Memet Fuat

TİYATRO TARİHİ



MSM YAYINLARI

(Müjdat Gezen Sanat Merkezi)
MSM'de 1. Baskı: 2000
2. Baskı: 2003
3. Baskı: 2010
Ziverbey Durağı No: 48, Kadıköy-İstanbul
Tel. 216. 348 80 72-73

Ofset Hazırlık:
Mitos-Boyut Yayınları / **TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.**
Kazancı Yokuşu 18/12; Taksim/Beyoğlu, 34437 İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: mitosboyut@gmail.com
www.mitosboyut.net

MSM YAYINLARI

TİYATRO TARİHİ

Derleyen:
Memet Fuat

MSM YAYINLARI

TİYATRO TARİHİ

TEŞEKKÜR

O'nu altmışlı yılların başında tanıdım. İlk amatör tiyatro çalışmalarımızda bize ağabeylik etti. Memet Abimiz oldu. Yıllar sonra yine buluştuk Memet Fuat'la.

Sevecen mavi bakışları dolaylı da olsa bana hep "Mavi Gözlü Dev"i anımsatır... O'na bu kitabı karşılıksız öğrencilerime ve tüm tiyatroseverlere bağışladığı için teşekkür ediyorum.

Müjdat Gezen
2000

DÖRDÜNCÜ BASIMA ÖNSÖZ

Bu kitabın ilk basımı 1961 yılında yapılmıştı. Demek ki kırk yıl öncelerden ses veren bir deneme. Gençlere, yeni yetişenlere yararlı olmayı amaç edinmiş bir yayımcı, Varlık Yayınevi'nin sahibi Sayın Yaşar Nabi istemişti benden böyle bir kitap hazırlamamı. Okur olarak kimleri düşündüğünü biliyordum: Gençler, öğrenciler, öğretmenler.

Kaynak olarak elime verdiği İngilizce yapıt 500 sayfalık, içi özel çizilmiş resimlerle dolu, büyük boy, çok hoş bir yapıttı: Kenneth Macgowan ile William Melnitz'in The Living Stage adlı yapıtı. Amerikalılar için yazılmıştı. Türk tiyatrosundan biç söz etmiyordu. Benden istenen ise Türkler için yazılmış, 300 sayfalık, küçük boy, az resimli bir kitaptı. Büyük bir kitaptan, değişik bir okura, küçük bir kitap çıkaracaktım.

Sayın Yaşar Nabi'nin verdiği The Living Stage'i temel kaynak olarak önüme koydum. Birkaç İngilizce kitap daha buldum: The Theatre, Shelden Cheney; A History of the Theatre, Freedley ile Reeves; The Dramatic Story of the Theatre, Dorothy ile Joseph Samachson; The New Theatre Handbook, Bernard Sobel; The Playwright as Thinker, Eric Bentley.

Elimin altındaki Türkçe kitaplar ise şunlardı: Tiyatro Tarihi, cilt 1, Bedrettin Tuncel, İngiliz Tiyatrosu Tarihi, cilt 1, İrfan Şahinbaş; İngiliz Edebiyatı Tarihi, Halide Edip Adıvar; Elizabeth Devri Tiyatrosu'nda Soytarılar, Mina Urgan; Shakespeare, Mina Urgan.

Gerçi yer yer bütün bu kitaplardan yararlandım, parçalar, görüşler, yargılar aldım, yine de elinizdeki kitabın büyük bir bölümü The Living Stage'in çok serbest bir özeti gibidir.

Türk tiyatrosunu anlatan on yedinci bölümü ise Refik Ahmet Sevengil'in iki kitabından yaptığım alıntılarla oluşturdum. Biri, Eski Türklerde Dram Sanatı, Devlet Konservatuvarı Yayınları arasında 1959'da basılmış, 90 sayfalık çok ilginç bir çalışma. Öbürü, Türk Tiyatrosu Tarihi, 1934'te iki cilt olarak Kanaat Kütüphanesi'nce yayımlamış, verdiği bilgilerde, içindeki resimlerle hem çok yararlı, hem de çok tatlı bir yapıt. Baskı bakımından da öyle.

Elinizdeki kitabın ikinci basımını 1970'te, üçüncü basımını 1984'te

yine Varlık Yayınevi yapmıştı.

Üçüncü basıma yazdığım önsözde, ilk basımın yapıldığı 1961 tarihini düşünerek şöyle demiştim:

"O günden bu güne, tiyatro kitaplığımız inanılmayacak bir gelişme gösterdi. Metin And, Sevda Şener, Özdemir Nutku, Cevat Çapan gibi tiyatroyu doğrudan uğraş edinen araştırmacılarını, incelemecilerin yanı sıra, Cevdet Kudret, Baha Dürder, Niyazi Akı, Aziz Çalışlar gibi edebiyat adamlarımız da bu alanda çok değerli, yararlı yapıtlar yazdılar. Bugün tiyatroyla ilgilenen bir vatandaşımız tiyatro alanındaki birçok bilgiye kendi dilinde kolayca ulaşabilir.

"Bu kitabı hazırladığım günleri düşünüyorum: Metin And'ın Gönlü Yüce Türk'ü ile Kırk Gün Kırk Gece'si, Özdemir Nutku'nun Tiyatro ve Yazar'ı... Arkası çığ gibi inecek tiyatro kitaplığımızın o günlerde yayımlanmış olan ilk ürünleri bu kadarcıktı.

"Yirmi iki yıl sonra yeni bir baskı için Tiyatro Tarihi'ni gözden geçirmem istenince, yabancı kaynaklara başvurmam gerekmedi. Özdemir Nutku'nun iki ciltlik koskoca Dünya Tiyatrosu Tarihi; Metin And'ın Türk Tiyatrosu kitapları, Tiyatro Kılavuzu; Aziz Çalışlar'ın Gerçek Tiyatro Sözlüğü aradığım bilgileri kolayca bulduğum kaynaklar oldu."

Evet, böyle demiştim 1984 basımının önsözünde. O günden bu güne on altı yıl daha geçti. Kim bilir bu arada tiyatro üstüne ne kitaplar yayımlanmıştır. Ben artık çok yaşlandım, evden çıkamıyor, izleyemiyorum.

Müjdat Gezen kendi gençlik günlerinin, tiyatroyla yeni tanışanlar için hazırlanmış bu alçakgönüllü kitabını bastırıp öğrencilerine bedava dağıtmak istediğini söylediği zaman ne kadar sevindiğimi anlatamam.

Yaşamımın büyük bir bölümünü çocuklar, gençler için karşılık beklemeden harcamış olmanın mutluluğunu duydum yeniden.

Hiçbir ülkenin parasının geçmediği Altınyurt Kulübü'nde, Müjdat Gezen ile Savaş Dinçel'in, tiyatronun ilk basamaklarını çıkarken Molière oynayışları geliyor gözümün önüne. Yıllar sonra yine bir güzellikte buluşmak varmış.

Dilerim yetiştirdiğiniz çocuklar da sözler gibi olsun...

Memet Fuat

Çamlıca, Nisan 2000

BİRİNCİ BÖLÜM

TİYATRONUN İLK İNSANLA BAŞLAYIŞI

Genel bir Tiyatro Tarihi'nin ilk sayfalarını karıştırırsanız, "Tiyatronun 3000 yılı" ya da "Tiyatronun 2500 yılı" gibi sözlerle karşılaşırsanız. Bu sözler Eski Yunan'dan, Judea'dan (Filistin'in güneyi), Mısır'dan başlayıp günümüze kadar uzanan Tiyatro için, bildiğimiz Tiyatro için söylenmiş sözlerdir. Oysa Thespis'in, Aiskhylos'un arkasında iki bin yıllık yer yer yazılmış, on binlerce yıllık da yazılmamış bir tarih yatıyor. Tiyatro denince bugün aklımıza gelen sanat türünün nasıl başladığını, nerede başladığını aşağı yukarı biliyoruz. Azıcık daha geri gidersek, Eski Yunan'daki o yüce tiyatronun kaynakları olarak Mısır'la, Babil'le, Suriye'yle, Kıbrıs'la, Trakya'yla, Anadolu'yla, Girit'le ilgili yarı masalımsı bilgilerimiz de var. Ama ondan öncesi? Karanlık, belirsiz kesinlikleri olmayan, yine de çok ilgi çekici bir yol-mitler, büyüler dünyası içinden-tarih öncesi insanına doğru uzanıyor.

Fransa'nın güneyindeki bir mağara duvarında bulunan erkek geyik kılığına girmiş, maskeli büyücü resminin, en aşağı on bin yıl, belki de elli bin yıl önce çizilmiş olan o resmin karşısında durduğumuz zaman bile, tiyatronun başlangıcından çok uzaklarda olduğumuzu bilmeliyiz.

Tiyatro, oyun sanatı, dinden de eskidir. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış oluyor. Taklit yoluyla yapılan büyünün ardından, dansla, müzikle, maskelerle yapılan büyü, yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma törenleri geliyor. Büyüme, olgunlaşma, topluluğun üyeliğine alınma törenlerineyse söz, konuşma gerekiyor. Atalar tanrılaşıyor, onlara dansla, türkülerle tapınılıyor. Tapınmak mitleri getiriyor. "Millet oynanarak anılırsa, gösterilirse soy gelişir, topluluk yaşar" inancı yerleşiyor. Trajedi doğuyor, arkasından komedi, sonra da salt bir eğlence olarak oynanan

tiyatro.

Sophokles'i, Shakespeare'i, Ibsen'i, Brecht'i anlamak isteyenlerin ilkel büyüleri, maskeleri, yağmur yağdırma törenlerini bilmeden şart mı? Çağdaş tiyatroyu anlamak için ilk insandan yola çıkmak kaçınılmaz bir şey mi? Değil belki.

Kimi düşünürler Batı Tiyatrosu'nun başlangıcı olarak Eski Yunan'ı, ya da Mısır'ı alıyorlar. Kimi de Tiyatro Tarihi'ni yalnızca Batı Tiyatrosu Tarihi gibi düşünmek istemediğinden, Çin, Japon, Hint tiyatrolarıyla başlıyor. Bu gibi kitaplarda ilkel insanlar üzerine söylenenler ya önsözlerde kalıyor, ya da iki üç sayfalık, küçücük bölümlerde, Öte yandan, ilkel tiyatroya uzun bölümler ayıran düşünürlerin gittikçe çoğaldığı da bir gerçek.

İKİ ÇEŞİT TİYATRO

Tiyatronun tarihini kolaylaştırmak, basitleştirmek, ya da karışıklaştırmak bizim elimizde. "Tiyatro" sözcüğüne yükleyeceğimiz anlamla bu kolaylığı, ya da karışıklığı kendimiz yaratabiliriz.

Bugün "tiyatro" deyince aklımıza gelen şey nedir? Onu bir düşünelim. Bir yerde tiyatronun olabilmesi için şunların bir araya gelmesi gerekiyor.

1- Yazılmış bir oyun;

2- Onu oynayacak oyuncular;

3- Seyirci yeri, sahne, dekor, giysi, ışık, ya da bunlardan bir kaçı;

4- Seyirci.

Sophokles, Shakespeare, Ibsen deyince akla gelen "tiyatro" bu. Karışık, çok yönlü bir sanat.

Bir de şöyle diyebiliriz. Küçük çocuğun "evcilik" oynaması, ya da Avustralya yerlilerinin "canoe" dansı da bir tiyatro olayıdır. Böylece ta ilk insana dönüyoruz. Bu karışık olmayan, çok basit, ilkel bir tiyatro. O kadar basit ki "tiyatro" sözcüğünü öbür anlamıyla kullanmaya alışmış kimselerce yadırganıyor. En iyisi bir ayırma yapmak.

Sophokles, Shakespeare, Ibsen deyince aklımıza gelen sanata "tiyatro" diyelim.

Öbürüne "tiyatro olayı" ya da "tiyatro edimi" denebilir. Ama en

açığı, en kestirmesi "ilkel tiyatro" demek sanırım.

Karışık, çok yönlü bir sanat olan "tiyatro"nun tarihi, tersine, karışıklıktan uzak, açık, kolay anlatılabilen, kolay anlaşılan bir tarih. 2500 yıllık bir tarih.

Basit bir sanat olan "ilkel tiyatro"nun tarihi ise iyice karışık, anlatılması güç, bilinmeyen, karanlık yerleri pek çok, kesin bilgileri az, on binlerce yıllık bir tarih.

İşte bu yönden bakarsak-dansta, maskelerde, büyüde, atalara, hayvanlara, tanrılara tapmakta Aiskhylos'u hazırlayan öğeler bulunduğunu kabul edersek-tiyatronun hem en yaygın, hem de en eski sanat olduğunu kolayca anlarız.

Günümüzde de ilkel insan toplulukları var. Bunlar ayrı anakaralarda, çeşitli adalarda yaşıyorlar. Hemen hemen hepsinin bir ilkel tiyatrosu bulunduğu görülüyor. Uygarlık yolunda bir tiyatro olayına ulaşamayacak kadar geri kalmış hiçbir şey yok yeryüzünde bugün. Öte yandan, çağımızın ilkel insanları ile ilk insanlar arasında büyük benzerlikler olduğu kabul ediliyor. Tarihin karanlıklarına doğru inildikçe, büyü alanında, taklit alanında pek çok şeyin ufak tefek değişikliklerle günümüze kadar ulaşabildiği anlaşılıyor. Demek ki çağdaş ilkel topluluklarda görülen tiyatro olaylarını inceleyerek tarih öncesi insanların tiyatro olayları üzerine, başka bir söyleyişle, başlangıçtaki ilkel tiyatro üzerine bilgiler edinebiliriz.

Ama önce tiyatronun doğuşu konusundaki iki ayrı görüşü gözden geçirelim.

İKİ AYRI GÖRÜŞ

Kimi düşünürlere göre yeryüzünde ilk sanat dans. Bütün öbür sanatların anası. Dansın gelişmelerinden şiir, müzik, sonra da bir öykü, bir olaylar dizisi (plot) ile birlikte tiyatro doğuyor.

Oysa biz az önce tiyatronun doğuşunu başka türlü anlattık. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış oluyor, dedik. Bu ikinci görüşe göre tiyatro "taklit'ten doğuyor. İlk sanat.

Bütün öbür sanatların anası. Dans, şiir, müzik arkadan geliyor.

Bu iki görüşten hangisinin doğru olduğu kesinlikle bilinemez. İkisinin de ilgi çekici, kandırıcı yanları var.

İlkin, dansı öne alanların tiyatronun başlangıcının nasıl anlattıklarını görelim.

ÖNCE DANS

İlkel insan yiyeceğini, sığınacağı yeri sağladı mı, arkasından dans gelir. Dans duyguların, heyecanların ilk ortaya vuruluş yolu, sanatların başlangıcıdır.

Uygar insanlar, günümüzün bilgili, iyi bir eğitim, iyi bir öğrenim görmüş kişileri bile, sırasında aşırı bir heyecanı, bir sevinci hareketlerle anlatmak gereğini duyarlar, elini, kolunu oynatır, sıçrar, oldukları yerde dönerler. Dili, konuşma aracı çok basit olan ilkel insanlar ise duygularını anlatabilmek için hareketlerden bol bol yararlanmak zorundadırlar. Hareketin anlaşma alanında ne derece önemli olduğunu şu örnek açıkça göstermektedir. Çağımızın en ilkel insanları kabul edilen Avustralya yerlileri arasında el, kol hareketleri yapmadan derdini anlatamayanlar vardır, o yüzden de karanlıkta kalınca konuşup anlaşamazlar.

Hareketleri bir ölçüye bağlamak, dansa yöneltmek isteğini ise tabiatın etkilerinde aramalıyız. Dalgalar belli aralarla gelir, güneş, ay belli aralarla doğup batar, yüreğin atışı belli aralarladır. Doğa ilkel insanı içten, dıştan ölçülülüğe, ritme doğru çeker. Hareketlerle konuşmak, hareketlerle derdini anlatmak en yüksek noktasına dansta ulaşır.

Hem hoşlandığı için, hem de isteklerini ortaya koymak, onların gerçekleşmesini sağlamak için dans eder ilkel insan. Tanrılarına dansla söyler söyleyeceğini, duası dansladır, dansla teşekkür eder. Bu hareketlere tiyatro denemez elbette, ama tiyatronun başlangıcı budur. Dans günümüzde de var, ayrı bir sanat olarak var. Tarihinin, gelişmesinin bir noktasında çok daha geniş bir sanatın, tiyatronun ortaya çıkmasını sağlamış, kendi de ayrı nitelikleriyle günümüze kadar gelmiş, Kamboçya'da tiyatro oynanan yere verilen ad "dans-evi"dir. "Dans eden insan biçimi" en eski sanat ürünlerinde bile yer alır.

Dans yalnız tiyatronun değil, tiyatronun içinde yer alan öbür sanatların da kaynağıdır. Dans eden insanın çıkardığı sesler, vücudun, ayakların ritmine uymuş, savaş şarkısını, duayı, sonunda da ölçülü sözü, şiiri doğurmuştur. Müziğin de danstaki ritimden, ayakların yere vuruluşundan, ellerin çırpılısından, davul seslerinden doğduğu açıktır.

Demek ki dans bütün sanatların anası. Danstan tiyatroya ne zaman geçilmiş oluyor? Onu da belirtelim: Ug ya da Kar totemine bağlılığını göstermek için, ya da kazandığı bir savaşı, kavgayı kutlamak için dans ediyorsa, bu bir tiyatro olayı değildir. Ama kavgasını anlatmak, neler yaptığını göstermek için dans ediyorsa, düşmanını nasıl gördüğünü, nasıl sokulduğunu, nasıl üstüne atıldığını, nasıl vuruştuğunu, nasıl öldürdüğünü, nasıl kafasını kestiğini dansla anlatıyorsa tiyatronun çok yakınına gelmiştir.

Dansı öne alanlar tiyatronun başlangıcını böyle anlatıyorlar. Bir de "taklit'i öne alanları dinleyelim.

ÖNCE TAKLİT

Aristoteles Eski Yunan tiyatrosunun özelliklerini belirtirken, Poetika'sının dört bölümünü "taklit" sözcüğüyle doldurmuştur. Değişik amaçlarla, çeşitli anlamlar yükleyerek kullandığı bu sözcük (mimesis) iki tümcesinde tiyatronun nasıl başladığını belirtecek bir güç kazanıyor:

Taklit insanın çocukluğunda başlayan, doğadan gelme bir özelliğidir, daha aşağı hayvanlara üstünlüklerinden biri de budur, en taklitçi yaratık olması, taklit yoluyla öğrenmeye başlaması. Sonra yine bütün insanların doğadan gelme başka bir yanları da taklide dayanan işleri seyretmekten tat almalarıdır.

Çoğu ruhbilimciler maymunların, köpeklerin, kedilerin, farelerin de birtakım hareketleri taklit etmeyi öğrenebildiklerini söylemekte, ama insandan daha aşağı hayvanlarda bir taklit içgüdüsü olduğunu kabul etmemektedirler. Öte yandan, taklidin insanoğlunda bir "içgüdü" niteliği gösterdiğine inanan ruhbilimciler de çok değildir, çoğunluk bir "taklit yeteneği"nden, ya da "taklit eğilimi"nden söz edenlerdedir. Ama çok güçlü bir eğilim. Üstelik insanoğluna belli bir tat da veriyor. On binlerce yıldır analar, baba-

lar çocuklarını bu eğilimden yararlanarak eğitiyorlar.

İnsan doğada gördüğü biçimlerin taklidi olan şeyler yapmaktan hoşlanıyor, başka insanların, hayvanların hareketlerini taklit etmekten de hoşlanıyor. Sanatların temelinde bu hoşlanmanın yattığı söylenebilir. Taklitle anlatma, taklitle büyü, sonra dans, şarkı, törenler. Taklit etmenin, taklit edenleri seyretmenin tadı çağımızda da uygar insanları oyunlar yazmaya, oynamaya, oynayanları seyretmek için tiyatroları doldurmaya çekiyor.

Aristoteles nedense Yunan tiyatrosunun başlangıcındaki dinsel etkiler üzerinde durmamıştır. Diyonisos Şenlikleri'ni elbette ki biliyordu. Taklit yoluyla tapınmanın tiyatro bakımından önemini belirtebilirdi. Hiç değilse, doğaya yön vermek amacıyla yapılan büyü törenlerinden söz etmeliydi. Tiyatronun "taklit"ten doğup nasıl geliştiğini anlayabilmek için bu törenlerin kaynağına inmek gerekir.

TAKLİT YOLUYLA BÜYÜ

İnsan avcılıkla başlıyor. Avının üstüne ağaçların arasından fırlayıp atılacak durumda değilse, diyelim bir açıklıkta avlanıyorsa, ister istemez avlayacağı hayvanın biçimine girecek, hareketlerini taklit edecek, ayrı bir yaratık olduğunu, düşman olduğunu sezdirmeden onun yanına yaklaşmaya çalışacaktır. Eskimoların ayıbalığı, Kızılderililerin "buffalo" avlarken yaptıkları gibi.

Sonra avcı bağlı olduğu topluluğa dönüyor. Avını kutluyor, avcılığını övüyor. Hayvanın derisini sırtına alıp hem av, hem avcı oluyor, başlıyor oynayarak anlatmaya. Bu tiyatronun başlangıcı, ama daha büyü, bilinmeyen güçlere inanmak, din yok ortada.

Büyü insanoğlunun ava çıkmadan önce dans etmesiyle beliriyor. Şöyle bir inanç gelişmiş artık ilkel insanda: Avlanacak hayvanlar, sonra onların öldürülüşleri taklit edilirse, çok hayvanla karşılaşılır, av da başarılı geçer. Önceleri yalnızca hayvanlar taklit ediliyor, avcılar girmiyor aralarına. Zamanla daha tiyatroya yaklaşıyor bu büyü. Kimi hayvan biçimine giriyor, kimi avcı oluyor, karşılıklı oynuyorlar. Güney Fransa mağaralarında görülen ilkel resimler, mızraklanmış hayvan resimleri de büyüyle ilgili. O resimlerin önünde belki de avcılar dans ediyorlardı.

Bu çeşit büyünün dinden çok bilime yakın olduğu söylenebilir. Basit, yararlı bir amacı var. Doğaya yön vermek, doğayı istediği yana çekmeye çalışmak. İnsanoğlu avcılıktan çiftçiliğe geçince, yağmur ya da güneş için yapılan büyüler, "dua"lara yöneliyor. Dine doğru bir gidiş. Kahramanlar, atalar tanrılaşınca da onların başlarından geçenleri anlatmak, oynamak gereği duyuluyor. Bir çeşit tapınma. Tekrarlanan oyunlar ise hem oyunculuğu, hem de oyun yazarlığını getirmiş oluyor.

Taklidi öne alanlara göre dans, tiyatroya giden yolda taklidin yardımına koşan ilk sanat. Çağdaş ilkel insanlardan dans örnekleri vermeye geçmeden önce bu ikinci görüşü savunan bir yazarın tiyatroyu başlatışını okuyalım. Masalımsı, ama çok ilgi çekici bir anlatış.

'OOK' ASLAN OLDU

Kendimizi Taş Çağı'nda düşünelim, mağara adamları, mamutlar, Altamira duvar resimleri çağı. Gece. Hep birlikte bir ateşin çevresinde oturuyoruz. -Oook, Pow, Glup, küçük Zowie, hepimiz. Ateşin şu yanında soyun önderleri yan yana oturuyorlar -en güçlü erkekler, en hızlı koşanlar, en iyi dövüşenler, en çok dayananlar. Bir aslan öldürdüler bugün. Bu coşturucu olayın heyecanı içindeyiz. Hep onu konuşuyoruz...

Aslanın derisi ateşin yanına uzatılmış. Birden önderlerden biri ayağa fırlıyor:

"Ben öldürdüm aslanı! Ben öldürdüm! Ben kovaladım! Üstüme atıldı! Sapladım mızrağımı! Yere yıkıldı! Cansız kaldı!" Bize anlatıyor. Dinliyoruz. Sonra birden aklına bir şey geliyor. "Daha iyi anlatacağım size. Bakın! Şöyle oldu! Göstereceğim şimdi!"

O anda tiyatro doğuyor.

Devam ediyor önder: "Çevreme toplanın -sen, bir de sen, bir de sen- buraya, yaklaşın iyice, yanıma gelin...

"Sen, Ook, şuraya -ayakta dur sen, aslan ol. İşte derisi aslanın. Al onu sırtına, aslan ol, ben seni öldüreceğim, göstereceğiz nasıl oldu."

Ook ayağa kalkıyor. Deriyi omuzlarına alıyor. Elleriyle dizlerinin üzerinde dört ayak olarak homurdanmaya, kükremeye başlıyor. Ne kadar korkunç! Elbette aslan değil gerçekten. Biliyoruz.

Gerçek aslan öldü. Bugün öldürdük. Elbette Ook aslan değil. Elbette değil. Hem aslana benzemiyor da.

"Boşuna çalışma bizi korkutmaya. Ook. Biliyoruz. Korkmuyoruz senden."

Yine de akıl ermez bir yoldan, Ook aslan oldu. Artık bizlere benzemiyor, bizler gibi değil. Ook o, biliyoruz, ama hem de aslan.

Şimdi bu iki adam -yeryüzünün bu ilk iki oyuncusu- avın nasıl geçtiğini gösterecekler bize. Anlatmıyorlar, söylemiyorlar. Gösteriyorlar. Bizim için oynuyorlar. Avcı pusuda. Aslan homurdanıyor. Avcı kaldırıyor mızrağını. Aslan anlatıyor. Hepimiz heyecanla, korkuyla çığlıklar atıyor, bağırışıyoruz- ilk halk korosu. Mızrak savruluyor. Aslan düşüyor, cansız kalıyor.

Tiyatro sona erdi.

ÇAĞDAŞ İLKEL İNSANLAR

İlk insanı anlamanın bir yolu da çağdaş ilkel insanlara bakmak. Tiyatro tarihçileri bu yola sık sık başvuruyorlar. İlk insanlar üzerine söyledikleri daha çok bu yoldan edindikleri bilgilere dayanıyor, diyebiliriz. Biz de çağdaş ilkel insanların danslarını, tiyatro olaylarını gözden geçirelim, örnekler verelim.

Av getirme, ya da av çoğaltma dansları var, yağmur yağdırma, güneş açtırma dansları var, savaş dansları var. Hep bir amaca yönelen danslar. Bu arada bir amacı olmadığı söylenen danslar da var. Hatırlamak için, bir olayı yeniden yaşamanın tadını tatmak için...

Avustralya yerlilerinin Canoe Dansı da o çeşit danslara örnek olarak gösteriliyor. "Canoe" yerli kayığı demek, hafif kayık. Dans şöyle:

Kadınlar, erkekler sıra sıra diziliyorlar. Ellerine sopalar alıyorlar, kürek yerine. Vücutlar hareket etmeye başlıyor, sopalar da kürreklerin suya girip çıkışını örnek alan bir ritme uyuyor. Hep birlikte kendilerini kaptırıp gidiyorlar.

Yakın, belli bir amacı yok bu dansın. Bir tat alma, bir "zevk" işi daha çok. Günlük amaçlara yönelen danslardan bu çeşit danslara geçiş, sanat yolunda ileri doğru atılmış bir adımdır. Bunların arkasından komediler, aşk öyküleri gelecek.

BİR AMACA YÖNELEN DANSLAR

Kuzey Missouri'deki Mandan Kızılderililerinin etsiz kaldıkları zaman başvurdukları dansa "Buffalo Gel" dansı deniyor. Tanrılar bu isteğe karşılık vermekte gerekir, yaban öküzlerini göndermezlerse, dans sona ermiyor, günlerce sürüyor. Aralarla, dans edenler değişe değişe. Gözcüler bir Buffalo sürüsünün göründüğü haberini getirince, dans da bitiyor. Şöyle devam ediyorlar.

On iki kişi Buffalo kılığına giriyor, boynuzlu Buffalo kafaları giyiyor, kuyruklar takıyorlar, sonra bir çember çizerek başlıyorlar dönmeye. İlk yorulup düşen vurulmuş sayılıyor, taklit hareketlerle derisi yüzülüyor. Sonra onun yerine bir başkası giriyor, yeniden başlıyorlar.

Toprağa verilen önem arttıkça yağmur yağdırma danslarının önemi de artıyor. Güney Batı Kızılderilileri arasında büyücünün en önemli işi yağmurculuktur. Günümüzde yalnızca ilkel topluluklarda değil, ilkel olmayan topluluklarda da yağmur yağdırma törenleri yapıldığını biliyoruz.

İKİ SAVAŞ DANSI

Hindistan'ın kuzey doğusunda Naga'ların bir savaş dansı:

Önce savaşçılar geçiyor sırayla, sonra birlikte ilerliyor, geri mızraklarını savuruyorlar. Savaş düzeni içinde sürünerek geliyorlar, yere yapışıyorlar iyice, yalnızca kalkanlardan bir çizgi görünüyor. Düşmana yeterince yaklaşınca fırlayıp saldırıyorlar. Düşmanlarını öldürünce yerden çimenleri kökleriyle birlikte söküp çıkarıyorlar, baltalarıyla vurup ikiye bölüyorlar, böylece kafalar da kesilmiş oluyor. Öldürdükleri adamların kafaları (çimen kökleri) omuzlarında köye dönüyorlar. Köyde kadınlar onları zafer türküleri, danslarla karşılıyor.

Borneo yerlilerinin bir savaş dansı, ya da oyunu:

Bir savaşçı ayağındaki dikeni çıkarmakta, ama çevresinde pusuya yatmış bir düşman olabilir diye, silahları elinin altında hep tetik duruyor. Gerçekten de bir düşman birdenbire ortaya çıkıveriyor, saldırmalar, savunmalar, sonra bir atılış, düşman yere düşüp ölüyor. Sözsüz oyunla (pandomim) kafası kesiliyor... Derken kor-

kunç bir şey anlaşılıyor, savaşçı bir düşmanı değil, kendi kardeşini öldürmüş bilmeden. Dans dayanılmaz bir havaya giriyor, savaşçı üzüntüden kendini yitiriyor, çırpınmaya başlıyor, Bunun üzerine büyücü çıkıyor ortaya, yaptığı büyülerle onu çıldırmaktan kurtarıyor.

İLKEL KOMEDİ

Yukarda günlük amaçlara yönelmeyen bir danstan, "Canoe Dansı"ndan söz açmıştık. Birlikte hareket etme tadından başka bir amacı yoktu o dansın. Çağdaş ilkel insanlar bu alanda daha da ileri gitmiş, av ya da savaş oyunlarını komediye çevirmişler. Kahramanın yerini soytarı almış. Bütün gücüyle silahını savuran ama bir türlü tutturamayan, ya da başkasına atıp başkasını vuran gülünç kişiler girmiş oyunlara.

Avustralya yerlilerinin şöyle bir dansları olduğu söyleniyor: Köy halkının büyük çoğunluğu kanguru oluyor, bir de avcı var. Kangurular dans ederek avcının önünden geçiyorlar, avcı onlara vurmak için savurup duruyor elindeki sopayı, ama hiçbirini tutturamıyor.

Büyüden komediye geçişin nedenleri arasında düşmanlarını gülünç gösterme, yabancılarla alay etme isteğinin de bulunduğu düşünülebilir.

AŞK OYUNU

Çağdaş ilkel insanlarda görülen aşk danslarının, aşk oyunlarının kaynağı olarak olgunlaşma törenleri, dinsel danslar anılıyor. Sözsüz oyun biçimindeki bu danslar arasında sevimli olmakla yetinen danslar bulunduğu gibi, iyice açık saçık, uygar insanlara "utanmazca" gelebilecek danslar da vardır. Gösterilen çoğu zaman şudur.

Erkek beğenir, istek duyar, çevresinde dolanıp kadının gönlünü kazanmaya çalışır. Kadın cilvelidir, önce yüz verir, sonra ürker, çekinir, sonunda boyun eğer.

Bütün bu çeşit oyunlardan, danslardan dinsel anlamlar çıktığı, çoğalmanın değerlendirildiği bir gerçektir.

OLGUNLAŞMA TÖRENLERİ

Bir oğlan çocuğun büyükler arasına katılabilmesi, topluluğun üyeliğine alınması, erkekten sayılması için yapılan törenlere "olgunlaşma töreni" (initiation ceremony) deniyor. Çocuk ergenlik çağına ulaşınca yapılan bu törenin öğretici, eğitici amaçları var. O güne kadar avcılık, balıkçılık gibi, yaşayışına sıkıca bağlı şeyleri öğrenmekle yetinmiş olan çocuğun büyükler arasına katılabilmesi için birtakım bilgiler edinmesi gerek. Gelenekler, kurallar, sır saklama, önderlere bağlılık gibi şeyler. Büyükler çocuğu karşılarına alıp danslarla bütün bunları anlatıyor, dürüst, yararlı bir yaşayışa ulaşabilmesini sağlayacak öğütler veriyorlar. Kimi topluluklarda işe korkutma, yıldırma da karışıyor. Çocuk önderlere bağlılıktan ayrılmasın diye iyice korkutuluyor, eziliyor. Yerine, topluluğuna göre, birkaç gün, birkaç ay, birkaç yıl süren bu törenlerde çocuklar ille ayrı ayrı değil, topluca da eğitilebiliyor. Avustralya yerlileri arasında olgunlaşma törenini on beş yirmi yıl sürdüren soylar da varmış.

Tibet ile Çin'de yakın zamanlara kadar çocuklarda din korkusunu çoğaltmak, kötü yollara sapmamalarını sağlamak için "öğüt oyunları" (admonitory dramas) düzenlendiği söylenir.

Bu eğitim yolunun temelinde, Dionysos ile Osiris mitlerinin en önemli öğesine sıkı sıkıya bağlı derin bir anlam, bir inanç yatıyor. Ölüp sonra yeniden yaşama dönmek -tıpkı güzde ölüp ilkyazda yeniden yeşeren doğa gibi. Olgunlaşma törenlerinde de erkeğin doğabilmesi için çocuk öldürülüyor, ya da başka bir söyleyişle, delikanlının içindeki çocukluk eğilimleri öldürülüyor.

Eski Yunan'daki Olempia yarışmalarının da bu törenlerin gelişmesiyle ortaya çıktığına inanılır.

İLK REJİSÖR

Başlangıçta büyü herkesin işi. Ama zamanla, büyüler çoğalıp çeşitleştikçe, karışıklaştıkça, durum değişiyor. Avcılıkla, savaşçılıkla büyücülüğün bir arada yürütülemeyeceği anlaşılıyor. Böylece büyücülük herksin bilmesi gereken ikinci bir iş değil de, ayrı bir iş olarak, başlı başına bir iş olarak önem kazanıyor. Büyüye en ya-

kın kişiler seçilip büyücülükle görevlendiriliyorlar. Büyücülerin tanrılarla ilintiler kurması, ataların, ruhların gücünü taşıması gerekiyor. Seçkin kişi durumuna yükselen büyücüler ise yerlerini sağlama bağlamak isteğini duyarak törenleri gittikçe karışıklaştırıyorlar. Zamanla büyücüler arasından biri baskın çıkıyor. Tek büyücüye geçiliyor. Ruhların yardımıyla hastaları iyileştirmek, avı çoğaltmak, yağmur yağdırmak derken büyücü topluluğun en güçlü kişisi, tanrıların, ataların elçisi olup çıkıyor.

İşte bu yükselişin bir noktasında ilkel tiyatronun rejisörüyle karşılaşıyoruz. Önceleri el birliğiyle ortaya konan oyunların, basit oyunların yerini büyücünün ortaya koyduğu daha karışık oyunlar alıyor. Müziği, dansları, olaylar dizisiyle ilkel tiyatro büyücülerin rejisörlüğüne bırakılmış oluyor.

Kadın şamanlar, kadın büyücüler de yok değil, ama ilkel toplulukların büyük çoğunluğunda hem törenlere katılanlar, hem de büyücüler erkeklerden seçiliyor. Birçok yerlerde kadınlara seyircilik bile yasak. Buna karşılık, Avustralya'daki kimi topluluklarda (temiz olmadığına inanılan) kadınların şarkı söylemelerine, sahne dışından oyunlara katılmalarına izin veriliyor. Eskimolarla Kızılderililer ise kimi danslara, törenlere kadınların da katılmasını hoş görüyor, seyirciler arasında yer almalarına da engel olmuyorlar.

Eski Yunan tiyatrosunda Elizabeth tiyatrosunda, tiyatro kültürünün öylesine yükseldiği çağlardan bile, kadınların sahneye çıkarılmadıklarını ilerde göreceğiz.

HAYVAN MASKELERİ

Maske ilkel tiyatrodan da eskidir. Avcılık kadar eski. Ama ilk avcıların maskeleri bir hayvan başıyla derisinden başka bir şey değildir. İnsan elinden çıkma, insan yapısı, bir güzelliği, gücü olan maskeler ise avcıların midelerini doldurmaktan öte amaçlar edinmeleriyle başlar. Bu çeşit maske günümüzde de -dünyanın her yanında- kullanılıyor.

İlkel insan niçin maske yapmak gereğini duymuş? Biri animism, biri de totemism diye anılan iki inanç var ilkel dinlerde. Maske yapının gerekçeleri olarak bu iki inanç öne sürülüyor. Bir de atalara tapınma işinde maskelerin önemi çok büyük.

ANİMİZM

İlkel insan çevresindeki her şeyde kalıbından, dış varlığından ayrı bir öz olduğuna inanıyor. Bu öz bir "anima" ya da ruhtur. İnsanın kendisi de öyle: Vücudu ile ruhu ayrı. Siz kulübenizde yaşarken ruhunuz ava çıkabilir, düşünüzde görürsünüz. Çalının, ırmağın, ateşten çıkan dumanın bir ruhu vardır. İnsan ölünce ruhu vücudundan ayrılır ama yok almaz, gidip bir yabancı taşa, yada baka bir şeye, oyulmuş bir odun parçasına girebilir. İçine ruh giren o şey bir güç kazanır, "fetiş" (fetish) olur. Bir ağaçtaki, ya da bir taştaki ruhu gücü, fetişteki ruhun gücü, insandaki ruhun gücünden daha fazladır, onunla başa çıkmak daha zordur. Her şeyden önce, öldürülemez, sonra istedi mi başka bir varlığa geçiverir. Ruhların önemi arttıkça, dinsel nitelikler onlarda toplanmaya başladıkça, insanoğlu fetişleri daha etkili kılmak isteğiyle maskeler yapmaya girişiyor. Maske ilkel insanın ruhları kendinden yana çekmesine yarayan, doğaya yön vermeye çalışan büyülerin güçlenmesini sağlayan bir "amma" kalıbı, bir fetiş oluyor.

TOTEMİZM

Hayvanları öldürüp yiyen insanoğlu onlardan başka bir türlü de yararlanmayı düşünüyor. Ruh ölümsüz gerçi, ama yaralanmaz, acı çekmez değil. İnsan yapısından, insan vücudundan daha sağlam bir yapıya girerse yaralanma, acı çekme olasılığı azalır. Aslan, fil ya da yılan, topluluğun acı çekmemeleri istenen ruhları için sağlam, tehlikesi az kalıplar. O hayvanlar yaşadıkça, içlerindeki koruyucu ruhlar da rahata erer, topluluğa herhangi bir kötülük gelmesini önlerler. Seçilen hayvan çeşidi topluluğun "totem"idir. Totem'in her bakımdan kolaylanması, yaşayışına yardım edilmesi gerekir. Onun için de totem-hayvan "tabu" (taboo) olur. Öldürülmesi kesinlikle yasaktır. Çünkü toteme atılan mızrak topluluğa atılmış demektir. Totem-hayvanın çoğalması özlenir. Av hayvanlarını çoğaltmak isteğiyle yapılan "taklit yoluyla büyü" bu hayvanların çoğalmasını da sağlayabilir. Ama öldürülmeleri yasak, kafaları, derileri yok elde. Toteme benzeyebilmenin başka yolları aranır, böylece de oymacılık sanatı, maskeler çıkar ortaya.

Toprağa bağlanmadan önce ilkel insanın törenlerinde çok önemli bir yeri olan hayvanların hayvan maskelerinin sonra sonra bu önemi yitirdiği görülür. Eski Yunan'da satir oyunlarına (maskaralık oyunları), komedilere girebilen hayvan maskeleri, trajedilere giremez.

ATA MASKELERİ

Atalara tapınma konusunda maskenin önemi daha da fazla. Ölüler geri gelince maske kaçınılmaz oluyor. Her gün karşılaştığımız bir kimsenin çıplak yüzüne bakıp sevgili bir atanızı, ya da Orestes'i görebilmemiz kolay değil. Ama bir maske bu işi kolaylaştırabilir. Yunan trajedisinde kahramanlar, tanrılar hep maskeli. Mısır'da da öyle. Çağdaş ilkel insanlar, zenciler, eskimolar, Kızılderililer de, oyunlarında ya da danslarında atalarını canlandırmak için maskeden yararlanıyorlar.

Maske yapımında kullanılan maddeler çok çeşitli. En fazla odun kullanıyor, sonra da şunlar: deri, taş, deniz kabukları, madenler, pişirilmiş toprak, kumaş, kabak, örülmüş mısır kabuğu, hindistan cevizi lifi, bir de insan kafatası.

MASKENİN OYUNU

Maske oyunlarda kullanılmakla yetinmemiş, Kanada'nın Büyük Okyanus'a bakan kıyılarında, Alaska'da maskenin başlı başına oyun olduğunu görüyoruz. Bir tek maske, değişebilen parçaların yardımıyla, bir öyküyü baştan sona anlatıyor. Irmaklar, kıyılar, balığı, avı bol topraklar oradaki Kızılderilileri göçebelikten kurtarmış, toprağa bağlanmadan, tarıma geçmeden bir yere yerleşmelerini sağlamış. Böylece toprak adamlarının kültür düzeyine yaklaşan, ama avcılığın geleneklerinden, inançlarından uzaklaşmamış olan bir şey çıkmış ortaya. Totem öyküleri çoğalmış incelmiş törenler karışıklaşmış, maskeler ise yeryüzünden başka hiçbir yerinde görülmeyen bir anlatma gücüne ulaşmış.

Her öykünün ayrı bir maskesi var. Bir örnek verelim: Dansçı ortaya büyük, koyu renk, yuvarlak bir maskeyle geliyor. Tanrısal yüceliği, belki de yaratılıştan önceki boşluğu gösteriyor böylece. Sonra dans ederken bir ipi çekiyor, bakıyorsunuz, maske bir kuşun ga-

gasıyla kafası biçimini almış. Derken başka bir ip çekilince maske bir insan yüzü oluveriyor. Anlatılan: "Yüce Ruh'un uçarak yeryüzüne inişi, insan olarak görünüşü."

Maskeler günümüzün uygar topluluklarında daha çok bir eğlence kaynağıdır. Karnavallar; festivaller dinsel çıkış noktalarından iyice uzaklaşmışlardır.

İLKEL TİYATRONUN ÖNEMİ

İlkel tiyatronun ayrı bir oyun alanı yok, herhangi bir alanda oynanıyor; oyun yazarları da yok, el birliğiyle yaratılıyor, basit bir sahneye koyucusu, büyücüsü var yalnız. Çağdaş tiyatroyla karşılaştırılınca çok güçsüz görünüyor. Ama hiç de öyle değil gerçekte. İlkel tiyatro bir bakıma çağdaş tiyatrodan daha güçlü, daha önemli.

Bir topluluk düşünün, her şeysi tiyatrosuna bağlı. Oyuncu olarak, seyirci olarak tiyatrosunda bütünüyle yer alıyor. Tiyatroyla tapınıyor, tiyatroyla eğitim, öğrenim görüyor, tiyatroyla savaşa hazırlanıyor, doğayı değiştirme kavgasına bile tiyatrosuyla giriyor. O toplulukta tiyatro öylesine önemli bir şey ki saatlerce, belki de günlerce süren oyun boyunca yapılacak bir tek yanlış hareketin cezası "ölüm" olabiliyor.

Gelişmiş, çok yönlü, anlatma gücü yüksek bir sanat olan çağdaş tiyatro ise -bütün üstünlüklerine karşın- toplum yaşamında böylesine önemli bir yer tutamıyor.

İKİNCİ BÖLÜM

MISIR İLE JUDEA

Yüce Yunan tiyatrosuna geçmeden önce, kimi düşünürlerce o tiyatronun kaynakları arasında anılan Mısır tiyatrosuna bir göz atmamız, sonra da Judea'ya, İbranilerin memleketine uğramamız gerekiyor.

Mısır'ın en az 3500 yıl sürmüş bir tiyatrosu var. Belki de çok daha fazla. 4500 yıl İ.Ö. 4000'den İ.S. 400'e kadar. Bu kadar uzun yaşamasına karşılık pek az değişikliğe uğramış bir tiyatro. Din, inanç, gelenek tiyatrosu.

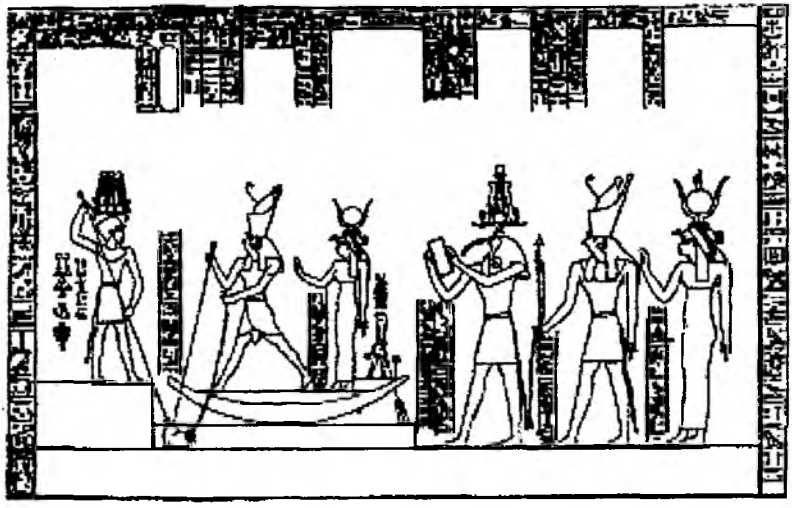
Judea'da ise *Tevrat* var.

ABYDOS ACI ÇEKME OYUNU

Kızgın bir güneşin altında din adamlarından, inançlı kişilerden kurulmuş bir alay ilerliyor. Kralın sarayından büyük Osiris Tapınağı'na doğru ağırbaşlılıkla gidiyorlar. Bir yanda duygusuz, sessiz bir sfenk, ötede Mısır'ın eski dünya içindeki büyüklüğünü, eziciliğini dile getiren bir piramit, sonrası uçsuz bucaksız çöl.

Din adamları da, inançlı kişiler de çıplak ayak, peştamallı, ama başlarındaki başlıklarıyla tılsımları süslü, güzel. Alayın yanı sıra savaşçılar ilerlemekte, en önlerindeyse Mısır Firavunu göze çarpıyor. Savaşçılar Osiris'in kutsal kayığı olarak görülen çok süslü bir kayığı korumaktalar. Seyirciler de inançlı kişiler hep, çoğu soylular, Firavun ailesinin yakınları. Aralarında birkaç köle ya var, ya yok. Köleler dinsel törenleri seyretmeye zaman ayıramayacak kadar çok çalışmak zorundalar çünkü.

Birden, bağrışmalar, korku çığlıkları arasında, Osiris'in düşmanları çıkıyor alayın karşısına, saldırıyorlar. Önce onlar üstün gelir gibi oluyor. Sonra Osiris'in çaylak kafalı oğlu Horus savaşçıların başına geçip üstünlüğü sağlıyor, yeniyor düşmanları. Ama zafere erişildiği anda üzüntülü, acı dolu sesler yükseliyor. Kardeşi Seth'in Osiris'i parça parça etmiş olduğu görülüyor.



BİR MISIR OYUNU. Osiris'i öldüren kötülük tanrısı Seth ile Horus'un çatışması. Resim, İÖ 323 ile İÖ 30 yılları arasında yapılmış; oyunun oynanış tarihi daha eski.

Yol boyunca birçok savaşlara zorlanan alay saldıranları püskürte püskürte bu kere de tapmaktan Osiris'in mezarına doğru ilerliyor. Osiris'in parçalarını ona içten bağlı olan karısı Isis, Horus'un da yardımıyla topluyor. Mezarın önüne gelindiği sırada da Seth'in adamları tam bir yenilgiye uğruyorlar. Derken inanılmaz bir şey oluyor, yeniden diriliyor Osiris! Yaşayan bir tanrı özelliğiyle doğruluyor. İnançlı kişilerin sevinç çığlıkları Osiris'in çektiği acıların sona erdiğini bildiriyor.

Mısır Tiyatrosu deyince akla gelen oyunların en ünlüsü bu. Güney Mısır'daki Abydos şehrinde her yıl tekrarlanırmış. Törenin kaynağı masallaştırılmış bir tarihsel olay olsa gerek. Şöyle anlatılıyor. Akıllı, iyi bir hükümdar olan Osiris haince öldürülmüş, doğranmış, parçaları birbirinden çok uzak yerlere dağıtılmış. Ama karısı Isis ile oğlu tahtı geri almışlar. Osiris'in parçalarını bir arya toplamışlar, onun bir tanrı olarak görülmesini sağlayan inancı yaymışlar; Abydos'ta her yıl yapılacak bir törenle Osiris'in çektiği acıların anılmasını, dirilişinin gösterilmesini gelenekleştirmişler.

I-KHER-NEFERT TAŞI

Abydos'tan başka, her yıl Busiris'te, Heliopolis'te de Acı Çekme Oyunları (passion plays) düzenlendiği biliniyor. Ama şimdi bir Berlin müzesinde olan I-kher-nefert taşında yalnızca Abydos'taki tören anlatılmış. Yazılı tarihin ilk rejisörü, ilk oyuncusu diyebileceğimiz I-kher-nefert İ.Ö. 1887-1849 yılları arasında Hükümdar Usertsen III'ün emriyle Abydos'a gönderilmiş. Görevi orada Osiris'e yeni bir mezar yapmak, sonra da büyük bir Abydos Acı Çekme Oyunu düzenlemek. I-kher-nefert kendi yaptığı işleri bir taş üzerine yazmış. Bütün oyunu anlatmamış, çünkü onu herkes biliyor o çağda, bütün Mısır biliyor, anlatılması gereksiz, I-kher-nefert taşa Osiris için nasıl bir kayık yaptığını, oyunculardan birini nasıl giydirdiğini, süslediğini, oyunun en önemli rolünü nasıl oynadığını yazmakla yetinmiş. O yüzden de oyunu anlatışında atlamalar, boşluklar var. Eski Mısır üzerinde çalışan bilginler bu boşlukları kendi anlayışlarına göre dolduruyorlar.

Abydos Acı Çekme Oyunu'nun günlerce sürdüğü, oradan oraya gittiği, yer değiştirdiği, oyun boyunca durmadan tekrarlanan savaşlarda oyuncuların kendilerini tutamayıp birbirlerini yaraladıkları söyleniyor. Yunan tarihçilerine inanmak gerekirse, aldıkları yaralar yüzünden ölen oyuncular pek çokmuş. Kimi oyunların daha da ilkelleştiği, seyircileri de içine aldığı sanılıyor. Öyle ki onlar da ikiye ayrılıp yarısı Seth adına, yarısı da Osiris adına savaşlara katılırlarmış.

DÖRT OYUN ÇEŞİDİ

Eski Mısır tiyatrosunda dört ya da beş oyun çeşidi var.

Bunların en eskisi Piramit Yazıları (Pyramid Texts). Piramitlerde, soylu kişilerin mezarlarında elli beş tanesi bulunmuş. Bu yazıların tiyatroyla ilgisini belirten özellikler olarak, yapılacak hareketleri bildiren parçalar ile konuşan kişilerin adları gösteriliyor. Piramit Yazıları'nda ölü hükümdarların, soyluların göğe yükselişleri, ya da dirilişleri anlatılmakta. Bu oyunları oynayanların ise din adamlarıyla çağın ileri gelenleri olduğu sanılıyor.

Eski Mısır'daki ikinci oyun çeşidinin adı Tahta Çıkma Şenliği

Oyunu (Coronation Festival Play). Bunların bilinenleri arasında en eskisi İ.Ö. 3100 yılında yazılmış, elimizdeki Piramit Yazıları'nın en eskisinden aşağı yukarı yüz yıl sonra. Adından da anlaşıldığı gibi, bu oyun çeşidi firavunların tahta çıkışlarını kutlamak amacını güdüyor. Ayrıca, *Heb Sed*, ya da *Tahta Çıkışı Anma Oyunu* (Coronaion Jubilee Play) denilen oyunlarla da -uzun yıllar yaşayan firavunlar olursa- onların tahta çıkışları zaman zaman oynanarak anılıyor. *Hep Sed*'i başlı başına bir oyun çeşidi sayan düşünürler de var.

Eski Mısır'ın üçüncü oyun çeşidine iyileştirme Oyunu (Medicinal Drama) adını verebiliriz. Bu oyunlar hastalığın gelmesini önlemek, ya da gelen bir hastalığı geçirmek için oynanan oyunlardır. Bir iyileştirme olayı oyunla anlatılır. Örnekse Horus'u akrep sokar, Isis onu ölümden kurtarır.

Dördüncü oyun çeşidi de başta en iyi bilinenini anlattığımız Acı Çekme Oyunları. Günümüzde bu oyunlardan yalnız üçü biliniyor.

JUDEA'DA

Osiris öyküsü yüzyıllar süren bir yolculukla Yakın Doğu'ya, Küçük Asya'ya, Dionysos öyküsü olmaya doğru giderken Judea'ya uğraşmamış, *Tevrat*'ta bir iz bırakmamış. Ama çağımızın tiyatro üzerine düşünen kişileri Tevrat'ın iki kitabında oyun nitelikleri görüyorlar. Biri, *The Song of Solomon (Neşideler Neşidesi)*, öbürü *The Book of job (Eyüb'ün Kitabı)*. Hele ikincisi tiyatroya öylesine yatkın ki birçok yazar onu oyun biçimine sokmayı denemekten kendini alamamış.

Gene de Judea'da Yunan tiyatrosuna kaynaklık edecek önemde bir tiyatro bulunduğu ileri sürülemez. Çünkü bu iki kitabın oynanmak için yazıldığı kanısını doğrulayacak izler, kalıntılar yok.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜCE YUNAN TİYATROSU

Bugün ilkel insanlara bakınca, mitleri, kahramanlık öykülerini gözden geçirince tiyatronun doğuşunu görebiliyoruz. Ama çağımızdaki anlamıyla "tiyatro"yu göremiyoruz. İçinde tiyatro oynansın diye yapılmış oyun yerleri, oyun yazarlığı, oyuncular yok.

Sonra tarihin bir noktasında birdenbire "tiyatro" karşımıza çıkıveriyor. Tam bir "tiyatro." Ama geçmişi, nasıl geliştiği, o yüceliğe nasıl eriştiği belli değil. Gerçi bu tiyatroyu yaratanlar uygar insanlar -çok yüksek bir uygarlığın içindeler- üstelik yazı yazmayı bir sanat niteliğine ulaştırmışlar, ama nedense tarihini yazmamışlar yarattıkları tiyatronun. İ.Ö. beşinci yüzyılda, Atina'nın en büyük günlerinde hiçbir yazar tiyatronun gelişmesini, ya da ilk oyunları anlatmak için bir şeyler yazmak gereğini duymamış. Kim bilir, belki de yazdılar, yazdıkları günümüze kalamadı, yok oldu zamanla.

Böylece de Yunan tiyatrosu şaşırtıcı bir bütünlük, bir yücelikle birdenbire karşımıza çıkıveriyor.

YUNAN TİYATROSUNA GELEN İKİ YOL

Bu yüce tiyatronun nasıl doğduğu, nasıl geliştiği konusunda iki ayrı görüş var.

Daha eski daha yaygın olan görüşün kaynakları büyücülüğe, yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma törenlerine kadar iniyor. Ruhlar tanrılar, doğanın sonu gelmez dönüşü -ölüp ölüp yeniden doğuşu. Toprağa bağlı ürünler her yaz olgunlaşıyor, her güz ölüyor, her ilkyaz yeniden doğuyor. Bunu insana uygulamak, bundan bir tiyatro olayı çıkarmak güç değil. Osiris ile Dionysos törenleri böyle bir uygulamanın sonucu olarak görülüyor.

İnsanoğlu animizm'den bir çeşit ilkel çok tanrılılığa (polytheism) geçince, atalarını tanrılaştırmaya başlar. Büyük önderler, başkanlar, büyücüler büyük ruhlar olup çıkarlar. Tanrılaşan kişilerin

yeryüzündeki yaşamlarının anlatılışı ise değiştikçe değişir. Kimi zaman bu tanrılardan biri ölür, ölümü büyük bir ilgiyle karşılanır, çünkü tanrı oluşu onun yeniden doğmasını sağlayacaktır. Dionysos'un ölümü ile yeniden doğuşu için yapılan törenler her yıl tekrarlanırken gelişe gelişe Yunan trajedisinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dionysos'tan önce, ölümü, yeniden doğuşu törenlerle anılan daha başka tanrılar da olduğu biliniyor. Mısır'ın Osiris'i gibi. Bu birinci görüş.

İkinci görüşe göre, Yunan trajedisinin kaynağı Dionysos ya da Osiris törenleri gibi törenlerde değil, tanrılaşmamış kahramanlar için yapılan törenlerde aranmalı: Krallar, başkanlar, önderler, savaşçılar. Cesaret kazanmak, düşmanlara üstünlük sağlamak isteğiyle taklit yoluyla büyü yapılırken, savaş danslarında kahramanların başarıları anlatılırdı. Bu ikinci görüşü savunanlar Eski Yunan'da da kahramanların mezarları başına toplanılıp türküler söylendiğini, danslar edildiğini ileri sürüyorlar. Mezarı başına gidilen kimsenin kahramanlıklarını anlatan bu türküler, danslar zamanla tiyatro oyunları biçimini almış. Yine kahramanlıklar anlatılıyor, ama oynanarak. Bir yandan da atletizm yarışmaları yapılırmış. Yunan tiyatrosunun kaynağı bu çeşit törenlerdir, deniyor.

İlk bakışta çok ayrı gibi görünen bu iki görüş bir noktada birleştirilebilir. İlkel insanların -pek o kadar ilkel olmayanların da- kahramanlarla tanrıları birbirine karıştırma eğilimleri vardır. Gerçi kahramanlar salt kahraman olarak kalabiliyor, sonra kahramanlığın ötesinde, üstünde olan tanrılar da pek çok -gece, gökyüzü, ilk yaratılış tanrıları gibi- ama kahramanlıkla başlayıp zamanla tanrılaşanlar da sayısız. Osiris bir insandı öldüğünde, sonradan bütün Mısır'a tanrı oldu.

İNSAN KANI

Tiyatronun doğuşunda yer alan en hoşa gitmeyecek öğe insan kanı, insanoğlunun kurban edilmesi. Dünyanın her yanında tanrıların öfkesini yatıştırmak, ya da zaferleri kutlamak için kurban taşlarına, mezarlara akıtılan insan kanının Atina uygarlığının temellerinde de bulunması -yadırganmasa da- üzücü bir şey. Dionysos'un ölümüyle, parçalanmasıyla ilgili törenleri anlatan eski Yunan yazar-

ları yalnızca bir keçinin kurban edildiğini söylerler. Ama bu keçinin bir insanın yerini alışı. Thespis'ten çok yıllar önce olmasa gerek.

EĞLENCEYE DOĞRU

Çağımızın ilkel insanlarının savaş oyunlarını nasıl komediye çevirdiklerini anlatmıştık. Tiyatronun büyüden, dinsel törenlerden ayrılıp bir sanat olarak eğlenceye yönelmesinde komedinin etkisi çok büyüktür. Bir de dolaşmaya başlamak, turnelere çıkmak önemli olmuştur bu bakımdan. Şair Thespis (İ.Ö. VI. yüzyıl) hem ün, hem de para kazanmak isteğiyle korosunu arkasına takıp köy köy, kasaba kasaba dolaşmaya başlamakla, Dionysos törenlerinin oyunlarını tören yerinden koparmakla tiyatroyu dinsel etkilerden uzaklaştırmış, eğlenceye yaklaştırmıştır. Thespis'e kadar daha çok bir tapınma aracı olan tiyatro, Thespin'ten sonra artık bir sanattı, ya da şöyle diyelim, daha çok bir sanattı.

YUNAN TİYATRO YAPILARININ BİLİNMEZLİĞİ

İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Yunan tiyatro yapılarının biçimini anlatan bir yazı, o günlerden kalma bir yazı yok. Kazılarla elde edilmiş bilgilerimiz de yok. Oyunların açık havada, yarı çember bir alanda oynandığını, seyircilerin at nalı biçiminde otururak o alanı çevrelediklerini, oyuncuların arkasına gelen yanda tahtadan bir yapı bulunduğunu biliyoruz. Şarkı söyleyen, dans eden bir koro olduğunu biliyoruz. Yalnız üç oyuncunun konuştuğunu, bütün kişileri onların oynadığını, maske taktıklarını, gerekince bir oyuncunun birkaç kişiyi canlandırdığını biliyoruz. Giysilerini, ayakkabılarını biliyoruz. Ama bunlar dışında, Eski Yunan tiyatrosu, İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Yüce Yunan tiyatrosu üzerine sağlam, güvenilir bilgilerimiz yok. Oyuncuların arkasındaki tahta yapının nasıl bir şey olduğu konusundaki bilgiler de karışık; o çağda yaşamamış, o tiyatroyu görmemiş kimselerden geliyor. Tahtadan yapıldıkları için kalıntıları da bulunamıyor.

Yüce Yunan tiyatrosundan günümüze kalan en önemli belgeler oyunlar - kırk dört oyun.

Sonra vazoların üstüne yapılmış resimlerle İ.Ö. dördüncü yüzyılda Aristoteles'in tiyatro konusunda yazdıkları da önemli belge-

ler. Ondan ötesi kazılardan edinilen bilgilere, Elen tiyatrolarının kalıntılarına dayanılarak yapılan tahminler. Bir de İ.Ö. birinci yüzyılda yaşamış Romalı mimar Vitruvius ile İ.S. ikinci yüzyılda yaşamış Yunan sözlük yazarı Pollux'un yazıları var. Ama onların anlattıklarının da ne kadarı Eski Yunan tiyatrosuyla, ne kadarı Roma tiyatrosuyla, ne kadarı bu ikisinin arasındaki Elen tiyatrosuyla ilgili, belli değil. Eski Yunan'ın son büyük tiyatro yazarı Euripides'in (İ.Ö. 486-407) ölümünden yetmiş beş yıl sonra yazan Aristoteles ise ne yazık ki işe daha çok oyun yazarlığı açısından bakmış, çağın tiyatrosu üzerine bilgi vermemiş, tiyatro yapılarını anlatmamış.

Sanatı, atletizmi sevdikleri kadar, konuşmayı, düşünmeyi, yazmayı da seven Atinalıların yaşayışlarında çok önemli bir yer tutan tiyatrolarını anlatmamış olmaları şaşılacak bir şeydir. Daha önce de söylediğimiz gibi, belki de yazdılar, yazdıkları günümüze kalamadı.

ARKA GÖRÜNÜŞ

İ.Ö. beşinci yüzyılın Yunan tiyatrosunu anlayabilmek için o çağdaki yaşayışı, önemli olayları kısaca gözden geçirmemiz iyi olur.

Aiskhylos (İ.Ö. 525-456) doğduğu zaman Atina iki kardeşin, Hippias ile Hipparkhus'un baskı yönetimi altındaydı. Bu iki hükümdarı küçük çiftlik sahipleri destekliyor, ama büyük toprakları olan soylu kişiler, tüccarlar, satıcılar desteklemiyorlardı. Onlar tahttan indirilip daha demokrat bir hükümet kurulduğunda Aiskhylos aşağı yukarı on beş yaşındaydı.

Ama baştakilerin baskılarına karşı koymak Eski Yunan'daki yaşamın yalnız bir parçasıydı. Aiskhylos otuzunu geçmiş bir adam, Sophokles (İ.Ö. 496-406) ise daha küçük bir çocukken Pers akınları başladı. Bir yandan onlar geri püskürtülmeye çalışılırken, bir yandan da Eski Yunan'ın en önemli iki kenti olan Atina ile Isparta kendi aralarında kavgaya tutuşmuşlardı. Ayrıca her kentte birbirini yiyen çeşitli topluluklar vardı. Korkuları bir şey de pek çok olan kölelerin savaşları fırsat bilip özgürlük isteğiyle ayaklanmalarıydı.

Bütün bunlar yetmiyormuş gibi, İ.Ö. 430 yılında, Sophokles ile Euripides'in yaşlılığında, bir veba salgını Atina'yı kırdı geçirdi. Yirmi altı yıl süren kentler arası savaş sona erdiğinde Atina ezilmiş, Isparta gücünden çok şey yitirmişti. Çekişmeler, kavgalar, savaşlar, ayaklanmalar Yunan kentlerini iyice zayıflatmıştı. Kimi kentlerde başkaldıran köleler özgür vatandaşlardan çok daha fazlaydı.

Yunan tiyatrosu en yüksek noktasına garip bir uygarlığın beşiği olan Atina'da, böyle bir ortamda ulaştı.

BİR TANRIYA ÜÇ ÇEŞİT OYUN

Yunan tiyatrosunda, üç çeşit oyun var: Yüceltilmiş kahramanlık öyküleri anlatan, kişileri arasına tanrıları da alabilen trajediler; kahramanlık öykülerini gülünçleştiren, açık saçık hareketlere düşkün bir satir korosu olan satir oyunları; konularını günlük yaşamdan alan komediler. Bu üç çeşit oyun da belli zamanlarda yapılan, bütün kenti ilgilendiren dinsel törenlerde oynanırdı. Her üçünde de sahneleri birbirine bağlayan, sırasında sahnelerin içine giren bir koro vardı. Üçü de ölçüyle, şiir olarak yazılırdı. Üçünde de maske kullanılırdı. Üçünün de uzaktan yakından bolluk bereket, çoğalma düşünceleriyle ilintisi olduğu bir gerçekti.

Bu üç çeşit oyunu bir tek kaynağa bağlayanlara inanmak da, her birine ayrı ayrı kaynaklar gösterenlere inanmak kadar kolay. "Yunan tiyatrosuna gelen iki yol" başlıklı parçada anlattığımız gibi, kimi düşünürler trajedinin, hem şarap, hem de bolluk, bereket tanrısı Dionysos'a tapınmak amacıyla yapılan törenlerden doğduğunu ileri sürerler, kimileri de bu görüşe katılmaz, kahramanların mezarlarında yapılan törenleri başlangıç olarak görürler. Ama trajedilerin, satir oyunlarının, komedilerin her yıl tekrarlanan Dionysos törenlerinde oynandığı, oyun yerinin ortasında Dionysos heykelinin durduğu biliniyor. Sonra, Dionysos öyküsünün her yıl ölüp yeniden yeşeren doğanın öyküsü bolluğun, bereketin, doğurganlığın öyküsü olduğu; ilk komedilerdeki oyuncuların taktıkları *phallus*'ların (erkeklik organı) doğadaki çoğalma gücüyle ilgili olduğu açık. Aristoteles komedinin *phallus* şarkılarından doğduğunu söyler; Phales adlı çoğalma tanrısına okunan utanmazca sözler-

le dolu ilahiler.

Bakkhos'un (Dionysos'a sonradan hem Yunan'da, hem Roma'da verilen ad) satir denilen arkadaşları var, yarı insan, yarı hayvan, boynuzlu, kuyruklu, keçi ayaklı yaratıklar. Satir oyunlarında bu yaratıkları canlandıran oyuncuların da phallus taktıklarını biliyoruz. Sırtlarına ise Dionysos'a kurban edilen keçilerin postlarını alırlarmış. Bu noktada şunu da söyleyelim: Trajedi sözcüğü Yunancadaki *tragos* (keçi) sözcüğüyle *ode* (şarkı) sözcüğünden geliyor. Görüldüğü gibi, Yunan trajedilerinin, satir oyunlarının, komedilerinin hem şarap, hem de Bereket Tanrısıyla ilgili yanları pek çok, onun için de kimi düşünürler her üçünün kaynağını da Dionysos törenlerinde arıyorlar.

DİTHYRAMBOS

Aristoteles Yunan trajedilerinin dithyrambos denilen bir şiir çeşidinden geliştiğini söyler. Bu görüşe katılanlar çağımızda gittikçe çoğalıyor.

Önceleri dithyrambos şiirleri Dionysos'un başından geçenleri anlatırmış. Zamanla dithyrambos'larda tanrının yerini kahramanlar almaya başlamış. Sonunda Dionysos törenlerinin en önemli bölümü olan trajedilerde Dionysos'un başından geçenler hiç anılmaz olmuş. Euripides'in günlerindeyse tiyatro çağın din düzenini eleştirecek kadar kaynağından uzaklaşmış.

Dithyrambos'tan trajediye nasıl geçildiği kesinlikle bilinmiyor. İ.Ö. 600'lerde Lesbos'lu şair Arion'un (İ.Ö. VII.-VI. yüzyıllar), Mora Yarımadası'ndaki Korent kentinde, gelenekleşmiş *dithyrambos* sözlerini yeniden düzenlediği, aralarına da yeni şiirler kattığı söylenir. En önemli adımı ise Thespis atmış, koroyla karşılıkla konuşan, sırasında öyküyü anlatan, sırasında da anlattıklarını oynayarak gösteren bir oyuncu çıkarmış ortaya. Eski bir yazar bu işi Thespis'ten önce Epigenes'in yaptığını söyler; bir başkası ise Thespis'in bu alanda on altıncı olduğunu ileri sürer.

Dithyrambos'tan trajediye İ.Ö. altıncı yüzyılın ortalarında geçildiği anlaşılıyor. İlk oyuncuyu ortaya çıkaran Thespis değilse bile pek bir şey değişmez. Thespis yaptı diye anlatılan şeyler, ondan önce bir başkasmca yapılmış olur, o kadar. Korodan ayrılıp tek ba-

şına konuşmaya, oynamaya başlayan kişi hem ilk tiyatro oyuncusu, hem de ilk tiyatro yaratıcısıdır (ya da yazarı). Gelenekleşmiş söylentilere göre, ilk tiyatro kumpanyasını da Thespis kurmuş, oyuncularını, korosunu bir arabaya bindirip köy köy, kent kent dolaşmış. İ.Ö. 534 yılında Atina'da verilen ilk trajedi armağanını kazanan da Thespis.

Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes (İ.Ö. 448-388), hepsi Atina vatandaşları. Menandros da (İ.Ö. 342-291) öyle. Tam üç yüzyıl Atina Yunan tiyatrosunun merkezi olmuş. En ünlü oyun yazarları Akropolis'in eteğindeki Dionysos Tiyatrosu'nda yarışmışlar.

ATİNA'DA DİONYSOS ŞENLİKLERİ

Tiyatro Atinalıların yaşamında çok önemli bir yer tutuyor. Hem dinsel kaynaklarıyla, hem de kent gelenekleri bakımından önemli. Ama gündelik bir iş değil, her yıl belli günlerde oynanıyor. Dionysos adına yapılan şenliklerden biri ocak sonuyla şubat başında, öbürü de mart sonuyla nisan başında.

Birincisine *Lenaea* deniyor. Daha eski olan bu şenlikte önceleri trajediler de oynanırmış, sonradan yalnızca komediler oynanmaya başlanmış.

İkincisinin, çok daha önemli olan şenliğin adı *Büyük Dionysia* ya da *Kent Dionysia*'sı. Aiskhylos ile öteki ünlü Yunan yazarları bu ikinci şenliğe katılırlardı. Yunanistan'ın dört bir yanmdan birçok kimse Kent Dionysia'sını görmek için Atina'ya gelirdi. Tam bir bayram haftası yaşanır, her çeşit ticaret işleri geri bırakılır, hükümet kapıları (mahkemeler bile) kapatılırdı.

Başlangıçta tiyatro oyunlarını seyretmek isteyenler herhangi bir para ödemiyorlardı; sonraları az bir para alınmaya başlandıysa da, o parayı ödeyemeyecek kadar yoksul olanlara bedava bilet dağıtılırdı. Oyuncuların ücretlerini devlet verirdi, ama her oyunun sahneye konması, oynanması için gereken masrafları zengin vatandaşlardan biri üstüne alırdı. Bu gibi kimselere *choregus* denirdi.

Kent Dionysia'sı beş ya da altı gün sürüyordu. Birinci gün kayık biçimi arabası içinde Dionysos rahibinin önderlik ettiği bir alay

düzenleniyor, tanrının heykeli tapınaktan alınıp tiyatro alanına götürülüyor, kurbanlar kesiliyordu. Alay sona erince sporcuların yarışları, oyunlar, çeşitli eğlenceler başlıyordu. İkinci, kimi zaman da üçüncü günleri dithyrambos yarışmaları doldururdu.

Son üç gün ise yıllık armağanlara aday gösterilen tiyatro oyunlarınındı.

İ.Ö. beşinci yüzyılda bu üç günün her biri bir yazarın yapıtlarına ayrılırdı. Üç trajedi, bir *satir* oyunu. Aiskhylos çoğu zaman *tetralogy* (birbirine bağlı dört oyun), ya da *trilogy*'ler (bir birine bağlı üç oyun) yazardı; Sophokles ile Euripides ise her yıl dört değişik konuyu işlemekten hoşlanırlardı.

Yunan yazarlarının çok ürün veren kişiler oldukları anlaşılıyor. Aiskhylos'un doksan oyun yazdığı, on üç birincilik armağan kazandığı söylenir. Sophokles yüzden fazla oyun yazmış, on sekiz yarışma kazanmış, Euripides'in doksan iki oyun yazdığı sanılıyor, ama herhalde tanrılara, kutsal kişilere karşı takındığı tavır yüzünden olacak, yalnızca beş armağan kazanmış. Bu üç yazarın üç yüze yakın oyunundan günümüze kalanlar otuz üç tane, ötekiler kaybolmuş. Aiskhylos'tan yedi, Sophokles'ten sekiz, Eurupides'ten on sekiz oyun var elimizde.

Her yıl yarışmaya katılacak üç oyun yazarını archon denilen bir yüksek memur seçerdi. Üç gün süren yarışmadan sonra eleştiri başlar, seçimle kurulmuş olan büyük yargıcılar kurulundan kura yoluyla küçük bir yargıcılar kurulu ayrılır, yıllık armağanları o kurul verirdi.

İlk trajedi yarışmasından elli yıl sonra Atina kentinde komedi yarışmaları da düzenlenmeye başlandı. Önceleri bu işe bir gün ayrılıyor, çeşitli yazarların beş komedisi birbiri ardına oynanıyordu. Sonraları her gün trajedilerin arkasından bir de komedi oynamak yoluna gidildi.

Atina kentinde yapılan iki şenliğin yanı sıra üçüncü bir şenlik daha vardı. Her yıl aralık ayında, Atina'ya bağlı ilerde yapılan bu şenliğe *Kır Dionysia*'sı deniyordu. Kır Dionysia'larında yeni yazarlar denenir, Atina kenti içindeki Dionysos törenlerinde armağan kazanmış oyunlar tekrarlanırdı.

KORO İLE OYUNCULAR

Yunan Tiyatrosu'nun çok ilgi çekici bir özelliği olarak görülen "koro" dithyrambos şiirlerinden geliyor. Thespis'in elli kişilik bir korosu varmış.

Aiskhylos *Yalvarıcılar* adlı oyununda koroyu on iki kişiye indirmiş, sonradan Sophokles on beşe çıkartmış. Yunan tiyatrosunun bütün oyuncuları gibi, korodakiler de erkek, ama sık sık kadın kılığında görünüyorlar. Koro şarkı söylüyor, dans ediyor, ritimli hareketler yapıyor, bir üzüntüyü belirtiyor, yakınıyor. Kimi zaman da koro başının ağzından konuşuyor.

Aiskhylos oyunlarına ikinci bir oyuncu sokunca Thespis'in tek oyuncusuyla yetinmeyince, koronun önemi azalmaya başlıyor. Sophokles'in oyunlarında koro gene olaylar dizisini etkilemekte, ama daha çok sahneler arasındaki boşluğu doldurmaya yarıyor, örgünün ayrılmaz bir parçası değil. Euripides koronun önemini büsbütün azaltıyor. Daha sıkı, daha karışık bir yapısı olan Aristophanes'in komedilerindeyse, tartışma sahnelerinde ikiye ayrılan yirmi dört kişilik bir koro kullanılıyor.

Oedipus Kolonus'da adlı eserinde Sophokles'in dördüncü bir oyuncuya yer verdiği söylenir. Buna inanmak zor, çünkü dördüncü oyuncu gereksiz. Maskelerin yardımıyla bir oyuncu birkaç kişiyi canlandırabiliyor. Örnekse Aiskhylos'un *Agamemnon*'unda altı, Euripides'in Fenikeli Kadınlar'ında on bir kişi var. Bir oyuncu birkaç role çıkmasa bu oyunlar oynanamazdı.

Yunan tiyatrosu oyuncudan büyük bir ustalık bekliyor. Bir oyun içinde birkaç kişiyi canlandırmak hiç de kolay değil. Sonra, düşünün, bir erkek oyuncu Elektra gibi bir kadını yaratacak! Çoğu konuşmalar gerçi ağırbaşlılıkla yapılıyor, ama sırasında sert, aşırı hareketler de var, duyguların belirtilmesi var, bir flütün eşliğiyle söylenecek parçalar var. Üstelik Yunan seyircisi eleştiri gücü yüksek bir seyirci.

Örnekse İ.Ö. dördüncü yüzyılda oyuncuların konuşmalarda değişiklikler yapmaya başlamaları hiç hoş karşılanmamış, güvenilen metinler hazırlanıp oyuncular onlara sözcüğü sözcüğüne uymaya zorlanmıştı.



KOMEDİ KOROLARI. Kazılarda ele geçirilen eski Yunan vazoları üstünde tiyatroyla ilgili resimlerle karşılaşılıyor.
Üstle bir satir korosu; ortada atlı bir koro; altta devekuşlarına binmiş bir koro.

Eski Yunan'da tiyatro oyuncuları Dionysos'a hizmet eden kişiler olarak görülürdü. Ayrı bir değeri olan vatandaşlardı. Askere alınmazlardı, sırasında elçilik gibi önemli şişlerde görevlendirilirlerdi.

MASKELERLE KOSTÜMLER

Koro gibi, maske de Yunan tiyatrosunun önemli bir özelliği. Yine koro gibi, maskenin de kökü dinsel törenlerde. Thespis yüzünü boyadığı, ya da kumaştan maskesiyle yüzünün biçimini değiştirdiği zaman, o güne kadar görülmemiş bir iş yapmıyordu. Dionysos törenlerinde herkes yüzünü boyar, yapraklardan sakal takardı. Üstelik, maskenin ta ilkel insanlardan geldiğini biliyoruz. Sophok-

les bez maskelerin yerine boyalı, tahta maskeleri geçirdi. Mantar maskeler, daha sonraları Roma'da, pişirilmiş topraktan yapılma maskeler de kullanıldı. Yunan tiyatrosunda maskeyi yalnız oyuncular değil, koro da takardı.

Maskenin kökü gerçi dinsel törenlerde, ama tiyatroya girişi salt dinsel açıdan görülmemeli. Çeşitli maskeler olmasa, bir oyuncu çeşitli rollere çıkamaz. Sonra 1500 kişilik bir açık hava tiyatrosunda oyuncuların yüzlerini seçmek çok güç. Oysa büyük, renkli maskeler bu güçlüğü ortadan kaldırıyor. Ayrıca maskenin ağız yerindeki büyücek oyuk oyuncuların bir çeşit gizli megafon kullandıklarını düşünmemize yol açıyor. Yani maske belki sesi yükseltme bakımından da yararlıydı.

Maskenin en kötü yanı değişmeyen bir görünüşü bulunması, tek bir duyguya belirtmesi. Söylenen sözler oyuncunun canlandırdığı kişideki değişmeleri anlatıyor, ama maske değişmiyor hiç. Öte yandan, buna da bir çözüm aranmış: Bir kişiye iki maske yapılıyor, biri sevinçli, öbürü üzüntülü. O kişiyi canlandıran oyuncu sahnelerin durumuna göre bu iki maskeden birini takıp çıkıyor. İ.S. birinci yüzyılda yaşamış olan Roma'lı bir yazar ise bir yanı neşeli, öbür yanı ciddi bir maskeyi anlatır, oyuncu duruma göre bir o yanını dönüyor seyircilere, bir öbür yanını.

Kişilerin yaşı, cinsiyeti, huyu, işi gücü hep maskede belirtiliyor. Trajedi maskeleri çoğunlukla aydınlık, güzel görünüşlü maskeler, ama Aiskhylos'un *Eumenides* adlı trajedisi ilk oynandığı zaman Fury'lerin (suçluları cezalandıran yılan saçlı üç tanrıça) korkunç maskelerinden seyircilerin iyice ürktükleri, paniğe kapıldıkları söylenir. Aristophanes'in kimi komedilerinde korolar kuş, arı, yada kurbağa maskeleri takarlar. Çağdaş kişilerin maskeleriyse herhalde gerçeğe uygun olarak yapılıyordu, çünkü *Bulutlar* adlı oyun oynanırken, Sokrates'i canlandıran oyuncu ortaya çıkınca, seyirciler arasında bulunan filozofun, benzerlik iyice görülsün diye ayağa kalktığını biliyoruz.

Trajediler Homeros çağında geçmiş olayları anlatırdı, çoğu kahramanlar o çağdan seçilirdi, ama giysilerde tam bir tarihe uygunluk aranmazdı. Gündelik giyimle tarihin etkileri birleştirilerek bir tiyatro giyimi yaratılmıştı. Boyundan topuklara kadar inen chi-

ton adlı uzun giysinin ağırbaşlılığı kahramanları canlandıran oyunculara yardımcı oluyordu. Ama *chiton*'un da, onun üstüne giyilebilen pelerinimsi şeyin de canlı renkleri vardı. Eski Yunan sanatı denince gözümüzün önüne hep beyazlık geliyor, oysa Phidias'ın, daha başka Yunan sanatçılarının heykelleri gerçeğe uyan canlı renklerle boyalıydı, beyaz mermer değildi.

Komedilerdeki giysiler gündelik giyime göre düzenlenirdi. Yalnız tanrılar, bir de mitoloji kişileri tiyatro geleneğine göre giyinirlerdi; trajedilerdeki gibi.

Korodan kolayca ayrılabilmek, bir de maskelerinin büyüklüğünü belli etmemek için, trajedi oyuncuları saç gibi görünen bir başlık takarlardı. Bu başlığa *onkos* denirdi. Gene trajedi oyuncularının boylarını uzun göstermek için giydikleri kalın altlı ayakkabılar vardı ki onlara da *cothurnus* denirdi. Korodakiler ince altlı ayakkabılar giyerlerdi. Komedilerin çağdaş kişileriyse günlük yaşamlarında giydikleri ayakkabılarla canlandırılırlardı. Yüksek altlı ayakkabılar giyen trajedi oyuncuları ince uzun görünmemek için de vücutlarını yastıklarla beslerlerdi.

VETRUVIUS'TAN GELEN BİLGİLER

Yunan tiyatrosu üzerine buraya kadar söylediklerimiz hep "sanılıyor" diye bağlanması gereken sözler. Kesinlikle bilinmeyen söyler. Eski Yunan'daki tiyatro yapılarını anlatmaya gelince kesinlikten daha da uzaklaşacağız. Eski yazarlardan yalnızca ikisi *Architectura* adlı yapıtını İsa'nın doğuşundan kısa bir zaman önce, Pollux ise bir çeşit ansiklopedi olan *Onomastikon*'unu İ.S. ikinci yüzyılda yazmışlar. Yazdıklarının Roma, Elen, Eski Yunan tiyatrolarından hangisiyle ilgili olduğu da çoğu zaman açıkça anlaşılmıyor. Kendileri de bilmiyorlar herhalde. Çünkü anlattıkları yaşadıkları çağda çoktan ölmüş gitmiş şeyler.

De Architectura'da Vitruvius mimarlıkla ilgili pek çok bilgi veriyor. Tiyatro mimarlığı konusundaysa daha çok akustik üzerinde durmuş. Bu arada oyun yerinin arkasındaki yapının sütunlarını, geçitlerini, orkestra denilen alanı, seyircilerin oturuş düzenini, Roma ile Elen tiyatrolarındaki yüksek sahneleri de anlatıyor. Kısaca,

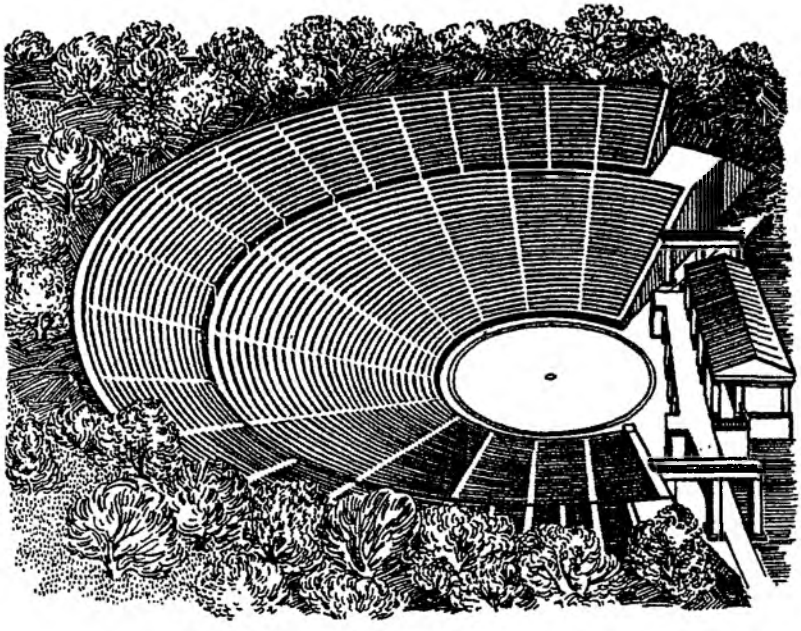
altmış sözcük içinde, bir sahne değiştirme hilesine de değinmiş ki çok düşündürücü. Kullanılan makinenin adına *periaktoi* diyor. Yunanca bu ad. Demek ki bu sahne makinesi, Eski Yunan'dan, Atina uygarlığından kalma olabilir. Yine kısaca, seksen sözcük içinde, yaşadığı günlerde oynanan trajedilerini, komedilerin, satir oyunlarının birbirine benzemeyen dekorları üzerine bilgi veriyor. Vitruvius'un Eski Atina tiyatroları için doğrudan doğruya söylediği tek şey şu: Aiskhylos'un bir oyununda dekorlar perspektif (derinlikli) olarak çizilmiş. Roma İmparatorluğu günlerinde yazan Pollux ise sahne araçlarının, makinelerin bir listesini vermekten öteye geçmiyor.

Vitruvius ile Pollux'tan gelen yarı karanlık bilgilere katacak başka bir bilgimiz de pek yok. Bundan ötesini arkeoloji'den öğreniyoruz. Küçük Asya'dan Fransa'ya, İspanya'ya kadar birçok yerde, İtalya'daki eski Pompei kentinde Roma tiyatrosunu öğrenmemize yarayan önemli kalıntılar var. Ama Yunan ile Elen tiyatrolarının kalıntıları çok değil. Elen tiyatrosununkiler pek az. Eski Yunan tiyatrosununkilere ise hiç yok denebilir.

TİYATRONUN BİÇİMİ

Thespis'ten çok önce, dithyrambos korosunun halkın ortasında şarkı söyleyip dans ettiğine inanabiliriz. Atina'da ilk Dionysos Tiyatrosu yapılırken de koro için, çapı aşağı yukarı yirmi dört metre olan çember bir düzlük bırakılmış; bu orkestra'yı -dans yerini- buldu arkeoloji uzmanları. Atina'daki ilk taş tiyatro ise bu tiyatrodan en az bir yüz yıl sonra yapılmış. Onun orkestra'sı daha küçük, çapı aşağı yukarı yirmi metre, sahnesi de Elen tiyatroları biçiminde.

Seyircilerin oturduğu yere gelince, bu konudaki bilgilerimiz de İ.Ö. beşinci yüzyıla kadar inemiyor. Thespis'ten ne kadar önce, onu kestiremeyiz, ama herhalde çoğalan seyircilerin daha iyi görebilmelerini sağlamak isteğiyle, orkestra alanı iki dağ eteğinin birleştiği yerlere yapılmaya başlanmış. İki dağ eteği düşünün, birleştikleri yerde büyücek bir de oyuk olsun. Orkestra'nın üçte ikisi o oyuğun içine giriyor, üç yanı bayır. (Yunancada *koilon*, Latincede cavea, "oyuk" anlamına gelen sözcükler. Romalılar seyircilerin oturdukları yere cavea derlerdi. Yunanlılar önce *koilon*, sonra *theatron* de-



ELEN TİYATROSU. Bu resim Yunanistan'daki Epidaurus Tiyatrosu'nun kalıntılarına dayanılarak yapılmıştır. İÖ. dördüncü yüzyıldan kalma olan bu tiyatronun seyirci yeri -İÖ. beşinci yüzyıldaki ilk tiyatroların seyirci yerleri gibi- koronun oynadığı orkestra çemberinin yarıdan fazlasını içine alıyor. Elen tiyatrolarının İÖ. beşinci yüzyıldaki Eski Yunan tiyatrolarından en önemli ayrılığı yükseltilmiş sahneleri, bir de o sahnelere giden yollardır.

mişler. *Theatron*, yani tiyatro, Yunancada görmek anlamına geliyor.) Önceleri seyirciler ayakta durur, ya da yerlere otururlarmış, sonra tahtadan sıralar yapılmış. İ.Ö. dördüncü yüzyılda Sicilya'daki bir tiyatronun oturacak yerlerini, kayaları basamak basamak oyarak düzenlemişler. İ.Ö. 333 yılında Lycurgus, Dionysos Tiyatrosu'nu yeniden yaptırırken sıra yerine geçen basamakların yapımında taş kullanılmış. Tiyatro mimarlığındaki bu önemli yenilik çok kısa bir zamanda bütün Elen dünyasına yayılıvermiş. Küçük Asya'da, Yunanistan'da, Sicilya'da taştan yapılma *theatron*'ların birbirlerinden güzel kalıntıları var.

Elen tiyatrosunun da yalnızca orkestra'sı ile seyirci yerini kesinlikle biliyoruz. Sahne düzeni üzerine bildiklerimiz yine daha çok sanılara dayanıyor. Ama şunu da unutmamalıyız. Yunan tiyat-

ro yapıları, Roma tiyatrolarını da onların bir devamı olarak düşünürsek, 5400 yıllık bir zaman içinde, çeşitli memleketlerde, çeşitli kentlerde, çok değişik politikaların, kültürlerin etkileri altında yapılmış yapılar. Aralarında önemli ayrılıklar olması kaçınılmaz bir şey. Onun için de tek çeşit tiyatro yapıları aramak boşuna oluyor. Tek çeşit bir Eski Yunan tiyatrosu, ondan gelişmiş tek çeşit bir Elen tiyatrosu ya da apayrı bir Roma tiyatrosu yok.

Öyle ki kimi düşünürler Elen ile Roma arası tiyatro yapılarına Yunan-Roma (Graceo-Roman) demek gereğini duyuyorlar.

SKENE

Batı Avrupa Yunanlıların iki dağ eteğinin birleştiği yere, seyircilerin oturduğu bayıra verdikleri adı, theatron sözcüğünü zamanın akışı içinde evirip çevirip oyunevi anlamına kullanmaya başlamış. Bugün tiyatro denince yalnızca seyircilerin oturduğu yer değil, sahnesi, soyunma odaları, her şeyiyle oyunevi anlaşılıyor. Yunanlıların kullandığı başka bir sözcük de günümüze böyle değişerek gelmiş: *Skene*. İngilizcede *scene* sözcüğü var; Türkçesi sahne. Yazılı bir oyunun bölümlerine scene deniyor: *act* perde, *scene* sahne. Üstünde oyun oynanan yere İngilizcede *stage* diyorlar; bizde o da sahne. Sahnede oynanan bir oyunun herhangi bir parçasına da scene deniyor; onun da Türkçesi sahne. (Resimlerin altına yazarlar: Şu adlı oyundan bir sahne.) Sonra İngilizcede dekor anlamına da *scenery* sözcüğü kullanılıyor.

Scene'in *skene*'den geldiği açıkça belli. Oysa skene Yunan Tiyatrosu'nda oyun yerinin arkasındaki tahta barakaya, ya da çadıra verilen ad. İ.Ö. 465 yılında, Atina'da da orkestra'nın kıyısına bir *skene* yapılıyor; ortada oturan seyircilerin tam karşısına. Çoğu düşünürler bunun bir soyunma odası olduğu görüşünde birleşiyorlar; hem oyunculara, hem de koroya böyle bir soyunma odası gerekli. Hele oyuncuların birkaç role çıktıkları, sık sık maske, giysi değiştirdikleri düşünülürse, oyun yerinin yanıbaşındaki bir soyunma odasının ne kadar yararlı olabileceği kolayca anlaşılır. Nitekim skene Elen tiyatrosunun değişmez özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Skene yapılarının sağa sola doğru uzanan kısa kanatları var.

Oyun yerine bakan yanı üç kapılı. Kanatlarla, seyircilerin oturduğu bölümlerin arasında, her iki yanda da, birer geçit bırakılıyor. Böylece *orkestra*'ya yalnızca *skene* kapılarından değil, yanlardan da çıkılabiliyor. Bunları biliyoruz, ama skene'lerin ne zaman iki üç katlı yapılar haline geldiklerini bilmiyoruz.

Proskenion sözcüğü de değişikliğe uğramış. Bugün *proscenium* denince sahnenin ön perdesiyle orkestra boşluğu arasında kalan bölgeyi anlıyoruz. Yunan tiyatrosunda ise *proskenion* herhalde skene'nin önündeki bir şeyin adı. Kimine göre skene'nin ön duvarma, kimine göre de skene ile orkestra arasındaki oyun yerine proskenion denirmiş. Daha yaygın olan ikinci görüşe bakılırsa, bizim sahne dediğimiz yere Yunanlılar *proskenion* diyorlarmış, öyle anlaşılıyor.

İ.Ö. beşinci yüzyılda skene'nin tepesi herhalde tanrılar için kullanılıyordu. Oyunun düğümünü çözmeye gelen bir tanrı ya skene'nin üstünden görünüyor, ya da bir makineyle oradan aşağı indiriliyordu.

Eski Yunan tiyatrosunda sahne -*proskenion*- orkestra'yla bir düzlükteydi, en çok bir iki basamak yükseltilirdi. Elen tiyatrosunda ise sahne yüksekliği aşağı yukarı üç buçuk metreyi geçerdi. Roma tiyatrosunda bu yükseklik bir buçuk metre kadardı. Ayrıca, Elen tiyatrosunda dar olan sahne, Roma tiyatrosunda derinleştirilmişti.

DEKORLARLA MAKİNELER

İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Eski Yunan tiyatrosu da, daha sonraki Elen tiyatrosu da gösterilerden, sahne hilelerinden büsbütün uzak kalacak kadar süssüz, sade değillerdi. İ.Ö. 458 yılında Aiskhylos'un kahramanı Agamemnon seyircilerin karşısına savaş arabasıyla çıkmıştı. Boyalı dekorlar kullanılıyordu; Aristoteles'e göre Sophokles'le başlamıştı bu; Vitruvius'a göre, Aiskhylos'la. Dekor olarak *skene*'nin sütunları arasına panolar mı yerleştiriliyordu, yoksa Vitruvius ile Pollux'un anlattıkları *periaktoi*'lar var mıydı o günlerde, bilmiyoruz. İ.Ö. beşinci yüzyılda kullanıldıklarını bildiğimiz iki makine *eccyclema* ile *mechane*. Yunan tiyatrosunda öldürme olayları sahne dışında geçerdi, ama ölüler *eccyclema* denilen makineyle seyircilere gösterilebilirdi. Bu herhalde kapılardan

birinden dışarı doğru itilen, sonra da içeri çekilen araba gibi tekerlekli bir düzlüktü. Belki de bir mihver çevresinde dönen bir düzlüktü. *Mechane* tanrıları havada tutmaya, ya da *skene*'nin üstünden sahneye indirmeye yarayan bir çeşit vinçti.

Eski Yunan tiyatrosunda daha başka makineler de kullanılıyordu herhalde. Roma tiyatrosuna doğru gittikçe bu makinelerin iyice çoğaldığı görülür.

YUNAN TİYATRO YAPISININ YAZARLARA ETKİSİ

Her tiyatronun amacı çağın sevilen oyunlarını oynayabilmektir. Biçimi, sahne düzeni, makineleri, oyuncuları, her şeysiyle, bir tiyatro bu amaca ulaşabildiği kadar, çağın sevilen oyunlarını gereğince ortaya koyabildiği kadar değerlidir. Tiyatro ile oyunlar karşılıklı olarak birbirinden etkilenirler. Tiyatro ile oyunlar karşılıklı olarak birbirinden etkilenirler. Tiyatronun yapısı özellikleri oyunları etkiler, onları belli bir biçime, bir anlayışa yöneltir; öte yandan, oyunlar da -güçleri yettiğince- tiyatroyu etkiler, değiştirir. Yunan tiyatrosunun oyun yazarları üzerinde etkileri çok açıktır.

Skene oyun yerinin yanında yalnızca bir soyunma odasıyken oyunlar hep açıklık yerlerde geçerdi; Aiskhylos'un ilk oyunları öyledir. *Skene* üç kapılı bir yapı biçimini alınca, oyunlar bir tapınağın, ya da bir sarayın önünde de geçmeye başladı. Zamanla orta kapı kahramanının kapısı oldu. Yandaki kapılardan biri ikinci önemdeki bir kişinin odasına, ya da konuların odalarına açılırdı; üçüncü kapı daha az önemde bir kişiye ayrılabileceği gibi, yıkık bir mezarın, türbenin, ya da bir zindanın kapısı olabilirdi. Skene'nin uçlarıyla seyircilerin oturdukları yer arasında kalan geçitler ise kimi zaman şehre, kimi zaman da limana, ya da kırlara giden yollar olarak kabul edilirdi.

Oyun yazarları sahneye koyuculuk alanında çok becerikliydiler. Aralarında oyunculuk edenler de vardı. Tiyatronun gereklerini çok iyi bilirlerdi. Koydukları bu kurallarla oyunlarının aydınlanmasını, olaylar dizisinin, hareketin kolayca izlenmesini sağlıyorlardı. *Eccyclema, mechane* gibi makinelerle, boyalı dekorlarla sahnelerinin sınırlarını genişletmek istedikleri anlaşılıyor. Onlar da, Shakespeare gibi, seyircilere gösteremedikleri şeyleri kişilerine anlattırırlardı.

EDEBİYATIN ETKİLERİ

Yunan trajedi yazarları tiyatronun sınırlamalarına uymak zorunda oldukları kadar, edebiyatın sınırlamalarına da uymak zorundaydılar. Dithyrambos şiirlerinden kalma gelenekler vardı. Bunların en önemlisi, hem de günümüzün seyircileri için anlaşılması en güç olanı *koro*'dur.

Çağımızın tiyatrosuna alışmış kimseler koroyu saçma bulabilirler, yazarın çalışmasını zorlaştıran bir öğe olarak görebilirler. İngiliz tiyatro bilgini Gilbert Murray bunu şöyle anlatır: Kadın kahraman önemli bir iş yapmaya hazırlanıyor, diyelim kocasını öldürecek, ya da topluluğun iyiliğine yönelen bir harekete geçecek, birden o beş konuk çıkageliyor. Kimi zaman gelişlerinin bir nedeni var, kimi zaman nedeni de yok. Bir tek yaşlı koca varsa, oldu mu size on beş yaşlı koca! Hele bu on beş konuk bir de dans etmeye girişirlerse!

Dikkatle okursak, Gilbert Murray bu sözleriyle, koronun Yunan oyun yazarlarına bir engel değil de, bir yardımcı olduğunu belirtiyor, diyebiliriz. Koro oyuncularla seyirciler arasında yer alıyor; ne oyuncu, ne de seyirci. Arada bir bağ, bir köprü. Seyircilerin oyuna daha yakınlaşmalarını, oyuna katılmalarını sağlıyor. Büyük, ya da korkunç olaylar karşısındaki duyguları en tam, en son biçimiyle koro deyimliyor. Oyuncunun duygularını başka bir ortama taşıyor. Oyundaki kişilerin bütünüyle duyamadıkları, ya da sözcüklerle anlatılamayacak duyguları seyircilere koro iletiyor. En kaba acılar koroda şiirleşiyor. Yunan trajedisi iki ayrı düzlemde, iki ayrı dünyada yaşatılmış. Seyirci önce kişilerle, onların kişisel duygularıyla ilgileniyor, sonra da koroyla, yükseltilmiş, kişilerden ayrılmış duygularla.

Koronun oyunla seyirciyi birbirine yaklaştırmaktan başka bir görevi daha var: Sahneleri ayırmak. Koro bölümlerinin kimi zaman -her zaman değil- oyunları beş sahneye ayırması, Romalı şair Horace'ın Yunan trajedileri beş perde olarak yazılırdı kanısına ulaşmasına yol açmış, bu yüzden de Rönesans eleştirmenleri bütün oyunların beş perde olarak yazılması gerektiğini ileri sürmüşlerdi.

Yunan trajedilerinin üç birlik kuralına uyduğu da doğru değil-

dir. Zaman birliği, yer birliği, hareket birliği - Aristoteles incelediği oyunlarda, Aiskhylos'un, Sophokles'in, Euripides'in oyunlarında, bunlardan yalnız birinin bulunduğunu söyler. O da her iyi oyunda bulunan hareket birliği. Kimi Yunan trajedilerinde olay birkaç yerde geçer, yer birliği olmayınca zaman birliği de olmaz elbette.

TRAJEDİ İLE KOMEDİNİN DÖRT YÜCE YAZARI

Aiskhylos'tan önce de trajedi yazarları vardı. (İ.Ö. 534 yılında, Atina'da ilk trajedi yarışması yapıldığı zaman daha Aiskhylos doğmamıştı bile.) Euripides'ten sonra da birçok trajedi yazarı yetişmiştir; yetişmemiş olması düşünülemez. Ama üç büyüklerin yapıtlarından başka, günümüze bir tek yapıt kalmış: *Rhesus*. Öte yandan, pek önemli görülmeyen bu oyunu da Euripides'in yazdığını ileri sürenler oluyor. İ.Ö. beşinci yüzyıldan günümüze kalabilen komediler ise yalnızca Aristophanes'in komedileri. Bir yüzyıl sonra yaşamış olan Menandros'un Yeni Komedi'sinden de ancak birkaç eksik örnek var elimizde.

Batı dünyası 1453 yılına kadar Yunan oyunlarından pek azını biliyordu. İstanbul'un Türklerce alınması üzerine İtalya'ya kaçan bilginler bu eski oyunların Bizans'taki yazmalarını da götürdüler. Sonraları doğu Akdeniz kentlerinde daha başka oyunlar da bulundu. Aiskhylos'un, Sophokles'in, Euripides'in, Aristophanes'in yazdıkları günümüze kalmış da, ikinci derecedeki sanatçıların yazdıkları neden kalmamış? Bu soruya şöyle yanıt verilebilir: Elen dünyasında tekrar tekrar oynanan, yazma kopyaları çoğaltılan oyunlar onların oyunlarıydı. Yazdıklarına değer verildiği için, yapıtları saklanıyordu.

Üç büyük trajedi yazarının günümüze kalan oyunlarında, Yunan tiyatrosunun olduğu kadar, Yunan kültürünün de gelişmelerini, değişmelerini açıkça görebiliyoruz. Tiyatro geleneklerine uyan Aiskhylos daha çok koroya dayanıyordu. Konuları, temaları hem geleneksel, hem de dinseldi. Düşünceleri, suçlularını Olemp yasalarıyla cezalandıran, devletini Olemp yasalarına göre kuran bir dünyanın eski düşüncelerine bağlıydı. Oyunlarında olaylar dizisi basitti, yarattığı etkiler açık, güçlü etkilerdi. Sophokles'in oyunlarındaysa olaylar dizisi daha karışıktır; o da gerçi dinsel gelenekle-

re bağlıdır, ama tanrısal adaletten çok, yarattığı kişiler arasındaki ilişkilere önem verir. Euripides ise apayrı bir yolun öncüsüdür. Onun ilgisi bütünüyle kişilerine yönelmiştir; bir de çağının geleneklere aykırı, tanrılara karşı sayılan düşüncelerine... Birçok bakımdan tam anlamıyla "modern" bir insan olan Euripides'in hem ilk gerçekçi yazar, hem de ilk feminist yazar olduğu söylenebilir. Kişilerinin tabiatın istekleriyle çatışan ruhsal durumlarını incelerken ahlak kurallarını da, din kurallarını da çiğnemekten çekinmemiştir. Kendi kenti Ispartalılarla ölüm kalım savaşındayken, *Truvalı Kadınlar* gibi savaşları yeren bir oyun yazmış olması çok ilginçtir. Kısacası, Euripides gözlerini insanların iç dünyalarına çevirmiştir. Ondan önceki yazarlar trajediyi insanla tanrısal yasaların çatışmasından çıkarıyorlardı, Euripides ise trajediyi insanın kendi içindeki iyi eğilimleri ile kötü eğilimlerinin çatışmasında aramıştır. O da kişilerini mitolojiden alıyor, ama gerçekçi bir anlayışla işliyordu. Aiskhylos ile Sophokles'ten çok daha az armağan kazanmış olmasını yadırgamamalıyız. Çağının ilerisinde bir yazardı. İ.Ö. beşinci yüzyılda Atinalılarca beğenilmeyen, ayıplanan oyunları, yüz yıl sonra Elen dünyasının en beğenilen oyunları haline geldi. Onun için de günümüze kalan yapıtları Aiskhylos ile Sophokles'inkilerden daha fazla. Kimi oyunlarından -özellikle *Helena*'dan- Euripides'in ne trajedi, ne de komedi olan bir oyun çeşidini denediğini anlıyoruz.

Hemen hemen bütün trajediler öykülerini, kişilerini mitolojiden alırdı -yalnızca Persler adlı oyununda Aiskhylos kendisinin de katıldığı bir savaşı anlatır.

Agathon adlı bir oyun yazarı mitolojiyle ilgisi olmayan şeyler yazmayı denemişse de, başarı sağlayamamıştır.

ESKİ KOMEDİ İLE YENİ KOMEDİ

Geleneklere bağlı bir kimse olan Aristophanes'in komedilerinde Atina'nın yaşayışı, politikacıları, filozofları, oyun yazarları alaya alınırdı. Komedilerin kuralları trajedilerden daha da sıkıydı. Gene de bu karışık, ayrıntılı kalıplar içinde, gerek Aristophanes, gerek öbür komedi yazarları yergiye bol bol yer verdiler; maskaralıklardan, açık saçıklıktan da bol bol yararlandılar. Aristophanes

Bulutlar adlı yapıtında Sokrates'le, *Kurbağalar* adlı yapıtında da Euripides'le alay eder.

Komedi yarışmaları İ.Ö. 486 yılında başlamıştı. Aristophanes'le en büyük sanatçısını veren Eski Komedi anlayışı, bir yüzyıldan azıcık daha fazla bir zaman sonra, yerini Menandros'un Yeni Komedi'sine bırakmak zorunda kaldı. Yergiden uzaklaşılıp günlük yaşamın gülünç olaylarına yönelindi. Pinti yaşlı adam, düzenci köle gibi kişiler sahneleri doldurmaya başladı. Yine maske takılıyordu, ama koronun şarkı söylemekten başka bir görevi kalmamıştı. Menandros'un kişileri herhalde tiplerdi, günlük yaşamda sık sık karşılaşılan kimseleri belirleyen, özelliklerini ortaya vuran tipler. Ne yazık ki bu yazarın yüze yakın komedisinden elimizde ancak birkaç eksik örnek var.

YUNAN TİYATROSUNUN SONU

Trajedi Atina'nın Persleri geri püskürttüğü, demokrasi anlayışı içinde yaşadığı yüce günlerde doğmuştu. Pelepones Savaşı'nın yarattığı kargaşalıklar, acılar, iç çöküntüler içinde öldü. İ.Ö. beşinci yüzyılın yüce sanatçıları arkalarında büyük bir boşluk bırakarak gittiler. Onların yerini dolduracak çapta yazarların yetişmemesi tiyatronun gösteriye, sahne ustalıklarına yönelmesine yol açtı. Dionysos'un tiyatrosu da, tıpkı kendisi gibi ölümsüz ruhuna düşman olanlarca parça parça edilmişti. Ama o da -yine tıpkı Dionysos gibi- bir gün yeniden doğacaktı. Rönesans'ta.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMA'DA BİR GÜN (İ.S.100)

Tiyatro küçük bir stadyum sanki. On beş bin kişi, belki daha fazla, durmadan bağırışıyorlar. İkide bir yükselen heyecan çığlıkları sahneye yöneltiliyor. Upuzun bir sahne. Yüksek, süslü duvarlarla çevrili. Sütunlar, girintiler, çıkıntılar, heykeller, oymalar. Seyircilerin oturdukları yerin üzeri gene açık, ama sahnenin üzeri kapalı. Heyecanın nedeni sahnede dövüşen iki adam -ölümüne dövüşüyorlar. Hayır, gladyatör değil bunlar. Bu bir oyun. Tiyatro oyunu. Dövüşenler de oyuncular. Birinin ölmesi gerekiyor. Gerçekten ölecek. Gladyatör kavgalarına alışmış bir seyirci topluluğu taklit ölümlere katlanamaz. Ölecek olan oyuncu biliyor öleceğini. Maskesinin arkasında ter döküyor, bütün vücudu titriyor korkudan. Bir yolunu bulsa, o öldürecek karşısındakini, ya da kaçacak. Ama karşısındaki kendisinden kat kat üstün bir kavgacı, öldüremez ki! Sonra kaçmak da kolay değil; üstelik kaçarken yakalanınca yalnız ölüme katlanılmıyor, işkence de var. Seyirciler durmadan bağırıyor, isteklendirmeye, coşturmaya çalışıyorlar kavgacıları. İnsanın ezilmesinden, acı çekmesinden, öldürülmesinden hoşlanıyor bu seyirci, öyle olması isteniyor bu seyircinin. Çürümüş bir devletin çürümüş politikacılarından aldıkları paralar, armağanlarla yaşıyorlar. Yapacak hiçbir işleri yok; her işlerini köleler, tutsaklar görüyor. Onların işi savaşların gerektirdiği acıma bilmezliği yitirmemek, yumuşamamak. Roma'nın içinde dışında malın mülkün büyük çoğunluğu sayıları pek az olan zenginlerin elinde, ortalama Roma vatandaşının hiçbir şeyi yok. Yapacak iş -yok! Mal mülk- yok! Romalı bütün gününü bedava gösterilerde geçiriyor. Evet, bedava. Oy avcısı adaylar, ya da bir evlenmeyi kutlayan, bir cenaze törenini unutulmaz kılmak isteyen zenginler düzenliyor gösterileri. Sahnedeki kavga ölüm vuruşuna ulaşıyor, heyecan en yüksek noktasında. Vuruyor öldürecek olan, bir ölüm çığlığı, can çekişen bir insan, bir kölenin sahneyi kırmızıya boyayan kanı.

(Ölecek oyuncular, çoğu zaman ölüm yargısına çarptırılmış kölelerden, tutsaklardan seçilirdi.) Seyirciler sevinçli, bağrışıyorlar. Arkasından sıra sıra develer, filler, atlar, atlılar geçiyor sahneden: bu da ayrı bir gösteri. Sonra oyun kaldığı yerden devam etmeye başlıyor. Seyirciler oturuyorlar yerlerine, canları sıkıla sıkıla oyunu seyrediyorlar. Ölümüne bir kavga daha olsa da biraz coşsak, eğlensek diye bekliyorlar, umutla bekliyorlar.

Çökmekte olan Roma'nın tiyatrosu böyleydi işte. Yunan tiyatrosundan etkiler alan, Yunan tiyatrosunun en yakın mirasçısı sayılan bir tiyatronun nasıl bu duruma düştüğünü anlamak için, Romalıların yaşayışına kısaca birkaç sözcükle göz atmak yeter de artar bile.

ROMA SAVAŞÇILARI

Roma ta baştan savaşçı bir devletti. Savaşlarla, başkalarının topraklarını ellerinden almakla, kölelerle yaşama yolunu tutmuş bir devlet. Küçük bir kentken, çevresindeki öbür kentleri boyunduruğu altına almak için savaşmıştı. Büyüye büyüye önce bütün İtalya'yı eline geçirdi, sonra da bir dünya imparatorluğu kurma yoluna saptı. Bir Romalıda aranan nitelikler yalnızca iyi savaşçıları yaratan niteliklerdi. Sanata, sanatçıya, bu arada tiyatroya hiç değer verilmezdi. Bunlar savaşçıların boş zamanlarında eğlenmelerini, oyalanmalarını sağlayan şeylerdi. Kanlı gösteriler ise yüreklerini katı tutabilmelerini, öldürme zevkinden uzak kalmamalarını sağlıyordu.

Roma tiyatrosu denince aklımıza Plautus (İ.Ö. 254-184), Terence (İ.Ö. 190-159), Seneca (İ.Ö. 3 - İ.S. 65) geliyor; Yunan tiyatrosunun devamı olmak isteyen bir tiyatro. Öte yanda kanlı gösteriler var. Bu gösteriler zamanla Roma tiyatrosunu eziyor, arkaya itiyor. Yukarda anlattığımız örnekte olduğu gibi, önce oyunların içine giriyor; sonunda da oyunlar büsbütün kalkıyor ortadan; Roma tiyatrolarında yalnızca gladyatörler seyrediliyor. Roma'nın yükselişi sırasında -Yunan tiyatrosuna hiçbir zaman yaklaşamamış da olsa- bir Roma tiyatrosu var; ama Roma'nın duraklayışı, düşüşü sırasında, hükümetlerin dört elle sarıldığı kanlı gösteriler bu tiyatroyu yok ediyor.

ESKİ İTALYA'DA

Roma İmparatorluğu'ndan çok önce, İtalya'nın basit, ama sevilen bir tiyatrosu vardı. Komedi tiyatrosu, kaba komedi. Bu tiyatronun kökü hem Yunanistan'dan gelen etkilere, hem de daha eski yerli oyunlara, düğün alaylarında söylenen şarkılara bağlanabilir. Aristophanes'ten kısa bir zaman önce, Yunanlılar, içinde koro olmayan farslar yazmışlardı. Başlangıçta kişilerini mitolojiden alan bu oyunlar, sonraları günlük yaşamı konu edinmişti. Güney İtalya'da bu oyunlara da, bu oyunları oynayan oyunculara da *phlyakes* denirdi. O çağlardan kalma vazoların üstünde gördüğümüz alçak, kaba, tahtadan yapılmış, sahne yerine geçen yükseltiler, onlara dayalı kısa merdivenler, dar pantolonlu oyuncular *phlyakes* oyunlarının özellikleridir. Roma'nın güneyindeki Campania'da daha sonraları ortaya çıkan, günün ilginç tiplerini canlandıran, belirleyen kır farslarında, *atellanae*'lerde de bu çeşit sahneler kullanıldığına inanılabilir. Komedinin trajediden çok tutulduğu Roma'da ise *fabula togata* denilen günlük kılıklarla oynanan bir çeşit komedi gelişmişti.

ROMA'NIN TİYATRO ŞENLİKLERİ

Roma'da da tiyatro şenlikleri yapılırdı. Bunlara *ludi* deniyordu. *Ludi*'lerde önceleri yalnızca spor oyunları, eğlenceler yer alırdı, boks gibi, ip cambazlığı gibi. Derken illerde oynana gelen farslara da yer verilmeye başlandı; İ.Ö. 240 yılında ise Romalı bir yazar bir Yunan trajedisini Latinceye çevirip şenlik sırasında oynattı. Başlangıçta *ludi*'ler nisan, temmuz, eylül, kasım aylarında düzenlenirdi, sonra çeşitli nedenlere bağlanarak her zaman düzenlenmeye başlandı; kazanılan bir savaş, ya da önemli bir vatandaşın ölümü vesile bilindi. İ.Ö. 78 yılında ölen Sulla'nın ölümünden bir yıl önce, bir *ludi* kırk sekiz gün sürmüş. O günlerin ünlü oyuncusu Roscius (İ.Ö.126?-62) on iki ay içinde yüz yirmi sekiz kere sahneye çıkmış. Romalılar oyunlardan, yarışmalardan, kanlı gösterilerden öylesine hoşlanırlarmış ki eğlenceler kimi zaman gece meşale ışığı altında da devam edermiş. Hep bedava olan *ludi*'lerin amacı belli: Yurdu yöneten üst tabaka, savaşçıları, halkı oyalıyor, eğlen-

ceye boğuyor.

Roma tiyatrosunun da -Yunan tiyatrosu gibi- dinsel bir önemi, ya da kent yaşamı bakımından bir önemi vardı belki başlangıçta, ama kısa bir süre sonra bu önemini yitirdi, salt bir eğlence, onun sonucu olarak da bir iş konusu haline geldi. Gösteriler, oyunlar düzenlemeyi para kazanmak için kendisine iş edinenler türedi. Daha önce hükümet memurlarının yaptığı tiyatro yönetmenliği profesyonel tiyatroculara geçti. Çoğunlukla kendisi de bir oyuncu olan, tiyatroyla ilgili bir kimse çevresine köleler, yabancılar toplayıp bir kumpanya kuruyordu. Oynanacak oyunun yazılma parasını, giysiler, dekorlar için harcanan paraları hep o kimse veriyordu. Oyun beğenilirse, gösterdiği başarıya karşılık kendisine harcadığından fazla para ödenir, kar etmesi sağlanırdı. Beğenilme koşulu, parayla tutulmuş, şakşakçı seyircilerin ortaya çıkmasına yol açmıştı. Gittikçe birbirine karışan oyunlarla gösteriler kanlılaşmaya, açık saçıklaşmaya başlayınca, sözün arkaya itildiği, pandomimlerin, dansların öne çıktığı görüldü.

OYUN YERİNE PANDOMİM

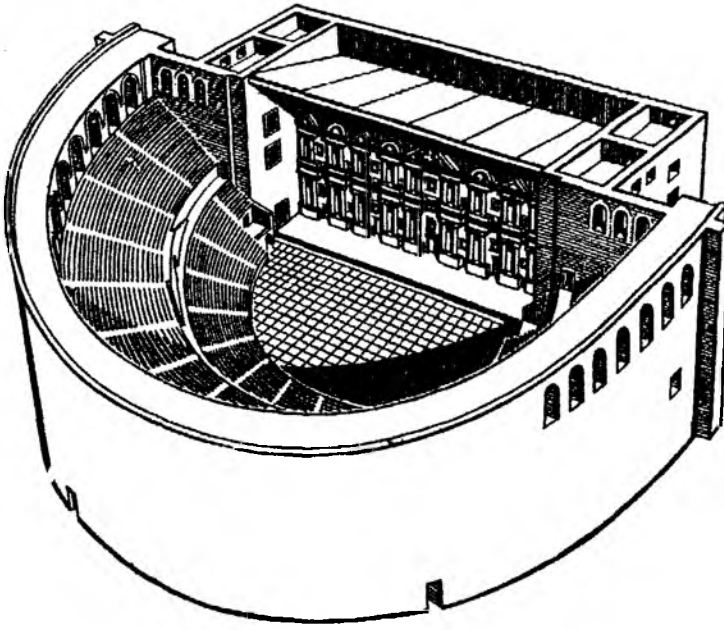
İmparatorluk günlerinde en sevilen tiyatro eğlencesi konularını Yunan mitolojisinden alan danslı, müzikli pandomimlerdi. Makinelerin yardımıyla, göz okşayan sahne hileleriyle seyirciyi oyalama yolunu tutan bu oyunlarda incecik tüllere bürünmüş çıplak kadınlar da sahneye çıkarılırdı.

Roma tiyatrosunda da önceleri kadın oyuncular yoktu. Bütün rolleri erkek oyuncular oynardı; Yunan tiyatrosunda olduğu gibi. Yalnız Romalılar bir oyunda rol alan erkek oyuncuların sayısını altıya yükseltmişlerdi. Ama farslarda, Roma tiyatrosunun düşüş çağına gelen pandomimlerde kadınlara da yer verilmeye başlandı.

Romalılar, Yunanlıların tersine, oyunculara değer vermezlerdi. O yüzden de çoğu oyuncular köleler arasından yetişirdi. Ünlü Roscius da sonradan özgürlüğü verilen bir köleydi.

ROMA TİYATRO YAPILARI

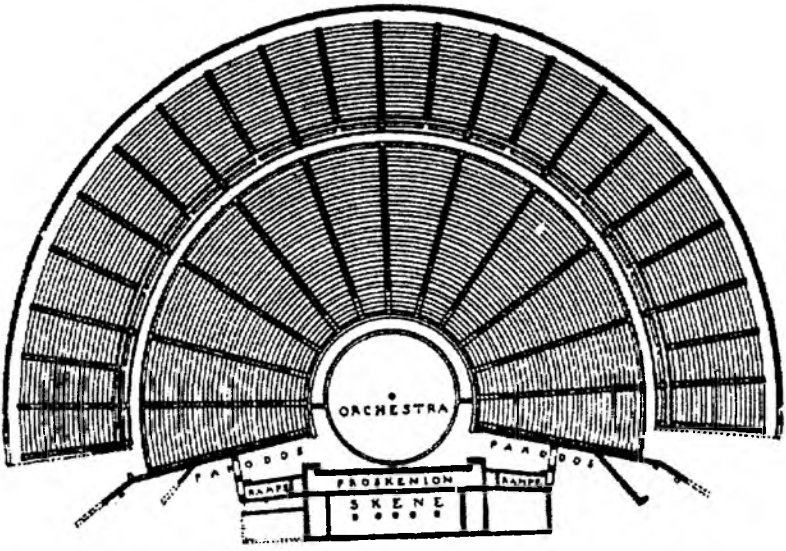
Elen tiyatro yapılarında, skene'nin önünde *proskenion,* onun önünde de tam çember biçiminde orkestra vardı. Yunan-Roma

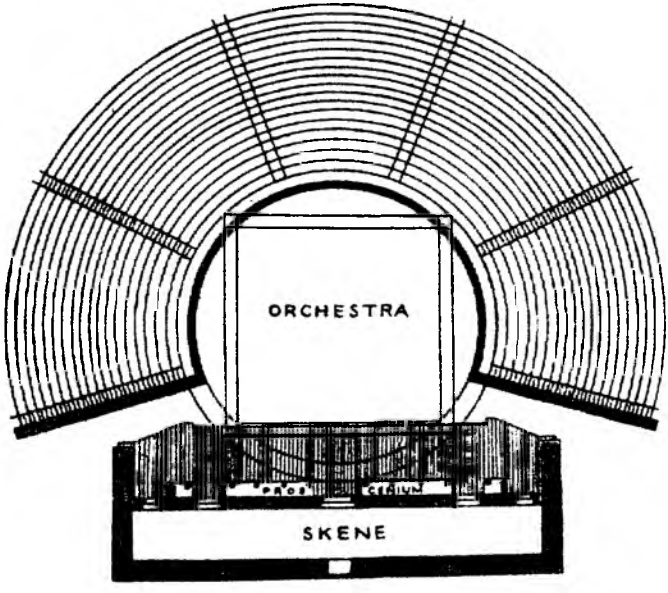


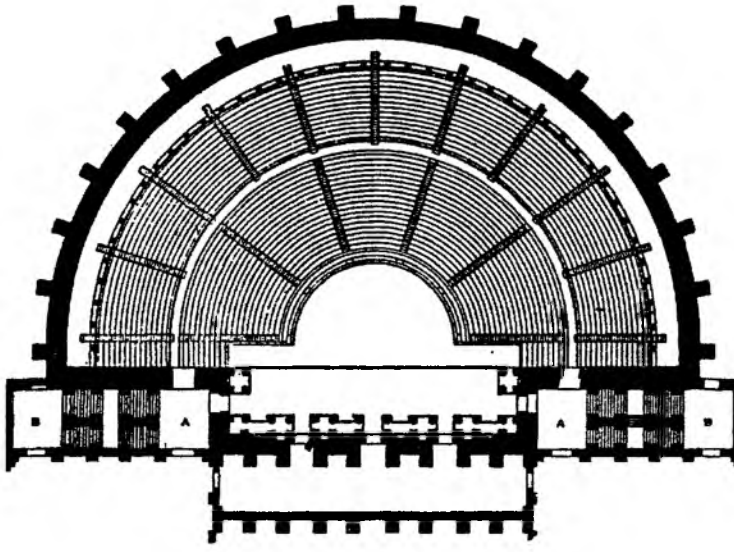
ROMA TİYATROSU. Küçük Asya'nın güneyindeki Aspendos Tiyatrosu'nun kalıntılarına dayanılarak yapılan bu resim Roma tiyatrolarının özelliklerini açıkça gösteriyor. Sahne, Elen tiyatrolarındakinden hem daha alçak, hem daha enli. Orkestra ise, yarım çember biçimini almış. Romalılar da tiyatrolarını dağ eteklerine, yamaçlara yaparlardı, ama sırasında düzlüklere böyle yüksek yapılar kondurmaktan da kaçınmazlardı.

denilen yapılarda ise sahne orkestra'nın bir ucunu kesiyordu. Romalılar bir adım daha ileri atarak orkestra'yı yarım çember biçimine soktular. Böylece skene ile seyircilerin oturdukları yer birbirine yakınlaşmış oldu. Oyuncular gibi, koro da sahnenin dışına çıkmıyor, orkestra'da seçkin seyirciler, Roma'nın ileri gelenleri oturuyordu. Alçaltılmış olan sahne, orkestra'dan birkaç basamakla ayrılıyordu. Skene'nin ön duvarı, sahnenin arkasına gelen duvar çok süslüydü. Sahneye o duvardan üç, iki yandaki duvarlardan da karşılıklı birer kapı açılıyordu.

Roma Cumhuriyeti, Isparta'nınkine benzer bir basitlik içinde, Yunan'dan gelen her şeyi, bu arada, Yunan sanatını da küçümsüyor, kötü görüyordu. Tiyatro bir eğlence düşkünlüğü, bir bozulma başlangıcı sayılmaktaydı. İ.Ö. 179 yılında yapılan ilk tiyatro tahta-


ORCHESTRA
PARODOS
PARODOS
RAMPE
PROSKENION
RAMPE
SKENE


ORCHESTRA
SKENE



ELEN, YUNAN-ROMA, ROMA. Bu planlar, üç çeşit klasik tiyatronun en yaygın örneklerini gösteriyor. Karşı sayfada, üstte, Epidaurus'taki Elen tiyatrosu. Seyirci yerleri ile sahne arasında parados denilen geçitler; *proskenion* denilen sahne; *rampe* denilen yollar; sahnelerin arkasında *skene* denen yapı; yarıdan fazlası seyirci yerinin içine giren yuvarlak bir *orchestra*.

Karşı sayfada, altta Yunan-Roma tiyatrosu.

Sahne *orchestra* alanının ucunu kesmiş. Roma tiyatrolarında da sahne ile seyirci yerleri arasında geçitler olurdu bazen, ama bu sayfada görünen geçitsiz Roma tiyatrosu biçimi çok daha yaygındı.

dandı, ama bir zaman sonra yıktırıldı. İ.Ö. 55 yılında, Cumhuriyetten İmparatorluğu geçilmekteyken, Pompey taştan bir tiyatro yaptırmak cesaretini gösterdi. Seyircilerin oturacakları yerin arkasına, en tepeye Venus Victrix için bir tapınak yerleştirilmişti. Böylece oturulacak yerler tapınağa yükselen basamaklar gibi gösteriliyor, tiyatro yapısı kurtarılmış oluyordu. Eğlenceleri kana bulayan büyük Colosseum'dan önce, Roma kentinde ancak iki tiyatro daha yaptırılmıştı. Ama İngiltere'den İspanya'ya, İspanya'dan Küçük Asya'ya kadar uzanan topraklarda yaptırılmış olan Roma tiyatrolarının sayısı pek çoktu. Bu tiyatrolar kimi zaman, Yunan tiyatroları gibi, dağ eteklerinin birleştiği yerlere oturtulur, kimi zaman da düzlüklerde yüce yapılar olarak yükselirdi. Sonraları, Pompei'de - daha başka yerlerde- üstleri bütünüyle örtülü küçük tiyatrolar da yaptırılmıştı.

ÜÇ ROMALI YAZAR

Romalı yazarlar Yunan yazarlarından ayrı bir tiyatro edebiyatı kuramadıkları gibi, onlardan aldıklarını geliştirme cabası da göstermemişlerdir. Körükörüne taklit ettikleri Yunan oyunlarına yaklaştıkları söylenemez. İki ünlü komedi yazarı Plautus ile Terence Yunanlı yazar Menandros'in oyunlarından aşırı derecede yararlanırlar, konularını, kişilerini bile ondan alırlardı. Ama anlatılan Atinalılar Roma yaşayışına, düşünüşüne uygulanırdı. Öyle ki Plautus'un oyunlarmda memleketinin o günkü durumunu çizen zenginlerle yoksulların birbirine uzaklığını belirten yerler vardır.

Çağımızda pek önemli görülmeyen bu iki yazarın oyunlarından Shakespeare gibi, Molière gibi büyük ustaların yararlanmış oldukları da bir gerçektir.

Roma'nın trajedi alanındaki ünlü yazarı ise Seneca'dır. O da taklit ettiği Yunan yazarlarından çok, Corneille ile Racine üzerindeki etkileriyle önemlidir. Oyunlarını oynatmak için değil, toplantılarda, şölenlerde, saraylarda okunsun diye yazmıştır.

Sözden çok harekete, düşünceden çok heyecana, tiyatrodan çok sonu ölüme dayanan gösterilere düşkün Roma'da büyük oyun yazarlarının yetişmemiş olmasına şaşmamak gerekir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ TİYATROSU

Aşağı yukarı iki bin yıl Avrupa tiyatrosu ölüydü. İ.Ö. 400 yılından İ.S. 1600 yılına kadar tek bir büyük oyun yazılmadı. Euripides'ten Lope da Vega'ya, Marlowe'a, Shakespeare'e uzanan boşlukta tiyatro sahneleri kıraç toprak gibiydi.

Yunan tiyatrosu dört ya da beş yüzyıl, İ.Ö. beşinci yüzyılda yazılmış oyunları oynamakla yetindi, onlara önemli bir şey ekleyemedi. Ondan sonra gelen dört ya da beş yüzyılı Roma tiyatrosunun düşüşü, fazla olgunlaşmış bir meyve gibi çürüyüp kuruyuşu doldurdu. 476'da Roma'nın yıkılmasından yüz yıl sonra başlayıp Karanlık çağların sonuna, on birinci ya da on ikinci yüzyıla kadar süren uzun bir zaman boyunca da "tiyatro" diye bir yer yoktu. Gezici oyuncular ise tiyatroyu kurtaracak, yükseltecek durumda değillerdi.

On ikinci yüzyılda Gotik katedrallerin, on üçüncüde Dante'nin, on dördüncüde Petrarch'ın gelişi kiliseden pazar yerine atlayan dinsel oyunların ortaya çıkmasına yol açtı. Ama büyük oyun yazarlarının yetişmesi için, derebeyliğin, şövalyeliğin, kilise devletinin yıkılıp gitmesi, baskı makinesinin, Reformasyon'un, Eski Yunan yapıtlarının ortaya çıkarılışının, Amerika'nın bulunuşunun - kısacası Rönesans'ın- üzerinden epeyce zaman geçmesi gerekti.

Ortaçağ tiyatrosu çok tuhaf bir tiyatroydu. Devam edebilmiş olmasının gizi insanoğlundaki oynama isteği ile oynayanları seyretme isteğinde aranmalıdır. Gezici oyuncular yalnız oyunlar oynamakla kalmaz, cambazlık, hokkabazlık, saz şairliği, kuklacılık da ederlerdi. Bütün bunların yanı sıra devletin, kilisenin yasaklarından kaçarak yaşamayı da iyi bilmek gerekiyordu. Ama tiyatroyu yasaklamış olan Katolik Kilisesi sonradan onun canlanmasına öncülük etti.

"ŞEYTANIN KİLİSESİ"

Roma tiyatrosunu üç şey yıktı. Birincisi, İmparatorluğu içten içe kemiren ahlak düşüklüğü. İkincisi, Cermen istilacıların tiyatroyla ilgili şeylerden hoşlanmamaları. Üçüncüsü, Hıristiyan Kilisesinin düşmanlığı.

Tiyatronun düşüşü, çürüyüşü Hıristiyanlığın yükselişine engel olmaktaydı. Kilise adamlarının o çağda tiyatroya yaptıkları saldırılar bu durumu açıkça belirtmiştir. Hıristiyanlar tiyatrodan sakındılar. İ.S. 200 yılında bir yazar tiyatroya "Şeytanın Kilisesi" adını verir. Dördüncü yüzyılda Kilise, düğünlerde oynana gelen küçük oyunlar, farslar için oyuncular gelince papazların düğün yerinden ayrılmalarını istemişti.

Beşinci yüzyılda oyuncuların *communion*'lara (dinsel tören) alınmaları yasak edildi.

OYUNCULUKTAN SAZ ŞAİRLİĞİNE

Roma'nın yıkılışından, Hıristiyanlığın güçlenişinden sonra da küçük oyunların, farsların oynandığını biliyoruz. İnanmak kolay değil buna, ama elimizde kanıtlar var. Örnekse, altıncı yüzyılda Büyük Jüstinyen adlı imparator, kendisi Theodora ile evlenmek istediği için, soylu bir kişinin mesleğini bırakan bir oyuncu kadınla evlenmesine herhangi bir engel bulunmadığını bildiren bir kararname çıkartmıştı. Yüz yıl kadar sonra İspanya krallarından biri papazların düğünlerde oynanan oyunları seyretmemeleri gerektiğini hatırlatmıştı. Dokuzuncu yüzyılda, Kilisenin aldığı kimi kararlardan da oyunların, oyuncuların varlığı açıkça belli olmaktadır.

Arada bir soylu kişilerin toplantılarında, düğünlerinde oyunlar oynayarak geçindikleri düşünülemez oyuncuların. Hokkabazlığa, cambazlığa sapmaları, sonunda da saz şairliğine yönelmeleri herhalde geçim kaygısı yüzündendi. Aralarından kendileri de şiir yazan şairler, *troubadour*'lar çıkmıştır elbette; ama çoğunun başkalarının şiirlerini okumakla yetindiklerine inanmak daha kolaydır. Türkü gibi çalınıp söylenen bu şiirleri İtalyanlar kadar Cermenler de severlerdi.

KİLİSEDE TİYATRO

Katolik Kilisesinde gelişen dinsel tiyatronun kökü dördüncü yüzyılda başlayan *High Mass* törenlerinde aranmalıdır. Tiyatroya yaklaşan daha başka törenler de vardı, ama en kolay tiyatroya çevrilebilecek olan dinsel tören *Mass* töreniydi. Ana çizgileriyle belli, değişmez bir törendi bu. Gene de araya trope denilen parçalar, manalı sözler eklenirdi. Bu *trope*'lardan biri, melekle Üç Meryem arasında geçen dört dizelik Latince bir konuşma, Kilise tiyatrosunun temeli olarak görülür. Onuncu yüzyılda aşağı yukarı her *Mass* töreninin sonunda, "*Quem Quaeritis*" diye adlandırılan melekle Üç Meryem *trope*'u bir tiyatro oyunu gibi oynanırdı.

Winchester Piskoposu "Quem Quaeritis"in nasıl oynanacağını ayrıntılarıyla anlatan bir yönetmelik yazmıştı. Onuncu yüzyıl sonunda yazılan bu yönetmelikte papazların nasıl yürüyecekleri bile belirtiliyordu. Sunağın yanına mezara benzeyen bir yer yapılacak, İsa'nın vücudu yerine bir haç beze sarılıp mezara konacaktı. Meleği canlandıran papaz, İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç kadını canlandıran papazlara Latince olarak soracaktı: "Kimi arıyorsunuz?" Kadınlar, "Nasıralı İsa'yı", diye cevap vereceklerdi. Bunun üzerine melek şunları söyleyecekti: "Burada değil o. Yükseldi, önceden bildirildiği gibi. Gidin, anlatın ölümü yendiğini, yükseldiğini." Bundan sonrası için piskoposun yönetmeliğinde şöyle deniyor:

Bu emri duyar duymaz üç keşiş koraya dönüp, "*Alleluia! resurrexit Dominus!*" (Şükürler olsun! Efendimiz dirildi!) desinler; bu dendikten sonra hâlâ kabir başında oturan (melek), onları geri çağırıyormuş gibi, "*Venite et videte locum*" (Gelin, yeri görün) ilahisini okusun, sonra kalkıp örtüyü kaldırsın, onlara içinde artık haç bulunmayan, yalnız haçın sarılmış olduğu bezin kaldığı kabri göstersin. Ötekiler bunu görünce ellerindeki buhurdanları ayrı ayrı kabrin içine koysunlar, bezi alıp, Efendimiz artık kefenin içinde değildir, kıyam etmiştir demek istermiş gibi, bütün cemaatin gözleri önünde tutsunlar ve bundan sonra, "*Surreqit Dominus de sepulchro*" (Efendimiz kabirden kıyam etti) ilahisini okuyarak kefeni sunağın üzerine koysunlar. İlahi bitince, ölümü alt edip dirilen

yüce Melikin zaferi karşısında onların duyduğu sevinci paylaşan manastır başı da, "*Te Deum Laudamus*" (Tanrım seni övüyoruz) ilahisine başlasın, bütün çanlar hep birden çalsın.

Bu küçük oyun öylesine ilgi çekmiş, öylesine yayılmıştı ki papazlar buna benzer başka oyunlar düşünmek, bulmak gereğini duydular.

LATİNCEDEN HALKIN DİLİNE

Winchester Piskoposu'ndan gelen bilgilere dayanarak anlattığımız *Quem Quaeritis* oyunu İngiltere kiliselerinde onuncu yüzyılda oynanıyordu. Bu çeşit kilise oyunlarının ilk olarak dokuzuncu yüzyılda Fransa'da başladığı, Avrupa'nın öbür memleketlerine oradan yayıldığı sanılıyor. Önceleri Latince oynanan oyunlar, bir zaman sonra çevirileriyle birlikte oynanır oldu. Her Latince dizenin arkasından halkın konuştuğu dille çevirisi de söyleniyordu. On birinci yüzyıl sonlarına doğru Latince büsbütün bırakıldı, oyunlar halkın diliyle oynanmaya başlandı.

Kilisenin Hıristiyanları tiyatro yardımıyla eğitmek yolunu tuttuğu açıkça anlaşılıyor. Halkın oyun seyretme isteğinin önlenemediği görülerek, ahlaka aykırı, yasak tiyatronun yerine, din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı bir tiyatronun geçirilmesi uygun bulunmuş olmalı.

TİYATRO BÜYÜYOR

Dinsel oyunların sayıları arttıkça, kiliselere İsa'nın mezarından başka dekorların da girdiği görüldü. Cennet, cehennem, limbo (vaftiz edilmeden ölenlerle İsa'dan önce yaşamış olanların ruhlarının gittiği yer), Pilate'ın (İsa'nın çarmıha gerilmesine göz yuman Romalı temsilci) evi, Herod'un (Judea kralı) sarayı, Kudüs tapınağı, Bethlehem ahırı (İsa'nın doğduğu yer) gibi dekorlar kiliseleri doldurmaya başladı. Bu dekorlara "evler" deniyordu. Tiyatro kiliseden pazar yerine atlayınca bunlar daha da çoğaldı.

Bugün elimizdeki en eski yazılı kilise oyunu *Âdem* adlı oyun. On ikinci yüzyıl Normandiye Fransızcası ile yazılmış. Ondan sonra da *Resurrection (Diriliş)* adlı oyun geliyor. *Resurrection*'ın başında oyundaki "evler"i anlatan bir prolog var. Aşağı yukarı şöyle:

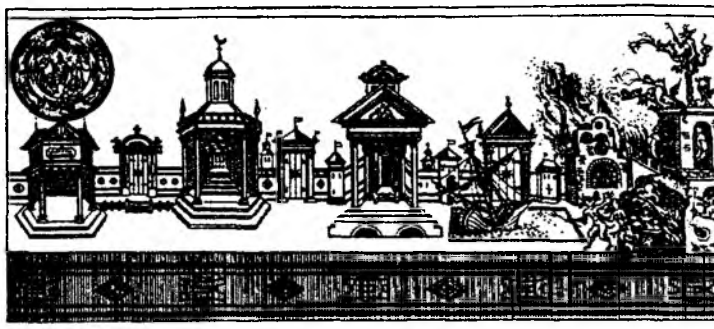
Önce bir bir bildirelim
Oyuna girecek evleri:
Bir haç koyacağız ilkin;
Arkasından mezar gelir.
Bir de zindan olmalı
Suçluları tıkmaya.
Şu yanda cehennem,
Açık açık görülsün.
Şurda da cennet; sonra da
Bir yer Pilate'la adamlarına.

Âdem adlı oyunun yazarı dekorları, eşyaları anlattığı gibi, oyun tarzını da anlatır. Bir papaz ise, tiyatroyla ilgili bir yazısında, Hamlet'in oyunculara öğütlerini hatırlatan şeyler söyler: "Âdem ne zaman karşılık vereceğini iyi bilmeli, sözleri ne çok çabuk, nede çok yavaş olmalı. Yalnız o değil, bütün oyuncular acelesiz konuşmaya alıştırılmalı, sözlerine uygun hareketler yapmayı öğrenmeliler... Cennetin adını anan kişiler cennete doğru bakmalı, göstermeli cenneti." Hani cennet de gösterilecek gibi: "Güzel kokulu çiçekler, yapraklar serilmeli çevresine, içine sallanan meyveleriyle ağaçlar yerleştirilmeli; öyle ki bakar bakmaz çok tatlı bir yer olduğu anlaşılsın."

Âdem kilise dışında oynandığını bildiğimiz ilk kilise oyunu. Sahne olarak herhalde kilisenin önü kullanılmıştı, çünkü bir hareket bildirisinde Tanrı'nın sahneye bir kilise kapısından çıkacağı, sonra gene o kapıdan içeri gireceği söyleniyor.

TARİHLERİN, TERİMLERİN KARIŞIKLIĞI

Kilise oyunlarının kilise dışında oynanmaya başlanması konusunda aydınlık olmayan, kesinlikle bilinmeyen noktalar var. Sık sık ileri sürülen düşünce şudur: Dekorlar çoğalana kadar, Ortaçağ tiyatrosu kilisenin içinde kalmıştır; ama işe komedi karışınca, kilisenin önderleri tiyatroyu kapı dışarı edip pazar yerine atmışlar, oyunları papazların değil de, loncaların, esnaf birliklerinin düzenlenmesini istemişlerdir. Oysa *Âdem*'i daha on ikinci yüzyılda kilise-



YÜKSELTİLMİŞ ORTAÇAĞ SAHNESİ. 1547'de Fransa'nın Valenciennes kentinde oynanan bir Acı Çekme Oyunu'nda yüksek, uzun bir sahne kullanılmıştı. Sağda cehennem ağzı, solda cennet gösteriliyor.

nin dışında oynayanlar papazlardı. Öte yandan on altıncı yüzyılda bile kiliselerde, katedrallerde kimi oyunlar oynanmaktaydı. Genel olarak, loncalar pazar yerlerinde oyunlar oynamaya on ikinci yüzyılda başlamışlardı; on dördüncü yüzyılda ise bu iş iyice yayıldı.

Pazar yeri kilise dışındaki tek oyun yeri değildi. Fransızlar kimi zaman eski büyük tiyatroları da kullandılar. İtalyanlar kimi *sacre rappresentazioni*'lerini (dinsel oyunlar) Roma'daki Colosseum'da oynadılar. İspanyollar büyük kentlerindeki *corral*'lerden (avlu) yararlandılar. Cornwall'liler topraktan ya da taştan yapılma eski yuvarlak, alan tiyatrolarını dinsel oyunlarla yeniden canlandırdılar. İngiliz loncalarının kendi lonca *hall*'lerinde (büyük salon) oynadıkları da olurdu, ama çoğunlukla tekerlekli sahneleriyle şehrin içinde dolaşırlardı.

Bir karışıklık da oyun çeşitlerine verilen adlardan geliyor. Fransa'da İncil'den, *Tevrat*'tan alınan oyunlara *mysteres* (*mystery* oyunları) denirdi. Günümüzün eleştirmenleri loncalarda azizlerin yaşamlarını anlatan oyunlar da oynandığını öğrenince, bu oyunlara *miracle* oyunları diyerek bir ayırma yaptılar. Oysa Fransa'da *Kutsal Kitap*'tan alınan oyunlarla birlikte azizlerin yaşamlarını anlatan oyunlara da *mysteres* denmekteydi. İngiltere'deyse bu iki çeşit oyuna da *miracles* adı veriliyordu. Gene bu oyunlar İtalya'da *sacre rappresentazioni*, İspanya'da *autos sacramentales*, Almanya'da *Geistliche Spiele* diye anılırdı. Ayrıca, "Üç Meryem" diye ad-

landırılan oyunlar vardı. Bugün *morality* oyunları denilen İngiliz oyunlarınaysa o çağda *interludes* deniyordu. Shakespeare zamanından az önce, bu terim, komedileri de için almıştı.

Demek ki dinsel tiyatronun kiliselerden ne zaman ayrıldığını, papazların elinden ne zaman kurtulduğunu gösterecek kesin bir tarih veremediğimiz gibi, oyun çeşitlerine de kesin adlar takamıyoruz.

MASRAFLI OYUNLAR

Pazar yerlerinde oynanan oyunların nasıl hazırlandığı üzerine elimizde epeyce bilgi var. Oyun yerinin düzenlenişini gösteren planlar, kimi incelikleri belirten taslaklar, sahne resimleri, masraf listeleri çok ilgi çekici belgeler. Bunlardan öğrendiğimize göre, pazar yerlerinde çok gösterişli, çok masraflı oyunlar düzenlenirmiş; çeşitli sahne makineleri kullanılırmış. Sahneye havuz yapılıp içinde gemi yüzdürüldüğü bile olurmuş.

Önceleri hep erkek olan, sonraları aralarına kadınların, çocukların da katıldığı oyunculara para verilirmiş. Örnekse İngiltere'de bir oyuncu "Tanrı'yı oynadığı için" üç şilin dört peni alıyor; bir başkasına "Yahuda'yı astığı için" dört peni veriliyor, bir başkası da bir şiline Nuh'u oynuyor.

Oyunların hazırlanışı, oynanışı da bir iki gün içinde olup bitmiyor her zaman, altmış yedi evli bir oyunun kırk sekiz günde hazırlandığı, dört gün devamlı oynandığı oluyor. Valenciennes'deki bir oyun yirmi beş gün sürmüş. Gene Fransa'da, on altıncı yüzyılda kırk gün süren oyunlar oynandığı biliniyor. Her gün bütün evler kullanılmıyor elbette; sonra oyuncular da bir rolle kalmıyor, birkaç role çıkıyorlar.

İNGİLTERE'NİN TEKERLEKLİ OYUNLARI

Fransa'daki oyunlar Almanya, İtalya, İspanya'daki oyunlardan hem daha ince, hem de gerçeğe daha yakındı. İngiltere ise çok ilgi çekici bir oyun çeşidi yaratmıştı. Oyunlar araba gibi çekilebilen tekerlekli sahneler üstünde oynanıyordu. On birinci, on ikinci yüzyıllarda kiliselerde oynanan dinsel oyunların kilise dışına çıkarılması gerekince, büyük pazar yerleri olmayan ya da pek az olan İngilizler, oyunları da, seyircileri de bölmek yoluna gittiler. Kentin



İNGİLTERE'NİN TEKERLEKLİ SAHNELERİ. İki katlı bir araba. Altta, çevresi perdeli yerde oyuncular soyunup giyiniyorlar. Bu araba kendi sahnesini oynayıp başka bir alana gidecek; öbür arabalar da sırayla gelip geri kalan sahneleri oynayacak,

büyüklerinin, yaşlıların düzenlediği bir programa göre uzun bir oyunun her bölümünü ayrı bir loncanın işçileri hazırlıyordu. Oyun oynanacağı zaman seyirciler kentin belli yerlerine toplanıyor, sahne sırasına göre birbirini izleyen arabalar gelip hazırladıkları bölümü oynuyor, bitirince gene o bölümü oynamak üzere bir sonraki durağa gidiyorlardı.

O çağda yazılmış bir yazıda bu arabalar için şöyle deniyor: "Çok geniş, yüksek, tekerlekli bir... tiyatro." Bir başka yazıda da şu sözler var: "Yüksek, üst üste iki odalı bir ev, üst odanın çevresi açık; alt odada oyuncular kılık değiştiriyor, hazırlanıyor, üst odada da oynuyorlar." Dekorlar herhalde Fransa'daki evlerle karşılaştırılamayacak kadar süssüz, basitti, ama giysilerin gösterişli, pahalı şeyler olduğu anlaşılıyor.

Tekerlekli sahneler üstünde oynanan bu oyunlardan bugün elimizde dört tane var. Bunlardan biri kırk sekiz bölüm. Demek ki kırk sekiz arabayla oynanırmış. Kaybolmuş olan yüzlerce oyun

arasında daha çok bölümlüler de vardı belki.

Oyun sırasında hareket yalnız arabada, sahnenin içinde kalmıyordu. Elimizdeki oyunların hareket bildirilerinde bu durum açıkça belirtiliyor. Sokak da katılıyor oyun alanına. On dördüncü yüzyılda başlayan bu arabalı oyunlar Shakespeare'in gençlik yıllarına kadar sürmüştür. Felemenk'te, İspanya'da, İtalya'da da ara sıra böyle gezici oyunlar düzenlendiği sanılıyor.

MORALITY OYUNLARI

On beşinci, on altıncı yüzyıllarda İngilizler değişik bir oyundan pek hoşlanır olmuşlardı. Bu çeşit oyunlara 1765'ten beri *morality* ya da *morality* oyunları diyoruz. Ama oynandıkları günlerde adları *moral interlude, pithy interlude,* ya da yalnızca *interlude* idi. Morality'ler Avrupa'nın öbür memleketlerinde de oynanırdı, ama İngiltere'deki kadar çok değil.

İngiltere'de ilk morality oyunu 1384'te, York'ta oynanmış: *Play of the Lord's Prayer.*

Bu oyunlarda azizlerin, ya da *Kutsal Kitap*'tan çıkarılan kişilerin yerini *allegory* kişileri almış. İyilikler, kötülükler somut kişiler olarak sahnede yaşatılıyor. Acıma, alçakgönüllülük, şehvet, oburluk, vb. sahnede kişiler olarak görünüyor. *Mystery*'lerde olduğu gibi, bu oyunlarda da şeytan ile yardımcıları bir mizah havası yaratıyorlar.

Günümüzde kalan *morality* oyunları'ndan biri, *Everyman* bugün de okunabilecek niteliktedir.

KİLİSENİN DURUMU

Tiyatronun kiliselerden dışarı atılması konusunda çeşitli nedenler ileri sürülüyor. Çok tekrarlanan bir neden oyunların kiliselere sığmayacak kadar gelişmiş olması. Evler kiliselerin içinde o kadar büyük bir yer kaplıyormuş ki gittikçe çoğalan seyircilere yer kalmıyormuş. Oysa bir pazar yerindeki alanda oyunları binlerce kişi rahat rahat seyredebilir. Sonra tekerlekli sahneler bir oyunu bütün kent halkına gösterebilmeyi sağlıyor.

Ama tiyatronun kiliselerden dışarı atılmasının en önemli nedeni bu olması gerek. Çünkü tiyatro yalnızca kiliselerden dışarı çıka-

rılmış değildi, oyunların yazılmasından, hazırlanmasından, oynanmasından da Kilise elini çekiyor, bu işi loncalara bırakıyordu. Hiç kuşkusuz, tiyatro Kilisenin başına birtakım dertler açmış olmalıydı.

Yedinci yüzyılda yaşayan Papa Gregory'nin zamanından beri Katolik Kilisesi etkilerini genişletmek, yaymak isteğiyle, eskiden kalma kimi törenlere, şenliklere göz yummuştu. Bu anlayış gerçi Kiliseye çok yararlı oldu, ama zaman zaman ortaya önemli dertler de çıkardı. İran'dan gelme *Mitras* törenine benzer bir törenle İsa'nın doğum gününü kutlamak, ya da bolluk, bereket yumurtalarıyla Cermen *Eostratide* ya da *Easter* törenini Hıristiyanlığa uygulamak kiliseyi zor duruma sokmadı hiç. Öte yandan, göz yumulan, benimsenmek istenen kimi törenler, şenlikler Hıristiyanlığa aykırı gidişleriyle bir zaman sonra papazları düşündürmeye, rahatsız etmeye başladılar. Putperestlikten kalma kimi törenleri Kilisenin yasakladığı görüldü.

Örnekse on ikinci yüzyıl başlarında Lincoln Piskoposu, doğanın ölümü doğumu üzerine kurulan, Dionysos'tan kalma tarım şenliklerini, o arada *Maypole* ile Kılıç danslarını yasak etmişti. Gene de Dionysos törenini andıran törenler uzun yıllar toprağa bağlı insanlar arasında yaşadı; *Maypole* ise günümüzde bile yaşıyor.

SOYTARILAR BAYRAMI

Din adamlarını düşündüren bir şenlik de doğrudan doğruya Kilisenin kendi içinde doğup gelişen bir şenlikti: Soytarılar Bayramı. Kimi düşünürler bu bayramı Romalıların *Saturnalia*'sına bağlıyorlar. İkisi de aralık ayında yapılıyor; benzerlikleri var. Ama Soytarılar Bayramı'nın Kilisenin alt basamaklarındaki papazların basit bir eğlencesi olarak başladığı, sonradan tehlikelileştiği anlaşılıyor. Tiyatro Kiliseye iyice yerleştiği sırada, on ikinci yüzyılda, genç papazlar kasabanın en aptal, ya da ayık gezmez kişisini, Soytarılar (ya da aptallar) Kralı değil de, Soytarılar (ya da aptallar) Piskoposu seçiyorlar. Daha ileri gittikleri, o aptal, ya da ayık gezmez kişiye Soytarılar Papası dedikleri bile oluyor. Kilise içinde açık saçık türküler söylemeye, ahlak kurallarına sığmayacak dans-

lar etmeye başlıyorlar. Sunağın önünde zar atıyor, kâğıt oynuyorlar. Dinsel törenleri alaya alan, gülünçleştiren gösteriler düzenliyorlar. Derken şenliğe bir eşek de katılıyor. Eski bir yazıda şunları okuyoruz: "Törenin sonunda papaz halka dönecek. 'Ite missa est' sözlerini söyleyeceğine, anıracaktır; halk da 'Deo gratias' diye karşılık vereceğine, üç kere 'Hi-aa-hi-aa-hi-aa' diye bağıracaktır."

On ikinci yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar pek çok kereler Kilise ileri gelenleri bu saygısızlığa bir son vermenin yollarını aradılar. Ama hem halk, hem de genç papazlar, Soytarılar Bayramı'nı çok seviyorlardı. Onun için de Kilise içindeki eşekli şenliklere kolay kolay son verilemedi. Reformasyon'a kadar bu böylece sürdü.

PAPALAR OYUNLARA KARŞI

Genç papazların Soytarılar Bayramı'ndaki tutumunu oyunların kötü etkilerine bağlamak, suçu tiyatroya yüklemek en kolay, en kestirme yoldu. Papa Innocent III'ün 1210 yılında *mystery*'lerin Kilise dışında oynanmasını emretmesi şaşılacak bir şey değil. Piskoposlar yıllarca *ludi*'leri, halk komedilerini, daha başka oyunları kötüleyip durmuşlar, yasak etmeye çalışmışlardır. *Mystery*'lerdeki şeytan, cehennem sahneleri de Kilise büyüklerinin hoşuna gitmiyordu. Gittikçe gülünçleşen, halkın ilgisini çektiği için de uzadıkça uzayan bu sahneler baştan sona maskaralık haline gelmişti. Oyunları kiliselerden dışarı atıp loncalara vermekle tiyatronun din karşısındaki tutumu değiştirilmiş olmuyordu. Şeytanla arkadaşları pazar yerlerinde oynanan *mystery*'lerin en sevilen, aranan, kahkahalar yaratan kişileri olmaya devam ettiler.

Papa Innocent'in emri bile oyunları kiliselerden büsbütün dışarı atamadı. Daha üç yüzyıl kiliselerde zaman zaman oyunlar oynandı. Kimi piskoposların pazar yerlerindeki tiyatrolara da karşı dönmeleriyse hiçbir şeyi değiştiremedi. İspanya'da *auto sacramentales*'ler on sekizinci yüzyıla kadar sürdü.

Öbür memleketlerde ise *mystery, miracle, morality* oyunları, on altıncı yüzyılda Reformasyon'un, Protestanların gelişiyle, bir de profesyonel tiyatroların ortaya çıkışıyla halkın ilgisini yitirdi, iyice gözden düştü.

PROFESYONELLERİN DÖNÜŞÜ

Mimes oyuncularının torunları loncaların hazırladığı oyunlarda parayla oynamışlar mıdır, bilemeyiz. Ama birtakım kimselerin ayakkabıcı tezgâhını, ya da marangoz dükkânını bırakıp Şeytanı, ya da St. Anthony'yi oynamaya sahneye çıktıklarını düşünebiliriz. İşte Londra'nın, Paris'in profesyonel sahnelerini kuranlar bu gibi kimselerdi.

İngiltere'de profesyonel oyuncular herhalde *morality* oyunlarından çıktı. 1493'te Henry VII'nin "The Players of the King's Interludes" diye anılan dört beş kişilik bir oyuncular topluluğu vardı. On altıncı yüzyılın ilk yarısındaysa, yalnız kral değil, birçok soylu kişiler böyle oyuncu topluluklarını koruyor, besliyorlardı. 1520'de, Sarayda, John Heywood'un (14977-1580?) "The Play called the foure P.P. a newe and a very mery enterlude of a palmer, a pardoner, a potycary, and a pedler" diye tanıtılan oyununu bu çeşit topluluklardan biri oynamıştı. Elizabeth tiyatrosuna giden yolun böyle böyle açıldığı bir gerçektir.

İngiltere'de daha on üçüncü yüzyıldayken bile, Çocuk-Piskopos Şenliği için, küçük oyunlar yazılırdı. Orada, daha sonra Fransa'da, Almanya'da, aralık ayı başındaki St. Nicholas gününde koro çocuklarından biri piskopos ilan edilirdi. Türküleri, maskeleri, oyunlarıyla saygısızlığa kaçmayan bir şenlikti bu. Fransa'nın dinsel olmayan tiyatrosu Soytarılar Bayramı'ndan *Mystery* oyunları'ndan, bir de Çocuk-Piskopos Şenliği'nden gelişmiştir. Soytarıların kaba oyunlarından sottie'ler doğmuştur, yergi özelliği olan kısa komediler. Bunlar ilk olarak 1400 yılı çevresinde, Paris'te, "sociétés joyeuses" denilen öğrenci topluluklarınca oynanmıştır. Pierre Gringore (1480?-1539) ise 1511'de oynanan *Jeu du Prince des sots (Soytarılar Prensinin Oyunu)* ile bu topluluklardan yetişen önemli bir oyun yazarı sayılmıştır. 1470'te oynanan, ama yazarı bilinmeyen *Maître Pierre Pathelin (Üstat Pierre Pathelin)* adlı fars ise bugün bile oynanabilecek nitelikte, çok ustaca yazılmış bir oyundur. Çoğu düşünürler Parisli amatör fars oyuncularının sonradan profesyonelleştiklerine, az bir giriş parası karşılığında oyunlarını kapalı yerlerde oynadıklarına inanıyorlar. Almanya'da

profesyonellik ancak on altıncı yüzyılın sonlarına doğru gelişebiliyor. Hans Sachs adlı ayakkabıcı-şairin oyunlarını hep amatörler oynuyorlar.

Fransa'da mystery'leri oynayanlar yalnızca Kilise ile loncalar değil. Amatör oyuncu toplulukları arasında *mystery*'leri oynayanlar da var. Bunlara confréries pieuses deniyor. Önceleri loncalara yardımcı oluyorlar. Sonra bu topluluklardan biri 1402'de Charles VI'dan Paris'te kendi başlarına dinsel oyunlar oynama iznini alıyor. Hopital de la Trinité'nin ikinci katındaki bir salon tiyatro biçimine sokuluyor; böylece de Avrupa'nın ilk belli bir oyun yeri olan kumpanyası çalışmaya başlamış oluyor. 1548'de bu kumpanya Hotel de Bourgogne'un yıkıntıları içinde yeni bir tiyatro yaptırıyorsa da, farsa kaçtıkları için, mystery'leri oynamaları yasak ediliyor. Otuz yıl kadar dinsel olmayan oyunlar oynamayı deniyorlar, ama pek bir başarı gösteremeyince, tiyatrolarını profesyonel topluluklara kiraya vermek yolunu tutuyorlar.

Böyle böyle dinsel tiyatronun amatör oyuncuları yerlerini profesyonellere bırakıp ortadan siliniyorlar. Reformasyon ile Rönesans tiyatroya yeni bir içerik, yeni bir biçim getiriyor. Kilisenin uluslararası tiyatrosu ise yerini, Lope de Vega, Calderon, Marlowe, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière gibi büyük sanatçılara yönelen ulusal gelişmelere bırakıyor.

ALTINCI BÖLÜM

İTALYA'DA RÖNESANS TİYATROSU

Ortaçağ tiyatrosu Yunan ile Roma tiyatrolarından ne kadar ayrıysa, İtalyan Rönesans tiyatrosu da Ortaçağ tiyatrosundan o kadar ayrıdır. Öte yandan, klasik tiyatroyu büyük bir bağlılık, hayranlıkla taklit etmek isteyen Rönesans tiyatrosu, sonunda, karşımıza eskinin tekrarı olarak değil de, yepyeni, aşağı yukarı "modern" tiyatro olarak çıkmıştır.

1450 yılından sonra dinsel tiyatronun yerini dünya işleriyle ilgili tiyatroya vermeye başladığı görülür. Ortaçağ "evler"inin yerini de dekorlu sahne alır. Böylece oyun alanı, tiyatro yapısı değişir. İtalya'nın soylu kişileri, kutsal büyükleri avlularda, geniş salonlarda klasik oyunları oynatır, gösteriler düzenletirlerdi. Bilginler eski yazmalar arasında Latin, Yunan oyunlarını ararlar, bulduklarını ya olduğu gibi, ya adapte ederek ya da o günkü dile çevirerek sahneye koyarlardı. Perspektif kurallarını yeniden bulan ressamlar, Roma'lı mimar Vitruvius'un klasik sahne üzerine yazdıklarından yararlanarak saraylarda hayranlık uyandırıcı dekorlar çizerlerdi. 1584'te soylu kişilerle bilginlerden seçilme bir topluluk Vicenza kentinde bir tiyatro yaptırdı. Roma'nın yıkılışından sonra İtalya'da doğrudan doğruya tiyatro diye yapılan ilk yapının bu olduğuna inanılıyor.

OYUNSUZ TİYATRO

İtalyan Rönesans tiyatrosu yalnız bir bakımdan Ortaçağ tiyatrosuna benziyor. Büyük oyunları yok. Bu yüzden de ona gerçek tiyatro denip denemeyeceğine karar vermek kolay değil. Gerçek tiyatro oyuncularından, dekordan, tiyatro yapısından daha fazla bir şey. Büyük oyunların bulunmadığı yerde gerçek tiyatronun varlığından söz edilemez. Dante, Petrarch, Boccaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi yüce şairlerin, öykücülerin, ressamların yanı sıra anılacak oyun yazarları yoktu İtalyan Rönesansının. Onun

için de bilginlerin, sanatçıların bütün çalışmaları, saraylardaki parlak gösteriler, oyunlar, tiyatro yapıları, hayranlık uyandıran dekorlar gerçek tiyatronun yeniden doğuşunu sağlayamamıştı. Gerçek tiyatronun yeniden doğması için, her şeyden önce oyun yazarlığının yeniden doğması gerekiyordu.

RÖNESANS

Rönesans belli bir süreye sığdırılabilecek basit bir değişme değildir. Onu yalnızca on beşinci yüzyılda eski yapıtların ortaya çıkarılmasıyla Bilgi'nin Canlanması diye anlamak doğru olmaz. Rönesans Ortaçağ'ın içinden akıp gelmiştir. Bilginlerin Yunan'ı öğrenmelerinden, benimsemelerinden aşağı yukarı yüzyıl önce İtalya'da üç büyük, değişik, yeni yazar vardı: Dante (1265-1321), Petrark (1304-1374), Boccaccio (1313-1375). Bilgi'nin Canlanması'ndan önce edebiyat canlanmıştı. Yazarlar klasik edebiyatın güzelliklerini taklit etmediler. Onu yeniden yarattılar. Ortaçağ dünyası Yunancayı değilse bile Latinceyi biliyordu. Gene de bu ünlü sanatçıların İtalyanca yazmış olmaları yaşayan insana, yeni düşüncelere yakınlıklarını belirtir. *Tanrısal Komedya*'da Dante kendisine yol gösterici olarak Virgil'i (İ.Ö.79-19) seçmişti; Boccaccio Yunan edebiyatının önemini biliyordu; Petrark Latincenin yanı sıra Yunanca da öğrenmişti. Üçü de gelecek bir çağın habercisiydiler. Yapıtlarıyla hümanizmanın temellerini attılar; Kilisenin, devletin eski dogma'larına karşı çıkan yeni bir yaşam felsefesi getirdiler; insanın değerini ortaya vurdular.

On beşinci yüzyılın sonuyla on altıncı yüzyılın başında klasik edebiyat yapıtlarının bulunması, incelenmesi Ortaçağ düşünüşüne son verince, insanoğlu düşüncesini ezen baskılardan kurtulunca, hümanizma anlayışının geliştiği, iyice yayıldığı görüldü. Eflatun, Aristoteles gibi yazarların yapıtları Ortaçağ mistisizmini yıkmakla hümanizmanm güçlenmesine yardım etti. Geçmişteki insanın güzellikleri, büyüklükleri ortaya çıkınca, günün insanına güvenmek, saygı duymak çok daha kolaylaşmış oldu.

Hümanizmayla, Bilgi'nin Canlanması'yla birlikte sanatlar da gelişti. Resim, heykel, mimarlık alanında, kimi edebiyat türlerinde büyük başarılar sağlandı. Rönesans denince çoğu zaman sanatlar-

daki bu hızlı gelişme, olgunlaşma gelir aklımıza.

Birtakım olaylar bilgi'nin canlanışına, yayılışına yardım etti. Türkler 1453'te İstanbul'u alınca, İtalya'ya kaçan Bizans bilginleri Yunan yazmalarını da götürdüler. Gene Türkler Hindistan yolunu kapatınca, İtalyanlar, Portekizliler, İspanyollar Yeni Dünya'ya yöneldiler. Öte yandan, Almanya'da baskı makinesi yapılmıştı; bilgi'nin yayılması için bundan daha önemli bir yardımcı az bulunurdu.

Ne yazık ki klasiklerin bilinmesi, incelenmesi oyun yazarlığının canlanmasına yol açamadı, yalnızca tiyatro yapılarının kurulmasını sağladı. Çünkü İtalya'da oyun yazarlarını bilginlerin kitaba bağlılığından, soylu kişilerin gösteriş sevgisinden kurtarabilecek büyük bir seyirci yoktu. O seyirciyle İspanya'da, İngiltere'de karşılaşacağız.

ORTAÇAĞ TİYATROSUYLA BAĞLAR

Ortaçağın dinsel tiyatrosu İtalya'da 1454 yılına kadar sürdü. 1471 yılında Politian (1454-1494) adlı on yedi yaşında bir şair Latince olarak yazdığı bir *mystery oyunu*'nda azizleri, *Kutsal Kitap*'tan alınma kişileri değil de, mitolojiden alınma kişileri anlatıyordu. Bu tutum yeni bir çağın etkisini duymak diye açıklanabilir. Politian'ın *La Favola di Orfeo*'su Ortaçağın *mystery oyunları*'yla Rönesans İtalya'sının geliştireceği iki sanat çeşiti, pastoral oyunlar ile opera arasında bir halkadır.

Geçmişle ikinci bir bağ *entry* denilen şenliklerde görülebilir. Bunlar bir hükümdarın bir kente gelişinde yapılan karşılama törenleri. Bir fatihin gücünü halka göstermek için ya da yerli bir hükümdara halkın bağlılığını belirtmek için düzenlenen şenlikler, gösteriler, oyunlar. Bu törenlerin başlangıcı eski Roma'ya zaferle dönen generallerin karşılanmasında aranmalıdır. Ortaçağ Londra'sında da Richard I gibi, Henry III gibi krallar tahta çıktıkları ya da evlendikleri zaman, kentin bütün evleri bayraklar, pırıl pırıl ipek kumaşlarla donanırdı. 1370 yılında *entry*'ler çok zenginleşmiş, süslü geçit arabaları, taklar, kuleler, tablo sahneleriyle tiyatro özellikleri göstermeye başlamıştı. 1443 ile 1598 yılları arasında İtalya'da yirmi beş, Fransa'da yüz, İngiltere ile Flanders'de elliden fazla *entry* şenliği yapılmıştır.

Kimi zaman yabana ya da sevilmeyen bir hükümdar süslü arabalar, zengin giysilerle gösterişli bir alay hazırlatıp sokaklarda dolaştırır; kimi zaman da sevilen bir hükümdar kendisini karşılamak için donanmış bir kente bir seyirci gibi girerdi. Hükümdarın hoşuna gitsin diye kurulan taklar arasında bir ya da daha fazla sahnesi olan yapılar da bulunurdu. Bazen bir düzlükte iki sahne yan yana dururdu bazen bir sahne üstte, bir sahne altta olurdu. Daha önce anlattığımız Ortaçağın tekerlekli sahnelerinin tersine, burada sahneler hareketsiz, seyirciler hareketli. Sahneler belli yerlerde duruyor, seyirciler dolaşıyor.

Bu sahnelerde önceleri *dumb-show*'lar (konuşmasız oyunlar) - ya da *tableaux vivants* (canlı tablolar)- yer alırdı. Tabloların cansız modellerle yapıldığı gibi, oyuncularla da yapıldığı olurdu. Sözsüz sahneleri kimi zaman küçük yazılar açıklardı. Sonraları, İngiltere'de oyun yazarları bu sahneler için karşılama şiirleri, kısa konuşmalar yazdılar. Ortaçağda dinsel konular canlandırılırken, Rönesans'ta hükümdarları mitoloji kişileri karşılamaya başladı.

Entry sahnelerinde makineler kullanılır, sahne hilelerinden bol bol yararlanılırdı. "Perde" İtalyan tiyatrosundan önce bu sahnelerde görülmüştür. Öte yandan, karşılama törenleri Rönesans saray tiyatrolarını da içine alırdı. Şenlik, geçitler, eğlenceler çoğu zaman hükümdarın sarayında büyük bir gösteriyle sona erer, şölen sırasında danslar, oyunlar seyredilirdi.

Rönesans tiyatrosunun Ortaçağ ile üçüncü bir bağı da Latin komedileridir. Sezar'ın çöken imparatorluğu Avrupa'ya uluslararası bir dil bırakmıştı: Latince. Onun için de Roma komedilerini "yeniden bulmak" güç olmadı. Plautus ile Terence zaten Ortaçağ boyunca da kimi din adamlarının ilgisini çekmişlerdi. Oyunları günün havasına uydurularak oynanırdı zaman zaman Hroswitha adlı bir Alman rahibenin, kişilerini Hıristiyan tarihinden alarak, Terence tarzında, altı Latince oyun yazdığı biliniyor. Rönesans Kilisesiyse Plautus ile Terence'in oyunlarını ahlak dışı görmüyor, oynanmalarına karşı durmuyordu. Papa Pius II papalığa yükselmeden önce kendisi de Roma tarzında bir komedi yazmıştı. Papazlar Plautus'un açık saçık oyunlarını kahkahalarla seyrederlerdi. Latin komedileri Rönesans'ın ilk yaygın oyunları olmuştur.

İLK TİYATRO YAPISI, İLK DEKOR

Rönesans'ta ilk tiyatroyu kim kurdu, nerede kurdu? İlk dekor ne zaman yapıldı? Tiyatroya ilk para yatıran kimdi - bir Kilise büyüğü mü, yoksa bir devlet büyüğü mü? Bu soruların kesin karşılıkları yok. Çeşitli yazarlardan birbirini tutmaz bilgiler geliyor.

Örnekse bir yazar şöyle diyor: "Alberti 1452'de Vatikan'da Nicholas V için yapılan saraya bir *theatrum* eklemişti, ama orada oyunlar oynandığını bildiren bir belge yok." Peki, bu bilgiyi doğrulayan bir belge var mı? Belli değil. Bakıyorsunuz, bir başka yazar *theatrum* sözcüğünü tiyatro diye almış. Acaba doğru mu? Nicholas V için yapılan *theatrum* bizim anladığımız anlamda bir tiyatro mu? Bir üçüncü yazar 1486'da Dük Ercole d'Este'in, Vitruvius'tan gelen bilgilerden yararlanarak bir tiyatro yaptırdığını ileri sürüyor. Bir dördüncüsü bu tiyatronun 1532'de şair-oyun yazarı Ariosto (1474-1533) için yaptırıldığını, ertesi yıl da yandığını söyleyiveriyor. Kesinlikle bilinen gerçek şu: Birçok soylu kişi, ayrıca Kilise ileri gelenleri büyük salonlarını zaman zaman tiyatro biçimine sokup oyunlar oynatıyor, eğlenceler düzenletiyorlar- gösteriler sona erince sahne de kaldırılıyor. Onun için ilk tiyatroyu kimin, nerede kurduğunu bulup çıkarmak olanaksız.

İlk dekorun nerede, ne zaman kullanıldığı, nasıl bir şey olduğu da karışık. Bir Rönesans yazarı 1484 ile 1486 yılları arasında düzenlenen bir açık hava oyununda ilk boyalı dekoru yaptırdığı için Kardinal Riario'yu övüyor. Ama acaba bu gerçekten oyunla ilgili bir resim, bir "dekor" muydu? Çünkü saray gösterilerinde kimi ünlü ressamların arka görünüş olarak oyunlarla hiçbir ilgisi olmayan resimler yaptıklarını biliyoruz. Ama çeşitli kaynaklardan gelen bilgiler birleştirilerek şöyle denilebilir: Bin dört yüz seksenlerde dekora değer verilmeye başlanmıştı.

AKADEMİLİLERİN TİYATROCULUĞU

Gene on beşinci yüzyıl sonlarına doğru Roma Akademisi Latin komedilerini, arada sırada da Seneca'nın trajedilerini oynatma işine girişmişti. Çok geçmeden başka kentlerde de akademilerin kurulduğu, Roma oyunlarının oynatıldığı görüldü. Yüz yıl sonra ise bilginlerle soylu kişilerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir top-

luluk Olimpia Akademisi adını alarak klasik örneklere uygun bir tiyatro yaptırdı.

Rönesans akademileri çok önemli kurumlardı. Akademi adı Eflatun'un Academia'sından (Atina yakınlarında Eflatun ile öğrencilerinin buluştukları koru) geliyordu. Akademilerin çevresinde toplanan bilginler hümanizmanın, Bilgi'nin Canlanması'nın önderleri olmuşlardı. Klasik sanat, mimarlık, edebiyat alanlarındaki araştırmaları, buluşlarıyla hem Kiliseyi, hem de soylu kişileri etkiliyorlardı. Düşüncelerinin bütün Avrupa'ya yayılmasını ise baskı makinesi büyük bir hızla sağlıyordu.

Ne yazık ki bu İtalyan bilginler kendi dillerini küçük gördüler. Dante'nin, Petrark'ın kullandığı İtalyancayı bırakıp aralarında Latince konuştular, kitaplarını Latince olarak yazdılar. Kendi adlarını bile Latinceye uydurdular. Roma Akademisi'nin başkanı Giulio Pomponio Leto, Julius Pomponius Laetus oldu, örnekse. Bu Latince tutkusunun etkileri günümüze kadar ulaşmıştır; kimi üniversitelerin diplomaları bugün bile Latince yazılır.

Akademililerin tiyatroya yakınlık göstermeleri birçok soylu kişiyi, Kilise büyüklerini oyun sanatına çekmiştir. Roma oyunlarının Rönesans'ta nasıl oynandığı, sahnenin nasıl düzenlendiği de kesinlikle bilinmiyor. Vitruvius'un yapıtını İtalyanlar 1414'te bulmuş, 1486'da Latince olarak bastırmışlardı; ama kitapta sahne düzenleyicilerine yetecek bilgi yoktu; anlatılan dekorların, evlerin sahneye nasıl yerleştirileceği belirtilmemişti. O yüzden de sahne düzenleyicileri kendilerine göre çözümler bulmak zorunda kaldılar. Başlangıçta *entry*'lerdeki sahnelerden yararlanmak yoluna sapıldığı anlaşılıyor. Eski kitaplardaki resimlere göre on beşinci yüzyılda Terence için yapılan sahne şöyle: Birbirinden, süslü sütunlarla ayrılan dört ya da beş kapı oyun yerinin arkasında yan yana sıralanıyor; bu perdeli kapılar oyundaki kişilerin evleri; her kapının üzerinde kimin eviyse onun adı yazılı. Perdeler açılınca birer penceresi olan küçük odalar görülüyor.

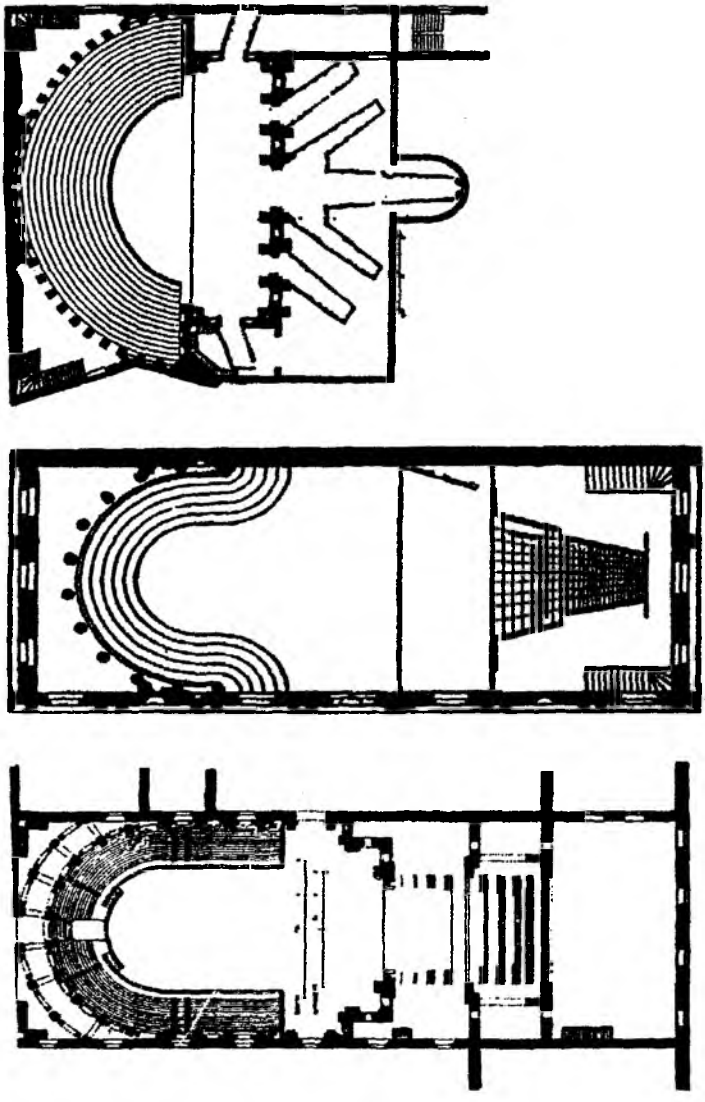
İTALYA'NIN İLK TİYATRO YAPILARI

1532 yılında, Ferrara'da yapılan Ariosto Tiyatrosu üzerine herhangi bir bilgimiz yok. Ondan sonra Vicenza'daki Teatro Olimpi-

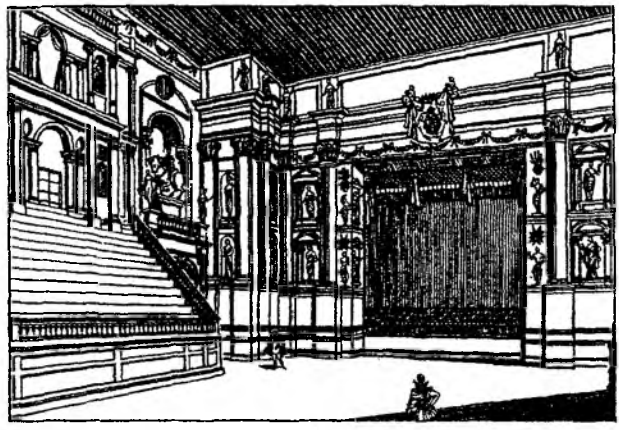
co geliyor. Seçkin mimarlardan Andrea Palladio'nun Olimpia Akademisi için çizdiği bu tiyatronun yapılmasına 1580'de başlanmıştı. Roma tiyatrolarına benzemesi isteniyordu, ama önemli değişiklikleri de vardı. Seyircilerin oturacağı on üç sıra yarım çember biçiminde değil, daha yayık, yarım elips biçiminde yapılmıştı. Böylece orkestra daralmış oluyordu. Sahnenin arkasındaki uzun duvarda üç büyük kapı, iki yanda ise birer küçük kapı vardı. Arka duvardaki kapıların en genişi olan orta kapının üstü kemerliydi; Romalıların zafer takları gibi. Palladio herhalde bu kapıları perdelerle örtecek, belki de arkalarına periaktoi'lar yerleştirecekti. Ama ömrü yetmedi, yapımın başladığı yıl öldü. Tiyatroyu tamamlama işi kendisine verilen Vicenzo Scamozzi adlı mimar ise önemli bir değişiklik, bir yenilik yaptı. Beş kapının arkasına da derinliğine, kısa sokaklar ekledi, yanlardaki dört kapıya birer sokak, ortadaki büyük kapıya üç sokak. Üç boyutlu süsler, sütunlar, heykellerle bir Yunan kentinin sokakları taklit edilmişti. Teatro Olimpico 1584'te tamamlandı; ertesi yıl Sophokles'in *Ocdipus Rex* adlı oyunuyla açıldı. İtalyanca oynanan oyunda 108 kişi sahneye çıktı; ayrıca bu oyun için özel bir müzik hazırlatıldı. Çok tatlı, sıcak, samimi bir havası olan Teatro Olimpico'da bugün bile zaman zaman klasikler oynanıyor.

Küçük Sabbioneta kasabasında Vicenzo Scamozzi daha da aşırı bir denemeye girişti. Bu modern tiyatroya doğru atılmış önemli bir adımdı. 1580 yılı sonunda, Sabbioneta kasabasına daha önce minik bir darphane ile gene minik bir basımevi, bir de küçük saray yaptırmış olan Dük Vespasiano Gonzago, Academia dei Confidenti için ufak bir tiyatro yaptırmaya karar verdi. İki yüz elli kişilik küçük bir tiyatroya (Olimpico 1000 kişilikti) beş kapılı geniş bir sahne yerleştirmek kolay iş değildi, uygun da düşmeyecekti. Scamozzi beş kapıya açılan yedi sokak yerine, sahnenin ortasına bir tek geniş derinlik yaptı.

Sabbioneta'daki küçük tiyatronun, otuz iki kilometre ötedeki Parma kentinde Teatro Farnese'i yapan Giambattista Aleotti'yi etkilemiş olduğu düşünülebilir. Teatro Farnese'in 3500 kişilik seyirci yeri geleneklere uygundu; at nalı biçimindeydi. Seyirci yerleriyle sahne arasında geniş bir orkestra vardı. Bu alanda gösteriler yapılırdı, istenirse içine su doldurulup gemiler bile yüzdürülebilirdi. Sahne ise günümüzün sahnelerine benzemekteydi. Ge-



ÜÇ İTALYAN TİYATROSUNUN PLANLARI.
Üstte Teatro Olimpico.
Ortada, Sabbioneta'daki 250 kişilik küçük tiyatro.
Altta, Parma'daki Teatro Farnese.



TEATRO FARNESE. Parma Prensi'nin klasik oyunları oynatmak için yaptırdığı bu tiyatro daha çok Rönesans gösterilerine yaradı. Teatro Farnese'in sahnesi ilk modern sahne diye anılabilir. Bu tiyatro yapısı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kullanılır hale getirilmemiş, kapalı kalmıştır.

niş bir *proscenium*'u, arkasında da derin bir sahnesi vardı. Teatro Farnese 1618 yılında açıldığı zaman perdesizdi. Oysa Ariosto, ta 1519 yılında, Vatikan'da I *Suppositi* adlı oyununu oynatırken perde kullanmıştı. *Orlando Furioso* adlı şiirinde "perde inince" neler görüleceğini anlatır. "Perde açılınca" değil de, "perde inince" demesi şundan: Eski Roma'da olduğu gibi, Rönesans'ta da perdeler çoğu zaman yukardan aşağı doğru iner, bir oluğun içine girerdi. Günümüzde perde inince sahne kapanıyor, o çağda ise perde inince sahne açılırdı.

Teatro Farnese İkinci Dünya Savaşı'nda bombalardan büyük zarar gördü, ama Vicenza ile Sabbioneta'daki iki tiyatro Rönesans sanatçılarının, bilginlerinin, devlet adamlarının, Kilise önderlerinin klasik tiyatroyu canlandırma yolunda nasıl canla başla çalıştıklarını gösteren örnekler olarak bugün de ayakta. Ne var ki, bu çalışma amacına ulaşmadı da, başka bir yönde gelişti. İtalyan Rönesansı'nın öbür yaratıcıları gibi, tiyatro adamları da klasik sanatı kendilerine örnek aldılar, eskiye benzemek istediler, ama çoğu zaman yarattıkları yapıtlar apayrı, yeni, orijinal şeyler oldu. Teatro Olimpico geçmişin akla yakın bir taklidiydi; yola böyle çıkılmıştı; ama sonunda Teatro Farnese gibi geleceğe yönelen bir yapıya ulaşıldı.

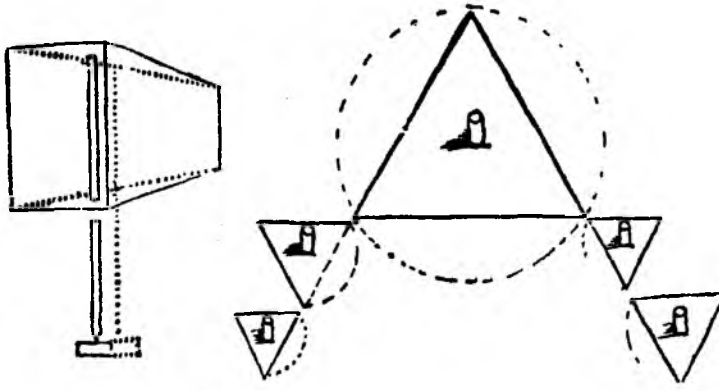
VITRUVIUS'UN ETKİSİ

Rönesans bilginlerinin eskiyi taklit etmekte başarısızlığa uğramalarında, yeni bir tiyatro sanatına yönelmelerinde bilgi yetersizliğinin de etkisi olmuştur. Üç yüzyıl tiyatro adamlarına kaynaklık eden *De Architectura*'da Vitruvius pek az bilgi verir. Gene de anlattığı periaktoi'larla, tiyatroya perspektifin nasıl uygulanacağı konusunda söyledikleriyle, üç çeşit klasik oyunda kullanılan üç ayrı dekorun özelliklerini bildirisiyle birçok İtalyan sanatçısını tiyatro üzerine düşünmeye zorlamıştır. Mantegna, Brunelleschi, Ghirlandajo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Raphael, Leonardo da Vinci çeşitli zamanlarda sahne dekorları çizdiler. Brabante ile Peruzzi gibi sanatçılar ise perspektife vurgun sahne uzmanları haline geldiler.

SERLIO'NUN SAHNE RESSAMLIĞI İÇİN YAZDIKLARI

1545 yılında Peruzzi'nin (1481-1536) öğrencilerinden biri, ressam-mimar Sebastiano Serlio (1473-1554) *Architectura* adlı yapıtının ikinci kitabında klasik sahnenin özelliklerini anlatmıştı. Vitruvius'tan gelen bilgileri açıklıyor, kendi çağdaşlarının sahne deneyleri üzerinde duruyordu. Üç çeşit klasik dekorun resimlerini çizip ilk olarak yayımlayan da o olmuştur. Trajedi sahnesine büyük saraylar, komedi sahnesine kent evleri, satir oyunlarına da ağaçlar, tepeler, kulübeler çizmişti. Daha önemlisi de bu dekorların nasıl kurulduğunu, çizildiğini, boyandığını anlatıyordu. Serlio'nun günlerinde üç boyutlu dekorların perspektifle birleştirilerek kullanıldığı görülüyor. Sahnenin arkası düz, yan kanatları ise öne doğru genişlemekte. Dekor malzemesi tahta ile bez. Sahne tabanı az bir düzlükten sonra arkaya doğru yükseliyor. Böyle öne eğik sahneler bugün bile Avrupa'nın kimi eski tiyatrolarında vardır. Serlio kitabında sahne hileleri üzerine de bilgi verir.

1500 ile 1650 yılları arasında İtalyan sahne ressamları periaktoi'ları, düz kanatları kullanmaya başladılar. 1583'de bir İtalyan, da Vignola, dört küçük, bir büyük *periaktoi* ile bir sahne planı çizdi. 1632'de Alman mimar Furtenbach sahne düzenleyicilerine *peiaktoi* kullanmalarını öğütledi; 1638'de de İtalyan Sabbatini *periaktoi*'ların nasıl kullanılacağını gösteren planlar yayımladı.

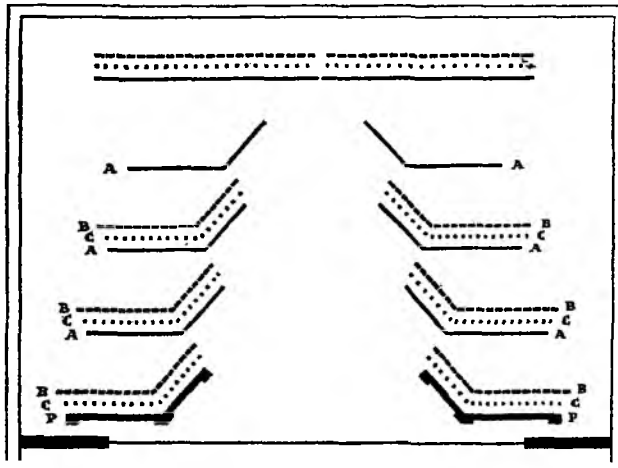


PERİAKTOI'LAR. Bir eksen üzerinde dönen prizmalar, sahne değiştirmekte büyük kolaylık sağlıyordu.

SABBATINI'NİN KİTABI

Sabbatini'nin (1574-1654) 1638'de yayımlanan kitabı *Practica di fabricar scene e machine ne teatri* perspektif oyunlarını, sahne makinelerini ayrıntılarıyla anlatır. Çabuk sahne değiştirebilmenin yollarını gösterir. Üç yüzü olan *periaktoi*'ların görülmeyen yüzlerinde yapılacak değişikliklerle sayısız sahne düzenlenebileceğini söyler. Köşeli kanatların birbiri arkasına yerleştirilerek sahne değiştirmekte ne gibi kolaylıklar sağlayacaklarını açıklar. Herhalde sahnelerin eğik olması yüzünden, kanatların periaktoi'lardan daha çok kullanıldığı anlaşılıyor.

Rönesans tiyatrolarında sahnelerin çabuk değiştirilmek istenmesi seyirciyi kapalı perde önünde fazla bekletmemek için değil. Çünkü oyunu bölen, sahne değiştirilirken kapanan bildiğimiz perde yok tiyatrolarda. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar sahneler açıkça, seyircinin gözleri önünde değiştirilirdi. Halk bir sahnenin birdenbire değişivermesinden pek hoşlanırdı. Eğlencenin bir parçasıydı bu da. Öyleyse Roma tiyatrolarındaki perdenin, ya da Rönesans, Restoration tiyatrolarındaki perdenin görevi nedir? Bu tiyatrolardaki perde yalnızca oyunların başında, bir de sonunda kullanılırdı. Oyun perdenin açılmasıyla başlar, kapanmasıyla sona ererdi. Aşağı yukarı 1800 yılına kadar, İngiltere'de de *act*'leri (Türkçesi "perde") ayırmak için perde kapanmazdı. Bütün oyun-



KANATLARLA SAHNE DEĞİŞTİRME KOLAYLIKLARI.
Sabbatini, hızla sahne değiştirmek için kanatların nasıl kullanılacağını ayrıntılarıyla anlatmıştır. Seyirci önce A kanatlarını görmektedir. Sahne değiştirileceği zaman B kanatları onların üstüne getirilip dayanır; sonra gene sahne değiştirileceği zaman C kanatları getirilip B kanatlarının üstüne dayanır. Bu kanatların sayısı istendiği kadar çoğaltılabilir. Arkadaki düz kanatlar ise iki yana çekilerek değiştirilir.

cular sahneden çıkınca act'in sona erdiği anlaşılırdı. Gene İngiltere'de 1881 yılına kadar, sahneler açıkta değiştirilirdi.

Görüldüğü gibi, Rönesans'taki sahne ressamları, sahne düzenleyicileri yalnızca oyunu değerlendirmek amacını gütmüyorlar. Kendileri de hüner gösteriyor, göz oyalamaktan hoşlanıyorlar. Böylece de gösteriye yönelinmiş oluyor.

RÖNESANS GÖSTERİLERİ

Akademililerle Ercole d'Esté gibi soylu kişiler, Plautus'un, Terence'in, Seneca'nın oyunlarını canlandırmak isterlerken, Serlio, Sabbatini, daha başka sahne düzenleyicileri de Vitruvius'tan yararlanarak klasik sahneyi yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Ama Rönesans'ın olağanüstü dekorları, makineleri Latin, Yunan ya da İtalyan oyunlarından çok gösterilere yarıyordu. Bir evlenme, önemli bir konuğun gelişi gibi olaylara bağlanarak düzenlenen büyük saray eğlencelerinde mitoloji ya da allegory kişilerini konu

olarak alan pandomimler, danslar, şarkılar, şiirler, geçitler yer alırdı. Gösterilerin bir Latin trajedisinin ya da komedisinin perde aralarına konduğu da olurdu. Bu araya giren göz kamaştırıcı gösterilere *intermezzi* ya da *intermedii* deniyordu. Sarayda soylu kişiler için düzenlenen *intermezzi*'lerde, öbür gösterilerde masraftan hiç kaçınılmazdı. Serlio sahne düzenleyicilerine öğüt verirken, "Kaça çıkacağını hiç düşünmeyin," der. Saraylarda her yıl üç ya da dört eğlence düzenlenirdi. Her eğlencede büyük salona sahne yeniden kurulur, gösteriler sona erince kaldırılırdı. Danslar çoğu zaman sahneden taşar, dans edenler salonun ortasına ilerlerdi. Bu davranış da klasik tiyatroya benzemek isteği diye açıklanabilir. (Yunanlılar orkestra'da dans ederlerdi.)

PASTORAL'LER İLE OPERA

Rönesans'ın sahne gösterileri iki yeni eğlence çeşidinde yerini buldu. Sonradan ortaya çıkan bu iki eğlence çeşidi, gösterileri salonun ortasından, yükseltilmiş sahneye çekti; ressamları, düzenleyicileri sahne ile ön sahne içinde kalmaya zorladı.

Pastoral'ler konularını kır yaşamından alan şiirli oyunlardı. Bu oyunların 1471'de genç Politian'ın Ercole d'Este için yazdığı, konusunu mitolojiden alan oyunundan geliştiğini söylemek işe yüzeyden bakmak olur. *Pastoral* yeni bir oyun çeşididir. Ortaçağ *mystery oyunları*'nın gevşek örgüsüne karşılık, pastoral'lerin daha sıkı, sahneye daha yatkın bir yapısı vardır. Yunan Mitolojisi'nin kahramanları bu oyunlarda yerlerini erkek, kadın çobanlara, *nymph*'lere (doğanın uzak köşelerinde yaşayan güzel tanrıçalar, periler), faun'lara (yarı keçi, yarı insan tanrılar) bırakmışlardı. Dekorlar da kırları, ağaçlıkları ya da Arcadia'yı (Eski Yunan'da çobanlar ülkesi) canlandırır, saraylar yerine küçük kulübeler çizilirdi. Pastoral'ler on altmcı yüzyılda soylu kişilerin bahçelerini süsleyen çitlerden yapılma bahçe tiyatrolarında da oynandı. Saray çevrelerinde çok sevilen bu oyunlarda soylu bayanlar bile yer alır, çoban ya da kır perisi rollerine çıkarlardı. Torquato Tasso'nun (1544-1595) 1573'te yazılıp oynanan *Aminta*'sı ile Battista Guarini'nin (1537-1612) *Pastor Fido*'su (Sadık Çoban) bu türün en başarılı, en beğenilen oyunları olmuştu. Aminta'nın o çağda Fransızcaya yir-

mi kere, İngilizceye dokuz kere çevrildiğini biliyoruz. On yedinci yüzyılda, hem bir gezgin, hem de bir sanatçı olan Inigo Jones İtalyan pastoral'lerini geliştirerek Elizabeth I ile James I'in pek sevdikleri saray *masque*'larını türetmişti.

İtalya'da ortaya çıkan ikinci bir oyun çeşidi operaydı. Bu türdeki ilk örneklerin Politian'ın *Orfeo*'snudan, *pastoral*'lerden, *intermezzi*'lerden doğduğu düşünülebilir; çünkü hepsinde şarkılar söyleniyor, müzikten yararlanılıyordu. Ama tiyatro tarihçileri operanın bir gelişme sonunda değil de, rastgele doğduğunu ileri sürüyorlar. 1595'te bilginlerle müzikçilerden kurulu Camerata adlı bir topluluk, Floransa'da, Yunan trajedisini taklit etmek isteğiyle mitolojiden alınma bir öyküyü şiirli konuşma biçiminde oynadılar; oyunu müzikle, şarkılarla ördüler. *Dafne* adlı bu oyun Yunan trajedisini canlandırmak isterken yeni bir sanat türünün başlangıcı oldu. 1637 yılında, Venedik'te ilk genel tiyatro açılınca operanın çok beğenilen, yaygın bir sanat haline geldiği görüldü. 1700'de yalnız Venedik'te on bir opera daha yapılmış, 360 opera oyunu yazılıp oynanmıştı. Fransa'ya, Avusturya'ya, Almanya'ya, İngiltere'ye de atlayan bu yeni sanat çeşidi üç yüzyıldan fazla bir zaman İtalya'nın en sevdiği tiyatro türü olarak kaldı.

OYUN YAZARLARI OLMAYAN BÜYÜK BİR TİYATRO

Rönesans İtalya'sında çok büyük ressamlar, heykelciler, mimarlar yetişti. Opera doğdu, sonra da Claudio Monteverdi'nin elinde önemli bir sanat durumuna yükseldi. İlk modern tiyatro yapısını İtalyanlar kurdular, ilk sahne düzenleyicileri de onlardan çıktı. Ama ölümsüz şiirler, düzyazılar yaratmış Dante, Petrark, Boccaccio gibi sanatçılarla başlayan İtalyan Rönesansı büyük oyun yazarları yetiştiremedi. Bu durum çeşitli nedenlere bağlanabilir. Birkaçını kısaca gözden geçirelim.

Kimi yazarlar İtalyan Rönesans tiyatrosunun sahne zenginliğine, gösteriye çok önem verdiğini, o yüzden iyi oyunlar yazılamadığını ileri sürürler. Çağımızda da Adolf Appia, Gordon Craig, Max Reinhardt gibi tiyatro adamlarına, yeni bir sahne işçiliğine doğru gittikleri, yeni sahne düzenleri aradıkları için çatanlar çıkmıştır. Ama onların tiyatro dünyasında egemenlik kurdukları elli

yıl içinde Maeterlinck, Sartre, Shaw, Fry O'Neill, Miller gibi oyun yazarları yetişti.

İkinci, hem de daha akla yatkın görüş şu: Bilginlerden gelen bir tutkuyla çoğu oyun yazarları Latince yazıyorlardı. Daha kötüsü de Yunan oyunları değil, Roma oyunları taklit ediliyordu. Kimi Seneca'dan uyarlamalar yapıyor, kimi Plautus ya da Terence gibi yazmaya özeniyordu. Üstelik Akademililerin yanlış anladıkları, kalıplaştırdıkları kurallar da oyunları boğmaktaydı.

İtalyan oyun yazarlarının durumu bu ikinci görüşle de büsbütün aydınlanmış olmuyor. Çünkü İtalyanca yazanlar, İtalya'yı ilgilendiren yerli konuları ele alanlar da pek bir başarı gösteremiyorlardı. Tasso'nun *Aminta*'sı, *Torriamondo*'su bugün için tatsız, sıkıcı oyunlar. Ariosto konularını İtalyan yaşamından alan oyunlarında, Roma komedilerine uymayı denedi. *Orlando Furioso* şairine yakışacak şeyler yazamadı. Macchiavelli (1469-1527) Akademililerin kurallarına hiç aldırmadan çağıyla ilgili keskin, acı komediler yazdı; ama o da bütün öbür İtalyan oyun yazarları gibi, gerekli duygululuktan, düş gücünden yoksundu.

Bir başka görüş de iyi oyunların yazılamamış olmasını Rönesans çağında İtalya'nın toplumsal durumuna, siyasal havasına bağlıyor. Bütün Rönesans çağı boyunca İtalya küçük küçük devletlere ayrılmış durumdaydı. Bu devletlerden kimini kendi içlerinden hükümdarlar, ya da birkaç kişilik topluluklar yönetiyordu. Kimi de İspanya, Fransa, Kutsal Roma İmparatorluğu, ya da Papalık boyunduruğu altındaydı. Kavgasız, savaşsız geçen yıllar pek azdı. En uzun süren barış bile elli yılı bulmazdı (1447'den 1492'ye). Hükümdarların gücü açık çarpışmalardan çok hileler, düzenlerle sağlanırdı. On dördüncü, on altıncı yüzyıllarda halk parayla tutulmuş askerlerin baskısıyla yönetilirdi; on beşinci yüzyılın yarısı ise cinayetler, aldatmalarla geçmişti. Savaşların, siyasanın getirdiği pisliklere karşı, örnek hükümdar olma ülküsünü koyabiliriz: Ercole d'Esté gibi, Francesco Sforza gibi olmak. Saraydakiler hümanizmanın en yüksek ülküsüne ulaşmak emelini taşırlardı: "Tam insan," kültürlü insan. Halk bu ülküyü ancak büyük saraylarda, kiliselerde, güzel resimlerde, heykellerde görebilirdi, siyasa alanındaki cinayetleri bunlar örtüyordu. İtalyan hükümdarların ege-

menliği altında sanatın gelişmesi, zulümle, kötülüklerle kültürün el ele gitmesi diye tanımlanabilir. Özgür uluslar, özgür kentler olmadığı için İtalya'da memleketini, ulusunu seven vatandaş yoktu. Madrid ile Londra tiyatrolarında göreceğimiz dinç, kendine güvenen, canlı halk yoktu İtalya'da.

Aşağı yukarı iki yüzyıl tiyatro çok sınırlı bir seyirciye oynanmıştı. Aralarında boş şeylere kafa yoranlar da pek çok olan bilginler, zaman zaman kendilerini dünya işlerine fazlaca kaptıran Kilise adamları, her işte aşırı gitmekten hoşlanan saraylılar. Oyunlar Latince yerine İtalyanca oynanmaya başlayınca, seyircilerin sınırı da genişledi, ama İspanya'nın Lope de Vega'sını, İngiltere'nin Shakespeare'ini besleyen seyirciye benzer bir seyirci gelişemedi. Hükümdarların ilgisi güzel sanatlar alanında birtakım başarılar sağlanmasına yol açabilir; çünkü o alandaki sanatçı bir başına çalışıyor yapıtını yaratırken. Oyun yazarlığı öyle değil. Oyun yazarını ancak canlı bir seyircinin ilgisi yüceltiyor. Büyük oyunların yazılması yazarlara olduğu kadar, seyircilere de bağlı. İtalya'da tiyatrolar kurulup kapılar halka açıldığı sırada ise opera öne çıkmış, tiyatrolara el koymuştu.

YEDİNCİ BÖLÜM

İTALYAN HALK TİYATROSU

1550'lerde bilginler, ressamlar, şairler -Kilise adamlarının, devlet ileri gelenlerinin desteklemesiyle- sanat değeri yüksek olmayan oyunlar için gösterişli bir sahne geliştirmişlerdi. Sonraki elli yıl içinde, İtalya üç tiyatro yapısı kurdu, rasgele de operayı buldu. Bütün bunlar amatörce çalışmalar sonunda elde edilmiş şeylerdi; belli bir çevreye bağlıydı. Bu soylu kişiler tiyatrosu, ancak on yedinci yüzyılın ikinci yarısında, İtalya'da opera yapıları çoğalmaya başlayınca profesyonelleşti, sonra da kapılarını halka açtı -tiyatro sanatının gelişmesinde iki önemli adım.

Ama başka bir tiyatro çeşidi, daha 1550'lerde profesyonelliği benimsemiş, başarısını halkın beğenisine bağlamıştı. Alanlara kurulan çok basit bir sahnede oynanan bu oyunların seyircisi doğrudan doğruya sokaktaki insandı. Oyuncular, ellerinde şapkaları, seyircilerin arasında dolaşarak para toplarlar, sonra da tuluata dayanan komediler oynarlardı. Yazılı oyunları yoktu. Ama vücutları gibi, zekaları da öylesine çabuk, çevikti ki, komedi sanatını öylesine geliştirmişlerdi ki, İspanya'yı, Cermen memleketlerini, Paris'i oyunlarıyla büyülemiş, ta Londra'ya uzanmışlardı.

Bu tiyatroya *commedia dell'arte* deniyordu. On sekizinci yüzyılda ortadan kalkmaya yüz tuttuğu sırada böyle adlandırılmıştı. "*Dell'arte*" sözü oyuncuların ustalığını, oynanan komedilerin amatörce olmadığını belirtiyordu. İşinin ustası olan oyuncular, usta işi oyunlar. İtalyan halk tiyatrosunun daha önceki adları da özelliklerini belirten adlardı. *Commedia all'improviso* adı oyunların tuluata dayandığını belirtiyor. Başka bir ad, *commedia a sogetto*, tuluatın belli bir konu ya da olaylar dizisi üzerine kurulduğunu belirtiyor.

OYUNLAR

Commedia dell'arte'nin senaryoları basit, açık hareket taslaklarıydı. Sahne arkasında duran bu taslaklar oyuncuların giriş çıkışlarını düzenleyen, yanlış sahneler oynanmamasını sağlayan her

çeşit suflör kitabı yerine geçerdi. Yeni bir oyun oynanacağı zaman kumpanyanın başı oyuncularla birlikte senaryoyu gözden geçirir, hareketleri açıklar, konuşmadan yapılacak işleri, sahne eşyalarının nasıl kullanılacağını belirtirdi.

On yedinci yüzyılın ikinci yarısında, daha *commedia dell'arte* tarihe karışmadan, iki İtalyan bu konu üzerinde durmuş, epeyce bilgi vermişler. Bugün elimizde 700 kadar senaryo taslağı var. Aşağı yukarı hepsi komedi. Birkaçına pastoral, birkaçına da traji-komedi denilebilir. 1600 yılından önce yazılmış senaryolar pek az aralarında; ama bu oyunların kuşaktan kuşağa, kumpanyadan kumpanyaya geçerek geldikleri düşünülürse, 1600 yılından sonra yazılmış 700 senaryo arasında en eski oyunlardan kalma taslaklar da bulunabileceği anlaşılır.

On yedinci yüzyıl yazarlarından öğrendiğimize göre, oyunlar baştan sona tuluat değilmiş. Olaylar dizisiyle pek bir ilgisi olmayan yazılı konuşmalar, sahneler bitirilirken ya da bir oyuncu sahneden çıkarken kullanılan belli parçalar varmış; oyuncunun halka söylediği ya da kendi kendine konuşur gibi söylediği parçalar. Bunlar çoğu zaman ölçülü uyaklı bir beyitle sona erermiş. Ayrıca oyunların arasına sokuşturulan müzikli düetler önceden yazılır, hazırlanır, prova edilirmiş.

1634 yılında yazan bir yazar oyuncuların çeşitli durumları uyguladıkları hazır sözlerinin, hareketlerinin pek çok olduğunu söyler. Ayrıca bir kumpanya tuluatla da olsa bir oyunu tekrar tekrar oynadı mı, elbette ki konuşmaların, hareketlerin çoğu oyuncuların belleğine yerleşir.

Commedia dell'arte'nin ilgi çekici bir özelliği de *lazzi*'lerdi- araya sokuşturulan çeşitli şakalar. Bunların kimi sözle yapılırdı, ama çoğu hareketliydi. Oyunun gidişiyle bir ilgileri olmazdı çoğunlukla. İki sevgili kendi dertleriyle uğraşırlarken, gülünç bir uşak ortaya çıkıp sinek avlar gibi hareketler yapar ya da şapkasından olmayan kirazları seçip yer, çekirdeklerini kahramanın yüzüne atardı.

KİŞİLER

Commedia dell'arte'yi ayıran, ölümsüzleştiren iki özellik vardı. Biri hareketli, ustalıklı oyun tarzı; sözün aşılması. İkincisi oyuncu-

ların zamanla geliştirip biçimlendirdikleri belli kişiler. Çoğu kumpanyalarda yedi erkek, üç kadın oyuncu bulunurdu. Bunların her biri ayrı ayrı birkaç tipi oynamakta ustalık edinirlerdi. Bir oyuncunun yarattığı, ayrıntılarıyla belirlediği bir tipi, sonradan başka oyuncuların değiştirdikleri, kendi eğilimlerine göre oynadıkları da olurdu. Ama hiç değiştirilemeyen, dokunulmaz tipler de vardı. En az önem verilen tipler âşıklardı: innamorati. Onlar günün gençleri gibi giyinirler, çoğunca oyuncuların kendi adlarını taşırlardı.

Gülünç tipler çok çeşitliydi. Aşağı yukarı her zaman iki yaşlı adam olurdu. Biri Pantalone, para göz bir Venedikli. Öbürü Il Dottore, bir hukuk doktoru, bazen de tıp doktoru. Benzerleri Yunan, Roma farslarında bulunabilecek bu iki tipi, Shakespeare'de, Molière'de, *Sevil Berberi* ile *Figaro'nun Düğünü*'nde de (ayrı ayrı) görüyoruz.

Bir de *zanni* denilen soytarılar, maskaralar vardı; usta dansçılar. *Arlecchino* önceleri bol bol el şakası yapılan budala bir uşaktı. Sonradan zeki bir tip haline geldi; yamalı giyişi ise baklava baklava renklere ayrılan palyoça giysisi biçimine girdi. Başka bir uşak, Pedrolino Fransızların *Pierrot*'su oldu; bir başkası, Pulcinella İngiltere'ye *Punch* kılığıyla geçti. Daha başka commedia dell'ate tipleri de kendi çağlarının ötesinde yaşamayı, kendilerinden sonraki tiyatrolarda etkilerini duyurmayı başardılar.

Commedia dell'arte'de gülünç tipler maske takarlardı. Maskeler kimi zaman yüzün bütününü, kimi zaman yarısını, kimi zaman da -*Arlecchino, Pedrolino, Colombina*'da olduğu gibi- yalnız gözleri örterdi. Sözsüz oyunun çok büyük bir yer tuttuğu *commedia dell'arte*'de yüzün örtülmesi gerçekten düşündürücüdür.

On altıncı yüzyılda İtalya'da bu oyunları oynayan pek çok kumpanya kurulmuştu. Bunların ünlüleri büyük kentlerden pek ayrılmazlar, ama küçük kumpanyalar, kasabadan kasabaya, İtalya'nın içinde dolaşıp dururlardı. Gezici kumpanyalar eşyalarını, basit sahnelerini, dekor olarak kullandıkları perdeyi de yanlarında taşırlardı. Bu oyuncular tiyatro yapılarında, gerçek sahnelerde oynamak fırsatını elde ettiler mi, dekorlardan, sahne makinelerinden sonuna kadar yararlanmayı da bilirlerdi. Ama bu gibi oyunlarda soylu kişilerin kadın oyunculara sataşmak, sulanmak iste-

meleri oyuncuların işini hayli güçleştirirdi. Öyle ki bir kardinal sahnenin kenarına oturanlar, oyuncuların önünde duranlar, çirkin sesler çıkaranlar ya da sahneye elma, ceviz, fındık, süprüntü gibi şeyler atanlar için çeşitli cezalar koymuştu.

İTALYAN HALK TİYATROSUNUN ETKİLERİ

İtalyan halkı *commedia dell'arte*'yi çok sever, tutardı; ama bu yaygın tiyatro çeşidi İtalyan tiyatrosu üzerinde önemli etkiler yaratamamıştı. Oysa İtalya dışında durum bambaşka. Fransa, İspanya, İngiltere, daha sonra Almanya'da İtalyan halk komedilerinin etkileri pek büyük olmuştur. *Commedia dell'arte* kumpanyaları kendi memleketlerinin sınırlarını aşıp yabancı topraklarda da dolaşmaya başlayınca önlemleri arttı. Seçkin kumpanyalar Paris halkının olduğu kadar Fransız Sarayı'nın da ilgisini çekti; Madrid'in avlu tiyatrolarında büyük başarılar kazanıldı; Elizabeth I'in, James I'in karşısında oynamak için İngiltere'ye bile gidildi. Yabancı memleketlerin büyük oyun yazarları üzerinde commedia dell'arte'nin etkileri açıktır. *All's Well That Ends Well* (İyi Biten Her Şey İyidir) adlı oyununda Shakespeare *Il Capitano*'yu *Captain Paroles* olarak yeniden çizdi. *The Comedy of Erros* (Yanlışlıklar Komedisi) adlı oyunun olaylar dizisi de *commedia dell'arte* etkileri taşır. *The Taming of the Shrew*'deki (Hırçın Kız) Bianca ile Lucentio'nun "müzik öğretmeni sahnesi" de öyle. Molière Tartuffe, *Cimri, Hastalık Hastası, George Dandin, Scapin'in Dolapları* adlı oyunlarında İtalyan halk komedilerinin kişilerinden, konularından yararlanır. Ama İtalyan oyun yazarları Goldoni ile Gozzi bu zengin kaynağa Molière'den aşağı yukarı yüz yıl sonra eğilmişlerdir.

Entry'ler, saray gösterileri, klasiklerin yeniden oynanması, intermezzi'ler, *pastoral*'ler, operalar, süslü dekorlar, sahne makineleri, Vicenza ile Parma'daki tiyatro yapıları, opera yapıları, *commedia dell'arte* oyunları bütün bunlar düşünülürse, İtalyan Rönesansı'nın tiyatro alanına dünya tarihinde görülmemiş bir renklilik, çok yönlülük getirdiği söylenebilir. Ama ilk modern tiyatro yapılarını kuran İtalya'nın kalıcı oyunlar, büyük oyun yazarları yaratamaması, bu Rönesansı gerçek tiyatronun "yeniden doğuşu" diye anmamıza engel oluyor.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İSPANYA'NIN ALTIN ÇAĞI

İtalya'da olduğu gibi, İspanya'da da çekişmeler, kavgalar, yabancı boyunduruğu vardı. Ama sekizinci yüzyılın karanlık Ortaçağ İspanya'sına Araplar sanat ile bilimi getirmişlerdi. Hıristiyan, Yahudi, Müslüman dinleri arasındaki çekişmeler olmasa, İspanya'nın büyük bir ulus niteliğine ulaşması daha da çabuklaşırdı. İtalyan hükümdarları birbirleriye uğraşırken, hileler düzenler, parayla tutulmuş askerlerle ordular kurarken, İspanya kralları ile İspanya halkı yedi yüzyıl önce topraklarına gelip yerleşmiş olan Arap istilacıların son kalıntılarını temizlemeye savaşıyorlardı. Bu kavgalar sırasında memleketi yöneten yerli hükümdarlar halka önemli özgürlükler vermek zorunda kalmışlardı. 1492 yılında İspanya'da canlı, yükselen, el ele vermiş bir ulus görüyoruz. Sonra yayılma, dünyaya gücünü duyurma çağı başlıyor. Yeni Dünya topraklarına el atılıyor; öte yandan bir İspanyol kral, Charles V, Kutsal Roma İmparatoru olarak Felemenk'i, birtakım Alman krallıklarını, Burgonya'yı, Sicilya'yı, Napoli'yi Sardinya'yı boyunduruğu altında tutuyor. Francis I'in Fransa'sını alıyor, Türkleri Tuna'nın ilersine geçirmiyor. Tunus'a giriyor, parayla tutulmuş askerlerden kurulu bir orduyla 1527'de Roma'yı yağma ediyor.

İspanya'nın Avrupa üzerindeki baskısı 1588 yılında ünlü Armada'nın yenilmesiyle sarsılır; 1609 yılında Felemenk'in elden çıkışıyla son bulur. Ama anayurtta sanat ile edebiyatın "altın çağı" daha bir elli yıl sürecektir.

ULUSAL TİYATRONUN GELİŞMESİ

Ortaçağ tiyatrosu İspanya'da da tıpkı Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da başladığı gibi başlamıştır -genel olarak dinsel, ama yer yer dine saygısız. Bu tiyatronun İspanya'da biraz geç ortaya çıkması memleketin büyük bir parçasının Arap boyunduruğu altında bulunmasından, bir de Katolik Kilisesi'nin direnmesinden

olsa gerek. Ama on ikinci yüzyılın ortasında, İspanya'nın yarısı bağımsızlığına kavuşmuşken, bir *mystery oyunu*'nun yazıldığını biliyoruz. Günümüze 147 satırlık bir bölümü kalan bu oyun halkın konuştuğu dille yazılmış. On üçüncü yüzyıl İspanya'sında, tıpkı Fransa'daki gibi, kabalığa, bayağılığa, saygısızlığa düşmekten kaçınmayan komediler vardır. İspanyolların *Jugos de escarnio* dedikleri bu oyunlarda papazların da rol aldığını bir yasak kararından anlıyoruz. Castile Kralı, oynamak bir yana, bu oyunları seyretmeyi bile papazlara yasak ediyor.

Rönesans'ta İspanya Avrupa'nın öbür memleketlerinden biraz ayrılıyor. Dinsel oyunlar 1765'e kadar sürüyor -öbür memleketlerden iki yüzyıl daha fazla. Üstelik bu çeşit oyunlar yazan ünlü oyun yazarları yetişiyor. Kilisenin gücü İspanya'da daha belirli; Katolik Kilesi'nin eski Yunan'ı küçümsemesi yüzünden oyun yazarları klasik tiyatroyu taklit etme yoluna sapmıyorlar. Ama İspanyol halkı serüvenler, gülünçlükler, şiirli oyunlar, heyecan istiyor, İspanya tarihinin kahramanlıklarını sahnede görmek istiyor. 1500 yılından önce konularını dünya olaylarından alan birtakım oyunlar yazılıyor, sonraki elli yıl içindeyse İspanya'da yeni bir tiyatro kuruluyor.

AUTOS SACRAMENT ALES

İspanya'da ilk dinsel oyunlara (dinsel olmayanlara da) autos denirdi. En eski dinsel oyunların *Kutsal Kitap*'taki öyküleri ya da azizlerin yaşamlarını canlandırdıkları anlaşılıyor. *Corpus Christi Yortusu* dinsel oyunların en çok oynandığı zaman haline gelince oyunlar da değişiyor. *Autos sacramentales* adı verilen bu değişik oyunlar Fransız *mystery oyunları*'ndan çok, İngiliz *morality*'lerine benzemekte. Konuları Evrenin Yaratılışından, İsa'nın Doğuşu'ndan, Yargı Günü'ne kadar herhangi bir dinsel konu olabiliyor. Ama oyun yazarları bu konuları işlerken *allegory*'ye başvuruyorlar. *Kutsal Kitap*'tan alınan bir kişi günlük yaşamdan bir insan olup çıkıyor. Örnekse Şeytan bir korsan, ya da bir Arap olarak canlandırılıyor. Sonra soyut nitelikler, düşünceler insan biçimine sokuluyor. Ölüm, Dürüstlük, Kıskançlık, Salgın Hastalık diye adlandırılan kişiler çıkarılıyor sahneye.

Autos sacramentales denilen bu oyunların oynanışında Fransa'daki, İngiltere'deki oyunları hatırlatan yönler pek çoktu; ama salt İspanya'ya özgü özellikler de az değildi. Önce büyük bir alay düzenlenerek sokaklardan geçilir, oyunun oynanacağı kiliseye gidilirdi; bu alaya çoğu zaman dev kılığına, canavar kılığına sokulmuş insanlar da katılırdı. İspanya'da da oyunlarm hazırlanması bir tarihten sonra esnaf birliklerine, loncalara bırakılmıştı; ama kentin ileri gelenlerinin eli hep üstlerindeydi. İspanya'da dinsel oyunlar hiçbir zaman, Fransa'daki *mystery oyunları* gibi, kiliselerin büsbütün dışına atılmamıştır. Yalnız, kilisede oynanan bir oyun sonradan kilise dışında çeşitli yerlerde de tekrarlanırdı. İlk dinsel oyunları (autos) papazlarla lonca üyeleri oynarlardı. Ama 154 yılından kalma bir yazıda, dinsel bir oyunda yer almak üzere üç dansçı ile hokkabaz tutulduğu belirtiliyor. Bu tarihten sonraki iki yüzyıl boyunca profesyonel kumpanyaların en iyileri dinsel oyunlar için zaman zaman tutulmuş. Gil Vicente, Lope de Vega (1562-1635), Calderon (1600-1681) gibi başarılı oyun yazarları yüzlerce dinsel *autos* yazmışlardır.

Ayrıca, dansa çok düşkün olan İspanyol ulusunun bu sevgisini Kiliseye bile kabul ettirdiği, kiliselerin içindeki dinsel oyunlarda dansın yer aldığı biliniyor.

İSPANYA'NIN TEKERLEKLİ SAHNELERİ

Kilisede oynanan bir oyunun kilise dışında çeşitli yerlerde tekrarlandığını söyledik. Bu işin yapılışında İngiltere'nin *mystery oyunları*'na bir benzerlik var: Oyuncular kentin içindeki oyun yerlerine bir arabayla, tekerlekli sahneleriyle gidiyorlar. İspanyollar bu arabalara carros diyorlardı, kentin içinde dolaşıp böyle oyunlar oynamaya verilen ad ise *La Fiesta de los Carros* (Arabalar Şenliği). Yalnız, İspanya'da tekerlekli sahneler getirilip her oyun alanında bulunan bir düzlüğe yanaştırılıyor, önemli sahneler o düzlükte oynanıyordu. Bir de herhalde geçitlerde kullanılan la roca denilen sahneler vardı; on iki kişinin taşıdığı bu sahnelerin üstünde İsa, Meryem, çeşitli azizler bulunurdu.

Sokaklarda, alanlarda büyük sahneler "evler" de kurulurdu. Dekorlar, giysiler tek tip değildi. Çeşitli yerlere, çeşitli zamanlara

göre değişik değişikti. En aşağı dört yüzyıl *autos sacramentales* denilen oyunlar için katedraller, çarşı alanları oyun yeri olarak kullanıldı. Ama 1580 yılından önce basit, acemice oyunlarıyla kasabadan kasabaya dolaşan gezici kumpanyalar da vardı; Cervantes (1547-1616) *Don Kişot*'ta böyle bir kumpanyayı anlatmıştır.

KABA KOMEDİNİN DİNSEL OYUNLARA KARIŞMASI

İspanya halkı tiyatronun her çeşidini seviyordu. Oyunların dinsel olanlarına da, din dışı konuları işleyenlerine de ilgi sonsuzdu. O yüzden de çeşitler birbirine kolayca karışıyor, her türlü gösteri oyunlara katılabiliyordu. Bir oyuna şarkılar, danslar, monologlar, komik parçalar, hokkabazlıklar eklenmesini seyirciler hiç yadırgamazlardı. Bu sözler kiliselerde oynanan *autos sacramentales* adlı dinsel oyunlar için söylenemez gerçi, ama kilisedeki oyun sona erip sokağa çıkılınca gösteriler hemen başlıyor, dinsel oyunlara konularıyla ilgisiz türlü şaklabanlıklar ekleniyordu.

Din dışı konuları işleyen oyunların bölümleri arasında oynanan *entremes* adlı parçalar, danslı, şarkılı komedi parçaları, dinsel oyunlara da sokuşturuluyordu. Bu duruma karşı çıkan papazların yazdıkları yazılar on yedinci, on sekizinci yüzyıllarda iyice çoğalmıştı. Gene de sokaklardaki oyunlarda, şaklabanlıklara, dine aykırı hareketlere, sözlere engel olunamıyordu. Sonunda Charles III, krallık yetkilerini kullanarak, 1765 yılında, bütün auto sacramentales oyunlarının oynanmasını yasak etti.

COMEDIA'LARLA İLK OYUN YAZARLARI

Charles III başka bir dinsel oyun çeşidini de yasak etmişti. Bu oyunlar yalnız halka açık tiyatrolarda oynanırdı; adları *comedia de santos* idi. "De santos" sözünün anlamı açık, "azizlerin" demek. "Comedia" sözcüğünün anlamı ise açık değil; komedi anlamına gelmiyor yalnız. Melodramlara, trajedilere de *comedia* deniyor o çağda. (Gerçek olarak tiyatro anlamını veriyor bu sözcük.) Nasıl Ortaçağ'da *auto* sözcüğüyle -dinsel olan, olmayan- her çeşit oyun anlatılıyorsa, Rönesans'ın sonralarına doğru da üç bölüm olarak oynanabilecek uzunlukta her çeşit oyuna *comedia* deniyor. Birkaç yıl kadar kimi *comedia*'lar düzyazı yazılmıştı. Ama İspanyol ede-

biyatının "altın çağı'nda (1550'den 1650'ye kadar süren yüz yıl boyunca) yazılan bütün *comedia*'lar ölçülüydü. Oyunlarda konuşmalara, durumlara, anlama göre çeşitli ölçüler, çeşitli uyak düzenleri kullanılırdı. 1500 ile 1550 yılları arasında İspanya ile Portekiz'deki oyun yazarları işte bu comedia denilen yeni oyun çeşitini geliştirmekte, büyütmekteydiler.

İspanyol tiyatro yazarlığının kurucusu Juan del Encina'dır (1469-1529). Müzikçi, saray adamı, oyuncu olan bu yazar daha çok dinsel, pastoral konularda yazdı; ama çağdaş toplumla da yakından ilgiliydi. 1497'den sonra yazdığı oyunlarda çağını yansıtmaya çalıştı. Encina'nın yolunda yürüyen sonraki oyun yazarları konularını çoğunca günlük yaşamdan aldılar, neşeli şeyler yazdılar.

Bartolomé de Torres Naharro (1480-1530) yaşamının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirdiyse de klasik oyunları taklit etmek hevesine kapılmadı. Bir işgal ordusuna yergi yazdı; Roma'lı bir kardinalin uşakları arasında geçen bir komedi yazdı. Yarattığı bir komedi kişisini, *Gracioso*'yu ondan sonra gelen oyun yazarları da kullandılar. Torres Naharro belki de oyun yazarı olarak kendisini yeterli bulmadığından, oyunlarının başını *intorito* denilen parçalar, prolog'lar ekler, olaylar dizisinin bir özetini verirdi. Sonradan bu *intorito*'lar *lao* adını aldı, oyunu öven, oynandığı kenti yücelten parçalar haline geldi. Daha sonraları ise "yeni sözler arayan" oyun yazarları loa'larda haftanın günleri ya da A harfi gibi konular bulup övgüler düzmeye başladılar.

Usta bir yazar olan Juan de la Cueva (1550?-1620?) ulusal tarihe el attı, oyunlarında İspanyol halkını yaşattığı gibi, hak şiirlerinden de yararlandı. Başka bir yazar, Gil Vicente günlük yaşamdan gülünç sahneleri işledi. Bu yazarın oyunlarının dörtte birini İspanyolca yazmış bir Portekizli olması iki memleketin tiyatroları arasındaki yakınlığı belirtiyor.

LOPE DE RUEDA

İspanya'nın ilk önemli oyun yazarları -Encina, Naharro, Cueva, Vicente- çoğu zamanını İtalya'da geçiren, halk için değil de, saray için yazan kimselerdi. Gene de oyunlarındaki canlılık uzun yıllar çeşitli kentlerdeki profesyonel kumpanyaların ilgisini çekti.

Doğrudan doğruya halk için yazan ilk oyun yazarı Lope de Rueda (1510-1565) idi. 1575 yılına kadar İspanyol sahnesini egemenliği altında tutan gezici tiyatroların hem oyuncu, hem yönetici, hem de oyun yazarı olan tiyatro adamları vardı. Oyunlar da yazdıkları için bu kumpanya sahiplerine *autores de comedias* deniyordu. Rueda bunların en önde geleniydi. Sonraları kumpanya sahipleri oyun yazarlığını bıraktılar, oyuncuları olduğu gibi, yazarları da parayla tutmaya başladılar. Böylece *autores de comedias* sözünün yazarlıkla ilgisi kalmadı; tiyatro yöneticilerine autore dendiği görüldü.

1558 yılına, Rueda'nın varakçılığı bırakıp biri kitapçı olan üç beş arkadaşıyla birlikte bir gezici kumpanya kurmasına kadar, konularını dinden almayan oyunların çoğu saraylarda oynanırdı. Rueda hem bir oyun yazarı, hem de bir kumpanya sahibi olarak halka yönelişiyle ulusal İspanyol tiyatrosunun kurucusudur. Ama onun bu davranışında da İtalyan etkisi vardı. İspanya'da oyunlar oynayan gezici bir *commedia dell'arte* kumpanyasına özenerek oyunculuğa başlamıştı. Altısı düzyazı, üçü ölçülü olan komedilerinde İtalyanlardan alınma olay dizilerini kullanmış, ama konuşmalarda, neşelenişte, biçimde bütünüyle İspanyol kalmıştır. *Paso* denilen küçük ara komedilerini ilk yazan da odur. Bölüm aralarında oynanan bu kısa komediler en eski tek perdelik oyunlar olarak görülebilir.

GEZİCİ KUMPANYALAR

On altıncı yüzyılda tiyatro yapıları kurulduktan sonra bile gezici kumpanyalara gösterilen ilgi sona ermedi. 1603 yılında Agustin de Rojas adlı bir yazar bu çeşit toplulukları anlatan neşeli bir yazı yazmıştı. Gezici tiyatro topluluklarını sekize ayırıyordu.

Bululu denilen oyuncular tek başlarına, yayan dolaşırlardı. Bir köye gidince papaza başvurup bildikleri oyunu söyler, yardımını isterlerdi. Papazın aracılığıyla halk toplanır, oyuncu da bir sandığın üstüne çıkar, bildiği *comedia*'yı bütün kişilerini tek başına canlandırarak oynar, anlatırdı. "Şimdi bilmem kim girdi, şöyle şöyle dedi." O oynarken papaz elinde bir şapkayla seyircilerden para toplardı.

Raque iki kişilik bir topluluktu. Bir *entremes*, ya da bir *auto*'dan bir parça oynarlar, sakal takar, davul çalar, karşılığında iki maravedi (eski İspanya'da kullanılan bakır para) alırlardı. Giysileriyle uyuyan, çıplak ayak dolaşan, hep karnı aç olan oyuncular.

Gangarilla üç ya da dört kişilik bir topluluktu; üç erkek, bir de kadın rollerine çıkan çocuk. İki gülünç *entremes* ile bir *auto* oynar, karşılığında dört maravedi alırlardı.

Cambaleo altı kişilik bir topluluktu; beş erkek bir de şarkı söyleyen kadın. İki *auto*, bir *comedia*, üç ya da dört entremes oynar, karşılığında altı maravedi alırlardı. Bunların yanlarında taşıdıkları bir bohçalık giysileri de olurdu.

Agustin de Rojas'ın yazısı böylece gidiyor. Oyuncular, oyunlar çoğalıyor; arabalar, eşekler derken tam *compania*'ya geliniyor. Bu kumpanyalar epeyce kalabalık, her çeşit insan var içinde; iyiler, kötüler, erkek, kadın, on altıdan fazla oyuncu, otuza yakın yiyici. Elli *comedia* oynayabiliyor, seyircilerden kapıdan içeri girerken para alıyorlar.

OKULLARDA, SARAYDA OYNANAN OYUNLAR

İtalya ile İngiltere'de olduğu gibi, İspanya'da da klasik örnekleri taklit ederek yazılan, saraylarda, üniversitelerde oynanan oyunlar vardı. Elimizde yazması bulunan ilk din dışı oyun Valencian diliyle yazılmış, 1394 yılında Valencian Sarayı'nda oynanmıştır. Saraylardaki oyunlar bazen İspanyolca, bazen Latince olurdu, bazen de bu iki dil birbirine karıştırılırdı. Yunan trajedilerinin çevrilmesi 1500 yılından az sonra başladı. Kimi üniversitelerde öğrencilerin her yıl iki klasik oyun sahneye koymaları gerekirdi. Tiyatro bir eğitim aracı olarak görülürdü. Ama saraylarla okulların dışında Yunan ya da Roma oyunlarının taklitlerini arayan bir seyirci yoktu. Halk Juan del Encina yolunda giden, konularını çağdaş yaşamdan seçen *comedia* yazarlarını seviyordu.

İtalya'nın sahne gösterileri de İspanya'ya Saray yoluyla girdi. 1548 yılında İspanyol prenseslerinden birinin evlenme töreni yapılırken, Valladolid Sarayı'nda Ariosto'nun bir komedisi İtalyan yöntemleriyle sahneye konmuştu. Gene o yıl Milano'da bir komedi seyreden Philip II 1556'da tahta çıkınca Sarayda İtalyan kome-



SHAKESPEARE ÇAĞINDA BİR MADRİD TİYATROSU.
Potio'ların bulunmadığı kuzey İspanya'da evlerin birbirine bakan arka yüzleri arasında *corral* denen tiyatrolar kurulurdu. Yukarıdaki resim, 1570 yıllarında Madrid'teki bir *corral*'ı gösteriyor.

dilere oynatmak üzere İtalya'dan bir uzman getirtmişti. Philip III ise İtalya'dan yalnızca oyunlarla sahne düzenleyicileri getirtmekle kalmadı, oyunculardan da getirtti; Madrid Sarayı içinde bir tiyatro yaptırdı. *Auto sacramentales*'ler Sarayda her zaman oynanırdı zaten. Philip III halka oynanan dinsel oyunları tekrarlamaları için Saraya profesyonel oyuncular da çağırtmaya başladı. "Altın Çağ"ın son Kralı Philip IV tiyatroya düşkünlükte herkesi geride bıraktı. 1623 ile 1654 yılları arasında Sarayda aşağı yukarı 300 *comedia* oynandı. Gösteriler düzenlemek için su gibi para akıtıldı. Saray profesyonel kumpanyaların uğrağı haline geldi. 1632'de El Buen Retiro Sarayı yapılırken içine çok ilgi çekici bir tiyatro eklendi. Oyun açıklıkta geçtiği zaman sahnenin arkası açılıyor, uzaktan saray bahçesi görülüyordu. 1635 yılında Calderon, "Altın Çağ"ın son büyük oyun yazarı, Saray gösterilerini düzenleme işiyle görevlendirildi.

İSPANYA'DA COMMEDIA DELL'ARTE

Commedia dell'arte oyuncularının İspanya'ya ilk olarak ne zaman gittikleri belli değil. 1538'de bir İtalyan kumpanyasının Seville'de yapılan bir törene çağrıldığı biliniyor; demek ki bu kumpanya daha önce İspanya'da oyunlar oynayıp memlekete ün salmış. Seville, Lope de Rueda'nın doğduğu, yaşadığı yer. Rueda oyuncu-

luğa atılma kararını vermeden önce herhalde bu çeşit toplulukları seyretmişti. 1538 ile 1574 yılları arasında İtalyan commedia dell'arte oyuncuları İspanya'ya öylesine yayılmışlardı ki kral bile bu yabancıları görmek istemişti. Alberto Nazeli de Ganassa'nın kumpanyası 1574'te Philip II'nin sarayında oyunlar oynamış, sonra da birçok kenti dolaşmıştı. Oyunlar gerçi İtalyanca oynanıyordu, ama işinin ustası olan oyuncular pandomimden yararlanarak dil engelini kolayca aşıyorlardı.

PATIO'LAR-İLK HALK TİYATROLARI

1576 yılına kadar İngiltere'de oyunlar han avlularında oynanırdı. O yıl bir kumpanya kendisine yeni bir tiyatro yaptırdı; kesinlikle bilinmese de bu tiyatronun han avluları örnek tutularak yaptırıldığı sanılıyor. İspanya'da da öyle olmuş; ama İngiltere'den daha önce.

İspanya'da, Fransa'da, İngiltere'de devlet ileri gelenleri tiyatroların gelirinden hastanelere, yardım derneklerine pay ayırırlardı. 1520 ile 1568 yılları arasında İspanyol kentlerinde en aşağı altı tiyatro açılmıştı; halka oynayan tiyatrolar. *Cofradia* denilen yardım dernekleri tiyatroların açılmasını destekliyor, sonra da geliri oyuncularla paylaşıyordu. İlk tiyatrolar han avlularında kurulmuştu. "Patio" zaten "avlu" demek. Yalnız, şu nokta önemli: Bu avlular tiyatro haline sokulduktan sonra, başka işlere kullanılmaz oldular. Bir süre sonra İspanya'da halk için tiyatro yapıları yapılmaya başlanınca, bunların avlu biçiminde düzenlendiği görüldü. 1700 yılına kadar İspanya'da yapılan tiyatrolar hep avluya benzedi.

On altıncı yüzyılda güney ya da doğu İspanya'daki bütün evlerin bir avlusu bulunurdu. Dört yanı kapalı, üstü açık olan bu avluların bir köşesinde sokağa açılan bir kapı olurdu. Böyle bir avlunun ilkin 1520'de, Malaga'da tiyatro olarak kullanılmaya başlandığı biliniyor.

CORRAL'LER

Kuzey kentlerindeki yapılarda *patio*'lar yoktu. Oralarda İspanyollar tiyatro alanı olarak evlerin birbirine bakan arka yüzleri arasındaki boşlukları kullandılar. Çoğu zaman süprüntülerin, işe ya-

ramaz şeylerin atıldığı bu arka bahçelere *corral* denirdi. Valladolid'de böyle bir arka bahçenin halka açık bir tiyatro haline getirilişi 1554 yılına rastlar. Sonra 1560'ta Barcelona'da, 1565'te Cordoba'da bu çeşit tiyatrolar kuruldu. 1568'i izleyen yıllarda Madrid'de beş corral vardı. Bir zaman sonra güneydeki *patio*'lara da *corral* denmeye başlandı. 1700 yılında İtalyan operalarını örnek alan tiyatrolar yaptırılmaya girişilince bu iki sözcüğün yerini İspanya'da da teatro sözcüğü aldı.

On altıncı yüzyıl *corral*'lerinde bahçenin bir yanına evden eve uzanan, geniş, perdesiz bir sahne yerleştirilirdi. İki yandaki evlerin odaları, pencereleri seçkin seyircilerin localarıydı. Bu odaları, ya *cofradia*'lar kiralayıp işletir, ya da ev sahipleri tiyatroya her yıl belli bir para verirlerdi. İki yanlarda, sahnenin önünde oturacak yerler olurdu. Oturanların arkasındaki boşlukta ise ayakta durulurdu. Seyirciler kapıda bir giriş parası verir, evlerdeki odalara çıkmak, ya da sıralara oturmak isterlerse ikinci bir ücret öderlerdi. Kral Madrid'de bulunduğu zamanlar giriş parası fazlalaştırılırdı. 175'te kapıdan giriş yarım *real*'di (eski İspanya'da kullanılan gümüş para), sahnenin önündeki sandalyeler için bir *real*, localar için altı *real* ek ücret alınırdı.

Oyun yazarlarının en iyileri bir auto'yu 300, bir *comedia*'yı ise 550 real'e satarlardı. 550 real insanı bir yıl geçindirebilirdi. Madrid'de bir oyunun beş altı kereden daha fazla oynandığı pek az olurdu. Oyunlar öğleden sonraları oynanırdı. Önceleri tiyatrolar yalnız pazarları, bir de bayram günleri açıktı; sonra hafta arasında salı, perşembe günleri; daha sonra her gün oyunlar oynanmaya başlandı. Ama perhiz günleri, salgın hastalıklar, Saraydaki ölümler, yazın sıcağı, kışın yağmurları yüzünden yılda 200 oyun bile zor verilirdi. 1574'te İtalyan yıldız Ganassa, Madrid'in Corral de la Pacheca'sını yeniden yaptırırken, yağmurlu günlerde de çalışabilmek isteğiyle sahnenin, oturulan yerlerin üstünü kapattırmış, ayakta durulan yerin üstüne de tente gerdirmişti.

Madrid'de *cofradia*'ların 1579, 1583 yıllarında yaptırdıkları ilk iki tiyatro yapısı Corral de la Pacheca'ya benzeyen, onun geliştirilmesiyle ortaya çıkmış yapılardı. Modern tiyatroları andıran ilk tiyatro ise 1708'den 1719'a kadar Madrid'de operalar, comedia'lar

oynayan bir İtalyan kumpanyası için kurulmuştu. 1738'de de gene bir İtalyan'ın yol göstermesiyle Madrid'in ilk büyük operası yaptırıldı. Bu tiyatronun herhalde perdesi, *proscenium*'u, İtalyan tiyatrolarında kullanılan sahne makineleri vardı.

OYUNCULAR, GİYSİLER, SAHNE

Rojas'ın yazısından öğrendiğimize göre, İspanya'nın gezici kumpanyalarında kadın oyuncularda bulunuyordu. Madrid'de ise 1587'ye kadar kadınlar sahneye çıkarılmadı. O tarihten sonra kadın oyuncular İspanyol sahnelerine yayılmaya başladılar. Philip IV'ün günlerinde kadın oyuncuların uyandırdığı hayranlık sonsuzdu. Soysuz kişiler bu kadınların sevgisini kazanabilmek için yarışırlardı.

On sekizinci yüzyılın sonuna kadar aşağı yukarı her yerde oyuncular sahneye çağdaş giysilerle çıkarlardı. İspanya'da da öyleydi. Yalnız, tarihsel oyunlarda yer alan Müslümanlar canlandırılırken çağdaş giyinişe uyulmazdı. Giysiler gelişigüzeldi; bir Türkün boynunda Hıristiyanların taktığı bir madalyon görülebilir, ya da bir Romalı sahneye dar pantolonla çıkabilirdi. Oyun yazarları bir yolunu bulup kadın oyunculara da pantolon giydirmekte pek ustaydılar. Zamanla pahalı giysiler çoğaldı. 1636'da bir oyuncu işli bir pelerini tam 3600 real ödeyerek satın almıştı.

İspanyol sahnelerinde açılıp kapanan bir ön perde, bir proscenium yoktu. Oyuncuların girip çıkması için birkaç kapı, bir de yerde gizli kapak vardı. Arkadaki küçük iç sahne perdeliydi. Gene arkada sahnenin üstüne doğru uzunlamasına bir balkon bulunurdu. İki yanlarda da perdeler asılıydı. Arada bir kaba dekorlar kullanılırsa da, çoğunca oyuncuların bir kapıdan çıkıp başka bir kapıdan girmeleriyle sahne değişmiş olur, nereye geldikleri konuşmalarından anlaşılırdı.

Görüldüğü gibi, İspanyol tiyatrosu birçok bakımdan Shakespeare tiyatrosuna benziyor. Ama saray gösterilerinin süslü dekorları İspanyol tiyatrolarını İngiliz tiyatrolarından daha önce gösterişe boğmuştur.

1622'de yazdığı bir önsözde Lope de Vega dekorların, makinelerin oyun sanatı üzerindeki kötü etkilerini belirtir.

CERVANTES, VEGA, CALDERON

Rueda'dan sonra gelen ilk önemli oyun yazan Cervantes hem bir asker, hem de bir din mezhebi üyesiydi. Lepanto Deniz Savaşı'nda üç kere yaralanmış, sağ kolu ile eli sakat kalmıştı. Beş yıl bir Cezayir zindanında yattıktan sonra Azore Adaları'nda savaşmıştı. Yoksulluk yüzünden cezaevine girip çıktığı, Franciscan mezhebinden olduğu biliniyor. Ünlü yapıtı *Don Kişot*'un ikinci yarısını ölümünden az önce tamamlayabilmiştir. Otuz kadar *comedia* ile *entremes* yazdığını söyler; ama bu oyunlarda *Don Kişot*'taki başarısına erişememiştir.

Lope de Vega yaşamında olduğu gibi oyun yazarlığında da olağanüstü bir kimseydi. Büyük aşklar yaşadı, karıları, metresleri, çocukları oldu. İspanyol Armadası ile denizlere açıldı; yitirilen savaşlardan sağ döndü. Birkaç ay içinde bir karısından, bir metresinden iki çocuğu birden doğdu. Elli yaşında bir mezhebine girdi, ama hem oyun yazarlığına, hem de çapkınlığa devam etti. Öte yandan vücudundan kan çıkana kadar kendini kırbaçlatmak, kilisesine karşı gelen bir papazı yakmak gibi dinsel görevleri de yerine getirirdi.

Lope de Vega "Altın Çağ"ın büyük yaratıcısı, İspanyol oyun yazarlığının öncüsüydü. *Comedia*'lara son biçimini o verdi. Konularını çoğu zaman kendi yarattı; başkalarından aldığı olay dizilerini yeniden işlemek yoluna sapmadı. Tarihsel oyunlar yazdı, trajedi ile komediyi birleştirerek toplumsal konulara eğildi, alt tabaka insanlarının dertlerini ortaya vurdu.

Lope de Vega yirmi dört saatte bir oyun yazacak kadar hızlı çalışırdı. 1800 *comedia*, 400 *auto* yazdığı söylenir. Bu kadar hızlı çalışmasına karşılık yapıtlarının şiir gücü gene de çok yüksektir. Kişi yaratmaya değil de, canlılığa, harekete, heyecana, şiirliliğe önem verir.

Ünlü İspanyol oyun yazarlarının sonuncusu olan Calderon hem halkın, hem de Sarayın sevgilisiydi. Philip VI onu şövalyeliğe yükseltmiş, Saraya bağlamıştı. Üç sefere katılmış olan Calderon öldüğü zaman seksen bir yaşında, çok zengin bir insandı. Dinine gerçekten bağlı bir kimse olduğu için bütün servetini Kiliseye bırakttı. Yazdığı 200 *comedia* ile *auto*'nun konularını Lope de Vega'dan, öbür ünlü oyun yazarlarından almıştı. (Rönesans'ta yazarların başkalarından konu almaları yadırganmazdı; ustalık konunun iş-

lenmesinde aranırdı) Calderon'un oyunları yüksek duygularla, inançla, şiirle yüklüdür. Kimi yapıtları bugün bile hayranlık uyandırıyor.

İtalyan, Fransız, İngiliz, Felemenk yazarları pek çok İspanyol *comedia*'sını kendi dillerine çevirmiş ya da uyarlamışlardı. Bu arada, Corneille'in *Le Cid*'i yazarken Guillén de Castro'nun (1569-1631) bir oyunundan yararlandığını, Don Juan adlı ünlü sahne kişisini ise Tirso de Molina'nın (1571-1648) yarattığını biliyoruz.

KONUŞMAYA VERİLEN ÖNEM İLE KURAL DİNLEMEZLİK

İspanyol oyun yazarlığının iki önemli özelliği, konuşmaya verilen değerle kural dinlemezliktir. İspanyol yazarlarının konuşmaya düşkünlükleri edebiyatlarının öbür türlerinde de açıkça bellidir. Klasik kurallara uymamaları, zaman ile yer birliklerine aldırmamaları başarıya ermelerini kolaylaştırmıştır. Oyunları beş bölüme ayırmak beş perde olarak yazmak geleneğine de uymazlardı. Bir zaman dört perdelik oyunlar yazdılar, sonra *comedia*'larda perdeler üçe indirildi.

İspanyol oyun yazarları sanatları üzerine konuşmayı, yazmayı severlerdi. Elimizdeki yazıların çoğu geleneklere, kurallara karşı söylenmiş sözlerle doludur. İspanyol tiyatrosu bu bakımdan da Shakespeare tiyatrosuna benzer.

1681'de son büyük İspanyol oyun yazarı öldüğü zaman Madrid'de kırk tiyatro vardı. "Altın Çağ" boyunca sahneye çıkmış iki binden fazla oyuncunun adını biliyoruz. Ayrıca, otuz bin oyunun yazılıp oynanmış olduğu söylenir. Bu oyunların birçoğu herhalde kötü şeylerdi, ama aralarında günümüze kadar ulaşabilecek değerde olanları da vardı.

İspanyol tiyatrosunun şaşılacak bir yanı İspanya'nın duraladığı, düşmeye başladığı bir sırada onun büsbütün canlanmış olmasıdır. Oyun yazarlığı Yeni Dünya'nın İspanya boyunduruğuna girmesiyle birlikte başlar, ama en iyi oyun yazarları memlekette açlık, yoksulluk baş gösterdiği, Felemenk savaşları devleti iyice sarstığı bir sırada yetişmiştir. Lope de Vega, Calderon gibi ölümsüzler, açlıktan kırılan topraklarda, âşıkların sevdiklerine çiçek yerine yiyecek götürdükleri günlerde üne erdiler.

DOKUZUNCU BÖLÜM

ELIZABETH TİYATROSU

İngiltere'nin ayrı bir ada olduğu, ayrı bir dünyası bulunduğu zaman zaman söylenmiştir. Oysa her alanda böyle bir ayrılığın sözü edilemez.

1600 yılından 1900 yılına kadar İngiltere bir dünya imparatorluğu kurdu. Daha denizlere açılmadan önce, İngiliz okçuları Agincourt Savaşı'nı kazanmışlar, Henry V, Burgundy ile akrabalık kurarak, 1420'de, Fransız tahtının mirasçısı durumuna girmişti. Rönesans'ın 1420'den sonraki yüz yılı boyunca İngiliz edebiyatçıları sık sık İtalya'ya gidip gelmişler, İtalyan ressamlar Londra saraylarında yaşamışlardı. Hayır, İngiltere kabuğuna çekilmiş, ayrı bir memleket değildi. Agincourt'taki zaferi bilen İngilizler Eski Yunan kültürünün zaferlerini de biliyorlardı. İngiliz bilginlerine göre, Bilgi'nin Canlanması daha çok klasik oyunların canlanmasıydı. Ama İngiltere'nin ayrılığı işte bu noktada kendini gösterdi: Klasik tiyatronun taklidi olarak kalmaktan çok öteye gidildi, bambaşka, yepyeni bir tiyatro yaratıldı. Shakespeare'in eşsiz tiyatrosu.

ÖĞRENCİLERİN OYUNLARI

İngiltere Rönesans İtalya'sındaki tiyatro hareketlerini duymuştu. Vitruvius'un yazmasını bulan adam 1422'den 1424'e kadar İngiltere'deydi. Gene o kitabı İtalyancaya çevirmiş olan kimse 1548'de Londra'ya gelip on sekiz ay kalmıştı. Henry VII ile Henry VII arasında İngiliz Sarayı en az dokuz İtalyan ressamına iş verdi. Bilginler, şairler hümanizma kültürü edinmek, klasikleri incelemek için İngiltere'den İtalya'ya gittiler -çoğu, tiyatroların beşiği olan Ferrara ile Urbino saraylarına konuk edildi. Memlekete dönünce İtalya'da gördüklerini, öğrendiklerini üniversitelerde, okullarda uyguladılar. Sahneye koydukları klasik oyunların taklitleri Saray'da da tekrarlandı. Ortaçağ oyunlarının, *interlude*'ların bile

değişmeye başladığı görüldü.

Cambridge'deki King's College'in hesap defterleri 1482 yılında tiyatroyla ilgili harcamalar yapılmış olduğunu gösteriyor. İki yıl sonra bu tür harcamalar Oxford'daki Magdalen College'in defterlerinde de yer alıyor; 1512'de tiyatro öylesine önem kazanıyor ki üniversiteden bir derece alabilmek, mezun olabilmek için her öğrencinin okulunu öven yüz şarkı, çalışmalarını bitirdikten sonraki yıl içinde de bir komedi yazması şart koşuluyor. Latince, Yunanca oyunlar oynatmayı öğretimin bir parçası olarak görmekte Cambridge Üniversitesi de Oxford'a ayak uydurmuştu. 1546'da Cambridge'deki Queen's College'de öğrenciler her yıl Yunanca iki komedi ya da trajedi oynamak zorundaydılar. Birkaç yıl sonra, gene Cambridge'deki Trinity College bir yılda oynanması gereken oyunların sayısını beşe çıkardı; en az beş tane. Bu böylece on yedinci yüzyıla kadar sürmüştür. Londra Sarayma bağlı hukuk stajyerleri de tiyatro oynamak zorundaydılar. Klasik oyunlar Latince öğretilen hazırlık okullarında da oynanırdı. 1525'te Eton'da iki oyunun sahneye konması için yapılan harcamalar defterlerde görülüyor.

Elizabet I oynanan oyunları görmek için zaman zaman okullara, üniversitelere giderdi; daha çok da öğrenciler başarılı oyunlarını onun önünde oynamak üzere Saraya getirirlerdi.

INTERLUDE'LERLE GELEN KOMEDİ

Bilgi'nin Canlanması Sarayın *interlude* oyunlarını paraca desteklemesini sağladı, bir çeşit öğüt komedisinin doğmasına yol açtı. Önceleri, bu tek perdelik komediler ağırbaşlı oyunların aralarına sokuşturuldu. Sonraları, şölenleri süsleyen eğlenceler olarak oynanmaya başlandılar. 1423'te Henry VIII'nin "Kralın Interlude Oyuncuları" diye anılan dört oyuncusu vardı. Henry VIII bu oyuncuların sayısını sekize çıkardı. Saray çevresindeki soylu kişiler de oyuncu toplulukları beslemeye giriştiler. *Interlude* yazarları Bilgi'nin Canlanmasından klasikleri taklit etme eğilimini değil de, hümanizma anlayışını aldılar; yüzlerini eski dünyaya çevirmediler. Rönesans'ın başlangıcındaki İngiliz oyunlarının pek azı günümüze kalmış. Bir tek *The Four P's* basılmış; yazmaların çoğu kaybolmuş. Ama John Heywood'un *allegory*'ye sapmayan hümaniz-

macı oyunlar yazmış olduğu biliniyor. Bunların en sevileni The Four P's 1520'de Sarayda oynanmıştı. *Interlude*'ler de, *morality* oyunları gibi, İngilizce yazılırdı.

ÜNİVERSİTELİ YAZARLARIN İNGİLİZCE OYUNLARI

İngiliz okullarında klasik oyunların egemenliği uzun zaman sürmedi. Bir süre klasikleri uyarladıktan, bir süre de Latince, Yunanca oyunlar yazdıktan sonra, okul yöneticileri, öğrenciler İngilizceye döndüler. Biçim bakımından kurallara bağlıydılar, Terence ile Plautus'tan kişiler aldıkları oluyordu, ama olay dizileri, konuşmalar bütünüyle kendilerinindi. İngilizce yazılan komedilerin ilk örnekleri 1553'te Nicholas Udall'ın (1506-1556) yazdığı *Ralph Roister Doister* (Palavracı Ralph) ile kısa bir zaman sonra "Mr.S."in (William Stevenson?, Ö.1575) yazdığı *Gammer Gurton's Needle* (Gurton Nine'nin İğnesi) adlı oyunlardır. Trajedinin Latinceden, klasik konulardan kurtulması daha zor olmuştur. 1560 yılına kadar İngilizce yazılmış trajediye rastlanmıyor. İlk İngilizce trajedi, Thomas Norton (1532-1584) ile Thomas Sackville'in (1536-1608) birlikte yazdıkları *Gorboduc, or Ferrex and Porrex* klasik oyun kurallarına bağlı olmasına karşılık, konuşulan dille yazıldığı gibi, kişilerini de İngiliz tarihinden almıştır. Latin anlayışıyla İngilizceyi birleştiren bu oyun okullarda, Sarayda büyük bir başarı kazanmışsa da, halkın, profesyonel oyuncuların ilgisini çekememiştir. Bilginler ise Shakespeare ile arkadaşları gelene kadar Seneca'yı çevirmeye, Latince oyunlar yazmaya devam etmişlerdir.

ÇOCUKLARIN OYNADIĞI OYUNLAR

1558 ile 1584 yılları arasında, Elizabeth ile soylu kişiler değişik bir tiyatroya merak sardılar. Büyükler için yazılmış oyunlar çocuklardan kurulmuş kumpanyalara oynatılıyordu. Uzun yıllar öncesinden beri çocuklar zaten kilise korolarında şarkı söylerlerdi. On altıncı yüzyılın ilk çeyreğinde Kilisenin Çocukları Sarayda *interlude*'lar oynamaya başladılar. Elizabeth'in kraliçeliği sırasında ise Sarayda çocukların oynadığı oyunlar, büyüklerin oynadığı oyunları sayıca kat kat aştı. Çocuk oyunlarına düşkünlük bir zaman sonra Saray dışındaki tiyatrolara da atladı. Aralarında Ben Jonson

da (15737-1637) bulunan tanınmış oyun yazarları çocuk kumpanyalarının oynaması için oyunlar yazdılar.

Çocuk oyuncular tiyatronun klasik anlayıştan uzaklaşıp Shakespeare'i hazırlamasında önemli bir rol oynadılar. 1.564'te "Master of the Children" (Çocuk Oyuncuların Başı) olan oyun yazarı Richard Edwardes, *Damon and Pythias* adlı oyunun prolog'unda komedi ile trajedinin birbirine karıştırılması gerektiğini savundu. Klasik anlayışa göre bu büyük bir kusurdu; ama bu kusur sonradan Elizabeth tiyatrosunun çok önemli bir özelliği oldu. *Hamlet*'te Shakespeare, Ophelia'nın cenaze töreninin önüne mezar kazıcılarının sahnesini yerleştirmekten çekinmedi. Sarayın çocuk oyuncuları için oyunlar yazan John Lyly de (1554-1606) komedi ile trajediyi birbirine karıştırmış, mitoloji kişilerini romantik bir anlayışla işlemişti. 1588 yılında onun *Endymion*'u Sarayda Kraliçe Elizabeth'e oynanırken, soylu kişiler halkın doldurduğu tiyatrolarda Marlowe'un (1564-1593) *Tamburlaine*'i (Timurlenk), Thomas Kyd'in (1558-1594) *The Spanish Tragedy*'si (İspanyol Trajedisi) gibi kanlı oyunları seyretmeye koşuyorlardı.

PROFESYONEL OYUNCULARIN İLK OYUNLARI

1587 yılından önce profesyonel kumpanyaların Londra'da ya da Londra dışında hangi oyunları oynadıkları konusunda fazla bir bilgimiz yok. On altıncı yüzyılın ortalarında gezici kumpanyalar mystery, morality oyunlarını, John Heywood'un *interlude*'lerini oynamaktaydılar. *Ralph Roister Doister*'ı, *Gammer Gurton's Needle*'ı, *Gorboduc*'ı da herhalde oynuyorlardı. Bunlar, *Cambyses* adlı bir oyun, şarkılar, danslarla süslenen farslar, Christopher Marlowe'a kadar Londra sahnelerinin de başlıca oyunlarıydı.

Elizabeth'in tahta çıkışından önce yazılmaya başlanmış olan başka bir oyun çeşidi -tarihsel oyunlar (*chronicle plays*)- 1590'larda iyice yayılmıştı. Bunların en eskisi olarak bildiğimiz *Kynge Johan* 1538'de oynanmıştı. Yazarı John Bale sonradan Protestanlığa geçmiş Katolik bir papazdı. Bu oyunlarda tarih günlük inançlara uydurularak ele alınırdı. Örnekse başka yazarların yazdığı tarihsel oyunlarda eski hükümdarların Elizabeth kadar iyi olmadıkları belirtilmeye çalışılmıştı. İngiliz halkının ulus sevgisini canlan-

dıran tarihsel oyunlar, 1588'de İspanyol Armadası'nın yenilgiye uğratılmasıyla daha da çoğaldı. 1580'lerde on iki tarihsel oyun oynanmışken, 1590'larda seksene yakın tarihsel oyun oynandı. On altıncı yüzyılın bu son on yılı Londra tiyatrolarına çok büyük yazarlar getirdi. Shakespeare'in yazarlığı da *Henry VI, Richard III* gibi oyunlarla 1590'da başlamıştır.

BİRDENBİRE BÜYÜK BİR TİYATRO

Kraliçe Elizabeth Çağının ikinci yarısında, çok kısa bir süre içinde, İngiliz tiyatrosunun olağanüstü bir gelişmeye uğradığını görüyoruz. 1576'da James Burbage (1530?-1597) yeni bir tiyatro çizip yaptırıyor. 1587'de ilk büyük oyun yazarı Christopher Marlowe *Tamburlaine* ile ortaya çıkıyor. Sonraki on beş yıl içinde Londra, William Shakespeare'in (1564-1616) *Richard III, The Taming of the Shrew, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, Julius Caesar, Hamlet* gibi oyunlarını seyrediyor. 1603 yılına, Elizabeth'in ölümüne kadar on önemli yazarın oyunları sahneye çıkıyor; gene o günlerde yetişen beş daha genç yazar ise James I çağında üne eriyorlar. Yirmi beş yıl içinde İngiliz oyun yazarlığı en yüksek noktasına ulaşıyor.

MARLOWE YOLU AÇIYOR

Çoğu Elizabeth Çağı oyun yazarları gibi, Marlowe da hareketli, kavgalı, kısa bir yaşam sürmüştü. Bir ayakkabıcının oğluydu, ama Cambridge Üniversitesi'ni bitirmişti, otuz yaşına gelmeden bir meyhane kavgasında öldürüldü. Atılgan, boyun eğmez, özgür düşünceli bir insandı; içkiye iyice düşkündü. Yarattığı kişiler, oyunlarındaki konuşmalar da kendisi gibi ateşli, gergin, heyecanlıdır.

Beş yıllık kısa oyun yazarlığı boyunca yazdığı birkaç oyunun tutarsızlıklarından, başarılı, başarısız yanlarından söz edilebilir, ama bu oyunların şiirsel tiyatro alanında Shakespeare'in gelişini hazırlamış oldukları da bir gerçektir. *Doctor Faustus* ise İngiliz sahnesine parlaklık, yücelik getirmiş bir oyundur.

BAŞKA YAZARLAR

Thomas Kyd de, Marlovve gibi, dik başlı, Tanrı'ya bile boyun eğmez kişilerdendi. İsa'nın tanrısallığını yadsıdığı için tevkif edilmiş, işkence görmüştü. Zindandan çıktıktan sonra da bağlı olduğu kumpanyadan atılmış, daha otuz altı yaşına gelmeden yoksulluk içinde ölmüştü. *Doctor Faustus*'tan az önce ya da o sıralarda *The Spanish Tragedy* adlı ünlü oyunu yazdı. Yazılışı bakımından pek ustaca olmayan, incelikleri bulunmayan bu oyun Elizabeth Çağının en beğenilen, en etkili trajedisiydi. İngiltere'de, Almanya'da, Hollanda'da on yedinci yüzyıl sonlarına kadar oynandı.

Robert Greene (1558-1592) Cambridge Üniversitesi'ndendi. Oyun yazarlığına 1588 yılına doğru, karısından ayrılmış, elindekini avucundakini yiyip bitirmiş bir hovarda olarak geldi. Serüven dolu yaşamını otuz dört yaşından ileri götüremedi; içkiden çatlayarak öldü. *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay* adlı romantik komedisi İngiliz oyun yazarlığına yeni bir üslup getirmişti.

Oxford Üniversitesi'nden George Peele de (15587-1598) gelişigüzel, dikkatsiz, aşırılıklarla dolu bir yaşam sürdü, kırk yaşında öldü. *The Old Viwes Tale* (Kocakarı Masalı) adlı oyunu tazeliği, şiir gücüyle başarıya erdi. *Edward I*'i ise Shakespeare'in tarihsel oyunlarıyla yarışabilecek güzelliktedir.

Thomas Dekker (1570-1641) ile Thomas Heywood (15747-1641) altmış yetmiş yaşma kadar yaşamış yazarlardı; ama arkalarında pek fazla oyun bırakmadılar. Çoğu zamanlarını tiyatro kumpanyalarında başkalarının oyunlarını düzeltmeye, sahneye yatkın hale getirmeye harcadılar. Yoksul bir yaşam süren, altı yıl borç yüzünden cezaevinde yatmış olan Dekker şiir gücü yüksek bir sanatçıydı. *The Shoemaker's Holiday* (Ayakkabıcının Tatili) adlı yapıtı bu bakımdan güzel bir örnektir. Heywood'un ünü ise *A Woman Killed with Kindness* (Nezaketle Öldürülen Bir Kadın) adlı yapıtına dayanır. 1603'te oynanan, çağdaş insanları ele alan bu oyun ilk orta tabaka trajedisidir.

BEN JONSON

Ben Jonson, Elizabeth Çağı oyun yazarlarının en uzun yaşamış olanlarından biridir. Blackfriars'daki bir çocuk kumpanyası için

oyunlar yazdığı gibi, sahne uzmanı Inigo Jones için de saray *masque*'ları yazmıştı. Tiyatro alanında en başarılı yapıtlarını 1605 ile 1610 yılları arasında verdi: *Volpone; Bartholomew Fair; Epicone, or the Silent Women; The Alchemist.*

Ben Jonson yaşamında önemli değişmeler bulunan bir kimseydi. Önceleri tuğla ustasıyken, sonra Felemenk'te askere yazıldı. Tiyatroculuğa başladığında kötü bir oyuncuydu, giderek iyi bir öğretici, çok iyi bir oyun yazarı oldu. Tartışmalardan hoşlanırdı, adı çeşitli olaylara, kavgalara karışmıştı. Düelloda bir oyuncuyu öldürmüş, o yüzden kısa bir süre cezaevinde yatmış, başparmağına damga vurulmuştu. Oyunları yüzünden de iki kere cezaevine girmişti. Birinde, İskoçlara hakaret suçundan içeri girdi ki, o oyunun yazarı değil, yalnızca bir yardımcısı, düzelticisiydi; istese kurtulabilirdi cezadan, ama başkasının başını yakmamak için suçu üzerine aldı. Bu olay onun salt kendisini düşünen, kötü niyetli bir kimse olmadığını gösteriyor; yani yaşadığı çağdaki öbür oyun yazarlarını kötülemesini kıskançlığına bağlamamalıyız. Ben Jonson, Shakespeare'in kusurlarını birçok kereler ortaya vurmuştur. Öte yandan, 1623'te yayımlanan Shakespeare folio'sunun başına konan şiirinde, zamanın doğruladığı şu kesin yargıyı vermekten de çekinmemiştir: "O bir çağın değil, bütün çağlarındı."

SHAKESPEARE

Elizabeth Çağı oyun yazarlarının yaşamları üzerine çoğunlukla fazla bir bilgimiz yok. Kimi genç yaşta ölmüş, kimi gelip geçmiş. Ama Shakespeare gibi elli iki yıl yaşamış, büyük bir başarı sağlamış yazarlar üzerine, genellikle daha fazla bilgi elde edilebiliyor. Örnekse Ben Jonson. Onun yaşamı konusunda bildiklerimiz Shakespeare'inkiyle karşılaştırılamayacak kadar çok. Ama Jonson mahkemelere düşmüş, borç almış, çağdaşları onunla ilgili yazılar yazmışlar, kendisi çeşitli konularda kitapçıklar yayımlamış, basılan oyunlarına önsözler eklemiş. Shakespeare bu bakımdan çok sessiz. Kitapçıklar yayımlamamış, yaşadığı günlerde basılan iki uzun şiirine, on sekiz oyununa önsözler eklememiş; arkadaşları da onu anlatmak için yazılar yazmamışlar. Böylece de dünyanın en büyük oyun yazarlarından birinin yaşamı karanlık kalmış.

William Shakespeare'in 1564'te, Stratford-on-Avon'da doğduğunu biliyoruz. Doğduğu yerdeki Grammar School'da öğrenim gördüğü sanılıyor. On sekiz yaşındayken kendisinden sekiz yaş büyük bir kadınla, Anne Hathaway'le evlenmiş. Altı ay sonra bir kızları olmuş. 1585'te de ikizler doğmuş. Bu sırada Shakespeare'in ailesini bırakıp ortadan yok olduğu anlaşılıyor. 1592'ye kadar nerede olduğu, ne yaptığı belli değil. Ama oyunculuk ettiği, oyunlar yazmaya başladığı yüzde yüz. 1593'te *Venus and Adonis*, ertesi yıl da *The Rape of Lucrece* adlı şiirleri basılıyor. 1594'te Lord Chamberlain'in (Baş Mabeyinci) kumpanyasına giriyor. Gray's Inn'de *The Comedy of Errors* oynanıyor.

1594 ile 1616 yılları arasındaki kayıtlarda, basılı kâğıtlarda elli kereden fazla Shakespeare adı geçiyor, ama çoğu davalar, iş sorunlarıyla ilgili. Birkaç yerde oyunculuğundan söz edilmiş. Üç yerde de Globe Tiyatrosu ile Blackfriars'da ortaklığı olduğu belirtiliyor. Çağdaşlarının onunla ilgili yazılarıysa genellikle kısa, beylik şeyler. Bunlar dışında bir sürü yakıştırmalar ileri sürülüyor ki, Shakespeare'in yaşamı ancak onlara dayanılarak anlatılabilmekte.

SHAKESPEARE OYUNLARININ BASKILARI

Elizabeth I, James I, Charles I zamanında Londra'da oynanmış olan oyunlardan pek azının yazması günümüze kalabilmiş; basılan oyunlar da fazla değil. 1559'dan 1642'ye kadar aşağı yukarı 550 oyun basılmış; kaybolan, tiyatrolarla birlikte yanan yazmaların sayısı ise 1500 olarak hesaplanıyor. Basılan oyunların bu kadar az olması kumpanyalar arasındaki yarışma yüzünden. Bir oyun yazarı yazdığı oyunu sattığı zaman bütün haklarından vazgeçmiş oluyor; oyunu bastırmak hakkı bile oynayan kumpanyanın. Her kumpanya ise kendi "çalınamamış" oyunlarını bastırmak, ortaya çıkarmak, herkesin malı haline getirmek istemiyor elbette. Oyun çalmanın çeşitli yolları var. Oynayan oyunculardan gizlice kendi bildikleri bölümler satın alınıyor, sonra bunlar birleştiriliyor. Oyunlara seyirci gibi gidilip konuşmalar işaretlerle, kısa yazıyla not ediliyor. Bu hırsızlığı kimi zaman oyun basan kitapçılar düzenliyor, kimi zaman da o oyunu elde etmek, oynamak isteyen başka kumpanyalar. Çünkü elinizde yazılısı oldu mu, istediğiniz

oyunu oynamanıza, ya da bastırmanıza bir engel yok.

Shakespeare'in yaşadığı günlerde basılan on sekiz oyunu arasında Pericles de var, bu oyunun başka bir yazarla birlikte yazıldığı sanılıyor. Ölümünden sonra, 1622'de, gerçi bir oyunu daha basılmıştı, ama iki arkadaşı, birlikte çalıştığı iki oyuncu, John Heminge ile Henry Condell ellerine geçirebildikleri bütün yazmaları, basılı oyunları bir araya toplayıp *The Workes of William Shakespeare* adlı Birinci *Folio*'yu yayımlamasaydılar, belki de bu büyük yazarın birçok oyunu günümüze ulaşamayacaktı. 1623'te basılan yapıta "*folio*" denmesi kullanılan belli büyüklükteki baskı kâğıdının bir tek kere katlanmasıyla ortaya çıkan boyutlara uyulmuş olmasından. Shakespeare'in yaşadığı günlerde basılan oyunlarına "*quarto*" deniyor; çünkü onlarda baskı kâğıdı iki kere katlanmış; kitabın büyüklüğü, kâğıdın büyüklüğünün dörtte biri. 1623 ile 1685 yılları arasında dört *folio* basılmıştır. Kimi *quarto*'lardaki oyunlar *folio* baskılarına aşağı yukarı uyar, ama genellikle *quarto*'lar kötü baskılardır. Birinci *Folio*'daki otuz altı oyun arasında *Pericles* yoktur. Üçüncü Folio'ya *Pericles* ile birlikte Shakespeare'in olay an altı taklit oyun eklenmiştir. *The Two Noble Kinsmen* (İki Soylu Akraba) folio'lara hiç girmemiş, Shakespeare'in ölümünden yirmi yıl sonra *quarto* biçiminde basılmıştır.

SHAKESPEARE'İN BAŞARISI

On yedinci yüzyılın ilk yarısında William Shakespeare eşi görülmemiş bir başarıya ermişti. *Quarto*'larla *Folio*'lardan başka, altı oyunu Cambridge'de, üç oyunu Edinburg'da basılmıştı. Richard Burbage (1567-1619) için yazdığı oyunlar, yalnız tiyatrolarda değil, Sarayda, okullarda profesyonel oyunculara kapılarını açmaktan hoşlanmayan Cambridge ile Oxford'da bile oynanıyordu.

Shakespeare oyun yazarlığı boyunca bir tek kumpanyaya bağlı kaldı. Bu tiyatro Londra'nın en iyi tiyatrosuydu; onun için de oyunları hep iyi oynandı. Sonra kazancı da çağdaşı olan oyun yazarlarından çok fazlaydı. Oyunlar için aldığı paradan başka, oyuncu olarak da devamlı bir aylığı vardı, üstelik kazançtan da hisse alırdı. 1599'dan sonraysa Globe Tiyatrosu'nun on sahibinden biri William Shakespeare'di.

Kazancının iyi olması rahat çalışmasını sağlıyordu. Yılda iki oyun yazardı. Konularını eski yapıtlardan, tarihlerden, oyunlardan alırdı. Yalnız iki oyunun konuları kendi kafasındandır.

KURALLARIN ÇİĞNENİŞİ

Elizabeth tiyatrosuna doğru ilk büyük adım 1576'da James Burbage'ın *The Theatre*'ı, ertesi yıl da bir başkasının *The Curtain*'ı yaptırmalarıyla atılmıştır. Bu tiyatrolarla İngiliz oyun yazarlarına yeni olanaklar sağlanmış oluyordu. On yıl sonra Marlowe, *Tamburlaine* ile *Doctor Faustus*'u yazdı. Bir on yıl daha geçince Shakespeare geldi. Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir zaman oyun yazarlığı böylesine hızlı bir gelişme göstermemiştir.

Shakespeare daha Stratford'dayken, Elizabeth Çağı oyun yazarları kurallara önem vermemeye başlamışlardı. Aristoteles'i, Horace'ı (İ.Ö.65-8) dinlemiyorlardı. Unutulan yalnızca üç birlik kurak değildi, sahnede korkunç hareketler de yapılıyordu. *King Lear*'de Shakespeare bir insanın kör edilişini gösterecek kadar ileri gitmiştir. Oysa klasik kurallara göre, bu gibi şeylerin seyirciye gösterilmemesi, sahne arkasında yapılıp sonradan anlatılması gerekirdi. Elizabeth Çağının öbür yazarlarına uyan Shakespeare de trajedi ile komediyi, krallarla soytarıları birbirine karıştırmıştır. Oyunlarında düzyazı ile şiiri iç içe kullanmış, soylu kişileri şiirle, alt tabakayı düzyazıyla konuşturmak kuralına da aldırmamıştır. *Twelfth Night*'da (On ikinci Gece) kaptanlar ölçülü, Kontes Olivia ise düzyazıyla konuşur. Brutus ile Hamlet'in de düzyazıyla konuştukları yerler vardır. Shakespeare komedilerinin altısında ise düzyazı bölümler ölçülü bölümlerden fazladır.

SARAYLA KENT YÖNETİCİLERİ ARASINDA ÇEKİŞME

Kent yöneticileri, ileri gelenler, yaşlılar tiyatroları çeşitli bakımlardan zararlı buluyorlardı. Bir kere büyük kalabalıklar yüzünden hırsızlıklar artıyordu. Zaman zaman tartışmalar, kavgalar oluyordu; Protestanlarla Katolikler arasındaki gerginlik bir ayaklanmaya yol açabilirdi. En kötüsü de, salgın hastalıkların Londra'yı tehdit ettiği günlerde küçük toplulukların bile çok tehlikeli olmasıydı. Ayrıca, Püriten'ler (katı ahlakçı dindarlar) tiyatroyu ahlak bozucu-

lukla suçluyorlardı.

Kraliçe ile Saray çevrelerinin ise bu gibi şeylere aldırdıkları yoktu. Tiyatroyu seviyorlardı, kiminin kendi besledikleri oyuncuları, kumpanyaları vardı. 1574'te Elizabeth bir kumpanyaya Londra kenti içinde oyunlar oynamak iznini vermekten çekinmedi. Kent yöneticileri ister istemez boyun eğdiler, ama tiyatrolarla uğraşmaktan da büsbütün vazgeçmediler. Bunun sonucu olarak da tiyatro yapıları kent dışında, belediyenin karışamadığı yerlerde yaptırılmaya başlandı. Burbage *The Theatre*'ı yaptırdıktan yirmi yıl sonra bile kent ileri gelenleri ile Saray arasındaki çekişme sona ermiş değildi. Kraliçe bu alanda kendisine bağlı bir kumpanya kurduracak kadar ileri gitti. Zaman zaman tiyatrolar kapatılır, sonra gene açılırdı. Çoğu kapatma kararları salgın hastalıklar sırasında alınırdı.

Sarayın kent yöneticilerine karşı tiyatroları korumak isteğiyle, 1581 yılında, bütün sahneleri "Master of the Revels" denilen memura bağlaması sansürün başlangıcı oldu. Lord Chamberlain'in emrindeki bu memur eskiden beri Sarayın eğlencelerini, oyunlarını düzenlerdi. 1581'den sonraysa bütün tiyatrolar onun sorumluluğuna girdi. Böylece de oyunların halka oynanmadan önce Saray memuruna oynanması, sansürden geçmesi koşulu getirildi.

1598'de Privy Council (Danışma Meclisi) kumpanya sayısının ikiye indirilmesini, bütün kumpanyaların "Admiral's" ile "Chamberlain's" diye adlandırılan iki büyük kumpanya çevresinde birleştirilmesini emredince tekelcilik başladı. Gene de başka kumpanyalar çalışmaya devam ettiler, dört yıl sonra ise "Worcester's Men" adlı kumpanya ilgililerden oynama izni almayı başardı. James I tekelcilikte daha ileri gitti. Kendisi ile kendi ailesinin koruyuculuğunda olmayan bütün tiyatroları kapattırdı. Londra sahneleri on sekizinci yüzyılda da bu gibi yasaklardan çok çekmiştir.

TİYATRO YÖNETİCİLERİ

1576'da, Shakespeare daha on iki yaşındayken, James Burbage adlı marangozluktan gelme bir oyuncu İngiltere'nin ilk halka açık tiyatrosunu yaptırdı; adını da *The Theater* koydu. Ertesi yıl Londra'nın kuzey doğusunda, Curten Close bölgesinde, bu tiyatroyu

örnek alan ikinci bir tiyatro, *The Curtain* yaptırıldı. *The Theater*'ın üstünde bulunduğu toprak başkalarınındı; anlaşma sona erince Burbage'm oğulları bu yapıyı yıkıp kerestesini Thames'in güneyindeki Banksside bölgesine taşıttılar, orada ünlü *Globe Theater*'ı yaptırdılar. James Burbage ölümünden bir yıl önce, 1596'da Blackfriars Manastırı'nın bir bölüğünü satın alıp üstü kapalı bir tiyatro haline getirmişti.

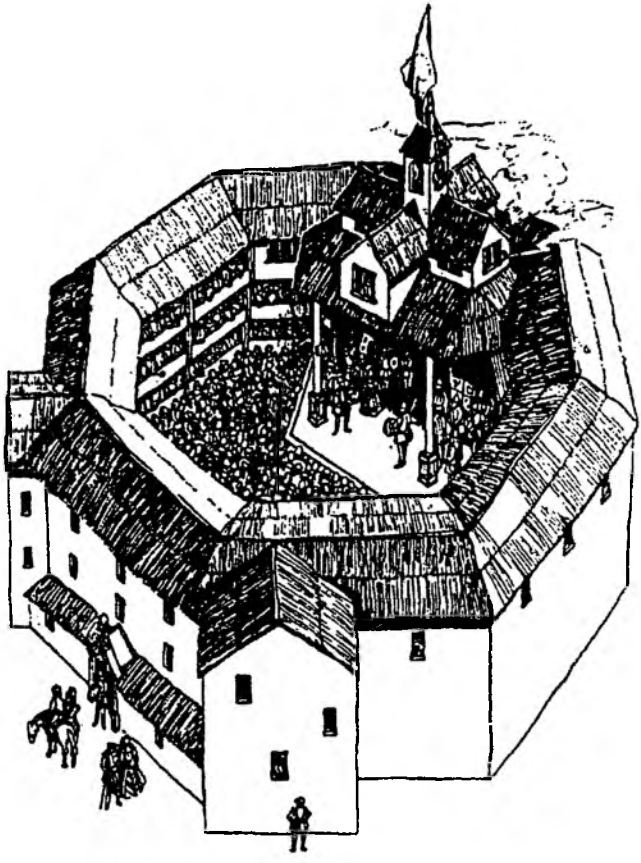
Elizabeth Çağının ikinci büyük tiyatro yönetmeni Philip Henslowe (Ö.1616) tam bir iş adamıydı. Para getireceğini umduğu her işe burnunu sokardı. İki Londra tiyatrosunun on yıl ayakta kaldığını, birçok oyuncuyu, oyun yazarını beslediğini görünce tiyatro işine atılmaya karar verdi. 1587'de *Rose*, 1600'de *Fortune*, 1613'te Hope tiyatrolarını yaptırdı. Bu tiyatroları kumpanyalara kiralayarak, oyunlardan hisse alarak pek çok para kazandığı gibi, oyuncularla oyun yazarlarına bankerlik etmekten de geri kalmadı. Tuttuğu defterler, *Fortune*'u yaptırdığı kimselerle imzaladığı anlaşma Elizabeth tiyatrosu üzerine incelemelere girişenlerin başlıca bilgi kaynaklarıdır.

Daha başka tiyatrolar da vardı. 1605'te Londra'nın tiyatro yapıları 6 taneydi; ayrıca Blackfriars ile Newington Butts'taki sahnelerde de oyunlar oynanıyordu. Sonra 1608'de Whitefriars, 1613'te Hope, 1617'de Phoenix, 1629'da Salisbury Court tiyatroları açıldı.

SHAKESPEARE TİYATROSU

Elizabeth Çağı tiyatro yapılarının temel öğeleri şunlar: Arkada, iki yanda iki kapısı, bir de balkonu olan bir sahne; seyirciler için bir düzlük, üç yanında üst üste galeriler. Bu öğelerin bazısını sarayların, Oxford ile Cambridge Üniversitelerinin büyük salonlarında bulabiliriz. Eski İngiliz han avlularında da aşağı yukarı bu öğeler vardı.

Profesyonel oyuncuların zaman zaman büyük salonlarda oynadıklarını biliyoruz. Han avluları ise ilk tiyatrolar yapıldıktan sonra bile kumpanyaların oyun alanı olmaya devam etti. Bunun iki nedeni var: biri kumpanyaların sayısı tiyatro yapılarından fazlaydı; ikincisi sıcak odaları, içkileriyle hanlar tiyatro yapılarından daha rahat yerlerdi.



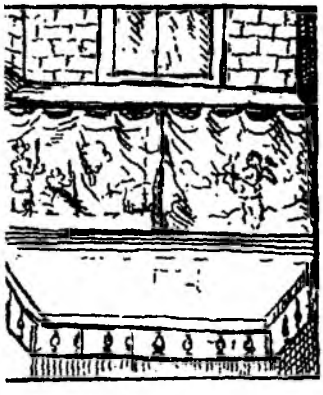
GLOBE. Ünlü Globe Tiyatrosu'nun üstten görünüşü.

Elimizde Elizabeth Çağı tiyatrolarının içini gösteren dört eski resim var. Bunlardan da yalnız birine güveniliyor.

De Witt adında bir Hollandalı 1596 yılında Londra'ya gitmiş kentin dört güzel tiyatrosunu pek beğenmiş. Hem en büyükleri, en güzelleri olan Sıvan'm bir resmini çizmiş, hem de anlatmış o tiyatroları. Ne yazık ki anlattıkları çok kısa, önemsiz şeyler; çizdiği resim de kaybolmuş. Bugün elimizdeki resim De Witt'in resminden









ELIZABETH SAHNESİNİN *EN ESKİ RESİMLERİ.*
Solda üstte, De Witt'in resminden yapılan kopya.
Altında, Roxana adlı trajedinin baş sayfasındaki resim.
Sağda üstte, Messalina adlı kitaptaki resim.
Altında, The Wits'deki resim.

bir arkadaşının yaptığı kopya. Sahnenin arkasındaki iki kapı birbirine çok yakın; sonra kapıların üstüne seyirciler için localar yerleştirilmiş, oysa bilginlere göre burada bir üst sahne ya da balkon olması gerekiyor.

İkinci resim 1630 yılında basılan *Roxana* adlı Latince bir trajedinin baş sayfasından. Yükseltilmiş bir sahne, arkasında perdeler; ama perdelerin üstünde gene seyirciler için iki loca. Oysa bir üst sahne olmadan çoğu oyunların oynanması olanaksız. *Roxana* Latince bir oyun; ilk olarak Cambridge'in Trinity College'inde oynanmış; bu resim belki de bir üniversite sahnesini gösteriyor.

Bilginlerin anlattığı Elizabeth sahnesine en yakın resim 1640'ta basılan *Messalina* adlı oyun kitabındadır. Yükseltilmiş bir sahne, arkada üstlerine resim yapılmış perdeler; perdelerin üzerinde parmaklıksız bir galeriye benzeyen çok dar, uzun bir üst sahne; onun da arkasında, ortada perdeli bir giriş yeri. Resim alt sahnenin iki giriş kapısını göstermiyor; onları içine alamayacak kadar dar çizilmiş.

Dördüncü resim 1672'de yayımlanmış olan *The Wits, or Sport upon Sport* adlı kitaptan, 1642 ile 1660 yılları arasında Püritenler tiyatroları kapattıkları zaman, orada burada küçük komediler, soytarı oyunları oynanırdı. Kitapta bu çeşit oyunlar bir araya getirilmiş. Özel bir salonda oynanmış bir oyunu canlandırdığı anlaşılan bu resme bilginler pek güvenle bakmıyorlar.

Elimizdeki belgelerin en önemlilerinden biri Fortune için yapılan anlaşma. Henslowe 1600 yılında bu tiyatroyu yaptırdığı dülgerle bir anlaşma imzalamış. Tiyatro her bakımdan Globe'a benzeyecek, tek benzemeyen yanı, sekiz köşe değil de, dört köşe olması. Eni boyu bir; aşağı yukarı 24 metre 30 santim. Üç katlı, her katta galerileri var. Birinci katın yüksekliği 3.60, ikinci katın 3.30, üçüncü katın 2.70 metre. Sahnenin eni 13 metre, derinliği 8 metre 36 santim. Yapının ortasındaki üstü açık düzlüğün eni boyu aşağı yukarı 17 metre. Sahne bu düzlüğün ortasına kadar uzanıyor. Sahnenin üzeri kapalı, arkasında da oyuncuların giyinmesi, dinlenmesi için odalar var. Bu odalardan sahneye "uygun" pencereler açılıyor; herhalde bu pencereler oyunlarda kullanılıyordu.

Henslowe'un anlaşmasında sahneyle ilgili bilgiler tam değil.

"Bundan ötesi tıpkı Globe'daki gibi olacak," denip geçilmiş.

Bilginlere Elizabeth Çağı tiyatrolarının biçimi konusunda önemli bilgiler veren bir kaynak da oyunlardaki hareket bildirileri. Örnekse, birçok oyunda, "Bir yandan şu kimseler girerken, öbür yandan şu kimseler girer," gibi hareket bildirileri görüyoruz. Demek ki iki yanda da giriş kapıları var. Heslowe'un Fortune anlaşmasında bir iç sahneden söz edilmiyor, ama en eski oyunlardan beri hareket bildirileri önü perdeli ikinci bir sahnenin varlığını açıkça gösteriyor. Bu bildirilerden edinilen bilgilere göre Elizabeth Çağı tiyatrolarında yedi oyun alanı bulunmakta: Aşağıdaki büyük sahne; onun arkasında perdeli bir iç sahne; üstteki galeri, balkon gibi yer; onun arkasında gene perdeli ikinci bir iç sahne; galerinin iki yanında pencereler; galerinin üstünde müzikçiler için daha yüksek bir balkon.

Elizabeth Çağı sahnesinin tabanında, birdenbire girip çıkmayı sağlayan gizli kapaklar olduğunu, bu çeşit kapakların sahnenin tavanında da bulunduğunu gene hareket bildirilerinden öğreniyoruz.

SAHNE DEĞİŞTİRMEK

Shakespeare'in oyunlarını okuyan bir kimse, durmadan değişen sahneleriyle, bu oyunların oynanmak için değil de, okunmak için yazılmış olduklarını düşünebilir -Antony and Cleopatra'da aşağı yukarı kırk üç sahne var- ama Elizabeth Çağı tiyatrosunun özellikleri göz önünde tutulursa, sahne değiştirmenin hiç de güç olmadığı görülür. Her şeyden önce, sahne belli bir yeri göstermez; oyuncuların nerede bulundukları her sahne başlarken belirtilir; konuşmalar bitip herkes içeri çekilince de sahne sona ermiş olur. Günümüzde üç saat, üç buçuk saat süren Shakespeare oyunları o zamanlar sahne değiştirmenin kolaylığından sağlanan hızla aşağı yukarı iki saat içinde oynanabiliyordu. Bu oyunlar sırasında ara veriliyorsa, herhalde yiyecek içecek satmak için verilirdi. Shakespeare quarto'larının hemen hemen hiçbirinde perde, sahne bölümleri yoktur. Elizabeth Çağı oyun yazarları, Rönesans klasikçileri gibi beş perde anlayışına bağlı değillerdi; onların sahneleri sinemayı andıran bir hızla baştan sona akıp gidiyordu. *The Theater*'da,

The Curtain'de oyunlar seyretmiş olan Sir Philip Sidney (1554-1586) kusur saydığı bu sahne değiştirme kolaylığıyla şöyle alay eder.

"Şimdi çiçek toplamaya çıkan üç hanım görürsek, sahnenin bir bahçe olduğuna inanmamız gerek. Derken aynı yerde bir geminin battığını duyup da orasının bir kaya olduğunu kabul etmezsek, kabahat bizde olur... İki ordu hücuma geçer, topu topu dört kılıçla dört kalkan vardır bu ordularda, ama o zaman da sahnenin bir savaş meydanı olduğuna inanmazsanız, pek katı yürekli sayılmaz mısınız?"

SEYİRCİLER

Shakespeare'in seyircisi karışık bir seyirciydi. Galerinin soylu kişilere ayrılış yerlerinde lord'lar, lady'ler, Sir Philip Sidney gibi seçkin, bilgili kimseler otururdu. Sahneyi çevreleyen düzlükteyse dükkâncılar, çıraklar, uşaklar, işçiler, erler, denizciler ayakta dururlardı. "Pit" denilen bu düzlüğün seyircilerini oyun yazarları sık sık bilgisizlikle, anlayışsızlıkla suçlamışlardır. Bunun ne dereceye kadar doğru olduğu kestirilemez; çünkü alkışlayan da, miyavlayarak yeren, yuhalayan da daha çok bu seyircilerdi. Gerçi pek çoğu okuma yazma bile bilmiyordu ama Marlowe'u, Shakespeare'i seyretmeye koşanlar da onlardı. James Burbage yaptığı tiyatroda han avlularının ayakta duran seyircisine ayırdığı yerle bir oyunu binden fazla insanın seyretmesini sağlamıştı. Globe'un 3000 kişi aldığını ileri sürenler de var.

ÖZEL TİYATROLAR

Elizabeth Çağının "private theater" diye adlandırılan tiyatroları halka kapalı değildi. Her isteyen gelebilirdi bu tiyatrolara da. Ama öbür tiyatrolarda bir penny ile bir shilling arasında değişen ücret, bunlarda daha yüksekti, altı penny ile iki shilling arasında değişiyordu. Böylece seyirci ayıklanmış, seçilmiş oluyordu. Özel tiyatrolarda herkes otururdu, ayakta duracak yer yoktu. Kimi soylular on iki penny fazla verip bir iskemle kiralar, sahnenin üstünde otururlardı; ama orada herkesi rahatsız edecek hareketler yaptıklarından, Charles II sahneye oturmayı yasak etmişti. Bu işin

büsbütün ortadan kalkması için tam yüz yıl beklemek gerekti.

Özel tiyatrolar herhalde 1574'te çalışmaya başlamıştı. O yıl Londra Belediyesi han avlularında oynanan oyunlar için bir yönetmelik hazırlamış, ama para almadan oynayanları bu yönetmeliğin dışında tutmuştu. Sarayda, soylu kişilerin evlerinde oynanan oyunların, arada bir çocuk oyuncuların düzenledikleri gösterilerin yönetmelik dışında tutulmak istendiği anlaşılıyor. "Private theater" sözü 1576'da ortaya atılmış olsa gerek. Çocuk oyuncuların yönetmeni Richard Farrant, Blackfriars'da devamlı oyunlar vermek istiyordu; ama tiyatroculuğa o günlerde hâlâ serserilerin işi diye bakıldığından, herhalde "özel" sözcüğünün koruyuculuğuna sığınmayı gerekli gördü. Gene önceden para toplanıyordu ya, tiyatronun adı "özel tiyatro" idi.

Çocuk oyuncuların gördüğü ilgi büyüktü, yalnız sürekli değildi. Zaman zaman bütün oyuncuları çocuk olan tiyatrolar açılır, kapanırdı. 1596'da James Burbage Blackfriars'ı satın alınıp tam bir tiyatro biçimine soktu. Ertesi yıl o ölünce oğulları bu tiyatroyu çocuk oyunculara kiraladılar. Bir zaman sonra Saray çocukların oynadığı oyunlara ilgi göstermemeye başladı; 1608 ya da 1609 yılında Blackfriars ünlü Globe oyuncularının kışlık tiyatrosu haline geldi.

Halk tiyatroları ile özel tiyatroların en önemli ayrılığı ikincilerin üstü kapalı, tavanlı yapılar olması, yakma ışıkla aydınlatılmasıydı. Halk tiyatroları öğleden sonra saat ikide, gün ışığı çekilmeden oyunlarını oynamak zorundaydılar. Özel tiyatrolar ise geceleri de kullanılabiliyordu. Ayrıca, üstleri kapalı olduğu için, yağmurlu günlerde oyunlarına ara vermeleri de gerekmiyordu.

ELIZABETH TİYATROSU'NDA DEKOR İLE GİYSİ

Sarayda oynanan oyunlarda, hatta Saraya bağlı hukuk öğrencilerinin oynadıkları oyunlarda hayli gösterişli sahneler düzenlendiği anlaşılıyor. Bu oyunları düzenleyen "Revels Office"in kayıtlarında dekor için yapılmış harcamalar az değil. James I zamanında İtalyan sahne düzenine doğru bir eğilim başlıyor; Inigo Jones'dan (1573-1652) ilerde söz açacağız. Charels I zamanının sonlarına doğru ise Saray oyunlarını dolduran dekorların özel tiyatrolara da atladığı görülüyor.

Halk tiyatrolarında dekor yok denecek kadar az. Henslowe'un defterlerinde yalnızca sahne eşyalarına yapılan harcamalar var. Zaten bu tiyatrolarda dekor ancak önü perdeli olan küçük iç sahnelerde kullanılabilirdi.

Dekorsuzluğa karşılık, Globe ile Fortune gibi halk tiyatrolarında giysilere, müziğe çok önem verilirdi. Oyunlarda müziğin bütün sahne boyunca devam ettiği bile olurdu. Çeşitli belgelerden tiyatro yöneticilerinin oyunculara süslü, gösterişli, pahalı kılıklar giydirdiklerini, bu iş için çok para harcadıklarını öğreniyoruz. Yalnız, giysilerde tarihe uygunluk aranmazdı. Oyun hangi çağda geçerse geçsin, oyuncular Elizabeth Çağı giysileriyle sahnede yer alırlardı. Yabancıların giyinişlerinde değişiklik yapılmak istendiği, bir Romalının ya da bir Türkün sahneye değişik kılıklarla çıkarıldığı kimi belgelerden anlaşılıyor, ama bu alanda değişiklikten öteye gidilemediği, gerçeğe uygunluk sağlanamadığı da açıkça görülmekte. Tiyatro yöneticileri büyük paralar harcayarak yaptırdıkları giysilerin yanı sıra, ölen soylu kişilerin uşaklarına dağıtılan giysilerini ucuz ucuz satın alıp kullanmak yoluna da saparlardı.

REPERTUVAR SİSTEMİ

Elizabeth Çağı tiyatrolarında oyunlar günümüzün tiyatrolarında olduğu gibi devamlı oynanmazdı. Her gece yeni bir oyun oynanır, tutulan oyunlar zaman zaman tekrarlanırdı. Henslowe 1593-94 mevsiminde verilen otuz temsilde on üç oyun oynandığını, kiminin iki, kiminin de üç ya da dört kere tekrarlandığını yazar. Beğenilen oyunlar yıllarca tekrar tekrar oynanırdı.

Her kumpanya elindeki oyuncuları belli oyunlara göre düzenlemek zorundaydı. Bir oyunda başrolü oynayan bir oyuncu, başka bir oyunda küçük bir uşak rolüne çıkabilirdi. Birçok oyunu birlikte hazırlayan oyuncular ister istemez büyük bir ustalık, yumuşaklık, rolden role geçme yeteneği ediniyorlardı.

SERSERİLERDEN 'KRALİÇELERİN ADAMLARI'NA

Elizabeth çağı oyuncularının durumu çok ilgi çekicidir. Kumpanyaların rahatça dolaşabilmeleri, istedikleri yere gidebilmeleri için, soylu bir kişinin koruyuculuğu altında olmaları gerekirdi.

Yoksa serserilerden, hırsızlardan ayrı tutulmazlardı.

Bilgi'nin Canlanışı ile tiyatro önem kazanınca soylu kişiler, biraz da caka satmak için, saraylarında, evlerinde kumpanyalar beslemeye başladılar. Bu kumpanyalar turneye çıktıkları zaman koruyucularının adını yayıyor, ününe ün katıyorlardı. Öte yandan, bir kumpanyanın ünlü bir kimsenin adını taşıması seyirciyi çoğaltıyor, oyuncuların, yöneticilerin işini kolaylaştırıyordu. Üstelik koruyucusu, "efendisi" olmak alışılmış bir şeydi. Ortaçağ sonunda "efendisiz insan" diye bir şey yoktu; böyle bir kimseye "kaçak" gözüyle bakılır, değer verilmezdi. Elizabeth Çağında o yaşayış büsbütün unutulmuş değildi. 1572'de, Tudor Poor Law diye anılan yasa en azından bir baronun koruyuculuğu altında olmayan oyuncuları "dilencilerle serseriler" zümresine sokmuştu.

1555'te Earl of Worcester, 1559'da Earl of Warwick ile Earl of Leicester, 1560'tan sonra Lord Strange, 1570'ten sonra Baron Effingham birer kumpanyanın koruyuculuğunu üstlerine almışlardı. Kısa zamanda kumpanya koruyuculuğu soylular arasında moda oldu. Elizabeth Çağında soylu kişilere bağlı yirmi üç kumpanya bulunduğunu ileri sürenler vardır. Çocuk oyuncuların gözde olduğu günlerde kendi *interlude* oyuncularını dağıtmış olan Elizabeth de, 1583'te "Kraliçenin Adamları" diye anılan ünlü kumpanyayı kurmuştu. Bu kumpanya 1590'a kadar Sarayda, Londra'daki han avlularında oynadığı gibi, turnelere de çıkmıştır.

KUMPANYALAR

Kumpanyaların ayrı ayrı tarihçesini çıkartmak çok güç. Çünkü bir kumpanya, bakıyorsunuz, bir soyludan başka bir soyluya geçiveriyor. Koruyucuların ölümü, oyuncular arasındaki geçimsizlikler, en kötüsü de Londra'yı zaman zaman saran salgın hastalıklar eski kumpanyaların dağılıp yerlerine yenilerinin kurulmasına yol açabiliyor. 1559 ile 1586 yılları arasında Londra'da iki tiyatro ile sayısı bilinmeyen han avlularında oyunlar oynanırken, on iki kadar kumpanya adı elimizdeki kayıtlara geçmiş. Elizabeth'in son on beş yılında bunların çoğu yok oluyor, beş yeni kumpanya kuruluyor. 1580 ile 1590 yıllarının en başarılı oyuncu toplulukları "Kraliçenin Adamları", "Leicester'in Adamları," bir de sonradan Earl of Derby

olan "Lord Strange'in Kumpanyası." Bu sonuncular Derby ölünce "Chamberlain'in Adamları" adını alıp koruyucu değiştirmiş oluyorlar; James I tahta çıkınca bu kumpanyayı kendisine bağlayıp "King's Men" (Kralın Adamları) adını veriyor. Shakespeare bu topluluk için oyun yazıyor. Richard Burbage bu toplulukta oynuyor. Gene o günlerin ünlü bir kumpanyası da "Worcester'in Adamları". Bir de "Baron of Effingham Kumpanyası" var. Bu baron ünlü İspanyol Armada'sını yenen Büyük Amiral olduğundan, kumpanyasına "Amiral'in Adamları" deniyor. James I tahta çıkınca, "Worcester'in Adamları" Kraliçe Anne'in koruyuculuğuna, "Amiral'in Adamları" Prens Henry'nin koruyuculuğuna verilip adları değiştiriliyor. Ayrıca, iki kumpanya da Lady Elizabeth ile Prens Charles'a bağlanıyor.

TİYATROLARIN GELİRİ

Soylu koruyucular kumpanyalara arada bir paraca da yardım ederlerdi, ama her kumpanyanın işini yoluna koyması, gelirini, giderini düzenlemesi gerekirdi. Henslowe'un "Amiral'in Adamları" kumpanyasına borç verdiği biliniyor. Koruyucuların bütün yükü üstlerine almadıkları açıkça belli. Kimi kumpanyalar zaten şirket gibiydi. On, on beş oyuncu birleşip aşağı yukarı yetmişer İngiliz lirası vererek ortak oluyorlardı. Bu sermaye ile giysiler alınıyor, oyun yeri kiralanıyor, oyunlar sahneye konuyordu. Ortaklar isterlerse haftalığı altı penny'ye dışardan oyuncu tutarlardı. Kadın rollerine çıkan çocuklar ise tiyatroya ortak olan oyuncuların yanına çırak verilirdi; onların ücretini ustaları alırdı.

Londra kumpanyalarının çoğu oynadıkları tiyatroları sahiplerinden kiralarlardı; ama bu kiralama bir çeşit ortaklık gibiydi. Kapıdan giriş parasını tiyatrocular alırdı; ortadaki düzlükten, "pit"ten galerilere geçmek için verilen parayı ise mal sahibi toplardı. Ünlü kumpanyalar bu galeriye çıkış parasının da yarısına ortaktılar.

OYNAYIŞ

Shakespeare günlerinde oyuncuların oynayış tarzları üzerine çeşitli görüşler ileri sürülüyor. Kimi bilginler gösterişli hareketlere, tumturaklı konuşmalara dayanan bir oyun tarzları olduğunu

söylüyor, kimi doğal oynarlardı diyor, kimi de bu iki anlayış arasında gelişen, değişen bir oyun tarzından söz ediyor. Ama herhalde çok canlı, çok ustaca bir oynayışları vardı. Yoksa o karışık uzun konuşmaları, iki saat ayakta duran "pit" seyircisine kolay kolay dinletemezlerdi.

Oynayış tarzının "doğal" olduğunu ileri sürenlerin güçlü bir dayanağı Shakespeare tiyatrosunun biçimi. Sahne halkın içine uzanıyor, oyuncuyla seyirci öylesine yakın ki, oyuncunun sesini yükseltmesi, bağırarak konuşması gerekmiyor.

Bir de Hamlet'in oyunculara verdiği öğütleri okuyalım: "Kuzum, bu sözleri ben size nasıl öğrettimse öyle söyleyin, sözcükler su gibi aksın. Çoğu oyuncuların yaptığı gibi avazınız çıktığı kadar bağıracaksanız, dizelerimi kentin tellalı okusun, daha iyi. Bir de elinizi ikide bir, böyle, savurmayın. Bütün hareketlerinizde bir duruluk olsun. Heyecanın seli, fırtınası -deyim yerindeyse- kasırgası içindeyken bile duygularınıza düzgünlük verecek bir ölçülülük kazanmaya çaba göstermelisiniz. (...) Ama büsbütün de durgun olmayın, anlayış gücünüz size yol göstersin. Hareketlerinizi sözlerinize, sözlerinizi hareketlerinize uydurun. Doğallığın yaraşığı olan ölçülülükten ayrılmamaya bakın. Abartmaya düşmek, sizi oyunun amacından uzaklaştırır; bu amaç ise, öncelikle, doğaya aynalık etmektir."

Bu sözlerden şöyle bir sonuç çıkarabiliriz: İyi kumpanyaların usta oyuncuları Hamlet'in istediği gibi oynamaktaydılar; ama bütün gücüyle bağırarak, elini, kolunu savurarak oynayan "kötü" oyuncular da çoktu.

Elizabeth Çağının bir özelliği de çocuk oyunculara gösterilen ilgidir. Yalnız çocuklardan kurulu kumpanyalar gözden düştükten sonra da uzun zaman Londra sahnelerinde kadın rollerini çocuklar oynamıştır. 1642'de tiyatroların kapanmasına kadar bu böyle gittiği gibi, Restoration'un ilk yıllarında da gene kadınlar sahneye çıkmamıştır. Oysa halk tiyatrolarına seyirci olarak kadınların da geldiğini Shakespeare'in epiloglarından anlıyoruz; ama sahneye çıkmaları hoş karşılanmıyor. Biri 1629'da, öbürü de birkaç yıl sonra Londra'ya gelen iki Fransız kumpanyasının kadın oyuncuları hem ıslıklanmış, hem de çürük meyve yağmuruna tutulmuştu.

INIGO JONES İLE BEN JONSON'UN SARAY "MASQUE"LARI

Elizabeth Çağının tiyatroyla ilgili bir eğlencesi *de masque*'lardı. Daha çok gösteriye yakın olan bu oyunların kökü İtalyan Rönesansı'nın saray gösterilerinde aranmalıdır. Genç Henry VII'in 1512'de bir *masque*'a katıldığını biliyoruz. Kıyafet değiştirmeler, balo alayları İngiliz Sarayında daha önce de görülmüştü, ama kral ailesi böyle bir gösteriye ilk olarak katılıyordu. Henry'nin kızı Elizabeth de masque'larda yer alırdı. James I zamanında Ben Jonson ile Inigo Jones bu eğlenceleri, dansları bir sahne gösterisi haline soktular. Stuart'lar zamanında su gibi para akıtılarak en az yüz gösteri düzenlendi.

Masque'ların Inns of Court denilen öğrenci yurtlarında düzenlendiği de olurdu, ama büyük çoğunluğu kral saraylarında düzenlenirdi. Bir nişan, bir evlenme, bir unvanın verilişi, bir yabancı prensin ya da elçinin gelişi hemen bir eğlenceye, bir masque'a yol açardı. Şarkıcılar, dansçılarla birlikte saraylıların da oyunlara, gösterilere, geçitlere katıldığı görülürdü. James I, Prens Henry, Prens Charles gösterilerde yer almışlardı. Kraliçe Anne masque'ları, tiyatrodan daha çok sever, yüzünü boyayıp zenci rolüne bile çıkardı. Saray şairi Ben Jonson'a otuza yakın masque yazdırmıştı. Sahne düzenleri yapması için, kardeşinin Kopenhag'daki sarayından mimar Inigo Jones'u çağırtmıştı. Jones İtalya'da dekorlar, sahne makineleri üzerine incelemelerde bulunmuş bir mimardı.

Jonson'un yazdığı *masque*'lar sekiz ile on iki sayfa arasında değişen kısa şeylerdi. Kişiler ise mitoloji ya da allegori kişileriydi. Gösteriler daha çok harekete, pandomime dayanır, şiir fazla yer tutmazdı.

İTALYAN SAHNE HİLELERİ İNGİLTERE'DE

Masque'ların en büyük etkisi İtalyan dekor anlayışını, sahne makinelerini İngiltere'ye getirmiş olmalarından doğar. Inigo Jones "evler"i, Serlio'nun dekorlarını, periaktoi'ları, kanatları, ilk sahneyi açmak için yukarda aşağı doğru inen ya da aşağıdan yukarı doğru çekilen perdeleri kullanmış, sahne değiştirme hileleriyle hayranlık toplamıştı.

Ben Jonson'un şiiri gösterilerin gürültüsü, parlaklığı arasında kaynayıp gidiyordu. 1631'de bu yüzden Inigo Jones'la bozuştular. Bir zaman sonra Ben Jonson şöyle yazdı: "Masxue'ın ruhu boyacılıkla marangozluk."

Gerçi soylu kişiler masque'larda yer alırken kendi pahalı giysilerini kendileri yaptırıyorlardı, ama marangozlukla boyacılık da pek ucuz değildi. 1618'de James Fin bir gösteri için 4000 İngiliz lirası harcadığı söylenir.

Sahne gösterileri 1630'dan sonra özel tiyatrolara da atlamaya başladı. Dekorlu, makineli sahnelerle Shakespeare sahnesinin savaşı 1642'de Cromwell'in (1599-1658) tiyatroları kapatmasıyla daha başlamadan sona ermiş oldu.

ONUNCU BÖLÜM

FRANSIZ TİYATROSU

Fransız Tiyatrosu'nun on ikinci yüzyıldan başlayıp günümüze kadar uzanan bir sürekliliği vardır. Rönesans'ın etkisi iyice duyulana kadar taşra halkı tarlalarda, alanlarda, Roma tiyatrolarının kalıntılarında, hatta mezarlıklarda Ortaçağın mystery oyunları'nı seyretti. Paris'te amatör bir topluluk 1402 yılından başlayarak Hopital de la Trinité'nin bir salonunda mystery'ler oynamaya girişti. Bu topluluk, "Confrérie de la Passion," yüz elli yıl mystery oyunları oynadıktan sonra, Hotel de Bourgogne'un kalıntıları içinde kendisine bir tiyatro yaptırdı. Bir süre sonra dinsel oyunlar oynamaları yasak edilince farslara, komedilere, trajedilere saptılarsa da bir başarı gösteremediler. 1578'de sahnelerini gezici profesyonellere kiralamaya başladılar. 1783'e kadar Hotel de Bourgogne tiyatro olarak çalışmaya devam etti. Böylece bir tek tiyatro yapısı içinde Fransız sahne hayatı Ortaçağdaki dinsel tiyatrodan modern tiyatroya doğru 235 yıl süren aralıksız bir akış gösterdi.

İLK TİYATRO YAPISINA KARŞILIK GECİKEN OYUN YAZARLIĞI

Hopital de la Trinité'deki sonradan tiyatroya çevrilmiş salonu, İspanya'nın *patio*'ları ile *corral*'lerini, İngiltere'nin han avlularını saymazsak -ki saymamalıyız- 1550'de açılan Hotel de Bourgogne Roma'nın yıkılışından sonra yapılmış ilk tiyatro yapısı olarak anılabilir. Ama bu Fransa'da tiyatronun İspanya ile İngiltere'den daha önce gelişmiş olduğunu göstermez. 1634'e kadar Paris'in halka açık ikinci bir tiyatrosu yoktu. 1641'e kadar İtalyan dekorları, sahne makineleri Fransa'ya girmiş değildi. İlk önemli oyun yazarları ise 1637 ile 1677 yılları arasında yetişti. İtalya'da, İspanya'da, İngiltere'de tiyatronun gelişmesi çok daha hızlı olmuştur. 1538'de usta oyunculardan kurulu İtalyan kumpanyalarının ünü memleket dışına taşmıştı. 1570'te İspanya'nın sayısız tiyatrosu, başarılı oyun

yazarları vardı. 1600'de Londra'da altı tiyatro yapısı halka oyunlar vermekte, William Shakespeare yazmaktaydı.

Fransa'nın -güzel sanatlarda olduğu gibi- tiyatro alanında da geç kalmasına, arkadan gelmesine iki neden gösterilebilir.

Biri savaşlar. 1346'dan 1450'ye kadar kuzey Fransa'da İngiliz ordularıyla savaşılmıştı. Sonra bir yüzyıl da öbür Avrupa krallıkları, prenslikleriyle savaşılarak geçirilirdi. On altıncı yüzyılın ikinci yarısını ise dinsel bir iç savaş harcadı. Fransa'da devletin gücü ancak Kardinal Richelieu (1585-1642) zamanında duyuldu. Louis XIV 1715 yılında ölürken Fransa Avrupa'nın en güçlü devleti haline gelmişti. Bir kralın kafasını kesen, bir başkasını yurt dışına süren İngiltere'ye karşılık, Louis-le-Grad (1638-1715) Fransa'da tam bir despot olarak halkı eziyor, 1789 Devrimi'ne doğru itiyordu. Ama şu da bir gerçek: Fransa'nın ilk önemli tiyatro hareketleri Richelieu ile Louis XIV zamanında başlamıştır.

Fransız tiyatrosunun gelişmesini geciktiren ikinci neden tekelcilikti. Ortaçağda, Rönesans'ta krallar, belediyeler çeşitli işleri, sevdikleri, yakınlık duydukları, ya da kendilerine çıkar sağlayan kimselerin, ya da toplulukların tekeline vermek yolunu tutarlardı. Fransız tiyatrosu bu tekelcilikten çok çekti. 1634'e kadar Paris'te bir tek tiyatro vardı; çünkü başkentte oyunlar oynatmak yüzyıldan fazla bir zamandan beri "Confrérie"nin tekelindeydi. Paris'te yeni tiyatrolar açılmadan Fransa tek önemli oyun yazarı yetiştirememiştir.

TENİS KORTLARINDAKİ OYUNLAR

Tekelcilerin oyuncularla uğraşması hiç de kolay bir iş değildi. İkide bir Paris'e gelip oyunlar oynayan gezici kumpanyaları yakalamak, oyunlarını durdurmak, vergi almak konularında "Confrérie" büyük zorluklarla karşılaşıyordu. Kışın kurulan büyük Saint-Germain Pazarı ile yazın kurulan Saint-Laurent Pazarında bu zorluk daha da artıyordu. Cambazlar, şarkıcılar kaşla göz arasında işi oyunculuğa döküp farslar oynamaya girişiveriyorlardı. Gezici kumpanyalar geceleri kapkaç oyunlar veriyor, "Confrérie" haber alıp da engel olana kadar bütün kenti dolaşıyorlardı. 1595'te büyük pazarlarda oynanan oyunları serbest bırakmak gereği duyul-

du. Sonra bir gezici kumpanya Hotel d'Areng'a, birkaç kumpanya da üstü kapalı tenis salonlarına yerleşince "Confrérie" onlardan oynayış başına belli bir para almak yolunu tuttu.

Fransa'daki tenis salonları tiyatro olmaya, en az hopital'lerdeki (hastane, bakımevi) salonlar kadar, elverişliydi; yanları, üstü kapalı, uzun, büyük salonlardı bunlar. On beşinci yüzyılda tenis oyununa duyulan ilgi azalmaya başlayınca, taşradaki birçok tenis salonu gezici kumpanyaların uğrağı haline gelmişti. Paris Pazarlarında oynayan kumpanyaların da -fırsatını bulur bulmaz- tenis salonlarına yerleşmeleri bu alışkanlığın sonucuydu.

RICHELIEU

"Confrérie" tekelciliğin gevşemesinde elbette ki politika adamlarının etkileri olmuştu. Louis XIV ile Richelieu arasındaki kıskançlıkların, çekişmelerin tiyatro alanına da atlaması Fransız sahne yaşamında önemli gelişmelere yol açmıştı. Kral Hotel de Bourgogne'da oynayan "Comediens Ordinaires du Roi'ya yakınlık duyuyor, bu kumpanyayı sürekli olarak izliyor, koruyordu. Kardinal Richelieu de buna karşılık bir tenis salonunun yerine yeniden yaptırılmış olan Théâtre du Marais'de oynayan ünlü oyuncu Guillaume Montdory'nin kumpanyasını korumaktaydı. Bir zaman sonra Louis, "Montdory Kumpanyası"nın en iyi oyuncularından birkaçını zorla "Troupe Royale"e aldı.

Bunun üzerine Richelieu tiyatro işine kendi el atmak gereğini duydu. Aralarında Pierre Corneille de (1606-1684) olan beş oyun yazarını kendisiyle işbirliği yapmaya zorladı. Richelieu olaylar dizisini hazırlıyor, oyunun beş perdesinden her birini ayrı bir sanatçı yazıyordu. Böyle bir denemenin başarıya ermesi beklenemezdi. Richelieu ölümünden bir yıl önce 1641'de, sarayına küçük, ama çok güzel bir tiyatro yaptırdı. Sonradan Palais-Royal diye anılan bu tiyatroda ilk olarak İtalyan sahne düzeni, İtalyan dekorlarıyla Miromé adlı bir oyun oynandı.

SARAY TİYATROLARININ HALKA AÇILIŞI

Richelieu ile Louis XIV'ten önce de, sonra da saray tiyatroları vardı. Krallar, saraylılar balolardan, gösterilerden, baleden hoşla-

nırlardı daha çok, ama oyunları, operaları da severlerdi. 1577'de "Gelosi Kumpanyası" diye anılan İtalyan komedi oyuncuları, Fransa'nın ilk saray tiyatrosu sayılabilecek Salle du Petit-Bourbon'da oynamışlardı. 1645'te Louis XIV'un İtalya'da doğmuş başbakanı Kardinal Mazarin (1602-1661) Venedik'ten çağın en büyük sahne düzenleyicisini, Giacomo Torelli'yi (1608-1678) getirtti. Torelli Petit-Bourbon'u makinelerle donatıp gösterişli oyunlar, operalar sahneye koydu.

1660'ta Louis XIV'un evlenme törenini renklendirmek için, Mazarin, Tuileries'de yeni bir tiyatro yaptırdı. Tiyatroyu yapan, eğlenceleri düzenleyen gene bir İtalyandı: Gaspare Vigarani (1586-1663). Bu tiyatroya Salle des Machines (Makineler Salonu) denmesi ne biçim bir tiyatro anlayışının ürünü olduğunu açıkça gösteriyor.

Louis XIV'un saray tiyatroları ile Paris halkını birleştirişi çok ilgi çekicidir. Louvre'dan Versailles'a, bütün saraylarda seçkinler için her çeşit gösteri düzenlenirdi. Ama kral Petit-Bourbon ile Palais-Royal'i halka oynayan kumpanyalara vermişti. Ayrıca, İtalyan oyuncular, "Troupe Royale," Molière (1622-1683), Théathre du Marais'deki kumpanya Saraydan iyi para alırlardı.

SARAYDA, OKULLARDA KLASİK OYUNLAR

1500 ile 1700 yılları arasında Fransız tiyatrosunun birbiriyle ilgisiz gibi görünen ayrı bölmelerde geliştiği söylenebilir. Önce, Ortaçağdan gelip Rönesans içinde yok olan yerli farslar var. Sonra, bilginler, okul yönetmenleri klasik Roma oyunlarını taklit ediyorlar. İlk önemli oyun yazarı Alexandre Hardy (1570-1631) ise bir kumpanyaya bağlı, tiyatro için çalışan bir kimse; klasik kurallara aldırmıyor; Lope de Vega ile Shakespeare gibi. Ama arkadan gelenler, Corneille, daha sonra Racine (1639-1699) zaman, yer, hareket birliklerini uygulayan, klasik konuları işleyen oyunlar yazıyorlar. Bu ikisinin arasında da konularını çağdaş yaşamdan alan Molière var. Molière üç birlik kuralına uyuyor, ölçülü yazıyor, ama aşağı yukarı bütün kişileri yaşadığı çağdan, konuşmaları ise günlük konuşmalar... Hem Kralın, hem de halkın sevgisini kazanan, büyük bir başarıya eren Molière tek kalıyor; öbür oyun yazarları onun gibi yazmayı düşünmüyorlar bile.

Tıpkı İtalya'da, İspanya'da, İngiltere'deki gibi, klasiklerin yeniden bulunuşu Fransa'da da eski Roma ile Yunan oyunlarının uyarlamalarının yapılmasına, taklitlerinin yazılmasına yol açmıştı. Bu oyunlar Sarayda, okullarda oynanıyordu. Klasikleri taklit eden ilk Fransız trajedisi, Etienne Jodelle'in Cléopâtre Captive'i 1552'de Henry II'nin önünde oynanmış, yirmi bir yaşındaki yazar Mısır kraliçesi rolüne çıkmıştı.

Klasik tiyatro Cizvit okullarının programlarında da yer alıyordu. Her okulun yılda en az bir oyun yazıp oynaması gerekiyordu. Oyunları çoğunlukla rhetoric (güzel konuşma, güzel yazma sanatı) öğretmenleri yazardı. Fransız okullarında Latince oyunların yanı sıra Fransızca oyunlar da oynanırdı. Cizvit oyunları Sarayın, soylu kişilerin ilgisini çekmeye başladıkça, gösteriye, süse yöneldi.

HARDY - FRANSA'NIN İLK PROFESYONEL OYUN YAZARI

İspanya'nın Lope de Vega'sı, İngiltere'nin William Shakespeare'i, Fransa'nın Alexandre Hardy'si- 1600 yılında üç ulusun göze çarpan oyun yazarları bunlardı. Üçü de klasik oyunlara sırt çevirmişlerdi. Üçü de çok sahneli, canlı, hareketli oyunlar yazıyordu. Üçü de gişeyi sevindiren yazılardı. Hardy de öbür ikisi gibi dahi olsaydı, on yedinci yüzyılda Fransız tiyatrosu Corneille ile Racine'in oyunlarındakinden bambaşka bir havaya bürünebilirdi.

Alexandre Hardy, "Valleran-Lecomte" gezici kumpanyasında çalışırdı, ama oyuncu olarak değil. Görevi yalnızca oyun yazmaktı. Kimi 600, kimi de 1200 oyun yazmış olduğunu söyler. 1600-1610 yılları arasında "Valleran-Lecomte" kumpanyası Paris'teki Hotel de Bourgogne'a yerleştikten sonra bile oynanan oyunların pek çoğu Hardy'nindi.

Hardy her çeşit oyun yazmıştı: trajedi, traji-komedi, melodram, pastoral. Yazmadığı tek şey komediydi. Oyunlarını beş perdeye bölerdi. İlk trajedilerinde eski Yunan, Roma kişilerini işlemiş, koro kullanmıştı; ama üç birlik kuralına uymaz bir de sahne arkasında geçmesi gereken, kanlı, korkunç olayları seyircinin önüne çıkarmaktan çekinmezdi. Lope de Vega, Shakespeare, Corneille, Racine gibi, o da ölçülü yazıyordu; buna karşılık oyunlarındaki konuşma-

lar, Molière'inkiler gibi, yaşamdan alınma, doğal denebilecek konuşmalardı. Zamanla konuları, kişileri iyice çağdaşlaştı. Fransa'da ilk traji-komediyi de o yazmıştır. Klasik kurallara göre, trajedinin konusu krallar, yüksek tabaka olurdu, komedi ise daha aşağı tabakaları ele alırdı. Hardy bu kuralları çiğnemekten, trajedi ile komediyi birbirine katıştırmaktan çekinmedi.

CORNEILLE

Fransa'nın en büyük tiyatro şairi Pierre Corneille daha yirmi dört yaşına gelmeden, Rouen'de Hardy'nin oyunlarından birkaçını seyretmişti; oynayanlar Charles Lenoir ile Guillaume Montdory gibi ünlü oyunculardı. O oyunların etkisiyle yazdığı ilk oyunu *Mélite*, 1630'da Paris'in bir tenis kortunda sahneye kondu; oynayanlar gene Lenoir ile Montdory idi. Oyunun kazandığı başarı Corneille'i bütünüyle tiyatroya çekti; Montdory için oyunlar yazmaya başladı. Başlangıçta klasik kurallara bağlı değildi.

1635'te ilk klasik trajedisi *Médée*'yi yazmadan önce, konularını çağdaş yaşamdan alan beş komedi, bir de Clitandre adlı traji-komedi yazmıştı.

1636 yılı sonunda, ya da 1637 yılı başında Théâtre du Marais'de oynanan *Le Cid* büyük bir başarı kazandı. İspanyol tiyatrosunun etkilerini taşıyan bu oyun biçim bakımından hayli bağımsız, duygu bakımından da romantikti. Oysa gene o yıllarda Fransız sahnesine klasik ölçülere uyularak yazılmış oyunlar çıkarılmakta, klasik trajedinin kurallarından söz edilmekteydi. *Le Cid* bir yıl içinde Londra sahnelerine atlayacak kadar büyük bir başarı kazandığı halde, klasik kurallara uymadığı için Corneille çok ağır yergilere uğradı.

Bu arada onu savunanlar da çıkınca, tartışmalar büyüdü. Yeni kurulmuş olan Académia Française oyun üzerine yargısını bildirdi; iki yönlü, yazar için yetersiz bir yargı. Corneille bunun üzerine Rouen'e gidip üç yıl orada kaldı. *Horace; Cinna; Holyeucte; Le Mort de Pompée* adlı klasik kurallara uygun oyunlarla Paris'e döndükten sonra, 1647'de Académie Française'e üye seçildi. Artık Fransa'nın hem başta gelen oyun yazarı, hem de en büyük klasikçisi kabul ediliyordu.

RACINE

Jean Racine oyun yazarlığına başladığı zaman klasik trajedi Fransız tiyatrosunda önemli bir yer kazanmıştı. 1664'te Molière bu genç yazarın ilk oyununu sahneye koyduğunda eleştirmenler, oyun yazarları klasik kuralların üstünlüğünü tiyatro seyircisine kabul ettirmiş durumdaydılar. Racine bu uygun ortamda ilk iki klasik trajedisiyle orta bir başarı sağladıktan sonra, *Andromaque* adlı yapıtıyla birdenbire Fransa'nın en önemli oyun yazarı haline geldi. 1670 yılında Corneille'in *Tite et Bérénice*'inden bir hafta önce sahneye koyduğu *Bérénice* adlı oyunuyla bir yarışma havası yaratan Racine, hem halkın, hem de eleştirmenlerin daha fazla ilgisini çekerek bu yarışmayı kazanmış oldu. Ama yedi yıl sonra en güzel trajedisi Phèdre, önemsiz bir yazarın *Phédre*'i karşısında umulan başarıyı kazanamayınca Racine sahneye küstü, Louis XIV'un Saray tarihçisi oldu, zengin bir kadınla evlendi, kendini gürültüsüz bir yaşama verdi. Gene de, ölümünden az önce, kralın gözdelerinden Mme.de Maintenon'un isteği üzerine, halkın önüne çıkarılmamak koşuluyla St. Cyr Okulu öğrencileri için bir iki oyun yazdı.

Jean Racine dünyanın büyük oyun yazarları arasında, ahlak bakımından belki de en düşük olanıdır. Tiyatro alanındaki başarısına ermeden önce, Louis XIV'e yaranmak için övgü şiirleri yazdığı, karşılığında Saraydan epeyce bir para aldığı biliniyor. İkinci oyunu *Alexandre le Grand*, Molière'in Palais-Royal'deki tiyatrosunda sahneye konduktan iki hafta sonra Bourgogne Tiyatrosu'nda da oynanmaya başlanmıştı. Bu iki yüzlülük 1667'de bir yıldız kaçırmaya kadar uzandı. Molière'in kumpanyasındaki başkadın oyuncu Mlle. du Parc'ın Racine ile arası iyiydi. Yazarın *Andromaque* adlı oyununda başrolü oynamak için bu ünlü yıldızın Palais-Royal'i bırakıp Bourgogne'a geçiverdiği görüldü. Yaşamında böyle olaylar bulunan Racine oyunlarında hep yüksek ahlak ilkelerini savunurdu.

Racine ile Corneille soylu kişiler dünyasını olduğu gibi kabul etmişlerdi. Oyunlarında toplumsal yergi yoktur. Buna karşılık kralın desteklediği Molière soyluların soysuzluklarıyla bol bol alay etmiş, çizdiği uşak tipleriyle halkın tedirginliğini belirtmiştir. *Tartuffe*'ün önsözünde şöyle der: "Ayrıcalığı olan bir toplum katının gereğini anlayamıyorum."

MOLIÈRE

Jean Baptiste Poquelin Molière 1658 ile 1673 yılları arasında Fransız tiyatrosunu eşsiz komedileriyle yüceltti. Klasik trajedinin gelişmesini on yıl gölgeledi.

Molière bir Cizvit okulunda, Paris'teki ünlü Collège de Clermant'ta okumuştu. Sahneye ilgisi herhalde oradayken başladı. Ayrıca, Bourgogne Tiyatrosu'nun, St. Germain Pazarlarındaki komedi kumpanyalarının da devamlı bir seyircisiydi. Babası kralın döşemecisi olduğundan buralara rahatça girip çıkardı.

Okuldan ayrıldıktan sonra, kısa bir zaman, babasının yanında çalıştı. 1642'de Madeleine Béjart'la tanıştı, ona âşık oldu. Kızın ailesinde pek çok oyuncu vardı. Molière, o zamanki adıyla Jean Baptiste Poquelin onlarla birleşerek "Illustre Théâtre" diye anılan kumpanyayı kurdu; babasının yanında çalışıp ilerde onun yerini almaktan vazgeçmişti. Ama sahneye kendi adıyla değil de, Molière adıyla çıktı. 1644'te bir tenis salonunu kiralayıp çalışmaya başlayan kumpanyanın başarısızlığı Molière'in borç yüzünden cezaevine atılmasına yol açtı. Babasının yardımıyla borçlardan kurtulunca kumpanyasını yeniden düzenleyip Paris'ten ayrıldı.

"Illustre Théâtre" artık gezici bir kumpanya olmuştu. 1645'ten 1658'e kadar illerde dolaştılar. Kumpanyayı önce Duc d'Epernon koruyordu. 1653 yılından sonra bu koruyuculuk Molière'in Cizvit okulundan arkadaşı olan Prens de Conti'ye geçti. Çoğunlukla Fransız trajedilerini, İtalyan farslarını oynuyorlardı. 1655'te Molière'in yazdığı *L'Etourdi* (Şaşkın) adlı oyunu sahneye koydular, arkasından *Le Dépit Amoureux* (Küskün Âşıklar) geldi.

On üç yıl süren geziciliği sırasında "Illustre Théâtre"ın gelişmiş, olgunlaşmış olduğu anlaşılıyor. Bunun en açık belirtisi Prens de Conti koruyuculuktan çekildikten sonra kumpanyayı kralın kardeşi Duc d'Orléans'ın korumaya başlaması, Molière ile arkadaşlarını 1658 yılında Paris'in Louvre Sarayı'nda Louis XIV'un karşısına çıkarmasıdır.

MOLIÈRE KRALIN KARŞISINDA

24 Ekim 1658 Molière'in yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. O gün genç kralın karşısında önce tam bir başarısızlığa uğra-

mış, sonra da eksiksiz bir başarıya ulaşmıştı.

"Illustre Théâtre" illerde oynadığı trajedilerle halkın ilgisini çekebiliyordu, ama Paris'in ünlü oyuncularla dolu Hotel de Bourgogne'u vardı, onlarla yarışmaya kalkmak yenilgiyi önceden kabul etmek demekti. Molière kralın, Paris'teki soylu kişilerin önünde Corneille'in *Nicoméde* adlı trajedisini oynamaya kalkmakla kendi kendini başarısızlığa sürüklediğini daha oyun sona ermeden anlamıştı. Trajedi bitip de incelik gösterenlerin alkışları kesilince, Molière öne doğru ilerleyip kısa bir konuşma yaptı, oynadıkları trajedinin Paris ölçüleriyle çok kusurlu olduğunu belirterek taşra halkını nasıl güldürdüklerini de göstermek için izin istedi.

İkinci oyun olarak sunulan Molière'in kendi yapıtı *Le Dépit Amoureux* öylesine beğenildi ki kral kumpanyanın Paris'te kalmasını, kendi koruduğu İtalyan oyunculara ayrılmış olan Salle du Petit-Bourbon'u İtalyanlarla paylaşmasını istedi.

Molière Petit-Bourbon'da da önce Corneille trajedileri oynamaya kalktı. Ama ilgisizlikle karşılanan beş trajedinin arkasından komedilere dönmek kararı verilince Paris halkı tiyatroyu doldurmaya başladı. *L'Etourdi* ile *Le Dépit Amoureux*'ün kazandığı başarı Molière! yeni oyunlar yazmaya zorladı.

TOPLUMSAL YERGİ

Molière'in komedileri başarısının yanı sıra birtakım çekişmeler, dertler de getirmişti. Oyunlarında toplumsal yerginin yer alması, Saray çevrelerini, soyluları, papazları ona düşman etmiş, zaman zaman yasalara, geleneklere, Tanrıya karşı gelmekle suçlanmasına yol açmıştı. Bu saldırılar ancak kralın Molière'i tutmasıyla atlatılabiliyordu. Louis XIV 1665 yazında daha da ileri giderek kumpanyayı kendi koruyuculuğuna aldı, "Troupe du Roi" (Kralın Topluluğu) adını verdi.

Tartuffe'ün tepkileri 1664'ten 1669 yılına kadar sürmüş, Kilisenin direnişi karşısında kral bile çaresiz kalmıştı. Sarayda, soyluların evlerinde oynanan, okunan bu oyun halka ancak 1669'da, adı değiştirilerek oynanabildi.

Kralın Moliére'i tutması, desteklemesi yalnızca sağduyusundan gelmiyordu. Gerçi Louis oyunları güldürme güçlerine göre

değerlendiriyor, Molière'in dehasına değer veriyordu, ama ona bağlılığının ikinci bir nedeni daha vardı: Ünlü yazar sahne gösterileri, eğlenceler düzenlemekte de çok ustaydı. Bu alanda Torelli, Le Brun, Lully, Philippe Quinault, Corneille gibi sanatçılarla işbirliği yapmış, sahne makinelerinden de bol bol yararlanmıştı. Molière gösterilerin içine oyunlarını da yerleştirdi. Bu çabası komedibale denilen bir türün doğmasına yol açtı. *Le Mariage Forcé* (Zorla Evlenme) ile *Le Bourgeois Gentilhomme* (Kibarlık Budalası) bu çeşit oyunlarının en iyileridir.

MOLİÈRE'İN TRAJEDİSİ

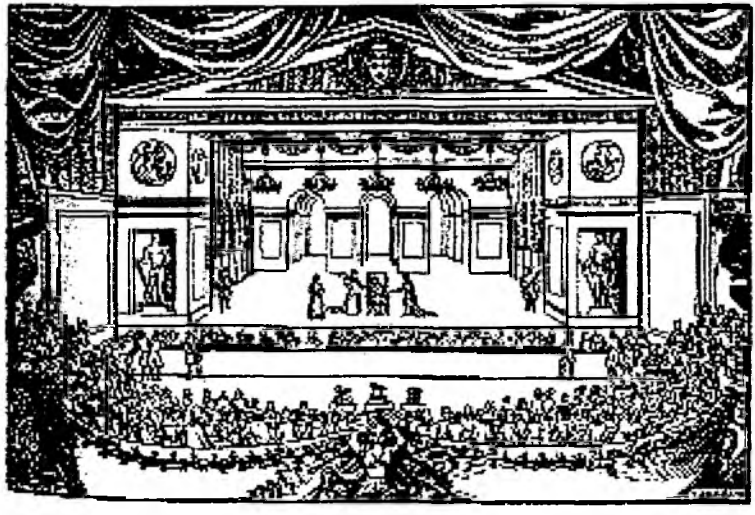
Molière 1660'ta bir trajedi yazmıştı. Adı *Don Garcie*. Beğenilmeyen bu oyununu üç yıl kadar repertuvarında tuttuysa da, bastırmadı, şiir olarak başarılı bulduğu, vazgeçemediği yerleriniyse sonradan *Le Misanthrope*'unda (İnsandan Kaçan) kullandı. Molière'in trajedi alanındaki başarısızlığı, belki de çağın şişirilmiş sözlere, tantanalı konuşmalara düşkünlüğünü düşünmeden yazmak istemesinden doğuyordu. *Don Garcie*'yi son oynayışında yanına küçük bir oyun da eklemişti; *L'Impromptu de Versailles* (Versailles Tuluatı) adlı bu oyunda Hotel de Bourgogne'un trajedi oyuncuları yeriliyordu.

Molière ölümünden az önce hastayken *Le Malade Imaginaire* (Hastalık Hastası) adlı oyununu yazmış, gene o oyunun başrolünü oynadığı bir gün perde kapandıktan sonra ölmüştür. Oyunculuğu Hıristiyanlığa aykırı bulan Kilise onun tövbe etmeden öldüğünü, tövbe etmemiş oyuncuların Hıristiyan dininin gerektirdiği törenle gömülemeyeceklerini bildirmiştir. Louis XIV'un baskısıyla yapılan çok basit tören ise güneş battıktan sonra, iki papazın katıldığı bir gömme töreni olmaktan ileri gidememiş, cenaze kiliseye sokulmamıştır.

Fransa'nın yetiştirdiği en büyük oyun yazarının nerede gömülü olduğunu da kimse bilmiyor. Mezarı belli değil.

PARİS TİYATROLARI

Çağın tiyatro yapıları üzerine bilgimiz çok az. Hotel de Bourgogne üzerine bildiklerimiz 1645'te çizilmiş bir resme, birkaç yıl



VERSAILLES'DA BİR AÇIKHAVA TİYATROSU. Kralın Paris dışındaki bir sarayın bahçesinde Molière'in *Hastalık Hastası* adlı oyunu oynanırken.

sonra tiyatronun yeniden yapılması için imzalanmış bir anlaşmaya, bir de on sekizinci yüzyıldan kalma bir plana dayanıyor, ikinci katta olan tiyatro salonunun genişliği on iki metreden biraz fazla, uzunluğu yirmi dokuz metreydi. Bu uzunluğun on metresini sahne kaplıyordu; sonradan oyun yerinin derinliği üç metre kadar fazlalaştırıldı. Sahnenin salondan yüksekliği bir metre seksen santimdi; böylece "pit"te ayakta duranlar oyunu rahat seyredebiliyorlardı. "Pit"in arkasında döşeme birkaç kere yükseliyordu; buralara sıralar konmuştu. İki yanda da localar vardı; herhalde bu locaların üstünde bir kat daha loca, onların üstünde de bir galeri bulunuyordu, ama resimde gösterilmemiş.

Théâtre du Marais bir tenis salonundan yararlanılarak İtalyan tiyatroları biçiminde yapılmıştı. Petit-Bourbon üzerine pek bir bilgimiz yok; yalnız sahnesinin derinlik bakımından Bourgogne'dan daha dar olduğu biliyoruz. Palais-Royal'de tiyatro olarak kullanılan iki salondan biri altı yüz, öbürü üç ya da dört bin kişi alırdı. 1671'de yaptırılan opera tiyatrosu Guénégaud bin beş yüz kişilikti; 1689'da "Comédie-Française" için yaptırılan tiyatro ise iki bin kişi alıyordu.

DEKOR ÇEŞİTLERİ

On sekizinci yüzyılda Fransa dekorun her çeşidini gördü. İllerde, pazar yerlerinde dört fıçı üzerine oturtulmuş sahnelerin arkasına dekor olarak kaba bir perde gerildi 1640'ta Richelieu ile Mazarin seyircilerin gözleri önünde değişen, perspektife dayanılarak boyanmış, gösterişli İtalyan dekorlarını kullandılar. Hotel de Bourgogne'da ise Ortaçağın dört beş oyun yerini bir arada gösteren dekorları uzun yıllar gözden düşmedi. Sonra yer birliği, zaman birliği ile klasik trajedi önem kazanınca tek çeşit dekor kullanılmaya başlandı. Çoğunlukla bir sarayın önünü gösterirdi bu dekor.

Molière ise herhangi bir sahnede rahatça oynanabilecek, dekorun yardımından hiçbir şey beklemeyen oyunlar yazmıştı.

TİYATROLARIN GELİRİ

Kimi kumpanyalar hem "Confrérie de la Passion"a vergi, hem de tenis salonunun sahibine kira verirlerdi. Kimi yalnız kira verir, devletten de yardım görürdü. 1609'da çıkarılan bir yasa tiyatroların giriş ücretini en çok beş sou (1/20 franc) (on sou diyenler de var) olarak sınırlamıştı. Ama on yedinci yüzyılın ortalarında Bourgogne'da bir loca 110 sou idi; on sekizinci yüzyıla doğru Guénégaud ya da Comedie-Française'de en iyi yerler yedi franc dört sou'ya satılıyordu. Yeni oyunlarda, makine kullanılan gösterilerde fiyatlar bir kat yükseltilir; çok oynanmış, seyircinin ilgisini yitirmiş oyunlardaysa düşürülürdü.

Limonata salonları tiyatroya ayrıca bir gelir kaynağıydı; "Confrérie de la Passion" bu çeşit gelir kaynaklarından yararlanmasını çok iyi bilirdi; Hotel de Bourgogne'un alt katına dükkânlar yaptırılmıştı.

1600 yıllarında Bourgogne yalnız pazarları, bir de tatil günleri oynamaya izinliydi; çünkü oyunlar öğleden sonraları oynanıyordu. On yedinci yüzyılın ortalarında daha güzel mumlar yapılınca oyun saatleri değiştirildi; akşam üzerleri oynanan oyunlar yavaş yavaş haftanın bütün günlerini doldurmaya başladı.

Yeni bir oyun seyirci bulduğu kadar tekrarlanırdı. Seyirci azalınca yanına bir ya da iki kısa komedi eklenirdi. Bazen de iki oyun

bir gün biri, bir gün öbürü olmak üzere değiştirile değiştirile oynanırdı.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Molière'in ölümü Paris tiyatrolarında birtakım değişiklikler olmasına yol açtı. La Grange bir süre Palais-Royal'i devam ettirdi. Sonra Molière kumpanyasının dört önemli oyuncusu Bourgogne'a geçtiler. "Troupe du Roi"nm Molière'siz yürümeyeceğini anlayan kral Palais-Royal'i operalar oynatması için Lully'ye verdi. La Grange Théâtre du Marais'nin en usta komedi oyuncularından birini, Claude La Rose'u ayartıp kumpanyasını dağılmaktan kurtardı, Guénégaud tiyatrosunu kiraladı. Kısa bir süre sonra, belki de kralın isteği üzerine, "Marais Kumpanyası" ile "La Grange Kumpanyası" birleştiler. 1680'de ise kral Guénégaud'daki bu birleşmiş kumpanyaya "Bourgogne Oyuncuları"nın da katılmalarını emretti. Böylece Paris'in en büyük tiyatro topluluğu kurulmuş oluyordu. Bourgogne'da oynamaya devam eden İtalyanlara "Comédie-İtalienne" denmekteydi. Guénégaud'daki büyük kumpanyaya ise zamanla "Comédie-Française" denmeye başlandı. Dünyanın ilk ulusal tiyatrosu kurulmuştu. 1689'da "Comédie-Française"e yeni bir tiyatro yaptırıldı. Seyircilere ayrılmış olan yer, auditorium, at nalı biçimindeydi. Günümüzde bu kumpanyaya "Théâtre-Française", ya da kurucu oyuncularının çoğunu yetiştirmiş olması dolayısıyla "Molière'in Evi" de deniyor.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

İNGİLTERE'DE RESTORATION

İngiliz Restoration tiyatrosunun gösterdiği gelişmelerde Fransız etkisi açıktır. Gerçi bu etki çok önce, Charles I'in bir Fransız prensesi ile evlenmesinden önce bile vardı, ama Restoration'dan sonra İngilizler kendi tiyatrolarından daha aşağı olan Fransız tiyatrosuna dört elle sarılmak yanılgısına düştüler.

Stuart'lar, Elizabeth gibi, İngiliz beğenisinin tadına varmış kimseler değillerdi. Commonwealth (Cumhuriyet) 1660'ta sona erince tahta Charles II çıkarıldı. Merry Monarch (Neşeli Hükümdar) diye anılan bu kralın neşesi İngiltere'nin neşesi değildi. Cromwell 1626'da kral ordularını yenip Cumhuriyeti kurduğu zaman Charles on altı yaşındaydı. 1600'a kadar on dört yıl Fransa'da, Almanya'da, Hollanda'da kaldı. Paris'te Shakespeare tiyatrosuna benzemeyen bir tiyatro gördü; dekorları, makineleriyle babasının Sarayındaki masque'ları gölgede bırakan bir tiyatro. Corneille'i seyreden Charles, ne yazık ki, Molière'i görmeden İngiltere'ye döndü.

İNGİLİZ TİYATROSUNDA DEĞİŞİKLİKLER

Charles II Londra'da sahne yaşamını yeniden canlandırırken Paris'te gördüğü tiyatroları örnek almıştı. Ama yalnızca dört değişiklik İngiltere için gerçekten yeniydi. Birincisi, kadınların sahneye çıkmaları, 1662'de kral kadınların sahneye çıkmalarını doğru bulduğunu bildiren bir buyrultu yayımlamıştı. İkincisi, İngiltere'de de tenis salonlarının tiyatro olarak kullanılmaya başlanması. Üçüncüsü, repertuvar sisteminin bırakılıp oyunların devamlı oynanması. Dördüncüsü de, Fransız örneklerine uyularak klasik trajediler yazılması.

Bunlar dışında kalan değişiklikler İngiliz tiyatrosunda daha önce de görülmüş şeylerdi. Bu bakımdan Restoration tiyatrosunun kötü yanlarını bütünüyle Fransız etkilerine bağlamak doğru değildir. "İngilizler kendi tiyatrolarının iyi yanlarını bırakıp kötü yanla-

rını geliştirmişlerdi," demek belki de daha doğru olur.

Örnekse Restoration komedilerinde açık bir Fransız etkisi yoktur. Bu oyunlar hiçbir bakımdan Molière'e benzemez. Ne Fransız tiyatrosunda, ne de başka bir ulusun tiyatrosunda açık saçıklığa böylesine düşkünlük görülmemiştir. Restoration komedileri Londra'da çürümüş, küçük bir çevrenin insanları için yazılıyordu - nükteci, çapkın erkekler, kolay elde edilen kadınlar. Bu soylu kişiler kendi düşüklüklerini, çapkınlıklarını sahnede görmekten pek hoşlanıyorlardı. İç savaş, sürgün, cezalar Saray çevrelerinde büyük bir ahlak düşüklüğü yaratmıştı. Çoğunun aile yaşamı bozulmuş, öğrenimleri yarım kalmıştı. Yıllarca korku içinde yaşamışlardı. Böyle bir seyircinin ulusal bir tiyatro yaratması, ya da yaşamın dürüst, iyi yanlarına bağlı bir tiyatrodan tat alması beklenemezdi.

CUMHURİYETTE KAÇAK TİYATRO

İngiliz Tiyatrosu James I ile Charles I zamanında önemini yitirmeye başlamıştı zaten. Masque'larda, kimi oyunlarda açıkça bir düşme görülüyordu. Gene de Cromwell Devrimi'nden önce yalnızca çok dar kafalı Püriten'ler tiyatroya karşıydılar. Anglikanlarla, Katoliklerle birlikte tiyatrolara koşan Püriten'ler hiç de az değildi.

1642'de tiyatroların kapatıldığını söylemiştik, ama İngiliz halkının oyunlara karşı sevgisi öyle büyüktü ki, kumpanyalar zaman zaman kaçak oyunlar vermekten geri durmadılar. Londra kentinin yöneticileri Parlamento'nun yasak kararını uygulamaya nedense pek hevesli görünmüyorlardı. Arada bir tiyatrolar basılıp kaçak oyunlar durduruldu, o kadar. 1648'de Parlamento yakalanan oyuncuların hırsızlarla bir tutulacağını, seyircilerin beş shilling cezaya çarptırılacağını bildiren bir karar almak gereğini duydu; ayrıca kent yöneticilerine tiyatroların içindeki bütün oturacak yerlerin, locaların, galerilerin, sahnelerin yıktırılması emredildi. Gene de yöneticilerin gevşek davrandıkları görüldü. Salisbury Court, Phoenix, Fortune gibi tiyatroların içleri ancak ertesi yıl -Charles'ın kafası kesildikten sonra, askerlere yıktırıldı.

Oyunlar tiyatrolardan başka yerlerde de oynanabiliyordu. Kentteki, ya da kentin birkaç kilometre dışındaki hanlarda, kimi zaman da soyluların evlerinde oyunları oynandığını biliyoruz.

Gezici oyuncular hanlarda, pazar yerlerinde drolls denilen kısa soytarı oyunlarını kaşla göz arasında oynayıp geçerlerdi. Bunlar çoğunca, Hamlet'in mezar kazıcıları sahnesi gibi, ünlü oyunlardan alınmış parçalar olurdu.

İLK İNGİLİZ OPERASI

Parlamento gerçi oyunları yasak etmişti, ama Cromwell ya da arkadaşları sahne gösterilerini yaşatmaya çalışıyorlardı. Önceleri özel olarak düzenlenen bu oyunlar, ahlak bakımından yararlı görülürse, halka da seyrettirilirdi. 1651, 1653, 1654 yıllarında hukuk öğrencilerinin masque'ları oynamalarına izin verilmişti; üç yıl sonra gene onlar Sir William D'Avenant'ın (1606-1668) bir oyununu oynadılar. D'Avenant, Inigo Jones ile birlikte, Charles I'e *masque*'lar hazırlamış bir kimseydi. Cumhuriyet ileri gelenlerine en uygun sahne gösterisinin opera olacağını düşünerek 1656'da *The Siege of Rhodes*'u (Rodos Kuşatması) yazıp oynattı. Bu ilk İngiliz operası Earl of Rutland'ın evinde oynanmıştı. Kazanılan başarı öylesine büyük oldu ki, D'Avenant Phoenix Tiyatrosu'nda operalar sahneye koymaya karar verdi. Kararını gerçekleştirmesi güç olmadı. Bir kere, çağın ileri gelenleri arasında arkadaşları vardı. Sonra *The Siege of Rhodes* ahlak kurallarına sımsıkı bağlı bir yapıttı. Üstelik de Phoenix'te oynatmak istediği ikinci operanın adından belli olan konusu her İngiliz için çekiciydi: *The Cruelty of the Spaniards in Peru* (Peru'da İspanyol Zulmü). 1658'de oynanan bu operanın arkasından gene ulusal duygulara yönelen üçüncü bir opera, Sir Francis Drake geldi.

TEKELCİLİK

1660 yılı başlarında Cumhuriyet'in yıkılacağı anlaşılınca D'Avenant Fransa'ya, kralın ilgisini çekmeye gitti; profesyonel oyuncular ise hiç çekinmeden Phoenix, Red Bull, Salisbury Court gibi tiyatrolarda oyunlar oynamaya başladılar.

Kral İngiltere'ye döndükten birkaç ay sonra Londra'da tiyatro oynatmak yetkisini iki kişiye, D'Avenant ile Thomas Killigrev'ye (1612-1683) veri. Charles I'den kalma bu iki tiyatro adamı kentte iki kumpanya kurup oyunlar düzenleyecek, Cumhuriyet'in yıkıl-

masıyla çalışmaya başlamış olan bütün öteki tiyatrolar kapatılacaktı. Kral bir iki kişiye daha tiyatro açma izni verdiyse de, tekelciliğin tadını tatmış olan D'Avenant ile Killigrew onları ortadan kaldırmanın yollarını buldular.

Restoration'da İngiliz tiyatrosunun gösterdiği düşüşün bu tekelcilikten başka nedenleri de vardır. Bir kere orta tabaka Cromwell'i desteklemişti; onun için de Saraya bağlı kişilerin tiyatrosuna yakınlık duyamıyordu. Püriten inançlarının yayılışı halkı oyunlardan uzaklaştırmıştı. Yeni oyunlar yazılamıyordu; yazılanlar halkın ilgisini çekecek güçte değildi. Üstelik Restoration oyunlarının açık saçıklığı tiyatrolara kötü bir ün sağlamıştı; bu yüzden belki iki yüzyıl ağırbaşlı kişiler tiyatrolara uğramayacaktı.

YENİ TİYATRO YAPILARI

Restoration üç yıl içinde Shakespeare çağının tiyatro yapılarını ortadan kaldırıverdi. D'Avenant bir süre Salisbury Court'da, Killigrev de Red Bull tiyatrosunda çalışmışlardı. Ama üstünden bir yıl geçmeden tenis salonlarına atladılar. Bir zaman sonra da, önce D'Avnenat, arkasından Killigrew İngiltere'nin ünlü mimarı Sir Christopher Wren'e başvurarak kendilerine birer yeni tiyatro yaptırdılar. Elizabeth çağı tiyatrolarından çok, modern tiyatrolara benzeyen bu yapıların, tenis salonları gibi, üstleri kapalıydı. Arkaya doğru yükselen "Pit"e sıralar konmuştu. Giriş parası olarak iki shilling altı penny almıyordu. Localardaki sandalyeler için dört shilling daha vermek gerekiyordu. Galerilere bir shilling ya da bir shilling altı penny verilirdi. Yeni oyunların ilk oynanışlarında fiyatlar bir kat yükseltilirdi. Ama bu iki tiyatro o kadar az bir seyirci topluluğuyla yetinmek zorundaydılar ki çok kısa bir süre sahnede kalabilen oyunların geliri hiçbir zaman doyurucu olmaz, o yüzden de masraftan elden geldiğince kaçınılırdı. On dört gün, on iki gün, hatta sekiz gün oynanabilen oyunlar başarılı sayılırdı.

ESKİ OYUNLARIN YENİLENİŞİ

Restoration tiyatrolarının en büyük derdi oyun bulmaktı. On altı yıl boyunca hiç kimse oyun yazmamıştı. Eski oyun yazarlarından yaşamakta olanlar da pek azdı; önemli oyun yazarı olarak bir

D'Avenant, bir de Killigrew vardı. Tek kurtuluş eski oyunlara el atmaktaydı, ama onların da yeni seyircilere uydurulması gerekiyordu. Böylece Shakespeare gibi ünlü yazarların oyunları düzeltilerek, değiştirilerek sahneye çıkarılmaya başlandı. Örnekse Romeo and Juliet'e mutlu bir son eklendi. Macbeth makinelerin yardımıyla şarkılı, danslı bir opera biçiminde oynandı. Shakespeare, "değiştirilen" tek yazar değildi. Nathaniel Lee (1658-1692) ile John Dryden (1631-1700) *Kral Oedipus*'u da düzeltecek kadar ileri gitmişlerdi. Eski oyunlardan düzeltmeler, değiştirmeler yaparak yeni oyunlar çıkarmak kısa zamanda bir iş konusu haline geldi. Dryden yalnız eskiler değil, Molière gibi yenilerden yapılan çevirileri de düzeltmekten çekinmedi.

Çağın trajedi yazarları Fransız modasına uyarak klasik kurallara bağlanmışlardı. Dryden, Thomas Otway (1652-1685), Joseph Addison (1672-1719) yaşadıkları günlerde çok beğenilen trajediler yazdılarsa da, özlü, kalıcı yapıtlar veremediler.

OYUNCULAR

Restoration tiyatrosunun en iyi oyuncusu hiç şüphesiz Thomas Betterton (1635-1710) idi. Oynayışı çeşitli yazarlarca pek çok övülmüş olan bu sanatçı ayrıca oyun sanatı üzerine ilk ayrıntılı elkitabını yazmış, Shakespeare'in yaşamıyla ilgili bilgiler toplamak için bir süre Stratford'da kalmıştı. Oyunlar yazdığı, uyarlamalar yaptığı da biliniyor. D'Avenant öldükten sonra onun kumpanyasını bir zaman Betterton yönetmişti. 1682'de iki kumpanyanın Drury Lane tiyatrosunda birleşmeleri gerekti. 1690'da ise D'Avenant'ın oğlu Charles kendisine geçmiş olan "Londra'da tiyatro oynatma izni"ni bir başkasına sattı. Drury Lane'in bu yeni yöneticisiyle anlaşamayan Betterton tiyatrodan ayrıldı; Kral William III'e başvurarak ikinci bir tiyatro kurmak için izin aldı, bir zamanlar D'Avenant kumpanyasının oynadığı tenis salonunda başarılı oyunlar sergiledi.

Restoration tiyatrosunun ünlü oyuncuları arasında kadınlar da vardı. İngiltere'de kadınların ne zaman sahneye çıkmaya başladıkları kesinlikle bilinmiyor. Bu tarihi 1583, ya da 1610 olarak kabul edenler oluyor. D'Avenant düzenlediği eğlencelerde kadınlara yer

vermeye 1656'da başlamıştı. 1660'ta Killigrew Othello oyununda bir kadını sahneye çıkardı. Kısa zamanda seyirciler kadın oyuncuları arar oldular. Öyle ki Shakespeare oyunlarına kadınlar için yeni roller eklendi. Önceleri tiyatrolar yalnızca kadın oyuncu bulma zorluğu çekerlerken, sonradan buna kadın oyuncuları elde tutabilme zorluğu da eklendi; çünkü kralın, soylu erkeklerin gözleri hep onlardaydı.

1664'te Killigrew açık saçık komedilerin bütün rollerini kadınlara oynatmaya başladı. Birkaç yıl sonraysa bu çürüyen tiyatronun, altı ile sekiz yaşları arasındaki, küçük kız çocuklarını sahneye çıkartıp utanmazca prologlar, açık şarkılar söyletmek yoluna saptığı görüldü.

ON SEKİZİNCİ YÜZYIL

On sekizinci yüzyılda tiyatro kumpanyalarının çalışmaları hayli karışıktır. Theater Royal'i ya da yeni adıyla Drury Lane'i yönetenlere başkaldıran oyuncular az değildi. İzinli tiyatroların karşısına müzikli eğlenceler düzenleyen daha doğrusu öyle görünüp bal gibi tiyatro oyunları oynayan kumpanyalar çıkmıştı. 1732'de ilk Covent Garden Tiyatrosu açıldı; bu izinli bir tiyatroydu. 1787'de Drury Lane iki bin kişi alacak kadar genişletildi. On sekizinci yüzyılın sonunda ise yeni galeriler eklenerek Drury Lane'in alabileceği seyirci sayısı üç bin altı yüz on bire çıkarıldı. İngiliz tiyatrolarının duvarları, İtalyan operalarında olduğu gibi yalnızca localarla kaplı değildi; geniş derin balkonlar yapılıyor, böylece seyirci sayısı çoğaltılmış oluyordu. Sonra auditorium dikdörtgen biçiminden kurtarılmış, genişletilerek at nalı biçimine sokulmuştu. Bu yüzden yer yer görüş açısı bozulmuşsa da, seyirciler sahneye yaklaştırılmıştı. On sekizinci yüzyılda Londra dışında da tiyatrolar yaptırılmaya başlandı; gezici kumpanyalar yeniden canlandı, çoğaldı. Bu kumpanyalardan yetişen pek çok oyuncu Londra sahnelerinde büyük değerler haline geldi. On sekizinci yüzyıl zaten İngiliz tiyatrosunda büyük oyuncuların yüzyılıdır. David Garrick (1717-1779), Charles Macklin (1697?-1797), Spranger Barry (1719-1777), John Philip Kemble (1757-1823) gibi oyuncular, İngiliz seyircisi için, yazarlardan daha önemliydi.

GOLDSMITH İLE SHERIDAN

Restoration komedilerinin arkasından İngiltere'de sözü edilmeye değecek on iki kadar oyun yazıldı; bunlardan beşi yirminci yüzyılda da oynanmakta. Heywood'un *A Woman Killed with Kindness*'inden yüz yirmi beş yıl sonra George Lillo (1693-1739) İngiliz edebiyatının ikinci orta tabaka trajedisini yazdı: *The London Merchant; or, The History of George Barnwell* (Londralı Tacir; ya da George Barnwell'in Tarihçesi). Bir orospuya para yetiştirmek için zengin amacısını öldüren bir gencin serüvenini anlatan bu oyun, 1731'de Drury Lane'de büyük bir başarı sağladı.

Çağın en önemli oyunlarından biri de John Gay'in (1685-1732) yazdığı *The Beggar's Opera*'dır (Dilencinin Operası). İlk olarak 1728'de sahneye konan bu oyun günümüzde de oynanmaktadır. Tom Jones'un ölümsüzleştirdiği Henry Fielding'in (1707-1754) 1730 ile 1737 yılları arasında yazdığı oyunlar ise günümüze ulaşmak başarısını gösterememiştir.

On sekizinci yüzyılın iki büyük oyun yazarı Oliver Goldsmith (1728-1774) ile Richard Brinsley Sheridan'dır (1751-1816). Goldsmith'in 1768'de oynanan ilk oyunu pek bir ilgi görmemişti. 1773'te oynanan *She Stoops to Conquer* (Elde Etmek İçin Alçalıyor) adlı komedisi tersine hem büyük bir ilgi gördü, hem de çağını aşarak günümüze ulaştı. Sheridan'ın komedileri *The Rivals* (Rakipler), *The School for Scandal* (Rezalet Okulu), komik operası *The Duenna* (Çocuk Bakıcısı) gençliğinde yazıverdiği oyunlardı.

Politikacı olmak üzere oyun yazarlığını bırakan bu sanatçı başladığı işi sürdürseydi, İngiliz tiyatrosu on sekizinci yüzyıl sonunda Shakespeare'den beri görmediği bir yüceliğe erişebilirdi. Sheridan'ın oyunları çağımızda da oynanmaktadır.

ON İKİNCİ BÖLÜM

1500'DEN 1800'E ALMANYA

Rönesans Almanya'ya geç geldi. Gerçek tiyatronun gelişiyse daha da geç oldu. On sekizinci yüzyıla kadar iyi kumpanyalar yoktu. 1767'den önce doğru dürüst bir tiyatro da yoktu. Alman oyun yazarlığının gelişmesi için Lessing (1729-1781), Goethe (1749-1832), Cshiller (1759-1805) gibi yazarları beklemek gerekti.

Almanya'nın tiyatroda böylesine geri kalmasının nedeni bir ulus niteliği kazanamamış olmasında aranabilir. Küçük dukalıklar, ufak ufak prenslikler, bağımsız kentler. 1870'te Bismarck Almanya'yı birleştirmeden önce, bu memleketin Paris, Londra, ya da Madrid gibi bir başkenti, bir kültür merkezi yoktu. Avusturya'nın başkenti Viyana düşman kenti sayılıyordu; üstelik oradaki sahnelerde de on sekizinci yüzyıl sonuna kadar daha çok operalar, şarkılı halk komedileri oynanmıştı.

Gene de ayrı ayrı prensliklerde, ayrı ayrı kentlerde gelişen zengin, özellikleri belirmiş bir Alman kültürü vardı. Leipzig, Hamburg, Mannheim, Frankfurt, Münih, Weimar, Berlin ayrı ayrı birer küçük kültür merkeziydiler.

Almanya'nın bir ulus olarak birleşmesini geciktiren nedenlerin başında savaşlar geliyordu: İç savaşlar, dinsel savaşlar, yabancı orduların memleketi yakıp yıkması. Çok kan dökülen Köylü Savaşı 1525'te sona ermeden Reformation kavgaları başlamıştı; bu çekişmeler ta 1648'e, Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna kadar sürdü.

Dinsel savaşlar Almanya'da, İngiltere ile Fransa'dakilerden çok daha yıkıcı oldu. Hapsburg, Fransız, İsveç orduları Almanya'yı yerle bir ettiler. Otuz milyon Alman yirmi milyona indi. Memlekette ne tarım, ne endüstri, ne de ticaret kaldı.

Almanya'nın kendini toparlayabilmesi için bu acı olayların üzerinden bir yüzyıl geçmesi gerekti.

HANS SACHS'IN KISA SÜREN TİYATROSU

On altıncı yüzyıl başlarında bir tiyatro kıpırdanması olmuştu. Ortaçağın dinsel oyunlarıyla ilgisi bulunmayan yerli bir komedi çeşidi yaratan Alman halkı buna *Fastnachtsspiel* (karnaval oyunları) adını vermişti. Almanya'da daha klasikler gereğince bilinmiyordu; onun için de karnaval oyunlarında Roma komedilerinin etkisi yoktu. İtişip kakışmadan, kaba sözlerden bol bol yararlanan bu kısa komediler halkı eğlendirmek amacını güdüyor, sık sık da baştakileri yerme yoluna sapılıyordu. En sevilen tip Narr denilen soytarıydı; eğlencesine düşkün, neşeli, biracı bir Alman tipi. Karnaval oyunlarında çoğunca insanoğlunun kötü yanları ele alınır, sonunda da bir mahkeme kurulup yargıçlarla alay edilirdi.

Bu farsları halka açık binalara, kasaba alanlarına kurulan kaba sahnelerde amatör oyuncular oynarlardı; seyircilerden para toplanmazdı. Sonradan işi loncalar ele alınca birçok şehirlerde mastersingers denilen kumpanyalar ortaya çıktı.

Karnaval oyunları yazanların en ünlüsü Hans Sachs (1494-1576) adlı bir ayakkabı tamircisidir. 1558'de oyun yazarlığına başlayan Sachs, yaşamı boyunca birçok uzun komedi, trajedi yazmış, ama asıl başarısını seksen beşi bulan karnaval oyunlarıyla sağlamıştır. Çoğunlukla konularını, kişilerini yerli tiyatronun gereklerine uydururdu, ama tarihten, Kutsal Kitap'tan, klasiklerden de yararlandığı olurdu. Öyle büyük bir başarıya ermişti ki 1550 yılında eski, boş bir kilisede ilk Alman tiyatrosunu kurup bir süre devamlı oyunlar oynadı.

OKULLARDA

Okullardaki tiyatro çalışmaları hızlı bir gelişme göstermiyordu. Klasik oyunların çevrilmesi, taklit edilesi, oynanması çok ağır gitmekteydi. Katolik Kilisesinin iki öncü hümanizmacısı, Erasmus (1466?-1536) ile Melanchthon (1497-1560) Euripides'i Almancaya çevirdiler. Ama on yedinci yüzyıla kadar Almanlar klasik kurallara uyarak ya da klasik konuları ele alarak oyun yazmayı denemediler. Andreas Gryphius (1616-1664) çıktığı yolculuklarda hem Fransız, hem İtalyan oyunlarını görmüştü; Almanca oyunlar yaz-

maya girişti. Trajedilerinde ölçü kullanıyor, komedilerini düzyazıyla yazıyordu. Yazdığı oyunların yalnız okullarda oynanmış olduğu anlaşılıyor. Daniel Caspar von Lohenstein'ın klasik konuları işleyen trajedileri basıldıysa da oynanmadı. Christian Weise (1642-1708) basit, sağlam bir dille, düzyazı olarak, çok değişik konularda oyunlar yazdı. Farslarında ahlak kurallarına uydurulmuş bir Narr tipi yer alırdı. Weise oyunlarında rol alan okul çocuklarını açık açık konuşmaya, kişileri yaratmaya alıştırırdı; ama onun yolunda yürüyenler çıkmadı.

İNGİLİZ KOMEDİ OYUNCULARI

1650 yılından önce Almanya'daki profesyonel kumpanyalar hep yabancı topluluklardı -ilkin İngilizler, sonra Fransızlarla İtalyanlar. "Englische Komoedianten" (İngiliz Komedi Oyuncuları) Almanya'da önemli bir etki yarattılarsa da bu etki kalıcı olamadı. 1585'te Earl of Leicester Hollanda seferine çıktığı zaman yanına oyuncular da almıştı; bunlar arasında ünlü Shakespeare soytarısı William Kempe de bulunuyordu. Leicester'in oyuncuları önce Danimarka Sarayında, beş yıl sonra da Dresden'de oyunlar verdiler. 1605'te Kont Moritz, "Robert Brown Kumpanyası" için özel bir tiyatro yeri hazırlattı. Bu kumpanya 1590'dan beri Almanya'daydı; hem halkı, hem de soyluları eğlendirerek 1620'ye kadar orada kaldı. Commonwealth kurulunca Almanya'ya göçen İngiliz kumpanyalarının sayısı epeyce arttı; bunlar 1660'a, Restoration'a kadar Alman kentlerinde, kasabalarında dolaşıp durdular.

"İngiliz Komedi Oyuncuları"nın repertuvarında Gammer Gurton's Needle gibi komediler, jig'ler (danslı kısa oyun) *interlude*'lar, *Kutsal Kitap*'tan alınma oyunlar, Shakespeare ile Marlowe'dan kısaltılmış yapıtlar bulunurdu. Önceleri oyunlar İngilizceydi, gülünç *interlude*'larda çat pat Almanca da konuşulurdu. Bu yüzden de oyunlarda daha çok harekete önem verilir, uzun konuşmalar, şiire, felsefeye dayanan bölümler atılırdı. Birkaç yıl sonra kumpanyalarda, hem erkek, hem de kadın, yerli oyuncular yer almaya başlayınca, oyunların baştan sona Almanca oynanması sağlanmış oldu. Ne yazık ki bu kumpanyalar daha çok İngilizce repertuvarlarındaki eksik, kısaltılmış oyunların çevirilerini oynadılar. Dük

Heinrich Julius gibi oyun yazarları da kaba komedileri taklit etme yoluna saptılar. Almanca yazılan trajedilerse hiçbir şey anlatmayan gürültü, öfke yığınları halini aldı.

1648'de Westphalia Barışı yapıldıktan sonra, Fransa ile İtalya'dan da kumpanyalar gelmeye başladı. Saraylarda oynamak üzere çağırılan bu kumpanyalar zaman zaman halka da oyunlar verdiler. Corneille ile Racine'in Alman oyun yazarlığı üzerinde az bir etkisi oldu; buna karşılık Molière'in hiç etkisi olmadı. 1700 yılından sonra *commedia dell'arte* oyunları büyük bir ilgi gördüyse de, 1667'ye, Lessing'in Minna von Barnhelm'ine kadar Alman oyun yazarları toplumsal komediye yanaşmadılar.

FREDERIKA CAROLINA NEUBER

Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna kadar Almanya'da yerli kumpanyalar yoktu denilebilir. Küçük oyuncu topluluklarıysa kent yöneticilerince hoş karşılanmaz, serserilerle, hırsızlarla bir tutulur, bir yere bağlanmalarına izin verilmezdi. Oynadıkları çoğunca kaba farslarla Haupt-und staatsaktionen diye anılan yerli oyunlardı. Bu alanda ilk önemli adım Johann Velten adlı bir üniversite mezununun gezici kumpanyalardan birine girmesiyle atılmıştır. 1669'da Velten, Corneille'in *Polyeucte*'ünden yapılmış kötü bir uyarlamada rol aldı; daha sonra da Molière'in komedilerini, *Hamlet*'i oynadı. Ama halk Hanswurst ile Harlequin'i (komedi tipleri) seyretmek istiyordu; Velton on yedinci yüzyılın sonunda yoksulluk içinde öldü.

Alman sahnesinin önem kazanması Frederika Carolina Neuber (1697-1760) adlı bir kadının öncülüğüyle başladı. Bir avukatın kızı olan Frederika 1717'de evlenmek için evden kaçmış, sonra da kocasıyla birlikte bir tiyatro kumpanyasına girmişti. Hem güzle, hem de çok yetenekli bir oyuncuydu. 1727'de kendi kumpanyasını kurarak Leipzig Pazarı'nda oyunlar verdi. Leipzig Üniversitesi'nin estetik profesörü olan Johann Christoph Gottsched (1700-1766) Frederika'nın kumpanyasına on yıl kadar yardım etti. Gottsched bilgili, tiyatroyu çok seven bir insandı. Karısıyla, daha başka arkadaşlarıyla birlikte Frau Neuber'e klasik Fransız trajedilerini çevirdi, uyarladı. Neuber Kumpanyası bu oyunların yanı sıra halkın sevdiği ucuz farsları, komedileri de oynamak zorundaydı; ama

Gottsched'in yardımlarından yararlandığı yıllar boyunca Frederica Caroline Neuber Alman tiyatrosunun gerçek bir öncüsüydü. Neuber Kumpanyası, Leipzig'den başka, Dresden, Brunswick, Hanover, Nuremberg gibi kentlerde de oynuyordu. 1739'da Neuber ile Gottsched'in araları açıldı. Ertesi yıl Rusya'da bir turneye çıkan kumpanya geri döndüğü zaman, Gottsched, Leipzig'deki başka bir kumpanyayı desteklemekteydi. 1742'de Neuber genç bir öğrencinin, Lessing'in ilk komedisi *Der Junge Gelehrte*'i (Genç Bilgi) oynadı. Frederika'nın pahalı sahne düzenlerine, gösterişe düşkünlüğü, sonunda kumpanyasının dağılmasına yol açtı. Çoğu oyuncular gibi, o da yoksulluk içinde öldü.

Frederika Caroline Neuber oyuncularına dikkatle seçer, titizlikle prova yaptırırdı. Onun kumpanyasından yetişen oyuncular Almanya'da bir oyunculuk geleneği kurulmasını sağladılar. Johann Friedrich Schoenemann, Neuber Kumpanyasından ayrıldıktan sonra Almanya'nın ikinci büyük tiyatro adamı oldu. İyi bir oyuncu değilse de, çok iyi bir yönetmendi. Gottsched'in yardımıyla önemli oyunlar sahneye koydu. İki büyük oyuncu, Konrad Ackermann ile Konrad Ekhof (1720-1778) onun kumpanyasındaydılar. Bu oyuncular sonradan Hamburg'da çok önemli bir tiyatro hareketine giriştiler.

HAMBURG'DA TİYATRO

Hamburg bağımsız bir kentti; geniş, zengin bir kent. On altıncı, on yedinci yüzyıllarda Fransız Sarayı'nı taklit etmek isteğiyle operalar yaptıran kimi Alman dukalıkları, prenslikleri gibi, Hamburg da 1678 yılında bir opera yaptırmıştı. Konrad Ackermann Hamburg'a geldikten bir zaman sonra, 1765'te kentin yöneticilerini kandırarak bu opera yapısının kusursuz bir tiyatro biçimine sokulmasını sağladı. Böylece Almanya yalnızca iyi oyunları oynayan bir kumpanyaya kavuşmuş oldu.

Daha önce Almanya'da tiyatro olarak yaptırılmış pek az yapı vardı. 1605'te Hesse'de "İngiliz Komedi Oyuncuları" için tahta bir tiyatro yaptırılmıştı. Augsburg'da biri 1630'da, öbürü 1665'te yaptırılmış iki tiyatro olduğunu biliyoruz. Ama bu tiyatrolar uzun zaman ayakta kalmış değillerdi. 1708'de Viyana'da açılan tiyatro ise

danslı, şarkılı halk komedileriyle yetinmişti. Hamburg Tiyatrosu kurulduktan sonra Viyana'daki tiyatrolarda da iyi yapıtlara yer verilmeye başlandı. 1771'de Gotha'da açılan ilk saray tiyatrosu ile 1778'de Mannheim'de açılan Ulusal Tiyatro da Hamburg'da kazanılan başarıların etkisiyle yaptırılmış tiyatrolardır.

1767'de, Ekhof, Ackermann, Sophie Schroeder "Hamburg Ulusal Tiyatrosu"nu kurdular. İki yıl bile geçmeden başarısızlığa uğrayarak kumpanyayı dağıttıkları görüldü; ama birkaç yıl sonra yeniden kurdukları kumpanya çok büyük bir başarı kazandı. Bu ünlü oyuncuların Hamburg'da ilk oynadıkları yapıtlar arasında Lessing'in Minna von Barnhelm'i, Molière'in, Voltaire'in, Goldoni'nin oyunları vardı. 1771'de kumpanya yeniden canlandırılınca bunlara Goethe, Holberg (1684-1754), Calderon, Schiller, Shakespeare gibi yazarların oyunları da eklendi.

LESSING

"Hamburg Ulusal Tiyatrosu"nun en ilgi çekici, en önemli kişisi oyunlar da yazan bir eleştirmendi: Gottold Ephraim Lessing. Almanlar oyunları okuyup değerlendiren kimselere "dramaturg" diyorlar. Lessing ilk profesyonel "dramaturg"dur. İkinci bir görevi de haftada iki kere oyunlar, oyuncular, oynayış üzerine düşüncelerini yazıp birkaç sayfalık bir kitapçık halinde yayımlamaktı. Tiyatro bu işi yaparken yan tutmamasını, bir dergiye yazar gibi yazmasını istemişti. Ama üç ay sonra Lessing oynayışı eleştirmeyip yalnızca oyunlar üzerinde durmak gereğini duydu.

Lessing'in yazdığı 104 eleştiri yazısı sonradan *Die Hamburgische Dramaturgie* adlı kitapta toplanmıştır. Bu yazılar günümüzde de okunacak değerdedir.

Gençlik yapıtı *Der Junge Gelehrte*'den başka en az dört oyun yazmıştır. Miss Sara Sampson orta tabaka yaşamını ele alan duygulu bir trajedidir. Bu oyunda Alman sahnesine ilk olarak doğal dil çıkarılmış, düzyazı kullanılmıştı. Lessing *Minna von Barnhelm* adlı komedisinden sonra, gene düzyazıya dönerek *Emilia Galotti*'yi yazdı. Bu oyunda soyluların ahlak anlayışını yerer. Ölçülü olarak yazdığı *Nathan der Weise* (Akıllı Nathan) adlı oyununda ise dinsel hoşgörüyü savunmuştur.

SCHROEDER

Ekhof'u, Lessing'i olan "Hamburg Ulusal Tiyatrosu" ilk açıldığında başarısızlığa uğramaktan kurtulamamıştı. Halk iyi oyunlarla düzenlenmiş bir repertuvara hazırlıklı değildi, duygulu komediler, cici baleler seyretmek istiyordu. Başarısızlık kumpanya içinde birtakım anlaşmazlıklar yarattı. Sonradan Almanya'nın en büyük oyuncusu olan genç Friedrich Ludwig Schroeder (1744-1816) çevirdiği dolaplarla Ekhof'un kumpanyadan ayrılmasına yol açtı, ama kısa bir süre sonra kendisi de çekilmek zorunda kaldı. İki yıl kadar sonra ise Schroeder dağılmış olan kumpanyayı yeniden canlandırmak isteğiyle iş başına geldi; oyunculuktaki ustalığı kadar, yöneticilikteki ustalığının da yardımıyla gerçek bir başarıya erdi. Bir yandan duygulu komediler, müzikli, danslı oyunlar oynuyor, bir yandan da Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller gibi yazarların en güzel yapıtlarını sahneye koyuyordu.

Günün duygululuğa düşkün seyircilerine, değil Shakespeare'i, Goethe ile Schiller'i seyrettirmek bile çok güç bir işti. Goethe'nin *Goetz von Berlichingen* adlı oyunu hem *Sturm und Drang* (Fırtına ve Bunalım) diye anılan edebiyat hareketinin başlamasına yol açmış, hem de Shakespeare ile Alman seyircisi arasında bir köprü olmuştu. *Sturm und Drang* hareketi içinde yazılan oyunların hepsi Shakespeare'in kural dinlemez davranışına uyuyordu; ama bu oyunlarda düzyazı kullanılmaktaydı. Schroeder *Strum und Drang* yazarlarının oyunlarını oynayan tek yönetmen değildi; buna karşılık Shakespeare'i Alman sahnesinde başarıya ulaştıran ilk tiyatro adamı olmak onuru yalnızca onundur.

GOETHE

Johann Wolfgang von Goethe Almanya'nın en büyük şairiydi. Oyun yazarlığı, tiyatro yönetmenliği alanlarında sağladığı başarılar şairliğinin, felsefe, doğa bilimleri üzerine geniş bilgisinin izlerini taşır. Ayrıca, ressamlığı da vardı. Daha yirmi dört yaşındayken yazdığı *Goetz von Berlichingen* adlı oyunuyla *Strum und Drang* hareketinin öncüsü olmuştu. Ertesi yıl ünlü romanı *Genç Werther'in Acıları*'nı yazdı. *Wilhelm Meister* adlı yapıtıysa Alman romancılı-

ğını otuz yıl etkisi altında tuttu.

Elli yıldan fazla bir süre Goethe Weimar Dükü'nün devlet işlerini yürütmesine yardım etmiş; ayrıca, yirmi altı yıl dukalığın tiyatrosunu yönetmişti. Önceleri Sarayın içindeki küçük bir tiyatroda amatörlerin oynadığı oyunları düzenlemekteydi. Kısa bir zaman sonra hükümette önemli görevler aldı; işlerinin çokluğu yüzünden sanat çalışmalarından uzak kalmaya başladı. Weimar'a 1775'te gitmişti; 1786,1787 yıllarını İtalya'da geçirdi; 1791'de Weimar Dükalığı'nın yeni yaptırılan tiyatrosuna yönetmen oldu.

Goethe, *Sturm und Drang* çağında Shakespeare'in etkisindeydi. Klasik tiyatro kurallarına uymak gereğini duymuyordu. Başkaldırma kaçınılmaz bir şeydi. Kahramanlıkla trajedi yaşamda birbirinin ayrılmaz parçalarıydı. İnsan, birey değerlendiriliyordu. İtalya yolculuğu Goethe'nin düşüncelerinde de, oyun yazarlığında da önemli değişiklikler yarattı. Klasik anlayışa yakınlaştığı görüldü. İtalya'dayken bitirdiği *Egmont* gene düzyazıydı, eski yapıtlarındaki duygululuktan büsbütün uzaklaşmış değildi.

Sonra Goethe düzyazıyı bıraktı, *Iphigenia*'yı ölçülü olarak yazdı. Oyunlarının en ünlüsü *Faust*'u ise *Sturm und Drang* çağının ilk günlerinde yazmaya başlamıştı, ancak 1832'de ölümünden üç ay önce bitirebildi. Böylece oyun iki ayrı sanat anlayışının ortak ürünü haline geldi.

Weimar Dükü, sarayındaki tiyatronun bir yangın sonunda kullanılamayacak kadar zarar görmesi üzerine, yeni bir tiyatro yaptırmış, bir de profesyonel kumpanya kurmuştu. Oyunların bir türlü başarılı olamadığını görünce, Goethe'den tiyatronun başına geçmesini istedi. Bu göreve büyük bir coşkunlukla başlayan Goethe klasikleri, çağdaş oyunları Almancaya çevirdi, çevirtti, dekorlar çizdi, oyunculara tiyatro dersleri verdi, dans etmeyi, eskrim yapmayı öğrenmelerini sağladı, pek çok oyun sahneye koydu.

Schroeder'in oyun anlayışı karşısında Goethe'nin savunduğu kuramlar hayli eski kalıyordu. Ama ününün büyüklüğü Alman sahnesini uzun zaman etkisi altında tutmasını sağladı. Bu iki büyük tiyatro adamı arasındaki görüş ayrılığının yarattığı çekişme, kendileri sahne yaşamından çekildikten sonra da uzun zaman sürdüyse de, sonunda Schroeder anlayışının tam bir üstünlük sağla-

dığı görüldü.

Bir tiyatro yönetmeni olduğu halde Goethe'nin yazdığı oyunlar sahneye yatkın değildi. Yapıtlarını sahneye kafa tutar gibi yazmış olduğunu kendisi de söylemiştir.

SCHILLER

Johann Friedrich Schiller, 1781 yılında, Wuerttemberg Dükü'nün ordusunda doktorluk ederken ilk oyunu *Die Rauber*'i (Haydutlar) yazdı. Oyun Mannheim'da oynanıp büyük bir ilgi gördü. Ertesi yıl Schiller kendisini bütünüyle edebiyata vermek istediği için Stuttgart'tan Mannheim'a kaçtı. Adını gizleyerek Saray tiyatrosunda çalıştı, oyunlar yazmaya koyuldu. 1784'te *Kabale und Liebe* ile soyluların ahlak anlayışına saldırdı; 1787'de *Don Carlos*'la hoşgörüyü savundu. Bundan sonra on iki yıl oyun yazarlığına ara verdi. Üniversite profesörlüğü ettiği bu yıllar boyunca tarihle, felsefeyle uğraştı. 1798'de Goethe onu Weimar'a getirdi; 1805'te veremden ölünceye kadar Schiller orada kalarak yeni oyunlar yazdı: *Wallenstein* (1799), *Maria Stuart* (1800), *Die Jungfrau von Orlean* (Orleans'lı Kız) (1801), *Die Braut von Messina* (Messina Gelini) (1803), *Wilhelm Tell* (1804).

Schiller de, Goethe gibi, ülküsel güzelliğe ulaşmak amacındaydı. Oyunları *Sturm und Drang*'ın canlılığını, gücünü taşıyor, bireyi değerlendirme eğilimi toplumsallığa doğru gelişiyordu.

Oyun yazarlığı alanında Schiller'in Goethe'ye üstün olduğu bir gerçektir. Bu iki Alman yazarının elli yıl sonra Fransız sahnesinde ortaya çıkacak romantik anlayışı önceden yaşadıkları söylenebilir.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ON SEKİZİNCİ YÜZYILDA FRANSA

On sekizinci yüzyıl, Fransa'da olduğu gibi, Fransız sahnesine de önemli değişiklikler getirdi.

Louis XIV'ün bıraktığı borçlar bitmek tükenmek bilmiyordu. Louis XV halkın sırtına yeni vergiler yüklemeyi giderleri kısmaya üstün tuttu. Louis XVI eskimiş, yıkılmak üzere bir zorbalık düzeni ile maliye, politika alanlarındaki reformlar arasında kararsız kaldı. Orta tabaka, ya da bourgeoisie, durmadan gelişmekte, çoğalmakta, güçlenmekteydi. Voltaire (1694-1778), Rousseau (1712-1778), Diderot (1713-1784) gibi düşünürler toplumun kötü yanlarını inceliyor, ortaya vuruyorlardı. Aydınlarla orta tabaka -alt tabakanın ilkin desteği, sonra da öncülüğüyle-1789 Fransız Devrimi'ni gerçekleştirdiler. Birkaç yıl süren özgürlüğün, bağımsızlığın, özgürlüğü kötüye kullanışın arkasından Napoleon (1769-1821), savaş, diktatörlük çıkageldi.

On sekizinci yüzyılda Fransız kumpanyalarının Alman kentlerine, Viyana'ya, Hollanda'ya, Belçika'ya, Rusya'ya doğru yayıldıkları görüldü. Paris'i tekelinde tutan iki krallık tiyatrosunda oyunculuk sanatı çok gelişti. Buna karşılık oyun yazarlığında bir düşme vardı. Diderot, Voltaire, Marmontel (1723-1799), Beaumarchais (1732-1799) gibi eleştirmen oyun yazarları kusursuz kuramlar öne sürdüler, ama içlerinden yalnız biri, Beaumarchais, kalıcı oyunlar yazabildi.

SULU GÖZ KOMEDİ

Klasik denebilecek trajedilerin yanı sıra Fransız sahnelerinde iki yeni oyun çeşidi daha gelişmekteydi. Biri comédie larmoyante, sulu göz ya da gözü yaşlı komedi. İkincisi drame bourgeois, orta tabaka yaşamanı konu alan trajediler, ya da trajedi denemeyecek ağır başlı oyunlar.

Sulu göz komediler İngiltere'nin duygulu ev yaşamı oyunların-

dan gelişmişti. Kadın acı çeker, erkek de acı çeker, ama o daha az ağlar, sonunda iş tatlıya bağlanır. Jean François Marmontel adlı, eleştirmenlik de eden bir oyun yazarı bu çeşit komedilerle büyük bir başarı sağladı. 1730'larda, 40'larda Pierre de Marivaux (1668-1763) ile Nivelle de la Chaussée gibi yazarlar da sulu göz komedilerle üne erdiler.

DRAME BOURGEOIS

Thomas Heywood'un *A Woman Killed with Kindness*'i, Lillo'nun, *The London Merchant*'ı düşünülürse *drame bourgeois*'nin yepyeni bir şey olmadığı anlaşılır. Ama bu çeşit oyunları geliştiren, halka benimseten Fransızlar olmuştu. Denis Diderot klasik trajediye karşı çıkarak *genre sérieux* (ağırbaşlı oyun) diye adlandırdığı oyun çeşidini savunmuş, 1758'de *Le Pére de famille*'yi (Aile Babası) yazmıştı. *Genre sérieux* eski anlayışa göre ne trajedi, ne de komediydi. Gene önemli bir konu seçiliyor, ama bu konu günlük yaşamdan alınıyordu. Merak, trajedi heyecanı gene vardı, ama sonuç ölüm ya da yıkım değil, mutluluktu. Oyunlar düzyazıyla yazılıyordu. Diderot'nun 1758'de oynanan *Le Pére de famille*'si de, on iki yıl sonra oynanan *Le Fils naturel*'i de (Meşru Olmayan Oğul) savunduğu anlayışın başarılı örnekleri sayılamaz.

VOLTAIRE

Ünlü Voltaire tiyatroya büyük ilgi duyardı. Oyun yazarı, tiyatro eleştirmeni, oyuncuların eğitmeni olarak dinmez bir heyecanla çalışmıştı.

1718 yılında Bastille'de tutukluyken ilk trajedisi *Oedipe*'i yazdı. Yirmi dört yaşındaydı. Klasik anlayışa bağlıydı. Sonuna kadar da öyle kaldı. Shakespeare ile Lope de Vega gibi büyük yazarların kuralları çiğnemiş olmalarına yanar, yaşadıkları çağı barbarlık çağı diye anardı. Klasik trajedi Voltaire'le sona erdi. Buna karşılık Voltaire'in oyunları büyük bir ilgi görmüştür. En iyi oyunu *Zaire* yabancı memleketlerde de pek çok kereler oynanmıştı.

1743'te *Mérope* adlı oyunun açılış gecesinde sahneye çağırılmak onuruna ulaşan ilk Fransız oyun yazarı oldu.

BEAUMARCHAIS

Molière ile Racine'den sonra Fransa'nın yetiştirdiği ilk büyük oyun yazarı Pierre de Beaumarchais'dir. Saatçi, müzikçi, maliyeci, gizli ajan, Amerikan Devrimi'ne yardım etmek amacıyla silah kaçakçısı Beaumarchais, büyük serüvenlerin insanıydı, pek az oyun yazabildi. Ama bu oyunlardan ikisi yeni bir çığırın başlangıcı oldu: *Le Barbier de Séville* (Sevil Berberi) ile *Le Mariage de Figaro* (Figaro'nun Düğünü). Sonradan Rossini ile Mozart'ın operalarına konu olarak ölümsüzleşen bu oyunlar yazıldıkları yıllarda sahneye kolayca çıkartılamamıştı. *Le Barbier de Séville*'i Comédie-Française 1772'de kabul etmiş, ama Saray sansürü oyunu üç yıl geciktirmişti. *Le Mariage de Figaro* ise 1781'den 1784'e kadar beklemek zorunda kalmıştı. Oyunların konularından çok, ikisinin de kahramanı olan berber Figaro tipi yıkıcı görülüyordu. Soylular bu berberin isyancı davranışını tehlikeli bulmuşlardı. Fransız Devrimi'nin eşiğinde, Beaumarchais'nin *Le Mariage de Figaro*'da yerdiği seyirciler oyunu çılgınca bir heyecanla karşıladılar.

OYUNCULARLA ELEŞTİRMENLER

On sekizinci yüzyıl Fransa'sının kimi yazarları oyunlarından çok, oyuncular üzerinde yarattıkları etkilerle önemliydiler. Kimi bu işi yazılarıyla, eleştirileriyle yaptı. Diderot'nun *Le Paradoxe le comédien* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) adlı yapıtı bunun en güzel örneğidir. Kimi de -Voltaire gibi- oyunculara yazıların çerçevesini aşan bir ilgi gösterdi, onları eğitti, destekledi, yükseltti.

Çağın Adrienne Lecouvreur, Rachel, Hippolyte Clairon, Marie-Françoise Dumesnil gibi kadın oyuncularını hep oyun yazarları yetiştirmişlerdi. Voltaire sahnede Lekain (Henry-Louis Kain) adını kullanan bir oyuncuyu da uzun yıllar desteklemiş, onun için küçük bir tiyatro da yaptırmıştı. Ufak tefek, çirkin, kaba sesli bir adam olan Lekain oyunculuktaki ustalığıyla bütün bu kusurlarını örterdi. Voltaire'in yaptırdığı tiyatroda altı yıl oynadıktan sonra "Comédie-Français"e geçti; bir zaman sonra da bu tiyatronun yönetmenliğine getirildi. Voltaire'in isteğine uyarak, ilk düzenli provaları o yaptırmaya giriştiği gibi, giysilerde tarihe uygunluk aramakta da ilk adımları o atmıştı.

BÜYÜK TALMA

Sahne giysilerini tarihe uydurmakta on sekizinci yüzyıl sonunun ünlü Fransız oyuncusu François Joseph Talma (1763-1826) daha da ileri gitti. 1787 yılında "Comédie-Française"de Voltaire'in Brutus'u oynanırken bu oyuncu sahneye bir Roma toga'sına sarınarak kolları, bacakları çıplak çıkmıştı. Seyirciler şaşırmış, gündelik giysilerden böylesine uzaklaşılmasını yadırgamışlardı; ama Devrim, arkasından Bonaparte günleri Talma'nın desteklenmesini sağladı.

Talma, sanat alanında olduğu gibi, politika alanında da bir devrimciydi. Gençliğinde Londra'da yaşamış, Garrick'ten doğallığın, Shakespeare'den romantikliğin tadını tatmıştı. Kendi sanatında bu iki tadı birleştirmeyi başardı. Şiir okurken ölçü yerine anlama uyması da önemli bir yenilikti.

Devrimci Talma 1789'da Bastille'in düşüşünden önce oynanan M.J. Chénier'nin cumhuriyetçi bir anlayışla yazılmış *Charles I* adlı oyununda korkunç bir coşkunlukla oynamıştı. Öyle ki "Comédie-Française" yöneticileri oyunu sahneden kaldırmak gereğini duydular. 1791'de Devrim iki devlet tiyatrosunun Paris'teki tekelciliğine son verince Talma "Comédie-Française"den ayrılarak "Théâtre de la République"i kurdu. Burada her istediğini yapabiliyordu. 1799'da Napoleon'un emriyle eski kumpanyasından da oyuncular alarak tiyatrosunun adını "Théâtre-Français"e çevirdi; böylece de "Comédie-Française"in başına geçmiş oldu.

Paris'te tekelciliğin sona ermesi Fransız tiyatrosuna pek yararlı olamadı. Kısa zamanda kentte kırk tiyatro açıldı, ama oyun yazarları yetişmedi. Halk heyecanlı melodramlar, duygulu ya da maskaraca komediler istiyordu. Napoleon 1804'te yazarları sansüre bağlayınca iş daha da kötüleşti. Trajedinin günü geçmişti. Komedi ile yerginin ise diktatörlük altında gelişmesi olacak şey değildi.

AMERİKAN TİYATROSUNUN GECİKMESİ

Amerikan Tiyatrosu devrim başarıyla sona erip Birleşik Devletler kurulduktan sonra bile uzun yıllar İngiliz etkisinden kurtulamamıştır. Aşağı yukarı 1800 yılına kadar bütün oyuncular İngi-

liz'di; Birleşik Devletler'de doğmuş bir tek tiyatro yönetmeni vardı. On sekizinci yüzyılın ortalarına kadar tiyatro yapılar yaptırılmamıştı. İlk geniş, iyi düzenlenmiş tiyatro 1794'te yaptırıldı. Bu gecikmede püriten'lerin etkisi büyüktü.

1538'de Meksika kentinde auto sacramentales'ler oynanırdı. 1606'da Fransızlar Kanada'da bir masque sahneye koydular. Bu tarihler arasında Latin Amerika'nın birçok yerinde oyunlar oynanmaktaydı. Amerikan kolonilerindeki bu oyunun 1665'te Virginia'da oynandığı biliniyor. 1750'de iki oyuncu Boston'da bir oyun vermek istedikleri zaman, Massachusetts'te her çeşit tiyatro çalışmalarını yasak eden bir yasa çıkarıldı. Bu yasa 1793'e kadar kaldırılmadı. Öbür New England kolonilerinde tiyatroya karşı yasalar yoksa da, düşmanlık öylesine büyüktü ki bir oyun için izin alınsa bile ilanlara oyun olduğu yazılmaz, "ahlak konuşmaları" denirdi. Güneyde tiyatro düşmanlığı kuzeydeki kadar güçlü değildi. Virginia ile Güney Carolina'da Cromwell Devrimi'nden kaçmış soylu aileler vardı. Bunlar İngiltere'deki yaşayışlarını sürdürmeye çalışmaktaydılar. Onun için de Londralı oyuncular daha çok güneye gelirlerdi.

New England'la karşılaştırılırsa, New York, insanları hayli karışık olan bir kentti. Bu yüzden tiyatroya ilgi göstermesi kolay oldu. On sekizinci yüzyıl başında New York'ta oyunlar oynandığı, 1709'da çıkarılan bir yasak kararından anlaşılıyor. 1733 ile 1734 yıllarında da bu kentte oyunlar oynandığını gösteren belgeler var. Ama New York'un ilk tiyatrosu olarak Thomas Kean ile Walter Murray'ın kumpanyasını anmak en doğrusudur. Bu İngiliz oyuncular 1750 yılında güneyden gelmiş, Nassau Caddesi'nde Van Dam's Tiyatrosu'nu kurarak Shakespeare, Congreve (1670-1729), Farquhar (1678-1707), Otway, Gay, Lillo, Dryden gibi yazarların oyunlarını oynamışlardı.

HALLAM'LARIN GELİŞİ

Amerika'ya gelen ilk düzenli kumpanya Londra'da William Hallam'ın kurup kardeşi Lewis Hallam'ın yönetmeliğinde Williamsburg'a gönderdiği kumpanyadır. Bu kumpanya Amerika'ya ayak bastıktan bir yıl sonra, 1753'te New York'ta geldi. Thomas Kean ile Walter Murray'ın iki yıl kullandıkları Nassau Caddesi'ndeki

tiyatro işe yaramaz haldeydi. Lewis Hallam hemen onu yıktırıp yerine yeni bir tiyatro yaptırdı. Repertuvarlarındaki yirmi dört oyunla New York'tan başka, Philadelphia, Charleston, Jamaica'da da ilgi gören bu oyuncular aslında İngiltere sahnelerinde barınamamış kimselerdi. Lewis Hallam West Indies'de ölünce kumpanya David Douglass'ın yönetmenliğinde New York'a geri döndü. Bir zaman sonra da kumpanyanın başına Lewis Hallam Jr. (1740-1808) geçti. Douglass atılgan bir kimseydi; 1758'de Cruger'e Wharf'ta, üç yıl sonra da Chapel Caddesi'ndeki iki tiyatro daha yaptırdı; 1766'da Philadelphia'da Soutwark Tiyatrosu'nu, ertesi yıl ise New York'ta John Street Tiyatrosu'nu açtı.

DEVRİMDEN SONRA

Devrim yaklaşırken tiyatroya karşı yeni bir düşmanlığın başladığı görüldü; çünkü aşağı yukarı bütün oyuncular İngiliz'di. Stamp Act'ın (Damga Vergisi Yasası) çıkarıldığı haberi New York'a ulaşınca, 1766 yılında, korkunç bir öfkeyle ayaklanan halk Chapel Caddesi'ndeki tiyatroyu darmadağın etti. Douglass gerçi kumpanyanın adını "The Company of London Comedians"dan "The American Company of Comedians"a çevirmişti, ama halk böyle şeylerle yatıştırılamayacak kadar öfkeliydi. 1770'te kimi koloniler oyunları bütünüyle yasak ettiler. Silahlı çatışmalar başlayınca İngiliz oyuncuların Amerika'dan ayrıldıkları görüldü.

Devrim sırasında askerlerin oynadıkları amatörce oyunlarla yetinildi. New York İngilizlerin elindeyken oradaki tiyatrolarda da İngiliz askerler oynadılar. 1778'de Birleşik Devletler askerlerinin tiyatroyla uğraşmaları yasak edildi; yalnızca memleketlerini savunmayı düşünmeleri, başka şeylere zaman harcamamaları istendi. Gene de arada bir oyunlar oynanmasının önüne geçilemedi.

1783 Barışı'ndan sonra İngiliz oyuncular yeniden Amerika'ya gelmeye başladılar. Püriten'lerin düşmanlığına, vatanseverlerin düşmanlığı da katıldığı için, tutunmaları hiç de kolay olmadı. Önce konferanslar, ahlak konuşmaları derken John Street Tiyatrosu'nda açıkça oyunlar oynamaya girişti. Çevresine John Henry, John Hodgkinson, Joseph Jefferson, Thomas Wignell gibi usta oyuncular toplayarak kumpanyasını iyice güçlendirdi.

OYUN YAZARLARI

On sekizinci yüzyılda Amerika'nın önemli denebilecek oyun yazarları yoktu. 1758'de Thomas Godfrey Jr. *The Prince of Parthia* adlı bir trajedi yazdı. Dokuz yıl sonra Philadelphia'da oynanan bu trajedi profesyonellerin sahneye koydukları ilk Amerikan oyunudur. 1766 yılında Major Robert Rogers Kızılderilileri konu alan *Ponteach* adlı bir trajedi yayımladı, ama bu oyun oynanmadı. 1787'de Hallam Kumpanyası'nın oynadığı *The School for Scandal*'dan esinlenen Royall Tyler (1757-1826) *The Contrast* (Karşıtlık) adlı komediyi yazdı. Bu oyunun kazandığı başarı yazarını değilse de başka bir sanatçıyı harekete geçirdi. Londra'da üç yıl resim öğrenimi görmüş olan William Dunlap (1766-1839) oyun yazarlığına başladı; uyarlamalarını da sayarsak altmıştan fazla oyun yazdı. Dunlap bir yazar olarak katıldığı Hallam Kumpanyası'nda bir zaman sonra başlıca yönetmen durumuna yükseldi.

YENİ TİYATROLAR

1760'tan sonra Charleston, Baltimore, Philadelphia kentlerinde yeni tiyatrolar yaptırılmaya başlandı. Boston kentinde bile New Exhibition Room (Yeni Sergi Evi) adıyla bir tiyatro yaptırıldı. 1792'de açılan bu tiyatro altı ay sonra, oyun oynamayı yasak eden eski bir yasanın hatırlanmasıyla kapatıldıysa da, ertesi yıl yasa kaldırıldı. Bunun üzerine zengin bir Bostonlu, ünlü mimar Charles Bulfinch'e Federal Street Tiyatrosu'nu yaptırdı. İki yıl sonra da gene Boston'da ikinci bir tiyatro, Haymarket açıldı.

1791'de Hallam'dan ayrılan Thomas Wignell adlı çok sevilen bir komedi oyuncusu sermaye bulup Philadelphia'da bir tiyatro yaptırdı, kumpanyası için İngiltere'ye kadar gidip oyuncular getirdi. Chestnut Street Tiyatrosu diye anılan bu tiyatro 1794'te açıldı; Amerika'nın ilk iyi düzenlenmiş tiyatro yapısı oldu.

ALMANYA'NIN ÜSTÜNLÜĞÜ

On sekizinci yüzyıl sonunda Beaumarchais ile Goldsmith ölmüşlerdi; Sheridan politikaya gömülmüştü. İngiltere gibi, Fransa'nın da umut veren genç oyun yazarları yoktu; her iki memleket-

te de tiyatrolar oyuncuların gücüyle yürütülüyordu. Amerika tiyatrolarını yeni kuruyor, oyuncularını İngiltere'den getiriyordu; umut veren oyun yazarları da yetiştirememişti. 1800 yılı yalnızca Almanya'da üstünlükler bulabildi. İngiltere'ye, Fransa'ya göre çok geç gelişmiş olan Alman tiyatrosu on dokuzuncu yüzyıla Schiller, Goethe, Kleist gibi yazarlarla, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) gibi bir Shakespeare çevirmeniyle girdi.

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DOĞU TİYATROSU

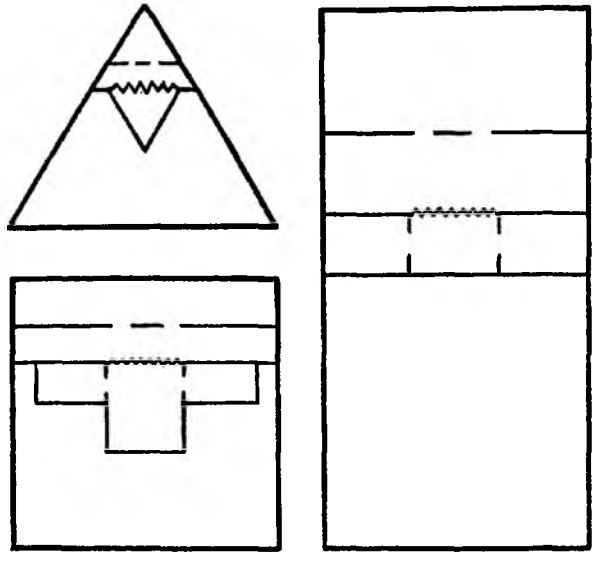
On yedinci, on sekizinci yüzyıllarda Avrupalı tüccarlar Doğuya yönelmeye, oradan getirdikleri malları Batı dünyasında modalaştırmaya başlamışlardı. 1770'lerde kültürlü Avrupalılar Doğu Sanatı'nın güzellikleri arkasında koşarlarken, Ombres Chinoises diye anılan gölge oyunları Versailles ile Londra'da kesin başarılar sağlamaktaydı. Ama Avrupa, 1860'a kadar, Doğu tiyatrosu olarak başka bir şey seyredemedi. 1860'ta Napoleon III'ü eğlendirmek üzere bir Çin kumpanyası Paris'e geldi.

Ombres Chinoises Avrupa için değişik, cici, oyalayıcı bir şeydi, bir karşılaştırma yapılmadan benimseniyordu; ama tiyatro öyle değil. Batı dünyasının alışmış olduğu bir tiyatro vardı, bu yüzden de Hint, Çin, Japon tiyatroları yadırganacak şeylerdi.

Aradaki ayrılığı belirtirken, Doğu tiyatrosunun gerçekçi olmadığını söylemek yetmez. Shakespeare'in, Maeterlinck'in oyunları da gerçekçi değildir. Düğüm şurada: Hamlet ya da Mavi Kuş bildiğimiz gerçeğin bir düş dünyasına yükseltilmesiyle yaratılmış oyunlar. Sonra expressionist oyunlarda gerçekten uzaklaşma çoğunca gerçeği daha sahneye yatkın hale getirmek, daha güçlendirmek amacını güder. Batı'nın gerçekten uzaklaşışında gerçeği değerlendirme isteği sezilir. Hindistan, Tibet, Çin, Japon tiyatrolarında ise yüzyıllardır gerçeği başka bir dile çevirmek, bütünüyle değişik bir biçime sokmak amacı güdülmüştür. Tam anlamıyla sembolik bir tiyatro. Konuşmalar, hareketler, dekor, makyaj ya da maske, her şey gerçekten uzaklaştırılır. Bir masa dağ yerine geçer, bir yelpaze sırasında hançer, sırasında mektup oluverir.

HİNT TİYATROSU

Asya memleketleri arasında dinsel törenlerden tiyatroya en çabuk geçen memleket Hindistan olmuştur. Yazılı oyunlar, profesyonel oyuncular, tiyatro yapıları orada başka yerlerden önce geliş-



ÜÇ ESKİ HİNT TİYATROSU. Üçüncü yüzyılda Bharata'nın Hint tiyatrosu üzerine yazdıklarına dayanarak çağdaş bilginler üç çeşit tiyatro yapısından söz ediyorlar. İlk Hint tiyatroları üçgen biçimindeymiş; sonra kare biçimini, en sonra da dikdörtgen biçimini almışlar.
Bütün bu tiyatrolarda bir ön sahne, bir arka sahne, arka sahneye iki kapıyla bağlı bir soyunma yeri var.

miştir. Daha İsa doğmadan Hindistan Sarayının klasik tiyatrosunda oyunlar oynanmaktaydı. Bharata adını kullanan bir yazarın o eski tiyatroyu, oyun çeşitlerini anlatan kitabı Hint tiyatrosu üzerine en eski belgedir. Ayrıca, elimizde klasik oyunların yazmaları da var. İ.S. 100'lerde Budizm propagandası yapan bir yazarın oyunlarından parçalar, sonraki yüzyıllarda yazılmış birçok oyun günümüze ulaşmıştır.

Gupta İmparatorları çağında (İ.S. 320-480) yaşamış olan iki oyun yazarı klasik Hint tiyatrosunun en büyük sanatçıları diye anılırlar; biri Kalidasa, öbürü Kral Shudraka. Kalidasa'nın üç oyununu biliyoruz; bunlardan biri, Shakuntala Almancaya çevrildiği zaman Goethe hayranlığını belirtmekten kendini alamamıştı, bu oyun Almanya'da sık sık oynanır. Kral Shudraka'nın -belki de kra-

lın Saray şairi seçtiği kimsenin- yazmış olduğu *Vasantasena* adlı oyun da Avrupa'da oynanmıştır. 1920'de New York'ta *The Little Clay Cart* (Küçük Balçık Arabası) adıyla sahneye konan bu oyun büyük bir başarı sağlamıştı.

Klasik oyunlar Saray için yazılıyor, Saray tiyatrolarında oynanıyordu. Sahnede önemli kişiler, krallar, soylular, prensler, şairler, günlük yaşamlarında kullandıkları Sanskrit diliyle konuşuyorlardı. Öbür kişiler halkın konuştuğu Prakrit dilini kullanıyorlardı. Kadınların dili yalnız Prakrit idi; soylu bir kadın ya da bir prenses canlandırılırken bile Sanskrit dili kullanılmazdı. Oyunlarda düzyazının yanı sıra ölçülü parçalar, şarkılar da yer alırdı. Hint yazarları çoğu konularını eski tarih kitaplarında seçerlerdi; Mahabharata ile Ramayana adlı kitaplardan. Zaman zaman konularını, kişilerini yaşamdan aldıkları da olurdu. Çoğu oyun kişileri kalıplaşmış tiplerdi; ama kimi oyunlarda benzerlerinden iyice ayrılan, "kişi" niteliği gösteren tipler de bulunurdu.

Hint yazarlarının pek çok yasakları vardı. Sahnede kötü hareketler yapılmaz, zor kullanılmazdı; uyumak, yemek yemek, öpüşmek, ısırmak, kaşınmak yasaktı. Kötü bitiriş yapılamazdı. Trajedilerde kahramanlar sonuna kadar üzülür, ezilir, ama sonunda mutluluğa ererlerdi. Saray için yazan çoğu Hint oyun yazarları geleneklerin getirdiği bu yasaklara uymuşlardır.

SARAY TİYATROLARI

Sarayda oynanan oyunların geliştirdiği Saray tiyatroları üzerine de Bharata'nın kitabında önemli bilgiler verilmiştir. Zaman zaman çeşitli saray salonlarında gelip geçici sahneler kurarak oyunlar oynandığı anlaşılıyor. Ama kralların, soyluların özel tiyatro yapıları yaptırdıklarını gösteren belgeler de var. Bu tiyatroların kimi üçgen, kimi kare, kimi dikdörtgen biçiminde. Hepsi iki sahneli: Önde asıl sahne, arkasında daha geniş ikinci bir sahne. Ön sahnenin iki yanındaki kanatlar, ya da odalar oyuncuları saklıyor. Gene bu odalar arka sahnenin iki yanlarını da, seyircilerin görüş açısını keserek, oyunculara saklanacak yer haline getiriyor. Sonradan ön sahne ile arka sahne arasına bir perde yerleştirildiği anlaşılıyor, ama bu perde Bharata zamanında yok herhalde. İç sahnenin arka

duvarındaki iki kapı ise bir soyunma odasına açılıyor.

Görüldüğü gibi, Hint Saray sahnesinin çok basit, rahat bir düzeni var. Kimi özellikleri insana Shakespeare sahnesini hatırlatıyor. Hint tiyatrosunun daha sonraki Çin, Japon tiyatrolarına önemli benzerlikleri bulunduğunu ilerde göreceğiz. Şimdilik benzemeyen yanlarını belirtelim: Hint tiyatrosunda makyaj daha az aşırı, pozlar daha az yapmacıklıydı. Kadın rollerini kadınlar oynardı; Çin'de, Japonya'da ise yüzyıllarca kadınların sahneye çıkmasına izin verilmemiştir.

HİNDİSTAN'DA ÇAĞDAŞ TİYATRO

İngilizlerin gelişiyle klasik Saray oyunları sona erdi, ama köylerde gelişen bir çeşit Ortaçağ mystery, morality oyunu vardı ki ona son verilemedi. Günümüze kadar gelen bu oyunlar arasında İngiliz etkileri taşıyanların, ya da o etkilere başkaldıranların da yer aldığı görülüyor.

İngilizlerle birlikte ülkeye Avrupa tiyatroları da geldi. 1870'te, Kalküta'da, yerli oyuncular Shakespeare'i, gerçekçi Avrupa oyunlarını Bengali diline çevirip oynamaya başladılar. Bir yandan da Shakuntala'yı, daha başka klasik Hint oyunlarını yeniden ele alıp çağdaş sahneye uyguladılar. Hindistan'ın toplumsal sıkıntılarını ortaya vuran yeni oyunlar yazıldı. Rabindranath Tagore (1861-1941), Bijon Bhattacharya gibi yazarların yapıtları sahneye kondu. Bombay'da tiyatronun İngiliz etkisinden sıyrıldığı bir sırada yazılan oyunlardan bazıları devrimciliği savundukları için yasak edildi. Bunun üzerine yazarlar düşçülüğe, komediye saptılar, alaya, yergiye yöneldiler. Mama Varerkar adlı yazar yerli konuları Batılı bir anlayışla işleyerek toplumcu köy tiyatrosunu canlandırmak isteyen bir hareketin öncüsü oldu.

GÖLGE OYUNU

Doğudaki tiyatro çeşitlerinden biri olan gölge oyununun başlangıcını da Hindistan'da bulabiliriz. Deriden, tenekeden ya da mukavvadan kesilmiş biçimlerin arkada ışık yakılarak bir perdeye tutulmasıyla oynatılan bu oyunların en eski örnekleri Hindistan'dadır. Konularını Ramayana destanından alırlar. Gölge oyunu

Hindistan'dan hem batıya, hem de doğuya doğru yayılmıştı. Arabistan, Suriye, Türkiye, Kuzey Afrika, Yunanistan, Siam, Burma, Kamboçya gibi memleketlerde gölge oyunlarının çok eski bir geçmişi vardır. Cava'da gölge oyunlarının yanı sıra, kukla oyunları oynatılırdı. Ayrıca, bu memlekette oyuncuların kuklalar gibi hareket ederek oynadıkları danslı oyunlar da çok sevilirdi. Burma ve Kamboçya'da olduğu gibi, Cava'daki oyunların konuları da çoğunca Hint kaynaklarından alınmaydı. Onuncu yüzyılda Çinliler gölge oyununu geliştirdi. Işığı yarı yarıya geçiren ince derilerden kesilen biçimler yer yer boyanmaya, renklendirilmeye başlandı. Batı dünyası gölge oyununu Çin yoluyla, "Ombres Chinoises" olarak tanımıştır.

KLASİK ÇİN TİYATROSU

İki bin yıl önce, Çin'in, tiyatrosunu anlatacak bir Bharata'sı yoktu. Ama Çin'de, Hindistan'daki gibi, anlatılmaya değecek bir tiyatro da yoktu. İsa'nın doğuşundan çok önce -belki iki bin yıl önce- dinsel danslar, pandomimler yaygınmış Çin'de, öyle deniyor. İ.S. 220'lerde tanrıları, hayvanları canlandıran maskeli oyunlar oynanırmış; ama o günlerden kalma resimlerde yalnızca, müzikçileri, dansçıları, güreşçileri görüyoruz. Hindistan'da Shakuntala ile Vasantasena gibi yüce oyunlar yazılırken, Çin'deki tiyatronun durumunu bildiren herhangi bir belge yok elimizde. İ.S. 500'lerde tarihsel oyunlar yeni başlıyor. Tiyatronun önem kazanması için ise iki yüz elli yıl daha beklemek gerekiyor. 750 yılına doğru bir imparator ilk Saray sahnesini kuruyor, ilk tiyatro okulunu (Armut Bahçesi) açıyor.

Çin Tiyatrosu'nun önemi arttıkça, oyunların sayısı arttı; ama nitelik bakımından bir yükselme olmadı. On üçüncü yüzyıla kadar seçkin yazarlar tiyatroya yakınlık göstermediler. Moğolların gelişinden sonra oyun yazarlığı birden önem kazandı. Daha önce devlet kapılarında iş arayan sanatçılar tiyatro alanına saptılar. Konular, konuşmalar geliştirildi, şiir gücü yükseltildi, kişiler yeni bir anlayışla işlenmeye başlandı. Zamanla tarihten, menkıbelerden günlük hayata geçildi. Kimi oyunlar Batı dünyasının ilgisini çekecek, yirminci yüzyıla kalabilecek kadar köklü bir insan anlayışına,

şiir gücüne ulaştı. Ama yedi yüz yıl boyunca Çinli oyun yazarlarının hep bu yüksekliği tutturduğu sanılmamalı. Pek çok mutlu bitirim melodramı, kaba komediler, farslar da yazılmıştı.

DEKOR YERİNE SEMBOLLER

İlk Çin oyunlarında Hint konularından, kişilerinden ne dereceye kadar yararlanıldığını bilmiyoruz. Ama Çin tiyatrosu, gerek sahnesi, gerek oyun anlayışıyla Hint tiyatrosuna çok benziyor. Klasik Çin sahnesi de, eski Hint tiyatrolarındaki ön sahne gibi, seyircilerin içine doğru uzanmakta. Sahne dekorsuz. Arkada duvar yerine perde var, ama perdede gene Hint sahnesindeki gibi iki giriş yeri bırakılmış. Perdenin arkasında oyuncular sıra bekliyor, soyunup giyiniyorlar. Oyuncuların anlamı kesinlikle bilinen sembolik hareketleri var. Hintli oyuncu sahnede geyik kovalıyor; Çinli oyuncu da yerdeki bir çemberin içine girmek ya da çıkmakla bir yerden başka bir yere gidiveriyor. Hintlinin yüzünü boyayışından doğduğu yer, ya da bağlı olduğu sınıf anlaşılıyor; Çinlinin yüzünü boyayışı ise kişiliğini ortaya vuruyor. Beyaza boyanmış bir yüz kötülüğü, kalleşliği; kırmızı bir yüz yiğitliği; mavi bir yüz acıma bilmezliği, zalimliği belirtiyor. Bütün renklerin böyle kesin anlamları bulunması Çin oyunlarında kalıplaşmış tiplere çok yer verildiğini gösterir.

Çin tiyatrosunun bu alanda Hint tiyatrosundan daha ileri gittiği, oynayış bakımından da daha soyut, daha sembolik olduğu anlaşılıyor. Üstlerine tekerlek çizilmiş iki sarı bayrak bir araba, üstlerinde dalgalı çizgiler bulunan bayraklar ise bir ırmak, ya da denizdir. Bu bayrakları sahne eşyalarına bakan kimse ile yardımcıları tutarlar; giydikleri kara giysiler sahnede görünmediklerini anlatır. Masalar, iskemlelerle tapınaklar, köprüler, gemiler, saraylar canlandırılır. Birisi öldü mü yüzüne kırmızı bir bayrak tutulur; ölen kalkıp yürüyerek sahneden çıkar; onun kesik kafası olarak yere kırmızı bir torba atılır.

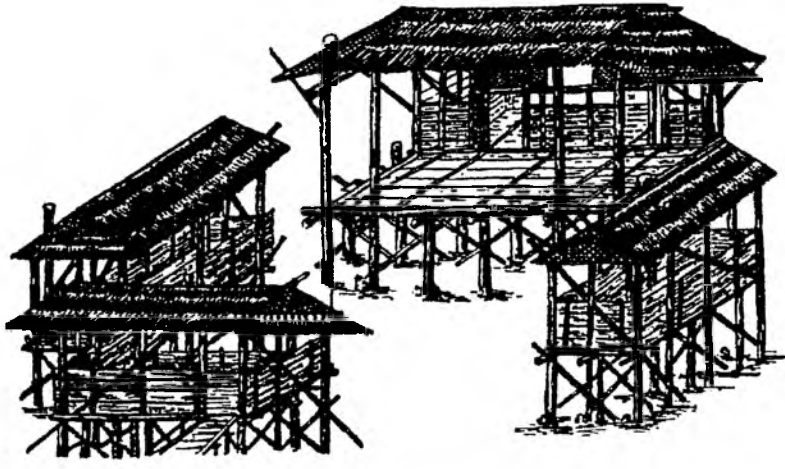
Görüldüğü gibi, bütün bunlar Batı tiyatrosuna alışmış kimselerin yadırgayacağı, saçma bulacağı şeyler; ama çağımızda kimi Batılı oyun yazarlarının Doğu tiyatrosundan etkilenerek bu yönde birtakım denemelere giriştikleri de bir gerçek.

ÇİN'DE TİYATRO YAPILARI

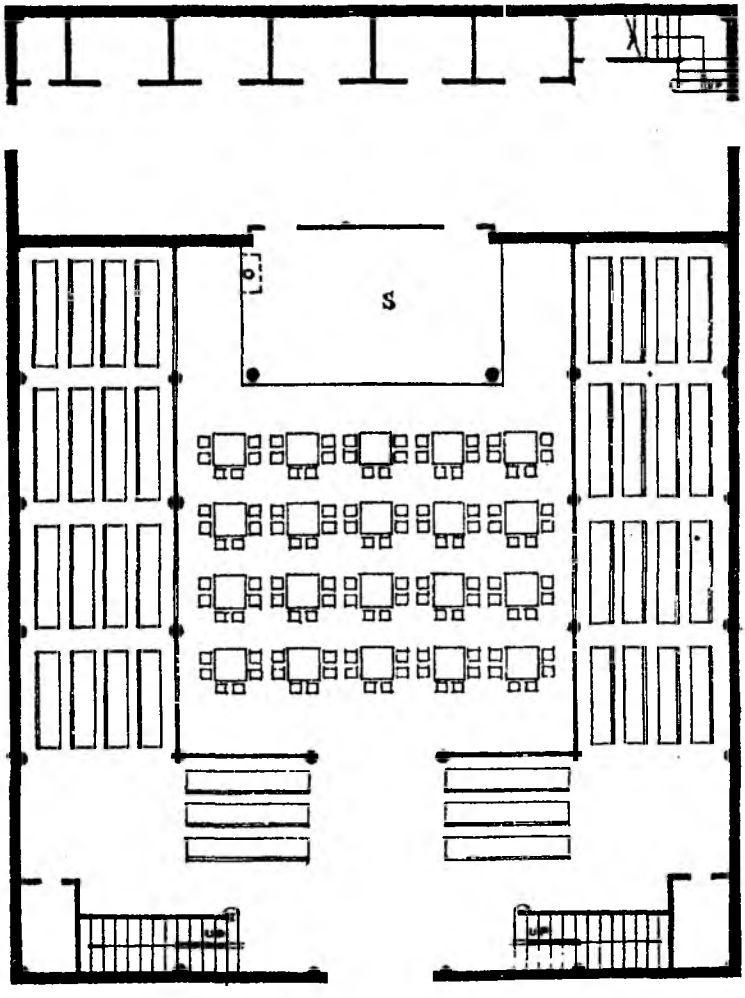
İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Çin'e giden Batılılar oyunları olduğu kadar, tiyatroları da yadırgıyorlardı.

Köylerde gezici kumpanyaların bambu ile hasır kullanarak yaptıkları üstü açık tiyatrolar, çoğu ayakta durmak şartıyla, bin seyirci alırdı. Oynanacak oyun dinle ilgiliyse tapınak avluları da tiyatro olarak kullanılabilirdi. Seyircilerden para toplanmazdı, oyuncuların ücretini ya varlıklı bir kimse, ya da tiyatrolara abone olan halk öderdi. Kumpanyalar Çin'in ırmaklarında yelkenlilerle dolaşırlardı.

Kentlerdeki ilk yerli tiyatrolara "çayevi" adı verilmişti; seyirciler oyun oynanırken çay içer, oyuna değil de çaya para öderlerdi. Yirminci yüzyıl başında Batı örneklerine daha yakın tiyatrolar yaptırılmaya başlandı. Seyirciler bu tiyatrolara girerken kapıda belli bir para ödüyorlar, ama içerde gene çay içiyor, şekerleme yiyor, konuşuyor, kâğıt oynuyor, istedikleri zaman dışarı çıkıyor, istedikleri zaman içeri giriyorlardı. Birbirine konuları ya da kişileriyle bağlı olan oyunların arka arkaya oynanması kimi zaman sekiz saat sürerdi.



HASIR TİYATROLAR. Çin'de gezici kumpanyalar için bambu ile hasır kullanılarak yapılan açıkhava tiyatroları.
Bir yanda büyük bir sahne, öbür yanlarda varlıklı kişilerin oturacağı balkonlar, ortada seyirci çoğunluğunun ayakta, oyunu seyredecekleri geniş bir alan.



ÇAYEVİ TİYATROSU. 1200 yıl kadar önce Çinliler tiyatrolarına "Çayevi" derlerdi.
Yukarıdaki planda bir Çayevi'nin ilk katı görülüyor.
"S" sahne, "O" orkestranın yeri.
Varlıklı seyirciler masaların bulunduğu yerde oturup çay içerlerdi.
Öbür seyirciler kenarlardaki sıralara otururlardı,
ikinci katta kadınlar için localar bulunurdu.

ARMUT BAHÇESİ ÖĞRENCİLERİ

Armut Bahçesi çoktan tarihe karıştığı halde, bugün bile "Armut Bahçesi Öğrencileri" diye anılan Çinli oyuncular çok sıkı bir öğrenimden geçirilirler. Oyunculuğa çocukluktan başlar, pandomim, el hareketleri, beden eğitimi, ses dersleri alırlar. İyi öğrenim görmüş bir oyuncu yüz ile iki yüz arasında rolün hem sözlerini, hem oynanışını, hem de makyajını bilir. Bunların aşağı yukarı hepsi genel tiplerdir: Savaş kahramanı; savaş kaçağı; ağırbaşlı, yaşlı adam; genç âşık; ahlaksız adam; soytarı; dürüst kadın; hoppa kız; gülünç, yaşlı kadın - daha bir sürü tip.

Armut Bahçesi kurulduğu zaman erkeklerle birlikte kadın oyuncular da yetiştirilirdi. On sekizinci yüzyılda bir imparator bir kadın oyuncu ile evlendikten sonra kadınların sahneye çıkmasının yasak edildiği sanılıyor. Kadm oyuncular ancak yirminci yüzyılda yeniden sahneye çıkmaya başladılar. Mei Lanfang adlı bir erkek oyuncu kadın rollerindeki başarısıyla, yalnız Çin'de değil, Avrupa'da, Amerika'da da ün sağlamıştı.

Çin tiyatrosuna tarihe uygun giysi anlayışını yerleştiren bu oyuncu dünya çapındaki ününün yardımıyla, memleketinin insanlarına oyunculuğun önemini kabul ettirmiş, altı yüzyıl aşağılanan, toplum dışı sayılan "oyuncu"ya Çin'de gereken değerin verilmesine yol açmıştı.

BATI ETKİLERİ

Batı etkileriyle birlikte amatör oyuncular ortaya çıktı. 1880'lerde soylular özel olarak oyunlar oynamaya merak sardılar. Arkasından zengin tüccarlar da bu yola saptı. Ama oyunlar gene eski anlayışa uygun şeylerdi. Batı oyunlarını Batılılar gibi oynamak isteği 1915'te alevlendi. Önce amatörler başarısız denemeler yaptılar, sonra profesyoneller işi ele alınca başarıya erildi.

Çağdaş Çin yaşamı üzerine gerçekçi yapıtlar yazan yerli oyun yazarları yetişti. Bir yandan da eski oyunlar yeniden ele alınmakta, gelenekleşmiş halk tiyatrosu bir düzene sokulmaya çalışılmaktaydı. Bugün Çin'de 200 kadar tiyatro kumpanyası bulunduğu söyleniyor.

JAPON SANATININ AYRILIĞI

Bir ada halkı olan Japonlar, Hindistan'da çok erken başlayıp Çin'e, Kore'ye yayılan kültürden ayrı kalmışlardı. Yazı sanatı üçüncü yüzyıldan altıncı yüzyıla doğru, Kore aracılığıyla gelen Çin etkileri altında gelişti; müziğin gelişmesi beşinci yüzyıla, sanat ile mimarlığın gelişmesi yedinci yüzyıla kadar gecikti. Tiyatro da Kore ile Çin'den etkiler aldı, ama hem daha az, hem de daha geç Japon tiyatrosunun gelişmesinde rolü olan Gigaku, Bugaku, Sangaku gibi pandomimli danslar da dışarıdan gelmeydi.

Ama Japonlar basit taklitçiler olarak görülmemeli. Başkalarından aldıkları şeyleri eşsiz bir güçle ayıklamış, inceltmiş, arıtmışlardır. Bu incelik Japonların yaşayışlarında vardır, ulusal özellikleridir. Noh oyunları, Bunraku kuklaları tiyatroda incelik örneği diye gösterilebilir.

NOH OYUNLARI

Bolluk, bereket törenlerinin, Tanrıça Ozume'nin şarkılı, danslı soyunuş mitinin yanı sıra, Japonya'da ilk tiyatronun çekirdeği olarak Bugaku ile gene Asya'dan gelen öbür pandomimli dansları anmak gerekir.

Yükseltilmiş, dört köşe bir sahnede müzik eşliğiyle dans edenler çoğu zaman yüzlerine maske takarlardı. Bu danslar Saray ile dinsel çevreler için düzenlenirdi. İkinci Dünya Savaşı'na kadar tam bin yıl İmparatorlar Bugaku dansçılarını korumuşlardır.

Japonya'da ilk tiyatro çeşidi bu gibi danslardan doğdu. On beşinci yüzyıl başlarında Kanami adlı bir din adamı ile oğlu Zeami, Noh oyunlarının günümüze kadar değişmeyen özelliklerini geliştirdiler. Noh oyunları bir tapınak avlusunda başlamıştı; orada halka da oynanabilirdi; ama bir zaman sonra tiyatro bir general sarayına taşındı. Kanami ile Zeami sarayda belli bir tiyatro, bir sahne biçimi yarattılar; ondan sonra da soyluların, varlıklı kişilerin evlerinde Noh oyunları seçkin seyircilerin eğlencesi haline geldi.

Sayıları iki yüz elliye yaklaşan Noh oyunlarının pek çoğunu Kanami ile oğlu yazmışlardı. Aşağı yukarı hepsi uzunca tek perdelik oyunlardır. Dilin eskiliği, konuşmalarda seslerin acayip tek-

düzeliği yüzünden, seyircilerin ellerinde yazılısı olmadan bu oyunları izleyebilmeleri çok güçtü. Çoğunun konuları tarihsel, dinsel olaylardan alınmaydı; hem Japon, hem de Çin kaynaklarından. Ayrıca, Budist felsefesini savunan oyunlar da vardı.

KYOGEN

Noh oyunlarının dinsel, acı yaratan havasını dağıtmak amacıyla geliştirilmiş oyunlara Kyogen denirdi. Bu kısa, ama çok gülünç oyunlar iki ya da üç kişi arasında geçerdi. Ya on beşinci yüzyıl köylülerinin boş inançlarıyla, ya derebeylerin gösterişçiliğiyle alay edilir; ya da bir adamın bir sivrisinekle güreşmesi gibi gülünç pandomimlere yer verilirdi. Bir Noh tiyatrosunda altı ile sekiz saat süren program boyunca beş, altı, ya da yedi Noh oyunu oynanır, bunların arasına en az iki, en çok dört Kyogen serpiştirilirdi. Yirminci yüzyıldaki daha kısa programlarda çoğu zaman iki ya da üç Noh bir Kyogen oynanıyor.

NOH SAHNESİ

Noh oyunlarının oynanışı da Batılıların yadırgayacağı özelliklerle doludur. Kadın rollerini erkekler oynar. İmparator, prens rollerine ise çocuklar çıkar. Oyuncuların hareketleri son derece cansızdır. Dansları ağır hareketlerle pozlar almaktır. Birkaç adım atmak bir yolculuğun sona erdiğini belirtir; elini hafifçe dizine vuran oyuncunun heyecanlandığı anlaşılır. "Baş oyuncu" ile yanındakiler çoğunca maskelidirler; yaşlı adam, genç kadın, vahşi hayvanlar, generallerin görüntüleri, öbür dünyadan cinler, hepsi maskelerinden belli olur. Önce suçsuz bir adam olarak sahneye çıkan oyuncu, az sonra cin maskesiyle sahnede görünebilir. "İkinci oyuncu" maskesizdir, zaman zaman durup öbür oyuncuları bir seyirci gibi seyreder. Oyuncuların adlarını bildirmek, geçmişlerini anlatmak için belli yerleri vardır. Bütün giysiler güzeldir, eski tarzdır, bir bahçıvanın, ya da dilencinin giysisi bile yalnız biçimiyle öbürlerinden ayrılır. Sahne eşyalarını karalar giyinmiş bir uşak getirip götürür. Dört direk üstüne yerleştirilen sazdan yapılmış dam, kulübe yerine geçer. Oyuncuların ellerinde gerçek eşyalar bulunur, ama bir yelpazenin hançer ya da tepsi olarak kullanılması da yadırganmaz.



GÜNÜMÜZDE BİR NOH SAHNESİ.
Eskiden seyirciler yerde otururdu; oturdukları alanın üstü açıktı. Yalnızca çatının sahnesi olurdu. Sonradan Noh tiyatroları kapalı yerlerde yapılmaya başlandıysa da sahnenin üstündeki çatı kaldırılmadı.

Başlangıçta Noh sahnesi bir tapınak avlusuna kurulmuştu. Sonradan kapalı yerlere kurulmaya başlandı; ama sahnenin üstünü örten, tapınak avlusu günlerinden kalma çatı olduğu gibi bırakıldı.

Sahnedeki oyun alanının eni aşağı yukarı altı metre, derinliği ise dokuz metredir. Arkada, sahnenin seyircilere göre solunda, iki yanı parmaklıklı, on beş metre uzunluğunda bir giriş çıkış yolu vardır. Gidip perdeli bir kapıya dayanır. Bütün oyuncular bu kapıdan girip çıkarlar. Koro ile müzikçiler sahnenin sağındaki küçük kapıyı kullanırlar. Dört müzikçi ile karalar giyinmiş uşak sahnenin arkasında yer alırlar. Sahneleri anlatan, hareketleri açıklayan altı ile on kişilik koro ise sahnenin sağındaki çıkıntıda oturur. Sahne ile giriş çıkış yolunun çevresinde, yerlere çakıl taşları serpilmiştir. Sahnenin önüne birkaç basamaklık bir merdiven dayanmıştır, ama oyuncular bu merdiveni hiç kullanmazlar. Oyun alanının arkasındaki duvarda biçimlendirilmiş bir çam ağacı resmi bulunur. Giriş çıkış yolunun iki yanına ise aralıklı olarak üçer gerçek ağaç yerleştirilmiştir.

İmparatorların generalleri ortadan kalktıktan sonra, halk için de Noh tiyatroları yaptırılmaya başlanmıştı. İkinci Dünya Savaşı'ndan önce yalnız Tokyo'da halka açık on sekiz Noh tiyatrosu vardı.

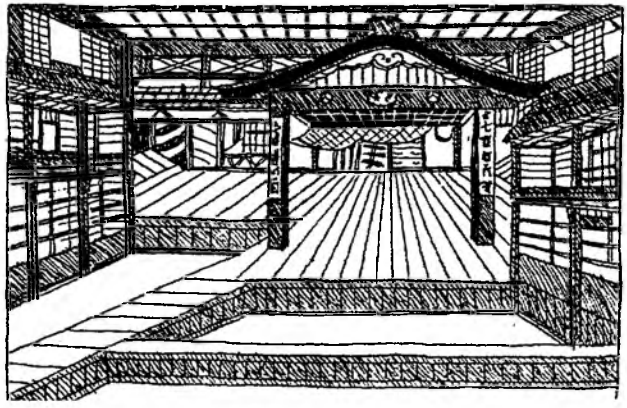
JAPON KUKLA TİYATROSU

Batılıların kukla tiyatrosu dedikleri Bunraku Japonya'da geç gelişti. Dokuzuncu yüzyılda yabancı kuklacılar Japonya'ya gelip oyunlar vermişlerdi. Yedi yüzyıl sonra bir kuklacı ile bir müzikçi birleşerek Japon kukla tiyatrosunun, Bunraku'nun temellerini attılar. Müzikçi, samisen (üç telli bir çeşit gitar) denilen çalgının eşliğiyle eski Japon öykülerini anlatan bir joruri sanatçısıydı. Böylece kukla oyunlarına konuşma ile müzik girmiş oluyordu. 1685'te, Osaka'da üç kişi birleşip bir kukla tiyatrosu kurdular. Biri usta bir kuklacıydı; biri o günlerin en iyi joruri şarkıcısıydı; biri de oyun yazarlığı eden bir din adamıydı. Chikamatsu (1653?-1724) adlı bu yazara günümüzde "Japonya'nın Shakespeare'i" deniyor.

Önceleri kuklalar basitti. Bir kuklayı bir kişi, en çok iki kişi oynatabilirdi. 1730'dan sonra kuklalar iyice gelişti, gözleri, kaşları, kulakları, ağızları, mideleri, teker teker parmakları bile oynamaya başladı; boyları bir metreyi buldu. Böylece bir kuklayı birkaç kişinin oynatması gerekti. Her kuklanın baş oynatıcısı gösterişli bir on sekizinci yüzyıl giysisi içindedir. Yardımcıların giysileri karadır.

On sekizinci yüzyılda Bunraku Japonya'da en sevilen tiyatro türüydü, gene de Bunraku tiyatrolarının sayısı, hiçbir zaman on ikiyi geçememiş, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraysa bir tek kukla tiyatrosu kalmıştır. Kuklalar, arkasında oyuna uygun bir dekor bulunan geniş bir sahnede oynatılır, sahnenin sağında beş ya da altı müzikçi, gene beş ya da altı kişilik bir koro, bir de anlatıcı oturur, bu anlatıcı hem kuklalar adına konuşur, hem de sahneleri hareketleri anlatırdı.

Chikamatsu'nun kuklalar için yazdığı oyunların çoğu konularını tarihten alırdı; ama en güzel yapıtları çağının insanlarını anlatmak için yazdıklarıdır. Çağdaş olaylarla ilgili oyunlar yazan ilk sanatçı Chikamatsu olmuştur.



ON YEDİNCİ YÜZYILDA BİR JAPON TİYATROSU.
Kabuki tiyatrolarının ilk örneklerinden biri.

KABUKİ

Japon halk tiyatrosu Kabuki'nin 1600'lerde yaşamış olan O-kuni adlı bir kadınla başladığı söylenir. O-kuni tapınaklara para toplamak için dolaşan bir din gönüllüsüymüş. Kyoto'nun kuru bir ırmak yatağında dans edip şarkı söyleyerek büyük bir ilgi uyandırmış. Başka yerlerde de oynamaya başlayınca çevresinde bir kumpanya gelişmiş. Noh oyunlarından gelen etkiler halkın isteklerine uydurulurken değişik bir tiyatro doğmuş. O-kuni kumpanyasında erkek rollerine kadınlar, kadın rollerine de erkekler çıkarmış. Sonra birtakım uygunsuzluklar olduğu görülünce hükümet kadınların sahneye çıkmasını yasak etmiş. Çocuk kumpanyaları kurulmuşsa da, 1650'lerde usta erkek oyunculardan kurulan kumpanyalar onların yerine geçmiş. Bu usta oyuncuların çalışmalarıyla Japon halk tiyatrosu Kabuki son biçimini almış.

Kabuki tiyatrosu başlangıçta Noh sahnesi ile giriş çıkış yolunu olduğu gibi alıp kullanmıştı; ama sonradan sahnenin hem daha genişlediği, hem de derinleştiği görüldü. Dekor kullanıldı. Bu işte o kadar ileri gidildi ki on sekizinci yüzyılda bir Japon, dekor değiştirmeyi kolaylaştırmak amacıyla döner sahneyi buldu. Kabuki tiyatrolarında giriş çıkış yolu sahnenin solundan seyircilerin arkasındaki duvara doğru uzanır. Bu yolun üstünde önemli sahneler de oynanır. Hayranlar kıyılarına çiçek koydukları için adına "çiçek yolu" denmiştir.

Kabuki tiyatrosunda Bunraku'dan, Çin tiyatrosundan, Noh oyunlarından gelme etkiler açıktır. Çoğu zaman oyuncular kukla gibi hareket ederler. Maske kullanılmaz, ama yüz hareketsizdir, kimi kişilerde belli bir anlamı olan makyaj vardır. Sahne eşyalarını getirip götüren iki kişiden biri karalar giyer, öbürünün giysisi daha açık renktir.

Kabuki oyunları Batılılara mantıksız görünecek kadar acayip hareketler, olaylarla doludur. Oyuncular düzyazıdan birdenbire takır tukur bir ölçüye geçiverirler. Her an bir dans başlayabilir. Araya oyunla hiç ilgisi bulunmayan pandomimler sokulur. O kadar ki bir Japon eleştirmen şu sözleri söylemekten kendini alamamıştır: "Kabuki oyunlarında akla yatkınlık, mantık aramak, balık tutmak için ağaca çıkmaya benzer."

Sayıları üç yüz elliyi bulan Kabuki oyunları arasında konularını tarihten alanlar olduğu gibi, günlük yaşamdan alanlar da vardır; kimi oyunlar ise daha çok dansa dayanır. Kabuki tiyatrolarında perde aralarına, ya da oyun aralarına danslar, müzik parçaları, şarkılar, pandomimler sokulur.

1890'dan bu yana Japonya'da Batı tiyatrosunun etkileri de görülmeye başlanmış, birtakım denemelere girişilmiş, ama birbiri üzerine gelen savaşlar yeni bir Japon tiyatrosunun gelişip önem kazanmasına engel olmuştur.

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

ON DOKUZUNCU YÜZYILDA AVRUPA

On dokuzuncu yüzyıl devrimler çağıdır. Siyasal devrimler 1776'da, 1789'da başlayıp 1830, 1848, 1871'e kadar uzanır; her başkaldırma bir ileri atılışı gerçekleştirdiği gibi, bir karşı koymayı, bir geri dönüşü de besler. Endüstri devriminin ise 1765'te James Watt'm buhar makinesini kullanılır hale getirmesiyle başladığı söylenebilir. Bu devrim daha düz, kesiksiz gelişmelere yol açmış, on dokuzuncu yüzyıl üzerinde kesin etkiler yaratmıştır. Bütün bu ayaklanmaların, değişmelerin sonucu olarak hem siyasal hem de toplumsal demokrasiye doğru bir gidiş başlar. Halkın eğitimi, öğrenimi alanında sözü edilmeye değecek gelişmeler olmaz; buna karşılık büyük kentlerin, endüstri merkezlerinin nüfusu durmadan artar.

On dokuzuncu yüzyılın tiyatrosu da genel görünüşüne uyuyordu. Oyun yazarlığında devrim yapılmıştı, öte yandan geri dönüşler, direnmeler de vardı. Yaratıcı kafalar durmadan değişiklik arıyor, "daha iyi bir tiyatro" ülküsünü güdüyorlardı. Bambaşka kafalar da yeni ortaya çıkan, kültürsüz, bilgisiz, ama artık cebinde parası olan bir seyirciyi avlamak ülküsünü gütmekteydiler. Endüstri devrimi orta tabakanın sayıca büyümesini sağladığından seyirciyle birlikte tiyatrolar da çoğalmaktaydı. Öğrenim, eğitim bakımlarından çok düşük olan yeni seyircilerin tiyatro edebiyatında da bir düşüşe yol açmaları beklenebilirdi. Oysa hiç de öyle olmadı. On dokuzuncu yüzyıl tiyatro edebiyatına önemli gelişmeler getirdi. Oyun yazarları klasik anlayıştan romantizme, romantizmden de gerçekçiliğe yöneldiler. Ayrıca, tiyatroların sayısı arttı, yapılar küçüldü. Oyunlar yıldız oyuncuların gösterisi olmaktan çıkıp provalara dayanan birlikte çalışmalar niteliğini kazandı; oynayış doğallaştı. Bilimlerdeki ilerlemeler sonucu olarak yeni ışıklandırma yolları bulundu. Dekorlarda, giysilerde tarihe uygunluk sağlandı. Kanatlar, boyalı perdeler yerine, gerçeğe daha yakın olan kutu dekorlar kullanılmaya başlandı.

ROMANTİZM

Klasik anlayıştan ayrılıklarını belirtmek isteğiyle Shakespeare'in, Calderon'un yapıtlarına romantik denilebilir. Ama on dokuzuncu yüzyılın romantik oyunları bambaşka şeylerdi. Büyük harfle yazılan Romantizm, Almanya'da Goethe ile Schiller'in Sturm und Drang hareketi içinde verdikleri yapıtlarla başlar. Victor Hugo (1802-1885), Lord Byron (1788-1824) gibi sanatçılar yetiştiren, elli yıl kadar süren Romantizm şöyle tanımlanabilir: Zengin, çok süslü bir renklilik; silahlı serüvenlere duyulan yakınlık; çağdaş modaları, ilgileri beğenmemek; akla karşı sezgiyi, bilime karşı heyecanı değerlendirmek... Romantizm yalnız günün gerçeklerinden değil, klasik gerçeklerden de kaçıyordu.

Avusturya ile Almanya'da Romantizm iki önemli sanatçı yetiştirmişti: Franz Grillparzer (1791-1872) ile Heinrich von Kleist (1777-1811). Kleist'ın trajedileri ancak on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Saxe Meiningen Dükü'nün (1826-1914) yardımıyla ilgi çekebildi.

Fransız Devrimi'nden sonraki yıllarda Paris sahnelerinde romantik anlayışın çok kötü örnekleri alkışlandı. Ülkücülükle azgınlığı, vahşiliği bir araya getiren bu oyunlar, Bastille'i ele geçirmiş, Terör Çağı'nı yaşamış, İmparatorluğun büyük düşlerinden doğan acılara katlanmış bir halkı besliyordu. Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) böyle romantik melodramlar düzenlemenin başlıca ustasıydı. Sahne makineleri, gösterileri hileleri bulmakta olduğu kadar, oyunlar yazmakta da çok becerikliydi. Kültürlü bir insan olan Pixérécourt yaptığı işi şu sözlerle savunurdu: "Okuma bilmeyen kimseler için yazıyorum." Herhalde İngiltere'deki başarısı da bu yüzdendi. İngilizler düşman bir memleketin yazarı olan Pixérécourt'un yapıtlarını -yazarın adını anmadan- kendi okuma yazma bilmeyen seyircilerinin karşısına çıkarmışlardı.

İngiltere'de Alman tiyatrosunun etkileri 1786'da Lessing'in *Minna von Barnhelm*'inin uyarlamasıyla başlar. Arkasından Schiller'in, Goethe'nin, Iffland'ın (17677-1814) oyunları gelir. Romantik İngiliz şairlerinin oyunlar yazmaya başladıkları görülür. Coleridge (1772-1834) *The Fail of Robespierre* (Robespierre'in Düşüşü) ile

Osorio'yu; Byron *Sardanapalus ile Manfred*'i; Shelly (1792-1822) *The Cenci*'yi yazarlar. Ama bu oyunlardan yalnız ikisi sanatçıların yaşadığı günlerde sahneye çıkabilir. Buna karşılık Ann Radelif-fe'in, Walter Scott'un (1771-1832) romanları sahneye uygulanıp bol bol oynanır. Mrs. Shelly'in (1797-1851) Frankensetin'ı ise Hollywo-od'dan yüz yıl önce Londra sahnelerinde başarıya ermiştir.

HUGO ile HERNANI

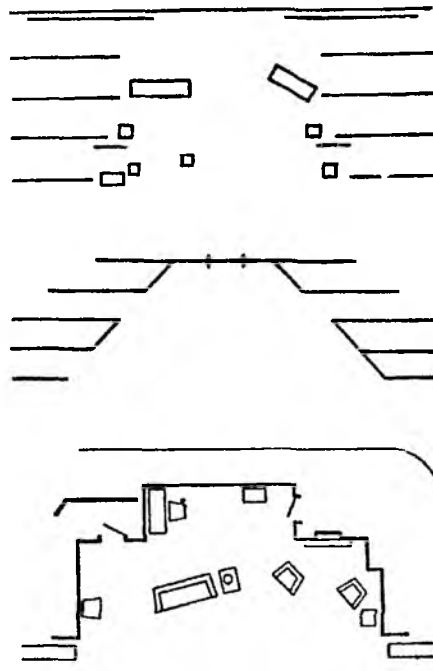
1830'da Hugo'nun *Hernani* adlı oyunu ilk oynandığı gece seyirciler hem oyundan yana, hem de oyuna karşı olarak ayaklanmışlardı. Onun için de çoğu eleştirmenler bu yapıtı on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının ilk romantik oyunu diye anarlar. Oysa daha önce Pixérécourt'un oyunları vardı. Ama Hugo seçkin bir yazardı, sonra *Cromwell* adlı oyununa yazdığı önsözde klasik kuralları yermişti, üstelik de Hernani Paris'te klasik anlayışı sürdüren biricik tiyatroda, Comédie-Française'de sahneye konmuştu. Bütün bunlar birleşince halkın tepkisi bir ayaklanma biçimini aldı. Böylece de *Hernani*'nin oynanışı tiyatro tarihinde bir dönüm noktası olarak görüldü. Oysa Hugo'nun oyunları zamana karşı koyabilmiş, gerçek bir başarıya ulaşabilmiş yapıtlar da değildir.

TİYATROLARDAKİ DEĞİŞİKLİKLER

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında tiyatroların seyirci yerlerinde, giysilerde, sahne ressamlığında, sahne değiştirme düzenlerinde birtakım önemli yenilikler yapıldı.

Londra'da sahnelerin çevresindeki düzlüklere, "Pit" diye anılan yerlere oturacak sıralar konması, 1660'tan, Restoration'dan sonradır. Comédie-Française'de "Pit" seyircileri 1782'ye kadar ayakta durdular. Bu düzlüklere önce yalnız sıralar konmuştu, sonra arkalıklı sandalyeler, koltuklar da konmaya başlandı; bunlar için daha fazla para alınırdı. Duvarları dolduran locaların bazıları ise balkon haline sokuldu.

Avrupalıların tarihsel oyunlarda, hem dekor, hem giysi bakımından tarihe uygunluk aramaya başlamaları kolayca yayılıveren bir yenilik olmadı. Bu anlayışın yerleşmesi için aşağı yukarı yüz yıl beklemek gerekti. Günümüzde kimi sahneye koyucular Ham-



KANAT DEKORDAN KUTU DEKORA.
Ortadaki resim 1804'te Mannheim Saray Tiyatrosu'nda
kimi kanatların arası doldurularak yapılan denemeyi gösteriyor.

let gibi eski oyunları yirminci yüzyıl giysileri, dekorlarıyla oynattıkları zaman aşırı bir yenilik yapmış sayılıyorlar. Oysa on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına kadar bütün oyunlar böyle oynanıyordu; yadırganmayan, alışılmış anlayış buydu. Tarihe uygunluk ancak 1810 ile 1850 yılları arasında yayılıp egemenliğini kurabildi.

Kutu dekorların ne zaman başladığı kesinlikle bilinmiyor. 1804'te Almanya'daki Mannheim Saray Tiyatrosu'nda bir sahne ressamı kanatların aralarını kapatarak kapılar, ya da pencereler yapmıştı. Bu sıralarda Fransız sahnelerinde kutu dekora benzer dekorlar kullanıldığı, Goethe'nin *Autobiography*'sindeki sözlerden anlaşılıyor. Goethe Fransızlara sahnenin iki yanını gerçek duvarlarla kapattıkları için kızıyor. 1794'te ise, bir Londra dergisi, Drury Lane'de oynanan bir oyunda kanatların yerine, "yabancı ti-

yatrolardaki gibi," dekor duvarlar yapıldığını yazmıştı. 1832'de Mme. Lucia Vestris'in (1797-1856) kutu dekor yaptırdığını açıkça gösteren belgeler var. Kutu dekorların ilk büyük başarısı ise gene Mme. Vestris'in 1841'de Covent Garden'de oynanan bir oyuna yaptırdığı dekorla sağlanmıştır. Eleştirmenler bu dekoru gerçeğe uygunluğundan dolayı övmüşlerdi.

Kutu dekorla birlikte sahne değiştirme zorlukları ortaya çıktı. Kanatlarla kolayca yapılabilen değişiklikler kutu dekorlarla yapılamazdı. Bütün bir perde tek bir dekorla oynandığı zaman ara verip dekor değiştirilebilirdi, ama Shakespeare'in oyunları gibi sahneleri durmadan değişen oyunlarda kutu dekor kullanabilmek çok güçtü. Mme. Vestris ile iş arkadaşı J. R. Planché (1796-1880) bu güçlüğü ortadan kaldırmak için sahnenin altındaki boşluktan yararlandılar. Sahnenin tabanı parçalara bölünmüştü, her parça ayrı ayrı yükseltilip alçaltılabiliyordu. Böylece bir çeşit asansörlü sahne kullanılmış oluyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Avrupa ile Amerika'nın birçok tiyatrolarında dekorların değiştirilmesi için bu yöntem uygulanmaya başlandı.

Tiyatrolarda görülen önemli bir yenilik de aydınlatma alanındaydı. 1817'de Londra sahnelerinde ilk olarak havagazı ışığı kullanıldı. Bu bir bakıma çok tehlikeli bir yenilikti; 1800'den elektrikle aydınlatmaya geçilene kadar, Avrupa ile Amerika'da dört yüze yakın tiyatro yandı. Gene on dokuzuncu yüzyılda ısıtılınca ışık saçan taşların yardımıyla aydınlatma yolları da denendi.

Yirminci yüzyılda Eugene O'Neill'in *Desire Under the Elms*'i (Karağaçlar Altında) ile Tennessee Williams'ın *The Glass Menagerie* (Sırça Hayvan Koleksiyonu), Arthur Miller'in *Death of a Salesman* (Satıcının Ölümü) adlı oyunlarında gördüğümüz parçalı sahne de ilk olarak on dokuzuncu yüzyıl başlarında denenmişti.

NATÜRALİZM İLE REALİZM

Natüralizm sözü olmasa realizmi, gerçekliği anlatmak kolaydı. Bu iki terim çoğu zaman birbirine karışıyor. Gerçekçi bir oyun konuşma diliyle, düzyazı olarak yazılır. Konusunu tarihten de alabilir, ama kişilerinin gerçek yaşamda gördüğümüz insanlar gibi konuşmaları, davranışlarını gerçeğe uydurmaları gerekir. Anlatılan

olay da akla yatkın, yaşarken görülebilecek bir olay olmalı. Yani doğaya uygunluk aranıyor. Bu noktada realizm ile natüralizm sözcüklerinin birbirine çok yakınlaştığını görüyoruz. Oysa bu yalnız sözcük anlamı bakımından bir yakınlaşma. Terim olarak natüralizm belirli bir sanat anlayışının adı.

1868 yılından sonra ünlü Emile Zola (1840-1902) natüralizm terimini kendi romanlarıyla Edmond (1822-1896) ile Jules de Concourt'un (1830-1870) romanlarındaki anlayışı belirtmek için kullanmaya başlamıştı. Natüralist yazarlar yapıtlarını bilimsel soyaçekim ve evrim kuramlarına göre yazıyorlardı. Zola'ya göre bir oyun, ya da bir roman yazmak doğrudan doğruya bir gözlem, bir inceleme işiydi. İmgelem ile yaratıcılık gereksiz şeylerdi. Bir oyun bilimsel bir belge, yaşamdan kesilmiş bir dilim olmalıydı. Zola ile onun yolunda yürüyenler, bu anlayışın tiyatroya kolay kolay uygulanamayacağını düşünemediler. Zola'nın *Goncourt Kardeş*'lerin bütünüyle natüralist sayılamayacak oyunları bile sahnede başarıya eremedi; ama bu sanatçıların gerek romanları, gerek tartışmalarıyla Fransız sahnesi üzerinde önemli etkiler yaratmış oldukları bir gerçektir.

İYİ KURULMUŞ OYUN

"İyi kurulmuş oyun" sözü iki Fransız yazarının oyunları için kullanılmıştı; Eugéne Scribe (1791-1861) ile Victoiren Sardou (1831-1908). Ama bu yazarlar Ibsen'in (1828-1906) ustalığı, kuruculuğu yanında çok yavan kalırlar. Ibsen kişilerini, olaylarını, temalarını sağlam bir yapı içinde biçimlendirirken her bakımdan ustadır. Scribe ile Sardou ise yalnızca tiyatronun inceliklerini bilen, oyunlarını ustaca kuran yazarlardı. İşini iyi bilen kimselerin rahatlığı içinde pek çok yapıt vermişlerdi. Eugéne Scribe'in oyunları dört yüzü geçer: Komediler, farslar, libretto'lar (opera güfteleri), melodramlar, bir de 1849'da başka bir oyun yazarıyla birlikte yazdığı *Adrienne Lecouevreur* adlı trajedi. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Scribe anlayışını devam ettiren Sardou kısa zamanda büyük bir ün sağladı. Sarah Bernhardt (1845-1923), Henry Irving (1838-1905) gibi oyuncular için oyunlar yazdı.

ALMANYA İLE RUSYA'DA GERÇEKÇİLİK

1850'den önce Fransa dışında gerçekçi edebiyat çok daha güçlüydü. 1830'larda genç bir Alman, Georg Büchner (1813-1837) devrimciliği bırakarak yaşamının son üç yılını (yirmi dört yaşında öldü) oyun yazarlığına vermişti. *Leonce und Lena* (Leonce ile Lena) adlı oyunu soyluları alaya alan bir yergidir. *Dantous Tod* (Danton'un Ölümü) çağının ucuz romantizmine düşmemek başarısını göstermiş bir trajedi oluşuyla çok önemlidir. *Woyzeck* trajedisinde ise expressionist anlayışın izleri görülür. Öte yandan, bu oyunun natüralist anlayışa yakınlaştığı da söylenebilir.

Gene Almanya'da Friedrich Hebbel (1813-1863) ilk realist trajedi olarak anılan *Maria Magdelena*'yı yazmıştı. 1844'te yazdığı bu oyundan önce, Hebbel konularını tarihten, *Kutsal Kitap*'tan alan oyunlarla üne ermiş bir yazardı.

Rusya'da ise ağır baskılar ile sansür oyun yazarlarını yergiye, komediye doğru itiyordu. Alay gücüyle gerçekçilik el ele vermişti. Alexander Griboyedov'un (1795-1829) *Aklın Acısı*, Nikolay Gogol'un (1809-1852) *Müfettiş*'i, *Kumarcılar*'ı, Alexander Ostrovski'nin (1823-1886) oyunları gerçekliğe yönelmiş yapıtlardır. Turgenyev'in (1818-1883) *Taşrada Bir Ay*'ı ile on yıl sonra, 1859 ya da 1860'ta, yazdığı *Şimşekli Fırtına* adlı trajedisi ise tam anlamıyla gerçekçi oyunlardır.

FRANSA'DA

Fransız oyun yazarları arasında ilk büyük realist olarak Honoré de Balzac gösterilebilir; ama Zola onun ilk natüralist olduğunu ileri sürmüştü. Balzac az oyun yazdı, yazdıkları üzerinde de gereğince uğraşamadı; kendisini romanlarına vermişti. Oyunlarının en iyisi 1848'de yazdığı *La Marâtre*'dır (Üvey Ana).

1851'de genç Dumas (1824-1895) *La Dame aux camélias* (Kamelyalı Kadın) adlı romanını oyunlaştırdı. Gene bu yıllarda oyunlarda ölçü kullanmayı denemekteydi. Bir süre sonra bu iki yazarın toplumsal kötülükleri ile alan "tezli" oyunlar yazmaya başladıkları görüldü. Birçok bakımdan birbirleriyle yarışan Dumas fils ile Augier romantizme bütünüyle sırt çevirip çağın orta tabakası ile

yüksek tabakasında gördükleri kötü yanları ortaya döktüler. Ama tam bir gerçekçiliğe ulaşmış oldukları söylenemez.

1865'te Goncourt Kardeşler'in natüralizm ile realizm'i birleştiren *Henriette Maréchal* adlı oyunu Comédie-Française'de başarısızlığa uğradı. Beş yıl sonra Knot Villiers de L'Isle-Adam adlı yazar çok başarılı bir tek perdelik oyun olan *La Révolte*'u (İsyan) yazdıysa da oyun yazarlığına devam etmedi.

1873'te Zola *Térèse Raquin* adlı romanını oyunlaştırdı; ama bir başarı sağlayamadı. Zola'nın sahne üstündeki tek başarısı başka yazarların oyunlaştırdığı *L'Assomoir* (Meyhane) adlı romanının kazandığı başarıdır. Zola sahnede gücünü duyuramayan tek ünlü romancı değildi. Alphonse Daudet (1840-1897) ile Gustave Flaubert de (1821-1880) oyun yazarlığını denemiş, fazla bir ilgi çekememişlerdi.

Çağın göze çarpan oyun yazarı Henri Becque (1837-1899) ilk oyununu 1867'de yazmıştı. 1877'de yazdığı *Les Corbeaux* (Akbabalar) en güzel yapıtıdır; ama bu oyun ancak beş yıl sonra sahneye kondu, üç kere oynanabildi. Becque 1885'te *La Parisienne* (Parisli Kadın) adlı komedisiyle ilgi çekerek 1890'da tam bir başarıya erişti.

OYUNCULAR

On dokuzuncu yüzyıl sonunda gerçekçiliğin üstünlük sağlamasına kadar, aşağı yukarı her yerde tiyatrolar tek tek oyuncuların gösterişi, başarısıyla yürütülüyordu. Seyirciler beğendikleri sahneleri tekrarlatmak için oyunu alkışlarla keserlerdi. Günümüzde opera aryalarının tekrarlanması gibi, çok alkışlanan sahneler yeniden oynanırdı. Tiyatrolarda bir bütünlük, tutarlılık, çeşitli öğeler arasında birbirine uygunluk yoktu. Richard Wagner (1813-1883) ile Saxe-Meiningen Dükü tiyatroyu bir bütün olarak düşünmekte, oyunları her bakımdan kusursuz olarak seyirci önüne çıkarmakta ayrı ayrı alanlarda önderlik ettiler. Tiyatro onların elinde bütün öğeleriyle tek bir anlatıma yöneldi. André Antoine (1858-1943) ise gerçekçi oyunları gerçekçi bir anlayışla sahneye koyarak dünya çapında etkiler yarattı.

On dokuzuncu yüzyıl gibi değişiklikleri getirmiş olmasına kar-

şılık, gene de yıldızlar çağıydı. Paris'te önce Fréderick-Lemaître vardı; 1840'larda, 50'lerde Rachel adlı bir kadın oyuncu Corneille ile Racine'in klasik trajedileriyle büyük bir üne erdi, Rusya'dan Birleşik Devletler'e kadar pek çok yerde turnelere çıktı. Yüzyılın ikinci yarısında Gabrielle Réjane, Sarah Bernhardt, Coquelin, Mounet-Sully, Lucien Guitry gibi sanatçılar Paris seyircisini avuçlarının içinde tutan yıldızlardı.

MEININGEN OYUNCULARI

Almanca konuşulan ülkelerin en büyük tiyatrosu Viyana'daki "Burgtheater" idi. Bu tiyatro on dokuzuncu yüzyılın yıldız oyunculara dayanmayan en eski tiyatrosu olarak da önemlidir. Schreyvogel ile Laube gibi yönetmenler oyunları yıldızlara yer vermeden sahneye koymakta büyük bir başarı göstermişlerdi. Ama "Burgtheater"ın etkileri yaygın olamadı. Yıldız saltanatına son veren etkiler minik Saxe-Meiningen Dükalığı'ndan yayıldı.

Dük 1866 yılında "Meiningen Oyuncuları" diye anılan kumpanyanın başına geçtiği zaman hem tarihe uygunluk, gerçekçilik yolunda önemli adımlar atmış olan Londralı Charles Kean'i (1811-1868), hem de "Burgtheater"ın sanat anlayışını biliyordu. Ama "Meiningen Kumpanyası" tarihe uygunlukta olduğu gibi, tiyatroyu bir bütün olarak görmekte de çok daha ileri gitti. Zaten kumpanyanın tanınmış, ünlü oyuncuları da pek yoktu. Baş rollere çıkan oyuncular sırasında en küçük rollerde de oynarlardı. Usta bir sahne ressamı olan Saxe-Meiningen Dükü sahnede çeşitli oyun düzlemleri kullanırdı. Başarısı uzun provalara dayanıyordu. Daha çok Shakespeare ile Schiller'in oyunlarını sahneye koyardı; ama Kleist ile Grillparzer'e yeniden ilgiyi çeken, Lessing ile Molière'i canlandıran, Ibsen'in *Hayaletler*'ini Avrupa'nın ana topraklarında ilk oynatan da Saxe-Meiningen Dükü olmuştu. Kumpanyanın çeşitli Avrupa memleketlerinde yaptığı, 1874'ten 1890'a kadar süren turneler tiyatro sanatı üzerinde büyük etkiler yaratmış, yeni bir oyun anlayışının yayılmasını sağlamıştı.

Stanislavski (1863-1938) ile Henry Irving gibi ünlü tiyatro adamları Saxe-Meiningen Dükü'nün çalışmalarından çok yararlanmışlardır.

AMERİKA'DA

On dokuzuncu yüzyılda Amerikan tiyatrosu birçok bakımdan memleketin gelişimsine benzer bir gelişme gösterdi. Önce ağır ağır başlayan bu gelişmenin sonra birden hızlanıverdiği görüldü. Yüzyıl içinde tiyatro büyük bir ticaret konusu haline geldi.

1800 ile 1825 yılları arasında Amerika'da pek az tiyatro vardı. Kentler kalabalık değildi; tiyatro seyircisi azdı. Oyuncuların sayısı ise yüz elliyi geçmezdi. 1885'te ise üç bin beş yüz kentte beş binden fazla tiyatro açılmış, oyuncuların sayısı elli bin ile yetmiş bin arasında bir rakama ulaşmıştı. Paraya dayanan bir anlayışın elinde, önemli yeniliklerle, değişik sahne makineleriyle bezenen Amerikan tiyatro yapılarını gene yabancı oyuncular, yıldızlar doldurmaktaydı. Ama ilk sözü edilmeye değer Amerikalı oyuncular, tiyatro adamları, oyun yazarları da bu yüzyıl içinde yetişmiştir.

ON ALTINCI BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL GERÇEKÇİLİĞİNE DOĞRU

Gerçekçi oyunlar yazılmaya başlandığında bu oyunları değerlendirecek bir tiyatro yoktu. Ne oyuncular, ne de seyirciler gerçekçi anlayışa hazır değildiler. Goncourt Kardeşler ile Zola'dan Ibsen ile Strindber'e (1849-1912) gelene kadar gerçekçi denemelere girişen pek çok yazar bu yüzden düş kırıklığına uğramıştı. Yapıtlarını oynamak, sahneye koymak, seyretmek isteyenler olmazsa, bir yazarın oyun yazmaya devam edebilmesi, gelişmesi, ustalaşması hiç de kolay değildir.

André Antoine "Théâtre-libre" adlı tiyatrosunda gerçekçi yazarlara bir deney sahnesi kurmuş oldu. Bu çok büyük bir cesaretti. Zola ile Goncourt'ların devamlı yazılarla desteklediklerı Antoine yeni bir tiyatronun, yeni bir oyun anlayışının gelişini geciktiren engelleri ortadan kaldırmış, yolu açmıştı.

André Antoine amatör bir oyuncuydu; geçimini Paris Gaz Kumpanyası'nda kâtiplik ederek sağlıyordu. 1887'de kendisi gibi amatör olan arkadaşlarıyla birlikte bir tiyatro kumpanyası kurup Montmartre'daki 342 kişilik bir salonda tek perdelik oyunlar oynamaya başladı. "Théâtre-libre" iki kere yer değiştirdi; önce Latin Quarter'daki 800 kişilik bir salona, sonra da kentin merkezindeki Théâtre Menus-Plaisirs'e geçti. Ama 1894'te Antoine tiyatronun başından ayrılana kadar "Théâtre-libre" savunduğu ilkelerden caymadı. Oyunlar yalnız tiyatronun abonelerine oynanırdı. Önceleri her oyun bir tek kere oynanıyordu; Menus-Plaisirs'e geçildikten sonra her oyun iki kere oynanmaya başlandı. Abone olmayanlara tiyatronun kapıları çok ender açılırdı. Antoine elli bir yazarın yüz on bir oyununu sahneye koydu. Bu oyunların üçte ikisi tek perdelikti. Çoğunluğu genç olan yazarlar natüralist anlayışa uygun yapıtlar yazdıkları için, halk arasında "Théâtre-libre," natüralizmi savunan bir tiyatro diye anılıyordu. Oysa Antoine ölçülü tek perdelikler, Hauptmann'ın (1862-1946) *Hannele* adlı oyunu gibi

gerçekçilikle şiiri bağdaştırmak isteyen yapıtlarda oynamıştı. "Théâtre-libre"de oynanan oyunlar arasında Ibsen'in *Hayaletler, Yaban Ördeği* adlı oyunları, Strindberg'in *Miss Julia*'sı, Hauptmann'ın *Dokumacılar*'ı da vardı.

Antoine'ın sesi zayıftı, ama çok iyi bir oyuncuydu. "Théâtre-libre'i açtığı mevsim sonunda "Odeon Kumpanyası'ndan teklif almıştı. 1888'de "Meiningen Oyuncuları"nı seyretti; ama onun kendi topluluğu çok daha doğal bir oyun anlayışına ulaşmıştı. Sahnede tıpkı günlük yaşamdaki gibi konuşuyor, günlük yaşamdaki gibi hareket ediyorlardı; hatta seyircilere arkalarını dönerek konuştukları bile oluyordu. Antoine'ın amatör oyunları ciltçi, kimyager, şarap tüccarı, mimar, terzi gibi çeşitli mesleklerden kimselerdi. Oyunlarda gerçek dekorlar, günlük yaşamda kullanılan eşyalar yer alıyordu.

1890 yılında Antoine "Théâtre-libre"in daha fazla yürütülemeyeceğini anlamıştı. Gerçi tiyatrosu için on iki binden fazla yazı yazılmıştı, ama borçlar altından kalkılacak gibi değildi. Belçika, Almanya, İngiltere, İtalya'da yapılan kısa turneler de pek bir gelir sağlayamayınca Antoine 1894'te "Théâtre-libre'i başka bir yönetmene devretti. Ama o yönetmen de ancak 1896'ya kadar dayanabildi.

"Théâtre-libre" çeşitli yönlerden Fransız tiyatrosuna büyük yararlar sağlamıştı. Gerçekçi oyunların gerçekçi bir anlayışla nasıl oynanabileceği; şiirli, ya da romantik oyunların nasıl insana, gerçeğe yakınlaştırılacağı bu tiyatronun çalışmalarıyla belirdi. Sonra birçok oyun yazarının yetişmesine de bu küçük tiyatro önayak oldu.

1897'de sermaye koyacak ortaklar bulan Antoine Menus-Plaisirs'de "Théâtre Antoine'ı kurdu. 1906 ile 1914 yılları arasında da devletin desteklediği "Odeon Tiyatrosu"nu yönetti.

FREIE BÜHNE

Antoine'ın Alman tiyatrosu üzerindeki etkisi büyük oldu. 1889'da ünlü gazetesi Maximillian Harden ile sekiz arkadaşı küçük bir tiyatro topluluğu kurup başına eleştirmen Otto Brahm'ı (1856-1912) geçirdiler. Bu topluluk "Théâtre-libre"in Almanya'ya uygulanmış bir örneğiydi. Tıpkı Antoine gibi, Brahm da tiyatrosunu yalnız abonelerine açık tuttu. Böylece de polisin sansüründen

bir dereceye kadar kurtulmuş oldu. Onun oyuncuları da kumpanyadan para almıyorlardı; ama aralarında profesyonel olanlar, başka tiyatrolarda parayla oynayanlar vardı. Brahm küçük bir tiyatro salonu kiralayacağına, büyük tiyatrolarla anlaşarak onların salonlarında pazar günleri öğleyin oynamak yolunu tutmuştu. Gene Antoine'ın "Théâtre-libre"i gibi Brahm'ın "Freie Bühne"si (Özgür Sahne) de yeni yazarlara açık, onları tanıtma görevini yüklenmiş bir tiyatroydu. Örnekse Gerhart Hauptmann'ın ilk oyunu *Vor Sonnenaufgang* (Güneş Doğmadan Önce) daha yazar tanınmamışken "Freie Bühne"de sahneye kondu. Ayrıca, birçok tanınmış yabancı yazarın oyunları Alman seyircisine ilk olarak bu deney sahnesinde, Brahm'ın aracılığıyla sunuldu: Tolstoy (1828-1910), Zola, Concourt Kardeşler, Becque, Strindberg.

"Freie Bühne" örneği bir zaman sonra Alman ticaret tiyatrolarını öylesine etkiledi ki, Brahm bu işe daha fazla devam etmenin boşuna olduğunu anlayıp çalışmalarına son verdi. Ama arada bir gene oynamak gereğini duyuyordu. Hauptmann'ın Dokumacılarını ticaret tiyatroları oynamak istemeyince Brahm hemen topluluğunu kurup bu oyunu sahneye koyuvermişti.

"Freie Bühne"de Brahm'la birlikte çalışan ünlü oyuncular vardı: Joseph Kainz, Emanuel Reicher, Agnes Sorma. 1894'te, L'Arronge, "Deutsches Theater"ın başından çekilip yerini Brahm'a bırakınca, bu üç oyuncuya Else Lehmann, Max Reinhardt (1873-1943), Rudolf Rittner gibi sanatçılar da katıldı. Böylesine ünlü sanatçıları oyun içinde eritmesini başaran Brahm yirmi yıl Alman sahnelerinde gerçekçiliği yürüten adam oldu.

HAUPTMANN, WEDEKIND, SCHNITZLER

Gerhart Hauptmann heykelcilikten oyun yazarlığına geçmişti. 1889 ile 1946 yılları arasında çok çeşitli oyunlar yazdı. *Vor Sonnenaufgang* adlı yapıtında işçilerin kişisel acılarını, *Dokumacılar*'da halkın çektiklerini işledi. Köylüler için yazdığı oyunların en güzeli *Rose Bernd*'dir. Ibsen'inkilere benzeyen oyunlar da yazmıştı. Ayrıca konularını tarihten alan *Florian Geyer* ile *Der Weisse Heiland* (Beyaz Kurtarıcı) gibi yapıtları da vardı.

Hauptmann gibi on dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru yazmaya

başlayan ikinci büyük Alman oyun yazarı Frank Wedekind'dir (1864-1918). 1890'da *Die june Welt*'i (Gençlik Dünyası), ertesi yıl *Frühlings Erwachen*'i (İlkbahar Uyanışı) yazan Wedekind "yaşamdan bir kesit göstermek" tekniğiyle cinsel konuları ele alıyordu. Hem ahlakçı, hem de ahlak dışı bir görünüşü olan oyunlarmda yazar realizm ile natüralizm arasında duruyor, yer yer yirminci yüzyıl expressionism'ine yaklaşıyordu.

Gene on dokuzuncu yüzyıl sonunda yazmaya başlayıp yirminci yüzyılda gücünü duyuran önemli bir yazar da Avusturyalı Arthur Schnitzler (1862-1931) idi. 1893'te yazdığı tek perdelik, tatlı oyunların arkasından, iki yıl sonra, en güzel trajedilerinden biri, *Liebelei* (Aşkın Işığı) gelmişti. 1904'te ise *Der Einsame Weg*'i (Issız Yol) yazdı. Tek perdelik oyunları pek seven bu yazarın *Der grüne Kakadu* (Yeşil Papağan) adlı yapıtı en güzel kısa oyunu olarak anılır. 1912 yılında Yahudi düşmanlarına karşı yazdığı *Professor Bernhardi* adlı oyunu yankılar uyandırmıştı.

INDEPENDENT THEATER

İngiltere'ye "bağımsız tiyatro" düşüncesini bir Hollandalı getirdi. Brahm gibi, J. T. Grein de (1862-1935) önceleri tiyatro eleştirmeniydi. Yirmi yaşında Ibsen'in *Halk Düşmanı* adlı oyunun Hollanda diline yapılan bir çevirisine önsöz yazmış, iki yıl sonra da bir Amsterdam gazetesinde eleştirmenliğe başlamıştı. Londra'ya göç ettiğinde otuzuna gelmemişti. 1888'de İngiliz uyruğuna geçti. 1891'de "Independent Theater Society"yi kurdu. Ibsen'in *Hayaletler*'i, Zola'nın *Thérèse Raxuin*'i İngiltere'de hiç de iyi karşılanmadı. 1892 yılının sonuna doğru ise "Independent Theater" George Bernard Shaw'un (1856-1950) ilk oyunu *Widowers Houses*'ı (Dul Erkeklerin Evleri) sahneye koydu. Böylece "Freie Bühne"nin Hauptmann için yaptığını, "Independent Theater"da Shaw için yapmış oluyordu.

Gerçi "Independent Theater"ın oyunları gönüllü oyuncularla, gündüzleri oynanıyordu, ama gene de Grein'e önemli giderler yüklenmekteydi. Parasızlık yüzünden çalışmalarına son veren bu topluluğun yerini 1899'da kurulan "Incorporated Stage Society" aldı. "Stage Society" kırk yıl süren çalışmalarıyla İngiliz tiyatrosu üzerinde önemli etkiler yarattı.

KUZEYİN DEVLERİ

Gerçekçi oyun yazarlarının, gerçekçi oyun anlayışından, gerçekçiliğe yakınlık duyan seyircilerden önce geliştiğini söylemiştik. Antoine Paris'te "Théâtre-libre"i açmadan önce Norveç'te iki büyük oyun yazarı gerçekçi yapıtlar yazmaktaydılar: Henrik Ibsen ile Björnstjerne Björnson (1832-1910).

Her ikisi de tarihsel, şiirsel oyunlarla başlamış, 1860 ile 1870'lerde Norveç tiyatrolarında önemli görevlere getirilmişlerdi. Şair, romancı, gazeteci olan Björnson gerçekçiliğe Ibsen'den beş yıl önce saptı. Siyasa alanında o da -Ibsen gibi- karşı koyan, başkaldıran bir kimseydi; Liberal Parti'nin önderlerindendi. Ibsen ise bir zaman sosyalizme inanmıştı. Değişik yönlerden, ikisi de çağın toplumsal kötülüklerini ortaya vuruyorlardı. Ama Björnson "mutlu bitirim"ler arayışıyla Ibsen'den iyice ayrılıyordu. Sonra onda Ibsen'in ruhbilimsel çözümlemeye verdiği önem, kişilerini derinleştirme isteği de yoktu.

Ibsen 1862'de çağdaş konuları işleyen ilk oyunlarını yazarken ölçü kullanmıştı. *Peer Gynt* ilk gerçekçi yapıtı sayılan *De Unges Forbund*'dan (Gençlik Derneği) önce yazılmıştır. 1869'da düzyazıya, konuşma diline önem vermeye başladıktan sonra on beş yıl tam anlamıyla gerçekçi oyunlar yazdı. Ondan sonraki yapıtlarının ise gittikçe daha fazla sembolizme kaydığı görüldü.

Ibsen'in büyüklüğü iki özelliğinden geliyor. Biri oyun yapılarını kurmaktaki ustalığı, tekniği; öbürü "insan"ı anlama, anlatabilme gücü. Teknik bakımından Scribe ile Sardou'nun kalıplaşmış, mekanik ustalıklarının kat kat üstündeydi. Yapıtlarının felsefe, ruhbilim bakımlarından derinliği ise 1890'dan önceki oyunların pek azında görülebilir.

STRINDBERG

İskandinavya'nın çağdaş tiyatroya verdiği üçüncü dev, bir İsveçliydi: August Strindberg. O da tarihsel oyunlarla başlayıp sonradan gerçekçiliğe sapmış, en sonunda da gerçeğin sembollerle açıklanması denebilecek bir anlayışa ulaşarak expressionsim'in hazırlayıcılarından biri olmuştu. Çok yönlü bir sanatçıydı. Bir

yandan oyunlar sahneye koymuş, iki tiyatroyu yönetmiş, bir yandan da kısalı uzunlu elli oyun, sahne tekniği üzerine yazılar, romanlar, kısa öyküler, tarihler, otobiyografiler yazmıştı. Kimseye benzemeyen, son derece yoğun, sarsıcı, güçlü bir yazışı vardı; gerçeği çözümleyişi, sanat katına yükseltisi eşsizdi. Dehasını deliliğin renklendirdiği söylenebilir.

Strindberg kadın düşmanlığıyla tanınır. 1887'de yazdığı ilk gerçekçi yapıtı Baba'dan başlayarak pek çok oyununda kadınları erkeği yiyip bitiren, yıkan yaratıklar olarak göstermiştir. Akıl hastalığına yakalandıktan sonraki oyunlarında gerçekçilikten uzaklaşmış, yaşamı ele alışı, anlatışıyla Alman expressionism'inin temeli sayılan bir anlayışa yönelmişti.

Tanrı'yı aradığını, ama Şeytan'ı bulduğunu söyleyen bu yazarın yapıtları yirminci yüzyılın sonraki oyun yazarlarınca övgülere boğulmuştur. Sean O'Casey şöyle der: "Strindberg, Strindberg, Strindberg, hepsinin en büyüğü!" Şu sözler de O'Neill'in: "Strindberg bugünkü tiyatromuzdaki bütün yeniliklerin habercisi olmuştur." Ünlü usta Ibsen ise Strindberg'i şu sözlerle yüceltmişti: "O benden de büyük olacak."

MOSKOVA SANAT TİYATROSU

Rusya tiyatro dünyasına üç büyük gerçekçi verdi: Tolstoy, Çehov (1860-1904), Gorki (1868-1936). Bu üç sanatçının oyunları çağdaş tiyatronun gelişmesinde çok önemli bir rol oynamış olan "Moskova Sanat Tiyatrosu"nun çalışmalarına sıkı sıkıya bağlıdır. 1891'de bu tiyatronun iki yönetmeninden biri, Konstantin Stanislavski daha amatör bir tiyatrocuyken Tolstoy'un yergili komedisi *Aydınlaşmanın Meyvaları*'nı sahneye koymuştu. Tolstoy'un ilk önemli oyunu olan *Karanlığın Gücü*'nü 1888 yılında "Théâtre-libre"de Antoine oynamıştı; Rusya'da bu oyunu seyirci önüne çıkaran ise gene Stanislavski oldu. Çehov'un *Martı*'sı başka bir tiyatroda oynanıp yazarı tam bir umutsuzluğa düşürmüştü. "Moskova Sanat Tiyatrosu" oyunu büyük bir başarıyla sahneye koyarak oyun yazarlığından vazgeçmiş olan Çehov'u yeniden tiyatroya çekti. Ayrıca, Çehov'un dostluğundan yararlanarak Gorki'ye *Ayaktakımı Arasında* adlı oyunu yazma isteğini verenler de "Mos-

kova Sanat Tiyatrosu"nun yönetmenleridir.

Konstantin Stanislavski varlıklı bir ailenin çocuğuydu. İlk gençliği evlerindeki küçük tiyatroda oyunlar sahneye koymak, oynamakla geçmişti. 1888'de "Edebiyat ve Sanat Derneği"ni kuranlara katıldı; birkaç yıl sonra da -yirmi beş yaşına doğru- oyun yönetmenliğine başladı. Gene o yıllarda Vladimir Nemiroviç Dançenko (1858-1943) "Moskova Filarmoni Derneği"nde tiyatro dersleri vermekteydi. Stanislavski ile Dançenko bir sanatçılar lokantasında buluşup on beş saat süren bir konuşma sonunda "Moskova Sanat Tiyatrosu"nu kurmaya karar verdiler. Amatör oyunculara dayanan tiyatro uzun çalışmalar, sürekli provalarla hazırlanmayı bir yöntem olarak kabul etti.

Bu yöntemin amacı görünüşteki gerçekçiliğin ötesine geçebilmek, iç gerçeklere, duyguların, yaşantıların gerçeğine inebilmekti. Böylece "Moskova Sanat Tiyatrosu"nun oyuncuları ruhbilimsel gerçekçilik denebilecek bir anlayışın gereklerine uydular. Bu tiyatroda Olgo Knipper, Ivan Moskvin, Vasili Kaçalov, Maria Germanova, Leonid Leonidov, Alla Nazimova, Richard Boleslavsky, Leo Bulgakov, Akim Tamiroff, Olga Baclanova gibi ünlü oyuncular yetişti.

"Moskova Sanat Tiyatrosu" bu tür toplulukların karşılaştığı para sıkıntısını pek çekmedi. Tiyatroyu yönetenler varlıklı kimselerin çocukları olduğu gibi, Rusya'da böyle bir tiyatroyu besleyecek kadar zengin bir orta tabaka da gelişmişti.

"Moskova Sanat Tiyatrosu"nda yetişen önemli bir tiyatro adamı da Vsevoiod Meyerhold'dur (1873-1943). Önce oyuncu olarak ilgi çeken bu sanatçı Stanislavski'den ayrıldıktan sonra yönetmenliğe başladı.

Devrim'den sonraysa Sovyetler Birliği'nin el üstünde tutulan tiyatro yönetmeni haline geldi. Gerçekçilikle bağdaşamayacak bir anlayışın savunucusuydu. Seyircinin bir tiyatroda bulunduğunu unutmamasını isterdi. Perdeyi kullanmaz, ışıkları söndürmez, seyircileri başka bir dünyaya çekmeye çalışmazdı. Dekorları da gerçeğin taklidi değildi. 1938'de biçimciliğe kaydığı için gözden düştü.

ULUSAL İRLANDA TİYATROSU

İngiltere ile İrlanda'da gerçekçi tiyatronun yükselmesine, önemli kumpanyaların kurulmasına iki kadının çok büyük yardımları olmuştu: Lady Augusta Gregory (1859-1932) ile Miss A. E. F Horniman (1860-1937). Diblin'deki Abbey Theater'da "Irish Players"in kazandığı başarılar onların koruyuculuğuyla sağlanmıştı. Miss Horniman sonradan "Manchester Repertory Company"nin de (Manchester Repertuvar Kumpanyası) kurucusu oldu.

"Irish Literary Theater" (İrlanda Edebiyat Tiyatrosu) 1899'da kurulmuştu. Siyasa alanındaki ulusçu hareketin bir sonucu olarak görülen bu tiyatroda William Butler Yeats (1865-1939) ile Lady Gregory önceleri şiirsel oyunlar oynatmak isteğindeydiler. Başlangıçta oyuncular İngiliz'di; İrlandalı seyirciler tiyatroya bir yakınlık duymuyorlardı. 1901'de Dublin'li amatör oyuncular, bu arada Fay Kardeşler, Yeats ile Lady Gregory'nin kumpanyasına girdiler. Böylece "Irish Literary Theater" adı bırakıldı; "Irish National Theater Company" (Ulusal İrlanda Tiyatro Kumpanyası) kuruldu. Yeni kumpanyanın oyunlarında bütünüyle yerli, İrlanda'ya özgü bir tat vardı. 1903'te kumpanya Londra'ya giderek oyunlar verdi. Miss Horniman İrlandalı oyuncuların bu oyunlarını seyredince onlara yardım etmek isteğini duydu; Dublin'deki Abbey Tiyatrosu'nu yeniden yaptırdı; 1910 yılında, kumpanya durumunu sağlamlaştırana kadar elini onların üstünden çekmedi.

Fay Kardeşlerin etkisiyle oyuncular Antoine'ın gerçekçi oyun anlayışına yönelmişlerdi; basit, ama hem tatlı, hem de güçlü bir oyun tarzı geliştirildi. İrlandalı yazarlar Abbey Tiyatrosu için oyunlar yazmaya başladılar. İrlanda halk dilinin şiirliliğiyle bezenen bir gerçekçilik anlayışı önem kazandı.

Bu tiyatro hareketinin ortaya çıkardığı yazarların en büyüğü John Millington Synge'dir (1871-1909). 1903'ten 1909 yılma kadar yazdığı altı oyun arasında *Riders to the Sea* (Denize Giden Atlılar) gibi, *The Playboy of the Western World* (Babayiğit) gibi eşi az görülmüş güzellikte yapıtlar vardır.

Bunlara Yeats'in, Lady Gregory'nin, St. John Ervine'in (1883-1971), Paul Vincent Caroll'un (1900-?), Sean O'Casey'nin (1880-

1964) oyunları da katılırsa çağdaş İrlanda edebiyatının bu alanda ne derece başarılı olduğu kolayca ortaya çıkar.

İNGİLTERE'DE

Abbey Tiyatrosu durumunu sağlamlaştırınca Miss Horniman doğduğu kentte "Manchester Repertoy Theater"ı kurdu. Bu tiyatronun oynadığı iki yüzden fazla oyunun yarısı yeni yazarların yapıtlarıydı. "Manchester Repertuvar Tiyatrosu" İngiliz sahnelerine yalnız yeni yazarlar değil, oyuncular da yetiştirdi.

İngiliz tiyatrosu üzerinde önemli etkileri olan bir kimse de Harley Granville Barker'dir (1877-1946). İyi bir oyuncu, usta bir oyun yazarı, ünlü bir yönetmen olan Granville Barker Londra'da 1904'ten 1907'ye kadar John E. Vedrenne ile birlikte çalışmıştı. Euripides, Maeterlinck (1862-1949), Schnitzler, Hauptmann gibi yabancı yazarların oyunlarını da sahneye koyan Vedrenne ile Barker, Bernard Shaw'un -beşi daha önce hiç oynanmamış- on iki oyununu büyük bir başarıyla seyirci önüne çıkarmışlar, ayrıca romancı olarak tanınan John Glasworthy'nin (1867-1933) ilk oyununu oynamakla İngiliz tiyatrosuna büyük bir yazar kazandırmışlardı.

İngiltere'de gerçekçiliğe yöneliş 1880'de başlamıştır. Henry Arthur Jones (1851-1929) Arthur Wing Pinero (1855-1934) gibi yazarların arkasmdan Bernard Shaw ile Oscar Wilde (1856-1900) gibi İrlanda'nın İngiliz edebiyatına armağan ettiği büyük ustalar gelir.

AMERİKA'DA

Amerika'da gerçekçi oyun yazarlarının yetişmesi için epeyce beklemek gerekti. 1915'ten önce bu anlayışla yazılmış önemli oyunlar yoktu. Gerçekçi oynayış ise David Belasco (1859-1931) ile başladı. Bu yönetmen sahneye gerçek eşyalar yerleştirir, kutu dekorlar kullanılırdı, ama oyunlarında Otto Brahm'ın, ya da "Moskova Sanat Tiyatrosu"nun gerçekçiliğine yaklaştığı söylenemez.

Daha sonra yetişen bir yönetmen, Arthur Hopkins (1878-1950), yöntem bakımından Brahm'a hayli benziyordu. Ibsen, Tolstoy, Gorki, O'Neill (1888-1953), Philip Barry (1896-1949) gibi yazarların oyunlarını Amerika'nın en iyi sahne ressamı Robert Edmond Jones'un (1887-1954) basit dekorlarıyla oynatmış, gerçekçilik alanın-

da kendi memleketi için önemli sayılacak adımlar atmıştı.

Amerika Birleşik Devletleri'nin yirminci yüzyıl başında tiyatro dünyasına sunduğu en ilgi çekici yenilik üniversitelerdeki oyun yazarlığı dersleriydi. Önce Radeliffe College'de, sonra Harvard'da Profesör George Pierce Baker'in (1866-1935) verdiği dersler büyük bir ilgiyle karşılanınca, öbür üniversitelerde de tiyatro bölümleri açıldığı görüldü.

AVRUPA'DA

Tam anlamıyla gerçekçilik Fransa ile Almanya'ya on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında, İngiltere ile İrlanda'ya 1910'a doğru, Amerika'ya ancak 1920'den sonra gelmişti. Avrupa'nın öbür memleketlerinde yirmici yüzyıl oyun yazarlığının gelişmesi değişik çizgiler çizdi.

İspanya José de Echegaray'la (1832-1916) başlayarak Federico Garcia Lorca'nın (1899-1936) öldürülüşüne kadar gerçekçiliğe bağlı kaldı. Ama bu düşe, duygululuğa da yer veren bir gerçekçilikti. Jacinto Benavente (1866-1954), Quintero Kardeşler, Gregorio Martinez Sierra gibi yazarların yanı sıra Garcia Lorca bütün dünyanın ilgisini çeken, şiir gücü yüksek oyunlar yazdı.

Macaristan'da hem anlayışları, hem de üslupları bakımından birbirine benzemeyen oyun yazarları yetişti. Alexander Brody, Melchior Lengyel, Ernö Vajda, Sigmund Moritz yapıtları kendi memleketlerinin dışında da oynanan oyun yazarlarıdır. Ama en ünlüleri çeşitli oyun tarzlarını deneyip hepsinde ustalığını göstermiş olan Ferenc Molnar'dır (1878-1952). Bu yazarın *Liliom* adlı oyunu birçok dillere çevrilmiş, pek çok memlekette oynanmıştır.

ŞİİRSEL OYUN

Yirminci yüzyılın başında şiirsel oyuna, romantik trajediye, sembolizme kayan büyük yazarlar da yetişti: Edmond Rostand (1868-1918), Maurice Maeterlinck, Gabriele d'Annunzio (1863-1938), Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ı, Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'u, *Pelléas et Melisande*'ı, d'Annunzio'nun *Francesca da Rimini*'si "Antoine Tiyatrosu"yla büyük bir güç kazanan gerçekçiliğe tepki olarak yazılmış yapıtların en ünlüleridir.

İtalya Guiseppe Giacosa'dan (1847-1906) sonra sözü edilebilecek bir gerçekçi oyun yazarı yetiştiremedi. Fransa'da Edouard Bourded (1887-1945), Sacha Guitry (1895-1957), Charles Vildrac'ın (1882-1971) oyunlarıyla gerçekçilik biraz daha sürdü. Alanya'da Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru expressionism'in üste çıktığı, yayıldığı görüldü. Fransa'da Lenormand (1882-1951), Giraudoux (1882-1944), Anouilh (1910-1987) gerçekçiliğin ötesine geçtiler.

Rostand, Maeterlinck, d'Annunzio'nun oyunları için geliştirilen dekor, ışık anlayışları expressionist'lerin çok işine yaradı. Bu yeni dekor, ışık anlayışları gerçekçilikten uzaklaşmayan İngiliz, Amerikan yazarlarına da yararlı oldu.

ADOLPHE APPIA

On dokuzuncu yüzyıl tiyatroya gerçekçi oyun anlayışını getirmişti. Yirminci yüzyılda dekorlar, ışıklarla daha önce sahne üzerinde görülmemiş güzelliklere, eşsiz bir etkileme gücüne ulaşıldı. 1895 ile 1905 yılları arasında İsviçreli Adolphe Appia (1862-1928) ile İngiliz Edward Gordon Craig'in (1872-1966) yazıları, taslakları, tiyatro dünyasında büyük bir devrimin başladığını bildiriyordu. Bu devrimi Berlin'de Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt başarıya erdirdi.

Adolphe Appia sahneye bir ressam gözüyle bakmıyordu. İlk kitabında taslaklar da yoktur. Temel amacı dramatik hareketi güçlendirmekti. Bunu yalnız dekorlarla değil, ışık yardımıyla da sağlamaya çalışıyordu. Sahnede heyecan verici bir görünüş yaratmaktan çok, oyuncuya hizmet etmek, yardım etmek önemliydi. Sahnede dramatik hareketi yaratan oyuncuydu; oyuncu olmasa hareket de olmazdı. Her şey ona yönelmeliydi. Perspektif dekor, iki boyutlu oluşuyla, oyuncuya uyum sağlayamıyordu. Tıpkı oyuncu gibi üç boyutlu dekorlar kullanmak gerekliydi. Oyuncunun hareketleri ancak üç boyutlu, doğal dekorlar içinde anlam kazanabilirdi. Ama iş bu kadarla da bitmiyordu. Canlı oyuncu ile cansız dekor arasındaki çatışmayı çözmek için, bu ikisi arasında dramatik bir birlik yaratabilmek için ışıktan yararlanılmalıydı. Yaşayan, değişen, gelişen bir ışık, hareketi izleyecek, değerlendire-

cekti. Ayrıca, Appia sahnede değişik oyun düzlemleri kullanmıştı. 1903 ile 1924 yılları arasında Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya'da sahneye koyduğu altı oyunda, kuramlarını, savunduğu düşünceleri gerçekleştirmiş, büyük etkiler yaratmıştı.

GORDON CRAIG

Gordan Craig hem oyuncu, hem de resim yapan bir kimseydi. Sahne sorunları üzerinde düşünmek için oyunculuğu bıraktıktan bir süre sonra, 1900 yılında Purcell'in (1658?-1695) Dido and Aeneas operasını sahneye koymak üzere tiyatroya döndü. Birkaç yıl içinde altıya yakın oyun sahneye koyduysa da, fazla bir ilgi uyandırmadı; ama 1905'te yayımlanan *The Art of the Theater* (Tiyatro Sanatı) adlı yapıtının yankıları çok büyük oldu. Bu kitabından sonra Craig çalışmaları dikkatle izlenen önce bir tiyatro adamı haline geldi.

Gordon Craig tiyatroyu, çeşitli sanatların bir bileşimi olarak görüyordu. Tiyatro ne yalnızca oyun, ne yalnızca oynayış, ne dekor, ne ışık, ne müzik, ne hareket, ne de danstır. Tiyatro bütün bunların ya da bunlardan birçoğunun bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Tiyatroda bu öğelerden hiçbirinin ayrıcalığı, üstünlüğü olmamalıdır; bütün bu öğeler tek bir bütün içinde, tiyatro denilen sanatın içinde erimelidir. Böylece, tiyatroda tek bir sanatçının "tiyatro"yu yaratan sanatçının her şeyi kendi eline alması, bütün öğeleri kendi yaratıcılığına bağlaması ülküsüne ulaşılır. Gerçekleşmesi olanaksız bir ülkü. Öyle bir sanatçı düşünülemez çünkü. Oyunu yazacak, sahneye koyacak, dekorlarını yapacak, ışıklarını düzenleyecek, giysilerini çizecek, gerekirse müziğini besteleyecek, danslarını biçimlendirecek.

1907'de Gordon Craig oyuncunun bir sanatçı olarak görülmesine son verecek düşüncelere ulaştı. Oyuncuyu "sembolik hareketler"e bağlı kalmaya zorlamak, maske kullanmak oyunları büyük kuklalara oynatmak gibi yenilikler düşünmeye başladı. Ama bu gibi aşırı düşüncelerini, uygulanması olanaksız kuramlarını sahneye koyduğu yapıtlarda ister istemez yumuşatıyor, olabilenle yetiniyordu.

Appia ile Craig'in getirdikleri yenilikler şöyle özetlenebilir:

Sahneye koyuş, dekorların, giysilerin, hareketin, gerekirse müziğin temiz, açık bir "birleşme"sine, birbiri içinde erimesine yönelmelidir; oynayış ancak bu yolla oyunun bütün etkisini duyurabilir.

MAX REINHARDT

Max Reinhardt Avusturya'dayken tiyatro yaşamına bir oyuncu olarak atılmıştı. 1893-1894 mevsiminde Otto Brahm'm ilgisini çekti; dokuz yıl onun yanında, "Deutsches Theater"da oyuncu olarak çalıştı. Bu arada bir kabare tiyatrosu olan "Schall und Rauch"da (Gürültü ve Duman) oyunlar sahneye koyuyordu. 1902'de "Kleines Theater" adını alan tiyatro daha iyi oyunlara yer vermeye başladı; Reinhardt, Strindberg'in *Suçlar, Suçlar Var*, Oscar Wilde'ın *Salome*, Wedekind'in *Erdgeist*, Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* adlı oyunlarını sahneye koydu. 1903'te Brahm'dan büsbütün ayrılıp "Neues Theater"ı kurdu. 1905'te bu tiyatroda *A Midsummer Night's Dream*'i sahneye koyuşuyla büyük bir başarı sağladı. Gene o yıl içinde L'Arronge onu "Deutsches Theater"ın başına geçirdi.

Reinhardt bu büyük tiyatroyu yönetirken bir yandan da "Kammerspiele" adlı küçük bir tiyatro kurup denemelere girişti. "Kammerspiele"de oynattığı Wedekind'in *İlkbahar Uyanışı* adlı oyunu büyük bir başarıya erdi. Reinhardt bu küçük tiyatroyu açtığı 1906 yılından, Amerika'ya gidip yerleştiği 1938 yılına kadar, dünyanın dört bir yanında, küçük büyük tiyatrolarda birçok oyun sahneye koyarak eşsiz bir yönetmen olarak tanındı.

Ayrıca kendi kumpanyalarıyla Rusya'da, İsviçre'de, İsveç'te, Amerika'da turnelere çıktı. Sayısız oyuncu yetiştirdi. Sophokles'ten Pirandello'ya (1867-1936) kadar birçok tanınmış yazarın oyunlarını, ustalığı, tiyatro anlayışıyla bir kat daha değerlendirerek seyircinin önüne çıkardı.

Reinhardt yalnızca bir oyuncu, bir sahneye koyucu olarak kalamazdı. Her oyun için kendi görüşünü ortaya vurur, açıklar, birlikte çalıştığı kimselere o görüşü kabul ettirirdi. Oynayış, sözsüz oyunlar, danslar, müzik, ışık, dekorlar, hepsi Reinhardt'ın isteklerine göre düzenlenirdi. Çevresine kendisine uyacak, ileri sürdüğü görüşleri en iyi gerçekleştirebilecek kimseleri toplardı. Kendisi

oyun yazmamıştı, ama ünlü yazarlara iş verdiği olmuştu. Örnekse Hugo von Hofmannsthal'a (1874-1929) Everyman'ın uyarlamasını yaptıran odur.

Max Reinhardt Alman sahnesine Shakespeare'i yeniden kazandırışıyla da önemlidir. Döner sahneyi kullanarak sahne değiştirmeyi kolaylaştırması, Shakespeare'in sahne değişiklikleri çok olan oyunlarına çeşitli çözümler bulması, önce Almanya'da, sonra öbür uygar memleketlerde modern sahne ile bu eşsiz oyun yazarı arasındaki uzlaşmazlığın sona ermesini sağlamıştır.

GERÇEKÜSTÜCÜLER

Fransa'da Antoine, Almanya'da Brahm, Reinhardt, Rusya'da "Moskova Sanat Tiyatrosu," İngiltere'de Grein, Baker gibi tiyatroya yön veren kişiler, topluluklar güçlerini duyururken, Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen günlerde, gerçekçilikten daha öteye geçmek isteyen, daha etkili, daha bağımsız bir anlatma yolu arayan sanatçılar yetişmekteydi.

Savaş ertesinde, yozlaşan değerlerin yarattığı umutsuzluk ortamında, Dadacılık diye anılan, karamsar, yıkıcı bir edebiyat akımının etki alanında oluşan Gerçeküstücülük, sanatın her dalına el atarken tiyatroyu da unutmadı.

Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Louis Aragon (1897-1983), Antonin Artaud (1896-1948), Roger Vitrac (1899-1952), Jean Cocteau (1889-1963) gibi nülü edebiyatçılar Gerçeküstücü anlayışla oyunlar yazdılar.

Özellikle Jarry'nin *Ubu Roi* (Kral Übü) adlı oyunu kentsoylu toplumundaki insanların budalalığını, zorbalığını, açgözlülüğünü sergileyen unutulmaz bir oyundu. Sonraki kuşakların yazarları üzerinde büyük etkiler yarattı.

Antonin Artaud ise, şairliğinin ötesinde, profesyonel bir oyuncuydu. Ayrıca, yönetmenlik de yapıyor, tiyatro üzerine kurumsal yazılar yazıyordu. Kişiler yaratıp bunlar arasındaki ilişkileri işleyen, konulu tiyatroya karşıydı. İnsanın bireysel sorunlarını doğrudan ele alan bir tiyatroya ulaşmak için, söylenenlere, büyülere geri dönmeyi öneriyordu. İnsan ruhunun derinliklerindeki çatışmaları sergilemek isteyen tiyatrosunu "Vahşet tiyatrosu" diye adlan-

dırdı. İnsanları gerçeğe ulaştıracak simgeler, sessiz konuşmalar, büyülü sözler arıyordu.

Gerçeküstücülük yıkıcı bir devrimcilikten yapıcı bir devrimciliğe geçme aranışlarıyla birlikte etkisini yitirdi.

ALMANYA'DA EXPRESSIONISM

1917 ile 1918 yıllarında düş kırıklığına, yenilgiye uğramış Almanya'da Expressionism akımının öne geçtiği görüldü. 1925'e kadar da bu akım durmadan yayıldı, gelişti, önem kazandı. Expressionsim'in köklerini Büchner, Wedekind, Strindberg gibi oyun yazarlarında aramak gerekir. Strindberg'in *Damascus'a Doğru, Hayalet Sonatı, Düş Oyunu* adlı oyunları expressionist anlayışın başlangıcı olarak anılabilir.

Bilerek gerçekçiliğe karşı çıkan, Expressionism adını alan akımın ilk oyunu Almanya'da 1916'da sahneye konmuştu: Walter Hasenclever'in (1890-1940), *der Sohn* (Oğul) adlı oyunu. Ama bu özel bir gösteriydi. Yapıt 1918'e kadar halka oynatılmadı. Expressionism'e pek yakınlık duymayan Reinhardt da, 1917'de, özel olarak Reinhardt Sorge'un (1892-1916) *Der Bettler* (Dilenci) adlı oyununu sahneye koymuştu. 1919'da küçük bir deney tiyatrosu olan "Die Tribüne"de Karl Heinz Martin, Erns Toller'in (1893-1939) ilk yapıtı *Die Wandlung*'u (Değişim) sahneye koydu.

İşledikleri malzeme bakımından expressionist oyunlar soyut ile somutun garip bir bileşimiydiler. Öznel değerler ortaya vurulmaya çalışılıyor, gerçeğin üstünde, ötesinde doğrulara yöneliniyordu. Gene de bu oyunlarda savaşlara, iş dünyasına, aile büyüklerinden gelen baskılara karşı kesin bir başkaldırma yer alıyordu. Kişiler çoğunca tip olmaktan ileri geçemiyorlardı.

Sahneye koyuşta dekordan çok sembollerden yararlanılıyordu. Gotik bir kemer bir katedrali anlatıyordu. Üstüne kar yağmış bir ağaç ölüm demekti. Sahnede bu gibi sembollerle çeşitli etkiler yaratılıyordu.

Yukarda adlarını andığımız üç yazardan başka Georg Kaiser (1878-1945), Fritz von Unruh (1885-1970), Çekoslovakyalı Karel Çapek (1890-1939) ile Avusturyalı Franz Werfel de (1890-1945) expressionist oyunlar yazdılar.

ESSNER'in BASAMAKLARI.
Jessner'in basamaklardan nasıl yararlandığını bu resim açıkça gösteriyor.

PISCATOR ile JESSNER

1920'lerde Reinhardt Avusturya'da, İtalya'dayken Almanya'da iki expressionist yönetmen günün adamı olmuşlardı. Erwin Piscator (1893-1966) ile Leopold Jessner (1878-1945).

Piscator hareketsiz dekorlarla yetinmemiş, sinemadan yararlanma yoluna sapmıştı. Kimi zaman sahneye dekor olarak projection'la resimler düşürür, kimi zaman da arkada film oynatırdı. Böylece oyunlara hız, hareket kattığı gibi, tiyatronun anlatma gücünü de çoğaltmış oluyordu.

1919 ile 1933 yılları arasında en önemli Alman yönetmeni Leopold Jessner'di. Bu yönetmenin sahneye koyduğu yapıtlar arasında Expressionism'e en çok yaklaşanı Wedekind'in Marquis von Keith'ıydı. Ama Emil Pirchan'ın dekorlarıyla sahneye koyduğu *Richard III, Othello* gibi oyunlarda, bir yönetmen olarak, expresionist'lere özgü sembolizmin çok başarılı örneklerini vermişti. Oyunlarda merdiven basamakları kullanması alışılmış bir özelliğiydi. Siyasal düşünceleri klasikleri işlerken bile belli olurdu. Çağdaş giysilerle oynattığı Hamlet o günkü Almanya'yı eleştiren bir yapıt haline gelmişti.

JACQUES COPEAU

Yirminci yüzyılda Fransız tiyatrosunun en önemli adlarından biri de Jacques Copeau'dur (1878-1949). "Théâtre du Vieux-Colombier" adlı tiyatrosunda gerçekçi, şiirsel, eski, yeni pek çok oyun sahneye koymuştu. Bu kumpanyada Fransa'nın ünlü yönetmenleri, oyuncuları yetişti.

Önce eleştirmenlik eden Copeau 1913'te "Théâtre du Vieux-Colombier"i kurdu. Birinci Dünya Savaşı'nda New York'un zengin patronu Otto Kahn ona Garrick Tiyatrosu'nu açtı. 1922'de Paris'te yeniden "Vieux-Colombier"i kuran Copeau oyunlarda gerçeğe uygunluk, sadelik, açıklık arardı. Gerçekçiliğe kılı kılına bağlı değildi, ama tiyatro mekanikliğine de düşmezdi.

Copeau'nun küçük tiyatrosunda önemli bir özellik seyirci ile oyuncuları birbirlerinden ayıran engellerin yok edilmeye çalışılmış olmasıydı. Gerçi dekorlar değiştirilirken kapanan bir perde vardı, ama salon ile sahne ayrılmaz bir bütündü. Sahnenin belli biçimi, düzlükleri, merdivenleri, çeşitli eşyaların, dekorların eklenmesiyle, oynanacak oyunlara göre değiştirildi.

Copeau, tiyatrosunu kapadıktan sonra, kendisini bir genç oyuncular topluluğunun yetiştirilmesine verdi. Bu topluluk sonradan "Compagnie des Quinze" adıyla ün kazandı.

1920'lerde Copeau'nun en iyi oyuncularından ikisi, Louis Jouvet (1891-1951) ile Charles Dullin (1885-1945) "Vieux-Colombier"den ayrılıp kendi başlarına çalışmaya başlamışlardı. Bu iki ünlü yönetmen oyuncudan başka, gene o yıllarda Fransız tiyatrosu üzerinde önemli etkiler yaratan genç yöneticiler yetişmişti. Rusya'dan doğmuş olan Georges Pitoeff (1896-1939) 1919'da Paris'teki çalışmalarıyla ilgi çekti. Gaston Baty (1885-1952), Firmin Gémier (1866-1934), Jean-Louis Barrault (1910-1994), Jean Vilar (1912-1971) Paris sahnelerindeki denemeleriyle Fransız tiyatrosunu dünya çapında başarılara ulaştırdılar.

Jean Giraudoux, Romain Rolland (1866-1944), Jules Romains (1885-1972), Jean Cocteau, Henri René Lenormand, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh gibi oyun yazarlarının yapıtları genç yönetmelerin elinde büyük sahne başarıları haline geldi. Geri kafalı

"Comédie-Française" bile yeni yazarlara, yönetmenlere kapılarını açmak zorunda kaldı. 1936'da Copeau, Jouvet, Dullin, Baty bu tiyatroda oyunlar sahneye koymaya çağrıldılar. 1941'de ise Copeau "Comédie-Française" in yönetmenliğine getirildi.

BERTOLT BRECHT

1923'te reailsm'e daha yakın bir oyunla başlayıp expressionism akımı içinde gelişen, ünlü Alman yazarı Bertolt Brecht (1898-1956) ise savunduğu Epik tiyatro anlayışıyla yirminci yüzyılın en önemli tiyatro adamlarından biri haline geldi. Uzunlu kısalı oyunları, yönettiği tiyatrosu (Berliner Ensemble), tartışmaları, kuramlarıyla büyük yankılar uyandırdı.

İlk oyunlarında, yerleşmiş değerlere karşı çıkarken, nihilist bir havaya giren, insana güven duymayan, karamsar bir yazardı. *Mann ist Mann* (1926, Adam Adamdır), *Die Dreigroschenoper* (1928, Üç Kuruşluk Opera) gibi yapıtlarında dünyadaki yoksulluğu sergiliyor, ama insanın kötülüğünü de vurguluyordu: "Yaşayan en aşağılık varlık, en zayıf yaratık insandır." Yoksullar "aşağılık"tır, varlıklılar ise "acımasız ve sömürgen." Bugün acı çeken yoksullar, yarın bir olanak bulup da yükselirlerse, hemen varlıklılar gibi obur, acımasız, sömürgen kişilere dönüşeceklerdir. 1930'larda ise Brecht'in bu karamsarlığı aştığı görüldü. İnsanın iyi, düzenin kötü olduğu, insandaki kötülüklerin düzenden kaynaklandığı düşüncesine ulaştı: "Düzeni değiştirin, çünkü değiştirilmesi gerekiyor." Bu slogan oyunlarının belirgin önerisi haline geldi. Ama özlediği değişikliğin yönünü açıkça belirtmedi, yeni bir düzeni yapıtlarında somut olarak ortaya koymadı.

Maddeci dünya görüşünü benimseyerek anarşist, nihilist eğilimlerden kurtulduğu açıktı, ama oyunlarında hep eleştirel bir yaklaşım içinde oluşu, "resmin öbür yarısı" dediği yeni dünyayı göstermesini engelledi. Olumlu bir dünya önerisine en çok yaklaştığı oyunu, Gorki'den uyarladığı *Die Mutter* (1932, Ana) idi. *Der Kaukasische Kreidekreis* (1945, Kafkas Tebeşir Dairesi) adlı oyunun başındaki bir olumlu yaşam gösterisi ise sol çevrelerde tartışmalara yol açtı. Ama bu tür siyasal eleştiriler Brecht'i dizginleyemedi. Her konuyu insanları düşünmeye zorlayan bir tutumla ele almak-

tan hiçbir zaman vazgeçmedi.

Başlangıçta, Brecht'in tiyatro anlayışında Piscator'un açık etkileri vardı. Ama oyun alanını aydınlardan bütün insanlara doğru genişletirken bu etkilerden uzaklaştı. Uzak Doğu tiyatrosunun oyunculuk anlayışını, seyirciye yanılsamasız yaklaşımı benimsedi. Dramatik tiyatroya karşı Epik tiyatro kuramını geliştirerek kuramsal yapıtlarında ayrıntılarıyla açıkladı:

Anlatıma ağırlık veren, seyirciyi gözlemci durumunda bıraksa da etkinliğini uyanık tutan, birtakım kararlar vermesini sağlayan, montaj tekniğine dayanan, dünyayı gelişimleri içinde yorumlayan, toplumsal varoluşun düşünceyi yönettiğine inanan, duyguları değil, aklı etkilemeye çalışan bir tiyatro.

Bu tiyatro, seyirciden sahnedeki olayla, kişilerle özdeşleşmek yerine onlardan uzaklaşıp nesnel bir bakışa ulaşmasını bekler. "Önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir." Onun için de, seyirciyi sahnedeki olayların dışında tutmak, "yabancılaştırmak" gerekir.

Seyirci ile sahne, sahne ile oyuncu, oyuncu ile rol, rol ile dekor arasına konan engellerle, bütün özdeşleşmeler olanaksızlaştırılır. Bu yabancılaştırma etmenleri Epik tiyatro anlayışının temelidir.

Brecht'in oyunlarında, seçkin aydınların değil de, halkın sevdiği müziği kullanışı da, müzik alanında adeta bir devrim yaratmıştır.

KOŞUK OYUNLAR

Yirminci yüzyılın başındaki romantik, şiirsel oyunların ardından, tiyatronun geçmişinden, özellikle Shakespeare'den yola çıkan bazı şairler, tiyatro edebiyatının koşuk olması gerektiği görüşünü savunarak ilginç oyunlar yazdılar.

Amerika'da Edna St. Vincent Millay'ın (1892-1950) *Aria da Capo*'sundan (1919) sonra, ünlü oyun yazarı Maxwell Anderson'un (1888-1959) *Elizabeth the Queen* (1930, Kraliçe Elizabeth) ile başlayıp *Winterset*'le (1935, Kış Sahnesi) büyük başarı kazanan koşuk oyun yazma denemeleri, şairleri tiyatroya çekti denebilir.

Archibald MacLeish (1892-1982) *Panic* (1935, Panik) adlı koşuk oyunuyla pek bir başarı kazanamadıysa da, arkasından gene söze

dayanan iki radyo oyunu yazdı. J.B. adlı koşuk oyunu ise 1958'de Broadway'de başarıyla oynandı.

Bu alanda en etkili çalışmalar, ABD'de doğup sonradan İngiliz vatandaşlığına geçen T.S. Eliot'tan (1888-1965) geldi. Bu ünlü şairin *Sweeney Agonistes* (1932), *Murder in the Cathedral* (Katedralde Cinayet), *The Family Reunion* (Aile Toplantısı), *The Cocktail Party* (Kokteyl Parti), *The Confidential Clerk* (Özel Sekreter), *The Elder Statesman* (1959, Yaşlı Devlet Adamı) adlı yapıtları, koşuk oyun konusunun kapsamlı incelemelerle ele alınmasına neden oldu.

W, H. Auden (1907-1973), Chirstopher Isherwood (1904-1986), Louis MacNeice (1907-1963), Christopher Fry (d. 1097) gibi ünlü şairler koşuk oyunlar yazdılar.

Ama bütün bu çalışmalar oyunların koşuk olarak da yazılabileceğini göstermekten öteye gidemedi. Aydın çevreleri aşan bir yayılma olmadı.

SARTRE ile CAMUS

Varoluşçu felsefeyi yeni bir yaklaşımla ele alan Jean-Paul Sartre (1905-1980), İkinci Dünya Savaşı sonrası insanlarının güvensizliklerini yorumlayışı, "bağlanma" önerileriyle, uzun süre, görüşleri ilgiyle izlenen bir düşünür oldu. Oyunlarında da insanoğlunu anlamsız bir dünyadaki anlamsız bir varlık olarak ele aldı. İnsan geçmişi olmayan, her türlü bağından kopmuş. Tanrıtanımaz bir yaratık haline gelmişti. Gerçekliğini kendi yaratmak zorundaydı. Hiçliğin verdiği umutsuzluk duygusunu aşmak için bir şeye "bağlanma"lıydı.

Albert Camus (1913-1960) *Sisyphos Syöleni*'yle, "yaptığı işle özdeşlik kurma"yı ele aldı. Ne geçmişi, ne de geleceği olan, "anlamsız bir direniş" idi Sisyphos'un eylemi.

Sartre ile Camus oyunlarını varoluş felsefesini açıklamak amacıyla, başka bir söyleyişle, insana evrendeki konumunu anlatmak amacıyla yazdılar.

Sartre *Les Mouches* (1943, Sinekler), *Huis Clos* (Gizli Oturum), *La Putain respectueuse* (Saygılı Yosma), *Les Mains Sales* (Kirli Eller), *Les Sequestrés d'Altona* (1960, Altona Tutukluları); *Camus Malentendu* (1943, Yanlışlık), *Caligula, L'Etat de siège* (Sıkıyöne-

tim), *Les Justes* (1949, Doğrucular) gibi oyunlarıyla, sanat dünyasının ilgilerini hep üstlerinde tutmayı başarmışlarsa da, her ikisi de, tiyatro sanatının gelişmesinden çok, insan düşüncesinin gelişmesine etkili olmuş, tiyatroyu düşüncelerini yaymak için kullanmış yazarlardır.

UYUMSUZLUK TİYATROSU

Uyumsuzluk tiyatrosu (Absurd Theatre) İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan insanlığın içine düştüğü "saçmalık"ların, boşuna çabaların, boşuna bekleyişlerin acısından kaynaklanan bir umutsuzluk havası içinde oluştu. Ama yaşamın saçmalıklarını sergileyişiyle, umutsuzluğun "dehşetini" gösterisiyle "yeni bir umut kaynağı" diye de değerlendirilebilir. Soytarılık geleneğini, "Vahşet tiyatrosu"nu çağrıştıran, Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarından etkiler alan, varoluşçu filozofların düşüncelerinden yararlanan Uyumsuzluk Tiyatrosu'nun belli başlı yazarları Eugène Ionesco (1909-1994), Jean Genet (1910-1986), Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov'dur (1908-1970).

Bir akım içinde birleşmiş olmayan, her biri bağımsız bir anlayışı, ayrı bir üslubu geliştiren bu yazarların ortak noktası, insanoğlunu evren içinde tutunacak dal bulamayan, özlemlerini, beklentilerini gerçekleştiremeyen, yabancılaşmış, çevresinden kopmuş bir yaratık olarak ele almalarıdır. Aşağı yukarı bütün Uyumsuz Tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşkular, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir. Saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü havası yaratır.

Bu türün ilk önemli örneği Ionesco'nun *La Cantatrice chauve* (1950, Kel Şarkıcı) adlı oyunudur. Bu oyunu üzerine konuşurken yazarın söylediği şu sözler Uyumsuzluk tiyatrosunu yaratan duyarlığın özeti gibidir: "İnsan trajik değilse, gülünç ve acıklıdır."

Samuel Beckett'in *En attendant Godot* (1953, Godot'yu Beklerken) adlı oyunu ise Uyumsuzluk tiyatrosunun en büyük yankılar

uyandıran ürünü olmuştur. İki sirk palyaçosunun saçmasapan konuşmaları aslında zengin çağrışımlarla, ünlü yapıtlara göndermelerle doludur.

Arthur Adamov insanın yalnızlığını, başka insanlarla ilişki kuramamasını işleyerek başladığı oyun yazarlığını, siyasal konulara doğru geliştirmiş, toplumsal düzenlerin savaşları yaratan özelliklerini ele alarak, insanların çıkarlara dayalı, ikiyüzlü, yapmacık ilişkilerinin, uluslar, halklar arası ilişkilere nasıl yansıdığını sergilemiştir. Ünlü yapıtı *Le Professeur Taranne* (1951, Profesör Taranne) acımasız bir toplumsal düzende, bir profesörün nasıl ezilip yok edildiğini anlatır.

İTALYA'DA

İkinci Dünya Savaşı'nı, özellikle sanatçılar açısından, en olumsuz koşullar altında yaşayan ülkelerden biri de İtalya idi. Savaştan sonra açılmaya başlayan ilk ödenekli tiyatrolar, Paolo Grassi (1920-1981), Giorgio Strehler (d.1921), Luchino Visconti (1906-1976), Franco Zefirelli (d.1924) gibi ünlü yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden oldu. "Piccolo Teatro"nun kurucuları olan Grassi ile Strehler hem İtalya'da, hem de dış ülkelerde yankılar uyandıran başarılar elde ettiler.

Şiirsel bir siyasal tiyatro anlayışı geliştiren, maddeci dünya görüşünü, kuruluğa düşmeden, tiyatroya uygulayan Strehler, bütün Avrupa'yı etkiledi.

İtalyan oyun yazarları ise iki karşıt görüşün savunucuları oldular. Katolik bir ahlak anlayışıyla toplumsal sorunlara yönelen Diego Fabbri (d.1911) gibi yazarların yanı sıra, Marx'çı eğilimler gösteren Dario Fo (d.1926), Franco Parenti, Luigi Squarzina (d.1922) gibi yazarlar yetiştiyse de, göze batan başarılara ulaşılamadı.

Savaş sonrasının en beğenilen oyunlarını, ünlü Eduardo Scarpetta'nın halka dönük tiyatrosundan yetişmiş olan bir oyuncu, Eduardo De Filippo (d.1900) yazdı. 1920'lerde farslarla başladığı oyun yazarlığını 1960'lara kadar sürdüren bu Napoli'li oyuncunun, buruk bir mizah havası içinde, kent halkının savaş günlerindeki bunalımlarını sergileyen oyunlarında, sevgi, şiir, insana güven duyguları egemendi.

ABD'DE TOPLUMSAL TİYATRO

Amerika Birleşik Devletleri'nde Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan zorlu günlerde, genç sanatçılar ekonomik çöküntünün nedenlerini araştırırlarken, sınıf çatışmaları sorununa, zenci sorununa da yönelmiş, Marx'çı görüşlerin etkisinde, içinde yaşadıkları toplumsal düzene sert eleştiriler yönelten yapıtlar vermişlerdi. Bu eğilim tiyatro alanına da yansıdı, "Group Theatre" (Grup Tiyatrosu), "Theatre Union" (Tiyatro Birliği), "New Theatre League" (Yeni Tiyatro Topluluğu), "Theatre Action and The Labour Stage" (Tiyatro Eylemi ve İşçi Sahnesi) gibi adlarla sol eğilimli tiyatro toplulukları kuruldu. Albert Maltz (d.1908) George Sklar (d.1908), Paul Peters bu topluluklar için oyunlar yazdılar. John Howard Lawson (1895-1977) fabrika yaşamını, grevleri, işçi patron çekişmelerini konu alan oyunlarıyla büyük ilgi çekti.

Daha birçok yazar bu tür oyunlar yazmaya yöneldiler, ama aralarında sivrilen Clifford Odets (1906-1963) oldu. *Waiting for Lefty* (1935, Lefty'yi Beklerken), *Awake and Sing* (1935, Uyan ve Şarkı Söyle) adlı oyunları birdenbire üne ermesini sağladı. "Grup Tiyatrosu" beş yıl içinde Odets'in yedi oyununu sahneye çıkardı. Gittikçe yumuşayan, oyunları filmlere konu olmaya başlayan bu yazar, gördüğü yaygın ilginin baskısı altında popülist bir havaya büründü.

Gene bu yıllarda, Richard Wright (1908-1960), William Saroyan (1908-1981) gibi ünlü yazarların da oyunlar yazdığı görüldü. John Steinbeck (1902-1968) *Of Mice and Men* (Fareler ve İnsanlar) adlı yapıtını, 1937'de, sahneye konabilecek biçimde yeniden yazdı. John Kirkland'ın Erskine Caldwell'in (1903-1987) *Tobacco Road* (Tütün Yolu) adlı romanından yaptığı sahne uyarlaması ise olağanüstü bir başarıya ulaştı.

Aslında bütün bu etkinliğin arkasındaki sanatçı, ilk oyununu 1914'te yazmış olan Elmer Rice'dı (1892-1967). Sinemanın uyguladığı geriye dönüş tekniğini sahnede kullanan bu yazar, ezilen insanların sorunlarını ele alan, toplumsal çözümlemeler, siyasal eleştirilerle örülen yirmi yedi oyun yazmıştı. Sinemadan büyük oranda yararlanarak bir propaganda tiyatrosunun ilk örneklerini

vermişti. Birinci Dünya Savaşı sonrasının toplumsal tiyatro patlamasında büyük etkisi olduğu bir gerçektir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise, romancı, denemeci olarak da tanınan Thornton Wilder (1897-1975), expressionist tiyatro anlayışı çerçevesinde, toplumsal sorunlara yönelen oyunlar yazdı. *Our Town* (1938, Bizim Şehir), *The Skin of Our Teeth* (1942, Dişimizin Zarı) dünya çapında başarılar elde ettiler. Wilder bir dünya görüşünü savunmuyor, bir değişikliği önermiyor, eleştirel bir havaya girmeden gerçekleri sergiliyordu.

Marx'çılığa eğilim gösteren sanatçıların kovuşturmalara uğraması, McCarthy'ciliğin iyice güçlenmesi üzerine, ABD'de "toplum sorunlarını irdelerken kendi düşüncelerini ortaya vurmama" anlayışının yerleşmeye başladığı görüldü. Yaşadıkları toplumsal düzenin kötü yanlarını yansıtan yazarlar, hoşgörüsüz bir ortamda, tam deyimiyle açık vermemeye çalışıyorlardı.

Arthur Miller (d.1915) 1949'da *Death of a Salesman* (Satıcının Ölümü) adlı yapıtıyla birdenbire Amerika'nın en iyi oyun yazarları arasına girdi. Daha önce yazdığı *All My Sons da* (Hepsi Oğlumdu) başarılı olmuş, ama *Satıcının Ölümü* bir anda bütün gözlerin ona çevrilmesine yol açmıştı. *The Crucible* (1953, Cadı Kazanı) adlı oyunu ise, McCarty'ciliği eleştirdiği gerekçesiyle kovuşturmaya uğradı, yazar ünlü Kovuşturma Komitesi'nce suçlu bulundu. *A View form the Bridge* (Köprüden Görünüş), *After the Fail* (Düşüşten Sonra), *Incident at Vichy* (Vichy'deki Olay), *The Price* (1968, Bedel) gibi oyunlarıyla hep ilgileri üstünde tutan Arthur Miller, *Bedel*'de kapitalist toplum düzenini eleştiriyor, yanlış değer yargılarıyla yetiştirilen insanların içine düştükleri suçluluk duygusunu işliyordu.

Tennessee Williams (1911-1983) ise, toplum sorunlarını değil de, bireysel sorunları, ruhsal bunalımları işleyen bir oyun yazarı olarak, 1947'de yazdığı *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı) adlı oyunu ile üne erdi. *A Cat on a Hot Tin Roof* (Kızgın Damda Bir Kedi), *The Night of the Iguana* (Iguana Gecesi) gibi oyunları da büyük ilgiyle karşılandı. Aşağı yukarı bütün oyunlarında, insanoğlunun cinsel bunalımlarını sergiledi. Kişilerini somut bir çevrenin belirli etkileri altında, ama iç dünyalarına dönük bir an-

layışla işledi. Ruhsal gerçekleri şiirsel bir hava içinde, duygusal bir yumuşaklıkla ele aldı.

Edward Albee'nin (d.1928) ilk oyunu olan *The Zoo Story* (1958, Hayvanat Bahçesi) Uyumsuz tiyatro etkileri taşımaktaydı. *The Death of Bessie Smith* (Bessie Smith'in Ölümü) adlı oyunun konusu ise, 1937'de bir trafik kazasında yaralanıp zenci olduğu için hastaneye kabul edilmemesi yüzünden ölen ünlü şarkıcı Bessie Smith'in öyküsüydü.

Hemen arkasından gelen *The American Dream*'de de (Amerikan Düşü) teknik gelişmelerin Amerikan yaşamı üzerindeki etkilerini işleyip, toplumu yozlaştıran yanlış değer yargılarını eleştirdi. *Who is Afraid of Virginia Woolf* (Kim Korkar Virginia Woolf'dan), *The Ballad of the Sad* Café (Küskünler Kahvesi), *Tiny Alice* (Cüce Alice), *Malcolm* (1966) gibi oyunlarıyla hep olaylar yaratan Albee, özellikle bu son iki oyununda "anti-feminist" eğilimler taşıdığı ileri sürülerek kınanmıştı. *A Delicate Balance* (Kıl Payı) bir aile içinde kadın erkek dengesini ele alır, *Everything in the Garden* (1967, Her Şey Bahçede) ise yoksul bir çevrede yaşayan kadınların, geçinebilmek için, kocalarından gizli olarak kendilerini kiralamalarını işler.

ÖFKELİ GENÇ ADAMLAR

İngiltere'de ödenekli tiyatrolar bulunmaması, genç yazarların ortaya çıkmasına, deneysel atılımlar yapılmasına uzun yıllar engel olmuştu. Hep gişe kollanıyordu. "Art Theatre" (Sanat Tiyatrosu), "Theatre Workshop" (Tiyatro İşliği) gibi kuruluşların gerçekleşmesi yeni oyun yazarlarının yetişmesine yol açtı.

Savaş sonrasının güvensiz ortamında adını duyuran John Osborn (d. 1929) "Öfkeli Genç Adamlar" diye anılan bu yeni yazarların en etkilisiydi. Kendini boşlukta kalmış gören bir kuşağın hem geçmişe, hem de geleceğe güvensizliğini, önceki kuşaklara öfkesini sergileyen oyunlarıyla geniş yankılar uyandırdı. Osborn'un başlangıçta tutuculuğa, krallık düzenine, yozlaşmış kentsoylu toplumuna dönük olan öfkesi, giderek işçi çevrelerine, solculara da yöneldi, hiçbir umut tanımayan kişisel bir başkaldırı niteliğine büründü.

John Arden (d.1930) savaş sonrasının toplumsal düzensizliğini, Epik tiyatro izleri taşıyan şiirli oyunlarla ele aldı. Savaşlara, baskıcılığa karşı çıktı.

Arnold Wesker (d. 1932) yetişmiş olduğu yoksul işçi çevrelerinin yaşamını yansıtan oyunlar yazdı, toplumsal düzeni eleştirdi.

İrlandalı Brendan Behan (1923-1964) Halk edebiyatından, özellikle balad'lardan esinlenerek yazdığı oyunlarında İrlanda'nın bağımsızlık savaşını sergilerken, insan sevgisini yüceltti, kentsoyluları tedirgin edecek kişiler çizmeye özen gösterdi.

Shelagh Delaney (d. 1939) kuzeyli bir işçi ailesinin kızıydı. Brecht'in tiyatrosuna yakınlık duydu. Halk dilini, işçi sınıfı argosunu kullanarak yazdı. İngilizlerin yadırgayacağı, yerleşmiş değerlere ters düşen doğruları ele almaktan çekinmedi.

İngiltere'de toplumsal eleştiriyi, yadırgatıcılığı benimseyen çok sayıda genç oyun yazarı, yozlaştığına inandıkları toplumsal düzene başkaldıran oyunlarıyla büyük başarılar elde ettiler.

1960'larda ünlenen Harold Pinter (d. 1930-2008), John Mortimer (d. 1923-2009), Ann Jellicoe (d. 1927), John Whiting (1917-1963) gibi sanatçılar, İngiliz oyun yazarlığının uluslararası başarılarını sürdürdüler.

ÖBÜR ÜLKELERDE

Almanya'da İkinci Dünya Savaşı boyunca, Nazilerin baskısı altında, sözü edilmeye değecek hiçbir oyun yazarı yetişmemişti. Savaş sonrası kuşağı ise, bir başkaldırının coşkunluğunu yaşarken, eskilerden yalnız Bertolt Brecht'e saygı duydu.

İsviçre asıllı Max Frisch (1911-1991) aşağı yukarı bütün oyunlarında karamsarlığını belirterek, yaşanan korkunç olaylardan hiçbir ders alınmadığını, insanlığın toptan yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu vurguladı.

Gene İsviçre asıllı olan Friedrich Dürrenmatt da (d.1921-1990), Brecht'in tiyatro anlayışını sürdürerek, güç aranışının, paranın yozlaştırıcı etkilerini işleyen, insanoğlunun değer karmaşası içinde bocalayışını anlatan oyunlar yazdı. Karamsarlığını Max Frisch kadar ilerilere vardırmamış olan Dürrenmatt, "dünya düzeni"nin olumlu düşünebilen, yürekli insanlarca yeniden kurulabileceği

umudunu taşıyordu.

Her iki Almanya'da, Friedrich Wolf (1888-1953), Johannes R. Becher (1891-1958), Peter Weiss (1916-1982), Heinar Kipphardt (d. 1922), Karl Wittlinger (d. 1922-1994), Tankred Dorst (d. 1925), Siegfried Lenz (d. 1926), Günther Grass (d. 1927), Leopold Ahlsen (d. 1927), Rolf Hochhuth (d. 1931) gibi pek çok oyun yazarı, savaş sonrasında, önemli yapıtlar verdiler, uluslararası yankılar uyandıran başarılar elde ettiler.

Sosyalist ülkelerdeki tiyatro çalışmaları da, Batı ülkeleriyle kültür alışverişine önem verilmeye başlanmasından bu yana, dünya sahnelerine yayılan oyunlarıyla, ilgileri üstüne çeker oldu.

Polonyalı Slawomir Mrozek (1930-1993), Çek Vaclav Havel (d. 1936), Rumen Aleksandru Mirodan, Macar Robert Ratonyi, Yugoslav Miograd Bulatoviç gibi yazarların oyunları birçok ülkede başarıyla oynandı.

Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski (1933-1999) ise eleştirmen Ludwig Flaszen ile birlikte yeni bir tiyatro anlayışını uygulama yolundaki denemeleriyle büyük önem kazandı.

Grotowski ilkel tiyatronun dinsel törenlerinden esinlenerek çağdaş dindışı tiyatroda da izleyicileri etkin olarak oyuna katmak istiyordu. Yönetmen yazılı oyunun tutsağı olmamalı, oyunu kendi yorumuyla ele alıp bambaşka bir yapıta dönüştürmeliydi. Böylesine bağımsız bir yorum anlayışıyla, Grotowski'nin oyuncuyla izleyiciyi birbirine karıştıran tiyatrosunda, klasik oyunlar bile çağdaşlaşıyordu. Amaç kentsoyluyu korkunç gevşekliğinden, umursamazlığından, alışkanlıklarından silkeleyip koparmak, insanlığın ne duruma geldiğini anlayabilmesini sağlamaktı. Simgelerden büyük oranda yararlanan Grotowski'nin, bu amacını gerçekleştirmek için yarattığı tiyatro, gene de aydınlara yönelikti.

Çin Halk Cumhuriyeti'nde ise yığınlara yönelik tiyatro denemeleri yapıldı. Geleneksel tiyatro anlayışı bırakılıp gerçekçi tiyatroya geçildi. Açık, aydınlık, kolay anlaşılan bir dille, devrimin, savaşların yiğitlik öyküleri sahneye çıkarıldı. Yabancı kültürlerin yadsınması değil, Çin'in gerçeklerine göre eleştirel bir anlayışla gözden geçirilip olumlu yanlarının benimsenmesi yoluna gidildi. Ayrıca yabancı kültürler nasıl körü körüne benimsenmiyorsa, eski

Çin kültürü de körü körüne izlenemez görüşüyle, yeni Çin tiyatrosunun geleneksel Çin tiyatrosundan ancak eleştirel bir yaklaşımla yararlanabileceği savunuldu.

Görüldüğü gibi, sosyalist ülkelerde de, aynı dünya görüşünün çerçevesi içinde, birbirine karşıt denebilecek tiyatro anlayışları gelişmiştir.

YİRMİNCİ YÜZYIL TİYATROSU

Kısacası, yirminci yüzyılda tiyatro alanına getirilen kuramlar, girişilen denemeler, karşıt görüşlerle elde edilen başarılar, tiyatro tarihi üzerine yapılan incelemeler hiçbir çağda görülmemiş bir genişliğe, derinliğe ulaştı. Burada bütün eğilimleri, deneyleri anlatabilmiş değiliz. Bu görgülülük, yaşantı zenginliği, tiyatroyu büyük bireşimlere götürebilir. Ticaretin karşısında eli kolu bağlı görünen, ölüm kalım savaşına girişmiş propagandaların baskısı altına ezilen tiyatro, sanatçının yenilmezliğiyle gene de ayakla kalacak, er geç görgülülüğünün meyvelerini toplayacaktır umudundayız. Çağımızın tiyatrosu üzerine önemli kitaplar yazmış olan ünlü eleştirmen Eric Bentley şöyle diyor:

"Günümüzün tiyatrosuna bakıp da tiyatro sanatının öldüğü sonucuna varmamak çok güç. Ben ölen tiyatroyu diriltmeyi savunmuyorum, tiyatro endüstrisinin dışında kalabilecek Küçük tiyatrolar ile Halk tiyatroları kuralım diyorum. Küçük tiyatroları kurmak için en iyi yer belki de okul bahçeleri. Halk tiyatroları ise belki de yalnız devlet yardımıyla kurulabilir; umalım ki böyle bir yardımdan söz etmek onların hiçbir zaman kurulamayacakları anlamına gelmesin." (The Playwright as Thinker).

ON YEDİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU

Türk tiyatrosu deyince çoğu kimsenin aklına yüz yıllık bir geçmiş geliyor: Batı'ya açılışımızla birlikte başlayan, Batı etkisindeki Türk tiyatrosu. Daha geniş bir düşünüşe ulaşmış olanlar, "tiyatro" sözcüğüne dar bir anlam yüklemeyenler ise meddah, karagöz, ortaoyunu gibi eski eğlenceleri de hatırlıyorlar. Oysa bunlardan yalnız sonuncusu "tiyatro"ya yaklaşıyor ki o da bir on dokuzuncu yüzyıl eğlencesi. Daha önce bir Türk tiyatrosu yok muydu? Dünya tiyatrosunu anlatırken çeşitli toplulukların geçirdikleri evrimleri özetledik, bu evrimler arasında büyük benzerlikler bulunduğunu gördük. Türk topluluklarının o gibi evrimlerden geçmediğini, Anadolu Türklerinin tiyatroya on dokuzuncu yüzyılda ulaştığını düşünmek yanlış olur. Onun için de, "Türk tiyatrosu" denince ilkel Türk topluluklarına kadar inen bir geçmişin aklımıza gelmesi gerekir.

İLKEL TÜRK TİYATROSU

En eski Türkler ailenin genişlemesiyle ortaya çıkmış aşiretler halinde yaşıyorlardı. Her aşiretin bir totemi vardı. Bir ağaç, bir ot, ya da bir hayvan. Totem aşiretin hem atası, hem de tanrısıydı. Totem dininin birtakım törenleri, yasakları, yasaları olduğunu biliyoruz. Totemi hayvan olan Türk aşiretleri o hayvanın etini yemezlerdi. Yalnız yılda bir kere dinsel bir tören olarak aşiretçe o hayvanı avlamak üzere sürek avına çıkılırdı. Av sonunda kurban edilen hayvan gene törenle topluca yenirdi. Aşiretten bir kimse ölürse herkesin katıldığı bir törenle gömülür, yası tutulur, anısına şiirler söylenirdi. Bu dinsel törenlerde pandomim, dans, şiir, müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu.

Gene bütün dünya topluluklarında olduğu gibi, ilkel Türk topluluklarında da ilk tiyatro yönetmeni, ilk baş oyuncu din adamları, sihirbazlardı. Türkler totemizm dinini bırakıp iyilik ve kötülük

tanrıları olarak gök tanrısı ile yer tanrısına tapmaya başladıktan sonra da artık gelenekleşmiş olan eski törenler unutulmamış, sihirbazların önemi, görevleri gün geçtikçe artmıştır.

SÜMERLER ile ETİLER

Orta Asya'da kuraklığın başgöstermesiyle birlikte Türklerin dört bir yana göçleri başlar. İ.Ö. beş bin yıllarında Mezopotamya'ya gelip yerleşen Akadlar ile Sümerler'in Türk toplulukları olduklarını kabul eden bilginler çoktur. İ.Ö. dört bin, ya da üç bin yıllarında Anadolu'ya gelip yerleşmiş olan Etiler'in de Türk soyundan oldukları kabul ediliyor. Bu bakımdan Sümerler ile Etiler'in dinsel oyunlarına da bir göz atmalıyız.

Sümerler'in din adamları tapınaklarda yaptıkları dinsel törenlerde, cenaze törenlerinde tanrıların yaşamlarını, çektikleri acıları anlatan monologlar, diyaloglar söylerlerdi; trajedi öğeleri taşıyan sahneler din adamlarınca oynanarak canlandırılırdı. Bu törenlerde sözden başka dans, müzik, şarkı da yer alırdı. Sümer tapınakları tanrıların evi sayılır, çoğunca büyük yapılar olurdu; kimi yerlerde yedi katlı kuleler biçiminde yapılmış tapınaklar vardı. Bunların tapınma, tören salonları çok genişti. Sümerler'in din adamları geleceği bildirmek, tapınmayı yönetmek, törenlerde hizmet etmek, tapmakların işlerine bakmak gibi görevler yüklenerek sınıflara ayrılırlardı. Öfkelenmiş tanrılara yakarışlar, övgüler okuyan din adamlarına Kalu denirdi. Kalu'lar müzik araçları da kullanıyorlardı. Kazılarla ortaya çıkarılan bir vazoda davul çalan bir Kalu resmine rastlanmıştır.

Etiler'in tapınmalarında, törenlerinde de oyun öğeleri görülmektedir. Kazılarla ortaya çıkarılan yapıtlarda çalgıcıları, dansçıları canlandıran kabartmalar vardır. Ayrıca, Etiler'in büyük bayramlarında tapınakların önünde, alanlarda dinsel törenler düzenledikleri, o arada savaş oyunları oynadıkları da biliniyor. Eski Eti kabartmalarının birinde canlandırılan tarım töreni tiyatro tarihi bakımından çok önemlidir. Bolluk yaratmak için yapılan bu açık hava töreninde kral elinde üzüm salkımı tutan bir tanrının önünde eğilmektedir. Bu tanrı akla hemen Dionysos'u getiriyor, üstelik mitoloji bilginleri Dionysos'un tam bir Elen tanrısı olmadığını söy-

lerler. Bu tanrı Yunanistan'dan önce Girit'te, Mısır'da, Trakya'da, Thebai'de biliniyormuş. Euripides'in *Bakhalar* adlı yapıtında, şarap tanrısı Dionysos, Elen ülkesine Anadolu'dan geldiğini bildirir. Bütün bunlar Yunan tiyatrosunun kaynaklarını araştıran kimi düşünürlerin gözlerini Anadolu'ya çevirmelerine yol açmıştır.

ORTA ASYA'DA

Orta Asya'da kalan, göç etmeyen Türk kolları da pek çoktu. Bu kolların, dinsel inançlarına göre, tanrılara yaranmak için zaman zaman onları taklit etmek, öykülerini anlatmak, oynamak gerekirdi.

Çeşitli topluluklarda değişik törenler yapılırdı. Yakutlar arasındaki bir inanışa göre en büyük tanrı Art-Tuyun-Aga kendisine kurban kesilmesini istemezdi. Gençlerin onun onuruna dokuz bardak kımızı dokuz kere içmeleri kurban yerine geçerdi. Gençler bu kımızı içtikten sonra coşkun oyunlar oynarlardı. Bu tören de Dionysos törenlerini hatırlatıyor.

Dinle ilgili törenler zamanla gelenekleşerek dinsel öğelerden sıyrılabilir.

Bir de dinsel olmayan törenler vardı. Bu törenlerde efsaneler, destanlar atalara saygı göstermek isteğiyle anlatılır, oynanırdı. Ergenekon Destanı'yla ilgili "Demir Dövme Töreni" bunların güzel bir örneğidir. Hakan eski çağlarda soyunu kurtarmış olan demirciyi taklit ederek bir ateş yakar, ateşte kızdırılan demir parçalarından birini örsün üstüne koyup çekiçle döver; sonra herkes bu dövme hareketini tekrar eder. Törende oyun öğeleri açıktır. Sahne olarak bir alan kullanılmakta, oyuna bütün aşiret katılmaktadır. Böylece oyuncularla seyirciler birbirinden ayrılmamaktadır.

İKİ BİN YILLIK BİR TÜRK OYUNU

M. M. Nikoliç adlı yazarın Belgrad'da yaptığı bir konuşma ile bir Belgrad gazetesinde yayımladığı yazı (24 Ocak 1934) iki bin yıl önce yazılmış bir Türk oyununu anlatması bakımından çok önemlidir. Nikoliç şöyle diyor:

"Tiyatro kültür seviyesi yüksek olan milletlere mahsus bir varlıktır; tiyatrosu olan memlekette şair, aktör ve seyirci bulunması

gerektir. Bundan dört bin yıl önce, Türkler, büyük ve kültür seviyesi yüksek bir millet ve Orta Asya'da tesirli bir varlıktılar. Türk Milleti iyi harp ederdi, bu topluluğun içinde yüksek soydan gelmiş olanlar, halk ve yabancı milletlerden alınmış köleler vardı. Asilzadeler kuvvetli ve hâkimdiler, onlar güzel sanatları korumuşlardır; güzel sanatlar ilerlemiş ve Türkler arasında dünyanın en eski tiyatrosu meydana gelmiştir.

"En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Bu parça, eski Türk tiyatro edebiyatının epik olduğunu gösteriyor. Piyesin konusu Türklerin o zamanki harplerinden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk tiyatro sanatından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalmadır. Vakanın kahramanları üç kişidir. Bir Türk kahramanı harbe gidiyor, evde güzel karısı ile küçük çocuğunu bırakıyor. O gittikten sonra bir Çinli eve gelerek güzel Türk kadınını elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinliye karşı kendisini kahramanca koruyor. Çinli kazanamayacağını anlayınca kadına fenalık etmek için onu yüzünden yaralıyor; daha doğrusu Türk şairinin dediği gibi onun namusunu çalamayınca güzelliğini çalıyor. Harp meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir aralık hamaylısını evde unuttuğunu hatırlamış, geri dönmüştür; muharebede muvaffak olabilmesi için onun mutlaka boynundan geçirilmiş olarak göğsünde asılı bulunması lazımdır; eve geldiği zaman güzel karısının uğradığı felaketi görüyor, öcünü alıyor ve facia kanlar içinde bitiyor." (Eski Türklerde Dram Sanatı)

M. M. Nikoliç'in belirttiği bir nokta da o çağdaki Türk tiyatrosunda tanrıların, ruhların, doğaüstü varlıkların yer almamasıdır. Bu o günkü Türk topluluklarının bilgi, kültür bakımından belli bir yüksekliğe ulaşmış olduğunu gösterir. Nikoliç'in anlattığı oyunların hangi Türk topluluklarınca oynandığı kesinlikle bilinmiyor.

1116'DA BİR SELÇUK KOMEDİSİ

Bizans İmparatoru Aleksiyos Komninos I'in kızı Prenses Anna Komnini babasının hükümdarlığı sırasındaki olayları anlatan bir kitap yazmıştı. Adı *Aleksiyos* olan bu kitapta Türklerden büyük bir düşmanlıkla söz edilir. Çünkü 1071 yılından sonra Anadolu'yu

ele geçirmeye başlayan Selçuk Türkleri Bizans İmparatorluğu için çok büyük bir tehlikeydi. İmparator Aleksiyos Komninos 1116'da Türklere karşı savaş açmak üzere Üsküdar'a geçmişti. Ama ayaklarında başlayan hastalık yüzünden daha ileri gidememiş, savaş açılamamıştı. Prenses Komnini kitabında bu olayı anlatırken Selçuk sarayındaki bir komedi oyununa dokunuyor:

"Bu arada İmparatorun ayaklarındaki damla hastalığı kendisini rahatsız etmeye başladı. İmparator ağrılarından hemen hemen yürüyemez olmuştu. Hastalık savaşın yapılmasına engel oluyordu. İmparator yataktan ayrılamayacak halde idi. Barbarlara karşı hazırlanmış olan zafer geri kaldı. İmparatoru en çok üzen de bu idi. Barbar Kılıçarslan İmparatorun vaziyetini önemle göz önünde bulunduruyor, onun hastalığından ve hareketsizliğinden faydalanarak ve sonunu düşünmeden bütün Asya'yı yağma ediyordu; Hıristiyanlara karşı yedi kere akınlarda bulundu. İmparatorun bu hastalığı eskiden kendisini ara sıra yokladığı halde bu sefer arka arkaya buhranlar doğuyor, adeta sürekli bir şekil alıyordu. Kılıçarslan'ın etrafında bulunan adamları ise, hastalığın yalan olduğunu, İmparatorun gevşeklikten ve tembellikten dolayı savaşa kalkmadığını ileri sürüyorlardı.

Bu sebepten dolayı barbarlar gerek ziyafetlerinde, gerek sarhoşlukları sırasında çok alaycı bir şekilde İmparatorun ayak ağrılarını fırsat bilerek eğleniyorlardı. Aktörlükte gerekli olan manalı sözleri bulmak ve söylemekte yaradılışın kendilerine verdiği istidat ve kabiliyetin yardımı ile ve İmparatorun ayak ağrıları vesilesiyle birçok maskaralıklar yapıyorlardı; bunlar İmparatorun hastalığına bakan hekimleri, kendisine hizmet edenleri, hatta İmparatorun kendisini temsil ediyorlardı; İmparatoru temsil eden adamı bir yatağa yatırıyorlar, yatağı ortaya koyup eğleniyorlar, bu oyunlar barbarları şiddetle güldürüyordu. Barbarların bu halini haber almış olan İmparator, hiddeti artarak savaş açmak istiyor, kızgınlığının sebebini büyük bir taşkınlıkla açığa vuruyordu" (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Prenses Komnini'nin Türklere büyük bir düşmanlık duyarak yazdığı bu satırlar, Selçuklularda oyun sanatının iyice gelişmiş olduğunu belirtiyor. "Yaradılışın kendilerine verdiği istidat ve kabi-

liyet" sözü bu sanatın Türkler için yeni olmadığını anlatmakta. Görüldüğü gibi, dinsel törenlerden kalma geleneklerden bütünüyle kurtulunmuş, eğlenmek için oynanan "tiyatro"ya ulaşılmıştır.

İSLAMLIKLA GELEN ETKİLER

İslam dini sekizinci yüzyılda Türkler arasmda yayılmaya başlamıştı. On birinci yüzyılda birçok Türk topluluğu bu yeni dini kabul etmiş bulunuyordu. İslam dininin getirdiği inançlar, yasaklar Türklerin eski dinlerine hiç benzemiyordu. Bu yüzden de Türkler İslamlığı kabul ettikten sonra yönetici sınıflarla halk arasında bir ayrılık başgösterdi. Yöneticiler, aydınlar İslamlığa sıkı sıkıya bağlanmışlardı; ama halk eski dinlerin geleneklerini, törenlerini ufak tefek değişikliklerle devam ettirdi. Önceleri aydınlar Kitap'a kılı kılına uyma yolunu gütmek istedilerse de, iş halka ulaşınca değişik uygulamalar başladı, mezhepler ortaya çıktı. Batı Selçuklularının düşünceleri, yaşayışlarıyla geniş bir serbestlikten yana olduklarını biliyoruz. On dördüncü yüzyılda bile Anadolu'da kadınlar toplum yaşamına katılırlardı; örtünmezlerdi. Türklerin İslamlıktan önceki inanışlarına, geleneklerine daha yakın düştüğü için, İran'dan gelen Bâtınî mezhepler Anadolu'da kolayca yayılmıştır. Halkın bu davranışı tiyatro öğeleri taşıyan törenlerin unutulmamasını, yeni kurulan tarikatlarda da bu çeşit törenlerin biçimlenmesini sağlamıştı. Mevlevilerin, Bektaşilerin dinsel törenlerinde tiyatro öğeleri vardır. Ayrıca, Aleviler arasmda dinsel kaynaklarından koparak eğlence halinde devam eden oyunlar günümüzde de oynanmaktadır. Tiyatro alanında incelemeler yapanların Alevi köylerinde gördükleri bir oyun şöyle anlatılır:

"Bu oyun bir kış yarısı merasimidir, geceleyin yapılır, gezmekle başlar; her biri rol yapmak üzere seçilmiş ve kılık değiştirmiş olan üç şahısla, deve, tilki gibi hayvan kılıklarına girmiş kimselerden mürekkep bir kafile, köyün bütün delikanlılarını peşine takarak her evin kapısı önünde dura dura dolaşır. Deve ve tilki rollerini yapanlar bacaklarına, boyunlarına çıngıraklar, ziller takmışlardır; davul zurna çalınır, türlü şakalar ve kahkahalarla köy dolaşılır; kapısının önünde durulan her evden yağ, bulgur, un, yumurta, şeker gibi yiyecek maddeleri toplanır; sonra hep birlikte bir eve gi-

dilir, toplanılan gıda maddeleri burada pişirtilir; bunlar pişinceye kadar evin önünde meşalelerin ışığında türlü eğlenceler yapılır, yemekler piştikten sonra da toplu olarak yenilir. Anadolu'da hâlâ yaşamakta olan bu âdet, en eski çağlarda Orta Asya Türklerinin düzenledikleri dini şölenlerin devamından başka bir şey değildir. Yemekler pişinceye kadar yapılan oyunlar dramatiktir. Mesela bunlardan bir tanesi üç şahıs tarafından oynan bir şifahi halk piyesidir: 1- Arap. Yüzü, elleri isle siyaha boyanmış bir tip. Göğsü şişkin, sırtı kambur hale getirilmiştir; başında koyun postundan yapılmış büyük bir başlık, elinde bir değnek veya bir tüfek bulunur. 2- Koca. Uzun, bembeyaz sakallı ihtiyar kılığına girmiş bir adam. Başında beyaz, iri bir başlık, arkasında bir post vardır. 3. Gelin. Kılık değiştirmek suretiyle bir erkek tarafından temsil edilen kadın tipi. Bu üç şahıs ortaya gelirler; deve ile tilki de meydandadır. Önce Arap, deveci olur, gelin deveye biner, kocası yayan yürür; böylece yaylaya göç ederler. Arap, yolda kadına sarkıntılık etmek ister, bu yüzden ihtiyarla aralarında kavga çıkar, kadın yerine göre iki erkeği de idare ederek kavgayı bastırır; fakat ihtiyar, Arap' kıskanmaya başlamıştır, kavga tekrarlanır, sonunda Arap, ihtiyarı öldürür. Kadın, ölen kocasının üstüne kapanarak acıklı ağıtlar, mersiyeler söyler. Ölüm hadisesine kadar türlü şakalarla geçen oyunun bu safhasında neşeli hareketler durur, seyircilerde bir ıstırap başlar, oyuna onlar da karışırlar, kadınla birlikte ölünün ağzına yemişler doldururlar; ölü bunları yedikçe yavaş yavaş dirilmeye başlar; bu yeniden hayata dönmenin uyandırdığı sevinç ve heyecan içinde musiki ve raks başlar, eğlenti devam eder." (*Köylü Temsilleri*, A.K.Tecer)

Oyun bu biçimiyle dinsel olmaktan uzaktır. Ama İslamlıktan önceki çağın kesin etkilerini taşıyor. Kimi köylerde bu oyun bir uğur ve bereket töreni olarak görülür.

OSMANLILAR

Anadolu'da yaşayan Türklerin yönetimi Selçuklulardan Osmanlılara geçince halkın yaşayışında önemli değişiklikler olmadı. Halk gelenekleri, inançlarıyla gene o halktı. Ayrıca, Osmanlı Sarayındaki yaşayış da Selçuk Sarayındaki yaşayışın özelliklerini devam ettiriyordu.

Osmanlı Devletimin kuruluşundan sonra Bursa, Edirne, İstanbul gibi kentlerde çeşitli düğünler düzenlenmişti. Sarayın önemli evlenmelerle sünnetlerde düzenlediği bu düğünler arasında günlerce sürenler de olmuştur. Bu gibi eğlencelerde çalgıcılar, şarkıcılar, cambazlar, halkı güldürerek eğlendiren sanatçılar yer alırlardı.

Osmanlıların ilk sultanları gösterişsiz bir yaşam sürerlerdi; ama kısa bir süre sonra Selçuk Sarayının eğlenceleri onların saraylarını da kapladı. Muhdik (güldürücü), mukallit (taklitçi) diye anılan sanatçılar çoğaldıkça çoğaldı.

On beşinci, on altıncı, on yedinci yüzyıllarda eğlendiricilik bir meslek haline gelmişti. Kol diye anılan kumpanyalar vardı. Evlenme, doğum, sünnet düğünü, donanma şenliklerinde bu kollar para karşılığında konukları, halkı eğlendirirlerdi. Her kol, kolbaşının adıyla anılırdı: Ahmet Kolu, Yanaki Kolu gibi.

Muhdik'lerle mukallit'lerin birtakım olayları oynayarak canlandırdıklarını biliyoruz. Fransız yazarları Osmanlıların bu gibi eğlencelerini anarken "komedi" sözcüğünü kullanır, güldürücülerle taklitçilerden de "aktör" diye söz ederler. On sekizinci, on dokuzuncu yüzyıllarda "koloyunu", "ortaoyunu" diye adlandırılan oyunların ilk örnekleri bunlar olsa gerektir.

SAVAŞ OYUNLARI

Türkler çok eski çağlardan beri savaş oyunları düzenlerlerdi; ama Osmanlıların zamanında bu oyunların çok genişletildiği görülüyor. On altınca yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı bir sünnet düğününde Atmeydanı'na deriden karşılıklı kuleler yerleştirilmiş, toplar, tüfeklerle tam bir savaş canlandırılmıştı. Osmanlı tarihinde bu çeşit oyunlar çoktur. Ayrıca, denizde de savaş oyunları düzenlenir, kadırgaların çarpışması canlandırılırdı.

BALLET-PANDOMİM

Osmanlılarda tiyatro sanatına yönelen eğlenceler gözden geçirilirken biri on altıncı, öbürü on yedinci yüzyıllarda oynanan iki ballet-pandomim ilgiyi çeker. Hammer tarihi 1582'de Murat III'ün düzenlediği bir sünnet düğününde müzikli bir oyun oynandığını yazar. Verilen bilgiye bakılırsa, bu, Hıristiyan kölelerin oynadıkla-

rı, konusu mitolojiden alınma bir ballet-pandomim'dir.

Osmanlı tarihindeki ikinci ballet-pandomim 1675 yılında, Edirne'de Mehmet IV'ün düzenlettiği bir düğünde oynanmıştır. Fransız Elçisi Marquie de Nointel'in Paris'e gönderdiği raporlara dayanarak Albert Vandal adlı yazar bu oyunu şöyle anlatır:

"Padişah, oğlu, vezirleri, subayları, fevkalade süslü olan açık pavyonda yerlerini aldılar; ayakta idiler. Bütün bu büyük sarıklılar, muhteşem bir hareketsizlik içinde duruyorlardı. Gerek onların, gerekse kendilerini, hafif bir kafes arkasında saklamakta olan sultan hanımların önünde, baladinlerin kendilerini birden ortaya attıkları görüldü; bunlar kadın ve erkek iki ayrı cinse ait ayrı ayrı elbiseler giymişlerdi. Dans eden kadınları parlak renkli etekleri raks esnasında dalgalana dalgalana dönüyordu; oyunları Aretin'in masallarına ve Apulée'nin altın eşek hikâyesine benziyordu. Sonra güneş battı, bu *mimique* (mukallidtlik) sanatı yerini, dinî hareketler serisine bıraktı. Bütün aktörler ve orada bulunanların hepsi, padişah, vezirleri ve başka kimseler namazın art arda gelen yedi pozunu yaptılar. Göz uzaklara kadar yalnız büyük bir intizam içindeki diz çökmeleri ve yere baş koymaları görüyordu." (Eski Türklerde Dram Sanatı). Seyircilerle birlikte namaz kıldıklarına bakılırsa -büyücülükle karışık bir aşk efsanesi canlandıran- bu oyuncular Müslüman Türklerdi.

HAREMDE BİR OYUN

Fransızca bir yapıtta verilen bilgiye göre on sekizinci yüzyılda Abdülhamid I'in kızı Rebia Sultanın doğum şenlikleri yapılırken Sarayın harreminde bir oyun oynanmıştı. Abdülhamid I, kadınların sokakta fazla süslü gezmelerini istemezmiş. Giyilecek feracelerin biçimi, boyu, yakasının genişliği üzerine ölçüler konmuş, fermanlar çıkarılmış. Padişah bu işe, kendisi sokaklarda kılık değiştirip gezecek, kadınların ölçülere uygun giyinip giyinmediklerini denetleyecek kadar önem verirmiş. Bir gün sokakta çok geniş yakalı ferace giymiş bir kadın görünce kızıp üstüne atıldığı, feracenin yakasını yırttığı söylenir. İşte Rebia Sultanın doğum şenliği sırasında haremdeki kızlar bir oyun düzenleyip kadın kılığı üzerine çıkarılan fermanları, padişahın başından geçen olayı canlandır-

mışlardı. Kızlar sokakta gezinen kadınlar gibi ortada dolaşmaya başlamışlar, birisi geniş yakalı ferace giymiş, birisi de padişah olmuştu. Padişah kılığındaki kız geniş yakalı kızı görünce üstüne atılıp elindeki makasla yakasını kesip parçalamıştı. Bu komediyi sultan hanımlarla birlikte kafes arkasından seyreden Abdülhamid oyundan hoşlanmış, gülmüştü.

YAHUDİ KOMEDİLERİ

Hammer on altıncı yüzyıl sonlarında yapılan bir düğünü anlatırken Yahudilerin oynadığı komedilerden söz eder. Evliya Çelebi on yedinci yüzyılda Yahudilerin oyunlar düzenlediklerini bildirir. On sekizinci yüzyıldaki Yahudi komedileri üzerine ise elimizde pek çok bilgi var. Baron de Tott bu oyunlardan birini şöyle anlatıyor:

"Davetliler, kendiliğinden gelmiş seyirci kalabalığı ile birlikte çepeçevre meydanın etrafını doldurmuştu, bu arada halktan birçok kadınlar da vardı. Orta yerde üç ayak genişliğinde, dörtgen biçiminde, altı ayak yüksekliğinde üzeri perde ile örtülü kafes gibi bir şey vardı; bu bir evi temsil ediyordu; bu evde kadın kıyafetinde giyinmiş Yahudi aktörlerden biri bulunuyordu. Bir Türk genci gibi giyinmiş bir Yahudi aktörü de ev sahibi kadının âşığı rolünde idi. Oldukça gülünç, ahmak bir uşak, kadın kılığında giyinmiş aracı rolünü oynayan başka bir Yahudi, aldatılan bir koca, nihayet her yerde görülen kimseler... Piyesin şahısları bunlarla tamamlanıyordu. Bu piyeste her şey sahnenin üstündedir, hiçbir şey seyircilerin hayal kuvvetine bırakılmamıştır. (...) Maharetsiz ip cambazları, beceriksiz pehlivanlar, kaba birkaç soytarı ve rakkaseler komediler arasındaki fasılaları dolduruyorlardı. Genel eğlencelerde açık saçıklık daima son dereceyi bulur ve daima hoş görülür; genel eğlencelerden başka zamanlarda bu aktörler hünerlerini yalnız evlerde, düğün, yahut başka özel eğlenceler için çağrıldıkları zaman gösterirler. Bu adi gruplar daima yalnız erkeklerden, yahut yalnız kadınlardan mürekkeptir. Kadın grupları, haremlerde bu şimdi bahsettiğimiz komedyacılar gibi aynı pervasızlık ve aynı adilikle oynarlar. (...)

"Büyük memuriyetlere sahip kimselerin çoğu konakların önün-

de sürekli surette oynamak üzere oyuncular tutmuşlardı; bu piyeslerin mevzuları başka başka ise de, hepsi kabaca açık saçık şeylerdi. Halk bunları keyifli keyifli seyrediyordu. Bu eğlencelerde ahlak kaideleri gevşediği gibi hükümete de aldırış edilmiyordu. Bir sürü Rum ve Yahudi, İmparatorluğun birçok yüksek memurlarını gülünç bir hale sokacak şekilde taklit ediyorlardı. Bu şenlikte padişahın ve maiyetinin kostümlerine bile saygı gösterilmedi; bir Yahudi kalabalığı onu da taklit etmek cüretinde bulundular. Gerçi bu taklitten dolayı onu yapan küstah cezalandırıldı ve padişahı taklit etmek yasak edildi; fakat sadr-ı âzam rolü yapmasına göz yumuldu ve hiçbir makam kendisiyle alay edilmekten kurtulamadı." (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Baron de Tott'un Türkleri yerme isteği bir yana bırakılırsa, verdiği bilgiler çok ilgi çekicidir. Bu konuda önemli bilgiler veren yerli kaynak ise Haşmet'in *Veladetname*'sidir. O da Baron de Tott'un gördüğü şenlikleri anlatır; Mustafa III'ün kızı Hibetullah Sultanın doğum şenliklerini.

Ama Haşmet, Yahudi komedilerine önem vermemiştir. Hem para kazanmak, hem de halkı eğlendirmek amacıyla sokaklarda, konakların önlerinde oyun düzenleyen Müslüman oyuncuları, mudhiklerle mukallitleri anlatır. Bu sokak eğlenceleri tam birer oyun sayılamazsa da, tiyatro öğeleri taşıyan eğlencelerdir. Esnaf birliklerinin yaptıkları geçitlerde de gösteriye, taklide bol bol yer verilirdi.

CURCUNA İLE KOL OYUNU

Curcuna ile kol oyunu Saraya girmeden önce halk arasında yayılmış, benimsenmiş eğlence çeşitleriydi. Vehbi'nin *Surname*'sinde on sekizinci yüzyıldaki bir sünnet düğünü canlandırılırken curcunacıların oyunları şöyle anlatılır:

"O ecinni suratlı, tuhaf görünüşlü, neşe dağıtmakta ihtisas sahibi şahıslar, curcuna denilir maskaralık oyunu ile ortaya ferahlık saçtılar, sadr-ı âzamın bulunduğu çadırın önünü herkesi güldürmek suretiyle bir neşe ve kahkaha bahçesine çevirdiler. Bunlardan sonra kol kol çengiler oynayarak ve el ele vererek periler gibi saçları dağınık raksa ve cilveye başladılar. Denizin dalgaları onların

arkalarını oynatmalarından titreme ve sallanmayı meşkedebilirdi." (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Curcunanın arkasından kol oyununa geçilirdi. İstanbul'da eskiden beri bilinen bu oyun zaman zaman Sarayda da oynanmıştı; ama Mahmut II çağında Saraya bağlı seçkin bir kol oyunu takımı kurulduğu anlaşılıyor. Zamanla gelişen bu oyun çeşidine orta yerde oynandığı için, gene Mahmut II'nin padişahlığı sırasında, "Ortaoyunu" da denmeye başlanmıştı. 1833'te yazılmış bir *Surname*'de düğün alanına önce çengilerin çıkıp dans ettiği, sonra da ortaoyunu oynandığı söylenir.

ORTAOYUNU

Kol oyununun ortaoyunu adını aldıktan, iyice geliştikten sonraki görünüşünü Refik Ahmet Sevengil şöyle anlatıyor:

"Halk karşısında Ortaoyunu oynanacağı zaman oyun meydanına seyircilere mahsus çadırlar dikilir, seyirciler buralarda yer alıp güneşten korunurlar; Ortaoyunu seyircilerin ortasında boş bırakılmış olan yerde oynanır. Bir tarafta zurna, çifte na'ra ve davuldan mürekkep musiki heyeti bulunur. Meydanda henüz oyunculardan kimse yokken saz, köçek havaları çalmaya başlar; on iki kişilik tam takım bir raks heyeti ortaya gelir. Bunların hepsi genç erkeklerdir. Köçekler kadife üstüne sırma işlemeli mintan, canfesten, diybadan, dört kubbe denilen şekilde sırma saçaklı etek giyinmişler, bellerine kemer takmışlardır; başları açık saçları uzun, kırma, kıvırcık, bükülüdür; parmaklarına pirinç zil takmışlardır, bunları raks esnasında musikiye uygun şekilde şıkırdatırlar. Köçeklerin tavşan oğlanları denilen kısmı siyah çuhadan topuklara kadar şalvar, çuhadan gayet dar bir camadan giyerler, bellerine türlü renklerde şallar sararlar. Bunların başlarında pek süslü gayet ufak birer külah bulunur.

"Oyun meydanına gelen köçekler bir müddet musikinin ahengine uyarak oynarlar, göbek atarlar, boyun kırarlar, tempolu bir şekilde bazen çevik, bazen yavaş hareketlerle meydanı dolanırlar. Bunların arkasından, yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerinde şaldan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde şal kuşak, başında iğri bir külah bulunan Tiryaki, elinde lülesi kısa, sarı iple



"KANLI NİGÂR" ORTAOYUNU. Münir Özkul (Kavuklu), Nevzat Açıkgöz (Pişekâr), Perran Kutman (Zenne-Kanlı Nigâr), Müjdat Gezen (Külhanbeyi)

beline bağlı bir çubuk olduğu halde meydana gelir; köçeklerle birlikte dolanır, raks esnasında tuhaflıklar yapıp seyircileri güldürür. Bir aralık kol takımına mensup olanların hepsi tuhaf kılıkları ile türlü türlü külahlarla meydana gelirler, sazın nağmelerine uyarak hoplayıp zıplarlar, bir taraftan da birlikte terennüm ederler: Dağda bir keçi, sivridir kıçı, kahpenin piçi; bunda bir iş var!

"Bunlar raks esnasında türlü maskaralıklarda ederler, köçeklerden sonra gelen umumi ve karışık fasla curcuna denilir. Bu kalabalık çekildikten, meydan tenhalaşıp saz sustuktan sonra Pişekâr, başında dilimli kavuğu, elinde şakşak, ağır bir eda ile meydana gelir, yere kadar eğilip temenna ederek seyircileri selamlar, oynanacak olan oyunun adını söyleyerek: '... Oyunun taklidini aldım; çalsın çalgılar, usul ve ahenk ile efendilerime temaşa ettireyim,' der; bir taraftan saz başlar, bir taraftan oyundaki şahıslar birer birer meydana gelir; ancak o zaman oyuna başlanmış olur. Sonraları önce köçeklerle beraber çıkan Tiryaki tipi kaldırılmış, daha sonraları curcunaya çıkmak âdetinden vazgeçilmiştir; köçek oynatılası hükümetçe yasak edildikten sonra -Cumhuriyetin ilanı seneleri- piyes temsilinden önceki kısımdan tamamıyla vazgeçilmiştir. Son zamanlardaki Ortaoyunları doğrudan doğruya Pişekâr'ın ortaya çıkıp halkı selamlaması ve oyunu takdim etmesiyle başlardı. Kavuklu, ondan sonra meydana gelip karşısına çıkar, konuşmaya başlarlar, nükte ve cinaslarla oyuna girişi hazırlardı. Bir aralık Kavuklu'ya Nekre (tuhaf konuşan) adı verilmiştir. Oyundaki her şahıs meydana geleceği sırada zurna o taklide ait havayı çalar.

"Pişekâr, Ortaoyunun temel direği olan bir şahıstır; vazifesi hem oyunu, hem oyuncuları idare etmektir. Yukarda kaydedildiği gibi herkesten önce meydana gelir, oyunu açar; ortaya çıkan bütün oyuncular gelip ona çatarlar, her birine uygun cevaplar vererek oyunun seyrini, açılmasını, uzamasını, zamanında da kapanmasını temin eder. Pişekâr, başına al, mavi, sarı, siyah dört dilimli, pamuklu, sivri bir külah giyer; arkasında mutlaka bir kürk bulunur. Kürk ya mavi çuhadan, kenarı siyah, yahut da düz sarı üstüne beyaz karakulak olur. Pişekâr'ın kürkü iki parmak kalınlığında yakadan itibaren iki taraflı olarak topuğa kadar dışına kaplıdır. Bu kürkün altına aynı renkte çuhadan çakşır, 'bir nevi pantolon' giyer. Pa-

buçları kısa ökçeli sarı bir terlikten ibarettir. Pişekâr, ağırbaşlı, efendiden bir adamdır; hareketlerinde hesaplıdır, içinden pazarlıklıdır. Karşısında delişmen, açık yürekli, haşarı bir tip olan Kavuklu vardır. Kavuklu, başına abani sarıklı, dilimli kavuk, sırtına kırmızı çuhadan cübbe, bunun altına uzun boy entarisi giyer; cübbenin altına, entarisinin üstüne beline şaldan kuşak bağlar, entarinin iki ucunu kaldırıp beline sokar. Yarı belden aşağıya çakşır giymiş olduğu görülür. Ayağında çedik pabuçlar vardır.

"Kadın rolleri erkekler tarafından yapılır. Bu tipe Zenne derler. Bunlar başlarına takma saç takarlar, saçın üstüne kenarlı oymalı yazmalar, mücevherlerle örtülü başlık geçirirler; arkalarına çuhadan, kenarlarına harç işlenmiş ferace giyerler, yüzlerine yaşmak tutunurlar; feracelerinin altında üç etekli kalın harçlı entari vardır; bu üç etek bele sokulur. Entarinin altında canfesten şalvarlar, ayaklarında kundura vardır.

"Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içindeki çeşitli halk tabakalarını teşkil eden türlü unsurlara mensup tipler. Ortaoyununda temsil edilmiştir. Türk, Arap, Acem, Laz, Yahudi, Rumelili, Kürt, Âşık Bey, Frenk, sarhoş ve saire tipleri Ortaoyunundaki kahramanları teşkil eder. Bunların her biri mahalli kıyafetlere, hususi, tarzlara göre giyinirler, o şiveleri taklit ederek konuşurlar.

"Vaka ana hatları ile çizilmiştir; sanatkârlar onu kabataslak bilirler, rollerinin icabına göre zekâları, seviyeleri, sanatkârlık kabiliyet ve kudretleri derecesinde buldukları sözlerle konuşarak piyesi yürütürler. Taklitlerle beraber bilhassa hoş, güzel, güldürücü, iki manaya gelebilecek sözler bulup söylemek asıldır.

"Ortaoyununun dekoru orta yere konulan küçük bir parmaklıkla arkalıksız bir kahve iskemlesinden ibarettir. Bu parmaklığa son zamanlarda bir kahve iskemlesinden ibarettir. Bu parmaklığa son zamanlarda Yeni Dünya denilirdi. Bu parmaklığa son zamanlarda Yeni Dünya denilirdi. O icabında ev, icabında dükkân, icabında konak, hülasa her şeydir. Pişekâr'n elindeki şakşak, ikide birde eline, koluna, bazen de karşısındakinin kafasına çarpıp halkı güldürmek içindir. Bunun adı Pastav'dır. Ortaoyunu sanatkârları arasında kullanılan birçok terimler vardır. (...) Oyun heyetine kol, oyuna giriz, oyuna yerine planga, oyun elbiselerine pusat, sa-

natkârların soyunup giyindikleri yere pusat odası, şakşağa pastav, zurnaya papara, defe panola, eve peçiz, düğüne piyav, çocuğa şorolo, söze peniz, Çingene'ye Roman, Arap'a kayarto, konuşmaya arazbar, deliye denyo, kahveye tato, kadına gaco, sarhoşa matiz, Rum'a balama deniliyordu. Bu sözlerin çoğu Çingeneceden alınmıştır; eski kol oyunlarında Çingenelerin de vazife gördüklerini Evliya Çelebi'den öğrenmiştik; on yedinci asırdan beri bu oyunun türlü safhaları ve geçirdiği şekiller içinde eski Çingene sanatkârlardan kalma kelimeler bir nevi ıstılah halinde son zamana kadar Ortaoyunu sanatkârları arasında devam etmiştir. (...).

"Ortaoyununun -konuşmalarda zekâ ile bulunacak güzel sözlere, tekerlemelere, taklitlere dayanmakla beraber- mevzuun ana hatları şöylece çizilmiş vakaları olduğunu söylemiştik; bunlardan kırk kadarı öteden beri bilinmektedir. Selim Nüzhet Gerçek yenileriyle beraber kırk altı oyun adı tespit etmiştir." (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Ortaoyununun eskiliği konusunda çeşitli görüşler vardır. Kimi incelemeciler bu oyunun on altıncı yüzyıldan beri oynandığını ileri sürerlerken, kimileri de on dokuzuncu yüzyılda gelişmiş bir yenilik olduğunu söyler.

KARAGÖZ

Karagöz bir hayal oyunudur. Karanlıkta beyaz bir perdenin arkasına ışık yakılır; deriden kesilmiş insan biçimleri arkadan perdenin üstüne tutulunca perdede hayaller belirir. Karagözcü bu hayalleri konuşturarak, ses taklitleri, şive taklitleri yaparak bir olayı anlatır. Şark mistikliğinin ürünü olan bu oyun tasavvufla da açıklanabilir. Ama bu çeşit gölge oyunlarının çok eskiden beri Hindistan'da, Çin'de, Cava'da, Moğolistan'da oynatıldığını biliyoruz. Anadolu Türkleri arasında on beşinci yüzyıldan beri gölge oyunları oynatıldığını gösteren belgeler var.

Osmanlıların saltanatı sırasında Türk kentlerinde oynatılan Karagöz oyunu ayrı özellikleri olan bir gölge oyunudur. Oyunun iki önemli kişisinden biri, Karagöz açık sözlü, sade bir halk adamıdır; öbürü, Hacivat ise okumuş, dalkavukluğa yatkın, çıkarını bilen bir kimsedir. Bunların yanı sıra kadın erkek yardımcı tipler

vardır; Osmanlı mahallelerinde her zaman görülen tipler. Oyunu tek bir sanatçı oynatır; bütün kişileri o konuşturur, taklitler, nükteli sözlerle olayı geliştirir, anlatır. Oyunlar kabataslak çizilmiştir; tuluata dayanır. Karagöz oyunlarında toplumsal yergi büyük bir yer tutar; yeniçeri ocağıyla, zorbalarla, boş inanlarla alay edilir. Bu arada mahalle rezaletlerini ortaya vurarak seyirciyi güldürmek yoluna sapan oyunlar da çoktur.

YABANCI TİYATROLAR

Osmanlı ülkesinin Avrupa sermayesine açılışından sonra yabancılarla durmadan artan ilgiler kurulmuş, Türklerin yaşayışında Batı etkileri görülmeye başlanmıştı. İstanbul'daki azınlıklar Avrupalılarla daha kolay anlaşıp kaynaşabildiklerinden onların hem temsilciliklerini elde etmiş, hem de eğlencelerinin, beğenilerinin Osmanlı ülkesinde yayılmasına yardımcı olmuşlardı. Ahmet III zamanında İstanbul'daki Fransız Sefarethanesi'nde seçkin davetlilere komediler oynanırdı. 1820 yılında ise Kuruçeşme'de varlıklı bir Ermeni'nin yalısında Ermeni gençlerinin bir oyun oynadıkları biliniyor. İstanbul'daki Avrupalılar arasında da oyunlar düzenlenirdi. Ama bunlar halk önüne çıkarılmayan, özel, amatörce çalışmalardı.

İstanbul'da alafrangalık iyice yayıldıktan sonra Beyoğlu'nun eğlence yerlerinde yabancı topluluklar kendi dillerinde oyunlar vermeye başladılar. Osmanlı ülkesi bu bakımdan da yabancı sermaye için bir çalışma alanıydı. Yabancı dil bilmeyenlerin de oyunlara gelmelerini sağlamak amacıyla oynanacak yapıtların Türkçe özetleri basılıp dağıtılırdı.

İstanbul'da ilk tiyatro Galatasaray'da yaptırılmış olan "Fransız Tiyatrosu"dur. Sonradan yanan bu tiyatroda Fransız komedi, operet toplulukları oynardı. İkinci tiyatro gene Galatasaray'daki "Hoca Naum Tiyatrosu"dur; o da 1870'teki büyük Beyoğlu yangınında yandı. Beyoğlu bu iki büyük tiyatrosuyla uzun bir zaman canlı, gösterişli bir tiyatro yaşamı sürmüş, birçok tanınmış yabancı oyuncu İstanbul'a gelmiş, kimi oyunlar Paris'ten önce Beyoğlu'nda oynanmıştı. Padişah Abdülmecit de sık sık tiyatroya gider, kendisi için yaptırılmış kafesli bir locadan oyunları seyrederdi.

SARAYDA TİYATRO

Padişahın tiyatroya gitmesi Saray çevrelerinde pek hoş karşılanmıyor, padişahlığın ağırbaşlılığına aykırı görülüyordu. Abdülmecit bu gibi düşüncelerin yayıldığını, dedikodu halini aldığını görünce, Beyoğlu tiyatrolarına gitmez oldu. Dolmabahçe Sarayı'nın silahhanesinde Avrupalı mimarlara bir tiyatro yaptırttı. Yabancı topluluklar padişah ile saraylılara burada özel oyunlar verdiler. Dolmabahçe Sarayı'na gelen opera, operet topluluklarına eşlik etmek üzere bir orkestra da kurulmuştu. Yabancı ustalardan Batı müziği öğrenen bu gençler, Saraydaki oyunlarda gerekirse ufak roller de alıyor, yabancı topluluklara yardımcı oluyorlardı. Orkestra'ya "Hademei Hassai Şahane" denmekteydi.

Sonra bir gün bu Türk gençlerinin aralarında gizli toplantılar yaptıkları öğrenildi. Saray önce bir suikastten şüphelendiyse de, sonunda gençlerin Türkçe bir oyun hazırladıkları anlaşıldı. Bu oyun bir zaman sonra Saray Tiyatrosu'nda oynandı, büyük bir başarıya erdi.

ERMENİ TİYATROLARI

Ermenice oyunlar oynayan tiyatro toplulukları da ilgiyle karşılanmaktaydı. 1856 yılında Ortaköylü Ermeni gençleri aralarında bir topluluk kurmuşlardı. Mıgırdıç Beşiktaşlıyan'ın yönettiği bu topluluk uzun zaman şehrin çeşitli yerlerinde Ermenice oyunlar oynadı.

1858'de Hasköy'de Ermeni Okulu'nda bir tiyatro topluluğu kuruldu. Öğretmenlerden Mardiros Mınakyan, Tomas Fasulyeciyan, Nikogos Tülbentçiyan'ın da katıldığı topluluğun rejisörü Karekin Çaprasyan adlı bir doktordu. 1859'da bir Ermeni, Hasköy'de Ermeni gençler de Naum Efendi'nin tiyatrosuna bağlanıp orada Ermenice oyunlar oynamaya koyuldular. Kadın oyuncu bulmak zorluğu yüzünden geleceğin ünlü oyuncusu Mardiros Mınakyan'ın kız rolüne çıkmak zorunda kaldığını biliyoruz. Ermeni hanımlar özel oyunlara katılıyorlarsa da, halka oynanan oyunlarda sahneye çıkmaktan çekiniyorlardı. "Hasköy Tiyatrosu"nun kurucuları Beyoğlu'ndaki "Kafe Oriyantal"i kiralayıp hükümetten oyun izni al-

mayı başardılar. "Şark Tiyatrosu" diye adlandırılan bu toplulukta David Triyant, Mardiros Mınakyan, Serovpe Bengiyan, Horannes Acemyan, Bedros Mağakyan, Tomas Fasulyeciyan, Agop Vartoviyan gibi oyuncular vardı. Bir öğretmen olan Matmazel Arusyak Papazyan ile kardeşi Matmazel Agavni Papazyan bu kumpanyayla çalışmayı kabul ettiler. Onlardan sonra başka Ermeni hanımların da sahneye çıkmaya başladıkları görüldü.

TÜRKÇE OYUNLAR

Tiyatro kumpanyalarının çoğalması yeni seyirci aramak gereğini duyurdu. "Şark Tiyatrosu"nda yetişen oyuncular bu tiyatronun kapanmasıyla dağılmış, ayrı ayrı topluluklar kurmuşlardı. Seyirci çoğaltmanın ilk akla gelen yolu Türkçe oyunlar oynamaktı. "Asya Cemiyeti" adını taşıyan topluluğun yönetmeni Agop Vartoviyan (Güllü Agop) Sezar Borciya'yı Türkçe oynayarak büyük bir başarı kazandı. Yıl 1868.

Tiyatronun memleketimizde de kökleşmesini isteyen aydın Türkler bu gibi hareketlere ilgisiz kalmıyorlardı. Bir Fransız cambaz kumpanyasından satın alınan "Gedikpaşa Hipodromu" tiyatro haline sokuldu. Türkçe olarak devamlı oyunlar oynanacaktı. Ama Türklerin tiyatroculukla uğraşmaları hoş karşılanmayacağı düşünülerek kurulan kumpanyanın başına Agop Vartoviyan getirildi. Böylece Âli Bey ile arkadaşları işi arkadan arkaya desteklediler. "Gedikpaşa Tiyatrosu" 1869 yılında Türkçe oyunlar oynamaya başladı.

GEDİKPAŞA TİYATROSU

"Gedikpaşa Tiyatrosu" hayli büyük, gösterişli bir yapıydı. Aralarında Mısırlı Mustafa Fazıl Paşa da bulunan hissedarlar tiyatroyu bir şirket halinde yönetiyorlardı. Recaizade Ekrem, Namık Kemal, Âli Bey bu kumpanyayla yakından ilgiliydiler. Tiyatronun müdürü Agop Vartoviyan idi, ama oynanacak oyunları Ekrem, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat gibi edebiyatçıların da zaman zaman katıldıkları bir Kurul seçerdi.

Sultan Aziz suflörle oyun oynamak tekelini Agop Vartoviyan'a verdikten sonra, bütün tanınmış oyuncular "Gedikpaşa Tiyatro-

su"na toplandılar. Oyuncuların maaşları o günlerin ölçüsüne göre hayli yüksekti. Tiyatroya bağlı sanatçılar güzel giyinir, devletin ayrıcalık verdiği bir topluluktan oluşlarıyla saygı görürlerdi. Halkın karşısına çıkan ilk Türk oyuncular "Gedikpaşa Tiyatrosu"nda Ermenilerle birlikte çalışan Türkler olmuştur. Bunlardan Ahmet Fehim Efendi, Ahmet Necip, Hâmit uzun yıllar Türk tiyatrosuna emek verdiler.

"Gedikpaşa Tiyatrosu"nun oynadığı oyunlar arasında klasiklerden yapılmış çeviriler, melodramlar, yerli yapıtlar yer alırdı. Ayrıca, yılda dört kere de Ermenice oyunlar oynanırdı. 1876 yılından sonra bir Fransız uzman getirtilerek şarkılı oyunlar da oynanmaya başlandı.

İLK TÜRK OYUN YAZARLARI

Batılı tiyatro anlayışına uygun ilk Türk oyunu olarak gösterilen Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı komedisi 1859 yılında yazılmıştı. Bu oyunda yazar görücü ile evlenmenin kötülüğünü ortaya vurur, mahalle tiplerini canlandırır. Oyunun dili açık, temiz bir Türkçedir. İlk trajedi ise Ali Haydar'ın *Sergüzeşt-i Perviz* adlı yapıtıdır. 1866'da yazılan bu oyun ölçülüydü. Yazar *İkinci Ersas* adlı kötü bir trajedi ile iki perdelik ölçülü bir komedi yazarak oyun yazarlığını sürdürdü, daha başka oyunlar da yazdı, ama pek bir başarı gösteremedi.

"Gedikpaşa Tiyatrosu"na oyun hazırlayanların başında Âli Bey'i anmak gerekir. Bu yazarın *Kokona Yatıyor* ile *Misafiri İstiskal* gibi oyunlarından başka, *Ayyar Hamza* gibi başarılı uyarlamaları da vardı. Âli Bey ayrıca *Letafet* adlı bir operet de yazmıştı.

NAMIK KEMAL

Namık Kemal'in tiyatroya ilgi göstermesi 1872 yılma rastlar. "Hadika" gazetesinde yazdığı bir yazı yankılar uyandırır. Yazıda Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiği üzerine önemli sözler eden yazar, söyleyiş gibi, yerli oyunlardaki konuşmalar gibi, çok önemli noktalara dokunur, süslü sözlerden kaçınılmasını ister. Tiyatro gerçi bir eğlencedir, ama öğretici, eğitici gücü kitaplardan, gazetelerden de yüksektir. Namık Kemal bu düşünceyle *Vatan -*

yahut - Silistre'yi yazar. Memleket, ulus sevgisini işleyen oyun, 1873'te "Gedikpaşa Tiyatrosu"nda ilk oynandığı gece büyük gösterilere yol açar. Seyirciler "Yaşasın Vatan" diye bağırarak sokaklara dökülürler. Ertesi gün oyun yasak edilir. Namık Kemal tevkif edilip Magosa Kalesi'ne sürülür. Otuz sekiz ay Magosa'da kalan şair orada dört oyun yazar: *Akif Bey; Zavallı Çocuk; Kara Bela; Celalettin Harzemşah*. Tevkif edilmeden önce, *Vatan* oyununun provaları sırasında yazdığı *Gülnihal* adlı bir tiyatro yapıtı daha vardır. Bu yapıtlarda olay dizileri basittir, uzun konuşmalara yer verilmiştir; gene de o günler için çok önemli oyunlardır.

ÖBÜR YAZARLAR

Recaizade Ekrem, 1873'te, *Vuslat* adlı bir oyun yazmıştı. Ayrıca *Afife Anjelik, Atala* adlarıyla iki Fransızca romanı oyunlaştırarak dilimize çevirdi. Bir de ölümünden sonra yayımlanan *Çok Bilen Çok Yanılır* adlı oyunu vardır.

"Gedikpaşa Tiyatrosu"nda ilgiyle karşılanan bir yazar da Ahmet Mithat olmuştur. Bu yazar ilk oyunu olan *Eyvah* ile birden fazla karı almak geleneğine karşı çıkmış, tepkilerle karşılanmıştı. Çoğu oyunların bir haftadan fazla seyirci bulamadığı yıllarda yüz kereden fazla oynanan ikinci yapıtı *Açık Baş* ise bağnazlığı, softalığı yeren bir oyundu.

Gene bir tiyatroda oynanan Hoca Hakkı'nın *Hak* adlı oyununun sosyalist eğilimli olduğu söylenir. "Gedikpaşa Tiyatrosu"na oyun yetiştiren yazarlar arasında bunlardan başka Ebüzziya Tevfik, Manastırlı Rıfat, Hasan Bedrettin Paşa, Şemsettin Sami, Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa, Sami Paşazade Sezai, Ziya Paşa gibi edebiyatçılar vardı. Ayrıca, Abdülhak Hamit de okunmak için oyun-şiirler yazıyordu.

Gedikpaşa Tiyatrosu Abdülhamit zamanında yıktırıldı. Ahmet Mithat Efendi'nin *Özdenler* adlı oyunu Çerkez soylularının kahramanlıklarını anlatıyordu. Jurnalcılar bu oyunda Çerkezlerin bağımsızlığını isteyen propaganda öğeleri bulunduğu Saray'a bildirdiler. Oyun yasak edildi.

Ahmet Mithat Saray'a alındı, Gedikpaşa Tiyatrosu bir gece içinde yıktırıldı. Yıl 1882.

BURSA TİYATROSU

Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırıldığı sırada Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valisiydi. Çocukluğu Paris'te geçmiş olan bu vali İstanbul'un boşta kalan oyuncuları için ilk akla gelen sığınak oldu. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı çeviriler, uyarlamalar zaten "Gedikpaşa Tiyatrosu"nda da oynanmıştı; tiyatroya olan yakın ilgisi biliniyordu. Agop Vartoviyan (Güllü Agop) Saray'a alındığından Bursa'ya giden oyuncu topluluğunun başına Tomas Fasulyeciyan geçti. 1885'te Ahmet Vefik Paşa valilikten ayrılana kadar üç yıl Bursa'da çok canlı bir tiyatro etkinliği yaşandı. Molière'in pek çok oyunu sahneye kondu. Fasulyeciyan Efendi'nin kumpanyasıyla Bursa'ya gelmiş olan Ahmet Fehim, Molière'in yapıtlarını oynamakta büyük bir başarı gösterdi.

MINAKYAN EFENDİ

"Bursa Tiyatrosu"ndan sonra, 1908'de Meşrutiyet'in ilanına kadar süren yirmi üç yıl boyunca sahne yaşamımızın sürükleyici kişisi Madridos Mınakyan olmuştur. Hem oyuncu, hem sahneye koyucu, hem de çevirmen olarak çalışmış, çoğunlukla dramlar, melodramlar, cinayetlerle dolu korkunç oyunlar oynamıştır. Yönettiği topluluk "Osmanlı Komedi ve Dram Kumpanyası" diye anılırdı. Kumpanyada Ahmet Fehim, Aleksanyan Efendi, Kınar Hanım, Aznif Hanım, Madam Binemeciyan, Tospatyan Efendi gibi oyuncular yer alırdı.

TULUAT TİYATROLARI

Padişahın suflörle oyun oynamaz iznini Güllü Agop kumpanyasının tekeline vermesi, bu kumpanya dışında kalan oyuncuları "suflörsüz" oynamaya zorluyordu. Ortaoyununun bir devamı olarak da düşünülebilecek tuluat kumpanyaları kısa zamanda başarıya erdi, yayıldı. Bu kumpanyalarda çalışan Türklerin sayısı çok fazlaydı. Hamdi, Abdürrezzak İsmail Efendiler tuluat alanında büyük ün kazandılar. Abdürrezzak Efendi'nin "Handehane-i Osmani" adıyla anılan bir kumpanyası vardı. Daha sonra Şevki Efendi ile Kel Hasan da kendi adlarına kumpanyalar kurdular. Halkın ilgisi bu toplulukların uzun yıllar yaşamasını, sanatçıdan sanatçıya geçerek

tuluat tiyatrosunun günümüze kadar gelmesini sağladı. Meşrutiyet'ten sonra Naşit, Ali Rıza Efendi gibi ünlü oyuncular yetiştiren tuluat geleneğinin son büyük sanatçısı Dümbüllü İsmail olmuştur.

OPERETLER

Meşrutiyet'ten önceki günlerin önemli bir eğlencesi de operetlerdi. Şarkılı oyunlar Güllü Agop'un tekelinde olmadığından operetler oyunculara rahat bir çalışma alanı açıyordu. Tuluat kumpanyaları gibi, operetler de kısa zamanda büyük bir başarıya erdi, ilgiyle karşılandı.

Operet alanında en önemli sanatçı Dikran Çuhacıyan adlı, ünlü memleket sınırlarını aşmış olan bir besteciydi. Çuhacıyan'ın ilk yapıtı Arzas, "Naum Tiyatrosu"nda oynanmıştı. Olimpiya adlı operetinin parçaları Viyana, Napoli kentlerinde de çalınırdı. *Arifin Hilesi, Köse Kâhya, Leblebici Horhor* adlı operetleri İstanbul'dan başka, Kahire'de, Atina'da oynanmıştı. Doğu müziğini Batı anlayışıyla bağdaştırmaya çalışan Çuhacıyan pek çok yapıt vermişti.

Müslümanlardan besteci Haydar Bey'in, Ahmet Mithat Efendi'nin de operet yazdıklarını biliyoruz. Çuhacıyan ile çekişen Güllü Agop ise Şakir Paşa'ya, Agâh Efendi'ye, Hasan Bedrettin Paşa'ya operetler çevirtip Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneye koymuş, bu iş için Avrupa'dan bir Fransız uzman getirtmişti.

TÜRK OYUNCULAR

Meşrutiyet'ten önce, Avrupa'dan gelme tiyatro anlayışı içinde kalan tek Müslüman Türk oyuncu Ahmet Fehim'di. Bu arada sahneye çıkmak isteyen Türkler oluyorsa da, ailelerden gelen baskılar çoğunu bu istekten vazgeçiriyordu. Meşrutiyet'ten sonraki coşkunluk içinde birçok yeni tiyatro kumpanyası kurulduğu gibi, pek çok Türk de oyunculuğa başladı.

Meşrutiyet'in ilk yılında Namık Kemal'in *Vatan*'ındaki İslam Bey rolü için açılan yarışmayı Raşit Rıza kazanarak sahne yaşamına atıldı. Bu yıllarda her gün yeni yeni kumpanyalar kuruluyor, tutunamayanlar kısa zamanda dağılıyordu. Paris'ten gürültülü bir gelişle adını yayan Burhanettin Bey ilgiyi üstüne çeken bir topluluk kurarak uzun bir süre etkili oldu.

Aralarında Ertuğrul Muhsin de bulunan gençler Türk tiyatrosuna yeni bir anlayış getirmek amacına yönelen düşüncelerle bu yıllarda sahneye çıktılar.

DÂRÜLBEDAYİ

Türk tiyatrosunda en önemli atılımlardan biri "Dârülbedayi"nin kuruluşudur.

1913-1914 yıllarında İstanbul Valisi olan Operatör Cemil Paşa bir konservatuvar açmak istedi. Belediye Meclisi'ndeki Avrupa görmüş birkaç kişi de bu isteği destekleyince, konservatuvar için üç bin lira ödenek ayrıldı. Cemil Paşa konservatuvarın başına yabancı bir uzman getirmek gerektiğine inanıyordu. Dünya çapında bir tiyatro adamı olan André Antoine ile Paris'te bir anlaşma imzalandı. 1914 yılı Haziran ayı sonunda Antoine İstanbul'a geldi. "Dârülbedayi-i Osmani" adını alan konservatuvar Şehzadebaşı'ndaki bir apartmanda kuruldu. İki bölümü vardı: Tiyatro ile musiki. Öğretmenler seçildi, öğrencilerin giriş sınavları yapıldı, tam derslere başlanacağı sırada Birinci Dünya Savaşı patlak verdi. Fransız uyruğunda olan Antoine, Ağustos ayı başında İstanbul'dan ayrılmak gereğini duydu.

A. Antoine'ın gidişiyle çalışmalar bir zaman durduysa da, sonra yeniden başladı. Açılış töreni yapıldı, tüzük hazırlandı. Bir de "Heyet-i Temsiliye" kuruldu. Oyuncular arasında Kınar Hanım, Eliza Binemeciyan vardı. İlk oyun 1916 yılı ocak ayında gündüz kadınlara, gece erkeklere olmak üzere, "Tepebaşı Tiyatrosu"nda verildi. Bu Hüseyin Suat'ın Fransızcadan uyarladığı bir oyundu. "Dârülbedayi Tiyatrosu" çalışmaya başladıktan az bir zaman sonra para sıkıntısı baş gösterdi; konservatuvardaki musiki bölümü kapatıldı. Tiyatro bölümü ise sürekli sarsıntılar geçiriyor, sanatçılar, yönetmenler arasındaki çekişmeler bir türlü sona ermiyordu. Örnekse Muhsin Ertuğrul ikide bir tiyatrodan çıkarılır, sonra yeniden iş başına çağrılırdı. Bu kararsızlık "Dârülbedayi"nin dağılışına kadar sürdü.

TÜRK KADINLARI SAHNEDE

Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkması kolay olmamıştır. Abdülhamit zamanında Kadriye Hanım adlı bir kazasker kızının bir tuluat oyuncusuna vardığını, adını değiştirerek, Amelya

Hanım diye sahneye çıktığını biliyoruz. Ama bu kadının Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdi.

"Dârülbedayi"ye ilk olarak 1918'de Müslüman Türk kızları öğrenci olarak alındı. 1919 yılı eylülünde küçük bir Türk kızı önemsiz bir role çıkarıldı. 1920'de gene aynı kız, Perihan Hanım, Üvey Kardeşler adlı oyunda rol aldı; ama sonra bu işi sürdürmedi. Türk tiyatrosunun her türlü engele karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur. Sahneye çıktığı için birçok kereler polis kovuşturmasına uğrayan, tevkif edilen Afife Hanım, kendi yılmadığı, her fırsatta sahneye çıktığı, turnelere katıldığı gibi, başka Türk kadınlarını da tiyatro yaşamına atılmaya yüreklendirmişti. Seniye, Mebrure, Leman, Huriye, Hikmet, Ruhat hanımlar Türkiye'nin çeşitli kentlerinde sahneye çıktılar. Şaziye Hanım "Ferah Tiyatrosu"nda Afife Hanım ile birlikte sahneye çıktığı için tevkif edilip mahkemeye verildiyse de, küçük bir tiyatro topluluğuna katılarak Anadolu'ya geçti. Orada yeni kurulmuş olan hükümet kadınların sahneye çıkmasını suç saymıyordu. 1923'te Kemal Film'in çektiği *Ateşten Gömlek* filminde iki Türk kızı, Bedia Hanım ile Münire Hanım, rol aldılar. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra ise köhne anlayış son buldu. Kadınlar her alanda olduğu gibi bu alanda da özgürlüğe kavuştular.

YENİ OYUN YAZARLARI

Meşrutiyet'ten sonraki yıllarda oyun yazarlığımız önemli gelişmeler gösterdi. Halit Fahri, Halit Ziya "Dârülbedayi" için yerli oyunlar yazdılar. *Baykuş, Kâbus, Binnaz* 1916 ile 1919 yılları arasında oynanmış oyunlardır. Hüseyin Suat, İbnülrefik Ahmet Nuri, Cenap Şahabettin, Tahsin Nahit, Reşat Nuri, Ertuğrul Muhsin gibi edebiyat, sanat adamları ise çoğu Fransızcadan olan uyarlamalar yaptılar. Ayrıca, Cenap Şahabettin'in yazdığı *Körebe* adlı oyun Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti'nin açtığı yarışmada birinci geldi.

ŞEHİR TİYATROSU

1923 Kasım'ında "Dârülbedayi" bütünüyle çökmüş, dağılmış durumdaydı. Belediyenin ayırdığı ödenek yetersiz kaldığından konservatuvar düzenini yürütmek olanaksızdı. Belediyeye bağlı

bir tiyatro kurulması öne sürüldü. Bu konuda incelemeler yapılırken oyuncular "Dârülbedayi"yi ödeneksiz yürütmeyi, geliri aralarında bölüşerek oynamayı denediler. 1923-24 tiyatro mevsimi böyle geçti. 1925'te Tepebaşı'nda Raşit Rıza'nın yönettiği "Dârülbedayi" oyuncuları oyunlar verirken, Ertuğrul Muhsin ile arkadaşları, İ. Galip, Behzat Haki, M. Kemal, Hazım, Muammer, Kınar Hanım Neyire Neyir (Münire Hanım) Şehzadebaşı'ndaki "Ferah Tiyatrosu"nda oynuyorlardı. 1925-1926 mevsiminde Tepebaşı'ndaki "Dârülbedayi" topluluğunda Raşit Rıza ile birkaç arkadaşı hisseli olarak kumpanya sahibi durumundaydılar; öbürleri ücretliydi. Tiyatro mevsimi sonunda hissedarlar "Dârülbedayi"yi dağıttılar. 1926 kışında Milli Eğitim Bakanlığı işe el attı. Ankara'da "Sanayii Nefise Müdürlüğü" kuruldu. İstanbul Valisi Muhittin Bey dağılmış olan "Dârülbedayi" kumpanyasını yeni bir düzene bağlayarak "Şehir Tiyatrosu" haline getirdi. Oyuncularla anlaşmalar imzalandı. Beyoğlu'ndaki eski "Odeon Tiyatrosu" tutuldu. İ. Galip rejisördü. Ayrıca bir Edebi Heyet vardı. Raşit Rıza ile arkadaşlarının oynadığı "Tepebaşı Tiyatrosu" 1927'de boşalınca "Şehir Tiyatrosu" oraya geçti. Avrupa'dan dönen Ertuğrul Muhsin, Strindberg'in, Shakespeare'in oyunlarını büyük bir başarıyla oynadı. Cumhuriyet hükümeti bir yandan Ankara'da bir devlet konservatuvarı kurmayı düşünürken, bir yandan da İstanbul'daki "Şehir Tiyatrosu"nun geliştirilmesine çalışıyordu. "Şehir Tiyatrosu" halkın ilgisini çekmiş, tutunmuş görünüyordu. Fransa, Almanya, İsveç, Rusya gibi memleketlerdeki tiyatroları incelemiş, görgüsünü iyice artırmış olan Muhsin Ertuğrul "Şehir Tiyatrosu" rejisörlüğüne getirildi. Türk tiyatrosunda oyuncu olarak, rejisör olarak da önemli bir yeri bulunan bu sanatçı, tiyatro adamı olarak çok daha büyük başarılara ulaştı. Yeni yeni oyuncular, oyun yazarları yetiştirmeye çalışmakla kalmadı, seyircilere de yönelerek bir tiyatro ahlakının yerleşmesini sağladı.

"Şehir Tiyatrosu"nda dünya edebiyatından yapılan çevirilerin, uyarlamaların yanı sıra yerli oyunlar da oynanmaktaydı. Halit Fahri, Vedat Nedim, Musahipzade Celal, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Abdülhak Hamit, Cevdet Kudret, Faruk Nafiz, Nâzım Hikmet, Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Necip Fazıl gibi edebiyatçıların yazdıkları oyunların çoğu ilk olarak "Şehir Tiyatrosu" sahnesinde oynandı. Gene bu sahnede Ekrem Reşit ile Cemal Reşit'in birlikte

yazdıkları operetler de oynanmıştı.

"İstanbul Şehir Tiyatrosu" zaman zaman büyük sarsıntılar geçirerek günümüze kadar geldi. Sahnelerini çoğaltarak "Şehir Tiyatroları" adını aldı. Sarsıntılar, çoğunca tiyatro içindeki çekişmelerden, yönetmenler, rejisörler, oyuncular, edebi kurullar arasındaki anlaşmazlıklardan doğuyordu. Yabancı rejisör kullanmak düşüncesi ileri sürülüp denendiyse de, ünlü oyuncuları çok olan bu toplulukta Muhsin Ertuğrul'dan başkasının bir düzen kuramadığı görüldü. Gene de Muhsin Ertuğrul, çeşitli nedenlerle, bu tiyatrodan zaman zaman uzaklaşmak zorunda bırakıldı. Hele Türkiye'de demokrasi anlayışı yozlaşıp her hükümet değişikliğinden sonra, sanat kurumlarının başındakilere kadar uzanan, "görevden alma"lar uygulanmaya girişilince, tiyatroları yönetenlerin de ikide bir değiştirilmeleri yadırganmaz oldu.

Muhsin Ertuğrul "Şehir Tiyatroları"nın başına, son olarak Ahmet İsvan döneminde getirildi. Kendi yetiştirdiği, ya da en azından olanak vererek gelişmelerine yardımcı olduğu gençleri yeniden çevresine topladıysa da, bu kez de, "Yerinden Yönetim" diye adlandırılan yeni bir yönetmeliğin hazırlanması sırasında kendisine danışılmadığı için istifa etti.

Şehir Tiyatroları 12 Eylül 1980'e kadar, çeşitli semtlerdeki tiyatroları genç tiyatro adamlarınca yerinden yöneltilerek (yani ayrı kadrosu, bağımsız sanat anlayışı olan birimler halinde yönetilerek) geldi. Aytekin Kotil döneminde bu yönetim tarzı biraz değiştirildiyse de genel ilkeler korundu. 12 Eylül'den sonra ise yeniden eski anlayışa dönülerek "Şehir Tiyatroları"nın başına tam yetkiyle Vasfi Rıza Zobu getirildi.

Bu tiyatronun yönetimi İstanbul Belediye Başkanlarının eğilimlerine göre elden ele geçerek sürdürülüyor.

ANKARA DEVLET TİYATROSU

Cumhuriyet'ten sonra, Atatürk'ün uyarmalarıyla, zaman zaman devlet, sanat işlerine el uzatmış, 1935'te Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir "Güzel Sanatlar Umum Müdürlüğü" kurulmuştu. Bu tarihten bir yıl önceyse, Ankara'da "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" açılmıştı. Akademinin amaçları şöyle özetleniyordu: "1. Memlekette ilmi esaslar dahilinde Milli Musikiyi işlemek, yük-

seltmek, yaymak; 2. Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek; 3. Musiki öğretmeni yetiştirmek."

Ama bu akademi ilk yıllarda daha çok müzik alanındaki çalışmalara yer vermişti. Yeni bir yasayla ayrı bir "Temsil Akademisi" kurulması düşünülerek 1936 ekiminde çalışmalara başlandı. Kısa aralarla memleketimize gelip giden Alman rejisör Prof. Carl Ebert bu çalışmaların yönünü çiziyor, "Devlet Konservatuvarı Tiyatro ve Opera Bölümleri"nin kurulması için bir temel hazırlıyordu. 1940 yılında "Devlet Konservatuvarı Yasası" çıkarıldı. Konservatuvar-müzik ile temsil bölümleri olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Temsil bölümünde opera, tiyatro, bale şubeleri vardı. (Bale şubesi ancak 1948'de İstanbul'da açılan bale okulunda, Dame Ninette de Valois'nın yönetiminde kurulabildi.) "Devlet Konservatuvarı Yasasıyla bir de "Tatbikat Sahnesi" açılmıştı. Konservatuvar mezunları yıllarca bu "Tatbikat Sahnesi"nde opera ile tiyatro temsilleri vererek Ankara'da canlı bir sanat yaşamının gelişmesini sağladılar. 1941'den 1948'e, "Devlet Tiyatrosu"nun kuruluşuna kadar, yedi yıl süren çalışmalar boyunca 6 opera ile 14 tiyatro oyunu sahneye çıkarıldı. Ayrı bir tiyatro yapısı bulunamadığından Halkevi sahnesinde oynanıyor, yalnızca binanın Halkevi etkinliklerine kullanılmadığı, boş kaldığı zamanlarda çalışabiliyordu. Çalışmaları 1941'den 1947'ye kadar Prof. Carl Ebert yönetti. Oynanan oyunlar arasında şu yapıtlar vardı: *Otelci Kadın*, Goldoni; *Julius Caesar*, Shakespeare; *Kral Oedipus*, Sophokles; *Antigone*, Sophokles; *Minna von Barnhelm*, Lessing; *Kibarlık Budalası*, Molière; *Kahvehane*, Goldoni; *Yanlışlıklar Komedyası*, Shakespeare; *Bizim Şehir*, Thornton Wilder; *Pelléas ile Melisande*, M. Maeterlinck; *Faust*, Goethe; *Müfettiş*, Gogol.

Prof. Carl Ebert on yıl gibi kısa bir zaman içinde hem Türk operasının temellerini atmış, hem de Batı ölçülerine uygun bir "oyunculuk sanatı" anlayışının memleketimize yerleşmesini sağlamıştır. Onun yetiştirdiği öğrenciler bugün "Devlet Tiyatrosu"nu Türkiye'nin yüzünü ağartan bir tiyatro haline getirmişlerdir.

"Tatbikat Sahnesi"nden "Devlet Tiyatro ve Operası"na geçebilmek için -"Büyük Tiyatro" inşaatının uzun sürmesi yüzünden- iki mevsim beklemek gerekmişti. 1947'de Ankara'dan ayrılan Prof.

Carl Ebert'in yerine getirilen Muhsin Ertuğrul bu bekleyiş yıllarını çok canlı bir şekilde geçirmeyi başardı. "Tatbikat Sahnesi"nin dekor atölyesi onarılarak "Küçük Tiyatro" açıldı. Her akşam oyunlar verilmeye başlandı. Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı*, Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyunları oynandı; ayrıca, yedi çeviri, bir uyarlama oyun sahneye çıkarıldı.

1949 yılı başında "Büyük Tiyatro" tamamlanınca "Devlet Tiyatro ve Operası"nın kurulmasını sağlayacak yasa hazırlandı; 1 Ekim 1949'da "Devlet Tiyatro ve Operası" adı altında "Büyük Tiyatro" ile "Küçük Tiyatro"da çalışmaya başlandı. Önceleri seyirci bulmakta sıkıntı çekilirken, sonradan tiyatrolarda yer bulmakta sıkıntı çekildiği görüldü. 1956'da eski Halkevi, "Üçüncü Tiyatro" adı altında kapılarını halka açtı. Gene o yıl içinde Evkaf Apartmanı'nın altındaki dükkânlar birleştirilerek 65 kişilik "Oda Tiyatrosu" yaptırıldı.

1956-57 mevsiminde "Bölge Tiyatroları" kurulması, "Devlet Tiyatrosu"nun bütün yurda yayılması istenmiş, ilk adımlar atılmıştı. Adana ile İzmir Belediye tiyatrolarının Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğü'ne bağlanmasından sonra, Bursa'da "Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu" açıldı. Böylece "Devlet Tiyatrosu"nun çalışmaları yedi sahneye yayılmış oldu. Ayrıca, zaman zaman İstanbul'da da Tiyatro ile Opera temsilleri veriliyordu. 1960-61 mevsiminde Ankara'daki dört tiyatroya "Yeni Sahne" adı altında beşinci bir tiyatro daha katıldı. "Devlet Tiyatrosu"nu 1958'den sonra kendi içinden yetişmiş bir sanatçı, Cüneyt Gökçer yönetmeye başladı. Siyasal çalkantılar içinde, bu tiyatronun yönetiminde de zaman zaman değişiklikler görülmeye başlandı. "İstanbul Şehir Tiyatroları"nda Muhsin Ertuğrul'un gidip gelmelerine olduğu gibi, "Devlet Tiyatrosu"nda da Cüneyt Gökçer'in gidip gelmelerine alışıldı.

Bir ara İstanbul'daki "Venüs Sineması"nı kiralayarak, daha sonra da, Kültür Bakanlığı'na bağlı olan Atatürk Kültür Merkezi'ne yerleşerek, "Devlet Tiyatrosu", sanat etkinlikleri açısından en canlı olan, en büyük kentimizde de sürekli oynama olanağına kavuştu.

Devlet Tiyatrosu, yönetimindeki değişikliklerle günümüzde de çalışmalarını geliştirerek sürdürüyor.

DEVLET BALESİ

1960-61 döneminde, tam on üç yıl süren uzun hazırlık çalışmalarını sonuçlandırıp, ilk bale yapıtlarını sahnelemeye başlayan "Devlet Balesi", Dame Ninette de Valois'nın büyük emekleriyle durmadan gelişti. Hem klasik, hem çağdaş yabancı bale yapıtlarından sonra, Ferit Tüzün'ün *Çeşmebaşı* adlı parçası başarıyla oynandı. 1969-1970 döneminde de Türk bestecisi Çetin Işıközlü'nün *Judith* adlı tek bölümlük yapıtını ünlü yönetmen Alfred Rodrigues sahneye koydu.

"Devlet Balesi"nin oynadığı yapıtlar arasında, Çaykovski'nin *Kuğu Gölü* ile *Fındıkkıran*'ı, Stravinski'nin *Orfe*'si de yer aldı.

ÖZEL TİYATROLAR

Türk tiyatrosu tarihinde özel tiyatroculuğun önemli bir yeri vardır. Esnaf loncalarının "Kol" adı verilen toplulukları, Ortaoyunu takımları, yakın zamanlara kadar gelen Tuluat Kumpanyaları hep özel tiyatrolardı. Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu, Meşrutiyetten sonra kurulan pek çok tiyatro, hele Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tiyatrolar düşünülürse, ülkemizde sahne sanatının gelişmesine özel tiyatroculuğun ne büyük katkıları olduğu kolayca anlaşılır.

Cumhuriyet döneminde "Milli Sahne" yöneticisi Fikret Şadi, "Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti" aracılığıyla devletten para yardımı almış olan ilk tiyatrocudur.

Günümüzdeki yaygın özel tiyatroculuğun başlangıcı olarak, "Ses Opereti", "Yeni Ses Opereti", "Küçük Sahne", "Karaca Tiyatrosu" gibi özel tiyatroların, büyük zorluklarla da olsa kendi gelirleriyle ayakta durabildikleri İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarını alabiliriz. "Dormen Tiyatrosu", "Kent Oyuncuları", "Engin Cezzar-Gülriz Sururi Topluluğu", "Oraloğlu Tiyatrosu", "Arena Tiyatrosu", "Alpago Tiyatrosu", "İstanbul Tiyatrosu", "Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu", "Küçük Opera Topluluğu", "Site Tiyatrosu", "Ulvi Uraz Topluluğu", "Saat Altı Tiyatrosu", "Kadıköy Tiyatrosu", "Gen-Ar Topluluğu", "İl Tiyatrosu", "Dostlar Tiyatrosu", "Halk Oyuncuları", "Tevfik Gelenbe Tiyatrosu", "Müjdat Gezen Tiyatrosu", "Meydan Sahnesi", "Ankara Sanat Tiyatrosu", "Küçük Komedi", "Başkent Tiyatrosu", "Yenişehir Tiyatrosu", "Ankara Birliği Sahnesi", "Hodri

Meydan", "Tuncel Özinel Tiyatrosu", çeşitli kabare tiyatroları, kısalı uzunlu ömürleriyle bu saydıklarımızın yanında yer alabilecek daha birçok özel tiyatro, ülkemizdeki tiyatro sanatının hem renkliliğini sağlamış, hem de bağımsızlığını korumuşlardır.

TİYATRO EDEBİYATI

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türk sanat yaşamının her alanında büyük gelişmeler olurken, tiyatro oyunları da yazan edebiyatçılara yeni yeni adlar katıldı:

Selahattin Batu (1905-1973), Ahmet Muhip Dranas (1909-1980), Rıfat Ilgaz (1911-1993), Oktay Rifat (1914-1988), Orhan Kemal (1914-1970), Melih Cevdet Anday (d.1915), Aziz Nesin (1915-1995), Behçet Necatigil (1916-1979), Haldun Taner (1916-1986), Kerim Korcan (1918-1990), Suat Taşer (1919-1982), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Necati Cumalı (d.1921), Vüs'at O. Bener (d. 1922), Nezihe Meriç (d.1925), Çetin Altan (d.1926), Talip Apaydın (d.1926), Adalet Ağaoğlu (d.1929), Erol Toy (d.1936).

Tiyatro oyunları da yazan edebiyatçıların listesi daha uzatılabilir. Ama bu dönemde asıl ilginç olan durum, çok sayıda yazarın salt tiyatroyu seçerek başka edebiyat türlerine yönelmeden, yaratıcılıklarını yalnızca oyun yazarlığına adamlarıydı:

Nazım Kurşunlu (1911-80), Orhan Asena (d.1921), Recep Bilginer (d.1922), Cahit Atay (d.1925), Sevgi Sanlı (d.1926), Refik Erduran (d.1928), S. Veyis Örnek (1928-1980), Sermet Çağan (1929-70), Hidayet Sayın (d.1929), Güngör Dilmen (d.1930), Turgut Özakman (d.1930), Yıldırım Keskin (d.1932), Turan Oflazoğlu (d.1932), Atila Alpöge (d.1935), Mehmet Akan (d.1939), Oktay Arayıcı (1936-85), Başar Sabuncu (d.1942), Bilgesu Erenus (d.1943), Haşmet Zeybek (d.1948), Müjdat Gezen (d.1943), Memet Baydur (d.1951).

Çoğu doğrudan tiyatroyla ilgili olan, oyunculuk, yönetmenlik de yapan bu sanatçılar, Türk oyun yazarlığına yeni boyutlar getirdiler.

GENÇLİK TİYATROLARI

1960'lara doğru İstanbul ile Ankara'da amatör tiyatro çalışmalarının iyice hızlandığı, gençlerin kurduğu tiyatro topluluklarının

zaman zaman çok etkili oldukları görüldü: "İ.Ü.T.B. Gençlik Tiyatrosu", "Robert Kolej Oyuncuları", "Üniversiteliler Cep Tiyatrosu", "Teknik Üniversite Tiyatrosu", "Akademi Tiyatrosu", "Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu", "Genç Oyuncular", "Tiyatro Severler Gençlik Cemiyeti" (Deneme Sahnesi) gibi topluluklar çok olumlu atılımlar yaptılar. 1960'tan sonraki toplumsal gelişmeler ise, devrimci gençliğin bir eylem olarak ele aldığı sokak tiyatroculuğunu yurdumuza soktu.

"Tiyatro endüstrisinin dışında kalabilecek Küçük tiyatrolar" olarak bu gençlik topluluklarına sanat çevreleri büyük yakınlık gösterdi. Gençlerin bir araya geldikleri her yerde, okullarda, fabrikalarda, şirketlerde, spor kulüplerinde, yeni yeni tiyatro topluluklarının kurulması için çalışmak Türk tiyatrosunu başarıya götürecek yolda çok önemli adımlar atılmasını sağlayabilir diye düşünüldü. Ama siyasal gerginliklerin sanat kaygılarını bütünüyle sildiği bir dönemde, anarşi ortamında, gençlik tiyatrolarının da yozlaştığı, sanat dışına düştüğü görüldü. Özel tiyatrolar, hatta ödenekli tiyatrolar, gerek sanatsal açıdan, gerek seyircileriyle ilişkileri açısından, bunalımlar içindeyken, gençlik tiyatrolarının, amatör tiyatroların, sağlıklı bir etkinliği olamayacağı, oradan oraya savrulacakları, sonunda çalışamaz hale gelecekleri açıktı.

Bu tür tiyatroya emek vermiş olan yetenekli gençlerin başka alanlarda sivrildikleri izlendi. Örnekse Ahmet Ulusoy (d.1942) Paris'te deneysel tiyatro çalışmalarıyla ünlenirken, Ali Özgentürk (d.1945) bir film yönetmeni olarak başarıya erdi.

12 Eylül 1980 sonrasında, gece sokağa çıkma korkusu atlatılınca, tiyatrolar yeniden seyirci bulmaya başladı. Ödenekli tiyatroların yanı sıra, özel tiyatrolara da devlet yardımı yapılmaya girişilmesiyle, bu sanat alanında bir canlanma izlendi, ama gençlik tiyatroları düzeyinde herhangi bir deneysel çaba, bir atılım görülmedi, ortaöğretim kurumları çevresindeki amatör çalışmaların ötesine pek geçilmedi.

SON



MEMET FUAT

(16.02.1926 - 19.12.2002)

Anısına...

1951	İstanbul Üni. İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirdi.
1960	De Yayınevini kurdu.
1964-75	*Yeni Dergi*'yi yönetti.
1980-83	*Yazko Edebiyat* Dergisi'ni yönetti.
1985-99	*Adam Sanat* Dergisi Genel Yayın Yönetmenliği.

Ödülleri:

1959	Ataç Eleştiri Ödülü.
1961	Türk Dil Kurumu Deneme-Eleştiri Ödülü.
1992	Sedat Simavi Ödülü.
1995	Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü.
1996	Edebiyatçılar Derneği Onur Ödülü Altın Madalyası.

Yapıtları:

Yazdıkları	1 roman, 1 öykü, 20 deneme, 2 anı, 7 monografi.
Derledikleri	26 antoloji.
Çevirileri	19 kitap.

