıldan bir seyirci kitlesi. *Teckningar från dagens händelser*, 1847'de yayınlanmış, Fritz von Dardel'in bir çiziminden taşbaskı. Stockholm Kent Müzesi'nin izniyle.
17 Gezgin oyuncuların bir performansına giriş. Baron Erik Ruuth'un suluboyası, Ystad Belediyesi'nin (Kültür ve Eğitim Dairesi) izniyle.
18 Bir Flaman *panayırında* bir fars performansı. Pieter Balten'in (1527-84) tablosu. Rijksmuseum, Amsterdam / Theater Instituut Nederland. İzinle basıldı.
19 Gifford Sirki'nin *Savaş ve Barış* gösterisinden bir sahne. Gifford Sirki'nin fotoğraf izniyle.
20 1777'de Astley Amfi Tiyatrosu. J. Smith'in gravürü, y. 1820, (yazarın koleksiyonundan) William Capon'un çağdaş bir çizimine göre.
21 Theodore Lane, *The Unparelleled* [sic] *Feat of Monsr Ducrow, in the Character of the Wild Indian Hunter, on Two Rapid Coursers, in the Circle at the Royal Amphitheatre* [*Monsr Ducrow'un Royal Amfi Tiyatro* Çemberinde İki, *Paralel Olmayan* [metinde böyle], *Hızlı Ata Binmiş Vahşi Kızılderili Avcı Karakterinde Mahareti*], 1823. TS 930.10F, Harvard Tiyatro Koleksiyonu, Harvard Üniversitesi, Houghton Kütüphanesi. İzinle basıldı.
22 Astley'in el ilanı, Paris 1786. Tıpkı basımın kaynağı: *The Memoirs of J. Decastro, Comedian*, Londra, 1824 önyüz s. 44. Bodleian Kütüphanesi, Oxford Üniversitesi, raf M. ekler. 123 e.63.
23 Samuel Collings, *The Downfall of Taste and Genius: or, The World as It Goes* [Zevkin ve Dehanın Çöküşü: Yahut, Olduğu Haliyle Dünya], Gravür, 1785. © British Museum Mütevelli Heyeti.
24 *Hamlet*'in başındaki resimli sayfa. François Boitard, gravürleyen Elisha Kirkall, Nicholas Rowe'un *Works of William Shakespeare*, 1709 içinde. Michigan Üniversitesi, Özel Koleksiyonlar Kütüphanesi'nin izniyle.
25 Daniel Maclise, *Hamlet'ten Oyun Sahnesi*, suluboya kopya, yapan muhtemelen Alice Bolton, RSC Koleksiyonu. David Howells ve Kraliyet Shakespeare Grubu'nun izniyle.
26 Hamlet'in Hayaleti. Tahta oyma, kaynak: *The Graphic*, Kasım 1874. Marcus Risdell ve Garrick Kulübü'nün izniyle.
27 W.G. Baxter, "Hamlet". Irving Portre Galerisi, Marcus Risdell ve Garrick Kulübü'nün izniyle.

28 John Gielgud'un Hamlet olarak fotoğrafı, 1937. Angus McBean Fotoğrafları, MS Thr 581. © Harvard Tiyatro Koleksiyonu, Harvard Üniversitesi, Houghton Kütüphanesi. İzinle basıldı.

29 *Hamlet*'ten "oda sahnesi". Gertrude (Marty Cruickshank); Hamlet (Samuel West); yön. Steven Pimlott. (RSC 2001). Fotoğrafçı Manuel Harlan. © Kraliyet Shakespeare Grubu. Shakespeare'in Doğduğu Yer Vakfı'nın izniyle.

30 David Tennant Hamlet rolünde; yön. Gregory Doran (RSC 2008). Fotoğrafçı Ellie Kurtz. © Kraliyet Shakespeare Grubu. Shakespeare'in Doğduğu Yer Vakfı'nın (*The Shakespeare Birthplace Trust*) izniyle.

31 *Hamlet*'ten "oyun sahnesi". Hamlet (Mark Rylance); Ophelia (Penny Layden); Claudius (Tim Woodward); Gertrude (Joanna McCallum); yön. Giles Block (Shakespeare Globe Tiyatrosu 2000). Fotoğrafçı John Tramper. © John Tramper. Shakespeare Globe Tiyatrosu'nun izniyle.

32 Yeniden sahneleyen, Blists Hill Victoryen Kenti. Foto: Gilli Bush-Bailey, 2010.

33 "Backstage with the Georgians".* Foto: Glenn Dearing.

34 Gilli Bush-Bailey Birmingham City Üniversitesi'nde, *Performing Herself*'te, 1 Şubat 2012. Görüntü, Birmingham City Üniversitesi Video Üretim Birimi'nin izniyle.

35 Dan Hallett'in yarattığı resim, telif hakkı Dan Hallett ve Jonathan Walker, kaynak: *Pistols! Treason! Murder!: The Rise and Fall of a Master Spy*, Johns Hopkins University Press, 2009. İzinle basıldı.

36 Betty Green, Koo Koo diye bilinir, y. 1930; fotoğrafçı bilinmiyor.

---

* Georgian: George dönemine ait (1714-1837), Georgiyen. Özellikle o döneme ait sosyal ve mimari yapıları tanımlamak için kullanılır. (y.h.n.)

Teşekkür

Bu projenin başlaması kabul edildikten sonra editörler ve katkıda bulunanlarla 18-19 Haziran 2010'da Londra Üniversitesi Royal Holloway, Dram ve Tiyatro Anabilim Dalı'nda "Neden Tiyatro Tarihi?" başlıklı iki günlük bir sempozyumda bir araya geldik. Topluluktan gelen ve kitabın biçimlendirilmesine yardımcı olan yapıcı yorumlara minnettarız. Ayrıca, sempozyuma finansal destek verdikleri için Tiyatro Araştırmaları Derneği'ne ve Anabilim Dalı'na da müteşekkiriz. Dizini oluşturduğu için Diego Pellechia'ya teşekkür borçluyuz.

Bu yapıttaki telifli materyalin yeniden basılması konusunda gereken izni sağlamak için her türlü çaba harcansa da, bazı vakalarda telif hakkı sahiplerini bulmanın imkânsız olduğu görüldü. Noksan kalmış bir şey bize bildirilirse, bundan sonraki herhangi bir yeni baskıda gerektiğince bir onayı da katmaktan memnuniyet duyarız.

Bölüm Bir
Neden?

1
Neden Tiyatro Tarihi?

David Wiles

Biz editörler ve bu kitaba katkıda bulunanlar, tarihin önemli olduğu konusunda ortak bir kanıyla bir araya geldik. Hepimiz, geçmişin önemsiz olduğu çünkü geçmiş sakinlerinin, yani bizim gibi insanların, geri dönmeyecek şekilde gitmiş olduğu yolundaki bir inanış olarak tanımlanabilecek, "bugüncülük" anlayışına karşı direnmek istiyoruz. Öğrencilerimizin geçmişin iyi bir haritasından yoksun olmaları yüzünden eli kolu bağlı olduğu kanısındayız ama tiyatronun geçmişi hakkında standart hikâyeleri onaylamak da zor geliyor bize, çünkü bizim farklı birtakım önceliklerimiz var. Eldeki ders kitaplarıyla geçmişe yönelik bir ilgi yaratmak çok zor bizce, çünkü bu kitaplar geçmişin şu anda bizim için neden önemli ol-

duğunu anlatmıyor. Tiyatronun geçmişine karşı bu entelektüel kayıtsızlık, kitle kültürü alanında tarihsel romanlara ve filmlere, müzelere ve tarihsel miras alanlarına ilgi gösteren muazzam bir kamuoyunun varlığı düşünülürse oldukça şaşırtıcı bir durum.

Siyasal alanda, tarihin önemli olduğu yolunda gayet net bir algı var. Bu kitaba katkıda bulunanlar 2010 yazında Londra'da bir konferansta bir araya geldiği sırada tarih öğretimi daha geniş çevrelerde konuşuluyordu. Ülkenin tartışmalı tarihçilerinden Niall Ferguson medyanın ilgisini bir edebiyat festivaline çekti, çünkü yeni gelen Muhafazakâr Partili Eğitim Bakanı Michael Gove fırlayıp ayağa kalktı ve onu yeni okul müfredatının oluşturulmasına yardımcı olmaya davet etti. Ferguson, konuşmasında, çocuklarının okuldan tarihi sadece fragmanlar halinde öğrenerek mezun olduğundan yakınıyordu; çocukların bilgisi VIII. Henry, Adolf Hitler ve Martin Luther King'le, yani tarihsel olayların birbirine nasıl bağlandığı konusunda bir anlayış sunmayan, soyutlanmış ahlak vakası incelemeleriyle sınırlıydı. Solcu basın bunu şiddetle kınadı. Örneğin *New Statesman*, Ferguson'a ve yeni hükümete saldırısının sonunda şöyle diyordu:

> Michael Gove'un tarihin çocuklara nasıl öğretileceğini yeniden düzenleme isteği gayet basit; toplumsal denetim için. Sonuçta bu, Britanya'nın kültürel mirasının dağınık, birden fazla değeri barındıran ağının yerine, Beyazların Siyahlara, batının doğuya, zenginin yoksula üstünlüğü ve hiyerarşisinden söz eden tek ve "büyük bir hikâye"yi koymanın amaçlandığı daha geniş kapsamlı bir siyasi söylemin parçasıdır. Ama tarih, büyük bir hikâye, tek bir hikâye, üstkültürün anlattığı bir hikâye değildir. Tarih ne geçmişin "kutsanması", ne de Beyaz çocukların kültürel miraslarıyla hoşnut edilmesidir. Tarih, geçmişin mirasını –çirkin ve rahatsız edici kısımları da dahil– inceleme ve sorgulama işlemidir. Muhafazakârların bunu yırtıp yeniden başlatmak istemesinde şaşacak bir şey yok.[1]

Bu tezde çok büyük bir hata var, çünkü eğer sana bu mirasın ne olduğu öğretilmezse, "geçmişin mirası"nı nasıl inceleyip sorgularsın? Burada bir de, büyük hikâyelerin kayıtsız şartsız sağcı hikâyeler olduğu varsayımı var ki bu, örneğin Fransız Devrimi'ndeki radikallerin ateşini Cumhuriyetçi Roma'dan gelen büyük hikâyelerden aldığını, ya da toplumsal ekonomi modellerinin Karl Marx tarafından geliştirildiğini düşünecek olursak kesinlikle yanıltıcıdır. *New Statesman*'ın ahlaksal gündemi farklılık ve çokkültürlülükle

ilgilidir ve gazete yeni bakanın bu farklılığının önemini azaltacak milli bir hikâyeye angaje olmasından endişeleniyor ve kuşkusuz ki bu korku nedensiz değil.

Tiyatro tarihçileri, Ferguson'un eleştirdiği eğitimciler gibi ve onlarınkine benzer etik nedenlerle, büyük hikâyelerden, yani hayal gücünü yakalayıp kamuoyuna katacak hikâyelerden, gizli bir elitist ya da milliyetçi, ırkçı yahut erkek egemenliği yanlısı gibi görünme korkusuyla geri durdular. Etik bir kuşku duymadan, kapsayıcılığa ve çoğulculuğa yönelik ahlaksal dürtüleri, halihazırda baskı gören azınlıkları ve marjinalize edilmiş grupları sahiplenme dürtülerini incelemek çok daha kolaydır. Ama tiyatro tarihçileri büyük, kamusal hikâyeleri bir kenara bırakmakla geçmişteki olayların birbirine bağlılığını gösterme olanağını yitirdi. Tiyatro tarihi sağcı milliyetçilik dışında amaçlara koşulacaksa çözülmesi gereken bir ikilem vardır ve biz bu kitapta bu sorunu doğrudan göğüslemeye çalıştık. Katkıda bulunanların hepsi, bir "üstkültür"ün sesi olmamakta kararlıdır ve hepimiz çeşitlilik ilkesine değer veriyoruz ama günümüz dünyasının farklılığa yönelik yoğun dikkatinin, geriye dönüp bakmak için entelektüel bir alan bırakmayabileceğinden endişeliyiz. Bu nedenle, bu kitabın ilk bölümünde tiyatro geçmişinin mirası olarak gördüklerimizi ortaya koyacağız ve ancak bundan sonra, etkinliklerin birbiriyle nasıl bağlantılı olduğunu gösteren alternatif resimler sunacağız. Bir denge meselesi bu: Tüm insanların global çeşitliliği ve eşit hakları konusunda senkronik (ya da günümüze has) bir farkındalığı, farklılıklarla dolu dünyamızın bugünkü haline nasıl geldiğini gösteren diyakronik (ya da tarihsel) bir farkındalıkla nasıl dengeleyeceğimiz ve böylelikle bunu nasıl değiştirebileceğimiz. Bu kitapta daima, geçmişe giden dikey bir çizgiyle, yanlara, günümüzün çeşitliliğine uzanan yatay bir çizginin kesiştiği noktalara dokunacağız.

Aslında, bugünü incelemeden geçmişi inceleyemeyiz, çünkü bugün, geçmişi değiştirir. Hazem Azmy'nin toplantımızda dediği gibi, "9/11"de New York'a yapılan saldırı Mısır tarihini geriye dönük bir şekilde değiştirdi. 2001'den sonra dünya farklı bir yer gibi görüldü ve geçmiş hakkında anlatılanların yeniden düşünülmesi ve yeniden yazılması gerekti. Her tarihçinin geçmişle ilgili önemli sorular sormak için bugünü sorgulaması lazım. Yararlı bir amaç için belgeler bulacak ve veriler toplayacak bir tiyatro tarihçisi bunu

yapmalıdır. Peki tarihsel çalışmamız ne şekilde yararlı olacak? Faaliyetimizin ardındaki "niçin?"den kaçamayız. Geçmiş niçin önemlidir *bizim* için? Konferansımızda bu soruyla karşılaşınca üç türlü yanıt ortaya çıktı.

Birincisi bir estetik tepki olarak tanımlanabilir: "Tiyatroyu seviyorum ve sevdiğim şey hakkında kafa yormak istiyorum." Katılanlardan biri bir sevgi/nefret ilişkisinden söz etti. Tiyatro tarihçilerinin çoğu, işlerini bu türden bir duygusal bağ nedeniyle yapıyor: Tiyatroya, ya da bazı tiyatrolara gitmeyi seviyorlar ve yaratıcı varlıklar olarak, tiyatro farklı olsaydı ve en azından bazı yönlerden, eski haline daha çok benzeseydi nasıl daha da çok seveceklerini düşlüyorlar. Tarih duygusu taşıyan tiyatro seyircileri daha bir ilgilidir; tıpkı spor seyircisinin sporun ve takımın tarihini bildiği zaman daha heyecanlı olması gibi. Tiyatrocular bugünkü pratiklerinin üstesinden gelmek ve yenilemek için hep geçmişe, eski hikâyelere, eski mekân düzenlemelerine ve eski tekniklere baktılar. Dolayısıyla tarihçilerin, çağdaş tiyatro yapma sanatının hizmetkârlığı gibi bir rolü var.

Sonra, tiyatro ve tiyatronun tarihi hakkında yazı yazan çoğu kişinin aynı zamanda tiyatrocu olmasıyla ilgili, daha kişisel bir yanıt vardı. "Benim hakkımda anlatılan hikâyeler bana uymuyor." Hiçbir tarihçi empati yapmadan, kendini geçmişin dünyasına koymadan çalışamaz; birey olarak kim olduğumuzu ve bazen sanatçı olarak da kim olduğumuzu bulmak için geçmişi sorgularız.

Son olarak da siyaset ve "Ben bir müdahalede bulunuyorum" inancı vardı. Ngũgĩ wa Thiong'o'nun toplu makaleleri, *Moving the Centre* [*Merkezi Kaydırmak*], hem bu kitabın III. Bölümündeki projemizle hem de metaforik olarak bizim tarihi,sınıf, uğraş, cinsiyet, ırk gibi nedenler yüzünden, marjinalize edilmiş kişilerin perspektifinden sunma fikrimizle doğrudan ilgili tartışmalarımıza çok ikna edici bir imaj sağladı. "Merkezi Kaydırmak"ta iki boyut var: Birincisi, herkesçe kabul edilmiş güç merkezine bir karşı çıkış, bir aktarma eylemi; ikincisi de, yeni bir merkezin etrafını takviye. Otoriteye karşı çıkmak yüz yıldan epey fazla bir zamandır modernist sanatın ideali olagelmişse de, bir topluluk oluşturmak eleştiri yazımında aynı saygınlığı görememiştir ama yine de, yeni ya da çokkültürlü bir ulus perspektifinden yapılırsa daha dayanıklı ve ilerici bir proje olabilir. Tarihçiler kimlikleri biçimlendirir ve yeni

kimlikler de kendi tarihçilerini bulur. *New Statesman* eski hikâyeleri yıkmayı vurguluyor ama dünyanın, tarihçilerinden gelecek bir yeni hikâyeler repertuvarına da ihtiyacı var.

"Müdahale" fikri, tarihçilerin entelektüel düşünceyi hapseden ve fikirlerin "gerçek" dünyayla temasını önleyen bir fildişi kuleye kapatılmış olmadığı varsayımına dayanır. Totaliter rejimlerde fikirlerin tehlikeli olduğu çok açıktır ama Birleşik Krallık ve ABD gibi yerlerde tarihsel analizlerin tarihsel değişimleri körüklediğini görmek o kadar kolay değil; süreçler yavaş ve dolaylı. Bayan Jacky Bratton *New Readings in Theatre History* adlı kitabında, 18. yüzyılda ve 19. yüzyıl başlarında tiyatro tarihçilerinin kurumsal güç için bir mücadeleye girdiğini gösterir. Otorite; tiyatroculuk mesleğinin elinden alınmış ve edebî yararlıktan söz eden böylece de meşruluğu oditoryumu denetlemek için tasarlanmış siyasi stratejilere veren bir orta sınıfın sesine geçmişti. Bizim dünyamızda böyle süreçlerin işleyişini görmek çok daha zor, çünkü çok yakınımızdalar ve bu da çok daha fazla uyanık olmamızı gerektiriyor. Bilgi 18. yüzyılda bir güçtü ve bugün de hâlâ öyle.

Not

1 Laurie Penny'nin 1 Haziran 2010'da paylaştığı makale: www.newstatesman.com/blogs/the-staggers/2010/06/history-british-ferguson.

Bölüm İki
Ne Zaman?

Tiyatro tarihçileri daima, kafalarında geçmişin bir haritasıyla çalışır. Daha az metaforik bir dille söylersek, bir aşamanın ardından ötekinin geldiği, karmaşık neden-sonuç ilişkileriyle bağlı bir zamansal süreklilik duygusuyla yazar onlar. Tarihçinin işi, bir zamanlar yaşanmış ve ne yapacağını bilmeyen çeşit çeşit insanın başından geçmiş olayların kaosundan bir düzen çıkarmaktır ve geçmişe bakmak kuşkusuz birçok yararlar sağlarsa da, geçmişe düzen vermede daima keyfî bir şeyler vardır. Tarihçiler değişim anlarıyla ya da süreçleriyle ilgilidir, çünkü sürekliliğin haritasını ancak değişimi tanımlayarak çıkarabilirler, fakat önemli saydıkları değişimlerin türü konusunda temelden farklılık gösterirler. Öncelikleri, kendi yaşadıkları dünyayla ilgili farklı estetik beğenilerden ve farklı etik önceliklerden kaynaklanır.

Bu bölümde, Avrupa ya da Batı geleneğindeki tiyatro tarihçilerinin geçmişin haritasını nasıl çıkardığına bakacağız. Dört bölümde inceleyeceğimiz hikâye entelektüel ve siyasi yönden hâkim bir

geleneğe aittir. Bu metin bizi şu anda bulunduğumuz yere getirecek bir yolculuğun izini sürüyor ve birçok yan yollarına ve sapmalarına karşın, sayısız tiyatro tarihçisinden her birinin kendi tarzında yeniden anlatmaya çalıştığı tek bir hikâyeyi içeriyor. Doğruluğunun daima tartışılması gereken bir hikâyedir bu ve yaratıcı tarih yazarlığı ister istemez, kabul edilmiş versiyonların bugünün yeni anlayışları ya da sezgileriyle sorgulanmasını gerektirir. Tarihçiler hiçbir zaman boş bir yazı tahtasında çalışmaz. Geçmişe nesnel bir şekilde, aracısız bir olaylar dizisiymiş gibi bakmak olanaksızdır, çünkü geçmiş olaylar bize daima hikâyeler şeklinde ambalajlanmış olarak gelir ve kaynaklar daima başkaları tarafından biçimlenmiş ve düzenlenmiştir. Tıpkı Yunan trajedi yazarlarının Oedipus yahut Orestes gibi eski hikâyeleri hep, yeni birtakım amaçlar için yeni tarzlarda anlatması gibi, tarihçiler de eski hikâyeleri kendi entelektüel yaratıcılık görevlerini başarmak için boyuna yeniden biçimlendirirler. Geçmişi yeniden yapılandırmak için, tarihçilerin onu daha önce nasıl yapılandırdığını görmek gereklidir.

Bu kitap bir tiyatro tarihi değil, bir tiyatro tarihi "rehberi"dir ve biz, okurlara tencereye konmuş yahut önceden hazırlanmış, kendimize has bir tarih sunmak istemiyoruz. Bundan sonraki dört bölümden amacımız okura birtakım öz referans noktaları vermek ve farklı tarihçilerin bunları nasıl ifade ettiğini incelemek olacak. Bu bölümlerde, söz konusu tarih yazım prensiplerine açıklık getirmek için bir tarih "yapmak" zorundayız. Size, yani siz okurlara tarihçilerin geçmişte haritaları çizerkenki bazı algılarını vermezsek, sanki "tiyatro tarihi" sadece eğitim almış bir azınlığın kavrayabileceği bir gizemmiş, anlaşılmaz bir şeymiş, dolayısıyla da kolayca, önemsiz bir şey olarak bir kenara bırakılabilirmiş gibi bir yetersizlik duygusuna kapılmanıza yol açabiliriz.

Tarihi düzenlemenin iki yolu var: Şeceresel ve dizgisel. Şecereciler bir ailenin soyunu bugünden, kayıtları tarayarak, gidebilecekleri kadar geriye dek takip eder. Doğrudan ve dobra bir şekilde, "Şu an olduğumuz yere nasıl geldik?"; "Köklerimizi nasıl ortaya çıkarabiliriz?" diye soran bu yaklaşım için söylenecek çok şey var. Amatör aile tarihçileri şecerecilerden çok hoşlanırsa da, başka ailelerin üyeleri onlarda hayranlık duyacak o kadar çok şey bulmaz. Dizgisel hikâyeler çok daha heyecan vericidir, çünkü bunlar en baştan başlar ve okur daima, bundan sonra neler olacak diye merakla bekler. Başarılı ta-

rihçiler bir şeyin başka bir şeye nasıl hiç beklenmedik şekillerde yol açtığını gösteren, iyi hikâye anlatıcılardır. Bu, tarih yapmanın geleneksel tarzıdır ama şecerecilikten daha kandırıcı olma riski taşır, çünkü çok kolay bir şekilde, hikâyenin gidişatının insanlığın gidişatına denk düştüğü anlamını verebilir ve böyle bir sonuçta da, alternatif bir bugünün düşünülemez hale gelmesi gibi bir kaçınılmazlık vardır. II. Bölümdeki dört kısımdan her birinin kendi kronolojik düzeni varsa da, modernizmi ilk, klasik antikçağı sonuncu sıraya koyarak kronolojiyi tersine çevirdik. Üretilmiş hikâyelerimizin altında gömülü duran şeceresel mantığı göstermek için yaptık bunu. Bu girişten sonra, okuyucuya yardımcı olmak için, katkıda bulunanlarımızın söz ettiği birtakım önemli olayları standart bir kronolojik düzen halinde sergileyen kısa bir tarih şeridi koyduk.

II. Bölümün dört kısmında tiyatro tarihini, geleneği yansıtmaktan utanmaksızın dört parçaya böleceğiz. Bunların ilki, sanatın bütün dallarında gayet önemli bir konsept olan modernizm fikrinin etrafında düzenlendi. Modernizmin sanatların artık birer zanaat değil "sanat" olduğunun anlaşılmasına yardımcı olduğu söylenebilir, çünkü bu hareket, kendiliğini sanatına yatıran sanatçının özerkliğiyle birleşmiştir ve sanatçı karakteristik bir şekilde, sanatçı bireyden ayrı bir şey olarak anlaşılan bir "toplum" eleştiricisidir. "Modernizm"in, iktisat tarihçilerinin, siyaset tarihçilerinin ve düşünce tarihçilerinin sanayileşme ve emperyalizm gibi, dünyayı değiştiren fenomenleri vurgulamak için kullandığı "modernite" kavramıyla sorunlu bir ilişkisi vardır. Modernizmin, moderniteyle ilişkisi nasıl olursa olsun, "modern"in yabancı bir dünyanın *bizim* dünyamıza nasıl dönüştüğünü kavramak için bir araç olduğu fikrinden kurtulmada zorluk çekiyoruz.

17. yüzyılla 19. yüzyıl arasını kabaca kapsayan II. Kısmın ilgilendiği zaman aralığı, bugünün İngiliz ve Amerikan tiyatro repertuvarı perspektifinden bakınca bir tür Karanlık Çağ gibi görülür çünkü bize çağdaş kültüre açıkça katkıda bulunan (operalar dışında) pek fazla oyunu miras bırakmamış bir dönemdir. Fransa, Almanya yahut İtalya'nın perspektifinden bakarsak resim oldukça farklı görünür. Eskimiş bir terim, "Akıl Çağı", bu dönemi modernizm çağından ayıran önemli bir özelliği yansıtır, çünkü bu dönemde sanatçının benzersiz öznelliğiyle pek ilgilenilmiyor ve tiyatro tam anlamıyla bir zanaat olarak görülüyordu. Bu kısmın odak konusu, belirgin özel-

likleri bugün hâlâ fark edilebilen, tiyatronun oyuncuyla seyircinin özgün bir karşılaşma mekânı olarak evrimi. Tiyatrodaki bu değişimi tanımlamada, görsel sanatlardan alınan bir estetik söz dağarcığı edebî bir dağarcıktan daha yararlı bir araç olacaktır.

4. Kısmın başlangıç noktasını, ilk binyıl dolaylarında, kutsal kitabın bölümlerini dramatize eden senaryoların ortaya çıkışı belirledi. Tanımlanması çok daha zor olan noktaysa bu dönemin sonudur. Shakespeare bir yerçekimi merkezi gibidir, çünkü etrafında birikmiş sosyal araştırmaların hacmi ve oyunlarının modern global repertuvardaki önemi onu kaçınılmaz bir varlık kılar; üstelik İngiliz tarihçiler 1649'da kralın idam edilmesini ve halk tiyatrolarının baskı altına alınmasını ve sonunda kraliyet yeniden kurulunca daha kurallı ve kısıtlanmış bir biçime geri dönüşü uygun buldular. 1600'lerin ortasında, Kıta Avrupa'sında değil ama İngiltere'de belirgin bir kırılma noktası var gibi görünüyor. Bu kısımda, İngiliz ve Avrupalı tarihçilerin belirlenen dönemin tiyatro etkinliğini sınıflandıracak anlamlı etiketler icat etmek için benimsediği bazı stratejiler incelenecek.

5. Kısım, tiyatronun icat edildiği söylenen klasik antikçağa ayrıldı. Bir icattan söz etmek yerine, Yunanistan ve Roma'dan kalan tiyatro metinlerinin, binalarının ve yontma imajların yakın zamana kadar tiyatrocular a bir model, yani daima, sürekli değişen gereksinimlere uyacak şekilde uyarlanabilen, tekrarlayan bir model sağladığını söylersek daha sağlam bir zemine basmış oluruz. Bu kısımda, tiyatrocuların da tarihçilerin de kendilerini antik dönemin ufuk açıcı tiyatrosunu yeniden oluşturmaya nasıl adadığı incelenecek. Bu kısım, antik dönemin ancak, geçmişi yeniden değerlendiren çok çeşitli mercekler sayesinde görülebileceğini ve resmedilebileceğini vurgulamak için II. Bölümde de devam ediyor. Aynı veriler yüzyıllar boyu tekrar tekrar yeniden düzenlenerek klasik dünyanın kökten farklı resimleri yaratıldı ve bugün, okurlara antik tiyatronun *gerçekte* nasıl olduğunu anlatacağını iddia eden tarihçi biraz ihtiyatsız biridir. Antik tiyatro çalışmaları diğer tüm alanlardan daha canlıdır ve tüm tarih incelemelerinde varolan, geçmişle bugünün diyalektiğini gözler önüne serer. Geçmişi gözümüzün önüne getirebilmek için bugünle ilgili deneyimlerimizi kullanmamız gerekirken, öte yandan geçmişin başkalığı da kendimizi daha net görmemizi sağlar. Ciddi hiçbir tarihçinin bu karmaşıklıktan kurtuluşu yoktur.

Kısa Tarih Şeridi

y. MÖ 430	Sophokles'in *Kral Oedipus*'u (genellikle, MÖ 472-405 döneminden bugüne dek Yunan trajedilerinin başyapıtı sayılır).
MÖ 55	Pompei Tiyatrosu (Roma'nın taştan yapılan ilk sürekli tiyatro binası).
y. 960	Hrosvitha Saksonya'da –Latince– oyunlar yazdı.
y. 1150	İtalya'da Montecassino Azap Oyunu* –Latince– oynandı.
1376	York kentinde –İngilizce oynanan– bir Azap Oyunuyla ilgili ilk referans.
1487	İtalya, Ferrara'da Latince oynanan bir Roma komedisi (dramda "rönesans"ın başlangıcı olarak görülür).

* *Passion Play*: İsa Peygamberin çarmıha gerilmesini canlandıran piyes. (ç.n.)

1518	Macchiavelli'nin *Mandragola*'sı (gündelik İtalyanca ile yazılmış klasik tarzda bir komedi).
1548	Paris'te dinsel oyunlar yasaklandı (ve sonraki otuz yıl boyunca İngiltere'de yerel yasaklar).
1585	İtalyancaya çevrilen *Kral Oedipus*'un Vicenza'daki Teatro Olimpico'da sahnelenmesi (klasik tarzda bir tiyatro binasının açılışını yapan tek deneme).
1589	Floransa'da Medici düğünü ("barok" tarzının başlangıcı sayılır).
y. 1601	Shakespeare'in *Hamlet*'i Globe Tiyatrosu'nda.
1605	Inigo Jones ve Ben Jonson'un *Masque of Blackness*'i I. James sarayında (İtalyan sahne tekniklerinin ilk kullanılışı).
1611	Flaminio Scala Venedik'te *commedia dell'arte* senaryoları koleksiyonunu yayınlıyor.
1660	Londra'da iki tiyatroya, yeniden kurulan kraliyet tarafından ruhsat verildi (sonraki iki yüzyıl için bir model oluşturuyor).
1677	Racine'in *Phèdre* oyunu (Yunan/Roma trajedisinin uyarlaması, Paris'te oynandı).
1737	Sahne Ruhsatı Londra'daki iki tiyatronun tekelini güçlendiriyor (Palyaço oyunları ve buna benzer, senaryosuz oyunlar başka yerlerde hâlâ oynanabiliyordu).
1758	Diderot *Discourse on Dramatic Poetry* [*Dramatik Şiir Üzerine*] makalesini yayınlıyor (kişisel heyecanı ve ailesel doğallığı idealleştiren önemli bir Fransız "aydınlanma" metni).
1771-2	De Loutherbourg Drury Lane'de İngiliz aktör-menajeri David Garrick'le çalışıyor (daha romantik ve pitoresk tarzda tiyatroya giriş).
1841	Sophokles'in *Antigone*'sinin Prusya Saray Tiyatrosu'nda Mendelssohn'un müziğiyle sahnelenmesi (antik tarzın yeniden ve bir uyarlama değil çeviri kullanılarak oluşturulması konusunda ilk ciddi girişim).
1872	Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nun yayınlanması (Wagner'in müzikli tiyatro denemeleriyle birlikte ve daha sonra bir modernist manifesto olarak görüldü).
1881	Emile Zola'nın tiyatroda natüralizm üzerine makalesi; Ibsen *Hayaletler*'i yazıyor.

1895 William Poel Elizabeth Dönemi Sahne Derneği'ni kuruyor (otantik bir Elizabeth dönemi sahnelemesi yaratma girişiminin başlangıcı olarak görüldü).

1896 *Kral Übü*'nün sahnelenmesi Paris'te bir isyana yol açıyor (ve yüksek modernizm çağının ilk işareti olarak görülecektir).

1920 Max Reinhardt 1. Salzburg Festivali'nde *Everyman*'i sahneliyor (savaş sonrası kolektif tiyatro etkinliği arayışının bir parçası; ortaçağ tiyatrosuna ilk yönelim).

1922 Meyerhold Moskova'da biyomekanik üzerine konferans veriyor (Yapısalcılık diye bilinen estetik hareketine eşlik etti).

1953 Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'inin Paris'teki prömiyeri (zamanında önemsiz görünmekle birlikte, geçmişe bakıldığında bir kilometre taşı olarak yorumlandı; yönetmene göre bu oyun tiyatro geçmişinin dörtte üçünü safra olarak attı).

2
Modernist Tiyatro

*Stefan Hulfeld**

Batı kültürünün perspektifinden bakılırsa "modernite", 1500'lerde başlayan, kapitalizm, sanayileşme, sekülerleşme ve akılcılığın doğuşuyla biçimlenmiş bir çağ olarak özetlenebilir. "Modernizm" ise aksine, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sırasında kültür dünyasındaki siyasi ve toplumsal çalkantılar, teknolojik yenilikler ve estetik denemelere bağlı gelişmelerle tanımlanır. "Modernite" ve "modernizm" terimleri Batı kültürünün bizzat öz imajına yönelik çekişmelerin hedefidir. Bu tartışma globalleşmiş bir dünyada, 21. yüzyılın merceğinden bakıldığında daha da karmaşık hale geldi: Modern çağ mı? Postmodern mi? Biz hiç "modern" olduk mu?

* Bu kısım Linda Bartholomai (New York) tarafından, David Wiles'la birlikte Almancadan çevrildi.

Akademik tartışmalarda "modern tiyatro" ve "modernist tiyatro" terimleri zaman ölçeğine ve konu içeriğine göre bir odaklanma farkını gerektirir. Bununla birlikte, tiyatro tarihinin dili sıklıkla tutarsızdır. Örneğin John Russell Brown *Oxford Illustrated History of Theatre*'da, 1500 yılından sonraki dönemi iki bölüme ayırır: "Rönesans'tan 1700'e kadar" ve "1700'den sonraki Batı Tiyatroları". Modernite kavramı 1500'den sonra devreye girmese de, kapitalizm, sanayileşme, sekülerleşme ve akılcılığın tiyatro üzerindeki etkisi için bir gösterge yerine geçebilir. 1500'le 1700 arası dönem ulusal kriterlere göre (İtalya, İspanya, İngiltere, Fransa) dört kısma ayrılırken, 1700'le 1970 arası dönemde, kronolojik olarak düzenlenmiş "18. Yüzyıl Tiyatrosu" ve "19. Yüzyıl Tiyatrosu"nu kapsayan dört kısım geçildikten sonra "Modern Tiyatro: 1890-1920" ele alınmaya başlanır. Burada, kesin bir şekilde sınırlandırılmış zaman dilimleriyle, geniş kapsamlı "modern" sıfatları arasındaki uyumsuzluk dikkat çekicidir. Martin Esslin'in yazdığı o bölüm, normalde "modernist" tiyatro olarak görülen şeyi yani Natüralizm ve ondan ayrılan hareketleri; Sembolizm, Fütürizm, Dışavurumculuk vesaireyi kapsar. Tiyatro tarihi yazımının, "modern" başlığı altında *longue durée,* yani tiyatronun 1500'den başlayıp uzun süreler boyunca devam eden evrimini tartışmaya değil, gelişmeleri daha dar segmentlerde izlemeye eğilimli olduğunu görüyoruz. "Modern tiyatro"yla "modernist tiyatro" arasında bir ayrım yoksa bunun nedeni herhalde, gündelik dilimizde böyle bir ayrımın olmaması ve "modern"in esasen, bugünü oluşturan şeylerin etrafına sınır çeken ilişkisel bir kavram olarak kullanılmasıdır. Yahut tiyatro tarih yazımı belki de moderniteyi pek irdelememiş, çünkü konu olarak, Natüralizmle, tiyatrocuların "modern" diye tanımlamak istediği Antinatüralizm arasındaki karşıtlığı seçmeye karar vermiştir.

Dönemlerin bölünmesi keyfidir. Bu anlayış, odak noktamızı tarihin yazılma yahut oluşturulma sürecine –yani tiyatro tarihini yazanların benimsediği, tarih yazımıyla ilgili varsayımlara ve yorumlama biçimlerine– kaydırır. Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sü "modernist" anlatımın yaratılışını gösteren tipik bir örnektir. Anlatılan hikâye, 1896'da Paris'te, geleneğe karşı çıkan ve bir isyana yol açtığı iddia edilen bir sahnelemenin yarattığı şok etkisi üzerinedir. Sonuçta bu performans yeni bir hareketin katalizörü olarak görülür oldu. Anlatılanlar tamamen yanlıştır ama modernist tiyatronun

tarih açısından yorumlanmaya ne kadar müsait olduğunu, yani geleneği yıkıcı etkisiyle toplumsal örf ve âdetlere saldırılar içerdiğini gösterir.[1] Tarihçiler modernist tiyatroyu bir sürekli yenilik geleneği olarak karakterize etmelerini, tiyatrocuların kendilerini bu yaklaşımla görme biçimlerine yakınlıkları ile açıklıyorlar. Tarihsel hikâyeler dinamik değişim öğesine bağlanırken, devamlılık ve istikrar aşağılayıcı bir şekilde tanımlandı ya da baskılandı. Aşılması gereken engelin sıklıkla, varlığını taklit prensibine borçlu, metne dayalı bir yanılsama tiyatrosu olması dikkat çekicidir. Aslında bu anlatımı tersine çevirmek ve mesela 1870-1970 arası dönemi "yenilik yüzyılı" değil, sayısız modernist hareketin boş yere başkaldırdığı büyük bir yanılsamacı düzen çağı olarak tanımlamak da gayet meşru bir şey olurdu. Ama böyle bir tarih yazım projesi niçin absürt geliyor? Belki de, örneğin Edward Gordon Craig, Isadora Duncan ve Antonin Artaud'nun teorilerini ve uygulamadaki çabalarını sadece, bir düzenin istikrarının karşısürümleri diye nitelemek genel kanının aksine bir şey olduğundandır. Özellikle 1890'la 1930 arasındaki on yıllar o kadar çok ve çeşitli tiyatro denemesiyle ve tiyatro hakkında öylesine yoğun tartışmalarla tanımlanır ki, tarihçilerin kendi *raison d'être*'lerini,* bugün, hâlâ uygulanabilir görünen, performans meselelerini tartışmada bulması normaldir. Benim görüşümce biz sadece, bir dizi yeniliği uygun bağlamına yerleştirmeye (akımlar tarihi) yarayan, müstesna performansların ve teorilerin listesini (olaylara dayalı tarih) yapmakla yetinirsek bu tiyatro yeniliklerinin önemini takdir edemeyiz.

Bu nedenle, girizgâhımın başlangıç noktasına, yani modernite ile modernizm arasındaki ilişkiye geri dönüyorum. Bu makalenin amacı, modernist tiyatronun en önemli sorunlarını *longue durée* (yani 1500'den bu yana, yavaş, çelişkili, uzun vadeli süreçler boyunca) gelişen modern tiyatronun perspektifinden incelemektir. Benim görüşümce, bu daha geniş zamansal perspektif, tarih yazımının iki yönden kullanabileceği bir mesafe yaratabilir. Birincisi, bugünün (halihazırda 2012'nin) bu tarihin hâlâ devam eden bir bölümünü mü oluşturduğu, yoksa bitmiş bir sürecin değerlendirmesini yapmanın artık mümkün hale mi geldiğinden emin olama-

* (Fr.) Varoluş nedeni. (ç.n.)

yan çağımızın modernist tiyatro tarihçisinin karşılaştığı sorunu çözer. İkincisi, sadece olaylara ve akımlara bağlı bir tiyatro tarihi, değişimleri donup kalmış bir karşıtlıklar grubunun içsel mantığıyla açıklama eğilimi gösterir. Daha geniş bir zaman dilimini göz önünde bulundurmadığımız sürece bağlantılar gizli kalacaktır. Örneğin, Sembolizm Natüralizmin antitezi olarak tanımlanırken, 1760'ların başında Venedik'te Carlo Gozzi'yle Carlo Goldoni arasındaki çekişmenin tiyatro estetiği konusunda hemen hemen tümüyle aynı meselenin etrafında döndüğü sıklıkla unutulur.

Tiyatronun Teatralleştirilmesi?

Bu giriş açıklamaları temelinde, modernist tiyatroyu bilinen bir deyişin merceğinden tartışacağım: "Rethéâtraliser le théâtre"; Georg Fuchs'un, 1909'da Almanca yayınlanan kitabı *Tiyatroda Devrim* için seçtiği slogan. 20. yüzyılın ilk on yıllarında, "tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi" konusunda, dile ve estetik eğilimlere yayılan, birçok benzer çağrı yapıldı. Bu teatralleştirilme taleplerini sadece, sahneleme tekniklerini gizlemeye çalışan prodüksiyonlarla, bu teknikleri vurgulayan prodüksiyonları birbirinden ayırmak için kullanılan biçimsel bir yol olarak anlayabiliriz. Ama bu açıklama yeterli değil. 16. ve 19. yüzyıllar arasında tiyatro normlarının reformundan iki farklı dinamik sonuç çıkar: Bir tarafta, tiyatronun toplum üzerinde Natüralizmle bir etki yapması yolunda burjuva-hümanist özlemin finiş noktasına doğru bir depar; öteki taraftaysa yaşamın gerçeklerini tiyatroyla aktarmanın bir yolu olarak doğruluk ya da gerçeğe benzetme prensibinin kararlı bir şekilde reddedilmesi. Tiyatronun modern bir şekilde "teatrallikten arındırılması"nın hangi anlamda gerçekleştiğini ve bunun Fuchs'un totolojik görünen sloganının anlamını sonuçta nasıl biçimlendirdiğini ancak tarihsel bir bakış açısından görebiliriz.

Teatral tiyatroya yönelim farklı şekillerde görülebilir. Fuchs'un formülasyonuyla bağlantılı, birbirinden ayrı üç amaç var. Tiyatronun teatralleştirilmesi, tiyatronun kolektif bir oyun olarak yeniden doğuşu ya da Sanat tiyatrosunun yeniden tanımlanması taleplerine yol açabilir. Bir de popüler kültürü yüksek kültürden ayıran sınırın, tiyatroyla varyete ya da sirk arasındaki geçit gibi, karakteristik bir keşfi vardır. Teatral tiyatronun bu üçüncü tanımı tiyatro tarihçisinin perspektifi konusunda sorular uyandırır.

Tiyatronun Kolektif Bir Temsil Olarak Yeniden Doğuşu

Commedia dell'arte oyuncusu Nicolò Barbieri, incelemesi *La Supplica*'da ("Yalvarış", 1634), tiyatronun Satanizmden farksız olduğu yolunda sürekli suçlamalara karşı mesleğini savunmaya çalıştı. Barbieri kariyerine yaklaşık 1596'da, büyücülük yapmakla suçlanan bir şarlatanın ("ciarlatano") sahnesinde başlamıştı. Dolayısıyla Barbieri'nin, oyuncuların ("istrioni") sık sık sihirbazlarla ("stregoni") karıştırılmasından yakınmasına ve yağmur yağdırma gibi doğaüstü güçlerle ilişkilendirilmesine şaşmamak gerek. Barbieri, bu son derece kuşkulu profesyonel oyuncular grubundan olmasına karşın, zamanının çoğu oyun yazarı-oyuncusu gibi, ciddi komedyenleri şüpheli "soytarılar" ya da "şarlatanlar"dan kesin bir şekilde ayırarak kendi terminolojisini temizledi. François Hédelin d'Aubignac bir Fransız klasizmi araştırmacısı olarak Barbieri'den farklı bir sosyal statüye sahipti fakat o da tiyatronun gelişmesinin önkoşulu olarak, tiyatroyla, pagan ya da Hıristiyan, dinsel ritüel arasına bir sınır konması gerektiğini savundu. 1657 tarihli "Projet pour le rétablissement du Théâtr François"ında (yani "Fransız Tiyatrosu'nun Yeniden Organizasyon Planı"nda) kraldan, kesin bir şekilde, "oyun sahneleme bundan böyle, eskiden olduğu gibi dinsel ya da putperest bir eylem" değil, "sadece bir halk eğlencesi olarak görülecektir" diye ferman çıkarmasını istedi. Hem Barbieri hem d'Aubignac modern tiyatro tarihinin belki de en önemli değişimini savunuyordu: Tiyatronun din alanından, yani varoluşsal sorunlara performans yoluyla yaklaşan genel ritüellerden ve kolektif şenliklerden ayrılması. Bu ayrımın sonucu, oyuncuların statüsünün dünyevi ve ilahi âlemler arasında aracılıktan, sadece rol oynayıcılığa indirgenmesiydi. Sonuçta, Katolik Kilisesinin oyuncularla kavgası manevi meselelerin temsilciliğinin rahiplerle komedyenler arasında ciddi bir rekabete dayalı olmasıydı. Burjuva-hümanist tiyatronun gelişmesiyle bu rekabet, varoluşsal meselelerin Kiliseye bırakılması ve tiyatronun kendisini dünyevi, mantıksal âleme vakfetmesiyle yatıştı. Bu reform tiyatroyu öncelikle kendisine ayrılmış performans alanında ve hâkim durumdaki retorik kurallarına göre, sözler söyleyen ve gerçeğe benzetme konusunda hâkim durumdaki fikirlere göre rol yapan oyuncuların çalıştığı bir kuruma dönüştürmek amacındaydı.

Modernist tiyatronun araştırmacıları ve uygulayıcıları modern tiyatro tarihinin bu çok önemli ânıyla müthiş ilgiliydi. Onlar için tiyatronun teatralleştirilmesi ve buna eşlik eden teorik "teatrallik" kavramı, standart bir hümanist ve burjuva tiyatro modelini geçersiz kılmıştı. Teatralleştirme hâkim durumdaki tarihsel akımların reddini ve referans noktasını, Avrupalı olmayan, ilk tiyatro biçimlerinin oluşturduğu kolektif bir temsil olan tiyatroya dönüşü gerektiriyordu. Modernleştiriciler oyuncuyla seyircinin arasındaki temel ayrımı kaldırmak ve teatral bir bütünlük oluşturmak için tiyatroyu ritüelleştirmek amacındaydı. Tiyatronun mitolojik konulara geri dönmesinin, kolektif hayal gücüne ve esrimeye yol açan estetik ilkeler arayışı kadar önemli olduğu görüldü. Geçmişten miras kalan sahne önü mimarisi tiyatroya aykırı her şeyin somutlaşmış haline döndü ve alternatif mekânsal biçimler ve hatta geleneksel tiyatro kurumunun tümüyle terk edilmesi için bir arayışa geçildi. Ama radikallikte daha da ilerisi, tiyatroyla yaşam arasındaki sınırları kaldırma arzusuydu. Birey, toplum ve evren arasında alternatif bir ontolojik ilişki deneyimine olanak sağlayan koşulların yaratılması, gerçeğin taklit edilerek yeniden sunumunu üstlenen bir tiyatroyla taban tabana zıt bir idealdi.

Rus tiyatrosunun söylemi, özellikle, tiyatroyla yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendiren bir tiyatro arayışı için bereketli bir zemin ortaya koydu. 1904'le 1909 arasında Vyaçeslav İvanov, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'ndan (1872) esinlenerek "geleceğin tiyatrosu" fikrini geliştirdi ve "seyirci kalabalığı, antikçağın âlemlerindeki ve esrarengiz törenlerindeki mistik cemaat gibi, koro topluluğuyla karışmalı" sonucuna vardı. Bu düşüncesinin anafikri, tiyatrodaki herkesin "büyük bir oluş işlemi" olarak tanımlanan, dinamik bir karşılaşmaya katılmasıydı. İvanov, fikirleri her ne kadar antik tiyatro pratiklerine dayanıyorsa da, Henrik Ibsen'in oyunlarını modernist tiyatronun başarılı örnekleri olarak öne çıkarır ve bunların performans sırasında yıldırımlı bir fırtına gibi olduğunu söyler: Birikmiş elektrik enerjileri boğucu bir sıcağa tepki verir ve alev gibi ışıyan fakat atmosferi aydınlatmayan dilsel parıltılar halinde patlar. İvanov "esrarengiz bir labirente sokulduğumuz ve sımsıkı kilitli kapıların önünde bırakıldığımız" Maurice Maeterlinck'in oyunlarında da dönüştürücü bir güç görmüştür. Ve İvanov için doğal olarak, Nietzsche hayranı Wagner'in operası

Tristan and Isolde de bu kategoriye girer elbette. İvanov'e göre "geleceğin tiyatrosu", türler arasındaki sınırları aşarak hem Natüralizmi hem Sembolizmi sahiplenir. 1905 Rus Devrimi'nden etkilenen düşüncelerinde siyasi bir boyut vardır ve bu, "gerçek siyasi özgürlük" tiyatroda ancak "kitlelerin koro sesi halkın gerçek iradesinin otantik bir referandumu" olarak görülebilirse güvencede olabilir, sözlerinde açıkça görülür.[2]

İvanov Batı tiyatrosunun gelişimini seyircilerle oyuncular arasında dinamik bir etkileşim sürecinden, seyircilerin oyuncuları pasif bir şekilde dikkatle seyrine doğru giden bir yol olarak görür ve Vsevolod Meyerhold, 1907'de *uslovnyi teatr* ("stilize tiyatro"; ustalık sayesinde yaratılan anlık bir etkileşim kavramının yitirildiği, standart bir çeviri) hakkında yazdıklarının arasında bu görüşe de yer verir. Meyerhold, İvanov'un tarih analizini paylaşıyordu ve modernist tiyatrodaki denemelerin "raslantı değil, tarihsel evrimin doğrudan bir sonucu" olduğunu vurguladı. Onun görüşünce, Natüralizmin "içten tiyatro"su antikçağda başlayıp bölünme ve parçalanmalarla tanımlanan bir sürecin son noktasıdır ve Meyerhold onu "evrensel tiyatronun, gerçek dram tiyatrosunun, şölensel tiyatronun yeniden doğuşunu önleyen bir engel" olarak görür. Bu nedenle, İvanov'un eski Yunan kolektif temsillerine yoğunlaşmasını ütopik bir nostalji değil, "trajediyi, komediyi, gizemi, halk masallarını, mitleri ve toplumsal dramları" eşit ölçüde sahiplenecek geleceğin tiyatrosunun tarihsel bilgilerle kurulması olarak yorumlar. Üstelik, Meyerhold'a göre Moskova Sanat Tiyatrosu natüralist prensipleriyle ancak Anton Çehov oyunlarının üstesinden gelebilirdi ve Konstantin Stanislavski'yle Sofokles, Shakespeare, Ibsen ve Maeterlinck yapmaya kalkarsa başarısız kalmaya mahkûmdu.[3] *Uslovnost*'la uğraşmak, tiyatronun özü olarak, "oyuncunun yaratıcılığına ve seyircinin hayal gücüne" geri dönüş kadar, yazarın ve yönetmenin yol göstericiliğiyle oyuncunun seyirciyi bir "dördüncü yaratıcı" olarak harekete geçireceği sanatsal yöntemlerin yeniden oluşturulmasını da gerektirirdi.[4] Meyerhold'a göre, kendisinin estetik arayışının çözümü iki kavramda yatar: Maske ve Grotesk. *The Fairground Booth* [*Panayır Çadırı*] adlı denemesinde, "şölensel tiyatronun yeniden doğuşu"nun varoluşsal gereksinimlerin oyuncul bir şekilde ele alınmasını gerektirdiğini söylüyordu: "Doğaüstünü, grotesk zıtlıkların sentezlerini arayışıyla inanılmaz bir

resim yaratır ve seyirciyi esrarengiz bir bulmacayı çözmeye çağırır." Grotesk, tiyatroda normal haline gelince sahne de düş gücünün ve *joie de vivre*'in* mekânı haline gelecek, gündelik hayatın sıradanlığının aşılmasına yardımcı olacaktır.[5]

Meyerhold'un tarih analizi 20. yüzyılın başında, tiyatronun toplumla bağını ve toplum üzerindeki etkisini yeniden canlandırmak için tiyatronun ilk ve Avrupalı olmayan biçimleriyle yeniden bağlantı kurma konusunda birçok girişimde yankı buldu. Tiyatronun teatralleştirilmesi için modernist arayış –Barbieri ve d'Aubignac'ın Kiliseyi yatıştırma çabalarının yarattığı etkinin bir karşıtı– aşkın ve evrensel bir deneyim yaratmak için kolektif yaratıcılığı harekete geçirmeye çalıştı. Maske, grotesk, pantomim, ritim, dans, koro, yabancılaşma efektleri ve doğaçlama denemeleriyle tiyatro, oyuncularla seyircilerin eşit ölçüde katılabileceği durumlar yaratmaya çalıştı. Bu denemeler inatla sürdürülmeye çalışıldıkça, kentten kaçma ve ütopik çevreler yaratma gereksinimi de o kadar güçlendi. Bu açıdan, Rudolf von Laban'ın Monte Verità'daki etkinlikleri bir örnek olarak görülebilir. İsviçre'de, Ascona civarında bir dağ olan Monte Verità uzun zamandır siyasi, mistik, sanatsal ve genellikle modernlik karşıtı ütopyaların mekânı haline gelmişti. Laban 1917 yazında, bir "Ordo Templis Orientis, O.T.O." Konferansı sırasında, dansçılar ve diğer konferans katılımcıları için bir *Sonnenfest* (yani "Güneş Kutlaması") düzenledi. Dans ilahi bir uçurumun kenarında, dağlara ve göle tepeden bakan, ağaçlarla çevirili bir çayırda başladı. Güneş batarken, kutlayanlara yaklaşan bir haberci bir rondo dansıyla karşılandı, "Batan Güneşin Şarkısı"nı söyledi ve karanlık çökerken kadınlar ve çocuklar bir şenlik ateşi yaktı. Yine danslardan sonra kutlayıcılar ellerinde meşalelerle başka bir çayıra gittiler ve bu, dağ yamacının daha yüksek bir yerinde, daire biçimindeydi ve içinde yanan beş şenlik ateşi vardı. Geceyarısına doğru, doğal kumaşlara sarılı "cadılar ve zebaniler" çayırda "gece şeytanları"nın davul ve kavallarının eşliğinde dans ettiler. Sonunda giysilerini yırtarak çıkardılar ve yaktılar. Sonrasında kutlayıcılar tekrar aşağıdaki çayıra geri döndüler ve "Galip Gelen Güneşin Şarkısı"nı okurlarken, renkli ipek elbiseler giymiş kadınlar şafakta dans etti ve güneş yükseldikçe renklerinin parlak-

* (Fr.) Yaşam sevinci. (ç.n.)

lığı arttı.[6] I. Dünya Savaşı tırmanırken –sonunda on yedi milyon insanın canına mal olurken– Monte Verità'da toplananlar güneşe, ölümsüz ruhun ve ebedî hayatın sembolü olarak tapıyordu.

Kolektif bir temsil olan tiyatroya geri dönüş hevesi başka vakalarda, 1876'da Richard Wagner'in kurduğu Bayreuth Festivali ve 1920'de Max Reinhardt'ın kurduğu Salzburg Festivali gibi daha pragmatik sonuçlar verdi. Vaslav Nijinski'nin balesi *L'Après-midi d'un faune*'deki (1912) primitivist eğilimler, performans öğeleri "temsil ettikleri şey olarak değil, gerçekte oldukları şey olarak kabul edilmelidir" iddiasındaki Antonin Artaud'nun teorik önermeleri gibi, tam da bu hikâyenin bir parçasıdır.[7] Onun sözleri, tiyatronun teatralleştirilmesinin hızla hayatın teatralleştirilmesine dönüşerek, Jerzy Grotowski'nin "Yaşam Tiyatrosu"na, performans sanatına ve happeninglere doğru bir itici gücü sürdürmesini hatırlatır.

Sanat Olarak Tiyatro

Johann Wolfgang von Goethe "Alman Tiyatrosu" (1813) başlıklı denemesinde tiyatronun burjuva-hümanist yaşam tarzıyla bütünleşmesini inceledi ve duygusallıklara adanmış bir kurumun sonunda ahlaki bir kurum haline geldiği sonucuna vardı. Tiyatronun sanatsal öğretilerden ziyade ahlaki öğretiler üzerinde kurumsallaştığını savundu. Gerçeğe benzetmede diretme, yani tiyatroda teatral her şeyin gizleneceği hükmü teatrallik karşıtı önyargılara verilen bir ödündü. Anlam üretmeye önem verilerek tiyatroyu meşrulaştırma yönünde idealist girişimlerde bulunulurken tiyatronun biçimsel ve maddi yönleri kuşkulu halde kaldı; sonuçta, buna bağlı olarak tiyatronun Sanat olarak görülme olasılığı da sınırlı, zor ve hatta (teatralliğin reddi yüzünden) paradoksal oldu. Burjuva-hümanist tiyatro dramatik içeriğe öncelikli bir sanatsal değer vermeye çalışıyordu. Aristo bu tarz düşünceyi teşvik eder, çünkü onun *Poetika*'sında "opsis"e (*mise-en-scène*) neredeyse hiç güven duyulmaz; ve bu tutum 19. yüzyılda filozof G.W. Hegel'in, tiyatro, dramatik bir sanat eserinin dışarıya sergilenmesidir, görüşüyle desteklendi. Bu arada, tiyatronun sanatların bir sentezi olarak anlaşılması yolunda bir algı belirdi. Bu görüş, tiyatronun özellikle teatral niteliklerini geleneksel yüksek sanat biçimlerine –edebiyat, resim, heykel ve müziğe– bağlayarak indirgemeye çalışırken, per-

formansın sentez yapan ya da sinestetik yönlerini öne çıkardı. Daha 1598'de, Vicenza'daki Teatro Olimpico'da *Oedipus*'u yöneterek ünlenen Angelo Ingegneri *Del modo di rappresentare le favole sceniche* (Sahne Hikâyelerinin Temsil Tarzı Üzerine) adlı denemesinde performans pratiklerini birbirinden ayrı bileşenlerin, makinelerin, eylemlerin ve müziğin bir sentezi olarak analiz etmişti. 19. yüzyılın ortasında Wagner, modernist tartışmalarda polemik yaratacak bir fikir olan kendi *Gesamtkunstwerk* ("bütünsel sanat eseri") kavramını geliştirdi. Bu arada tiyatronun "reformcuları", ustalığı bedene dayanan profesyonel oyuncu gruplarını marjinalleştirmişti. Sonra gelenler tiyatroyu "özgür bir sanat" olarak gördüklerini iddia ederken, onlar tiyatroda dramatik eserlerin mimetik temsilini dayatarak tiyatronun sanatsal niteliğini yadsıyorlardı.

Modernist tiyatrocular tiyatronun sanatsal değeri hakkında 18. ve 19. yüzyıllarda öne sürülen bu tartışmalı iddialara şiddetle tepki gösterdiler ve Natüralizm, tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi yolunda bir talebin ateşini tutuşturdu. Guillaume Apollinaire, oyunu *Tiresias'ın Memeleri** (1903) için 1916'da yazdığı bir önsözde şöyle diyordu: "Sonuç olarak [...] tiyatroya, oyuncuların rolünü vurgulayan ve prodüksiyonun etkisini arttıran yeni ve çarpıcı estetik ilkeler getirilmesi meşrudur. [...] Kuşkusuz ki sinemaya gayet uygun olan gerçekçilik, benim kanımca dram sanatından mümkün olduğunca uzaklaştırılmıştır."[8] Buna benzer, geniş anlamda, yanılsama karşıtı ve antinatüralist bir estetiğin dışavurumu olarak yorumlanabilecek sayısız alıntı yapılabilir. Ama bunlar amaçları ve metodolojileri bakımından farklılık gösterdiği için bazı temel farkların altını çizmemiz gerekiyor. Güzel sanatlardan ve sahne mimarisinden alınan simgeleme sistemlerinin arasında bir etkileşimin olduğu sentez fikirleriyle, fiziksel teknikleri ve dolayısıyla da oyuncuların yaratıcılığını merkez alan düşünceleri birbirinden ayırt etmeliyiz. Dahası, sanatların uyumlu bir sentezini üstlenen bir tiyatro, "sentez" teriminin ancak kabaca geçerli olduğu avantgard hareketlerden ayrı tutulmalıdır, çünkü bu avantgard hareketler öğelerin birbirinden ayrılmasına (Bertolt Brecht) odaklanır ve farklı simgeleme sistemlerinin birbiriyle sürtüşmesi ve zıtlaşması tiyatroyu yaşantılama ve algılamada yeni tarzlar için zemin yaratır.

* Guillaume Apollinaire, *Tiresias'ın Memeleri*, Çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yay., 2007. (y.h.n.)

Natüralizm genellikle modernist tiyatronun başlangıcı sayıldı, çünkü tiyatronun uzun zamandır süren modern reformunun nihai radikalleşmesini ve tamamlanışını simgeliyordu. Bu hem konu materyalinde hem de dramaturjide bir radikalleşmeydi. Burjuva-hümanist reform en başından beri, tiyatronun konusunun toplumsal özgürleşme ve toplumsal eleştiri olmasını öneriyordu. Siyaset ve ekonomiden kaynaklanan nedenlerle tiyatro bu konuları ne saray tiyatrolarında ne de ticari tiyatrolarda ele alma imkânı bulamamıştı. Alman "Sturm und Drang" ("Saldır ve Bastır") hareketi bireyin resmini, gerçekte kendi kendini yok etmeye itilmiş, toplumdaki hastalıkların beden bulmuş hali olarak çizmişti ama çoğu tiyatro kurumu bu tür oyunlardan hoşlanmıyordu. İlk olarak, Natüralizm ancak, saray tiyatroculuğunda bir "kaza"nın sonucu (Meiningen Saray Tiyatrosu'nda, 1866-1914), ya da peşlerini bırakmayan protokolleri ve sansürleriyle saray tiyatrolarının ve ticari tiyatroların dışında özel kulüp performanslarının yaratılması sayesinde (örneğin 1887 Paris'te André Antoine'ın "Théâtre Libre"sinde, 1889 Berlin'de Otto Brahm'ın "Die Freie Bühne"sinde; 1891 Londra'da Jacob Grein'in "Bağımsız Tiyatro Derneği"nde) keşfedildi. Emile Zola "Tiyatroda Natüralizm" (1881) adlı denemesinde bir manifesto oluşturdu: "Sorgulama ve çözümleme hareketi" diyordu, 19. yüzyıl süresince diğer bütün sanatları ve bilimleri sardı ve son olarak artık tiyatroyu da kapsaması gerekiyor. Şimdiye kadar her tiyatro tarzı, temelini "doğanın arındırılması ve yüceltilmesi bahanesiyle [...] gerçeğin değiştirilmesi ve sistematik bir şekilde sakatlanması"nda buldu. "[...] Ama bugün natüralistler ortaya çıktı ve gerçeğin giydirilmeye gereksinimi olmadığını ilan ettiler; gerçek, çıplak gezebilir."[10] Zola, yaşam koşullarının bilimsel yönden doğru bir şekilde temsilinin bireyin ve toplumun ahlaki durumunu gösteren bir dışavurum olabileceği kanısındaydı. 1887'de August Strindberg, oyunu *Baba*'yı, değerlendirmesi için Zola'ya gönderdi. Strindberg'e göre bu oyun natüralist trajedinin mükemmel bir örneğiydi ama tiyatrolar bunu sahnelemeyi reddediyordu. Zola verdiği yanıtta kibarca, oyunun bazı değerli yanlarını sıraladı ve sonra asıl meseleye geldi: "Benim soyutlamadan pek hoşlanmadığımı muhtemelen biliyorsunuz. Ben karakterlerin tam bir toplumsal kimlik taşımasını, onlarla dirsek temasına geçilebilmesini, onların da bizimle aynı havayı solumasını isterim. Ama sizin bir adı bile olmayan Kaptan'ınız ve diğer karakterleriniz [...]

istediğim tam bir yaşam duygusunu vermiyor bana."[11] Doğanın temsilinde soyut ve idealize her şeyin reddedilmesi ve öngörebilir ahlaki konuların yerine "çıplak" gerçeğin ve topluma uygun kılınmış karakterlerin konulması –Henrik Ibsen'in *Hayaletler*'inin (1881) olaylı performans hikâyesinde görüldüğü üzere– şiddetli tartışmalara yol açılacağını kanıtladı.

Natüralizmin estetik projesi gerçekçi tiyatroyu mükemmel hale getirmekti. Sachsen-Meiningen Dükü yönettiği saray tiyatrosunda sahnelediklerine son derece dikkat ediyordu ve sanatsal öğelerin bir senteziyle gerçeğin ve tarihsel doğruluğun kusursuz bir yanılsamasını yaratmayı amaçlayan ilkeler koymuştu. Dramatik metnin önceliğini hâlâ kabul etmekle birlikte, tarz yönünden uyumluluk izlenimi yaratmaya yoğunlaştı. Örneğin ikiboyutlu sahne dekorunu üçboyutlu sahne objeleriyle bağdaştırmaya çalıştı. Klasik simetriden kaçınırken, perspektif yanılsamasını korumak için oyuncuları ve figüranları sahnede nasıl konumlandıracağını tasarladı. Yoğun provalar yaptırarak, performanslarında hiçbir talihsizlik öğesine yer bırakmamaya çalıştı ve topluluğu gölgede bırakma eğilimi gösteren star oyuncuları engelledi. Meininger topluluğu 1874'te tura çıktığında, yanılsamada tarz yönünden bütünlük arayan bir yönetmen fikri geniş çevrelerden, özellikle de Antoine ve Stanislavski gibi tiyatro profesyonellerinden övgüler aldı.

Natüralist yanılsamayla tarz yönünden bütünlük sağlanması başarılınca Sanat tiyatrosu üzerine tartışmalar şiddetlendi. Natüralist tiyatronun acımasız toplumsal eleştirileri kamuoyunda hararetli tartışmalara yol açarken birçok tiyatrocu, kusursuz bir gerçekçilik hedefinin saçma bir şey olduğu duygusuna kapıldı. Evreinov, Stanislavski'nin "ultra natüralist" Üç Kız Kardeş prodüksiyonunu ironik bir şekilde, "yine de çok geleneksel ve teatral" diyerek eleştirdi. Stanislavski'nin gerçek Natüralizm idealine hizmet etmesi için, diye üsteliyordu Evreinov hınzırca bir gırgırla, "Moskova'nın banliyölerinden birinde iki katlı küçük bir ev" kiralaması ve seyircilerin orada toplanıp olayları günün çeşitli saatlerinde anahtar deliklerinden ve kapı aralıklarından görmesi gerekirdi.[12] Böyle sözler Natüralizmin çıkmazlarını gösterirken, karşı hareketler de tiyatronun yeniden teatralleştirilmesinin anahtarı olarak, sahne resminde bir dönüşüm ve soyutlama yolunda bir isteği yansıtıyordu.

Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig, sanatların uyumlu bir sentezine dayanan kendi görsel ve ritmik estetiklerini geliştirmiş iki modernisttir. Bir Wagner hayranı olan Appia, sahnenin kendisi zaten üçboyutlu olduğu halde perspektif sahne resimlerinin neden sahte bir üçboyutlu mekânı taklit ettiğini, oyuncular içinde hareket ettikçe çok daha belirgin hale gelen bu durumu hiç anlayamıyor ve Wagner'in geleneksel sahne dizaynlarının Wagner'in sözlerle müzik arasında kurduğu yeni sentezle çeliştiğini belirtiyordu. *The Staging of Wagnerian Drama* (1895) ve *Music and Stage Setting* (1899) adlı yazılarında bir söz-melodi dramının nasıl gerçekleştirileceği konusunda kendi fikirlerini ortaya koydu. Prodüksiyon, oyunu sürükleyen, merkezdeki tek bir yaratıcı fikirden esinlenmeli ve bütün sanatsal öğeler bu fikre hizmet etmeliydi. Appia'nın sahne dekoru, "ışığın biçimlendirmesi"yle bir ifade gücü kazanan soyut üçboyutlu mekânsal şekillerden oluşuyordu. Böylece, Appia'nın atmosferik mekânları oyunculara yüksek derecede bir dışavurumsallık geliştirme olanağı veriyordu. Edward Gordon Craig *Tiyatro Sanatı Hakkında** (1905) adlı yapıtında şunları yazar:

> Tiyatro sanatı aktörlük de, oyun da değildir, sahne de, dans da değildir, bu şeylerin oluştuğu tüm öğeleri kapsar: Sahnelemenin tam da ruhu olan aksiyon; oyunun bedeni olan sözler; sahnenin tam da yüreğini oluşturan çizgi ve renk; dansın özü olan ritim.[13]

Craig sonunda, tüm prodüksiyonun uyumlu bütünlüğünü sağlaması gereken yönetmenin sorumluluklarını çok ayrıntılı bir şekilde saptar. Yönetmenin ustalığı, eşit ölçüde hüner, akıl ve sanatı kapsamalıdır. Bu anlayış yönetmenin, tasarım öğelerinin parça parça yaratılıp da sonra prova sürecinde rasgele bütünleşmesine razı olmak yerine, üretimi her yönden kontrol altında tutmasını gerektirir. Ve yönetmen, haddini bilmezcesine ve sonuç olarak imkânsız bir "doğayı taklit etme" prensibine başvurmak yerine, prodüksiyonun somut öğelerini biçimsel bir açıdan görmeli ve böylece doğa olsa olsa ancak belli edilmelidir. Böylesine geniş kapsamlı bir yaratıcı denetim oyuncuların statüsünü, tek bir yaratıcı güç tarafından disiplin altına alınacak canlı malzemelerin

---

* Edward Gordon Craig, *Tiyatro Sanatı Hakkında*, Çev. Nureddin Sevin, Milli Eğitim Basımevi, 1946. (y.h.n.)

üzerine pek çıkmayan bir düzeye düşürür ve bu durum Craig'in, sembolist bir teatral sanat biçiminin gerektirdiği, esnek oyuncu için kullanılan bir metafor haline gelen "Über-Marionette" teorisinde gösterilir.

Bu bağlamda görüldüğü gibi, tiyatronun teatralleştirilmesi, bir sahnelemedeki tek tek öğeler (örneğin sahne tasarımı, kostümler, oyunculuk, ışık) biçimsel yönden soyutlaştırılırken tarz bütünlüğü hedefinin de korunmasını amaçlıyordu. Soyutlama ve simgeleştirmeye önem veren modernist tiyatro konseptleri bu öğelerin uyumlu sentezinde bir yönetmene bel bağlarken, oyuncuların sürekli sorun çıkarması çarpıcıdır. Oyunları birçok Natüralizm fanatiğinin aklını çelerek, Sembolist sahnelemeyi denemeye yönelten Maeterlinck, edebî metninin manevi boyutuyla tiyatronun maddeselliğinin asla bağdaştırılamayacağını kabul ediyordu. Wagner ve Appia sonraki yazılarında oyuncuların önemini vurgulamak zorunda kaldı. Dolayısıyla, sanatların bir sentezini savunanların ya da mimari ve görsel takıntılara kapılanların oyuncularla bir uzlaşmaya varmada zorluklar yaşadığı gayet açıktır. Yönetmenin yükselişi, özerk bir sanatçı olan oyuncunun düşüşüne bağlıdır; modernist tiyatronun, burada sadece Sanat tiyatrosu arayışını karakterize eden gerilimi vurgulamak için değineceğim bir niteliğidir bu: Bir tarafta, teatral iletişimin aracı olan oyuncuya yoğunlaşma, diğer taraftaysa bütün teatral öğeleri birleştirme arzusu.

Zamanının çeşitli estetik tartışmalarından haberdar olan ve bir sürü yönetmenlik deneyimi yaşamış Meyerhold, tiyatrosunun merkezine oyuncuyu ve onun seyirciyi etkileme gücünü koymaya karar verdi. "Her şeyden önce, dram, oyuncunun sanatıdır" diye yazıyor ve sonra, "cabotinage" (abartılı oynamak) teriminin geleneksel olarak aşağılayıcı anlamını tepetakla ediyor: "Belki de bu hep böyle olmuştu; cabotin yoksa tiyatro da yoktur ve tersine, tiyatro, teatralliğin temel kurallarını reddettiği anda, cabotinler olmadan da yapabileceğini hayal eder."[14] Meyerhold'un sahnedeki oyunculukla, maske ve grotesk kullanarak yeniden bir yakınlaşmayı savunduğu antik tiyatro pratiği "seyirciyi bir 'mış gibi yapma' dünyasına götürerek onu bu yolculuk sırasında teknik becerisinin mükemmelliğiyle eğlendirir".[15] Tiyatronun bu tarz teatralleştirilmesinde fantastik dünyanın kolektif keşfi fiziksel tekniklerin kullanılmasına dayandırıldı. Modernist tiyatronun, "sözcükler

hareketin dizaynında süsten başka bir şey değildir" hükmüne varan bu yorumu Batı tiyatrosunda, en belirgin olarak da Fransa ve İtalya'da kendi geleneğini yarattı (Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Ariane Mnouchkine, Marcel Marceau, Dario Fo, Eugenio Barba).[16]

20. yüzyıl tiyatro estetiğinde diğer bir önemli eğilim de sentezin reddiydi. Brecht, "*Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü Üzerine Notlar*"ında Wagner'in *Gesamtkunstwerk* fikrini yorumlayarak kendi epik tiyatrosuyla onun arasına mesafe koyar.

> Sözcükler, müzik ve prodüksiyon arasındaki büyük üstünlük mücadelesi [...] öğelerin birbirinden tamamen ayrılmasıyla kolayca devre dışı bırakılabilir. *Gesamtkunstwerk* fikri, bütünleşme bir karmakarışıklıktır anlamına geldiği sürece, sanatların birbirine kaynaşacağı sanıldığı sürece, bu farklı öğelerin hepsinin değeri aynı şekilde düşecek ve hiçbiri sadece toplamı çoğaltmaktan başka bir işe yaramayacaktır.[17]

Burada tiyatronun teatralleştirilmesi, her bir simgeleme sisteminin ayrılması, farklılaşması ve birbiriyle sürtüşmesiyle karakterizedir, seyircinin farklı prodüksiyon öğelerini fark etmesini sağlar ve aktif bir düşünsel katılımını gerektirir. Bu sanatsal zıtlaşmacılık seyirciye, yeni bir gerçeklik duygusu oluşturmak için heterojen öğeler arasında bağlantılar kurma çağrısı gibi görülebilir. Bu yönden bakınca, sentezin yerini sadece epik tekniklerin değil, montaj ve kolaj tekniklerinin ve ayrıca Fütürizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi avantgard hareketlerin de aldığını görürüz. İtalyan ressam Giacomo Balla bir tiyatro projesi için yaptığı taslağa "Disconcerted States of Mind" ["Dağınık Ruh Hâlleri"] (1916) adını verdi; öğelerin birbirinden ayrılmasının nasıl yaşantılanabileceğini göstermeyi amaçlayan bir eserdi bu. Resmî hiçbir performans kaydı günümüze kadar gelmediğinden, bunu gözümüzün önüne getirmek için taslağın kendisine bakmak zorundayız. Farklı şekilde giyinmiş dört performansçı beyaz bir perdenin önünde durur. Antraktlarla birbirinden ayrılmış dört bölümün ilkinde performansçıların her biri bir sayıyı on iki kez yüksek sesle söyler (bunlar fiyatları bildiren borsa simsarları mı?). İkinci bölümde performansçılar, yine birbirlerini görmezden gelerek bir harfi on iki kez tekrarlar (akustik bir yerleştirme mi?). Üçüncü bölümde gündelik hareketler yaparlar: Biri saatine bakar; diğeri şapkasını kaldırarak selamlar; üçüncüsü burnunu sümkürür ve dördüncüsü gazete okur. Dör-

düncü bölümde hepsi birtakım ruh hallerini (sıkıntı, keyif, zekilik, inatçılık) göstermek anlamına gelen sesler çıkarır.[18] Bu türden düzenlemeler ve çalışmalar 20. yüzyıl süresince, ses/yerleştirme/performanstan oluşan yan alanda önemli hale geldi. Bu performans parçaları geleneksel anlamda tiyatro olarak kabul edilmeyi amaçlamıyordu, çünkü tekrarlanma prensibini ve dolayısıyla da nesneleşmeyi reddediyorlardı.

Popüler Kültürle Yüksek Kültür Arasındaki Sınır

1510 karnavalında banker Agostino Chigi seçtiği konuklarını Roma'da "güzel, çekici ve zevkli bir komedi"yle eğlendirmek için Tiber kıyısındaki villasında yemeğe davet etti. Hümanist tiyatronun bu ilk örneği, klasik öğretiyi canlandırmak amacındaydı. O gecenin farklılığı, bir mektubunda o gösteriyi belgeleyen ve hemen ardından da St Peter Meydanı'nda "on iki bin ve daha fazla" kişinin katılımıyla sergilenen, Lazarus'un dirilişiyle ilgili dinsel bir temsili tanımlayan bir konuk tarafından bariz biçimde ortaya konuyor.[19] Hümanist tiyatroculuğun başlangıcında, mutlakiyetçi ve burjuva rejimler altında daha da güç kazanan elitist bir eğilim vardı. Tiyatronun saray toplumunda gelişmesi mimari yönden, sosyal ayrımlara göre yapılandırılmış bir oditoryuma yol açtı. Tiyatro Aydınlanma'nın etkisiyle (bir sonraki bölüme bakınız), müstehcen ya da hazcı diye nitelenen, zevk verici yönleri dışlayacak eğitim prensipleri benimsedi. Bu süreçler ister istemez, elit bir kültürün temeli olarak, bale, opera ve sadece konuşmadan oluşan dram gibi birbirinden kesin bir şekilde ayrılmış kategorilerin oluşmasını getirdi. Bu ayrımlar 19. yüzyılda daha da sorunlu hale geldi; tiyatro kuruluşlarının büyük çoğunluğu "eğlence endüstrisi"ne hükmeden kapitalist prensiplerle hareket ederek, "klasik" tarzları popüler tarzların düzeyine düşürdü. Ve orta sınıfın eğitim güçleri, karma tiyatro programının taşıdığı sonuçlarla, Batı uygarlığının krizi olarak bu yan yanalığı hiç bıkmadan kınarken, burjuva tiyatrosunun daha siyasi uygulayıcılarıysa gerçek bir "Volkstheater" (Halk Tiyatrosu") özlemindeydi. 1874'te Eduard Devrient *History of the German Stage*'in son bölümünü can sıkıcı bir sözle bitirdi: "Tiyatro düşüncesinin gerçek değerini ancak bağımsız bir ulusal devlet koruyabilir; seyircilere ticari yönden bağımlılık tiyatroyu sıradanlığa ve soytarılığa doğru aşağı çekecektir." Wagner neredeyse eşza-

manlı bir şekilde, *Actors and Singers* (1872) adlı yapıtında "Almanya'da iyi tiyatronun hâlâ, sadece en aşağı tarzlarda" yapıldığını iddia etti. "Shakespeare'in ilkel halk sahnesi"ni düşünerek, yeni ve popüler bir Alman tiyatrosunun panayırlardaki kukla gösterilerinde filizlendiği görüşündeydi.[20]

Özellikle Almanca konuşulan ülkelerde yaygın bu çelişki 1900'lerde önem kazandı ve modernist tiyatroyu anlamaya çalıştığımız günümüzde hâlâ bir müşkül olarak varlığını koruyor. Sadece söz dağarcığı bile zorluklar yaratıyor. "Eğlence endüstrisi"nden söz ettiğimizde kullanılan terminoloji çoğu kez aşağılayıcıdır ama ticarileşmeyi demokratikleşme sürecinin bir parçası olarak görürsek, her türden, farklı tiyatro biçimini yeni doğan kentsel kültürün zengin imkânları olarak kabul etmemiz gerekir. Gerçek, burjuva-hümanist tiyatronun estetik meşrulaşma konusunda az çok ikna edici girişimlerde bulunarak, sirkten, varyeteden, müzikholden, sinemadan, sportif olaylardan ve diğer her türlü gösteriden yepyeni bir bağlam kazanmış olduğudur. Sanayi devriminin ve çalışmanın boş vakitten ayrılmasının toplumsal sonuçları "dördüncü gücün" yahut emekçi sınıfın satışa sunulacak kültürel eylemlerin belirlenmesinde bir itici güç haline gelmesini sağladı.[21] Modernizmi bu mercekten incelersek tarih yazıcıların ana akım sanatı modernizmin karşısına koymasıyla meydana gelen çelişkiyi görebiliriz. Bu çelişki film stüdyolarında ele alınmış ve "yaşayan modernizm, klasik sinema" deyişiyle karşılık verilmiştir.[22]

Bu bağlamda, tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi elit ve popüler kültür arasındaki sınırların silikleşmesini gerektirdi. Birçok örnek verilebilir ama Max Reinhardt'ın başarısından söz etmek bu konuda yeterli. Bunlar onun, elit kültürü hicveden "Schall und Rauch" ("Ses ve Duman") Kabaresinden, Berlin'in Circus Schumann'ındaki "beş binler tiyatrosu"na kadar uzanır. Mesele, bu "Halk Tiyatrosu" yaratma çabalarının eğitimli orta sınıfın fikirlerinden büyük ölçüde haberdarlığını korumasıydı. Tiyatronun teatralleştirilmesi için operet ve sirk gibi popüler biçimlerle çalışmak profesyonel tiyatroculara hiçbir zaman akıllıca gelmedi. Bu konuda modernist Hugo von Hofmannsthal, oyundaki muğlaklıklara bir örnek olarak gösterilebilir. Hofmannsthal bir edebî figür olarak, Reinhardt'la *Oedipus* (1910) prodüksiyonunun kalabalık koreografisinde de, Reinhardt'ın *Everyman*'inin (1920) Salzburg

Festivali'nin açılışı için açık havada sahnelenmesinde de işbirliği yaptı. Ama Hofmannsthal 1890'da, on altı yaşındayken 1 Mayısta Viyana'da ilk işçi hareketi gösterisine tanık oldu ve şu dizeleri yazdı: "Ayaktakımı böğürüyorsa sokaklarda, peki çocuğum, bırak bağırsın. / Çünkü sevgisi de nefreti de bayağıdır, adidir onların! [...] Sokaklarda bırak ayaktakımını: Sloganları, cinneti, yalanları ve rezilliği, / Kaybolur, sönüp gider onlar; kalacak olan sadece gerçeğin güzelliği!"[23] Altta yatan bu temel yaklaşımlar modernist teorilere ve uygulamaya yönelik çabalara nüfuz ederek tiyatroyu başına elitlerin koyduğu haleden kurtardı.

Modernist tiyatronun merkezine teknolojik gelişmenin ve toplumsal çalkantıların doğrudan sonucu olan, canlı eğlencenin popüler biçimlerini koymak istersek radikal bir perspektif değişikliğine gerek duyarız. Müziği Franz Lehár'a ve librettosu Victor Léon'a ait bir operet olan Şen Dul'un prömiyeri 1905'te Viyana'da yapıldı ve sonraki beş yılda Danimarka, Rusya, Macaristan, Norveç, İsveç, Büyük Britanya, İspanya, Avustralya, Yeni Zelanda, Küba, Şili, Birleşik Devletler ve birçok Afrika kolonisinde sahnelendi. 1909 Mayısında 433 Alman, 135 İngiliz ve 154 Amerikan kentinde 18.000'den fazla kez gösterilmişti.[24] Şen Dul mesela böylece, bir modern tiyatro yorumunun merkezi haline geldi. Ayrıca, sirk, kabare, varyete, revü, popüler dans gösterileri, sinema ve yeni kurulmuş birçok işçi tiyatrosu da önemli hale geldi ve bunun sonucunda –o zamana kadar marjinalize edilmiş– kadınlar da, hayvan terbiyecisi, at binici, sirkte gösteri kızı, şarkıcı ve dansçılar olarak merkezde yerini alacaktı. Şen Dul vakası bize tiyatro araştırmacılarının, modernist tiyatronun estetiğini ve fonksiyonunu tanımlayan terminolojilerini yeniden düşünmeleri gerektiğini hatırlatıyor. Şen Dul'un başarısının, eğlence endüstrisiyle yakın ilişkisi yüzünden bir kenara bırakılması pek inandırıcı değildir, çünkü kadınların özgürlük talebinde (Henrik Ibsen'in *Bir Bebek Evi*'nin başkarakteri) Nora Helmer'in mi yoksa (Şen Dul'a adını veren başkarakter) Hanna Glawari'nin mi daha çok etkili olduğu tartışmalıdır. Böyle bir perspektif değişikliğini gerçekleştirmek için tüm dünyadaki popüler tiyatro biçimlerini, bunların estetiğini ve dramaturji uyarlamalarını dikkatle incelememiz gerekir. Popüler kültürün hangi yönlerinin modernist tiyatronun gelişiminde merkezî bir yer tuttuğunu ve hangi yönlerinin kenarda kaldığını belirlemek için gereken kavramlar ve terminoloji geliştirilmelidir.

Brecht, "Tiyatro için Küçük Organon"unda böyle bir girişimin en önemli sorununu dile getirdi: "İnsanlar zevkin yüksek ve alçak derecelerinden söz ettiğinde bile sanat onlara buz gibi bir yüzle bakar; çünkü insanlara zevk verebildiği sürece kimi zaman yüksekten kimi zaman alçaktan uçmak ve rahat bırakılmak ister."[25] Bu birbirine zıt çiftleri ister "yüksek" yahut "alçak", ister "elit" yahut "popüler", isterse de, "derin modernizm"e karşı bulunan kullanışlı terim "yaşayan modernizm" olarak sınıflandıralım, Brecht'in gayet iyi gördüğü gibi, sorunu böyle ikiye bölmelerle çözemeyiz. Modernist tiyatro konusunda araştırma bu yeni yolda devam edecekse Sanat'ın "buz gibi yüzü"nü hatırlamalıyız. Tiyatroyla sinemanın, ya da tiyatroyla sirkin, popüler kültürde dolaşan karşılıklı etkileşimleri gibi estetik akımları izleyen ve bağlamlarına oturtan çalışmaların modernist tiyatronun yeniden tanımlanmasında özellikle yararlı olduğu görülecektir.[26]

Geçmişe Bakış

Bu kısımda, modernist tiyatro hakkında anlatacaklarıma soruna yönelik bir biçim verdim. Modernist duruşu "modernite"nin uzun süreli perspektifinden incelemek için, Meyerhold gibi, modernist tiyatronun "tarihsel evrimin doğrudan sonucu" olduğunu varsaydım. Ve en çok dikkati bu işe harcarken, bana ayrılan kısmın son bölümünde farklı ve pek o kadar tanıdık olmayan bir yaklaşım ortaya çıktı: 1890'la 1930 arasında, derin tarihsel değişimler sonucunda doğan birçok tiyatro sanatının yanal ve bağlamsal keşfi. Bu makale hem modernist tiyatronun tarih yazımına eşlik eden sorunları bir tanıtma girişimi, hem de yerleşmiş modernizm anlayışlarını sorgulamaya bir davettir. Bu dönemdeki deneylerin daha eski Batı tiyatrosuyla, "çağdaş" dediğimiz tiyatronun bitişme noktası ve ara yüzü olduğu gayet açık bir gerçektir. Tarih yazımı diliyle söyleyecek olursak, modernist tiyatro yönünde geriye bir göz attığımızda hem modern öncesi geleneklere modernist bir tepkiyi, hem de modernitenin modernist bir "geleceğin tiyatrosu" arayışını yansıtan tiyatro reformlarıyla karşılaşırız. Bu gelişmeleri tek bir tarih şeridine yerleştiremeyiz, çünkü tiyatro zamanda ve mekânda dolambaçlı ve kararsız bir yol izler; ancak tarihçinin bakış noktasına göre bir biçim verilebilir ona.

Notlar

1 Bkz T. Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 60-85.
2 İvanov'dan bütün alıntılar "Geleceğin Tiyatrosu" C. Schumacher (Der.), *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996) içinde, s. 228-9.
3 Bütün alıntılar V. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre,* Çev. ve Der. bir eleştiri notuyla E. Braun (Londra: Methuen, 1969) içinde, s. 61.
4 V. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, s. 62-3.
5 A.g.e., s. 139.
6 E. Dörr, Rudolf Laban: *Das choreographische Theater* (Norderstedt: Books on Demand, 2004), s. 98-103.
7 A. Artaud, *Selected Writings*, (Der.) S. Sontag, Çev. H. Weaver (Berkeley: University of California Press, 1988), s. 160.
8 G.W. Brandt (Der.), *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990* (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 167.
9 D. Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 49-72.
10 Brandt (Der.), *Modern Theories of Drama*, s. 85-6.
11 Schumacher (Der.), *Naturalism and Symbolism*, s. 303.
12 N. Evreinov, *The Theatre in Life* (Londra: George G. Harrap, 1927), s. 137-8.
13 E.G. Craig, *On the Art of the Theatre,* (Der.) ve giriş F. Chamberlain (London: Routledge, 2009), s. 73.
14 V. Meyerhold, *Meyerhold on Theatre*, s. 53 ve 123.
15 A.g.e., s. 129.
16 A.g.e., s. 124. Meyerhold'un tekniği için bkz. G. Baumbach, "Meyerholds 'Biomechanik': (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst", G. Baumbach (Der.), *Auf dem Weg nach Pomperlörel: Kritik 'des' Theaters* (Leipziger Universitätsverlag, 2010) içinde, s. 297-351.
17 B. Brecht, "Opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" üzerine notlar, B. Brecht, *Brecht on Theatre*, Der. ve Çev. John Willett (Londra: Methuen Drama, 1964) içinde, s. 37-8.
18 Balla, "Sconcertazione di stati d'animo" taslağını bir kâğıda rakamları, terimleri ve yönleri yazarak yaptı. Bu taslakların nasıl farklı şekillerde yorumlanabileceği, Berghaus'un temel olarak daha az soyut bir versiyona vardığı, aşağıdaki iki tanımlamayla görülebilir. Bkz. M. Kirby ve V.N. Kirby, *Futurist Performance* (New York: PAJ Publications, 1986), s. 63; G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944* (Oxford: Clarendon Press, 1998), s. 252-3.
19 İki gösteri Alessando Picenardi tarafından İtalyanca anlatılmıştır, bkz. F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550* (Roma: Bulzoni, 1983), s. 346.

20 E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (Berlin: Henschelverlag, 1967), Cilt II, s. 390; R. Wagner, Über Schauspieler und Sänger (Leipzig: Fritzsch, 1872), s. 29-30.
21 Bkz. K. Maase, *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970* (Frankfurt on the Main: Fischer, 1997).
22 M. Hansen, "Duyuların Kitlesel Üretimi: Yaygın Modernizm olarak Klasik Sinema", *Modernism/Modernity,* 6 (Nisan 1999), 59-77.
23 Alıntı, D. Lorenz, *Wiener Moderne* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2007), s. 21.
24 Bu sayılar, Viyana Üniversitesi'nde, libretto yazarı Victor Léon üzerine ilk temel araştırmanın yapıldığı bir tez projesinin parçası olarak Barbara Denscher tarafından derlendi. Tezin yayınlanması planlanıyor.
25 B. Brecht, "A Short Organum for the Theatre", Brecht, *Brecht on Theatre* içinde, s. 181. Çeviri değiştirildi.
26 Bununla ilgili çalışmalar arasında şunlar var: B.J. Faulk, *Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture* (Athens, OH: Ohio University Press, 2004) ve S.D. Charnow, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris: Staging Modernity* (New York: Palgrave Macmillan, 2005).

Okuma Önerileri

Brockett, O.G. ve R. Findlay. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1973).

Gay, P. *Modernism: The Lure of Heresy from Baudelaire to Beckett and Beyond* (Londra: William Heinemann, 2007).

Lehmann, H.-T. *Postdramatic Theatre.* Çeviren ve Giriş K. Jürs-Munby (Londra: Routledge, 2006).

Pomerance, M., (Der.) *Cinema and Modernity* (New Brunswick, NJ ve Londra: Rutgers University Press, 2006).

Schumacher, C., (Der.) *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850-1918* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

Senelick, L., (Der.) *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists,* Çev. ve Der. L. Senelick (Austin, TX: University of Texas Press, 1981).

3
Barok Tiyatrodan Romantik Tiyatroya

Christopher Baugh

Tiyatronun 16. yüzyıl sonundan 19. yüzyılın sonlarına kadarki tarihi genellikle, ulusal tiyatro yazınlarının hâkim olduğu dönemlerin etrafında şekillenmiştir: İspanyol altın çağının tiyatrosu; Shakespeare ve çağdaşları; Fransız klasik tiyatrosu; İngiliz Restorasyon döneminin komedi tarzları; Weimar ve Alman tiyatrosunun altın çağı. Basılı oyun metinlerinin uzun ömürlülüğü, özgünlüğü ve arkeolojik değeri düşünülürse bu biçimlenme normal ve kaçınılmazdır. Ama "büyük eserler"e odaklı bu tarihlerin yazılmış ve söylenmiş sözleri tiyatronun hem baş tahrikçisi, hem de en önemli arşivsel hatırası saymak gibi bir sonucu vardır. Bu tür tiyatro tarihleri çağdaş algılarımızı, yani *bizim* neyi "iyi" bir tiyatro yazını

sayacağımızı kaçınılmaz bir şekilde belirlemiştir. Örneğin 18. yüzyıl İngiliz tiyatrosundan, R.B. Sheridan ve Oliver Goldsmith'ten ibaret, az bir ürün dışında, bugün "iyi" tiyatro yazını sayılan pek oyun çıkmamıştır ama bu dönemde seyirci popülaritesi, ünlü oyuncular ve sahneyle ilgili gelişmeler bakımından kesinlikle mükemmel bir tiyatro yapılmıştır. Aynı şekilde, 1830-1880 arası dönemde tiyatro tüm Avrupa'da toplumsal ve siyasi olaylara tam ve geniş bir şekilde karşılık veren, muazzam popüler bir sanat biçimiydi ama yine de, operayla bariz bir kontrast oluşturacak şekilde, o dönemden tiyatro yazını külliyatına giren oyun çok azdır. Dolayısıyla Avrupa tiyatro tarihinde, "büyük" tiyatro yazınıyla "büyük" tiyatronun bir arada varlığının gerçekleşmediği belirli dönemler olduğu görülüyor. Bu nedenle, neyin büyük tiyatro yazını olduğu konusunda günümüzde verilen hükümlere temkinli yaklaşmak ve "büyük oyunlar"ın büyük bir tiyatronun zorunlu bir içeriği olduğu varsayımını değiştirmek gerekli gibi geliyor. Tiyatro yazını çok önemliyse de, tiyatroların tarihini yapma konusundaki yaklaşımların sadece *birini* oluşturur. Bu makalenin amacı; "barok" ve "romantik" çerçevelerini 16. yüzyıl sonundan, romantik ve maddeci gerçekçiliğe karşı, 19. yüzyılın son on yıllarında başlayıp modernist isyana kadar süren, mekânsal ve görsel bir fenomen olarak, tiyatronun hikâyesini yazmak için kullanmaktır.

İtalya'da 15. ve 16. yüzyıllarda görsel sanatlarda gerçekleşen değişiklikler ve gelişmeler –Rönesans denen ve bir sonraki kısımda incelenecek bir fenomen– tüm Avrupa'yı dolaşıp değişimler geçirdi ve yerel biçimlerle karışarak o ve daha sonraki yüzyıllarda yeni ve kendine özgü değişik biçimler oluşturdu. Yani "üslupçuluk", "barok", "rokoko", "neoklasizm" ve "romantizm", sanat tarihi sınıflandırmasının "Avrupalı" terimleri gibi görülebilir. Bunlar tiyatroların tarihini yapmada bizim için çok değerlidir, çünkü sadece tiyatro mimarisinin ve sahne tasarımının (*scenography*)* estetik kaygılarını anlamamıza yardım etmekle kalmayıp, tiyatro yazınının tarihi oluşturulurken yaratılan dönemlerin dışını ve ötesini de

* (Yun.) *Scenography*; "sahne" anlamına gelen *skéné* ve "tanımlamak, yazmak, çizmek, anlatmak" anlamına gelen *grapho* kelimelerinden oluşur. 18. yüzyıl sonunda yaygınlaşarak, sadece dekor tasarımı anlamında değil sahne ambiansının içinde yer alan, ışık, müzik, kostüm, seyirci ile kurulan mekân vb her şeyi barındıran "sahne tasarımı" anlamında kullanılmaktadır. (y.h.n.)

değerlendirmemizi sağlar. Bunlar tiyatro ve pratiklerinin toplumsal etkinliğinin resim, heykel, mimari ve müziğin de dahil olduğu daha geniş çaplı kültürel ve sanatsal uğraşların arasında nasıl görüldüğünü değerlendirmemize yardımcı olur.

Almanya'da Sachsen-Meiningen Dükü Georg ve Londra'da Henry Irving gibi sanatçılar 19. yüzyılın sonunda, resimle çerçevelenmiş sahnenin görsel niteliğini yükseltmek için oditoryumun ışığını karartmaya karar verinceye kadar, tiyatroya gitmek orada anonim bir şekilde hazır bulunmaktan, karanlıkta oturup, dikkatle tasarlanmış ve uyumlu bir şekilde bütünselleştirilmiş prodüksiyonu seyredip dinlemekten çok farklı bir anlama geliyordu. Aydınlatma mum, yağ ve sonrasında gaz ışığıyla sağlandığında seyirciler kendilerinin, diğer seyircilerin, tiyatro binasındaki mekânsal dağılımlarının ve 17. ve 18. yüzyılların çoğunda, kendi mimari mekânlarının üzerine taşan ön sahnedeki oyuncuların gerçekliğinin farkındaydı. Performans için yapılan binalar bunları tasarlayanların ve inşa edenlerin tavrı ve teatral değerleri hakkında kolayca anlaşılacak şeyler söyleyebilir ve seyircilerin beklenti ve varsayımları hakkında çok şey anlatabilir. Aynı şekilde, sahnenin ikonografisi ve kostüm dizaynı da, stili, tarzı ve grafik reprodüksiyon biçemiyle, sahne pratiğinin estetiği ve teknolojisi kadar, tiyatro performansının toplumsal ve kültürel değerleri hakkında da birçok şeyi gösterebilir. Bunların ikisi de tiyatronun popülaritesinin toplumsal tabanını gösteren verilerdir ve tiyatro ve performansın çağın toplumsal ve kültürel ideolojilerini yansıtma tarzı hakkında fikir verebilir.

Dolayısıyla, 16. yüzyıl sonlarındaki "barok"tan 19. yüzyılın "romantizm"ine doğru gidişle, 18. yüzyılın "rokoko" ve "neoklasizm"iyle simgelenen ara gerilimlerin karşılaştırılması tiyatro ve uygulamalarında gerçekleşen değişimleri ve kaymaları yansıtacak bir çerçeve sağlayabilir. Bu estetik değişiklikler egemen ülkeler ve onların, 17. ve 18. yüzyılın başlarında, halkları üzerinde mutlak politik güce sahip monarşilerinin kültüründen, romantik dönemin devlet, ulus ve halklarının siyaset ve kültürlerine doğru kaymalara paralellik gösterir. Bu hikâyeyi oluşturmadaki amacımın gereği, barokun başlangıcına örnek olarak 1589'da, Grandük Ferdinando de' Medici'yle Fransız prenses Lorraine'li Christine'in düğününe eşlik eden kutlamaları göstereceğim. Bitişi de, elektrikli aydınlat-

manın boyalı resimlerden oluşan sahnenin yapaylığını meydana çıkardığı ve tiyatronun çağdaş sanatın görsel estetiğini hayata geçirme konusunda çaresiz kaldığı 19. yüzyıl sonlarına doğru performansta romantik heveslere karşı çıkışlarla yapacağım.

"Barok" sözcüğü, çoğunlukla geçerli olduğu dönemin sanatçıları ve yorumcuları tarafından kullanılmazdı; Gombrich'in dikkatimizi çektiği gibi,[1] sanat tarihçilerinin, en başta da Heinrich Wölfflin'in *Renaissance und Barock* (1888) adlı yapıtında kullandığı bir icadıdır bu. "Barok" terimi (Portekizce *barroco* = yamuk inci) genellikle, Trent Konseyi'nin (1564) ardından, Lutherci Reforma karşı çıkma isteğiyle doğan yeni bir Katolik heyecanın yarattığı tarzları ve sanatsal tavırları tanımlamada kullanılır. Sınırları sık sık aşıp, mimariyi, mekânı, ışığı, metni ve müziği kullanarak çok duygusal yoğunluklu yapıtlar üreten enerjik ve tutkulu sanat biçimlerini simgeler. Bir sanat tarihi ve sanat eleştirisi terimi olarak "barok" öncelikle, 17. yüzyıl İtalyan mimarisi ve heykeltıraşlığının duygu yüklü görsel dilini tanımlamada kullanılır. Tiyatro tarihçileri bu sözcüğü genellikle, İtalya'da *intermezzi* olarak bilinen, gösterişli eğlencelerdeki sahne sunumunun resimle sağlanan görsel perspektif tekniklerinin gelişmesiyle gelen sahne tasarımı devrimini tanımlayan bir terim olarak benimser.

Medici düğünü, zenginliğinin, gücünün ve kültürel prestijinin hâlâ zirvesindeki Floransa'nın tüm sanatsal, entelektüel ve idari kaynaklarının kullanıldığı, bir ay süren mükellef performanslarla kutlandı.[2] Yeniden canlanan ve giderek militanlaşan Katolikliğin heyecan dolu ikonografisiyle birleşen siyasi bir zafer gösterisi yapma merakının tiyatrosuydu bu. Perspektif ressamlığı, model yapma, kostüm ve inşaat ustalıkları *intermezzi,* yani kiliselerde, saraylarda, tiyatrolarda ve avlularda gerçekleşen ve özellikle bahçelere, sokaklara ve kent meydanlarına yayılan görsel fiyakalar ve geçit törenleri yapmada kullanılıyordu. Bu yeni teknolojiler *meraviglie,* yani yaşantıyı sanki mümkün olan sınırların ötesine iten harikalar ya da mucizeler yaratmaya yarıyordu. Bu performanslar mutlak bir siyasi ve dinsel otoritenin güçlü bir şekilde ilanı ve savunulmasıydı. "Bir saray dekorunda... temsilî kültür"[3] barok tiyatro pratiğini tanımlayan bir özellik haline geldi.

Dükler ve elit akademiler genellikle gayet haşin bir şekilde tahkim edilmiş sarayların kapalı kapılarının ardında gösterişli tiyatro-

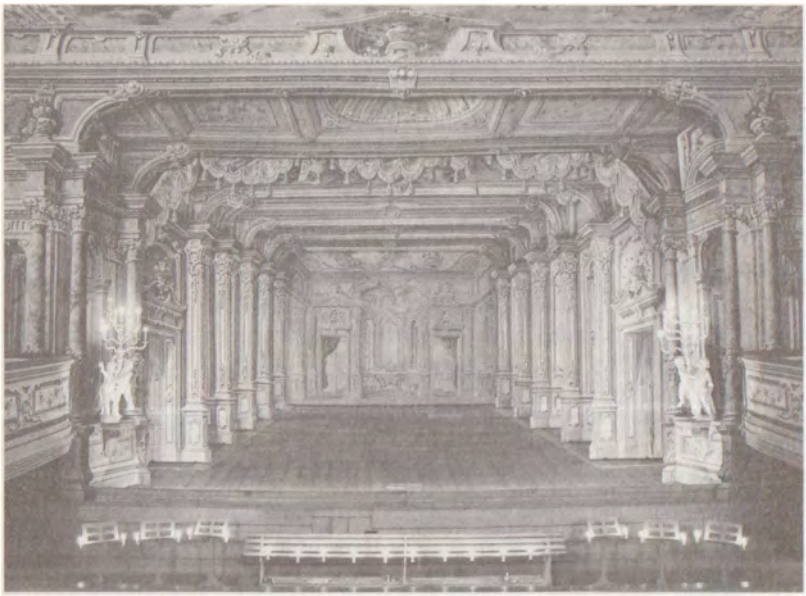
lar inşa etti ve saray tiyatrosu, Carlson'un deyişiyle "kutudaki mücevher"[4] haline geldi. Mutlakiyetçi hükümdara otoritesinin ve muzaffer gücünün ilan edileceği ve gösteriş ve performans yoluyla temsil edileceği bir *theatron* -seyir yeri- lazımdı. Sanatsal gösterinin görkemi entelektüel, dinsel ve siyasal üstünlüğü doğrulamaya yarayan, mücevher gibi bir tiyatroya konmuştu. Örneğin (1588'de) Sabbioneta'daki tiyatronun oditoryumu siyasi ve dinsel otoriteyi birleştirerek evrenin fiziksel bir metaforu haline geldi. Mimar klasik tanrılara, egemen Gonzaga ailesine ve yine kurucusu Gonzaga'nın tasarlayıp planladığı kasabada yaşayan seyircilere uygun yerler ve dereceler verir.

Barokun tavrı, enerjisi ve yinelenen betimlemeleri saray usulü temsil kültürlerine has sahne tasarım değerlerini ve tüm Avrupa'da gelişen bu sahne stratejilerini mümkün kılan bir tiyatro mimarisinin yerleşmesine yardımcı oldu. Bu bağlamda, tiyatro için kullanılan barok "dönem", 16. yüzyıl sonlarındaki İtalyan saraylarının *intermezzi*'lerinden başlayarak, İtalyan opera tarzının tüm Avrupa'da 18. yüzyılın son onyıllarına kadar süren hâkimiyetini kapsayacak kadar uzatılabilir. Bu barok anlayış, 17. yüzyıl sonunda ve 18. yüzyılın çoğunda saraydan saraya seyahat ederek kraliyet düğünlerinde, saray opera ve tiyatrolarında, mutlakiyetçi güçlerin cenazelerinde ve diğer temsillerinde gösterişli görüntüler yaratan ve bir pan-Avrupa performans tarzını sürdüren sahne sanatçısı kuşakların klasik esinli bir mimari biçim ve sahne tasarımını tüm Avrupa'ya yaymasıyla sergilendi. Ayrıca, bu sanatçılar opera binalarının tasarım ve inşası konusunda danışmanlık yaptı ve böylece 18. yüzyılın sonunda, belirgin şekilde bir örnekleşmiş ve birbirinin yerine geçebilecek tiyatrolardan bir ağ tüm Avrupa'ya yayıldı. Dolayısıyla barok sadece, saraya has kutlamaların ve şenliklerin sahne tarzı ve tasarımı için değil, tiyatronun fiziksel yapısı ve 18. yüzyıl sonlarında giderek artan bir şekilde, kentsel toplumlardaki kimliği için de geçerlidir.



Resim 1: Bernardo Buontalenti'nin 1589'da, Grandük Ferdinando de' Medici'yle Fransız prenses Lorraine'li Christine'in düğününe eşlik eden kutlamalar için yaptığı sahne tasarımı. Havada duran bir savaş arabasındaki bir büyücü kadın, ruhları, altın çağa ilham veren bir şarkı söylemeye çağırıyor.

Bir örnek bir barok estetiğini yaratan süreçlere tipik örnek oluşturabilecek bir aile var. Floransalı ressam Giovanni Maria Galli da Bibiena'nın (1625-65) oğulları ve torunları tüm dönem boyunca barok sahne görüntüleri üzerinde hâkimiyet kurdu. 1700'de Francesco Galli Bibiena (1659-1739) Viyana'da İmparator I. Leopold için bir sahne tasarımı yaptı ve sarayın sahne görüntüsünün sorumlusuydu. Daha sonra Nancy, Verona ve Roma'da sahne tasarımları yaptı. 1708'de kardeşi Ferdinando Galli Bibiena (1656-1743) Barcelona'da IV. Charles'ın düğün kutlamalarını organize etti ve sonra Charles Kutsal Roma İmparatoru olunca onunla birlikte Viyana'ya giderek saray kutlamaları ve operası için sahne tasarımları ve dekorları üzerine çalıştı. Ferdinando'nun oğlu Alessandro (1686-1748) Mannheim'da Saray opera binasının tasarımını yaptı. 1717'de Alessandro'nun kardeşi Guiseppe (1696-1757) Viyana'daki saray şenliklerinin baş tasarımcı ve organizatörlüğünü babasından devraldı. 1740'ta, saray sahneleri için yaptığı birçok tasarımının yanı sıra katedraller, görkemli cenaze katafalkları ve anıtları için yaptığı tasarımları da sergilediği, çok etkileyici *Architetture e prospettive* adlı kitabını yayınladı. Küçük kardeşi Antonio'yla (1700-74) Linz, Graz, Dresden, Bayreuth ve Prag'da tiyatroların, sahnelerin ve şenliklerin tasarımını yaptı; 1753'ten sonra sürekli olarak Büyük Frederick'in yanında, Prusya devletini temsil eden tasvirlerin, amblemlerin ve devlet kutlamalarının tasarımında çalıştı. Antonio Galli Bibiena (1700-74) Ferdinando'nun üçüncü oğluydu, Bologna'daki tiyatronun tasarımını yaptı ve ayrıca Viyana'daki Hofburg sarayında çalıştı. Francesco'nun oğlu Giovanni Carlo Galli Bibiena (1717-60) Lizbon'daki Kraliyet Opera Binası'nın tasarımını yaptı. Bu dikkate değer ailenin son sahne sanatçısı Carlo Galli Bibiena (1728-87) 1746-60 arası Almanya, Fransa, Avusturya ve Hollanda da dahil bütün Avrupa'da, ayrıca Londra (1763), Napoli (1772), Stockholm (1774) ve St Petersburg'da çalıştı. Carlo'nun yaptığı sahnelerden bazıları, 1766'da açılan Drottningholm'daki İsveç saray tiyatrosunda hâlâ duruyor. Bibiena ailesinin ve diğer İtalyan ve daha sonra Alman ve Fransız sanatçıların sahne dekorları, kostümleri, tiyatroları, illüstrasyonları ve teknik kitapları bu pan-Avrupa tiyatro tarzının hâkimiyetini ve etkisini sürdürdü.



Resim 2: Kale Tiyatrosu, Český Krumlov sahnesi. Y. 1766'ya ait bu restore edilmiş sahne, barok tiyatro mimari dünyasını performans alanına taşıyor.

İngiltere'de "barok" terimi tiyatroda genellikle 1605-41 döneminde Stuart sarayındaki performanslar için geçerlidir ve Inigo Jones'un (1573-1652) maske tasarımlarını tanımlamak için kullanılır. Jones 1599'da ve 1613/14'te iki kez İtalya'ya yolculuk yaptı ve onun sahne tarzının, daha sonraki gelişiminin ve sahne teknolojilerinin ithal İtalyan "barok" prodüksiyon değerlerini temsil ettiği biliniyordu.[5] Maskeler, *intermezzo* gibi, genellikle kraliyetin altın çağını haber veren muzaffer bir görüntü ile geliyor ve sahnede, Sevgi ve Güzellik, Gençlik ve Akıl, Erdem ve Onur arasındaki çatışmalar gibi ikilemlere, temsilî olarak görkemli çözümler sunuyordu. Barokun daha sonraki İngiliz ve Britanya tiyatrosunun tarih yazımında kullanılışı sınırlıdır ve tipik bir şekilde, 18. yüzyıl Londra'sında, tiyatro yöneticilerinin Nicolò Servandoni ve 1770'lerde Covent Garden Tiyatrosu'nun daimi tasarımcısı haline gelen Giovanni Battista Cipriani gibi İtalyan sahne sanatçılarını çalıştırdığı aboneli opera sezonlarında sahnelenen savurganca temsiller için kullanılır. Bu sanatçılar da Bibienalar gibi, dış yüzlerin, dekoratif

zaferlerin ve havai fişek gösterilerinin abartılı "mekanizma"larının tasarımında çalıştırıldılar.

Shakespeare'le çağdaşlarının tiyatrosu ve Inigo Jones'un maskeleri, ikisi de İngiliz olduğu halde sıklıkla birbirinden ayrılır ve farklı performans dünyaları gibi görülür: Bir tarafta, açık hava tiyatrolarında, para ödeyerek gelen, halktan seyirciler için tiyatro, diğer taraftaysa sarayda, elit, aristokrat seyirciler için dansa dayalı bir sahne gösterisi. Tarihçileri halk tiyatrosunun son derece gösterişli görsel retoriğinden uzaklaştıran belki de William Poel'in (1852-1934), çağdaş Shakespeare prodüksiyonlarını savurganca, bol resimli gerçekçiliğinden kurtarmak için yaptığı reform girişimlerindeki püriten bir cazibedir. Poel 1895'te kurduğu Elizabethan Stage Society (Elizabeth Dönemi Sahne Derneği) ile Shakespeare prodüksiyonları için, tiyatro metninin görsel gücüne güvenen, sahne tasarımı yönünden kıt bir performans pratiği geliştirdi. Ama George Kernodle,[6] İtalyan tarzı iç mekân tiyatroların yan kanatları ve ön sahne kemerleri kadar, 16. yüzyıl Avrupa açık hava tiyatrolarının galerilerini, balkonlarını, iç sahnelerini, perdelerini, yan kapılarını, kubbelerini ve tanrılarını da canlandıran resim, heykel, vitray ve *tableaux vivants*'lardaki güçlü ikonografiyi de layıkıyla hatırlatır bize. Şunu savunur:

> Tiyatro görsel bir sanattır. Soy ağacının bir tarafında edebiyatın çocuklarından biridir, fakat öteki yanda resmin ve heykelin de en az o kadar çocuğudur... Elizabeth Dönemi sahnesi izole bir icat değildir ve tersine, Rönesans görsel sanatlarına has modellerin ve geleneklerin mantıksal bir sonucudur.[7]

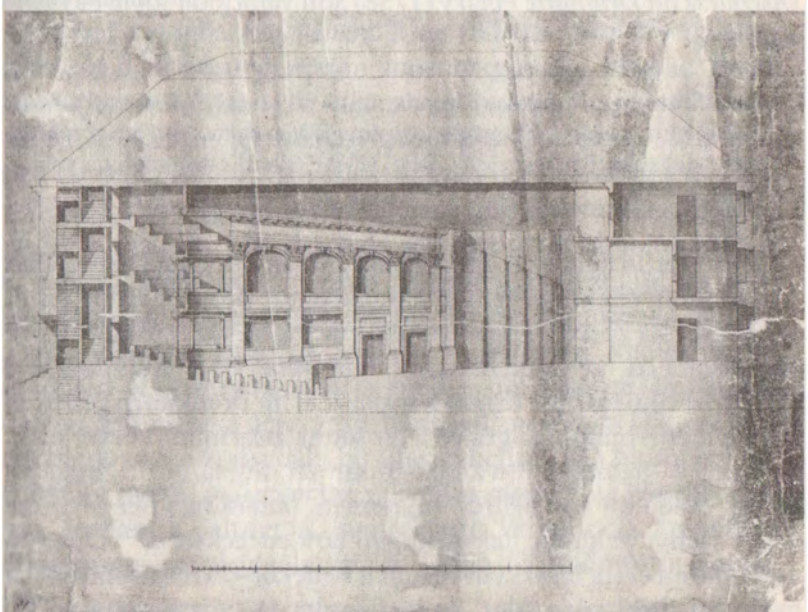
"Barok"un I. Elizabeth, I. James ve I. Charles'ın saltanatlarında halk tiyatrolarının tümü için geçerli olduğunu öne sürmek muhtemelen bu terimi geçerlilik eşiğinin ötesine yaymak olacaksa da Kernodle'ın tezi, edebî başarının o dönemin tarihine yüklediği estetik ve görsel soyutlanmayı önemli ölçüde gidermeyi öneriyor. Londra'da yeniden inşa edilen Shakespeare'in Globe Tiyatrosu'ndaki pratik denemeler, performansların sahne tasarımı yönünden güzel uygulamaları, retorik ve gösterilerle dolu, görsel yönden zengin, son derece renkli bir multimedya yaşantısı olduğunu gösteriyor. Shakespeare'in Globe'sine yapılacak bir ziyaret, hiçbir performans yapılıyor olmasa da, hem tiyatronun hem sahnenin canlı ve derin çağrışımlarla bezeli, güçlü temsilî görsel biçimlerini açık ediyor.

1660'da monarşinin yeniden kurulmasından sonra II. Charles'ın Londra'da iki tiyatroya ruhsat vermesi sıklıkla "yeni bir başlangıç", Avrupa gelenek ve değerlerinin –kadın oyuncuların ve İtalyan perspektif teknikleri kullanılarak resmedilen, değiştirilebilir sahne dekorlarının– ülkeye girişini simgeleyen bir şey olarak anlaşılır. Ama 1660'ta perspektif dekorların normal profesyonel tiyatro pratiğine girmesi sahnenin toptan bir dönüşümü olarak değil, Elizabeth Dönemi ve Jakoben tiyatroların çok sağlam yerleşmiş sahneleme geleneklerinin ve ayrıca, resmedilmiş sahnenin simgelediği heyecan ve yeniliğin oldukça dikkate değer ölçüde başarılı bir karışımı olarak anlaşılmalıdır. Tiyatro yöneticileri yeni tiyatrolar inşa etme fırsatı bulduğunda, Elizabeth tarzı geniş önsahne ve sahnenin iki yanında yer alan sade giriş kapıları hâlâ hâkimdi: Dorset Gardens Tiyatrosu (1671) ve Drury Lane Kraliyet Tiyatrosu (1674). Perspektif dekorlar sahnede gerçekleşen dramatik temsile gösterişli, ideal ve münasip bir arka fon oluşturuyordu. Bunların güçlü estetik cazibesi, seyircilerin gözünün önünden kayboluyor ve sonra yeniden oluşuyor gibi görünebilmelerindeydi. Resmedilmiş dekorlar sahneye açılmış oluklara ve yukarıdaki, bunların karşılığı olan aşağıya dönük oluklara oturuyordu. Dekorların sahneden kaymasıyla arkada açığa çıkan yeni dekorlar dönüşüme bir büyü katıyordu. Dorset Gardens Tiyatrosu'nun resmedildiği gravürlerde barok bir dış cephe ve son derece süslü bir önsahne ve localar görünürken Christopher Wren'in bir çiziminde, Katolik dünyasındaki emsallerine nazaran daha az coşkunluk sergileyen, kuzey Avrupa'ya has, daha Protestan bir barokun daha sade nitelikleri sunuluyor.

Çizimdeki tiyatro binası, seyirciler için bir alan, oyuncular için bir alan ve sahnenin ifadesi için bir alan sağlayan üç bölümlü bir mekân. Oyuncularla dekor-çevre arasında, mesela sahne resimlerinin yaratılmasıyla daha yakın bir fiziksel ilişki olabilirdi ama büyük performans anları geldiğinde oyuncunun yeri her zamanki gibi, seyircilere fiziksel olarak yakındır ve onlarla, oditoryumdaki şamdan-avizeler vasıtasıyla, ortak bir aydınlatma kaynağını paylaşır. Wren'in eseri "bir tiyatro çizimi" başlığını taşıyorsa da, bilgisayarla yapılan rekonstrüksiyon, Adam Kardeşler'in 1775'teki tavan yenileme tasarımının Wren'in çizimine tamamen uyduğunu gösteriyor ve bunun 1674'ün Drury Lane Kraliyet Tiyatrosu'nu yansıttığı konusunda gayet inandırıcı bir kanıt oluşturuyor.[8]

Oyuncunun arkasında durup onu destekleyen dekor, uzaktan görünen bir kenti, görkemli bir sarayı yahut etkileyici bir bahçeyi gösteriyor olabilir ve bunlar Kernodle'ın iddiasına göre "şaşmaz bir matematik ilerleyişle sonsuzluğa gider. Bazen Versailles gibi bir saraydan bile daha mükemmel olan perspektif dekor, duyusal gerçeklik, şahane bir görkem ve tanrısal bir büyüklüğün bileşimini yapmayı başarabilir".[9]

İngiltere'de 1688'in "Şanlı Devrim"i 17. yüzyılı harap eden dinsel sorunları çözmeye çalışırken Anglikan Protestanlara hoşgörülü davranıp Katolikleri baskı altına aldı. Yeniden kurulan monarşinin komedi kahramanları –"kent"in atlı adamları ve kadınları– kötü karakterler ya da komedinin hedefi haline gelirken, restorasyonun alay konuları –yaşlı, çalışkan ve cinsel yönden sadakatli tipler– Richard Steele'nin *The Conscious Lovers* (1722) ve George Lillo'nun *The London Merchant* (1731) oyunlarında olduğu gibi, gelişen Protestanlığın romantik öncesi etiğinin kahramanları haline geldi.



Resim 3: Christopher Wren'in "bir tiyatro çizimi", 1674. Wren'in daha az coşkun, daha çok Protestan barok tiyatrosu seyirciler için bir alan, oyuncular için bir alan ve sahnenin ifadesi için bir alan sağlıyor.

Protestan ve Katolik güçler arasındaki otuz yıl dinsel savaşı (1619-49) Kıta Avrupa'sını kasıp kavurdu ve net bir çözüme ulaşılamaması Katolik karşıreformuna yol açtı, yani Protestan reform şu ya da bu biçimde varlığını korudu ve din gücüyle yahut askerî güçle yok edilemedi. Avrupa ülkeleri Kutsal Roma İmparatorluğunun, Hapsburg hanedanının, Fransız monarşisinin ve Stuart krallarının mutlak hâkimiyetinden yavaş yavaş çıkarak, kendini uluslara ya da devletlere göre tanımlayan halkların nihai hâkimiyetine doğru kaymaya başladı. Uygarlık, aydın ve hoşgörülü bir din, insaniyetli monarşi gibi değerler ve bilimsel araştırmaya inanç yavaş yavaş, mutlak kraliyet otoritesine has değerleri kovdu; retorik, çekişme, inanç ve kanaatin yerini gözlem, deney ve kayıt aldı. Mutlakiyetçi gericiliğe ve acımasız ahlaka ibret alınacak bir iyilik, merhamet, aydın duyarlılığı ve *humanitas* ("insanlık") eğilimiyle karşı çıkıldı. Sanat eleştirmeni, felsefeci ve "Aydınlanma"nın bilimini ve değerlerini kısa ve öz biçimde açıklayan çok ciltli *Encyclopedia*'nın editörü Denis Diderot (1713-84) *Discourse on Dramatic Poetry* (1758) adlı yapıtında şöyle haykırıyordu:

> Şair, duyarlılığın ve hassas duyguların var mı senin? Öyleyse çal o notayı, her yürekte bir yankı ya da titreşim yaratacaksın... Su, hava, toprak, ateş... doğadaki her şey iyidir... Rezil gelenekçilerdir insanoğlunu yoldan çıkaran.[10]

Katoliklerin doğuştan gelen günah kavramına karşı Diderot'nun Aydınlanma değerleri yeni doğan çocuğun doğal masumiyetini savunuyordu; çocuğu günah yoluna saptıran şey sosyal baskılar ve sonrasında da "gelenekçilikler"di. "İnsanlık" ve ahlaklı davranış için örnek alınacak bir tiyatro kaygısı yeni bir dramaturji gerektirdi ve Diderot bununla ilgili yeni bir sahne tasarımının değerlerini oluşturdu: "Sahneniz ne kadar mütevazı olursa olsun, doğa ve gerçek orada bir kez belirdi mi, hemen, onlara ters her şeyin ne kadar saçma ve iğrenç hale geldiğini fark edeceksiniz."[11] Diderot, ayrıntılarını eksik bıraksa da, oyuncu ve dekor-çevre arasında daha yakın bir ilişki talep eder. Bu bağlantılar 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı sahne tasarımının anahtar özellikleri haline gelirken Diderot'nun sahneleme konusundaki fikirlerinin etkisi daha çarpıcı bir şekilde belirginleşti.

Bu etki, James Quin'in barok coşkunluğu ve abartısıyla, genç David Garrick'in daha basit, daha "doğal" çalışması arasındaki zıtlıkta görülebilir. Richard Cumberland 1806'daki *Anılar*'ında şunları hatırlıyor:

> Aman tanrım o ne geçişti! Tek bir dekorun dönüşümüyle bütün yüzyılın üzerinden atlanmış gibiydi sanki; eski şeyler ortadan kalkmış ve birden yeni bir düzen ortaya çıkmış, tatsız bir çağın barbarlıklarını ve bağnazlığını yok etmeye yönelmişti parlak, ışıltılı ve net bir şekilde...[12]

Ama doğal görünüşlü püriten bir basitlik tiyatro tarihçilerine, saraya has savurganlığa nazaran sıklıkla daha çekici gelmiştir. Böyle bir kanıtı değerlendirirken dikkatli olunmalıdır; çağın görgü tanıkları yeni tarzları ve yaklaşımları hoş karşılarken, değişmez bir şekilde, daha önceki pratikleri genellikle ilkellik gibi görür. Böylece, önceki oyuncu kuşağı daima yapmacık ve tatsız gibi görülürken, bugünün "yeni" oyuncularının daima doğal ve hayata karşı dürüst olduğu düşünülür.

Diderot'nun sanat eleştirmenliği her yıl Paris Salon'da sergilenen resimlerle ilgili düşüncelerinin arasında görülür. Michael Fried, Diderot'nun *Salon de 1765*'inde şövale ressamıyla seyirciler arasındaki ilişkide bir "teatrallikten arınma" amaçladığını iddia eder. Fried bu yeni ilişkinin, "kendilerini eylemlerine, tutkularına, faaliyetlerine, duygularına, ruh hallerine tam anlamıyla kaptırmış figürlerin inandırıcı tasvirleriyle seyircinin var olmama halinin kurgusunu" oluşturan bir resim kavramı gerektirdiğini savunur; böyle bir resmin konu aldığı, eylemlerine ve duygularına tam anlamıyla dalmış, kendini kaptırmış görünen kişiler resim "seyircileri"ni görmezden geliyor gibidir.[13] Bu düşünce temelde her ne kadar Aydınlanma değerlerini temsil ediyor olsa da Diderot'nun, seyircilerle resim arasındaki bir ilişkiyi betimleyen bu sözleri nedeniyle ve tiyatro seyircilerine ve tiyatro etkinliğine yönelik imasıyla, romantik sahnenin, seyircisinin ve sonuçta karartılan oditoryumun estetik ideolojisini başlattığı düşünülmüştür muhtemelen.

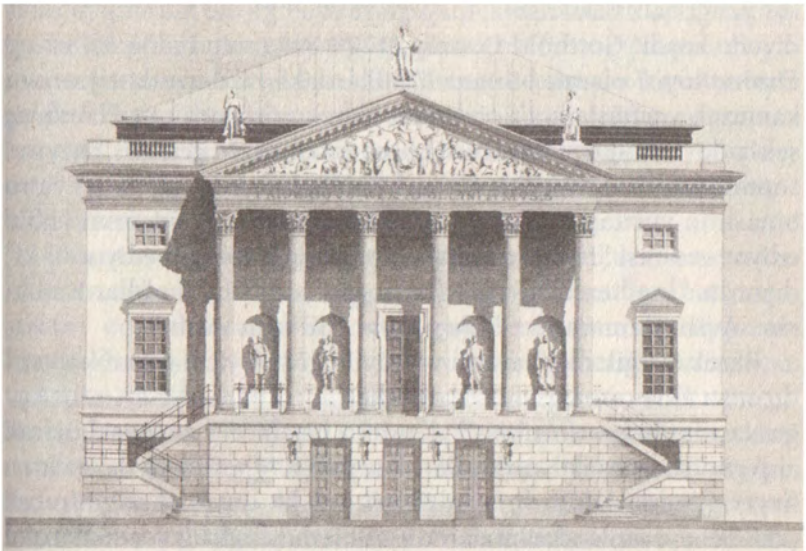
18. yüzyılın ikinci yarısında devlet, bilinçli ve gelişen bir ulus anlayışındaki tüm halkın kolektif temsilcisi olarak, sanatların kültürel himayesini devralmaya başladı. John Brewer'ın gösterdiği

gibi,[14] bu dönem boyunca, kültürel iktidar sarayın mutlak gücünden giderek çıkıp devletin gelişen iktidarına ve kafelerin, konser salonlarının, sanat galerilerinin, kaplıca salonlarının, eğlence parklarının ve *salon*'ların temsil ettiği kamusal tüketim çevrelerine doğru kaymaya başladı. Bu güçlü akıma karşın, Avrupa'nın, varlığını koruyan, sarayları 18. yüzyılın çoğunda ama değişik zaman ölçeklerinde, kişisel modanın, tarzın ve dekoratif sanatların bir ilham kaynağı olarak kalmaya devam etti.

Sonuç olarak, barokun birçok biçimi ve tarzı varlığını korudu fakat altında yatan enerjisi, tutkusu ve dinsel amacı ortadan kalktı. Örneğin 16. yüzyılın ikinci yarısında çeşitli biçimleriyle kendini kabul ettirmiş *commedia dell'arte* fiziksel enerjisi yüksek ve tutkulu bir tiyatro pratiğiydi. Varlığını korumayı başaran ikonografisi, barok perspektif dekorunu zengin bir şekilde donatılmış bir İtalyan ya da Fransız saray tiyatrosu kadar, kuzey Avrupa'nın bir pazaryerindeki geçici bir platforma kurulmuş sahnenin tepesinde de muzafferane bir arka fon olarak kullanmayı benimseyebildiğini ve bu şekilde değiştirebildiğini gösteriyor. *Commedia* ve onun performans pratiği barok dekor ve mimari gibi yayılarak bir Avrupa komik dramaturjisinin temelini oluşturdu. *Commedia* Fransız sarayında özellikle rağbetteydi ve 1680'lerde Tiberio Fiorilli grubu Paris'teki Hotel de Bourgogne'de kamuya gösteri yapan *comédiens italiens du roy** idi. *Commedia*'ya ait görüntüler ve biçimler 18. yüzyılda da devam etti ve kostüm, moda, şövale resmi ve porselen heykelcikler vasıtasıyla o yüzyıla rokoko ikonik imajlarını verdi. Rokoko terimi (*rocaille* = kabuk) dışsal biçimlerin – barokun kabuğunun– cazibesini çağrıştırır. *Commedia* ayrıca 1730'larda John Rich'in Londra'daki Covent Garden Tiyatrosu'nda soytarı "Lun" olarak yaptığı dans performanslarının dramatik ruhu olarak da varlığını korudu.

---

* Kraliyetin İtalyan komedyenleri. (ç.n.)



Resim 4: Andrea Palladio'nun tarzı 1741'de Berlin'in Unter den Linden'inde Büyük Frederick için yapılan, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff'un Opera Binası için ciddi, neoklasik ve soylu bir model oluşturdu.

Barok opera binaları Bibienalar gibi mimarlar ve saraylı işverenleri sayesinde, hâkim tiyatro binası biçimi olarak kaldı ama devletin artan otoritesini yansıtan önemli değişikliklere uğradı. Aydınlanmacı rasyonalizm, barokun sadece "Versailles usulü zafer göstericiliğine"[15] ve dinsel tarzına değil, rokokonun aşırı duygusal, süslemeci abesliğine de itiraz etmeye başladı. Tiyatro binaları Aydınlanma yaşayan kentlerin coğrafyasında önemli yerler işgal etmeye başlamıştı. II. Frederick 1741'de Prusya tahtına geçince Berlin'de Unter den Linden'deki Opera Binası'nı yaptırdı. Ama bu, monarşiye ait göz alıcı bir barok saray tiyatrosu, yani "sandıkta duran bir mücevher" değil, Avrupa'nın ilk halka açık opera binası oldu.

Andrea Palladio'nun (1508-80) tarzı, bina için klasik bir tapınak biçiminin benimsendiği ciddi, neoklasik ve soylu bir model oluşturdu. Mutlakiyetçi monarşi için yapılan opera binalarında dikkat odağı kaçınılmaz bir şekilde kraliyet locasına dönüktü ama Victor Louis 1772-8'de Bordeaux'daki Opera Binası'nı tasarladığında dik-

kat odağı halk tabakasına, fuayeye ve özellikle de muhteşem merdivene kaydı. Gotthold Lessing (1729-81) toplu halde *Hamburg Dramaturjisi* olarak bilinen 1760'lardaki yazılarında tiyatroyu kamusal, yurttaşlara ait bir arena olarak görüyordu ve Hamburg şehir-devleti için ulusal bir tiyatro fikrini dile getirdi. Yüzyılın sonunda Arthur Murphy, Garrick* biyografisini yazarken, tiyatro binasının yurttaşlar için bir kamusal alan olarak önemini kabul ediyor ve orası "insanların kafasını öylesine meşgul ediyordu ki" diyordu, "İngiltere'de bir *dördüncü güç*, yani Kral, Lordlar Kamarası, Avam Kamarası ve *Drury-Lane Tiyatrosu* vardı."[16]

Barok, sergilediği başarılı ve büyük gösteriyle hayranlık uyandırmıştı ama romantiklerse seyircilerinin sunum deneyimine yoğunlaşmasını, performans eyleminin her bireyi duygusal olarak alıp götürmesini istiyordu. Barok seyircisi öfkeden ya da zevkten heyecanlandırılabilirdi fakat özfarkındalık duygusunu yitirecek şekilde heyecanlandırılmaları düşünülemeyecek bir şeydi. Baroku estetiğiyle ve ifade biçimleriyle simgelemek mümkün olabilirse de, romantizm farklı bir görsel tarz olarak düşünülemezdi. Tiyatro konusunda romantizm, tiyatronun işlevine yönelik bir tavır, bir yaklaşım, seyirciler açısından da bir beklentiydi.

1760-80 arası dönemde, toplu olarak, bu tavrın gelişmesini ve doğasını değerlendirmemize yardımcı olabilecek yazılar ve olaylar ortaya çıktı. 1761'de Jean Jacques Rousseau kırsal ortamda geçen *Julie, or the Yeni Héloïse* adlı, engellenen bir aşkı konu alan romanını yazdı ve halk arasında büyük bir başarı kazandı. Rousseau'ya göre, tek gerçek ahlaki ve doğal faaliyet toprağı işlemek ve ondan gelen ürünle yaşamaktı ve doğayla doğru bir ilişki romantizm idealinin temeli haline geldi.[17] Dahası, Aydınlanma rasyonalizmi dini gizemden arındırmayı amaçlarken, kuzey Protestan ülkelerdeki Dindarlık da yürekten bir dinin içedönük maneviyatını vurguluyordu. Bu kanaat 1770'lerde, sanatın yoğun kişisel duyguların bir dışavurumu olmasını savunan Alman sanatçıların toplu halde "Sturm und Drang" (saldır ve bastır) olarak bilinen yapıtlarında yansıdı; Johann Wolfgang von Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* (1774) çabucak, duyarlı, tutkulu, yabancılaşmış gençliğin ıstıraplarını ifade eden sanat için bir model haline geldi. 1775 yılının Ocak

* David Garrick (1717-79) İngiliz tiyatrosunu her yönden etkileyen oyuncu, oyun yazarı ve yöneticisi. (ç.n.)

ayında Gotha'da Georg Benda'nın, 18. yüzyılın hâkim opera biçimlerine karşı bir isyan olarak gösterilen *Ariadne auf Naxos* adlı yapıtı, orkestranın bir hikâye kahramanı ve konuşan karakterlerin şiddetli *kişisel* duygularına bir fon olarak kullanıldığı, ıstırap ve heyecan yüklü bir müzikal dramdı. Mozart bu prodüksiyonu seyretti ve bu devrimci biçimi yapmacık İtalyan resitatifinin* hâkimiyetini yıkacak bir tarz olarak gördü.

Geleneksel barok sanat eğitiminde genç sanatçılar, sanatın kurallarını değerlendirmek, uygun değer yargılarını ve sanat yaklaşımını edinmek için Roma'ya giderlerdi ama Philippe de Loutherbourg (1741-1812) bunu reddetti; "pitoresk"i amaçlayan ve kuzey Avrupa manzarasına sanatsal bir değer veren ilk sanatçılardan biri oldu. 1760'ların sonunda, Paris'teki çıraklığının ardından İsviçre Alplerine gitti, Ren nehri boyunca dolaştı ve Bavyera'nın kuzeyinden başlayıp Alman devletlerinin merkezinden geçerek Frankfurt'a doğru giden bu rota Romantik Yol olarak bilinir oldu. Yoluna devam edip 1771-2'de İngiltere'ye gitti ve Drury Lane'de önce Garrick, sonra da Sheridan için dekor sanatçısı olarak çalıştı.[18] Onun Londra tiyatrosundaki tutkusu ve çalışmaları birçokları için, romantik tiyatroyu simgeleyen tavırların ve değer yargılarının tipik bir örneği haline geldi. El değmemiş doğayı gösteren dekorları dikkate değer bir topoğrafik doğrulukla tasarladı, yeni ve geliştirilmiş dekor teknolojileri sundu. Onun tutkusu, (oyuncuların kostümleri de dahil) tüm öğelerde görsel bir uyumun başarıldığı, dikkatle kurulmuş bir dekor sunmaktı. Loutherbourg, 1772'de Garrick'le, işinin tanımlanması konusunda görüşürlerken, prodüksiyonun tüm yönleri üzerinde estetik bir hâkimiyet arzusunu dile getirdi:

> ... resimleri etkili kılmak için sahnenin aydınlatma tarzını değiştirmem lazım... Dahası, dekorların ve gereken her şeyin boyanmış ve ayrıntısıyla yapılmış küçük, ölçekli bir modelini hazırlamam ve böylece, görevli ressamları ve mekanisyenleri ve diğer kişileri doğru bir yola sokarak, modellerimi aslına sadık bir şekilde yapabilmelerini sağlamam lazım... Oyuncuların ve dansçıların kostümlerini renkli çizeceğim. Yapacağım işi besteciyle ve bale yönetmeniyle tartışmam lazım...

* **Şarkı** söyler gibi konuşma. (ç.n.)

Yaklaşık 1650-1800	Yaklaşık 1760-1900
• Oyuncu, seyircilerle aynı mimari mekândaki bir platforma –büyük bir *ön sahne*ye, oditoryumda oluşturulmuş "eşikli bir boşluğa"– çıkardı.	• Oyuncu, seyircilerden farklı bir mimari mekândaki *–çerçeve biçiminde bir sahne* kemerinin ötesindeki– bir platforma çıkardı.
• Kostümler karakterleri ve tarihsel dönemleri gösteren amblemler kullanılarak düzenlenir ve tarihsel yönden tutarlılığı sağlama girişiminde bulunulmazdı.	• Kostümler bilinçli bir şekilde araştırılır, tasarlanır ve dramatik karakteri ve tarihsel dönemi tam gerçeğiyle yansıtmasına çalışılırdı.
• Oyuncular ve seyirciler tüm tiyatroyu Aydınlatan ışığı paylaşıyordu.	• Oyuncular çok aydınlatılmış bir temsil *mekânında bulunurken seyircilerin ışığı buna* uygun düşecek şekilde azaltılıyordu; karanlık bir oditoryum 19. *yüzyılın son* on yıllarında bir realite haline geldi.
• Seyirciler kendi benliklerinin ve grup aidiyetlerinin son derece farkındaydı.	• Seyirciler toplu halde seyircilik sırasında kendi benliğini "yitirmeye" teşvik ediliyordu.
• Oyuncular seyircilerin varlığından son derece haberdar görünürdü.	• Oyuncular seyircilerin o kadar farkında değildi; Diderot ve sonra Stanislavski, oyuncuları sanki seyirciler yokmuş gibi oynamaya teşvik ediyordu.
• Dekorlar stoktan alınır –tekrar tekrar kullanılır– ressamlar tarafından genel dekor olarak resmedilirdi.	• Dekorlar özel olarak tasarlanır ve o prodüksiyon için yapılırdı.
• Dekorlar bir sermaye yatırımı gibi görülürdü. *İtalyan sanatçılar (Bibienalar,* Cipriani, Servandoni vd) Avrupa'yı dolaşarak tiyatrolara dekor tedarik ederdi.	• Dekorlar giderek, repertuvar bırakıldığı zaman atılacak şeyler olarak görülür oldu.
• Sahne teknolojileri oluklardan ve sürgülerden belliydi –bunların işlemesi gösterinin bir parçasıydı– sahne değişimleri görülebiliyordu.	• Teknoloji yine gösterinin bir parçası olarak kullanılıyordu ama mimariyle ve dekordaki yanılsamalarla gizlenmişti; sahne değişimleri gizliydi.
• Dekorlar performans için bir arka fon süsü olarak kullanılıyordu.	• Dekorların sahnelenen dramı destekleyen bir ortam oluşturması amaçlanıyordu.
• Tiyatronun tarzı sunumsal ve retorik olmak eğilimindeydi; duygularını dışa vuran seyirciler performansa katılırdı; hayranlıklarını gösterirler, ağlarlar, gülerler ve gösterilen mükemmel yeteneği alkışlarlardı.	• Tiyatronun tarzı temsile dayalı olma eğilimindeydi; seyirciler uyumlu bir şekilde tasarlanmış "başka" bir dünyaya tanık olur ve esriyen, kendini kaptıran anonim seyirciler olmaya teşvik edilirdi.

Bu tutkuların hepsi Loutherbourg'un yaşam süresinde tam olarak başarılamamışsa da, çalışmalarının romantik sahne tasarımında yol açtığı sonuçlar gayet açıktır. Avrupa tiyatro sunumundaki değişimlerin özetlendiği, aşağıdaki tablo[20] Loutherbourg'un tutkularının boyutunu ve ayrıca, barok ve romantik tiyatro tarzlarını gösteriyor.

Romantizm, insanı çevresinin içinde ve doğal dünyayla bütünleşmiş olarak görüyordu. Bundan ötürü, dramdaki karakterler dekordan oluşan sahnenin tasarım parçaları haline geldi. Geleneksel olarak seyircilere yerin, karakterin ya da tarihsel dönemin bir amblemini *gösteren* dekor ve kostümler artık seyircileri ya bir gerçeği ya da bir hayali seyrettiklerine ikna etmek –bazı vakalarda gerçekten bizzat o şeye bakıyor olduklarına inandırmak– amaçlı hale geldi. Bu yeni estetik artık, örneğin geçmişin oyunlarının sunumunda ön plana çıkan sembolik kostümlerle başarılamazdı. Öncelikle sahne önünde, seyircilerle aynı mekânda oynayan barok oyuncular pekâlâ çağının harika bir "sokak" kıyafetiyle ama kalıplaşmış semboller eklenerek, mesela Coriolanus için bir Roma göğüs zırhı ve sorguçlu bir miğferle, ya da bir Türk hükümdar için bir kaftan ve türbanla falan görünebilirdi. Fakat oyuncular sahnenin arka tarafına geçip de Loutherbourg'un istediği gibi, tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dekor-çevrenin parçası haline gelince böylesi kostüm stratejileri yetersiz hale geldi.

Loutherbourg 1781/2'de Drury Lane'den ayrılınca, tarihsel temsillemeleri, felaketleri, doğal dünyayı ve fırtınalar gibi meteorolojik fenomenlerin yanı sıra volkanları ve depremleri sunduğu *Eidophusikon* adlı kendi minyatür tiyatrosunu açtı. Minyatür sayesinde, Argand ışığının yeni teknolojisini sesle ve resimle birleştirerek, şaşırtıcı bir etkinin ve bilinen bir manzaranın verdiği keyfin yanı sıra, mesela 1785'te Doğu Hindistan Şirketi gemisi *Halsewell*'in battığı fırtınalı denizin gösterilmesiyle duyulan ürküntü ve dehşeti de yaratabiliyordu.[21]

19. yüzyıl başında romantizmin (ve melodram ve büyük operanın dramaturjik biçimlerinin) felsefi ve etik temelleri Avrupa ülkelerinin çoğunda yerleşmişti. Fransız Devrimi toplum, insanlığın ilerlemesi ve geçmiş üzerinde kafa yormak için acil ve büyük bir fırsat yarattı. 1820'lerde tiyatro, doğru topoğrafi ve arkeolojik yönden ayrıntılı işlenmiş dekor ve kostümler sayesinde tarihle yüz yüze gelebilecek ve onu yüceltebilecek bir yer haline geldi. Roman-

tik tiyatroda, doğallık tutkusuna karşın yeni teknolojilere büyük bir iman vardı ve sahnede realist "gerçeği" –Diderot'nun "kurgularını"– yansıtabilmek için gittikçe daha çok kaynak harcandı. Sanayi devriminin yeni dekor boyaları, döküm demirden yapılar, gaz aydınlatması ve spot gibi buluşlarının yaygın bir şekilde kullanılması[22] tiyatronun ilerlemenin ve kentsel yaşamın önünde yer almasına yardımcı oldu. 1820'lerin başında gaz aydınlatmasının gelişi sahnedeki ışığın parlaklığını çok büyük ölçüde arttırmasa da, yavaş yavaş, ışığın bir renk ve atmosfer olarak görülmesine ve resim renkleriyle birleşerek sahnenin dikkatle düzenlenmiş bir tablo gibi gösterilmesine olanak sağladı. Spotlar güçlü bir ışık huzmesi yarattı ve yüzyılın ortasında ilk kez bir oyuncunun, gaz ışıklarının kısılmasıyla karartılan sahnede öne çıkarılmasını ve soyutlanmasını mümkün kıldı. Bireyin doğal dünyada soyutlanması ve yalnızlığı romantizmin dominant bir temasıydı ve spotla aydınlatılan oyuncu romantik tiyatronun güçlü ve ikonik bir simgesi haline geldi.

Bu tiyatronun tam çiçeklenmiş hali, tarihsel dramın, büyük opera ve balenin ve bunların sahne tasarımlarının gelişiminde görülebilir. Almanya'da Goethe ve Schiller'in, Fransa'da Alexandre Dumas *père* ve Victor Hugo'nun tarihsel oyunlarının ve İtalya'da Giuseppe Verdi'nin operalarının yanı sıra Shakespeare'in oyunları da bir ilham kaynağıydı ve gittikçe daha çok çevriliyor ve yeniden canlandırılıyordu. Shakespeare, insan ruhunu en derinlerine dalarak kavramasının yanı sıra, sahne tasarımı ve prodüksiyon yoluyla tarih, doğa, dehşet ve doğaüstü gizem konusunda romantik arzuları tatmin edebiliyordu. Shakespeare'in kültürel ve siyasal değerleri romantiklere ve devrimcilere çok güçlü bir şekilde hitap ediyordu. Dahası, onun oyunları kalıcılığın ve saygınlığın simgesiydi ve "halktan bir adamın" kaleminden çıktığına inanılıyordu. Shakespeare tarihsel oyunlarında, 19. yüzyılın uygarlık yönünden başarılarına giden ilerlemede çok önemli tarihsel atlama taşları olarak görülebilecek temalar ve hikâyeler sunuyordu. 1850'lerde Prenses Tiyatrosu'nda Charles Kean ve 1860'larda Sadler'in Wells Tiyatrosu'nda Samuel Phelps bu vizyonu çok daha detaylı bir şekilde takip ederek tarihsel yönden "doğru" prodüksiyonlar yarattılar.



Resim 5: Charles Kean'in Shakespeare'in *Macbeth* prodüksiyonu, II. Perde, IV. Sahne "Ziyafet", Londra, Prenses Tiyatrosu, 1853. Seyirciler uyumlu bir şekilde tasarlanmış "başka" bir dünyaya tanık olur ve esriyen, kendini kaptıran anonim seyirciler olmaya teşvik edilirdi.

Henry Irving'in 1880 ve 1890'larda Lyceum Tiyatrosu'ndaki prodüksiyonları romantik pitoresk tutkunun bir zirvesini simgeler. Gaz aydınlatması ve kontrolü teknolojisinin gelişmesiyle, karanlıkta oturan seyirciler bir sahne-resme tanık oluyordu. Hem yönetmen hem de dekorun ressam-yaratıcısı Irving bu resmin her yönüne hâkim olmak istiyordu. Sanatın ve teknolojinin işbirliğiyle sağladığı katkılar Joseph ve Elizabeth Pennell'in *Century Magazine*'deki (Aralık 1887) "Bay Irving'in Faust'undaki Pitoresk Başarılar" adlı makalesinde net bir şekilde gösteriliyor:

> Bir an, korkunç çığlıklar atan, şarkı söyleyen, sisli şekillerden ibaret bir kalabalık bir o yana bir bu yana hareket ediyor, kayalara ve ağaçların tepesine tırmanıyor, dans ediyor ve dönüp duruyor; bir an sonraysa, öncekilerin hepsinden daha korkunç ve tiz son bir çığlığın ardından, fırtınanın tarumar ettiği, alevli bir biçim dışında tamamen ıssız, sessiz bir dağ zirvesi.

Irving kendisinin sahneye Mephistopheles olarak girişini dikkatle düzenledi ve gri, sisli ve korkunç atmosferde "alevli bir biçim" haline gelmek için parlak kırmızı bir kostüm giydi.

Ama bu sahne tasarımı yaklaşımında kendini yok edecek tohumlar vardı. Talep edilen realizm düzeyine ulaşılabilmesi için dekorun daha üçboyutlu hale gelmesi lazımdı ve bu da perdelerin, kanatların ve alt sahnedeki tümüyle geleneksel sahne dekorunun düz kesitlerde hareketine dayanan oluk ve sürgülerle çalıştığı şık, fakat esas olarak ikiboyutlu dekor değiştirme sisteminin artık işe yaramaması demekti. Daha da yıkıcı bir şeyse, boyanarak resmedilmiş efektlerin yapaylığını meydana çıkaran elektrikli aydınlatma sisteminin hızla uygulanmasıydı (Londra, Savoy Tiyatrosu, 1888); resmedilmiş ikiboyutlu dekorların ortasında oynayan üçboyutlu oyuncu şimdi çok absürt görünüyordu. Daha 1881'de bile Percy Fitzgerald, gazla çalışarak elektrikle rekabet eden gömlekli lüks lambasının icadıyla aydınlıkta yaratılan artışın bir sonucu olarak, böyle bir ışığın sorunlu etkisini fark etti: "Kuvvetli bir parıltıda böyle profillerin düzlüğü, kesin kenarları vs daha çok açığa çıkıyor ve her şey gerçek haliyle görünüyor."[23] Bu ışık artışı daha da çok "marangoz yapımı" dekorun kullanılmasını getirdi, bu da uzun dekor değişim aralarını gerektirdi ve mesela Shakespeare örneğinde, oyunların tümüyle yeniden düzenlenmesini zorunlu kıldı.

19. yüzyılın son on yıllarında sanayileşmeyle makineleşmenin ve bilimsel icatların sert bakışı romantik imgelemi daha da tehdit etmeye başladı. Émile Zola 1866'nın Paris Salon'undaki tablolar hakkında, "rüzgâr bilim yönünden esince" diye yazıyordu, "bizler ister istemez gerçeklerin ve nesnelerin kesin incelenmesine doğru itildik."[24] Tiyatronun sahneyi daha gerçekçi "nesneler"le doldurmaktan başka pek yapabileceği bir şey yoktu ve üçboyutlu dekorda yapılan elverişsiz girişimler elektrik aydınlatmasının her şeyi açığa çıkaran parlak ışığında daha da bir abes kaldı. Fakat ayrıca yüzyılın son on yıllarında tiyatro, çağdaşı sanat ekolleriyle estetik bir yakınlığı sürdüremiyordu. Tasarımcılar örneğin izlenimciliğin görsel tarzını ve dilini dekora ya da sahne kostümüne katmanın bir yolunu bulamamıştı. Sahne pratiğinde Loutherbourg gibi sanatçıların başlattığı romantik tutku artık sürdürülebilir değildi. Resimsel sahne tasarımı ve ön sahne mimarisi zora girmişti ve bunların ikisi de, Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max

Reinhardt, Vsevolod Meyerhold ve diğerlerinin sahne tasarımı devrimleriyle gelen, erken moderniteye has radikal fikirlerin karşısında çöktü.

16. yüzyıldan 19. yüzyıl sonlarına kadarki tiyatro ve performans tarihine yaklaşımın birçok yolu var. Bu konuda, oyuncuların, sahne tasarımcılarının ve dekor yerinin, tiyatro mimarlarının ve göstergebilimcilerinin ve oyun yazarlarının ve tiyatro yazınının tarihinden yararlanılabilir. Aynı şekilde, bu konunun iktisadi, siyasi ve toplumsal tarihi konusunda metinler de yararlı olabilir. Ve bu metinler elbette çağdaş yaklaşımlarla ve bizim teorik düşüncelerimizle değiştirilecek ve daha doğrusu, yönlendirilecektir. Tiyatro, seyirciler performans mekânından ayrılınca kalıcı hiçbir iz bırakmaksızın kaybolup gidecek çok çeşitli somut ve pek o kadar somut olmayan niteliklerden oluşan karmaşık bir toplumsal fenomendir. Araştırmacı, insan yapımı şeyler ve ikonografiyle ilgili noksan arşivlerden, yayınlanmış ve yayınlanmamış senaryolardan, sönüp gitmiş ve boş tiyatrolardan, uygulayıcıların hikâyelerinden ve görgü tanıklarının anlattıklarından, bunların tarihine uygun bir seçki yapacaktır. Bir mikrotarih yapmanın çekiciliği anlaşılabilir bir şeydir, çünkü genelleştirmenin ve fazla basitleştirmenin yaratacağı birçok zorluktan ve riskten kaçınmayı sağlar. Ama mikro, ulusal ve yerel etkinlikleri daha geniş siyasi ve kültürel olayların yörüngesine yerleştirmek de değerli bir şeydir. Bu çalışma tiyatronun bir makrotarihini yapmayı ve güçlü iki Avrupa sanat hareketi –barokla romantizm– arasındaki geçişi yansıtmayı üstlendi. Tiyatroda gerçekleşen bazı değişikliklerin haritası çıkarıldı ve bunlar, performansı mutlak otoritesinin temsili olarak kullanan dominant bir kilisenin ve siyasal iktidarın kültürlerinden, tüm Avrupa'da gelişen, doğal bir çevreye konmuş ve tiyatro ve performansın sahne tasarım diliyle temsil edilen bireysel insan ruhuna yönelik romantik bir heyecana dönüşüm hareketiyle karşılaştırıldı.

Notlar ·

1 Bkz. E.H. Gombrich, "*Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*" (1963), Steve Edwardes (Der.), *Art and its Histories* (New Haven ve Londra: Yale University Press with the Open University, 1999), içinde, s. 77.

2 Floransa düğün kutlamaları hakkında tüm metinler için bkz. Alois Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637* (New Haven: Yale University Press, 1964); Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650* (Woodbridge: The Boydell Press, 1984); ve James Saslow, *The Medici Wedding of 1589* (New Haven: Yale University Press, 1996).

3 Tim Blanning, *The Pursuit of Glory: Europe 1648-1815* (Harmondsworth: Penguin Books, 2008), s. 426.

4 Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture* (Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1989), s. 38.

5 Bkz. John Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones: the European Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

6 George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance* (Chicago: University of Chicago Press, 1944).

7 A.g.e., s. 2.

8 Cat Fergusson'un Theatre Royal, Drury Lane bilgisayar görüntülemeleri: www.kvl.cch.kcl.ac.uk/THEATRON.

9 Kernodle, *From Art to Theatre*, s. 218.

10 Denis Diderot, *Oeuvres Complètes*, Cilt. X, (Der.) Jacques ve Anne-Marie Chouillet (Paris: Hermann, 1980), s. 337, benim çevirim.

11 Denis Diderot, *Discours sur la Poésie Dramatique* (1758), Çev. W.H. Pollock, Londra: 1883, A.M. Nagler, A Source Book in Theatrical History (New York: Dover, 1959) içinde alıntı, s. 325-6.

12 Richard Cumberland (1801), Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and other Stage Personnel in London 1660-1800*, Cilt VI, Garrick to Gyngell, (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978) içinde alıntı, s. 17.

13 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Londra: University of Chicago Press, 1980), s. 131-2. Fried'in, Diderot'nun iddiasınca karakterleri "birleşik bir düzen yapısında" toplayan "ve böylece resme tümüyle, kapalı ve kendi içinde yeterli bir sistem kazandıran" bu "kurgu"yla ilgili açıklamasında, Loutherbourg'un (aşağıda tartışılan) birleştirici sahne tasarımı öngörülmektedir.

14 Bkz. John Brewer, *The Pleasures of the Imagination* (Londra: HarperCollins, 1997).

15 Tim Blanning, *The Romantic Revolution* (Londra: Weidenfeld & Nicolson, 2010), s. 37.

16 Arthur Murphy, *The Life of David Garrick*, 2 Cilt, Londra, 1801, Cilt II, s. 201.

17 Köy dünyası tabii ki daima bir sanat konusu olmuştu. Nicolas Poussin'in (1594-1665) manzaralarındaki aydınlık, baroktan uzaklaşan önemli bir hareket oluştururken, arkadaşı Claude Lorrain (y. 1604-82), kuzey Avrupa'nın doğal dünyayı bahçeleştirerek, teatral bir şekilde oluşturulmuş manzaralara dönüştürme yolundaki "pitoresk" arzularını yerine getirdi.
18 Loutherbourg'un tiyatro pratiğinin ayrıntılı bir inceleme ve analizi için bkz. Christopher Baugh, *Garrick and Loutherbourg* (Cambridge: Chadwyck-Healey, 1990).
19 Loutherbourg'dan Garrick'e yollanan tarihsiz bir mektup, y. Mart 1772, Harvard Theatre Collection, benim çevirim, *Garrick and Loutherbourg* içinde, s. 123-4.
20 Bu tablonun bir versiyonu şu kaynaktadır: Christopher Baugh, *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005), s. 13.
21 Aimé Argand (1750-1803) bir yağ lambasından alınabilecek ışığı, fitile silindir biçimi vererek ve alevi, üzerine yerleştirdiği camdan bir bacanın yarattığı çekme kuvvetiyle yoğunlaştırarak üç katına çıkardı.
22 Thomas Drummond (1797-1840) 1826'da, askerî haritacılığa yardımcı olmak amacıyla bir spotlu fener yaptı. Yanan oksijen ve hidrojen kalsiyum oksitten (kireç) bir çubukta yoğunlaşarak kuvvetli bir beyaz ışık verir. Bu lamba 1830'ların sonundan itibaren sahnelerde kullanıldı.
23 Percy Fitzgerald, *The World Behind the Scenes* (Londra: 1881), s. 3.
24 Blanning, *The Romantic Revolution* içinde alıntı, s. 179.

Okuma Önerileri

Baugh, Christopher. "Scenography and Technology", Jane Moody ve Daniel O'Quinn, (Der.) *The Cambridge Companion to the British Theatre 1730-1830* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) içinde, s. 43-56.

Bergman, G.M. *Lighting in the Theatre* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977).

Blanning, T.C.W. *The Culture of Power and the Power of Culture: Old Regime Europe 1660-1789* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

Brewer, John. *The Pleasures of the Imagination: English Culture in the Eighteenth Century* (Londra: Harper Collins, 1997).

Brockett, Oscar G., Margaret Mitchell ve Linda Hardberger. *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States* (San Antonio, TX: Tobin Theatre Arts Fund, 2010).

Davis, Tracy C. ve Peter Holland. *The Performing Century: Nineteenth-Century Theatre's History* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).

Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1984).

Worrall, David. *The Politics of Romantic Theatricality, 1787-1832* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).

4
Ortaçağ, Rönesans ve Erken Modern Tiyatro

David Wiles

Bütün tarihçiler geçmişi, görece durağan zamanlardan belirgin değişiklik anlarını ayırt ederek dönemlere böler. Geçmişe bir biçim vermenin ve dolayısıyla, geçmişi olayların rasgele bir akışından farklı bir şekilde kavramanın başka yolu yoktur. Bir tarihsel döneme koyduğumuz her etiket bir yorumdur ve içinde bir hikâye gizlidir. Nesnelliğe kaçarak bu işlemden kurtuluş yoktur. Geçmişin hikâyesini yüzyıllara göre anlatmak tarafsız bir işlem gibi görünebilir ama değildir, çünkü yüzyıllar değişirken dünya akışına devam eder. İtalyan tiyatro tarihçileri kitaplarını ya da makalelerini *cinquecento,* yani 1500'lü yıllar çerçevesine oturturken nispeten rahattır, çünkü o yüzyılın başında Roma komedilerini İtalyancaya

uyarlayan oyun yazarlarının (*dramatists*)* "rönesans" tiyatrosuna kesin bir geçiş yaptığını saptarken, sonunda da yine antik dönemi taklit ederek müzikli tiyatronun daha sonra "barok opera" diye nitelenecek yeni bir biçimini yarattıklarını saptarız. İngiliz tarihçiler daha çok çabalayarak "16. yüzyıl tiyatrosu" çalışmalarına bir hikâye biçimi verdiler ve genellikle de buna "Tudor tiyatrosu" demekten yanadırlar, çünkü 1485-1603 arasında Tudor hanedanı hüküm sürüyordu. Shakespeare'in yazarlık kariyeri iki hanedanın yanı sıra bir yüzyıldan ötekine uzandı ve bir İngiliz tiyatro tarihi kavramı yaratılmasında referans noktası haline geldi. Kariyerinin orta noktası *Hamlet* muhtemelen 1601'de yazıldı ve 1500'lerden bugüne gelen dikkate değer bir şey yok gibi görünüyor. İngiliz tarihçiler Shakespeare'in başyapıtlarıyla zirveye varan süreci takip etmek istiyorsa bir düzenleme çerçevesi olarak "16. yüzyıl" kullanılabilir, fakat İtalyan *cinquecento*'sundan farklı türde bir hikâyesi vardır.

"Ortaçağ" sözcüğünün bütün dönem etiketlerinin en esneklerinden biri olduğu görülür. *Ortadaki* bir zaman fikri daha 15. yüzyılda, kayıp bir klasik uygarlığa öykünmeye çalışan, İtalyan entelektüellerinin Roma İmparatorluğunun çöküşünden itibaren geçen on yüzyılın kültürel bir karanlık dönem olduğuna inandıkları zaman ortaya çıktı. Kentlerinin her tarafına saçılmış antik bina harabelerini gören İtalyanlar yok olmuş bir uygarlığın önemini hissetti ve gördükleri şeyi kendi geçmişleri olarak ellerinde tutmak istediler; öte yandan Orta Avrupa'nın Cermen dünyasında, Kutsal Roma İmparatorluğunun kuruluşu Roma'nın ilk pagan imparatorlarıyla Hıristiyan haleflerini birleştiren kesintisiz bir çizgi anlamına geliyordu ve dolayısıyla, eski zamanları o zamandan ayıran bir "orta"çağ kavramının ortaya çıkışı daha geç oldu. "Ortaçağ" sözcüğü bugün de, *bizim* dünyanın, yani modernitenin başlamasından önceki uzun bir boşluğu belirtmeye devam ediyor. Ortaçağ oyunları tiyatro repertuvarımızın bir parçası değildir ve çok ender birtakım istisnalar dışında, sadece akademik deneyler, dinsel cemaat etkinlikleri ya da folklorik antikalar olarak oynanır. Anlaşılan bunlar *bizim* bugün yaptıklarımızla zirvesine varan bir gelişme dönemine değil, bir boşluk dönemine aittir.

* (İng.) Dramatist: Oyun yazarı, orijinal ya da uyarlama dramlar oluşturan kişi. (y.h.n.)

"Orta"çağın en belirgin özelliği Katolik Kilisesinin hâkimiyetidir. İkinci binyılın ilk yarısında ulus-devletler ya zayıf ya da yoktu ve Avrupalılar sadakatlerini bir yandan yerel toplumlara, diğer yandan Tanrıya, manevi temsilcileri aracılığıyla gösteriyordu. Sosyal olayları gösteren takvimden, doğru bir toplum konusundaki ahlaki tartışmalara dek hayatın neredeyse her yönünü düzenleyen prensipler Hıristiyanlığın hikâyesinden geliyordu. Ulusal kimlikleriyle övünen laik kişiler olmak eğilimindeki modern tiyatro tarihçileri genellikle, bir yandan önemli cetleri sayılan ama diğer yandan kafaları dinle dolu görünen Ortaçağ tiyatro yazarlarıyla empati yapmakta zorlanır. Bu cetlerin dindarlığında bir ilkellik olduğu düşüncesinden kurtulmak zordur.

İnsanlığın dinsel bir düzene teslimiyeti kesinleşmişken Katolik dünyasında tiyatrolar oynanıyordu ve bu sırada esasen daha teatral bir şekilde tapınan Doğu Ortodoks Kilisesi hiçbir zaman aynı tarzda, senaryolu tiyatro yapıtları yaratmadı. Güneş takvimi, azizlerle ve İsa'nın doğumuyla (Noel) ilgili olayları hatırlatan Hıristiyan festivallerini gösterirken ay takvimi de İsa'nın ölümü ve dirilişiyle ilgili Paskalya olaylarını gösteriyordu. Teatral mizansenler Hıristiyan takviminde gizli hikâyeleri hayata geçiriyordu. Ortaçağ seyircileri zina ve aldatmayla ilgili ailesel farslardan da hoşlanıyordu ama bunların da caiz bir yeri, yani insanların ete veda ettiği bir aylık Paskalya perhizinden önceki karnaval zamanı vardı. Ortaçağ tiyatrosu, zamana bağlı olduğu kadar mekâna da bağlıydı. Gündelik yaşamın en önemli mekânları bayram yerine dönüştürülerek ânın önemi vurgulanırdı ve (diriliş gibi) bazı kutsal temaların (kilise altarının yanındaki taştan bir mezar gibi) belirli bazı kutsal yerleri vardı. Sanat için özel bir yer ayrılması ve buna "tiyatro" denmesi diye bir şey söz konusu değildi. Oyuncular amatördü ve bunun nedeni sadece, toplumların tam zamanlı bir profesyoneli destekleyemeyecek kadar ufak olması değil, ayrıca da, dış dünyanın her yönü dinsel düzende sembolik bir anlam taşıdığından, oyuncunun yapacağı işin, derin bir konuşma ya da canlandırma yeteneğine gerek duymaksızın sadece bu sembolik anlamı göstermek olmasıydı.

Latince, kilise ibadetinin evrensel dili ve tüm entelektüellerin kullandığı dil olduğundan, ortaçağ tiyatrosunu ulusaldan ziyade bir Avrupa fenomeni gibi düşünmek mantıklıdır. Tarihçilerin çoğu, 10. yüzyılda Saksonya'da Kutsal Roma İmparatorluğu sarayına

bağlı bir aristokrat olan, Hrosvitha'nın yazdığı klasik dönemden esinlenmiş altı oyunu bir kenara bırakır. Erkeklerin kafası siyaset ve savaşla meşgul olduğundan kadınların entelektüel uğraşlar için daha çok vakti vardı ama bir kadın olan Hrosvitha, hiçbir zaman gizli bir tarikattan olmamasına karşın genellikle, manastırının gizli ortamında tuhaf şeyler yapan bir rahibe olarak görmezden gelinir.[1] Onun bir manastıra bağlı olması oyunlarının neden bugüne kadar geldiğinin açıklamasıdır ve saray çevrelerinde daha kaç tane tiyatro yazarının faaliyette bulunduğunu bilmek zordur. Hrosvitha, tarihin ilerlemeyle paralel gittiğini varsayan ve Avrupa tiyatrosunun kendini ilkel ritüel kökenlerden yeniden yarattığını savunan standart tarih anlatımını bozuyor. İbadet kitapları günümüze kadar geldiğinden, ilk binyılın başlarındaki on yıllar süresince birçok manastırda, Paskalya sabahı gün doğmadan önceki ayine bir ilave yapıldığını biliyoruz: Rahiplerin üç kadının baharatlarla İsa'nın mezarına gidişini, bir meleğin (Latince şarkı söyleyerek) "Kimi arıyorsunuz?" diye soruşunu ve kadınların İsa'nın göğe yükseldiğini duyunca geri dönüp bu haberi cemaate aktarışını canlandırması gerekiyordu. Bir kadınlar manastırında oynandığı zaman pek dikkate değer olmayan ve müzikal bir söyleşinin eşlik ettiği bu cinsiyet dönüşümü birçok araştırmacıyı, burada ritüelin kesinlikle, rahatça "tiyatro" diye niteleyebileceğimiz bir şeye doğru kaydığına inandırmıştır.

Bazı tarihçiler yeni bir "hümanizma"yı düşündüren bir "12. yüzyıl rönesansı"ndan söz eder. Tiyatro araştırmacılarının çoğunluğu Rönesans'tan, daha geç bir İtalyan fenomeni olarak söz ederse de, İsa'nın olağan insaniyetini savunan Avrupa çapında bir hareket, İsa'nın "azabının" –acılarının, ölümünün ve dirilişinin– oynandığı "azap oyunu"nun bugüne kadar gelen ilk metnini neden 1100'lü yılların ilk yarısında, Aziz Benedict'in manastır hayatının prensiplerini kurduğu İtalyan manastırında bulduğumuzu açıklıyor. Sahne dekorlarından, hareketlerden ve konuşma tarzından söz eden reji notları var. Bakire Meryem'in haçın altında söylediği ağıtın Latince değil İtalyanca terennüm edilmesi Meryem'in sıradan insanlarla Tanrı'nın arasında aracılık yetkisine sahip olduğunu düşündürüyor.[2] Sonraki yüzyıllarda, halktan seyircilerin duygularına hitap etme çabasına girilmesiyle yerel dillerin kullanımı yaygınlaştı. Bu tarzda, İngiltere'den gelmiş gibi görünen ilk oyun

Norman Fransızcasıyla yazılmıştır ve erken tiyatro tarihini ulusal bir temel üzerine kurmanın zorluklarını gösteren bir örnektir.[3] 14. yüzyıldan kalmış önemli "İngiliz" azap oyunlarından biri de Cornwall'ın Kelt diliyle yazılmıştır.

Manastır dünyasının dışını belgeleyen ortaçağ tiyatro yapıtlarının çoğu, genellikle *geç* ortaçağ diye nitelenen 15. ve 16. yüzyıllardan gelir. Tiyatro, veba ve savaştan uzak, özerkliğiyle gururlanan müreffeh kent toplumlarında gelişti. İyi belgelenmiş York gösterileri sıklıkla ortaçağ tiyatrosunun arketipik örnekleri sayılmıştır; burada esnaf loncaları çok uzun bir Katolik yortusu süresince kentte art arda arabalarda oyunlar oynuyordu. Normlarla ilgili düşüncelerimiz İngiliz materyallere yoğunlaşmış araştırmacılar tarafından şekillendirilme riski altındadır, oysa Fransa'da günümüze kadar gelmiş daha birçok ortaçağ oyunu var ve bunların arasında azizler ve mucizelerle ilgili oyunlar ve kimi zaman soytarı kılığına girmiş adamların oynadığı farslar, İngiltere'de ancak istisna örnekleri görünen tarzlar bulunuyor. Basılmamış yahut eski nüshalara basılmış ve bulunamayan sayısız Fransız azap oyunu var. Ortaçağ İngiliz tiyatrosu konusunda çok iyi bir sürü bilgiye ulaşmak mümkün ama ortaçağ Avrupa tiyatrosu konusunda İngiliz diliyle tanıtım çok az.[4] Kültürel nostaljileriyle konuya sık sık katkıda bulunan Kuzey Amerikalılar Britanyalı araştırmacılar gibi, Shakespeare'in gençken tanıdığı ve yazılarıyla duyurduğu dünyayı araştırdı. Fransa'daysa tersine, azap oyunlarının Fransız tiyatrosunun Molière, Corneille ve Racine'le tanımlanan "altın çağı"yla belirgin bir bağı yoktur. Kökleri Fransız Devrimi'nden gelen Fransız cumhuriyetçi geleneği militan bir şekilde laiktir, ikonografisi klasiktir, oysa Britanya'da Kraliçe hâlâ İngiliz Kilisesinin başıdır ve Parlamento ortaçağ görünümlü bir binada toplanır. Günümüzün kültürel farklılıkları geçmişin haritasının nasıl çıkarılacağını belirleyen sosyal bilim modellerini şekillendiriyor. Almanya'daki durum daha da farklı. Avrupa Birliği'yle güçlenen federalist güdüler Almanca yazılmış ve birçoğu Letonya, Macaristan, İtalya ve İsviçre gibi, bugünün Almanya'sının dışındaki yerlerde oynanmış ilk oyunların araştırılmasını teşvik etti. Ortaçağ dünyası milliyetçiliğin nasıl aşılabileceğini gösterir.

Kültürel hayatı tanımlayan bir sözcük olarak "Ortaçağ" genellikle, Fransızca "yeniden doğum" anlamına gelen ve antik Yunan

ve Roma'yla yaratıcı bir bağlantının kurulduğu dönemi karakterize etmek için kullanılan "Rönesans"la yan yana geçer. Bu "Rönesans"ın karakteristik özellikleri, dünya hakkında Hıristiyanlığa ve diğer doğaüstü güçlere has açıklamalardan kaçınmayı yeğleyen, "hümanist" yorumlardır. Tiyatro tarihçilerine göre "rönesans tiyatrosu" terimi Machiavelli'nin, Roma komedisinden esinlenen ve yozlaşmış bir rahip üzerinden Hıristiyan ahlakıyla alay eden *Mandragola*'sı ("Mandrake", 1518-20) gibi bir oyuna baktığımızda son derece açık ve nettir. Hiçbir ilahi adalet ihtimalinin olmadığı Floransa'da amaç aracı meşru kılar. Bu oyun yirmi dört saatte geçen, tek bir sahne ve olaya yoğunlaşmış beş perdelik Roma oyun geleneğini kullanarak, seyircilerin bir bütünlük olarak kavradığı, tam anlamıyla sınırlı bir dünya yaratır ve şık estetik biçimi ahlaksal anarşisiyle çelişir. Seyirciler açısından oyun iki yönde yayılmıştır. Elyazması bir nüshası Floransa'nın gayriresmî hükümdarı Lorenzo de' Medici'ye sunulmuş ve oynanmasına yine Medici ailesinin bir üyesi olan Papa tarafından izin verilmiş, fakat ortalıkta daha ucuz bir baskısı dolaşan oyun 1520'lerde Venedik'te de, amatör Floransalı sürgünler ve yarı profesyonel bir kumpanya tarafından, para ödeyen seyircilere oynanmış.

Rönesans'ın kesinlikle ayrı bir dönem olduğu fikri çoğunlukla, İsviçreli tarihçi Jacob Burckhardt'tan kaynaklanır. Burckhardt, *İtalya'da Rönesans Kültürü* (1860) adlı yapıtında kendisine ait, sanatın bir eseri olan devlet anlayışıyla, kültürü siyasete bağlar ve Rönesans'ı, burada "bireyin" doğuşunun yattığı savıyla modernliteyle bağlantılandırır. Onun Rönesans'la bireycilik arasındaki eşitliğini kabul edersek, o zaman *Mandragola*'nın hem tercih kullanan bireysel bir tüketiciyi, hem de ayrıcalıklarında direten bir hükümdar olan bireyi ele aldığını söyleyebiliriz.[5] Tiyatro tarihçilerine göre, Burckhardt'ın kitabındaki iddianın gücünü koruması onun, dikkatleri bu bilinen türde oyunlardan, performanslarıyla bunların arasına giren, görsel yönden savurgan perde arası gösterilere ve sokaklardaki, rönesans rejimlerinin kendi iktidarlarını sürdürmek için teatral sanatçılar tuttuğu festivallere ve geçit törenlerine çekmesinden kaynaklanır.[6] Yine *Mandragola* gibi Floransa lehçesiyle yazılmış ve 1513 Karnavalı'nda Urbino dükünün sarayında oynanmış Roma tarzı bir oyun olan *Calandria* örneğini vereyim. Prodük törün kayıp bir şaraylıya gönderdiği uzun bir mektupta bize

komedinin hikâyesi hakkında anlatılan bir şey yok ama sarayın taht salonunun bir oditoryuma dönüştürülmesi hakkında, sahne dizaynı hakkında ve hepsinden öte, dansların ve klasik tanrıların bindiği savaş arabalarının ve canavarların aşk ve savaş konusunda giderek yoğunlaşan bir alegori halinde sunulduğu perde arası gösteriler hakkında birçok ayrıntı veriyor.[7] Tiyatro tarihçileri bugün bu komedinin senaryosuyla ilgilidir, çünkü o metin *bizim* dünyamıza kesintisiz gibi görünen bir çizgiyle bağlıdır; *Calandria*'da örneğin Shakespeare'den, kılık değiştirerek başka cinsiyete bürünen ikizler ya da sandığa saklanan yardakçı gibi motifleri bulabiliyorlar. Perde arası gösteriler o kadar ilgi çekmiyor, çünkü yerel bir siyasi durumu gösteriyor, çünkü antik mitolojinin dili artık bugünkü kültürün bir parçası değil ve çünkü metnin sözcükleri duruyor ama görsel gösteri kaybolup gitmiş. *Calandria,* mükemmel iki siyasi görevlinin oluşturduğu bir festival paketinin parçasıydı. Dikkatimizi senaryoya yöneltmeyi mi, yoksa o paketi tüm olarak incelemeyi mi tercih edeceğimiz, sadık olduğumuz akademik disipline ve ayrıca da ulusal beğenimize bağlı. Kıta Avrupa'sı tiyatro tarihçilerinin tiyatro senaryosuna ilgisi İngilizce konuşan araştırmacılara nazaran daha azdır ve festivale bakmaya daha çabuk geçerler.[8]

Asıl mesele şu soru: Tiyatro nedir? Tiyatro tarihçilerinin, alanlarıyla ilgili kesin tanımlamaları mı tercih edeceklerine, yoksa akıcı ve kalıplara sığmayan performans etkinliğine mi açılacaklarına karar vermeleri gerekir. Ortaçağ ve Rönesans dünyasında tarihçilerin *ludus* (Latince, eğlence anlamında "oyun") diye nitelenen bir etkinliğin tiyatro mu yoksa sadece "ritüel" mi sayılacağına hükmetmesi zordur; örneğin Günah Çıkaran Salı* dövüşü, Karnavalı temsil eden şişman bir adamla Paskalya perhizini temsil eden zayıf bir adam arasındaydı; krallar kentin kapısından girerken onları karşılayan, mitolojik kostümler giymiş adamlar senaryoda yazılı konuşmalar yapardı; ya da manastırda mistik rahibelerin sakal takması ve bir haçı taşıyarak kiliseden geçmesi gerekirdi.[9] Rönesans'ın bu açmazla karşılaşan araştırmacılara uzattığı bir yardım eli vardır, çünkü antik komedinin ve trajedinin taklitleri gayet açık bir biçimde "tiyatro"dur ve dolayısıyla, tiyatro tarihçileri için rahatlıkla bir ilgi odağı olur ve Sofokles'ten başlayıp Shakes-

* Büyük perhizin arife günü. (ç.n.)

peare üzerinden Pinter ve Mammet'e dek uzanan bir çizgiyi takip etmelerini kolaylaştırır. Diğer oyunsal etkinliklerse, tarih bölümündeki meslektaşların ilgilenmesi daha uygun olacak kültürel fenomenler olarak kenara itilir.

Tiyatro tarihi, hayata geçirilmiş imajlardan ziyade hayata geçirilmiş metinlere dayanarak kurulmuştur ama bu algı, mutlak bir tarihsel gerçekten ziyade araştırmacıların ilgi modellerini yansıtıyor. Christopher Baugh'un bölümünde görüldüğü gibi, tiyatroyu esasen görsel bir fenomen olarak kabul etmememiz için bir neden yok. Ama sanat tarihçilerinin diline geçiş yaptığımızda "Rönesans" sözcüğünün çok farklı bir vurguyla kullanıldığını görüyoruz, çünkü birçok "Rönesans" tablosunun konusu dinseldir, fakat İngiliz tiyatro tarihçilerine göreyse, dinsel oyunların "ortaçağ" oyunlarıyla eşdeğerliği bir aksiyomdur. Bu soruna bir örnek vereyim. Filippo Brunelleschi (1377-1446) Rönesans mimarisinin büyük bir öncüsü olarak kabul edilir ve Floransa katedraline Roma Pantheon'una öykünen bir kubbe tasarlamıştır. Ama Vasari, sanat tarihçilerinin çok değer verdiği, 1568 tarihli bir kitabında Brunelleschi'nin mühendislik becerisini kullanarak yarattığı, üzerinde dans eden melekleri gösteren oğlan çocuklarının bulunduğu, dönen bir tahta kubbeyi ve bundan aşağıya doğru inen ve Bakire Meryem'e İsa'yı doğuracağını söyleyen, güzel bir ışıkla aydınlatılmış meleği betimler. Gerçi son araştırmalarda bu tasarım aslında Filippo adında bir kuyumcuya atfediliyorsa da, Vasari'nin anekdotu bizi önemli bir şeyi kabul etmek zorunda bırakıyor. Floransalı bir tasarımcı 1447'de, bir kilisenin önünde toplanan bir kalabalığı etkileyecek, canlı bir Rönesans resmi yarattı. Piazzadaki kalabalık, ses efektleriyle zenginleştirilmiş, hareketli bir imaja bakıyordu. Bu etkinliğin bir "ortaçağ" tiyatrosu olduğunu düşünmememiz için açıkça bir neden yok.[10] Aynı şekilde, 1400'lerde Floransa'da yazılmış ve *sacre rappresentazioni* diye bilinen birçok dinsel dramsa, yazarlık becerilerinin yeni bir şekilde kullanıldığı rönesans oyunları olarak görülebilir.

Bu ikilemden kurtulmak için, "Ortaçağ/Rönesans" farkını edebiden ziyade mekânsal bir ayrım olarak düşünmek daha yararlı olabilir. Ortaçağ tiyatrosunda seyirciler tipik bir şekilde, birden çok konumu bulunan bir ortamda oturuyor ve olay her biri farklı bir ortamı temsil eden küçük odacıkların arasında geçiyordu. Brunelleschi ve diğerlerinin öncülük ettiği büyük rönesans yeniliğiyse

bireyin gerçeğin çerçevelenmiş bir görüntüsünü inceleyebileceği tarafsız bir pozisyona geçmesini mümkün kılan bir perspektifti. Floransa *piazza*sında sahne tasarımcısı çerçevelenmiş, iç dünyası aydınlatmanın büyüsüyle canlandırılmış, ikiboyutlu bir sanat eseri yaratıyordu. *Mandragola*'nın cazibesi kısmen, sahne tasarımcılarına Floransa'dan bir sokak sahnesinin devasa bir perspektif tablosunu yaratma gerekçesini vermesinde ve bunun önünde yer alan oyuncuların da bu resimsel tasvirin gerçek niteliğini açığa çıkarıyor olmalarındaydı. "Hümanizm"in göstermek istediği budur: Her maddi şeyin manevi bir şeyin simgesi olduğu bir dünya değil, insan gözüyle bilimsel olarak kavranabilecek bir dünya. *Calandria*'nın seyircileri, resimle yaratılmış kent surlarındaki bir gedikten bakıp da karşılarında uzanan Roma binalarını ve sokaklarını görmeye davet edildiklerinde rönesans tarzı bir seyrin tadına varıyordu ama kurgusal bir kale hendeğinden ibaret bir ortamda oturduklarından, belli bir yere kadar da ortaçağ tarzı bir bakıştı bu.

Günümüze kadar gelmiş epey sayıda çizim sayesinde, ortaçağ sahneye koyma sanatı hakkında net bir fikrimiz var. Yaklaşık 1420 yılından bir Doğu Anglia oyununda, tepesinde damıyla, sahte bir kalenin etrafına alelacele yapılmış yuvarlak bir toprak bent vardı. Seyirciler toprak bendin üzerinde oturup bir kuşatmayı seyrediyordu ve aralarında, Tanrı'yı, Şeytan'ı, Dünya'yı, Şehvet'i ve Açgözlülüğü temsil eden oyuncuların odacıkları yer alıyordu. Seyirciler dünyaya bakmıyordu; şematik bir şekilde, yuvarlak toprak bendin temsil ettiği dünyanın *içindeydiler.*[11] Barbara Hodgdon'un 16. kısımda gösterdiği gibi, resimleri yorumlamak her zaman kolay değildir. Ortaçağ tiyatrosunu betimleyen güzel bir resimde, uzun bir ön sahnenin sağ tarafında Cehennem, sol tarafında da Cennet gösteriliyor. Ortadaki Kudüs kapılarının iki yanında tapınak ve Kudüs Sarayı yer alır ve bunların ötesinde iki kapı daha vardır. Bu resimde, 1547 yılındaki bir Fransız performansının yirmi beş günden birinde nasıl sahnelendiği gösteriliyor. Kapıların dizilişi Roma tiyatrolarının biçimini yansıtıyor ve tarihçiler, bu resim oyunun gerçekten nasıl sahnelendiğini mi gösteriyor, yoksa ressamın otuz yıl sonra bunun nasıl tasvir edilmesi gerektiği yolundaki fikrini mi yansıtıyor diye sormalıdır.[12] "Ortaçağ" ve "rönesans" terimlerinin yararı, orijinal sahnelemenin çevresel mi, yoksa ön cepheden mi olduğunu tartıştığımızda görülür.

1500'lerin başında kuzey Avrupa'da Protestan dininin yayılması çok konumlu dinsel tiyatronun kesin bir şekilde bitmesine yol açtı ve bu işlem Protestan Avrupa'da, Katolik merkezlere nazaran daha hızlı oldu. Eski cemaat dayanışması yok oldu ve yeni din, gerçeği dinsel imajlarda değil, Kutsal Kitabın sözlerinde ararken azizlerin, Bakire Meryem'in ve Tanrı'nın tiyatrovari temsillerine karşı özellikle düşmanca bir tavır takındı. Oyun sahneleme yetkisinin yarı profesyonel bir "kardeşlik cemiyeti"nde olduğu Paris'te 1548'de dinsel oyunlar yasaklandı. İngiliz kentlerinde, 1558'de Kraliçe Elizabeth Katolik kız kardeşinin yerine geçip ulusal Protestan kilisesinin yüce lideri haline gelince devlet yetkilileri hâlâ devam eden azap oyunlarından desteklerini otuz yıl süresince çektiler. İngiliz tarihçiler, 1567'de Londra'nın dışındaki bölgelerde profesyonel tiyatrolar ortaya çıkmaya başlayınca, yeni bir çağın doğuyor olduğunu hemen gördü. Öte yandan, İspanya'nın Kastilya'sında (yani Katalonya dışında) "ortaçağ"ın sona erdiğinden söz etmek çok zordur. Etiketin bir yararı yok. 1400'lerin ortalarına kadar, güçlü bir Yahudi ve Müslüman varlığı nedeniyle kentlerde ve hatta manastırlarda bile Hıristiyan oyunu sergilendiğini gösteren pek kanıt yokken, 1600'lü yılların en tanınmış tiyatro yazarları profesyonel tiyatrolar için oyunların yanı sıra, Katolik Yortusunda arabalarda yapılacak performanslar için de dinsel oyunlar yazıyordu ve 1705'e kadar devam eden ikili bir roldü bu. Ünlü tiyatro yazarları Lope de Vega (1562-1635), Tirso de Molina (1571-1648) ve Calderón de la Barca (1600-81) hepsi rahip oldu. İspanya için, dinsel sürekliliği dikkate alarak, farklı bir periyotlama dili gerekir.

İngiltere'de ortaçağ sonrası terminoloji büyük tartışmaların kaynağı oldu. Profesyonel tiyatroların gelişiyle yeni bir çağ doğduysa, buna ne isim vereceğiz? "Shakespear" döneminden söz etmek çok açıkça bir ayrıcalık duygusu veriyor fakat öte yandan Shakespeare, sadece modern repertuvardaki yerinden ötürü değil, ayrıca, akademisyenler arasında diyaloga olanak sağlayan bir referans noktası olmasından ötürü de bir ilgi odağıdır. Araştırmacılar geleneksel olarak, Shakespeare ve çağdaşlarının oyunlarını karakterize etmek için "Elizabeth Dönemi" dramdan ve üç cepheli sahnesi ve bunu çevreleyen 3.000 kadar seyircisiyle, amaçlı bir şekilde yapılmış açık hava tiyatrolarını karakterize etmek için de "Elizabethan" tiyatrodan söz eder. 1. Elizabeth'in saltanatı (1558-1603) buna kronolojik olarak

pek uymaz, çünkü 1580'lerin ortalarından önce yazılmış pek senaryo yoktur, Shakespeare oyun yazmaya 1613'e kadar devam etmiştir ve bu tür tiyatro binaları 1650'lerde hâlâ kullanılıyordu. "Elizabethan" teriminin taraftar bulmasının nedeni, İngiliz popüler tarihinde Elizabeth'in ondan sonra gelen, James'ten, o homoseksüel İskoç'tan çok daha iyi bir izlenim yaratmış olmasıdır. Bu terim, yerleşik düzenin adamı, ulusal ve hiyerarşik değerlerin sözcüsü Shakespeare'in portresinin yanına gayet iyi yakışır. Georgiyen tiyatrolardan, Viktoryen melodramlardan ve Çin'deki Yuan hanedanından kalma Yuan oyunlarından söz ettiğimize göre bu eğilim, adını hükümdarlardan alan dönem etiketleri için karakteristiktir. Bu tür terimler hükümdarların tarihsel değişimlerde bir etken olduğunu ima ediyorsa da bu durum Marksizmin, makroekonomik süreçlerdeki önemli değişimlerin dipten geldiğini gösteren, o büyük dersiyle çelişiyor. Genel olarak, tarihin hükümdarlar tarafından yapılmış bir şey olduğunu düşünmek entelektüel yönden artık kabul edilmez hale geldi. "Elizabeth Dönemi" terimi, kraliyetin tiyatro üzerinde etkisiyle ilgili, önemli bir tartışmayı oldubittiye getiriyor. Kraliçe'nin Chamberlain'i* ve Steward'ı** kraliyet eğlencelerinden sorumlu iki görevliydi ve Shakespeare'in kumpanyası 1594-1603 döneminin çoğunda resmen Lord Chamberlain'in hizmetindeyken, rakip kumpanyaysa Lord Steward'a hizmet etmişti. Oyunları ne dereceye kadar, patron konumundaki kraliyetin, ne dereceye kadar da erken kapitalizmin şekillendirdiği kesin değil. Kesin olan, daha demokratik (ya da kapitalist) bir çağda, *Royal Shakespeare Company* ve Shakespeare's Globe gibi kumpanyaların kendilerini geçmişten bugüne dek kesintisiz gelen bir çizgiye oturtabilmeleri için Shakespeare'i kraliyetin bir hizmetkârı değil bir halk tiyatro yazarı olarak yorumlamaları gerektiğidir.

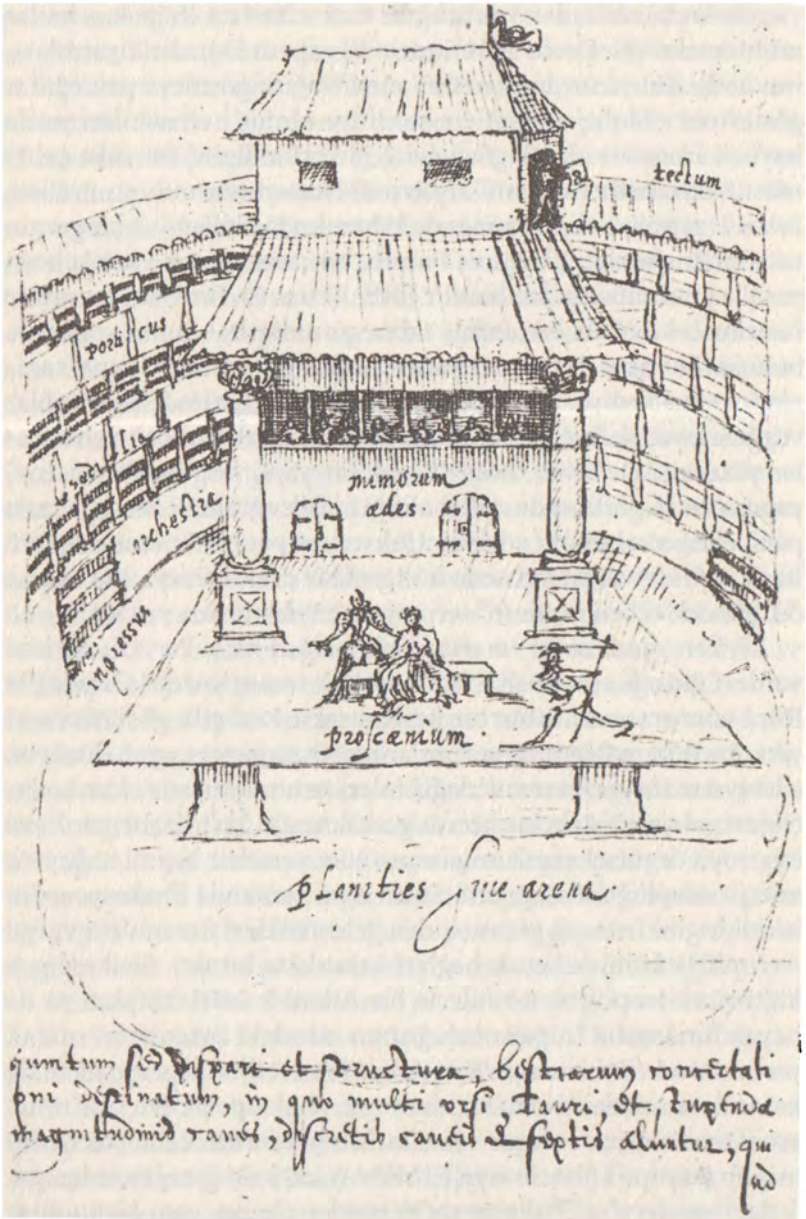
Shakespeare'i bir "rönesans" yazarı olarak göstermek yaygın hale gelmiştir ama bu terim artık revaçta değil. "Rönesans" sözcüğü Shakespeare'in "komedi" ve "trajedi" denen klasik tarzları kullanmasını, İtalyan hikâyelerine ve ortamlarına merakını ve Yunan biyograf Plutarkhos'tan yararlanmasını vurguluyor. Bugün bu terim rağbetten düşmüştür, çünkü edebî kaynak materyalini vurguluyor. Bugünkü araştırmacıların klasik bir eğitim almış olması pek o kadar muhtemel değil ve dolayısıyla, klasik dünyanın Shakespeare'in

* Saray Nazırı. (ç.n.)

** Saray Mabeyincisi. (ç.n.)

yapıtlarında ne kadar yansıdığını fark etmeleri de pek o kadar muhtemel değil. Daire biçimindeki Elizabeth Dönemi tiyatrolarının antik dünyanın mimarisini anıştırdığını görmeye pek eğilim göstermez oldular ve bunları modifiye olmuş han avluları ya da hayvan arenaları olarak görmeyi yeğliyorlar. İlginç bir vaka çalışması, "Elizabeth Dönemi" tiyatro illüstrasyonlarının en ünlüsü, Swan Tiyatrosu'nun Johannes de Witt adında Hollandalı bir gezgin tarafından yapılan çizimi ve bunun, bir arkadaşının yaptığı kopyasıyla günümüze gelen halidir (bkz. Resim 6). De Witt, mermere benzeyecek tarzda boyanmış tahta sütunlar hakkında yorumda bulunuyor ve bu da onun, tiyatro "bir Roma yapısının genel tasarımını temsil ediyor gibi" fikrini destekliyor.[13] Çizimde bu sütunlar vurgulanıyor ve üzerlerine Roma'daki eşdeğerlerini belirten isimler yazılmış. De Witt, Swan'ı klasik bir yapı, yani bir "rönesans" yapısı olarak görüyordu, fakat aldığı klasik eğitim ve Avrupa tarzı perspektif onu tam bir gözlemci kılıyor muydu? "Rönesans" terimi İngiltere'yle Avrupa arasında kültürel bir ortak yüzeyi ima ederse de, güncel "erken modern" teriminde böyle bir ima yoktur.

"Erken modern"in taraftar bulmasının birçok esaslı nedeni vardı. Eğitimli sosyal elite bir ayrıcalık tanımıyordu; Ortaçağ'la Rönesans arasında sahte bir kavramsal ayrım gibi görünen şeyi yıktı; tarihin materyalist yorumlanmalarına gayet uygun düşüyor, edebiyatın sosyoekonomik değişimleri tanımlayan ana akım tarihçilerin çalışmalarıyla bir hizaya getirilmesini kolaylaştırıyordu ve tiyatroyu örgütsel yapılanmalarına göre yeniden biçimlendirerek estetik snopluğu alaşağı etti. Fakat aynı zamanda Shakespeare'in kendi İngiliz ortaçağ geçmişinden gelen kökleri üzerindeki vurgu Avrupa'yla kültürler arası bağları karanlıkta bıraktı. Shakespeare kültürünü jeopolitik terimlerle bir Atlantik ötesi ittifakın ya da beyaz bir İngiliz İmparatorluğunun elindeki bir kurum olarak yorumlarsak, o zaman yerli ve Anglofon bir Shakespeare fikrinde kazanılmış entelektüel haklar buluruz. Shakespeare'den bir "rönesans" tiyatro yazarı olarak söz etmek İngiltere'nin daha çok ilerlemiş bir Avrupa kültürüne yetişmekte yavaş kaldığını ima ederken, "erken modern"se Shakespeare'in modernitenin, yani *bizim* dünyamızın eşiğinde oturduğunu ima ediyor. Kendimizde Shakespeare'i ve Shakespeare'de de kendimizi bulmamızı kolaylaştırarak "kendini iyi hissettiren" bir terim bu.



Resim 6: De Witt'in Swan Tiyatrosu çizimi, 1596.

"Erken modern" terimi, altın çağını 1990'larda ABD'de yaşamış, "yeni tarihçilik" adıyla bilinen önemli bir eleştiri ekolüne gayet uygundu. Edebî ve tarihsel çalışmaların bitiştiği ara yüzü yıkmayı amaçlayan bu yaklaşım insanların kullandığı dili toplumdaki iktidar gücünün en önemli dışyüzü olarak görüyordu. Yeni tarihçiler, yaratıcı sanatçıların teatral performans ya da stratejilerini maddesel yönden irdelemenin tatmin edici bir yolunu hiçbir zaman bulamamış olmalarına karşın, "tiyatro tarihçisi" olmanın ne demek olduğu konusunda sorular sordular, çünkü metin inceleme becerisini, metindeki anlamlar asla performansın yapıldığı toplumsal bağlamdan ayrılamayacağından, oyunların nasıl yaratıldığını saptamak gibi ayakları yere basan bir işten ayırabileceğinizi düşünmek hiç akıllarından geçmiyordu. "Rönesans" sözcüğünde estetiğe ilişkin bir ima varken, "erken modern" sözcüğü moderniteyi siyasetle kaynaşmış bir şekilde irdelemeyi düşündürür ve modernite, Stefan Hulfeld'in 2. Kısımda gösterdiği gibi, kültürün derin siyasi ve iktisadi değişimlerle ilişkisini çözümlemede çok önemli bir terim olagelmiştir. Peter Burke'nin *Erken Modern Avrupa'da Popüler Kültür*'ü (1978) ve Edward Muir'in *Erken Modern Avrupa'da Ritüel*'i (1997) gibi kitaplarda kültür tarihçileri erken modernite kavramının, Protestan Reformunun yarattığı değişikliklerin çevresindeki hiç benzeşmeyen konuları düzenlemede yararlı bir araç olduğunu buldu. Ama tiyatro tarihçilerinin çoğu, bu kadar geniş bir tuvalde çalışarak bir toplumun yaşam tarzını, yahut daha Fransız bir yaklaşımla, bir dönemin "mentalitesini" tanımlama konusunda temkinli davrandı.

Ana akım tarihçiler "erken modern" İngiltere'yle ilgili tartışmaları sık sık, parlamenter demokrasinin ve erken sanayileşmenin yayılmasıyla modern Britanya ulus-devletine doğru gelişimin izlediği istikrarlı çizgiyi kanıtlamak için kullandı. Britanya sahnelerindeki sürekli bir Shakespeare oynama geleneği bu kesintisiz gelişme modeline denk düşüyor. 1860'da tek bir ulus-devlet haline gelen İtalya'da moderniteye doğru böyle kesintisiz bir hareket izlenmez ve farklı bölgelerin otonom tarihlerinin olduğu görülür. İtalyan tiyatrosunun en çarpıcı başarılarından biri, İtalya'nın kültürel ve dilsel farklılığının bir karakterler karışımıyla yansıtıldığı "*commedia dell'arte*"ydi. Biçimin, nihai tiyatro pratiği üzerinde muhtemelen Shakespeare'den daha çok etkisi vardı ve "*commedia*"nın popüler imgesi, bir şekilde tarihin dışında duran, zamandışı bir

gelenekse de, tarihçiler oyuncuların sanat becerisinin Shakespeare döneminde zirveye çıktığı kanısında. Biçimin zaman içinde dönüşümlerinden konuşabilmemiz için önce yapıyı bundan ayırmamız gerekir. "*Commedia*", komedinin klasik tarzına işaret eder ve Shakespeare'in çağdaşı, umut vaat eden oyuncular, kapalı mekânlarda, klasik konu yapılarına dayalı oyunlar oynayan "komedyenler" olan kendileriyle, *piazza*daki [İtalya'da halka açık meydan] tezgâhtan sahnelerde performans yapan salt "soytarılar" arasında bir ayrım oluşturmada çok kararlıydı. Bugün tüm bu doğaçlama etkinlikler spektrumu 18. yüzyıldan kalma (kabaca "profesyonel tiyatro"yla eşdeğer) "*commedia dell'arte*" yaftasının altında toplanmış, "popüler tiyatro" diye nitelenmektedir ve 1600'lerin başında, saygın kumpanyaların doğaçlamalar kadar, tümüyle senaryoya dayalı performansları da oynadığı kolayca unutulmuştur.

Bu ışık altında, William Shakespeare'le (1564-1616) *commedia dell'arte*'nin ünlü oyuncu-yöneticisi Flaminio Scala (1547-y. 1620) arasındaki paralellikleri düşünelim. Shakespeare Londra'ya oyuncu olmak için gelirken Scala, sahne adı olan "Flaivo", yani birçok farklı kumpanyada oynadığı genç âşık rolüyle tanınıyordu. Shakespeare daha sonra King's Men [Kralın Adamları] olarak bilinen Chamberlain's Men'in [Chamberlain'in Adamları] ortak yöneticisiyken Scala 1612'den itibaren, Confidenti denen ünlü bir kumpanyanın "capocomico"suydu ("başaktör"). Shakespeare'de uyanık bir iş kafası vardı ve Stratford'da mülklere yatırım yaparken Scala'ysa parasal güvencesini Venedik'te yürüttüğü parfüm işinden sağlıyordu. İkisi de ticari yönden kârlı kumpanyalarla çalıştılar ama refaha kavuşmak için aristokrat sponsorlara güveniyorlardı ve Scala'nın büyük hamilerinden biri bir Mantua dükü, diğeriyse Floransalı bir kardinaldi. Aristokratların himayesi ikisinin de dinsel itirazlara karşı direnmesinde yardımcı oldu. İkisi de sanatlarının düzeyini yükseltmeye can atıyor ve kapalı mekânlarda, daha seçkin seyircilere oynama fırsatını kolluyordu ama Shakespeare'in kumpanyasının Blackfriars Tiyatrosu'nu kullanma girişimleri yıllarca başarısız kaldı. İkisi de kaynak materyali olarak edebiyata dayanıyor ama kurallara boyun eğmiyordu; Scala oyuncu olarak edebî metinlerden yararlanıyordu, çünkü *commedia*'daki âşıkların asortik bir şiirsel üslubunun olması beklenirdi. Ve son olarak, ikisinin de basılı metne karşı kararsız bir tavrı vardı.

Shakespeare'in, oyunlarını edebî yapıtlar olarak değil, oyuncuların kullanacağı metinler olarak gördüğü gayet açık. Elyazmaları, kostümler gibi, kumpanyanın malı haline gelen malzemelerdi oyunlar. Bunların bazıları *Mandragola* gibi, bir yolunu bulup ucuz ve üstünkörü nüshalar halinde basıldı ama Shakespeare'in, oyunlarının okuyucularını pek düşündüğünü gösteren bir kanıt yok. Ama bu durum onun ölümünden sonra değişti ve 1623'te oyuncu arkadaşları onun tüm eserlerini şık ve dikkatle hazırlanmış büyük ebatlı kitaplar halinde yayınladılar ve böylece Shakespeare'i bir oyun yazarından, artık, sözleri benzersiz bir yaratıcılık dersinin söylemi olarak okunması gereken bir *yazara* dönüştürdüler. Flaminio Scala, kariyerinin sonuna yaklaşıyor gibi göründüğü 1611 yılında kendini aynı şekilde radikal bir hamleyle yazara dönüştürdü.[14] Onun sanatsal tarzı tümüyle yazılı oyun değil, doğaçlamaya temel oluşturan bir senaryoydu ve edebî bir modele göre elli yapıttan oluşan bir seçki yayınladı. Scala, materyalini yayına hazırlarken senaryolarına sanki son otuz yılın en ünlü oyuncularının yer aldığı, ideal bir kumpanya için yazılmış gibi bir biçim verdi. Önsözün içeriğine bakarak hüküm verirsek, Scala'nın ikili hedefi hem ardında seçkin kariyerinin bir hatırasını bırakmak, hem de oyunculuk mesleğinde bir statü kazanmaktı. Kitabının, okurları mı yoksa amatör tiyatroculları mı hedeflemesi gerektiği konusunda kararsızdır. Shakespeare'in editörleri onun oyunlarını komedi, tarih ve trajediden oluşan üç saygın klasik tarza göre bölmüştü ama baş sayfasında okurlara komedi, pastoral ve trajedi başlıklarını sunan Scala'nın yöntemini rahatça kullanabilirlerdi.

Shakespeare'in ölümsüz dizelerini Scala'nın hikâye anahatları seçkisiyle yan yana koymak abes gibi gelebilir ama Shakespeare'in 1611 tarihli *Fırtına*'sını senaryo biçimine indirgersek, neredeyse bütün konu motiflerinin Scala'nın aynı yıl yayınlanan seçkisinde tekrarlanmış olduğunu görürüz: Bir ada dekoru, emrinde zoraki cinleri bulunan bir büyücü, baba-kız ilişkisi, komplo kuran hizmetkârlar, evlilik sayesinde yumuşayan düşmanlıklar, sihirli bir şekilde kaybolan yiyecek vesaire. İki yazar da klasik konu yapılarından ve İtalyan romanslarından oluşan ortak bir kaynaktan yararlanmıştı ve bir tiyatro tarihçisi, Shakespeare'in de Scala'nın da oyunlarını kurmada kullandığı olay dizisi ünitelerini karakterize eden "teathregram" terimini türetti.[15] Yayınlanan bu iki külliyatı

farklı türde metinler değil, oyunculuğa farklı yaklaşımların yansımaları olarak düşünürsek, farklardan ziyade benzerlikler karşısında şaşkına dönebiliriz. İtalya'da oyuncu kendi metnine biçim veren yaratıcı bir sanatçıyken, İngiliz oyuncuysa daha ziyade, başkasının metnini söyleyen bir zanaatkârdı. İngiliz seyirciler daha güzel bir şiirsellikten yararlanırken İtalyan seyircilereyse daha çok etkileşimli ve dolayısıyla da muhtemelen daha "canlı" bir deneme sunuluyordu.

İngiliz tiyatrosu kız rollerinde oynayacak erkek çocuklara bel bağlarken, İtalyan tiyatrosu kadın oyuncuların varlığıyla canlıydı ve doğaçlamaya dayalı tarz, kadınların, bedenle yazmak şeklinde de nitelenebilecek cinsellik kadar, entelektüel becerilerini de göstermelerini mümkün kılıyordu. Örneğin 1567'de Mantua'da, hem ücret ödeyen müşterilere hem aristokrasiye tiyatro yapan, başında kadın oyuncuların bulunduğu iki kumpanyanın bir yıl süren bir üstünlük mücadelesini öğreniyoruz. Cinsiyet engelini yıkan en ünlü kadın, oyunculuk mesleğine erkek bir oyuncuyla evlenerek giren ve evlilikte sadakatiyle haysiyetini koruyan Isabella Andreini'ydi (1562-1604). Isabella'nın şiirlerinin yayınlanması onun bir sahne sanatçısı olarak rolünün doğal bir uzantısıydı, çünkü *innamorata* bir kadın olarak oynadığı aşk sahnelerini çok akıcı bir şiirsel dille doğaçlamak zorundaydı. Scala, senaryolarının birinde kendisini "Isabella"nın deliliğiyle ilgili ünlü bir oyunda onun karşısında oynarken betimler. Kadın oyuncu, kamusal kimliğine zarar vermeden giysilerini çıkarıp sağa sola fırlatabilir ve delilik sahnelerinde müstehcen sözler söyleyebilirdi.[16] İngiliz tiyatrosunda kadın rolleri için erkek çocukların kullanılması, püriten hassasiyetler yüzünden sürdürülen bu âdet erotizmi aktarmak için beden dili yerine şiirsel dilin kullanılmasını teşvik etti.

Doğaçlamaya dayalı İtalyan *commedia*'sında oyunculukla yazarlık arasındaki bağ oyunculuğun bir sanat olarak kabul edilmesine ve dolayısıyla da tarihsel araştırmayı hak etmeye yeterli statüde bir tarihinin olmasına yol açtı. Roma komedilerinin bazı elyazmaları hareketleri gösteren eskizlere dönüştürülmüşse de, Machiavelli Roma oyunculuğunu yeniden keşfetmeye ilgi göstermemiştir. *Mandragola*'nın merkezindeki yaşlı hukukçuyu Floransa'da, antik eserlere yönelik ilgisiyle değil, sesiyle ve doğaçlama esprileriyle meşhur bir çığırtkan oynamıştı. Shakespeare'in Hamlet'i Danimar-

ka sarayını ziyaret eden bir oyuncu kumpanyasına öğüt verirken, insanlığı taklit etmelerini, aşırı jestlerden ve eski azap oyunlarındaki Herod gibi bağırmaktan kaçınmalarını söyler. Tarihçiler, Hamlet'in burada Shakespeare'in kendi manifestosunu mu dile getirdiğini, yoksa mesleğin içindeki tiyatrocuların işinden ziyade kendi ruh haliyle ilgili ve herkesin bildiği bir teoriyi ortaya süren bir Kıta Avrupa'sı entelektüeli olarak karikatürize mi edildiğini tartıştı. Hamlet, İtalyan geleneğini hatırlatan –kral, asker, âşık, melankolik, soytarı ve hanımefendi gibi– değişmez roller üstlenmiş oyunculardan bir kumpanyayı düşündüğüne göre, en azından, kafasında modern natüralizm diye bir şey olmadığı bellidir. Her *commedia* rolü kendi tekniğini gerektirirdi ve ressamlar gördüklerini çizmeye ya da resmetmeye meraklıydı. Bu resimsel kayıtlar tarihçilerin, *commedia* tarzı oyunculuğu, Shakespeare oyunlarının ilk olarak nasıl oynandığını hayal etmeye çalıştığımızda mümkün olamayacak kadar kesin bir şekilde analiz etmesini mümkün kılıyor.

İktisaden ve imparatorluk olarak yavaş yavaş çöküşe geçen İspanya, ileriye dönük bir terim olan "erken modern" için İtalya'ya göre daha uygun değildir. İspanya, Almanya gibi din savaşlarıyla parçalanmış değildi ve kent merkezlerindeki profesyonel tiyatrolar aristokratların himayesi sayesinde gelişti. İspanyol oyuncular İngiliz oyuncular gibi metinlerden çalıştı fakat kadın oyuncular İtalya'daki gibi, tiyatro yaşantısının merkezindeydi. Londra'daki gibi amaçlı yapılmış açıkhava tiyatroları vardı fakat oyuncuların başkentte yerleşmesine engel olunuyordu. Lope de Vega oyun yazarlığını Shakespeare'in hiçbir zaman yapamadığı şekilde kuramlaştırdı ve 1609'da, klasik yönelimli Fransız ve İtalyan eleştirmenlerin belirlediği dramaturji kurallarını bildiğini, fakat ortaçağ azap dönemlerinin halkı koşullandırdığı bir beğeniye uymak zorunda olduğunu anlattı. Üstelik trajedi daima komediyle karışmalıydı, çünkü güzellik çeşitlilikteydi.[17] Paralellikler çarpıcıdır ama tiyatro tarihçilerinin bunları izlediği çok enderdir, çünkü William Shakespeare, Flaminio Scala ve Lope de Vega'dan tek bir tarihsel dönemin insanları gibi söz etmemizi mümkün kılacak bir söz dağarcığımız yok. Tarihçiler, zamanı, ülkelerindeki oyun yazarlığının altın çağını nerede gördüklerine bağlı olarak, farklı şekillerde bölümlerler.

İngiliz tiyatro tarihçileri, monarşinin yıkılmasıyla halk açıkhava tiyatrolarının kapatıldığı 1642 tarihine bir çizgi çekme eğiliminin-

dedir. Resmen, kraliyet ailesine hizmet etmek üzere kurulmuş ticari tiyatrolar efendileriyle birlikte yıkılmıştı ve bu tarihsel an, organizasyon yapıları ve kültürün maddeselliği üzerine kafa yoran tarihçilere doğal bir kesinti, yani sonrasında "erken modern"in Londra tiyatrosunu tanımlamada yararlı bir etiket olmaktan çıktığı bir an gibi geliyor. İtalya ve İspanya'da tiyatro tarihçileri ortak bir şekilde, 1600'leri "barok" dönem olarak niteler ve bu sözcüğü, "Rönesans"ın yeni bir şeye dönüştüğü bir zamanı tanımlamak için kullanırlar. "Barok" terimi, Christopher Baugh'un gösterdiği gibi, klasik antikçağlara yönelik, devam eden bir ilgiyi ve bunun yanı sıra, Kilise ve Kraliyet otoritesinin desteklediği, yenilenmiş bir maneviyatı düşündürür. Dinin artık dünyanın evrenin merkezi olmadığı bilgisiyle bir arada yaşamak zorunda kaldığı bir çağda bu manevi nitelikler gösterişli ve temkinli teatral sanat yapıtlarıyla dışa vuruluyordu. "Barok" sözcüğü gündelik İngilizcede tıpkı "Bizansvari" gibi olumsuz bir ima taşır hale gelmiştir ve tarihsel yerleri gezen ziyaretçiler "barok" mimariyi beğenmeye pek teşvik edilmez. Anglofon araştırmacılara göre Lope de Vega "barok" bir tiyatro yazarıdır, Scala da belki öyledir ama Shakespeare kesinlikle değildir çünkü "barok", koyu bir Britanya dışı sözcük gibi görünür olmuştur. Ama büyük Alman eleştirmen Walter Benjamin, kendi ülkesindeki tiyatroyu yorumlarken *Hamlet*'i, melankolik ruh hali ve kraliyet kökenli kahramanının hem bir şehit hem bir tiran olması nedeniyle, örnek bir "barok" trajedi saymada tereddüt etmemişti.[18]

Kıta Avrupa'sından bir eleştirmeninse Shakespeare'in *Fırtına*'sını klasik beş perdelik yapısı ve büyüsel efektleriyle "barok" bir oyun olarak tanımlaması gayet kolay olurdu. Birinci Büyük Baskı halinde yayınlanan oyunların editörleri bu oyunu seçkilerinin başına muhtemelen, büyücü Prospero'nun yayınladıkları kitabı yaratan dâhi oyun yazarının bir metaforu gibi görülmesini istedikleri için koymuştu. Prospero'nun büyüsü bugün sıklıkla, "barok" etiketini diğer İngiliz tiyatro janrlarının hepsinden daha çok gerektiren saray maskeleriyle yorumlanmaktadır. Maske sahne tasarımı, genç bir ressamken İtalya'ya bir inceleme gezisi yapan ve döndükten sonra da 1613-14'te tekrar gidip araştırmalarına devam ederek İtalyan sahne teknolojisi konusunda ustalığını derinleştiren, Inigo Jones (1573-1652) tarafından geliştirildi. "İtalyan sahnesi"nde,

uzaklaşan ve hareketli düzlemler ön sahnenin ardında perspektif bir büyü yaratmak için kullanılırdı, fakat insan oyuncular ölçeği bozmamak için düz ön sahnede kalmak zorundaydı. Böyle sahnelemeler pahalıydı, fakat ideal bir dünyayı resmettiklerinden kralların hoşuna gidiyordu. Kral I. James ve oğlu I. Charles, Jones'a, kendilerini Avrupa tarzı hükümdarlar olarak göstermek için, böyle geçici sahnelerde danslı tiyatro tasarımları ısmarladılar. Jones'la başarılı bir işbirliğine girerek onun maskeleri için metinlerin birçoğunu yazan oyun yazarı Ben Johnson, kendisi bir Katolik olduğu halde, bir anlamda, Protestan Britanya'nın değerlerinden söz ederek, görüntüye dile nazaran üstünlük verilmesinden yakınır oldu.[19] 1642'yi İngiliz tiyatro tarihinde bir kırılma noktası olarak alırsak, bunun sonuçlarından biri de maskenin, yavaş yavaş herkesçe erişilebilir hale gelen bir sahne teknolojisindeki gelişimin ilk adımından ziyade, yanlış yönlendirilmiş kraliyet ailesinin yoldan sapması olarak dışlanmasıdır.

Ânında iletişim ve globalleşme çağında kültürel alışverişin bir şekilde, modern öncesi Avrupa'dan daha zor başarılır hale gelmesi bir paradokstur. Anglofon araştırmacılar başka dilleri okumamak eğiliminde; bilgi patlaması akademisyenlerin, yeni yayınlara zor ayak uydurabildiğini hissettiği kendi sınırlarının dışına yayılmasını zorlaştırıyor ve bilimsel çalışmalar ulusal yazınların incelenmesine odaklanıyor. Bu kısımda incelediğim çağın karakteristiği olan kültürel alışveriş düzeyi sıklıkla, araştırmacıların kendi ulusal tiyatrolarına odaklanması yüzünden, görünmeden kalmıştır. Bu alışveriş sadece, Latince okumasını bilen yahut İtalyanca konuşan entelektüeller arasında gerçekleşmekle kalmıyordu. 1575'lerde bir *commedia dell'arte* kumpanyası İspanya'ya yerleşti ve 1575'te Sevilla'da, arabalarda en iyi Katolik Yortusunu sunduğu için bir ödül aldı.[20] "Shakespeare" dönemi sırasında ve sonrasında İngiliz oyuncular Almanya'da geniş kapsamlı turlara çıkıp, bir zamanlar Londra'da oynanan oyunların kısaltılmış versiyonlarını şarkılar ve akrobatik gösterilerle harmanladılar ve Alman metinlerini bunlara giderek artan derecelerde kattılar.

Bu kısımda, her ulusun geçmişin haritasını kendine göre çıkarma eğilimi yüzünden zamansal kavramların mekânsal kavramları nasıl gizlediğini gösterdim. Tarihçiler dönemlere bölme işinden kaçamaz, çünkü aksi takdirde, sunduğumuz şey rasgele birtakım

olayların tarihsel kaydından öteye geçmez. Bu kısmın kapsadığı dönemde, 1500-50 yıllarındaki ya da dolaylarındaki, bir tür çığır açan değişiklikleri tanımlamayan tarihçi pek yoktur. Ulusal tarih yazımının sınırlamalarından kurtulmanın amaçlandığı *Theatre Histories: An Introduction* (2006) adlı yapıtın editörleri, insanların iletişim tarzındaki değişikliklerin kültürler arası bir değişim etkeni olduğu görüşünü benimsemiştir ve 1500 yılı onlara göre, basılı metne dayalı bir kültürün gelişini gösteren gayet uygun bir kilometre taşıdır. Bu bir tercihtir ve tercihler yapılmak zorundadır. Onların tercihi, onlar gibi bir tarihçi olan beni de bir yanıt vermeye itiyor. Bir karşı tez oluşturmak için ben, örneğin İtalya'da matbaa basınının azap oyunlarının mantar gibi çoğalmasına yardımcı olduğu[21] yolunda bir ayrıntıyı öne sürebilirim. Ya da bunun yerine, bu sava sahip çıkabilir ve tiyatro prodüksiyonunda en önemli etkenin yayıncılık değil okuryazarlık olduğunu vurgulayarak farklı bir yön verebilirim. Yahut öncüle karşı çıkarak, tiyatronun özerk bir iletişim biçimi olduğunu iddia edebilirim ve bu durumda, değişimin büyük etmeni olarak başka bir rakibi varsaymak zorundayım: Örneğin profesyonel oyuncuların, ya da belki kapitalizmin, ya da laikliğin ya da sömürgeciliğin ortaya çıkışı. Dünya sonsuz karmaşık bir yerdir ama bir tarihçi olarak benim, kaosun içinde, öncelik anlayışıma göre bir yol haritası çizmem gerekiyor. Tarihçiler tartışmada, değişikliklerin niçin olduğunu kavramaya çalışarak ilerler ve tarihi dönemlere bölerek çağlara ve aşamalara birer etiket koymadan, değişimi kavramsallaştırmalarının bir yolu yoktur. Bu kısımda, her dönemle ilgili kavramın bir yorum olduğunu savundum. Tarihçiler bu dönem kavramlarını, sanki zamanın akışında birbirinden gerçekten ve nesnel bir şekilde ayrı periyotlar varmış gibi, değişmez saydıklarında, işte o zaman gardınızı almanız gerekir.

Notlar

1 Bkz. David Wiles, "Hrosvitha of Gandersheim: The Performance of her Plays in the Tenth Century", *Theatre History Studies,* 19 (1999), 133-50.

2 Sandro Sticca'da Montecassino azap oyununun metni, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development* (Albany, NY: State University of New York Press, y. 1970).

3 "La Seinte Resureccion" metin ve çevirisi, David Bevington (Der.), *Medieval Drama* (Boston: Houghton Mifflin, 1975) içinde, s. 122-36.

4 William Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978) yazıldığı zaman takipçi yoktu. İngiltere için bkz. örneğin Katie Normington, *Medieval English Drama* (Cambridge: Polity, 2009).

5 Sahne tarihi konusunda, bkz. David Wiles, *Theatre and Citizenship: The History of a Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), s. 63-9.

6 Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (Londra: Phaidon, 1945), s. 192-3, 245-60.

7 Castiglione'nin mektubu ve oyunun Bernardo Dovizi (Cardinal Bibbiena) tarafından çevirisinin bulunduğu kaynak: Eric Bentley (Der.), *The Genius of the Italian Theater* (New York: New American Library, 1964), s. 31-98, 511-15.

8 Özellikle etkileyici olan, şu yapıtın üç cildiydi: *Les fêtes de la Renaissance*, (Der.) Jean Jacquot ve Elie Konigson (Paris: CNRS, 1956-75).

9 Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 81-4; Gordon Kipling, *Enter the King: Theatre, Liturgy, and Ritual in the Medieval Civic Triumph* (Oxford: Clarendon Press, 1998); Richard C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991), s. 191-2.

10 Vasari'nin tanımlamasının bulunduğu kaynak: William Tydeman (Der.), *The Medieval European Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), s. 451-3; yeniden yapımların bulunduğu kaynak: Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana* (Torino: Einaudi, 1977), resim 33-43. Nerida Newbigin vakaları yeniden kuruyor: Joseph Farrell ve Paolo Puppa (Der.), *A History of Italian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), s. 23.

11 "The Castle of Perseverance", Bevington, *Medieval Drama* içinde, s. 796-900.

12 Bkz. bu tartışmanın Alan Knight tarafından yapılan özeti, Eckehard Simon (Der.), *The Theatre of Medieval Europe: New Research in Early Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s. 153-4.

13 Glynne Wickham (Der.), *English Professional Theatre, 1530-1660* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 441.

14 Henry F. Salerno tarafından çevirisi: *Scenarios of the Commedia dell'arte: Flaminio Scala's 'Il teatro delle favole rappresentative'* (New York: New York University Press, 1967).
15 Louise George Clubb, *Italian Drama in Shakespeare's Time* (New Haven: Yale University Press, 1989).
16 Bkz. Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'arte* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. 86-94, 100-5; Clubb, *Italian Drama*, s 257-73.
17 "Arte nuevo di hacer comedias in esto tiempo" (1609), çevirisi Barrett H. Clark (Der.), *European Theories of the Drama* (New York: Crown, 1965) içinde, s. 63-7.
18 *The Origin of German Tragic Drama* (Londra: Verso, 2003). İlk basımı 1928.
19 Jonson'un "İtiraz"ı için bkz. Stephen Orgel, *The Jonsonian Masque* (New York: Columbia University Press, 1981), s. 195-6.
20 Melveena McKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), s. 241.
21 Farrell and Puppa, *History of Italian Theatre*, s. 17, 19. *Theatre Histories: An Introduction* Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams ve Carol Fisher Sorgenfrei (Londra: Routledge, 2006).

Okuma Önerileri

Axton, Richard. *European Drama of the Early Middle Ages* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1975).
Cox, John D. ve David Scott Kaplan. *A New History of Early English Drama* (New York: Columbia University Press, 1997).
Dillon, Janette. *The Cambridge Introduction to Early English Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
Farrell, Joseph ve Paolo Puppa, (Der.) *A History of Italian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre* (Londra: Routledge, 2002).
McKendrick, Melveena. *Theatre in Spain 1490-1700* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
Normington, Katie. *Medieval English Drama* (Cambridge: Polity Press, 2009).

5
Klasik Tiyatro
Erika Fischer-Lichte

Tüm Avrupa tiyatro tarihinin, Avrupa'da tiyatronun sonraki biçimlerinin evrildiği ilk ve dolayısıyla orijinal biçimi sayılan, Yunan tiyatrosuyla başladığı geleneksel bir görüştür. Bu anlayış, tarihte her fenomenin doğrudan "köklerine" geri gidilebileceğini söyleyen bir çizgisel tarih kavramıyla desteklenir. Bu tarih anlayışı 19. yüzyılda hâkimdi ama bugün artık tarihe böyle çizgisel, hatta evrenselci bir kavramın dar sınırlarından bakılmıyor. Hegel'in "Dünya Tini"nin tarihte gerçekleştiğini görmediğimiz gibi, ilkel toplumdan sınıflı toplum yoluyla Marksist sınıfsız topluma doğru bir gelişmenin yasa hükmünde kaçınılmazlığına da tanık olmadık. Tarih akışının insanlığı kusursuzluğa götüreceğini savunan 18. yüzyıl Aydınlanmasının

modernleşme teorisine de bağlı değiliz artık. Bu bütüncül ve teleolojik eğilimli tarih yapımları çoktan aşıldı. Okurun kronolojik sırayı takip ederek böyle bir tarih yapımının tuzağına gözü kapalı girmesini önlemek için, bu tarih yazım bölümüne modernist tiyatroyla başlayıp antik tiyatroyla sonlandırmaya karar verildi.

Bugün artık tarihçilerin anlatacağı tek bir "büyük hikâye"ye inanç kaybolduğundan, günümüzde tarihçilerinin görevi birden çok tarih yazmaktır. Makrotarih –yani büyük hikâye– yerine bir sürü mikrotarihle uğraşmamız gerekiyor. Tiyatro tarih yazımı hiç bitmeyen bir projedir ve farklı çağların tarihçileri geçmişin farklı yönlerine yoğunlaşır ve değişik yol ve yörüngeleri takip eder. Bu durum klasik tiyatronun tarih yazımında özellikle geçerli ve bunun esaslı nedenleri var. Eğer antik Yunan tiyatrosunun Avrupa tiyatrosunun kökeni olduğu varsayılırsa, o zaman her çağ için, insanın o zamanki kendi tiyatrosuyla o antik tiyatro arasında –ister kabul edilsin ister karşı çıkılsın– bir bağ kurması gerekecektir.

Tek bir büyük hikâye oluşturamayacak olmamızın diğer bir nedeni de kaynaklarımızın kıt, rasgele ve bölük pörçük olmasıdır. Yunan tiyatrosu konusunda durum açıkça böyle. Kazılarda birçok tiyatro binasının çıkarıldığı doğru ve bunların arasında Atina'daki, MÖ 5. yüzyılda günümüze ulaşmış neredeyse bütün trajedi ve komedilerin oynandığı Dionysos Tiyatrosu da var. Fakat o tiyatro o kadar çok kez yeniden yapılmış ki, Dionysos tapınağı yakınındaki orijinal yapının bugün sadece birkaç taşı kalmış ve varlığını koruyan eski tiyatro binalarıyla ilgili bilimsel incelemeler çok daha sonra yazılmış. Performansları kapsayan festivallerin kronolojisi ve organizasyonuyla ilgili bazı yazılar günümüze kadar gelmiş ve vazoların üzerindeki birtakım resimlerde maskeler ve kostümlerle ilgili bazı kanıtlar var. Platon, Aristo ve diğer yorumcuların eserlerinden birkaç sonuç çıkarılabilir, fakat oyunculuk ve dans sanatı üzerine hiçbir teorik inceleme ulaşmadı bize. Çoğunlukla eğitimsel amaçlı özel basımlarla korunmuş birkaç oyun Aeschylus (MÖ 525-456), Sofokles (MÖ 496-406) ve Euripides (MÖ 480-388) tarafından yazılmış trajedilerden ve Aristofanes (MÖ 450-388) ve Menander (MÖ 342-y. 290) tarafından yazılmış komedilerden oluşan bir külliyattan alınmıştır ve bunların hiçbiri gerek oyunculuk gerekse danslar konusunda kesin sonuçlar çıkarılmasına elvermiyor. Müzik konusundaysa, dağınık birkaç parçacıktan başka bilinen bir şey yok.

Böylesine rasgele kaynaklardan nasıl sonuçların çıkarılacağı sadece yorumlamaya değil, yorumlamaya yön veren özel perspektif ve yönelimlerden doğacak varsayımlara da bağlıdır. Yani antik tiyatroyla ilgili hiçbir tarih yazımı bize bunun nasıl bir tiyatro olduğunu kesin olarak anlatamaz. Araştırmacılar ve tiyatrocular daha ziyade, gerek bilinen gerekse tartışılan olguları kendi yönelimlerinin ışığında, her seferinde yeniden gruplandırarak ve yeniden yorumlayarak yeniden icat edeceklerdir. Tiyatro pratisyenlerine gelince, onlar sadece, geleceğin tiyatrosu konusunda kendi iddialarını görünürde meşrulaştırarak –kendilerini antik bir modele uygun yahut onunla yarışır kılan– "olguları" seçecektir. Yapacakları şey, antik tiyatro konusunda o sırada hâkim, sınırlı varsayımlara dayanan, yaratıcı bir sahiplenme eylemidir. Bu sahiplenme daima *kısmi* –hem eksik hem önyargılı– olacaktır.

Bu kısımda ben antik tiyatronun daha önceki kısımlarda söz edilen dönemler süresince vurgulanmış ve kullanılmış bazı yönlerini inceleyeceğim: O dönemde, bilinen "olgular"dan hangileri dikkate alınmış, nasıl kullanılmış ve hepsinden önemlisi, böyle bir seçim hangi nedenlerle yapılmış ve bu nedenler daha geniş bağlamda nasıl değerlendirilmiştir? Bu soruları, bir dereceye kadar kendi tiyatro anlayışımın yanı sıra kendi tarih anlayışımın da belirlediği kendi perspektifimden soruyor ve çözmeye çalışıyorum. Göreceğimiz gibi, klasik tiyatro hakkındaki bilgiler ve değerlendirmeler her çağda değişerek öncekileri ya tamamlıyor yahut onlarla çelişiyor. Tarih yazım bölümü bu kısımla tamamlanmış olacak.

Standart tiyatro tarih yazımının bizi 19. yüzyıldan beridir inandırdığı, Roma İmparatorluğunun son bulmasıyla tiyatronun da son bulmuş olduğu kuşkulu görünüyor. Bu görüşe karşı ben, Roma İmparatorluğunun son bulmasının –kültürel performansın diğer janrlarıyla birlikte– tiyatronun sadece devlet organizasyonuna ve desteğine bağlı biçimlerinin sonunu gösterdiğini savunacağım. Bunların arasında yazılı metne dayalı trajedi ve komedi performansları da vardı ve bunlar zamanla, savaş arabası ve at yarışları, vahşi hayvan avları ve gladyatör dövüşleri gibi, önemini yitirdi. Bu anlamda, dramatik tiyatronun bir sona ulaştığı savunulabilirdi. Ama korunmuş ve metin halinde varlığı bilinen trajedilerin ve komedilerin performans amacıyla yazılmış olduğu unutuldu.

Peki ya devlet desteğine gereksinim duymayan Atella farsları* ve "mim" gibi teatral janrlar? Bu resmî olmayan ve sıklıkla doğaçlama biçimlerin tüm Roma İmparatorluğundaki popülaritesi çok iyi belgelenmiştir.[1] Mesele de bu; *atellana* ve *mimus* performansçıları Roma devletine bağlı olmadıklarına göre, niçin performans yapmayı bıraksınlar ki? Onların daha sonraki yüzyıllarda gezginci komedyenler olarak işlerine devam etmiş olması ama gidişatlarına tanıklık edecek, bugüne kadar kalmış metinler bulunmadığından, ortaçağ komedi performanslarına etkilerini gösterecek kanıtlardan yoksun olmamız daha muhtemeldir. 19. yüzyıldaki tiyatro tarihçilerinin çoğu ve hatta 20. yüzyıldakilerin de bazıları, sadece yazılı metne dayalı performanslardan oluşan, dar bir tiyatro anlayışına bağlıydı. *Mimus* performansları ve buna benzer biçimler buna dahil değildi. Çalışmalarını yönlendiren bu tiyatro anlayışı tiyatro tarihçilerinin bu tiyatro biçimlerini dikkate almasına izin vermediğinden, antik tiyatronun Roma İmparatorluğuyla sona erdiği ve yaklaşık 500 yıl Avrupa'da tiyatro diye bir şey olmadığı iddiası ortaya çıktı.

Ama Roma tiyatrosunun erken modern zamanlarda, özellikle de İtalya'da etkisi tiyatro araştırmacıları tarafından geniş ölçüde kabul edilir, çünkü Romalı komedi yazarları Plautus (MÖ 250-184) ve Terence'nin (MÖ 190-159) oyunlarının performansları iyi belgelenmiştir. 1487'de Plautus'un *Amphitruo*'su Ferrara Sarayı'nda oynandı, bunu 1491'de Terence'nin *Andria*'sının bir performansı takip etti ve bunların ikisi de İtalyancaya çevrilerek oynanmıştı. Roma'da, gerek kardinallerin sarayında gerekse Papa'nın huzurunda Plautus ve Terence'nin komedilerinin yanı sıra, Bernardo Bibbiena'nın (prömiyeri 1513'te Urbino Dükünün sarayında yapılan) *La Calandria*'sı ve Niccolò Machiavelli'nin (prömiyeri 1520'de Floransa'da yapılan) *La Mandragola*'sı gibi yeni oyunlar da oynandı. Bunların ikisi de Roma komedisinin oluşturduğu modele uyuyordu.

Daha sonrasında, Roma ve Yunan kültürleri çeşitli alanlarda sık sık ve sürekli olarak, yaratıcı bir şekilde sahiplenildiğinden, bu dönem özel bir vaka olarak kabul edildi ve rönesans –antikçağın "yeniden doğuşu"– adı verildi. İtalyanca "rinascita" sözcüğü o zamanlar kullanılıyordu. Böyle bir "yeniden doğuş" bir taklit olarak değil, önceki kısımda anlatılan yeni yönelimler ve perspektiflerle başlayan yaratıcı bir sahiplenme şeklinde gerçekleşti.

---

* Eski Roma İmparatorluğu'nun Atella kentine has alaycı ya da müstehcen oyunlar. (ç.n.)

Tiyatro sadece metinlerle değil, mimariyle de ilgilidir. İlk sürekli modern tiyatro yani Vicenza'daki Teatro Olimpico, Roma'daki ve diğer yerlerdeki birçok antik tiyatronun ölçülerine dayalı çizimlerin yanı sıra Vitrivius'un *De architectura* adlı incelemesine dayanarak inşa edildi. Hümanist entelektüellerin bir derneği olan Accademia Olimpico tarafından yaptırılmış, Andrea Palladio tarafından tasarlanmış ve Roma tiyatro binaları model alınmış ama daha küçük bir ölçekte ve birtakım önemli değişikliklerle yapılmıştı. Oditoryum elips biçimindeydi. Sahnenin geri tarafı, *scanae frons,* Roma tiyatrolarına benzeyen, üç girişli devasa bir oymalı duvarla kapatılmıştı. Roma tiyatrosunun üzeri açık olup, seyircilere gölge yapacak tenteler konurken Teatro Olimpico'nun üzeri, gökyüzü yanılsaması veren boyalı bir tavanla kapatılmıştı. *Scanae frons* bakımındansa, ortadaki açıklık Roma tiyatrolarından çok daha genişti ve her üç açıklıktan da merkezî bir perspektifle sokak manzaraları görünüyordu. Bu değişiklikler 17. yüzyıldan 19. yüzyılın sonuna kadar Batı tiyatrolarına hâkim olan İtalyan sahnesinin geleceğini gösteriyordu. Teatro Olimpico'nun önemi büyük ölçüde, kendisi de Yunan tiyatrolarının oluşturduğu modelin yaratıcı bir dönüşümü olan Roma modelinin bu yaratıcı dönüşümündedir.

Tiyatronun 1595'teki açılışında Sofokles'in *Kral Oedipus*'u oynandı. Bu trajedi İtalyancaya çevrilmiş ve koro müziğini de Venedikli Andrea Gabrieli bestelemişti. Sofokles'in orijinal eseri hakkında bilinenlere göre koro şarkıları bulunmasına karşın, müziğin hiçbir örneği o güne kadar gelmediğinden Gabrieli'nin tümüyle yeni bir müzik bestelemesi gerekmişti. Bu performansın bizim bağlamımızdaki önemi, özel bir performans geleneği oluşturması değildir; aslında böyle bir gelenek oluşturmadı. Bunun ardından, 18. yüzyılın sonuna kadar başka hiçbir Yunan trajedisi oynanmadı ve oynandığı zaman da ya koro bırakıldı ya da şarkıların sözleri konuşur gibi söylendi. Aslında, şarkı söyleyen koro 1841'de Ludwig Tieck'in, müziğini Felix Mendelssohn-Bartholdy'nin bestelediği Sofokles'in *Antigone* prodüksiyonuna kadar görünmedi. Bu performans Potsdam'daki Yeni Saray'ın amfiteatr biçimli tiyatrosunda gerçekleşti. *Antigone* performansları Paris ve Londra'da Mendelssohn'un müziği kullanılarak devam etti.[2] Burada, 1585'teki *Kral Oedipus* performansının aksine, bir performans geleneği gerçekten *oluştu.*

1585'teki *Oedipus* performansı, tarih yazımının periyotlama meselesi yönünden ilginçtir. Roma tiyatro binaları modelinde yapılan bir tiyatronun açılışında bir Yunan trajedisinin oynanması *rinascita* yani rönesansın, gerek Roma gerekse Yunan antikçağlarına –ikisinin birlikte oluşturduğu Yunan-Roma antikçağına– göre biçimlenen bir dönem olduğunu düşündürüyor ve bugüne kadar devam eden bir geleneğin, yani antikçağın, ilk Yunan şehir-devletlerinden Roma İmparatorluğunun sonuna dek süren tek bir dönem olarak tanımlanması geleneğinin başlangıcını gösteriyor. Tiyatro konusundaysa böyle bir görüş tartışmalıdır. Yunan tiyatrosuna has görünümlerin ve öğelerin yaratıcı bir şekilde dönüştürülmesinin farklı Roma tiyatro biçimlerinde gerçekleştirilmesi sonucunda, görünüşte sadece birtakım ayrıntılarla ilgili olsa da, tiyatronun Roma'da taşıdığı yepyeni fonksiyonlara tanıklık eden bazı değişiklikler ortaya çıkmıştır ki, bu kısmın hacminde ele alınamayacak bir meseledir bu.

1800 yılında, MÖ 5. yüzyıl Atina'sında trajedi ve komedi performanslarının her yıl tanrı Dionysos anısına yapılan dinsel festivallerin bir parçası olarak yer aldığı herkesçe bilinen bir şeydi; Kırsal Dionysia (Aralık-Ocak), Lenaea (Ocak-Şubat) ve Kent ya da Büyük Dionysia (Mart-Nisan). Bunların en önemlisi, MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısında tiran Peisistratos'un büyüterek Panhelenik önemde bir olay haline getirdiği Büyük Dionysia'ydı. Onun zamanından önce festivallerde trajedilere yer verilmediğinden, antik Dionysos dinsel kültüyle trajedi performansları arasında doğal bir bağ bulunduğunun bugün yanlış olduğu görülüyor.

Büyük Dionysia beş gün sürerdi. Festivalin arifesinde Dionysos'un heykeli kent surlarının dışındaki küçük bir tapınağa götürülür ve oradan alınarak, yanan meşalelerin taşındığı bir tören alayının ortasında, kutsal mabetler alanındaki tapınağına geri götürülürdü. Gece boyunca, tanrının geldiği ve festivalin başlayabileceği haberi yayılırdı. Festival bir tören alayıyla başlar, bütün kenti dolaşarak Dionysos tapınağına giderdi. Kurban adandıktan sonra tiyatroya gidilir ve orada çok çeşitli seremoniler olurdu. Bunun ardından öğleden sonra coşkulu koroların –agon denen– yarışması gelirdi. Ertesi gün (MÖ 486'dan sonra), beş komedinin sunulduğu komik agon yer alırdı. Festival, etkinliğin en önemli parçası olan trajik agonla tamamlanırdı. Üçüncü, dördüncü ve beşinci günlerin her birinde, tek bir şair tarafından birer tetraloji (aslında tematik ola-

rak birbirine bağlı üç trajedi ve bir satirik oyun) sergilenirdi. Bunların sırası kurayla belirlenirdi. Büyük Dionysia, trajik agon birincisinin ilan edilmesiyle kapanırdı. Ertesi gün tiyatroda halka açık bir toplantı yapılır ve festivalde prosedürün doğru uygulanıp uygulanmadığı tartışılırdı.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında, pagan dinine uzanan kökleriyle Yunan festivallerinin arkeolog ve filologlar için büyüleyici olduğu kadar da hayret verici bir araştırma konusu olduğu görülüyor. Bu bilgiler, şaşkınlık uyandırmaları yüzünden o zamanın tiyatrosuna hiçbir etkide bulunmadı ve Yunan festivalinin yeni bir tiyatro olarak kullanılması fikri 19. yüzyılın ortasına kadar benimsenmedi.

Richard Wagner (1813-83), *Art and Revolution* ve *The Artwork of the Future* (1849) ve *Opera and Drama* (1850/51) adlı ilk teorik çalışmalarında, geleceğin yeni tiyatrosu yani *Gesamtkunstwerk* ("bütünsel sanat eseri") düşüncesini antik Yunan tiyatrosunun bir festivalin parçası olduğu bilgisine dayandırmıştı. Onun görüşünce Yunan şehir-devleti yani "polis" bir idealdi, çünkü orada herkesin hem birey hem de insan türünün bir temsilcisi olarak potansiyelini tümüyle geliştirme olanağı vardı. Wagner, kendisinin Yunan trajik tiyatrosu fikrini şöyle tanımlar:

> Devlet meclisinden, agoradan, karadan, denizden, kamplardan, uzak yerlerden akın akın gelen bu binlerce insan otuz bin başla doldurdu amfiteatrı. Tüm trajedilerin en anlamlısını, "Prometheus"u görmeye geldiler; bu Titanik şaheserde kendi imajlarını görmeye, kendi eylemlerinin muammasını çözmeye, kendi varlıklarını ve kendi dostluklarını tanrınınkiyle kaynaştırmaya... Çünkü trajedide buldu [insan] kendini yeniden... yo, kendi doğasının tüm ulusun en soylu nitelikleriyle birleşen en soylu parçasını buldu.[3]

Ama Wagner'in düşlediği ve sonra Bavyera'daki Bayreuth'ta yarattığı festival bir dinsel ve/veya siyasi bir festivalin bir parçası olarak tasarlanmamıştı. Wagner'in operalarının Bayreuth'un Yeşil Tepe'sinde bulunan Festspielhaus'taki performansları daha ziyade, festival fikrini bizzat hayata geçirmeyi amaçlıyordu: Festival tiyatro geleceğin tiyatrosu ilan edilmişti. Ama bunun Yunan tiyatrosunun bir taklidi olması amaçlanmıyordu. "Dileğimiz Yunanistanlılığa geri dönmek değil" diye yazar Wagner *Art and Revolution*'de, çünkü "esirce bir *Restorasyon* değil, ancak *Devrim* geri verebilir bize en yüce

sanat eserini".[4] Dolayısıyla yeni tiyatro, eski Yunanistan'a doğru geriye bakan, aynı zamanda da geleceğe yönelmiş bir "yeni *muhafazakâr*" olacaktı. Yeni, demokratik bir toplum ortaya çıkınca, tiyatro performansları artık sadece zenginlerin elindeki değil, her bireyin ve herkesin erişebileceği ürünler olunca, o zaman her insan "gerçekten bir sanatçı haline" gelecekti.[5] Yunanlara dönmek burada, geleceğin ütopik bir düşünün ilanı demekti. Bu anlamda, Wagner'in müzikli dramı antik Yunan trajik tiyatrosunun başka bir "yeniden doğuşu" olarak görülecektir.

Aslında Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) *Tragedyanın Doğuşu*'nda (1872), Yunan trajedisinin kökeni hakkındaki tezinin bir tür sonucu olarak ilan ettiği şey budur. Wagner Yunan kültürü hakkında siyasi beyanında 18. yüzyıl sanat tarihçisi Johann Winckelmann'ın "soylu sadelik ve sessiz yücelik" diye tanımladığı şeyi sorgulamazken Nietzsche 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başı klasikçilerini şaşkına çeviren o yönler üzerinde durur. Antik Yunan tiyatrosunun bir satirler korosu, yani ilk coşkulu koronun gösterdiği ve sahnelediği Dionysosculuk ilkesinden kaynaklandığını söyler. Bireyselleşmeyi yok eden, bireyleri bir esrime haline sokan ve dans eden, şarkı söyleyen bir topluluğun üyelerine dönüştüren şey bu ilkedir. Nietzsche son olarak, "bu parçalanma, bu gerçek Dionysosculuk *acısı* havaya, suya, toprağa, ateşe dönüşmeye varır" der "ve böylece de, bireyselleşme durumunun bütün acıların kaynağı olduğunu görürüz..."[6] Sonraki yıllarda başka klasikçiler de ritüel yönü vurguladı: Örneğin, Cambridge Ritüelcileri adlı grubun manevi önderi Jane Ellen Harrison, *Themis, A Study of the Social Origin of Greek Religion* (1912) adlı yapıtında, Dionysoscu ritüelin evrensel bir Yıl-Tanrı'ya antik kurban ritüelinin bir sürgünü olarak açıklanabileceği tezini desteklemek için kanıtlar göstermeye çalıştı.

19. yüzyılın son on yıllarında, sanayileşme ve kentleşmenin bir sonucu olarak anonim kitleler kentlere sel gibi doldu. Öte yandan eğitimli orta sınıflarda, Fransız sosyolog Emile Durkheim'ın "birey bir tür dinsel nesne haline geliyor"[7] diyeceği derecede büyüyen bir bireyselleşme vardı. Toplum oluşturma becerisinin dönüşerek toplumların birbiriyle rekabet eden üyelerden ibaret haline gelmesi işbölümüyle nasıl karakterize edilecek; mesele buydu. Bu bağlamda, Yunan tiyatrosunun ritüelci boyutu, özellikle de Nietzsche'nin nitelemesiyle koro büyük ilgi çekiyordu.

Max Reinhardt (1873-1943) bu soruna, halk tiyatrosunun korolu yeni bir biçimi olan kendi Beş Binler Tiyatrosu'nu yaratarak karşılık verdi. 1910 ve 1911'de, Berlin'deki Circus Schumann'da Sofokles'in *Kral Oedipus*'unu ve Aeschylos'un *Oresteia*'sını sahneledi. Onun *Oedipus*'u bütün Avrupa'yı dolaştı ve büyük başarı kazandı. Londra'da, Cambridge Ritüelcileri'nin üyesi ve Jane Ellen Harrison'un yakın iş arkadaşı Gilbert Murray'in çevirisini kullanarak *Oedipus*'u yeniden sahneledi. Beş Binler Tiyatrosu'nun amacı, oyuncuları ve seyircileri, sadece performans bitene kadar sürse de bir toplum halinde birleştirmekti.

Circus Schumann'ın seçiminde iki amaç vardı. Her şeyden önce, (eğitimli orta sınıfların "sahiplendiği" en değerli şey olan) Yunan trajedilerinin bir sirkte (yani sıradan insanların eğlence mahallinde) oynanması elit ve popüler kültürler arasındaki uçuruma bir köprü kuruyordu. Bununla tüm taraflar, sınıflar ve katmanlar tek bir toplum halinde birleşebilirdi. İkincisi, sirkin ringi antik Yunan tiyatrosunun orkestra dairesini ya da yarı dairesini anıştırıyordu. Orkestra da sirk de, oturma sıralarıyla çevrili yuvarlak yahut oval bir arena niteliği taşıyordu. İlk önce bir çadır ya da kulübe ve sonrasında düzgün bir bina olan *Skene** de orkestraya destek olacak, seyircilere bakacak şekilde yükseliyor ve böylece sirkin içinde yükselen merdivenlerle bir sarayın kapısına çıkılıyordu. Böyle bir mekânsal düzenleme seyircilerin sadece oyuncuları değil birbirlerini de algılamasını mümkün kılıyordu.

Antikçağda performanslar gündüz yapılır ve -çoğu erkek ve Atina yurttaşı- seyirciler birbirlerinin özel tavırlarını ve tepkilerini gözlemlerdi. Dolayısıyla, sadece oyuncuların değil, kendileri gibi seyircilerin de yaptıklarından etkilenirlerdi. Büyük olasılıkla oyuncular da bundan etkilenirdi. Oyuncularla seyirciler arasında, en azından MÖ 4. yüzyılda canlı bir etkileşim olduğunu gösteren yeterli kanıtımız var. Demosthenes, seyircilerin bir oyuncudan hoşlanmazsa ona kurutulmuş meyveler ve tatlılar fırlattığını söyler. Dahası, seyirciler bağırarak yorumda bulunur, ıslıklar, tıslar, dilleriyle cık cık sesi çıkarır ve ayaklarını tahta sıralara vururdu. Böylesi seyirci tepkilerinin jüri üzerinde birtakım etkiler yapması kuvvetle muhtemeldir. Bu bağlamda, Latince "theatrum", Fransız-

* Eski Yunan'da sahne arkası. (ç.n.)

ca "théâtre" ve Almanca "Theater" sözcüklerinin türediği Yunanca "theatron"la, bir şeyin görülsün diye insanların dikkatine sunulduğu mekân anlatılır. Yani theatronun bir performans yeri –kentin kendi yurttaşlarına ve ayrıca da yabancılara öz-imajını ve öz-anlayışını sunduğu ve tartıştığı yer– olduğu görülüyor.

Atina'da koro üyeleri profesyonel değildi. Koroda dans etmek her Atina yurttaşının görevi ve hakkıydı. *Choregos*, yani koroyu finanse eden, üyelerin aylarca erzakını sağlayan varlıklı bir Atinalı tarafından seçilirlerdi. Orkestrada dans eden ve şarkı söyleyen on ikiyle yirmi dört arası yurttaştan oluşan koro üyelerinin arasındaki bağa verilen önemden ötürü, sadece hem anası hem babası Atinalı yurttaşların koro üyesi olmasına izin verilir, orkestrayı çevreleyen seyirci çoğunluğu da "polis"i, yani Atina kentini temsil ederdi.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçildiğinde, Nietzsche'nin –ya da Harrison'un– teorisine inanmayan klasikçiler bile "polis"e ilişkin olarak koronun önemini gayet iyi biliyordu. Böylece Reinhardt, topluluk binasını geliştirmek için Yunanlardan esinlenmiş bir mekân düzenlemesine, özel bir aydınlatma ve diğer birtakım sahneleme yöntemlerini de katmasının yanı sıra, yüzlerce üyeden oluşan koroları başlattı. Bir eleştirmen onun için "kitleleri kitlelere katıyor" demişti.[8] Bu kitleler sirk ringine oditoryumdan, seyircilere çok yaklaşarak, sıklıkla da fiziksel temasları tetikleyerek giriyordu. Eleştirilerde, bu yeni koral tiyatro biçiminin gerçekten, oyunculardan ve seyircilerden oluşan yeni bir estetik toplum yarattığı öne sürülür. Reinhardt'ın *Oedipus* ve *Oresteia*'sı iki savaş arasında farklı türlerde koral tiyatrolara örnek oluşturdu; bunlar büyük ölçüde kitlelere dayalıydı ama Reinhardt'ınkinden çok farklıydılar, çünkü 1920'lerin başındaki Sovyet kitlesel gösterileri, 1930'lardaki Nazi *Thingspiel*'leri ve 1932'yle 1946 arasında ABD'deki Siyonist törensel oyunları gibi, ideolojik toplumlar yaratmak amacını taşıyorlardı. Bu performansların, Reinhardt'ın *Kral Oedipus* ve *Oresteia*'sından büyük ölçüde yararlanmakla birlikte, antik Yunan tiyatrosuyla bir ilgileri yoktu.[9]

Yunan kültürünün Reinhardt'ın prodüksiyonlarıyla yaratılan yeni imajı her yerde iyi karşılanmadı. Gilbert Murray Londra'daki *Kral Oedipus* prodüksiyonunun Yunan olmadığından yakınarak itiraz etti:

> Profesör Reinhardt açıkçası (Oedipus hikâyesinin kendisi gibi) pre-Hellenikti; kısmen Giritli ve Miken, kısmen Oryantal, kısmen de sadece vahşiydi ve ben buna müthiş hayran kaldım. Peştamallı yarı çıplak ve uzun siyah saçlı meşaleciler yüreğimi neşeyle yerinden oynattı. Onlarda, dershanelerin ya da geleneksel sanat stüdyolarının Yunanistan'ı değil gerçek bir erken Yunanistan vardı.[10]

Ama Reinhardt'ın yeni halk tiyatrosunda Yunan tiyatrosunu kullanması antik Yunan kültürünün bu yeni tarihsel imajını birçok eleştirmenin ve klasikçinin birbiriyle didiştiği savaş alanına sokmak amacını taşımıyordu. Yunan tiyatrosunun hem mekân düzenlemesini hem de korosunu daha ziyade, parçalanma tehlikesindeki bir toplumda tiyatro için yeni bir işlev oluşturmak amacıyla, yaratıcı bir şekilde sahiplenmişti. *Oresteia*'yı Reinhardt için uyarlayan Carl Vollmoeller bu yeni tiyatroyu şöyle övüyordu:

> Günümüzün insanları için bir birliktelik... Halkımızın elli yıllık imparatorluk hâkimiyetinde depolitizasyonuyla engellenen şey bugün artık mümkün: Binlerce kişinin bir tiyatro mekânında toplanarak aktif, heyecanlı ve duygudaş yurttaşlardan oluşan bir toplum kurması...[11]

Fakat Atina demokrasisi modeline dayanan, tüm yurttaşların katıldığı uzun ömürlü bir toplum gerçekleşmedi; oysa Weimar Cumhuriyeti'nin başlangıcında, Circus Schumann bir arena tiyatrosuna, Reinhardt'ın Großes Schauspielhaus'una dönüştürülüp 1919'da yeniden sahneye konan 1911'in *Oresteia*'sıyla açıldığında umut edilen buydu. Yeni halk tiyatrosu, ütopyasını sadece performans süresince gerçekleştirebildi. Bu sürede, farklı sınıflardan ve taraflardan insanların birleşmesiyle oluşan toplum, performans biter bitmez dağıldı.

Son olarak, bugünün perspektifinden doğan üç soruya kısaca yanıt arayacağım. Birincisi, antik dram performansları gerçekten, devam eden klasik geleneği gösteren bir zincir mi oluşturuyor, yoksa bunların her biri yeni bir başlangıcı mı temsil ediyor? İkinci soru 1960'lardan beri Batıda sergilenen muazzam sayıda Yunan trajedisi performansından kaynaklanıyor ve buna bir açıklama gerekiyor. Üçüncüsü, yine 1960'lardan beri Yunan trajedilerinin uyarlama ve performanslarının artık Avrupa/Batı tiyatrolarıyla sınırlı kalmamasının nedenlerini tartışmalıyız.

Erken modern zamanlardan beri, farklı Avrupa kültürlerinde antik Yunan ya da Roma tiyatrosuna yönelişler hep birtakım varsayımlara dayanıyordu ve sınırlı sayıda öğeyle ilgiliydi. Burada irdelenen vakalarda bunlar o sırada çeşitli estetik, kültürel, toplumsal ya da siyasi biçimlenmelerden kaynaklanan özel gereksinimleri karşılayabilecek yeni bir tiyatronun yaratılmasına hizmet ediyordu. Bu da, süreklilik mi yoksa kesinti mi sorusunu doğuruyor. Avrupa perspektifinden bakınca, sürekliliği öne çıkarmak insana çekici gelebilir. Erken modern zamanlardan bugüne kadar uzanan, belgelenmiş örnekler antikçağlarla sürekli bir karşılaşma geleneği yarattı ve yeni hedeflere ve amaçlara uygun, özel birtakım öğelerin eklenmesine yol açtı. Fakat ulusal bir çerçeveden bakınca farklılıklar bulundu. Alman burjuva kültüründe antik Yunan kültürüne kesintisiz referanslar 18. yüzyıl ortasında Winckelmann'ın günlerinden başlayıp, Nasyonal Sosyalizm döneminden geçerek bugüne dek devam ediyor. Polonya'da tam tersine, böyle bir gelenek yok; Yunan trajedileri ancak komünizmin bitişinden sonra düzenli bir şekilde sahnelenmeye başladı. Fakat Alman kültürü gibi karma bir gelenekte antik Yunan'ın birbiriyle yarışan imajları bambaşka aktarmalara ve kullanımlara yol açtı. Reinhardt potansiyel sosyal toplumlar yaratma beklentisiyle estetik topluluklar oluşturmak için Nietzschevari bir imajdan yararlanırken Nasyonal Sosyalistler Nazi Almanya'yı antik Yunan kültürünün gerçek mirasçısı ve vârisi ilan etmek için Winckelmann'ın imajını yüceltti. Antik Yunan'a referanslarda bir süreklilik olmasına karşın, kesintiler ve kopmalar da varlığını koruyor ve buna yol açan şey aslında yeni keşfedilen kaynaklar değil, çoğunlukla, halen varolanların yeni yorumlarıdır. Süreklilikle ilgili sorumun yanıtı her vakada perspektife, özel amaçlara ve bulunulan koşullara bağlı.

İkinci ve üçüncü sorular sık sık aynı şekilde ele alınır. 1960'lardan beri Yunan trajedileri tüm dünyaya yayıldı ve öyle ki, 1960'tan günümüze kadar yapılan Yunan oyunu performansı MÖ 572'den 1960'a kadarkinden çok daha fazladır.[12] Dolayısıyla, bunun Yunan trajedilerinin evrenselliğinden kaynaklandığı sık sık, özellikle de Amerikalı araştırmacılar tarafından savunuldu. Ama böyle bir açıklama Yunan trajedilerinin, "evrensel gerçek"lerine rağmen, Roma İmparatorluğunun yıkılışından hemen sonraki dönemde neden oynanmadığı sorusunu gündeme getiriyor. Evrensellik te-

zine karşı ben bunun nedenlerinin, birçok Batı kültürünün II. Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan ya da yeniden kurulan siyasi, toplumsal ve ahlaki düzene karşı ciddi tehditlerle karşılaştığı 1960'larda doğan özel koşullarda bulunabileceğini savunacağım. Batı kültürleri çeşitli yeni kültürel ve sanatsal hareketlere ve yanılsamacı, psikolojik-gerçekçi tiyatronun saldırıya uğradığına tanık oldular. Bu bağlamda, büyük kısmı tümüyle yeniden yazılan Yunan trajedilerinin oynanması farklı iki amaca hizmet ediyordu. Birincisi, yerleşmiş bir geleneğe, onu yıkmak için başvuruyorlardı ve ikincisi, trajediler yanılsamacı, psikolojik-gerçekçi bir tiyatronun taleplerinden çok uzaklaştırılmıştı.

Yunan trajedilerinin 1960'lardan beri Batı kültürlerinin ötesine yayılması ve yerkürenin her tarafında sahnelenmesi sözde evrenselliklerinden ötürü değildir. İki faktörü düşünelim. Birincisi postkolonyal ülkelerle ilgili. Kolonyal eğitimde, Batı kültürünün simgesi olarak Yunan trajedilerinin vurgulanması birçok Afrikalı yazarın, ülkeleri bağımsızlığını kazandıktan sonra Yunan trajedilerini yeniden yazıp Afrika bağlamına uyarlamasına yol açtı. Bunların arasında şunlar sayılabilir: John Pepper Clark'ın, Aeschylos'un *Agamemnon*'unun bazı yönlerinin yeniden işlendiği, ilk kez 1962'de Nijerya'da sahnelenmiş ve Wole Soyinka'nin yönettiği *Bir Keçinin Şarkısı;* Efua Sutherland'ın, Euripides'in *Alcestis*'ine gönderme yapan, yine 1962'de Gana Üniversitesi Dram Stüdyosunda sahnelenmiş *Edufa*'sı ve Ola Rotimi'nin, Sofokles'in *Kral Oedipus*'unun yeniden yazıldığı ve 1968'de Nijerya'da Rotimi'nin Olokun Tiyatro Grubu tarafından sahnelenen *Suç Tanrılarda Değil* oyunu. Bunların ardından, Yunan trajedilerinin yeniden yazıldığı, canlı bir Afrika tiyatro yazarları geleneği geldi. Burada, yaratıcı bir sahiplenme hareketi Afrika gelenekleriyle kolonyal kültürler arasındaki ilişkileri eleştirel bir tavırla keşfetti. Halen tüm dünyada sahnelenen Yunan trajedilerinin çokluğunu açıklamada yardımcı olacak diğer faktörse, 1980'lerden beri büyük ölçüde artan uluslararası tiyatro festivalleri çevrelerinde bulunabilir. Uluslararası tiyatrocuların bu çevrelere girme ve yapıtlarını tüm dünyadaki seyircilere sunma isteğinin oyun seçimini belirlemesi kuvvetle muhtemeldir. Bu, Yunan trajedilerinin neden –Shakespeare, Çehov, Ibsen ve Brecht'in yanı sıra– en sık sahnelenen oyunların arasında yer aldığını açıklıyor. Onların tercih edilmesinin nedeni pek o kadar "evrensellik"leri

değil, Batılı seyircilerin Yunan trajedilerine aşinalığıdır. Aksi takdirde bu seyirciler büyük olasılıkla pek ilgi göstermezdi.

Bu arka planın önünde, Yunan trajedilerinin evrenselliği tezi Batının kültür emperyalizminin iğrenç görüntüsünü de bir an gözümüzün önüne getiriyor: "Ötekiler" bizim geleneğimizi, evrensel ve dolayısıyla onların geleneklerinden "üstün" olduğu için sürdürecek. Bu varsayım yanlış bir hipoteze dayanıyor. Antik dönem ve özellikle de Yunan tiyatrosunun benimsenme tarihi, evrensel olarak geçerli bir modelin kesin bir global zaferi değil, değişik ilgilerin ve gündemlerin yarıştığı bir rekabet alanı olarak görülmelidir. İlk görüşümü yeniden ifade edersem, kesin bir çizgisel tarihe yer yok burada.

Notlar

1 Bkz. örneğin, E. Fantham, "Mime: The Missing Link in Roman Literary History", *Classical World,* 82 (1989), 153-63; R. Rieks, "Mimus and Atellana", E. Lefèvre (Der.), *Das römische Drama* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978) içinde, s. 348-77. Allardyce Nicoll bu biçimlerin sürekliliğini tartışıyor: *Masks, Mimes and Miracles* (Londra: Harrap, 1931).

2 Potsdam *Antigone*'si hakkkında bkz. E. Fischer-Lichte, "Politicizing Antigone", S.E. Wilmer ve A. Zukauskaite (Der.), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 2010) içinde, s. 329-52.

3 R. Wagner, *Richard Wagner's Prose Works*, çev. William Ashton Ellis, 8 Cilt (Londra, 1892-9), Cilt 1, s. 34.

4 A.g.e., s. 53.

5 A.g.e., s. 58.

6 F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music*, Çev. S. Whiteside (Londra: Penguin, 1995) [*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., 2014], s. 52.

7 E. Durkheim, *The Division of Labour in Society* (1898), Çev. G. Simpson (New York: Free Press, 1933), s. 172.

8 İnceleme, Fritz Engel, *Berliner Tageblatt* (8 Kasım 1910).

9 Bkz. Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre* (Londra ve New York: Routledge, 2005), s. 97-196.

10 J. Styan, Max Reinhardt (Cambridge: Cambridge University Press, 1982) içinde alıntı, s. 85.

11 Alıntılandığı kaynak: Carl Vollmoeller, "Zur Entwicklungsgeschichte des Großen Hauses", *Das Große Schauspielhaus*, (Der.) Das Deutsche Theater (Berlin: Verlag der Bücher des Deutschen Theaters, 1910) içinde, s. 15-21, s. 21.

12 Bkz. E. Hall, F. Macintosh ve A. Wrigley (Der.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 2.

Okuma Önerileri

Csapo, Eric. *Actors and Icons of the Ancient Theatre* (Londra: Wiley-Blackwell, 2010).

Easterling, Pat ve Edith Hall, (Der.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

Goldhill, Simon ve Robin Osborne, (Der.) *Performance Culture and Athenian Democracy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Roselli, David Kawalko. *Theatre of the People: Spectators and Society in Ancient Athens* (Austin: University of Texas Press, 2011).

Wilson, Peter. *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
Wilson, Peter, (Der.) *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies.* Oxford Studies in Ancient Documents (Oxford: Oxford University Press, 2007).

Bölüm Üç
Nerede?

Tarihi, bakan kişinin görüş açısı oluşturur. Bunu söylemek, sağlam tarihsel verilerin varlığını yadsımak –örneğin 1940'ların başında bir sürü gerçek insanın Nazilerin gaz odalarında acı çekerek öldüğünü yadsımak– değildir. Ama veri parçaları bir araya getirilip bir hikâye oluşturduğu anda *tarihçi* işbaşındadır ve ortaya çıkan tarih, hikâyeyi toparlayanın perspektifini yansıtır. Kaydedilecek tek bir özgün hikâye yoktur ama tarihçi gerçeğin aranmasında etiğe uygun bir insan işlevi görecekse, o kişinin uyması gereken önemli disiplinler vardır.

Bugün "Batı"nın iktisadi ve siyasi üstünlüğü fark edilir şekilde geriliyor ve bu da kültür tarihine nasıl bakacağımızı yeniden düşünmeye zorluyor bizi. Eski Yunan haritaları Yunanistan'ı, sıklıkla da Yunanistan'da Delphi'yi dünyanın merkezinde gösterirken, ortaçağ Hıristiyanlığının haritaları da Kudüs'ü merkezde gösterir. 1569'da Flaman haritacı Mercator matematik prensiplerini kullanarak yer

küreyi düz bir yüzey haline getirdi ve Avrupa'yı merkeze koydu, çünkü haritası yeni ve kazançlı topraklar bulmak için kuzeye ya da güneye, doğuya ya da batıya yelken açan Avrupalı kaşiflerin gereksinimlerini karşılamak içindi. Mercator'un projeksiyonu hâlâ dünyanın en modern haritalarının temelini oluşturur ve tiyatro tarihiyle ilgili çoğu çalışmada da aynı prensip hâkimdir. Geçmişi, bulunduğumuz yerin perspektifinden tanımlıyoruz. Gerçi tarihin belli yerlerin etrafında düzenlenmesi gerekmiyorsa da, yerel ve ulusal bir tarih yaratma dürtüsü özellikle, tarihle toplum arasındaki ilişki nedeniyle güçlüdür; ortak bir tarihe sahip olmak ortak bir kimliğe sahip olmaktır. Bu bölümde, tarihin farklı bir fiziksel oryantasyon noktasından yazıldığında, dünyaya kendilerini Londra, Paris ya da New York'un uydusu olarak görmeyen toplumların perspektifinden bakıldığında neler olacağına odaklanacağız.

Okuyucuya, geçmişin yerkürenin farklı noktalarından ne kadar farklı göründüğünü gösterecek bir dizi örnek vaka çalışması sunuyoruz. Bu kısımların yazarlarının hepsi iki dünyanın aracısı gibi bir işlev görecek. Hepsinin, yazdıkları dünya hakkında uzun birer kişisel deneyimi var ama bu kitabın muhtemelen İngilizce konuşan, eğitimli ve bu metne ulaşabilecek kadar varlıklı olduğu varsayılan okuruyla ilişki kurabilmeleri için, diğer dünya hakkında da deneyimleri var.

Beatles'ı yaratan kentsel kültürüyle herkes tarafından tanınmış ve mitleştirilmiş Liverpool kentiyle başlıyoruz. Bu kısmın iki kat önemi var. Birincisi, kolektif kimliğimizi nasıl görüyoruz sorusunu gündeme getiriyor: Kente göre mi, bölgeye göre mi, yoksa ulus-devlete göre mi? Liverpool tiyatro tarihini yazmak, "Liverpool"un sadece coğrafi bir varlık değil, toplumsal bir varlık olduğunu dile getirmek demektir. İkincisi, iktidarla ilgili bir soruyu gündeme getiriyor. Londra'nın çekimine kapılanlar sadece siyasetçiler değil, ayrıca, iyi bir isim yapmak isteyen gazeteciler, oyuncular ve yönetmenlerdir ve bu durumda biz, İngiliz tiyatrosu hakkında söyleneceklerin çoğunun aslında Londra'da olanlar hakkında söylenecekler olduğunu mu kabulleneceğiz? Nüfusu yarım milyonun biraz altında bir kent olan Liverpool'dan, beş milyondan biraz fazla nüfuslu, siyaseten değilse de fiziksel olarak Avrupa'nın kenarında kalmış bir devlet olan Finlandiya'ya gidiyoruz. Oranın hâkim dili yabancılar için öğrenilmesinin zorluğuyla meşhurdur, yani Fin tiyatrosu dışa-

rıdan gelenlere fiilen kapalıdır. Öyleyse, bir Fin tiyatrosu tarihçisinin rolü nedir? Ulusal kimliği güçlendirmek mi? Bir kültür elçisi gibi çalışarak, ülkesinde yetişmiş bir ürünün estetik meziyetlerinden söz etmek mi? Avrupa tiyatro tarihine yeni bir ses katmak mı? İngiliz ve ABD'li akademisyenler ulusalcı güdüleri genellikle kınar ama yine de sıklıkla ulusal parametrelerle çalışmaya devam ederlerken, yeni ve küçük ülkelerin akademisyenleri çoğunlukla, ulus olmanın ahlaksal önemi hakkında pek o kadar çelişkili değildir.

Finlandiya'dan, Avrupa'nın dışına, Akdeniz'in biraz öte yakasına gidiyoruz. Birçok postkolonyal devletin aksine Mısır'ın siyasi bir varlık olarak uzun, belki de dünyanın her yerinden uzun bir tarihi vardır. Burada tiyatronun Londra ya da New York'ta mümkün olamayacak şekilde bir önemi var, çünkü burası İslamcı fundamentalizmle, "Batı" modernitesinin bir parçası olma isteği arasındaki gerilimlerin pençesinde. Tiyatrocular uzun bir süre, ulusal kimliği korumaya hevesli, fakat özgürce konuşmaya hoşgörüsüz bir hükümete karşı sorumluydu. Bu kısım Mübarek diktatörlüğünün 2011'de birden sona ermesinden önce tasarlandı ve bir tarih oluşturmanın içerdiği duyarlılıkların bugün, bir tür kendini onarıma girişen ulusta çok daha hassas olduğu görünüyor. Mısır'dan, yine Batı modernitesiyle kendi kültürel mirasının antikitesi arasındaki bir gerilimle karakterize Japonya'ya gidiyoruz. Japonya'nın, Yunanistan ve Roma'ya hiç borçlu olmayan, kendine özgü tiyatro biçimleri vardır ve bu kısım Noh geleneğiyle ilgili olacak. Tarihçinin "geleneksel" bir tiyatroya takınacağı tavır nedir; folklorik bir ilginçlik olarak marjinalize etmek mi; çok uzak bir menşe noktası olarak belirleyip yoluna devam etmek mi; modernist sanat eserlerine etkisini övmek mi; yoksa günümüz kumaşının bir parçası gibi davranmak mı? Bu kısımda, farklı bir küresel toplumda çalışmayı amaçlayan her tarihçinin karşılaşacağı bir tarih yazım sorununa ışık tutuluyor: Yunanca kökenli "tiyatro" sözcüğü, Japoncada ya da Swahili dilindeki benzer bir sözcükle anlaşılamayacak etkinliklerin bulunduğu bir spektrumu kapsar. Öyleyse, "tiyatro tarihçisi" olmak nedir?

Bu kaygı, insanların her çeşidine karşı tamamen adil bir dünya tiyatro tarihi yazma konusunda her girişimi zora sokar. Tarihin daima tek bir kişinin ya da tek bir bilimsel topluluğun perspektifinden yazılacağı kaçınılmaz görüldüğü halde, global bir tiyatro

tarihi mümkün olabilir mi? Bu bölümün son kısmında, Avrupa merkezli hikâye yapılarının II. Bölümde keşfedilen mantıksal bir alternatifine, yani internete varıyoruz. İnternet, birçok yerel uzman tarafından bir araya getirilecek geniş kapsamlı bir belgeleme konusunda tamamen yeni olanaklar mı yaratır, yoksa her zaman faaliyet halinde bulunan ve siyasi bilgi edinme tarzımızı, örneğin bir arama motorunun önceliklerini belirleyerek biçimlendiren gizli bir güç müdür? Ansiklopedik bir bilgi birikimi kimin çıkarlarına hizmet ediyor ve bunun sonucunda oluşan yetersizlik duyguları yüzünden kaç kişinin eli kolu bağlanıyor? O prensibe geri dönüyoruz: Tarih, açığa çıkarılmak için *beklemiyor;* aktif bir işlemdir bu; tarihçilerin, çevrelerindeki dünyaya bir etkide bulunmak için *yaptığı* bir şeydir yani.

6
Liverpool
Ros Merkin

2004'te Marvin Carlson, tiyatro tarihini yeni binyıla getirmek için yapabileceğimiz en önemli şey nedir, diye sormuştu. Yanıtı basitti: "Çok Taşralı Olmamak."[1] Onun, tiyatro tarihinin faaliyet alanını hem biçimler hem de coğrafi sınırlar yönünden genişletmesi gerektiği savı, gittikçe globalleşen, perspektiflerin bazen çok sınırlı olduğu bir dünyada gayet doğru görünüyor. Ama başımızı yukarıya ve dışarıya çevirmenin sonuçları var. Yerel, ana akım tarihçiler için hiçbir zaman pek rağbette bir kavram olmasa da, gittikçe daha marjinalize hale geldi. *Theatre Histories*'i yazanların iddia ettikleri gibi, sadece Batı geleneklerinden (Neolitik sonu ritüel hacılık gibi) performansların değil, Japonya'dan Bunraku'nun, Hindistan-Kerala'dan sosyal dramın ve Kültür Devrimi sonrası

Çin'den Gao Xingjian'ın *Vahşi Adam*'ının da sunulduğu "yeni yereller" bulduğumuz öne sürülebilir. Bu yaklaşım, ihmal edilmiş tiyatro ve performans alanlarının dikkate alınmasını mümkün kılarken, "eski yereller"in, yani Batının "taşra" tiyatrosunun (özellikle de tiyatro binalarına dayananların) giderek marjinalleşmesi gibi bir tehlike de var. Performans olarak değerlendirilecek etkinlikler içinde saydığımız olayları genişletme eğilimleri arttıkça böyle bir görmezden gelme eğilimi de giderek artıyor. *Theatre Histories*, turizm ve Times Meydanı, Şamanizm ve ritüel ve kentsel karnavallar gibi kültürel performansları da tiyatrosal performansların içine katıyor. Öte yandan, metropol ve yerel arasındaki eski ikilem de hâlâ çok belirgin. Örneğin Michael Billington'un *The State of the Nation: British Theatre Since 1945* adlı, *Britanya* (vurgulama bana ait) tiyatrosunun II. Dünya Savaşı sonundan bugüne dek model ve biçimini keşfettiğini iddia ettiği yapıtı aslında başkentteki tiyatroyla ilgili bir kitaptır. Billington bölgesel tiyatro konusunda iki kısa fasıl koymuş ve bunların birinin bulunduğu bölüm, "Bir İdamdan Sahneler" adlı başlığıyla bile, Londra dışındaki tiyatrolarla ilgili, hâkim ve giderek yayılan bir algıyı yansıtıyor: Ya krizdeler ya da kapanmayla yüz yüzeler. Bölgesel tiyatro repertuvarlarına çok genelleştirilmiş bir bakış da, Londra dışındaki yereller hakkında çok az birkaç gerçek ipucu vermekle yetinen başka bir tarihte özetleniyor; Simon Shepherd'ın *Modern British Theatre* adlı yapıtında, "iğrenç bir enfeksiyon gibi yayılan bir müzikaller ve modern klasikler furyasının takip edildiği" 1980'lerde repertuvar tiyatrolarındaki durgunluk hissinden söz ediliyor.[2] Yerel konusunda algımız Shepherd'ınki gibi çok genelleştirilirse, işler giderek artan bir kozmopolitleşme kaygısı yüzünden daha da karmaşık hale gelir ki bunun kanıtları Palgrave'in *Theatre &* dizisinden çıkan globalleşme, kent ve ulus hakkında kitaplarında görülüyor; bunların hepsinde, globalleşmenin yerine tercih edilecek, her yerin yurttaşı bir birey (kurumdan ziyade birey) idealine önem verilerek kozmopolitlik savunulur.[3] Bu kısımda, bu kozmopolitleşme merakının tersine, tek bir yere (Liverpool) ve tek bir tiyatroya (Liverpool Royal Court) odaklanacağız. Daha da özel olarak, kentin o sahneye nasıl çıkarıldığı konusuna odaklanacağız. Bu, tiyatro tarihinde gerçekleşen açılma ve genişlemenin iyi bir şey olmadığını savunmak değil, tiyatro tarihinde moda ve akımların çılgınca bir

koşuşma haline gelebilecek takibiyle neler kaçırabileceğimizi sormaktır. Kapsamlı bir dünya tiyatro tarihi Times Meydanı'nı ya da Bunraku'yu dışarda bırakmamaksa, Liverpool'u niçin dahil etmeyelim ki? Ve o spesifik kültürün tarihini dışarda bırakırsak tiyatro tarihi anlayışımıza neler olur?

Liverpool kendini bir istisna olarak görmesiyle tanınır. KLF acid müzik grubunun üyesi Bill Drummond Liverpool'da yaşamayı seviyor, çünkü orası "size hiçbir zaman İngiltere'de yaşıyormuşsunuz hissi vermiyor. Oralılar kendini daima, her türlü milliyetin üzerinde ve ötesinde, Liverpoollu olarak görüyor".[4] Kentin "gözü Londra'da değil tüm dünyada" ve kent hem ülkenin hem de ülke kültürünün kıyısındadır.[5] Liverpool 19. yüzyılda kendini Avrupa'nın New York'u, salt bir Britanya ilinden ziyade bir dünya kenti gibi görüyordu ve bu büyüklük ve ayrıklık duygusu bugün de devam ediyor Paul du Noyer'in dediği gibi: Liverpoollular (ya da "Scouser"lar[6]) söz konusu olduğunda Liverpool,

> kendi kendinin başkentidir. Tamamen ayrıdır, fakat esasında dışa bakar; yüzü denize ve ötesindeki tüm ülkelere, sırtı İngiltere'ye dönüktür. Sierra Leone'nin bir gerçek, Londra'nınsa bir söylentiden ibaret olduğunu düşünen Liverpoollular vardır... Liverpoollular başka bir yerde doğmuş olanlar için biraz, içten bir üzüntü duyar. Onların ruhsal coğrafyasında Liverpool, Manhattan'ın ünlü karikatür haritası gibidir. Batısında Birkenhead, sonra İrlanda ve Amerika vardır. Ama diğer tarafa bakarsanız orası... düşman futbol sahalarından başka hiçbir şeyin somut bir şekilde var olmadığı, belirsiz bir yerdir.[7]

Kendi kimliği ve ayrıklığı konusunda böylesine güçlü duyguları varken, bu kentin ve halkının kentin sahnelerinde ortaya çıkması hiç sürpriz değildir ve son yıllarda bunun en güçlü olduğu yer de, 1990'larda Liverpool'un Everyman Tiyatrosu'nun başyönetmeni ve Rawhide Komedi Kulübü'nün elebaşı, Kevin Fearon'un 2000 yılında yönetimine geçtiği Liverpool Royal Court'tur. Fearon'un, para yardımı almadan yeniden yarattığı 200 yıllık tiyatro ondan öncesinde, popüler Liverpool komedisinin mekânı haline gelmiş, dökülen ve su sızdıran bir rock mahaliydi ve parterlerde kabare tarzı koltukları ve şovdan önce yemek yeme imkânı bile eksik değildi (birinde *fruits de mers** değil "Fruit Dee Mersey" yani yerel

* (Fr.) Deniz ürünleri. (ç.n.)

Dee ve Mersey nehirlerinden çıkma su ürünlerinin kullanıldığı bir yemek sunuluyordu). "Büyük Liverpool Tiyatrosu'nun yüreğinde" diye ilan ediyordu web sitesi (Liverpool'un duygusal tutkusuyla ustaca ve kasten oynayarak), Royal Court yerel yazarlardan bir ekip oluşturdu. O tarihe kadar en başarılı şovu normalde ölü yaz sezonunda dört gösterim oynadı ve 2011 yazı için yeniden sahnelenecek. Liverpool'un "Scouse* kapanı"na, yani Agatha Christie'nin Londra'da uzun süre oynayan başarılı oyunu *Fare Kapanı*'na bir gönderme yapan Dave Kirby ve Nicky Allt'ın *Brick Up the Mersey Tunnells* oyunu anarşik ve gamsız bir sınıf savaşı komedisi (Royal Court'taki oyunların ortak konusu). Bu oyun, adını kullandıkları, Mersey'in altından geçen iki tünelden biri olan Kingsway Three'nin hikâyesidir; bu tüneli tıkayarak, nehrin diğer yakasındaki Wirral'ı dünyaya kapatacaklardır. Hikâyenin konusu mahcubiyet duymaksızın yereldir ve Mersey'in iki yakası arasında varsayılan bir gerilime dayanır; orta sınıftan, özentili Wirral'liler Merseyside'lı sayılmak yerine kendilerine Cheshire posta kodu verilmesinden hoşnuttur ve kentin emekçi sınıfından halkına tepeden bakarlar. Konusu itibariyle, Andrew Cullen'ın daha önceki, 1997'de Everyman'de sahnelenmiş *Scouse* adlı oyununu andırıyor; bu oyunda Liverpool Halk Partisi bağımsızlık ilan eder, çünkü onlar Liverpool'da, uzaya Londra'dan daha yakındır. Ve referansları da mahcubiyet duymadan yereldir. Karakter adları oradaki yerlerden alınmıştır; espriler orasıyla ilgili bilgilere dayalıdır. Müzik seçimi popülerdir, seyircilere sözleri yeniden yazılmış ünlü şarkıları sunar ve bunların arasında "The Blue-Rinse Mountains of the Wirral" ve "Like a Nine-Stone Cowboy" var. Royal Court'ta geliştirilen diğer oyunlar, Len Pentin ve Fred Lawless'in *Slapheads and Slappers* (2003), Dave Kirby'nin *Lost Soul* (2007) ve Drew Quayle'nin *The Salon* (2009) yine benzer bir formülle gidiyor.

Royal Court'taki *Scouse* komedilerine gösterilen rağbet ve yeni yazarların gelişimi ayrıca, daha büyük mekânlarda "yan ürün" oyunlara da yol açtı. Nicky Allt, *Brick Up*'ın bir devamı olarak *The Wirral Strikes Back* (2010) ile bir solo çekti; bunun öncesindeyse, 2009'da *One Night in Istanbul* vardı ve bunların ikisi de yaklaşık 2.400 seyirci kapasiteli Empire Tiyatrosu'nda oynandı. *One Night*, Liverpool'un

* Liverpoollu. (ç.n.)

Şampiyonlar Kupasını beşinci kez kazandığı 2005 yılında, İstanbul'daki Marmara Oteli'nin pis bir odasında gece vakti geçiyor. Adolf Hitler'in kol düğmeleri ve sahte dolarlarıyla ilgili kurgu bir hikâyenin yanında ikincil kaldığı asıl mesele futbol maçıdır ve seyircilerin zaten bildiği bir hikâyedir; Liverpool'un ilk yarıda 3-0 gerideyken maçın sonunda AC Milan'ı penaltılarla yenmesi yani. Finali nasıl kazandıklarının hikâyesi sahnelerin arasında, gezgin bir ozan tarafından anlatılır. Daha da önemlisi, bu kişi seyircilerin de şarkıya katılmaya davet edildiği finalde korobaşıdır. Bazen ona geçmişin ve günümüzün futbol yıldızları da katılmıştı ve bunların arasında (Liverpool'un eski yöneticisi) Rafa Benitez'in çılgınca dansı, şarkı söylerken havayı yumruklaması bir efsane statüsüne ve YouTube'da muazzam bir takipçi sayısına ulaştı. Prodüksiyonun tüm hedefi kitlesel bir kutlama halindeki finaldir; oyuncuların yerini kalabalık alır ve "A Horse With No Name" ["İsimsiz Bir At"] şarkısını söylerler:

İstanbul'a gidiyoruz futbol oynamaya
Kader bizi yine çağırıyor oraya
Üç sıfır bu iş tamamdır dedi bütün dünya
Ama Liverpool'u hiç katmadılar hesaba
Na, Na, Na, Na, Na, Na, Na,
Na, Na, Na, Na...

Tüm sesiyle haykıran koro dünyaya bir meydan okuma ve şov da, bir oyun olduğu kadar, bir hadise, toplu bir kutlama haline geliyor.

Eleştirellikten böylesine uzak bir kutlama kaçınılmaz olarak, basmakalıp sözlerden bir eleştiriye de çanak tutar. Bu, Dominic Dromgoole'nin deyişiyle "saldırgan bir bölgecilik"tir, içe kapanmadır ve altında dünyaya karşı bir kuşku yatmaktadır: "Büyük ölçekte bir aşağılık/üstünlük kompleksine takılıp kalmış, tersine bir snoplukl."[8] Ama bu kolay dışlama, hem bu oyunlardan bazılarının içeriğini hem de Konak olayındaki başarının nedenlerini anlama konusunda, daha karmaşık bir gerçekle ters düşüyor. Bazı oyunlar aynı formülü kullanır ama bir adım üstünde yahut altındalar. Dave Kirby'nin *Council Depot Blues*'u (2008), Liverpool Belediyesi'nin Dışkı İmha Dairesi'nde çalışan gençler ve temizledikleri bir evde buldukları, 150.000£ değerinde bir Gibson mandoliniyle ilgili bir komedidir ve Kirby'nin "corpy"de (yani belediye ya da "corporation"da)

çalışırken kendi yaşadıklarından alınmıştır. Fakat aynı zamanda da, hayatlarını sessiz bir umutsuzlukla ve yitirdikleri hayallerle yaşayan insanların hikâyesidir. Daha başından, Stan'in, sahip olduğu tek şey olan bir bekâr odasında uyanıp, çalışacağı son günü iple çekişini seyretmemizden itibaren derinden hüzün katkılı bir komedidir bu. Oyunda, işten nefret etmek ve çıkıp gideceğiniz âna kadar saniyeleri saymak üzerine espriler ve şarkılar (bu vakada anlamlı bir şekilde blues'a dayanan şarkılar) olabilir ama hepsinin, ne kadar bayağı, pis ve sıkıcı da olsa, işlerinden başka bir şeylerinin olmadığını ve bunun yarattığı (burada, temizledikleri evlerde oynayan karakter grubunun arasında gelişen) arkadaşlığı fark ettirir. Bundan fazlasıyla ilgili hayallerinin, gerçi ne kadar küçük hayaller olsa da, suya düşmeye mahkûm olduğu bellidir. Uyuşturucu baronluğuna özenen Shorty Ibiza'da bir bar açmaktan söz ettikçe, bunun hiçbir zaman olmayacağını anlarız; baş şarkı der ki, "Tanrı biliyor istiyorum çok daha fazlasını... ama seçmeyeceğim."

Bu şovların çekiciliği kısmen, onaylayan kahkahalardadır. Seyircilerin en büyük tepkisi "bildikleri" şeyleredir: Widnes pis kokan bir şehirdir, Formby sosyetiktir; bir radyodan, kültür başkentinin (yahut İngiltere futbol takımının, şovu hangi yıl seyrettiğinize bağlı) resmen "bok" olduğu bildirilir. Fred Lawless'in kuru temizleme komedisi *A Fistful of Collars*'daki (2010) gangster mal sahibinin adı Curtis'tir ve Toxteth'de doğmuş uyuşturucu tüccarı Curtis Warren'a bir selamdır bu. Kuru temizleyiciye yanlışlıkla düşen, modacı yapımı altmış altı giysi Coleen Rooney'in, yani oralı (ve artık uluslararası) futbol yıldızı Wayne Rooney'in karısınındır. Eski Liverpool Belediye Başkanı Derek Hatton, Grafton gece kulübündeki geceler[9] ve tabii ki Margaret Thatcher'ın kente karşı nefretiyle ilgili espriler vardır. Tanıdıklık artık, bir oyundaki karakterlerin bir diğerinde yeniden ortaya çıkmasını da mümkün kılıyor: Örneğin, 2009 Noel şovu *Merry Ding Dong*'daki karakterlerden ayyaş rahip Peder O'Flaherty 2010'daki *Scouse Pacific*'te Mersey Rahibeleriyle tekrar ortaya çıktı. Ayrıca, Kirby'nin oyununun baş şarkısında geçen "işe giden, sonra hemen öğlende siktirip çıkan", belediyenin tembel adamlarından, bir erkeğe haddini bildirmesini bilen cebbar dişi karakterlere kadar, Liverpoollu klişe tiplere de gülünüyor. Dil ve şive kentte yaşayanlar için tanıdık ama diğer herkes için "yabancı"dır; Lynne Walker *Independent*'ta yaz-

dığı, bir Kraliyet Konağı oyunu hakkında çok ender rastlanan ulusal bir eleştiride okurlarına, *Council Depot Blues*'u (5 Kasım 2008) seyretmeye gideceklerse "*Scouse*lojinizi tazelemeniz gerekebilir" tavsiyesinde bulunuyordu ve *Scouse Pacific*, adalıların *Scouse* alfabesinin temellerini nasıl öğrendiğiyle müthiş dalga geçiyor. Oyuncular da tanıdık ve oralı. Andrew Schofield, Pauline Daniels, Eithne Brown ve Paul Broughton (ve diğerleri) bir sürü kılıkta çıkıyor. Ama tanımaktan öte, bir sahiplenme ve katılma duygusu da var. Liverpool seyircileri gösteriye katılmaya, aktif olmaya, birlikte şarkı söylemeye ve bağırmaya, kendilerini beşinci Beatles üyesi ya da Liverpool'un Anfield futbol sahasında on ikinci oyuncu gibi görmeye teşvik ediliyor. Gösteriler de, sık sık küfürlere ve müstehcen esprilere karşın güvenli ve aileler için uygun; Kraliyet Konağı'ndaki her gösteride, küfürler, çıplaklık ve genel bayağılıklar konusunda bir "Büyükannemetremi Getirebilirim" işareti vardır. Alfred Hickling'in, Fred Lawless'in *Merry Ding Dong*'u (2009) hakkında yorumunda dediği gibi, ayrımlar üzerine başka bir oyun yazılacaksa, bu kez Liverpool ve Everton taraftarları arasında olacak:

> Liverpool Kraliyet Konağı'nın hoşlanılmayacak tarafı nedir? Bir kuruş devlet yardımı almıyor ama kendini gösterişsiz popüler dramlardan bir diyetle paketliyor. Ayrıca, iş çıkışlarında gidilen bir numaralı hedef haline gelmiş sanki ve bu da [bu] komediye şamatalı bir Noel partisi atmosferi katıyor.[10]

Kendini mitleştirmede rakipsiz yeteneğe sahip bir kentte kentin mitlerini satan, Kraliyet Konağı türünde bir popüler tiyatronun başarısı bir şekilde, daha 1875'te, kentin biten köle ticaretinin ardından kendi hakkında yeniden düşünmeye başladığı bir noktadayken Philip Rathborne'un yaptığı çağrıya bir yanıt olarak görülebilir:

> Çok büyük bir nüfusumuz, (bir kent olarak) muazzam bir servetimiz var ama bütün dünyanın korumaya büyük özen gösterdiği bir siyasetimiz ya da felsefemiz olmadığına göre, Sanatı geliştirme konusunda hemen hemen eşi bulunmaz fırsatlardan yararlanacak mıyız, yoksa Kartaca, Antakya ve Sur'un çürüyüp gittiği gibi, bir zamanlar burada yarım milyondan fazla insanın yaşadığını, sevdiğini, hissettiğini ve düşündüğünü gösterecek tek bir iz bırakmadan çürüyüp gitmeye razı mı olacağız, buna karar vermemiz gerek.[11]

Ama burada, bir iz bırakmaktan daha yerinde bir şey, Gary Younge'ın "kentlilerin, ilgilerini yönelteceklerı anlamlı bir yol yoksa çoğu kendi yöresinin karargâhına geri çekilir"[12] savıdır. Asıl soru, Liverpoollular niçin kentlerine geri çekiliyor?

Liverpool'un, kendini hem dünyaya hem de kendine yeniden tanıtmak istemesi için belki de birçok kentten daha çok nedeni var, çünkü ulusun bilincinde muhtemelen en kötü ünlenmiş kenttir. Eskiden ülkenin en zengin kentlerinden biri olan Liverpool 1970'lerden itibaren işsizliğin en yüksek olduğu kente doğru kayarken gazetelerdeki görüntüler pek örnek alınacak şeyler değildi. Liverpool ancak, "şehirde keşmekeş arayanların hedefi" ya da "şehir barbarlığında daima yeni kıstaslar yaratan" bir yer olmak gibi kuşkulu bir iddiayla övünebilecek bir kentti. 2008'de *Financial Times*'ın yazdığı gibi, "itibar sorunları" vardı.[13] Kargaşalarla, radikal siyasetlerle ve ekonomik çöküşle, silahlı suçlarla, futbol şiddetiyle ve 1993'te, iki yaşında Jamie Bulger'in on yaşında iki çocuk tarafından kaçırılıp öldürülmesiyle anılıyordu. Televizyon ekranlarımızda, 1981'deki kargaşalar sırasında yoksul mahallesi Toxteth'teki yangınların ve 1985'te belediyeyi kendi işçilerine işten çıkarma duyurularını teslim etmek için taksiler tutarak bir İşçi Partisi kurulunda "berbat bir kaos" yarattığı için lanetleyen İşçi Partisi Lideri Neil Kinnock'un görüntüleri dolaşıyordu. Aynı yıl, Heysel'de kargaşa yaratıp bir duvarın çökmesine yol açarak otuz dokuz İspanyol Juventus taraftarını öldüren Liverpoollu futbol fanatiklerinin resimleri tüm ulusun oturma odalarına ışınlandı. Bunlar gazetelerin sayfalarını doldurdu ve hepsinden kötüsü de *The Sun*'ın 1989'da, doksan altı futbol fanatiğinin öldüğü Hillsborough'da Liverpoollu fanatikleri yanlışlıkla, kurbanların ceplerindekileri çalmak ve polisin üzerine işemekle suçlamasıydı. Bu kötü görüntüler aynı zamanda Liverpool'un kurban durumuna düşüşünü sergiliyordu. Kentin Irak'ta kaçırılan ve sonra da kafası kesilirken çekilen filmi gösterilen Liverpool doğumlu Ken Bigley'in ölümüne gösterdiği tepki hakkında yazan Muhafazakâr politikacı Boris Johnson kentin kabile tarzı toplum anlayışını, aşırı refahçılıktan yana tavrını ve kurban statüsünde debelenip durmasını eleştiriyordu. Buna çok öfkeli haykırışlarla karşılık verildi ve (kendisinin "Scouselara Yaltaklanma Operasyonu" diye nitelediği) bir tövbekârlık ziyareti yapmak zorunda kaldı.[14] Her şey o kadar kötü hale geldi ki, *The Daily Mirror*'da yazanlar dillere düştü: "Onlar etraflarına bir çit

çekip giriş parası kesmeli. Üzücü bir şey; Liverpool Britanya'nın büyük kentlerinde kötü giden her şeyin vitrini haline geldi."[15]

Popüler televizyon dramları da bu görüntülerin anısını kalıcılaştırmaya yardım etti. Carla Lane'in sitcomu *Bread,* sosyal yardım sistemini suistimal eden bir aile üzerineydi. Tony Booth'un *Till Death Us Do Part*'taki Mike'ı keskin zekâlı bir *Scouser*'dı belki, fakat aynı zamanda da solcu bir tembeldi. Phil Redmond'un (1982'den beri yirmi bir yıldır oynayan) *Brookside*'ı toplumsal ve sınıfsal sorunları bir pembe dizi haline getiriyor ama cesur toplumsal gerçekçiliği bir kentin sorunlarla kuşatılmışlığını gösteriyordu. Karakter komedyen Harry Enfield'in "Scouserlar"ı tüm ülkeye yapışkan ve ısrarcı bir tavırla (ironik bir şekilde) "sakin olun, sakin olun"larda bulunan kıvırcık permalı ve kötü bıyıklı dövüşken ve kavgacılardı. Halen, ABD'nin reality şovu *Jersey Shore*'dan türeyen bir yan ürün olan *Mersey Shore* ve ABD'nin megahiti *Desperate Housewives*'ın Merseyside sürümü *Desperate Scousewives* gibi, stereotipler üzerine böylesi bir ticareti düşündüren projeler devam ediyor. Hepsinden ikonik olanıysa Alan Bleasdale'in, Thatcher yönetiminde tüm ulus adına konuşur hale gelen dram dizisi *Boys From the Blackstuff*'tı. O da ulusal dağarcığa ("Gizza a job" ve "I can do that" gibi) deyişler ekledi ve 1980'lerde Yosser Hughes şeklinde bir halk kahramanı yarattı. Ama Yosser yine de tedirgin bir kahramandır ve delirmeye doğru kayarak kendini yok etmeye doğru giden kenti hatırlatır. Yosser üzgün, çaresiz ve umutsuzdur; işini, ailesini, itibarını ve kendine saygısını yitirirken acı bir düşüşle çıldırmaya ve perişanlığa sürüklenir ve çaresizliğini dile getirip acısını dindirme girişimi sırasında lamba direklerine, günah çıkarma kabinlerine ve polislere kafa atmaya kadar düşer. Onunla birlikte kent de kolektif bir manyaklığa doğru kayar; son sahnede pub umutsuzlar ve çaresizlerle doludur; ıslıkla hiç durmadan *If I were a Blackbird* şarkısını çalan yerel bir karakter, sürekli saati söyleyen ve artıkları içen bir bardak toplayıcı, herkesi parmaklarını ezercesine el sıkışmaya zorlayan Elsıkarlar ve tazminatlarını harcamak için birbirleriyle kıyasıya yarışan, işten çıkarılmış işçiler. Bleasdale'in kahramanıysa tam tersine, Chrissie'dir: Terbiyeli, dürüst ve sakin, sıradan bir hayat yaşayan sıradan bir adamdır, işi elinden alınıncaya kadar. O zaman yıkılıp kalır ve katliama girişmekten başka yapacağı bir şey yoktur; pazarları arka bahçesindeki tavukları, güvercinleri ve kazları katlederken köpekler

havlar ve bir tavşan, kürkündeki kanları yalayarak temizler. Dizinin sonunda, batan güneşe doğru metruk bir yolda yürüyüp giderken geçtiği yıkım yerindeki bir depoda "Tate ve Lyle 1922" tabelası vardır; Liverpool'un uzun süre şeker sanayisiyle anıldığı yılların unutulmayan anısıydı bu (Love Lane'deki Tate ve Lyle fabrikası 1981'de kapanmıştı) ve bu keşmekeşten çıkabilmek için son yalvarışı ("Işınla beni Scotty. Işınla beni"), ulusun hatırladığı bir imaj olmadı.

Gazetelerdeki ve televizyondaki olumsuz imajlar her yere sindiğinden, kentin buna karşı kendi imajını sunacak bir tiyatro yazarları ekolü geliştirmesi de uzun zaman aldı. Bir repertuvar tiyatrosu olan Liverpool Tiyatrosu'nun kurucu üyelerinden Ramsay Muir daha 1911'de dehşete düşmüştü:

> Büyük taşra kentlerinin bütün canlılığı Londra'nın çekim gücüyle boşalıp gidiyordu ve kendilerine ait bir entelektüel yaşamları yoktu... Ve ben, bu büyük kentlerde bağımsız bir entelektüel yaşam yaratmaya girişmekten daha değerli bir amaç olmadığını düşündüm... Büyük bir kentin tiyatrolarının Londra'dan gelen gezici kumpanyaların misafir edileceği barınaklardan başka bir şey olmaması resmen katlanılır gibi değildi. Bizim, eğer uygarlaşmışsak, *kendi* tiyatromuz olmalı ve orada, sofistike Londra toplumunun komedilerine misafir odası (ya da yatak odası) sağlamaya razı olmak yerine, kendi yaşamımızı seveceğimiz ve eleştireceğimiz oyunlar üretmeliyiz.[16]

Ama Liverpool Tiyatrosu, aralarında James Sexton'un 1914'te yazdığı, 1911'deki nakliye grevleriyle ilgili ve tiyatroda kadınlara oy hakkı talep edenlerin protesto gösterilerine yol açan *The Riot Act* adlı bir oyunun da olduğu tek tük yerel yazarlık girişimleri dışında, kentle ilgili oyunların gelişmesini sağlayamadı. Bunun yerine Manchester'ın Şenlik Tiyatrosu ekolünden yararlandı ve ancak 1970'lerin sonunda, Alan Bleasdale'in misafir yazar olarak gelmesiyle bir şeyler değişmeye başladı ve 1980'de dörtlü çetenin (Alan Bleasdale, Willy Russell, Bill Morrison ve Chris Bond) tiyatroyu üstlenmesiyle çok daha hızlı gelişti. Sonra kent, Jim Morris'in *Blood on the Dole* (1981), Carol Ann Dufy'nin *Cavern of Dreams* (1984) ve tiyatroda en çok başarılı olan, Willy Russell'ın *Blood Brothers*'ıyla (1983) sahneye çıktı; bu son eser halen Londra'daki West End'de en uzun süre oynanan müzikallerden biri ve yerele özgü bir eserin de başka yerlerde oynanabileceğini gösteren bir

(Russell'ın birçok oyununun içinde de tek) örnektir. Kenti sahneye çıkarmanın asıl kökleri, 1964'te açılan ve 1970'lerin başında, Alan Dossor'un sanat yönetmenliğiyle, aralarında Stephen Fagan'ın *The Braddock's Time* (1970), Willy Russell'ın *John, Paul, George, Ringo... & Bert* (1974) ve Chris Bond'un *Under New Management* (1975) adlı yapıtlarının bulunduğu bir yerel müzikal belgeseller geleneğinin geliştiği Everyman sahnesinde bulunabilir. Bu gelenek önce Chris Bond'un ve sonra da, oyunu *Lennon* (1981) John Lennon'un otuzuncu ölüm yıldönümünde Kraliyet Konağı'nda yeniden sahnelenen Bob Eaton'un yönetiminde geliştirildi ve Eaton şimdi orada birçok gösteriyi yönetiyor. Kevin Fearon'un Everyman'le bağlarını hatırlamaya değer, çünkü iki tiyatro arasındaki bağlar güçlü. 1980'lerde Eaton, tiyatronun "Everyman ideali"nin temel öğelerini tanımlarken "yerele sıkı bir bağlılık ve Liverpool'un hem geçmişi hem de bugünüyle ilgili konulara sarılmak" diyordu; "bol bol müzik kullanılması; yerel yazarların ve oyuncuların teşvik edilmesi; klasiklere karşı saygısızca bir yaklaşım; resmiyetten uzak ve canlı bir sunum tarzı."[17] Konağın devraldığı öğeler bunlardı.

Ama Liverpool'da 1980'lerin kötü günlerinden beri her şey değişti. Çoğu kişi, dirilişin tarihini Liverpool'un Avrupa Kültür Başkenti statüsüyle ödüllendirildiği 2003 olarak belirliyor her ne kadar bunun ilanı eleştirilere yol açmış ve BBC'nin bir web sayfası bu kentin seçilmesinden ötürü dünyadan özür dilemelerle dolmuşsa da. Bazıları da dirilişin tarihini bir ölümle saptıyorlar: John Lennon'un 1980 Kasımında New York sokaklarında vuruluşu. Bu olay kente kendini yeniden markalaştırmak için bir şans verdi ve bu gereksinim ertesi yıl çıkan isyanlarla, (Merseyside Bakanı olarak bilinecek olan) Muhafazakâr bakan Michael Heseltine'ın gelişiyle ve ilk kentsel gelişim kurumunun açılışıyla vurgulandı. 1984'teki Bahçe Festivali kentin yeniden markalaşmasında ilk adımdı ve buna kentin metruk dok alanının 1983'ten itibaren yeniden geliştirilmesi, 1988'de Tate Galerisi Liverpool şubesinin açılışı ve 2004'te UNESCO'nun rıhtım boyuna verdiği dünya kültür mirası statüsü eklendi. Hepsinden önemlisi, Lennon'un ölümü kente en önemli mirasından, Beatles'tan yararlanma olanağı verdi. Böyle bir şeyin yapılması yavaş olmuştu; du Noyer, 1977'de belediye encümen üyelerinin bir Beatles heykelini büyük hırgür çıkararak reddettiğini belirtiyor: "Onlar tarihimizde bir yer verilecek kadar değerli değil" dedi biri. "Beatles şarkı söylemeyi beceremiyor" diye lafa girdi bir diğeri.[18] Mark Chapman'ın

silahından çıkan beş kurşun o görüntüyü değiştirdi ve miras bu kez kullanıldı. 1984'te Cavern Walks'un (üstü kapalı bir alışveriş alanı) ve Mathew Caddesi Cavern Mahallesi ilk bölümünün, ortasında Beatles Cavern Kulübüyle birlikte yeniden gelişmesinden sonra, 2002'de havalimanına Liverpool John Lennon Havalimanı adı verilmesi ve 2004'te Beatles Müzesi'nin açılışıyla Liverpool, turizmin tükenip gitmiş iktisadi yaşamı tam anlamıyla telafi etmesi umuduyla kendini bir Beatles mirası kenti olarak markalaştırdı.

Tüm bu yeniden gelişmeler ve yeni kazanılan özgüven Liverpool'un tiyatro yönünden, kendisiyle ve başkalarıyla farklı bir türde konuşabileceği anlamına geliyordu. Olay bir şekilde budur. 2000 yılında tek bir operasyon olarak birleşen Everyman'de ve Tiyatro'da, Gemma Bodinetz ve Deborah Aydon'un 2003'te işbaşına gelişlerinden beri, oralı yazarların, birçoğu Liverpool'un tarihini ve kültürünü eleştirel bir şekilde yansıtan yirmi üçten fazla yeni oyunu sahnelendi. Bu "Made in Liverpool" etiketlilerin arasında Lizzie Nunnery'nin, 19. yüzyıl Liverpool'undaki büyük yoksullukla, St. George Hall denen, kentin gururu, muazzam bir neoklasik binayı yan yana koyan *Intemperance* ve kentte üç sokak seks işçisinin öldürülmesinin ardından sahnelenen ve güvenli bölgeler meselesinin tartışıldığı *Unprotected* sayılabilir. Phil Willmott'un *Once Upon a Time at the Adelphi*'si Liverpool'un kavgacı ruhunu savunurken (ve çoğu kişiye göre Kültür Başkenti'nin marşı olması gereken ve "şimdi yine Liverpool'un zamanı geldi" diye ilan eden bir şarkı çıkarmışken), Jonathan Larkin'in *Paradise Bound*'u ise yeniden gelişime ve Kültür Başkenti'ne daha eleştirel bir bakış sunuyor. Arka bahçenizde mutluluğu bulabilir misiniz ve değişseniz de yine doğru yerde olabilir misiniz diye sorarak, Kültür Başkenti aslında kimin içindir tartışmalarına dalıyor ve karakterlerden biri diyor ki:

> Ne sanıyon, pezevengin teki bize bi kemik mi atçak? Yo, bi bank attılar bize. Sonra dediler ki "Ah yok, bu senin falan diil, sen ona şu hoş kıvrımlı demirlerin arasından bakabilirsin sade..." Ann diyo ki o Chinatown kemerini yolun ortasına taşıycaklar, sonra da biz geçemeylim diye kapatçaklar... Düşünebiliyon mu? Pislikleri gözden uzak tutçaklar. Urban Splash,* Beatles Müzesi ve Lambanana** bize bunnar lazım 2008'de. Scouserlar diil.[19]

---

* İngiltere'de, eski yapıları restore eden bir şirket. (ç.n.)

** Liverpool'da parlak sarı renkte, kuzu (lamb) ve muz (banana) karışımı bir figür heykeli. (ç.n.)

Bu oyunlar toplamı seyircilerle, bu kentte bu zamanda yaşamanın ne demek olduğu, bu gruptan ya da kabileden olmanın ne demek olduğu konusunda, Kraliyet Konağı'ndaki yeni oyunların hepsinden çok daha derin ve eleştirel bir sohbetti.

Fakat Everyman'deki ve Tiyatro'daki oyunlar Liverpoollu olmanın anlamı konusunda farklı bir algı sunsa da geçmişe sırt çevrilmedi. Kraliyet Konağı kentle en çok özdeşleşen iki yazara, Willy Russell ve Alan Bleasdale'e destek oldu ve Kültür Başkenti yılında onların eserlerini sahneleyen tek tiyatro oydu. Buradaki en önemli prodüksiyon Bleasdale'in 1993 tarihli, ilk olarak Nottingham Tiyatrosu ve Ulusal Tiyatro için yazılmış *On the Ledge* adlı oyununun Liverpool'a, yuvaya dönüşüdür. Liverpool'un tepesinde bir taç gibi duran bu oyun kentin önüne bugün karşılaştığı birçok sorunu koyar. Açılıştaki, haklarından yoksun bırakılmış ve büyük bir öfkeyle, Londra'nın bizden nefret ettiğini söyleyen iki delikanlıdan birinin ötekini, duvara yanlış bir yazıyla "YAŞASIN ANAŞRİ" yazsın diye ayaklarından tutup damdan aşağı sarkıttığı sahne oyunun ruh halinin bir özetidir. Bastırılamayan bir öfke haykırışıdır, uyumsuzlardan ve suçlulardan, mülksüzleştirilmişlerden ve yerinden edilmişlerden oluşan acayip bir karışım bir apartman blokundaki dış çıkıntıların altında büzüşmüş otururken aşağıdakilerin kenti ve kendi evlerini yaktığı, kolayca söylenen o "yoksul mahallesini terk"in ardındaki umutsuzluğa ve kendinden nefrete kapkara bir bakıştır. Karakterlerin apartman çıkıntılarına hem fiziksel hem ruhsal olarak sanki güvenli tek yermiş gibi sımsıkı sarıldığı dünya gerçekten delirmiştir ve onları kurtarmaya gönderilen itfaiyecinin deyişiyle, "bu siktiğimin toplumu yoktur artık." Memleketine geri dönen ve daha önceki isyanların ardından kenti yeniden inşa ederek şaibeli bir servet yapan müteahhit kötü karakter Shaun oyunun sonunda bir çatıdan ötekine "Bırakın bayatlamış kek yesinler" diye bağırır, "sahte günbatımları ve suya düşmüş hayaller, tapon mallar ve boktan hayatlar, ucuz cin ve sert uyuşturucular verin onlara. Bırakın çaresizlik ve sefalet ve hastalık onların olsun..."[20] Bleasdale'in oyununun eve dönüşü, yenilenmenin tehlike ve tuzakları hakkında bir yorum olarak, Kraliyet Konağı'nın seyircilere bir kutlamadan ve stereotiplerden öte şeyler sunma niyetini gösterir.

Liverpool'un tiyatrosu konusunda bu özet çok dar bir alana yoğunlaşmış (ve kentin 19. yüzyılda açılan kırktan fazla tiyatro ve

müzikholle övünebileceği uzun ve hareketli bir tiyatro tarihi) olsa da, Britanya tiyatrosunun Billington ve Shepherd'ın sunduğundan daha karmaşık, daha spesifik ve daha çok katmanlı bir resmini gösteriyor. Joseph A. Amato, yerel tarihçilerin "tüm tarihçilerin en miyopları olduğuna hükmedilen" ve "olguları yoğunlaştıkları dar bir alandan toplayan, eksantrik hikâye anlatıcılar" olarak görüldüğünü söyler. Onlar ayrıntılara bağlılıkları yüzünden dar görüşlü gibi görünebilir ve nostaljiye ve "propagandacılığa" kapılabilirler. Fakat ayrıntılar olmayınca elimizde sadece genellikler kalır ve Alexis de Tocqueville'in dediği gibi, genel fikirler "insan aklını bir sürü konuda hemen hızlı hükümler verebilir kılar; ama... yansıttıkları nosyonlar hiçbir zaman tam değildir".[22] Buna karşılık Amato şöyle diyor:

Baskın uluslar, ekonomiler, teknolojiler ve ideolojiler büyüdükçe, daha karmaşık ve giderek daha soyut hale geldikçe, (gerçek yahut oluşturulmuş) bir yerellik duygusuna gereksinim güçlenir. Son otuz kırk yıldır Avrupa'da, genelde birleşmeye doğru bir gidişata karşın bölgecilik patladı. Mikrobölgecilik, merkezileşmeyi ve aşırı vergileri eleştirmekten öteye geçiyor. Tutkuları ateşliyor, ruhları kızıştırıyor ve siyaset satıyor.[23]

Liverpool Kraliyet Konağı'nın bu hikâyesi genelliklerin bıraktığı boşlukları doldurmaya başlayan özel bir hikâyedir. Bunun gibi daha birçokları var ve tarihlerimizde bunların üzerine yoğunlaşmak daha çok katmanlı, daha spesifik ve derin bir anlayışı mümkün kılacaktır.

Notlar

1 Marvin Carlson, "Become Less Provincial", *Theatre Survey*, 45: 2 (Kasım 2004), 177-80, s. 177.

2 Simon Shepherd, *Modern British Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 68; Michael Billington, *The State of the Nation: British Theatre Since 1945* (Londra: Faber & Faber, 2007).

3 Kozmopolit ve global arasındaki diğer farkların tartışması için bkz. Dan Rebellato, *Theatre & Globalization* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009), s. 59-71.

4 Paul du Noyer, *Liverpool: Wondrous Place* (Londra: Virgin, 2004), s. 5.

5 "Liverpool: Port, Docks and City", *Illustrated London News*, (15 Mayıs 1886), alıntılandığı yer: John Belchem, "Celebrating Liverpool", John Belchem (Der.), *Liverpool 800: Culture, Character and History* (Liverpool: Liverpool University Press, 2006) içinde, s. 9.

6 "Scouserlar" terimi 1970'lerden beri, Liverpoolluları tanımlamayan en yaygın sözdür. Bu terimin kökenleriyle ilgili bir tartışma için bkz: John Belchem, *Merseypride: Essays in Liverpool Exceptionalism* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), özellikle Bölüm 2.

7 Paul du Noyer, *Liverpool: Wondrous Place* (Londra: Virgin, 2004), s. 5.

8 Dominic Dromgoole, *The Full Room* (Londra: Methuen, 2002), s. 105.

9 Şu sırada satılık olan Grafton, 1924'te danslı çayhane olarak ve büyük orkestralar için açılmış ikonik bir Liverpool gece kulübüydü ve 1970'lerde daha ziyade, güya yaşlı kadınların rasgele seks yapmak için geldiği "babaanne kapma" geceleriyle bilinir oldu. 1999'da, *Nightclub Tales from the Grafton* adlı gizli çekim belgeseliyle ülke çapında bilinir oldu ve Len Pentin ve Fred Lawless'in, prömiyeri 2003'te Kraliyet Konağı'nda yapılan *Slapheads and Slappers*'indeki "The Palace" gece kulübünün kaynağı olarak görüldü.

10 Alfred Hickling, "Merry Ding Dong", *Guardian* (6 Ocak 2010).

11 P.H. Rathbone, "Kent Yaşamında Sanatların Siyasi Değeri", alıntılandığı yer: John Belchem, *Celebrating Liverpool*, s. 18.

12 Gary Younge, *Who Are We - And Should It Matter in the 21st Century?* (Londra: Penguin, 2010), s. 8.

13 P. Jones ve S. Wilks-Heeg, "Capitalising Culture: Liverpool 2008", *Local Economy* 19: 4 (2004), 344; Peter Popham: "Gunfire Across the Mersey", *Independent* (23 Nisan 1996); Paul du Noyer, "Liverpool's Reputational Issues", www.pauldunoyer.com.

14 "Bigley's Fate", *The Spectator* (16 Ekim 2004); Boris Johnson, "What I Should Say Sorry For", *The Spectator* (23 Ekim 2004).

15 Alıntılandığı yer: P. Boland, "The Construction of Images of People and Place: Labelling Liverpool and Stereotyping Scousers", *Cities* 25: 6 (2008), 363.

16 Alıntılandığı yer: Grace Wyndham Goldie, *The Liverpool Repertory Theatre 1911-1934* (Liverpool: Liverpool University Press, 1935), s. 23-4.

17 Bob Eaton, alıntılandığı yer: Ros Merkin; *Liverpool's Third Cathedral: The Liverpool Everyman Theatre* (Liverpool ve Merseyside Theatroları Birliği, 2004), s. 168.
18 Paul du Noyer, *Liverpool*, s. 15.
19 Jonathan Larkin, *Paradise Bound* (Londra: Methuen, 2006), s. 104-5. 2000 yılında, Liverpool'un kardeş kenti Şangay'dan gelen işçilerin yaptığı China Town Kemeri Berry Caddesi'nde, oyunun geçtiği Dingle ile kent merkezi arasında yer alır. Urban Splash Liverpool'da, 19. yüzyıldan kalma, dar sokakların ilk önceleri halatları sarmak için kullanıldığı, Ropewalk adlı, depolardan ve ticarethanelerden oluşan bir bölgenin yeniden yapımıyla tanınan bir inşaat organizasyonudur. Yıllardır metruk kalan bu bölge şimdi bir gece yaşamı ve yaratıcı çalışmalar merkezidir. Superlambanana, 1998'de Taro Chiezo'ya ısmarlanmış bir heykeldir. Kentin ikonik bir simgesi haline geldi ve 2008'de sanatçıların ve toplulukların yarattığı 125 superlambanana kentin her tarafına –ve ötesine– konuldu. Bunlardan biri, Lovemedoodle, Londra'daki Euston İstasyonundaki bir platformda yer buldu.
20 Alan Bleasdale, *On the Ledge* (Londra: Faber and Faber, 1993), s. 49 ve 63.
21 Joseph A. Amato, *Rethinking Home: A Case For Writing Local History* (Berkeley: University of California Press, 2002), s. 9, 12.
22 Alexis de Tocqueville, *Democracy in America* [*Amerika'da Demokrasi*, Çev. Seçkin Sertdemir Özdemir, İletişim Yay., 2016], alıntılandığı yer: Amato, *Rethinking Home*, s. 188.
23 Amato, *Rethinking Home*, s. 15.

Okuma Önerileri

Ackroyd, Harold. *The Liverpool Stage* (Erdington, West Midlands: Amber Valley, 1996).

Amato, Joseph A. *Rethinking Home: A Case For Writing Local History* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 2002).

Belchem, John, (Der.) *Liverpool 800: Culture, Character and History* (Liverpool: Liverpool University Press, 2006).

Boland, Philip. 'The Construction of Images of People and Place: Labelling Liverpool and Stereotyping Scousers', *Cities* 25. 6 (2008), 355-69.

Cochrane, Claire. *Twentieth-Century British Theatre: Industry, Art and Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

Dorney, Kate ve Ros Merkin, (Der.) *The Glory of the Garden: English Regional Theatre and the Arts Council 1984-2009* (Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2010).

du Noyer, Paul. *Liverpool: Wondrous Place. Music from the Cavern to the Coral*, 2. baskı (Londra: Virgin Books, 2004).

Goldie, Grace Wyndham. *The Liverpool Repertory Theatre 1911-1934* (Liverpool: Liverpool University Press, 1935).

Merkin, Ros, (Der.) *Liverpool's Third Cathedral: The Liverpool Everyman Theatre* (Liverpool and Merseyside Theatres Trust, 2004).
Robinson, Jo. "Becoming More Provincial? The Global and the Local in Theatre History", *New Theatre Quarterly* 23. 3 (Ağustos 2007), 229-40.

7
Finlandiya
S.E. Wilmer

Avrupa ve dünya tiyatrosuyla ilgili kitaplarda Fin tiyatrosu ve Fin tiyatro tarihi genellikle görmezden gelinir. Orada, diğer kuzey Avrupa ülkelerinden çıkan, Norveç'te Henrik Ibsen, İsveç'te August Strindberg ve Ingmar Bergman, ya da Polonya'da Jerzy Grotowski ve Tadeusz Kantor gibi dünyaca ünlü oyun yazarları ya da tiyatro yönetmenleri yoktur. Ama tiyatro altyapısı Avrupa'nın diğer ülkelerindeki kadar etkileyici ve tiyatro seyircileri de aynı derecede ilgili. Peki Fin tiyatrosu sadece Finliler için mi? Fin tiyatrosunun ve Fin tiyatro tarihinin bugün uluslararası seyirci kitlesiyle ilgisi nedir? Fin tiyatrosu, dili ve yeri nedeniyle soyutlanmış ve birçok özelliğiyle kendine has olmasına karşın, 19. yüzyılın ulusçu hareketleriyle

doğmuş birçok Avrupa sisteminin temsilcisidir. Fin tiyatrosunun gelişimiyle örneğin Macaristan, Norveç, Çek ve İrlanda tiyatroları arasında birçok paralellik bulunabilir. Fin tiyatrosu, 19. yüzyıl sonunda ortaya çıkan diğer Avrupa uluslarında olduğu gibi, kültürel ulusçuluğun gücü haline gelmiş ve yerel dili, halk şiirlerini ve mitolojisini kullanarak ulusun farklılığını ve sonuç olarak siyasi bağımsızlık hakkını vurgulamıştır. Fin kültürel ulusçular örneğin Çekler ve Norveçliler gibi, bir ulus-devlet haline gelmenin öncesinde, Romantik ulusçu kültürün ifade edileceği bir merkez olarak, başkentlerinin seçkin bir yerinde görkemli bir Ulusal Tiyatro binası yaptılar. İsveç'le Rusya'nın arasında yer alan ve sırasıyla iki ülkenin de hâkimiyetinde kalan Finlandiya 1917 Rus Devrimi'nden sonra bağımsız bir ülke olarak doğdu. Finlandiya 20. yüzyılın çoğunda doğu ve batı Avrupa arasında stratejik bir konumdaydı. Soğuk Savaş sırasında bir sınır ülke pozisyonundaydı ve daha ziyade Batıyla ilişki kurarken, Sovyetler Birliği'nin gölgesinde siyasi ve askerî yönden tarafsızlığını korudu. Finlandiya bugün de hâlâ, Avrupa Birliği'nin, en doğudaki devleti olarak, bir sınır pozisyonundadır. Soğuk Savaşın bitmiş olmasına karşın Rus hükümeti pazılarını göstermeye ve Ukrayna, Gürcistan ve Estonya gibi komşularına gözdağı vermeye devam ediyor. Sovyetler Birliği'nin II. Dünya Savaşı sırasında ülkelerini istila girişimini hatırlayan Fin halkı yardım konusunda Avrupa Birliği'ne bel bağlıyor ama NATO'ya girmeyerek görünüşte bir tarafsızlığı sürdürüyor.

Finlandiya nüfus bakımından küçük (beş milyondan biraz fazla) olmasına karşın, Kuzey Kutup Dairesi'ne yakın, Fransa'dan büyük ve neredeyse Almanya kadar geniş topraklara sahiptir. Ülkede Fince ve İsveççe olmak üzere iki resmî dil varsa da, İsveççe konuşan Finliler sayıca azalmıştır ve İsveççe şimdi nüfusun yaklaşık yüzde beşinin birinci dilidir.[1] Ayrıca, nüfusun yüzde birinden azını oluşturup, Saami dili konuşan ve birçoğu ülkenin en kuzey bölgesinde rengeyiği güden Laponlar vardır.

Fin tiyatro sahnesi şaşırtıcı birtakım özellikler içeriyor. Para yardımı yapılan, kişi başına olağanüstü çok sayıda tiyatrosu ve son derece sadık bir tiyatro seyircisiyle, yılda yaklaşık dört milyon ziyaretçiyle gururlanır. Diğer olağanüstü özelliklerinin arasında, 19. yüzyıldan beri kadın oyun yazarlarının daha baskın çıkan sesi, güçlü bir işçi tiyatrosu tarihi, önemli halk ve amatör tiyatroları ve

yaz aylarında açıkhava tiyatrolarına gösterilen rağbet sayılabilir. Ama Fin tiyatrosu, çok bereketli bir tiyatro çevresine, çok etkileyici altyapısına ve Avrupa kültürü ve siyasetiyle aktif ilişkisine karşın, dili yüzünden büyük ölçüde izole halde kalmıştır. Ancak son yıllarda, başka dillere çevrilen bir grup oyun ülke dışına sızarak Laura Ruohonen, Sofi Oksanen, Juha Jokela ve Mika Myllyaho gibi çağdaş yazarların daha geniş çapta tanınmasına yardımcı oldu.[2]

Finli sanatçılar, dilsel ulaşılmazlık yüzünden tiyatro prodüksiyonlarının ancak sınırlı bir pazara sahip olmasına karşın, gerek Finlandiya'da gerek ülke dışında yapılan özellikle uluslararası festivallerle yapıtlarına uluslararası bir görünürlük sağlamaya çalışıyorlar. Finlandiya'da, birçoğu müziğe yoğunlaşan altmıştan fazla sanat festivali var. 1960'ların sonunda, 1951'den 1965'e kadar sürdürülen Sibelius Festivali'nin yerini alan Helsinki Festivali Ağustos sonuyla Eylül başı arasında yapılır. Finlandiya'nın en büyük festivalidir ve tiyatro, dans, klasik müzik, sirk, görsel sanatlar vs gibi çeşitli sanat dalları sergilenir. Geçmişte, Frank Castorf'un yönettiği Berliner Volksbühne ve Christoph Marthaler'in yönettiği Schauspielhaus Zürich gibi önemli tiyatro grupları davet edilmiştir. Bu festivalin bir de, bütün performansların ücretsiz olduğu "Sanatlar Gecesi" bölümü vardır. Diğer yaz festivallerinin arasında Jyväskylä Sanat Festivali, Pori Caz Festivali, Kaustinen Halk Müziği Festivali ve Kajaani Söz ve Müzik Festivali sayılabilir. Dans festivallerinin arasında Kuopio Dans ve Müzik Festivali, Helsinki'de Dans Arena Festivali ve Kasımda Hareket, Pyhäjärvi'de (modern dans gruplarının katıldığı) Dolunay Dans Festivali ve Seinäjoki'de Tango Festivali vardır.

1912'de Aino Ackté tarafından başlatılan Savonlinna Opera Festivali birçok yaz döneminde gerçekleştirildikten sonra kaybolmuş, sonra 1967'de yeniden doğmuştur ve her yıl Temmuzda bir ortaçağ kalesinin avlusunda yapılan açıkhava performanslarına muazzam bir uluslararası seyirci kitlesi çekiyor. Örneğin Aulis Sallinen ve Joonas Kokkonen'in Fin operalarının yanı sıra, misafir star şarkıcıların katılımıyla Wagner, Mozart, Puccini vs'nin standart eserlerinin performansları da sunuluyor. 1987'den beri ayrıca, (örneğin St Petersburg'dan Mariinsky Tiyatrosu gibi) yabancı bir opera grubunun gelerek normalde iki opera sahnelediği bir programı da var. Genellikle bir sezonda yaklaşık altı yedi opera ve

toplam olarak yirmi beş, otuz performans sunuluyor. 1968'de bir Fin dram festivali olarak başlayan Tampere Tiyatro Festivali Finlandiya'nın en önemli uluslararası tiyatro festivalidir. Ağustosun ikinci haftasında Tampere'de çeşitli performans mekânlarını kapsar ve düzenli olarak Rusya, Baltık Devletleri ve daha birçok ülkeden gelen performanslar katılır. Ayrıca, o yılın önemli bazı Fin prodüksiyonlarının sergilenmesi için önemli bir platform olmasının yanı sıra, serbest performanslardan oluşan bir yan festivale ev sahipliği yapıyor. Baltık Çevresi, Helsinki'deki Q Tiyatrosu'nun konuk ettiği, Baltık Denizi civarındaki tiyatro gruplarının ve uygulayıcılarının oluşturduğu serbest bir birliktir. Bu birliğin zaman zaman yaptığı Tiyatro Festivali yakın zamanlarda, her yıl Kasım ayında gerçekleştirilecek, Baltık Denizi'ne komşu çeşitli ülkelerin (örneğin Polonya, Rusya, Almanya ve Nordik ve Baltık ülkelerinin) yanı sıra Finlandiya'dan prodüksiyonların sahneleneceği bir etkinlik haline geldi. Baltık Çevresi ayrıca sanatçılar için bir buluşma yeri ve networkü olarak, yenilikçi yapıtlar ve fonksiyonlar yaratacak sanatsal ortak yapımları da teşvik ediyor ve destekliyor. National Theatre gibi kaynaklardan çıkan Fin tiyatro prodüksiyonları da yurtdışındaki, özellikle komşu ülkelerdeki uluslararası festivallere ve uluslararası networklere dahil tiyatrolara gidiyor. Üstelik Fin oyunları zaman zaman çevrilerek özellikle İsveç, Estonya ve Almanya'daki yabancı gruplar tarafından oynanıyor. Dile bağlı olmayan diğer tiyatro biçimleri, örneğin dans (örn. Tero Saarinen'in yapıtları) ve opera (örn. Sallinen, Kokkonen ve Kaija Saariaho'nun yapıtları) uluslararası seyirci kitlesine ulaşmada daha başarılıdır ve Finli orkestra şefleri (örn. Esa Pekka Salonen ve Sakari Oramo) dünyanın önemli bazı orkestralarını yönetiyor.

Fin Tiyatro Tarihi

Finlandiya 1809'a kadar İsveç'in bir parçasıyken bu tarihte Rusya'nın özerk bir grandükalığı haline geldi. Halkın çoğunluğunun Fince konuşmasına karşın, 18. yüzyılda ve 19. yüzyıl başlarında Finlandiya'da hâkim tiyatro biçimi, İsveççe, Almanca ve Rusça performans yapan gezici tiyatro gruplarıydı. Fin dilinde tiyatronun ilk savunuculardan biri, önde gelen kültürel ulusçu ve entelektüel Zachris Topelius'tur. 1847'nin sonunda, "Finlandiya'da Tiyatronun Geleceği" adlı bir makalesinde, Finlandiya'da İsveç asıllı oyuncu-

lardan oluşan sürekli bir tiyatro grubu fikrini ortaya attı. Bu grubun giderek, Finlandiya'da doğmuş oyuncuları çalıştırıp, programa Fin dilinde özetler katabileceğini öne sürdü ve gayet iyimser bir bakışla şöyle dedi:

> O zaman sahnede Fince duyulmasına alışılacak. Sonunda, şarkılar ve çeşitli performanslar yerine Fin dilinde oynanan küçük oyunlar ve belki de daha büyük oyunlar seyredilecek. Ve buraya varılınca da artık, tıpkı St Petersburg'daki Rus, Fransız ve Alman tiyatroları gibi, Fin ve İsveç sahnelerini de aynı yönetim altında ve birbirleriyle aynı ekonomik ilişki içinde kalmak üzere birbirinden ayırma vakti gelecek. O zaman Finlandiya'nın, İsveççenin yanı sıra ulusal bir tiyatrosu olacak. Bu umut belki de çoğu kişiye hayal gibi gelebilir ama bir örnek olarak, Alman dilinin buradaki İsveçce kadar güçlü olduğu Macaristan örneğine bakın. Anavatanımızın dostu hiç kimse Fin edebiyatının doğması dileğinin boş bir hayal olduğunu düşünmez. Fin tiyatrosuna niçin inanmayalım ki? Bunu düşünürsek, sürekli bir tiyatronun yaratılması hem Fin edebiyatı hem de Fin tiyatrosu için çok önemli bir anlam taşıyor.[3]

Topelius'un bu denemesi hâkim İsveç kültürüne bağımlılığı yenmek gerektiğini dile getiriyor. Benzer bir ideoloji, yani halkların yabancı bir hâkimiyete ve yabancı bir kültüre tabi olduğu ve bilinçli bir çabayla, kendilerine hükmedenler kadar üstün olduklarını gösterebilecekleri fikri o zamanlar yeni ortaya çıkan diğer ülkelerde de görülebilir. Tiyatronun gelişmesi ulusal özdeğerin savunulmasında önemli bir öğeydi ve bu tarihin anlatımı ulusçu söylemde çarpıcı bir sunum haline geldi.

1863'te Rus Çarı II. Aleksandr Fince konuşan halkı bir sınava davet ederek, Fin dilinin en yüksek düzeyde şiir ve hitabete layık olduğunu başarılı bir şekilde gösterirlerse, yönetim ve eğitim alanında İsveççenin yerine Fincenin kullanılabileceğini ima etti. Bu davet, Fin dilinin yüksek kültürü ifade edebilir düzeyde olduğunu göstermek için Rusça, Almanca ve eski Yunancadan oyunların ve diğer yazının Finceye çevrilmesini teşvik etti. Finli tarihçiler bu oyunların çevrilme hikâyesini anlatırken, Fin dilinin dünya tiyatrosunun klasik repertuvarını sunabilmesiyle nasıl saygınlık kazandığını göstererek, bir anlamda da aynı ideolojik projeyi sürdürüyorlar.[4]

Kültürel ulusçular bu dilsel sınav davetine gösterilen tepkinin bir parçası olarak 1872'de, Kaarlo Bergbom'un sanat yönetmenliğinde Fin tiyatrosunu kurdular. Fin tiyatrosu ilk önceleri Helsin-

ki'deki Arcadia Tiyatrosu'nu bir Rus tiyatro grubuyla paylaştı, fakat on yıl sonra Rus grubu kendi tiyatrosunu inşa etti ve Fin tiyatrosunu tek başına bıraktı. Fin tiyatrosu, dramların yanı sıra opera yapımının da denendiği yavaş bir başlangıçtan sonra, özellikle Aleksis Kivi ve Minna Canth'ın yazdığı, Fin dilinde oyunlardan bir repertuvar geliştirdi ve Fince konuşan oyunculardan oluşan bir tiyatro grubu kuruldu. Repertuvar giderek ulusallaşırken, Fin destanı *Kalevela*'nın yanı sıra Finlilerin düşman güçlere karşı savaşlarıyla ilgili tarihsel masallardan alınan karakterler, hikâyeler ve Fin kırsal yaşam tarzının betimlemeleri kullanıldı.

1870 ve 1880'lerde verilen ve Fince konuşan halkın en nitelikli edebiyatı ve tiyatroyu kendi dilinde yeniden üretebileceğini göstermede başarılı bulunan bir savaşın ardından Fin dili ve kültürü Çar II. Nikola'nın başlattığı Ruslaştırma politikası yüzünden yeni bir tehlikeyle karşılaştı. Çar 1899 Şubat Manifestosu'yla Finlandiya'nın siyasi özerkliğini tehdit etti ve 1900 tarihli Dil Manifestosu'yla da Finlandiya'da resmî dilin Rusça olacağını bildirdi ve 1901'de çıkarılan yeni bir zorunlu hizmet kanunuyla Fin ordusu Rus imparatorluk ordusunun bir parçası haline getirildi. Fin direnişi başladı, ardından dilekçeler, grevler, gösteriler ve sonunda da 1904'te, Finlandiya'daki Rus Genel Valisi'ne suikast geldi.

Fin kültürel ulusçuları Helsinki'nin merkezinde tiyatro sanatı için büyük bir granit tapınak yapmaya karar vererek, kültürel bağımsızlıklarını gösterme fırsatını kaçırmadı.[5] 1900'deki temel atma töreni Fennomanik* Halk Eğitim Derneği'nin örgütlediği üç günlük bir şarkı etkinliğinin ortasına denk getirildi. Bu törenin bir fotoğrafında, ellerinde çok sayıda, büyük bayraklarla vatanseverlik gösterisi yapan muazzam bir kalabalık görünüyor. Fin tiyatro tarihçisi Eliel Aspelin-Haapkylä'ye göre, "Gün başladığında kutlayıcılar Senato Meydanı'nı baştan sona kadar doldurdu, şarkıcılar ve orkestra Nicholas Kilisesi'nin basamaklarına yerleşti ve binlerce kişinin sesiyle "Güçlü bir kaledir Tanrımız" [ilahisi] okundu". Kutlayıcıların yeni tiyatronun yapılacağı yere giderek temel taşını koyduğu "o yerde bugün Finnish National Theatre [Fin Ulusal Tiyatrosu], ulusal tiyatro sanatını koruyan büyük bir kale gibi duruyor".[6]

---

* Fin dilini savunan. (ç.n.)

Yeni kültür kalesinin 1902'de, (*Kalevela* destan-şiirini toplayıp derleyen) Elias Lönnrot'un 100. doğum yıldönümünde açılması Fin kültürel başarısının anlamını yüceltti ve yeni tiyatroyu simgesel bir etkinlikle Fin mitolojisine ve halk şiirine bağladı. Lönnrot'un bir heykeli kötü hava koşulları yüzünden Fransa'dan vaktinde gelemediğinden, binanın Lönnrot'un doğum gününde tamamlanması özellikle çok önemliydi. İşçiler binayı bitirmek için canla başla çalıştı ve hükümetin bir yangın söndürme sistemi talep ederek açılışı erteleme çabalarına karşın, açılıştan bir önceki akşam müfettişler nihayet binanın güvenli olduğunu bildirdi. Ulusal Tiyatro'nun, Oslo ve Prag gibi siyasi özerklik arayan Avrupa ülkelerinin başkentlerindeki diğer ulusal tiyatroları hatırlatır şekilde, görkemli bir Ulusal Romantik tarzda tasarlanmış, Helsinki'nin en heybetli binalardan biri olması Fince konuşan halkın, kültürleri için büyük bir gururu ifade edecek, etkileyici bir bina sunma çabalarının kanıtıdır.

Ülkede iki ulusal dil olmasına karşın, Fin tiyatrosunun 1902'de Ulusal Tiyatro diye adlandırılması ve sadece Fin dilini kullanacağı konusunda kararların bugün pek sorgulanmadığı görülüyor. Bunun anlaşılır bir şey olmasının nedeni kısmen, Fin Ulusal Tiyatrosu'ndan daha eski, güzel bir 19. yüzyıl binası olan İsveç tiyatrosunun Helsinki'nin seçkin bir yerinde bulunması, aynı şekilde, prodüksiyonlarında sadece İsveççeyi kullanması ve çoğu kişi tarafından, İsveçce konuşan Finliler için Ulusal Tiyatro'nun eşdeğeri gibi görülmesidir (İsveç tiyatrosu hemen hemen bağımsızlık sırasında kendi grubunu İsveçli oyunculardan, İsveççeyi farklı bir şekilde telaffuz eden, İsveçce konuşan Finlilere dönüştürdü).

Dilsel hegemonya mücadelesinde diğer bir önemli faktör de, 19. yüzyıl sonlarından beri, İsveçce yazan Finli oyun yazarlarının Fince konuşanlar kadar saygınlık görmemesidir. Johan Ludvig Runeberg, Johan Vilhelm Snellman ve Topelius gibi Fin entelektüeller 19. yüzyılın ortalarına kadar İsveçce yazıyordu. 1860'dan sonraysa, Fince yazan, oyun yazarı Aleksis Kivi gibi öncü figürlerin gelişiyle belirgin bir değişiklik oldu. Bu model, Romantik Ulusalcı hareketten etkilenen yazarların ve (Jean Sibelius gibi) bestecilerin *Kalevela*'dan karakterleri, sahneleri ve sözleri kullandığı 19. yüzyıl sonunda daha da belirginleşti. 19. yüzyılın Fince konuşan en başarılı oyun yazalarından (ve gerçekten, 1890'larda

en önemli Fin oyun yazarı olarak kabul edilen) Bayan Minna Canth'ın 1893'te, oyunu *Sylvi*'yi İsveç tiyatrosu için, İsveççe yazması, ustası Kaarlo Bergbom'u çok kızdırdı. Ama böyle bir tavır diğer yazarlar için çok ender bir şeydi ve Canth 1895'te, son ve en ünlü oyunu *Anna Lisa*'yla Finceye ve Fin tiyatrosuna döndü.

20. yüzyılın başında kadınların siyasi gücü radikal bir şekilde değişti. Finlandiya, kadınların Lutherci doktrin ve devlet yasaları hükmüyle babalarına ve kocalarına tabi olduğu muhafazakâr bir ülkeyken (1905'teki Genel Grevin ardından), Avrupa'da tüm yetişkinlere oy kullanma hakkı veren ilk ülke oldu. Kadınlar genel seçimlerde ilk kez oy kullanmakla kalmayıp birçok devlet görevine girdi ve 1907'deki yeni parlamento seçimlerini kazanarak toplumsal yönden daha ileri yasalara ön ayak oldular. Tiyatro da kadınların siyasi ilerleyişiyle uyumlu bir şekilde, kadınların kamusal ve özel yaşamlarında oynadığı rolün sorgulanması ve yeniden tanımlanmasına yardımcı oldu. Aslında kadın Fin oyun yazarlarının yapıtları diğer ülkelere kıyasla şaşırtıcı bir şekilde belirgindir: Minna Canth, Maria Jotuni ve Hella Wuolijoki II. Dünya Savaşı'ndan önceki en başarılı oyun yazarları arasındayken, Hella Wuolijoki'nin büyük bir çiftlikteki kadın karakterlerin yer aldığı *Niskavuori* dizisinden oyunları 20. yüzyıl ortalarında özellikle çok popülerdi. Laura Ruohonen (*Olga* ve *Queen C.*), Sofi Oksanen (*Purge*), Leea Klemola (*Kokkola*) ve Sirkku Peltola'nın başı çektiği kadın oyun yazarları Fin tiyatrosundaki güçlü konumlarını sürdürüyor.

Çağdaş Fin Tiyatro Sahnesi

TINFO, yani Theatre Info Finland Yöneticisi Hanna-Leena Helavuori'ye göre, Fin tiyatrosu konu odaklı olma eğilimi göstermiştir ve böyle olmaya devam etmektedir.

> Tiyatro belki de Finlandiya'da hâlâ önemli, gerçekten popüler tek sanat biçimidir. Tiyatro burada gelişiyor. İster okullardaki silahlı cinayetlerle, ister yaşlıların bakımıyla, tükenmişliklerle, intiharlarla, sosyal güvenliğin yok olmasıyla yahut insanların giderek metalaşmasıyla ilgili olsun, kamuoyunda tartışma yaratma ve bilinçleri harekete geçirme yeteneğine sahip. Temalar, karnaval kahkahaları yankılanan kasvetli şarkılarıyla bilinen bir ülke için bile gayet ağır olma eğiliminde.[7]

Fin tiyatrosunun asık yüzlü olduğunu söylemek değildir bu. Birçok Finli oyun yazarı belli konulara eğilen neşeli komediler yaratıyor ve bunların arasında Juha Jokela'nın, mobil telefon sanayisi ve bunun Fin şirketi Nokia'ya hâkimiyeti üzerine *Mobile Horror* [Mobil Dehşet]; Mika Myllyaho'nun kapitalist bir kentsel çevrede yollarını bulmaya çalışan endişeli ve kafası karışık insanlar üzerine *Panic* [Panik]; ve Sirkku Peltola'nın Avrupa Birliği düzenlemelerinin Finli çiftçiler üzerindeki etkisi üzerine *Finn horse* [Fin atı] sayılabilir. Bu oyunların bazıları, yapıtlarını yazar ve oyuncularla birlikte tasarlayan küçük tiyatro gruplarında gelişiyor. Daha büyük ölçekte faaliyet gösteren bir yönetmen olan Kristian Smeds son on yıllarda komşu ülkelerde de çalıştı ve 2011'de, Yeni Tiyatro Gerçekleri dalında Avrupa Tiyatro Ödülü'nü alan ilk Nordik sanatçı oldu. Smeds'in 2007'de Ulusal Tiyatro için yaptığı *The Unknown Soldier* [Meçhul Asker] prodüksiyonu öylesine bir özenle hazırlanmıştı ki turneye çıkamadı ve 2008'de St Petersburg Tiyatro Festivali programına alındığında seyircilere, kendilerini St Petersburg'dan Helsinki'deki Ulusal Tiyatro'ya getirecek özel bir otobüs sağlandı. Smeds, prodüksiyonlarında düzenli bir şekilde multimedya efektleri kullanarak, videoya çekilmiş görüntüleri canlı sahnelerle karıştırır, sık sık bunların birinden kestiğini bir diğerine katar ya da simultane bir şekilde sunar ve video görüntüler sahnedeki oyunu ya destekler ya da dikkati çekerek onu gölgede bırakır.

Smeds'in *Meçhul Asker* prodüksiyonu Helsinki'de büyük bir tartışmaya yol açtı. Oyunun Väinö Linna'nın klasik bir savaş romanına dayanması ve Tampere'deki (savaş sahnelerinde patlamalar, askerî kamyonlar, bir tank ve gerçek atların kullanıldığı) Pyynikki Tiyatrosu gibi yaz tiyatrolarının sürekli favorilerinden biri haline gelmesine karşın, Smeds buna radikal bir tavırla yaklaşarak, askerî kahramanlığın havasını bozdu ve ulusal simgelerle dalga geçti. Fin Başkomutanı ve, birçok Finli için büyük bir savaş kahramanı Mareşal Mannerheim bile hicvedilmiş, video projeksiyonunda Donald Duck'ın görüntüsüne dönüştürülmüştü. En büyük tartışmalara yol açansa, video projeksiyonunda Fin toplumunun önde gelen kişiliklerinin, sanki askerler ateş ediyormuş gibi yarılıp kırmızıya dönüştüğü son sahneydi. Eleştirmenler prodüksiyondaki anarşik ruhun sokaklara yayılabileceği ve bunun sonucunda, toplumun önde gelen kişiliklerinin öldürülme sahnelerinin taklit edileceğini iddia ettiler ve bu prodüksiyon basında aylarca tartışılmaya devam etti.

Bu prodüksiyon ve gelen eleştirel tepkiler, ulusal ikonografinin ve ulusal karakterin betimlenmesinin Fin tiyatrosunda, özellikle de Ulusal Tiyatro'da hâlâ çok önemli bir şey olduğunu gösteriyordu. Orijinal romanda askerî liderlere saygısızca yaklaşılıp gırgıra alınırken cephedeki askerlere sempati gösteriliyor olmasına karşın, kitabın anarşik ruhu yine de anavatanın savunulması ve silah arkadaşlarına bağlılık gibi yurtseverce bir çerçevenin dışına çıkmıyordu. Prodüksiyonun romanın genel havasıyla yarışan saygısızlığı çok ileri gitmekle eleştirildi. Başbakan ve Dışişleri Bakanı gibi önde gelen siyasetçiler de, prodüksiyonu seyretmeden itirazlarını dile getirdiler.[8]

Fince esasen sadece tek bir ülkede konuşuluyor olduğundan, Fin oyun yazarlarının, yerel dilsel koşulları, düşünceleri ve davranışları bilmesi gereken bir ülke içi seyirci kitlesini hedef aldığı sonucu çıkarılabilir. Ama bu ancak kısmen doğrudur. Kristian Smeds, örneğin kendi yazıp yönettiği *Mental Finlandiya* prodüksiyonuyla çokuluslu performanslar yarattı. Pirkko Koski, "oyuncular Finli ve Estonyalı, sahne ve kostüm tasarımcısı Litvanyalı, ses tasarımcısı ve müzisyenler Avusturyalı ve dansçılarsa değişik ülkelerden" diye yazmıştı.[9] Üstelik prodüksiyonun açılışı Brüksel Flaman Tiyatrosu'nda yapılmış, daha sonra Fin Ulusal Tiyatrosu'nda sahnelenmişti. Finlerin yazdığı, Myllyaho'nun *Panik*'i ve Ruohonen'in *Olga*'sı gibi diğer oyunlar kişisel ilişkiler konusunda evrensel boyutta bir içtenlik sergiliyordu. Dolayısıyla, bir apartman dairesindeki üç gencin varoluşsal güçlüklerinin betimlendiği *Panik* Madrid, Kopenhag, St Petersburg, Budapeşte, Riga, Tartu ve Moskova'da oynandı. Yalnız ve yaşlı bir kadınla genç bir küçük hırsız arasındaki ilişkinin resmedildiği *Olga* Edinburgh'ta ve Dublin'de oynandı ve birçok dile çevrildi. Ayrıca Sofi Oksanen'in, Estonyalıların savaş sırasında Sovyet baskısı altında yaşadığı korkunç şeylerin canlandırıldığı *Purge'si*, [Müshil] Tallinn, Stockholm, New York ve Washington'da sahnelendi ve en az on dile çevrildi.

Fin Tiyatrosu Tarih Yazımı

Fin dilinde tiyatro, ulusal karakter, folklor ve mitolojiyi birleştiren önemli bir medya olarak görüldü. Aynı şekilde, bu etkinlik biçiminin yeniden hatırlanması da ulusal kültür tarihi ve mit oluşumunun güçlü bir cephesini sunuyor. 2010'da yayınlanan ilk geniş kapsamlı ulusal tiyatro tarihinin arka kapağında şöyle yazıyor: "Fin

tiyatrosu neredeyse bütün tarihi boyunca hep güçlü bir şekilde topluma yoğunlaşmış ve toplumsal kimliğin gelişiminde belirgin bir rol oynamıştır."[10] İki ulusal dilin, Fince ve İsveççenin varlığı sonucu, rekabet halindeki dil grupları kendi hikâyelerini kendi tarzlarında anlatmak istiyordu. İsveççe konuşan tiyatronun tarihi 1966'da Ester-Margaret von Frenckell tarafından kapsamlı bir şekilde yazılırken, Fince konuşan tiyatronun kısmi tarihleri de birçok kez yazıldı.[11] Fin ulusal tarihiyle yakından ilişkili Fin Ulusal Tiyatrosu iki Fin tiyatro tarihinin de odağı oldu. İkisi de, bu tiyatroda çalışmış insanlar tarafından yazılmış bu tarihlerin belli bir önyargı ve ulusçu bir gündemle yazıldığı söylenebilir. 20. yüzyılın başında Ulusal Tiyatro'da çalışan Eliel Aspelin-Haapkylä, tiyatronun Fin Tiyatrosu olarak (1872'den 1902'ye kadar) ilk yıllarını ve 1902'den 1910'a kadar da Ulusal Tiyatro dönemini kapsayan dört ciltlik prodüksiyon tarihini yazdı. Bu yapıt, tiyatronun kurucusu ve 1872'den 1905'e kadar sanat yönetmeni Kaarlo Bergbom ve onunla yakın bir şekilde çalışan ve yurtdışında olduğunda dizginleri devralan kız kardeşi Emilie Bergbom gibi baş sanatçıların yanı sıra, tiyatronun ilk yıllarında çalışmış önemli oyun yazarlarının ve önde gelen oyuncuların çalışmalarına yoğunlaşıyordu.[12] Ulusal Tiyatro'nun bunun ardından gelen ikinci önemli tarihini (1902'den 1917'ye ve 1917'den 1950'ye kadar olmak üzere) iki cilt halinde yazan, 1938'den 1960'a kadar yirmi iki yıl Ulusal Tiyatro'nun yönetim kurulu üyesi Rafael Koskimies'ti. Bir kuruma yoğunlaşan ve burada çalışan kişiler tarafından yazılmış bu iki tarihin yanı sıra başka birçok kurumsal tarih ve sanatsal hareketler ve tiyatro sanatçıları üzerine incelemeler de yazıldı. Helsinki Üniversitesi'nde Profesör Timo Tiusanen 1969'da, 17. yüzyıldan başlayan daha genel bir tarih yayınladı. Fakat o da yine özellikle Ulusal Tiyatro'nun ilk tarihine (ve sınırlı bir ölçüde İsveç tiyatrosuna) yoğunlaşıyor ve 1917'deki bağımsızlıkla sonlanıyordu. Bu kitap otuz yıl standart bir ders kitabı olarak kullanıldı.[13]

Dolayısıyla, Fin tiyatrosunun tarihi ulusal uyanışın, ulusal kültüre yabancı emperyalizmden gelen tehdidin ve sonunda siyasi bağımsızlığın kazanılmasıyla gelen zaferin yeniden anlatılan hikâyesiydi. Belki de Tiusanen'in Fin tiyatro tarihi üzerine ders kitabının da Koskimies'in Ulusal Tiyatro üzerine ilk cildi gibi, 1917'deki siyasi bağımsızlıkla bitmesi önemlidir. Yani siyasi bağım-

sızlık Fin tiyatro tarihinde önemli bir an olarak sunulmuştur. Hikâyenin Fin bağımsızlığıyla bitirilmesinin taşıdığı anlamlardan biri de bunun Fince konuşan tiyatronun dil savaşındaki zaferini pekiştirmesidir.

1990'larda, Helsinki Kent Tiyatrosu'nun tarihini yazmış olan, Helsinki Üniversitesi'nden Profesör Bayan Pirkko Koski Fin tiyatro tarihinin incelenmesinde daha kapsamlı bir yaklaşımı başlatarak birçok doktora öğrencisine, Eija Kurki'nin Sibelius'un tiyatro müzikleri gibi, daha önce yeterince araştırılmamış konuları keşfetme görevi verdi. Bu öğrenciler onun 1995'ten 2005'e kadar düzenlediği, Bruce McConachie, Janelle Reinelt, Freddie Rokem, Bill Worthen ve benim dahil olduğum uluslararası bir kadronun da katıldığı yıllık yaz okulunda Fin tiyatro tarihine yeni yaklaşımlar sundu ve birçok dosya birer monograf boyutuna vardı. Bu on yıllık dönemde Profesör Koski'yle ben de, Fin tiyatrosunu uluslararası kitle için daha ulaşılabilir kılmaya çalışmak amacıyla, *The Dynamic World of Finnish Theatre: An Introduction to its History, Structures and Aesthetics* adlı kitabı yazdık ve Fin dramlarının İngilizce çevirilerini içeren üç antolojinin ortak editörlüğünü yaptık (antolojiye konan üç oyunu Finli eşim Marja Wilmer'le birlikte çevirdik).[14] Fin üniversitelerinde MA ve BA programlarıyla gelen uluslararası değişim öğrencileri için ve yurtdışındaki üniversiteler tarafından kullanılan bu kitaplar Jeff Johnson'un İngilizce yazdığı, çağdaş Fin tiyatrosu üzerine yeni bir kitaba önemli bir kaynak oluşturdu.

Bu gelişimsel süreç şimdi meyvesini 2010'da, ilk genel Fin tiyatro tarihinin yani *Suomen teatteri ja drama* ("Fin Tiyatrosu ve Dramı") adlı kitabın yayınlanmasıyla verdi. Editörlüğünü Profesör Koski'nin yaz okulundaki eski doktora öğrencilerinden ikisi olan Mikko-Olavi Seppälä ve Katri Tanskanen'in yaptığı, kendi yazdıkları bölümlerin yanı sıra, gerek eski gerekse yeni doktora öğrencilerinin ve (Helsinki Üniversitesi Tiyatro Bölümünün Profesör Koski'den sonraki Başkanı) Profesör Hanna Korsberg'in çalışmalarını da kapsayan bu Fin tiyatro tarihi daha önceki tarihlerden çok daha kapsamlıdır. Bu yeni tarihte, Fin Ulusal tiyatrosuna yahut İsveççe konuşan tiyatronun tarihine yoğunlaşmaktan ziyade, Finlandiya'nın 1700'den 2010'a kadarki tiyatro tarihinin birçok yönüne daha geniş bir bakışın yanı sıra ulusun tiyatro altyapısı

hakkında bir fikir de sunulmaya çalışılıyor ve İsveççe konuşan tiyatro için de Fince konuşan tiyatroya ayrılan kadar bölüm var. Ayrıca, dans, müzikaller, çocuk tiyatrosu, amatör tiyatro, yaz tiyatrosu, grup tiyatroları ve, 20. yüzyıl başlarında işçi tiyatrolarıyla burjuva tiyatrolar arasındaki ayrım gibi konuları da kapsıyor. Farklı alanlardan oluşan çok geniş bir konu yelpazesiyle ilgilenilmesine karşın Fin tiyatrosunun her alanını kapsamaya girişilmemiş; örneğin, tarihleri ayrı yayınlanan opera ve bale dışarıda bırakılıyor.

Bu tarih Avrupa'daki diğer birçok ülkenin ulusal tarihi gibi, ulus oluşturma sürecinin, geçmişteki mücadelelerin kolektif belleğinden kanıtların sunulduğu, önemli anların ve başarıların kaydedildiği bir parçasıdır. Metni Fince yayınlayan editörlerin Finlilerden oluşan bir kitleyi hedeflediği belli. Bu kitap Finlandiya'nın Avrupa'yla bağlarının üzerinde durmak yerine, tiyatro repertuvarının yarıdan fazlasının yurtdışı kaynaklı olmasına karşın, diğer birçok ülkenin ulusal tiyatro tarihi gibi, ulusal olaylara, hareketlere ve sanatsal dışavurumlara yoğunlaşıyor. Avrupa tiyatro tarihinin Finlandiya'yı görmezden gelmesi gibi, Fin tiyatro tarihi de Avrupa'yla bağlarını fazla önemsemedi.

Ulusal kimlik, Avrupa Birliğinin zayıflatma çabalarına karşın, Avrupa'da büyük bir güç olarak varlığını koruyor. Ulusal tiyatro tarihinin yazımıyla ilgili bu örnekten, Avrupa ülkelerinin kendi kültürel başarılarını ve benliklerini korumaya ve yüceltmeye devam ettiği görülüyor. Avrupa'daki küçük ülkeler için, gerek siyasi gerek kültürel bağımsızlıklarından geri kalanları savunmak herhalde bilhassa önemlidir. Ulusal tiyatrolar ve kültürel organizasyonlar kadar, ulusal tiyatro tarihinin yazımı da doğal olarak, ulusun ürettiklerini vurgulamaya devam edecektir.

Notlar

1 1950'lerde yüzde 8'di.
2 Bkz. Satu Rasila, "The Finnish Play Today", *Finnish Theatre*, 62 (2008), 4-8 ve 10 Nisan 2011'de erişilmiş www.sofioksanen.com/theatre/purge içinde.
3 Valfried Vasenius, *Topelius om Teatern i Helsinfors 1842-1860* (Porvoo: Schildts, 1916), s. 80 (Çev. Mikko-Olavi Seppälä).
4 Bkz. Kaarlo Bergbom, "Muutamia sanoja nykyisistä teatterioloistamme", *Kaarlo Bergbomin kirjoitukset* (Helsinki: SKS, 1908), Cilt. II, s. 343-63.
5 Bu yer bir şekilde Senato Meydanı çevresindeyse de, merkezî tren istasyonuna yakındır ve Atheneum sanat okulunun ve ulusal galerinin karşısındadır. Buranın kazanılmasıyla ilgili bir tartışma için bkz. Eliel Aspelin-Haapkylä, *Suomalaisen teatterin historia* (Helsinki: SKS, 1910), Cilt. IV, s. 148-9.
6 Aspelin-Haapkylä, *Suomalaisen teatterin historia*, Cilt IV, s. 135. Olayın fotoğrafları, doksan yıl sonra Sovyetler Birliği'nden bağımsızlık arayışındaki Baltık ülkelerinde yapılan şarkı festivallerini çağrıştırıyor.
7 Hanna-Leena Helavuori, "Önsöz", Jeff Johnson, *The New Finnish Theatre* (Jefferson, NC: McFarland, 2010) içinde, s. 1.
8 Jeff Johnson, *The New Finnish Theatre* (Jefferson, NC: McFarland, 2010), s. 129.
9 Pirkko Koski, "Theatre with a Northern Edge", *UBU European Stages*, 48/49, (2010), 68.
10 Seppälä ve Tanskanen (Der.), *Suomen teatteri ja drama*, arka kapak.
11 Ester-Margaret von Frenckell, *Om Teater* (Helsinki, 1966).
12 Eliel Aspelin-Haapkylä, *Suomalaisen teatterin historia* (Helsinki: SKS, 1906-10).
13 Timo Tiusanen, *Teatterimme Hahmottuu* (Helsinki: Kirjayhtymä, 1969).
14 S.E. Wilmer (Der.), *Portraits of Courage: Plays by Finnish Women* (Helsinki: Helsinki University Press, 1997) (Üç Finli kadın oyun yazarının, Minna Canth, Maria Jotuni ve Hella Wuolijoki'nin 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında yazdığı oyunlardan oluşan bir antoloji). Pirkko Koski ve S.E. Wilmer, *Stages of Chaos: The Drama of Post-war Finland* (Helsinki: SKS, 2005). (1950'ler ve 1990'lar arasındaki Fince dört oyundan oluşan bir antoloji.) S.E. Wilmer ve Pirkko Koski (Der.), *Humour and Humanity: Contemporary Plays from Finland* (Helsinki: Like, 2006) (Beş 20. yüzyıl Fin oyunundan oluşan bir antoloji).

Okuma Önerileri

Johnson, Jeff. T*he New Finnish Theatre* (Jefferson, NC: McFarland, 2010).
Korhonen, Kaisa ve Katri Tanskanen, (Der.) *Theatre People - People's Theatre: Finnish Theatre and Dance* (Helsinki: Like and Finnish Theatre Information Centre, 2006).

Kruger, Loren. *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America* (Chicago: Chicago University Press, 1992).
Mäkinen, Helka, S.E. Wilmer ve W.B. Worthen, (Der.) *Theatre, History and National Identities* (Helsinki: Helsinki University Press, 2001).
Wilmer, S.E. *Writing and Rewriting National Theatre Histories* (Iowa City: Iowa University Press, 2004).
Wilmer, S.E. (Der.), *National Theatres in a Changing Europe* (Londra: Palgrave Macmillan, 2008).
Wilmer, S.E. ve Pirkko Koski. *The Dynamic World of Finnish Theatre: An Introduction to its History, Structures and Aesthetics* (Helsinki: Like, 2006).

8
Mısır
Hazem Azmy

25 Ocak 2011'de, çoğunluğu genç milyonlarca Mısırlı, Hüsnü Mübarek'in otuz yıllık iktidarının derhal bitmesini talep eden tarihsel bir halk ayaklanması sahneledi. Ülkelerinin tarihi ve uygarlığı konusunda dünya çapında bir bilgi sağanağında gerçekleştirilen bu eylemler Mısır'ın global sahnedeki en son ve en önemli görüntüsünü belirledi. Anavatanlarının, geçmişiyle daha iyi bir bugünü hak etmesi gerektiğini varsayan protestocuların çoğu onu *umm el-dunnia* ("tüm dünyanın anası") ilan etmişti; Mısır'ın belki de dünyanın en eski siyasi varlığı olarak farkını ima eden popüler bir deyiştir bu. Mısır vakasına daha dikkatli bir bakışla, bu iddianın aşırı duygusal bir istisnacılıktan ibaret olmadığı görülebilir.

Mısır elbette, zamana masalsı bir şekilde meydan okumasıyla, sınırlarını hatırlanmayacak kadar eski zamanlardan beri hemen hemen korumuş olmasıyla benzersiz gibidir. Arap dünyasının merkezinde yer aldığından, komşuları tarafından bir zamanlar "Araplığın çarpan kalbi" diye yüceltilmişti; Mısır'ın bölgenin *de facto* kültür ve uygarlık başkenti olduğu Arap milliyetçiliği günlerinden kalan bir şeydir. Arap kimliği bir yana, bu sık sık işgal görmüş Akdeniz ülkesi farklı uygarlıkların ve kıtaların kesişme yerindeki varlığıyla da biçimlenmiş, bunların her biri onun karakterine bir şeyler katmıştır. Nitekim Mısır, "Firavunlar" dönemi, Akdeniz/Yunan-Roma, Kıpti Hıristiyan, Arap-İslam, Türk-Çerkez ve Nil/Afrika gibi çok farklı uygarlıkların izini gururla taşır. Ama bu zengin melezlik niteliği, "bütün dünyanın anası" deyişine anlamını veren şeyin sadece küçük bir yüzüdür, çünkü bugünün Mısır'ı pek çok tarihsel bileşenin birbiriyle çatışması kuvvetle muhtemel, karmakarışık bir bütünlük oluşturan toplamıdır belki de.

Mısırlıların hepsi ülkelerinin değişime karşı bağışıklığını övmeye pek istekli değildir. "Mısır'ın karakteri"ni aynı başlığı taşıyan büyük bir eserde saptamaya çalışan coğrafyacı ve kültür teorisyeni Cemal Hamdan'ın (1928-93) savına göre, Mısırlıların hayat veren Nil'in kıyısında yerleşik tarım toplumu olarak varlığı birçok yönden bir nimetken, bir yandan da onları giderek siyasi bir merkezcilik sistemine, yani bütün kararların verileceği, ya da daha baskıcı bir şekilde, her şeye gücü yeten, hayattan daha büyük bir "Firavun"un, nihayetinde, beylik bir "doğulu despot"un oturacağı merkezî bir iktidar koltuğuna koşullandırdı. 1967 askerî yenilgisinden sonra yazan Hamdan ayrıca Mısır'ın, en ufak bir ilerlemenin başarılması için bile, eskiden kalma "Firavunculuk" kültüründen vazgeçmesinin temel koşul olduğunu savunuyor; ama, diye devam ediyor, Mısırlılar tarihleri boyunca, güçten düşürücü bir değişim korkusu edinmişe benziyor. Dünyanın başka yerlerinde olsa hızla yayılan bir ayaklanmaya yol açacak haksızlıklar karşısında dillere destan tahammülleri başka nasıl açıklanabilir ki?

Son olaylar Hamdan'ın karamsarlığına kuşku düşürürken, sanatının ayırıcılığı siyasi gücü ve Mısırlıların, tipik olarak, yaşam deneyimlerinin tamamıyla hayalini kurduğu araç olan asimetrik güçleri vurgulamasında yatar. Gerçekten de Mısır'da, ulusu belirleme gibi bir projeye takılıp kalan modern tiyatro daima, aynı si-

yasi heyecanı taşıyan bir hayalin dışavurumu yönünden örnek bir araç olmuştur. Bu tiyatro hakkında yazılar onun, her zaman olumlu bir gidişat olduğu savunulmasa da, baskın siyasi içeriğine tanıklıklarla doludur. Mısır'ın en saygın edebiyat eleştirmenlerinden biri, eserleri yayınlanmış ve sahnedeki mesajlarının tutarlılığı konusunda titiz bir oyun yazarı olan Mohamed Enani 1985'te, "kurtulanın çok az olduğu bir rahatsızlık" hakkında şunları yazıyor bıkkın bir şekilde:

> Tiyatroya giden ortalama bir insan, özellikle de entelektüel kesim, genellikle, oyundaki olaylar ve karakterlerle gerçekte yaşanan olaylar ve bilinen tipler arasında bir ilişki arar ve bu tür bir "izdüşüm" ya da dolaylı bir referans bulamazsa genellikle düş kırıklığına uğrar. Aslında, bir oyundan eğer ciddiyse ulusal konulara, mümkünse hükümet sorununa (işin içine Devlet Başkanını da katarak) değinmesi beklenir...[1]

Bu gibi sözler Mısır tiyatrosuyla ilgili her tarihsel bilgide, özellikle de yerel hassasiyetlerin ve anlayışların hakkını vermek gerekirse, siyasetin daima merkezde yer aldığını doğruluyor. Bu zorunluluğu aklımızda tutarsak, Mısır tiyatrosu hakkında burada sunacağım genel bakış ne geniş kapsamlı ne de "nesnel" olduğu iddiasında değildir. Ben daha ziyade Mısır sahnesinin, siyasetle dolu enerjisinin aktarılması ve özellikle de "dışsal" gerçeklerin diğer "edebî" yahut "estetik" amaçları bozma tehlikesi yaratarak performanslara yansıtılması olgusunun neredeyse hiç değişmediği tarihsel gelişiminden enstantaneler sunacağım sadece. Bu metnin tamamındaki mesele –sıklıkla Batılı ve aldatıcı bir çizgisel ilerleme modeliyle donanmış– kültür üreticilerinin, harcadıkları çaba sırasında yerel ortamlarının içinde yerleşik heteroglosik* gerçeklerin tehdidiyle karşılaştığında varolan gerilimdir. Bu potansiyel olarak yıkıcı dinamiklerin varlığında tartışmamıza, yerel performans biçimlerinin *vox populi*** statüsüne bürünerek baştakilere kafa tuttuğu ve kurulu düzeni zımnen devirdiği modern öncesi zamanlardan[2] başlamak cazip geliyor. Ama benim ilgim kültürel aktarım konularına yönelik olduğundan, buradaki tartışmamı 19. yüzyıldan sonraki, kabaca Mısır modernitesinin başlan-

---

* İlk kez Mihail Bahtin'in kullandığı, bir romanda birbiriyle çelişen, farklı seslerin varlığı anlamındaki "heteroglossia" terimine gönderme. (ç.n.)

** (Lat.) Halkın sesi, kamuoyu. (ç.n.)

gıcına ve sonraki kariyerine denk düşen zamanla sınırlayacağım. Tarihte bu noktadan başlamayı seçiyorum çünkü, göstereceğim gibi bu tarih –şu an geçerli bütün kültürel ve teatral akımların birbirleriyle ilk kez programatik bir ilişkiye girdiği– simbiyotik bir anla tanımlanır.

Enstantane Bir:
Mısır'ın Modern Dünya Sahnesine Çıkışı

Mısır'ın Osmanlı egemenliğindeki genel valisi Hidiv İsmail'in saltanatı (1863-79) ülkenin moderniteye tam anlamıyla girişi sayılabilecek işaretleri veriyordu ve bunlar İsmail'in dedesi ve modern Mısır'ın kurucusu Mehmet Ali Paşa'nın (1805-48) başlattığı reformcu girişimlerin nihai sonucuydu. Paris'te eğitim görmüş, sınırsız bir enerji ve hayal gücüne, adı kötüye çıkmış savurganca bir şatafat ve gösteriş tutkusuna ve tarihçilerinin arasında hep bir anlaşmazlık konusu olarak kalan, karışık bir sicile sahip bir *bon vivant** olan İsmail bu modernleşme projesini Mısır'ın Türk Osmanlı İmparatorluğundan bağımsızlığının bir ilanı olarak düşündü. 1867'de, meşhur bir bildiriyle, Mısır'ın artık Afrika'da olmadığını duyurdu; Mısır artık "Avrupa'nın bir parçası"ydı.

Bu kehanetini gerçekleştirmek için de Mısır ulusunu, tartışmalı bir şekilde, modern "global" sahneye çıkarmak için bu türde ve alanda ilk girişim denen şeye başladı. Bu teatral düşüncenin İsmail'in Kahire'yi dönüştürme konusunda muhteşem planından daha bariz olduğu bir şey yoktu. 1867'de Paris'te yapılan ve Baron Haussmann'ın Fransız başkentini devrim gibi yeniden yapımının sergilendiği *Exposition Universelle*'den çok etkilenen İsmail Mısır'a döndüğünde, Kahire'yi Nil kıyısında yeni bir Paris'e dönüştürmeye kararlıydı. Süveyş Kanalı'nın programlanan açılışını planları için uygun bir ortam olarak kullandı ve dünyanın en ihtişamlı kral ve kodamanlarından oluşan zoraki seyircilerin önünde modern Mısır'ın ilk kez görücüye çıkacağı bir ulusal egemenlik sahnesi tasarladı.

Geçmişe bakıldığında İsmail'in hayali, hem büyük heyecanı, hem de barındırdığı çelişkileriyle, Mısır modernitesinin ve bu modernitenin Avrupa'daki modellere bakarak düşlediği kültürel kimliklerin bir paradigması gibi görünüyor. Modern Mısırlı Ben-

* (Fr.) Zevk düşkünü. (ç.n.)

liği, Batılı analoğu gibi milliyetçi bir karakterdedir. Bağımsız ve yeterince "modern" bir imaj yansıtma konusunda doğal kaygısı Mısır modernitesini sıklıkla, Batılı Öteki'ni onaylama –ve onunla boy ölçüşme– arayışına sevk eder. Daha ironik olanıysa, öykünmeye dayalı bu ilişkinin kaçınılmaz bir şekilde yaratacağı etkileme endişesi düşünülürse, Mısır modernitesinin sonuç olarak silkip atması gereken şey, tam bir savaş ve direnişe girişmek değilse de, bilhassa bu Öteki'nin hegemonyasıdır.

Bu çelişkili güdünün anlamı İsmail'in, destansı ölçüdeki planının bir parçası olarak 1869'da Hidiv (Kraliyet) Opera Binası'nın yapımı için emir vermesiydi. İtalyan mimarlar tarafından Milano'daki La Scala modeline göre tasarlanan yapı altı ayda, yani tam İsmail'in seçkin konuklarına gururla gösterileceği zaman tamamlandı. Her şeyden önce bu, İsmail'in Avrupalı Kahire'sinin tam göbeğinde, Afrika ve Ortadoğu'nun ilk Opera Binasıydı. Ama Hidiv'in rafine Mısır'ından etkilenmekten çok uzak yabancı konuklar daha müstehcen bir egzotik yaşantıyı hayal etmişe benziyordu. Sosyolog Janet Ebu-Lughod'un dediği gibi, ziyafetlerin Batıdaki yorumlarından alıntıyla, "konuklara İsmail'in Kasr el-Nil Sarayı'nda bir oda konseri ve bir *Comédie Française* performansı sunulurken onlarsa Şehrazat'la bir gece geçirmeyi dört gözle bekliyordu."[3]

İsmail'in, Mısır'ı Avrupa'ya iliştirme hayalinin acı bir gerçeğe toslaması on yıl sürmedi. Hidiv'in altyapıda radikal geliştirmeleri (yahut aleyhinde konuşanların sürekli dediği gibi, savurganca harcamaları) Mısır'ın gelirinin ve vergilerinin sağladığından daha fazla bir masraf gerektiriyordu ve bu durum İsmail'i altından kalkılmaz yabancı borçlara sevk etti. 1875'te Mısır'ın Süveyş Kanalı'ndaki hisselerini Britanya İmparatorluğuna sattı. Avrupa hükümetleri çıkarlarını korumak iddiasıyla İsmail'in devlet ve maliye işlerine gittikçe daha çok karışmaya başladı. Nihayet 1879'da İngiliz ve Fransız hükümetleri Osmanlı Sultanını İsmail'i tahttan indirmeye razı ettiler. 1882'de İngiliz birlikleri İsmail'in daha uysal oğlu ve vârisi Tevfik'in gizliden icazetiyle ülkeye girip Mısır ordusunu bozguna uğrattı ve köylü kökenli subay Ahmet Urabi liderliğindeki milliyetçi isyanı bastırdı.



Resim 7: "Kept at the Gate" [Kapıdan sokulmamış]: İsmail'in Paris'teki *Exposition Universelle*'den dönüşte Londra ziyareti hakkında yorum yapan 13 Temmuz 1867 tarihli bir *Punch* karikatürü.

Mısır'ın ulusal egemenliğe kavuşma macerası böylece, uzun ve acılı bir yabancı işgaliyle tatsız bir şekilde bitti. Fakat ulusun modderniteye doğru yürüyüşü kültürel ve sosyal yönden kendine has, farklı bir yaşama büründü. 1895'te, çökmüş İsmail İstanbul Boğazı'nın kıyısındaki sarayında hapisken öldüğünde, bir zamanlar sergilemek istediği, modern Mısır kozmopolit sahnede bir tezgâh haline geldi. Fransız yazar Paul Ravisse, 19. yüzyıl sonlarının *belle époque* Mısır'ını tanımlarken herkesçe paylaşılan bir kanıyı özetliyordu: "Siyaseten Avrupa'nın bir parçası ve bir dereceye kadar da bütün ulusların orta malı."[4]

Enstantane İki:
Bir Mısır Tiyatrosu Doğdu mu?

Batılı modelinden ayrılan milliyetçi eğilimli Mısır modernitesi yakın geçmişinden kopmaya hiçbir zaman kalkışamadı. Bunun yerine, kendine bir temel oluşturmak için yıllarca mücadele verirken, Batıdan ithal dünya görüşleri yerel geleneklerle birlikte varlığını sürdürdü. İsmail'in Mısır'ı için bu düşünce, eski Kahire neredeyse hiç dokunulmadan bırakılırken, batısına yeni bir şehrin kurulması demekti. Bunun altında yatan, o zamandan beri hep hâkim durumda kalan özel bir varsayım, bu sürede (Batıdan ithal) modernin, sanki sırf yan yana durması sayesinde, (oranın yerlisi) eskiyi silip atacağıydı. Yıllar boyu, böyle bir varsayımın içerdiği çelişkileri çözmek için sürekli girişimler modern Mısır tiyatrosunun gelişimi için tutulan bir steno haline geldi. Bu da, yerel ya da "modern öncesi" Mısır performans pratiklerinin, zaman zaman "folklor" statüsüne, genelde eğitimsiz kitlelerle özdeşleştirilen bir alana sürgün edilse bile neden sahneden hiç kaybolmadığını açıklamaya yardımcı olabilir. Böyle pratiklerin burada gerektiğince tartışılması mümkün değil. Ama yine de, bunların Batının estetik ideallerinin seline karşı ilk kez göğüs gerdiği âna kısa bir bakış atmak cazip geliyor.

Bu yaratıcı çarpışmanın doğuş ânını izlemek için, Mısır doğumlu, karma bir etnik kökenden gelen Yahudi poliglot gazeteci ve oyun yazarı Yacub Sannu (1839-1912) tarafından yazılanlara bakmaktan başka bir şey yapmamız gerekmiyor. İlk olarak, zoraki bir Parisli dinleyici kitlesine sunulan bir konferans olan bu hikâye daha sonra Sannu'nun 1912 tarihli *Ma vie en vers et mon théâtre en prose* ("Dizelerle Hayatım ve Düzyazıyla Tiyatrom") adlı kitabında

yayınlanmış. Kitapta yazılanlar genel.olarak, Frankofil yazarı adanmış bir Mısır milliyetçisi fakat aynı zamanda da, modern Mısır tiyatro pratiğinin kurucusu olarak gösteriyor. Sannu 1870 yılında, deniyor bize, o zamanlar İsmail'in himayesiyle, saygın Ezbekiyeh tiyatrosunda oynayan Fransız ve İtalyan tiyatro gruplarının gelişine tepki olarak, Arapça oynayan ilk Mısır tiyatro grubunu yaratmaya karar vermiş. Batı modeline bilinçli bir şekilde öykünen yazar, nüfuzunu kullanarak, yabancı dilde oynayan el altındaki tiyatroların repertuvarında yer alan tiyatro yapıtlarını belirlemiş: Molière, Goldoni ve Sheridan'ın komedileri. Daha sonra kendine "Mısır'ın Molière'i" adını verecektir ve Sannu bu ünvanın ona sevinçten deliye dönen İsmail tarafından verildiğini iddia ediyor.

Bütün bu Avrupa etkilerine ve resmî desteklere karşın, Sannu'nun dile getirdiği, Mısırlı seyircilerle etkileşime geçme hevesi sonunda onu el altında bulduğu yerel seyirlik türlerinden –Gölge Tiyatrosu Karagöz ve *el-Muhabbizun* diye bilinen doğaçlamacı sokak soytarılarının taktiklerinden– yararlanmaya yöneltti. Böylesine arsızca etkileşimli bir modeli seçerek, ilk başta kutsal saydığı Avrupa tiyatro geleneklerinden birçoğunu sık sık (kendi deyişiyle) "feda etmek" zorunda kaldığını söylüyor. Oyuncuların seyirci kitlesi tarafından beğeni gören doğaçlamaları performansın rutin bir parçası haline gelirken, Sannu'nun aktif seyircileri oyun sırasında konu üzerine yorumlarda bulunmaya, hatta bazen oyunun sonunu dikte etmeye başlamıştı. Tipik bir vakayı şöyle aktarır:

> Bir sürü fars ve tek perdelik komedi sunduktan sonra, o noktada görevimin artık ahlak dersi vermeye başlamak olduğunu hissettim. Böylece, "The Young Lady à la Mode" adlı, iki perdelik bir oyun yazdım. Oyunun merkezinde, bir sürü gençle birden flört eden genç bir koket vardı ve kız sonunda hepsi tarafından terk ediliyor, Saint Catherine gününde koca aramaya çıkan bir kız kurusu gibi ortada kalıyordu. Ama bu olduğunda seyirciler oyunu yuhaladı ve hatta beni sahneye çağırdılar. "Oyunum neden hoşunuza gitmedi?" diye sordum onlara.
> Bir delikanlı cevap verdi: "Gayet iyi biliyorsun ki Molière, genç koketi oynayan Bayan Safsaff aslında bu tiyatronun dışında kimseyle flört etmemiş dürüst ve namuslu bir kızdır. Yani bu kız senin onu, oyununda soktuğun bütün o uygunsuz davranışlarından ötürü affetmeni hak ediyor. Şimdi sana düşen, o kıza zarafetine ve güzelliğine layık, uygun bir koca bulmak ve komedinin son sahnesini layıkıyla bu evliliğin tamama ermesine vakfetmektir, çünkü biz ancak o zaman yürekten alkışlarız. Aksi takdirde, bir daha senin tiyatrona ayak basmayız."

Böylece, oyuna yeni bir sahne daha eklemek zorunda kaldım; koket kız yaptığının yanlış olduğunu anlıyor, pişmanlık gösteriyor ve sonrasında nihayet bir koca buluyor ve bu da seyircilerimde büyük bir coşku yaratıyor. Ayrıca oyunun muazzam bir başarı kazandığını eklememe gerek var mı? Oyunun art arda yüz kez oynandığını söylemek yeterlidir herhalde.[5]



Resim 8: Yacub Sannu'nun otoportresi. Sannu'nun geleneksel kıyafetine ve yazarlık adı olan Ebu Nadara (gözlüklü adam) ve başına konan İslami Şeyh ünvanına dikkat ediniz; bunlar onun kendine seyircilerinin duygularına göre şekil verme eğilimini gösteren ayrıntılardır.

Sannu'nun seyircilerin etkileşim enerjisini ortaya çıkarma faaliyeti kısa ömürlü oldu. Tiyatrosu 1872'de kapatıldı (ona göre, oyunlarının sosyo-politik imaları İsmail'in gazabına yol açmıştı). Sannu'nun öncülük rolüyle ilgili çelişkiler benim şimdiki konumun dışında, ayrı bir tartışmayı gerektirir. Sannu'nun kendini ateşli bir milliyetçi gibi gösterme çabasının, onun 1952 sonrası düzende yazan tarihçi ve eleştirmenler tarafından, "yeniden keşfini" kolaylaştırdığını söylemek yeterli. Aslında Sannu pratikte, gerçek anlamda "Mısırlı" tiyatroculuğun nihai öncüsü, fakat iktidara gerçeği söyleme kararlılığı yüzünden sonunda, despot ve yozlaşmış İsmail'le, yani hakkında çok kötü konuşulan "yabancı" Mehmet Ali hanedanının oğluyla karşı karşıya gelmiş biri olarak yeniden yaratılmıştır. Bu inançtaki yazarların Sannu'nun kendi, tiyatrosu ve toplumsal başarılarıyla ilgili kanıtlanmamış bir sürü çelişki ve tutarsızlığa gösterdiği dikkat şaşırtıcı derecede azdır. Bu çelişkileri 2001 tarihli *Muhakamt masrah Yacub Sannu* ("Yacub Sannu Tiyatrosu'nun Yargılanması") adlı kitabında gayet ayrıntılı bir şekilde gösteren tiyatro tarihçisi Sayed Ali İsmail, Sannu'nun, kendini öven bir şarlatan olarak tamamen farklı bir portresini çizer.

Gerçekte katkısı ne olursa olsun, Sannu'nun tiyatrosunun kapanması tiyatroda popülist geleneğin düşüşünü getirdi. 1876'dan sonra Mısır'a gelen Levanten kumpanyaların daha sonraki etkisiyle bunun tam tersi, metne dayalı bir gelenek güçlendi ve bu da yavaş yavaş ama gittikçe –türünün en iyisi "Halk Ekolü" gibi– daha didaktik, burjuva bir tiyatro anlayışına yol açtı. Bu değişimin ayrılmaz bir parçası dil meselesiydi. Sannu bir etkileşim modeli yaratmaya büyük hevesiyle oyunlarını her karakterin farklı kültürel ve sınıfsal arkaplanını yansıtmayı amaçlayan, farklı düzeyler içeren bir *Ammeya* (Mısır Arapçası konuşma dili) ile yazdı ve sahneledi. Ama Levanten kumpanyaların gelişiyle *Fus'ha* (Standart edebî Arapça); çeviri metinlerin, tarihsel, destansı ve dinsel temaların yanı sıra, *Ammeya*'nın ifade edemeyecek kadar sınırlı ve kaba sayıldığı, yüce ya da derin fikirler içeren oyunları da kapsayan "ciddi" tiyatronun dili olarak kabul edilir oldu.

Tiyatroyla ve sosyo-politik fonksiyonuyla ilgili düşüncedeki bu değişimi en iyi gösteren şey 1952 sonrası tiyatrosunu temsil eden üç kişinin birbirinden farklı pratikleridir. Aristokrat bir ailenin asi çocuğu Youssef Vahbi (1898?-1982) İtalya'ya kaçtı, orada bir çeşit tiyatro çıraklığına girdiğini haber verdi ve onun nutuk çeker gibi oyunculuğundan hemen anlaşılacak bir şeydi bu (ve kendisi monarşi sonrasının avam zamanlarında, kendini karikatürize eden bir kuklaya dönüşecekti başarılı bir şekilde). Babasının mirasından payını almak için Mısır'a dönen Vahbi 1923'te kendi tiyatro grubunu kurdu ve hedefini, tiyatro sanatını o günlerin birbiriyle rakip iki star vodvilcisi Ali el-Kassar (1887-1957) ve Naguib el-Rihani'nin (1892-1949) "zulmünden kurtarmak" olarak ilan etti. Tiyatroculuk mesleğine bir ölçüde, o zamanlar yoksun olduğu toplumsal saygınlığı kazandırmak isteyen Vahbi aristokrat kimliğini sergileyerek, İtalyanlaştırılmış Ramses tiyatrosunun üzerinde değerli bir rafine kültür ortamı havası yarattı. Böylece, tiyatrosunun değişmez menüsü ya çevrilmiş yahut uyarlanmış Avrupa metinlerinden, yahut ahlaklı sosyal mesajlar veren orijinal melodramlardan oluşuyordu.



Resim 9: Yalnız ve romantik dâhi Vahbi'nin gençliği.

Zaman zaman kendi oyunlarını yazan Vahbi ya doğrudan *Fus'ha*, yahut *Ammeya*'nın temizlenmiş, bol bol *Fus'ha* diksiyonu ve kadansları serpiştirilmiş bir biçimi olan yüksek düzeyli bir dille vaaz verirdi. Vahbi gerek sahnede gerek sahne dışında terbiyeye çok dikkat eder, oditoryumdan tatsız bir sesin çıkmasını önlerdi. Sahnedeyken, tiyatrobilimci Ali el-Rai'nin dediğine göre Vahbi uygunsuz tavırlarda bulunan seyircileri genellikle "*Silence*, ya ghanam!" –yani "Sus ey [azgın] koyun!"– sözleriyle uyarırdı (Fransızca söylenen bir emir sözcüğüyle, sanki Vahbi'nin elit konumunu hatırlatırcasına).



Resim 10: El-Rihani; Cumhuriyet öncesi Mısır'da küçük burjuva bir adam: *Ghazal el-Banat*'tan (1949) bir sahne; oyuncunun son film görüntüsü.

Naguib el-Rihani örneğinde bu kadar tepeden inmeci bir yaklaşım görülmez. Bir oyuncu, idareci ve yönetmen olan el-Rihani, oyun yazarı Badi Hayri'yle (1893-1966) yaratıcı bir iş ortaklığı yaptı ve bu ikili Fransız vodvillerini yeniden yazarak, zekice ve saf "Mısırlı" versiyonlara dönüştürdü. El-Rihani, kariyerinin başında revülerde, kendi yarattığı bir *commedia*msı karakteri oynuyordu: Kiş Kiş Bey, yani acımasızca modern Kahire'yle başa çıkmaktan

acizliği yüzünden başına hep talihsizlikler gelen ahmak bir köy muhtarı. Oyuncunun kariyerindeki bu dönemi anlatan M.M. Badawi'ye göre El-Rihani "Kiş Kiş Bey'i yozlaşmış dünyayla kuşatılmış küçük adamın bir simgesi olarak kullanmaya bir skeçten ötekine devam ediyor ve bu dünyanın sahteliği, maddeciliği ve hırsı küçük adamın temel saflığıyla yan yana konarak daha net bir şekilde görünür kılınıyordu".[6]

El-Rihani'nin bu küçük adam figürüyle özdeşleşmesi daha sonraki tüm rollerinin ayar damgası haline gelmişse de, El-Rihani'nin I. Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde halk komiği tarzından yavaş yavaş, kesin toplumsal mesajlarla ve daha net edebî sınırlarla karakterize metinlere ve (gerçi komiklik üslubunu yine bir ölçüde açık ediyorsa da) genel hatlarıyla Batıya has dışavurumsal oyunculuk olarak nitelenebilecek bir performans tarzına doğru kaydığı görüldü. Yine Hayri'yle işbirliği yapan daha bir olgun El-Rihani gündelik *Ammeya*'yı temizleyerek, Vahbi'nin ve aynı kafadaki çağdaşlarının yapaylıklarından arınmış ama yine de derin duyguları ve karmaşık fikirleri ifade edebilir hale getirdi.



Resim 11: El-Kassar'ın 1917 tarihli bir fotoğrafı. Burada "zenci", iki İngiliz sömürgeciyle kavga ederek Mısırlı kimliğini gösteriyor.

El-Rihani, sahnede ve sinemada Cumhuriyet öncesi küçük burjuva adam yorumlamaları sayesinde, modern Mısır komedisinin babası konumuna yerleşmiştir.[7] Bunun tersine, bir zamanlar El-Rihani'nin rakibi Ali el-Kassar ise kendi doğaçlama halk komiği tarzına sebatla bağlı kaldı. Sahnede de sinemada da, kendi yarattığı ve sevdirdiği beylik karakteri oynamaya devam etti: Osman Abdel-Basset, yani ulusal ve ırksal kimlikleri daha önce görülmemiş ve muğlak bir şekilde kaynaştıran sevecen bir Nubyalı *Berberi* ("zenci").[8] Fakat El-Kassar'ın tiyatrosu 1935'te parasal zarar yüzünden kapandı. El-Kassar sinemada daha da küçük birtakım rollerde oynadıktan sonra 1957'de, tamamen terk edilmiş ve unutulmuş bir halde öldü.

El-Kassar'ın popülist tiyatrosunun kapandığı yıl tam tersi yönde başka bir dönüm noktası görüldü: 1935'te Devlet ilk Ulusal Tiyatro Grubunu kurdu. El-Ezbekiyah Tiyatrosu'nda konuk edilen bu yeni grup açılışını oyun yazarı Tavfik el-Hâkim'in (1898-1987) *Ahl el-Kahf* ("Mağara İnsanları") oyunuyla açtı. İki yıl önce, zamanın en sözü geçen edebiyatçılarından Taha Hüseyin, El-Hâkim'in oyun metninin yayınlanmasını büyük bir dönüm noktası olarak nitelemişti. Hüseyin'e göre, Frankofil arkadaşının felsefeden esinlenmiş eseri gerçekten, Arap yazını olarak tanımlanmaya layık ilk dramatik metindi.

Edebî oyun yazarı nihayet gelmişti. El-Hakim'i örnek alan diğer oyun yazarları da kendilerini uçmaya tam anlamıyla hazır edebiyatçılar –bir 'mesajı' olan entelektüeller– olarak gördüler. 1944'te, Fransız eğitimi almış oyuncu ve yönetmen Zaki Tualimat (1894-1982) yönetiminde kurulmuş Tiyatro Yüksek Ensitütüsü'nde hemen büyük bir müttefik buldular. Yeni oyuncu ve yönetmen kuşakları artık Batı psikolojik paradigmasına göre eğitim alıyor ve kendilerine, yeni çıkan oyun yazarlarının ve eleştirmenlerin özlemlerini tatmin edecek bir altyapı veriliyordu. Mısır tiyatrosu artık, birçok Mısırlı ve Arap tarihçinin hâlâ tiyatronun "kayıp altın çağı" olarak gördüğü bir evreye hazırdı. Ama bunun arkasında karışık bir postkolonyal iş var.

Enstantane Dört: Herkes Lideri Selamlasın!

İngiliz sömürge yönetiminin 1952 "devrimi"yle bitmesi ve 1956'daki Süveyş Savaşı'nın ardından Başkan Cemal Abdül Nasır (1956-70) kendisinin sosyalist eğilimli pan-Arapçı milliyetçiliğini meşrulaştırmaya çalıştı. Tarihçiler ve her türden kültür üreticisi (fakat en başta da tiyatro oyuncuları) hemen işe koyuldu. Eski sosyo-

politik düzen yabancı ya da vatanseverlikten uzak ya da hem yabancı hem vatanseverlikten uzak diye kınandı ya da tamamen ortadan kaldırıldı. Bu düzene atfedilen her tür elitizm ve sosyal adaletsizliğin yerini artık, zamanın en sık tekrarlanan resmî sloganlarından birini hatırlatan "halkın tüm emekçi güçlerinin ittifakı" aldı. Ayrıca, Mehmet Ali hanedanını deviren "Özgür Subaylar" cuntası çoğunlukla köylü yahut orta sınıflardan geliyordu ve bu da, yeni hâkim sınıfın asırlardır ilk kez "kendilerini" yöneten öz Mısırlılar olduğu hikâyesini destekleyen bir ayrıntıydı. Henüz otuzlu yaşlardaydılar ve bu da, artık genç kuşağın dümene geçtiği ve "devrimci" Mısır'larını biçimlendireceği yolunda, destekleyici bir hikâyeye dönüştü: Artık Mısır'ın bütün niyetleri ve amaçları, sadece kendi halkına değil, muhakkak ki Mısırlı "abla"larının önderliğini bekleyen diğer Arap ülkelerine de seslenen sömürgecilik karşıtı mesajıyla, ileriye bakan sosyalist bir ütopya olarak yeniden hayal ediliyordu.

Bu heyecanlı ruhla yaşanan bu dönemde, çoğu yurtdışında devlet bursuyla gördükleri eğitimden yeni dönmüş genç yeteneklerin, farklı sanatsal tarzlara sahip bir yönetmen kuşağının doğuşu görüldü. Destekleyici görünen devletin finanse ettiği ve yönettiği tiyatrolarda çalışan bu yönetmenler dönemin en önemli oyun yazarlarının yorumlarını biçimlendirmelerine yardımcı olan modernist ve çoğunlukla avantgard sahne pratikleri getirdi. Mısırlı ya da dünyaca tanınmış yabancı oyun yazarlarının oyunları da, yabancı yapıtlara kendini adamış, yeni tiyatro çevirmenleri dalgası tarafından Arapçaya çevrildi. Bu yaratıcı bolluğun bir tiyatro "rönesansı" olarak ilan edilmesi pek uzun sürmedi; hatta o dönemin oyun yazarları, yönetmenleri, oyuncuları ve eleştirmenleri hâlâ, Mısır'ın modern dram ve tiyatro tarihinde belirleyici kuşak olarak görülüyor.



Resim 12: Zayıf bir ittifak mı? 17 Aralık 1958 tarihli bir fotoğrafta Nasır, Tavfik el-Hâkim'e Cumhuriyet Nişanı veriyor. El-Hâkim daha genç çağdaşlarının aksine, Nasır'ın yaşamı boyunca devlet tarafından sürekli yüceltildi, adı önemli bir devlet tiyatrosuna verildi ve devlet başkanı da El-Hâkim'in fikirlerinin kendi entelektüel formasyonunda yararlandığı ana kaynaklardan biri olduğunu söyledi.

Bu arada, orta sınıftan ve sıklıkla da genç bir hayalpereste has, coşkulu ama gizliden vaaz veren bir monolog Nasırcı sahnede neredeyse zorunlu hale geldi. Nasır'ın dönemindeki oyun yazarlarının ve yönetmenlerin çoğunluğu kendilerini açıkça, Nasır'la zımni bir ittifak içinde görüyordu. Aslında, bu orta sınıf entelektüelin karakterini (yoksa ettiği lafları mı?) yeni doğan sosyalist düzenin peygamberi olarak yüceltirken, idolleştirilmiş Nasır'ı da

üstü kapalı bir biçimde, bu kadar değerli bir "halk sesi"nin öğüdünü duymazdan gelmekle suçluyorlardı.[9] 1960'ların hâkim ideolojik sınıfının tiyatro hizbi birbiri ardına, Nasır'ın popülist retoriğiyle tuhaf bir şekilde paralel, yön gösterici oyunlarla, kendilerine destek olan dinleyici kitlelere sadece didaktik değil, aynı zamanda da empatik bir şekilde –sanki kendileri sessiz kitlelerin adına konuşuyorlarmış gibi– seslenmeye devam ediyordu.

Bu hizbin paradoksları ve ikilemleri bununla bitmiyor. Devletle hayal ettikleri ittifakın sıkıntılı olduğu birçok kez ortaya çıkınca ve devlet, ideolojik aygıtının etkisiz olduğu göründüğünde baskıcı aygıtını kullanmaya devam ederken birçok tiyatro sanatçısı siyaseten yıkıcı mesajlarını gizlemek için tarihsel ve mitolojik sahnelere döndü. Bu mesajlar tipik bir şekilde, devlet başkanını etrafına ahlaksız danışmanları toplayıp kendi halkına yabancılaşmakla suçluyordu.[10] Koltuğundaki yöneticinin –gerek Nasır'ın gerek ardıllarının– böyle iyi niyetli ama yanıltılmış bir otokrat olarak betimlenişi Mısır tiyatrosundan ve kültüründen bir daha hiç eksik olmadı. Bu eğilim sık sık ahlaksızca bir savunmayla çabucak bertaraf edilirken, hükmedenlerle pasif kitleler arasındaki sözleşme ve bu kitlelerin kaderlerini tek bir "lider" figürünün eline bırakma tarihi hakkında daha büyük sorular uyandırıyordu. Bu da Hamdan'ın "Firavunculuk" kavramını haklı çıkarıyor ama kişi kültü, siyasal iktidarla kültür üreticileri arasındaki tüm o karmaşık ilişkiyi tek başına açıklayamaz. Aşağıdaki daha yeni vakalara bakalım.

Enstantane Beş:
Tuhaf "Mısır Tiyatro Şehitleri" Vakası

5 Eylül 2005'te, Mısır'ın tarihte ilk çok adaylı cumhurbaşkanlığı seçimine, yani devlet medyasına inanılacak olursa, uzun süredir beklenen kültürel yenilenme ânına iki gün kalmıştı. Ama Hazem Şehata'nın huzursuzluk hissetmemesi için hiçbir neden yoktu. Kendi kuşağından birçokları gibi, zorlu bir mücadelenin ortasındaydı hâlâ; 50 yaşında bir tiyatro eleştirmeni ve araştırmacısı olarak, göstergebilimsel, Bahtinci ve yapısökümcü görüşlerden oluşan eklektik özümlemeleri ona gerek akranlarının gerek öğrencilerinin saygısını kazandırmış ama bununla pek orantılı bir kültürel statü ya da parasal güvence getirmemişti. Şehata o sıcak yaz akşamında yukarı Mısır kenti Beni Suef'de –yerel "kültür sarayı"ndaki, acıklı

bir şekilde derme çatma bir tiyatroda– yapılan, taşralı tiyatro grupları arasında ulusal bir yarışmanın jürisindeydi. Ama kendisi ve hazır bulunanların hepsi, programdaki performans, yani Albee'nin *Hayvanat Bahçesi Hikâyesi*'nin bir uyarlamasının yerine çok daha karanlık bir dramın içine düştüler.

Düşük bütçe ve amatör bir prodüksiyon yüzünden kullanılan mumların alevleri spreyle boyanmış dekorların tutuşmasına yol açtı. Sonunda söndürülen yangın Şehata ve otuz dört kişinin canına malolmuş, altmış da ciddi yahut çok ağır yaralı bırakmıştı. Zayiatın bu kadar çok olmasının devlet binasında temel güvenlik önlemlerinin olmamasından kaynaklandığı hemen anlaşıldı; yerel itfaiyenin ve sağlık hizmetinin yetersizliğiniyse söylemeye gerek yok. Kültür Bakanı, istifasının kabul edilmediği yolunda, üstü kapalı beyanatlar verirken bazı memurların görevine son verildi ve sonunda mahkemeye çıkarıldılar. Birkaç gün sonra yapılan, devletin düzenlediği Kahire Uluslararası Deneysel Tiyatro Festivali (CIFET) alelacele, "Mısır tiyatro şehitleri"ne adandı; ironik bir sözcük seçimi, dedi kinikler, çünkü bundan ötürü suçlanacaklar kuşkusuz bir şekilde belirsizdi.

Bu vakanın taşıdığı daha geniş anlamlar hemen ardından gelen yansımalardan daha ilginçtir, çünkü Devlet'in art arda gelen tiyatro/kültür üreticisi kuşaklarla, özellikle de Şehata ve diğer kurbanların temsil ettiği "ara" kuşaklarla ilişkisini Beni Suef "holokaust"undan daha iyi gösterecek bir sembol olamaz. Bu kuşağın 1980'lerin başında ortaya çıkışı Mübarek döneminin başlangıcıyla çakışıyordu. Onların hikâyesi biraz açılmayı hak ediyor.

Bunlar, aksine, bir araf kuşağıydı. Bu kuşaktakiler geç kalan gelişmeleri ya da büyük ölçüde fark edilmeyen kariyerleri sırasında, öncülleri gibi, resmî kurumların içindeki marjinal bir pozisyondan –devlet kuruluşlarına ya yardımcı eleman ya da daha tipik bir şekilde, kamu sektörü işgücünün bir parçası olarak katılmış haldeyken– "iktidara gerçeği söyledikleri" görüldü. Öncüllerinin aksine bunlar yakın seleflerinin, yani 1970'lerin boyun eğdirilmiş radikallerinin varoluşsal endişelerini de miras almıştı. Bu endişenin çoğu, Nasır zamanlarının sol eğilimli popülizminden, onun ardılı Enver Sedat'ın (1970-81) fark edilir bir şekilde gelenekselci/İslamcı sesinin benimsenmesine doğru geçişin doğal bir sonucuydu. Aynı şekilde kafa karıştırıcı bir şey de, bu sağcı siyasi değişim-

lerin Sedat'ın *laissez-faire* kapitalizm versiyonuyla, yahut İnfitah ("açık kapı" siyaseti) denen şeyle iç içe girmesiydi. Nasır'ın sade suya tirit sosyal refahçılığından birdenbire *İnfitah*'a geçiş, meslek sahiplerinin ve entelektüellerin yanı sıra köylü ve işçileri de ülkeden kitleler halinde göç edip petrol zengini Körfez Arap ülkelerinde daha yeşil kırlar aramaya zorladı. Zenginleşen sürgünler Mısır'a, konuk edildikleri Körfez ülkelerinin tüketicilik anlayışı ve/veya daha muhafazakâr âdetleriyle döndüler ama bu dönemde türemiş, paralı ve küstah her türlü sonradan görmenin yanı sıra, servetini şaibeli bir şekilde kazanmış ve zehirli, yozlaştırıcı etkilerde bulunan yeni bir kapitalist türü dikkat çekiyordu. İnfitah'ın sadece, kültür üreticilerinin genellikle çıktığı orta sınıfı yıkmakla değil, toplumun oturmuş yapısını geri dönülmez bir şekilde bozmakla da suçlanmasında pek şaşacak bir şey yok.

Şehata ve kuşağının çıktığı tiyatro sahnesi de bundan az iç karartıcı değildi. İsrail'e karşı 1967 askerî yenilgisi tepeden inme modernleşme projesinin gözden geçirilmesini getirirken, uyuyor görünen gelenekçi/İslamcı dip akıntıların da yavaş yavaş "yeniden uyanmasına" yol açtı. Tiyatronun edebî modeli ancak o zaman ciddi bir tehditle karşılaştıysa da hiçbir zaman tümüyle terk edilmedi. Yerel geleneklerin meşru, hatta zaman zaman deneysel olarak kullanılacak önemli sanatsal alternatifler olarak geri dönüşü daha önceki girişimlerden, iyi ya da kötü, çok daha güçlü oldu,[11] fakat ayrıca da çok daha sıklıkla ticari olarak sahiplenildiler; böylece, giderek güçlenen ortak kanı, Mısır tiyatrosunun artık "krizde" olduğuydu.

Zamanın eleştirmenlerine göre bu düşüş, özel ticari tiyatroların 1970'lerden beri yararlandığı, yeni paralı sınıfın yanı sıra, hafif yaz eğlenceleri arayan keyif düşkünü Körfez Arap turistlerinden de beslenen ekonomik gelişme yüzündendi. Metni öne çıkaran edebî oyun yazarlarının aksine, özel tiyatroların gıdası net anlatımlardan ve sofistike diyaloglardan uzak durmak ve bunun yerine, yerel popüler komediyi zekice, sıklıkla da fırsatçı bir şekilde kullanmaktı. Onlara göre, devlet tarafından yönetilen tiyatrolar kendi kendine çırpınıp durmaya bırakılmış, devlet onlara kayıtsız davranmış ve artık modernleşme faraziyelerine kulak asmayan seyirciler tarafından terk edilmişti.

Sedat'ın İsrail'le barış yapma çabaları onu dünya sahnesinde gayet ünlü bir figüre dönüştürmüştü ama Mısır'ın Arap milliyetçi-

liğinin tarihsel lideri konumundan yüz seksen derece dönüşü de sonunda ona karşı gerek ülkede gerek çoğu Arap ülkesinde açıkça bir muhalefete yol açtı. Köşeye sıkışmış başkan 1981 Eylülünde benzeri görülmemiş bir tutuklama kampanyasıyla, kendisini eleştiren entelektüellerin ve her türlü ideolojik ve siyasi çizgiden aktivistin yanı sıra İslamcıları da kapsayan 1.500 kişiyi hapse tıktı. 1981 Ekiminde cihatçılar Sedat'a suikast yapıp öldürünce Başkan Yardımcısı Hüsnü Mübarek'in iktidara geçmesi, henüz denenmemiş yeni yönetici resmî sansürün gevşetilmesini de içeren daha demokratik bir atmosfere dönüşü vaat ettiğinden, ilk başta bir heyecana yol açtı. Böylece bu dönemde, devletin boy atan İslami tehlikeyle savaşın bir aracı olarak sanata ve kültüre yeniden ısındığı fakat aynı zamanda da, globalleşme eğilimine yaraşır, daha "modern" bir imajın yansıtıldığı görüldü.

Ama yeniden canlanan bütün o "aydınlanma" retoriğine rağmen, yahut belki de sırf bu yüzden, entelektüel kesimin devletle eski-yeni ittifakı, varsayılanlar hakkında yeniden düşünme isteğini pek uyandırmadı. Ta 1995'te yazan antropolog Lila Ebu-Lughod bu "uygarlaşma" fermanının çoğu kısmının hâlâ yürürlükte olduğunu söylüyordu:

> Mısır'da kültür endüstrisi profesyonellerinden oluşan heyecanlı bir grup... kadınlardan, gençlerden ve taşralılardan, aydınlanmaya gereksinim duyan ikincil bir hedef kitle oluşturdu. Batı'nın gelişme konusunda söylemlerini sahiplenerek ve değiştirerek kendilerini modernitenin öncüsü haline getirdiler ve... erdemli modern yurttaşın yaratılması sorumluluğunu üstlendiler.[12]

Sanki bu manzarayı tamamlarmış gibi, Sedat suikastından sonra ilan edilen olağanüstü hal Mübarek'in otuz yıllık iktidarının tümü süresince hiç kalkmayacaktı. Yukarıdan armağan edilen nefes alacak boşluk her an geri alınabilirdi.

Enstantane Altı: Nihayet "Özgür" mü?

1987'den itibaren, Şehata, Hasan el-Gereli ve (yine Beni Suef "şehitleri"nden) Salih Saad adlı yönetmenlerden, İngiltere'de eğitim görmüş akademisyen Nehad Selaiha ve Minha el-Batravi ve Maysa Zaki adlı eleştirmenlerden oluşan bir pratisyenler, eleştirmenler ve araştırmacılar grubu, sanki sadece kendi iradeleriyle, yeni "ba-

ğımsız" tiyatroyu savunanlar olarak bir araya geldi; dönemin eskimiş 'yaşlılar egemenliği'ne hemen karşı çıkan bir eğilimdi bu.

Eğitimi ve sanatsal meziyetleri farklı düzeylerdeki genç tiyatro tutkunlarından oluşan "Özgür tiyatro hareketi", devlet kontrolünden ve ticari tiyatronun zorunluluklarından en azından prensip olarak özgür, alternatif bir model yaratmaya girişti. 1992'den beri, sanat yönetmeni Frankofil akademisyen ve halk entelektüeli Huda Vasfi yönetiminde (1992-2002) faaliyet gösteren, devlete ait El-Hanager Tiyatrosu bu hareketin sanatçılarına ama yeni çıkacak yetenekleri geliştirmek amacıyla getirilen uluslararası sanatçılara ve atölyelere de yer sağladı. Tipik bir şekilde, yazılı metnin sınırlarını zorlayan ya da fiziksel biçimler uğruna vazgeçen "deneysel" bir düş gücünün yönlendirdiği bu hareket, aralarında nadir rastlanan kadın yönetmen ve oyun yazarlarının da bulunduğu, dönemin en iyi genç yeteneklerinden bazılarını çıkardı. Her şeye karşın, yeni bir kuşak dümeni devralmaya geliyordu.[13]

Ama bir avuç üyenin değişik ölçülerde başarısı ve yabancılar tarafından finanse edilen bilgili yönetmenlerin idaresindeki (Hasan el-Geretli yönetimindeki "El-Varşa" ve Ahmed el-Attar yönetimindeki "Tapınak" gibi) az sayıda tiyatro grubunun alışılmadık bir şekilde, nispeten sağlam yapısı dışında, hareketin kendisinin istikrarsız kariyeri –ya sponsorluk ya sansürleme, ya da daha da sıklıkla, bu ikisinin bir kombinasyonu yoluyla– bir sınırlamanın kaçınılmazlığı konusunda rahatsız edici sorular uyandırmaya devam ediyordu.

Para ve güç karışımı hızla günün düzeni haline geldi. 2005 Eylülünde yapılan düşük katılımlı seçimin sonunda, 77 yaşındaki Hüsnü Mübarek'in art ardına beşinci dönemin de "galibi" olduğunun duyurulduğu kürsüden, alışılagelmiş ulusal retorikle, meşalenin ulusun genç ve parlak evlatlarına devredilmesi vaazları verildi. Kampanya sloganlarının iktidarın sahibi Milli Demokrat Parti'deki "yeni düşünce"yi nasıl yansıttığını göremeyecek kimse pek yoktu: Çoğunluğu işadamından dönüşme siyasetçilerden oluşan ve yükselen bir iç zümre sahneyi, her zamankinden daha bir erişilmez hale gelen Mübarek'ten görevi "miras" alacak İngiliz pasaportlu bir yatırımcı bankere hazırlıyordu; Başkan'ın en küçük oğlu ve 2002'den beri de MDP'nin her şeyden güçlü Siyasi Sekreteryasının kurucu başkanı Cemal Mübarek'in (d. 1964) girişine.

Mısır hızla el değiştiriyor, monarşi sonrası düzenin işlevsiz militarist otokrasisinden, arsızca bir kalıtımsal plütokrasiye* geçiyordu. Beni Suef'te can verenlerin ardından öfkeyle yazı yazanların yaşadığı duygular en azından buydu. Az gelişmiş güneyde gerçekleşen yangın, hepsi de Mübarek döneminin ürünü, benzer ulusal trajedilerden oluşan bir çizgiyi birleştirmiş ve dolayısıyla herkesin dikkatini Mısır'ın "alttakilerinin" başından uzun süredir eksilmeyen adaletsizliklere çekmiş ve bir aciliyet getirmişti. Daha spesifik bir şekilde, bu vaka devletin bakımsız "kültür sarayları"ndan birinde gerçekleştiğinden, yeni oligarşinin agresif neoliberalizmiyle, eski kamu sektörünü kuran sosyalist tavırlar arasındaki uçurumun derinliğini gözler önüne seriyordu. Birçok tiyatro sanatçısının ve tiyatro profesyonelinin 2011 Ocak ayında, gösteriler yaparak ve dilekçe kampanyaları sürdürerek kitlelerin en önünde yer almasında pek şaşacak bir şey yok.

Ve böylece, başladığımız yerde bitiriyoruz: Tahrir (Özgürlük) Alanı, yani Mısır Devrimi'nin artık ikonlaşmış mekânı aynı zamanda İsmail'in modern, heyecan dolu Kahire'sinin de merkeziydi. Burası protestocuların, muhtemelen Mübarek hanedanının ve tepedeki yandaşlarının devrilmesine yol açan on sekiz günlük bir oturma grevini sahnelediği yerdir. Bu yazının yazıldığı 2011 sonunda bu protestocuların çoğu devrimin birinci yıldönümünü, "devrim devam etmeli!" diyerek kutluyor. Aslında, eski rejim kalıntılarının gözünde bir "karşıdevrim" için savaşa devam ediyor ve 1952'den beri pratikte hiç rastlanmamış bir şekilde, iktidarı seçimle gelecek *sivil* bir otoriteye devretmek isteyen "geçici" yüksek askerî konseyin karşısında gittikçe daha sertleşen irade sınavlarına giriyorlar. Birçoğu, son seçimi kazanmalarından ötürü cesaretlenen, rakiplerini "kâfirler" diye lanetleyen ve intikam duygularıyla gündemlerini, uzun süredir baskı altında tutulan çoğunluğun "demokratik" tercihi diye, şiddetle arzuladıkları, Mısır'ın "İslami" köklerine "geri dönmesi" olarak ilan eden İslamcıların zafer gösterilerinin de pekala farkındalar.

Bunların sanat ve kültür yönünden ne sonuçlara yol açacağı belli değil. Gelecekte neler saklı olursa olsun, birbiriyle çatışan bu eski-yeni dinamiklerin karakteri hiç değişmeden devam ediyor

* Zenginler iktidarı. (ç.n.)

ve dolayısıyla, öngörülebilir bir gelecekte kaybolmaları muhtemel değil. İsmail'in tiyatro esinli Kahire'si (post)modern Mısır'ın vitrini olarak, varoluşundan beri yarattığı performans pratikleriyle gösteriye tekrar tekrar devam ediyor, bunları tamamlayan yaratıcı gerilimleri ve yapısında taşıdığı çelişkileriyle: Eskiyle yeni arasında, yabancı modellerle yerel yapılanmalar arasında, bir hegemonya merkeziyle, zaman zaman yeniden güçlenen periferiler arasında, fakat ayrıca da hepsinden öte, ulusu oluşturan ve her biri Mısır'ın heterojen geçmişinin bir versiyonuyla yeniden bağ kurarak bugününde hak iddia eden çok sayıda ses ve hikâye arasında.[14]



Resim 13: Kadın oyuncu Magda Münir 2011 yılında, her yıl 5 Eylülde Beni Suef kurbanlarının anısına yapılan "Sizi unutmayacağız" adlı töreni bildiren bir afişin yanında duruyor. Bu olay, Devrim sonrası kültür bakanı Emad Abu-Ghazi'nin o günü resmen "Mısır Tiyatro Günü" ilan etmesiyle zirvesine çıktı.

Notlar

1 M.M. Enani, "Giriş", *The Trial of an Unknown Man*, Ezzeldin İsmail, Çev. M. Enani (Kahire: General Egyptian Book Organization, 1985), s. 16.

2 Bkz. örneğin, Philip Sadgrove, "Pre-modern Arabic Theatre", Roger Allen ve D.S. Richards (Der.), *The Cambridge History of Arabic Literature: Arabic Literature in the Post-Classical Period*, Cilt III (Cambridge: Cambridge University Press, 2006) içinde, s. 369-83.

3 Janet Abu-Lughod, *Cairo: 1001 Years of the City Victorious* (Princeton: Princeton University Press, 1971), s. 112.

4 Alıntılandığı yer: Trevor Mostyn, *Egypt's Belle Epoque: Cairo and the Age of the Hedonists* (Londra ve New York: Tauris Parke Paperbacks, 2006), s. 44.

5 Philip Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (1799-1882)* (Reading: Ithaca Press, 1996), s. 179; benim çevirim.

6 M.M. Badawi, *Early Arabic Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), s. 67.

7 El-Rihani'nin sanatsal tarzından bir örnek günümüzde www.bit.ly/alrihany adresinde görülebilir. Klipte, el-Rihani'nin ekranda son görünüşü olan, 1949 tarihli Ghazal el-Banat ("Kızlar Flört Ettiğinde") adlı müzikal komediden, İngilizce altyazısını benim yazdığım bir sahne görünüyor.

8 Bkz. M. Troutt Powell, *A Different Shade of Colonialism: Egypt, Great Britain, and the Mastery of the Sudan* (Berkeley: University of California Press, 2003).

9 Rahmetli Hazem Şehata'ya, beni ilk kez, Nasırcı sahnenin belirleyici yönleri konusunda uyardığı için şükran borçluyum (bkz. Enstantane beş).

10 Bkz. örneğin, Ali Salem'in *The Comedy of Oedipus* (1970) ve Mahmoud Diab'ın Bâb el-Futûh ("Fethin Kapısı", 1971).

11 Bu ilk deneyler için bkz. Marvin Carlson, "Avant-Garde Drama in the Middle East", James M. Harding ve John Rouse (Der.), *Not the Other Avant-Garde: The Transnational Foundations of Avant-Garde Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006) içinde, s. 125-44. 1967 öncesinde yerel geleneği yeniden canlandırmak için önde gelen iki çaba olarak El-Hâkim'in 1962 tarihli *Ya Tali el-Shajara* ve Youssef Idris'in 1964 tarihli *El-Farafir*'i üzerine tartışmaya dikkat ediniz.

12 Lila Abu-Lughod, "The Objects of Soap Opera: Egyptian Television and the Cultural Politics of Modernity", Daniel Miller (Der.), *Worlds Apart: Modernity Through the Prism of the Local* (Londra ve New York: Routledge, 1995) içinde, s. 191.

13 Biraz eskimiş makalelerden ve yorumlardan oluşsa da, bu hareket ve temsilcisi sanatçılar hakkında bilgi almak için bkz. Nehad Selaiha, *The Egyptian Theatre: New Directions* (Kahire: General Egyptian Book Organization, 2003).

14 Bu dinamiklerin belagatli bir anlatımı ve her türden Mısırlı sanatçının ortaya çıkan devrimci *Zeitgeist*'a nasıl tepki verdiğini görmek için bkz. 2011 tarihli belgesel *The Noise of Cairo*, yön. Heiko Lange. Resmî fragmana http://vimeo.com/28520129 adresindedir ve ayrıca, via http://bit.ly/noiseofcairo adresinden ulaşılabilir.

Okuma Önerileri

Rubin, Dan, (Der.) *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre,* Cilt IV: *The Arab World* (Londra ve New York: Routledge, 1999).

Sadgrove, Philip. *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century 1799-1882* (Reading: Ithaca Press, 2007).

Selaiha, Nehad. *The Egyptian Theatre: New Directions* (Kahire: General Egyptian Book Organization, 2003).

Selaiha, Nehad. *The Egyptian Theatre: Perspectives* (Kahire: General Egyptian Book Organization, 2004).

Selaiha, Nehad. *The Egyptian Theatre: Plays and Playwrights* (Kahire: General Egyptian Book Organization, 2003).

Zaki, Ahmed. 'Egypt', Martin Banham, (Der.), *A History of Theatre in Africa* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) içinde, s. 13-36.

9
Geleneksel Tiyatro: Japon Noh Vakası

Diego Pellecchia

Bu kısımda, "geleneksel" tiyatroyu çizgisel bir şekilde oluşturulacak ve ulus-devlet çerçevesine oturtulacak tarihsel bir hikâyede nasıl konumlandıracağımız sorunu ele alınıyor. Japon Noh tiyatrosu özellikle ilginç bir vaka çalışması sağlıyor, çünkü bütün normal Batı tanımlamalarına göre gayet açıkça bir "tiyatro"dur –Noh oyunları hazırlanmış edebî senaryolara dayanır ve seyircilere belirgin karakterlerle ilgili hikâyeler sunar– ama yine de, bu kitabın 20. yüzyıl modernist tiyatrosundan başlayıp antik Yunanlara doğru geri giden II. Bölümünde incelenen gelişim hikâyesinin dışında kalır.

1868'de, Tokugawa mutlak askerî rejiminin devrildiği ve İmparator'un merkezî konumunun yeniden sağlandığı Meiji restorasyonunun şafağında Japonya, iki yüzyıldan fazla süre neredeyse

tümüyle kapalı kaldıktan sonra sınırlarını dış dünyaya açtı. Noh tiyatrosu kavramlarının Japonya'ya gelen, çoğu diplomat ve edebiyatçı, az sayıda kişinin aktardıklarıyla Avrupa ve Kuzey Amerika'da dolaşmaya başlaması bu dönemdedir. İlk başlarda Noh performansları, maskelerin ve bir mim ve dans karışımının kullanıldığı performans yöntemleri yüzünden küçümsendi ve 19. yüzyıl natüralist sahnesine alışmış seyirciler tarafından ilkel olarak görüldü. Noh, arkeologların merceğinden bakınca bir antika gibi görünüyordu (bkz. Res. 14).



Resim 14: Oyuncu Udaka Miçişige (Kongō Ekolü), *Kurozuka* ("Kara Tümsek") Noh'unda şite (baş oyuncu). Döngüsel bir zamanın ipliğini eğiren yaşlı kadın, kendini yalnızlık ve onu bu dünyaya bağlı tutan çaresizlik duygusundan kurtarmasının olanaksızlığını simgeliyor.

Bu ilk algıyı sanatçılar yıktı. W.B. Yeats ve Jacques Copeau gibi modernistler çöküş halinde olduğunu düşündükleri burjuva sahnesinde reform için Noh'tan esinlendi. Noh'u; maskeli dramı, dansı ve müziği, yani Batı'da 19. yüzyıl sonu natüralizmiyle, aralarındaki ayrım zirveye ulaşmış olan janrları birleştiren "bütünsel" bir tiyatro modeli olarak gördüler. Ama bu sanatçıların çoğu için Noh, birkaç tanımlama ve çevirinin üzerine kurulmuş bir hayalden ibaretti.

II. Dünya Savaşı'nın ardından yeni diplomatik ilişkilerin kurulmasıyla Japonya ve Batılı ülkeler arasındaki etkileşimler önemli ölçüde arttı ve daha çok sayıda Batılı araştırmacı Noh'u doğrudan deneyimleme olanağı buldu. Noh performansı, konu hakkında derinlemesine bilgiler ve antropoloji gibi yeni eleştirel araçlar sayesinde yapısökümle analiz edildi. Avrupa tarzı modernizm, janrlar arasındaki boşluklara köprü kurma ve tiyatronun "bütünsel" biçimlerine dönme çabasıyla tanımlanıyordu ve 1945 sonrasında film, dram, güzel sanatlar ve müzik arasındaki sınırları aşma denemeleri birçok pratisyeni Japonya'ya bir kez daha bakmaya, bozulmamış bir gelenek olduğu düşünülen Noh'u incelemeye sevk etti. Ayrıca, ulusal organizasyonlar ve UNESCO gibi uluslararası kuruluşlar "korunması için gereken olanakların yetersizliği ya da hızlı değişim süreçleri yüzünden yok olma tehlikesi altındaki" Noh gibi gelenekleri sınıflandırmak ve korumak amacındaydı.[1]

Noh, Batıdaki algılanma tarihi boyunca hep, zamanda donup kalmış ayrık bir gelenek olarak soyutlandı. Kültürel kimliğin tanımlanması sürecinde iki ana faktör vardı: Bir tarafta, modernite krizinde geleneklerinin dağılmasıyla kendini kaybolmuş halde bulan, muğlak bir şekilde tanımlanmış "Batı", öte yandaysa, korunmuş ve bilinen geleneklerin havuzu, net bir şekilde tanımlanmış "Japonya". Bu "Batı-Japonya" ikiliği hem Batı (Avrupa ve Kuzey Amerika) kültürü, hem de Japonya için benzersiz ve homojen bir ülke imajı yaratmayı amaçlayan Japon *nihonjinron*'unun (yani "Japonluk üslubu"nun) beslediği Oryantalist söylemin geleneksel temasıdır.

Japonya'da bu gelenek kategorileme işlemi yüzünden, kökeni "Japon olan"lar "Japon olmayanlar"dan ayrıldı. Performans alanında bu, geleneksel performans sanatlarıyla (*dentōgeinō*), Japonya'da Batı tiyatrosunun ithal edilmeye başlamasından sonra gelişen diğer tiyatro biçimleri, yani genellikle *engeki* ("tiyatro") sözcüğüyle anılan biçimler arasında oldukça kesin bir ayrımı gerektiriyordu. Japon

geleneksel tiyatrosu normalde simgesel ve derin, yani Nōgaku; gösterişli ve popüler, yani Kabuki ve melodramatik kukla tiyatrosu, yani Bunraku başlıkları altında toplanan birçok janrdan oluşur.[2] Tarihçiler bu üç janrı sıklıkla, "bugün hâlâ oynanıyor" olarak tanımlasa da, vurgulanan şey genellikle onların "bozulmamış" olduğu iddia edilen geleneği, yani çağdaşlığı sunmaktan ziyade geçmişin mirasını koruyabilme kapasiteleridir.[3]

Bugün Noh, Kabuki ve Bunraku'nun, genellikle bunların kanunlarını çok iyi bilen meraklılardan oluşan seyircilerin önünde oynanan özel repertuvarları vardır. Farklı janrların performansçıları birbirinden kesin olarak ayrı gruplardandır, aralarında geçiş yoktur ve diğer janrlarla karışma olasılığı ya hiç yoktur ya da çok azdır. Noh tiyatrosu vakasında, farklı rol tiplerinin (şite yahut baş oyuncu, *waki* ya da destek oyuncu, *kyōgen* ya da komik ara oyuncu ve müzisyenlerin) bile farklı stilistik ekolleri vardır, eğitimleri ayrıdır ve performanstan önce sadece bir kez bir araya gelirler. Sanatları, tek bir ustanın liderliğindeki akraba gruplarında sözlü olarak aktarılır ve zorluk ve gizlilik düzeylerine göre derecelendirilir. Bu sanatın performansçılarından hayatlarını eğitime ve performans yapmaya adamaları ve bu geleneği (*dentō wo mamoru*) korumaları beklenir; öylesine ki, geleneksel pratiklere genellikle "*yol* sanatları" (*geidō*) denir ve "yol" (*dō* ya da *miçi*), sanatsal gelişimin yaşamın içinden geçip hem estetik hem "manevi" kültüre doğru giden bir yol olarak düşünüldüğünü gösterir. Bunun bir sonucu olarak, kanundan sapmak yasaktır ve Noh tiyatrosu gibi özellikle sıkı kurallı çevrelerde performansçının uygulayıcılar topluluğundan kovulmasına yol açar.

Ama janrlar ve uygulayıcılar arasındaki ayrım geçmişte her zaman bu kadar keskin değildi. Noh daha önce var olmuş birçok janrın birleşmesiyle gelişti ve Noh geleneğinin simgesi haline gelmiş, "Noh'un babası" Zeami Motokiyo (1363-1443) zamanında şite ve *waki* arasında kesin bir ayrım yoktu, çünkü aynı kumpanyanın performansçıları çeşitli rollere çıkabiliyordu. 18. yüzyılda Kabuki Noh'tan çok şey alırken, aynı kültürel ve ticari çevrede gelişmiş Bunraku ve Kabuki birbirlerinden sürekli oyunlar ve anlatım teknikleri aldı.

"Yollar"ın katı bir kanuna göre düzenlenmesinin tarihsel kökleri Tokugawa dönemi (1603-1868) kültüründedir; o zamanlar, ülkeyi bölen onlarca yıllık iç savaşlardan sonra barışı sağlayan askerî rejim, sivil yaşamın her yönünde katı kurallar dayatarak,

sosyal hareketliliği azaltarak ve bölgeler arası yolculuğu kısıtlayarak denetimi yeniden sağlamayı amaçladı. Bütün sanatlar –Noh, çay seremonisi, kaligrafi vs– birbirinden ayrı geleneklerden bir mozaik halinde kristalize oldu. Noh tiyatrosu sarayın resmî eğlencesi olarak tasarlanınca Şōgun Tokugawa Iiemitsu (1604-51) ayrıntılı bir performans kuralı oluşturdu ve bundan sapılmasını yasakladı. *Katazuke* kitaplarının ve basım teknolojisinin gelişiyle oyuncular, geleneği somut nesnelerde sabitlemelerini ve buna erişmede kendilerine ait bir hak iddia etmelerini sağlayan yeni araçlara sahip oldu.[4] Bu dönemde her stil ekolünün bir lideri, yani lisans verme, performansları onaylama ve metinleri bastırma hakkına sahip tek kişi olan *iemoto* figürü ortaya çıktı. Geleneğin simgesi haline gelen *iemoto* figürü hem Noh geleneğinin korunmasından ötürü övüldü, hem de fosilleşmesinden ötürü suçlandı.

Kurumsal katılaşmanın ikinci turu da Meiji restorasyonundan sonra, Japonya Batı'yla ilk kez karşılaşıp da Noh yabancı konukların resmî eğlencesi, Batılı operanın karşılığı olarak seçilince geldi. Aynı zamanlarda Avrupa tiyatrosu da Japonya'ya ithal edilmeye başlamıştı ve bu da Japon performans sanatlarının korunması ya da reformu konusunda bir tartışmanın başlamasına yol açtı. Bugün bile, sanatlarda "geleneksel/yerli" ve "modern/yabancılardan etkilenmiş" ayrımı hâlâ çok güçlüdür. Geleneksel tiyatronun, Mişima Yukio'nun "modern Noh oyunları" gibi birçok "modernizasyon" vakasına karşın *dentōgeinō* hâlâ özel sınırlar içinde kalmaya devam ediyor.

Kültür ürünlerinin böyle parçalara bölünmesi, akademinin *dentōgeinō*'yu *engeki*'nin karşıtı gibi görmesinde yansımaktadır. Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu'nun (IFTR) "Gelenek, Yenilik ve Toplum" başlıklı 2011 yıllık konferansı Japonya, Osaka'da yapıldı. Konferansın yerine ve konusuna karşın, sunulan yüzlerce bildiriden sadece dördünün Japon geleneksel tiyatrosuyla ilgili olması ve üstelik de sunucuların hiçbirinin Japon olmaması çok ilginçtir. Bunun nedeni, Japon geleneksel performansının tiyatro bölümlerinin alanına değil, performanstan ziyade tarih ve edebiyat incelemesine yoğunlaşan Japonya araştırmaları bölümlerinin alanına girmesidir. Aslında Batılı tiyatrocuların Noh'la, yazılı metne değil bedene ve harekete güçlü vurgusundan ötürü ilgilendiği düşünülürse, ironik bir şeydir bu. Shakespeare'in İngiliz çalışmaları, Aeschylus'un da Klasik çalışmaları bölümlerinin özel alanı olması

gibidir sanki. IFTR'den sadece birkaç gün sonra Estonya, Tallinn'de yapılan Avrupa Japonya Çalışmaları Birliği (EAJS) konferansında senaryo tümüyle farklıydı ve Noh üzerine on beş bildiri sunuldu.

Bu akademik ayrım sadece Japonya'ya has bir şey değildir ve Avrupa/Kuzey Amerika enstitülerinin çoğunda geçerlidir; Hawaii Üniversitesi'ninki gibi programlar istisna tutulursa, tiyatro bölümlerinde Noh ve diğer geleneksel Japon tiyatro biçimleri pek öğretilmez ve oynanmaz. Noh tipik bir şekilde, çeşitli Asya (genellikle Japon, Çin, Hindistan ve Endonezya) gelenekleriyle ilgili "Dünya Tiyatroları" kurslarıyla birlikte geçer ve bu da Noh'un, tiyatro tarihi kitaplarındaki, sıklıkla gerek coğrafi gerekse kronolojik yönden bir araya yığılmış "Doğu Tiyatroları" kategorisindeki tipik konumunu yansıtır. Gerçi yeni tiyatro bilimi zaman zaman, Routledge yayınevinin *dentōgeinō*'nun farklı bölümlerde vaka incelemeleri olarak tartışıldığı *Theatre Histories*'i gibi kitaplarda bu kategorileştirmeye karşı çıksa da, tarihsel genel değerlendirmelerin çoğu bu geleneği modern öncesi çağa sürgün eder.[5]

"Karşılaştırmalı incelemeler", kültürleri interkültüralizme aykırı bir şekilde ulus-devlet sınırları içine hapsetme eğiliminden ötürü Batı'da rağbet görmez olurken, böyle incelemeler Japonya'da hâlâ çok yaygındır ve buna bir örnek Nakazato Toşiaki'nin, yazarın perspektifinin "biz Japonlar" açısından dile getirildiği mükemmel *Comparative Study on Culture in Drama* (2001) adlı yapıtıdır.[6] Kendi janrında birkaç kitaptan biri olan Miyao Jiryō'nun *Origins of Asian Theatre* (1998) gibi yapıtlar Japonya'yı tartışılan kültürler spektrumuna katmayarak, Japonya fikrini benzersiz ve Asya da dahil olmak üzere tüm dünyadan ayrı bir şekilde yüceltir.[7]

Edward Shils "gelenek" kavramı üzerine çok önemli bir incelemesinde, Batı dünyasının Aydınlanma'dan beri, *geleneği* özgürlükçü *ilerleme* fikirlerinin antitezi olarak, sağcı muhafazakârlıkla nasıl özdeşleştirdiğini gösterir.[8] Shils'in etkileyici bir şekilde savunduğu gibi, Batı'da "bazı şeylerin, olduğu gibi, ya da yakın geçmişteki halinde bırakılması gerektiğini söylemek bile münasebetsiz görülüyor. Herhangi bir durum söz konusu edildiği zaman asıl varsayım onun değişmesi gerektiğidir."[9] Bu durum, sanatsal konuların farklı tarihsel aşamalara ait, ödünç alınmış, birbirine katılmış ve tekrar biçimlendirilerek yeni şekiller verilmiş anonim öğeler içerdiği Japonya'da tümüyle farklıdır. Bu işlem Batı'nın "eskiyi at yeniyi tut" eğilimiyle uyuşmaz.

Tarihçi Shmuel Eisenstadt'a göre Japonya, değişimi geleneğin bir alt katmanı olarak kategorize etme ve yenileşme öğelerini geleneksel diye meşrulaştırma eğilimiyle tanımlanan bir "alternatif modernizasyon" sürecinden geçti.[10] Bugün, *kamae* (ayakta duruş) ve *suriaşi* (kayan adım) gibi sadece Noh'a has olarak görülen özelliklerin birçoğu Zeami'nin bildiği pratikler değildi. Noh tarihçisi Yokomiçi Mario'nun belirttiği gibi, Noh vokal prodüksiyonunun ana karakteristiklerinden olan, *tsuyogin* (dinamik terennüm) ve *yowagin* (melodik terennüm) arasındaki ayrım ancak 17. yüzyılın başında (Edo döneminde) ortaya çıktı, fakat Edo oyuncularının eğilimi daima gelenek modifikasyonlarını Muromaçi döneminde, yani Zeami zamanında zaten varolan özelliklerle birleştirmekti.[11]

Noh tiyatrosu, "günümüze saf aktarım" mitine karşın, estetik biçimini derinden etkileyen bir sürü değişim geçirdi. Bugün Noh tiyatrosu modern bir salondur ve içindeki, antik açıkhava sahnelerini taklit eden ahşap yapıların üzerinde bir dam, çevresinde beyaz çakıllardan bir şerit bulunur ve bunun etrafında da modern koltuklardan sıralar vardır. Noh aileleri tarafından hazine gibi saklanan antik masklar ve kostümler güzellikleri ve "enerji"lerinden ötürü hâlâ performansta kullanılır, fakat elektrik ışığıyla aydınlanırlar.

Anthony Giddens, geleneği Maurice Halbwachs'ın "kolektif bellek" kavramıyla bağlantılandırır ve böylece, geleneği temel olarak "toplumsal" bir fenomen olarak nitelendirir.[12] Japonya gibi, kültürel yönden yerleşmiş bir kolektif kimliğin, yaratılmış olsa da güçlü bir etnik homojenlik imajı yansıttığı yerlerde geleneğin, ataların kültür mirasını simgelediği için kendiliğinden değerli görülme eğilimi vardır. Bundan çıkan sonuca göre de, gelenek eğer miras *olarak* kültürel kimlik aracıysa, kişilerin onu değiştirme girişimleri kültürel dokunun uyumunu bozma tehlikesi taşır.

Noh araştırmacısı Yamanaka Reiko geçenlerde çıkan "Nō'yu Diğer Performans Sanatlarından Ayıran Özellik Nedir?" adlı makalesinde, Noh kurumunun karakteristiği olan muhafazakâr yaklaşımlara örnek veriyor ve "bir performansa *nō*" denebilmesi için, "halen varolan, iyi bilinen geleneksel birimleri içermesi" gerektiğini belirtiyor.[13] Makalesinin sonlarına doğru Yamanaka, oyuncuların spesifik bir janra ait olması konusunda sorular ortaya atıyor. Anlaşılan, sanatçıların birey olarak dehasını ve yaratıcılığını yücelten Batılı sanat kavramıyla, Japonya'daki sanatçı bireylerin kendilerini gelenek

akımına kaptırma kapasitelerinin değerlendirildiği, "yaşamın içinden geçen" bir "yol" kavramını birbirinden ayıran en net algılanabilir şey, oyuncuyla janr arasındaki ilişkidir. Noh performansçılarının, profesyonel başarılarından kendi kişisel dehalarının sonucuymuş gibi söz ettiği çok enderdir; bunun yerine, bireysel çalışmalarını sanatsal bir ekolün ya da Japoncada "akım" anlamına gelen ve aynı mecrada akan sürekli bir bilgi aktarımını ima eden *ryū*'nun mirasıyla ilişkilendirirler. Aynı şekilde, Noh tiyatro performanslarını bildiren gazetelerde genellikle oyuncuların adı geçmez ve sadece *ryū*'nun adı verilir.

Kabuki vakası farklıdır; *ryū*'lara göre değil, performans tarzlarının ve spesifik bir repertuvarın aktarıldığı ailelere göre ayrılır. Kabuki oyuncuları süperstar gibi saygı görür; çoğu TV dramlarına çıkar ve yüzleri reklam afişlerinde görünür. Ama bu durumda bile aile mirasının önemi, örneğin İçikawa Ebizō XI gibi, aile adı ve kuşak numarasının yerleşmiş bir âdet olarak benimsenmesiyle belirgin bir şekilde görülür. Kabuki'nin karakteristik bir özelliği de, performansın kritik anlarında bağırarak oyuncuların adını söyleyen "profesyonel bağırganlar"ın varlığıdır. Ama bağırılarak ilan edilen şey onların gerçek adı değil, aynı ailenin diğer üyeleriyle ortak *yago,* ya da "ev adı"dır.

Bir Noh performansının başında, sahneye çıkmaya hazırlanan şite, maskesini, takmadan önce saygıyla selamlar. Aynı şekilde, Bunraku'nun *tayu*'su ya da hikâye anlatıcısı, döner bir platformla halkın önüne çıktıktan sonra, "okuyacağı" metni bir saygı işareti olarak iki eliyle tutup alnına koyar.[14] Performansçı, geleneğin totemini selamlayarak toplumsal geçmişle bir ilişki kurar. Bir oyunda "rol yapma" ya da "oynama" düşüncesinin Japoncadaki karşılığı olan fiil *tsutomeru*'dur ve bu sözcüğün taşıdığı yan anlamların arasında "çalışma", "çaba harcama" ve ayrıca "hizmet etme" de vardır.

Geçenlerde bir Japon bakkal dükkânından geleneksel performans sanatlarıyla ilgili bir elkitabı aldım.[15] Kabuki'yle ilgili bölümünün üçte biri sahne ailelerinin tanıtımına ayrılmış ve bunlara gayet ayrıntılı soyağacı tabloları, yani Kabuki'yi "daha da ilginç" kılacağı düşünülen bilgiler eklenmiş. Geleneksel sanatların çoğu için bulunabilecek bu tür elkitaplarının amacı, acemi seyircilere tiyatroyu doğru "seyretmenin yolu"nu göstermektir. Buysa, Japon kültürü için tipik bir ikinci "yol" sunuyor: *Kata. Kata,* "model", "kalıp" ya da

"biçim" anlamına gelir ve bir şeyi tam olarak yapmanın belirlenmiş "yolu" demektir. *Kata*, çay seremonisinin sofistike hareketlerinden, bir paket krakeri açma gibi sıradan eylemlere varıncaya kadar, yüksek ve aşağı kültürün her yönünü düzenler. Japon geleneksel performansını karakterize eden bölümlendirmede, *kata*'yı uygulamanın farklı yolları farklı pratik gruplarının kimliğini oluşturur. Örneğin, Noh'un koreografik birimlerinden sıklıkla *kata* olarak söz edilir; bunların en yaygını, öne doğru dört adım atarken, sağ elle tutulan yelpazenin ileri uzatılması ve sol elin de sağ elin hizasına kadar kaldırılması ve sonra geriye doğru üç adım atarken kolların iki yana açılması ve başlangıç pozisyonuna geri dönülmesini kapsar. Noh'un beş *ryū*'sunun her oyunun temel koreografisini oluşturan bu ve diğer *kata*'ları adlandırma ve uygulamada farklı tarzları vardır. Her ekolün spesifikliği her stili öylesine benzersiz kılar ki, farklı *ryū*'lara ait üyelerin birlikte performans yapması zordur.

Sıkı sıkıya bağlı olduğu kuralları genellikle yazılı olmayan ve dolayısıyla da paradoksal bir şekilde, değişime yatkın olan, "içerik"le değil "biçim"le ilgili *kata* kavramı göstergebilimci Roland Barthes'in (1915-80) ilgisini çekmişti ve Barthes *Göstergeler İmparatorluğu** (1970) adlı yapıtında Japonya'yı "boş simgelerle" dolu bir yer olarak niteledi. Barthes Japon kültürünü, merkezi var olmayan bir dizi çeper olarak görüyordu ve bu durumu Japonya'da, Yahudi-Hıristiyan kültür alanına hükmeden mutlak bir tanrının yokluğuna bağladı. Bu perspektiften bakınca Japonya'nın "biçim"e önem verdiği, Batı kültürününse önceliği "içeriğe" verdiği söylenebilir. Japon geleneği, niteliklerinin kesin ve değişmez bir şekilde tanımlanmasını olanaksız kılan, hep değişen "boş" modüllerden ibaret gibidir.[16]

"Japon geleneği", gayet açıkça belli bir dönüşüm tarihine karşın sıklıkla, evrenselleştirilen ve zamandışı bir boyutta donup kalmış ve çok çeşitli gündemlerin peşindeki siyasi ideolojiler tarafından sahiplenilmiştir. Japonya 1868'de Batılı güçlerin baskısıyla sınırlarını dış dünyaya açtı ve böylece, Şogun Tokugawa İemitsu'nun Sakoku Fermanı'yla (1635) başlayan kapalı döneme bir son verildi. İki yüzyıldan fazla bir süredir ilk kez "öteki"yle karşılaşan Japonya kendi geleneği üzerinde düşünmek zorunda kaldı ve Batılı güçlerinkiyle yarışabilecek bir ulusal kimlik resmetti.

* Roland Barthes, *Göstergeler İmparatorluğu*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., 2008. (y.h.n.)

Batı kültürünün, tüm yönleriyle, olduğu gibi ithal edildiği ve devrilmiş feodal rejimle bir tutulan Noh'un yok olma tehlikesine girdiği bir ilk dönemin ardından Japonya, Batı kültürünü Japon düşüncesiyle kaynaştırma işlemine girişerek yabancı bilgiyi "arıtmaya" ve sadece Japonya'ya has bir şeye dönüştürmeye çalıştı. Diplomat İnazo Nitobe, *Buşido: Japon Savaş Sanatı** (1899/1900) adlı çoksatar kitabında yurttaşlarına "bu adalardaki değişimin tamamen kendiliğinden olduğunu, Avrupalıların Japonya'ya bir şey öğretmediğini, Avrupa'nın gerek sivil gerek askerî organizasyon yöntemlerini öğrenmeyi Japonya'nın bizzat kendisinin seçtiğini ve bunda şimdiye kadar da başarılı olduğunu gösterdiğini" hatırlatıyordu.[17] Batı'nın güçlü ulus-devlet imajına karşılık olarak Japonya "yerli" düşünce yapısından kaynaklanan bir güçlülük ve bağlılık öz-imajı üretti.

Nihonjinron söylemlerine yönelik eleştirilerde, Japonya'nın bu tür fikirlerinin ideolojik kurgular olduğu vurgulanır; katılık ve homojenlik görüntüsünün altında, sapma ve kurala bağlama arasında sürekli bir mücadele vardır. Bu mücadele performans sanatlarının da karakteristik özelliğini oluşturmuştur. Son incelemeler, Noh tiyatrosunun geçmişten "saf aktarılmış" olduğu yolunda mitleri çürütmeye başladı ve farklı tarihsel dönemlere ait siyasi girişimlerin Noh'u spesifik kültürel gündemlere uyacak şekillerde biçimlendirdiğini gösterdi.[18] Milliyetçi ideoloji, sapma vakalarını sık sık kurumsal ortodoksluk halısının altına süpürdü. Noh'un, bozulmamış bir geleneğin parçaları gibi görünen ve sıklıkla tekdüze bir "Noh markası"[19] altında pazarlanan, şarkı ve dans teknikleri gibi özelliklerinin birçoğu aslında farklı tarihsel dönemlerin ürünüdür.

Modern dönemde Japon geleneğinin kimliği, karşıtı "öteki"den farklılaştırılma yoluyla belirlendi. Japon geleneğinin temsilcisi olarak seçilen Noh bu yüzden "elit tiyatro" olarak ayrılırken, Kabuki ve diğer "popüler" tiyatro biçimleriyse yenilenme konusunda uzun bir tartışmanın konusu haline geldi. Noh'un zamanda donup kalması beklenirken, Avrupa natüralizmi nosyonlarını Kabuki'ye sokma girişimleri sonucunda, Kabuki'yle Batı melodramının melezi Şinpa ("yeni dalga") doğdu.

Batı gerçekçiliğinin metinlerini ve performans yöntemlerini benimseyen Şingeki ("yeni drama") hareketiyle, geleneğin esaslı

* İnazo Nitobe, *Buşido: Japon Savaş Sanatı*, Çev. Doruk Akyüz, Dergâh Yay., 2016. (y.h.n.)

bir şekilde kırılma süreci başladı. 19.-ve 20. yüzyıllar arasında gerçekleşen bu tiyatro reformunun en önemli temsilcilerinden biri olan, oyun yazarı ve eleştirmen Tsubouçi Şōyō yabancı bakışının sanat konusunda Japon kimliğinin oluşmasında ne kadar etkili olduğunun farkındaydı ve Japonya üzerindeki Oryantalist perspektifler ülkeyi geleneklerini korumaya teşvik ederken Avrupa'nınsa özgürce ilerlemesinden yakınıyordu.[20] Şingeki II. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Japon avantgard tiyatrosunu oluşturdu ve sonra onun anlatım yöntemi de yeni kuşağın gereksinimlerini tatmin edemeyen bir tutuculuk haline geldi. Postmodern dönemin karakteristiği olan bir karşılıklı etkileşim sürecinde Tadaşi Suzuki'nin SCOT'u gibi bazı yeni gruplar etnik kökene dayalı ve komünal bir yaşam boyu eğitim idealine geri döndüler; Asya pratiklerinden esinlendiğini savunan Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba gibi Batılı pratisyenlerin de paylaştığı bir idealdi bu.

James Brandon 1991'de Tokyo'da yapılan, Kültürel Özelliklerin Korunması ve Restorasyonu konusunda 10.Uluslararası Sempozyum'daki sunumunda, Noh tiyatrosunun yüzyıllardır süren bir izolasyon sırasında nasıl var olduğunu anlattı.[21] Orijinalde Çin ve Kore performans geleneklerinden ithal edilmiş öğelerle oluşturulan Noh, ülkeden ülkeye geçen diğer Asya performans sanatlarının aksine, hiçbir zaman geri dönüş yolculuğu yapmadı. Ancak yakın zamanlarda, yabancı gözlemcilerin ilgisi Noh kurumunda bir tür kendini tanıma eğilimini başlattı ve bugün Noh bilgisini daha geniş ve daha uluslararası seyircilere açma amaçlı birçok etkinlik var. İlerici Batı perspektifinden bakınca bu durum ahlaken iyi bir şeydir; Noh ne kadar bilinirse insanlık için o kadar iyidir. Ama bu durum Zeami'nin gizlilik öğretisiyle (*hisureba hana*) taban tabana zıttır: Performans "çiçeği" beklenmedikle, şaşılasıyla, gizemliyle, insan tarafından kavranılmazlıkla açar. Bence bu hâlâ, Noh tiyatrosunun hem yerel hem uluslararası seyirciler için cazibesinin ana öğelerinden biridir. Zeami'nin öğretisi cehaletin yüceltilmesi değil, her bilme ve sanatsal algılama eyleminin esası olan, "bilinmeyen"i varoluşsal bir durum olarak kabul etmeye davettir.

Haruo Nişino 2008'de, popüler web sitesi the-noh.com'daki bir röportajında, bugünün, soyunma odalarının seyircilere gösterilmesi ve performans işlemleri hakkında teknik bilgiler verilmesi

gibi aşırı açıklayıcı eylemlerin "Noh anlatımını etkili kılan, anlatılmamış, gizli öğeleri" nasıl tehlikeye attığına dikkat çekti.[22] Bu tavır sadece, Noh kurumunun sekter tabiatının değişmediğini mi gösteriyor, yoksa aslında, Eisenstadt'ın Japon kültürünün temeli diye nitelendirdiği ve geleneğin korunurken bile, silinip yeniden yazılmak yerine biçim değiştirmesini mümkün kılan "belirsizlik" ilkesinin sürdürülmesine mi yoğunlaşıyor?

Noh, ikili karşıtlıklara göre, yani bir tarafında muhafazakârlık ve sekterliğin diğer tarafındaysa yenileşme ve açılmanın yer aldığı bir tartışma gibi düşünüldüğü sürece kesin çözümlere varmak olanaksızdır. Benim sormak istediğim soru şu: Artık tartışmaya bir son vermemiz gerekmiyor mu? Noh'un gizlilik ve popülerleşme hallerinin arasındaki sürtüşmeden çıkan enerji bizi performans sanatlarında geleneği ve ilerlemeyi yeniden değerlendirmeye sevk etmelidir. Bu düşünce, pratik perspektifinden bakıldığında farklı bir nüansa ve daha büyük bir aciliyete bürünür. Gilli Bush-Bailey'in bu kitaba katkısında gösterdiği gibi, pratik, tarihin keşfedilmesinde önemli bir araçtır. Noh'u kurumsal ve akademik soyutlanmadan kurtarmak için verilecek güçlü bir yanıt Noh *yapmaktır.* Anglo-sakson akademilerin hâkim olduğu bir tiyatro çalışmaları dünyasında, İngilizce konuşan, Noh eğitimi almış tiyatrocuların varlığı artık bir avantajdır; Noh'un tarihsel bir fosil olarak değil, canlı bir organizma olarak incelenmeye gereksinimi var.

Kolay bir çözüm değil bu. Noh sadece geçmişte olmuş bir şey değil, aktarılan gelenek, sürekli bir akımdır. Noh'a çok uzun zamandır varolan bağlamının dışından ve çağdaşlığının farkına varmadan yaklaşılırsa bunun riski Noh'un, estetik öğeleri metalaştırılarak "tekrarlanması"dır. Bu bakımdan, gizlilik ve bölümlere ayırma Noh estetiğinin, egzotikleştirilmiş taklitlere yol açabilecek çok hızlı ve yüzeysel bir şekilde sahiplenilmesini önler. Noh yapmak, "Noh yapıyor rolü oynamak" değildir; Noh yapmak her şeyden önce, onun disiplinine girmek ve birey olarak rolünü, geleneğin geçmişini, bugününü ve geleceğini oluşturan pratisyen topluluğuyla ilişkisi içinde yeniden değerlendirmektir.



Resim 15: Udaka Miçişige'nin yazıp sahneye koyduğu *Genşigumo*'dan ("Atom Bulutu") bir sahne. Atom bombası sonrası Hiroşima'da geçen bu şinsaku-Noh (kurallı Noh dramaturjisine göre yazılmış yeni Noh oyunu) bombardıman sırasında ölen kayıp kızının ruhunu arayan bir annenin hikâyesini anlatıyor. Gelenek muhafazakâr bir şekilde yeniden yaratılıyor ve modern bir hikâyeyi anlatmak için kullanılıyor.

Notlar

1 UNESCO, "İnsanlığın Sözel ve Manevi Mirasının Şaheserleri Beyannamesi" (2006), s. 4. Bkz. www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00103.

2 Nōgaku, Nō (Latin alfabesiyle "Noh") dans-dramını ve hem perde aralarında hem de Noh performansının içinde ve bağımsız bir oyun olarak icra edilen Kyōgen farsını kapsar.

3 Nippon Vakfı'nın yayınladığı bir belgede, geleneksel tiyatro üç ana aileye ve bunlar da daha küçük janrlara ayrılıyor ve bu kategorizasyonu destekleyen birçok kriter sunuluyor. Nippon Geinō Jitsuenka Dantai Kyōgikai, 'Dentōgeinō no genjō chōsa' (2008). Bkz. www.geidankyo.or.jp/02shi/dentou.pdf.

4 E. Rath, *The Ethos of Noh: Actors and Their Art* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), s. 190-214. *Katazuke,* koreografinin bir Noh oyununun sözlerinin yer aldığı satırlarla birlikte kaydedildiği kitaplardır. Bu notlar özellikle muğlak ve yoruma açıktır.

5 B. McConachie, G.J. Williams, C.F. Sorgenfrei ve P. Zarrilli, *Theatre Histories: An Introduction* (Londra: Routledge, 2006).

6 T. Nakazato, *Engeki no hikaku bunkaron* (Yokohama: Oseania Shuppansha, 2001), s. 13.

7 J. Miyao, *Ajia engeki no genfūkei* (Tokyo: Sanichi Shobō , 1998).

8 E. Shils, *Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), s. 1-7.

9 A.g.e., s. 1.

10 S.N. Eisenstadt, *Japanese Civilization* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), s. 313. Bu konsept Eric Hobsbawm'ın "yaratılmış gelenek" nosyonuna yakındır; bkz. E. Hobsbawm, 'Introduction: Inventing Traditions', E.Hobsbawm ve T. Ranger (Der.), *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, 1983) [*Geleneğin İcadı*, Çev. Mehmet Murat Şahin, Agora Yay., 2006] içinde, s. 1-14.

11 M. Yokomichi, "Nihon geinō no denshō to saisei: nō wo chūshin to shite", *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Nô, its Transmission and Regeneration* (Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1991) içinde, s. 27-38, s. 32.

12 A. Giddens, "Living in a Post-Traditional Society", *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* (Cambridge: Polity Press, 1994) içinde, s. 63.

13 R. Yamanaka, "What Features Distinguish Nō from Other Performing Arts?" S. Scholz-Cionca ve C. Balme (Der.), *Nō Theatre Transversal* (Münih: Iudicium, 2008), s. 78-85, s. 84.

14 Aslında tüm metin önceden ezberlenmiştir.

15 H. Takahashi, *Nippon no Dentōgeinō.* Discover Japan (Tokyo: Ei, 2010).

16 Eisenstadt, *Japanese Civilization*, s. 313.

17 I. Nitobe, *Bushido: The Soul of Japan,* İngilizce çeviri (Tokyo: Teibi, 1904), s. 159-60.

18 Bkz., daha birçoklarının arasında, Rath, *The Ethos of Noh*, N. Pinnington, "Invented Origins: Muromachi Interpretations of 'Okina Sarugaku'", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, 61:3 (1998), 492-518 ve G. Groemer, "Elite Culture for Common Audiences: Machiiri Nō and Kanjin Nō in the City of Edo", *Asian Theatre Journal*, 15:2 (1998), s. 230-52.

19 "Establishing the Noh Brand", www.the-noh.com/en/zeami/brand.html.

20 S. Tsubouchi, "The Drama in Japan", *The Mask: A Journal of the Art of the Theatre*, 4 (1911), 309-20, 309.

21 J. Brandon, "The Place of Nō in World Theatre", *International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property: Nô, its Transmission and Regeneration* (Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1991) içinde, s. 1-22, s. 4.

22 H. Nishino, "Maintain the Courage to Leap", 2008, www.the-noh.com/en/people/ sasaeru/002_haruonishino.html.

Okuma Önerileri

Komparu, K. *Noh Theater: Principles and Perspectives* (New York: Weatherill-Tankosha, 1983).

Leiter, S., (Der.) *A Kabuki Reader: History and Performance*. Japan in the Modern World (Armonk: M. E. Sharpe, 2002).

Ortolani, B. *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism* (Leiden ve New York: Brill, 1990).

Powell, B. *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity* (Londra: Japan Library, 2002).

Scholz-Cionca, S. ve S. Leiter, (Der.) *Japanese Theatre and the International Stage* (Leiden ve Boston: Brill, 2001).

10
Global Bir Tiyatro Tarihi Üzerine Düşünceler

Marvin Carlson

Tiyatro tarihi 19. yüzyılın sonunda, bir çalışma alanı olarak kurulduğunda yoğunlaştığı şey, siyasi ya da toplumsal tarih gibi, incelediği konunun zaman içinde değişimleri ve gelişimleriydi. Tiyatro tarihçileri bu sanata daha başından beri mekânsal bir anlayışla bakmayı vazgeçilmez görüyordu. Aslında tiyatro tarihini genelde içinden çıktığı edebiyat tarihinden ayıran temel özelliğin, tiyatroyla metinden ziyade mekânsal bir fenomen olarak ilgilenilmesi olduğu savunulabilir. Ama bu mekânsal ilgi hemen, edebî metnin canlandırılmasındaki dinamiklere karşı spesifik bir ilgiden gelişerek, özel bir kültürel mekânda yuvalanmış kültürel bir etkinlik olan tiyatroyla ilgili bir meseleye dönüştü. Tiyatro tarihinin tüm

organizasyonu, bir disiplin olarak yaratılışından itibaren nitelik olarak hep coğrafiydi ve öncelikle, az sayıda ve çok seçilmiş, modern, hemen hemen tümüyle Batı Avrupalı birkaç ulus-devletteki tiyatronun gelişimiyle ilgiliydi.

Almanya'da Max Herrmann ve benzer düşüncedeki araştırmacılar tiyatronun tarihsel analizini[1] geliştirmeye başladığında onların bildiği yani, Avrupa'da hâkim olan ve Avrupalı sömürgeci güçlerin tüm dünyaya keyfi bir şekilde benimsettiği ana sosyokültürel organizasyon biçimi, Avrupa tarzı ulus-devletti. Tiyatro tarihindeki ana bölünmeler bu devletlerin sınırlarıydı. Tiyatro tarihi, gelişiminin ilk yüzyılının çoğunda esasen sadece ulus-devletlere göre düzenlenmekle kalmayıp, incelenmeye değer devletler konusundaki tercihinde de son derece seçiciydi. Çabucak, neredeyse değişmez ve son derece sınırlandırılmış bir sözde dünya tarihi geliştirildi ve bu, çalışma alanındaki ders kitaplarının çoğunluğunda hâlâ bulunabilir. Bu tarih anlatımı, eski Mısır'daki ritüel dram ve klasik Yunanistan ve Roma'daki tiyatrolar hakkında zorunlu tanıtım bölümlerinden sonra (esasen, Hellenistik tiyatroların dünyanın nerelerinde olduğuna dikkat eden ve Augustine ve Tertullian gibi "Romalı" kilise babalarının aslında Kuzey Afrika'dan geldiğini gören modern birleşik ulus-devletler adına davranıyorlardı), standart tiyatro coğrafi yönden ancak muğlak bir "ortaçağ"ı kapsayarak (aslında, ayrıntılarda büyük ölçüde İngiliz olmak üzere) devam ediyor ve sonra daha rahat bir şekilde, başını İngiltere, Fransa, İtalya, Almanya, İspanya ve Birleşik Devletler'in çektiği modern ulusal sınırlardan her birinin tiyatrosu hakkında hikâyeler halinde ana rayına yerleşiyordu. Kısacası bu alan dünyanın odaklanılan çok küçük bir bölümüne ve çok az sayıda ülkeye, daha doğrusu, büyük sömürgeci güçlere dayanıyordu. Modern tiyatro çalışmalarının biçimiyle, dünyanın büyük sömürgeci güçler arasında bölünmesi arasındaki yakın ilişki, tiyatro faaliyetinin merkezlerine yöneltilen dikkatlerin birbirine oranında gayet net bir şekilde görünür. Londra ve Paris'in, yani sömürgecilik çağının büyük uluslararası başkentlerinin tiyatro tarihi kendi ülkelerindeki ve yurtdışındaki tiyatro çalışmalarına tümüyle hâkimdir ve tabii ki, üzerinde en çok çalışılan ve değer verilen tiyatro pratikleri öncelikle bu merkezlerden yayılmıştır (hâlâ gayet önemli ölçüde geçerli bir durumdur bu). İngilizce ilk önemli uluslararası tiyatro

tarihi Allardyce Nicoll'un *The Development of the Theatre* (1927) adlı yapıtıdır ve "Başlangıcından Günümüze Tiyatro Sanatının Bir İncelemesi" gibi gayet iddialı bir altbaşlığı vardır.[2] Ama Nicoll aslında, klasik Yunan ve Roma dışında, incelemesini neredeyse tümüyle yukarda söz edilen dört ülkeyle sınırlamış, buna yeni Rus tiyatrosuyla ilgili birkaç paragraf eklemiş ve Ibsen ve Strindberg gibi modern Avrupalı oyun yazarlarından da söz etmiştir. Ayrıntılı bir şekilde incelenmiş bu bir avuç Avrupa ülkesindeki mekânsal ilgi alanı da çok sınırlıdır ve neredeyse tümüyle birkaç merkezî kentteki –Londra, Paris, Roma, Moskova'daki– tiyatroya odaklıdır. Bu yönelimin epey dirençli olduğu görülmektedir. Nicoll'un kitabının hâlâ alanın temel ders kitabı olarak görüldüğü 1966'daki gözden geçirilmiş yeni baskısına sadece (altın çağıyla sınırlı olarak) İspanya ve yüzyılın ortasından bu yana, o zamana kadar sadece Avrupalılara has özel tiyatro kulübüne genelde kabul edilen Birleşik Devletler eklendi.

Aslında bu yönelim Avrupa'da, Nicoll'un kitabı çıkmadan önce de gayet benimsenmişti. Alphonse Royer'in anıtsal *Histoire universelle du théâtre* (1869-78)[3] adlı yapıtı, şatafatlı adına karşın, altı bölümünün neredeyse hepsini Avrupa'nın büyük uluslarına ayırmıştı. "Evrensellik" iddiasıysa ilk cildinin Batı Avrupa dışında, yirmi sayfasının Hindistan ve Çin'deki klasik drama ve son cildinin on iki sayfasının "Doğu"ya ayrılmasına dayanıyordu ve bu "Doğu" da Ermenistan, Romanya ve modern Yunanistan'dan ibaretti! Royer İngilizceye çevrilmediyse de, bundan sonraki Avrupalı çok ciltli tiyatro tarihi, yani Danimarkalı oyuncu ve tiyatrobilimci Karl Mantzius'un yazdığı *Skuespilkunstens Historie* (1897-1907) neredeyse çıkar çıkmaz çevrildi[4] ve İngiltere ve diğer yerlerdeki daha sonraki çalışmalar için önemli bir model oluşturdu. Altı cildinin ilki antik Hindistan, Japonya, Çin, Yunanistan ve Roma'yı kapsıyordu (cilde tabii ki Yunanistan ve Roma hâkimdi) ve romantik dönemle devam eden daha sonraki ciltler neredeyse tümüyle Fransa, İngiltere ve Almanya'ya ayrılmıştı.

Tiyatro incelemelerinin bu mekânsal temeli, daha başından beri bu incelemelerin önde gelen uluslararası örgütünde, yani 1957'de resmen kurulmuş olan Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu'nda net bir şekilde görülebilir. Bu kuruluşun tüzüğü, "bütün ülkelerde tiyatro araştırmasına adanmış organizasyonlar

ve kişiler arasında uluslararası bağlantıyı" teşvik etmesini gerektirir.[5] Bu türden ifadeler ve hatta organizasyonun adı bile, gerçekte olandan ziyade bir umudu dile getiriyor. Tiyatro araştırmaları o tarihte bir çalışma sahası olarak yarım yüzyıldan fazla bir geçmişe sahip idiyse de, hem incelenen konular hem de bu incelemeye katılan araştırmacılar olarak hâlâ, neredeyse sadece Batı Avrupa ve Birleşik Devletler'e yoğunlaşmıştı. Organizasyonun ilk konferansı Venedik'te yapıldı ve on yedi ülkeden temsilciler katıldı.

Bunların on beşi Avrupa'dan ve bunun on biri de Batı Avrupa'dandı. Kuzey ve Güney Amerika'dan temsil edilen tek ülke Birleşik Devletler'di ve geri kalan tüm dünya tek bir ülkeyle, Japonya'yla temsil ediliyordu. "Bütün ülkelerde"ki tiyatro araştırmalarına adanmış bir organizasyonda dünyanın temsilinde daha baştan böyle bir eksiklik o zamanlar tiyatro tarihine hâkim olan görüşü çok iyi yansıtıyor. İlk olarak 1941'de George Freedley ve John Reeves tarafından yayınlanan,[6] o zamanların en kapsamlı tiyatro tarihinin 772 sayfasından ABD ve Avrupa dışındaki dünyaya ayrılan sayfa sayısı 50'den azdı. Tüm Afrika yahut Arap dünyasındaki herhangi bir tiyatro hakkında tek laf yoktu. Güney Amerika'nın tümü sadece 8, tüm Asya sadece 30 sayfa tutuyordu ve bu da neredeyse tümüyle Sanskrit dramı, Noh ve Kabuki gibi klasik biçimlere ayrılmıştı. Çin'le ilgili kısa bölümün başlığı tipik bir şekilde, "Anlaşılmaz Çin"di. On yıl sonra Nicoll *World Drama* gibi bütüncül bir başlık taşıyan ve koskoca 1.000 sayfa tutan daha da anıtsal bir çalışma yayınladı. Bu kadar hacimli ve böyle bir başlık taşıyan bir kitabın herhalde, eski çalışmalara kıyasla daha iddialı bir coğrafi alanı kapsaması beklenebilir ama gerçek öyle değildi. Nicoll, Yunan ve Roma tiyatrosuyla ilgili zorunlu bölümlerden sonra Avrupa ortaçağı ve rönesansına geçiyor ve bunu yaparken neredeyse bütün dikkatini İngiltere, Fransa ve Almanya'ya yöneltiyordu. Birleşik Devletler'e de epey dikkat harcanmıştı fakat Amerika'daki başka herhangi bir tiyatro hakkında hiçbir şey yoktu ve dünyanın Avrupalı olmayan geri kalanı, "Sanskrit Dramı", "Çin Dramı" ve "Japon Dramı"[7] altbaşlıklarına ayrılmış 20 sayfalık bir "Doğu Dramı" bölümüne sığdırılmıştı gettoya tıkılırcasına. Yüzyılın ortasında en iddialı uluslararası tiyatro tarihi projesi herhalde Heinz Kindermann'ın (1957-74) on ciltlik *Theatergeschichte Europas*[8] adlı yapıtıydı ve tabii ki, o kıta dışındaki hiçbir tiyatroyla ilgilenmiyordu.

Bundan hemen hemen yirmi yıl sonra, 1968'de Oscar Brockett'in *Tiyatro Tarihi** adlı yapıtı ilk çıktığında tiyatro tarihinin manzarası neredeyse hiç değişmemişti.[9] Brockett on dokuz bölümden birini Doğu dediği, özellikle Japonya'ya ayırdı ve Latin Amerika, Afrika, Avustralya, Güneydoğu Asya ve tüm Arap dünyasına hiç yer vermedi. Genel tiyatro tarihi konusunda, *Dünya Tiyatrosu* adını taşıyacak kadar ileri giden diğer bir aday da aynı yıl, amatör tarihçi Bamber Gascoigne tarafından yayınlandı[10] ama taşıdığı isme karşın, neredeyse tamamen aynı önyargıyı yansıtıyordu. 335 sayfasından sadece 20'si Avrupa ve Birleşik Devletler dışı materyale ayrılmıştı. "Doğu" adlı bu bölümde Hindistan'a iki, Çin'e üç ve Japonya'ya on beş sayfa verilmişti.

Bu kitapta bir araya getirilen kısımların incelediği konular yeni yüzyılda durumun ne kadar önemli derecede değiştiğini gösteriyor. Mekânla ilgili III. Bölümde yer alan dört makaleden muhtemelen sadece biri, yani Japon geleneğiyle ilgili kısım bir kuşak önce standart bir dünya tarihi içinde anılmaya değer bulunmuş bir alanı içeriyor. Mısır özellikle çok ilginç bir vakadır, çünkü ironik bir şekilde, oradaki antik ritüeller geleneksel tiyatro tarihlerinin ilk bölümlerinde neredeyse değişmez bir kural gibi hep ele alınır ama sonrasında Mısır'dan bir daha hiç söz edilmezdi sanki orada sonraki 3.000 yıl boyunca hiç tiyatro falan yokmuş gibi.

20. yüzyılın muhtelif sözde dünya tiyatro tarihleri arasında sadece Brockett hâlâ geniş çevreler tarafından okunuyor. Daha başından beri, böyle bir çalışmanın modeli haline gelmeyi başaran bu kitap yaklaşık her üç yılda bir sürekli güncellenen yeni baskılar halinde çıkarak alandaki hâkimiyetini sürdürüyor. Bu güncelleme sayesinde, tiyatro tarihi konusunda akım olan yaklaşımların süregiden ve genel olarak doğru bir özetini sunabiliyor. Bu yaklaşımın 20. yüzyıl sonunda coğrafi olarak anlamı, Avrupa ve Birleşik Devletler'in geleneksel alanlarının dışındaki tiyatro geleneklerinin yavaş yavaş tanınmasıydı. Avrupa sömürgecilik çağı sonuna yaklaşırken, Avrupalı olmayan yerlere karşı bilimsel ilgi giderek artıyor ve onlar Avrupa etkisinin ve sömürüsünün kolonyal uzantıları değil, kendi

---

* Burada bahsedilen kitabın İngilizce orijinalinin ilk baskılarıdır. Doğu Tiyatrosu başlığının genişletildiği ve Afrika Tiyatrosu'nun da eklendiği 1999 yılı baskısından sonra yapılan Türkçe çevirisi ise, (Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Çev. Tufan Göbekçin, Dost Kitabevi Yay., 2016, onları da içerir. (y.h.n.)

başlarına ve kendi koşullarına göre incelenmeye değer, ayrı varlıklar olarak görülüyordu.

Artan bu ilgi henüz, Avrupalı yahut Amerikalı olmayan önemli sayıda tiyatrobilimcinin çıkıp kendi bölgelerini ve kültürlerini incelemeye başlaması anlamında değil, Avrupalı ve Amerikalı araştırmacıların Avrupalı olmayan tiyatro üzerinde giderek daha çok tiyatro araştırmasına başlaması anlamındadır. Tiyatro tarihi dalının üyeleri arasında Asya, Afrika ve Latin Amerika tiyatrolarında uzmanlaşmış araştırmacılar sayılmaya başlandı ve bu araştırmaların sonuçlarını bildiren makaleler sadece *Theatre Journal* ve *Theatre Survey* gibi, alanın önde gelen kökleşmiş bilimsel dergilerinde değil, 1967'de kurulmuş *Latin American Theatre Review,* 1984'te kurulmuş *Asian Theatre Review* ve 1987'de kurulmuş *South African Theatre Journal* gibi, özellikle bu yeni araştırma alanlarına odaklanmak için kurulmuş yeni dergilerde de çıkmaya başladı. 1970'lerde Brockett'in yeni baskıları önce Asya konusunda daha çok materyal, sonra da Latin Amerika ve Afrika'dan materyaller içermeye başladı. 1980'lerin ortalarında tiyatro çalışmalarının kendini global bir disiplin olarak nitelemek için otuz yıl öncesinden çok daha fazla haklı nedeni vardı. Bu yönde elbette büyük adımlar atılmıştı ama yeni yüzyılın başında Fas'tan Endonezya'ya kadar tüm Arap dünyası gibi çok önemli alanlar hâlâ bu disiplinin mekânsal farkındalığının dışındaydı.

Tiyatro incelemelerinde bir taraftan da, tiyatro tarihinin mekânsal genişlemesiyle çok yakından bağlantılı diğer bir önemli değişiklik daha gerçekleşiyordu: Performans çalışmaları denecek bir alana yönelik ilginin doğuşu. Tiyatro çalışmaları geleneksel olarak özellikle Avrupa-ABD tiyatrosuna değil, üstelik bu tiyatronun Yunanlarla başlayıp Schiller, Shakespeare ve Molière gibi figürlerle devam ederek Ibsen, Çehov ve ardıllarına kadar uzanan edebî dram geleneğinin temsil ettiği özel bir bölümüne de odaklanmıştı. Hikâye anlatıcılığı, teatral dans ve kukla gibi, edebî olmayan popüler eğlenceler ya da halk eğlenceleri gibi diğer tiyatro ve mimetik performans biçimleri de genellikle, geleneksel tiyatro tarihi sınırlarının dışında görülürdü. Tiyatro çalışmalarının bu diğer performans janrlarına açılması, tiyatro tarihçilerinin artık tiyatroyu geleneksel Batı modelinde incelemekle sınırlanmak zorunda kalmaması demekti ve kolonyalizm nedeniyle dünyanın çoğunda yerel performans geleneklerine bu modelle bakılmış olduğundan, bu genişleme saye-

sinde, Avrupa ve Kuzey Amerika kıtaları dışındaki yeni araştırma sahalarında çok daha zengin ve kapsamlı tarihsel incelemeler yapılabilecek, hatta teşvik edilecekti. Bu yeni yönelim iki boyutta gelişti: Hem coğrafi olarak, tiyatro çalışmalarının dünyanın o zamana kadar tiyatro tarihçileri tarafından görmezden gelinen bölgelerine açılması, hem de fenomenolojik olarak, metne bağlı bir disiplinden, performans eylemlerinin mekânsal koşullarıyla ilgilenen bir disipline geçiş.

Bu yeni ilgileri yansıtma ve tiyatro tarihinin geleneksel yöneliminden coğrafi, tematik ve söylemsel bir sapma konusunda bugüne kadar en önemli girişim *Theatre Histories*'in, çoğulculuğa adanmışlığı sadece adıyla değil, alanın giderek artan karmaşıklığını ve çeşitliliğini tanımasıyla da yansıtan, dört yazarın yarattığı 2006 baskısıydı.[11] Kitabın önsözünde, konuya "global bir perspektif" sunan "yeni bir yaklaşım" olduğu iddia ediliyordu. Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu başkanı Brian Singleton, tiyatro tarihini "nihayet" dünya ölçüsünde gören, "bugüne kadar öteki kültürlerin tiyatrolarını marjinalize etmiş Avrupa-Amerikan sınırlarını yıkan" kitabın devrimci niteliğini vurguluyordu.[12]

Gayet yararlı bir sözel kültürler bölümüyle başlayan ve aynı şekilde yararlı bir interkültüralizm ve melezlik bölümüyle sonlanan bu yeni projenin daha çağdaş bir perspektif sunduğu kuşkusuzdur. Ama kitabın bu iki bölümünün arasında biz, birçok kültürün "Batı tiyatrosu sınırlarının değil, kendi sınırlarının içindeki" tiyatro, dram ve performanslarıyla ilgilenildiği[13] iddia edilse de, esasen çoktandır bilinen bir alandayız yine. Konu materyalini gösteren basit bir tablo her şeyi açık ediyor. Baştaki ve sondaki teorik bölümler 520 sayfalık metnin 85 sayfasını tutuyor. Geri kalanın tamamı, geleneksel Avrupa esaslı tarih yoluyla, Mısır'daki ritüel dramdan (yani her zamanki gibi, tüm Arap dünyasından verilen tek performans örneğinden) girip, ortaçağ, rönesans, romantik dönem ve avantgarde üzerinden çağdaş ve uluslararası tiyatroya kadar gidiyor. Bu rotayı takip eden 435 sayfanın aslında, Singleton'un Avrupa-Amerika ekseni dediği doğrultudan sapan kısmı 70 sayfadan az ve bunun yaklaşık 50 sayfası Doğu'nun zaten çoktandır kabul edilmiş direklerine –Japonya, Hindistan ve Çin'e– ayrılmış; Maya tiyatrosu 5 sayfa ve tüm Latin Amerika ve (Mısır ritüelleri dışında) Afrika kıtası da 3 sayfa tutuyor. Aslında bu yeni "dünya tiyatrosu" metninin mekânsal olarak, gerek

içerik, gerek coğrafi yönden, öncellerinden hiç de iddia ettiği kadar radikal bir farkı yok. Eserin, hepsi de seçkin tiyatro tarihçisi dört yazarıyla övünmesine karşın, temsil ettikleri coğrafi sahanın epey dar olması da önemsiz değil elbette; yazarların üçü ABD'li profesör ve biri İngiliz (fakat aslen ABD'li). Bu geleneksel, dar Avrupa-Amerikan perspektifini düzeltmesi beklenen ve girişinde bunu yaptığını gerçekten iddia eden ikinci (2009) baskısında da aslında bu konuda değişiklik şaşırtıcı derecede az ve bu durum, kitabın kapsamını ana metnin temelde geleneksel anlatımının dışına genişletme konusunda muhtemelen en iyi fırsat olan yirmi dokuz "vaka incelemesi"nde, spesifik analizlerde gayet iyi görünüyor. Yeni baskının önsözünde, "Afrika, Asya ve Batı'dan yeni vaka incelemeleri kattık"[14] diye övünülmesine karşın, Latin Amerika ve Arap dünyası gibi görmezden gelinmiş çok büyük alanlara yine hiç değinilmiyor ve daha da ciddisi, yeni ve önemli ölçüde geniş vaka incelemeleri gibi çok mütevazı bir iddia bile aslında gerçekleştirilmemiş. Vaka incelemelerinin, biri Beckett, diğeri de uzman pazarlama üzerine ikisi çıkarılıp iki tane eklenmiş ve bunların ikisi de Asya üzerine falan değil, biri İngilizce konuşan beyaz Güney Afrikalı oyun yazarı Athol Fugard, diğeriyse Schiller ve Alman ulusal tiyatrosunun doğuşu üzerine, tümüyle geleneksel bir materyal.

Amacım kesinlikle, aslında epey beğendiğim ve global tiyatro tarihiyle cidden ilgilenme konusunda bugüne kadar en ciddi girişimde bulunan bir kitap hakkında olumsuz bir eleştiride bulunmak değil. Fakat onun eksikliklerini göstermenin gerekli olduğu kanısındayım ve bunların kökü büyük ölçüde, hem konu hem de sunum tarzı yönünden geleneksel paradigmaları bırakmaya gönülsüzlükten kaynaklanıyor olabilir. Çağdaş global tiyatro tarihi bunların ikisinin de sorgulanmasını gerektiriyor. Ben öncelikle, konu materyalinin yarattığı coğrafi güçlüklerle ve modern tiyatro tarihinin, halen tarihsel kriterler dahilindeki ülke listesine sürekli yenilerinin eklenmesiyle artan global farkındalığa vereceği karşılıkla ilgiliydim. İlgilenilmesi gereken ülkelerin, kültürlerin ve dilsel geleneklerin alanı genişlemeye devam ederken, herkesin kabul edebileceği bir dünya ya da global tiyatro tarihi yazma projesi, özellikle de son yüzyılın standart, tek ciltten ibaret dünya tiyatro tarihlerini yaratanlar gibi tek başına bir araştırmacı için gittikçe daha zor hale geldi. Bu nedenle, *Theatre Histories*'in dört yazarı ilk baskılarının

önsözünde dürüstçe ve makul bir şekilde, "dünyanın tüm tiyatro ve dram tarihini kapsama gibi imkânsız bir işe"[15] kalkışmayacaklarını itiraf ediyor ve bence tiyatro tarihçilerin çoğu, eski kuşaktan araştırmacıların kendilerine güvenerek üstlendikleri böyle bir projenin bugün artık imkânsız olduğu düşüncesine katılacaktır.

Ama global tiyatro tarihiyle uğraşmanın getirdiği sorunların giderek artmasının yanı sıra, dikkate alınması mümkün ülkelerin çoğalmasının da çok ötesine uzanıyor. Bundan daha da büyük bir sorunu yaratan şeyse, geçmişin ve günümüz tiyatrosunun geleneksel ulus-devlet modeliyle incelenemeyecek yahut anlaşılamayacak birçok önemli boyutunun giderek fark edilmesidir. En dolambaçsız örneklerden biriyle başlarsak, Orta Asya'daki Kürtler ve Kuzey Afrika'daki Berberiler gibi, sömürgecilik döneminde yaratılmış geleneksel ulus sınırlarına pek uymayan ve sonuç olarak, ilgili devletlerin dominant etnik gruplarının ve elbette tiyatro tarihçilerinin genellikle unuttuğu ya da görmezden geldiği muhtelif etnik grupların etkinliklerini yansıtan performans gelenekleri konusunda farkındalığın giderek arttığını kabul etmek gerekiyor. Dünyanın her tarafında, ulus-devlet sınırlarının kapsadığı ya da böldüğü, performans gelenekleri dikkati hak eden, fakat ulusal geleneklere verilen önem yüzünden unutulan çeşitli büyüklüklerde etnik gruplar var. Bunlar sadece, Berberiler gibi çoktan kabul edilmiş kültür adacıklarını ve Flanders, Katalonya ve Quebec'in çok daha fazla bilinen ve kabul edilmiş tiyatro geleneklerini değil, asıl yerlerinden isteyerek yahut istemeden ayrılıp göçmen adacıkları ve mülteci kampları gibi yeni topluluklar kuran insanların yarattığı, sürekli başkalaşan ve değişen topluluklarda yaratılan tiyatro ve performansları da kapsıyor. Ulus-devlete yoğunlaşmış tiyatro tarihi yakın zamanlara kadar bu sistemin göçmen tiyatrosu, mülteci tiyatrosu ve sömürge tiyatrosu gibi istisnalarına, ya da hatta Hindistan'daki İngiliz tiyatrosu ve Kuzey Afrika'daki Fransız tiyatrosu gibi belirgin ve önemli örneklere bile pek dikkat etmiyordu. Bugün kısmen, özellikle Afrika ve Karayibler'deki Frankofon çalışmalardan ve ilgilendiği en önemli konu farklı kültürlerin karışım ve etkileşimi olan postkolonyal çalışmalardaki gelişmelerden esinlenerek, eski Avrupa sömürgelerinin tiyatrosuna yönelik ilgi giderek artıyor. Ama göçmen ya da mülteci topluluklarının tiyatro ve performanslarına, bu toplulukların yeni global yaşantının belli ki gittikçe daha görünür ve etkileyici bir parçası haline geliyor olmasına

karşın, hâlâ bununla kıyaslanabilecek bir ilgi yok. Bugün global tiyatro tarihini araştırma konusunda her ciddi girişim muhakkak ki, bunlar gibi hızla değişen toplulukların etkinlikleri ve etkileşimleriyle yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Bununla çok yakından ilgili bir sorun da dünyanın, Avrupa sömürgeciliğinin büyük ölçüde keyfi ulus-devletler yarattığı Afrika ve Ortadoğu gibi birçok bölgesindeki, birden çok ulusal geleneğin olduğu ve dolayısıyla performans gelenekleri birden çok, melez ve standart Avrupa modeline neredeyse hiç uymayan tiyatro ve performans etkinliklerine Avrupa tarzı, ulusa dayalı bir modeli uygulamanın zorluğudur. Örneğin Afrika'nın Mağrip'ine bakalım: Fas, Tunus, Cezayir ve sınıra biraz daha yakın kısımlarıyla Libya. Sömürgecilik dönemi sırasında, (Fransa, İspanya ve İtalya gibi) farklı sömürgeci güçler tarafından (hamilik, koloni ve anavatanın fiilen bir parçası kılmak gibi) çok farklı yollarla yaratılan bu dört modern devlet, sömürgecilik sırasında ve o zamandan beri tiyatro ve performans yönünden esasen ayrı uluslar olarak görülmelerine karşın, performans geleneklerinin her türlüsü Avrupalıların çizdiği bu sınırlardan tümüyle bağımsızdır. Bunların arasında, özellikle yerel Berberi halklarının birçok sömürgecilik öncesi ritüeli ve kabile pratikleri, Müslümanlıkla bağlantılı performans pratikleri ve daha önceki Osmanlı işgalinden kalan Türk kukla geleneğinin izleri vardır. Bu resim, sömürgeci güçlerin ya da sonraki hükümetlerin bu yeni, sıklıkla da keyfi, devletler için tarihsel materyalleri seçici, genellikle de son derece keyfi şekilde unutarak ve hatırlayarak "ulusal" gelenekler yaratma girişimleriyle daha da karmaşıklaşmıştır. Evan Winet'in yakınlarda çıkan *Indonesian Postcolonial Theatre* adlı yapıtı, sömürgeciliğin yarattığı, performans tarihinde Güneydoğu Asya'nın dört bir yanından gelenlerin yanı sıra Çin, Hindistan, Avrupa ve Arap dünyasından pratiklerin de birbirine karıştığı çokkültürlü ve çokdilli karmaşık bir "ülke"deki bu dinamiklerin karmakarışıklığını gösteriyor.[16] Global tiyatroyu meydana getiren farklı performans geleneklerinin oluşturduğu uçsuz bucaksız toplamı bir şekilde temsil etme sorununu bir kenara bıraksak bile, bu geleneklerin arasında tarihsel ya da coğrafi yönden sürekli değişim gösteren karşılıklı etkileşimi takip etmenin getirdiği daha da korkunç sorun, eğer geleneksel çizgide düşünülecek olursa, global bir tiyatro tarihini hiç olmayacak bir hayal haline getireceğe benziyor.

Global bir tiyatro tarihi projesinin Endonezya gibi, geleneksel materyallerin karmaşık eritme potalarına yaklaşımın bir yolunu bulması gerekecektir ve benim görüşümce, bu şekilde bir global tiyatro tarihiyle uğraşma gibi zor bir işe yaklaşmanın halihazırdaki en kritik yolu, Avrupa'nın ulus-devlet tarzı anlatım modelinin yerine, son günlerde kültürel ve toplumsal çalışmalarda geniş çevrelerce kullanılan daha esnek ve açık uçlu bir entelektüel model olan, Gilles Deleuse ve Félix Guattari'nin geliştirdiği "köksap" modelini koyacak bir paradigma değişikliğine sahip çıkmaktır. Deleuse ve Guattari *A Thousand Plateaus** adlı kitaplarında, geleneksel tiyatro tarihindeki gibi ikici ve çizgisel bağlantılara dayalı "ağaçsı" bilginin karşısına, teori ve araştırmada "köksap" tarzını çıkarırlar.[17] Köksap, fenomenler arasında özgürce hareket ederek, sabit yapılar ya da çizgisel hikâyeler aramadan, olası her yönde bağlantılar kurar. Sunum ya da yorumda hiçbir düzenleyici modele öncelik tanımadan, çok çeşitli ve akışkan bağlantıları mümkün kılar. Böyle bir yaklaşım, hem geçmişteki hem bugünkü tiyatronun öyle bir dizi çizgisel hikâye şeklinde değil, ancak sürekli değişen, iç içe girmiş kültürel bir ağ olarak kavranabileceğini kabul eder.

Bu köksap yaklaşımına karşı çıkılıp daha geleneksel bir tarihsel yaklaşım korunmaya çalışılırsa, kapsanan coğrafi alan sürekli genişletilse bile, kültürlerin iç içe girişinin teşhisi konusunda muazzam sorun ortadan kalkmayacaktır. Bu durum tiyatro tarihinin her zaman, genellikle yadsınmış olsa da, önemli bir parçasıydı[18] ve performansların ve seyircilerin coğrafi yönden çok hareketli olduğu günümüzde, gönüllü ya da zorunlu her türlü dilsel, etnik ve kültürel göçlerin yarattığı değişken toplumlarda her zamankinden daha belirgin, önemli ve karmaşık hale geldi. Tiyatro tarihi her zaman, tiyatro tarihçilerinin kabul ettiğinden çok daha köksapvariydi ama çağdaş dünyanın giderek artan karşılıklı ilişkinliği şimdi hem bugünkü hem de geçmişteki tiyatro etkinliği konusunda bu gerçeği kabullenmeye zorluyor bizi.

Bu durumu, hemen hemen evrensel çapta görmezden gelinmiş tek ve küçük bir ülkeyi, yani Bangladeş'i global tiyatro tarihi anlatımına katmaya çalışmanın bazı sonuçlarını gösteren, kendime ait bir vaka incelemesini sunarak kısaca sergileyeyim. Bu ihmal edilmiş

* "Bin Yayla". Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* (Çev. Ali Akay, Bağlam Yay., 1990) adıyla Türkçeye çevrilmiş kitabının ikinci bölümüdür. (y.h.n.)

bölgenin her yerle önemli bağlantıları olduğu neredeyse hemen fark edilir. Coğrafi olarak Hindistan, Çin ve Güneydoğu Asya'nın kavşağında yer alan bu ülke yüzyıllardır, bu bölgeler arasında canlı tiyatro, dans ve kukla dramlarının geçişine tanık oldu. Sufi hocalar bu karışıma 1.000 yıldan fazla bir zaman öncesinden beri katkıda bulundu ve bunun nihai sonuçlarından biri de Bangladeş'te yaşayan önemli bir İslami azap oyunu, Ta'zieh geleneğidir; tiyatro tarihçileri bunu, nadiren söz edecek olurlarsa, sadece İran'la bağdaştırırlar. Bangladeş, Rabindranath Tagore'yi milli oyun yazarı sayarsa da, onun yaşadığı, Hindistan'ın birleşik halde İngiliz işgalinde olduğu dönemde henüz böyle bir ülke yoktu. Yani tüm bu karmaşık kolonyal ve postkolonyal tarih hikâyenin bir parçasıdır. *Theatre Histories*'de hiç söz edilmeyen Tagore bizi daha birçok yöne götürüyor. Nobel edebiyat ödülünü kazanarak Doğu-Batı edebî tanışması ve etkileşimi gibi muazzam bir konuyu gündeme getiren ilk Avrupa dışı yazardır. William Butler Yeats ve Ludwig Wittgenstein ona hayran kalıp tercüme ettiler ve bunların ikisi de başka kültürel dünyalara büyük perspektifler açtı. Tagore'nin *Mektup** adlı piyesi, Varşova Gettosu'nun çocukları tarafından, Treblinka'ya gönderilmeden hemen önce oynanmasıyla bilinir; bunun yarattığı bağlantıları düşünün. Devam edersek, bugün Bangladeş'in en bilinen tiyatro organizasyonu Asya Tiyatro Merkezi adını taşıyor, fakat ismine karşın Ibsen'in *Hortlaklar*'ıyla açılmış ve bu oyun yazarının eserleriyle uzmanlaşmıştır ve buna 2006'da, büyük bir uluslararası Ibsen konferansının ve dünyanın her tarafından gelen Ibsen prodüksiyonları festivalinin ev sahipliği de dahildir. Bu festivalin, güncel tiyatro etkinliklerinin iç içe girmesi yönünden çıkarımlarını düşünün. Ve devam edip gidiyor.

Açıkçası, aynı işlem standart tiyatro tarihinden seçilen daha tanıdık ve geleneksel örneklerle, örneğin Weimar'da Schiller yahut İngiliz pantomimiyle (*Theatre Histories*'den iki vaka incelemesiyle) de takip edilebilir ve aslında bu olanakların sağladığı çok sınırlı keşiflere de zaman zaman girişilmiştir ama tiyatro tarihindeki etkinliklerin çoğunluğundan oluşan dominant içerik, giderek evrimleşen bir ulusal geleneğin içindeki pozisyonunu koruyor. Bir köksap yaklaşımı bu fenomeni çok farklı bir şekilde ele almayı mümkün kılar. Tiyatro ve performans halısından bir iplik yakala-

* Rabindranath Tagore, *Mektup*, Çev. Sabati Ataman, Semih Lütfi Kitabevi, 1940. (ç.n.)

dığımızda bu bizi çabucak çizgisel bir hikâyeye değil, siyasi ve kültürel faaliyetlerin sonsuz yönlerde doğru ve verimli bir şekilde takip edilebileceği, gittikçe karmaşıklaşan ilişkinliklerine götürür.

Böyle bir yaklaşım için bugün en bilinen ve erişilir araç elbette, en azından teorik olarak, bir araştırmacıya tiyatro tarihinde ilginç bulduğu bir ipliği takip ederek, yürüttüğü projesinde kendisine en yararlı ilişki ve etkileşim ağını oluşturmasını mümkün kılacak köksap materyalleri sağlayan internettir. Evet, hiçbir araştırmacı weble global tiyatroyu yakalayamayacak ama bugüne kadar hiçbir araştırmacı bunu geleneksel tiyatro tarihiyle de yapamadı zaten. Webin sunduğu şey, materyali takip etme ve bu materyali, dünya tiyatrosunun geleneksel tarihi gibi köksap dışı kaynakların hiçbir zaman mümkün kılamadığı bir şekilde, hem bugünkü hem de geçmişteki gerçek tiyatro ve performans çalışmalarına çok daha doğru ve dürüstçe bir erişim sunarak bağlantılandırabilme potansiyelidir. Mesela yukarıda yer verilen Bangladeş örneğinde, bir araştırmacı networke, söz ettiğim konulardan herhangi biriyle –Tagore, Bangladeş, Yeats, Asya Tiyatro Merkezi, Ibsen festivalleri, Ta'zieh vesaireyle– girebilir ve bunların her biri yeni bağlantılar ve daha zengin bir ilişkiler ağı kurma olanağı yaratarak, normal çizgisel anlatımlı bir çalışmada tasarlanamayacak ya da tahmin edilemeyecek kadar zengin olanaklar sunar.

Theatre Histories'in yazarları okuyucularını web kaynaklarından yararlanmaya teşvik ederken, anlaşılabilir ve endişelerinin yerindeliğine katılmamız gereken bir uyarıda bulunuyor. Aslında ikinci baskılarında özel olarak "World Wide Web kaynaklarını kullanmada bir ikaz" başlığını verdikleri bir bölüm var.[19] Herkesin webe birtakım veriler yükleyebileceği ve bu yüzden de kullanıcıların, geleneksel bilimsel yayınların geçmesi gereken normal uzman denetimiyle korunmuyor olması gibi çok önemli bir konuya değiniyorlar. Bu uyarı tabii ki çok önemlidir ama bu sadece, çalışmalarını genişleten web kullanıcılarının araştırmalarında daima böyle bir ihtiyat payı olması gerektiği anlamına gelir. Ulaşılabilen bir sürü bilgi kaynağı her zaman vardı ve bunların güvenilirliği de daima çok değişiklik gösteriyordu. Araştırmacıların kaynakların güvenilirliğini sınamaya devam etmesi ve kaynaklar kuşkulu olduğunda çok temkinli davranması gerekir. Webde sunulan her türlü materyalin çok büyük miktarlarda artması ve bunlara erişimin çok kolaylaşma-

sı kullanıcıların ulaşılan her türlü materyali değerlendirmede ve kullanmada her zaman gerekli olagelen eleştirel muhakemeyi devreye sokma gereğinin de artmasını getirecektir. Bu, önemli bir sorundur ama gerçek, halihazırda webin global tiyatro tarihi konseptinin üstesinden gelmenin tek yolu olduğuna inandığım köksap organizasyonuna en yakın şeyi sunduğudur ve bu durumda, ya bu projeden vazgeçilmesi, ya da webin getirdiği zorlukların kabullenilmesi gerekiyor. *Theatre Histories*'deki kısa uyarıdan alınacak gayet açık çıkarsama, gerektiğince temkinli kullanılırsa webin, bu metnin de dahil olduğu ağın içindeki "bilimsel kitap ve makaleler" için son derece yararlı bir tamamlayıcı olabileceğidir. Webin bu paradigmaya bir dış çember olarak eklenmesi tiyatro tarihinin geleneksel anlatımını zenginleştirme girişiminden başka bir şey değildir ve ben de global tiyatro tarihine bu önceliğin verilmesi gerektiğini, köksapın merkeze, hem geleneksel bilimsel çizgisel araştırmaya, hem de web işlemlerinin esin verdiği ve mümkün kıldığı yeni araştırma yapılarına götüren ve bunların sayesinde sürekli büyüyen web olanaklarının ortasına taşınmasını savunuyorum.

Globalleşmenin tiyatro tarihçilerince bugüne kadar genellikle dikkate alınan tek yönü bu fenomenin en apaçık, sınırlanmış ve çok ünlenmiş yönüdür ve bu da uluslararası tiyatro prodüksiyonlarının, uluslararası yönetmenlerin ve yıldızların, uluslararası festivallerin ve Arianne Mnouchkine, Tadashi Suzuki ve Peter Brook'unkiler gibi, çok ünlenmiş, "karışık kültürlü" birkaç prodüksiyonun giderek artan önemidir. Bu çalışmanın, tiyatroya ve tiyatro tarihine gerçekten global bir bakışın kapsaması gerekenlerin ancak çok küçük bir parçasını temsil ettiği gayet açık. Bugünlerde "dünya" yerine "global" teriminin tercih edilmesi özellikle, son on yıllarda dikkatlerin kültürler arası karşılıklı bağlılık ve dünyanın farklı yerlerinden performanslar da dahil materyallerin gittikçe artan akışı ve birbirine karışması konusunda çok daha fazla artan farkındalığa çekilmesiyle ilgili gibi görünüyor. Bu karşılıklı bağlılık ileriki yıllarda sürekli daha da gelişirse, yerel güçler buna karşı daha karmaşık bir bağlılık ve direnç biçimi yaratsa da, global bir tiyatro tarihi arayışı yönünde güncel ilgi, bu kez en temel düzeyde devam ettiği sürece, tiyatro ve performans gibi global fenomenlerdeki sürekli akışı ve etkileşimleri tanıyacak ve doğru bir şekilde yansıtacak analitik stratejiler geliştirilmelidir.

Notlar

1 Michael Quinn'in bu işlemi bulduğu kaynak: "Theaterwissenschaft in the History of Theatre Study", *Theatre Survey,* 30:2 (1991), 123-36.
2 (Londra: G.G. Harrap, 1927).
3 (Paris: Ollendorf, 1869-78).
4 (Kopenhag: Gyldendal, 1897-1907); *A History of Theatrical Art in Ancient and Modern Times*, Çev. L. von Cossel (Londra: Duckworth, 1903-21).
5 Makale II. Tüzük şurada bulunabilir: www.firt-iftr.organization/constitution.
6 (New York: Crown Publishers, 1941)
7 Allardyce Nicoll, *World Drama: From Aeschylus to Anouilh* (Londra: George Harrap, 1949; New York: Harcourt, Brace and Company, 1950).
8 (Salzburg: O. Müller, 1957-74).
9 (Boston: Allyn and Bacon, 1968).
10 (Londra: Ebury Press, 1968).
11 Phillip B. Zarrilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fisher Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction* (Londra: Routledge, 2006).
12 A.g.e.'den alındı, arka kapak.
13 A.g.e., XVII.
14 Zarrilli vb., *Theatre Histories*, 2. baskı (2009), s. XVII.
15 Zarrilli vb., *Theatre Histories* (2006), s. XVII.
16 (New York: Palgrave Macmillan, 2010).
17 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. ve önsöz Brian Massumi (Londra: Athlone Press, 1988), orijinal Fransızca yayın 1980 [*Kapitalizm ve Şizofreni*, Çev. Ali Akay, Bağlam Yay., 1990].
18 Gerçi son yıllarda kültür materyalinin akışı ve değiş tokuşuyla ilgili tiyatro tarihleri çıkmaya başladı ve bunların öncüsü, Joseph Roach'un çığır açan kitabı *Cities of the Dead* (New York: Columbia University, 1996).
19 Zarilli vb., *Theatre Histories*, 2. baskı (2009), s. XXXV.

Okuma Önerileri

Brockett, Oscar. *History of the Theatre* (Boston: Allyn and Bacon, 1968).

Canning, Charlotte M. ve Thomas Postlewait, (Der.) *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (Iowa City: University of Iowa, 2010).

Chambers, Jonathan, (Der.) *Re-Imagining History in the Theatre Arts Curriculum.*

Theatre Topics özel sayı, 17. 1 (Mart 2007).

Freedley, George ve John Reeves. *History of the Theatre* (New York: Crown, 1941).

Nicoll, Allardyce. *The Development of the Theatre* (Harcourt, Brace and World, 1927).

Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
Quinn, Michael. "Theaterwissenschaft in the History of Theatre Study", *Theatre Survey*, 30. 2 (Kasım 1991), 123-36.
Zarrilli, Phillip B., Bruce McConachie, Gary Jay Williams ve Carol Fisher Sorgenfrei. *Theatre Histories: An Introduction* (Londra: Routledge, 2006).

Bölüm Dört
Ne?

Bir tiyatro tarihi yazmak için "tiyatro"nun ne olduğunu belirlemek gerekir. Son bölümde giderek daha net şekilde görüleceği gibi, siyasi bir meseledir bu. İlk başta, III. Bölümde Güney Afrika tiyatrosuyla ilgili bir kısım olmasını umut etmiştik. Temple Hauptfleisch bu kısım için teklifinde şu konuyu ele almayı planlıyordu:

> Batı'nın sanatla yaşam arasında, güzel sanatlarla, uygulamalı sanatlar ve toplumsal biçimler ve pratikler arasında –kısacası "sanat" ve "sanat dışı" arasında– yapay bir ayrımı sürdürme yolunda yaygın eğilimi ve bununla paralel giden, sanat biçimlerini böyle ikiye ayırarak tanımlama, belirleme, sınıflama ve değerlendirmeye gerek duyması. Genelde, bir performans kültürü değil bir kitap kültürü yaratılması; böyle bir düşünce bizi, bir performansın ancak kaydedilebilirse ve bir şekilde, Batılı tiyatro konseptine yahut en azından bilinen bir performans konseptine "konabilirse" "meşru" olabileceği düşüncesine götürür... Geçmişte bu strateji öylesine belirgindi ki, kesin olarak belirlenmiş kategorilere gir-

meyen hiçbir şey dikkate alınmıyordu. Bu yüzden festivaller, sokak tiyatrosu, ritüel danslar, her türlü halk performansı görmezden gelindi ve hiçbir zaman bir araçla yahut onları tiyatro tarihçileri için anlamlı kılacak bir şekilde kaydedilmedi.

Hauptfleisch'ın demokratikleşmiş Güney Afrika'nın tiyatro tarihini yazmak amacıyla düşündüğü konular muhakkak ki hepimizi ilgilendiriyor. Britanya'da müzikholler gibi, "tiyatro" etiketiyle onurlandırılmamış, aşağı statülü biçimler toplumda sınıf ve cins yönünden dezavantajlı grupların gelişmesini mümkün kıldı. IV. Bölümde, sıklıkla kanıksadığımız tiyatro tanımlamalarının düzenin ürününden başka bir şey olmadığını gösteren bir dizi vaka çalışması sunuluyor.

İlk prensiple başlıyoruz: Bir tarihçi öncelikle, sahnede ya da seyircilerin huzurunda gerçekleşenlerle mi ilgilenmeli? Oyun elbette dramatik bir senaryonun ötesinde bir şeydir ve tiyatro etütlerinin akademik bir disiplin olarak doğuşu bunun kabulünden kaynaklanır. Fakat oyunu sahnede gerçekleşen bir etkinlik olarak tanımlamakla yetinebilir miyiz, yoksa daha ziyade, iki grup insan –yani hem seyircileri hem de birbirlerini de gözleyen– performansçılar ve –toplumsal rollerini oynadıkları gibi, birbirlerinden de etkilenen– seyirciler arasında etkileşimli bir karşılaşma olarak mı tanımlamalıyız? Eğer oyunun esasen bir etkinlik olduğu öncülünü kabul edersek, o zaman tarihçilerin kullandığı birçok standart materyal sorunlu hale gelir, çünkü bunlar aktif seyirciyi tarihçilerin görüş alanından siler. Seyircilerden, bugün genellikle kültürel otoritesiyle daha belirleyici sanatsal kararlar veriyor görünen oyun yazarlarının ve yönetmenlerin yanında nispeten önemsiz sayılan oyunculara dönelim. Oyuncu biyografilerinin bini bir para ama bir oyunculuk tarihini net bir şekilde yazmak çok daha zor, çünkü performanslar gelip geçicidir. Oyunculuk bilgisi bedenle, sözlere nazaran daha doğal ve etkili bir şekilde aktarılır ve deneyimli oyuncular becerilerini bileme sürecinde, kendi tekniklerinin önceki kuşaklardan nasıl farklı olduğu yolunda bir his edinir. Bu nedenle, 12. Kısımda oyuncuların ve oyuncu hocalarının yaptıklarında saklı tarihsel bilgiler ve akıl inceleniyor. Bir oyunculuk tarihi yazma girişimi, tarihsel bilgilerin belgelerde muhafaza edilmekten ziyade ancak bünyelerde barındırılabilen doğasıyla yüzleşmeyi gerektirir.

13. Kısım özel ve modern bir yetenek grubunun, yani oyuncu-müzisyenliğin gelişimiyle ilgili. Oyuncu-müzisyeni tuhaf bir melez gibi görebiliriz ama başka bir perspektiften bakınca tarihçiler de pekâlâ, oyunculuğu müzik yapmaktan ayırmanın yahut "opera"yı "tiyatro"dan ayrı yere koymanın çok tuhaf bir tarihsel fenomen olduğunu savunabilir. Afrika yahut Asya "tiyatro"sunda uzmanlaşan bir tarihçinin ya da varyete gibi popüler Avrupa biçimleriyle ilgili bir tarihçinin oyunculukla, müzik yapmanın birbirinden ayrı disiplinler olduğu yolunda, kabul edilmiş ortak kanıyı sorgulaması daha muhtemeldir. Tarihçilerin, müzikaller gibi ticari ve dolayısıyla yozlaşmış diye düşünülen biçimlerden ziyade avantgarde ve dolayısıyla da ilerici diye düşünülen etkinliklere bu kadar sık yoğunlaşmasının kurumsal nedenleri vardır. Müzikli tiyatrodan, performansçıların oyuncular gibi yeteneklerini kullanarak kendilerince hikâyeler anlattığı ve roller üstlendiği sirklere geçiyoruz. Sirk, normalde yüce bir kültürel statünün simgesi olan klasik antikitenin mekânsal biçimini almış olmasına karşın, çoğunlukla tiyatro tarihinden dışlanmış ve zımnen, ciddi bir değerlendirmeye değmeyen, aşağı statüde bir biçim olarak kabul edilmiştir. Akademik dünyada "Kültür Tarihi" ve "Performans Çalışmaları"nın gelişmesi tiyatro tarihçilerinin, araştırma alanlarını gerçek oyunlarda bir tema olması gerektiği endişesiyle sınırlanmadan genişletebilmesini mümkün kıldı. Tiyatro merceğinin sirklere en yararlı bakış tarzını sunup sunmadığıysa açık bir sorudur.

11
Seyirciler
Willmar Sauter

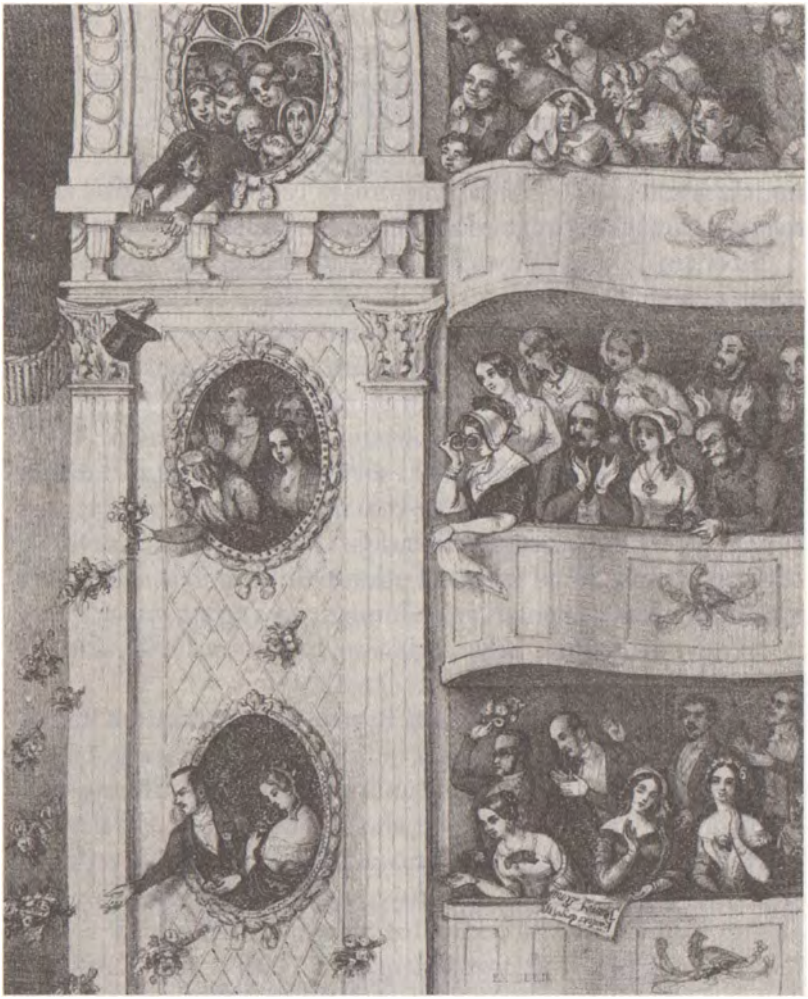
1908'de kendisine Stockholm'deki yeni Kraliyet Dramatik Tiyatrosu gösterilen George Bernard Shaw, Sarayvari bir banka gibi, diye bağırmıştı ama Shaw belki de o binanın gerçekten, bankacılar ve önde gelen sanayicilerden bir konsorsiyum tarafından yaptırıldığının farkında değildi. Yakın zamanda bitirilen muhteşem yapı bir saraya benziyordu: Dış yüzünde altın kaplama süslemeler, fuayede beyaz mermerler ve renkli tablolar ve oditoryumda turkuaz koltuklar... bunların hepsi zamanın modası art deco tarzından esinlenmişti. Bu bina bir modernite gösterisiydi ve İsveç tiyatrosunda Avrupa modernizminin başlangıcını gösteriyordu. Üstelik Kraliyet Dramatik Tiyatrosu bundan sonrasında bütün hisselerin devletin olduğu ano-

nim bir şirket gibi organize edilmişti. 1788'de kurulmuş bir kurumdaki bu değişiklikler yeni çağın seyircilerini nasıl etkiledi?

Stockholmluların bu binaya taktığı isimle Mermer Saray'ın açılışından birkaç gün önce gazetelerde yeni tiyatro yönetiminin kısa bir duyurusu çıktı. Birkaç satırlık bir yazıyla halk, her sahne sonrasındaki geleneksel alkışlardan kaçınmaya ve alkışlarını perde aralarıyla sınırlamaya çağırılıyordu. Bu çağrıdan çıkarılacak sonuç neydi?

Bu önemsiz küçük duyurunun tiyatro tarihlerinde nadiren fark edilen geniş kapsamlı önemi ancak, seyircilerin tavrına daha geniş bir perspektiften bakınca anlaşılır. Ben 1900 yılı civarında seyircilere karşı tavırdaki bu değişikliği tiyatro modernizminin yükselişinde tarihsel bir dönüm noktası olarak görüyorum. 19. yüzyılda seyircilerin performanslara katılımını kısaca tanımlayıp, August Strindberg'in kendi zamanındaki seyirciler hakkında sert düşüncelerini aktaracağım ve sonra da bazı modern öncesi performanslardaki seyirciliğin niteliğine bakacağız. Modernist çağda seyirciler sessizleştirilmiş ve bu kamusal etkinliğin bir parçası şeklindeki tamamlayıcı fonksiyonları yok edilmiştir ama tiyatro yine de, sahnedeki oyuncularla oditoryumdaki seyirciler arasında yakın ilişkiye bağımlı kalmaya devam etmektedir.

19. yüzyılda ticari bir Avrupa tiyatrosundaki durumu hatırlatayım. Star kadın oyuncu –ister bol bol çıktığı turlarının birinde Sarah Bernhardt ya da yerel bir ünlü kadın olsun–[1] sahneye çıktığında hemen uzun, hararetli bir alkışla karşılanırdı. Alkışlar söndükten sonra bile seyirciler arasında fısıldaşmalar olurdu; bir seyirci bir diğerine kadın oyuncuyu son kez ne zaman gördüğünü anlatır, bir baba kızına onun kim olduğunu izah ederdi vesaire. Kadın oyuncu ilk repliğine başlamak için tam sessizliği beklerdi. Seyirciler arasındaki heyecan elle tutulur gibiydi ve kadın monoloğunu bitirince sahneden çıkışına memnuniyet verici bir alkış eşlik eder ve çıkışının uzunluğuna bağlı olarak, bazen sahneye geri döner, ramp ışıklarının olduğu yere yaklaşır ve eğilerek kalabalığı selamlardı. Bir diyalog da buna benzer tepkilere yol açabilirdi ve bu kez bütün oyuncular öne çıkarak sahnenin önünde minnettarlıklarını ifade eder ve sonra oyun kaldığı yerden devam ederdi. Sahne ortasında ya da sahne sonunda alkış seyircilerin, harika bir performansa geldiklerini ve bunun, ailelerini ve dostlarını da getirmeye değer bir ortam olduğunu doğrulamasıydı.



Resim 16: İsveç'te 19. yüzyıl sonunda tiyatro seyircileri.

Bu etkileşimli davranışlar sadece konuşmalı dram performanslarında değil, opera ve balede de yaygındı. Burada müzik, bir aryanın ya da koral sahnenin sonunda alkışı davet ya da tahrik edecek şekilde bestelenirdi. Şef, müziği partisyonda gösterildiği üzere durdurarak seyircilerin "kendiliğinden" tepkisine izin verirdi ve bugün birçok opera salonunda, geçen yüzyıldan eserler icra

edildiğinde hâlâ tekrarlanan bir durumdur bu. Dünyanın her yerinde şarkı söylemiş İsveçli opera yıldızı Elisabet Söderström birinde, yaşlanan bir şarkıcının, giriş alkışlarının çıkış alkışlarından daha uzun hale gelmemesine dikkat etmesi gerektiğini söylemişti. Seyirciler *Turandot*'un "Nessun Dorma"sından sonra ya da *Kuğu Gölü* balesindeki otuz iki fouettéden sonra sessiz kalırsa tam bir fiyasko diye nitelenirdi.

Bugün opera ve bale dünyasını hâlâ terk etmemiş bu pratik bütün tiyatro janrlarındaki seyircilerin tarihsel davranışının bir kalıntısıdır. Bu tür tepkiler bugün ancak istisna bir şekilde görülüyor olabilir ama bunlar tarihçilere bir zamanların normal davranış biçimlerini hatırlatan bir şeydir. Bunlar tarihçilerin yeniliklere ve modernleşmeye yönelik ilgilerinin baskın çıkması yüzünden kolayca unutulmuş olabilir. Ama bugün normal olarak kabul ettiğimiz şey ancak, modernizm tiyatro prodüksiyonlarının öncü estetik ilkesi haline geldikten sonra normal hale geldi.

Peki, sanat seyretmeye niyetli, sessiz seyircileriyle modernizm tiyatroya ne zaman geldi? Örneğin Adolphe Lemoine Montigny sahnenin ortasına bir masa koyup da, 1850'lerin Fransız seyircileri için tanıdık bir burjuva ortam yarattığında mı?[2] Yoksa elektrik ışığı sahne dizaynında bir devrime yol açtığında mı? Stefan Hulfeld'in bu kitaptaki makalesinde gösterdiği gibi, modernizmin gelişi konusunda bir sürü görüş var. Avrupa'nın sınırlarından birçok yazar yeni bir tiyatro yazım tarzının yayılmasında açıkça gayet etkiliydi. Bunların arasında Rusya'dan Anton Çehov, Norveç'ten Henrik Ibsen, Finlandiya'dan Minna Canth, Belçika'dan Maurice Maeterlinck ve İtalya'dan Gabriele D'Annnunzio'nun yanı sıra, benim ülkemden August Strindberg sayılabilir. Bu sonuncusu kendisinin modern sahne görüşünü ilan etmekle kalmayıp, Fransa'daki Émile Zola gibi, 19. yüzyıl geleneklerine şiddetle saldırdı.

Avrupalı meslektaşlarından esinlenen Strindberg, Kraliyet Dramatik Tiyatrosu'nun "Mermer Saray"ının 1908 Şubat ayında, kendisinin 1870'lerde yazdığı beş perdelik popüler tarihsel oyunu *Master Olof*'la açılışından birkaç ay önce Stockholm'de kendi tiyatrosu Intimate Theatre'i kurmuştu. Ama Strindberg artık uzun oyunlar yazmak istemiyor, tek perdelik kısa oda piyeslerini yeğliyordu. Bunun nedenlerini 1908'de bir manifesto olarak yazdığı *Memorandum to the Personnel of the Intimate Theatre*'da[3] açıkladı.

Yeni oyunlarında bundan sonra, her türlü "cazibeden, hesaplanmış etkiden, alkış işaretlerinden, star rollerinden, solo müzik parçalarından" –başka bir deyişle, geleneksel performanslarda seyircilerin hoşuna giden her şeyden– kaçınacaktı. Oditoryumdakilerin sahnedeki olaylara tam anlamıyla konsantre olmasını istiyordu. Perde arası bile seyircilerin dikkatini dağıtmamalıydı. Özellikle de perde aralarında alkollü içki satılmasına karşıydı, hem de içki satışının tiyatro kirasının yarısını karşılayacak olmasına rağmen. İkinci perdede hafiften de olsa sarhoş seyirciler düşüncesinden dehşete kapılıyordu: "Sahne sanatıyla alkolün bir araya gelmesi uzun aralara yol açar ve bunun uzunluğuna da restoranın sahibi karar verir" diye haykırıyordu öfkeyle.

Strindberg'in tiyatro görüşü çizgiseldir ve senaryo üretiminin bakış açısına göre tasarlanmıştır. Başlangıçta, oyun metnini yazan yazar vardır. Bu metin oyuncu-yöneticiye ya da (daha sonra) yönetmene verilir ve o da oyunculara direktifler verir, çünkü "estetikte oyunculuk bağımsız bir sanat değil, yardımcı bir sanattır" der Strindberg, çünkü oyuncu yazarın metnine muhtaçtır, oysa yazarın dramı oyuncular olmadan da var olabilir. Oyunun sahnelenmesinin amacı oyun yazarının sözlerini, dikkatini sahnedeki dramdan başka hiçbir şeye vermemesi gereken, seyircilere sunmaktır. Strindberg'in seyircilerinden estetik ve ahlaki bir deneyim yaşamaları beklenir ve onun tiyatrosunda işin eğlence ve dinlence yönleri yasaktır.

Strindberg modernist tiyatroya tipik bir yaklaşımı temsil eder. Sahnedeki drama –gerek içeriğine, gerek estetik değerlerine– odaklanma çok önemliydi ve yeni doğmuş yönetmenlik mesleğinin görevi, oyunları seyircilerin kendilerini dramatik aksiyona tümüyle kaptırmasını mümkün kılacak şekilde sunmaktı. Performansın birincil bileşeni olan oyunculuk sanatı önemsizleştirilmiş ve marjinalize edilmişti. Tiyatro eleştirmenleri sonunda tiyatrobilimcilerin de çoğunun benimsediği bu eğilimi kabul ettiler. Bütün akademik kitapçılardaki tiyatro raflarının gösterdiği gibi, sahne yönetmenleri hakkında araştırmalar tek tek oyuncu incelemelerinden çok daha fazladır.

Strindberg'in modernizmiyle ilgili tartışmamda birkaç anahtar sözcük su yüzüne çıktı: Estetik, eğlence, ahlak, dinlence. Ben bunları tiyatronun fonksiyonları olarak görüyorum. Strindberg'e göre,

bu fonksiyonlar oyun yazarı tarafından yaratılır ve seyirciler tarafından da, çizgisel perspektiflerine göre, kavranması beklenirdi. Strindberg seyircilerin oyundan üretici için önemli bazı değerleri almasını bekliyordu: Oyun yazarının toplumsal ve sanatsal ideallerine göre, estetik bir yaşantı şeklinde, ciddi ve tutarlı bir içerik yoluyla sunulan birtakım ahlaki standartları yani. Strindberg bir oyun yazarı olduğundan ve Intimate Theatre, varlığını koruduğu birkaç yıl (1907-10) süresince sadece onun yazdığı oyunları sunduğundan, onun tavrı kişisel bir şey gibi görülebilir ama tiyatronun fonksiyonu yönünden daha geniş anlamlar da taşır.

Seyretmek isteyen toplum üyeleri olmasaydı tiyatro performansı diye bir şey olmazdı. Bir insan, performansın karşılamasını istediği bir beklentisi olmasa tiyatroya niçin gitsin ki? Başka bir deyişle, Strindberg'in tek yönlü etkileşim fikrine karşın, sahneyle oditoryum arasındaki ilişki karşılıklı bir alışverişe dayanır ve bunun anlamı da, tiyatronun fonksiyonlarına sadece prodüksiyon yönünden bakılamayacağıdır; bu fonksiyonlar iki yanlı, etkileşimli bir iletişim süreci olarak kavramsallaştırılmalıdır.

Estetik sorunu bir örnek oluşturur. Tiyatro eleştirmenleri kadar tiyatro tarihçileri de yenilikçi karakterde prodüksiyonlara çok büyük bir estetik değer vermek eğilimindedir. Bu yaklaşım, tiyatroda 1900 yılı civarında başlayan modernist tiyatro hakkında basılmış muazzam sayıda kitabı ve sonrasında da bu modernist hareketin ardından avantgarde tiyatroya yönelik büyük ilgiyi doğrular.[4] Fakat ister ticari bir Broadway müzikali, ister geleneksel bir Shakespeare prodüksiyonu, ister amatör bir performans ve hatta bir okul salonunun sahnesinde bahar çiçeklerini oynayan çocuklar olsun, her tiyatro performansında sergilenen estetik bir değer vardır. Daima, göz önünde bulundurulacak sanatsal bir yön vardır; aksi takdirde seyirciler o performansı "tiyatro" bile saymaz. Mesele, estetik ilkelerin akademisyenler ve bu performanslara gidenler tarafından çok farklı şekillerde değerlendirilmesidir. Örneğin 19. yüzyılda varyeteler halk tarafından çok büyük rağbet görmüştür ama bunların tiyatro tarihçileri tarafından estetik bir bakış açısından ele alındığı çok enderdir.[5] Onların sanatsal prensipleri nasıl tanımlanabilir? Performans pratiklerinin bir karışımı, başka janrlardan alınmış şeyler olarak mı? Şarkı, dans, hokkabazlık, konuşma ve diğer dışavurumsal eğlence tarzları varyetelerin yapımcıları tarafından icat edilmedi tabii ki,

fakat onlar bunları özel bir estetik ideal oluşturan özel bir toplam halinde birleştirdiler. Benim savım, her tiyatro performansında estetik bir fonksiyon olduğudur ve mesele de, tiyatro tarihçileri olarak bizim bunu nasıl ele alacağımızdır.

Eğer seyirci bir tiyatro tüketicisine indirgenmeyecek, tiyatro etkinliğinin aktif bir katılanı sayılacaksa, sahnedeki performansçıyla oditoryumdaki seyirci arasındaki ilişki karşılıklı bir şey olarak görülebilir. Bir tarafta oyuncu, şarkıcı, dansçı, pantomimci ya da kuklacılar kendilerini sahnede, seyredilsin diye sergilemektedir ve oditoryumda oturan yahut ayakta duranların dikkatini talep ederler. Öte yandan seyirciler de performansa, sahnede görünecek şeyleri seyretmek için gelmiştir. Performansçılar da seyirciler de, karşılarındakiler olmasa tiyatroda bir araya gelmezdi. Sahnedekiler seyircilerin –sayılarının, ruh hallerinin, ilgilerinin, heyecanlarının, ayrıca ilgisizliklerinin ve can sıkıntılarının da– son derece farkındadır; öte yandan seyirciler de, performansçılar onları kişiliğiyle ya da karşılarındaki varlıklarıyla cezbetsin, kendilerine çeksin diye gelmiştir. Temsilciyle seyirci arasındaki bu temel, duyumsal temasta ritüelimsi bir öğe vardır: Her iki taraf da, performansın süresinin sınırlı olduğunu bilerek ve gündelik yaşamdan farklı birtakım etkinlikler bekleyerek, bazı kurallara uymayı kabul eder. Natüralizm gibi janrlarda bu etkinlikler gündelik yaşama bazı yönlerden benzeyebilir ama sahnedeki konumlanma, oturma yerlerinin düzeni ve piyes araları da, oyuncuların seslerinin tasarımı gibi, son derece ritüelize halini korur. Seyirciler karşılarında rol yapan kişileri seyretmekle kalmaz, etraflarındaki diğer seyircilerin de farkındadır. Kişisel yaşantı, kişinin kendisi, diğer seyirciler ve performansçılar arasındaki üç köşeli bir ilişkide saklıdır.

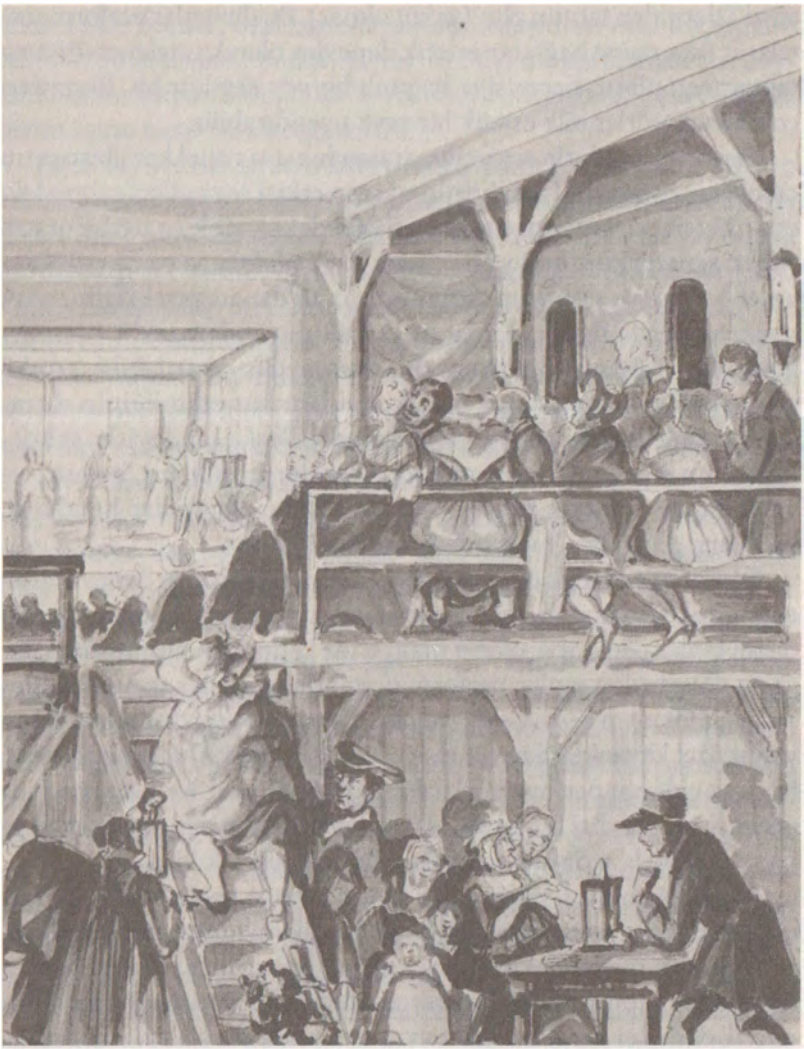
Seyirci, sahnedeki bir kişiliğe tepki verirken bir taraftan da oyuncuyu dışavurumsal yollar kullanarak gündelik yaşantının ötesine geçen eylemler sunan bir sanatçı olarak kabul eder. Özel beceriler sergilenir; performansçılar içine konuldukları janra göre konuşur, şarkı söyler ve/veya dans eder. Seyirciler böyle becerileri bekler, çünkü bilete para vermelerinin amacı bu becerileri görmek ve işitmektir. Sanatın sergilenmesi seyircilerde hangi tepkileri tetikler? En iyi durumda, seyirciler keyif aldığını ve eğlendiğini hisseder. Deneyimli seyirciler ayrıca, sanatsal ifadenin kalitesine de değer biçer, onu daha önceki deneyimleriyle karşılaştırır ve duyduklarından ve

gördüklerinden tatmin olur (yahut olmaz). Bu duygular performansçıların becerisine bağlı bir estetik deneyim olarak nitelenebilir ama tamamen onların becerisine bağımlı bir şey değildir bu. Becerileri çok kıt amatörler bile estetik bir zevk uyandırabilir.

Performansçılarla seyirciler arasındaki bu ritüel karşılaşmanın çerçevesi ve sanatsal tezahürün uyaran etkisi seyircileri sahnedeki etkinlikleri yorumlamaya çeker. Sahnedeki kişilik ve performansı yapan sanatçı kurgusal ya da, janra bağlı olarak, az ya da çok simgesel bir figüre dönüşür. Bu kurgusal ya da simgesel figür insan davranışlarıyla ilgili ciddi ya da komik durumları taklit eden eylemlerle sergilenir. Birtakım ahlaki sonuçlar çıkarılabilir, çünkü sahnedeki eylemler sonuç olarak, performans etkinliğinin dışındaki insan eylemlerine bir göndermedir. Başka bir deyişle, sahnedeki tüm kurgusal ve simgesel eylemlerin etik bir boyutu ve sonuçta da didaktik bir fonksiyonu vardır: Seyirciler kendileri, tarihleri, dünyaları hakkında bir şeyler öğrenir.

Sonuncu ama çok önemli bir şey de şu: Her tiyatro deneyiminin ekonomik bir yönü vardır. Tiyatro tarihinin çoğunluk dönemlerinde seyirciler performansların maliyetine katkıda bulunmuştur. Gişe ya da dolaştırılan şapka, performansçılarla seyirciler arasında parasal değiş tokuşun gerçekleştiği yerdir. Tiyatro projesi dışarıdan, kamu yahut özel kaynaklardan finanse edilse de destekçiler seyircilerinin hoşuna gidecek performanslar ister. Tiyatro, ister bir pazaryerinde olsun, ister kendisi bir pazar olsun, seyircilerin gelip seyrederek ya da reddederek, gidişatını etkilemesini mümkün kılar.

Söz ettiğim bu fonksiyonlar bütün tiyatro projeleriyle ilgilidir ama özel janra ve tarihsel âna bağlı olarak öne çıkabilir. Özetleyecek olursak, tiyatrodaki bir araya gelme durumu bir ritüele benzetilir, sanat yapıtının etrafını çerçeveleyen bir ritüele. Performans *estetik* değerler sergiler, fakat aynı zamanda da bir *eğlence* sağlar. Bu yönler tiyatro etkinliğinin birbiriyle rekabet etmekten ziyade tamamlayıcı bileşenleridir. Simgesel bir sunum olan performans, kendi *ahlakı* yahut etiği dediğim bir dünya görüşünü ima eder ve tiyatronun bu anlamda, birincil amacını oluştursa da oluşturmasa da, *didaktik* bir fonksiyonu vardır. Son olarak da *ekonomi* meselesi var. Bu fonksiyonlar, ancak performansçıyla seyircilerin simültane varlığı sayesinde gerçekleşebilen, karşılıklı, birbiriyle ilişkili öğelerdir.



Resim 17: Bilet kontrolü. Danimarkalı gezgin oyuncular İsveç, Ystad eski kent belediyesinin çatı katında bir Fransız komedisi oynuyor. 19. yüzyıl başı.

Bu fonksiyonlar tiyatro tarihinin her dönemi için geçerli midir? Ve bu fonksiyonlar farklı tarihsel dönemlerde görülebiliyorsa tiyatro seyircileri hakkında neyi gösterir? Seyircilerin fonksiyonel bir analizinin avantajları birkaç örnekle görülecek, çünkü böyle bir

analizin seyirci tarihiyle ilgili görüşümüzü nasıl değiştirebileceğini göstermek istiyorum. Benim savım halihazırdaki tarih yazımını, özellikle de (Batı tarzı) tiyatronun tarihine genel bir bakış sunan kitapları eleştirel bir şekilde gözden geçirmeye davet ediyor. Bu tür çalışmalar genellikle dikkatini sahneye yoğunlaştırırken oditoryum, deyim yerindeyse karanlıkta bırakılır, performanslar güpegündüz gerçekleştiriliyor olsa da.

İlk örneğimi Roma İmparatorluğu tiyatrolarından vereceğim. Bir Yunan tiyatrosunun basamaklarından oditoryumun tepesine çıkan herkes çevredeki muhteşem manzara karşısında şaşkına döner, çünkü Yunanlar tiyatrolarını sıklıkla kentin kenarına yapar, *theatron*'u (seyircilerin oturacağı yeri) bir dağ yamacına yaslardı. Ama Romalılar tiyatrolarını kentin ortasında, doğal çevreye bağımlı olmadan serbestçe ayakta duran yapılar olarak inşa etti. Roma'nın taştan tiyatrosu, mekânın etrafının tümüyle duvarlarla çevrildiği ve tüm alanın *vela*, yani seyircileri güneşten koruyan tentelerle örtülebildiği kapalı bir yapıydı.

Roma tiyatrosunun oditoryumu ya da *cavea*'sı toplumdaki sosyal hiyerarşiyi tekrarlayan yatay kesimlere ya da çemberlere bölünürdü. Sahneye en yakın, yarım daire şeklindeki "orkestra"da en yüksek düzeydeki senatörler ve İmparatorun yakınları otururdu. Yükselen oturma sıralarının ilk bölümünde silahşörler ve diğer soylular yer alır, bunun ardından zengin kentliler gelirdi ve sonunda da toplumun en alt düzeydeki üyeleri *cavea*'nın en üst çemberinde yerini bulurdu. Her bir yatay kesit ötekilerden, oditoryumun geri kalanına erişimi önleyen bir duvarla kesin bir şekilde ayrılırdı. Seyircilerin birbirinden ayrılması tiyatronun dışında, farklı kapılardan hangi kesimlere gidileceğini gösteren sokak girişlerinde gerçekleşirdi. Konuklar oturma bölgesinin altındaki, ustaca tasarlanmış bir koridorlar ve basamaklar sistemiyle, kendilerine ayrılan oturma yerlerine ulaşırdı. İmparatorların yönetiminde Romalıların tiyatroları performansları seyretmek isteyen herkese açıktı ve buna, Yunan dünyasının tersine, kadınlar da dahildi, fakat onlar sosyal sınıfların birbirine karışmasından korunurdu. Sınıf ayrımı binanın mimari yapısında vardı. O dönemden bugüne kadar gelen bir oyun yoksa da, seyircilerin siyasi fikirlerini gürültülü tepkilerle nasıl dışavurduğu konusunda bol bol belge ve oyuncuların nasıl karşılık verdiğini gösteren birtakım örnekler var.[6]

Roma'daki seyircilerin sosyal ayrımı daha sonra gelen dönemlerdeki birçok tiyatro oditoryumuna da yansıdı. İtalya, Vicenza'daki Teatro Olimpico (1585) her ne kadar Roma tiyatrosunun bir benzeri gibi yapılmak istendiyse de, basit tahta sıraların olduğu oditoryumu, bunu yaptıran ve aralarında rütbe farkının geçerli olmadığı Olimpik Akademi üyelerine uygun bir şekilde, Yunan oturma düzeninin örneğindeydi. Ancak, Rönesans ve Barok dönemlerinin tiyatro binaları halka açılınca Roma tarzı sınıf ayrımı farklı bir anlam kazandı. Sosyal bir hiyerarşi yaratılmasının yanı sıra, ekonomik görüntü de önemli hale geldi. Girişin normalde parasız olduğu Roma dünyasındaki tiyatroların aksine, müşterilerin bilet için para vermesi gerekince, bu kez bir şahsın verebileceği ücret oditoryum mekânında yeni ayrımlar yarattı. Sınıf ayrımının yerini sadece ekonomik ayrımın alması süreci yüzyıllarca sürecek, Elizabeth Dönemi tiyatrolarından bugünün Broadway'ine kadar gelecekti.

İkinci örneğim tiyatroyla dinsel ibadet arasındaki ilişki üzerine. Ortaçağ tiyatrosunun "yoksullar için Kutsal Kitap" –yani okuma yazma bilmeyen cemaate Kutsal Kitaptaki hikâyelerin görsel olarak sergilenmesi– olarak başladığı fikri, tiyatro tarihçilerinin O.B. Hardison'un erken ortaçağ Avrupa'sındaki liturjik dramlar üzerine kitabından[7] beri bildiği bir bilimsel uydurmadır. "Liturji", kilise ibadeti sırasında okunan dualaların ve diğer eylemlerin düzenidir. Paskalya liturjisinde üç Meryemlerin İsa'nın mezarına gidip de mezarı boş bulmasının dramatizasyonu bazen hâlâ yanlış bir şekilde, okuma yazma bilmeyen Hıristiyanlara İsa'nın öldükten sonra göğe yükseldiği yolundaki mucizevi olguyu öğretmek için kullanılan teatral bir yöntem olarak yorumlanır ve tüm ortaçağ tiyatrosunun didaktik amaçlı olduğu düşünülür.

Liturjik dramın elbette didaktik bir yönü vardı ama bundan bir şeyler öğrendiği farz edilenler civardaki çiftliklerden gelen köylüler falan değildi. Manastırdaki genç keşiş adaylarına Latince şarkılar öğretilir, onlar da büyüklerinin önünde gösteri yaparak ve ayrıca, bu çok bilinen Kutsal Kitap sahnesini becerikli bir şekilde canlandırarak keşişlerden oluşan cemaati eğlendirirdi. Winchester Piskoposu Ethelwold'un 10. yüzyıldan kalma *Regularis Concordia* adlı elyazmalarında gayet açıkça, üç Meryemlerin İsa'nın göğe yükseldiğini cemaate değil "koro"ya dönerek bildirmesi gerektiği

belirtilir.[8] Sembolik biçimde, Hıristiyan inancının bu çok önemli öğesinin teatral sunumu dirilen İsa'yı manastırdaki topluluğun arasında *mevcut* kıldı. Manevi bir düzeyde, bu yüce ânı canlandıranlar da, buna tanık olanlar da bu tarihsel olayı hemen önlerinde gerçekleşiyormuş gibi algılayabiliyordu. Bu bağlamda eksik görünen tek fonksiyon ekonomik olanıdır, çünkü bu performansın maliyet-sonuç ilişkisi parayla ölçülemez; ama bu performansın ekonomik yönden güçlü manastırların prestijinde yaratacağı artışı hiç azımsamamalıyız.

Liturjik dramın böyle bir yorumu seyircilerin tanımına bağlıdır. Eski elyazmalarında, Ethelwold'un tanımlamasında geçen "ruhbanlar" ve "koro" dışında seyircilerden söz edildiği çok enderdir ve bunlar bilimciler tarafından, kentlerin pratikte var olmadığı 10. yüzyıl Avrupa'sıyla ilgili değerlendirmemizi gerektiren bir görev olarak düşünülmüş olsa gerek. Kültür yaşamı müstahkem manastırlarda toplanmıştı ve teatral sunumlar buralarda kilise yılının önemli anlarını kutlamak için kullanılıyordu. Kutlayanlar, rol yapan keşişler ve seyreden keşişlerdi; tiyatro tarihinde nadir rastlanan bir performansçı ve seyirci kümelenmesiydi bu.

Bu Paskalya metinlerinden birçoğu sonraki yüzyıllarda da kullanılmaya devam etti; örneğin İsveç, Linköping'de bulunan bir tanesi 1280 tarihliydi. Seyircilerde yavaş yavaş ilginç bir değişiklik olmuştu. Hâlâ, manastırlarda genç keşiş adaylarının oyununu seyreden keşişler ya da rahibeler vardı ama seyirci kitlesi buna ek olarak, yakındaki kasabadan gelen laik insanlardan bir topluluğu da kapsıyordu. David Wiles bu kitaba katkı yaptığı bölümde böyle bir grubu vurguluyor. Bu tapınanlar açısından, Meryemleri oynayan keşişlerle, Paskalya liturjisinin ilahilerini okuyan diğer keşişler arasında ancak çok ince bir çizgi vardı, çünkü iki grup da bir şekilde performans yapıyordu. Başka bir deyişle, artık üç grup vardı: Hepsi de imanın ve mekânın bir araya getirdiği performansçılar, katılanlar ve seyirciler. Bu performansların Kutsal Kitaptaki bir hikâyeyi anlatmanın bir aracı olarak sözde eğitimsel fonksiyonunu sorgulamak için, hayalin yaratılışı üzerinde durmayı öneriyorum; meleğin İsa'nın dirilişini bildirdiği ânın: "Surrexit dominus, sicut ipse dixit" ("Efendimiz göğe yükseldi kendisinin kehanet ettiği gibi!"). Hıristiyan inancının gizemli temeli, kilisede tüm hazır bulunanlar, yani keşişler, keşiş adayları ve Latince bilmeyen

cemaat üyeleri için yeniden sahneleniyordu. Katılanların "mış gibi"liği, tarihsel bir olayın yeniden sunumuyla, bir ritüele katılma arasında gidip geliyordu.

Ortaçağ elyazmalarında ve bunlarla ilgili ikonografilerde bu teatral olayların seyircileri hakkında hemen hemen hiç bilgi yoksa da, diğer birçok dönemden kalma resimsel kanıtlar bulunabilir. Üçüncü örneğim olarak, genellikle Genç Pieter Brueghel'e atfedilen ama Pieter Balten'e ait bir 16. yüzyıl orijinalinin kopyası gibi görünen, *Boerenkermis* adlı meşhur tabloyu göstereceğim.[9] Balten'in resminin ortasında, arkasında perde bulunan bir çardak sahne var; sahnedeki oyun, tuvali dolduran bir sürü figürden birçoğunun ilgisini çekiyor. Seyirciler yüksek sahneyi çevrelemiş ve bazıları da bitişikteki bir meyhanenin damına çıkmış. Tablodaki, yapılmakta olan performansla ilgilenmeyen tüm kişiler de bana aynı şekilde ilginç geliyor. Konuşmakla, dans etmekle, kâğıt oynamakla, yemek yemekle, bir şeyler almakla, öpüşmekle falan meşguller, çünkü tiyatro performansı çeşit çeşit eğlencelerin sunulduğu bir pazaryerinin ortasında yapılıyor.

Bu tablodaki birkaç kişiye özellikle dikkat etmek lazım. Sahnenin yanında duran bir kadın, perdenin arkasındaki, bir tabureyi kaldıran yahut indiren bir sahne görevlisiyle bir etkileşim içinde; bu kadın tiyatro kumpanyasının bir parçası mı, yoksa tesadüfi bir karşılaşma mı? Bazı kişiler sahneye yakın oldukları halde oyuna sırtları dönük halde duruyor ve bunların en az biri Protestan bir rahip kılığında. Performansı protesto mu ediyor bunlar? Bunu söylemesi zor ama seyirci olmadığı gayet açık bu grup, tablonun daha sonraki kopyalarında gösterilmemiş. Balten'in tablosunun ayrıntılarına daha fazla girmeden, seyircilerin çeşitliliği tarihsel tiyatro seyircilerinin bilinen bir özelliğini gösteriyor diyebiliriz. Bir gösterinin yakınındaki herkesin onu seyretmesi şart değildir ve olaya katılmaktan, protestoda bulunmaya kadar her türlü tepki mümkündür. Bu sadece açıkhava performansları için geçerli değil; bina içi tiyatrolarda da, algılanan eğlenceye, ideolojilere, estetiğe ve ritüellere gösterilen tepkiler performansçıların kastının çok ötesine taşıyor. Dolayısıyla, tiyatro performansının anlamından söz etmek genellikle zor; sorulması gereken şu: Kimin için anlamı?



Resim 18a: 16. yüzyılda bir Flaman *panayırında* bir fars performansı.



Resim 18b: Resim 18a'dan bir detay.

İkinci gözlemimde bu performans, olayın daha geniş ritüel çerçevesini oluşturan ve genellikle, yerel bir kilisenin koruyucu azizi onuruna yapılan bir *panayır* festivaliyle ilişkileniyor. Bu dinsel vesileyle daha çok dünyevi zevk mümkün kılınıyor ve Balten'in tablosundaki tiyatro performansı da yerel halka bedensel ve ruhsal rekreasyon olanakları sağlayan dünyevi bir şenlikle çevrili. Performansın kendisi daha da ritüelimsi bir çerçeve yaratmış. Sahnede oynananlara yoğunlaşan ve kurgusal bir hikâyenin yaratılmasına katılan, yani oyunun kurallarına sadık kalan bir seyirci olmak bir performanstan ötekine tekrarlanan ritüelize bir davranış olarak görülebilir.

Balten'in resmi, tiyatro tarihinin çoğunluğu süresince tiyatro etkinliklerinin en önemli çevresini, yani festivali hatırlatıyor. Tiyatro bugün aslında, büyük kentlerde neredeyse haftanın her günü, çok çeşitli mekânlarda bulunabilen bir üründür. Ben, 18. yüzyıla kadar, bazı metropol kentleri bir kenara bırakırsak, tiyatro performanslarının çoğunlukla, tanrılar ve tanrıçalar, düğünler ve cenazeler, mevsimler ve yıldönümleri onuruna yapılan festivallerin bir parçası olarak yer aldığını savunuyorum.[10]

Geçmişteki seyircilerin izleri, orada hazır bulunmalarının önemi kabul edilirse, tiyatrobilimcilerin ulaşabileceği birçok kaynakta bulunabilir. Bunların en kolay erişilebilecek olanı, performanslar hakkında bilgili ve ayrıcalıklı seyircilerin gözlemini yansıtan gazete yazılarıdır. Bu tür kaynaklar çoğu Avrupa ülkesinde 18. yüzyıla kadar gerilere gider. Özellikle 19. yüzyıldaki eleştiriler sıklıkla, genel seyirci kitlesinin tepkileri hakkında birtakım anlatımları da kapsar ve eleştirmenlerin genel değerlere dayalı yargılarının seyirci çoğunluğu tarafından paylaşıldığını düşünmek akla yakındır. Gerçi eleştirmenler modernist yenilikler karşısında sık sık şaşkına dönse ve fiyasko diye ilan edilen oyunlar bazen seyircilerin beğenisini kazanmaya devam edip uzun süreler sahnede kalsa da, bunlar istisnadır. 1980'lerde Stockholm'de yaptığım, seyircilerle ilgili birçok araştırmada seyircilerin yargıları tiyatro eleştirmenlerinkiyle benzeşiyordu; kimi eleştiri yazıları ya da bazı seyirci grupları arasında farklar varsa da, performanslara verilen dereceler birbirine çok yakındı.[11]

Gazete yazıları tarihçilere nitel bilgiler verirken, nicel bilgilerse arşivlerden bulunabilir: Örneğin, bir prodüksiyondan kaç perfor-

mans yapıldı; biletleri tümüyle satıldı mı; farklı fiyat kategorilerinde kaç tane bilet satıldığını öğrenebilir miyiz? Bazen bu parasal bilgi, basılı gazeteler çağının öncesi için de bulunabilir ve bunun örneği, Elizabeth devrinde, Rose Tiyatrosu'ndaki her performansın masraf ve kazancının kaydedildiği ünlü Henslowe Belgeleridir. Ortaçağdan kalma kayıtlar bazen bize seyircilerin, örneğin York'taki azap oyunlarında ve 1547'de Fransa, Valenciennes'te oynanan yirmi beş günlük bir epik oyunda bir oturma yerinin fiyatı olarak ne kadar katkıda bulunduğunu söyler. Anılar ve günlükler de seyirci tarihinin araştırılmasında çok değerlidir. Örneğin İsveç prensesi Hedvig Eleonora Charlotta 18. yüzyıl sonunda III. Gustav'ın saray tiyatrosuyla ilgili gayet ayrıntılı raporlar tutmuştur ve İngiliz Restorasyon döneminden Samuel Pepys'in ünlü günlüklerinde, gidilen Londra tiyatrolarının kayıtları vardır. Birçok erkek ve kadın oyuncu anılarında kariyerlerini anlatmışsa da, geçmişe dönük bu hikâyelerin güvenilirliği sıklıkla kuşkuludur. Son olarak da yukarıda, Roma tiyatroları bağlamında söz ettiğim gibi, yıkıntıları ve taslakları da dahil olmak üzere yapılar, seyirciler ve tepkileri konusunda incelemeler için önemli bir kaynağı yansıtır.

Performansları seyredenler *kimdi*? Seyirci tarihçilerini uzun zamandır ilgilendiren ilk soru buydu; bunun ardından, seyircilerin mevcut repertuvar olarak *neye* ulaşabildiği ve sonra da en zoru, seyircilerin performansları *nasıl* algıladığı geldi. Nitel sorular genellikle, tarihçiler için yanıtlaması en zor olanlardır. Ben, seyirci tarihi hakkında sormamız gereken kim-ne-nasıl meselelerini bir araya getirmek için anahtar terimler olarak birtakım fonksiyonları ileri sürdüm. Burada tartışılan fonksiyonlar eldeki kanıtlara disiplinler arası bir yaklaşımı mümkün kılar ve odak noktamızı performansçı-seyirci ilişkisi üzerine sabitler. Benim görüşümce, seyirci tarihi araştırmasının en büyük engeli, kaynak materyalin eksikliğinden ziyade, seyircileri tiyatro etkinliğine katmada başvurulacak yeterli teorik ve ampirik yöntemin yokluğudur.

Notlar

1 Seyirci tepkisi için bkz. örneğin, Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah* (1962; yeni basım New York: Paragon House Publishers, 1988) ve Bruce A. McConachie, *Melodramatic Formations: American Theatre and Society 1820-1870* (Iowa City: University of Iowa Press, 1992).

2 Gösta M. Bergman'ın bir İsveç yayınında tanımlanan Montigny'nin masasından ayrıca söz edildiği kaynak: Oscar G. Brockett, *History of the Theatre* (Boston: Allyn and Bacon; 9. bas. rev. F. J. Hildy, 1999), s. 377, kaynak olarak, oyun yazarı Victorien Sardou ve Alexandre Dumas *fils* gösteriliyor.

3 1908'de İsveççe yayınlayan: Björk&Börjeson, Stockholm. İngilizce çevirisi E. Törnqvist ve B. Steene (Der.), *Strindberg on Drama and Theatre* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008) içinde, s. 45-68.

4 Bkz., örneğin, benim de katkıda bulunduğum, Erika Fischer-Lichte (Der.), *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung-Körper-Sprache* (Tübingen, Basel: Francke, 1995) ve Christopher Innes, *Avant-garde Theatre 1892-1992* (Londra: Routledge, 1993).

5 Belirtmeye değer bir istisna: Tracy C. Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture* (Londra: Routledge, 1991).

6 David Wiles, *A Short History of Western Performance Space* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), s. 174-5.

7 O.B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1963).

8 E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, 4 cilt. (Oxford: Oxford University Press, 1903), Cilt II, s. 14.

9 Bu tablolar Genç Pieter Brueghel'e, ya babasının resmini, ya da daha büyük olasılıkla Pieter Balten'in resmini kopya ettiği düşünülerek atfedilir; daha fazla ayrıntı için örneğin şu kaynağa bakınız: www.oxfordartonline.com. Brueghel'in versiyonunda seyirciler sahnenin sağındadır ve bazıları gösterilmemiştir; Balten'inkinde soldadır.

10 Bkz. Temple Hauptfleisch vb., *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture* (Amsterdam ve New York: Rodopi, 2007).

11 Seyircilerle eleştirmenler arasındaki ilişki hakkında kısa bir tartışma şu kaynakta bulunabilir: Willmar Sauter, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000), s. 184.

Okuma Önerileri

Beacham, Richard C. *The Roman Theatre and its Audience* (Londra: Routledge, 1991).

Bennett, Susan. Theatre Audiences: *A Theory of Production and Perception*, 2. bas. (Londra ve New York: Routledge, 1997).

Gurr, Andrew. *Playgoing in Shakespeare's London*, 3. bas. (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Lough, John. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Londra: Oxford University Press, 1957).

Nicoll, Allardyce. *The Garrick Stage: Theatres and Audience in the Eighteenth Century*, (Der.) Sybil Rosenfeld (Manchester: Manchester University Press, 1980).

Sauter, Willmar. *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception* (Iowa City: University of Iowa Press, 2000).

12
Oyunculuk Sanatı

*Josette Féral**

"bir tarih bilinci..."[1]

Bir oyunculuk sanatı tarihini nasıl oluşturabiliriz? Oyunculuk, ardında pek görsel iz bırakmadan kaybolan bir sanat biçimidir ve bir performansı meydana getiren yaratıcı çalışma belleklerden çabucak silinir. Oyunculuk sanatının evrimini takip etmek için nasıl bir yaklaşım benimsemeliyiz? Önemli tarihleri mi incelemeliyiz, yoksa sanatı belirgin bir biçim kazanmış belli oyuncuların becerilerine mi yoğunlaşmalıyız?

Performans tarihi, bu iki yaklaşımdan hangisinin seçileceğine bağlı olarak, farklı şekillerde yazılabilir. İlkinde, geçmiş olayların

* Bu kısım Roxie Lapidus tarafından Fransızcadan çevrilmiştir.

toplamı bugün ütopik bir hayal –araştırmacının, ayrıcalıklı anları diğer anlara yeğleyen seçici bir bakışının yansımalarından ibaret– diye reddettiğimiz evrimsel bir silsile yaratır. İkinci yaklaşımdaysa, belli sanatçılara ve onların performans becerilerine yoğunlaşıldığında resmin bütünlüğü biraz bozulur, çünkü belli bir yeri büyüten izlenimci bir genel bakış sanatın tüm gerçeğini göremez.

Oyunculuk sanatı tarihinin nasıl yaratılacağıyla ilgili bu temel sorunun ötesinde, tam da bu tarihin gereksindiği şeyle ilgili ve –eleştirel tartışmalarda ve oyunculuk ekollerinde ortaya çıkan– çok daha can alıcı bir sorun yatar. Tarihin daha iyi anlaşılması acaba, şovu sürdürme, metni anlatma, ya da kolektif bir çalışmayı sahneleme gibi acil gereksinimleriyle tanımlanan tiyatronun bugününe gerçekten ışık tutabilir mi? Bu sorular her tarihsel araştırma için çok önemli. Bunlar "Annales" Ekolünden[2] tarihçilerin, olgular ve olayların tarihinden ziyade bir düşünceler ve yaklaşımlar tarihi, yani olayları bağlamlarına ve coğrafi ortamlarına yerleştiren ve hepsinden önemlisi, olayların bugünle ilişkisini inceleyen bir tarih yaratarak ele aldığı sorulardır. Bundan sonrasında düşüncelerimi üç yönetmenin "Tarihle nerede uyuşuyorsunuz?" sorusuna vereceği yanıtlar yönlendirecek. Bu yönetmenler Jacques Delcuvellerie, Jerzy Grotowski ve Antoine Vitez'dir.

Belçika'daki Groupov'un kurucusu Jacques Delcuvellerie 1997'de yazdığı, oyuncuların eğitimi üzerine kitabında, bir oyuncunun karşılaşacağı en büyük handikaplardan birinin, performansın "şimdi ve burada"sına takılıp kaldığı için kendini doğrudan tarihin içine yerleştirememesi ve ardında bir iz bırakamaması olduğunu söylüyor.[3] Yazarlar ve ressamlar model alınacak diğer eserlerden oluşan büyük bir mirasa bakıp esin alabiliyorken, oyuncuların sanatıysa onlarla birlikte kaybolup gider ve en ideal senaryoda bile, yaptıkları performansı en fazla birkaç on bin kişi görebilir. Bu sorun sinemada aşılırken, tiyatro içinse ancak zaman zaman, bazı performanslar filme alındığında hafiflemiştir. Oyunculuk, doğrudan, vasıtasız bir şekilde deneyimlenmeye bağımlı ama buna rağmen gerçek etkisinin yakalanması zor, esas olarak arkaik bir fenomen olarak kalmaya devam ediyor.[4]

Durum böyleyken, oyuncuların kendi performans becerilerini zenginleştirmek için oyunculuk tarihini bilmesi gerektiğinden söz etmek yerinde mi? Delcuvellerie'nin yanıtı, bunun zorunlu bir şey

olduğu ve sadece bilişsel düzeyde kalmaması gerektiği, çünkü bunun sayesinde sanatçının kendini bir geleneğe bağlamasının mümkün hale geldiğidir. Üstelik performans geleneklerinde iz bırakmış bir oyuncuyla, ne kadar yetenekli olursa olsun, hünerini kullanmakla yetinen ve mesleğin bilimine katkıda bulunmayan bir oyuncu arasındaki tüm farkı yaratabilecek tek şey tarihteki yerini bilmektir:

> İyi bir oyuncu olan çok popüler oyuncular vardır; bunlar genellikle spesifik sosyal tipleri canlandırır ve başarıları da seyircilerin o tipolojiyi tanıyor olmasından kaynaklanır. Örneğin Bourvil'i alalım. Bir oyuncu tarih bilincinden yoksunsa, ifade araçlarını bulduğu gibi bırakıyorsa onun "sanatı"ndan esinlenilemez. Karakterleri onunla beraber ölür ve böylesi daha hayırlıdır... Bourvil'e hayran olunabilir, fakat ondan esin alınmaz. Onu görmemiş oyuncuyla görmüş oyuncu arasında fark yoktur. Bourvil aynı janrı takip eden biri için gerekli bir halka değildir... Fakat aynı şey Karl Valentin için, en azından tam anlamıyla söylenemez... Bir tarih bilinci... Yine, aynı şey Dario Fo, Julian Beck, Helene Weigel yahut Ryszard Cieslak için de söylenemez.[5]

Burada, sanatını becerikli bir şekilde ama tarihsel bir etkide bulunmadan, dolayısıyla da gelecek kuşaklar yaratmadan yapan sanatçılarla, çalışmaları sanatının evriminde iz bırakmış olanlar arasında saptanan fark çok önemlidir. Yani bir oyuncunun tarih bilinci, "sanatını yaratmanın genel koşulları üzerine kafa yorma", "sanatında var olmayan"ı fark etme, yani ondan önce varolan pratikleri ve biçimleri tanıma şeklini alır. Sanatçı bu süreçler sayesinde, "temelleri sağlam bir maceraya" katılır ve tarihteki yerini bulur.[6]

Burada gündeme getirilen, temelleri sağlam tiyatro macerası 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında Batı'da Antoine, Jacques Rouyer, Stanislavski ve Meyerhold tarafından geliştirilen atölyelerle özdeşleşmiştir. Ayrıca, oyunculuk sanatının bütün reformcuları –tiyatroya biçim veren "gelenek yaratıcılar"– da bu soydan gelir: Vakhtangov, Artaud, Appia, Copeau, Jouvet ve Dullin'in yanı sıra Çehov, Meisner ve Spolin. Daha yakın zamanlarda bir de Living Theatre, Grotowski, Barba, Strehler, Brook, Mnouchkine, Vassiliev ve daha birçokları var. Bunların her birinin gücü oyunculuk ve performansın gerçek bilimini kurma

iddialarında yatar. Öğreti ve teknik konusunda birtakım farklarının dışında, arayışları aynıdır: Tiyatroyu, mirasını tanıyarak ve daha ileri götürmeye çabalayarak, yeni etik ve profesyonel temeller üzerinde yeniden düşünmek.

Birkaçını saymak gerekirse, Stanislavski'den Vassiliev'e, Meyerhold, Appia, Copeau, Baty, Dullin, Jouvet, Grotowski, Vitez, Brook ve Mnouchkine de dahil birçok kişi geçmişin geleneklerini araştırdı ve öncellerini, onlardan yararlanmak ve sonunda onları geçmek için anlamaya çalıştı. Böylece Meyerhold, Wagner'in tarihsel teorilerinden ve Appia'nın metinlerinden yararlandı; Noh tiyatrosunu inceledi ve grotesk tarzlardan ve (çadır tiyatrosu, *commedia dell'arte,* pantomim, maskeler, kukla gibi) popüler biçimlerden esinler aldı. Copeau da Brecht gibi (sirk, palyaço, kabare gibi) popüler biçimlerden kendi tarzınca esinlendi ve bunların başarısını anlamaya çalıştı. Dullin, "gerçek bir oyunculuk geleneğinin sırlarının yattığı"[8] melodramların yanı sıra, bedeni, sesi ve jestleri kullanmanın özel bir yolunu keşfettiği Japon tiyatrosundan da esinlendi. Copeau'nun deyişiyle, "oyunculuğu abartısızlaştırmayı [*décabotiniser*]"* ve böylece tiyatronun metafiziğimsi bir yer haline gelmesini amaçlayan Baty, Pitoeff, Dullin ve Jouvet'ten oluşan Parisliler "Karteli" miras olarak alınan, "sürekli ya da yeniden keşfedilen"[9] tiyatroyu altın çağını sürdüren, yaşayan bir gelenek olarak geri kazanma zorunluluğunu vurguladı. Daha yakın zamanlarda Vitez on iki heceli dizelerden oluşan eski şiir biçimini ve Craig de kukla dünyasını yeniden canlandırdı. Kantor kendinin "küçük bellek odası"nı[10] ve bunu performans konusunda bitmez tükenmez kaynaklarla dolduran tarihi buldu. Mnouchkine Yunanların ve Shakespeare metinlerinin derinlerine dalarak, bugünü canlandırmak için gereksindiği biçimleri keşfetti. Grotowski'nin unutulmuş geleneklere muazzam bir ilgisi vardı: Seremoni ve ritüel, Doğu tiyatrosu, Afrika dansı ve Voodoo pratikleri. Barba da tarihsel perspektifin önemini vurguladı:

---

* Aşırı teatral rol yapmanın önüne geçilmesi anlamında. (ç.n.)
Copeau tarafından üretilmiş bir kelimedir. (y.h.n.)

> Tiyatro tarihi benim teselli kaynağım; sihirli halım, El Dorado'm. Temeli orada buldum: Stanislavski'nin yalnızlığı ve Artaud'nun soyutlanmışlığı; Mihail Çehov, Reinhardt, Piscator ve Helene Weigel'in sürgünlüğü ve dil yitimi; Vakhtangov, Brecht ve Lorca'nın amatör tiyatroya verdiği önem; Stanislavski ve Meyerhold'un ısrarla bir oyuncunun *yaşamını* araştırması; Sulerjitski'nin ortak yaşam laboratuvarı ve ilk Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyosu. Tiyatro tarihi benim *Tevrat*'ım, İncil'im ve *Kuran*'ım oldu. Yapmam gereken şey sadece, tarihçilerin atladığı birtakım anekdotları, olayları ve detayları okuyup çözmekti. Benden öncekilerin müthiş örneklerini ve zekice çözümlerini ifşa ederek tereddütlerimi, kuşkularımı gideren bir bilgiler Atlantis'i ortaya çıktı... Tiyatro tarihi, yaşayanların yaşamayanlarla, ölülerle, çölü aşmış ceddimiz reformcularla buluştuğu yer haline geldi.[11]

Geçmişin ve tarihin, yani bugünün halihazırdaki pratiklerini etkileyen davranışların ve izlenimlerin araştırılması anlamında bir tarihin, bu parlayan etkisi Barba'nın, Odin Tiyatrosu'ndaki, şu iki gücün yön verdiği kendi araştırmalarında yankılanır: "Geçmişin belleği ve geleceğe özlem."[12] Odin oyuncularının kullandığı yöntem bu ikilikten kaynaklanır. Oyuncu bu iki öğenin, geleceğin yolunu çizen geçmişin etkilerinden yana zengin, bir kesişme noktası haline gelir.

Ama geçmişle bu ilişki kişilere göre farklı biçimler alır. Grotowski ve Kantor için bu, bellek, yani biçimler ve gelenekler hakkında bellek, fakat ayrıca da kişisel bellektir. Üstelik bireyin bellekle ilişkisi geldiği kültüre göre değişir. Marc Fumaroli'nin 1960'larda Grotowksi'nin yaptığı bir atölyeyle ilgili sözleri bu tür kültürler arası farkları gösteriyor. Fumaroli bu atölye süresince, genç Amerikalılarla genç Avrupalıları birbirinden ayıran belirgin bir farkı şöyle tanımlıyor:

> 1968 yılında hâlâ, Avrupa'yı ABD'den ruhsal açıdan ayıran şeyin göstergesi. Bir tarafta bellek ve onun yaratıcı enerjisine başvurma potansiyeli, öte yanda da bellekten kopuk –erotik ya da beyinsel– yüzeysel bir canlılığın mekanik bir şekilde sömürülmesiyle birlikte giden bir bellek körelmesi. Grotowksi için tiyatronun, belleksiz bir yaşam mekaniğinin yerine engin bir bellek yaşamının konabileceği yer olduğu gayet açıktı.[13]

Barba'ya göre, geçmişle çalışmak bu tarihi aktaran alıştırmalarla –öncelikli nakil araçları olarak düşünülen alıştırmalarla– başlar. Oyuncu ilk önce bu alıştırmalarla biçim almalıdır; sonra, ustalık

kazandıkça bu alıştırmaları kendi özel eğitiminin bir parçası olarak modifiye edebilir. "Bugün alıştırmaların, 20. yüzyıl olan Altın Çağın en aşırı maceralarından biri olduğunu kabul ediyoruz... Alıştırma oyuncuların, oyunculuğun organik biçimlerini yaratmada temel oluşturan bilgileri bünyesinde toplamasını mümkün kılan hafıza kuvvetlendirici bir muskadır." Buradaki anahtar sözcük, "hafıza kuvvetlendirici"dir. Odin Tiyatrosu'nda yapılan ilk alıştırmalar gerçekten tarih taşıyıcıysa ve klasik baleden, akrobasiden, ritmik danstan ve Grotowksi'den alınmış şeylerse, bunun ardından gelenler oyuncu eğitiminin diğer aşamalarına tekabül eder. Bunlar oyuncunun kendi eğitiminin sorumluluğunu üstlendiği ikinci aşama ve kendi kişisel dramaturjisinin doğacağı üçüncü aşamadır. Barba'ya göre, alıştırmalarda ve bunların oyuncunun eğitimindeki rolünde böylesi bir gelişme, ancak tam bir tarih bilgisiyle başarılabilecek, antropolojik bir değişimin göstergesidir.[14]

Barba daha da ileriye gidiyor; onun iddiasına göre, büyük reformcular eski biçimleri reddetmişse de, ilk önce onları incelemiş ve ruhlarını özümsemişlerdir. Onlarla ancak bu sayede bu kadar ustaca yarışabilmişlerdir. Barba'ya göre, gelenek bir reddetme eylemine yol açar, çünkü gelenek "bizim geri dönüp, bizden önceki ve işimizi sürdürmek yüzünden uzaklaşmayı seçtiğimiz insanlara, mesleğe, tüm Tarihe bir göz atışımızdır... Kişisel gelenek uzaklardan gelen bir yankıdır"; daha iyisine girip uzaklaştığımız geçmişten beslenen bir yankı. Ve unutmayın, diyor Barba, bütün büyük reformcuların "zamanlarına hiç uymayan amaçları vardı"; onlar "haritası çıkarılmamış ülkeleri tek başına ve savunmasızca keşfediyordu ve bunu yaparken zamanın pratiklerini, bunların yerine saygınlıklarıyla onları koruyacak yeni bir pratik koymadan bıraktılar".[15]

Oyunculara Zaman Belleği Kazandırmak

Antoine Vitez (1930-90), oyunculara mesleklerinin belleğini aktarma konusunda çok tutkulu büyük hocalardan biridir. "Bir oyuncunun performansının sanatsal niteliği duyguların basit, spontan anlatılmazlığında gizli değildir. Bir tarihi, üslupları ve oyuncunun gelip geçici doğası nedeniyle kaybolup giden performansıyla, tabii ki, tanımlaması zor bir kod sistemi olan bir sanattır bu."[16] Vitez'in genç öğrencileriyle çalışmasında –tarihin başka bir biçimi olan– belleğe verdiği önemin nedeni budur.

> Oyunculara birçok türde bellekler kazandırmaya çalıştığımı fark ettim. İlk olarak, konularla, yani üzerinde çalıştıkları yazılı izlerle ilgili edebî, felsefi ve siyasi bir bellek. Bir oyuncunun, performansına –bir nesneyi eline alması, başka bir karakteri selamlaması, yahut ona bir şey sorması gibi– küçük, pratik, somut ayrıntılara, oynadığı metinlerin temelini oluşturan mitlerin, tarihin ve siyasetin alegorik karakterlerini ya da büyük figürlerini katabilmesi bana çok önemli geliyor. Bir yönetmen ve hoca olarak benim görevim oyunculara Zaman belleği kazandırmaktır. Sanatlarını icra ederken bir taraftan da geçmiş yüzyıllara tanıklık ediyorlar. Geçmiş zamanın, farklı biçimler alsa da günümüzün meselelerinin özünde varlığını koruyan büyük meselelerini unutulmaktan kurtarıyorlar.[17]

Vitez'in geliştirdiği bu bellek ilişkisi onun "eğer oyuncu bu belleği derinlemesine bilirse, onu yeniden canlandırabilirse, kendi duygularının oyunun temasından da eskilere dek uzanan köklerini bulabilir" inancından kaynaklanıyor. Bu bellek oyuncunun, sanatını daha iyi köklendirmesini ve zamandaki yerini bilmesini mümkün kılar. Yönetmenin ve hocanın rolü özellikle, oyuncuya benliğinin ötesine geçebilmek, "o açıklık, o kehanet halini –gömülü duran anılarla, anlatılmaz anılarla ve kabul edilmez anılarla temasa geçen, trans gibi bir hali– sağlayabilmek" için vazgeçilmez olan o belleği yeniden canlandırmada yardımcı olmaktır. "Oyuncular olağanüstü şeyleri ancak böyle başarabilir."[18]

Grotowski paradoksal bir şekilde, kendisiyle Vitez arasındaki uçurumu kapatan bu yorumlara karşı çıkmaz; oysa bu iki adamın yaklaşımlarında bunun dışındaki her şey onları birbiriyle zıt kutuplara koyar. Fakat ikisi, oyuncuların birer damga gibi taşıdığı tarih ve belleğe verdikleri önemde birleşir.

Belleğin Hem Taşıyıcısı Hem de Yaratıcısı Olarak Oyuncu

Söz konusu geçmiş, sanat tiyatrosu çağında metinlere değil, bedenlere ve sözel ve sahneyle ilgili geleneklere –yani bir beden tarihinin önemine– dayalı biçimlerden oluşan bir anıydı. Bu noktada, performans teknikleri konusunda hâkim görüş sadece, mesleğinin sırları takipçileri tarafından bilinmezliğini koruyan, sanatlarının ustası büyük oyunculara odaklıydı. (Ünlü Fransız örnekler şunlar: Trajedisyen Adrienne Lecouvreur (1692-1730); kostüm ve hitabet tekniğinde devrim yapan Mlle Clarion (1723-

1803); Voltaire'in neoklasik oyunlarının star oyuncusu Lekain (1729-78); romantik tiyatronun ustası Marie Dorval (1798-1849).[19] Hâkim durumdaki pratikleri reddeden modernist reformcular Stanislavski'yi takip ederek oyuncunun rolünü dönüştürdüler ve ona şimdiki biçimini verdiler; tiyatronun merkezinde bir yaratıcı rolünü yani. Oyunculardan sadece bir yorumcu olmalarını değil, oyunculuk araçlarını incelemelerini ve ayrıca kendi bulacakları fiziksel ve mental kaynaklara başvurmalarını, oyunculuklarını organik bir şey olarak düşünmelerini istediler. Oyuncular yönetmenin, sahnenin gerçekliğini daha güçlü bir şekilde ifade edebilmek için araçlarını mükemmelleştirmekle sorumlu, vazgeçilmez partnerleri haline geldi:

> Çağdaş bir toplumda oyuncunun belirleyici niteliklerinden biri, şairler ve ressamlarla aynı derecede *yaratıcı* olduğunu ispatlamış olmasıdır: O artık sadece bir yorumcu değil, canlı bir işbirliğinin biçimlerini yaratan bir mucittir.[20]

19. yüzyıl sonunda oyuncudan o zamanın sahnesinde oynaması istenen rolün yanı sıra, onun bu yeni fonksiyonları yerine getirebilmek için bulması gereken olanakları da daha iyi anlayabilmek için, oyuncunun rolündeki bu derinlemesine değişimin etkisini kavramamız gerekir. Böylece, yine Stanislavski'yi takip eden reformcular oyunculara esin getirecek ve kendini aşmaya götürecek organik süreçler aradı. Bu yüzden, oyuncudan talep edilen görev fiziksel olduğu kadar da ruhsaldır.

20. yüzyıl başında tiyatro dünyasını sarsan tüm reformların bakışı budur. Amaçları oyuncuyu tümüyle yeniden yaratmaktı. Oyuncu, hünerlerle donanmış ama tekniği duyarlılığını yok etmeyen, bambaşka bir insan haline gelmeliydi. Alıştırmalar, dans dersleri, jimnastik, eskrim, hitabet, ses dersleri, kas gevşetme ve konsantrasyon teknikleri, bunların hepsi oyuncuyu tiyatronun yüzyılın sonunda Mnouchkine ve Brook'un çok kararlı bir şekilde takip edilen kurallarını yansıtabilecek, enstrümanının ustası biri kılmayı hedefliyordu. Bu kurallarda birliğe ancak, kendi varlığının en derin yönlerine ulaşan her bir oyuncunun kendine has ve benzersiz keşif yolunun sonunda erişilebilirdi. Bu yol ayrıca, tiyatronun tarihteki yeri hakkında tam bir bilgiyi de içerir.

Tarihteki Yerini Bilmek

Delcuvellerie, Grotowski, Barba ve Vitez'in farklı şekillerde başvurduğu tarih kaynağı, ardışık ya da şecereli olabilirse de, böyle olması şart değildir. Belleksel bir tarihtir bu ve böylece de, oyunculuk mesleğinin çok önemli bir bileşeni olan çağdaş eğitim olanakları konusundaki anlayışımızı geliştirir. Belleksel tarih hem araştırmacının hem de pratisyenin bugünde yön bulmasına yardımcı olur.

Bu öğrenme yöntemleri oyunculara, geçmişteki pratiklere girme, onları daha iyi özümseme ve daha önceki sanatçıların bugünkü pratiklerle bağını kavramanın yolunu açar. Araştırmacılara yararları da bunun benzeridir ve şimdiki pratiklerin geçmişteki-lerle ilişkisinin nasıl olduğu konusunda estetik bir yanıt sağlar. Her iki durumda da, süreç bilişseldir –yani bir daha iyi anlama meselesidir– ama sanatçı için yörünge çifttir; bilgiye empati de eşlik eder. Bu görüş Peter Brook'un ve hatta Grotowski ve Barba'nın yazılarında da bulunabilir. Vitez, prodüksiyonlarıyla daima gösterdiği gibi, kendi yönünden farklı bir tarih anlayışı –tarihi, gerçeğe müdahale etmenin bir yöntemi, geçmişin hikâyesini anlatmanın farklı bir yolu olarak– sergiler. Onun 1978'deki Molière (*Tartuffe, Dom Juan* ve *Le Misanthrope*) sahnelemelerinin bu konuda büyük bir yenilik olduğu görüldü. Vitez Fransa'da, büyük metinlere saygısızca fakat aynı zamanda da çok saygıyla yaklaşıp, onları neredeyse arkaik ama bugünü ele veren eski mitler olarak kullanan ilk sanatçılardan biridir. "Öğrencilerime anlattığım ve oyunculara öğretmeye çalıştığım şey onların Tarihteki göreceli ama gerçek yeridir. Ne yaparsak yapalım, bu yer neresi olursa olsun, onların en küçük jestinin bile Tarihteki yeri saptanmıştır."[21]

Oyuncuların Eğitimiyle İlgili Yeni Paradigmalar

Delcuvellerie'nin amacı da "Tarihteki yerini bilmek"tir. Lyotard'ın vefatını ilan ettiği "büyük hikâyeler"e[22] inansak da, inanmasak da, tek bir görüş açısıyla anlatılan her türlü tarihin ister istemez hegemonyacı olacağına inansak da inanmasak da hiç kimse 20. yüzyılın başında, oyunculukla ilgili esinlenmelerde ve yaklaşımlarda büyük bir değişiklik olduğunu yadsıyamaz.

20. yüzyılda tüm Batı performansını etkileyen paradigmatik ve nitel bir değişim görüldü. Yeni performans zorunluluklarının doğ-

masıyla performansın özerk bir keşif alanı haline geldiği andı bu. Şimdiye kadar temsilin, sırlarını açık etmek istemeyen oyuncuların sanatına bağlı, içsel bir parçası olan oyunculuk artık bir eğitim, gelişim ve kendini mükemmelleştirme faaliyetinin konusu haline geliyor. Oyuncular bu sanatın, onu canlı tutmak ve ateşini söndürmemekle sorumlu depoları oldu. Böylece onlar sadece, yönetmenlerin vazgeçilmez partnerleri değil, tüm teatral yaratıcılığın ekseni haline geldiler.

Stanislavski bu değişime kendi Sanat Tiyatrosu'nda sahip çıkan ilk yönetmen oldu. Bu hareket bugün, Meyerhold'dan Vasiliev'e ve Mnouchkine'ye kadar uzanan bir silsile halinde devam ediyor. Son çalışmalar oyunculara sadece bir performansla değil, sanatçının gelişimiyle, yani daha sonra, sanat olduğu kadar da bilim olarak görülen bir gelişimle sonuçlanacak bir eğitim vermeyi amaçlıyor.

Bu değişime ister istemez, tiyatronun toplumdaki niteliğinde ve fonksiyonunda radikal bir değişikliğin eşlik etmesi şaşırtıcı değil. Tiyatro sadece bir yapma biçimi değil, bir olma biçimi haline geldi; Dullin, Copeau ve Jouvet'in iddiası buydu zaten. Tiyatro, yaşama biçimiyle ilgili bir şey. Böyle olunca da, estetik amaçlara nazaran öncelik kazanabilen etik ilkeler yaratıyor. Artık böylesi güçlü taleplere konu olan tiyatro, oyuncuların misyonuyla "meşrulaşan" bir çileciliğe uygun hale geliyor. Oyunculuğun gizemlerine ancak büyük bir çabayla ve kendini feda ederek, hem bedeni hem de ruhu geliştiren çok titiz çalışma alışkanlıklarıyla giriliyor.

Paradoksal bir şekilde, bugünün tiyatrosunda iz bırakan tüm reformlar, gerek (*commedia dell'arte,* kabare, sirk, müzikhol, kukla gibi) popüler biçimleri, gerek (öncelikle Japon tiyatrosu olmak üzere) Asya geleneklerini kullanarak, bir geçmişe dönüşü içeriyor. Bu reformların kökleri, tiyatro sahnesini toplumsal-siyasi hedeflerle güdülenmiş global bir perspektiften bakarak yeniden değerlendirmemizi gerektiren bir tarih anlayışından gelir.

Bu farklı (estetik, toplumsal ve olay güdümlü) emeller oyunculuğun gerçek bir tarihini yaratmak için netleştirilmesi gereken bir mentaliteler tarihiyle bağlantılıdır. Ayrıca bu mentaliteler tarihi de o dönemdeki, özellikle de, tiyatro üzerinde güçlü bir etki yapacak iki alanda bilginin ilerlemesine bağlıdır: Bilimin ve toplumun 19. yüzyıl sonundaki beden algısının gelişimine.

19. yüzyılın sonunda bedenle ilişkiler değişti ve bu da tüm toplumda yansımalara yol açtı. 20. yüzyılın başında bedenin bütün sanatsal tartışmalardaki yeri sonraki kuşakların performans pratiğini radikal bir şekilde etkileyen laboratuvarların kuruluşuna ışık tutuyor ve son iki on yılda bedenin tarihiyle ilgili yayınlarda bir patlama görüldü.[23] Bedeni felsefi tartışmanın merkezine alan ilk düşünürlerden Nietzsche'nin izinden giden güncel yazılarda, kimliğimizin bir işareti olarak bedenin önemi vurgulanıyor. Tıp teknolojisiyle görünür ve erişilir kılınan, öznenin kimliğinin ikamet ettiği beden artık hayal edilen ya da temsilî değil, tümüyle gerçek bir şeydir. Dünyanın gösterimleri bu gerçek beden sayesinde mümkündür. Beden, dünyanın duygular ve algılarla kavranmasını mümkün kılan, dışarıyla içerinin ara yüzüdür.

Oyunculuk tekniklerindeki evrim, spor konusunda görüldüğü gibi, bu tarihle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. 19. yüzyıl sonunda bedene verilen toplumsal önem halkın spora katılmasındaki artışta ve oyuncuların bu çağda aldığı eğitimde (Dalcroze, Copeau ve arkadaşları), bugün hâlâ devam eden bir pratikte yansıdı. Spora katılmak bir sağlık göstergesi, doğaya ve gerçekliğe dönüşün bir aracı olduğu kadar da, kişisel özgürlüğe giden bir yol olarak algılandı. Aynı şey tiyatro için de geçerliydi. Tıpkı atletlerin bedeni gibi, dar giysisinden kurtarılıp, oyuncunun bedenine değer biçildiği bir sahneye –Copeau'nun "bomboş tahtaları"na– konacak bir beden gerektiriyordu.

20. yüzyılın başında dış bedene böyle bir ayrıcalık verilmesi Freud ve onun, heyecan ve duyguların kendilerini bedenin içinde ve üzerinde somut bir şekilde göstereceği düşüncesinin yarattığı etkiyle birleşti. Bedenin böyle, yaşantılarımızın yaşantılama süreci sırasında yerleşen çağrışımlar sayesinde bütünleştiği, tüm yaşantılarımızın ve fiziksel duyularımızın bütünü olarak görülmesi bugünün tiyatrosunun içinde yer aldığı geleneğin tarihsel bir anlayışını aktarmaktadır.

Bilimsel Bir Amaç

Bedene verilen bu yer ayrıca, 19. yüzyılın sonunda görülen ve 20. yüzyıl başında da süren bilimsel amaçları yansıtıyor. Bu çağda bilim yükselişteydi ve (fizik, termodinamik, fizyoloji gibi) yeni bilimler dönemin tiyatrosunu etkileyen dönüşümde dinamik bir rol oynadı. Bu dönemde, diğer birçok şeyin yanı sıra mekanik üzerinde araştırmalar yoğunlaştı. Böylece insan bedeninin, kaynakları yakarak ısı, enerji ve atık üreten bir makineye benzetildiğini görüyoruz. Doktorlar ve bilimciler bedenin performansını ölçmeye ve görünürdeki sınırlarını ne zaman ve nasıl aşacağını belirlemeye çalıştı. Beden, egzersizlerin etkisiyle dönüşmeye elverişli gibi görülmeye başladı. Bireyin potansiyeli arttı. Performans ölçülebilir bir şey haline geldi. Yavaş yavaş, biyomekanik bir beden konseptinden biyoenerjetik bedene doğru bir değişim oldu.[24]

Bu paralellik dış bedenle sınırlı kalmadı. Vigarello'ya göre bu, oyuncunun çalışmasının özü olan "motor"a –yani solunuma– kadar uzandı. Bundan sonrasında "ölçü, verimdir. Çalışmaya, elde edilenler ve harcananlar bazında bakılır."[25] Burada, kültürelden biyolojiğe doğru, önceliğin biyolojiğe geçtiği bir geri çekiliş görüyoruz. Tiyatro etütlerinde nadiren başvurulan, bilimin rolüyle ilgili bu tarihsel bakış oyuncu eğitiminin bugünkü durumuna ışık tutuyor. Gelenek kurucular inançlarına bilimsel temeller bulmak istedikleri anda bu eğitim biçimlerinin nasıl zorunlu hale geldiğini görüyoruz.

Bağlamsal ve Çapraz Bir Okuma

Bedene bu bilimsel yaklaşımı anlamak sanatla bilim arasındaki karmaşık ilişkilere ve bu farklı reformların gerçekleştiği bağlama ışık tutuyor. Bu bağlamsal ve yan bağlantıları anlamazsak bugün performansla ilgili görüşümüz eksik, bölük pörçük ve kusurlu kalır. Onun anlamını bu çerçevenin dışında kavrayamayız. Dahası, oyunculuğun gelecekte, daha sonra geçilecek farklı aşamalardaki gelişimini tahmin edemeyiz.

Bu bağlantılar analizinin sadece Batı performans tarihi için geçerli olduğu öne sürülebilir. Yüzyıllar boyu herhalde sadece Batı performansı bu kadar çok değişirken –Asya ve Afrika gibi– diğer geleneklerse olduğu gibi kalma eğilimi gösterdi. Bu eleştiri haklı

olsa da, benim tezimin bugün norm haline gelmiş tiyatro türüne ışık tutmasına bir engel değildir. Oyuncuların bu tarihsel bağlantıları derinden anlamaksızın tarihteki doğru yerlerini kavraması, kendi soy çizgilerini izlemesi ve kültürün yahut estetiğin getirdiği değişim ve varyasyon biçimlerini tanıması zordur.

Burada sunduğum görüş, yerel ve sanatsal varyasyonlardan bağımsız olarak, tüm Batı performans pratiklerini kapsar. Daha kısmi ve coğrafi yönden sınırlı perspektiflerden tümüyle ayrılan hegemonik bir modelden söz etmeli miyiz? Yerel pratiklerin farklılığına öncelik tanıyan hâkim görüşe karşın, bence öyle. Benim görüşümce, Batı performans tekniklerinin evriminde bu kadar çok değişmezin varlığı sadece tesadüf olamaz. Bunlar mentalitelerdeki ve bilgilerin durumundaki değişimlere bir tepkidir. Bu değişimleri belirleyen şeyin, bedenin kapasitelerine yeni bir anlam yükleyen toplumsal gelişimler olduğu gayet açık. Bu elbette, diğer kültürlerin beden konusunda farklı bir tarihinin ve bedenle farklı bir ilişkisinin olabileceği gerçeğiyle hiçbir surette çelişmez.

Araştırmacının rolü, bu ilişkiler, etkiler ve belirlilikler arasındaki etkileşime ışık tutarken, her bir sanatçının bu bilgiler ve keşifler bütününü kullanma tarzını vurgulamaktır. Araştırmanın zorluğu, bireysel etkinliklerle daha geniş tarihsel güçler arasındaki yolu bulmak, bir anlatıyı işlerken bütünü dikkate almak ve katı bir kural dayatmadan genelleme yapmaktır. Ama risk daima vardır.

Böylesine bir tarihe dönüş gerekliyse de, Barba'nın haklı bir şekilde belirttiği gibi, tarihin "bizi koruyan bir duvar, fakat aynı zamanda bir hapishane" haline gelmesini de önlemeliyiz. Kendimizi tarihimizden çekip çıkarmayı ve karşı tavır koymayı bilmemiz gerekir. Ama geçmişte neyin söz konusu olduğunu bilmezsek karşı tavır koymak mümkün değildir. Sanatçıların kabul edeceği gibi, performans pratiklerini körükleyen şey "mesleki düşünce ve pratiklerin klişelerine karşı çıkmak"tır ama meselelerin saptanması, tarihin ve tarihten kazanılabilecek ödülün anlaşılması gerekir. Vitez, sanatçıların kendi geleneklerini yaratması gerektiği konusunda Barba'yla aynı fikirdedir ama hemen ardından, bunu yapabilmeleri için başkalarının geleneklerini de bilmeleri gerektiğini ekler.[26]

2000 yılında, pedagogların düşünceleri üzerine bir konferans sırasında[27] Peter Brook, bir taraftan Stanislavski'nin diğer taraftan

da Grotowski'nin, oyuncuları kendilerini aşmaya nasıl teşvik ettiklerinden söz etti. Gerçek bir tiyatro bilimi arayışındaki bu ikili, kendileri gibi bir aşma arayışına girmiş başkalarıyla bağlantı kurmuştu: Craig, Meyerhold, Brecht ve Artaud. Brook böyle bağlantılar kurarak ve silsileye vurgu yaparak sadece bir tarih anlayışına başvurmakla kalmıyor, tarihin içindeki bu yazıtın performansın bugünkü durumunu anlamak için vazgeçilmez olduğunu da göstermeye çalışıyor. Kendi sözleriyle şöyle: "Onların tüm o muhteşem çabalarıyla ilişkimiz nedir? Bizi götürdükleri yer neresi? Neler alabiliriz onlardan? Taklidin en kötü şey olduğunu bilerek onlardan nasıl yararlanabiliriz?" Sonra şunu ekliyor: "Mesele şudur: Nasıl karşılayabiliriz... tüm bu geleneksel şeyleri, geçmişten akıp gelen bu dereyi kurutmadan nasıl kullanabiliriz?" Brook, bütün büyük tiyatro reformcularının yeltendiği, tiyatronun gelip geçici doğasıyla, ölüp gitmesin diye sürekli yeniden keşfedilmesi gereken geleneklerin uzun ömürlülüğü arasında bir orta yol bulma girişimindeki paradoksa değiniyor. Bu geleneklerin bilinmesi, üzerinde düşünülmesi ve bunların (Yunan ya da Shakespeare metinlerinden yararlanılması gibi) rezonans kutusu olarak kullanılması gerektiğini ekliyor: "Bu eski çalışmalar bize, belli bir kalite düzeyine erişildiğini ve bunun hâlâ denenebileceğini hatırlatıyor. Böylece, geçmişin dersi somut hale geliyor... Gökyüzüne bakarsanız dümeni nereye kıracağınızı öğrenirsiniz."[28]

Notlar

1 Bu deyişi, oyuncunun bir *intelligence historique* edinmesi zorunluluğundan söz eden Jacques Delcuvellerie'den aldığım kaynak: *Le Jardinier... (... et avec lui la vie d'un homme): le Groupov et la formation de l'acteur* (Liège: Cahiers Groupov no. 2, 1997), s. 22.
2 Lucien Febvre (1878-1956) ve Marc Bloch (1886-1944) tarafından kurulan École des Annales 20. yüzyılda Fransız tarih yazımına hâkim oldu.
3 Bu makalede, Fransızcadaki normal kullanıma uygun olarak, şahıs zamirlerinde belirli bir cinsiyet vurgusu yoktur.
4 Delcuvellerie, *Le jardinier*, s. 17.
5 A.g.e., s. 22. Asıl adı André Robert Raimbourg olan André Bourvil (1917-70), en çok komedi rolleriyle tanınmış Fransız oyuncu ve şarkıcıdır. Sinemada canlandırdığı saf ve gülünç karakterlerin esinini kendi içten duygularından aldığı görülür. Asıl adı Valentin Ludwig Fey olan Karl Valentin (1882-1948) Alman bir sanatçı, yazar ve palyaçodur. Münih tiyatrolarında Bavyera şivesiyle hokkabazlık edip çabalayarak yaptığı performanslarıyla, komik ve iğneleyici metinlerden, filmlerden ve ses kayıtlarından oluşan bir miras bırakmıştır.
6 A.g.e., s. 23.
7 E. Barba, "L'essence du théâtre", J. Féral (Der.), *Les chemins de l'acteur: former pour jouer* (Montréal: Québec Amérique, 2001) içinde, s. 21-60, s. 31.
8 C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (Paris: Librairie théâtrale, 1985), s. 3.
9 J. Copeau, M.H. Dasté ve S. Maistre (Der.), *Jacques Copeau / Registres I: Appel* (Paris: Gallimard, 1974) içinde, s. 28, 295.
10 Bkz. T. Kantor, "The Quest for the Other: Space/Memory", Michal Kobialka (Der. ve Çev.), *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos,1944-1990* (Berkeley: University of California Press, 1993) içinde, s. 311-64.
11 Barba, "L'essence", s. 55-6.
12 A.g.e., s. 25.
13 M. Fumaroli, "Grotowski ou le passeur de frontières", *Alternatives Théâtrales*, 70-1 (2001), 11-18 içinde, s. 12.
14 Alıntılandığı yer: Barba, "L'essence", s. 37-8; 46-8.
15 A.g.e., s. 24, 26, 32.
16 A. Vitez, "Une entente", *Théâtre/Public*, 64-5 (1985) içinde, 25-8, 26.
17 A.g.e., 25.
18 A.g.e., 26.
19 T. Cole ve H. Krich Chinoy'un, bu oyunculardan diğer birçoklarının sesini koruduğu antoloji: *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words* (New York: Crown, 1970).
20 J. Duvignaud, *L'acteur* (Paris: L'Archipel, 1993), s. 182.

21 Vitez, "Une entente", s. 28.
22 J.F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Montréal: Éditions de Minuit, 1979) [*Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yay., 2014].
23 Örnekler arasında şunlar var: M. Feher, R. Naddaff ve N. Tazzi (Der.), *Fragments for a History of the Human Body*, 3 cilt (New York: Urzone, Collection Zone, 1989); D. Le Breton, *Anthropologie du Corps et Modernité*, yeni baskı (Paris: Presses Universitaires de France, 2005); G. Vigarello, A. Corbin ve J.J. Courtine (Der.), *Histoire du Corps*, 3 cilt (Paris: Éditions du Seuil, Collection L'Univers historique, 2005-6) [*Bedenin Tarihi 1-2-3*, Çev. Saadet Özen, Orçun Türkay, Yapı Kredi Yay., 2008-11-13]; M. Foucault, *Le gouvernement de soi et des autres* (Paris: Gallimard, 2008).
24 Biyomekanik etimolojik olarak, mekanik yasalarının ve bunların canlı organizmalarda, özellikle de insan vücudunda ve lokomotor sistemindeki uygulamasının incelenmesidir. Tiyatroda bu nosyon Meyerhold'un, sahnedeki hareketlerin kurallara ve adımlara göre belirlenmesine yardımcı, çok kesin birtakım kurallara dayanan oyunculuk teorisiyle bağlantılandırılır.
25 G. Vigarello, *Le corps redressé: histoire d'un pouvoir pédagogique* (Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978), s. 207.
26 Barba, "L'essence", s. 25, 24.
27 Düzenleyenler: Académie Expérimentale des Théâtres ve Paris'teki Théâtre l'Odéon.
28 P. Brook, "Qualité et artisanat", *Alternatives Théâtrales*, 70-1 (2001) içinde, 6-10, s. 8.

Okuma Önerileri

Barba, Eugenio ve Nicola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* (Londra: Routledge, 1991).

Cole, Toby ve Helen Krich Chinoy. *Actors on Acting: The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in their Own Words* (New York: Crown Trade Paperbacks, [1970] 1995).

Copeau, Jacques. *Copeau on the Theatre*, Der. ve Çev. John Rudlin ve Norman H. Paul (Londra: Routledge, 1990).

Dullin, Charles. *An Actor's Notes*, Çev. Donald I. Cairns (New Haven: Yale University Press, 1963). Çevrildiği kaynak: *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* (Paris: Odette Lieutier, 1946).

Feher, Michel, Ramona Naddaff ve Nadia Tazi, (Der.) *Fragments for a History of the Human Body* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989).

Hodge, Alison, (Der.) *Twentieth-Century Actor Training* (Londra: Routledge, 2000).

Richards, Thomas. *Heart of Practice* (Londra: Routledge, 2008).

13
Müzikli Tiyatro ve Müzikal Tiyatro

Zachary Dunbar

Müzikli tiyatro karmaşık bir şeydir. Kendimizi sıklıkla ortada, birbirine girmiş iki sanat biçimini kavramsallaştırmaya çalışırken buluruz ve müzikli tiyatronun şarkı, dans ve dramatik metin gibi temel öğelerini sınıflayıp inceleme gereksinimi yüzünden işimiz karmaşıklaşır. Bu basit terimlerin taşıdığı anlamlar belirlenmiş değildir, çünkü tarih boyunca farklı gelenekler ve pratiklerle, değişik şekillerde yaratılmışlardır. Müzikli tiyatro konsepti sadece, örneklerinin arasında Stravinsky'nin *Askerin* Öyküsü, Philip Glass'ın minimalist operası *Einstein Kumsalda* ve Meredith Monk'un hareket/vokal oyununun bulunduğu 20. yüzyıl avantgarde tiyatrosunu değil, "müzikal tiyatro" olarak bilinen *Legally Blonde* ve *Chi-*

cago gibi West End ve Broadway prodüksiyonlarından oluşan bir ticari yapıtlar spektrumunu da kapsar. Müzikli tiyatronun zaten bulanık anlamı, 19. yüzyıl popüler tiyatrosu konusunda, müziksel öğeleri *bulunan* tiyatroyu müzikhol diye etiketlenen eğlencelerden ayırt etmenin zorluklarını gösteren yeni bilimsel çalışmalarla daha da karmaşık hale geldi. Oyuncu-müzisyen figürü daima, müzik yapmayla tiyatro yapma arasındaki boşluktaydı. Böylesine, görünüşte melez bir performansçı MÖ 5. yüzyıldaki Yunan trajedilerinde, Zeami'nin 5. yüzyıl Noh tiyatrosunda, Sanskrit ve Jingxi tiyatrosunda ve bir Stephen Sondheim müzikalinin bir John Doyle sahnelenişinde eğitildi ve çalıştı.

Müzikli tiyatronun tarihini yazmak onun müzik ve tiyatro dünyalarını birbiriyle birleştiren aktarımlarının ve ortak şecerelerden oluşan karmaşık ağlarının anlamını çözmektir. Bunu yapabilmek için müzikli tiyatronun tarihini müzik ve tiyatro parçalarının toplamından öte bir şey olarak kabul etmemiz gerekiyor; başka bir deyişle bu tarih, doğası gereği disiplinler arasıdır. Bunu akılda tutarak, müzikli tiyatronun önemli tarihsel dönüm noktalarını ve gelişmelerini "hibrit", "ortak çalışma" ve "bütünleştirme" kategorileri altında saptayacak ve tanımlayacağım. Bu üç tanım, birleşme, geçirgenlik ve bütünleşme gibi üç nosyona denk düşer ve disiplinlerin birbirine giriş tarzını kavramsallaştırmak için bir yöntem sağlar. Bunlar müzikli tiyatroda, sanatlar arasındaki sınırları yıkan ya da yeniden oluşturan hareketlere bir aydınlık getirir. Bir ölçüde, müzikli tiyatro çalışmalarının hepsi değilse de çoğu bu niteliklerin üçünü de taşır: Yani bunlar açıkça, geçmişten gelen ve günümüze ait tarzların, karakteristik stillerin ve pratiklerin melezidir (hibrit); müzik ve tiyatro pratiklerini birleştirerek, biçimde ve içerikte yenilikler üretirler (ortak çalışma) ve her iki sanat biçimini birbiriyle öylesine kaynaştırırlar ki, duyma ve görme biçimlerimiz yeniden belirlenir (bütünleştirme).

Bu kısımda "müzikli tiyatro" ve "müzikal tiyatro" ayrı konular olarak tartışılacak ama bunun nedeni, bunların izlediği yolda net bir çatallanma görülmesi değildir. Bu janr çok katmanlı ve sıklıkla da farklılaşmamış yolları kullanır. Yakın zamanlarda tanımlanan ve öğretildiği kadarıyla müzikli tiyatro, çok incelenmiş ve geleneği çağdaş kültürün ayrı bir dünyası olarak ayrılmış yüksek operayı kapsamamak eğilimindedir; bu nedenle opera, tiyatro tarihiyle

ilgili bir kitaptaki bu "müzikli tiyatro" bahsinin ortasında değil kıyısındadır. Ama müzikli tiyatronun kalıtım durumunu anlatmak için, disiplinler arası bir tarz olarak operanın yaratılışını göstermemiz gerekiyor.

Kökenler ve Modern Formülasyonlar

Modern Avrupa tarihinde Rönesans hümanistlerinin operayı yaratması, tiyatroda müzikle şiiri birleştirme konusunda ilk formel girişim olarak görülür. Bu girişimi besleyen şey, klasik bilgi ve pratiğin yörüngesinde hümanist dünya görüşünü geçerli kılma gereksinimi, yani bu kitabın 5. Kısmında Erika Fischer-Lichte ve 4. Kısımda da David Wiles'ın tanımladığı hareketti. Böyle bir denemenin temeli, antik Yunan dramındaki, sanatları bütünleştiren bir görüşe ve müzikli dramın (ya da bugün "opera" dediğimiz şeyin) yaratılışındaki ana aktörler olan, Floransa Camerata gibi hümanist akademilerde toplanmış ve teoriyi pratiğe geçirmeye azimli, zamanın en seçkin şairleri, müzisyenleri ve sanatçılarına dayanıyordu.

1573'ten beri Camerata'nın önde gelen hamilerinden Kont Giovanni Bardi di Vernio zamanın önde gelen müzik teorisyenlerinden Vincenzo Galilei'yle görüştü ve o da klasik Yunan müzik ve şiirbilimcisi Girolamo Mei'ye danıştı. Bardi Roma'ya gittikten sonra müzisyen Jacopo Corsi Camerata'nın ortak çalışmalarını devam ettirdi, başarılı bir çalgıcı ve şarkıcı olan Jacopo Peri'yle çalışmalar yaptı ve o da şair Ottavio Rinuccini'nin trajikomik bir pastoral şiirinden dramatik bir resitatif geliştirdi. Sonuç, operanın ilk örneği *Dafne* (1598), yani müzikle şiirsel konuşmayı müziksel resitatifler ve aryalar halinde birleştiren müzikli tiyatroydu. Bu ilk operanın müzik-tiyatro tarzında devam eden mirasının örnekleri arasında, konuşma diyaloğunun arasına şarkı pasajlarının girdiği, Mozart'ın 1791 tarihli *Singspiel* (şarkı-piyes) operası *Sihirli Flüt* gibi yapıtlar ve müzikle librettonun yüksek operadan ve popülist kültürden alınmış öğelerle doldurulduğu, George Gershwin'in *Porgy and Bess* (1935) ya da Kurt Weill'ın *Street Scene* (1947) gibi daha yeni yapıtları gösterilebilir.

Müzikli tiyatronun ilk biçimlerine örnek olarak da, klasik bir dramın sahnelenmesinde şarkı söylenmesi ve müzik çalınması gösterilebilir. Böyle bir disiplinler arası denemeye ilk kez Venedik Cumhuriyeti'nde tanık olundu: Vicenza kentinde, 1555'te kurulmuş

hümanist bir akademi olan Accademia Olimpica, Sofokles'in *Oedipus Tyrannus*'unun müzikalleştirilmiş bir versiyonunu (1585) yaptı. Sonuçta, klasik prensiplere uygun bir şekilde sahnelenen gösteride Orsatto Giustiniani'nin şiirsel metniyle, Andrea Gabrieli'nin yazdığı zengin homofonik koral eser armonize edilmişti.

İtalyan Rönesans'ından bu iki örnek, yani *Dafne* ve *Oedipus* müzikle tiyatro arasındaki ilişkinin kesintisiz bir geçmişini vurguluyor: Şiirle müziği birleştirme idealine Atina'nın antik Dionysos Tiyatrosu'ndan Roma pantomimine, ortaçağ Azap oyunlarından Tudor masklarına kadar tekrar tekrar rastlanmış. Örneğin 1581'de Catherine de' Medici için yaratılan multimedya seyirliği "Queen's Comic Ballet" ini [Kraliçe'nin Komik Balesi] ele alalım: Bu olay Bal de Beaul'de "müziğin şiirle çeşitlenmesi" umudunu uyandırdı; "şiirin müzikle iç içe geçmesi ve ikisinin çoğu kez birbiriyle kaynaşması... oysa antik dönemde şiir asla müziksiz okunmaz ve Orpheus sadece şiirle oynanırdı."[1]

Müzikle tiyatronun 19. yüzyıl sonu modernizm retoriğiyle ön plana çıkan yakın diyalogu 20. yüzyılın başlamasıyla yeni bir aşamaya girdi. 1890'la 1910 arası dönem geleneksel olarak, avantgarde besteci ve sanatçıların daha önceki yüzyıllarda müziğe ve tiyatroya dayatılmış geleneksel sınırların yıkılmasına eşlik eden sinerjik güdülerden yararlandığı *modern* müzikli tiyatronun başlangıcı olarak nitelenir. Örneğin Wassily Kandinsky renkle müziğin sinestetik korelasyonunu dramatize etti, Émile Jacques-Dalcroze müziği hareketle destekleyen bir metodoloji geliştirdi ve Adolphe Appia, ışıkları temsilî sahne tasarımından ziyade müziğin duygusal prensiplerine göre tasarladı.

Avantgarde'ın kaçınılmaz bileşenleri, radikal bireycilikle özdeşleşen "modernist" eğilimler, medyayla dönüşümsel bir ilişki ve siyasi ya da kültürel kurumlara karşı otorite karşıtı bir tavırdı. Yıkmak amacıyla hedef alınan kurumlardan biri de 19. yüzyıl operasıydı. Modern müzikli tiyatro Paris'in iki savaş arası neoklasizminden 1960'ların deneysel happeninglerine ve daha sonrasına kadar, seyirci ve performansçı arasında daha geçirgen bir ilişki yaratmak, tiyatroyla konser salonu arasındaki anlam farklarını silikleştirmek ve nota yazma ve ses üretmeye yeni teknikler katmak için hep operanın, natüralist hikâye anlatma prensiplerini kastet-

tiğim geleneksel *mise-en-scène* yapısını sökmeye çalıştı. Müzikli tiyatronun yeni bir tanımında, müzik ve tiyatro bu sürecin işbirliği yapan etkenleri olarak niteleniyor:

> Müzikli tiyatro, müzik güdümlü tiyatrodur [...] En azından, müzik, dil, seslendirme ve fiziksel hareket vardır, etkileşir, ya da bir tür eşitlik halinde yan yana durur ama farklı performansçılar tarafından ve normalde opera diye nitelenen (ve opera binalarında, opera şarkıcıları tarafından icra edilen) eserlerden ya da ("meşru" tiyatrolarda tiyatro şarkıcıları tarafından icra edilen) müzikallerden farklı performansçılar tarafından ve farklı bir sosyal ambiyansta icra edilir.[3]

Müzikli Tiyatro: Hibrit Biçimler

Arnold Schoenberg de (1874-1951), Igor Stravinsky de (1882-1971) bestecilik ve tiyatro sahnesi arasındaki ilişkiden büyülenmişti. Seslerin ve karakterlerin fiziksel ve akustik özellikleri denemeye gayet elverişli bir müzikli tiyatro alanı oluşturuyordu. Schoenberg bir "müzikli dram" olan *The Hand of Fate*'de (1913) ışık efektlerinin müzikle orkestrasyonunu yaptı ve ayrıca hibrit türde konuşma-şarkı, ya da *Sprechstimme* kullandı. Müziksel ve teatral öğeleri bir araya getirme güdüsü onun 20. yüzyıl için çığır açan bestesi *Pierrot lunaire* (1912) şarkılarında da etkili olmuştur. Schoenberg bestelerinde 17. yüzyılın ve 18. yüzyıl başının müzik yapılarını kullandı. Aynı zamanda, modern bir atonal sistemin de armoni anahtarlarını merkezden bağımsız hale getirdiği *Sprechstimme* konuşma ve şarkının hiyerarşisini bozar, çalgıcılar müziksel oyun karakterlerini temsil eder ve karşı cinse bürünmüş başkahraman Pierrot bir kadın performansçının oynadığı bir erkek karakterdir.

Stravinsky, *Renard* (1916), *Askerin* Öyküsü (1918), *Düğün* (1922) ve *Oedipus Rex*'i (1927) yazdığında, oyuncunun rolüyle, icra edeceği ses ya da metin arasında bir ayrışım yaratmak için pantomim gibi uzaklaştırıcı teknikleri kullandı. Stravinsky özellikle *Askerin* Öyküsü'nde metnin, müziğin ve oyuncunun tiyatro mekânındaki yapılanmasını yeniden düzenlemeyle ilgiliydi. Bu işlem özellikle altmışların ve yetmişlerin, müzik yapmanın görsel ve işitsel yönlerinin bir tiyatro performansı biçimine döndüğü yeni müzikli tiyatrolarını etkiledi. Stravinsky'nin birbirine kattığı geçmişin ve

geleceğin müzik tarzları da eklektikti: 18. yüzyıl Fransız müziğinin net dokulu klasizmi, İtalyan operasının ve Rus folklor öğelerinin melodikliği ve popüler cazın gürültülü canlılığı.

Müzikli Tiyatro: Ortak Çalışma Biçimleri

Jean Cocteau'nun (1889-1963) bulvar tiyatrosu, Paris'in avant-garde sanatçıları arasında eklektik ortak çalışmaların yaratıldığı, kesin olarak tanımlanmamış bir hareket olan iki savaş arası neoklasizm dönemindendir. Müzikli tiyatro da kübist ve sürrealist sanattaki biçim ve sunuma benzer bir süreçten geçti. Wagner tarzı müziğin abartılı romantizmine ve tiyatrodaki natüralizmin her biçimine karşı, kabaca yan yana getirilen janrlar, basitleştirilmiş ve zaman zaman bayağı bir müzik ve yamalı bohça gibi performans tarzlarından yana bir eğilim vardı. Cocteau *Parade*'da (1917), sirk sanatlarının şamatalı tarzıyla, erken modernizmin dogmalara ve yüksek sanata saygısızlığını yansıttığı bir dizi tuhaf senaryo sundu. Prömiyerini Serge Diaghilev'in yönetimindeki çığır açan dans grubu Ballets Russes'le yapan prodüksiyonun koreografisi Léonide Massine'ye aitti, Picasso tarafından kübist bir dekor dizayn edilmişti ve müziği de erken minimalist Eric Satie'nindi. *Parade*'ın ardından *Les Mariés de la tour Eiffel* [Eiffel Kulesinde Düğün] (1921), Cocteau'nun metnini beş çağdaş bestecinin müziğiyle birleştiren gürültülü bir pastiş geldi. Cocteau, kendisinin ortak çalışmalı müzikli tiyatrosunun sıfır noktası olduğunu iddia ettiği bu yapıt için önsözünde şunları yazdı:

> Fransa'da yavaş yavaş, aslında bale denemeyecek, operada yeri olmayan, ne Opéra Comique ne de revaçtaki tiyatroların hiçbirine uymayan bir tiyatro janrının geliştiğini görüyoruz. [...] Yeni kuşak, fantastik, dans, akrobasi, pantomim, dram, satir, müzik ve söylenen sözcüklerin birleşerek yeni bir biçim oluşturduğu denemelerine devam edecek.[4]

1920'lerde ve 1930'larda Amerika'da Harlem Rönesansı şeklinde, buna benzer yeni bir kültürel uyanışa, Siyahlara yapılan sürekli baskılara ve ırkçılığa karşı bir tepkiye ve halk ozanlığı gibi 19. yüzyıl tarzı basmakalıp popüler eğlencelere bir ret hareketine tanık oluyoruz. New York kentinde, yeni gelişen edebiyatçı, müzisyen ve ressamlardan oluşan ortamda birden çok beceriye sahip Langston

Hughes (1902-67) kendisinin *Don't You Want to Be Free* (1938) gibi sosyal motivasyonlu müzikli dramlarında yeni caz şiirini, geleneksel Zenci ilahilerini ve gospel kilise korolarını kullandı.

Müzikli Tiyatro: Bütünleştirici Biçimler

19. yüzyılın *Gesamtkunstwerk* ("Bütünsel sanat eseri") estetik ideali, besteci ve müzik teorisyeni, Richard Wagner (1813-83) tarafından ortaya atıldı ve 20. yüzyılda sanatların biçimsel sentez vizyonu için bir referans noktası sağladı. Wagner bunu bir tiyatro mekânının tamamen müzik ve dramla dolması olarak niteliyordu. Wagner, Rönesans hümanistleri gibi, Yunan trajedilerinin mit (dram) ve sanattan (müzik) oluşan bir bütünlük sunmasıyla ilgilenmişti.

Bütünsellik nosyonu 20. yüzyılın ilk bölümünde, Walter Gropius'un 1919'da Weimar'da kurduğu Bauhaus ekolü gibi kurumlarca şekillendirildi. Mimari de dahi olmak üzere çeşitli sanatlardan herkesi kapsayan bir görüşün benimsendiği bu kurum zamanın sanatçılarını biçim, mekân, hareket ve ışık gibi öğeleri düzenleme ve karıştırmanın yeni yollarını bulmaya esinlendirdi. Öte yandan, sanat yapmada "bütünsel" kaosu ve amaçlı bir belirsizliği yücelten Dadacılar da sanat karşıtı bir düşünceye öncülük etti. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, kesinlik (tahmin edilebilirlik) ve belirsizliği (raslantıyı) keşfeden Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ve John Cage (1912-92) adlı iki bestecinin müzik yapıtlarında holizm* ve kargaşa gibi estetik nosyonlar hâkimdi.

Amerika'da Cage, raslantı düşüncesine yoğunlaşarak müziğin geleneksel yapılarını, yöntemlerini ve materyallarini değiştirdi. "Raslantı"nın, *4' 33"* (1952) adlı, kilometre taşı gibi müzik parçasından daha çok yüceltildiği bir eser yoktur. Bu sayılar piyaniste, tam dört dakika otuz üç saniyelik bir süreden fazla çalmamasını söyler. Cage, formel bir şekilde bestelenen müziği "susturarak", insan dinleyicileri performans mekânında rasgele oluşan seslerin müzikalitesine yeniden duyarlı kılıyor ve ayrıca, müzik dinlememizin ve onunla ilgili imajları görmemizin önceden tahmin edilebilir biçimlerine karşı çıkıyordu.

Aynı yıl Kuzey Carolina'da, Amerikan özgür sanatlar etütleri prensiplerince kurulmuş bir sanat okulu olan Black Mountain

* Bütüncülük. (ç.n.)

College'de bütünleştirici bir karma medya "Happening", *Untitled Event* gerçekleştirildi. Cage, performansçılarla seyircilerin birbirine karıştığı, geometrik olarak biçimlenmiş bir mekân oluşturdu. Bir merdivene çıkan Cage, müziğin Zen Budizm'le ilişkisi üzerine bir konferans çekerken, eseri birlikte yarattığı David Tudor piyano için hazırlanmış bir parçayı çalıyor, koreograf Merce Cunningham dans ediyor ve Robert Rauschenberg'in *White Paintings* adlı yapıtları yan tarafta slayt ve film projeksiyonlarıyla gösteriliyordu. Cage her ne kadar, katılımcıların performanslarını birbirinden az ya da çok ayrı zaman çerçeveleriyle parantez içine alsa da, rasgele görüntülerin, seslerin ve performansların belirgin amacı, işitme ve görme duyusunu önceden belirlenmiş algılama tarzlarından kurtarmaktı.

Stockhausen, dizileme denemesiyle dinleyicide holistik bir müziksel düzen ve yapı duygusu uyandıran kompozisyonel bir süreç yarattı ve *Song of the Youths* (1956) ve *Groups for Three Orchestras* (1957) gibi çığır açan eserlerde tek tek parçaları bütünden ayıran ses farklılaşmalarını yok etti. Stockhausen birkaç yıl sonra holizm ve belirsizlik ilkelerini *Originale* (1961) adlı bir müzikli tiyatro piyesi şeklinde sundu. Partisyon senaryoya göre, her biri belli bir zamansal programa göre hareket ve müzik performansı yapacak olan, şair ve ressamdan, gazete satıcısına kadar çok çeşitli kişilerin oluşturduğu karma bir performansçılar topluluğu vardı ama Stockhausen performans sırasında bunların düzenini ve sürelerini rasgele değiştiriyordu.

Müzikli tiyatro bugün, Cage ve Stockhausen'in çığır açan yapıtlarını geliştirmekle kalmayıp, çeşitli müzikal işlemleri, materyalleri ve estetiği müzikli tiyatronun birer parçası olarak uygulayan çok geniş ölçekte denemeleri de kapsıyor: Konuşmanın ve insan sesinin sonik doğasının taranması (yeni vokal tiyatro), konser performansındaki müzik enstrümanlarının ve müzik eylemlerinin fonksiyonunu inceleme (enstrümantal tiyatro), multimedya öğelerini yansıtma (ya da medyalar arası tiyatro) ve besteciyi tiyatro yapımcısı haline getirme (bestelenmiş tiyatro). Önde gelen bütünleştirici müzikli tiyatro yapıcılar arasında Fluxus Happenings, Luigi Nono, Josef Anton Riedl, Dieter Schnebel, Manos Tsangaris, Mauricio Kagel, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Philip Glass, Pierre Boulez, Robert Wilson ve Meredith Monk var.

20. yüzyıl ticari Amerikan müzikali ve bunun İngiliz emsali tüm dünyada öylesine etkili bir biçim oldu ki, ayrıca tartışılmayı hak ediyor. Müzikli tiyatronun bir alt türü olarak müzikaller öylesine farklılaşabilir ki, bir şov geçmişteki ve şimdiki tarzları ve biçimleri yutup yeniden biçim verebilir. Örneğin başarılı Afrika-Amerikan Broadway müzikali *In Dahomey* (1903) 19. yüzyıl vodvilinin, komik operanın ve halk ozanlığının yanı sıra, görece modern ragtime müziğinin de etkisini gösterdi.[5] Stewart Lee ve Richard Thomas'ın *Jerry Springer, The Opera* (2003) adlı yapıtı gibi bir şovda, gürültülü balad opera ve burlesk nağmelerinin yanında yüz yıl sonra koral oratoryo şarkıları duyulabiliyordu.

Müzikal tiyatro, parçalarının karmaşık toplamına rağmen, bütünselleşmişliği temelinde, yani şarkıların diyaloglardan akışı, ya da müziğin hikâye anlatan olaydizimleriyle kombinasyonunun derecesi ve sıklığıyla tanımlanıyor. Tarihçiler şarkı, dans ve olaydizimlerinin yeni yeni biçimler alan fonksiyonel ilişkilerinde giderek artan bir işbirliğini izliyor. Örneğin 18. ve 19. yüzyıl balad opera ve operetlerinin şarkıları müzikalleştirilmiş dramların en önünde yer alıyor. 19. yüzyıl melodramlarında müzik giderek daha dramatik anlamlar taşıyor: Örneğin, titrek ve kısık bir akor oyundaki kötü bir karakteri gölgesi gibi takip ediyor, maskaralıklar gösterişli ritimlerle belirtiliyor ve romantik sahneler inleyen yaylılarla vurgulanıyor. Hollywood sinema endüstrisinin gelişi, giderek artan sinema müdavimlerinden oluşan bir kamuoyu için, müziğin eylemi vurgulama ve dramı geliştirme gücünü takviye etti.

Müzikallerin tarihini, yapılanmış, hikâye anlatan dramlardan, birleştirici bir tema ya da tarzla bir bütün biçimini alan şovlara kadar, üst üste binen spektrumlara yerleştirebiliriz. Broadway Princess Tiyatrosu'nda üretilen *Very Good Eddie* (1915), *Oh, Boy!* (1917) ve *Oh, Lady! Lady!!* (1918) gibi müzikal komediler, şarkıların temayla ilişkilendirilme tarzı nedeniyle Amerikan müzikalinin bütünleşmiş biçiminin ilk örnekleri olarak görülebilir. 1900'lerin ortalarından sonlarına doğru, özellikle de müzikalin daha önce varolan bir edebiyat ya da sinema eserine dayandığı Jerome Kern ve Oscar Hammerstein II'nin *Show Boat* (1927), Richard Rodgers ve Hammerstein II'nin *Oklahoma!* (1943), Jule Styne ve Stephen Sondheim'ın *Gypsy* (1959) ve Disney kuruluşunun *The*

Lion King (1997; film 1994) gibi yapıtlarında, hikâye konusu, şarkılar ve danslar arasında birlik sağlama yönünde giderek artan bir eğilim hâkimdi. *West Side Story*'deki (1957) dansların, şarkıların ve dramın kusursuz bütünlüğü sık sık, bütünleşmiş müzikalin örneği olarak görüldü. Bütünleşmişlik müzik ve dramın yapısı ve fonksiyonu arasında bir birliği gösteriyorsa da, ayrıştırıcı ve uzaklaştırıcı yöntemler de sık sık devreye giriyordu: Dramatik bir anda öne çıkan bir anlatıcı ya da koro, aşırı teatral sözler ya da dans sekansları bir şovun normalde görünmez tutarlılığını yok edebilir.[6]

Kabaca birleştirilmiş 19. yüzyıl müzikhol, burlesk, vodvil ve revü biçimlerinin etkisiyle, şovu oluşturan öğelerin sıradan bir hikâye ya da temanın etrafında birleştiği bir 20. yüzyıl müzikali meydana geldi. Ira ve George Gershwin'in George S. Kaufman ve Morrie Ryskind'in kitabı üzerine yaptığı, Pulitzer Ödüllü *Of Thee I Sing* (1931) esasen siyasi bir revüdür. Kurt Weill, Ira Gershwin ve Moss Hart'ın *Lady in the Dark*'ında, psikanalitik temayı hissettirmek için, büyük ölçüde diyalogla dolu sahnelerle müziksel düş sahneleri yan yana konur. Stephen Sondheim'ın *Company*'deki (1970) aşk ve evlilikle ilgili distopik görüşü, Michigan Bennett'in dansa dayalı müzikali *A Chorus Line* (1975), Richard Maltby ve David Shire'in "kitapsız" revüsü *Closer Than Ever* (1989) ve Bill Russell'ın *Elegies for Angels, Punks and Raging Queens* (1989), Jason Robert Brown'ın *Songs for a New World* (1995) ve William Finn'in *Elegies*'i (2003), bunların hepsi, varyete oyunlarıyla şarkıların ve hikâye anlatıcılığın birbiriyle harmanlandığı bir mirası devraldı.

Müzikal Tiyatro: Hibrit Müzikaller

Hibrit müzikallere vereceğim örnekler John Gay'in balad operası *The Beggar's Opera* (1728), Arthur Sullivan ve William S. Gilbert'in Viktoryen dönemdeki operetleri ve iki 20. yüzyıl siyasi müzikalidir.

Balad operanın icadı, 18. yüzyıldaki "ciddi" İtalyan operalarının bilinçli bir şekilde hicvedilmesinin sonucudur. *Opera seria,* ünlü kastratolar, virtüöz kadın şarkıcılar ve onları dinlemeye gelen burjuvazi için günün ana ikramı olan, şeytanca zor vokal bestesine dikkat çekmek amacıyla konunun arasına giriveren aryasıyla bilinirdi. Yenilikçi balad operalardaysa popüler "balad" şarkılar merkezî bir öğe haline geliyordu fakat, *opera seria*'nın gösterişli aryalarının

aksine, sıklıkla popüler kaynaklardan alınan bu balad şarkılar kısa dörtlükler ve basit, nağmeli nakaratlar halinde kullanılıyor ve popüler şarkılara bazen hikâyenin alaycı tadına uyacak yeni sözler katılıyordu. Balad operalar yıkıcı niteliklerine karşın, entel esprilerin ve sivri yerel yorumların arasına ustaca yerleştirilmiş maganda tonuyla, Londra'nın aristokratlarla kaynaşmış üst orta sınıfının hoşuna gidiyordu.

19. yüzyıl müzikal burleskleri, hibrit balad operalar gibi, melodileri meşhur operalardan ya da popüler türkülerden alınmış şarkıları kullanır ve operetler de burlesk dünyasından bir şeyler alırdı. Jacques Offenbach'ın (1819-80) operetlerinin tematik içeriği büyük ölçüde, siyasi yaşamın hınzırca gülünçleştirilmesinden oluşurken, müziği son derece sofistike İtalyan bel canto tarzı (müziğin pürüzsüz bir şekilde cümlelenmesi, sesin berraklığı ve yumuşaklığıyla tanımlanan) şarkılardan ve Bellini, Donizetti ve Rossini gibi erken 19. yüzyılın meşhur İtalyan bestecilerinin ünlenmiş melodilerinden alınmıştı. Libretto yazarı Gilbert ve besteci Sullivan'ın operetleri *opera seria*'nın ünlenmiş soylu temalarıyla dalga geçerek balad operanın izinden gitti. *H.M.S. Pinafore* (1878) ve *The Pirates of Penzance* (1879) gibi şovların halk tarafından çok tutulan burlesklere benzeyen parodik tarzıyla klasik öğretiler ve orta sınıf alışkanlıkları yıkılırken, oyuncuların kendi kendine söylediği anlamlı siyasi sözler ve toplumsal yorumlar hoşa gidiyordu. Amerika'da *Pinafore*'nin Amerikan müzikal tiyatrosunun biçim ve içerik yönünden gelişimini etkilemesi özellikle, onun 1879'da New York'taki ilk resmî gösteriminden önce operetlerin büyük ölçüde burlesklenmiş ve makaraya alınmış olması nedeniyleydi. Franz Lehár'ın (1870-1924) temsil ettiği kibar Viyana tarzı da dahil Avrupa modeli operetler Victor Herbert (1859-1924) ve Sigmund Romberg'in (1887-1951) Amerikan operetlerinde ve 20. yüzyıl başındaki neşeli Amerikan müzikal komedisinin yaratılmasında etkili oldu.

Hibrit müzikaller 20. yüzyılın siyasi yönden çalkantılı tarihinin anlatımlarına da teatral bir ses kattı. Bertolt Brecht ve Kurt Weill, Gay'in "*The Beggar's Opera*"sından esinlendikleri Üç Kuruşluk Opera'da (1928) Alman burjuvazisinin melodramatik tiyatrosundan uzak durdular ama Gilbert ve Sullivan'dan farklı olarak, emekçi sınıfların mücadelesine sesini veren siyasi bir ideolojiyi geliştirerek

sanata işlevci bir bakışı sergilediler. Weill bir besteci olarak hem kabareden hem de besteci Ferruccio Busoni'nin (1866-1924) modernleştirici tarzından esinlenmişti. Onun müziği, Üç Kuruşluk Opera'da olduğu gibi, caz, ragtime ve çağdaş armonileri harmanlayarak yüksek ve aşağı sanat arasındaki sınırları kasten bulanıklaştırır. 1963'te, Joan Littlewood'un topluluğa dayalı Tiyatro Atölyesi tarafından geliştirilen ve Brecht'in siyaset yüklü tiyatrosuna dayanan *Oh What a Lovely War,* popüler müzikhol tarzı şarkıları (özellikle de I. Dünya Savaşı'ndan şarkıların ve marşların parodilerini) kullanarak seyircilerle bir özdeşleşme duygusu yarattı ve işbirliğini amaçlayan yöntemleriyle kolektif bir tiyatro tarzı geliştirdi. Tarihçi Derek Paget'e göre, bu hibrit müzikal "Britanya'da antinatüralist, siyasi tiyatroya önemli bir köprübaşı kazandıran bir Truva atı"ydı[7] ama siyasi motivasyonlu hibrit müzikli tiyatronun öncüsü, Birlik Tiyatrosu'nun *Babes in the Wood* (1938) adlı siyasi pantomimidir denebilir.

Müzikal Tiyatro: Ortak Çalışma Müzikalleri

1900'lerin başında Ira ve George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern ve Guy Bolton'un yanı sıra bunların İngiliz emsalleri Noel Coward, Ivor Novello ve P.G. Wodehouse gibi şarkı ve kitap yazarları şarkıyı hikâye anlatmada bir araç olarak kullandı. Müzikal tiyatro şarkı yazarlığı New York'un Tin Pan Alley'inin –yani yıldızı yaklaşık 1885'ten 1930'lara kadar parlayan, üretim bandı türü bir şarkı kültürünün– müzik yayın kültürüyle birlikte büyürken, yenilik seri üretimin bir yan ürünü haline geldi sanki. Broadway prodüksiyonlarının gayretli büyümesi 1907'den 1931'e kadar her yıl yeni bir revü çıkaran Florenz Ziegfield'in *Follies*'ini de kapsıyordu.

Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein'in Broadway müzikallerinin altın çağı denen 1940 ve 1950'lerdeki verimi, kitaba dayalı "bütünleşmiş" müzikalin klasik paradigmasını temsil ediyordu. *Oklahoma!* (1943), dans, oyunculuk ve şarkıların iç içe girişi ve Lynn Riggs'in *Green Grow the Lilacs* adlı sahne piyesinden oluşturulmuş bir konuya bağlanışıyla, bütünleşmiş bir "kitap" müzikalinin prensiplerini yerine getiren, kilometre taşı bir eser olarak öne çıkıyor. Bu yapıtın uzun ahret hayatı, Agnes de Mille'nin kişiselleştirilmiş koreografisini, Rodgers'ın dramatik ifadeli müziğini ve

Hammerstein'in unutulmaz şarkı sözlerini de kapsayan başarılı bir ortak çalışmaya atfedilebilir.

Çağdaş Amerikan müzikal tiyatrosunun 20. yüzyılın ikinci yarısındaki gelişiminin ana sorumlusu, Hammerstein'in kitap yazarlığı ve usta şarkı sözü yazarlığı mirasını kullanan Stephen Sondheim'dır. Sondheim, Broadway endüstrisinin yapımcı Harold Prince ve yazarlar Arthur Laurents ve James Lapine gibi deneyimli figürleriyle işbirliği sayesinde, salt popülist bir eğlenceye dramaturjik titizliğin ve sahneleme sanatının ayrıcalığını kattı. Üstelik bu janrı, sıklıkla bir konseptin ya da temanın biçim verdiği, çizgisellikten sapan hikâye anlatma yöntemleriyle denemeler yaparak değiştirdi. Sonuç olarak ortaya çıkan, şarkı yazarlığı, sahne tasarımı ve kitap konusunda yeniliklere örnek olarak, *Company* (1970), *Follies* (1971), *A Little Night Music* (1973), *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979) ve *Sunday in the Park with George* (1984) gibi şovlar gösterilebilir.

Müzikal Tiyatro: Bütünleştirilmiş Müzikaller

Müzikal tiyatronun bütünleşmeyle ilgili yönleri dikkatimizi yine *Gesamtkunstwerk* ilkesine ve şarkı, dans ve dramın birbirine fevkalade derecede bağlı süreçler olarak algılanmasına çekiyor. Bu "fevkaladeliği" iki alanda kavrayabiliriz: Bir müzikal yapımına katılan pratisyenlerin çok yönlü yaratıcılığı ve bir şovun "büyük bir gösteri"yi, yani görsel ve işitsel öğelerin birikimli toplamı (ya da bazılarının deyişiyle aşırı yüklenmesi) sonucu yaşanacak bir deneyimi hedeflemesi.

Broadway müzikali *West Side Story*'de sanatların fevkalade bir bütünleşmesi vardı. Dramatik hikâye, yani Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin New York'ta, 1950'lerin yeraltı dünyasında geçen modern bir versiyonu, metin, dans, müzik ve şarkılarla eşit şekilde aktarılmış gibiydi. Yaratıcı ekipte (şarkı sözü yazarı ama bunun dışında besteci) Stephen Sondheim, (besteci, fakat aynı zamanda orkestra şefi/eğitici) Leonard Bernstein, (koreograf ama bunun dışında bir yönetmen) Jerome Robbins ve (şarkı sözü yazarı ama bunun dışında bir oyun yazarı) Arthur Laurents'in bulunması sürpriz değildi. Özellikle Bernstein, müzikal tiyatrodaki öncelleri George Gershwin ve Frank Loesser gibi, tiyatroyla müzik arasındaki sınırların nasıl aşılacağını biliyordu. Bernstein,

ticari müzikal tiyatro prensiplerini takip ederken, klasik tarzları ve çağdaş kompozisyon tekniklerini "gündelik dile" çevirebiliyordu.

Basit hikâyelerle herkese hitap edecek büyük gösteriler yaratmanın, yani günümüzde gişe rekorları kıran müzikallerin peşinde koştuğu bu idealin kökleri 19. yüzyıl sonlarına dayanır. Henry C. Jarrett ve Harry Palmer'ın *The Black Crook*'u (1866), melodram, Alman romantik fantezisi, Fransız tarzı baletik koro, çarpıcı bir senaryo, geniş bir oyuncu kadrosu ve günün popüler tarzlarını temsil eden birçok bestecinin elinden çıkma müzik gibi öğelerin kullanıldığı beş saat süren bir fantezi gösteriydi. Bu gösteri Broadway'deki 3.200 seyirci kapasiteli Niblo's Garden'da, rekor derecesinde çok kez sahnelendi. Amerikan Depresyonu yıllarında böylesine bir fantezi gösteri hafifletilerek Broadway sahne prodüksiyonları haline getirildi ama sinemanın, özellikle de koreograf-yönetmen Busby Berkeley'in (1895-1976) büyüsüyle yeniden yaratıldı.

Büyük gösteriler hâlâ bugünün gişe rekortmeni müzikallerinin, ya da başka bir deyişle "megamüzikal"lerin bir karakteristiğidir. 1980'lerde Britanya'daki monetarizme ve Disney endüstrisinin şirket kültürüne uyumlu bir şekilde, Andrew Lloyd-Weber'in The Really Useful Theatre Company ve yapımcı Cameron Macintosh sık sık, tiyatronun McDonaldlaştırılması adı verilen bir metalaştırma hareketiyle müzikalde yeni bir marka yaratmak için agresif bir global ticari satış yöntemi kullandı. Tiyatro tarihçisi Dan Rebellato'yo göre, McDonaldlaştırılmış müzikaller dünya çapında bir beklenti standardizasyonunu, yani "metropoliten orijinalinin taklidini" (tam tekmil bir "gösteri"yi) ve çalışanların kendi çalışma koşulları üzerindeki söz hakkının kısıtlanmasını garantiliyor.[8] Bu yazının yazıldığı 2011'de bu müzikallere *Mamma Mia!*, *The Phantom of the Opera*, *Les Misérables* ve *The Lion King* de katılmıştı. Bunlar da 1900'lerin sonundaki öncelleri megamüzikallerin yaratılışındaki gibi, ticari müzikal tiyatronun temel nitelikleri –yani dolaysız ve derhal memnuniyet, basit hikâyeler, kolay akılda kalan melodiler ve popüler kültürle doğrudan bağ– yönünden eksiksizdi.

Kültürler arası araştırmalar, etnomüzikoloji saha çalışması ve ses ve hareket çalışmalarında, "müzik" ve "tiyatro" terimleri çevresinde oluşturulan yaygın söylemlerle ilgili sorular ortaya atılıyor. MTV prodüksiyonları gibi medya destekli müziksel performans etkinlikleri, *X Factor* ve *Pop Idol* gibi reality televizyon dramları, kendiliğinden oluşan on-line prodüksiyonlar (http://improveverywhere.com) ve karaoke performansları gittikçe genişleyen birçok alttürü kapsıyor ve dolayısıyla da yeni tiyatro tarihlerini dolduruyor. Bu *Tiyatro Tarihi rehberinde* global kapsayıcılık sorunu ele alınıyor ve benim bu alandaki yapılaşmam tiyatro tarihinin Angloamerikan ve Avrupa bölümüne dayanıyor olsa da, en azından değinmem gereken bir konu bu.

Müzikli tiyatro ve müzikal tiyatronun "yüksek" operasal gösterilerle "aşağı" popüler müzikli tiyatro arasında bir melezlenme sonucunda geliştiği düşünülürse, Asya dans tiyatrosu gibi çağdaş biçimlerin de "elit", "folk" ve "kozmopolit" tiyatro pratik ve tarzları arasında bir karışım gösterip göstermediği konusunda buna benzer sorular sormak isteyebiliriz.[9] Daha spesifik bir örnekte, Filipinler'deki çağdaş müzikal tiyatro Amerikan ve İspanyol sömürgeciliğinin bir yan ürünü olarak görülebilir ve bu da, İspanyol *Zarzuela*'sından etkilenmiş *Komedya* ve Amerikan tarzı vodvilden türeyen *Bodabil* gibi hibrit biçimlerin açıklamasıdır.[10]

Tarihsel geleneklerimiz hangi merkezlerden kaynaklanıyor olursa olsun, gerek geçmişteki gerek bugünkü müzikli tiyatro, "yüksek" ve "aşağı" sanat biçimlerinin arasında, çeşitli derecelerde direnç ve hoşgörüyle karşılanan geçişlerle sürekli gelişen bir tiyatro biçimi olarak görülebilir. Bu değiş tokuşun sıklığına ve yoğunluğuna katkıda bulunanlar, iç içe geçmiş bir sürü sosyo-politik ve estetik koşulun yanı sıra, prodüksiyon ilişkilerinin hikâyesidir. "Aktarım" sözcüğü, hemencecik bir evrensellik izlenimi vermesine ve müziğin bütün kültürler arasında benzersiz bir geçirgenliğe ve uyarlanabilirliğe sahip olduğunu düşündürmesine karşın, sorgulanmayı hak ediyor. Ama müzikli tiyatro tarihinin araştırılması insanı yine de, müzik yapmakla tiyatro yapmak arasındaki geçişlerin taşıdığı gayet açık bir evrensellik kadar, bu geçişlerin global ve yerel ortamlara adapte oluşuyla da ilgilenmek zorunda bırakıyor.

Notlar

1 S.J. Cohen (Der.), *Dance as Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1851 to the Present* (Londra: Dance Books, 1974), s. 19.
2 Bu dönemden önce, "müzikli tiyatro", performans etkinlikleri için geçerli akademik tartışmaların bir parçası değildi ama tarihçiler bu sınırlamaya, örneğin 19. yüzyıl sonunda, Goethe'nin Weimar dönemindeki *Musiktheater*'ini göstererek karşı çıkabilir.
3 E. Salzman ve T. Desi, *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body* (New York ve Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 5.
4 M. Benedikt ve G.E. Wellwarth (Der. ve Çev.), *Modern French Theatre* (New York: Dutton, 1966), s. 98.
5 T. Postlewait "The Hieroglyphic Stage: American Theatre and Society, Post-Civil War to 1945", D. Wilmeth ve C. Bigsby (Der.), *The Cambridge History of American Theatre, Cilt II: 1870-1945* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) içinde, s. 107-95.
6 M. Taylor, "Integration and Distance in Musical Theatre: The Case of Sweeney Todd", *Contemporary Theatre Review*, 19:1 (2009) içinde, 74-86.
7 D. Paget, "Case Study: Theatre Workshop's *Oh What a Lovely War, 1963*", Baz Kershaw (Der.), *The Cambridge History of British Theatre,* Cilt III: Since *1895* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) içinde, s. 397-411, s. 399.
8 D. Rebellato, *Theatre & Globalization* (Londra: Palgrave Macmillan, 2009), s. 40-6.
9 J.R. Brandon (Der.), *The Cambridge Guide to Asian Theatre* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 2-3.
10 A.g.e., s. 214-21.

Okuma Önerileri

Bradby, David, Maria Delgado ve Henry Little, (Der.) "Adventures in Music Theatre".

Özel baskı *Contemporary Theatre Review,* 14.1 (2004).

Brown, Peter ve Suzana Ograjenšek, (Der.) *Ancient Drama in Music for the Modern Stage* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

Everett, William A. ve Paul R. Laird, (Der.) *The Cambridge Companion to the Musical*, 2. baskı (Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

Hischak, Thomas S., (Der.) *The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

Rebstock, Matthias ve David Roesner, (Der.) *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes* (Bristol: Intellect Ltd, 2012).

Studies in Musical Theatre, 1- (2007-).

Symonds, Dominic ve Dan Rebellato, (Der.) *The Broadway Musical: New Approaches.* Özel Sayı *Contemporary Theatre Review*, 19. 1 (2009).

14
Sirk
Marius Kwint

İlk bakışta sirkin tiyatro ya da tarihle pek ilgisi yokmuş gibi görünebilir. Sirkte öncelikle, tiyatroya has bir hayal ürünü, hikâyeler ya da roller değil, fiziksel beceriler sergilenir. Sirk, olayların genel akışından ayrı ve hep, aile gezintileri ve çocukluk nostaljisiyle ilgili, kendine ait bir zamanda kalmış gibidir. Sirk hep yok muydu? 1990'ların hayvansız Yeni Sirk hareketinden ve Montreal kökenli Cirque du Soleil gibi, özel tarzda bir koreografisi bulunan pahalı metropoliten gösterilerin gelişinden sonra bile, dünya sirklerinin büyük çoğunluğu hâlâ diyar diyar dolaşarak pamuk şekerlerini ve palyaçoları, osuran klaksonları ve minyatür bisikletleri ve bazen acıklı vahşi hayvanları satıyor. İngiltere'deki başarılı neo-Edwardiyen tarzda Gifford Sirki'nin (bkz. Res. 19) performansçısı ve yöneticisi yazar Nell Stroud sirk tarihiyle ilgili bir çocuk kitabı yazmıştı ama sirk halkının bu konuyla çoğunlukla pek ilgilenmediğinden eminim.[1]

Sirk Çalışmaları dalında bir onur derecesi yıllar önce, Londra'daki Circus Space tarafından verilmiş, fakat öğrenciler sirk tarihi üzerine sadece bir ders görmüştü ve teorik vurgu sadece, performansların eleştirel analizi üzerindeydi. Bunun aksine, sanat eğitimi veren okullarda sanat ve tasarım tarihi uzun zamandır derslerin ana direklerinden biridir ve aslında, bu alanlarda ilerlemenin ve modernizasyonun ölçütü yerine geçer. Benim görüşümce sirklerin çoğu kendi geçmişleriyle bilinçli bir diyaloga girmemiştir ve dolayısıyla, beylik geleneklerden oluşan ve giderek önemsizleşen bir repertuvarın kölesi haline gelmeleri riski var. Bu durumu düzeltmeye yeltenen gazeteci Tony Montague bu yazı yazıldığı sırada başka bir Kanada topluluğu için, Kuzey Amerika'daki ilk sirklerin önemli epizotlarının kullanılacağı bir prodüksiyon üzerinde çalışıyor ama bunun son derece tek başına ve öncü bir görev olduğu kanısında.



Resim 19: Gifford Sirki'nin Tolstoy'un epik romanı *Savaş ve Barış*'ın 2011 sunumunda 19. yüzyıl Romantik sirk geleneği, maceralı hikâyelerin at sırtında gerçekleştirilen anlatımı ya da "hipodrama" canlandırılıyor.

Öyleyse ne gerek var? Sirk tarihinin sirklere ne yararı var ki? Daha önemlisi, sormak istediğim, sirk tarihinin bir tiyatro tarihinde ne yeri olabilir? Geçmiş, her yaratıcı sanat pratisyeni gibi, sirk ya da tiyatro performansçıları yahut yapımcılarına da çağdaş pra-

tikler hakkında bir şeyler öğretecek ve esin verecek bitmez tükenmez yeni kaynak materyali sağlar. Çünkü performansın doğasıyla daha ziyade teorik olarak ilgilenenler için, tam tiyatro da, spor da olmayan sirkin varlığı bile, özel bazı janrların kendi yapıları, organizasyonları ve pratikleri bulunan birer kurum olarak geliştirildiği ve meşrulaştırıldığı bir arıtma, dışlama ve inkâr sürecini açık eder. Kültürel çalışmalar alanı için sirkler, sınıf hiyerarşilerinin oluşum ve bölümlenmelerinin ve kitlesel kültürel biçimler yoluyla ırk, etnisite ve cinsiyet temsillerinin içyüzünü görmek için bir olanak sağlar. Ve hikâye arayanlar içinse sirklerde, sadece fiziksel olanakların değil, yasalar, saygınlık ve finans yönünden varlığını sürdürme kabiliyetinin de sınırlarını zorlayan bir işten beklenileceği gibi, bir sürü gözü pek ve maceracı karakter bulunur.

Sirk Tarihinde İlk Modeller

Modern sirk esasında, normalde yaklaşık 13 metre çapında bir yuvarlağın içinde gerçekleşen, çeşitli fiziksel becerilerin ve harikaların tiyatrosudur. Bu biçimiyle bir 18. yüzyıl sonu icadıdır ve antik dönemdeki önceliyle bazı yönlerden benzerlik taşımasına karşın, Roma sirkinin doğrudan devamı değildir. Bu antik öncellerin en ünlüsü Roma'daki Circus Maximus, yani 621 metre uzunluğa ve 118 metre genişliğe sahip, uzun oval bir pistin etrafında 150.000 kadar seyirciyi barındıran muazzam bir stadyumdu. Bu stadyum imparatorluğun her tarafındaki sirk binaları için bir model oldu ve bugün de, görkemli harabesiyle duruyor. MÖ 6. yüzyıldan beri, at arabası ve at yarışları, atletizm gibi oyunların esas yeriydi ve Colosseum'un MS 80 yılında tamamlanmasından önce gladyatör dövüşleri ve egzotik vahşi hayvanların öldürülmesi ritüeli için de kullanılıyordu. Bu oyunlar çoğunlukla, hem sirk etrafında tapınağı yapılan birçok tanrının hem de halkın gözüne girmek isteyen yerel ileri gelenler tarafından finanse ediliyordu. Roland Auguet bunun temel mantığının, siyasi-kozmik düzeni, ana kategorilerinin (kölelerle yurttaşlar, insanlarla hayvanlar vs. arasındaki ayrımın) sınırlarını yoklayarak sergilemek olduğunu savundu.[2] Sirk, Romalı pleblerin dikkatini başka yöne çekmek için tasarlanan eğlencenin sinonimi haline geldi ve "ekmek ve sirk" deyişi bundan kaynaklanır.

Sirkle ilgili söylenceler de, sirk araştırmacıları da sirkin modern çağda yeniden icadını Yedi Yıl Savaşı'nda hafif süvari olarak seçkin

bir hizmet görmüş, yakışıklı bir eski başçavuş olan Philip Astley'e (1742-1814) atfeder.[3] Yanında karısı Patty, bebek yaştaki oğlu John, komutanının ona terhisinde verdiği güzel bir beyaz süvari atı ve Smithfield'den beş pounda aldığı ve Billy adını verdiği bir beygirle 1768'de ilk önce, Londra'nın Waterloo İstasyonu'nun şimdiki yerine yakın bir alanda bir ring kurarak, cambazlıklar, taklalar ve soytarılıklarla desteklediği binicilik numaralarını sergiledi. Öncülüğünü on yıl önce İrlandalı seyis Thomas Johnston'un yaptığı binicilik numaraları Londra civarındaki eğlence parklarında, panayır yerlerinde ve yarış sahalarında rağbet görüyor ve sıklıkla, binicilik hocaları tarafından, geçim kaynakları olan öğreticilik işinin reklam aracı olarak yapılıyordu. Bunların rutinleri, koşan üç atın üzerinde ayakta durmak, eyerin üzerine konmuş bir bira kupasının üzerinde baş aşağı dikilmek, at sırtında dans etmek, at sürerken yerdeki mendilleri kapmak ve askerî bir gösterişle tabanca atışı yapmak gibi şeyleri kapsardı. Kendini "İngiliz Hafif Süvari Eri"ne benzeten Astley ilk rutinlerinden birinde, beygir Billy yerde hareketsiz yatarken, ünlü general, Granby Markisi John Manners'a göndermede bulunarak şöyle bağırıyordu:

> Atım ölmüş yatıyor gördüğünüz gibi,
> Ama ben bunun altından kalkarım şimdi...
> Durun ayağını bir oynatayım onun
> Evet ölmüş işte, lamı cimi yok bunun...
> Gösterir bize bu tanrının hayvanları
> İnsanlara biat için yarattığını,
> Kalk oğlum Bill, biraz işine yara, silkin
> O büyük savaşlar Kahramanı Granby'nin.[4]

Atın alelade ama herkesin değer verdiği bir hayvan olduğu günlerde böylesi etkinlikler mütevazı bir geçmişten gelen adamların ve birkaç kadının ünlenebileceğini ve hatta binicilik meraklılarının elit dünyasında bir servet yapabileceğini göstermişti. Astley ünlü biri haline geldi ve kısa bir süre sonra da, *The Times*'ın ön sayfasında verdiği ilanlarda övündüğü "Soylular ve Seçkinler"in yanı sıra, en ucuz ücret olan, ayakta duracak yer için altı peniyi verebilecek daha sıradan birçok Londralıyı ve turistleri de çektiği gösterilerinden günde 40 gine gibi astronomik bir para kazandığı duyuldu.

Astley iyi bir biniciyse de, yenilikçiden ziyade bir mejaner ve eli sıkılığıyla meşhur biriydi ve resmen tanınmış icatlarına gelince, binicilik numaraları henüz Astley bunu ticari yönden kalıcı ve kozmopolit bir biçim olarak oturtmadan epey önce başlamıştı. 1768'e gelindiğinde, birbiriyle rekabet eden, aralarında Bay ve Bayan Charles Hughes ve daha yerel olarak, Dock and Duck pubında Bay ve Bayan Wolton gibi gösterişli kentlilerin de bulunduğu binicilik ustaları şovlarının arasına kısmen de, yorucu rutinlerinde dinlenecek bir ara vermek için bazı geleneksel popüler eğlenceleri katmaya başlamışlardı ve aslında Astley de bacağındaki eski bir savaş yarasıyla mücadele etmek zorundaydı. Fakat Astley'le karısı Patty yine de palyaçoluk sunumunda bir ilkti ve o günlerde çıkmış bir şehir efsanesini, türedi radikal John Wilkes'e oy vermek için atıyla Brentford'a gitmeye kalkan ve sonunda, atının eve kadar kovaladığı çıtkırıldım bir Londralı terziyi canlandırıyorlardı. Açıkça gerici türden siyasi hikâyeler ilk başlarda revaçtaydı.

Astley'in "Binicilik Okulu" denen olayı (Res. 20) gelişerek, sosyal yönden çok çeşitli seyircileri, çok etkili bazı patronları ve şiddetli bir rekabeti çekti ve bunların en dikkate değer olanı da 1782'de hemen yakınında kurulan, daha yenilikçi ve lüks Royal Sirk biçimindeydi. Bu, Covent Garden Tiyatrosu'ndan çıkarılmış, Charles Dibdin adında bir oyuncunun projesiydi; adam bu janrda kendine has bir isim yaptı fakat ayrıca bunu, sahnede yaptığı pantomim ve ringde sergilediği maharetlerle karma bir program sunduğu hibrit bir tiyatroya dönüştürdü. 1780'lerin sonunda Astley Britanya adaları ve Kıta Avrupa'sının birçok yerine turneler yapmış ve Westminster Köprüsünün dibinde sürekli ve kapalı bir "Amfiteatr", Paris'in Rue Faubourg du Temple'inde ikinci ve Dublin'de de diğer bir üs edinmişti. Paris'teki, zamanın modasına uygun bir şekilde Anglofil Kraliçe Marie-Antoinette'in bağışladığı bir araziye yapıldığı söylenen Amfiteatra Devrim sırasında el konuldu ama sonra Antonio Franconi'nin eline geçti ve o da Fransa'nın benzer şekilde dominant sirk hanedanını kurdu. Sonrasında sirk fikri sıklıkla, önde gelen İngiliz "at ustaları"nın girişimci seyahatleri sayesinde hızla tüm dünyaya yayıldı. 1790'larda Birleşik Devletler'de sağlam bir şekilde kök saldı; orada, bakir yerlere yerleşim koşullarında güçlü pazarlama ve turne teknikleri geliştirdi ve bunların arasında, 1842'de Avrupa'ya muzaffer bir şekilde geri dönen ilk ziyaretçi Amerikan kumpanyası, Richard Sands Sirki'nin büyük çadırı da vardı.



Resim 20: Astley'in 1777'deki Amfiteatr'ı. Sirkler 1750'lerin sonunda ve 1760'larda, açık havada ya da binicilik okullarının arenalarında yapılan binicilik numarası performanslarından gelişti. Bu resimde, eğlencenin sivilleşmiş niteliği ve bilet ücretine göre ayrılmış rahat oturma yerleri vurgulanıyor. Sirk eğitmeni, palyaço ve at performansçısı öğeleri görülüyor.

Kadroları on kişiyi bulmayan birçok küçük kumpanya da dahil İngiliz sirkleri kendilerine has melodramatik bir şekilde, varolan eğlence altyapılarına adapte olarak, bölgesel kasabalarda ve kentlerde geçici tahta binalar ya da daha kalıcı yerleşkeler kurmaya devam ettiler. Fiziksel marifetlerin sıklıkla o günkü haberlerden, folklordan ya da klasik mitolojiden alınmış sağlam hikâyelerin içinde sunulduğu, (tekrar döneceğim bir terim olan) "gayrimeşru" bir tiyatro dalını sürdürdüler. Astley'in Amfitiyatro'su aile ölüp gittikten sonra da adını korudu, taşraya sezon dışı turnelerine devam etti ve aralarında popüler Romantizmin kaynağı haline gelecek büyük binici Andrew Ducrow'un da (Res. 20) bulunduğu birçok ünlü yöneticiyle hayatta kaldı. "Lord Byron'un Mazeppa hikâyesinin 104. kez oynandığını gördük" diye kaydetmiş başarılı bir yayıncının 18 yaşındaki kızı Mary Nichols, ailesinin Astley Sirki'ne yılda iki kez gidişlerinin birinden geri döndükten sonra.[5] *Mazeppa* Astley'in en ünlü hipodramasıydı; dayandığı, Byron'un coşkulu şiirinde metne adını veren kahraman ("Sanki düşüncenin hızı / Ayaklarınday-

mış gibi duran") vahşi bir atın sırtına çıplak halde bağlanıp, öleceği düşünülen bozkıra dörtnala gönderilmeye mahkûm edilir. Nichols'un olayla ilgili yazdıklarını o haftanın, Mazeppa ve evcilleşmemiş atını kurtlar tarafından kovalanırken gösteren dehşetli bir resmin etrafında kalın kırmızı yazılarla "Mazeppa'nın 104. Gecesi" diye ilan edilen broşürden aldığı bellidir.[6] Sirk broşürleri ve afişleri o zaman da şimdiki gibi, son basım teknikleri kullanılarak üretilmiş canlı, eklektik tipografileri ve çarpıcı resimleriyle janrın en göze çarpan grafik ve tablovari görsel çağrısını sunardı.[7]



Resim 21: İlk hibrit sirk performansları beş saat sürer ve üç bölümden oluşurdu: Hem sahnenin hem ringin kullanıldığı hipodrama, pistteki sahneler ve pantomim. Başlangıçtaki hipodrama bittikten sonra gelen seyircilerden yarı fiyat alınması âdetti; o biletten alanlar ilk önce sahnede toplanıp "pistteki sahneler"i, sonra ringe geçip sahnedeki son pantomim bölümünü seyrederdi.

Sirk hızla yükselerek, endüstri çağının baş eğlencelerinden biri haline geldi fakat İngiltere'de bu, hem rakip gösterilerin kıskanç menajerlerinin sürekli bir muhalefetine ve ayrıca da yasaların ve düzenin gücüne rağmen gerçekleşti. Erken modern dönemde hâkim sınıfların "popüler kültür"e karşı bariz soğuk tavrını ve çalışanların davranışlarını disipline sokma girişimlerini tartışan birçok tarihçi vardır.[8] Sirklere o zamanki yasalarla muamele etmenin zor bir şey olduğu görüldü ve bunun nedeni kısmen, sirkin sınıfları aşan çekiciliği, kısmen de, tiyatro ve at sanatının bir araya gelmesiyle oluşan hibrit biçimiydi. Bu yönler sirki, ya sözlü bir dramı sansürlemek, ya da huzur bozan proleter eğlencelerini engellemek için

tasarlanmış yasalarla kıstırılması zor kılıyordu. Üstelik, Astley'in de dahil olduğu ilk sirk sahipleri olağanüstü kurnaz ve işini bilir, kamuoyunu kendilerinden yana çekmede ve yasal boşluklardan yararlanmada çok usta karakterler çıktı. Dillere düşmüş bir vakada, Philip Astley'in serseri ve çok uyanık oğlu John Astley 1786'da Paris'te cambazların sadece at sırtında gösteri yapmaya izin verilen belgelere harfiyen uyarak performans yapabileceği, atlarla taşınan bir sahne icat etti (Res. 22). Bu stratejileri ve tezgâhları ve bunların uzun süreli sanatsal sonuçlarını anlamak için ilk önce, sirk yöneticilerinin karşı karşıya kaldığı yasal açmazı görmek gerekir.

Par Permission du ROI, & de Monseigneur le Lieutenant-Général de Police.

EXERCICES

SURPRENANS

DES SIEURS

ASTLEY,

RUE ET FAUXBOURG DU TEMPLE,

Aujourd'hui MERCREDI 27 Décembre 1786.



Resim 22: Cambazlar için "*pont equestre*" (at köprüsü), Philip Astley'in oğlu John'un Paris kenti için aldığı, kumpanyasının sahnede değil, sadece at sırtında gösteri yapmasına izin veren belgedeki katı kuralların etrafından dolaşmak için bulduğu bir tezgâhtı.

Performans sanatlarıyla ilgili yasanın arkasındaki neden, kalabalıkların düşündürdüğü genel suçlardan, karışıklıklardan ve bunların kışkırtıcı, kâfirce yahut ahlakdışı şeylerle karşılaşmasından duyulan korkuydu. Hem İngiltere hem de Fransa'da, sözlü dramla, pantomime dayalı ya da müzikal janrlar arasında hiyerarşik bir ayrım vardı. Bu ayrım İngiltere'de resmiyet kazanmamıştı ve sonunda 1662'de, yetkileri geri verilen hükümdar II.Charles bugün West End olan iki tiyatronun yöneticilerine sahne oyunu performansları için özel ruhsat verdi. Bütün baskı ve sansür araçlarında olduğu gibi, yaratıcı bir şekilde değişkenlik gösteren janrların hiç bitmez akımı, yasada yazanlardan kurtulmanın her zaman bir yolunu buluyordu. Orada, özellikle de Londra'nın varoşlarında, güçlü bir tiyatro öğesi taşıyan ama sahnede söz sarf etmekten dikkatle kaçınan birçok ticari eğlence biçimi varlığını koruyordu. Bunların arasında, günün sevilen oyunlarına ve yöresel konulara dayanan ve "burletta" diye bilinen burlesk operaların yanı sıra, çoğu panayır çadırlarında görülebilen pantomimler ve kukla gösterileri vardı.

Ticari eğlencelere hükmeden mevzuatlardan bir üçlü –1737'nin kötü şöhretli Tiyatro Ruhsat Kanunu, Serserilik Kanunu ve Uygunsuz Sanatevleri Kanunu– soytarılar ve cambazlar gibi geleneksel öğelerle kendi yerlerini kurmaya girişen sirk pratisyenleri için yasal bir labirent oluşturuyordu. Sirk adamlarının ve kadınlarının kanunla, kanun görevlileriyle, ya da nehrin karşısında, Westminster'deki "meşru" tiyatroların kıskançlıkla korunan tekeliyle pek uğraşacak vakti yoktu. Örneğin Astley, biniciliğin bir "Sahne Eğlencesi" olmadığını ve oralı aileler olarak ne kendisinin ne de performansçılarının serseri diye nitelenemeyeceğini başarılı bir şekilde savundu. Ayrıca, duruşmasına paralı tanıklar getirdi ve yargıçları yetkilerini kötüye kullanmaktan ötürü dava etmekle tehdit etti. Sirk sahipleri, ticari potansiyelleri, kurnazca numaraları ve edindikleri saygın dostlar sayesinde, tiyatro yasaları denen alelacele yapılmış ve su sızdıran salın bir kenara atılmasına ve reformdan geçmesine yardımcı oldular ve bunun 19. yüzyılda Britanya tiyatro kültürünün niteliği ve siyaseti üzerinde önemli etkileri oldu.

Bunun zirvelerinden birine 1782'de, titiz bir oyun yazarı ve şarkı yazarı Charles Dibdin'in bir grup sportmen finansörün desteğiyle Royal Sirk'i açmasıyla varıldı. Dibdin'in planı, yüce

ruhlu vatansever fantezileri ve müzikli pantomimleri için bir mekân kurmaktı ve bunlar, aralarına kişisel olarak pek değerli bulmadığı binicilik gösterileri serpiştirilirse ticari yönden bağımsızca varlığını sürdürebilir olacaktı. Royal Sirk gençler için bir tiyatro akademisi kisvesi altında çalışacaktı ve bu da yüksek bilet ücreti ödeyen bir seyirci kitlesini çekti. Harika bir neoklasik binası, pistin bitişiğinde gösterişli sahnesi ve şık oditoryumuyla, Westminster'deki ruhsatlı, normal tiyatroların tıpkısıydı (bkz. Res. 23). O tiyatroların yöneticileri de, bu sirk 1782'de hiçbir ruhsat olmadan açılınca hemen yerel muhbirlerle bir itiraz başlattılar ve hâkimleri harekete geçirdiler. Epey bir entrikadan ve iki sirkin de kapanmasından sonra daha kuraldışı bir yargıç meşhur bir duruşmanın ardından bir çözüm ortaya koydu. Ruhsatlar, sirklerin yasal tiyatroların sezonuna taşmaması ve sahnede söz kullanmaya son vermesi şartıyla veriliyordu. İki sirk artık yasal çerçeveye dahil edilmişti ve bundan sonra engellenmeyecek, düzene sokulacaklardı.



Resim 23: Sirk sürüleri sanat, şiir ve dramın ilham perilerini tarumar ediyor ve Shakespeare ve Pope'un eserlerini çiğniyor. Bu karikatür muhtemelen, kıskanç West End tiyatro yöneticileri tarafından yaptırılmıştır. İnsan ve hayvan performansçılar ya Astley'in yerinde ya da Royal Sirk'te görülen gerçek rollerin karikatürüdür ve bunlara at sırtındaki John Astley de dahildir.

Astley'in sirki başka birtakım zaferler ve felaketler yaşamaya devam etti, iki kez yangınla harap oldu, yapısı çeşitli değişiklikler geçirdi, aralarında başarılı oyun yazarı Dion Boucicault'un da bulunduğu birçok kişinin yönetiminden geçti ve sonunda, at tiyatrosu zevkinin yerini müzikholler ve sinemalar alınca 1893'te tamamen yıkıldı. Ama sirk o zamanlar artık gezici bir janr olarak tanınmış ve 20. yüzyılın belki de sinema ve futboldan sonra en seçkin kitlesel eğlencesi haline gelmişti. Britanya'daki Bertram Mills ve Billy Smart'ınki gibi büyük çadırlı gruplar Ringling, Barnum ve Bailey'inki gibi 19. yüzyıl Amerikan öncellerini model almıştı; Birleşik Devletler'in doğusunda ve Avrupa'da turnelere çıkıp, seyircileri Amerikan koloni dönemi yerleşimcilerinin abartılı temsilleriyle heyecanlandıran ve daha Hollywood sahneye çıkmadan çok önce, "kovboylar ve Kızılderililer" üzerine ırkçı mitlerini yayan çeşitli Vahşi Batı Şovlarındansa söz etmeye gerek yok. Kıta Avrupa'sında daha küçük çok sayıda gezgin grup 20. yüzyılın tümünde ve 21. yüzyılda desteklendi. Avrupa anakarasının nispeten daha kırsal ortamının çoğunda halkın esir hayvanların istismarına karşı tepkisi muhtemelen Britanya'daki kadar bariz değildi; Britanya'da parlamento daha 1820'lerde, özellikle koşum atlarının çektiği eziyete karşı burjuva sempatisinin etkisiyle, kötü muamele karşıtı yasayı çıkarmıştı. Hayvanlara ve bazen insanlara kötü muamele suçlaması 19. yüzyıldan beri sirk toplumu için zaman zaman ortaya çıkan bir sorun olmaya devam etti.

Janr, Ulus ve Düş Gücü

Günümüz sirkinin kendi geçmişinin zenginliğini sıklıkla küçümsediğini söylesek de, sirkin tarihi daima görmezden geldiği yolunda bir izlenim vermek yanlış olur. Tarih anlayışı bazı yönlerden, sirkin bir janr olarak öz tanımlamasının köklerinde vardır. Sirkin hem yargıçların hem de ahlaki kanaat önderlerinin kuşkularından kurtulup varlığını korumada kullandığı önemli bir taktik, kaderini klasik geçmişinin saygınlığına bağlamaktı. İlk kez 1782'de Charles Dibdin'in bulduğu "sirk" teriminde saygın antik anlamlar vardı; Dibdin Royal Sirk'i güney Londra'nın adı kötüye çıkmış Southwark bataklıklarında, beş yeni yolun kesiştiği, St George Circus denen yerin yakınında ve Astley'in daha sonra "Amfiteatr" dediği yerine sadece bir buçuk kilometre mesafede kurdu. Roma imparatorluğunun ihtişamını çağrıştıran bu iki önemli kuruluş, St

George Circus'ta klasik bir dikilitaşın da bulunduğu "kentsel ıslah" bölgelerinin arasında yer alıyordu.

19. yüzyıl başında, klasik ideallere nazaran daha popüler bir Merrie İngiltere* ve Eski Zamanlar hikâyesi vardı. Peter Mandler'in tezine göre bu, halkın o günlerin parlamenter düzeninden hoşnutsuzluğunu meşrulaştırmak için kullanılan, bir şekilde Tudor Altın Çağı'na fantastik bir nostaljiydi.[9] Bu nosyonlar performansların gerek içeriğini gerekse tanıtımını etkiledi: Sirk sahibi Philip Astley, "Merryman Usta" dediği palyaçosuna Shakespeare tarzını taklit ederek ağdalı bir dille takılırdı ve basılı programlar ve şarkılar Eski İngiltere'nin Bifteklerine ve Elizabeth dönemindeki ziyafet sofralarının tahayyül edilen bereketine göndermelerle doluydu. Bu retorik bazı yorumcuları da ikna etmişti: 1801'de Joseph Strutt sirkin, her özgür İngiliz'in doğuştan hakkı olan ve ulusun savaşlarda sürekli kahramanlığının kaynağı, güçlü Anglosakson "halk antikitelerinin" hakiki devamı olduğunu yazdı.[10] Halkın eskiye düşkünlüğü canlı bir yayıncılık janrını besliyordu. William Hone ve Thomas Frost gibi halk kültürüne sempati duyan kişiler modern kentin şenliklerini yüceltiyor ve Thomas Frost 1875'te ilk İngilizce sirk tarihi olacak metni yazıyordu.[11] Bu konuda gazeteci tarzı tarih yazımı 1930'lara kadar devam etti ve Maurice Willson Disher'in Astley'in sirkiyle ilgili nostaljik anı kitabı *Greatest Show on Earth* yayınlandı. Willson Disher, Bloomsbury grubunun ara sıra katılan bir üyesiydi ve kitabı, Amfitiyatro'nun son günlerini ve "yuvarlanan, portakal kokulu romantizm"i[12] hatırlaması muhtemel yaşlı okurlara yönelikti.

Savaş sonrası yıllar Britanya'nın kültür mirasının yeniden değerlendirilmesini getirdi ve bunun en merkezinde de tiyatro yer alıyordu. Tiyatro çalışmalarını tümüyle dram metinlerine yoğunlaşmış edebiyat araştırmacılarının elinden almayı amaçlayan geniş tabanlı, daha ziyade amatör bir hareket doğdu. Tiyatro Araştırmaları Derneği tiyatro dünyasının organize, sahne tasarımı ve mimari içeriğine adanmış, belgelere dayalı bir araştırmacılığı savunuyordu. Bu grubun öne çıkan ismi, hokkabazlığın, kuklacılığın ve oyun kâğıtlarının tarihiyle ilgili yayınlarının yanı sıra, sirkin tam kapsamlı bir uluslararası tarihini[13] de yazan George Speaight'ti. Speaight ve amatör tarihçi arkadaşlarının akademik yorumlara harcayacak pek vakti yoktu ama gerçek olgusal ayrın-

* "Mutlu İngiltere": Ortaçağın pastoral İngiltere'si. (ç.n.)

tılar konusunda bir standart oluşturulmasına ve daha sonraki bilimcileri öykünmek zorunda bırakan yeni kaynakların keşfine yardımcı oldular. Tiyatronun kurallarından ziyade kurumlar üzerinde yoğunlaşan bu tür araştırmacılık sayesinde, sirki popüler tiyatroya ve diğer "gayrimeşru" biçimlere bağlayan bir süreç yaratıldı. Raymond Toole Stott'un dört ciltte toplanan *Circus and Allied Arts*[14] adlı bibliyografisi tam bu tarzda bir çalışmaydı. 20. yüzyıl ortasında Billy Smart'ınki gibi ticari sirklerin başarısı da Antony Hippisley Coxe'unki gibi kesinlemeci açıklamaları teşvik etti. Kitabı *A Seat at the Circus*'ta sirk tarihinin önemli bazı noktaları, sirk performansını estetik yönden meşrulaştırma çabasına giren öncü bir eleştirel değerlendirmeye alınıyordu.[15] Bu arada üniversitelerde yeni toplumsal tarih hareketi İngiliz işçi sınıfının dostça geleneklerini savunmaya başlamıştı. Bu gelenekteki tarih yazımları sirki çoğunlukla, boş vakitlerin endüstrileştirilmesinin bir parçası gibi görüp, halkın kendi yarattığı doğal geleneklerine ahlaksızca bir ticari taciz olarak değerlendirmek eğilimindedir.[16]

Sirk tarihi, sınıflara göre biçimlenen bir ulusal kimlik tarihine bağlıdır. Astley bu anlatımlarda, popüler John Bull* stereotipiyle güçlü bir şekilde ilişkili özel bir millî tip olarak durur. Astley, kısmen de kendi kendini gayretle tanıtması nedeniyle, daha hayattayken bile Londra efsanelerinin bir figürü haline gelmişti. Kaba saba, tombul ve zorba tavırlı ama kimilerine göre hayırsever ve güler yüzlü Astley hemen başkentin unutulmaz karakterlerinden oluşan kafileye alındı ve genç bir gazeteciyken onun hakkında yazılar yazan Dickens onu romanlarında kurgusallaştırdı. Yenilikçi rolü kuşkuluysa da Astley Fransız tarihçiler arasında genellikle bu janrı Paris'e ve dolayısıyla Avrupa kıtasına getiren ilk kişi olarak bilinir. Astley'in Paris'teki Amfeatrı ayrıca 1700'lerin sonunda, Fransız Devrimi yıllarında Fransız tarzı melodramların ve dansların Londra'ya sızmasını sağlayan bir kanal yerine geçti, fakat İngiliz tarihçiler bu yönün üzerinde pek durmamıştır. Astley Paris'teki amfiteatrını kaybedince bu sirki, Fransız sirkinin kurucu figürleri olarak ünlenmeyi amaçlayan İtalyan kökenli Franconi ailesi devraldı.[17] Astley'in hamiliğini Marie-Antoinette'in yapmış olması Fransız sirkinin, Cirque d'Hiver ve Cirque Olympique adını taşıyan iki büyük ve sürekli yerleşkeyle, otantik bir sanat

* Halk dilinde "İngiliz". (ç.n.)

biçimi olarak görülmesinin yolunu açtı. 19. yüzyılda bunlar Napolyon İmparatorluğunun görkemini yücelten muazzam binicilik gösteri yerleri haline geldi. Bugün Fransa'da benimsenmiş bir sanat biçimi olan sirk, ancak Rusya ve Çin'le mukayese edilebilecek, önemli miktarda bir devlet desteği almaya devam ediyor.

Fransız sirk tarihinin tiyatro tarihi şemsiyesi altında korunmasına gerek olmadı. Tristan Rémy, kısmen Henry Thetard'ın 1947 tarihli *La merveilleuse histoire du cirque* adlı yapıtının verdiği esinle Union des Historiens du Cirque'i (UHC) oluşturdu ve uluslararası üyelik kazanan bu kuruluş 1957'yle 1967 arasında, Avrupa ve ABD'den, katkıda bulunan yirmi bir kişinin toplam seksen beş makalesini kabul etti ve paylaştı.[18] Bir devlet desteği tarihinden gelen Fransız sirkinin uzun zamandan beri, Seurat ve Degas gibi ressamların yaklaşımıyla kanıtlanan yüksek düzeyde bir entelektüel ve estetik saygınlığı vardır. Fransız tarihçilere göre sirk, kendiliğinden önemli ve popüler kültürün bir parçası olarak rasyonalize edilmesine gerek olmaksızın, tarihsel incelemeye değer bir olgudur. Cirque de Soleil gibi Fransız-Kanada tiyatro gruplarının yeni yükselen ünü, sirki saygın bir sanat dalı olarak gören Fransız geleneğinden doğmuştur; ama bu grubun Las Vegas'ta ve dünyanın diğer büyük kentlerindeki konumu yine de, acımasızca bir ticari global markalaşma stratejisinin bir parçasıdır.

Sirkin genellikle bir sanat biçiminden ziyade bir endüstri gibi görüldüğü ABD'de durum farklıdır. Hikâyeye göre, Amerikan sirkini 1790'larda, bu işi Londra'daki, Charles Hughes'in yönetimindeki Royal Sirk'te öğrenen John Bill Ricketts adında bir İngiliz başlatmıştır. George Washington Ricketts'in sirkine dört kez geldi ve ona Jack adındaki beyaz atını sattı. Ricketts'in, sosyete ressamı Gilbert Stuart tarafından yapılan, yaklaşık 1795'ten kalma hoş ama bitmemiş portresi Washington DC'deki Ulusal Galeri'de duruyor. Amerikan sirki, büyük bir çadırda sunulan ve geniş kapsamlı yan şovlarını, bazen de vahşi hayvanların katıldığı performanslarını birbirinden uzak şehirler arasında demiryolunu kullanarak nakletmesini mümkün kılan olağanüstü yetenekli dağıtım sistemiyle bilinir. Amerikalı tarihçilere göre, kültürel hiyerarşi sorunları pek fazla söz konusu olmamıştır. Hevesli meraklılardan oluşan gruplar sirk tarihi üzerine yıllık konferanslar yapıyor. Çok sayıda yerel arşiv ve üniversitelerdeki, özellikle de Harvard Tiyatro Koleksiyonu'ndaki (Avrupa sirkleri üzerine birçok materyali de kapsayan) zengin koleksiyonlar kendilerine

destek oluyor. Florida, Sarasota'daki Ringling Müzesi'nde, ünlü bir sirk ailesinin bağışladığı, dünyanın en büyük sirk anıları koleksiyonu var. İngiltere'de Astley'in zamanının karakteristiği olan, sirkle tiyatronun birbiriyle iç içe girmesini gerçekleştiren ruhsatlama sisteminin ABD'de bir karşılığı yoktu ve bu nedenle, Amerikalı tarihçiler iki janr arasında bağlantı kurma gereğini görmedi.

Tarihçiler, hangi türden olursa olsun, değer verdiği bir şeyi kamuoyunda geçerli kılmak için yazmak eğilimindedir. Sirkin farklı uluslararası ortamlarda nasıl farklı değerler kazandığını gördük. Ama yine de, farklı ülkelerdeki, romancıların ve ressamların sık sık karşılık verdiği sirkler arasında önemli benzerlikler görülüyor. Sirkler, toplumdaki uyumsuzlar, dışlanmışlar ve saklanacak ya da kaçacak bir şeyi olanlar için kurtarıcı bir yer, herkesi kabul edip barındıran bir ortam olarak sunuldu. Dickens'in *Zor Zamanlar*'ından (1854), Thomas Hardy'nin Çılgın Kalabalıktan Uzak (1874), Avustralyalı Katharine Susannah Prichard'ın *Haxby Sirki* (1930) ve Angela Carter'ın *Sirk Geceleri*'ne (1984) kadar, sirkler bir ötekilik yeri, ana akım toplumun bir eleştirisi olarak gösterildi. Okuyup yazmışların özlemi tiyatro olabiliyorken, fiziksel becerisinden başka satacak bir şeyi olmayanlar sirkin kapısını çaldı. Dickens zamanından sonraki romanlarda sirk, acımasız bir kapitalist yapıda yitirilmiş insan umutlarının ve hayallerinin bir tür simgesi haline geldi.

Sirkin çevresindeki bu romantik 19. yüzyıl mitolojisi, başarılı olmuş diğer tüm popüler eğlence biçimleri gibi çıkarcı bir işletme olan Astley sirki hakkında bildiklerimizle pek uyuşmuyor. Gerçi oradan birkaç star serpildiyse de, Amfitiyatro onlarca performansçı ve müzisyen, yazar, sahne sanatçısı, marangoz ve seyisinden çoğunun ücretlerini kısma ve heveslerini kırmada gayet ustaydı. Ama yaratılan mit etkiliydi ve pazarlama stratejisinde kullanıldı. Görünüşte, Astley'in binicilik teknikleri Avrupa Aydınlanmasının birçok etik ilkesini kapsıyordu. Sirkin binicilik ustaları hem insanların hem atların eğitiminde ileri, hatta bilimsel yöntemlerin avantajlarından yararlandıklarını iddia ediyordu. At elbette, George Stubb'ın parlak safkan aygır tablolarının gayet güzel bir şekilde gösterdiği gibi, zamanın totem hayvanıydı.[19] Sirk, kaslı gövdelerini efendilerine karşı kullanabilecek, gerek atlardan gerek insanlardan bir eğlence üretiyordu. Britanya'daki ordunun ilk başlardaki durumu gibi, ilk sirkler de bedenlerinden başka pek bir şeyi olmayanları bir süreklilik duygusu ve yararlı bir iş vaadi vererek sosyal

ve ulusal yükümlülüklerle bağlamak anlamına gelen bir organizasyondu. Bu mitoloji sirklerin yargıçların düşmanca niyetlerinden ve ahlaksal reform hareketlerinden kurtulmasına yardımcı oldu.

Bana göre, bugün tarihçinin görevi bu mitleri sökerken bunların nasıl ve ne zaman çıktığını kavramaktır. Bunları yıkmak çok kolay olacak, çünkü sirkleri yaratan ve gücünü veren şey bu mitlerdir. Benim stratejim bu mitleri zamanın sosyoekonomik gerçeklerinin içine yerleştirmek oldu. Başkalarının stratejisiyse sirk insanlarının cesareti, çeşitliliği ve becerikliliğiyle ilgilenmekti. Örneğin, John Lennon'un eski bir sirk ilanından bulduğu ve Beatles'ın Sergeant Pepper albümünde sözü geçen Siyah İngiliz sirk sahibi Pablo Fanque'ninki (asıl adı William Darby, 1796-1871) gibi sürükleyici ve büyüleyici hikâyeler var.[20] Ama bu çalışmada şimdiye kadar şu anki sirk pratisyenlerinin sanatı hakkında pek bir bilgi verilmedi. Eğer sirk kendi tarihiyle daha büyük bir ilgi çekerse belki çağdaş kültürde daha belirleyici bir rol oynayacak daha iyi bir ekibe kavuşabilir.

Notlar

1 Nell Stroud, *Who was ...? Philip Astley - the Inventor of the Circus* (Londra: Short Books, 2003).

2 Roland Auguet, *Cruelty and Civilization: The Roman Games* (Londra: George Allen & Unwin Ltd., 1972); ayrıca bkz. John H. Humphrey, *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing* (Berkeley: University of California Press, 1986).

3 Bkz., örneğin, Jacob Decastro, *The Memoirs of J. Decastro, Comedian*, (Der.) R. Humphries (Londra, 1824); Edward Wedlake Brayley, *Historical and Descriptive Accounts of the Theatres of London* (Londra, 1827), s. 58-66; Maurice Willson Disher, *Greatest Show on Earth: Astley's (afterwards Sanger's) Royal Amphitheatre of Arts* (Londra: Bell, 1937); George Speaight, *A History of the Circus* (Londra: Tantivy, 1980), B. 6; Marius Kwint, "The Legitimization of the Circus in Late Georgian England", *Past and Present*, 174 (Şubat 2002), 72-115; Stroud, *Philip Astley*.

4 Gazete ilanı kopyası, *Gazetteer*, 11 June 1768: British Library, Londra, 35 (Gazetelerden Astley'in kupürleri), madde 14.

5 Mary Nichols (1813-70), günlük, 25 Temmuz 1827, 14 Temmuz 1829 ve 2 Ağustos 1831. Bu kaynak için, günlüğün editörü Julian Pooley'e teşekkürler.

6 Nichols ailesinin gittiği haftanın broşürü, 1 Ağustos 1831, A. Bowen'in çok bilinen gravürüyle, Victoria and Albert Müzesi Tiyatro ve Performans Bölümü, Blythe House, Londra.

7 El ilanları ve sirk afişleri sirk için birincil kaynaktır ve sirkin görsel, göze çarpan tarzını büyük ölçüde aktarıyor: Dikkate değer koleksiyonlar Britanya'da V&A Müzesi, Sheffield'deki Ulusal Panayır Arşivi ve Oxford'daki Bodleian Kütüphanesi John Johnson Koleksiyonu'nda; ABD'de Sarasota'daki Ringling Müzesi Harvard Tiyatro Koleksiyonu'nda; Kanada'da École Nationale du Cirque in Montréal'deki Pascal Jacob Koleksiyonu'nda ve Fransa'da, Paris'teki the Musée Carnavalet'tedir.

8 Bkz., örneğin, Robert Malcolmson, *Popular Recreations in English Society, 1700-1850* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973). Bu alan E.P. Thompson'un, endüstri devriminde işçi sınıfının kültürel direnişi konusunda Marksist konseptlerinden çok etkilenmiştir. Ayrıca bkz. Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution* (Londra: Palgrave Macmillan, 1980), s. 32; J.M. Golby ve A.W. Purdue, *The Civilization of the Crowd: Popular Culture in England, 1750-1900* (Londra: Batsford, 1984); daha geniş kapsamlı Avrupa modelleri için bkz. Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe* (Londra: Temple Smith, 1978).

9 Bkz. Peter Mandler, "The Wand of Fancy: The Historical Imagination of the Victorian Tourist", Marius Kwint, Christopher Breward ve Jeremy Aynsley (Der.), *Material Memories: Design and Evocation* (Oxford: Berg, 1999) içinde, s. 125-42.

10 Joseph Strutt, *Glig-Gamena Angel-Deod: The Sports and Pastimes of the People of England* (Londra, 1801), s. 185-6.
11 Thomas Frost, *Circus Life and Circus Celebrities* (Londra, 1875).
12 Willson Disher, *Greatest Show on Earth* (bu başlık Amerikan icadıdır, Barnum'dandır ve Astley sirki tarafından kullanılmamıştır); ayrıca bkz. Samuel McKechnie, *Popular Entertainments through the Ages* (Londra: Low, Marston, 1931).
13 Speaight, *History of the Circus.*
14 Raymond Toole Stott, *Circus and Allied Arts: A World Bibliography,* 4 cilt (Derby: Harpur, 1958-71).
15 Antony Hippisley Coxe, *A Seat at the Circus* (Londra: Macmillan, 1951).
16 Bkz. 8. not.
17 Bkz. Caroline Hodak, "Du théâtre équestre au cirque: commercialisation des loisirs, diffusion des savoirs et théâtralisation de l'histoire en France et en Angleterre, 1760-1860", 2 cilt (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Ph.D. tezi, 2004).
18 Giancarlo Pretini (Der.), *Thesaurus Circensis,* 2 cilt (Udine, Italy: Trapezio, 1990).
19 George Stubbs (1724-1806) hakkkında bkz. Stephen Deuchar, *Sporting Art in Eighteenth-century England: A Social and Political History* (New Haven: Yale University Press, 1988).
20 Bkz. John M. Turner, "Pablo Fanque: Black Circus Proprietor", www.100great blackbritons.com/bios/Pablo_Fanque.htm.

Okuma Önerileri

Assael, Brenda. *The Circus and Victorian Society* (Charlottesville, VA: University of Virginia Press, 2005).

Chevalier, Tracy. *Burning Bright* (Londra: Harper Collins, 2007).

Russell, Gillian. *The Theatres of War: Performance, Politics and Society, 1793-1815* (Oxford: Oxford University Press, 1995).

Saxon, Arthur H. *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France* (New Haven: Yale University Press, 1968). *The Life and Art of Andrew Ducrow and the Romantic Age of the English Circus* (Hamden, CT: Archon, 1978). *P.T. Barnum: The Legend and the Man,* 2. baskı (New York: Columbia University Press, 1995).

St Leon, Mark. *Circus: The Australian Story* (Melbourne: Melbourne Books, 2011).

Stoddart, Helen. *Rings of Desire: Circus History and Representation* (Manchester: Manchester University Press, 2000).

Stroud, Nell. *Josser: Days and Nights in the Circus* (Londra: Virago, 2000).

Bölüm Beş
Nasıl?

Tarihin zaten var olduğunu ve sonradan tarihçilerin bunu nasıl inceleyeceklerine karar verdiğini düşünmek bir yanılsamadır. Aslında, sonucu, yani yaratılan tarihi belirleyen şey daha ziyade tarihsel inceleme yöntemidir. Tarihçiler kaynaklardan çalışır ve kaynaklar da kütüphanelerde, müzelerde veritabanlarında ve diğer arşiv biçimlerinde bir araya gelme eğilimindedir, çünkü birileri gelecekteki araştırmacıların şu materyali yararlı bulacağını tahmin ederken diğer materyalinse bir kenara atılabileceğine hükmetmiştir. Yani bugün, geçmişin gelecekteki tarihçiler tarafından nasıl görüleceğini çok fazla belirler; oysa en iyi irade karakteristik bir şekilde daima geleneklerin tersine çalışır ve hiç tahmin edilmeyen kaynakları kullanır.

Tarihçinin çalışmasının merkezinde sık sık, "gerçekliği" pek sağlam bir şekilde kavramsallaştırılmamış belgeler bulunur. Bu bölümün ilk kısmında, yani 15. Kısımda, spesifik bir tarihsel sorunu işlemek için özel bir grup belge ele alınıyor. Bu kısım, tarihsel tartışmanın

niteliği ve tüm tarih çalışmalarına hükmeden olgulara karşı sorumluluk disipliniyle ilgili. Verilecek kararlar normalde güven içerir. Sonuçta birçok "birincil" kaynak materyal ağızdan çıkan sözlerden elde edildiğinden, bir şeyi kesin olarak bilmenin zorluğunu dikkate almalıyız. Çoğumuz, kendi gözlerimizle gördüğümüzün bize sadece söylenenden daha güvenilir olduğu kanısındayız. 16. Kısım, bir arşivdeki resimlerde bulunabilecek ve sıklıkla, sözlerin aksine, oyunların aslında nasıl oynandığının aracısız kaydı izlenimini yaratan bir kanıt kategorisiyle ilgili. Aslında gerçek şu ki tarihçiye, belli bir görüntünün nasıl ve neden yaratıldığını ve o görüntünün bir zamanlar, farklı bir tarihsel çevrede, farklı bir görme biçimiyle nasıl yorumlanmış olabileceğine karar vermesi için yüksek düzeyde bir görsel okuryazarlık gerekir. 17. Kısım, belgesel materyallerin gelecekteki bilimci ve pratisyenlerin kullanımı için arşivlerde toplanma tarzıyla ilgili. Veri toplanmasının giderek, bir servet yığılmasından ziyade, bugüne yapılan ve biriktirme işlemi kadar, iletişim ve dağıtımı da kapsayan bir müdahale görüntüsü verdiğine tanık olacağız.

Sondan bir önceki kısmımız yani 18. Kısım, tarihçinin etten kemikten ibaret bir insandan öte bir şey olmamasıyla ilgili. Mekânlarla, kostümlerle ya da sözcüklerle bedensel meşguliyetleri sonucunda tarihçiler dille aktarımı mümkün olan yahut olmayan bilgi biçimleri edinebilir. Geçmişi giydirip kuşandırmak ve yeniden canlandırmak ciddi hiçbir tarihçinin niyetlenmeyeceği amatörce bir iş midir, yoksa fotokopisi çıkarılmış belgelerle uğraşmanın aksine, geçmişin materyal pratikleriyle bizzat meşgul olma konusunda söylenecek çok şey var mıdır? Gittikçe daha sanal bir dünyada yaşıyoruz ve çok yakın bir geçmişte internet, şaşılacak derecede zengin bir tarihsel bilgi, heterojen ve karma güvenilirlikte bir bilgi kaynağı olarak ortaya çıktı. Son kısmımız, yani 19. Kısım internetin olanaklarına ve tuzaklarına bakıyor ve açılan araştırma bulvarlarını keşfediyor. İnternet bize çok büyük bir ses çeşitliliği sunduğundan, bu kısım size ayrıca, farz edilen bir bilgi toplamının o bilgiyi elinde tutanın yetkisine bağlı olduğunu hatırlatan bir tartışma şeklinde düzenlendi.

Bu *Rehber*'e katkıda bulunanlar çok çeşitli bir grup oluşturuyor ve her biri kendi materyalleriyle bizzat meşguliyetlerinin bakış açısından ama yasa koyucu bir otorite iddiasında bulunmaksızın yazdı. Hepimizin farklı yollardan savladığımız şey, tarihçi olma görevine güçlü bir mesleki ve etik bağlılıktır.

15
Tarihsel Kanıtların Niteliği: Bir Vaka Çalışması

Thomas Postlewait

I

Tiyatro tarihçileri ne yapar? Nasıl yaparlar bunu? Basit iki soru ama yanıtları karmaşık; ve bu kısımda bunu tarihsel kanıtlar üzerinde gösterebilmeyi umuyorum. Bu iki soruya, özellikle de *nasıl* sorusuna yararlı yanıtlar getirmek için tiyatro tarihinde, tiyatro tarihçileri arasında hâlâ tartışma yaratan bir olaya yer vereceğim: 30 Mayıs 1593'te bir cinayete kurban giden İngiliz oyun yazarı Christopher Marlowe'un (1564-93) ansızın ölümü. Marlowe'un ölümü çözülmesi gereken bir sırdır. Nasıl ve niçin öldürüldü? Bu olay, zamanında nasıl yorumlandı ve bizim zamanımızda nasıl yeniden oluşturuldu? Kanıtlar neyi ifşa ediyor ya da gizliyor? Bu son sorunun ima ettiği üzere ben, sadece tarihsel kanıtların üzerinde değil, olayın yeniden oluşturulmasında kullanılan yorumla-

ma yöntemleri üzerinde de bir araştırma yürütmek istiyorum. Dolayısıyla, çeşitli türde kanıtların (örn. yazılı ya da sözlü kaynakların, resmî ya da gayriresmî beyanların, görgü tanıklıkları ya da söylentilerin) göreceli değerini göz önünde tutacağım. Ayrıca, tiyatro tarihçilerinin araştırma ve analiz yöntemlerinde karşılaştığı bazı zorlukları ve sorunları da tanımlayacağım.

Tiyatro çalışmalarındaki çok çeşitli konular ve araştırma yöntemleri konusunda tek bir olayla tam bir perspektif sunulamayacağını tabii ki kabul ediyorum. Tiyatro tarihçileri insanların yaşadığı tüm zamanlarda ve tüm yerkürede gerçekleşmiş her türlü performans etkinliğini araştırır. İnsan eğlencelerinin zengin mirası sadece oyun performanslarıyla sınırlı değildir ve festivalleri, resmigeçitleri, sirkleri, hayvan numaralarını, kabareleri, kuklaları, varyeteleri, sihirbaz şovlarını ve siyasi gösterileri de kapsar. Ayrıca bu çok çeşitli performans etkinliklerinin yanı sıra, tiyatro tarihçileri ve biyograflar bu etkinlikleri yaratan ve bunlara katılanların hayatını, topluluklarını ve toplumsal dünyalarını da inceler. İncelenmesi muhtemel konuların oluşturduğu bu büyük çeşitliliğe karşın, tarihsel araştırmaların yolunu gösteren bazı temel tetkik yöntemleri vardır. Örneğin bu kısmın başındaki iki soru tiyatro tarihçilerinin bütün tarihçilerle ortak temel prosedürleri için çok önemli bir anahtar sunar. Bir cümlede "ne" sözcüğü, diğerinde "nasıl" sözcüğü var. Bu kısmı ve tarihsel araştırmaların çoğunu başlatan şey bu iki soru zamiridir. Geçmişteki tarihsel olaylara bakarken, *ne* olduğunu ve *nasıl* olduğunu öğrenmek isteriz. Ayrıca, bize yol gösteren dört soru zamiri daha var: *Kim, ne zaman, nerede* ve *neden.*

Bu altı soru zamiri hep birlikte, bizim tarihsel kaynaklarımızı ve ipuçlarımızı yaratır; insan eylemlerine ve güdülerine temel görünümlerini verir. Bu soru zamirleri Aristo'nun, konuları ve olayları oluşturan nedensel faktörleri belirten (etkili, maddi, biçimsel ve sonuçlandırıcı olmak üzere) dört nedenine, ya da Kenneth Burke'nin bir eylem grameri oluşturan dramaturjik beşlisine (eylem, sahne, etken, fail ve amaç) benzer şekilde, bir olayın temel niteliklerini belirler.[1] Aristo bize, konuları ve eylemleri oluştukları şeye (maddi neden), aldıkları biçime (biçimsel neden), onları yaratan ya da harekete geçiren güç ya da güçlere (etkili neden) ve sonuçlarına yahut amaçlarına (sonuç neden) ayırmayı öğretti. Burke biraz farklı bir şekilde, olayları ve eylemleri etkenlerine, bunların faaliyet tarzına, bu eylemlerin gerçekleştiği sahnelere yahut ortam-

lara ve amaçlarına göre tanımladı. Soru zamirleri araştırmanın bu ilk basamağında, dört neden ve dramaturjik beşli gibi, hem olayın bölümlerini adlandırmak için bir liste, hem de bu bölümleri birbirinden ayırt etme yöntemi sağlar. Tarihçiler için, olayların yahut eylemlerin önemi ve anlamı bu ayrımlardan ortaya çıkar.

II

Peki, Christopher Marlowe'un hayatı ve ölümü hakkında neler biliyoruz ve halihazırdaki kanıtları nasıl yorumlayacağız? Marlowe öldüğünde otuz dokuz yaşındaydı. *Tamburlaine* (Bölüm I ve II), *Doktor Faustus, Malta Yahudisi, Paris'te Katliam* ve *II. Edward* olmak üzere toplam altı oyun yazdı. Londra seyircisinin hemen sevdiği çok ustaca oyunlarında bir yazarlık dehası görülüyordu. Bu oyunlar çabucak diğer oyun yazarlarını da etkiledi ve bunların arasında Thomas Kyd, Robert Greene, Thomas Nashe ve William Shakespeare adında genç bir yazar da vardı. Marlowe'un oyunlarının sahnelenmesi konusunda, birkaç performansın tarihini, oynandıkları tiyatroları ve tiyatro gruplarını saptayabiliyoruz, fakat onun diğer oyun yazarlarıyla, oyuncularla, tiyatro gruplarıyla ve patronlarıyla mesleki ve kişisel ilişkileri hakkında hemen hemen hiçbir şey bilmiyoruz.

Aynı şekilde, onun tiyatro dışında neler yaptığı hakkında da pek bir şey bilmiyoruz. Yaptığı şeylerden biri mi yol açtı ölümüne? Eğer öyleyse, nasıl? Niçin? Onun Canterbury'de doğumu, ailesi ve okuluyla (1564-79) ilgili birkaç belge günümüze gelmiş; birkaç belge de Cambridge, Corpus Christi Koleji'ndeki yılları (1580-7) hakkında var. Fakat onun 1587 Temmuz'uyla 1593 Mart'ı arasındaki tiyatro dışı faaliyetleri hakkında sadece dört kaynak bulundu: Biri 1589'dan, üçü 1592'den. Bunların dördü de onun, oyun yazarlığının yanı sıra kavga çıkarma yeteneğini de gösteren mahkeme davalarından kaynaklanıyor.[2]

Marlowe'un hayatıyla ilgili belgesel kayıtlar Shakespeare'inki gibi kıttır.[3] Ama 1589 ve 1592'den dört kaynağın yanı sıra, 30 Mayıs 1593'teki ölümünden önceki son birkaç haftasından kalan altı belge var. Bu sınırlı kanıtlar onun hayatının son birkaç ayında, din konusunda tartışmaya yol açan fikirler öne sürmekle ünlendiğini gösteriyor. Sonra, ölümünün ardından ondan kalan epey fazla belge günümüze kadar gelmiş. Bu kısa denemenin Marlowe'un yaşamı ve ölümüyle ilgili bütün belgesel kayıtları ve tarihsel tartış

maları kapsaması mümkün olmadığından yorumlarımı sadece, ölümüyle doğrudan ilgili kaynaklarla sınırlayacağım. Bu tek olay bile çeşitli türlerde kanıtlar sağlıyor bize. Ayrıca, tarihsel incelemelerin hep tekrarlayan bazı sorunlarını da gösteriyor.[4]

Yaygın bir söylentiye göre Marlowe 30 Mayıs 1593'te, bir sokakta ya da meyhanede, söylendiğine göre bir kin yahut aşk rekabeti yüzünden çıkan bir kavgada öldürüldü. Marlowe'un ölümünden iki gün sonra resmî bir kovuşturma gerçekleştiyse de, resmî raporu gören olmadı.[5] Bu soruşturmayı bilen sadece birkaç kişi vardı. Devlet arşivlerinde gizlenmiş resmî rapor ve ilgili belgeler nihayet 1925'te keşfedildi. Yani Marlowe'un ölümünden sonraki aylar ve yıllar süresince bu konuda bilinenler Londra'da dolaşan kulaktan dolma bilgilerle –dedikodular ve üstü kapalı sözlerle– sınırlıydı. Halk arasındaki bu gayriresmi konuşmalar iki türlü basılı ifade yarattı: (1) Marlowe hakkında, Shakespeare'in de dahil olduğu oyun yazarlarından kaynaklanan çeşitli övgüler ve kaçamaklı sözler; (2) Marlowe'un ölümünü onun din konusunda aykırı diye nitelenen fikirlerine ya da cinsel tavrına bağlayanların yazdığı kötüleyici birçok anekdot. 1925 yılına kadar, bu iki türden, olumlu ve olumsuz sözler Marlowe'un ölümünün tarihsel kaydı yerine geçti. Bu kaynaklardan neler öğreniyoruz?

Marlowe'un ölümünden sonraki on yılda, aralarında George Peele, Ben Johnson, Thomas Nashe, Michael Drayton ve Shakespeare'in de bulunduğu birçok yazar onun hakkında övgülerini ve üzüntülerini yazdı. Örneğin Shakespeare *As You Like It.** (1599) adlı yapıtında Marlowe'a dolaylı bir göndermede bulunur ve ayrıca Marlowe'un, ölümünden sonra, 1598'de yayınlanan şiiri *Hero ve Leandros*'tan alıntı yapar: "İlk görüşte vurulmadan âşık olan var mıdır?"[6] Shakespeare bu dolaylı göndermelerle Marlowe'a saygısını gösteriyordu. Shakespeare, Marlowe'un akranı yazarların çoğu gibi, onun yazarlığına hayrandı ve onu yetenekli ve değerli bir insan gibi göstermek istedi. Ama bu yazarların hiçbiri cinayetin gerçeğini ya da spesifik bir nedenini belirtmedi.

Bunun tersine, 1597'yle 1600 arasında yayınlanan kötüleyici üç ifadede hiç kaçamaklı bir tavır yoktu. Tiyatro camiası dışından kişiler tarafından söylenen bu sözlerde Marlowe ahlaksız inançları ve tavırları nedeniyle suçlanıyor ve kavga çıkarıp belasını bulan bir serseri gibi gösteriliyordu. Bu ifadelerin ilki Thomas

* *Beğendiğiniz Gibi.* (ç.n.)

Beard'ın *The Theatre of God's Judgements* (Londra, 1597) adlı yapıtında çıktı. Beard, Tanrı'nın günahkârları cezalandırdığı örnekleri sıraladığı, çeşitli parçalardan oluşan kitapçığında diyordu ki: "Meslek olarak hoca, pratikte bir piyes yazarı ve bir Şair-i küfür Marlin,[7] Tanrı'yı ve mahdumu İsa'yı inkâr eyledi ve teslise sadece lisan ile sövmekle kalmayıp (itimat edilir şahısların beyanına göre) bunların hilafına kitaplar yazarak, Mesih'imizin sahtekârdan başka bir şey olmadığını ve *Musa*'nın bir gözbağcı ve insanları kandıran biri olduğunu ve Kutsal Kitabın abes ve boş hikâyelerden başka bir şey olmadığını ve bütün dinlerin bir kandırmaca planı olduğunu iddia etti." Beard daha sonra da ölümü anlatıyordu: "Anlaşıldı ki, Londra sokaklarında, kin güttüğü birine hançerini saplamak niyetine girdiği esnada diğer şahıs bunu hissedip hamleyi savuşturmuş, üstelik bileğini yakalamış, onun kendi hançerini kendi kafasına saplamış..." Marlowe "bunu müteakiben kısa zamanda ölmüş..." fakat öncesinde "son nefesine kadar küfre ve kâfirliğe devam etmiş..." Bu ölüm, diyor Beard, "Tanrı'nın hükmünün çok bariz bir alameti..." imiş.[8] Beard'ın yazdıkları büyük olasılıkla kulaktan dolma haberlere dayanan, ikincil, gayriresmi beyanlardan alınmıştı.

Bir yıl sonra Francis Meres'in iddiasına göre "Chistopher Marlowe, ahlaksızca bir aşkında kendisine rakip olan bir genelev Hizmetkarı tarafından bıçaklanarak öldürüldü".[9] Ve iki yıl sonra da William Vaughan, kısmen Beard'dan yararlanarak, bıçaklanmanın yerini "Detford, Londra'nın yaklaşık üç mil uzağında küçük bir köy" olarak belirledi. Marlowe, "Ingram adında bir adama hançerini saplamak niyetindeydi, onu oraya yemeğe davet etti ve sonra masalarda [tavla mı?] oynuyorlardı." Bu Ingram "bunu hemen hissetmeyle, böylece darbeyi savuşturdu, üstelik müdafaa için kendi hançerini çekmeyle Marlow'un gözüne sapladı ve öyle ki, hançerin deldiği yerden beyni fırlamakla, bunun akabinde kısa vakitte öldü. Böyle eyledi Tanrı, ilahi adaletin hakiki infazcısı, kâfir Ateistlerin sonunu."[10]

17. yüzyılda Marlowe ve ölümü hakkında, Beard'ınkine benzer daha birçok olumsuz ifade yazıldı. Saptayabildiğimiz kadarıyla, Beard, Meres ve Vaughan da dahil, bu kişilerin hiçbiri Marlowe'u şahsen tanımıyordu.

1925'te J. Leslie Hotson, 1 Haziran 1593'te, yani cinayetten iki gün sonra yapılan soruşturmanın raporunu yayınlayınca tarihsel anlayışımız kökten değişti. Soruşturma, Kraliçe'nin sorgu yargıcı

William Danby tarafından başlatılmıştı. Latince yazılmış kısa raporunda sadece 650-700 sözcük vardı. Danby, Kraliçe Elizabeth'e saygılarını sunduktan sonra on altı jüri üyesinin adını sıralıyordu. Jüri heyetinin "ölü & maktul halde yatan Christopher Marlowe'un cesedini" gördüğünü açıklıyordu. Danby, sorumluluğu gereği, öldürücü bıçak yarasını ölçmüş ve "sağ gözün üstünde" (*süper dexterum oculum sum*) olarak tanımlamıştı. Anlaşılan, soruşturma cinayet mahallinde, yani Thames nehri üzerindeki Londra'nın doğu kıyısında, Deptford kasabasında oturan Dul Eleanor Bull'un konutunda yapılmıştı. Burası Kraliçe'nin Greenwich Sarayı'ndaki ikametgâhına yakındı.[11] Danby'nin raporunda Dul Bayan Bull'un yeri herkese açık bir meyhane diye tanımlanmıyordu ama kadın, günü birlikte, sohbet ederek geçiren dört adama –Marlowe, Ingram Frizer, Nicholas Skeres ve Robert Poley– öğle ve akşam yemeği vermişti.

Soruşturma raporunda Frizer, Skeres ve Poley'in görgü tanığı olarak ifadeleri var. Danby'nin özetine göre, (beyefendi diye tanımladığı) üç adam ve (bu tanımlamayı kullanmadığı) Marlowe, Dul Bayan Bull'un yerine "öğleden önce yaklaşık saat onda" geldi. "Beraber vakit geçirdiler ve öğle yemeği yediler ve yemekten sonra beraberliklerine sakin bir şekilde devam ettiler ve bahçede... aynı gün öğleden sonra saat altıya kadar gezdiler ve sonra, adı geçen bahçeden, adı geçen odaya döndüler ve grup orada ve beraber akşam yemeği yedi". Yemekten sonra Frizer ve Marlowe arasında "çeşitli galiz sözler sarf edildi çünkü para miktarında, yani *le recknynge*" (yemeğin hesabı) "üzerinde hemfikir olmayıp kabul etmediler". Marlowe odadaki bir yatakta yatıyordu; Frizer, bir yanında Skeres, diğer yanında Poley olmak üzere masada oturuyordu. "Christopher Morley birdenbire ve taammüden aynı Ingram'ın [Frizer'ın] üzerine geldi, hemen taammüden, adı geçen Ingram'ın, arkasından görünen hançerini çekti ve aynı hançerle, adı geçen Christopher Morley hemen taammüden, adı geçen Ingram'ın başında iki bıçak yarası açtı..." İlk başta Skeres ve Poley tarafından tutulan Frizer hemen onlardan kurtuldu ve sonra "nefsini müdafaa ve canını kurtarmak için, ... adı geçen Christopher Morley'le, hançerini geri almak için mücadele etti..." Frizer hançeri kavradı ve "hemen, adı geçen Christopher'ın sağ gözünün üstünde iki inç derinliğinde ve bir inç eninde, ölümcül bir yara açtı ve bu ölümcül yara münasebetiyle, adı geçen Christopher Morley hemen ânında öldü". Raporda yazılana göre Frizer cinayetten sonra "kaçmadı ve

oradan uzaklaşmadı". Raporda, Skeres ve Poley'in boğuşma sırasında ya da sonrasında herhangi bir hareketi ya da tepkisinden söz edilmiyor. Cinayetle suçlanan sadece Frizer'dı. Rapor, yeminli jüri üyelerinin vardığı, bu cinayetin bir nefsi müdafaa eylemi olduğuna karar verdiği ifadesiyle bitiyor. Sonra "mühürlerini vurdular".[12] Bir aydan kısa bir zaman sonra Kraliçe Frizer'ı affetti.

Marlowe'un ölümüyle ilgili yaygın dedikoduların aksine, soruşturma raporu gayet inanılır gibi geliyor. Çok saygın bir Rönesans araştırmacısı olan G.L. Kittredge'in kesin hükmü böyleydi ve Hotson'un kitabına kısa bir önsöz yazdı: "Marlowe'un şimdiye kadar çelişkili dedikodulardan ve sorumsuzca tahminlerden bir sisin içinde kalan ölümünün sırrı artık temelli bir şekilde ve tam anlamıyla yetkili ve tatminkâr bir şekilde eksiksiz devlet kayıtlarının tüm otoritesiyle aydınlandı. Bu tuhaf olayın tüm ayrıntıları görgü tanıklarının ifadesiyle net bir şekilde ortaya kondu."[13] Kittredge'in bakışıyla, "güvenilir devlet kayıtları" ve "görgü tanıklarının ifadesi" tarihsel gerçeği veriyordu.

Kittredge'in hükmü, tarih araştırmaları konusundaki elkitaplarının çizdiği çerçeveye uygundur.[14] Bu elkitapları tarihçilere, söylentiler gibi ikincil kaynaklardan ziyade görgü tanıklarının ifadesi gibi birincil kaynaklara bağlı olmayı salık verir. En doğru kanıt normalde, başka kaynaklardan alınma, ikinci el yorumları sunanlardan değil, olay sırasında orada bulunanlardan elde edilir. Aynı şekilde, rehber kitaplar da tarihçileri yazılı kaynakları sözlü kaynaklara yeğlemeye teşvik eder. Dikkatli bir tarihçinin sözlü kaynaklara karşı kuşkulu davranması gerekir, çünkü bunlar bize çekici gelen, kandıran ve yanlış yönlendiren "kulaktan dolma" anekdotlardan kaynaklanıyor olabilir.

Birincil ve ikincil kaynaklar arasındaki bu ayrım göz önünde tutulursa, Beard, Meres ve Vaughan'ın ileri sürdüğü gayriresmi söylentiler son derece kuşkuludur. Bunların ifade ettiği, (Beard'ın bildirdiği türden) dinsel inançlara ve dedikodulara dayalı şeylerin güvenilirliği yoktur. Örneğin, Marlowe'un "Londra sokaklarında" öldürüldüğünü, kendisinin "son nefesine kadar küfre ve kâfirliğe devam ettiğini, Frizer'ın bir "hizmetkar" olduğunu, ya da Marlowe'un (bir erkek ya da kadınla) "ahlaksızca bir aşk" yüzünden kavgaya girdiğini gösteren bir kanıt da yoktur.

Ama yine de, belgeleri birbirine zıt iki gruba bölmeden, dolayısıyla da, güvenilir kaynakları güvenilmezlerden kesin olarak

ayırmadan önce, ikincil kaynakların, gerçi kulaktan dolma şeylere bağlı olsalar da, bazı konularda güvenilir çıkabileceğini kabul etmemiz gerekir. Örneğin Beard ve Vaughan'ın aktardığı, iki adam arasındaki kavga ve hançerlenerek ölüm gibi birkaç ayrıntı soruşturma raporuyla uyuşuyor. Ve Vaughan cinayetin yerini Deptford olarak saptamakla kalmıyor, Frizer'ın ilk adı olan "Ingram"ı da doğru bir şekilde belirtiyor. Aslında, defin raporunda "ffrancis ffrezer" olarak yanlış yazılan ismin doğrusunu gösteren bu kimlik belirlemesi, Leslie Hotson'u sorgu yargıcının raporunu keşfe götüren çok önemli bir ipucunu sağlamıştır. Dolayısıyla, birçok hatalarına karşın, Beard ve Vaughan'ın yazdıkları bir kenara atılamaz. Bu iki adam muhtemelen, soruşturma işlemlerine yakın ya da raporu görmüş birine (belki de bir jüri üyesine?) ulaşmıştır. Ne olursa olsun, onların yazdıkları, bir toplumun sözel ağına birdenbire yayılıveren bilgi kırıntı ya da parçalarının yazılı kaynaklara bazı güvenilir veriler sağlayabileceğini gösteriyor.

Buna karşılık, yasal bir belgenin yetkinliğini taşıyan soruşturma raporu hakkında ne karara varacağız? Saygın bir adalet görevlisinin hazırladığı, toplumun birer üyesi olan on altı jüri üyesinin imzaladığı ve görgü tanıklarının ifadesine dayanan bu rapor en güvenilir belge olarak görülmelidir. Ama yine de, bunun yayınlanmasından hemen sonra birtakım sorular ve kuşkular ortaya çıktı. İlk olarak, dikkatler teknik bir meselede yoğunlaştı: Marlowe o bıçak yarasının derinliği ve açısı yüzünden, Danby'nin bildirdiği gibi hemen öldü mü? Daha sonraki yıllarda görgü tanıklarının ifadeleriyle ilgili kuşkular dile getirildi. Sonra bazı araştırmacılar soruşturma tahkikatının tam anlamıyla yapılıp yapılmadığını sorguladı. Kuşkular giderek arttı ve yüzyılın sonuna gelindiğinde her çeşitten eleştiri üst üste eklenmişti.

Danby saygın ve işinin ehli bir sorgu yargıcıydı ama görevine dar bir açıdan bakmış ve birçok şeyi görmezden gelmişti. Bu dört adamın niçin Dul Bayan Bull'un evinde buluştuğunu ya da neler konuştuklarını açıklamamıştı. Marlowe'la bu adamlar arasında nasıl bir ilişki olduğunu da açığa kavuşturmamıştı. Frizer, Skeres ve Poley kimdi? Onların tanıklığına niçin güvenmemiz gerekiyordu? Belki de Danby bu bilgilerin onun göreviyle bir ilişkisi olmadığına karar vermişti. Ne olursa olsun, olayla ilgili tarihsel kayıtlarda bu ayrıntıların eksikliği 1925'ten bu yana, Marlowe'un ölümüyle ilgili araştırmaları engelliyor.

Ayrıca, bu raporu değerlendirirken, yazılı ve sözlü kaynaklar arasındaki standart ayrımın geçersiz hale geldiğini de görmemiz gerekir. Bu rapor, resmî bir görevli tarafından yazılmış olmasına karşın, cinayetin görgü tanıkları Frizer, Skeres ve Poley'in sözlü beyanlarına bağlıdır. Üstelik onların tek tek ifadeleri –gerçekten alınmış ve kâğıda dökülmüş olsa bile– bizim elimizde bulunmadığından, raporda dolaysız bir ifade kaydı yoktur. Danby, söz konusu kişilerin hiçbirinden doğrudan bir alıntı yapmamış. Bunun yerine, üç "beyefendi"nin belki söylemiş olduğu şeyleri ustaca işleyip, olaya tek bir perspektiften bakıldığı, sıkıştırılmış bir genel ifade –yani kulaktan dolma bir özet– haline getirmiş. Yani birincil bir belgenin bariz yetkinliğine sahip bu yazılı rapor aslında, sözel kaynaklara dayanan ikincil bir belgedir.

Frizer, Skeres ve Poley gerçeği söyleyebilir olsa da –ve bu, tanıklığın güvenilir olması için en önemli şeylerden biridir– bunu istiyorlar mıydı?[15] Onların her birinin Danby'ye neler söylediğini bilmediğimizden, ifadelerinin güvenilirliğini sınayamıyoruz. Danby'nin onların sorgusunu ne kadar doğru bir şekilde yaptığını da bilmiyoruz. Üç adamın, verecekleri ifade konusunda anlaşmış olduğu görülüyor. Öyleyse, kavga konusunda gerçeği söylemiş olabilirler. Ama yalan söylemek üzere de anlaşmış olabilirler. Biz bunu öyle ya da böyle kanıtlayamayız. Elimizde üç adamın yazılı ve imzalı ifadeleri olsaydı da, ifadelerinin güvenilir olup olmadığını, eğer mümkünse, saptamamız gerekirdi. Görgü tanıklarının ifadeleri birincil kanıt statüsündedir ama güvenilmez oldukları pek çok durum vardır.

Aslında, kafamızdaki birçok soruya karşın, rapora güvenmek zorundayız. Çok fazla soru yanıtlanmamış halde kaldığından, tereddüt ve kuşkularımız spekülasyonlara kapı açtı. Son yıllarda, Charles Nicholl *The Reckoning: The Murder of Christopher Marlowe* (1992)[16] adlı kitabı yazdığından beri birçok tiyatro tarihçisi ve biyograf, olmuş olabilecekler üzerine çok ayrıntılı hikâyeler geliştirdi. Bazı spekülasyonlar Marlowe'un din konusunda aykırı görüşlerine yoğunlaşıyor. Diğerleriyse Marlowe'un devlet adına, Katoliklerin devlete karşı komplolarını açığa çıkarmak amaçlı bir casusluk işine karışma olasılığına yoğunlaşıyor. Marlowe dine karşı fikirleri yüzünden mi öldürüldü? Yoksa güvenilmez bir casus haline geldiği için mi ortadan kaldırıldı? Katile kim emir verdi? Frizer, Skeres ve Poley kiralık katil miydi? Kraliçe Frizer'ı niçin

affetti?[17] Acaba bu soruşturma devletin Marlowe'un planlı bir şekilde öldürülmesini örtbas etme girişiminin bir parçası mı? O zaman, örtbas etme operasyonunu kim düzenledi? Bütün bu sorular er ya da geç, Marlowe'un ölümünün gizli bir tertibin sonucu olduğunu düşündürür.

Bu hipotezler çok ilginç "acaba" hikâyeleri yaratıyor ama bir sorun var: Bunun planlı bir cinayet olduğunu gösteren doğrudan bir kanıt yok. Marlowe'un devlet adına çalışan bir casus olduğunu gösteren bir şey de yok.[18] Sonuç olarak spekülatörler, gerçekler eksik olduğundan, hikâyelerini *analojiyle tartışma* (örn., Robert Poley devletin bir ajanı ve muhbiriydi; belki de daha sonra, Poley'i tanıyan Marlowe da aynı işe girdi), *arkadaşlık yüzünden işlenen suç* (örn., Frizer, Skeres ve Poley karanlık adamlardı; Marlowe onlarla bir araya gelince onların karanlık işlerine dahil oldu) ve *temelsiz muhakeme* (örn., Marlowe 20 Mayısta Kraliyet Danışma Meclisi'nin huzuruna çağırıldı; on gün sonra öldü; yani Kraliyet Danışma Meclisi'nin bir ya da daha çok üyesi Marlowe'u öldürmesi için Frizer'ı tuttu) yoluyla geliştirmek zorunda. En iyi olasılıkla, savlar ikinci dereceden kanıtların akıllıca bir araya getirilmesine dayanır; en kötü olasılıkla da temelsiz uslamlamalara ve *post hoc, ergo propter hoc* ("bu nedenle; dolayısıyla, bu yüzden") gibi çıkarsamaların kuşkulu mantığına bağlı olacaktır. Bu kısa bölümde bu gizli tertip spekülasyonlarının her birini inceleyip karşı tez ileri sürmem mümkün değil. Ama bu hayali hipotezlerin, bütün komplo teorileri gibi, "sanki muhtemelen", "büyük olasılıkla", "insanın aklına... geliyor" vs gibi retorik ifadelerle desteklenmesi gereken bir dizi önermeye dayandığını belirteyim. Hiçbir kanıt olmasa da tartışmalar devam ediyor (örn., Marlowe'un öldürülmesini Lord Essex, Lord Burghley, yahut belki de hatta Kraliçe Elizabeth emretti). Kanıt oluşturacak bir belgenin yokluğu gizli birtakım işlerin göstergesi olarak kabul ediliyor, çünkü yetkililer izlerini kurnazca silmiştir. Bu durumda da, gerçek kanıtların yerini varsayımsal iddialar alıyor.

III

Marlowe'un ölümüyle ilgili birçok soru var; hepsi de gayet haklı olarak, soruşturma raporunun güvenilirliği hakkında kuşkuları dile getiriyor. Ama biz bütün bu kuşkuların ve tereddütlerin bütün tarihsel araştırmalar için geçerli, temel bir sorundan kaynaklandığını kabul etmeliyiz: *Eldeki kanıtların niteliği nedir?* Elbette bütün

tarihsel araştırmalar varsayımlara ve hipotezlere gerek duyar ve bunları kullanır. Tarihçiler altı temel soru zamirinin yanı sıra, muhtemel açıklamaları sonuna kadar zorlayacak "acaba" sorularını da sorabilir. Ama tiyatro tarihçileri de dahil olmak üzere tarihçiler, gizemli romanlardaki dedektiflerin aksine, soruşturmadaki muammaları çözecek değerli bir kanıtı her zaman bulacak kadar talihli değildir. Eldeki kanıtların dayattığı kısıtlılığa saygı göstermek zorundayız. Tarihsel tezlerin yetkinliği, eldeki kanıtları nasıl tespit ettiğimize, nasıl tanımladığımıza ve nasıl analiz ettiğimize bağlıdır.

Altı soru zamiri bir araştırmaya başlamada yardımcı olursa da, kaynakların kanıt olarak nasıl kullanılacağı konusunda bir formül yoktur. Analiz yapmanın da tek ya da doğru bir yolu yoktur. Yorumlama konusunda en önemli denetim her tarihçinin tarih konusunda titizliğine ve değerlendirmesine bağlıdır. Ama yine de, *mikrotarih* ve *makrotarih* diye tanımlanabilecek, bugün geçerli iki temel tarihsel analiz modeli var.

Mikrotarihçi bir olayı, sıklıkla da merkezinde gömülü duran özel bir kanıtını bulmak için derinlemesine deşer. Bu tarihçi her belgeyi, her ifadeyi, her kanıtı sorgulayarak olayın gizli haremini, endojen çehresini arar. Mekân ve zaman sıklıkla daraltılıp tek bir odağa, spesifik bir yer ve âna indirgenir. Bu olay tam olarak nerede gerçekleşti? Ne zaman? Orada kim vardı? İpuçları ancak, bütün kaynaklar analiz için belirlenip açığa çıkarılınca, gerçekte neyin olduğunu, nasıl ve niçin olduğunu göstermeye başlar. O zaman belki, araştırmayı çözüme kavuşturacak küçük bir kanıt ortaya çıkabilir. Örneğin kriminolojideki forensik biliminin yöntemi budur.

Makrotarihçi ise bu yaklaşımın tersine, bir olayın belirleyici özelliklerine katkıda bulunan temel faktörleri ve meseleleri bulmak için olayın çerçevesini araştırmak eğilimindedir. Bu yöntem, muhtemel toplumsal, ekonomik, siyasi, dinsel, ahlaki ve/veya coğrafi faktörler gibi bağlamsal koşullara odaklanır. Araştırmada olayın her şeyi kapsayan ya da dışsal koşullar şeklindeki bariz kimliği aranır. İnsanların eylemlerine ve amaçlarına bazen, bir toplulukta ya da toplumda hüküm süren güçlü bir düşünce hâkim olur. Tarihçiler belki olayın içindekilerin de bilincinde olmadığı belirleyici faktörleri saptayabilir. Makrotarihçiler geniş kapsamlı ve genel durumları kuşatabilmek için, araştırılan olayın mekânsal ve zamansal parametrelerini genişletir. Bu araştırma, olayı harekete

geçiren ve birleştiren biçim verici güçleri bulmak içindir. Bunlar olayı etkiler ve hatta kimliğini belirler.[19]

Tarihçiler, ister içe doğru deşsin, ister dışa doğru yayılsın, değişmez bazı zorluklara ve risklere karşı mücadele vermek zorundadır. *Mikrotarihçiler* için zorluk, olayın kimliğini ve anlamını oluşturacak önemli detayları ve motivasyonları bulmak ve tanımaktır. Araştırma tarihçinin olan biteni açığa çıkaracak, kayıp ya da yanlış tanımlanmış bir kanıtı zekice analizine bağlı olabilir. Ama tehlike, tek bir kaynağa gereğinden fazla önem veren tarihçinin olayı yanlış yorumlamasıdır. Bir belgeye ya da tek bir görgü tanığının ifadesine gereğinden fazla güvenilmiştir. Keşif –"euraka" diye ilan– ânı eleştirel bir analizin karşısında dayanamayabilir. Altın, pirince dönüşür.

Makrotarihçiler için zorluk, olaya katkıda bulunabilecek olası birçok dış koşulun arasında olaya katılanların eylemlerini ve düşüncelerini biçimlendiren, yönlendiren ve belki de hükmeden en önemli faktörü tanımaktır. Bir olayın tam anlamı ancak, tarihçi o hadisenin altında yatan ve gerçekleşmesine –olup olmamasına, gerçekleştiği yere ve zamana– neden olan dışsal gücü teşhis edebildiği zaman ortaya çıkar. Ama tehlike, tarihçinin olaya yüklenen büyük bir nedensellik teorisine (örn., insan davranışlarıyla ilgili bir teoriye ya da tek bir toplumsal koşula) kapılmasıdır. Modern sosyal bilimler Marksizm, Freudculuk ve postkolonyalizm gibi bazı güçlü fikirlerin ne kadar cezbedici olduğunu gösterdi. Altta yatan bir neden arayan tarihçi her şeye büyük bir yorum getiren, geniş kapsamlı bir fikir ya da varsayıma sarılmanın cazibesine kapılır. Fakat olası bağlamsal koşullara adil davranmak yerine bu açıklamalara sarılmak, olaya katkıda bulunan diğer faktörleri (ve tersini gösteren kanıtları) görmezden gelen, indirgemeci bir önermeyle sonuçlanır.

Tarihsel araştırmanın normalde hem içe doğru bir yolculuğu, hem de dışarının keşfini gerektirdiği gayet açıkça görülmelidir. Başarılı bir tarihçi tek bir yönteme bağlı kalmak yerine, olayın içsel ve dışsal yönlerini iç içe dokur. Analiz hem tümevarımlı hem tümdengelimlidir. Bu tür yaklaşımlar hem pratik hem de gereklidir, çünkü kim, ne, nerede, ne zaman, nasıl ve niçinin tam bir açıklaması normalde, sadece hem içsel hem de dışsal faktörleri saptama değil, her bir faktörün olayın yapısındaki göreceli önemini de belirleme becerisini gerektirir. Kaynak bulma (örn. Hotson'ın soruşturma raporunu bulması) bir tarihçi için çok önemli bir bece-

ridir ama tarihsel anlamanın gerçek sınavı bunların önemini kalibre etmektir.

Ama bilgili bir tarihçi bir olayın kavrayışlı bir yorumunu sunduğunda da, yapılan açıklama sıklıkla kısmi yahut eksiktir. Kesinliklere değil olasılıklara dayalıdır. İyi bir tarihsel araştırma sıklıkla kesin ve nihai bir sonuca varmaz. Tarihsel kaynakların, polisiye hikâyelerdeki ipuçlarının aksine, her şeyin açığa çıktığı, ustaca yapılmış bir komplo oluşturduğu çok enderdir (ama bazı edebî biyograflar –bir kötü adam da dahil– her şeyiyle tamam bir entrikanın spekülatif kanıtını bulmaya zorlanır). Elbette olaylarda *kim, ne, nerede* ve *ne zaman* temel faktörlerini saptamak sıklıkla mümkündür. Ama *nasıl* ve *niçin* sorularını yanıtlamak daha zordur. Aslında, tarihsel araştırmaların çoğunda, özellikle de modern çağdan önceki olaylarda bir tarihçinin yapabileceği en iyi açıklama bir dizi olasılık ve olabilirlik üzerine kurulmuş olacaktır. O durumda da, kanıtlar normalde kısmi olduğundan, yapılan analiz itiraza açıktır. Diğer tarihçiler eldeki kanıtların sınıflanma, sıralanma, tanımlanma ve yorumlanma tarzına muhtemelen karşı çıkacaktır. Kanıtların birbirine göre değerlerini ve önceliklerini değiştirirsek bunların muhtemel anlamını da değiştiririz. Ve kanıt kısmi olduğundan, diğer tarihçiler kendilerini mikrotarihsel düzeyde ek bilgiler aramak ve makrotarihsel düzeyde başka yorumlayıcı fikirler sunmak zorunda hissedecektir. O zaman da, tiyatro tarihindekiler de dahil olmak üzere, tarihin büyük olaylarının birçok bilimci tarafından araştırılması beklenir. Karmaşık tarihsel olaylar da, bütün büyük sanatsal yapıtlar –oyunlar, opera, şiir, roman, resim, senfoni– gibi, birçok farklı yorumu davet eder ve bunu hak eder.

Üstelik tarihçiler sıklıkla, olay, araştırma yöntemi ve yorumlama stratejisi nasıl olursa olsun, mevcut kayıtlarda önemli boşluklar olduğunu fark eder. Tarihsel olaylar, yorumlamaya davet eden kesin bir metin ve tam bir tasarımı bulunan çoğu sanat yapıtının aksine, genellikle noksandır, çünkü belirleyici birtakım ayrıntıları eksiktir. En can alıcı kayıtlar ortada yoktur. Bazı belgeler tahrip edilmiş, bazıları değiştirilmiş, bazıları kaybolmuş ya da kaybedilmiş ve bazıları da hiçbir zaman ilk yerinde yaratılmamıştır. Ama yine de bir analiz gerekir. Nadiren, boşlukları görmezden gelmek akıllıca olabilir. Ama tarihçilerin dikkatli ilerlemesi gerekir. Boşluklar yorumlama eylemini davet eder ama sadece, varolan yahut olmayan tüm faktörlere eşit davranan açıklamaları ödüllendirir.

Bazı tarihçiler sezgisel yorumlama sıçramaları yapabilir. Örümcekler gibi, bağlayıcı ipliklerden ağlar örme becerileri vardır. Ve örümcekler gibi boşluğa atlayıp, varolan tarihsel düğümlerin üzerine yumuşak iniş yapabilirler. Boşluğun bir ucundan ötekine iplikler dokuyarak, boşluğu birleşik bir tasarıma dönüştüren bağlayıcı bir ağ kurabilirler. Böylece, tarihsel düş gücü bilineni bilinmeyene bağlar. Örneğin bazı belgeleri kimin yok ettiğini saptayabilirsek, belki muhtemel nedenleri de kestirebiliriz; o zaman da, motivasyonlardan yola çıkarak muhtemel bazı detayları zihnimizde canlandırırız. Bir şahsın gizlemeye çalıştığı şeyi yeniden oluşturabiliriz. Bazı boşluklar en azından kısmen doldurulabilir. Benzer şekilde, bir arkeolog binaların kısmi kalıntılarından tüm bir toplumu yeniden kurabilir. Ya da çeşitli kemiklerden, bir dinozorlar dünyası yeniden oluşturulur. Bu, bir varlığı yokluktan yeniden oluşturma becerisi bütün tarihsel disiplinler için çok önemlidir.

Ama gizli bir varlığı kurcalayıp apaçık yokluktan çıkarmak özel bir yetenek gerektirir. Ve bazen de, ipuçlarını birleştirme arayışına karşın, belirsizlikleri kabullenme disiplini gerekir. Birçok boşluk doldurulamayabilir. Ne yazık ki bazı tarihçiler kayıtlardaki boşluklarla yaşamayı beceremez. Anlamları keşfetmek yerine öngörürler. Spekülasyonları, eldeki kanıtların gerektirdiği dikkat ve ihtiyattan epey sıklıkla yoksundur. Tarihçiler böyle durumlarda olaylar hakkında komple bir hikâye yaratma dürtüsüne karşı kendine hâkim olmalıdır. Yoksa geçmişin belirsizlikleri üzerine sahte bir düzen ve otorite dayatmış olurlar. Bu tarihçiler oldukça sıklıkla, muğlaklıklar, çelişkiler ve paradokslarla beraber yaşamada da zorluk çeker. Tarihsel sessizliklere uyum sağlamayı beceremezler.

IV

Öyleyse, Marlowe'un ölümü konusunda ne sonuca varacağız? Bazı gerçek bilgilerden emin olabiliriz. Onun *ne zaman* ve *nerede* öldüğünü biliyoruz; yanında *kim* olduğunu biliyoruz. Hatta *nasıl* öldüğünü de biliyoruz: Sağ gözünün üzerine saplanan bir bıçakla. Yani, ne zaman, nerede, kim ve nasıla verilecek birincil yanıtlarımız var. Fakat o dört adamın o gün *ne* konuştuğunu bilmiyoruz, *niçin* bir araya geldiklerini de bilmiyoruz; yanıtlanmamış büyük sorular bunlar. Marlowe bir bıçak kavgası başlatıp sonra da hayatını kaybetmiş olabilir. Böyle bir açıklama mümkündür ve hatta onun daha

önceki kavgalarıyla ilgili kayıtlar göz önüne alınırsa, olası tek açıklama bile olabilir.[20] Ama yine de birçok belirsizlik hâlâ duruyor. Sorgu yargıcının raporunda karanlıkta bırakılmış çok fazla konu ve mesele var. Ama rapordaki kusurlar Tanrı'nın günahkârları cezalandırmasını ya da devlet komplolarına dayanan bir açıklamayı gerektirmiyor. Bu çıkarımların her ikisi de, eldeki kanıtların ötesine geçmekle kalmıyor, son tahlilde kader olarak kabul edilmesi gereken nedensellik prensiplerinin benimsenmesini zorunlu kılıyor. Bu açıklamaların ikisi de, Marlowe'u cezalandıran ama geride tek bir doğrudan kanıt bırakmadan iş gören gizli, görünmez güçlere inanan bir mentalitenin ifadesidir. Bir inanç sıçraması gerektiriyor.

Tarihsel çalışmalarda, insan faaliyetleri hakkında bu kadar hırslı ve bütünselleştirici olmayan açıklamalar gerekir. Tarih çalışmaları bir disiplin olarak, bu dünyaya has bir pratiktir; bilinebilecek şeylerle meşgul olma gibi dünyevi bir uğraşı gerektirir ve ödüllendirir. Varolan bütün kanıtların arkasında saklı duran büyük ve gizli güçleri aramak bütün halinde ve komple bir hikâye yaratmayı mümkün kılabilir, fakat insan eylemlerinin bu kadar kurallı olduğu çok enderdir. Elimizdeki kayıtlar, motivasyonlarımıza ve eylemlerimize benzer şekilde karmakarışık, noksan ve çelişkilidir; güvenilir ve güvenilmez tanıklıkların bir karışımıdır. Soruşturma raporu gibi tarihsel bir belge hakkında yargıya varmak istediğimizde, ünlü tarihçi Marc Bloch'un uyarısını unutmamalıyız: "Mutlak anlamda güvenilir tanıklık yoktur. Ancak az çok güvenilir bir tanıklık vardır."[21] Mutlak yanıtlar bizim ötemizdedir. Sonuçta, genel bir prensip olarak –yazılı ya da sözlü, resmî ya da gayriresmî, birinci yahut ikinci dereceden– bütün kaynakların güvenilirliğinin ve sağlamlığının araştırılması gerektiğini kabul etmeliyiz. Kuşkuculuk gerekiyor. Ama bu kuşkuculuk sadece tarihsel kaynaklara değil, kendi hipotezlerimize ve spekülasyonlarımıza da yöneltilmelidir. Varsayımların üretilmesi gayet kolaydır ama bizi hemen yanlış yöne götürebilir. En kötüsü, bunlar araştırmacıyı bir dizi dayanaksız ve hayal ürünü yorumu, sorgulamadan kabul etmeye ikna edebilir. O zaman, tarih araştırması kurgusal bir hikâye, güvenilirliği ya çok az ya da hiç olmayan bir kendi kendini kandırma pratiği haline gelir.

Notlar

1 Burke ve Aristo hakkında genel bir bakış için bkz. Thomas Postlewait, *Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 104-5, 229-30.

2 Bu belgeler için bkz. Constance Brown Kuriyama, *Christopher Marlowe: A Renaissance Life* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002), s. 203-6, 209-10, 210-11 ve 211-14. Bu mahkeme davalarının üçü, Marlowe'un karıştığı, biri ölümle sonuçlanan sokak kavgalarıyla ilgilidir. Öteki davaysa, Marlowe ve diğer iki kişi hakkında sahtecilik suçlaması nedeniyle açılmıştır. Dört davada da, Marlowe'a karşı suçlamalar düşmüştür.

3 Marlowe'la ilgili en geçerli belgeler Kuriyama tarafından çıkarılmıştır.

4 Daha sonra basılacak bir denemede tüm belgesel kayıtları verecek ve Marlowe hakkında yazan çağdaş tarihçilerin, eleştirmenlerin ve biyografların tarihsel yöntemlerinin bir eleştirisini sunacağım. Diğer belgelerden, Thomas Kyd and Richard Baines'inkileri inceleyeceğim.

5 Birkaç sözcük dışında Latince yazılmış rapor 1925'te J. Leslie Hotson tarafından bulunmuş, yazıya geçirilmiş ve çevrilmiştir; *The Death of Christopher Marlowe* (Londra: Nonesuch Press, 1925), s. 28-34.

6 Bkz. III. v. 81. Mihenktaşı dize "küçük bir odada büyük bir hesaptan çok, ölüm gibi geliyor insana" (III.iii. 13-14), Marlowe'un *Maltalı Yahudi*'sinden "küçük bir odada sonsuz bir servet" deyişini çağrıştırıyor. Ayrıca Shakespeare, "hesap" sözcüğünü sorgu yargıcının raporundan almışa benziyor ama bu belgeye nasıl ulaştı? Sadece bir raslantı mı bu? Belki de soruşturmaya katılmış biri hesap yüzünden kavgayla ilgili bir dedikodu yaymıştır ama bu ihtimal dışı varsayımı destekleyecek kanıt yok.

7 Marlowe'la ilgili belgelerde onun adı –Marlowe, Marlin, Marlow, Marley, Morley, Marly, Marlye– gibi çeşitli şekillerde yazılmış. Bu farklılıklar sadece, çağın lastikli yazım seçeneklerini değil, kişiden kişiye değişen telaffuz biçimlerini de yansıtıyor. David Wiles'ın bana hatırlattığı gibi, Marlowe'un adının birçok farklı yazılışı muhtemel birçok telaffuzu ve dolayısıyla da, sözel geleneklerin yazılı belgeler üzerindeki etkisini düşündürüyor.

8 Hotson, *Death*, s. 11-13. Bu ve daha sonraki alıntılarda, birkaç sözcükteki Elizabeth dönemine has "u" harfini "v" olarak, sessizce değiştirdim.

9 *Palladis Tamia* (Londra, 1598), Elizabeth dönemi yazarlarıyla ilgili bir derleme. Hotson, *Death*, s. 13-14.

10 *The Golden Grove* (Londra, 1600). Hotson, *Death*, s. 14-17.

11 Anlaşılan, Kraliçe'nin ikametgâhına yakın yerlerde cereyan eden ölümlerin soruşturmasını Kraliçe'nin sorgu yargı yönetiyordu.

12 Hotson, *Death*, s. 28-34.

13 G.L. Kittredge, "Giriş", Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe*, s. 7.

14 Bkz., örneğin, Louis Gottschalk, *Understanding History: A Primer of Historical Method*, 2. baskı (New York: Alfred A. Knopf, 1969).

15 Bu görgü tanıklığı konularında bkz. Gottschalk, *Understanding History* (s. 150-5), altı güvenilirlik testi: Gerçeği söyleyebilme, yeterlilik, dikkat derecesi, kılavuz sorular, bir daire içinde mantık yürütme ve egosantrizm.

16 Londra: Jonathan Cape; New York: Harcourt Brace & Co., 1992. Ayrıca bkz. David Riggs, *The World of Christopher Marlowe* (Londra: Faber&Faber, 2004) ve Park Honan, *Christopher Marlowe: Poet and Spy* (Oxford: Oxford University Press, 2005). Açık uçlu spekülasyonlarına karşın, onun ölüm nedeni ve bu işten sorumlu olduğu düşünülen devlet görevlisinin kimliği konusunda uzlaşamamaları şaşırtıcı değildir.

17 Hotson'un bulduğu, Kraliçe'nin affı soruşturma raporuyla birlikteydi. Latince ve İngilizce metinler Hotson tarafından yeniden üretildi, *Death*, s. 34-7.

18 Bildiğimiz tek şey Marlowe'un 1587'de, henüz Corpus Christi Koleji'nde öğrenciyken devlet hesabına birtakım işler yaptığıdır. Bildiğimize göre bu iş, birkaç hafta İngiltere'de bir yerlere mesaj götürmekten ibaretti. Bkz. Kuriyama, *Christopher Marlowe*, s. 69-73.

19 Hem içsel hem de dışsal faktörler hakkında bkz. Postlewait, *Cambridge Introduction to Theatre Historiography*, s. 226-36, 1. ve 2. bahisler. Ayrıca, mikrotarih konusunda Carlo Ginzburg ve makrotarih konusunda Fernand Braudel'e bakınız.

20 Kuriyama, biyografisinde, soruşturmadaki kısıtlılıklara karşın bu açıklamayı kabul ediyor.

21 Marc Bloch, *The Historian's Craft*, Çev. Peter Putnam (New York: Alfred A. Knopf, 1953) [*Tarih Savunusu*, Çev. Ali Berktay, İletişim Yay., 2013], s. 101.

Okuma Önerileri

Braudel, Fernand. *On History*, Çev. Sarah Matthews (Chicago: University of Chicago Press, 1980) [*Tarih Üzerine Yazılar*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Doğu Batı Yay., 2016].

Canning, Charlotte ve Thomas Postlewait (Der.), *Representing the Past: Essays on Performance Historiography* (Iowa City: University of Iowa Press, 2010).

Collingwood, R.G. *The Idea of History*, gözden geçirilmiş baskı, (Der.) Jan van der Dussen (Oxford: Oxford University Press, 1994) [*Tarih Tasarımı*, Çev. Kurtuluş Dinçer, Doğu Batı Yay., 2017].

Ginzburg, Carlo. *Clues, Myths, and the Historical Method*, çev. John ve Anne Tedeschi (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989).

Johnson, Stephen. *A Tyranny of Documents: The Performing Arts Historian as Film Noir Detective.* Performing Arts Resources, Cilt XXVIII (New York: Theatre Library Association, 2011).

Postlewait, Thomas. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

Postlewait, Thomas ve Bruce McConachie, (Der.) *Interpreting the Theatrical Past* (Iowa City: University of Iowa Press, 1989).

16
Görsel Kayıt: *Hamlet* Vakası

Barbara Hodgdon

"Bak... şu resme ve şuna"
(*Hamlet,* III.iv. 53)[1]

Tiyatro tarihçileri, annesini babasının ve onu öldüren kardeşinin resimleriyle yüzleştiren Hamlet gibi, bir yitikler diyarında, kaybolan kişileri (ya da şeyleri) hatırlamaya çalışır. Performansların görsel izleri de –gravürler, tablolar, çizimler, karikatürler ve fotoğraflar– bize sık sık görülen hayaletimsi imajlar gibi kalmıştır. Tiyatro tarihçilerinin de Hamlet gibi, bir portrenin yüz hatlarını bir diğeriyle, bir babanın otantik ve sahte imajlarıyla karşılaştırırken en büyük arzusu "teatral gerçeğin" paradoksunu koruyan görsel bir imajdır. Shakespeare üzerinde çalışanlar için ideal imaj herhalde, 1590'ların tiyatro mekânında, kostümlü oyuncuları hangi oyundan alındığı

belli –hatta belki seyircileri de kapsayan– bir sahnede rol yaparken gösterenidir. 1925'te E.K. Chambers tıpkı böyle bir sahneyi gösteriyora benzeyen, mürekkepli kalemle yapılmış bir çizim ortaya çıkardı; o günden beridir, "Peacham çizimi" –ve altına yazılmış, *Titus Andronicus*'tan kırk dize– sayısız yorumlayıcı değişimden geçti.

Viktoryen oyuncak tiyatroların erken modern bir versiyonuna benzeyen bu çizim çarpıcı kostüm çeşitliliklerini açık ediyor: Titus bir antik Romalıdır, Gotlar Romalılar gibi giyinmiştir ama Tudor silahları taşımaktadır, Tamora kabarık, nakışlı yakalı, bol bir 16. yüzyıl elbisesi giymiştir; erken modern bir tiyatro kumpanyasının giysi stokunu belki temsil edebilecek belki de edemeyecek bir karışımdır bu. Çizimin altındaki pasajı yazıya döken kimse (Peacham mı; bir başkası mı?) bu imajla metin arasında bir bağlantı kurmaya çalışmış. Ama yine de, imzalı ve tarih atılmış (1595?) pasaj, çizim ve karşı sayfadaki, artık bir 19. yüzyıl sahteciliği durumuna düşmüş, mühür arasında hiçbir bağlantı pek uygun düşmüyor. Çizimi Henry Peacham mı yaptı? Peacham kendisini insan yüzü resmi çizmeye tutkun diye niteliyor fakat öte yandan onun tiyatroya gitmeye mi yoksa *dramatis personae*'yi okuduklarından hayal ettiği tarzda çizmeye mi tutkun olduğu bilinmiyor. Bu çizimin amacı neydi? Tarihçilerin hikâyeleri ve karşı hikâyeleri buna hangi amaçları yükledi? Bu çizim Shakespeare'in oyununu mu, yoksa Almanya'da İngiliz oyuncular tarafından oynanan *A Very Lamentable Tragedy of Titus Andronicus and the Haughty Empress*'i mi gösteriyor? Eğer *Titus*'un bir ilk sahnelenişi kastediliyorsa bu çizim, *The Spanish Tragedy*'nin 1590 tarihli baş sayfasındaki tahta gravür gibi, ortaçağ ve erken modern resminde yaygın olan, ânında suret geleneği çerçevesinde görülebilir mi? Bu çizim, Titus'un trajedisini resmetmekten ziyade sembolize eden simgesel bir okumayı mı gösteriyor? Yoksa ressamın en önemli bulduğu şeyleri vurgulayan, birçok epizodun bir araya geldiği bir hatırlatıcı not olabilir mi?

Bu kısımda yer alan, *Hamlet*'in görsel kaydının mini arşivindeki imajların üzerinde buna benzer sorular dolaşıyor. Arşivde, bir imajın önemi gerçeğinden ziyade metinseldir: Tarihçi bir gravürü, çizimi ya da fotoğrafı elinde bir sayfa gibi tutup anlamını kavramaya çalışır. Bir imaj aslında neyiyle kanıt oluşturur? İmajla, performansın gerçekleri arasında nasıl ilişkiler vardır? Hangi bağlamlarda? Bu ilişkileri destekleyen yardımcı bir belge var mı? Prodüksiyonun ve imajların kanıt olarak kullanılmak için arşivlenmesinin ardında

hangi güç yapıları yatıyor? Hangi hikâyeler ve karşı hikâyeler imajı deşer, sırlarını söyletir de kültür tarihine bağlar? Bir resim bin söze bedeldir özdeyişine karşın, bir tiyatro imajı sık sık altyazısıyla, genellikle de Shakespeare'den bir alıntıyla konuşur. Fakat altyazının bulunması bir imajın anlamını yok etmez, çünkü güzellik gibi, anlam da bakanın gözündedir. Ve o göz/benlik Shakespeare'ci bir görüş açısına bağlıysa, daima, zamana ve meslekte egemen olan varsayımlara göre değişen bir kültür şiirine bakar. Bense burada yakından bakmakla yakın okuma arasında, belki duygusal bir okumayla, tiyatro kültürüne uzanırken özel kurumsal siyasetleri de kuşatan bir okuma arasında gidip geliyorum. Tiyatro olayını yeniden canlandıracak, imajlarını çekip performansa geri getirecek bir avantaj arıyorum. Tiyatro kültürü, diyor Joseph Roach, kendini yerine geçme işlemleriyle yeniden üretir ve yeniden yaratır:[2] Görsel kaydın ötesine uzanan bu tekrarlama ve yerine geçme işlemleri *Hamlet*'in uzun ikonografik tarihinde önemli bazı sahnelerin, anların, dizelerin ve jestlerin belirgin ve sürekli bir şekilde öne çıktığını açığa vuruyor. Ama burada yeniden üretilen imajlar, performansla nasıl bir ilişkileri olursa olsun, onu ister az ya da çok doğrudan göstersin ya da sadece ona karşı bir jestten ibaret olsun, üniter bir görsel epistemoloji olarak sınıflanamaz.

İlk Başlayanlar

Shakespeare'le en yakın bağlantı (söylentilere göre, Baba Hamlet'in Hayaleti'ni oynamış olan) Sir Thomas Betterton figürü, ya da daha doğrusu, Nicolas Rowe'un 1709 *Hamlet* edisyonun başsayfasında yer alan ve bu nedenle Rowe'un Betterton'un yardımına teşekkür ettiği, Hamlet "canlandırma"sına benzer bir surettir (Res. 24). Oda sahnesi (III.iv) denen sahnede Hayalet'in Hamlet'e görünmesini temsil eden imaj, beceriksizce pozlardaki beceriksiz figürlerin bulunduğu küçük bir perspektif kutusuna benziyor: Doğallıktan uzak sahne, "dizayn ve amblemler hikâyeyi kompozisyon ve anıştırma yoluyla aktarır"[3] anlayışındaki görsel geleneğe dayanıyor. Sol tarafta Hamlet, anlaşıldığı kadarıyla sağdaki duvarın içinden çıkarak görünen Hayalet'le karşılaşıyor: Tümüyle zırhların içindeki Hayalet elindeki bir asayı, sanki Gertrude'nin görüşünü engellemek için uzatıyor. Arka sahnenin ortasında –biri bir perdeyle kapanmış (teatral bir metafor mu?), diğeriyse hayalete benzeyen– iki portrenin altında oturan Gertrude, Hamlet'le Hayalet'in

arasındadır; kolları ve bacakları şaşkınlıktan iki yana açılmış, Hamlet'e bakıyor sadece; adam bacaklarını iki yana açmış halde duruyor ve iki bacağının birinde "kirli, / Çözülmüş ve pranga zinciri gibi sarkmış" bir konç var (II.i.79-80). Duruşu ve hareketleri –havada duran kolları, açık avuçları, bir şok ya da dehşeti gösteren yarı açık ağzı– Betterton'un ünlü, Hayalet'i ilk gördüğü andaki "irkilme"sini (I.iv) hatırlatıyor; görgü tanıkları bu role, kinestetik bir tepki uyandırdığı için övgüde bulunmuştu: "Seyirciler bunu öylesine güçlü bir şekilde hissetti ki... bu mükemmel oyuncunun takındığı... Hayret ve Dehşete bir Ölçüde katıldılar."[4]

Bu imajın 18. yüzyıl sahne pratiği hakkında gösterdiği nelerdir? Birincisi, ön plana yakın yerdeki (muhtemelen Hamlet'in devirdiği) uzun sandalye Betterton'un Richard Barbage'den, onun da Joseph Taylor'dan ve onun da Sir William Davenant'tan miras aldığı ve (söylentilere göre) bizzat Shakespeare'in önerdiği bir sahne pratiğini hatırlatıyor. Bu tür anekdotlar elbette tiyatronun kendi hikâyesini anlatma yollarından biridir. Ama bu başsayfa resmi, sonradan İngiltere'de Inigo Jones'un sevdirdiği İtalyan Rönesans perspektif sahne teorilerini anıştırıyor, yahut o zamanın performansı (ve resmi) etkileyen incelemelerinde söz edilen retorik jestlere bir örnek oluşturuyorsa da, bu imaj bir performans olayının seyredilmesi deneyimini *kaydetmiyor.* Betterton'un Hamlet bedeninden diğer bir ize bakalım. Betterton, "Tamamen normal El Hareketleri"nden söz ederken, Hamlet'in Hayalet'in görünmesi karşısında ürküntüsünün "havaya kalkmış ve Endişesini ifade eden Kolları ve Elleri... Gözleri ve Tüm Yüzü[yle]..." konuştuğu yorumunda bulundu.[5] Gerçi Betterton'un yorumunda "performansla ilgili bir kanıt" yoksa da, Rowe'un baş sayfa resminin Betterton'un Hamlet'ini *kastettiği* varsayımını destekliyor; Betterton'un performansını seyretmiş bir 18. yüzyıl okuru için bu imaj dondurulmuş film karesi gibi bir hatırlatıcı yerine geçebilir. Figürler arasındaki, iki kocasının portresinin altında oturan Gertrude'nin, eski kocasının Hayaletiyle oğlu arasında tutsak kaldığını gösteren ilişki, ânın psikolojik senaryolarına gönderme yapmakla kalmayıp ayrıca, ("pranga zinciri gibi sarkmış" koncu vasıtasıyla) Hamlet'in Ophelia'nın odasındaki görünümünü (II.i) ve (el, kol hareketlerinin yansımasıyla da) Hamlet'in, babasının Hayaletiyle kale surlarında ilk karşılaşmasını (I.iv) da bir araya getiriyor. Bu imaj, bu dönüm noktasına ayrıcalık tanıyarak hikâyeyi (yeniden) kuruyor ve oku-

yucunun perspektifini daha ilk sayfayı çevirmeden etkiliyor. Kitabın tarihinde bir belge olarak görülen Rowe'un gravürü bir okuyucular tiyatrosuna katılıyor: Bu imajda resmedilen şey performanssa bu, modern zamanların Oedipal, post-Freudiyen hayaletinden başka bir şey değildir.



Resim 24: Rowe'un *Shakespeare*'indeki (1709) *Hamlet*'in baş sayfası.

Rowe'un gravüründen, Daniel Maclise'in ilkkez (1842'de) Kraliyet Akademisinde sergilenen ve gravür, bakır klişe ve suluboya şeklinde reprodüksiyonları yapılan *The Play Scene in Hamlet* adlı tablosuna geçmek, tarihsel ve edebî resim akımlarını, eleştirel okumayı, ikonografik geleneği ve derin sosyo-tarihsel ayrıntılarıyla kavranacak bir tiyatro belleğini, tiyatro seyircisinin gözüyle bir performans olayının ideal bir görüntüsünü bir araya getiren tamamen farklı bir fenomenolojik dünyaya girmektir (Res. 25). Michael Angelo Titmarsh mahlasıyla yazan William Makepeace Thackeray, *The Play Scene* tablosunu "İngiliz ekolünün yarattığı en çarpıcı, en harika resimlerden" biri[6] diye nitelemişti.

Bu resimde bu kadar çarpıcı olan nedir? Performans sahnesinin iki yanına toplanmış halde bir araya gelmiş figürleri ve ortada, resmin çerçevesini taklit eden bir ön sahneyi gösteren çok ayrıntılı tasarlanmış bir dekor; canlı renkler; duygularını dışavuran figürlerin ruh halleri ışık-gölge oyunlarıyla şiddetlendirilmiş; acele bir göz atış bile bakan kişiyi sahnenin çok şeyin ifşa edildiği bir ânına hapsetmeye, onu resimdeki seyircilerle aynı safa, sanki tiyatroda o sahneyi seyrediyormuş gibi bir konuma geçirmeye yetiyor. Kompozisyonun biçimsel yapısı sahneyi net bir şekilde Hamlet figürüne odaklıyor; "yazar"a ve tablodaki manzarayı seyreden kişiye; önünde açık halde, muhtemelen Hamlet'in "on iki yahut on altı dize"sini (II.ii.535) içeren bir tiyatro kitabı duruyor; gözünü dikmiş, Gertrude'nin yanında oturan Claudius'a dik dik bakıyor. Hamlet'in pozisyonu, çerçeveli oyun sahnesinde uyuyan kralın pozisyonunu yansıtıyor; ve oradaki oyuncuların arka duvara vuran gölgeleri katilin belleğinden hiç çıkmayan uğursuz duyguyu uyandırıyor; katilin yarı gölgeli yüzü Ophelia'nın sol taraftaki parlak ışıkla aydınlanmış figürüyle kontrast oluşturuyor; kadının beyaz giysisi ve yere bakan gözleri masumiyetini ilan ediyor. Arkasında, Âdem'le Havva'nın şeytana kanıp Cennetten kovuluşunu tasvir eden duvar halılarının önünde bir Dua Eden Kız heykeli duruyor; sağda, Claudius'la Gertrude'nin yukarısında, elinde terazi ve kılıç bulunan bir adalet heykeli ve Kabil'in Habil'i öldürüşünü gösteren bir duvar halısı var ve Claudius başını bunların tersi yöne çevirmiş, yüzünü oyundan ve tablodaki seyircilerden gizliyor. Bir taraftaki Ophelia ve Horatio'nun, diğer taraftaysa

Claudius ve Gertrude'nin arasındaki bir üçgenin tepe noktasında yer alan Hamlet figürü dikkatleri Elsinore sarayından hiç eksik olmayan gergin gözetlemelere çekiyor; 21. yüzyıldaki bazı sahnelemelerde, gözetleme teknolojileriyle istila edilme şeklinde görselleştirilen bir kinayedir bu.

Alegorik ve ikonografik gelenekleri kullanışıyla Maclise'in resmi, Rowe'un gravüründeki "okur tiyatrosu" kavramının ötesine geçmekle kalmayıp, metinsel rezonansların derinden kavranışını ve oyunun iyi/kötü, masum/suçlu karşıtlıklarını yeniden okuyan kategorik bir düşünceyi açık ediyor. Ama Maclise'in resmi sadece bir tasvirin ötesine geçiyor, çünkü bu tablo-imajın ardındaki nedensel faktörlerden birini performans oluşturur; bu resim, Hamlet figürünün oyuncu William Charles Macready'nin portrelerine benzemesine dayanıyor ve görgü tanıklarının anlattıkları (yüzünü gizleyen Claudius detayı uygulama senaryosuna uymaktadır[7]) ve belgeler Macready'nin 1823'teki Hamlet performansını dikkate değer bir şekilde doğruluyor. George Scharf'ın "tiyatroseverlerin [Macready'nin yaptığı] harika ve nefis sahne düzenlemelerini hatırlamasına yardımcı olmak için" üretilmiş taslak çizimleri, Maclise'in tablosundaki gibi, alegorik figürleri sahnenin iki yanında toplanmış halde gösterir.[8] Üstelik Maclise, Macready'nin provalarına sık sık gidip onun performanslarını izlemekle kalmamış, tablo yapım sürecini de Macready'yle tartışmıştır. Maclise'in resimleri tiyatro tarihçileri için ayrıca, belirleyici bir hareketi kaydetmesi, her biri bir oyuncunun özel bir ânını betimlemesi bakımından da ünlüdür. Hamlet'in sürünmesi olarak bilinen bu sahne işinin kökeni Macready'ye değil, Edmund Kean'in 1814 Hamlet'ine dayanır. William Hazlitt bunun "aşırı cesaretini"[9] övmüşse de, *Morning Herald* Kean'in kaba hareketini beğenmemişti: "Adam, metresine *derrière*'ini* göstermekle kalmıyor... Kral'a doğru karnının üstünde, çayırdaki yaralı bir yılan gibi sürünüyor."[10]

Maclise'in tablosu sürünmeden önceki ânı gösterdiğinden, buna bakan kişinin bunu gözünde yeniden canlandırabilmesi için tarihi bilmesi gerekir. Öyle de olsa Maclise, Macready'nin Kean'in hareketini üstlenmesi durumunu korumakla, Roach'ın deyişiyle, "kültürel belleğin titiz bir küratörü, ölülerle konuşmak için bir aracı"[11] haline

* Kıç. (ç.n.)

geliyor; onun sonraki performanslar için bir mihenk taşı yerine geçen imajı, sahneden alıp tabloya geçirmenin alışılmış yönünü değiştiriyor. Hamlet'in sürünmesi, arkasındaki performans geleneğinin gücüyle, seyircilerin takdir ettiği, hatta sanki oyun bunsuz tamam olmayacakmış gibi talep ettiği bir sahne işi haline geldi; bir oyuncu bunu yapmasa da, onun performansını anıştıran imajlara bazen bu da konuyordu. İki yüzyıldır *Hamlet*'lerin peşini bırakmayan bu hareket Macready'den (melodramatik düzeylere çıktığı) Irving'e, (1897'deki sahnelemesinde değilse de 1913'teki filminde) Johnston Forbes-Robertson'a ve iz bırakmış bir tuhaflık halinde, John Gielgud'un yönettiği, Richard Burton'un 1964'teki performansına geçti (liste tam değil). Ve bu "sarsıcı, harika resim"in bunun dışında, aynı derecede kalıcı bir ahret hayatı oldu, çünkü *Quarterly Review*'a (1876) göre, Maclise'in *Play Scene* tablosunun –tarihsel resim janrının izlerini ve artık Britanya'nın ulusal şairi Shakespeare'in anısını taşıyan– bir Art Union baskısı "yemek odalarında artık, otuz yıl önce Lawrence'in John Kemble'ı Prens halinde resmettiği portresinin bakır klişe resmi gibi yaygın"[12] hale gelmişti. Macready'nin Hamlet'inin, yahut onun performansına ait bir anının özel yaşam alanlarına girmesi, 20. yüzyılın ortasında televizyonun tiyatroyu, yahut onun taklidini eve sokacağı ânı işaret ediyor.



Resim 25: Daniel Maclise, *The Play Scene in Hamlet*. Muhtemelen Alice Bolton tarafından yapılmış suluboya kopya.

Maclise'in *Play Scene* resmi yemek odalarını ve küçük salonları onurlandırırken, erkek ve kadın oyuncuların –itibarsız kişilerin ikinci sınıf resimleri olarak etiketlenen– portreleriyse erkeklerin sigara odalarına sürgün edildi. Fakat 19. yüzyıl ortasında, fotoğraf giderek bütçeye uygun ve bulunabilir hale geldikçe performansçıların fotoğraf imajları saygınlık kazanmakla kalmadı, fotoğraf albümlerinde aile üyelerinin resimleriyle birlikte görünmeye başladı.[13] Bir fotoğraf stüdyosunda çekilmiş bu resimler, kostümlü performansçıların belli bir tavrını tekrar hatırlamak için tasarlanmış yeniden canlandırmalar, yani onların taklidi yerine geçiyordu. 1870'lerde Londra Stereoskopik Grubu Henry Irving'in Lyceum Tiyatrosu için fotoğraflar çekiyorsa da, o zamanki teknoloji henüz performanstan görüntüler almaya pek elverişli değildi; "sabit çerçeveli" tiyatro genelde, 1874 tarihli bu tahta gravür (Res. 26) gibi, ressamların ya da çizim sanatçılarının uzmanlık alanı olarak kaldı.[14] "A.H." imzası atılmış[15] ama tarih belirtilmemiş bu resim Irving'in (31 Ekimde başlayan), Hamlet Horatio ve Marcellus'tan ayrılıp Hayalet'in peşinden sahnenin sol tarafındaki çıkışa doğru giderkenki performansını yeniden gözler önüne getiriyor.[16] 19. yüzyıl görsel kayıtlarında ender bulunan bir tam sahne tiyatro etkinliği görüntüsünü sunmakla kalmıyor, Irving'in 1,82'den uzun vücudunu, çok ince bacaklarını, hantalca yürüyüşünü ve kasılmış, uzun parmaklarıyla kemikli ellerinin hareketini de tespit ediyor. Bunların o zamanın sayısız kaynağı tarafından doğrulandığı düşünülürse, bu *Grafik* imaj, performansı yeniden hatırlatan bir belge olarak epey değerlidir. Peki A.H. kaydetmek için niçin bu ânı seçti? Muhtemelen, Tomaso Salvini'yi çok etkileyen bir aurayı tespit etmek istemiştir: Sahne önü lambalarından gelen loş bir yeşil ışıkla tepedeki, perde kemerinin arkasındaki bir sıra mavi gaz lambasından gelen daha da loş bir mavi ışığın karışımıyla sağlanan "mükemmel" bir ay ışığı; Hayalet belirdiğinde sahne önü lambaları kararıyor, uzaktan bir "Hayalet müziği" geliyor ve spot lambalar hayali görüntüyü aydınlatıyordu.[17] Gravürde ayrıca, Irving'in performansının yenilikçi bir ânı da gösteriliyor: Hayaletin karşısında dehşete kapılmaktan ziyade, ileriye doğru uzattığı eli ve çektiği ama yere dönük kılıcı, bu ruhu kendisini "hipnotize edici bir büyüyle" cezbeden ve "bir oğula yakışır bir saygı ve huşu içinde bir itaati gösterir tarzda konuştuğu"[18] babası olarak kabullen-

meye hazır olduğunu ima ediyor. Ama Viktoryen seyirciler Irving'le büyük benzerliği fark edebilirse de, bu çizime bakan günümüz tarihçileri bunu kolayca bir parodi ya da karikatür olarak okuyabilir.



Resim 26: Tahta gravür, Hamlet ve Baba Hamlet'in Hayaleti, 1874. Kayıp altyazıda şöyle diyor: "Bırakın beni beyler! Vay canına, beni rahatsız eden o herifi bir Hayalete çevireceğim! Gidin dedim! Haydi! Sonra geleceğim."

Hamlet görsel kayıtlarının tarihi, onun figürünü kesin bir şekilde belli eden (ve pazarlayan) ve onun tipik DNA'sı haline gelmiş bir imaj olmadan tamamlanmış sayılmaz: Kafatası tutan Hamlet. Bu ikonun kökeni Amblett, yani Hamlet'in Danimarkalı atasıdır; 1597 tarihli bir illüstrasyonda elinde bir küre, yani dünyevi hâkimiyeti temsil eden bir simgeyle görünür ve bu da Hamlet'in kafasında "delirmiş dünya" (I.v.97) ve sonunda da Yorick'in kafatası biçimine girmiştir.[19] W.G. Baxter'in, koleksiyoncuların hatıra olarak kolayca bulabileceği birçok örneğinden biri olan bu *carte-de-visite* imaj, "canlı modelle yapılmış" Irving çizimi Hamlet kafatasının ara yüzünü temsil ediyor (Res. 27). Aslında açıkça bir karikatür olmasına karşın –Baxter, Irving'i kendisinin popüler çizgi roman karakteri Ally Sloper gibi koca burunlu, geniş alınlı ve çöp bacaklı yapmış–

yine de Irving'in siması, olağanüstü konsantrasyon gücü belli oluyor. Onun kuzgun karası, kalın kaşlarının ve ince, geniş ağzının belirginleştirildiği çizimde parıltılı gözleri ve delici bakışları, sabitlenmiş gözleri vurgulanarak, görgü tanıklarının anlattıklarında sık sık söz edilen güçlü ve yoğun oyunculuğunun sürekli tezahür eden yüz ifadelerinden kaynaklandığı belli ediliyor.



Resim 27: W. G.Baxter, "Hamlet". Irving Portre Galerisi.

Ama bu özel karikatürde bir de çok ilginç bir tarihsel çift anlamlılık var, çünkü Irving'in tavrı, Thomas Lawrence'in romantik portresindeki John Philip Kemble Hamlet'inin (1801) tavrının bir taklididir; sahneyle bir benzerliği bulunmayan resimde Kemble kasvetli bir kilise mezarlığı manzarasının önünde, muhteşem bir yalnızlık halinde poz vermiş. Siyah bir pelerine bürünmüş ve üzerinde şık, tüylü bir sabah şapkası var, kafatasına değil havaya bakıyor ve yan tarafında tuttuğu kafatasının bir deliğine parmağını sokmuş, yani sırıtan ölüm simgesi şairane Prens'ten uzağa bakıyor. Irving kendi Lyceum Hamlet'inden on yıl önce, Charles Calvert tarafından yapılan, Shakespeare'in üç yüzüncü doğum günü anısına bir dizi okumaya katılmış ve bir *tableau vivant*'ta Kemble'ın Hamlet'ini taklit etmişti.[20] O günü anıtlaştıran bir fotoğrafta Irving, başında tüylü bir şapka ve sırtında bir pelerinle görünüyor ve bir elini diğer elinde tuttuğu Yorick'in kafatasına uzatmış, (diğer ender fotoğraflarındaki gibi) uzun, zarif parmakları ve çarpıcı yüz mimarisiyle dikkat çekiyor. Baxter'in çizdiği, bir yığın mezar anıtının arasında poz vermiş Irving figürü önceki fotoğrafa nazaran, bazı yönlerden, pahalı "kaynağı"nın ve Irving'in 1874'teki performansının daha da doğrudan bir devamıdır, çünkü yalnızca, portredeki tek başına figüre gönderme yapmayıp aynı zamanda da Irving'in Kemble'ın süslü tüylü şapkasını kopya edişini de tekrarlıyor –ki birtakım eleştirmenler buna, Irving'in daha natüralist sahne yönteminin Kemble'ın abartılı tarzıyla hiç uyuşmadığı gerekçesiyle itiraz etmişti– burada, bir elinde tuttuğu şapka kafatasını dengeliyor ve diğer eliyle tuttuğu ölüm kafası görünür halde ve Hamlet'e bakıyor. Irwing'in maske gibi yüzüne ve tuhaf bir şekilde tutarsız figüre bakınca, bu karikatürün ötesini, çağdaşları tarafından övülen ve saygı gören aktörü görmek bile mümkün sanki.

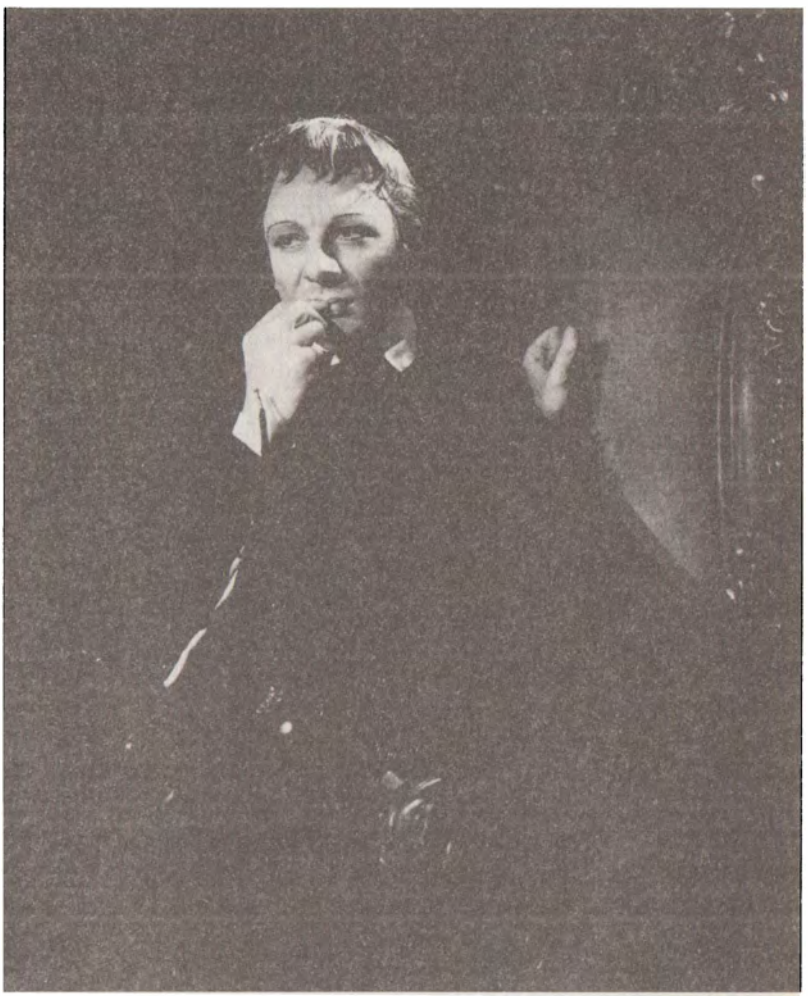
Fotoğrafın Gücü

Gravürcü, ressam, çizim sanatçısı ve karikatüristler teatral gerçeği açıkça manipüle ederken (yerinde bir oksimoron) fotoğrafsa daha sağlam kanıtları sahiplenir görünüyor. Fotoğrafçının ve fotoğraf işlemlerinin belgesel gerçekleri değiştirdiği ya da bozduğu ve fotoğrafın hem üretenin hem de bakan kişinin görme biçimine bağlı olduğu biliniyorsa da, "makul bir doğruluk" yasal protokollerdeki fotoğraf kanıtlar için esnek bir standart olarak varlığını koruyor. Ama tiyatro tarihçileri, fotoğrafın gerçeğin bir göstergesi olduğu

yolunda yaygın kanıya rağmen tiyatro fotoğraflarına karşı bir eleştiri yöneltir. Thomas Postlewait, konudışı ve dış kaynaklı nedenlerin fotoğrafın belgesel değerini nasıl değiştirdiğini, kısıtladığını ya da bozduğunu yazıyor; yorumlarını maddi, resmî, etkili ve esas amaçlara dayanan anlamlar çıkarmak için kullanılacak arkeolojik paradigmalara oturtarak, bir fotoğrafın esas amacı tanıtım çekimi ya da resmi amacı estetik prensiplere uymak olursa, bu tür aracılıkların fotoğrafın bir performans kaydı olarak kullanım değerini düşüreceğini savunuyor.[21] Daha kapsayıcı bir tutum takınan Dennis Kennedy, fotoğrafların seçim ve kullanımında dikkatli davranılmasını, bunların eldeki diğer kanıtlarla doğrulanmasını öğütlüyor ve performans koşullarının en doğru göstergesini oyuncuların sahneyle ilişkisini gösteren tam sahne fotoğraflarının temsil ettiğini savunuyor.[22]

Bu uyarıları dikkate alarak, Angus McBean'in 1937 tarihli John Gielgud Hamlet'i fotoğrafını ele alalım (Res. 28). Bu resim, McBean'in tüm tarzında, fakat özellikle portrelerinde olduğu gibi, tabloyla fotoğraf arasındaki ayrımları yok etmekle kalmayıp ayrıca tiyatroyu, resim hayaletinin geri geldiği tiyatroyu yüksek bir sanat olarak yeniden diriltme amacını taşıyor sanki. Ve fotoğrafla diğer performans araçları arasındaki sınır giderek geçirgen hale geldiğinden ve biri diğerinin içine nüfuz ettiğinden, fotoğrafta sanki bu hayalet ziyareti görünüyor. 19. yüzyıl oda portresi fotoğraflarının soyundan gelen bu imajda da benzer uzlaşma durumları belirgin; yarım ya da tam günlük bir fotoğraf randevusu, dışarıdan getirilmiş stüdyo ışıkları, McBean tarafından önceden düzenlenmiş pozlar. McBean'in yaşamına kaynaklık eden performansın kendisi gibi, onun ben/gözüyle yönetilmiş bir sahne olayı bu: Çekimi onun gözü denetliyor; ortaya çıkan şey bir performans sanatı olan teatral fotoğraftır. Parlaklığı ve gölgeyi kullanarak oyuncunun yüz mimarisini oluşturan kontrast biçimleri Gielgud'a göz kamaştırıcı bir görkem katıyor ve bu rolde kendisinin bir ikonu haline getiriyor. Performansa dolaysız bir erişim sağlıyor mu bu? Hayır. Ve evet. Çünkü, belki performansı tam olarak göstermiyor olsa da, Hamlet'in karakteristik yalnızlığına bir üst eleştiri sunuyor. Performansa teğet geçmekle birlikte, yine de aynı zamanda onu tamamlayan bu imaj görünmezi görünür kılma çabasında; bu imaja, Gielgud'un gizemli, soğuk, haşin Hamlet'ini gösteren belirtiler olarak bir düşünce kıpırtısı, ruhsal ve duygusal bir enerji pırıltısı salınmış; mantıksal, görgülü, son derece entelektüelleştirilmiş bir performans. McBean'ın performansın hem anısı hem

belleği olan imajı (çekildiği sırada böyleydi), hareketsiz bir kameranın performansçılar –ve tiyatro tarihçileri– için, bir arşiv videosunun ya da hareketli bir videonun yapamayacağı neleri yapabileceğini gösteriyor. Bu resme her teatral fotoğraf gibi, zamandışılık görüntüsü veren bir aura katılmıştır, çünkü hizmet ettiği (ya da yerine geçtiği) performanstan daha uzun ömürlü olmakla kalmaz, aynı zamanda da, anıtlaştırdığı etkinlik onun arşivdeki varlığı sayesinde gerçekleşmeye devam eder.



Resim 28: John Gielgud Hamlet rolünde, 1937. Fotoğraf: Angus McBean.

Fotoğraf randevusu, normalde her zaman önceden düzenlenmiş pozları gerektirmese de, tüm 1960'lar boyunca RSC'deki* tüm performansları belgelemenin birincil yöntemiydi. Ama sadece bu değildi, çünkü 1970'lerden sonra ve 1980'lerin epey bir bölümünde, eski gazeteciler Joe Cocks ve Tom Holte tüm kostümlü provaların fotoğrafını çekiyordu ve bunun sonucu, her bir performansın alışılmadık derecede tam birer görsel kaydıydı; performanslara, açıkça bir aracıyla da olsa doğrudan, "taze" bir bakış sunan imajlardı bunlar. Kostümlü provaların fotoğraflanması pratiği bugün de devam ediyor ama normalde sadece, oyuncuların ve/veya yönetmenlerin ünlülük derecesine bağlı olarak, önemli görülen performanslarla sınırlı; sıklıkla, imajların tamamı sadece fotoğrafçıyla temasa geçilerek elde edilebilir. Dolayısıyla, günümüzde her bir prodüksiyonun görsel kaydının katlanarak artacağı düşünülürse de, son on, on beş yılda fotoğrafların nasıl çekileceği, işleneceği ve arşivleneceği konusundaki siyasette hızlı ve dramatik değişimler oldu.

David Mayer, Viktoryen pratiklerini karakterize ederken, "performansçı, fotoğrafçı ve tüketici arasında" portre fotoğrafının oyunu ve performansçıyı pazarladığı ve oyunla performansçının da hem performansçıyı hem fotoğrafı pazarladığı "üç yollu bir simbiyotik ilişki"den söz ediyor.[23] Ama günümüzde basın departmanları hangi imajların çekileceği ve seçileceğini, hangilerinin bir performansı en iyi şekilde pazarlayacağını denetlemekle kalmıyor, bunun sonucunda ortaya çıkan medya kampanyalarında 19. yüzyılın birbirine bağlı stratejilerinde bulunmayan bir hız ve aciliyet var. Ulusal Tiyatro** (NT), Royal Shakespeare Topluluğu (RSC) ve Shakespeare Globe Tiyatrosu da benzer pratikleri kullanıyor: Bir fotoğraf randevusundan sonra basın görevlisi, sıklıkla yönetmene danışarak, manzara (tam sahne) ve portre imajları karışık bir şekilde, önemli oyuncuların anlamlı pozlarını, önemli anları özetleyen ya da hikâyeyi anlatan birtakım kalabalık enstantaneleri ve imajları arayarak, yaklaşık on, on beş imaj seçiyor; bunun sonucunda da, şifreyle korunan web sitelerinde basın için bir seçki hazır ediliyor ve daha sonra arşivleniyor.[24] Ve fotoğrafın tanıtım değeri belgesel değerinden önce geldiğinden, burada işleyen görünürlük siyaseti birçok performans karakterinin resmen görünmez ve ancak (belki) arşiv videolarında bulunabilir hale gelmesi demektir. Gerçi bu bel-

* Royal Shakespeare Company. (ç.n.)

** The National Theatre. (ç.n.)

ki kısmen küratörlük mantığına bağlı bir şeydir ama belgesel değeriyle pazarlama değeri arasındaki bu gerilimin önemli olduğu bir mesele de, arşivde bulunabilirliğin aktarılabilecek performans tarihini bir ölçüde belirlemesidir. Ama tiyatro fotoğrafları Hamlet, *Hamlet* ve Shakespeare arzusunu destekleme fonksiyonu gördüğünden, günümüzün ticaretle lekelenmiş görsel kayıtlarını görmek, tiyatronun –ve tiyatro tarihinin– devlet ya da kurumsal destekten ziyade şirket finansmanına giderek daha bağımlı hale gelen bugünkü rekabetçi medya pazarının dışında olduğu ütopik bir yerin arzulanmasına yol açıyor. Sonuç olarak, bugünkü pratikler tarihçileri performansların belgesel kanıtlarını oluşturan şeyler konusunda eski protokolleri yeniden değerlendirmeye davet ediyor.

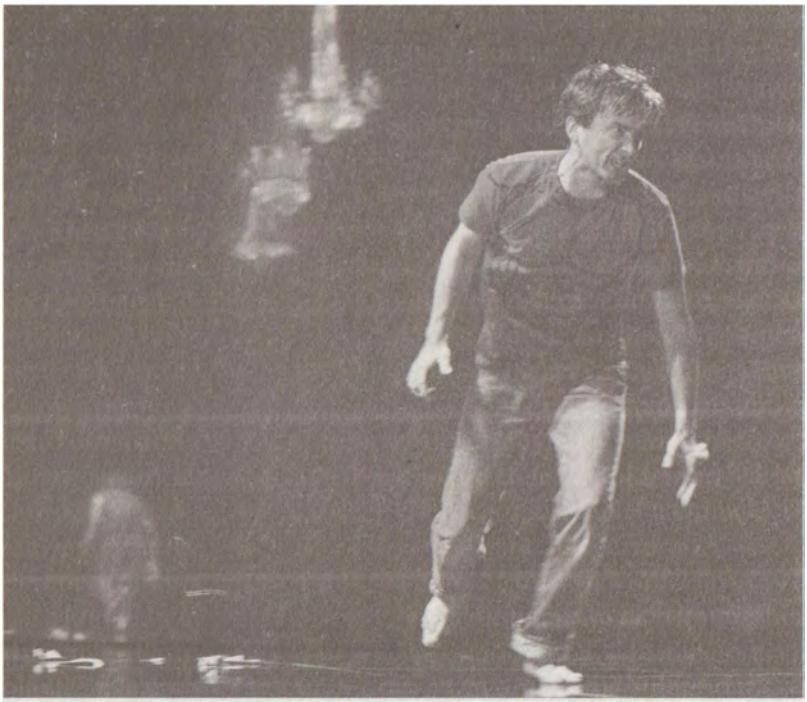
Bundan sonraki fotoğraflar RSC'deki (ve analojiyle, NT ve Globe'daki) fotoğraf protokollerinin bugünkü şiirine ve siyasetine örnek oluşturuyor. İkisi de prodüksiyonlarda görevli fotoğrafçılar tarafından çekilmiş, yönetmen tarafından, basın bürosuna danışarak seçilmiş; biri üç dört sahnenin oynandığı bir fotoğraf randevusunda, diğeriyse bir kostümlü provada. İlki, Manuel Harlan'ın çektiği, Steven Pimlott'un 2001 tarihli *Hamlet*'inden Polonius cinayeti, Gertrude, Hamlet ve Hayalet'in göründüğü normal oda sahnesi imajlarından farklıdır (Res. 29). Anlaşılan, yeni bir düzenleme yapılmış; keskin köşeler ve piramit biçimi dizayn parlak ışıklı ön sahneyle karanlık arka sahne arasındaki şiddetli kontrastı daha bir arttırıyor ve kara giysili Gertrude ve Hamlet figürlerini kontur haline getirip, Polonius'un siluet halindeki figürünü kopyalayarak perdeye yansıtıyor. Başrol oyuncularının ikili enstantanesi halindeki fotoğraf hem tanıtımcıların hem arşivcilerin beğeneceği türden, ideal bir imajı temsil ediyor; bir taraftan, minimalist prodüksiyon dizaynını gösteriyor (ve böylece bir yarı manzara çekimi fonksiyonu görüyor), ayrıca da, önemli oyuncuları en önemli rollerinde sergiliyor. Gertrude'nin havaya kalkmış elleri sanki Rowe'un gravüründeki hareketi çağrıştırırcasına, perdedeki siluet halinde figürün el hareketini yansıtıyor; Hamlet'in tabancası ve başının pozisyonu bakan kişiyi doğrudan Polonius'un ekrandaki, bir portreye benzeyen görüntüsüne yöneltiyor. Daha da anlamlısı, çekim Hamlet'in görüş açısından yapıldığı için çift okumayı davet ediyor: Polonius'u siluet halinde bir canavar olarak resmediyorken, ayrıca Hamlet'in goblen perdenin ardındaki figürü canavar baba Claudius sanmış olduğu da anlaşılıyor.



Resim 29: *Hamlet*'te "Oda sahnesi" Fotoğraf: Manuel Harlan.

İkincisi, Ellie Kurtz'un çektiği, Gregory Doran'ın 2008'deki RSC sahnelemesinde Hamlet rolündeki David Tennant'ın fotoğrafı oyuncuyu, "Oyun lazım şimdi / Yakalayacağım Kralın bilincini" (II.ii.600-1) diyerek çıkmak üzereyken tespit ediyor (Res. 30). Sadece performansta ve arşiv videosunda görünen bu an daha sonraki ikinci kuşak DVD'de, bunun yerine geçen sahnelemede yok. Hamlet'i devinim halinde görmek, (arşiv kayıtlarında) genellikle dururken poz veren bir figür için alışılmadık bir şeydir; arsızca yalınayak bir delikanlı kılığındaki Hamlet, Tennant'ın manik enerjisine, sanki bir komedi rutinindeki gibi, bir şapkayı çıkarıp ötekini takarmışçasına, bir anda bir tavırdan ötekine fırt diye geçivermedeki cıvaması yeteneğine gayet uyuyor. İmaj detayları –avucuna sustalı bıçağıyla bir *memento mori** yapması yüzünden sargılı eli, kırışık kırmızı tişörtü– bu Hamlet'in formalite dışılığını vurgulayarak ona bir rock orkestrasındaki bir performansçı havası veriyor. Birçok görgü tanığı bu tişörtün dizaynını bir iskelet olarak yorumluyorsa da, fotoğrafın yorumlanmasına karakteristik bir Shakespearevari muğlaklık katan şey, herkesçe bilinen bir kolsuz gömleğin taklidiydi: Hem maço bir girişken, hem de ölümün dublörü bir Hamlet. Bir manzara çekimi olduğu belli resim, prodüksiyonun şık avizelerle süslü Elsinore sarayından ipuçları veriyor; siyah aynalardan duvarlar simsiyah, parlak bir sahne döşemesinin üzerinde yükselerek "çepeçevre seyirciler de dahil herkesin pırıldayan uğursuz dublörlerini" yaratıyor; "kahramanın iki ruhluluğuyla meşhur... kafayı teatral düşmanlarına takmış olduğu bir drama mükemmel uygun" bir dizayn bu.[25] Hamlet'in en önemli ânını yakalayan Kurtz'un fotoğrafı, figürün sanki ileriye (çerçevenin dışına), bir eylemde bulunmaya doğru, ilk benliğini geride bırakarak harekete geçtiği büyük ön sahnesiyle, karartılmış aynalı döşemenin üzerinde yükselen, yansımalı arka sahne –Hamlet'in rolünün yörüngesini tümüyle kuşatan iki benlik– arasındaki gerilimi canlandırıyor.

* (Kurukafa gibi) ölüm sembolü. (ç.n.)



Resim 30: David Tennant Hamlet rolünde. Fotoğraf: Ellie Kurtz.

Oyun Sahnesinin Yeniden Canlandırılması

Daha önce, bir Shakespeare performansları tarihçisinin aradığı ideal imaj olarak tanımladığım çerçeveyi düşünecek olursak, Giles Block'un 2000 tarihli *Hamlet*'inden alınan bu fotoğraf en öncelikli yeri, yani "tam bir" belge statüsünü alacak gibi görünüyor (Res. 31). Shakespeare'in Globe'unda, yani erken modern performans mekânlarının konturlarının yeniden yaratıldığı tiyatroda çekilmiş bu resim, bilinen bir sahnede kostümlü oyuncuları, oturmuş seyircileri ve (adı kötüye çıkmış) ayakta seyircileri gösteriyor. Bu imaj tablo gibi düzgün bir şekilde düzenlenmiş: Mermer görünümlü sütunlar, Elizabeth dönemi gerçeğini taklit edecek şekilde giyinmiş oyuncular ve müzisyenler, bir bahçe dekorunu göstererek Claudius'un suç mahallini hatırlatan işaretler (ağaçları gösteren bir arka perde, Kral'la Kraliçe'nin önündeki çiçekli tümsek), sahnenin ön tarafında, seyircilerin durduğu, sıkı kontrol

edilen boşluk. Bu fotoğraf performansların daha önceki görünüşüyle ilgili bir tarih hissi uyandırıyor mu? Birtakım izler, belki; gerçi burada Claudius (Maclise'in resmindeki gibi) yüzünü gizlemeden başını oyundan ve Hamlet'ten başka tarafa çevirmiş ama Gertrude'nin elini öpüyor. Oyuncuların oluşturduğu yarım daire ve sahne bariyeri Hamlet'le Ophelia'yı dönen bir dünyanın hareketsiz merkezinde çevreliyor; Hamlet gözünü Claudius'a değil, gösteri yapan oyunculara dikmiş. Fakat oyundaki bu ânı –Maclise'in resmindeki gibi, sahnenin en önemli olayından ve bunu izleyen ifşaattan önceki bir ânı– bir fotoğrafla koruma girişimi biraz anakronik gibi geliyor. Aslında bu imaj, Peggy Phelan'ın deyişiyle "en çok korunmak istenen şeyin yerine geçen, sayfayı açınca dikiliveren türden anatomik bir çizim, şekillendirilmiş [*orijinal*] bir performans"a[26] benziyor. Zamanları ve mekânları birbiriyle karıştıran, mitolojik hikâyelerle karşı hikâyeleri çağrıştıran, çarpıcı bir şekilde ikili bu imajın birleştirilmiş bir şeceresi var. Seyircileri –ve oyuncuları– Shakespeare'in bir zamanlar oyunculuk yaptığı mekânda (ve zamanda) yaşadıkları yolunda, destekleyici bir yanılsama sunarak kandırıyor.



Resim 31: *Hamlet*'ten oyun sahnesi.
Fotoğraf: John Tramper.

Ama bu imaja, tarihin yeniden oluşturulmasıyla günümüz pazar alanı arasındaki bir gerilim sızıyor: Günümüzde bir performansı sahneleyerek aynı zamanda, geçmişteki performansın kaybolduğunu diğer fotoğraflardan daha bariz bir şekilde söylüyor. Çünkü Catherine Silverstone'un yazdığına göre, bu çağdaş oyuncular "erken modern tiyatronun maddesel koşullarına nazaran birer ekleme gibi fonksiyon görüyor"; onlar asla "o şey" olamaz, ancak bir taklit olabilir.[27] Bir taraftan, Globe'da çalışanlardan çoğunun kaybolanı geri getirme girişimleri hakkında yazdıkları, bir erken modern geçmişi yeniden oluşturmanın getirdiği endişelerle, yani Shakespeare, aslına uygunluk ve performansta ve seyircilikte cinsiyetle ilgili kaygılarla dolu. Diğer yandansa, daha kinik bazı seyirciler Globe'da gördüklerini bir tema parkındakilerle karşılaştırıyor. Bu resme bakıp da, (post)modern seyircilerin geldiği bir erken modern tiyatro fantezisini gören kişiler bir kültür turisti haline gelip, sunulan duruşun (taklidinin) kurgularına ve uyuşmazlıklarına katılıyor mu? Bugün bu imaja nüfuz eden hikâyeler günümüz tarihçilerinin kafasını meşgul ettiğine göre, bakışı belki farklı olacak yarınki tarihçiler hangi hikâyeleri oluşturacak?

Bu Resimlere –Yeniden– Bakmak

Fotoğraf protokollerinde gerçekleşen değişimlere ek olarak, Shakespeare'e (ve diğerlerine) dayanan performansların gelecekteki görsel kaydını hangi gelişmeler etkileyecek? Her şeyden önce, performansın statüsü bile akıcıdır; performans tiyatro binalarının dışında, NT Live'in HD-TV yayınları gibi yerlerde dolaştıkça canlı ve dijital performans arasındaki sınır silikleşmiştir. Bu kaymayı kolaylaştıransa, performans imajlarının artan –ve ânnda– dolaşımıdır. NT de Globe da halen arşiv videolarını (kendisi de sönüp giden bir teknoloji olan) DVD'ye dönüştürüyor. NT, RSC ve Globe'un, bir fotoğraf galerisi ve/veya reklam filmi fonksiyonu gören, akışlı küçük video fragmanlarının bulunduğu, performansları sabit ve hareketli görüntülerle pazarlayan aktif web siteleri de var. Ayrıca, bu imajlar YouTube videolarındaki başka materyallere iliştirildiğinde ve/veya kolajlandığında, gerek tiyatro gruplarının şemsiyesi altında, gerekse bireysel kullanıcıların hazır videoları halinde, daha da geniş bir dolaşıma kavuşabiliyor.

Analog imajlardan dijital imajlara geçiş görüntü kalitesinde büyük bir değişikliğe neden oldu; yüksek çözünürlüklü dijital kopyalar bile netlik kaybına yol açıyor. Kontrastlar azalınca imaj zayıflayarak, kendisinin soluk bir kopyası haline geliyor; bir McBean imajının siyah kadife derinlikleri birden, pek derin değilmiş gibi görünüyor. Ama dijital imajlar arşivlerden bireylere ya da yayıncılara kolayca ve çabucak aktarılıyorsa da, izin ücretleri hâlâ çok yüksek (buraya konan dört imajın ortalama ücreti 130£'dir). Bunun anlamı, yakın bir geçmişte bile görsel imajların birçok performans tarihinde bir karaltı gibi eksik kalması ve varlığını ancak sözlü tanımlamayla sürdürmesiydi. Fakat işin iyi tarafı, yakın zamanlarda birçok arşivin bazı imajları ücretsiz yahut çok az bir fiyata yayınlanabilir kılmasıdır.[28] Ayrıca, yakın zamanlarda Globe, arşiv kayıtlarındaki ekran görüntülerinin akademik dergilerde kullanılmasına (her durumda dikkatle inceleyerek) izin verdi; ama sözleşmelerdeki hükümler bu kayıtların hangi koşullarda yayınlanabileceğini belirliyor. Bu yazı hazırlandığı sırada, bu pratiklerin uzun vadeli sonuçları hakkında bir değerlendirmede bulunmak zor, çünkü izin ücretleri düşürülse bile baskı hâlâ pahalı ve birçok yayıncı, basılı yayın için yazarın sübvansiyonuna ve CD'lere ya da web sitelerine bağımlı.

Peki, öyleyse güzel görünümü oluşturan nedir? İmajlar kamusal ve özel mülkiyet sistemlerine nasıl girecek? Fotoğrafların dışındaki imajlar bir gün bu değişimlere nasıl katılacak; daha kolay elde edilebilir hale getirilecek mi? Günümüzün performansları açısından, fotoğraf kaydı kullanılmaz hale gelecek ve yerini arşiv filmlerindeki görüntüler mi alacak? Tiyatro tarihçilerinin belgeleme ve arşivleme konusunda egemen siyaseti sorgulama ya da değiştirme gücü sınırlıysa da, bizler belki de görsel kanıtlardan, tiyatro imajlarının, şu anda izinli yahut izinsiz bir dizi kamusal pratiğin içinde gömülü olmalarına karşın, görsel ilişkiler ağında, bakışların karşılıklı etkileşiminde nasıl görünebildiklerini kafalarda canlandıran materyalist bir şiir oluşturabiliriz. Fakat o zaman, gelecekteki bu tarihlerin itici gücü hangi arzular olacak, yahut olmalı?

Notlar

1 *Hamlet*'ten alıntıların kaynağı: Harold Jenkins (Der.), Hamlet, Arden Shakespeare, 2. baskı (Londra: Methuen, 1982).
2 Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996), s. 22-7.
3 Stuart Sillars, *The Illustrated Shakespeare 1709-1875* (Cambridge University Press, 2008), s. 31; ayrıca bkz. s 2, 31, 35, 38.
4 *The Laureat* (1740), s. 31; alıntılandığı kaynak: William A. Buell, *The Hamlets of the Theatre* (New York: Astor-Honor, Inc., 1968), s. 10.
5 Charles Gildon, *Life of Mr. Thomas Betterton,* alıntılandığı kaynak: Roach, *Cities*, s. 100; ayrıca bkz. s. 73-118.
6 Alıntılandığı kaynak: Finlan Cullen, "Maclise and Shakespeare", Peter Murray (Der.), *Daniel Maclise 1806-1870: Romancing the Past* (Cork, Ireland: Crawford Art Gallery, 2008) içinde, s. 174.
7 Shattuck'ın senaryosu no. 24, alıntılandığı kaynak: Alan R. Young, *'Hamlet' and the Visual Arts, 1709-1900* (Newark: University of Delaware Press, 2002), s. 192.
8 Bkz. *Recollections of the Scenic Effects of Covent Garden Theatre during the Season 1838-39* (Londra: James Pattie), tarih ve yayın yeri belirtilmemiş.
9 Londra *Morning Chronicle* (14 Mart 1814).
10 *Morning Herald* (14 Mart 1814), s. 245, alıntılandığı kaynak: John A. Mills, *Hamlet on Stage: The Great Tradition* (Westport, CT: Greenwood Press, 1985), s. 83.
11 Roach, *Cities*, s. 78.
12 Bkz. Young, *Visual Arts*, s. 248-50.
13 Bkz. David Mayer, "'Quote the Words to Prompt the Attitudes': The Victorian Performer, the Photographer, and the Photograph", *Theatre Survey,* 43:2 (2002), 223-51.
14 Diğer performansçıların arasında Tom Mead (Ghost), George Neville (Horatio) ve Frank Clements (Marcellus) var; dekor: Hawes Craven.
15 Muhtemelen ya Arthur Hopkins ya da Arthur Houghton; ikisi de *Graphic*'te çalıştı.
16 Destek alınan kaynak: J.H. Allen'in hatıra senaryo kitabı, Harvard Tiyatro Koleksiyonu. Orijinal altyazıda şöyle diyor: "Bırakın beni beyler! Vay canına, beni rahatsız eden o herifi bir Hayalete çevireceğim! Gidin dedim! Haydi! Sonra geleceğim."
17 Salvini, *Autobiography* (1893), alıntılandığı kaynak: Alan Hughes, *Henry Irving, Shakespearean* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), s. 39.
18 Charles Lamb Kenney, "Mr. Irving in Hamlet", alıntılandığı kaynak: Hughes, *Henry Irving*, s. 39.
19 İllustrasyonun (İsveç Ulusal Kütüphanesi) bulunduğu kaynak: Marvin W. Hunt, *Looking for Hamlet* (New York: Palgrave, 2007), s. 6.

20 Bkz. Martin Meisel, *Realizations: Narrative, Pictorial and Dramatic Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983), s. 405.
21 Bkz. Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography,* Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 245-6.
22 Bkz. Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 20-4.
23 Mayer, "Quote the Words", 231-2.
24 Bu bilgi için Nada Zakula (RSC), Margherita Orlando (NT) ve Sian Estelle-Petty'ye (Globe) teşekkürlerimi sunarım.
25 Kate Bassett, *Independent on Sunday* (10 Ağustos 2008); bkz. *Theatre Record* 28: 16-17 (28 Temmuz-24 Ağustos 2008), 957.
26 Peggy Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Londra: Routledge, 1997), s. 3.
27 Catherine Silverstone, "Shakespeare Live: Reproducing Shakespeare at the 'new' Globe Theatre", *Textual Practice* 19:1 (2005), 31-50, s. 37.
28 Örneğin, Victoria and Albert Museum Tiyatro ve Performans Arşivi, Folger Shakespeare Kütüphanesi, Harvard Tiyatro Koleksiyonu; bazı arşivler e-kitaplar için izin vermiyor.

Okuma Önerileri

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography,* Çev. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1980) [*Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler,* Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yay., 2014].

"The Photographic Message", Stephen Heath, Der. ve Çev., *Image, Music, Text* (New York: Hill and Wang, 1977) içinde, s. 15-31.

Hodgdon, Barbara. "'Here Apparent': Photography, History, and the Theatrical Unconscious", Edward Pechter, (Der.), *Textual and Theatrical Shakespeare: Questions of Evidence* (Iowa City: University of Iowa Press, 1996) içinde, s. 181-209.

"Photography, Theater, Mnemonics; or, Thirteen Ways of Looking at a Still", W.B. Worthen ve Peter Holland, (Der.), *Theorizing Practice: Redefining Theatre History* (Londra: Palgrave, 2003), s. 88-119.

Merchant, W.M. *Shakespeare and the Artist* (Londra: Oxford University Press, 1959).

Sillars, Stuart. *Painting Shakespeare: The Artist as Critic, 1720-1820* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

17
Müzeler, Arşivler ve Koleksiyonlar

Fiona Macintosh

Syracusa'lı tiran Dionysius hevesli bir oyun yazarıydı ve ayrıca, bir önceki yüzyılda yaşamış trajedi yazarları Aeschylus ve Euripides'e ait yazı tabletleri, masalar ve lirlerin sahibi olmakla övündüğü söylenirdi. Bundan iki bin beş yüz yıl kadar sonra, Noel Coward hayranları Coward'ın 1968 tarihli bir röportaj metnine iliştirilmiş bir saç perçemi için müzayedeye davet ediliyordu.[1] Bunun gibi birçok objeye hayranlar tarafından yüzyıllardır çok değer verilirken, diğerleriyse ancak kamusal kuruluşlarda unutulup kalmaları sayesinde bugüne gelmiştir; bu konuda rasgele bir listede Lydia Lopokova'nın bir çift bale pabucu, David Garrick'in eldivenleri ve daha tuhafı, yakın zamanlarda Bordeaux Üniversitesi anatomi koleksiyonunda keşfedilen, Sarah Bernhardt'ın kesik bacağı sayılabilir.[2]

Her türden şeyin koleksiyon faaliyetinin uzun ve çok ilginç bir tarihi var ve özellikle star performansçılardan kalan hatıralara sahip olma arzusu yakın zamanlarda, bunu alıp satanlar için kârlı bir ticaret yarattı.[3] Birçok gözlemci, koleksiyonculuğun ardındaki erotik güdülere işaret etti –Benjamin, "en büyük heyecan, elde etme heyecanı" der–[4] ve koleksiyoncunun şevkini ateşleyen şey özellikle, takip etme "heyecanı"dır. Philip Blom'un dediği gibi, "Bir koleksiyonun en önemli objesi bir sonrakidir."[5] Ve objenin kendisi –birçok antik heykelde olduğu gibi– cinsel bir heyecan verdiğine göre, erkek koleksiyoncular sıklıkla, güzel bir kadının peşinde koşmakla antika nesnelerin cazibesi ve "içe işleyişi" arasındaki ilişkilerin bilincindedir.[6]

Bir koleksiyondaki objeleri sergileme arzusu da, ilk yıllarda görme olanağı genellikle sadece ayrıcalıklı birkaç kişiye verilmiş olmasına karşın, eskiden beri aynı şekilde süregelen bir şeydir. 19. yüzyılda, önceleri özel mülkiyet dünyasında oluşturulan ve sadece bununla sınırlı koleksiyonları barındıran kamusal müzelerin kuruluşuna tanık olunurken, tiyatro hatıralarının –hem anı objelerin hem de arşiv belgelerinin– merkezî yerlerde toplanma ve koruma altına alınması daha uzun ve sergilenmesiyse daha da uzun bir zaman aldı. Bunun aksine, antik Yunanlar her yıl yapılan tiyatro yarışmasının, yani Dionysos Festivali'nin gayet ayrıntılı kayıtlarını tutardı ve bu kayıtlarda, kazanan oyunların ve bunların (esasında kendi oyunlarının başoyuncusu olan) yazarlarının adları ve MÖ 449'tan itibaren de en iyi oyuncuların adları yer alıyordu. Bu listeler günümüze kadar gelen en eski tiyatro kayıtlarıdır ve bu tiyatro yarışmalarının ayrıntıları büyük olasılıkla MÖ 6. yüzyıl sonlarından kalmıştır.[7]

Kayıt tutmak 20. yüzyıla kadar genellikle gelişigüzeldi –bazen, suflörler tarafından az çok yeterli bir şekilde yerine getiriliyor ama güvenilmez kaynaklara bağlı kişilerce de kayıt ediliyordu[8]– ve performansların belgesel kanıtları eğer kalırsa, amaçlı bir şekilde değil, şans eseri kalıyordu. 1960'ların başında Londra'daki tiyatroların çoğunda sistematik kayıt tutulmuyordu; 1963'te *The Stage*'deki bir başyazının umudu, Ulusal Tiyatro'ya Edebî Yönetmen olarak atanan Kenneth Tynan'ın aynı zamanda Tiyatro'nun arşivcisi olarak da fonksiyon görmesiydi. Fakat Ulusal Tiyatro kendi arşivlerini ancak otuz yıl sonra, 1993'te kurdu.[9]

Bu kısımda, kamusal tiyatro koleksiyonlarının görece gecikmişliğinin nedenleri incelenecek ve tiyatro arşivlerinin hem tiyatro

tarih yazımı konusunda güncel düşünceler, hem de arşiv teorisindeki son ilerlemeler uyarınca geliştiği yeni yollara bir göz atılacak. Tiyatro tarihinde tek tek belgesel verilere öncelik tanındığı günler çoktan gerilerde kalırken, tiyatro tarihçileri artık performans tarihlerinin çoklu bağlamlarını incelemenin gerekliliğinde ısrar ediyor.[10] 1970'lerden beri, arşiv teorisinde buna paralel bir "bağlamsal dönüş" var; önceleri, arşivlerde saklanan koleksiyonlar sadece ilk edinildikleri düzenleriyle saklanacak fiziksel varlıklar olarak görülürken, arşivciler artık koleksiyonlarını biçimlendiren kurumsal faktörleri incelemeye ve kendi rollerini koleksiyonlarının "özgürleştiricisi" olarak görmeye teşvik ediliyor.[11] Önceleri tek tek kayıtlar üzerinde odaklanmaları yüzünden sıklıkla tüm koleksiyonun önemine bakamaz duruma düşen arşivciler şimdi gerçekten, tiyatro tarihçilerine, "mikrotiyatro tarihi" modelinin ötesine doğru bir yol çizen, hem teorik hem de pratik bir ortak çalışma arkadaşlığı sunuyor.

İlginç Şeyler Dolabından Kamusal Müzeye

Koleksiyoncuların ve koleksiyonculuğun geleneksel tarihi, kendi güçlerini yansıtacak ve takviye edecek nadir ve değerli objeleri edinen prenslerle başlar. Bundan sonra da, Aristo ve Plinius'un torunları olduklarına inanan ve Yeni Dünya'nın keşfinden sonra, belgeleyecek ve ilginç şeyler dolaplarını dolduracak dünyanın yeni bir yarısını daha bulan yılmaz 16. yüzyıl sonu hümanistlerinin hikâyesi gelir. 18. yüzyılda, her objeyi mantıksal bir yerinin olduğu rasyonel bir sisteme göre toplayan ve sınıflandıran "bilimsel" bir koleksiyoncu tipi çıkmaya başlar.

Nispeten yakın zamanlara kadar konsensüs, modern öncesi ve Aydınlanma sonrası koleksiyonlar arasındaki en önemli farkın, birincisinin ilginç şeylerden, ikincisininse "temsili örnek" objelerden oluştuğuydu. 18. yüzyıl öncesi koleksiyoncular görenlerde huşu ve hayranlık uyandırmak istiyor idiyken, modern koleksiyoncuysa görenleri, sıklıkla bir müze bağlamında, "eğitmeyi" amaçlar. Bu bakış bir gerçek payı taşıyorsa da, koleksiyonculuk tarihini, kamusal müzelerin sadece, daha önceleri kaotik ve büyük ölçüde aristokrat ve amatör ellerde kalmış objelere düzen ve uygun bir koruma sağlayan araçlar olduğu yolunda, eskimiş bir tarzda okumayı benimser.[12] Üstelik bu bakış "bilimin araçları ve ansiklopedik bilgilerin kavrayışı"[13] olarak sunulan birçok ilk koleksiyonun ardındaki bilimsel

inceleme düşüncesine pek önem vermez. Oysa arşivler daha başından beri, ciddi araştırmaların dürtüsüyle gelişmiştir.

Bu bakış ayrıca, ilk koleksiyonların sadece aristokrat koleksiyoncuların şevki ve zevkiyle biçimlendiği sonucuna varmak hatasına düşer; oysa aslında koleksiyonculuğa daha başından beri, istikrarsız siyasi ve iktisadi faktörler yön vermiştir. Cottman'ın 18. yüzyılda antik mermer heykellerle ilgili kayıtlar üzerinde yaptığı taramada, çetin ceviz simsarlar, patronların emperyal arzuları, açık denizlerde (en başta da, Amerikan kolonileri üzerine savaş sırasında Fransız ve İngilizler arasındaki) siyasi düzenbazlıklar ve heykeller Britanya'ya gelinceye kadar da pek konuksever olmayan topraklarda uzun ve tehlikeli yolculuklardan oluşan bir hikâye ortaya çıkıyor. Mermerlerin İtalya'nın Livorno kentinden Britanya'ya varması sıklıkla dört yıl kadar sürebiliyor, yol bazen de gümrük vergilerinden kaçınmak için Dublin ya da Cork gibi İrlanda limanlarından geçiyordu.[14]

Kamusal müzelerin ortaya çıkışı, hem Fransız Devrimi'nde monarşinin devrilmesi, hem de Romantik milliyetçiliğin doğuşu gibi siyasi gelişmelere ayrılmaz bir şekilde bağlıydı. Avrupa'nın aydınlanmış hükümdarları 18. yüzyıl süresince –hem halkın "eğiticisi" rollerini göstermek, hem de zevk konusunda söz sahibi olduklarını duyurmak için– koleksiyonlarını halkın görüşüne açmaya başladı ve kraliyet sarayına saldırıdan ve Fransız monarşisinin düşüşünden sadece dokuz gün sonra, monarşinin tablolarının sergileneceği bir müze için çalışmalar başladı. Bir yıl sonra, eski kraliyet sarayı Louvre'daki müze ve koleksiyonları halka açıldı. 1803'ten itibaren (artık Napolyon'un tüm Avrupa'daki zaferleri sırasında yağmalanmış objelerle büyük ölçüde zenginleşmiş) koleksiyonlar "ulusal" ekollere göre, kronolojik şekilde düzenlendi.[15] Koleksiyonlardaki boşluklar alçı dökümlerle tamamlandı ve tüm Avrupa ve Yeni Dünya'daki müzeler, ulusal kimliği pekiştirmek için ve bir pedagojik araç olarak kullanılma konusunda Fransız modelini takip etmeye başladı.[16] Eğitim amacı, özellikle Britanya'daki müzelerce, aşağı sınıfları "uygarlaştırmanın" bir yolu olarak görüldü ve "gayretli bir cebbarlıkla" uygulandı: "Bir Viktoryen misyoner, çocuk yaştaki yerlilere kriket kurallarının İncilini getirdi."[17] Aydınlanma sonrası ve giderek laikleşen Avrupa'da kültür kutsallaşıyordu.

19. yüzyılda modern ve kamusal müzelerin doğuşuna tanık olunurken tiyatro koleksiyonları 20. yüzyılın epey ilerlerine kadar özel ellerde sürüdü. Bu gecikmenin bir sürü nedeni vardı ve bunların en önemlisi de, hâlâ çoğu kişinin taşıdığı, tiyatro belleğinin pratisyenlerin sanatında saklanması gereken, bedensel belleğe kazınan ve sonra da pratik yoluyla kuşaklara aktarılacak bir şey olduğu kanısıdır. Merkezî koleksiyonların yokluğu ayrıca, "Tiyatronun evi yoktur" gerçeğinden de kaynaklanıyordu: Bulundukları tiyatronun sahibi olan topluluk ya da yönetimin çok az olması mekânı çok kıymete bindiriyordu.[18]

Paris Opéra, koleksiyonlar konusundaki bu kuralın istisnasıydı; daha başından beri müziksel partisyonlar yeniden temsiller için saklanıyordu ama bunların 18. yüzyıl ortasından öncekilerinin hiçbiri, kamusal yükümlülük olmaması yüzünden günümüze kadar gelmedi. Opéra yönetiminin Paris Kentine geçtiği 1749'dan itibaren düzgün kayıtlar tutulur oldu. 1866'da, Castil-Blaze'in iki ciltlik Opéra tarihinin yayınlanmasından kısa bir süre sonra libretist Charles Nuitter ilk arşivci olarak atandı; 1875'te, yeni tiyatro, yani Palais Garnier'de araştırma için bir kütüphane ve 1881'de de bir müze açıldı.[19] Opéra örneği, kötü niyet taşımayan bir ihmalin sıklıkla, bir şeylerin günümüze kadar gelmesi için en iyi yol olduğu paradoksunu göstermeye yarıyor: Koleksiyon eğer kent kayıtlarında değil de hep toplulukta kalsaydı ya yangınla ya da Devrim sonrası çalkantılı yıllar sırasında yok olacaktı.[20]

Performans sanatı koleksiyonlarının merkezileşmesi isteğinin Britanya'da 20. yüzyıl başında gündeme gelmesinin bir sürü nedeni var. Bunların en önemlisi kuşkusuz, giderek daha milliyetçi bir kültür bilincinin yarattığı teşvikti. Comédie Française'in turneleri 19. yüzyılın sonuna doğru, Matthew Arnold'un Britanya'da ulusal bir tiyatro grubu kurulması çağrısına yol açtı ve 1909'dan sonra Ballets Russes de hem ulusal tiyatro hem de ulusal bale grubu için güçlü bir teşvik etkisi yaptı.[21] Ulusal bir tiyatro için kampanyanın ardından ve Shakespeare Anıtsal Ulusal Tiyatrosu'nu kurma planları hazırlanırken, performans sanatları için merkezî bir koleksiyon oluşturulması konusunda birçok girişim başladı. Gabrielle Enthoven 1911'de bir Ulusal Tiyatro Sanatları Müzesi kurmak için kam-

panya başlattı; 1924'te kendisine ait büyük bir koleksiyonu Victoria and Albert Müzesi'ne verdi, böylece de V&A'nın Tiyatro Koleksiyonunu başlattı ve bu koleksiyon üzerinde 1940'ların sonuna kadar gönüllü olarak çalıştı.[22]

Britanya'da, I. Dünya Savaşı'na doğru giden yıllarda Shakespeare bir buluşma noktası oldu ama hiçbir surette onunla sınırlı kalınmadı. I. Dünya Savaşı öncesinde ve sırasında İngiliz kültürel milliyetçiliği Almanya'ya yönelik endişe ve antipatilerin de kamçılamasıyla geniş entelektüel çevrelere nüfuz etti.[23] 1900 yılında Max Hermann'ın Berlin Üniversitesi'nde tiyatro tarihi üzerine verdiği bir dizi konferansın ardından 1923'te Max Hermann Theaterwissenschaft Institut (Tiyatro Bilimi Enstitüsü) açıldı. Ayrı bir Britanya tiyatro tarihine ön ayak olmak her zamankinden daha zorunlu hale gelmişti.

Tıpkı, opera gruplarının yeniden temsil için başından beri müzik partisyonlarını saklaması gerektiği gibi, dans grupları da tam bir prodüksiyonun düzenli bir şekilde yeniden temsili için kayıtlara bağımlıdır. Bu nedenle, Britanya'da kişisel koleksiyonlarda bulunan varlıklar sayesinde performans sanatları için arşivler kurulurken dans konusundaki araştırmalar en ön sıradaydı.[24] Ama dans ayrıca, 20. yüzyıl başında Britanya'da merkezî koleksiyonların oluşumunda da en ön sıradaydı, çünkü Nazi Almanya'sındaki etkinlikler uluslararası dans dünyasında, Batı tiyatrosunun daha dar tutulmuş ulusal ekollerine nazaran daha heyecanlı ve hızlı tepkiler uyandırıyordu.

1934 Temmuz'unda *The Dancing Times,* Viyana'da, dans toplulukları arasında uluslararası işbirliği sağlamanın yollarını bulmayı amaçlayan Société Internationale de la Danse'ın kurulduğunu bildirdi. Bu kuruluşun üyeleri, dans materyali koleksiyonlarını iki yıl önce Paris'te Rolf de Maré tarafından kurulan Archives Internationales'e bağışlamaya teşvik ediliyordu.[25] 1930'lu yıllarda, evlerini bırakıp yurtdışına kaçmaya zorlanan mülteciler Avrupa'nın dört bir yanına göç edip sığınacak başka yerler ararken, özel koleksiyonların dağıtılması konusunda endişeler artmaya başladı.[26] Koleksiyonların gelecek kuşaklar için merkezileştirilmesi çok önemli hale geldi; özellikle 1944'te, İşgal altındaki Paris Arşivleri'nin güvenliği konusunda büyük endişeler vardı. Bale Cemiyeti Cyril Beaumont'un başkanlığında "Londra Dans Arşivleri"ni kurmaya

girişti ve sonunda, 1945 Ocak ayında bir arşivci ve bir kütüphaneciyle kuruluş gerçekleşti. Yeni Arşivlerin merkezî koleksiyonu, Bale Cemiyeti'nin 3.000 kitabı, programları ve resimlerinden oluşmaktaydı ve şu anda bunların hepsi Victoria and Albert Müzesi koleksiyonundadır. Dile getirilen amaç, savaş sonrası dönemde, bugünün performanslarının değerlendirilebilmesi için, geçmiş hakkında bilgileri arttıracak bir araştırma merkezi kurulmasıydı.[27]

Performans Sanatları Koleksiyonu ve Akademi

Birçok koleksiyoncu obje toplamaya, bu işe bir şekilde girdiklerinden ötürü başlamıştı; Mander ve Mitchenson Koleksiyonu'nun iki kurucusu da oyuncuydu ve Noel Coward, John Gielgud ve Sybil Thorndike gibi arkadaşlarından önemli birçok obje edinmişlerdi.[28] Koleksiyon yapma konusunda aynı derecede önemli diğer katalizörse araştırmadır; araştırmayı teşvik eden şey sadece performans arşivleri değildir; (ilk hümanistlerde olduğu gibi) iyi bir araştırma arşivlerin yaratılmasına da yol açar. Tıpkı, Castil-Blaze'in iki ciltlik *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855* (1855) adlı yapıtının yayınlanmasından hemen sonra Paris Opéra'ya ilk arşivcinin atanması gibi, Harold Rosenthal'ın kendi yazdığı *Two Centuries of Opera at Covent Garden* (1956) adlı yapıtı için yaptığı araştırmalar da onun, geçici de olsa, Covent Garden'daki Royal Opera House'da arşivcilik görevine alınmasına ve sonunda da 1969'da tam zamanlı bir arşivciliğe atanmasına yol açtı.[29] 1945'te Tiyatro Araştırmaları Derneği kuruldu ve o yıl başlayan, üniversitelerde dram bölümleri kurulması yolunda tartışmalar performans sanatı koleksiyonlarının merkezileşmesi arzusunu daha da arttırdı.

Oxford Üniversitesi 1945 Mart'ında, Harvard ve Yale'deki tiyatro çalışmalarını incelemek için Birleşik Devletler'e bir grup akademisyen gönderdiyse de, Britanya'nın ilk tiyatro bölümü 1947'de Bristol'de kuruldu. 1952'de Bristol'de toplanan, üniversite tiyatro bölümleri konusunda bir konferansta, Tiyatro Araştırmaları Derneği'nin kurucularından ve sonradan Bristol'de tiyatro konusunda üniversite okutmanı, tiyatro tasarımcısı Richard Southern şunları diyordu: "Britanya sahnesinin gelişimiyle ilgili, modern zamanların öncesine kadar, ister orijinal ister reprodüksiyon, bilinen her resmin ya da planın bulunabileceği bir kütüphane gerekli bize."[30] Southern'e göre, performans sanatları için gereken şey müze

değil, "bir müzenin 'Arka Oda' çalışmaları –modeller, denemeler, açılmış numuneler, notlar, fotoğraf kayıtları, referans listeleri– yani bu araştırmanın talaşları ve marangozluğu"ydu.[31] Ve böyle bir "araştırma yeri"ni sağlama sorumluluğunu üstlenmesi gereken, üniversitelerdir diyordu. 1957'de, Britanya'da tiyatro konusunda atanan ilk üniversite okutmanı ve sonradan Britanya'nın ilk Tiyatro Profesörü Glynne Wickham, Bristol Üniversitesi Tiyatro Koleksiyonu'nun ilk objesini, Kral Lear'i oynayan 18. yüzyıl oyuncusu Charles Kean'in bir portresini satın aldı.[32]

Tiyatro konusunda yeni bir akademik disiplinin ortaya çıkışıyla eşzamanlı bir olay da, savaş sonrası dönemde arşivcilerin eğitimindeki gelişmelerdi.[33] 1948'de UNESCO'nun yardımıyla Paris'te, arşivciler arasındaki bağları güçlendirmek amacıyla bir toplantı düzenlendi ve bunun sonucunda da Uluslararası Arşivler Konseyi (ICA) kuruldu. Bu gelişmelerin ardında yatan şey sadece savaş sonrasının işbirliği ve dayanışma ruhu değil, ayrıca da Avrupa'daki koleksiyonların büyük miktarda paraların hazır beklediği Atlantik ötesine yollandığı 1930'lardan kalmış bir endişeydi. Fakat Amerika'nın tiyatro koleksiyonları konusunda önde gelen zengin kaynağı New York Performans Sanatları Halk Kütüphanesi 1965'e kadar halka açılmadı.

Arşiv eğitimini körükleyen şey, Avrupa'nın hem tarihsel kayıtlarının değerini anlaması hem de, özellikle Britanya vakasında, bunlara nasıl bakacağını öğrenmesi gerektiğinin farkına varmasıydı.[34] Eğitim ve sosyal politikalar savaş sonrası gündemin ilk sıralarında yer alırken, 1947 yılında sadece Bristol'deki Tiyatro Bölümü'nün değil, daha yüksek bir eğitim veren arşiv eğitim enstitüsünün de açılışına tanık olundu.[35] En sonunda, artık ulusun tarihini gelecek kuşaklar adına korumak için eğitilmiş ve adanmış, gittikçe gelişen bir arşivcilik mesleği vardı.

Performans Arşivlerinin Yeniden Açılışı

Arşivcilerin rolü zamanla hem teori hem pratik yönünden oldukça değişti.[36] Arşivler materyallerin güvenli bir şekilde muhafaza edilmek için saklandığı emanet yer fonksiyonu görmeyi bıraktı. Arşivciler bugün artık, kayıtların yeniden bağlamına oturtulması ve sıklıkla da, bizzat arşivleme işlemi sırasında radikal bir şekilde değiştirilmesine odaklanıyor. Arşivlerin bağlamı kayıtların yeniden

anlaşılmasını sağlıyor ve bu da, kayıtların üretildiği koleksiyon tarihinin ve diğer çeşitli toplumsal ve kurumsal bağlamların dikkatle incelenmesi anlamına geliyor.

Arşivlerin yapılandığı ve dolayısıyla da araştırma konusunun bir parçası haline geldiği ve sadece bilgi deposundan ziyade bir anlam yaratıcı fonksiyonu gördüğü artık herkesçe biliniyor.[37] Dijital performans sanatları arşivi Sarma 2000 yılında Brüksel'de, bütün arşivlerin tümüyle sübjektif olduğu inancıyla kuruldu. Çekirdek koleksiyonu, on bir ülkeden on yedi kadar eleştirmenin dans eleştirisinin yanı sıra, tartışmaların ve atölye çalışmalarının transkripsiyonlarından oluşuyordu. Sarma'nın amacı, "dans araştırmaları için bir köksap kaynak, yazarların okurlarıyla, çeşitli seslerden ve görüşlerden bir polifoniye saygılı bir şekilde bir araya geleceği bir yer olmak"tır.[38] 2011 Mart'ında Londra'da, Victoria and Albert Müzesinde geliştirilen "My Hotel Medea: The Audience as Document" adındaki diğer bir arşiv projesiyse iki gruptan oluşuyordu ve bunların ilkini 2009 Şubat'ında Londra'daki Arcola Tiyatrosu'nda gece boyu süren *Hotel Medea* adlı bir gösteriyi seyredenler, diğeriniyse bu gösteriyi kaçıran kişiler oluşturuyordu. Bu vakadaki arşivleme işlemi sadece, bir gösterinin ilk elden deneyimlerinin kaydedilmesini değil, bildikleri şeyler ikinci, hatta üçüncü elden edinilmiş kişilerden bilgiler alınmasını da kapsıyordu.

Eskiden tek tek kayıtların yahut objelerin muhafızı olan arşivcilerin artık koleksiyonların, koleksiyondaki nesnelerin dijitalleştirilmesi sayesinde arşivleri uzaktan "ziyaret" edebilecek okul öğrencilerinden, bilimcilere, yerel halktan, uluslararası kamuoyuna kadar çok geniş bir insan kitlesine "yeniden açılması" yahut "özgürleştirilmesi" işlemiyle meşgul olduğu görülüyor.[39] Tiyatro arşivlerinin "yeniden açılması" özellikle, farklı arşivler arasındaki bağlantıların geliştirilmesi sayesinde gerçekleşti. TIG (Tiyatro Enformasyon Grubu) 1980'lerde, performans sanatları koleksiyonlarıyla çalışanları bir araya getirmek için kuruldu. İlk önceleri sadece Londra'ya dayanan koleksiyonları kapsıyordu ama şimdi SIBMAS'ın, yani 1954'te Paris'te kurulmuş Uluslararası Performans Sanatları Kütüphaneleri ve Müzeleri Birliği'nin Birleşik Krallık'taki merkezidir. Bu resmî ağın yanı sıra, çeşitli performans sanatı koleksiyonları için, yazılı ve şimdi de online, vazgeçilmez rehberler ortaya çıktı.[40] Britanya'da, performans sanatları konusunda ana

arşivleri, yani Royal Opera House, Victoria and Albert Müzesi, Bristol Üniversitesi Tiyatro Koleksiyonu ve Ulusal Tiyatro Arşivinde bulunan koleksiyonları birbirine bağlayacak bir Ulusal Veritabanı yaratma planları halen devam ediyor.

Arşivlerin "yeniden açılması" konusunda önemli bir örnek Ulusal Tiyatro Arşivi; 2003 yılında, Ulusal Tiyatro'nun Güney Londra, Brixton'daki Dekor ve Kostüm Deposu'ndan, tiyatronun köşe başında kurulan Ulusal Tiyatro Stüdyolarına taşındı. Ulusal Tiyatro Arşivi, tiyatronun Sanat Yönetmeni Nicholas Hytner ve Başyönetmeni Nick Starr'ın idaresinde, sadece Tiyatro belleğinin deposu olarak değil, yeni yapıtların yaratılmasında da çok önemli bir rol kazandı. Ulusal Tiyatro Arşivi Britanya'nın Stratford-upon-Avon'daki Shakespeare Enstitüsü gibi diğer ana performans sanatları arşivleriyle çok belirgin bir kontrast oluşturacak şekilde, organizasyonun merkezinde yer almaktadır ve dolayısıyla da pratikle gerçek bir etkileşim içindedir. Ulusal Tiyatro'nun Arşivcisi Gavin Clarke'a göre Arşiv, organizasyonun "mekanik" parçalarının ve yakıtının bulunduğu makine dairesine çok benzer bir fonksiyon görüyor ve stüdyo çalışmasına sık sık ara verilip, arşiv materyaline başvurularak düzenli bir şekilde fikir alışverişinde bulunuluyor.[41] Arşivde ayrıca, Arşivcinin koleksiyonu "özgürleştirici" bir rol oynaması da gerekiyor; 1960'larda Tynan'dan hem edebiyat yönetmeni hem de arşivci olarak ikili bir görev yapması beklenirken, bugün Gavin Clarke hem kayıtlar yöneticisi hem de, South Bank Üniversitesi ve Londra King's College'le bağlantılı bir eğiticidir.

Yine, araştırma ve pratiğin "makine dairesi" fonksiyonunu görmeye çalışırken koleksiyonlarını "yeniden açmaya" da çalışan, nispeten daha yeni ve çok daha küçük bir arşivse Oxford Üniversitesi'nin Yunan ve Roma Dram Performansları Arşivi'dir (APGRD). 1996'da Edith Hall ve Oliver Taplin tarafından, Leverhulme Birliği'nin bir bağışıyla kurulan bu arşivin amacı, Rönesanstan günümüze kadar yapılan antik dram performanslarının tarihini belgelemekti. APGRD o ilk yıllardan beri faaliyet alanını genişletti: Zamanda geriye uzanarak antik dönemdeki antik oyunların performans tarihini de kapsadı; janrlar arasında genişleyerek, dramların yanı sıra epik metinlerin performanslarını, modern performans alanındaki opera ve dansları da kapsadı; ve medyaya açılarak film, radyo ve televizyondaki performansları da kapsamına aldı.[42]

Britanya'da tiyatro koleksiyonlarının merkezileşmesindeki gecikmeyi göz önüne alırsak, APGRD'nin bizzat ortaya çıkışı belki geç kalmamışsa da birçok yönden gecikmiş sayılırdı; bizzat Taplin gibi antik dram yazın amatörleri modern dünyadaki antik dram performanslarıyla ilgili hatıra koleksiyonlarını bir araya getirmişti ama bu tür materyalleri bünyesinde barındıracak, Stratford-upon-Avon'daki (1951'de kurulmuş) Shakespeare Enstitüsü gibi bir yer yoktu. Klasik dünyanın uluslararası etkisini ve antik dramın en azından II. Dünya Savaşı'ndan beridir modern performanslardaki global varlığını ve böyle bir koleksiyon için belirgin bir merkezin olmadığını düşünürsek, bu yokluk belki de şaşılacak bir şey değildi. Buna en yakın eşdeğerde yerler, antik oyun performanslarının ulusal kimliğin ve milliyetçi siyasetin oluşturulmasında kilit bir rol oynadığı Yunanistan'daki dağınık koleksiyonlardı.[43]

APGRD'nin kuruluşunda diğer koleksiyonların yanı sıra kişisel koleksiyonlar da vardı ve kişisel tutkular araştırmaya ve pratiğe girdikçe körüklendi.[44] Shakespeare'in zengin yeniden performans geleneğinin onun oyunlarının günümüzde kavranması konusunda büyük önemi giderek kabul edilirken, klasik dramlar 1970'li yılların epey ilerilerine kadar öncelikle filolojik metinler olarak incelendi ve oyunların performans tarihi de anekdotsal ya da pedagojik sınırlar içinde tutuldu. APGRD'nin kurulması kesinlikle, Taplin ve Hall'un yeni araştırmaları teşvik etmesi, antik oyunların performans tarihini anlamanın antik tiyatroyu anlamak ve yeni ortaya çıkan "klasik resepsiyon çalışmaları" disiplinini genişletmek ve biçimlendirmek için çok önemli olduğunu gösterme arzusundan kaynaklanmıştı. Hall'la birlikte 1991-4 arasında Reading Üniversitesi'nde yaptığımız, 1660-1914 arasında Britanya sahnelerindeki Yunan oyunlarının performans tarihinin belgelendiği araştırma sonucunda, kayıtlardan ve objelerden oluşan büyük bir koleksiyon birikti ve Taplin'in 20. yüzyıl odaklı kişisel koleksiyonu tamamlandı.[45] APGRD'de ve gelişmekte olan koleksiyonlarında yapılan araştırmalar sayesinde tiyatro tarihi Klasik çalışmaların ayrılmaz bir bileşeni olarak kabul edildi. Belki daha da önemlisi, APGRD, tiyatro tarihiyle klasik çalışmalarını ve düşünceler tarihini birleştirdi. Tüm Oxford Üniversitesi'nde tiyatro araştırması konusunda herhangi bir resmî merkez yokken, sıklıkla, APGRD'nin hükmen, 1945'te gerçekleşemeyen "Tiyatro Bölümü" haline geldiği söylenir.

Bir koleksiyonun fiziksel yeri önemlidir. APGRD 1996'da Oxford'daki Avrupa Beşeri Bilimler Merkezi'ne yerleşmişti ama 1999'da yeni yapılan Klasikler Merkezi'ne taşındı. Modern Diller'deki kuzenleriyle sığınacak yer arama yüzünden kötü ilişkileri geride kalan APGRD, Oxford Klasikler'in yanı sıra, Antik Belgeler Etütleri Merkezi, Klasik Sanat Araştırma Merkezi ve Beazley Arşivi için de araştırma kültürünün bir parçası haline geldi. APGRD, yıllardır araştırmacılar tarafından ve tüm dünyadan dostların ve meslektaşların bağışları sayesinde oluşturulan, kitaplar, CD ve DVD'ler, programlar içeren prodüksiyon dosyaları, fotoğraflar ve eleştirilerin yanı sıra orijinal elyazmaları, prova senaryoları, sahne tasarımları ve sözel tarih anlatımlarından oluşan epey büyük boyutlu koleksiyonuyla gururludur.

Hayatına bir araştırma merkezi olarak başlayan bu koleksiyon kamuoyundan büyük ölçüde gizliydi, sadece online veritabanında bir kaynak olarak görülebiliyordu ve bu durum 2010'da profesyonel bir arşivci gelinceye kadar böyle devam etti.[46] Gerçekten, o zamana kadar kimse koleksiyon yapma işlemi hakkında özellikle sistematik bir şekilde düşünmemişti. Bilet satılıp satılmaması konusunda tartışmalar vardı (bu mesele 2001'de Barbican'daki epik uzunlukta *Tantalus*'un biletlerinin fahiş fiyatı yüzünden çıkmıştı) ve koleksiyonun alanını gevşek adaptasyonlara, antikite içindeki performanslara, dans ve operaya ve daha yakın zamanlarda da, antik epiklerden esinlenmiş performanslara genişletme konusunda epey kafa yoruldu.

APGRD koleksiyonu şimdi günümüzün arşiv teorisine göre "yeniden açılıyor" ve antik oyunların performanslarıyla ilgili yazılı belgelerin, sözel anlatımların ve objelerin –tiyatro tarihinin ve klasik dünyanın modern yaşamı biçimlendirmesi hikâyesinin bir parçası olarak– saklanması gerektiği konusunda giderek artan görüş birliği sayesinde büyümeye devam ediyor. Derrida'nın genelde arşiv pratiğinin karakteristiği diye nitelediği türden, dayatılan, bilinçli bir denetleme ve dışlama yoksa da, bilinçdışı önyargılar kadar, dünya çapında materyal toplama girişiminin yarattığı kaçınılmaz dengesizliklerden de kaynaklanan kaçınılmaz boşluklar ve eksiltmeler oluyor.[47] APGRD'nin elitist bir disiplinin ve elitist bir üniversite anlayışının hâkim olduğu varsayılan kurumsal bağlamı üzerinde düşünmek gerekli. Klasiklerle toplumsal sınıflar arasında, gayet iyi

belgelenmiş, ayrılmaz bir bağlantı var ama APGRD'nin varlıkları ve araştırmaları antik oyunların, antikite konusunda bilgilerin bir dışlama ve ayrıcalık göstergesi olduğu sosyal ve eğitimsel elitleri desteklemek için olduğu kadar, onlara karşı çıkmak için de kullanılmış olduğunu gösterdi.[48] Klasik çalışmalar tarihi şimdi, 18. ve 19. yüzyıl klasik burlesklerinin karşı kültürel söylemini kapsamanın yanı sıra, II. Dünya Savaşı'ndan beri tüm dünyadaki antik oyun prodüksiyonlarının sıklıkla radikal amaçlarını da inceleme durumunda.

APGRD'deki, 1920'ler-1950'ler arasından kalma, Humboldt Üniversitesi'nden bir Alman Retorik Profesörüne ait bir materyal koleksiyonuysa antik oyunların siyasete bulaştırılmasının diğer yollarını gösteriyor. Wilhelm Leyhausen tüm Avrupa'da gençleri uluslararası kültür değişimi ve işbirliği ruhuyla bir araya getirmek için sahnelenen, antik tiyatrolardaki II. Dünya Savaşı sonrası Delphiad serisi performanslara öncülük etti. Bu seriye daha önce katılmış birisi bizi bu materyallerin halihazırdaki sahibi ve Frankfurt'ta, rutubetli bir bodrumda sürünen çok sayıda kutudan kurtulmayı çok isteyen biriyle temasa geçirdi. Koleksiyonda Delphiad prodüksiyonlarının yanı sıra Leyhausen'in kendisinin Yunan trajik şiirleri için yaptığı müzik düzenlemeleri ve antik dramın büyük bir keşif ve deneme sahası olduğu 1920'ler ve 1930'larda "bütünsel" tiyatro konusunda Avrupa'daki çok sayıda avantgard geliştirmeyi belgeleyen çok fazla materyal var. Leyhausen'in *Sprechchor* (konuşan koro) geliştirmeleri Rudolf Laban'ın *Bewegungschor*'unun (hareketli koro) çağdaşıdır ve Hitler gençliğinin ve 1930'lardaki Nazi kitlesel gösterilerinin daha geniş siyasi bağlamında görülmesi gerekir. Leyhausen'in tüm savaş süresince görevinde kalabilmesi ve antik drama büyük saygısı, faşizmin antik dünyaya yatırımlarını gösteren bir belirtidir. Tiyatro arşivi böylece, klasikçilerin ve klasik dram prodüktörlerinin kendi etkinliklerinin pratiğini sorgulamalarına yardımcı oluyor.[49]

APGRD, modern arşivlerin çoğu gibi, gerçek bir obje ve belge yeridir; ayrıca, online varlığı, veritabanı ve giderek dijitalleşen koleksiyonlarıyla da sanal bir ortamdır. Daha alışılmadık olanı, bu arşiv Onassis Vakfı sayesinde, antik oyunlardan esinlenen yeni yapıtlar ısmarlamasını ve yaratmasını mümkün kılan bir fonksiyon daha kazandı.[50] Son olarak, bu arşiv yeni palazlanmış yahut olgunlaşmış, amatör ya da profesyonel, bilimci ya da pratisyen her türlü

araştırmacının bilgiye ulaşabileceği, fikirlerini paylaşabileceği, yeni yapıtlar yaratabileceği ve tiyatro tarihi yazabileceği, "yeniden açılmış" bir yer. 1952'de Richard Southern, üniversitelerin sanat yapmak için bir "Arka Oda" sağlaması gerektiğinden söz etmişti; "yeniden açılmış" tiyatro arşivi, araştırmayı, pedagojiyi ve yaratıcılığı teşvik ediyor ve bunların sadece bir arada var olabileceğini değil, bu bir arada varlığın tiyatro tarihine destek olması gerektiğini de gösteriyor.

1 http://modernfirsteditions.co.uk/product/asignedcopyofan4183760.html.
2 Bir aile dostumuzda Lopokova'nın, balesever büyükannesinden kalmış çok sayıda kişisel eşyası var; RSC'de, Garrick tarafından giyilmiş ve bir zamanlar Shakespeare'e ait olduğu söylenen birbirinin aynı iki çift eldivenden biri var. Bernhardt'ın bacağının dehşetli hikâyesi için bkz. www.factsandarts.com/articles/the-curious-story-of-sarah-bernhardts-leg, erişim 28/4/2011.
3 P. Blom, *To Have and To Hold: An Intimate History of Collecting* (Londra: Allen Lane, 2002), özellikle s. 158-68.
4 W. Benjamin, *Illuminations,* Çev. H. Zohn (New York: Harcourt, Brace & World, 1968 [*Parıltılar*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., 1990]. Bkz. özellikle, "Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting", s. 59-69.
5 P. Blom, *To Have,* s. 157.
6 V. Cottman, *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760* (Oxford: Oxford University Press, 2009).
7 P. Wilson, *The Athenian Institution of the Khoregia* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), s. 214-18.
8 J. Bratton, *New Readings in Theatre History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
9 *The Stage*, 15 Ağustos 1963, alıntılandığı kaynak: www.nationaltheatre.org.uk/7134/archivecollection/collection-holdings.html, erişim 28/4/2011 ve sonradan erişilmiyor.
10 Bratton, *New Readings;* T. Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009); ve H. Bial ve S. Magelssen (Der.), *Theatre Historiography: Critical Interventions* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).
11 T. Cook, "The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions", *Archivaria,* 35 (1993), 4-37.
12 T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Ideas, Politics* (Londra ve New York: Routledge, 1995); ve Cottman, *Classical Sculpture*, eleştiri için A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (Cambridge: Cambridge University Press, 1882).
13 P. Blom, *To Have,* s. 15.
14 Cottman, *Classical Sculpture*, s. 150-1.
15 P. Blom, *To Have*, s. 113.
16 E. Crooke, *Politics, Archaeology and the Creation of a National Museum of Ireland* (Dublin: Irish Academic Press, 2000); J. J. Sheehan, *Museums in the German Art World* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
17 P. Blom, *To Have*, s. 120.
18 Muriel St Clare Byrne'nin konuşması, "Theatrical Records" (1957), alıntılandığı kaynak: C. Hudson, "Sixty Years of Collecting", Mart 2008'de The Society for Theatre Research için hazırlanıp yayınlanmamış konfe-

rans. Claire Hudson'a, yazarın bu konferans için notlarının bir kopyasını bana gönderdiği için çok minnettarım.

19 Castil-Blaze, *L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855* (Paris: Castil-Blaze, 1855). Bkz. I. Guest, "Archives of the Dance [8]: Dance Material in the Archives of The Royal Opera House, Covent Garden", *Dance Research*, 6 (1984), 78-82.

20 A.g.e., 76.

21 M. Arnold , "The French Play in London", *The Nineteenth Century*, 5 (1879), 242-3; J. Lawson, "An English School of Dance", *The Dancing Times*, Ağustos (1942), 60-6 ve E. Evans, "Nationalism and the Ballet", *The Dancing Times*, Nisan (1943), 309-10.

22 Hudson, "Sixty Years"; A. Schouvaloff, "The Theatre Museum: Where is That?" (2007), www.theatremuseumguardians.org.uk/TheatreMuseum/curatorspeaks. html (erişim 5/5/2011 ve sonrasında erişilmiyor). Tiyatro Müzesi 1987-2007 yıllarında Covent Garden'daydı. Koleksiyonlar şimdi Kensington'daki Victoria and Albert Müzesinin Tiyatro ve Performans galerilerinde ve Müze'nin Kensington Olympia'daki Blythe House yerleşkesindedir.

23 C. Baldick, *The Social Mission of English Criticism 1848-1932* (Oxford: Oxford University Press, 1987), s. 70-108.

24 J. Pritchard, "Archives of the Dance (7): The Rambert Dance Company Archive", *Dance Research*, 6.1 (1988), 59-69.

25 *The Dancing Times* (Temmuz 1934), 391-2.

26 *The Dancing Times*, (Mart 1942), 296.

27 K. Sorley-Walker, "Archives - Positions and Problems", *The Dancing Times* (Şubat 1944), 113-14; *The Dancing Times* (Şubat 1945), 208; *The Dancing Times* (Mayıs 1945), 353. Bkz. daha önceki düşünceler: *The Dancing Times* (Temmuz 1934), 391-2; (Mart 1942), 296; (Aralık 1939), 125, (Mart 1942), 296.

28 Bu koleksiyon bugün Bristol Üniversitesi Tiyatro Koleksiyonu'nun bir parçasıdır.

29 F. Franchi, "Archives of the Dance [3]: Dance Material in the Archives of The Royal Opera House, Covent Garden", *Dance Research*, 6 (1988), 78-82.

30 R. Southern, "Theatre Research and the Universities", D. G. James (Der.), *The Universities and the Theatre* (Londra: G. Allen & Unwin, 1952) içinde, s. 97.

31 A.g.e., s. 100. Bristol Üniversitesi Tiyatro Koleksiyonu 1951 tarihlidir.

32 M. White, "Professor Glynne Wickham", Ölüm İlanı, *The Independent* (11 Şubat, 2004). Tablo, kendisinin Üniversite'yi gereken 110£'i vermeye ikna etmesi üzerine satın alındı.

33 E. Shepherd, *Archives and Archivists in Twentieth-Century England* (Aldershot: Ashgate, 2009).

34 Bkz. Bu eğitimin 19. yüzyıldan beri verildiği Fransa ve İspanya. A.g.e., s. 218.

35 UCL, Liverpool ve Oxford'da. A.g.e., s. 17-5.
36 Arşiv teorisi için bkz. T. Cook, "The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions", *Archivaria*, 35 (1993), 4-37; T. Nesmith, "Reopening the Archives: Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice", *Archivaria*, 60 (2005), 259-74.
37 P. Michelakis, "Archiving Events, Performing Documents: On the Seductions and Challenges of Performance Archives", E. Hall ve S. Harrop (Der.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (Londra: Duckworth, 2010) içinde, s. 95-107.
38 www.sarma.be/nieuw/about/about.htm (erişim 5/5/2011 ve sonrasında erişim yok).
39 Nesmith, "Reopening", 274.
40 Örn., Diana Howard'ın öncü çalışması: *Directory of Theatre Research and Information Resources* (Londra: Arts Council of Great Britain, 1980). Francesca Franchi'nin çok geniş kapsamlı üçüncü edisyonu: *Directory of Performing Arts Resources* (Londra: Society for Theatre Research and the Theatre Museum, 1998). 2002'de kulis veritabanı çıktı ve bu kayıtlar için Culture Grid'e göç edildi (www.culturegrid.org.uk).
41 NT Arşivcisi Gavin Clarke'la konuşma.
42 Bunu beş yıllık iki AHRC bağışı, Mellon Vakfı'ndan ve Oxford Klasikler Fakültesi'nden gelen destek ve Leverhulme Birliği'nden gelen başka bir bağış mümkün kıldı.
43 G. Sideris, *To Archeo Theatro sti Nea Elliniki Skini 1817-1932* (Atina: Icarus, 1976).
44 Taplin 1981'de Ulusal Tiyatro'da oynanan *Oresteia*'da akademik danışmanlık yaptı ve daha yakın zamanlarda, Kanal 4'teki dizisi *Greek Fire* üzerine bir kitap yazdı (1990).
45 Bu araştırma sonunda yayınlandı: E. Hall ve F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914* (Oxford: Oxford University Press, 2005).
46 Online veritabanında 9.000'den fazla prodüksiyon hakkında detaylar var (www.apgrd.ox.ac.uk/database). APGRD bugüne kadar, gerek kıdemli, gerek genç akademisyenler olan araştırmacıları eliyle dokuz cilt (bir tanesi 2013'te) ve çok sayıda monograf yayınladı.
47 J. Derrida, *Archive Fever* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), Çev. E. Prenowitz.
48 Hall ve Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre.*
49 Dr Eleftheria Ioannidou (Humboldt Postdoctoral Fellow, Freie Universität, Berlin) totaliter rejimlerde Yunan dramı konusunda bir monograf hazırlamak için bu koleksiyon üzerinde çelışıyor.
50 www.onassis.ox.ac.uk.

Okuma Önerileri

Bennett, T. *The Birth of the Museum: History, Ideas, Politics* (Londra ve New York: Routledge, 1995).

Blom, P. *To Have and To Hold: An Intimate History of Collecting* (Londra: Allen Lane, 2002).

Bratton, J. *New Readings in Theatre History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Cook, T. "The Concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions", *Archivaria*, 35 (1993), 4-37.

Nesmith, T. "Reopening the Archives: Bringing new Contextualities into Archival Theory and Practice", *Archivaria*, 60 (2005), 259-74.

Shepherd, E. *Archives and Archivists in Twentieth-Century England* (Aldershot:Ashgate, 2009).

APGRD Arşivcisi Naomi Setchell'e; Ulusal Tiyatro Arşivi'nin Arşivcisi Gavin Clarke'a; V&A Koleksiyonu Direktörü Claire Hudson'a ve Tiyatro Araştırmaları Derneği Sekreteri Eileen Cottis'e yürekten teşekkürler.

18
Yeniden: Canlandırma

Gilli Bush-Bailey

> Ne yapacağız yeniden canlandırma konusunda?
>
> Bunun kolay bir yanıtı, yeniden canlandırmanın cinsel yolla bulaşan bir hastalık gibi, bugünlerde çok daha fazla görüldüğünü söylemektir.[1]

Bir sonraki kısmın ilk cümlelerine uyup da Wikipedia'ya kısaca bir göz atarsak, 178 tane tarihsel yeniden canlandırma grubunun oluşturduğu listeden en az 48 organizasyonun Britanya'da, 40'tan fazlasının ABD'de yerleşik olduğunu, diğerlerininse Romanya ve Tayvan'a kadar yayılan uluslar ötesi gruplar oluşturduğunu görürüz. Etkinlikleri başlıca, tarihleri MS 284'ten, 1989'daki Güney Afrika sınır savaşlarına kadar uzanan çarpışmalar ve askerî

vakalarla ilgilidir.[2] Askerî muharebelerin yeniden oluşturulması ve yeniden canlandırılması konusunda, uzun zamanlardan beri bilinen bu etkinlikler yeniden canlandırma konusuna odaklanmaya başlayan bilimsel ilginin yöneldiği tek konunun uzağında kalır. Kişilerin kendi geçmişini "bilme" arzusu, kişisel bir aile tarihi için soy araştırması ortak bir kültürel bellek için bir toplumsal arzu uyandırmıştır ve bunların ikisi de, kültür tarihçilerinin "tarihi bedensel ve ruhsal olarak yaşama –nasıl bir duygu verdiğini öğrenme– özlemi"[3] diye tanımladığı şeyi tatmin etmede birleşir. Britanya televizyon şirketleri bu popüler tarih merakını Edwardiyen taşra evlerdeki, Viktoryen eczanelerdeki, *Georgiyen* kasaba evlerdeki ve çağlar öncesi köylerin anacaddelerindeki yaşamın yeniden canlandırıldığı programlarla sahiplendi. Bu yerlerin hepsi, kameranın önünde ve arkasında çalışan tarihçilerden oluşan ekiplerle ve sorumluluk yönünden eğitici ve çok önemli, ekonomik yönden de başarılı bir eğlence programı sunmaya hazır oyuncuların yardımıyla yeniden hayata döndürüldü. Dünya çapında yeniden uyarlamalar katılanlara ve bunların seyircilerine "tıpkı bir zamanlar olduğu gibi" bir yaşantıyı vaat ediyor ve bu da sıklıkla, Anja Schwartz'ın Avustralya *Outback House* (Australian Broadcast Corporation, 2005) hakkındaki yorumundaki gibi, "belgesel televizyonun tarihsel olayları dönemin kıyafetleriyle yeniden canlandırma geleneğiyle, bir çeşit grup dayanıklılık testine maruz kalanların canlandırıldığı *Büyük Birader*'in 'gizli gözetleme' formatını harmanlıyor."[4] Koltuğa çivileyen bir deneyimden fazlasını isteyenler için Google, yeniden canlandırma etkinliklerinin takvimini ve zincirli zırh, ortaçağ ayakkabıları ve savaşa hazır miğferlerin satıldığı ortamların ve "Napolyon döneminde 'oynayacak'" erkek ve kadın yeniden canlandırıcılar için "ısmarlama kıyafetler" diken Seraphima Needlework[5] gibi uzmanların bulunduğu cazip bir iletişim portalı sunuyor. Benim yazımın başındaki epigrafta ifade edilen akademik tedirginliği yaratan şey, oyunla performans arasındaki bu geçiş, gerçekle düşlenen arasındaki bu kayma hareketidir. Bu etkinliklerle cinsel başıboşluktan kaynaklanan hastalıklar arasındaki, yarı şaka, benzetme meselenin tam özüne dokunuyor; geçmişle somutlaşmış bir ilişkiye girmedeki fetişist ilgi ve ilkel heyecan bizi derinden endişelendiriyor.

Bu kısımda, tarih yazımıyla ilgili sorunların, özellikle de duygusal bir deneyim uyandırmayı amaçlayan yeniden canlandırma yöntemlerinin performansla ilgili yaklaşımlar, performans teorisindeki hareketler ve tiyatro tarih yazımıyla kesişmesi inceleniyor. Yeniden canlandıran kişiyle, oyuncu/performansçı arasındaki sınır giderek bulanıklaşıyor. Yeniden canlandırma artık kişisel bir yaşantı değil, daha ziyade, işin içine seyircilerin ve yukardaki gibi televizyon örneklerinde de, giderek büyüyen, dünya çapında bir izleyici kitlesinin karıştığı kamusal bir olaydır. Profesyonel tarihçiler de yeniden canlandırmaya katılarak kendi arşiv projelerinde birer yeniden canlandırıcı haline geliyorlar.[6] Benzer şekilde, profesyonel performansçılar da geçmişteki performans pratikleri üzerinde bilimsel düşünceleri üstlenerek, araştırma-pratik sayesinde topladıkları bilgi arşivini kullanıma sokuyorlar. Yeniden oluşturmayla yeniden canlandırma arasındaki, arşivle beden arasındaki bağlantılar ve uyumsuzluklar, geçmişle bugün arasındaki uzaklık ve farklar konusunda varsayımları aramak ve bunlarla mücadele etmek için kullanılıyor. Joseph Roach'un dediği gibi, "zaman akmaz, süzülür."[7] Şimdi aşağıdakiler tiyatro tarihinin, arşivin gözenekli filtrelerinden süzülen hikâyeleri anlatmadaki yeri üzerinedir; tekrar tekrar anlatılmış, yazılmış ve oynanmış, metinsel ve hem performansta, hem de benim gibi bir zamanların pratisyeni bir tiyatro tarihçisinin kinestetik imgeleminde somutlanmış hikâyeler.

Tiyatro Tarihindeki Nirengi Noktaları ve Kültürel Miras

Bu kitabın girişinde açıklandığı gibi, tarihin halk tarafından giderek daha büyük rağbet gördüğü bir zamanda, tümüyle bu konuya ayrılmış televizyon kanalları ve bunların genellikle süpermarket endüstrisindeki taze gıdalarla saf tutan pazarlama yöntemleri –"Her gün yeni yapılan tarih"–[8] varken tiyatro tarihçileri kendilerini bir şekilde kuşatılmış hissediyor. Tarihin ve mirasın tektonik katmanları arasında kalıp ezilmekten korkuyoruz. Alttan alta toplumsal kimlik anlayışımıza yeni boyutlar katmaya devam eden, yeni, yerel tarihlerin önemine odaklanan enerji; günümüzün "büyük hikâyeler"e istekli siyasi hevesleriyle, okullarımızda ve üniversite programlarında yeniden kurulan "gerçekler"le[9] çelişmektedir. Bu kitabın amacı bu kısıtlayıcı ikilemler dizisine karşı

çıkışlar sunmaktır. Bu kitabın katkıda bulunduğu diğer bir önemli süreçse, tiyatro tarihiyle performans çalışmaları arasındaki zaman zaman düşmanca kuşkuya yavaş yavaş son verilmesidir; Henry Bial ve Scott Magelssen kendilerinin, "tiyatro tarihiyle performans çalışmalarının birbiriyle üretken, hatta ayrımları belli olmayacak bir şekilde iç içe gireceği gerçek bir yuva"[10] övgüsüyle karşılanan *Theatre Historiography: Critical Interventions* (2010) adlı denemeler seçkisinde bu çekişmeyi silmeye çalışıyorlar. Ama yine de, tiyatro tarihi ve tarih yazımı konusunda çıkan ve bu disiplinin işlem ve protokolleri üzerinde dar bir şekilde odaklanarak, "gerçekler" konusunda talepleri yineleyen ve kültürel teorinin duygusal eğiliminden geriye çekilip yeniden bir nesnellik perdesi, tarihçiyi araştırma konusundan güvenli bir şekilde koruyan bir bariyer oluşturan birçok yeni yayında bir savunmaya geçme eğilimi hissediliyor.[11] Peki tarihsel yeniden canlandırma çalışmaları akademik söylemin ve değişimlerin bu kaygan zemininde nereye oturacak ve tiyatro tarihçisi tarih yazım yöntemlerini ve protokollerini böylesine karmaşık bir uğraşlar setine nasıl uygulayacak? Performans çalışmalarının ve miras endüstrisinin ters akıntıları yeni tarih yazımlarının çıkacağı bir matriks yaratabilir mi?

Yirmi yıl önce, kültür teorisinin en sıcak döneminde yayınlanan çığır açıcı *Interpreting the Theatrical Past*'a eşlik eden *Representing the Past* (2010) adlı yapıtta (ikisi de o daha önceki denemeler kitabına katkıda bulunmuş) Tracy C. Davis ve Bruce McConahie, tartışmalarına yeniden canlandırmanın çağdaş performanslar ve tiyatro tarihi üzerindeki etkisini de kattılar.[12] Tracy Davis, miras endüstrisinin ekonomik önemine ve performansın verdiği zevklere dikkat çekerek şunu savunuyor: "Birçok miras alanının otantikliğin –yani tiyatrodan gelen ve nispeten bir doğruluk sağlayan sunumsal zorunlulukların– arasına yapaylığı doldurması profesyonel tarihçilerin durup düşünmesine yol açarken, birçok ziyaretçinin keyfini arttıran şey tam da budur."[13] Somutlaşmış ilkel tepki, duygusal eğilimler; tarihçi James Walvin'in 1990'larda Liverpool müzelerinde yaptığı, Liverpool'un köle ticaretindeki rolünün bir köle gemisinin içi yeniden oluşturularak nasıl temsil edileceği, ya da daha doğrusu temsil edilip edilmeyeceği konusunda rahatsız edici tartışmalar yaratan çalışmasındaki kaygılarının merkezinde bunlar vardı:

> Bir köle gemisinin leş gibi kokusunu, çıldıranların ve tükenmişlerin feryatlarını ve ölmekte olanların can çekişmesini gösterecek anlatımlar sunmak için harcanan çabalar ziyaret edecek kamuoyuna karşı yükümlülüklerimiz gibi temel bir sorunu öne çıkardı. Bizler (tümüyle doğru) bir gerçeği ortaya koymak için ziyaretçilerin burnunu kölecilik pisliğine sürtmek mi istiyorduk? Tarihsel alanlarda duygular nasıl bir rol oynamalıdır?[14]

Walvin, "dalma" deneyimlerinin yararlılığını sorguluyor ve "geçmişteki kokuların nasıl olduğunu nasıl bilebiliriz ve tarihteki kişilerin neyi kötü koku saydığını nereden bilebiliriz?" diye soruyor. "Pek duygusal olmayan" ama muhakkak ki son derece teatral bir yöntem olan "karanlık bir mekânda kımıldaşan görüntülerle, bir geminin gıcırdamaları ve kısılmış insan sesleri"nin kullanımından söz eden Walvin, "bu bölüm, böylesine sessizleştirilmiş bir biçimiyle bile" diyor, "serginin Siyah ziyaretçilerde sık sık en çok rahatsızlık yaratan kısmı oldu." Walvin'in daha büyük endişesi, Siyahların Britanya (ve Amerikan) siyasi ve kültürel yaşamındaki varlığını perdelemek ya da daha da kötüsü, romantize etmek ve buna eşlik eden, geçmişle bugün arasındaki ilişkilerde kısıtlamalardı. "Devam eden bu sorun" diye soruyor müzenin köle gemisi deneyimi konusunda, "tarihin anlaşılmasına katkıda bulunuyor mu?"[15]

Bu alanda önemli bir girişim de, Britanya Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Konseyi tarafından finanse edilen ve Manchester Üniversitesi'nden Profesör Anthony Jackson tarafından yönetilen "Performans, Öğrenme ve Miras" projesiydi (2005-8). Bu projenin en önemli bulguları ve yorumları *Performing Heritage* adlı kitapta toplandı ve Jackson ve Kidd'in önsözlerinde belirttikleri gibi, katkıda bulunanlar "miras alanında, sahiplik, yetkinlik, katılım, maddesellik ve hepsinden önemlisi, performansçının rolünü vurgulayan pedagoji konularında daha geniş tartışmalara" girmeye çalıştı.[16] Jackson devamla, araştırma grubunun "müze tiyatrosu" değil "performans" terimini tercih etmesini tartışarak, bu terimden hemen anlaşılacağı üzere, "performans", sadece tiyatro performanslarını değil ayrıca, "birinci şahıs yorumu'nu da içeren daha geniş kapsamlı bir terimdir" diyor.[17] Birinci şahıs yorumu, 2007 yılında İngiliz köle ticaretinin kaldırılmasının iki yüzüncü yıldönümünde gerçekleştirilen Öğrenme ve Miras'ın araştırmacılarıyla Manches-

ter Müzesi'nin ortak projesi *This Accursed Thing* sırasında yapılan tartışmalarda da çok önemliydi. Walvin'in düşüncelerinin ötesine geçen bu proje, bir müze küratörü rolü oynayan bir aktörle başlayıp biten bir güverte performansında ziyaretçilerin potansiyel duygusal deneyimlerini de kapsıyordu: "Dolayısıyla, bu performansın konusu hem müze (ve geçmişte kölecilik tarihiyle bağlarını kabul edememesi), hem de Atlantik ötesi köle ticaretinin kendisiydi."[18] Helen Rees, ziyaretçilerin güverte performansını oradan oraya geçip, oyuncuların yakınında durarak ya da geriye çekilerek izlerken verdiği kararların ve yaptığı tercihlerin bu pozisyonların onları performansçılarla nasıl "doğrudan diyaloga" soktuğunu anlatıyor ve özellikle üzerinde durduğu bir sahne var:

> Bir Siyah Afrikalının, yakaladığı insanları Beyaz bir Avrupalı tüccara sattığı bir sahne. Sahnenin sonunda Beyaz tüccar seyircileri kendisinin yaptığını eleştirmeye davet ediyor; iyi hazırlanmış oyuncunun onların her itirazına vereceği becerikli bir yanıtı var. Performansçıların tam istediği türden bir tartışmayı (ve pozisyonu) körükleyen şey bu ustaca doğaçlamaydı.[19]

Leahy'nin, "*This Accursed Thing* birçok kişi için dokunaklı ve bazen acılı bir deneyimdi"[20] diye yazması şaşırtıcı değil. "Ustaca" doğaçlama, birinci şahıstan üçüncü şahsın yorumuna geçiş ayrıca, performansçının kendisini oynanan karaktere (birinci şahıs) ve üçüncü yorumcu şahıs olarak tarih yazımı pratiğine vermesini, yani bunların performansı sırasında, sadece olan biteni değil, üçüncü yorumcu şahıs olarak, olayların nasıl ve niçin o şekilde geliştiğini de aktarmasını gerektirir.[21]

Birinci ve üçüncü şahıs yorumcularla ilgili, o kadar duygu yüklü olmayan bir deneyim 2011 baharının sıcak bir gününde Shropshire, Ironbridge'deki Blists Hill Viktoryen Kasabası'na yaptığım ziyaret sırasında benim kafamda tarih, miras, performans ve tarih yazımı arasındaki ilişkilerle ilgili yeni sorular uyandırdı. BBC dizisi *Victorian Pharmacy*'nin (2010) çekim yeri olan Viktoryen kasabası, Ironbridge çevresindeki on müze alanından biridir. Ziyaretçiler yeniden yapılmış sokaklarda ata binerek yahut iki tekerlekli arabalarla geziniyor, kocaman çizmeleriyle koşarak geçen gazeteci çocukların önünden çekiliyor, dükkânlara girerek "Viktoryen" ürünleri Viktoryen metal paralarıyla satın alıyorlar

("yerel" paranın alınabildiği bir bankayı ziyaret de ilgi çekici bir olay). Kartpostal ve mektup atılabilen Postanenin resmî ve gösterişli kıyafetteki müdürü (birinci şahıs rolüyle) postanın işleyişini anlatıyor ve ziyaretçilerin biraz teşvikiyle üçüncü şahıs rolüne geçerek, görevini bölgedeki müze alanlarına genişletiyor. Usta bir küratör olarak profesyonel uzmanlığını kendini tanıtan bir tiyatro tarihçisiyle paylaşmaktan ve ziyaretçilerin miras endüstrisinde yaşayacağı deneyim yönünden önemli tüm objeleri göstermekten, yeni bir ziyaretçi grubu geldiğinde de çabucak postane müdürü "rol"üne geri dönüverme yükümlüğünü dile getirmekten hoşnuttu. Biz kasabanın kenarındaki bir "gecekondu"ya doğru giderken, elinde sepetiyle bir kadın gecekonducuya rastladım (bkz. Res. 32).[22] Kadın kulübesine girip yerini alarak ateş yakarken yine birinci şahıs rolü somutlaştı ve yine, kadın o rolden çıkıp da bana kendi araştırma projelerini ve o kulübenin birkaç kilometre uzaktaki ilk yerinden alınıp Blists Hill'de nasıl yeniden kurulduğunu anlatmaktan hoşnuttu. Onun görevi, yöreyi tanımayı ve gecekonduculuk, gecekonducuların hakları, 19. yüzyılda bu ve benzeri kulübelerde yaşayanların sayısı, çocukların hayatta kalma oranı ve ailelerin böyle çevrelerde yaşamak isteme talebi konularında hayret verici derinlikte bir bilgi sahibi olmayı gerektiriyordu. Kadının kulübede, ev işleriyle ilgili becerilerini göstererek ve ziyaretçilerin sorularını yanıtlayarak dolaşmasını seyrederken, ziyaretçiyle tiyatro seyircisi arasındaki son derece geçirgen boşluğun, giriş ücretinin alındığı parlak bir 21. yüzyıl müzesinden geçilip bir Viktoryen kasabasına giriş sürecinde yaratılan teatral deneyimin farkındaydım. Ziyaretçilerin bundan sonra yöneltildiği, üzerinde herhangi bir işaret olmayan ev kapısı açılınca içeride, beklenmedik bir şekilde, son derece karanlık bir mekânın her duvarında endüstriyel geçmişi, işlemlerini, işçilerini normalden daha büyük boyutlarda gösteren projeksiyonlar vardı. Demir dökümhanelerinin irkiltici görüntüleri ve sesleriyle, parıldayan akkor kırmızı ve beyaz ocaklar ve erimiş cevher dolu kocaman kepçeleri kaldıran adamlarla çevrili bu üçboyutlu deneyimin bizi yönelttiği başka bir kapının üzerinde sadece "kasabaya gider" yazıyor ve bu kapıdan çıkıp bir Viktoryen kasabasının sokaklarına dalıyorsunuz.



Resim 32: Blists Hill'de yeniden canlandırıcı.

Performing Heritage, "ziyaretçilerin performansın seyircisi ve sıklıkla da katılımcıları *haline gelişi*"yle ilgilidir.[23] Tiyatro tarihçileri de bu sorunla uğraşıyor ama diğer tarafından yaklaşıyorlar: Seyirciler nasıl ziyaretçi *haline geliyor?* Tiyatro ve performansların mekân olarak yeniden oluşturulmasıyla yapılan "miras" deneme-

leri etrafındaki bu birbirinden oldukça farklı, fakat aynı şekilde tartışmalı sorular bir süredir tiyatro pratisyenleri ve tiyatro tarihçileri arasındaki tartışmalarda ortaya çıkıyordu. Robert K. Sarlo'nun çok titizce ayrıntılı bir şekilde yeniden oluşturduğu ortaçağ Locarno azap oyunu, performansların yeniden oluşturulmasıyla ilgilenen tiyatro tarihçilerinin heyecanlı bir teziyle başladı:

> Orijinal eserin tam bir kopyası olamaması hiç önemli değil; seyirciler de dahil, katılan herkesi duyumsal bir kavrayışa, geçip gitmiş bir çağın tarzına ve atmosferine, fiziksel ve duygusal dinamiklerine yaklaştıracak... imgesel uyaranları yoğunlaştırıp onları yazılı dilin erişemeyeceği bir güç ve ivedilikle, işitsel, dokunsal ve kokusal âlemlere yollayacak.[24]

Sarlos 1989'da yazıyordu. Buna benzer bir yeniden oluşturma, "Shakespeare'e has sahneleme geleneği *ruhunu* yeniden yakalama"[25] tutkusu, beraberinde getirdiği, geçmişte kalmış tiyatroyu bir "altın çağ" olarak romantize etme konusundaki tüm tehlikelerle birlikte 1997'de, Londra'nın South Bank'indeki "Shakespeare Globe" Tiyatrosu'nun açılışıyla bir dereceye kadar gerçekleştirildi. Ziyaretçiler bir sergiyi gezmeye ve Globe turuna çıkarak "Shakespeare'in hayatını, yaşadığı Londra'yı ve yazdığı tiyatroyu keşfetmeye" davet ediliyor. Kostümlerin, dekorların ve özel efektlerin demonstrasyonu öneriliyor ve gerçi (henüz) birinci şahıstan yorumlar yoksa da, Globe'un web sitesi bugünde bir geçmiş yaşantısı vaat ediyor:

> Uzman rehberlerimiz size ikonlaşmış Globe Tiyatrosu ve oditoryumunda büyüleyici bir tur yaptırarak o mekânı, 1599 Globe'unu, 1990'lardaki yeniden yapım sürecini ve "tahtadan O"nun bugün düşsel ve deneysel bir tiyatro mekânı olarak nasıl çalıştığını rengarenk hikâyeleriyle canlandıracak.[26]

Bu tiyatro aynı zamanda performanslar için de kullanıldığından, ziyaretçiden seyirciye geçiş burada belki de, yukarıda söz edilen müze mekânlarından daha net olsa gerek. Globe deneyiminde, Sarlos'un "eserin dışından gelen sesler, kokular ve diğer uyaranlar"ı[27] olmadan da, ister ziyaretçilere ister seyircilere (yahut ikisine birden) özellikle de, açıkhava tiyatrolarında daha alışılmış bir deneyim olan, çok sıcak yaz günlerinde çok modern su şişeleriyle su ya da Londra'nın yaz yağmurundan ıslanmasınlar diye su geçirmez pan-

çolar verildiğinde, günümüzün "sığ fikirliler"inin ne kadar bir duyumsal derinliğe dalabildiğini sormak gerek. Meşe kerestelerin verdiği estetik zevk ve mekânın verdiği sıcak duygu yadsınamaz ama Globe deneyimi Shakespeare'in seyircilerin kültürel belleğindeki ve daha da önemlisi, tiyatro repertuvarının uzun tarihindeki yerini bariz bir şekilde etkiler mi?

Bury St Edmunds'taki Theatre Royal de (1819 tarihli) Kraliyet binasının bir miras olarak restorasyonu programıyla, 19. yüzyıl seyircilerinin bildiği oyunların yeniden canlandırılmasından oluşan bir programı birleştirdi. Rehberli turlar, oyunlar-okumalar ve tam prodüksiyonlarla, "Globe'un Shakespeare için yaptığını Georgiyen tiyatro için yapmak!" amaçlanıyor.[28] Tiyatroları konuk eden bir tiyatro olarak programına modern oyunlar hâkimdir ama "Yeniden Ziyaret" programında, 19. yüzyılda faaliyet gösteren bir tiyatro deneyimini vaat eden atölyeler ve sahne arkası turları var. Yakın zamanlarda tiyatro tarihi konusundaki diğer yeniden yapımlar bilimsel araştırmanın birer parçası, araştırma-pratikler olarak kullanılıyor ve sağlanan bulgular online ve dijital kaynaklarda giderek daha çok paylaşılıyor; bunlardan biri de Martin White'ın, bir Jakoben tiyatrosunun yeniden yapıldığı, performans örneklerinin ve daha da önemlisi, seyircilere parterle orkestra çukuru arasında, locada ve galeride oturmanın yol açtığı farklı görüş açılarının sunulduğu *Chamber of Demonstrations*'tır.[29] Sanal ziyaretçiler ya da seyirciler geçmişi bugünde yaşama konusunda giderek daha çok fırsat buluyor. Richard Cave'in projesi, *Richard Brome online,* bu 17. yüzyıl oyun yazarının tüm oyunlarını, toplu halde, "gerçek" performansçıların Brome'nin "tiyatrosunu görsel olarak" keşfettiği, "Brome'nin yapıtlarının daha sık sahnelenmesi için gereken esini veren"[30] akışkan görüntülerin yer aldığı atölyelerde canlandırıyor.

Yukarıda söz edilen projelerin hepsi Sarlos'un, "performansların yeniden oluşturulma işi, geçmiş ve gelecekteki tiyatro pratiği arasındaki yaşamsal bağları güçlendirmek ve aynı zamanda da bilimcilerle sanatçılar arasında dengeli bir ilişkiyi yeniden yaratmak için yapılmalı"[31] görüşüne, yani tam da bu kitabın editörlerinin, tarihçilerin görevini yerine getirme ve geleceğin tiyatrocularına bir şeyler öğretme amacına hitap eden teze bir yanıt gibi görünüyor. Ama tiyatro tarihçileri Baudrillard'ın "taklit etme –taklit– o şeyin kendi-

sinden daha gerçektir"[32] uyarısına kulak vermemeli mi? Bu ikazı daha basitçe dile getirirsek, zamanda geriye gider de bir Elizabeth Dönemi, Jakoben ya da Kraliyet tiyatrosuna girersek, bu yeniden oluşturma deneyimi "gerçek olanı" tanıyabilmemizi mi sağlayacak, yoksa bu deneyimi çok yabancı bulacağız da yeniden oluşturulmuş, taklit edilmiş, yeniden canlandırılmış sunum bize daha "gerçek" gibi mi gelecek? John Brewer'ın dediği gibi, buradaki cazibe "geçmişle bugün arasındaki uzaklığı yok etme, sıfıra indirme eğiliminde yatıyor ve böylece, yeniden canlandıran kişi, bugünkü benliğiyle geçmişteki diğerinin tek bir kimlik halinde birleştiği, güçlü bir zamandışılıkta yaşıyor".[33] Tiyatro avlusundaki ya da galerisindeki ziyaretçiler ya da seyirciler olarak bizler aslında, daha önceki kuşakların tiyatroya gitme deneyimine katılmaya teşvik edilen yeniden canlandırıcılarız. Brewer sözüne devamla, uzaklığı yok etmeye çalışmaktan ziyade *onunla* çalışmanın önemini savunuyor. Burada, "Performans, Öğrenme ve Miras" gibi projelerin, tarihçilerin çalışma sırasında, çalışmanın *içinde* görünürlüğünün büyük önemini kabul ederek sunabileceği çok şey var.

Bu görünür varlık popüler kamu tarihçileri tarafından sahiplenilmiştir. Simon Schama ve David Starkey İngiliz ve Amerikan televizyon ekranlarında tanınan yetkin tarihçi yüzler arasındadır ve bunlara sürekli yeni tarihçiler ve yükselen yıldızlar katılıyor ve bunların arasında birkaç kadın sesten biri, BBC'nin başarılı televizyon dizisi *At Home with the Georgians*'da (2010) çıkan Profesör Amanda Vickery de var. Bu üç bölümlük dizi, seyircileri "ev"in gelişimi sürecinde bir yolculuğa çıkarıyor ve evler o zamanın ilerlemelerine ve tüketici zevkine göre korunur, döşenir ve dekore edilirken Georgiyen toplumunda erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilere odaklanıyordu. Vickery ekranda daima "kendisi", yani anlatılan eylemi gösteren (yeniden) canlandırıcılarla dolu sokaklarda, evlerde ve mekânlarda gezinen tarihçiydi (Res. 33). Bu sahnelere Vickery'nin kendi tarihsel çalışmalarını yeniden canlandırması, en başta da (tabii ki yanında bir televizyon ekibi olduğu için) arşiv raflarının arasında serbestçe dolaşırken, yıllardır süren araştırmalarında topladığı, geçmişle ilgili detaylı bilgiler içeren mektup ve kişisel belgelerin bulunduğu kutulara uzanırken ve iPad'inde biriktirdiği belgelere başvurarak, araştırmadaki teknolojik ilerlemeleri gösterirken görüntüsü de katılıyordu.



Resim 33: *At Home with the Georgians,* BBC, 2010.

Kamuoyunca iyi tanınan popüler tarihçilerin yaptığı performansların geniş ve çok ilgili takipçileri varken, tiyatro tarihçileri ve yaptıkları performanslar bunun tam tersine, görünür olmaktan uzaktır. Bugüne kadar normalde hep bir "uzman", belgesellerde konuşup duran bir ses olarak belirirlerken, seyircilere asıl uzman olarak sunulan figürse, performansçıyı ve bir yıl önceki performansı sunan ve bazen de yeniden canlandıran, tanınmış bir performansçıdır. Ama yeni bilimciler ve bilimciliğin yeni biçimleri ortaya çıkarken, mesleklerinin eleştirel araştırma biçimindeki tarihiyle ilgilenen pratisyenler de kendi pratiklerini tarihsel bir bağlama oturtmaya çalışıyor. Bu çalışmaların çoğunluğu dans konusundan kaynaklandı. Susan Leigh Foster öncü bir pratisyen tarihçidir ve "yorumlama yetkisini sözler kadar, hareketlere de ver"ebileceğimizi, "koreografide" tiyatro pratiğinin belleğini ve bedende somutlanmış tarihini kapsayan "bir teorileştirme biçimini bul"abileceğimizi[34] kabul ettirmeye çalıştığı bir tezle, jestlerin, bedende saklanan ve hatırlanan ifade edici hareketlerin gücünü gösterdi. Tiyatro tarihçisi Joseph Roach, yaşayan belleği jestlerin ve hareketlerin bedende somutlanmış bir arşivi olarak kabul eden

bir girişimde tarihsel kayıtlarla yan yana koymayı kinestetik imgelem diye tanımlıyor,[35] ve bu da beni kişisel deneyimimi tarihe –ve tarih yazımının yeni geliştirilen pratiklerine– katmaya yöneltiyor.

Yaralar ve İzler

Ben profesyonel bir performansçı olarak saçlarımı *The Railway Children*'daki (BBC, 1967) genç Edwardiyen kızlarda beğenilen bukleler haline getirmek için gece boyu bigudilere sarma deneyimine alışığım. On dört yaşındayken, yeniden canlandırmalar için korse giyen kadınların dışavurdukları duygusal heyecanı hiç hissetmiyordum ve *Six Wives of Henry VIII* (BBC, 1969) adlı oyunda Jane Seymour'un kız kardeşini oynarken, annem beni biraz rahatlatmak için bana gizlice, korsedeki tüm balenleri çıkarmamı tavsiye edince hoşuma gitti. Bir kadın oyuncu olarak, geçmişin insanı kısıtlayan kostümlerinin içinde hareket etmeyi ve oturmayı öğrenmiştim ama yine de, hareketlerimizde otantiklik sağlamak için birçok diyalekt eğitmeni ya da dans hocası getirtildiğinde, kurgusal hikâyelerde rol yaptığımın farkına vardım. 1978'de bir belgesel dramda (BBC, *Blue Peter Special Assignment: The Brontës of Haworth*) Charlotte Brontë'yi oynadım. Yorkhshire'in Haworth köyündeki, güzel bir şekilde restore edilmiş Brontë rahip lojmanında çekilen filmin ekibi her zamanki gibi kordon altına alınmış yerlerdeydi ve Brontë'lerin yaşamındaki birçok ünlü ânı ve sahneyi, seslendirme yorumu sonradan eklenmek üzere, sessizce canlandırdık. Film çekilirken Charlotte'un romanlarını okudum ve kendimi "Brontë yaşantısı"na sırılsıklam dalmış halde buldum, özellikle de, Charlotte'un limanda son yürüyüşünü (yeniden) canlandırırken, birkaç aylık hamile Charlotte ve rahip kocası bir yağmur fırtınasına yakalandıklarında (bu yeniden oluşturma ânımız için yerel itfaiyeciler üzerimize hortumla su boca etti). Charlotte'un ölüm sahnesi, zatürreden ve gebeliğinin ilk aylarındaki bulantılardan ötürü şiddetlenen dehidratasyondan öldüğü gerçek odasında oynandı. 1978 baharında ben de dört aylık hamileydim ve kostüm bölümündekileri korsemi sıkarken ve beni 1854'ün kısıtlayıcı eteklerinin içine sokarken çok endişelendiren bir durumdu bu. Rahip lojmanının mumla aydınlanan o küçük üst kat odasında Charlotte'un ölüm anlarını oynamanın ürkütücü deneyimi hiç aklımdan çıkmadı. Geriye dönüp baktığımda bunun oyuncu-

lukla, yeniden canlandırma arasında, şimdi bir tarihçi pratisyen olarak benim için önem taşıyan bir geçiş ânı olduğunu söyleyebilirim. Film ekibinin varlığı tabii ki benim bir kadın oyuncu olarak rolümün önemini gösteriyordu ama benim gebeliğimin ve Charlotte'un gebeliğinin bedende somutlanmış ortak bilgisi benim ayrıca geçmişin "gerçekten yaşanmış" bir deneyimini yaşamanın müthiş duygusunu, birçok yeniden canlandırıcının ve miras performansçısının dile getirdiği bir duyguyu tanımamı sağladı.

Tiyatro tarihi konusunda bilimsel uğraşıya ilk önce, performansçı geçmişimden biraz uzaklaşma düşüncesiyle girdim. Üç kadın oyuncu kuşağından gelen biri olduğum halde, kendimi yahut annemin ve büyükannemin yaşadıklarını tiyatrodaki kadınların tarihiyle ilgili okuduğum hikâyelerde görmüyordum. Onların hikâyelerini ve sonunda da bir performansçı olarak kendi deneyimlerimi sorgulama gereği hissettim, böylece, bilimsel bir meslek öğrenmeye giriştim ve Restorasyon çağının ilk kadın oyuncularının ve oyun yazarlarının çalışma yaşamlarını araştırırken arşivlerle uğraşmanın cefasını kabullendim. Kostümlü bedenleri performans halinde görmenin dönemin anlatıldığı metinlerde göz önüne gelmeyen bazı tarihsel sırları açık edeceği inancına tam olarak karşı koyamıyordum; bir Viktoryen kazan dairesinde bulduğumuz bir mekânda Restorasyon tiyatrosunun sahneleme geleneklerini yeniden oluşturma konusunda beceriksizce girişimlerim bana dönemin oyunculuk tarzı hakkındaki varsayımlar üzerine çok şeyler söylerken, deneyimsiz performansçı öğrencilerimin karşılaştığı, tarihsel olarak eski komedilerle uğraşmanın getirdiği sorunların da bana, 1695'te çalışan kadın oyuncuların yeniden oluşturulmasını bilgilerime dayanarak ama yine de hayalden yönetmede beceriksizliğim konusunda daha da çok şeyler söylediğinin farkındaydım. Olayı kaydettim ama doktoramı 2000 yılında, yani Londra Üniversitesi'nin pratik araştırmalardan oluşan doktora tezlerini kabul ettiği ilk yılda teslim ettiğimde pratiğimi incelenmek üzere teslim etmedim ve formel şekilde yazılmış tezimin yanına sadece bir ek olarak koydum. Akıllıca bir hareketti bu; jürimdekiler kibarca, işin videosunu görmezden gelmeyi seçtiler.

Jacky Bratton'la ve Jane Scott'un Romantik melodramı *Camilla the Amazon*'un (1817) parçalı performans metni üzerinde çalışan bir sınıf öğrenciyle daha başarılı bir deneme yapıldı. Öğrencilerin

çağdaş pembe dizilerin karmaşık ve samimi hikâyelerine ve bir de macera filmlerinin çarpıcı ve komik janrına aşinalığı sayesinde, zaman zaman kafa karıştırıcı bir 19. yüzyıl performans metnini arşivde saklandığı yerden çıkarıp, etkisinin bir bölümünü canlı bir popüler eğlence filmi halinde gerçekleştirebildik. Bu da Scott'un eseri üzerinde profesyonel pratisyenlerden bir grupla bir dizi atölyeler yaparak çalışmak için bir araştırma bursu getirdi. "İşi Çözme"de (2002), müzik, dans, tiyatro, sahne dövüşleri ve hepsinden önemlisi, kostüm konusunda uzman tarihçilerden bir ekibin rehberlik ettiği ve yönettiği performansçıların bedenlerinde somutlanmış bilginin varlığı ve gücü gösteriliyordu. Otantik 19. yüzyıl başı giysileriyle deneme yapma fırsatı, vücut biçimlerinin geçmişle bugün arasındaki çok büyük farkını gösterdi. O dönemin bedene oturan, küçük kol yenli ceketleri bizim 21. yüzyıl erkek oyuncularının daha gelişmiş üst gövdesine kesinlikle küçük gelirken, bol güderi pantolonların arabada, trende ve otobüste yolculuk etmekten ziyade yürümek ve ata binmede kullanılan bacaklar için uygun olduğunu keşfettik. Dökümlü kadın giysilerinin altında iç çamaşırının olmadığı bir dönemle ilgili deneme yapma girişimi 21. yüzyılın kadın oyuncuları tarafından kesinlikle reddedildi. Öte yandan, bir performans üstdili yaratarak, jestlerin bir metin ve müzikle kullanımı modern performansçılar için heyecan vericiydi ve hem verimli hem de bizim modern zaman seyircileri için etkileyici oldu. Ama tarihçiler olarak biz tamamen sahne dışı pozisyonumuzda belki de, performansçılarımızın bulduklarına bilimsel bir otorite havası katmaktan öte pek bir şey yapmadık. Projenin bir CD-ROM belgelemesi bu kez, *19. Yüzyıl Tiyatrosu ve Filmi*'nin (29:2, 2002 Kış) özel bir edisyonundaki normal akademik yazıların yanına eklendi. Gerçi bu araştırma projesi Kanada ve Amerika'da atölyeler yönetmek üzere davetlerin gelmesi ve Bury St Edmunds'daki Theatre Royal'de oyun prodüksiyonu yapan grupların performans başvurularını kabul etmesi sonucunu verdiyse de, pratiğe çok yakın ama tiyatro tarihçilerini olayın dışında bırakan bir prosedürde tatminden uzak bir şeyler kalmıştı yine de. Scott projesinde bizler, yeniden canlandırıcı/performansçıların çalışması hakkında yorum yapan anlatıcılardık; kendimizi onay veren bir otorite olarak kıyıda tutmakla, olsa olsa, diğerlerinin bedenlerinde somutladığı araştırmaya bilgi sağlayan bilimsel hazırlık çalışmasını yapan kişiler olarak görünüyorduk.

Sanırım atılması gereken bir adım daha var; tarihçi-yeniden canlandırıcı, tarihçi-sunucu ve miras performansçısı matriksinden kaynaklanan, normalde daha uzakta duran tiyatro tarihçisinin tarih yazım pratiğinin genişletilmesiyle atılabilecek bir adım. Ben böyle bir girişim olanağını henüz ancak yakın bir zamanda, 1832'de muhtemelen ilk İngiliz one-woman şovunu oynayan 19. yüzyıl kadın oyuncusu Frances Maria Kelly'nin performans tarihi üzerine yaptığım kendi araştırmamda keşfetmeye başladım. Londra'nın Drury Lane ve Lyceum tiyatro sahnelerinin popüler kadın oyuncularından Kelly, *Dramatic Recollections* adlı yapıtının materyali olarak kendi hayat hikâyelerini ve kendisinin tiyatro mesleğiyle ve sahneye çıktığı Londra ve taşra tiyatrolarındaki seyircilerle ilgili anılarını kullandı; buradan kazandığı parayla Soho'nun Dean Caddesi'ndeki evinin arkasında bir tiyatro yaptırdı ve burada bir Dram Akademisi kurdu. Onun metninin transkripsiyonunu yapıp, metni dünyada yayınlanacak ilk performans metni haline getirdikten ve bir performans biyografisini yayına hazırladıktan sonra, bu materyalden metinsel biçiminin ötesinde bir şeyi nasıl gerçekleştireceğim konusunda, zor bir sorunla karşı karşıya kaldım.

Bury St Edmunds'daki Theatre Royal, Kelly'nin sahneye çıktığı ve *Dramatic Recollections*'ın performansı için geri döndüğü yeni restore edilmiş Georgiyen tiyatrosunda mükemmel bir sahne ortamı sağlıyorsa da, bir kostüm giyme ve sadece konu materyalini oynama düşüncesi yetersiz gibi geliyordu. Kelly'nin hayatı ve yapıtları üzerine, konu materyalini oynayan oyuncularla birlikte bir televizyon belgeseli yapmak heyecanlı ama bugünün, konu-kişinin (ya da tarihçi-sunucunun) ünü üzerinde vurgunun çok önemli olduğu günümüzün çetin ticari televizyonculuğunda olanaksız bir proje gibi geliyordu. Dolayısıyla, görünen tek yol performansla ilgili ve ayrıca da kişisel bir şey. Kelly'nin sık sık gönderme yaptığı, kendisinin çocuk oyunculuk yıllarına bağlı şeyler bunlar ve benim kimi zaman o tuhaf çocukluk deneyimleriyle ilgili kendi kavrayışıma da duygudaşça denk düşüyor. Bu kesişmeye dayalı performans metni hâlâ "üzerinde çalışılan" bir iş. Otobiyografik bir performansla, tiyatro tarihi konusunda formel bir akademik tez arasındaki gerilimleri çekiştiriyor. Tiyatro tarihçisini, yani beni, Kelly'nin profesyonel hayatının başlangıcındaki anekdotlarıyla benim kendi yaşamımdakileri, onun kendi performans materyaliyle, benim o

materyal üzerine performansım arasında tam bir arabulucu konumuna yerleştiriyor. Bugüncülüğün yarattığı tehlikeler gömülmedi ama kuşatıldı; tıpkı, tarihsel uzaklığın yok sayılmayıp onunla çalışılması gibi. Dikkatleri "gerçek" tiyatro tarihçisinin rolüne ve yerine çeken bu çalışma, yeniden canlandırmayla, pratik-araştırmanın arasında bir yerde. Benim kendi performans tarihimle Kelly'nin hikâyesini iç içe dokuyarak, kadınların tiyatrodaki gizli kalmış tarihini gözler önüne sermeyi amaçlıyor. Bu hikâyelerin yan yana getirilmesiyle yeni bir hikâye yaratılıyor ve dilerim ki, yeni bir tarih metodolojisi keşfediliyor.



Resim 34: Gilli Bush-Bailey *Performing Herself*'te (2012).

Jonathan Walker'ın "metinsel realizm"i çizmeye çalıştığım performans stratejisi için yararlı bir referans noktası sağlıyor. "Bu, metinlerarasılığın özbilinçli ve eleştirel tavırlı bir formudur" ve Walker'ın "pastişin boş bakışı" diye tanımladığı şeyle karıştırılmamalıdır. Bu pratikte, metinsel realizm "taklidin yerine, seçici, eleştirel alıntılamayı ve yorumu koyar; ama bu yorum, yeniden canlandırma yoluyla sergilemeden ziyade, dramatizasyonla yapılır".[36] Walker'ın denemesinde illüstrasyon, onu tarihsel bir ânı incelerken gösteren, fakat onu, yani tarihçiyi de dramatik aksiyondaki çizgi karakterlerden biri gibi görüntüye katan bir çizgi roman biçiminde kullanılır (Res. 35). Aynı şekilde, benim bir tiyatro tarihçisi olarak

performanstaki varlığım da seyirciler tarafından daima görülebilir. Walker'a göre, "anakronizm bir eleştiri tekniği olarak kullanılır"[37] ve ben de aynı şekilde, tarihsel olarak farklı geçmişlere girip çıkarak, tarihsel araştırmamın hem öznesi hem nesnesi varlığımla uzaklıkları sarsıyorum.

Geçmişin ve bugünün böyle sarsılması miras performansı çalışmasında tabii ki çok önemlidir. Yukarıda söz edilen *This Accursed Thing*'deki performansçılar rollere bir girip bir çıkarak ziyaretçi seyircileriyle, Anthony Jackson'ın Bahtinci heteroglossianın bir tezahürü[38] olarak gördüğü bir diyaloga girerler. Anna Farthing bununla ilgili bir projenin bir parçası olarak, kendi yarattığı, 19. yüzyıl ortalarında Amerika'da kölelikten kaçarak Britanya'da özgürlüğe kavuşan William ve Ellen Craft'ın biyografik hikâyesine dayanan, iki performansçının oynadığı yarım saatlik *Destination Freedom* piyesi üzerinde fikir yürütüyor. Farthing bu piyesi Liverpool'da, köleliğin kaldırılmasıyla ilgili bir toplantıya koymayı ve müze görevlilerinden birinin ziyaretçi/seyircileri "kendilerini 1850'deki kölecilik karşıtı bir toplantıda düşlemeye" çağırmasını tartışıyor; oyuncular mümkün olduğunca çok kişiyle el sıkışırken, dokunmanın gücü "seyircilerin düşlenen 1850 ve 2007'ye ait zamanların ve mekânların ortak ve çifte bilincine katıldığını doğruluyor[du]".[39] Farthing, performansın ardından gerçekleşen güçlü karşılaşmaları şöyle tanımlıyor: "Oyuncular rolden çıkıp" Craft'larla ilgili soruları yanıtlıyor fakat ayrıca da performansın anısına adandığı, Liverpoollu Siyah bir genç kızın cinayetinin de dahil olduğu ırksal nefret suçlarına göndermede bulunarak, Liverpool'da halihazırdaki ırksal ilişkilerle ilgili sorular soruyorlar. Bayan Farthing'in oyuncular ve seyirciler için yarattığı teatral deneyimle ilgili tanımı güçlüyse de, oyun yazarı (ve tarihçi) Farthing performansta yoktu.

Onun bu yokluğu beni, bu kısmın başlığını oluşturan "yeniden canlandırma" sözcüğündeki kasti bölme işaretine götürüyor. Hangi türden olursa olsun, tarihçiler olarak bizim için tarih önemlidir ve biz tarihçiler olarak rolümüzü oynayıp, önemli olanı geçmişten, yaşamın şimdiki ânının sahnesine getirmede bir rol oynamakla ilgiliyiz. Tarihsel yeniden canlandırmanın pratikleri ve miras bağlamlarındaki performans çalışmalarının bize vereceği çok şey var ve sanırım buna karşılık bizim de vereceğimiz çok şey var. Walker'la ikimizin de *tiyatro* tarihçileri olarak bir taraftan beden dışı bir di-

jital dünyada çalışırken, diğer taraftan da geçmişle bedensel olarak uğraşmaya giderek artan bir merakımız olduğunu savunacağım. Farthing'in dediği gibi, "materyalimizi yeniden kullanmak ve geri dönüştürmek için, onunla yeni bir şeyler söylemek için (ve yeni bir şey söylemiyorsak eğer, niçin bir şey söyleyelim ki?), onu ilk önce parçalara bölmemiz, içini temizlememiz ve altındaki çıplak tuğlayı meydana çıkarmamız lazım. Başka bir deyişle, göreceliğini açığa çıkararak onun ve de kendimizin bütünlüğünü bozmalıyız."[40] Belki de gerçekle yüzleşme ve gerçeği açığa çıkarma vaktinin gelmiş olması –tiyatro tarihçileri olarak bizlerin sıklıkla, performanstan özellikle korkuyor olmamız– bir ironidir. Ancak metnin gerçekliği ve kalıcılığıyla güvende olacağını hissettiğimiz tiyatronun ve performansın üzüntü veren kısa ömürlülüğünü tedavi etmek istiyormuş gibiyiz sanki. Tiyatro tarihçileri, bizim bildiğimiz ama sıklıkla, başkaları tarafından fark edilmek üzere bıraktığımız bir şeyi kabul etmeli: Metnin bedende somutlanabileceğini ve beden olmadan, tiyatronun sadece bir imgelem yeri olduğunu.



Resim 35: Jonathan Walker bir ortaçağ "ölüm dansı"nın içinde.

Notlar

1 John Brewer, "Reenactment and Neo-Realism", Iain McCalman ve Paul A. Pickering (Der.), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn* [bundan sonra *Historical Reenactment* olarak anılacak] (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010) içinde, s. 79-89, s. 79.

2 Wikipedia, www.wikipedia.org/wiki/List_of_historical_reenactment_groups (erişim 08/01/2012).

3 Iain McCalman ve Paul A. Pickering, "From Realism to the Affective Turn: An Agenda", *Historical Reenactment* içinde, s. 1-17, s. 2.

4 Anja Schwarz, " '... Just as it would have been in 1861': Stuttering Colonial Beginnings in ABC's *Outback House*", *Historical Reenactment* içinde, s. 18-38, s. 20.

5 www.seraphima.co.uk/, erişim 08/01/2012.

6 Bkz. örn. Stephen Gapps, "On Being a Mobile Monument: Historical Reenactments and Commemorations", *Historical Reenactment* içinde, s. 50-62 ve Jonathan Lamb, "Historical Re-enactment, Extremity and Passion", *The Eighteenth Century*, 49:3 (2008), 239-50.

7 Joseph Roach, *It* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007), s. 13.

8 www.history.com/shows programlarının reklamını normalde bu isimle yapıyor.

9 Bkz. Giriş, s. 3-4.

10 Henry Bial ve Scott Magelssen (Der.), *Theater Historiography: Critical Interventions* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010), arka kapaktaki alıntı Kim Marra, University of Iowa.

11 Robert Hume, *Reconstructing Contexts: The Aims and Principles of Archeo-Historicism* (Oxford: Clarendon Press, 1999) belirgin bir örnektir ama Thomas Postlewait'in *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009) bile ön bölümde "hem öğrenciler hem öğretmenler için vazgeçilmez bir 'nasıl yapmalı'" olarak niteleniyor ve nesnellik hedefi yönünde bir eğilim gösteriliyor.

12 Tracy C. Davis, "Performative Time", s. 142-63 ve Bruce McConachie, "Reenacting Events to Narrate Theatre History", s. 378-403, Charlotte M. Canning ve Thomas Postlewait (Der.), *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (Iowa City: University of Iowa Press, 2010) içinde.

13 Davis, "Performative Time", s. 151.

14 James Walvin, "What Should We Do about Slavery?", *Historical Reenactment* içinde, s. 63-78, s. 68.

15 A.g.e., s. 69. Bu galeri 2007'de köleliğin kaldırılışının yıldönümünde ve 2008'de Liverpool'un bir Avrupa Kültür Kenti statüsüne kavuşmasında rol oynayan yeni bir kölecilik müzesine yol açtı.

16 Anthony Jackson ve Jenny Kidd (Der.), *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation* (Manchester: Manchester University Press, 2011), s. 1.

17 A.g.e., s. 1.
18 Helen Rees Leahy, "Watching Me, Watching You", A.g.e. içinde, s. 26-38, s. 36.
19 A.g.e., s. 37. *This Accursed Thing* ve "sarsma"nın tüm katılanlar için zorlukları ayrıca, Anthony Jackson'ın "Engaging the Audience" bölümünde de anlatılıyor; Jackson ve Kidd (Der.), Performing Heritage içinde, s. 11-25.
20 Leahy, "Watching", s. 37.
21 Burada, Bial ve Magelssen'in *Theater Historiography*'sindeki yararlı tarih yazım tanımından alıntı yapıyor, paragraf alıyorum, s. 1.
22 Lorraine Ratcliff'e, 9 Mayıs 2011'deki ziyaretimde çekilen bu fotoğrafın kitaba alınmasına izin verme nezaketi için teşekkürlerimi sunarım.
23 Jackson ve Kidd, *Performing Heritage*, s. 5.
24 Robert K. Sarlos, "Performance Reconstruction: The Vital Link Between Past and Future", Thomas A. Postlewait ve Bruce A. McConachie (Der.), *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance* (Iowa: University of Iowa Press, 1989) içinde, s. 198-229, s. 201-2.
25 A.g.e., s. 202.
26 www.shakespearesglobe.com.
27 Sarlos, "Performance Reconstruction", s. 28.
28 www.theatreroyal.org/PEO/site/home/.
29 www.bristol.ac.uk/drama/jacobean/iportal1.html. Kullanıcıların bu çalışmanın tümünü görmesi için DVD satın alması gerekiyor.
30 www.hrionline.ac.uk/brome/about.jsp.
31 Sarlos, "Performance Reconstruction", s. 228.
32 McCalman ve Pickering, "From Realism to the Affective Turn: An Agenda", *Historical Reenactment* içinde, s. 6.
33 Brewer, "Reenactment", *Historical Reenactment* içinde, s. 81.
34 Susan Leigh Foster, "Organizing and Narrating Dance's History", Canning ve Postlewait (Der.), *Representing the Past* içinde, s. 333-50, s. 337.
35 Bkz. Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996).
36 Jonathan Walker, "Textual Realism and Reenactment", *Historical Reenactment* içinde, s. 90-108, s. 90.
37 A.g.e., s. 91.
38 Jackson, "Engaging the Audience", s. 21.
39 Anna Farthing, "Authenticity and Metaphor: Displaying Intangible Human Remains in Museum Theatre", Jackson ve Kidd (Der.), *Performing Heritage* içinde, s. 94-106, s. 97.
40 A.g.e.., s. 105.

Okuma Önerileri

Davis, Jim, Katie Normington, Gilli Bush-Bailey ve Jacky Bratton. "Researching Theatre History and Historiography", Baz Kershaw ve Helen Nicholson, (Der.), *Research Methods in Theatre and Performance* (Edinburgh: Edinburg University Press, 2010) içinde, s. 86-110.

Gale, Maggie B. ve Viv Gardner (Der.), *Auto/biography and Identity* (Manchester: Manchester University Press, 2004).

Groot, Jerome de. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture* (Londra ve New York: Routledge, 2009).

Heddon, Deirdre. *Autobiography and Performance: Theatre and Performance Practices.* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007).

McGillivray, Glen, (Der.) *Scrapbooks, Snapshots and Memorabilia: Hidden Archives of Performance* (Bern: Peter Lang, 2011).

Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996).

19
İnternet Hikâyesi: Tarih 2.0?

Jacky Bratton ve Grant Tyler Peterson

Günün durmaksızın yenilenen sanatının yarattığı tehdit karşısında, canlılığı değerlendirirken, performans çalışmaları tarihi reddetme eğiliminde; öte yandan, canlı etkinliğin belgelenmesi sadece bir fonlama zorunluluğu haline gelmedi, birçok uygulayıcı ile kişisel bir saplantı haline geldi.

Yaptığımız şeyi yapmak yeterli değil; onu kaydetmemiz ve YouTube'a koymamız gerekiyor. Bu makale, tarih yazımına karşı böyle bir tavrın –ya da saldırının– yarattığı ruh halinde, bu kitabın planında revizyona yol açan canlı bir anla başlıyor ve tarih yazımı konusunda belki de rahatsız edici bazı sorularla devam ediyor.

18 Haziran 2010'da editörler bu kitaba katkıda bulunacak kişileri ve konuyla ilgilenen bilimcilerden ve lisansüstü öğrencilerinden

oluşan dinleyicileri kitabın içeriği konusunda yaklaşımları tartışmak ve koordine etmek amacıyla bir toplantıya çağırdı. Ben (Jacky Bratton) o günün geç bir saatinde konuşarak, "komikler"in –yani mizahi materyalle tek başına performans yapanların– tarihiyle ilgili ve egemen estetiğin, eğlendirici kişilerin "popüler" sanatını nasıl farklı bir şekilde sahiplendiğine, dışladığına, gizlediğine ya da şeytanlaştırdığına değinen ve sonra da tarihçilerin bu konuda yapabileceği şeyleri öneren bir brifing verdim. Bir takvimde bulduğum bir resmi (Res. 36) göstererek sorunları sergilemeye karar verdim ve toplantıya katılanlara, performansçının adını sordum. Tabii ki hiçbiri bilemedi; tahmin ettiğim gibi, kocaman bir tavuk kılığında, çenelerini sıkmış, dişsiz, tüylerle kaplanmış, kafasında bir bere ve ayaklarında kocaman, üç parmaklı komik ayakkabılarıyla sallapati bir halde poz veren tipin cinsiyetini bile tam kestiremediler.



Resim 36: Koo Koo olarak bilinen Betty Green, y. 1930: 2009'da Taschen tarafından basılan Circus Takvimi'ndeki bir resim; "ucubeler" ve varyete performansçılarıyla ilgili birçok web sitesinde bulunuyor.

Benim göstermek istediğim de bu anonimlik, tarihten bu habersizlikti ama benim de, sunumumun ikinci beş dakikasını doldurmak için bu kadın hakkında daha fazla şey bilmem gerektiğini biraz geç de olsa fark ettim. Resmin altında, "'Koo Koo' olarak bilinen Elizabeth 'Betty' Green, y. 1930" yazıyor. Yani ben popüler eğlence tarihinin bilinen kaynağına, Google'a başvurmuştum. Ve Wikipedia tabii ki bir biyografi veriyordu ama bugün kült olmuş *Freaks* filmiyle ilgili başka bir sitede, aynı kadına ait olduğu iddia edilen ama muhtemelen başka birisiyle ilgili, çok farklı bir hikâye vardı. Bu belirsizlik popüler tarihteki yitikler konusuna yararlı yaklaşımlardan biriydi ve ben de toplantıya taşıdım.

Ama bu noktadan sonra çok farklı bir hikâye başlıyor. Toplantının sonunda yanıma, bölümün 3 yıllık doktora öğrencilerinden Grant Tyler Peterson geldi ve Koo Koo hakkında değil Wikipedia hakkında konuşmak istiyordu. Bu, dedi, bütün gün boşu boşuna beklediğim bir şeydi; birbiri ardına bütün konuşmacıları dinlemiş, bunların hepsi güya bizim disiplinimiz ve stratejileriyle ilgili endişelerini dile getirmiş ama hiçbiri herhangi bir noktada internetten söz etmemişti. Kendisinin yeni teknolojilerin yol açtığı, tüm girişimlerimizdeki gereksiz ve gereğinden çok işlem konusunda endişelerinden söz etti; bu sorunlar tarih yazım odasındaki bir fil gibiydi.

Ve tam da 21. yüzyıla has bir bilimsel ilişkiye giriştik: Mesafeli, sanal ve kuşaklar arası; kıdemli bir İngiliz kadınla, Birleşik Devletler'den bir genç arasında. İşte (dijital çağın pek isabetli olmayan yeni sözcüklerinden biriyle ifade edersek) konuşmamızın "mash-up"ı:*

JACKY: Grant, tiyatro tarihi alanının dijital medya kaynaklarını genellikle görmezden geldiğini söylemene yol açan şey nedir ve bu kitapta niçin bu konuya değinilmesin?

GRANT: Ee, tiyatro ve performans tarihçilerinin sürekli, internetin hızla gelişen coğrafyasına geçmesini, fakat alanımızın internetin siyasi, ekonomik, sosyal ve pedagojik yapılarıyla nasıl bir ilişki kurması ya da bunlara nasıl karşı durması gerektiği konusunu eleştirel bir şekilde sorgulamada çok yavaş kalmasını sakıncalı buluyorum.

* Birbirinden bağımsız web servisi sağlayıcıların uygulamalarının bir arada kullanılması. (ç.n.)

Yeni yayınlarda tedirgin edici bir boşluk var. Marvin Carlson'un bu kitaptaki kendi kısmında söz ettiği gibi, *Theatre Histories: An Introduction* adlı kitabın 2010 tarihli ikinci baskısında etkileyici bir şekilde, her bölümü destekleyen tamamlayıcı web site referansları ve edebî ve görsel-işitsel materyalin linkleri veriliyor. Fakat internetteki bu hyperlink yapıların kullanılmasına karşın kitapta ve kitabın web sitesinde, interneti bir tarih kaydı olarak kullanmadaki muhtemel tuzaklar ve zorluklar hakkında sadece bir paragraf var ve dolayısıyla, bu tür yapıların tarih pratiğinde yarattığı sonuçların eleştirel bir şekilde ele alınması fırsatı kaçıyor.[1] *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (2010) adlı antolojiyse internetin üzerinden nerdeyse tamamen atlayıp geçiyor. Editörler Charlotte Canning ve Tom Postlewait, "disiplinimizdeki tarihsel araştırmaların çok büyük bir kısmı"nın akademik standartların "hakkını vermiyor" olmasından üzüntü duyuyor fakat anlaşılan, performans tarihinin yazımındaki prensiplerin ve yöntemlerin genel tarih ve tarih yazımının kanunlarından, ders kitaplarından alınması gerektiğini savunuyorlar.[2] 2003'ten önce basılmış altı örnek veriyorlar ve bunların hiçbiri internetin yarattığı sorunları ya da fırsatları doğrudan ele almıyor. Ama bir dipnotta gizlenmiş halde söz edilen, bir bölümünü internete ayırmış, 2007 tarihli *Information-Literate Historian* adlı bir kitap var.[3] Aynı şekilde, Postlewait'in 2009 tarihli *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*'sindeki bir dipnotta "bugün İnternet araştırması konusunda yol gösteren ve eğitici çalışmaların da önemli" olduğu kabul ediliyor ama bu konu bu projenin alanı dışında sayılıyor.[4] Bu boşluğa dikkat çekerken aynı zamanda da, 21. yüzyılda eğitim aracı olarak, basılı bir ders kitabının üretilmesinin çeşitli sorunlardan ötürü giderek çekilmez bir uğraş haline geliyor olduğunu belirtmek de gerekli bence. Bazen "dijital yerliler" diye söz edilen, 1980'den sonra doğmuş öğrenciler dijital medyaya tümüyle dalmış bir kuşaktır ve dolayısıyla, aynı şekilde sorunlu bir "dijital göçmenler" yaftasını taşıyan daha yaşlı kuşağa nazaran, dijital okuryazarlığın biçimleri konusunda –doğru ya da yanlış– daha becerikli sayılıyorlar. Bu polemik, bilgi alışverişinin bir biçimi olarak kullanılan yazılı ders kitaplarının 21. yüzyılda, Yunanca ve Latincenin İngiliz Reformasyonundaki durumu gibi, yani daha önceki kültürel ve siyasi düzenlerin dilsel kalıntıları haline geldiği düşüncesini uyandırıyor.

Bu tür kuşaksal ayrımlar ve tarihsel karşılaştırmalar çok basite indirgenmiş şeylerse de, yarattıkları gerilimler dikkati hak ediyor. 1979'da doğmuş biri olarak ben muğlak bir şekilde, bu tuhaf ve hayali ayrımın tam birleşim yerindeyim; yeni enformasyon tekniklerine büyük bir ilgim var ve bunun nedeni de büyük ölçüde, bunların akademinin geleneksel okuma ve düşünme tarzlarının altını oyduğunu –eski muhafızlara karşı sağlıklı bir itiraz olduğunu diyelim istersen– hissetmemdir.

2012 tarihli *Tiyatro Tarihi Cambridge Rehberi*'nin bir bilgilendirme (ve eğitim) aracı olarak nasıl iş göreceğini kısmen de, dijital kültürü ele alması ve ona erişebilirliği belirleyecek. Her şeyden önce, bu kitabı daha çok insan, basılı bir kopyasını satın almadan yahut ödünç almadan Google Kitaplar'ın yahut Amazon'un "sınırlı erişim" opsiyonuyla okuyabilecek. Bu kitap ayrıca, kurumsal olarak satınalınan bir e-kitap olarak da erişilebilir olacak ama bu konuda, kitaplara dijital erişimin, parasız bölümler de dahil olmak üzere bir sürü büyük sorunlar yarattığını görüyoruz. Bu durum, yazılı basın kültürünün ekonomik ve kültürel pratiklerini (kitapların ve dergilerin fiyatını, seçici dağıtımı, ürün rijiditesini) daha da belirgin kılarken, dijital medyanın (daha düşük fiyat, geniş erişim, ürün değişkenliği, daha ileri arama olanakları, linklerle bağlı içerikler, katılımcı biçimler gibi) yenilikçi vaatlerini ön plana çıkarıyor.

Bu salt bir basılı kitap değil, ayrıca, bir kitabın internette, kesinlikle farklı etkileri ve kitlesi olacak dijital bir sunumudur. Yazarlık ve kitle konusundaki kural ve koşulları sorgulamak tiyatro tarih yazımının çok önemli bir ilkesi değil mi?

JACKY: Tamam, evet ama bundan önceki basamak –bizim yorumlarımız değil de ham materyaller– ne olacak? Kendi yazdıklarımızın dağıtımına girmeden önce düşünmemiz gereken, birbirinden ayrı kocaman iki materyal bölümü var. İlk olarak, dijitalleştirme programlarının ürünleri var: Örneğin, artık çoğu kütüphane ve koleksiyonun online verdiği basılı kataloglar ve resim formları ve muazzam "para ver-gör" veritabanlarına dönüştürülmüş gazete materyalleri... bunlar bizim sürekli yeni araştırma becerileri edinmemizi gerektiren merkezî bir alan oluşturuyor. İkincisi, webde, canlı performansların yayınlanması ya da doğrudan performansın kendisi olarak paylaşılan, yeniden yapılan değil, tümüyle yeni materyallerin analizimiz için yarattığı değişik zorluklar var.

Gelecekteki tarihin materyalleri şu anda, tiyatro grupları ve performans yapmaya kararlı bireylerin yarattığı, çoğu kısa ömürlü muazzam bir veri koleksiyonudur.

GRANT: Ee, evet, sanırım dijital teknolojiler özellikle de tiyatro tarihi materyallerini tedarik etmek için çok geniş olanaklar yaratıyor. Eski performansların bir zamanlar bulması zor, ya da çok yüksek fiyat gerektiren, videoları şimdi YouTube'da parasız bulunabiliyor. Ben birinde eğitim amacıyla, *Dionysus in 69*'un bir DVD'sine 50 dolar para vermiştim ama daha sonra öğrencilerimin o filmi YouTube'da parasız izlediğini öğrendim. Dijital formdaki performans materyalinin artışı bizi, araştırmacı ve öğretmenler olarak çalışma tarzımızı yeniden düşünmeye zorluyor.

Sadece, tiyatro ve performans tarihinin "külliyatı" YouTube'da kendine bir yol bulmakla kalmıyor, senin dediğin gibi, internetin baraj kapakları da kıyıda köşede kalmış performans tarihlerine açılmış durumda. Google –on yıldan az bir zamanda– 15 milyon kitabı dijital olarak taradı ve 2020'ye kadar yaklaşık 130 milyon kitabı taramayı planlıyor. Bu kitapları 2010'daki 3 milyon kitap gibi (parasız ya da belli bir fiyata dayalı değişik biçimlerde) erişilebilir kılmayı amaçlıyor. Google'ın kaynakları ve parasız bir bilgi yolu olarak üstünlüğü endişe verici bir sonuç yarattı; birçok öğrenci, sanki bulunamayacak bir şey olamazmış gibi davranıyor. Çoğu kişi YouTube gibi popüler ticari web sitelerini, blogları ve sosyal network ağlarını daha da yakından tanıyor. Bu web siteleri, kullanıcıların içeriğe katkıda bulunduğu modeli kullanıyor ve birçok hazineyi kapsayan kültürel materyallerin oluşturduğu büyük yığınlar topluyorlar.

JACKY: Ben bu mevzuya bu sonuncusuyla girdim tabii. Koo Koo örneğinde, Google'da birbirine hiç benzemeyen iki hikâye ve ayrıca da bir video ve fotoğraflar vardı ve ben de bunların arasından hangisini takvim görüntüsü olarak kullanacağıma karar verme olanağı buldum. Yani bu çelişkinin yaratıcı bir şey olduğunu söyleyebilirim, çünkü bulduğum materyali hemen kapmak yerine, onlar üzerinde düşündüm bu vakada. Fakat işe ustalığımı, bir tarih araştırmacısı olarak eski ustalığımı katmam gerekti, ki bunu yapmak mümkündür, böyle bir değerlendirmenin gerekli olduğu hâlâ gayet açık ve evrensel kabul gören bir şey.

Ayrıca bu web sitelerinin geçiciliği meselesi var; boyuna çöküp duran çalışmalar, ticarisinden kurumsalına kadar... kitaplar için dert çıkarmayacak bir kalıcılıkla ilgili meseleler. Bir kitabın daima başka bir nüshası daha vardır, gerçi tabii bilet ya da prova fotoğrafları da ayrı bir mesele... belki de, performans ânının kaybolup gidiciliği meselesine geri dönülüyor, tiyatro tarihçisinin değişmez nakaratı başka bir anahtara geçiyor. Şu anda YouTube'da duruyor, fakat on yıl sonra hâlâ duracak mı? Muhtemelen hayır. Bir araştırmacıyla tanıştım –kuşkusuz ki Oxford Üniversitesi'nden– büyük ve geniş kapsamlı bir takvim işine girmişti, *London Stage*'i 19. yüzyılda devam ettirmek için ve ilk fırsatta da basılı yayın yapmaya kararlıydı.[5] Ben kuşkuluydum ama geriye dönüp bakınca onun hedefini görebiliyorum. Fakat o şimdi bir veritabanı üzerinde çalışıyor.

GRANT: Vauv. Şimdi, internet bir filse, bu durum o adamın bu hayvanın sırtına bindiği, ya da sadece üzerinde oturduğu anlamına mı geliyor? Ben dijital kültürleri desteklediğim kadar, bu kuşkuya karşı da ilgiliyim. Ama tiyatro ve performans tarihçilerinin, akademik görevlerini internetin vahşi batısının evcilleştirilmesine (ve sahip çıkılmasına) yöneltmesi gerektiğini sanmıyorum. Performansların dijitalleştirilmesinde ve bununla ilgili pratiklerin sanal ve sibernetik uzantılarında öncü yerleşimcilik yapanlar sadece tiyatro ve performans uygulayıcıları değil; performans çalışmalarının kuruluşu da daha başından, birçok akademik alanın internette böylesine sorunlu bulduğu şeyle, yani izleyici/katılan, amatör/profesyonel, tek başına/ortak çalışma, sabit/doğaçlama otorite gibi ayrımların istikrarsızlaşmasıyla uğraştı. Performans çalışmaları alanındaki öncüler yolu göstermeye devam ediyor: Örneğin Baz Kershaw, *The Cambridge Companion to Performance Studies*'deki (2008) bir bölümde dijital ya da "dağıtılan arşivler" ve medyalar arasılık konusunu tartışıyor.[6] İnternetteki materyal bolluğu geleneksel değer ve "canlılık" anlayışlarını zorluyor ve tiyatro ve performans tarihi alanının epey alıştığı bir zorluk bu.

Bizim çalışma alanımız, internet kültürünün doğum sancılarından kaynaklanan endişelerle, sorularla ve problemlerle uğraşmaya sezgisel olarak belki de diğerlerinden daha çok donanımlıdır. Arama motoru teknolojileri tiyatro broşürleri, senaryolar, sanat, haritalar ve kayıtlar konusunda gittikçe daha çok veriler eklerken tiyatro ve performans tarihçileri konu materyallerimizle ilgili yeni

ilişki modellerini ve soyağaçlarını takip edebilir. Bence bizim alanımızın internetle –sadece oradaki verileri kullananlar olarak değil, aktif kışkırtıcılar, sorumluluk sahibi yorumcular ve olası organizatörler olarak da– daha çok ilgilenmesi ve uğraşması gerekiyor.

Tiyatro ve performans tarihçilerinin bu rolü üstlenmesi çok önemli. Dijital verilerin işlenmesi ve analizinde çoğunlukla egemen olan matematiksel mantık yanlış yorumlamaya ve kötü kullanıma karşı daima savunmasız olarak kalacak. Bilgisayar biliminin neyin önemli olduğunu belirleyen algoritmaları, önemli ve anlamlı olana karşı çıkan, boyuna değişen yorumlarla ve kültür perspektifleriyle daima çatışacaktır (yahut en azından daima çatışmalı). Tarihçiler internetin kantitatif olanaklarını sadece, geçmiş ve bugün arasındaki ilişkilerle ilgili yorumları genişletmek için değil, metinlerle bunları kullananlar arasındaki kalitatif tiyatrolararası bağlantıları bulmak ve açıklamak için de kullanabilir.

JACKY: Evet, gerçekten; bugünlerde dijital beşeri bilimler denen alandaki gelişmeler özellikle bizim disipline birçok şekilde hizmet ediyor. Ben, bu diyaloga eskinin muhafızı olarak katılmış olmama karşın bu değişimden heyecan duyuyorum. Ben edebî ve kültürel teori patlamasını yaşadım, bu sırada yeni bilimsel tarafta yer alıyordum, akademik yaşamımı tümüyle bu biçimlendirdi ve bütün bunların konjonktürel ve organik olduğunu kolayca görebiliyorum. Dijitalleştirme bu çarkın ikinci büyük turu. Ama ben dijital dünyada akademik, kurumsal bir denetim oluşturmaya kalkışan birçok yeni girişimden ötürü giderek artan bir baskı –hatta bir panik– hissediyorum. Yüzyılın başından beri giderek artan bir hızla, Amerika ve Avrupa'da üniversitelerin ve çeşitli ulusal kurumların kanatları altında onlarca toplantı yapıldı, projeler başlatıldı, kurumsal inisiyatifler oluşturuldu. ABD'deki Bilgisayarlar ve Beşeri Bilimler Birliği ve Londra King's College'deki[7] Beşeri Bilimlerde Bilgisayarcılık Merkezi gibi kurumların, üzerlerine boşalan selle mücadele etmek için boru hatları –ya da hatta resmen şemsiyeler– yerleştirmeye çalıştığı hissediliyor. Makalelerin ve katılımcılarla ilgili çeşitli çağrıların tonu, bilgisayar gücünü sanat disiplinlerine taşımanın yaratacağı heyecanlı düşler ve tanımlamalardan, bu konunun getirdiği sorunları ve muazzam masrafları fark etmekten kaynaklanan düş kırıklıklarına, kısa ömürlü mirasları korumak amaçlı bir kurtarma teklifi vermelerden, tüm web sitelerinin daha da kısa ömürlüğünün

fark edilmesine, geçmişe dalma konusunda cesurca yeni girişimler başlatmaktan, yaratılan şeyde birtakım protokollerin ve standartların gerektiğinin idrakine kaydı. Kültürel mirasın bilgisayar tabanlı görselleştirilmesi için Londra Nizamnamesi[8] çok öğretici bir belge. 2009'da, artık fiziksel olarak var olmayan, ya da hiçbir zaman var olmamış bazı tiyatroların bilgisayarla üretilmiş görüntüleri gibi girişimlere bir esas oluşturması gereken bazı temel akademik kaygılardan ötürü hazırlandı. Bunlardan biri, yani bilgisayar ekranındaki bir resmin, o şeyin bizzat kendisinin ete kemiğe bürünmüş halini, şekillendirilmiş, canlı deneyimi temsil edip edemeyeceği, onun yerine geçip geçemeyeceği ya da bunu ne dereceye kadar yapabileceği meselesi bu tartışmaya giremeyecek kadar geniş ve genel bir konudur ama bu kaygılardan ikisi, yani "şeffaflık" ve "otorite iddiası" sanırım tarih yazımıyla ilgili düşünceler için çok önemli.

Şeffaflık, söylediğin her şey –yahut ekranda görsel olarak yaratılan bu kayıp tiyatrolar vakası– için referans alınacak temel bilimsel gerekliliktir; böylece, bunu gören kişiler o tiyatronun senin resminde niçin o şekilde olduğunu ve kendilerinin daha farklı bir resim yapabilmesini mümkün kılacak bilgileri almak için nereye gideceklerini bilir. Bu gereklilik web kaynaklı materyallerde insana muazzam ama nispeten net bir sorun çıkarır: Bu tür açıklamalar nasıl yapılacak? "Otorite iddiaları" daha da zor fakat aynı meseleye bağlı: Neler olduğunu, Lincoln'un Inn Fields Tiyatrosu'nun nasıl göründüğünü, Ellen Terry'nin Henry Irving'le yatıp yatmadığını söyleme hakkı kimindir? Bu kişi, bir doktora titri ve projesine iki yıllık resmî burs almış, tam anlamıyla belgeli bir tarihçi mi, yoksa bu konuda hayatı boyunca süren bir araştırma yapmış ve bir DIY* web sitesi kurmuş bir amatör mü? En pahalı arşiv veritabanına kurumsal olanaklarla erişen kişi mi, yoksa oyuncunun torununun torunu mu? Tartışmasız ve engelsiz otorite, arşivleri yaratacak ve satacak paraya ve uzmanlığa sahip. Googleartproject.com gibi organizasyonlara gider ve bunlar kendi bilgilendirme versiyonlarını yürürlüğe sokarak, neyin ve kimin tarafından bilineceğine, neyin bilinmeyeceğine karar verir, tüm olgulara tümüyle sahte bir evrensel erişilebilirlik görüntüsü verirler ve yarattıkları ve sürdürdükleri şey tamamen siyasi bir girişimdir. Bu, arşivlerdeki belgelere ve diğer kalıntılara koruyucu ve

* "Do It Yourself". Parçalar halinde satınalınıp evde yapılan şeyler için kullanılan bir terim. (ç.n.)

aktarıcıları tarafından uygulanan apaçık bir denetimdir. Kişilerin ve kurumların dijitalleştirilmiş kaynaklar için verebileceği para miktarını de belirleyen, neyin korunup korunmayacağı konusunda verilen kararlardır. Şimdi herkes kendi kayıtlarını tutup onları erişilebilir kılma fırsatına sahip, böylece bu kararları verecek bir otorite de yok. Aslında var ama "nasıl" ve "kim" hep değişiyor ve bunun öğrencilerdeki izlenimi, dediğin gibi, içeriğine parasız ulaşılanlar dünyasında bulunamayacak hiçbir şeyin olmadığıdır, ya da para ödenmesi gereken veritabanları olduğunu öğrendiklerinde, bunların sırf bu nedenle bazı ekstra özel otoriteleri olduğudur ve bu da bütün olanakları kesinlikle yok ediyor.

GRANT: Bazıları internetin gelişini 15. yüzyılda matbaanın yahut 17. yüzyılda halk kütüphaneleri kurulmasının yarattığı türden tarihsel değişimlere benzetiyor.

JACKY: *(Bu siyasi laf sokuşturmadan ötürü canı sıkılmış halde)* Ve bu kütüphanelerin 21. yüzyılda yok edilişine de mi?

GRANT: *(gücenmemiş halde)* Elbette, bir dijital (ya da siber) değişimin başlangıcındaysak eğer, bunun önemi abartılıyor mu diye sormalıyız. Bir değişimin ortasındayken, tekerin dönüşünün ne kadar büyük olacağını değerlendirmek zordur. Dijital kuşkucular, internet idealistlerinin sıklıkla savunduğu, bunun yapısından gelen "demokratlaştırıcı" bir güç olduğu savına, siyasi ve ekonomik güçlerin bazı şeyleri sansürlediğini, dışladığını ve bir tuşa tıklayarak demokratik aktivizmi önleyebileceklerini söyleyerek karşı çıkıyorlar. Eski Sovyet Beyaz Rusya Cumhuriyeti'nden Evgeny Morozov belki de bu konuda en açıksözlü eleştiride bulunarak, otoriter hükümetlerin interneti aslında demokratik toplumsal hareketleri denetlemek, sansürlemek ve baskı altına almak için güçlendirdiğini söylüyor.[9] Elbette, devletler internete burnunu sokarsa bunun çeşitli sonuçları vardır; 2011'in başında Mısır ülkenin internet erişimini kapattı ama devrime engel olamadı; ama Çin, İran, Kuzey Kore ve Suudi Arabistan gibi ülkeler hangi seslerin duyulacağını ve hangi tarihin anlatılacağını denetlemede daha başarılı oldular. Yani internet belirleyici bir şekilde demokratik bir ortam değil.

İnternetin "dünya çapındalık" görüntüsü en basit bir denetlemeye bile direnemez; onun hiyerarşi karşıtı yapıların postmodern somutlaşmış hali olduğu iddiası da öyle. İnternet "bulutu" tüm dünyayı kaplamaz ve bir merkezinin (ya da merkezlerinin) yanı

sıra kenarları, sınırları ve hatta gölgeleri bile vardır. Viktoryen bilimci Patrick Leary zekice bir "kapalı yarıgölge" terimini türetti ve bu da, bir şey online olarak bulunamıyorsa yoktur,[10] diye düşünen internet kullanıcılarındaki bilişsel yanılgıyı tanımlıyor.

JACKY: İkimizin de birden fazla kez geri döndüğümüz bu son mesele –yani her şeye inanma ve tembellik de denebilecek "bilişsel yanılgı"– bence dijital yerlilerin kendi kafalarında çözüme kavuşturacağı bir şey; aslında kalın ve âlim kitaplarda ısrar etmenin yararı yok. Ama biz dijital göçmenler ve senin gibi ara yerde duranlar tarafından irdelenmesi gereken ve konferansa katılanlardan bazılarının dile getirdiği bir kaygı var: Bizim dijital sahne korkumuz diyelim dilersen. Biz, internet coğrafyasında, doğru dürüst bir yapısı yahut entelektüel içeriği olmayan popüler bilgilerden bir selin sadece yukarıdan alınmış değerleri değil, birçoğumuzun Solcuları, feministleri, eşcinselleri ve teorik olarak saldırılan diğer gündemleri hegemonya yaratan hikâyeye karşı seferber edip entelektüel ve bilimsel yönden üstün çıkmaya çalışarak oluşturmaya çabaladığımız karşı tarihleri de sürükleyip götürdüğü hissine kapılıyoruz. Üstelik, bu yeni tarih biçimi olarak algılanacak her şeyin baskılanması konusunda kurumsal kapitülasyon hikâyeleri var ve böylece, üniversiteler ve yayıncılar ansiklopedik bilgi kuşağı üzerinde mümkün olan her türlü uzmanlığın seferber edilmesi için online olarak paylaşılacak ve her şeyi açıkça gösterecek analitik ve "güvenilir" tarih yazımlarını dışlıyor ya da finanse etmekten geri duruyorlar. Bu materyaller ne kadar uzmanca yaratılırsa yaratılsın, diğer verilerden oluşan yığınlarla yan yana duruyor; sanki birdenbire, Tracy Davis ya da Susan Bennett'in yeni bir kitabı 1950'lerden Sadler's Wells'in özenle saklanmış bir yığın program broşürüyle ya da Zena ve Phyllis Dare'in günümüze kadar gelmiş bir milyon kartpostalıyla aynı statüde sayılır hale gelmiş gibi.

GRANT: Ama gereğinden çok veri diye bir şey var mı? Bu sonsuz görünen materyal bolluğunun ayak bağı haline geleceği bir nokta var mı?

JACKY: Hayır, gerçekten... hayır. Ben bütün hayatımı baştan savma, yukardan hazır alınmış bilgilere karşı çıkan, öteki, ötekileştirilmiş materyalleri aramakla geçirdim. 19. yüzyıl üzerinde çalışmayı seçtim ve bunun en azından kısmen nedeni, hâlâ kullanılabilecek ama gerektiğince kullanılmamış çok fazla veri olması.

Ama bu sayede, bu bollukla başa çıkmak için bazı özel yöntemler geliştirmek zorunda kaldım: Materyallerin içinde, aramayı ne zaman bırakacağımı gösteren işaretler; bulduklarımı bunu görmemiş olan okurlar için erişilebilir kılarken, aynı zamanda da tanımlama ve tartışmanın yolları. Anlamlı tarihsel tezler benim sorumluluğumdur ve ben eski ipliklerden yeni kumaş dokumak istemiyorum, bu yüzden tüm bu materyalleri kabul ediyor ve bunlardan yararlanıyorum.

GRANT: Evet... uzmanlaşmışsın. Fakat internette, kültürel yönden baskın "otorite" ve "uzmanlık" nosyonlarıyla –yani akademinin temel aldığı nosyonlarla– can sıkan gereğinden fazla "yazar" var. Alternatif kaynakların giderek artan erişilebilirliği (ve fiyatlarının daha ucuz oluşu), bilimcilerin koruduğu farkları, başka bir deyişle, bilgi ekonomisinde bizim (nadir bulunmaktan ötürü) değerimizi tartışılır kılıyor. İnternetin erişilebilirliği akademik hegemonyanın altını oyuyor; bizim sahne korkumuz bundandır.

Bir zamanlar ancak özel koleksiyonlarda yahut olsa olsa araştırma üniversitelerinde bulunabilen ender kitapların şimdi online erişilebilir olması fikri tarihçilerde muhtemelen hem sevinç hem panik yaratıyor: Önceleri kolay erişim ayrıcalığından yoksun olanlar için sevinç, fakat aynı zamanda da, herkese açık erişimin bilgilerin yaygın bir şekilde "yanlış kullanımı"nı davet edebileceğini ya da kötü bilime yol açacağını –ya da muhtemelen, bazıları için daha da endişelendiricisi, korunması ya da bir paya sahip olunması gereken entelektüel âleme girişi mümkün kılacağını– düşünmenin yarattığı panik. Gerçi gri bölgeler her zaman varsa da, belki de özellikle bizimki türünden bir tarihte internet, "uzmanlar"la kültürlü "amatörler" arasında, çekişmelerin şaşırtıcı şekillerde bittiği bir platform sunuyor.

JACKY: Biz uzmanlaştık ve yeni kaynakları da hammaddemiz olarak gördük. Ben anıları, yerel tarihleri falan daima bu şekilde ele aldım. Ama sen internetin bu ilişkiyi değiştirdiğini ve Wikipedia'nın ve onun popüler kültür yönteminin kökten farklı bir uzmanlık anlayışı olanağı sunduğunu mu söylüyorsun?

GRANT: Evet, popüler kültür bilgilerinin birikimi "kalabalık"la "uzmanlar" arasındaki ilişkilerin işleyiş tarzında önemli bir değişim yaratıyor. Akıntının tersine giden dijital beşeri bilimler öncüsü Roy Rosenzweig 2006'da, Wikipedia'nın yeni tarihçiler için bir eğitim

yeri fonksiyonunu görebileceğini savundu. Wikipedia'nın yönlendirici ilkeleri, kötüye çıkmış şöhretine karşın, diyordu Rosenzweig, "üniversitedeki tarih yöntemi derslerinde sunulan standart elkitaplarına çok benziyor."[11] Gönüllü katkıcılara alıntılama konusunda özel yönergeler veriliyor ve birincil ve ikincil kaynakların "doğrulanabilirliği" "nitelik" uygulayıcılardan bir kolektif tarafından denetleniyor. Wikipedia, yanlış kullanıma karşı savunmasız olması ve homojenleştirilmiş bir "nesnel" tarz sunmasına karşın, tarih yazımında –kusursuz değilse de– değerli bir metodoloji sağlıyor. Üstelik Wikipedia, konu sayfalarından oluşan her tabakanın altında ("tarih" sekmesine tıklandığında) ön sayfadaki içeriği belirleyen değişimleri, diyalogları ve tartışmaları sunuyor; tarihsel bir iz bırakma yönünde güçlü bir jesttir bu.

Wikipedia tabii ki, özelin karşısında popülere öncelik tanıyor, bazen tanınmış tarihçilere ve "otorite"lere karşı tavır alıyor (özellikle, öznelerin bizzat kendisi tarafından önerilen düzeltimleri engelliyor) ve bu da "gerçeğin" ve tarihin önemli ölçüde çarpıtılmış versiyonlarıyla sonuçlanabiliyor. Wikipedia'da otoriteyi belirleyen şey –sorgulanabilir nitelik standartlarıyla– alıntılanabilen ve link verilebilen diğer referanslar üzerinde "otorite"dir. Bir "gerçek" daha önceki kaynaklarda alıntılandığı sürece, çürütülmüş olması her zaman önemli değildir. Dahası, "orijinal" bir içerik ya da "görüş" kabul edilmez. Toplamda sonuç, popülerin ve popülerden gelenin tarihi, yani kolektif olarak doğrulanmış hikâyelerdir.

JACKY: Ve bu da, kolektif doğrulama nosyonunun, mutlak yığılmanın temelden meydan okuduğu akademi için gerçekten bir sorun olacağa benziyor... çünkü sınıf daima hocasından kalabalık olacak.

GRANT: Evet. Bilgisayarbilimci Jaron Lanier buna bir tür "dijital Maoculuk" diyor ve gelecekteki iletişim ve eğitim yöntemleri "anonim İnternet yığılmasıyla gerçekleşirse... kolektif aklın ani ve tehlikeli bir şekilde yetkili kılınmasına maruz kalabiliriz"[12] uyarısına bulunuyor. Lanier'in sözleri halkın Wikipedia'yı kullanımı (ve yanlış kullanımı) konusunda meşru endişeleri dile getiriyor ama bu tez, geneldeki ansiklopedik format için de paralel bir eleştiri getirseydi daha iyi dengelenmiş olurdu.

JACKY: Ama bu kitap da, dijital ansiklopedinin vereceği geniş kapsamlı bilgiler ve demokratik içerik vaadine kapılan en azından

bir akademik kurumun eğilimi yüzünden önemli bir değişikliğe uğradı. Stellenbosch Üniversitesi'nden Temple Hauptfleisch kitaba bir kısımla katkıda bulunacaktı fakat üniversitesi, kitaba dayalı bir tarihi "web tabanlı, online ve erişime açık, 'Wiki' güdümlü bir referans kaynağı halinde", geniş kapsamlı bir Güney Afrika Tiyatro ve Performans Ansiklopedisi'ne dönüştürmeye karar verdi. Hauptfleisch da kendini "o zamana kadar üretilmiş 15.000'den fazla maddeyi yüklemek, hazırlayıp wiki programına göre düzenlemek ve sonra da 2011 Mart'ına kadar kamusal erişime açmak"[13] zorunda hissetti ve böylece, kendi tarih yazım işini sürdüremedi.

GRANT: Bu da bilgilendirme ekonomilerinin biz tarihçilerin ve eğitimcilerin çalışma tarzını nasıl hızla biçimlendirdiğini (yeniden) gösteriyor. Alanımızdaki, Canning ve Postlewait'in tanımladığı eğitim geçidi belki de bir Wikipedia "turu"yla başlayacak; Wikipedia, kirli bir sır ya da dışlanmış bir parya olarak kalmak yerine, eleştirel bir şekilde, tarih yazımı konusunda pedagojik bir araç olarak kullanılabilir. Wikipedia sadece, tarihi dile getirme yollarını denemek için nispeten güvenli (özgür) bir laboratuvar ve anonim kolektif yazarlığın sınırlarını gösteren bir platform sunmakla kalmıyor, internet becerilerini güçlendirmek isteyen araştırmacıların yararlanabileceği (örneğin html basics, hyperlinking vs gibi) bir dizi dijital okuryazarlık becerisiyle çalışıyor.

JACKY: Bu, tiyatro tarihçilerini ya da günümüzün herhangi bir tarih yazarını eğiten pedagojidir ama bizim internet kullanma deneyimimizden öğrenilecek yeni bir *araştırma* metodolojisi, yeni bir tarihsel pratik var mı gerçekten?

GRANT: Ee, internetin dijital kaynaklarının skalasını öğrenmekten daha önemlisi belki de, bilginin internetin dijital yapılarında yeniden düzenlenme tarzı (ve dili). Wikipedia'nın linkler arasına kurulu belge formatı birçok şekilde, geleceğin dijital kitaplarının alacağı muhtemel biçimi şimdiden gösteriyor. Bu anlamda, dijital çağın asıl devrimi taranan milyonlarca maddede değil, bu maddelerin aktarılma tarzının bilgi katmanlarını içerme tarzlarında yatıyor. Google kitapları, kitapların içindekiler listelerinin, dizinlerinin ve dipnotlarının bazen, ilgili oldukları sayfaya hyperlinkle bağlanması sayesinde, bu süreci şimdiden gözümüzün önüne getirebilmemizi sağlıyor. Gelecek zamandaki, metin içi alıntıların ve illüstrasyonların dışsal kaynaklara hyperlinkle bağ-

landığı ve bu dış kaynakların da başka dış kaynaklara bağlandığı biçimdeki hyperlink biyografilere çok büyük bir adım kalmamış. Bu şekilde, bir kitap eskiden olduğu gibi bağımsız bir şekilde var olmayacak; daha ziyade, diğer veri göstergelerinden oluşan, birbirine bağlı, daha büyük bir halıdaki bir iplik haline gelecek. Marvin Carlson'un bu kitaptaki tezi, internetin "global tiyatro konseptiyle başa çıkmanın tek yolu" olduğu, çünkü "Avrupa'nın ulus-devlet tarzı anlatım modelinin yerine... köksap modelini... koyan bir paradigma değişikliği"ni mümkün kıldığı görüşüyle,[14] bu düşünceyi genişletmede yardımcı oluyor.

İnternetin köksap yapıları sadece, tarihi yeni tarzlarda bağlantılandırmakla kalmıyor, kritik bir biçimde, bu tarihi kullananları da farklı şekilde değiştiriyor. Kitapları not alarak okuma pratiği (ve kabahati) dijital medyada dönüştürülüyor (ve özgürleştiriliyor). Örneğin online Shakespeare Quatros Arşivi *Hamlet*'in 1642 öncesi baskılarını okuma olanağı sağlıyor ve özel ya da kamusal görüşlerin giriş yaptığı sayfa yorumlarını ekliyor. Bu veri katmanları sayesinde, uzmanların da yeni başlayanların da analizleri gözden geçirilebiliyor. Google da benzer bir teknoloji geliştirmeyi planlıyor. Bu anlamda, normal ve durağan basılı kitap, üzerine dijital olarak yazılabilen, çok katmanlı, enterkonnekte ve katılımcı bir veri koleksiyonu haline geliyor. Bu çok katmanlı pratiklerin dijitalleştirilmiş tiyatro ve performans kayıtlarına nasıl uygulanacağıysa onun bir çocukluk uğraşı.

Ama geleneksel bilgi formatları ve yapıları (kitaplar, makaleler, dipnotlar, dizinler, ekler) internet yapılarına ve dijital okuryazarlığa uyacak şekilde dönüştürülürken, bizim bilgi edinme işlemlerimiz –dolayısıyla da tarih ve tarihsel araştırma anlayışımız– nasıl değişiyor? Okurlar bilgiye mi boğuluyor, yoksa daha katılımcı hale mi geliyorlar? Tarihsel anlatımın geleneksel yöntemleri internet coğrafyasında hangi zorluklarla karşılaşabilir, nasıl yeniden düzenlenebilir ve sürdürülebilir? Bu diyarların portalları ve hyperlinklerle bağlı bulvarları bilişsel duyarlılıklarımızın haritasını nasıl değiştirebilir? Milyonlarca kitabı ve milyarlarca web sayfasını anahtar sözcüklerle araştırabilmek, konularımızın metinler arasılığını ve tiyatrolararasılığını öğrenme, düşünme ve belgeleme tarzımızı dönüştürebilir mi?

JACKY: Korkarım bu sorular dizisine verecek yanıtım yok; yalnız, senin metinlere katkıda bulunan bireysel okurlara yönelik

büyük ilgin –karşılık olarak verilen her sözcüğün etkili bir şekilde katılarak bir anlam katmanı, yani bir "veri göstergesi" haline geleceği düşüncesi– bende başka bir soru uyandırdı: Yakın okumayla, her kişisel yanıtın tartışılabilir değeriyle ilgili edebî savaşlara geri dönmüyor muyuz?

Burada geri döndüğümüz tözel konu bence, "otorite iddiaları" meselesidir. Herkes kendi hikâyesini anlatırsa ve bütün hikâyeler eşitse, o zaman ben hangisine inanmak istediğimi seçerim ve o zaman da muhtemelen tarih diye bir şey olmaz ve sadece, çoğaltmada ve uydurmada serbest olduğum, birbiriyle yarışan bir sürü anlatı kalır. Bana öyle geliyor ki sen, senin grubundaki sözde otoriteler gibi, bunu senin ve kuşağının başa çıkması gereken bir gelişme gibi görebiliyorsun; yeni bilgi transfer yollarına ortak olman ve aynı zamanda onlara karşı çıkman, akademik rolünün bir parçası olan karşı pozisyonları bulman ve seslendirmen gerekiyor. Sanırım bu noktada benim rolüm zorluk çıkarmak... evet bunları göstermek. Yani dijital âlem sana bir otorite olarak yer vermediği için senin burada sıkıntılı olduğun önermesini ortaya atacağım. Yayınladığın şeyin hevesli bir amatörün oluşturduğu bir aile tarihi web sitesinden daha önemli bir statüde olmadığını düşün. Elindeki büyük bir konunun, diyelim senin o amatörün babasının çok önemsiz bir rol oynadığı grupla ilgili görüşünün onun güneşin dünyanın etrafında dönmediği görüşünden daha değerli olduğunu nasıl iddia edebilirsin?

GRANT: Ee, iyimserliğimi koruyorum. İnternetin global sahnesi tüm dünyayı kapsamayabilir ama tarihin yeni kitlelere yeni yollardan ulaşabildiği, şekillendirilebilir bir yerdir.

Bu bana senin itirazına vereceğim cevabı getirdi: Dijital medyadaki bilgi bolluğunun bir otorite ve doğrulanabilirlik anlayışı yoksa ve bana da bir yer gerekiyorsa, o zaman, çözülecek sorun işte budur. İnternetin bilgi kaynağı, durumdan hoşnut yayınlara yol açan bir materyal bolluğu sonucunu verdi. Bir akademisyen olarak benim görevlerimden biri de bir konuda "uzman" olmaktır; bu rolümde ben o bilgileri düzenleyebilmeliyim. Yani akademisyenler birçok şekilde, fazlalık sorununu çözmeye yardım edecek kişiler olabilir. Bizler bu yeni bilgi formlarını kavrayacak, yönlendirecek ve yorumlayacak eleştirel dirayeti geliştirebiliriz. Konumuzla ilgili bilişsel haritalarımızı hem konumuzu içeren hem de yeni ve daha

geniş kitlelere mümkün olabildiğince hitap edebilen çok çeşitli kaynakları kapsayacak, uyumlandıracak ve süzgeçten geçirecek şekilde büyütebiliriz. Bu belki de –taşınamayacak kadar zor değil ama– çok ağır bir sorumluluktur.

JACKY: Evet, hepsi gayet güzel; akademisyenin rolü, dalgalar halinde gelen bilgileri ayıklayarak dengeli ve doğrulabilinir bir anlatıma dönüştürmek, analizciden ziyade bir tarihçi gibi davranmaktır. Ama benim endişem, artık böyle bir faaliyetin kabul edilmiş bir yerinin kalmamış olması; dijital yerliler bilgi ekonomisinde akademinin gücünü, akademik yayınların saygınlığını, bilirkişinin icazetini artık önemli görmüyor. Bu durum hatta benim gibi Sol eğilimli otorite karşıtlarını bile, çıkıp da görevlilere meydan okuyacağımız ve gürültüde sesimizi duyurmayı umduğumuz bir kürsüden yoksun bırakıyor. Kimsenin hiçbir kişisel sese kulak vermeye ihtiyacı yok.

GRANT: Bu kısım bu yüzden mi diyalog biçiminde? Biz iki arıcı, ya da sadece iki arı mıyız? Bütün bu endişelere karşın, bence gücün sarsılması sağlıklı bir şeydir. Pozisyonumun popülistliğinden hiç utanmıyorum. Eğer önemli olan, tiyatro ve performans tarihiyse ve internet önemli bir etki ve iktidar havuzunu temsil ediyorsa, o zaman tarihçiler olarak, değişime katılmak ve mümkünse değiştirmek için internetin mimarisinin ve dilinin nasıl işlediğini anlamak gerekir. İnternet 21. yüzyılın ilk on yılında formatını, bilgi sergileyen bir mimariden, katılımcı deneyimleri mümkün kılan bir platforma çevirecek, Web 2.0 denen çok önemli bir dönüşüm geçirdi. Dijital çağ olgunlaşmaya devam eder, dijital okuryazarlık genişlerken, sanırım sadece, kitaplar ve dergiler gibi basılı kültür formatlarını dijital hyperlink sistemine ve eşlik eden yapılara uydurmamız değil, bu âlemlerde giderek dijital tarihçiler olarak düşünmemiz, çalışmamız ve performans göstermemiz de gerekecek.

Otorite ve uzmanlık meseleleri yeni dijital coğrafyada itiraz görüyor ve sıklıkla bir tehlike gibi görülüyor. Çoğu zaman, bu belirsizlikten esin buluyorum ve bu coğrafyanın benden, akademisyen meslektaşlarımdan ve öğrencilerimden istediği doğaçlama beni heyecanlandırıyor.

"Dijital yerli" olmanın eşiğinde biri olarak, takip ediyor göründüğüm dili ve yazıları tam anlayamıyorum. Etrafımdakileri takip

ettiğim kadar, doğaçlama da gidiyorum. Ama geleceğin oluşmakta olduğunu biliyorum ve tarihin bu gelecekte nasıl ele alınacağı, hepimizin birer oyuncusu olabileceğimiz bir proje. Perde yeni kalkmış gibi geliyor bana, yahut belki de, ekran yeni açılmış gibi. Benim rolüm ne? Nereyi tıklayacağım?

JACKY: Haydi göreyim seni delikanlı. Ah... ve tavuk kılığına girmiş bir kadın hakkında bir şeyler söyleyebilir misin bana?

Notlar

1 Phillip B. Zarrilli, Bruce MacConachie, Gary Jay Williams ve Carol Fisher Sorgenfrei, *Theatre Histories: An Introduction*, 2. baskı (New York ve Londra: Routledge, 2010), s. XXV.

2 Charlotte Canning ve Thomas Postlewait (Der.), *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (Iowa City: Iowa University Press, 2010), s. 5.

3 A.g.e., s. 27. Alıntıladıkları: Jenny Presnell, *The Information-Literate Historian: A Guide to Research for History* (Oxford: Oxford University Press, 2007), s. 136-56.

4 Thomas Postlewait, *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), s. 272.

5 *The London Stage, 1660-1800. A calendar of plays, entertainments & afterpieces together with casts, box-receipts and contemporary comment, compiled from the playbills, newspapers and theatrical diaries of the period.* 5 bölüm, 11 cilt (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1960-8) önemli tiyatrolardaki performansların çok ayrıntılı bir takvimini içeren, bir raflar dolusu çok etkileyici kitap sunuyor; 19. yüzyıl üzerine çalışan araştırmacıların çok imrendiği, esaslı bir 18. yüzyıl tiyatro araştırması ürünü oldu; Londra ve eğlencelerinin muazzam bir şekilde geniş bir alana yayılması şimdiye kadar böyle bir işe devam etmeyi düşünülmez kılıyordu.

6 Baz Kershaw, "Performance as Research: Live Events and Documents", Tracy C. Davis (Der.), *The Cambridge Companion to Performance Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008) içinde, s. 23-45, s. 37.

7 www.ach.org/, 1997'den beri; www.kcl.ac.uk/schools/humanities/depts/cch/, 1996'dan beri.

8 www.londoncharter.org.

9 Evgeny Morozov, *The Net Delusion: The Dark Side of Internet Freedom* (New York: Public Affairs, 2011).

10 Patrick Leary, "Googling the Victorians", *Journal of Victorian Culture*, 10:1 (2005), 72-86, s. 82.

11 Roy Rosenzweig, *Clio Wired: The Future of the Past in the Digital Age*, (Der.) Anthony Grafton (New York: Columbia University Press, 2010), s. 73.

12 Janor Lanier, "Digital Maoism: The Hazards of the New Online Collectivism", *Edge: The Third Culture*, 183 (30 Mayıs 2006), yayın yeri belirtilmemiş, http:/edge.org/documents/archive/edge183.html.

13 David Wiles'a gelen e-mail gönderi, 2 Aralık 2010.

14 S. 157-9.

Okuma Önerileri

Center for History and New Media. George Mason University. http://chnm.gmu.edu/.

Cohen, D.J. ve R. Rosenzweig, *Digital History: A Guide to Gathering, Preserving, and Presenting the Past on the Web* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005) (Ayrıca, şu kaynaktan da okunabilir: http://chnm.gmu.edu/digitalhistory/).

Digital Humanities Now. Center for History and New Media. George Mason University. http://digitalhumanitiesnow.org/.

Knapp, M. M. "EBay, Wikipedia, and the Future of the Footnote", *Theatre History Studies*, 28 (2008), 36-41 (Ayrıca, Google kitaplarında da okunabilir: http://goo.gl/ToLih).

Rosenzweig, R. *Clio Wired: The Future of the Past in the Digital Age,* (Der.) Anthony Grafton (New York: Columbia University Press, 2011).

TDR Yorumu: "Concerning Theory for Performance Studies", *TDR: The Drama Review,* 53.1 (2009), 7-46.

Katkıda Bulunanlar Hakkında Notlar

HAZEM AZMY (Marvin Carlson'la birlikte) Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu (IFTR/FIRT), Arap Tiyatrosu Çalışma Grubu'nun iki organizatöründen biridir. Warwick Üniversitesi'nde, post-9/11 performans gerçekleri üzerine bir tezle doktora derecesini kazanmadan önce anavatanı Mısır'da yaşıyor ve tiyatro ve disiplinler arası beşeri bilimler araştırmacısı, üniversite hocası, tiyatro ve edebiyat eleştirmeni, çevirmen ve kültürler arası *animateur* olarak uluslararası bir kariyer sürdürüyordu.

CHRISTOPHER BAUGH Hull Üniversitesi'nde Profesör ve Leeds Üniversitesi'nde Performans ve Teknoloji fahri profesörüdür. Barok ve romantik tiyatro üzerine yazdıklarının arasında şunlar vardır: *Garrick and Loutherbourg* (1990); "Stage Design from Loutherbourg to Poel", J. Donohue (Der.), *The Cambridge History of British Theatre* (2004) içinde; "Philippe de Loutherbourg: 18. Yüzyıl Sonlarında Teknolojiye Dayalı Eğlence ve Seyir, *Huntington Library Quarterly* (2007) içinde; "Scenography and Technology 1737-1843", J. Moody ve D. O'Quinn (Der.), *The Cambridge Companion to British Theatre, 1737-1843* (2007) içinde ve "Shakespeare and the Rhetoric of Scenography 1770-1825", C. Dymkowski ve C. Carson, *Shakespeare in Stages* (2010) içinde.

JACKY BRATTON Londra Üniversitesi, Royal Holloway'de Tiyatro ve Kültür Tarihi araştırmaları profesörüdür. Bratton uzun 19. yüzyıl kültürü üzerinde çalışıyor; en son kitabı *The Making of the West End Stage: Marriage, Management and the Mapping of Gender in London, 1830-1870.* Dickens'ın yapıtlarından üretilen oyunların bir edisyonu üzerinde çalışıyor ve bu klasik romancının aynı zamanda gizli bir klasik dram sanatçısı, belki de 19. yüzyılın ürettiği en büyük oyunların yaratıcısı olduğunu göstermeyi amaçlıyor.

GILLI BUSH-BAILEY Londra Üniversitesi, Royal Holloway'de Kadınların Tiyatro Tarihi okutmanıdır, *The Performing Century: Theatre in Nineteenth-Century Britain* (Der. T.C. Davis ve P. Holland, 2007) ve *The Cambridge Companion to the Actress* (Der. M.B. Gale ve J. Stokes, 2007) adlı kitaplara bölümler halinde katkıda bulunmuş, 17. yüzyıl kadın oyuncuları ve kadın oyun yazarları hakkında yazarken ilk monografı olan *Treading the Bawds* (2006) ile ilgili çalışmaya başlamıştır. 19. yüzyıl tiyatrosundaki kadın oyuncular ve yönetmenler üzerine yayınlanmış yapıtlarına *Performing Herself: AutoBiography and Fanny Kelly's Dramatic Recollections* (2011) ile devam etmiştir. Tiyatro tarihinde uygulamaya dayalı araştırmalara ilgisi sonucu, Jacky Bratton'la birlikte *Nineteenth-Century Theatre and Film* (2002) adlı yapıtın iki yazarlı özel edisyonunu kapsayan ortak çalışmasını üretmiştir. Araştırma ve yayınlama çalışmalarına ilk mesleği olan profesyonel oyunculuktan sonra başlamıştır.

MARVIN CARLSON New York City Üniversitesi Doktora Merkezi'nde Tiyatro, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Ortadoğu Araştırmaları Sidney E. Cohn ordinaryüs profesörüdür. Tiyatro tarihi ve teorisi hakkında 300'den fazla makalenin ve birçok kitabın yazarıdır ve bunların en sonuncusu, Khalid Amine ile yazdığı *The Theatres of Morocco, Tunisia, and Algeria* [Fas, Tunus ve Cezayir Tiyatroları] (2011) adlı yapıttır. *Western European Stages* dergisinin kurucu editörüdür. Carlson, birçok büyük tiyatro ödülü almış ve Atina Üniversitesi'nin fahri doktorluğuyla ödüllendirilmiştir.

ZACHARY DUNBAR Londra Üniversitesi Diksiyon ve Dram Merkez Okulu'nda Müzikli Tiyatro ve Klasik Oyunculuk kıdemli eğitmenidir. Denemeler yazdığı konular şunlardır: *Theorising Perfomance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (2010), *Theatre Noise: The Sound of Performance* (2011), *Studies in Musical Theatre* (2011) ve *Choruses: Ancient and Modern* (2013'te yayınlanacak). Bir konser piyanisti ve serbest çalışan bir tiyatro yönetmeni/yazarıdır ve özgün yapıtları Birleşik Krallık'ta ve Avrupa'da sahnelenmiştir.

CHRISTINE DYMKOWSKI 2012 Ekim ayına kadar Londra Üniversitesi Royal Holloway'de Dram ve Tiyatro Tarihi profesörüydü. IFTR/FIRT Feminist Tiyatro/Tiyatroda Kadınlar çalışma grubunun kurucularındandır, Edwardiyen ve çağdaş kadın oyun yazarları ve yönetmenleri hakkında kapsamlı yazılar yazmıştır ve bunların arasında *The Cambridge History of*

British Theatre (2004) için Cicely Hamilton'un *Diana of Dobson*'unun bir vaka çalışması da var. Shakespeare üzerine çalışmaları şunlardır: *Harley Granville Barker: A Preface to Modern Shakespeare* (1986); Cambridge University Press'in *Shakespeare in Production* serisinde (2000) 'The Tempest'; Ancient [and Modern] Gower: Presenting Shakespeare's Pericles', P. Butterworth (Der.), *The Narrator, the Expositor and the Prompter in European Medieval Theatre* (2007) ve 'Measure for Measure: Shakespeare's Twentieth-century Play' [*Kısasa Kısas:* Shakespeare'in 20. Yüzyıl Oyunu], Christie Carson'la birlikte hazırladığı *Shakespeare in Stages* içinde (2010). Ayrıca, yakında çıkacak *Fırtına*'nın yeni *variorum*unun* tiyatro tarihi editörüdür.

JOSETTE FÉRAL şu an La Sorbonne Nouvelle'de (Paris 3) profesördür, öncesinde ise Univerité du Québec à Montréal'de ders veriyordu. Yayınlanan birçok kitabı arasında: *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites* (2011), *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Cilt I, II ve III (1997, 1999, 2007), *Trajectoires du Soleil* (1999), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) ve *La culture contre l'art: essai d'économie politique du théâtre* (1990) vardır. Ayrıca, tiyatro teorisi üzerine birçok yapıtın editörlüğünü yapmıştır. En yenileri şunlardır: *Pratiques performatives: Body Remix* (2012) ve *Theatre Research International* için "Performansın Genetiği" üzerine, *Yale French Studies* için (Donia Mounsef'le birlikte) "Metnin Şeffaflığı: Çağdaş Sahne Yazarlığı" üzerine (2007) ve *SubStance* için "Teatrallik" üzerine (2002) özel sayılar.

ERIKA FISCHER-LICHTE Freie Universität Berlin'deki "InterArt" Uluslararası Doktora Okulu'nun (kuruluşu 2006) "İç İçe Giren Performans Kültürleri" üzerine İleri Çalışmalar Enstitüsü'nün (kuruluşu 2008) yöneticisi ve sözcüsüdür. ABD, Rusya, Hindistan, Japonya, Çin ve Norveç'te misafir profesörlükleri vardır. 1995'ten 1999'a kadar Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu'nun başkanlığını yaptı, Academia Europaea, Göttingen'deki Bilimler Akademisi, *Leopoldina* Ulusal Bilimler Akademisi ve Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi üyesidir. Çok sayıda yayınının arasında şunlar da vardır: *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of PoliticalTheatre* (2005) ve *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008).

BARBARA HODGDON Michigan Üniversitesi (emekli) profesörüdür. *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations, The End Crowns All: Closure and Contradiction in Shakespeare's History,* Shakespeare'in *IV. Henry*'sini metin ve performans yönünden araştıran iki kitap, *Henry IV, Parts One and Two* ve ağırlıklı olarak Shakespeare performansları hakkında, sahne ve film eserleri üzerine birçok deneme yazdı. *Hırçın Kız*'ın Arden 3 edisyonunun editörü ve *A Blackwell Companion to Shakespeare and Performance* adlı yapıtın ortak editörüdür.

---

* Değişik nüshalardan derlenmiş (eser). (ç.n.)

STEFAN HULFELD Avusturya, Viyana Üniversitesi'nde Tiyatro ve Kültürel Araştırmalar profesörüdür. İsviçre'de doğup eğitim gördü, Bern Üniversitesi'nde tiyatro araştırmaları ve Alman edebiyatı okudu. İsviçre Ulusal Bilim Vakfı'nın burslarıyla Berlin Serbest Üniversitesi'nde, Roma'daki Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo'da ve Londra'daki British Library'de konuk araştırmacı oldu. İkinci kitabı *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis* (2007), 16. yüzyıldan 20. yüzyıla, bir tiyatro tarih yazımı çalışmasıdır.

MARIUS KWINT Aberdeen Üniversitesi'nde kültür tarihi okudu ve doktora tezini Oxford Üniversitesi'nde, İngiltere'de sirk tarihi üzerine yazdı. Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nde ve Kraliyet Sanat Koleji'nde tasarım tarihi araştırma görevlisi, Oxford'da sanat tarihi okutmanı olarak çalıştı. Halen Portsmouth Üniversitesi'nde görsel kültür dersi vermektedir ve Londra, Wellcome Koleksiyonu'nda *Brains: The Mind as Matter* 2012 sergisinin konuk küratörüdür.

FIONA MACINTOSH Yunan ve Roma Dram Performansları Arşivi (APGRD) yöneticisi ve Oxford Üniversitesi St Hilda Koleji öğretim üyesidir. Yapıtları: *Dying Acts* (1994), *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914* (2005, Edith Hall ile birlikte) ve Sofokles'in *Oedipus Tyrannus'u* (Plays in Production serisi, Cambridge University Press 2009). Çok sayıda APGRD kitabının editörlüğünü yaptı ve bunların sonuncusu *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance* (2010).

ROS MERKIN Liverpool John Moores Üniversitesi'nde dram eğitmenidir. *The Glory of the Garden: English Regional Theatre and the Arts Council 1984-2009* ve editörlüğünü Kate Dorney'le birlikte yaptığı, Liverpool Tiyatrosu'nun 100. yılı için *Liverpool Playhouse: A Theater and its City* adlı yapıtlarında araştırmaları çoğunlukla yerel ve bölgesel tiyatro konusunda yoğunlaşmıştır.

DIEGO PELLECCHIA Doktora derecesini Londra Üniversitesi Royal Holloway'de, Noh tiyatrosunun Batı'da kabul görme tarihi üzerine bir tezle aldı. Usta Aktör Udaka Miçişige ile (Kongō Okulu) Noh şarkı ve dansı pratiği ve Uluslararası Noh Enstitüsü'nün bir üyesi olarak hem Japonya'da hem dışarıda performanslar yaptı. Araştırmaları Noh'un uluslararası bağlamda estetik ve etik etkileşimleri üzerinedir.

GRANT TYLER PETERSON Britanya'da alternatif tiyatronun tarihi, cinsiyeti ve cinselliği üzerine çalışmalar yayınladı. UCLA'dan bir MA ve Londra Üniversitesi Royal Holloway'den bir doktora sahibidir. HEFCE tarafından finanse edilen son araştırması sokak tiyatrolarının tarihsel bir incelemesini sunuyor ve Britanya'nın en uzun süre faaliyet gösteren sokak tiyatrosu gruplarından Ulusal Tiyatro Kumpanyası üzerinde yoğunlaşıyor. Peterson, Winchester Üniversitesi, Bath Spa Üniversitesi ve Royal Holloway'in konuk okutmanıdır.

THOMAS POSTLEWAIT Washington Üniversitesi Dram Okulu'nun doktora programında ders veriyor. İlk yayınları şunlar: *William Archer on Ibsen: The Major Essays* (1984), *Prophet of the New Drama: William Archer and the Ibsen Campaign* (1986) ve ortak editörlüğünü yaptığı *Interpreting the Theatrical Past* (1989). 1991'le 2011 arasında University of Iowa Press'te, kırktan fazla kitabın basıldığı, ödül kazanan "Tiyatro Tarihi ve Kültür İncelemeleri" dizisinin editörlüğünü yaptı. Son yıllarda *Theatricality* (2003) ve *Representing the Past: Essays in Performance Historiography* (2010) adlı yapıtların ortak editörlüğünü yaptı ve *Cambridge Intoduction to Theatre Historiography* (2009) adlı kitabı yayınladı.

WILLMAR SAUTER İsveç, Stockholm Üniversitesi'nde Tiyatro İncelemeleri profesörüdür; seyirciler ve tepki süreçleri üzerinde uzun süre inceleme yaptı. Ayrıca, Bronz Çağı kaya oymalarından 1960'ların serbest grup hareketlerine kadar İsveç tiyatro tarihi hakkında yazdı. Tiyatro etkinliği teorilerine yönelik ilgisini *The Theatrical Event* (2000) adlı kitabında belgeleriyle ortaya koydu ve *Eventness* (2006) adlı yapıtında özetledi. Nordik Tiyatro Araştırmacıları Birliği'nin kurucu üyesi ve ilk başkanı olup ayrıca Uluslararası Tiyatro Araştırmacıları Federasyonu'nun (IFTR/FIRT) başkanlığını ve Stockholm Üniversitesi Beşeri Bilimler Fakültesi'nin dekanlığını yaptı; halen Estetik Araştırmalar Okulu'nun yöneticisidir.

DAVID WILES Londra Üniversitesi Royal Holloway'de tiyatro profesörüdür. Yedisi Cambridge'den olmak üzere dokuz kitap yayınladı. Bunların arasında şunlar var: *Theatre and Citizenship: The History of a Practice* (2011) ve *A Short History of Western Performance Space* (2003). Maske kullanımına ve performans mekânına özel bir ilgi göstererek Yunan tiyatrosu ve Elizabeth Dönemi tiyatrosu hakkında geniş kapsamlı yayınlar yaptı. Kitapları Runciman, Criticos ve STR ödüllerinin aday listelerine girdi.

S.E. WILMER Dram Profesörü ve Dublin Trinity Koleji'nin Dram, Sinema ve Müzik Okulu direktörüdür. *Theatre, Society and the Nation: Staging American Identities* (2002) ve (Pirkko Koski ile birlikte) *The Dynamic World of Finnish Theatre* (2006) adlı yapıtların yazarıdır. Editörlüğünü veya ortak editörlüğünü yaptığı kitaplar: *National Theatres in a Changing Europe* (2008), *Native American Performance and Representation* (2009) ve (Audrone Zukauskaite ile birlikte) *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (2010). Ayrıca, Stanford Üniversitesi'nde ve Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi'nde konuk profesör olarak çalıştı.

Dizin

A
Abu-Lughod, Janet 178
Accademia Olimpica 253
alkış 217, 220
Allt, Nicky 126
Amato, Joseph A. 136, 138
Amblett 315
Amfitiyatro (Londra) 271, 277, 280
Apollinaire, Guillaume 41
Appia, Adolphe 44, 45, 74, 236, 237, 253
arşivler 329, 333, 335, 338, 376
Artaud, Antonin 34, 40, 51, 236, 238, 247
Aspelin-Haapkylä, Eliel 145, 150, 153
Astley, John 273, 274, 275
Astley, Philip 269, 270, 271, 273, 275, 277, 282
Asya Tiyatro Merkezi 206, 207
Aubignac, François Hédelin de 36, 39
Aydınlanma 47, 64, 65, 67, 68, 185, 332, 333
Azmy, Hazem 155

B
balad operalar 260
Bale Cemiyeti 335, 336
Balla, Giacomo 46, 51
Ballets Russes 255, 334
Balten, Pieter 228, 230, 232
Baltık Çevresi 143
Barba, Eugenio 46, 190, 236, 237, 238, 239, 242, 246, 248, 249
Barbieri, Nicolò 36, 39
barok 30, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 71, 79, 96
Barthes, Roland 188, 329
Baudrillard, Jean 357
Baugh, Christopher 53, 77, 85, 96
Bauhaus 256
Baxter, W.G. 315, 316, 317
Bayreuth Festivali 40
Beard, Thomas 293, 295, 296
Beatles 120, 129, 133, 134, 281
Beckett, Samuel 31, 52, 202
Benda, Georg 69
Beni Suef 171, 172, 174, 176, 177
Benjamin, Walter 96, 331, 344
Bernhardt, Sarah 217, 330, 344
Bernstein, Leonard 262
Beş Binler Tiyatrosu 109
Betterton, Thomas 308, 309, 328
Bial, Henry 344, 351, 367, 368
Billington, Michael 124, 136, 137
Bleasdale, Alan 131, 132, 135, 138
Blists Hill Viktoryen Kasabası 353
Blom, Philip 331, 344, 347
Brandon, James 190, 194, 265
Bratton, Jacky 21, 344, 347, 361, 369, 370, 371, 391
Brecht, Bertolt 41, 46, 50, 51, 52, 113, 237, 238, 247, 260, 261
Brewer, John 65, 76, 77, 358, 367, 368
Broadway 221, 226, 251, 258, 261, 262, 263, 265
Brockett, Oscar 52, 77, 199, 200, 209, 232
Brook, Peter 208, 236, 237, 241, 242, 246, 247, 249
Brown, John Russell 33, 129, 259, 265, 304
bugüncülük 17
Burckhardt, Jacob 83, 99
burlesk 258, 259, 260, 274
Burton, Richard 313
Bush-Bailey, Gilli 191, 348, 364, 369
Büyük Dionysia 106, 107

C-Ç
Cage, John 256, 257
canlılık 376
Canning, Charlotte 209, 305, 367, 368, 373, 383, 388
Canth, Minna 145, 147, 153, 219
Carlson, Marvin 57, 76, 123, 137, 178, 195, 373, 384, 390, 391
Castil-Blaze 334, 336, 345
Chambers, E. K. 209, 232, 307
Chigi, Agostino 47
Cirque du Soleil 266
Cocteau, Jean 255
Comédie Française 159, 334
commedia dell'arte 30, 66, 91, 92, 97, 237, 243
Copeau, Jacques 182, 236, 237, 243, 244, 248, 249
Covent Garden 60, 66, 270, 328, 336, 345
Craig, Edward Gordon 34, 44, 45, 51, 74, 237, 247
Cullen, Andrew 126, 328
Cumberland, Richard 65, 76
çizimler 306

D
Dalcroze, Emile-Jacques 244, 253
dans 39, 44, 49, 66, 73, 85, 102, 108, 110, 142, 143, 152, 181, 189, 193, 200, 206, 221, 222, 228, 241, 250, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 269, 335, 338, 341, 359, 360, 362
Davis, Tracy C. 77, 232, 351, 367, 369, 380, 388, 391
Delcuvellerie, Jacques 235, 242, 248
Deleuze, Gilles 205, 209
De Loutherbourg, Philippe James 30
Demosthenes 109
Devrient, Eduard 47, 52
De Witt, Johannes 89, 90
Diaghilev, Serge 255
Dibdin, Charles 270, 274, 276
Diderot, Denis 30, 64, 65, 70, 72, 76
din 36, 64, 87, 95, 291, 292, 297
dō 183
Dorset Gardens Tiyatrosu 62
Dromgoole, Dominic 127, 137
Drury Lane 30, 62, 69, 71, 76, 363
Ducrow, Andrew 10, 271, 283
Dullin, Charles 236, 237, 243, 248, 249
Durkheim, Emile 108, 115

E
Eisenstadt, Shmuel 186, 191, 193
e-kitap 374
el-Hâkim, Tavfik 10, 168, 170
el-Kassar, Ali 165, 168
el-Rihani, Naguib 165, 166, 178
Esslin, Martin 33
estetik 20, 25, 28, 31, 32, 35, 37, 38, 41, 43, 45, 48, 50, 54, 55, 61, 62, 65, 69, 71, 74, 83, 89, 110, 112, 121, 157, 161, 183, 186, 191, 219, 220, 221, 222, 223, 242, 243, 256, 264, 278, 279, 318, 357, 393
Ethelwold (Piskopos) 226, 227
Everyman (tiyatrosu) 31, 48, 125, 126, 133, 134, 135, 138, 139
Evreinov, Nikolai 43, 51

F
Farthing, Anna 365, 366, 368
Fearon, Kevin 125, 133
Ferguson, Niall 18, 19
Finlandiya 120, 121, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 149, 151, 152, 219
Fin Tiyatrosu (grubu) 149, 150, 151
Fitzgerald, Percy 74, 77
Floransa Camerata 252
fotoğraf 10, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 326, 327, 337
Freedley, George 198, 209
Frenckell, Ester-Margaret von 150, 153
Fried, Michael 65, 76
Fuchs, Georg 35
Fumaroli, Mark 238, 248

G
Gabrieli, Andrea 105, 253
Garrick, David 10, 30, 65, 68, 69, 76, 77, 233, 330, 344, 390
Gascoigne, Bamber 199
Gesamtkunstwerk 41, 46, 107, 256, 262

Giddens, Anthony 186, 193
Gielgud, John 11, 313, 318, 319, 336
Gilbert ve Sullivan 260
Glass, Philip 250, 257
globalleşme 97, 124, 174
Globe Tiyatrosu 11, 30, 61, 320, 356
Goethe 40, 68, 72, 265
Goethe, Johann Wolfgang von 40, 68, 72, 265
Goldoni, Carlo 35, 162
Gombrich, Ernst 56, 76
Gove, Michael 18
Gozzi, Carlo 35
Green, Elizabeth 'Betty' 11, 261, 371, 372
Gropius, Walter 256
Grotowski, Jerzy 40, 140, 190, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 247, 248
Groupov 235, 248
Guattari, Félix 205, 209

H
Hamdan, Cemal 156, 171
Hamlet 30, 79, 94, 95, 96, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 384
Hammerstein, Oscar 258, 261, 262
Harlan, Manuel 321, 322
Harrison, Jane Ellen 108, 109, 110
Hauptfleisch, Temple 213, 214, 232, 383
Hazlitt, William 312
Helavuori, Hanna-Leena 147, 153
Helsinki Festivali 142
Hickling, Alfred 129, 137
Hippisley Coxe, Antony 278, 283
Hodgdon, Barbara 86, 306, 329
Hofmannsthal, Hugo von 48, 49
Hotel Medea 338
Hrosvitha 29, 81, 99
Hulfeld, Stefan 32, 91, 219

I-İ
ibadet 226
Ibsen, Henrik 30, 37, 38, 43, 49, 113, 140, 197, 200, 206, 207, 219, 394
I. Dünya Savaşı 40, 167, 261, 335
II. Charles (İngiltere) 62
İnfitah 173
Ingegneri, Angelo 41
intermezzo 60
internet 288, 376, 379, 380, 381, 383, 384, 386
Irving, Henry 55, 73, 74, 261, 313, 314, 315, 316, 317, 328, 378
İsmail, Hidiv 158, 159, 160, 161, 162, 164, 176, 177, 178

J
Jackson, Anthony 352, 365, 367, 368
Japonya 121, 123, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 197, 198, 199, 201, 392, 393
Jarrett, Henry C. 263
Jarry, Alfred 33
Johnson, Boris 97, 130, 137, 151, 153, 282, 292, 305
Jones, Inigo 30, 60, 61, 76, 96, 97, 137, 309
Jonson, Ben 30, 100

K
Kabuki 183, 187, 189, 194, 198
Kandinsky, Wassily 253
Kantor, Tadeusz 140, 237, 238, 248
kata 188
Kean, Edmund 72, 73, 312, 337
Kelly, Frances Maria 363, 364, 391
Kemble, John Philip 313, 317
Kennedy, Dennis 51, 318, 329
Kernodle, George 61, 63, 76
Kershaw, Baz 265, 369, 376, 388
Kindermann, Heinz 198
Kirby, Dave 51, 126, 127, 128
Kittredge, G. L. 295, 304
klasik 27, 28, 30, 47, 48, 53, 57, 67, 79, 81, 84, 88, 89, 92, 93, 95, 96, 102, 103, 111, 142, 144, 148, 196, 197, 198, 215, 239, 252, 253, 260, 261, 263, 271, 276, 277, 340, 341, 342, 391
klasik tiyatro 103
köksap 205, 206, 207, 208, 338, 384
Koo Koo 371, 372, 375

koro 37, 38, 39, 105, 108, 110, 127, 226, 227, 259, 263, 342
Koskimies, Rafael 150
Koski, Pirkko 149, 151, 153, 154, 394
Kurtz, Ellie 323, 324

L
Laban, Rudolf von 39, 51, 342
Lanier, Jaron 382, 388
Larkin, Jonathan 134, 138
Lawless, Fred 126, 128, 129, 137
Lawrence, Thomas 313, 317
Leahy, Helen Rees 353, 368
Leary, Patrick 380, 388
Lehár, Franz 49, 260
Leigh Foster, Susan 359, 368
Lessing, Gotthold 68
Leyhausen, Wilhelm 342
Liverpool 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 346, 351, 365, 367, 393
Liverpool Tiyatrosu 126, 132, 393
Lyceum Tiyatrosu 73, 314
Lyotard, Jean-François 242, 249

M
Machiavelli, Niccolò 83, 94, 104
Maclise, Daniel 311, 312, 313, 314, 325, 328
Macready, William Charles 312, 313
Maeterlinck, Maurice 37, 38, 45, 219
Magelssen, Scott 344, 351, 367, 368
makrotarih 299, 305
Mander ve Mitchenson Koleksiyonu 336
Mandler, Peter 277, 282
Mantzius, Karl 197
Marlowe, Christopher 289, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 302, 303, 304, 305
Max Reinhardt 31, 40, 48, 74, 109, 115
Mayer, David 320, 328, 329
McBean, Angus 318, 319, 327
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 105
Meyerhold, Vsevolod 31, 38, 39, 45, 50, 51, 75, 236, 237, 238, 243, 247, 249
mikrotarih 75, 299, 305
Miyao, Jiryō 185, 193
Mısır 19, 121, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 196, 199, 201, 379, 390
Mnouchkine, Ariane 46, 208, 236, 237, 241, 243, 392
modernizm 27, 31, 32, 34, 48, 50, 182, 219, 253
Monk, Meredith 250, 257
Montague, Tony 267
Morozov, Evgeny 379, 388
Mozart, Wolfgang Amadeus 69, 142, 252
Mübarek, Cemal 175, 176
Mübarek, Hüsnü 121, 155, 172, 174
Muir, Ramsay 91, 99, 132
Murphy, Arthur 68, 76
Murray, Gilbert 109, 110, 328
müzeler 333
müzikal tiyatro 250, 251, 263, 264
müzikli tiyatro 30, 251, 252, 253, 254, 257, 264, 265
Myllyaho, Mika 142, 148, 149

N
Nakazato, Toshiaki 185, 193
Nasır, Cemal Abdel 168, 170, 171, 172, 173
natüralizm 30, 95
Nicholl, Charles 297
Nicoll, Allardyce 115, 197, 198, 209, 233
Nietzsche, Friedrich 30, 37, 108, 110, 115, 244
nihonjinron 182
Nijinski, Vaslav 40
Nishino, Haruo 194
Nitobe, Inazo 189, 193
Noh 121, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 237, 251, 393
Noh tiyatrosu 180, 181, 183, 184, 186
Nunnery, Liz 134

O
Offenbach, Jacques 260
Oksanen, Sofi 142, 147, 149
opera 47, 57, 59, 60, 67, 69, 72, 79, 142, 143, 145, 152, 215, 218, 219, 251, 252, 254, 258, 259, 260, 301, 335, 339
Opera Binası 59, 67, 159
opera seria 259, 260
Oscar Hammerstein 258, 261
oyunculuk tarihi 214

P
Paget, Derek 261, 265
Palais Garnier 334
Palladio, Andrea 67, 105
Palmer, Harry 263
Peacham çizimi 307
Phelan, Peggy 325, 329
Plautus 104
Poel, William 31, 61, 390
popüler tiyatro 49, 92
Postlewait, Thomas 51, 209, 210, 265, 289, 304, 305, 318, 329, 344, 367, 368, 373, 383, 388

R
Racine, Jean 30, 82
Rathbone, Philip 137
Ravisse, Paul 161
Rebellato, Dan 137, 263, 265
Reeves, John 198, 209
Reiko, Yamanaka 186
Reinhardt, Max 31, 40, 48, 75, 109, 110, 111, 112, 115, 238
Ricketts, John Bill 279
Roach, Joseph 209, 308, 312, 328, 350, 359, 367, 368, 369
Rodgers, Richard 258, 261
rokoko 54, 55, 66
romantizm 54, 55, 68, 75, 277
rönesans 29, 33, 54, 61, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 96, 104, 201, 226, 252, 253, 256, 295, 309
Rosenthal, Harold 336
Rosenzweig, Roy 381, 382, 388, 389
Rousseau, Jean-Jacques 68
Rowe, Nicolas 308, 309, 310, 311, 312, 321
Royal Sirk (Londra) 270, 274, 275, 276, 279
Royer, Alphonse 197

S-Ş
Sabbioneta 57
Sachsen-Meiningen Dükü Georg 55
sahne tasarımı 45, 54, 56, 58, 59, 61, 72, 74, 75, 76, 96, 262, 277
Saldır ve Bastır 42
Salzburg Festivali 31, 40, 48
Sannu, Yacub 161, 162, 163, 164
Sarlos, Robert K. 356, 357, 368
Sarma 338
Savonlinna Opera Festivali 142
Scala, Flaminio 30, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 159
Schoenberg, Arnold 254
Schwartz, Anja 349
Sedat, Enver 172, 173, 174
Şehata, Hazem 171, 172, 173, 174, 178
Sexton, James 132
seyirciler 55, 61, 62, 63, 65, 68, 70, 73, 75, 85, 94, 109, 114, 162, 173, 181, 190, 214, 217, 220, 221, 222, 223, 227, 231, 232, 315, 323, 326, 356, 357, 358, 365, 394
seyircilik 70
Shakespeare'in Globe Tiyatrosu 61
Shakespeare, William 28, 30, 38, 48, 53, 61, 72, 73, 74, 79, 82, 84, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 113, 184, 200, 221, 233, 237, 247, 262, 275, 277, 291, 292, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 317, 320, 321, 324, 325, 326, 328, 329, 334, 335, 339, 340, 344, 356, 357, 384, 390, 392
Shepherd, Simon 124, 136, 137, 345, 347
Shils, Edward 185, 193
Silverstone, Catherine 326, 329
Singleton, Brian 201
sirk 35, 48, 49, 109, 110, 142, 237, 243, 255, 266, 267, 268, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 393

Smeds, Kristian 148, 149
Société Internationale de la Danse 335
Söderström, Elizabeth 219
Sofokles 38, 84, 102, 105, 109, 113, 253, 393
Sondheim, Stephen 251, 258, 259, 262
Southern, Richard 76, 336, 343, 345, 388
Speaight, George 277, 282, 283
Stanislavski, Konstantin 38, 43, 70, 236, 237, 238, 241, 243, 246
Stockhausen, Karlheinz 256, 257
Stravinsky, Igor 250, 254
Strindberg, August 42, 140, 197, 217, 219, 220, 221, 232
Stroud, Neil 266, 282, 283
Strutt, Joseph 277, 283
Suzuki, Tadashi 190, 208

T
Tagore, Rabindranath 206, 207
Tampere Tiyatro Festivali 143
tarih yazımı 33, 102, 103, 277, 332, 351, 353, 370, 383, 393
Teatro Olimpico 30, 41, 105, 226
Terence 104
Theatre Histories 98, 100, 123, 124, 154, 185, 193, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 373, 388
Theatre Information Group 274
Thetard, Henry 279
Thiong'o, Ngugi wa 20
This Accursed Thing 353, 365, 368
Tin Pan Alley 261
Tiusanen, Timo 150, 153
Tiyatro Araştırmaları Derneği 277, 336, 347
Tocqueville, Alexis de 136, 138
Tokugawa, Iemitsu 180, 183, 184, 188
Toole Stott, Raymond 278, 283
Topelius, Zachris 143, 144, 146, 153

U
Ulusal Tiyatro Arşivi (Londra) 339, 347
Ulusal Tiyatro 135, 141, 146, 148, 149, 150, 168, 320, 331, 334, 339, 346, 347, 393
Union des Historiens du Cirque 279

V
Vasfi, Huda 175
Vega, Lope de 87, 95, 96
Vickery, Amanda 358
video 148, 326, 375
Vitez, Antoine 235, 237, 239, 240, 242, 246, 248, 249
Vollmoeller, Carl 111, 115

W
Wagner, Richard 30, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 52, 107, 108, 115, 142, 237, 255, 256
Walker, Jonathan 364, 365, 366, 368
Walker, Lynne 128
Walvin, James 351, 352, 353, 367
Weill, Kurt 252, 259, 260, 261
West End 132, 251, 274, 275, 391
Wickham, Glynne 99, 337
Wikipedia 348, 367, 372, 381, 382, 383, 389
Willson Disher, Maurice 277, 282, 283
Winckelmann, Johann 108, 112
Winet, Evan 204
Wöfflin, Heinrich
Wren, Christopher 62, 63

Y
Yeniden canlandırma 350
yeni tarihçilik 91
Yokomichi, Mario 193
Younge, Gary 130, 137
Youssef, Vahbi 165, 178
YouTube 127, 326, 370, 375, 376
Yunan ve Roma Dram Performansları Arşivi (Oxford) 339, 393

Z
Zeami Motokiyo 183
Zola, Emile 30, 42, 74, 219

Akademisyenler, amatör tarihçiler ve oyuncular tiyatro tarihini farklı şekillerde, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde biçimlendirdi. Bu kitapta öğrencilere, tiyatro meraklılarına ve elbette genel okurlara tiyatro tarihini incelemenin ve yazmanın en önemli yönleri hakkında kolay anlaşılır ve ilgi çekici bir dizi makale sunuluyor. Farklı konularda katkıda bulunanlardan oluşan uluslararası bir ekip, tiyatro tarihinin nasıl oluştuğunu araştırırken, tarihsel olgularla siyasi ve sanatsal gündemlerin birbirine nasıl bağlandığını gösteriyor ve tarihin bizim için neden önemli olduğunu açıklıyorlar. Tiyatronun ne olduğu konusunda anlayışımızı zenginleştirecek merkezi bir girişle başlayan kitap, dünyanın başka yerlerinden ve müzikli tiyatro ve sirk gibi alanların performansçılarından alternatif bakışlarla yol alıyor. Tarihin "demokratik" internet çağında nasıl yazıldığına bakışla sonlanıyor ve globalleşmiş dünyamızda tiyatro tarihine yeni bir perspektif sunuyor...



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN-13: 978-605-314-374-1
9 786053 143741

45 ₺