DÜNYA TİYATROSU TARİHİ

Özdemir Nutku

DÜNYA TİYATROSU TARİHİ

1

Başlangıcından 19. yüzyıla kadar

Özdemir Nutku ★

Remzi Kitabevi

Özdemir Nutku

Dünya Tiyatrosu Tarihi

Cilt I

Başlangıcından - 19. yüzyıla kadar

Remzi Kitabevi

Ankara Caddesi, 93 — Istanbul

REMZİ KİTABEVİ Yayınları

Dizgi, baskı, cilt kapak ve kitap düzeni:
Evrim Matbaacılık Limited Şirketi, Cağaloğlu Istanbul 1985

ÖNSÖZ

İki cilt içinde tamamlanan *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, öğrenciler için düşünülmüş bir kitaptır. Nesnel ve bilimsel açıdan göstermeye çalıştığım dünya tiyatrosunun gelişimi elbet iki cildin kapsamını aşıyor; ancak bir özetin ya da genel bakışın yararlı olabileceğini düşündüğüm için böyle bir çabaya yönelmeyi gerekli buldum.

Kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olan tiyatronun büyük evrimler geçiren insanoğlunun ve değişerek gelişen toplumların açısından ele alınması gerekiyor. Tiyatro, bir çoğunluk sanatı olduğu için gelişimiyle sıkı sıkıya içinde bulunduğu çevrenin siyasal ve kültürel özelliklerine bağlıdır. Gerçi roman, hikâye, şiirde de aynı şey savunulabilir; ya da resim, heykeltıraşlık, mimarlık kollarında da aynı görüşle hareket etmek gerekir. Ancak tiyatro, bütün edebiyat ve sanat kollarından halk çoğunluğuna daha yakın, üstelik güncelliği (aktüelliği) ile yaşıyabilen bir sanattır. Tiyatro bugünün yaşamını, bugünün insanını göstermek zorundadır. Kendi dönemi içinde okuyucu bulamamış, ancak birkaç aydının beğenisine yönelmiş ve yıllar geçtikten sonra değeri anlaşılmış edebiyat yapıtları çoktur. Oysa tiyatro estetiği seyirci olmadan tamamlanamaz. Seyircisiz tiyatro ölüdür. Tiyatro seyircisine o anda yönelirken, ona içinde bulunduğu dünyanın ve yaşamın gerçeklerini, doğrularını göstermekle, anlatmakla ve yorumlamakla görevlidir.

Çoğunluğu kapsamayan bir tiyatro eylemi nasıl kendi halkını temsil edemezse, çağının gerisinde kalmış bir tiyatro anlayışı da yaşamını sürdüremez; çünkü tiyatro, bir hayat bilimidir. Kaynağını, durmadan gelişerek ileri giden hayat olayından alır. Tiyatro, insanın özünü araştırırken, düşünce ve kültür tarihinin durmadan değişen biçimlerine uyarak çağların profil değişimine, düşünce ve yaşam biçimlerine, dinsel, siyasal ve toplumsal gelişimlere sıkı sıkıya bağlı kalır; çünkü ancak bu devinim içinde insan yaşamının temel sorunu kavranabilir duruma gelir.

Bu düşüncelerin ışığında dünya tiyatrosu üzerinde dururken, siyasal, toplumsal ve kültürel gelişimleri de dikkate aldım. Ne gariptir ki, önceleri yabancı dilde yazılan tiyatro tarihlerinde bile, tiyatro toplumların ve insanoğlunun gelişiminden ayrı bir şeymiş gibi ele alı-

nagelmiştir. Kimi yazar yalnızca metin yazarından, kimi de tiyatronun biçimsel değişiminden söz etmiştir. Doğal olarak, organik bütünlüğü dikkate almış incelemeciler de XX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ne var ki, bu incelemeciler de, dünya tiyatrosu deyince çoğu kez yalnızca Avrupa tiyatrosunu ele almışlardır. Bir dereceye kadar haklıdır bu yazarlar, çünkü konuyu daraltarak daha ayrıntılı bir çalışmaya girmek istemişlerdir. Ancak tiyatro tarihi üzerindeki kitapların büyük bir bölümü, dünya tiyatrosu deyince, batı uygarlığını ortaya çıkartan antik Yunan tiyatrosundan başlar, sonucu da Avrupa tiyatrosu ile getirir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro incelemecileri zorunlu olarak doğu kültürü içinde oluşmuş olan tiyatroyu da ele aldılar, ama bu kopuk kopuk ve dünya tiyatrosunun gelişim çizgisi içinde olmadı; doğu tiyatrosu sanki başka bir dünyanın tiyatrosuydu. Gerçi dünyanın doğusu ile batısı XVIII. yüzyılın sonuna, "Aydınlanma" çağına kadar yeterli bir biçimde birbirine açılamadı, ama yine de karşılıklı etkilenmeler vardı. Hem sonra, Eski ve Orta Çağlar, Rönesans, Aydınlanma, Romantizm, Doğalcılık vb... açısından değerlendirmeler Avrupa uygarlığı dışındaki uygarlığın gelişim evrelerine de uymuyordu.

Doğu tiyatrosunu ele alan incelemeciler bu kez de ne İslâm uygarlığından, ne Afrika, ne de Güney Amerika tiyatrolarından söz ettiler. İslâm uygarlığında tiyatro eyleminin olmadığını sanıyorlardı ve bu düşüncelerine İslâm uygarlığının en büyük devletlerini kurmuş olan bizleri bile inandırdılar. Çok renkli ve devingen bir gücü olan Güney Amerika devletleri ise düşünülmüyordu bile. Afrikalılar ise uzun yüzyıllar Avrupa devletlerinin zengin sömürgelerini sağladığı için, geri bırakılmışlıklarıyla kendi tiyatrolarını kuramamışlardı. Orada ilk tiyatrolar İngiltere'den, Fransa'dan ve Almanya'dan giden misyonerler, tüccarlar, serüvenciler tarafından kurulmuştu. Bunun için de, uzun bir süre Avrupa tiyatrosunun bir uzantısı olarak kaldılar.

Bu iki ciltlik tiyatro tarihi içinde, dünya tiyatrosunu yalnızca Avrupa ya da Amerika olarak görmemeye çalıştım. Elimden geldiğince, tarihsel gelişim içinde, bütün kıt'alar üzerinde dolaşmak istedim. Bunu istediğim gibi yaptığımı da savunamam. Konunun genişliği ve özetin olanakları kısması düşündüğümü tam olarak gerçekleştirmemi engelledi sanıyorum.

Oniki temel bölümden kurulan birinci ciltte XIX. yüzyılın sonuna değin olan gelişmeyi ele aldım. Bunun nedenini şöyle açıklayabilirim: Avrupa tarihinde olduğu kadar, Asya, Afrika, Amerika ve hatta Avustralya kıt'alarının tiyatrolarında XIX. yüzyılın başından itibaren büyük değişiklikler ortaya çıktı. Bu kıt'alar üzerindeki devletlerin siyasal, ekonomik ve kültürel yapıları hızla değişmeye başladı. Kuzey Amerika'ya yerleşen Avrupalıların, Avrupa'ya karşı ayaklanmaları, Fransız İhtilali, Paris Komün Hareketi ve ondan sonra değiş-

mekte olan dünyayla birlikte ortaya çıkan işçi ayaklanmaları bütün dünya devletlerinin gelişimlerine, kültürlerine ve dolayısıyla tiyatroya etki etti. Bunun için, kitabımın ikinci cildini bıraktığım yerden, yani XIX. yüzyılın sonundan başlatmayı ve bugüne getirmeyi doğru buldum. Böylece, ikinci cilt çağdaş tiyatronun gelişimine ışık tutmaktadır.

İkinci basımı gerçekleştirilen *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, adından anlaşıldığı gibi, tiyatronun gelişimindeki gerçekleri ortaya koymak istediğinden, özel düşüncelere yer veremezdi. Bunun için, sayısız belgeye, kitaba dayanan tiyatro gelişiminin panoramasını vermeye çalıştım. Kitapta yalnızca nesnel olarak gösterilmiş gerçekler olduğundan, bütün dünyada yazılan tiyatro tarihlerinde olduğu gibi, dip notu vermedim. Bunun yerine her cildin sonundaki "Sistematik Bibliyografya" ile her bölümde yararlandığım yapıtların sırayla adlarını gösterdim. Dip notunun olmayışı, okuyucu için daha da rahatlık sağlayacaktır. Kitaptaki resimler de konuların ilerleyişine göre sistematik dizide yerleştirilmiştir.

Kitapta, özel adların kullanılışına gelince: Latin kaynaklı dillerdeki adları —Türkçenin de Latin harflerini kapsadığını düşünerek— yazıldıkları gibi bıraktım. Öbür yanda, Slav kaynaklı dillerdeki ve Bulgarca, Çince, Japonca, Hintçe, Arapça, vb. dillerdeki özel adları ise okunuşlarına göre yazmayı doğru buldum.

Çağımızın tiyatro sorunlarını ve özellikle Türk tiyatrosunun gelişim olanakları için yol gösterici olabileceğine inandığım, tiyatronun organik gelişmesini —genel bir bakışla— serimlemek amacında olan *Dünya Tiyatrosu Tarihi*'nin yararlı olmasını dilerim.

1984 Ö. N.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 5

I. TİYATRONUN KAYNAĞI 17
Eski Bir Av Hikâyesi 17
Büyü, Maske, Dans . 18
Doğum-Üreme-Ölüm ve Yeniden Dirilme 20
Mezopotamya'da Tanrı Tammuz 22
Eski Mısır'da Tanrı Osiris 23
Anadolu'da Tanrı Attis . 24
Eski Mısır'da Gösteri Çeşitleri . 25
Uzak Doğu'da Tiyatronun İlk Kaynakları 25
a) Hindistan 26
b) Çin . 27
Dionisos Şenlikleri 28

II. TİYATRONUN BAŞLANGICI 31

1 — Antik Yunan Tiyatrosu 31
Siyasal ve Toplumsal Ortam 31
İlk Dramatik Yarışmalar 32
Tragedya 33
Aiskhilos, Sofokles, Öripides 35
Eski Komedya 42
Aristofanes 44
Orta Komedya 46
Yeni Komedya ve Menandros 46
Aristoteles 49
a) *Mimesis* . . 49
b) Tragedyanın Tanımlanması 50
c) Karakter ve Olaylar Dizisi Arasındaki İlişki 52
ç) Trajik Aksiyon ve Trajik Karakter 54
d) *Hamartia* 55
e) *Peripetie* 56
f) *Anagnorisis* . . 56
g) *Katarsis* ve Duygu Düzeyi 57
h) *Katarsis* ve Trajik Haz 59

Tiyatro Tekniği 60
a) Koro ve Oyuncu 60
b) Kostüm ve Maske 62
c) Sahne Tekniği 63

Tiyatro Yapıları 65
a) Klasik Dönem Tiyatro Yapısı 65
b) Hellenistik Dönem Tiyatro Yapısı 66
c) Roma Dönemi Tiyatro Yapısı 66
Seyirci 67

2 — Roma Tiyatrosu 68
Siyasal ve Toplumsal Ortam 68
Tiyatronun Başlangıcı ve İlk Oyun Türleri 70
Roma'da Güldürü Çeşitleri ve Yazarları 71
Tragedya ve Yazarları 75
Horatius 77
Tiyatro Tekniği 78
a) Oyuncular 78
b) Kostüm ve Maske 79
Tiyatro Yapıları 79
Seyirci 81

III. TİYATRONUN UYANIŞI 83
1 — Ortaçağ'da Hıristiyanlık 84
Din-dışı Gösteriler 85
Dinsel Oyunlar . . 87
Ortaçağ Tiyatrosu ve Oyun Düzenleri 90
Donatus ve Dante 93
Tiyatro Tekniği . 95
a) Oyuncular ve Gösteriler 95
b) Kostüm . . 97
c) Sahne Tekniği 97
Seyirci 98

2 — Ortaçağ'da İslam Dünyası 99
Dramatik Gösteriler 100
"Taziye" 101
Seyirci 104

3 — Anadolu'da Türkler 104
Dramatik Oyunlar 106

4 — Doğu Tiyatrosu 107
İ.Ö. IV. Yüzyıldan İslam Fetihlerine Kadar Hindistan 108
Hint Dram Sanatı 108
a) Klasik Dönem 109
b) Klasik Sonrası Dönem 111
c) Gölge Oyunu 111
ç) Dram Türleri 112
d) Oyuncular 112
e) Oyun Yeri 113
Çin İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemi 113
VIII. Yüzyıldan XV. Yüzyıla Kadar Çin Tiyatrosu 114
a) T'ang Hanedanı Dönemi 115
b) Sung Hanedanı Dönemi 116
c) Yüan Hanedanı Dönemi . 117
ç) "Kuzey" ve "Güney" Dram Yazarlar 118
d) Gölge Oyunu 119

VII. Yüzyıldan XV. Yüzyıla Kadar Japon İmparatorluğu 119
XV. Yüzyıla Kadar Japon Tiyatrosu 122
a) *Kagura* 122
b) Gigaku 122
c) *Bugaku* 123
ç) *Nô* Tiyatrosu 124
d) *Kyôgen* . 127
e) *Jôruri* - Kukla Tiyatrosu 128

IV. TİYATRONUN YÜKSELİŞİ 131

1 — Avrupa'da Rönesans 131
Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Ortam 131
Rönesans Bireşimi 134
Tiyatro Kuramları 135

2 — Avrupa Tiyatrosu 139
İtalyan Tiyatrosu 139
a) Komedya 139
b) Tragedya 141
c) Pastoral ve Opera 141
ç) Halk Tulûat Tiyatrosu: *Commedia dell'Arte* 143
d) Tiyatro Tekniğinde Yenilikler 146
e) Tiyatro Yapıları 148

Fransız Tiyatrosu 149
a) Klasik Gelenek . 150
b) Halka Açık Tiyatrolar 151
c) Romantizm Eğilimi . 151
ç) Sahne Tekniği Alanında İlk Çabalar 152

İspanyol Tiyatrosu 153
a) Gelişimin İlk Evreleri 154
b) Lope de Vega 156
c) Calderon de la Barca 159
ç) Cervantes, Moreto, Zorilla ve Tirso 160
d) Sahne Tekniği 161
e) Oyun Yerleri 163

İngiliz Tiyatrosu 165
a) İlk Çabalar 165
b) Shakespeare 166
c) XVII. Yüzyılın Başında Tragedya ve Komedya 174
ç) Gerçekçi Komedya'nın Gelişimi: Ben Jonson 177
d) Töre Komedyasına Doğru 179
e) Sahne Tekniği 180
f) Oyun Yerleri 181

Avusturya ve Alman Tiyatrosu 183
İskandinavya'da Tiyatro 185

3 — Latin Amerikan Tiyatrosu 186

4 — Asya'da Tiyatro . . 187
Rusya'da Tiyatronun İlk Adımları 187
XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Çin Tiyatrosu 188
a) Ming Hanedanı Dönemi 188
b) Ç'ing Hanedanı Dönemi 190

XVII. Yüzyılda Japon Tiyatrosu 190
a) Siyasal Durum ve Toplum 190
b) *Kabuki* Tiyatrosu'nun İlk Evreleri 191
c) İlk Oyun Yerleri 192

5 — Türk Tiyatrosu 193
İstanbul'un Fethinden Sonra Toplum Yapısı ve Kültür 193
XV. Yüzyıldan XVII. Yüzyıl Sonuna Kadar Tiyatro 194
a) Seyirlik Oyunları 195
b) Meddahlık 197
c) Kukla 199
ç) Gölge Oyunu: *Karagöz* 201
d) Halk Tulûat Tiyatrosu: *Orta Oyunu* 203
e) Oyuncular 206
f) Oyun Yerleri 206

V. KLASİSİZMİN BAŞARISI 209

Fransız Tiyatrosunun Canlanması 209
a) Kuramlar 209
b) Pierre Corneille 210
c) Jean Racine 212
ç) Molière: Karakter ve Töre Komedyası 214
d) Tiyatro Alanındaki Gelişme 217

Stuart Döneminde İngiliz Tiyatrosu 218
a) Kuramlar 219
b) Tragedya 220
c) Komedya 220
ç) Töre Komedyası 221
d) Oyuncular 222
e) Sahne Tekniği 222
f) Tiyatro Yapıları 223

VI. FELSEFE, SAĞ DUYU VE AYDINLANMA ÇAĞI 225

1 — XVIII. Yüzyılda Avrupa'da Genel Görünüş 225

2 — XVIII. Yüzyılda Avrupa Tiyatrosu 226
Kuramlar 227
Klasik Tragedyanın Sonu 229
Opera 231
Burjuva Komedyasının Gelişmesi 232
a) Fransa ve İngiltere 233
b) Gozzi ve Goldoni 235
c) Uyanan Kuzey ve Holberg 238
ç) Komedyanın Son Pırıltıları 239

Tiyatroda İçlilik (Sentimentalizm) 240

XVIII. Yüzyılda, Avrupa'daki Tiyatro Eylemine Genel Bakış 242
a) Oyuncular 243
b) Yeni Yapılar 244

3 — XVIII. Yüzyılda Kuzey Amerika'da İlk Tiyatro Hareketleri 245
Sömürge Dönemi 245
Amerikan Tiyatrosunun Başlangıcı (1776-1820) 246

VII. ASYA TİYATROSUNUN GELİŞME DÖNEMİ 249
XVIII. Yüzyılda Rus Tiyatrosu 249
XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar Çin Tiyatrosu 251
a) Pekin Operası 251
b) Tipler 252
c) Kostüm 252
ç) Aksesuvar ve Simgesel Hareketler 253
d) Şarkılar 254
e) Çalgılar 254
f) Sahne 255
Japonya'da *Kabuki* Tiyatrosunun Olgunlaşması 256
a) *Genroku - Kabuki* 256
b) *Kabuki* Tiyatrosunun Son Aşaması 258
c) Gelişen Sahne Tekniği 259

VIII. ROMANTİK TİYATRO 261
1 — Avrupa'da Siyasal Değişiklikler ve Romantizm 261
2 — Tragedyadan Melodrama Doğru 264
İngiliz Ozanlarının Başarısızlığı 264
Almanya'da Romantizm 265
a) Gotthold Ephraim Lessing 265
b) Johann Wolfgang von Goethe 266
c) Johann Ch. Friedrich von Schiller 268
ç) Schiller'den Sonrakiler 269
Melodrama Yöneliş: Kotzebue 271
Melodramın Yayılışı: Pixérécourt 271
Romantik Tragedyanın Başka Ülkelerdeki Durumu 272
3 — Komedya ve Fantazi Oyunlar 274
Rusya'da Toplumsal Taşlama 275
a) A. Sergeyeviç Griboyedov 275
b) Nikolas Vasilyeviç Gogol 276
Almanya'da Halk ve Pericelik Komedyaları 277
a) Heinrich von Kleist 278
b) Ludwig Tieck 278
c) Christian Dietrich Grabbe 279
Avusturya'da Halk ve Pericelik Komedyaları 279
a) Ferdinand Raimund 279
b) Johann Nestroy 280
İskandinavya'da Halk ve Pericelik Komedyaları 281
Polonya'da Halk Komedyası 281
İtalya ve Fransa'da Komedyalar 281
Romantik Akım İçinde Tiyatro Tekniği 282
a) Oyunculuk 282
c) Dekor ve Kostüm 284
c) Işıklama 284

IX. YENİ BİR DÜNYAYA DOĞRU 287
1 — 1830'dan Sonra Avrupa 287
2 — Fantazi Dünyası 289
Marivaux'dan Musset'ye 289

Paris'te Bir Dinamit: Hugo 290
Romantizmin Yayılışını Sürdürmesi 292
a) İngiltere 293
b) İspanya 293
c) Portekiz 294
ç) İtalya 294
d) Almanya: Georg Büchner 294
e) Danimarka 296
f) Rusya 296
g) Polonya 297
h) Yugoslavya, Romanya, Macaristan 297
"Toplu - Sanat - Yapıtı": Richard Wagner 298

3 — Gerçekçi Anlayışın İlk Evresi 300
Gerçekçi Melodram 300
Scribe ve "İyi Kurulu Oyun" 301
Fransa'da Popüler Gerçekçilik 305
Hebbel'in Gerçekçiliği - Zola'nın Doğalcılığı 306
Ostrovski ve Turgenyev'in Gerçekçiliği 309

X. GERÇEKÇİLİĞİN DORUĞU 313

1 — Gerçekçiliği Doruğa Ulaştıran İki Etki Alanı 313
Birinci Etki Alanı: Dram Sanatı 313
İkinci Etki Alanı: Tiyatro Sanatı 314

2 — Yönetmen Kavramının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi 315
İlk Yönetmen: "Tiyatro Dükü" 316
"Dördüncü Duvar": André Antoine . 317
Almanya'da "Özgür Sahne", Otto Brahm 319
"Tiyatro Gardroptan Başlar!": K. Stanislavski 320

3 — Çelişkili Bir Büyük Yazar: Henrik İbsen 322
Çıraklık Dönemi: Tarihsel Oyunlar 323
İlk Simgeci Oyunlar 324
Ustalık Dönemi: Gerçekçi Oyunlar 325
Simgelere Sığınan Oyunlar 326

4 — Kendini Arayan Bir Büyük Yazar: August Strindberg 327
Björnson ve Çevresi 327
Strindberg ve İlk Oyunları 328
Saplantılı Gerçekçilik 330
Tarihsel Oyunlar 332
Sonraki Gerçekçi Oyunlar 332
Yeni Bir Oyun Biçimi: "Düş Oyunu" 333

5 — Alman Tiyatrosunda Bağımsızlık ve Yeni Yazarlar 334
Alman Doğalcılığı 334
Hauptmann'ın Çağdaşları 335
a) Anzengruber 335
b) Sudermann 335
c) Holz, Schlaf ve Halbe 336
ç) Dreyer, Fulda, Schönherr ve Bahr 337
d) Hartleben ile Hirschfeld . . 337
Alman Wedekind ve Avusturyalı Schnitzler 338
Gerhardt Hauptmann 339

6 — Fransa'da Aşk Oyunları 342
Üç Kişi Arasında 342

Melankolik Yazarlar 343
Düşünce Oyunları 344

7 — Çeşitli Ülkelerde Gerçekçilik 346
Rusya: Kont Lev Tolstoy 346
İtalya . 347
a) Giacosa, Rovetta, Bracco 348
b) Verga, Praga, Traversi 349
İspanya 349
İngiltere 350
Hollanda 351
Polonya 352
Çekoslovakya ve Yugoslavya 352
Macaristan ve Romanya 353

XI. ONDOKUZUNCU YÜZYILDA TÜRK TİYATROSU 355

1 — Batıya Yönelen Osmanlı İmparatorluğu 355

2 — Tanzimat'tan Önce Tiyatro 356

3 — Tanzimat Tiyatrosu 358
Tiyatro Üzerine Yazılar 359
İlk Türk Komedyası: *Şair Evlenmesi* 362
Romantizm 363
a) İlk Tragedya Denemeleri . 363
b) Romantik Tragedya: Abdülhak Hâmit 364
c) Fantazi Oyunlar 365
ç) Tarihsel Oyunlar 365
d) Romantik Dram: Namık Kemal 366
e) Melodram 367

Tanzimat Gerçekçiliği 368
a) İçli Gerçekçilik 369
b) Entrika Komedyası 370
c) Töre ve Karakter Komedyası 371

Meddahlığın Son Parlak Dönemi 373

Batılı anlamda Tiyatro Eylemi 376
a) Gedikpaşa Tiyatrosu 376
b) Mınakyan Tiyatrosu 378
c) Bursa Tiyatrosu: Ahmet Vefik Paşa 378

Tulûat Tiyatrosu 379

Batılı Anlamda Tiyatronun İlk Türk Sanatçıları 386

Tanzimat'ta Sahne Tekniği 388
a) Oyuncular 388
b) Yönetmen 388
c) Dekor ve Işıklama 389
ç) Kostüm 389
d) Makyaj 390

Üç Padişah ve Tiyatro 390

XII. ÇEŞİTLİ ÜLKELERDE MODERN TİYATRONUN GELİŞMESİ 393

1 — Arap Tiyatrosu . . 393
XIX. Yüzyılda Suriye 393
XIX. Yüzyılda Mısır 395

XX. Yüzyılda Arap Tiyatrosu 396
a) Klasik Tiyatro 397
b) Musikili Oyunlar 398
c) Popüler Tiyatronun Yayılması 399

Öteki Arap Ülkeleri 400
a) Lübnan ve Irak 400
b) Ürdün, Suudi Arabistan ve Yemen 401
c) Libya ve Sudan 401
ç) Tunus, Fas, Cezayir 401

2 — İsrail Tiyatrosu 403

3 — Güney Afrika'da Tiyatro 406

4 — Avustralya'da Tiyatro 407

5 — XVIII. Yüzyıldan Bu Yana Latin Amerikan Tiyatrosu 410
a) Arjantin 410
b) Şili 411
c) Meksika 411
ç) Küba 412
d) Uruguay, Kolombiya, Bolivya 412
e) Paraguay, Peru 413
f) Brezilya 413

6 — XIX. Yüzyıldan Bu Yana Kanada Tiyatrosu 414
İngiliz Dilindeki Tiyatro 415
Fransız Dilindeki Tiyatro 416

7 — Asya Ülkelerinde Modern Tiyatronun Gelişimi 417
Japonya, Çin ve Hindistan'ın Siyasal Gelişimi 417
Modern Hint Tiyatrosu 418
a) Tiyatro Eylemi 419
b) Rabindranat Takhur 420
c) Oyun Yeri 421

Pakistan'da Tiyatro 422

1911'den Sonra Çin Tiyatrosu 422

Japon Tiyatrosu 425
a) Gerileme Dönemi 425
b) *Kabuki*'nin Son Dönemi 426
c) *Şimpa:* Propoganda Tiyatrosu 426
ç) *Şingeki:* Yeni Tiyatro 428

KAYNAKÇA 431

GENEL DİZİN 441

I. TİYATRONUN KAYNAĞI

Eski Bir Av Hikâyesi

Binlerce yıl öncesindeyiz. Gün batmış. Bir ormanlığın açıklığı, ortada ateş yakılmış. Çevredeki böcek cırcırlarının ötesinden garip kuş sesleri, ormanın gizli homurtusu geliyor. Sonra yaklaşıyor bu garip sesler. Korkunç, kocaman gözleri olan yaratıklar geliyorlar ve çoğalıyorlar gittikçe. Ateşin çevresinde atlayarak, zıplayarak dönüyorlar. Garip sesler çıkarıyorlar. Bunlar, yüzlerine korku verici, büyük maskeler takmış insanlar; ellerinde yay ve ok var, bazısında ilkel baltalar. Binlerce yıl öncesi yaşayan avcılar bunlar; üstlerinde hayvan postları var.

Ateşin çevresinde danseden bu insanlar, avlarının başarısını dile getiren bir şarkı söylemeye başlıyorlar. Kendilerine özgü bir tartımla düzenli bir yolda ayaklarını, ellerini oynatıyor, gövdelerini bir öne bir arkaya eğiyorlar. Bu dansedenlerin çevresinde daha kalabalık bir insan topluluğu var. Küçüklü büyüklü, köyün bütün kişileri çevresini sarmış dansedenlerin. Ellerini birbirine vurarak düzenli sesler çıkarıyorlar. Bazen aralarından bir ikisi de dansa katılıyor. Bazen, coşup kalabalığın çoğunluğu ateşin yanma atlıyor ve başlıyor dansetmeye. Burada oyuncularla seyirciler arasında hiçbir sınır yok; sürekli bir alışveriş var seyredenlerle oynayanlar arasında. Seyredenler aktif olarak her an oyunun içindeler. Aynı duyguları taşıyorlar çünkü: çevrelerini saran tehlikelere karşı savaşmak... Ateşin çevresinde yapılan taklitler ve dansla ortaya çıkan oyun ise avcıların öldürdükleri hayvanın ruhunu kovmak içindir; çünkü avladıkları hayvanı yiyebilmek için o hayvanın ruhunu altetmeleri gerekir.

Bu ilkel oyunlarda oyuncular önceleri ellerini çırparak ya da ayaklarını yere vurarak bir tartım buluyorlardı. Sonradan bu oyuna ezgiler girdi ve belli anlamlara gelen sesler. Bu oyunlar av törenlerinden doğa güçlerine olan saygıyla karışık korkuya kadar gelişti. Böylece, yağmur duaları, bolluk törenleri, ölüm-dirilme oyunları ortaya çıktı.

İlkel insanın bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluruz: *Taklit, Eylem* ve *Topluca Katılma.* Avcı, avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini *taklit* ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilere anlatacak bir hareketler düzenine girerdi: bu *eylemdir.* Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dansederlerdi: bu da *topluca katılmadır.*

Büyü, Maske, Dans

Tiyatronun kaynağında büyü, gösteriyi ortaya çıkaran bir araçtı. İlkel av törenlerinde gördüğümüz büyü, maske ve dansla gelişen oyun insanoğlunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki duygusal bağların gelişmesine de yol açıyordu. Ancak tiyatronun kaynağını yalnız bu özelliği ile açıklamak eksik kalır. Büyü kadar, doğadaki insanı çeken şeyler, renkler, etkili kokular, göz alıcı biçimler, güzel sesler ve hareketler tiyatronun doğuşuna etkin oldu. Tiyatronun kaynağında bulduğumuz tartımlı düzen de doğadakine paraleldi; yüreğin atışı, solunum, cinsel birleşme, başka deyişle birtakım özelliklerin tartımlı tekrarı ve bundan insanların aldığı tat tiyatronun kaynağındaki dans, jest, ezgi ve maske ile bütünlüğe erişiyordu.

Maskenin kaynağı, tiyatrodan eskidir. Tiyatro sanatının başlangıcından önceki avcılık gösterilerine ve putperest ritüellere kadar gerilere gider maskenin kullanılışı. Çatal Höyük'te VII. Tabakada, aşağı yukarı İ.Ö. 6150 yılına ait olduğu sanılan bir tapmakta akbaba maskeleri takan din adamlarının duvar resimlerine rastlanmıştır. Maske, binlerce yıl öncesinden bugüne kadar gelen önemli bir araçtır tiyatroda. Peki ama insanlar maskeyi neden takarlar? Genel olarak, iki nedeni var bunun: ilki, maske, tanıdığımız kişiyi yok eder ve onun insana özgü yüzünü ve ifadesini alarak yerine tanımadığımız, doğa üstü, insanla ilgili olmayan bir görünüş içine sokar. İkincisi, maske, oyuncunun yüzünü yeniler ve ona bir özellik verir.

Maske, iki çeşittir: biri yüzün boyanmasıyla, ten üzerinde yapılan maske, ötekisi ise yabancı bir maddeden (tahta, bakır, ot, tüy, alçı, tutkalı kâğıt hamuru, vb.) yapılan ve istenilen ifadenin daha kolayca verilebildiği maske. Bu ikincisine plastik maske denir.

Yüzü boyama ile ortaya çıkartılan maske tarih öncesi dönemlerde de vardı; "maske" sözcüğünün ya Âri dilleri öncesi bir kökten geldiği ("kirletmek", "karalamak" anlamında), ya da Lombard-Germen dilindeki "mascus" ya da "masca" kökünden üretildiği sanılmaktadır.

Eski Mısır'da, İ.Ö. 4000 yıllarında yüzün boyandığı biliniyor, çün-

kü I. Negâde dönemine ait boya paletleri ve makyaj çanakları bulunmuştur. Mezopotamya'da da yüz boyamaya rastlıyoruz; İ.Ö. 3000 yıllarına ait Kral Naramsin'in Tell Brak'taki saray kalıntıları içinde aynı işe yarayan çanaklara ve benzerlerine rast gelinmiştir. Uzak Doğuda ise yüz boyama çeşitli ülkelerde görülür; Hindistan'da, Hinduların dört kutsal dansından biri olan *Katakali* dans tiyatrosunda, tanrıları ve kötü ruhları gösterebilmek için yüz boyama yoluyla maskeye gidilmiştir. Çin'de ise "Çov" döneminde (İ.Ö. 1122-314) görülen danslı tiyatroda tanrıları ve hayvanları simgeleyen yüz boyamalara rastlanmıştır. Japonya'da ise daha sonra (İ.S. XVI. yüzyıl) *Kabuki* tiyatrosunda aynı biçimde maske kullanıldığı bilinmektedir.

Plastik maskenin kaynağı çok daha gerilere, av törenlerine kadar gider. İnsanoğlunun hayvan görünüşüne girme isteği, onu tüylerden, kamışlardan, tahtadan maskeler yapmaya itmiştir. Pirene dağlarının Fransa'da kalan kesimindeki "Üç Kardeşler" mağarasında 15.000 ya da 25.000 yıl öncesine ait olduğu bilinen bir resimde, büyücünün bir geyik postuna bürünüp geyik kafası taktığı görülmüştür (bkz. resim 1). Ancak plastik maskenin sanatsal biçimini kazanması, sonradan göreceğimiz gibi, ilk kez Antik Yunan tiyatrosunda ortaya çıkmıştır.

İlkel insanın maske yapma gereğini duyması biri *animism*, öbürü de *totemism* diye anılan inançlardan dolayıdır. Ayrıca, atalara tapınma eyleminde maskenin oldukça önemli bir yeri vardır.

İnsanoğlu, çevresindeki her şeyde kendi özünden değişik bir öz olduğuna inanıyordu; bu öz bir *anima*, yani ruhtu. İnsan ölünce ruhu gövdesinden ayrılırdı, ama yok olmazdı, gidip bir ağaca, bir kayaya ya da suya girerdi. Ruhun içine girdiği o şey, bir içerik kazanır ve *fetiş* olurdu. Üstelik bir *fetiş*'teki ruhun gücü insanın ruhundaki güçten daha üstündü; çünkü öldürülemezdi ve istediği anda başka bir varlığa geçebilirdi. Maske ise insanoğlunun "fetiş"teki ruhları kendinden yana çekecek bir *anima*, bir ruh kalıbı idi. Böylece, maske de bir *fetiş* oluyor, insan ruhunu güçlendiriyordu.

Binlerce yıl önceki insanoğlu, ruhun ölümsüzlüğü yanısıra, onun acı çekebileceğine, yaralanabileceğine de inanıyordu. İnsan kalıbından daha sağlam bir kalıba girdiği anda ruhun acı çekme olasılığı daha azalırdı. Bazı hayvanlar acı çekmemeleri istenen ruhlar için insandan daha sağlam kalıplardı. O hayvanlar yaşadıkça ruhlar da rahata ererdi. Seçilen hayvan türü böylece bir *totem* oluveriyordu. Seçilen hayvan *totem* oldu mu, ona dokunmak, onu incitmek en büyük günah ve suçtu: o hayvan artık *tabu* idi. Öldürülmesi kesinlikle yasak olduğu gibi, beslenmesi, üretilmesi o topluluğun mutluluğu için zorunluydu. *Totem*'in yaşaması ve üremesi için taklit yoluyla büyü yapmak gerekiyordu. Ama öldürülmediği için *totem* olan hayvanın ne kafası

ne de derisi kullanılabilirdi. İnsanoğlu onun da kolayını buldu ve çeşitli maskeler yaparak büyüye yöneldi.

Doğum, Üreme, Ölüm ve Yeniden Dirilme

İlkel insan, doğayı, doğum-üreme-ölüm gelişmesinin düzeni ile değerlendirirdi. Doğanın bu zorunlu gelişimi, onların törenlerinde yansırdı. Shakespeare'in, *Beğendiğiniz Gibi* adlı oyununda, Jacques'a söylettiği sözleri hatırlayalım: "Bütün dünya bir oyun sahnesidir. Kadın, erkek bütün insanlar da yalnız oyuncular. Her birinin giriş ve çıkış zamanları vardır. Perdeleri yedi çağ olan oyunda insan birçok roller oynar. İlkönce sütninesinin kollarında ağlayan, salyalarını akıtan bebektir. Sonra, sızıldayan, çantası ve tertemiz sabahlık yüzü ile isteksiz isteksiz, böcek gibi sürünerek okula giden okullu. Sonra fırın gibi derinden soluk alan, sevgilisinin kaşına destan yazan âşık. Sonra garip küfürler savuran, pars sakallı, şerefi üzerine titreyen, çabuk kızıp kavgaya girişen, su kabarcığından farksız, ünü top ağzında bile arayan asker. Daha sonra saygılı, yuvarlak göbeği besili bir piliçle astarlanmış, bakışı sert, sakalı usulünce kesilmiş, arifane hikmetleri ve günlük örnekleri bol, kimin haklı, kimin haksız olduğuna karar vererek rol oynar. Altıncı çağ, burnunda gözlük, yanında kese, eskimeden saklanmış pantolonu sıska bacaklarına büsbütün bol gelen, gövdesi kupkuru, ayağı terlikli soytarı durumunu alır; kalın erkek sesi tekrar çocuk sesi gibi incelerek düdük sesine döner. En sonuncusu, bu garip, heyecanlı hikâyeyi sonuçlandıran sahne, ikinci çocukluktur, tam bir unutulmadır: dişsiz, tatsız, hiçbir şeysiz." Burada, başladığı yere geri dönen insan yaşamının yalın bir açıklaması var. İlkel insan her sonun bir başlangıç olduğuna inanırdı. Her ölüm, yeni bir doğumu, her doğum yeni bir ölümü getirirdi. Doğanın ilkbahardaki canlanışı, yaz dönemindeki çoğalması, sonbahardaki eksilmesi ve kış dönemindeki ölümü, ilkel insan için yeni bir bahara ve doğuma doğru yönelirdi. Ama yeni bir doğumun ve dirilişin olabilmesi için insanoğlunun kendinden bir çaba göstermesi gerekiyordu. İnsan, doğanın doğum sancısını doğayla birlikte çekmeli, yaratılışın anlamını doğayla paylaşmalıydı. İşte insanoğlunu ilkel çağlarda oyunlar oynamaya iten doğanın bu düzenli gelişimidir. Doğanın yeniden dirilişi olan baharda ve ürünün bollaştığı yaz aylarında insanoğlu bu inancını yansıtan törenlerini düzenledi. Bu törenler görevselldi ve amaçları doğayı bir kez daha canlandırmaktı. İnsanoğlu, böylece doğanın yaratıcılığına saygıyla karışık bir korkuyla katkıda bulunmak istiyordu.

Ritüel denilen bu törenlerin yanısıra, bunların görevselliğini tamamlayan, kalıcı ve yüceltici özellikleriyle efsaneler yer alırdı. Bu törenler ile efsanelerin birbiriyle kaynaşması tiyatronun kaynağını or-

taya çıkardı. Bu törenler çeşitli anlamlarda yapılırdı: bazısı "eski" nin kovulmasıydı: "eski" ise ya tahtından indirilmiş bir kral, ya ölüm, ya kötülük ya da yokluktu. Bazı törenlerde iki karşıt güç arasında bir yarış ya da savaş olurdu; eski ile yeni yıl, kış ile yaz, kuraklık ile yağmur, ölüm ile yaşam çatışırdı. Sonunda hep iyi olan kazanırdı: iyi olan yeni yıldı, yağmurdu, yazdı, yaşamdı... Bunlar bazen bolluğu simgeleyen evlenmeyle sonuçlanırdı (bkz. resim 2).

Ölüm-yeniden dirilme törenleri iki ana kesime ayrılabilir: *kenosis*, yani boşalma ve *plerosis*, yani doldurma. Boşalma, yaşamın ve dirliğin son bulmasıydı: her dönem sonunda oruç, perhiz, ölüm, canlılığın yok olması; doldurma ise, yeni bir dönemin başlamasıydı: yağmur yağdırma büyüsü, toplu çiftleşme ve canlanıp çoğalma idi. Bunların dört ayrı özelliği vardı: birincisi, *çile çekme*, canlılığa geçici bir dönem ara verme idi (oruç, perhiz, dövünme, ağlama, ağıt yakma gibi); ikincisi, *arınma* idi (canlılığı tehlikeye düşürecek kötülüklerden arınmada en çok yapılan şey ateş üzerinden atlamaktı); üçüncüsü, *güçlendirme* idi (bu dövüşme, yarışma ya da çiftleşme biçimlerinde olurdu); dördüncü özellik de, *kutlama* idi (ürün iyi olunca çeşitli biçimlerde kutlama törenleri yapılırdı).

Çile çekme, Mezopotamya'da Tammuz-Adonis, Eski Mısır'da Osiris, Anadolu'da Attis, Yunanistan'da Demeter ve Kore adına düzenlenen törenlerde vardı. Bu, İslâm dünyasında *Muharrem* töreni (Ramazan gibi) olarak ortaya çıktı. Arınma, en çok ateşe, bazen de suya başvurularak olurdu. Ateş üzerinden atlandığı gibi, Fas'ta Aşure töreninde evlerin bacalarından yanan çıralar atılırdı (bu Anadolu'da da görülür). Su da arınma aracıydı. Suyla arınmanın en eski örneklerinden birini Anadolu'da görürüz. Hattuşa'da bulunan bir tablette Hititlerin *purulliyas* adını verdikleri törende kralın ve kraliçenin suyla arındıkları anlatılmıştır. Suyla arınma, bir de *muharrem*'in onuncu gününde, yani aşure töreninde evlerin duvarlarına su atılarak yapılır. Güçlendirme, dünyanın birçok ülkelerinde vardı. Bugün bunun kalıntılarını sportif eylemlerde izlediğimiz kadar kız kaçırma, kızları zorla öpme, eteklerini kaldırma ve tarlalarda çiftleşme inançlarında buluruz. Kutlama törenlerine gelince, bunlar ürün iyi olunca, kuraklıktan sonra yağmur yağınca, yeni bir döneme başarıyla girince düzenlenirdi.

Yukarda sayılan özelliklerin aşağı yukarı tümünü Anadolu'da bugün de izleyebiliriz. Yağmur yağdırmak için yeşil yapraklara ve bitkilere bürünme; güneş çıkarma için çıralar yakarak bir bir evleri dolaşma; Hıdırellez'de ak giysilerin giyilmesi ya da Hızır'ın yeşil giysilerle gelmesi; ateş yakılıp hasımların birbirine vurarak oyun dışı etmeleriyle gelişen "Sin Sin" oyunu Anadolu'da çok rastlanan, özellik taşıyan oyunlardır. Anadolu'nun birçok yerinde, düğünlerde kız kaçır-

ma ve kaçırılan kızın yeniden bulunmasını konu eden oyunlar hâlâ oynanmaktadır.

Mezopotamya'da Tanrı Tammuz

Tammuz, bir Sümer tanrısıydı. Sümerliler Orta Asya'dan göç etmişlerdi. Dilleri de Türklerinki gibi, Ural-Altay dillerindendi. Babillilerin inancına göre, Tammuz, İştar'm kocası ve sevgilisiydi. Bitkilerin artık yeşermediği sonbahardan sonra ortadan kaybolur, toprak altına girerdi. Tanrıça İştar onu aramaya koyulurdu. Tammuz'un yokluğunda her türlü üreme ve yeşerme duruyordu. İştar'ın onu bulması, onunla birleşmesi ve dünyaya yine bolluk getirmesi gerekiyordu. İştar, sevdiği Tammuz'u aramaya çıkmadan önce yaşam suyunda yıkanır, arınırdı. İlkbaharda İştar Tammuz'u bulur ve onların birleşmelerinden her şey yeniden canlanmaya, çoğalmaya ve yeşermeye başlardı. Doğada bitkilerin yeşermesi ve hayvanların üremesi Tammuz'un yeniden dünyaya dönmüş olduğunu gösterirdi.

Aşağı yukarı İ.Ö. 3000 yıllarında yapılan Tammuz törenlerinde, dünyadan ayrılan tanrı için yas tutulur. ağıtlar söylenirdi. Tanrı dünyaya dönünce de kutlama törenleri yapılırdı. Ağıtlar, tanrının bir heykeli karşısında söylenir ve bu heykel arı suyla yıkanırdı. Tammuz törenlerinde su önemliydi. Eski Mısır'da olduğu gibi, Babil'de de toprağın bolluk getirmesi suya dayandığından, doğumu ve ölümü simgeleyen bu genç tanrı Dicle ve Fırat vadisinin bolluk getiren suyunun efendisi olarak kabul edilirdi. *Eridu* kültüne ilişkin olan Tammuz "alt denizin tanrısı" niteliğini taşırdı. Bu tanrı için törenler Temmuz ayı içinde düzenlenirdi; Yahudi takviminde 17 Temmuz'da oruç tutulduğu gibi, Sivas dolaylarında bir Hıristiyan Aziz'in her yıl kutlanan ölüm günü de 17 Temmuz'du. (Temmuz sözcüğünün Tammuz'dan geldiği sanılmaktadır).

Ölüp yeniden dirilen ve hayatın düzenini simgeleyen bu Doğu tanrısının bir adı da Adonis'ti. Adonis, "tanrı" demekti ve Tammuz'a yakaranlar ona böyle seslenirlerdi. Sonradan Grek mitologyasına Adonis olarak giren Tammuz daha Mezopotamya'da değişikliğe uğradı. Aynı ölçüde hikâyesi de değişti. Adonis, Yunanistan'a Fenike'den geçti. İlk kez Fenike'nin Biblos ve Afaka kentlerinde yapılan Adonis törenleri görürüz; sonradan Kıbrıs'a ve Yunanistan'a atladı bu törenler. Adonis kültünün ilk kayıtlarını İ.Ö. 700 yıllarında buluyoruz.

Genç ve güzel bir erkekti Adonis ve Afrodit'in sevgilisiydi. Adonis, günün birinde, bir yaban domuzu ya da o kılığa girmiş savaş tanrısı, kıskanç Ares ile dövüştü; bu dövüşte ağır bir yara aldı ve öldü. Buna çok üzülen Afrodit, tanrılar tanrısı Zeus'a yalvardı. Zeus Afrodit'i kıramadı ve Adonis'i yeniden diriltmeyi kabul etti. Bundan sonra

Adonis yılın bir bölümünde yeraltında kaldı, öbür bölümünde yeryüzüne çıktı. Adonis'in yeryüzüne döndüğü aylar bitkiler yeşerdi, çiçekler açtı, meyveler güverdi.

Adonis için yapılan tören de, Tammuz töreninde olduğu gibi, yas tutma ve ağıtlarla başlıyor, kutlama törenleriyle sona eriyordu. Bu tören İskenderiye'de biraz daha değişik bir biçimde düzenleniyordu. Önce Adonis ile Afrodit'in birleşmelerini, dolayısıyla doğanın üreyişini kutlayan eğlenceler yapılıyor, sonra da papirustan yapılmış, tanrıyı simgeleyen bir kafa yas tutularak denize atılıyordu. Yedi gün denizde kalan bu simge, akıntıyla Biblos'a varıyordu. Biblos'ta halk bu papirustan kafayı karşılayıp törenle denizden çıkarıyor ve en az iki, en çok yedi ya da sekiz gün süren bir kutlamada bulunuyordu. Adonis törenlerinin en ilgi çekici yanlarından biri, bu törenlerde kadınlara yüklenen görevdi; Adonis'in ardından ağlayan ve mezarına yürüyen kadınlardı. Biblos'taki Astarte tapınağının başında bütün gece ağlayıp dövünüyorlar, tanrının öldükten sonra yeniden dirilmesi için ezgiler söylüyorlardı. Bu şenliğin bir kalıntısına, İ.S. X. yüzyılda "Ağlayan Kadınlar" anlamına gelen *El-Bugat* töreninde rastlanır.

Eski Mısır'da Tanrı Osiris

Mezopotamya'da Adonis neyse, Eski Mısır'da da Osiris aynı değerdeydi. Osiris, toprak tanrısı Seb (ya da Keb) ile Seb'in kardeşi gök tanrıçası Nutpe'den doğdu. Kız kardeşi İsis ile evlendi. Osiris, Eski Mısır'da iyinin, gerçeğin tanrısı olup doğru yolu gösterendi. Bu tanrı maddi ve manevi iyinin temsilcisiyken, erkek kardeşi Seth de kötülüğün simgesiydi. Osiris efsanesinin bir açıklaması şöyleydi: O, Nil ırmağının tanrısıydı. Irmak taştığı anlarda toprakla (İsis'le) birleşti, ama ırmakların suyu çekildiği sırada onu kıskanan kuraklık devi (Seth ya da Typhon) tarafından öldürüldü. Çünkü toprakla taşkın ırmağın birleşmesindeki bolluk ve üretimin düşmanıydı Seth.

Başka bir açıklamada, Osiris buğday tanrısıydı. Bu tanrı yeryüzünü dolaştı ve bildiklerini Mısırlılara öğretti. Onu kıskanan kardeşi Seth, dönüşünde onu bir sandığa soktu ve sandığı çiviledi, Nil'e attı. İsis, bunu işitince, onu aramaya koyuldu. Osiris'in bulunduğu sandık Suriye kıyısındaki Biblos'a geldi. Buranın kralı sandığa bir yer yaptı. İsis sandığın yerini öğrenip geldi, gövdeyi çıkardı, öptü, ağladı ve yas tuttu. Sonra sandığı bir gemiye bindirerek geri götürdü. Oğlunu görmeye gittiği için sandığı bıraktı. Ama onu Seth buldu ve on dört parçaya böldü. Parçaları dört bir yana savurdu. İsis bulabildiği parçaları topladı gömdü, bulamadıklarının da bir heykelini yaptı. Osiris'in erkeklik organını balıklar yemişti, İsis onun da heykelini yaptı. Apis denilen kutsal boğa Osiris'e adandı ve en iyi tarım yardımcısı olan

bu hayvana Eski Mısır'da tanrı gibi tapıldı. Bir inanca göre de, İsis kanadıyla çamuru temizledi ve Osiris'i canlandırdı.

Bu efsanenin töreni Eski Mısır'da Abidos'ta yapılan *Osiris Acı Çekme Oyunu*'nda görülür. Aşağı yukarı İ.Ö. 4000 yıllarında yazılan Piramit metinlerinde bu efsaneden söz edilmiştir. Oyun üzerine eldeki ilk kayıtlar ise Orta İmparatorluk Dönemine ait olup onikinci sülalenin beşinci kralı olan III. Sesostris'in tahtta bulunduğu sürede (İ.Ö. 1887-1849) yazılmıştır. Ancak bu törenin beşinci sülale (aşağı yukarı İ.Ö. 2600) dönemine kadar gerilere gittiği sanılmaktadır.

III. Sesostris, Ikhernofret (ya da Ikhernefert) adında birini Osiris'e bir tapmak açmak için, Nil'in Batı kıyısındaki, "Krallar Vadisi" ne elli altmış kilometre uzaklıkta olan Abidos'a gönderdi. Ikhernofret, o zamana kadar yapılan Osiris törenini daha göz alıcı bir biçime getirdi ve kendi de oyunda rol aldı. Sonra bu oyunun nasıl oynandığını bir taş üzerine yazdı (aşağı yukarı İ.Ö. 1868).

Oyun, önce Osiris tapmağı önünde, seyircilerin de katıldığı bir savaş ile başlıyordu. Osiris'in kutsal kayığını simgeleyen süslü bir kayığı koruyan savaşçılar önce, Osiris'in, düşman kardeşi Seth'in kuvvetlerine yenilir gibi oluyor, ama Osiris'in şahin kafalı oğlu Horus savaşçıların başına geçince düşman kuvvetleri püskürtülüyordu. Ancak Seth bir fırsatını yakalayıp Osiris'i parçalıyordu. İsis, çok bağlı olduğu kocasının parçalarını bir araya topluyor, Horus da ona yardım ediyordu. O sırada, düşman tam olarak yeniliyor ve Osiris birden diriliyordu (bkz. resim 3).

Bu oyunun süresi bazen günlerce sürüyor ve yalnız oyuncular değil seyirciler de katılıyordu oyuna. Ikhernofret'in taş üzerine yazdığı açıklama tiyatro tarihindeki ilk senaryo sayılabileceği kadar, Ikhernofret'in kendi de ilk yönetmen olarak selamlanabilir.

Anadolu'da Tanrı Attis

Attis bir Frigya tanrısı idi. Anası (Nana), bakireyken bir nar tanesini göğsüne koymasıyla Attis doğdu. Başka bir söylentiye göre, Attis'in anası ya da sevgilisi Kybele'ydi. Attis, bitki tanrısıydı ve daha çok buğday tanrısı olarak anılırdı. Çok güzel bir genç olduğu için Pessinus kralının kızı ona âşık olmuştu. Tam prensesle evleneceği sırada Kybele çıkageldi ve düğün yerini korkuya saldı. Attis dağlara kaçtı, bir çam ağacının altında erkekliğini giderdi. Kanı ırmaklar gibi aktı ve öldü. Ruhu çam ağacına girdi, saçılan kanlardan menekşeler açtı ve çam ağacının çevresini bir çelenk gibi sardı. Kybele sevgilisini yitirmekten duyduğu acıyla Zeus'a yalvarmaya gitti. Zeus, Kybele'nin isteğini yerine getirmedi. Ancak Kybele'nin çok üzüldüğünü görerek At-

tis'in gövdesinin hep genç kalmasını sağladı, Attis'in saçları büyüyecekti ve küçük parmağı hareket edebilecekti.

Attis'e tapanlar için çam ağacı kış ve hüznün simgesi, menekşeler ise baharın ve baharla gelen umut dolu güzelliğin habercisi idi. Ona tapanların merkezi Frigya'nm Pessinus kentindeydi. Attis'e ilk tapmağı yapanın Kral Midas olduğu söylenirdi.

Anadolu'nun ana tanrıçası Kybele'dir. Toprak ana ve bolluğun simgesi yine Kybele'dir. Kimine göre Attis, Kybele'nin oğludur. Frigya devleti yok olduktan sonra da Kybele - Attis'e tapınma sürdü; Sard' da, İzmir'de, Efes'te... Daha sonra, İkinci Pön Savaşı sırasında (İ.Ö. 204) bu törenler Roma'da uygulandı. Roma'da Mart'ın 22'sinden 27'sine kadar süren şenlikler düzenlenirdi. Gürültülü bir müzikle dansedilirdi; dansedenler gövdelerini bıçaklarla yaralarlardı, coşup kendilerinden geçerlerdi. Bu hem Attis'in ardından acı çekmek, hem de onun dirilişini kutlamak içindi. Diriliş törenine *hilaria*, yani "sevinç" denirdi. Son gün bir geçit alayıyla törenler sona ererdi.

Eski Mısır'da Gösteri Çeşitleri

Eski Mısır'daki ilk gösterilerin tarihi zamanımızdan beş bin, altı bin yıl öncesine gider. Bugüne kadar bulunan belgelerden dört esas gösteri türünün olduğu anlaşılmaktadır. Bunlar İ.Ö. 4000 ile 3200 arasındaki *Piramit Metinleri*, İ.Ö. 3100 yıllarında başlayan *Taç Giyme -Şenlik Oyunları*, ilk kaydı İ.Ö. 1868 tarihinde olan *Acı Çekme Oyunları* ve *Biiyü-İyileştirme Oyunu*.

Piramit Metinleri'nden elli beşi bulunmuştur. Bunlarda açıklamalar olduğu kadar, konuşan kişilerin adları da vardır. Soyluların ve kralların cennete yükselişini ve dirilişini ele alan bu metinlerin din adamları ve yöneticiler tarafından oynandığı sanılmaktadır. Bu metinlerde, sık sık Osiris ölü kral, oğlu Horus yaşayan kral olarak gösterilmektedir. *Taç Giyme-Şenlik Oyunları*, firavunların güçlerini belirtmek için yazılmıştı. Otuz yılını tahtta geçiren her firavun *Heb Sed* diye anılan bir jübile oyunu düzenlerdi. Birçok ilkel dramatik törenler, hastaları iyileştirmek ve kötü ruhları kovmak için yapılırdı. Hiyeroglif kayıtlarının birinde böyle bir *Biiyü-İyileştirme Oyunu*'na rastlanmıştır. Bu oyunda, bir akrep tarafından sokulan Horus'un İsis tarafından iyileştirilmesi anlatılmaktadır. *Acı Çekme Oyunu*'ndan daha önce söz edilmişti.

Uzak Doğu'da Tiyatronun İlk Kaynakları

Anadolu, Mezopotamya ve Eski Mısır'da olduğu gibi, Uzak Doğu'da da ritüellere, büyü ve kült oyunlarına rastlanır. Özellikle, Hindistan

ve Çin zengin kaynakları yönünden ilgi çekicidir. Japonya'da tiyatro öncesi dinsel danslar daha sonra başlamıştır.

a) Hindistan

Hindistan'da ilk dramatik gelişme, İ.Ö. 2000 yıllarında *Rig-Veda*'nın ilâhilerindeki konuşmalarla varoldu. Bu ilâhilerde Kral Pururava'nın Peri Urvaşi'ye olan tutkunluğu, perinin kraldan çocuk sahibi oluncaya kadar onunla yaşaması ve sonra kralı terketmesi anlatılıyordu. Konuşmalar Pururava ile Urvaşi arasındaydı. Bu şiirli konuşmalar felsefi ve mistik bir yönde gelişiyordu. Bu ilâhilerdeki konuşmaların oynanıp oynanmadığı kesin olarak bilinmiyor.

Yaratıcı enerjinin temsilcisi Brahma'nın eşi Sarasvati, şiir, akıl, güzel söz söyleme ve güzel sanatların simgesiydi. Brahma da böylece tiyatronun yaratıcısı ve babası sayılıyordu. Brahma, dinin ilkelerini anlatan dört *Veda*'ya *(Rig-Veda, Sâma-Veda, Yacur-Veda, Atharva-Veda)* bir beşincisini ekledi. Tiyatro konusunu kapsayan bu beşinciye *Natya - Veda* denildi. İ.Ö. 200 yılında, Hindistan'ın en eski musiki kuramcısı Bharata Muni, *Natya-Şastra* adını verdiği tiyatro sanatıyla ilgili kitabında dünyanın en eski dramaturgi çalışmasını yaptı. Efsaneye göre, Gök Tanrısı İndra ve yanındaki tanrılar, Brahma'ya din dışı olan beşinci *Veda*'yı akıllı Bharata'ya vermesini salık vermişler, Bharata da bunu manzum olarak özetlemişti. *Natya-Şastra* dans, oyunculuk ve dram sanatlarını bir arada ele alan bir eserdi. Bu çok önemli eser, kostüm, maske, resim, sahneye oyun uygulama, oyun yönetme kuralları, estetik ilkeler, duyguların yorumlanması ve oyunculuk, şarkı söyleme tekniği ve Hint musikisi kuramları konularını kapsıyordu. Böylece ilk gösterilerde dans, şarkı ve oyun kaynaşmış bir biçimde gelişmeye başladı.

Oyunlu dansın yanısıra, tek başına sözsüz oyun türü de ortaya çıktı. Oyunlu dansın dinsel bir anlamı vardı. Oysa sözsüz oyun günlük yaşamı konu olarak aldı. Oyunlu dans, efsaneleri ve dinsel inançlarla ilgili konuları işliyor, sözsüz oyun ise sevgiyi, komik sahneleri ve entrikaları konu ediyordu. Sözsüz oyun türü içinde, bugünün sirk soytarısına benzeyen ve *viduşaka* adı verilen bir soytarı tipi de ortaya çıktı.

Dramatik gelişme, daha sonra, Hint Edebiyatının epik döneminde (İ.Ö. 500 - İ.S. 320) yazılmış olan *Mahabharata* ve *Ramayana* adlı iki büyük epik yapıtla arttı. Çünkü bu iki büyük yapıt Hint yazarları için bitip tükenmeyen bir kaynak oldu. Epik dönem içinde eser vermiş, bilinen tek yazar Aşvagoşa'ydı. (Oyunlarında Budizmi öğreten bu romantik ozanın elde kalan üç oyunun yalnız bazı bölümleri biliniyor). Aşvagoşa oyunlarını hem nazım hem nesir olarak ve yarı Sanskritçe ve yarı Prakritçe yazıyordu.

Bu iki büyük epik yapıt, eskiden beri Hindistan'da gölge oyunu olduğunu belirtmesi yönünden de ilgi çekicidir. Bu yapıtlarda, efsanelerde geçen olayları "tasvir"lerle anlatan bir gösteri türünden söz edilmekteydi. Epik dönem içinde yaşamış olan gramerci Patancali de (İ.Ö. II. yüzyıl) "tasvirler"le anlatılan bir epik oyun türü üzerinde duruyordu. *Mahabharata'daki rupopaviyana* sözcüğünü yorumlayan Nilakanta (XVII. yüzyıl sonları), bu sözcüğün güney ülkelerinde kullanılan *yalamandapika* anlamına geldiğini ve bunun da, "gerilmiş ince bir bez üzerinde deriden yapılmış tasvirlerle hükümdarların, devlet adamlarının hayatlarını ele alan bazı sahneler göstermek" demek olduğunu açıklıyordu. Sonradan, IV. ve V. yüzyıllarda Hint kültürünün etkin olmaya başladığı Cava'da, bugün gerek konuları gerekse "tasvir"leri olduğu gibi korunan *Vayang* oyunları (bunlar hem gölge hem kukla oyunudur) *Mahabharata* ve *Ramayana* eserlerindeki efsaneleri sürdürür. Çin gölge oyununun da Hindistan'dan gelmiş olabileceği yaygın bir düşüncedir.

b) Çin

Çin'de dinsel gösterilerin ve dansların tam olarak hangi tarihte başlatılacağı bilinemiyor. Ancak Hsia Hanedanı'mn başta olduğu süre (İ.Ö. 2205-1766) içinde dinsel törenler olduğu ve savaş başarılarının dans biçiminde sahneye aktarıldığı belgelerden öğrenilmiştir. Şang Hanedanı'mn tahtta olduğu sürede (İ.Ö. 1766-1122) dansların yanısıra, tanrılar adına yeni törenler düzenlemeye başlanıyor. Bu törenler içinde yağmur yağdırma-kuraklık, ekin biçme-açlık gibi karşıtlıkları işleyen oyunlar oynanıyordu. Dramatik etkiyi arttırmak için de sahne kuruluyor ve dans bu sahnenin üzerinde yapılıyordu. Dinsel ezgilerle desteklenen bu dansların seyircisi, Mezopotamya, Eski Mısır ve Anadolu'da olduğu gibi değildi, yani halk değildi; bu ritüellerin seyircisi imparator, saraylılar ve din adamlarıydı.

Çağdaş Çin tiyatro bilginleri, Çin tiyatrosunun gerçek kaynağının atalara tapınma olduğunu belirtiyorlar Bu oyunlarda Çin atalarının kahramanlıkları, yiğitlikleri, üstünlükleri gösteriliyordu. Bunların yanısıra, güldürme amacıyla oynanan soytarılık da sarayda tutuluyordu. Soytarılar, güldürme kisvesi altında hükümet yönetimini, bazı yöneticileri de bu arada eleştirirlerdi. Bazen de eleşitirileri çok açık ve seçik olduğundan cezalandırılırlardı.

Çov Hanedanı döneminde (İ.Ö. 1122-255) kutsal oyunlar daha dramatik bir biçime sokulmaya başlandı. Bu dönem içinde, gösterilere halk türküleri eklenip halkın anlayacağı bir gösteri biçimi elde edilmek istendi (aşağı yukarı İ.Ö. 700). Ancak daha sonra bu gibi gösteriler yalnız imparator ve yüksek tabakaya uygun görüldüğünden bu çabanın arkası gelmedi.

Bundan sonra, Çin Hanedanı'nın egemen olduğu dönemde (İ.Ö. 221-207) tahta geçen İmparator Çin Şih Huang, ülkeyi illere ayırdı, yollar kanallar yaptı ve çok güzel halk binaları açtı. Bunlar gibi, oturduğu Ah Fang sarayına çok sayıda oyuncu aldı. Aşağı tabakadan gelen bu oyuncular yoluyla tiyatro halka uygun bir duruma getirilmeye başlandı.

Dans, oyun açısından olduğu kadar gölge oyunu açısından da önemli bir dönem olan İmparator Wu'nun tahtta bulunduğu süre (İ.Ö. 140-86) içinde, saraya bağlı bir musiki bakanlığı kuruldu ve bu bakanlık tören musikisini, askeri ve ulusal musikiyi, okul musikisini denetleyen bölümlere ayrıldı. Bir söylentiye göre, İmparator Wu'nun, karısının ölümünden sonra derin bir üzüntüye kapıldığını gören, sarayda yaşayan Şav Vöng adlı bir oyuncu, imparatorun acısını azaltmak için bir perdenin arkasından ölen imparatoriçe gibi giydirerek geçirdiği kadının gölgesiyle imparatoru avutmaya çalışmıştı. Bundan da gölge oyunu doğmuştu.

Çin Tiyatrosunun gerçek başlangıcı bu olaydan sekiz yüzyıl sonra ortaya çıktı. O zamana kadar dinsel danslar ve gösterilerle, din dışı güldürüler sürdü gitti.

Dionisos Şenlikleri

Anadolu, Mezopotamya ve Eski Mısır'da mevsimlerin değişmesinin tanrıların yaşamıyla ne yolda canlandığını gördük. Tanrıların yer altına gidişleri yas tutularak ve yeryüzüne çıkışları kutlanarak törenler düzenleniyordu. Doğaya paralel olarak, tanrılar da ölüm-dirilme evrimi içinde gösteriliyordu. Adonis, Osiris ve Attis bu yönden eski insanların yaşamında ne kadar önemli olduysa, Dionisos da Antik Yunan'da o kadar önemliydi ve yukardaki tanrıların Antik Yunan kültüründeki temsilcisiydi.

Dionisos (ya da Bakkhos), en büyük Grek tanrısı Zeus ile Tebai kentinin kurucusu Kadmos'un kızı Semele'nin birleşmesinden dünyaya geldi. Semele ölürken Dionisos'u doğurdu (ölümün yeni bir yaşam getirmesi inancı). Öteki tanrılar gibi, Dionisos da öldürüldü, ama Zeus ona yeniden can verdi. Böylece, Dionisos, "iki kez doğan" anlamına gelen *ditrambos* niteliğini kazandı. Sonradan onun için koro ile söylenen ezgilere de *ditrambos* denildi.

O, daha çok şarap ve coşkunluğu simgelerdi. Ona tapınmada coşkun danslar, coşturucu musiki ve sarhoşluğa varan bir aşırılık yer alırdı. O, aynı zamanda ağaçların da tanrısıydı. Bunlardan başka buğday ve tarımla da ilintisi vardı. O, "ilk öküzü sabana koşan" tanrı olarak da anılırdı. Dionisos'un bir belirtisi de, ürün devşirmede çiftçile-

rin tohumu samandan ayırmak için kullandıkları sepetti; çünkü bu, doğduğunda onun içine konduğu sepeti simgelerdi.

Peki ama, bu ürün tanrısı Dionisos tiyatroyu nasıl başlattı? Onun için söylenen koral ezgiler nasıl oldu da dram sanatını getirdi? İ.Ö. VII. ile VI. yüzyıllarda Atina'da bazı düzen değişiklikleri ortaya çıkmaya başladı. Gittikçe büyüyen ve güçlenen tüccar sınıfı ile o zamana kadar Atina'yı yönetmekte olan soylular arasında kıran kırana bir yarışma ve çatışma başgösterdi. Tüccar sınıfından gelenler de, zenginlikleriyle etki yaparak Atina devletinin başına tiran olarak geçmeye başladılar. Tüccar sınıfından gelen tiranlar soyluların topraklarını köylüye dağıtarak köylüyü kendi yanlarına çekmek istediler. Oysa soyluların Zeus ve Apollon törenlerini denetleyerek ellerinde tuttukları bir güç vardı ve bu güç hâlâ köylüler üzerinde etkindi. Dinsel yönden çok sağlamdı soylular. İşte tüccar tiranların, soyluların asıl bu gücünü ortadan kaldırmaları gerekiyordu. Ama çok akıllıca bir taktikle, soyluların Zeus ve Apollon ile gelen dinsel gücüne saldırmadılar. Bunun yerine halka daha yakın ve halkın sevdiği yeni bir inanç kaynağı buldular: bu Dionisos'tu... Köylülerin sevdikleri Dionisos adına törenler düzenlemeye başladılar. Bu törenler çabucak halk tarafından tutuldu ve yayıldı. Dionisos şenliklerini başlatan Peisistratos'tu.

Bizim şubat ayının on birine rastlayan tarihte, ürünler olgunlaşırken, baharlar açmaya başlarken ve asmalar budandıktan sonra *Antesteria* adı verilen çiçek bayramı kutlanırdı. Bu bayram Dionisos adına yapılırdı. Bu tarihte şarabın ikinci kaynaması bitmiş olur ve içilir duruma gelirdi. Böylece şarap kapları açılır ve büyük bir şenlik düzenlenirdi. Şarap içilir, gençler şarap tulumları üzerinde tepinirler ve kızlar salıncaklarda sallanırlardı ve bütün bunlar bolluk getirmek içindi. O tören için seçilen ve içki içme yarışmasını yargılayan kimsenin (Archon) karısı Dionisos'la evlenirdi. Dionisos'un öküz biçimindeki heykeli bir araba üstünde getirilir ve Archon'un karısının düğünü yapılırdı. Şenliğin son gününde tahıl lapası yapılır ve yer altına giderken ölü ruhlara eşlik eden Hermes'e sunulurdu. Düğün olurken ruhların sokaklarda uçuşup dolaştığına inanılırdı. "Antesteria bitti, artık gidin ruhlar!" diye şenlik sonunda ruhlar kovulurdu. Böylece, Dionisos hem ölümü, hem yaşamı simgeleyen bir tanrı olarak anılırdı. Bir yanda ruhlar, ölüler, öbür yanda cümbüşler, bolluk getiren yaşam...

Bu tanrıyla ilgili başka bir şenlik de Ocak ayının 12, 13. ve 14. günleri düzenlenirdi. *Lenaia* alan bu şenlikte heykel büyüklüğünde bir *phallus* (erkeklik organı) bolluğun simgesi olarak geçit alayında geçirilir ve fallik ezgiler okunurdu. En sonunda lapa sunulurdu. Bu şenlikte Dionisos'un yeniden doğuşu oyunlarla canlandırılırdı.

Daha önemli bir şenlik ilkbaharda (9-13 Mart) düzenleniyordu. Bu şenlik Peisistratos'un etkisiyle İ.Ö. VI. yüzyılda başlatılmıştı. Antik tiyatronun doğuşu bu *Büyük Dionisia* şenliği ile ortaya çıktı. Bu şenlikte söylenen *ditrambos*'u Midilli'li ozan Arion bulmuştu. Kısa bir süre sonra, bu şenlikte ozanlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenmiş ve tiyatro sanatı da bundan doğmuştu.

Büyük Dionisia'da, Akropolis'in güney eteğine rastlayan yerdeki Dionisos tiyatrosuna önce tanrıyı simgeleyen bir heykel taşınırdı. Bu simge kutsal kişiler, rahipler tarafından getirilirdi. Geceleyin çıralar yakılır ve heykelin başında nöbet tutulurdu. Ertesi gün Dionisos adına düzenlenen danslar ve koroyla söylenen ezgiler başlardı. Bunlar yarışma içine sokulurdu. Bu yarışmada ayrı yerlerden seçilen beş erkek ile beş çocuk korosu vardı ve her koroda elli kişi bulunurdu. Yarışmalar, en önde din adamlarının oturduğu Dionisos tiyatrosunda olurdu (bkz. resim 5).

Dionisos acı çekme ve ölümün, sevinç ve yaşam ikileminin tanrısıydı; onun için de tragedya ve komedyanın yaratıcısıydı.

II. TİYATRONUN BAŞLANGICI

1. ANTİK YUNAN TİYATROSU

Siyasal ve Toplumsal Ortam

Eski kent devletleri çok küçüktü; Attika'da bir uçtan öbür uca olan uzaklık bir sigara içimlik yoldu. Kentin alanında bir kişinin ses etmesi yeterdi, bütün kent halkı çabucak toplanıverir, yaşlılıkta hayatlarını jüri üyeliği yapmakla kazanan kent büyükleri hemen kendi guruplarını kuruverirlerdi. Bu küçük kent devletleri yönetim açısından da güven verici ve sürekli olamıyorlardı.

Aiskhilos'un doğmasından yüz yıl kadar önce (İ.Ö. VII yüzyıl), Atina'nın soylu aileleri içinden birkaçı, belki de tanrıdan geldiklerine gerçekten inandıklarından, siyasal gücü yalnız kendi ellerinde tutmak istiyorlardı. Ama yapamadılar; günün birinde, iki tekerlekli savaş arabalarından kılıç sallayan bu soyluları, iyi silahlanmış çiftçiler alaşağı edince egemenliklerini yitiriverdiler.

Kent devletlerinin yönetimlerinin sürekli olmamasının bir nedeni, devleti yönetmekte kendini en yetkili sayan kişilerin durmadan birbirini devirip tiran olmalarıydı. Bir tiran, genellikle, alt sınıfların, içinde bulundukları duruma olan hoşnutsuzluk duygularını kullanıp onların yardımıyla yönetimi ele geçirdikten sonra en önce onları ezmekte gecikmeyen, aç gözlü bir soylu olurdu. Tiran, yanında para ile tuttuğu askerleri ona bağlı kaldıkları sürece mutlak gücü olan bir kimseydi. O, kent devletinin yasasıyla başa geçtiği halde, başa geçtikten sonra kendini o yasanın üstünde sayardı. Bunun için de, birisi ondan, kendi adına, hesap soruncaya kadar istediğini yapardı.

Ancak bu tiranlardan biri hiç ötekilere benzemiyordu. İ.Ö. 560 yılında başa geçen Peisistratos, sosyal adalet duygusu olan, zorbalığı sevmeyen bir kimseydi. Önce iki kez sürgüne gönderildi, yeniden geldi, başa geçti ve çevresinde iyi bir askeri güç toplayarak on yıl yönetti. Peisistratos, soylu, tüccar ve köylü sınıflarını ekonomik yönden

birbirine daha yakın duruma getirebilmek için köylüye toprak dağıttı, ticareti destekledi ve devlet ekonomisini düzeltti. Bu arada Dionisos'a olan tapınmayı bütün gücüyle destekleyerek kültür yaşamının halk arasında yaygınlaşmasına çalıştı. *Büyük Dionisia* şenliği ile ilk büyük tragedyaların yazılmasına yol açmış oldu. Peisistratos, Aiskhilos'un doğumundan iki yıl önce öldü (İ.Ö. 527).

Bu örnek yöneticinin ardından başa geçen oğlu Hippias ise tipik bir tiran olarak alışagelinmiş biçimde Atina'yı yönetti. Aiskhilos onun tiranlığı zamanında büyüdü. Bunun için de, oyunlarında tiranlık önemli bir yer tuttu. Aiskhilos'un katıldığı Maraton Savaşı, Perslerin kukla kralı olan Hippias'ı başta tutmak içindi. Aiskhilos bunları da gördü.

İ.Ö. V. yüzyılın ortalarında Atina'nın yönetimi yine düzeldi. Otuz yıldan fazla Atina'yı yöneten Perikles aranılır bir demokratik düzen kurdu. Isparta ile olan savaşın başlarında ölen Perikles'in daha önceden kurmuş olduğu düzenin bir sonucu olarak yöneticiler halk arasından seçilmeye başlandı ve halk kendi içinden seçtiği yöneticilerini daha iyi denetleme yoluna gitti. İşte Sofokles'in bugün elimizde kalan yedi oyunundan dördü ve Öripides'in iki ya da üç oyunu bu sıralarda yazılmıştır.

Atina devleti sınıflı bir toplumdu: en üstte kentin siyasal yaşamına katılma hakkı olan vatandaşlar (bu doğuştan kazanılan bir haktı), ortada "metek"ler, yani o kentte oturan ve ticaret yapan yabancılar ve en altta köleler. Köleler, savaş esirleri olup daha çok Laurium'daki gümüş madenlerinde çalıştırılırlardı. Demokrasi olmasına karşın kölelik... Bu o dönemde herkese, hatta kölelerin kendilerine doğal gelen bir durumdu. Aristoteles bile insanların değer sırasını erkek, kadın ve köle olarak saptıyordu. Toplum içindeki kadınların durumu ve kölelik anlayışına karşı ilk kıpırtıyı Öripides gösterdi.

İ.Ö. V yüzyılın bitiminde, halk daha bilinçli bir duruma geldi ve eskiden kendini her şeye feda eden coşkunluğunu yitirdi, kendini daha çok düşünür bir yöneliş içine girdi. Tanrılar, kurbanlar, kahramanlar, öçler ve heyecan verici olağanüstü olayların yerini tiyatro yapıtlarında daha gerçekçi durumlar aldı. Gerçek aşk konusu ise ilk kez Öripides'in oyunlarında ortaya çıktı.

İlk Dramatik Yarışmalar

İ.Ö. 534 yılında Peisistratos, Atina'da ilk tragedya yarışmasını düzenledi ve bu yarışmada Ikarya'lı Thespis birinci oldu. Thespis'in bu yarışmaya getirdiği yenilik, o zamana kadar alışagelinmiş koroyla söylenen ezgilere bir de solist eklemiş oluşuydu. Thespis'in kendi korodan ayrı olarak söylüyordu ezgisini ve böylece ilk kez konuşma, daha önemlisi tiyatronun ilk oyuncusu doğmuş oldu.

Thespis'ten sonra bu yarışmayı on üç kez kazandığı söylenen ve elimize hiçbir oyunu geçmeyen Koerilios (İ.Ö. 523-482), yüz altmış oyun yazmış ve çağdaşları Aiskhilos ve Pratinas ile yarışmıştı. İlk kadın maskelerini oyuna getiren Koerilios'tu. Yarışmalarda başarısını daha çok satir oyunlarında kazandığı anlatılan bu yazarın iyi bir üslubu olduğu söyleniyordu.

Satir oyunu türünü bulan Pratinas'tı; yazdığı elli oyundan otuz ikisi satir oyunuydu. Aiskhilos'un başka bir çağdaşı olan Frinikos'un yüksek edebi bir üslubu vardı. Aristofanes onun şiirlerini övmüş, ama oyun kişilerini ortaya çıkarışını alaya almıştı oyunlarında. Frinikos ilk kez kadın karakterleri oyuna soktu.O dönemde doğal olarak kadın karakterler erkek oyuncular tarafından oynanıyordu. Yarışmayı ilk kez 67. Olimpiyad'da (İ.Ö. 512-509) kazandı. Kendi döneminde çok saygı duyulan bir yazardı.

Dionisos adına düzenlenen dramatik yarışmalara üç çeşit oyunla katılırlardı yazarlar: tragedya, satir oyunları ve komedya.

Satir oyunları tragedya ile yakından ilintiliydi, ama şen, gülünç ve açık saçıktı. Oysa baş karakterleri tanrılar, korosu da teke ayaklı satirlerdi. Bu oyunların konuları da tragedyaların konularıydı, ama bu oyunlarda konular mizah açısından ele alınırdı.

Tragedya

Bu sözcük Yunanca *tragoidia*'dan gelir; *tragos* (keçi) ve *oidie* (türkü) sözcüklerinin birleşmesiyle "keçilerin türküsü" anlamına kullanılır. Dionisos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde hep doğanın yabancı güçlerini temsil eden teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda, koro da satirlerin biçimine giriyordu; ilk dönemlerde, korodaki oyuncular teke derileri *(tragoi)* giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü de *tragos*'ların şarkılarından doğdu.

Antik Yunan tragedyasının tanımını ilk kez İ.Ö. 320 yıllarında *Poetika* adlı eseriyle Aristoteles yaptı. Ona göre "tragedya ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklidi idi", idi. Bu düşünüre göre tragedyanın ödevi, seyirciye acıma ve korku duyguları aşılayarak "ruhu tutkulardan arıtmak"tı. Acıma ve korku duygularının aşılanabilmesi için seyircinin kahramana ve onun kaderine sempati duyması, onunla yakınlık kurması gerekiyordu. Böylece, tragedya kahramanı ahlak yönünden iyi olan ve mutlu bir durumdan acı verecek bir duruma düşen kimseydi. Kahraman acı verecek duruma kendi yaptığı bir yanlışlık ya da bilmeden işlediği bir günah yüzünden düşerdi. (İlerde Aristoteles'ten söz edeceğiz).

Tragedyanın konu kaynağı efsanelerdi. Zaten efsaneler Grek şiirinin de kaynağı olmuştu. Kendisinden sonra gelen yazarların bitmez tükenmez hazinesi olan Homeros efsaneleri güzel bir üslup içinde tekrarlanmıştı. Ancak dram sanatı, bu efsanelerden yepyeni bir biçimde esinlendi. Efsaneler geleneksel bir süsleme sanatı gibi, tekrarlanmanın batağına tam düşecekken, dram sanatı bu efsanelere yeni bir soluk getirdi ve geniş bir ufuk açtı; çünkü efsanelerde idealize edilerek ya da süslenerek anlatılan olaylar ve bu olayların içindeki kahramanlar, dram sanatı yoluyla Atina halkının özelliği ve tavrı oluverdi; efsaneler yoluyla önemli gerçekler üzerinde duruldu.

Grek tragedyasının özellik gösteren düşünce düzeyinden biri, bugün bize yabancı kalan, "gururlanma günahı" ve bu günahın kaçınılmaz cezasıydı. Grekler bu cezayı tanrıça Nemesis'e bağlarlardı. Nemesis, başarıları ve sürekli zenginlikleri yüzünden tanrıları unutan insanların kırbacı, onları cezalandıran bir yüce güçtü. Grek seyircisi için hiçbir şey gurur kadar kahramanın kötü bir duruma düşmesindeki acıya, gölge düşüremezdi. Onun için de, Aiskhilos *Persler*'i Grek zaferini kutlamak için yazdığı halde, oyununda zaferi kazanan Grekleri değil, yas tutan Persleri göstermişti. Öbür yanda, *Agamemnon*'da, Troya fatihi olan kocası Agamemnon'u karşılayan Klitemnestra, arabasından inen kocasından toprağa değil, ama halının üstüne basarak saraya girmesini istemesi üzerine, Agamemnon'un bir anlık duraksaması seyircilerin soluklarını keserek Agamemnon'un karısını beklemesine yol açmış ve Agamemnon halının üstüne basarak sarayına girdiği anda da onun kendi kötü talihini kendinin hazırladığını hissetmişlerdi.

Grek tragedyasında izlenen başka bir dinsel düşünce düzeyi, dengesiz bir adamın ergeç tehlikeli yola gireceğiydi. Özel beğenisi ve tutkuları ile dengeli bir adamın eylemini göstermeyen bir kimse mutlaka cezalandırılırdı. Greklerin inancına göre, böyle bir kimse bazı tanrıların hoşuna giderken öbürkülerin gönlünü kırar ve böylece tanrıların kıskançlığını uyandırırdı. Hippolitos, yalnız sporla ilgilenen bir genç adamdı. Usta bir avcı, araba sürücüsü idi. Ama kadınlarla ilgilenmez, aşkı aramazdı. Bu Artemis'in (Av ve Av tanrıçası) hoşuna gider, Afrodit'i (Aşk tanrıçası) kızdırırdı. Öripides, *Hippolitos* adını verdiği tragedyasında genç adamın bu kusuru üzerinde durmuş ve onun felaketini hazırlayan şeyin bu olduğunu vurgulamıştı. (Oyunun başlarında avcılar Hippolytos'u uyarırlar ve yalnız Artemis'e bağlı kaldığı takdirde, Afrodit'in hışmına uğrayacağını söylerler).

Grek tragedya yazarları, oyunlarında tekrar tekrar bu günah-ceza kavramları üzerinde dururlardı. Hele Aiskhilos bu dinsel kavramlara her zaman dikkat etmişti. Ancak antik tragedyadaki günah kavramı bugünkünden değişikti: bazen günah hafif olur, unutulurdu; ba-

zen günahı işleyen farkına bile varmazdı; bazen de günahı işleyen cezaya çarptırılan değil, onun babası ya da atası olurdu. Tragedya kahramanları günahlarından dolayı vicdan azabı çekmezlerdi.

Grek tragedyasının yapısı konuşmalı ve şarkılı bölümlerle kuruludur. Konuşmalı bölümler üçe ayrılır:

Prologos, yani başlangıç. Koro'nun ortaya çıkmasından önce söylenen bölümdü. Oyun üzerine bazı açıklamaların yapıldığı yerdi. Bu bölüm yalnız bir kişi tarafından seyirciye doğru söylenirdi. Bir çeşit anlatıcının bölümü. Bu başlangıç bitince koro oyun alanına girer ve oyun bitinceye kadar kalırdı.

Epeisodion'lar: bunlar koronun şarkıları arasındaki bölümlerdi. İ.Ö. V. yüzyıldan itibaren her oyunda üç *epeisodion*'un olması bir kural durumuna geldi.

Eksodos, tragedyanın bitişiydi. İlk dönemlerde koronun dışarı çıkması sırasında söylenen lirik bir şarkıydı.

Bu bölümlerde tragedyanın başı, ortası ve sonu, yani bugünkü terimlerle, *serim* bölümü, *gelişim* (çatışma-düğüm) bölümü ve *çözüm* bölümü ortaya çıkardı.

Koronun söylediği lirik parçalar iki çeşitti:

Parodos; koronun içeri girerken söylediği şarkılar, *Stasima* da *epeisodion*'lar arasında söylenen lirik parçalardı.

Grek tragedyası dinsel bir tören niteliği taşıyordu. Ayrıca, bir tiyatro oyunundan çok operaya ya da müzikli oyuna yakındı. Seyirciyi tragedyalardaki dinsel hava etkilerdi; tiyatro Dionisos'un tapınağı, oyuncular din adamları ve oyun kişilerinden bir bölümü tanrılardı. Antik tragedya iki düzeyde gelişirdi: seyirci, oyun kişileriyle kişisel duyguya yönelirdi; koro ise bu kişisel duyguyu genelleştirir ve dinsel bir hava içine sokardı. Grek tragedyasının anahtarı, seyircide kişisel duygunun dinsel bir duyguya doğru gelişmesiydi.

Aiskhilos, Sofokles, Öripides

Aiskhilos (İ.Ö. 525-456) Atina'nın on iki mil kuzeybatısındaki Eleusis'te doğdu. Yirmi beş yaşından itibaren dramatik yarışmalara girdi, ama ilk ödülü 485 yılında kazandı.

Oyun yazarı olarak ikinci oyuncuyu getirdi (Ancak Eski Mısırlıların ölü kral ve yaşayan kral olarak en aşağı iki oyuncu kullandıkları ve Abidos acı çekme oyununda daha çok sayıda oyuncu kullandıkları düşünülürse birden fazla oyuncu kullanmak Yunanlılardan çok önceydi. Ne var ki, Grekler ile Mısırlılar daha önce ilişki kurmadıklarından Grek yazarları bu işi, Mısır'da daha önce yapıldığını bilmeden, ortaya çıkarıyorlardı). İkinci oyuncunun ortaya çıkmasıyla olay-

lar dizisi biraz daha yoğun bir duruma geldi ve koronun görevi biraz daha azaltılarak oyuna bir esneklik sağlanmış oldu. Yetmiş ile doksan arasında oyun yazan Aiskhilos'un bugüne ancak yedi oyunu kalmıştır. Ama bu yedi oyunla da onun gelişimi anlaşılabilmektedir.

Yedi oyundan en ilk yazılanı *Yalvaran Kızlar*'da, kahraman, elli kişilik korodur. Elli kuzeniyle evlenmek istemeyen, bu yüzden Mısır'dan Argos'a kaçan, Danaus'un elli kızının hikâyesini işler bu oyun. Burada tek bir oyuncu kullanmıştır yazar. Ancak *Persler*, *Tebai Öniinde Yedi Komutan* ve *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta ikinci oyuncuyu getirmiştir. Oresteia dörtlemesinde (bir satir oyunu kayıptır, elimizde yalnız üç oyun vardır) Sofokles'in oyuna soktuğu üçüncü oyuncuyu kullanmış ve oyuna esneklik vermek için koroyu on iki kişiye indirmiştir. *Oresteia*'daki oyunlar *Agamemnon*, *Adak Taşıyanlar* ve *Ömenidler*'dir.

Yalvaran Kızlar'ın oratoryaya benzeyen biçimine çok ayrı düşen, daha gelişmiş bir tragedya biçimi, Aiskhilos'un yirmi yıl kadar sonra yazdığı *Persler*'de ortaya çıktı. Oyunda Persler'in yenilgisi tanrıların eliyle oluyordu. Yazar, yeniden Perslerin ağzıyla Atinalıların kahramanlıklarını överken, aynı zamanda yenilen bir ulusun acılarını da paylaşma yoluna giderek o dönemdeki din anlayışına uygun insancıl bir açıyı elde ediyordu. Oyundaki Darius'un hayali o dönemde bir yenilikti. Tiyatroda ilk hayalet bu oyunda ortaya çıktı ve Aiskhilos'tan sonra gelen yazarlar tarafından sık sık kullanıldı.

Tebai Öniinde Yedi Komutan, 467 yılındaki yarışmada birincilik kazandı. Bu oyun bir dörtlemenin (öteki üç oyun kayıptır) üçüncü oyunuydu. Oidipus'un oğullarının çatışmasını ele alan bu tragedyada tema, Tebai kralı Laios'un sülalesinin kötü kaderidir. *Zincire Vurulmuş Prometheus*'un yazılış tarihi kesin olarak bilinmiyor. Ancak bu oyunun 465 yılında yazılmış olduğu sanılıyor, çünkü koro şarkıları azalmıştır ve oyunu geliştiren konuşmalardır. Oyunun konusu, insanlara ateşi öğretti diye Prometheus'un Zeus tarafından cezalandırılmasını ele alır. Oyun tanrılar arasında geçmesine rağmen, asıl anlamı insanla ilintilidir. Prometheus, bir düzene karşı bilinçli olarak başkaldıran insanın temsilcisidir. Bu tragedya da bir üçlemenin (son ikisi kayıp) ilk oyunudur.

Oresteia dörtlemesinin en önemli üç oyununun geriye kalması büyük bir şanstır, çünkü bu oyunlarda Aiskhilos'un gelişmesi açık ve seçik belirlenir. 458 yılında yarışmaya giren *Oresteia* haklı olarak birincilik kazandı. Dörtlemenin adı, Agamemnon'un oğlu Orest'in bütün oyunlarındaki öneminden dolayı konmuştu. İlk oyun *Agamemnon*, günah ve günahın bedelini ödeme açısından sonraki dramatik eserleri etkileyecek olan bir oyundu. Agamemnon'un, karısı Klitemnestra

ile karısının sevgilisi Aegisthus tarafından öldürülüşü bu ilk oyunda yer alıyordu. Bunun öcü *Adak Taşıyanlar*'da alınıyordu; Agamemnon'un oğlu Orest ve kızı Elektra, birlikte babalarının öcünü alıyorlardı; annelerini ve annelerinin sevgilisini öldürüyorlardı. Üçüncü oyun *Ömenidler*'de, cinayet işleyen insanları cezalandırmakla görevli olan Erinyes adı verilen tanrılar Orest'in peşine düşüyorlar, Atina'da, Tanrıça Athena'nın yargısıyla Orest bağışlanıyor ve Erinyes'ler de Ömenidler (iyilik besleyenler) adını alıyorlardı.

Aiskhilos'un dili ağdalıydı, düşünceleri zor anlaşılırdı. Çağdaşları bile onu zor bulurlardı. Ama onun önemi, ilkel dinsel törenleri dram sanatına yöneltmesiyle ortaya çıkıyordu.

Din ve ahlak sorunlarını vurgulayan Aiskhilos'un oyun kişileri kalıplaşmış özelliklerin temsilcileridirler; nefret, gurur, kızgınlık gibi... Eteokles, tanrıların ailesine olan kızgınlığı yüzünden ölür. Klitemnestra ise kocasını öldürdükten sonra şöyle haykırır: "Bunu benim işim mi sanıyorsun; sakın buna inanmayasın; Agamemnon'un karısı olduğuma bile inanma. Şurada yatan ölünün karısı kılığına girmiş, o eski, o Atreus soyuna musallat ecinnidir ki bir pehlivanı tepeleyerek körpe çocukların öcünü aldı." Aiskhilos trajik bir yazardır, ama insan yaşamını trajik bulmaz; iyimserdir ve sonunda tanrıların her şeyi düzelteceğine inanır. Oyunlarının tümünde dinsel bir tören havası vardır. Ele aldığı konulara, Sofokles'in yaptığı gibi, dolantılar sokmaz. Onun için de, kişileri karakterler değil, duyguların ve düşüncelerin temsilcileridir.

Sofokles (İ.Ö. 497-406?) Atina'nın bir mil kuzeyindeki Kolonos köyünde doğdu. Atina'nın en parlak dönemini, Med Savaşlarının sonrasını, Perikles ve Kimon egemenliğinin en güzel dönemlerini yaşadı, Peloponez Savaşlarından ve Sicilya seferinden sonra Atina'nın gerilemesine tanıklık etti. İyi bir musiki, dans ve spor bilgisi olan Sofokles, on altı yaşlarında Pers zaferini kutlayan bir törenin çocuk korosunda şarkı söyleyerek ve arp çalarak sahneye ilk kez adımını attı.

Yirmi sekiz yaşında, orta yaşlara gelmiş Aiskhilos'un karşısına yarışmacı olarak çıktı ve kazandı. Altmış yıldan fazla süren yazarlık hayatı içinde on sekiz kez *Dionisia* töreninde, birçok kez de *Lenaia* şenliğinde birincilik elde etti ve söylendiğine göre hiçbir yarışmada sonuncu olmadı. Atina devletinin siyasal yaşamında önemli roller oynadı; iki kez devletin en yüksek makamı olan generalliğe atandı. Bunlardan biri İ.Ö. 440'ta Perikles döneminde, ötekisi daha ileriki yıllarda Nikias dönemindeydi.

Grek tragedya yazarlarının içinde, gerçeği değil, ideali, yani olanı değil, olması gerekeni gösteren bir ozan olarak özellik kazanan Sofokles, tragedyaya üçüncü oyuncuyu soktu. Koroyu on iki kişiden on beş kişiye çıkardı. Ama onun tragedyaya getirdiği en ilgi çekici ye-

nilik, üçlemelerde (trilogya'larda) ve dörtlemelerde (tetralogya'larda) oyunların konuları arasındaki bağı kaldırmasıydı. Sahnede de yenilikler yaptı Sofokles; boyalı dekor panolarını geliştirdi ve tragedyaya Frigyalıların musikisini getirdi.

Yüz onun üzerinde oyun yazan Sofokles'in, ancak yedi tragedyası elimize geçmiştir. Oyunlarının sayısını yüz otuza çıkaranlar da var. Elimizdeki yedi oyunun yazılış sırası kesin olarak bilinemiyor, çünkü oyunlarında ipucu verecek tarih olayları az. *Oidipus Kolonos'ta* 401 yılında, *Filoktetes* 409'da oynanmıştır. Oyunlarının yapılarından anladığımıza göre *Aias* ile *Antigone* belki de onun en ilk eserleridir. *Aias*'ın 440 tarihlerinde, *Antigone*'nin de bir yıl sonra yazıldığı sanılıyor. *Antigone*'de üç karakter, ilkinden daha ustaca kullanıldığı için *Aias*'ın daha önce yazıldığı üzerinde duruluyor. Sofokles'in hayatının ortalarında yazdığı *Kral Oidipus*, sonradan Aristoteles tarafından en yetkin tragedya örneği olarak gösterilmiştir. Bu oyunun *Elektra*'dan önce yazılmış olduğu oyunun yapısından anlaşılıyor. Yazarın *Trakhis Kadınları* çağdaş seyirciye en uzak gelebilecek oyunudur. Sofokles'in seksen yedi yaşındayken oynanan *Filoktetes*, onun en ustaca kurulmuş eseridir. Bu yönden, oyun yazarlığının doruğu bu eserdir. Geri kalan yedi eseri içinde en sonuncusu, yazarın ölümünden sonra yine Sofokles adını taşıyan torunu tarafından sahneye getirilen *Oidipus Kolonos*'ta adlı tragedyadır.

Sofokles ile tragedya olgun sanat biçimini aldı. O, Aiskhilos ve Öripides'in tersine, geleneksel hikâyeleri (efsaneleri) oldukları gibi uygular, bunların değerleri ya da ne kadar gerçekçi oldukları üzerinde durmadan, oyunlarına konu yapardı. Onun derinden derine etkisi altında kaldığı şey zamanındaki bireyci eğilimdi. *Sofist*'ler ve Sokrates ile yaygınlaşan bu eğilim Sofokles'i o kadar etkilemişti ki, onun insan karakteri, düşüncesi ve ilişkilerinde bu bireyci yöneliş vardı. Kişileri Aiskhilos'ta olduğu gibi, bir üst gücün buyruğunda değildi. Onun kişileri kendi sonlarını kendileri hazırlarlardı. Sofokles'in karakterlerinde izlenen davranışlar, o karakterin kendi karmaşık kişiliklerinden ileri geldiği kadar çevrenin etkisiyle de biçimlenirdi. Bu yönden, oyun kişilerini birer karakter yapısı içinde veren ilk yazar Sofokles'ti.

Sofokles'in korosuna gelince: koro bölümleri oyunun dramatik gelişimini destekleyecek biçimdeydi, oyunun organik bir parçası olmuştu. Koro, kahramanın trajik yolunu daha da yoğunlaştırır ve anlamlandırır bir biçimde kurulmuştur.

Dilini yalın ve çekici bir yolda kullanan yazar, konuşmalarını çekici yaptı. Üstelik, kişilerin konuşmaları kendi özelliklerine uygundu (bu Aiskhilos'ta yoktu). Onun oyunlarında, konuşma örgüsü ile koro arasında gittikce daha büyük bir ucurum acılmaya başlamakla beraber, oyunun bütünlüğünü bozacak bir kopukluk yoktu. Ancak koro

artık ikinci derecedeydi. Onun tragedyasının çekirdeği oyun kişilerinin kendilerine özgü konuşmaları, hareketleriydi ve davranışları bir dinsel törenin koral düzeni ile sınırlanmadığı için dinsel sorunlarla, Aiskhilos'tan daha az uğraşırdı. Bunun yerine akıllıca dolantılarla ve karmaşık bir olay dizisiyle kurardı oyununu. Doruk nokta büyük bir sürprizle gelirdi. Oysa olay dizisi dümdüz gelişen Aiskhilos'un oyunlarında, doruk noktaya gelindiğinde seyirci bilirdi ne olacağını.

Sofokles'te karakter boyutu kazanmış olan oyun kişileri öyle olağan kişiler değildi, ne de kaderleri olağandı. O insanları oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi göstererek idealize etti. Gerçekçi değildi Sofokles. Ama insanı iyi anladığı için inandırıcı anıtlar yarattı.

Öripides (İ.Ö. 485-406) Salamis adasında doğdu. O beş yaşındayken (480) Aiskhilos Salamis Deniz Savaşında dövüşüyor, Sofokles ise on yedi yaşında korolarda şarkı söylüyordu. Zengin bir ailenin çocuğu olduğu için iyi eğitim gördü. Zamanında çok garip karşılanan büyük bir kütüphaneye, böylece dünyanın ilk tiyatro koleksiyonuna sahipti. Sofokles gibi ilgilenmedi devlet memuriyetiyle. Felsefe, şiir ve tiyatroya çok meraklıydı. En yakın dostları Anaksagoras, Protagoras ve Sokrates gibi düşünürlerdi. Zamanının çoğunu, bir çalışma yeri olarak düzenlediği Salamis'teki mağarasında geçirirdi. Çağdaşları onu yeni bir düşüncenin habercisi olarak kabul ederlerdi. Çünkü bireyci eğilimle gelişen kuşkuculuk onda yaratıcı yola yönelmişti.

Onun dramatik başarısı Atina'da bilinmekle beraber, ondan öncekiler kadar ödül kazanamadı. Yüze yakın oyunu ile ancak dört kez birincilik kazandı. Beşinci kez, birincilik, o öldükten sonra, *Bakkhalar*'ı da içine alan dörtlemesine verildi.

Öripides'in bugüne kadar ondokuz eseri Homeros'un, Virgilius'un ve Horatius'un eserleri yanında yer alır. Elimizdeki oyunlarının tarihi en eski olanı *Alkestis*, 438'de oynandı ve ikincilik kazandı. Birincilik Sofokles'e verildi. Bir dörtlemenin dördüncü oyunu olan *Alkestis*, (dördüncü oyun olduğu halde) satir oyunu değildi, komedya özelliklerini taşıyan trajik bir oyundu. Zaten Öripides'in çoğu oyunları tragi-komedyalardır. Bu yönden onun, insan yaşamını, ondan önceki iki büyük ozandan daha doğru ve gerçekçi açıdan gördüğü anlaşılır. İ.Ö. 431 yılında oynanan *Medea*'sı bir dörtlemenin ilk oyunuydu, üçüncülük kazandı. Bu yarışmada Sofokles ikinci ve Aiskhilos'un oğlu Öforion birinci oldu. Atina seyircisi, *Medea*'nın psikolojik gelişmesine alışkın değildi.

Herakles'in Çocukları İ.Ö. 430'da oynandı. Bu onun en az beğenilen eseridir. Öbür yanda, İ.Ö. 428'de *Hippolitos* adlı oyunu yarışmada birincilik kazandı. (Bu oyun sonradan Avrupa'da birçok oyun yazarını etkilemiştir). Troya'nın son saatlerini anlatan *Hekuba* (425 yılla-

rı) çok başarı kazanan bir eser oldu. İ.Ö. 430 tarihlerinde oynanmış olduğu sanılan *Andromak* Atina dışında oynandı. *Herakles'in Deliliği* (421?) yazarın altmış yaşma bastığı sıralarda yazdığı bir eseridir. İ.Ö. 420 yılında oynanan *Yalvaran Kızlar*'ı onun en az ilgi çeken oyunudur. Oyunun adı Aiskhilos'un oyununa benzemekle beraber, konusu çok değişiktir. İ.Ö. 412'de yazıldığı sanılan *İon* adlı oyunu tanrılar düzenine saldıran bir oyundu. Bu oyunda Apollo yalan söyleyen ve başkalarını aldatan bir kimse olarak ele alınmıştır. Biraz daha önce yazıldığı bilinen *Troyalı Kadınlar*, yarışmada büyük ödülü Ksenokles adında bir yazarın oyununa kaptırdı. Bu, dünya tiyatro edebiyatında savaşa karşı yazılmış en büyük eserlerden biri olarak kabul olunur. *Ifigenia Tauris*'te, İ.Ö. 414 yılında oynandı; bu eser yazarın teknik yönden en başarılı oyunlarından biridir.

Öripides'in *Elektra*'sı 413'te oynandı. Bu yapıtın konusu Aiskhilos'un *Adak Taşıyanlar*'ı ve Sofokles'in *Elektra*'sı ile paralel olduğundan iyi bir karşılaştırma olanağı verir. İ.Ö. 412'de oynanan *Helena*, eğlenceli bir oyun olup söylendiğine göre, Helene adasında *Thesmorphoria* şenliğini kutlayan bir kadınlar topluluğu için yazılmıştı. 410'da *Fenikeli Kadınlar* halk arasında çok tutuldu. Bu oyun bir üçlemenin oyunuydu (ötekiler *Hekuba* ve *Orestes). Fenikeli Kadınlar*, daha sonra Bizanslı incelemeciler tarafından Öripides'i temsil eden en iyi oyun olarak gösterilmiştir. İlk kez İ.Ö. 408 yılında oynanan ve sonra 341'de yeni baştan sahneye uygulanan *Orestes*, Orestes'in gittikçe artan deliliğini ele alan, derinlemesine boyutları olan bir eserdi. *Bakkhalar* ölümünden bir yıl sonra oynandı; lirik yanı ve dinsel düşünceleriyle yeni olan, ilgi çekici bir oyundu. İ.Ö. 406 yılında, yazarın oğlu tarafından sahneye uygulanan *Ifigenia Aulis'te* karakter çizimi yönünden bir şaheserdi. Bu oyunu bitiremeden öldü Öripides. Sonunu oğlu tamamladı; daha sonra da başkaları bölümler ekledi. Bu, Öripides'in son oyunu olmakla birlikte, tekniğinde hiçbir zayıflama yoktur. Tersine, yazarın yeni biçimler üzerinde çalışmaya başladığı anlaşılmaktadır. Bu oyunuyla, o, sanki Menandros'un yeni komedyasına doğru bir yönelme gösterir.

Öripides'in *Kiklops* adını verdiği satir oyunu yedi yüz satırlık bir manzum oyundur; yazıldığı tarih aşağı yukarı İ.Ö. 440 yılıdır. Bir de Öripides tarafından yazılıp yazılmadığı hâlâ tartışma konusu olan *Rhesus*'un çok hareketli bir aksiyonu, ama zayıf bir psikolojik gelişmesi vardır. Bu oyun, eğer Öripides'in ise, çok gençken yazdığı bir oyunu olmalıdır.

Öripides antik Yunan geleneklerinden yeni gerçekler çıkartmıştır. O zamana kadar olan alışkanlıkları ve töreleri soruşturmaya başlamış, Atina halkının geleneğindeki insanlık dışı düşüncelere karşı durmuştur.

Bu düşüncelerini o büyük bir yiğitlikle Atina halkının önüne getirmiştir. Çağında saldırıya uğramış, ama zaman geçtikten ve özellikle öldükten sonra, önceki yazarlardan daha fazla sözü edilmiştir. Onun çağdaşlarından hangi noktalarda ayrı olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Aristoteles'in, "tüm ozanların en trajik olanı" diye değerlendirdiği Öripides'in geleneğe karşı çıktığı noktalardan biri, Atina devleti içinde kadına verilen değerdi. Onca, kadın, insanların en trajik olanıydı. Onun için de, kahramanlarını acı çeken ve çektiren kadınlar arasından seçti. Daha önce tragedya kahramanı krallar, askerlerdi, yani erkeklerdi. O, soylu olarak doğmuş olmaya inanmıyordu. Soyluluğun bir ayrıcalık getirmemesi gerektiğini belirtiyordu. Bunun gibi, Grek olmayanların "barbarlıkla" değerlendirilip ikinci sınıf bir vatandaş sayılmalarını yanlış buluyordu. Yabancılar neden Greklerden daha aşağı oluyordu? Kölelik anlayışını eleştiriyordu: *İon* adlı oyununda, "İyi olduktan sonra bir köle neden bir Grekten daha kötü olsun?" diye soruyordu. Böylece, Öripides, Atina devletinin kusurlu demokrasi anlayışına ve sınıflı toplum düzenine başkaldırıyordu. Euripides, çok tanrılı düzeni de kabul etmiyor ve Aiskhilos'u, tanrılara olan tutkusundan dolayı alaya alıyordu; *Herakles'in Deliliği*'nde şunları söyletiyordu: "Birisi yukarda tanrılar mı var diyor? Öyle bir şey yok! Bunu söyleyen budalalar sakın aldatmasın sizi!" Öripides'in bir başka karşı çıkışı da savaşların gereksizliği üzerineydi. Onun bu düşüncesi, Atina devletinin siyasal tutumuna aykırıydı; ama *Troyalı Kadınlar* halk üzerinde büyük etki yaptı. Yazarın, alışagelinmiş düşünce sisteminden ayrılışı bir de ilk kez "âşık olan kadınlar"ı göstermiş oluşundan ortaya çıkar.

Öripides, son oyunlarında, savaştan bıkmış ve eğlence isteyen Atina halkına önce dramatik etki, sonra düşünceyi vermiştir. Düşüncenin, kişileştirme tekniğinin ve aksiyonun birer organik birim olarak birbirleriyle çok iyi kaynaştığı Öripides'in oyunlarında en trajik şey insanoğlunun yaşamıdır. Bunun için de yönelişi çağdaş yazarlara en yakın olanıdır. Akılcıdır; mantık yoluyla tartışmalara girer. Bu tartışmaları da doğrudan doğruya seyirciye yöneltir, Aiskhilos'ta izlenen mecazi anlamları sevmez.

Oyunlarını küçük bir oyun bölümüyle başlatıp bitirmesi dram sanatına bugünkü anlamda "prolog" ve "epilog" bölümlemesini getirdi. Katı kurallara bağlanmayan Öripides, Sofokles'in çok dikkat ettiği, zaman ve yer birliğine pek eğilim duymazdı.

Öripides'in dünyaya bakış açısı, ölümünden sonra düşünce dünyasını ve yazarları uzun bir süre ilgilendirdi. Onun düşünce aşamasına oyun yazarları ilk kez Rönesans'ta ulaştılar. XIX. yüzyılda ise, antik Yunan yazarları arasında üzerinde durulan en önemli yazar oldu.

Eski Komedya

Eski komedya, İ.Ö. 427'de Aristofanes'in ilk oyununun oynanışından epeyi önce ortaya çıktı. Bu tür, İ.Ö. 486 yılında, Dionisos adına düzenlenen şenliklerde filizlendi. Gerçi eski komedyanın kaynağı Ocak ayındaki *Lenaia* şenliğindeki fallik ezgilerdi, ama devletin resmen bunu tanıması yukardaki tarihte oldu.

Yunancada *komodia*, *komos* şarkısı anlamına gelir; *komos* ise curcuna, cümbüştür. Birçok yerlerde (Sicilya, Megara bunların başlıcaları) bağ bozumu şenliklerinde kaba güldürüler oynanırdı. Köylüler, içerler, gürültülü bir kalabalık olup kırlarda dolaşırlar, şarkılar söylerler ve rastladıklarına sataşırlar, kızları öperlerdi. Ayrıca, sepetler içinde Dionisos'a adanacak kurbanlar taşınır ve üremeyi, bolluğu simgeleyen heykel büyüklüğünde bir *phallus* geçit töreninde yer alırdı.

Tragedya, Dionisos'a tutulan yasta söylenen şarkılardan *(ditrambos)* çıktıysa, komedya da Dionisos'a düzenlenen eğlence ve kutlama törenlerinden doğdu. İ.Ö. VI. yüzyılda, Megara'da tulûata dayanan bir güdürü türü vardı. Sicilya'da ise Aiskhilos'un çağdaşı olan Epikarmos ilk komedyaları yazdı. (Epikarmos'un eserlerinden bazı parçalar ele geçmiştir.) Böylece, iki kişi arasındaki konuşmalara dayanan *mimos* güldürü türü Sicilya'da ortaya çıktı.

Komedya ilk adımını atarken Megara bir demokrasiydi. Öbür yanda, Sicilyalı Epikarmos, oyunlarını tiranların otokratik rejimi altında yazdı. Eski komedya da Atina demokrasisinde büyüdü, gelişti; çünkü komedya Atina demokrasisinin bir aynası, oyunları seyredenler de bu aynaya bakıp içinde yaşadıkları düzeni gören seçmenlerdi. Komedya da, Tragedya gibi, dinsel inançlardan ortaya çıkmıştı. Cümbüş ve sarhoşluk, şaka ve saldırganlık Grek komedyasının kaynağında olan şeylerdi. Onun için de, oyuncular gülünç, abartılmış biçimlere girerler ve her oyunda gülünç görünüşlü *phallus*'lar takarlardı. Tragedya insanların ağır başlı ve ciddi yanlarını gösteriyorsa, komedya da coşkun ve gülünç yanlarını dile getirirdi. Bunun için de, komedya' da her şey bir karikatür anlayışı içinde ele alınır, toplumsal, siyasal, her türlü alay bir karikatürün çizgilerindeki ekonomi içinde verilirdi.

Belki de komedyanın en belirgin özelliği taşlamaydı. Komedya yazarı, herkesi ve her şeyi alaya alacak özgürlüğe sahipti. Taşlanması gerektiğine inandığı her şey onun hedefi olur: Atina'yı yönetenler, o dönemin eğitimi, halkın bazı töreleri, devletin siyasal tutumu, her şey... Eski komedyanın temsilcisi Aristofanes, Atina'nın en güçlü kimselerini, adlarını belirterek alaya alırdı. Savaş sırasında, çatışmayı yerer, en önemli generalleri taşlaması içinde renklendirirdi. Atina'da, devlet, bu özgürlüğü kısıtlamak şöyle dursun, bu oyunların oynanması için ödenek ayırırdı. Bunun için de, eski komedya türü, Atina demokrasi-

sinin parlak dönemlerinde olgunlaşmış, demokrasi düzeninin gerilemesi ile birlikte o da gerilemişti.

Grek komedyasının, tragedyada bulunan bazı özellikleri yapısında bulundurduğu görülür: koronun sahne üzerindeki görevi, maskelerin kullanılışı, şarkı ve dans tragedyada olduğu gibiydi. Ancak komedya yapısının planı tragedyadan biraz daha değişikti. Her ne kadar Aristofanes sık sık komedyalarının yapısını değiştirmişse de, genel çizgileriyle bu yapı aynıydı:

Prologos : Oyunun genel görünüşünü özetleyen bir sahne vardı, iki oyuncu arasında geçerdi; oyuncular burada oyun başlamadan önceki durumu ve olayların .geçeceği çevreyi seyirciye tanıtırlardı. (Seyircilerin elinde program yoktu; ayrıca komedyaların konusu halkın bildiği efsanelerden alınmıyordu).

Parodos : Bundan sonra giriş şarkısını söyleyen koro oyun alanına çıkardı. Bu koro yirmi dört kişiydi ve tiyatroya her iki yandan on ikişer kişiyle girerdi. Tragedya korosundan çok değişikti; giyinişleri abartılmış, gülünç ve hareketleri olağanüstü ve gürültülüydü. Bu koro bir oyunda devekuşları üzerine binmiş olarak gelir; başka bir oyunda kurbağa kılığında *(Kurbağalar)* sahneye çıkarlardı. Hele *Kuşlar* oyununda her yanları tüy içinde, gülünç bir görünüşte gelirlerdi. Koro oyun bitinceye kadar sahnede kalırdı.

Agon : Bu sahnede, düşüncelerini birbirine karşıt iki oyuncu birbirleriyle tartışmaya girer, çatışırlardı: savaş mı, barış mı? Eski eğitim mi, yeni eğitim mi? Devletin başına kim geçsin? O mu, bu mu (burada o kişiler adlarıyla anılırlardı). Bu bölümün sonunda tartışmayı yürüten oyunculardan biri üstün çıkardı.

Parabasis : Oyuncular çıktıktan sonra, koro seyircilere doğru ilerler ve onlarla konuşurdu. Bu bölümde yazar, koro yoluyla seyirciler arasında oturan kişilerle atışırdı. Seyirciler arasında oturan o kişilere koro, adlarıyla seslenir ve onların düşüncelerine saldırır, bazı davranışlarını eleştirirdi.

Bu bölümden sonra baştaki çatışmayı sürdüren kısa bölümler koro ile birbirinden ayrılırdı.

Eksodos : Bu komedyanın bitiş bölümüydü. Koro son şarkısını söyler ve çekilirdi. Çoğu zaman koro çekildikten sonra, Dionisos törenlerinde olduğu gibi, bir curcunaya gidilirdi.

Bu çizelgeden de anlaşılacağı gibi, Yunan komedyasının bir özelliği de, belirli bir olay dizisi olmamasıydı. Aristofanes, kişilere, kurumlara, siyasal tutumlara saldıran bir yazar olduğu için bu gevşek doku onun işine yarıyordu.

Bölümleri kaybolan *Poetika*'nın elimizde kalan parçaları arasında Aristoteles'in komedya tanımını buluruz. Aristoteles şöyle tanımlar komedyayı: "Komedya, (...) ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla beraber komedya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine gülünç-olanı taklit eder; ve bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Zira gülünç-olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiçbir acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoksa".

Aristofanes (İ.Ö. 450 ? - 380 ?)

Eski komedyanın en büyük yazarı Aristofanes, Atina'nın on yedi mil güneybatısındaki küçük, ama önemli bir ticaret merkezi olan Aegina'da doğdu. Babasının adı Filippos'tu. Gençliği üzerine eldeki bilgiler pek kesin değildir. Ele geçmeyen ilk oyunu, *Bilgelerin Şöleni*'nin İ.Ö. 427'de oynandığı biliniyor. Bu oyun yeni eğitim sistemine karşı yazılmış bir taşlamaydı. Böylece, Aristofanes'in yaşadığı dönemin İ.Ö. 429'da ölen Perikles'ten sonraki Atina olduğu anlaşılıyor. Yazar, Atina demokrasisinin en parlak dönemine yetişti. Uzun süreli çatışmalardan sonra halk demokrasisini kuran Perikles, "özgür devlette, özgür vatandaşlık" ilkesini getirdi. Vatandaşın özgürlüğü, onları anlamak, tartışmak ve onlara, eskiden olduğu gibi rütbelerine ya da servetlerine göre değil de, yetilerine ve çalışmalarına göre katkıda bulunmak olanağını veren özgürlüktü. Böyle bir ortak hayat içinde, bireyin en büyük değeri toplum hayatına katkıda bulunabilmek, ortak hayatın girişimlerinde küçük ya da büyük bir yer alabilmekti.

Perikles öldükten sonra yerine geçenler, bilgisiz ve yetersiz kişilerdi. Yalnız kendi çıkarlarını düşünen, ama bunun için de seçmenlerin gururunu okşayan devletin başına gelen bu kimselere *demagog* adı verildi. İlk *demagog* Kleon'du. Halktan bir adamdı, sepicilik yapardı. Yedi yıl Atina devletinin başında kaldı. Savaşı durduracağı yerde, sürdürdü ve İ.Ö. 422'de Amfipolis savaşında öldü. Ondan sonra güçlü bir konuşmacı olan Alkibyades geçti. Pelopones Savaşları sırasında seçmenlere dil dökerek devletin başına geçmiş daha birçok hatip vardı: Antifon ve Teramenes en tanınmış olanlarıydı. Aristofanes, Atinalıları savaşa sürükleyen bu *demagog*'ları her fırsatta alaya alırdı; özellikle, Kleon, Aristofanes'in sivri dilinden kurtulamadı.

Aristofanes, geleneklere bağlı ve her yeni şeye tepki gösteren bir yazardı. Düşüncelerinde tutucuydu. Edebiyatta ve sanatta yapılan yeniliklerden de hoşlanmazdı. Ona göre, en iyi tragedya yazarı Aiskhilos'tu. Oysa her yönüyle yeni olan Öripides'i tutmaz, komedyalarında onunla alay ederdi. Yazarın tutumu *sofist*'lere ve doğal olarak Sok-

rates'e karşı da aynıydı; çünkü Aristofanes'in gözünde bunlar tehlikeli ihtilalcilerdi, gelenekleri yıkan, töreleri saymayan düşünürlerdi.

Aristofanes'in metni ele geçmeyen ikinci oyunu, *Babilonyalılar* (İ.Ö. 426), Atina'nın iç ve dış politikasını taşlayan bir eserdi. Yazarın kırk kadar komedya yazdığı biliniyor. Elde kalan on bir metnin ilki *Akharnlılar* (İ.Ö. 425), yazarın oynanan üçüncü oyunuydu. Bu eser, Atina'nın Isparta ile olan Peloponez Savaşlarını ele alıyordu. Perikles'in de başını yiyen bu savaşı, onun yerine geçen ilk *demagog* Kleon da sürdürmekte ayak diriyordu. Aristofanes, oldukça kaba fırça vuruşlarıyla Kleon'u bu oyunda adamakıllı alaya alıyordu. Bu oyun, bir yıl sonra oynanan *Atlılar*'ın (İ.Ö. 424) sanki bir önsözüydü. Çünkü *Lenaia*'da oynanan bu oyunda yazarın Kleon'a saldırısı çetin oldu. İ.Ö. 423'te oynanan *Bulutlar* ise yarışmada ancak üçüncülük aldı; başarısız bir eserdi ve Aristofanes bu eserini yeni baştan kaleme aldı (bugün elde bulunan metin de düzeltilmiş olanıdır.) Bu komedyada saldırılar Sokrates'e ve eğitim sistemine yöneltilmişti. Oyunun sonucu oldukça yıkıcı oldu; Sokrates, tutuklanmasının ve ölüme mahkûm edilmesinin en önemli etkenlerinden biri olarak bu komedyayı gösterdi. *Eşek Arıları* (İ.Ö. 422) ise parayla tutulmuş ve yargı verme yetkisi olan jürileri keskin bir dille taşlıyordu. Jüri üyeleri kocaman iğneleri olan eşek arılarına benzetilmişti. Oyundaki budala ihtiyarın adı "Kleon-sever", onu değiştirmeye çalışan oğlunun adı ise "Kleon-sevmez"dir. Aristofanes bu oyunda, zenginlerin malına el koymada Kleon'a hizmet ediyor diye jüri üyelerini taşlıyordu. *Barış* (İ. 421), yarışmada ikinci ödülü aldı; Atina'nın Isparta ile olan savaşa son vermesini ve anlaşma yapılması gerektiğini savunan bir eserdi. Bundan sonraki dört beş oyunun metni kaybolmuştur. İ.Ö. 414 yılında, Aristofanes'in en sevilen oyunlarından biri olan *Kuşlar*, Kleon'dan sonra başa geçen Alkibyades'i ele alıyordu. Bu oyunda, savaş bitkini iki Atinalı vatandaş, cennetle yeryüzü arasında, gökyüzünde bir kent kurarlar, tanrılardan egemenliği çalıp kuşları evrenin efendileri yaparlar. *Kuşlar* kaba şakaları en az olan oyundur.

Bundan sonra, Aristofanes'in savaşa karşı yazılmış ve çağımızda müzikal bile yapılmış olan *Lisistrata*'sı (İ.Ö. 411) gelir. Atina halkı tarafından çok beğenilen ve ertesi yıl yine tekrarlanan *Lisistrata*, savaşa son vermeye zorunlu kılmak için erkeklerine aşk grevi yapan Atinalı ve Ispartalı kadınların isteklerinde başarıya ulaştıklarını gösterir. *Lisistrata*'nın ikinci kez oynandığı ertesi yıl (İ.Ö. 410) Öripides'e yeni bir saldırıyı getiren *Thesmophoria Şenliğini Kutlayan Kadınlar*, Öripides'in *Helena* adlı oyununa bir parodi olarak yazılmış eğlenceli ve hafif bir eserdi. Ancak yazarın Öripides'e daha büyük bir saldırısı *Kurbağalar* (İ.Ö. 405) ile geldi. Bu eser oynandığında Öripides ölmüş olduğundan, Aristofanes, Atina'da artık büyük tragedya yazarı kalma-

dığından yakınıyor ve "neden öteki dünyaya gidip bu yazarlardan birini getirmiyelim?" diye işe girişiyordu. Ama kimin geri getirilmesi doğru olurdu? Aiskhilos'un mu ,yoksa Öripides'in mi? Bu oyunda, Aiskhilos'un diline çatan yazar, Öripides'i de gevezelikle suçluyordu. Öripides'e çatmasına rağmen, Aristofanes, yer yer dolaylı yoldan övüyordu da Öripides'i. Ancak ona göre, geri getirilmesi gereken, içlerinden daha ağır başlısı olan Aiskhilos'tu.

Aşağı yukarı, İ.Ö. 393 yılında oynandığı sanılan *Parlamentoda Kadınlar*, yazarın ilk oyunlarından çok değişikti; Atina demokrasisi gerilemeye başladığından siyasal taşlamaya girmek zorlaşmıştır, çünkü baskı başlamıştı. Aristofanes bu oyunda kadın haklarını alaya aldı. Onun ele geçen on bir oyun metninden sonuncusu *Plutos*'tur. (İ.Ö. 388). Bu oyun daha önce İ.Ö. 408 yılında oynanmış (bu metin kayıptır), sonradan yazar tarafından yeni baştan yazılmıştı. İyice gerileyen Atina devletinde eleştiri özgürlüğü yok olduğundan, yazar bu oyununda ancak kinaye sanatına sığınabilmişti. Bu oyunda, *parabasis* ,yani koronun doğrudan doğruya halkla konuşup yazarın düşüncelerini dile getirip yöneticileri suçladığı bölüm yoktu. Böylece, eski komedya yaşamını bitirmiş oldu ve yerini orta komedyaya bıraktı.

Orta Komedya

Grek komedyasının birinci evresi (eski komedya) ile ikinci evresini (orta komedya) birbirinden kesinlikle ayıran bir sınır yoktur. Aristofanes her iki evrede de vardır. Daha önce söz konusu edilmeyen ve yazarın oğulları tarafından sahneye uygulanan *Aiolosikon* ve *Kokalos* adlı oyunları, yapıları ve özellikleri yönünden orta komedyaya aittirler. Aşağı yukarı İ.Ö. 425 ile 330 tarihleri arasındaki süre içinde varolan orta komedyanın eserlerinde kişisel ve siyasal taşlama hemen hemen yok gibidir. Doğal olarak bu komedya türünde *parabasis* bölümü de bulunmaz. Bu evredeki oyunlarda koro önemini yitirmiştir, çünkü devlet bu oyunlara artık koroyu besleyecek ödeneği ayıramayacak duruma gelmiştir. Kişisel ve siyasal taşlama ortadan kalkınca, bu dönemde töre komedyasına doğru bir yöneliş başlamıştır. Orta komedyanın kırk kadar küçüklü büyüklü yazarı vardır. Bunlardan en önemlisi Antifanes'tir; üç yüz kadar oyun yazmıştır. Antifanes kaba çizgili aşk konusunu komedyaya getirmiş olmakla tanınır. Orta komedyanın başka bir önemli yazarı da Aleksis'tir. Ne var ki, bu yazarların eserlerinden ancak küçük parçalar ele geçtiğinden tam bir değerlendirme yapılamamaktadır.

Yeni Komedya ve Menandros

Yeni komedya, Büyük İskender zamanında, aşağı yukarı İ.Ö. 330 tarihlerinde ortaya çıktı ve Makedonyalıların Yunanistan üzerindeki

egemenliği boyunca sürdü. Bu komedya türü ile eski komedyada görülen grotesk giysiler kayboldu. Eski komedyanın karikatür tipleri ve mitolojik kişileri de yok oldu. Bunun yerine o dönemde giyilen günlük giysiler görünüşleriyle oyunda gösterildi: babalar, oğullar, köleler, ahçılar, çalgıcılar, dedikoducular, asalaklar, genç evli kadınlar ve her şeyden çok saraylılar... Çok seyrek olarak bazı karikatür maskeler kullanıldı; ancak genellikle maskeler de gerçekçi bir görünüş aldı.

Pişmiş topraktan küçük heykelcikler bize yeni komedya oyuncuları üzerine fikir verdiği gibi, çeşitli duvar kabartmaları kullanılan maskeleri gösterir. Ayrıca, yeni komedya metinleri bazı bölümleri kaybolmuş olarak ele geçirilmiştir. XX. yüzyılın başlarında Kahire'de bu komedyaya ait bölümler bulunmuştur. Bütün bunlardan Aristofanes' in baş temsilcisi olduğu eski komedya ile, Menandros'un en önemli temsilcisi olduğu yeni komedya arasında bir karşılaştırma yapılabiliniyor.

Atina'nın siyasal durumu oyun yazarlarını ortalama vatandaşın günlük sorunlarına, kişisel dertlerine itti. Değil yöneticileri taşlamak, siyasal alanda herhangi bir düşünceyi ileri sürmek olanaksızdı. Para ve aşk başlıca temalar oluverdi. Aile yaşamı yazarların üzerlerinde durdukları bir konu durumuna geldi.

Yeni komedyanın yazarları içinde en bellibaşlıcaları Filemon, Difilos, Poseidippos, Apollodoros ve özellikle Menandros'tu.

Menandros (İ.Ö. 342-292), orta komedyanın yazarlarından Aleksis'in yeğeni ve Diopeithes adlı önemli bir Grek generalinin oğluydu. Gözlemi ve oyun kişilerini yaratmaktaki ustalığı övülen Menandros, yüzün üzerinde oyun yazdı, sekiz oyunuyla komedyada büyük ödülü kazandı. Toplum hayatı ve kültür konularıyla ilgilendi; yaşadığı şehrin insanları onu çekiyordu. Bu insanları, o, büyük bir dikkatle inceledi ve oyunlarına getirdi. Epikuros'un yakın dostu olduğu için onun birçok düşüncelerini oyunlarında kullandı. Düşünür Theofrastos'un da öğrencisi olduğu söylenir; kişilerini işlemekte onun etkisi olduğu sanılıyor.

Menandros'un komedyaları gerçekçi idi. Atina devletinin burjuva kesimini ele aldığı eserlerinde, komik öğe, Aristofanes'te görülen kahkahalarla güldürme derecesinde değildi; Menandros'un mizahı "burjuva seyircinin gülümsemesi içindi. Hatta yer yer bu komik öğede trajik" bir hava vardı. Öripides onu çok etkilemişti. Menandros, iki önemli noktada Öripides'in etkisi altında kaldı. Bunlardan biri, koronun geri düzeye atılıp kişileştirmeye verilen önemdi; böylece insan ve insan ilişkileri üzerinde düşünceyi getiren etkili bir tartışma ortamı yaratılabiliyordu. İkincisi, Öripides'in, insan üstü kahramanlar yeri-

ne, gerçek insanı; olağanüstü ve ülkücü düşünceler yerine, olağan ve yararlı düşünceleri; aşırı duygulu tragedyalar yerine, düşünmeyi ön düzeye alan dramı seçmesi, ondan sonra birçok yazarı etkilemişti. Menandros ve onun çağının yazarları da Öripides'in bu özelliklerinin etkisini sürdürüyorlardı.

Oyun yapısı yönünden, Menandros'u Aristofanes ile karşılaştırınca dört temel fark ortaya çıkar. Eski komedyada izlenen *parabasis* bölümü tamamen ortadan kalktı. Koronun görevi hemen hemen yok oldu, ya da daha doğrusu kaynaktaki *komos*'tan arda kalan bir özellik olarak kaldı. Konuşma örgüsü yine manzum olmakla beraber, araya curcunabazların şarkıları ve dansları eklendi. Öripides'in başlattığı *prologos* (ön oyun) ya ilk başa ya da birinci sahneden sonra kullanılmak üzere komedyaya sokuldu.

Menandros, siyasal sorunları tamamen yok saydı ve insanların özel duyguları ve yaşayışları ile ilgilendi; her şeyden çok da kadın ile erkek arasındaki aşk temasını işledi. Yaşadığı dönemin tipik "burjuva" ahlak anlayışına yönelen Menandros, görüş açısından Epikuros' çuydu: "Kimse benim yabancım değildir; tümümüzün huyu aynıdır." diyordu. Oyunlarında, para ve saygıdeğerlik mutlu son için yeterli şartlardı. Bütün bunların dışında yeni komedyanın ahlakçı olduğu söylenemez. Menandros'la karşılaştırıldığı takdirde, ahlakçı olan Aristofanes'tir.

Menandros'un üç oyunun bazı parçaları önceki yüzyıllarda da biliniyordu. Yazarın başka bir oyunu *(Kahraman)* ve bilinen üç oyunun daha başka bölümleri, 1905 tarihinde, Kahire'de bir papirüse yazılı olarak bulundu. Daha sonra, 1957 tarihinde ise, İ.Ö. 317 yılında yazıldığı sanılan başka bir oyunun *(Adamcıl)* tamamı yine Kahire'de bulunan bir papirüste rastlandı. Menandros'un ele geçen oyunlarının Kahire'de bulunmasının nedeni onun I. Ptoleme tarafından Mısır sarayına çağrılmış olmasından ileri gelir.

Menandros'un yirmi beş yaşlarında yazdığı *Adamcıl*, onun tamamı ele geçen tek oyunudur. Öteki dört oyunu ise bölümler halindedir. Bunlardan biri, *Kahraman* adını taşır; yazarın pek önemli bir oyunu olmadığı sanılıyor. *Samoslu Kız*'da fars niteliğine yakın bir romantik aşk teması vardır. *Kırkık Saçlı Kız* ise, çocukluklarında birbirlerinden ayrı düşmüş ve biri yoksul öbürü zengin kimselerin yanında büyümüş, ikiz kardeşlerin serüvenlerini işler. Yazarın ilgi çekici olduğu hissini veren komedyalarından biri de *Yargı*'dır; İ.Ö. 300 tarihlerinde yazıldığı sanılan bu oyunda yine bir aşk hikâyesi olmakla beraber, Menandros bu oyununda zamanının burjuva törelerini ve evlenmelerini ele almıştır.

Aristoteles (İ.Ö. 384-322)

Selanik yakınlarında Stageiros'ta doğan bu ünlü Grek düşünürü *Poetika* adlı yapıtıyla tiyatro tarihi içinde önemli bir yer tutar. Antik felsefenin en önde gelen düşünürü olan Aristoteles, *Poetika*'yı İ.Ö. 362-360 yılları arasında yazdı. Komedya konusunu kapsayan ikinci kitaptan ancak birkaç parçayla elimize eksik geçen bu yapıt, günümüze kalan biçimiyle beş temel bölümü kapsar: 1. Şiirin genel ve karşılaştırmalı durumu ve bunun esasları, 2. Tragedya, 3. Epik şiir, 4. Şiir sanatının sorunları ve çözümleri, 5. Trajik şiirin epik şiire üstünlüğü.

a) Mimesis

Sözlük anlamıyla "taklit, benzetme, öykünme" olan *mimesis* terimi üzerinde özellikle durmak gerekir. *Poetika*'da: "Epik şiir, tragedya, komedya, ditrambos ve genel olarak flüt, lir sesi birer *mimesis*' tirler (...)" (I, 1) diye yazar. Ancak bunlar üç biçimde birbirinden ayrılırlar: 1. Ayrı araçlar kullanarak, 2. Ayrı konular ele alınarak ve 3. Ayrı üslupları ile. Öyleyse, Aristoteles'in *mimesis* kavramının sözlükteki yalın anlamıyla kabul edilmemesi gerekir. Platon'un *Devlet*'inin X. Bölümünde *mimesis* terimi şöyle kullanılır: "Dram sanatı hayatın bir taklididir; hayat ise bir taklitten başka bir şey değildir; öyleyse, dram sanatı taklidin taklididir!" Başka deyişle, Platon'a göre sanat gerçekten iki kat uzaklaştırılmış "gerçeğin soluk bir gölgesidir"

Bu konuda Aristoteles'in Platon'a yanıtı genel çizgileri içinde şöyledir: Şiir (dram sanatı) taklidin taklidi değildir. Dram sanatı insanların nasıl davrandıklarını değil, nasıl davranmaları gerektiğini gösterir; çünkü Aristoteles'e göre, sanatçı hayatı aklıyla değil, sezgisiyle yorumlar; duygulara bir düzen verir. Sanatçı duygusal yaşantıyı dışardan alır (hayat ile sanat arasındaki benzerlik bu duygusal yaşantıdır). Sanatın görevi, duygunun denetsiz bir duruma getirdiği duygusal yaşantıyı değerli ve işlevsel bir aşamaya çıkarmaktır.

Platon, doğada kutsal olarak bulunan yaratıcı eylemi ozanların tekrar (taklit) ettiğini savunurken, Aristoteles, *mimesis*'in yaratıcı bir eylem olduğunu buna karşı önermiştir. Aristoteles'e göre, sanatın da bulgulayacağı ve bildireceği kendine özgü bir gerçek vardır. Bilimin ve tarihin gerçeklerinden daha derine inen bir gerçektir bu. Öyleyse, Platon için *mimesis* terimi daha çok genel bir anlam taşırken, Aristoteles için aynı terim daha çok özel anlamıyla kabul edilmelidir. Platon için "taklit" anlamına gelen *mimesis*, böylece Aristoteles için "temsil" ya da "yeniden yaratma" düşüncelerini de birlikte getirmektedir.

Aristoteles'in bu düşüncesini birkaç yoldan açımlayabiliriz. Onun, sanat dallarını birbirinden üç biçimde ayırması, tragedya tanımı, şiirin birtakım gerçek olaylarla değil de, evrensel gerçek ile ilgili olma-

sı, şiirin tarihe olan üstünlüğü ve şiirin "genel bir gerçek"e bağlı olması *mimesis*'i taklit değil yeniden yaratma anlamında kullanılmış olduğunu gösterir. Düşünür'e göre tarih belli bir gerçeği, şiir ise genel bir gerçeği ilgilendirir. Şiirin yüceliği imgelere ve vezinli sözlere dayanır; tarihinki ise olmuş olan olayların durumuna. Öyleyse, tarih yaşamın (olayların) bir taklidi, şiir ise yaşamın (olayların) bir temsilidir.

Aristoteles'in, *Poetika*'da bulduğumuz düşünceleriyle, *mimesis* terimini Platon'dan farklı kullandığını izliyoruz. Ancak yine aynı kitapta, *mimesis* terimi üzerinde kavram karışıklığına yol açacak bölümler varmış gibi görünür. Düşünür, bu terimi, kitabının bazı yerlerinde değişik anlamlarda da kullanmıştır. Buna bir örnek, III. Bölüm, 3 paragraftır: "Bir ozan eserinde kendinden olabildiğince az söz etmelidir; çünkü bu işi yaparken o bir taklitçi değildir," derken aynı kitabın I. Bölümünün 4. paragrafında başka bir anlam ortaya çıkar: "Taklit eden ozanlar, bütün bir hikâyeyi, sanki kendileri anlattıkları şeyleri yapıyorlarmış gibi, dramatik bir biçimde göstermelidirler" Bu fark *mimesis* teriminin Aristoteles tarafından iki açıdan kullanıldığını açıklar: yukardaki bölümlerin ilki, *mimik açısından temsil*, ikincisi de, *sanat eserinin yaratılmasıdır.*

Mimik açısından temsil: örneğin, horozun ötüşünü taklit etmede araç sestir yani aynıdır; ya da önde giden bir adamın hareketlerini tekrarlamada araç harekettir, yine aynıdır. *Sanat eserinin yaratılması:* örneğin, bir çocuğun önünde yürüyen adamı tekrarlamasında araç (burada hareket) aynı olduğu halde, görünüş farklıdır; çünkü çocuğun fizik yapısı adamınkinden değişiktir.

b) Tragedyanın Tanımlanması

VI. Bölüm, 2. paragrafta şu sözleri görürüz: "öyleyse tragedya ciddi olan, kendi içinde bütünlük gösteren ve belli bir ölçü içine sığdırılmış, belli bir aksiyonun (durum, olaylar, karakterler) yeniden yaratılmasıdır. Sanat yönünden güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için farklı araçlar kullanılır; anlatımla değil, aksiyonla gelişir. Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan arıtmaktır *(katarsis)*"

Bu konuda önce olay dizisi (plot) ile hikâye (mythos) arasındaki farkı görmek gerekir. Hikâyenin (mythos) başlangıcı ve sonu belli değildir, "keyfî ve indî"dir. Bir hikâye istenildiği kadar uzatılabilir. Oysa olay dizisi (plot) başlangıcı, ortası, sonu olan bir yapıyı gerektirir. Başka deyişle, olay dizisi ozanın (yazarın) yarattığı bir dokudur.

Olay dizisinde başlangıç mutlak başka bir şeyden sonra gelmeyebilir: "Başlangıç, herhangi bir şeyin zorunlu sonucu olmayabi-

lir; ama ondan sonra zorunlu olarak bir şey gelir" (VII, 1). Bir yazar, oyunun daha önceki olaylarını göstermeden yalnızca sonucu gösterip işe başlayabilir, ancak bu durumda, daha sonra, başlangıçtan önceki olaylar "imâ" edilebilir (örnek: *Kral Oidipus). Kral Oidipus* sondan başa olan gelişmeyi vurgulayan analitik yöntemi kullanır. Böylece, bu oyunda, başlangıç herhangi bir şeyin zorunlu sonucu değil, ama zorunlu şeyleri getiren bir başlangıçtır.

Olay dizisinin kendi yapısı içinde bir bütün olması konusunda Aristoteles maddi uzunluktan söz etmektedir, ama bunun için de katı bir kuram önermemiştir. En uygun uzunluk, tragedyanın görevine göre ayarlanmasıdır. Bu uzunluk aynı zamanda seyircinin dayanıklığına göre ortaya çıkarılmalıdır. İnsanın dayanma gücünün üstünde bir uzunluk tragedyanın etkisini azaltır (VII, 3).

Tragedyanın orta bölümünü episodlar kurar. Episod'un, *Poetika*'da iki anlamda kullanıldığını izleriz. Bu terimin birinci anlamı tragedyanın dış bölümlemesinde kullanılır. Dış bölümleme ise *Prologos, Episode*'lar ve *Eksodos*'dan kuruludur. Episodlar koronun söylediği ezgiler arasında gelen bölümlerdir. Aristoteles, *episode* sözcüğünü bugünkü "perde" ya da "bölüm" anlamında kullanmıştır (XII, 1-2).

Episod sözcüğünün ikinci anlamı ise şiir konusunda izlenir. Bu anlam içinde, episod, olaya bağlı, ana olayı destekleyici konu ya da hikâyedir (XXIV, 4). Ama bu ikinci anlam bizim konumuzun dışında kalır.

Aristoteles'e göre dramatik bütünlüğü, kaynaşmışlığı sağlayan iki önemli öğe, olasılık ve zorunluluktur: "Ozanın görevi, gerçekte olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, başka deyişle olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olabilir olan şeyi anlatmaktadır" (IX, 1). Buna göre, ozanın üzerinde duracağı nokta, tragedyayı olasılık ve zorunluluk ile etkin kılmasıdır. Olasılık ve zorunluluk, olabilecek bir olayı zorunluluk içinde göstermek anlamındadır. Olabilecek olayın oyun içinde akla yatkın, duygu ve düşüncemize uygun gelecek biçimde gelişmesi gerekir. Olasılık ve zorunluluk, her şeyden önce, iç ölçülerdir. Bunlar oyunun iç akışını sağlarlar. Ancak Aristoteles'e göre, bu ölçüler, iki durumda kullanılır: 1. Sonuç getirme koşulu içinde oyundaki olaylarla ilgili olarak ve 2. Oyun kişisinin söylediği sözler ve yaptığı hareketler o kişinin karakterinin olasılığı ve zorunluluğu olmalıdır (XV, 6). Bu aşamada, Aristoteles, inandırıcılığı da vurgular: "İmkânsız olasılık, olasılığı olmayan imkânsızlığa yeğ tutulmalıdır; (...) Konunun olabildiği kadar akla aykırı hiçbir şeyi kapsamaması gerekir" (XXIV, 9). "Çünkü şiirde inanılabilir (olasılık) olan imkânsız, inanılır olmayan imkâna yeğ tutulmalıdır" (XXV, 18).

Aristoteles, "zaman" konusuna kitabında yalnızca bir kez değinir: "(...) Tragedya konuyu, *güneşin bir dönüşü içinde geçen zaman-*

da tamamlamaya çalışır ya da pek az bunun dışına çıkar" (V, 3). Aristoteles'in bu tanımlamasına göre, epik şiirin konusu haftaları, ayları, yılları içine alırken, tragedyanın konusu en çok bir gün içinde (12 ya da 24 saat) tamamlanması gerekmektedir. "Güneşin bir dönüşü içinde geçen zamanda" (Aristoteles'in yaşadığı dönemde güneşin dünya çevresinde döndüğü sanılıyordu.) tümcesinden anlaşılacağı gibi, bu sürenin 24 saatlik bir evreyi kapsadığı anlaşılmaktadır. Buna 12 saat diyenler neo-klasik yazarlardır. Bu yazarların sözleri modern yorumda yanlış kabul edilmektedir.

"Yer" konusunda ise, Aristoteles, kitabında sahnenin belli bir yeri göstereceğini belirtmiyor. Ancak epik şiir ile tragedya arasında yaptığı karşılaştırmada bu konuya kısaca değiniyor: "Tragedya'da aynı zamanda ortaya çıkan olayları göstermek ozan için olanaksızdır; ozan ancak sahnedeki kişilerle ilgili tek olayı gösterebilir. Buna karşılık, epik şiirde aynı zamanda olan olayları anlatmak olanaklıdır" (XXIV, 4). Antik Yunan tiyatrosu yalnızca bir tek sahneyi gösterirdi. Aynı anda olan bir olay ya sesle, ya haberciyle ya da koronun anlatımı ile sağlanırdı.

c) Karakter ve Olaylar Dizisi Arasındaki İlişki

Aristoteles, VI. Bölüm, 8. paragrafta şöyle der: "(...) karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir olgusu ve aksiyonu olmayan tragedya mümkün değildir" Düşünüre göre, olay dizisi karakterden daha önemlidir (VI, 12). Aristoteles uzmanı S.H. Butcher bu sözleri şöyle yorumlar: "Burada 'karakter' sözcüğü daha çapraşık, daha edilgen anlamda ele alınmaktadır. 'Bir aksiyon yaratan karakter' anlamında düşünülmemiştir. Öbür yanda, olay dizisi karakterlerden ayrı, bir hikâye olarak ele alınmıştır." Bu sözü açmak için Aristoteles'in *Nikhomakos Etiki* adlı eserinin özellikle I. ve II. bölümlerine kısaca başvurmamız gerekir. Bu eserinde, düşünür, doğuştan karakter olarak iyi ya da kötü olarak gelmediğimizi söyler. Bu da doğada bulduğumuz belli fiziksel yeteneklere bir karşıttır, çünkü görme ya da duyma gibi fiziksel yetenekler daha doğuşta hazırdır. Başka deyişle, daha görmeye başlamadan bir görme duyumuz, daha duymaya başlamadan bir işitme duyumuz vardır. Kısacası, bu duyularımızı görme eyleminde bulunarak ya da işitme çabasına girerek elde etmemişizdir. Öbür yanda, iyi ya da kötü karaktere sahip olma davranışlarla gelişir; tıpkı bir mimarın bina yaptıkça bina yapmada ustalık edinmesi gibi. Böylece, karakter niteliği geçmişteki davranışların bir kalıtıdır. Karakter, aksiyon ile biçimlenmektedir. Aristoteles, ayrıca şu noktalar üzerinde durur: 1. Ahlakın yol gösteren ilkesi mutlak iyi değil, ama pratik iyidir; yani davranışlarla elde edilen iyidir: insan bu sonucu da mutluluk ile anlamlandırır; 2. Bütün ahlaksal durum-

lar *istemle* elde edilir ve bir kararla yöneleceği yolu bulur. Öyleyse, karakter, davranışlarının sonucuyla (ki buna istemle ulaşır) biçimlenen bir kavramdır. Aristoteles için karakter bir eğilimdir; belli bir sonuca yönelim ve davranış olmadan gerçekleşemez.

Yukardaki düşünceleri özetleyelim: karakter, bir eğilim, geçmişteki davranışların bir mirasçısıdır; tam olarak gerçekleşemez. Karakterin tam olarak gerçekleşebilmesi için *bir aksiyonun, bir davranışın içinde olması* gerekir. Böylece, "olay dizisi karakterden daha önemlidir" sözü açıklığa kavuşmuş olur.

Aristoteles için insanın amacı olan mutluluk bile bir durum değil, davranış ile elde edilecek bir sondur *(Nikhomakos Etiki*, 1, 8). Öyleyse, düşünüre göre, tragedya karakterlerini ancak oyunun gelişimi içindeki davranışlarıyla belirleyebiliriz. Karakterler söyledikleri ve hareket ettikleri ölçüde vardırlar. Nitekim, *Poetika*'da, "Mutluluk ve felaket davranışa (harekete) dayanır; hayatımızın son amacı ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan nitelik değil. Karakter yönünden biz şu ya da bu niteliğe sahibiz, ama mutlu ya da mutsuz olmamız davranışlarımızın içindedir" denilir (VI, 7). Bu noktada Aristoteles'in baştaki önerisine dönebiliriz: "(...) karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir olgusu ve aksiyonu olmayan tragedya mümkün değildir".

Karakter, kavramı gerçekten de çapraşıktır *Poetika*'da: karakter, dramatik bir kişilik olabileceği kadar, davranışlarla elde edilen etik bir durum da olabilir. Aristoteles'in *ethos* sözcüğünü kullandığını dikkate alarak "karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde," tümcesini karakteri olmayan bir tragedya olarak değil, *dramatik kişiliği olmayan tragedya* anlamında ele almamız gerekir. Aristoteles burada karakter kavramını özellikle etik anlayışla vurgulamaktadır.

Bir oyun içinde karakter sayılabilecek kişinin hareketlerinin nedenini açıklamış, eğilimini belirtmiş ve belli bir davranış bütünlüğü içinde olması gerekmektedir. Karakter ile düşünce ilişkisine gelince: oyun kişilerinin konuşmaları kendi yapılarının düşünce bütünlüğüne uygun olmalıdır; o kişilerin içersinde bulundukları durumların getirdiği koşullara uymalıdır. "Düşünce deyince, koşulların gerektirdiği ve koşullara uygun olan şeyleri söyleme ve tartışma yetisini anlıyorum," (VI, 13) der Aristoteles. Öyleyse, olay dizisi ile karakter ilişkisinde belli bir uyum zorunlu görülmektedir. Ozan, gerçek sahneleri gözünün önüne getirip oyunun içindeki durumları sanki gözleriyle görüyormuş gibi benimseyecek ve olay dizisi ile karakteri gerekli bir bütünün içine oturtacaktır. Aynı yolda, ozan, yarattığı oyun kişilerinin davranışlarıyla konusunun kapsamı içinde bir eyleme girecektir. Kendini bu biçimde ortaya koymasıyla açıklayacağı duygular en inandırıcısı olacaktır.

ç) Trajik Aksiyon ve Trajik Karakter

Düşünür, *Poetika*'nın XV. Bölümünün 1. paragrafında şöyle der: "Karakterlere gelince: ozanların dikkat etmeleri gereken dört özelliği vardır karakterlerin. Birinci ve en önemli özellik, karakterlerin ahlak yönünden iyi olmaları gerektiğidir" Aristoteles, burada da karakter kavramını etik bir kişilik olarak kabul etmektedir. Geriye kalan üç özellik ise uygunluk, benzeyiş ve tutarlılıktır. Karakter, ahlak yönünden iyi olmalı, niteliğine uygun, gerçeğe benzer ve tutarlı olmalıdır.

"Ahlak yönünden iyi olma" koşulu bizler için garip görünebilir, ama bu Aristoteles'in kuramının temelidir. Düşünür, oyunun sonunda kötü bir duruma düşen kahramanın seyircide bir "sempati" uyandırması için "ahlak yönünden iyi olma"sını gerekli bulur. Çünkü "sempati" trajik beğeninin temelidir. "Sempati"den kasıt, iyi ve yüce bir kahramana duyulan acımadır: "kötü olan bir kimsenin de mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir, çünkü böyle bir olay her ne kadar (seyircinin) adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku ne de acıma duygusu uyandırır" (XIII, 2). En trajik durum dost ve akrabalar arasında olan çatışmalardan doğar (XIV, 3). Ancak bu noktada durup şunu sormamız zorunludur: Aristoteles, acaba tragedya içindeki bütün karakterlerin mi ahlak yönünden iyi olmaları gerektiğini savunmaktadır? Bu durumu aydınlattığı bir bölüm yok *Poetika*'da. Ne var ki, bazı bölümleri okudukça durum kesinlikle aydınlanmaktadır. Örneğin, Aristoteles, XV. Bölüm, 5. paragrafta *Orestes* tragedyasındaki Menelaos karakterinden söz ederken "kötü bir karakter örneği" demektedir. XXV, 21'de Menelaos karakterini yine "kötü" olarak değerlendirir. Bu noktada bir zorunluk olması gerektiğini de belirtir. Başka deyişle, tragedyanın teması kötü karakteri gerektiriyorsa, o kötü karakterin kullanılması gerekmektedir. Aristoteles, bazı tragedyalarda kötü karakterlere mutlaka ihtiyaç olduğunu da ekler.

Öbür yanda, oyunun aksiyonu, bütünlüğü içinde "iyi"yi gösterecektir. Sonuç iyi olanı (ahlaksal yönden) verecektir. Ama ana aksiyon gerektirdiği takdirde, kötü karakterlere de yer verilecektir *(Oidipus Kolonos*'taki Creon gibi). Trajik kahraman erdemli ve âdil olmayabilir, ama iyi bir insandır. Bunun gerekçesini XIII, 2'de verir: erdemli kişilerin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmeleri seyircide acıma ve korku değil, ancak kızgınlık uyandıracaktır. Oysa Aristoteles için tragedya etik durumların bulunduğu bir dram türüdür. Bunun için, acıma ve korku duygularıyla etik bir arınıma götürecek olan tragedyada tamamen iyi ya da yetkin karakterin felakete sürüklenmesi seyirci için hiçbir ahlaksal sonuç getirmez.

İkinci özellik olarak, karakter, içinde bulunduğu duruma uygun

bir nitelik göstermelidir. Burada, karakter-durum ilişkisi üzerinde önemli iki nokta karşımıza çıkar. Bunlardan biri karakterin toplum içindeki durumu, ötekisi karakterin yasalar içindeki durumudur. Öyleyse, önce karakterin, toplum içindeki durumuna uygun biçimde davranması gerekmektedir. Ayrıca, karakter, oyun içindeki yasal ve siyasal durumuna uygun bir biçimde görünmelidir. Ancak aynı durum içinde bulunan her karakter birbirinin benzeri ya da aynı olmayabilir. Buna bir örnek, Aristoteles döneminin Grek toplumunda köleler ya da kadınlar durumlarına uygun davranışlar içinde olmakla birlikte, değişik özellikleri yansıtabilirler: "(...) bir kadın ahlak yönünden iyi olabileceği gibi, aynı biçimde bir köle de iyi olabilir; her ne kadar kadın aşağı değerde, köle tamamen değersiz bir yaratıksa da (...)" (XV, 1) diyen düşünür bu nokta üzerinde durur.

Üçüncü özellik olan "gerçeğe benzerlik" konusunda, Aristoteles, gerçeğin kesin bir tanımını yapmıyor. Ancak biz bunu XV, 9'daki portre ressamları bölümünü ele alarak "hayattaki gerçeğe benzediğini" yorumlayabiliriz. Karakter ve aksiyon Aristoteles'in düşüncesinde birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Nasıl aksiyon hayattaki olaylara benzer bir biçimde olacaksa, karakter de aksiyonun getirdiği koşullar içersinde hayattaki karakterlere benzer bir inandırıcılıkla ele alınacaktır.

Dördüncü özellik, karakterin tutarlılığı *Poetika*'da açık seçik anlaşılmaktadır. Oyun içinde karakter, başlangıçtan sona değin tutarlı olacaktır. Gerek olasılık ve zorunluluk kavramları, gerekse karakterin eğilimi, düşüncesi ve davranışı konusundaki uyum bu tutarlılık düşüncesini destekleyici niteliktedir.

d) Hamartia

Trajik kahramanın yaptığı bir hatayla bahtında bir dönüş olmasıyla ortaya çıkan trajik durumdur. Aristoteles'in, "kahramanın orta yükseklikte bir kişilik olmalıdır ve tamamen erdemli ve âdil olmamalıdır," düşüncesi bizi *hamartia* kavramıyla karşı karşıya bırakıyor. XIII, 3'de şu düşünceye rastlarız: "(...) bu kişi (...) ne ahlaksal yeterlik, ne adalet yönünden, ne de kötülük ve ahlak düşüklüğü açısından olağanüstüdür." Tersine o, "herhangi *bir suçla suçlanmış* olan bir kişidir" O kişinin "suçla suçlanmış oluşu" "*hamartia*"yı getiriyor. Yine XIII, 4'te şunları okuruz: "(...) baht dönüşü (...) ahlaksal bir kötülükten ötürü değil de, (...) kötüden daha çok, iyi olan bir kişinin işlediği *ağır bir suçtan* ötürü olur"

Hamartia kavramı genel anlamda ele alınamaz; *hamartia* ahlaka ilişkin bir durum değil, bir insanın yaptığı belli bir hata ya da işlediği bir suçtur. Bu kavram ahlaksal bir duruma bağlıdır, ama içeriğin-

de ahlaksal bir durumu yansıtmaz. Aristoteles'e göre, bu hata, tragedyanın sonunda işlenen bir şey değildir, bu öyle bir hatadır ki daha önce işlenmiştir ve sonuçtaki görünüşünde trajik bir durumu ortaya çıkarır.

e) Peripetie

Trajik kahramanın yazgısında ortaya çıkan bir dönüş; bahtın dönüşü. *Hamartia* ile *peripetie* kavramı birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Düşünür, yalın ve karmaşık oyunlardan söz ederken bu kavrama değinir: "Yalın aksiyon deyince (...) baht dönüşünün, *peripetie* ve tanınma *(anagnorisis)* olmadan sürekli ve birlikli bir akış içinde ortaya çıktığı aksiyonu anlıyorum. Karmaşık aksiyon deyince (...) baht dönüşünü, tanınma ve *peripetie* ya da aynı zamanda her ikisi ile ortaya çıktığı aksiyonu anlıyorum" (X, 1).

Peripetie, yalnızca kahramanın yazgısında olan bir değişiklik değil, bütün tragedyalar için esas olan bir kavramdır. *Poetika*'nın bir yerinde "*peripetie*, hareketlerin, düşünülenin tam tersine dönmesi dir," (XI, 1) deniliyor. Öyleyse, bu kavram, yani bahtın dönüşü yalnızca kahramanla ilgili değildir. Örneğin *Kral Oidipus*'ta Teresias için değişen hiçbir şey yoktur; o baştan beri Oidipus'un suçlu olduğunu bilir. Bazen küçük ölçüde bir baht dönüşü ile de karşılaşabiliriz. Bu durumda baht dönüşü kahramanla ilgili olmaz, ama daha başka bir oyun kişisini ilgilendirir. Örneğin, *Oidipus Kolonos*'ta adlı oyunda Polinikes babasının duasını almak için gelir, ama onun bedduası ile karşılaşır.

Peripetie, kavram olarak, bir oyunda iki görünüşte bulunur: 1. Kahramana ya da baht dönüşünün içinde bulunana göründüğü gibi, 2. Gerçekte olduğu gibi. Bir aksiyonun karmaşıklığı da bu iki görünüşün kaynaşması ile ortaya çıkar.

f) Anagnorisis

Bu terim tanınma ya da bulgu karşılığında kullanılabilir. *Anagnorisis*, Aristoteles'in XI, 2'de belirttiği gibi, "bilgisizlikten bilgiye geçiş"tir. Bir kişinin başka bir kişiyi çeşitli işaretlerden ve durumlardan tanıması bu kavramı getirir. Düşünür, *anagnorisis*'in sanatsal açıdan olanını "*peripetie* ile birlikte ortaya çıkan tanımalar" (XI, 2) olarak açıklar. Bu kavramın *hamartia* ile de ilişkisi vardır. Örneğin, Oidipus'un, karısı Iokaste'nin aslında onun anası olduğunu öğrenmesi, Oidipus'un işlediği bir suçtan dolayı içine düştüğü trajik durumu gösterir; ya da Oidipus öldürdüğü kimsenin babası Kral Laios olduğunu anlaması yine *hamartia*'yı yaratır. Öyleyse, *hamartia*'ya *anagnorisis* yoluyla gidilmektedir. *Peripetie*'nin de yarattığı trajik durum dik-

kate alınarak bu üç kavram birlikte düşünülmelidir. *Peripetie-Anagnorisie-Hamartia* trajik kahramanı ve trajik durumu kuran üç temel öğedir.

Aristoteles, tanımayı altı özellik içinde belirtir: 1. İşaretlerden tanıma: bunlar ya doğuştandır (benler, lekeler, vb.) ya da sonradan olmuştur (yara izleri, sakatlıklar, vb.); 2. Kendinin kim olduğunu anlama (Oidipus gibi); 3. Duygusal ilişkiyle tanıma; 4. Mantık yoluyla tanıma (aksiyona uygun olarak); 5. Mantığın yardımı olmadan tanıma; ve 6. Durumdan doğan tanıma. Aristoteles'e göre en inandırıcısı dördüncüsüdür; çünkü aksiyonun yapısıyla kaynaşmıştır.

g) Katarsis

Aristoteles, şu noktalarda Platon ile aynı düşüncededir: 1. Şiir bir *mimesis*'tir (ancak bu terimin kullanılışı yönünden farklı olduğunu belirtmiştik); 2. Şiir duyguyu yüceltir; 3. Şiir, duygusal bir hoşnutluk yaratır; ve 4. Şiir, duygusal bir yüceltmeyle seyircinin kişiliğinde ve ruhsal davranışlarında olumlu bir değişikliği ortaya çıkarır. Ne var ki, bu noktalarda Platon ile aşağı yukarı uzlaşan Aristoteles, Platon'un felsefesinin pratik yanına tümden karşıdır. Özellikle, Platon'un duygusal akımdan çıkardığı sonuçtan ayrılır.

Platon, *Devlet*'in X. Bölümünde, "Şiir, heyecanı besler ve sular, öldürülmesi gereken bir heyecanı çoğaltır," der. Platon, şiirde gereksiz (daha doğrusu tehlikeli) bir heyecan aracı bulunduğunu savunur. Bu heyecan yüzünden insanın faaliyeti durur. Otoritelere karşı kişide kuşku yaratır. Bunun için, dram sanatı şiirin sonucunu en tehlikeli biçimde verir. Aristoteles, bu düşüncelere karşı çıkar. Düşünüre göre, bu öyle bir heyecandır ki zaten dışarı çıkması gereken bir şeydir. Sanki bir şişeye konulmuştur, şiirin verdiği heyecanla dışarı çıkar. Onun için hiçbir tehlikesi yoktur. Ayrıca, oyuncu şiirin getirdiği duygulara bir düzen verir. Zaten sanat bu duyguların ve duyulan heyecanın *ölçülü ve denetli olmasına* çalışan bir araçtır.

Aristoteles, Platon'un, şiirin yükselttiği heyecanla kişinin faaliyetlerinin durması düşüncesine karşı çıkardığı en kesin yanıt *katarsis* kavramıdır. *Katarsis* insan yaşamı için gerekli olan bir arınmadır. Bu arınma da korku ve acıma duygularıyla gelir. Bu iki duygu Aristoteles'in düşünce sisteminde ayrılmaz bir çift olarak yer alır: "(...) acıma, layık olmadığı halde, acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur; korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar" (XIII, 2). Bu iki duyguyu bu yolda tanımlamanın daha geniş açıklaması Aristoteles tarafından *Retorika*'nın V. Bölümün de yapılmıştır: "(...) gelecekte olabilecek acı veren bir kötülük ya da duygusal yıkımı gösteren bir hayali sahnenin insanda uyandırdığı acı ve huzursuzluk (...)" Aristoteles bu savını şu yolda sürdürür aynı

eserde: "(...) genel olarak, bize korku veren şey, başkalarının alın yazısını tehdit ettiği anda bizi bir acıma duygusu içine sokar" Böylece, düşünür, acıma ve korku duygularını birbirine sıkı sıkıya bağlar. Bu açıklamalar *Retorika*'nın II, 8'inde daha belirgin bir yolda karşımıza çıkar: "Acıma, layık olmadığı halde, herhangi bir kimsenin bir yıkıma ve acınacak duruma düşmesiyle hissedilir; bu öyle bir kötülüktür ki, o anda böyle bir durumun kendi başımıza ya da tanıdıklarımızın, yakınlarımızın başına gelebileceğini düşünürüz" Aristoteles, acıma duygusunun korkuya dönüşmesini şöyle tanımlar: "Gördüğümüz sahne, kendimize çok yakın, hatta kendimizinmiş gibiyse, o zaman acıma korku duygusuna dönüşür (...)"

Aristoteles'in acıma ve korku duyguları insanın kötü bir durum içindeki iyi yanına duyulan sempatidir. Bu da entelektüel arınmaya ve dolayısıyla *duygusal adalete* götürür kişiyi. Onun için, *katarsis*, acıma ve korku duygularıyla insandaki "acı veren öğeyi" yıkayıp arıtır. Ancak, düşünür, acıma ve korku duygularının yapısında "acı veren bir öğe vardır," demek istemiyor. Her ikisi de (acıma ve korku) "acı çekme" ve "huzursuzluk" duygularının özellikleridir *(Retorika).* Öyleyse, "acı çekmekten kurtulmak" için *acıma ve korkuyu kapsayan duygu bütünlüğünden kurtulmak gerekmektedir.* Bunun için de, tragedyadaki trajik kahraman acıma duygusu verecek biçimde bizden uzakta olmalı, ama korku verecek biçimde yakınımızda bulunmalıdır.

Aristoteles, teknik yönden *katarsis*'i *Poetika*'da yalnızca bir kez kullanmıştır: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan arıtmaktır" (VI, 2). Teknik tanımı yapılmamakla birlikte, bu terim *Poetika*'da bir kez de şu yolda kullanılır: "Örneğin, Orestes'in tutulduğu delilik, ki onun yakalanmasına sebep olur ve sonra da kurtulması deliliğin sağladığı (entelektüel) arınma ile mümkün olur" (XVII, 3). Burada da *katarsis* "arınma" anlamında kullanılmaktadır. Grek'lerde, böylece, *katarsis*'in anlamı dinsel yönden kirlenmiş bir insanın törenle ruhsal yönden arınmasıdır. Ancak *katarsis*'in dinsel mi yoksa tıbbi bir terim mi olduğu bugün de tartışma konusudur.

Katarsis, ruhsal "tedavi" anlamına da gelmektedir. Bazı incelemeciler de Aristoteles'in bunu tıbbi bir mecaz olarak kabul ettiğini savunurlar. Önemli bir incelemeci ve bilim adamı olan F.L. Lucas, *Tragedya* adını verdiği kitabında, Aristoteles'in bu mecazı kullanmış olmasını kınar ve "tiyatro bir hastane değildir," der. *Katarsis*'in tıbbi bir terim olduğu hangi kaynaktan çıkmıştır?

Aristoteles okulunun *Sorunlar* adında bir yapıtı vardır. Bu yapıtın 30. Sorun'u *katarsis*'i şöyle tanımlar: "Melankolide bulunan sıcak ve soğuk hava, duygulara bağlıdır. Melankolide soğuk havanın ol-

ması, insan ruhundaki umutsuzluk ve korku (dehşet) ile ortaya çıkar. Bu durum bir denge ile sağlanır, o da ısıyı (gövdenin ısısı) yükseltmekle elde edilir." Aristoteles'in değil, ama onun okulunun önerisi budur.

Düşünür, *katarsis*'e bir de *Politika* adlı eserinin VIII. Bölümünün, 7 paragrafında değinir: "Bu terimi şimdilik açıklamayacağım; ama şiir konusuna geldiğimde bu terimin ne olduğunu aydınlatacağım" Ancak Aristoteles, şiir konusuna gelince sözünü tutmamıştır; *katarsis* terimi *Poetika*'da kesin bir yolda açıklık kazanmamıştır. *Politika*'da *katarsis*'e biraz olsun ışık tutan bir yer vardır, o da musikî konusundadır: "Dolmuş olan duygulardan insanı kurtarmak ve onu rahatlatmak (...)" *katarsis* ile anlatılmaktadır.

Katarsis, her iki kaynaktan (din ve tıb) elde edilen bir mecazdır. Önemli olan Aristoteles'in bu terimi tragedya için kullanmış olmasıdır. Zaten her iki kaynakta da *katarsis*, entelektüel arınma ya da "tedavi" anlamında kullanılmaktadır. Burada önemli olan işin zihine ilişkin yönüdür. Bu kavram, sonuçta duygusal dengeyi ve duygusal sağlığı getirir. Aristoteles'in *Etika* adlı eserinden anladığımıza göre, o insanların ruh yönünden denetsiz ve uyumsuz olmasını istemiyor; tragedya yoluyla insanların zihinsel denetime ve uyuma yönelmesini gerekli görüyor. Ancak bunun için de "trajik beğeni" olmalıdır; başka deyişle, tragedyadan haz duymak gerekir.

h) Katarsis ve Trajik Haz

Aristoteles, *Nikomachos Etiki* adlı eserinin VII. ve X. Bölümlerinde "haz"zın sahne üzerindeki bir eylemden doğduğunu ve bu yoldan seyircideki "aktif"liği sonuçlandırdığını belirtir. Ancak söz konusu eylemler çeşitli olduğu gibi "haz" duyma evreleri de çeşitlidir: 1. Salt "haz" duyma, 2. Karşılaşarak "haz" duyma. Bunlardan ilki sahnedeki eylemlerden hemen sonra otomatik olarak duyulan hazdır. Başka deyişle, farkında olmadan sahnedeki olayların akışına kapılarak duyulan —bilinçsiz— duygu düzeyidir. Karşılaşarak "haz" duyma ise, bir acıdan kurtulma ya da sahne üzerinde bir yanlışın düzeltildiğini görerek duyulan "haz"dır. Öyleyse, *katarsis*'te bulunan karşılaşarak haz duyma, *mimesis*'teki ise salt haz duymadır.

Düşünür, *Poetika*'nın bir yerinde şöyle der: "(...) çift yanlı sonucu olan tragedyalar, iyiler için başka, kötüler için başka bir birbirine karşıt sonuçlarla son bulurlar. Tiyatro seyircisinin zayıf olduğu yerde, bu tür üstün tutulur ve bu tür konuları işleyen ozanları yöneten, halkın hoşuna gitmek düşüncesidir. Ama bu gibi yapıtların verdiği haz, tragedyanın vermesi gereken haz değildir, bu daha çok komedyaya özgü bir haz verme biçimidir" (XIII, 6). Aristoteles, bu dü-

şüncelerini şu sözlerle pekiştirir: "Çünkü tragedyadan *her çeşit haz vermesi istenemez;* ondan beklenen haz, tragedyanın özüne ait olan bir hazdır. Öyleyse, ozanın ortaya koyduğu temsil, yapıtlarıyla uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusunu hazırlaması gerektiğine göre, bu haz duygusunu uyandıracak etkiyi konunun kendi içinde saklaması gerektiği açıktır" (XIV, 1). Yine *Poetika*'nın XXIII. Bölümünün 1. paragrafında, epik şiirin de kendi özüne uygun bir haz uyandırması gerektiği belirtilmiştir. XXVI. Bölümde, şiirin her iki biçiminin de (tragedya ve epik) her çeşit haz duygusunu değil, kendi özlerine uygun hazzı getirdikleri üzerinde durulmuştur.

Burada önemle üzerinde durulması gereken, "(...) Ozanın ortaya koyduğu sahne yapıtlarıyla uyandırdığı korku ve acımadan doğan haz duygusu (...)" (XIV, 1) diye gelişen tümcedir. Bu tümceden çıkardığımız formül: haz duygusu, korku ve acımadan temsil yoluyla sağlanıyor. Aristoteles, şiirin, *mimesis* yoluyla haz verdiği konusunda Platon ile aynı düşüncededir. Ya tragedya konusunda?

Platon, *Filebos*'un 48a kesiminde, "Seyircilerin tragedyaların temsilinde *üzülmekten ne kadar haz duyduklarını* hatırlayalım," der. Aristoteles'in tragedyanın kendi özüne uygun hazzı vermesi gerektiğini belirttiğini biliyoruz. Bu konuya kitabında dağınık bir biçimde değinen Aristoteles, IV. Bölümünün, 3. paragrafında haz duymayı kısmen "uyum ve tartımın doğal duygusundan", kısmen de "insanın taklit içtepisinden" sağlandığını savunur. Öyleyse, trajik haz, yazarın ustalığı oranında, insan yaşamına öykünmekle sağlanıyor. Bu öyle bir haz ki, yaşamın ve duygularının yeni baştan yaratılması ile elde ediliyor.

Tragedyada elde edilen haz, böylece, sanatın öteki dallarının verdiği hazdan çok değişiktir: insan yaşamını kapsayan duygular, acı ya da acının nedenleri *mimesis* yoluyla yeni baştan yaratılıyor.

Aristoteles, tragedya konusunda, incelemesine en başarılı örnek olarak Sofokles'i alır. *Poetika* dram sanatının birçok özelliklerini kapsayan bir eserdir. Daha sonraki yüzyıllara büyük etkisi olmuş ve ilerde göreceğimiz gibi çeşitli düşünürler Aristoteles'in bu yapıtını bazen doğru bazen yanlış yorumlayarak, yapıtın tekrar tekrar üzerinde durmuşlardır.

Tiyatro Tekniği

a) Koro ve Oyuncu

Antik Yunan tiyatrosunda koro ile oyuncunun gelişimi birbirine paraleldir. Dionisos şenliklerindeki *ditrambos* okuyan korolar ellişer kişiydi. Thespis birinci oyuncuyu koronun karşısına çıkarttı, ama

koronun sayısında bir değişiklik olmadı. Aiskhilos, bu elli kişilik koroya uygun olarak *Yalvaran Kızlar*'ı yazdı. Ancak yazarın ikinci oyuncuyu sahneye çıkarmasıyla, konuşma ve oynama olanağı daha arttı. İ.Ö. 487 yılında koro on iki kişiyle indi. Bunun bir nedeni, bir gösteride dört oyun (üç tragedya, bir satir oyunu) birden oynanma geleneği olabilir. Ayrıca, elli kişilik bir koro çok masraflı olduğu kadar, kalabalık bir koroyu çalıştırmak da çok zordu. Oysa bu elli kişilik koro dört bölüme ayrılıp çalıştırıldığında hem zamandan kazanılıyor, hem de çalışmalar kolaylaşıyordu. Sofokles koroya üç kişi daha ekleyerek korist sayısını on beş çıkardı. Dansta birtakım yenilikler yapılmış olması bu zorunluğu doğurmuş olabilir. Bir de, koronun bütün temsil süresince oyun yerinde kalması yazarlar için önemli bir sorundu; çünkü koronun sürekli olarak oyunda kalması seyirciye inandırıcı bir duruma gelmesi gerekiyordu. İlk yazarlar bu sorunları düşünmediler bile, koroyu oyunun en önemli öğesi yapıyorlar ve baştan sona sahne üzerinde kalmasını sağlıyorlardı. Ama bu durum Öripides'i biraz düşündürüyordu. Nitekim, her yazdığı oyunda koroyu ikinci düzeye atmaya başladı. O, Aiskhilos'la koroyu sahneden kovan sonraki yazarlar arasında bir köprü oldu.

Sofokles'in üçüncü oyuncuyu getirmesi ve yeni dans biçimleri yüzünden koroyu on beş kişiye çıkartması biraz da onun üslubundan gelen bir zorunluluktu; çünkü onun korosu oyunun aksiyonuna sıkı sıkıya bağlıydı. Oysa Öripides'te koro ezgileri aksiyonun dışında olan şiir parçalarıydı ve oyunun gelişmesine bir katkısı yoktu.

Aristoteles'e göre, Aristofanes'te gördüğümüz koro biçimine doğru ilk değişikliği yapan Agathon'du. Aristofanes için koro gerekliydi; oyun içinde seyirciye yazarın düşüncelerini götüren bir araçtı. Onun koro düzeni, oyun yerine iki yandan giren, on ikişer kişilik iki koroyu kapsıyordu.

İ.Ö. III. yüzyılda, komedya korosunun yedi kişiye indiği izlenir. Hele II. yüzyılda bu sayı dörde düşmüştü; tragedya'da ise koro tamamen kalkmıştı. Yeni komedya döneminde ise, koro, oyun yerine arada sırada çıkarılıyordu.

İlk dönemlerde koronun çeşitli görevleri vardı. Koro, oyundaki acı olaylara ayna tutan, onları yorumlayan bir araçtı. Bir de, oyunu beş bölüme ayırıyordu (Bunu inceleyen Romalı Horatius, Yunan tragedyasını beş bölüm olarak kabul etmiş ve *Şiir Sanatı* adlı eserinde bu beş koro girişini klasik bir bölümleme olarak saymıştı. Daha sonraki yüzyıllarda, klasik yazarlar Horatius'un bu sözleriyle oyunlarını beş perde olarak kurmuşlardı).

Oyuncuların usta olmaları ve seslerini çeşitli rollere göre değiştirip ona göre hareket etmeleri gerekiyordu; çünkü bir oyuncu maske takarak çok sayıda oyun kişisini, bu arada kadını da canlandırıyordu.

Üstelik, 17.000 ya da 20.000 kişilik tiyatro seyircisine konuşmalarını anlaşılır bir duruma getirmesi şarttı. Oyuncuların çok güzel şarkı söylemeleri ve gerektiğinde dans edebilmeleri önemliydi. Maskelerin dural, hareket etmeyen ve yüz ifadesini vermeyen sert ya da gülünç görünüşleri altında gerekli olan anlatımı getirmek kaçınılmazdı; hele seyircisi de bağışlamayan Atina seyircisi olursa... Yüzlerindeki ifadeleri değişmeyen maskelerle ifade esnekliğini, inandırıcı hareketleri getirmesi gerekiyordu oyuncunun.

Büyük ustalık gerektiren oyunculukta başarı kazanmış kişiler bunun için de büyük saygı görüyordu antik Yunan tiyatrosunda (bkz. resim 14). Halk, oyuncuları Dionisos'un hizmetkârları sayıyordu. Bu sanatçılar askere alınmazlardı. Ayrı bir yerleri vardı toplumda. Hatta sırasında elçilik göreviyle önemli bir yere gönderilirlerdi. Kimbilir, belki de iyi rol yaptıklarından ve düzgün konuşabildiklerinden...

b) Kostüm ve Maske

Antik tragedya oyuncularının kostümleri, tragedyadaki rollere uygun olduğu kadar, efsanelerdeki kişilere de uygun olması düşünülerek Aiskhilos zamanında ortaya çıkarıldı. Tiyatroda kullanılan esas kostüm *kiton*'du; boyundan ayak bileklerine kadar yumuşak kıvrımlarla dökülüyordu. *Kiton* günlük yaşamda giyilen bir kostümdü; ancak tiyatrodaki bu kostüm öbüründen birkaç noktada ayrılıyordu: 1) Grekler kadını görünüşte olabilir korkusuyla kolsuz *kiton* giyiyorlardı, oysa tiyatrodaki kostümün bileklere kadar uzanan kolları vardı; 2) Günlük giyinişte bele bir kemer konuyordu, oysa tiyatroda göğüs altından bir kuşak sarılıyordu; 3) Günlük yaşamdaki *kiton* beyaz ya da düz renkliyken, tiyatro kostümünün üstüne biçimsel süsler ya da hayvan resimleri yapılıyordu, bu süsler de renk renkti.

Kiton'un üzerine bir pelerin atılırdı; uzunsa *himation*, kısaysa *klamos* adını alır. Bunlar da parlak renklerle süslenirdi. Grek tiyatrosu üzerine bir çeşit ansiklopedi yazmış olan Pollux'tan öğrenildiğine göre renkler de simgesel olarak kullanılıyordu; koyu renkler acıyı, açık renkler sevinci simgeliyordu. Kraliçeler mor rengin egemen olduğu kostümler giyiyorlardı. Böylece, renklerle daha ilk başta oyun kişilerinin karakterleri de ortaya konmuş oluyordu.

Grek tiyatrosu çok büyük olduğu için, en arkadaki seyircinin oyuncuyu görebilmesi zordu. Oyuncuların boyunu yükseltmek gerekiyordu. Bunun için oyuncular ayaklarına *kothornos* adı verilen yüksek tahta nalınlar giyerlerdi. Bazı yerlerde bunlara *embates* ya da *okribas* da denirdi. Bu nalınların yüksekliği oyun kişisinin önemine göre yüksek ya da alçak olurdu. Yine oyuncunun görünüşünü abartmak için *onkos* denilen ve maskenin üzerine giyilen bir çeşit peruka ya da baş süsü kullanılırdı. Böylece, oyuncunun boyu iki metrenin üs-

tüne çıkardı. İnce uzun olmasınlar diye de oyuncu biraz da yastıkla genişletilirdi. Krallar kısa bir kostüm giyerler ve iri görünmeleri için iyice genişletilirlerdi. Bu kostüme *kolpoma* adı verilirdi.

Maske, hiç kuşkusuz, ritüellerden kalma bir ifade aracıydı. Maskenin Grek tiyatrosunda kullanılmasının başka nedenleri de vardı: 1) Tek bir oyuncu maske değiştirerek çeşitli rolleri oynayabiliyordu; 2) Maske, oyuncunun yüzünden büyük olduğu için, on beş - yirmi bin kişilik tiyatronun arka sıralarından da görünmeyi sağlıyordu; 3) Maskelerin büyük, açık ağzı oyuncunun sesini büyütebileceği bir megafon biçiminde yapılıyordu; yani maske, ifade kadar sesi de büyütüyordu. Maskelerin yapıldığı malzeme bez, tahta, mantardı.

Pollux'tan öğrendiğimize göre, tragedyada otuz çeşide yakın maske vardı; orta yaşlı ve ihtiyar adam maskeleri altı, delikanlı ve genç erkek maskeleri sekiz, uşak maskeleri üç ve kadın maskeleri on bir çeşitti.

Bunlardan ayrı olarak, tragedya ile komedyada efsane kişilerini göstermek için yapılan özel maskeler kullanılırdı: boynuzlu *Acteon*, kör *Fineus*, çok gözlü *Argus* gibi... Ayrıca, ırmakları, saatleri, musikiyi ve öç duygusunu gösteren maskeler de yapılırdı.

Komedya kostümü, doğal olarak, tragedya kostümünden çok değişikti. Kostümlerin altını doldurup gülünç bir görünüş vermeye *somation* denirdi. Komedya oyuncusunun kostümü kısaydı ve arkadan önden de doldurulunca yusyuvarlak bir görünüş alırdı. Bacaklarını saran, daracık (bazen ten renginde, bazen süslü) bir triko giyerlerdi. Bir de abartılmış bir *phallus* takarlardı. Komedya oyuncuları *onkos* kullanmazlardı. Ama tragedyada olduğu gibi, çeşitli maskeler takarlardı.

Yine Pollux'tan aldığımız bilgiye göre, *pappos* denilen ihtiyar rollerinin dokuz çeşit maskesi, genç erkeklerin on bir, uşak rollerinin dokuz ve kadın rollerinin on yedi çeşit maskesi vardı. Bu maskeler aynı zamanda Megara'da ve Magna Graekia'da oynanan *filyakes*'ler (kaba güldürüler bkz. resim 9) için de geçerliydi.

Bu maskeler komedyada belirli tipleri ortaya çıkarmış ve bu tipler önce Roma komedyasına, daha sonra Rönesans'ta, halk tulûat tiyatrolarına kadar etki etmiştir.

c) Sahne Tekniği

Antik Yunan tiyatro binaları açık hava yapıları olmakla beraber, bunlarda sahne gereçleri, makineler ve hatta dekor da kullanılıyordu. Pollux ile Vitrivius'tan öğrendiğimize göre, oyun yerinin gerisinde, ortadaki daha geniş olmak üzere, üç kapı vardı. Ortadaki geniş kapıdan, oyunun kahramanı, daha doğrusu kral, tiran gibi ülkeyi yöneten kimseler girer çıkarlardı. Sağdaki kapıyı ikinci oyuncu, solda-

kini de daha küçük rolü olan üçüncü oyuncu kullanırdı. Bu kapılar esas binaya açılırlardı. Binanın iki kanadına uzanan, *paraskenia* adını alan koridorların biri kent merkezine, öbürü ise kentin kenar mahallelerine giden yola açılırdı.

Bu kapılar aynı zamanda değişik sahnelerin gösterilmesine yararlardı. Özellikle ortadaki geniş kapı, bir iç sahne görevini görürdü. Vitrivius ilk boyalı dekoru Aiskhilos'un bulmuş olduğunu belirtir; başkaları ise bu onuru Sofokles'e verirler. Bundan da, boyalı panoların kullanılmasına bu iki yazarın birlikte yarışmaya katıldığı dönemlerde başlandığı anlaşılıyor. *Pinakes* adını alan boyalı panolar, *proskenion* (ön *skene*) sütunlarının arasına süs diye konmazdı, bunların oyunun konusu ile ilintili işlevi vardı. Dekor konusunda bir de *periaktoy* adını alan, ekseni çevresinde dönen büyük prizma panolar vardı. Bunların, her yüzüne değişik bir sahnenin görünüşü boyanırdı. Sahne değişimi ise bu prizmaların ekseni çevresinde dönmesiyle sağlanırdı.

Sahne tekniği konusunda, antik Yunan tiyatrosundaki araçlar ve makineler önemli yer tutar. Bu araçlar Hellenistik dönemde iyice gelişmiş durumdaydı. Yine Pollux'un rehberliğinde bu araçları şu yolda sıralayabiliriz: 1) *Ekkuklema:* yarım daire biçiminde bir yükseltiydi; bu yükselti yukarda belirtilen kapılardan sığacak büyüklükteydi ve ek sahneler, taht salonu bu yükselti üzerinde gösterilirdi; 2) *Eksostra:* bu da tekerlekli bir yükseltiydi, ama ilkinden daha alçaktı; bunun üzerinde de bazı kısa sahneler oynanır ya da ölmüş olan bir kimsenin durumu gösterilirdi; 3) *Mechane:* Bu *skene*'nin sol yanına konulan küçük ve ilkel bir vinçti. bu vinçle tanrılar indirilip çıkarılırdı. (Bu araçtan Latince "deus ex machina" deyimi doğmuştur; yani "makineyle indirilen tanrı" anlamına gelir. Özellikle Aiskhilos'ta düğüm tanrının bu vinçle aşağı inip işi çözümlemesiyle sonuçlanırdı. Daha sonraki yüzyıllarda "deus ex machina" deyimi inandırıcı olmadan, birdenbire çözülmüş bir sonuç için de kullanıldı); 4) *Theologeion: mechane*'nin görevini yapan, biraz daha değişik bir araçtı. Bazı kimseler bunun tanrıların durduğu bir üst yükselti olduğunu söylemektedirler; 5) *Keranos:* bu da bir vinçtir, sahne üzerindeki cesetleri kaybetmekte kullanılırdı; 6) *Ayoray:* askı makinesi, tanrıları havada göstermek için kullanırdı, bunun *mechane*'den ayrıcalığı iplerinin gözükmeyişiydi; 7) *Krade:* sözlük anlamı "incir dalı" anlamına gelir, komedyada kullanılan vinçti; 8) *Skope:* garip bir araçtı, oyun düzenini hazırlayan kimsenin *(didaskalos*'un = eğitmenin) temsili seyrettiği yerdi; 9) *Fruktorion:* gözetleme kulesiydi; 10) *Distegia:* "ikinci kat" anlamına gelir. Oyuncuların temsili seyrettikleri, binanın çatısıydı; 11) *Keraunoskopeyon:* yıldırım makinesiydi; 12) *Bronteyon:* gök gürlemesi sesi veren araçtı; 13) *Ka-*

ron basamakları: oyun yeri olan *orkestra*'nın zemininden oyun yerinin altına inen basamaklardı. Buradan hayaletler ya da yer altı tanrıları çıkardı: 14) *Anapiesmata:* mekanik olarak ruhları yeryüzüne çıkaran ilkel bir asansördü.

Antik Yunan tiyatrosunun oyun yerinde bunlar gibi daha birkaç araç saptanmıştır. Bu araçlar, değişik adlar altında, Rönesans'ta daha geliştirilmiş bir biçimde kullanılmıştır.

Tiyatro Yapıları

Yunanistan'da, İ.Ö. VI. ve V. yüzyıllarda tragedya ile komedya türünün gelişmesi ile iki önemli oluşum ortaya çıktı. Birincisi, tiyatro sanatının yönünü din tayin ediyordu ve bunun için de çok kişide seyirciye yönelmesi gereken oyun yerleri gerekiyordu. İkincisi de, koro, hem tragedya, hem de komedya için en önemli dramatik öğeydi, bunun için de çok geniş bir oyun yerinin yapılması şarttı (bkz. resim 4).

a) Klasik Dönem Tiyatro Yapısı

Bu her iki ihtiyacı da sağlayacak yer bulundu; halkın rahatça seyredebileceği bir dağın eteği ve oyunun oynanacağı bir düzlük... Seyir olanağını arttırmak için de oyun yerinin bir daire biçiminde olması gerekiyordu: buna *orkestra* denildi. Oyun yerinin ortasına da Tanrı Dionisos'a adakların yapılacağı bir sunak *(thymele)* yapıldı. Yunanistan'daki ilk tiyatro böyle çıplak bir dağ eteğinin yokuşuna oturmuş seyircileri kapsayan bir *theatron* ile oyun için düzeltilmiş bir düzlükten ibaretti. (Tiyatro sözcüğünün geldiği *theatron*, ne tiyatro binası, ne de sahnesidir, yalnızca "seyir yeri" anlamına gelir ve "görmek" anlamını veren *theasthai* kökünden üretilmiştir).

Bu ilkel gösterilerin yeri, zaman geçtikçe gelişmeye başladı. Önce bayıra, seyircilerin daha rahat oturabilmesi için, tahta sıralar yapıldı (bkz. resim 4). Oyun yerinin arkasına ise, oyuncuların kostüm değiştirebilmeleri için önce bir tente, sonra bir çadır, daha sonra da ahşap kulübeler kuruldu. İ.Ö. 499 yılında büyük bir kaza oldu ve tahta sıralar çöktü. Bunun üzerine seyir yeri taş sıralardan yapılmaya başlandı. Oyunun daha iyi görülebilmesi için de taş sıralar daire biçimindeki orkestranın yarı çapını saracak yolda yanlara doğru da genişletildi. Böylece, klasik dönem tiyatro yapısının son biçimi ortaya çıktı: daire biçiminde bir oyun yeri, ortada bir sunak ve yine yarım daire biçiminde oyun yerini saran seyir yeri... (bkz. resim 5).

Sıraların taştan yapılması üzerine, oyuncuların kostüm ve maske değiştirdikleri daha büyük bir taştan yapıya gidildi. İ.Ö. 465 tarihlerinde yapılan tahta *skene*'nin yerini böylece İ.Ö. 425'te alt kısmı taştan bir yapı aldı. (*Skene*, dekor binası anlamına gelir). Ancak taştan

yapılan *skene* daha ayrıntılı bir yapıydı. *Skene*'nin ön tarafında, iki yanına uzanan ve ardında koridorları ortaya çıkaran *paraskenia* vardı. *Skene*'nin önüne de sütunlu bir bölüm eklendi ve buna *proskenion* denildi (boyalı panolar bu sütunların arasına konulurdu). Oyun yeri ile seyircileri birbirinden ayıran, koronun ve seyircilerin giriş çıkışını sağlayan *parados*'lar sonradan sütunlar ve heykellerle süslendi. İ.Ö. V. yüzyılın sonunda, *skene* iki katlı oldu; üst kata *episkenion* adı verildi. Burası sahne araçlarını ve vinçleri kullanmak için yapılmıştı. İkinci kat, birinci katın biraz gerisine yapılmış olduğu için, ikinci katın önü (*proskenion*'un üstü de) "konuşma yeri" anlamına gelen *logeion* adını aldı. Tanrılar buradan konuşurlardı.

b) Hellenistik Dönem Tiyatro Yapısı

Aristofanes ile Aristoteles'in sözlerinden anlaşıldığına göre, daha sonraki yüzyılda, oyuncular için daha yüksek bir sahne yapıldı ve bu sahne *orkestra*'daki koroyla olan konuşmaları aksatmayacak yükseklikteydi.

Bugüne kalan Hellenistik yapıların en güzel örnekleri Türkiye'nin ege havalisindeki *Priene* (bkz. resim 8) ve Bergama tiyatroları, Yunanistan'daki *Epidauros* (bkz. resim 6 ve 7), *Eretria*, *Oropos*, *Delos* ve sonradan değiştirilen ve yeniden yapılan Atina'daki *Dionisos* tiyatrolarıdır. Hemen hepsinin tam yuvarlak biçiminde oyun yerleri vardır. Yalnız *Priene* tiyatrosunun yuvarlağı tamamlanmaz, oyun yerini *skene* kesmiştir. Yarım daire biçiminde olan seyir yeri, at nah biçimini almıştır. *Skene* bu dönemde iyice gelişmiş, hatta bazı yapılarda ikinci katın önüne de sütunlar konulmuştur. *Skene* çeşitli biçimlerde yapılmıştır; en çok dikdörtgendir. Bazı tiyatrolarda *paraskenia* adını alan koridorlar giriş ve çıkışları sağlayan *parados*'la paralel olarak uzamıştır. Sonradan Romalılar tarafından yapılan Efes'teki tiyatronun ilk biçiminde *skene* epeyi genişlemiş ve yanlara doğru uzamıştır. *Episkenion*'da (üst katta) yapılan sütunlar arasında da boyalı panolara yer verilmeye başlanmıştır bu yapılarda.

Kesin olarak bilinmemekle beraber, Hellenistik Dönem vazolarının üzerindeki resimlerden de anlaşıldığına göre oyuncuların, hafifçe yükseltilmiş bir düzey üzerinde oynadıkları düşünülmektedir. Bu yükselti koronun bulunduğu oyun yerine basamaklarla bağlanmıştır.

c) Roma Dönemi Tiyatro Yapıları

Günümüze kadar kalmış olan Roma dönemi tiyatrolarının, en önemlileri Batı Anadolu'dadır. Bunlar *Termessos* (Burdur havalisi bkz. resim 10), *Magnesia* (Manisa yakını) *Miletos* (Söke) ve *Efessos* tiyatrolarıdır. Ayrıca, Yunanistan'da *Sagalossos*, *Patara*, *Myra* ve *Tralles* tiyatroları iyi örneklerdendir. Bu tiyatroların özelliklerini

şöyle özetleyebiliriz: 1) Seyir yeri eskisi gibi kalmıştır; 2) Oyun yeri tam yuvarlak olma niteliğini yavaş yavaş kaybetmektedir. *Skene*, tam yuvarlağı bir ucundan kesmektedir; 3) Seyir yerindeki en alt sıra doğrudan doğruya *orkestra* ile birleşmektedir; 4) *Skene*, bugünkü sahnenin ilk biçimini almıştır; *orkestra*'yı kesen bölümün bir bölümü bir buçuk metrenin üstünde bir yükseklikle ikinci bir oyun yeri olmuş, arka planda üç kapı ve sütunlar ortaya çıkmıştır.

Özellikle, sayılan son nitelik önemli bir değişikliği haber verir; çünkü bu bir Roma tiyatrosu özelliğine doğru yöneliştir. *Orkestra*nın arkasındaki ikinci sahnenin derinliği altı metreden fazladır. Efes'teki tiyatronun *skene*'si ise üç katlıdır. Bu tiyatroda yedi kapı vardır. Bu tiyatrolarda sahne dekorunun öneminin arttığı da düşünülüyor, çünkü yüksek olan arkadaki oyun yeri buna elverişlidir.

Grek tiyatro yapılarını Roma tiyatro binalarından ayıran temel özelliklerinden biri, Grek yapılarının iki bölüm olmasıdır. Bu iki bölüm *parados*'lar ile oyun ile seyirci yerlerini birbirinden ayırır. Oysa ileride görüleceği gibi Roma tiyatrolarında giriş çıkışların üstü kapanmış ve oyun ile seyir yeri birleşerek tek parçalı bir yapı durumunu almıştır.

Seyirci

Atina'da tiyatro gösterileri sabah erken saatlerde başlıyor, akşam güneş batarken bitiyordu. Herkes, dinsel bir törene gittiğini bildiğinden en güzel giysilerini giyiyordu. Tiyatro herkese açık ve parasızdı. Tiyatronun giderlerini devlet karşıladığından yoksul Atina vatandaşının tiyatroya bir ücret ödemesi gerekmiyordu. Önceleri pek az miktarda bir para ödeniyordu. İ.Ö. 411 tarihlerinde yoksullar tiyatroya parasız alınmaya başlandı; sonradan başka şehirlerde olduğu kadar Atina'da da bu gösteriler parasız duruma getirildi.

Grek seyircisi öyle sessiz ve uslu bir topluluk değildi. Kötü oyuncular ıslıklanır, zaman zaman da taş yağmuruna tutulurdu. Atina seyircisi herhangi bir şeyi beğenmedi mi sandallarının topuklarını taş sıraların önüne vururdu. Yirmi otuz bin sandalın taş üzerinde çıkardığı ses değil oyuncuyu, bütün o çevrede yaşayanları bile etkilerdi.

Yarışmalara katılan oyunların seçimi, halk arasından seçilen beş yüz kişilik bir jüri tarafından yapılırdı. Ancak son ve kesin karar, bu jürinin içinden kur'ayla ayrılan beş kişi tarafından verilirdi. Bu beş kişi birinciyi, ikinciyi ve üçüncüyü saptarlardı. Birinciliği kazanan yazara, halk önünde, defne dalından bir çelenk verilirdi. Ödül töreni bittikten sonra tiyatro boşalır ve yerini doğanın karanlığına bırakırdı.

2 — ROMA TİYATROSU

Siyasal ve Toplumsal Ortam

Yunanistan'da olduğu gibi, Batı Akdeniz'de de kent devletleri vardı. İ.Ö. VI. yüzyılda, Güney İtalya'da İonia ve Sicilya'da da Magna Graekia etkilerini gösteren devletlerdi. İ.Ö. III. yüzyılda, İskender'in fetihleri Batı Akdeniz'e uzanmamıştı ve kent devletleri yaşıyordu. O sıralarda Batı Akdeniz'e egemen olan iki güçlü kent devleti vardı: Kartaca ve Sirakuza. Ancak Birinci ve İkinci Pön Savaşlarında Roma Sirakuza'yı ele geçirmiş ve Kartaca'yı da zararsız bir duruma getirmişti.

Aslında Roma'da küçük bir kent devletiydi; aristokrat anlayışta bir cumhuriyetle yönetiliyordu. Gitgide bu yönetime bazı demokratik öğeler de eklendi. Ancak bu demokratik öğeler, zaten tam olarak kurulamamış olan dengeyi bozdu. Fetihlerle birlikte senatörler büyük ölçüde, "şövalyeler" denilen orta sınıfın yukarısındaki tabaka da oldukça iyi bir servete kondu. Öbür yanda, emek sahibi küçük çiftçi, kölelerle birlikte doğal bir sonuç olarak büyük toprak ağalarının tekeline geçti.

İ.Ö. II. yüzyılın sonlarına doğru başlatılan demokratik hareket iç savaşlara, bir de Yunanistan'da sık sık görüldüğü gibi tiranlığa yol açtı. Ancak Augustus'un imparator olduğu dönemde (İ.Ö. 30 - İ.S. 14) iç savaşlara ve fetihlere son verildi. Bu dönem Roma İmparatorluğu için bir mutluluk dönemi oldu. Halkın refahı az çok dikkate alınmış, eyaletlerin yönetimi "yağma sistemi"ne dayanmayacak biçimde düzenlenmişti.

Augustus'un ardından gelenler ise dehşet verici zorbalıklara giriştiler. Bu kimseler senatörleri ve yüksek sınıfın sivrilmiş kişilerini hedef aldılar. Bu kötü yönetim eyaletlere de etki etti. Ama yine de Augustus'un kurmuş olduğu yönetim sistemi oldukça iyi işledi.

Roma'da daha iyi bir dönem, İ.S. 98 yılında Trajanus'un tahta çıkışı ile başladı ve Marcus Aurelius'un ölümüne kadar (İ.S. 180) sürdü. Bu dönem içinde, imparatorluğun yönetimi herhangi bir despotik yönetimin getirilebileceği ölçüdeydi. Ne var ki, III. yüzyıl ardı ardına felaketleri de beraberinde getirdi. Ordu, kendi gücünün farkına vardı ve istediği gibi imparatorları tahtan indirip çıkarmaya başladı. Bu da ordunun zayıflamasına yol açtı. Kuzeyden ve doğudan gelen kavimler Roma topraklarını almaya ve yağma etmeye başladılar. Doğal olarak ardından mali çöküş de geldi. Ayrıca, önü alınmayan veba da halkı kırıp geçirmişti. Roma İmparatorluğu çöküyordu.

İmparatorluğun çökmesi Diocletianus'un gürültüsüz hükümdarlık dönemi (İ.S. 286-305) ile Constantinus'un tahtta bulunduğu dönem (312-33) içinde biraz gecikti. Bu hükümdarlarla imparatorluk Batı ve Doğu Roma İmparatorluğu olarak ikiye bölündü. Constantinus *Byzantium*'u kurdu ve buraya *Constantinopolis* adını verdi. Batı Roma İmparatorluğu kısa bir süre içinde tamamen yok oldu. Doğu Roma İmparatorluğu ise küçülerek ve tökezleyerek, Türklerin *Constantinopolis*'i ele geçirmelerine kadar, yani bir yönden Rönesans'a kadar yaşadı.

Bertrand Russel, Roma İmparatorluğunun kültürel etkisini dört yoldan açıklar: 1) Roma'nın Hellenistik düşünceye olan doğrudan doğruya etkisi; bu etki pek önemli değildir. 2) Yunanistan'ın ve Doğu'nun, imparatorluğun batıdaki yarısına etkisi; Hıristiyanlık dinini de içinde bulundurduğu için sürekli olmuştur. 3) Hellen uygarlığının önce İslam ülkelerine sonra da Batı Avrupa'ya geçişi; önemli ve süreklidir. Bir de, 4) İnsanları tek bir yönetimle, tek bir uygarlık düşüncesine alıştırmakta Roma'nın sağladığı uzun barışın önemi.

İ.Ö. I. yüzyılın sonlarında, İskender'in doğuyu fethetmesi ile başlamış olan süreçler tamamlanmış ve bütün Akdeniz ülkeleri oldukça birlikli bir toplum durumunu almışlardı. Kent devleti önemini yitirmişti; üstelik, yakın çağda ortaya çıkanlar gibi, siyasal kişiliklerinin bilincine varmış uluslar da o sırada yoktu. Zaten daha o zamanlardan ,bazı egemen olan krallıkların yerini Roma'nın alacağı ve uygar dünyanın tek bir siyasal güç altında birleşeceği de seziliyordu. İ.Ö. I. yüzyılın başlarında *Stoa* felsefesi de "dünya devleti", "doğal adalet" ve "evrensel vatandaşlık" gibi, daha çok ahlaksal nitelikteki düşünceleri de oldukça yaymış bulunuyordu.

Bu düşüncelerin daha sonraki yüzyıllarda gelişmesi iki ana çizgi üzerinde oldu: bunlardan biri, *Stoa*'cılıkla gelen doğal hukuku, Roma hukukunun düşünsel gereçleri içine yerleştirmek gibi bir etki yapmasıydı; öbürü de, hukuk ve yönetim kaynaklarının Hıristiyanlık düşüncesi içinde, insanın yönetilmesi ile ilgili olan dinsel sonuçların yürütülmesiydi.

Romalı devlet adamı ve yazar Ciceron (İ.Ö. 106-43), bütün insanların tek bir yasaya uymaları gerektiğini, bundan dolayı da ortak bir düzenin vatandaşları olarak eşit olmalarının şart olduğuna inanıyordu. Ciceron'a göre eşitlik bir gerçeklik değil, ahlaksal bir gereklilikti. Ona göre devlet "ahlaksal bir toplum"du. Bunun için de devlete *res populi* ya da *res publika*, yani "halkın davası" deyimini uygun görüyordu. Devlet, ahlaksal amaçlarla kurulmuş ve ahlaksal ilişkiler sayesinde yaşayabilen bir toplum değilse, daha sonraları *Augustinus*'un belirttiği gibi, "çok geniş çapta bir eşkiyalık örgütünden başka bir şey olamaz"dı.

Tiyatronun Başlangıcı ve İlk Oyun Türleri

İtalya'nın güneyindeki dağlık ve üzüm bağlarının yeşillendirdiği Sicilya'da Grek tiyatrosu ayağını basacak yer buldu. Atina'nın kötü sonuçlu Sicilya seferi sırasında tutsak düşen bazı Grek askerleri, Sicilyalılar tarafından serbest bırakıldı, çünkü bunlar Öripides'in oyunlarından parçalar okuyabiliyorlar, hem de oldukça iyi okuyorlardı. Ve bunlar oyuncu olarak kaldı orada. Hellenistik dönemin en güzel iki tiyatrosu, Sirakuza ve Taormina'daki yapılar, Sicilya'da yapıldı.

Ancak Roma tiyatrosunun kaynağı da doğal olarak şenliklere gidiyordu. *Arvales* denilen din adamlarıyla birlikte çiftçi ve çobanlardan kurulu bir topluluk ekin ekerken ve biçerken tarım tanrıçası Demeter adına törenler düzenlerlerdi. Bu şenliklerde kaval çalınır, dans edilip şarkı söylenirdi. Ekin kalktıktan sonra düğünler başlardı. Düğünlerde dansların yanısıra *fescennium* ezgileri söylenir, dans edilirdi. Düğünlerde söylenen bu ezgilerin adı, çıktığı *Fescennia* şehrinden geliyordu. Bu ezgilerin dramatik bir önemi olmamakla beraber, oyunların kurulmasına etki etti. Ürün alındığı aylarda, Yunan komedyasını getiren *komos*'a benzer, halk tarafından tutulan gülünç oyunlar oynanırdı. *Fescennium* ezgileri *histriones* (oyuncu) ile birleşince *satura* adı verilen kaba çizgili güldürüler ortaya çıktı. Bunlar günlük hayattaki gülünç durumları gösteren minyatür oyunlardı ve dramatik yarışmalarda en sonda oynanırdı; bunun için de çıkış anlamına gelen *eksodium* adıyla da anılırlardı. *Satura*'lar sonradan *Attelan* komedyasını geliştirdi.

Satura ilk kez, İ.Ö. 364 yılında, Roma'da düzenlenen oyunlarda *(Ludi)* oynandı. İlk *satura*'yı bir Etrüsk topluluğu oynadı. Romalılar, bu oyuncuların dillerini anlamadıkları halde, yaptıkları hareketlerden o kadar çok eğlendiler ki, bu oyunların oynanması böylece bir moda oldu. İ.Ö. 240 yılından itibaren de, Roma Oyun Alanında düzenli olarak tragedyalar ve komedyalar oynanmaya başladı. Bu gösteriler Eylül ayında düzenlenirdi. Halk tarafından çok tutulunca yılın başka dönemlerinde de bu gösterilere yer verildi.

İ.Ö. 220 tarihlerinden itibaren *Ludi Plebei*, yani halk gösterileri ortaya çıktı. Bundan sekiz yıl sonra da tanrı Apollon adına düzenlenen *Ludi Apollinares* gösterileri düzenlenmeye başladı. İ.Ö. 194 yılından itibaren birçok olayı kutlamak için yeni gösteriler ortaya çıkarıldı. *Megalansa* oyunları, dinsel tören oyunları, tapınakları para yardımıyla besleyen zengin Romalılar adına oynanan oyunlar, önemli vatandaşların ölümleri üzerine oynanan oyunlar gibi. Ayrıca, savaş zaferleri için de özel gösteriler düzenlendi; bunlardan biri *Julius Caesar*'ın savaş zaferleri için düzenlenen *Ludi Victoriae Caesaris*'di.

Bu tiyatro gösterilerini halk o kadar tutuyordu ki, erdemli (!) Romalı senatörlerin tiyatroyu yasaklamak istemelerine rağmen, İ.S. IV. yüzyılda bu gösteriler yılda yüz yetmişe çıktı. Gösterilerin getirdiği dinlenme süresi yılda altı aydı. Bu gösterilerin yüz biri tiyatro, altmış dördü araba yarışları ve onu gladyatör dövüşleriydi.

Roma'da Güldürü Çeşitleri ve Yazarları

Roma tiyatro metinlerinin büyük bir bölümü aktarmadır; yazarların çoğu ya Grek tragedyalarından çeviriler yapmışlar ya da oyunları kendi çevrelerine göre uyarlamışlardır. Roma tiyatrosunda kişilik arayacak olursak bunu bir dereceye kadar güldürü türünde bulabiliriz. İleriki yüzyıllarda Roma tiyatrosunun etkisi yalnızca güldürü alanında oldu. Roma'da, genel olarak, altı esas güldürü çeşidi vardır.

Fabula tabernia, daha çok köylerde oynanan ve temeli doğaçlamaya dayanan oyunlardı. Bunlar üzerine fazla bilgi ele geçirilememiştir. Bu güldürü, metinli güldürü oyunları olan *Attelan* komedyası ortaya çıkınca kayboldu.

Fabula Attelana, Güney İtalya'nın eski eyaletlerinden biri olan Kampanya'nın Attela şehrinde doğdu. Bu güldürü türünün Attika'nın satir oyunlarını hatırlatır bir biçimi vardı. Bunlar kısa oyunlardı, çünkü dramatik yarışmasının sonunda *eksodium* (çıkış ya da bitiş) olarak oynanırdı. Bu oyunda grotesk tipler vardı: *pappus* (ihtiyar), *Cicirrus* (asker), *bucco* ile *maccus* (maskaralar), *dosennus* (bilgiç), *manduccus* (geviş getiren) gibi...

Attelan komedyası edebi bir biçime girince iki önemli yazar ortaya çıktı. Bunlardan ilki Pomponius'tu. İ.Ö. I. yüzyılda yaşayan bu yazarın yetmişe yakın oyun yazdığı biliniyor. Ancak oyunlarının adları ve birkaç da metin parçası ele geçmiştir. Bu metin parçalarından Pomponius'un yabancıları taşladığı ve mitologya kişileriyle alay ettiği anlaşılıyor. Konuları günlük yaşayıştan alınmıştır. Bu tür güldürünün ikinci yazarı, hakkında çok az şey bildiğimiz Novius'tu. İ.Ö. I. yüzyılda İmparator Sulla döneminde yaşadı. Yalnız kırk oyunun adı biliniyor. Çağdaşlarının yazdığı yazılarda *Attelan* komedya üslubu içinde Pomponius ile aynı aşamada değerlendirilmiştir. Bu türün Rönesans'taki İtalyan tulûat tiyatrosuna çok etkisi oldu. Bunu ilerde göreceğiz.

Attelan komedyası İ.S. VI. yüzyıla kadar sürdüyse de, İ.S. II. yüzyıldan itibaren zayıfladı ve yerine *fabula riciniata*'ya bıraktı; bu tür *mimus* adıyla da anılır. *Mimus*, antik Yunan tiyatrosundaki *filyakes*'ler (bkz. resim 9) gibi kaba, çoğu zaman da açık saçık güldürülerdi. Bu tür güldürü ile birlikte sonraki çağlarda sık sık rastlaya-

cağımız aldatılan koca, zayıf karakterli kadın ve kadını baştan çıkaran genç üçlüsü geldi. Doğal olarak bu tür güldürüde *Attelan* türünün çok etkisi vardı. Her iki türde de zina hiç eksik olmayan bir durumdu. Seyircileri güldürmek için ise açık saçık sözcükler kullanmak bu türlerin üslubu olmuştu.

Mimus'tan daha kaba çizgili tür, *pantomimus* adı verilen uçarı, danslı bir gösteriydi. Bir dansçı maske ve kostüm değiştirerek birçok tipi canlandırırdı. Bu dansçıya arka düzeyde bir koronun destek olduğu sanılmaktadır. *Pantomimus*'ta dansçı ayaklarının altına ses çıkaran tahta çalparalar koyardı ve bununla ritmi verirdi; buna *scabellum* denirdi. *Augustus*'un imparatorluğu sırasında Roma'nın en büyük *pantomimus* dansçıları yaşadı. Bunlar Kilikyalı Pylades ile İskenderiyeli Bathyllus'tu. *Pantomimus* dansı ciddi ve trajik konuları, özellikle Grek ve Roma tragedyalarının konularını işlerdi.

Roma güldürü türlerinin en ünlüsü Maccius Plautus (İ.Ö. 254? -184) ile Terentius Afer'in (İ.Ö. 195?-159) şampiyonluğunu ettiği *fabula palliata*'ydı. Bu tür, antik Yunanistan'ın Menandros tarafından temsil edilen yeni komedyasını esas aldı ve ona öykündü. Yeni komedya türünü Roma'ya sokan ve *palliata* komedyasının ilk yazarı Livius Andronicus (İ.Ö. 284-204), Güney İtalya'da bir Grek kenti olan Tarentum Roma askerleri tarafından ele geçirildiği zaman tutsaklar arasında, bir çocuk olarak, Roma'ya getirildi. Gençliğinde Grek oyunlarını Latinceye çevirmeye başladı; en çok etkisi altında kaldığı yazarlar da yeni komedya'nın yazarlarından Menandros, Filemon, Difilus ve Demofilus'tu. Bu güldürü türü oynanırken oyuncular bir Grek kostümü olan *pallium* giydikleri için bu türün adı da *palliata* oluverdi.

Andronicus, aynı zamanda Sofokles'in ve Öripides'in tragedyalarını da Latinceye çevirdi. O, antik Yunan yapıtlarının ilk çevirmeni olarak bilinir. *Troya'nın Atı, Aias, Aegistus ve Achilles* adlı tragedyaları yazdı. *Vladiolus, Virgus* ve *Lusius* adlı komedyaları da yazdığı biliniyor.

Andronicus'un çağdaşı olan Naevius (İ.Ö. 235-204) Kampanya' da doğdu. Pleb sınıfından bir yazardı, bunun için de aristokratlara düşmandı. Menandros'u taklit ettiği komedyalarında Roma'nın önemli kişileriyle alay etti ve onları epeyce hırpaladı. Ancak bu yüzden hapse atıldı. *Contaminatio* denilen, çeşitli oyunların sahnelerini bir komedya içinde toplayarak ortaya çıkarılan güldürü türünü ilk o başlattı. Ayrıca, aristokratları taşlayarak yazdığı güldürülerle *fabula praeteksta* türünü oraya çıkardı. Bu tür içinde yazdığı bilinen oyunlarının ikisi *Romulus* ve *Clastidium*'du. Naevius, ayrıca dokuz da tragedya yazdı.

Bilinen komedya yazarlarından biri de Statius Caecilius'tu. O da Yunan yeni komedyasına öykünerek kırk kadar oyun yazdı. Ancak bu kimselerin içinde en büyük komedya yazarlarının ilki Plautus'tu.

Maccius Plautus, İ.Ö. 254 yılında, bugünkü adı Perucia olan Ombria eyaletinin Sarsina şehrinde doğdu. Genç yaşında Roma'ya gelen Plautus, hem yazar, hem oyuncu, hem de sahneye oyunlar koyan bir sanatçıydı. Tiyatroya ilk kez sahne işçisi olarak girdi. Oyun yazmaya İ.Ö. 207 yılında başladığı sanılmaktadır. Ancak yazdığı yüz otuz oyunu içinden ele ancak yirmisi geçmiştir ve bunların tümü de onun yaşamının son on yılı içinde yazdığı oyunlardır. Öbür yanda, Romalı yazar ve eleştirmen Varro, Plautus'un en çok yirmi bir oyun yazdığını söyler.

Plautus, Roma halkı tarafından çok tutulan bir yazardı, çünkü o, halkın beğenisini biliyor ve onları yakından tanıyordu. Yaşadığı sırada, olduğu kadar, Ciceron döneminde de en sevilen komedya yazarıydı. İ.Ö. I. yüzyılda biraz unutulmaya başlandı, ama Roma komedyalarını tekrarlama tutumu ortaya çıkınca yine en başta aranılan yazar oldu. Rönesans'ta ise birçok yazara oyunlarıyla örneklik etti.

Onun da kaynağı yeni komedyaydı; o bu türden konuları, kişileri, hatta bazı konuşmaları bile aldı. Ama o, bu kişileri, konuları ve konuşmaları Roma'nın yaşamına uydurdu. Roma'da o sırada sansür olduğu için siyasal konularla uğraşmaktan kaçındı. Ancak oyunlarında, zengin yönetici sınıfla, yoksul emekçi sınıf arasındaki uçurumun nasıl gittikçe açıldığı yansır.

Roma'daki iş ve asker hayatı ile ilgili yerlerde çok sayıda mecaz kullandığı gibi kelime oyunları da yapar; bunun için de onun oyunlarının tam olarak çevrilmesi zordur. Lirik monologlara da yer vermesiyle yeni komedya türünden biraz olsun ayrıldığı izlenir. Plautus'un eserleri yeni komedya türüyle *Attelan* güldürülerinin bir karışımıdır.

Onun yarattığı hemen bütün tipler iyi bir gözlemin sonucudur; bunun için de oyun kişileri oldukça iyi işlenmiştir. Bu tiplerin başlıcası köledir. Köle, onları ezenlere karşı her türlü dolabı öğrenmiş, akıllı, yaşamını en iyi yolda sürdürmek için her türlü çareye başvuran bir tiptir. Yaşlı adamları ise konuya göre değişir; bazen yumuşak ve kibar, bazen suratsız, çoğu da yaşamlarının sonunu iyi geçirmeye çalışan kişilerdir.

Plautus oyunlarında sürprizlere önem vermezdi, çünkü o Roma'nın yalın düşünceli halkı için yazardı. Ama buna karşılık komik tersinleme öğesini geliştirdi. Halk da seviyordu tersinlemeyi, çünkü sansürden dolayı söyleyemiyordu doğrudan doğruya düşüncesini. Komik

tersinleme öğesinin Plautus tarafından geliştirilmiş oluşu onun dram sanatına olan tek katkısıdır.

Oyunlarının çoğunda, tiplerini daha oyunun başında çok iyi tanıtırdı. Buna örnek olarak *Palavracı Asker*'i verebiliriz. Böbürlenmeyi seven bu asker oyun açılır açılmaz sahneye girer ve ilk sözleriyle onun nasıl bir tip olduğunu anlarız: "Dikkat edin ha! Kalkanım pırıl pırıl yansın, açık gökteki gün ışıklarından daha parlak olsun: günü gelip savaş başlayınca düşmanın gözlerini kamaştırsın istiyorum. (Kamasını eline alır). Ben de bu kamacığımı, sızlanıp umutsuzluğa kapılmasın diye teselliye uğraşıyorum, çünkü ne zamandır onu boş yere yanımda taşıyorum; oysa düşmanın pastırmasını çıkarmak için yanıp tutuşuyor zavallı"

Plautus'un yapıtlarında kölelerin önemli rol oynadığı belirtildi. Onun altı komedyasında *(Eşekler, Çifte Bakkhisler, Epidicus, Hortlak, Persli* ve *Pseudolus)* oyunun bütün olayını köleler yönetir. Öbür yanda, yosma tipleri de *Plautus*'un en çok işlediği oyun kişileridir; sekiz komedyasında *(Eşekler, Çifte Bakkhisler, Mücevher Kutusu, Curculio, Kartacalı, Pseudolus, İp ve Hoyrat)* olay bir ya da birkaç yosmanın çevresinde geçer.

Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'nı yazarken esinlendiği *İkizler* ayrı düşmüş ikiz kardeşlerin serüvenlerini işler. *Çömlek*'te yaşlı bir cimriyi ele alan Plautus'un bu komedyasından esinlenen Molière *Cimri*'yi yazmıştır. *Köleler* adındaki komedyasında ötekilerden ayrı düşen bir romantizm vardır. Plautus'un en başarılı komedyalarından biri de *Tecimen*'dir. Oyundaki durumlar ve konuşmalar çok başarılı bir yolda işlenmiştir. Hafif komedyanın en güzel örneklerinden biridir. Plautus'un sevilen oyunu *Amphitruo*, tanrılarla kahramanları gülünç durumda gösteren tek oyunudur. Sonradan birçok yazar onun bu oyunundan esinlenmiştir. Yazarın geriye kalan oyunlarının adı *Üç Akçelik Kişi, Casina, Stichus* ve *Curculio*'dur.

Roma komedyasının ikinci ünlü yazarı Terentius Afer Kartaca'da doğdu. Romalı bir senatörün kölesiydi. Onun zekâsını ve yeteneğini gören senatör onu en iyi biçimde okuttu ve ona özgürlüğünü geri verdi. Çağının önemli ozanları ve yazarları arasında yetişen Terentius'un yüksek bir Grek kültürü vardı. Ne yazık ki, Yunanistan'a yaptığı bir yolculuk sırasında, otuz altı yaşında öldü.

Genç öldüğü için Terentius altı komedya yazdı. İ.Ö. 166 yılında oynanan ilk komedyası *Andros Güzeli* büyük bir başarı kazandı. O, Plautus'un tersine, aristokrat sınıfa yöneldi. Plautus, bütün orta ve yeni komedya yazarlarından etkilenmişti, oysa Terentius yalnız Menandros'u örnek aldı. Terentius, komedyaya psikolojik gelişimi getirdi. Onun bu eğilimi ise Yunan komedyasına daha yakındı. Ancak Roma halkı Plautus'un komedyalarındaki yalın gelişime ve genel tip-

lere alışmışlardı, Terentius'un oyunları da bunun için pek tutulmadı. Nitekim, onun *Kaynana* adlı komedyası oynanırken seyirciler tiyatroyu terketmiş ve gladyatör dövüşlerine gitmişlerdi.

Terentius'un oyunlarında, Plautus'un tersine, durgun bir hava vardır. Kişilerin duygularının yorumunu yapar ve psikolojilerini belli etmeye çalışır. Olay dizisini kurmada Plautus'tan daha hünerli ve başarılıdır.

Terentius'un öbür oyunları *Formio, Özüniin Cellâdı, Hadım* ve *Kardeşler* adını taşır (tümü de Türkçeye çevrilmiştir).

Palliata güldürüleri yerini *fabula togata*'ya bıraktı. Bunlar Grek olmaktan çok Roma özelliklerini taşıyan oyunlardı. Bu oyunlarda en çok ele alman kadınlardı; kadınların toplumsal durumundan ileri gelen sorunlar işleniyordu. Üstelik, köleler de *palliata*'da gösterildiklerinden daha değişik bir açıdan vurgulanıyordu. Ama bu türden parlak bir yazar çıkmadı.

Tragedya ve Yazarları

Gerçek şu ki, Roma seyircisi tiyatro konusunda beğenisi az olan bir topluluktu. Biraz olsun işin derinine yönelen Terentius'un oyunları beğenilmemişti. Komedya konusunda bu tutumu gösteren seyirciden tragedyayı tutması beklenemezdi. Zaten Hellenistik dönemden bu yana tragedyanın gelişimi olumsuzdu. Öripides'ten sonra yüzlerce yazar onun gibi olmak için yarıştı, ama olamadı. Tragedya konusu, Aristofanes'in bir oyununda belirttiği gibi ancak bu yazarlardan birinin ruhunu yeryüzüne çıkartmakla gerçekleşebilecekti. Tragedya ölmüştü: yalnız duygu dolu birtakım güzel sözler söylenmekteydi. Roma'da güzel ve etkili konuşma sanki tragedyanın yerini almıştı.

Az önce görüldüğü gibi, tiyatro yazarlarının çoğu ya Roma dışından gelmişti ya da Terentius gibi köleydi. İlk tragedyaları çeviren komedya yazarı Andronicus'ta Roma'ya tutsak olarak gelmişti. Oyuncular ise köleydi. Kısacası, Roma'da tiyatro kölelerin elindeydi ve soylu beyler ise tiyatroya bu kölelerle eğlenmek için gidiyordu. Roma, Sofokles ile Öripides'in bazı tragedyalarını ancak İ.Ö. 240 yılından sonra öğrenebildi; o da Andronicus sayesinde olmuştu.

Ancak tragedyaların da özüne dikkat etmiyordu Romalı seyirci. Araba yarışları, gladyatör dövüşleri, açık saçık hareketlerin gürültüsüne alışmıştı; onun için de her gösterinin çok parlak ve göz kamaştırıcı olmasını istiyordu. Nitekim, İ.Ö. 55'te Accius adlı bir yazarın *Clytemnestra* adlı oyunu Pompei tiyatrosunda oynandığında halkı tutabilmek için tragedyanın bir sahnesine uydurup sahneden beş yüz katır, üç bin araba, filler, zürafalar saatler süren bir tören

içinde geçirilmiş, halk da bu sahneyi ellerini patlatırcasına alkışlamıştı.

Roma seyircilerinin bu durumu karşısında yazar da pek yetişmiyordu. Bu gürültü ve kargaşalık içinde Seneca gibi tragedya yazarının yetişmiş olması bile hayret vericidir. Ancak tragedya alanında Seneca ne ilk ne de tek yazardır.

Quintus Ennius (İ.Ö. 239-169) Öripides'in tragedyalarına öykündü. Yirmi kadar tragedya yazdı; ama bunlardan ancak üç yüz satırlık bir parça kalmıştır. Aristokratlara yöneldi ve çağdaş yazarlar üzerinde etkisi oldu.

Ennius'un yeğeni olan Pacuvius (İ.Ö. 220?-130), Öripides'e öykünerek on iki tragedya yazdı. Oyunlarında felsefi düşüncelere yer verdi. Tiradları bazen oyunun gelişimini durduracak kadar uzun ve sıkıcıydı.

Acciús (İ.Ö. 170-86?), Pacuvius'tan daha önemli bir yazardı. Sofokles ve Öripides'i örnek almakla beraber, öykündüğü daha çok Aiskhilos'tu. İlk oyunu *Atreus*'tu.

Bunlardan başka Iulius Caesar'ın, ünlü Ciceron'un kardeşi Tullius Ciceron'un ve Cornelius Balbus'un epeyi tragedya yazdıkları biliniyor. Ama bu kimselerin oyunlarından hiçbiri günümüze kalmamıştır.

Roma tragedyasının en önemli temsilcisi Lucius Annaeus Seneca'ydı (İ.Ö. 4 - İ.S. 65). Düşünsel ve bilimsel eserleriyle tanınmıştı. Seneca bir *Stoa*'cıydı. Onun stoa'cılığı bu dünyada da direnme gücü ve avuntu sağlamakla beraber aslında daha çok manevi bir yaşamın tasarlanmasına yönelmiş olan dinsel bir inançtı. Onun bu yanı tragedyalarına da etki etti.

Seneca, ünlü devlet adamı ve düşünür Seneca'nın ikinci oğluydu. İspanya'nın Kurtuba şehrinde doğdu. Eğitimini Roma'da yaptı ve *Stoa*'cı Attalus'un öğrencisi oldu. Başarılı bir hukukçu olan Seneca, ondan nefret eden Caligula'nın hışmına uğradı. Ama imparator dokunmadı ona. Ancak Caligula'dan sonra gelen I. Claudius'a Messalina'nın şikayeti üzerine İ.S. 41 yılında Korsika adasına sürüldü. Orada sekiz yıl kaldı. Messalina öldükten sonra, Claudius'un ikinci karısı ve Neron'un anası Agripinna'nın sayesinde Roma'ya geri döndü ve o sırada onbir yaşında olan Neron'un öğretmeni, Neron başa geçtikten sonra İmparatorun özel danışmanı oldu. Ancak zenginliği ve bir de Neron'un anasını öldürme planına karşı durması onu Neron'un gözünden düşürdü. İ.S. 62 yılında, bütün servetini Neron'a devredeceğini ve hasta olduğunu söyleyerek görevinden ayrılmak istedi, ama olmadı. Üç yıl mutsuz bir hayat yaşadı, Piso'nun curnalı üzerine, Neron, onun, ya onurlu bir intiharı ya da onursuz bir ölümü seçmesini istedi. Seneca intiharı seçerek kendine kıydı.

Dokuzu bulan tragedyalarını ileri yaşlarda yazmış olabileceği üzerinde duruluyor. Bu tragedyaları *Öfkeli Hercules, Medeia, Troyalı Kadınlar, Phaedra, Agamemnon, Oidipus, Hercules, Eta'da, Fenikeli Kadınlar* ve *Thyestes*'tir. Bir de *fabula praetaksta* yazmıştır: *Octavia.* Bu sonuncusu bazı bilim adamları tarafından çok daha sonra yazılmış bir tragedya olarak kabul edilir.

Onun hemen hemen bütün oyunları oynanmak için değil, okunmak için yazılmıştır. Roma'da toplu yerlerde tragedya sahnelerini okumak bir alışkanlık olmuştu. Seneca da bunu düşünmüş olmalı. Seneca, her ne kadar Öripides'i örnek olarak almışsa da, oyunlarında Öripides'in gerçekçiliğine rastlanmaz. Onun tragedyalarındaki sahneler abartılmış duyguları, melodramatik görünüşleri kapsar. Etki yapabilmek için çok kanlı sahneler yazmıştır. Uzun tiradlarla bazı sahneleri sıkıcı olduğu gibi, çok etkili sahneler ortaya çıkartmıştır. XVII. yüzyılda Fransız klasik yazarlarından Corneille ve Racine onun eserlerinden yararlanmışlardır.

Seneca'nın bütün oyunlarında ağır bir hava ve karamsarlık vardır. Ama bu karamsarlıkta bir canlılık yoktur, inandırıcı değildir. Koro ise, konuyla ilgisi olmayan bir öğedir. Ancak sahne aralarında kendi başına, konunun uzağında ahlaksal düşüncelere yönelir. Seneca, antik Yunan tragedya yazarlarından değişik olarak öldürü sahnelerini seyircinin gözü önünde geçirir. Medeia, çocuklarını sahnede öldürür, *Thyestes*'te insanlar sahnede parçalanır, Thyestes'in çocuklarının başları sahneye getirilir. Bütün bunlar Seneca'nın tragedyalarını sahnede oynanmaları yönünden sakıncalı bir duruma getirmektedir.

Horatius (İ.Ö. 65-8)

Quintius Horatius Flaccus fakir bir dağ köyü olan Venusia'da doğdu. Babası bir köleydi, oğlunun iyi eğitim görmesini istiyordu. İlk öğrenimini Roma'da yapan Horatius daha ileri eğitimini Atina'da yaptı. Roma'ya geldiğinde küçük bir iş buldu ve yazı yazmaya başladı. Şiirleri ve yazılarıyla Varius ve Vergilius gibi ozanların dikkatini çekti. Daha sonra Augustus'un kültür danışmanının ilgisiyle önemli bir iş bularak rahat bir hayata kavuştu. İlk eseri *Satirler* İ.Ö. 35 yılında yayımlandı. İmparator Augustus, onun dördüncü kitabı olan *Lirik Şiirler*'i yazdırdı. Ölmeden önce Roma'nın en ünlü ozanı sayılıyordu. Elli yedi yaşında Roma'da öldü.

Horatius *Şiir Sanatı (Epistola ad Pisones)* adlı yapıtıyla dram sanatı üzerine düşüncelerini belirtti. Atina'da felsefe okurken Aristoteles'in *Poetika*'sını okumuş ve etkisi altında kalmıştı. Horatius, tiyatro eserinde her şeyden önce bir bütünlük istiyordu: "Bir ressam bir insan kafasını bir at boynu üzerine oturtsaydı ve ellerine kolları-

na çeşitli hayvanların tüylerini koysaydı ya da güzel bir kadın figürünün alt kısmını korkunç bir balık gibi gösterseydi, söyleyin dostlarım, bu resme gülmeden bakabilir miydiniz?" diye yazısına başlayan Horatius tiyatro yapıtları için bazı ilkeler saptadı.

Bu ilkelerin birincisi bir oyunun yalın ve uyumlu olması gerekliliğiydi. Romalı ozanların ya çok abarttıklarını ya da silik kaldıklarını söylüyordu Horatius. Eser kusurlu olabilirdi, ama o oyunun güzel olması önemliydi. Ozanın ikinci ilkesi: yazar, kendi gücüne göre tema seçmeliydi: bunu yaparken de tasarladığı oyundaki sözcüklerin uyumuna dikkat göstermeli ve beğenisi olmalıydı. Oyun kişisinin karakterinin inandırıcı ve yerleşmiş olması gerekliliği üçüncü ilkeydi. Çeşitli yaşların kendilerine özgü nitelikleri vardı: bunlara dikkat edilmeliydi. Dördüncü ilke, sahne üzerinde oynanacak olayların iyi ayıklanmasıydı; Medeia'nın çocuklarını seyirci önünde boğması, Atreus'un seyirci önünde düşmanını parçalayıp pişirmesi, Procne'nin kuş olması ya da Cadmos'un yılan biçimini alması sahne üzerinde gösterilemezdi.

Horatius, bir oyunun yapısını beş bölüm olarak saptıyordu. Bir oyun ne beş bölümden uzun, ne de kısa olmalıydı. (Bu biçimsel ilke Fransız klasik yazarlarını önemli bir yolda etkilemiştir). Ozan, çözümlenmeyecek bir sorun ortaya çıkmadığı sürece tanrıların oyuna girmelerini sakıncalı buluyordu. Ayrıca, koronun anlamı, onun konuyla ilintisi olmasıyla ortaya çıkıyordu; koro oyunun dördüncü kişisi olmalıydı. Koro sır saklamasını bilmeli, âdil olmalı, yasalara uymalı ve iyi olanlar için dua etmeliydi. Bu düşünceler Horatius'un ahlak anlayışını vurgular. Çünkü o, bir yapıtta mutlaka bir ahlaksal özelliğin bulunmasını zorunlu kılıyordu. Oyun için seçilen olaylar insanların yaşamına uygun olarak seçilmeli ve gerçek olmalıydı. Yazar örnek olarak içinde yaşadığı toplumu, kendi gelenek ve göreneğini, kendi halkının konuşmalarını ve hareketlerini almalıydı. Bu da sağduyu ve doğru yargılama yeteneği ile gerçekleşebilirdi ancak.

Tiyatro Tekniği

a) Oyuncular

Roma'da tiyatronun gerilemesinin en önemli nedenlerinden biri oyuncunun toplum içindeki durumuydu. Oyuncuların çoğu Güney İtalya'dan ve Yunanistan'dan getirilmiş kölelerdi (bkz. resim 15). Bunlar hem çok az para alıyorlar, hem de topluluğu yönetenler tarafından hor görülüyorlardı. Oyunculuğa zorlanan bir kimse toplumun gözünde, düşmüş bir adam sayılırdı. Bazı oyuncular gerçekten büyük üne erişirlerdi. Bunların en ünlüsü İ.Ö. 62'de ölen Roscius'tu; o da bir köleydi, ama çok beğenildiği için azad edilmişti.

Önceleri komedya ya da tragedya yazarı kendi topluluğunu kurup (bazen kendi de oynayarak) oyununu öyle sahneye çıkarıyordu. Ama sonradan bu değişti ve sürekli tiyatro toplulukları kuruldu. Bu topluluklar *aediles* denilen yöneticiler tarafından köleler toplanarak düzenleniyordu. Böylece, tiyatro oyuncularının, daha bir araya gelişlerinde Romalıların gözünde bir köpekten fazla değeri olmuyordu. Hele *mimus* gösterileri başlayınca oyunculuk daha da düştü; çünkü bu tür gösterilerde kadın köleler de yer alıyor ve açık saçık sahnelerde, kaba bir seyircinin en yozlaşmış tutkularına aracı oluyorlardı.

Yunanistan'da *Dionisos*'un rahipleri, hizmetkârları olarak saygı gören oyuncu, Roma'da en aşağılık duyguların kobayı durumundaydı. Roma'da tiyatronun geri kalmasının bir nedeni de buydu.

b) Kostüm ve Maske

Romalı oyuncular tarafından kullanılan kostümler, Yunanistan'da giyilenlerin hemen hemen aynıydı. Tragedyada *sirmata* denilen uzun kostümler kullanılırdı (Yunanistan'da *kiton*). *Filyakes* ile her türlü komedyada bu kostümlerin kısası giyilirdi. *Galeri* adını alan perukalar, Yunan oyuncusundaki *onkos*'un eşiydi. Ayaklara giyilen tahta nalınlar ise Roma'da *crepida* idi. Ayrıca, *saccus* denilen yumuşak terliğe benzer bir ayakkabı da kullanılırdı.

Kostümlerin renkleri belli nitelikleri simgelerdi: ihtiyarlar beyaz, genç erkekler mor, asalaklar gri, saraylılar sarı renkte kostümler giyerlerdi.

İlk başta maske kullanılmıyordu. Maskeyi ilk kez Roscius'un kullandığı söylenir. Maskelerin bir bölümü gerçeğe yakın, başka bir kısmı da iyice abartılmıştı *(grotesk)*. Maskeyle birlikte, oyun kişisinin yaşını gösteren renkli saçlar *(galeri)* vardı. Beyaz saç ihtiyarlığı, siyah gençliği ve kırmızı köleleri simgelerdi.

Tiyatro Yapıları

Roma'da tiyatro hiçbir zaman bir dinsel gösteri olarak kabul edilmedi; tiyatro, Attika'da olduğu gibi önemli, saygı duyulan bir dinsel tören değil, ancak boş zamanları dolduracak bir eğlenceydi. Tiyatronun tapmakla ilintisi kalmamıştı. İlk başlarda uzun bir süre, Senato, ahşap tiyatro binalarından başkasının yapılmasına izin vermedi. İ.Ö. 154 yılında, bir taş tiyatro binası yapıldığını haber alan Senato binayı derhal yıktırdı. İlk taş tiyatro yapısı, Pompei'nin yönetimi sırasında, İ.Ö. 55-52 yılları arasında inşa edildi. Bu, Roma tiyatro yapısının ilk örneği oldu ve bundan sonra birçok bina bu yapıya göre yapılmaya başlandı.

Birçok Akdeniz ülkesinde bugüne kadar ayakta kalmış bütün Roma tiyatro yapılarının gerek klasik, gerek Hellenistik dönem ve gerekse Roma Dönemi yapılarından birçok noktalardan değişik olduğu söylenebilir.

1) Roma yapıları içinde, Yunanistan'da olduğunun tersine, dağ yamaçlarına yapılmış yapılar çok seyrektir. Bir iki tiyatro yapısı dışında, bütün Roma tiyatroları düzlüğe yapılmıştır. Romalılar görünüşe önem veren bir halktı, onun için de tiyatrolarının dış görünüşünü çok süslü bir biçimde inşa etmişlerdir. Grekler ise *skene*'nin dış yüzünü işlenmemiş bir biçimde bırakırlardı.

2) Ancak asıl önemli farklar yapının içinde görülür. Gerek *cavea* denilen seyir yeri gerekse oyun yeri önemli bir değişiklik içindedir. Roma yapısının seyir yeri tam bir yarım yuvarlak biçimindedir. *Orkestra* da daha küçük bir yarım yuvarlak olarak ön sıraların ortasındadır. Bu yarım yuvarlağın düz kenarı yüksekçe bir sahne tarafından kesilir. Buradaki önemli değişiklik, Yunanistan'da asıl oyun yeri olan *orkestra* burada ikinci dereceye düşmüştür. Oyunun esası yükseltilmiş sahnede oynanır, hatta bazı durumlarda *orkestra*'ya sıralar eklenip bir seyir yeri olarak kullanılır. Neron zamanında, sahneye oranla çukurda kalan *orkestra*'ya su doldurulup deniz savaşı gösterileri düzenlenmiştir.

3) Sahne bir buçuk metre kadar yüksektedir ve derinliği Roma Dönemi Grek tiyatro yapılarının sahnelerinden daha derindir. Yükseltilmiş sahnenin seyirciye bakan arka tarafında kapılar bulunur ve genellikle bu sahneden *orkestra*'ya inen iki taraflı basamaklar vardır.

4) Yunan yapısında *episkenion* adını alan ve Roma'da *frons scaene* denilen bölüm göz alıcı bir biçimde süslüdür. Bunun için, bugüne kadar en iyi dayanmış olan Antalya yakınındaki *Aspendos* ile Fransa'daki *Orange* (bkz. resim 12) tiyatro yapılarının *frons skaene*'lerine bakmak yeter. *Aspendos*'un sahnesinin üstüne bir de süslü bir sundurma yapılmıştır. (Ancak bu sundurma yüzyılların aşındırması ile yıkılmıştır.) Bu sundurmadan sahne değişmelerini sağlamak için *aeleum* adı verilen bir perde sarkıtıldığı sanılıyor.

5) Yunan tiyatrosundaki üstü açık giriş yerleri olan *parados*'lara Roma tiyatrosunda *vomitaria* denilmiş ve üstleri kapanarak tünel biçimini almıştır. Ayrıca, orta sıralara gidişi sağlamak için seyir yeri altından tüneller yapılmıştır.

6) Roma tiyatro yapıları tek parçadır (bkz. resim 13). Oyun yeri ile seyir yeri bir bütün içinde birleşmiştir. Ayrıca, tiyatronun oynandığı yer Roma'da bir bina durumunu almıştır. Grek tiyatrosu yalınlığı içinde güzel olmakla birlikte henüz bir bina niteliğinde değildi. (Tiyatro olgusunu bir binanın içine sokmanın doğru olup olmadığı da bir tartışma konusu yapılabilir).

Seyirci

Daha önceki bölümlerde kısaca belirtildiği gibi, oldukça kaba ve duygusuz bir topluluktu Roma seyircisi. Oyun sırasında gürültü eden, yemek yiyen, dövüşen... Bugünkü futbol maçlarından bile daha düzensiz bir seyirciyi barındırıyordu tiyatro. En yalın güldürüyü bile güçlükle izleyebilen bu seyirciye, Plautus, temsilin başlangıcında oyuncular yoluyla oyunun konusunu özetlerdi. Ayrıca, seyircinin ilgisi daha çok gözle olduğu için, fikirden çok hareketere önem verilirdi sahnede de. Plautus'un *Kartacalı* adlı eserinin önsözü Roma seyircisini anlayabilme yönünden ilgi çekicidir. Bu önsözden küçük bir bölüm alalım:

"Hakkınızda hayırlı olsun, dinleyin buyruklarımı. Yosmalardan hiçbiri gelip sahnenin önüne oturmayacak. Çavuşların da, çavuşların sopalarının da sesini duymayacağım. Oyuncular sahnede iken meydancı birini yerleştireyim diye ötekinin berikinin önünden geçmeyecek. Yataklarından geç kalkmış olanlar katlansınlar ayakta durmaya: ne vardı o kadar uyuyacak? Köle takımı uzak olsun buradan! (...) Sütninelere de söyleyelim: meme emen çocukları oyuna getireceklerine evlerinde emzirsinler: hem kendilerinin dilleri kurumaz, hem de baktıkları yavrucaklar açlıktan ölmez, burada oğlaklar gibi bağrışmaya kalkmazlar"

Gösteriler sabahleyin erkenden başlardı. Kadınlar, çocuklar ve köleler de tiyatroya gidebiliyorlardı. Tiyatroya kabul edilmeyen yalnız yabancılardı. Büyük devlet memurlarına ve soylu kişilere özel yerler ayrılıyordu.

Yarışmaya katılan yazarlara ödüller veriliyordu. Bu ödülleri dağıtan Yunanistan'da olduğu gibi bir jüri değil, *Dominus Gregis* denilen ve gösterinin giderlerini karşılayan topluluğun yöneticisiydi.

III. TİYATRONUN UYANIŞI

İlk bakışta yadırganabilir bu başlık. Sık sık "Karanlık Çağ" diye sözü geçen Orta Çağ'ın tiyatrosu için nasıl olur da *uyanış* sözcüğünü kullanabiliriz? Bu başlık Rönesans için daha uygun olmaz mıydı? Bu iki soruyu yanıtladığımız an Orta Çağ tiyatrosunun temel özelliğini saptayabiliriz.

Roma uygarlığının Avrupa kıt'asında son bulma tarihi olan İ.S. 476 yılı ile Bizans'ın 1453'te Türklerin eline geçmesine kadar olan süre Orta Çağ'ın sınırlarını çizer. Bu hemen hemen bin yılı kapsayan süre içinde tiyatro önce yok denecek kadar önemsiz bir kurum olmuş, sonra Kilise'nin kendi öğretilerini yaymak için tiyatroyu araç olarak kullanmasıyla canlanmış ve sonraki yüzyıllara çok zengin kaynaklar bırakmıştır. Dinsel tiyatro halk çoğunluğunun aktif bir yolda katıldığı bir eylemdir artık ve yüzyıllar boyu Orta Çağ ülkelerine etkin olmuştur. Rönesans tiyatrosunun gelişimini sağlayacak ilk aşı Orta Çağ'da yapıldığı gibi, Orta Çağ'da kendine özgü bir tiyatro yeşermiştir. Rönesans'ta ise antik Yunan kültürüne bir geriye dönüş vardır; klasikleri yeniden canlandırma çabası, Rönesansın ilk başlarında klasikleri tekrardan başka bir şey değildir. Ancak Rönesans sentezi bir süre sonra tiyatroda da kendini hissettirmiş ve tiyatroya yüceltici bir yer vermiştir.

Önemli olan nokta, Ortaçağ'da halk yığınlarını aktif olarak oyuna katma işinin en iyi biçimde başarılabilmiş ve tiyatronun kaynağında olan özelliğin ilgi çekici bir gelişim içine sokulmuş olmasıdır.

Roma İmparatorluğu süresince, toplum içinde gittikçe aşağılanan tiyatro, imparatorluğun çöküşüyle birlikte can çekişmeye başlamıştır. VI. yüzyıldan IX. yüzyıla kadar tiyatro edebiyatı açısından bütün bağlantılar kopmuştur; dağınık bir düzende *mimus* oyuncuları, hokkabazlar vardır bu süre içinde; ama türler tamamen ortadan silinmiştir. Orta Çağ'a can çekişerek giren tiyatro, bu çağ içinde ayağa kalkmış ve gittikçe gelişerek sonraki yüzyılların tiyatrosunu hazırlamıştır.

Ayrıca, tiyatronun uyanışının Uzakdoğuda da VI. ve VII. yüzyıllarda başladığını ve XV. yüzyıla kadar gelişerek zengin bir gelenek

yarattığını akıldan çıkarmamak gerekir. Hint, Çin ve Japon tiyatroları bu dönemde önemli bir gelişim sürecine girmiştir.

1 — HIRİSTİYANLIK DÜNYASINDA DURUM

Batı Roma İmparatorluğunun çöküşünü hızlandıran kuzeyli kavimler, Romulus Augustulus'un hükümranlığı sırasında bu imparatorluğu tamamen ortadan kaldırdılar. Zaten büsbütün gerilemiş olan Roma uygarlığı da böylece sona erdi. Germen istilası sonucu ekonomik koşullar tam tersine döndü. Ekonomik sarsıntıları siyasal çatışmalar, siyasal çatışmaları yeni toplumsal oluşumlar kovaladı. VI. yüzyıldan XI. yüzyıla kadar uzanan dönemde Avrupa'nın durumu düşünsel ve kültürel çalışmalara (birkaçı ayrı tutulursa) pek elverişli olmadı. Germenler, ele geçirdikleri uygarlığın kültüründen yararlanmak şöyle dursun, onu kavramak yetisine bile sahip değildiler. Charlemagne döneminde öğrenime karşı bir ilgi ortaya çıktı, ama bu da sürekli olmadı. Düşünsel ortam, Orta Çağ'ın ikinci yarısı sayabileceğimiz XI. yüzyılın sonlarına doğru varoldu.

XI. yüzyıla kadar, Avrupa sarsıntı arkasına sarsıntı geçirdi: Lombardlarla Bizanslıların savaşları Roma uygarlığının son kalıntılarını da yıkıntı durumuna getirdi. Öbür yanda, ileri bir uygarlık kuran İslam dünyası, kısa zamanda doğuyu ele geçirdiği gibi, batıda da Fransa sınırına kadar ilerledi. Kuzeyliler ise sık sık Akdeniz kıyılarına inip ortalığı kasıp kavurdular.

Ortaçağ boyunca, Avrupa'da, yavaş yavaş egemenliğini kabul ettirmiş olan kilise, din yoluyla hem güç, hem de servet sahibi olmuştu. Kilise ile sık sık çatışan din-dışı güçler, halk çoğunluğunun ve din-dışı yöneticilerin büyük bir bölümünün Kilise'den yana çıkmalarıyla geriliyorlardı. Buna karşın, din-dışı güçlerin kendilerine özgü bir kültürü vardı ve etkin olabiliyordu.

Kilise ile din-dışı güçlerin belirgin bir biçimde birbirinden ayrılması VII. yüzyılın başından itibaren oluşmaya başladı. Din-dışı aristokrasinin Kilise'nin başına belâ ettiği feodal sistem ve bu sistemin ortaya çıkardığı kilisenin tutmadığı yasalar bir süre devam etti. Kilise'nin bütün çabasına rağmen, feodal aristokrasiden kurtulmak kolay olmadı. Ancak XI. yüzyılın başlarından itibaren Kilise kendini bu düzenin pençesinden kurtarmayı başardı.

XI. yüzyılda, Kilise'nin egemenliği tam olarak ortaya çıktı. Bu egemenlik çevresine etkin olabilen düşünürlerin Kilise'yi savunmaları ile doruğuna ulaştı. Zaten Hıristiyan dini, daha başlangıçta, çağdaşı olan Grek felsefesi ile bir ilinti kurmuş ve bu dinin yaygınlaştığı ilk yıllarda dini savunan düşünürler ortaya çıkmıştı. Ancak Hıristiyan İskolastiği diye adlandırılan gerçek fikir hareketi XI. yüzyılda varol-

du. İskolastiğin temel amacı, inançla aklı, dinle felsefeyi uzlaştırmaktı. İnancın akıl yoluyla uyarımı ile düşünürler yalnız tanrıbilimci değildiler. İnsanlara yönelen sistemlerin bulucuları olmaları dolayısıyla eleştiri düşüncesine de yol açtılar. Anselmus'tan başlayarak gelişen İskolastik düşünce, doruğuna XIII. yüzyıl'da yaşayan Aquino'lu Thomasso'da erişti. Özü yönünden bir dünya görüşünü getiren bu düşünce zincirinde "yaratıkların, eylemlerin, değerlerin, biçimlerin statik bir hiyerarşi içinde bulunduğu" belirlendi.

İskolastik fikir hareketi çeşitli nedenler yüzünden yıkıldı. Bu nedenlerin en önemlilerinden biri, çeşitli yerlerde tüccar sınıfının gelişmesiydi. Feodal aristokrasi döneminde cahil, bilinçsiz ve barbar olan bu sınıf, sonradan aydın, dünya işlerinde bilgili, soylu sınıfla eskisinden daha çok başa çıkma gücüne sahip ve en önemlisi, kentlerde yaşayan alt sınıflarca özgürlüğün şampiyonları sayılabilecek bir tabakaydı. Ayrıca, o çağa kadar yavaş yavaş gelişmekte olan demokratik eğilimlerin su yüzüne çıkması da ekonomik hayatın din adamlarının elinden alınmasına yardımcı oldu.

Kilise egemenliğinin sona ermesinin bir başka nedeni de Fransa, İngiltere ve İspanya'da güçlü monarşilerin ortaya çıkmasıydı. XV. yüzyılda, krallar zengin aristokrasiye karşı gittikçe güçlenen zengin tüccar sınıfını tutunca, ulusal çıkarları için Papa ile savaşacak gücü de elde ettiler. Böylece, Ortaçağ yerini yeni bir çağa bırakmak zorunda kaldı.

Kilise, evrensel barış adına, sayısız yıkıma yol açtı. Manevi bir dünyayı kurabilmek için en gerçekçi siyasal sistemleri kurma yoluna gitti. İnsan ruhunun en kuytu köşelerine gitmek isterken sanatı ve bilimi geliştirdi. Ortaçağ çelişkiler dönemiydi.

Din-dışı Gösteriler

Roma İmparatorluğu yıkıldığı zaman iyice yozlaşmıştı; açık saçıklığı sapıklık durumuna getirmiş *mimus* türü sürüp gidiyordu. Bu yozlaşmayı Roma'nın başına geçen sefahat düşkünü, yeteneksiz yöneticilerin körüklediği biliniyor. Ammianus Marcellinus'tan öğrendiğimize göre, Roma halkı kıtlıktan kırılır, aydınları uzaklara sürülürken, İmparator tamtakır hazinesiyle üç bin dansçı kızı besliyordu. Ama son dönemde buna karşı sesler yükselmeye başladı. İmparatorluk yıkıldıktan sonra Kilise, daha önce oyuncu olan hiçbir kimsenin vaftiz edilmeyeceğini ilan etti. Gerek batıda, gerekse Bizans'ta Kilise Babalarının bu gösterilere sert bir yolda karşı çıkmalarına karşın, *mimus* yaşamasını sürdürdü. Kayıtlardan öğrenildiğine göre, VI. yüzyılda Ostrogot'ların egemenliği altında olan İtalya'da ve VII. yüzyılın sonlarına kadar da Bizans'ta çeşitli özellikte gösterilere yer verilmekte-

di. 568'de Lombardların güneye inmesinden sonra Roma'da bu gösterilerin yapıldığını belirtir bir belgeye rastlanmıyor.

VI. yüzyılda, tarihçi Ioannes Lydus'tan öğrendiğimize göre, Romalılardan Bizans'a kalan yedi gösteri türü vardı: 1 *Palliata;* 2 *Togata;* 3 *Attelana;* 4 Manzum olarak içe doğuşla yazılan ve oynanan *Rhinthonike* denilen güldürüler; 5 *Tabernia;* 6 Küçük ve kısa parçalardan kurulu *planipedaria'l*ar; bunları *mimus* oyuncuları oynardı; 7 Olağan, güldürmek için yazılan mimus oyunları. Lydus'a göre bunlar içinden yalnız sonuncusu yaşayabilmişti.

Yukarda belirtildiği gibi, VI. yüzyıldan itibaren İtalya'da ve VII. yüzyılın sonlarından itibaren de Bizans'ta tiyatro gösterilerinin tamamen ortadan kalktığını izliyoruz. Ancak bu, tiyatro olgusunun da tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmez. Bütün Ortaçağ süresince *mimus* dağınık bir biçimde sürüp gitmiştir. VII. yüzyıl üzerine bize baha biçilmez bilgiler veren bir kitap aynı yüzyılda yaşamış olan Sevil'li İsidore tarafından yazılan *Originum seu etymologiarum libri*'dir. Yazar, bu kitabında, tiyatro yapıları için geçmiş zaman kipini, utanç verici *mimus* gösterileri ve *histriones*'lerden (oyunculardan) söz ederken de şimdiki zamanı kullanmıştır. VIII. yüzyılda dinsel bir oyun yazan Şamlı Iohn, din-dışı gösterilerin dinsel oyunlardan daha çok tutulduğunu belirtmektedir. IX. yüzyılda, Charlemagne döneminde (800-814), kralın buyruğuyla, hiçbir oyuncunun cezaya çarptırılmadan ya da sürgüne gönderilmeden dindarlık ve din adamı aşamasına erişemeyeceği ilan edildi. Bu hem din-dışı gösterilerin sürdüğünü gösterir, hem de oyuncuların kiliseye kabul olunup onlara dinsel oyunlar oynama izninin verildiği anlamına gelir. Böylece, dinsel oyunların gerçek başlangıcının IX. yüzyılda olduğu da kabul edilebilir.

Bizans'ta ise, VII. ve VIII. yüzyıllarda (II. Iustianos döneminde), Hippodrom'da *mimus* oyuncularının Ortodoks keşişlerini ve papazlarını taşladıkları biliniyor. IX. yüzyılın başında, Bizans'ta *mimus* gösterilerinin varolduğu yine belgelerden anlaşılıyor. Teophilos döneminde birçok yerler dışında, Sigma önünde de bu gösteriler yapılıyordu. İmparator kendine yüksekçe bir yer yaptırmış, sarayın ileri gelenleri ile dansları ve oyunları seyrediyordu. Bizans'ta dinsel tiyatronun yanısıra din-dışı tiyatronun da ileriki yüzyıllara kadar yaşadığı anlaşılıyor. Bizans'ta IV. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar çeşitli gösterilerin düzenlendiği biliniyor.

Ortaçağ'da *mimus* oyuncularının dışında *ioculator* (ya da *ioculatis)* adı verilen jonglörlere rastlanıyor; bunlara sonradan *ministri* denildi. XIV. yüzyılda Thomas de Chabham, oyuncuları üç sınıfta incelemiştir: bunlar 1) Utanç verici biçimde dans eden, soyunan ve maskeler takanlar; 2) Yeri yurdu belli olmayan ve saraylarda açık saçık oyunlar oynayanlar; 3) Çalgıcılar. Bu üçüncü çeşit *historiones*'

ler meyhanelerde kaba şarkılar söyleyenler ve prenslerin, ermişlerin hikâyelerini türküyle anlatanlar, diye iki bölüme ayrılıyorlardı.

Din-dışı tiyatronun metinli oyun kalıntılarına rastlanılıyor. VII., VIII. ve IX. yüzyıllarda Terentius'tan konuşmalar olduğu kadar, Roma komedyasını taklit ederek yazılan prolog'lar da vardı. XIV. yüzyılda İngiltere'de yerel şive ile yazılmış, ilgi çekici bir metin yazılmıştır. İki bölüm ve tamamlanmamış olan bu metnin adı *Yazıcı ile Kız Oyunu*'dur. Daha önceki yüzyılda (XIII. yüzyılda) Fransa'da yazılmış güldürü geleneğini sürdüren *Delikanlı ile Kör* adlı bir başka metin de bilinmektedir.

Dinsel Oyunlar

Dinsel oyunlar Katolik Kilise'sinin özenle hazırlanmış törenleriyle başladı. Kilise'nin iki büyük kutlaması olan Paskalya ve Noelde yapılan törenlerde İsa'nın doğumunu ve ölümünü dile getiren dramatik sahneler oynanıyordu. Paskalya oyununun ilk biçimi dört satırlık şarkılı bir konuşmaydı. İki rahip beyazlar giyip melekleri temsil eder, iki rahip de kadın kostümü giyerdi. Meleklerden biri kadınlara sorardı: "Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae?" yani "Hıristiyan kadınları bu mezarda kimi arıyorsunuz?" Kadınlar, "Çarmıha gerilen Nasıralı İsa'yı arıyoruz, ey cennet melekleri," diye yanıtlarlardı. Melekler, "O burada değil: önceden bildirildiği gibi cennete yükseldi. Gidin ve onun mezardan çıkıp yükseldiğini herkese ilan edin!" diye konuşmayı bitirirlerdi.

Quem queritis diye adlandırılan bu konuşmalara (trope'lara) Winchester Piskoposu St. Ethelwold 965 ile 975 tarihleri arasında bir yönerge yazmış ve oyun düzenini ayrıntılarıyla açıklamıştı. Bu yönergeye göre Paskalya sabahı düzenlenen törenin üçüncü ilahisi okunurken dört keşiş mezara benzetilen yere yaklaşacaklardı. Biri oturacak ve eline bir hurma dalı alıp meleği temsil edecekti. Öbür üç rahip İsa'nın vücudunu yağlamaya gelen üç Meryem'i temsil edecek ve mezara yaklaşıp bir şey arar gibi yapacaklardı. Bunu gören melek yumuşak bir sesle ilahi söyleyerek soracaktı: "Hıristiyan kadınları kimi arıyorsunuz?" Dört satırlık konuşmanın sonunda meleğin buyruğunu duyan ve Meryemleri temsil eden üç keşiş koroya dönecek, "Şükürler olsun! Efendimiz dirildi!" diyeceklerdi. Bu söylendikten sonra mezarın başında oturmakta olan meleği temsil eden keşiş onları çağırıyormuş gibi yaparak "Gelin ve yerini görün," diyecekti; sonra da kalkıp örtüyü kaldıracak ve onlara içinde artık haç bulunmayan, yalnız haçın sarılmış olduğu bezin durduğu boş mezarı gösterecekti. Bunu gören üç Meryem ellerindeki buhurdanları mezarın içine koyacaklar ve bezi alıp bütün cemaata gösterecek ve sonra da "Efen-

dimiz mezardan kalkıp yükseldi" ilahisini okuyarak bezi sunağın üzerine koyacaklardı. Bu ilahi bittikten sonra, ölümü yenilgiye uğratıp dirilen yüce Melik'in zaferi karşısında duyulan sevinci paylaşmak için manastır başı, "Tanrım, seni övüyoruz" ilahisine başlayacak ve bütün çanlar hep birden çalacaktı.

Bu yönergeye *Concordia Regularis* denildi. Piskopos bu yönergeye göre paskalya oyununun bütün Benediktin manastırlarında oynamasını buyurdu. Bu dinsel oyun çok tutulunca buna benzer ve değişik tören gösterileri düzenlenmeye başladı.

Bu *Quem queritis*'ler gelişti ve E.K. Chambers'e göre üç ayrı tür olarak ortaya çıktı. Bunlardan birincisi yukarda kısaca özetlediğimiz bir Melek ve üç Meryem'le olan gösteri; ikinci, yukardakine bir havari sahnesi eklenen oyun; üçüncüsü de, (bunlardan yalnız on beş örnek vardır) bir İsa sahnesiyle zenginleştirilen gösteridir.

Önceleri Latince oynanan bu sahneler, sonradan halkın diliyle oynanmaya başladı. Kilise'nin halkın inancını güçlendirmek için daha etkin olma çabası bunda rol oynadı. Bundan sonra tiyatro gösterileri Kilise'nin törenleri dışına taştı. Bunun bir nedeni artık çok sayıda dinsel konuda oyun yazılıyordu, başka bir nedeni de en büyük kiliseler bile bu gösterileri seyretmeye gelen halk topluluklarına küçük geliyordu. Bunun için gösteriler Kilisenin büyük kapısının önüne çıktı ve halk kilisenin önündeki alanlarda kendine seyredecek bir yer buldu. Dinsel oyunlar böylece Kilise dışına çıkıp halkın arasına girdi.

Bu gösteriler o kadar yayıldı ki, din adamları Kilise'deki işlerinin yanısıra oyun oynama görevini yapamamaya başladılar. Dinsel yöneticiler ise, Kilise dışındaki oyunlarda din adamlarının oynamasını hoş karşılamıyordu. Din adamlarının kilise duvarları dışında oyunlar oynamaları yasaklandı. Bunun yerine meslekten oyuncu olan kimseler bu dinsel oyunlarda rol almak üzere parayla tutuldu. Profesyonel oyuncuların gelmesiyle dinsel oyunlar herkes tarafından çok sevilen tiyatro gösterileri durumunu aldı. Çünkü dinsel gösteriler yumuşatılmış ve oyunlarda insani özellikler ortaya çıkmaya başlamıştı. Terentius'un metinleri dinsel çevrede de okuyucu bulmaya başladı. Hatta 935-1000 yılları arasında yaşadığı sanılan Saksonyalı bir rahibe olan Hrosvitha (ya da Roswitha) Terentius'un komedyalarını örnek alarak altı oyun yazdı. Hrosvitha'nın bu metinleri *moralite* denilen törel niteliği kapsayan oyunlar biçimindedir.

Oynadıkları günlerde *töreci oyun* denilen ve XVIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak *moralite* adını alan oyunlarda birtakım kavramları temsil eden alegorik kişiler yer alırdı. İyilik, Kötülük, Hırs, Şehvet, Oburluk gibi birçok kavramı kişiler canlandırırdı. Bu oyunlar Hıristiyan öğretisinin ahlak yanını vurgulardı. İngiltere'de ilk *mo-*

ralite 1384 yılında York şehrinde oynanmış olan *Tanrı'nın Duası Oyunu* adını taşır.

Metinli dinsel tiyatronun bir başka türü de, *İncil'deki* hikâyeleri ve İsa'nın yaşamını ele alan *mysterium*'lardır *(yalvaç oyunu). Mysterium*'ların ilki XII. yüzyılda yazılmış olan *Adem Oyunu*'ydu. Bu oyun Fransa'da kilisenin önündeki büyük alanda *mansion* adı verilen, yanyana dizilmiş, ayrı yerleri gösteren, çok sayıda sahne üzerinde oynanıyordu. Bu yan yana konulmuş sahnelerin bir başında Cennet, öbür başında Cehennem vardı. Cennet çoğu zaman orta sahnede duran haçın sol tarafındaydı. Oyunda Tanrı bile bir oyuncu tarafından canlandırılıyordu.

Bir de Meryem'in ve ermişlerin yaşamlarını canlandıran *miraculum (mucize oyunları)* vardı. Bunların ilki XIII. yüzyılda Arras'lı Bodel tarafından yazıldı: *Ermiş Nikola Oyunu.* Aynı yüzyılda yazılmış olan ilgi çekici bir tansık oyunu da Ruteboef'un *Ermiş Theofil Oyunu*'ydu. Burada kendini şeytana satan ermiş Theofil'in Meryem Ana tarafından kurtarılışı gösteriliyordu. Bunlardan sonra birçok yalvaç ve tansık oyunu yazıldı.

Bu sıralarda yazılan iki ilgi çekici din-dışı oyun vardı. Adam da le Halle'ın (1230-1288) aşağı yukarı 1262 yılında yazdığı *Yaprakların Oyunu,* güldürü ve taşlama niteliğini taşıyordu ve Arras halkını eleştiriyordu. Yine aynı yazarın *Robin ile Marion Oyunu* aşk üzerine manzum bir eserdi; bu oyun için komik operanın ilk biçimi denilebilir.

Güldürü niteliğini taşıyan oyunların oynandığı şenlikler de vardı. Bunlardan biri *Eşeklerin Şöleni,* öbürü de *Küçük Piskopos* şenliğiydi. Bu şenliklerde Hıristiyan diniyle ilgili oyunların yanısıra güldürüler de oynanırdı. Ayrıca *Corpus Christi Şenliği*'nde çeşitli esnaf loncaları gösteriler düzenlerlerdi. Her lonca kendi alanına uygun bir oyun getirirdi. Ahçıların oynadığı oyunun adı *Cehennemin Acısı*'ydı. Ahçılar, pişirmek, kaynatmak, etleri parçalamak, ateşte kızartmak gibi eylemlerde bulunduklarından kendilerine en uygun oyun olarak bunu seçmişlerdi. Sucular da Nuh tufanı ile ilgili oyun oynarlardı. Bunun gibi gemi işçileri *Nuhun Gemisinin Yapımı,* Balıkçılar *Sel,* berberler *İsa'nın Vaftizi* gibi oyunlar getirirlerdi bu şenliklere. Bu şenliklerin gideri o kentin belediyeleri tarafından karşılanırdı.

Hıristiyanlığın doğudaki temsilcisi Bizans'ta da ermişlerin yortuları ve *İncil*'le ilgili vaazlar çoğu kez canlı tablolar'la gösteriliyordu. Rahipler İsa'nın çektiği acıları canlandıran tabloların düzenleyicileriydi. VI. yüzyıla girerken, Bizans'ta *Kontakion* denilen dramatik nitelikleri olan bir ilâhi ortaya çıktı. *Kontakion*'un ilk kez ermiş Romanos tarafından bulunduğu sanılıyor. En eski *Kontakion*'lar Doğum, Paskalya Yortusu ve Hamsin Yortusu'nda okunan dersler üze-

rine kuruludur. Daha sonra yeni konular gelmiş Meryem Ana, Yalvaçlar, Kilise Babaları yortuları için birçok *Kontakion* yazılmıştır.

1260 ile 1270 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen Anagnostes'in *Acı Çekme Oyunu* Bizans'taki ilk acı çekme oyunuydu. Bu oyunda batıdaki *Quem queritis*'lerdeki temaya rastlanır: İsa'nın ölüme karşı zaferi ve cennete yükselişi. Bir önsöz ve on bölümden kurulu olan bu acı çekme oyununun yazıldığı tarihten başlayarak sık sık oynandığı sanılmaktadır.

Ortaçağ Tiyatroları ve Oyun Yerleri

Ortaçağda kullanılan tiyatro yerlerinin biçimini anlatmak olanaksızdır; çünkü bu çağda tiyatro çeşitli yerlerde oynanmıştır. Ancak bu çağda oyunların oynandığı yerleri genel olarak altı grupta toplayabiliriz: 1) tiyatro olarak kullanılan kilise; 2) dinsel oyun ilk kez kilise dışına çıkartıldığında kilisedeki düzene uygun olarak kurulan oyun yeri; 3) sabit dekorlu oyun yeri; 4) tekerlekli yükseltiler üzerinde oyun yeri; 5) daire biçiminde çevrelenmiş dizi sahnelerin olduğu oyun yeri; ve 6) perdeli platform sahne.

1) Kilise'de oynanan bir dinsel gösteriyi aktarmıştık. Paskalya Yortusu'ndaki oyunlarda kullanılan İsa'nın mezarı çeşitli yollarda kullanılıyordu. Önceleri kilisenin doğu tarafındaki yüksek sunağa mezarı simgeleyen bir görünüş veriliyordu. Ancak kısa bir süre sonra ayrıca bir mezar yapılmaya başlandı. Bu mezar ya tahtadan ya da demirden yapılıyordu ve kilisenin kuzey tarafındaki koridora yerleştiriliyordu. XII. yüzyıla kadar İsa'nın mezarı iki sütunlu küçük bir bina gibi gösteriliyordu. Dinsel gösterilerin gelişmesiyle mezar bir sanduka biçimini aldı. Bu sandukanın kapağı bazen yarı açık, bazen de tamamen açıktı. Daha sonraki kilise kabartmalarında İsa sandukadan kalkarken gösterilmiştir. Kilisedeki gösterilerin oyun düzenlerinde pek bir değişiklik olmamakla beraber, kostüm ve oyunculuk yönünden büyük bir ilerleme olmuştur.

2) Ortaçağ tiyatrosunda bundan sonraki evre, açık havada, (özellikle pazar kurulan alanlarda) kilisedeki düzen göz önüne alınarak kurulan oyun yeriydi (bkz. resim 17). Bu tür oyun düzenini anlamamıza yardım eden dört metin var elimizde; XII. yüzyıldan kalma *Adem Oyunu*, XII. ya da XIII. yüzyıldan kalma *Yeniden Doğuş* (bkz. resim 17), *Donaueschingen Acı Çekme Oyunu* (bu oyunun eldeki metni XVI.yüzyıla aittir; ancak bu metnin daha önceki nüshasından pek değişik olmadığına inanılmaktadır) ve dördüncüsü de *Lucerne mysterium*'udur.

Yeniden Doğuş'un başında önsöze benzer bir bölümde, *mansion* denilen ev biçimindeki, konunun değişik bölümlerini gösteren sahne-

lerin nasıl düzenleneceği anlatılmaktadır. Bu önsözden öğrendiğimize göre, kilisede olduğu gibi, cemaatin tam karşısına gelen yerde haç duracaktır. Sol yandaki sırasının en başında mezar, ondan sonra Cennet *mansion*'ları üç Meryem, havariler ve Nikodemus'tur (Yahudilerin bir başkanı, "yeniden doğuş"u anlamayan, Ferisilerden tanınmış bir öğretmen). Haçın sağ yanında ise, ilk başta hapishane, sonra sırayla Cehennem, Pilatus (İsa'yı çarmıha gerdiren Romalı vali), Kayafa (İsa'yı hile ile öldürmek isteyen başkâhin) ve Ermiş Yusuf. Bu sol ve sağ yanlardaki *mansion*'ların arasında, ortada da Emmaus (İkinci doğuşunda İsa, havarilere Emmaus şehrine giderlerken görünmüştü) ve Galile (İsa'nın gençliğini geçirdiği Filistinde dağlık bir bölge) vardır. Böylece, hikâyenin bütün sahneleri, bazısı ev biçiminde bazısı yalnız bir yükselti olan oyun yerlerinin yanyana ve karşı karşıya sıralanması ile ortaya çıkıyordu. Tek bir oyun alanında çeşitli yöreleri gösteren bu tür oyun düzeni, gelişerek bugünkü anlamda "simultane" sahne düzenini ortaya çıkarmıştır. Cennet ile iyilerin seyircilere göre solda (kuzeyde) ve Cehennem ile kötülerin ise sağda (güneyde) olması gerekiyordu. (Bu, dünyanın üstünü kuzey ve altını güney olarak kabul eden bir düşünceden ileri geliyordu).

Adem Oyunu'nda Cennet yüksek bir yerdeydi; iyi kumaştan ve ipekten perdelerle süslüydü. Çiçekler meyve ağaçlarıyla güzel bir görünüş elde edilmesi gerekiyordu. Cennet'teki kişiler yalnızca omuzlarından itibaren görüneceklerdi. Cehennem'den de dumanlar yükselecek, görünüşleri dehşet verici şeytanlar büyük bir gürültü ile bağıra çağıra gezineceklerdi.

Donaueschingen mysterium'u ise daha karmaşık bir oyun düzeni gerektiriyordu. Buradaki "simultane" sahne düzeni daha gelişmiş bir durumdaydı. *Lucerne Acı Çekme Oyunu* ise şehrin pazar yerinde oynanıyordu. Buradaki oyun düzeni pazar yerinin çevresini kaplayan *mansion*'larla daha geniş bir alana yayılmıştı.

3) Fransa'da oynanan *mysterium*'lar için her zaman aynı yerde duran oyun yerleri vardı. Bunlar sabitti, oyun bittikten sonra sökülmüyor, bir dahaki gösteriye kadar aynı biçimde saklanıyordu. Bu oyunlar için de locaya benzeyen, ayaklarla yerden yükseltilmiş *mansion*'lar kullanılıyordu. Bu yükseltilerden yere birkaç basamakla iniliyordu. Sol köşede içi meleklerle dolu Cennet, onun yanında ilâhi musikiyi sağlayan çalgıcılar ve sonra da İmparator'un tahtı vardı. Tahtı taşıyan locanın seyircilere göre sağında içi kadınlarla dolu iki loca ve sağda da Cehennem bulunuyordu. Cehennem'de korkunç görünüşlü şeytanlar yer almıştı.

Sabit dekorlu başka bir oyun düzenine de *Valenciennes mysterium*'unda rastlıyoruz (bkz. resim 16). Burada *mansion*'lar yüksek ve büyük bir platformun üstüne konulmuştur. Yine en solda Cennet

ve en sağda Cehennem vardır. Cennet'in yanında soldan başlayarak tapınak, Kudüs, şato, piskoposlar evi ve Altın Kapı gelir. Cehennem'in yanında ise hapishane görülür. Cehennem iki katlıdır; yukarda işkence evi, aşağıda ağzından korkunç şeytanlar çıkan bir canavar. Altın Kapı'nın önünde, içinde bir gemi bulunan göl vardır.

Teknik yönden en gelişmişi bu son anlatılandır. Gerek oyun düzeni, gerekse kostümler ve sunuluş, sonuncu oyunda daha başarılı bir çalışma göstermektedir.

4) İngiltere'de loncalar oyunlarını tekerleklerle hareket ettirilebilen ve oradan oraya götürülebilen *mansion*'lar üzerinde oynatıyorlardı. Bunlar araba gibi istenilen yere götürülüyordu (bkz. resim 19). *Pageant* adını alan bu tekerlekli sahneler üzerinde gösterilen oyunlar böylece yalnız bir yerde değil, sırayla şehrin çeşitli semtlerinde halka gösterilebiliyordu. Her arabada bir *mansion* vardı ve bunlar arka arka sıraya konmuştu. Şehrin bir yerinde ilk sahnenin oynanması bitmişse onun yerini ikinci araba alıyor ve ilk araba başka bir semte hareket ediyordu. İkinci araba işini bitirdikten sonra birinci arabanın sahnesini oynadığı yere gidiyor, ilk araba yine başka bir semte yöneliyordu. Böyle arka arkaya sekiz on araba oluyordu.

Pageant'ların özelliklerini, XVI. yüzyılda, başdiyakos Rogers'den öğreniyoruz. Bu arabalar iki katlıydı. İlk katları kapatılmış üst katları da sahne gibi açıktı. Kapalı olan alt katta oyuncular giyinirlerdi; üst katta da oynarlardı. Yine bu kimseye göre, bunların altı tekerleği vardı. Birçok belgelerde de bu arabaların dört tekerleği olduğundan söz edilir. Bu arabalar tahtadandı.

Bu tür oyunlarda da Cehennem'in gösterilişine çok önem verilirdi. *Mecdelli Meryem* oyununda sahnenin altında Cehennem'i gösteren ikinci bir sahne yapılmıştı. *Adem Oyunu*'nda üst sahnenin yarısı da perdeyle örtülerek çıplak oyuncuların yalnız bellerinden yukarısı gösterilmişti. Ancak oyun düzeni zaman zaman sokağa da taşardı. Gerekiyorsa bir sahne sokakta, halkın arasında ya da yarısı arabanın üzerinde yarısı da sokakta oynanırdı.

5) Fransa'da dinsel oyun yerleri olarak ayakta kalmış bazı Roma tiyatroları kullanıldı. Bu tiyatro yapıları içinde özellikle Nîmes, Arles ve Orange'daki Roma tiyatroları çok iyi korunabilmiştir. Cornwall'daki *mysterium*'lar Roma tiyatrolarının oyun olanaklarından esinlenerek değişik bir oyun düzeniyle oynanıyordu. Bu oyun düzeninde seyirci, Orta Oyunu'nda olduğu gibi ,oyun alanını çevreliyordu. Yine oyun alanını tam bir daire biçiminde çevreleyen *mansion*'lar vardı. *Mansion*'ların ortaya çıkardığı dairenin tam ortasında Şato ve İnsanoğlunun yatağı vardı (bkz. resim 18). *Mansion*'lar şu sırayla daireyi tamamlıyordu: Cennet, İşkence Yeri (Fransız oyunlarındaki hapishane), Cehennem, Firavun, Kral Davud, Kral Süleyman, İbrahim.

6) Bir de güldürü niteliğinde küçük oyunlar oynanırdı. Bunlar için böyle masraflı ve zengin dekor yapımı gerekmiyordu. *Interlude* (ara oyunu anlamında) denilen bu tür oyunlar daha çok önemli kişilerin ve zenginlerin köşklerinde, saraylarında oynanırdı. Bu oyunlarda dekordan çok aksesuvar ile sahne eşyası kullanılırdı ve *mansion* yoktu. Yükseltilmiş bir platform ve bu platformun gerisinde bir perde vardı. (Bu düzeni sonra da Rönesans'ta göreceğiz). *Dört Öğenin Niteliği* adını taşıyan *moralite*'de "öğe"ler kapılarla gösterilmişti. Perdeli platform sahneler üzerinde oynanan bu *interlude*'lar gerek öz, gerekse biçim yönünden Rönesans ile gelişen doğmaca tiyatrolarının ilk evresi olarak da kabul edilebilir.

Donatus ve Dante

Batı Roma İmparatorluğu'nun çökmesiyle, Avrupa'da ortaya çıkan karışıklıklar, düzensizlik, hiçbir tiyatro yapıtının yazılmamış oluşu tiyatro eleştirisi alanını da cılız bıraktı. Bu çağda dram sanatı üzerine yazılmış bir iki yapıt yok değil; Tertullian'ın *De Spectaculis*'i, St. Cyprian'ın aynı konuda başka bir yapıtı II. ve III. yüzyılların tiyatro alanındaki temsilcileriydi; ancak bunlar pek önemli değildi. Elimizde bazı parçaları kalmış olan bu yazıların büyük bir bölümü Aristoteles ve Horatius gibi yazarları tekrarlıyordu. Donatus, Evanthius ve Diomedes'in yazılarının daha ilgi çekici olmasının nedeni, bu yazarların Ciceron ve Theofrastos gibi düşünürlerin tiyatroya uygulanabilecek sözlerini değerlendirmiş olmalarıdır. IV. yüzyılda yaşamış bir gramerci olan Diomedes, *Ars Grammatica* adını verdiği kitabının üçüncü bölümünde dram sanatı ilkelerini özetlemiştir. Bu özet Suetonius'un kaybolmuş olan *De Poetis*'inden yapılmıştır. Dram sanatı üzerine, ilk Kilise Babaları da (St. Ambrose, Lactantius, Chrysostom, Prudentius ve Augustine gibi) yazılar yazmıştı. Ancak doğal olarak onların eğilimleri ahlaksal oldu. VII. yüzyılda, Sevil'li İsidore *Origines* adını verdiği ansiklopedik yapıtında iki kısa bölümü de dram sanatına ayırdı, ama bunlar da yeni bir şey getirmiyordu. Belki Horatius'tan Rönesans'a olan boşluğu dolduruyordu, o kadar. XII. yüzyılda, İbn-ür-Rüşd, Aristoteles'in birçok düşüncelerinin yanısıra *Poetika*'yı açımladı ve kendi yorumunu yaptı. De Balbis *Catholicon* adını verdiği yazısında komedya ile tragedyanın ayırımını yaptı. Yine XII. yüzyılda, John of Salisbury *Policraticus*'ta Horatius'un dram sanatı üzerine olan düşüncelerinden söz etti. Öbür yanda, Rönesans'ın başlamak üzere olduğu sıralarda Dante bile Horatius'un dediklerine yenisini eklemedi.

Aelius Donatus IV. yüzyılda yaşadı. Ermiş Jerome'un öğretmeniydi. Gramer ve retorik konusunda yazdığı yapıtları ile tanındı. Te-

rentius'un oyunları üzerine *Enarrationes*'i yazdı. Dram sanatı üzerine yazdığı *De Comoedia et Tragoedia*'nın yalnız bir bölümü ele geçmiştir. Donatus'un bu yapıtları Orta Çağ boyunca tanındı, XVII. yüzyıla kadar, Aristoteles'in *Poetika*'sı yaygınlaşıncaya kadar etkinliğini korudu. İtalya'da Giraldi Cinthio, İspanya'da Lope de Vega gibi yazarlar sonradan onun yukarda adı edilen yapıtıyla *Commentaries* adını verdiği düşüncelerinden epey yararlandılar. Donatus, Roma'lı edebiyat bilginlerinin sonuncusu olup Horatius ile Dante arasındaki halkanın zinciridir.

Donatus'a göre komedya toplumsal ve kişisel görenek ve geleneği işleyen türdü. Ona göre, komedya, "orta sınıf halkın duygularını, düşüncelerini yansıtıyor"du. Bunun için de tragedya gibi kral saraylarında değil, kasabalarda, köylerde oynanıyordu. Donatus, böylece komedya ile tragedyanın ayırımını da yapıyordu: komedya halk dram türü, tragedya soylu kişilerin dram türüydü.

Donatus, komedyayı dört bölüme ayırıyordu: *Prologus*, *Protasis*, *Epitasis* ve *Catastroph. Prologus*, ön oyundu ve dört çeşitti: a) Yazarı ya da hikâyeyi öven, b) Düşmanı yeren, seyirciyi öven, c) Oyunun konusunu anlatan ve ç) ya da yukardaki niteliklerin tümünü birleştiren *prologus*.

Protasis, Aksiyonun başlangıcıydı; oyunun geliştiği seyircide merak öğesinin yaratıldığı bölümdü. *Epitasis*, gelişmenin bir çatışmaya yöneldiği ya da düğümlendiği bölümdü. *Catastroph*, sonuçtu; seyirciyi sevindirerek gidilen sondu. Bu bölümde seyirci olaylardan ders alırdı.

Donatus, ayrıca bilinen komedya türlerinden, giysilerden, çalınan musikiden ve törenlerden de söz ediyordu. Ama bunların tümü Horatius'tan ve Donatus'un çağındaki gösterilerden aktarılmıştı.

Dante Alighieri (1265-1321), Floransa'da doğdu. Soylu bir ailenin tek çocuğuydu. Sonradan fakir düşmüş olan bu aile ve Dante'nin gençliği üzerine pek fazla bir şey bilinmiyor. On sekiz yaşından itibaren şiir tekniğini bilen ve güzel şiirler yazan bir ozandı. Dokuz yaşında âşık olduğu, on sekiz yaşında da aynı duyguları duyduğu Beatrice'ye yazdığı *Vita Nuova* adlı şiir onu kısa zamanda üne eriştirdi. Bu şiir yoluyla Guido Cavalcante onun dostu olmuş, Brunetto Latin öğretmenliğini kabul etmişti. Beatrice genç yaşta ölünce Dante kendini felsefeye ve edebiyata verdi. Çeşitli savaşlara katılan Dante, 1295 yılında siyasete atıldı. Siyaset onu felakete sürükledi ve sefalet içinde öldü. Önce Floransa'nın en yüksek altı yöneticisinden biri oldu; sonra Roma'ya elçi gönderildi. Ancak 1301 yılında Floransa'da egemen olan Charles de Valois, çıkarcılığının uğruna düzeni bozdu, bu arada Dante'yi de haksız yere sürgüne gönderdi. Dante bundan

sonra, ölümüne kadar Floransa'nın yüzünü bir daha hiç görmedi. Yaşamını Ravenna'da bitirdi.

L'Epistola a Can-Grande adını verdiği yapıtında *Tanrısal Komedya*'yı yazmasındaki amacı belirtti Dante. Onun komedya üzerine söyledikleri Donatus'tan ileri yüzyıllara kalan düşüncelerin bir tekrarıydı. Böylc olmakla beraber, dram sanatının kuralları yönünden de zincirin bir halkasıydı Dante. *Can-Grande'ye Mektuplar* adını taşıyan bu yapıtın XI. mektubunda Dante (1318) şöyle başlıyordu: "Doğuştan Floransalı ama karakter yönünden Floransalı olmayan Dante Alighieri' nin komedyası burada başlıyor." Bundan sonra komedya ile tragedyayı bilinen biçimiyle tanımlayan Dante, yapıtına neden "komedya" adını verdiğini açıklıyordu: "(...) komedya Terentius'un oyunlarında olduğu gibi, çapraşık durumlardan başlayarak düzenli durumlara doğru gelişir. Benim de *Tanrısal Komedya*'m Cehennemin kötülüğünden ve çapraşıklığından başlayıp güzel olan Cennetin iyiliğine ve düzenine yönelir. (...) Eserimin dili de, komedyaya uyabilecek biçimde, dikkatsiz ve alçakgönüllüdür, çünkü komedya dili ev kadınlarının bile anlayabileceği yalın konuşmalarla yazılmalıdır".

Tiyatro Tekniği:

a) Oyuncular ve Gösteriler

Dinsel oyun kömelerinin (cycles) düzenlenmesini loncalar üzerine aldığından, oyuncular da kendi üyeleri arasından seçiliyordu. Genel olarak bu oyuncular çok az para kazanıyorlardı. Bu parayı da oyunda oynadıkları role göre şu düzende alıyorlardı: Tanrı'yı oynayan oyuncu en az ücreti alırdı, çünkü tanrı olmak kolaydı, üstelik seyirci üzerinde, yalan yanlış oynasa bile, etki yapabiliyordu. Öbür yanda, şeytan kötü bir temsilci olduğu için çok az kişi bu rolü oynamak istiyordu, ama bunun için de ücreti yüksekti.

Soytarılık, birçok yönlerden üzerinde durulması önemli bir oyunculuk koluydu; çünkü soytarılar geleneği antik Yunan tiyatrosundan başlatıp sonraki yüzyılların tiyatro oyunculuğuna kadar önemli bir sanat kolu olarak geliştirmişlerdir. Antik Yunan tiyatrosunda çıplak kafalı soytarı çok tanınan bir oyuncu tipiydi. Bu sonradan Shakespeare'in oyunlarında sık sık göründü. Roma tiyatrosunda ise aynı soytarı tipi *mimus calvus* ya da *stupidus* adıyla biliniyordu. Ortaçağ soytarısı da çıplak kafalıydı. Bu soytarılar üzerinde çeşitli renkler olan giysiler giyerlerdi. Başlarında uzun kulaklı külahları vardı. Çok renkli kostüm ve uzun kulaklı soytarılara Roma tiyatrosunda da rastlıyoruz. Soytarılar özellikle Fransa'da önemli tiyatro toplulukları kurmuşlardı. *Mysterium* oyunlarının gösterilerinde bu soytarılar da bulunurdu.

Böylece, Ortaçağ'da, oyunculuk iki koldan gelişiyordu: biri Roma *mimus*'undan gelen din-dışı tiyatro oyunculuğu, öbürü de Kilise'nin isteklendirmesi ile ortaya çıkan dinsel tiyatro oyunculuğu.

Gösterilerin halka duyurulma işi *cri* denilen, bugünkü sirklerin yaptığı gibi, şehrin sokaklarında düzenlenen bir geçitle çözümlenirdi. Bu geçitin olabildiği kadar uzun olmasına çalışılır, bazan akrobatların ve jonglörlerin arada gösterdikleri numaralarla daha ilgi çekici duruma sokulurdu.

Ortaçağ'da bütün roller erkekler tarafından oynanırdı. Fransa'da bazen kadınların da oynadığını gösteren üç belgeye rastlanmıştır. Bu belgelerden biri Metz'de bir kadın oyuncunun Ermiş Katherin olarak (1468) 2300 satırlık metni ezberlemiş olduğunu anlatmaktadır. Gösterilerin niteliği genel olarak ilkel ve kaba olmakla beraber, büyük bir ciddiyetle hazırlanmaktaydı. Bir gösterinin düzenlenmesi bir oyunun hazırlanmasından çok bir ödevin ortaya çıkarılması havasını taşıyordu. Oyuncuların aksesuvar olarak bazı işkence aletlerine benzeyen eşyaları da vardı. Oyunlar belli ve konular birbirine benzediği için bu aksesuvar her gösteride kullanılırdı. İsa'yı oynayan oyuncu, gerçekten acı çekmeliydi ki İsa'nın neler hissettiğini seyirciye aktarabilsin; bunun için de belli bir sınır içinde o oyuncuya eziyet edilirdi. A. Nicoll, 1437 yılında Metz'de oynanan bir oyunda Nicolle adındaki bir oyuncunun bu eziyetlerden dolayı bayıldığını belirtiyor. Onun bu bayılması çok beğenilmiştir; İsa'nın çarmıhtaki ölümünün bu oyuncu tarafından çok inandırıcı bir biçimde verildiği belgede açıklanmaktadır. Yine A. Nicoll'un aktardığı bir belgede şunları okuruz: Jehan de Missey adında bir rahip «Yahuda rolünü oynadı, ama asıldığı yerde çok bırakıldığı için bayıldı, tıpkı ölü gibiydi; çünkü kalbi zayıftı. Bunun üzerine hemen aşağıya indirildi ve yakında bir yere yatırılıp yüzüne sirke serpildi ,o sırada oracıkta bulunan şeylerle ayıltılmaya çalışıldı"

Dikkat edileceği gibi, Ortaçağ tiyatrosunun antik Yunan tiyatrosuna birçok açılardan benzerliği vardır. Her ikisinde de tiyatro dinsel şarkılardan gelişmiştir; oyuncular gösterilerin iyi olması için her ikisinde de büyük ciddiyet göstermişlerdir; yine her iki çağda da gösteriler belli bir sınıfa değil, halk çoğunluğuna yöneltilmiş ve başarı elde edilmiştir.

Bunlara karşılık her iki çağın tiyatrosu arasında bazı farklar da vardır. Ortaçağ sanatçıları yalın güzelliği ve estetik bütünlüğü sağlayacak klasik anlayıştan yoksundular. Dinsel anlayış, antik Yunan tiyatrosunun tersine, insancıl derinlikten uzaktı; Ortaçağ tiyatrosu doğaüstü güçlerin verdiği korkularla doluydu. Bu tiyatro *"gotik imgelemi"*nin tiyatrosuydu. Antik Yunan tiyatrosunda sahne üzerinde vahşi sahneler yasaklanmıştı; oysa Ortaçağ gürültü ve kan

gerektiriyordu. Seyirciye etki yönünden, Grekler tragedyayı ve komedyayı belli özellikleri içinde bir uyum ve birlik içine sokmuşlardı; Ortaçağ'da ise trajik ve komik öğeler dağınık bir yolda yan yanaydı. Antik Yunan tiyatrosu mu, yoksa Ortaçağ *gotik* tiyatrosu mu daha üstündü? Bunun kesin yanıtı verilemez, çünkü her ikisi de temelde birbirinden çok değişikti.

b) Kostüm

Ortaçağ'dan kalma bir yazıda şu satırları okuyoruz: "Şeytanlar kurt, buzağı ve koç postundan kostümler giymişler, her yanlarına koyun kafaları, boğa boynuzları, horoz ibikleri takmışlardı. Kalın derilerden kuşakları vardı ve bunun üzerine kulak tırmalayıcı sesler çıkaran inek ve koyun çıngırakları asmışlardı. Kiminin elinde havai fişekleri, kiminin alev alev yanan büyük yağlı çıralar bulunuyordu. Her biri sırayla alevlerin üzerine reçineli zift tozu atıp dehşet verici alev ve duman çıkarıyorlardı." Bu yazıdan da anlaşılıyor ki şeytanların hayvan başları takıp grotesk kostümler giymesi bir kural olmuştu. Ayrıca maskeler ve garip külahlar kullanılıyordu. İngiltere'de Cornwall'da oynanan *mysterium*'larda şeytanın sarı saçlı bir genç kız yüzü ve yılan gibi bir gövdesi vardı. Maskeyle ya da maskesiz peruka da sık sık kullanılan şeylerdendi.

Ortaçağ'dan bugüne kalan belgelerde kostümler genel olarak belirtilmekte ,ama bunların ayrıntıları üzerinde durulmamaktadır. A. Nicoll, XVI. yüzyılda oynanmış bir oyundaki kostüm ve aksesuvar listesini veriyor. Bu liste şöyledir: "2 ceket, 2 kısa peruka, 2 kama (1'i var), 5 kâhin kepi (4'ü var), şeytanlar için 3 menteşeli şakşak, 4 çengel, 4 kırbaç (1'i kayboldu)"

Adem ve Havva'yı oynayacak oyuncular beyaz deriden yapılmış ve vücudu saran kostümler giyerlerdi. Önlerine de incir yaprağı takarlardı. Daha sonra Fransa'da bu gibi rollere bazen çırılçıplak da çıkılıyordu. XIV. yüzyılda oynanan *Notre Dame* tansık oyununda ölü rolündeki bir kadın çırılçıplak sahnede gösterilmişti.

Kostümlerde renklerin önemli rol oynadığı sanılmaktadır; çünkü bazı açıklamalarda uzun uzun kostümlerin renkleri üzerinde durulmaktadır. Jacques Thiboust adında birinin 1536 oynanmış olan *Havari Oyunu*'ndaki Nesron (Neron) giysisini anlatması yarım sayfa sürer. Bu açıklamada giysi üzerindeki süslerin ve en küçük ayrıntıların bile renkleri belirtilmekte, oyuncunun kullanacağı aksesuvar uzun uzun anlatılmaktadır.

c) Sahne Tekniği

Ortaçağ'da sahne tekniği ile ilgili etmenler ve araçlar vardı. Fransa'da düzenlenen bir gösteride Ermiş Petrus'un kafası sahnede

üç kez zıplattırılmıştı ve bu kafa her zıplayışta sular fışkırmıştı. Bir oyunda da Ruhulkudüs alevlerle sahneye inmişti. Vasari'den öğrendiğimize göre, İtalyan tiyatrosuna perspektif anlayışını ilk getirenlerden biri olan Filippo Brunellesc'hi bir cennet makinesi yapmıştı. Bu makine sahnenin tepesinde dönen güzel ve büyük bir tekerlekti; bu tekerlek hiçbir yere bağlı değilmiş gibi sanki havada hareket ediyordu. Ayrıca on cennet için dönen on çember yapmış ve yıldızları da çok güzel bir şekilde küçük fenerlerle göstermişti. Bir acı çekme oyununda ise, "anıtların içi açılıyor, zelzeleler oluyor ve yavaş yavaş karanlık basıyor"du. *Ermiş Lorenzo Oyunu*'nda da "yükseklerden bir yıldırım inip her şeyi yıkıp geçiyor"du. Ayrıca, hareket eden bulutlar, yavaş yavaş açılıp içi gösterilen bir cennet, açılan büyük yapraklar, bulutlar üzerinde oturan ermişler, gökten yere inen melekler sahne makineleriyle yapılıyordu.

En inandırıcı etmenler cehennem sahnelerindeydi. Bu sahnelerde barut, ateş, kükürt gibi şeyler yakılıyordu. Şeytanların kulaklarından, ağızlarından dumanlar, alevler çıkıyor, bazen boynuzlarının arasından birçok renkte havai fişeği patlıyordu.

Bütün bu alev, fişek, duman gösterilerinin ve sahne makineleriyle yapılan çeşitli sahneleri halk çok tutuyordu.

Seyirci

Ortaçağ seyircisi bildikleri konuların göze yönelen bölümleriyle daha çok ilgilenen, cahil, kaba ve gürültücüydü. Antik Yunan tiyatrosunda din özelliği halkın günlük yaşamı içine girmiş bir özellikti. Ortaçağ'da ise, halk gösterileri severek seyretmesine karşın, bunları Kilise'ye ait bir şey olarak kabul ediyordu. Ancak dinsel oyunlardaki Cennet-Cehennem konusu sokaklarda, evlerin pencerelerinde, balkonlarda, kısacası her yerde seyreden halka derinden derine etki ediyordu.

Halk bu gösterilere düşkündü; yediden yetmişe kadar bu gösterileri görmek için erken saatlerden itibaren oyunun oynanacağı yere gelirlerdi. Bazı temsiller günlerce sürerdi. O zaman yakın köylerden ve kasabalardan gösterilerin düzenlendiği şehre büyük bir göç olurdu.

Bizans'ta ise *mimus*'lar gün doğarken başlar, hava kararıncaya kadar sürerdi. VI. yüzyıldan itibaren gece gösterileri de düzenleniyordu. Şehirdeki soylu sınıftan olan kadınlar, saygınlıklarına zarar gelmemesi için açık saçık oyunlara gitmezler, ama bu tür oyunları evlerinde oynatırlardı. Bizans'ta din adamlarına tiyatro gösterilerini görmeleri yasaklanmıştı. İmparator Iustianus, piskopos ve papazların düğün gösterileri dışında, hiçbir sahne oyununda bulunmayacak-

larını duyurmuştu. Sonra bu yasaklama daha da sertleşti: din adamları düğün ve şölenlerdeki sahne oyunlarını da görmeyeceklerdi; oyun başladığı anda orayı terkedeceklerdi. Din adamları gibi bazı yüksek devlet memurlarının da tiyatro görme özgürlükleri kısıtlanmıştı.

Bizans'ta alkışçıların tiyatroda yeri vardı. Khrysostomos ve Libanios'tan öğrenildiğine göre, bu alkışçılar ayaktakımının en kötülerinden seçilirlerdi. Görevleri yalnız alkış tutmak değildi; topluluğun özel koruyucuları gibiydiler. Her kopan gürültüde, yağmacılıkta ve kışkırtıcılıkta bunların parmağı vardı.

2 — ORTAÇAĞ'DA İSLÂM DÜNYASI

Ortaçağ Avrupası, bütün bu gürültüye rağmen, gerçek karanlık içindeydi. Okuma yazma bilmeyenlerin yüzdesi yüksekti, kimya ve ilaç yapma bilimi yoktu. Ortaçağ'ın düşünürleri Roma uygarlığından kalanla geçiniyorlardı. Ortaçağ'ın karanlığını aydınlatan olgu, VII. yüzyıldan İslâm uygarlığının her yönden üstün bir aşamada ortaya çıkmasıdır. Bilim, felsefe, imalat, sanat, toplum düzeni ve ekonomi alanlarında çağına önemli şeyler öğreten bu uygarlık, o çağın en önemli üniversitelerini kurmuş ve ileriki yüzyılların üniversitelerine birçok alanlarda öncü olmuştur.

Hicret'ten on yıl sonra Peygamber Muhammed öldü (632). Bundan sonra da, Müslümanlar, doğuda, şaşılacak bir hızla geliştirdikleri fetihlerine başladılar. Otuz yıl gibi kısa bir süre içinde Suriye, İran, Mısır ve Hindistan ele geçirildi. Daha sonra kuzeye ve batıya yönelen Araplar 669'da İstanbul'u kuşattılar (ikinci kuşatma 716-7); VIII. yüzyılın başında İspanya İslâm dünyasına boyun eğdi. Bu ilerlemeler, Arapların, 732 yılında Tours savaşında yenilmeleri ile durakladı.

İngiliz tarihçisi H.A. Davies, "Eğer," diyor, "Müslümanlar bu savaşı kazanıp Fransa'ya yerleşmiş olsalardı, muhakkak ki Avrupa'ya gerek bilim gerek kültür yönünden daha erken bir gelişme olanağı vereceklerdi." Müslümanların İspanya'da kurdukları uygarlık düzeninin bile Avrupa'ya büyük katkısı oldu. Kurtuba Üniversitesi zamanın en büyük ve önemli yüksek öğretim kurumu oldu. Hıristiyanlar bile en yetkin bir üniversite olarak Kurtuba'yı kabul ediyorlardı.

Ortaçağ'ın en seçkin kültürü, hiç kuşkusuz, İslâm dünyasındaydı. Hıristiyan İskolastiği ile İslâm düşüncesi arasındaki fark belirlidir. İslâm uygarlığının gelişmesi döneminde, felsefe özgür bir yolda ilerlemiş, ancak çeşitli tarihsel ve toplumsal nedenlerden dolayı sonradan kendi içine kapanmak zorunda kalınca İskolastik durumuna girmiştir. Bu uygarlık Farabî, İbn-i Sina, İbn-ür-Rüşd, Gazalî gibi daha birçok bilim adamı ve düşünür yetiştirmiştir.

İslâm dünyası, antik Yunan, İran ve Hindistan kültürlerini bir

senteze götürdü ve uzun yüzyıllar dünyanın bilim ve felsefe otoritesi oldu. Çok ileri bir hükümet sistemi kuran İslâm dünyası, özellikle Halifeler döneminde, ekonomik güçlerini de arttırdı. Yollar, su kanalları yanısıra, iyi ve âdil bir vergi sistemi, o zamanın en gelişmiş posta yönetimi yine onlar tarafından ortaya çıkarıldı. Mimarlık alanında ve bahçe yapımında da örnek olan bu uygarlık özellikle Bağdat, Kahire ve Kurtuba Üniversiteleri ile dünyanın en ileri kültür merkezlerini kurdu. Bilim dünyası da Müslümanlara borçludur. Cebir, Araplar tarafından bulundu. Trigonometri, optik bilimi, astronomi onlarla gelişti. Pandülü icat ettiler. Tıp alanında ise büyük gelişmeleri getirdiler. Fizyoloji, sağlık bilgisi üzerinde yeni buluşlara yöneldiler. Anastezi bilgileri vardı ve çok zor ameliyatları yapabiliyorlardı. Davies, aynı çağdaki Hıristiyan Avrupa'sını şöyle anlatıyor: "Aynı çağda, Avrupa'da, Kilise tıb öğretimini bu alandaki deneyleri yasaklamıştı; dinsel törenlerin ve kötü ruhların dua ile defedilmesi hastalıkların tek çaresi olarak görülüyordu. Ortalığı kocakarı ilaçlarıyla aldatan birçok yalancı doktor ve şarlatan türemişti. Oysa Müslümanlar gerçek ve ileri bir tıb bilimine sahiptiler"

İslâm fetihlerinin son derece hızla gelişmesinin bir nedeni, çözülme halinde olan bir kölelik ve derebeylik dünyasına, daha yüksek ekonomik ve toplumsal düzeni getirmiş olmasıdır. Birçok yerlerde halk yığınları kendiliklerinden Müslümanlığı kabul ediyordu; çünkü bu yeni din, yapıcı çalışmayı, insanların yaşama şartlarının daha iyi bir duruma getirilmesini ilkeleri içinde bulunduruyordu. Kölelik anlayışı üzerine kurulmuş feodal düzenin tersine, İslâm uygarlığı eşitlik ilkesini öngörüyordu.

İslâm dünyasının doruktan aşağıya doğru inişi ve zayıflayışı Halife Harun-el-Reşid'in ölümünden (809) sonra başladı. Onun ölümünden sonra imparatorluğu tutan bağlar gevşedi, emirler ve valiler kendilerini Halifelikten koparıp kendi başlarına krallık kurma çabasına girdiler. Bu kargaşa, Selçuk Türklerinin İslâm dünyasının başına geçmesiyle bir süre kesildi. 1058'de, Abbasî Halifesi el-Kaim Biemrillah Selçuklu Sultanı Tuğrul Beye büyük bir törenle taç giydirip kılıç kuşattı ve onun, doğunun ve batının sultanı olduğunu bütün dünyaya duyurdu.

Dramatik Gösteriler

Bir papirüs yazmadan antik *mimus*'un Mısır'da varolduğunu öğreniriz. H. Reich, İ.Ö. 300 tarihlerinde İskenderiye'de *mimus* geleneğinin sürdürüldüğünü kanıtlıyor. Ptolomeus Filadelfus döneminde *mimus* oyuncularının da katıldığı bir geçit töreni yapılmış olduğu kesindir. Kuzey Afrika'ya ise tiyatro Kartaca yoluyla girmiştir.

İslâm dünyasının *mimus*'u Hellenistik dönemde Grek kentlerinden almış olmaları gerekir. Müslümanların fethettikleri Grek kentlerinde de *mimus* geleneği vardı. Ancak İslâm dünyasında dramatik gösterilerin gelişmesindeki bazı evreler karanlıkta kaldığı için eldeki belgelerle yetinmek zorunluluğu ortaya çıkıyor.

İslâmlığın ilk dönemlerinde mizah ve güldürme eylemi toplum içinde yerleşmişti. IX. yüzyılda, "mudhik"ler üzerine sayısız monografi yazıldı. Hatta İbni Nedim adında biri o çağdaki "mudhik"lerin bir listesini yaptı. Bunların içinde büyük taklit yapma yetisi olan ve hikâyelerini anlatırken oynayan bir meddahtan uzun uzadıya söz edilmektedir. Bu meddahın adı Eş'ab'dı ve IX. yüzyılın başlarında Medine'de yaşıyordu. Suriye'de ve Irak'ta Abbasî sarayında bulundu. Ona "çingene" de denirdi. Şarkı söyler dansederdi. Mimik ve jestlerle o çağın insanlarını karikatürize eder seyredenleri kırıp geçirirdi. Bu sanatçının ölümünden sonra da (bizim Nasreddin Hoca'mız gibi) onun hakkında birçok fıkra kuşaktan kuşağa yayıldı.

Horovitz, 869 yılında ölen Basralı bir yazarın "Hahica" denilen, usta bir "mukallid"den söz ettiğini belirtiyor. Sözsüz oyunlarında bu sanatçı körleri taklit edermiş. Hayvan seslerini çok inandırıcı bir yolda çıkarırmış. Yine IX. yüzyılın sonlarına doğru, Bağdat sokaklarında yaptığı taklitlerle kalabalığı coştururmuş. Bu "mukallid" Bedevîlerin, Arapların, Zencilerin, Hintlilerin, Türklerin, Mekkelilerin ve hadımların taklitlerini yaparmış.

Belgelerden öğrendiğimize göre, Moğolların Bağdat'ı ele geçirdikleri sırada, Moğol beylerinin önünde kanun çalanlar ve "mukallid" ler bir gösteri düzenlemişlerdir. 1279 yılında ise, bu taklitlerin danslı ve musiki eşliğinde, daha karmaşık bir biçim aldığını Horovitz'den öğreniyoruz.

İranlı Prensler ve valiler "luti-lutki" dedikleri oyunculardan kurulu topluluklar beslerlerdi. Bunlar cenaze törenlerinde de ödevliydiler. Çalgı çalar ve dansederlerdi. Hatta maymun ya da ayı kılığına girmiş kadın dansçıları bile vardı. Yüzlerini un, kurum ve yumurta sarısıyla boyarlardı. Bu taklitler gittikçe gelişti ve ortaya konulu güldürüler çıktı. Bunlar da doğaçlamaya dayanıyordu. Bu doğaçlamaya dayanan oyunlar şarkı ve danslarla zenginleştiriliyordu.

"Taziye"

İslâm dünyasında dinsel oyun yalnızca şiî'lerde vardı. (bkz. resim 20). Şiî'ler Muharremin onuncu günü Hazreti Muhammed'in torunu, Halife Ali'nin oğlu İmam Hüseyin'in Kerbelâ'da öldürülüşünü büyük bir törenle anarlardı. İncelemecilere göre, İslâm dininde bu tür oyunlu tören olmadığı için, bunun İslâm öncesi dinsel inanç-

lardan geldiği özellikle Tammuz ritüeli ile ilintili olduğu belirtilmektedir. G.E. von Grünebaum, bu törenin İran'dan değil, Mezopotamya'dan çıktığını belirtiyor. Bu tören ilk kez 962 yılında düzenlenmişti. Tarihçi İbn-ül-Esîr, 1064'te Ermenistan'dan Kuzistan'a kadar büyük bir tehlikenin varolduğunu, cinler kralının ölümünün yasını tutmayan kentlerin yerle bir olacağını belirtiyor. Aynı tarihçi, bir salgının 1204 yılında Musul ve Irak'ı kasıp kavurduğunu, bunun için yas tutmayanların salgına kurban gideceklerini anlatıyor.

Muharrem töreni Azerbaycan Türkleri arasında ve Fas'ta da düzenlenirdi. Bunlar karnaval biçiminde bir geçit töreni ile başlardı. Fas'ta karnaval Aşur'dan bir gece önce başlar ay sonuna kadar sürerdi. Camilerin avlusunda yas şarkıları söylenirdi. Bu törenlere Anadolu'da pek rastlanmamakla beraber, Alevîler ve Bektaşiler arasında Muharrem değişik biçimde kutlanırdı. Bu topluluklar arasında muhabbet demleri, aşure pişirilmesi ve kurban kesilmesi töreleri vardı.

"Taziye" oyununa başlamadan önce bir molla (oyun başı) ortaya çıkar ve etkili bir sesle seyredenlere yaslı Fatma'yı hatırlamalarını ve saçlarını yolup dövünmelerini söylerdi. Sonra sarığını çıkartıp yere çalar, üstündekini paralarcasına çıkartır ve çıplak göğsünü yumruklardı. Sakalını çekiştirir ve kendini kaybetmiş durumda bağrını tırmıklardı. Bazen coşan cemaat ona küçük taşlar atarlardı.

Oyun başı oyun boyunca şarkıyla Kerbelâ olayını anlatmakla kalmaz, aksiyon bölümlerini de cemaata açıklardı. "Taziye" oyunları yapıldığı yerlere göre değişirdi. Konu aynı olmakla beraber, çeşitli yerlerde oyun değişik tiyatral görünüşler içinde oynanırdı. Oyunda Hazret-i Muhammed, Cebrail, Ali, Fatma, Hasan ve Hüseyin, Halife Ömer, Ebu Bekir gibi önemli kişiler, bu dinsel oyunun başlıca karakterleriydi.

"Taziye" gösterisinde Ortaçağ'ın Avrupa'daki dinsel gösterilerinde izlenen "simultane" sahne düzeni anlayışı vardı. Kerbelâ yangını küçük kamış bir kulübeye ateş verilerek gösteriliyordu. Hüseyin'in mezarı kara bir bezle örtülüydü. Mezarın üstüne içi doldurularak bir kaplan derisi konuluyor, bununla mezarı bekleyen aslanlar kastediliyordu. Mezarda birkaç gün de bir imam nöbet tutuyordu. Oyun alanın ortasında bezle kaplı bir yükselti vardı; burada cemaati coşturacak molla yer alıyordu. Köylerde camilere yası gösteren kara bezler asılıyordu. Cami avlularının gölgelik yerine seyredenler için bir yer yapılıyordu. Oyun alanı kaplan derileri, silahlar, aynalar ve resimlerle donatılıyordu.

Oyun düzeninde soyutlamalara yer veriliyordu: bir bakır tas içindeki su Fırat ve Dicle ırmaklarını simgeliyordu. Hayaletler için kaybolacakları çukurlar daha önceden açılıyordu. Hayaletler kara ve

uzun kumaşlara sarınıyorlardı. Fatma'nın hayaleti için "kara hayalet" denmesi bundandı.

Oyuncular için ise kulis gibi bekleyecekleri bir yer yoktu. Avrupa'daki Ortaçağ "simultane" oyun düzenlerinde olduğu gibi, oyuncu, seyirci önünde sırasını bekliyor, oyununu oynayıp dışarı çıktıktan sonra da, herkesin önünde geriye gelip yerine oturuyordu.

Törenin ilk gününde, oyun oynanmadan önce bir geçit yapılırdı. Bu törende Hüseyin'in karalar örtülmüş tabutu taşınır, üzeri renkli ve pahalı şallarla örtülmüş dört at ve kanlar içinde kalmış altmış kişi tabutu izlerdi. Cebrail, İsrafil ve Mikail'in kuklaları bu geçitte yer alırdı. Bunlardan Mikail'i imgeleyen kuklanın kanatları vardı ve uçabiliyordu. Çünkü İmamın ruhunu cennete götürecek olan Mikail'di.

Gösteriler için yapılan hazırlık Muharrem'in ilk gününden başlıyarak gösteri günü olan onuncu güne kadar sürerdi. Gösteride rol alanlar provalara sabah saat beşte başlarlardı. Gösteri süresi dokuz ya da on gün sürerdi. "Taziye" genel olarak on bölümdü. Bunun için de, bir kentte ne kadar oyun yeri varsa orada on bölüm birden oynanırdı. İncelemeci Aubin bu bölümleri şöyle gösteriyor:

1. Muharrem: Peygamber'in ölümü.
2. Fatma'nın ölümü.
3. Medine'den ayrılış. Hüseyin Kerbelâ yoluna düşmeden önce Peygamber'in mezarını ziyaret eder. Yeğeni Müslim'i gönderir.
4. Müslim'in ve her iki oğlunun öldürülüşü ve sonra da Hüseyin'in kız kardeşi Zeynep'in ölümü.
5. Hüseyini'n Kerbelâ'ya gelmesi.
6. Kardeşi Abbas'ın öldürülüşü. Hüseyin'in imamı Süleyman, akşam üstü gelir ve yardım için yetişemez.
7. Hüseyin'in oğlu Ali Ekber'in ölümü. Akşam üstü Yusuf kardeşleri tarafından satılır; Yusuf'un Züleyha ile olan serüveni.
8. Hasan'ın oğlu Kasım'ın ölümü. Süleyman'ın Saba Melikesi Belkıs ile evlenmesi.
9. Hüseyin'in ailesi Halife Yezid'in sarayında hapsedilir.
10. Hüseyin'in öldürülüşü.

Kronolojik açıdan, son iki sahne yanlıştır; çünkü Hüseyin'in ailesinin Yezid tarafından hapsedilmesi Hüseyini'n öldürülmesinden sonradır. Ancak Hüseyin öldürülüşü daha trajik bir bitiş olduğundan bu sahne özellikle en sonra oynanırdı.

Seyirci

Bu bölümde daha çok "Taziye"nin seyircisi üzerinde duracağız. Boruların ötmesiyle saraylılar oyun yerinde toplanırlardı. Bir yüksek memur tarafından Şah övülür, sonra da yas başlardı. Şahın hizmetkârları göğüslerini döverek ağıt söylerlerdi. Oyuncular yerini alır, Peygambere dua edilir ve Şaha zenginlik ve mutluluk dilenirdi. Sonra temsil başlardı. Saat sabahın 3'ünden 10 ya da 11'e kadar ağıtlar okunurdu. Sokaklarda kalabalıklar göğüslerini döverek ağıtlar söylerlerdi. Kalabalık içinden bazı kimseler çıplak gövdelerinin üst kısmına iğneler ve dikenler batırırdı. Ya da bıçakla gövdelerinden kanakıtırlardı. İmam, değerli taşlarla süslenmiş atı ile oyun yerini çalgıların eşlik ettiği bir ağıtla döner ve seyirciler arasından iç çekip ağlayanlar ona doğru koşarlar. Ya da Hüseyin öldürülürken, kalabalık hep bir ağızdan çığlıklar atar ve ağlarlardı. Askerleri oynayan oyuncular gelirken kalabalık onlara taşlar atarlardı.

Kalabalığı dolaşan bir molla herkesin gözyaşını toplardı. Gözyaşları pamuğa toplanır, sonra pamuk sıkılarak küçük şişelere doldurulurdu. Çünkü ölüm korkusuyla dökülen gözyaşlarının yeni bir hayat verdiğine inanılırdı. Seyirciler yas giysileriyle gösteriye gelirler, üstlerine süs eşyası takmazlar ya da silah taşımazlardı. Prensler ise üzüntülerini göstermek için törene çıplak ayakla gelirlerdi.

Kalabalık, davayı savunan bir koroydu; yalnız yumrukları göğsünü dövüp orasını burasını yaralamaz, "Şah Hüseyin," "Şah Hasan" diye bağırırdı. Sonra birbirlerine sorarlardı: "Ne yapacağız? Hüseyin'in kefeni yok!"

Görüldüğü gibi, "Taziye" gösterilerinde, eski Mısır'da yapılan dinsel oyunlarda olduğu gibi, seyirci de oyuna katılır ve gösterinin korosu olurdu.

İslâm dünyasında seyircinin oyuna katılması olağandı. Daha önce kısaca üzerinde durduğumuz taklitlerde de seyirci, (ister sokakta olsun, ister oyun yerinde) oyuncunun konuşmalarına katılır, bazen laf atar, bazen de güldürücü bir söz söylerdi. Genel olarak, bu seyirci oyunu oyuncuyla birlikte oynayan bir topluluktu.

3 — ANADOLU'DA TÜRKLER

Ortaçağ'ın kıtalar arası göçleri dünyanın siyasal coğrafyasını bir hayli değiştirmişti. X. ve XIII. yüzyıllar arasında, milyonlarca Türkmen Horasan bölgesine oradan da batıya doğru kol kol yayılmaya başlamışlardı. Göç eden aşiretler arasında Selçuklular da bulunuyordu. 1040 tarihinde, Büyük Selçuklu Devleti'ni kuran Türkler XIII. yüzyılın sonlarına kadar ömürlü oldu. Ancak bu devletin gerçekleştir-

diği en önemli hareketlerden biri Anadolu'ya yerleşme olanaklarını yaratmış olmasıydı. Büyük Selçuklu ordusu, Bizans ordularını 1071 yılında Malazgirt'te yenince, Anadolu'ya giren Türkler ustaca planlanmış bir yerleştirme siyaseti ile kesin olarak Anadolu'ya yerleşmiş oldular. 1080 yılında, Anadolu'nun etnik yüzü tamamen değişti. Anadolu Selçukluları Büyük Selçuklu Devleti'nin etnik tabanı ve en güçlü uygarlığı olma yoluna girdi.

Anadolu Selçuklu İmparatorluğu kısa bir süre içinde, Anadolu' da ve Horasan bölgesi içindeki irili ufaklı Türk devletlerini kendi ülkesi içine aldı. Anadolu Selçuklu İmparatorluğu'nun kurduğu sosyo-ekonomik düzen, batıya göre üstün ve ileriydi. Anadolu bir refah ve bolluk dönemine girdi. Ekonomik düzen iki temel üzerine kurulmuştu: Tarım ve Ticaret. Devletin genel geliri tarımsal üretimden doğmaktaydı ve oldukça yüksekti. Tarihçi O. Turan, Melikşah döneminde vergi gelirinin 30 milyon olduğunu açıklıyor. Yalnız Tebriz şehrinin bütçesi, o çağdaki İngiltere ya da Fransa Krallıklarının tüm gelirine eşitti.

Anadolu Selçuklu İmparatorluğu, XIII. yüzyılda ortaya çıkan Moğol yayılmasına kadar, büyük bir uygarlık ve gönenç düzeni kurabildi. Alâattin Keykubat'ın genç yaşta ölmesiyle (1237) başlayan gerileme, Moğol salgını ile son buldu (1277). Bu Anadolu Selçuklu Devleti'nin de sonuydu. Ancak tarihin en güçlü ve sert salgınlarından biri olan Moğolların salgını ile birçok aşiretin Anadolu'ya göç etmesiyle burası iyice Türkleşmişti. Moğol salgınının sonraki belirtilerinden biri de daha güçlü bir Türk devletinin kurulmasını sağlayan nedenleri yaratmış olmasıydı.

Anadolu Selçukluları döneminde üstün seviyede bir kültür faaliyeti ve düşünce özgürlüğü vardı. Selçuklu sultanlarının, meliklerinin ve beylerinin bilginlere, din adamlarına ozanlara ve sanatçılara büyük saygı gösterdikleri çeşitli belgelerden anlaşılıyor. Tuğrul Beyin fethettiği kentleri aldıktan sonra ilk işinin bilginleri ve din adamlarını alçakgönüllülükle ziyaret edişi değişik tarihçiler tarafından yazılmıştır. İslâm dünyasının XI. yüzyıldan sonraki bilginlerinin, matematikçilerinin, tıp bilginlerinin, sanatçılarının, yazarlarının ve ozanlarının Selçuklu Sultanları tarafından beslendiği biliniyor.

Selçuklu sultanlarının özellikle Sancar Beyin kurduğu kütüphaneler, medreseler, hastaneler o çağa göre hayret verici derecede çoktu. Bunun için de çeşitli hastalıkların kaynağı, astronomi, fizik ve kimya alanlarında birçok buluş yine Selçuklular döneminde yapıldı. Birçok yazma Moğol salgını sırasında yok oldu. Moğol salgınında ancak kitapların en değerlileri kurtulabilmiş, Moğollar yağma edilen kitapların bir bölümü ile Merâga'da 400.000 cilt yazma ile bir kütüphane kurmuşlardı. Selçukluların elinde bugün için

bile büyük sayılacak kütüphaneler olduğu bu olaydan da anlaşılmaktadır.

Dramatik Oyunlar

Anadolu'ya giren Türklerin *mimus*'u Bizanslılardan öğrendiklerini belirten batılı incelemeciler var. Bu sav doğru olabileceği gibi, *mimus*'un aynı zamanda çeşitli biçimlerde İslâm dünyasında da varolması ile Türklerin bunu Abbasîlerden almış olmaları da bir olasılıktır. Ancak Orta Asya'dan göç eden Türklerin meddah, "mukallid" gibi sanatçıları vardı. Orta Asya gibi dramatik gösterilerin çok önceleri başladığı bir yer göz önüne getirilince Türklerin kendi dramatik oyunlarını da birlikte getirebilecekleri uzak bir olasılık sayılmamalıdır. 1934 yılında, M. Nikoliç adında bir incelemeci, 4000 yıl öncesine ait olduğunu belirttiği ve konusunu kısaca özetlediği oyunu her ne kadar kanıtlayamıyorsa da bu akla pek de aykırı gelmeyen bir iddiadır.

Ayrıca, Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın kültüründen başka Şamanlığın Anadolu'ya gelen Türklerin kültürü üzerinde geniş ölçüde etkisi vardır. Metin And, "oyun" sözcüğünün bile Şamanlıkla çok sıkı bir ilişkisi olduğunu belirtir. Şamanlığın Anadolu'daki belirtisi danslarda ve seyirlik oyunlarında görülebilir. Abdülkadir İnan, İslâm dinini kabul etmiş olan Türklerin eski inançlarından kalan gelenek ve törenleri yeni dinlerine sokmuş olduklarını söylüyor.

İslâm dinini kabul eden Türkler, genellikle, Altay Şamanlığının geleneklerini yüzyıllar boyunca unutmamışlardır. Dede Korkut hikâyelerinden anlaşıldığına göre, XI. yüzyılın başlarında tamamen Müslüman olarak Horasan'a geçen Selçuk Oğuzları, XV. yüzyılda da birçok Şamanizm geleneğini sürdürmüşlerdir. Oğuzların torunları olan bugünkü Anadolu Türklerinde de bu eski inanç ve göreneklerin izlerine rastlanır.

Orta Asya'dan göç eden Türklerin yaşayışına etki eden şamanlığın ortaya çıkardığı oyunları da dramatik gösterilerin kapsamı içinde saymak gerekir. Bu da, Anadolu'ya giren Türklerde dramatik oyunların bulunduğu sonucunu çıkartıyor. Bundan sonra, Türklerin karşılaştığı uygalıklardan da bir şeyler almış olması doğaldır. Türklerin Anadolu'ya geldiklerinde dramatik gösterileri olduğunu bir Bizans kaynağı doğrular. Bizans Prensesi Anna Comnena, babası Bizans İmparatoru Aleksius Comnenus için yazdığı kroniklerde, Selçuk sarayındaki sanatçıların babasının damla hastalığı ile alay eden bir oyun oynadıklarını belirtir. Türklerin Anadolu'ya girmesinden kırk beş yıl sonra (1116) yazılmış olan bu yazı böylece yukardaki kanıyı desteklemektedir.

Selçuklu saraylarında ve ordu örgütünde, Farsça kasideler ve ga-

zeller yazan şairler dışında, onlardan tamamen değişik olan birtakım ozanların hikâye ve şiir okuduklarını hem Bizans hem de Doğu kaynaklı belgelerden öğreniriz.

Ortaçağ'da, Türklerin dramatik faaliyetlerini kanıtlayan bir başka belge de Bizans İmparatoru II. Manuel Palaiologos'un Bayezid'in karargâhında gördüğü *mimus* oyuncularını, çalgıcıları, erkek ve kadın şarkıcıları anlatmak için kardeşi Theodoros'a yazdığı mektuptur (1390?).

Bu Bizans kaynağını Evliya Çelebi doğrular: İlk Osmanlı «laf ebeleri»nden söz ederken Yıldırım Bayezid döneminde, taklitleri ve zekâsıyla padişahı güldüren Kör Hasan'ı anar. Bu sanatçı, padişahın yanına sokulmaya vezirlerin bile cesaret edemedikleri kızgın anlarında, bazı önemli sorunları, şakacılığı ile çözümlemede yardımcı olurmuş. Bunlardan biri seksen kadının ateşe atılıp yakılmaları hakkındaki padişah iradesini zekâsıyla geri aldırtmasıdır. Yıldırım'ın sarayında yetişen bir nedîm de Ahmedî adındaki şairdir. Ahmedî'nin bir aralık Timur'a da nedîmlik ettiği söylenir. Yine XIV. yüzyılda, *Varaka ve Gülşah* adlı hikâyenin yazarı olduğu anlaşılan Yusufî'nin de bir halk meddahı olarak karşımıza çıktığını görürüz.

XIV. yüzyılda Candaroğlu Âdil Beyin zorbalığı ve acımasızlığı ile ün yapmış oğlu Kötürüm Bayezid döneminde (1360-1385) yaşamış ve 1362 (H. 863)'te yazdığı *Ebu Müslim Hikâyesi*'ni Bayezid'e ithaf etmiş olan meddah Hacı Sâdi Kastamonu'nun bir köyünden olup Ahilerin meddahı olarak görünmektedir; çünkü yazdığı ve anlattığı *Destan-ı Maktel-i Hüseyin*'in birkaç yerinde, "Ey Ahi, dinle beni Ahi" hitabını kullanmıştır. Yazdığı meddah hikâyesi on bölümden oluşmakta ve on günde anlatılmaktadır.

Ortaçağ'da Türklerin dramatik oyunları üzerine olan kaynaklar ne yazık ki sayılıdır. Ama eldeki kaynaklar Türklerin beraberinde dramatik gösterileri getirdiklerini ve sonradan çeşitli etkilerle bu alanda gelişmeler kaydettiklerini göstermeleri yönünden yeterli sayılabilir.

4 — DOĞU TİYATROSU

Ortaçağ, Avrupa tarihiyle ilgili bir gelişmenin bölümlemesidir. Daha önce belirtilen belli özelliklerden dolayı bin yıllık bir süreyi kapsar. Bu süre Avrupa tarihinin, siyasal, toplumsal ve kültürel gelişmesindeki bir evredir. Oysa Asya kültürü için Avrupa için yapılmış olan tarihsel bölümleme pek elverişli değildir. Ancak biz Asya ülkelerindeki tiyatronun gelişmesine bağlı kalarak, batıyla bir paralellik kurabilmek için, aşağı yukarı Ortaçağ'ın başlangıcından sonuna kadar olan süre içindeki Doğu Tiyatrosunu ele alacağız.

İ.Ö. IV. Yüzyıldan İslâm Fetihlerine Kadar Hindistan

İ.Ö. IV. yüzyılda, Makedonya Kralı İskender Kuzey Hindistan'ı, ele geçirdi. Bu salgın kısa süreli olmakla beraber, Grek kültürü ile Hint kültürünü birbirine bağlamakta etkin oldu. Grek düşüncesinin etkisiyle Hindistan krallıktan imparatorluğa dönüştü. İskender'in çekilmesinden birkaç yıl sonra Raca Çandragupta Maurya, ilk Hint imparatorluğunu kurdu. Eldeki belgeler bu imparatorluğun iyi örgütlenmiş bir merkez sistemine sahip olduğunu gösterir. Çandragupta'nın torunu olan Aşoka da bu imparatorluğu genişletti. Onun imparatorluğu sırasında Hindistan Afganistan'ı, Dakka yarımadasını da içine almıştı. Aşoka Budizmi kabul ettikten sonra sınırları genişletme siyasetinden vazgeçti. İmparatorluğunun geri kalan yıllarını barış düşüncesiyle geçirdi.

Aşoka'nın ölümünden sonra Yunanlılar yeniden saldırıp Sind ve Pencab'ı aldılar. Bunun arkasından Orta Asya'dan Kuşhanlar ve Sakalar Hindistan'a girdi. İ.S. I. ve II. yüzyıllarda Kuşhanlar, bugün Batı Pakistan'ın bulunduğu bölge olan, Kuzeybatı Hindistan'a egemen oldular. İlk tiyatro oyunu da bu sırada yazıldı.

İ.S. IV. yüzyılda, Gupta soyu yine Hindistan'ın denetimini ele geçirdi ve Maurya'lar dönemindeki toprak bütünlüğünü sağladı. 385 ile 413 tarihleri arasında hükümdarlık eden II. Çandra-Gupta bu soyun en parlak imparatoruydu. Gupta sarayı klasik Hint edebiyatının ve sanatının merkezi oldu. Büyük Sanskrit ozanı Kalidasa ve Budist heykeltıraşlar Hindistan'ın sanat alanındaki altın çağını getirdiler. Ama Ortaasya'dan gelen yeni göçlerle ülke anarşiye düştü ve Gupta imparatorluğu parçalandı. Gupta'lardan sonra din alanında Brahmanlar öne çıktı. Budizm geriledi.

Müslümanlar ilk kez 711'de Basra Körfezi yoluyla geldiler ve başlarda İndus vadisinin yalnız güneyini denetimleri altına aldılar. XIII. yüzyılda ise İslâm fetihleri Dakka yarımadası, Hindistan'ın güneyi ve kuzeyine kadar yayıldı. Küçük Hint krallıklarının Müslümanlara karşı koymalarına karşın, XIV. yüzyılda Muhammed bin Tuğluk Hindistan'ın büyük bir kısmını kaplayan bir devlet kurdu. XV. yüzyılda ise Dakka yarımadasında özgür İslâm devletleri ortaya çıktı. Bundan sonra bir din savaşı Hindu Vicayanagar ile başladı. Vicayanagar, Dakkalı sultanlar karşısındaki savaşını 1565 tarihinde, Talikota'da tamamen kaybetti. Böylece, Hindular tamamen çöktüler.

Hint Dram Sanatı

Kuşhan İmparatoru Kanişka'nın Hindistan'da hüküm sürdüğü İ.S. I. yüzyılda ilk dram örnekleri görülür. Kanişka'nın Peisistratos gibi kit-

leler için değil, ama soyluları ve yüksek devlet memurlarını etkilemek için güçlü bir araca gereksinimi vardı. Bunun için de, halkı Budizm'e yöneltmek istiyordu. Kanişka'nın saray bakanı Aşvagoşa, Budizm'in önemli bir düşünürüydü. Aşvagoşa, çeşitli türdeki eserlerin yanısıra Budizm'i öğreten oyunlar da yazmaya başladı. İlk oyunu *Şariputraprakana* iki genç Hindu'nun Budizm'i kabul edişlerini işliyordu. İkincisi, bir Budist rahibi ile saraylı bir yosma arasında geçen bir olayı ele alıyordu. Üçüncüsü ise, daha çok bir *moralite* oyununa benziyordu. Oyun kişileri bazı kavramları yansıtan simgelerdi.

Büyük Sanskrit ozanı Kalidasa tarafından onun öncüsü olarak nitelendirilen ozan Bhasa, İ.S. II. ya da III. yüzyıllarda yaşadı. Bhasa *Svapnavasadatta* (Vasadatta ve Düş Oyunu) adlı yapıtıyla üne erişti. Bhasa, Vişnu tarikatından bir Brahman'dı. Konularını *Mahabharata*, *Krişna* ve *Ramayana* gibi efsanelerden alırdı. Onun *Çarudatta* adındaki oyunu yoksul halkı işlediği gibi, bir eleştiriye de yöneliyordu. Sonradan Kral Şudraka onun bu oyununu yeni baştan işledi.

a) Klasik Dönem

Bhasa ile Hint Tiyatrosundaki Klasik Döneme girilir. 320'den VIII. yüzyıla kadar olan bir süreyi kaplayan Klasik Dönem içinde yazılmış olan yapıtların yirmi beşi ele geçmiştir.

Sanskrit edebiyatının altın çağı içinde yazılmış olan *Toprak Arabacık* IV. yüzyılda yaşadığı sanılan efsanevi kral Şudraka'ya aitti. Walter Ruben, Şudraka adının takma olduğu kanısındadır. Bu kanısını incelemeci şöyle açıklıyor: "Şudraka, Şudra, yani en aşağı Hindu kastından adam demektir. Böyle bir ad, bir krala doğrusu hiç yakışmıyor. Bu adın manasının tam zıddını Âryaka adında buluyoruz; Âryaka, asil, aristokrat adam demektir; dramda, kaderin cilvesiyle sonunda Uccayni şehrinin kralı olan Çobanoğlu'nun adı böyledir. Bu çoban gerçi asildir, ama herhalde aristokrat değildir; belki de doğuştan bir 'şudra'dır." İncelemeci, Şudraka'nın tamamen demokrat bir yazar adı olduğunu belirttikten sonra oyunun konusuna dikkati çekiyor: bu oyunda, müstebit bir krala karşı başkaldıran aşağı kasttan bir çobanın başından geçenler, hem de çoban sevimli gösterilerek işlenmiştir. Şudraka, böylece daha sonra Avrupa'da Rönesans'ta bulacağımız ahlaksal bir ilkeyi öne sürüyor: insan doğumla değil, huyuyla soylu olur.

Kalidasa, Hindu geleneğine göre, İ.S. I. yüzyılda, Kral Vikrama'nın sarayında yetişti. Ancak batılı incelemeciler onu İ.S. V. yüzyıla yerleştirmektedir. Sanskrit edebiyatının en büyük klasik ozanı olarak nitelendirilen Kalidasa için Hint Shakespeare'i de denilir. Onun üç oyunu ve uzun şiiri olan *Meghaduta (Haberci Bulut)* sürekli olarak Hint sahnesinde bugüne kadar yaşatılmıştır. *Meghaduta*, bir

oyun olmamakla beraber, tiyatro sahnesinde dramatik bir biçimde okunan bir şiirdir.

Kalidasa'nın gençlik yapıtı, *Malavika ile Agnimitra*, Şunga Krallığı sırasındaki bir aşk konusunu işler. Bu oyunda yazarın üslubu ince bir alayla bezenmiştir. Kalidasa'nın en yetkin oyunu olan *Şakuntala (Ölümlü Yiğitlik)* çok güzel bir anlatım gücü, incelik ve zekâ ile yazılmıştır. Yedi bölümden kurulu olan bu oyunda Kalidasa'nın özelliklerinden biri olan ince mizah insansal değerleri derinlemesine ortaya çıkarır. Dünyanın en güzel ve en büyük aşk hikâyelerinden biri olarak değrlendirilen, *Şakuntala*, Hindistan'da yalnızca soyluların anladığı (batıdaki Latince gibi) Sanskritçe yazılmış bir oyundu. Ama sonradan Hindistan'daki çeşitli halk dillerine ve batı dillerine çevrildi. Batıda ilk kez XVIII. yüzyılın ikinci yarısında tanınan bu oyunun birçok batılı yazar üzerinde etkisi oldu. Özellikle, Alman ozanı Goethe bu yapıttan pek çok etkilendi.

Kalidasa'nın iyi bilinen başka bir yapıtı, *Vikramorvaşi (Vikrama ile Urvaşi, Kahraman ile Peri)*, onun son oyunudur. Ozan, Urvaşi ile Pururava arasındaki birkaç kıtalık konuşmayı beş bölümlük bir oyun yapmıştır. Yazarın, ötekilere oranla, daha zayıf bir oyunu sayılan bu oyunda fantazi sahneler ile ustaca bir anlatım vardır.

Ne zaman yaşadığı pek bilinmeyen ama Kalidasa'dan daha sonra doğmuş, büyük yazarın çağdaşı olduğu sanılan Vişakhadatta, ünlü yapıtı *Mudrarakşasa (Rakşas'nın Mührü)* ile tanınır. Yedi bölümden kurulu olan bu oyun Maurya Krallığı dönemine ait hikâyeleri kaynak olarak almıştır. Devletin yüksek aşamalarındaki kişileri ele alınırken aşk temasının işlendiği bu yapıt, çağdaşları ve ondan önceki oyunlara oranla ilgi çekici bir özellik kazanır. Bu yapıtın Kalidasa'nın oyunlarından en büyük farkı "güzel duyguların" gösterilmesinin değil, devlet yönetimi biliminin ele alınmasıdır.

Hint tiyatrosunun önemli oyun yazarları arasında, VII. yüzyılın ilk yarısında, Hindistan'ın kuzeyindeki Kanuç'un hükümdarı olan Harşa vardır. Siyasi alanda başarılı bir yönetici olan Harşa'nın kendinden önceki yazarların yapıtlarından epeyi şeyler almış olduğunu izleriz. Onun *Ratnavali (İnci Gerdanlık)* adını verdiği musikili güldürüsü, Kalidasa'nın *Malavika ile Agnimitra*'sına çok benzer. Harşa'nın ikinci eseri *Priyadarşika (Kaybolan Prenses)* oyun içinde oyun tekniği ile yazılmış çağı için ilgi çekici bir oyundur. Onun en tanınmış yapıtı *Nagananda* bir dans-dramı *(nataka)*, bir mucize oyunu biçimindedir; kahramanı bir Budist ermiştir.

VIII. yüzyılda dikkati çeken yazar Bhavabuti'dir. Kalidasa'yı yumuşatan mizah gücünden yoksundur. Biçime çok önem verdiğini onun esnek olmayan üslubundan anlarız. Oyunlarının yapıları sağlam, ama düşünce yönü cılızdır. Anlatımı görkemli ve trajiktir. *Mahavira*

-Çarita (Büyük Kahramanın Yaşamı), Ramayana efsanesinden alınmıştır. Yazarın ikinci oyunu *Uttara-Rama-Çarita (Rama'nın Sonraki Yaşamı)* ilk oyununun bir devamıdır. Bhavabuti'nin en başarılı oyunu *Malati ile Madhava*'dır. Bu melodram biçimindeki oyun "Hint Romeo ile Juliet'i" olarak bilinir. Yalnız bu oyunun sonu mutlu biter. Bhavabuti, Hint tiyatrosundaki klasik dönemin son önemli yazarıdır.

b) Klasik Sonrası Dönem

Genel olarak IX. yüzyılın başlarından aşağı yukarı XI. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemde bir iki önemli yazar olmakla beraber, klasik dönemin parlaklığına rastlanmaz. IX. yüzyılın başlarında yaşayan Murari'nin yalnız bir tek oyunu biliniyor. (Bazı incelemeciler Murari'yi XI. yüzyıla koyarlar) Murari *Anargharaghava* adını verdiği oyununun konusunu *Mahabharata*'dan almıştı. X. yüzyılda, Racaşekhara dört oyun yazdı: bunlar, *Balaramayana (Genç Rama'nın Hikâyesi), Balabharata* (yalnız iki bölümü ele geçmiştir), *Karpuramancari (Savaşçı Kâfuru Çiçeği:* "Kâfuru Çiçeği" oyundaki kahramanın adıdır) ve dördüncü oyunu *prakritçe* (halkın kullandığı dil) yazılmış, dört bölümlük bir komedyaydı. Racaşekhara'nın ilgi çekici yanı oyunlarının çoğunu halkın anladığı dille yazmış olmasıydı.

XI. yüzyılda, Kşemişvara adlı bir yazar iki oyunuyla ilgi çekicidir. Kşemişvara allegori kişilerle dinsel temaları işliyordu. Yazarın felsefeye eğilimi vardı. *Çandakauşika (Öfkeli Kauşika)* dinsel havası içinde ahlak kavramlarını ele alan bir yapıttı. Belirtilmeye değer öbür oyunu, *Nayşadhananda,* birçok Hint dramının kaynağı olan *Mahabharata*'dan alınmış bir konuyu işliyordu.

Hint dramı, XI. yüzyıldan sonra bir gerileme içine girdi. Bundan sonra ilgi çekici gelişim XVII. yüzyılda halk dramlarıyla ortaya çıktı. 600 yıllık bir dönem içinde yine tiyatro oyunları yazıldı, ama bunlar, klasik dönemin baş yapıtları şöyle dursun, ondan sonraki dönemin aşamasına bile erişemedi. Doğal olarak bunda Hindistan'daki çeşitli siyasal, toplumsal ve dinsel çatışmalar, parçalanmalar büyük rol oynadı.

c) Gölge Oyunu

Klasik dönem oyun geleneğinden sonra en önemli gelişim, Hindistan'da "Edebi Gölge Oyunu"nun doğması oldu. Daha önce pek sanat yanı olmayan Gölge Oyunu bu gelişim içinde önemli bir dramatik olgu durumuna geldi.

Çayanatka denilen gölge oyununun "edebi biçimi"nin ilk örneği XIII. yüzyılda, Subhata'nın *Dutangada (Angada Elçi)* adlı yapıtı oldu. Bu kısa, tek bölümlük gölge oyunu *Ramayana*'nın büyük bir bölümünü işliyordu. Özellik yönünden, sahne oyunlarına benzemekle be-

raber ,biçimi gölge oyununa uygundu. Yazar, oyunun sonunda belirttiği gibi, birçok parçaları başka yazarların yapıtlarından almıştı. Oyun içindeki konuşmalar Sanskritçe idi. Bütün metin manzumdu ve bir tek kişi tarafından gölge oyunu sahnesi arkasından okunuyordu. Oyun kişisi bol olan bu metinde, yazar, *viduşaka*'ya (soytarıya) yer vermemişti.

Bu ilk oyundan sonra yazılan ve gölge oyunu olarak sunulan birçok metin, daha önceki sahne yapıtlarından değişik değildi; gölge oyunu özellikle cılızdı. Bu oyunlarda, gerek biçim gerek oynatma tekniği gölge oyunu özelliğine göre düşünülmüş değildi.

Daha sonra gölge oyunu sırasında manzum olarak okunan metin anlamına gelen *mahanataka* bir gölge oyunu biçimi olarak ortaya sürüldü. *Mahanataka*'nın önemi gölge oyunu için açıklamalara girmesi ve halk gölge oyununa yol açmasıydı. Gölge oyunu, gittikçe halk özelliğini edinmesine karşın, halkın konuştuğu Prakritçe değil, Sanskritçe'yi kullandı.

ç) Dram Türleri

Nata sözcüğü, oyuncu, dansçı anlamına gelen, Âri olmayan bir köktendir. Bu sözcükten *nataka*, yani sahne oyunu ve *natya*, yani sahne sanatı üretilmiştir. Hint tiyatrosunda dans, bir durumun pantomimle gösterilmesiydi. Dansta her hareketin, her adımın bir anlamı vardı.

Hint tiyatrosunda iki temel dram türü vardı: 1) malzemesini mitologya ile tarihten alan ve kahramanları işleyen *nataka*, 2) malzemesini günlük yaşayıştan alan ve devlet memurları ile olağan insanın günlük yaşamını işleyen *prakarana*.

Hint dramının kahramanı ölmezdi; hiçbir kusuru ve zayıf yanı da olmazdı. Olayın sonunda da her zaman üstün gelirdi. *Prakarana* ise, insanların zayıf yanını ele alan ve mizah özelliği olan, aynı zamanda eleştiriye de yer veren bir türdü.

d) Oyuncular

Tiyatro topluluğunun baş oyuncusu *(sutradhara)*, o topluluğun aynı zamanda yöneticisi, eğitmeni ve sahneye oyun koyan sanatçısıydı. Baş oyuncunun eşi *(nati)* onu destekler ve oyun yerinin düzgün olmasına dikkat ederdi. Baş oyuncunun birinci yardımcısı *(sthapaka)*, oyuncuların giyinmelerine ve boyanmalarına yardım eder ikinci yardımcı *(pariparşvika)* çalgıcıları denetler ve küçük rollere çıkardı. *Viduşaka* denilen soytarı çıplak kafalı, sarkık koca göbekli, patlak gözlü, kazma dişliydi. Oyunlarda durmadan bir şeyler yer ve seyirciyi güldürecek gülünç şeyler söylerdi. Ustalığını da oyunu seyreden seyircinin yöresel konuşması ile espri yapmada gösterirdi.

e) Oyun Yeri

Hint tiyatrosunun eski oyun yeri ,düz bir yere yapılmış iki katlı, ahşap bir yapıydı. Dört köşeli olan bu binanın iki büyük salonu vardı. Arka salon oyuncuların giyinmesi, dinlenmesi için yapılmış bir yerdi. Öndeki salon ise oyunun oynandığı bölmeydi. Seyirci, bu büyük sahnenin önünde, açıkta otururdu. Sahne, bir yandan seyirciye açılan, öbür yandan da seyirciye görünmeyen bölmeleri ayıran bir perdeyle kaplıydı. Perdenin arkasında sahne etmeni araçları vardı. Yine buradan oyuncular sahneye girerdi. Perdenin rengi oyunun havasına göre seçilirdi. Bu perde çoğunlukla kırmızıydı.

Basamaklarla çıkılan sahnenin ikinci katında oyunun belli bölümleri oynanırdı. Cennet, taht salonu, balkon sahneleri ikinci katta oynanırdı. İkinci kat sahnesinde perde yoktu. Bu oyun yerinde kulis de yoktu ve sahne geçişleri ya sözsüz oyunla belirtilir ya da bir oyuncu tarafından açıklanırdı.

Çin İmparatorluğu'nun Yükselme Dönemî

Çin'deki sivil savaşların getirdiği parçalanmadan 264 yıl sonra Sui Hanedanı ile (581-618) Çin yeniden birleşti. Bu kısa süreli hükümranlığı olan hanedan döneminde Çin, Kuzey Vietnam'ı denetimi altına aldığı gibi, Güney Vietnam'ı da topraklarına kattı, Tibet'i aldı ve Orta Asya'ya yeniden etkin olmaya başladı. Bu hanedan ülke içinde de büyük yapım çalışmaları içine girdi. Gerek savaşlarda, gerek ağır işçilikte telef olan halkın dertleri dinlenmediği için, yirmi yıl süren halk ayaklanmalarıyla Sui Hanedanı devrildi.

Bunun yerine gelen T'ang Hanedanı (618-906) her alanda Çin'i parlak bir gelişme içine soktu. Bu hanedanın imparatorları bir zamanlar en geniş sınırlara sahip olan Han Hanedanından da daha büyük bir imparatorluk kurdular. Bu hanedanın ikinci imparatoru olan Tai-Çung (713-755) siyasal başarıların yanısıra eğitime, edebiyata ve sanata çok önem verdi. Onunla başlayan eğitim devrimi Çin İmparatorluğunun kültürel gelişmesini X. yüzyıla kadar parlak bir biçimde götürdü. T'ang Hanedanı'nın hüküm sürdüğü üç yüz yıllık dönemde büyük ozanlar, ressamlar, önemli yazarlar ve Budist din adamları yetişti. Ekonomik yönden de iyi bir duruma gelen Çin, o dönemin bellibaşlı ticaret yollarıyla başka ülkelerin kültürleri ile ilişki kurdu. Birçok ülke üzerinde kültürüyle etkin oldu. Japonya, Çin kültürünü olduğu gibi kendi yaşayışına uydurdu.

T'ang Hanedanı, tahta imparatoriçelerin geçmesi yüzünden, gittikçe zayıfladı ve sonunda da çöktü. Özellikle, İmparatoriçe Wu döneminde (684-705) ülkenin birçok yerinde karışıklıklar çıktı. Bundan

sonra arka arkaya taht ve post kavgaları başladı. 755'de önemli bir başkaldırı, 874'te de daha büyük bir başkaldırı olunca bu hanedan ortadan kalktı.

Bundan sonra, Kuzey Çin'de 960'a kadar, kısa sürelerle beş hanedan başa geçti. Çin'in güneyi ise on küçük devlet arasında paylaşıldı. Kuzeyde başa geçen Sung Hanedanı (960-1279) ülkeyi yeniden birleştirme işini başardıysa da bu tam bir kaynaşma yaratmadı. Orta Asya'da birçok kavimler Çin'den kendini kurtarıp devlet kurduğu gibi, birçok yabancı kavim de Çin'in toprakları içine girdi. Ancak Çin kültürü ile birçok küçük devletler dolaylı olarak Çin'in egemenliği altına girmişlerdi.

XIII. yüzyılın ilk yarısında Asya'da ve Avrupa'da önüne geçilemeyen Moğollar Orta Asya, Kuzeybatı Hindistan, Kuzeydoğu Avrupa, Rusya, Kore gibi ülkeleri ele geçirdiler. Kubilay Han'ın komutasındaki Moğol orduları daha sonra Sung Hanedanı'nı güneye doğru itip sıkıştırdılar. 1271'de, Kubilay Han Yüan Hanedanını (1260-1368) kurarak kendini imparator ilan etti. 1282 yılında Moğollar bütün Çin'i ele geçirmiş bulunuyorlardı.

Yüzyıllık bir hükümranlık dönemi içinde Moğollar Çin hükümet sistemini, dilini, ve giyinişini kabul ettiler. Bu dönem sanat ve edebiyat yönünden önemlidir. Dram sanatı, bu dönemde gelişti, resim ve roman türü olgun bir nitelik kazandı.

VIII. Yüzyıldan XV. Yüzyıla Kadar Çin Tiyatrosu

Sui Hanedam'nın son imparatoru Yang Ti savaşmaktan hoşlanan bir hükümdardı. VII. yüzyılın başlarında, yeni bir savaşa girmeyi düşünüyordu. Bunun için de, Çin Duvarı'ndan daha ucuza çıkmayan büyük bir kanal yapımı işine girişti. Bu kanalın bir an önce bitmesi için de yapım yerinde karargâhını kurdu. Ancak kanal yapımını daha iyi denetleyebilmek için bir araç gereksindi ve üç güverteli, süslü bir kanal gemisi yaptırdı. Bu gemiyle hem kanal yapımını denetliyor, hem de boş zamanlarını bazı gösterilerle değerlendiriyordu. Bu gösterilerde şarkı, dans ve küçük oyunlar yer alıyordu. İmparator, bu sanat dallarını birbiriyle kaynaştırıp düzenlemekten çok hoşlanıyordu. Böylece dünyanın ilk yüzen tiyatrosu doğmuş oldu. Sonra gemide yaşamaktan sıkıldı ve çok güzel bir bahçe yaptırarak on beş gün süren gösteriler düzenlemeye başladı. Danslı oyunları daha iyi bir biçimde düzenlemeye yöneldi. İmparator Yang kuklaya da meraklıydı. Başladı kukla tiyatrosunu hazırlamaya ve bazı kuklaları kendi eliyle yaptı. Kukla gösterileriyle o kadar övünüyordu ki o güzel bahçesine halkı da çağırmaya başladı. Hele kuklalarını o kadar değerli taş-

larla süslüyordu ki, halkın gözleri kamaşsın, onun gücünü anlasınlar istiyordu.

Yang Ti'nin bu kişisel merakı, daha önce varolan, ama sonra çeşitli nedenlerden unutulan tiyatro düşüncesini yeni baştan alevlendirdi ve VIII. yüzyıldaki tiyatro alanındaki kalkınmaya ilk örnek oldu.

a) T'ang Hanedanı Dönemi

T'ang Hanedanlığı Çin tiyatrosunun gelişmesi için önemli bir basamak oldu. Ming Huang'ın hükümdarlığı sırasında (712-755) danslı ve şarkılı gösteriler ilkel biçimdeydi. Ming Huang musikiden hoşlanan bir insandı, koroyla söylenen şarkıları ve musiki eşliğindeki dansları seviyordu. Lüksten hiç hoşlanmayan, süslü hükümdarlık giysilerini parçalayan ve yalın bir biçimde giyinmesini seven Ming Huang, oldukça sert bir yöneticiydi. Ama bir gün yüreği yumuşayıverdi; gelinin güzelliği önünde ne diyeceğini şaşırdı. Yang Kuei-fei adındaki bu güzel kadını elinden tuttu ve tahtının yanına oturttu. Genç kadının en çok sevdiği şey de gösterilerdi. Musikiyi çok seven hükümdar genç kadına olan sevgisiyle ilgisini daha çok tiyatroya yöneltti. Çin tarihindeki ilk tiyatro okulunu kurdu. Sarayının armut bahçesindeki bir yere kurduğu bu okula da "Armut Bahçesi" adını verdi.

İmparator'un titiz yönetimi altında bu okuldan yüzlerce genç yetişti. Çin'de "tiyatronun koruyucu meleği" sayılan Ming Huang oyuncular için tiyatronun simgesi sayılmaya başladı. Bu gelenek XX. yüzyıla kadar sürdü.

Ming Huang'ın sevgilisi Yang Kuei-fei için sayısız oyun, şiir ve hikâye yazıldı. Genç kadın üzerine yazılmış olan en tanınmış eserlerden biri *Sarhoş Güzellik*'ti. (Sonradan XX. yüzyılda ünlü Çin oyuncu Mei Lan-fang bu oyunu bütün dünyaya tanıttı). Genç kadının siyah kehribar rengindeki badem gözlerinin etkisinden kurtulamayan imparator, bazen sahneye çıkıyor ve soytarı rolünü oynuyordu. Ming Huang bazen de 700 kişilik saray korosunu ve sarayın parkında 1000 kişinin üstünde olan açık hava orkestrası ile şarkıcılarını dinliyordu.

Koro ve dans gösterileri yanısıra bir de *Ts'an Çun Hsi* denilen imparatorluk eğlence gösterisi vardı. Bu, soru ve yanıtlarla gelişen ilkel biçimde bir oyundu. Soru-yanıt oyunu bundan sonra üç yüzyıl gelişerek "Beş Hanedan" döneminde (X. yüzyılın ilk yarısı) son biçimini aldı. Oyuncular, imparatoru güldürebilmek için bu oyunda her çareye başvuruyorlardı. Oyun son biçimiyle de bir olay dizisi ile gelişmiyordu. Ama bu soru-yanıt oyunu iki önemli tip ortaya çıkardı: bunlardan biri, *ts'an çun* denilen saray eğlence bakanı tipi, öbürü de *ts' ang ku*, yani "boyalı surat"tı. Sung Hanedanı sırasında "boyalı surat" bilgin tipi oluverdi. "Boyalı surat", kısa bir süre içinde

birçok oyuncu tarafından tutulan bir tiyatro tipi olmuştu. Li Ko-çi adındaki gezici bir oyuncu bu tipi işleyerek ve konuşmaları daha renklendirerek halkın çok güldüğü bir tiyatro kişisi yarattı. Böylece, Li Ko-çi, Çin tiyatrosunun ilk gülünç tipi olarak tarihe geçti.

T'ang ve Sung hanedanları dönemlerine ait 344 metin biliniyor. Bunlar tiyatro alanındaki ilk metinlerdir. Çin kültürü daha eski olmakla beraber, T'ang Hanedanı döneminde, Hint tiyatrosunu ortaya çıkaran destanların Çin'e de etki etmiş olduğu söylenebilir. Bu etken Çin tiyatrosunun gelişimi için olumlu olmuştur. Çağdaş incelemeciler ünlü "Pekin Operası" başlangıcını T'ang Hanedanı sırasındaki danslı oyunlara bağlarlar.

Çin tiyatrosu, "Aşk Çağı"nı T'ang hükümdarları sırasında yaşadı. O çağın trajik sonlu romantik metinleri tiyatro oyunculuğuna da etki etti. Ve Ming Huang'ın bir su leylağına benzeyen sevgilisi bu oyunların esin perisi oldu.

907'den 960'a kadar olan sürede tahta çıkan beş hanedan, siyasal çatışmalar ve toplumsal güvensizlik içindeki bir ülkeyi yönetti. Doğal olarak tiyatronun gelişmesi durdu. Sung Hanedanı'mın başa geçmesiyle tiyatro yeniden canlandı. Hatta bu dönem, gerçek anlamda dram sanatının doğduğu evre olarak kabul edilmektedir.

Çin dramının bu kadar geç doğmasının üç temel nedeni vardı. Birinci neden ilk ozanlar, tiyatro alanına uyacak belli bir biçim anlayışından yoksundular. İkincisi, gösteriler yalnız sarayda ve saraylılar arasında düzenleniyordu. Bu gösterilerin halk arasında yaygınlaşmamasının bir gerekçesi, Konfüçyüs öğretilerinde bulunan tiyatro konusundaki kısıtlamaydı. Üçüncüsü ise, musiki ve din alanında yabancı etkiler vardı; özellikle, Hint etkisi yoğundu. Hint edebiyatı, musikisi ve gösterileri Çin tiyatrosunu etkiledi.

b) Sung Hanedanı Dönemi

İmparator Çen Tsung (998-1022) döneminde, dans ve şarkıların arasına ilk kez bir hikâyeyi anlatan oyun eklendi. Bu türe "karışık gösteri" anlamına gelen *tsa çü* denildi. Daha sonra yazarlar bu türün oyun bölümünü bir olaylar dizisi ile genişletti. *Tsa çü* böylece sonraki Çin dramı sanatının öncüsü oldu. Bir gecenin eğlence programı on dokuz çeşit gösteri olarak saptanmıştı. Bu gösteri programının kapsamı için *tsa çü*'nün mutlaka iki tane olması gerekiyordu. Bu da bu tiyatro türüne verilen önemi gösterir. Bu tür gösteriler yalnız sarayda ve soylular arasında değil, halk arasında da tutulmaya başladı. Bu türün en tanınmış yazarı Çeng Çio-çiu, özellikle halk arasında yaygın olan masallardan yararlanıyordu. Sarayda oynanan *tsa çü*'lerin her şeyden önce güldürücü olmaları gerekiyordu.

Tsa çü'de üç oyun kişisi vardı: *fu mo* sakallı, erdemli bir kişiydi,

oyunu başlatırdı; *fu çing*, "boyalı surat"tı, oyunun komiğiydi, sözleri ve hareketleri ile seyirciyi güldürürdü; *çuan ku*, imparator rolünü oynardı.

Bugüne kalan Kuzey-Sung döneminden 280, Kin Hanedanı döneminden ise 690 **tsa çü** vardır.

Sung Hanedanı döneminde, ilk gerçek Çin operası denilebilecek *nan ç'u* ("güney dramı") ortaya çıktı. Bu tür daha önce de bulunan şarkı ve dansların gelişerek belli bir biçim alması ile oluşmuştur.

c) Yüan Hanedanı Dönemi

Çin dram sanatının çiçeklenmesi Moğol salgınından sonra, Moğollar tarafından kurulan Yüan Hanedanı (1277-1367) dönemindedir. Çok iyi asker olan Moğollar, Çinlilerin dramatik eğlencelerine karşı gittikçe daha çok eğilim duymaya başladılar. O zamana kadar Moğolların tek eğlencesi, uzun kış gecelerinde, birbirlerine kahramanlık hikâyeleri anlatmak olmuştu. Bu hikâyelerin mizah yanı Moğolları çok eğlendiriyordu. Çinliler, hem Moğollar tarafından daha iyi anlaşılmak, hem de kültür gösterisinde bulunmak için Moğolların aralarında anlattıkları hikâyeleri dramatize etmeye başladılar. Bu hikâyeler hem *tsa çii*, hem de *nan ç'u* olarak sahneye çıkarıldı. Moğollar bu gösterileri çok beğendiler ve bunun bütün Çin'de yaygınlaşması için ellerinden geleni yaptılar. Üstelik, Çinli sanatçılar bu hikâyeleri dramatize ederken ellerindeki dramatik türleri daha da geliştirmişler, daha karmaşık bir olay dizisi, daha renkli oyun kişileri ve zengin giysiler ortaya çıkarmışlardı.

Böylece, Çin tiyatrosu sağlam yapılı tiyatro oyunlarına erişti. Her oyun, sürekli bir gelişimi olan beş bölümden kuruluydu. Oyun kişileri çoğalmıştı: *çeng mo* sakallı baş oyun kişisi, *vai mo* yaşlı adam, *hsiao mo* genç adam, *çing* "boyalı surat" ve *ç'ou* soytarıydı. Bu kişilerin yanısıra, kişilerin arasına yeni bir tip katıldı: kadın. Ayrıca, oyunlar halkın daha iyi anlayacağı bir dille yazılmaya başladı.

Bu oyunların üç temel öğesi vardı: her bölümde şarkı, konuşma ve sözsüz oyun yer alıyordu. Bu kesin biçim yalnız *pei ç'ii* ("kuzey dramı") türünde vardı. İlgi çekici olan nokta, baş rollerdeki erkek ve kadın şarkı söylerken, ikinci derecedeki rollerde oynayanlar konuşuyorlardı. Ancak şarkı teker teker söyleniyordu; baş rollerdeki oyunculardan biri konuşurken öbürü şarkı söylüyor ya da bunun tersi oluyordu.

Şarkı bölümlerinin çeşitli görevleri vardı: 1) Konuşmaları renklendirmek, 2) oyun kişisinin düşüncelerini ve duygularını anlatmak, 3) serimi yapmak, aksiyonu geliştirmek ve oyun kişilerinin durumunu açıklamak, 4) bir sahnenin havasını ve görüntüsünü şarkıyla vurgulamak.

100 yıldan fazla bir süre içinde egemen olan Yüan'lar dönemi Çin tiyatro tarihinin en parlak bölümlerinden biridir. Bu dönem içinde, 85 yazarın 500 eseri vardır. Yüan tiyatro dönemi genellikle iki bölümde ele alınır: 1) önceki dönem yazarlarını kapsayan *Kuzey Dramı* (1234-1300) ve 2) sonraki yazarların bulunduğu *Güney Dramı* (1300 -1522).

ç) "Kuzey" ve "Güney Dramı" Yazarları

Kuzey Dramı'nın en büyükleri Kuan Han-ç'ing, Vang Şih-fu ve Ma Çih-yuan'dı. Bunların içinde ilki "Çin dramının babası" sayılır. Ona "Çin'in Aiskhilos'u" diyenler de var. 1214 yılında doğmuş olan Kuan Han-ç'ing aslında çok sevilen bir ozandı. Moğolların yönetimindeki Çin'de yüksek bir devlet memuruydu. Bunun sonucu olarak sahne için yazmaya başladı. Yazarı 65 tiyatro oyunu yazdı. Çok yazmasının bir nedeni halka yönelmek istemesinden ileri geliyordu. Özellikle, onun *Gökyüzüne Teşekkür, Altın Sicim Havuzu, Fırtına ve Uçan Tozun Masalı* gibi oyunları sağlam özü ve yapısı olan oyunlarıdır. Yazarın 65 oyunundan yalnız 15'i ele geçmiştir.

Vang Şih-fu'nun (Feh-hsin diye de anılır) Kin Hanedanı döneminde doğduğu sanılıyor. Bu yazar 22 oyun yazmış olmakla beraber, daha çok birkaç oyunuyla değerlendirilir. Bunlardan biri *Batı Odasının Hikâyesi*'dir. Öteki oyunları *Bir Salonda Soylular, Bambu ve Çiçek Köşkü, Ay Işığında Çay Kayığı* adlarını taşır. Bu oyunların son ikisinin yalnız bazı bölümleri ele geçmiştir.

Ma Çih-yuan (ya da Tung Li), Kuan Han-ç'ing'in çağdaşıdır. Bazı incelemeciler onu Yüan döneminin en iyi oyun yazarı olarak değerlendirir. Bu yazar 14 oyun yazmıştır. Oldukça karamsar bir yazar olduğu oyunlarından belli olur. *Han'ın Dertleri* onun duygusal yanını ve yaşama karşı olan hayal kırıklığını gösterir. *Çien Fus'un Mezarı Üzerine Gök Gürültüsü ve Yıldırım* adlı oyunu yazarın trajik özelliğini açıklar. Ma Çih-yuan'ın fantaziye dayanan oyunları da vardır. *Geceleyin Sandalın Üstüne Gelen İki Sesli Melodi* onun yaşam karşısındaki umutsuzluğunu dile getirir: "Yaşam bir düşten başka bir şey değildir. Anılar acıları getirir. Bugün bahar gelirse, yarın çiçekler açar. Hani nerde savaş kahramanları? Onların yerinde şimdi ürkek tavşancıklar koşuşur"

Güney Dramı'nın özelliklerinden biri şiirli üslubu getirmesi, öbürü de gereğinden çok uzun olmasıydı. Bu gruptaki oyunların en tanınmışlarından biri Kao Ming'in yazdığı *Bir Lavtanın Hikâyesi*'dir. *Kao Ming* 1310'da doğmuştur. Bu yazar, düşünceden çok sahne eserinde yaratıcılığa yönelir. Bu oyunun 42 sahnesi olmakla beraber, bir Shakespeare oyunundan daha uzun değildir. Oyun aşk, bağlılık, yiğitliği ve özgeciliği (diğerkâmlığı) işler.

Kao Ming'in bu çok tanınmış oyunundan başka Şih Çun-mei'nin *Aya Tapanlar Köşkü* aşk, evlilik, yanlışlık, ayrılık ve yeniden birleşme kavramlarıyla gelişir. Ke'e Tan-ç'iu adlı yazarın *Saç İğnesi* genç kızlığın safiyetini işler. Yazarı bilinmeyen *Ak Tavşan* çok yoksul bir adamın masalıdır. Hsu Çi'nin *Öldürülen Köpeğin Hilesi* adını taşıyan oyunu bir adamın küçük kardeşine yaptığı kötülüğü ele alır. Şiirli bir hava içinde işlenen bu oyun ahlaksal bir açıyla sonuçlanır.

d) Gölge Oyunu

Gölge Oyununun ilk kez İmparator Wu'nun hükümranlığı döneminde çıktığı belirtilmişti. Bu oyun türünün yeniden canlanması Sung Hanedanı dönemine rastlar. Bu dönemde çeşitli gölge oyunu topluluklarının olduğu belgelerden anlaşılıyor.

Gölge Oyunu, onu oynatacak olan sanatçının davulla seyirci çağırması ile başlıyordu. Seyirci tamam olunca, epik biçimde bir olay gerilmiş beyaz bir bezin arkasında oynatılıyordu. Yüan Hanedanı sırasında, ilk "opera" biçiminden etkilenen gölge oyununda musiki önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Gölge oyunu ustaları "opera"nın çalgılarını, kişilerini ve metinlerini de kendi sanatları için uygun bir duruma getirmişlerdir.

Ming Hanedanı sırasında (1368-1644) kuzeydeki Luan-Çou bölgesinde özelliği olan bir gölge oyunu tiyatrosu kuruldu. Bu tiyatronun tasvirleri çok ince işlenmiş ve kişilerin çeşidi de artmıştı. Özellikle, doğa-üstü yaratıkların tasvirinde bu bölge ün yapmıştı. Ayrıca, tasvirlerin iyi hareket etmeleri için çok oynak bölüm yapılmıştı.

Çin gölge oyunu tasvirleri çok ince üç çıtayla oynatılır. Bu ince çıtaların ucundaki telle çıtalar tasvirlerin oynak yerine bağlanmıştır. Bu ince çıtaların öbür ucu bambu kamışlarının içine girer; gölge oyunu ustası da bu bambulardan tutar. Genel olarak Çin tasvirleri on bir ayrı parçadır: bunlar, baş, gövde, 2 parça bacakların üst kısımları, 2 parça alt kısımları, 2 parça kolların üst kısımları ve 2 parça alt kısımları ve 2 el.

Çin gölge oyunu metinleri, kuzey ve güneye göre, konuları yönünden birbirinden ayrılırdı. Genel olarak kuzeydeki gölge oyunları efsaneleri ve kahramanlık hikâyelerini işlerken, güneydekiler Budizmin etkisiyle, daha çok Hint özelliklerini taşımaktaydı.

VII. ve XV. Yüzyıllar Arasında Japon İmparatorluğu

Japon geleneklerine göre, devletin kuruluşu İ.Ö. 660 yılındadır ve ilk imparator da Jimmu'dur. Son incelemeler bu başlangıcın Hıristiyanlığın ilk çıktığı tarihlere rastladığı görüşünü savunuyor. Hıristiyanlık öncesi yıllarda Korelilerle ilişkisi olan ve dağınık bir düzen-

de yaşayan Japonların varlığı biliniyor. Ayrıca Çin'de Doğu Han Hanedanı döneminde (İ.S. 25-220) Japon adalarında yaşayanlardan söz edilmiştir. Bulunan ilk Japon belgesi İ.S. 57 yılına ait ve üzerinde "Wa'lı Kral Nu-Han'ın Uydusu" sözleri yazılı altın bir mühürdür.

Japonların Asya ülkeleri ile belirtmeye değer ilişkisi ancak İ.S. VI. yüzyılda başladı. 552'de Budizmin etkisi Japon yöneticilerini Çin kültürü ile ilgi kurmaya götürdü. 607'de Çin'e ilk elçi gönderildi. Bundan sonraki yüzyıllarda Çin, Japonya'nın eğitim ve kültür merkezi oldu. Birçok öğrenci, bilim adamı ve din adamı Çin'de eğitim görmeye başladı.

Japonlar güçlü, merkezi bir hükümet kurabilmek için, Çin'deki hukuk düzenini ve yönetim sistemini kendi yaşayışlarına uydurdular (645). Buna "Taika Devrimi" denildi. Ayrıca, yine T'ang hanedanı dönemindeki Çin örnek alınarak (İ.S. 710) ilk başkent olarak Nara seçildi. Aynı yıllar içinde iki Japon bilim adamı tarafından Japon tarihi yazıldı. Japon tarihinin yazılması Çinlilerin Japonya'ya daha da önem vermesi içindi. Japonlar, Çin kültürü ve siyaseti ile her şeyi taklit ettiler; Çin giysileri, modası, günlük yaşayışı her şey alındı; bir tek şey dışında... Japonlar hanedan değişmesini kabul etmiyorlardı. Bunun için de, soyaçekim esası üzerine kurulu monarşi anlayışlarını güçlendirme yoluna gittiler.

Budizm, hükümetin desteği ile halk arasında yayıldı. Bir süre sonra Budist manastırları o kadar güçlü ve etkili bir duruma geldi ki, hükümet onların etki alanından çıkabilmek için başkenti Kyoto'ya taşıdı (794). Kyoto, 1868'de Tokyo başkent oluncaya kadar, on bir yüzyıl Japon sarayının yönetim yeri olarak kaldı.

"Taika Devrimi" ile bir kent aristokrasisi ortaya çıkmıştı. Devlete sayısız hizmeti geçen Fujivara Japonya'nın en ileri gelen ailesi olmuştu. Kızlarını saraya gelin vererek kuşaktan kuşağa İmparatorluk ailesiyle çok yakın bir kan bağı kuran Fujivara'lar Japonya'yı yöneten bir güç durumuna geldiler. Fujivara'lar güçlerinin doruğuna XI. yüzyılda eriştiler. Fujivara'lardan Mişinaga'nın beş kızı da imparatoriçe oldu. Böylece mutlak yönetim gücü onun eline geçti.

Fujivara'ların egemen olduğu dönem içinde estetik değerler ön düzeye geçti. Sanat, edebiyat, giyim kuşam ince bir beğeninin ve derin bir düşünce sisteminin belirtileri oldu. Japonya'da bahçeler, köşkler bu beğeniye göre yapıldı. Ayrıca, çeşitli şenlikler yine bu hava içinde düzenlendi.

XII. yüzyıldan başlayarak, aristokrasinin gücü ve etkisi azalmaya başladı. Fujivara ailesi'nin havası melankolik ve maraz bir yola girdi. Bunda, insan yaşamının hiçliğini ve hüzünü aşılayan Budist düşüncenin büyük etkisi olmuştu. Aristokrasi sağlıksız ve aşırı bir duygu dünyasına yöneldi; soluk ışınlı ay, rüzgâra savrulan çiçekler, sa-

rarıp ağacından düşen yapraklar, gözü yaşlı âşıklar o dönemin karakteristik renkleriydi.

Bu hava içinde, soluk dünyalarına renk vermeye çalışan saraylı aristokrasi günlük zevkler ardına düşüp hükümet işlerini savsarken onların taşralı yeğenleri tehlikeli serüvenlere giriştiler. Merkezi hükümetin pek güçlü olmadığı yerlerde savaşarak çeşitli bölgeleri kendi yönetimleri altına almaya başladılar. Böylece, bu derebeyleri kısa bir süre içinde güçlerini artırarak Japonya'yı feodal sisteme götürdüler.

XII. yüzyılın sonuna doğru, ahlayıp oflayan Kyoto aristokrasisi içinden Yoritomo adında bir soylu kendini kurtararak derebeylerin üstüne yürüdü. Feodal beyliklerin içinde en güçlüsü olan Taire ailesini yenilgiye uğratan Yoritomo, karargâhını Yozlaşmış Kyoto soylularından uzakta olan doğudaki Kamakura'ya taşıdı. Böylece, Kamakura Japonya'ya egemen olan askeri bir yönetimin merkezi oldu. Yoritomo, burada, iyi savaşçı yetiştirecek eğitim yerleri açtı. Bunun üzerine, ülkenin tanınmış savaşçıları (*samurai*'leri) burada toplanmaya başladı. Bu eylem yeni bir ahlak yasası ortaya çıkardı; *Buşido* adı verilen bu yasa, bağlılığı, görevi, yükümlülüğü, yiğitliği, onuru, dindarlığı, tok gözlülüğü ve içtenliği temel ilkeleri içine almıştı.

Kamakura'da kültür de bir değişim geçirdi. Bilgelik, sanat, edebiyat bir yalınlaştırma eylemine götürüldü. Din gibi, sanat ve edebiyatın da halkın arasında yaygın olması için çalışıldı.

XIII. yüzyılın ikinci yarısında, Çin'e egemen olan Kubilay Han'a Japonya diye zengin bir ülkeden söz edildi. Kubilay Han bu haberin oldukça abartılmış bir haber olduğunu bilmediğinden, önce Japonya'ya elçi göndererek haraç istedi, reddedilince de savaş hazırlığına başladı. 1274'te 900 gemi, 1281 yılında da 4000 gemi donatarak Japonya'ya çıkarma yapma işine girişti. Kubilay Han Japonya topraklarına ayak basmıştı, ama her iki harekâtta da amansız bir tayfun ordusunun yarısından çoğunu telef etmişti. Japonlar ise kendilerinin üstün ve kutsal bir gücün koruyucu kanatları altında olduklarına inanmışlardı. Moğolların bu saldırısı büyük bir değişiklik yarattı Japonya'da; feodal beyler güçlerini birleştirmeliydi. Kamakura yönetimi halkı hoşnutsuz kılmıştı; ordu da parasını alamayınca Kamakura hükümeti, onunla birlikte öbür küçük feodal beyler de devrildi (1333).

Bundan sonra eski saray ailesinin yeni baştan hükümetin başına geçirilmesi başarısızlığa uğradı. 1337'de Aşikaga ailesi, askeri güce dayanarak ve Yoritomo'nun düzenini örnek alarak devletin başına geçti. Bu aile 1574 yılına kadar başta kaldı. Bu süre içinde, çeşitli iç savaşlarla ülke çeşitli devletlere bölündü. Düzen ve ahlak bozuldu. Japon korsanları Çin kıyılarını yağma etmeye koyuldular; çünkü XV. yüzyılda Çin'deki Ming Hanedanı iyice güçten düşmüştü.

XV. Yüzyıla Kadar Japon Tiyatrosu

Tiyatro sanatı Japonya'ya Kore yoluyla Çin'den geldi. Ancak bu etkilenme VI. yüzyılın sonlarına doğru oldu. Bir söylentiye göre, Hada Kavatsu adında, ataları Çinli olan biri tiyatro eylemine yol açmıştı. Yazdığı 33 oyun da Japon tiyatrosunun başlangıcı sayılmıştı. Bunun ne dereceye kadar doğru olduğu tartışılabilir, ama tiyatronun Çin'den geldiği kesindir.

a) Kagura

Japonya'daki dinsel dansların atası ve sonraki tiyatro sanatının temeli hiç kuşkusuz *kagura*'lardı. Bu danslar tiyatronun kaynaktaki biçimi olan maske ve kostümü kapsadığı gibi, sözsüz oyundan, ritimden ve bazen de şarkı olarak söylenen şiirlerden yararlanıyordu. Bu dans Şinto'ya tapınmada düzenleniyordu; sanatçıları da Şinto Tapınağının kadın dansçıları idi. *Kagura*, "Tanrı'nın oturduğu yer" anlamına gelen *kam'kura* sözcüğünün kısaltılmış biçimi idi. Bu danslı pantomimle Tanrı'nın her an ve her yerde olduğu anlatılmak istenirdi.

Bu maske, kostüm, sözsüz oyunla yapılan dansların içinde, sonradan, *Nô* Tiyatrosu'nda ve *Kabuki* türünde gördüğümüz *şişi* dansı da yer alırdı. *Şişi* dansının avcılık törenlerinden kaldığı sanılmaktadır. *Kagura*'nın kapsamı içinde değişik türde danslar vardı; bunlar ince hareketli danslardan, kaba çizgili (hatta güldürücü) danslara kadar değişiyordu. Bu danslar imparatorluk sarayına kadar girmişti. *Kagura* Budizm'in sınırları dışında kaldığı halde, birçok rahip bunlara metinler yazmış ve bu metinler de gerek aristokrat, gerekse askerler tarafından çok tutulmuştu.

b) Gigaku

Japonya'ya Budizm'in getirdiği bir dans türüydü. VI. yüzyılın ortalarından başlayarak Japonya'nın en etkin dini olan Budizm Japon sanatına büyük etki yaptı. Japonya'nın kültür tarihi içinde önemli bir yeri olan Şotoku, hükümranlığı sırasında (572-621) Japonya'nın Çin kültürüne eşit bir aşamaya erişmesi için çalıştı. *Gigaku* adının onun tarafından öne sürüldüğü sanılmaktadır. 200 kadar *Gigaku* metni bugüne kalmıştır. *Gaku*, musiki anlamına geliyor. Bunun için *bugaku*, *sangaku*, *sarugaku* ve *nogaku* gibi, Gigaku'da musiki eşliğindeki sözsüz oyun ve hareketler dizisinin olduğu türlerden biridir.

Gigaku'da kullanılan maskeler, *kagura* maskelerinde izlenmeyen bir olgunluğu göstermektedir; daha çok antik Yunan tiyatrosundaki çeşitli maskeleri andırır. Bunların birçoğu grotesk tiyatro maskeleridir. Maskelerdeki yüz çizgileri ve ifade bunların Çin'den gelmediğini, Japonların özelliklerini taşıdığını gösterir.

Gigaku'da sayısız dansçı, göz kamaştırıcı giysileriyle ve büyük, abartılmış maskeleriyle (bu maskeler 40 cm. genişliğindeydi) sahneye çıkarlardı. *Gigaku* aralıksız oynanırdı. Seyiryici kızıştırmak için de araya güldürücü sözsüz oyunlar konulurdu. Daha önce belirttiğimiz *şişi* dansı, burada "aslan dansı" biçiminde sunuluyordu. *Gigaku* gösterisi önce dansçı ve oyuncuların seyirci önünden geçmeleriyle başlıyordu. Daha sonra danslar geliyor ve çalgıcılar hünerlerini gösteriyorlardı. Bunu (Budizm'le ilgili bolluk törenlerinden kaldığı sanılan) bir fallik pantomim parçası izliyordu. Ele geçen bir belgedeki açıklamaya göre, bu pantomim parçasında, iki genç kızı rahatsız eden büyük bir *phallus*'la çatışma oluyor, kızlar kendilerini yelpazeleriyle korumaya çalışıyorlar ve en sonunda onların yardımına koruyucu Kongo Rikişi yetişiyor, grotesk bir dansla *phallus*'u parçalıyordu.

Gigaku kısa süreli oldu. Çünkü dans alanında birçok yeni biçim çıktı. Bu türün ya yavaş yavaş gözden düştüğü ya da yerini yeni bir biçim alan *Bugaku*'ya bıraktığı düşünülebilir.

c) Bugaku

İmparatorluk sarayında ve bazı Şinto tapınaklarında bugün bile hâlâ oynanmakta olan bir danslı oyundur. Bin yılı aşkın bir süre içinde gelişerek bugüne kadar gelmiştir. *Bugaku*, (bkz. resim 21) dans ve musiki anlamına gelir. Bu danslar iki büyük grupta toplanmaktadır: birinci gruba "sol taraf" anlamına gelen *samai*, ikincisine de "sağ taraf" anlamına gelen *umai* denirdi.

Samai grubunda Japon geleneğinden çıkmış *kuniburi-bugaku* ve Kore, Çin, Mançurya, Hindistan gibi Asya ülkelerinin etkisiyle gelişmiş çeşitli danslar vardı. *Kuniburi-bugaku* türü, *ninjomai* (kutsal ağaç olan *sakaki* dalıyla danseden *kagura* baş dansçının sahneye çıktığı bölüm) ve *yamotomai* (ölmüşlerin ruhunu dinlendirmek için imparatorluk sarayında yapılan tören dansı) bölümlerinden kuruluydu.

Kaynağı Çin ya da Hindistan gibi Asya ülkelerinden olan *samai* grubu danslarında yumuşak ve su gibi akan dans adımları vardı. Bu ise *umai* grubundaki sert, köşeli ve heyecanlı dans adımlarının tam karşıtıydı.

Bugaku'da metin yoktu; eski *bugaku*'da dansçı gösterisini kesip arada istediği bir şiiri okuyabiliyordu. Yeni *bugaku*'da ise dans kesilmez, dansçı okumak istediği şiiri mırıldanır; seyircinin bu şiiri duymaması gerekir, ama şiir yoluyla istediği anlatım biçimini bulur.

Bu tür dans oyununda, maskelerin, kostümlerin ve aksesuvarların anlamları vardır. Bunlar simgeseldir ev her biri bir şey anlatır. Bugün aşağı yukarı elli *bugaku* dansı oynanmaktadır. Bunların konusu daha çok efsanelere dayanır. Bu tür gösterilerin kapsamı içine giren çocuk dansları *(varavamai)* ise maskesiz oynanır.

Bugaku IX. yüzyıldan bu yana imparatorluk sarayının resmi töreni olmuştur. Çalgıcılar ve dansçılar birer devlet memurudurlar. Saray ve aristokrasi tarafından korunurlar. *Bugaku*'nun bazen aile çevrelerinde de oynandığı biliniyor.

ç) Nô Tiyatrosu

Japonya'nın klasik tiyatrosudur. Ancak XIV. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu tür, iki usta tiyatro adamının yaratışıdır: Yamato'lu Kanami Kiyotsugu (1323-1384) ve onun oğlu Seami Motokiyo (1363 -1444)... Her ikisi de yaratıcıdır ve birbirini tamamlayıcı özellikleri vardır. Özellikle, Seami, usta bir sahne adamı olduğundan, Japonya' nın tiyatro tarihinde bir eşi daha olmayan tiyatro biçimini ve değişmez tiyatro ilkelerini getirmiştir.

Seami, bu çabaya girdiği sırada, ülkesinde yüzyıllardan beri gelişen bir sahne olgusu vardı. *Nô* tiyatrosunun yaratılmasında, daha önce belirtilen dansların özellikleri, musikisi büyük rol oynadı. Ama *Nô* türünü bir önceki aşaması, "maymun musikisi" anlamına gelen *sarugaku* idi. *Sarugaku* türündeki mimik, mizah, hokkabazlık, hayvan terbiyeciliği, kukla oyunları zengin birer kaynaktı. Ayrıca, bu türün gelişmiş tulûat sanatı da oyun düzeni yönünden epeyce olanak yaratıyordu. Aynı dönemde, (XII. yüzyılın sonları), köylülerin hasat zamanı danslarından gelişerek kendine özgü bir dramatik biçim kazanmış olan *dengaku* da yararlanılacak bir kaynak olarak duruyordu. *Dengaku, saragaku*'dan bazı özellikleri almıştı. Bu gösteri türünde de sırıkla yürüme, bıçak atma ve ateş yeme gibi hünerler vardı.

Dengaku oyuncuları büyük tapınaklar tarafından peylenmeye başladı. Bunlar *dengaku-hoşi* (dengaku-rahipleri) adını aldı. Onlara sanatlarını ilerletmek özgürlüğü verilince, bu sanatçılar bu türü gerçekten de geliştirdiler ve *dengaku-no-nô* (dengaku sanatı) ortaya çıktı. Bunda halkı gösterilerle kendilerine bağlamak isteyen Tapınaklar arası gösteri yarışmasının da büyük yararı olmuştu. Dinsel öğelerin yanısıra, halkın günlük yaşayışıyla ilgili kaba çizgili mizah bölümleri de bir düzen içine alınmıştı. Hemen hemen aynı gelişim *sarugaku*'da da oldu. Böylece, *sarugaku-no-nô* (sarugaku sanatı) varoldu. Bu iki tür birbirlerinin özelliklerine o kadar yaklaşmışlardı ki XIV. yüzyılda bunları birbirinden ayırdedecek özellikler ancak ayrıntılarda kalmıştı. *Saragaku-no-nô*'nun hayret verici gelişimi tiyatro tarihinin şaheserlerinden biri olarak kabul edilen *Nô* Tiyatrosu'nu ortaya çıkardı.

Kanami, büyük bir *sarugaku* sanatçısıydı. "Kanze Sarugaku Topluluğu" adını verdiği tiyatrosunu kurmuş ve ünü dört bir yana yayılmıştı. 1374 yılında, Kamakura ve çevresine egemen olan Aşikaga Yoşimitsu'nun huzurunda verilen temsil bir dönüm noktası oldu. Çünkü genç yönetici, Kanami'nin büyük oyunculuğuna ve oğlu Seami'nin

güzelliğine ve kabiliyetine hayran oldu. Yoşimitsu topluluğu olduğu gibi saraya aldı ve ölünceye kadar da baba ile oğulun koruyucusu oldu. İşte bu maddi ve manevi olanakla Kanami, hem yazar hem oyuncu olarak sanatını geliştirmeye koyuldu. O öldükten sonra, babasından daha parlak bir sanatçı ve yazar olan Seami *Nô* Tiyatrosu'nun bugüne kadar değişmeyn ilkelerini saptadı; babasının yarım bıraktığı yenilikleri tamamladı ve yeni özellikler ekledi.

Seami'nin kuramsal yazıları, *Nô* oyunları için dramaturgi ilkelerini de açıklamakla beraber, daha çok oyunculuk sanatı üzerinde duruyordu. 1423 tarihinde yazdığı *Nôsakuşo* adlı yapıtında bu tiyatronun ilkeleri üzerinde durdu. Bir *Nô* oyununun yazılması için, Seami, üç evre olduğunu kabul ediyordu: malzemenin seçimi *(şu)*, yapısal özellik *(saku)*, oyunun edebiyat ve musiki açısından kuruluşu *(şo)*. Her oyun beş bölümdü (*godan*'dı). Her oyunda üç tip vardı: erkek, kadın, şövalye. Seami'nin *Nô* için yaptığı tanım, Aristoteles'in tragedya üzerine belirttiği düşüncelerine çok yakındı. Ancak Seami'nin kuramları düşünsel olmaktan çok sahne deneyine dayanıyordu.

Seami'nin kuralları içinde temel kavramlar *monomane*, *yûgen* ve *hana* terimleriydi.

Monomane, "temsil" ya da "mimik" kavramı olarak saptanmıştı. Böylece, *Nô* türü bu kavramla daha önceki dans-oyun türlerinden kesin bir yolda ayrılmış oluyordu. Oyuncu, bir kimseyi taklit ederken, gerçeği olduğu gibi kopya edip canlandırmayacak, o kişinin iç dünyasını gösterecekti. Bunu gösterirken de simgesel hareketler ve lirik bir hava içinde olacaktı. Kanami'nin önerdiği mimik daha gerçekçiydi; Seami ile bu gerçek simgelerle gösterilmeye başlandı.

Yûgen terimi, birçok anlamları kapsadığı için kesin olarak açıklanması zordur. Bu terim *Nô* Tiyatrosu'nun estetiğini ortaya çıkarır. İlk anlamı "gizli, çözümlenemeyen güç ve uyum"dur. Her dönemde yeni bir renk ve anlam kazanan bu sözcük sonradan "güzellik, denge" anlamına da gelmeye başlamıştır. Seami, *yûgen* ile çeşitli ayrıntıları açıklıyordu: zarif bir hareket, çocuksu bir bakış, kadınsı güzellik, musikinin ve şarkının üslubu, beş bölümlük *Nô* oyununun yapısal ilkeleri...

Hana (çiçek) yine açıklanması zor bir terimdir. *Yûgen* uyumu, dengeyi ve ölümsüz güzelliği açıklarken *hana* da seyirciyi saracak ve şaşkınlığa düşürecek duyguları ve coşkunluğu anlatır. Seami, *hana*'yı iki aşamada tanımlar: biri "geçici çiçek", ki bu oyuncunun doğuştan sahip olduğu yetenektir; öbürü de "gerçek çiçek", ki bu da uzun çalışma yıllarını, sanatçının olgunlaşmasını ve teknik ayrıntıları usta bir yolda içermesini gerektirir.

Nô oyunları beş gruba ayrılırdı. Gösteri günü için her gruptan bir oyun seçilirdi. Daha sonraları üç gruptan birer oyun seçilmeye

başlandı. Bugün ise her gösteri için bir *Nô*, bir de *Kyôgen* seçilmektedir.

I. Grupta toplanan oyunlar Tanrıların göründüğü, Şinto tapınağına ait hikâyelerin anlatıldığı oyunlardı. Bunun için bunlara Tanrı oyunları anlamına gelen *kami-no* (ya da *vaki-no*) denilirdi. Bunlar gösterinin ilk oyunları (açılış oyunları) olarak başa konulurdu.

II. grupta kahramanların yaşamı ve savaş hikâyeleri yer alırdı. Bunlara savaş oyunları anlamına gelen *şura-mono* denilirdi. Baş oyun kişisi ünlü bir *samurai*'nin (savaşçının) hayaletiydi. Onun kahramanlıkları ve çektiği acılar ölümünden sonra bu hayalet yoluyla dile getirildi.

III. grupta peruka oyunları (ya da kadın oyunları) vardı. Bunlar kadınların yaşamını ve genel olarak da kadınların aşk acısını canlandıran oyunlardı. Peruka oyunu *(kazura-mono)* denilmesinin nedeni, beş erkek oyuncunun kadına benzemek için peruka takmasıydı. Bu gruptaki oyunlar, ayrıca çiçeklerin ve kelebeklerin oyununu, doğaüstü kadınların efsanelerini de işlerdi.

IV. grup, *Nô* türünün en dramatik oyunlarını kapsıyordu. Bu grupta kaçık kadınlar üzerine oyunlar *(kyojo-mono)* vardı. Acıyla aklını kaçırmış kadınlar canlandırılırdı.

V. grup gösterinin kapanış oyunlarıydı *(kiri-nô-mono)*. Ya kötü ruhlar ya da törensel konular ele alınırdı. Bu grubun belli başlı oyunu *Prens Genji* idi. Bu oyunu ilk Kanami yazmış, sonra oğlu Seami tarafından yeni baştan ele alınıp *Nô* tiyatrosunun bir şaheseri durumuna getirilmişti.

Bir *Nô* oyununun beş bölüm olduğu belirtilmişti. Birinci bölümde ikinci derecede oyun kişileri *(vaki)* girerdi. Açılış musikisi *(şidai)* çalındıktan sonra sahneye giren kişiler kendilerini tanıtırdı *(nanori)*. Bu kişiler daha sonra ne yapacaklarını anlatırlardı *(tsukiserifu)*. Böylece, ilk bölüm sona ererdi. İkinci bölümde baş oyun kişisi *(şite) issei* denilen şarkısını söylerdi. Baş oyun kişisi oyunun temasını şiirli bir dille anlatırdı. Üçüncü bölümde baş oyun kişisi ile ikinci derecedeki oyun kişileri arasında konuşmalar başlardı. Bu konuşmalarla durum daha açıklığa kavuşurdu. Dördüncü bölümde baş oyun kişisi gerçek varlığını aydınlığa çıkarır ve gerçek görünüşünü alırdı. Son üç bölüm oyunun gelişim evresiydi. Beşinci bölüm bitişti *(kyû)*; bu bölümde *vaki* bekleme şarkısını *(maçi-utai)* söyler, sonra *noçi-jite* dansıyla bölüm sona ererdi.

Ancak sonradan birçok *Nô* oyunu yukardaki bölümlemeden ayrıldı. Genel olarak baş oyun kişisi geçmiş zaman kipiyle konuşurken, ikinci derecedeki kişiler şimdiki zaman kipi ile konuşurdu. Bunun bir nedeni, baş oyun kişisinin oyundaki kahramanı, ikinci derecede kişilerin seyirciyi yansıtmalarıydı.

Bu türün üç ya da dört çalgıcısı vardı. Bunlardan biri melodiyi veren bir bambu flüt *(fue)*, öbür ikisi, biri büyük biri küçük trampetler *(ôtsuzumi* ve *kotsuzumi)*, dördüncüsü de davula benzer ve ritmi veren bir çalgı *(taiko)* çalardı. Çalgıcılar belirli yerlerde çığlığa benzer sesler *(kakegoe)* çıkarırlardı.

Koroda sekiz şarkıcı vardı. Koro kendisi için ayrılmış yerde oturur ve sahnedeki oyuna katılmazdı. Koro *(jiutai)* antik Yunan oyunlarında görüldüğü gibi ,oyun kişileriyle de konuşmaya girmezdi. Yalnız oturduğu yerden olayları lirik bir biçimde açıklardı.

Sahne, genel olarak, 90 cm. yüksekliği olan bir platformdu (bkz. resim 22). Dans yeri 27 metrekarelikti ve en iyi kalite sedir ağacından yapılıyordu. Sahnenin üstü Japon tapınaklarındaki dama benzer bir sundurma ile kaplıydı. Bu sundurma tahta sütunların üstünde dururdu. Sahnenin üç yanına da seyirci otururdu; ne kulis vardı ne de gerçekçi sahne eşyası ve aksesuarı. Sahne gerisinde hiç değişmeyen bir pano dururdu. Dans yeri bir köprüyle *(haşigakari)* birleşiyordu (bkz. resim 21). Bu köprü bilinmeyen bir ülkeden hayaletlerin, geçmişin ve anıların geldiği yoldu. Baş oyun kişisi bu köprüden gelirdi.

d) Kyôgen

Japon tiyatrosunun komedya biçimi olan *Kyôgen*'in kaynakları üzerine henüz yeterli bilgi yok. Ancak bu türün *Nô* tiyatrosunun olgunluğa erdiği dönemde varolduğu biliniyor.

Kyôgen, Nô oyunları arasında oynanan güldürülerdi. Ancak bu oyunlar yalnız komik durumların gösterilmesiyle gelişmez; bu, klasik Japon tiyatrosunun konuşmaya, çatışmaya ve özelliği olan tiplere dayandırdığı bir düşünce oyunudur da. *Kyôgen*'in önemli konuşma tekniği *Kabuki* tiyatrosunun ilk biçimini ortaya çıkarmıştır. Maskesiz, musikisiz oynanan *Kyôgen*'de önemli bir toplum taşlaması vardır. Ayrıca, insanların kusurlu ve zayıf yanları da bu oyun türü içinde gösterilir. Eleştiri ve ahlak kavramı pedantik bir biçimde değil, dolaylı olarak komik öğeyle iyi bir biçimde kaynaşmış olarak karşımıza çıkar.

Bu türde erotizme pek yer verilmez; olsa bile bir "üsluplaştırma" ile seyirciye iletilir. *Nô* tiyatrosunda olduğu gibi, bu türün oyuncuları da yalnız erkektir. Baş oyun kişisi *Nô*'da olduğu gibi *şite* adını alır; ikinci derecedeki oyun kişilerine ise *ado* denilir. İki *şite*, iki üç *ado* olabilir bir oyunda.

Kyôgen oyunculuk sanatı, özellikle son yıllarda büyük bir gelişme içine girdi. Bu tür yalnız Japonya'da değil, dünyanın birçok ülkelerinde ilgi görmeye başladı. Bunun için de, klasik *Kyôgen* okul-

larından ikisi *(Okura* ve *İzumi)* bugün de önemli eğitim yerleri olarak korunmaktadır.

e) Jôruri: Kukla Tiyatrosu

İlkel kukla biçimleri dışında kalan ve *Jôruri* kapsamı içine giren *bunraku* gerçekten çok zor bir sanat koludur. Bunun için de, bugünkü Japonya'nın yaşam temposu içinde *bunraku* yalnız *Osaka* kentinde vardır.

Kukla çok eski zamanlardan beri Japon halkının önemli bir anlatım aracıydı. İlk kuklalar dinsel nedenlerle kullanılmıştı. Bu kuklalar yoluyla Tanrı'ya dilekler iletiliyor ve dua ediliyordu. Şinto rahibeleri kuklayı gelecekten haber almak için kullanıyorlardı. Bazen de çocukları hastalıklardan kurtarmak için kuklalara başvuruluyordu.

Kukla üzerine ilk belgelere VIII. yüzyılda rastlanıyor. *Sangaku* gösterilerinde halkı eğlendirmek için kukla oynatıldığı bu belgelerden öğreniliyor. Heian Döneminde (794-1185) ise belli yerleri olan kukla tiyatrolarının kurulduğu anlaşılıyor. Kukla tiyatrosunun gelişimi, bütün öbür türlerde olduğu gibi Kamakura Döneminde (1185 -1392) hızlanmıştır. Bu dönemde kukla metinleri yazılmaya başlanmış ve yazarlar kukla ile yakından ilgilenmişlerdir. Kukla Tiyatrosu'nun gelişmesinde büyük rolü olan ve Japonya'nın en büyük klasik yazarı Çikamatsu (ileride ele alacağız) kukla oyunları yazmaya başlayınca, bu oyunlara ilgi de daha çok artmıştır. XVII. yüzyılda yaşamış olan Çikamatsu'dan başka iki büyük kukla ustasının da kuklanın gelişiminde önemli katkıları olmuştur. Bunlardan biri *jôruri* şarkıcısı Takemato, öbürü de kukla ustası Yoşida'dır.

Bunraku, Japon kukla geleneği içindeki en yetkin ve en zor kukla tiyatrosudur. Boyları 1.20 metreye kadar olan bu kuklalar üç kukla oynatıcısı gerektirir. Baş kuklacı sahne üzerinde tamamen görülür. Baş kukla oynatıcısı kuklanın başını, gövdesini ve kuklanın sağ elini, oynatır. Sol yandaki kuklacı sol elini, üçüncüsü de ayaklarını hareket ettirir. Bu kuklalar çok ince bir sanat gerektirir; kuklanın soluk alıp vermesi, gözlerini hareket ettirmesi, dilini ve bütün mafsalları tamam olan parmaklarını oynatması büyük dikkat ve ustalık gerektiren bir şeydir. Kuklaların güzel dans edebilmeleri için bacak ve ayaklarının uygun bir biçimde hareket ettirilmesi gerekir. Bunun için *bunraku* ustaları çok uzun bir eğitimden geçerler. Her kukla oynatıcısının (baş oynatıcı, sol yandaki oynatıcı ve ayakları oynatıcı) sanatını öğrenebilmesi için on yıla ihtiyacı vardır. On yıllık bir çalışma sonucu sanatçıya *bunraku* sahnesine çıkmak için izin verilir. Ancak on yılda kuklanın yalnız bir bölümünü oynatmayı öğrenmiştir. Eğer kuklanın tamamını oynatmak dileğindeyse, bir on yıl sol el

çalışması, bir on yıl da ayakları hareket ettirme temrinleri yapması gerekir.

Kukla tiyatrosunun sahnesi oldukça alçaktır. Bugün Osaka'da bulunan *Bunraku* Tiyatrosu'nun 9 metre genişliğindeki sahnesi, aşağı yukarı 70 cm. yükseklikteki bir perdeyle süslenmiştir. Böylece, kuklanın tamamı görünürken baş kukla oynatıcısının yalnız yarı belinden yukarısı görünür. Önce kuklacıyı gören seyirci, kukla oynamaya başladıktan sonra çevredeki her şeyi unutup parmak mafsalları bile oynayan kuklalara dalıp gitmektedir.

IV. TİYATRONUN YÜKSELİŞİ

1 — AVRUPA'DA RÖNESANS

Rönesans'ın kesin başlangıcı üzerinde tarihçiler birleşemiyorlar. Kimi Türklerin İstanbul'u fethi ile oradan ayrılan Bizanslı bilginlerin batıya yerleşmeleriyle antik Yunan kültürünün yayılışını başlangıç sayıyor; kimi ilk büyük hümanist şair Francesco Petrarca'nın (1304 -1374) etkisinin ortaya çıkmasını başlangıç olarak kabul ediyor. Rönesans bitimi de çeşitli tarihçiler tarafından değişik olaylarla saptanıyor. Bazı tarihçiler İmparator V. Charles'ın Roma'yı yağmaladığı tarihi (1527), bir bölümü 1517'deki Luther'le başlayan Reformasyon hareketini, bir başka bölümü Katolik karşı devrimini (1545-1563), bazısı da Rönesans üslubunun son büyük sanatçısı Michelangelo'nun ölüm tarihi olan 1564 yılını Rönesans bitimi olarak kabul ediyor. Rönesans denilen sürenin başlangıç ve bitimi kesin olmamakla birlikte, bu dönemin XIV. yüzyıldan XVI. yüzyılın ortalarına kadar sürdüğü genellikle kabul edilmiştir.

Siyasal, Toplumsal ve Kültürel Değişim

"Yeniden Doğuş" anlamına gelen Rönesans'ın tarihsel düşünce içindeki yerini ilk kez İsviçreli bilgin Jakob Burkhardt saptadı. Burkhardt'a göre, Rönesans antik kültürün canlandırılmasıydı. Böylece, insanın kendi kendine dayanması ve dünyasal hayatın güzelliği vurgulanmaktaydı. Rönesans, insanın kendini bulması ve dolayısıyla dünyayı bulmasıydı. Rönesans düşünce düzeyi, Ortaçağ'ın, insanı ahlaksız ve öteki dünyanın yanında bu dünyayı sefil bulan düşünce düzeyine karşı bir başkaldırıydı.

Yine Burkhardt'a göre, bu dönemdeki siyasal yenilik yeni kuruluşta bir devletin başına geçen yeni bir hükümdar tipiydi. Rönesans dönemindeki despotların elindeki güç sınırsız değildi. Yerini koruyabilmek için her türlü çareye başvururdu. Uluslararası birtakım kural-

lar onun için çok önemli değildi. Ayrıca, çevresinde saygın olabilmek için sarayını bir kültür merkezi durumuna getirirdi; kendi döneminin en büyük yazarlarını ve sanatçılarını beslerdi. Burkhardt'ın deyimiyle Rönesans devletleri birer "sanat eseri"ydi. Bunlar hem Papalığın, hem de imparatorlukların etkisinden uzak kalabilen ilk bağımsız devletlerdi.

Rönesans ilk kez İtalya'da başladı. Düşünce düzeyinde olduğu kadar, kültürün bütününde de eğilim *her türlü bağımlılıktan arınmaktı*. İnsan kendine dayanmalıydı, devlet de öyle... Hümanist yazarlar, insan ve evren sorunlarıyla uğraşmaya başladılar. Bunlar, insanın özü ile bu dünyadaki yerinin ne olduğunu araştıran çalışmalara giriştiler. Bu çalışmaların kaynağı akıl ve deneydi. Rönesans bireyi için doğru olana ancak akıl ve deney yoluyla ulaşılabilirdi. O dönemin bireyi, istem olduğu takdirde insanın her şeyi başarabileceğine inanıyordu. Hümanistlerin atası Petrarca başlıca kaygunun yaşama sanatının kurallarını geliştirmek olduğunu söylüyordu. Ona göre, insan hayatının ülküsü olan mutluluk, iç ve dış etkilerden bağımsız olarak, ruhun birlik ve disiplinine erişmekti. Sonraki düşünürlerin kaynağı olan Montaigne başlıca yasa olarak insanın yaşamını ve insanın özelliğini kabul ediyordu: "Ben kendimi araştırıyorum; benim fiziğim de, metafiziğim de bu," diyordu.

Montaigne ile tarihsel gelişim içindeki üç büyük dünya görüşünün ikincisi de ortaya çıktı. Ortaçağ'daki Hıristiyan dünya görüşü karşısına böylece bireyci dünya görüşü bir tepki oldu. Hıristiyan dünya görüşü, yaratıkların, eylemlerin, değerlerin, biçimlerin ve kişilerin statik bir hiyerarşi içinde olduğunu savunuyordu. Bu hiyerarşinin doruğunda da Tanrı bulunuyordu. Rönesans'ta ortaya çıkan bireyci dünya görüşü, bireyi bir hiyerarşi içinde değil, başlıca gerçek olarak kabul ediyordu. İnsan varlığının iki yönü olan birey olma ve evrensellik arasında bir uyum vardı. Bireyci dünya görüşü, böylece insan ile onun insana ilişkin işlemlerinin doğal uyumunu temel alan iyimser bir düşünce düzeyi getirdi. Bu dünya görüşü liberalizmin ve burjuva sınıfının gelişmesine yaradı.

Bireyciliğin gelişmesine paralel olarak devlet düşüncesi de değişti bu dönemde. Ortaçağ'ın dinsel kültürü olan "öbür dünyaya bağlı olma" yerini "bu dünyaya bağlı olan" kültüre bıraktı. Kilise yerine, kendi gücüne dayanan *ulusal devlet* düşüncesi gelişti. Macchiaveli, "Devlet ulusa dayanırsa yeter gücü var demektir; devlet bütün gücünü bu kökten almalı, karşısında ve üstünde kiliseyi bulmamalıdır." diyordu. Bunun için de, hukuk kilisenin elinden kurtarıldı; çünkü hukuk, dinsel dogmalardan değil, doğrudan doğruya devletin özünden türetilmeliydi.

Bu dönemde, bilim dallarında büyük ilerlemeler oldu. Bunun en

önemli nedeni, kilisenin büyük yeniliklere engel olan tutumunun bir dereceye kadar giderilmesi ve bireyin özgürlüğünü kazanmasıydı. Gökbilimciler kilisenin savunduğu Aristoteles-Ptolemaios sistemini altüst ettiler. Teleskopun ve mikroskopun yaratılışı yeni gerçeklerin bulunmasına yol açtı. Ayrıca, basım makinesinin bulunması yeni bulguların yaygınlaşmasına yaradı. Bu dönemde çeşitli kimselerin yaptığı uzun yolculuklar artınca, Avrupa uygarlığı dünyanın çeşitli yerlerindeki uygarlıklarla bağ kurdu ve oradaki bulgulardan yararlandı.

Düşünce düzeyinde, bilimde, sanatta, siyasette büyük değişikliklerin varolduğu bu çağda toplum düzeni de büyük bir değişim içine girdi. Ortaçağ'da aristokratlar, orta sınıf ve köylüler her yönden birbirlerinden kopmuş durumdaydılar. Rönesans'ta —özellikle Avrupa'nın güneyinde— soyluluk durumu dikkate alınmadan ortaya çıkmış bir toplum içi alışveriş başladı. Bu toplum içi alışveriş eğitim görmüş sınıf tarafından yönetilmekteydi. Zenginlikle beslenmedikçe soylu doğmuş olmanın hiçbir etkisi yoktu. Çeşitli bölgelerde Ortaçağ anlayışı hâlâ sürüp gitmekle beraber, genellikle toplum içindeki sınıflar öncekine oranla bir eşitliğe doğru gitti (bu da mutlak bir eşitlik değildi). Bunun bir nedeni, ticaretle uğraşan orta sınıfın kendini eğitmek, için yeterli olanağı elde edişiyle soyluların karşısına çıkabilmeleri ve daha önemlisi gittikçe yoksullaşan soylulara karşılık orta sınıfın zenginleşmesi ve para gücüyle hemen hemen egemen sınıf durumuna gelmeleriydi. Artık bir insanın iyi ya da kötü olması, Ortaçağ düşüncesinde olduğu gibi, doğumla ilgili bir oluşum değildi. Soyluluk kişisel erdem anlamına geliyordu. Üstelik, zengin orta sınıf parayla soyluların ünvanlarını da satın alıyorlardı. Bu ünvan da satın alınacak bir eşya durumuna geldi. XIV. yüzyılın sonlarına doğru Sachetti adında bir yazar bu konuda şöyle diyordu: "Birkaç yıldan beri görülüyor ki, fırıncıdan tutun da, iplikçilere, tefecilere, edepsizlere kadar herkes şövalye payesine erişti." Öbür yanda, köylüler de kentlilerle sıkı bir alışverişe girdiler. Eğitim yavaş yavaş köylere de girmeye başladı. Genel olarak köyler kentleri örnek almaya başladı. Bu yakınlaşma gerçi soylular ile orta sınıf arasında olduğu kadar değildi. Ancak önemli olan, bu sınıfların aynı kültüre eşit haklara sahip olma eğilimleri ve karşılıklı alışverişe başlamalarıydı.

Bu sınıflar arasındaki yakınlaşma bir de giyim kuşamda kendini gösterdi. Soylular ile burjuvaları birbirlerinden ayırdetmek olanaksızdı. Köylüler ise kentlerdeki giyim kuşamı yakından izliyorlardı. Köylü kadınları, kentli kadınlarla yarış edercesine yüzlerini boyuyorlardı. Kısacası, eşitlik daha çok dış görünüşteydi.

Toplum içi alışverişi sağlamakta önemli bir etken de dildi. Ortaçağ'da soylular kendi durumlarını belirtecek ve yalnızca kendilerine

özgü olacak bir saray dili ile konuşurlardı. Halk bu dilden bir şey anlamazdı.

Dolayısıyla saray edebiyatı ve saray tiyatrosu diye halktan kopuk bir sanat vardı. Rönesans'ta ulusal devlet düşüncesinin de geliştirdiği bir ulusal dil kavramı ortaya çıktı ve yönetenlerle yönetilenlerin konuştukları dil aynı oldu. Üstelik, bir devletin siyasal bütünlüğü için tek bir dilin önemi de anlaşılmıştı. Rönesans'ta saraylılar ile köylüler de aynı dili konuşmaya başladılar. Ulusal dil düşüncesi doğal olarak sanat alanına etki etti.

Rönesans Bireşimi

Rönesans düşüncesinde, biliminde ve sanatında bireşime ulaştırılmış dört temel özellik vardı. Bunlar, *denge, simetri, uyum* ve *disiplin*di. Ortaçağ'ın sonlarında Orta Avrupa'da başlamış ve Rönesans'ın başlarına kadar sürmüş olan Gotik üslup ikili yaşamı (gerçekçi dünya ile mistik dünya) temel alıyordu. Rönesansta bunun yerini bir tek görünüş aldı: Rönesans sanatında ve biliminde oranlar ve ölçüler gerçekçi dünya yaşamı içinde düşünüldü.

Marsilio Ficino, evren içindeki hareketin kusursuz bir düzeni olduğunu ve ne kadar dağınık olursa olsun evrenin tümü içindeki olağan düzenin bir tek uyumu ve akılcı sistemi kapsayan bir dengesi olduğunu söylüyordu. Öbür yanda, Leon Battista Alberti 1452'de mimarlık üzerine yazdığı bir yazıda "belli ve değişmeyen bir düzen"den söz ediyordu. Ayrıca, Copernicus, Kepler ve Galilei'nin evrenin matematiksel bir oranlaması olduğunu söylemeleri Rönesans ozanını, yazarını ve sanatçısını denge, simetri, uyum ve disiplin kavramlarını kaynaştıran bir estetik anlayışa yöneltti. Bir yönden, Rönesans sanatçısı ve yazarı estetik dünyasına bütünlük ve matematik oranlamalar getiren bir bilim adamıydı. Leonardo da Vinci, "Matematik deneyleri geçmeyen hiçbir buluş gerçek bilim olamaz," derken sanattan söz ediyor ve yazısını şöyle sürdürüyordu: "ressam, uyumlu oranlarını, bütünün dengeli parçaları durumuna getirmelidir. (...) böylece eserinin bireşimini hem bir bütün olarak görebilmeliyiz, hem de bu bütünü ortaya çıkaran parçaların dengesini izleyebilmeliyiz." Bu anlayışta en kusursuz biçim yuvarlaktı; çünkü yuvarlak hem evrendeki yıldızların, hem de hareketlerin temel biçimi olarak tanrısal düzenin işareti olarak kabul ediliyordu. Bunun için de, Rönesans sanatında yuvarlak, egemen biçim durumuna geldi.

Rönesans sanatında iki boyutlu yerini üç boyutlu görünüşe bıraktı. Perspektif anlayışının gelişimi bütün sanat kollarında önemli bir değişikliğe yol açtı. Perspektifin kullanılışı yalnızca görünüşte değil, özde de vardı. Derinliğin bir bireşime, dolayısıyla bir bütüne gö-

türülmesi belki de Rönesans'ın sanat alanına getirdiği en önemli buluştur. Bu buluş görme eyleminin akla uydurulduğunu ve yapay derinlik yerine gerçeğe uygun bir perspektifin getirildiğini gösterir.

Tiyatro Kuramları

Rönesans'taki tiyatro kuramları antik dönemin düşüncesi ve eserleri keşfedildikten bir süre sonra gelişme gösterdi. İlk başlarda, Aristoteles'i kimse bilmiyordu. Yalnızca temel eser olarak Horatius'un dramatik şiir üzerine olan yazıları kabul ediliyordu. *Poetika*'nın metni İslâm bilginleri tarafından korunmuş ve sonra da Arapçaya çevrilmişti. *Poetika*'yı Arapçaya ilk çeviren, aşağı yukarı 935'te, Ebu Beşar oldu. XII. yüzyılda İbn-ür-Rüşd bu eserin bir özetini verdi. Latinceye ise XIII. yüzyılda Hermann adındaki bir Alman tarafından çevrildi. Avrupa'da yaygınlaşan ilk Latince çeviri XV. yüzyılın sonunda Valla'nın çalışması oldu.

Rönesans'ta dram sanatından ilk kez söz eden inceleme Daniello'nun *Poetica'sıydı* (1536). Bu, Horatius'un yapıtından sonra yazılan işe yarayabilecek ilk inceleme olarak da kabul edilebilir. Düşüncelerini antik düşünürlere dayayan Daniello'nun en önemli yanı, öne sürdüğü noktalarda bir açıklığa ve kesinliğe erişmiş olmasıdır. Bu yapıtta Aristoteles ile Horatius'un bir bireşimini buluruz. Daniello'ya göre, tragedya en korku verici ve acınacak olayların taklidiydi. Bunun için de, tragedya ozanı hiçbir zaman yalın ve günlük konuşmayı kullanmamalıydı. Tragedya türünde kişiler kötü olmamalı, kötü kişiler ise oyunun sonunda iyi olmalıydılar. Komedya yazarı için günlük olaylar önemliydi; günlük bir dil kullanılabilirdi, ama daha yüksek bir üsluptan kaçınılmamalıydı.

Minturno'nun dram sanatı üzerine 1563'te yazdığı inceleme *(Arte Poetica)* konuşma düzeni ile gelişiyordu. Ona göre, taklit edilen olayları kapsayan tiyatro yapıtında biçim kusursuz ve tamamlanmış olmalıydı. Bu türün üç temel öğesi dans, şarkı ve oyundu. Tiyatro yapıtı yazan kimse epik ve lirik yapıt yazan ozandan farklıydı; lirik ozan kendi kişiliğini öne sürerek bir olayı anlatırken, epik ozan bir olayı, bazen de kendini öne sürerek, birkaç kişinin ağzından, ama kendi düşünceleriyle anlatırdı. Dramatik ozan ise baştan sona değişik karakterlerin ağzından konuşurdu. Dramatik ozanların temel amacı seyirciye haz vermek ve onlara doğruyu göstermekti. Minturno dramatik şiirin yapısını prolog, söylev, koro ve bitim olarak dört bölüme ayırdı. Önemli olan, ozanın oyununu hangi noktada bitirmesi gerektiğini bildiği kadar, hangi noktada başlatması gerektiğini de bilmesiydi. Trajik ozan, gözlerimizin önüne yaşamın bir görüntüsünü getirmeli, yüce kişilerin bir yanlış hareketle nasıl düşebileceklerini acı

vererek göstermeliydi. Tragedyanın etkisi, iyi bir doktorun hastasını iyi etmesine eş değerde olmalıydı. Komedya ise eğlendirici ve öğretici bir türdü. Komedya seyredenlerde insanca duyguları hatırlatmalıydı. Bu türün tragedyadan ayrılan bir yanı oyun kişilerinin orta sınıfı yansıtmaları ve hepsinin birbirine eşit olmalarıydı.

Scaliger'in 1561 yılında yazdığı *Poetices Libri Septem* tragedya ile komedyayı karşılaştıran bir özellik taşır. Ona göre, her iki tur de gerçek hayata göre yazılmalıydı. Ancak bunlar karakter, aksiyon, sonuç ve üslup yönünden birbirinden farklıydı. Komedya başlangıçta karışık durumları gösterir, sonuçta bu karışık durumları düzeltirdi. Tragedya ise daha düz bir olay gelişmesi ile başlar sonradan dehşet verici bir sonuca yönelirdi. Komedya ile tragedya gösteri araçları yönünden birbirine benziyordu; ancak konuları ve yapıları yönünden birbirinden değişikti. Tragedyanın konusu korku ve dehşet verici olarak, komedyanın konusu gülünçlükler, düğünler, sarhoşlar, cambazlıklarla gelişmeliydi. Satir oyunları ise komedyadan daha değişikti; bu türde kişiler daha ciddi olabilirdi. Satir oyunlarının amacı güldürmekten çok öğretmek ve taşlamaktı. Bir de sonucu mutlu bitmeyen komedyalar vardı, ama bunları tragedya saymak da yanlıştı. Çünkü bu tür komedyalarda dehşet ve acıma duygularına yönelen bir hava bulunmuyordu.

Aynı yılların o dönem için en önemli sayılan incelemesi Castelvetro'nun 1570'te yazdığı *Poetica* oldu. Bu incelemede ilk kez yer birliği kavramı ayrıntılı bir yolda ele alınmıştı. İnceleme Fransa'da uzun tartışmalara yol açtı ve böylece "Üç birlik kuralı" genel olarak kabul edildi. Ancak Castelvetro'nun Aristoteles'in *Poetika*'sı üzerine yaptığı yorum ilgi çekici olmakla birlikte, tek yanlı ve kusurluydu. Onun en önemli özelliği tiyatronun edebiyattan ayrılığını vurgulamasıdır. Tragedyanın görevini okunmakla değil ,sahneye konmak ve oynanmakla yerine getirdiğini belirten Castelvetro, zaman ve aksiyonda birlik olması gerektiği gibi yer kavramında da birlik olmasının zorunluğu olduğunu savundu. Tragedyanın, tıpkı komedya gibi, ya acı ya da mutlu bir sonu vardı. Tragedyanın mutlu sonu kahramanın ya da kahramanın yakın bir dostunun kötü bir sondan kurtuluşu ile ortaya çıkıyordu. Tragedyanın acı sonu da kahramanın ya da yakın bir dostunun kötü sondan kurtulamayışı ile oluşuyordu. Komedyanın mutlu sonu kahramana ya da dostuna yapılan saldırının ortadan kalkmasıyla, acı sonu ise kahramanın baştaki durumdan kurtulamayışı ile varoluyordu. Komedya seyircinin duygularına ve hayal etme yetisine yönelmekle görevini yapabilirdi; çünkü gerek kafaca, gerek vücutça insanların sakat tarafını gösteriyordu. Karakteri, aksiyondan daha önemli bulan Castelvetro, "karakteri olmayan tragedya olamaz," diyordu. Castelvetro'nun bu düşüncesi Aristoteles'in düşüncesine bir

karşıttı. Karakterin aksiyondan sonra geldiğini savunan Aristoteles'e karşı Castelvetro, "Karakter önce gelir, çünkü kişiler aksiyonu ortaya çıkarır," teziyle karşı çıkıyordu.

Yukarda anlatılan kuramcılar İtalyandı. Fransa'da tiyatro kuramları daha çok İtalyanlardan alınmıştı, ama kendine özgü bir havaları vardı. Ancak yaygın olmasa bile, Fransız yazarlarının Donatus ve Diomedes gibi Ortaçağ yazarlarının eserlerinden haberleri vardı. İtalya'da olduğu gibi Aristoteles Fransa'ya geç girdi, yani ancak XVI. yüzyılın ortalarında...

Sebillet'nin *Şiir Sanatı* adını verdiği kısa incelemesi (1548) Fransa'daki ilk Aristoteles etkisi olarak kabul edilebilir. Bu yazısında Sebillet antik oyunlarla Fransız oyunlarını karşılaştırmıştır. Rönesans'taki Fransız kuramcılarının daha önemlisi de la Taille'di. Taille, Sebillet gibi, yalnızca bir kuramcı değil, aynı zamanda oyun yazarıydı. 1572 yılında yazdığı *Tragedya Sanatı*'nda henüz Fransa'da gerçek tragedya yazılmadığını belirtiyor ve bu konuda Sebillet'ye karşı çıkıyordu. (Taille Fransa'nın ilk tragedya yazarı olarak kabul edilebilir). Onun bu yazısındaki en önemli nokta "yer birliği" kavramını başarılı bir yolda tanımlamış olmasıydı. Bu konuda Castelvetro'nun etkisi altında kalmıştı. Çağdaşı olan kuramcılar gibi tragedyanın yüceliğini savunurken, kanlı sahnelerin seyirci önüne getirilmesinin yanlış olduğunu tekrarladı.

İspanya'da kendine özgü ve öteki ülkelerin etkisinden uzak kuramlar ortaya sürüldü. Bunun bir nedeni İspanya'nın büyük yazarlarının XVII. yüzyılın başlarından itibaren, yani Rönesans akılcılığının kuşkuyu vurguladığı evresinden *(mannerism)* yetişmiş olmalarıydı. Nitekim, XVII. yüzyılın başlarında klasik kurallar İspanya'da kuşkuyla karşılanıyordu. Klasik kurallara saygı duyuluyor, ama çağa ve o çağın seyircisine uygun yani kuralların saptanması gerektiğine inanılıyordu.

1609 yılında, ünlü oyun yazarı Lope de Vega, "yeni sanat"tan söz ederken hem klasik kurallara karşı çıkıyor, hem de 1605 yılında, onu klasik kuralları çiğnemekle suçlayan Cervantes'i yanıtlıyordu. Cervantes, *Don Kihote*'nin birinci kitabının 48. bölümünde, "Halk böyle istiyor, onun için böyle yazıyoruz" diyen yazarları, özellikle Lope de Vega'yı eleştirdi. Cervantes, suçun saçma sapan oyunları beğenen halkta olmadığını, ona başka bir şey vermesini bilmeyen yazarlarda olduğunu belirtti. Yazar, "zaman birliği" kavramına uyulmamasını kınadı. Halkın, sanat dolu, iyi yazılmış bir oyunda hem neşelendiğini, hem çok şeyler öğrendiğini, günahın kötülüğünü, erdemin değerini anladığını, oysa klasik kurallara uygun olmayan, dolayısı ile sanatsal olmayan oyunların halkın şehvet duygularını kamçıladığını açıkladı. Cervantes'e göre, kötü oyun yazılmasının bir nedeni tiyatronun bir

ticaret eşyası durumuna gelmiş olmasıydı. O, halkı eğlendirirken bir yandan da halkı eğiten oyunların yazılmasını öngörüyordu.

Cervantes'in bu düşünceleri sağlıklı olduğu kadar doğruydu da. Ancak onun yaptığı tek yanlış klasik kurallara uygun olarak yazılmamış oyunları sanattan yoksun saymasıydı. Yeni kurallarla yazılmış bir yapıtın da sanatsal olabileceği düşüncesini kabul etmeyişi idi. Lope de Vega'nın Cervantes'in *Don Kihote*'sinden dört yıl sonra yazdığı *Bu Çağda Oyun Yazmanın Yeni Sanatı* (1609) o dönemin oyun yazarlığını ve seyircisini tanımlaması yönünden ilgi çekicidir.

Lope de Vega'nın incelemesi tiyatronun çağının seyircisine uygun olması gerektiğini vurguluyordu. Antik Yunan ya da Roma seyircisinin XVII. yüzyıl İspanyol seyircisinden değişik olduğunu bunun için bu çağda yazılan oyunların da değişik olmalarının doğal bir gelişim olduğunu belirtiyordu. Yazar, klasik kurallara bağlanmanın çağın gelişimine aykırı olduğunu, dolayısıyla yapmacık bir kalıptan başka bir şey olamayacağını da sözlerine ekliyordu. Lope de Vega'nın bu incelemesinden anlaşıldığına göre, o antik dram sanatının gelişimini çok iyi bildiği kadar, klasik kuralları da iyi biliyordu. Bu kuralların dışına bilinçli bir yolda çıktığını da bu incelemesinde açıklıyordu.

Tirso de Molina'nın *Toledo'nun Meyve Bahçeleri* (1624) adını verdiği yazısı da o çağın ruhunu yansıtan ve yeni biçimi savunan bir incelemeydi; dolayısıyla Lope de Vega'nın düşüncelerini de destekliyordu. Tirso, doğa gerçeği ile sanat gerçeğinin birbirinden ayrı olduğunu, sanatın doğayı kendi gerçeği içinde yansıtması gerektiğini öne sürüyordu.

İngiltere'de bu dönemin tiyatro incelemelerinin bir bölümü antik tiyatrodan, bir bölümü de İtalyan incelemecilerinden esinlenerek yazıldı. Bu alanda ilk yazı 1524'te Leonard Coxe'un *Retorik Sanatı ve Tekniği* adını taşır. Bundan sonra çeşitli yazarlar pek önemli olmayan yazılar yazdılar. İngiltere'de ilk önemli inceleme Sir Philip Sidney'in 1595 yılında yazdığı *Şiirin Savunması*'ydı. Bu inceleme klasik kuralları izleyen İtalyan incelemecilerinin düşüncelerini paylaşıyordu. Aristoteles'i iyi bilen Sidney, bu yazısı ile o zamana kadar pek tanınmayan düşünürü İngiltere'de tanıttı. Bu yazı Aristoteles'i yorumlayan İtalyan yazarlarının düşüncelerine pek fazla bir şey eklememekle beraber, sağlam ve saydam bir yorumu getirdiği için değerliydi. Ben Jonson'un elli yıl kadar sonra (1641) yazdığı *Buluşlar*, Sidney'in yukardaki incelemesinden etkilenmişti. O da Aristoteles'in ve Horatius'un düşüncelerini ve bu düşünürlerin İtalya'daki aktarmacılarını destekledi. İngiltere'de çağın en önemli incelemecileri klasik kuramları izliyor ve yeniliklere karşı duruyordu.

İtalyan Tiyatrosu

1453 yılında Türklerin İstanbul'u almalarıyla bazı Bizanslı bilim adamlarının Yunanistan'a ve çoğunun da İtalya'ya yerleştiklerinden söz etmiştik. Bunun gibi, yazarlar, ozanlar ve oyunculardan bir bölümü de Türkleri tanımadıklarından en iyi çarenin İtalya'ya yerleşmek olduğunu düşünmüşlerdi. Bu, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık alanında çok sayıda sanatçısı olan İtalyanların, tiyatro alanındaki güçsüz durumunu değiştirdi, yavaş yavaş tiyatro sanatı da önem kazanmaya başladı.

Bu sırada ve daha sonraki yüzyıllarda İtalya birbirlerinden ayrı, bağımsız prensiliklerdi. Birbiriyle dostça geçinmeye çalışan, ama birbirleriyle bir yarışma içinde olan bu prenslikler güçlerini daha çok sanata ve edebiyata verdikleri önemle belirlemeye çalışıyorlardı. Roma Papa ile Kardinallerin elindeydi; Medici'ler Floransa'yı, Sforza'lar Milano'yu yönetiyordu. Ferrara devleti ününü Este'lere borçluydu, Mantua ise Gonzaga'lara, Urbino da Della Rovere soyuna...

Tiyatro alanında başı Ferrara çekiyordu. Sarayda Terentius'un Plautus'un komedyaları ve Seneca'nın bazı tragedyaları oynanıyordu. Saray'da yetenekli yazarlara, ressamlara ve oyunculara yer veriliyordu. Ferrara'yı öbür devletler de örnek alınca tiyatro İtalya yarımadasına yavaş yavaş yayılmaya başladı.

a) Komedya

Bu türün ilk soluk almaya başladığı yer yine Ferrara oldu. Frulovisi, Plautus vari komedyaları ile ortaya çıktı (1432-4). Daha sonra saray ozanı Ariosto (1474-1533) şiiri bırakıp tiyatro ile uğraşmaya başladı ve Roma komedyasını örnek aldı. Onun elde kalan oyunlarından ilki *Mücevher Kutusu*'dur. Oyunun konusu Roma komedyalarının aynıydı, iki köle kıza âşık olan iki gencin serüvenlerini ele alıyordu. 1508'de düzyazıyla, 1529'da da vezinle tekrar yazılmıştı. 1509'da Ariosto'nun yazdığı *Sanılanlar* sonradan Shakespeare'in *Hırçın Kız* komedyasını ortaya çıkardı. Ariosto, bölümleri yazarken Plautus'un *Köleler*'i ile Terentius'un *Hadım*'ından esinlenmişti. Ancak yazar, tiplerini Ferrara'da yaşayan insanlardan çıkarmıştı. Bu oyunun konusu daha karmaşıktır. Güzel bir kızı elde etmek için uşağının kılığına giren bir gencin serüvenleri konuyu kurar. Ariosto'nun üç oyunu, *Şarlatan* (1520), *Çöpçatan* (1529) ve *Akademik Komedya* (Ariosto'nun ölümü üzerine kardeşi tarafından 1543'te tamamlanmıştır) oldukça önemli bir gelişmeyi gösterir; yazar Roma komedyasına onu bağlayan zincirlerini kopartmak üzeredir. Bu oyunlarda yazarın kendi buluşu olan

yeni tipler vardır. Ariosto, romantik komedyanın ilk örneklerini veren yazardır.

Komedya yazmaya başlamasından kısa bir süre sonra, Ariosto, yakın dostu Kardinal Bibbiena'nın (1470-1519) *Calandro'nun Komedyası* (1513) adlı oyununun Urbino da oynandığını ve bu alanda yalnız olmadığını anladı. Plautus'un iki komedyasını örnek almıştı Bibbiena: *İkizler* ile *Casina*'yı... Klasik anlayışa sıkı sıkı bağlı olan bu oyun zamanın günlük yaşayışını renkli bir yolda getiriyordu. Bu oyundan yedi yıl kadar sonra (1520?) Macchiavelli, (1469-1527) çağının budalalığını ve yozlaşmışlığını taşlamak için *Adamotu*'nu yazdı. Bu oyunda Roma komedyasının etkisi altındadır. Ancak Macchiavelli'nin bölümler arasına eklediği şarkılar birer yeniliktir. Yazar, kendi döneminin din adamlarını da taşlar. Bu oyunda Timoteo, Tanrıyı ve insanları aynı anda aldatan bir din adamıdır. Yazar, *Adamotu*'nu yazmadan önce bu alanda ustalık kazanabilmek için bazı klasik yapıtların konularını alıp oyunlar yazmıştır. Bunlardan biri Plautus'un *Casina*'sını örnek alarak yazdığı *La Clizia*'dır (1506). Macchiavelli, bu oyunda da, rahip Fra Alberigo ile ahlaksızlığın en renkli örneklerinden birini verir. Macchiavelli'nin bir de metni ele geçmeyen, ancak o dönemin belgelerinden öğrenilen *Maskara* adlı oyunu vardır; bu oyun Aristofanes'in üslubu örnek alınarak yazılmıştır.

Romantik komedya ve taşlamanın böyle başarılı bir başlangıcı olunca o çağın birçok tanınmış yazarı kalemlerini tiyatro için kullanmaya başladı. Ancak bu başarılı girişten sonra komedya pek öyle beklendiği kadar gelişmedi. Yazarların çoğu Roma komedyasının etkisinden kendilerini kurtaramıyorlardı. Bunların arasında, bu tür oyunda yenilik yapmak isteyen Aretino (1492-1556) anılabilir. Aretino yenilik yapmasına yaptı, ama bu da komedyayı kendine özgü bir alana çekemedi. Onun *Saray Oyunu* (1534) oyunları arasında en başarılı olanıdır. Bu oyun Papalığa karşı sert bir saldırıydı. Aretino'nun *Demirci Ustası* (1533), *İki Yüzlü* (1541) gibi oyunları canlı, güldürücü sahnelerle bezenmişti.

Bu dönemde, yüzlerce yazar arasında sözü edilecek bir başkası da aynı zamanda oyuncu olan (ilerde oyunculuğunu ele alacağız) Beolco'ydu (1502-1542). Beolco, kendi ortaya çıkardığı geveze bir Padua'lı köylü tipini baş oyun kişisi yaptığı oyunlar yazdı. *Ankona'lı Kız* (1530) adlı oyununda romatik ve klasik öğeleri kaynaştırmış olan Beolco, *İğne* (1520?), *Küçük Çiçek* (1520?) adlı daha önceki oyunlarında Padua köylülerinin yaşayışından esinlenerek daha bağımsız bir tutum içinde bulunduğu görülür.

Bu dönemdeki komedyaların neden daha gelişmiş bir durum alamadıkları kesin olarak yanıtlanamaz. Ancak sınırlayıcı nedenlerden biri, yazarların klasik kalıplara sıkı sıkıya bağlı kalmak istemeleri ve

çoğu zaman biçimin kölesi olup kalıpların dışına çıkamamalarıydı. Daha önemli bir gerekçe, bu komedyaların saray duvarları dışına çıkamaması, yazarların kendi toplumlarının halkını daha yakından izleyememeleriydi. Seyircisi yalnız saraylı olunca komedya türü de gelişecek itici gücü bulamadı. Ferrara'lı Ariosto, Urbino'lu Bibbiena, Venedikli Aretino, Padua'lı Beolco birleşebilseydi, bu çabanın sonucu belki daha olumlu olabilirdi.

b) Tragedya

O dönemdeki tragedyanın hikâyesi de komedyadan daha ilginç değildir. Üstelik, tragedya yazarlarının önünde örnek olarak daha sınırlı bir yazarın, Seneca'nın, oyunları vardı.

XIV. yüzyılın başlarında Mussato'nun yazdığı *Ecerinis* (1315) Roma tragedyasının bir örneğiydi. Oyunda III. Ezzelino'nun hikâyesi Seneca vari ele alınmıştı. XV. yüzyılın sonunda Commelli *Filastrato ile Panfila* (1499) adlı tragedyayı yazdı. Bu oyun İtalyanca yazılmış ilk tragedyaydı. Yasalara aykırı dehşet verici bir aşk hikâyesini izliyordu bu oyun.

XVI. yüzyılın başlarında, klasik tragedyalara öykünen daha büyük çabalar ortaya çıktı. Rucellai *Rosmunda* (1515) adlı tragedyasını tıpatıp Seneca'nın tragedyalarına uygun olarak yazdı. Aynı yıl, Trissino *Sofonisba* ile antik Yunan tragedyasına öykünmeye çalıştı.

Bu dönemde, tragedya alanında biraz olsun göz dolduran yazar Cinthio'ydu. Cinthio Seneca'nın tragedyalarını örnek almakla beraber, romantik aşk ve olağanüstü dehşet sahneleriyle yeni bir biçime yönelmek istedi. 1541'de yazdığı *Orbeche* özellikle bu olağanüstü dehşet sahneleriyle doluydu. Burada, öç almaya gelen bir hayalet isteğine erişiyordu. Bu oyunda kafalar kesilip vazolara konuluyor, eller kesiliyor, kan gövdeyi götürüyordu. Cinthio'nun ilgi çekici oyunları romantik aşkla geliştirdiği trajik yapıtlarıydı. Buna bir örnek yazarın 1583'te yazdığı *Arrenopia*'ydı. Yazarın İngiltere'deki Elizabeth dönemi yazarlarını etkilediği daha başarılı bir oyunu yine aynı yıl yazdığı *Değiştirilenler*'di.

Ne yazık ki, Cinthio'nun yaptıklarını geliştirecek bir yazar çıkmadı. Yalnız Dolce tragedyaya ilk kez kıskançlık temasını getirdi. Bu dönemde tragedya alanında da üstünde önemle durulacak bir oyun yazılmadı. Yine klasik biçim bir cendere gibi yazarları bunaltıp çıkmaza götürdü.

c) Pastoral ve Opera

1471 yılında, Poliziano, Mantua'da *Orfeo* adlı yapıtını oynattı. Bu alışagelinmiş türlerden daha değişik bir oyundu. Gülünç sahnelerle ciddi sahneler birbiriyle kaynaşmıştı. *Orfeo* tam anlamıyla bir pas-

toral olmamakla beraber, içinde pastoral sahneler vardı. Bu oyundan Tasso'nun *Aminta*'sına (1573) ve Guarini'nin *Sadık Çoban* (1585) pastoraline kadar dosdoğru bir gelişim çizgisi vardır. İtalyan tiyatrosu kendine özgü anlatımını daha çok bu tür oyunlarda buldu. Ancak bunların hiçbiri için büyük oyun denilemez.

Daha sonra yazılan bazı önemsiz pastoraller bir yana bırakılırsa, bu türün son buluşu *Sadık Çoban*'ladır. XVI. yüzyılın son yıllarında antik Yunan oyunlarının şarkılı olduğunu öğrenenler, buna uygun çağdaş bir oyun türüne gitmeyi denediler. 1574'te, Venedik'te, "eskilerin tutumuna uygun" bir tragedya oynandı. Bu oyunun musikisi Merulo tarafından bestelenmişti ve "bütün oyuncular kulağa hoş gelen bir uyum içinde hem solo, hem koro olarak şarkı söylüyorlar"dı. Zaten daha başlangıçta Poliziano'nun *Orfeo*'su operaya eğilimli bir biçim gösteriyordu. Bunun için, Vendik'te oynanan bu şarkılı oyun kaynaksız değildi. Böylece musikili melodram seyirci tarafından coşkun bir yolda tutulunca büyük bir gelişme içine girdi.

Opera biçiminin tam olarak gelişmesi Floransa'da bir araya gelen bir grup meraklılar tarafından hızlandırıldı. Vernio Kontu Giovanni Bardi musikili oyunu geliştirmek için küçük bir akademi kurdu. *Camerata* adını alan bu küçük akademide ünlü bilgin Galilei'nin babası Vincenzo Galilei, müzisyen Giulio Caccini, besteci Jacopo Peri ve ozan Ottavio Rinucini bulunuyordu. Uzun tartışmalardan ve birçok deneylerden sonra tiyatro tarihinin ilk gerçek opera biçimi doğdu: 1594 yılında, Rinucini'nin metni ve Peri'nin bestesi ile *Dafne* seyirci önüne çıktı. Kısa bir süre sonra da yine Peri'nin Öridice ve Caccini'nin *Cephalus'un Kaçırılışı* adlı operalar ortaya çıktı.

Bardi'nin akademisi şiir ile musikinin iyi bir yolda kaynaşmasını istiyordu, ama bu biçim geliştikçe musiki sözleri boğmaya başladı. Melodram biçimi kayboldu, yerini opera aldı. Gün geçtikçe beste metinden daha önemli olmaya başladı ve metin gittikçe daha arka düzeye geçti. XVII. yüzyılın başında Monteverdi'nin dehası ile opera biçimi daha da büyük bir gelişme gösterdi. Bestecinin 1607'de oynanan *Orfeo*'sunu, ertesi yıl, *Arianna*'sı izledi. Peri'nin akademik olan besteleri, böylece yerini Monteverdi'nin coşkun musikisine bıraktı. Saraylarında sıkılan okumuşlar, gün geçtikçe daha monoton olmaya başlayan tragedya ile onları artık tatmin etmemeye başlayan komedyayı bir yana bırakarak bu yeni türe sarıldılar. Opera biçimi Mantua sarayından, öteki İtalyan devletlerine, sonra Alp dağlarını aşarak, Fransa'ya ve Avusturya'ya yayıldı. Bütün tiyatro yapıları ve bütün sahne tekniği yalnız opera için geliştirilmeye başlandı. Sözler, gösterilerin göz kamaştırıcılığı ve musikinin armonisi ardında yitip gitti. Savaşı Opera kazanmıştı.

ç) Halk Tulûat Tiyatrosu: Commedia dell'Arte

Saray salonlarından, çevresi dantela gibi işlenmiş Venedik'in ünlü San Marco alanına çıktığımızı varsayalım. XVI. yüzyılın ikinci yarısındayız. Bir ilkbahar ikindisi. Tembel bir İtalyan güneşi gondolların bağlandığı direklere suyun titreşimlerini yansıtmış. San Marco katedralinin yuvarlak kubbesinden yuvarlanarak inen ışınlar süslü duvarlardan kayarak alana düşüyor. Alanda bir sahne kurulmuş. Sahneye yakın yerlere imtiyazlı kişiler için sıralar konmuş. Sıraların arkasında ayakta oyunun başlamasını bekleyen halk ve onların arasında serinletici meyve suları satanlar.

Yalın bir yükseltiden ibaret olan sahnenin dekoru arka düzeydeki boyalı panolarla süsleniyor. Dekor bu kadar. Gerektiği zaman iskemleler getiriliyor. Ama genel olarak sahnede binbir hünerle pişmiş oyuncular var. Oyuncuların kostümleri göz alıcı ve çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları maske takıyorlar; ağız kısmını açıkta bırakan yarım maskeler bunlar. Oysa âşıklar maskesiz; coşkun, pırıl pırıl gözleriyle genç erkekler ve baygın bakışlı, cilveli genç kızlar. Halk heyecanla izliyor sahnedeki oyunu. Hepsinin yüzünde ilgi ve dudaklarında hiç eksilmeyen bir gülümseme var. Oyuncular bir perdenin arkasından çıkıyorlar ve sahnedeki görevleri bitince onlar için ayrılmış yere gidip oturuyorlar. Oyunun en komik tipleri uşaklar... Yapmadıkları şey yok, öyle hünerleri var ki dilini yutar insan. Cambazlık onlarda, gözbağcılığı onlarda, jonglörlük onlarda... (bkz. resim 23).

Oyun geliştikçe yüzlerdeki gülümsemeler yayılıyor ve kahkahaya dönüşüyor. Şimdi öne arkaya hareket ederek, bellerini kırarak, dizlerini döverek, birbirlerinin sırtlarına vurarak kahkahalar atıyorlar. Oyun bittiğinde hâlâ gülüyorlar ve tanıdıklarını koyuyorlar oyunun kahramanının yerine... Sonra silkiniyor İtalya güneşi tembelliğinden ve bir yere yetişecekmiş gibi hızla uzaklaşıyor ve mor şalını atıp Venedik'in San Marco alanına gözden kayboluyor...

Alanlarda, pazar yerlerinde kurulan bu halk tulûat tiyatrosu sahnelerinin kaynağı üzerine kesin bir bilgi yok. Saray duvarları içine kapanmış tragedya ve komedya gösterilerine karşı, halkın kendi tiyatrosunu kurmuş olması yabana atılmayacak bir olasılık. XVI. yüzyılın İtalya toplumuna getirdiği gelişimin özelliği de olabilir bu. Ancak *commedia dell'arte* (bkz. resim 32) denilen bu halk tiyatrosunun özelliklerine dikkatle bakacak olursak bu türün nasıl gelişmiş olduğunu görebiliyoruz.

Bu tür halk tiyatrosunda Ortaçağ jonglörlerinin, hünerbazlarının bir devamı var. Doğal olarak bu da Roma *mimus*'una bağlıyor *commedia dell'arte*'yi. *Attelan ve palliata* komedya türlerindeki tipler çok az gelişmiş olarak bu tür tiyatroda da var.

Commedia dell'arte'nin çok oyunculu birer topluluk gerektirmeden önceki ilk evresi bazı oyuncuların kendilerine bir tip seçerek halkı güldürmesiydi. Bunun ilk örneğini daha önce sözünü ettiğimiz Angelo Beolco verdi. Beolco "Ruzzante" sahne adıyla oynuyordu. Kendine geveze bir Padua'lı köylü tipi seçmişti. Bu tipi işliyor ve bunun üzerine senaryolar yazıyordu. Usta bir oyuncu olan "Ruzzante" kısa bir süre içinde bu tiple halk tarafından tutuldu. Bunun üzerine bu geveze köylü tipinin yanısıra başka tiplere de yer vermeye başladı. Ancak kendisi Padua'lı köylüyü oynuyor, öbür tipler için de oyuncu tutuyordu.

Beolco'nun bu çabasının tutulduğunu gören başka oyuncular da onu taklit etmeye başladılar. Onun ölümünden sonra dikkate değer tek oyuncu Andrea Calmo oldu. Calmo, yaşlı ve cimri bir Venedik zenginini tip olarak seçti. Onun bu tipini daha sonra *commedia dell' arte*'deki *Pantolone*'de bulacağız. Calmo, Beolco kadar usta olmamak la beraber, bu tiple tutundu.

Böylece yavaş yavaş halk tulûat toplulukları doğmaya başladı. Bu topluluklar 1550 yılından sonra kendilerine özgü bir teknikle belirli bir yol izlemeye başladılar. XVI. yüzyılın sonlarında bütün Avrupa'da ün salmış topluluklar ortaya çıktı. Zaten daha 1530 yılında Beolco topluluğu ile Alpleri aşmış ve Fransa'da temsiller vermişti. Yüzyılın sonlarında bütün Avrupa'da parlayan topluluk *I Gelosi* ("Gayretli" anlamında) oldu. Fransa'da, Almanya'da, Polonya'da çok tutulan bu topluluk gittiği ülkelerde, o ülkelerin kendi komik tiplerini yaratmalarına önayak oldu denilebilir. Almanya'da *Hanswurst*, Fransa'da *Pierrot*, İngiltere'de *Punch* halkın tuttuğu yerel tipler oldu.

Bu topluluktan başka *I Confidenti*, *I Uniti*, *I Fedeli*, *I Accesi*, *I Desiosi* Avrupa'nın en başarılı tulûat toplulukları olarak tanındı. Büyük Fransız yazarı Moliére, bu *commedia dell'arte* topluluklarının birinde oyuncu olarak yetişmiştir. Bu topluluklar ayrıca birçok yazarı ve tiyatroyu da etkilemiştir.

Bu tür tiyatronun oyunları için yazılan senaryolar tipleri iki temel bölümde kapsıyordu: 1) Ciddi tipler, 2) Komik tipler. Ciddi tipler bu türün daha önemsiz kişileriydi: âşıklar *(innamorati)*, ezgiciler *(cantarini)* ve dansçılar *(ballerini)* bu yardımcı tiplere giriyordu. *Commedia dell'arte*'nin temel tipleri komik kişileriydi. Bunlar kendi tiplerine uygun yarım maskeler takarlardı.

Ciddi tiplerden daha ön düzeyde olanları âşıklardı. *Comico innamorato* gözü dünyayı görmeyen, tek amacı sevgilisine kavuşmak olan bir genç erkekti. Çağdaş giysileri vardı. Tip olarak renksiz, kendini yakışıklı sanan ve her an sevgilisiyle buluşmak için tehlikeyi göze alan bir gençti. Bunun karşısında *comica innamorata* vardı. O

da erkeği gibi âşık bir genç kızdı. Ailesi tarafından baskı altında tutulan, âşığıyla gizlice buluşan, eli yüzü düzgün sayılacak bir genç kızdı. Ezgiciler ve dansçılar aslında senaryonun içindeki kişilerden değildi; bunlar sahne aralarında şarkı söyler ve dans ederlerdi.

Komik tipleri ise üç bölüme ayırabiliriz: 1) Yaşlılar, 2) Gençler ve 3) Uşaklar *(zanni)*. Yaşlıların başında *Pantalone* gelirdi. *Pantalone* (bkz. resim 34) zengin bir Venedikli tüccardı. *Attelan* komedyasındaki *pappus*'un devamıydı. Cimri, kavgadan korkan, yeteneği olmadığı halde siyasete karışan, sık sık aldatılan, kızı tarafından atlatılan, ama yaşlı olmasına karşın sık sık âşık olup bu yüzden boş yere parasını kaptıran biriydi. Önceleri uzun kırmızı, sonra kara pelerin giyen *Pantalone*'nin ayağında Türkiye'den ithal edilmiş çedik pabuç vardı. Maskesi koyu renkte, gaga burunlu, ak saçlı ve uzun keçi sakallıydı. Yaşlıların öteki önemli tipi Bolonyalı bir hukuk doktoruydu; oyundaki sıfatı *Dottore*'ydi. Roma komedyasındaki *dosennus*'un devamıydı. Senaryolarda genel olarak *Pantalone*'nin yakın dostuydu. Karısı ya da metresi tarafından sık sık aldatılır, ya da uşaklar tarafından hileyle soyulurdu. Hukuk doktoru olduğu halde, "doktor" sıfatından yararlanıp ameliyat bile yapardı. Kısacası şarlatan bir okumuş tipiydi. Kostümü o çağdaki üniversite profesörlerininki gibiydi. Geniş kenarlı kara bir şapkası vardı. Kırmızı yanaklı, kara bir maskesi ve kısacık sakalı görünüşünü tamamlıyordu.

Genç olan komik tiplerin en önemlisi *Capitano*'ydu. Sıfatından da anlaşılacağı gibi askerdi ve Roma komedyasındaki *miles gloriosus*, yani palavracı asker tipinden doğmuştu. Coşkun bir huyu, devamlı böbürlenen bir tavrı vardı. Herkese meydan okur, ama kavga sırasında korkaklığını ve acemiliğini gösterirdi. Uzun burunlu ve kaytan bıyıklı bir maskesi vardı. Görünüşü dehşet verici, ama hareketleri gülünçtü. Başka bir tip, *Capitano*'yu andıran ve daha sonraları kesin görünüşünü alan *Scaramuccia*'ydı. İyi gitar çalan, çirkin, oldukça iyi kılıç kullanan, ötekinden daha yürekli biriydi. Bazen asker, bazen de uşak olurdu. Her zaman sarhoş dolaşırdı. İlk zamanlar başında tüyle süslenmiş bir bere, belinde kılıç ve elinde gitar vardı. Sonradan kılıç kaybolduğu gibi, *Scaramuccia* maske de takmamaya başladı.

Bu tür tiyatronun en ilgi çekici tipleri uşaklardı. Bunların başında, *Arlecchino* (Harlequin) (bkz. resim 34) geliyordu. Sahneye takla atarak giren ve hiç umulmadık bir hareketle sahneden çıkan *Arlecchino* esası sevimli bir hırsız, dilenciydi. Üzerinde çeşitli renkteki yamalarla kaplı kostümü, yıllar geçtikçe ekonomik durumunu düzeltmiş olacak ki, baklava biçiminde renklerle bezendi. Maskesi budalalık ile kurnazlığı gösteren bir ifade taşırdı. O aldattığı gibi, başkaları tarafından da aldatılabilirdi. *Arlecchino* çoğu zaman senaryoların baş kişisiydi. Olmadığı zaman da oyunun birinci uşak tipiydi.

Arlecchino'dan sonra gelen uşak tipi, gaga burnu, kalın dudakları, kötü bakışlarıyla *Brighella*'ydı. *Arlecchino* bunun yanında insan yanları olan bir kişiydi; en büyük suçu ince bir şekilde başka bir insanı çarpmaktı. Oysa *Brighella*, karanlık bir sokakta bir kimseyi kıstırıp düşünmeden öldürebilirdi. *Arlecchino*'nun tahta kaması bir süs gibi dururken, *Brighella* keskin kamasını durmadan kullanırdı. *Brighella*'nın geniş paçalı bir pantolonu, kalçalarına gelen bir pelerini ve başında da buruşuk bir beresi vardı. Mandolin çalabiliyordu.

Pulchinella, kambur, uzun burunlu bir uşak tipiydi. *Attelan* komedyasındaki *maccus*'un bir devamı olup *bucco*'dan da bir şeyler almıştı. Acımasız, kötü yürekli, bencil, çıkarcı bir tipti. Sevimli yanları olmakla birlikte pek yanında bulunmak istemeyeceğimiz niteliklere sahipti.

Kadın hizmetkâr tiplerinin *(servetta)* en ünlüsü *Colombina*'ydı. Uçarı, sevimli, çoğu zaman göz alıcı derecede güzel, yürek yakan türündendi. Aynı zamanda şarkı söyler dans ederdi.

Burada söz konusu edilenler *commedia dell'arte*'nin bütün tipleri değildir. En önemlileri üzerinde durulmuştur. Yoksa yaşlı tiplerinden *Cassandro, Coviello, Cola, Pasquariello, Tartaglia* vb. uşak tiplerinden *Scapino, Mezzetino, Pedrolino, Trufaldino,* vb; kadın hizmetkârlardan *Berta, Rosetta, Pimpinella, Arlecchina, Franceschina,* vb. vardır.

d) Tiyatro Tekniğinde Yenilikler

Rönesans İtalya'sındaki ilk sahneler 1 metre 50 cm. yüksekliğinde alanın ortasına kurulmuş bir yükseltiydi. Seyirci bu sahnenin bazen üç yanını çevirir, bazen de oyunu cepheden seyrederdi. Yağmurlu iklimlerde seyircinin de üzerini kaplayan bir tente konulurdu. Yükseltinin üstünde, her birinin tepesinde ayrı adlar yazılı dört beş bölme vardı. Her bölmenin önüne bir perde asılırdı. Oyunun gelişimine göre, gerekli sahneler için bu bölmelerden biri ya da birkaçı kullanıldığında bu bölmelerin perdeleri açılır, ötekilerinki kapalı kalırdı. Bu bölmeleri kapsayan blokun her iki kenarında da birer heykel bulunuyordu. Bu heykellerden biri ışığı simgeleyen *Phoebus*, öbürü de bolluğu temsil eden *Liber*'di. Bu heykeller ayrıca tiyatronun iki özelliğini vurgulardı: *Phoebus*, Tanrı *Apollon*'u yani aklı, *Liber*, Tanrı *Dionisos*'u, yani duyguyu (bkz. resim 24).

Görüldüğü gibi, Rönesans'ta geliştirilen bu sahne türü, Ortaçağ'da izlenen eşzamanlı (simultane) sahne biçiminden geliyordu. Yükselti üzerindeki her bölme değişik bir yeri temsil ediyordu, daha doğrusu çeşitli oyun kişilerinin evlerini, kaldıkları yerleri gösteriyordu.

Sahne tekniğindeki en büyük devrim perspektif kavramı ile geldi. XV. yüzyılda bilim ve sanatla uğraşan hemen herkes bu kavram

üzerinde duruyordu. Brunellechi'den Leonardo da Vinci'ye kadar birçok kimse insan gözünün yakın ve uzak nesneleri ne yolda gördüğü üzerinde akıl yoruyordu. Bunun için de, daha Rönesans'ın ilk evrelerinde perspektif tiyatroya girdi. Sahne üzerinde perspektifin kullanılışını gösteren ilk belge 1508 yılında Ferrara'da oynanan Ariosto'nun *Mücevher Kutusu* adlı oyunun dekoruydu. Daha sonra (1513) Bibbiena'nın *Calandro'nun Komedyası* için bir kentin sokaklarını ve binalarını perspektif kurallarına uygun olarak gösteren bir dekor yapıldı.

Sebastiano Serlio, 1551'de yazdığı *Architettura* adlı kitabında sahnede perspektif sorununu ilk kez bilimsel bir yolda çözümleme yoluna gitti. Serlio, tiyatro yapısını tanımlarken yarım yuvarlak biçiminde bir seyir yerini ve dikdörtgen biçiminde bir sahneyi önerdi. Bu sahne üzerinde dekor görüşe uygun bir yolda, perspektif anlayışıyla yapılacak ve boyanacaktı. Serlio, ayrıca sahne düzenini üç türe ayırdı: komedya, tragedya ve satir oyunları için bu perspektif duygusu içinde ayrı bir düzen izlenecekti. Komedya sahnesinde yalın görünüşlü evler, ön düzeyde de bir saraylının köşkü olacaktı. Daha neşeli bir hava sağlamak için de bu evler girintili çıkıntılı bir düzende geri plana doğru küçülecekti. Girinti ve çıkıntılar sıcak havayı verecekti (bkz. resim 25). Tragedya dekorunda ise ulu saraylar olacak ve düz bir çizgi üzerinde geri düzeye doğru küçüleceklerdi (bkz. resim 26). Satir oyunlarının dekoru ise kır yerlerini gösterir yolda olacaktı; ağaçlar, kulübeler, keçiyolları ve mağaralar (bkz. resim 27)... Bu dekordaki nesneler perspektif kurallarına uygun olarak geriye doğru ufalacaktı. Dekor, pano parçaları ile geri düzeye konulacak büyük bir boyalı bez ile tamamlanacaktı. Bu düzenlerden özellikle komedya ve tragedya dekorlarının sonraki dekor düzenlerine büyük etkisi olmuştur.

Bu dönemde dekor değişimi için üç yöntem kullanılıyordu. Bunlardan birincisi ,antik Yunan tiyatrosu'nda *periaktoy* adı verilen ve Rönesans'ta *telari* adını alan, üç yüzüne de ayrı dekor bölümleri boyanan, ekseni çevresinde dönen büyük prizmalarla yapılan dekor değişimiydi. İkinci yöntem, değişik evleri ya da yerleri gösteren panoların arka arkaya konmasıyla oluyordu: ilk sahneyi tamamlayan panonun arkasına ikinci sahneyi gösteren pano, bunun arkasına üçüncüsünü gösteren pano saklanıyor, dekor değişiminde bunlar sırayla öncekinin önüne getiriliyor, sahnenin görünüşü de değişmiş oluyordu. Üçüncüsü, çerçevelere kolayca takılabilen boyalı bezlerle yapılıyordu; sahne zeminine tutturulmuş çerçevelere, sahne değişiminde, bir öncekiler çerçevelerden çıkarılıyor ve o sahne için boyanmış olanlar asılıyordu.

Sonradan operanın gelişmesiyle zemini hareketli sahnelerin yapıldığı biliniyor. Opera türünün gelişmesi sahne tekniğini de birçok yönlerden ilerletti. Göz kamaştırıcı gösteriler çok tutulduğundan hemen her opera gösterisinde o zamana kadar görülmemiş araçlar kullanılmaya başlandı. Yeni bulunan araçların yanısıra, antik Yunan tiyatrosunda kullanılan makinelerin daha geliştirilmiş olanları da kullanılıyordu. Dalgaların hareketi, gök gürültüsü, yıldırım, bulutların hareketi, fırtına, yüzen canavarlar olduğu kadar (bkz. resim 28), yangın çıkaran, oyuncuları havada uçuran makineler, atları havada koşturan, kostümlerin içine konulan makineler de vardı.

Bu dönemde tiyatro ışıklaması da, çağdaş ışıklama anlayışının ilk basamağını atladı. Leone Ebreo di Somi, ışıklama ile özel bir etki yaratılabileceğini öneren ilk sanatçı oldu; "sokaklara, evlere ve kulelerin tepesine" ışıklar yerleştirilmeliydi. Komedya için, perde açılır açılmaz mutlu bir hava verecek ışıklama olmalıydı. Tragedyada ise ilk acılı sahneden itibaren kasvetli bir ışıklama düzenine gidilmeliydi; bu da daha önce yakılmış olan arka düzeydeki ışıkların söndürülmesiyle olabilirdi. Di Somi ışıklamanın simgesel anlamı üzerinde duran ilk tiyatro adamıydı. Ondan sonra ışıklamanın hangi açıdan verilmesinin doğru olabileceği üzerinde tartışmalar başladı. Bu tartışmalarda sahne içi ışıklama, ramp ışıkları ve renkli ışıklama üzerinde duruldu ve denendi de. Bu alanda, dekor konusunda da önemli bir ad olan, Sabbatini'nin çabası ilgi çekiciydi.

e) Tiyatro Yapıları

1484 yılına kadar antik Yunan yapıları üzerine hiçbir şey bilinmiyordu. Bu konuda ilk bilgi Vitrivius'un yazısı keşfedilince elde edildi. Vitrivius, Roma tiyatrosunu doğru anlatmakla beraber, Grek tiyatrosunun açık hava tiyatrosu olduğunu yazmıyordu. Yalnızca Roma tiyatrosunun seyirci yerini ve *skene*'yi iyi vermişti. Bunun için de İtalyan mimarları ilk olarak yarım yuvarlak biçimindeki seyir yerini saptadılar. Ama tiyatro yapısını da dikdörtgen ve üstü kapalı bir bina olarak kabul ettiler.

İtalya'da, ilk önemli tiyatro yapısı Vicenza'daki *Teatro Olimpico*'dur (bkz. resim 28 ve 29). Binanın yapımına mimar Palladio'nun denetiminde 1580 Mayıs'ından başlanmış, o ölünce yapıma mimar Scamozzi devam etmiştir. Bu yapı 1584 yılında tamamlanmıştır.

Bina, klasik tiyatro yapılarına uygun bir planla yapıldı. Ancak oldukça önemli değişiklikler de yer aldı bu planda. Seyirci yeri yarım yuvarlak değil, yarı değirmi (beyzi) idi. Mimar bunu daha iyi bir görüş sağlamak için yapmıştı. Sahnenin, Roma tiyatrolarında olduğu gibi, derinliği azdı. Sahne gerisinde Orange'daki Roma tiyatrosuna benzer biçimde, ortada geniş, yanlarda daha dar üç kapı vardı. Bu

kapıların araları sütunlar ve heykellerle süslenmişti. Ortadaki kapı, perspektif esasına göre çatal biçiminde üç koridora, yanlardaki kapılar ise bir koridora açılıyordu. Ayrıca, sahnenin sağ ve sol yanlarındaki birer kapı da yine birer koridora açılıyordu. Böylece, yedi koridor, yani sokak sağlanmış oluyordu. Bu sokaklardaki dekorlar sabitti. Sahnenin sağ ve sol yanında üstte birer loca vardı; bunlar bazen oyuncular, bazen de seyirciler tarafından kullanılıyordu. Bina 1584'te yapıldığında, sahne gerisindeki merkezi kapının açıldığı koridorda sabit dekorların bulunduğunu belirtmiştik. Sonradan bunlar kaldırılmış ve yerine *telari* (ekseni çevresinde dönen prizmalar) konulmuştur.

Teatro Olimpico Avrupa tarihinin bir iki önemli yapısından biridir ve daha sonra birçok mimarı etkilemiştir.

XVII. yüzyılın başlarında, yapılan başka bir bina da Rönesans tiyatrosunun dikkate değer ikinci yapısıdır. 1618 ya da 1619 yılında tamamlanan Parma'daki *Teatro Farnese* (bkz. resim 30) tiyatro mimarlığı yönünden gelişme evresini gösteren bir binadır.

Bu binayla sayısız yenilik geldi. Bu yapıya kadar, seyirci yeri ya yarım yuvarlak ya da yarı değirmi idi. Bu tiyatroda seyirci yeri "U" harfi biçimindeydi. "U" nun ortası geniş ve boş bir alan olduğundan burada daha geniş çapta gösterler oluyor, bazen de buraya su doldurulup gemiler yüzdürülüyor, savaş sahneleri düzenleniyordu. Ama daha önemli bir yenilik sahnede yapılmıştı. Daha iyi bir görüş açısı sağlamak için *Olimpico* tiyatrosunda gördüğümüz kapılar kaldırılmış ve sahne bugünkü çerçeve sahnenin ilk biçimini almıştı. Ayrıca, Serlio'nun üç sahne düzenine elverişli olması için sahne bir hayli derin yapılmıştı. Bunlardan başka, dekor değişimini kolaylaştırmak için sahne ağzına bir perde konulmuştu.

Parma'da yapılan bu tiyatronun etkisi büyük oldu ve bütün Avrupa ülkelerinde bu tiyatronun sahnesi örnek alınarak ve doğal olarak zaman geçtikçe geliştirilerek optik ve akustik esaslara göre birçok tiyatro binası (bkz. resim 31) yapıldı.

Fransız Tiyatrosu

İtalya'da olduğu gibi, Fransa'da da, ilk başlarda klasiklere öykünen komedyalar ve tragedyalar yazılıyordu. Burada da değerli sayılabilecek oyunlar ancak XVI. yüzyılın ortalarında ortaya çıktı. Ancak Fransa'da, İtalya'da görülen, *commedia dell'arte* türünden bir halk tiyarosu yoktu. Seneca tragedyalarına ve Plautus komedyalarına eğilim duyan soylu sınıftan seyirci yetiştirilmişti. XVII. yüzyılda İtalyan tiyatrosu gerilemekteyken Fransız tiyatrosu yetiştirdiği yazarlarla zafere ulaştı.

a) Klasik Gelenek

Seneca ilk kez 1485 yılında Paris'te oynandı; 1506'da Erasmus'un çevirileriyle Öripides'in bazı tragedyaları Roma kostümleriyle temsil edildi. Ayrıca, İtalyan yazarlarının tragedyaları da Fransa'nın bazı yerlerinde oynanmaya başladı. 1548'de ise Roma komedyası örnek alınarak yazılmış İtalyan *commedia erudita* türü sarayda boy gösterdi. Kısacası, XVI. yüzyılın ortalarına kadar Fransız tiyatrosu klasik oyunların yanısıra klasiklere öykünen İtalyan oyunlarını tuttu.

Fransız tiyatro edebiyatı Etienne Jodelle'in, ilk sahne yapıtı olması yönünden ilgi çekici, ama tamamen değersiz olan, *Esir Kleopatra* (1522) ile başladı. Klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı olarak yazılmıştı.

Bu ilk örnekten sonra akademik anlayıştaki birçok amatör kolları sıvadı. Ama bunların hiçbiri değerli bir oyun çıkaramadı. Yalnız içlerinde Robert Garnier, karanlıkta bir pırıltı olarak kaldı, ama o da Fransız tiyatrosunu ortaya çıkaracak çapta değildi. Ne var ki, yaşadığı dönemde, Garnier, o bilinen Fransız abartısı içinde, Seneca'dan, hatta antik Yunan yazarlarından daha büyük bir yazar olarak kabul ediliyordu. Oyunları arka arkaya basıldı, tekrar tekrar oynandı. Ancak gerçekte Seneca'nın kötü bir aktarmasıydı.

Komedya alanında da aynı durum vardı. Komedyanın gelişimi tragedyanınkinden belki biraz daha yüreklendiriciydi. Fransız edebiyatının devrimini getirmek isteyen Pléide, Ortaçağ güldürülerini, moralite'lerini ve Plautus ile Terentius'un komik özelliklerini içine alan bir komedya biçimi üzerine çalışıyordu. Bu arada Roma komedya yazarlarının yapıtları Fransızcaya çevrilmekteydi.

Doğal olarak bu evreden sonra klasiklere öykünerek oyun yazma işi başladı. İlk komedyayı yazan yine Jodelle oldu; 1552'de oynanan *Eugène* yazarın tragedyası gibi, hiçbir edebi değeri olmayan bir denemeydi. Bu yazarı hemen başkaları izledi. Ama bu dönemde dikkate değer hiçbir eser yazılmadı.

Oyun yazma işi sürdükçe klasik anlayış, İtalyan yazarlarının eski geleneği ile karışmaya başladı. *Commedia erudita* oyunlarının Fransızcaya çevrilmesi, yazarları bu biçim üzerine döndürdü. Bu dönemin, ötekilerle karşılaştırılınca, en önemli Fransız yazarı Pierre de Larivey'di. İtalyan asıllı olan bu yazar Fransa'da doğmuştu. İtalyan oyunlarını Paris'te ve taşrada oynatarak tanıttı. Üslubunun çok sürükleyici olması ve İtalyan özelliklerini bozmadan Fransız havasını getirdiği için, onun bu çevirileri çok tuttu.

b) Halka Açık Tiyatrolar

Akademik çevreler tragedya ve komedya türleriyle pek başarılı olmayan denemeler yaparken, okumamış halkın anlayacağı bir başka tür de ortaya çıktı. 1402 yılında, "Hıristiyan Yardım Örgütü"ne *(Confrérie de la Passion)* kral tarafından bir imtiyaz verildi; bu örgüt Ortaçağ'ın *miracu*lum ve *mysterium*'larını oynayacaktı. Ama yüz yıl sonra durum tersine döndü: 1549'da çıkarılan bir kararname ile dinsel oyunların sahneye çıkarılması yasaklandı. Bunun yerine "Yardım Örgütü"ne din-dışı oyunların (bkz. resim 32) denetim görevi verildi. Böylece, bu örgüt yavaş yavaş tiyatro yöneticilerini içine alan bir dernek durumuna girdi. Tiyatro tekelini bu kararname ile elinde tutan bu dernek ilk iş olarak *Hôtel de Bourgogne*'da (bkz. resim 33) bir sahne ve seyirci yeri hazırladı. Burası Roma İmparatorluğunun ortadan kalkışından beri Fransa'da yaptırılan ilk tiyatro yapısıydı. Dernek burasını oldukça yüksek bir fiyatla çeşitli topluluklara kiraladı.

Bu tiyatro yapısında Fransız toplulukları kadar, İtalyan tulûat tiyatrosu toplulukları da oynadı. Özellikle, *I Gelosi* adındaki *commedia dell'arte* topluluğu büyük başarı kazandı ve Fransa'da da iin yaptı. Bu topluluğu örnek alan Fransız toplulukları tulûat tiyatrosuna doğru yöneldiler. Ancak XVII. yüzyılın başlarında, sarayda oynayıp başarı kazanan Valleran Le Conte, "Kralın Oyuncuları" *(Les Comédiens du Roi)* adında bir topluluk kurup bu tiyatro yapısına yerleşti. Bu topluluk kısa bir süre içinde halk arasında tutulmayı başardı. Bunun nedeni, akademik tiyatroyu değil, kaba çizgili güldürü türünü tutmalarıydı.

Hôtel de Bourgogne'da iki ayrı sahne yöntemi kullanılıyordu. Bunlardan biri, açık bir yükselti üzerinde oynanan kaba çizgili güldürülerdi. Sahne taşınabilir olduğundan açık havada da oyunlar oynanabiliyordu. İkincisi, daha karmaşık bir yöntem olup Ortaçağ tiyatrosunda gördüğümüz *mansion* dizisini kapsıyor, böylece "simultane" bir sahne düzenine yöneliyordu. Bunlar kapalı sahnelerdi ve kulisleri vardı. Sonradan bu sahneler daha geliştirildi ve kapı, pencere, merdiven gibi dekor parçalarıyla zenginleştirildi. XVII. yüzyılda, bu sahne düzeni oldukça gelişmiş bir durumdaydı.

c) Romantizm Eğilimi

Fransız halkının akademik tiyatro anlayışına değil de, biraz dağınık da olsa yukarda anlatılan oyunlara olan tutkusu ve hareketli sahnelere, sözden çok aksiyona getiren bölümlere olan eğilimi Fransa'da ilk romantik anlayışta oyunların yazılmasını gerçekleştirdi.

O dönemin ilk profesyonel yazarı, Alexandre Hardy (1575-1631),

klasik kuramları bir yana bırakıp özgür bir yolda, romantik serüvenler dünyasına doğru yönelḍi. Bu oyunlarda sık sık yer değişikliği olduğu gibi, zaman aşımı da vardı. Sahneler heyecan verici çatışmaları ve birleşmeleri getiriyordu. Hardy için sık sık "eğer dehası olsaydı bir Shakespeare olurdu," denir. Çünkü onun kuramlara aldırmayıp biçimde özgürce davranışı bu büyük İngiliz yazarında olduğu gibiydi. Hardy altı yüz oyun yazdı (bunların yalnız kırkbiri bulunmuştur). Bunların bazısı üç gün içinde yazıldı, provaya konuldu ve oynandı.

Doğal olarak oyunlarının bu kadar aceleye getirilmesi sonuç yönünden pek parlak olmadı. Hardy tragedyalar ve tragi-komedyalar yazdı. Bütün bu oyunlarında gelişen bir olaylar dizisi olmakla beraber, dramatik gücü getirecek nitelikte yeterli değildi. Hardy'in önemi, halkın tuttuğu türe uygun oyunlar yazan ilk profesyonel yazar olmasındadır. Bu tür içinde klasik özellikler, romantik anlayışın coşkunluğu altında boğulup kalmıştır.

Hardy'den sonra, aynı çizgide birçok romantik anlayışta oyun yazıldı. Racan Marki'sinin *Pastoral Komedya*'sı (1619), Theophile de Viau'nün *Pyrame* tragedyası ve Jean Mairet ile Jean de Rotrou'nun çeşitli yapıtları bu çizgide gelişti. Daha sonra, Voltaire, Rotrou'yu "Fransız tiyatrosunun temelini atan" bir yazar olarak değerlendirmiştir ki, bu tartışma götürür.

Bütün bu süre içinde Fransız tiyatrosunun gelişmesine engel olan durumlar vardı. Bunların başında Fransa toprakları içinde ve dışında bitmez tükenmez savaşların sürüp gitmesiydi. İç ve dış savaşlar Fransayı kötürüm yapmıştı. Fransa rahata ve birliğe ancak Kardinal Richelieu döneminde kavuştu. Savaşların yanısıra, dar görüşlü bir anlayış ve dinsel baskılar tiyatronun gelişmesine engel oluyordu. Hele Fransız tiyatrosuna konulan tekel, yeni eylemlere karşı en büyük engeldi. *Confrérie*'nin elindeki tekel 1634 yılına kadar sürdü. Tekel yüzünden bu tarihe kadar Fransa'da yalnızca bir tek tiyatro vardı. Bunların yanısıra çeşitli yasaklamalar ve tiyatro yöneticilerinin beceriksizliği de engelleyici nedenler olarak ele alınabilir. Fransa'da tiyatronun kalkınmasını getiren ikinci neoklasik dönemi ilerde göreceğiz.

ç) Sahne Tekniği Alanında İlk Çabalar

İtalyan sahne tekniği Fransa'ya oldukça erken tarihlerde girdi. İlk başlarda her yerde olduğu gibi bu çabalar yetersiz kaldı. Özellikle, Roma ve Ferrara tiyatrolarındaki sahne tekniğinden, Serlio ile Palladio'nun düşüncelerinden yararlanılıyordu. Bunun sonucu olarak 1552'de basılan Terentius'tan yapılan bir oyun çevirisinin başında kulisi olmayan bir sahnenin açıklaması yapılıyordu. Bu açıklamaya

göre, oyuncular, bir perdeyle ayrılmamış olan sahnenin arka tarafında, seyircinin gözü önünde sıralarını bekleyeceklerdi.

1608'de kurulan "Kralın Oyuncuları" topluluğuna kadar, sahne tekniği üzerinde yeterli belge yoktur. Ancak 1633 ile 1678 tarihleri arasında oynanmış oyunlara ait çok sayıda taslak, plan ve açıklama vardır. Yukarda belirtilen tarihler arasındaki belgelerden "Kralın Oyuncuları" topluluğunun ilk çalışmaları üzerinde de bir fikir edinebiliriz. Bu dönemde üzerinde durulması gereken tek sanatçı Laurent Mahelot'dur.

Mahelot'nun çalışmalarına baktığımızda sahne düzeni alanında kişilik bulmaya başlayan ve İtalyanların sahne düzeninden ayrı bir özellik sezilir. Mahelot, her ne kadar Serlio'dan çok şey öğrendiyse de kendi de bazı çalışmalara gitmişti; Serlio'nun tragedya, komedya ve satir oyunları için saptadığı düzeni olduğu gibi kabul etti. Ancak bu düzenlerde daha özgür bir tutum içindeydi. Buna Fransa'daki romantizmin büyük etkisi oldu. Romantik özelliği olan oyunlarda değişik ve çok sayıda yer gösterildiği için sahne tasarımcısının ya 1) perdeler kullanıp yer değişikliğini seyircinin muhayyelesine bırakmak ya 2) dekor değişimine gitmek ya da 3) "simultane" dekor sistemini seçmesi gerekiyordu. Mahelot eşzamanlı dekor sistemini seçti. ("Simultane" dekor sistemini seçenler daha çok romantik eğilimi olan Fransız ve İngiliz tiyatrolarında görülür. Çünkü romantizm, İtalya'da görülen klasisizmin belli kuramlarının dışına çıkar).

Eşzamanlı dekor sistemi ile oyunun konusu için gereken değişik yerler aynı anda gösteriliyordu. Buna bir örnek *Hôtel de Bourgogne*'da oynanan *Pandoste* idi: solda deniz ,onun hemen arkasında Delfi Tapınağı, arka düzeyde Epirus'un sarayı, sahnenin sağında ise hapishane vardı. Bütün bunlar Serlio'nun perspektif kurallarına göre yerleştirilmişti. Bunların tümü tahta çerçevelere geçirilmiş boyalı bez panolarla yapılmıştı, merdivenler ve zemin çeşitli yükseltilerle ortaya çıkarılmıştı. Panoların arasında giriş çıkışı sağlayan kulisler yer alıyordu.

Mahelot'nun çalışmaları yalnız Fransız sahne tekniği açısından değil, aynı zamanda İngiliz sahne düzeni ve dekor çalışmaları yönünden de önem taşır.

İspanyol Tiyatrosu

İtalya'da pek başarılı olmayan ve Fransa'da silik bir tiyatro eylemi varken İspanyol tiyatrosu altın çağını yaşayan bir ülke olarak izlenir. 1492 yılından sonra İspanya'nın iç sorunlarını çözümleyip birliğe gittiğini ve birçok ülkeleri yenip komşu ülkelerde egemenlik kurduğunu görüyoruz. Bu güç ve egemenlik 1588'e kadar, yani büyük

İspanyol deniz filosunun İngilizlere yenilmesine kadar sürmüştür. Ancak bu yenilgi tiyatro alanındaki gelişmede pek o kadar büyük bir değişiklik yapmamıştır. İspanyol tiyatrosu, Rönesans ile birlikte büyük bir gelişmeye girmiş ve öbür Avrupa tiyatrolarına oranla kendine özgü bir kişilik elde etmiştir.

a) Gelişimin İlk Evreleri

Ortaçağ'da İspanya'da genel olarak dine bağlı ve zaman zaman da din-dışı bir tiyatro eylemi vardı. Önceleri gerek Katolik Kilisesi'nin tiyatroya olan düşmanlığı gerekse İspanya'nın büyük bir bölümünün Arapların boyunduruğu altında bulunması tiyatronun gelişmesini önlemişti. Daha sonra, XII. yüzyılın ortalarında, İspanya'nın yarı bağımsızlığını elde ettiği sırada bir *mysterium* yazıldı. Bugün elimizde ancak 147 satırlık bir bölümü kalan bu oyun halkın konuştuğu dilde yazılmıştı. XIII. yüzyılda ise kaba çizgili komedyalar, bayağılığa kaçan, açık saçık oyunlar iyice yaygınlaşmıştı. Dinsel oyunların arasında oynanan kaba çizgili kısa güldürülere *entremese*, açık saçık, bayağılıktan kaçınmayan oyunlara ise *juegos de escarnio* deniliyordu.

İspanya'da Katolik Kilisesi'nin daha güçlü olması, öteki Avrupa ülkelerinden farklı olarak, dinsel oyunların XVIII. yüzyılın ortalarına kadar yaşamasına sebep olmuştur. Öbür yanda, Kilise'nin bilmeden gerçekleştirdiği olumlu bir nokta da var: Kilise antik Yunan kültürünü küçümsediği için oyun yazarları klasik kuramları uygulama, antik Yunan ve Roma tiyatrosunu taklit etme yoluna gitmemişlerdir. Bu da, İspanya'da, kendine özgü bir tiyatronun doğuşunu getirmiştir.

İspanya'da ilk yazılan oyunlara (dinsel ve din-dışı) *auto* deniliyordu. İlk dinsel oyunların daha çok *mysterium*'lar ve *miraculum* oyunları olduğu görülüyor. İspanya'da *Corpus Christi* yortusu, dinsel oyunların oynanması için en elverişli dönem olarak kabul edilince bu oyunların biçimi de değişti. Bu oyunlar en çok İngiliz moralite oyunlarına benzemeye başladı; herhangi bir dinsel konu allegorik oyun kişileriyle donatıldı: ölüm, erdem, yaşam, kötülük, kıskançlık, salgın ve haftanın günleri birer oyun kişisi olarak sahnede göründü. Şeytan bir Arap ya da korsan gibi gösteriliyordu.

1454'ten sonra bu dinsel oyunların arasına, dansçılar, jonglörler ve hokkabazlar da sokuldu. Ayrıca, monolog söyleyenler ve komik skeçler oynayan kimseler de bu oyunların arasında sanatlarını göstermeye başladılar. İspanyol halkının dansa karşı özel bir tutkusu olduğundan bunların arasında en çok danslar isteniyordu.

Auto doğal olarak İspanyollara özgü nitelikleri kapsıyordu. Kiliseye doğru yürüyen bir alayda içerden insanlar tarafından hareket ettirilen çok büyük boyutlarda dev ve canavar figürleri yer alıyordu.

Bir süre sonra bu törenlerin düzenlenmesi işini çeşitli esnaf loncaları üzerine aldı. *Auto*'lar önce sokaklarda yapılan bir geçit töreniyle başlıyordu. Sonra bir rahip kutsal haçı kilisenin mihrabına koyuyor ve gösterilere geçiliyordu. İlk gösteriler rahiplerin ve kent konseyinindi. Gösteriler bitince, oyunun oynandığı kutsal haçın önünde danslara sıra geliyordu. Dans bittikten sonra oynanan oyunlar İngiltere'deki *mysterium*'lar gibi, oyuncular şehrin çeşitli semtlerinde sırayla sahnelerini oynarlardı. Bunun için de *carros* denilen arabalar, yani tekerlekli sahneler kullanılırdı. Her arabada başka bir sahne oynanırdı. Oyun oynanacağı zaman, her araba özel olarak hazırlanmış bir yükseltiye yanaştırılıyor ve önemli sahneler bu yükselti üzerinde oynanıyordu. Bir de *la roca* denilen on iki kişi tarafından taşınan bir tahtırevan vardı. Bunun üzerine İsa, Meryem Ana, çeşitli evangelist'ler ve ermişler yer alırdı.

Eşzamanlı sahne sistemi 1400 yılından itibaren kullanılıyordu. XV. ve XVI. yüzyıllarda bunlar daha da sık kullanılmaya başlandı. XVIII. yüzyılda ise hâlâ bu sistem iş görüyordu. Fransız tiyatrosunda gördüğümüz, bir sahne üzerinde, çeşitli yerleri gösteren *mansion* düzeni ilk kez 1420 yılında oynanan bir *auto*'da kullanılmıştı. Eşzamanlı sahne düzeni, iki ya da üç katlı sahnelere kadar gelişti. Bunlar pazar yerlerine, kilise alanlarına kuruluyorlardı.

Tiyatronun yavaş yavaş pazar yerlerine, alanlara ve sokaklara, temiz havaya doğru yönelmesiyle İspanyol halkının özellikleri de tiyatroya girmeye başladı. Gülünç sahneler, danslar, şarkılar, hokkabazlıklar halk gösterilerinin ayrılmaz birer parçası oldu. Dinsel konuların içine, din dışı olaylar katılmaya başladı. 1601'de bir rahip hırsızlık ve zina konularını *auto*'ya soktu. Beş on yıl kadar sonra da başka bir din adamı, erotik ve açık saçık sahneler olan başka bir *entremese* yazdı. Oysa 1473 yılında kilise konseyi canavarları, bayağı oyun kişilerini ve açık saçık konuşmaları yasaklamıştı. Buna karşın, bu tutum kilise dışındaki oyunlarda yüzyıllar boyu sürdürüldü. Bu açık saçık sahnelere ve kaba konuşmalara tepki de bir yandan artmaktaydı. Tepki büyüdü ve en sonunda III. Charles bütün *auto* gösterilerini yasakladı (1765).

III. Charles başka bir dinsel oyun türünü de yasakladı: *comedia de santos* (Ermişlerin oyunu: burada *comedia*, "oyun" anlamına gelmektedir). Çünkü bu tür oyunda kutsal kişiler alaya alınıyordu.

İlk *comedia* (oyun) yazarları manzum oyunlar yazdılar. İlk *comedia* yazarı ve İspanyol tiyatro edebiyatının kurucusu Juan del Encina (1468?-1529?) gençliğini İtalyan saraylarında geçirmişti. Aynı zamanda müzisyen ve oyuncuydu. Encina daha çok pastoral ve dinsel oyunlar yazmakla beraber, içinde yaşadığı toplumla yakından ilgi-

lendi. Son eserleri de daha çok din-dışı, halkı ve halkın konuştuğu dili ele alan oyunlardı.

Encina'dan sonra gelen yazarlar daha çok günlük yaşamla ilgilendiler. Bunlardan Bartolome Torres Naharro (1480?-1524) hayatının büyük bir kısmını İtalya'da geçirdiği halde, klasik tiyatronun kurallarından etkilenmedi. O da çağdaş konularla ilgilendi.

Öncekilere oranla daha usta bir yazar olan Juan de la Cueva, halkın sevdiği vezinle tarihsel konuları işledi. Portekiz asıllı Gil Vicente (1465?-1537?) günlük yaşamın gülünç sahnelerini ele aldı oyunlarında. Oyunlarının büyük bir bölümünü Portekiz diliyle, geri kalanını İspanyolca yazdı. Vicente'nin eserleri *auto*'ydu. Oyunları dramatik yapısı için değil, lirik şiirleriyle tutuluyordu.

İspanyol tiyatrosunun ilk önemli yazarı Lope de Rueda'ydı (1510 -1565). Ondan önceki yazarların hemen hemen tümü İtalya'da yetişmiş ve saray için yazmıştı. Halk arasından yetişen ve halk için yazan Rueda, aynı zamanda zamanının en iyi tiyatro yöneticisiydi. Halk için yazdığı oyunlarını, gezici topluluklar kurup İspanya'nın çeşitli şehirlerinde oynatıyordu. Karmaşık konular seven Lope de Rueda'nın ünü *paso* denilen, onun buluşu olan gülünç skeçlerle ortaya çıktı. Bu tek bölümlük oyunların büyük ustası oldu o. *Zeytinler* yazdığı *paso*'ların en tanınmışıydı. Rueda, 1538 yılından sonra, İtalya'dan İspanya'ya gelen ve *Corpus Christi* yortusunda oynanan ilk *commedia dell'arte* topluluğunu görmüştü. Bu topluluk Rueda'nın doğduğu Seville'e gelmişti. Daha sonra, 1574'e kadar İspanya'ya turneler yapan bu toplulukları hayatı boyunca seyretmiş, onlardan etkilenmişti. Rueda'nın *paso* türünü ortaya çıkarmada bu İtalyan halk tulûat topluluklarının etkisi olduğu düşünülebilir.

İtalya ve öteki Avrupa ülkelerinde görüldüğü gibi bazı yazarlar da klasik geleneği izliyorlardı. Bu oyunlar saraylarda ve üniversitelerde oynanıyordu. Grek tragedyaları XVI. yüzyılın başlarından itibaren çevrilmeye başlandı. Bazı akademik kuruluşlar öğrencilerden her yıl iki klasik oyun oynamalarını zorunlu kılıyordu. İtalya ve Fransa'da olduğu gibi Cizvit okulları tiyatroyu yalnız eğitim aracı olarak kullanıyorlardı. Oysa saraylar ve üniversiteler dışında antik Yunan ve Roma klasiklerini seyreden hiç kimse yoktu.

b) Lope de Vega (1562-1635)

Lope de Rueda'nm ulusal tiyatro için attığı ilk adım ondan sonra gelenler tarafından yavaş yavaş geliştirilmeye başlandı. Lope de Vega bu yönden tiyatro yaşamını kendinden öncekilerden daha iyi bir durumda ve hazır buldu. İlgi çekici bir nokta Lope de Vega'nın birçok noktalardan Shakespeare'e paralellik kurmasıdır. Her ikisi de kendi ülkelerinin en büyük oyun yazarı sayılır. Her ikisi de aynı tarihlerde

dünyaya geldi. Lope de Vega, Shakespeare'den iki yıl önce doğdu. Her ikisi de aynı tarihlerde tiyatroya bağlandı. Birbirlerinden habersiz oyuncu, yönetmen ve yazar olarak çalıştılar. Her ikisi de halkın beğendiği kendi dönemlerinin ve daha sonraki yüzyılların en çok tutulan yazarları oldular. Ancak bazı noktalarda da birbirinden farklıydılar. Düşünceleri ve duyguları birbirine benzemekle birlikte, üslupları ve yaşamları birbirinden değişikti. Shakespeare elli iki yaşında öldü ve geriye 37 eser bıraktı, Lope de Vega yetmiş üç yaşına kadar yaşadı, birçok tek bölümlük eserin yanısıra 1700 oyun bıraktı (bunların 470'i ele geçmiştir).

Bu kadar eser yazan Lope de Vega'nın en önemli yanı, taklide gitmemesi ve İspanyol tiyatrosunun özellikleri olan birçok buluşları olmasaydı. Onun trajik aksiyon kavramı sonraki yazarları etkiledi; tragi-komedya üslubu başkaları tarafından kabul edildi; "pelerin ve kılıç dramı" anlamına gelen *comedias de capa y espada* türünü tamamen o buldu ve geliştirdi. Bu tür oyunlarında bazen romantizme, bazen töre komedyasına yöneldi. Tiyatro tarihindeki ilk gerçek proleter oyunu da o yazdı. Ayrıca, *gracioso* adını verdiği ve sonraki yüzyıllara kalabilen bir soytarı tipini yarattı.

Lope de Vega'nın oyunlarını yazmasındaki temel amacı halka yöneltmek, halkın dikkatini çekmekti. *Bu Çağda Oyun Yazmanın Yeni Sanatı* başlığını koyduğu yazısında, bütün klasik kuramları bildiğini belirten yazar, "komedya yazmak istediğim zaman yazılmış reçetelerin kutusuna kilit üzerine kilit vuruyorum, Terentius ile Plautus'u çalışma odamdan kovuyorum (...) ve halkın alkışlarına yönelen sanat kuramlarına göre yazıyorum," diyordu.

Oyunlarının havası şiirliydi. İspanyol seyircisi de, Shakespeare'in İngiliz seyircisi gibi duyguları kamçılayan ve melodisi olan sözlerden hoşlanıyordu. Ancak onun bu yönü gerçekçi yanını engellemiyordu; tersine onun gerçekçiliği muhayyilesinin zenginliği ile geniş boyutlar kazanıyordu. Onun oyunları dürüst, duygusal, karşıtlarla gelişen gerçek bir tiyatro eylemine yol açıyordu.

Onun oyunlarını kesin olarak bölümleyemeyiz. Çünkü birbirine karşıt nitelikleri kapsayan oyunlardır bunlar; yücelmişin yanısıra, bayağıyı, trajiğin yanıbaşında gülünçlüğü buluruz yapıtlarında. Konularının çoğunu tarihteki olaylardan alan Lope de Vega, bu olayları tiyatral durumların içinde gösterir. Konularının bir bölümü de aşk hikâyelerinden alınmıştır; ama onun oyunlarındaki romantizm soluk, ağlamaklı anlatımını yitirir ve inandırıcı, insana yakın resimler olur.

Tragedya türüne sokabileceğimiz oyunları arasında *Öcü Alınmayan Ceza* (1635), şaşırtıcı ve dolambaçlı gelişimi olan tragi-komik havayı kapsayan *Bir Kuşkunun Kesinliği* (1625) iyi örneklerden ikisidir. Onun ilgi çekici oyunlarından biri Romeo ile Juliet temasını bir tra-

gi-komedya olarak işlediği *Castelvine'lerle Montegue'lar* (1608) adlı oyunudur. Yazar bu oyununda şiirli havayı eğlenceli bir soytarılıkla donatmıştır. Daha dikkate değer bir oyun, önce belirtilenlerden tamamen değişik bir yapıttır. Burada yazar, Kralın da üstünde olan, yozlaşmayan, yücel bir adalet gücünün varlığını gösterir. Aslında, adalet kavramı yazarın birçok oyununda karşımıza çıkar. Başta *Fuente Ovejuna* (1614) olmak üzere, *Kral En İyi Yargıç* (1635) şaşmayan adalet düşüncesini işler.

Fuente Ovejuna (bir köyün adı) daha önce belirttiğimiz proleter tiyatro türünün ilk örneğidir. Bu oyunda haksız ve zorba bir ağaya karşı aslında yumuşak başlı ve işinde gücünde olan bir köy halkının dayanamayıp nasıl ayaklandığını ve ağayı öldürdüğünü görürüz. Öteki oyunlarından değişik olarak, burada kahraman bir ya da birkaç kişi değildir; bütün bir köy halkıdır. Oyunda kişiler değil, ortaya atılan sorun ve düzen önemlidir. Bu oyunda ağayı kimin öldürdüğünü soran müfettişe (yargıca) köylüler hep bir ağızdan "Fuente Ovejuna!" dîye cevap verirler. Rönesans dönemi içinde böyle bir oyun yazılmış olması şaşkınlık verici bir şeydir. Hele bunun aristokratik İspanya'dan çıkmış olması daha da anlamlıdır. O dönemde, Avrupa ülkelerinin içinde hiçbir eşi olmayan bu oyun Lope de Vega'nın evrensel adalet duygusunu ve insan sevgisini gösterir.

Yazarın 1621'de yazdığı *Kolay Evlenmeler* adlı oyunu aşk ve para ilişkisini ele alan modern eğilimli bir eserdir. Bunun gibi, Lope de Vega'nın *Tarlasını Eken Köylü* (1617) adlı oyunu da o dönem için yepyeni bir düşünceye yönelir. Bu oyunda, kahraman, tarlası olan bir köylüdür. Bu köylü krala bağlı olmakla birlikte kendi topraklarının kralı olarak övünür. Saraya soruşturma için çağrıldığında onun monarşiye değil, monarşinin ona dayandığı düşüncesi ortaya çıkar.

Yazdığı binlerce (çeşitli küçük çapta eserleriyle oyunlarının sayısı 2000'i geçer) oyunu arasında komedyaları aşk, yiğitlik ve çeşitli töreleri işler. *Bahçıvanın Köpeği* (1615?) buna bir örnek olarak alınabilir. Bu yapıtta olaylar dizisi büyük bir ustalıkla, çeşitli kişiler ve durumlarla usta bir yolda ve başarılı bir uyum içinde gösterilmiştir. Bu komedyalarda gerçek ve görüntü, sanı ve gerçek olan birer karşıt oldukları kadar, birbirine kaynamış durumdadır.

İyi Konuşmanın Armağanı'ndaki (1625) sevgililer, kuşkular ve varsayımlar içine gömülmüşlerdir; *Belisa'nın Hileleri*'nde (1634) savaşmak düşüncesi üzerine kurulan düş ve gerçek karşıtlanmıştır. Lope de Vega'nın bazı komedyalarında Pirandello'da izlenen ikilem bile vardır: *Taktik*'te (1620) zeki bir kız amacına erişmek için budala gibi hareket eder; *Valencia'lı Deliler*'de ise gerçek deliler, deliliğe özenenler ve deli olduğu söylenen kişiler yer alır.

Lope de Vega'nın oyunlarındaki tutumu çok değişiktir. 1632'de yayınlanan *Dorotea* yazarından umulmayan bir psikolojik temel üzerine kurulmuştur. Evli bir kadın olan Dorotea'nın Fernanda adındaki bir ozana olan derin sevgisi, ama hem kocasına, hem de sevgilisine olan bağımsızlığı usta bir gözlemle işlenmiştir.

Onun oyunları üzerine kesin bir yargıda bulunmak olanaksızdır. Ancak onun, hiç kuşkusuz, yaratıcı yeteneği olan, doğurgan bir yazar olduğu kesindir. Oyunlarının düşünce düzeyi, sahneye yatkınlığı ve seyirciye yönelişi başarılı olan bu dehanın kusurlu yanları da vardır. Hemen hemen yirmi dört saat içinde oyunlarını kâğıttan sahneye aktaran Lope de Vega'nın ortaya çıkardığı olay dizisi ve genellikle kişileri yeterli ölçüde işlenmemiştir. Bunun içinde İspanya dışında seyrek oynanan bir yazardır. Ancak kendinden sonraki oyun yazarlarını çok etkilemiştir.

c) Calderon de la Barca (1600-1681)

Lope'nin serüven ve heyecan dolu hayatı karşısında, Calderon saraydaki memuriyeti dolayısıyla zengin ve güvenli bir hayat geçirdi. Tiyatroya bir yenilik getirmek, yeni dramatik anlatım yolları aramak için çalışmadı, yazdıklarını düzeltmeyi ve parlatmayı yeterli buldu. Buna karşın, 1680 yılında kendi yaptığı listeye göre, 111 oyun, 70 *auto* ve 10'un üstünde çeşitli yapıtlar yazdı.

Lope de Vega ile karşılaştırıldığında, oyunlarının düzeyi yüksek, dolayısıyla daha az esnekti. Lope halkı düşünerek yazarken, Calderon yalnız saraylıları ve okumuşları düşündü. Bunun için de, oyunları üzerinde Lope'den daha uzun süre çalıştı, oyunlarını Lope'den daha iyi işledi. Ancak onda ne Lope'nin dehası, ne de canlılığı vardı. Genellikle, Lope de Vega'da bir ulusun dehası, Calderon'da ise bir çağın havası canlandı. Bu söz yenibaştan şöyle söylenebilir: Calderon, bir çağın belli bir gelişme dönemindeki dehasıydı; Lope'nin yapıtları bütün insanlık içinde, zaman aşımında kaybolmayan, değeri azalmayan ve günümüzde de yaşayabilen bir dehanın yaratışıydı.

Lope evrensel sevgi temasını işlerken, Calderon kendi döneminin anlayışı içinde onur ve namus kavramını ele aldı. *Fuente Ovejuna*'da Lope onurdan söz ederken bunu bütün insanlığa maletmişti; Calderon'un onuru ele alışı tamamen aristokrat açıdandı.

Bu iki yazarı karşılaştırırken, her ikisinin sonraki yüzyıllarda nasıl algılandığını belirtmek gerekiyor. Calderon uluslararası bir üne kavuşurken, Lope genellikle İspanyol tiyatrosunun sınırı içinde kalmış, ancak günümüzde ilgi çekici bulunmaya başlanmıştır. Lope'nin işleyişi dikkatsizceydi. Öbür yanda, Calderon dikkatli bir yazardı, oyunları üzerinde daha çok uğraşırdı.

Calderon'da mistisizme giden felsefi bir yöneliş vardı. Onun felsefi yönelişi daha çok yazdığı *auto*'larda belirgindi. O, bu tür oyunların en büyük yazarıydı. Onun *Büyük Dünya Tiyatrosu* (1645?) adını verdiği eseri allegorik kişileri kapsayan ve derinliği olan bir oyundu. *Auto* türüne yakından ilintili olan dinsel oyunları içinde *Ermiş Patrick'in Arafı* (1635), *Haça Bağlılık* (1633?), *Cennetin İki Sevgilisi* (1636) sık sık oynanan oyunları arasındaydı.

Calderon'un bellibaşlı eserleri arasında çağımızda en sık oynanan iki oyunu üzerinde duralım. Bunlardan ilki, yazarın 1640 yılında yazdığı sanılan *Zalamea Kadısı*'dır. Bu oyun Lope de Vega'nın *Fuente Ovejuna* adlı eserindeki temayı hatırlatır. Ancak iki oyun arasında önemli farklar vardır. Lope, bütün köy halkını ön plana alarak kolektif bir kahraman ortaya çıkarmıştır; Calderon ise bir tek kişiyi, Pedro Crespo'yu kahraman olarak öne çıkartmıştır. *Zalamea Kadısı*'nda adalet öç duygusuyla ortaya çıkarken, *Fuente Ovejune*'da adalet daha geniş kapsamlı, evrensel bir anlama yönelir.

Calderon'un önemli oyunlarından biri de *Hayat Bir Düştür* (1636?) adını taşır. Bu oyun yazarın üslubu açısından en başarılı yapıtıdır. Romantik bir konuyu ele alan yazar, bütün insanların kendilerini aldattıklarını, gerçek sandıkları şeylerin, aslında birer düşten başka bir şey olmadığını anlatmıştır. Tek gerçek olan şeyin ölüm olduğunu bu oyunda belirtmiştir.

Calderon, Lope'nin canlılığına, devrimci ruhuna ve bağımsızlığına sahip olmuş ve belli bir dönemin soylularına değil de, bütün çağların insanlarına seslenebilmiş olsaydı, ikinci bir Shakespeare olabilirdi.

ç) Cervantes, Moreto, Zorilla ve Tirso

Bu dönemde iyi ve başarılı oyun yazarı sayısı bir hayli İspanya'da. Dünyaca ünlü *Don Kihote*'nin yazarı Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) tiyatro ile ilgilendi ve çeşitli oyunlar yazdı. Ama gerek tiyatroyu algılayışı, gerekse üslubu tiyatroya pek uygun değildi. En iyi sahne yapıtı sayılan *Numancia* (1587?) bile garip, karmaşık olayları içine alan ve soyutlanmış karakterlerle gösterilen tarihsel kişiliklerle, dramatik yönden olduğu kadar gelişim açısından da pek başarılı değildi. Cervantes'in yazdığı *entremese*'ler ise Ortaçağ güldürülerinin biraz daha gelişmişiydi. Romantik malzemeyle yazdığı oyunu, *Büyük Hanım Sultan* (1615), kişileri işleyişi ve olayları ele alışı açısından yetersiz ve gülünçtü.

Lope de Vega'dan sonra İspanyol tiyatrosunun en başarılı dönemi 1620 ile 1665 tarihleri arasında geldi. Bu dönemde değeri olan yazarlar yetişti. Augustin Moreto y Cavana (1618-1669) Lope'ye yakın bir yolda, halkın sevgisini kazandı. Daha çok tiyatronun göze

yönelen yanını işleyen Moreto'nun konuşmaları ortaya çıkarmadaki ustalığı ve canlılığı onun en başarılı yönüydü. Yazdığı komedyalar ondan sonra gelen birçok yazarı etkiledi. O, durmadan arayışa yönelen ve birçok yeni şeyler bulan Lope gibi değildi, oyunun yapısını daha sağlam, kişilerini daha iyi inceleme yolunu tutuyordu; bu özelliği açısından o Calderon'a daha yaklaşır. Ancak Calderon gibi felsefi düşüncelere yönelmez. Oyunları arasında, *Hör Gören Hor Bakan* (1654), *Yapamazsın* (1660), *Züppe Don Diego* (1662) ve *Yuvadaki Guguk Kuşu* (1654), Lope ve başkalarının oyunlarının konusu üzerine kurulmuştur.

Calderon'a daha yakın sayabileceğimiz Francisco de Rojas Zorilla (1607-1648), romantik entrika oyunu ile onur ve namus temalarını işleyen sahne yapıtlarına yöneldi. En tutulan oyunları *Kralın Altında Herkes Eşit*, *Kadınlar Nedir*, *Ahmakların Oyunları* (hepsi de 1640 ile 1654 yılları arasında yazılmıştır) romantik tutumu, dolambaçlı olayları ve onur kavramını işler.

Tirso de Molina (asıl adı Gabriel Tellez, rahipti) (1584-1648) ile ünlü *Don Juan* efsanesinin ilk dramatik eseri geldi. Lope gibi canlı ve doğurgan olan Tirso'nun 400'ü aşkın oyunu arasında yüzyıllardan beri birçok yazarı ve besteciyi etkilemiş olan *Seville'i Aldatan ve Taş Konuk* (1630) adlı oyunu bu efsane kahramanını ilk kez sahneye çıkartan yapıtıydı. Oyun episodlara ayrılmış olup biçim olarak biraz dağınıktı, ancak Don Juan karakterini çok canlı bir yolda veren bir işlenişi vardı. Tirso'nun komedyaları arasında *Yeşil Pantolonlu Don Gil* (1635), *Saraydaki Utangaç Adam* (1621), *Kutsal Metres* (1634) en renklileriydi.

d) Sahne Tekniği

İspanya'da gezici topluluklar çok olduğu kadar çeşitliydi de. Aynı zamanda bir oyun yazarı olan Augustin de Rojas, 1603'te gezici toplulukların niteliklerini gösteren bir liste yaptı. Bu listede, Rojas, gezici toplulukları şu sırayla belirtiyordu: 1) *Bululu:* Yayan dolaşan bir oyuncuydu, tek başına hikâye anlatıyor, oyun oynuyor ve çeşitli kişilerin konuşmalarını taklit ediyordu. Bir sandığın üzerine çıkıp monolog söylüyor, uşağı da şapka gezdirerek para topluyordu (Bunun bizim Meddah'a benzediği hemen sezilir. İslâm uygarlığında buna benzer masalcılar vardı. Türklerde bunlara "kıssahân" denilirdi. Bu tür sanatçının Arapların İspanya'daki egemenlikleri sırasında ortaya çıkmış olması düşünülebilir); 2) *Raque:* İki kişiden kuruluydu. Bir *entremes* ya da herhangi bir *auto*'nun bir bölümünü oynarlardı. Biri koyun postundan bir sakal takar, öbürü davul çalardı; 3) *Gangarilla:* Üç ve dört kişiden kurulu bir topluluktu. Bir de kadın

rollerini oynayan bir genç erkek vardı. Genellikle, seyre gelenlerin birinden bir kadın etekliği ve şapkasını isterlerdi ve çoğu zaman da geri vermeyi unuturlardı; 4) *Cambaleo:* Beş erkek ve bir de şarkı söyleyen bir kadından kurulu bir topluluktu. Dağarcıklarında iki *auto*, bir *comedia* ve üç ya da dört *entremes* bulunurdu. 5) *Garnacha:* 5 ya da 6 erkek oyuncu, baş rolü oynayan bir kadın, ikinci kadın rolünü oynayan tüysüz bir delikanlıdan ibaret bir topluluktu. Bu topluluğun bir tiyatro sandığı var: bunun içinde kadın oyuncunun tafta giysisi, iki kuyruklu ceketi olan bir erkek giysisi, bir palto, üç değişik kürklü pelerin, sakallar, bıyıklar bulunur. Dağarcıklarında 4 *comedia*, 3 *auto*, birçok da *entremese* vardır. Tiyatro sandığını eşek sırtında taşıyorlar. Oyuncular yaya geziyorlar. Bir kentte sekiz gün kalıyorlar ve dört kişi bir yatakta yatıyorlar. Bir kızarmış tavuk, bir kızarmış tavşan ya da daha fazla para karşılığında özel gösteriler düzenledikleri de oluyor. Bu arada şenliklere de katılıyorlar. 6) *Boxiganga:* 2 kadın, 1 tüysüz delikanlı, 6 ya da 7 erkek oyuncu var. Bu toplulukta her zaman bir soytarı, bir aldatılan koca, bir sabırsız kişi, tedirgin edici bir tip, içli, kıskanç ve âşk hastalığına tutulmuş bir genç vardır. Dağarcıklarında 6 *comedia*, 4 *auto* ve 5 *entremese* bulunur. Bu topluluğun iki tiyatro sandığı vardır: birinde erkeklerin, öbüründe kadınların giysileri vardır. Her zaman dört eşek kiralarlar: Birine sandıklar yüklenir, ikisine kadınlar, dördüncüsüne de sırayla erkekler biner. Hepsi için dört yatak kiralarlar ve iyi yerler. Temsillerini gece verirler, şenliklerde ise gündüz. 7)*Farandula:* 3 kadın, 8-10 erkek oyuncu, iki de tiyatro sandıkları vardır. Oyuncular ya katır üzerinde ya da arabalarla gezerler. Büyük kentlere gitmeyi yeğ tutarlar. Giysileri oldukça iyidir. İyi yerlerde yer, iyi yerlerde kalırlar. Ama gösterileri de oldukça pahalıdır. Şenliklerde 200 Düka altını alırlar. 8)*Compania:* Rojas, çeşitli ve birbirine benzeyen bazı topluluklardan sonra, bunların en en büyüğünün tam kadrolu *compania* olduğunu belirtiyordu. *Compania*'da birçok değerli sanatçı olduğu kadar, her türlü insan vardı. On altı oyuncusu vardı. Yönetim işlerine bakan kişilerle kadrosu otuz kişiyi buluyordu. Çadır kurulur, oyunlar öyle oynanırdı. Dağarcıklarında elli *comedia* yer alıyordu.

İspanyol ile İngiliz tiyatrosu arasında birçok benzerlikler olmasına karşın, bazı noktalarda farklar da vardı. İngiltere'de kadın rollerine 1660 yılına kadar genç erkekler çıkardı. Oysa İspanya'da daha başlardan itibaren hem genç erkekler, hem kadınlar sahneye çıkmıştı. Madrid'de, 1587'ye kadar, kadınlar için sahneye çıkma izni verilmedi. İznin verilmesinde İspanya'ya turne yapan *commedia dell'arte* topluluklarındaki kadın oyuncuların çok tutulması sebep oldu. Bu tarihten sonra da kadın oyuncular halk tarafından çok beğenildi. Da-

ha sonra saraylardaki gösterilerde yer alan kadın oyuncular arasında "La Calderona" diye anılan bir sanatçı kralın gözdesi bile oldu.

İlk başlarda oyuncular ellerine ne geçerse giyiyorlardı. Bir süre sonra kostümlerin giyinilişine daha çok dikkat edildi. Lope de Vega, oyuncuların ilk başlardaki sahne giyiminden çok şikayetçiydi: "Bugünkü oyunlar barbarca şeylerle dolu; Türke bir Hıristiyanın kolyesi, bir Romalının daracık trikosu giydiriliyor." Zaman geçtikçe tiyatro kostümleri pahalandı. Kayıtlardan ele geçen bilgiye göre, 1636 yılında, bir oyuncu süslerle işlenmiş bir pelerine 3600 *reales* ödemişti.

İspanyol sahnelerinin ne perdesi ne de ön sahneyi ayıran çerçevesi vardı. Sahneye açılan birkaç kapı bir de zeminden açılan bir yer kapağı bulunurdu. Bir perde sahnenin geri tarafını oyun yerinden gizlerdi. Sahnenin üstünde Shakespeare döneminde İngiliz tiyatroları gibi, bir balkon vardı. Burası da oyun içinde kullanılırdı. Sahnenin iki yanında da perdeler vardı, bunlar oyunun gelişimine göre açılır ya da kapanırdı. Dekor parçaları ya mukavva ya da bez üzerine boyanarak yapılırdı. Sahne değişimi, Londra'daki "Globe" tiyatrosunda olduğu gibi, oyuncuların çıkıp sahneyi boş bırakmaları ve başka bir kapıdan öbür oyuncuların girmesiyle gösterilirdi.

Saraylarda ise göz kamaştırıcı dekora gidilir, çeşitli makineler kullanılırdı. Lope de Vega, 1622'de yayınladığı, *comedia*'larını topladığı kitabında göz kamaştırıcı dekor düzenine ve makinelere saldırdı. Lope için gerçek tiyatro "dört sehpa, dört pano, iki oyuncu ve bir oyun" ile ortaya çıkabilirdi.

e) Oyun Yerleri

İspanya'da oyun yerleri XVI. yüzyılın başlarından itibaren hanların avlularında kurulmaya başlandı (İngiltere'de hanların avlularında oyunlar ancak 1576'dan sonra oynanmaya başlamıştı. İspanyol ile İngiliz oyun yerlerinin başlangıcı, gelişimi ve özellikleri birbirine çok yakındır). Fransa'da ve İngiltere'de olduğu gibi, İspanya'da da hükümet tiyatro topluluklarının kazançlarını hastaneler ve yardım dernekleriyle paylaşmasını şart koşmuştu. Bunun için de, hükümet dolaylı yoldan tiyatroyu destekliyordu. 1520 ile 1568 yılları arasında İspanya'da en aşağı altı halk tiyatrosu yeri açıldı. *Cofradia* adını alan hayır ve yardım dernekleri, tiyatroları denetliyorlardı.

Hanların avlularında kurulan ilk oyun yerleri *patio* adını aldı. Bundan sonra da buraları başka hiçbir amaçla kullanılmadı, buralarda yalnız oyun oynandı. *Patio*'nun üstü açıktı, avlunun dört bir yanı iki ya da üç katlı balkonlar ya da pencereler ile çevriliydi. Avlunun bir kenarında üstü kapalı, sokağa açılan bir dehliz vardı. Sahne avlunun bir kenarına konmuş bir yükseltiden ibaretti. Malaga şehrin-

deki *cofradia* ilk *patio*'yu 1520'de yaptırdı. Başka bir oyun yeri 1526' da Valencia'da, bir üçüncüsü de 1550'de Seville'de inşa ettirildi.

Kuzeydeki kentlerde *patio* denilen oyun yeri bilinmiyordu. Birkaç binanın çevrelediği ve çoğu zamanda çöplük olan bir alanda oyun oynanıyordu. Bunlara *corral* deniliyordu. 1554 yılında, Valladolid'de böyle bir alan halk tiyatrosu durumuna sokuldu. 1560'da Barselona, 1565'te Kurtuba, kısa bir süre sonra, 1568'de Madrid birer *corral*'a sahip oldu. Zaman geçince *corral* sözcüğü *patio* içinde kullanılmaya başlandı. *Teatro* sözcüğü ise ancak 1700'den sonra yerleşti İspanya'ya.

XVI. yüzyılda yapılmış tipik bir *corral*'da perdesiz bir yükselti sahne, alanın bir ucunu genişlemesine kaplıyordu. Alanı çevreleyen pencereleri ve balkonları imtiyazlı seyircilere loca görevini yapıyordu. *Cofradia*'lar odaları kiralıyor ya da buranın sahipleri oyun seyredebilmek için yıllık bir ücret ödüyorlardı. Sahnenin tam karşısına gelen kenarda kadın seyircilere ait geniş bir balkon bulunuyordu. Buraya "güveç çanağı" anlamına gelen *cazuela* deniyordu. Sahnenin önünde seyircilerin oturacağı sıralar vardı. Silahşörler çok gürültücü olduklarından, bu sıraların geri kalan kısmındaki alanda, ayakta seyrederlerdi gösteriyi.

Gösteriler öğleden sonraları başlardı. Önceleri tiyatrolar yalnız pazar ve yortu günleri açık olurdu; sonradan haftanın öbür günleri de temsil vermeye başladı. Ama çeşitli nedenlerden (salgın, sıcak, yağmur gibi) bu tiyatrolar yılda 200 temsilden fazla veremezlerdi. Belgelere göre, yağmurdan bir süre oyun oynayamayan İtalyan sanatçı Ganassa, Madrid'deki *Corral de la Pacheca*'nın üstüne bir dam yaptırmıştı (1574). Silahşörlerin ayakta oyun seyrettikleri bölümün üstüne de tente gerdirmişti. Bundan sonra yeni *corral*'lar üstü kapalı olarak yapılmaya başlandı.

III. Philip ve özellikle oğlu IV. Philip tiyatro hastasıydı. IV. Philip tahta geçer geçmez dört ay içersinde sarayda kırk beş tiyatro temsili verdirmişti. 1623 ile 1654 arasında da 300 kadar *comedia* oynatmıştı sarayda. Bu gösterileri İspanya'nın en ünlü profesyonel toplulukları oynuyordu. IV. Philip bununla da yetinmedi İtalya'dan mimarlar getirtip sarayının bahçesine bir göl ve yüzer bir açık hava tiyatrosu yaptırdı. Burada hemen hemen her gösteri için 500,000 *reales* sarfetti (Cervantes'ten öğrendiğimize göre bir kişi günde 1,5 *reales* ile rahat rahat geçinebiliyordu. Bu da IV. Philip'in bir günde ne kadar para sarfettiğini göstermeye yeter.) 1632 yılında, bununla da tatmin olmayan İspanya kralı yeni yaptırdığı sarayına bir de çok güzel bir tiyatro yaptırdı. Sahnesi o dönemdeki en son yeniliklere ve perspektif esaslarına göre yapılan bu tiyatronun bir özelliği de sahnenin arka kısmının sarayının bahçesine açılabilmesiydi. Böylece, dış sahneler doğa güzellikleri içinde oynanıyordu. Kral, üç yıl sonra

İspanya'nın son büyük oyun yazarı Calderon'u saray tiyatrosunun yöneticisi yaptı.

İngiliz Tiyatrosu

a) İlk Çabalar

Başlarda İngiliz tiyatrosu da Rönesans'taki İtalyan tiyatrosunun arkasından topallayarak giden bir sanattı. XVI. yüzyılın ikinci yarısının başlarında İngiltere'de Ariosto'nun iyi kurulmuş komedyalarına ya da Macchiavelli'nin mizahına yetişecek bir kimse ortaya çıkmamıştı. Bunun için de, Sir Philip Sidney, haklı bir yolda kendi döneminin tiyatro eylemini yürüten kişilerini suçluyordu. Ancak XVI. yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de antik Yunan tiyatro adamlarına bile parmak ısırttıracak bir tiyatro eylemi doğdu.

Bu geç kalış ve sonra birdenbire yükseliş nedendi? Çeşitli olan bu nedenleri özetlememiz gerekiyor. Rönesans, Avrupa'nın öteki ülkelerine geldiği gibi İngiltere'yi de etkiledi. Çoktan beri unutulmuş bir kültürün bulunması, sanat ve edebiyat çevrelerini heyecanlı bir işin içine sürüklemişti. VIII. Henry'nin sarayında Roma tiyatrosunun en güzel örnekleri Latince olarak oynanıyordu. Ancak oldukça önemli farklar vardı öteki Avrupa ülkeleriyle: İtalya'da olduğu gibi bu oyunlar çeşitli saraylarda ve bir kültür yarışması biçimini alarak temsil edilmiyordu. Fransa'daki gibi bir iç savaş da yoktu. İspanya'da izlenen dar görüşlü bir çevre bulunmuyordu. Katoliklerle Protestanlar arasındaki çatışmaya son verilmişti. VIII. Henry'nin devrimleri ülkeye bir huzur ve anlaşma getirmişti. İngiltere için Rönesans yalnız antik kültürün yeniden canlandırılması değil, aynı zamanda ulusal birliğin, ulusal Kilise'nin kesin bir biçimde kurulmasıydı. Bu birlik ne İtalya'da, ne de Fransa'da vardı. İspanya'da ise ulusal birlik kavramı henüz tam olarak gelişmemişti. Üstelik, İspanya, İngiltere gibi parlak bir gelecek için değil, parlak bir geçmişin kalıtları arasında yaşıyordu. XVI. yüzyıl içinde İngilizler kendi güçlerinin farkına varmaya başladılar.

Bu hava içinde, klasik kültüre yönelen İngiliz tiyatro eylemi bir yandan da ulusal özelliklerinin dürtüsünü hissetmeye koyuldu. Yıllar geçtikçe klasik kültürden kopan, ulusal birliklerini ve bağımsız İngiliz kilisesini kuran bu ülke aydınları kendilerine özgü bir kültürü oluşturma yolunu tuttular. Öbür ülkeler, Roma Katolik Kilisesi'nin etkisiyle kendi kültürlerini geliştirme işinde geç kalıyorlardı. Oysa İngiltere'de ulusal özelliklerini ortaya çıkartabilmek için hemen hemen bütün olanaklar vardı. XVI. yüzyılın sonlarına doğru, o zamana kadar yenilmez olduğu bilinen İspanyolların büyük deniz filosu-

nu yenmeleri ve parlak bir dış politika gütmeye başlamaları İngilizlerin kendi kültürlerine yönelişlerini bütün alanlarda daha da etkiledi.

Bazı akademik çevrelerin klasik kültürü ve onun getirdiği kuramları kabul ettirmede gösterdikleri çaba kendilerine dönen halk sanatçıları tarafından gölgelendi. Her yerde olduğu gibi, ilkönceleri tiyatroda amatör çabalar görüldü. Ancak kısa bir süre sonra Kraliçe ve saraylılar profesyonel oyuncuları yeğ tutmaya başladılar. Daha önce 1493'te kurulmuş *(Lusores Regis)* "Kralın Oyuncuları", sarayda düzenli gösteriler hazırlıyordu. XVI. yüzyılın ilk başlarında bu profesyonel topluluk sınırlı bir yolda görevini yapıyordu. Ama yıllar geçince bir topluluğun yetersiz olduğu kabul edilerek Kraliçe Elizabeth döneminde, Kraliçeye ve soylulara bağlı çeşitli profesyonel kadrolar yapıldı.

XVI. yüzyılın ortalarında ise klasik örneklere bağlı oyunlar yazılmaya başladı. Plautus ve Terentius komedyalarına benzer komedyalar yazılıp oynandı. İlk İngiliz tragedyası sayılan *Gorbuduc* ise klasik ölçüye uygun yazılmakla beraber, yerli özellikler taşıdığından, sağlıklı bir gelişimi gösteriyordu. Bundan sonra yavaş yavaş "üç birlik kuralı'ndan ayrılmaya başlandı. Oyunların başına sözsüz oyun bölümleri eklenerek yeni bir özellik ortaya çıkarıldı. Ayrıca, İngiliz *moralite* oyunlarının da etkisi daha çok hissedilir oldu. Thomas Hughes *Arthur'un Başına Gelenler* (1588), Robert Wilmot *Tancred ile Gismund* (1567-8) ile klasik kurallardan ayrılmanın habercisi oldular.

Yazılan birçok oyunda heyecan, düello, aşk, dramatik gelişimi bütünleyen özellikler oldu. Vahşi sahneler, kan, ölüm bu oyunların değişmez niteliği durumunu aldı. Elizabeth dönemi seyircisi de zaten bunlardan hoşlanıyordu. Bütün bunlara rağmen, Shakespeare'in birkaç çağdaşı dışında, ona gelene kadar İngiliz tiyatrosu dikkate değer bir tiyatro edebiyatı geliştiremedi.

d) Shakespeare

William Shakespeare (1564-1616) yazarlık yaşamına komedyalarla başladı ve bu yaşamı yine komedyayla kapadı. Yazarlığının ilk yıllarında *Aşkın Emeği Boşa Gitti* (1594?), *Hırçın Kız* (1594), *Yanlışlıklar Komedyası* (1593?) ve bitiminde de *Fırtına* (1611) adlı komedyalarını yazdı. Romantik komedyaya renk ve bütünlük getiren oydu. Ancak bu başarısını o kendinden önceki yazarlara borçluydu.

İngiltere'de gittikçe gelişen komedya ölçüsünü daha önceki dönemlerdeki tragi-komik oyunlardan almıştı. Ancak bu tragi-komedyaların önemli kusurları vardı: dramatik bütünlükten yoksundu ve üslup yönünden zayıftı.

1584 yılında, John Lyly (1554-1606) adında bir üniversiteli yazar bazı profesyonel topluluklarla *(Chapel Royal* ve *St. Paul's)* ilişki kur-

du ve bunlar için *Campaspe* adlı eserini yazdı. Aynı yıl *Phao*, kısa bir süre sonra da *Galathea*'yı ortaya koydu. Lyly, eski ve yeni özelliklerin bir karışımını getiriyordu; bazı biçim sorunlarını çözümlemiş, tragi-komedyaya uygun bir üslup edinmişti. Böylece, o sonraki tragi-komedyanın temelini atmış oluyordu.

Campaspe'nin yazıldığı yıl George Peele (1558?-1597?) *Paris'in Yargısı* ile Lyly'den daha derin bir tonu getirdi. *Kocakarı Masalı* ile bu derinlik daha da belirli oldu. Robert Greene (1560-1592) ise *Keşiş Bacon ile Keşiş Bungay* ile yetişkin oyuncular için bir oyun yazdı (Lyly profesyonel çocuk toplulukları için yazdığından, hafif, derinliği olmayan oyunlar yazmıştı). Bu oyunda, doğal olanla doğaüstü kavramlar ve romantik ciddiyetle soytarılık kaynaştırılmıştı.

William Shakespeare, komedya üzerine ilk yazdığı denemelerde kendini bu yazarların izleyicisi olarak tanıttı. Ancak ifadesinden, bundan pek de emin olmadığı anlaşılıyordu. *Aşkın Emeği Boşa Gitti* genç Shakespeare'in çevresine eğlenerek baktığı sırada oldukça saldırgan olan ve taşlamaya yönelen bir komedyasıydı. *Hırçın Kız* İtalyan güldürüsüne başarılı bir yönelişti. *Yanlışlıklar Komedyası*, Plautus'a olan saygıyı gösteriyordu. Onun daha sonra yazdığı oyunlarına bakacak olursak, yüceliğin ve ustalığın ilk tohumlarının bu oyunlarda atılmış olduğunu izleriz.

Bu alanda ilk başarılı çaba hiç kuşkusuz *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (1595?) oldu. Bu oyunda teknik ustalık kadar romantik ölçü de parlak bir durum gösterir. Lyly ile Greene'den bu yana gelişen romantik komedya temel boyutlarını bu oyunla kazanmıştır. Bu oyunda her şeyin karşılığı olduğu bir düş dünyasında buluruz kendimizi. Düşle gerçek, trajikle gülünç, yanlışla doğru karşı karşıya ama uyumlu bir yolda gelişir. Shakespeare bu ölçüde bir komedyayı bir daha ancak yazarlık yaşamının sonunda *Fırtına* ile vermiştir.

Romantik komedyanın gelişim çizgisindeki iyi bir örnek *Verona'lı İki Centilmen*'di. (1593?). Centilmenleri, leydileri, eğlenceli haydutları, romantik aşk serüvenleri ve İtalya dekoru içinde bu oyun romantik komedya geleneğinin bir basamağıydı.

Venedik Taciri (1596?), *Kuru Gürültü* (1598?) ve *Onikinci Gece* (1601?) komedyalarının tümü de İtalya dekoru önünde gelişir. Tümünde de romantik gerçekçilik özelliği ağır basar. Bu oyunlarla Shakespeare'in daha zor bir işe başladığı görülür; çünkü duygusal olan romantik komedyanın seyirciye olan etkisi daha kolayca elde edilir; oysa daha çok akılcı olan romantik gerçekçilikte hayal dünyasını inandırıcı yapmak, gerektiği kadar duyguları kamçılayan romantizm ile aklı yöneten gerçekçiliği uyumlu ve kesin bir görünüşe sokmak gerekir. Bu komedyalarda trajik sahneler, gülümsemeler ile yumuşatılmış, ama bu yumuşaklık hiçbir zaman yazar tarafından verilen

gerçeği körletmemiştir. Shylock'un zorba ve korku verici portresi önünde güldürücü bir duygunun canlandığı izlenir. Daha sonra yazdığı *Kısasa Kısas*'ta olduğu gibi, kötülüğün varolduğu ve ölümün sürekli olarak kol gezdiği bu komedyalarda duygular ve içten kahkahalar birden kesilebildiği gibi, kötülük ve ölüm kavramları da yer yer gülünç olabilir.

Shakespeare'in romantik komedyaları o zamana kadar olan tiyatro gelişimi içinde tamamen yeni olan bir havayı getirdi. Aristofanes'ten, eğlenceli Plautus komedyalarından ve Terentius'un ustaca işlenmiş güldürülerinden ve kaba çizgili Ortaçağ farslarından değişikti onun bu komedyaları. Derine inen, ama aynı zamanda olağan seyirciye yönelebilen, gülünç, ama aynı zamanda buruk bir tat veren, heyecanlı, ama seyredeni düşünceye götüren oyunlardı bunlar.

Beğendiğiniz Gibi (1600?), Shakespeare'in çobanları ve kır hayatını gösterdiği tek komedyasıydı. İlk bakışta bir pastoral sanılabilecek olan bu oyunun, dikkatli bir inceleme sonunda pastoral eğilimin karşısında olduğu anlaşılır. Oyun boyunca Shakespeare'in tersinlemesi (istihzası) hissedilir. Yazar ormanın koyu yeşil güzelliğini överken onun rahatsızlık verici dikenlerini de gösterir.

Shakespeare'in bir özelliği, ister İtalya'nın bir yerini, ister dünyanın herhangi bir kentini konusunda işlesin ya da oyun kişilerini ister İtalya'dan, ister Almanya'dan, ister dünyanın uzak bir ülkesinden alsın bütün bu yerlerin ve kişilerin karakteristikleri, onun yaşadığı Kraliçe Elizabeth döneminin yerleri ve insanlarıdır.

Ondan hemen önceki yazarların kullandığı serbest nazımla yazması, onun şiirine ve anlatımına özgürlük, renk ve yaratıcılık verir. Bu nazım ona zengin bir şiirli havanın yanısıra, olağan insanın günlük konuşmasını yansıtması için bir olanak hazırlar. Shakespeare, yazarlığının bu özelliği ile gerek Lope de Vega, gerekse Calderon yanında daha olanaklı ve yaratıcıdır.

Shakespeare'in XVII. yüzyılın başlarında yazdığı son komedyaları, bu ilk komedyalarından oldukça değişiktir. *Kısasa Kısas* ile Shakespeare'in romantik komedyaları son buldu. Doğal olarak, ilk komedyalarındaki bazı özellikler sonradan yazdığı komedyalarında da yeşerdi. *Cymbeline* (1609?), *Kış Masalı* (1610?) ve *Fırtına* (1611) gibi oyunlar için kesin bir değerlendirmeye gitmek oldukça güç. Bazı incelemeciler bu oyunları daha felsefi bulurken, bazıları da yaşlanmış olan Shakespeare'in yeni yetişen genç yazarların üslubuna uygun oyun denemeleri olarak kabul eder. Kimi bunları simgesel bulur, kimi de peri masalına benzetir.

Bu oyunlar için üç belirgin özelliği gösterebiliriz: bunlar, yazarın önceki komedyalarında bulduğumuz özden değişik de olsa, onun

ilk oyunlarında tanıdığımız kişileri ve gördüğümüz temaları hatırlatır. İkincisi, denilenin tersine genç oyun yazarlarının (Beaumont ve Fletcher) üslubuna bir benzerlik yoktur; üçüncüsü de, bu oyunlar, İspanyol sahnesinin oyunlarındaki havaya daha yaklaşmıştır.

Bu son komedyalar Shakespeare'in yazmış olduğu bazı tragedyaları hatırlatmakla beraber, onun ilk komedyalarının bir devamıydı. Bu oyunlarda trajik ile komik birbirinin ayrılmaz parçalarıydı. *Cymbeline* ve *Kış Masalı* trajik bir yazarın gülümsemesini *Fırtına* bir güldürü yazarının ciddiyetini getiren oyunlardı.

Fırtına ile Shakespeare'in komedya yazarlığını bitirip yeniden başa geçip onun tarihsel oyun yazarlığını görelim. O, komedya yazdığı sıralarda, bir yandan da İngiliz tarihiyle ilgili oyunlar yazıyordu. Tarihle ilgili konuları işleyen Shakespeare'in çağdaşlarından biri olan George Peele *I. Edward*'ı yazdığı sıralarda (1593), o da *III. Richard*'ı yazmış bulunuyordu. Christopher Marlowe'un (1564-1593) *II. Edward*'ı yazması da aynı sıralara rastlar (1592-3). Tarihsel oyunların ne zaman başladığı kesin olarak belli değildir. Bunlar Shakespeare'in Londra'ya gelmesinden önce yazılmaya başlanmıştı belki de. Shakespeare, kendine özgü bir tarihsel oyun biçimi ortaya çıkartmakla beraber, bu türdeki oyunları yazarken Marlowe'un etkisi altında kalmış olabilir.

Marlowe'un *II. Edward*'ı Shakespeare'in tarihsel oyununu sahneye çıkartmadan önce yazılmıştı. Marlowe, bu oyununda çeşitli kişilerin çatışan özelliklerini ve bir kralın güçsüzlüğünü incelemişti. Yazar, Kral Edward'ın ölümünü trajik değil, acıma duygusunu getirecek biçimde ele almıştı.

Shakespeare'in bir trilogya olarak yazdığı üç bölümlük *VI. Henry* adlı eseri pek öyle coşkunlukla övülemese bile onun dehasını ve özelliklerini taşıyordu. Onun bu ilk tarihsel oyununun *II. Edward*'a olan bir üstünlüğü vardı; o da, çeşitli kişilerin derinlemesine yorumu ve bunların inandırıcı bir yolda dramatik gelişim içine oturtuluşuydu. Shakespeare'in ikinci tarihsel oyunu *III. Richard* için, bir önceki oyunda hazırlanmış malzeme vardı. Bu oyunla yazar yeni bir evreye giriyordu. *VI. Henry*'de izlenen dağınıklık, hemen hemen epik diyebileceğimiz birbirine bağlanmayan sahneler bu oyunda yok olmuş ve bunun yerine yazar bir tek karaktere dikkatini toplamıştı. Richard, kral kalıbına girmiş şeytanın kendisiydi; kötü mizacı altındaki buruk mizah duygusu ile çekici bir kişilik kazanmıştı. Ama Richard'ın içinde yeşeren kötülük yavaş yavaş onu çürütüyor ve oyunun sonunda yok ediyordu. Shakespeare aradığı trajik aksiyonu bu oyunda buldu. Richard'ın kendi kendini kemiren kötülüğü çok başarılı bir trajik aksiyonu gerektiriyordu.

Böyle bir oyundan sonra, Shakespeare'in *Kral John*'u (1595?) yazmış olması biraz garipti. Çünkü bir önceki oyunda başarıyla sonuçlandırmış olduğu trajik aksiyon bu oyunda yeniden bir gevşeklik gösteriyordu; bu oyunda kararsız bir kralı işliyordu. Yazar, bundan sonra yazdığı tarihsel oyunu olan *II. Richard* (1595-6) ile kendi huyu ve karakterine uymayan bir çevre içindeki bir kralı ele aldı. Bu oyundaki Kral Richard, şair ruhlu, hayal kurmayı seven, ancak bir kral için gereken devinim ve hareketlilikten yoksun bir karaktere sahipti. Onun kararsızlığı Kral John'dan çok başkaydı; John, kral olarak kararsızken, Richard kral olmayı sevmediği için kararsızdı. Shakespeare, II. Richard karakteriyle kendi karakterine uymayan, yanlış bir durum ve çevre içine düşmüş bir kralın tragedyasını işliyordu.

II. Richard'ın trajik ölümünden sonra İngiltere tahtına geçen Hereford Dükü Henry Bolinbroke'u ele aldığı sonraki oyunu *IV. Henry*'de (iki ayrı oyun olarak yazılmıştı), Shakespeare, ciddi sahnelerin içine güldürücü geçişler ekledi. Sonradan V. Henry olan, Prens Hal'in yanından ayrılmayan Falstaff karakteri ile, yazar, hareketli sahnelere ustaca oturttuğu bu gülünç durumlarla çok ilgi çekici evrensel değerleri dile getiriyordu. Shakespeare, *V. Henry* ile dört oyun süren ve epik bir gelişim gösteren konuyu sona erdirdi. *V. Henry* ile üstün yetenekte bir kral gelmiş ve tahtı devralmıştı.

Yazarın tarihsel oyunlarının sonuncusu olan *VIII. Henry* (1610?), aynı zamanda Elizabeth dönemi tarihsel oyunların da bitimi oldu. (*Shakespeare*'in bu oyunu Fletcher ile birlikte yazdığı bazı incelemeciler tarafından savunulmaktadır). Bu oyun biçim olarak büyük bir ustalık gösterirken, Shakespeare'in önceki tarihsel oyunlarında bulduğumuz heyecanın, rengin, yeniliklerin ve sıcaklığın ortadan kalktığını görürüz.

Şimdi yine başa dönüp Shakespeare'in en önemli ve büyük eserlerini kapsayan tragedyalara gelelim. Shakespeare, tragedya alanında da önceki yazarlardan etkilendi, ama burada da kısa bir süre içinde kendi dehasını ve kişiliğini koyarak öncekileri ,hatta ondan sonra gelecekleri de geride bıraktı.

Shakespeare'in *Kral Lear, Macbeth, Anthony ile Cleopatra* ve *Atina'lı Timon* gibi tragedyalarında Marlowe'un ve Thomas Kyd'in (1558 -1594) Ortaçağ ahlak felsefesiyle geliştirdikleri oyunlarını hatırlatan özellikler yer alır. Ortaçağ ahlak felsefesi, başarılarının doruğuna çıkmış prenslerin ve yöneticilerin büyük bir felaketin içine düşmelerinde tragedya kavramını buluyordu. Bunun yanında, güncel mutluluğun aldatıcılığını gösterme işi de Ortaçağ düşüncesinin bir parçasıydı. Marlowe ile Kyd, bu düşüncelerin öncülüğünde oyunlarını yazıyorlardı.

Shakespeare ile aynı yılda doğan Marlowe, Shakespeare'den daha ateşli ve atılgan bir huya sahipti. Shakespeare'in dehası daha olgun yaşlarda ortaya çıkmasına karşılık, Marlowe'un dehası daha genç yaşlarda belirlendi ve başdöndürücü bir yaşamla erkenden yok oldu; Marlowe otuz beş yaşında öldürüldü. Yaşasaydı ne olurdu onu kimse söyleyemez; ama herhalde Shakespeare'in en büyük, en korkulu rakibi olabilirdi.

Marlowe, daha ilk oyununda herkese meydan okuyarak ve kendine güvenerek sahneye çıktı. 1587'de yazdığı *Timurlenk*'in ilk sözlerinde onun bu yönelişi belirliydi. Bu oyun yayımlandığı sırada İngiltere'de böyle bir tavrı bekleyen bir ortam vardı. Kendine güvenen ve dramatik biçim konusunda son sözü söyleyecek biri bekleniyordu. *Timurlenk* büyük bir oyun değildi, ancak o dönem seyircisinin ilgisini hiçbir bayağılığa ve acemiliğe kaçmadan çekebilecek heyecanı taşıyordu, Marlowe'un dikkate değer bir özelliği, seyirciyi tutabilmek için bayağı gülünçlüklerin gerekmediğini ve hayranlık uyandırıcı ve ilgi çekici sahnelerle seyircinin dikkatinin çekilebileceğini ilk kez kanıtlayan bir yazar olmasıydı.

Timurlenk'in başarısını, Marlowe'un çok değişik bir oyunu izledi; yazar, *Dr. Faustus* (1588) ile bilinen trajik biçime yakınlaştı. Onun ilk oyunu bir felaketi göstermeden çok Timurlenk'in başarılarını sıralayan bir eserdi. Oysa *Dr. Faustus* her yönden saygıdeğer bir adamın, güncel zevkleri ve hırsı yüzünden felakete sürüklenmesini gösteriyordu. Aynı zamanda, ruhunu şeytana teslim eden bir adam olarak Ortaçağ felsefesinin bir özelliğini getiriyordu. Marlowe, gerçek tragedya kavramını getiren ve tragedya kahramanında devrim getiren bir oyun yazmıştı.

Marlowe'un bu oyununda yaptığı ikinci yenilik, trajik unsurlarla, İngiliz dinsel oyunlarının (moralite) öğelerini ustaca bireşime götürmesiydi. Dr. Faustus, bu oyunda yalnız tek bir kişi değil, aynı zamanda büyük insanlığı yansıtan bir kahramandı. Böylece, Marlowe, moralite'yi trajik dram kavramıyla birleştirince çağdaşlarına bir şey öğretmiş oluyordu: felaketler ve kötü durumlara düşme tamamen rastlantısal ve dışta olan gelişimlerdi; bir tragedya'nın özü ve ölçüsü ancak kötülüğün gösterilmesiyle ortaya çıkabilirdi.

Marlowe'un tragedya alanına getirdiği bir üçüncü yenilik, trajik kahramanın, trajik bir sona doğru yaklaştıkça bilinçlenmesiydi. Dr. Faustus, kendine güvenen, her şeyin üstesinden gelebileceğine inanan bir adamken oyun geliştikçe yaptığı yanlışları anlayan ve cehennemin bütün güçleriyle çevrelenince bilinçlenen bir tragedya kahramanıydı.

Yazarın bu oyunla getirdiği dördüncü yenilik, uzun ve süslü sözleri, tartışmalı retoriği bırakıp şiirli, heyecan verici konuşmalara yönelmesiydi. O zamana kadar, İngiltere'de hiçbir kimse bunu deneme-

miş ve çoğu da kuru bir retoriğin, esnekliği olmayan katı cümleleri oyunlarının konuşması olarak seyirci karşısına çıkarmıştı.

İşte Marlowe'un getirdiği bütün bu özellikler Shakespeare'in tragedyalarının temeli oldu.

Thomas Kyd de Shakespeare'i etkileyen, ama Marlowe kadar önemli olmayan bir yazardı. O da tragedya kahramanlarını krallar ve soylular arasından seçmedi. Ama oyun kişilerini ele alışı Marlowe'dan değişikti. Kyd, baş oyun kişisini öteki kişilerle uyumlu bir biçimde hareket ettiriyordu. Kyd'in en büyük başarısı, oyun kişilerinin birbiriyle olan ilişkilerinde sağladığı uyumlu gelişimdi.

Kyd'in *İspanyol Tragedyası* (1592) Shakespeare'e örneklik etmiş bir yapıttı. Öç kavramını işleyen bu tragedyanın birçok noktalardan İspanyol tiyatro eserlerine yakınlığı vardı. Ama İspanyol oyunlarından değişik bir özelliği de, onur kavramının dar bir görüşle ele alınmamış olması, evrensel bir açıyı saptamasıydı. Burada, Hieronimo'nun kalleşçe ve acımasızca öldürülen oğlu için babanın içinde doğan öç duygusu işleniyordu. Ancak bu öç duygusu bir kan davasından ya da onur meselesinden ortaya çıkmamıştı; bu öç duygusu oğlunu seven bir babanın insancıl isteğiyle gelişen bir adalet duygusundan doğuyordu.

Böyle bir öç alma tragedyası yazmakla, Kyd bilmeden büyük bir hizmette bulundu; çünkü önceki öç alma kavramı değiştiği kadar, Kyd'in kurduğu dramatik yapı kendinden sonrakilere örneklik edecek nitelikteydi.

Böylece, Shakespeare'in tragedya sahnesi için bütün malzeme tamamlanmış oldu. İlk başlarda, komedya alanında olduğu gibi, Shakespeare, sonradan yürüyeceği yolun başını bulamadı. 1594'te yazdığı *Titus Andronicus*'un dehşet verici kanlı sahnelerinin korkulu düşleri içinde çırpındı durdu. Bu oyundan sonra hiç umulmayan bir tragedya yazdı: *Romeo ile Juliet* (1595?). Trajik havayı romantik bir konunun süslediği, şiirli bir görünüş içinde vermeye yöneldi. Kendi türünde başarılı bir oyun olan bu tragedyada sonraki tragedyalarındaki derinlik ve olgunluk, doğal olarak, henüz yerleşmemişti. Ancak tipik Rönesans özelliklerini taşıyordu: sahnelerin sıralanışından oyun kişilerine kadar belli bir simetri, denge ve uyum eseri sağlamlaştırıyordu.

Bundan sonra daha değişik bir tragedya yazdı Shakespeare. 1599'da, *Julius Caesar*'da dünyayı yöneten, önüne geçilemeyen kötülüğü gösteriyordu. Tiyatral bir havanın egemen olduğu bu tragedyada doğrular yok oluyor, kötüler başarı kazanıyordu. Caesar'ın cenaze töreninde dosdoğru ve akılcı bir konuşma yapan Brutus halk üzerinde etkili olamıyor; ama kurnazlıkla ve güzel söz söyleme gücüyle aldatıcı şeyler söyleyen Antony halkı etkiliyordu. Cassius, Brutus'a söy-

le diyordu: "Yanlışlık, aziz Brutus, yıldızlarımızda değil, hepimiz aşağılık yaratıklar olduğumuzdan biz insanlarda." Shakespeare bu sözlerle, kaderciliğin karşısında yer alıyor ve insan davranışlarını kötülüğü getiren öz olarak kabul ediyordu.

Bu tragedyadan sonra Shakespeare *Hamlet*'i (1601?) yazdı. Yazar, bu oyunuyla çoktan beri aradığını bulmuştu. Bu tragedyanın bütün unsurları organik bir bütün olarak gelişiyor ve Rönesans tragedyasının doruğunu getiriyordu. Bu oyunda Kyd'in öç kavramı ile gelişen tragedya anlayışı ve Marlowe'un tragedya kahramanı yoluyla varettiği evrensellik daha usta bir kalemle yaratılmıştı. Gerek olay dizisi, gerek kişileri ile bugüne kadar hiç eskimeden gelen *Hamlet* bütün dünya insanlarına yönelen bir özü içermişti. Hamlet, yalnız Danimarka'nın kararsız, üniversiteli prensi değil, aynı zamanda bütün insanları tamamlayan genel bir temsilciydi. Bu oyunun içinde varolan çeşitli temalar, yüzyıllar boyunca değişerek gelişen kültür tarihi içinde ve dünya görüşlerinde eskimeyen özel bir niteliği kapsıyordu.

Othello (1604) ile Shakespeare değişik bir temaya yöneldi. Bu oyunun yapısında klasik yalınlığın özellikleri vardı. Oyunun kahramanı ise, insanoğlunun doğal ve günlük duygularının dışında değildi. Kahramanın siyasal yönü değil, evcil durumu vurgulanmıştı. Othello, şiirli bir dünyanın gerçekçi anlayışla işlenmiş bir kişisiydi.

Yazar, *Kral Lear* (1605-6) ile dünyanın yozlaşmasını ve son bulmasını ele alıyordu. Oyun bir kralın ülkesini kızları arasında bölmesiyle açılıyor ve yeni bir kralın tahta geçmesiyle son buluyordu. Bu baş ile son arasındaki olaylar ise hiçbir yeniliği, umudu ve gelişmeyi getirmiyordu. Oysa *Hamlet*'te bile Danimarka'yı kurtarabileceğini umut ettiğimiz bir Fortinbras vardı. Bu oyunda da iyiler ile kötüler çatışıyorlardı. Tıpkı moralite'de olduğu gibi *Kral Lear* kötülük ile iyilik kavramlarının savaş alanıydı. Bu tragedya aynı zamanda önceki tragi-komedyaların özelliklerini de taşıyordu. Burada Lear'in tragedyası ile soytarının komedyası yanyana, hatta iç içe birbiriyle kaynamış olarak gelişiyordu.

Macbeth, hemen hemen *Kral Lear* ile aynı zamanda (1605-6) yazıldı. Olay dizisi tarihten alınmıştı. Ancak Shakespeare'in amacı bu olmadığından, işlenen tarih olayı arka planda kalmıştı. Tıpkı Dr. Faustus gibi Macbeth de önce kendine güvenen, hırslı, ama cinayetin ve kötülüğün içine düştükçe bilinçlenen ve yavaş yavaş kendini yıkıma götüren bir tragedya kahramanıydı. Oyunda kötülüğü ateşleyen, bazı noktalarda ayrılmakla beraber, Mefistofeles rolünü oynayan Lady Macbeth'ti. Ancak Lady Macbeth'in Mefistofeles'e olan temeldeki ayrılığı, kötülüğün içine daldıkça onun pişmanlığını duymasıydı. Shakespeare, bu oyunda da kötülüğü, doğaüstü bir şey olarak değil,

insanoğlunun varettiği, davranışlarıyla getirdiği bir durum olarak işlemişti.

Shakespeare'in en kısa, ama hemen her şeyi kapsayan tragedyası *Antony ile Cleopatra*'ydı (1606?). Parlak, renkli bir havadan bulutlu bir havaya doğru gelişen bu oyunda, küçücük bir dünya vardı. Bu dünya üç yeteneksiz adam tarafından paylaşılmıştı ve bunlardan biri ötekilere karşı çıkayım derken şehvetin kucağına düşmüştü. Belirli çatışmalardan sonra kendini küçülten adam ve sevgilisi ölmüş; onların savrulan külleri arkasından umut verici bir başka dünya kurulmuştu.

Yazarın en son tragedyası *Coriolanus*'tu (1607-8). Bu oyun onun çağında pek tutulmamıştı. Çünkü bu oyunda Shakespeare'in seyirciyi büyüleyen şiiri, konuşmaların melodisi yoktu; ne de seyirciye iç geçirten âşıklar, dilleri uzun soytarılar ve heyecan verici dövüşler vardı. Ama çok önemli bir şey vardı: gerçek. Yirmi dokuz sahnelik oyunun yirmi beş sahnesinde halk gösteriliyordu. Bunun on iki sahnesi yaşamları kendilerinin olmayan bir halkla, halkın yaşamını çalan yöneticeler arasında geçiyordu. *Coriolanus*, Shakespeare döneminin soylularını memnun etmezdi; halk ise tiyatrodan başka şeyler beklediği için böyle bir oyunun anlamı için hazırlıklı ve bilinçli değildi. Bu tragedya plebler ile patrisyenler, yani halk ile soylular arasında bölünmüş olan bir devletin tarihini yorumluyordu; sınıf çatışmasını işleyen bir tragedyaydı.

c) XVII. Yüzyılın Başında Tragedya ve Komedya

Shakespeare sahneden çekildiği sırada tiyatro biçimleri de değişmeye başlamıştı. XVII. yüzyılın ilk yarısından itibaren, saray, tiyatro için daha fazla para harcamaya başladı. Mimar ve sahne ressamı Inigo Jones'un yönetimi altında *mask* denilen gösteriler tutulmaya başladı. Bunlar *intermezzi* ve ilk operalar gibi, daha çok göze yönelen ve zengin sahne dekorlarını gerektiren oyunlardı. Bu yüzeydeliğe karşı Ben Jonson ve Milton gibi yazarlardan sert eleştiriler gelmeye başladı. Ancak her şeye karşın, yalnız göze yönelen gösterilen düzenlenmesi sürdürüldü.

Mask metinlerinde şarkılı bölümler, hayali sahneler, söz oyunları vardı. Ancak Milton'un *Comus*'u (1634) dışında, Ben Jonson'un *Karalık Maskı*'ndan (1605) 1639-40 yıllarında oynanmış olan D'Avenant'nın *Salmacida Spolia*'sı arasında dramatik değeri olan hiçbir *mask* yazılmadı. *Mask*'ın bir yararı oldu; sahne tekniği ve halk tiyatrosunun biçimi değişmeye başladı.

Dram sanatında da bir değişim başladı; ancak bu değişim yavaş yavaş oluştuğundan "Elizabeth dönemi üslubu" diyebileceğimiz eğilimin bazı özellikleri kaybolmadı.

1590 yılında, halk, yeni anlayışta bir tragedya seyretti. Bu tragedyanın adı *Feversham'lı Arden*'di ve bir krallığın sonunu değil, Arden adında bir adamın, karısı Alice tarafından öldürülüşünü işliyordu. Böylece, klasik anlayışın bir damlası bile kalmadı. Tragedya orta sınıf halkın günlük acılarını gösterme yolunu tuttu. *İyi Kadınlara İhtar* (1599) adını taşıyan bir oyunda Londralı bir tüccar olan George Sanders'in öldürülüşü ele alınıyordu. Bu oyunla, orta sınıfın ahlak anlayışını getiren bir gerçekçiliğe doğru kayış başladı.

Orta sınıfın havası o dönemin birçok oyununu sardı. Bu oyunlarda mutlu ve hali vakti yerinde olan ailelerin karşılaştıkları felaketler, yakın sanılan bir dostun ihaneti, kıskançlıkla işlenen cinayetler, karısını kıskanan iş adamları, kendini öldüren genç sevgililer boy göstermeye başladı. Doğal olarak, bu oyunların denge noktası aşktı.

Bunların içinde Thomas Heywood'un *İngiliz Yolcu* (1627?) ile Thomas Dekker'in *Kunduracının Tatili* bu eğilimin dikkate değer oyunlarıydı. Dekker, romantik ve şiirli havası olan oyunlar da yazdı *(Yaşlı Fortunatus* gibi). Ayrıca *Babil'li Yosma* (1605?) adını verdiği oyununda moralite tekniğinden yararlandı. Bu yönden Dekker çok yanlı bir yazar olarak kabul edilebilir.

Tiyatro sahnesinde ortaya çıkan bu değişim, yerini başka bir değişime bıraktı. Yukarda anlatılan burjuva sahneleri bırakıldı ve trajik oyunlarla seyirciyi heyecana düşürecek ve ürpertecek sahnelere gidilmeye başlandı. Saray seyircilerini evcil sorunlar değil, saray entrikaları ilgilendiriyordu. Öç sorunu bunun başında geliyordu. Elizabeth döneminde seyircinin dikkatini çeken bu sorun, daha da büyük bir ilgi görmeye başladı.

George Chapman, Philip Massinger ve Thomas Middleton adlı yazarlar bu yönden eski ile yeni arasında bir köprü oldular. Chapman, felsefi konuşmaları olan tarihsel oyunlar yazdı; ama muhayyelesi pek geniş olmadığından ve elindeki malzemeyle organik bir bütün sağlayamadığından pek yükseklere çıkamadı. Zorlama duygular, yapmacık heyecanlar, tiyatral olmaktan çok entelektüel olan konular Chapman'ın engelleriydi. Gerçi süslenmiş *Bussy d'Ambois* (1604) belli bir güç taşır; *Byron Dükü, Charles* (1608) yer yer yaratıcılığa gider; *Fransız Amirali Chabot* (1613?) tamamen erdemli bir kahramanı ele alır, ama bunların hiçbiri saydam ve kesin bir izlenim bırakmaz.

Philip Massinger'in oyunlarında retorik daha da vurgulanmıştı. Dekker ile birlikte *Acı Çeken Bakire*'yi (1620?) yazdı. Heyecan verici olaylar ve aşk konusu bu oyununda havasını ortaya çıkarıyordu. Massinger'in eserleri, onun retoriğe, dehşet verici sahnelere ve heyecanlandırıcı olaylara olan aşırı merakından dolayı kusurluydu. *Milano Dükü* (1623) adlı oyunu pek de inandırıcı olmayan sürprizlerle ve tüyler ürpertici bölümlerle doldurulmuştu. Bu dehşet verici sahneler öy-

lesine arka arkaya konmuştu ki, açık ve seçik bir sonuç çıkartmanın olanağı yoktu. *Garip Bir Dövüş* (1620?) adlı oyun kardeşler arasında cinsi ilişkiyi ve cinayeti, *Romalı Oyuncu* (1626) işkenceleri ve çekilen acıları gösteriyordu.

Thomas Middleton öncekilerden biraz daha değerli oyunlar yazdı. Oyunlarının havası karamsar olmasına karşın, sağladığı gerilim ile eserleri ilgiyi çekebiliyordu. O da, *Cadı* (1616?) adlı eserinde olduğu gibi tüyler ürperten sahnelerle ilgileniyordu. Ama onun üstünlüğü, malzemesini dikkatli kullanması ve oldukça iyi bir organik bütünlük elde edebilmesiydi. *Kadınlar Sakının* (1620?) adlı oyununda iç kapayıcı hava belli belirsizdi. Bu oyunda Hippolito ile yeğeni arasındaki cinsel ilişkiyi işleyen olaylar dizisinin yanısıra, Floransa Dükü ile Leatino'nun karısı Bianca'nın arasındaki bağı ele alan başka bir olaylar dizisi vardı. Middleton'un etkileyici bir eseri, William Rowley ile birlikte yazdığı ve kötülüğü doğuran kötülüğün nitelendirildiği *Gizlice Değiştirilen* (1622) adlı tragedyasıydı.

Buna yakın sentimental hava Beaumont ile Fletcher'in *Bir Kızın Tragedyası* (1611?) adlı oyunlarında izlenir. Bu da XVII. yüzyıl tragi-komedyasının biraz daha ileriye götürülmüş bir biçimiydi. Bu çağın oyunlarında görülen değişmez özellik bunda da vardı. Dikkatsizce geliştirilen sahneler, iyi işlenmemiş karakterler, ama duyguları gıcıklayan, seyredeni perişan etmek için seçilmiş durumlar bu oyunda da bulunuyordu.

Shakespeare'den sonra yetişen tragedya yazarları arasında bir deha kıvılcımı gösteren John Webster'di (1580?-1625). *Beyaz Şeytan* (1610?) ile *Malfi Düşesi* (1613-4) adlı tragedyaları çağdaşları arasında dikkati çeken oyunlardı. İlk oyunda beyaz şeytan Vittoria Corombona adlı bir kadındır; güç sahibi olmak için hem kocasını, hem de metresi olduğu dükün karısını öldürür. Webster, kadının karakterini çok başarılı bir biçimde işlemiştir. Gerçi bu oyunda da duyguları avlamak için gereksiz ayrıntılar vardır. Ancak dikkatli bir çalışmayla Webster, o zamana kadar yazılan sevimsiz kadın kahramanların en büyüğünü ortaya çıkarmıştır. *Malfi Düşesi* de hemen hemen aynı havada bir oyundur. Ancak buradaki kadın kahramanın kişiliği çok değişiktir. Burada soylu bir kadının uşağına âşık olup onunla evlenmesi tragedya konusu olarak seçilmiştir. Bu duruma biri Kardinal, öbürü Dük olan kardeşleri karşı koyarlar ve oyunun sonunda da onu öldürürler. Webster, bu eserinde de iyi bir karakter yorumu ve çağdaşlarından çok daha başarılı bir trajik aksiyon elde etmiştir. Webster'in sözleriyle bu oyunda "karanlığın derin kuyusu," olan "hüzün dolu bir dünya" vardır.

1642'de, tiyatroların Puritanlar tarafından kapatılmasına kadar, tragedyanın yolu aşırı heyecanların arasından geçti. Bu hava giderek

yapmacık ve tekdüze bir durum almıştı ki tiyatrolar kapatıldı. Bu dönemin son yılları içinde eser veren John Ford (1586-1639) güçlü bir kalemi olmakla beraber, maraz bir dünyanın solmuş güllerini, kişinin yüreğini donduran sahneler ortaya çıkardı. 1624 yılında yazdığı *Ne Yazık ki O Bir Orospudur* adını verdiği tragedyasında bir erkek, bir kız iki kardeş arasındaki aşkı ve cinsel ilişkiyi ele aldı. Oyunun içine dinsel sahneler ve ahlakla ilgili sözler koyan yazar, oldukça başarılı bir trajik aksiyon sağlamıştı. Zaten bu yozlaşmış ilişkinin cezası da oyunun sonunda veriliyordu. Onun için, o dönemde pek o kadar büyük bir skandal yaratmadı. Heyecan, üzünç, dehşet ve ürperti yaratmak için çırpınan bu yazarlar arasında Ford, özelliği olan bir yazar olarak kabul edilir.

Ford'dan sonra söz etmeye değer bir iki yazar görülür. Tiyatrolar kapatılmadan önceki yıllarda James Shirley ve William D'Avenant yukarda belirtilen oyunlara benzer yapıtlar yazmışlardır. Deliliğe yaklaşan kafa yapısındaki insanlar bu tür tragedyaların karakter kuruluşunu kusurlu bir duruma getirmiştir. Üstelik, bu oyunların gittikçe yapmacık ve özentili bir havaya bürünmesiyle gerçek insanların yaşamından uzaklaşılmış, birçok inanılmaz sahneler ortaya çıkartılmıştır. Rönesans romantizmi bu oyunlarla yaşamını tamamlamıştır

ç) Gerçekçi Komedyanın Gelişimi: Ben Jonson

XVII. yüzyılın başlarında romantizme tek başına karşı duran bir adam vardı tiyatroda: Ben Jonson (1573-1637). Bir incelemecinin dediğine göre, o, yirmi yıl daha önce dünyaya gelmiş olsaydı, Elizabeth Dönemi'ndeki dram sanatının yolunu tamamen değiştirebilirdi. Çünkü romantik oyunların yozlaşmasına karşı etkileyici engelleri koyabilecek tek yazar Ben Jonson olabilirdi; ayrıca, Shakespeare'den sonraki komedyanın gelişim çizgisini değiştirebilir, sağlıklı bir komedya geleneği daha önce kurulabilirdi.

İlk başlarda, Ben Jonson'un klasik tragedyayı İngiltere seyircisine kabul ettirme çabası boşa gitti. Shakespeare'in tiyatro topluluğu oynadığı halde, yazarın *Sejanus* (1603) ve *Catiline* (1611) tragedyaları saraylı seyircileri hiç sarmadı. Ama onun komedya alanındaki çalışamaları büyük bir başarı oldu. Londra seyircisi yeni bir güldürü biçimi ve anlayışı içine girmek için çırpınan, ama bunda başarılı olamayan birçok ikinci derecedeki yazardan bıkmıştı. Tam bu sırada, Ben Jonson, bilinçli bir atılımla ortaya çıktı. Yazar, komedya üzerinde araştırmalar yapmış ve bazı kesin sonuçlara erişmişti.

Johnson, bu alandaki düşüncelerini üç noktada topluyordu: komedyanın kesin bir biçimi olmalıydı; romantizmdeki dağınıklık hiçbir yarar getirmezdi. Hem komedyanın amacı insanların günlük ha-

yatını gösteren ahlaksal bir oyun türü olduğuna göre biçim gerçekçi olmak zorundaydı. Komedya kişileri dosdoğru ortaya çıkartılacak yolda işlenmeli ve bunlar insanoğlunun budalalıklarını ve kötülüklerini gözler önüne sermeliydi.

Bu düşüncelerle amacını özetleyen Ben Jonson seyircinin çoktan beri beklemekte olduğu komedyayı ortaya çıkartmak üzere dalgaların kucağına attı kendini; seyirci karşısına çıktığında dalgaların tepesindeydi.

Ben Jonson, komedyalarında, daha çok Londra'daki insanların yaşamını ele aldı. Örnekleri, Londralılar arasından olmakla beraber, oyunlarındaki bu kişiler bütün dünyanın insanlarını ilgilendiren evrensel birer kişilik olarak yaşamaya başladılar. Bunun nedeni, Jonson'un daha önce mizahı düşünmesi ve bu mizaha uygun kişileri evrensel açıdan işlemesiydi. O dönemde, *Jonson*'un Shakespeare'in en büyük rakibi olması yalnız bu özelliklerinden dolayı değildi. Dikkatli bir gözlemi, güçlü bir anlatımı ve tiyatroya uygun bir üslubu vardı. Yaratıcı gücü zengin, kişileri renkli ve çeşitliydi.

1600 yılından önce, çeşitli oyunlar yazmıştı Ben Jonson (bunların hiçbiri ele geçmemiştir). O zaman yazılanlara göre bu oyunlarda yazar henüz amacını seçmiş değildi. Bunların bazıları daha çok İtalyan komedyasının taklidiydi. Çeşitli oyunları içinde onu büyük yazarlar aşamasına çıkartan dört oyunu *Volpone; ya da Tilki* (1606) *Epicoene; ya da Sessiz Kadın* (1609), *Simyacı* (1610) ve *Bartholomew Panayırı*'ydı. (1614) *Volpone* bunların en ünlüsü ve başarılısıdır. Yazar, bu oyununda ele aldığı konunun doğru anahtarını bulmuş, kişilerini çok ustaca, bu konuya göre dikkatle işlemiştir. Olaylar dizisini kuruştaki ustalığı ve ele aldığı temayı sonuçlandırışı, Shakespeare'in yanında ikinci bir dehanın varlığını haber vermiştir.

Jonson kişilerini işlerken taşlamacıların genellikle başvurduğu bir yöntemi kullanmıştır. Kişilerin huyunda belirtmek istediği bazı nitelikleri (açgözlülük, ikiyüzlülük, dalkavukluk, kendini beğenmişlik gibi) vurgulamış, bu kişilerin değişik yönleriyle ilgilenmeyip yalnız o kişilere egemen olan bir tek nitelik üzerine dikkatini toplamıştır. Bu kişiler nitelikleri abartılarak gösterilen birer tiptirler. Böylece, o, komedyasından daha etkili sonuçlar sağlamıştır. Onun amacı seyircinin dikkatini birtakım ayrıntılar arasında bölmemektir.

Simyacı ile Bartholomew Panayırı o dönemin ahlaktan yana bir hayli bozuk olan Londra'sını ele alır. İlk oyun, salgın içinde paniğe kapılmış insanlar arasında bu panikten yararlanıp kendi çıkarlarına bakan insanları sergiler. İkinci oyun da, bir panayır gürültüsü içinde Londra'nın içinde yaşayan avamı gösterir. Özellikle bu oyunda, Jonson'un gerçekçiliğinin en geniş sınırlarıyla ortaya çıktığı izlenir.

d) Töre Komedyasına Doğru

Jonson, gerçekçi komedya türünün yerleşmesi için bir savaş verirken, romantik oyunlar da sürüp gidiyordu. Ancak romantik oyunlar yavaş yavaş biçim değiştiriyor ve Jonson'un üslubundan etkileniyordu. Bu gelişimin sonucu töre komedyası doğdu.

Romantik komedyayla Jonson'un üslubunu kaynaştıran ilk yazar John Day'di. Onun *Betnal Green'in Kör Dilencisi* (1600), *Martılar Adası* (1606) gibi oyunları önemli eserler olmamakla beraber, bu gelişimi gösteren tipik örneklerdi. Sonraki yıllarda bu gelişimi daha belirli çizgilerle gösteren oyunları Thomas Dekker ile Thomas Heywood yazdı. *Batılı Güzel Kız, Bağıran Kız* (1610?) bu yazarların, burjuva gerçekçiliği ile romantik hayal dünyasını kaynaştırdıkları oyunlarıydı.

Bir süre geçince Jonson'un özellikleri daha da belirgin bir biçimde öteki yazarların eserlerinde izlenmeye başlandı. Middleton'un oyunlarında gerçekçi komedyanın özelliklerinden başka kendi getirdiği bir yenilik de vardı. *Eskisini Yakalamak İçin Hile* adını verdiği oyununda toplumsal bir eleştirinin ilk belirtileri izleniyordu.

Philip Massinger'in *Eski Borçları Ödemenin Yeni Usulü* (1620?) ve *Kentli Bayan* (1632) adlı komedyalarında toplumsal eleştiri daha alaylı bir duruma girmişti.

Bütün bunlar burjuva sınıfının beğenisine yönelen oyunlardı. Ancak büyük bir bölümü saraylı olan seyirci, daha değişik bir komedya bekliyordu. Yeni malzemeyle, yeni düşünceler isteniyordu. Hafif, ince mizahı olan aristokratik davranışları ele alan oyunlar bekleniyordu. Bunun yanıtı geldi ve oyunlarını birlikte yazan John Fletcher (1579 -1625) ile Francis Beaumont (1584-1616) bu tür oyunların ilk örneklerini verdi. Onları başkaları izledi. Bu oyunlarla İngiliz sahnesine İspanyol tiyatrosunun renkleri girmeye başladı. Tragi-komedya öğeleri sık sık vardı bu oyunlarda, ama genel olarak bu oyunlar gerçekçi bir tutumla yazılıyordu.

Beaumont ile Fletcher, çok çeşitli oyun yazdılar. Biz burada yalnızca onların üsluplarını gösterebilecek bir iki tipik örnekten söz edeceğiz. *Küçük Fransız Avukat* (1620?) *ve Kadın Düşmanı* (1606?) adlı oyunlarda yazarlar, toplum içinden seçtiklerini başarılı kompozisyonlarla ve inandırıcı durumlara oturtarak verebilmişlerdi. Bu ve bunun gibi komedyalarda, yazarlar, yeni yetişen gençliği, neşeli, güleryüzlü aristokrat kız portresini gerçeğe uygun bir biçimde gösterdiler. Bu yazarların bir özellikleri de, oyunlarında tam sonuçlanmamış olsa bile, eleştirilerini kişilerin kusurları üzerinde değil, toplumdaki töreler üzerinde toplamalarıydı. Ayrıca, konuşma örgüsü de yenilenmişti: ince, entelektüel, zekice düzenlenmişti konuşmalar.

Töre komedyası hemen hemen biçimlenmişti. Töre komedyasının tamamlanma yoluna girmesi, Beaumont ile Fletcher kadar usta olmayan, ama Jonson'un izleyicilerinden biri olan Richard Brome'un oyunlarıyla sağlandı. Burada taşlama, saray törelerine özenen, soylular gibi yaşamaya çalışan burjuvalara yönelmişti. *Kuşkonmaz Bahçesi* (1635), *Birbirini Bulan Deli Çift* (1653'te yayınlandı) ve *Yeni Akademi* (1658'de yayınlandı) temelde toplumsal değerleri ele alan oyunlardı.

Sonra James Shirley ortaya çıktı. Onunla töre komedyasının olgun biçimi geldi. Onun üç oyunuyla, *Zeki Kadın* (1628), *Eğlence Kadını* (1635) ve *Hyde Park* (1632) adlı oyunlarıyla töre komedyası tam olarak biçimlenmişti. İş, bu biçimin işlenmesine kalmıştı.

e) Sahne Tekniği

Shakespeare dönemindeki halk tiyatrolarında dekor yoktu. Yalnız aksesuvar ve giysiler önemli bir yer tutuyordu. Anthony à Wood adlı bir yazarın Oxford Üniversitesi tarihini ele alan kitabında dekorun kullanıldığı bir oyundan söz edilmektedir. Bu yazara göre, 1636 yılında, Oxford'da oynanan *Saraylı Köle* adlı oyunda dekor kullanılmıştı. Bu dekor öylesine beğenilmişti ki, Kraliçe aynı dekorun sarayına getirtilip oyunun sarayda tekrar edilmesini istemişti. Ayrıca, Inigo Jones'un getirdiği *mask*'ların etkisiyle dekor önem kazanmaya başladı. Özellikle, 1637'den sonra yalnız saraylılar değil, halk da dekorlu oyunlar görmek istiyordu. İlgililer ise dekor sorunuyla bu tarihten de önce uğraşıyorlardı.

Eldeki belgelerden ,dekor değişiminin 1633'ten itibaren kullanıldığı anlaşılıyor. Nicoll, bu dekor değişiminin Serlio'nun kuramlarına uygun olarak yapıldığı kanısındadır. Önceleri sarayda "eşzamanlı" dekor sistemi kullanılıyordu, sonradan giderek sahne değişimi herkesin ilgisini çekmeye başladı. Sahne tekniğinde atılan bu adımlara uygun tiyatro yapılarının planları da yapıldı. Inigo Jones'un, Serlio'nun ve Palladio'nun tiyatro yapısı kavramlarına göre hazırladığı tiyatro binası taslağı 1632 tarihini taşıyordu.

Önceleri, boş gezenler ve kabiliyetli serseriler arasından seçilen oyuncular yıllar geçtikçe bir eğitimden geçmeye ve halk arasında saygı görmeye başladılar. Hatta bunların en ünlüleri sarayın ve saraylıların himayesine alınmaya başladı. Oyuncular XV. yüzyılın ikinci yarısında kendilerini koruyacak bir birlik kurmuşlardı. Böylece amatörlükten profesyonelliğe geçmişlerdi. Kraliçenin, Kralın ya da herhangi bir soylunun himayesine girerek onların birer hizmetkârı olan oyuncular dışarda da oyunlar oynayıp para kazanabiliyorlardı.

Shakespeare sahnesinin oyuncuları belli bir süreden sonra her yönden hünerli kişiler oluyorlardı, çünkü boş bir sahne üzerinde oynayan bu oyuncular yalnızca konuşmalarıyla ya da hareketleriyle de-

ğil, gövdelerinin esnekliğiyle düz bir yükselti üzerinde yokuş çıktıklarını, fırtınaya tutulduklarını, olmayan duvarlara tırmandıklarını göstermek zorundaydılar. Hele soytarıyı oynayanlar akrobasi yetenekleri üstün kimseler olmalıydı. Kadınlar ve genç kızlar, büyük çocuklar ve genç delikanlılar tarafından oynandığından bunlar da oynadıkları rollerin özelliklerine göre bir üslup edinmeliydiler, çünkü gürültülü ve bağışlamayı düşünmeyen Elizabeth Dönemi seyircisi karşısında acemilik yürümezdi.

Önceleri dekor olmadığı için bütün güç giyime veriliyordu. Bunun için olabildiği kadar göz alıcı giysiler seçiliyordu. Ancak tıpkı İspanya'da olduğu gibi, giysilerin rollere uygun olup olmadığı dikkate alınmıyordu. Oyun kişileri rollerine uymayan yanlış giysilerle sahneye çıkıyorlardı. Bu durum XVII. yüzyılda düzeltilmeye başlandı. XVII. yüzyılda, sahne giysileri üç bölümde ele alınıyordu: 1) Doğulu kişiler, 2) Yunanlı ve Romalı kişiler ve 3) Tragedya ve komedya dışında özellik taşıyan kişiler için giysiler.

Bu dönemde giysiler, dekor alanında olduğu gibi, *mask*'larla gelişti. Göz alıcı dekorların yanısıra, güzel giysiler de gerekiyordu. Ama bunlar da gerçeğe uygun biçimde değil, giysi taslağını hazırlayan sanatçının beğenisine göre yapılıyordu.

f) Oyun Yerleri

XVI. ve XVII. yüzyıllarda Londra'da beş çeşit tiyatro sahnesi vardı: 1) *Interlude* oyuncuları tarafından kullanılan salonlar, 2) Saray Tiyatrosu, 3) Halk Tiyatrosu, 4) Özel Tiyatro ve 5) *Mask*'ların oynandığı sahneler. Doğal olarak bu tiyatroların arasında alışveriş vardı ve zaman geçtikçe birbirlerinin özelliklerini benimsediler.

1) Salonlardaki Sahneler: Buralarda *interlude*'lar oynanırdı. Sahne salon zemini üzerine kurulmuş bir yükselti idi. Bu ilkel sahnenin gerisinde bir perde vardı, oyuncular buradan girip çıkarlardı. Dekor değişimi yoktu; bunun için de sahne gerisinde bir ya da iki kişi çalışırdı. *Interlude*'lar tek bölümlük oyunlar olduğu için oyuncu sayısı da sınırlıydı. Bazı oyunlar için, ilk Terentius gösterilerinde olduğu gibi, değişik yerleri gösterbilmek için sahne birkaç odacığa bölünüyordu.

2) Saray Tiyatrosu: Bu tiyatrolarda Serlio'nun etkisi vardı. Sahnenin arkasında boyalı perde, perspektif kurallarına göre hazırlanıyor ve oyuna uygun evleri gösteren panolar kullanılıyordu. Dekor daha çok "eşzamanlı" sisteme göre hazırlanıyordu. Çoğu zaman da hazırlanan bir dekor yalnızca geri plandaki fon perdesi değiştirilerek tekrar tekrar kullanılabiliyordu. Sahne önünde perde yoktu. "Eşzamanlı" sahne düzenine örnek olarak 1548'de oynanmış olan *Campaspe* gösterilebilir. Bu dekorda üç ev vardı: İskender'in evi, Diogenes'in fı-

çısı, Apelles'in dükkânı. Bu sahneler sarayın uygun bir salonuna kurulurdu. Seyircilere açılan sahne ağzında çerçeve vardı.

3) Halk Tiyatrosu: Bu dönemin en önemli oyun yeri halk tiyatrosuydu. Bunlar sürekli oyuncu besleyen topluluklardı; çeşitli nedenlerden Londra'nın dışında yaptırılmıştı; çünkü veba salgını bu tiyatrolarla daha çabuk yayılma tehlikesi gösteriyordu; şehrin ortasında olursa halkı işinden alıkoyuyordu ve sık sık ahlaka aykırı oyunlar buralarda oynanıyordu. İlk tiyatro binası 1576'da ünlü oyuncu Richard Burbadge'in yaptırdığı "The Theatre" idi (bkz. resim 35). Daha sonra tiyatro merkezi Thames ırmağının güney ve kuzey kıyısına kayınca 1577' de «The Curtain», 1587'de «The Rose», 1595'te «The Swan», 1598'de Shakespeare'in topluluğunu barındıran «The Globe», 1605'te «Red Bull» ve 1613'te «The Hope» tiyatroları inşa edildi. Bunların tümü de üstü açık yapılardı. Çatısı olan kapalı salonlar 1617 yılından itibaren yapılmaya başlandı. Eldeki eski haritalara göre "The Globe" en sağdaki binaydı; ortada "The Hope", en solda da "The Swan" vardı. Bu binalar bazı ayrıntılarla birbirlerinden ayrılıyordu. Ancak biz tipik bir halk tiyatrosu binasını göstermeyi yeterli bulduğumuzdan "The Globe" üzerinde duracağız.

"The Globe" tiyatrosuna kuşbakışı bakıldığında sekizgen biçimde bir yapıydı (bkz. resim 36). Bu sekizgenin ortası medrese ve cami avluları gibi) açıktı; yani sahneyi ve seyircinin bir bölümünü kapsayan bu orta bölümün üstünde dam yoktu. Bu sekizgen biçimindeki boşluğun bir kenarında (sekizgenin bir kenarında) ortaya doğru çıkmış bir yükselti vardı (bkz. resim 38). Bu yükselti tahta sütunlarla üçüncü kata uzanıyor ve sundurmaya benzeyen bir yarım tavanı tutuyordu. Böylece oyun yeri seyircinin üç bir yandan görebilmesini sağlıyordu. Sekizgen biçiminde ahşap bir han avlusuna benzeyen bu alanın çevresinde üç kat üzerine balkonlar ve pencereler yükseliyordu. Seyircinin bir bölümü de buradan seyrediyordu. Bu yapı 2000 seyirci alıyordu.

Sahne de üç katlıydı (bkz. resim 37). Yükselti, esas ve ön sahneydi. Bu yükseltinin gerisinde (Teatro Olimpico'nun fasadını uzaktan andıran) ortada geniş, yanlarda dar olmak üzere üç kapı vardı. Ortadaki geniş kapı açıldığında arkada bir de iç sahne ortaya çıkıyordu. Esas sahne olan yükseltinin üstündeki balkon, üst sahneydi. Üst sahnede (galeri'de) odalar vardı bunlar perdelerle örtülüydü. Gerektiğinde bu perdeler kaldırılıyor ve oyun yeri elde ediliyordu. Galerinin üstündeki çatı "cennet" olarak kullanılıyordu. Burası bir oyun yeri olmaktan çok, oyun içinde bazı kişileri göstermek için kullanılıyordu. Esas sahnede bir de yer kapağı vardı.

Ön, esas sahne savaş alanı, sokak, orman, taht salonu, vb. gibi bölümler, üst sahne sur, kale, balkon, tepe, duvar üstü vb. gibi oyun

yerleri için kullanılıyordu. Çalgıcıların yeri olan üçüncü kat, aynı zamanda gözcü kulesi, üst güverte, kale burcu, vb. gibi durumlarda iş görüyordu. Esas sahnenin gerisindeki iç sahne, oyun içinde oyun, yatak odası, ev girişi, çıkışı, bahçe olarak kullanılıyordu. Esas sahnedeki yer kapağından hayaletler çıkıyordu.

4) Özel Tiyatro: Bunları bugünkü anlamda özel tiyatro olarak anlamamak gerekir. Bunlara "özel" denmesinin nedeni, daha önce kilise korolarının buralarda olmasındandı. Bunlar halk tiyatro yapılarına oranla daha küçük binalardı. Ancak üstleri kapalı olduğundn, kış döneminde de temsiller bu binalarda verilirdi. "Eşzamanlı" dekor sistemi bu tiyatroların özelliğiydi. Tiyatro yapısı olarak pek bir özellikleri yoktu. Çerçeve sahneli, oldukça ilkel yapılardı.

5) *Mask*'ların oynandığı sahneler: Bunlar saraylarda kurulurdu; çünkü *mask*'ların oynanması çok pahalıydı ve ancak soylular bu işi yapabiliyorlardı. *Mask* sahnelerinin önemi, İngiliz tiyatrosuna Rönesans'ta bulunan bütün yenilikleri sokmasıydı. XVII. yüzyılda Inigo Jones'un özellikle İtalya'da gördüğü yenilikleri denemesi bu *mask*'larda gerçekleşmişti. Sahne makineleri, ışıklamada yapılan yenilikler hep bu sahnelerde ortaya çıktı. Bu tür sahnelerin getirdiği bir başka yenilik de, yeni anlamda tiyatro yapılarının gerektiği düşüncesiydi. Jones, Rönesans anlayışına uygun çeşitli yapı planlarını bu sahneler yoluyla yapabildi.

Avusturya ve Alman Tiyatrosu

XIV. yüzyılın başlarında Alman dilinde yazılan ilk fars *Neidhardt Oyunu* idi. Bu oyunun Hıristiyanlık öncesi putperest törenlerden gelişmiş bir biçimi vardı. Şarkılı ve danslı ilkel bir oyundu. Ancak XVIII. yüzyılın başlarına kadar Avusturya ve Alman tiyatrosu diyebileceğimiz ne bir oyun yazarı, ne de bir tiyatro topluluğu vardı. Bunun çeşitli nedenleri vardı. Almanya irili ufaklı dükalıklardan ibaretti ve bunlar Avusturya'nın boyunduruğu altındaydı. Ayrıca, kültür merkezleri dağınıktı; bunların birbiriyle bağları yoktu. Bu bölgede tiyatronun geç başlamasının nedenleri arasında iç savaşlar, din savaşları, köylü isyanları, İsveç, Fransız ve Habsburg ordularının Alman dükalıklarım ezmesi de vardı. Bütün bu çatışmalarda 20 milyon insan ölmüştü.

Almanya ve Hollanda'da tiyatronun gelişimi Rönesans'taki aynı yolu izledi. Önce Roma tiyatrosunun etkisi görüldü. Sonra bunların Flamanca ve Almanca uyarlamaları yapıldı. Bu uyarlamaları yapan Gnapheus ve Naogeorgus, Luther'in etkisi altındaydılar ve Katoliklere karşı oyunlar yazdılar. Almanya'da Wimpfeling ve o dönemin en

önemli yazarı Nicodemus Frischlin oyunlarını Latince olarak yazdılar. Nicodemus'un en önemli iki yapıtı *Rebecca* ve *Susannah* idi. Bu yazarın komik kişileri Roma tiyatrosunun kaba çizgili güldürülerinden alınmıştı.

Bir süre sonra Shakespeare'in ve Marlowe'un oyunları Almanca'ya çevrilmeye başlandı. Komedya, Tragedya kadar tutuldu ve çeşitli temsiller vermek üzere Almanya'ya gelen İngiliz toplulukları çok sevildi. Bu toplulukların oyunlarındaki soytarılardan Alman dilinde güneyde *Hanswurst*, kuzeyde *Pickelherring* denilen bir halk-soytarı tipi doğdu. XVI. yüzyılın başlarında Ortaçağ'ın dinsel oyunlarıyla ilişkisi olmayan karnaval oyunları Almanya'da oynanmaktaydı ve bunların kahramanı da *Hanswurst*'tu.

Bu karnaval oyunlarının o dönemdeki en iyi yazarı Hans Sachs'tı (1494-1576). İlk oyununu 1518'de yazan ve daha çok karnaval oyunlarının yazarı olarak tanınan Sachs, *Katil Clytemnestra* adlı bir de tragedya yazdı. Konusu klasik edebiyata dayanan ilk tragedyası, *Lukrezia* (1527) pek başarılı değildi. Ancak o dönemde Sachs halk arasında tutulmuştu. Buna da dayanarak bir kilisede ilk tiyatro sahnesini kurdu. Böylece, Almanya'da ilk tiyatro 1550 yılında kurulmuş oldu.

1618'den 1648'e kadar süren "Otuz Yıl Savaşları" sırasında İtalya'dan opera geldi. Bu opera, daha önce belirtilen, Peri'nin yazdığı ve Rinnucini'nin bestelediği *Daphne*'ydi. Daha sonra birçok İtalyan operasını Almanca'ya çeviren Martin Opitz, bu operayı yeni bir metin ve Heinrich Schutz'un bestesiyle 1627'de, Saksonya Dükası I. Georg'un sarayında oynattı. Opits ayrıca Fransız yazarlarının kullandığı "Aleksandrin" adı verilen vezni de tanıttı.

Alman tragedyasının babası sayılan Andreas Gryphius (1616-1664) önceleri Seneca'nın tragedyalarını taklit etmiş, sonra da oldukça sıkıcı olan "Aleksandrin" veznini denemişti. Oysa Gryphius komedyada daha çok başarı kazandı. Komedyalarının bazısı orta sınıf üzerine yazılan taşlamaları, bazısı da yazarın çocukluk yıllarının anısı olan gürültülü, zorba, böbürlenen askerlerin karikatürlerini kapsar.

Gryphius'tan daha önemli bir yazar Christian Weise (1642-1708) idi. Weise, Gryphius'tan, İtalyan operasından ve İngiliz oyuncularının oynadıkları güldürülerden ve Alman oyuncuların oyunlarından etkilendi. Yazdığı elli ciddi ev dinsel oyununa güldürücü sahneler ve kişiler koydu. Bunların çoğu didaktik oyunlardı.

XVII. yüzyılda, sarayın desteği ile Viyana sahnesi o dönemin son buluşlarıyla bir devrim içine girdi. İtalyan mimarı Ludovico Burnacini saray mimarı ve sahne ressamı olarak çağrıldı. Onun gelişi ile Viyana sahnesi büyük bir atılım yaptı.

XVII. yüzyılın yarısına kadar Almanya'da bulunan bütün profesyonel oyuncular yalnız İngilizlerdi. Leicester Dükü, 1585 yılında, Hollanda seferini yaparken yanında Shakespeare tiyatrosu oyuncularından William Kempe'yi götürmüştü. Almanlar onu gördüler. Daha sonra, 1605'te, Robert Browne Almanya'da sürekli ve düzgün bir topluluk kurdu. Londra'daki veba salgını da işe yaradı ve birçok profesyonel oyuncu Almanya'ya göç etti. Ayrıca, 1642'de Puritanların tiyatroyu yasaklamaları ile çok sayıda değerli oyuncu Almanya'ya yerleşti. Böylece, Almanya'ya ilk disiplinli tiyatro İngiliz oyuncularıyla girmiş oldu. Daha sonra Fransız topluluklarıyla, *commedia dell'arte* toplulukları da Alman seyircisinin karşısına gelince XVIII. yüzyılda Alman tiyatrosunun hızlı gelişmesine yarayacak ilk adımlar atılmış oldu.

Bu sırada Alman dükalıklarında devlet büyüklerini ve işlerini taşlayan *Haupt-und-Staatsaktionen* denilen kısa oyunlar, usta şarkıcılar *(Meistersinger)*, Mayıs dansları, moralite'ler ve allegori'ler vardı.

İskandinavya'da Tiyatro

Danimarka'da tiyatronun başlangıcı bugün bile kesin olarak bilinmemektedir. O sıralarda İngiliz ve Fransız toplulukları Danimarka sarayında gösteriler düzenliyorlardı. O dönemin Danimarka'lı yazarları Sthen, Peder Jensen Hegelund ve Hieronymus Justesen Ranch'tı. Bunlar kutsal kitaptaki konuları işliyorlardı. Bir de Molière'i taklit ederek komedyalar yazan Mogens Skell vardı.

İsveç ise güneydeki komşusundan biraz daha ilerdeydi. Almanya'dan etkilenerek didaktik oyunlar yazılıyor, Grek ve Roma tiyatrosundan çeviriler yapılıyordu. Bu alanda ilk yazar Olaus Petri'ydi. Kral Gustavus Vasa'nın döneminde yaşadı. Petri tragedyanın yanısıra komedya türünü de denedi. XVII. yüzyılda didaktik oyunların sonu geldi ve din-dışı oyunlar yazılmaya başlandı. 1610'da Asopherus *Thisbe Adında Birinin Eğlenceli Güldüriisii* adlı bir komedya yazdı ve çok tutuldu. Catonius, Troya şehrinin yenilgisini ele alan bir oyun, Rondeletius, kendi döneminin günlük yaşamından esinlenerek bir komedya yazdı. XVII. yüzyılın ortasında tiyatroya Fransız etkisi girdi, böylece allegorik bale eserleri, operetler ve musikili oyunlar oynanmaya başladı. 1660 yılında, Ruban Hjaerne Upsala'daki bir şatoda bir tiyatro inşa ettirdi. Burada önce çeşitli okullar, sonra da sürekli profesyonel bir topluluk oyunlar oynadılar. 1690'da Stockholm'da ilk ulusal tiyatro kuruldu. Bu tiyatronun bir üyesi olan Isak Bork, halk tarafından tutulan oyunlar yazdı; bunlar içinde *Darius'un Tragedyası* büyük başarı kazandı.

Bu dönemde İspanyolların göç ettiği bölge olan Meksika'da Portekizlerin yerleştikleri Brezilya'dan daha ileri bir tiyatro anlayışı vardı. İspanyollar Meksika'yı 1521'de almışlar ve 1538 yılında da Avrupa üslubunda ilk gösteriyi düzenlemişlerdi. 1597 yılında ise Meksika'nın başkentinde bir "Komedya Evi" açılmıştı. Bu Madrid'de açılan ilk sürekli tiyatrodan yirmi yıl kadar sonraydı.

Peru'ya ilk gezici topluluk 1599'da geldi. Şili'ye ise bundan yirmi dört yıl sonra (1623). Şili'de "subaylar, çavuşlar, yazıcılar ve soylular tarafından bir buçuk karış yükseklikte bir yerde komedyalar oynanıyordu" Bu sırada, bazı misyonerler oranın yerlilerine tansık oyunları oynayarak dinsel eğitim yoluna gidiyorlardı. Dinsel oyunlar yalnız manastırlarda değil, okullarda ve köylerde sık sık oynanıyordu. Bu misyonerler *paso, entremese* gibi türleri oynayabilmek için Katolik Kilisesi tarafından eğitilmişlerdi. XVI. ve XVII. yüzyılda buralarda oynanan Avrupa oyunları üzerine elde yeterli bilgi kalmamıştır. Ancak oynanan Avrupa oyunlarının bazıları üzerine bilgimiz vardır. Belgelere göre, Lope de Vega'nın üç oyunu, oranın yerli ağızlarından biri olan "Kueçua" diline çevrilmişti.

Meksika'da o dönemde yetişmiş üç önemli yazar vardı. Bunların en önemlisi Juan Ruiz de Alarcon'du (1581?-1639). Meksika'da doğmuş, Meksikalı olduğunu savunmuş, ama genç yaşta Madrid'e giderek Lope de Vega'nın karşısında büyük bir üne erişmişti. Alarcon için Meksika tiyatrosunun başlatıcısı deniyordu; Lope de Vega'nın etkisi altında yirminin üstünde oyun yazdı. Onun en iyi bilinen oyunları arasında *Duvarların Kulağı Vardır, Kuşkulandıran Gerçek, Segovia'nın Dokumacıları*'nı buluruz.

Fernan Gonzales de Eslava, 1566 ile 1700 yılları arasındaki bir dönemde yaşamıştır; yaşadığı dönem kesin olarak bilinmiyor. O da Meksika'da yaşayan bir İspanyol'du. Bu yazarın oyunları okumuşların dışında çok az okunur. Bu yazarın günümüzün incelemecilerini ilgilendirmesinin en önemli nedeni çağının halk konuşmasını iyi kullanmış olmasıdır.

Daha tanınmış bir yazar, Meksika'da doğup Meksika'da büyüyen aynı zamanda ünlü bir kadın ozan olan Sor Juana İnéz de la Cruz (1651 -1695) onu çok seven vatandaşları için "onuncu esin perisi"ydi. Zengin, okumuş, yetenekli ve aynı zamanda çok güzeldi. Bütün Meksika'yı etkilemiş, hiçbir din kurumu onu susturamamıştı. Bir ozan ve oyun yazarı olarak ünü ve değeri bugünün Meksika'sında da sürmektedir.

Rusya'da Tiyatronun İlk Atılımları

Rusya'nın büyük bir bölgesini kaplayan Moğol boyunduruğu 1240'tan 1480'e kadar sürdü. Rusya'nın karanlık dönemi olarak adlandırılan iki yüzyıllık döneme ait belgelerin önemli bir bölümü kayıptır. Moğol boyunduruğundan Rusların kurtulduğu XV. yüzyıl sonu hızla yeni gelişmelere yol açtı. Daha önce Türkler İstanbul'u alınca Rus Ortodoks Kilisesi, Rum Ortodoks kilisesinden ayrılmış ve bağımsızlığını kazanmıştı. Bu bağımsızlık bile dini kapsayan sanat çevresinde yeni biçimlere doğru bir yöneliş göstermişti. Rönesans sanatından etkilenmeye başlayan Rusya, XVI. yüzyılın başında İtalyan mimarlığı ve resmini aktarma yoluna gitti.

Moğol boyunduruğu Rus tiyatrosunu geciktirmişti. Gerçi putperest dönemlerden kalma bazı oyunlar köy yerlerinde yılın belirli dönemlerinde oynanıyordu. Ancak bunların tiyatro denebilecek bir durumu yoktu. XII. yüzyılda dinsel oyunların Kilise'nin aracılığıyla oynandığını biliyoruz. Bu dinsel oyunların oynanmasında Bizans'ın büyük etkisi oluyordu. Dinsel oyunların bir kısmı da Polonya yoluyla ülkeye giriyordu.

Kilise'nin etkisiyle oynanan bu oyunlar "diyalog" adını alıyordu. Bu "diyalog"lardan bilinen ilk oyun 1570 tarihine ait *Âdem*'di; Latince yazılmış bir metni vardı. Lehçe yazılmış başka bir "diyalog" *Mesih'in Hayatı* (1533) Krakav'da yaşayan bir Dominikan papazı tarafından yazılmıştı. Aynı sıralarda Rusya'da kukla oyunları yaygınlaştı. Bunlara *vertep* oyunları deniliyordu; çünkü bunlar üç katlı, *vertep* denilen barakalarda oynanıyordu. Sonradan Noel zamanında en çok tutulan bu kuklalar oldu. İlk başlarda konular dinseldi. XVII. yüzyılın ortalarına doğru kukla oyunları güldürü tipleri, Rus tarihi ve yaşamıyla ilgili konuları da kapsamaya başladı. 1675 yılında, "acıklı güldürü" olarak oynanan *Âdem'le Havva* kutsal kitaba dayanan bir girişten sonra Çar Aleksis Mikhayloviç'i konu olarak almıştı.

Romanoff'ların ikincisi olan Çar Aleksis, Fransa saraylarındaki tiyatro gösterilerini duymuştu. XIV. Louis'nin saraylarında göz kamaştırıcı oyunlar oynanıyordu. Çar Aleksis hükümdarlık prestijini kurtarmak için bir saray tiyatrosu kurmaya karar verdi (1660). Ama ilk çabalar boşa gitti, çünkü o sırada Rusya'da profesyonel oyuncu yoktu. Çar, 1672'da bir Alman Protestan rahibini (Johann Gottfried Gregori), veliahdın doğması onuruna bir komedya yazmak üzere görevlendirdi. Öbür yanda, bir köyde ilk büyük ahşap tiyatro binası yapıldı. Burada Alman dilinde eserler oynanmaya başladı. Bunun için de profesyonel Alman oyuncuları Rusya'ya gelmeye başladı. Çar Alek-

sis, bundan sonra çoğunluğu Alman olan profesyonel bir topluluk kurabildi.

1674 yılında Fransa'dan bir bale topluluğu geldi. Uzun bir süre Alman yazarlarının güldürüleri oynandı. Ancak XVII. yüzyılın ikinci yarısında Moskova'ya gelen ve saray ozanlığına yükselen Semyon Polotzki (1629-1680) Rus dilinde ilk oyunu yazdı: *Sefih Oğul*. Onun dinsel konuyu işleyen başka bir oyunu *Nabukadnezar* oldu.

Çar Aleksis'in ikinci karısı (Deli Petro'nun anası) tiyatroyu çok seviyordu, bunun içinde bütün profesyonel oyuncuları sarayına çağırıyordu. Çarın ilk karısından olan kızı da Gregori'nin tiyatro okulunda eğitim görmüş, tiyatroya hayran bir Romanof prensesiydi. Manastıra hapsedilmeden önce, 1689'da, *Esther ile Ahasuerus* adını verdiği bir oyun yazdı. Ayrıca, Molière'in bir oyununu Rusça'ya çevirip sarayın kendine ait olan bölümünde oynatmıştı.

Avrupalılar tarafından Büyük Petro olarak anılan Aleksis'in oğlu tahta geçince tiyatro ile yakından ilgilendi. Zaten bilime ve sanata çok merakı vardı. Rus dilinde oynanan bir saray tiyatrosu topluluğu kurmak için çok çabaladı. Ancak yerli profesyonel oyuncuların olmayışı onu engelledi. Alman profesyonel oyuncuları ise bütün oyunları kendi dillerinde oynuyorlardı.

Bu sırada, gündelik konuların ele alındığı ve bir güldürü tekniği içinde işlendiği oyunlar sarayın önündeki alanda halka oynanıyordu. Bu oyunların içinde Çar Petro'nun İsveç kralına karşı kazandığı zaferi gösteren ciddi oyunlar da vardı. Sonradan bu kısa oyunlar soyluların evlerinde oynanmaya başladı.

Bütün bu çabalar, XVII. yüzyılın ikinci yarısında yeşerecek olan Rus tiyatrosunun atılan tohumları oldu.

XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Çin Tiyatrosu

XIV. yüzyılın ikinci yarısında Moğolları yenen Çinliler yeniden kendi yerli hükümetlerini kurdular. Bu kez başa gelen yerli hükümet Ming Hanedanı (1368-1644) idi. Bu dönemde kültürel eylemler ilgi çekici bir edebiyatın ve sanatın doğmasına sebep oldu. Tiyatro alanında altı yüzün üstünde oyun yazıldı. Ming Hanedanı XIV. yüzyılın ikinci yarısında başa geçmesine rağmen, tiyatro alanında önemli değişiklik XVI. yüzyılın başlarında ortaya çıktı.

a) Ming Hanedanı Dönemi

Bu hanedan döneminin ilk imparatoru T'ai Çu zamanında (1368 -1399), daha önce belirtilen güney dramı halk arasında çok tutulmuş ve ülkenin dört bir yanına yayılmıştı. Kuzey dramı o kadar gölgelenmişti ki, bu üslubun gerçekten bulunup bulunmadığı bile söz konusu

olabilirdi. Ancak XVI. yüzyılın başında, Vei Liang-fu, güney dramı üzerinde çalışıp ortaya bir üslup çıkartmamış olsaydı, bu dram türünün ilkel biçimi ve dağınıklığı olduğu gibi kalacaktı. Vei Liang-fu *k'un çü* adını verdiği buluşuyla güney dramına belli çalgıları, şarkı biçimlerini getirerek bu türün yüzyıllar boyu gelişmesini ve bir özellik kazanmasını sağlamıştı. Bu üslubun en önemli çalgısı lavtaydı. Bunun yanında beş delikli bir flüt ve bir metre uzunluğunda sekiz ya da on delikli bambu flüt vardı. Bu üç çalgıyı bir armoni içinde birleştirerek yeni bir şarkı biçimi getiren Vei Liang-fu'nun musiki düzeninde, bambu flüt, başı çeken çalgılardan biriydi.

1559'a kadar bu üslup emekledi, ama 1582'de birdenbire gelişti. Önce kuzey dramını sonra da bütün ülkeyi kaplayarak ulusal bir sanat biçimi oldu. Çin tiyatro bilginleri bu üslubun Çin tiyatrosu için büyük bir aşama olduğunu, çünkü yöresel kalmadığını ve bütün Çin ulusunun anlatımına uygun olarak geliştiğini açıklıyorlar.

Vei Liang-fu'nun *k'un çü* üslubunu halk arasında yayması sonucunda bu üslup içinde yetişen ilk oyun yazarı Liang Po-lung (Çen-yü) 1529 ile 1582 yılları arasında yaşadı. Bu üslubun en büyük yazarlarından biri olan Liang Po-Lung, Vei Liang-fu'nun çalışmalarını da ileriye götürdü. *Güzel Hsi Şih* adını verdiği oyununda Vei Liang-fu'nun musiki düzenini tiyatro sorunlarını çözümleyerek kullandı. Oyun çok beğenildi ve birçokları bu oyun gibi yazmaya koyuldular. Elli yıl içinde (1529-1582) yetmiş yedi yazar 150 tiyatro oyunu yazdı. Bu yüzden *k'un çü* ile biçimlenen tiyatro yapıtları kısa bir süre içinde büyük bir gelişme gösterdi. Bu gelişmeyi başlatan *Güzel Hsi Şih* oyununda bazı yeni özellikler vardı: oyun kişileri artmıştı; bu yazara daha çok olanak veriyordu. Kuzey ve güney vezinleri kaynaştırılmış ve yeni bir kafiye düzenine gidilmişti. Bundan önceki bütün aşk konuları mutlu sonla bitiyordu. Bu oyun vatanı için kendini feda eden bir kadın kahramanı gösteriyordu.

Çang Feng-çi (1527-1613) parayla şiir yazan bir kimseydi. Ama o dönem için önemli olan 6 oyun yazdı. Bunların en ünlüsü *Genç Kızla Gidilen Yol*'da savaş yerine kadını tercih eden bir kahraman ele alınmıştı. Son yazdığı oyun sonradan Çin operasının klasiklerinden biri olan *Taiping Öldürüsü*'ydü. O da, Liang Po-lung gibi, *k'un çü* üslubuyla ortaya çıkan kendine özgü romantik hava içinde yazıyordu.

T'ang Hsien-çu (1550-1617), o dönemdeki Çin tiyatrosunun en büyük yazarıydı. Shakespeare ile çağdaş olan ve ondan bir yıl sonra ölen, bu yazar, Yüan Hanedanı dönemine ait 1000 oyunluk bir koleksiyona sahipti. Eski tiyatro yapıtlarına ve tiyatroya karşı duyduğu sevgi ile 5 oyun yazdı. Bu oyunlar aşk ve fantazi dünyasına açılan kapılardı. *Erguvan Renkli Flüt, Erguvan İğne, Ruhun Geri Gelişi, Nan K'e'nin Hikâyesi, Han Tan'ın Hikâyesi* oyunlarının adıydı. Bu yazarın

çok usta bir kalemi ve şiir yeteneği vardı. En olmaz sahneleri tiyatro sahnesine uygun bir duruma getirebiliyordu. Hemen hemen bütün yapıtlarında gerçek ve düş kavramları üzerinde durmuş ve bunları birbiriyle kaynaşmış durumda göstermişti.

K'un çii üslubunun başka bir ustası Şen Çing'di. XVI. yüzyılın ikinci yarısında oyunlar yazan Şen Çing'in doğum tarihi bilinmiyor. T'ang Hsien-çu'nun tam ters yönünde gelişen Şen Çing, şiire ve derinliğe önem vermedi. Oyunlarını şimdiye kadar görülen yazarlardan daha çabuk yazıyor ve sık sık da dramatik gelişimi sahne etmenlerine musikiye feda ediyordu. Ancak güney şiirini ön düzeye çıkardığından, ondan sonrakileri güney şiiri biçimiyle yazmaları yönünden etkiledi. Zamanının en ürünlü yazarı olan Şen Çing 17 oyun yazdı. Ne yazık ki, bu yazarın oyunlarının çoğu kaybolmuş ya da bazı oyunlarının yalnız bir bölümü kalmıştır. Onun ele geçen bütün bölümleri tamam olan oyunu *Adaleti Getiren Yiğit*'ti. Şen Çing'in üsluba pek dikkat etmemesi, bazı incelemecilerce, *ku'n çii* üslubunun gerilemesine yol açan nedenlerden biriydi.

Ondan sonra gelen yazarlar ilgi çekici yapıtlar yazmalarına karşın, *k'un çii* üslubunun gerilemesini durduramadılar. Bu üslubun yeniden canlanması XVII. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşti.

B) Ç'ing Hanedanı Dönemi

1662 ile 1791 yılları arasında egemen olan bu hanedan döneminde *k'un çii* yeniden tahtına kuruldu. Bu dönemde Hung Şeng güneyde, K'ung Şang-yen kuzeyde en önemli yazarlar olarak ortaya çıktılar.

Hung Şeng 11 oyun yazdı. Bunlardan yalnız *Uzun Yaşam Sarayı*, o dönemin en tutulan oyunu oldu. Bu oyunda İmparator Ming Huang'm romantik aşkı ele alınmıştı. Ming Huang'ın odalığı Yang Kuei fei'ye karşı duyduğu sonsuz aşk (T'ang Hanedanı Dönemi'ne bakınız) şiirli bir biçim içinde işleniyordu.

K'ung Şang-yen (1648-1718), Konfüçyüs'ün ardıllarındandı. Onun en büyük oyunu *Şeftali Yaprağından Yelpaze*'ydi. Karmaşık bir olay dizisi ve başarılı bir şiir çalışmasını kapsayan bu yapıt, Hung Şeng'in *Uzun Yaşam Sarayı* ile birlikte, bu hanedan döneminin en büyük oyunlarından biriydi. Bunlar aynı zamanda *k'un çii* üslubunun en başarılı örnekleriydi.

XVII. Yüzyılda Japon Tiyatrosu

a) Siyasal Durum ve Toplum

Seami'nin ölümünden yirmi yıl kadar geçmişti ki, Japonya'da büyük değişiklikler oldu. 1467 yılından itibaren XVII. yüzyılın başlarına kadar, arka arkaya iç savaşlar patladı. Hemen hemen 150 yıl-

lık bir süre içinde, Japonya üstünde hak iddia eden çeşitli siyasal gruplar arasında süregelen bu çatışma, hem halkı yormuş, hem de ülkeyi perişan bir duruma getirmişti. Bu iç savaşlar sırasında Japonya ile Rönesans Avrupa'sı arasındaki ilk bağ XVI. yüzyılın yarısında kuruldu. Ticaret limanı olan kentler, savaş alanı olan kentlerin tersine büyük bir gelişme ve iş gücü elde etti. XVII. yüzyılın başında bu savaşların sonu geldiğinde, ticaret kentleri birçok yönden gelişmişlerdi. Bu gelişmeyi tüccarlar yaratmışlardı. Eğer Japonya iki yüzyıl kadar kendini dünyanın öteki ülkelerine kapamamış olsaydı, XVIII. ve XIX. yüzyılda hem dünya siyasetini, hem de dünya ekonomisini yöneten bir güç olabilirdi.

Savaş sonrası Japonya'nın toplum yapısı, bütün Tokugava Dönemi içinde (1603-1868) dört ayrı sınıfı kapsıyordu: 1) *Samurai* denilen silahşörler her ne pahasına olursa olsun toplum içindeki yerlerini korumaya çalışıyorlardı; 2) *Nômin* denilen ve çiftlikle uğraşan köylüler nüfusun % 80'ini ortaya çıkarıyordu. Bunlar ülkenin tek üretici güçleri sayılıyordu; 3) *Kojin* denilen işçiler ve 4) ilkönceleri en alt sınıf olan, *şonin* denilen tüccarlar. Bu sınıfların dışında bir de soylular *(kuge)* vardı. Bunlar bir zamanlar Japonya'nın bütün siyasetini ellerinde tutmuşlar o dönemde ise yalnızca birtakım törenlerde işe yarıyorlardı. Din işlerini ise Şintô rahipleri ile Budist rahipler yönetiyordu. Hiçbir sınıfa sokulmayan paryalar arasında ise dilenciler, sokak kadınları, tiyatro oyuncuları, sepiciler ve tabakhanede çalışanlar, vb. tehlikeli sayılıyordu.

Bu bölümleme *Kabuki* oyuncularının toplumdaki durumunu gösterir. Halk tarafından çok tutulan bir tür olmasına karşın, sık sık yasaklanması oyunculara toplumda bir yer verilmeyişinden dolayıydı.

Zaman geçtikçe Japonya'da para gücü geçerli oldu. Bunun için de, soylularla birlikte, *samurai*'ler de bütün çırpınmalarına rağmen, egemenliği tüccar sınıfına kaptırdılar.

b) Kabuki Tiyatrosunun İlk Evreleri

Kabuki Tiyatrosunun ilk evrelerini kapsayan gelişme süresi 1596' dan 1664'e kadar sürdü. Savaştan bıkkın çıkan Japon halkı, biraz eğlenmek ve neşelenmek istiyordu. Bunun için de, savaşların bitimi ile *Kabuki* gösterisinin başlaması hemen hemen aynı yıllara rastlar. XVI. yüzyılın sonunda, İtalya'da Rinnucini ile Peri ilk operayı ortaya çıkardıkları sırada Japonya'da da bir Şinto rahibesi olan Okuni de Kyoto şehrinde ilk *Kabuki* dansını yapıyordu. Okuni'nin yaptığı anlatıma yönelen bir *Nembutsu* (Buda onuruna yapılan değerbilirlik dansı) idi. Ancak Okuni'nin getirdiği bir yenilik vardı; bu dinsel dans tiyatral bir anlatım kazanmıştı. Bu yüzden buna *Okuni-Kabuki* denildi. *Kabuki* türünün başlangıcı buydu.

Okuni'den sonra dinsel dans, özellikle *Nô* tiyatrosundan alınan özelliklerle kaynaştırıldı. Okuni ile Nagoya Sanza'nın aşk hikâyesini anlatan konular oynanmaya başladı. Nagoya'nın hayaleti, seyirciler arasında uzanan *haşigakari*'den (bu sonradan "çiçek yolu" anlamına gelen *hanamiçi*'ye doğru gelişecektir) gelir ve Okuni ile konuşurdu. Böylece, ölümünden sonra da Okuni bir simge olarak kaldı. *Okuni -Kabuki*'ye birçok kişi öykündü.

O dönemin en iyi dansçıları sahne adı olarak Okuni'yi almaya başladılar. Yavaş yavaş dans ön düzeye çıktı; halk dansları erotik biçimleriyle sahnede göründü. Bu gösterilerin bazısında kadın dansçılar erkek rollerini de oynuyorlar, hatta güldürücü sahnelere de gösterilerinde yer veriyorlardı. Bu türe *onna-kabuki* (kadınlar-kabuki) denildi.

Kadınların oynadığı *kabuki* oyunları öylesine tutuldu ki, bu oyunları oynamak için büyük salonlar yetmemeye başladı. Zengin tüccarlar, *Samurai*'le birbirleriyle yarış edercesine bu oyunlara koşuyorlardı. Buralarda kavgalar çıkmaya, esrar içilmeye ve cinayetler işlenmeye başlayınca ahlaka aykırı olduğu belirtilerek kadınların sahneye çıkması yasaklandı (1629).

Kadınlar sahneden çekilince, bu kez bu tür oyunlar için oğlanlar sahneye çıkarıldı. Buna *vakaşu-kabuki* denildi. Genç oğlanlar *bugaku* ve *sarugaku* ve klasik *Nô* oyunlarında oynamışlardı. Bunun için de, ilk başlarda bu sakıncalı görülmedi. Oğlanlar anlatımlı dansların yanısıra erotik sahneleri de getirmeye başlayınca, cinsel sapıklık da yayılma tehlikesi gösterdi. Ancak bu erotik sahneler sanatsal bir biçimde getirildiği gibi, güldürü sahneleri de ustalıkla oynanıyordu. Bunun için, hükümet hemen bir önleme gidemedi. 1652'de durum daha kötü bir görünüşü getirince *vakaşu-kabuki* de yasaklandı.

Bir yasa çıkarılıp oyunculuğun erkeklik çağına giren delikanlılar tarafından yapılabileceği ve oyun oynayacakların saçlarını usturayla tıraş edecekleri şart koşuldu. Bundan sonra *kabuki* sahnesinin gerçek yolu bulundu. Erotik sahnelerin beğeni aşamaları yükseltildi ve bu oyunların dramatik özellikleri disipline alındı. Sanat açısından daha gelişen bir tür oyunlara *yarô-kabuki* adı verildi. Birkaç bölümlük, daha ustaca işlenmiş *kabuki* oyunu ilk kez 1664 yılında temsil edildiğinde bu tür tiyatro da emekleme evresini bitirmiş oldu. Daha sonra ele alacağımız XVIII. yüzyılda, *Kabuki* kesin çizgileriyle ortaya çıktı.

c) İlk Oyun Yerleri

İlk *kabuki* danslarının sahnede değil, açıklık bir düzeyde oynandığı sanılıyor (bkz. resim 53). Sonra bu danslar için *Nô* sahnelerinden yararlanıldı. Kadınların *kabuki* tiyatrosunda çok sayıda dansçı ol-

duğundan daha geniş bir sahne gerekti. Bunun için, seyircinin ortasından geçen yol da danslarda kullanılmaya başlandı.

Seyir yeri de bir değişim geçirdi. Önceleri bu danslar seyircilerin arasında yapıldı. Oyuncular sonradan sahneye çıkıncı seyir yeri de sınırlandı. Her temsil için belli bir ücret alınıyordu. Pahalı olan yerlerin oturma yerlerinde yastık da vardı. *Nô* tiyatrosunun tapmağa benzeyen sundurması pahalı yerlerin seyircisini yağmurdan koruyordu. Tiyatro yapısının temelli bir değişime girişi daha sonra göreceğimiz *genroku-kabuki* döneminde oldu.

Kabuki oyunlarıyla Avrupa'da görülen sahne tekniği ve araçları ilk kez Japon tiyatrosuna girdi. Bu tür tiyatro aynı zamanda tiyatro yapısında da bir gelişim sağladı. Ama bu tür tiyatronun getirdiği en önemli değişiklik halkın her sınıfına yönelen bir tiyatro gösteri türüne yol açmasıydı.

5 — TÜRK TİYATROSU

İstanbul'un Fethinden Sonra Toplum Yapısı ve Kültür

Anadolu Selçuklu İmparatorluğu gerek toplum yapısı gerekse kültür alanında iki önemli etki altındaydı: İslamlık ve Bizans. Selçuklu Türkleri "iktâ" sistemini İslâm uygarlığından aldı. Ancak küçük bir farkla: İslâmlıkta "iktâ" özel mülkçülüğe daha yakınlaşırken, Selçuklularda bu askeri bir özellik kazanmıştı. Bizans'tan gelen etki ise, Türklerin ilk kez yerleşik toplumlarla karşılaşıp feodal bir yapı kurmaya yönelmeleriydi. XI. ve XIII yüzyıllar arasında Türk toplumları gittikçe güçlenen bir feodal oluşum içindeydiler.

Moğol salgınından sonra Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılması sonucu bağımsız beyliklerin kuruluşu ve bir anarşi ortamının ortaya çıkışı Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunu hızlandırdı. Ancak I. Murat'a (padişahlık süresi 1362-1389) kadar tamamlanmış bir devlet yapısı henüz ortaya çıkmadı. Bundan sonra XVI. yüzyıla kadar olan gelişim, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezci bir feodalite kurması ve fetihler yaparak bu sistemi yaygınlaştırması oldu.

Anadolu Selçukluları döneminde kültür ve sanat merkezleri kentlerdi. Selçuklu sultanları, bilginleri ve sanatçıları destekliyorlar ve bu alanda önemli miktarda para sarfediyorlardı. Türklerin ele geçirdikleri topraklar antik uygarlığın kalıntıları ve Hıristiyan kültürünün merkezleriyle çevriliydi. Ayrıca, İslâm uygarlığı bilim ve sanat yönünden Selçuklu Türkleri üzerinde derinlemesine etki yapıyordu.

Bu etkiler Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'a yerleşmesine kadar sürdü. Türk kültürü ve sanatı birçok yönlerden Anadolu toplum yapısına uymuş ve İslâm kültürünün bir devamı olmuştu. Bi-

lim, İslâm bilginlerinin, düşünürlerinin Ortaçağ'da atmış oldukları ileri durumlarıyla sürdürülüyordu. Kısacası, Bizans etkisinin yanısıra, Osmanlılar XVI. yüzyıla kadar doğunun güçlenmekte olan bir uzantısıydı.

İstanbul'un fethi birçok yönden değişiklikler getirdi. İstanbul gibi, Rönesans bilginlerini barındıran ve önemli bir ticaret limanı olan bu kent Osmanlı İmparatorluğunu bu özelliklerin mirasçısı yaptı. Artan ticaret olanaklarıyla birlikte, Avrupa ile kültür alışverişi gelişti. Üstelik, Osmanlılar Avrupa ve Asya'yı birleştirecek, Müslümanlar ile Hıristiyanları bir devletin yönetimi altında toplayacak bir bilinçlenme içine girdiler. Sultan II. Mehmed'in söz ve davranışlarında, bilime, felsefeye ve sanata verdiği önemde bu bilinçlenmenin izleri vardı. Böylece, Osmanlılar için örnek yalnız kendileri oldu. Bu çağdan sonra Osmanlılar artık İslâmlığın ve Bizans'ın izleyicisi değil, daha çok önderi durumuna girdi. Kültür ve sanatın gelişmesi artık doğu ya da batıya değil, saray çevresinde ortaya çıkan eğilimlere bağlıydı. Bu durum, XVIII. yüzyıla, yani batıyı örnek alma eğilimine kadar sürdü.

XV. Yüzyıldan XVII. Yüzyıl Sonuna Kadar Tiyatro

Bütün İslâm ülkeleri içinde seyirlik oyunlarını en çok geliştiren ve bu oyunlardan belli özellikleri olan oyun türleri oluşturan Türkiye'dir. Ortaçağ'da, sonradan daha gelişmiş, biçimleriyle Avrupa'da yapılan şenliklere benzer şenlik gösterilerine Osmanlı İmparatorluğunda rastlıyoruz. Özellikle Rönesans'ta gösterileri daha etkili yapmak için çeşitli kimselerin ortaya çıkardığı teknik buluşlara fazlasıyla Osmanlı şenliklerinde de rastlıyoruz. Bu şenlikler incelendiğinde, Osmanlıların XVI., XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ulaştıkları uygarlık aşaması çok üstün olduğu görülür. O dönemler için önemli buluşlar olan denizaltı gibi suyun altında ve üstünde yüzen canavarlar, kuleden uçan adamlar, tehlikeli hareketler yapan sanatçılar, gözbağcılar, hokkabazlar, cambazlar, hünerbazlar vb. bu şenliklerin çok gelişmiş tekniği ve usta sanatçıları olduğunu ortaya koymaktadır. Bu şenliklerin önemli yanlarından biri de her sınıftan, her türlü inançtan olan büyük bir halk çoğunluğunu bir araya getirmesi ve tiyatronun temeli olan topluca katılmayı sağlamasaydı.

Osmanlı Şenliklerinin Rönesans Avrupasındaki şenliklerden bir farkı, yazılı metin yoluyla gelişmemiş oluşlarıdır. Bu yönden bu şenliklerin sonraki yüzyıllara kalıcılığı da sınırlıdır. Ayrıca, bu şenliklerdeki oyunlara metin yazılmamış olması, Türk oyun yazarlığını geciktirici bir rol oynadığı üzerinde de durulabilir.

a) Seyirlik Oyunları

Bu şenliklerde bulunmuş yabancılar, şenliklerin düzenlenmesi nedenini birkaç noktada topluyorlar. Toplumun çok sevdiği ve dört gözle beklediği bu şenliklerin düzenlenmesindeki ilk neden, ordunun sefere çıkmasıydı. Sefer hazırlığı yapılırken kentler donanır, fener alayları düzenlenir ve eğlenceler yapılırdı. Padişahın çocuklarının doğması da şenliklerin düzenlenmesine sebep oluyordu. Ayrıca, bir zaferin kazanılması üzerine "donanma" denilen şenlikler başlardı. Yine padişah çocuklarının sünneti bir şenliği getirdiği gibi, bir sultanın tahta çıkması da şenlik düzenlemek için bir gerekçe olurdu (bkz. Resim 39).

Bu alanda çeşitli araştırmaları olan Metin And, seyirlik oyunlarının toplumun dört kesimiyle yakından ilişkisi olduğunu belirtmektedir. Bu oyunlar saray ve çevresiyle, esnaf loncaları ve gedikleriyle, asker ocaklarıyla ve tarikatlarla ilintili olarak oynanırdı.

Sarayın içinde görevli oyuncular, çeşitli alanlarda beceri sahibi olan kimseler olduğu kadar, saray, bu oyuncular dışındaki, yani saray dışındaki topluluklara ve sanatçılara da yardım ederdi. Bunlardan başka saray önemli bir olay üzerine, halkın da katılacağı, genel anlamda şenlikler de düzenlerdi. Böyle bir şenliğin en erken tarihli belgesini Hayrullah Tarihi veriyor. Osmanlı tarihinin ilk büyük şenliği olarak adlandırılan bu şenlik, 1457 yılında, Fatih Sultan Mehmed'in şehzadelerinin sünneti için düzenlenmişti. "Meriç, Tuna ve Arda ırmaklarının birleştiği yerdeki adaya çadırlar kurulmuş" ve "erbab-ı sanâyi-i garîbe"nin hünerlerini göstermeleri II. Mehmed tarafından buyurulmuştu. Osmanlı tarihindeki en büyük şenlikler III. Murat'ın 1582, IV. Mehmed'in 1675, III. Ahmet'in 1720 ve II. Mahmut'un 1836 şenlikleridir.

Büyük şenlikler her zaman böyle bir vesileyle düzenlenmiyordu. Bazen padişahın hoşuna gitmek için de böyle şenlikler yapılıyordu. Buna bir örnek Rus doğumlu Haseki Sultan'ın II. Osman'ın hoşuna gitmek için düzenlettirdiği 1622 yılındaki şenlikti. Bu şenlikte padişahın hoşuna gidecek ve onun zaferlerini temsil edecek savaş oyunları oynanmıştı. Damat İbrahim Paşa da III. Ahmet için göz kamaştırıcı bir şenlik düzenlemişti. İlginç bir şenlik de II. Mahmut'un, Şehzade Abdülmecit'in okumaya başlamasını kutlamak üzere 1832'de düzenlettirdiği büyük şenliktir.

Bir de, yabancı elçiliklerin kendi ülkelerinin krallarını, ya da doğan çocuklarını kutlamak üzere yapılan şenlikler vardı. Bunları elçilikler düzenlemekle beraber, şenliği yürütenler Türk oyuncuları ve sanatçılarıydı. Buna bir örnek 1729'da Fransa Kralı XV. Louis'nin bir çocuğunun doğuşu üzerine, Fransız elçisinin sadrazama hem haber

vermek, hem de şenlik izni almak üzere başvurmasıydı. Buna izin çıkmış ve üç gün üç gece süren şenliği Türkler götürmüşlerdi.

Sarayın tiyatroyu desteklemesi yanısıra esnaf loncalarının ve gediklerinin de bu gösterilerle yakından ilintisi vardı. Hemen her esnaf loncasında oyuncular, hüner sahibi olan kimseler vardı. Ayrıca oyuncuların da bir loncası vardı. Oyuncuların kurdukları topluluklara *kol* deniyordu. Bu esnaf loncalarının bir kısmı bir araya gelir ve şenlikler dışında yardım işleri için de çeşitli eğlence ve gezinti yerlerinde oyunlar oynarlardı. (Daha fazla bilgi için bkz. Ö. Nutku, *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Ankara 1972).

Kaynağı Ahilerin örgütlenmesine dayanan esnaf loncaları, olağanüstü durumlarda birer askeri güç oluverirdi (Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşunda Ahilerin askeri alanda da katkısı olmuştu). Esnafın asker ocağı ile olan ilişkisi oyuncuları da aynı durum içine sokuyordu. Bazı incelemeciler *Orta Oyunu*'nun Yeniçeri "orta"larından çıkması olasılığını öne sürmüştür. *Orta Oyunu*'nun bir başka adı da *Meydan Oyunu*'ydu; yeniçeri ortalarının bir bölümüne de *meydan* denirdi. XVIII. yüzyılın başlarında ise Orta Oyunu'na "Yeni Dünya Oyunu" denildiğini bir meddah yazmasından öğrenmiş bulunuyorum.

Ahilerin ve Bektaşilerin toplandıkları yerlere de *meydan* adı veriliyordu. Yine yeniçerilerin 196 ortası içinde 101'ine *cemaat* deniliyordu. *Cemaat* sözcüğü ise, oyuncu toplulukları *kol* adını almadan önce, XVI. yüzyılda oyuncu kolları için kullanılıyordu.

Bu şenliklerde tarikat üyeleri de oyunlar oynuyor ve hüner gösterilerinde bulunuyorlardı. Özellikle, gözbağcılığı, hokkabazlıklar ve danslar yapıyorlardı. Döne döne semâ eden bu kimseler, aynı zamanda oyunlar oynuyorlar, güldürücü taklitler yapıyorlardı.

Şenlikler hem karada, hem su üstünde düzenleniyordu. Güzel bir görünüş elde etmek için suya yansıyacak biçimde donanma fişekleri kullanılıyor. Sular üzerinde, gemiler, süslü sallar yüzdürülüyor, bazen bu sallar seyir yeri oluyordu (bkz. resim 40). Su üstünde yapılan şenliklerde birçok buluşlar yapılıyordu. Bunlardan en ilgi çekicisi, XVIII. yüzyılın başında, III. Ahmet'in düzenlediği büyük şenlikte mimar İbrahim Efendi'nin yaptığı, denizaltında ve üstünde yüzen timsahtı. Bu timsah ağzını açıp kapıyor, yarım saat su üstünde yüzdükten sonra dalıyor ve içinden renk renk giysileri olan beş dansçı çıkıyor ve timsahın üzerinde oynuyorlardı. O çağda, Avrupa'daki gösterilerde böylesine ileri bir buluş yoktu. Karada yapılan şenliklerde dev boylu, hareket eden kuklalar, ağızlarından alev çıkan ejderhalar, ip üzerinde yürüyen arabalar, fıskıyeli, tekerlekli, köşkler, vb. vardı.

Seyirlik oyunlarının dramatik özellikler gösteren beceri dallarından biri hokkabazlıktı. Hokkabazlar yalnız birer gözbağcı değil, aynı zamanda *Karagöz* ve *Orta Oyunu*'na benzer tekerlemelerle, gül-

dürücü sözlerle yamağı ile yerleşmelere geçen bir oyuncuydu. Yanlış anlamalar, söz oyunlarıyla geliştirilen bu konuşmalar birer kısa skeçti ve hokkabazın gösterdiği beceriyle ilgili olduğu kadar, herhangi güncel bir konuyu da işleyebilirdi. Hokkabazın ustasına, *Orta Oyunu*'nda olduğu gibi *Pişekâr* adı verilirdi. Yine *Orta Oyunu*'ndaki gibi bu *Pişekâr*'ın elinde de *şakşak* adı verilen, ses çıkartan çatal sopa vardı.

Seyirlik oyunları içinde *çengi* ve *köçekler* önemli yer tutuyordu. Bu sanatçıların yaptığı dansların dramatik bir özelliği vardı. Ancak eski yüzyıllarda seyirlik oyunları içinde değerlendirilebilecek bu danslar sonradan yozlaştı ve nihayet ortadan kalktı. Başlarda bütün bu Dans edenlere (erkek ve kadın ayırmadan) *çengi* deniliyordu. Bu sözcük, arp gibi dikine çalınan *çeng* adlı bir çalgıdan geliyordu. Ayrıca XVII. yüzyılda yazılan sözcüklere göre, *çengi* aynı zamanda oyuncu, dansçı ve *mimus* oyuncusu anlamında da kullanılıyordu. Daha sonra *çengi* yalnızca kadın dansçılara verilen ad oldu; erkeklere *köçek* ve *tavşan* deniliyordu. Bunlar da, *kol*'lardan kuruluydu. Bir kolda aşağı yukarı on iki dansçı, sarı çizme giyen bir *kolbaşı* ve *sıracı* denilen dört kişilik bir çalgı takımı bulunurdu.

Seyirlik oyunlarında bazen okul çocukları da geçit törenine katılıyordu. Evliya Çelebi, zamanındaki bir esnaf geçitinde okul çocuklarının bulunduğunu, başlarında kâğıttan külah, dümbelek çalarak, şakalar ederek ve oyunlar oynayarak geçtiklerini belirtiyordu. Gençler arasında bir kahramanlık konusunu ya da önemli saydıkları bir olayı yansılayan oyunlara rastlanıyordu. Bunlardan biri, 1565 yılında, Beyşehir gençlerinin Bayezid'in anısına bahçelerde verdikleri temsildi. Bu gençler aralarından birine "Sultan Bayezid deyü isim koyub ve birine Kuduz Ferhad ve birine Ağsak Seyfü'd-dîn deyü ad verüb" bahçelerde karşılıklı konuşmalar düzenleyip bir "orta oyunu" havası içinde Bayezid'in hayatını canlandırmışlardı. Sonradan bir hükümle, bu gençlerin "mahfûzen" İstanbul'a gönderilmesi emredilmişti; çünkü Kanunî'nin oğlu Bayezid'in öldürülmesinden sonra adından söz etmek yasaklanmıştı.

b) Meddahlık

Seyirlik oyunlarının en başta gelen sanatçılarından biri *Meddah*'tı (bkz. resim 41). Tek kişilik bir tiyatro sayılabilecek olan *Meddah*, elindeki sopası ve sol omuzuna attığı büyük mendili ile halkın karşına çıktığında onları fazlasıyla etkilerdi. Çeşitli havada ve özellikte olan hikâyeleri gerektiğinde oynayarak, gerektiğinde değişik şive taklitleriyle süsleyerek geliştiren *Meddah* seyircinin daha çok duygularına yönelen bir sanatçıydı. Kahramanlık destanlarını, dinsel konuları ve tarih içindeki olayları ustalıkla anlatan bu sanatçı seyirciyi coştu-

rur ve seyirci ile dramatik bir ilişki kurardı. *Meddah*, hikâyelerine çeşitli söz kalıpları ile başlar; hikâyesi bittikten sonra da anlattıklarının öğretici yanını vurgulardı.

XV. Yüzyılda, Sultan Çelebi Mehmet döneminde Karaman Beyi'nin "Harman Danası" adıyla bir nedimi vardı. Hem mukallitlik, hem kıssahanlık eden bu sanatçı, "gayette semiz hande âver ve meserret -engiz idi" Aynı yüzyılda, II. Murat döneminde, Bursalı Hacı Kıssahan'ın tanınmış bir sanatçı olduğu anlaşılıyor. Fatih'in sarayında da çeşitli sanatçılar vardı. Balaban Lâl ve Ömer adındaki nedimlerle, Mustafa adındaki Kıssahanın varlıklarını 1478 (H. 883) yılına ait bir maaş ve gider defterinden öğreniyoruz. Aynı yüzyıl şair-meddahlarından İranlı Molla Hamidî'nin Türkçe ve Farsça divanı yoluyla bu dönemde Halil adlı başka bir kıssahanın yaşadığını alıyoruz. Bir de, bu dönemde, *Hamze* kıssasını yirmi dört ciltte toplayıp bunları okuyan ve bunun için de Hamzavî takma adını alan bir kıssahanın bulunduğundan Âşık Çelebi söz eder.

XVI. yüzyılın, en önemli yabancı tarihçilerinden biri olan Stephan Gerlach, III. Murat'tan önce padişahlık yapan II. Selim'in sarayında çok sayıda sanatçı olduğunu belirtir: bunlar, "arp, keman, nefir, vb. çalan oğlanlar; akrobasi, jonglorlük, pehlivanlık yapan kişiler ya da padişahı güldüren, eğlendiren mukallitler ve meddahlardı", II. Selim'in sarayında Nakkaş Hasan ile Çokyedi Reis adlarında mukallit-kıssahanların bulunduğunu bunların padişah tarafından beğenildiğini ve İstanbul'da tanındığını bazı kaynaklardan öğreniyoruz. Kıssahanların adı duyulmuş olanlarından biri de Ankaralı İvaz'dı; yazdıklarına bakılırsa, onun edebiyat bilgisinin yüksek olduğu, "*te*vârih ve kasas-ı sâlife" bildiği, hazır-cevap ve ince nükteleri yapabilen bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.

III. Murat, sanatçılara düşkün bir padişahtı. Sarayındaki sanatçıların sayısı her gün biraz daha artardı. Bunların arasında meddahlar, kıssahanlar ve mukallitler başta gelen kişilerdi. III. Murat'ın sarayında, şehnâmehânlık eden şair Şirvanlı Nutkî ile meddah Eğlence önemli yer tutan sanatçılardı.

III. Murat'ın sarayındaki en ünlü ve önemli meddah «Lâ 'lin Kaba» takma adıyla tanınan Bursalı Seyyid Mustafa Baba'dır. Belig, onun Bursa'da eğitim gördüğünü, şehnamecilikte alışkanlık edindikten sonra, o dönemin şeyhlerinden Sümbül Sinan ve Zarifî Hasan Efendilere hizmet ettiğini, çok gezip dolaştığını ve sonunda işi kıssahanlığa götürdüğünü belirtir. Yine aynı belgeden, kazandığı ün ile III. Murat'ın sarayına alındığını, padişahın ölümüne kadar da ona hizmet ettiğini ve 1601/2 (H. 1010) yıllarında Bursa'da öldüğünü ve Deveciler mezarlığına gömüldüğünü öğreniriz (bkz. resim 41).

XVII. yüzyıldaki kıssahan ve meddahlar üzerine daha çok bilgi

edinebiliyoruz; dolayısıyla, daha çok sayıda meddah ve kıssahan tanıyabiliyoruz. Bu yüzyıldaki Türk yaşamı üzerine bilgileri ayrıntılarına kadar, açık ve seçik bir biçimde gözlerimizin önüne koyan Evliye Çelebi, kendi döneminde meddahların 80 kişi olduklarını belirtir.

Evliya Çelebi, IV. Murat'ın pazar geceleri meddahları, kıssahanları ve şairleri çağırttığını, bunlar arasında Tıflî, Cevrî, Nefî, Arzî, Nedimî, Nesârî, Beyânî, Uzletî gibi kişilerin olduğunu; pazartesi geceleri de Kör Hasanoğlu damadı Muslî Çelebi, Mukallit Cufud Hasan, Akbaba, Sarı Çelebi, Çakman Çelebi ve Simitçi-zâdeyi seyrettiğini anlatır.

Gezgin Thevenot, Sultan IV. Mehmet'in sarayında çok sayıda meddah ve mukallit olduğunu, bunların her gün çeşitli fıkralar ve hikâyeler bularak padişahı eğlendirdiklerini yazar.

XVII. yüzyılın en önemli meddahlarından biri, hiç kuşkusuz, aynı zamanda bu dönemin ileri gelen şairlerinden biri olan Trabzonlu Tıflî Ahmet Çelebi'ydi. Abdülaziz Efendi adında birinin oğluydu ve daha çocuk sayılacak yaşta güzel şiirler yazdığından "Tıflî" adı verilmişti.

Bulduğumuz bazı yeni kaynaklar XVIII. yüzyılda, çok sayıda usta ve ünlü meddahın yaşadığını göstermektedir. Elimizde bulunan bir yazmada XVIII. yüzyılda ün yapmış olan şu meddahların adları verilmiştir: Galatalı Sükkerî Sâlih Çelebi, Tekfurdağlı Hacı İbrahim, Yenibahçeli Hasan Çelebi, Edirneli Külâhî, Nâim Efendi, Odabaşı semtinden Duhânî Mehmet Çelebi, Sayıcı-zâde, Baltacı İbrahim Çelebi, Fesçi Mustafa Çelebi, Biğ (?) saati, Mustafa Çelebi, Şehlâ Hasan, Mâdih Ali Efendi (Hekim Ali), Galatalı Ahmet Çavuş, Boncuk Çelebi, Üsküdarlı Mehmet Çelebi ve Beyazî İbrahim Çelebi. Ayrıca, yazmadaki meddah senaryolarının altında en çok adı geçen Şekerci Sâlih, Hasan, Külâhî, Nâim Efendi ve Galatalı Ahmet Çavuş dışında, listeye alınmamış şu meddahların adlarına da rastlarız: Miyancı-zâde, Yekdest, Süleyman, Lenk Ahmet ve İsmail Kem.

XVIII. yüzyılda meddahların kahvelerde hikâye anlatırken siyaset yaptıkları ve bunların hükümetçe görevlendirildiklerini yabancı belgelerden öğreniyoruz. Meddahlar sultan ya da vezirlerin yeni kararlarını halka anlatan resmi gazetenin görevlerini üzerlerine almışlardı. Meddahlık yalnız İstanbul ve büyük şehirlere özgü bir sanat değil, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde meddahların bulunduğu birçok kaynaklardan anlaşılıyor. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Ö. Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Ankara, 1977).

c) Kukla

Türk kulası üzerinde ilk ayrıntılı incelemeyi yapanlardan biri olan Metin And, daha önce Türk kuklasından söz edilmemiş olması-

nı, eski kaynaklardaki kuklayı, gölge oyunu sanılmış olmasına bağlıyor. Türkçe bebek anlamına gelen ve günümüzde Anadolu'nun çeşitli yörelerinde bulunan *korçak, kudurcuk, kavur, kabarcuk, kavurcak, goğurçak, konçak, kuçak* ve ayrıca Orta Asya Türklerinin kukla oyunları olan *Çadır Hayal* ve *Kol Korçak* ile gölge oyunumuz arasında bir ilinti kurulmuş olmasını yanıltıcı bulan yazar, *Çadır Hayal*'in ipli kukla, *Kol Korçak*'ın ise el kuklası olduğunu belirtiyor. XIV. yüzyılda Türkler *lu'bet* sözcüğüne karşı *kavurcak* sözcüğünü kullanmışlardır. Bundan da daha o dönemde Türklerin kuklayı bildikleri anlaşılmaktadır. Çünkü yazara göre, "Nizamî'nin *Hüsrev ü Şirin* mesnevisini 1340'da Türkçeye çeviren Kutup, Farsça kukla karşılığı *lu'bet'i kavurcak* sözcüğüyle çevirmiş" olması bunu doğrulamaktadır. Ayrıca, şu kanıtlar da var: XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it -Türk*'de *kudurcuk* ve XIII. yüzyılın ortalarına doğru yazılan Memlûk-Kıpçak sözlüğünde *kabarcuk* "bebek" anlamına Arapça *el-lu'ba* sözcüğüyle karşılanmıştır. Yazar, bunlar gibi kendi savını daha birçok inandırıcı kanıt ortaya sürerek pekiştirmektedir.

Orta Asya'nın etkisiyle kuklanın Türkiye'ye gölge oyunundan daha önce girdiği sanılmaktadır. XIII. yüzyılda Sultan Veled divanındaki dört dizeye işaret eden Fuat Köprülü, bu türün Türk toplumuna daha önce girdiğini belirtmektedir. Ancak batı kuklasının Türkiye'ye XVIII. yüzyılda girdiği üzerinde durulmaktadır.

İlk başlarda ayak kuklası, yer kuklası, araba kuklası, dev kukla gibi çeşitli türler vardı. Yakın çağlarda saptanan kukla türü üçtü: *iskemle kuklası, el kuklası ve ipli kukla.*

İskemle kuklası, aşağıdan iplere çekilerek sıçratılıp oynatılan kuklaydı. Bunlar sokak eğlendiricileri tarafından çalgıların eşliğinde gösterilirdi.

El Kuklası en bilineniydi. Bu tür kuklaların İtalya'dan gelmiş oldukları sanılmaktadır. Bunların başları, kolları mukavva ya da tahtadan, gövdeleri ise bezdendi. Kuklanın oynatılması için el kuklanın giysisinden içeri sokulur, işaret parmağı ile baş, orta ve baş parmaklarla da kollar oynatılırdı.

İpli kukla daha yakın tarihlerde Türkiye'ye girdi. Yukardan sarkıtılan iplerle oynatılan bu kukla türünde, kukla figürü daha esnek ve çeşitli hareketlerle oynatılabiliyordu. Böylece daha iyi bir anlatıma gidilebiliyordu. Oynatılması daha zor olduğu için el kuklası kadar yaygın değildi. İpli kuklayı Türklere öğreten ve yayan İngiliz kuklacısı Thomas Holden'di. Holden ilk kez 1882'de Türkiye'ye gelmiş ve konulu kukla oyunları oynatmıştı. Ondan etkilenen ve kukla oynatabilen ilk Türk de "müzikai humâyun"dan Halim Bey adında bir kimseydi. İpli kuklayı ilk kez Padişahın huzurunda oynatmıştı.

Yakın çağların Türk kuklası incelendiğinde kukla kişilerinin Türk Gölge Oyunu'nun ve Orta Oyunu'nun kişilerine benzedikleri görülür. Karagöz ile Hacivat, Pişekâr ile Kavuklu gibi, kuklada da İbiş ile İhtiyar vardı. (Bu noktada, İtalyan tulûat tiyatrosundaki uşak-ihtiyar tiplerine bir paralellik kurabiliriz). Bu tiplerin ortaya çıkmasında Türkiye'ye gelen İtalyan tiyatro topluluklarının etkisi olduğu düşünülebilir. İbiş, XIX. yüzyılda ortaya çıkan tulûat tiyatrosundaki gibi hep uşak oluyordu; adı da efendisine bağlı olduğunu göstermek için Sadık'tı. İhtiyar varlıklı, çift çubuk sahibi efendiydi. İbiş kurnaz ve hazırcevaptı. Kaba bir dil kullanır, bilerek ya da bilmeyerek yanlış anlar, açık saçık sözler kullanır, çift anlamlı deyimlerle konuşurdu. Bu iki baş kukla kişisinin yanısıra ikinci düzeydeki kişiler arasında erkek ve kadın âşıklar, Arap, Şeytan, Dalkavuk, Efe, Yahudi, Laz, Balama gibi tipler de vardı.

Kukla oyunları gürültülü, Gölge Oyunu'nda ve Orta Oyunu'nda olduğu gibi, dolantılı gülünç durumları kapsayan, bol dayak sahnesi olan gösterilerdi. Bu oyunlar ya halk efsaneleri ve aşk hikâyelerinden alınır ya da Gölge Oyunu ve Orta Oyunu metinlerinden aktarılırdı.

ç) Gölge Oyunu: Karagöz

Son araştırmalarda Gölge Oyunu'nun Türkiye'ye, XVI. yüzyılda, Mısır yoluyla geldiği kanıtlanmıştır. İslâm ülkeleri ise gölge oyununu, zengin kaynakları olan Cava'dan aldılar. Çünkü VIII. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar süren Hindistan ve çevresindeki İslâm fetihleri ile, birkaç devlet dışında, buralara İslâmlık kabul ettirilmişti. Doğu ile İslâm uygarlığı arasında böylece sıkı kültürel bir bağ doğmuştu. Arap gezginleri Kızıldeniz ve Çin kıyılarını dolaşmışlar oradaki buluşları Ortadoğu'ya getirmişlerdi. Avrupa'da Doğu'daki birçok buluşu Araplardan öğrenmişti. 1345 yılında, İbni Batuta Cava'ya da uğramıştı.

Cava gölge oyunu çeşitli yönlerden Arap ve Türk gölge oyunlarına benzer. Her ikisinde de beyaz bir perde, oynatanla perde arasında yağ kandili vardır (bkz. resim 43). Yine her ikisinde de görüntüler deridendir. Ayrıca, Cava'da tasvirlere destek olacak muz dallarından yapılmış *gedebog pisang* Türk gölge oyunundaki *Hayal Ağacı* denilen çatal desteklere benzer. Cava'da oyun başlamadan önce, perdenin ortasına yaprağa benzeyen bir görüntü konur, bu da Türk gölge oyunundaki *göstermelik*'in aynıdır. Benzerlikler bu kadar değildir. Cava, Malaya ve Bali'de *kayon*, bizde *yaşam ağacı* aynı anlamdadır. Cava gölge oyununun oynatıcısı *Dalang*, *Karagöz*'de olduğu gibi, basmakalıp sözleri şarkıyla söyler. Her ikisinde de Tanrı'ya yakarış vardır. Hemen hemen oyun bölümleri de aynıdır. *Vayang Kedek*'teki önden olan kadın görüntüleri dışında, her iki gölge oyununun görüntüleri

yandandır. Yalnız eski Mısır gölge oyununda hem önden, hem yandan olan görüntüler vardı.

Gölge oyununun Türkiye'ye, XVI. yüzyılda, Mısır'dan gelmiş olduğunu gösteren ilk belgeyi Georg Jacob vermiştir. Bu belge Arap tarihçisi Mehmed bin Ahmed bin İlyas-ül-Hanefî'nin *Bedâyi-üz-zuhûr fi vekaayi-üd-dühûr* adlı Mısır tarihinde bulunmaktadır. Bu tarihe göre, Memlûk Sultanı Çakmak (1438-1453) bütün gölge oyunu figürlerini yasaklamış ve bunların yakılmasını buyurmuştu. Aynı kitapta Türk gölge oyunuyla ilgili, daha önemli bir yer vardı. 1517'de Mısır'ı ele geçiren Yavuz Sultan Selim, Memlûk Sultanı II. Tumanbay'ı astırmıştı. Bir gölge oyuncusu da Tumanbay'ın Zübeyle kapısında asılışını canlandırmıştı. Bunu çok beğenen Padişah, bu kuklacıyı oğlu Süleyman'ı (Kanunî) eğlendirmesi için İstanbul'a götürmüştü. Ayrıca, Yavuz Sultan Selim çağının güvenilir kaynaklarından biri olan İbni İlyas'ın verdiği bilgiye göre de, gölge oyunu Mısır'dan Türkiye'ye XVI. yüzyılda girmişti. XIII. yüzyılda yazılan birçok Arap gölge oyunu metinleriyle sonradan hazırlanan Türk gölge oyunu senaryoları arasında benzerlikler vardı.

Ancak XVI. yüzyılda, bu türün baş görüntüleri olan Hacivat ile Karagöz'ün adları henüz bilinmiyordu (bkz. resim 42); çünkü Mısır oyunlarında da belli, kalıplaşmış tipler yoktu. İlk başlarda Türk gölge oyunu da değişik tiplerle oynandı. Ancak kısa bir süre içinde Türk halkını ve özelliklerini kapsayan gölge oyunu, çok renkli, hareketli ve Mısır gölge oyunundan daha değişik bir biçimde gelişmeye başladı. Hatta o kadar ki, Türk gölge oyunu sonradan, kaynağı olan Mısır gölge oyununu bile etkiledi. Böylece, Mısır'dan Türkiye'ye gelen gölge oyunu, Mısır'daki özellikleri değiştirdi ve kendine uydurdu. Bu yüzden bazı yanılmalar olmuş ve gölge oyunun Türkiye'den Mısır'a gittiği sanılmıştı (bkz. resim 42).

Türk gölge oyunu XVII. yüzyılda kesin biçimini aldı. Bu yüzyılda *Karagöz* Türk toplumu içinde yaygınlaşmış, yalnızca Ramazan'da, Sarayda ve belli yerlerde değil, Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde de oynanmaktaydı. Anadolu gibi İmparatorluğun Avrupa topraklarında da yaygınlaşan Gölge Oyunu Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya'nın bir bölümü ve Macaristan gibi Balkan ülkelerinde de oynatılmaya başlanmıştı. XVII. yüzyılda, *Karagöz* üzerine en çok bilgiyi Evliya Çelebi'de buluyoruz ve Hacivat'ın, Karagöz'ün adlarına ilk kez onun *Seyahatname*'sinde rastlıyoruz.

Hacivat ile Karagöz'ün yaşayıp yaşamadıkları nasıl karanlıksa, Türk Gölge Oyununun pîri sayılan Şeyh Küşteri'nin (Tüsteri de denilir) de yaşayıp yaşamadığı, böyle bir kimsenin olup olmadığı kesin değildir. Adı perde gazellerinde geçen Küşteri'nin bir koruyucu simge, bir önder olarak seçilmiş olması önemlidir. Gölge Oyunu per-

desine *Kiişteri Meydanı* diyen *Karagöz* ustalarının onun adıyla ciddi, eğitici, öğretici yönlerine bir gerekçe buldukları düşünülmelidir.

XVII. yüzyılda kesin biçimini alan *Karagöz*, gelişimi açısından ve öteki ülkelerin gölge oyunlarından değişik olarak, iki yol izledi. Bunlardan biri, Türk toplumunun, günlük yaşamını ve dolayısıyla toplumsal, siyasal eleştiriye yönelmesi, öbürü de açık saçıklığıydı. Yabancılar tarafından, *Karagöz*, yalnız kaba çizgili ve açık saçık bir güldürü türü olarak ele alınırken, yerli incelemeciler de bu açık saçıklığı kabul etmeme üzerinde kalem oynatmışlardı. Oysa önemli olan, Türk toplumunun yaşamına giren ve bu toplumun insanlarının çeşitli dertlerini yansıtan *Karagöz*'ün toplumsal ve siyasal eleştiri niteliğini geliştirmesiydi. Bunun belgelerini ortaya çıkaran And, Türkiye'ye gelen yabancı gezginlerin notlarından devlet büyüklerini, hatta sadrazamı bile eleştiren gölge oyunlarının oynandığını kanıtlamıştır. Açık saçıklık ise sımsıkı kapalı bir toplumda çeşitli baskılarla ezilmiş bir halkın kaçamak araması ve soluk almasını sağlıyordu. Bu açık saçıklığı aşırılığa vardıran oynatıcılar da vardı. Ancak genel olarak *Karagöz*'deki açık saçıklık aslında ahlakla ilgili bir sorunun aracı ve açıklaması oluyordu. Sultan Abdülaziz döneminde bu türün yasaklanmasının nedeni yine Türk gölge oyununun bu iki özelliği oldu: siyasal eleştiri ve açık saçıklık.

d) Halk Tulûat Tiyatrosu: Orta Oyunu

Karagöz'ün oyuncular tarafından yere indirilişi olarak da kabul edilebilecek olan *Orta Oyunu*'na "Canlı Karagöz" de denilirdi. Bu halk tulûat tiyatrosunun kaynağı kesin olarak saptanılamamışsa bile, hangi yüzyılda ortaya çıkabileceği ve ne zaman son biçimini almış olduğu bazı belgelere ve minyatürlere dayanılarak anlaşılabilmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, XIV. yüzyılın sonunda I. Bayezid'in sarayında çalgıcı, dansçı ve çengilerin bulunduğu oyunlar gösterildiği Bizans İmparatoru Manuel Paleologus tarafından anlatılmıştı. 1582 Şenliği'nde, Karagöz ve Hacivat'a benzeyen *Orta Oyunu* tiplerini bulmak mümkündür (bkz. resim 42). *Orta Oyunu*'nun ilkel biçimi bu olabilir. Sonradan iç ve dış etkilerle gelişerek son durumunu almıştır. Abdi surnamesi, 1675 yılında Edirne'de yapılan şenlikte *Orta Oyunu* tiplerini andıran bazı güldürücü oyunculardan söz etmektedir. Ayrıca, Topkapı Müzesi'nde bulunan iki minyatür 1720 tarihinde İstanbul'da düzenlenen şenlikte oynanan kol oyunlarını gösterir. Bunlar da gerek giyiniş, gerekse sahne üzerindeki oyun düzeni açısından *Orta Oyunu*'nun aynıdır. Bu şenliklerde oynanan oyunları anlatan yabancı tanıklar da bu oyunların bir *Orta Oyunu* biçiminde olduklarını bize göstermektedir.

Ayrıca, XV. yüzyılın sonları ile XVI. yüzyılın başlarında İspan-

ya'dan ve Portekiz'den gelen Yahudilerin getirdikleri oyunlarla, daha önce Türklerde oynanan oyunların kaynaştırıldığı da düşünülmesi gereken bir noktadır. 1582 yılındaki şenlikte Yahudilerin çeşitli oyunlar gösterdikleri, kaynaklar tarafından belirtiliyor. Yahudiler, özellikle hokkabazlık alanında en becerikli sanatçılardı. Daha önce belirtildiği gibi, hokkabazların elinde sonradan *Orta Oyunu*'nda görülen "pastav" ya da "şakşak" denilen, çatal sopayı kullandıkları ve yardaklarıyla laf cambazlığına, konuşmalara girdikleri biliniyor. Bir de İspanya'dan gelen ve yüzlerine maske takarak, Roma *mimus*'una benzeyen oyunlar oynayan sanatçılar da vardı. Nitekim, XVI. yüzyılda oynanan Türk güldürülerinde de çeşitli maskelere rastlanmaktadır. Bu böyle olunca, daha önce Türkiye'de oynanan ve *mimus*'u andıran oyunlara Yahudilerin ve İspanya'dan gelen *momos*'ların (yüzlerine maske takan *mimus* oyuncuları) bir de İtalyan halk tulûat tiyatrosu *commedia dell'arte*'nin etkisi olmuştur. Evliya Çelebi de, Yahudilerden kurulu olan "Samurkaş Kolu"nun curcunabazları ve maskeli oyuncuları ile bu tür oyunlar oynadığını belirtmektedir.

Orta Oyunu terimi, eldeki belgelere göre, ilk kez 1834 tarihinde kullanılmıştır. Ancak 1836 yılında, *Zuhuri Kolu*'ndan da söz edilmiştir. *Orta Oyunu* ile eş anlamda olan terimler arasında *Kol Oyunu, Meydan Oyunu, Yeni Dünya Oyunu, Zuhuri Kolu, Taklit Oyunu* gibi adlar da vardır. Bütün bu terimler birbirine bağlandığında *Orta Oyunu*'nun kaynağını bir hayli gerilere götürme olanağı ortaya çıkar.

Metin And, *Zuhuri Kolu* teriminin Kavuklu Hamdi'nin (doğumu 1840) kurmuş olduğu "Zuhuri Kolu" ile karıştırılmaması gerektiğini, çünkü *Orta Oyunu*'na eş anlamda kullanılan bu terimin ilk kez Hamdi'nin doğumundan altı yıl önce kullanıldığına işaret ediyor. Zaten Kavuklu Hamdi'nin de kendi topluluğuna bu adı vermesi bir *Orta Oyunu* topluluğu kurmasından dolayı idi. Bu tür oyun üzerine kitap yazmış olan Macar Türkoloğu Ignaz Kunoş, *Orta Oyunu* denilen türün iki çeşit olduğunu ve bunlardan daha resmi, daha kibar bir biçimde, saraylarda oynatılanına *Zuhuri Kolu* denildiğini, daha kaba çizgili ve halk önünde oynanılan çeşidine de *Han Kolu* adı verildiğini belirtmiştir.

Adından da anlaşılacağı gibi, bu tür tulûat tiyatrosu dört bir yanı seyirci ile çevrili bir alanda oynanıyordu. Bu oyundaki ovun alanına *palanga* deniliyordu. Oyuncuların girip çıkması için seyircilerin arasından bir koridor bırakılıyor ve seyirci ile oyuncular yere çakılmış kazıklar üzerine gerilmiş halatlarla ayrılıyordu. Oyuncuların girip çıktıkları koridorun dış tarafında *sandık odası* denilen bir yer vardı ki, burada oyuncuların giyim kuşamları bulunurdu. Oyuncuların girip çıktıkları koridor da *kapı* adını alırdı. Çalgıcıların bulunduğu yer hemen bu *kapı*'nın yanıbaşında seyircilerin biraz önündey-

di. Seyircilerin görüşünü kapamamak için çalgıcılar yere bir hasırın üzerine bağdaş kurup otururlardı (bkz. resim 44).

Orta Oyunu'nda dekor ve giyim kuşam en aza indirilmişti. Dekor çok yalındı ve her sahne, her vesile için kullanılıyordu. Dekor, ayrı büyüklükleri olan iki panoydu. Bunlardan biri, yüksekliği aşağı yukarı 1.50 ya da 1.75 metre olan iki, üç ya da dört kanatlı, görüş sağlamak için ortası açık, üst ve alt kısmı kafesli *yeni dünya*, öbürü de, aşağı yukarı yerden 60-75 cm. yüksekliğinde, genel olarak iki, bazen de, üç kanatlı, alçak bir masaya benzeyen ve *dükkân* adı verilen panoydu. *Yeni dünya* daha çok ev, bahçe duvarı, hamam, köşk, vb. olarak kullanılırdı. *Dükkân* ise daha çok iş yeriydi; fotoğrafhane, telgrafhane, gözlemeci dükkânı, atölye, muhtarlık, eskici dükkânı, vb. olarak iş görürdü.

Orta Oyunu tiplerinin giyimi de, tiplerin özelliklerine göre çeşitli yörelerin, çeşitli inançta ve ırkta kişilerin giyimlerine göre biraz da abartılarak hazırlanıyordu. Esasta bu giysiler değişmiyordu. Yalnız ayrıntıda ve bazen renkte değişiklik gösteriyordu. Oyunun yöneticisi ve oyuna yön veren kişisi olan Pişekâr'ın dört renkli ve dört dilimli külâhı (bu külâhın kenarına dışından kaplanmış ince bir sarık vardı), üstünde, önü ve yakası kenarından kaplanmış dört parmak eninde bir kürklü cüppe, altında aynı renkte bir çakşır, bir entari ya da bir mintan, ayağında da çedik pabuç bulunuyordu. Oyunun güldürücü kişisi *(nekre)* Kavuklu'nun da büyük ve dilimli bir kavuğu, uçları beline sokulmuş kırmızı bir binişi, Şam kumaşından bir entarisi, belinde şal kuşağı, cüppenin kumaşından bir çakşır ve ayağında da çedik pabucu vardı (bkz. resim 45).

Orta Oyunu'nun bu en önemli iki tipi dışındaki, ikincil kişiler ise eğer Anadolu'lu iseler kendi yörelerinin giyim kuşamını, İstanbul'lu ya da başka ülkelerden gelmişler ise kendi özelliklerini belirten giysiler giyiyorlardı.

Bu tür oyunda kullanılan eşyalar da azdı. *Yeni dünya*'nın önünde ikinci kata ya da merdiven çıkmayı gerçekleştiren bir iskemle, *dükkân*'ın önünde de bir iskemle bulunuyordu. *Orta Oyunu*'nun en önemli aksesuarı *pastal*, *pastav* ya da *şakşak* denilen ucu çatallı ve bir yere hafifçe vurunca çok ses çıkaran bir sopa vardı. Pişekâr bununla oyunu başlattığı gibi, birini dövmek için sopa, atı yürütmek için kırbaç, serinlemek için yelpaze olarak bunu kullanırdı. Ayrıca, kapı açılmasının sesi, bir merdivenin çıkılmasındaki ayak sesleri, bir eşiğin atlanmasındaki durum bu *şakşak*'la belirtilirdi.

Orta Oyunu bir *curcuna* ile başlardı. Bu bölümde dans eden *curcunabaz*'ların sivri külâhları vardı. Bunların dansları Türkiye'nin çe-

şitli yörelerindeki halk danslarını andırırdı. Bundan sonra *Tiryaki* ortaya çıkar, o da dansa katılırdı. Hep bir ağızdan şarkı da söylenirdi. Sonradan bu giriş bölümü kaldırılmış, Pişekâr'ın sahneye çıkması ve çalgıcıya dönüp hangi oyunu oynayacaklarını söylemesiyle oyuna girilmeye başlanmıştır. Pişekâr'ın Kavuklu'nun ve oyunun öteki tiplerinin birer giriş havası vardı. Oyuncular sahneye çalgıların eşliğinde girerlerdi.

e) Oyuncular

Zaman zaman Türk sultanlarının ve sanatı seven vezirlerin, paşaların tiyatro oyuncusunu korudukları, onlara evler, topraklar ve paralar ihsan ettikleri olmuşsa da, genel olarak Türk toplumunda oyuncular toplum-dışı, sınıfsız ve hor görülen kişilerdi. Avrupa'da ve Asya'nın bazı ülkelerinde olduğu gibi, oyunculara aşağı insanlar olarak bakılmış ve onlar çeşitli vesilelerle baskı altına alınarak ezilmişti. XVI. yüzyılda, oyuncular için, "ehl-i ırz olan Müslümanları gayetle sevmezler", "kanda bir nekbetî yankesici ve küştenî yol basıcı var ise anlar ile ülfet idüb pesend olur," "bir bölük günahkâr-ı nâ-kâmdır" deniliyordu. Sonradan da oyunculara karşı olan bu anlayış değişmemiştir. Bunda bazı ahlaksız kişilerin rolü varsa da, ahlaklı, usta ve iyi oyuncu için de bu sözlerle bir genelleme yapılıyordu. XIX. yüzyılda, hatta XX. yüzyılın başlarında da bu genelleme sürdürülmüş ve Türk toplumunda oyunculara iyi gözle bakılmamıştır. *Orta Oyunu*'nun en son büyük ustası Kavuklu Hamdi bile hastalık ve sefalet içinde ölmüştür.

f) Oyun Yerleri

Bu tür oyunların oynandığı yerler belirli gezinti yerleri ve çayırlıklar, bir de yine belirli kapalı yerlerdi. Kapalı yerler arasında, İstanbul'daki İskilip Hanı, Kadri Paşa Hanı gibi üstü örtülü yapılar gösterilmektedir. Bazen İstanbul'un mahalle aralarındaki boş arsalarda amatörler tarafından *Orta Oyunu* temsilleri de verilirdi. Eldeki belgelere göre, *Orta Oyunu*, İstanbul dışında Tekirdağ, İzmir, Aydın, Adana, Mersin, Kastamonu ve Rodos, Girit, Midilli adalarında da oynanırdı. Ayrıca Kahire, Şam, Halep, Beyrut gibi yerlerde de *Orta Oyunu* gösterileri düzenlendiği biliniyor.

Bazen çadır kurup şehirlerin kenar mahallelerinde de oyun oynanırdı. Sarayın verdiği şenliklerde en çok kullanılan alan Sultan Ahmet Meydanı'ydı. Bizans İmparatorluğu döneminde de bir hipodrom olan bu alanda oyunlar oynanırdı. Ayrıca, Haliç, çeşitli ırmaklar, oyunların oynandığı şenlik bölgesi olurdu.

Kalabalık bir seyirci topluluğunun olduğu genel şenliklerde, oyun yeriyle seyir yerinin kesin olarak ayrılamadığı geniş gösteri alanların-

da düzeni sağlayan *tulumcular* vardı. Bunlar ellerinde hava, su ve yağ ile şişirilmiş tulumlar taşıyorlar ve gösteri alanına farkında olmadan taşan halkı hizaya sokuyorlardı. Ancak bu zor işi asık suratla, bir karakullukçu gibi değil, halkı çeşitli soytarılıklarla güldürerek, takılarak, şakalaşarak yapıyorlar ve kimsenin neşesini kaçırmıyorlardı. Bunlar yalnızca görevli kimseler değil, aynı zamanda yeteneği olan sanatçılardı. Bunlar, zaman zaman güldürü oynayarak halkı eğlendirirlerdi.

V. KLASİSİZMİN BAŞARISI

Fransız Tiyatrosunun Canlanması

XVII. yüzyılın, ortasına gelindiğinde Fransa'da önemli değişiklikler olmaya başladı. Bu yüzyılın başında egemen olan romantizm'di; elli yıl kadar sonra ise Avrupa, klasik anlayışın, kesinliğin ve klasik ölçülülüğün egemenliği altına girdi. İngiltere'de Cromwell'le ortaya çıkan iç savaş kısa sürmesine karşın, Fransa'da iç siyaset bir kargaşadan öbürüne doğru gelişiyordu. Halk ve aydınlar bu dağınıklığın ve yorgunluğun verdiği hava içinde huzur arıyor ve disiplin istiyordu. Kardinal Richelieu 1624'ten 1642'ye kadar, ülkeye, aranılan düzenin bir bölümünü vermiş, soyluların zararlı gücünü kırarak on sekiz yıl, gerek siyasal, gerek kültürel açıdan önemli adımlar atmıştı. XIII. Louis 1643'te ölünce, tahtın varisi olarak beş yaşında bir çocuk bıraktı. Ancak temel sağlam atıldığından ve Kardinal Mazarin, XIV. Louis'nin çocukluk yıllarında devleti büyük bir başarıyla yönettiğinden bir huzursuzluk çıkması şöyle dursun, uyumlu ve ölçülü bir düzenin gelmesi sağlandı.

Bu uyum ve düzen Fransız edebiyatında ve dolayısıyla tiyatrosunda klasisizme doğru bir yönelişi başlattı. Klasik sanatın en büyük temsilcileri İtalya'dan getirtilerek Fransa'da çalıştırıldı. Fransa Kralı ulusal bir edebiyat ve sanat yaratmak amacıyla yazarlara ve sanatçılara kanat gerdi.

a) Kuramlar

Rönesans'la gelen klasik kültür anlayışı Fransa'da romantik bir eğilimin içine girdikten sonra gerek siyasal düzensizliğin gerekse toplumsal huzursuzluğun etkisiyle, yasalara uyma, ölçülü olma ve disipline girme kavramlarına olan özlemle klasik yola doğru yöneldi. Ancak bu yöneliş esnekliği ile antik Yunan kültüründen biraz değişikti; toplumsal (dolayısıyla aydınlardaki) bunalım Fransız edebiyatını ve sanatını oldukça sert bir ölçü ve disiplin kaygusuna götürdü. Klasik idealin en coşkun yapıtı Boileau'nun 1674 yılında yazdığı *Şiir Sa-*

natı oldu. Klasik beğeninin temel örnekleri Aristoteles ve Horatius' tu. Ancak bu iki kuramcı zaman zaman yanlış yorumlanıyordu. Bu esnekliğini yitirmiş klasik kurallara karşı duranlar da vardı. Grévin ve Laudun d'Aigaliers gibi yazarlar, edebiyat ve sanatın gelişmesi için daha özgür davranılması gerektiğini belirtiyorlardı. Daha etkili bir karşı duruş Ogier ve Hardy gibi yazarlardan geliyordu. Aynı özgürlük düşüncesini benimseyenler arasında Durval ve yüzyılın ikinci yarısında da Molière vardı. Ancak bütün bu etkili yazarlara karşın, gelişim esneksiz bir klasisizm çizgisinde oldu.

Temelde klasik kuralları tutan Corneille, *Le Cid*'de bazı klasik kurallara uymadı diye bazı yazarlar tarafından yerildi. Bu oyun üzerine o dönemde oldukça uzun süren tartışmalar oldu. Oysa bütün bu tartışmalar arasında 1636'da oynanan *Le Cid* o dönemin en başarılı eserlerinden biriydi. Bu tartışma sonucunda klasisizmi tutan yazarların dram sanatı üzerine olan incelemeleri arka arkaya yayımlanmaya başladı. Bunlardan biri Sarasin'in *Tragedya Üzerine Söylev* (1639) adlı incelemesiydi; Aristoteles'in ilkelerini yorumlayan bir yapıttı. Ertesi yıl, pedantik ve aşırı klasik tutkusu olan La Mesnardière'in *Şiir Sanatı* yayınlandı. Başka pedantik, ama çok etkili olan bir inceleme 1657'de basıldı; bu François Hedelin'in *Tiyatro Deneyi*'ydi. Bu yapıt dram sanatına ve oyun yazma tekniğine ışık tutuyordu ve ileriki yıllarda klasik düzeyde oyun yazanları etkiledi.

Corneille, François Hedelin'e ve ona saldıranlara karşı 1660'da ünlü *Söylevler ve İncelemeler* adlı yazısını yazdı. Molière'in esneksiz klasik kurallara olan tepkisi 1659'de ortaya çıktı; o da kendini savunuyor ve en büyük kuralın halka yönelebilmek ve onları memnun edebilmek olduğunu belirtiyordu.

1664 yılında, Jean Racine, bir oyununa yazdığı önsözde Aristoteles'in izleyicisi olduğunu bildirdi. Ancak klasisizmin başarısını ve etkisini yaygınlaştıran yapıt, bunların doruğunda olan Boileau'nun 1674'te yazdığı *Şiir Sanatı* oldu. Boileau, "sağ duyu" ve "akılcılık"la yönelişini saptıyor ve klasik sanatın kurallarını kesin bir yolda açıklıyordu. Bu yüzyılın sonlarına doğru, klasisizmi destekler nitelikte çok sayıda inceleme yazıldı .Ama bunların hiçbiri *Şiir Sanatı*'nın önemini gölgeleyemedi. Bu konuda son sözü Boileau söylemişti.

b) Pierre Corneille (1606-1684)

Fransa'nın en büyük üç oyun yazarı doğuncaya kadar, kuruluşundan bu yana sekiz yüz yıl geçmişti. Bu üç büyük yazardan ilki tiyatroya eğilim duymuş olan Rouen'li bir avukattı. Ondaki bu eğilim, yaşadığı kente gelen, Fransa'nın ikinci tiyatrosu olan "Marais" topluluğunu görmesiyle başlamıştı. Bu topluluğun yöneticisi Mondory,

1629'da Paris'e dönerken bu genç yazarın *Mélite* adlı oyununun metnini de götürmüştü. Bundan sonra, o, durmadan deneyler yaptı ve İspanyol tiyatrosunun üslubuyla ilgilendi.

Corneille'in İspanyol tiyatrosunun özgür biçimi ile ilgilenmesi, biraz da o sırada henüz klasik kuralların tam olarak yerleşmemesinden geliyordu. Romantik eğilimde oyunlar hâlâ oynanıyor ve tutuluyordu. Ancak o güne kadar da gerçekten önemli olan bir tragedya henüz yazılmamıştı. 1636'da Paris'te oynanan yazarın *Le Cid* adındaki tragedyası, bu alandaki ilk büyük örnek oldu. Herkes bu oyunun gücünden etkilenmişti, herkes büyük bir yazarın nihayet ortaya çıktığını kabul ediyordu. Ancak tartışma başka bir yandan patlak verdi: bu yapıt klasik kurallara uyuyor muydu?

Oysa bazı yönlerden bu tragedya klasik kurallara uymuştu: olayın tümü yirmi dört saat içinde geçiyordu *(zaman birliği);* ve aksiyon ise kraliyet sarayının yakınında gelişiyordu *(yer birliği).* Yine klasik kurallara uygun olarak yazılmış bu *beş bölümlük* tragedya'nın klasik yazarların sert bakışlarını çeken bazı "hafiflikler"i vardı: oyun sayısız olayla doldurulmuştu ve oyunun sonu, trajik olacağına mutlu bir görünüşteydi. İşte bundan sonra uzun yıllar süren *"Le Cid"* tartışması ortaya çıktı.

Bu oyunun başarılı bir yolda oynanmasından hemen sonra, Corneille'in çağdaşı, yazar Jean de Mairet (belki de çok kıskandığından) ile birçok yazar oyun üzerinde tartışmaya girdi. Tartışma öyle acı bir havaya büründü ki, Fransız Akademisi, Jean Chapelain'in başkanlığında bilim adamlarını toplayarak bu konuda araştırma yaptı. Bu araştırma sonucu *Le Cid Adlı Tragi-Komedya Üzerine Fransız Akademisi'nin Düşüncesi* (1618) adlı inceleme ortaya çıktı.

Ama bu inceleme, bunu yayımlayan kurumun adına yakışmıyordu. İncelemede önemsiz noktalar üzerinde durularak bunlar yerilmiş ve yapıt ahlak yönünden çürütülmeye çalışılmıştı. İncelemeyi kaleme alanlar, oyunun kadın kahramanı Chimène'nin babasını öldüren bir kimseyle evlenmesi olayını gerçeğe aykırı olarak kabul ediyorlardı. Yazarların bu konuda yanılgıları, oyunun tümünü dikkate almamaları ve Chimène'nin hangi şartlar altında evlenmeye zorlandığını pek düşünmek istemediklerinden ileri geliyordu.

Bütün bu tartışmalardan sonra Corneille, söyleyeceklerini daha ileriye saklayarak *Horace*'ı yazdı (1640). Bu oyunda klasik bir konu aldı ve daha yalın bir olaylar dizisi yazmaya karar verdi. Klasik kurallara daha dikkat etti. Akademi'nin düşüncelerinden etkilenen Corneille, yine de klasik yazarların yoluna tam girememişti. İspanyol ve İngiltere'deki Elizabeth Dönemi oyunlarında görülen coşkunluktan ve hareketlilikten bu oyunda da kurtulamamıştı.

Ertesi yıl *Cinna* ile yine mutlu sonla biten tragedyaya döndü. Ama *Horace*'da olduğu gibi, oyununu yalın bir olaylar dizisi ile yazmıştı.

Corneille, *Polyeucte* (1642) ile seyircisine değişik bir dünyaya yöneltti. Bu oyunda bir Hıristiyanın putperest niteliğini inceliyordu. Daha sonra yazdığı oyunlarda Corneille'in özellikleri çeşitli baskılara karşın kaybolmadı. Bundan sonra yazdığı yedi sekiz oyunu onun büyük bir Rönesans kişiliği olduğunu belirtiyor, ancak zaman geçtikçe onu, içinde bulunduğu çevreye yabancılaştırıyordu. O kendi çağının kibar görünüşlü, uyumlu, disipline düşkün çevresine ve düşüncesine uymuyordu. Bunun için de, yaşamının sonuna doğru geçmişin parlak ve büyük bir anıtı olarak kabul edilmeye başlandı.

Corneille'in Fransız oyun yazarlığına getirdiği yenilikler arasında entrika komedyası (*Dul* - 1632; *Saray Galerisi* - 1632; *Hizmetçi* - 1633; *Kraliyet Sarayı* 1633) da vardı. Ayrıca, o, Fransız operasına ilk adımını da *Andromède* ile atmış oldu. Tragedyaları ile, her ne kadar kurallara tam olarak uymadıysa bile; klasik tragedyayı başlattı ve Racine'in yolunu açmış oldu.

c) Jean Racine (1639-1699)

İlk oyununu 1664'te yazan Racine, Corneille'e benzemiyordu. O, kendi çağının ve çevresinin ölçülerine sıkı sıkıya bağlanarak yazdı. Ancak onun başarılı olmasının en önemli nedeni, kendi beğenisinin de klasik anlayışa uymasıydı. Yoksa yazarın bu iç dürtüsü olmadan yalnız biçime bağlanması mutlaka büyük bir engel olabilirdi. Racine, yazarlık yaşamına başlarken, ortada tragedya yazan birçok yazar vardı. Ancak yalnız Corneille, tek başına, büyük bir örnek olarak onun önünde duruyordu.

Racine, daha ilk başlarda tiyatroya bazı yenilikler getirerek hemen çağdaşlarından daha ön düzeye çıktı. Manzum olarak yazdığı oyunlarındaki dili çok güzeldi. Corneille'in konuşma örgüsü romantik havası olan klasik bir tona getirmişti. Oysa Racine'nin konuşma örgüsü kendi çağının özelliğine tıpatıp uyuyordu. Ayrıca, bunu tiyatro biçimine de başarıyla yerleştirmişti. Yalın anlatımla çok değişik ve etkileyici bir konuşma örgüsünü ortaya çıkartmıştı.

Bu yalın konuşma örgüsüne, Racine, yalın bir olay dizisi kattı. Sahneler kusursuz bir yolda arka arkaya gelişiyordu. Birkaç saat içinde geçen bir olayla yoğun trajik havayı sağlayabiliyordu. Ancak onun Fransız tiyatrosuna en büyük armağanı, kendi ülkesinin ve çağının klasik anlayışını kusursuz bir biçimde getirmiş olmasıydı. Bu da onu antik tiyatroyu öykünmeden uzaklaştırıyor ve kişiliği olan bir ulusal tiyatronun kuruluşuna yöneltiyordu.

Racine'nin oyunları ile oyun kişilerinin iç çatışması, bu kişilerin duyguları, düşünceleri ve ruhsal eğilimleri başarılı bir biçimde ortaya çıktı. O, bilinç altını araştırmaya başladı ve bu çalışmalarıyla sonraki "psikolojik" dramın temelini attı. Corneille, erkek kahramanlar üzerinde durmuştu; Racine, daha karmaşık bulduğu kadın ruhunu araştırabilmek için kadın kahramanlara yöneldi. Ama onun kadın kahramanları, yine çağına uygun, ince, duygulu ve zarif kişilerdi. Corneille'de izlediğimiz erkeksi eylemler içinde olan Elektra ya da kıskançlıktan ölümü getiren kadınlar hiç değildi bunlar...

Onun bu yönelişi yavaş yavaş sonuca ulaştı. 1664'te,*Tebai'li Düşman Kardeşler* için yazdığı önsözde aşk kavramını, bilerek ele almadığına çünkü bu oyunun olay dizisinin buna uygun olmadığına dikkati çekti. Ertesi yıl yazdığı *Büyük İskender* ile Corneille'i izledi ve romantik eğilimli bir kahraman ortaya çıkardı. İki yıl sonra ise kendi tutumuna ışık tutan yola girdi: 1667'de yazdığı *Andromaque* ile yazarlığının bir özelliğini getiren kadın kahramanını yarattı. Yalın bir olay dizisi ile kurulu bu oyunda "Üç Birlik Kuralı"na bağlı kalınmıştı. Klasik bir çerçeve içinde ele alınan bu tragedyada oyun kişilerin hareketleri de en aza indirilmişti. Oyunda ilgi çekici olan yalnız dört kişi vardı: Hermione'ye âşık olan Oreste, Pyrrhus'u seven Hermione, Andromaque... Adları Yunanca olan bu kişiler evrensel insan değerini yansıtıyorlardı. Bu dört kişi karşılıklı değil de, zincirleme birbirlerine âşık olduklarından acı çekiyorlardı ve Racine bu değişik insanların acıları üzerinde duruyordu.

Bu oyunla, Racine'nin kesin tragedya biçimi de geldi. Bu biçim: yalın bir olay dizisini, durağan bir aksiyonu, bir gün içinde sonuçlanan bir gelişimi ve eğilimleri, düşünceleri, duyguları ile çatışma içinde gösterilen oyun kişilerini kapsıyordu. 1669'da, *Britannicus*'u Corneille'i andıran bir parlaklıkta yazan Racine, oyuna kendi özelliklerini de katmıştı. Racine, kendine özgü olan ve çağının tragedya anlayışını en iyi yansıtan yazar olmasına karşın, sürekli olarak Corneille'in etkisinde kaldı. Onun *Bayezid* (1672), *Mithridates* (1673) gibi oyunlarında bu etki açık ve seçik olarak görülür. Ancak *Bérénice* (1674), *Iphigénie* (1674) ve *Phèdre* (1677) adlı oyunlarında bu etki hiç yoktur.

Son belirtilen oyununda, Racine, yazarlık gücünü ve aynı zamanda kusurlarını sergiledi. *Phèdre*'de o döneme kadar başarılamamış ustalıkta bir konuşma örgüsü ve yine o güne kadar erişilememiş yetikinlikte işlenmiş karakterler vardı. Oyunun konusu için yazar, *Iphigénie*'de olduğu gibi, yine Öripides'e döndü. Ovunda Theseus'un karısı Phèdre'in, önceki kocasının oğlu olan Hippolyte'e olan tutkusu ve saplantısı ele alınıvordu. Phèdre'e bağlı olan Oenone, Theseus'un ölmüş olduğuna inandığından, Phèdre'in duygularını üvey oğluna

açıklamasını salık verir. Ama Hippolyte Phèdre'in sevgisine karşılık vermez. Böyle olduğu halde, Theseus'un birdenbire dönüşü üzerine, Oenone, Phèdre'i baştan çıkartmaya çalıştı iddiası ile üvey oğlu suçlar; Hippolyte hiçbir şey söylemez. Babası tarafından evden kovulan Hippolyte'den sonra, Phèdre hem utancından hem de sevgilisini yitirmekten dolayı duyduğu acıyla kendini öldürür.

Racine, bu oyunda, seven bir kadının çok başarılı bir portresini vermiştir. Bu işi yaparken de işi süslemeden, yalın ve klasik ölçüleri kullanmıştır.

Bu noktaya gelen Racine, tiyatroyu bıraktı. Bunun nedeni, bazı kimselerin sandığı gibi ona yapılan saldırılar yüzünden değildi; eldeki belgeler onun Boileau ile çok sıkı dost olduğunu ve her ikisinin de XIV. Louis tarafından resmi tarihçiler olarak görevlendirildiklerini göstermektedir. Bu oyundan sonra on iki yıl süreyle hiç oyun yazmayan ve tarihle uğraşan Racine, dindar bir aile başkanı oldu. On iki yıllık bir aradan sonra *Esther*'i yazdı. Ancak onun dehasının pırıltılarını taşıyan son yapıtı *Athalie* (1891) ile geldi. Voltaire, bu oyunu "insan ruhunu anlatan bir şaheser" olarak nitelendirmiştir.

ç) Molière: Karakter ve Töre Komedyası

Fransa'da komedyanın gelişimi, tragedya ile birlikte oldu. Corneille yazarlık yaşamına *Mélite* adlı bir güldürüyle başlamıştı. Racine ise ciddi oyunlarının yanısıra *Davacı* adını verdiği bir güldürü yazmıştı. Ancak komedya, bu alanın daha büyük bir yazarı olan, sonradan yalnız Molière diye anılan Jean Baptiste Poquelin (1622-1673) ile rayına oturdu. Molière'in ilk önemli oyununu yazdığı 1655 yılına kadar gerek yazarlık, gerek oyunculuk alanında komedyanın gelişmesini getiren bir devinim vardı. Ancak Molière'in ortaya çıkışıyla ondan önceki bütün komedya yazarları ikinci, üçüncü sıraya düşüverdi.

İlk önemli oyunu olan ve dilimize *Şaşkın* adıyla çevrilen komedyasını 1655'te yazana kadar Molière çeşitli tiyatrolarda çalışarak sahnenin özelliklerini yakından görmüş, öğrenmişti. Kendi topluluğu olan "L'Illustre Théâtre"ı 1643'te kurmuştu. O zamandan bu yana, oyun dağarcığı çeşitli güldürülerle dolu olan bu toplulukla, Fransa'nın çeşitli kentlerini gezmekteydi. Başarılı bir oyuncu olarak komedya alanında neler yapılabileceğini biliyordu.

İlk başarılı oyunu *Şaşkın*'ı yazmadan önce bir iki kısa güldürü yazmıştı: *Soytarının Kıskançlığı* ve *Hekim Uçtu*. Her iki oyunda *commedia dell'arte* biçimindeydi. Öbür yanda, ilk önemli yapıtı sayılan *Şaşkın* ise *commedia erudita* üslubunda yazılmıştı; yani bu oyunun yazılışı daha ince çizgili bir güldürüyü getiriyordu. Bunlar için Molière, İtalyan ustalarının oyunlarını örnek olarak seçiyordu. Bu ilk oyunlar

o dönem için oldukça başarılı olmakla beraber, yazarın sonradan ustalıkla işlediği dolantı düzeninden ve Molière'in asıl büyüklüğünü getiren toplumsal eleştiriden de yoksundu.

Bunlardan sonra yazarın dramatik ustalığının geliştiğini gösteren ikinci derecede güldürüler geldi: 1656'da oynanan *Küskün Âşıklar* ve yazarın Secchi'nin komedyasından esinlendiği *Bencil.*

1658 yılının sonuna doğru Molière, sarayda, topluluğu ile bir temsil verdi ve kral tarafından çok beğenildi. Moliére, sarayda oynadığı temsillerde kendi oyunlarını da göstermişti. Bundan bir yıl kadar sonra *Zarafet Budalaları*'nı ortaya çıkardı; bu oyunda yazarın kendine özgü üslubu tam olarak belirlendi. Bu oyunda ilk kez toplumsal eleştiriye giden Molière böylece yazarlık yaşamının dönüm noktasına gelmiş oldu. Aynı zamanda, *commedia dell'arte*'nin ötesine gitmiş ve kişiliğini bulmuştu. Molière, bu eserinde Paris sosyetesini taşlıyordu. Bunun üzerine soylu kadınlar ayaklandılar. Tehlikeyi gören Molière, her ne kadar bununla taşra sosyetesini eleştirdiğini söylediyse de, o bir kez arı kovanına çomak sokmuş ve kızgın arılar onu iğnelemeye başlamışlardı bile. Bundan sonra güldürülerinde daha dikkatli davranmaya karar veren Molière, *Hayalinde Boynuzlanan Sganarelle*'i (1660) yazdı. Burada aslında namuslu olan karısının kendini boynuzladığını sanan bir erkekten söz ediliyordu.

Bundan sonra Molière başarısız bir tragi-komedya denemesi yaptı: *Navarre'li Don Garcia* (1661). Ancak bu işi başaramadığını hemen anlayan bu oyuncu-yazar yine toplumsal eleştiriye döndü ve aynı yıl içinde *Kocalar Okulu*'nu yazdı. Bu oyun ustalığının onaylanmasıydı; uzun ömürlü oldu. Her ne kadar, sonraki oyunlarındaki akıcılık ve sağlam organik yapı tam olarak ortaya çıkmamışsa da, Terentius'un *Adelphi* ve Lope de Vega'nın *İhtiyatlı Âşıklar* adlı yapıtlarından esinlenilerek yazılmış olan bu oyun onu üne eriştirdi.

Dilimize *Münasebetsizler* (1661) olarak çevrilen oyunu ise bir danslı komedya idi ve Kralın önünde oynandı. Ertesi yıl yazdığı *Kadınlar Okulu* ile komedya sanatında büyük bir atılım yapan yazar, kişilerini daha insansal ve inandırıcı bir duruma getirmişti. Bu oyun hemen bir heyecan yarattı; sert saldırılar ve acımasız eleştiriler geldi. Bunun üzerine Molière, bu eleştirilere cevap vermek ve kendi oyununu eleştirmek için bir oyun daha yazdı: *Kadınlar Okulu'nun Eleştirisi* (1663). Bu oyunda çeşitli kişiler ağzından bir tartışmaya giren yazar, Dorante'nin ağzından da kendi düşüncelerini iletti: "Ben diyorum ki büyük sanat, hoşa gitmektir. Bu komedya da yöneldiği insanların hoşuna gittiğine göre işini görmüş demektir".

Ancak tartışma sürdü. Edmé Boursault adlı bir yazar, *Kadınlar Okulu'nun Eleştirisini Eleştiri* adlı bir oyun yazıp bunu tiyatroda oynattı. Molière'in buna yanıtı *Versailles Tulûatı* (1663) oldu. Bu oyun-

da, yazar, bir prova havasında çeşitli kişileri konuşturarak bir tiyatro dersi veriyordu. Sözcüsü de, Brécour adında inandırıcı ve sağlam konuşan kibar bir adamdı; ona göre, "Komedyanın amaçlarından biri, genel olarak insanlardaki kusurları, özellikle çağımızdaki kusurları ortaya koymak"tı.

Bu komedyalardan hemen sonra iki danslı komedya geldi: *Zorla Evlenme* ve *Elis Prensesi*. Bu oyunların her ikisi de 1644'te oynandı. Bu pek önemli olmayan iki oyundan sonra Molière en acı komedyası olan *Tartuffe*'ü yazdı. Saray'da bir kez oynandıktan sonra ikinci oynanışı için 1667'de izin çıkan bu oyun, 1669'a kadar tamamen yasaklandı.

Tartuffe, belli bir amaca yönelen bir komedyaydı. Molière, insanın kusurlarını göstermeyi bırakmış, bu oyunuyla kötülüğü göstermeye başlamıştı. Tartuffe, kendini dindar ve safdil gösterip bunun ticaretini yapan, bencil ve şehvete düşkün bir adamın portresiydi. Bu oyunda kişiler öylesine iyi ve inandırıcı bir yolda işlenmişti ki, Tartuffe, oyunun iki perdesi boyunca seyirci önüne çıkmadığı halde, sanki sahnede varmış gibi etkisini sürdürebiliyordu. Öbür oyun kişileri de ayrıntılı bir yolda ele alınmış olduğu için bu komedyanın da başarısı artmıştı. Daha önceki oyunlarındaki daha yüzeyde olan kişilerin yerine, Molière, daha derinlemesine işlenmiş kişileri koymuştu. *Tartuffe*, bir dehanın eseriydi. Bu oyunuyla, Molière, komedya sanatının doruğuna tırmandı.

Tartuffe karakteri, ertesi yıl daha ilgi çekici bir portrenin yaratılmasına yol açtı: *Don Juan ya da Taş Heykelin Şöleni* (1665) adlı oyununda yazar bir Tanrı-tanımazı ele aldı. Don Juan için süregelen ahlak kurallarının bir anlamı yoktu, onun bu korkmazlığı ve gözüpekliği sonunu getiriyordu. Don Juan, romantik bir başkaldırıcı idi; toplumun ahlak kurallarını çiğnemesinde bazı doğru yanlar vardı, ama davranışları onu yoketmeye yetiyordu. Don Juan da, Faust gibi, elde edilemiyecek olanı elde etmeye çalışıyordu.

Molière, aynı yıl, daha neşeli bir havası olan ve dilimize *Sevda Hekim* olarak çevrilen bir komedya yazdı. Ancak bütün neşeli havasına karşın, önceki iki oyundaki o buruk ton bunda da vardı. Bu komedyayı, birçokları tarafından Molière'nin en başarılı oyunu sayılan *Adamcıl* (166) izledi. Bu oyunda dünyanın gülünç yanı daha karardığı gibi, yönelişte de daha felsefi bir özellik vardı. *Adamcıl*, bir insanın kendi bireyciliği ile toplumsal bir hayvan olması arasındaki çatışmayı ele alıyordu.

Yazarın son oyunları, daha eğlenceli ve güldürücü bir hava ile yazılmıştı. *Zorla Hekim* (1666), bir oduncunun yanlışlıkla hekimliğe sürüklenmesi, ilk başlarda bundan kurtulmak istemesi, ancak zaman geçtikçe hekimliğin odunculuktan daha kolay ve iyi olduğuna inanıp

bu işi sürdürmesini işliyordu. Bu oyunu aynı havada olan *Sicilyalı* (1667), *Amphitryon* (1668), *George Dandin* (1668) izledi.

Molière'in 1668'de yazdığı *Cimri*, her ne kadar onun son bir yıl içinde yazdığı oyunlardan üstünse de, *Tartuffe* ve *Adamcıl*'ın aşamasına çıkamamıştı. Burada cimrilik kavramından çok, gülünçlüğün ekseni olan bir cimri portresi çizilmişti. Bu portrenin çevresindeki kişiler ve olaylar dizisi de bu cimri karakterine feda edilmişti. Molière'in daha önceki oyunlarında gördüğümüz yapısal bütünlük bu oyunda yoktu.

1669 yılında, Molière, danslı komedya dediği *Monsieur de Pourceaugnac* ile bir taşra avukatının, Paris'in kurtları arasındaki buruk serüvenini ele almıştı. Bu yapıtında Molière komik opera türü üzerine bir deneme yapmış ve bu denemesinde de bir hayli başarı kazanmıştı. Molière bundan sonra aynı havada komedyalar yazdı; *Şanlı Âşıklar* (1670) ikinci derecede bir komedyaydı. Aynı yıl yazdığı *Kibarlık Budalası* ise eski parlak oyunlarını hatırlatır bir başarıdaydı. Bu oyun küçük bir servete konan M. Jourdin adındaki bir dükkân sahibinin sosyeteye girme hevesini ve soyluluğa özentisini dile getiriyordu.

Ertesi yıl, *commedia dell'arte* ile Fransız güldürüsünün bir karışımı olan *Scapin'in Dolapları* ile taşra yaşamını gösteren *Kontes d'Escarbagnas* ortaya çıktı. Bu orta değerde iki oyundan sonra, Molière, başarılı bir oyun yazdı: *Bilgiç Kadınlar* (1672). Bu oyunda kadınların eğitimi söz konusu ediliyordu.

Molière'in tiyatro içindeki yaşamı yavaş yavaş sonuna geliyordu. Üstelik, ciddi bir şekilde hastalanmıştı da; bu hastalığının onun ölümünü getireceğine inanıyordu. Acı bir alay taşıyan *Hastalık Hastası*'nı (1673) bu sırada kaleme aldı; ve bu komedyanın dördüncü oynanışı sırasında olduğu yere yığıldı ve öldü. Böylece, tiyatro tarihinin büyük komedya ustası Molière'in yazarlık yaşamı da son buldu.

d) Tiyatro Alanındaki Gelişme

Fransa'da ilk sürekli tiyatronun *Hôtel de Bourgogne* olduğunu söylemiştik. O sıralarda Saint Germain ve Saint-Laurent'deki panayırlardan her yıl akrobatlar, ip cambazları, şarkıcılar ve çeşitli hüner sahibi sanatçı gelirdi. Arada İtalya'nın ünlü "I Gelosi" *commedia dell'arte* topluluğu da bu panayırlara kaçamak yapar ve yasak olduğu halde, oyunlar oynardı. Halk bu topluluğu çok beğeniyordu. 1595 yılında bir yasa çıkarıldı ve panayırlardaki tiyatro oyunlarına izin verildi. Bunun üzerine çeşitli tiyatro toplulukları hükümete vergi ödemek şartıyla bazı binalara ve tenis kortlarına yerleştiler. O zamanki tenis kortları üstü kapalı salonlardı ve oyun alanının her iki yanında balkonlar vardı. Bu yüzden oyun oynamaya elverişli sayılıyordu.

1634'te Fransa'nın ikinci resmi tiyatrosu olan *Théâtre de Marais*, Kardinal Richelieu'nun koruyucu kanatları arasında çalışmaya başladı. Richelieu güçlü siyaset adamıydı, devlet içinde devlet durumunu beğenmediği için Huguenot'ların kolunu kanadını kırmış ve Fransa'nın merkezci hükümetini güçlendirmişti.

Bu ikinci tiyatro kuruluncaya kadar, Fransa'nın tek tiyatrosunun, yani *Hôtel de Bourgogne*'un koruyucusu XIII. Louis idi. Bütün Fransa'ya ve komşu ülkelere gücünü kabul ettiren Richelieu ise bazı küçük hareketlerle efendisini kızdırmayı seviyordu. Bu yüzden, önce Mondory adındaki usta oyuncuyu buyruğuna almış sonra da *Théâtre de Marais*'yi kurmuştu. Buna sinirlenen kral da, bu tiyatronun en iyi oyuncularını kendi tiyatrosuna aktarmakla bunu yanıtlamıştı. Richelieu ise daha sonra kendi sarayının içine küçük bir tiyatro yaptırdı. Richelieu Corneille'i destekleyenlerin başında geliyordu.

Fransa'da klasik oyun yazarlığının gelişmesinde kralın ve onun bakanlarının rolü büyük oldu. XIV. Louis, Molière ile Racine'nin koruyucusuydu. Öbür yanda, 1643'te tahta beş yaşında bir çocuk olarak geçen XIV. Louis'nin bakanı Kardinal Mazarin ise, daha başlarda, yani 1645'te İtalya'dan ünlü dekor sanatçısı Torelli'yi saraya getirtmişti. 1660 yılında, Kralın düğün töreni için yeni bir saray tiyatrosu yaptırtmış ve yine büyük İtalyan ustalarından biri olan Vigarini'yi çağırmıştı. Bundan on yıl önce ise *commedia dell'arte*'nin o dönemdeki en büyük oyuncusu Fiorelli saraya yerleşmiş ve o da Molière ile işbirliği yapmıştı. Böylece, halk tiyatrosu beğenisi de saraya yerleşmeye başladı.

Bu dönemde tiyatro alanında birtakım şarlatanlar yetişmiş olmakla beraber, Fransız tiyatrosu bir gelişme içindeydi ve ilerinin tiyatro eylemi için gerekli olan temeli hazırlıyordu. Nitekim, bu gelişmenin örnekleri Corneille, Racine, Molière oldu. Böylece, Fransa o dönemde, hiç olmazsa oyun yazarlığı alanında başı çekmeye başladı.

Stuart Döneminde İngiliz Tiyatrosu

Kralların ve saraylıların koruduğu tiyatro eylemi ile Fransa'da tiyatro kolayca aristokratik bir eğilim içine girebilirdi; oysa Racine ve Molière gibi yazarlarla ve İtalyan halk tulûat tiyatrosunun etkisiyle tiyatro daha çok orta sınıfı ilgilendiren ve bu sınıfla ilgilenen bir yöneliş içindeydi. Saraylı seyirci de Molière'in halkı ve toplumu ele alan oyunlarını rahatça seyredebiliyorlardı. Sarayın koruyuculuğuna ve desteğine karşın, tiyatronun daha çok halka yönelmesi bu dönemdeki Fransız tiyatrosunun en önemli yanıydı.

Aynı dönemde aristokratik eğilimli tiyatro İngiltere'de ortaya çıktı. Cromwell'in başa geçmesi ve Puritan'ların tiyatroları yasakla-

yıp kapatması ile İngiltere'de tektük, o da özel izinle oynanan oyunlar dışında tiyatrolarda hiçbir yaşam izi görülmedi. Bu ölü durum on sekiz yıl sürdü. 1660 yılında, Stuart hanedanından II. Charles tahta oturunca oraya buraya gitmiş ve başka işler yapmaya başlamış olan oyunculara oyun oynama izni çıktı ve büyük bir hızla, yeni tiyatro yapılarının yapılmasına başlandı. Böylece, bütün tiyatroları Kral ve soylular doldurdular. Halk ise hâlâ Puritan'ların baskısı altında olduğu için uzun bir süre tiyatroya gitmedi. Bu ise yazarlık yaşamını aristokratik bir gelişim içine soktu.

a) Kuramlar

Ben Jonson'un 1641'de yayımlanmış olan *Buluşlar* adlı incelemesiyle John Dryden'ın 1668 yılında yazdığı *Dramatik Şiir Üzerine Deneme*'sine kadar İngiltere'de dikkate değer bir çalışmaya rastlayamıyoruz. Bunun da en önemli nedeni yine Puritan'ların on sekiz yıllık egemenliğiydi. Ancak bu arada D'Avenant'nın özel bir izin alarak opera sahneye koyduğu sırada yazdığı önsöz ve 1650'de Hobbes'un buna yanıtı ilgi çekici bulunabilir. 1668'den sonra, tiyatro üzerine daha ilgi çekici yazılar yazılmaya başlandı. Elizabeth dönemi yazarlarına çatan ve klasik yazarların en katı düşünceleriyle yazan, ama çevresini etkileyebilen Thomas Rymer, Dryden'dan birkaç yıl sonra tiyatro üzerine düşüncelerini yayımladı. Milton ise *Samson Agonistes* adlı yapıtının başına kendi incelemesini ekledi. Bu yazı tamamen Aristoteles'in İtalyanlar tarafından yapılan yorumuna dayanılarak kaleme alınmıştı.

Bu incelemecilerin arasında en önemli yeri hiç kuşkusuz Dryden alıyordu. Tiyatro üzerine çeşitli vesilelerle otuzun üstünde deneme, inceleme ve eleştiri yazmıştı. Onun büyüklüğü konuya dar bir açıdan bakmaması ve karşıt düşünceleri süzgecinden geçirip derinlemesine yargılamasıydı. Klasik kuralları tutarken, Shakespeare ve çağdaşlarının da değerlerini ortaya koyabiliyordu. Bu yönden kendi dönemi içinde olduğu kadar, ondan sonraki yüzyıllar içinde örnek bir incelemeci olan Dryden, İngiltere'deki tiyatro eleştirmenliğinin de temelini atmıştı.

Dryden gibi, oyun yazarı olan Farquhar ise Aristoteles'e ve katı kurallara karşı çıkıyordu. Aynı zamanda, Horatius'un komedya anlayışını eksik buluyordu.

Tiyatro kuramları üzerinde dururken, göze çarpan önemli bir özellik, tiyatronun edebiyat yönünden incelenmesiydi. Zaten zamanın en önemli edebiyatla uğraşan incelemecileri (Samuel Johnson gibi) tiyatroya pek az zaman ayırmışlardı. İncelemeciler daha çok söz sanatı, şiir sanatı ve üslup açısından tiyatroya bakıyorlar, bu yüzden de incelemeler bir noktadan eksik kalıyordu.

b) Tragedya

İngiltere'nin yoğun bir romantik geleneği vardı. Bu dönemin oyun yazarları Shakespeare'in büyük tragedyalarını unutamıyorlardı. Ama yeni bir biçim, daha doğrusu klasik bir biçime yönelmek de istiyorlardı. Bu alanda İngiltere'de yapılan bütün denemeler bir biçim karışıklığına yol açtı.

Yeni bir tragedya üslubu edinmek isteyen ortanın biraz üstündeki yazarlardan Thomas Otway (1652-1685), çağına uygun bir biçim kaygusu içindeydi. Racine onu büyülemişti. Bu hava içinde *Alcibiades* ile *Don Carlos*'u yazdı. Bu oyunlarda klasik biçimi bulmak için çabalamış, ama Shakespeare'in etkisinden kurtulamamıştı. Daha sonra yazdığı oyunlarda ise romantik aile dramlarına yönelmişti. Otway'in en başarılı eseri *Ortaya Çıkarılan Düzen* (1682), konusu Venedik'te geçen bir romantik tragedyaydı. Otway'in bu oyunu Stuart Dönemi'nin en büyük bir iki tragedyasından biriydi.

Bu dönemin dev yazarlarından biri olan John Dryden (1631-1700), klasik anlayışa uyacak yeni bir ölçüyle yazmaya başladı. Bu ölçü altı uzun-kısa heceden oluşmuş bir dizeydi. Bu ölçüyle yazdığı *Tiran Aşkı* (1669), *İspanyollar Tarafından Granada'nın Alınması* (1670) gibi oyunlarında ilgi çekici sahneler olmakla beraber, bu oyunların genel havasını oluşturan duru bilgecilik (entelektüelizm) durağan bir aksiyonu ve inandırıcı olmayan bir kişileştirme düzenini getiriyordu. Ancak Dryden bu ölçüyle yazdığı oyunların başarısız olduğunu en önce kendi gördü ve 1677'de, Antonius ile Kleopatra temasını işleyen *Her Şey Aşk İçin* adlı eserinde, Shakespeare'in kullanmış olduğu serbest vezni uyguladı. Bu oyunun yapısı klasikti, ama havası klasik anlayışı aşan bir anlatım biçimi ile süslenmişti.

XVII. yüzyılın sonuna doğru tragedya yine rayına oturamadı; klasik kesinlik ideali ile, coşkun duygular ve Shakespearevari ulu sözlerin arasında sallandı durdu. Kısacası, bu dönemde önemli yazarlar olmasına karşın, tragedya alanında çok az yol alındı.

c) Komedya

Bu alanda durum değişikti. Komedya durmadan gelişiyordu. Ama bu tür oyunların havasına egemen olan özellikler de kibar hareketler, zekice konuşmalardı. Bu komedyalarda beğenilen ve alkışlanan noktalar centilmenlerin leydilerle olan kibar dolantıları ve yine soylu kişilerin birbirleriyle yaptıkları zekâ yarışlarıydı; çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, tiyatroların seyircisi bu havada olan soylu centilmenler ve leydilerdi. Halk çoğunluğu bir yana, bu tiyatrolara orta sınıf bile uğramıyordu. Bunun sonucu olarak İngiltere'de aristokratik bir komedya anlayışı doğdu ve yeşerdi.

Oysa İngiltere'de komedyanın töre komedyasına doğru geliştiğini görmüştük. Bu dönemin sonunda töre komedyası tam olarak gelişti. Ancak bu oluşumdan önce arada aristokratik tutumda komedyalar yazıldı.

II. Charles'ın tahta oturmasından sonra, kadın rollerini oynayan oğlanlar yerine, kadının sahneye çıkmasına izin verdi. Oyun yazarları bu yeni durumu da göz önüne alarak oyunlarındaki kadın kişilerini daha dikkatle işleme yoluna girdiler. En iyi oyunu *Somurtkan Âşıklar* (1668) olan Thomas Shadwell töre komedyası biçimine doğru bir yöneliş göstermesine karşın, Ben Jonson'un komedyalarının etkisi altındaydı. Ancak Shadwell'in pek güçlü bir oyun yazarı olmaması ve yeni konulara yönelmemesi onu gereken aşamaya eriştiremedi. Shadwell ve başkaları töre komedyasını geliştirmek istemelerine karşın, yapmak istediklerini tam olarak bilememeleri yüzünden amaçlarını gerçekleştiremediler .Bu yazarlar arasında John Dryden gibi önemli bir kişilik de vardı.

ç) Töre Komedyası

Bu türün kesinlik kazanması o dönemin bir centilmeni olan ve soylu bir aileden gelen Sir George Etherege (1634?-1691) ile gerçekleşti. 1668'den itibaren yazdığı incelemelerle töre komedyasının sınırını açık ve seçik bir durumda ortaya koyan Etherege, aynı zamanda 1668'de yazdığı *Yapabilseydi Yapardı* adlı komedyasıyla bunu kanıtladı. Gerçekçi bir tutumu gösteren bu komedyada Londra'da yaşayan halktan kişiler ele alınmıştı, ancak bu kişiler idealize edilerek işlenmişti. Böylece, mizah yönü olan bir soylunun düş dünyası ortaya çıkmıştı; ancak bu düş dünyası olağanüstü değil, olağan şeyleri getiriyordu. Etherege'in üslubunu, H. Charles'ın sarayından William Wycherley (1640-1715) sürdürdü. Bu yazarda Molière'in etkisi de vardı. Özellikle *Taşralı Kadın* (1675) ve *Dürüst Adam* (1676) bu etkiyi gösteren başarılı oyunlardı. Bu töre komedyalarıyla İngiliz halkı gerçeğe uygun bir biçimde tiyatroda canlandırılmaya başlandı.

Etherege, sonra da Wycherley'in ilerlediği yola daha parlak bir yazar çıktı; bu William Congreve'di. (1670-1729). Bu yazarla töre komedyası en kusursuz biçimini buldu. Onun oyunlarındaki ustalık hem toplum hayatını canlandırmada, hem de anlatım gücündeki kesinlikte ortaya çıkıyordu. Henüz yirmi üç yaşındayken yazdığı *Yaşlı Bekâr*'da (1693) bu özellikler vardı. Yazarın ustalığını kabul ettiren *Sevgiye Sevgi* (1695) adlı komedyasından sonra, onu, töre komedyasının doruğuna getiren *Dünyanın Durumu* (1700) oldu. Bu oyunda İngiliz töre komedyasının bütün özelliklerini izleriz. Karmaşık bir olay dizisiyle kurulu olan bu oyunda kişilerin işlenişi de bundan önceki yazarlara oranla büyük bir gelişmeyi haber verir.

d) Oyuncular

Stuart Dönemi İngiliz Tiyatrosu'ndaki en önemli yeniliklerden biri kadının sahneye çıkmasıydı. Elizabeth Döneminde (antik Yunan tiyatrosunda olduğu gibi) kadın rolleri oğlanlar tarafından oynanıyordu. II. Charles'ın tahta çıkmasından bir yıl kadar sonra (1661) ilk kadın oyuncu Desdemona rolünde sahneye çıktı. Ondan sonra Davis, Nell Gwyn ve Barry adlarını taşıyan kadın sanatçılar bu alanda önemli rol oynamaya başladılar. Töre komedyasına yeni bir hava gelmesinin bir nedeni de onlardı.

Bu dönemde oyuncuların toplum içindeki yeri oldukça iyiydi. Betterton, Harris gibi erkek sanatçıların çevresinde Samuel Pepys gibi yarı saraylılar bulunduğu gibi, Nell Gwyn'in çevresinde İngiltere'nin en yüksek rütbeli memurları vardı. Bunun bir nedeni, tiyatro seyircisini toplumun tamamen bu katındaki kişilerin ortaya çıkarmasıydı. Orta sınıf Puritanların etkisiyle tiyatronun bir günah yeri olduğunu sanıyordu. Böylece, tiyatro ve bunların sanatçıları da yalnız yüksek tabakaya ait oluyorlardı.

Bu dönemdeki oyuncularla seyirciler sıkı bir görüşme içindeydiler. Yazarlar oyuncuları tekrar tekrar aynı rollerde görüyor ve onların hareketlerini oynayış biçimlerini farkında olmadan zihinlerine yerleştiriyorlardı. Bunun için de, bu dönemde yazılan oyunlardaki kişiler hep bu oyuncuların oynadıkları rollere göre, aynı kalıptan çıkıyordu. Dikkat edilirse bu dönemdeki oyun kişileri birbirlerinin tekrarıydı. Hele kötü adam rolü hep aynı özellikleri taşıyordu, çünkü sahne yaşamında yalnız bir kez iyi karakterli kişiyi canlandırmış olan Sandford, yazarların kötü kişilerini ortaya çıkartmakta aldıkları tek örnekti. Aynı durum, oyunların kadın kahramanları için de böyleydi. Stuart Dönemi oyunlarındaki birbirine benzer kadın karakterler hep büyük, parlak gözlü Nell Gwyn örnek alınarak yazılıyordu.

e) Sahne Tekniği

Puritanların tiyatroyu yasaklamaları bu alanda da büyük bir gecikmeyi getirmişti. 1660'tan sonra tiyatrolar yeniden çalışmaya başladığında İngiliz sahne tekniği öbür Avrupa ülkelerinden daha geride kalmıştı. Haymarket'te oynanan bir İtalyan operası, Roma ya da Viyana'da oynananın yanında çok sönük kalıyordu. Garrick gibi usta bir sanatçının oyunculuğuna karşın, sahne tekniği Fransız ve Alman tiyatrolarının gerisindeydi.

Bu dönemden kalan az sayıda dekor taslağı ve plan o zamanın tiyatrosundaki sahne tekniği üzerinde bize bilgi vermektedir. Bunlardan da anlaşıldığı gibi dekor girişimi, önce Serlio'da sonra İngiltere'de Inigo Jones'da gördüğümüz gibi, birbirinin önüne ya da arkasına

itilen kayar panolar ile gerçekleştirilmekteydi. Sahne gerisindeki manzaranın değiştirilmesi de, birbirinin arkasına konulmuş, değişik manzaraları gösteren üç fon perdesi ile sağlanıyordu. İlk bölümde en öndeki perde kullanılıyor, ikinci bölümde öndeki perde yukarı çekiliyor ve ikinci perde ortaya çıkıyordu. Böylece, geri düzeyde de boyalı perdelerin yukarı çekilmesiyle dekor değişimi sağlanmaktaydı. Bu perdeler oyunlarının bölümüne göre çoğalıyor ve azalıyordu.

Dekor blok düzende değildi, panolar ve perdeler boyanarak sahnelerin görünüşü sağlanıyordu. Garrick, sahne dekoruna ondan önceki sanatçılardan daha çok önem veriyordu: ön sahneyi kaldırmış ve yeni bir ışıklama tekniği getirmişti. Garrick, o çağ için modern sayılan ışıklama tekniğini Fransa'da öğrenmişti.

Panolar gibi yükseltiler de çeşitli oyunlar için yeniden boyanır ve tekrar tekrar kullanılırdı. Bu tekrar yazılan oyunlarda da vardı; çünkü kullanılan malzemenin sınırlılığı yazarları da sahnelerinin gelişimini aynı kalıba dökmelerine zorluyordu. Buna bir örnek: tragedyalarda, mağara, saray, tapınak sanheleri mutlaka vardı; komedya' da ise oda, salon, bahçe ve Londra'dan bir sahne mutlaka bulunuyordu. Operaya gelince, abartılmış balkonlar, gümüş tepsiye benzeyen ay ve şairane cehennem manzaraları tekrar tekrar kullanılıyordu.

Sahneler arasında perde çok seyrek açılıp kapatılıyordu. Dekor değişimi çoğu kez seyircinin gözü önünde yapılıyordu. Dekor değişimi sırasında ise oyuncular sahne önünde bekliyorlar ve dekor değişir değişmez rollerine bıraktıkları yerden devam ediyorlardı. Bu dekor değişiminin daha çok Elizabeth Dönemi tiyatrolarından kaldığı sanılmaktadır.

f) Tiyatro Yapıları

II. Charles'in tahta oturuşu ile başlayan tiyatro eyleminin başlarında eski tiyatro yapıları kullanıldı. Zaten 1659'un sonunda "Red Bull" adındaki yapıda izinle bir temsil verilmişti. 1660'da "Cockpit" adında bir yer tiyatro olarak açıldı. Kral tarafından tiyatro oynatma tekeli verilen iki kişiden biri olan Thomas Killigrew (ötekisi D'Avenant) 1660 yılının kasım ayında bir tenis kortunu tiyatro durumuna soktu. Üç yıl sonra da Covent Garden'da bir tiyatro açtı (bu tiyatro 1672'de yandı). Killigrew'un açtığı başka bir kraliyet tiyatrosu da Drury Lane'de oyuna başladı (1674). Öbür yanda, D'Avenant ise "Lincoln Inn Fields" de uzun bir süre oynadıktan sonra, Dorset Garden' da açılan yeni tiyatroya geçti (1671).

Bu dönemde tiyatro mimarisi yönünde ilgi çekici çalışmayı Christopher Wren yaptı. Wren'in günümüzdeki ele geçen dört çalışması, onun bazı denmelerini göstermektedir. Bunların içinde, o sırada Drury Lane'da yapılan Kraliyet Tiyatrosu'nun bir kesiti en önemlisi-

dir. Seyirciye doğru hafifçe meyilli bir ön sahne, bu ön sahnenin her iki yanında ikişer kapı o dönemdeki tiyatroların bir özelliğini göstermektedir. Ayrıca, 5,5 metrelik çerçeve sahne ağzı ve sahne ağzından geriye doğru 4,75 metrelik bir derinlik Drury Lane'da yapılan bu tiyatronun sahne büyüklüğü üzerine bize bilgi vermektedir.

Stuart Dönemi'ndeki İngiliz tiyatro yapılarının sahne bölümü, Avrupa'nın tiyatro yapılarından değişikti. İlk önemli fark seyirciye doğru hafif bir meyille gelen geniş ön sahneydi. Hiç kuşkusuz bu ön sahne Elizabeth Dönemi tiyatrosunun bir kalıtıydı. Bu ön sahnenin gerisinde, çerçevenin içindeki sahne ise yine Shakespeare tiyatrosunda görülen arkadaki odanın genişletilmiş bir biçimiydi. Ön sahne oyuncularının kullandıkları esas sahneydi. Ön sahnenin her iki yanında, oyuncuların girip çıktıkları ikişer kapı vardı. Bu kapılar, Vicenza'daki *Teatro Olimpico*'nun sahnesindeki kapıları andırıyordu. Stuart Dönemi tiyatro yapılarında bu ön sahnenin yanlarındaki kapılar oyun düzeni yönünden büyük bir özellik taşıyordu.

VI. FELSEFE, SAĞ DUYU VE AYDINLANMA ÇAĞI

1 — XVIII. YÜZYIL AVRUPA'SINDA GENEL GÖRÜNÜŞ

Bu çağın en ileri gelen düşünürlerinden Immanuel Kant, "Aydınlanma nedir?" sorusuna şu yanıtı veriyordu: "Aydınlanma, insanın kendi kusuruyla düştüğü ergin-olmayış durumundan kendini kurtarıp aklını kullanmaya başlaması"nı kapsayan çağdı. Ona göre, insanoğlu, aklını kendi başına kullanamamış, hep otoritelerin önderliğini aramıştı. "Aydınlanma," Ortaçağ'ın kapanması ile ortaya çıkan gelişimin doruk noktasıydı. İnsanoğlunun kendi aklını kullanmaya başlaması Rönesans'ta başlamıştı; ancak o dönemde düşünceleri henüz bulanıktı, kesinlik kazanmamıştı. XVIII. yüzyıl bu sürecin en yetkin biçimine ulaşmasıydı.

Bu gelişmeyi başlatan Rönesans, kökü ve amacı bir *üst-dünyada* sayılan bir yaşam anlayışından kökü ve amacı *bu dünyada* olan bir yaşama düzenine atlamıştı. Böylece, Rönesans düşüncesi daha öncesi otoritelere başkaldırmış ve durağan gelenekler çizgisini bozup düşünme ve değerlendirmede özgürlüğe erişmeye yönelmişti. Ancak bir geçiş dönemi olan Rönesans bu yolun sonuna varamamıştı. Coşkun bir araştırma süresini kapsayan Rönesans'ın arkasından bir durulma dönemi olan XVII. yüzyıl gelmiş ve sonunda toplumu, devleti, dini, eğitimi aklın eleştirisinden geçiren XVIII. yüzyılda bu gelişim sonuca erişmişti. Bu yüzyıl laik bir dünya görüşünü temel yapmış ve bu laik görüşü insan yaşamının her alanında tutarlı olarak gerçekleştirme yolunu tutmuştu.

XIX. yüzyılda ise "Aydınlanma"nın hızı hemen hemen kesildi; çünkü XVIII. yüzyılın sonuna doğru yetişen Kant'ın felsefesi ile akla duyulan bu aşırı inanç sarsıldı. Kant akıl gücünün sınırını çizmiş, akla karşı bir kuşku yaratmıştı. XIX. yüzyılda, "Aydınlanma"ya tepki olarak akıl dışı nedenlerle gelişen romantizm ortaya çıktı.

Avrupa tarihinde, "Aydınlanma"nın sınırı genel olarak 1789'daki Fransız İhtilali'ne kadardır. XVII. yüzyıldan itibaren Avrupa'daki çeşitli monarşiler büyük bir hızla gelişti. Ancak bu çağın düşünce

düzeyine bir çelişki olarak gelişen durumlar da vardı. Güçlenen çeşitli Avrupa devletleri emperyalist bir tutum içindeydiler. Birbirleriyle yarışırcasına dünyanın çeşitli kıtaları içindeki ülkelerin topraklarını kendi yönetimleri altına alıyorlardı. Öbür yanda, "aydınlanan" despotlar da kendi halkları için aynı gelişmeyi düşünmüyorlardı. Prusya Kralı II. Friedrich ile Avusturya İmparatoru II. Joseph monarşinin sürmesi için halkı okumamış bir durumda tutuyorlardı. Kuzey Amerika'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde güçlü Avrupa ülkeleri bir de kölelik durumu yaratmışlardı. Buna karşılık o dönemin düşünürleri ve yazarları demokratik eğilimde olan bildiriler yayımlıyorlar, köleliğe karşı çıkıyorlardı.

Fransa, özgür düşüncelerin, insan haklarının savunulduğu ileri gelen ülkelerden biri olmasına karşın, imtiyazlı sınıfı koruyan monarşik tutumu, sansür kurumu, adaletsiz yargı sistemi, toplumsal yozlaşması ile bir çelişki içindeydi. 1789 Fransız İhtilali, mutlak monarşilerin yıkılışını getirdiği gibi, ulusal egemenlik, insan hakları gibi düşüncelerle bütün dünyaya etkili oldu.

Bu çağın tiyatrosundaki gelişim de kendine özgü oldu ve daha sonra ortaya çıkan romantik akımın güçlü tiyatrosunu hazırladı.

2 — XVIII. YÜZYILDA AVRUPA TİYATROSU

İngiltere'de Congreve henüz yaşıyorken, yeni çağ sahneyi denetimi altına almak üzereydi. Fransa'da ve İngiltere'de aristokrasi çökmeye başlamıştı. Aristokratlar eğlenip sefa sürerken, orta sınıfın değersiz burjuvaları çalışmış ve para sahibi olmuşlardı. Ekonomik durumları gittikçe kötüye giden aristokratlar ise, en iyi çarenin kızlarını ve oğullarını zengin burjuvaların delikanlıları ve genç kızları ile evlendirmek olduğuna karar vermişlerdi. Böylece, Aristokratlar çeşitli alanlarda, doğal olarak tiyatro alanında da burjuvalarla daha çok birlikte yaşamaya başlamışlardı.

Bunun yanısıra, Fransa'da halktan vergi toplayanlar ve İngiltere'de de iş adamları ile doğuda çeşitli yaramazlık yapan karanlık yüzlü kişiler de zengin olup güçten düşmüş aristokratlarla, tombul burjuvaların yanlarında yer almışlardı.

Bunun sonucu olarak yeni bir tiyatro seyircisi ortaya çıktı. Beğenileri, tepkileri öncekilerden çok daha değişik bir topluluktu bu. Seyirci topluluğu çeşitli özellikteki bölümleri kapsadığından yazılan oyunlar da çeşitli yönelişler içindeydi. Burjuva seyirci, aristokratların beğendiği oyunları beğenmeye çalışıyor, ama yapamıyordu; Racine'nin tragedyalarından daha hareketli, daha duygusal tragedyalar istiyordu. Komedya alanında ise, aristokratların zarif hareketlerini ge-

tiren sahnelerden rahatsız oluyorlar, kendi evlerindeki ve iş hayatlarındaki havayı arıyorlardı.

Burjuvaların ahlak anlayışı da tiyatronun yolunu gösteren başka bir etmen oldu. Servetlerini çalışarak biriktiren ve bu duruma gelmek için uzun yılları feda eden bu orta sınıfın kırmızı yanaklı insanları, soyluların kendileri için tehlikeli olacak bazı ahlak kurallarını kabul edemiyorlardı. Böylece, oyunlar da burjuva ahlak anlayışını yansıtacak biçimde aşırı duygulu biraz da iç gıdıklayıcı bir görünüşe doğru gelişmeye başladı.

Kuramlar

İtalya'da çeşitli önemde birçok tiyatro kuramcısı XVIII. yüzyılın kapılarını açtı. Bunlar tiyatro alanında oldukça da etkili oldular. Grescimbeni, Gravina, Muratori ve Quadrio gibi yazarlar bu yüzyılın başlarında İtalyan tiyatrosuna yol gösterdiler. Bu yüzyılın ikinci yarısında ise İtalyan ulusal komedyasını varedecek ortam hazırlanmıştı. Carlo Goldoni'nin ortaya çıkmasıyla İtalyan ulusal komedyası da temelleri üzerine oturdu. Goldoni, örnek olarak Molière'i aldı. *Commedia dell'arte*'nin, yani İtalyan halk tulûat tiyatrosunun özelliklerinden hareket ederek gerçekçi anlayışa yönelen burjuva komedyasını getirdi. Bu işe başlarken şöyle diyordu Goldoni: "İtalyan tiyatrosu komedya ateşini hiçbir zaman atamadı yüreğinden." *Günlükler*'inin birinde belirttiği bu düşüncelerden sonra Terentius ve Plautus'a kadar uzanıyor, bunlardaki özelliklerin nasıl sonradan *commedia dell' arte*'ye geçtiğini ve ulusal komedyanın da bu yoldan geleceğini belirtiyordu.

Bu çağda Almanya düşünce alanında olduğu kadar tiyatro sanatında da altın çağına girdi. Almanya, bağımsız küçük devletlerden kurulu olduğu ve birliğini kuramadığı için tiyatro alanındaki gelişmesinde gecikmişti. XVIII. yüzyıl bu birleşememiş Almanya için tiyatronun yüksek bir aşamaya çıktığı çağ oldu. Modern tiyatro incelemesinin ve eleştirisinin kurucusu Lessing ortaya çıkmadan önce, bu çağın ilk yazarları önceki yüzyılın düşüncelerini sürdürüyorlardı. Gerçi Opitz, Gottsched ve Schlegel gibi önemli düşünür-yazarlar vardı; ancak bunlar çığır yaratacak bir etki alanı kuramadılar. Gottsched XVIII. yüzyılın ilk yarısında bir açıdan bir edebi diktatörlük kurmuştu. Onun düşünceleri Fransız klasisizminin temeli üzerine oturtulmuştu. İsviçreli Bodmer ile Breitinger karşısında, Milton üzerine tutuşturduğu tartışmada yenik düşen Gottsched'in düşünceleri halk arasında da pek tutmadı. Ancak onu izleyenler arasında Klopstock, Schlegel gibi önemli düşünürler de vardı. Schlegel ilgi çekici incelemeler yazdı. Bir Shakespeare hayranı olan Schlegel aynı zamanda çok başarılı

Shakespeare çevirileriyle daha çok romantik biçimin etkisini yaydı. Bu çağın, yalnız Almanya'da değil, bütün Avrupa'daki en büyük kuramcısı Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) oldu. Aynı zamanda, birinci sınıf bir oyun yazarı olan Lessing tiyatro alanındaki bilgisi, sentez kabiliyeti ve saydamlığa varan sonuçlarıyla modern dramaturgi'nin temelini attı. Onun *Hamburgische Dramaturgie* (1769) çeşitli inceleme ve eleştiri yazılarını kapsayan eseri, yapıcı eleştirinin en güzel örneklerinden biriydi. Lessing, iyi bir oyunun mutlaka Aristoteles' in göstermiş olduğu ilkelere bağlı olduğunu savunuyordu. "Üç Birlik Kuralı" özellikle üstünde durduğu bir noktaydı. Lessing, çeşitli yazılarında Fransız klasik yazarlarına ve Aristoteles'i Shakespeare'in daha iyi anlamış olduğunu belirten incelemcilere çatıyordu. O, sanatın doğayı yansıtan bir güç olarak alıyor ve daha çok biçime dayanan özenti klasik kuralları yanlış buluyordu. Lessing'in Alman tiyatrosuna yön vermekte büyük katkısı oldu. Onun Alman tiyatrosuna açtığı kapılar, Schiller'in ihtilalci tutumuna ve Goethe'nin dehasına yol gösterdi.

XVIII. yüzyıl Fransız kuramcılarının tiyatro alanındaki yazıları felsefi bir hava taşıyordu. Bu çağın Fransa'daki temsilcisi Voltaire' di (1694-1778). Voltaire, dram sanatı üzerine çok sayıda yazı yazdı. Tragedyayı eski aşamasına çıkartma amacına güvenen yazıları ilgi çekiciydi. Bu yapıtlarında bir de gerçek kavramının felsefi araştırmasını yapıyordu. Fransa'da burjuva tiyatrosunun gelişmesindeki en büyük düşünür Denis Diderot (1713-1784) idi. Ne yazık ki, önemli olmakla beraber, Diderot'nun yazıları kendi oyun yazma çabalarından uzağa düştüğü gibi, önerdiği özellikleri de kapsamıyordu. Bu alanda, Rousseau ile D'Alembert'in çabaları da ilgi çekiciydi. Ancak Rousseau' nun yazılarında felsefe ağır bastığı gibi, tiyatro eleştirisinden çok ahlak kavramı vurgulanıyordu. Beaumarchais'nin de bu alanda katkıları vardı.

İngiltere'de yazarlar incelemelerinde tiyatronun özünden çok edebi özellikler üzerinde duruyorlardı. Oyunların şiir yönü, vezin ölçüsü, biçim genel konulardı. O dönemin çok önemli bir incelemeci ve eleştirmeni olan Joseph Addison, tiyatro alanında pek önemli rol oynamadı. Alexander Pope ise tragedya konusunda sonradan yapma klasisizmi tutuyordu. David Hume, Colley Cibber gibi yazarlar da tragedya üzerinde durdular, ama yeni bir görüş getirmediler. Öbür yanda, bu çağın önemli bir İngiliz incelemecisi ve eleştirmeni olan Samuel Johnson, dram sanatı alanında pek fazla yazı yazmadı, ama yazdığı bir iki yazı da o çağı yansıtması yönünden önemliydi.

Klasik Tragedyanın Sonu

XVIII. yüzyılla birlikte bütün Avrupa'da klasik tragedyanın sonu geldi. Ülkeler arasında daha sıkı bir alışveriş olduğu için kültürel etkiler de birbirine benzer gelişmeler ortaya çıkardı. Ayrıca, daha önce belirttiğimiz gibi, seyirci niteliğinin de değişmiş olması klasik tragedyanın barınmasını güçleştirdi.

Avrupa'nın en batısından başlayarak önce İngiltere'yi görelim. Yüzyılın başında Joseph Addison'un *Cato* (1713) adını verdiği tragedyası özü yönünden değil, siyasal yönelişi açısından tutuldu. Nicholas Rowe ise Racine'i taklit ederek, kadın kahramanları vurguladığı oyunlarını yazdı. Ancak bunlar da kuru ve kalıplı bir havanın dışına çıkamadı. İngiliz yazarlarının etkisi altında kaldığı bir Fransız yazarı da Voltaire'di. Aaron Hill ve James Thomson gibi, önemli olmayan bazı yazarlar Voltaire'e benzemeye çalıştılar.

Güneyde, İspanyol tragedyası daha da kötü bir durumdaydı. Calderon'un İspanyol tiyatrosunun özelliklerini taşıyan üslubu gitmiş, onun yerine uyumsuz ve ölçüsüz bir tutum gelmişti. Racine'i örnek alan Augustin de Montiano Luyando, *Virginia* adını verdiği oyunuyla klasik tragedyayı diriltmeye çalıştı. Ancak bu oyunuyla başarıya erişemeyen yazar *Athuolpho* adlı tragedyasıyla biraz olsun deneyinde başarı kazandı. Ondan yirmi yıl sonra *Hormesinda* (1770) adlı bir tragedya yazan Nicolas Fernandez de Moratin'in bu oyununda yine Fransız klasisizminin izleri belirdi.

Bu alanda en iyi durumda olan yine Fransa'ydı. Ancak Fransız tragedya dehası da Racine ile tükenmişti. Racine'e öykünerek yazan çok sayıda yazar vardı Fransa'da; ancak bunların hiçbiri dikkate değer bir yapıt veremiyordu. Bu alanda parlayan tek yazar Voltaire'di. İlk oyunu olan *Oedipe*'de (1718) Racine'in getirdiği özellikler ve biraz da antik Yunan tragedyasının belirtileri vardı. Voltaire'in bu özelliği bundan sonra yazdığı yapıtlarında da sürdü. Voltaire gibi bir dehaya karşın, Fransız klasik tragedyası can çekişmekten kurtulamadı. Klasik kurallar daha yıllarca çeşitli yazarın cılız parmaklarını uğraştırdı. Ama hiçbir sonuç vermedi.

Almanya'da bu alanda olumlu kıpırtılar görülüyordu. Ancak Almanya'nın birliğini kurmamış olması bu kıpırtıları büyük bir hareket durumuna getiremiyordu. XVII. yüzyılda çeşitli İngiliz ve İtalyan sanatçıları Alman saraylarında oynamışlardı. Yine aynı yüzyılda Andreas Gryphius, Alman dilinde bir dizi dinsel tragedya yazmıştı. Ondan sonra da çeşitli atılımlar yapılmak istenmişti. Ama bunlar da önemli sayılacak bir gelişmeyi gerçekleştirmemişti. XVIII. yüzyılda adı edilecek bir yazar Johann Christoph Gotsched'di (1700-1766). Bu yazar, Alman oyunlarının biçimden yoksun görünüşlerine ve dağınık

kuruluşlarına bakarak, bunu gidermenin en iyi çaresi olarak Fransız klasik oyunlarını örnek almanın doğru olacağını düşünüyordu. Racine ve öteki klasik tragedya yazarlarını Almanca'ya çeviren Gotsched *Ölen Cato* (1732) adlı tragedyasıyla klasik kuralları yaşatmaya çalıştı. Bir de Carolina Neuber ve Heinrich Koch gibi önemli Alman sanatçılarının bulunduğu bir toplulukla işbirliği yapınca düşüncelerini yayma ve etkili olma fırsatını buldu. Ancak Lessing ve sonrakilere kadar, Almanya'da bu alanda başka önemli bir olay ortaya çıkmadı.

İtalya'da da durum hemen hemen aynıydı. Francesco Scipione di Maffei'nin *Merope* (1713) adlı tragedyası, Fransız klasisizmini yürütmeye çalışan, ötekilere oranla daha başarılı bir yapıttı. Belki büyük bir oyun değildi, ama bu yüzyılda yazılan, en başta gelen örneklerden biriydi. Voltaire'nin bu tragedyayı taklit etmesi de boşuna değildi. Maffei'den sonra bir iki önemsiz yazar ortaya çıktı. Ancak Kont Vittorio Alfieri (1749-1803) ile klasik tragedya yine ayağa kalktı. Alfieri, eski kalıplarla yepyeni canlılık getirdi. Alfieri'nin yapıtlarında, bu yüzyılda başkaca görülmeyen bir devingenlik, coşkunluk vardı. Ama bu coşkunluk uyumlu bir biçimde klasik kalıplara oturtulmuştu. Ayrıca, o dönemin siyasal sorunlarını ele alması ve gerçeği, idealize etse de, gösterebilen ustalığı, onu, XVII. yüzyılın en başta gelen klasik yazarlarından biri yaptı. Alfieri'ye göre trajik, en güçlü istekleri ve duyguları yalın ve ölçülü bir biçimle vermekle varedilebilirdi. Ona göre, tiyatro, "estetik gerçeği ahlak gerçeği ile, güzelliği ahlakla" birleştirmek demekti. Bunun içinde ikinci dereceden kişileri, yumuşak duyguları ve olağan olanı bilerek oyunlarından attı.

Alfieri yirmi bir oyun yazdı. İlk oyunu *Cleopatra* (1775) ile son oyunu olan *İkinci Alceste* (1798) arasında önemli yapıtları vardı. Bunlardan biri *Filippo*'ydu. Bu oyunda Alfieri, özgür bir kafaya sahip olan Don Carlos'u, babası İspanya Kralı II. Philip karşısında gösteriyordu. Ama onun en iyi yapıtları, *Saul* (1782) ve *Mirra* (1789) dışında, antik Yunan yazarlarının ele aldığı konularla yazdığı oyunlarıydı. Bunlardan *Antigone* (1783) adlı tragedyasında zorba Kreon karşısında direnen bir kadını, o dönemin siyasal durumuna paralel bir yolda işliyordu. 1776'da yazdığı *Oreste* ondan daha güçlü bir tragedyaydı. Alfieri bütün bu antik konulara yepyeni ,o dönemi değerlendirilen özellikler getirdi. Onun en önemli yanı, Aiskhilos, Sophokles ve Öripides gibi büyük yazarlardan sonra bu çok kullanılmış olan konulara yepyeni bir hava ve öz getirebilmiş oluşuydu. O, XVIII. yüzyılın en büyük tragedya yazarıydı.

Orta Avrupa'daki Polonya'ya gelince. İlk din-dışı oyun bu ülkede XVI. yüzyılda yazılmıştı. Ondan sonra da tek tük pek önemli olmayan tiyatro yapıtları yazılmış ve oynanmıştı. XVIII. yüzyılda ise, çoğunluğu Katolik olan Polonya'da Fransız etkisi vardı. Fransız Kralı

III. Henri Polonya Kralı da olduğundan beri bu iki ülke arasında yoğun sempati bağları vardı. Oyunlar daha çok Fransızca, İngilizce, Almanca ve İtalyanca olarak saraylarda oynanır ve halk bu oyunları göremezdi. Halkın tiyatroya gitmesi XVIII. yüzyılın ikinci yarısında geldi. Kral Stanislav-August Poniatovski ilk halk tiyatrosunu açmış ve genç bir subayken tiyatro sevgisi ile askerliği bırakmış olan Adalbert Bogutavski de ilk oyunculuk okulunu kurmuştu. Polonya tiyatrosunun kurucuları bunlardı. Bogutavski iyi bir oyuncu olduğu kadar, başarılı bir yönetmen ve opera şarkıcısıydı. Onun çabasıyla Polonya tiyatrosu ortaya çıktı.

Polonya'nın komşusu Rusya'ya da Fransız kültürü ve etkisi sızmıştı. Aleksandır Petroviç Sumarokov klasik geleneği sürdüren bir yazardı. 1747'de yazdığı *Korev* ile 1751'de ortaya çıkardığı *Zemir* klasik tragedyaya iki örnekti. Sumarokov 1748'de bir Fransız uyarlamasını Rusça'ya çevirerek *Hamlet*'i Rus seyircisine tanıttı. Bu yazarı, Racine ve Voltaire'in etkisi altında kalan Yakov B. Kniaznin izledi. XVIII. yüzyıl Rusya'sında tragedya alanında dikkate değer başka yazar yoktu.

Opera

XVII. yüzyıl seyircisi için opera trajik duyguyu veren daha uygun bir türdü; çünkü musikinin egemenliğini kabul ettirdiği bu türde olaylar orta sınıfın, yorulmadan anlayabileceği biçimde, yalın ve biraz da "naiv" bir yolda gelişiyordu. Üstelik, orta sınıf seyirci sahne üzerinde ne olup bittiğini anlamasa bile musiki dinliyor ve böylece dinleniyordu da. Soylular ise göz kamaştırıcı dekorlar içinde oynanan bu türü hem sanat yanı, hem de gösterişi yönünden tutuyorlardı. Onun için Avrupa'nın hemen her ülkesinde Krallar opera binaları yaptırmakla uğraşıyorlardı.

Bütün bu yüzyıl boyunca opera herkesten çok İtalyanların sahip çıktığı bir tür olarak kabul ediliyordu. İtalyanca'nın musikiye en uygun dil olduğu herkesçe biliniyordu. Bunun için de opera, doğduğu yer olan İtalya'da gelişti ve Avrupa'nın her yanına bestecilerinin eserlerini ve aranılan opera sanatçılarını gönderdi. Giovanni Battista Lulli, Fransız sarayına yerleşti ve Fransız uyruğuna geçip Lully oldu. Ama bütün opera eğitimini ve beğenisini İtalya'da edinmişti.

Viyana'da saray ozanı Apostolo Zeno, bu türü daha yüksek bir aşamaya çıkartmak için çalıştı. Besteci olarak pek yaratıcılığı olmamakla beraber, kültürlü ve bilgili bir kimseydi. Altmışın üstünde opera yazan Zeno'nun çabasını, ondan daha üstün bir ozan olan Pietro Metastasio geliştirdi. Voltaire'e göre, Metastasio, Racine ile aynı aşamadaydı. Rousseau ise onun için "Yüreklere yönelen tek ozan, musi-

ki ile şiiri en iyi biçimde bağdaştıran tek deha," olarak nitelendiriyordu. Gereğinden çok biçimci olan Metastasio'nun belirtmeye değer yapıtları *Adriano* (1731), *Issipie* (1732) gibi oyunlarıydı.

Ancak bu operalarda kişilerde, aksiyon da tekrar ediliyordu: soylu duyguları olan bir erkek, çabucak incinen talihsiz bir kadın ve yanma yaklaşılamayan kötü bir adam... Böylece, sarayda oynanan bu operalarda, melodramın kabalığına giden yolun ne kadar kolay olduğu görülebilir. Nitekim, ilerde göreceğimiz gibi, bu yol tiyatroyu melodramın hıçkırıklı sahnesine götürmüştür.

Daha sonra güçlü besteciler operayı ele geçirdiler: İngiltere'de Alman asıllı Haendel, Almanya'da Gluck ve Avusturya'da Mozart. Bu besteciler XVIII. yüzyılın başlarından itibaren ciddi operanın büyük ustaları oldular.

Komik operanın hikâyesi ise bambaşkaydı. Bu opera biçimi Napoli'de doğdu. Prensler yerine köylüleri gösteren, birtakım soylu davranışlar yerine güldürüyü getiren bu tür özellikle orta sınıf seyirci arasında çok tutuldu. Hele G. Federico'nun sözlerini yazdığı ve Giovanni Battista Pergolesi'nin bestelediği *Hanımefendi Olan Hizmetçi* (1733) oynanınca, komik opera uluslararası bir üne erişti.

Komik opera kısa bir süre içinde hemen öteki ülkelere sıçradı. Bu tür Paris'te çok tutuldu. İngiltere'de ise John Gay'in ünlü *Dilenci Operası*'nı (1728) yazmasına sebep oldu. Bu yapıt Londra'yı öylesine sardı ki, daha sonraki yıllarda yazılan yapıtlar hep bu biçimde oldu. Özellikle, Fielding bu türde musikili güldürüler yazdı. *Dilenci Operası*'nın açtığı bir çığır da, o dönemin ünlü siyaset adamlarını taşlamaktı. Orta sınıf daha çok gülmek ve musiki dinlemek istediği gibi, siyaset adamlarından söz edilmesine de çok meraklıydı. Doğal olarak, bu opera türü de isteklerini yerine getiriyordu. Ancak siyaset adamlarını taşlama işi, 1737'de, bu tür eserlerin denetlendikten sonra oynanmasını sağlayan yasanın çıkmasına yol açtı.

Burjuva Komedyasının Gelişmesi

Tiyatro dünyasına burjuva seyircinin egemen oluşu tiyatronun yönelişine etkili oldu. Burjuvanın tiyatrodan beklediği, soyluların bu sanat dalından beklediğinden çok değişikti. Gününü gün etmeye çalışan ve zekice söylenmiş sözlere gülüp bundan sonrasını düşünmeyen soyluların seyirciliğine karşılık, genel olarak iş yaparak hayatını kazanan ve sürünmemek için yarını da düşünmek zorunda olan burjuva eğlenme düşüncesinin yanısıra başka şeyler de istiyordu. Bunların ilki kurdukları düzene tehlikeli olacak sahneler yerine, burjuva ahlakını, burjuva eğilimlerini de gösterecek ve kurdukları düzenle birlikte getirdikleri ilkeleri amaç edinecek oyunların yazılmasıydı.

Yarını garantilemek için çalışan ve çalışmadığı takdirde hiçbir güvencesi olmayan burjuva, tiyatro gibi etkili bir sanat eyleminin soyluların tiyatrosunda olduğu gibi her türlü sahneyi ve düşünceyi getirmesinin karşısındaydı. Bunun için, açık saçık sahnelerden, ana baba, karı koca, aile düzenini yozlaştıracak düşüncelerden hoşlanmıyordu.

O dönemin devrimci sınıfı olan burjuvanın bir başka isteği de, göz kamaştırıcı bir temsil ve günlük bir eğlence için büyük masrafa giren soyluların tersine, tiyatro için harcanan paranın yararlı bir yolda kullanılmasıydı. Çünkü o dönemde çoğunluğu tüccarlar, küçük dükkân sahipleri ve çeşitli alanlarda ticaretle, alışverişle uğraşan kimseleri kapsayan bir seyirci topluluğu vardı. Bunun için göz kamaştırıcı pahalı temsiller yerine, burjuva anlayışını destekler nitelikte, eğlendirirken ders de veren, gösterişsiz temsillerin verilmesi isteniyordu.

Paraya önem veren ve bütün düzenlerini para üzerine kuran burjuvalar, pratik şeylere yöneliyor, sanatı (kendi ahlak anlayışlarının sınırı içinde) çocuklarının eğitimi ve düzenlerinin sürdürülmesi için bir iş alanı olarak görüyordu. Burjuva seyirci iş hayatında olduğu gibi, tiyatro konusunda da kendi düzenine yararlı olacak bir yatırım yapmak istiyordu. Burjuva seyirci tiyatro sanatına yabancı olduğu halde, kendi çıkarı için, dolaylı olarak öne sürdüğü şartlar karşılığında tiyatroyu destekleme yoluna yöneldi.

Burjuva seyirci ahlaksal duyguları kapsayan, gerçek yaşamı gösteren oyunlar istiyordu; ama bu "gerçek yaşam", burjuvanın anladığı biçimde, paranın büyük rol oynadığı ve küçük duyguların bunu süslediği bir yaşamdı. Ve oyun yazarlığı bu baskı altında içli oyunlara doğru yönelmeye başladı.

a) Fransa ve İngiltere

Bu yönelişin ilk adımları Fransa ve İngiltere'de atıldı. Fransa'da, Molière, komedyalarıyla burjuvayı ele almış ve genel olarak toplum taşlamasına gitmişti. Ancak XVIII. yüzyılın burjuvası, onun getirmiş olduğu özelliklerden daha çoğunu istiyordu. Üstelik, Molière, burjuva kurumlarını ele almamış daha çok kişiler yoluyla bir taşlamaya yönelmişti. Bu yüzyılda, Molière'i kendine örnek alan Jean-Louis Regnard, burjuva kesiminin özelliklerini, özellikle parayla ilgili durumları vurguladı. Oyunlarında dolantıları ve konuşma örgüsünü ustaca ortaya çıkarabilen Regnard, duygululuğa hiçbir eğilim duymadan salt güldürüyü getirdi. İlk komedyalarını Paris'teki "Théâtre Italien" için yazan Regnard, sonradan sürekli olarak "Comédie Française"in aradığı bir yazar oldu. En önemli oyunları *Koket* (1691), *Saint-Germain Panayırı* (1695), *Kumarbaz* (1696), *Unutkan Âşık* (1697) ve *Geriye Kalan*

Mirasçı (1708) idi. Regnard'ın bütün bu oyunları birer güldürü idi, ama ele aldığı konulardan kendi döneminin havasını yansıtıyordu.

Bu hava Alain-Rene Lesage'ın *Turcaret* (1709) adlı oyununda daha belirgindi. Bu oyunda temel düşünceyi para düzeni kapsıyordu. Oyunun baş kişisi de kralın vergilerini toplayan bir tahsildardı. Bu oyunda da, Regnard'ın *Geriye Kalan Mirasçı*'sında olduğu gibi, bir tek hoşa gidecek oyun kişisi yoktu. Bütün kişileri dolapçı, birbirini aldatan kimseleri gösteren bu oyunda perde, efendisini aldatan bir uşağın övünmesiyle kapanıyordu. Bir güldürü olmakla beraber, *Turcaret*, acı bir oyundu. (Ancak bu oyun, bir entrika komedyasının üslubunu izlemek yönünden ilgi çekicidir). Lesage, burjuva ahlakını temel aldığı *Efendisinin Rakibi Crispin* adlı komedyasını da *commedia dell' arte*'den esinlenerek yazmıştı.

Paranın temel konu olduğu başka komedyalar, ikinci derecede yazarlar olarak görülen, Dancourt, Dufresny ve Brueys'ün oyunlarıydı. Bu yazarların oyunlarında, burjuvanın egemenliğine doğru gelişen toplumun açık ve seçik görünüşleri yer alıyordu.

Fransa'da burjuva komedyasının en önemli temsilcisi Pierre-Carlet de Marivaux (1688-1763) idi. Bu yazarda yeni olan bir özellik vardı. Ondan öncekiler tek örnek olarak Molière'i almışlar ve onun taklitçileri olmaktan ileri gidememişlerdi. Marivaux komedya için yeni bir üsluba yöneldi. Marivaux'nun yöneldiği yeni üslup ise ince çizgili ve teknik açıdan kusursuzdu. Racine'nin tragedya'ya getirdiği yalın, ama derinliği olan gelişimi Marivaux komedyaya getirdi; kişilerin konuşmaları kadar, onların kişilikleri üzerinde de dikkatle duran yazar, bu tutumuyla psikolojik komedyanın yeni bir biçimini getirmiş oldu. Onun bu özellikleri daha ilk oyunlarından biri olan *Beklenmeyen Aşk* (1722) adlı oyununda ortaya çıkmıştı bile. Öbür komedyalarında da ayrı konular, aynı özelliklerle işlenmişti: *İki Taraflı Vefasızlık* (1723), daha sonraki yıllar yazdığı *Aşk ve Talih Oyunu* (1730) ve *Sahte Sırdaşlar* (1737) dantela gibi işlenmiş ve kişileri yüzeyde almayan oyunlardı.

Marivaux'nun bazı oyunlarında öyle konular vardı ki, bunlar onun oyunlarını o çağın "içli" (sentimental) oyunlarına yakınlaştırıyordu. 1729'de yazdığı *Köleler Adası*'nda bir Atinalı general ve karısı, uşak Arlekino ve hizmetçi gemilerinin batması üzerine bir adaya çıkarlar ve burada general ile karısı uşak, uşak ile hizmetçi efendi olmaya zorlanırlar. Bu oyunda Marivaux, kendi üslubu içinde, bir sınıf çatışmasını konu alıyordu. *Plutus'un Zaferi*'nde (1728), yazar, zenginliğin getirdiği kötülüklerden söz ediyordu. Marivaux ihtilâlci bir yazar değildi; ancak onun kişisel duygular ile toplum düzenini karşılaştırması o çağın havasını vermesi, onu bu yola çekiyordu. Nitekim, Marivaux'nun komedyaya yeni bir biçim getirmesi, daha son-

raki yüzyıllarda birçok yazarı etkiledi; onun oyunları sonraki komedya yazarları tarafından örnek olarak alındı.

İngiltere'de ise Marivaux değerinde bir yazar yoktu. XVII. yüzyılın başlarında Congreve'i, Sir John Vanbrugh ile George Farquhar adlı yazarlar izledi. Önceleri bu iki yazar Stuart Dönemi komedya yazarlarının anlayışlarından dışarı çıkmadılar. Ancak kısa bir süre sonra her ikisi de yeni çağın havasında soluklandı. Vanbrugh, sahpasını köy yerlerine kurup kendi döneminin güncel olaylarını işledi; mizahı da Congreve'inkinden çok değişikti. *Öfkeli Kadın*'da (1697) kocası ona kötü davrandığı halde, kocasına bağlı kalan bir kadını işliyordu. Çok yıllar sonra yazdığı *Öfkeli Koca*'da (1728) ise düşüncesiz ve sorumsuz bir hayat yaşayan bir kadının, kocasının boşanma tehdidi karşısında düzelmesini ele alıyordu. Farquhar'da da çağın özellikleri vardı: *Acemi Subay* (1706) ve *Delikanlıların Hilesi* (1707) onun insancıl duyguları büyük bir ustalıkla işlediğini gösterir. Farquhar yirmi dokuz yaşında öldü. Özellikle son oyunu olan *Delikanlıların Hilesi* zamanında çok tutuldu.

Bu dönemde İngiltere'de, olağan seyircinin duygularına yönelen Colley Cibber *Dikkatsiz Koca* (1704), Richard Steele de *Cenaze* (1701) oyunlarıyla söz konusu edilebilir. Bunlardan Steele biraz daha önemli bir yazardı. Burjuvanın beğenisini yerine getiren bu yazar, *Yalan Söyleyen Sevgili*'de (1703) aristokratların çok hoşlandığı, burjuvaların ise yabancısı olduğu düello anlayışını yeriyordu. Öbür yanda, *Başarılı Deliler* (1705) ve *Bilinçli Âşıklar* (1722) gibi oyunlarında patetik sahnelerle burjuvaların ahlak anlayışlarını tatmin ediyordu. Steele'in oyunları karakter portrelerinden çok, o dönemin toplumsal sorunlarını ele alan, İngiltere'deki çağdaşlarına göre daha ciddi oyunlardı.

b) Gozzi ve Goldoni

O sırada, *commedia dell'arte* yaygın etkisiyle yeni yazarlar yaratmak üzereydi. XVIII. yüzyılın Barok üslubuna değişik bir yolda katkısı olan bu halk güldürü türü daha gelişmiş bir komedya anlayışını getiriyordu. Carlo Maria Maggi, *Yalancı Filozof* (1698) adlı oyunuyla İtalyan halk güldürüsünün tiplerini daha ileri bir düşünce aşamasında kullandı. Bu halk güldürü türünün etki ettiği yazarlar arasında Jacopo Angelo Nelli, Giovan Battista Fagiuoli ve Girolamo Gigli gibi yazarlar da vardı. Ancak en iyi oyunlarıyla bile bu yazarlar, ikinci üçüncü derecede önemi olan kimselerdi.

Commedia dell'arte türünün ortaya çıkardığı büyük yazarlar, hiç kuşkusuz, Kont Carlo Gozzi (1720-1806) ile Carlo Goldoni (1707-1793) idi. İlki soylu bir aileden, ikincisi bir burjuva ortamından yetişen bu iki yazar da halk tiyatrosu geleneğinden yararlanarak yepyeni yol-

lara yöneldiler. Her ikisi de Venedik gibi, bu güldürü türünün derin izler bıraktığı bir kentte yaşıyorlardı; ama her ikisi de birbirinden nefret ediyordu.

Gozzi için *commedia dell'arte* bir masal dünyasıydı. Marivaux kadar ince değildi oyunları, ama onunkinden daha zekice bir mizah gücü vardı. Sonra o anlatmak istediklerini bir masal dünyası içinde, her gün olan şeyleri, renkli bir dünyanın olağanüstü görünüşü ile veriyordu. Marivaux'dan bir ayrılığı da, oyunlarında psikolojik bir araştırmaya girmemesiydi. O gerçek ile ideal arasındaki düşsel karşıtlığı göstermek istiyordu.

Gozzi'nin en önemli oyunları "büyüklere masallar" olarak tanımlanır. Bu oyunlar tiyatral, grotesk, abese giden bir düş dünyası ile donanmıştı. Ancak bu düş dünyası insanın gerçek yaşamındaki olayları kapsıyordu. Gozzi'nin ilk önemli oyunu *Üç Portakalın Aşkı* (1761), o çağda rastlanılmayan bir muhayyile gücü ve yorum taşıyordu. (Bu oyun daha sonra Sovyet tiyatro yönetmeni Meyerhold'u ve yine çağdaş Rus bestecisi Şoştakoviç'i etkilemiştir). Yazar, bu oyununda yalın bir biçimde söylenmiş, felsefi düşünceler, dans ve pantomime ve eğlenceli sahnelere yönelmişti. Gozzi, bu oyununda kötü kalpli Fata Morgana (serap anlamında) ve büyücü Celio yoluyla, çağdaşı olan ve hiç sevmediği iki yazarın (Carlo Goldoni ve Pietro Chiari) karikatürlerini yaratmıştı. Gozzi, bu yazarların duygulu ahlakçılığını sevmiyordu. Onların ahlak kaygusuyla tiyatronun güldürü yanını öldürdüklerine inanıyordu. Gozzi, bu oyununda çağının trajik, gösterişli, "küçük ahlakçı" anlayışını da alaya alıyordu; bunun için de, oyununa "düşsel bir fantazi" niteliğini yakıştırmıştı.

Aynı özellikleri onun daha sonra yazdığı *Karga* (1761), *Turandot* (1762), *Dişi Yılan* (1762), *Geyiklerin Kralı* (1762), *Zuleyde* (1763), *Talihli Dilenciler* (1764), *Türk Harikası* (1764), *Büyülü Kuş* (1765) adlı oyunlarında da görürüz. Bunlardan sonuncusu olan *Büyülü Kuş*, Gozzi'nin deyimiyle "felsefi bir masal"dı. Bu oyunda, Renzo ve Barbarina adında çok yoksul bir evli çift, çağın yeni Fransız felsefesinin etkisinde bütün ahlak kurallarını uygularlar, ta ki zengin oluncaya kadar. Zengin olduktan sonra yavaş yavaş eski durumlarını unutup gurur, şımarıklık ve vurdumduymazlık içinde o ahlak anlayışının tam karşıtı olan bir kötülüğün içine girerler.

Gozzi'nin bütün oyunlarında oyuncular için sözsüz oyun sahneleri ,tulûat yapabilecekleri bölümler vardır. Bu da oyunculara kendi yaratışları için büyük olanaklar sağlamıştır.

Gozzi, tiyatro dünyasının alaycı filozofu sayılırsa, Carlo Goldoni de aynı komedya dünyasının duygusal bir yazarıydı. Gozzi, önceki yüzyılın saray yaşamına, soylularına özlem duyduysa, Goldoni de doğuştan bir burjuva olarak kendi sınıfının duygularını ve anlayışını

dile getirdi. *Commedia dell'arte* türünü çıkış noktası yapan Goldoni, düş dünyasına değil, gerçekçi bir görünüşe yöneldi. İyi bir mizahı olduğu halde, oyunlarının havasında sentimental bir dünyayı kurdu. İtalyan halk güldürüsündeki yüzeydeki neşeli tipler, Goldoni'de bir içliliğe bürünüverdi. Kendi döneminde yazılan yerli oyunları sevmeyen Goldoni, örneğini Fransız yazarları arasında aradı. 1762'de Paris'e gitti ve orada yıllarca "Théâtre Italien" topluluğu için oyunlar yazdı. İki yüz ellinin üstünde oyun yazan Goldoni'nin bütün oyunları dikkati çekecek bir değer taşımaz. Hatta onun en iyi oyunları bile Molière gibi bir ustanın yanında acemice durabilir. Oyunlarındaki kişiler ve sahneler canlıdır; ancak Goldoni'nin gözleri pek derin olmadığı için bunlar bir süre sonra tatsızlaşabilir. Kendi çağında yeşermekte olan felsefi düşüncelerin yabancısı olmadığı halde, ahlakçı yanı dar bir görüş içindedir. Genel olarak iyimser olan Goldoni, Molière'in eserlerini yücelten toplum görüşünden uzaktadır.

Goldoni, eğlence yoluyla mutlaka bir ahlak anlayışını getirmenin şart olduğuna inanıyordu. İlk oyununu 1743'te yazdı: *Değerli Kadın* adını verdiği bu oyununda, çevresi kötülüklerle dolu olmasına rağmen, erkeğine bağlı kadının erdemleri dile getiriliyordu. Aynı eğilim onun *Dürüst Kız* (1748) adlı oyununda da vardı. Yazar, erdemli insanların soylulardan çok, orta sınıfın insanları arasında bulunduğuna inanıyordu. *Commedia dell'arte* türünün alay edilen zengin ve yaşlı Venedikli tüccarı, Goldoni'nin elinde sempatik ve fedakâr bir baba oldu. *İflas Eden Tüccar* (1741), *İyi Eş* (1748) adlı oyunlarında Pantolone, sentimental bir komedya kahramanına dönüştü. Yine *Usta Kumarbaz* (1750) adlı komedyasında Pantolone'nin olumlu çabaları ile olay trajik ve üzüntülü bir sona gitmekten kurtuluyordu.

Goldoni'nin en başarılı ve bugüne kalan oyunları, onun bir tiyatro dönemi (1750-1751) içinde yazdığı on altı komedyasıdır. Bunların içinde *Yalancı*, *Kahvehane* entrikayla donanmış olayları, oldukça ustalıklı bir mizah biçimi içinde veren yapıtlardır. *Dürüst Serseri* yine usta fırça vuruşlarıyla renklendirilmiş, ama duygululuğu yenememiş bir kahramanı çizer. Goldoni'nin mizahtaki ustalaşmasını gösteren oyunların başında *Ev Sahibesi* (1751) ve ondan daha başarılı olan *Otelci Kadın* (1753) gelir. *Otelci Kadın* yazarın en büyük oyunudur. Bu oyundaki Mirandolina, Goldoni'nin başarıyla çizdiği ve kendi döneminin erdem anlayışını gösteren bir portredir.

Öbür yanda, Goldoni, kadınların gülünecek yanlarını da gösterdi. Kadınların kendi aralarındaki entrikaları, kıskançlıkları, dedikoduları, âşık olmaları onun oyunlarında sık sık yer aldı. Buna bir örnek, yazarın 1761'de yazdığı *Sayfiye Merakı*'ydı. Daha önce, *Kadın Merakı* (1758) adlı oyununda, erkeklerin kulüplerinde ne yaptıklarını gizliden öğrenmeye çalışan kadınlar ele alınmıştı. *Kaprisli Kadın* (1758), *Kıs-*

kanç Kadın (1752), *Sevgililer* (1759) kadınların kusurlarını işleyen oyunlardı. Ancak Goldoni, erdemli kadınları da ele aldı. Bunun başında, yukarda sözü edilen, Mirandolina vardı. *Pansiyoncu Kadın* (1760) kadınların erdemlerini gösteren başka bir oyundu.

Goldoni'nin, en başarılı oyunları 1748 ile 1757 yılları arasında yazdığı oyunlarıydı. Yazar 1758'de Venedik'ten ayrıldı, önce Roma'ya sonra Paris'e gitti. Bundan sonra da oyun yazdı, ancak güçten düşüyordu. *Entrikacı Kadın* (1758) onun güçten düştüğünü gösteren bir yapıtıydı. Ancak 1760'da yazdığı *Yabanlar* daha önceki yıllarda yazdığı oyunların başarısını hatırlatır bir aşamayı tutturdu. Fransa'da o dönemde tutulan oyunları arasında *Yelpaze* (1765), konusunu Molière'in *Cimri*'si üzerine kurduğu *Cakalı Cimri* (1773) oldu. Bundan başkaca oyunlar da yazan Goldoni'nin yazarlık yaşamı *Cakalı Cimri* ile son buldu.

c) Uyanan Kuzey ve Holberg

Avrupa'nın batısında ve güneyinde burjuva komedyası kendi çizgisinde gelişirken, Avrupa'nın kuzeyinde de bir kıpırtı vardı. 1720 yılında, bir Fransız topluluğu Kopenhag'a vardı ve sahnesini kurdu. Bundan iki yıl sonra da René Montaigu adında bir Fransız, Danimarkalı oyuncuları kapsayan bir topluluk kurmak için izin aldı. Bu topluluk ilk oyun olarak Molière'in *Cimri*'sini oynadı. Aynı dönemde o zamana kadar tanınmayan bir yazar olan Ludvig Holberg'in beş komedyası oynandı. Danimarka seyircisi onu birkaç yıl önce oynanan danslı, şarkılı oyunu *Peder Pears* adlı oyunuyla tanıyorlardı.

Holberg, Fransa'da ve İngiltere'de kalmış ve tiyatro alanında tekniğini geliştirmişti. Genellikle "Kuzeyin Molière'i" denilen Holberg, doğal olarak Molière ile kıyaslanamayacağı gibi, İngiltere ve İtalya'daki yazarlarla da yarışamazdı. Ancak onun önemi, Danimarka tiyatrosuna ilk oynanabilecek komedyaları armağan etmiş ve yöresel mizahı getirmiş olmasıydı. Holberg'in çeşitli kusurları vardı. Mizah alanını çok genişleten bu yazar, belli bir amaca yönelmiyordu oyunlarında. Aklına gelecek gülünecek bir olayı, görünüşü ya da kişiyi yalnızca oyunun bir bölümüne uyacak biçimde ele alıyordu. Kendi çağının değişen anlayışı ve düşünceleri, öbür yazarlarda görüldüğünün tersine, onda gelişim getirecek bir eğilim sağlamıyordu. Daha doğrusu oyunlarında çağının gelişimini pek anlamışa benzemiyordu Holberg. Onun için mizahı gibi düşünceleri de saydam değildi. Aynı dağınıklık onun oyunlarının kuruluşunda da seziliyordu. Ortaya çıkardığı kişiler, seçtiği olaylar gerekli olan bütünlüğü bulamıyordu. Ancak oyunlarında etkili sahneler vardı. O dönemde, Avrupa'nın öteki ülkelerinden daha geride kalmış olan Danimarka toplumunu taşlamıştır.

Holberg'in oyunlarından edindiğimiz yararlı bir bilgi, o dönemin Danimarka burjuvazisinin durumudur. 1731'de yayımlanan *Büyücülük* adlı oyunu o dönemin hurafeye inanan okumamış insanlarını yeriyordu. *Haziran'ın 11. Günü* (1723) zenginleşen bir köylü ailesini ele alıyordu. Holberg, kendi döneminin okuma yazma bilmeyen insanlarını alaya aldığı gibi tüccarların yaptığı saçma hareketleri de oyunlarında gösteriyordu. Yazarın en ilgi çekici oyunları *Boşa Geçirilecek Zaman Yok* (1728), *Maskeli Kadınlar* (1725) ve *Rüzgâr Horozu* (1722) idi.

Holberg, Danimarka tiyatrosu içinde ele alınmakla beraber, Norveç'te doğmuştu. Bunun için Holberg'den sonra gelen İskandinav yazarları uzun bir süre ona benzemeye çalıştılar. Onun etkisiyle XIX. yüzyılda Finlandiya'nın ilk büyük komedya yazarı Aleksis Kivi ortaya çıkmıştı.

Kuzeydeki uyanış yalnız İskandinavya'da değildi. Hollanda'da Pieter Arenz *Aldanan Sevgililer* (1712?) adlı oyunuyla, Macaristan'da György Bessenyei *Filozof* (1790) adlı "sentimental" komedyasıyla tanınmıştı. Rusya'da ilk önemli yazarlar ortaya çıkarken, Kuzey Amerika'da tiyatronun oluşmasına doğru bir hareket seziliyordu.

ç) Komedyanın Son Pırıltıları

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Fransa ile İngiltere'de yeni bir oyun türü gelişmeye başladı. Burjuva komedyasının doğal bir sonucu olan "sentimental dram" güçlenme yolunu tuttu. Ancak bundan önce burjuva komedyasının son pırıltıları üzerinde duralım.

Bu dönemde yazarlar genel olarak üç yolu tutuyorlardı: taşlama ve parodiye yönelenler, yeni biçimde bir komedya yaratmaya çalışanlar ve "sentimental" bir tutumla daha önce denenmiş biçimleri tekrarlayanlar. İlk yol pek başarılı olmadı. İkinci yol, yeni biçim kaygusu, İngiltere'de *Dilenci Operası*'nın başarısı üzerine tutuldu. Gelişim genel olarak "sentimental" bir doğrultuyu gösteriyordu.

İngiltere'de gerek Oliver Goldsmith (1728-1774) gerekse Richard Brinsley Sheridan (1751-1816) "sentimental" eğilime karşı çıktılar. Her ikisi de geçmişte kalan komedya türünü yaşatmaya çalışıyordu. Bunun için, Goldsmith'in oyunlarında bir dereceye kadar Shakespeare'in havası vardı. "Sentimental" komedyanın gelişimini "eşeğin kusurlarını taşıyan bir çeşit katır yavrusunun doğuşu" olarak nitelendiren Goldsmith, bu tür oyunu kuru ve yaratmasız buluyordu.

Goldsmith'in, eski komedyayı örnek alarak yazdığı ilk "gülen komedya"sı *İyi Huylu Adam*'dı (1768). Bu çıraklığına ait oyunu başarılı bir komedya olan *Yanlışlıklar Gecesi* (1773) izledi. Goldsmith bu oyundaki başarılı kişileştirme düzeni ve konuşma örgüsü bu oyunu XVIII. yüzyılın en iyi komedyalarından biri yaptı.

Çağdaşı Sheridan da oyunlarına örnek olarak eskiyi aldı; ama o, Goldsmith gibi Elizabeth dönemine değil, Stuart dönemine yöneldi. Töre komedyasını canlandırmak başlıca amacıydı. Aynı zamanda bir tiyatronun yöneticisi olan Sheridan biraz da modaya uyan karakteriyle, "sentimentalizm"e karşı olduğu halde, bu eğilimden de oyunlarında yararlandı. Sheridan'ın yazdığı oyunlar arasında en önemlileri olan 1777'de ortaya çıkardığı *Skandal Okulu* ve hemen arkasından yazdığı *Rakip*, o dönemin "sentimental" beğenisini tatmin ettiği gibi, sürükleyici bir mizahla Stuart dönemi komedyasının havasını canlandırıyordu. Onun başka bir dikkate değer oyunu da *Eleştirmen; ya da Bir Tragedya Prova ediliyor* (1779) o dönemin tiyatrosunu ele alan bir oyundu. Sheridan daha çok bu üç oyunuyla ilgi çekicidir.

Sheridan dışında, bu dönemde daha birçok yazar vardı. Bunlardan biri de önemi asıl oyunculuk alanında olan David Garrick'ti. Fransa'da da komedyayı götüren ikinci derecede temsilciler yanında, ön düzeye çıkan, komedya alanındaki son pırıltı Beaumarchais (Pierre -Augustin Caron: 1732-1799) idi. O da, Goldsmith ve Sheridan gibi, izleyicisi olmayan yalnız kalmış bir yazardı. 1767'de yazdığı *Eugénie*, ön düzeyde güldürü unsurunun ustalıkla durduğu, geri düzeyde görülür görülmez bir "sentimentalizm"in geliştiği bir oyundu.

Beaumarchais, komedya alanında genellikle iki yapıtı ile hatırlanır. Bunların ikisi de sonradan iki büyük operanın konusu olmuştur. *Sevil Berberi* (1775) ve *Figaro'nun Düğünü* (1784) birer entrika komedyasıdır. *Sevil Berberi*'nin ilgi çekici yanlarından biri bu oyunun yazılmasından on dört yıl sonra patlayacak olan Fransız İhtilali'ni hazırlayan bazı nedenleri ve aristokrasinin durumunu göstermiş olmasıdır. Her iki oyunun da güldürücülüğü yanısıra, buruk bir havası vardır.

Tiyatroda İçlilik (Sentimentalizm)

Beaumarchais, 1767 yılında, o dönemin yazarlarını etki altında bırakacak bir incelemesini yayımladı. *Ciddi Dram Türü Üzerine Deneme* adını verdiği bu incelemesinde, yazar, antik tiyatronun artık örnek olarak almaktan vazgeçilmesi gerektiğini, eğer gözyaşı dökülecekse bunun günlük olayların sahne üzerinde gösterilmesiyle sağlanabileceğini belirtiyordu. Ona göre, antik tragedyalar barbarlığın temsilcileriydiler; bunların kahramanları çok seyrek yüreklere etki edebiliyorlardı. Beaumarchais'ye göre, antik tragedyadaki prensler o dönemin insanlarına yabancıydı; o çağda insanlara etki edebilmek için olağan insanlar arasındaki ilişkiyi göstermek yeterliydi. Kötülüğü ve kötü adamları göstermek için komedya yeterli değildi, çünkü komedya sahnesinde bazen doğru olmayan, kötü olan bir şey de hal-

kın sempatisini kazanabiliyordu. Beaumarchais'ye göre, kötülüğe karşı ancak duygularla gelişen ciddi bir dram türü geliştirmeliydi; ancak ciddi bir oyunla kötülüğün karşısında iğrenti duyulabilir ve ağlanabilirdi.

Beaumarchais'nin bu düşünceleri içli tiyatro oyunlarının ana çizgilerini vermekteydi. Bu formüle göre ciddi oyun iki temel nokta üzerine kurulmalıydı: gerçek olaylar ve didaktik ahlak anlayışı. Yazarın ciddi oyun türünü oturttuğu bu iki kavram doğal olarak görecedir (izafidir); çünkü XX. yüzyıl seyircisi için anlatılan gerçek ve ahlak kavramı yapmacık gelir. Bunun gibi, XVIII. yüzyılın felsefe yapan oyun yazarlarının düşünceleri de bizim için çocuksu ve yüzeydedir.

Ancak XVIII. yüzyılın gözü yaşlı, ciddi dram türü o dönem içinde yaygınlaşacak bir ortama sahipti. (Bu ortam sonradan Mınakyan ve benzer sanatçılar tarafından XIX. yüzyılın ikinci yarısında iğreti olarak Türkiye'de monte edilmiştir). Zaten bu dram türü henüz kesin çizgileriyle belli olmadan, burjuva oyunları da kendine özgü kuruluşu ve seyircisi ile içliliğe doğru yönelmişti.

İngiltere'de "aile saadeti" ve didaktik ahlakçılığı vurgulayan bu tür oyunların iyisi yazılamadı. Birçok yazar, bu formüle göre oyunlar yazmaya çabaladılar, ama olmadı (İngilizlerin halk olarak özellikleri de düşünülecek olursa bu başarısızlığın bazı nedenleri bulunabilir). Hugh Kelly, Richard Cumberland adlı yazarlar, o dönem içinde geçici üne eriştiler. Daha sonra Thomas Holcroft, Elizabeth Inchbald gibi kimseler geldi, oyunları tutuldu. Ama bunlar da hiçbir iz bırakmadan kısa bir süre sonra ortadan yok oldular.

Bu arada, George Lillo, göz yaşartan, ahlakçı oyunlarıyla bir heyecan yarattı. Hele *Londralı Tüccar* (1731) adını verdiği oyun orta dereceyi geçmeyen, ama o dönem için yenilik savılan bir yapıt olarak kabul edildi. Lillo, bu oyunda yanlış hareketlerinden dolayı gittikçe düşen bir Londralı tüccarı işlivordu. Her yaptığı hareket kahramanı biraz daha uçurumun karanlıklarına itivordu. Burjuva seyirci bu manzara karşısında büyük heyecan geçirdi.

Fransa'da da hemen hemen aynı gelişmeyi gösteren içli oyun türü, daha sonra "felsefi" bir yola girdi. Burada da ikinci, üçüncü derecede oyun yazarları ortaya çıktı. Bunların arasında Philippe-Nericault Destouches, eli sopalı bir ahlakçılıkla ortava varamadı. Nivelle de la Chaussée ise buna daha bol gözvaşı getirdi. (İncelemeciler onu genellikle acıklı komedyanın —*comédie larmoyante*— babası olarak nitelendirirler).

İçli dram türüne en başarılı görünüş Denis Diderot (1713-1784) ile geldi. Onun çok ün yapan *Erdemin Yargılanması* (1757'de vazıldı, 1771'de oynandı) duygular yoluvla seyircivi didaktik olarak eğitmeyi öngörüyordu. Diderot, dönemi içinde etkili bir yazar topluluğu için-

deydi. Bu toplulukta Voltaire de vardı. Birlikte hazırladıkları büyük ansiklopedi geniş etki yapmış ve hatta 1789 İhtilalinin çıkmasında katkısı olmuştu. Böyle etkili bir yazar tiyatro alanına girince, bütün Fransız tiyatrosu onun izinden yürümeye başladı. Hatta Paris'teki "Théâtre Italien" bile bu etkinin dışında kalamadı. Ahlakın gerçeklerini, doğadan gelen erdemi ve uygarlığın cinayetlerini, gözyaşları döktürecek bir heyecan içinde veren oyunlar arka arkaya yazılmaya başladı. Bu oyunların içinde tek hayran olunacak insan orta sınıfın namuslu tüccarı idi. Bu yolda yürüyenler arasında, o dönemin başarılı yazarları Michel-Jean Sedain, Louis-Sébastien Mercier gibi yazarlar vardı.

Diderot, *Dramatik Şiir* başlığını vererek yazdığı denemede, "insanların erdemlerini ve görevlerini gösterecek olan ciddi komedya" dan söz ediyordu. Diderot'nun bu erdemden ve görevden söz eden denemesi Alman dili konuşulan ülkelerde çok etki yaptı. Böylece, bu dram türü bir bayrak yarışı gibi, İngiltere'den Fransa'ya, oradan da Alman dili konuşulan devletlere geçti.

Almanya'da yazılan oyunlar sıkıcı ve kuruydu; bu oyunlar yalnız ahlakçı yanı iyi vurguluyordu. Ama Lessing, Goethe ve Schiller gibi devlerin içinde, tiyatro, içli oyunların çok ötesine ve ilerisine yöneldi. İçli oyunların o dönemdeki baş temsilcisi Otto von Gemmingen'di. Onun *Alman Aile Babası* (1782) adlı oyunu örnek bir burjuva aile babasının nasıl olması gerektiğini öğretiyordu. Almanya'da içli komedyayı ondan çok güçlü bir akım olan Romantizm yuttu. Burjuva komedyasının içinde tohumu bulunan Romantizm, Almanya'da dünya çapında yazarlar yarattı. Bu konuya daha sonra geleceğiz.

Güneyde, İtalya ve İspanya'da içli dram türü yukardakilere benzeyen bir yol üzerinde ilerledi. İtalya'da Francesco Albergati Capacelli ve Simeone Antonio Sografi, Camillo Federici, Francesco Cerlone gibi yazarlar, hıçkırıklı sahneler ve mutlu sonlarla oyunlarını dengelediler. İspanya'da ise Gaspar Melchor de Jovellanos, fedakârlık, pişmanlık ve onur duygularını işliyordu oyunlarında. Leandro Fernandez de Moratin içliliği gülümsemelerin arkasına saklayabiliyordu; çünkü yazar bu türün dışında, aynı zamanda komedyalar da yazıyordu.

XVIII. Yüzyılda Avrupa'daki Tiyatro Eylemine Genel Bakış

Bu çağda tiyatro yapıları yeni bir mimarlık anlayışı içinde yapılmaya başlandı. Bu yapılarla birlikte, sahne tekniği ve oyunculuk alanında büyük gelişmeler oldu. Avrupa'nın büyük kentlerinde tiyatro yapılarının sayısı artarken taşrada da tiyatro binaları yapıldı. Binaların sayısı ile birlikte oyuncular da arttı.

a) Oyuncular

Bu çağda Avrupa'nın birçok ülkesinde ardı ardına büyük oyuncular yetişmeye başladı. Erkek sanatçıların yanısıra kadın oyuncularda tiyatro dünyasında önemli bir yer aldılar. Fransa'da Adrienne Lecouvreur, ona verilen rolleri gerçekçi bir yoruma oturttuğu güzel, üslubu için alkışlandı. Bu başarıyı Matmazel Dumesnil sahne adı altında oynayan Marie-Françoise Marchand sürdürdü. Erkeklerden Voltaire'in yetiştirdiği Henri-Louis Cain (sahne adı Lekain) o dönemin Fransız tiyatrosunda sık sık tekrarlanan bir addı.

Almanya'da ise oyunculuk alanında büyük bir ilerleme vardı. Bir önceki yüzyılda Almanya'ya göç eden ya da turne düzenleyen İngiliz oyuncuları ile *commedia dell'arte* oyuncuları, Almanların kendi sanatçılarını hazırlamaları için iyi bir başlangıç olmuştu. 1727 yılında, Frederika Carolina Neuber, Alman dilini konuşan oyunculardan kurulmuş olan tiyatro topluluğunun başına geçmiş ve yaşadığı dönemin etkili bir yazarı ve üniversite öğretim üyesi olan Gotsched ile işbirliği yapmıştı. Böylece, Leipzig, Almanya'nın ilk tiyatro merkezi oldu. Neuber'den sonra, Johann Friedrich Schönemann o dönemin en büyük tiyatro yöneticisi durumuna geldi. Önce Gotsched ile işbirliği yapan Schönemann daha sonra Konrad Ackermann ve Konrad Ekhof ile birlikte çalıştı. Schönemann, Almanya'da ilk oyunculuk kurallarını getiren kişiydi. Sahne üzerinde tumturaklı konuşmaya karşı çıktı ve daha gerçeğe yakın bir oyunculuğun üzerinde durdu. 1764'te Ekhof ile Ackermann Hamburg'da bir tiyatro kurdular .Her ikisi de iyi oyuncuydu ve kısa bir süre içinde Hamburg, tiyatro alanında Almanya'nın örnek bir kenti oldu. 1767 yılında ise Ekhof ile eşi Sophie Schröder "Hamburg Ulusal Tiyatrosu"nu kurdular. İşte bu tiyatro Lessing'i ortaya çıkardı. Lessing de, "oyuncularımız var, ama oyun sanatımız yok," diyerek işe girişti.

İngiltere'de ise büyük oyuncular çağıydı XVIII. yüzyıl. Bunların doruğunda, hiç kuşkusuz, David Garrick vardı. Sahne tekniğine de o dönem için önemli olan yenilikler getiren Garrick'ten sonra 1776'da İngiliz sahnesinin yıldızı John Philip Kemble oldu. Kemble, başarılı oyunculuğunun yanısıra dekor ve kostüm konusunda titiz bir arkeolog gibi çalıştı. Aynı zamanda bir yazar olan Colley Cibber, tragedya oyuncusu Barton Booth ve seyirci arasında heyecan yaratan Charles Macklin İngiliz tiyatrosunun kalburüstü sanatçılarıydı. Kadınlardan Anne Oldfield, Kitty Clive, Peg Woffington parlayan oyunculardı. Ancak kadın sanatçıların o dönemdeki en önemli adı Sarah Siddons'du.

b) Yeni Yapılar

Avrupa'da yeni tiyatro yapılarının durmadan inşa edilmesinin bir nedeni de artan seyirci sayısıydı. Zengin burjuvalar ne kadar artarsa artsın bütün bu binalardaki toplulukları besleyecek kadar tiyatroya meraklıydılar.

İngiltere'de Drury Lane ve Covent Garden artık yetersiz gelmeye başladı. Londra'da yeni yapılar ortaya çıktı. 1705'te Haymarket'te bir opera binası 1766'da aynı semtte daha küçük bir tiyatro binası yapıldı. Londra dışında çeşitli kentlerde Kraliyet Tiyatro yapıları yükseldi. XVIII. yüzyılın sonuna doğru önemli kentlerin tümünde tiyatro binası vardı. Paris'te 1700 yılında üç tiyatro yapısı vardı; 1754'te bu beşe, 1784'te ise ona çıktı. Aynı yıl, Kralın buyruğuyla "Comédie Française" ile "Académie Royale de Musique" kurumlarına tekel hakları verildi. 1791'de, iki yıl önceki ihtilalin getirdiği ilerleme ve özgürlük havası içinde, Paris'teki tiyatro yapısı sayısı elli bire yükselmişti. Paris dışındaki, büyük kentlerin tümünde tiyatro yapıları inşa edildi.

İspanya'da durum bu kadar parlak değildi. 1737'de bir opera binası yapıldı. Bu, oyunlarını hâlâ *corral*'lerde, açık havada oynayan tiyatro yöneticilerini yeni tiyatro yapıları yapmaya götürdü. 1743'te ve 1745'te iki yeni bina yapıldı.

İtalya ise tiyatro mimarlığı yönünden parlak bir dönemini yaşıyordu. Verona'da da çok güzel bir yapı olan "Teatro Filarmonico" ünlü mimar Francesco Galli-Bibiena tarafından yapıldı. 1737'de, Napoli'de, "Teatro San Carlo" ve 1778'de, Milano'da, ünlü Scala opera binası inşa edildi. Böylece, İtalya'nın bütün önemli kentleri tiyatro yapısına kavuştu. Tiyatro mimarlığı alanında büyük bir usta olan Galli-Bibiena, etkisini yalnız İtalya içinde değil, bütün Avrupa ülkelerinde hissettirdi. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde tiyatro yapıları, sahne tekniği ile ilgili araçlar kadar dekorlar da yaptı. Onun buluşlarından birçok tiyatro mimarı yararlandı ve ona benzemeye çalıştı.

XVIII. yüzyılın sonunda, Berlin'de bir Kraliyet Tiyatrosu, Viyana'da bir saray tiyatrosu (*Burgtheater* - 1752) yapıldı. 1780'de Viyana'da yine büyük bir yapı ortaya çıkarıldı. Kuzeyde tiyatro yapılarının artması yalnız Alman dili konuşan ülkelerde değildi. Stockholm'da, Kopenhag'da, Oslo'da çağın gereklerine uygun yapılar yükseldi. Rusya'da da aynı çaba vardı. Moskova'daki ünlü Bolşoy Tiyatrosu, Petrograd'daki (şimdiki Leningrad) Bolşoy ya da Kamerni Tiyatrosu XVIII. yüzyılın ikinci yarısında açıldı. Polonya 1765'te, Prag 1783'te tiyatro binalarına kavuştu.

XVIII. yüzyılın başından sonuna kadar, görüldüğü gibi, tiyatronun gelişmesi, tiyatro seyircisinin artması için her türlü olanak yara-

tıldı. Tiyatronun yanısıra, her ülkede saray tarafından desteklenen opera da gelişme yolundaydı.

3 — XVIII. YÜZYILDA, KUZEY AMERİKA'DA İLK TİYATRO HAREKETLERİ

Kuzey Amerika'da görülen tiyatro hareketleri sonradan Amerika Birleşik Devletleri'nin tiyatro alanındaki gelişmelerine ilk basamak oldu. Ancak bağımsızlık savaşından önce Amerika'da görülen tiyatro hareketleri henüz A.B.D. tiyatrosu sayılacak özellik göstermez. Onun için, Kuzey Amerika'daki tiyatro gelişmesini çeşitli bölümlerde ele almamız gerekir.

Sömürge Dönemi

Kuzey Amerika'da herhangi tiyatro hareketi yokken, Güney Amerika'da tiyatro XVI. yüzyıldan itibaren gelişmeye başladı. Daha önce belirttiğimiz gibi, Güney Amerika öncelikle İspanya ve sonra Portekiz'in etkisi altındaydı. Daha sonra Güney Amerika'ya Fransız etkisi de gelmişti; çünkü sömürge yarışmasında, her dönemde etkili olan kültür yarışması öncelikle düşünülüyordu. Böylece, XVI. yüzyılda İspanyollar, XVII. yüzyılın başlarında da Fransızlar Güney Amerika'yı kendi kültürlerinin etkisi altına aldılar. Ancak Güney Amerika'da tiyatronun gelişmesine yerli kaynaklar, dinsel törenler de yol çizmişti.

Oysa Kuzey Amerikan tiyatrosunun başlarında ne yerli kaynaklar, ne de dinsel törenler bir rol oynadı. Kuzey Amerika'da ilk kıpırtı, XVIII. yüzyılın başlarında İngiliz tiyatrosu ve Shakespeare etkisiyle geldi. Kuzey Amerika'nın ilk tiyatro yapısı da Shakespeare tiyatro yapısından örnek alınmıştı.

Sömürge döneminin ilk başlarında tiyatro eylemi olmaması için her çeşit neden vardı. Oraya göç edenler arasındaki çatışmaların yanısıra, Amerika'nın yerli halkına karşı girişilen ölüm kalım seferleri, Puritanların dar ahlak anlayışları tiyatronun doğması için en büyük engellerdi. XVII. yüzyılın sonlarına doğru, Puritanların yaşadığı New England'da (Yeni İngiltere) tiyatro sahnesi kurulup kurulmaması üzerine çetin tartışmaların olduğu tarihçiler tarafından belirtiliyor. Demek ki, bütün bu engellere karşın, bazı kimseler tiyatro kurmayı düşünüyorlardı.

Kuzey Amerika'ya ilk gelen profesyonel oyuncu, halk tarafından "biraz kaçık" olduğu söylenen Tony Aston'du. Bu oyuncu 1703'te Amerikan topraklarına ayak basmış ve bir süre sonra da New York'a gitmişti. Burada tek başına monolog okuyarak, Shakespeare'den sahneler oynayarak gösteriler düzenledi. Öbür yanda, Richard Hunter adında biri, o sırada 4.000 kişilik nüfusu olan New York'ta temsiller

verebilmek için izin istedi. XVIII. yüzyılın ortalarına doğru Charles Stag adında biri, karısı ile birkaç kısa oyun oynadı. 1730 yılından sonra Kuzey Amerika'nın birçok kentinde temsiller verilmeye başlandı. Güney Carolina'nın Charleston şehrinde sürekli gösteriler düzenleyen bir topluluk kuruldu. Bu tiyatroda İngiliz Stuart dönemi tiyatro yazarlarının bazı oyunları oynandı. Doğal olarak bu gösteriler en ilkel biçimdeydi.

XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren, Kuzey Amerika'nın doğu kıyısında İngiltere'den gelen profesyonel toplulukların oyunları sıklaştı; çünkü kentler gittikçe büyüyor, kentler arası ulaşım daha güvenilir bir duruma giriyordu. Yavaş yavaş küçük çapta bir sanayi de kuruluyordu. İngiltere ise Kuzey Amerika'daki sömürgelerini sıkı sıkıya kendine bağlamak istediği için, o dönemin iyi sanatçılarını buralara gönderiyordu.

Nitekim İngiliz hükümetinin dolaylı desteği ile, New York'un güneyine düşen Philadelphia'da Thomas Kean ile Walter Murray'in yönetiminde olan bir topluluk için, 1749 yılında, bir depo tiyatro sahnesi ve salonu durumuna getirildi. İlgi çekici İngiliz tiyatro yapıtlarının yanısıra Shakespeare'in *III. Richard* adlı eserini de oynayan bu topluluk kısa bir süre sonra "Virginia Oyuncular Topluluğu" adını alarak genişledi ve yakın yerlere turne yaptı. 1752'de Williamsburg'da ikinci bir tiyatro topluluğu kuruldu. İngiltere'den yeni gelen Lewis Hallam, on iki kişilik bir kadro kurarak çalışmaya başladı. Hallam'ın bu topluluğu Amerikalı incelemeciler tarafından ilk düzenli profesyonel topluluk sayılmaktadır. Bu topluluk gün geçtikçe gelişti ve özellikle Shakespeare'in birçok eserini sömürge halkına tanıttı.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında, çok sayıda tiyatro yapısı inşa edildi ve buralara profesyonellerin yanısıra amatörler alınarak yeni topluluklar kuruldu. 1779'da başlayan iç savaşlar, doğal olarak herkesin ilgisini başka bir yöne çekti. Ancak zayıf da olsa tiyatro geleneği kurulmuştu. Savaş sırasında bile, tiyatrolar çalıştı. 1777'de, New York'taki en büyük tivatro, İngiliz askerleri için ayrıldı ve "İngiliz Kraliyet Tiyatrosu" adını aldı. Burada, İngiliz askerleri de oyun oynadılar. 1778'de Amerikan bağımsızlık savaşını başlatan George Washington, bu tiyatroda Addison'un *Cato* adlı oyununu seyretti.

Amerikan Tiyatrosunun Başlangıcı (1776-1820)

Özgürlük Savaşı'nda başarılar elde edildikten sonra bazı küçük devletler tiyatroyu yasaklamak istedi. Ancak tiyatro daha büyük bir hızla gelişmeye başladı. Lewis Hallam'ın aynı adı taşıyan oğlu Jamaica'dan döndü ve 1785'de John Henry ile ortaklaşa, o zamana kadar "Amerikan Topluluğu" adını taşıyan topluluğu genişletti. Bu toplu-

luk çabucak üne erişti ve yıllarca New York, Baltimore ve Annapolis gibi kentlerde bir tekel kurdu. Bu topluluğun dikkate değer başka bir yanı da, ilk Amerikan komedyasını yazan Royall Tyler'ın *Karşıtlık* adındaki oyununu oynamasıydı.

XVIII. yüzyıl sona ermek üzereyken "Amerikan Topluluğu"nun karşısında birçok rakip belirdi. Bu topluluktan ayrılan Wignell adında bir oyuncu yeni bir kadro kurarak 1794'te temsillere başladı. Onun kadrosunda Thomas Jefferson, Thomas Cooper gibi sonradan Amerikan kültüründe yeri olan kişiler de vardı. Wignell, 2000 seyirci alan ve yapı yönünden çağdaşlarından daha güzel bir tiyatro binası yaptırdı. Yanına o dönemin iyi sayılan ressamlarını ve çeşitli teknik elemanını da alan Wignell örnek bir tiyatro kurdu. Ancak bütün bunların yanısıra, seyirci alışkanlıklarından kurtulamamıştı. Tiyatronun duvarlarına "Sobaya Tükürmeyin!" yazıları asılmıştı. Üst balkondaki seyircilerin sahneye attıkları çürük elmaları, boş şişeleri, kuru yemişleri toplamak bir dert olduğu kadar, oyuncuların oyunlarını sürdürmeleri de yüreklilik gerektiriyordu. Wignell'in topluluğu buna karşın, etki alanını başarılı bir yolda genişletti.

Yine bu yüzyılın sonlarına doğru, New York, Philadelphia'daki tiyatro eylemiyle yarışmaya başladı. New York, 1794'ten sonra dört yıl içinde üç yeni tiyatro daha açtı. Hele 1798'de açtığı tiyatro 2000 kişilik bir taş binaydı ve o dönemin en son teknik olanaklarını kapsıyordu. William Dunlop'un ilk oyunu olan *Baba* adlı yapıtı yine bu yıllarda (1789) New York'ta oynandı. Dunlap, 1796'dan başlayarak "Amerikan Topluluğu" ile 1805 yılına kadar işbirliği yaptı. Dunlap, o dönemin en başarılı Amerikan yazarıydı. O, Avrupa tiyatro yazarlarının eserlerini inceledi. Orta derecede bir yazardı, Avrupa'da çok tutulan Kotzebue'nun oyunlarını tanıttı.

Amerikan tiyatro tarihi içinde önemli bir yeri olan Howard Payne, önce New York sahnelerinde oynadı, sonra Londra'ya giderek orada haklı bir üne kavuştu. Bu Amerikan tiyatro hareketinin, sınırlı da olsa, Avrupa'ya tanıtılması demekti. Bundan sonra Amerika'da büyük yıldız oyuncular ortaya çıktı. Bunlardan en başta geleni Shakespeare tragedyalarındaki kahramanları büyük bir başarıyla canlandıran Frederick Cooke'tu. Ayrıca, İngiltere'nin en ünlü oyuncuları da Amerika'ya gelmeye başladı. Bunlardan ilk gelen Edmund Kean oldu.

XVIII. yüzyılın sonunda, güney devletleri kültür, dolayısıyla tiyatro yönünden geride kalmış, buna karşılık kuzey devletleri büyük bir gelişim içine girmişti. Ancak kuzeyde egemen olan Puritanizm'in etkisiyle tiyatronun ahlak yanı tartışılmaya başlandı. Tiyatroya dinsel nitelikte oyunlar girdi. Ama bütün bunlar XIX. yüzyılda çok daha geniş gelişme olanaklarına kavuşan Amerikan tiyatrosunun hızını kesmedi, tersine tiyatro üzerine daha çok düşünülmesine yol açtı.

VII. ASYA TİYATROSUNUN GELİŞME DÖNEMİ

XVIII. Yüzyılda Rus Tiyatrosu

1689 yılında, Deli Petro'nun tahta geçmesiyle Rusya'da büyük değişiklikler oldu. O zamana kadar hiçbir limanı, donanması ve önemli sayılacak bir ordusu olmayan Rusya, Çar Petro'nun Avrupa'yı örnek almasıyla getirdiği devrimlerin ardından dünya politikasında hatırı sayılır bir rol oynamaya başladı. Avrupa ülkelerini gezen, oradan ünlü mimarları, sanatçıları ve bilim adamlarını Rusya'ya çağıran Çar Petro, ülkesinin içinde önemli devrimlere giriştiği gibi, Litvanya ve Estonya gibi İsveç'e ait olan toprakları kendi topraklarına kattı. Böylece, ticaret için elverişli liman sahibi oldu, dolayısıyla askeri ve sivil bir deniz gücünü kurmaya başladı.

1725'te ölen Petro'nun yerine geçenler, onun başlattığı yenilikleri sürdürmekle beraber, gerek politika ve gerekse kültür alanında pek varlık gösteremediler. Ancak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında tahta geçen Alman asıllı II. Katerina ile birlikte Rusya dünya politikasında büyük bir güç olarak belirmeye başladı. Katerina da Rus kültür yaşamını geliştirmekte etkili oldu.

Rus tiyatrosu, XIX. yüzyılla birlikte gelen altın çağından önce, bu çağı hazırlayan belirtileri yaşamaya başladı. Rus tiyatrosunun ilk dikkate değer yazarları ve tiyatro adamları ortaya çıkmaya başladı. Bunların ilki Feofan Prokopoviç (1681-1736) oldu. Bu yazar dinsel konularda oyunlar yazdı ve bu oyunların musikisini de kendi besteledi. Yaşadığı sürece oyunları Rusya'nın çeşitli kentlerinde oynandı. Oyunlarının en tanınanı *Vladimir*'di. 1702'de Kiev'de, 1705'te Moskova'da oynanan bu oyun, Çar Petro'nun başarılarını ele alıyordu. Rus dilinde oynanmasına karşın, bu oyun, çeşitli kentlerde, Danzig'den gelen ve Johann Kunscht adlı bir Alman sanatçının yönetimindeki topluluk tarafından oynanmıştı. Bu topluluk, aynı zamanda, Alman oyunları oynuyor o dönemin Alman yazarlarını da tanıtıyordu.

Ramp ışığına çıkan ikinci yazar, Çek asıllı bir prensti; Antiokus Dimitriyeviç Kantemir (1708-1744) adlı yazar taşlama oyunları yaz-

dı. Ama o tiyatro alanında önemli bir yazar değildi; daha çok çevirileri ve besteleri ile seviliyordu.

Kantemir'den daha önemli bir tiyatro adamı Vasili Krilloviç Trediyakovski (1703-1769) idi. O dönem için değeri olan iki tragedya *(Iason* ve *Titus)* yazan Trediyakovski, Boileau'nun *Şiir Sanatı* adlı incelemesini, Fénelon'nun *Télémaque*'ını ve Horatius'un *Şiir Sanatı*'nı çevirerek Rus tiyatrosunun gelişmesine katkıda bulundu. Onun asıl değeri felsefe, Rus dili grameri alanında yaptığı çalışmalarla ortaya çıktı.

İlk kayda değer yazarlar arasında Mikael Vasilyeviç Lomonosov (1714-1765) ile Aleksis Petroviç Sumarokov'u (1718-1777) sayabiliriz. Lomonosov, Alman etkisiyle tragedyalar yazan bir ozandı. Sumarokov için "Rus tiyatrosunun babası" denilir. Hiç de alçakgönüllü olmayan Sumarokov kendini "Kuzeyin Racine'i" olarak tanıtıyordu. Bu yazar Voltaire ile Racine'e öykünüyordu. Sumarokov'un önemi ilk Rus tiyatro topluluğunu ortaya çıkartmış olmasındaydı. Önce küçük bir yapıyı bozup amatörlerle oyunlar oynamaya başlayan Sumarokov, kısa bir süre içinde Saray tarafından da tanındı. Saray tarafından Petrograd'a (şimdi Leningrad) çağrılarak yeni yaptırılan tiyatronun başına yönetici olarak geçirildi (1756). Ama 1760'ta sürekli şikâyetleri ve huzur bozucu sözleri yüzünden bu görevinden alındı. Bundan sonra da oyunlar yazan Sumarokov, herkese borçlu ve bir alkolik olarak, sefalet içinde öldü.

Sumarokov, Fransız tiyatrosuna özenen, ama Racine, Corneille, Voltaire gibi dehası olmayan bir yazardı. Onun için de, en iyi tragedyaları sayılan *Korev*, *Dimitrius* ve *Semiyera* yapmacık, kuru ve başarısızdı. Sumarokov, komedya alanında da Molière'in oyunlarını örnek aldı; başarısızlıkları dışında, bu oyunlar tıpatıp Molière'in komedyalarına uyuyordu. Ne var ki, çok yükseklerden bakan Sumarokov'un başarısızlığının farkında olması kuşkuluydu.

O dönemin, yazarlığı açısından değil de, bulunduğu mevki yönünden ilgi çekici bir tiyatro yazarı Rus Çariçesi II. Katerina idi. Sayısız âşıkları, bitmez tükenmez kıyıcılığı arasında zaman bulup tiyatro oyunları ve operalar yazan Çariçenin eserleri, tiyatro açısından pek değer taşımıyordu. Ama saraya sık sık çağrılan Diderot gibi bir yazarın övgüsünü kazanıyordu bu deneyler. Çariçe kendi oyunlarının gösterisi için sarayına küçük bir amfitiyatro yaptırmıştı.

II. Katerina döneminin en parlak yazarı Alman asıllı Denis Ivanoviç Fonvizin (1744-1792) idi. Henüz on dört yaşındayken sahneye çıkan Fonvizin, yaşamı süresince Rus tiyatro edebiyatı açısından oldukça önem taşıyan yalnız üç oyun yazdı: *Tuğbay* (1766), *Anasının Kuzusu* (1782) ve *Bir Öğretmenin Seçimi* (1790). Bu yazarın mizahı oldukça başarılıydı.

Bu yazarların dışında, önemi ikinci düzeyde olan kimseler de vardı. Bunlar arasında Deryavine, Novikov ve Ramanof hanedanından Prenses Daçkov sayılabilir. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, Rus tiyatrosunu yükselten yazarlar ilerilerinden habersiz arka arkaya doğmaya ve XIX. yüzyılın başlarından bu yana etkin olmaya başladılar. Bu yazarlarla Rus tiyatrosu batıyı aktarma dönemini bitirdi, yaratıcı ve yeni bir döneme başladı.

XVIII. Yüzyılın Sonuna Kadar Çin Tiyatrosu

a) Pekin Operası

Bugünkü "Pekin Operası"nın başlangıcı XVIII. yüzyılın ilk yarısında Ç'ing Hanedanlığının egemenliği sırasındadır (Ç'ing ya da Mançu Hanedanı 1644'ten 1911'e kadar hüküm sürmüştür). **Çing hsi** denilen "Büyük Kent Operası" İmparator Çi'yen Lung'un tahtta olduğu sırada gelişti. Bu imparatorun altmış yıllık hükümranlığı sırasında tiyatro büyük bir destek kazandı. Çünkü bu imparator ülkenin dört bir yanındaki tiyatro topluluklarının koruyucusuydu. Tiyatroya olan ilgisiyle, ülkenin her yanında çalışan toplulukları tek tek görmek istiyor ve bunları başkent Pekin'e çağırıyordu. Bunun için de, Pekin, kısa bir süre içinde, birbiriyle yarışan çeşitli toplulukların merkezi oluvermişti.

Bu toplulukların üslupları içinde en çok *p'i-huang* denilen üslup tutuluyordu. Az zamanda bu üslup yaygınlaştı, halk türkülerini, baladları ve gölge oyununu da kapsadı. Özellikle, gölge oyunu yoluyla bu üslup halkın malı oluverdi. Bu üslubun halk arasında yayılmasının en başta gelen nedeni çok esnek olması ve herhangi bir gösteri dalma uygulanabilmesiydi. Kesin bir biçimi yoktu; ama kaynağı halk türküleriydi. *Lo* denilen gong ile *ku* adı verilen trampet, dramatik biçimde okunan halk türkülerinden yani *kao* üslubundan alınmıştı. Bu oyunların metni yoktu. Daha eskiden yazılmış metinler sanatçıların yeteneklerine göre doğmaca (tulûat) yoluyla aktarılırdı. Bu oyunlarda kullanılan öteki çalgılar *ti çu* ve *şeng* adı verilen flütler, *yueh ç'in* denilen gitar ve *pan* olarak bilinen tahta şakşaktı. Değişik kantonların üslubu içinde bulunan bu çalgılar tek bir üslup içinde birleştirilmiş böylece yaygın bir halk biçimi elde edilmişti. Gerek saraylılar, gerekse halk tarafından beğenilmesinin bir nedeni de buydu. Bu oyunların en yaygın olduğu dönem XVIII. yüzyılın sonundan XIX. yüzyılın ortasına kadar olan süreyi kapsar. Ancak bu tür, Çin seyircisinin ilgisini yitirmeden XV. yüzyıldan bu yana süregelmiştir. Sinema gibi yeni ve etkileyici bir sanat bile, "Pekin Operası"nın Çin halkı arasındaki yerini yok edememiştir.

b) Tipler

Bu tür oyunlarda roller sınıflara ayrılıyordu: erkek *(şeng)* (bkz. resim 46) kadın *(tan)* (bkz. resim 47) tipleri, komik *(ç'ou)* bkz. resim 48) tipler ve "boyalı surat"lar *(çing)*. Bu dört sınıf, yine kendi bölümleri içinde çeşitli ayrıntıları olan tipleri kapsıyordu. Her bir tip için oyuncular çok yorucu ve sert bir eğitimden geçiyordu. Her oyuncu tek bir tip üzerinde uzun yıllar çalıştıktan sonra sahneye çıkabiliyordu.

Şeng sınıfında birbirinden değişik olan dört tip vardı: savaşçılar, aydınlar, gençler ve yaşlılar. Bu tipler de kendi içlerinde değişiktiler; bir örnek verelim: genç savaşçı, yaşlı general, şarkı söylemeyen, yalnız şarkı söyleyen savaşçılar, vb.

Bu tipler soyutlamaya götürülen hareketler, simgesel el ve kol hareketleriyle oynanıyordu. Oyuncular yüzlerini belli renklerle çok düzgün bir biçimde boyuyorlardı. Seyirci, birlikte kullanılan renkler ve bu renklere verilen belli biçimlerden oyuncunun hangi tipi gösterdiğini anlıyordu. Yine bu tipleri belirten on sekiz çeşit sakal kullanılıyordu.

Yüzlerin boyanmasında, siyah, ünlü ve güçlü bir savaşçıyı gösteriyordu. Yalnız beyaza boyanmışsa yüz, yeteneği ve şeytaniyeti imâ ediyordu. Doğru yolda olan generallerin yüzü kırmızıya boyalıydı. Mavi kıyıcılığı, çeşitli renklerin karışımı nefret edilecek bir kötü adamı simgeliyordu. Oyuncular yüzlerini kendileri boyamak zorundaydılar. Yüz boyamak oyuncuların sanatsal yeteneklerini gösterirdi. Boyanırken hafifçe yanlış çekilmiş bir çizgi bile bağışlanmıyordu, çünkü bu, tipin anlamını yok edebiliyordu.

c) Kostüm

Opera kostümleri o kadar güzel ve renklidir ki, bu kostümleri bir yabancı gördüğünde bunların ne anlama geldiğini anlayamaz, çünkü kostümlerin göz kamaştırıcılığı onun herhangi bir şey düşünmesini engeller. Bu kostümler Çin tarihindeki çeşitli hanedanların üslubuna göre dikiliyordu. Kostümlerin hiçbiri gerçekçi değildi. Kostümlerin dikiminde tarihsel doğruluk değil, tiyatral etki önemliydi. Konfüçyüs'ten bu yana gelen geleneğe uygun olarak kostümler boyundan ayak bileklerine kadar kapalıydı. Kostümlerin geniş bir biçimde dikilen kolları sanatçıya hareket rahatlığı veriyordu.

Tipler, yine kostümler üzerindeki renklerle belirleniyordu. Sarı renk saraylıyı, sütlü kahve ya da beyaz yaşlıları, kırmızı ya da mavi dürüst ve ünlü kişileri gösteriyordu. Sanatçıların başlarına koydukları süsler de gerçekçi değildi, dans kostümünün bir parçasıydı ve eski dinsel danslarda kullanılan baş süslerinden alınmıştı.

Çin operasındaki kostümler beş ana grupta toplanıyordu; bunların üçü sivil, ikisi askeri idi. Sivil kostümlerin grupları şöyleydi: 1) *Mang* sınıfına giren kostümlerin, sağ omuz üzerinden iliklenen yuvarlak büyük yakaları vardı; bunlar devletin yüksek makamlarındaki memurların törensel kıyafetinden alınmıştı. 2) *Pei* denilen kostümlerin ise önden iliklenen büyük bir yakası vardı. Bol, dizlere kadar uzanan bu kostüm devlet memurlarının konukları karşıladıkları giyimden esinlenilerek operaya sokulmuştu. 3) *Tieh çu* denilen kimonoların çok büyük bir yakası vardı ve sağ kol altından ilikleniyordu. Ayak bileklerine kadar uzanan bu kimonolar, memur olmayan, tüccarların ve köylülerin günlük giyimlerinden aktarılmıştı. Askeri kostümlerin grupları da şöyleydi: 1) *K'ao* denilen asker üniforması görev sırasında ve savaş alanında giyiliyordu. 2) *K'ai Ç'ang* adı verilen üniforma ise askerlerin törenlerde giydikleri giysiydi. Bir daha tekrar edelim, bunlar gerçekçi olarak değil, değiştirilerek ve tiyatral bir duruma sokularak dikiliyordu.

Kadın kostümleri ise biçim olarak birbirini andırıyordu. Ancak daha çeşitli kumaştan ve daha zengin bir görünüşte dikiliyordu. Bu kostümlerin altına bir iç etek giyiliyordu. Sahnedeki prensesler ve soylu ailelerin kızları *kung i* denilen ayak bileklerine kadar uzanan kostümler ya da çok zengin dans kostümleri ile sahneye çıkıyorlardı. Kadın sanatçıların baş süsleri çok göz alıcıydı.

ç) Aksesuvar ve Simgesel Hareketler

Çin operasındaki oyunculuk kesin kurallara bağlıydı. Sahneye getirilen masa ve iskemle çeşitli durumlarda kullanıldığından çok önemliydi. Bu iki eşya, yatağı, imparatorun tahtını, dağı, büyük bir yapıyı, bir mahkemeyi ve yüksek bir duvarı simgelerdi. İki bambu çubuğunun arasına gerilmiş, üstüne beyaz çizgiler çekilmiş siyah bir bez parçası bir suru ya da büyük bir kapıyı imâ ederdi. Dikdörtgen biçiminde bir tahta uzaktaki bir dağı belirlerdi. Balık, dalga ya da siyah çizgilerle süslenmiş flamalar, fırtına, sel baskını ve dalgalı deniz anlamına gelirdi. Bu bambu çubuğun ucuna takılmış ve uzun uzun kesilmiş kâğıt parçaları karın yağmasını gösterirdi. İki eline, üstüne tekerlek çizilmiş flamalar almış bir kadın arabayla yolculuk yapıyor sayılırdı. Uzun saplı yelpaze taşıyan kadınlar yüksek mevkide olan kadınları simgelerdi.

Eğer oyuncunun elinde yanan bir meş'ale ya da buna benzer bir şey varsa bu şeytanın ortalarda dolaştığı anlamına gelirdi. Hayaleti göstermek için oyuncu kulaklarına beyaz kâğıttan parçalar takardı.

Bütün bu simgesel aksesuarın yanısıra, sahne hareketlerinin de anlamı vardı. Oyuncular sözsüz oyuna çok değer verirler ve bu alanda ustalaşmadan sahneye çıkmazlardı. Elinde tek kürekle sahneye

çıkıp kürek çekiyormuş gibi yapılan hareketle bir geminin gittiği anlatılırdı. Yolcuların çıkması ise bu hayali tekneden yine hayali bir rıhtıma zıplamakla gösterilirdi. Birçok oyunlarda savaşçılar ve biniciler olduğu için ata binmek, atla gitmek ve attan inmek ustaca yapılan hareketleri gerektirirdi. Bu oyuncuların atı ucu süslü bir değnekten ibaretti. Savaş sahnelerinde savaşı andıracak hareketler yerine, "stilize" bir savaş dansı yapılırdı. Ama bu dansı da savaşta yer alan oyuncular değil, bu konuda eğitilmiş dansçılar yapardı.

Bazı sahne hareketleri çok ekonomikti; bir kapıyı kapaması, oyuncunun ellerini önden birleştirmesi, açması ise birleşmiş olan ellerini iki yana doğru çekmesiydi. Oyuncuların çeşitli biçimlerde attıkları adımların da değişik anlamları vardı. Bunun gibi el hareketleri de sayısız anlamlara gelirdi. Bu tür oyunculukta 107 değişik el hareketi bulunuyordu.

Sahne üzerinde uyunmazdı. Eğer rol gereği belli bir kimsenin uyuduğu ya da dinlendiği gösterilmek isteniyorsa, oyuncu yalnızca başını kolunun üzerine doğru eğerdi, ama hiçbir yere oturmaz ya da yere yatmazdı. Bu hareketi ayakta dururken yapardı.

d) Şarkılar

Bu tür operada, şarkı yalnızca çalgıların eşlik ettiği bir melodi anlamına gelmez; bunlar aynı zamanda tiplere göre çok değişik söyleniş tekniği gerektirir. Oyuncuların hiçbiri (soytarıyı oynayan oyuncu dışında) doğal sesiyle konuşmaz. Kural olarak, oyuncu sahneye ilk girişinde *pai* denilen melodik bir konuşma tekniğini kullanır. *Pai* adı verilen konuşmanın kendine özgü bir vezni ve kafiyesi vardır.

Oyuncular ya şarkı söylerler ya da konuşmalarını ritmik, inişli çıkışlı bir düzen içinde yaparlar. Çin dilinin tek heceli kelimelerden kurulu bir özelliği olduğundan bu çok zor bir konuşma düzenidir. Bunun için de, oyuncular uzun süren bir çalışma evresi geçirirler. Çin operasında hiçbir ses ve hareket anlamsız değildir.

e) Çalgılar

Ç'ang mien denilen sahne orkestrası sekiz kişiyle yirmi dört kişi arasında değişir. Bu orkestradaki çalgılar madenden, tahtadan ya da deriden yapılmıştır. Yaylı çalgıların en önemlileri iki teli olan ve tiz ses çıkaran *hu ç'in* ve yine iki telli *erh hu* denilen kemanlardır. Bir de melankolik tonu olan üç telli *san hsien* adı verilen bir keman vardır. Lirik şarkılara dört telli *yueh ç'in* denilen gitarla *p'ip'a* adı verilen, uta benzeyen bir çalgı eşlik eder.

Üflemeli çalgıların en önemlisi, beş delikli bir bambu flüttür *(hsiao)*. Ama daha iyi bir tonu olan üflemeli çalgı, sekiz, dokuz ya da

on delikli *ti çu*'dur. *Şeng* ise bambu borulardan yapılmış bir üflemeli çalgıdır.

Bir de törensel havası olan *yün lo* sık sık kullanılır. Bu, tahta bir çerçevenin içine konmuş on adet gongdan ibarettir. Kadın tipleri sahneye çıkarken bu çalgının küçük gongu kullanılır. Büyük gong ise heyecanlı ve tempolu sahnelerde iş görür.

Bundan başka önemli çalgılar arasında klarnete benzeyen, tahta ve pirinçten yapılmış *şao na* bulunur. İmparatoru oynayan sanatçı sahneye çıkarken *po* denilen simbal kullanılır.

Böyle bir düzende oyuncu ile çalgıcı çok sıkı bir işbirliği içindedir. Her hareket çalgılarla değerlendirildiğinden temsilden önceki çalışmalar hep çalgıcılarla birlikte yapılır.

f) Sahne

İlk oyun yerleri çay evlerinde kuruldu. Buralarda seyirci kabak çekirdeği yiyip arka arkaya çay içerken bir yandan orkestra çalar ve oyun oynanırdı. Giriş ücreti yoktu. Oraya gelenlerden alınan çay parası yetiyordu. Bu sahneler çay evlerinde kurulduğundan buralara "çay bahçesi" anlamına gelen *ç'a yuan* denilirdi.

Sahne seyir salonuna doğru çıkmış, dikdörtgen biçiminde bir yükseltiydi. Bu dikdörtgenin üç yanı perdeyle kaplıydı. Gösteri başlarken her üç yanda bulunan perde açılırdı. Bu yükselti cilâlanmış sütunlar üzerinde duruyordu. Yükselti'nin seyirciye göre solunda orkestranın yeri vardı. Çalgıcılar seyirci tarafından görülürdü. Sahnenin yine seyirciye göre sol gerisinde giriş, sağ gerisinde çıkış vardı. Oyun yerinin üç yanı da seyirciyle çevriliydi. Sahne gerisinde bir büyük salon ve en geride de yıldız oyuncular için tek kişilik odalar vardı. İkinci derecedeki oyuncular bu büyük salondaki masanın çevresinde toplanırlar, kostümlerini orada değişirlerdi (bkz .resim 49).

Önceleri yıldız oyunculara oyun sırasında çay götürülürdü. Sonradan bu alışkanlık sakıncalı bulundu ve gösteri sırasında sanatçılara çay götürülme işi yasaklandı. Zaten sahne düzeninde de bazı değişiklikler olmuştu. Sahnenin gerisine koyu renkte bir perde asılmıştı. Zemine ise kalın bir kumaş yayılmıştı. Sahneler arasında perdenin açılıp kapanması doğru bulunmuştu. Orkestra ise ya sahne önündeki çukurda yer alıyor ya da seyirciye göre yükseltinin solunda kapalı bir odada bulunuyordu. Ayrıca uzun operalar kısaltılmaya ve gösteriye tempo getirebilmek için bazı sahneler çıkarılmaya başlanmıştı.

Shakespeare sahnesinde olduğu gibi, çok az aksesuar ve eşya kullanılıyordu. Oyuncuların sahneyi bir kez dönmesi (Orta Oyunu'nda olduğu gibi) yüzlerce kilometrelik bir yolculuğun yapılmış olduğunu simgeliyordu.

Japonya'da "Kabuki" Tiyatrosunun Olgunlaşması

XVII. yüzyılın ikinci yarısından XVIII. yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde Japon tiyatrosunda önemli gelişmeler oldu. *Kabuki* tiyatrosu en çok gelişmeyi gösteren tür oldu. Özellikle, XVIII. yüzyılın başlarında, *Kabuki,* modern biçimini almaya başladı. Bu türün olgunlaşması genel olarak iki evrede ele alınır: 1665'ten 1740 yılına kadar olan *Genroku-kabuki* evresi ve 1741'den 1800'e kadar süren ikinci evre.

a) Genroku - kabuki

XVIII. yüzyılın yarısına kadar süren bu evre Japon tiyatrosunun gelişmesi açısından büyük önem taşır. Yazarlık alanında en büyük yapıtlar bu dönemde yazıldığı gibi, en önemli oyuncular da bu evre içinde yetişti. *Kabuki* türünün gelişmesinde büyük etkisi olan *Genroku* Japonya'daki tipik bir kültürün simgesiydi. Bu kültür *Kamakura* döneminin (1192-1392) *samurai*'ler (savaşçılar) dünyasını ve *Heian* döneminin (794-1185) soylular ve saraylılar dünyasını kapsıyordu. XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra gelişmeye başlayan burjuva kültürü ise *Genroku*'nun yeniden yeşermesi için yeterli bir kaynaktı; çünkü burjuva kültürü, *samurai*'lerin ve soyluların ahlak anlayışları ve töreleri karşısında bir özlem duyuyor, bu geleneği yaşatmak istiyordu. İşte *kabuki* bu hava içinde gelişmeye başladı.

Genroku-kabuki türünün yeşermesi ile Japon tiyatro tarihinin büyük sahne sanatçıları da ortaya çıkmaya başladı. Bunlar kişilikleri ile bu türün olgunlaşmasında rol oynadılar. Bu büyük sanatçıların başında Tôjûrô, Danjûrô ve Ayame adlı oyuncular geliyordu. Sakata Tôjûrô (1647-1709?) çok ilgi çekici bir kişiliğe sahipti. Üstün yeteneği, zekası ve çalışmasıyla oyunculuk sanatına yeni özellikler getirdi. Onun geliştirdiği tip ne dehşet verici bir *samurai,* ne de entrikacı bir saraylı idi; ancak o *Genroku* anlayışının en güzel "âşık" tipini geliştirdi. O dönemin, hatta Japon tiyatrosunun en büyük yazarı sayılan Çikamatsu'nun bazı oyunlarının kişilerini, Tôjûrô sanki daha uygun bir biçimde yeniden yaratmıştı. Bu sanatçı, sahne hareketi, konuşması ve şarkıcılığı alanlarında büyük bir ustaydı. Çok değişik bir yaşayışı olan Tôjûrô, Kyôto ve Osaka sahnelerinin yıldızıydı; yaşadığı sürece onunla kimse boy ölçüşememişti.

Edo kentinde ise hemen hemen aynı değerde olan başka bir *kabuki* yıldızı yaşıyordu. İçikava Danjûrô (1660-1704), Tôjûrô'dan çok değişik bir yolda yürüyordu. O, küçük kentin beğenisine göre *samurai* tipini seçmişti kendine. Danjûrô adı, uzun yüzyıllar birbiri arkasından sahnelerin yıldızı olmuş bir oyuncu ailesinin başlangıcıdır. Bugün bile *kabuki* sahnesinde Danjûrô'lar vardır. Babası *samurai*

olan Danjûrô on dört yaşında, yüzünü siyah çizgilerle ayrılan kırmızıya boyayarak çıktı sahneye; bundan sonra da bu sahne makyajı *kumodori* adını aldı ve İçikava ailesinin simgesi oldu. Sonra sık sık da *kabuki* tiyatrosunun simgesi olarak kullanıldı. Danjûrô, kahramanlık sahneleri gösteren kukla sahnesinin *kimpira* oyunlarından da yararlandı. Böylece, kuklanın ilk kez *kabuki*'nin gelişiminde katkısı olmaya başladı. Danjûrô, "stilize", abartılmış oyunculuğu geliştirdi; oysa Tôjûrô daha gerçekçi bir oyunculuğa gitmişti. Danjûrô, idealize edilmiş bir dünyaya ve romantik bir çevreyi ele alıyordu. Bu da *kabuki* oyunculuk tekniğini ilerleten bir tekniği getirdi.

Kabuki sahnesine Tôjûrô *vagoto* (âşık), Danjûrô *aragoto* (kahraman) rollerini getirmişlerdi. XVII. yüzyılın sonlarında Osaka'da doğan Yoşizava Ayame (1673-?) de *onnagata* (kadın) rolünü getirdi. Kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması antik Yunan, Shakespeare, Japon Nô ve geleneksel Türk tiyatrolarında da vardı. Ayame, *Kabuki* sahnesinin kadın tipini en küçük ayrıntısına kadar işledi ve bu tiyatronun oyunculuk tekniğinde yeni bir çığır açtı. Ondan sonra, kadın rolü oynayan bütün oyuncular onun tekniğini uygulamaya çalıştılar. Ayame, aynı zamanda erkek baş rollerini de oynuyordu. Ama onun Japon tiyatrosu tarihindeki yeri *kabuki* sahnesine bu tipi kazandırmakla değerlendirildi.

Genroku döneminin en büyük oyun yazarı Çikamatsu Monzayemon'du (1653-1725). Ona "Japon Shakespeare'i" de denilir. *Kabuki* sahnesi için büyük bir deha olduğu söylenen Çikamatsu'nun kukla oyunları, onun *kabuki* sahnesi için yazdığı yapıtları bastırdı. Ancak onun *kabuki* oyunlarının gelişmesinde önemli rolü olduğu da bir gerçekti.

İlkönceleri *joruri* kukla tiyatrosuna metinler yazan Çikamatsu, 1677 yılında *kabuki* tiyatrosu için bir oyun yazınca hemen tanınıverdi. Bu oyun, Kyôtô'da Tôjûrô tarafından sahneye konulan *Bayan Wisteria'nın Kötü Ruhu* idi. Oyunda, saraylı bir kadın olan Fujitsubo'nun ruhunun kocaman bir çiçek olarak dünyaya dönmesi ve sonra da dev gibi bir yılana dönüşmesi gösteriliyordu. Bu da o dönemdeki seyirciyi hem ahlaksal açıdan hem de hayal yönünden çok etkiledi. Çikamatsu'nun bu oyundan önce de *kabuki* için eser yazmış olduğu, ama bunların kaybolmuş olduğu sanılıyor. Ancak onu güçlü bir oyun yazarı olarak kabul ettiren ilk yapıtı buydu. Bu yazarın ellisi bilinen, yüz kadar oyunu vardır. Yazar olarak çok yönlüydü; tragedya kadar komedya, gerçekçi oyunlar kadar romantik eserler de yazdı. Japonlar romantik oldukları halde, kıyıcılığı ve çatışmayı gösteren sahnelerde gerçekçi görüntüyü seviyorlardı. Öldürme, işkence ve intihar gibi eylemlerin gerçekçi olması gerekiyordu. Çikamatsu'nun en önemli oyun-

larından biri olan *Kokusenya Meydan Savaşı*'nda (1715), sahne üzerinde bir "sezaryen" ameliyatı yapılıyordu.

Çikamatsu'nun yazarlık yaşamı dört döneme ayrılır. Bunlardan ilki 1675'ten 1685'e kadar süren ve çoğunu Tôjûrô için yazmış olduğu *kabuki* oyunlarını kapsar. 1685'ten sonra daha gerçekçi oyunlar yazmaya başlayan Çikamatsu, 1709 yılına, yani Tôjûrô'nun ölümüne kadar yine bu büyük sanatçı için çalıştı. Yazarın ikinci dönemi kukla tiyatrosu ile *kabuki* üslubunu birleştirerek yazdığı, 1686'dan sonraki evredir. Yazar, bu evresinde *kabuki* özelliklerini kuklaya soktu ve bu türe yeni kukla anlamına gelen *şin jôruri* adını koydu. Çikamatsu' nun üçüncü dönemi 1703 ile 1714 yılları arasına rastlar. Bu döneminde, oyunlarına çifte intihar konusunu getirdi. Tôjûrô ölünce, Çikamatsu Osaka'ya gitti ve orada Takemoto Gidayu adlı sanatçı ile çalışmaya başladı. Bu sanatçının tiyatrosu için yazdığı oyunların en tanınmışları arasında; *Sonezaki'deki Aşk İntiharı*, *Şiir Kartlarıyla Oynayan Güzel Kadınlar* gibi romantik ve şiirli yapıtlar vardı. Gidayu'nun ölümüyle (1714) Çikamatsu yeni bir yazarlık dönemine girdi. Dördüncü döneminde Gidayu'nun yerini alan Mesatayu için yazmaya başladı ve 1715'te oynanan *Kokusenya Meydan Savaşı* ile tiyatroyu batmaktan kurtardı ve büyük bir başarı elde etti.

1716'den sonra halk tarafından çok tutulan kukla oyunları *kabuki* sanatçılarının en tehlikeli rakibi oldu. Her ne kadar *kabuki* en parlak dönemine girmiş bulunuyorsa da, bu süre içinde halk kadar Çikamatsu'dan sonra gelen yazarlar da kukla tiyatrosu ile ilgilendiler. Daha sonraki iki önemli yazar Takeda İzumo (1691-1759) ile Namiki Sôsuke (1695-1751) yalnız kukla tiyatrosu için yazdılar.

b) Kabuki Tiyatrosunun Son Aşaması

Joruri, kukla tiyatrosu ile *kabuki* arasındaki etki alışverişi 1741 ile 1800 yılları arasında son aşamasına erişti. Bu evrede *kabuki* kukla tiyatrosu için yazılmış metinleri oynamaya başladı. Aynı zamanda *Joruri* şarkıcılarının "stilize" edilmiş dans hareketlerini de kendi sahnesine uyguladı. *Kabuki* sahnesi gerek metin, gerekse danslar açısından daha büyük olanaklara sahip olduğundan, bu tiyatro kısa bir süre içinde en sevilen tür oldu ve altın çağını yaşamaya ve daha önceki yıllar çok tutulan kukla tiyatrosu da yavaş yavaş önemini kaybetmeye başladı. 1780 tarihlerinden sonra ise sürekli gösteriler düzenleyen hemen hemen hiçbir kukla tiyatrosu kalmamıştı.

Bu dönemde *kabuki*, musiki, dans, dramatik aksiyon, gelişmiş bir sahne tekniği ile bir "toplu-sanat-eseri", yani tamamlanmış bir tiyatro türü oldu. Yine bu evrede kukla tiyatrosu için yazılmış değerli metinler *kabuki* sahnesi için uygulanmaya başlandı. Böylece, kukla

sahnesinin büyük yazarları olan Izumo ile Sôsuke'nin oyunları *kabuki*'nin dağarcığına girdi. Ayrıca, Japon toplumu içindeki günlük konular ve bunların yanısıra Japon tarihine ait kahramanlık hikâyeleri ve çeşitli efsaneler de *kabuki* oyunlarının kapsamına girince, bu tiyatronun dağarcığı da zenginleşti.

Elli dokuz yıl süreyle, *kabuki*, gelişiminin doruk noktasını sürdürdü. XIX. yüzyılın başlangıcından itibaren gerilemeye başlamasına kadar, edebi yönden olduğu kadar oyunculuk ve sahne tekniği açısından da büyük ilerlemeler kaydetti.

c) Gelişen Sahne Tekniği

Bu dönemde, sahne tekniği açısından gerek oyun yerinin geliştirilmesi, gerekse dekor değişimi açısından büyük değişiklikler oldu. Daha *Genroku-kabuki* döneminde oyun yerinin üstüne bir tavan yapılmıştı. Bu tavan seyircilerin önde oturanlarını da koruyordu. Bu dönemde daha iyi bir akustik elde etmek için tiyatro gerçek bir yapı durumuna geldi. Salonun her iki yanında *sajiki* denilen localar kâğıt fenerlerle süslendi. Bazı tiyatrolarda *sajiki*'ler üç katlıydı. *Hanamiçi* denilen "çiçek yolu" son biçimini aldı ve sahneden en arka sıradaki seyirciye kadar bütün tiyatroyu bir baştan öbür başa katetti (bkz. resim 50).

Kabuki'nin sahne tekniği gittikçe daha karmaşık ve zor bir durum alırken, buna paralel olarak sahne tekniği alanında da yeni buluşlar yapılmaya başlandı. Bunlar arasında çeşitli türde yükselen-alçalan ve döner sahneler tiyatroya girdi. Namiki Şôzô adında bir sanatçı 1753'te *kabuki* gösterisinde, sahne dekorunun tamamını sahnenin altına indirip çıkartarak büyük ilgi topladı. Şôzô, bugün de Japonya'nın ilk sahne teknisyeni olarak anılır. Çünkü Şôzô aynı zamanda bir döner sahne de yaptı (1758). Ondan bir iki yıl önce Sugino adında biri sahne üzerine genişçe bir tahta zemin koyup dekorların bu zemin üzerinde dönebilmesini sağlamış ve döner sahnenin ilkel biçimini ortaya çıkartmıştı. Ancak ilk tamamlanmış, kullanılabilir ve 180 derecelik açı içinde hareket edebilen gerçek bir döner sahne 1793 yılında Jûkiçi adında biri tarafından Edo'daki "Nakamura-za" tiyatrosunda yapılmıştı. (Avrupa'da Leonardo da Vinci bir döner sahne taslağı çizmiş ve gerçekleştirmemişti; Inigo Jones ise "Güzellik" konusunda hazırlanan bir *mask* için birbirinin üstünden dönen çift döner sahne için bir taslak hazırlamış —1608—, ama o da bunu gerçekleştirmemişti. Avrupa'da gerçekleştirilen ilk döner sahneyi Karl Lautenschlaeger adlı bir Alman yapmıştı - 1896). Bu yönden, Edo'da tiyatro tarihinin ilk döner sahnesi ortaya çıktı.

Sahne üzerinde yapılan bir başka değişiklik 1757 yılında oynanan bir oyun sırasında sahne üzerindeki sundurmayı tutan sütunların kaldırılmasıydı. Böylece, sahne, görüşü engelleyen sütunlardan kurtulunca tamamen seyirciye doğru uzanan ve her üç yanından da seyredilebilen bir Shakespeare sahnesine benzemişti. Bu dönemde *kabuki*, tiyatro yapısı ve sahnesi yönünden de en son biçimini almış oluyordu.

VIII. ROMANTİK TİYATRO

I — AVRUPA'DA SİYASAL DEĞİŞİMLER VE ROMANTİZM

XVIII. yüzyılın sonlarında Avrupa'nın olduğu kadar, Kuzey Amerika'nın da siyasal görünüşü değişmeye başladı. Rönesans'ta başlayan ve Aydınlanma çağında doruğunu bulan "akla başvurma"yı kabul etmekle birlikte, "düşünen insan yozlaşmış bir hayvandır", sözüyle Fransız düşünürü Descartes'ın izleyicileri tarafından geliştirilen kartezyen düşünceye savaş açan Jean-Jacques Rousseau, Aydınlanma çağının düşünürleri tarafından uygarlığın ve bilimin gelişmesi için tek geçerli sayılan "akla başvurma" karşısına iyi niyeti ve saygıyı koyuyordu. Rousseau, daha çok duygunun yönettiği bir mantıkla, hem kendi gibi burjuvaları ezen toplum düzenini, hem de bu düzenin temelini yıkmaya çalışan düşünce düzeyini aynı ölçüde yere batırıyordu. Buradan giderek, Rousseau, belirli sınıf farkları olmayan bir topluma özlem duyuyordu. Ona göre, toplum, bireye ahlakını veren en önemli kuruluştu; bunun için de en yüksek ahlak değerinin temsilcisiydi. Düşüncelerini geliştirirken devlet kavramını ulusal düzeyde düşünmemiş olan Rousseau'nun o dönemdeki "ulusçuluk" eylemini başlatmakta büyük katkısı oldu.

Mülkiyeti yalnızca "devlet mülkiyeti" olarak gören ve malların, özellikle toprağın ortaklaşa kullanılıp ürünü paylaşılması düşüncesine yönelen Rousseau, bunu da daha çok duygusal bir yolda gelişen ahlak anlayışı içinde ele alıyordu. Yazarlık hayatının başlarından itibaren Fransız toplumunun bir sömürü düzeni içinde olduğuna inanan düşünür, bir sınıfın lüksten ne yapacağını şaşırırken, başka bir sınıfın sefaletten sürünmesi ve yok olmasını görüyor ve böyle bir düzende akıldan dem vurarak kendi toplumlarından kopmuş olan sanatçıları da yeriyordu; çünkü bu sanatçılar, yapıtlarıyla "insanların zincirleri üzerine çelenkler" atmaktaydılar. Bu sanatçılar, emekleriyle onları besleyen kitlelerden uzaktaydılar. Sonradan göreceğimiz gibi, Rousseau'nun bu düşüncelerinin romantik yazarlara büyük etkisi olacaktır.

Rousseau'yu ilk baştaki bireyci tutumundan koparan Platon'un düşünceleriydi. O, kişilerin vermekte oldukları özgürlük savaşını, birbirinden kopmuş bireyler olarak değil, aynı ülküye yönelen yurttaşlar, uyruklar olarak yapmaları gerektiğine inanıyordu. Egemenlik, birleşmiş, kenetlenmiş bir topluluk olan halka ait olup hükümet, yönetme durumu verilen ve halkın iradesine göre, geri alınabilecek ya da değiştirilebilecek bir araçtan başka bir şey değildi.

Rousseau'nun siyasal felsefesi saydam değildi. Bir yazarın dediği gibi, Rousseau'nun halk egemenliği düşüncesi ve "hükümete ilişkin hiçbir müktesep hakkı kabul etmeyişi" radikal demokratik bir partinin yönelişine uygun düşen bir çeşit "sürekli devrim" öğretisini ortaya çıkartıyordu.

Fransız İhtilalinde olduğu gibi, Amerika Birleşik Devletleri'nin doğuşunu gerçekleştiren Amerikan İhtilalinde Rousseau'nun düşünceleri önemli bir rol oynadığı gibi, onun *Toplum Sözleşmesi* adlı eseri, Amerikan Meclisi'nin kuruluştaki ilk eğilimini etkiledi. 1760'larda oluşmaya başlayan, 1775'te özgürlük savaşını başlatan ve 1789'da tamamlanan Amerikan İhtilaline aynı ölçüde etkisi olan düşünürlerden biri de John Lock'tu. Amerika'da John Adams, Samuel Adams, John Rutledge, Thomas Jefferson ve Benjamin Franklin gibi kimseler özellikle Rousseau ile Lock'un etkisinde kaldılar.

Amerikan İhtilalini izleyen Fransız İhtilali ise Avrupa tarihinde büyük bir değişikliğin ulağı oldu. Mutlak monarşilerin yok edilmesi bu ihtilal ile başladı. Yine bu ihtilal "ulusal egemenlik" ve "insan hakları" düşüncelerini yeşertti. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Fransız yazarları arasında gittikçe yoğunlaşarak gelişen bir başkaldırma edebiyatı başladı. Aydınlanma çağının iyimserliği yok oldu. Bunun yerine despotluğa, monarşi anlayışına ve soylu sınıflara karşı bir direnme yazarlar tarafından geliştirildi. Mercier, *Paris'in Tablosu* adını verdiği kitabında "rezalet peşinde koşan" monarşiye ve "imtiyazlı sınıflar"a saldırırken, aynı yıl Chamfort "Saraylara savaş, kulübelere barış!" sloganı ile bayrağını açıyordu. Öbür yanda, Aydınlanma'nın son yazarlarından biri olan Beaumarchais *Figaro'nun Düğünü* ile toplumsal taşlamaya buruk bir havayla giriyordu.

Amerikan İhtilalinden sonra İrlanda'da, Cenevre'de daha küçük çapta ama o çağın özelliklerini içeren ayaklanmalar oldu. Bunun sonucu olarak ayaklanmalar yavaş yavaş nitelik değiştirerek XIX. yüzyılda da sürüp gitti. Ancak bu ihtilal dönemi edebiyatta olduğu gibi tiyatro alanında da büyük değişiklikler ortaya çıkardı. XIX. yüzyılın yarısına kadar yoğun bir biçimde uzanan bu etki birçok yazarın yapıtında kendini hissettirdi. 1834'te Georg Bühner, *Hessen'li Köy Postacısı* adını verdiği bildirisine, ondan yarım yüzyıl önce Chamfort'

un kullandığı sloganla başlıyordu: "Saraylara savaş, kulübelere barış!"

1789 yılında, Fransız İhtilali olarak anılan demokratik-burjuva ayaklanışı, o çağda gelişen ve burjuva sınıfının bir ileri aşamasının öğretisi olan "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" düşüncesinin coşkusu, edebiyat ve sanat alanında —ve doğal olarak tiyatronun gelişiminde— yazarların sözcülüğünü ettiği duygusal bir boşalma oldu. Rousseau ve onun gibi düşünen birçok yazarın yapıtlarında görüldüğü gibi, romantik yazarların kaynağında da soyut bir "ahlak" sorunu vardı. Böylece, Romantizm, kapitalist-burjuva düzeninin iş hayatına, kazancın bayağılığına karşı tutkulu, tutkulu olduğu kadar da çelişkili bir burjuva ayaklanmasıydı. Bu akım, Rousseau'nun duygusal mantığından sonraki düşünürlerin somut gerçekçiliğine kadar Avrupa edebiyatına ve sanatına egemen oldu. Burjuvanın o kendine özgü duyarlılığı içinde, sınırsız bir coşkunluk ve haykırma özlemiyle kapitalist toplum düzeninin çelişkilerini yansıtan Romantizm'in gerçek niteliği ve kaynağı ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki çalışmalar ile anlaşılabildi.

Neye başkaldırıyordu bu akım? Her şeyden önce "imtiyazlı sınıflar"ın klasik ölçülerine, saptanmış kurallarına ve biçimine başkaldırıyordu. Romantik yazarlar için bütün bunlar kısıtlayıcı birtakım niteliklerdi. Her şey, güzeli de, çirkini de sanat konusu olmalıydı. En iyi kural hiçbir kuralın olmaması ve en iyi biçim, biçim konusundaki özgürlüktü. Fischer'in deyimi ile "Romantizm, Klasisizmin bakımlı bahçesinden geniş dünyanın yabanıl ormanlarına açılan bir yoldu." Ama yalnız Klasisizm de değildi bu başkaldırma; Aydınlanma'nın iyimser tutumuna da karşıydı. Özellikle, Schlegel gibi bazı Alman Romantikleri büyük bir coşkunlukla saldırdılar Aydınlanma'nın getirdiği iyimser eğilimlere. Romantiklerin daha bilinçli, toplumsal gelişmenin çelişkilerini daha iyi anlayabilen yazarları ise geliştirdiler Aydınlanma'nın düşüncelerini.

Romantizm dünya kültür tarihinin önemli bir aşamasıydı. Bir yandan, sınır tanımadan yeni ufuklara doğru yönelirken, öbür yandan da geçmişe, geleneğe ve halka dönüyordu. Romantik yazarların hemen hepsi ulusal bağımsızlık savaşlarının kahramanlarına hayrandı; ama ulusal bağımsızlık savaşları Romantik ayaklanmanın en önemli niteliklerini yavaş yavaş yok etti. Putlar devrilmeye, kahramanlar yok olmaya başladı (Buna daha ilerdeki bölümlerde değineceğiz).

Bu akım çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde ortaya çıktı: ancak değişmez ve belirgin özellikleri de vardı. Sanatçının kendi yerini bulamadığı bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplum özlemini yaratan güvensizlik ve kopmuşluk özelliklerin en önemlilerinden ikisidir. Daha önemli bir özellik de, Romantik yazarın kendini bir yandan

bağımsız ve burjuva düzeninin düşmanı sayması, öbür yandan da, farkında olmadan, burjuva düzeninin bir aracı durumuna gelmesiyle ortaya çıkan çelişkisiydi.

Romantik yazar, ayağını yere basmadığı ve hiçbir ölçü tanımadan, romantik bir tutumla başkaldırdığı için gittikçe daha çok dağıldı, yani Romantik anlayışa göre "özgürce" bir yaşayışa girdi; böylece ters bir gelişme içinde, yapıtları da, gün geçtikçe, Romantik yazarın en çok suçladığı "pazara sürülen meta durumu"na geldi. Ancak bu akım içindeki yazarlar, bütün çelişkilerine karşın, çağdaş düşüncenin tohumlarını oluşmaları içinde daha o zamandan ekmeye başladılar.

2 — TRAGEDYADAN MELODRAMA DOĞRU

Romantik akım boyunca büyük, küçük hemen hemen bütün ozanlar yeni bir dram biçimi getirme çabasına girdiler. Yüzyıllardan beri aşınmayan, eskimeyen, tam tersine, gittikçe büyüyen Shakespeare onların büyük bir hayranlık, biraz da yenik düşmenin verdiği kıskançlıkla baktıkları örnekti. Doğal olarak, Shakespeare'in örneklik ettiği düşünülünce en büyük başarıyı da İngiliz ozanlarının sağladığı sanılabilir. Ama gelişme değişik oldu ve büyük Romantik tiyatro şiiri Almanya'da serpilip yeşerdi.

İngiliz Ozanlarının Başarısızlığı

İngiltere'de bu akım içindeki en büyük ozanlar yeni bir dramatik biçim geliştirmeye çalıştılar. William Wordsworth'ten Alfred Tennyson'a kadar olan süre içinde ,bütün ozanlar bu "yeni biçim" kaygusuyla çalışmaya başladılar. Wordsworth'un *Sınır Bekçileri* (1795-6), Robert Southey ile Coleridge'in *Robespierre'in Düşüşü* (1794) bu denemenin ilk oyunlarını ortaya çıkardı. Byron çeşitli oyunlar yazdı; bunlar arasında *Manfred* (1817) en başarılısıydı. Keats *Büyük Otho* (1819) ile bu alanı denedi. Coleridge bu kez tek başına *Pişmanlık* (1913) adlı oyununu yazdı. Bu ozanlar arasında tiyatroya en yakın, en oynanabilir olanı Shelley'in *Cenci* (1818) adlı yapıtıydı.

Ancak bu yapıtların hiçbiri, değil yeni bir biçim getirmek, tiyatro sahnesine bile uymuyordu. Bunun çeşitli nedenleri vardı. Bunun en önemlileri, bu Romantik ozanların, tiyatronun burjuva düzeni içindeki eylemini ticari bulmaları; bu yüzden tiyatronun kendine özgü kurallarını öğrenmek için hiçbir çaba harcamamaları, oyunlarını daha çok okunmaları açısından düşünerek hazırlamalarıydı. Burjuvanın para üzerine oturmuş temeline karşı romantik bir ayaklanma içinde olan bu ozanlar, tiyatro yöneticilerinin, beğeni yönünden pek de

yüksekte olmayan seyircilerin isteğine göre hareket etmelerine tiksintiyle bakmaktaydılar .Bunun için de, oyunlarını sahnede oynatmak için değil, okunmak için yazıyorlardı; doğal olarak söze önem verip aksiyonu yok sayıyorlardı.

Bu ozanların başarısızlığını getiren başka nedenler arasında, yeni düşünce düzeyi içinde didaktik bir tutumda olmaları ve Almanya'dan edindikleri yanlış etki vardı. İngiliz ozanlarını etkileyen ne Lessing, ne Goethe, ne de Schiller'di. İngiliz ozanları, bir melodram yazarı olan ve halk tarafından çok tutulan Kotzebue'nun hıçkırıkları ve haykırışları ile etkileniyordu. O dönemin saray ozanı Southey bile, Almanya'nın büyük yazarlarını görmezlikten geliyor ve Kotzebue'yü Almanya'nın ilk gerçek oyun yazarı sayıyordu.

Bu büyük ozanları birer küçük oyun yazarı yapan başka bir neden de bir inceleme ve deney yazar gibi, felsefi düşüncelere dalıp gitmeleriydi. Wordsworth transendental felsefeyle yoğunlaşırken, Byron, Keats ve Shelley halktan kopmuş bir biçimde siyasal düşünceler üzerine tartışıyorlardı. Ama yönelişlerinde öznel, çoğu zaman tutarsız ve yapayalnızdılar.

Almanya'da Romantizm

Bu döneme kadar Almanya'da büyük bir oyun yazarı yetişmemişti. Gerçi Gottsched oyun yazarlığı alanında ilk düzenli oyunları yazmıştı, ama bunlar yarı-klasik kuralları izleyen ve çağın gereklerini ve yeni kuşağın anlayışını içeren oyunlar değildi. Yeni bir yol gerekiyordu... Bu yeni yol Gotthold Ephraim Lessing'in yapıtlarıyla geldi.

a) Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

1765'te Hamburg Ulusal Tiyatrosu açıldıktan iki yıl sonra büyük bir gelişim içine girdi. Bu gelişimde başrolü oynayan otuz sekiz yaşında bu tiyatroya "dramaturg" olarak atanan Lessing oldu. Lessing oynanan oyunlar ve genel olarak oyun yazarlığı konusunda arka arkaya denemeler yazmaya başladı ve bu çalışmalarını 1769'da *Hamburg Dramaturgisi* adı altında yayımladı.

Bu denemeler yalnız o tiyatroda oynanan oyunların birer eleştirisi değildi; aynı zamanda Alman ulusal tiyatrosunu yaratacak düşünceleri kapsayan ve yeni kuşak yazarlarına önderlik edecek kuralları içeren pratik ve devrimci tutumu olan yazılardı. Kendi çağının gerektirdiği özü ve biçimi kesin çizgileriyle belirttiği bu yazılarında, Lessing, Gottsched'in tuttuğu yarı-Klasik kurallara karşı çıkıyor, karşı çıkarken de antik Yunan sahnesi için Klasik kuralların geçerli olduğunu, ama bunların kendi çağının ihtiyaçlarını gideremediğini, çağa uygun organik ve yeni kuralların saptanmasının gerekli olduğunu

belirtiyordu. Böylece, Lessing, etkileyici üslubuyla yarı-Klasik sınırlamaları yıktı ve yerine değişik, yaratıcı bir hava içinde kendi çağının ilkelerini koydu.

Lessing, kendi kuramlarını gerçekleştirerek bazı örnekler vermek üzere yazmaya başladı. Çok dikkatle işlediği oyunları, onun düşüncelerini gerçekleştirme yönünden başarılıydı; ancak oyunları, incelemeleri yanında sönük kalıyordu. Onun yazdığı oyunlar kendi döneminin Avrupa'daki en iyi oyunlarıydı ve İngiltere, Fransa, İtalya ile karşılaştırıldığında belirli bir yolda üstünlük gösteriyordu. Onun denemelerini kapsayan *Hamburg Dramaturgisi*, rahatlıkla Aristoteles' in *Poetika*'sı yanma konulabilecek değerdeydi; ama oyunlarını ne Sofokles'in ne de Öripides'in aşamasına getirebildi.

İlk oyunu *Sarah Simpson* (1755), İngiliz aile hayatını konu etmekle beraber, Londra burjuvazisini göstermekte pek başarılı değildi. *Minna von Barnhelm* (1767) ise birçok başka yazarın işlediği sentimental bir konuyu kapsıyordu. Lessing'in oyunları içinde *Emilia Galotti* (1772) öncekilerden daha başarılı ve değeri olan bir oyundu. Burada aristokratlar ile burjuvalar arasındaki ahlaksal çatışma ele lımyordu. Aynı değerde başka bir oyun Lessing'in 1779 yılında yazdığı *Akıllı Nathan*'dı. Ateşli bir hava, coşkun ve içten duygularla gelişen bu oyunda Romantik akımı temsil edecek pırıltılar vardı.

Goethe'nin Schiller için söylediği sözler, Lessing okulu konusunda da söylenebilir. Goethe, felsefeye olan eğilimin tiyatro şiirini yaraladığını ve tiyatro yapıtına ters düştüğünü belirtiyordu. Oysa bu sözler tıpa tıp Goethe'nin kendi için de geçerliydi.

b) Johann Wolfang von Goethe (1749-1832)

Hiç kuşkusuz, o, çağının en büyük ozanıydı; ama çağının en büyük oyun yazarlarından biri olamadı. Tiyatro konusuyla deneysel olarak da ilgilenmiş, oyunculuk üzerine 90 maddelik bir yönetmelik yazarak çağının oyunculuk ilkelerini saptama yoluna gitmiş olan Goethe, sahne tekniğine ve genel olarak tiyatro sanatına (İngiliz ozanlarının tersine) yabancı olan bir ozan değildi. Tiyatroyu yakından tanıyor, sahneye oyunlar koyuyor, dekorları hazırlıyor ve sahne tekniği ile yakından uğraşıyordu. Bütün bunlara karşın, "Weimar Saray Tiyatrosu"ndaki yöneticiliği ona oyun yazarlığı üzerinde az şey öğretti.

Goethe'nin yapıtlarıyla Romantizm'in tiyatrodaki olgunluk evresine girilir. Bu olgunluk evresi adını Klinger'in coşkun bir havası olan oyunu, *Sturm und Drang* (1776) dan alır. Önce Goethe, sonra Schiller ile biçimlenen bu *Sturm und Drang* (Fırtına ve Atılış) evresi, aklı ön düzeyde tutan Aydınlanma'ya karşı, Rousseau'nun doğaya dönüşteki ahlaksal gereklilik kavramını benimseyen bir düşünceyi geliştirerek coşkun davranışlarla toplum bağlarını parçalayan bir akımdı.

Goethe'nin ilk gençlik yapıtı olan *Goetz von Berlichingen* (1773) Klinger'in yapıtından üç yıl önce yazılmıştı. Aynı özellikleri kapsayan bu yapıt, bu akımı başlatan ilk oyundu. Burada, çağının zorba yönetimine ayaklanan Goetz, "adalet ile özgürlük" düşüncesinin temsilcisiydi. Böylece, bu tragedya o dönemin genç yazarlarının kutsal kitabı oldu. Shakespeare'in yöntemini anımsatan bir kuruluşu olan bu oyunda acıklı ve güldürücü sahneler vardı. O sırada yazılan burjuva aile dramlarından çok ayrı bir havası vardı. Goethe, bu oyununda Ortaçağ'ın efsaneleşmiş bir kahramanını işliyordu.

Goethe'nin bu geriye dönüşü, Alman Romantizminin Gotik kültürden aldığı özellikleri gösteriyordu. Antik Yunan kültürü ile karşılaştırıldığında Gotik'te bir özlem duygusu, keder havası ile manevi zenginlik düşüncesi vardı; oysa Yunan kültürü daha dengeli, daha nesneldi. Gotik anlayışta yazılan yapıtlarda konu gelişmiyor, uzayıp gidiyordu; merkezde duran bir düşünce yoktu; doğaüstü oluşumlar önemliydi. Konuyu kuran serüvenler panoramik bir biçimde uzarken acıklı ve güldürücü sahneler birbiriyle kaynaşıyordu. Gotik kültürü Alman romantizmini etkilediği kadar, onun bu geriye dönüşü o çağın önemli bir yazarı olan Johann Gottfried von Herder'i (1744-1803) de etkiledi. Herder yöresel renklere, Alman folklorunun kaynağına gidilmesini öngörüyordu.

Alman Romantizmi, ihtilaller arasında oluşan kapitalist sonuçlara karşı bir hayal kırıklığı idi. Ünlü Alman ozanı Heinrich Heine, Alman Romantizminde kapitalizme karşı olan bu direnişi açıklıyor, Almanya'da içten ve dürüst ozanların geçmişe ve Ortaçağ'lara dönme özlemini, onların çağın paraya tapıcılığından tiksinmelerine bağlıyordu. Böylece Alman Romantikleri, kendi çağlarında gelişmekte olan toplumsal gerçeklere ve bu gerçeklerin getirdiği organik sonuçlara karşı çıkıyorlardı. Alman Romantizmi bir yandan burjuva değerlerine ve kapitalizmin gelişmesine karşı bir direniş özelliğini kapsarken, aynı zamanda bu gelişmeden bir kaçıştı da. (Alman Romantizminin XX. yüzyılın başlarında Dışavurumculuk, Gelecekçilik ve Gerçeküstücülük gibi akımları doğurduğu izlenecektir).

Goethe'nin bir yıl sonra yazdığı ikinci oyunu *Clavigo* (1774) küçük çapta bir oyundu. 1775'te yazdığı *Stella* ise ilgi çekici bir aşk öyküsünü ele alıyordu. Goethe'nin en başarılı tiyatro yapıtı sayılabilecek *Iphigenia Tauris*'te uzun bir yazılış süresi gerektirdi (Yazar oyuna 1779'da başladı 1787'de bitirdi). Antik Yunan tiyatrosunun bir temasını çağdaş görüş açısı içinde işleyen Goethe, bu oyunda Iphigenia'nın karşılaştığı engeller üzerinde duruyordu. 1780'de başlayıp 1790'da bitirdiği *Torquato Tasso*, duyarlı bir ozanın psikolojik bir incelemesiydi; ancak sahne için kusurlu bir biçimi vardı; daha çok, güzel yazılmış, uzun bir manzum şiirdi. Goethe'nin aynı biçimde, sahne için

yazılmamış başka bir oyunu da *Egmont*'tu (1787). Bu son yapıtlarıyla, ozan, "Weimar klasisizmi" diye adlandırılan bir evreyi getirdi.

Goethe'nin en önemli oyunu, hiç kuşkusuz ilk bölümünü 1808'de, ikinci bölümünü 1831yılında bitirdiği *Faust*'tu. Lirik ve dramatik bölümlerin birbirinin içine girdiği ve psikolojik sorunlarla, felsefi düşüncelerin kaynaştığı bu uzun ve dev yapıtın kahramanı Faust, bu dünyanın zevklerini araştıran, ama bunları yetersiz bulduktan sonra gerçeği ideal güzellik ve şiir gibi yüceltici kavramlarda arayan bir kimsedir. Ancak Faust oyunun sonunda, yüceltici sayılan bu kavramların da geçici dünya hazlarının içinde olduğunu anlar. Bu oyunun mistik yönelişi, Goethe'nin gerek şiirlerindeki, gerekse *Iphigenia Tauris*'te adlı oyunundaki gelişimi yansıtır.

c) Johann Ch. Friedrich von Schiller (1759-1805)

Goethe'ninki kadar sınırsız bir imgelemi olmayan, ama ondan daha güçlü ve başarılı bir tiyatro yazarı olan Schiller, Shakespeare, Racine ve Molière gibi büyük adlardan bu yana Avrupa tiyatrosunda ortaya çıkmış en büyük oyun yazarıydı. Goethe gibi o da "Sturm und Drang" evresinin etkin olduğu sırada yazmaya başladı. *Haydutlar* (1781) bu evrenin özelliğinden ortaya çıkan ilk yapıtıydı Schiller'in. Onun yirmi iki yaşında yazdığı bu oyun, bazı kusurlarına karşın, Mannheim'daki ilk oynanışından bugüne kadar çeşitli tiyatroların dağarcıklarında yaşayan ve arka arkaya oynanan bir Romantik tragedyadır.

Schiller'in bu oyununda, Goethe'nin ilk oyununda olduğu gibi, geçmişe yöneliş vardı. Gotik kültürün özelliklerini içeren bu oyunda kötü ve despot bir yöneticiyle karşı, dürüst ve esirgemesiz bir kardeşin ayaklanması ele alınıyordu. Bu tragedya, çağında bütün Avrupa ülkelerinde büyük yankı yaptı.

Schiller, bu büyük zaferinden sonra arka arkaya iki oyun daha yazdı. Bunlardan birincisi *Fiesko* (1783), öteki de *Hile ve Sevgi*'ydi (1784). Her iki oyun da, genç Schiller'in Wüttemberg'den kaçıp Mannheim'daki tiyatronun dramaturgu olduğu başkaldırı dönemine rastlıyordu. Her iki oyun da *Haydutlar*'dan daha yeni bir görüş getirmiyordu, ama Schiller'in karakterlerini işleyişi, sahne tekniğine uygun oyun kuruşu öncekine oranla daha ustacaydı. *Hile ve Sevgi* Avrupa'da o güne kadar yazılmış en başarılı aile dramıydı.

Her üç oyunu da düz yazıyla işlemişti Schiller. Oysa her şeyden önce bir ozandı o; bunun için 1787'de yazdığı *Don Carlos*'u manzum olarak yazdı. Bu yapıt, oldukça uzun olmasına karşın, onun dramatik gücünde daha büyük bir gelişmeyi haber veriyordu. Bu oyun, ozanın, Avrupa tarihi içindeki trajik bir olayı işlemek için yaptığı bir dene-

meydi. Schiller, bir ahlakçı olarak bu oyunda belli bir tarihsel olayı felsefi bir eğilimle yorumluyordu.

Onun bu ahlaka dayanan felsefi tutumu bundan sonra yazdığı *Wallenstein* üçlemesinde daha da iyi belirdi. Bu üçleme *Wallenstein'ın Karargâhı* (1798), *Piccolominiler* ve *Wallenstein'ın Ölümü* (1799) adlı oyunlardan ortaya çıktı. Bu oyunlarla İspanyol tarihinden Alman tarihine dönen Schiller, Shakespeare'den bu yana en büyük tarihsel oyunu yazdı. Olaylar dizisinin biraz dağınık olmasına karşın, bu üçleme tiyatro tarihinin örnek yapıtlarından biri olarak sayılır.

Schiller, *Wallenstein*'dan sonra o aşamada bir yapıt daha yazmadı. Sağlığı iyice bozulmuştu ve genç olmasına karşın gün geçtikçe yaşam ışığı onda sönüyordu. Ama o yine büyük değerde oyunlar yazmayı sürdürdü. 1800 yılında yazdığı *Maria Stuart* İngiliz tarihinin kanlı bir evresini ele alıyordu. Bu oyunu, kahramanı kadın olan başka bir tragedya izledi: *Orleans'lı Genç kız* (1801). Romantik gözyaşları döken bu oyun, bugün de sık sık oynanması dışında, Schiller'in dehasına göre pek önemli bir yapıt değildi. Bu oyunda Jan Dark teması içli bir yolda işleniyordu. İdealist dünya görüşü içinde işlenen bu temayla Schiller'in ahlakçılığı bir kez daha açıklanmış oluyordu.

Schiller, gittikçe kötüleşen sağlığının etkisiyle de yumuşamaya, içli bir havaya bürünmeye başladı. Ozan, 1803'de yazdığı oyununda bu içliliği atabilmek için Klasik anlayışa dönmek istedi ve *Messina'lı Gelin*'i yazdı. Burada koro kullandı. Şiirli ve güzel olan bu oyun başarısız değildi, ama başarılı da sayılmazdı.

Ozanın ölmeden önce yazdığı son oyunu *Wilhelm Tell* (1804) oldu. İlgi çekici bir konuyu ele alan Schiller, başlangıçtaki devrimci tutumunu sürdürmekle beraber, bu oyunda karakterleri belirgin çizgileriyle vermemiş, onları bazı düşüncelerin temsilcisi yaparak kendi dramatik özelliğini zayıflatmıştı.

Schiller, kırk bir yaşında ölmek üzereyken şöyle sayıklıyordu: "Bana masalları, eski şövalye öykülerini verin; en yüce ve en güzel malzeme bunlarda..."

ç) Schiller'den Sonrakiler

Romantik akım içinde, Schiller'den sonra ortaya çıkan yazarlar Romantik tiyatroya yeni kaynaklar bulmaya çalışıyorlardı. Onların bu tutumu gittikçe daha yapmacık olmaya başlayan bir zorlamayı getirdi. "Yazgı tragedyası" denilen oyun türü bu irili ufaklı yazarların baş uğraşısı oldu. Ama bu uğraşıların çoğu başarısızlıkla sonuçlandı.

Gittikçe yapmacık ve maraz bir duruma bürünen Alman Romantik oyun yazarlığı içinde, bu gelişimin dışında kalabilmiş birkaç deha pırıltısı da vardı. Bunlar içinde en önemlisi, komedya alanında da yeri olan, Heinrich von Kleist'tı (1777-1811). Onun tragedyaları, bu-

günkü modern yazarların bazısında görüldüğü gibi karanlık ve acı veren türdendi. İlk tragedyası *Schroffenstein Ailesi* (1803), iki dik başlı yaşlı insanın çocuklar üzerindeki kötü etkilerini ele alıyordu. *Penthesilea* (1801) ise şiirli havası içinde ölüm kokan bir sonuca doğru gelişiyordu. Kleist'ın, çağdaş tiyatro adamlarını ilgilendiren tragedyası *Heilbronn'lu Küçük Kız* (1810) aynı derecede acı verici bir oyundu. Ama bu tragedyalar içinde en ilgi çekicisi *Homburg Prensi* (1811) idi. Bu yapıtın özelliği, konusu kadar işlenişi ile de ortaya çıkıyordu. İlk sahnesi, yarı yarıya simgesel bir biçimde olan, düşe yakın bir görünüşe açılıyordu. Oyun bir aşk öyküsünün yanısıra onur ve görev kavramlarını da geliştiriyordu. Kleist, bu oyununda, çağdaşlarından ayrılmıştı. Psikolojik gelişimin yanısıra fantaziyi ve mizahı da oyunun konusu içinde kaynaştırmıştı. Bu tragedyanın havasına yakın bir yapıtı da, onun 1808 yazdığı *Arminius Savaşı* adını taşıyordu. Bu oyundaki özellik, Kleist'ın Romantik coşkunluğun görünüşü içinde bilinçli olarak siyasal bir amaca yönelmesiydi. Kleist'ın tragedyaları birer örnek yapıt değildi, ama daha başarılı olan komedya yazarlığının yanısıra, kısa yaşamı içinde ortaya çıkardığı pırıltılardı.

Bu alanda ilgi çekici başka bir Alman yazarı da Christian Dietrich Grabbe'ydi (1801-1836). Yine çok genç yaşta ölen yazarlardan biri olan Grabbe çok değişik tragedyalar yazdı. Onun *Napoleon ya da Yüz Gün* (1831) adlı yapıtı, oyun sahnesi olarak koca bir kıtayı, oyuncucular için de bir orduyu gerektiriyordu. Daha çok çağdaş epik film senaryolarını andıran bir özelliği vardı. Grabbe'nin Romantik tarihsel oyunları arasında *Marius ile Sulla*, fantazi oyunları arasında *Don Juan ile Faust* yine çok geniş çapta yapıtlar olup edebi yönden ilgi çekici; sahne için elverişli değildi. Yazarın 1835'te yazdığı *Annibal*, "tek kişilik oyun" türünün ilk deneyi olması ve canlı sahneler ile gelişmesi yönünden dikkate değer bir yapıttı.

Almanya'da Kleist ve Grabbe ilgi çekici yazarlar olarak görünürken, Avusturya'da da Franz Grillparzer (1791-1872) bulunuyordu. Oyun yazarından çok, iyi bir ozan olan Grillparzer, Avusturya tiyatrosunun ilk Romantik yazarıydı. O, ilk oyunundan son oyununa kadar içe dönük, Romantik bir yazar olarak kaldı. Çeşitli oyunları olan Grillparzer, *Toledo'lu Yahudi Kadın* (1837) ile kişiler açısından bir canlılık göstermeye başladı. *Kral Ottokar'ın Yükselişi ve Düşüşü* (1824) adlı yapıtında coşturucu sahnelere yer veren yazarın, 1848 yılında yazdığı sanılan *Libussa*'sında gereğinden çok bir içlilik vardı.

XIX. yüzyılın başlarında Romantik akımı tiyatro alanında çeşitli eğilimlere sokan yazarlar elbette vardı. Genellemesine bakılacak olursa, bütün bu yazarlarda görülen eş özellik şiirli bir dünyaya olan taşkın tutku ve fantaziye kayma, böylece tiyatro sahnesinin çerçevesinden çoğu zaman uzaklaşma idi.

Melodram'a Yöneliş: Kotzebue (1761-1819)

Kotzebue, ikinci sınıf bir yazar olmasına karşın, XIX. yüzyılın ilk yarısındaki tiyatronun gelişmesini büyük çapta etkiledi. August Friedrich Ferdinand von Kotzebue edebiyat incelemecileri tarafından yokmuş varsayılır, tiyatro tarihçileri tarafından de genellikle savsaklanır. Gerçi Kotzebue'nun edebi yanı olduğundan söz edilemez, Schiller ve Goethe'nin büyüklüğü ile de karşılaştırılamaz. Ne var ki, Kotzbue, Schiller'in şiir üslubunu popüler bir duruma getirmiş ve o dönemdeki halk psikolojisine en uygun oyun türünü geliştirmiştir. Almanya'da Kotzebue, Fransa'da Pixérécourt XIX. yüzyıl başlarındaki en önemli tiyatro türü olan melodramın kurucularıdır.

Kotzebue, Voltaire'in ve Rousseau'nun düşüncelerinden çok etkilendi. Bu düşünürlerin ahlak anlayışlarını "popularize" ederek, Alman halkı arasında yaydı. Oyunları yalnız Almanya'da değil, Fransa'da ve İngiltere'de de çok tutuldu ve onun etkisi bir süre Avrupa'nın genç yazarlarını etkiledi. Almanya dışında en çok tutulan oyunları *Pizarro* (1799), *Yabancı* (1798), *Tiksinti ve Pişmanlık* (1789) birçok yabancı dile daha o dönemde çevrildi. 1790 ile 1800 yılları arasında Londra'da Kotzebue tutkunluğu son dereceye vardı, İngilizler Alman tiyatrosu deyince yalnız Kotzebue'yu biliyorlardı.

Düşüncelerini kendine özgü bir içlilik içinde işleyen Kotzebue, bu işin nerde bitip nerde başladığını ve seyircinin nereye kadar dayanabileceğini iyi biliyordu. Tiyatro etmenlerini kullanmada, ilgi ve coşku öğeleri sağlamada ustaydı. Çağdaşlarından tarihsel, çoğu zaman da Ortaçağ konularını alan ve Fransız düşünürlerinden insanlıkla ilgili kavramları oyunlarına uygulayan Kotzebue, Peru'dan Rusya'ya kadar birçok konuları işledi. Oyun kişilerini Romantik hava içindeki bir içlilikle işliyor, ama bu kişileri oyunlarındaki olayların gelişmesine yardımcı birer öğe durumuna getirebiliyordu.

Otuz altı oyun yazan Kotzebue'nun yirmi iki oyunu yabancı dillere çevrildi. Onun oyunlarının ilgi çekici yanlarından biri de, o dönemdeki Avrupa'da ülkücü burjuvaların ne düşündüklerini göstermesidir.

Melodramın Yayılışı: Pixérécourt (1773-1844)

Alman tiyatrosu büyük bir gelişme içindeyken Fransız tiyatrosunda bir hareket yoktu. Bunun çeşitli nedenlerinden biri Fransa içindeki siyasal karışıklıktı. Ama tiyatro açısından daha önemli bir neden, Fransız yazarlarının klasik kurallara bağlı kalmak için çağlarının gelişmesine aykırı olan direnişleriydi. Avrupa, özellikle Fransa, büyük bir değişiklik geçiriyordu. Her şey gibi, burjuva da değişiyordu. Fran-

sa uzun bir süre Schiller, Goethe ve Kotzebue gibi yazarlarla beslenmişti. Artık Klasisizmi yarım yamalak sürdürmek isteyen yazarların peşinden istese de gidemiyordu. Edebiyat eleştirmenlerinin bayağı bir şey olarak kabul ettikleri *melodrame* denilen tür seyircileri fazlasıyla ilgilendiriyordu. Oysa bir yüzyıl önce "mélodrame" opera anlamına gelmek üzere İtalya'dan alınmıştı. Ancak XIX. yüzyılın başında bu terim, gülünç sahnelerle ve romantik bir müzikle beslenen amacı ciddi olan popüler oyunlar için kullanılmaya başlandı.

Fransa'da bu türün, şampiyonu Guilbert de Pixérécourt oldu. İlk kez 1793'te *Sélico* adlı oyunuyla seyirci karşısına çıkan Pixérécourt, kısa bir süre içinde ondan sonrakilerin bir yol çizebilecekleri özellikleri kesinlikle açıkladı. O, aynı zamanda popüler romanlardan da yararlanıyordu: *İspanyol Mağribî*, *Ormanın Dilsiz Kızı* gibi oyunları romanlardan alınmıştı. Ayrıca, Fransız kaynaklarını da kullandı Pixérécourt: *Robinson Crusoë*, *Loch Leven'deki Şato* gibi... O da, Kotzebue gibi, Amerika'nın bulunmasından Polonya kömür ocaklarına dek her konuyu genişlemesine işledi.

Edebi değerleri olmayan bu yapıtların o dönemdeki Avrupa tiyatrosuna büyük etkisi olduğu bir gerçektir. Kotzebue ile Pixérécourt'un üslubu az bir süre sonra "İyi Kurulu Oyun" düzenini getiren Scribe'i ortaya çıkarttığı gibi, İngiliz melodramına örnek oldu. Goethe, Pixérécourt'un *Montargis'in Köpeği* (1816) adlı oyununun kendi yönettiği Weimar Saray Tiyatrosu'nda oynanacağını öğrenince görevinden çekilmişti; tiyatro kahramanının bir köpek olmasını bayağı buluyordu. Ancak Pixérécourt o dönemdeki seyirciyi Goethe'den daha iyi tanıyordu ve bir köpeğin tam onların beğenisine göre olduğunu biliyordu. Nitekim, oyun çok tutuldu.

Romantik Tragedya'nın Başka Ülkelerdeki Durumu

Melodram türü Avrupa'nın daha önce kurulmuş tiyatrolarını kasıp kavururken, İtalya ve tiyatrolarını yeni kurmuş ülkeler Romantik tragedya alanında denemeler yapıyorlardı.

İtalya'da Shakespeare'in üslubu pek tutmuyordu; orada Alfieri'nin tragedyaları seviliyordu. Alfieri'nin mirasına konan Giovanni Pindemonte ise tragedyanın havasını biraz değiştirmiş Romantik duygululukla oyunlar yazıyordu. Yazar 1795'te oynanan *İskoçyalı Ginevra* adlı oyununda henüz klasik kuralları izliyordu. Daha sonraki oyunlarında yeni çağın düşüncelerini duymaya başlamış ve yavaş yavaş Romantik tragedyaya yönelmişti. Başka bir İtalyan yazarı Alessandro Manzoni oyunlarını yarı simgesel, yarı gerçekçi oyun kişileriyle yazdı. Manzoni'den sonra sahneye çıkanlar Romantik tragedyaya yöneldiler. Bu oyunlarda siyasal coşkunluk ağır bastı, ama tiyatro tekniği

açısından cılız yapıtlardı. İtalya'da Romantik tragedyanın gelişmesinin önemli bir nedeni, seyircinin daha çok opera ve güldürüyü sevmesiydi.

İtalya gibi, başka ülkeler de Romantik tragedya alanında pek parlak bir gelişim içine giremediler. Ancak Kuzey Avrupa'da Alman Romantik tragedyasının aşısı daha iyi tuttu. Bunun bir nedeni, bu ülkelerin bir Kuzey Avrupa üslubu olan Gotik kültüre olan yakınlıklarıydı. Danimarka'da Adam Gottlob Oehlenschlaeger, Schiller'in etkisi altında *Kont Hakon*'u (1807), *Palnatoke*'yi (1809) ve *Axel ile Valborg*'u (1810) yazdı. İsveç'te de aynı etki altında Bengt Lidner *Kontes Spastara'nın Ölümü* (1783) ve Erik Johan Stagnelius *Acı Çekenler* (1821-2) ile Romantik tragedyanın şiirli ve ihtilalci havasını kuzeyde yankıladılar.

Rusya'da da böyle bir gelişim başladı. Bu ülkede XX. yüzyılın ortalarına kadar tiyatroya egemen olan komedyalardı. Ancak bunların yanısıra, komedya türü yanında, biraz daha cılız da kalsa, önemli sayılabilecek bir gelişme tragedya alanında görülüyordu. Daha önce ortaya çıkan Sumarokov'un ardından Zukovski ve Kirilov gibi yazarlar tragedya alanında yürümüşlerdi. Rusya'da Romantik tragedyanın ilk büyük yapıtı Aleksandır Sergeyeviç Puşkin'in (1799-1837), *Boris Godunov*'u (1825) ile geldi. Shakespeare'den esinlenen Puşkin, tarihsel bir konuyu çağın görüş açısına uygun olarak bu oyunda gösteriyordu. Ne yazık ki, Puşkin, tiyatroya bu oyundan başkasını vermedi.

Puşkin'in yanısıra, Rusya'da dikkate değer, bu alandaki ikinci yazar Mikael Yureviç Lermontov'du (1811-1841). Bu yazarın *İspanyollar* (1830) tragedyasında Schiller'in büyük etkisi vardı. 1835'te yazdığı daha ünlü yapıtı *Karnaval*'da ise Shakespeare'in etkisi görülüyordu. Özellikle, *Karnaval* şiirli havası ve Romantik karşı çıkışı ile ilgi çekici bir tiyatro yapıtıydı.

Öbür yanda, İtalyan tragedya yazarlarına öykünen Ladislav A. Ozyerov (1769-1816), *Dimitri Donskoy* (1807) adlı siyasal kahramanlığı ele alan oyunuyla klasik biçimi denemiştir. Komiyakov adlı bir yazar da *Ermak* (1827) adlı oyunuyla siyasal kahramanlığı Romantik biçime göre işlemişti. Ancak bütün bunların içinde, Romantik tragedyanın Rusya'daki tek güçlü örneği *Boris Godunov*'tu.

Polonya'da ise Romantik akım kendini iyiden iyiye kabul ettirdi. Ancak henüz yeni kurulmakta olan ve durmadan siyasal salgınlara uğrayan bu ülkede dikkate değer bir oyun yazılmadı. Felinski, Korzeniyovski ve Slovaki gibi yazarlar Romantik tutumda tragedyalar yazdılar. Bunların içinde, öbürlerinden daha önemli görülen Slovaki'ydi. Slovaki, Shakespeare'in etkisi altındaydı. Onun *Mindow* (1833) adlı oyunu, *Hamlet* ile *III. Richard*'ı yansıtıyordu. 1839'da yazdığı *Baladina* ise *Macbeth* ile *Lear*'i anımsatıyordu. *Mazepa*'sında (1840) *Othello*'

nun yankıları duyuluyordu. Slovaki büyük bir yazar olmamakla beraber, yer yer şiir gücünü gösteren bir yazardı.

Shakespeare'in etkisi aynı biçimde Macar yazarlarında da vardı. Jozsef Katona *Kral Naibi Bank*'ı (1819) Shakespeare'in oyunlarını okuduktan sonra yazmıştı. Bu oyunda XIII. yüzyıldaki bir tarih olayını işleyen Katona, siyasal başkaldırmayı ele alıyordu. Bu oyundan iki yıl sonra, Karoli Kisfaludi, *Irene* adlı tragedyasıyla aynı yoldan Romantik tragedyaya bir örnek verdi.

Bütün bu ülkelerden daha hızlı bir gelişme Amerika Birleşik Devletleri'nde görülmeye başlandı. 1830 yılına kadar, bu yeni kurulmuş olan ülkede önemli sayılacak bir yazarlık yoktu. Gerçi bu ülkede XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oyun yazan kimseler çıkmış, oyunları da oynanmıştı; ama bunlar emeklemenin ilk sevincini taşımaktan öteye gitmiyordu. XIX. yüzyılın başlarında oyun yazarlığı alanında yavaş yavaş bir gelişme görüldü. 1808'de James Nelson Barker *Kızılderili Prenses* ile üzerinde durulan bir yazar oldu. John Augustus Stone *Metamora* (1829) ile başarı kazandı. John Howard Payne ise melodram türüne yönelerek *Julia* (1806) adlı oyununu ve bir Romantik tragedya denemesi yaparak *Brutus*'u (1818) yazdı. Robert M. Bird, *Gladyatör* (1831) adlı oyunuyla şiirli tiyatroya eğildi. Bird'in şiirli tiyatro alanındaki çalışması, ondan sonra ortaya çıkan George H. Boker'le oldukça iyi bir aşamaya geldi. Boker'ın *Francesca da Rimini* (1855) adlı oyunu, o sırada Kuzey Amerika'da yazılmış en iyi oyundu. Ancak bu oyun yapmacık ve yaşamsızdı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tiyatro eylemi ve bununla ortaya çıkan oyun yazarlığının yükselen aşaması XIX. yüzyılın sonlarına doğru geldi.

3 — KOMEDYA VE FANTAZİ OYUNLAR

Romantik ayaklanma yalnız tragedya alanında değil, komedya ve fantazi oyunlar alanında da görüldü. Romantizmin hem topluma dönük, hem de toplumdan kaçan çelişkisi içinde komedya alanında toplum taşlaması ve fantazi oyun türleri ortaya çıktı. Romantik yazarlar, tragedya yoluyla nasıl içinde bulundukları topluma karşı başkaldırıyorlarsa, komedya yazarları da o toplumu taşlayarak kabul etmiyorlardı. Fantazi oyunlara gelince, makineleşen dünya karşısına, bazı yazarlar, bir masal ve düş dünyasını koyuyorlardı; elbette bu bir kaçıştı, ama anlamlı, burjuva toplumunu dolaylı da olsa eleştiren oyunlardı bunlar. Romantik yazarlar "mekanik" görüşe karşı "organik" görüşü öne sürüyorlardı. "Hayatın başlangıcı, makineleşmeye karşı olmalı"ydı. E.T.A. Hoffmann, yapıtlarında insanla otomat arasındaki boğuşmayı anlatıyordu. Alman edebiyatındaki "Mavi Sakal" teması da, o çağın gelişmesine karşı duyulan dehşetin bir simgesiydi.

Rusya'da Toplumsal Taşlama

XVIII. yüzyılda, toplum taşlamasına yönelmiş oyunlar yazılıyordu Rusya'da. Hatta Rus Çariçesi II. Katerina'nın bile kısa komedyalar yazdığından söz etmiştik. II. Katerina, Alman asıllı olmasına karşın, Rusça ve Fransızca yazdığı on bir kısa güldürüsünde Rus mizahının ilk ürünlerini gösteriyordu. Onun 1772'de yazdığı *Ah Zaman!* adlı skecinde, taşralı üç zengin kadını ele alıyordu ve bunların cine periye inanan yanlarını taşlıyordu. Çariçe, *Sahte Peygamber* (1786), *Sibiryalı Büyücü* (1786) adlı skeçlerinde de halkın yanlış inançlarını taşlıyordu.

Ancak toplum taşlamasının daha can alıcı, renkli ve doğru bir gözleme dayanan örnekleri Denis Ivanoviç Fonvizin (1744-1792) ile geldi. Tiyatro yaşamına Fransızcadan ve Almancadan oyunlar çevirerek giren Fonvizin alaycı ve hazırcevap bir adamdı. Katerina'nın oyunlarında doğrudürüst bir dramatik gelişim yoktu, ele aldığı insanlara çok yukardan ve biraz da yüzeyden bakıyordu. Oysa oyunlarını aynı sırada yazmaya başlayan Fonvizin'in çevresindeki insanları incelemekte büyük yeteneği vardı. 1766'da yazdığı *Tuğbay*'da iyi bir entrika, oldukça iyi işlenmiş oyun kişileri ve seyredeni sürükleyecek bir gelişim vardı. Ancak bu oyunun en ilgi çekici yanı, yazarın, kişilerin davranışlarını mizahında vurgulamasıydı. Fonvizin'in aynı değerde olan öteki komedyası da *Anasının Kuzusu* (1782) idi. Bu oyunda, on altı yaşında, insan azmanı, anasının dediğinden çıkmayan, geri zekâlı ve "mümkünse hemen bu akşam" evlenmek isteyen Mitrofanuşka'yı tanırız. Daha önceki oyunuyla saray çevrelerinde çok alkışlanan Fonvizin, saray sanatçılarından birinin jübilesi için oynanan *Anasının Kuzususu* ile o kadar beğenilmişti ki, seyirci arasında kendinden geçen birçok kişi para cüzdanlarını sahneye atmaya başlamışlardı. Oyun bittikten sonra, II. Katerina'yı bir askeri darbe ile tahta çıkaran ve Çariçe'nin bir numaralı sevgilisi Prens Potyemkin Fonvizin'e yaklaşmış ve şöyle demişti: "Denis, bundan sonra ya öl ya da başka hiçbir şey yazma!" Yazar, Prensin öğüdünün ikinci kısmını tutmayı doğru buldu ve bundan sonra hiçbir oyun yazmadı.

Toplumsal taşlama alanında sözü edilecek iki yazar da Vasili Yakoleviç Kapnist ile Mikael Matinski'ydi. Kapnist *Dalavere* (1798), Matinski de *Pazar* (1791) adlı oyunlarıyla tanındılar. Ancak Fonvizin'den sonra bu alanda parlayan ilk yazar Griboyedov oldu.

a) Aleksandır Sergeyeviç Griboyedov (1795-1829)

Bu genç yaşta ölen yazar, Rusya'da ilk gerçek töre komedyasını yazdı. Onun *Akıllı Olmanın Acısı* (1820) o dönemdeki Rus toplumunu ele alıyordu. Sansür yüzünden uzun yıllar oynanamayan bu ko-

medya, yazıldığından on yıl sonra da birçok bölümleri sansür tarafından çıkartılarak oynanmıştı. Bu komedyanın tam olarak oynanması 1869'da yani Griboyedov'un ölümünden kırk yıl sonraya rastlar. Ancak bu yapıt tam olarak sahne üzerinde oynanıncaya kadar, kapış kapış okundu. Griboyedov, bu oyunu yazarken Molière'in *Adamcıl* adlı komedyasından etkilenmişti. On üç episod'dan kurulu olan bu oyun, o dönemin boş kafalı "sosyete"sini taşlayan bir güldürüydü.

Bu komedyanın kahramanı Çatski, duygulu, dürüst ve akıllı olduğu için, o toplumda köşebaşlarını tutmuş kişilerin budalalıklarını, dar kafalılıklarını ve namussuzluklarını gördükçe acı çeker. Genç Çatski, üç yıl dışarda kaldıktan sonra Moskova'ya dönmüş ve "yeni evlerin yapıldığını, ama insan kafalarının eski kaldığını" görmüştür. Onun gibi dürüst ve duyarlı bir insan, bu "sosyete" içinde "kaçık" ya da "aklı karışmış" olarak nitelendirilir. Gogol'den önce Rus tiyatrosunun komedya alanındaki bir dehası olan Griboyedov, Dışişleri'nin görevlisi olarak Tahran'da bulunurken otuz dört yaşında öldürüldü.

b) Nikolas Vasilyeviç Gogol (1809-1852)

Griboyedov'la mizah yönünden aynı yolda sayılan Gogol, ilk Rus komedya yazarlarının en büyüğüydü. Yazdığı komedyaları arasında *Müfettiş* (1836'da oynandı) günümüze kadar en büyük Rus komedyalarından biri olarak kaldı. Bu oyundaki kahraman, Griboyedov'un Çatski'sinden hem daha değişik, hem daha karmaşık, hem de çok ayrıntıları olan Hlestakov'tur. O, yarı aydın, parasız ve uzak bir taşra kasabasında bulunan bir kimsedir. Ne ülkücüdür, ne de tam anlamıyla bir serseridir. Canlı, yalın, kendine özgü mizahı ve gözlemleri güçlü olan bir gençtir. Korkuyla bir müfettişin gelmesini bekleyen bir taşra kasabasında, önceleri düşünmediği halde sonra kendini müfettiş olarak tanıtan, bu yüzden birdenbire paraya, aşka ve saygınlığa erişen Hlestokav, bu oyunun suçlu ya da dolapçı kişisi değildir. Gogol, büyük bir ustalıkla taşlamasını belli bir kişiye değil, doğrudan doğruya belli bir bürokrat çevreye yöneltmiştir. Böyle bir çevre, hiç aklında olmadığı halde, Hlestakov gibi birisi dolap çevirebilir. Aslında o ne bir şarlatandır, ne de bir namussuz; ancak onu bu duruma getiren toplumun döndürdüğü çarktır.

Gogol, bu oyunun ilk oynanışından on bir yıl sonra yazdığı anılarında, *Müfettiş*'i yalnız birtakım kişileri taşlamak için değil, Rusya'da çürümekte olan her kurumu ve düşünceyi ele alarak yazdığını belirtti. Oysa 1836'daki ilk temsilde, oyuncular Gogol'ün karakter yorumuna dikkat etmedikleri gibi, komedyanın genel yönelişini de görmezlikten gelmişlerdi. Böylece, bu oyun kaba çizgili bir farsmış ve Hlestakov da basit bir vodvil serserisiymiş gibi ele alınmıştı. Gogol, bu oyunu sonradan bir kez daha ele almış ve 1842 yılında ,bu oyunun

ikinci metnini yayınlamıştı. Metnin başına, "Yüzünüz çarpıksa kabahati aynaya bulmayın", tümcesini ekleyen Gogol, bazı bölümleri de oyundan çıkartmıştı.

Müfettiş'in büyük yanlarından biri, mizah havası içinde acı olanı, ciddi bir biçimde vermesiydi. Gogol, bu komedyasını Puşkin'e okuduğunda, gülmeyi çok seven Puşkin, «Aman Allahım," demişti, "Meğer Rusyamız ne kadar hüzün ve acı vericiymiş!" XX. yüzyılda bu oyunu sahneye koyan ünlü yönetmen Meyerhold, bu yapıtın tragikomik türün en büyük örneklerinden biri olduğunu belirtmiştir.

Gogol, bu örnek yapıtını yazmadan önce, komedyalar yazmıştı: 1832'de bitirdiği *III. Sınıf Vladimir*, Belinski'nin yargısına göre, Rus toplumunun çeşitli katlarını ele alan bir komedyaydı. Başka bir komedyası olan *Bir Evlenme* (1847'de yayımlanmıştır) o dönemin Rusyasındaki çöpçatan aracılığı ile evlenme anlayışını ele alıyordu. *Kumarcılar* (1842'de bitti) toplumun bir kesitini ele almakta ve kumara düşkün kişileri, onların toplumları olan ilişkileriyle göstermekteydi. Ünlü Rus incelemecisi Belinski, Gogol'ü, Rus edebiyatına kesin yönünü gösterecek bir yazar olarak görüyordu. Nitekim öyle oldu, yalnız komedya ya da ciddi oyunlar alanında değil, aynı zamanda roman ve öyküleriyle Gogol, Rus edebiyat tarihinin yol göstericisi oldu.

Almanya'da Halk ve Pericelik Komedyaları

Rusya'da komedya biçimi olgunlaşmaktayken, Avrupa'da, özellikle Alman dilinde yazılan komedyalarda, XIX. ve XX. yüzyıl tiyatrosuna çok etkin olacak bir komedya türü gelişmekteydi. Almanya'da Kotzebue'nün "yazgı tragedyaları" ve melodramları alkışlanırken ilgi çekici bir komedya türü ortaya çıktı. Bunlardan ilki, yarı fantazi yarı gerçekçi taşlama biçimini, öbürü de bir masal dünyasını gösteren ve olağanüstü kişileri alan bir oyun türünü getiriyordu.

Bir yandan halk, öbür yandan pericelik komedyalarının gelişmeye başlaması Romantizmin kaçınılmaz bir sonucuydu. Novalis'in, "Kendimizi bir masal dünyasında göremiyorsak, fizik organlarımızın ve sezgilerimizin yetersizliğindendir bu," demesi Romantiklerin ruh durumunu açık ve seçik ortaya koyuyordu. Öbür yanda, halk sanatına dönüş, yalnız Alman Romantizminin değil, Avrupa'daki bütün Romantik akımın geliştirdiği bir yönelişti. İncelemeci Fischer bu konuda şöyle der: "Romantizm, yitirilmiş bir birliği, kişilikle topluluk arasında bir bileşimi ararken, kapitalist yabancılaşmaya karşı çıkarken halk türkülerini, halk sanatını, halk bilgilerini ortaya çıkardı ve halk gerçeğini hemen kendiliğinden gelişmiş, türdeş bir bütün saydı." Çünkü halk sanatı, yapmacık sayılan sanat türlerinin karşısına "doğal" bir olgu olarak çıkarılıyordu.

a) Heinrich von Kleist (1777-1811)

Halk komedyası konusunda inceleyeceğimiz Kleist'tan daha önce tragedya konusunda söz etmiştik. Onun kendini öldürmeden dokuz ay önce kitap olarak yayımlanan *Kırık Testi*'si Alman dilinde yazılmış halk komedyalarının en ünlülerinden biridir. Önce 1808'de Weimar'da oynanan *Kırık Testi* gerçekçi bir komedya olmakla beraber, anlam yönünden daha derine inen bir tema ile bezenmişti. Dışta testisi kırılan Bayan Marthe Rull'un davasına bakılırken, yani komedya gerçekçi bir düzeyde gelişirken, Kleist, davanın gereği için geriye dönüşler ve geleceğe atlamalar yaparak kendi döneminin diyalektik denilebilecek bir yorumunu da yapmaktaydı. Oyunda adaleti sağlayacak olan Yargıç Adam'ın asıl suçlu olduğu ortaya çıkıyordu. Kleist, bu oyunda köylüleri ve yönetenleri ince bir alayla ve yer yer buruk olan sahnelerle taşlıyordu.

Kleist'ın aynı ikili tutumunu onun öteki komedyalarında da izleriz. 1807 yılında Dresden'de basılan *Amphitryon*, Kleist'ın Molière' den etkilenerek yazdığı bir komedyasıydı. Gülünç sahnelerle gelişen bu oyunda trajik bir havanın yanısıra, seyredene acı verecek bir diyalektik vardı. Kleist'ın kendi kendini yiyen huzursuz bir karakteri olması, yazarlığı süresince yoğun bir iç çatışmaya girmesi onu zaman zaman aklını kaçıracak durumlara getiriyordu. Olağanüstü bir acı çekiyor, bunu yazdığı yapıtlarda da belli ediyordu. 21 Kasım 1811'de, önce sevgilisi Henriette Vogel'ı sonra da kendini tabancayla vurarak bu acılarına son verdi.

b) Ludwig Tieck (1773-1853)

Masal havası içinde toplumu ve yaşadığı çağı eleştiren Tieck, 1811'de kitap olarak basılan *Kutsal Genoveva'nın Yaşamı ve Ölümü*'nde, başkalarına kara çalan bir Ortaçağ kadınının altı yıl bir mağarada yaşadıktan sonra kocasına dönüşünü ele alıyordu. Buna benzeyen bir olay dizisi onun 1804'de basılan *İmparator Octavianus* adlı komedyasında da vardı. Ancak Tieck'in masal türündeki komedya yazarlığının değeri *Mavi Sakal*, *Çizmeli Kedi*, *Tersine Dönmüş Dünya* (her üçü de 1797'de yayımlandı), *Zerbino*, *Küçük Kırmızı Kukuletanın Yaşamı ve Ölümü* (her ikisi de 1799'da yayımlandı) ve *Fortunatus* (1815) ile ortaya çıkıyordu. Tieck, bu oyunlarda çeşitli özellikler gösteriyordu. Bunlardan biri, Gozzi'nin masal havasına mizahı eklemesiydi. İkincisi, oyuncularla seyirciler arasındaki sınırı kaldırması, seyirciyi de sahnedeki masala katmasıydı. Üçüncüsü de usta bir tersinleme (istihza) ile XVIII. yüzyılın "Aydınlanma" anlayışını taşlamasıydı. Bu üçüncü özellik en çok *Çizmeli Kedi*'de vardı. *Zerbino*' da içli bir prensin üstün beğeniyi bulmak için çıktığı yolculuk ve yol-

culuk dönüşü köpeğinin saray filozofu olarak atandığını görmesi ele alınıyordu. O, köpeğinin yalnızca bir köpek olduğunu söylediği zaman, çevredekiler şaşıp kalıyor ve onun aklını kaçırdığı yargısına varıyorlardı.

c) Christian Dietrich Grabbe (1801-1836)

Tieck ile aynı özellikler içinde ele alınabilecek olan Grabbe çok değişik oyunlar yazdı. Grabbe, "Çirkin olan trajik değil," diyordu. Fantazi dünyasını ve grotesk kişileri ise toplumu taşlamak için kullanıldığı takdirde güldürücü buluyordu. Grabbe, *Güldürü, Taşlama, Tersinleme ve Derin Anlam* (1822) adını koyduğu komedyasında, kendi döneminin toplumundaki hayvansal görünümü veriyordu. Bu oyun kişileri arasında Grabbe'nin kendi de vardı ve bu kişiler toplum içindeki davranışların temsilcileriydiler. Grabbe, bu oyununa üç bölümlük komedya diyordu. Ancak oyunun yapısı, birbirini kovalayan episodlarla epik türe yakın açık biçimi kapsıyordu. Bu oyunda yazar çeşitli oyun biçimleri uygulamıştı: güldürü, tansık oyunu, dans, kukla gibi biçimler bu açık biçim içinde yer almışlardı. Grabbe, canlı oyuncular karşısına kukla oyuncular çıkarıyordu. Grotesk tiyatro biçimi ilk kez Grabbe'nin bu oyununda kesin çizgileriyle belli olmuştu.

Alman pericelik komedyalarında Gozzi'nin masal havası, Calderon'un *Hayat Bir Düştür* oyunundaki düşsel yöneliş, bu oyunların tümü üzerinde etkili oldu .Bu yöneliş daha sonra Grillparzer gibi Avusturyalı yazarları da etkiledi.

Avusturya'da Halk ve Pericelik Komedyaları

Avusturya'da halk komedyaları daha popüler bir yoldaydı. Bu ülkede de kapitalist-burjuva egemenliğinin yarattığı sınıf çatışması Avusturyalı yazarları halk kaynaklarına dönmeye zorladı. Halk kavramının Alman ve Avusturya Romantiklerinde bir ülke olması yalnızca bir düş dünyasına yönelmek değildi; sınıf çatışmasının her türlü belirtisine karşı bir tepkiydi. Ancak bu romantik bir tepkiydi; tıpkı "halk" kavramının romantik bir biçimde ele alınması gibi... Avusturyalı yazarlar, *popülist* bir halk anlayışı ile komedyalarına kaynak olmak üzere, halkın çok sevdiği *Hanswurst* tipine ve halk mizahına döndüler. Ancak onlar da gerçekçi bir görünüşü, bir masal havasının dışına çıkaramadılar.

a) Ferdinand Raimund (17901836)

İki büyük Viyanalı yazarın daha geniş fantazilisi ve daha yaratıcı olanı Raimund'du. Raimund, ilk komedyasını 1823'te yazdı; *Büyülü Adadaki Barometre Yapımcısı*, Gozzi vari bir masal havası içinde ge-

lişiyordu. Ancak Raimund'un Gozzi'den ayrılığı, masalını belli bir amaca yönelmek için kurmasıydı. Bu amaç, Romantik yazarlarda genellikle vurgulanan "ahlak" kavramıyla ilgiliydi. Raimund da bu oyununda iyiyi, dürüstü ve doğruluğu amaç edinmişti.

Raimund, 1824 yılında *Ruhlar Kralının Elması*'nı yazdı. Burada, bir büyücünün oğlu olan genç, hayatında hiç yalan söylememiş ve söylemeyen bir kız bulduğu takdirde heykel büyüklüğünde bir elmas kazanacaktır. Bunun için Ruhlar Kralının ortaya koyduğu bu hazineyi ele geçirmek üzere, genç, uzun ve yorucu serüvenlere atılır. Sonunda bir kıza âşık olur ve onunla evlenir; bu kız onun için "en değerli elmas" olur.

Bu oyunlarından sonra Raimund, her yıl daha da ustalaşarak *Köylü Milyoner, Periler Dünyasından Gelen Genç Kız* (her ikisi de 1826'da yazıldı) adlı oyunlarını yazdı. Bu oyunlarında da Raimund'un Gozzi'ye olan ayrıcalığı açık ve seçik olarak görülür. Dıştan Raimund'un oyunları, Gozzi'nin masal havasını anımsatır. Ancak Raimund, Gozzi gibi, belirli halk tiplerini kullanmadığı gibi, gerçek olayları da oyunlarına katar ve yaşadığı dönemi her fırsatta eleştirir. Hem sonra Gozzi ile Raimund arasındaki temel ayrılık, Gozzi'nin geçmişin olaylarına özlemle bakan bir aristokrat, Raimund'un ise çağının toplumunu ve o toplumun ahlakını eleştiren bir burjuva oluşudur.

Ayrıca, Raiumund'un çok ilgilendiği konu burjuva toplumun temelini kuran para sorunuydu. Romantik yazarların paranın bayağılığına karşı tiksinti duymalarının bir örneğini bu yazarda buluruz. Onun *Köylü Milyoner, Alpler Kralı ve İnsan Düşmanı* gibi oyunlarında paranın ne kadar büyük rol oynadığı belirtilmiştir. Raimund, paranın insan huyunu nasıl değiştirdiğini *Savurgan* (1834) adlı oyununda daha da vurguladı.

Lanetli Taç'la (1829) en simgesel oyununu yazan Raimund'un başlıca dört özelliği vardı: Gozzi vari fantazi, "dünya bir düştür" motifi, yaşamanın dokunaklığı ve kukla ile insanlığın karşıtlığı onun oyunlarının temel biçimini kuruyordu.

b) Johann Nestroy (1801-1862)

Onun yapıtları, kendi döneminin trajik ve komik öğelerini taşıyordu. Halk için yazan Nestroy, daha çok işin eğlence yanını seçmişti. Raimund gibi, çağının ünlü bir halk oyuncusu olan yazar, oyunlarındaki belirli kişileri kendi özellklerine göre yazıyordu. Alman dilinde *Zauberpossen* denilen pericelik güldürülerinin büyük bir bölümünü Nestroy yazdı. Onun altmışı bulan yapıtları arasında en tanınmışları *Hile Ardından Hile* (1830), *Lumpazivagabundus'un Kötü Ruhu* (1833), *Kırık Adam* (1834) ve *Kaderin Kaprisleri* (1825) gibi oyunlarıydı. *Lumpazivagabundus*'ta Pirandello'nun ikilemini (dualizmini)

hatırlatan bir hava vardı. *Kırık Adam*'da öldüğü sanılan bir adamın eski dostları arasında yaşadığı gösteriliyordu. *Kaderin Kaprisleri*'nde bir apartmanın üst katında, lüks bir hayat yaşayan adamın, bodrum katına inme zorunluluğu, buna karşılık bodrumda yaşayanın üst kata çıkması işleniyordu. Bu oyunda sınıf karşıtlığı gerçekçi bir görünüşte verilirken, olayın gelişmesi hayali idi. Oyun kişilerini günlük yaşamdan seçen Nestroy, olayı olağanüstü bir gelişim içinde gösteriyordu. Onun oyunlarında gerçek ile fantazi ustaca kaynaşmıştı.

İskandinavya'da Halk ve Pericelik Komedyaları

O dönemde, başarılı ve başarısız, gerçek ile fantaziyi kaynaştıran komedyalar Avrupa'nın hemen hemen her ülkesinde yazılıyordu. Danimarkalı yazar Johan Ludwig Heiberg'in *Kral Süleyman ve Şapkacı Jorgen* (1826), *Nisan Budalası* (1826) ve *Ölümden Sonraki Can* (1841' de basılmıştır) adlı komedyalarında Raimund ile Nestroy'un özelliklerini anımsatan nitelikler vardı. Heiberg, Danimarka'nın bugüne kadar yazılmış en romantik komedyası niteliğini taşıyan *Ciiceler Tepesi* (1828) adlı oyununda fantazi bir görünüş ve şiirli geçişlerle toplumu alaya alıyordu.

Aynı türde komedyaları İsveç'te de görüyoruz. O dönemde, İsveç'in en ileri gelen komedya yazarlarından biri olan Daniel Amadeus Atterbom'du. Onun *Mutluluk Adası* (1824) Tieck'in masal havasını taşıyor ve Romantik yazarlara özgü bir tutum içinde, olmayan bir adadaki olmayan bir mutluluktan söz ediliyordu.

Polonya'da Halk Komedyası

Polonya'nın ilk önemli yazarı, köylü yaşamını eğlenceli bir tutum içinde verebilen Kont Aleksandır Fredro'ydu. *Karı Koca* (1822) gibi bazı oyunları Batı Avrupalı yazarların komedyalarını anımsatıyordu. Ancak yapıtlarının çoğu Polonya halkının özelliklerini kapsıyordu. Onun *Yeni Don Kihote* (1826), *Bayanlar ve Hassa Subayları* (1826) adlı oyunları kendine özgü birer nitelik taşıyordu. Polonya kültürüyle ilgili oyunlarından en başarılısı *Bay Jovyalski*'ydi (1833). Bu oyun Shakespeare'in *Hırçın Kız* oyununun değişik bir gelişimini getiriyordu. Fredro'nun önemli oyunlarından bir başkası da *Öç*'tü (1835). Burada bahçe sınırı üzerinde tartışan ve çatışan, birbirine komşu olan iki kişi işleniyordu.

İtalya ve Fransa'da Komedyalar

İtalya için fantazi komedyanın gelişmesi doğal bir oluşumdu. *Commedia dell'arte* ve Gozzi'den bu yana gelen bir gelenek vardı. Bu ge-

lenek daha sonra *teatro del grottesco*'ya götürecekti bu gelişimi. Ancak bu dönemde, İtalya'da, fantazi oyunlardan çok edebi özelliği olan burjuva komedyaları yaygındı. Alberto Nota, Francesco Augusto Bon gibi yazarlar içli komedyalar yazıyorlardı. Ancak bunlarda da, Romantik akımda görülen toplum taşlaması, öbür ülkelere oranla, daha zayıf olsa da vardı. Giovanni Giraud adlı başka bir yazar ise aile sorunları üzerinde duruyor ve taşlamasını burjuva düzeni içindeki ailenin yeri konusuna yöneltiyordu.

Fransa'ya fantazi oyun türü Jacques Offenbach'ın popüler musikişine ilişkin olarak girdi. Pericelik komedyaları Paris tiyatrolarının sık sık oynadıkları oyunlar oldu. Fransa'da daha çok çeviri komedyalar oynanıyordu. Özellikle, İngiliz J.R. Planché'ın oyunları alkış topluyordu. XIX. yüzyılın sonlarına doğru bu alanın tutulan yazarı W.C. Gilbert oldu.

Fantazi, taşlama, tersinleme ve iki anlamlı sözler söylemek, güldürü havası içinde buruk, karamsar sahneler Avrupa'nın hemen her ülkesinde az ya da çok egemen olan tutumdu. Yeni düşünce akımına ve değişen bir dünyanın yeni yerine yerleşmesine kadar Romantizm etkisini gösterdi. Son bulduktan sonra da XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın çeşitli dönemlerinde değişik biçimlerde yine tiyatroyu ele geçirdi.

Romantik Akım İçinde Tiyatro Tekniği

Romantizm, siyasal, toplumsal ve düşünsel kaynağı ile XVIII. yüzyıl "Aydınlanma"nın akılcılığına bir karşı çıkış olduğuna göre, tiyatronun teknik tarafında da bir başkaldırıya yönelmesi zorunluydu. Bunun için de, belirli kurallara, biçimciliğe karşı ayaklanan Romantikler bireyci bir tutumla kendilerinden önceki putları kırmaya başladılar. Böylece, Romantizm akımı boyunca, sahne bireysel denemelerin bir laboratuvarı durumuna geldi.

a) Oyunculuk

Romantik akımın egemen olduğu süre içinde, oyunculuk çeşitli eğilimler gösterdi. Bir yanda da klasik oyunculuğu sürdürenler... Ama yine de genel olarak, Romantik oyunculuk, özellikleri gereği coşkunluğu ve aşırılığı kapsıyordu (bkz. resim 51). Karl Mantzius, Romantik oyuncuyu "garip bir yaratık" olarak tanımlarken onu, "uzun, dağınık, mümkünse kara kıvırcık saçlı, soluk bir yüz ve büyük melankolik gözler. İnce dudaklarında titrek bir gülüş... Gövdesini bir Romalı gibi sarmış, ağlamaklı bir ifadeyle sahnede dolaşıyor," diye tanıtır. Ünlü Amerikan şairi Walt Whitman ise bir yazısında şöyle söz eder Romantik oyuncudan: "Oyuncular ciğerlerinin bütün gücünü göstere-

bilmek için (...) hiçbir fırsatı kaçırmıyorlar. Eğer coşkun bir sahneyi canlandırmak istiyorlarsa ne kadar doğal olmayan hareket ve mimik varsa onları yapıyorlar" (bkz. resimler 51 ve 52).

Rusya'da oyunculuk daha çok Fransız ve Alman tiyatrosunun etkisi altında gelişiyordu. İlk başarılı Rus kadın oyuncularından Katerina Semyonova, Comédie Française oyuncularının aşırı deklamasyona dayanan oyun türünü benimsemişti. Saçını çekip göğsünü döverek sahnede dolaşan bu sanatçı, aşk sahnelerinde gözlerini yere indirip titrek kirpiklerle karşısındakine bakmasıyla ün yapmıştı. Rusya'nın ilk erkek sanatçılarından Aleksey Yakovlev ise rolüne büyük bir coşku ve gerilim koyuyordu. Bazı ayrıntılara dikkat etmese de seyirciyi etkileyebiliyordu. Ancak Rus modern oyunculuğu ilk kez köyden yetişme Mikael Sepkin ile geldi. Sepkin, bir oyuncunun kendi doğasına karşı gelmemesi, kişiliğini yitirmemesi gerektiğine inanıyordu. Oyuncu kendi sözlerini, yapmacık bir ses tonu ile değil, normal sesiyle söylemeliydi. Ayrıca, sahne üzerinde oynayacağı karakteri türetmemeli, yani kendi kişiliği için değişik yönlere çekmemeli, o karakteri yaratmalıydı. Rusya'da doğru diksiyonu ilk getiren de Şepkin oldu. Stanislavski, onun "ulusal tiyatronun gururu" olduğunu belirtmiştir.

Almanya'da ise değişik anlayışta oyunculuk okulları vardı. Berlin'de Iffland, Münih'te Sophie Schröder, Viyana'da Ferdinand Raimund, Weimar'da oyuncu olmamakla beraber, oyunculuk üzerine kurallar saptayan Goethe. Bunların her biri başka bir oyunculuk anlayışı içindeydiler. Goethe, 90 maddelik bir yönetmelikle, abartılmış ve deklamasyonlu oyunculuğu öneriyordu. Goethe'ye göre, oyunculukta "önce güzellik, sonra gerçek" aranmalıydı. Goethe, sahne trafiği yönünden oldukça doğru noktalar üzerinde durmakla beraber, genel olarak yapmacık bir oyunculuğun savunucusuydu. "Oyuncu, her şeyden önce, yalnızca doğayı taklit etmekle değil, onu ideal bir biçimde temsil etmek zorunda olduğunu, gerçeği güzelle birleştirmesi gerektiğini düşünmelidir," diyordu. Oyuncunun sahne duruşunu da şöyle açıklıyordu: "Gövdenin duruşu, göğüs dışarı çıkık, kolun üst kısmı dirseğe kadar gövdeye yapıştırılmış, baş ve yüzün dörtte üçü sürekli seyircilere dönük olmak üzere, biraz da konuşulan kimseye çevrilmiş olmalıdır. (...) Oyuncu sahne üzerinde seyirci için bulunduğunu düşünmeli (...) seyirciye arkasını dönmemelidir. Eğer karakteristik bir durumun anlatılmasına gereksinme duyuluyorsa, dikkatli ve çekici bir yolda yapılmalıdır"

Goethe, oyun sahneye koyarken bir orkestra şefi gibi, elinde değnekle tonlamayı opera oyuncularına yapıldığı gibi vermekteydi. Bundan da anlaşılıyor ki bu abartılmış hareketlere, abartılmış bir konuşma uygulanıyordu.

Goethe'nin etkisi oldukça yayılmakla beraber, Almanya'da onun gibi düşünmeyenler de vardı. Schröder'in yalın, gerçeğe daha yakın bir üslubu vardı. Ferdinand Raimund ise bir halk oyuncusuydu, hareketleri ve konuşması gerçekçi idi.O dönemin en heyecan verici ve büyük oyuncularından biri de Ludwig Devrient'ti. Çağdaşı olan İngiliz oyuncusu Edmund Kean gibi, yöntem ve kural tanımıyordu; Goethe okulunun "güzellik" kuralıyla geliştirdiği oyunculuğu iğreti buluyor, Schröder'in "doğaya öykünme" kuramına pek kulak asmıyordu. O kendine özgü, ama doğaya yakın olan bir oyuncuydu.

Oyunculuk alanında İngiltere, Fransa (bkz. resim 52) ve İtalya' da da büyük bir gelişme vardı. Oyunculuk anlayışları birbirinden değişikti. Bir yazarın dediğine göre Fransa'da ünlü Talma ile Mars arasındaki fark Delacroix ile Ingres'nin resimlerin arasındaki benzemezlik gibiydi. İngiltere'de Edmund Kean, William Macready yine çok ayrı özellikleri olan sanatçılardı. Oyunculuk, Amerika'da da iyiden iyiye gelişmeye başlamıştı.

b) Dekor ve Kostüm

Romantizm süresince, hazırlanan sahne dekorları resimlenmiş panolardan ibaretti. Rönesans'la gelişmiş olan perspektif duygusuna bile dikkat edilmiyordu. Bunun bir nedeni fantazi ve düşsel oyunlar oynanması gerçek görünüş kaygusunun bulunmamasıydı. Bu dönemde sahnenin kullanılışında da değişiklikler oldu (bkz. resim 53). Daha önce çok önemli olan yan panolar geriye doğru alınarak sahne derinleştirildi ve kulisler küçültüldü. XVIII. yüzyıldaki Barok üsluptaki fon perdesi küçüktü ve perspektifi sağlamak için kullanılırdı. Bu fon perdesi büyüdü ve sahnenin seyirciye görünen bölümünü tamamen kapladı. Bu fon perdesindeki aydınlık ve simetrik resimlerin yerini karanlık şatolar, hüzün verici manzaralar aldı. Ayrıca, sahne yanlarındaki panoların üzeri de boyanıyordu, hatta o kadar ki bazen sahne eşyasının bir bölümü panolar üzerine boyanıyordu. J.R. Planché, Friedrich Schinkel o dönemin en önemli iki dekor sanatçısıydı.

Sahne kostümleri, büyük bir dikkatle ve tarihsel gerçeklere uygun olarak hazırlanıyordu. Tıpkı oyunculukta olduğu gibi, kostümlerin bir bölümü süslü ve güzel olmaları düşüncesiyle de yapılıyordu. Hem tarihe uygun olarak hem de güzel olacaktı. Öbür yandan, fantazi oyunlar dolayısı ile olağanüstü gösteren fantazi kostümler ilk kez bu dönemde yapılmaya ve gelişmeye başladı.

c) Işıklama

Bu dönemde önemli bir değişiklik de ışıklama alanında oldu. XIX. yüzyılın başlarında havagazı ışıklaması tiyatrolara girdi. Daha önce genel olarak üstü mum dolu büyük avizelerle aydınlatılan ve

kolayca karartma yapılamayan tiyatrolara havagazının girmesiyle oyun tekniğine yardımcı olacak çeşitli olanaklar da sağlandı. Gazla ışıklama da ışıklar istendiği gibi kısılıp açılabiliyordu. Üstelik, sahne aydınlıktayken seyirci salonunun ışıkları alçaltılabiliyordu. Gazla ışıklama 1817'den sonra Avrupa'nın bütün tiyatrolarında kullanılmaya başladı. Bu ışıklama tekniği, 1881'de tiyatroya ilk kez elektrik ışıklaması uygulanıncaya kadar sürdü.

XVIII. yüzyılın sonunda, Romantizm'in ortaya çıkmasıyla Avrupa'daki tiyatro yapılarında görülmemiş derecede bir artma oldu. Yeni yapılan tiyatro yapılarında Barok üslup bırakılıyor, sahne, seyirci yeri ve tiyatro yapısı çeşitli değişik anlayışlar içinde yapılıyordu. Bu dönemde Macaristan, Çekoslovakya ve Romanya gibi ülkelerde ilk kez ulusal tiyatrolar kuruldu ve gaz ışıklaması kullanılmaya başlandı.

Seyirci sayısı arttığından, özellikle seyir yerleri eskisinden daha büyük bir seyircinin daha rahat edeceği biçimde yapılmaya başlandı. Bu yapılar mimarlık açısından daha karmaşık ve ayrıntılıydı. Seyir yeri at nalı biçiminde üç, dört ve beş katlı localarla çevrilmeye başlandı. Ancak Romantik dönemin ruhuna uygun olarak bu yapılarda da ülkelere göre farklar vardı. Buna bir örnek, İngiliz tiyatro yapılarının daha çok amfitiyatro biçiminde ve localar yerine balkonlarla çevrili olmalarıydı.

IX. YENİ BİR DÜNYAYA DOĞRU

1 — 1830'DAN SONRA AVRUPA

1830 yılı, toplum düzeninde olduğu kadar tiyatro alanında da XX. yüzyılı hazırlayan bir dönüşümü gösterir. 1830'da önce Fransa'da başlayan ve sonra sırasıyla Belçika, İtalya, İspanya ve Polonya'da ortaya çıkan işçi ve halk ayaklanmaları birdenbire ortaya çıkmış olan bir durum değildi; 1789'daki Fransız İhtilalinden bu yana oluşan bir birikimin sonucuydu. 1830 ile 1848 yılları arasında o döneme kadar görülmemiş özellikte ayaklanmalar oldu. Böylece, kapitalist-burjuva toplum düzeni büyük sarsıntıların içine girdi.

XIX. yüzyılın başlarından itibaren gerek düşünürlerin gerekse bilim adamlarının yeni sonuçlara varmaları bu birikimi sağlayan en büyük nedendi. Lamarck, yedi cilt tutan *Omurgalılar Üzerinde Doğa Tarihi* (1815-1822) adlı büyük incelemesinde yaratıkların gereksinmelerine göre geliştiğini kanıtlıyordu. Charles Darwin ise *Türlerin Kökeni*'nde (1859) yaşamın koşullarına dayanabilenlerin yaşadığını, doğadaki sürekli çatışmada, güçlü olanın ayakta kalabildiğini ve bu çatışmalar içinde çevresindeki gelişmeye en çok uyabilenin yaşamını sürdürebildiğini belirtiyordu. Karl Marx ise daha 1844'te yayımladığı *Alman Ideolojisi* adlı yapıtında "gereksinme öğesi" üzerinde durmuştu; Marx insanoğlunu etken bir doğa yaratığı olarak görüyor ve duyduğu gereksinmeleri karşılayabilmek için çalışması gerektiğini açıklıyordu. İnsanoğlunun kendi ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde doğayı değiştirmesi gerekiyordu. Ama insan doğayı değiştirirken kendi de değişikliğe uğramak zorundaydı. Marx, Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nin yayınlanmasından sonra, kendi toplumsal değişim kuramının evrim kuramıyla ilintisi olduğu üzerinde de durmuştu.

Marx'tan önce, insanoğlunun geçirmekte olduğu ve geçirdiği değişimin bir ulağı da Auguste Comte'tu. Bu düşünür, geçmiş ve geleceği organik bir bütün içinde birleştiriyor ve insanlığın sürüp giden gelişimini temel ilke olarak kabul ediyordu. Comte, *Positive Felsefe*'sinde (1830-42) yaşadığı çağdaki durumu dinsel ve metafizik aşama-

nın yıkılmasıyla ortaya çıkan "entelektüel" ve töresel bir anarşi olarak görüyordu. Comte, insanların gelişmelerine uygun, genişlemesine bir değişimin olması zorunluluğunu belirtiyordu. Çünkü toplumların etkisi altında kaldığı değişiklikler bir zorunluluğun sonucuydu. Comte'tan önce Montesquieu iklimin, Taine de ırk ve zamanın toplumlara etkileri olduğunu öne sürmüşlerdi. Comte, siyasal etkiyi de öneriyordu. Ancak Comte, dünyanın yönelişini belirlememişti. Yöneliş konusuna daha sonra Marx ile Engels'in düşüncelerinde gelindi.

Bütün bunlar gibi ekonomi, tıp gibi daha birçok bilim alanlarında değişen ve değişmekte olan bir dünyanın görünüşü yansıyordu. Önce edebiyat, sonra tiyatro alanında ortaya çıkan değişiklikler, o çağda ön düzeye getirilen deneycilik düşüncesi ile yeni bir yola girdi. Hippolyte Taine, eli kalem tutan zeki ve aydın her insanın, kendi hayat deneylerini bir araya getirerek roman yazabileceğini ileri sürdü; "çünkü eninde sonunda roman, bir hayat deneyi yığınından başka bir şey değildir" diyordu Taine. Onun yakın bir izleyicisi olan Emile Zola, *Deneysel Roman* adını verdiği yapıtının başında, "Ben burada yalnız bir uygulama eylemini deneyeceğim, çünkü deneysel yöntem, Claude Bernard tarafından *Deneysel Hekimliğe Giriş* adlı kitabında, alkışlanacak bir ustalıkta kurulmuştur," demekteydi. Balzac ise, çevre üzerine olan düşüncelerini belirtirken romanlarını yalnız bir toplumun eleştirisi ve tarihi yönünden ele almadığını, aynı zamanda bir toplumun kötü yanlarını ve ilkelerini göstermek için inceleme yoluna gittiğini belirtiyordu. Bu ilke, doğal bilimlerde yeni yollara yönelen bilginler ve Darwin tarafından önerilen, insanların da hayvanlar gibi çevrelerinin ürünü oldukları ve bir çatışma ile uyuşma eylemi içine girdikleri düşüncesini kapsıyordu.

Çatışma ile uyuşma değişimleri yalnış toplumlar üzerine önerilen düşüncelerde değil, Avrupa toplumlarının yapısında da oluşuyordu. Ardı ardına patlak veren ayaklanmaların gelişim zinciri içinde, Avrupa'nın hemen her devleti siyasal değişikliklere sahne oluyordu. III. Napoleon adıyla tanınan Louis Napoleon Fransa'da güç kazanmış ve 1852'de Fransa imparatorluğunu kurmuştu. Garibaldi ise 1861'de İtalya birliğini kurmayı başardı. Öbür yanda, Prusya Devleti 1850'de ilk Alman Konfederasyonunu kurmuş; bu da 1870-1 yıllarında Alman İmparatorluğunun doğuşuyla sonuçlanmıştı. Daha doğuda Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içinde Kırım Savaşı (1854-61) sürüp gidiyordu. Böylece, çeşitli bilim adamlarının ve düşünürlerin belirttiği yeni bir düzene olan gereksinme duygusu, zorunlu bir gelişmeye bağımlı olarak somut bir biçimde beliriyordu.

Bir yandan da Romantizm yeni bir yola giriyordu. Gerçekçi yazarların gittikçe güç kazanmasına karşın, Romantizm'in 1870 yılına kadar etkili bir yolda sürmesinin en önemli nedenlerinden biri yapı-

sında bulunan özgürlük ve ulusçuluk devrimi idi; Avrupa'da hâlâ özgürlüklerini ve bir ulus olma durumunu elde edememiş ülkeler vardı. Romantizm'in 1870'den sonra gücünü yitirmeye başlaması aynı yıl Avrupa'nın birliğini kazanamamış son ülkesi olan Almanya'nın birleşmesiydi.

1830'dan sonraki Romantizm'in yeni yönelişi neydi? Bu tarihten itibaren "gotik" Romantizm canlılığını yitirmiş, bunun yerine çağın gelişimine uygun, duygu sömürüsüne karşı çıkan, çağdaşı Doğalcılık (Natüralizm) gibi, gözlerini günlük yaşama çeviren ve çirkin de olsa bunları tiksinmeden ele alan bir anlayış gelmişti. Goethe ve Hegel ile doruğunu bulan "Estetik Dönem" sona ermiş, içinde bulunulan yaşam ön düzeye gelmişti. Artık önemli olan *homo sapiens* (düşünür insan) değil, *homo faber*'di (çalışan insan) ve 1830'dan sonraki Romantik yazarlar insanı daha çok eylem içinde göstermeye başladılar. Ancak Romantizm'in çağa aykırı gelişen bir çelişkisi de vardı; toplum karşısında "ben"i vurguluyorlardı. Parçalanmış bir dünyası vardı onların; tıpkı İzlenimci ressamlarda olduğu gibi, bütünü sisli bir havada ya da bir buzlu cam arkasında gösteriyorlardı. Cezanne doğayı yamalarla veriyordu, Sisley, Monet ve Utrillo doğayı ve insanları belli belirsiz bir görünüş içinde sislerin, ardından, Seurat ise noktalarla belirtiyorlardı. Bu akım, dünyayı ışık içinde eritiyor, onu renklere bölüyor ve soyut bir özgürlük anlayışı ile özne-nesne ilişkisini dile getiriyordu. Bunun için de, XIX. yüzyılın değişimi içinde pek uzun süreli olamadı.

2 — FANTAZİ DÜNYASI

Fantazi dünyası XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşamını sürdürdü. Fransa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde tiyatro yapıtlarının yapısını kuran fantazi çeşitli nedenlerin ortaya çıkardığı bir kaçış oluyordu. İngiltere'de J.R. Planché, ikinci sınıf bir yazar olmakla beraber, belli bir dönemde seyircileri hayran bırakmıştı. W.C. Gilbert pericelik komedyasını, güldürü unsuru ile karıştırarak yazan, tutulan başka bir yazardı. Yine İngiltere'de Arthur Sullivan'm müzikalleri fantazi dünyasını gösteren, o dönemin başarılı sayılan yazarlarından birinin tutulan yapıtlarıydı. Ancak 1830'dan sonraki Romantizm anlayışı içinde dikkati çeken yazarlarından biri Fransa'da bulunuyordu: Alfred de Musset.

Marivaux'dan Musset'ye

Marivaux'nun etkisi XVIII. yüzyılın başlangıcından bu yana Paris tiyatrolarında sürüp durmaktaydı. O zamandan beri, genç yazarları etkilemekte, o, Molière'den daha öndeydi. Ciddi Romantik oyunlara yö-

nelen Alfred de Musset (1810-1875) ilk oyunlarıyla başarılı olamadı. Onun *Bir Venedik Gecesi* (1830) haklı olarak ıslıklandı, 1833'de yazdığı *André del Sarto*'su ise sıkıcı ve ilgi çekici olmayan bir oyundu. *Lorenzaccio* (1834) ise bulanık bir yapıttı.

Musset'nin başarılı yazarlık yaşamı 1833'de yazdığı (dilimize *Marianne'nin Kalbi* adıyla çevrilen) *Marianne'nin Kaprisleri* ve yine aynı yıl ortaya çıkardığı *Fantasio* ile başladı. *Fantasio*, zevk için yaşamak isteyen, ama zevk alınacak hiçbir şey bulamayan bir kahramanı işliyordu. Bu oyunda Romantik anlayışta bir dünyayı yadsıma eğilimi vardı. Bir yıl sonra yazdığı *Aşkla Oynanmaz* adlı oyunuyla Musset'nin özelliği daha iyi ortaya çıktı. Onun bu özelliği bir atasözünden hareket ederek aksiyonu geliştirmesiydi. Gerçi bu alandaki yazarlığı o başlatmamıştı, ama atasözlerinden hareket ederek oyun yazmada bu tutumu en başarılı duruma o getirmişti. Louis Charmontelle'nin 1768 ile 1781 arasında sekiz cilt olarak bastırdığı *Proverbes Dramatiques* sonradan Musset'ye ve çağdaşı Théodore Leclercq'e örnek olmuştu.

Şamdancı (1835), Musset'nin en tutulan oyunlarından biriydi ve *Aşkla Oynanmaz*'da olduğu gibi benzer bir konuyu işliyordu. Yazar, aşk kavramını insanlığın temel kaynağı olarak kabul ediyordu ve bu anlayış onun hemen hemen bütün oyunlarının konusunu kuruyordu. *Hiçbir Şeyden Emin Olamazsın* (1836) yine bu anlayışı işleyen başka bir oyunuydu.

1837'de, Musset'nin yazdığı *Kapris* ve sekiz yıl sonra oynanan *Bir Kapı Ya Açık Durmalıdır Ya da Kapanmalıdır* (1845) yazarın gittikçe daha da yoğun olarak fantazi dünyasına doğru yöneldiğini gösteriyordu. Onun bu yönelişi 1850'de yazdığı *Carmosine* ile doruğunu buldu.

Musset'nin çok duru bir dramatik tekniği vardı. Kişileri kesin çizgilerle çizilmişti, fantazi dünyası ise yapmacık değildi. Marivaux'nun yalın ve duygusal olan üslubu Musset'de daha olgun bir dönemine girmişti.

Paris'te Bir Dinamit: Victor Hugo (1802-1885)

Fransa, aslında Romantizm akımına, XIX. yüzyılın ilk yarısına kadar pek katkısı olmayan ülkelerden biriydi. Sanki içinde tutmuş, saklamıştı duygularını, çünkü ardından bir patlama oldu. 1827-8 döneminde Paris'e gelen bir İngiliz topluluğu Shakespeare'den oyunlar oynadılar. Bu temsiller, Parisli yazarlar ve seyirciler üzerinde büyük bir heyecan yarattı. Shakespeare'in oyunları o güne kadar olan birikimi ateşledi ve Fransa'daki bu patlama Romantik akımın ikinci evresini kuran 1830-1870 arasındaki dönemin özelliklerini ortaya çıkardı.

Shakespeare'in oyunlarını seyredenler arasında genç bir Fransız edebiyatçısı olan Victor Hugo da vardı. Bu oyunlardan esinlenen Hugo, hemen çalışmaya başladı; 1924'te *Cromwell* adlı bir oyun yazdı. Önce oturup bu oyuna önsöz olmak üzere bir yazı hazırladı (1827). Bu yazı başkaldırıya çağrı niteliğini taşıyordu. "Tiyatro, eskilerin inandığı gibi, yalnız hayatı yansıtan bir ayna değil, hayatı yansıtırken büyüteçten geçiren ve duyguları yoğunlaştıran bir ortamdır," diyen Hugo, çıkış noktasındaki ilkeyi de öneriyordu: "Modern sanatın amacı güzellik değil, hayattır." Hugo'nun *Cromwell*'e yazdığı önsöz Romantik akımın bu ikinci evresini belirlemek yönünden önemlidir. Hugo, estetik ilkelerini önerdiği bu yazısını şöyle sürdürüyordu: "Modern düşünce yalnız güzel ve büyük olanın değil, aynı yolda çirkin olanında önemli olduğunu anlamıştır. Bunun için, çirkin ile güzelin bireşimi modern sanat anlayışını ortaya çıkarır." Hugo, "çirkin" kavramını *grotesk* deyimiyle tanımlıyordu: "Grotesk, dram sanatının en yüce güzelliklerinden biridir; grotesk yalnız bu sanat koluna uygun bir öğe olarak kabul edilmemelidir; bu aynı zamanda zorunlu olan bir şeydir".

Hugo, kalıpları kırıyor ve Klasik kuralların kendi dönem için saçma olduklarını savunuyordu. Antik Yunan tiyatrosunun yazarlarından örnek alan Racine gibi, klasik Fransız yazarlarının büyüklüğünü kabul eden yazar, bu kimselerin klasiklere öykündükleri için değil, kendi içlerinde sanatın kaynağını yarattıkları için yüceldiklerini belirtiyordu.

Hugo'nun saptadığı ilkeleri gerçekleştirdiği *Hernani* ilk kez 25 şubat 1830 tarihinde oynandığı zaman büyük bir gürültü yarattı. Klasik kuralları tutan akademik kişiler bu oyunu aforoz ederken, Paris' in bütün genç yazarları sel gibi boşanan alkışlarla oyunu sık sık keserek Hugo'yu kutluyorlardı. Hugo ilkelerini daha önce *Marion Delorme* (1829) adlı tarihsel dramı ile uygulamıştı. Ama başarısını *Hernani* ile elde etti. Bu oyun bir tiyatro devrimini başlattı; ancak ne güçlü, ne de kalıcı bir oyundu. Oyunun olaylar dizisi acemiceydi, kandırıcı değildi. Bu oyunun klasik oyunlara olan bir üstünlüğü canlı ve özgür oluşu, hiçbir sınır tanımayışı idi. Hugo etkin bir yazardı; Racine gibi Fransızların tiyatro tanrısı olamadıysa bile, Racine gibi tiyatro tanrıları üzerinde kuşkunun uyanmasını sağladı.

Hugo'nun bundan sonra yazdığı *Rigoletto* operasına konu olan *Kral Eğleniyor* (1832), tarihsel oyunları *Lucrèce Borgia* (1833) ve *Mary Tudor* (1833) oldu. Hugo son iki oyunu ile düz yazı ile yazmaya başladı. 1835'de yazdığı *Angelo* bir melodram havasında önemsiz bir yapıttı. Hugo, düzyazıdaki başarısızlığını görüp *Ruy Blas* (1838) ile tekrar nazma döndü. Bu oyunda da bir dağınıklık olduğu gibi, kusur-

lar da vardı, ancak Hugo'nun *grotesk*'i kullanışı bu oyunda başarılıydı. Aynı hava onun en son oyunu *Les Burgraves*'da (1843) da vardı.

Bütün kusurlarına karşın, Hugo, tiyatro sahnesinin gerektirdiği özellikleri anlamış olan bir yazardı. *Ruy Blas*'ya yazdığı önsözde şöyle diyordu Hugo: "Tiyatroya giden seyirci üç özellikte tanımlanabilir: İlki kadınlar, ikincisi aydınlar ve üçüncüsü de olağan seyirci. Olağan seyirci oyunda daha çok hareket arar, kadınlar ise heyecan ve aşkı yeğ tutarlar; aydınlar da insanın doğal açıdan incelenmesini beklerler. (...) Her üç öbek de bundan haz duymak ister: olağan seyirci görme zevkine, kadınlar duygusal doyuma, aydınlarsa düşünme zevkine yönelirler. Benim oyunumda üç çeşit gereç vardır: ilki olağan ve günlük, öbür ikisi de derin ve üstün anlamda gereçlerdir. Ancak bunların tümü de tek bir isteği karşılar: olağan seyirci için melodram, kadınların duygusal doyumu için tragedya ve düşünmeyi seven aydınlar için insanı inceleyen komedya." Hugo, bu sözleriyle, üç yüzyıl sonra Shakespeare'i yankılar gibiydi.

Hugo'nun etkisi ile Alexander Dumas (1824-1895) ve Alfred de Vigny (1797-1863) gibi yazarlar tiyatro alanına da girdiler. Dumas'ın ilk oyunu *III. Henri ve Saray*, 1839 yayımlandı. Hugo kadar devrimci olmayan Dumas, ondan öncekilerin melodramatik kalıbını kullandı ve yeni bir şiir tiyatrosu yaratmak için bir çaba göstermedi. Ancak Hugo'nun *Cromwell*'e yazdığı önsözden etkilendiği için tiyatro için yazmaya başladı. Dumas, Hugo'nun reçetesiyle yüreklenen, ama Pixérécourt'un oyun yapısı ile ilgilenen bir yazardı. Onun için oyunları seyircinin soluğunu kesecek biçimde sürükleyiciydi. Ancak onun oyunları hiçbir zaman tiyatro edebiyatının ilk düzeyinde yer alacak gibi değildi. Dumas'mn özelliğini yansıtan öbür oyunları *Nesle Kalesi* (1832), *Don Juan de Marana* (1836), *Kean* (1836) ve *Mademoiselle de Belle Isle* (1839) adlı yapıtlarıydı.

Vigny ise oyun yazarlığına 1835 yılında oynanan *Chatterton* ile başladı. Bu oyunda Hugo'nun gürültülü, devrimci oyunlarının havası vardı. Vigny'nin ilgi çekici yanı bir "düşünce oyunu" getirmek için gösterdiği çabaydı. Bu tür oyunda, onun için en önemli nokta "ahlaksal aksiyon"du. Bu yönden Vigny, XX. yüzyıl başındaki İzlenimci (impressionist) tiyatronun atası sayılabilir. 1833'de yazdığı, tek bölümlük komedyası, *Korkuyla Bıraktı* bireyin toplum baskısı ile yıkıldığını dile getiriyordu.

Romantizmin Yayılışını Sürdürmesi

Gerek çeşitli nedenler, gerekse Hugo'nun devrimci niteliği ile Romantizmin bu ikinci evresi bütün Avrupa'ya yayıldı. Çeşitli ülkelerde bu

etkiler ayrıntı yönünden biraz değişik de olsa, Romantizmi genel özellikleri ile sürdürdü.

a) İngiltere

Bu dönemde İngiltere'de övülecek pek oyun olmamakla beraber, Romantik akımın özelliğini gösteren yazarlar vardı. O dönemin saray ozanı Lord Tennyson *Kraliçe Mary* (1879), *Harold* (1876), *Becket* (1879) adlı oyunlarını yazdı. Daha önce ozan Robert Browning, *Strafford* (1837), *Druses'ın Dönüşü* (1843) gibi göstermelik niteliğinde, sahne kurallarından uzak, bunun için de zorlukla oynanan oyunlarla uğraşmıştı. Bunlar o dönemin en büyük oyuncularına (Macready, Irving ve Kendal'lar gibi) karşın, başarılı olamadı. Shakespeare'i bilen bir seyirci karşısında bu oyunlar yaprak bile kımıldatmadılar. Seyirci tarafından biraz daha tutulan popüler oyunlar yazanlardan biri Edward Bulwer-Lytton'du; *Lyon'lu Kadın* (1838) adlı oyunuyla tutuldu. Bir yıl sonra yazdığı *Richelieu* da aynı popüler başarıya ulaştı. Tiyatroda ozanların bayrağını, aslında birinci derecede bir ozan olmayan, *Wilhelm Tell* (1825) adlı oyunuyla James Sheridan Knowles dalgalandırdı. O sırada, Amerika'da Dion Boucicault, bir dizi melodram ile o dönemin seyircisini tutmaktaydı.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru Romantik hava içinde biraz daha gerçekçiliğe yönelen oyunlar yazıldı. Henry Irving'in *Çanlar*'ı (1871) bunlardan biriydi. İngiltere'de seyircinin çok tuttuğu bu akımın son oyunları *Zenda Tutukluları* (1896) ve *Haçın İşareti* (1895) gibi melodramlardı.

b) İspanya

Bu ülkede durum, Fransa'da olduğu gibi, biraz daha ilgi çekiciydi. Fransız okulundan etkilenen Francisco Martines de la Rosa'nın *Aben Humeya* (1830) adlı oyunu, Hugo'nun *Hernani*'sinin oynanışı sırasında Paris tiyatrolarının birinde oynandı. Dramatik açıdan pek dikkate değer olmasa da bu oyunun tarihsel değeri vardı. Rosa, bu oyunuyla bir İspanyol temasını almış ve bunu devrimci bir anlayışla işlemişti. Rosa'nın daha iyi bir yapıtı, *Venedik Suikastı* (1834) oldu.

Daha ilgi çekici bir yazar olan Angel de Saavedra (Rivas Dükü) *Don Alvaro ya da Yazgının Gücü* (1835) adlı oyunuyla büyük ilgi çekti. Saavedra bu oyunuyla *grotesk* kavramına çok yaklaşıyordu. Bu oyun Madrid dışında da çok tutuldu. Verdi, sonradan, bu oyuna dayanarak bir opera yazdı: *La forza del destino* (1862). Saavedra'nın bu oyunundan daha az tanınan, ama şiir gücü olan oyunu *Düşte Kurtuluş* (1842), Calderon'un ünlü düş-gerçek havasıyla bezenmişti. Verdi'nin ünlü *Il Travatore* (1853) operasının kaynağı olan *Halk Ozanı* (1836) Antonio Garcia Gutiérrez'in o dönemde çok tutulan bir yapıtıydı.

Madrid sahneleri, her tiyatro dönemi yeni bir yazarın oyununu getirmeye başladı. Bunlar arasında en ilgi çekicileri *Ne Amca Ne de Yeğen* (1834) adlı oyunuyla José de Espronceda, *Don Juan Tenorio*'su (1844) ile Zorilla y Moral ve *Teruel Âşıkları* (1837) adlı yapıtıyla Juan Eugenio Hartzenbusch'tu. Ancak İspanya'daki Romantik akımın en önemli yazarı, aynı zamanda başarılı bir dramatik tekniği olan, Manuel Tamayo y Baus'tu (1828-1898).

Manuel Tamayo, *Jan Dark* (1847) adlı oyunuyla Schiller vari bir başkaldırıyı getiriyordu. 1853'te yazdığı *Virginia* ile Alfieri'ye özenen yazar, *Aşk Budalalıktır* (1855) adlı yapıtı ile hem Schiller'in hem Alfieri'nin özelliklerini getiriyor, bir yandan da ilk kez bir oyununa kendi kişiliğini koyuyordu. Tamayo'nun en ilgi çekici yapıtı *Yeni Bir Oyun*'du (1867). Bu yapıtta, Tamayo, Shakespeare'i, oyuncularıyla bir oyun çalışırken gösteriyordu. Bu oyunların havasında Pirandello'nun yapıtını hatırlatan bir ikilem (dualizm) düşüncesi yer alıyordu.

c) Portekiz

Portekiz o dönemin en ürünsüz ülkelerinden biriydi. Ancak Portekiz'in o dönemdeki tek yazarı Visconde Joao Baptista Almeida-Garret *Santarem'in Zırh Yapımcısı* (1842) adlı oyunuyla ilgi çekici bir konuyu ele aldı. Bu oyunda, insan haklarının koruyucusu, Fernando Vaz adlı bir Romantik kahraman ele alınmıştı. Yazar, bu oyunuyla o dönemin genel siyaseti ile de ilgileniyordu. Bu yazarın o dönemde ün yapan başka bir oyunu *Frei Luiz de Souza* (1843) adını taşıyordu. Ancak gerek konusu, gerekse işlenişi açısından bir yıl önce yazdığı oyunu kadar önemli değildi.

ç) İtalya

İtalya, ne Fransa, ne de İspanya gibi ilgi çekiciydi. Bu dönemde melodram her yanı sardı, ortanın üstüne çıkan hiçbir yazar da çıkmadı. Bu dönemde belki kayda değer tek yazar Pietro Cossa'ydı. Tarihsel oyunlarda arada sırada bir pırıltı gösteren Cossa, *Monaldeschi* (1864), *Sordello* (1865), *Nerone* (1871), *Lodovico Ariosto ile Estensi* (1875) ve *Borjiyalar* (1878) adlı oyunları yazdı. Bu arada, tek oyunlarıyla bir iki kişi de ilgiyi çekti. Paolo Giacometti'nin *İngiltere Kraliçesi Elizabeth* (1853) ve Francesco Dall'Ongaro'nun *Venedikli Fırıncı Çırağı* (1855) bunlar arasında sayılabilir.

d) Almanya: Georg Büchner (1813-1837)

Bu ülkede, XVIII. yüzyılın parlaklığı olmasa bile, Romantik akımın ikinci evresine imzalarını atan önemli yazarlar yetişti. Almanya'da başkaldıran ve üsluplarına "Genç Almanya" *(Das junge Deutschland)* adını veren bir kuşak vardı. Bu üslubun en önemli öncülerin-

den biri Karl Gutzkow'du (1811-1878). O, tiyatro alanında liberal ve ulusal duyguları temsil edenlerin başında geliyordu. "Genç Almanya" "Fırtına ve Atılım" *(Sturm und Drang)* evresinin aşırılıklarını kabul etmiyordu. Gutzkow'un *Uriel Acosta* (1846) adlı oyunu birçok örnekleri arasında en önemlilerinden biriydi.

Kutzkow'un yanısıra, ondan da daha önemli olan Georg Büchner üzerinde biraz durmak gerekiyor. Kesin olarak Romantik akımın içine koyamadığımız Büchner'in durumunu Alfred de Musset'nin şu sözleriyle açıklayabiliriz: "Olmuş olanlar artık yok, olacak olanlar ise henüz uzakta; bunun için, acılarımızın nedenini başka bir şeyde bulmalıyız." Büchner, XIX. yüzyılda iki büyük akımın ve gelişen düşüncelerin arasında kalan, dehasını tamamlayamadan yirmi dört yaşında ölen bir yazardır.

On yedi yaşında Cato'nun intiharını savunan ve dinleyenleri şaşırtacak kadar güzel bir konuşma yapan Büchner, Cato'nun kendini öldürmesini özgürlük duygusuna bağlıyordu. Bu noktadan Varoluşçuluğun da bir ulağıydı. Toplum düzeninin kesin olarak değişmesi gerektiğine inanan Büchner, 9 Aralık 1833'de bir dostuna yazdığı mektubunda şöyle diyordu: "Şu siyasal koşullar beni delirtiyor. Zavallı halk büyük bir sabırla sürünürken, düklerimiz ve soylu beylerimiz maymunca şaklabanlıklarını sürdürüp gidiyorlar." Büchner'in 1834'de yazdığı *Hessen'li Köy Postacısı* "Kulübelere barış, saraylara savaş," sloganı ile başlıyordu. Bundan sonra yazar şöyle haykırıyordu: "Soylu beyler için hayat uzun bir pazar günüdür; güzel evlerde otururlar, yumuşak kumaşlardandır giysileri, rahat yüzleri, özel bir dilleri vardır. (...) Ya halk! Köylüler için hayat uzun bir iş günüdür; yabancılar onların gözleri önünde tarlalarını yutar; gövdeleri nasır bağlamıştır; kanları, soylu kişilerin yemeğindeki tuzdur. (...) Dük sizi emen sülüğün başıdır. Bakanları dişleri, memurları da kuyruğudur. Dükün yüksek yerlere yerleştirdiği soylu beylerin aç mideleri ülkemize yayılmış vantuz başlarıdır".

Büchner, bu bildirisi üzerine tutuklanmak istenmiş, ama kaçıp kurtulmuştu. Büchner'in bu bildirisindeki başkaldırısı ve coşkusu çeşitli nedenlerle küskünlüğe dönünce, o da bu küskünlüğünün ürünü olan *Danton'un Ölümü*'nü (1835) yazdı. Yazar, Danton'un sorununu kendi alınyazısına benzetmekteydi. Danton kendi sonunu kendi eliyle hazırlayan bir İhtilalci idi; Büchner de öyle. Danton, Robespierre gibi bir erdem simgesi de değildi, çeşitli zayıf yanları vardı Büchner'e göre. Büchner'in kendisiyle Danton arasında bulduğu benzerlik bir "sonuçsuzluk" duygusu ile gelişiyordu. Yazar, Danton ile tivatro edebiyatının ilk olumsuz kahramanını yaratıyordu. Böylece, XVIII. yüzyılın "ülkücü"lüğünü yadsıyor ve Schiller'in "kahramanlık" kavramını şişirme buluyordu Büchner. Ancak bütün değerleri

yadsıyan bir *nihilist* de değildi Büchner. Oyununda Danton'u "Ölmek istemiyorum ben, hayır, ölmek istemiyorum," diye bağırtması yaşamaya olan isteği belirttiği gibi, geleceğe olan umudu da anlatmaktaydı.

Büchner bireyi değil, toplum düzenini suçlu buluyordu. Eğer insanlar kötülük yapıyorsa, onları bunu yapmaya iten bozuk düzendi. Nitekim, *Danton*'da bozuk düzendeki ekonomik durumu bir tümceyle belirtiyordu: "Genç beyler kızın odasında pantolonlarını çıkarmasalardı, kıçına giyecek donu nerede bulacaktın?" Büchner'in bundan sonraki gelişmesi küskünlükten alaya, tersinlemeye doğru oldu. 1836'da yazdığı *Leonce ile Lena*, Romantik, ama Kleist vari buruk ve acı verici bir komedyaydı. Bu komedyayla, Büchner, *Köy Postacısı*'nda söylediklerini buruk bir alay içine oturtmuştu. Onu yine düşündüren siyasal, toplumsal düzen ve bunları etkileyen ekonomik koşullardı.

Bundan sonra bir biyografi yazdı Büchner: *Lenz* (1835-6) ve bununla yeniden inanca yöneldi. Bir yıl sonra yazdığı, ama bitiremediği oyunu *Woyzeck* ise onun olanlara karşı kızgınlığını yansıtıyordu. Tıpkı Danton gibi, edilgen bir insandı Woyzeck; hiçbir şeye karşı koymuyor, kolunu kıpırdatmıyordu. İşi oluruna bırakmıştı. Büchner, yarım kalan bu oyununda Danton gibi, bir olumsuz kahraman yarattı. Yer yer gerçekçi sahnelere, yer yer Romantizm'in etkilediği düş-gerçek sahnelerine yer veren Büchner, daha sonraki Alman Dışavurumculuğunu ve Brecht'in yazarlık gelişimindeki ilk evresini etkiledi.

Almanya'da dikkati çeken, ama Büchner'in dehasına ve kızgınlığına sahip olmayan bir yazar Heinrich Laube'ydi. Laube, Kleist'ın etkisiyle *Prens Friedrich* (1845) adlı oyunu yazdı. Öbür yanda, Emil Brachvogel *Kendini Seven* (1856), Friedrich Halm *Yabanların Çocuğu* (1843) ve Hermann Mosenthal *Deborah* (1850) adlı oyunlarıyla ilgiyi çekiyordu.

e) Danimarka

Bu akıma Danimarka'nın katkısı Frederik Paludan-Müller ve Henrik Hertz oldu. İlk yazarın *Aşk ve Ruh* (1834) ve *Kalanus* (1857) adlı oyunları şiir gücü olan, ama dramatik değer taşımayan yapıtlardı. İkincisi ise *Kral René'nin Kızı* (1845) ve *Sved Dyring'in Evi* (1837) oyunları ile Avrupa'da tanınan bir yazar oldu. İskandinav ülkelerinin XIX. yüzyıla kadar tiyatro yönünden hareketli olan ülkesi Danimarka, Norveç ve İsveç karşısında yavaş yavaş geri kalmaya başlıyordu.

f) Rusya

XIX. yüzyılın ilk yarısında Rusya'da ilk liberal düşünceler belirmeye başladı. Romantizmin ilk evresinde Puşkin büyük bir temsilciy-

di; aynı akımın ikinci evresinde ise Rusya'nın temsilcisi Kont Aleksey Konstantinoviç Tolstoy oldu. Tolstoy, *Korkunç İvan'ın Ölümü* (1866), *Çar Fyodor İvanoviç* (1868) ve *Çar Boris* (1870) ile canlı sahneler ve unutulmayacak portrelerle Rus tarihinin bir görünüşünü getirdi. Bunların içinde ilk oyun bütün Avrupa ülkelerinin beğendiği bir yapıt olarak alkışlandı. Daha sonra her üç oyun "Moskova Sanat Tiyatosu" tarafından oynanarak Rus tiyatro tarihinin en önemli sahne yapıtları arasına girdi

Bu dönemde, Tolstoy ile boy ölçüşebilecek hiçbir oyun yazarı yoktu. Gerçi Ostrovski tarihsel tragedya alanına yönelmek istediyse de bu pek başarılı olmadı. Ancak bu alanda kalem oynatan oyun yazarları arasında Dimitri Vasilyeviç Averkiyev, ticari havası ile içli bir ülkücüden biraz daha değişikti. Apolloni Nikolayeviç Maykov ise *İki Dünya* (1873'te basıldı) adlı oyunuyla putperestliği ve Hıristiyanlığı karşılaştırıyordu. Maykov, ikinci derecede bir ozandı, oyunu da birinci derecede bir yapıt değildi.

g) Polonya

Kont Zigmunt Krasinski *Kutsal Olmayan Komedya* adını verdiği oyununda feodal düzen kalıntıları ile gittikçe gelişen proleterya arasındaki sınıf çatışmasını güçlü bir biçimde işledi. Oldukça uzun olan bu yapıt sahne için pek elverişli olmamakla beraber çağımızda sık sık başarıyla sahneye konulmuştur. Aynı yazarın daha şiirli bir yapıtı olan *Iridyon* (1836) dramatik açıdan daha ustaca işlenmiş olmasına karşın ilkinin başarısına erişemedi. Krasinski, bu dönemde Polonya'daki en başarılı yazardı. Ondan sonra ortaya çıkan Josef Szuyşki, Polonya'nın tarihsel oyun geleneğini kurma çabası dışında, dikkate değer bir yapıt yazmadı. Tarihsel oyun alanında, adı edilecek bir yazar Kamil Norvid'di; onun 1860 yılında yayımlanan *Wanda* ile *Krakus* adlı yapıtları, yalnız Leh Romantik ruhunu yansıtmakla kalmadı, aynı zamanda daha sonraki yazarlara da yeni bir oyun tekniğinin kapılarını açtı. Onun oyunun yapısına eklediği "sessizlik" unsuru, ondan sonraki yazarlara bu unsuru geliştirme yolunda bir çalışma olanağı yarattı. Norvid, hiç kuşkusuz, kendi döneminin daha ilerisinde olan bir yazardı.

h) Yugoslavya, Romanya ve Macaristan

O dönemde Yugoslav sahnesinin Romantik yıldızı Laza Koştiş'ti. Bu yazar yöresel efsaneleri ve Shakespeare'i temel olarak aldı; bu özellikteki en önemli oyunu *Maksim Çirnoyeviç*'ti (1866). Schiller'in üslubunu *Tugomar* (1876) adlı oyununda uygulamaya çalışan Slovene Josip Jurçiç; Schiller'in ve Shakespeare'ini özelliklerini birleştirmeye çalışan Slovak Jonas Zaborski ve Jan Palarik o dönemin bellibaşlı

yazarlarıydı. Palarik'in *Dimitri*'si (1863), yazılan yüzlerce oyun arasında dikkate değer bir yapıttı.

Rumen yazarları da Slav efsanelerine dayanıyorlardı. Bu efsanelerde Romantizm'in özelliklerine yakın konular bulan Vasile Aleksandri, Horatius'un yaşamı ile ilgili bir oyunla tanındı.

Macaristan'da da Romantizm, oldukça hissedilir bir tiyatro hareketi başlatmıştı. Ulusal tiyatrolarını kurmaya çalışan Macarlar da tarihsel oyunlara çok ilgi gösteriyorlardı. Bu ülkede o dönemin en dikkate değer oyunu Imre Madaç'ın, *İnsanlığın Tragedyası* (1862) adlı yapıtıydı. Madaç, bu yapıtıyla **XIX.** yüzyılın düşünce düzeyine meydan okuyordu. Bu oyunda toplum içinde ezilen bireyin feryadı duyuluyordu. Bu dönemde adı edilecek başka bir yazar Mihali Vörösmarti'ydi. Bu yazar, Gozzi ile Raimund'un etkisinde kaldığı *Çongor ile Tiinde* (1831'de basıldı) adlı oyunuyla tanındı.

"Toplu-Sanat Yapıtı": Richard Wagner (1813-1883)

Romantik tiyatro sahnesi opera türünden çok yararlanıyordu. Daha önce de yararlanmıştı. Pericelik oyunlarının bu alandaki özdeşi Mozart'ın *Sihirli Fliit* (1791) ve *Don Giovanni* (1787) operalarıydı. **XIX.** yüzyılın başlarında Romantik tragedya ile opera arasındaki yakınlık daha da arttı. Melodram türünden Fransızların "serüven" ya da "kurtuluş" operaları doğdu; bu operalarda kadın ya da erkek kahraman kötü bir adamın eline geçiyor, tam öldürüleceği sırada kurtularak seyirciye rahat bir soluk aldırıyordu. Beethoven'in *Fidelio* (1805) operası bu türün üstün beğenili bir örneğiydi. Rossini, *Wilhelm Tell* (1829) ile böyle serüvenli bir konuyu ele alırken, Donizetti *Lucia* (1835) ile romantik aşkı ve ülkücülüğü vurguluyordu. Bu operalar bir de tarihsel olayları işliyorlardı: Bellini'nin *Norma* (1831), Rossini'nin *Musa Mısır'da* (1818), Meyerbeer'in *Huguenot'lar* (1836) gibi...

Romantik operaların doruk noktası, Richard Wagner'in daha sonra yazdığı bestelerle geldi. Onun ilk yazdığı operalar alışagelinmiş denemelerdi, ancak 1845'te yazdığı *Tannhaeuser*'den başlayarak, *Lohengrin* (1850), *Nibelungen'in Yiiziiğii* (1868-76 arası: dört ayrı opera) ve *Parsifal* (1881) adlı yapıtlarıyla bazı yeni kavramlar getirdi. Wagner'e göre opera ulusal olmalıydı, tiyatroya yakın özelliklerle bestelenmeli ve bir "toplu-sanat-yapıtı" *(Gesammtkunstwerk)* olarak ortaya çıkarılmalıydı.

Wagner'in *Gesammtkunstwerk* düşüncesine çok yaklaşan bir düşünceyi, daha **XVIII.** yüzyılda besteci Mattheson ileri sürmüştü. Mattheson şöyle demişti: "Bence iyi bir opera mimarlığın, resmin, dansın ve şiirin birleştiği bir sanat karışımından başka bir şey değildir." Wagner'in opera anlayışının kaynağı Mattheson'un bu sözleriy-

di. Besteci, "musiki dramı" adını verdiği, yukarda adlarını saydığımız operalarında, bütün sanat kollarının tiyatronun hizmetinde olması gerektiğini kanıtlamaya çalışıyordu. Daha sonra Appia ile Craig'e ve İzlenimci tiyatro adamlarına büyük etkisi olan Wagner'in "toplu-sanat -yapıtı" düşüncesi onu operadan çok tiyatroya, yani musikiden çok sözlü oyunlara yaklaştırıyordu. Nitekim, Wagner, bestelerini de tiyatroya yardımcı bir bölüm olarak kulllandı. Wagner ikinci sınıf bir besteciydi, ama birinci sınıf bir tiyatro adamı olarak çağdaşlarını ve kendinden sonrakileri etkiledi.

Wagner, tiyatro kuramlarını ortaya koyarken uzun bir çalışma yaptı; Antik Yunan tiyatrosunu, korosunu, Shakespeare'in oyunlarını, Mozart ile Weber'in besteleri için kullandıkları *libretto*'ları, Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisini derinlemesine inceledi. Ve şu sonuca vardı: "Yaşama gücünü oyuncunun sanatıyla kuran tiyatro sanatının ruhuna doğru bir yolda varmak gerekir; bunu (sanatı) birtakım eğilimleri biçimlendirmek için değil, gerçek dünyada görülen olayların yansısı olarak sahneye getirmek üzere kullanmak gerekir"

Eric Bentley, Wagner'in modern tiyatronun yolunu çizmekte üç önemli kavramı geliştirdiğini belirtir. Bunlar, 1) Ulusallık Kavramı, 2) Senfonik Kavram ve 3) Tiyatro Kavramıdır.

1) Ulusallık Kavramı: Wagner'in yaşadığı dönemde Almanya ulusal birliğini henüz tamamlamamıştı; çeşitli dükalıklara bölünmüş olduğundan tek bir ulusal ülküsü de yoktu. Wagner, 1871'de (Almanya birliğini elde etmek üzereyken) *Operanın Etkisi Üzerine* adını verdiği yazısında, sanatın halktan çıkması ve halkı yansıtması gerektiğini belirtiyordu. O, Alman geleneğinin tiyatro yoluyla kurulacağına da inanıyordu.

2) Senfonik Kavram: Wagner, en önemli yeniliklerden birini ses ile orkestra ilintisi konusunda yaptı. Orkestrayı genişleten ve bazı tonların renklerini değiştiren Wagner, ses ile orkestra ilintisinde tiyatro açısından bir yenilik getirerek ses yoluyla dramatik bir güç sağladı. Sahne hareketi böylece ses tonlarının düzeni içine girdi. Orkestranın çaldığı musikinin uzun bir dramatik şiir biçimini aldığı bu tutum içinde, Wagner, dramatik temayı *leitmotiv* terimiyle belirledi.

3) Tiyatro Kavramı: Wagner, 1851 yılında yazdığı *Opera ve Dram Sanatı* adlı incelemesinde mitologyayı en doğru ve salt kaynak olarak benimsiyordu; çünkü mitologya halkın özelliklerinin kaynağıydı. Bunun dışında, sahne ovunlarının kuruluşunu da saptamak gerekiyordu. O, bunun için Scribe'nin "ivi kurulu ovun" düzenini kabul etti; Meyerbeer'in *grand opera* türünü Scribe'in "iyi kurulu oyun" tekniğivle kaynaştıran "toplu-sanat-yapıtı"nı ortaya çıkartmanın zorunlu olduğunu da yazısında öneriyordu.

Wagner'in tiyatronun gelişimine etkisi büyük oldu. Onun kuram-

larından birçok yeni kuram türetildi. Wagner'i modern türlerden "illüzyon"a dayanan benzetmeci tiyatronun kuramcısı olarak kabul etmek gerekir. Göstermeci olarak adlandırdığımız ve ilerde çeşitli konularda değineceğimiz "anti-illüzyon" tiyatrosu kavramları için Wagner ters bir gelişimdi; çünkü o sahneyi bir düş olarak kabul ediyor ve "mistik girinti" adını verdiği orkestra çukuru ile tiyatronun kaynağındaki bir özelliğe, sahne-seyirci yakınlaşmasına karşı çıkıyordu. O, "mistik girinti"si ile sahneyi, seyirciden olabildiği kadar uzak tutmanın doğru olduğu inancındaydı

3 — GERÇEKÇİ ANLAYIŞIN İLK EVRESİ

Wagner, Romantik anlayıştaki "düşe yönelen" tiyatronun ilkelerini saptarken, gerçekçi anlayışın ilk ulakları sayabileceğimiz bazı yazarlar da XIX. yüzyılın en çok özellik taşıyan bir akımını yeşertmeye uğraşıyorlardı.

Gerçekçi Melodram

Daha önce gördüğümüz gibi, melodram, başlangıçta dünyanın günlük olaylarından ve insanların, önemsiz gibi görülen, ama aslında yaşamsal önem taşıyan günlük sorunlarından uzaktaydı. Ancak 1830 ayaklanmalarının başlamasıyla ortaya çıkan siyasal, ekonomik ve toplumsal durum melodram türünü de yeni konulara doğru çekti. Romantik akımın ilk evresindeki sempatik haydut kahramanın yerini, evine dönen bir asker; zengin bir patronun yerini bir fırıncı çırağı; varlıklı bir kadının yerini de bir işçi kadın almaya başladı. Böylece, çalışan insan ön düzeye geçiyordu. Gerçi, biçiminden gelen özelliği ile, melodram bu konuları duygusal bir düzeyde işliyordu, ama yine de büyük bir değişim içine girmişti.

Melodramda görülen en büyük değişim, geçmişin dünyasını bırakıp kendi çağının dünyasıyla ilgilenmesiydi. Ortaçağ'ın belli belirsiz, hüzünlü dünyasından, sanayileşen ve yapı değiştiren bir dünyanın yaşamı melodrama girmeye başlamıştı. Melodram, XIX. yüzyılın ilk düzeyde düşünülecek bir oyun türü olmamakla beraber, halk tarafından hâlâ tutulduğu için konularını değiştirmesi ve "çalışan insan"ın sorunlarına eğilmesi yönünden önem kazanıyordu.

Bu dönemin melodram yazarı da yalnızca anlayış yönünden bir değişim geçirdikleri için önemli sayılabilirler; yoksa yapıtları, tiyatro açısından cılızdı. J.B. Buckstone'nun *İşçi Luke ya da Kavbolan Oğul* (1826) adlı oyunu bu değişimin ilk örneklerinden biriydi. Aslı İrlandalı olan ve sonradan Amerika'da yerleşen Dion Boucicault, bu alanda en çok adı edilebilecek bir yazardı. Gerek Buckstone'dan, ge-

rekse çağdaş melodram yazarlarından daha başarılı oyunlar yazdı. Boucicault, *Octoroon ya da Louisinia'daki Hayat* (1859) adlı yapıtında sekizde bir zenci kanı taşıdığı için horlanan bir genç kadını ve o güne dek üstünde durulmamış cinsel sorunları işliyordu. Boucicault'nun *Colleen Bawn* ve *Garryoween'ın Gelinleri* (her ikisi de 1860) adlı eserlerinde çağdaş yazarlara oranla bir yetenek gösteriyordu. Onun yanısıra, dikkati çeken bir yazar da *Sular Derin Akar* (1855) adlı oyunuyla Tom Taylor'dı. Bütün bu oyunlarda, melodramın bir özelliği olan, suç kavramı geniş yer tutuyordu.

Scribe (1791-1861) ve "İyi Kurulu Oyun"

Bu dönemde, Fransa'da, dram sanatı tekniği yönünden bazı gelişmeler oluyordu. 1789 İhtilalinden bu yana, Fransız komedyasının gelişimi pek iç açıcı olmamıştı. 1791 yılında çıkarılan bir kararname ile tiyatrolara sınırsız özgürlük tanınmıştı; ancak on beş yıl sonra, 1806 ve 1807'de çıkarılan kararnamelerle hem tiyatro topluluklarının sayısı azaltılmış hem de bir sansür kurumu yaratılmıştı. Daha sonra tiyatro için çıkarılan kararnamelerle tiyatro durmadan yalpa vurmuştu. Bu yüzden XIX. yüzyılın başlarında, komedya alanında bazı önemsiz yazarlar vardı. Bunların içinde en dikkate değer olanları Charles Étienne ile Louis-Benoît Picard'dı. Bunlardan Picard'ın *Yazgı Oyunu ya da Kuklalar*'ı (1806) kaderin elinde istediği gibi oynatılan yaratıkları ele alıyordu. Düşe yakın bir havası olan bu komedya karamsardı.

Fransa'da komedya alanında ikinci bir yöneliş vardı; bu da gerçekçiliğe doğru bir adımdı. Bu alanda ilk belirtiler Alexis-Jacques-Marie Waffard'ın *Bir Saygısızlık Anı* (1819) adlı oyunuyla ortaya çıktı. Burada olay çok canlı ve gerçeğe uygun bir biçimde işenmişti. Yine gerçekçi tutumda başka bir oyun Casimir Delavigne'nin *Komedyenler* (1820) adlı yapıtıydı.

Eugène Scribe işte bu yönelişler içinde sahneye çıktı. Kendinden sonraki yazarlara oyunlarının yapısı ile etki etmiş ve La Bruyere'in "bir kitabın yazılması, bir saatin yapılması kadar teknik ister," düşüncesine içtenlikle inanmış olan Scribe, dram sanatına bu "saat işçiliğini" getirmiş bir yazar olarak görülür.

Dört yüze yakın oyun yazan Scribe'in çıktığı kaynak Fransa'daki "entrika komedyası"ydı. Kendinden öncekilerin Plautus ve daha sonra Beaumarchais'den geliştirdikleri komedya türünü biraz daha ileriye götürdü. "Entrika komedyası"nda aksiyon her şeyi yöneten bir öğeydi. Scribe bu aksiyondaki merak öğesini daha da yoğunlaştırdı.

Yazarın getirdiği yenilikler arasında opera ile güldürüde opera libretto'larını değiştirmesi ve *grand opera*'nın *(Huguenot'lar, Peygamber* ve *Afrikalı* gibi) yaratıcısı oluşu da sayılabilir. Ancak onun en

önemli katkısı "entrika komedyası" alanında oldu. Scribe, bir tarih olayını bile akıllıca çevrilmiş bir entrikadan ibaret görüyordu; bunun için de her oyunuyla gerçekten biraz daha uzaklaştı. O, zaten daha çok oyunun yapısına önem veriyordu. İnandırıcı bir serim, çatışma ve düğümleri kapsayan bir gelişme ve sonuçla kurduğu oyunlarında merak unsuru bazen bir mektupla, bazen seyircinin bildiği, ama oyun kişilerinin bilmediği bir gizle, iyi atılmış bir düğümle sağlanıyordu.

Scribe, Fransız eleştirmeni ve incelemecisi René Doumic'in dediği gibi, dram sanatını boş bir biçime soktu. Dumas fils ise yalnız biçime önem veren Scribe karşı çıkmış, ama onun tekniğinden yararlanmıştı; o, Balzac gibi insanı tanıyan bir yazarla, Scribe gibi sahne tekniğinde usta bir yazarın bireşiminden ortaya büyük bir yazar çıkacağına inanıyordu. Kısacası, Scribe tiyatro alanının çok usta bir "marangozu"ydu.

Bu "marangozluğun" ne olduğu üzerine bir fikir edinmek için, Scribe'in getirmiş olduğu yapıyı kısaca görmek iyi olur. Scribe, oyunlarını, birbirine âşık olan iki gencin çevresinde geliştirir. Bu gençler, beşinci perdenin sonunda evlenirler. Bu gençler, çeşitli engellerle karşılaşırlar. Genellikle, oyun kişileri, birtakım anlaşmazlıkların kurbanı olurlar, ancak oyunun sonunda her şey aydınlığa çıkar ve mutlu son gelir. Sahnede beliren her yeni figür, olay dizisine yeni düğümler atar. Son perdede düğüm çözülür ve iki sevgili birbirine kavuşur. Ancak merkezde mutlaka parlak zekâlı bir entrikacı vardır. Olaylar gerçeğe değil, yazarın düşlediklerine dayanır. Gerçek, diyebileceğimiz kişiler de bulunmaz.

İyi Kurulu Oyun yapısına bir göz atacak olursak, şu özellikler izlenir: 1) Olay dizisi, seyircinin bildiği, ancak oyun kişilerinin bilmediği bir *giz* üzerine kurulur. Bu giz oyunun çözüm noktasına kadar saklı kalır; 2) Ondokuzuncu yüzyılda çok önem verilen *serimin* Scribe'in oyunlarında hemen hemen yokolduğunu görürüz. Doğrudan aksiyona geçen yazar, önce seyircinin ilgisini çekecek şeylerle dokuyu işlemeye başlar, dolayısıyla da serimi de yapmış olur. Seyircinin ilgisi (merakı) giriş çıkışlar, mektuplar, yitirilen eşyalar gibi yardımcı öğelerle sağlanır. Böylece, daha başlangıçta dramatik gerilim sağlanarak, bu durum *doruk noktaya* kadar sürdürülür. Oyunun doruk noktası da dördüncü perdeden önce gelmez. Bu süre içinde sevirci meraktan meraka sürüklenir. 3) Dördüncü perdede ulaşılan doruk nokta, İyi Kurulu Oyun biçiminde *Zorunlu Sahne (scène à faire)* olarak tanımlanır. Bu sahnede, baş oyun kişisinin ya en kötü ya da en iyi durumu yer alır. Bu sahnede çoğu kez giz açıklanır. Örneğin, Scribe'in en iyi oyunu, *Bir Bardak Su*'da, bu Marlborough Düşesini zor durumda bırakan bir bardak suyun dökülmesidir. Zorunlu Sahne, en büyük talihsizlik noktasının dengelenmesidir. Baş oyun kişisi-

nin içine düştüğü kötü durum, bu sahnede iyiye doğru dönüşümü getirir. 4) *Qui pro quo* sahnesi: "Onun yerine bu" anlamına gelen, oyun kişilerinin ayrı ayrı şeylerden sözederken aynı şey üzerinde konuştuklarını sanmaları. 5) Mantık gelişmesi içinde inandırıcı bir sonuç *(denoument)*. 6) Her perdede, tüm aksiyonu kuran dokuyu belirgin bir biçimde, belli bir aşamaya ulaştırma kaygusu.

"İyi Kurulu Oyun"un aksiyon gelişmesini genel çizgileri içinde şöyle özetleyebiliriz: 1) Yazarın oyun kişileri ikiye ayrılırlar: entrikacılar ile bunların kurbanları; 2) Aksiyon birinci perdeden sonuna doğru başlar ve iki karşıt oyun kişisi arasında ortaya çıkacak çatışmaya yönelir; 3) Kahraman *(protagonist)* zekidir; seyircinin sempatisini kazanır; 4) Karşıt oyun kişisi *(antagonist)* kahramanın çatıştığı, seyircinin karşısında olduğu bir kimsedir; 5) Scribe, bir oyun kişisini, iki (makam ya da ekonomik açıdan) güçlü oyun kişisinin egemenliği altına koyar. Her ikisi de o kişiyi kendi yanlarına çekmeye çabalarlar. Örneğin, *Bir Bardak Su*'da bu, Masham'ın Marlborough Düşesi ile Bolinbroke'un arasında çekiştirilmesinde görülebilir.

Bu oyun tekniğinde, kahraman, aksiyon başlar başlamaz karşıt kişiyi yenik düşürür. Sonra kendisi yenilir ve oyun bu düzende, bir kahramanın, bir karşıtçısının üstün gelmesiyle gelişir. Kahramanın kesin üstünlüğü Zorunlu Sahne'de olur. Yapıt ciddi türde bir oyunsa kahramanın alın yazısı kötüye, komedyaysa iyiye doğru yönelir.

İyi Kurulu Oyun biçimi ile yazanlar, önce Zorunlu Sahne'yi oturtup sonra geriye doğru çalışırlardı. Bu yalnızca teknik bir işlem olduğundan bu yöntemle bir oyun kişisinin insan açısından ele alınması zorlaşırdı. Bu teknik, kişilerin çeşitli dış durumlarıyla ortaya çıktığından, oyunlarda ruhsal gelişim diye bir şey yoktu. Bu yüzden de, Strinberg ve Çekhov gibi büyük, evrensel yazarlar bu tekniğe kulak asmamışlardır

Olay dizisinin gelişmesinde genellikle, şöyle bir kalıp vardır:

A, B'yi sever; C, B'ye karşıdır; A, C'ye bu yüzden karşı durur; C, A'nın çoğu kez bir arkadaşıdır. Bu tekniğin, başka kalıpları ya da şablonları vardır. Ama en çok kullanılanı budur.

Onun ilk oyunlarından biri, *Ayı ile Paşa* (1820) adını taşıyan bir vodvildi. Malzemesini çağının günlük olaylarından seçen Scribe'in bu olaylar üzerinde bir görüş getirecek tutumu yoktu. O yalnızca bu olayları alıp kalıbının içine ustaca dökmekten başka bir şey düşünmüyordu. *Küçük Kızkardeş* (1821), *İkinci Yıl* (1830), *Kukuleta* (1832), *Camilla* (1832) gibi oyunları onun günlük olayları işlediği yapıtlarıydı. *Adrienne Lecouvreur* (1849) ile içli tragedya türüne yönelmek isteyen Scribe, başarılı olamayınca yeniden komedyaya döndü. Onun fantazi sahneleri kapsayan oyunları ise *Kadın Olan Kedi* (1827), *Okuldaki Şeytan* (1842), *Gül Peri* (1849) idi. Onun en iyi oyunu hiç kuşku-

suz *Bir Bardak Su*'ydu (1840). Bu oyunda Scribe'in "iyi kurulu oyun" tekniğinin en iyi örneğini izleriz.

Scribe'i "hünerli bir çare bulucu ve düzenleyici" olarak bulan Henry James, onun için "ışığı herkesten çok, ne yazık ki sıcaklığı ve zekâsı herkesten az olan bir yazardı," demekten kendini alamamıştı. Ancak Scribe'in etkisi yalnız Fransa içinde olmadı, bütün Avrupa'ya ve Amerika kıtasına da yayıldı. İbsen gibi önemli bir yazar bile, onun yapı tekniğinden çok etkilendi. Arjantinli Ventura de la Vega, *Dünyanın Adamı* (1845), Mariano José de Larra *Dükkânı Kaparken* (1831), Riccardo Castelvecchio *Romantik Kadın ile Evcil Doktor* (1858) adlı oyunlarıyla Scribe'in tekniğini İspanya'ya soktular.

Scribe'in etkisi yoğun bir biçimde Polonya'da da kendini gösterdi. Kazimierz Zalevski *Çeyizsiz* (1869) ve *Apfel'in Düğünü* (1887) adlı oyunlarında bu tekniği başarıyla kullandı. Çekoslovakya'da ise Emanuel Bozdeç, Scribe'in tekniğini kendine özgü bir yola soktu; *Politikacının Yargılanması* adını verdiği oyununda biçim üstünlüğü yanısıra öze de önem verdi. Avusturya'da Eduard von Bauernfeld, Macaristan' da Karoli Kisfaludi ve Elde Szigligeti tragedyalarıyla bu tekniği ülkelerine tanıttılar. İsveç'te ise bu tekniğin temsilcisi August Blanche oldu.

"İyi Kurulu Oyun" konusunu bitirmeden, bu tekniği ticari bir duruma getiren ve bu yüzden büyük bir servet kazanıp şatolarda oturan Victorien Sardou'dan (1831-1908) da söz etmek gerekir. O da Scribe gibi, çok sayıda oyun yazdı; toplumu ele alan komedyalardan tarihsel tragedyalara kadar her türü denedi. 1860 yılında yazdığı *Bir Parça Kâğıt* oyunuyla ve 1887'de bitirdiği *La Tosca* ile hatırlanan Sardou, her şeyden önce olay dizisine önem verdi. Onun için oyunun getireceği düşünce ya da oyun kişileriyle çıkaracağı sonuç ikinci düzeyde kalıyordu. Sardou'nun bu tekniği zenginleştirmesi, bu biçime bir "tiyatrallik" vermesi onun tiyatro tarihi içindeki yerini belirler. Sahne etmenlerinden nasıl yararlanacağını, seyirciyi sahne hilesi ile nasıl çekeceğini iyi bilen Sardou, sahne üzerinde kalabalığı, oyun kişilerini çok ustaca kullanıyordu. Böylece, o Scribe'in açtığı yolu daha genişletti ve bu yoldan elde edilecek olanakların neler olabileceğini kendinden sonra geleceklere göstermiş oldu.

Sardou'nun tarihsel oyunları *La Tosca* (1887), *Madame Sans-Gêne* (1893'te Emile Moreau ile birlikte yazdı), *Robespierre* (1899) ve *Théodora* (1884) adlı yapıtlarıydı. Bu oyunların anımsanmasının en büyük nedeni, onun, bu oyunları ünlü Fransız oyuncusu Sarah Bernhardt için yazmış olmasıdır.

Sardou'nun yanısıra, bu dönem içinde önemli olan yazarlardan biri de Eugène Labiche'ti. Bu yazar, gerçekçi güldürüleri, melodrama yeğ tuttu. Oyun yazmaktaki ereği güldürmekti. Labiche, çağının gün-

lük yaşamını canlı sahnelerle yaratmış olmasına karşın, yapıtlarının değeri yüksek değildir. Oyunları arasında *Mösyö Perrichon'un Yolculuğu* (1860), *Göze Kaçan Toz* (1861) ve *Hasır Şapka* (1851) en önemlileridir.

Fransa'da Popüler Gerçekçilik

Bu döneme kadar Avrupa'da geliştirilmiş olan gerçekçi melodram, gerçekçi güldürü ve "tez" düşüncesi Emile Augier'in (1820-1899) oyunlarında birleşti. Romantik akımın fantazi dünyası, melodramatik duygululuk ve Scribe'in "iyi kurulu oyun" düzeni, bir araya gelince Augier, oyun yazarlığına yeni bir yol açmış oldu. Augier, seyircinin karşısına ilk kez 1844'te *Baldıran Otu* adını verdiği bir manzum dramla çıktı. İlgi çekici bir oyun değildi bu; bu yapıtı aynı aşamada olan *Serüvenci Kadın* (1848) ve *Gabrielle* (1848) izledi. İyi bir tekniği olan bu oyunlar XIX. yüzyılın ortasındaki yaşamı gösteriyor, ama kullanılan nazım başka bir çağın havasını getiriyordu. Ancak kısa bir süre sonra Dumas fils'in *Kamelyalı Kadın*'ından etkilenen Augier oyunlarında daha iyi bir uyum sağladı. Onun ilk başarılı oyunu olan *Mösyö Poirier'in Damadı* (1854'te Jules Sandeau ile birlikte yazdı) böylece ortaya çıktı.

Augier'in XIX. yüzyıl ortasındaki gerçekçiliğe getirdiği bir özellik ahlak kavramıydı. (Buna bir örnek *Olympia'nın Düğünü* - 1855 - adlı yapıtıdır). Augier, yosmalar konusunda ilerici XIX. yüzyıl düşüncesini kabul ediyordu, ama aile onuru kavramına da önem veriyordu. O, devrimci bir yazar değildi, ama çağının değişen değerlerine de karşı değildi. Ereğinin çağdaş toplumu canlandırmak ve bu toplumu ahlaksal niteliği ile ele almak olduğuna inanıyordu. Büyük kentin kötülüklerini *Gençlik*'te (1858) ve *Sefahat* (Edouard Foussier ile birlikte 1858'de yazdı) adlı oyununda gösterdi. *Küstahlar*'da (1861) gazetenin dev gücünü ve bu gücü bir tek kimsenin eline vermenin tehlikesini işledi. *Guboyer'in Oğlu*'nda (1862) siyaset ve bürokrasiyi eleştirdi. Bu oyun oynandığında "bir skandal" olarak nitelendirildi. *Madame Caverlet* (1876) ve *Fourchambault Ailesi* adlı oyunlarında zengin burjuva aile düzenini işledi.

Augier'in oyunlarıyla, tiyatronun düşünceleri ve kavramları tartışacak bir forum da olabileceği kanıtlanmış oldu. Ondan sonrakiler tiyatroda "tez" konusuna önem vermeye başladılar.

Bu yolda yürüyenlerden biri de Alexandre Dumas fils'ti (1824 -1895). Onun tiyatrodaki yazarlık yaşamı 1852'de yazdığı ünlü *Kamelyalı Kadın*'dan, 1887'de yazdığı son oyunu *Fracillon*'a kadar sürdü. O da, Augier gibi, ciddi bir amaca yöneliyordu. Tekniği de Scribe'in "iyi kurulu oyun"undan almıştı. Augier'e olan bir üstünlüğü çağını

daha iyi bir gözlemle vermesiydi. Onun özellikleri daha ilk oyunuyla belirlendi; *Komelyalı Kadın*'ın kahramanı Marguerite Gautier kendini satan bir kadındı. Bu oyunda Marguerite'in çevresini de iyice belirten Dumas fils, ele aldığı konu ve oyunun trajik sonucu ile bütün Paris seyircisini büyüledi. İçinde romantik sahneler olan bu yapıt, burjuva gerçekçiliğinin ilk önemli temsilcisiydi.

Dumas fils'in bu gerçekçi yönelişi 1855'te yazdığı *Yarı Dünya* adlı yapıtında kesin olarak belirdi. Bu oyunda ilgi çekici yan, yazarın içinde bulunduğu toplumda yaşayan insanları çevreleriyle ele alışındaki ustalıktı. Dumas fils'in bu oyunda vurguladığı kişilerden çok bu kişileri ortaya çıkaran çevreydi. Böylece, Dumas fils, oyunlarında çevreyi ön düzeye alıp toplum gözlemine giden ilk yazarların en önemlilerinden biri oldu.

1857'de yazdığı *Para Sorunu* adlı oyununda sermaye dünyasındaki para sorununu ele alıyordu. Bu oyunda paraya dayanan kapitalist düzenin bir eleştirisine yöneliyordu. Bir yıl sonra yazdığı *Piç* (1858) ile yazar yeni bir yola girdi. (Genellikle, bu oyunun ilk "tez oyunu" olduğu kabul edilmektedir). Dumas fils, böyle tezli bir oyuna bilinçli olarak yöneliyordu; çünkü Romantik akımın ürünü olan "Sanat sanat içindir" formülüne karşıydı: "Sanat sanat için mi? Anlamsız sözcükler bunlar!" diye haykırıyordu yazar. Oyun yazarının görevci olması gerektiğine inanıyor ve toplum içindeki önemli sorunlara değinme sorumluluğunda olduğunu belirtiyordu. Böylece, Dumas fils, "eleştirisel gerçekçiliğe" yönelen ilk yazarlardan biri oldu. ("Eleştirisel Gerçekçilik" burjuva edebiyatı ve sanatı olan çevreyi ve bu çevrenin gerçekliğinin bir eleştirisini getirir).

Dumas fils'in modern toplumsal çevre içinde Hıristiyanlığı incelediği *Madame Aubray* (1867) adlı oyunu onun eleştirisel yönünü daha da genişletti. Yazarın, yasa dışı ilişkileri ele aldığı *Bir Balayı* (1871) alaylı bir üslupla yazılmıştı. Mantıklı bir gelişimi olan bu oyun yer yer kuru sahneleri getiriyordu. Dumas fils 1873'te yeni bir yola girdi. *Claude'un Karısı* adlı oyununda gerçekçi bir yönelişi olmakla beraber, yazar, mistik bir havaya büründü.

Dumas fils, gerçekçiliğin kesin olarak yerleşmesinden az önce ortaya çıkan ve ilgi çekici bir gelişim gösteren yazardı. Seyircisini iyi tanımasına karşın, Scribe ya da Sardou gibi, sahne hileleriyle seyircisine boş vakit geçirtmezdi. Günümüzün tiyatrosunu biçimleyenler arasında Dumas fils'in yeri küçümsenemez.

Hebbel'in Gerçekçiliği - Zola'nın Doğalcılığı

Romantizm akımından sonra, Almanya'nın gerçekçi yönelişte de önemli bir katkısı oldu tiyatroya. Bu sırada Hohenzollern hanedanı

Almanya birliğini kurmaktaydı. Almanya gittikçe güçlenmekte, Fransa için tehlikeli bir güç olmaya başlamaktaydı. Bu birlik kurulurken halktaki ulusallık ülküsü de artmıştı. Bunda tiyatronun büyük katkısı vardı. Bu hava içindeki Almanya'da gerek Augier'den gerekse Dumas fils'ten daha önemli bir yazar ortaya çıktı.

Friedrich Hebbel (1813-1863), çağındaki doğurganlığın sancısını çeken, çevresindeki oluşumları derinlemesine inceleyen bir yazardı. İlk oyunu olan *Judith* (1841) tarihsel bir oyundu; Hebbel bu yapıtında kadın psikolojisinin inceleme çabası içindeydi. Yazarın kadın psikolojisini işlemeye yönelişi, onun değişen Avrupa'da yeni bir toplum anlayışının ve yeni bir dünya görüşünün önemini anlamış olmasından ileri geliyordu. Değişmesi gereken bir dünyayı algılamaya başlayan Hebbel, tiyatroda bu değişen dünya üzerine olan düşüncelerini canlandırdı ve Ibsen'e giden yolu açtı. Yazar, oyun yazarının, çatışmaların nedenlerini araştıran, ahlak anlayışı yorumlayan ve çağdaş dram sanatının tekniğini bulma çabasında olan araştırıcı olarak kabul ediyordu.

Judith, Hebbel'in yeteneğini ortaya koyan, ama henüz onu kesin çizgilerle belirlemeyen bir yapıttı. Yazar, ikinci oyunu olan *Maria Magdalena*'yı (1843) yazınca dehasını ortaya koydu. Bu oyunun önsözünde yazar kendi yazarlık anlayışını belirtiyordu. Onun bu önsözde ileri sürdüğü düşünceleri şöyle özetleyebiliriz: 1) Dramatik yapıtlar yeni öyküler anlatmak için değil, yeni ilişkileri gösermek için yazılır, 2) Yalnızca insanların ahlak kavramlarına olan ilintileri değil, o kavramların doğru olup olmadığını da açıklamalıdır, 3) Dram sanatı, çağının üretimidir; bu sanatın yaşaması ancak çağının ruhuna uygun bir değişim geçirmesiyle olanak kazanabilir.

Nitekim, *Maria Magdalena*'da, eski anlayışın kalıplaşmış, katı temsilcisi Anton Usta ile babasının sert tutumu karşısında yok olmak zorunda olan Klara'nın karşıtlığı vardır. Anton Usta XIX. yüzyılın değişmeyen yanının katılaşmış bir "saygı" ve "erdem" heykelidir. Klara evlenmeye zorlandığı adam tarafından terkedilince, babasının yumuşamayan yobazlığı ve çevresine gereğinden çok önem vermesi yüzünden çocuğunu doğuracağına kendini kuyuya atarak öldürür. Oysa XIX. yüzyılın değişen yüzü Anton Usta'ları çoktan aşmıştır; bunun için de Klara çağının eskimiş yanının zorunlu kurbanı olur. Anton Usta aslında kötü değildir. Hebbel oyunda kimseyi de suçlu göstermez. Anton Ustayı da suçlamaz. "Ben bu dünyayı artık anlamıyorum," diyen Anton Usta da, kızı Klara kadar bu oyunun trajik kişisidir. Anton Usta'nın tragedyası, Klara'nınkinden de acıdır; çünkü Klara kendi sonunu bilinçle getirirken, Anton Usta hiçbir şevin farkında değildir. Anton Usta, yalnızca Anton Ustadır; işte asıl korkunç olan da budur.

Hebbel, yazdığı çok sayıda denemelerinin birinde dram sanatı üzerine şunları diyordu: "Dram sanatı yaşam sorununu işler. Ancak bu epik şiirde olduğu gibi hayatı bütün dağınıklığıyla önümüze serer anlamına gelmez. Dram sanatı, çıktığı kaynaktan kopmuş bireyi, akıl almaz özgürlüğüne karşın, gene de bir parçası olarak kalmış olduğu 'bütünün' karşısındaki düşündürücü durumu ile canlandıran bir ortam yaratır. Bunun için, dram sanatı, en yüksek sanat biçimine yaraşır yolda, olana ve olmak üzere bulunana aynı ölçüde bağlıdır".

Hebbel, bu düşünceleriyle yeni bir Alman tragedyası yaratmak istedi. Bu tragedya bireyi değil, toplumu ön düzeye alacaktı. Hebbel, *Agnes Bernauer* (1855) adlı tragedyasında birey ile toplum ilişkisini gösteriyordu. Bu oyunda Bavyera Prensi Albrecht'in bir berberin kızına olan sevgisini, devlet yönetimine feda ediyordu. Hebbel, bu oyunda, biri toplumun en üst sınıfını, öbürü ise en alt sınıfını temsil eden iki karakterle toplumun önemini belirtiyordu.

Yazarın tarihsel oyunlarının değeri, ilerici bir düşünceyi, modern bir işleyiş ile kurmasındaydı. Hebbel, *Genoveva* (1843), *Herod ile Marianne* (1850), *Gyges ve Yiiziiğii* (1855) adlı tarihsel oyunlarında çağdaş yönelişi bir an bile gözden kaçırmadı. Bütün bu oyunlarında, kişilerin giysileri ve içinde bulundukları dekor geçmişe ait de olsa, yine Hebbel'in XIX. yüzyılı yansıyordu. Onun bu tutumu *Nibelungen* (1862) üçlemesinde de kesin bir biçimde ortaya çıkıyordu.

Aynı yıllarda, Hebbel'den sonra önemli olan bir yazar da Alman yazarı Otto Ludwig'ti (1813-1865). O da Hebbel gibi, bazı kuramlar önerdi. Ancak onun "Fırtına ve Atılım" akımına ve Kleist'in özelliklerine bağlı olan bir yanı da vardı. Modern sanatçının durumu ile yakından ilgileniyordu. Yazarlığı Romantizm ile Gerçekçilik arasında gidip geliyordu. Gerçekçi bir yazar olarak pek başarılı sayılmaz.

Yapıtları daha çok edebiyat alanında olan Otto Ludwig'in tiyatro alanında yazdığı oyunlar arasında yalnızca *Ormancı* (1850) ilgi çeker. Bu oyunda kendi hakkını elde etmek için, biraz da abarttığı düşünceleriyle bir ormancının patronuyla çatıştığı ve yok olduğu gösteriliyordu. Ludwig, bu oyununun aksiyonunu Shakespeare'in yapıtlarını inceledikten sonra kurmuştu. *Maria Magdalena* gibi, bu oyun da, gerçekçilerin Scribe'in içi boş "iyi kurulu oyun" düzeninden daha ayrı bir dokuyu getirdiklerini gösterir. Gerek Hebbel, gerek Ludwig önemli bir gelişimi getirdiler ve hiç kuşkusuz Ibsen'in ortaya çıkmasını gerçekleştirecek yönü saptadılar.

Fransa'da Emile Zola (1840-1903) bir oyun yazarı olarak pek önemli olmamakla beraber, Doğalcı Tivatro alanına büvük katkıları olmuş bir yazardı. *Thérèse Raquin* (1873), Zola'yı, Augier ve Dumas fils gibi yazarlardan kesin olarak ayıran bir yapıttı. Oyunun konusu yeni bir şey değildi; ancak bu oyunun kahramanları daha önceki

oyunlarda görüldüğü gibi "kaderin kurbanı" değil, kendi davranışlarının sorumlusuydu ve sonlarını kendi özellikleriyle hazırlıyorlardı. Augier "tez oyunu"nda kendi görüşünü savunurken, Zola çevreye ve insanlara tamamen yan tutmadan bakmayı yeğ tutuyordu. O, kendi düşüncesini değil, nesnel bir tutumla, olanı göstermeye yöneliyordu.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Zola, çağının deneyci tutumundan çok etkilenmiş ve Claude Bernard'ın tıb alanına soktuğu "deneysel hekimlik" düşüncesini "deneysel roman" olarak uygulamıştı. Bernard'ın 1895'de yazdığı *Deneysel Hekimliğe Giriş* adlı yapıtının etkisi çok büyük olmuştu; çünkü o döneme kadar, hekimlik, genel olarak "zekânın, algılamanın başarısıyla yürütülen bir sanat" olarak kabul ediliyordu. Bernard, hekimliğin temelini fizyoloji üzerine kurmanın doğru olduğunu belirtiyor ve yakın bilimlerden sayılan kimya, fizik gibi, deney yöntemine hekimliğin de uygulanmasını gerekli buluyordu. Zola da edebiyat ve tiyatro alanında gözlemlerin toplumun yapısı üzerinde bilimsel bir yolda yapılması gerektiğini savundu. O, Balzac'ın *Cousine Bette* adlı yapıtı üzerine şöyle diyordu: "Balzac, bir fotoğrafla toplamış gibi, gözlemde bulunduğu olaylarla yetinmiyor, üstelik yapıtındaki kişiliğini —kendinin egemen olduğu koşullar içine koymak için— doğrudan doğruya araya da girmiyor. Örneğin, falan çevre, ya da filan durum ve koşullar içinde harekete geçen tutkunun birey ile toplumda ne gibi şeyler uyandıracağını biliyor. (...) Kısaca, tüm, eylem, olayları doğrudan doğruya almak, sonra da bu durumu, koşulların ve çevrelerin değişmeleriyle onlara etki eden olayların işleyişini incelemektir"

Thérèse Raquin'in önsözünde, doğalcılığın sahne üzerinde ilk sözlerini hecelemeye başladığını belirten yazar, "Şu son yıl içinde oynanan yapıtlar benim bir zamanlar haber vermiş olduğum akımın tohumlarını taşımaktadır," demekteydi. Oyununu, yazmasının nedenini de şöyle açıklar: "Tiyatroyu çağın deneysel yöntemleriyle gelişen bilimsel havasına sokmak çabasıyla yazdım." Romantizmin yıpranmış ve Klasisizmi köhnemiş bulan Zola, doğalcı yönelimini şöyle özetliyordu: "İnsanlar ve onların eserleri, durum, çevre ve organik unsurlar göz önüne alınarak baştan sona bir incelemeye sokulmalıdır"

Ostrovski ile Turgenyev'in Gerçekçiliği

XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren tiyatro alanında güçlenmeye başlayan Rusya, Avrupa düşüncesiyle de daha yakın bir bağ kurduğundan, ortaya çıkan yeni gelişmelerin hemen etkisi altına giriyordu. Hebbel, Orta ve Kuzey Avrupa'nın gerçekçi yazarlarını hazırlarken, Rusya'da da Çekhov'un yolu hazırlanıyordu. Moskova'da Aleksey Pisemski, Tolstoy'un etkisi altında *Acı Son*'u (1859) yazmıştı. Burada

çağın havası kesin bir biçimde hissediliyordu. Ancak Rus oyun yazarlığı daha çok Griboyedov ve Gogol'ün etkisiyle gelişmekteydi.

Nikolyeviç Ostrovski (1823-1886) tiyatro alanına yalnızca yazar olarak katılmadı. Şepkin'in doğal oyunculuğu geliştirdiği Maly (küçük) Tiyatro'nun başına, Şepkin'den sonra yönetici olarak geçti. Bu tiyatroda oyuncular ve oyun tekniği üzerine ilkeler koyan Ostrovski, sahne tekniğini de yakından tanıyan bir yazardı. Onun yazarlık yönü de önemliydi. Nicoll, "Ostrovski olmasaydı, belki Çekhov da olmazdı" diyerek bu yazarın önemini belirtir. Ondan önceki büyük yazarlar (Griboyedov, Gogol) tiyatroya birkaç oyun vermekle yetindiler; bunlar daha çok edebiyatın çeşitli türleriyle ilgileniyorlardı. Ostrovski, yazarlık yaşamının başından sonuna kadar tiyatro alanında kalem oynattı. O, gerçekçi anlamda bir yerli oyun üslubunu getirmeye yöneldi. Ancak Augier gibi "tez"le uğraşmadı, Hebbel gibi değişen toplumun sorunlarını ön düzeye almadı Yalnızca çevresindeki Rus yaşamını bir ressamın skeçler çizmesi gibi ekonomik fırça vuruşlarıyla gösterdi. Doğal olarak çizdiği manzaralarda çağının değişen niteliği vardı. Onun üç oyunu Moskova ya da köy hayatını gösteren "skeçler"di.

Ostrovski'nin *Yemekten Önce Gündüz Uykusu* (1857), *Kolcu* (1859) ve *Yemekten Sonra* (1871) adlı yapıtları kısa "skeçler"di. Bu oyunların yapısı biraz dağınık olmakla beraber, işlenişleri yönünden Zola'nın formülüne uygun bir özellik gösterirler. Nesnel bir gözle çevreye bakılmış ve kişisel düşünceler ortaya sürülmemiştir.

Ostrovski'nin 1873'de yazdığı *Kar Kız* ve önemsiz tarihsel oyunları dışında bütün oyunları gerçekçi anlayıştaydı. *Gök Gürültüsü* (1860), *Kolcu, Günah* ve *Üzüntü Herkeste Var* (1863) adlı oyunları dışında, yazarın bütün oyunları da komedyaydı. Onun önemi daha çok komedyaları ile ortaya çıktı.

Onun komedyaya geçişini sağlayan *Zavallı Gelin*'de (1879) olay dizisi bir dereceye kadar trajik bir gelişim gösteriyordu. Yine komedyayı getirecek olan başka bir geçiş oyunu *Yoksulluk Ayıp Değil* (1854) adlı yapıtıydı. Ostrovski'nin bu oyunundaki yoksul, ama dürüst memur tipi bir süre Rus seyircisini tuttu; çünkü Rus burjuvası avnı kalıptan çıkan oyun kişilerinden artık bıkmıştı. *Orman*'da (1871) Ostrovski, ormanda yaşamayı burjuva ilişkileri içinde yaşamaya yeğ tutan bir oyuncuyu kahraman olarak aldı. Ancak onun en başarılı komedyalarından biri *Aileyi İlgilendiren Bir İş* (1850) adlı yapıtıydı. Bir açıdan, bu oyun, Rus burjuvazisini ele alan ve *Volpone*'yi hatırlatan başarılı bir komedyaydı. Bu oyunda üstün gelen kötü bir serseriydi; ancak *Bir Serserinin Anıları*'nda da (1868) dürüst adam üstün geliyordu. Burada yine doğalcı anlayışın "önce doğrular, sonra ahlak" kavramıyla hareket eden Ostrovski'nin, Romantiklerin tersine, "ah-

lak" kavramını ön plana almadığı izlenir. Ostrovski'nin en tutulan oyunlarının başında *Kurtlar ve Kuzular* (1875) geliyordu. Sağlam bir yapısı ve canlı bir yolda işlenmiş kişileri olan bu oyunda Rus orta sınıfını ele alıyordu yazar.

İvan Sergeyeviç Turgenyev (1818-1883) her an mutlu olan bir yazar değildi. Üstelik, Ostrovski'nin tersine, yalnızca tiyatro için de yazmadı; oyun yazdığı dönem 1847'den 1850'ye kadar olan kısa bir süreyi kapsar. Onun *Yolda Hasbıhal* adlı oyununda ciddi bir hava vardı. Öbür yanda, genel olarak en iyi oyunu sayılan *Sayfiyede Bir Ay* güldürücü sahneleri olmakla birlikte, ciddi bir yolda sonuçlanıyordu. Her iki oyunda da, Çekhov'un hazırlayan buruk, komedya ile tragedya arasında gelişen bir teknik kullanmıştı Turgenyev. Onun *Yoksul Bir Adam* adlı oyununun ise yalın bir olaylar dizisi, kesin çizgilerle işlenmiş kişileri vardı. Yazar, bu kişilerin çevresini başarılı bir gözlemle getiriyordu.

Ostrovski gibi, Turgenyev de çeşitli temaları işledi. *Çözümlenemeyen Durum*'da düş-gerçek ikilemini getiren yazar, *İnceldiği Yerden Kırılır* adlı oyununda bu havayı daha da geliştirdi. Turgenyev'in oyunlarında bazen yarı kederli yarı mutlu bir sonuç olurdu: *Bekâr* adlı oyununda bu karşıtlığı olan sonuca rastlanır.

Ostrovski ile Turgenyev, yalnızca kendinden önceki iki büyük yazarın komedya tekniğini uygulamakla kalmadılar, bu tekniğe aynı zamanda yeni bir yöneliş sağladılar. Onların özellikleri XIX. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Çekhov gibi büyük bir yazarda, doruğunu buldu.

X. GERÇEKÇİLİĞİN DORUĞU

1870 yılına gelindiğinde gerçekçilik anlayışının olgunlaşması için çeşitli deneyler yapılmış bulunuyordu. Ancak bu tarihe kadar, gerek yazarlık, gerekse sahne üzerindeki deneylerde bu akımın doruğunu getirecek yapıtlar yaratılmamıştı. Gerçi Hebbel, bu akımın güçlenmesinde katkısı olan önemli bir yazardı; Augier ile Dumas fils, bir dereceye kadar, bu akımın düşünce düzeyine örnekler vermişlerdi; Zola ise deneyci eğilim içinde, önemli ilkeler getirmişti. Ama bunlar yeterli değildi. Örneğin, Zola, içinde bulunduğu yeni çağı etkileyen ve yürüten düşünce alanının yalnız bir bölümünü (Darwin'in, Bernard'ın buluşlarını) biliyordu. Maddeci Felsefe'den haberi yoktu; sınıf çatışmasından ya da toplumsal gelişme eğilimlerinden habersizdi. Ancak Zola'nın bu akıma önemli bir katkısı, Romantizmin ortaya çıkardığı "sanat sanat içindir" sloganına karşı durması ve buna karşılık "sanat doğruyu göstermek içindir" tümcesiyle özetlenebilecek yeni bir görüşü getirmesiydi.

1 — GERÇEKÇİLİĞİ DORUĞA ULAŞTIRAN İKİ ETKİ ALANI

1870 sonrası, gerçekçiliği doruğuna çıkartan iki önemli etki alanı vardı. Bunlardan biri, Fransa'da ve Almanya'da dram sanatı konusunda ileri sürülen düşünceler, öbürü de çeşitli sahne deneyleriyle tiyatro sanatı konusunda elde edilen yeni biçimlerdi.

Birinci Etki Alanı: Dram Sanatı

Fransa'da çeşitli incelemeciler gerçekçi oyunun ilkelerini ortaya koyarken bir Alman kuramcısı, Hermann Hettner, *Modern Dram Sanatı* (1850) adını verdiği uzun incelemesi ile çevresindeki genç yazarları ve sonraki kuşakları en çok etkileyen yazar oldu. Hettner'in tezi, bilimsel gelişmelerin hızlandığı ve bütün alanlarda bilimin egemen olduğu bir çağda oyun yazarlarının da yaşadıkları çağa uygun bir öz ile biçimi ortaya çıkartmaları gereğini ileri sürüyordu. O, oluşmaya

başlayan yeni toplum biçimlerinin ortaya çıkardığı çatışmalardan yeni bir tragedya biçimi için malzeme sağlanması gerektiğini belirttikten sonra psikolojik gerçeği de ortaya koyan yeni toplumsal eğilimler üzerinde durulmasının zorunlu olduğunu vurguluyordu. Kişinin makineleşen düzen içinde yabancılaştığını da belirten Hettner, o zamana kadar süregelmiş olan kavramların (bunlardan biri de ahlaktır) yeni baştan ele alınıp değerlendirilmeleri gerektiğini belirtiyordu. İnsanın çevre tarafından yaratılan bir yaratık olduğunu ve yazgısını kendi elinde tuttuğunu savunan yazar, daha önceki "kaderci" yazarlara karşı çıkıyordu. Ona göre, yazarlar çevrelerini dikkatle inceleyip yeni bir dünyanın anlatımını getirebilmeliydiler.

Fransız yazarları dram sanatının ve edebiyatın evrensel değerleri tekrarlayan monotonluğundan kurtulması ve çağın toplumsal yaşayışını inceleyen birer araç durumuna gelmesini öneriyorlardı. Danimarkalı Georg Brandes, 1871'de yaptığı bir açış konuşmasında çağın getirdiği yeni düzen anlayışı üzerinde durmuş ve İbsen'i ne olduğu anlaşılmayan ve İbsen'in de bilmediği bir "ülkü" için ihtilal çağrısını (*Brand* adlı yapıtında) XVIII. yüzyıldan kalma bir alışkanlık olarak değerlendirmiştir. Bu sözlerinden sonra da, İbsen'in bir devrimci mi, yoksa karşı devrimci mi olduğunun anlaşılmadığını belirtmişti. Bu sözler İbsen üzerinde büyük etki yapmış ve onun o günkü koşullar içinde değişmesine yol açmıştı.

İkinci Etki Alanı: Tiyatro Sanatı

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro sanatı alanında büyük değişiklikler ortaya çıktı. Bunların en başında, ilk kez bugünkü anlamda bir yönetmenlik (rejisörlük) kurumunun ortaya çıkmasıydı. Sahne sanatı ilk kez kolektif çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlandı ve bu da, o güne dek yıldız oyuncuların elinde olan, sahneye oyun koyma işini bilimsel bir düzeye çekti. (Bu konuya biraz sonra daha uzun boylu değineceğiz). İlk yönetmenlerin ortaya çıkmasını hazırlayan birçok teknik değişiklik arasında, büyük bir gelişme gösteren ışıklama konusuydu. Bir yandan, havagazı ışıklaması geliştirilirken, buna paralel olarak karpit lambaları da kullanılıyordu. 1870'ten sonra, XX. yüzyılın başına değin tiyatrolarda daha çok karpit lambaları kullanılmaya ve bunlar ayrıca bir yerden denetlenmek üzere yönetmenin buyruğuna verilmeye başlandı. Karpit ışıklaması en iyi biçimde kullanılırken, elektrikle ışıklamanın ilk deneyleri Avrupa'nın bazı tiyatrolarında yapılıyordu. Kömür elektrodlarla çalışan ilk ışıldak, 1860 yılında, Paris Operasında kullanılmıştı. 1811 yılı sonunda ise Avrupa'nın çeşitli tiyatrolarında ilk elektrik ışıklama gerçekleştirildi. XX. yüzyılın başına gelindiğinde elektrik ışık-

lama düzeni çok kullanışlı bir duruma getirildi. Elektrik ışıklama ile modern tiyatro sahnesinin ışıklama düzeni üzerine ilk önemli kuramlar da saptanmaya başlandı.

Başka bir değişiklik dekor düzeninde geldi; boyalı bez panoların, sahne yanlarındaki frizlerin yerini üç boyutlu, blok dekor parçaları aldı. Artık ağaçlar, evler boyanmıyor, gerçeğe uygun görüntüsü sağlanıyordu. Daha XIX. yüzyılın ortalarında başlayan dekor çalışmaları ise bu yüzyılın sonunda daha bilimsel bir yolda hazırlanmaya başlandı. Tarihsel açıdan giysiler doğru bir biçimde kullanılırken, gerçekçi tiyatronun gereksinmesi olan günlük giysiler de sık sık sahnede giyiliyordu.

Tiyatro yönetmenlerinin ve dekor sanatçılarının yeni yönelişleri sahne tekniğinde de bazı yeniliklerin yapılmasını gerektirdi. 1881'de Steele Mac Kaye adında biri, Londra seyircisinin hayretten açılan gözleri önünde iki asansör sahne ile seyircinin gözleri önünde dekor ve oyuncusuyla sahneleri değiştirdi. Bir yıl önce ise Budapeşte'deki Opera sahnesine hidrolik asansörler eklenmişti. Aynı yıllarda Adolf Linnebach Münih Devlet Tiyatrosu ve Dresden Operası sahneleri için birçok mekanik araçlar buldu ve gerçekleştirdi. 1889'da Lautenschlager, Avrupa tiyatrosundaki ilk döner sahneyi yaptı. Bu döner sahne ilk kez Max Reinhardt'ın 1905 yılında sahneye koyduğu *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* uygulamasında kullanıldı. Böylece, makine çağı tiyatro sahnelerini de etkiliyordu.

Ancak daha geniş anlamda, hem seyirciyi, hem yazarları ve hem de sahne tekniğini etkileyen çalışma, sahneye oyun koyma alanında ateşlendi.

2 — YÖNETMEN KAVRAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Tiyatronun kaynağında büyücülerin işlevi ilk tiyatro yönetmenini gösterebilir. Daha sonra, Eski Mısır'da Rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu'nda *didaskalos* (eğitmen) ve *choregeus*, Ortaçağ'da *mass* denilen, kilise içinde oynanan oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmenleri olarak kabul edilebilirler. Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde çeşitli oyun yazarlarının ve kuramcıların sahne tekniği ile ilgili çalışmaları onları bu konuda anımsanmaları gereken kimseler yapabilir. XVIII. yüzyılda, Konrad Ekhof'un "Oyuncular Akademisi"ndeki çalışmaları, Goethe'nin doksan maddelik oyunculuk tekniği, Garrick'in tiyatro ışıklaması üzerine çalışmaları, Kean'in ve daha sonra Kemble'in giysiler üzerindeki titizliği, XIX. yüzyılda Macready'nin reji defteri tutması ve bir temsilde bütünlük sağlamak için gösterdiği çaba tiyatro yönetmenliğinin ilk basamakları sayılabilir. An-

cak bugünkü anlamda gerçek tiyatro yönetmeninin doğuşu XIX. yüzyılın ikinci yarısına rastlar.

İlk Yönetmen - "Tiyatro Dükü"

Saxe-Meiningen Dükü, II. Georg (1826-1914), kendinden sonrakileri etkileyen önemli bir yönetmen olarak ortaya çıktı. Çalışmalarına 1866 yılında başladı ve bir yıl sonra *Julius Caesar* (bkz. resim 55) için yaptığı çalışmalarla başarıya ulaştı. 1874'ten 1890'a kadar da, gerek kendi ülkesi olan Almanya'da ve gerekse yabancı ülkelerde topluluğuna verdirdiği temsillerle büyük ün yaptı. Getirdiği yeni plastik sahne anlayışı ile birçok sanatçıya ışık tuttu ve topluluğunun Rusya turnesinde Stanislavski'ye etki etti. Fransa'da Antoine, Almanya'da Brahm, onun sahne plastiğinden çok şeyler öğrendiler.

"Tiyatro Dükü"nü ilk ilgilendiren nokta, hareket eden oyuncu ile bez üzerine yapılan boyalı resimler arasındayi uyumsuzluktu. Bunun için, her şeyden önce, oyuncunun hareketlerine süreklilik getirmek için çalışmaya girişti. Bez boyalı panolar yerine, estetik görünüşü, onca daha iyi bir duruma getirecek olan "asimetrik dekor düzeni"ne yöneldi. Ressam olduğu için dekorları da kendi yapıyordu (bkz. resim 54). Ayrıntılara çok dikkat eden ve özellikle kalabalık sahnelerde o zamana kadar görülmemiş bir uyuma ve dengeye yönelen Dük, "Oyuncu," diyordu, "sahneye koyanın yönetiminde, oynadığı rolüne uymayı provalarda öğrenmelidir." Bunun için de, o, provaların başından itibaren dekor, giysi ve aksesuvarın kullanılmasını istiyordu. Oyuncuyu, tiyatro sanatının bütünündeki bir parça olarak görüyor ve her oyuncunun işini aksatmadan yapması gerektiğini söylüyordu. Böylece Dük, "takım oyunculuğu" düşüncesini ilk gerçekleştiren sanatçı oldu.

Rönesans'la gelen, Romantik dönemde iyice yerleşmiş olan simetrik sahne düzeni, Meiningen Dükü tarafından tamamen kaldırıldı; bunun yerine "asimetrik" bir anlayış getirildi. Japon sanatının ve tiyatrosunun çekiciliğini de asimetrik sahne düzeninden buluyordu Dük. Sahne önünden, arkasına doğru, sahneyi tam ortadan kestiği varsayılan çizgiyi "ölü nokta" olarak kabul ediyor, oyuncunun burayı yalnız bir yandan öbür yana geçmek için kullanması gerektiğini savunuyordu. Sahne üzerindeki yerleştirmede oyuncu bu "ölü nokta"nm ya biraz sağında ya da solunda durmalıydı.

Hareket eden oyuncu ile dekor arasındaki uyum üzerinde çalışan Meiningen Dükü, oyuncunun dayanacağı, oturacağı eşyaların somut, blok dekor parçaları olması gerektiği üzerinde duruyordu (Ondan önce dekor resim olarak bez üzerine boyanırdı. Bir merdiven

ya da bir tırabzan bile resim olarak yer alırdı). Oyuncu ile dekorun birbirini tamamlaması zorunluydu.

Dük, asimetriyi aynı zamanda oyuncuları yerleştirmede de kullanıyordu. Sahne üzerinde mızraklar, tuğlar, bugünkü askeri törenlerde olduğu gibi aynı yöne doğru paralel olarak değil, asimetrik düzeni tamamlayacak ve kalabalık etkisi yapacak biçimde çeşitli yönlere doğrultulmuş olarak tutuluyordu. Şöyle diyordu sanatçı: "Bir oyuncunun ramp ışıklarının karşısında paralel bir duruşu olması yüz ifadesini ne kadar bozarsa, birkaç oyuncunun aynı biçimde duruşu bütün ifadeyi yok eder." Oyuncu, paralel çizgilerle hareketten kaçınmalıydı: sahnenin bir yanından öbür yanma yürüyecekse sahne ağzına paralel olarak değil, çaprazlamasına yürümeliydi.

Sanatçı ayrıca aksesuvarın kullanılmasında gerçekçi bir tutum içindeydi. Eski oyunculukta eşyaya dokunmak sakıncalıydı (Zaten dokunulacak eşya hemen hemen yoktu, çünkü o eşyanın resmi boyanıyordu), oysa Dük, eşyaya anlamlı bir yolda dokunmanın oyuncuya rahatlık vereceği kadar çeşitli aksesuvarın kullanılmasının da oyuncunun rolünü zenginleştireceğini belirtiyordu.

Yıldız oyuncuya karşı olan, oyuncuların ancak uyumlu birtakım oyunculuğu ile değerlenebileceğine inanan Dük, Orta Avrupa'nın en büyük sanatçılarını kendi çalıştırdığı topluluk içinde yetiştirdi; bunlar arasında birkaçı Kainz, Bassermann, Wüllner ve Barnay'dı.

"Dördüncü Duvar": André Antoine

1876'da Paris Konservatuvarı'nın giriş sınavları için başvuran, ama (kendinin sonradan açıkladığı gibi) "bir kayırma mektubu olmadığı için" sınavlara alınmayan André Antoine (1858-1943), Zola'nın "Gerçekten alınmış, bilimsel yolda incelenmiş, bir tek yalanı olmayan, kanlı canlı insanını" sahneye ilk kez getirdiğinde Fransa'da ilk doğalcı tiyatronun da eylem alanındaki temeli atılmış oldu. 1887 yılında, "Théâtre Libre"i kuran Antoine, "Tiyatro Dükü"nün etkisinde kalmıştı, ancak her büyük sanatçı gibi, o da, yeni düşüncelerle işe başlamıştı. O, doğalcı tiyatro için gerekli olan sahne anlayışını ilk getirenlerin başında gelir. Dük'ün plastik sahne anlayışına "karakterlerin davranışlarına biçim veren sahne" anlayışını kattı.

Antoine, tiyatroda "kesiksiz görüntü" yaratmanın gerekli olduğuna inanıyordu. Seyirci tiyatroda olduğunu unutmamalıydı; bunun için perde açıldığında salon tamamen karartılmalı, seyircinin ilgisi doğrudan doğruya sahneye çekilmeliydi. Seyirciyi büyülemeyi amaç edinen bu düşüncenin benzerini aynı sıralarda İsveçli yazar Strindberg de belirtiyordu: "Oyunu bölümlere ayırıp aralarla bir kesiklik yaratmak seyircinin ilgisini böler. Bu da sahne görüntüsünü zayıflatır".

Antoine'nın "kesiksiz görüntü" düşüncesi onu oyunculuk alanında o dönem için yeni olan bir uygulamaya götürdü: oyuncu, seyircinin etkisi altında kalmamalı, seyircinin heyecanını, beğenip beğenmeyişini görmezlikten gelmeliydi; yani sahnenin seyirciye açılan ağzını saydam bir duvar varsaymalıydı. Bu saydam duvara "Dördüncü Duvar" denildi.

Antoine, eski oyunculuk üslubunu da yetersiz buluyordu: "Eski oyunculukta bize yalnızca birtakım heykeller ortaya çıkarırlar, oysa biz yaşayan, hareket eden insanlar görmek istiyoruz sahnede. Sahnedeki oyuncuların günlük hayatlarını yaşamalarını istiyoruz," diyordu sanatçı. Paris Konservatuvarı'ndaki yapmacıklı oyunculuğu beğenmiyordu (bkz. resim 56). Onun oyunculuk üzerine önerdikleri şöylece özetlenebilir: 1) Oyuncu rolünün içindedir, rolünü yaşar, 2) Patetik, abartılı hareketler yanlıştır, 3) Yapmacık, kalıplaşmış komiklik bırakılmalı, 4) Deklamasyonlu oyunculuk yerine, gerçeğe uygun oyunculuk, 5) Hep seyirciye doğru dönerek konuşma zorunluluğu (Goethe'nin ilkelerinde vardı) tiyatronun gerçeğine aykırıdır. Antoine, oyuncuların şu noktalara dikkat etmeleri gerektiğini de belirtiyordu: 1) Hareket, bir oyuncunun en güçlü anlatım aracıdır, 2) Oyuncu kendi kişiliğini rolünün önüne koyduğu anda, o rolün dramatik sürekliliği sona erer, 3) Oyunun bütünlüğü içinde her sahnenin kendine özgü bir hareket biçimi vardır, 4) Oyuncu, takım oyunculuğunu akıldan hiç çıkarmamalıdır, 5) Oyuncu üzerine aldığı rolü hem ruhsal, hem de fiziksel yönlerden hazırlamalıdır.

Sahne üzerinde doğalcı anlayışı tam anlamıyla uygulayan Antoine, dekor, giysi ve aksesuvar alanında da bu anlayışa uygun yenilikler getirdi (bkz. resim 57). Sahne üzerinde gösterilen yer, onun tiyatrosunda tıpatıp gerçeğe uygundu. Bazen bu "gerçeğe uygunluk" aşırı bir tutumla bile ele alındı; örneğin, Antoine, doğalcı açıdan bir kasap dükkânını sahnede göstermek için, tiyatrosuna yakın olan bir kasap dükkânını olduğu gibi sahneye taşıtmıştı.

Oyunculuk, sahne tekniği açısından olduğu kadar, oyun yönetimi alanında da yeni bir çalışma biçimi getiren Antoine, bu çabalarıyla dört önemli şeyi başardı: doğalcı oyunların, inandırıcı bir biçimde sahneye nasıl konulacağını öğretti; manzum ve romantik oyunların oynanışı hayat gerçeğine yakın duruma soktu; yeni oyun yazarlarının yetişmesine yardımcı oldu; ve Fransa dışında doğalcılığın deneysel yoldan yayılmasını hızlandırdı.

Antoine'nın Türk tiyatro tarihi içinde de yeri vardır. 1914'te Darülbedayi'in kurulması için İstanbul'a çağrılmıştır. İlk çalışmaları yapan Antoine, I. Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla, işini bitiremeden İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalmıştır (Bundan ilerden söz edeceğiz).

Almanya'da "Özgür Sahne": Otto Brahm

Almanya'da doğalcılık anlayışının temsilcisi, Hauptmann gibi önemli bir yazarın ve kendine bir tepki olarak da çıkmış olsa, Reinhardt gibi dünya çapında bir yönetmenin ortaya çıkışını gerçekleştirmiş olan Otto Brahm (1856-1912), daha çok tiyatronun kuramsal alanında büyük ün yaptı ve 1889'da "Özgür Sahne"yi (*Freie Bühne*'yi) kurarak deney alanına da girdi. Brahm, birkaç arkadaşıyla birlikte açtığı tiyatro ile Antoine'nın Fransa'da yapmakta olduğunu denemeye yöneldi. Ancak o, 1881'den bu yana, incelemeci ve eleştirmen olarak yenilik konusunda oturmuş düşüncelere sahipti. Üstelik, bu düşüncelerin şampiyonu olarak da tanınmaktaydı. Tiyatro açmadan önce tiyatronun birçok sorunlarıyla uğraşmış ve kendine bir yol çizmişti. Tiyatro yönetenlerin sahneyi tanıdıkları kadar, bilimsel (kuramsal) alanda da yetkili olmalarını zorunlu gören Brahm, "hayatın olmadığı gibi değil, olduğu gibi yansıtılması" görüşündeydi.

Tiyatronun eylem alanına daha önceden saptadığı bazı ilkelerle girdi: Tiyatro tek başına sözlerin değerlendirilmesi değildi (Brahm, burada Heinrich Laube gibi, tiyatroda yalnızca söze önem veren yönetmenleri yeriyordu); tiyatro, tek başına bir hareketler dizisi de değildi (burada da "Dük"e karşı); tiyatro sanatı bu iki özelliğin bireşimi ile ortaya çıkan bir bütündü. Tiyatro yönetmeni ise oyunun iç yapısı karşısında da duyarlı olmalıydı. Brahm, bu yönden, Antoine'dan daha çok psikolojiye önem verdi; çalışmada ilk düşünülecek şey oyundaki "özel tonu" ve kişiler arasından ruhsal durumu ortaya çıkartmaktı. O da, kolektif çalışmanın önemini belirtiyordu, ama bir farkla: oyuncunun kişiliğini, takım ruhu diyerek, Meiningen Dükü gibi kısıtlamak yanlıştı. Oyuncunun kişiliği bir rolün ortaya çıkmasında büyük önem taşıyordu. Takım ruhunu, oyuncunun kişiliğinden yararlanarak ortaya çıkartmak daha doğruydu (bu düşünce Stanislavski'yi etkiledi).

1889 yılında, İbsen'in *Hortlaklar* adlı oyunuyla açılan "Özgür Sahne" de Brahm, sahne bölümlemesinde, koro düzeninde ve oyunculuk sanatında bazı yenilikler yaptı. Oyunculuk türündeki yüzeyde anlayışı, sertliği ve yapaylığı kaldırdı. Meiningen'in plastik sahne düzenini, asimetrik anlayışı içinde kabul etti; onun kalabalık sahnelerdeki çalışmalarından esinlenerek klasik oyunların koro düzenini, modern bir biçime soktu. Titiz bir incelemeci ve deneyci olan Brahm, her oyun üzerinde inceden inceye çalışırdı; eserin sahneye uygulanmasında uyumsuz herhangi bir şeyin kalmamasını sağlardı. İbsen'i iyice anlayabilmek için Norveç dilini öğrendiği gibi, İbsen'in oyunlarını daha iyi anlayabilmek için yazarın yaşadığı yerlerde bulundu;

çünkü daha önce belirttiğimiz gibi, doğalcılığı temsil edenler "çevre" nin önemi üzerinde duruyorlardı.

Almanya ve Kuzey Avrupa'da geniş bir etki alanı yaratan Otto Brahm, "Özgür Tiyatro" da yaptığı ilk denemeleriyle yetinmedi, 1894' te Berlin'deki "Ulusal Tiyatro"nun başında bulunduğu on yıl içinde, bu tiyatronun geniş olanaklarından da yararlanarak gerçekçi anlayışını yaydı ve modern Alman tiyatro üslubunun ilk aşamasını ortaya çıkardı. 1905'te başına geçtiği "Lessingtheater"da da aynı tutum içinde, yapmacık oyunculuk anlayışına savaş açtı. Seyirciyi avlamak için gereksiz etmenlerle, göz boyayan görünüşlerle oyun sahneye koyanlara ve böylece oyunu kötü bir duruma getirenlere karşı çıktı.

"Tiyatro Gardroptan Başlar!": K. Stanislavski

Rus tiyatrosunun yönelişi, eylem alanında, çağdaş oyunculuk yönteminin bilimsel ilkelerini getiren Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin (1865-1938) çalışmaları ile değişti. Tiyatro alanında yine önemli bir kişilik olan Nemiroviç Dançenko (1858-1943) ile birlikte kurdukları "Moskova Sanat Tiyatrosu" (bkz. resim 58) Rusya'nın tiyatro eyleminde bir dönüm noktası oldu. "Psiko-realist" oyunculuk ilk kez onun yönteminde yeşerdi. Sahne hayatına 1888'de bir amatör oyuncu- yönetmen olarak başlayan Stanislavski, 1890 yılında, Rusya'ya gelen Chronegk'in yönetimindeki Saxe-Meiningen topluluğunun etkisi altında kaldı. Bu topluluk, Moskova seyircilerinin o güne kadar kendi profesyonel tiyatrolarında rastlamadıkları bir oyun düzeni getirmişti. Stanislavski, sahnenin plastik görünümüne önem veren ve oynanan yapıtın anlamını uyumlu bir biçimde getiren bu topluluğu çok sevdi. Bu toplulukta, o, kendi gerçekleştirmek istediği bazı özellikleri görmüştü. Stanislavski, kendi yolunda ilerlemeye başlarken, o dönemdeki oyunculuk Avrupa'daki "eski oyunculuk"ta olduğu gibi yapmacıktı. Konuşmalar süslü, yüz ifadeleri tiyatraldı. Stanislavski bu oyunculuk türünü gülünç buluyordu. Üstelik, ona yol gösterecek bir sanatçı (Mikael Şepkin) kendinden önce bazı ilkeler öne sürmüştü. Şepkin'in öğrencisi ve aynı zamanda kendi döneminin önemli bir yazarı olan Ostrovski, sahne disiplini konusunda bazı ilkeler de saptamıştı. Bunlar, oyuncuların birleşik güçleri ile elde edilebilecek en başarılı etkinin sağlanması, oyuncunun üstüne aldığı rolün değerinin, ancak temsilin organik bütünlüğüne katılması ile ortaya çıkması ve her oyuncunun, oyun bütünlüğünü göz önüne alarak, ne fazla, ne de az şey vermemesiydi (bkz. resim 59).

Stanislavski, işe başlarken şöyle düşünüyordu: "Sanatı kendi içinde sev, kendini sanatta değil!" O, benzetmeci tiyatronun modern oyunculuk yöntemini ortaya çıkarttıktan sonra da şöyle diyordu:

"Kendi yöntemini kendin yarat! Körü körüne benim yöntemime bağlı kalma! Kendin için doğru olan yolu bul! Ve alışkanlıklarını parçala!" Bu sözlerden de anladığımıza göre, o "Yöntem"i dondurmak istemiyordu; ama sonuca götürecek yolları göstermeyi doğru buluyordu.

Stanislavski'nin bu "Yöntem"i bir oyuncuya, insanın doğasına uygun olarak, sahnede organik yoldan hareket etmesini öğrettiği gibi, o oyuncunun rolünü daha kısa bir süre içinde ortaya çıkartmasına yarıyordu (bkz. resim 60). Stanislavski'den önce oyunculuk okulları, sanatçı adaylarını yalnızca dış yönleriyle (bale, eskrim, konuşma, diksiyon gibi) yetiştiriyorlardı, bunların hiçbiri "oyuncunun iç mekanizması"na önem vermiyordu. Oysa Stanislavski sahnede insan ruhunun canlandırılmasını, varedilmesini gerekli buluyordu. Bu da "ne özel olarak yapılmış sahnelerle ne de tek başına yönetmenin yaratıcılığı ile olabilir"di. Tiyatro sanatı, sahne üzerinde insanın ruhunu yaşatabilme yeteneğini elde etti mi, görevini yapmış demekti; çünkü sanatın amacı insanlar arasında ruhsal bir bağ sağlamaktı. Bunun için oyuncunun iç dünyası, ruhu yaşatmaya başlaması oyunculuk sanatının temel taşı sayılmalıydı. Stanislavski, bu çalışmayı bilimsel yoldan yürüterek sonuçlandırdı. Çalışmaları için şöyle diyordu sanatçı: "Çalışmalarım, yalnız bir tek çağa ya da bir tek halk topluluğu için değildir; çalışmalarım, bütün ülkelerin insanları ve bütün çağlar için aynı olan sanatçıların doğalarına göre organik bir biçimde yapılmıştır"

Yöntemini geliştirmek için kendi çağının ünlü Rus bilgini Pavlov'a başvuran Stanislavski, "koşullanmış tepi" (şartlı refleks) ilkesini kendi çalışmalarında kullandı. Uzun bir süre "Neurophysiology" çalışan sanatçı, "Yöntem"ini bilimsel bir yolda geliştirdi. Stanislavski, sahne üzerindeki yöntemini yaratabilmek için ruhsal yaşamın üç temel kaynağı *(motoru)* olduğunu belirtiyordu: bunlar, *akıl*, *istem*, *duygu* idi. İlk ikisi denetlenebilir özelliklerdi. *Duygu* konusunda ise, sanatçı, bazı güçlüklerle karşılaştı. Bu üçüncü kaynakta denetlenemeyen mekanizmalar vardı. "İstediğimizde neden yürek atışımızı yavaşlatamıyoruz, neden yüzümüze kan gelmesini denetleyemiyoruz?" diye kendi kendine soran Stanislavski, bir insanın duygusal tepkilerinin çoğu kez onun denetimi dışında olduğunu gördü. Bu denetlenemeyen mekanizmalara, Stanislavski, *bilinç-altı* terimini önerdi. Ancak, sanatçıya göre, bunlar denetimimiz dışında olsalar da belli bir yöntem içinde denetimimiz altına girecek özelliklerdi. Bövlece, o, yıllarca çalıştıktan sonra, bir oyuncunun duygusal tepkilerinin denetlenebilmesini sağlayacak anahtarı, başka deyişle, bir oyuncunun yaratıcılığının kaynağını buldu; ve buna *Fiziksel Hareketler Yöntemi* adını verdi. Bu yöntemde, Stanislavski *bilinç-altı*'na götüren *bilinç -iistü* (denetlenebilen) araçların neler olduğunu ortaya çıkardı. Sanat

yaşamı boyunca üzerinde çalıştığı ve geliştirdiği bu yöntem ile oyunculuk sanatındaki rastlantıyı ortadan kaldırdı; çünkü ona göre, "Sanat bir rastlantı" değildi, herkeste az çok doğuşta bulunan yaratıcılık ancak denetim ve disiplin altına girdikten sonra sanat oluyordu.

Stanislavski ,ayrıca, sahnedeki canlandırma için oyuncunun *dış mekanizması*'nın da yetkin bir duruma getirilmesi gerekliliğini belirtir. O, Leonardo da Vinci'nin öğrencilerine söylediklerini tamamen kabul eder: "Ruh, gövdesiz varolamaz, çünkü gövdesiz hiçbir şey duyamaz ve yapamaz; onun için ortaya çıkardığımız figürleri öylesine yapın ki, duruşlarından ruh ortaya çıkabilsin." Stanislavski "yöntem"i ile oyuncuya, insan yapısının örgenselliğine ve doğasına göre doğru hareket etmesini öğretti ve bir oyuncunun rolüne daha kısa bir süre içinde hazırlanmasını sağladı.

Stanislavski'nin tiyatro yönetimi konusunda özelliklerini kısaca gösterebilmek için, onun 1897 yılında, Dançenko ile saptadığı noktaları özetleyelim: 1) Küçük rol diye bir şey yoktur, yalnızca küçük oyuncu vardır; 2) Yazar, oyuncu, dekor ve kostüm sanatçısı, teknisyenler, boyacılar, sahne işçilerinin tümü bir tek amaç için işbirliği yaparlar: bu amaç, oyun yazarının temel düşüncesini seyirciye iletmektir; 3) Tiyatronun yaratıcı hayatını baltalamak, geç gelmek, tembellik, kapris, rolünü anlamamak, yapılan bir yanlışlığı tekrarlamak ve bunlar gibi durumlar yaratmak birer büyük suçtur. Bunların kökü kurutulmalıdır; 4) Tiyatro gardroptan başlar.

Stanislavski, Anton Çekhov'un ve çeşitli Rus yazarlarının oyunlarını sahnede yepyeni bir biçimde canlandırdı. Onun "Yöntem"i bütün dünya tiyatrolarını etkiledi XX. yüzyılda, Doğu tiyatrosunun göstermeci tekniğinden etkilenen Bertolt Brecht, onun oyunculuk yöntemi üzerine yeni bir estetik getirdi. (Bu konuya ilerde değineceğiz).

3 — ÇELİŞKİLİ BİR BÜYÜK YAZAR: HENRİK İBSEN

Bu dönemin en büyük yazarlarından biri hiç kuşkusuz Henrik İbsen' di (1828-1906). Ancak bazı kimselerin düşüncelerinin tersine, ne Shakespeare kadar büyük, ne de büyüklüğü erişilmez bir üstünlük taşıyordu. Uygarlığın bu geçiş döneminde, o dönemin özelliklerini yansıtan bir ihtilalci (bazen "anarşist", bazen "ütopist", bazen de "neye başkaldırdığını bilmeyen reformist" olarak değerlendirilir) olarak ortaya çıktı. Gerek kendi yaşamı, gerekse oyunları önemli bir yüzyılın gelişimini kapsayan İbsen, üzerinde dikkatle durulması gereken büyük yazarlardan biridir.

Çıraklık Dönemi: Tarihsel Oyunlar

İbsen, yazarlık yaşamına atıldığı ilk döneminde Bergen'deki Norveç Ulusal Tiyatrosu'nun başında bulunan Ole Bull'un hem yardımcısı, hem de o tiyatronun oyun yazarıydı. Norveç'in bu ilk ulusal tiyatrosu 1851 yılında Ole Bull tarafından kurulmuştu. Daha önce, Norveç'te daha çok Danimarka'lı sanatçılardan kurulu tiyatrolar vardı; yalnızca Danimarka, Fransız ve Alman yazarlarının yapıtları oynanıyordu. 1848'de Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde görülen işçi ayaklanmaları Norveç'te de ortaya çıktı. Bir yıl sonra Norveçli sanatçılar büyük bir kongre düzenledi. Bu kongreye ütopist Ole Bull önderlik etti. İki yıl sonra da Ole Bull yeni kurulan Norveç Ulusal Tiyatrosu'nun başına geçirilince, yanına İbsen'i aldı. Ole Bull'dan söz etmemizin nedeni, İbsen'in ilk yazarlık döneminden itibaren bu ütopistin ona etki etmiş olması ve İbsen'in kendi içindeki ilk başkaldırısının da aynı ütopik özelliği taşımasıydı.

İlk oyunu olan *Catilina* (1850), Scribe'in biçimsel ustalığını ve Romantiklerin başkaldırısını kapsıyordu. Bu çıraklık döneminde o, çağının Romantizminden çok etkilenmişti. Shakespeare'in sınırsız dünyası, Schiller'in heyecanı onu alıp sürüklemişti. Scribe ise oyunlarının yapısını kurmak için sağlam bir örnekti.

1850'de yazdığı *Yaz Dönümü Öncesi* hiç ilgi çekmedi; aynı yıl yazdığı *Savaşçının Mezarı* ancak bir temsil dayanabildi. Bu başarısızlıklardan sonra genç İbsen'e Danimarka ve Alman tiyatrolarında incelemeler yapması için burs verildi. Birkaç yıl oyun yazmayan İbsen, bu incelemelerden edindiği bilgiye 1855'de *Östrat'lı Bayan İnger*'i yazdı. Bu oyunda da Schiller'in havası, Scribe'in yapısı vardı. Bu oyunda ilk kez iyi bir kişileştirme tekniği olmasına karşın, oyunun tümü genç İbsen'in henüz ustalık kazanmamış olduğunu gösteriyordu. Nitekim bu oyun da ilgi çekmedi. Bu oyunun ardından bir dizi İskandinav konularını işleyen oyunlar yazdı İbsen; *Solhaug Şöleni* (1856), *Olaf Lilyenkrans* (1857), *Helgeland Savaşçıları* (1858). Bunlardan ilki ancak altı temsil, ikincisi iki temsil, sonuncusu ise hiç oynanmadı, Danimarka Kraliyet Tiyatrosu oyunu geri çevirdi. O sırada hükümete yaptığı burs isteği de geri çevrilince büyük bir karamsarlığa düştü; kendini içkiye vererek sık sık kendini öldürmeyi düşünmeye koyuldu. Aradan altı yıl geçti ve İbsen son bir gayretle *Tahtta Hak Arayanlar*'ı (1864) yazdı. Wagner'in havasını hatırlatan konu eski bir efsaneden alınmıştı. İbsen bu oyunla ilk kez başarı kazandı ve XIX. yüzyılın en önemli incelemecilerinden biri olan Danimarkalı Georg Brandes'in ilgisini çekti. Brandes, İbsen'e "çağının sesini dinlemesi" ni ve toplum sorunlarına eğilmesini salık verdi.

Oysa İbsen, Kierkegaard'ın etkisi altındaydı. Kierkegaard'ın ortaya sürdüğü üç aşama (ilk aşama: estetik stadium, ikinci aşama: toplumcu stadium ve üst aşama: dinsel stadium) onu düşündürüyordu. Üst aşama olan "dinsel stadium" açısından 1866'da *Brand*'ı yazdı. Toplum sorunlarına eğilmesi demek bir alt aşamada kalem oynatması demekti. Brandes, Kopenhag Üniversitesinin 1871 ders döneminin açılışında yaptığı konuşmada İbsen'i de ele aldı ve *Brand* ile İbsen'in bilinmeyen bir ülkü için başkaldırdığını, bu oyundaki Brand'ın "devrimci mi, yoksa karşı devrimci mi" olduğunun anlaşılmadığını belirtti. İbsen, Brandes'in bu yayınlanan konuşması üzerine, ona bir mektup yazdı: "(...) Son zamanlarda kafamı durmadan kurcalayan ve uykularıma giren bir konuya döneyim. Konuşmalarınızı okudum. Benim gibi genç bir yazar için böyle bir yazı kadar hiçbir şey tehlikeli değildir. Bu yapıt dün ile bugün arasında açılan uçurumu çok iyi anlatıyor. (...) Sizin yapıtınız California'nın altın madenlerine benziyor; bir insanı ya milyoner yapar ya da yokeder. (...) Benim için sizin bu karşı çıkışınız büyük, sarsıcı ve bir dehanın olgunluğunu taşıyor"

İbsen'in ölümü üzerine bir yazı yazan G.V. Plehanov da, Brand'ın başkaldırısında, değirmenlere saldıran Don Kihote'nin eylemini buluyordu; Plehanov devrimcilerin Brand'ınki gibi güzel söylevleri sevdiğini söyledikten sonra soruyordu: "Gelgelelim 'bütün gücünüzle saldırın' dediği düşman nerede? (...) Brand'ın ateşli vaazında 'hiç'in karşısına koyduğu 'hep' nedir? Bunu Brand kendisi de bilmiyor"

İbsen'in bu ikinci evresinde psikolojik açı derinleşti ve tam olmasa bile yazar olarak oyunlarını bir sonuca yöneltmeye başladı. Gerçi *Brand*'da görüldüğü gibi başkaldırısının belirli bir ereği yoktu, ancak İbsen için başkaldırı bir sonuçtu; yazar bu döneminde bir duygu ayaklanması içindeydi. İlk döneminin son oyunu *Tahtta Hak Arayanlar* simgeci bir tragedyaydı ve yazarın ikinci dönemine bir geçişti. Bundan sonra yazdığı *Aşk Komedyası* (1862) adlı oyununda "evleneceksen âşık olma; âşıksan ayrıl," formülüyle kendi çağının evlilik kurumuna karşı ayaklanan İbsen, simgelerden daha çok yararlanmaya başladı. Bu oyun, onun *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867) ve tarihsel oyunlarının sonuncusu olan *İmparator ve Galilei*'ye (1873) ilk basamak oldu. *Aşk Komedyası*'ndaki tutucu rahip yerine, *Brand*'da ütopist devrimci bir rahibi işliyordu. XIX. yüzyılın en büyük oyunlarından biri olarak kabul edilen *Peer Gynt* ise oportünist kahramanı ile Brand karakterinin tam karşıtıydı. İbsen küçük burjuva oportünizminden nefret ettiğini bu oyununda kesin çizgileriyle gösteriyordu. *İmparator ve Galileli* onun antik putperest kültür ile Ortaçağ'ın Hıristiyan kültürünün yan yana bulunduğu Roma'da esinlendiği bir ko-

nu oldu. Bu oyun da *Peer Gynt* gibi uzun, simgelere ve bir fantazi dünyasına yönelen bir oyundu.

Ustalık Dönemi: Gerçekçi Oyunlar

Brandes, 1863 yılında, *Tahtta Hak Arayanlar*'ı okuyunca İbsen'e bir mektup yazmıştı: "Karakterlerinizin kendilerini çok genel olarak ifade etmelerine izin veriyorsunuz. Belli bir durum içinde o karakterlerin birer kişi olarak ne olduklarını bilmek önemliyken, bu karakterler binlerce duruma uyabilecek kadar genel oluyorlar." Brandes, ayrıca teknik konularda da İbsen'i uyardı: monologları, "apar"ları ve fısıltıları oyunlarından kaldırmasını salık verdi. İbsen, gerçekçi oyunların ilki olan *Gençlik Birliği*'ni (1869) yazdıktan sonra, Brandes'e bir mektup yazarak "apar", monolog ve yüksek sesle düşünmeyi tamamen kaldırdığını ve fısıltıları azalttığını bildirdi; böylece, gerçekçi oyun yapısına daha uygun bir tekniği elde etmiş oldu. Brandes, "edebiyatın yaşayan bir şey" olduğunu ve "yaşayabilmesi için de tartışma açacak sorunları ortaya çıkartması gerekliliği"ni öneriyordu. Bu düşünce İbsen'i etkiledi ve Brandese' yanıtını *Toplumun Temelleri* (1877) ile verdi.

İbsen bu oyunda toplum taşlamasına yöneldi. Sarsıcı bir mizaha gidebilmek için toplumun temellerini kuran kişileri ele almıştı. Toplumsal sorunlar İbsen'i gittikçe daha çok ilgilendirmeye başladı. Roma'ya yaptığı yolculukta (1878) yeni bir oyun için notlarını almaya başladı: "Günümüz toplumunda kadın yerini bulamıyor; çünkü erkeklerin yönettiği bir toplum bu: yasalarını yapan erkekler... Öyle bir adalet kavramı var ki kadın haklarını erkek gözüyle değerlendiriyor." Böylece, *Bir Bebek Evi* (1879) ortaya çıktı. Bu oyunun kocasına ve çevresine başkaldıran bir kadın vardı. Nora özgürlüğünü istiyordu. İbsen'in daha önceki oyunlarında da bir özgürleşme düşüncesi izlenir. *Brand*'da, zorla kabul ettirilmiş bir dogmadan kendini kurtaran ve ruhunu özgürlüğe (ölerek) eriştiren bir rahip vardı. *Peer Gynt* ruhsal yıkıntı ile gelen özgürlüğü simgeliyordu. *Gençlik Birliği*'nde çağın gelişimine aykırı bir tez vardı: özgürlük siyasal yoldan elde edilemez. *Bir Bebek Evi*'nde ise özgürlük düşüncesi bir ailenin içinde kadın tarafından temsil ediliyordu.

Yazarın bu dönem içinde yazdığı son gerçekçi oyunu *Hortlaklar* (1881) özgürlüğün birtakım ölü düşünceler arasında yeşeremediğini belirtiyordu (bkz. resim 61). Bu oyunun kahramanı Bayan Alving şöyle diyordu: "Hepimizin hortlaklar olduğunu düşünüyorum rahip efendi. (...) Her şey öyle; bir sürü ölü düşünce, yaşamayan eski inançlar... Hiçbirinde hayat yok; buna rağmen her yanımızı sarmışlar ve kurtulamıyoruz bir türlü bunlardan. Bu hortlaklar bütün ülkeyi de-

nizde kum gibi örtmüş. Ve hepimiz ışıktan o kadar çok korkuyoruz ki"

Simgelere Sığınan Oyunlar

İbsen, o dönemde büyük bir olay durumuna gelen *Hortlaklar*'da belli belirsiz bir biçimde simgeleri kullanıyordu. Ancak oyun gerçekçiydi ve yeni kuşaklar onu bir önder olarak görüyorlardı. Yaşlılar tarafından yerilen, gençler tarafından övülen İbsen, birdenbire bir dönüş yaptı ve ona güvenenlerin inancını sarstı. Bu arada, yapı olarak ustaca işlenmiş ama öz olarak İbsen'in yaşma göre genç kalan bir oyun geldi: *Toplum Düşmanı* (1882). İbsen bile hayatının sonuna doğru bu oyunun kahramanı Dr. Stockman'dan, "ham bir kişilik ve ne istediğini bilmeyen bir adam" diye söz etti.

Bu oyundan iki yıl sonra İbsen tamamen yeni bir yolda yürümeye, gerçek olayları şiirli bir hava içinde ve simgelerle işlemeye başladı. *Yaban Ördeği* (1884) onun bu alanda, daha önceki oyunlarından çok daha usta olduğunu gösterdi. Bu oyunun dramatik gücü, İbsen'in daha önceki oyunlarından elde ettiği ifadeden daha üstündü. Karakterler, çekici bir derinlik kazanmış, kişiler arasındaki ilişki daha inandırıcı bir duruma gelmişti.

İbsen, bir adım daha attı ve *Rosmersholm*'u (1886) yazdı. Bu oyunun dış yapısı gerçekçi, ama özü mistik bir havadaydı. Bu oyunda İbsen, çağdaş kadın haklarını bilen, bilinçli bir kadını ele aldı. *Bir Bebek Evi*'nde Nora, özgürlüğünü elde etmek üzereydi, bu oyunda Rebecca, kendini hiçbir şeye bağlamamış bir kadındı.

Buruk bir gülümsemeyi getiren, "trajik" bir oyun *Hedda Gabler* (1890) ile geldi. Bu oyunda İbsen, kendini arayan bir kadının portresini çizdi. Kendine güvenen, kendinden aşağı bir erkekle evlendiğine inanan Hedda'nın bir açıdan Rebecca ile benzerliği de vardı. Ama o Rebecca'dan daha bencildi. Yazar, *Hedda Gabler*'i yazmadan önce *Denizden Gelen Kadın* (1888) ile simgelerin egemen olduğu bir hava içinde, yapacak hiçbir şeyi olmayan bir kadını ele almıştı. Bu kadın daha sonraki bir oyununda, *Yapı Ustası Solness*'te (1892) Hilda adı altında seyircinin karşısına çıktı. Oyunlarının yapısını büyük bir ustalıkla kuran ve simgelerden çok başarılı bir yolda yararlanan İbsen, bu oyununda yine olgunluğa erişmemiş bir genç yazarın tutumu içindeydi. *Bir Bebek Evi* gibi bu oyun da, otobiyografik bir değer taşıyordu. Bu oyunda da İbsen, kişilerini, değişik bağlarla tanıdığı insanları düşünerek ortaya çıkardı. *Yapı Ustası Solness*'te, İbsen, teknik açıdan büyük bir usta, düşünce yönünden orta yaşlı bir delikanlıydı. O dönemde oynanan bir temsilde, perde kapandıktan sonra seyircilerden birinin, "Henüz olgunlaşmamış bir oyun, ama genç bir ya-

zar için umut verici. Yazarı herhalde çok genç biri, değil mi?" dediği duyulmuştu.

İbsen'in 1894'te yazdığı *Küçük Eyolf*, garip bir havası olan ve simgelerle dolu olan bir oyundu. Yazarın iki yıl sonra yazdığı *John Gabriel Borkman* (1896) ise daha geniş bir hayal gücüyle kurulmuştu. Bu oyunda, birkaç bölüm dışında simgelerden ayrılma ve gerçekçi bir tutuma yöneliş vardı. Bu oyunda, yazar, bir iş adamını ve bu adamın çevresini inceliyordu.

Onun 1899'da yazdığı *Biz Ölüler Uyanınca* İbsen'in daha önceki oyunlarındaki bir özelliği gösteriyordu. Bu oyunun kahramanı heykeltıraş Rubeck de, Solness, Rosmer ve Borkman gibi, yücelere çıkma özlemiyle doluydu. Ama o da, kendinden önceki özdeşleri gibi neyi özlediğini bilmiyordu.

İbsen'in simgelere kaçması, çağının bazı yazarları gibi, kendi tutumu içinde kapitalist burjuva dünyasının parçalanışını görmesi ve göstermesi, ama bunların bir çözüm yolu, bir çıkış yolu bulamaması ve geleceğin dünyasını düşünememesinden ileri gelen bir içe kapanıştı; çünkü o kendi sanatsal yaşamını bu dünyanın gerisindeki hayal dünyasında buluyordu ve içinde bulunduğu gerçeğin yönelişini sezemiyordu. İbsen önce bir ütopist, sonra hayal kırıklığına uğrayan bir başkaldırıcıydı ve XIX. yüzyılın en büyük yazarlarından biriydi.

4 — KENDİNİ ARAYAN BÜYÜK BİR YAZAR: AUGUST STRİNDBERG

Atina devleti Aiskhilos, Sofokles ve Öripides gibi yazarları, Elizabeth Dönemi İngiltere'si Marlowe, Shakespeare, Johnson'u, İspanya Lope de Vega ile Calderon'u, XVII. yüzyıl Fransa'sı Corneille, Racine ve Molière'i ortaya çıkarmıştı. XIX. yüzyıl sonuna doğru, Avrupa'nın çeşitli ülkeleri de, grup grup yazarlar yetiştiriyordu. Bunlardan biri, İbsen, Strindberg, Hamsun'u vareden İskandinavya'ydı.

Björnson ve Çevresi

XIX. yüzyılın ikinci yarısında sonra, İskandinavya'daki yazarlar genel olarak gerçekçi anlayışı kabul etmişlerdi. Bunlar arasında dikkate değer olanları vardı. Ancak ya tiyatro ile pek fazla ilgilenmemeleri ya da İbsen'in dramatik tekniği gibi, bu alanda yeterli bir tekniği edinememeleri bu yapıtların çoğunu yalnızca tarihsel değerleri açısından bugüne bıraktı. Norveçli Knut Hamsun, 1896'da yazdığı *Hayatın Oyunu* ile değil, romanları ile bugüne kaldı. Jonas Lie'nin *Şen Kadınlar*'ı (1894), Alexander Kielland'ın *Üç Çift* (1886), *Profesör* (1888) adlı oyunları o dönem için dikkati çektiyse de büyük yapıtlar değil-

lerdi. Bunlardan tiyatro alanında biraz daha önemli sayılabilecek olanlardan biri Gunnar Heiberg'di. Onun *Ulrikke Teyze'si* (1884), *Balkon*'u (1894) ve *Aşk Tragedyası* (1904) halk tarafından tutulan oyunlardı.

Ancak bunların arasında çok daha ön düzeyde bulunan Björnstjerne Björnson (1832-1910), eğer İbsen olmasaydı, Norveç'in en büyük tiyatro yazarı sayılabilecekti. Björnson'un da tekniği başarılı olmakla beraber, onun içinde yaşadığı çağın sorunlarına büyük bir iyimserlikle bakması devrimci çevrelerde hoş karşılanmadığı gibi, o dönemin aydınlarını da tatmin etmedi. Onun ilk oyunları Vikingleri ele alan oyunlardı: *Savaşlar Arasında* (1857), *Kral Sverre* (1861), *Piç Sigurd* (1862) gibi. Bundan sonra tarihsel oyunlara merak sardı yazar: *Maria Stuart İskoçya*'da (1864). Björnson ertesi yıl tamamen değişik türde bir oyun yazdı: *Yeni Evlenen Çift* (1865). Bundan sonra siyaset hayatına atılan Björnson, yirmi yıl kadar sonra yine oyun yazarlığına döndü. 1874'de, gazete patronlarına saldıran *Yayımcı*'yı ve iş adamlarının namussuzluklarını işleyen *İflas*'ı, daha sonra *Yeni Sistem* (1879) adında pek önemli olmayan bir oyunu ve *Zırhlı Eldiven*'i (1883) yazdı. *İnsan Gücünün Ötesinde* (1883) adlı oyunuyla dinsel inanç konusunu ele alan Björnson, *Coğrafya ve Aşk* (1885) adlı oyunuyla da bencil bir üniversite öğretim üyesini işledi. 1895'te sermaye ve emek konularını kapsayan oyunu *Over Aevne* adını taşıyordu. 1901'de *Laboremus* saldırgan bireyciliği, 1909'da *Asmalar Yeşerince* adlı oyunu İbsen'in, özgürlüğünü elde etmiş yeni kadın tipini işliyordu.

Björnson'un oyunlarında, onu ikinci plana düşüren bir yüzeydelik ve içlilik vardı. Mizah açısından usta sayılabilecek bir yazar olan Björnson, kendi çağının sancısını İbsen gibi çekmediği için onun kadar da yücelemedi.

Strindberg ve İlk Oyunları

XIX. yüzyılın en huzursuz ve deneyci yazarı sayılabilecek August Strindberg (1849-1912), bütün yaşamı boyunca kendini arayan, bu aramaları içinde o güne kadar bulunmamış dünyaları bulan, her arayışında biraz daha bilinç altının karanlıklarına yönelen ve yine kendini bulmayan bir yazardı. Onun tiyatro yapıtlarının her biri yeni bir türü ve ondan sonraki kuşaklarda akım denilebilecek bir yaygınlığa ulaşan zenginliği kapsar. Byron vari şiirli oyunlar, gerçekçi tragedyalar, bulvar komedyaları, Maeterlinck havasında pericelik oyunları, Shakespeare vari tarihsel oyunlar, dışavurumculuğun habercisi olan (expressionist) düş oyunları ve sonata biçiminde oda oyunları yazdı. Dinsel ve siyasal inançları yönünden hemen her kategoriye so-

kulacak bir yazardı: positivist, ateist, toplumcu, Katolik, Hindu, Budist ve Swedenborg'un etkisinde bir mistik. Kimya, fizik, biyoloji gibi çeşitli dallarda bilimsel deneyler de yapmasını seven Strindberg' in yapıtları uzun birer otobiyografi sayılabilir. En sert siyasal ihtilalci şiir dizelerinden en kaçak mistik sahnelere kadar onun yapıtlarında vardı.

İbsen ayrıntılara dikkat eden, oyunlarının yapısını titizlikle kuran ve toplum sorunlarına gerçekçi bir tutum içinde veren bir yazardı; Strindberg, ayrıntılara önem vermeyen, oyunlarının yapısını her yazısında değiştiren, esnek, her yöne çekilebilen, kendine özgü bir tekniği olan, fantazi, karabasan ve garip düşlerin dünyasını veren bir yazardı. İbsen'i iyi anlamamış, ama anladığına inanan ve ondan nefret eden bir yazardı Strindberg. İbsen ise, Strindberg'in ona olan nefretini biliyordu; yazı odasının duvarına Strindberg'in resmini asmıştı: "Şu kaçık adam bana deli gözleriyle bakmadığı anda yazamıyorum," diyordu. Daha sonra bir Amerikalı yazara, "Bu adam beni büyülüyor, çünkü öylesine anlaşılmaz, öylesine derinliği olan bir deli ki", diye düşüncesini belirtmişti İbsen.

Strindberg cinsel çatışmalara saplanmıştı; oysa bu konu İbsen'i hiç ilgilendirmemişti; o daha çok birey ile toplum çatışmasına eğilmişti. Üstelik İbsen, kadın kahramanlarını sanki bunların hiç cinsel yanları yokmuş gibi ele almıştı. Oysa Strindberg için en büyük ve en korkunç savaş alanı kadın ve erkek cinslerinin çatıştığı yerdi. O, bütün yaşamı boyunca ciddi paranoyak belirtileri olan bir kişilik olarak kaldı; ve bu normal olmayan kişiliğini sanata yöneltince modern tiyatroya büyük etkisi olan yapıtlar yarattı. Strindberg'in çok çeşitli çıkışlarını bir özellik içinde toplamak gerekirse, onun da İbsen gibi, Romantik bir ihtilalci olduğu söylenebilir. Pozitivist düşüncelerin etkisiyle yazdığı *Baba*, *Bayan Julie*, *Arkadaşlar* gibi oyunları bile Rousseau'nun ve Romantik yazarların özelliklerini taşıyordu.

Onun ilk oyunlarından son oyunlarına kadar olan büyük değişim içinde, değişmeyen niteliklerden birincisi, bütün oyunlarının öznel oluşuydu; çünkü oyunlarının kaynağı, toplumun ve çeşitli insanların gözlemiyle değil, sürekli olarak kendini gözetleyen bir kimsenin haykırışlarıyla beliriyordu. Değişmeyen ikinci nitelik, gerçeği İbsen gibi nesnel bir biçimde değil, ruhsal bir olgu olarak görmesiydi. Üçüncü nitelik ise, saplantılarıyla birlikte büyük bir deha olmasına karşın, çağdaşlarının tümünden daha çok başkalarının etkileri altında kalmasıydı. Düşünce düzeyinde Buckle, Kierkegaard ve Swedenborg, yazarlık alanında ise Byron, Shakespeare ve Maeterlinck onu etkiliyordu.

Strindberg'in tiyatro için yazdığı ilk yapıtları, Byron ve Schiller havasında Romantik anlatımı olan oyunlardı. İlk iki oyunu klasik konuları kapsıyordu; ama kısa bir süre sonra öteki İskandinav yazarları gibi, kendi ülkesinin tarihine yöneldi. *Olof Hoca* (1872) dramatik açıdan ilk başarılı oyununu ortaya çıkardı. Bu oyunun kahramanı, bir İsveç'li Reformist olan Olaus (Olof) Petri'ydi. Yazar, Petri'yi ihtilalci eylemi içinde işledi. Bundan sonra, Strindberg buna benzer oyunlar yazdı: *Birliğin Gizi* (1880), *Sayın Bengt'in Karısı* (1882) ve *Talihli Per'in Yolculuğu* (1882). Sonuncusu masal havasında bir taşlamaydı. Strindberg bu oyunu her ne kadar çocuklar için yazdığını belirttiyse de oyun yalnızca olgun seyirciler tarafından beğenildi. Strindberg'in bu oyununda eşyalar da kişilik kazanmıştı, hareket ediyor, konuşuyorlardı.

Saplantılı Gerçekçilik

Strindberg, 1887'de yazdığı *Baba* oyunuyla karamsar ve acı gerçekçi oyunlarına başladı. Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nden otuz yıl kadar sonra yayımlanan *Baba*, doğal seçme, yaşama uyabilenin ayakta kalabileceği ve sürekli çatışma düşüncelerinin etkisi altında yazıldı. Bu oyunda, tek çocuklarını denetlemek isteyen bir karı kocanın çatışması ele alınıyordu. Erkek, Strindberg'in kendine benzeyen, bilimsel araştırmaları olan, açık düşünceli bir kimse, kadın ise Strindberg'in annesi ile karısı karışımı boş inançları olan, okumamış bir kimseydi. Bu oyunda, çevresine daha iyi uyan kadın üstün çıkıyor ve çevirdiği bir dolapla kocasına deli gömleğini giydiriyordu. Strindberg, *Baba* için şöyle diyordu: "Baba, modern dram sanatının yerine getirilişidir. Bu oyun aynı zamanda şaşırtıcıdır. Çünkü bu oyunda çatışma insan ruhları arasındadır. Bu çatışma ile *Haydutlar*'da (Schiller) olduğu gibi kılıçların, zehirlerin egemen olduğu bir boğuşma değil, zihinlerin egemen olduğu bir savaş ortaya çıkar"

Baba, dramatik kuruluş olarak da yeni bir biçim getiriyordu. Strindberg için ayrıntıların önemli olmadığını biraz önce belirtmiştik. Bu oyunda olayın geçtiği yerler belirsizdir; odanın içi bile (İbsen'in tekniğinin tersine) kesin değildir. Odayı düzenlemek oyunu sahneye koyan sanatçının hayaline kalmış bir şeydir. Bütün oyun boyunca gelişim için önemli olan iki eşya vardır: Yüzbaşının karısının arkasından fırlatıp attığı masa lambası ve Yüzbaşıya giydirilen deli gömleği... Bunun için, *Baba*, bomboş bir sahne üzerinde yalnızca kullanılacak eşyalarla oynanabilir.

Strindberg'in *Baba* oyununda görülen bu yer belirsizliği onun hemen her oyununda vardır. Onun insanları, içinde yaşadıkları yerle bağlarını koparmış, ayakları yerden kesilmiş ve sanki boşlukta duru-

yorlarmış gibi yaşarlar. Bunun bir nedeni, Strindberg'in sürekli olarak madde dünyasından kaçmış ve ruh dünyasına sığınmış oluşudur.

Aynı nitelikleri kapsayan Strindberg'in başka bir oyunu *Arkadaşlar* (1888) ile ortaya çıktı. Burada da, yetenekli bir sanatçı olan Axel'in, dehasını karısı için feda edişi gösteriliyordu. Bunlardan daha acı bir oyun *Bayan Julie* (1888) ile geldi. Strindberg'in "doğalcı oyun" olarak nitelendirdiği bu acı verici yapıt, Nietzsche'nin *Zerdüşt Böyle Dedi* adlı kitabının etkisiyle yazılmıştı. Oysa Nietzsche'nin düşüncelerini ancak kaba çizgileriyle biliyordu Strindberg, ama Nietzsche, bu oyunda kendi düşüncelerinin bir parçasını buldu ve Strindberg'e bir mektup yazdı: "(...) tragedyanızı büyük bir heyecanla iki kez okudum; türlerin birbirlerine karşı duydukları, ölüm getiren tiksinti üzerine kurulmuş olan oyununuz, benim sevgi üzerine olan düşüncemi bu kadar güzel bir biçimde verdiği için şaşırdım"

Öbür yanda, Strindberg de, *Bayan Julie*'ye bir önsöz yazdı: "Julie'nin kara yazgısı onun çevresiyle olan ilişkisinden gelişir: annesinin karakteri, babasının kızını yanlış yetiştirmesi, kızın kendi doğası ve nişanlısının zayıf ve yozlaşmış bir kafaya etkide bulunuşu... Onun kara yazgısını sonuçlandıran dış etkiler ise bahar bayramının kanı kaynatan havası, babasının yokluğu, Julie'nin aylık hastalığı, hayvanlarla olan uğraşısı, dansın verdiği heyecan, akşam karanlığının büyüleyici havası, çiçeklerin cinsel isteği arttıran etkisi ve iki genç insanın bir odada yalnız kalmaları, bir de çekici bir erkeğin varlığıdır"

Strindberg, oyunun yapısında da yenilikler yaptı; perde bölümlemesini kaldırdı ve atlamalı bir konuşma örgüsü kullandı. Böylece, daha önce "yer" konusunda yaptığı ekonomiye bu kez "zaman" konusunda yaptığı kısıntıyı ekledi.

Alacaklılar'da (1888), erkek ve kadın arasındaki savaş daha da çetin bir durum aldı. Buna karşılık biçim daha soyutlaştı. Ertesi yıl yazdığı *Parya'da* (1889) ilk kez Edgar Allan Poe'nun etkisine rastlanır. Poe'nun büyülü havası *Samum* (1890) adlı oyununda daha da arttı. *Kâr ve Zarar*'da (1893) Nietzsche'nin etkisi yine kendini gösterdi. Bu buruk güldürüyü, yine aynı buruklukta başka bir güldürü izledi: *İlk Uyarı* (1893). Burada orta yaşlı insanların birbirleriyle olan ilişkileri ele alınıyordu. *Ateşle Oyun*'da (1892) kocasının en iyi arkadaşıyla kaçmak üzere olan bir kadını, *Ana Sevgisi*'nde (1893) çocuklar ile anne arasındaki ilişkileri işledi. Bu ilişkiyi *Bağ* (1893) adlı oyununda daha derinlemesine işledi ve aynı zamanda adalet sorunu üzerinde durdu.

Tarihsel Oyunlar

Strindberg *Baba* oyununu yazarken aklını kaçırdığından kuşkulanmaya başlamış ve bu ruhsal boğuntu içinde bir ruh hastalıkları uzmanına kendini göstermişti. Onun bu ruhsal boğuntu durumu zaman zaman yeniden başgöstermişti. 1894'ten sonra ruhsal durumunda oldukça ciddi bir bunalım ortaya çıkmıştı. Strindberg büyük bir ruhsal bunalım geçirdikten sonra yapıtlarında büyük bir değişime yöneldi. (Bunları az sonra ele alacağız). Ancak bir yandan da eski oyunlarına benzeyen, konuları İsveç tarihinden alınmış oyunlar yazdı. *Gustavus Vasa* (1899), *XIV Erik* (1899) bu oyunların en önemlileriydi. Özellikle, *XIV. Erik* havası ve tonu yönünden daha ilgi çekiciydi. Yazar, bu oyununda "benim efendilerim, deliler dünyasındadır" sözünü sanki gerçekleştirmek istemişti.

Folkung'ların Destanı (1899) adlı oyununda, yazar, İsveç tarihinin erken dönemlerine gitti. Bu oyunda eski bir kralı cinsel tutkuları içinde ele aldı. Bundan sonra bir dizi tarihsel oyun geldi: *Gustavus Adolphus* (1900), *Engelbrekt* (1901), *XII. Karl* (1901), *III. Gustav* (1903), *Kraliçe Kristina* (1903). Sonuncu oyunda, yazar, ruhsal durumu sallantıda olan bir kadını gösteriyordu. Onun bu dönemindeki tarihsel oyunları dramatik açıdan büyük bir ustalık içindedir. Birçok incelemeciye göre, onu onun bu tarihsel oyunları modern tiyatro edebiyatının en güçlü yapıtları arasında yer alır. (Ne yazık ki, bunların hiçbiri dilimize çevrilmemiştir).

Sonraki Gerçekçi Oyunlar

Tarihsel oyunların yazıldığı yıllarda, Strindberg, önceki gerçekçi oyunlarını anımsatan bir üslupla kendine özgü gerçekçiliği sürdüren oyunlar yazdı. 1899 yılında, dilimize *Suçlu mu* diye çevrilen *Suçlar ve Suçlar Var* ve *Daha Yüce Bir Yargı Yerinde* adlı oyunlarıyla adalet kavramı üzerinde durdu. 1892 yılında yazdığı *Cennet Krallığının Anahtarları* adlı oyununda adalet kavramını dinsel bir eğilim içinde inceledi. *Suçlar ve Suçlar Var* adlı oyununda gerçekçi tutuma karşın, izlenimciliğe kayan bir simgeler dünyası vardı. *Daha Yüce Bir Yargı Yerinde* Swedenborg'un simgeciliği ile kuruluydu.

Strindberg'in 1907 yılında yayımlanan *Gök Gürültüsü* yaşlılığın etkili bir portresini çiziyordu. Bu oyunun ilgi çekici bir yönü Pirandello vari bir ikilem (dualizm) düşüncesiyle gelişmesiydi. Oyunda, çeşitli kişilerin aynı durum üzerindeki değişik düşünceleri gösteriliyordu. *Güçlü* (1890), Strindberg'in ilginç, tek bölümlük, iki kadından yalnızca birinin konuştuğu bir oyunudur. *Yangından Sonra* (1907) adlı oyunu, Strindberg'in yine simgelerin egemenliğinde kurduğu bir yapı-

tıydı. Bu oyunda daha önce yazmış olduğu *Paskalya* (1901) adlı oyundaki dinsel yöneliş seziliyordu.

Birçok incelemecilerin Strindberg'in en büyük oyunu olarak niteledikleri *Ölüm Dansı* (1901) insan ilişkileri açısından acı ve karanlık bir perspektive yöneliyordu. Yine aynı cinsel saplantı Strindberg'in bu oyununda da vardı. Bu oyun, Strindberg'in *Baba* oyunundan on dört yıl sonra yazılmış ve aynı kişilerle aynı durumun daha dengeli ve derinlemesine işlenişiydi. Yine kadın ve erkek çatışması ve kadının üstün çıkışı bu yapıtta da vardı. Ancak oyunun kişiler arasındaki ilişkileri daha ayrıntılı ve insana yakındı.

Yeni Bir Oyun Biçimi: "Düş Oyunu"

Aynı yıllarda, Strindberg'i çok değişik bir yola yönelten oyun dizisi ortaya çıktı. Birinci ve ikinci bölümleri 1898'de ve üçüncü bölümü 1904'te yazılan *Şam'a Doğru*, Strindberg'in gerçeküstücülüğe (sürrealizm'e) yönelmesinin ilk örneği oldu. Bu yapıt öznel bir biçimde yazılmıştı ve bir düş dünyası içinde geçiyordu. Bu oyunu, yazarın 1902'de yazdığı *Düş Oyunu*, (1902) ve *Hayaletler Sonatı* (1907) izledi.

Bu oyunları yazarken, Strindberg, "bir düşün dağınık, birbirinden kopuk, ama kendine özgü mantığı içinde" düşündüğünü belirtiyordu: "Böyle bir gelişim içinde her şey olabilir; her şey olasılık taşır. Zaman ve yer diye bir şey yoktur. (Bunlar) anıların, deneylerin, imgelerin, saçmalıkların ve içe doğuşun bir karışımıdır," diyordu yazar bu oyunları için.

Bu oyunların durmadan değişen olayları "kaleydoskop"un döndürdükçe değişen biçimleri ve renkleri gibiydi. Oyunlar erişilmez birer fantazi ürünüydü ve sahneye koyan sanatçıya sınırsız bir özgürlük tanıyordu, Strindberg, bu oyunlarında toplumu bir deliler evi olarak kabul ediyordu. Çeşitli düşünceleri ve yazarın korkularını, saplantılarını aydınlığa çıkartan bu oyunlar için Bernhard Diebold şöyle der: "Onun Fantazi yanı hep bir monolog'tur. Oysa dram sanatı bir diyalog'tur. (Strindberg'in) fantazisi bazen büyük, bazen anlamsızdır. Oyunlarının sonunu getiremedi mi, ya bir kilisenin gotik kemerini sahneye getiriverir ya da bir değişime başvurarak bir şatoyu krizantem çiçeği yapıverir"

Bu tür oyunlara yakından ilintisi olanlar, Maeterlinck'in etkisiyle yazmış olduğu *Beyaz Kuğu* (1902) ve *Gelin Tacı* (1902) idi. Strindberg, bu oyunlarla simgelerin egemen olduğu halk dramlarına yöneldi.

Çok yönlü ve kendine özgü bir yazar olan Strindberg'in oyun yazarlığı alanına getirdiği üç önemli şey vardı: 1) Gerçekçi oyunların ne kadar ekonomik bir biçimde yapılabileceğini göstermesi (böylece İbsen'in usta biçimi içinde konuyu ne kadar dağıttığını açıklamış

oldu); 2) Modern toplumun tragedya türü için deneyler yapması (başarılı olduğu pek söylenemez; ama O'Neill gibi yazarları çok etkiledi ve onlara yol gösterdi); 3) Son oyunlarıyla o zamana kadar düşünülmemiş bir oyun biçimi ortaya çıkarması, böylece daha sonraki yazarlara oyun yazarlığı olanaklarının ne kadar sınırsız olduğunu öğretmesi.

5 — ALMAN TİYATROSUNDA BAĞIMSIZLIK VE YENİ YAZARLAR

Alman Doğalcılığı

Hettner, 1852 yılında yayımladığı *Modern Dram Sanatı* adlı kitabında Alman tiyatrosundan söz etmesinde haklıydı. Çünkü Alman tiyatrosu XIX. yüzyıl tiyatroları arasında bugünün tiyatrosunu etkileyen en geniş tiyatroydu. "Théâtre Libre"in kurulmasından on yıl kadar önce (1877), İskandinavya'lı yazarlar o dönemin öncü oyunlarını oynatacak alanı yalnızca Almanya'da bulmuşlardı. İbsen ve Strindberg Almanya'da kalmışlar ve bu tiyatrodan çok etkilenmişlerdi. Alman tiyatroları o sırada yazılan bütün öncü oyunların dünyadaki ilk oynanışlarını düzenliyorlardı.

Otto Brahm, 1889'da, "Özgür Sahne"yi kurduğunda, Almanya'da doğalcı ve öncü yapıtların oynanabilmesi için zemin, öbür ülkelerle karşılaştırılınca, daha uygundu. Bu sahneden, 1890 yılında, Bruno Wille'nin proleter tiyatrosu ve 1892'de "Yeni Özgür Sahne"si doğdu. Yine Otto Brahm'ın etkisiyle, Berlin'deki "Halk Bağımsız Tiyatro Derneği" ve bundan da Viyana'daki "İşçi Tiyatrosu" (1895) ortaya çıktı. Otto Brahm'ın etkisi, bir koldan da onun yetiştirdiği, ama ona karşı çıkan Max Reinhardt ile XX. yüzyılın ortasına kadar sürdü.

Otto Brahm, Gerhardt Hauptmann gibi bir yazarı tanıttığı gibi, doğalcılığın kuramlarını getirerek uzun bir süre etkili oldu. Öbür yanda, Brahm'ın "hayatı olmadığı gibi değil, olduğu gibi yansıtmak gerekli" düşüncesini bayrak yapan Alman toplumcu yazarları Bruno Wille, Julius Türk, Wilhelm Bölsche gerçeği yansıtan tiyatro eylemi ile kendi partilerinin programlarını da yaymak amacındaydılar. Polis bu tiyatroyu dağıtınca, Wille, yeni kimselerle, 1892'de "Yeni Özgür Sahne"yi kurdu. Ancak çok geçmeden Wille, parti propagandası ile tiyatrolarının kuru bir konuşma yeri olduğunu anladı ve toplumcu düşünceler ile parti propagandası arasında ayrım yapılması gerektiğini gördü ve partiden ayrılarak proleter tiyatronun sanatsal yanıyla ilgilendi. Wille'nin, sonradan ele alacağımız Piscator'un düşüncelerini geliştirmede büyük etkisi oldu.

Hauptmann'ın Çağdaşları

Hauptmann'ın yeni Alman dram sanatına büyük etkisi olması yanında, XX. yüzyıl tiyatrosuna, onun çağdaşları olan ve Alman dilinde oyun üreten yazarların da katkısı oldu.

a) Ludwig Anzengruber

Bu yazarın önemi, halk için bir oyun biçimi yaratmak istemesi, halkın beğenisine yönelmesiydi. Daha çok yöresel özellikleri olan bir yazar sayabileceğimiz Avusturyalı Anzengruber (1839-1889), oyunlarında seçtiği benzer konulara karşın tekdüze olmadı. Oyunlarının yapısını "popüler" olma tutumuyla kuran bu yazarın oyunları daha sonra "Viyana Halk Oyunu" olarak değerlendirildi. Anzengruber'in oyunlarının yapısı, gevşek bir dokuyla, heyecan verici sahnelerle doluydu. Hebbel'in ve Ludwig'in etkileri altında olan yazarın ilk oyunu *Kirchfeld Papazı* (1870), Kilise otoritesini ve yüksek katlardaki yöneticilere başkaldıran "ülkücü" bir köy papazını işliyordu. *Yuvaya Dönüş* (1885), yaşlı annesini terkedip para kazanma ardına düşen, ama bu yüzden yıkıntıya yönelen hatta kendini öldürme kertesine geldikten sonra evine dönen bir adamı ele alıyordu. *Yalancı Tanık* (1871), *Vicdan Kurdu* (1874) alaylı bir yolda bazı ahlak kavramlarına değiniyordu. Romantik sahneleri olan *Çifte İntihar* (1875) köy yerinde geçen bir konuyu işliyordu. Onun en başarılı ve ünlü oyunu *Dördüncü Tanrı Buyruğu* (1877), anlayışsız eski kuşağın genç kuşağa saldırısını sert bir dille eleştiriyordu. Otto Brahm bu oyunu yönettiği tiyatronun hemen dağarına almış ve oynatmıştı.

b) Hermann Sudermann

Doğalcı yönelişi halk arasında yaygınlaştırmada o dönemin en devrimci yazarlarından biri Hermann Sudermann'dı (1857-1932). Kendi döneminde doğalcı akımın en önemli bir yazarı olarak saygınlık kazanan Sudermann, bugün için aynı değerde bir yazar değildir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, onun, amacını gerçekleştirmek için daha çok dramatik etkiye önem vermesi ve yer yer içten olmamasıdır.

1889'da yazdığı ilk oyunu olan *Onur* onu hemen tanınmış bir yazar durumuna getirdi. Sudermann bu oyununda burjuva sınıfının üst tabakasıyla proletarya arasındaki derin uçurumu göstermek istiyordu. Ancak bu oyun gerek kuruluşu, gerek kişileştirmesi yönünden orta değerde bir yapıttı ve etki alanı küçüktü. Sudermann, bu oyunuyla o sırada Almanya'da söylenenlerin dışında bir şey getirmiyordu. İkinci oyunu olan *Sodom'un Yıkılışı*'nda (1891) yazar aristokratik çevrenin yozlaşmış yanlarını ele aldı. *Yuva* (1893'te *Magda* adıyla oynandı)

adlı oyununda, yazar, burjuva ailenin köhnemiş ahlak anlayışına başkaldırıyordu.

Yasa dışı cinsel birleşme Sudermann'ın ilgilendiği temalardan biriydi. *Mutluluk Dünyası* (1896) adını verdiği oyununda evli bir kadının eski aşığıyla ilişki kurmasını gösterdi. Aynı temayı işleyen başka bir oyunu 1902'de yazdığı *Yaşasın Hayat* oldu. Ancak bu oyunların her ikisinde de yapmacık bir tutum vardı. Sudermann'ın burjuvanın alt tabakasını işlediği zaman daha içten ve yerini bulmuş olduğu görülür. *Kelebeklerin Savaşı* (1895), *Fırtınanın Dostu Sokrates* (1903) içten olduğu görülen oyunlarıydı. Alaylı bir biçimde yazılmış olan *Sokrates* 1848 ayaklanmalarının devrimciliğini içinde taşıyan, ama bu düşünceleriyle köhnemiş olan bir yaşlı adamın durumunu ele alıyordu. *Bir Yaz Dönümü Gecesi Yangını* (1900) ve kısa oyundan kurulu olan *Morituri* (1896) trajik durumları kapsıyordu.

XIX. yüzyıl düşüncesi içinde doğru bir yöneltide duran Sudermann, İbsen'in ya da Hauptmann'ın dehasına sahip olmadığı için, olumlu bir yolda olmasına karşın, önemli bir yazar olarak kalıcı olamadı.

c) Holz, Schlaf ve Halbe

1877 yılında, o dönemin Berlin seyircisinde etki yapan bir yapıt, Arno Holz (1863-1929) ile Johannes Schlaf'ın (1862-1941) *Selicke Ailesi* adlı oyunuydu. Bu oyun Otto Brahm'ın "Özgür Sahne"sinde oynandı. Bu oyunda doğalcı tutumun en acı verici durumlarından biri gözler önüne seriliyordu. Aynı havada bir oyunu Johannes Schlaf *Öğretmen Ölze* (1892) ile getirdi. Burada vicdan ezinci çeken bir suçlunun portresi çizilmişti.

Bu sırada başka yazarlar da aynı eğilimde oyunlar yazıyorlardı. Bunlardan dikkate değer olanlarından biri Max Halbe'ydi (1865-1944). Halbe, *Türedi* (1889) adlı oyununda yeni bir *Maria Magdalena* temasını işliyordu; bu oyunda inatçı bir babanın kurbanı olan kız gösteriliyordu. Halbe'nin en etkili oyunları yüzyılın sonlarına doğru geldi: *Buz Parçası* (1892), *Gençlik* (1893), *Toprak Ana* (1897) seyirciye görüş açısındaki burukluk yönünden etki yaptı. Max Halbe yoksul halkın şampiyonu olarak ortaya çıktı. *Haklı Dünya* (1897) adlı oyununda, kapitalist Grosmann kardeşlerin çarkında ezilen mekanik ustası Hügel ile kız kardeşinin acı öyküsünü işledi.

Halbe, 1900'de yazdığı *Yüzyıllık İmparatorluk* ve 1903'te yayımladığı *Dere* adlı oyunlarıyla da o dönemin etkili bir yazarıydı. O dönemde Max Halbe Avrupa tiyatrosunun hatırı sayılır yazarlarından biri olmakla beraber, bugün için eskimiş bir yazar olarak görülür.

ç) Dreyer, Fulda, Schönherr ve Bahr

Bu yazarlar da aynı dönemlerde Avrupa sahnelerini etkilemiş kimselerdi. Max Dreyer (1862-1046) *Kış Uykusu* (1895) adlı oyununda toplumsal tartışmaya yöneldi. 1899'da yazdığı *Eğitmen* adlı oyunu ise eğitim sistemini ele alıyordu. Bu oyun, sonradan birçok ülkenin yazarlarını ilgilendiren eğitim sistemi üzerine olan oyunların ilkiydi. (Bu oyunun etkisiyle, bir yıl sonra, Otto Ernst Schmidt *Öğretmen Flachsmann* adındaki oyununda akademik sistemi alaya aldı), Dreyer *Üç Kişi* (1892) adındaki oyunuyla ün yaptı.

Ludwig Fulda (1862-1939) kendine özgü gerçekçi üslubu olan bir yazardı. Onun 1894'te yazdığı *Arkadaşlar* Molière'i anımsatan bir mizahı kapsıyordu. *Köle Kız* (1892) ve *Yitirilen Cennet*, ikinci derecede bir yapıt olmakla beraber, toplumsal taşlama açısından ilgi çekiciydi. Fulda, aynı zamanda romantik havada oyunlar da yazdı: Bunlardan ikisi, *Tılsım* (1892) ve *Halife'nin Oğlu* (1896) toplumsal sorunları, doğu ülkelerinin havasında ve doğuluların giysileri içinde getiriyordu.

Avusturya'da Karl Schönherr (1868-1943), gerçekçi üslubu yukardaki yazarlardan daha zengin bir duruma getirdi. O, daha çok hayatın trajik yanlarıyla ilgileniyordu; *Oymacılar* (1900) karısını eski sevgilisiyle daha mutlu kılmak için ölümü arayan bir adamdan söz ediyordu. *Kervan Halkı'nda* (1904) açlığa dayanamayan bir çocuğun babasını aldatması işleniyordu. *Toprak*'ta (1907) aile miras kavgasını sürdürürken tabutunu yaptıran bir köylüyü ele alıyordu. Schönherr'in 1914'te yazdığı *Kadın Şeytan*'da kocasını korumak için, ona âşık olan erkeği oynatan bir kadın, oyunun kahramanıydı. *Çocukların Tragedyası*'nda çocukların gözleri önünde sevgilisiyle buluşan bir anneyi ele alıyordu. Görüldüğü gibi, Schönherr'in trajik yanı olgunluk bulmamış duygularla oluşuyordu.

Avusturya'lı Hermann Bahr (1863-1934), çağdaşı Schönherr'den birçok yönlerden üstün bir yazardı. Onda Hauptmann'ın seçkinliği ve Sudermann'ın "popüler" eğilimi vardı. Hatta Shaw'u andıran bir mizah oyunları onu öbür Avusturyalı yazarlardan ayırıyordu. Bu mizahı onun 1898'de yazdığı *Josephine*'de izleriz. Toplumsal sorunlarla eğlenceli bir biçimde ilgilendiği *Konser* (1909), onun bugün de oynanan bir yapıtıdır. Ancak Bahr'ın *Üstat* (1903) adlı oyununda olduğu gibi ciddi bir yanı da vardı. Onun kendi döneminde çok tutulan *Herif* (1897) adlı oyunu, birbirine karşıt iki sanatçı çifti ele alıyordu.

d) Hartleben ile Hirschfeld

Toplumsal konuların tartışmasına yönelen yazarlardan ikisi de Otto Erich Hartleben (1864-1905) ve Georg Hirschfeld'di (1873-1943). Bu yazarlardan birincisi, daha çok ahlak konularıyla ilgileniyordu.

Ahlak Kuralı (1896) ve *Evlenme Eğitimi* (1893) gibi oyunları burjuva anlayışında evlenme kurumunu ele alıyordu. Ama yeni düşünceler de getirmiyordu. Hartleben, *Aşk Karnavalı* (1900) adını verdiği oyununda Prusya Askeri Yasasına karşı çıkıyordu. Bu yazarın en başarılı oyunu, insanın toplum içindeki yerini çok ilgi çekici bir açıdan ele aldığı *Hanna Jagert* (1893) idi.

Hirschfeld'in kendi döneminin yazarları arasında dikkati çekmesinin bir nedeni çok iyi bir tekniği ve kendi döneminin burjuva çevresini dikkatli ve doğru bir biçimde sahneye aktarmış olmasıdır. Onun deneyci yanı *Agnes Jordan* (1898) adlı yapıtında izlenir. Bu oyun sonradan XX. yüzyıl yazarları tarafından çok başvurulan bir yöneliş içinde ele alınmıştı; bir aile, değişen bir yüzyılın ayrı dönemlerinde, çevreleri ile olan ilişkisi içinde gösteriliyordu. 1893'te yazdığı *Evin İçi* adını verdiği oyununda, Hirschfeld, büyük bir ustalıkla orta sınıftan, çalışkan bir küçük tüccarın ev içindeki yaşamını veriyordu. Onun aynı havadaki başka bir oyunu da *Analar*'dı (1895).

Alman Wedekind ve Avusturyalı Schnitzler

Bütün bu yazarların arasında parlayan ve ön düzeye çıkan iki yazar vardı: Frank Wedekind (1864-1918) ve Arthur Schnitzler (1862-1931). Frank Wedekind ile (Strindberg'de olduğu gibi) gerçekçi tiyatronun duvarları yıkılmaya başladı. O da Strindberg gibi, doğalcı bir tutumdan simgeci bir yola doğru yöneldi. Wedekind'in yapıtlarında, ya acımasız bir dünya ile çevrelenir ya da korkulu bir düşün karanlığına düşüveririz.

Wedekind, popüler bir yazar olmadı, ancak XX. yüzyıl tiyatrosunu çok etkileyen yazarlar arasına girdi. Hiç kuşkusuz, Wedekind bir dehaya sahipti. Oyunlarının biçimleri dağınık, ama kendine özgü bir uyum içindeydi. Wedekind, seyircinin karşısına ilk kez *Gençliğin Dünyası* (1890) ile çıktı. Yazar, bu oyununda ergin yaşa ulaşmış kız yatılı öğrencilerin hayal kurmalarını ve bu yaşlardan itibaren düşlerle, kızların hayat boyunca sürecek saplantılara nasıl yöneldiklerini gösteriyordu. Ertesi yıl, en devrimci seyircileri bile şaşırtan, kendine özgü bir çekiciliği, ama dosdoğru ve acımasız bir biçimde yazdığı *Baharın Uyanışı* ile ortaya çıktı Wedekind. Ergin yaşların gençliği, *Toprak Ruhu* (1895) adlı oyununda yerini daha ileriki yaşlardaki gençliğe bıraktı. Bu oyunun kahramanı Lulu, sevgi yerine cinsel tutkularla hareket ediyordu. Onun şeytani çekiciliği yüzünden ilk kocası "kalpten", ikincisi kendi canına kıyarak ölmüşler, üçüncüsünü de Lulu öldürmüş ve oğlu ile ilişki kurmuştu. *Pandora'nın Kutusu* (1904), bir bölümü Almanca, ikincisi Fransızca ve üçüncü bölümü de İngilizce olarak yazılmıştı; Lulu'nun sonunu gösteriyordu.

Wedekind'in aynı biçimde acımasız oyunları içinde *Ölüm Dansı* (1906) ve bir üçleme olan *Tenor* (1899), *Musiki* (1907) ve *Wetterstein Şatosu* (1910) ile *Keith Markisi* (1901) XX. yüzyıl içinde en çok oynanan oyunlar arasındadır. Bu oyunlar yozlaşmış insan ilişkileri, deliliğe varan bir dünyayı gösteriyordu. Wedekind'in bu havası gittikçe daha da ağır basmaya başladı. *Hayat Böyle* (1902), *Karl Hetmann* (1908), *Samson* (1914) ve *Herakles* (1917) adlı oyunları yabanıl, korku verici bir fantazi dünyasını veriyorlardı. Değişen dünya insanlarının cinsel sorunlarını en dürüst ve en açık bir biçimde seyircinin önüne seren Wedekind, bu yönden XX. yüzyıl seyircisini hâlâ etkilemekte olan bir yazardır.

Avusturyalı Arthur Schnitzler'in havası tamamen değişikti. Gerçi o da aşk konusuyla ilgilenmişti; ancak onun bunalımı daha başkaydı: burjuva yaşamının umutsuzluğunu dile getiriyordu. Wedekind, çevresindeki insanlara büyük bir kızgınlık ve hoşnutsuzlukla tepki gösteren bir yazardı. Schnitzler ise, çevresine karşı olmakla birlikte, olanları kabul ederek eleştiriyordu. Wedekind değişiklik isteyen, Schnitzler olanları gösteren yazarlardı. Wedekind kızgın, propogandacı bir devrimci, Schnitzler ise mutsuz, içine kapanık bir ozandı.

Schnitzler sahne ışıklarına ilk kez *Anatol* (1893) adı altında topladığı tek bölümlük oyunlarla çıktı. Bu kısa oyunları, *Flört* (1895) adını verdiği buruk bir oyun izledi. (Bu oyun sonradan sinemaya *Monpti* adıyla geçmiştir). Bu oyun Schnitzler'in oyunlarının tipik bir örneğidir. Onun 1891'de yazdığı Masal, *Özgür Oyun* (1896) ve *Miras* (1897) toplum sorunlarıyla ve toplum içindeki genç kızın durumuyla ilgilendiği oyunlarıydı.

Çağımızda sık sık oynanan *Atlıkarınca* (1896-7'de yazıldı, 1900'da basıldı) onun burjuva yaşamı içindeki aşk konusunu buruk bir mizahla eleştirdiği bir oyunuydu. Bu oyunda Schnitzler'in bunalımı daha da açık ve seçik ortaya çıkıyordu. Schnitzler'in bu hava içindeki daha tipik oyunları *Yeşil Papağan* (1898), *Issız Yol* (1904) adlı yapıtlarıydı. Bu oyunlarda, yazar, hemen hemen bütün aksiyonu kaldırdı ve bir incelemeye girdi.

Schnitzler tekniğine en uygun kısa oyunları görüyordu. *Yaşamın Çağrısı* (1905), *Yaşayan Saatler* (1901) bu yolda, çok ekonomik bir biçimde yazılmış yapıtlardı. Schnitzler, çevresindeki bayağılığı ve çirkinlikleri gören ve bunları nesnel bir açıdan işleyen bir ozandı. Yaşlandıkça kara mizahı daha da ortaya çıkmaya başladı. *Ara Oyunu* (1904) bu mizahın en başarılı gösterilerinden biriydi. Daha sonra yazdığı *Kontes Mizzi* (1909) ve *Geniş Topraklar* (1910) onun olaylara bakmaktaki duruluğunu ve düşünce düzeyini açıklıyordu. Onun bu özelliği *Profesör Bernhardi*'de (1912) daha da vurgulandı.

Yaşamının sonuna doğru Schnitzler iyice simge dünyasına yönel-

di. Ancak bu yönelişiyle de orta yaşlarda yazdığı gerçek ve doğru dünyayı yitirdi, ön yargılı ve soyut bir dünyaya girdi. Son oyunları olan *İspinoz ve Leylak Fidanı* (1917), *Havuza Giden Yol* (1925) ve *Yaz Rüzgârlarının Oyununda* (1930) bu açıdan daha önceki oyunları kadar ilgi çekici olamadı.

Gerhardt Hauptmann (1862-1946)

Hauptmann'ın da, İbsen gibi, güçlü bir gözlemi ve çağın gelişimlerine uygun kendine özgü bir üslubu ve evrensel bir yönelişi vardı. Başarılı bir dramatik tekniğin yanısıra, derinlemesine geliştirdiği bir düşünce düzeyi ile Hauptmann XIX. yüzyılın son büyük yazarlarından biriydi. İbsen'in ayrıntılı ve belli bir yerin havasını veren sahne açıklamalarını daha da geliştiren, Hebbel'den de burjuva tragedyasını, daha sonraki doğalcı yazarlardan dünyaya nesnel bakış açısı ile toplumu eleştiren oyun biçimi ve birey psikolojisi ile uğraşan düşünürlerden varoluşu araştıran düşünce yöntemini aldı.

Hauptmann, birdenbire parladı. 1889 yılında, Brahm'ın "Özgür Sahne"si *Gün Doğmadan* adlı oyununu oynayınca onu tutanlar ve tutmayanlar arasında büyük bir gürültü yarattı. Hauptmann, bu ilk oyunuyla gürültülü bir yolda tanınmadan üç yıl önce yeni tiyatro edebiyatını geliştirecek bir eylem içine girmişti bile. 1886 yılında, Bleibtreu, *Edebiyatın Devrimi* adlı uzun bir inceleme yazmıştı. Bundan etkilenen Hauptmann, oyun yazarı Arno Holz ve Johannes Schlaf ile birlikte *Durch* adını verdikleri bir dernek kurmuşlardı. Bu dernek, toplum sorunlarını edebiyat alanında tartışmayı hedef olarak seçmişti. Bu derneğin ortaya çıkışından üç yıl sonra, Berlin'de "Özgür Sahne" kurulunca dernek bu tiyatroyu desteklemeye başladı. İlk oyunu *Gün Doğarken* XIX. yüzyıl düşüncesini yansıtan soyaçekim, cinsel çatışma ve toplumsal çatışma özelliklerini kapsıyordu.

Hauptmann, ertesi yıl *Barış Şenliği*'nde yine soyaçekimle gelen bir hastalık *(Hortlaklar*'ın etkisi) üzerinde duruyordu. Onun ilk başarılı oyunu *Yalnız İnsanlar* (1891) sessiz, silik bir kadınla evli olan Johannes ile sonradan konuk olarak gelen zeki ve Johannes gibi devrimci düşüncelere sahip bir kadın arasında geçen bir olayı kapsar. Johannes ve konuk devrimci kadın birbirlerini severler. Ancak bu durumun bir çıkmaz olduğunu gören genç kadın evi terkeder, Johannes de kendini öldürür. Bu oyun, o dönemde, Avrupa'daki genç kuşağı yansıtan bir oyun olarak kabul edildi. Genç kuşağın eski kuşaktan uzaklığı ve tek başına kalmışlığı bu oyunda belirli bir biçimde ortaya çıkıyordu. Hauptmann bu oyunu yazarken İbsen'in *Rosmersholm*'unu düşündü. İbsen'in oyunun tersine, bu yapıt simgeci değil, doğalcı tutumdaydı.

Hauptmann, *Meslektaş Crampton* (1892) gibi pek önemli olma-

yan yapıtından sonra o dönemin en büyük oyunlarından birini yazdı: *Dokumacılar* (1892). Bugün bile eskimeyen ve sık sık oynanan *Dokumacılar*, 1840 tarihinde, Silezya'da oluşan, dokumacıların ayaklanmasını işliyordu. Hauptmann'ın dedesi bir dokumacıydı ve işçi ayaklanmalarından birine katılmıştı. Üstelik, Hauptmann maddeci diyalektiği ve Zimmermann'ın *Ekonomi Tarihi*'ni incelemiş ve bunların etkisi altında kalmıştı. Zola'nın *Germinal*'inde gösterdiği madenci ayaklanması da Hauptmann'a ışık tutmuştu. Ancak Hauptmann'ın Zola'ya olan üstünlüğü olayları abartmadan, nesnel bir açıdan incelemiş oluşuydu. *Dokumacılar*, bir tek kişinin çığlığı değil, belli bir işçi kesiminin haklarını savunurken, bütün emekçilerin sesini duyuran bir tragedyaydı. Kahraman bir kişi değil, Silezya'daki dokumacılardı. Bu oyun proleter tiyatronun ilk büyük yapıtlarından biriydi. Sansür, bu oyunun Berlin'de oynanmasına izin vermedi. Ancak iki yıl sonra (1894) çeşitli tiyatrolar bu yapıtı arka arkaya sahneye çıkarmaya başladılar. *Dokumacılar* klasik tarihsel oyun havasını getirmekle beraber, işlenişi ve yönelişi açısından çağdaş bir oyundur.

Yazarın *Kunduz Kürk* (1893) adlı oyunu, kendi deyimiyle bir "hırsızlar komedyası"ydı. Kleist'ın *Kırık Testi* adlı komedyasında kırılan testiyi kimin kırdığını inceleyen yargıcın testiyi kendinin kırdığını anlaması gibi, bu oyunda da bir soylu kişi kürkü çalanın evinde çalışmakta olan, güvendiği adamı bayan Wollf olduğunu öğreniyordu.

Yazar, bu oyundan sonra simgeci oyunlara yöneldi. *Hannele* (1893) bu yönden önceki oyunlardaki tutumuna ters bir gelişimi getirdi. Ancak bundan sonraki simgeci oyunlarını yazmadan önce, *Florian Geyer* (1894) ile tarihsel bir konuyu "gerçekçi bir özle" vermeyi düşündü. *Florian Geyer*, XVI. yüzyılda, köyde geçen ve devrimci bir özellik taşıyan bir kahramanla çevresindeki insanları ele alan toplumcu bir oyundu. 1896'da yazdığı *Batık Çan* adlı oyunuyla yeniden simgeler dünyasına giren Hauptmann, pek başarılı olamadı. O dönemde, *Dokumacılar*'dan daha çok tutulması dışında, fantazi yönü cılız, kuru ve yapmacıktı. Önemsiz olan *Elga* (1896) ve *Pastoral* (1898) adlı oyunlarından sonra Hauptmann, yeniden gerçekçi bir yola döndü: *Arabacı Henschel* (1898), trajik, nesnel ve psikolojik bir oyundu. Ertesi yıl ortaya çıkan *Schluck ile Jau* biri kadın öbürü erkek iki köylünün bir soylu tarafından "prenses" ve "prens" yapılmalarını ele alıyordu. Bir fantazi dünyasını işleyen bu oyundan sonra Hauptmann, *Michael Kramer* ile gerçekçi bir tutumla yine bir intihar motifini getiriyordu. *Kırmızı Horoz* (1901) ile "hırsızlar komedyası"nın havasına dönen yazar burada yine kişilerin toplum içindeki psikolojik durumlarını ele alıyordu.

Hauptmann böylece bir gerçekçi, bir simgeci yola giderek geliş-

mesini sürdürdü. 1903'te *Rose Bernd* ile gerçekçi tutumunu sürdürürken, 1906'da *Ve Pippa Dansetti!* ile simgeci havaya büründü. *Rose Bernd* de *Arabacı Henschel* gibi, İbsen'in kişilerinden çok daha gelişmiş ve iyi işlenmiş karakterleri getiriyordu. Her iki oyunda da karakterler acıyla gelişiyor, kendi sonlarını kendileri hazırlıyorlardı. Hauptmann bu oyunlarındaki kişilerini kaderci bir açıdan göstermiyordu. Her karakter kendi davranışlarından sorumluydu.

Rose Bernd gibi ilgi çekici bir oyunu, oldukça silik oyunlar izledi: *Bischofsberg'li Kız* (1907), *Şarlman'ın Tutsağı* (1908) ve *Griselda* (1909). Ancak Hauptmann'ın 1911'de yazdığı *Fareler*'i ilgi çekici bir "acıklı güldürü" olarak büyük yankı yaptı. Modern bir yapısı olan bu oyunun karakterleri de iyi işlenmişti. Oyun, Hauptmann'ın çok sevdiği bir motif olan intihar ile kapanıyordu. Yine intiharla biten başka bir oyun da *Gabriel Schilling*'in Kaçışı (1912) idi.

Hauptmann bundan sonra orta değeri aşmayan yedi sekiz oyun daha yazdı. 1932'de yazdığı son oyunu *Gün Batarken* ilk oyunu *Gün Doğarken* adına bir karşıt olarak seçilmişti. Dünyaca ün yapan bu oyun, umutsuz bir sonbahar aşkını işliyordu. Yazarın *Yalnız İnsanlar* adlı oyununa benzer bir yanı vardı. Genç bir kıza âşık olan oyunun yaşlı kahramanı, Hauptmann'ın o yıllardaki yaşındaydı. Bu yaşlı erkek, sevgilisindeki çıkmazı anlayıp kendini öldürüyordu.

Hauptmann, yaşamın anlamını arayan ve anlamı ortaya çıkartmaya çabalayan akılcı bir yazardı. Bunun için de, gerçekçi oyunları gerek kuruluşları gerekse kişileri açısından, onun fantazi dünyasına açılan simgeci oyunlarına ve kişilerine göre çok daha başarılıydı. Onun güçlü oyunları gerçekçi tutumla yazdıklarıydı. Hauptmann psikolojik bir oyun yazarıydı ve özellikle ilk oyunlarını yazarken İbsen'den çok Dostoyevski'nin etkisi altına girmişti.

6 — FRANSA'DA AŞK OYUNLARI

Tiyatro yapıtları konusunda, bu dönemdeki Fransa'nın Alman tiyatrosuna, şaşırtıcı bir karşıtlığı geliştirdiği izlenir. Bu dönemdeki Alman tiyatrosunun bütün Avrupa ülkelerini etkilemesi, büyük yazarları, kuramcıları ve tiyatro adamlarını yetiştirmiş oluşundandır. Oysa aynı yıllarda, Fransa'da Hauptmann'la boy ölçüşecek bir tek oyun yazarı çıkmadığı gibi, çeşitli Alman yazarlarının dünya görüşünü aşacak bir tiyatro adamı da oluşmadı. Fransa'da yazarlar Dumas fils'in ve Augier'in başlattığı biçimi sürdürmekteydiler.

Üç Kişi Arasında

Georges de Porto-Riche (1849-1930) bazı oyunlarının toplandığı bir kitaba *Aşk Tiyatrosu* adını koymuştu. Bu ad XIX. yüzyıl sonundaki

Fransız tiyatrosunun özelliğini gösteriyordu. Başlıca sorun karı-koca -metres üçlüsüydü. Bu üç kişi arasında geçen oyunların ustası Porto -Riche'di. *Françoise'ın Talihi* (1889) adlı oyunda bir evli kadın ona ihanet eden kocasını düello'da ölmekten kurtarıyordu. *Seven Kadın* (1891) bu türün en tutulan oyunlarından biriydi. *Yaşlı Adam* (1911) ise bu yazarın en dikkatle kurduğu oyunuydu.

Daha çok konuşma örgüsüne dikkat eden ve yine aşk üçlüsü ile ilgilenen bir yazar da Maurice Donnay'di (1859-1945). İlkinden daha yetenekli ve daha geniş bir görüş açısı olan Donnay, *Lysistrata* (1893) ile bir alaya da yöneliyordu. *Pansiyon Sahibesi* (1908) yazarın seçtiği çevrenin değişik kişilerini işliyordu. Donnay, ilk kez *Sevgililer* (1896) adlı oyunuyla seyirci tarafından tanındı. Yazar, aynı tonda, lirik geçişleri olan oyunlar yazdı: bunlar arasında *Ağrıyan Yürek* (1897), *Bağımsız Kadın* (1898) gibi oyunları çok tutuldu.

Bu alanda yazanlar arasında Jules Lemaître (1853-1914), buruk alayı ile öncekilerden daha ilgi çekici bir yazardı. İlk oyunu *Başkaldıran Kadın* (1889) başarısız bir oyundu. Ancak o, 1890'da yazdığı *Temsilci Leveau* ile tanındı. *Ak Evlenme* (1891), *Güç Yıllar* (1895) çeşitli yaşlardaki insanların sorunlarını ele alıyordu.

Bunlardan ilki genç bir kızı, ikincisi orta yaşlılığın sorunlarını işliyordu. Yazarın 1895'te yazdığı *Bağışlama*, yine aşk üçlüsünün yeni bir çeşitlemesini getiriyordu. Lemaître'in tersinlemeyi ustaca kullandığı oyunu *Stüdyo Yardımcısı* (1905) adlı yapıtıydı.

Melankolik Yazarlar

Fransa'da, bu dönemde yazılan oyunların çoğu aşk üçgenini kapsayan konuları işliyorlardı. Ancak bunların bir bölümü melankolik, günlük felsefeyle doldurulmuş yapıtlardı. Avrupa kültürünün bu geçiş döneminde aşk teması da havada kalmışlığı hissettirecek bir görünüşte veriliyordu.

O dönem Fransa'sının adı en çok edilen oyun yazarlarından biri François de Curel'di (1854-1928). Bu yazarın, eski kültürün çöküşü karşısında özlemli ve melankolik bir tutumu vardı. Sahneye ilk kez 1892'de Antoine'nın "Théâtre Libre"inde çıkan Curel'in ilk oyunları *Fosiller* ve *Ermişin Tersi* oldukça ilgi çekici oyunlardı. Bu oyunların ilki, çöken aristokrasi (Curel de bu sınıftan geliyordu) çevresindeki aşk kavramını ele alıyordu; ikincisi de seven bir kadının psikolojik ayrıntılarla işlenmesiydi. Yazarın, *Konuk*'u (1893) kocasının kendini aldattığını öğrenen bir kadının evini terkedişi ve çocuklarını korumak için kırk yıl sonra geri dönmesini kapsıyordu. Curel, aynı zamanda ince çizgili komedyalar da yazdı; bunlardan *Aşk Nakkaşları* (1893), *Dehanın Komedyası* (1918) en ünlüleriydi. Yazarın mizahını

buruk bir yolda gösterdiği oyunlarından *Bale Dansçısı* (1896) başarısız, iki yıl sonra yazdığı *Aslan Şöleni* (1898) başarılıydı. *Aslan Şöleni*'nin kahramanı yine bir aristokrattı; bu genç aristokrat bir kavgada sarhoş bir işçiyi öldürdüğü için vicdan ezinci ile proletaryayı kabul edip, Hıristiyan toplumcu bir devrimci oluyordu. Ama oyunun sonu bir çelişki ile geliyor ve bu kişisel bir duyguyla proletaryayı seçen genç, sanayileşmenin genişlemesiyle işçiye yardım edeceğine inanarak bir fabrikanın patronu olarak vicdanını arıtıyordu. Bu oyunu *Yeni Mabut* (1899) izledi. Burada tapılacak yeni kavram olarak bilimsel tutum gösteriliyor, ama bu da iç çekerek ve eskiye özlemli bir anlatımla veriliyordu. Curel'in *Yabanların Kadını* (1902) adlı oyununda, kahraman, cinsel duygular ile mistik inanç arasında bocalayan bir genç kızdı.

Curel'in çok sayıdaki oyunları arasında ilgi çekici olanlarından biri *Ayna Karşısındaki Dans*'tı (1914). Bu oyun daha sonra ortaya çıkacak olan psikolojik dramın ilk örneği olarak sayılabilir. Curel'in oyunlarında iç akım, dış aksiyondan daha ön planda bulunuyordu. Seyirciden alkış toplamak için hiçbir sahne hilesine başvurmuyordu. Hiç kuşkusuz, XX. yüzyıl başındaki mistik yazarlara büyük etkisi oldu.

Curel'e yakın bir yazar da Henri Lavedan'dı (1859-1940). İlk bakışta konuları açısından birbirlerine benzeyen bu yazarlar, aslında birbirinden farklıydı. Curel, oyunlarını derinlemesine, psikolojik ayrıntılarla, Lavedan ise yüzeyde skeçlerle kuruyordu. Lavedan, ilk oyunları olan *Aurec Prense* (1892) ve *İki Soylu*'da (1894) Curel gibi, aristokrasinin yazgısı üzerinde duruyordu. "İyi kurulu oyun" yönteminin bir mirasçısı olan Lavedan'ın oyunlarının yapısı sağlam, ama bu yapıyı ayakta tutacak özü cılızdı. *Serseriler*'de (1895) eğlenceye düşkün bir çevreyi ele alan Lavedan, *Catherine*'de (1898) aristokrat sınıf ile orta sınıfı karşılaştırıyordu. Onun en başarılı sayılabilecek oyunları *Son Çılgınlık* (1898) ve *Kötülüğün Tadı*, onun tutumundaki en belirgin özelliği gösteren yapıtlarıydı. Bu oyunlarda, modaya uyabilmek için insanların ne kadar kötü olabilecekleri dile getiriliyordu.

Düşünce Oyunları

Yukarda adı sayılan Fransız yazarlarından başka, entrikayı, psikolojik oyunları bir yana bırakıp toplum üzerinde fikir yürüten yazarlar da vardı. Bu yazarlardan biri, oldukça belirli bir tez öne süren Paul Hervieu (1857-1915) idi. Bu yazar bütün oyunlarını toplum yaşamı üzerine kuruyordu. *Geriye Kalan Sözler*'de (1892), Hervieu, ne kadar günahsız olursa olsun, dedikodunun büyük yıkımlar getirecek bir gücü olduğunu gösteriyordu. *İnsan Yapısı Yasalar* (1897), kızı için ken-

dini feda etmek zorunda olan bir anayı ele alıyordu. Yazar, *Bilmece* (1901) adlı oyununda Pirandello vari bir yöneliş içine girdi. Bu oyunda da toplum içindeki insanın yapay kurallar altındaki ezilişi üzerinde duruluyordu. Hervieu'nün aynı yıl yazdığı *Meşalenin Elden Ele Geçirilişi*, kuşaktan kuşağa ana ve babaların gençler uğruna kendilerini feda etmelerini işliyordu. Bu yazarı ilgilendiren temalardan biri de boşanmaydı. *Labirent* (1903) bu temayı kapsayan oyunlardan biriydi. *Uyanış* (1905) aşk üçgenini, *Kendini Bil* (1909) suçlu bir evli kadını gösteriyordu.

Hervieu konularını seçişte ve düşüncelerinde tekdüze bir yazardı. Aynı tekdüzelik Henri Becque'de (1832-1899) de vardı. Ancak Hervieu'nün ele aldığı sorunlara gösterdiği yumuşak başlılığa karşılık, Becque, kızgınlık, tiksinti ve rahatsızlık duyuyordu. Becque'in yazdığı oyunlar birbirine çok benzemekle beraber, onun *Akbabalar* (1882) ve *Parisli Kadın* (1885) adlı oyunları Hervieu'nün yazdığı bütün oyunlardan daha güçlüydü. *Akbabalar*, burjuva yaşamını alaya alan acı bir komedyaydı. *Parisli Kadın*'da, yazar, herkes tarafından sayılan, ama içten içe ahlaksızlığını yürüten bir Parisli kadının portresini çizdi.

Bu grup içinde ele alınabilecek Eugène Brieux'nün (1858-1932) oyunlarında toplum üzerinde yapılan düşünce oyunlarının son aşaması görülür. 1911'de Brieux'nün üç oyununu İngiltere'de yayımlayan George Bernard Shaw, onun için, "İbsen'in ölümünden sonra Rusya'nın batısındaki Avrupa'yı temsil edebilecek tek yazar Brieux'dür", diyordu. Bu değerlendirmede biraz abartma vardır; çünkü Brieux'nün belli nitelikleri olmakla beraber, İbsen'den sonra aynı aşamada kabul edilebilecek bir yazar değildi. O da ilerici bir yazardı, ama bu niteliği gerekli olan özellikler içinde yalnızca birini kapsıyordu: coşkunluk. Coşkun bir yazar olan Brieux'nün düşünceleri bazen sonuç yönünden yanlış, bazen soyut, bazen gerçeklerin gözleminden gelmekle beraber gerçekçi değildi.

Seyirci tarafından, o ilk kez 1892'de "Théâtre Libre"de oynayan *Blanchette* adlı oyunuyla tanındı. Brieux, *İyilikseverler*'de (1896) gösteriş olsun diye yapılan yardımların sevgisiz oldukları için gereksiz olduğunu söyleyerek "yardımseverler"e saldırdı. *Mösyö Dupont*'un *Üç Kızı*'nda (1897) törelerin baskısıyla aşksız yapılan evlenmeleri taşlıyordu. *Kırmızı Cüppe*'de (1900) adalet mekanizmasını ele alıyor ve yalnızca terfilerini bekleyen yargıçlara zorda olan insanların teslim edilmesini kınıyordu. Brieux, *Dublörler*'de (1901) bebeklerini vabancı kadınlara emzirten anaları eleştirirken, *Bozuk Mallar*'da (1902) frengili kimselerin nasıl düşünmeden evlendiklerinden yakınıyordu. *Küçük Sevgili* (1902) ile *Analık* (1903) çocuk aldırma ve ana-çocuk konu-

larım ele alarak toplumun iki yüzlülüğünü belirtiyordu. Yazar, *Mayıs Böcekleri*'nde buruk bir hava içinde, birbiriyle evlenmeden yaşayanların, baskıyla evlenip mutsuz olanlardan daha dürüst olduklarını açıklıyordu.

Görülüyor ki, Brieux, toplum yaşayışı içinde görüp de kızdığı durumları temelsiz ve öznel bir biçimde işliyor ve bütün bu aksaklıkların kökeninde yatan temel düzeni pek düşünmüyordu. Tekniği de güçlü olmayan Brieux'nün üslubunda bir kuruluş, havasında da melodramatik özellikler vardı. Bu yönden, korkarız ki, Bernard Shaw yanılmıştı.

7 — ÇEŞİTLİ ÜLKELERDE GERÇEKÇİLİK

Avrupa'nın başka ülkelerinde de İbsen, Strindberg ve Hauptmann gibi yazarların etkisi vardı. Ancak bu ülkeler arasında en önemli yazarı ortaya çıkaran Rusya oldu.

Rusya: Kont Lev Tolstoy (1817-1875)

Daha önce belirtildiği gibi, Rusya'da gerçekçi yönelim daha önceden Pisemski ile başlamış Gogol ve Griboyedov ile önem kazanmış, Turgenyev, Ostrovski gibi yazarlar tarafından sürdürülmüştü. Gerçekçi biçim Kont Lev Tolstoy ile daha parlak bir dönemine girdi. Tolstoy edebiyat alanında önemli bir yazardı. Onun bakış açısındaki genişlik, karakterlerindeki derinlik tiyatro alanında da bellibaşlı özellikleri oldu. Bu coşkun ve derinliği olan yazarın sahne kurallarıyla çatışması, sahnenin özellikleri dolayısıyla gereken sınırları tanımaması onun tiyatro yapıtlarını teknik açıdan zayıflattı. Ancak o güçlü kişiliğinin özellikleri ve içtenlikle ortaya çıkardığı karakterleri ile bu teknik kusurları bir dereceye kadar kapatabildi.

Tolstoy, tiyatroya ilk kez 1887'de *Şarapçı Ustası* adını verdiği oyunuyla girdi. Bu oyunda, köylüler arasında yayılan sarhoşluğun kötü sonuçları üzerinde duruyordu yazar. Bu oyunu, trajik havası olan doğalcı tutumda bir oyun, *Karanlığın Kudreti* (1889) izledi. Genel olarak, bu oyunun havası Hauptmann'ın *Gün Doğmadan* adlı oyununu anımsatıyordu. Ancak oyunun sonu, Hauptmann'ın oyununda olduğu gibi karamsar değildi. Tolstoy insanlarını inandırıcı bir trajik gelişim içinde veriyordu; ama bu insanların işlenişi, Avrupa'daki gerçekçi oyunlarda görülen insanlardan daha yeni ve derin bir anlam kazanıyordu.

Yazar, 1891'de yazdığı *Aydınlanma Meyveleri*'nde kendi döneminin ispritizmacılığına sert bir biçimde saldırdı. Konuyu toprak ağaları ile köylüler arasında geçen bir olaya bağladı. Köylüler, bu oyun-

da, aristokrasinin asalaklığını bir ispritizma olayı dolayısıyla anlıyorlardı. Kont Tolstoy, kendi sınıfı olan aristokrasinin büyük bir hızla çökmekte olduğunu biliyordu.

Bu oyunlardan sonra, Tolstoy, uzun bir süre sahne yapıtı yazmadı. *Yaşayan Kadavra*'yı (yazılışı 1900, yayımlanışı 1911) ve *Işık Karanlıkta Parlar* adlı oyununu yayımlayıncaya kadar yirmi yıl geçti. *Yaşayan Kadavra*'nın kahramanı tam anlamıyla Tolstoy'un karakter yapısını gösteren Fedya'dır. Fedya, karısının yakın dostlarından biriyle ilişki kurduğunu öğrenince, büyük bir üzüntüyle ve ruhsal zayıflığını bilerek evini terkeder ve paltosunu bir ırmak kenarına bırakarak boğulmuş sanısını uyandırır. Bunu öğrenen karısı ile âşığı evlenirler. Ancak Fedya'nın ölmediğini bir kişi bilir ve bunu açıklar. Fedya'nın karısı ve âşığı evlilik yasalarını çiğnedikleri için tutuklanırlar. Oysa yasalara göre boşanma diye bir şey de yoktur. Sonunda, Fedya, hem kendi için duyduğu değersizlik saplantısını yenmek, hem de karısı ile âşığını mutlu kılmak için en iyi çarenin ölüm olduğu kararını verir.

Işık Karanlıkta Parlar, ise otobiyografik bir yapıttı. Bu oyunun kahramanı bütün servetini elden çıkartmak isteyen, ama bu yüzden karısı ile çatışan bir adamı alıyordu. Tolstoy, iç dünyasının huzursuzluğunu bu oyunda dağınık bir yolda ele aldığından bu oyun dramatik yönden pek tutarlı değildi.

Tolstoy oyunlarını yazdığı sıralarda, tiyatroda ondan çok daha büyük bir Rus yazarı olan Anton Çekhov gerçekçi akımı daha yeni yollara doğru götürüyordu. Çekhov ilk oyunlarını 1884'ten sonra yazmaya başladı. Ancak o getirdiği özellikler yönünden ve oyunlarındaki görüş açısıyla daha çok **XX**. yüzyıl tiyatrosu içinde incelenmesi gereken bir yazardır. Bu büyük yazarı daha sonra ele alacağız.

İtalya

İtalya'da melodramlar yazıldığı sırada Scribe'in etkisi de bu ülkeye girdi. Doğalcı anlamda oyunlar bunu izledi ve genç yazarların *verismo* dedikleri yeni bir akım yayılmaya başladı.

Bunun ilk belirtileri Romantik anlamda oyunlara sızmaya başlayan gerçekçi yönelişlerdi. Bu geçiş oyunlarının ilk örnekleri Vincenzo Martini'nin *Kırk Yaşındaki Kadın* (1953) ve *Sanayi Kaptanı* (1854) adlı yapıtlarıydı. Bu üslup Fransız tiyatrosunun etkisiyle değişmeye başlayınca Achille Torelli'nin *Kocalar* (1867) adlı oyununda olduğu gibi, toplum sorunlarının incelenmesi ön düzeye geçti. Bu oyunlarda hem eski, hem de yeni üslubun yanyana bulunduğu oldukça dağınık bir biçim vardı. Torelli'nin oyunlarının çoğu aşk konusunu kapsıyordu. Daha sonra Leo di Castelnuovo'nun oyunlarıyla toplum düzeni

ahlak kavramıyla vurgulandı. Onun *İş Bulmak* (1872) adlı yapıtı yoksullaşan bir soylu kişinin belli bir mesleği öğrenerek hayatını kazanmaya alıştığını gösteriyordu. Bu yeni yönelim Paolo Ferrari gibi yazarlarla iyice gelişti. Bu yazarın *Diello* (1868) adlı oyunu daha ileri bir gerçekçiliği, içlilik ile kaynaştırarak veriyordu. Oyunun amacı ciddi, yapısı gerçekçiydi.

a) Giacosa, Rovetta, Bracco

Böyle bir gelişmenin ilk dikkate değer yazarlarından biri Giuseppe Giacosa'ydı (1847-1906). İlk oyunlarında tarihsel konuları ve efsaneleri işleyen Giacosa'nın bu yapıtlarından en iyisi *Satranç Oyunu*'ydu (1873). Yıllar geçtikçe bu yazarın ilgisi daha başka konulara çekildi ve o İtalya'daki yeni gerçekçi oyun yazarlığının ilk önemli temsilcisi oldu. Onun 1888'de yazdığı *Üzgün Sevgililer* Fransız okulunun etkisi altında ortaya çıktı. *Ruhun Hakkı* (1894) adlı oyunu da aynı etki altında karı-koca-sevgili sacayağını işliyordu. *Yaprak Dökümü*'nde (1900) küçük burjuva ailelerindeki parasızlık durumu gösteriliyordu. Yazarın, *Güçlü* (1904) adını verdiği oyununda becerikli ve acımasız bir iş adamının portresi çiziliyordu.

Giraloma Rovetta (1853-1910), Giacosa'nın yanında, *verismo*'nun ikinci önemli yazarıydı. Onun 1877'de yazdığı *Don Juan'ın Karısı*'ndan, 1909'da yazdığı *Molière ve Karısı*'na kadar olan bütün oyunları birer örnek yapıt olmamakla beraber, iyi kurulu, zengin sahneler ve inandırıcı kişilerle gelişiyordu. Onun *Namussuz* (1892) adlı oyunu her yanlış adım attıkça batağa saplanan küçük bir banka memurunu işliyordu. *Ozan* (1897) ise gençliğin bencil ve duygusuz kesimine bir saldırı olarak yazılmıştı.

Verismo'nun bu ilk yazarları arasında Roberto Bracco'yu (1862-1943) da saymak gerekiyor. XX. yüzyılın ilk yarısına kadar yazarlığını sürdürmüş olan Bracco, Fransız okulunun etkisiyle yazmaya başladı. *Kadın* (1892) adlı oyununda yoksul bir ressama âşık olan ve ressamdan çocuğu olan, sonunda kendini öldüren bir kadının portresini çizen Bracco, ertesi yıl yazdığı *Maskeler*'de de aynı havayı sürdürdü. Ancak *Sadakatsiz*'de (1894) Schnitzler'den etkilenen yazar, daha sonraki oyunu *Don Pietro Caruso*'da (1895) bu etkilerden kurtularak kendine özgü bir konuyu işledi. Onun 1901'de yazdığı *Karanlıkta Kaybolmak* acımasız, gerçekçi bir tutumla insan duygularını bir sıcakta getiriyordu. Bu oyunda genç bir kıza umutsuz olarak bağlı olan kör bir adam ele almıyordu. Bu kör adam, aslında çok güzel olan bu genç kızı çirkin sandığı için seviyordu. Bracco'nun "ruhun tragedyaları" adını verdiği bu tür oyunlarının iyilerinden biri de *Küçük Ermiş*'ti (1909). *Havaletler* (1906) ve *Budalalar* (1921) "ruhun tragedyaları"na yönelen en başarılı oyunları oldu.

b) Verga, Praga, Traversi, Lopez

Fransız okulunun etkisinde kalan bu yazarların yanısıra Alman gerçekçiliğinden etkilenen yazarlar da vardı. Bunlardan biri Giovanni Verga'ydı (1840-1922). Verga'nın oyunlarında Alman yazarlarında görülen sert, çatışmalı sahneler yer alıyordu. Verga'nın *Köy Şövalyeleri* (1884), *Dişi Kurt* (1896), *Tilki Avı* (1902), *Senden Bana* (1903) gibi oyunları coşkun, karanlık ve karamsar tonda yapıtlardı.

Marco Praga (1862-1929) oyunlarının tekniğini ustaca kurmasına karşılık yaratıcılığı az olan bir yazardı. İbsen'in etkisi altında kalan bu yazar ilk kez *Bakireler* (1889) adlı oyunuyla tanındı. Praga, cinsel ilişkileri ele alıyordu; ama bu ilişkileri gösterirken yeni bir bakış getirmedi. Yazar, *İdeal Eş* (1890) adını verdiği oyununda, başka bir adamla olan bağlarını ustaca kocasından saklayan bir kadını gösteriyordu. Praga, 1904'te yazdığı *İşin Ahlak Yanı* adlı yapıtında, değişik nedenlerden dolayı saklanan böyle bir sevgi bağını işliyordu. *Kapalı Kapı* (1913) ve *Kriz* (1901) yine onun yapısı sağlam, ama diyeceği kısır iki tanınmış oyunuydu.

Cinsel ilişkilerle ilgilenen, daha az tanınmış başka bir yazar da Sabatino Lopez'di. Bu yazar *Geceleyin* (1890) adlı oyunundan *Işık* (1937) adını verdiği oyununa kadar gerçekçi biçimde başarısız yapıtlar verdi.

Camillo Antona-Traversi (1857-1934), *Rozeno Ailesi* (1891) ile tanınan bir yazardı. Ancak onun sanatsal açıdan en başarılı oyunu *Asalaklar* (1899) kendilerinden daha değerli olanların sırtından geçinen, ama yine de toplum içinde saygın kişilermiş gibi gezen kimselere karşı bir saldırıydı. Yazarın *Kocalar Okulu* (1899) yüksek sınıfa ilişkin bir karı kocanın, bütün yaşamlarını boş eğlencelerle geçirmelerini ve bu yüzden hayatlarını kaybetmelerini gösteriyordu. Traversi, bugün de İtalyan sahnelerinde oynanan başarılı bir yazardır.

İspanya

Bu ülke de, İtalya gibi, gerçekçi anlayışı kendi özelliklerinde barındırmayan, daha çok Romantik ve düş dünyasına uzanan yapıtları, halkının yapısında bulan bir dram sanatı geliştirmişti. İtalya'da *commedia dell'arte*, operalarla dram sanatı tiyatral bir biçimde gelişmiş, gerçekçi anlayış ise kuzeydeki Avrupa ülkelerinin etkisiyle başlamıştı. İtalya'daki *verismo* kuzeyden alınmış bir anlayıştı. İspanya için de aynı şeyler söylenebilir: Bu ülke de gerçekçi anlayışı kuzeye özenerek geliştirdi.

Bu dönemde, İspanya'da ortaya çıkan, üzerinde durulabilecek tek yazar José Echegaray y Elizaguirre (1832-1916) idi. Yaşadığı dö-

nemde çok sevilen bu yazar, bugün için aynı derecede önemli değildir. İçten bir Romantik olan Echegaray'ın ilk oyunları "kılıç ve pelerin" deyimiyle değerlendirilen romantik havası olan oyunlardı. Yazar, gerçekçi yola ilk kez *Don Juan'ın Oğlu* (1892) ile girdi. Ancak onu Avrupa'ya tanıtan *Deli ya da Ermiş* (1877) ve *Büyük Galeoto* (1881) adlı oyunları oldu. Bu yazarın iyi bir tekniği ve oldukça zengin bir hayali vardı. Echegaray, İbsen'in ve Fransız gerçekçilerinin etkisiyle yazdı, ancak gerçekçi yola girmeyi zorunlu hissettiği için bu yola döndü; aslında onun üslubu geçmişin tiyatrosuna yakındı.

Gerçekçi yolda içtenlikle yürüyen İspanyol yazarı Benito Perez Galdos'tu (1845-1920). Ona İspanya'nın François de Curel'i denilir. Echegaray gibi tiyatroya uygun bir tekniği yoktu. Ancak toplum sorunlarını değerlendirmesi Echegaray'dan daha başarılıydı. *Electra*' da (1900) manastıra zorla kapatılan, ancak karakteri böyle bir yaşama uygun olmayan bir kızı inceleyen Galdos, *Hayvan* (1896) adlı oyununda İspanya İç Savaşı'nı ilgi çekici sahnelerle gösterdi. O, Curel gibi aristokratları ve onların çöküşünü gösteren çok sayıda oyun da yazdı; bunlar arasında *Aile Delisi* (1893), *Mariucha* (1903), *Büyükbaba* (1904) gibi oyunlar çok tutuldu.

Joaquin Dicenta (1863-1917), coşturucu sahnelerle gerçeğe yönelen bir yazardı. Onun *Juan José* (1895) adlı oyunu bir işçinin portresini güçlü bir biçimde getirdi. Öbür yanda, Feliu y Codina (1845 -1897), *La Dolores* (1892) adlı oyunuyla pırıltısı olan bir yazardı.

İspanya'daki gerçekçi akımın en önemli yazarı Angel Guimera'ydı (1847-1924). Bu yazar Romantik bir duygululukla başladı, gerçekçiliğe geçti ve ustası İbsen gibi son oyunlarını simgeci bir anlayışla bitirdi. İlk dönemindeki dikkate değer oyunları *Judith de Welp* (1883), *Deniz ve Gök*'tü (1888). Gerçekçi alanda başarılı olan oyunları *Maria Rosa* (1894) ve *Aşağı Topraklar*'dı (1896). Guimera'nm özellikle bu son oyunu ilgi çekici bir konusu olan gerçekçi nitelikte bir yapıttı; burada patronundan öç alan bir işçinin öyküsü işlenmişti. Son dönemine giren oyunları ise pek başarılı değildi; bunların en tanınanı *Andronica* bile belirli kusurları olan simgesel bir oyundu.

İngiltere

Bu dönemde, İngiliz yazarları arasında, tiyatro tekniğini iyi bilen, kendi dönemlerinde tutulan (ama bugün için tutulmayan) ve gerçekçi biçimle oyunlar yazan, ama bunda başarılı olamayan iki yazar vardı: Sir Arthur W. Pinero (1855-1934) ve Henry Arthur Jones (1851-1929).

Bu iki yazarın da, kendi dönemlerinde tutulmalarının bir nedeni, "popüler" oyunlar yazmaları, sahne tekniğini ve özelliklerini iyi bilerek seyircinin karşısına çıkmalarıydı. Pinero'nun ilk oyunları güldü-

rülerdi. *Yargıç* (1885) ve *Köy Asilzadesi* (1881) bu alandaki tanınmış oyunlarıydı. Jones ise melodram geleneğini sürdürdü ilk oyunlarıyla: bunlardan *Gümüş Kralı* (1882) o dönemde büyük başarı kazandı. Pinero, *İkinci Bayan Tanqueray* (1893) ile Londra seyircisini ayağa kaldırdı. *Iris* (1901) ile bu coşkunluğu sürdürmek istedi, ama başaramadı. Onun son sözü edilecek oyunu *Orta Kanal* (1909) oldu. Karı koca arasındaki geçimsizliği, bu geçimsizlikle ortaya çıkan durumla kadınla erkeğin yeni âşıklar bulması ve sonunda da intiharı sıralayan bu oyunla Pinero'nun yazarlık yaşamı da son buldu.

Jones, "günahkâr" kadınla pek ilgilenmiyordu. İnsanlar arasındaki ruhsal ilişkileri göstermek amacındaydı. *Ermişler ve Günahkârlar* (1884) melodramatik, aşırı duygulu bir oyundu. Aynı kusurlar, onun aslında iyi olabilecek, *Michael ve Kaybettiği Melek*'i de başarısız kıldı. Jones'un İngiliz tiyatrosu içindeki önemi, yazar olarak değil, eylem adamı olarak, Londra tiyatrolarını modern bir biçime sokmak için gösterdiği çabada aranmalıdır.

Hollanda

Bu ülkede, İngiltere'dekilerden daha başarılı bir yazar çıktı: Herman Heijermans (1864-1924). Bu yazar İbsen'in ve Hauptmann'ın etkisinde olmakla birlikte, kendine özgü bir üslubu ve dikkate değer nitelikleri vardı. Dramatik tekniği başarılı, gözlemleri iyi ve düşünceleri açması ilgi çekiciydi. Üstelik, gerçekçi tutumu, yapmacık değil, içtendi. Heijermans'ın geniş bir düşünce düzeyi vardı. Bu dikkate değer yazarın bugüne kalıcı olmamasının bir nedeni, gerçekçi sahnelerinde kalıcı öğenin yokluğuydu. Onun oyunlarının niteliği tiyatro tarihinin içinde bir yer tutmakla beraber, ele aldığı konuları ve kişileri derinlemesine ve güçlü bir biçimde işlememesi onu günümüze kalan bir yazar durumuna getiremedi.

Bu yazarın ilk başarısı *Ahasuerus* (1893) ile geldi, *Ghetto* (1899) ile de Avrupa'da tanındı. Bu oyunlarından sonra, o, toplumun çeşitli sorunlarını ele almaya başladı. *Hizmetçi Kız* (1900) çalışan bir genç kızın psikolojisini veriyordu. Aynı yıl, *Büyük Umut* adlı oyununda, yazar, bir balıkçı köyünün gemi sahibi bir zenginin serveti uğruna nasıl feda edildiğini etkili bir biçimde gösteriyordu. Aynı hava, onun *İş ve Emek* (1903) adlı oyununda vardı: burada, başkasının topraklarını kiralayarak eken küçük çiftçilerin emek sorunu üzerinde duruyordu Heijermans. Bu yazarın, aynı açıdan yazdığı oyunlar arasında en sevilenleri *Köstek* (1904) ve *Doğan Güneş*'ti (1908).

Polonya

Bu dönemde, ilgi çekici bir gelişim içinde görülen bir ülke de Polonya'ydı. Burada gerçekçi akımın en önemli temsilcisi Stanislav Przybyszevski (1867-1928) bireyci bir açıdan yazıyordu oyunlarını. Strindberg'i hatırlatan bir iç dünyası olan Przybyszevski cinsel ilişkiler ve metafizik konulara meraklıydı. Bu nitelikleri içinde yazdığı, simgelerin yürüttüğü gerçekçi oyunlarının en ilgi çekici olanları şunlardı: *Mutluluk İçin* (1902), *Konuklar* (1902), *Ana* (1903), *Kar* (1903), *Sonsuz Masal* (1906), *Hayat Şöleni* (1907). Bu oyunlarda, yazar, dünyanın acılarını, çelişkilerini ve düzensizliğini vurguluyordu. Oyunlarının çoğunda kahraman kendiydi; tıpkı Strindberg'de olduğu gibi... Polonya dışında pek tanınmamakla beraber, Przybyszevski, öyle orta derecede bir yazar değildi. O dönemdeki Avrupa yazarları içinde önemli bir yeri vardı.

Fransız gerçekçiliğinin daha başka Polonyalı yazarlara da etkisi oldu. Bunların içinde Josef Narzymski (1839-1872) dikkate değer bir yazardı. Onun, 1872'de yazdığı *Pozitivistler* çağının özelliklerini yansıtıyordu. Başka ilgi çekici bir yazar Gabriela Zapolska'ydı 1860-1921). Bu yazar, Polonya'da bağımsız tiyatroyu kuranların başında geliyordu. Ciddi konuları kendine özgü bir mizahla işleyen Zapolska *Madam Dulska'nın Ahlak Anlayışı* ile bugün de geçerli olan bir yazardır. Komedya alanında tanınan başka dikkate değer bir yazar da Josef Blizinski'ydi (1827-1893). Onun *Yıkıntı* (1882) adlı oyunu da bugüne kalan yapıtlardan biridir.

Çekoslovakya ve Yugoslavya

Çekoslovakya'nın tiyatro geleneği Ortaçağa kadar uzanıyordu. Bu ülkenin gerek oyunculuk gerek yazarlık açısından yavaş da olsa belli bir gelişimi vardı. XIX. yüzyılın sonlarında, Emanuel Bozedeç (1841 -1889), Scribe'in tekniğini başarılı bir yolda kullanan ilk yazardı. Bu yazarın en tanınan komedyası *Bir Devlet Adamının Çetin Deneyi* (1874) adını taşıyordu. Bu komedya daha sonraki gerçekçi yazarlara bir örnek oldu. Ancak gerçekçi anlayışı benimseyen yazarların bir bölümü de tarihsel konuları işliyordu. Bunlardan biri Alois Jirasek'ti. Onun *Fener* (1905) adlı oyunu böyle tarihsel bir konuyu kapsıyordu. Öbür yanda, Ladislav Stropeznicki, Ostrovoski'yi anımsatan bir gerçekçiliğe yönelmişti: *Caka Satanlar* (1887) böyle bir komedyaydı. Bu oyunda, alışagelinmiş biçimde gelişen bir olay dizisi yerine, bir topluluğun çeyiz sorunu üzerine tartışmaları ve çatışmaları yer alıyordu.

Sırbistan 1814'te Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrıldı. Bağımsızlığını elde ettikten sonra tiyatro eyleminde bir gelişme başladı. Ancak

bu gelişme yavaş oldu ve 1864 tarihine kadar ürün vermedi. Yugoslavya'da Hırvatlar, Dalmaçyalılar, Sırplar ve Slavlar ayrı dilleri kullandıkları için tiyatro uzun bir süre (XX. yüzyılın ilk yarısına kadar) yöresel kaldı. Bu ülkenin tiyatrosuna en çok etki eden Alman ve Avusturya tiyatrosuydu. Bu dönemde, Yugoslavya'da, gerçekçi anlayışta tek dikkate değer yazar Branislav Nusiç'ti (1864-1938). Nusiç, mizahı güçlü ve kendi ülkesinin kurumlarını eleştirecek güçte bir yazardı. Bugün de sık sık oynanan bu yazarın *Felsefe Doktoru* (1921), *Bakanın Karısı* (1929) ve *Yaslı Aile* (1934) adlı komedyaları elli iki oyunun içinde en tanınmışlarıdır. Bu dönemde, pek tanınmayan, ama belki de daha önemli bir yazar İvan Cankar'dı (1876-1918). Cankar daha çok kendi dönemindeki siyasal yozlaşma ile ilgilendi.

Macaristan ve Romanya

Macaristan'da gerçekçi akım etkili olmakla birlikte, içli oyunlar, fantazi komedyalar da yazılmaktaydı. Gerçekçi anlayışı içlilik ile sulandıran yazarların başında Gergeli Cziki, *Büyükanne* (1891) adlı oyunuyla geliyordu. Macar tiyatrosu XX. yüzyılda gelişip serpildi. Ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında ülke içinde tutulan yazarlar arasında *Favori* oyunuyla Kont Ladislas Teleki ve *Banker'le Baron* adlı yapıtıyla Charles Hugo geliyordu. Bu sonuncusu seyirci tarafından o kadar tutuldu ki, korkudan ikinci bir oyun yazmadı Hugo.

Romanya'da bu dönemde, gerçekçi akım içinde sözü edilecek tek yazar İon Luca Caragiale'ydi (1852-1912). Bu yazar tartışma oyunları ve toplumsal taşlamayı getiren yapıtlar yazdı.

XI. ONDOKUZUNCU YÜYILDA TÜRK TİYATROSU

I — BATIYA YÖNELEN OSMANLI İMPARATORLUĞU

Doğal olarak, Türk tiyatrosunun bugüne kadar olan yönelimi tarihsel dönemleri kapsayan gelişim çizgisinden ayrı olarak düşünülmeyeceğine göre, tiyatro tarihimiz açısından gerçekleri verebilmek için XVIII. yüzyılın başlarına doğru geri gitmemiz gerekiyor. XVIII. yüzyılın başları, Osmanlı İmparatorluğunun doğu kültüründen batıya doğru zorunlu bir yönelimini getirir. Siyasal ve ekonomik oluşumlara sıkı sıkıya bağlı olan sanatın da, bu yönelimin içinde yavaş yavaş biçim değiştirdiğini kısaca saptamalıyız.

İmparatorluğun batıya dönme çabası, sömürgeleşme tehlikesine karşı kaçınılmaz bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. Gittikçe batının baskısı altına girmeye başlayan İmparatorluk, bu baskıya karşı ayakta kalabilmek için batının özelliklerini, yöntemini ve biçimlerini benimsemeye başlamıştı. Osmanlı devlet sisteminde yeni bir düzenin kurulması, için için tükenerek yozlaşan eski düzenin yerini alması gerekiyordu. XVIII. yüzyılın başında, yerli dokumacılığın desteklenmesi, bu alanda ülkeyi yabancı malların boyunduruğundan kurtarmak için atılan bir adımdı. Bunun için, batılı ülkelerin çalışma sisteminin getirilmesi öngörülmüştü. I. Mahmud döneminde (1730-1754), batılı anlamda, "Hendesehane" adı verilen bir okul kurulmuş ve uzman yetiştirme işi üzerinde durulmuştu. Ayrıca batının önemli kitapları Türkçeye çevrilmeye başlanmış, batıdan teknisyenler getirtilmişti. Yine aynı sıralarda sanayinin geliştirilmesi için kararlar alınmıştı.

Batıya açılma ve bir reforma gitme düşüncesi daha "Lale Devri"nde doğmuştu. XVIII. yüzyılda ilk tohumları atılan bu çabanın büyümesi ve sonra da ters bir gelişime girmesi XIX. yüzyılda ortaya çıktı. III. Selim'in (1789-1807) başlatıp bazı alanlarda II. Mahmud (1808-1839) tarafından sürdürülen reformlar, devletin yönetim sisteminde ve uzun bir süredir büyük bir engel olarak süregelen orduda

da yapıldı. Ama bu reformlar aşağıdan yukarıya değil, yukarıdan aşağıya doğruydu. Fransız İhtilali'nin olduğu yıl tahta geçen III. Selim, her ne bahasına olursa olsun genel bir reformun zorunlu olduğunu düşünüyordu.

II. Mahmud dönemi, çoğu yönlerden batı ülkelerinin özelliklerini, ticaret, ekonomi ve ulaştırma alanlarında İmparatorluğun yapısı içinde bağdaştırma çalışmalarını hızlandırdı. Bu arada buharlı gemimiler getirildiğinden maden kömürüne olan ihtiyaçla maden yatakları araştırıldı ve rastlantı olarak Ereğli'de kömür bulundu. Ayrıca, tarım ve bayındırlık alanlarında yeni adımlar atılmaya başlandı. Ancak batının baskısından kurtulabilmek için sarfedilen bütün bu çabalar 1838'de İngilizler'le imzalanan ticaret antlaşması ile boşa gitti. Bu antlaşma ile Türkiye Avrupa'nın açık pazarı durumuna geldi. Bu da o tarihe kadar ortaya çıkartılmış olan gelişmeyi sona erdirdi. 1839'da Reşit Paşa'nın şampiyonluğunu yaptığı Tanzimat Fermanı da bazı yönleriyle bu durumu iyice perçinledi ve Türkiye tam anlamıyla, batıya doğru yelken açtı. Daha sonra görüleceği gibi, sanat ve kültür yaşamı batı yoluyla bir senteze gitmeyi değil, batıyı doğrudan doğruya yapay bir yolda aktarma eylemine yöneldi.

Sanat alanında da batı etkisi "Lale Devri"nde başladı. III. Ahmed döneminde (1703-1730) Barok ve Rokoko üslubu Türk sanatına girdi. 1730'da tahta çıkan I. Mahmud'un saltanatı sırasında batıdan mimarlar, ressamlar çağrıldı ve İstanbul'un çeşitli yerlerinde batılı biçimler yer almaya başladı. XVIII. yüzyıl boyunca geleneksel Türk motifleri kaybolmaya ve yerini batı desenlerine bırakmaya yöneldi. XIX. yüzyılda ise, bu alanda temelden bir değişiklik ortaya çıktı.

2 — TANZİMAT'TAN ÖNCE TİYATRO

Tiyatro alanında batı etkisi XIX. yüzyıldan itibaren duyulmaya başlandı. XVIII. yüzyılda, halkın bildiği tiyatro Meddahlık, Gölge Oyunu, Orta Oyunu, Kukla ve seyirlik oyunlarını kapsayan geleneksel Türk "temaşa"sıydı. Gerçi İstanbul'daki çeşitli elçiliklerde batılı yazarların oyunları oynanıyordu, ama bunlar daha çok kapalı bir çevrede ve belli kişiler önünde oluyordu. XVII. yüzyılın sonunda Fransız elçiliğinde Corneille, Molière ve Montfleury gibi yazarların yapıtlarının oynandığı biliniyor. XVII. yüzyılın ikinci yarısında IV. Mehmed'in saltanatı sırasında (1648-1688) Köprülü Fazıl Ahmed Paşa, Padişahın oğlunun sünnet düğünü için 1675'te yapılan şenliğe Venedik'ten bir opera topluluğu getirtmek istemiş, ama bunu gerçekleştirememişti. Eldeki kayıtlara göre, Türkiye'ye opera ilk kez III. Selim'in saltanatı sırasında girdi. Padişahın 1797 yılında, Topkapı Sarayı'nın Şevkiyye

köşkünde yabancı bir opera ve dans topluluğunu seyrettiği anlaşılıyor.

Adolphe Thalasso'ya göre, batı anlamında tiyatro eylemi III. Selim'in tahta çıkışının ilk yılından itibaren Türkiye'ye girmişti. Ama belirttiğimiz gibi bu, kapalı bir çevreyi ilgilendiriyordu. Halk geleneksel Türk oyunlarını izliyordu. Halkın da batı anlamında tiyatroya alışması XIX. yüzyıl içinde oldu.

XIX. yüzyılın ilk yarısında, halkın gece hayatı hemen hemen yoktu. Müslüman halk ancak Ramazan'da gece sokağa çıkar ve çeşitli yerlerde oyun seyrederdi. Oysa Hıristiyanlar yeni açılan tiyatrolarda, çoğu yabancı olan toplulukları seyrediyorlardı. Yabancı toplulukların halka temsiller vermeye başlaması, batı anlamında tiyatro kıpırtısını ilk Ermeniler üzerinde gösterdi. 1820 yılından itibaren, zengin Ermeniler batıya özenerek evlerinde oyunlar oynamaya başladılar.

1824 ile 1828 yılları arasında, II. Mahmud, bir saray orkestrası kurma işini başardı ve bu orkestranın başına önce Mankel adında birini, sonra da ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti'yi geçirdi. Bu çabanın, opera oynama çabalarını da, eskisine oranla, daha hızlandırdığını düşünmek yerinde olur. Nitekim, bir on yıl kadar sonra, 1839'da Abdülmecit tahta geçince batı tiyatrosunun birçok türleri gibi, opera da İstanbul içinde yaygınlaşmaya başladı.

Tanzimat'ın ilanından önce bir Türk tiyatro edebiyatının varolduğu sanılmakla beraber, elde yeterli belge yoktur. Yalnız XIX. yüzyılın başına ait olan ve üzerinde "Ketebe el fakir İskerleç'" tümcesi bulunan, Almancaya, Fransızcaya ve İtalyancaya çevrilmiş bulunan *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibei- Kefşger Ahmed*, tersi kanıtlanmcaya kadar, belki tiyatro edebiyatının ilk yapıtı olarak kabul edilebilir. Metni Fahir İz tarafından Viyana Devlet Kütüphanesi'nde bulunan bu oyun, Plautus'tan bu yana sık sık kullanılan "ikizler" ve yanılmalarla gelişen bir güldürü dokusunu kapsar. Ayrıca, Türk masallarında sık rastlanan motifler de bu oyunda kullanılmıştır: "999 Altın", dayağın ve "ihsân"ın paylaşılması gibi. İtalyanca çevirisinin üzerinde 1809 tarihi bulunan bu oyunun daha önce, III. Selim döneminde yazıldığı sanılmaktadır. Doğal olarak metindeki dil, bugünkü konuşma diline uzak, ama kendi havası içinde yadırgatmadan gelişen, kıvrak bir tempoya sahiptir. Metindeki bölümleme, kişilerin giriş çıkışları batı oyunlarının özelliklerini getirmektedir. Böylece, opera gibi, tiyatro yapıtının ilk deneyinin de III. Selim döneminde verildiği belirtilebilir.

3 — TANZİMAT TİYATROSU

Batılılaşma taraftarı olan Abdülmecit ve Mustafa Reşit Paşa'nın çabası ile 1839'da Tanzimat Fermanı, bazı iyi noktaları da kapsamakla beraber, kayıtsız şartsız bütün kapılarını batıya açtı. Abdülmecit, yeniliklerin bütün halkın arasında yayılmasını istiyordu. Bunun için günlük yaşamda önce biçimsel görünüşlerin değiştirilmesi işine girişildi. 1840'tan itibaren piyano İstanbul'a girdi, piyano konserleri ve dersleri verilmeye, İtalyan opera besteleri çalınmaya, giyim kuşamda değişiklik yapılmaya, yabancı dil öğrenimine önem verilmeye başlandı. Reformları yapan hükümetin yenilik isteği içtendi, ama bu yalnızca biçimsel düzeyde kaldı.

Bütün bu yenilikler arasında, batı anlamında bir tiyatronun da hiç olmazsa İmparatorluğun başkentine gelmesi doğaldı. Tiyatro geldi ve daha çok Hıristiyan halkın oturduğu Beyoğlu'nda o güne dek görülmemiş bir tiyatro eylemi ortaya çıktı. XIX. yüzyılın ilk yarısında, Giustiniani adında bir Venedikli tarafından, İtalyan mimarlık üslubuna uygun ilk tiyatro binası yapıldı. "Fransız Tiyatrosu" adını alan bu tiyatroyu Osmanlı hükümeti ve çeşitli elçilikler destekledi. (Tiyatro yapılarını daha sonra ele alacağız). Bu tiyatroya, elçilikler kanalıyla Fransız ve İtalyan toplulukları gelmeye başladı.

1842'den itibaren çeşitli yabancı yapıtlar Türkçeye çevrilmeye başlandı. Bunların ilki *Belisario* idi. A. Ubicini *Türkiye Mektupları*'nda bu olaydan şöyle söz ediyor: "(İstanbul'da) en çok belirtmeye değer bulduğum şeyler arasında (...) Pera'da 1842'de oynanan ama üzerinde yazarının adı bulunmayan *Bélisaire* adlı bir dramın çevirisidir. Hiç kuşku yok ki bu oyun Türklerde dramatik türün ilk denemesidir. Bu tarihten sonra ve özellikle İstanbul'da oturduğum sırada Sultan'ın özel buyruğuyla Molière'in çeşitli komedyaları bu arada *Le Bourgeois Gentilhomme*'u ile *Le Malade Imaginaire*'i Türkçeye çevrildi ve Çırağan Sarayı'nda Haşmetli'nin huzurunda oynandı"

Belisario adlı lirik tiyatro oyununun oynanmasından sonra birçok musikili oyunun Türkçeye çevrildiği görülür. Bu yapıtın oynanmasından iki yıl sonra da (1844) tıp öğrenimi yapan Abdülhak Hâmit'in babası Hayrullah Efendi, *Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşeni* adını verdiği bir opera metni yazdı. Niyazi Akı, Padişah tarafından da opera yazdırılarak Saray'da oynatıldığını, ama bu yapıtın yazarını ve adını bulamadığını belirtir. Bütün bunlar gösteriyor ki Tanzimat'ın ilk yıllarında tiyatro alanında en çok tutulan tür opera ve operetlerdi.

Bütün bunlar olurken, Türklerin geleneksel oyunları, *Meddah, Kukla, Karagöz* ve *Orta Oyunu* gösterileri daha çok Ramazan aylarında yoğunlaşarak oynanmaktaydı. Ne yazık ki, bir yandan batı an-

lamında tiyatro geliştirilirken, geleneksel kaynakların da geliştirilmesi düşünülmemiş, Türklerin eski tiyatrosuna sırt çevrilmiştir. Ancak yabancı dil bilen bir azınlık dışındaki halkta, batı anlamında tiyatroya alışamadığı için, geleneksel oyunları yaşatacak bir potansiyel vardı; daha sonra bu güç de için için zayıfladı ve geleneksel kaynaklar yeni bir senteze ve gelişmeye sokulmadan yozlaşmaya terkedildi ve XX. yüzyılın başlarında can çekişme evresine girdi.

Tiyatro Üzerinde Yazılar

Tiyatro üzerine ilk yazı "Ceride-i Havadis"te, 1841 yılında, Bosko tiyatrosunda oynanan oyunlar üzerinde yayınlanan bir incelemeydi. Gerçi daha XVIII. yüzyılda Avrupa'da tiyatro gören elçilerimiz bu sanat dalından söz etmişlerdi. Ancak tiyatronun ne olduğunu açıklayan ilk yazı "Ceride-i Havadis"te çıkan sözü edilen yazıydı. Bu yazıda tiyatronun, insanların ihtiyacı olan yemek, içmek kadar önemli olduğu üzerinde duruluyor ve tiyatronun kısa bir tarihçesi veriliyordu. Bu arada sahne ile seyirci yeri, oyun türleri, oyuncuları da anlatan bu yazı, Bosko Tiyatrosu ile bir başlangıç yapıldığını, Avrupa aşamasında olmamakla beraber, tiyatronun Türkiye'de gittikçe gelişeceğinden kuşku duyulmadığını belirtiyordu.

İbrahim Şinasi, Agâh Efendi ile birlikte çıkardığı o dönemin üçüncü gazetesi olan "Tercüman-ı Ahval" de, Meşrutiyet yanlısı yazılarıyla ilgi çekiyordu. Devlete asker ve vergi veren, devletin buyruğunu yerine getiren ulus, buna karşılık devletin iyi mi yoksa kötü mü yönetildiğini denetlemeli, düşüncelerini söz ya da yazıyla söyleme hakkını edinmeliydi. Onun yenilikçi yanı da sağlıklı bir yöneliş gösteriyordu. Genel olduğu kadar, sanat alanında da "Asya'nın akl-ı pîrânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini imtizaç ettirmek", yani Asya'nın denemeler yapmış yaşlı aklı ile Avrupa'nın henüz bozulmamış düşüncesini uzlaştırmak düşüncesini benimsiyordu. Şinasi böylece körü körüne bir Avrupa aktarmacılığına karşı olduğunu gösteriyordu. Nitekim, bu sentez düşüncesini O, *Şair Evlenmesi* adlı oyununda gerçekleştirmişti.

Tiyatro alanına büyük ilgi gösteren ve bu konuda önemli yazılar yazan Tanzimat'ın iki ilgi çekici yazarı Teodor Kasap ile Namık Kemal'di. Bu yenileşme hareketi içinde, özellikle Teodor Kasap'ın tutumu günümüze de ışık tutacak kadar önemliydi. 21 Kasım 1872 tarihli *Diyojen* gazetesinde kendi döneminin üzerinde şöyle duruyordu bu yazar: "(...) Bir kere şu 'Osmanlı Tiyatrosu" denilen mahalli düşünelim. Bir kere olsun gidelim, görelim. Oynanılan oyunlara bakalım. Fransız ahlak ve etvarı üzerine yazılmış, Türkçe bilmez bir Ermeni tarafından tercüme edilmiş bir oyun. (...) Tiyatro denilen şey,

âdeta bir mekteb-i ahlâktır ve oynanılan oyunlar ise Tehzîb-i ahlâk için verilen derslerdir ki, Fransız ahlâkını tashih için yapılmış bir oyun ise, hiçbir vakit Türk ahlâk ve etvarını tashihe medâr olamaz, belki ifsâd eder." Görülüyor ki Teodor Kasap bir ülkenin tiyatrosu için iki noktayı önemli bulmaktaydı: "tavır" ve "ahlak" Tiyatronun uygarlık kadar gerekli olduğunu belirten yazar, uygarlığın bir ülkeye dışardan girmediğini ancak o ülkenin içinden çıktığını başka yazısında belirtirken tiyatronun da dışardan gelmediğini, bir o ülkenin kendi özelliklerinden çıktığını savunuyordu: "(...) İngiltere'den almaya ve bizim için tiyatro ne Yunan'dan, ne Roma'dan, ne Fransa' dan, ne onlara tatbik etmeye hacet yoktur. Gerek tatbik ve taklit suretiyle olsun ve gerek min-el-kâdim mevcut bulunsun, halkımızda tiyatro fikri ve elimizde bir de tiyatro var ki ismine 'zuhuri' (Orta Oyunu topluluğu) diyoruz. İmdi, 'zuhuri' denilen tiyatro terakkiyât-ı zamâneye nisbetle geri kalmış da şimdi ihtiyacımıza gayr-ı kâfi bulunmuş ise, bunu bugünkü ihtiyâcâtımıza kâfî olabilecek dereceye îsâl etmeliyiz, yâni 'zuhuri'yi şimdi oynanmakta olan avlulardan veyahut ahır gibi yerlerden çıkarıp Gedikpaşa Tiyatrosu gibi muntazam yere götürmeliyiz." Bunları 7 Aralık 1872 tarihli "Diyojen" gazetesinde yazan Teodor Kasap, aynı gazetenin 21 Kasım tarihli sayısında Ayvazyan'ın Orta Oyunu'nu küçümsemesini yeriyor ve şöyle diyordu: "Senin bugün istihzâ ettiğin 'orta oyunu' yarın ıslah edildiğinde asıl Osmanlı tiyatrosu olacaktır. Güllü Agop'un tiyatrosuna ise Ermeni, Fransız, İngiliz, İtalyan tiyatrosu denilir, fakat 'Osmanlı Tiyatrosu' denilemez. Çünkü içinde Osmanlılığa müteallik hiçbir şey yok." (bkz. resimler 64 ve 65).

Teodor Kasap'ın bu düşüncelerine Haşmet imzasını atan bir yazar, "Hadîka" gazetesinin 16 Aralık 1872 tarihli sayısında karşı çıktı: "Kasap Efendi, medeniyet bir memleketin içinden çıkar iddiasında bulunduğundan, tiyatronun da hâriçten gelmeyeceğini söylemiş. Biz burasını asla ve kat'â kabul edemeyiz. Çünki malûm olduğu üzere tiyatro eski Yunan'lıların, Roma'lıların ahlâk ve terbiye âdâtına muvâfık olarak ihtirâ edilmiş bir şeydir. Avrupa'da ise onlara taklit ile başlamıştır"

Bu tartışmaya daha sonra, *Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara* başlıklı yazısıyla, 9 Ocak 1873 tarihli "Hadîka" da Namık Kemal de karıştı. Haşmet'in yanını tutan yazar şöyle diyordu: "(...) Fikrimce tiyatro esâsen öyle marifet veya ahlâk mektebi değil, âdetâ bir eğlencedir. Fakat fikr-i beşerin icât ettiği eğlencelerin cümlesine müreccah ve cümlesinden faidelidir. Eğlencede ibret-bahşlıktan büyük ne faide tasavvur olunabilir? (...) Ahlâkça tiyatronun hizmetini gazetelerden, kitaplardan ziyade sayarlar. Ben de bu itikaaada mâilim. (...) Edebiyatın vatanı yoktur. Bir fikir eğer sahih ise bir lisanda edeceği tesiri

diğer lisanda da tamamiyle icra eder." Namık Kemal, bu yazısından birkaç ay sonra, *Vatan Yahut Silistre*'nin "Osmanlı Tiyatrosu"nda oynanmasından bir gün önce, *Tiyatro* başlıklı uzun yazısında, Teodor Kasap'ın adını anmadan tiyatronun bir ahlak okulu olduğu düşüncesine katıldı, ama onun geleneksel Türk tiyatrosu için söylediği sözlere karşı durdu. Bu yazısında, tiyatroyu edebiyatın en büyük dalı sayışı o dönem için yeni bir düşüncedir.

Namık Kemal'in tiyatro üzerine yazıları sayıca azdı, ama bunlarda ileri sürdüğü düşünceler çok önemliydi. "Kitap yalnızların dostu, tiyatro topluluğun arkadaşıdır. Kitabı göz, tiyatroyu vicdan görür," Hugo'nun etkisi altındaydı. Hugo'nun, 1827 yılında, *Cromwell* oyunun önsözünde belirttiği düşüncelerin Namık Kemal'in tiyatro anlayışını etkilediği anlaşılıyor. Tiyatronun Orta Oyunu olmadığını, çünkü tiyatronun bazen ağlatıp bazen de güldürdüğünü, oysa Orta Oyunu'nun yalnızca kaba sözlerle güldürdüğünü belirten yazar, Hugo'nun tiyatro tanımlamasına benzer bir açıklama yapıyordu. Namık Kemal'in 1884'te *Celâleddin Harzemşah*'ın önsözünde klasik kurallara karşı durması ve Romantizm anlayışını övmesinde Hugo'nun, sonra da Dumas fils'in etkisi görülebilir. Namık Kemal'in bu önsözündeki düşünceleri, değişik bir biçim içinde sunulmasına karşın, tıpatıp bu yazarların ileri sürdükleri düşüncelere uygundu. Yine onun tiyatroyu "ibret verici" bir eğlence olarak görmesinde, aynı dönemde Fransız tiyatrosunu etkileyen Francisque Sarcey'in 1876'da yazmış olduğu *Tiyatro Estetiği Üzerinde Deneme* adlı uzun incelemesinin büyük katkısı vardı. Sarcey, "Dramın, yaşamın bir taklidi olduğunu söylemek yetmez. Daha kesin bir tanımlama ile, dram sanatının evrensel, yöresel ya da sürekli ve geçici törelerin bir toplamı olduğu söylenebilir", diyordu. Namık Kemal, 1872'nin sonunda "Hadîka" gazetesine yazdığı yazısında şöyle diyordu: "Tiyatro nedir? Bir taklittir. Neyi taklit eder? İnsan hayatının hadiselerini. (...) Bunun içindir ki, örf ve âdetler üzerine tiyatronun yapmış olduğu hizmetler, kitapların ve gazetelerin yapmış olduğu hizmetlerden daha yüksek sayılır." Namık Kemal, bu yazısında törelere önem verdiğini gösteriyordu; oysa töreleri yansıtan ve Teodor Kasap'ın "etvar" olarak belirttiği yöresel özelliği dikkate almıyordu.

Öbür yanda, Ziya Paşa haklı olarak batı dünyasının bilinmesi gerektiğini söylerken, "taklit yoluna gidip aslını unutma," diye önemli bir noktaya da değiniyordu. 1874 yılında yazdığı *Harâbât*'ında her ulusun kendi özellikleri olduğunu, yabancı kültürlerin bilinmesi gerektiğini ,ama bu kültürlerden senteze gidilerek yararlanılmasını öngörüyordu. Ziya Paşa, batı tiyatrosundan ve oyunlardan söz ederken de bunların tümünün kamu ahlakı yönünden yararlı olduklarını sanmanın yanlış olduğunu belirtiyor ve "yüzde biri maksada uygun, dok-

san dokuzu aykırıdır", diyerek dolaylı yoldan her ele geçen metni Türkçeye çevirme tutumunun karşısında olduğunu gösteriyordu.

İlk Türk Komedyası - "Şair Evlenmesi"

III. Selim döneminde yazıldığı sanılan, İskerleç'in yazdığı ya da kopye ettiği *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Kefşger Ahmed* her ne kadar ilk yapıt olarak öne sürüldüyse de İbrahim Şinasi'nin (1826 -1871) *Şair Evlenmesi* (1859) her yönden bir Türk yazarının özelliklerini taşıdığı için ilk Türk komedyası niteliğini taşır. Üstelik, İskerleç'in de kimliği henüz bilinmemektedir. Fransız tiyatrosunu yerinde gören ve batı tiyatrosunu yakından tanıyan Şinasi ,daha önce belirtilen batı ve doğu özelliklerini uzlaştırarak bir oyun yazması onun bu alanda bir örnek ortaya çıkartmak istemesine bağlanabilir. Bu oyundan sonra tiyatroya başka yapıt vermeyen Şinasi'nin, daha ortada bir tiyatro edebiyatı yokken, bu alanda başarılı olması dikkate değer bir olaydır.

Şair Evlenmesi, eski dönemlerdeki görmeden evlenme anlayışının sakatlığını gösteren bir töre komedyasıydı. Şinasi, bu oyununda, yanlış evlenme töresini taşlarken, oyunun çeşitli özellikler gösteren kişileriyle de genellemesine bir toplum eleştirisine yöneliyordu. Bu kişilerle din tefecilerini, bilgisizliği, suya sabuna dokunmayan kişileri, kişiliği olmayan, yığın psikolojisi içinde hareket eden ve her şeye baş sallayan bir halkı, kadınların bir "mal" olarak alınıp verilme durumunu gösteriyordu.

Şinasi'nin önce iki bölüm olarak yazdığı bu komedyanın, sonradan ilk bölümü kaldırılmış ve oyun yalnız bu ikinci bölümüyle oynanmıştı; bugün de böyle oynanmaktadır. Bazı küçük kusurları olmasına karşın, tek bölüm içinde, önemli sorunları özetleyen bu yapıt, Şinasi'nin düşüncesine uygun bir biçimde hem yerli özellikleri, hem de batı tiyatrosunun niteliklerini kapsıyordu. Oyunun sahne bölümlemesi, kişilerin girişleri çıkışları ve olayların sürekliliği batı tiyatrosunun niteliklerini getirirken, oyundaki tipler, komedyanın göstermeci biçimde yazılmış olması, psikoloji yerine genellemelere yöneliş, cinaslı sözler, şive taklitleri, tekerlemeyi andıran konuşmalar da geleneksel tiyatromuzun özelliklerini sağlıyordu.

Şinasi'nin bu oyunu yazdıktan sonra tiyatro yapıtı yazma eğilimi duymadığını belirttik. Ondan sonra da komedyaların ortaya çıkması için on yılın üstünde beklemek gerekti. Bunun bir nedeni, "Gedikpaşa Tiyatrosu"nda Türkçe gösterilerin verilmesine ancak 1868'de başlanmış oluşuydu.

Avrupa'da Romantizmin ilk evresinin 1830'a kadar, ikinci evresinin ise 1870'lere kadar uzandığını daha önce belirtmiştik. Böylece, bir yandan positivist düşünceler yayılır ve gerçekçi anlayışta bir akım güçlenirken öbür yanda Romantizm çeşitli yazarlarla yaşamını sürdürmekteydi.

Tarihimiz içinde tiyatro edebiyatının ilk kez ortaya çıktığı Tanzimat döneminde, Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nden sonra uzun bir süre geçtiğini açıklamıştık. Oyun yazma çabası 1866'dan sonra başlamış, 1872'den sonra da hızlanmıştır. Batıyı izlemeye başlayan Türk yazarları, her ne kadar dışarda yazılan oyunların gerisinden gelmekteyseler de anlayış ve özellik açısından pek de geride sayılmazlardı; çünkü Namık Kemal Romantik dramlarını yazarken Tolstoy, Romantik anlayıştaki *Çar Boris*'ini bitirmişti. Bu akımın ikinci evresinin en büyük temsilcisi Richard Wagner ise, *Parcifal*'i Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza*'sından on yıl sonra ortaya çıkardı.

Avrupa'da yüz yıla yakın süren Romantizm, bizde daha kısa süreli oldu ve yine batının etkisiyle Romantizm'in yanısıra Gerçekçi anlayışta oyunlar yazılmaya başlandı. Batıyı çok yakından izleyen yazarlarımız vardı; ancak Tanzimat dönemi yine de İkinci Meşrutiyet'le karşılaştırılınca kapalı, kendine özgü sorunları olan bir dönemdi. Onun için, positivizm yönelimi yaygın değildi. Darwin, Bernard, Zola yoluyla Gerçekçilik Türkiye'ye girdi. Arka arkaya denilebilecek biçimde yazarlarımızı etki altına alan Romantizm ve az sonra da Gerçekçilik, Avrupa'daki gelişimin basamaklarını yine kısa bir süre içinde yazarlarımızda zorladı. Tıpkı batıda olduğu gibi ,bizde de Romantizm'le Gerçekçilik arasındaki geçiş dönemi içli (sentimental) oyunlara yer verdi.

a) İlk Tragedya Denemeleri

İlk örnekler Ali Haydar Bey'in (1836-1914) üç bölümlük *Sergüzeşt-i Perviz* (1866) ve iki bölümlük *İkinci Ersas*'tı (1866). Ali Haydar Bey, tragedya türünü "şiirimize bir trajedi yolu" açmak için yazdı. Her ikisi de manzumdu bu yapıtların. Bu oyunlar daha çok şiire yeni bir yön vermek için yazıldığından dramatik gelişimi sağlayacak ekonomik bir aksiyon'dan yoksundu. Ayrıca, Romantizm'in etkisiyle yer ve zaman birliklerine uyulmamıştı. Bu oyunların en büyük kusuru, kişilerin ilişkilerinden ortaya çıkan trajik unsuru ön düzeye çıkartamamış oluşuydu.

İlk denemeler arasında, Yeğenzade Hüseyin Fazıl'ın ikinci bölümü kaybolmuş olan *Ahenk* (1872) adlı tragedyası da manzumdu. Oyun âşık bir gencin düştüğü durumu ele alıyordu. Başka bir dene-

me, Mustafa Hilmi'nin *Bahtiyar ya da Son Gürlüğü* (1874) adındaki dört bölümlük mesnevi biçimindeki tragedyasıydı. Bu oyunda sınıf farkından ortaya çıkan trajik bir durum gösteriliyordu.

b) Romantik Tragedya: Abdülhak Hâmit

Racine'nin Klasisizminden etkilenen, ama Corneille'in özgürlüğünü, Shakespeare ile Schiller'in coşkunluğunu gösteren Abdülhak Hâmit (1852-1937), on iki tragedya yazdı. Hâmit, Türkiye'deki Romantik edebiyat akımının en önemli temsilcilerinden biriydi. Manzumla yazdığı tragedyalarında özellikle Fransız yazarlarının etkisi altındaydı. Onun ilk tragedyası olan *Nesteren* (1877) Corneille'in *Le Cid* adlı tragedyasına benziyordu. Ancak bu iki tragedyanın bitişleri değişikti. *Le Cid*'de Rodrigue ile Chimène birbirlerine az çok yaklaşırlarken, Nesteren kendini zehirliyor, Hüsrev ise onun ardından kendini hançerliyordu. Bu bitiş de *Romeo ile Juliet* tragedyasının sonunu hatırlatıyordu.

Hâmit, klasik yazarların titizlikle üzerinde durdukları kurallarla ilgilenmedi. Dağınık bir biçimi olan oyunlarına egemen olan özellik duygu ve coşkunluktu. Onun *Nazife*'si (1878) kısmen ve *Tezer*'i (1880) ise daha çok Racine'nin *Bérénice*'ine benziyordu. Her ikisi de aşk tragedyalarıydı. *Nazife*'de sevgi tek yanlı (seven yalnızca Ferdinand'dı), *Tezer*'de ise karşılıklıydı. Bu oyunda, trajik akım sevişmeye engel olan olaylar ortaya çıktıktan sonra başlıyordu. Onun 1880'de yazdığı *Eşber*'de yine Racine ve Corneille'in etkisi vardı.

Ozanın 1880'de yazdığı *Zeynep* bir dönüşümü getirdi; bu oyunda o insan yaşamının mistik ve olağanüstü güçlerini arayış çabası içine girdi. Bu oyunda "zaman" kavramını tamamen ortadan kaldıran yazar, bir masal havası içinde egzotik öğeler ve romantik entrikalar kullandı. Bu yapıtta Shakespeare'in geniş hayal gücünün daha dar bir yansıması vardı. Hâmit, *İlhan* (1913), *Turhan* (1916) ve daha sonra *Hakan'la* (1935) yeni bir kaynağa yöneldi. Bu Orta Asya ve XIV. yüzyıl dünyasını ele alıyordu. O dönemin Türk yöneticilerini ele aldığı bu oyunlar, onun efsaneleşmiş Türk kaynaklarına dönüşümle belirgin bir Romantik anlayışın sonucuydu. Ancak, o, bu arada, tek olay ve konu birliğine *Abdüllahüs Sagir* (1917) adlı tragedyası ile dönerek, tam anlamıyla olmasa bile, klasik tragedya denemesi yaptı. Ozan, aynı yıl içinde *Sardanapal*'i ile Asur tarihine yöneldi. Bu yapıtta da bir Byron etkisinden söz edilebilir.

Liberté'de (1913) saray politikasına saldıran ozan allegorik kişiler kullandı. Bu oyunun bir devamı gibi görünen *Yadigâr-ı Harb*'da (1916) ise yine güncel konuları işledi. Ancak Hâmit'in oyunlarının tümü —belki *Finten* dışında— tiyatro açısından ölü doğmuş yapıtlardı.

Doğal olarak, Hâmit'in etkisi altında kalıp tragedyalara yönelen

yazarlar da vardı. Bunlar arasında İbnürreşat Ali Ferruh (1865-1904), *Huşenk* (1885) adlı oyunuyla, Abdülhalim Memduh (1868-1905), *Bedriye* (1888) adını verdiği tragedyasıyla yer alıyordu. İlki beş bölümlük bir yapıttı ve zorba bir hükümdar karşısında namus kavramı ele alınıyordu. İkincisi, üç bölümlüktü ve birbirini seven iki insan karşısına engel çıkartmanın boşluğunu ve acılığını savunuyordu.

c) Fantazi Oyunlar

Güllü Agop Tiyatrosu'nun oyuncularından Ahmet Necip'in (1833 -1898) yazdığı *İdbar ve İkbal* (1874) masal havasında gelişen, sahne yatkınlığı olan ilgi çekici bir oyundu. Bu oyunu yazarken sanatçının Gozzi'nin *Turandot* adlı oyunundan esinlendiği anlaşılmaktadır. Bu oyunda da kendisiyle evlenmek isteyen adaylara üç soru soran, bilemeyince de onların öldürten, çok güzel bir prenses ve sonunda onun sorularını bilen yakışıklı bir delikanlı vardı. Masal türünün göz alıcı ve renkli sahneleri ile gelişen bu oyun, XIX. yüzyıl oyun yazarlığımız içinde kendine özgü bir yer tutuyordu.

Abdülhak Hâmit'in aynı yıl içinde yazdığı *Macera-yı Aşk*, aynı masal havası içinde "yer" ve "zaman" birliği düşünülmeden, oldukça dağınık bir biçimde ortaya çıkartılmıştı. Kaderci bir görüşü olan bu oyunda, dörtlü bir aşk yer alıyordu. Bu yapıtta da, yazarın bir özelliği olan dolantılara rastlanıyordu.

Tarihsel olaylara ve efsanelere yarı yarıya bir masal havası içinde dayanan ve yazarı (ya da çevirmeni) bilinmeyen *Ester* (1873) adlı oyun da bu bölüm de ele alınabilir. Bu yapıt Tevrat'tan, Asur ve İsrail tarihlerinden alınan olaylarla gelişiyordu. Putperest inançla Museviliğin çatışması yoluyla ortaya çıkan öldürüleri önlemek için kendini feda etmeye hazır bir kadın kahramanın (Ester) yönelişi bu oyunun temelini kuruyordu.

ç) Tarihsel Oyunlar

Tarihsel oyunla ilgilenenlerin başında Namık Kemal (1840-1888) geliyordu. Onun 1876'da yazdığı *Celâleddin Harzemşah*'ı yazmasının amacı, İslâmlığın evrensel yanlarına ve gelişmesi gerektiğine inandığı için, bir İslâm birliğinin kurulmasıydı. Namık Kemal, bu olmadıkça çağdaş uygarlık aşamasına erişilemeyeceği inancındaydı. Bu yapıtta, yazar, tarihsel olaylara bağlı kaldı. Aynı yıl içinde Hasan Bedredin (1851-1915) ile Şemsettin Sami (1850-1904) birlikte *Ebulûlâ yahut Müruvvet* (1876) adını verdikleri, beş bölümlük bir tarihsel oyun yazdılar. Bu oyunda *Hamlet* etkisi belirgindi. Şemsettin Sami ayrıca *Gâve* (1877) ve *Seydi Yahya* (1878) adlı iki tarihsel oyun yazdı. Bunlardan ilkinin konusu İran tarihinden, bazı değişikliklerle *Şehname*'

den alınmıştı. Hükümdarla halkın arasını açan siyasal hareketleri işliyordu. Bu oyun da Romantizmin etkisi altında yazılmış bir yapıttı; öyle ki hayaletler, mezarlık sahneleri, zehirler ve beklenilmedik rastlantılarla oyunun dekoru melodramatik bir romantizmi gösteriyordu. Yazarın ikinci oyunu olan *Seydi Yahya*, o dönem için bir yenilik getiriyordu: antik Yunan tragedyasının korosu bu yapıtta yer alıyordu. Koro on beş - yirmi kişiden kuruluydu ve tıpkı Antik Yunan tragedyasında olduğu gibi oyunun kahramanı olan Seydi Yahya ile konuşuyordu.

Bu türün kapsadığı öteki oyunlar Aleksandır İstamatyadi adlı bir yazarın *Gazi Osman*'ı (1878), Sami Paşazâde Sezai'nin (1858-1936) *Şîr*'i (1880), Abdülhak Hâmit'in *Tarık yahut Endülüs Fethi* (1880) ve Ahmet Mithat Efendinin (1844-1912) *Siyavuş yahut Fürs-i Kadimde Bir Facia* (1885) adlı yapıtlarıydı.

d) Romantik Dramlar: Namık Kemal

Özellikle, Schiller, Byron, Manzoni ve Hugo gibi yazarların etkisiyle ortaya çıkan romantik dramların şampiyonu Namık Kemal'di. O, daha çok Schiller ile Hugo'nun tavrına uygun bir yazardı. Onun bu alanda yazdığı ilk oyun önce *Raz-ı Dil* olarak yazıp sansür edilebilir kaygusuyla adını değiştirdiği *Gülnihal*'di (1873). Bu oyun, Romantik akımın başlıca teması olan özgürlük düşüncesini işliyordu. Müstebit bir sancak beyinin zorbalığını, acımasızlığını ve bunlara karşı girişilen uğraşı ve savaşı ele alan oyunun *Haydutlar*'a ve biraz da *Hernani*'ye benzeyen bir yanı vardı. Bazı sahneler ise Racine'nin *Britannicus*'unu andırıyordu. Namık Kemal'in en ünlü yapıtı *Vatan yahut Silistre*'ydi (1873). Oynandığında halktaki birikimi taşıran ve seyirciyi coşturan ve bu yüzden yazarının, bazı arkadaşlarıyla birlikte İstanbul'dan sürülmesine sebep olan bu oyun, bir küçük ihtilal havası yarattığından yabancı ülkeler tarafından da oynandıktan hemen sonra incelenmeye başlandı. Dramatik açıdan pek başarılı olmayan ve bugün birçok noktalardan yeni bir değerlendirmeye götürülmesi gereken bu yapıtın o dönemde yaptığı etki çok büyüktü. Namık Kemal'in, bu yönüyle romantik dram türü içine sokabileceğimiz, *Akif Bey*'i (1874) aynı havada yazılmış bir kahramanlık oyunuydu. Yazar, bu oyunu Magosa zindanında yazmıştı. Onun bu diriler mezarında yazdığı başka bir oyunu da *Kara Belâ*'ydı (1876). Ancak 1908'de İkinci Meşrutiyet'ten sonra bastırılan bu yapıt, bundan öncekiler kadar önemli değildi. Erkekliği giderilmiş sanılarak saraya alınan bir haremağasının Padişah'ın kızını kirletmesi bu oyunda söz konusu ediliyordu.

Bu alanda oyun vermiş olanlardan biri de Ebuzziya Tevfik'ti (1849-1913). Onun *Ecel-i Kaza* (1872) entrikayla gelişen ve kan dava-

sı karşısında olduğunu gösteren bir yapıttı. Dönemi içinde çok başarılı bulunmuş olan bu oyunun insan ilişkileri oldukça yüzeyde gelişiyordu. Bunlardan başka Mehmet Rıfat'ın (1851-1907) *Ya Gazi Ya Şehit* (1873) ve Mehmet Saadettin'in *Tuna yahut Zafer* (1874) vatan sevgisini dile getirmeye çalışan oyunlardı. Ahmet Mithat Efendinin yabancı bir ülkede geçirdiği ve yabancı adlar kullandığı *Ahz-ı Sar* (1875) bir çok korku ve heyecan sahnelerini kapsıyordu. M. Asaf adlı bir yazarın *Nedametle Ölüm* (1892) ve yazarı belli olmayan *Keşf-i Esrar* (1891) melodramatik öğeleri ağır basan Romantik oyunların pek önemli olmayan örnekleriydi.

Bu kesimi bitirmeden Abdülhak Hâmit'in *Duhter-i Hindu*'su (1876) ve *Finten*'i (1916) üzerinde kısaca duralım. Bu oyunlarında, ozan, bizim için yabancı olan ülkelerin yaşayış ve düşüncesini getiriyordu. Kişilerin psikolojik durumlarıyla ilgilenen Hâmit'in bu psikolojiyi daha başarılı bir yolda *Finten*'de verdiği görülür.

e) Melodram

XIX. yüzyılın ikinci yarısında yazılan melodramlar kişisel ve toplumsal konuları işleyen oyunlardı. Bunlar, yine romantik bir anlayış içinde sınıf farklarının kalkmasını, özgürlük düşüncesini, sorumluluk, namus, ahlâk, fedakârlık kavramlarını, kadınların kadınlığını bilmesi, vb. işliyorlardı. Alman Kotzebue'nun "popüler" ve yüzeyde olan ve toplum içindeki çeşitli sorunlara yönelen tutumu ve özellikle Pixérécourt'un melodram anlayışı bu tür oyunlara yönelen yazarları etkilemişti.

Dönemde ilk yazılan melodramlardan biri Salim adlı bir yazarın *Sözde Sebat*'ıydı (1870-1). Masal havasında ve beş bölümlüktü. Recaizâde Ekrem'in (1847-1913) *Afife Anjelik*'i Fransız melodramlarının etkisi altında yazılmış, dört bölümlük bir oyundu. Oyun yabancı bir ülkede ve yabancı kişiler arasında geçiyordu. Yazar, bu melodramda namus düşüncesinin savunmasını yapıyor, namuslu olanın ergeç bunun ödülünü alacağını belirtiyordu.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Hükm-i Dil* (1874) adlı melodramı, sınıf farklarından doğan dramatik bir durumu gösteriyordu. Ancak bu sınıf farkını belirtme yine romantik bir aşkın gelişmesi içinde işleniyordu. Bu oyunda bir zengin kızı ile bahçıvanın aşkı ele alınıyordu. Oyunun sonu, inandırıcı olmaktan uzaktı: gençler özgürlüğü Amerika'da bulacaklarına inandıklarından oraya doğru yola çıkarlarken perde kapanıyordu.

Abdülhalim Memduh'un 1876'da yazdığı, romantik tragedya olarak tanıdığımız *Ümitsiz Mülâkat*'ı yarı tarih yarı masal havası içinde, inandırıcı olmayan olayların ard arda dizildiği bir melodramdı.

Bu tür oyunlarla en çok ilgilenenler Hasan Bedreddin ve Mehmet Rıfat'tı. Bu iki yazarın birlikte yazdıkları *Delile yahut Kanlı İntikam* (1876) beş bölümlük karışık bir olaylar dizisi ile gelişen ve pek de inandırıcı olmayan bir öç alma motifi ile süslenen bir oyundu. Yine aynı yazarların *Kölemenler* (1876), Kölemen beylerinin birbiriyle yarışması üzerine kuruluydu. Uzun, dağınık bir gelişimi olup sık sık ilgiyi koparan bu oyunun ele aldığı konu aslında ilgi çekiciydi; siyasal çatışmaları gösteren bu oyunda çıkarcılar, sevenler, davasına inanmışlar gibi, çeşitli özellikte kişiler yer alıyordu. Yine bu iki yazarın *Fakire* (1877) adlı dört bölümlük oyunu bir köle kızın çilesini dile getirmeye çalışıyordu. Bu oyunda namusunu savunan bir genç kızın boğaz kurutucu öyküsü anlatılıyordu. Mehmet Rıfat'ın tek başına yazdığı *Pakdamen* (1875) ise *Afife Anjelik*'in hemen hemen bir eşiydi. Hasan Bedreddin ile Mehmet Rıfat'ın başka bir melodramı da *Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat* (1880) idi. Bu üç bölümlük oyunun konusu Arap ülkelerinde geçiyordu.

O dönemde çok sayıda yazılan melodramlar arasında Hüsamettin'in *Fitne-i Şiikrü* (1874), H.A.B. imzasıyla yazılan *Çifte Avcılar* (1876), Mehmet bin Mustafa'nın *Hasret Kavuşturan* (1877), Kadri adlı bir yazarın *Hasretle Vuslat* (1880), A. Cemalettin'in *Maskeli Adam* (1886), Yağcızâde Nuri'nin *Hilekâr Karı* (1884), Ahmet Fahri Mustafa'nın *İbret yahut Talihli Familya* (1885), Müdessir imzalı bir yazarın *Ormanda Vuslat* (1889), Ahmet Muhtar'ın *Teşvik-i Vicdan* (1889), Mustafa Sadi'nin *Encam-ı Cefa* (1891) adlı oyunları sayılabilir

Tanzimat Gerçekçiliği

Melodramlar toplum sorunları ve kişisel ilişkiler, namus, ahlak kavramları ile uğraşmasına karşın, yaşamı ve insanları bulanık bir biçimde dile getiriyordu. Tanzimat yazarlarının yaşamı ve insanları daha kesin çizgilerle ortaya çıkardığı oyunları XIX. yüzyılın sonlarında yazıldı. Bu oyunlar, batı ile doğu anlayışlarının arasında, havada kalmışlığın ve şaşkınlığın, bazen de kızgınlığın ortaya çıkardığı yapıtlardı. Bu oyunlarda belli bir huzursuzluk sezilir. Toplumsal düzen içindeki töreleri, gelenekleri, evlilik kurumunu, aile sorununu, eğitimi, sınıf farkını, doğu-batı kavramlarını, ahlak anlayışını ele alan bu oyunlar belirli bir gerçekçi tutumu yansıtır. Ancak bu gerçekçilik, Avrupa'daki pozitivist yönelimin doğurduğu, çağdaş anlayıştan çok, o dönemdeki yaşama şartlarının ortaya çıkardığı huzursuzluğun, bir de o dönemdeki Avrupa yazarlarının etki yapmalarının bir sonucudur.

a) İçli Gerçekçilik

Gerçekçi tutumda oyunlarda romantik anlayışta yazılmış yapıtlar arasında bir köprü sayabileceğimiz, daha çok clağan seyirciye yönelen ve o seyircinin duygularını gıcıklayan oyunları "İçli Gerçekçilik" deyimiyle değerlendirebiliriz. Bu oyunların yazarları, konularını halkın güncel yaşamından alıyorlardı. Bu öbekte ele aldığımız oyunların "içli" yanı, halkın duyarlılığından yararlanarak onların acıma duygularına yönelmeleri, "gerçekçi" özelliği ise halkın sorunlarını işlerken sağduyunun ve gerçeklerin dışına çıkmamalarıydı. Bir noktada bu öbekteki oyunları Avrupa'daki "sentimental realism"i vurgulayan oyunların bir yansıması olarak kabul edebiliriz.

Bu dönemde yazılan içli oyunların sayısı bir hayli kabarıktır. Yazıldıkları dönemi yansıtan bu oyunlar, Tanzimat insanlarının, bu insanların yaşamlarının kesin bir görünüşünü getirir. Biz bu kesimde yalnızca o dönem için daha önemli saydığımız oyunların bir özetini vereceğiz.

Bu öbek içinde değerlendirdiğimiz ilk oyun Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* (1873) üç bölümdü ve iki gencin sevgisinden doğan bir çatışmayla gelişiyordu. Burada ödenecek bir borç yüzünden başkası ile evlenme zorunluluğu konunun acı yanını vurguluyordu. Recaizâde Ekrem'in aynı yıl yazdığı *Vuslat*, yine iki gencin sevgisini ele alıyordu. Burada açıklanmayan bir sevgi bağı ve ayrılıktan dolayı verem olup ölme vardı. Mehmet Rıfat'ın *Görenek* adlı oyunu yukardakilerle aynı yılda yazılmış ve yine bu oyunlar gibi üç bölümlüktü. Kadınların görenek diye yaptıkları gereksiz masrafı eleştiriyor ve bir aileyi tek başına geçindirmeye çalışan erkeğin durumunu sergiliyordu. Bu oyun da boşanma ile sonuçlanıyordu. Çocuk yetiştirmeye ve eğitmeye gereği kadar önem vermeyen ana babaları ele alan *Kara Talih* (1874) Salih adlı bir yazarındı. Ayrıca cahil kalmış bir gencin hayata atılmasıyla ortaya çıkan başarısızlıklar da gösteriyordu bu ovun. Kumara düşkünlük, Mehmet Nuri'nin *Nasihat yahut Kumar Belâsı*'nda (1875), oğlu öldürülen babanın öç alma isteği İzzet adlı bir yazarın üç bölümlük *Katiller yahut Ahz-ı İntikam* (1888) adlı yapıtında dile getiriliyordu.

Hasan Bedreddin'in dört bölümlük *Iskat-ı Cenin* (1874) birbirini seven iki gencin sevgi bağına karşın birleşememelerini ve yanlış evlilik düşüncesini ortaya atıyordu. Bu oyunda, genç kız ailesinin zoruvla bir akrabasıyla evlendirilmek isteniyordu. Mehmet Sadi'nin *Afet-i Cehil yahut İnhimak-i Sefahat* (1875) ise mirasyedi bir gencin bilgisizliğini gösteriyordu. Bu genç oyunun sonunda pişmanlık duyup kendini tabancayla öldürüyordu.

Kocasını önce aldatan, sonra da zehirleyen kötü ana M. Ziya'nın

Eden Bulur (1882) adlı dört bölümlük içli oyununda gösteriliyordu. Öbür yanda ,yaşlı bir zengin adamın genç cariyeye olan aşkı *Tedbirsizlik* adlı oyununda vurgulanıyordu. Ahmet Mithat Efendinin beş bölümlük *Eyvah*'ı (1886) iki karısını da çok seven bir adamın iç çatışmasını işliyordu.

Abdülhak Hâmit de "içli oyun" türüyle ilgilendi. Onun her ikisini de 1875 yılında yazdığı iki oyunu vardı: *Sabr-ü Sebat* ve *İçli Kız*. Her iki oyunda iki gencin sevgisini tema olarak alıyordu. Ancak ilki paşa amcasının kızıyla evlenmek istemediği için evden kovulan bir delikanlıyı, ikincisi de üvey ana tarafından engel olunan bir romantik sevgiyi işliyordu.

Bu tür oyunlarla ilgilenenlerden biri de Ahmet Muhtar'dı. Onun *Mihnet yahut İftirak-ı Aşk* (1885) yine iki gencin sevgisini ve toplum baskısı yüzünden birleşememelerini ve zehir içerek kendilerini öldürmelerini ele alıyordu. *Mesture-i Aşk*'ta (1888) yine aynı tema işleniyordu. Ancak bu oyunda Ahmet Muhtar olayların gelişimini değiştirmiştir; başkasını seven bir genç kız gerdek gecesi onu verdikleri erkeğe zehir içirir. Bu oyun da ölümle kapanıyordu.

b) Entrika Komedyası

Bu komedya türünün antik Roma *mimus*'undan bu yana kadar gelen uzun bir geleneği vardır. Komik öğenin, ustalıkla birbirine bağlanmış durumlardan, hareketlerden sağlandığı entrika (dolantı) komedyası Scribe'in "iyi kurulu oyun" tekniği ile daha da gelişti. Yüzeyde gelişen bu türün psikolojik ya da ahlaksal bir kaygusu yoktu. *Şair Evlenmesi*'nden sonra ilk komedya on iki yıl sonra yazıldı.

Bu Âli Bey'in (1844-1899) *Misafiri İstiskal* (1871) vurdumduymaz, iç karartan bir tiple bu tipin konuk olarak kaldığı eve verdiği huzursuzluğu ele alıyordu. Scribe'in "iyi kurulu oyun" tekniğinde izlenen ters anlamalar, "quo pro quo" (kişiler ayrı ayrı şeylerden söz ederlerken, aynı şeyden konuştuklarını sanmaları) sahneler, çarpışmalar, itişmeler bu oyunda komik öğeyi ortaya çıkaran özelliklerdi. Âli Bey' in tek bölümlük uyarlaması olan *Kokona Yatıyor* (1871) aynı özellikte bir komedyaydı. Burada komşunun oğluyla ve evin beyiyle oynaşlık eden bir hizmetçinin, âşığına giden madamı eve dönünceye kadar uyuyormuş gibi göstermesinden doğan bir *durum komiği* vardı. Yazarın iki bölümlük *Geveze Berber*'i (1873) ilk oyunda olduğu gibi, rahatsız edici tipleri işliyordu. Bu oyunda taşlamasını toplum içindeki kendini bilmezlere yönelmiş olan yazarın Molière ile Fransız burjuva komedya yazarlarının etkisinde kaldığı izlenir.

Âli Bey'in ilk komedyasını yazdığı sırada Hamdi Bey'in "Ben" imzasıyla yayınladığı *İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz* (1871), sağlam tekniği olan bir oyundu. Oyunun baş kişisi öğrenci Apik aynı anda

iki kadınla ilişki kuran ve o arada kocalarıyla da dostluğu ilerleten bir tipti. Apik, öğrenci arkadaşları arasında saflığı bilinen Haçik'i de bu ilişkilere ortak ediyor ve oyunun sonunda kabak zavallı Haçik'in başında patlıyordu. Hamdi Bey'in tiplerini Ermeniler arasından seçmesinin nedeni, o dönemde Türkçe oyunları da Ermeni oyuncuların oynamasıydı. Bu Ermeni sanatçılar, Teodor Kasap'ın ve Namık Kemal'in de belirttiği gibi Türkçe'yi yanlış konuşuyorlardı. Hamdi Bey, bu durumu göz önüne alarak Ermeniler arasında geçen bir komedya yazarak iki yanlı bir güldürü konusu elde etmiş oldu.

1874 yılında, iki entrika komedyasının yazılmış olduğunu izleriz. Bunlardan biri Fuat Bey adında birinin *Ahmak Herif Hasis Karı*, öteki de yazarı bilinmeyen *Kendi Düşen Ağlamaz*'dı. Bunların ilkinde doktorluk taslayan şarlatanlarla ona kanan cahil insanlarla alay ediliyordu. İkincisi ise, sevdiği kızın verdiği akılla, kızın avukat olan babasından kız kaçırmanın bir açıdan suç sayılmayacağı üzerine senet alan bir delikanlının avukatın kızını kaçırmasını konu yapıyordu. Yine yazarı bilinmeyen bir komedya da *Belâ-yı Muhabbet*'ti. (1875). Bu oyunun ötekilere olan ayrıcalığı, yüzeyde de olsa işveren-işçi ilişkisini ele almasıydı.

1876'da yazılmış iki entrika komedyası, Ali Rıza'nın *Mızrak Çuvala Sığmaz* bir aldatmacayı konu yapıyor, Mehmet Behçet'in *Fakir Lokantanın Fakir Uşağı* küçük bir lokantanın garsonu Dimitri'nin hizmetçi Mari'ye olan sevgisini ve bundan doğan gülünç sahneleri işliyordu.

A. Cemil'in *Eskici Kasım*'ı (1885) komşu kızlarıyla başı dertte olan saf bir kunduracı çırağını konu yapıyordu. Bu oyunda kızların oyun önerisini reddetmeyen çırağın ustasıyla başının derde girmesi gösteriliyordu. Keloğlan masallarını hatırlatan bu oyun, aynı zamanda Orta Oyunu'nun *Gözlemeci* metnine çok benzer.

Bunlardan başka, 1873 ile 1876 yılları arasında "Hayal" gazetesinde yazar adı verilmeden yayımlanan kısa komedyalar da vardı. Ancak entrika komedyası türünü bitirmeden, töre komedyası özelliklerini de kapsayan Recaizâde Ekrem'in *Çok Bilen Çok Yanılır* (1875?) üzerinde de kısaca durmak gerekir. Bu dört "fasıl"lık uzun entrika komedyasında kıskançlık ve kötülük duyguları gülünç sahnelerle veriliyor ve ahlak yönünden bu duygular yeriliyordu.

c) Töre ve Karakter Komedyası

Hareketlerin durumların, yani dışın komiğini işleyen entrika komedyasına karşılık töre ve karakter komedyası insan yaşamıyla ilgili olan konuları psikolojiye yönelerek, onların hareketlerini gösterirken kişisel yorumlarını yaparak gösterir. Bu türün en büyük temsil-

cisi hiç kuşkusuz Molière'dir. Bu tür oyunlar birey ve toplum taşlamasına, zaman zaman da eleştirisine yönelir. Tanzimat'ta yazılan bu tür komedyaların yine Tanzimat'ta yazılan entrika komedyalarına üstünlüğü gerçek bir gözlemin ürünü olmaları ve entrika komedyasında olan hayali bir dünyayı göstermemeleridir.

Mustafa Nuri'nin (1843-1906) *Zamane Şıkları* (1874) adlı oyunu hazmedilmeden kabul edilen ve biçimsel olarak aktarılan batılı özellikleri taşlıyordu. Bu oyunda, beş parasız oldukları halde, çok paraları varmış gibi giyinen ve Avrupalı olmaya özenen züppe gençler eleştiriliyordu. Yazarı bilinmeyen *Karı Koca Muarazası* (1875) kadının giyim kuşam derdinden çıkan ve sonu iyi biten bir komedyaydı. Ahmet Hamdi'nin *Sanki Aşk* (1883) yine "alafranga" olmaya özentili bir hayatı yeriyordu.

Ahmet Mithat Efendinin *Açıkbaş*'ı (1875) ve *Çengi*'si (1877) geleneklerimiz içinde bulunan yanlış alışkanlıkların ve yanlış törelerin taşlanmasıydı. Bunların ilki dört bölümlük, ikincisi üç bölümlüktü. Eğitim sorununa da değinen Ahmet Mithat Efendi bu komedyalarında oldukça başarılı kişiler ortaya çıkartmıştı. Yine aynı düzeyde, yanlış anlayış ve törelerle ilgilenen başka bir komedya da S. Vehbi'nin *Haşim Bey* (1886) oyunuydu.

Bu dönemde, daha çok kişisel nitelikler üzerinde duran ve karakter komedyaları da vardı. Pintilik, iki yüzlülük gibi insansal kusurları ele alan bu oyunların biri Hasan Bedreddin ile Mehmet Rıfat'ın birlikte yazdıkları pinti bir faizciyi ele alan *Nedamet*'ti (1876). Cimriliğin vurgulandığı oyunlar arasında Şemsi Bey'in *Kendim Ettim, Kendim Buldum* (1875) ve Ömer Faik'in *Karı Koca Uygun* adlı komedyaları da dikkate değer.

Ancak bu tür komedyanın en önemli yazarı Feraizcizâde Mehmet Şâkir'di (1853-1911). Bu yazarı ilk kez topluca tanıtan ve değerlendiren Metin And'dır. Feraizcizâde'nin altı ilgi çekici komedyası vardı. Bu yazar da, yukarıda belirtilen yazarlar gibi, Molière etkisi olmasına karşın, daha yerel, daha kendine özgü nitelikler bulunuyordu. Duru bir Türkçe ve sağlam bir teknikle yazan Mehmet Şakir'in ilk oyunlarından biri *Evhami*'ydi (1885). Bu oyun her ne kadar Molière'in *Hastalık Hastası*'nı andırıyorduysa da, kişiler, olayın geçtiği çevre ve durumlar yerli özellikleri taşıyordu. Onun yine aynı yıl içinde yazdığı *İcab-ı Gurur yahut İnkilâb-ı Muhabbet* karmaşık bir olay dizisiyle dokunmuştu. Mirasla zengin olan bir gencin burnunun büyümesi onu gerçekten seven kızı bırakıp para düşkünü bir kızı seçmesi, ama sonunda onu kurtaranın yine gerçekten onu sevdiği kız olduğunu gösteren bir komedyaydı. Mehmet Şakir'in 1886 yılında yazdığı *Kırk Yalan Köse* ve onun devamı olan *Yalan Tükendi* adlı oyunları yine kar-

maşık olaylarla gelişen ve başarılı oyun kişileriyle renklenen bir özelliği vardı.

Bu yazarın en başarılı oyunları *İnatçı yahut Çöpçatan* ve *Teehhül yahut İlk Göz Ağrısı*'ydı (1886). Bunların ilki Molière'in *Scapin'in Dolapları*'ndan esinlenerek yazılmıştı. İkincisi ise beş bölümlük bir komedyaydı. Bu oyunun baş kişisi Akile Dudu adında bir çöpçatandı. Mehmet Şakir'in Akile Dudusu, onun kişileri renklendirmekteki ustalığını gösteren başka bir örnektir. Bursa'da bir basımevine sahip olan ve bütün kitaplarını burada bastırmış olan Feraizcizâde Mehmet Şakir'in, Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatrosunda Molière uyarlamasını görmüş olması yabana atılmayacak bir olasılıktır. Onun oyunlarında bir Molière etkisi vardır; ama o aktarma yoluna gitmemiş, kendine özgü, yöresel komedyalar yazmıştır.

Meddahlığın Son Parlak Dönemi

XIX. yüzyıl meddahları üzerine olan bilgimiz, önceki yüzyıllarla karşılaştırılınca daha geniştir. Bu yüzyılda, gerek II. Mahmut'un sarayında, gerekse halk arasında ün yapmış çok sayıda meddah-mukallidi tanıyoruz. Bunların, padişah sarayında birbiriyle yarıştıklarını, atıştıkların da çeşitli kaynaklardan öğreniriz. Bu yüzyılda, meddahlık yapanların, Orta Oyunu'nda belli tipleri calandırdıklarını, Karagöz oynattıklarını, hatta bazılarının tulûat tiyatrolarında çalıştıklarını görüyoruz. Özellikle, bu yüzyılın sonlarına doğru, meddahlar, gösteri sanatları alanında birkaç işi birden yürütür durumdaydılar. Ramazanda ve bayramlarda, İstanbul'un çeşitli mesire yerlerinde çeşitli gösterilerin arasında meddahlık ve kıssahanlık eksik olmazdı. Böyle günlerde Büyükdere'ye, Dolmabahçe sırtlarına ve adalara gidenler, oralardan çeşitli meddahları dinlemeyi savsamazlardı. Özellikle bu yüzyılda, her eğlence yerinde mutlaka bir meddah aranır olmuştu.

Bu yüzyıl meddahlarının bir bölümünü de görmüş olan Süleyman Faik Efendi, bunlardan çok kısa bir biçimde söz eder: "(...) asrımızda olan Kör Osman ve Âşık Hasan ve Piç Emin ve Nazif ve Tesbihçioğlu ve Musâhib Nuri her ne kadar adamu eğlendirebilürler ise de Nuri'nin şâkirdi olan Kız Ahmed, ki hâlâ hayattadır, merkûm mukaddemkilerin cümlesine müreccah ve hakkında nâdire-i dehr denilse şâyândır" Yine bu yüzyıl meddahlarını kısaca ele alan Ali Rıza Bey, önemli meddahlar olarak, 1863 yılından sonra Kör Osman'ın, Âşık Hasan,ın, Piç Emin'in, Tesbihçioğlu Nazif'in, Musahip Nuri'nin ve Kız Ahmet'in adlarını sayar. Sonra da, adları geçenler arasında Piç Emin ile Kız Ahmet'in seyrek yetişen değerlerden olduğunu belirtir ve Keçecizâde İzzet Molla'nın bir dizesini aktarır: "Doğurur Piç Emin'i Kız Ahmet" Bundan da Piç Emin'in Kız Ahmet'in çırağı ol-

duğu anlamı çıkar. Süleyman Faik, düğünlerde oynayan Kol Takımı mukallitlerinin birbirleriyle yarışırcasına maskaralıklar yaptıklarını, ancak sayıları bir hayli olan bu kimselerin pek önemli olmadıklarını belirttikten sonra, XVIII. yüzyılda yaşamış olan Bekçi Mehmet'ten (ölümü 1777) sonra ortaya çıkan Şerbetçi Emin ve Kasımpaşalı Hafız Efendinin iyi meddahlar olduğunu belirtir. Bu yüzyılda, Padişah ve paşa harem dairelerinde hikâyeler anlatıp taklitler yapan bir kadın meddaha ilk kez rastlarız. Kırım Savaşı sırasında İstanbul'a gelen Lady Hornby, bir paşanın harem dairesinde gördüğü kadın meddah-mukallitten söz ederken "çok yabanıl ve olağanüstü etkisi olan bir kadındı" diye yazar; bu kadın sanatçı hem kısa hikâyeler anlatıyor, hem de çeşitli taklitler yapıyormuş.

Kız Ahmet, çeşitli yerli kaynaklarca da desteklendiği kadar, yabancılar tarafından da en çok sözü edilen Türk meddahı olmuştur. Allom, Türk meddahına örnek olarak onun gravürünü yapmış, çeşitli İngiliz gezginleri onu, o dönemde çok ünlü olan bir İngiliz oyuncusu olan Matthews'a benzetmişlerdir. Moltke de onu çağının en büyük meddahı olarak tanıtır. II. Mahmut'a da meddahlık eden Kız Ahmet, önce sık sık saraya çağrılmış sonra da, saray meddahlığına getirilerek ona ev verilmiş ve aylık bağlanmıştır. Kız Ahmet, «başkalarının kellelerini kolayca kaybedebilecekleri konuları, belli bir özgürlük ölçüsü içinde padişahın önünde anlatabiliyor»muş. İngiliz Walsh ise bu meddahı şöyle tanıtır: "Türkler ona Kız Ahmet diyorlardı, çünkü hareketlerinde belirgin kadınsı bir görünüş vardı. Onun kendi kahvehanesi var ve orada meddahlık yapıyor; ama Ramazanın sürdüğü dönemde daha başka kahvelere giderek sanatını gösteriyor. Bu Ramazan'da (1836), o, İngiliz Sarayı'nın kahvehanesiyle belli geceler sanatını göstermek için 800 kuruş karşılığında anlaşmıştı"

Ebuzziya Tevfik, ayrıca Mürekkepçi İzzet ile Lüleci Mehmet adındaki iki sanatçıdan da söz eder. Lüleci Mehmet, Ayasofya camiinde baş müezzindi. Mürekkepçi İzzet ve Lüleci Mehmet, nükteleri ve ustalıkları ile dillere destandı. Yazarın çok yakından tanıdığı Yağcı İzzet ise *Köprü* taklidinde büyük bir ustalık kazanmıştı. 1874 yılında ölen Yağcı İzzet, Köprü'nün üzerinden geçen çeşitli tipleri, satıcıları, meslek sahiplerini davranış ve şiveleri ile taklit eder, dinleyenin gözleri önüne Köprü üstündeki olayları canlandırır ve herkesi hayran ederdi.

Süleyman Faik Efendi, Lâleli camii müezzini Hacı Müezzin'in, ünlü Mustafa Reis'in, Ayvazoğlu'nun ve Kör Hafızlar'ın o dönemin en ünlü meddahları olduklarını belirtir. Hacı Müezzin usta bir meddah -mukallitti. Arap, Laz, Arnavut, Frenk, Rum ve Yahudi taklitlerinden başka Türklerin çeşitli tiplerini Rumeli çitaklarının her birini, Boşnakları hayret verici biçimde canlandırırdı. Nedîm durumundaki

meddahların ünlülerinden ve 1810/1 yıllarında hayatta olan Kör Hafızlardan biri üzerine, Sururî *Hezeliyât*'ında, şu dizeleri yazmıştır: "Bunun iki gözü kör, bir gözü kör şeytanın / yâni şeytandan eşed dense, sezâ Kör Hafız". Bu Kör Hafızlar'dan biri ustaca hikâye anlatır, Arapça, Farsça ve Türkçe makamlara uygun *ebyât* okurdu.

XIX. yüzyılın sonlarına kadar gelmiş ünlü meddahlardan biri de Şükrü Efendiydi. 1882 yılında Aksaray'da Sorguççu Sokağının, tam karşısındaki evde oturan Şükrü Efendi, İç Bedesten tellallarındandı. Ramazan gecelerinde Cuma ve Pazar günleri Sandıkburnu'nda hikâye söylerdi. "Meddah Şükrü Efendi, setre pantolon giyerdi, püsküllü fesinden iki parmak uzunca, siyah ve küçük gözlü, yüzce de tuhaf bir zattı," der Musahipzâde. Çeşitli tipleri, hayvan ve makine seslerini ustaca canlandıran bu halk meddahı, bu yüzyıl sonunda öldü.

1886 yılında, Şükrü Efendi saraya aldırılınca, halkın en tutulan meddahı İsmet Efendi oldu. Ulunay, tanıdığı İsmet Efendiyi şöyle anlatır: "Ben, İsmet Efendiye yetiştim. Onun yaşadığı devirde Sururî, Aşkî gibi başka meddahlar da vardı. Fakat hiçbirisi İsmet Efendi ile boy ölçüşemezdi. İsmet merhumda ibdâ kudreti vardı. Hem hikâyeyi işler, hem de Lehçe taklidinde farkı anlatırdı." Onu tanıyan bir yazar da Musahipzâde Celâl'dir.

XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın başlarında İstanbul'da, sesini yabancı ülkelere de duyurmuş olan en ünlü halk meddahı Aşkî Efendiydi. Meddah Şükrü Efendinin yanında yetişen Aşkî 1853'de Sakız adasında doğdu. Genç yaşta İstanbul'da meddah olarak parladı ve kısa bir süre içinde ünü ülkenin sınırları dışına taştı. Onun en önemli öğrencisi de Sururî oldu.

Yukarda, adları sayılan meddahların yanısıra, İstanbul'da bu sanatı yürütmüş olanlar arasında Şişman İbrahim, Cüce Yusuf, Deli Ahmet, Turşucu Mustafa, Çingene Said, Yahudi Osep, Kurban Osep, Şehreminli Mustafa, Gabriel, Küçük Mümtaz gibi adlara rastlarız. Anadolu'da meddahlık yapanlar arasında 1911'de ölen Konyalı Kemterî, eğlenceyi seven, açık fikirli bir insandı. Mizahı seven, işitilmedik, özgün hikâyeler anlatan bu sanatçı Konya yörelerinde ün yapmıştı. Ulvî takma adıyla hikâyeler söyleyen Meddah Ali'nin okuması yazması olmadığı halde, uyanıklığı ve zekâsı ile okur-yazarlar arasında konuşması dinlenen bir kişi olduğu söylenir. Bu meddah kulaktan kulağa geçmiş, geleneğimiz içindeki hikâyeleri çok güzel söyleyen bir sanatçı olarak tanınırdı. Ulvî'nin 1913 ile 1917 yılları arasında öldüğü sanılmaktadır. Yine aynı yörenin tanınmış meddahlarından biri de Karamanlı Kenzîydi. Bu meddahın da okuması yazması yoktu, ama halk arasında geleneğimizden gelen hikâyeleri anlatması kadar şiirleri de tutulurdu. Bu sanatçının da 1882 yılında öldüğü söylenmektedir.

1839 Meşrutiyet'inden sonra tiyatro eyleminin daha çok Batılı anlamda oyun oynama ve gösterme çabasına doğru kaydığı görülür. Bu eylem önce İstanbul'da bulunan elçilikler, sonra yabancılar, daha sonra da Türk azınlıklar tarafından gösterildi. Türkçeyi iyi bilen ve söyleyen Türk oyuncularının sahneye çıkması ilk kez Güllü Agop'un kurduğu Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oldu.

a) Gedikpaşa Tiyatrosu

Bu tiyatro, ülkemizde Türk dilinde ilk sürekli oyunlar oynayan bir kuruluştu. Bu tiyatronun yeri Çarşıkapı ile Bayezid arasında, denize doğru inen Gedikpaşa'daydı. Bu yapı ilk kez, Soullier adlı bir Fransızın yönettiği sirk için 1860 yılında ahşap olarak yaptırıldı. 1864'te İstanbul'dan ayrılan Soullier'in bu binasını Abraham Paşa adında zengin bir Ermeni aldı. Burası iki yıl cambazlık yeri, konser salonu, çeşitli gösteriler alanı olarak kullanıldı. Binayı, 1866'da, Razi adında bir yabancı kiraladı ve yabancı sanatçılar çağırarak pantomim, bale ve opera gösterileri düzenledi. Kısa bir süre sonra bu yapı yıktırıldı ve 1867'de bunun yerine yine ahşap, ama daha genişçe ve çatısı büyük bir sirk çadırı biçiminde bir bina yaptırıldı.

1868 yılında, Güllü Agop (Vartovyan) (1840-1891) bir topluluk kurdu ve Razi adlı yabancının kullandığı "Tiyatro-yu Osmanî" adını kabul etti. Güllü Agop işe başlarken bu tiyatroda Türkçe vodvil, opera ve komedya oynayacağını duyurdu; çünkü bundan önce oyunlar yabancı dillerde oynanıyordu. 1867 yılı sonuna kadar Ardeli ve Ortaklarının elinde olan Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Avrupa oyunları yabancı dilde oynanmıştı. Onun için bu ilan tiyatro tarihimiz yönünden önemli bir dönüm noktasını gösterir.

Ancak Gülü Agop'un topluluğunda düzenlenen ilk gösteriler yabancı dildeydi. Bu topluluğun oynadığı ilk Türkçe yapıt, Mustafa Paşa tarafından bir oyun durumuna getirilen *Leylâ ile Mecnun* oldu. 1869 yılı Ocak ayının onikinci günü ilk kez halka gösterilen bu oyun, ilk oynanışından üç ay kadar sonra bir bölüm daha eklenerek oynandı. Bundan sonra, oyun aynı tiyatroda, 1871 Şubat'ındaki gösterisinde yedi bölüm olarak oynandı. Bu yapıt, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun daha sonraki yıllar için yaptığı oyun dağarında da yer aldı.

1868-1869 tiyatro döneminde, bu tiyatroda, arada sırada Türkçe oyunlar oynandı. Bu arada Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den uyarladığı *Zor Nikâh*'ı da 1869'da dağarcığa atıldı. Güllü Agop'un bu tutumu birçok Türk yazarını tiyatro yapıtı yazmaya yöneltti. Ayrıca, o dönemin aydınları, düşünürleri ve yazarları bu tiyatroyu destekleme-

ye başladılar. 1869 yılının Mayıs ayında, Güllü Agop topluluğunu genişletmeyi düşündüğünü oyuncu almak istediğini gazetelerde duyurdu ve bu duyuru üzerine Türk oyuncuları sahne hayatına atıldılar.

1869-1870 döneminde Türkçe oyunların sayısı arttı. O dönem henüz basılmamış ama yazılmış olan Âli Bey'in *Misafiri İstiskal* komedyası oynandı. Türk dilinde oyunlar gösteren batı anlamında bu ilk tiyatronun en büyük derdi seyirciydi. Halk buna henüz alışamadığı için henüz gereken ilgiyi göstermiyordu. Ayrıca, Güllü Agop'un bu çabasıyla yarışacak başka topluluklar ortaya çıkabilirdi. Güllü Agop bunu düşünerek hükümete başvurdu ve yalnız kendi tiyatrosuna izin sağlayacak bir tekel istedi. O dönemde Sadrazamlıkta bulunan Âli Paşa'nın da yardımıyla, Güllü Agop ona ayrıcalık tanıyan belgeyi 16 Mart 1870'de aldı. Bu imtiyaza göre Güllü Agop, İstanbul, Üsküdar, Beyoğlu'nda Türkçe dram-tragedya, komedya ve vodvil oynama tekelini on yıl süreyle elinde tutacaktı. Ancak bir şartla: Üsküdar'da altı ay içinde Galata, Tophane ve Beyoğlu'nda üç yıl içinde ve İstanbul'da altı ay içersinde birer tiyatro kurmadığı takdirde bu ayrıcalık izni kaldırılacaktı. Yerleri ve oyunları hükümet denetleyecekti. Gelir ve gidere bakılmadan her yıl Üsküdar'da otuz, Galata ve İstanbul'da en az elli oyun oynanacaktı. Ayrıca yoksullar yararına düzenlenecek gösteriler ve kimlere indirim yapılacağı da şartnamede gösterilmişti.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun 1872-1873 dönemi en başarılı çalışma evresini kapsadı. O yıl Türk yazarları daha çok oyun vermişlerdi; halkın ilgisi ise eski dönemlere oranla çok daha büyüktü. Âli Bey'in *Geveze Berber*, Ebuzziya Tevfik'in *Ecel-i Kaza* ayrıca *Arif'in Hilesi* adlı opera da bu dönemde oynandı. Bunlardan başka Ahmet Mithat'ın *Eyvah*'ı, Teodor Kasap'ın uyarlaması olan *Pinti Hamit*, Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlaması da vardı. Ancak bu dönemin en büyük olayı Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyununun oynanması ve halkın coşkunluğa kapılıp küçük bir ihtilal havası içine girmesiydi.

Ertesi dönem birkaç yeni oyunun yanısıra, eski oyunları tekrarlayan Gedikpaşa Tiyatrosu 1874-1875 döneminde zor bir evreye girdi; çünkü o döneme kadar hiçbir rakibi olmayan Güllü Agop, kendi tekelinin dışında kalan Opera alanında bir rakiple karşılaştı: "Opera Tiyatrosu" Bu topluluğu kuran Dikran Çuhacıyan'dı (1840-1898). Güllü Agop, bu yeni kurulan tiyatroyla uğraşmaya başladı, sert saldırılara uğradı. Bu arada kendi topluluğundan bazı oyuncular öbür tiyatroya gitmeye başlayınca iyice zor durumda kaldı. Bundan sonra Güllü Agop da musikili oyunlar oynamaya başladı.

Ertesi dönem Magosa Zindanında bulunan Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* oyununu oynamaktan çekinmeyen Güllü Agop, Türk yazarlarının yapıtlarına daha çok sarıldı. 1876-1877 dönemine Namık

Kemal'in *Vatan*'ı ile başlayan Güllü Agop, oyunlarını düzenli bir yolda vermekle beraber zor bir durumdaydı. Yaptığı ödemelerin karşılığını alamıyordu. Yanma bir ortak aldı. Sonra yine tek başına yönetmeye başladı. Güllü Agop dağarına yerli yazarların oyunları yanısıra yabancı yapıtları da ekledi. Onun bu çalışması 1881'e kadar sürdü. 16 Ağustos 1881 yılında, Güllü Agop "Tiyatro-yu Osmanî"nin yönetimini bıraktı. Bu topluluğun başına kendi sanatçılarını da alarak gelen Mınakyan geçti. Güllü Agop Şehzadebaşı'nda başka bir topluluk kurdu. Daha sonra Mınakyan Gedikpaşa Tiyatrosunu bırakarak Güllü Agop'a katıldı.

1882 yılında, Güllü Agop, II. Abdülhamit tarafından Saray tiyatrosuna çağrıldı ve Güllü Yakup Efendi adını aldı. Aynı yıl Ahmet Vefik Paşa Bursa Valiliğinden uzaklaştırılınca, onun kurduğu Bursa tiyatrosunun başındaki Fasulyacıyan oradan ayrıldı ve Bulgaristan'da oyunlar oynamaya gitti. Dönüşünde ise Fasulyacıyan Gedikpaşa Tiyatrosu'nun başına geçti (1884).

Gedikpaşa Tiyatrosu, Ahmet Mithat Efendi'nin *Çerkes Özdenleri*'ni oynayınca Padişah'ın kuşkusunu uyandırdığı için 1884'de Padişah'ın buyruğuyla yıktırıldı.

b) Mınakyan Tiyatrosu

Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırıldıktan sonra Türk dilinde oyunlar oynayan topluluk Mardiros Mınakyan'ın (1839-1920) yönetimindeki "Osmanlı Dram Kumpanyası" oldu. Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıktırılması ile birlikte tiyatro alanındaki baskı arttığı için yazarlar oyun yazma işiyle daha az ilgilenmeye başladılar. 1870 ile 1880 arasındaki oyun yazma çabası söndü. Yazılan tek tük oyunlar ise yetersizdi. Bu ölü durum 1908'e kadar sürdü. Bu tarihten sonra daha coşkun bir oyun yazma eylemi başladı. Durum böyle olunca, Mınakyan yerli oyun oynama olanağından yoksundu; daha çok çeviri ve uyarlama oyunlar sahneye çıkardı (bkz. resimler 66 ve 67).

Mınakyan'ın tiyatro topluluğu Tanzimat ile II. Meşrutiyet dönemini batılı anlayışta tiyatro yönünden bağlayan en önemli zincirdi. Yılların deneyi ile ustalaşmış bir oyuncu ve yönetmen olan Mınakyan topluluğunda daha çok melodramlara yer verirdi. 1908'den sonra "Donanma Cemiyeti"nin tiyatro eğitmeni, 1914 yılında, kurulan "Darülbedayi-i Osmanî"nin ilk sahne eğitmenlerinden biri oldu. 1916'da sahne yaşamından ayrılan Mınakyan'ın tiyatro tarihi açısından önemli bir yeri vardır.

c) Bursa Tiyatrosu: Ahmet Vefik Paşa

Ahmet Vefik Paşa, Bursa Valiliği sırasında tiyatro tarihimizde büyük rol oynayan, Molière uygulamaları bugün bile oynanabilen, ti-

yatroyu yakından tanıyan bir yöneticiydi. 1879 yılında, Bursa'ya turne yapan Fasulyacıyan, Ahmet Fehim, Hiranuş, Koharik, Şirinyan gibi oyuncuların Melekzat denilen bir bahçede oynadıkları oyunu gören Ahmet Vefik Paşa, ertesi gün onları çağırtmış ve onlara Bursa'da bir tiyatro yaptıracağını, kira almayacağını ancak bir tiyatro dönemi içindeki iki oyunlarını Bursa'daki Gureba Hastanesi için vereceklerini belirtti.

Kısa bir süre içinde otuz altı localı, güzel ve oldukça elverişli bir tiyatro yaptırıldı. İlk olarak A. Vefik Paşa'nın *Meraki* başlığıyla uyarladığı Molière'in *Le Malade Imaginaire* oynandı. Bu temsil çok tutulunca Paşa, sırasıyla bütün Molière'leri uyarlamaya başladı. Kuruluştan kısa bir süre içinde Bursa Tiyatrosu İstanbul'daki topluluklardan daha düzenli ve disiplinli bir tiyatro oldu. Çünkü başında titiz ve disiplinli bir yüksek rütbeli hükümet adamı vardı. Tiyatronun geliri oyuncuların aylıklarını karşılamaya yetmezse, bu farkı Ahmet Vefik Paşa cebinden verirdi.

Ahmet Vefik Paşa Bursa Valiliğinden alındıktan sonra bu tiyatro kapatıldı ve bina Sanayi Okuluna verildi. Bu yapı sonradan Bursa'nın Yunanlılar tarafından işgali sırasında yandı.

Tulûat Tiyatrosu

Batıyı örnek alan Türk dilindeki tiyatro emeklemeye başlarken, buna paralel olarak değişik bir tiyatro eylemi de ortaya çıktı. Bu, bir köşeye atılmış geleneksel Türk tiyatro sanatçılarının hiçbir destek görmeden kedi başlarına ortaya çıkardıkları olumsuz bir sentezdi. Kaba çizgiliydi, beğenisi düşüktü, biçimi dağınıktı; ancak çoğunluğu cahil, ama usta oyuncuların bilimsel bir senteze gitmeleri zaten beklenemezdi. Bu sentez doğu ve batı özelliklerini biçimsel de olsa sahne üzerinde uzlaştırma çabasıydı. Geleneksel Türk tiyatrosunun içlerine doğduğu gibi oynayan oyuncuları, bir açıdan, Orta Oyunu'nu batı anlamındaki sahneye çıkardılar.

Tulûat toplulukları, yeni yazarların yapıtlarını ya da Avrupa oyunlarını Orta Oyunu senaryolarına benzeterek sahnelerine çıkarırlardı. Ancak bu topluluklar ister ilkel, ister daha gelişmişi olsun, oyunlarını mutlaka sahne üzerinde oynarlardı. Tulûat tiyatrosunun bir özelliği de, Orta Oyunu tekniğiyle oynanmakla beraber, klasik tipleri bırakması ve o dönemin toplumundaki güncel tipleri işlemesiydi. Bu tiyatronun sanatçıları da, Orta Oyunu'nda olduğu gibi, oynadıkları anda içlerine doğan sözlerle ve esprilerle oyunu yürütürlerdi.

Ahmet Rasim, Orta Oyunu'ndan Tulûat Tiyatrosuna geçişi şöyle anlatır: "Orta Oyunu sahneye çıkmakla yalnız ayağı yerden kesil-

miş olmadı, asıl yapısına da epeyi değişiklik geldi. Önce sırası ve düzeni bozuldu. (...) Kavuklu (...) başındaki kavuğunu, sırtındaki cüppesini, yırtmaçlı entarisini, belindeki kuşağını, bacağındaki şalvarını, ayaklarındaki paşmağım, yani çedik pabucunu çıkardı; bunların yerine, başına —kalıba girse Frengin silindir dediği, uzun resmi şapkasını andıran— uzun, buruşuk fes, sırtına bir ceket, pardösü bozması, arada sırada kolları kopuk haydari taklidi sako, beline —muhafazakârlık duygusuna göbek adı seçtiğine delil olacakmış gibi— bir kuşak, bacağına eski milli kıyafetten sıkma ya da dizliğe yarım şalvara benzer paçası bol, dar bir pantolon, ayaklarına —ne serhatlik ne lapçine ne de çediğe benzer— yanı olmayan potin, yarım kundura takarak; kaşlarına, yanak ve burnuna allık, gözlerine sürme sürerek; saçı sakalı ile Karagöz'ün soygunluğu gibi bir çıplaklık ile cascavlak kaldı. Adı Kavuklu iken Maskara oldu" Ahmet Rasim gibi usta bir yazarın kaleminden Orta Oyunu'ndan Tulûat Tiyatrosu'na geçişi renkli bir biçimde canlandırabiliyoruz.

Sevengil, Tulûat Tiyatrosunun Orta Oyunu tekniğini kullanmakla birlikte, Orta Oyunundaki klasik tipleri bıraktığını, bunların yerine günlük yaşamdaki tipleri aldığını belirtir. Tulûat Tiyatrosu'nun dağarı da değişiktir. Orta Oyununun eski metinleri bırakmış, bazı ünlü yapıtları bu tiyatronun yapısına uygun bir biçimde uyarlayarak sahneye çıkartmıştır. Örneğin, Kavuklu, Hamdi, Ahmet Vefik Paşa'nın *Köylü Kibarı* adıyla Türkçeye uyarladığı Molière'in *Le Bourgeois Gentilhomme* adlı yapıtını kendine göre değiştirmiş ve ondan bir "Kaba Adam» tipi ortaya çıkartmıştı. Aynı durumu Anadolu'daki Tulûat Tiyatrolarında da görürüz. Sözgelimi, sık sık oynanan ve halk arasında yaygınlaşmış olan *Kiitahya Oyunu, Molière*'in *Zor Nikâh* adı altında uyarlanan komedyasının bir senaryosuydu. Bu tutum yirminci yüzyılın ilk yarısında da sürdürülmüştür. Buna bir örnek Naşit'in 1929 yılının Ocak ayında oynadığını bir gazete ilanından öğrendiğimiz Victor Hugo'nun *Sefiller*'idir. Sevengil, klasik Orta Oyunu metinlerinin eski Türk toplumunun yaşayışındaki mahalle rezaletlerini alıp işleyerek birer sanatsal "ibret ve ahlak dersi" verdiklerini ve bunu yaparken de sanatçıların kendine özgü bir oyun üslubu ile seyirci karşısına çıktıklarını yazar. Tulûat Tiyatrosu oyunları Batıdan yalan yanlış aktarılan metinlerdi: "Batı örneğine uygun tiyatronun yazılı eserleri alınıp vakası kuru bir iskelet haline getirilmiş, bu iskelet vaka oyuncuların eline verilmiş, onların zeka, kabiliyet ve kudretlerinin derecesine göre bulup söyledikleri sözlerle yürütülerek aslına hiç uymayan, değişik bir hale getirilerek oynanmıştır"

Tulûat Tiyatrosu'nun ortaya çıkma nedeni genellikle Güllü Agop'un sahnede Türkçe oyun oynatma ayrıcalığını elde etmesine bağlanır. Ahmet Fehim, anılarında şöyle diyor: "Güllü Agop'un (...) Fa-

sulyacıyan ile arası açılmıştı. Fasulyacıyan fena halde kızdı. Kumpanyadan çıktı. Tabii aç kalamazdı. Oyun oynamak mecburiyetinde idi. Ama o hak yalnız Güllü Agop Efendi'ye verilmişti. Ne yapsın? Düşünmüş, taşınmış nihayet meşhur Kavuklu Hamdi'yi bulmuş. Kulekapısı'nda Pirinççi'nin gazinosunu kiralamış ve orada saz için yapılmış küçük sahnede Hamdi ile kitapsız, suflörsüz *Çıngırak* komedisini oynamıştı" Bu tiyatroda Abdürrezak da yüzünü boyayarak İbiş rolüne çıkmıştır. Tulûat Tiyatrosu'nun başlamasına neden olarak Mahmut Yesari de aynı olayı aktarır. Güllü Agop'un Türkçe oyun oynatma ayrıcalığını elde etmesinin Orta Oyunu'nu da sendelettiği söylenmektedir. Böylece, Orta Oyuncular ile Güllü Agop ile geçinemeyen bazı oyuncular "şano"ya çıkıp doğaçlamaya dayanan yeni bir gösteriye yönelmişlerdir. Yalnızca yaz aylarında iş tutabilen Orta Oyunu sanatçılarının, kış aylarında da sahnede iş yapma olanakları doğunca, birçok Orta Oyuncu Tulûat Tiyatrosu'na yönelmiştir.

"Benim gençliğimde," diyor Sevengil, "yetiştiğim yaşlı sahne sanatkârları Tulûat Tiyatrosu'nun Rumî 1291 (1875) yılında başladığını söylerlerdi" Pişekâr Küçük İsmail Efendi anılarında Tulûat Tiyatrosu'nun başlangıcının 1293 yılında, yani 1877'de olduğunu yazar: "1293 Rus muharebesi devirlerinde ilk defa Orta Oyunu'nu sahneye çevirerek tulûat sistemini dört arkadaş icadettik. Jönprömiye'ye bendeniz, İhtiyar'a Agâh, Komik'e Hamdi, Tiran'a da Büyük İsmail çıkıyordu. Agavni ve Aranik adında iki de kadın bulduk. Bir orkestra takımıyla Aksaray'da Şekerci Sokağındaki tiyatroda ilk defa tulûat oyununu verdik. Çok iş yaptık". 12 Ekim 1875 (30 Eylül 1291) günlü *Hayâl*'de, Kavuklu Hamdi'nin Aksaray'da "Zuhurî Kolu" tiyatrosu açtığını, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun oyun dağarındaki *Pinti Hamit* oyunundan bozma *Hasis Zengin* güldürüsünü oynadığını,, Güllü Agop'un hükümete dilekçe ile başvurarak "imtiyazına" saldırıldığı savıyla serzenişte bulunduğunu, o sırada İstanbul'da yayımlanmakta olan *İstikbâl* gazetesinden aktararak yazdığını izleriz. Buradan da anlaşılıyor ki, Küçük İsmail, yaşlılığında aldığı notlarda olayı olduğu gibi aktarmış, ama tarihte iki yıllık bir yanlışlık yapmıştır. Tulûat Tiyatrosu 1875 yılının sonlarında kurulmuştur.

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde giderek sayıları artan Tulûat Tiyatroları merkez Şehzadebaşı olmak üzere, Aksaray, Çemberlitaş, Kule Kapısı, Kum Kapısı ve bunlara yakın yerlerdevdi. Ahmet Fehim Efendi, anılarında Şehzadebaşı'ndaki Tulûat topluluklarından şöyle sözeder: "Şehzadebaşı'nda, Letafet Apartmanının üst başındaki Talat Paşa arsasında, Sultan Hamit'in Başmabeyincisi Ârif Bey'in yaptırmış olduğu tiyatroda Ramazan temsillerine başladık. (...) Karşıki sırada Fevziye Tiyatrosunda Kel Hasan, alt başımızda da Paşazâde Şevki oynuyordu. Direklerarası dolup taşıyordu. (...) Bu içi kof

bir ihtişam ve ziynet devri idi. Bize gelince, perdenin arkasında, gaz sandığından bozma bir masanın üstünü goblen halısı taklidi ile örter, bir ekmek parası için, biz yalancı burjuvalar, hakiki burjuvaları eğlendirirdik. Herhalde sanat yapmıyorduk" Birinci Dünya Savaşı sırasında İstanbul'da bulunan bir Alman, Ramazan gecelerinde Direklerarası'nın tıklım tıklım dolu olduğunu belirttikten sonra bu seyircilerin tümünün erkek olduğunu söylüyor.

Ahmet Fehim'in Anıları'ndan Anadolu'daki, özellikle Ankara'daki Tulûat Tiyatrolarını da öğreniriz. Ankara'da iki buçuk yıl kalan sanatçı, Ordu'da, Çankırı'da, Samsun'da, Bursa'da da bulunmuştur. Bu açıdan Anadolu'daki derme çatma Tulûat topluluklarını görmüş, onlarla çalışmıştır. Sahneye adımını ilk kez 1876'da attığından, o sıralarda başlayan Tulûat Tiyatrolarının içinde bulunmuş, kendi topluluklar kurmuş ve bu yaşamı iyi bir gözlemle değerlendirmiştir. Ahmet Fehim Efendi'ye göre, on dokuzuncu yüzyılın seksenli yıllarında Ankara'da iki tiyatro yapısı vardı: bunlardan biri Balık Pazarı'ndaki Kocamanoğlu Tiyatrosu, ikincisi de daha sonra Ahmet Fehim tarafından hazırlanan Cenderecioğlu Tiyatrosu idi. Ankara'da Kocamanoğlu Tiyatrosu'nda Ahmet Fehim'in yönetiminde kurulan toplulukta Külhanyan, İtalyalı Regina, Agavni Keseciyan ve Madam Külhanyan vardı. Ankara'da bulunduğu yıllarda sanatçının ilgisini çekmiş, Orta Oyunu'nda Zenne'den yetişme Mehmet Cemil'di; salaş bir tulûat topluluğunu yönetiyordu. Mehmet Cemil, «doğululuğuna ve mertliğine karşı, kadıncıl tavırlar takınan, boynunda beşibirlikler, otuz beş - otuz sekiz yaşlarında olmasına rağmen hâlâ tazeliğini koruyan, yüzünü ibrişimle perdahlıyan bir kişiydi. Bu delikanlı tam anlamıyla bilgisiz, ancak sözü sohbeti yerinde biriydi. İleri bir zekâya sahipti. Kafasında binden fazla manzum parça vardı. Sahnede çok çevik, çabuk kavrayan, sempatik bir oyuncuydu. Şakrak bir sesle de kanto söylerdi. Aynı zamanda iyi bir Zenne olduğu için ona Lusika adını takmışlardı"

Tulûat Tiyatrosu senaryosu oldukça ilkel ve yalındır. Hemen bütün oyunlar aynı çizgiyi izleyen senaryolarla oynanır. Mahmut Yesari, bu senaryoyu şöyle açıklar: "Birinci perde odadır. Halit önde gelir. Agavni'ye aşıktır. Halit *Sirar*'dır. İhtiyar kızı vermez. Gaspar önde gelir. Agavni'ye zulümlüktür, yani batıran. Agavni'yi evinden kaçırır. İkinci perde, çayır çimen, ormandır... Yaniya perdede neki gösteriliyorsa odur. Gaspar ile Agavni önde gelirler. Kız, ahüzâr eder. Gaspar gider. Sirar ile Komik gelir. Kız kendini deryaya atar. Sirar kurtarır, iş komiğindir. Komik yiyeceği haltı bilir. Üçüncü perde *Kanto*' dur. Perde düşer" Böyle bir senaryo genellikle yazılı değildi; oyunu yöneten tarafından anlatılırdı. Tulûat gösterilerine baktığımızda senaryonun genellikle şu çizgiyi izlediğini görürüz:

I. Perde: Kadın Sirar'ı sever. Tiran da ona göz koymuştur. Kadını kaçırmak ister. Tirit görür. Tiran Tirit'i öldürecekken Uşak (Komik) gelir, komiklik eder, perde iner.

II. Perde: Kadın, yalnız, ağlar sızlar, kendini öldürmeye kalkar, Uşak gelir kadını kurtarır. Artık işi düzeltmek Uşak'ın işidir. O ne yapacağını bilir. Perde.

III. Perde: *Kanto*'lar ya da *Düetto*'lar. Bazen her ikisi birden.

Seyirciler, tekerlemelere, muhaverelere, taklitlere ve en çok da açık saçık sözlere gülüyorlardı: "Seyircilerin hemen hepsi, böyle temiz olmayan konuşmalardan hoşlanırlar ve buna *Cinas söylemek, cinas yutturmak* derlerdi. Bununla beraber Kavuklu Hamdi, oldukça terbiyeli konuşurdu. Hele kadınların bulundukları zamanlarda, sünnet düğünleri gibi hususi oynayışlarda saygılı konuşma geleneğine çok bağlıydı"

Küçük İsmal'e göre, birinci değerde sanatçılar Kör Mehmet, Kavuklu Hamdi ve Kel Hasan'dı. İkinci değerde komikler ise Abdi, Ali Rıza, Çolak İbrahim, Saffet ve Sezai idi. Tulûat Tiyatrosunun ortaya çıkışından bugüne değin ünlenmiş sanatçılar Küçük İsmail, Kavuklu Hamdi, Büyük Asım, Agâh Efendi, Büyük İsmail, Asım Baba, Tosun Efendi, Abdi Efendi, Kel Hasan, Naşit ve İsmail Dümbüllü'dür. Son dönemlerde, daha doğrusu Dümbüllü'nün sahneye çıktığı yıllarda (1912) ünlü tulûat oyuncuları İmam Hakkı Efendi (Kadirî Tekke Şeyhi), Kavuklu Ali Bey, Paşazâde Şevki Bey, Çolak İbrahim, Ali Rıza Efendi ve Kambur Mehmet'ti.

Tulûat Tiyatromuzun ilk Komik'i diyebileceğimiz Kavuklu Hamdi (1841-1911), Ahmet Fehim'in deyişiyle gerçek bir ustaydı. Hamdi, İbiş rolüne ilk kez Osep Sıvacıyan tarafından Yeşiltulumba'daki gazino'da çıkmıştı. Ahmet Rasim, çok yakından tanıdığı Hamdi Efendi'nin çok terbiyeli bir insan olduğunu, İstanbul şivesinin "kenar" denilen ikinci derecede ezik, harfler üzerinde baskısı biçimiyle konuştuğunu belirtir: "Mesela 'dağ' kelimesinin ilk harfini 'tı' ile okuduğu, söylediği halde 'dal' ile yazarak zaten karışık olan imlamıza yara üstüne yara açarak imlaya gelmezlere de benzemeyen bir çeşidi ile konuşurdu", der. Hamdi eğitim görmemiş, sanatı, kendi deyimiyle sokakta öğrenmişti. Gövsa, onun "düzgün konuşan, tuhaflıklarda adiliğe düşmeyen ve terbiye sınırlarını aşmayan bir adam" olduğunu, otuz otuz beş kadar tekerlemesi olduğunu ve kaba adam rolünü çok başarılı bir biçimde yaptığını yazar. Dümbüllü de onun başka bir yanından sözeder: "Hamdi Efendi çarşıda münâdi idi. Ümmî adamdı. Abdürezzak da öyle idi. Hamdi Efendi kadınlarla oynamaktan hoşlanmazdı. Sebebi, bu oyuncu kadınlar, biri gelir, biri gelmez, yahut geç gelirler. Hamdi merhum da içerliyor bunlara... Esasen Hamdi

Efendi her şeyin vakti zamanında olmasını isterdi." Görülüyor ki Kavuklu Hamdi işine düşkün, disiplini seven ve kendi alanında az bulunur ustalardan biriydi.

Hamdi'yi izleyen Tulûat Komiği Abdürezzak ya da kısa adıyla Abdi Efendi (1845-1914) idi. Abdi, gençliğinde gezici muhallebici idi. Yazları İstanbul'un Topkapı dışındaki Kavasın Bağı denilen yerde Kör Mehmet'in orta oyunlarını seyrederdi. Daha sonraki yıllarda Şehzade Camii avlusunda bileyicilik yaparken Küçük İsmail tarafından bulunarak sahneye çıkarılmıştı. Dümbüllü'ye göre, onu ilk Güllü Agop sahneye çıkartmıştır. Güllü Agop Gedikpaşa Tiyatrosu'nu kurduğu sırada bir tulûat komiğine gereksinme duyuyor. Ona Abdürrezak'ı salık veriyorlar. Cami avlusuna gidip onu seyrediyor ve yüzünün bu işe elverişli olduğunu görüyor, sonra da ona iş öneriyor.

Abdi İbiş rolünün yaratıcısı olmuştur. Ahmet Fehim, "Benim aktörlük zamanımda başlayan tulûatçılık üç şahsiyetle tekemmül etmiştir: Hamdi icat, Abdi ikmal, Hasan da taklit ederek bu iyi veyahut kötü çığırın kapısını açmışlardır. Yalnız şu muhakkak ki buna tiyatro denilemez. Bu, sirk klavunlarının yaptığı tulûatın alaturkasıdır ve perdelisidir" Yesari, Abdülhamit'in halkın sempati duyduğu sanatçılardan çekindiğini yazar; bunun için de Abdi'yi saraya aldığını belirtir 1898. Abdi, saraydan çıktıktan sonra, Şehzadebaşı'na dönmüştür, ama eski parlaklığını sürdürememiştir. Genel kanı, sarayın Abdi'yi körelttiğidir. Sarayda oynadığı oyunlarda nüktelerini rahat bir biçimde yapamadığı için sanattaki özgürlüğünü yitirmiştir.

Tulûat Tyatrosu'nun üçüncü büyük ustası Hasan Efendi'nin (1874 -1929) sahneye ilk çıkışını yine Küçük İsmail Efendi'nin notlarından öğreniriz: Güllü Agop'un saraya alınmasından (1882) ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılmasından (1884) sonra Küçük İsmail işi büyütmüş ve haftanın belli günlerinde sürekli olarak orta oyunu, tulûat ve dram oynatmaya başlamıştır; Kuşdili Çayırı'nda yapılmış olan binada tiyatro oynamaya karar veren Küçük İsmail'e hazırcevap olduğu söylenen hiç tanınmamış biri önerilmiş, o da kabul etmiş. Bu genç, on sekiz on dokuz yaşlarında burnu basık, sesi kısık, fesi kulaklarıyla birlikte mendile sarılı, gözleri fıldır fıldır dönen zeki biriymiş. Adı Hasan olan bu gencin taklit yeteneği de varmış. Hasan, Kadıköy'ünde görev yapan bir polis memurunun kardeşiydi. Şemsettin Bey'in onu Küçük İsmail'e salık vermesi bu yüzdendir. Babası, Halıcıoğlu'nda Kumbarahane Hastanesi'nde hastalar ağası Mehmet Efendi'ydi. Sahneye çıkmadan önce sokak sokak gezerek yoğurt satan Hasan, sahneye ilk çıkışında da bu deneyiminden yararlanmıştır. Sahnede yoğurt satan bir külhanbeyinin taklidini yaparak kendini Kadıköy seyircisine anımsatmıştır.

Dümbüllü'ye göre, Kel Hasan'ın sahneye ilk çıkışı daha değişik. Ona göre, Kel Hasan perdeci olarak Amerikan Tiyatrosu'nda çalışırken Abdürrezzak da orada Komik oynuyormuş. Bir gün hastalanmış, oyuna gelememiş. Komik aranmış. Hasan "Ben oynarım," demiş. Önce kabul etmemişler, sonra çaresiz kalıp Hasan'ı sahneye çıkartmışlar. "Çalma Kapıyı, Çalarlar Kapını" diye bir tulûat patlatmış ve seyirciyi kırıp geçirmiş. Abdi Efendi iyi olup gelince, halk "İlle de Hasan Efendi'yi isteriz," diye bağırmıştır.

Ahmet Rasim, öteki sanatçılar için de yaptığı gibi, Kel Hasan'ın portresini çok güzel bir biçimde çizmiştir: "(...) Keli, burnunun basıklığı, vücudunun cılızlığı, her ne sebeple kırılmış veya çıkmış ise çıkmış ön dişlerinden biri veya ikisinin noksanından dolayı sövleyişine gelen yarı pelteklik, gözlerinin içi güle güle söz söylediği halde, bütün endamıyla açığa vurduğu çeviklik onda hemen dikkati çeken bir tuhaflık, neşe arttırıcılık meydana getiriyor".

Hasan Efendi'nin sahne üzerindeki görünüşü ise çeşitli kişiler tarafından aşağı yukarı aynı biçimde açıklanır: "Bu eski Roma tiyatrosundaki palyaçoya benzer bir tipti, bol bir beyaz pantolon, üstünde karışık çeşitli renklerde mintan, başta kalıpsız, takkeye benzeyen, kenarı yırtık, püskülsüz fes, İbiş tipinin kıyafetini teşkil eder; Kel Hasan Efendi yüzünü iyice boyar, sahneye boş bir gaz tenekesini yuvarlayarak çıkar, elinde de uzun bir sopanın ucunda süpürge bulunurdu; başına Abdi'ninkinden farklı olarak uzun bir fes giyerdi; sonraları uzun fesi takkeye çevirmiş, beyaz pantolonun üstüne o zamanlar İstanbolin denilen (...) siyah ceketi giymişti"

Komik-i Şehir Naşit Bey (1886-1938), II. Abdülhamit'in eczacıbaşısı Hacı Ahmet Bey'in oğlu olduğundan oldukça iyi eğitim görmüş bir sanatçıydı. Sarayda kemancı Zeki beyden müzik dersleri almış, Halim ve Nazif Beyler tarafından sahne için özendirilmiştir. Ayrıca, Hacı Ahmet Bey'in Balaban Ağa mahallesindeki köşkün de Komik Abdi Efendi'nin oynadığı tiyatronun bitişiğindeydi. Bu topluluğun, çalgıları, kantoları ve Abdi'nin nükteleri çok iyi işitiliyordu. Naşit daha çocuk yaşlarda tulûatın inceliklerini öğrenmeye başlamıştı. Kantoların çoğunu öğrenmiş, Abdi Efendi'nin birçok sözünü ezberine almıştı.

Naşit Bey'in gösteriye ilk çıkışı sarayda olmuştur. 1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla, saraydan çıkan Abdi Efendi, Naşit'i de kendi topluluğuna almıştır. On yedi yaşında Beyazid Rüştiyesini bitirdiği için eğitimi önceki tulûat sanatçılarından daha iyi olan Naşit, çok kısa bir sürede kuşak ve fes kuşanmıştır. Abdi, Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Tiyatrosu'nda Komik-i şehirliliği Naşit'e devretmiştir. Önceleri iyi bir Orta Oyunu sanatçısı olan Naşit, Abdürrezzak ve Kel Hasan gibi iki tulûat sanatçısının yanında pişmiştir. Nusret Safa, "Naşit tulûatı

geliştirdi, alafrangalaştırdı. Esprilerini oynadığı çevreye göre yapardı," diye yazar.

Son büyük tulûat ustası İsmail Dümbüllü de (1897-1973) Naşit gibi iyi eğitim görmüş bir sanatçıydı. Babası Zeynelabidin Efendi II. Abdülhamit'in silahşörlerindendi. Toptaşı Askeri Rüştiyesi'nin üçüncü sınıfına kadar okuyan Dümbüllü, Sürre Alayı'na çıkıldığı gün okulu terkediyor ve tiyatro yaşamına başlıyor. Kel Hasan'ı on beş yaşında kadarken (1912) seyreden ve o andan sonra sahneye karşı büyük ilgisi olan Dümbüllü, 1918 yılında, Şehzadebaşı'nda Kel Hasan'ın yanında sahneye çıkıyor. Dümbüllü, Hasan'ın yanında sahneye çıkışını şöyle anlatır: "Hasan Efendi'den evvel Komik Karagöz Hüseyin bir de Çolak İbrahim, Komik Ali Rıza Efendi... Bunlarla beraber bir müddet oynadıktan sonra İspirik Palas vardı, Taksim'de, Hacı Hamdi tutardı, Kristal Gazinosu'nun sahibi. Orada oynarken Hasan Efendi'nin maslahatgüzarı Kâmil Efendi, Kürklü Kâmil, Öksürüklü Kâmil de derlerdi, o zat beni seyretmiş ve Hasan Efendi'ye söylemiş. Hasan Efendi ile gelmişler, beni uzaktan seyretmişler. Ertesi günü beni kandırıp doğrudan doğruya Şehzadebaşı'nda başlattılar".

Dümbüllü, Orta Oyunu'nu sahneye çıkartan tulûat ustasıdır. Sanatçı nüktelerinde rahat, oyununda inandırıcıydı. Nükte yaparken hiç gülmezdi; ama yüzü zaten komikti. O ciddiyeti altında hep alay ediyormuş gibi bir ifadesi vardı. Oldukça kısa boyluydu, ama bunu kendi lehine çevirmesini bilirdi. Oyunlarında ve nüktelerinde boyunun kısalığını kullanırdı. Yüzü ise lastik gibi esnekti.

Birçok tulûat sanatçısı arasında bir de "Amelia" takma adıyla sahneye çıkan bir Türk kadını vardı. Anlatıldığına göre bir Kazaskerin kızı olan Seniye, bir Çubukçubaşıyla evlenmiş, babası öldükten sonra ellerine hiçbir şey kalmamış ve Seniye de "Amelia" adı altında sahneye, kantoya çıkmış. Sonradan tanındığı için bu ilk Türk sahne oyuncusu kantoyu bırakmak zorunda kalmış.

İlkel renklerle boyanmış bir boyalı perde önünde parodik bir biçimde oynanan aşk sahnelerinin başlıca ereği halkı güldürmekti. Oyun tulûat sanatçılarının ustalıklarına göre uzatılır ya da kısaltılırdı.

Batılı Anlamda Tiyatronun İlk Türk Sanatçıları

Sultan Abdülmecit'in saltanatı sırasında, 1848'de, Dolmabahçe Sarayı'nda, Saray Orkestrası üyelerinden bazı gençler tiyatro oyunları oynamak üzere görevlendirildi. Ancak bu temsiler yalnızca kapalı bir seyirci topluluğuna verildiğinden ve bu gençler oyunculuğu asıl görevlerinin yanında ek görev olarak yaptıklarından tiyatro tarihimiz içinde ilk Türk tiyatro sanatçıları olma niteliğinden uzaktılar.

İlk Türk aktörleri Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahneye çıktı. Halk

önünde ilk oynayan ve büyük başarı kazanan sanatçı Ahmet Necip Efendi'ydi (1833?-1898). 1869-1870 döneminde Gedikpaşa tiyatrosuna girdiği sanılan Ahmet Necip'in ilk büyük rolü 1871 yılının Kasım ayı içinde oynanan *Ayyar Hamza*'da Muhterem Efendi oldu. Bu sanatçı kısa bir süre içinde Tanzimat tiyatrosu oyuncularından en önemlileri arasında yer aldı. 1874-1875 dönemi başında Güllü Agop'un o dönemin oyun dağarını gösteren ilanında, Ahmet Necip, Tomas Fasulyacıyan ve Bedros Atamyan gibi XIX. yüzyıl Tanzimat tiyatrosunun iki büyük oyuncusu yanında yer alıyordu. Birçok oyunlarda baş role çıkan Ahmet Necip'in tiyatro yapıtları da vardı.

Ahmet Necip'ten sonra Gedikpaşa Tiyatrosu'nun kadrosu içinde görülen Türk sanatçıları (Kavuklu) Hamdi Efendi (1841-1911) ve (Büyük) İsmail Efendi'ydi. Orta Oyunu'nda yetişmiş bir sanatçı olan Hamdi Efendi ilk kez, *Ayyar Hamza*'da esirci kolcusu Ziver'i oynadı. Daha sonra Güllü Agop'la geçinemeyen Hamdi kendi topluluğunu kurdu. İsmail Hakkı adıyla da tanınan İsmail Efendi ise Gedikpaşa Tiyatrosunda yıllarca oynadı. İlk rolü, 1873 yılında oynanan *Ayyar Hamza*'nın baş komik kişisiydi. İsmail Efendi Gedikpaşa Tiyatrosu kapandıktan sonra çeşitli topluluklarda önemli roller oynadı.

Güllü Agop'un 1874-1875 tiyatro dönemi için yayımladığı ilanda yukarda adı edilen sanatçıların yanısıra beş yeni Türk oyuncusunun adı da belirtildi. Bunlar Mehmet Namık, Mehmet Edip, Selim, Hüsnü Edhem ve İbrahim Efendilerdi. 1877 yılında bazı oyunculara yardım etmek amacıyla oynanan *Çıngırak, İki Ahbap Çavuşlar* ve *Çocuk Haklıdır* adlı yapıtların oyuncu listesinde bir de Murat Efendi'den söz ediliyordu. 1879-1880 döneminde Ziya Paşa'nın Adana Valiliği sırasında kurduğu tiyatronun başında da İbrahim Efendi denilen bir sanatçı vardı.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun sonraki kuşaklara da adı yayılan en büyük sanatçısı hiç kuşkusuz Ahmet Fehim Efendi'ydi (1857-1930). Sahne yaşamına 1877'de atıldı. Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanan *İki Sağırlar* oyunundaki Bonifas rolüyle ilk kez sahneye çıktı. Bu oyunu sahneye koyan Tomas Fasulyacıyan onu çok başarılı buldu ve ve özellikle iyi yetişmesi için çalıştı. Fasulyacıyan Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra, Ahmet Fehim de onun topluluğuna girdi. Bu topluluk sonradan Bursa Tiyatrosu'nun temelini ortaya çıkardı. İstanbul'a döndüğünde "Osmanlı Komedi ve Vodvil Heyeti" diye bir topluluk kurdu, ama bu işi sürdüremedi. Mınakyan'ın topluluğuna girdi. 1908'den sonra kısa ömürlü topluluklar kuran Ahmet Fehim, 1914'te Darülbedayi'in kurulmasıyla oraya sahne eğitmeni olarak atandı. 1917'de Sinema sanatçısı olarak ilk Türk filmlerinden birinde ovnadı. Ahmet Fehim'in Anadolu turneleri de o dönem icin çok önemli bir eylemdi. Ahmet Fehim, ayrıca Fasulyacıyan ile birlikte Balkan ülke-

lerinde ve Akdeniz adalarında oynadı ve büyük ün yaptı. Resim, fotoğraf ve dekor işlerinde de başarılı olan Ahmet Fehim Darülbedayi'e çok sayıda dekor yapmış bir sanatçıydı. Ahmet Fehim'in anıları ilk kez 1926'da M. Kemal Küçük tarafından yayımlanmıştır. Özellikle Bursa Tiyatrosu üzerine olan bölümü tiyatro tarihimiz yönünden önemli bir belgedir.

Tanzimat'ta Sahne Tekniği

Tanzimat tiyatrosunun tekniği üzerine en özlü bilgiyi Ahmet Fehim verir. Ahmet Fehim Efendi'nin anıları dışında, sahne tekniği üzerine çok dağınık ve yetersiz olan yarım bilgiler vardır. Biz buraya M. Kemal'in kalemiyle yayımlanan Ahmet Fehim'in anılarını aktarıyoruz.

a) Oyuncular

Tanzimat tiyatrosunun batıyı örnek alan tiyatronun ilk oyuncuları çoğunlukla Ermenilerdi. Adını saydığımız Türk asıllı sanatçıların yanısıra Ermeni sanatçıların çok başarılı olanları vardı. Türk dilinde oyun oynayan Ermeni oyuncuları arasında Tospatyan "jön prömiyelerin şahı idi". Bu oyuncu yakışıklı olduğu için özellikle kadınlar arasında tutulurdu. Bu sanatçının ayrıca İtalyanca'dan çevirdiği oyunlar vardı. Mari Nıvart çekik gözlü, güzel olmamasına karşın, çekici bir sanatçıydı. Sesi güzel, "deklamasyonu çok kuvvetli idi". Yapmacıksız bir oyunu, inandırıcı bir anlatımı vardı. Hiranuş Bursa Tiyatrosu'nda ün yapan bir kadın sanatçıydı. Başarılı bir Molière sanatçısıydı. Bursa'da her giydiği bir moda olur, kadın güzellik malzemeleri onun adına piyasaya sürülürdü: Hiranuş kolonyası, Hiranuş mendilleri, Hiranuş çorapları gibi. Eliza Binemeciyan, Darülbedayi döneminde tiyatroda oynayan ve uzun yıllar başarılı bir yolda Türk tiyatrosunda görev alan bir sanatçıydı. Türkçesi düzgündü. Kınar Sıvacıyan da uzun süre Türk tiyatrosunun baş kadın sanatçısı olarak çalıştı.

Bunlardan başka başta Güllü Agop, Fasulyacıyan ve Mınakyan olmak üzere uzun süre Türk tiyatrosunu yöneten ve Türk dilinde tiyatronun gelişmesinde yararlı olan Ermeni sanatçıları vardı. Bunların oynayışları doğal olarak Romantik üslubun abartılı, heyecanlı ve deklamasyonlu tekniği ile süslüydü.

b) Yönetmen

Tanzimat döneminde oyunu sahneye koyanlar oyunculuklarıyla tanınmış sanatçılardı. Yabancı ülkelerde gördüğümüz, bu işin yöntemini bulan, ilkelerini ortaya çıkaran kimseler yoktu. Oyun sahneye

koyan sanatçılar da bir yenilik getirmedi, sahneye oyunculuktan başka katkıları olmadı. Ancak oyuncunun sahne üzerindeki trafiğini saptarlardı.

Fasulyacıyan, pratik zekâsı olan tecrübeli bir sanatçıydı; "büyük, süslü mizansenler koyar, mümkün olduğu kadar insicam ve ahengi gözetirdi". Magakyan en eski sahne biçimine fanatik bir yolda bağlanmış olan ve yeniliği kabul etmeyen bir kimseydi. Sahne tekniği üzerine de bilgisi yoktu. Öbür yanda, Mınakyan, karışık ve çetrefil melodramları yalın bir biçimde sahneye çıkarmayı başarabilen bir sanatçıydı. Oyuncuların tonlamalarına, mimik ve hareketlerine dikkat ederdi. Onun da kusuru, sahne plastiğini bir bütün olarak görmemesi, yalnızca oyuncuların doğru oynamalarını yeterli saymasıydı.

c) Dekor ve Işıklama

Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnenin sofitasına çekilmiş doksan beş perde vardı. Bu perdeler oyunların konularına göre fon resmini gösterirlerdi, sahne yanlarına kulisler konulurdu. Bu perdelerin üstünde mağara, divanhane, salon, hapishane, mezarlık, kent alanı, kilise, fakir ve zengin ev odaları, kütüphane, deniz, orman, bahçe gibi resimler vardı. Bunlar İtalyan dekorcusu Raphael Merlo tarafından yapılmıştı. Merlo klasik çalışan, ama deseni güçlü olan bir ressamdı. Bazen bu perdelerin üstünde saydam bir yer bırakılır ve arkadan ışık verilerek istenilen hava sağlanırdı: "*Leyla ile Mecnun* için yapılmış bir mezarlık vardı, harika idi. Parmaklıkla çevrilmiş bir Dedenin mezarı üstüne sarkmış kandil feneri canfestendi; arkadan ışık verilir ve bütün mistik atmosfer bütünü ile temin edilirdi", diyor Ahmet Fehim.

Işıklama ise oldukça ilkel bir biçimdeydi. Ramp (sahne önü, zeminde) ışıklama büyük fitilli kırk kadar petrol lambası ile yapılırdı. Kulislerde, üç köşeli raflar üzerine yine petrol lambaları yan yana ve üst üste dizilmişti. Karartma suflör kapağının kapatılması ve kulis lambalarının kısılması ile yapılırdı.

İlk blok dekor düzenini Ahmet Fehim Bursa tivatrosunda, Triyans adında biriyle birlikte yaptı. Ahmet Vefik Paşa Molière'in yapıtlarını blok düzenli dekorla, yani perdeler üzerine boyanmış resimlerle değil, boyutları olan eşyalarla ve bir odayı gösteren panolarla oynanmasını istiyordu. Bu biçimde ilk dekor *Kadınlar Okulu* için yapıldı. Bundan sonra aynı anlayışta dekoru, yine Bursa Tiyatrosu'nda Şişeciyan adında biri hazırladı.

ç) Kostüm

Tiyatro kostümlerini oyuncular sağlarlardı. Bu kostümler oyuncuların paralarını yerdi. Bir topluluğun yöneticisi herhangi bir sanat-

çı ile sözleşme imzalarken o sanatçıya en az üç kat günlük giysi, frak, redingot, smokin, çeşitli şapkalar, bastonlar ve perukalar şart koşardı. Tarihsel bir oyun oynanacaksa tiyatro kendi hesabına gerekli kostümleri diktirirdi. Tanzimat'ta en tanınmış kostüm uzmanı Guiseppe adında bir İtalyan'dı. Güllü Agop'un topluluğu için yıllarca göz nuru döken bu kostüm uzmanı o dönemin en tutulan kişilerinden biriydi. Bursa'da kostüm dikiminden Fasulyacıyan'ın eşi Madam Bayzar sorumluydu. Ancak kostümlerin biçimlerini saptayan Ahmet Vefik Paşa'ydı.

d) Makyaj

O dönemde modern tiyatronun makyaj gereçleri doğal olarak yoktu. Her oyuncu boyasını, sakalını ve saçını kendi yapardı. Ahmet Fehim makyaj konusunu şöyle açıklar: "Bizim küçük odalarımızın kırık dökük raflarında bir dizi fincan bulunurdu. Onların içinde rendelenmiş, hamur şekline sokulmuş, sabuna karıştırılmış toz boyaların halîtası vardı. Her istediğimiz rengi bu suretle yapabiliyorduk. Burun, çene ve sair yüz ilavelerini pamuk, hamur yahut ekmek içinden yapar, üstlerini boyardık. Sakalları, renk renk saçları krep denilen örgü haline soktuktan sonra kendi mamulatımızdan olan gomalak ile yapıştırırdık. Perukaların büyük bir kısmını ise Büyük Benliyan ve Çaprast imal ederlerdi. İkisi de bu işin ustasıydı. Hele Benliyan yaman bir perukacı olmuştu, tabiatıyla olmuştu, çünkü başı keldi! Evvelâ kendisine lazımdı".

Kadınlar ise pudra yerine üstübeç ve gaz boyası allıkla, küçük deri kılıflar içinde satılan "Mekke" sürmesi kullanırlardı. Doğal olarak bu ilkel gereçler o dönemdeki oyuncuların yüzünü zamanından önce bozmuştu. Buna karşın, oyuncular bu ilkel gereçler ile makyajlarını tamamlarlardı. Yüze sürülecek siyah boya, yakılmış ve karartılmış şişe mantarıyla yapılırdı. Bu yakılmış mantar hemen hiçbir oyuncunun cebinden eksik olmazdı.

Üç Padişah ve Tiyatro

Tiyatroyla ilgilenen ve halkın gittiği tiyatrolara ilk giden Padişah Sultan Abdülmecit'ti. Abdülmecit Dolmabahçe Sarayı'nda ilk tiyatroyu 1858'de yaptırdı. Bu küçük saray tiyatrosunun 300 kişilik bir seyirci salonu, üç kat üzerinde yükselen otuz locası vardı. Bu tiyatro Avrupa'dan çağrılan bir topluluğun opera gösterisiyle açıldı.

1861'de tahta geçen Abdülaziz'in merakları başka olduğundan tiyatro ile pek fazla ilgilenmedi; ekonomik nedenlerden dolayı da bu Saray Tiyatrosu'nu pek kullanmadı. 1863'te bu tiyatro yandı.

Bundan sonraki Saray Tiyatrosu'nu, 1889'da Sultan II. Abdülhamit yaptırdı. Abdülhamit bu tiyatroyu kullandı. Hatta daha sonra bu tiyatroya yerli sanatçıları (Güllü Agop, Abdürrezzak, vb. gibi) sanatçıları aldı. Bu saray tiyatrosu 1908'e kadar kullanıldı.

Özellikle, Abdülmecit'in tiyatroya olan ilgisi yalnızca sarayda değil, halk arasında da tiyatronun yaygınlaşmasına sebep oldu. Öbür yanda, Abdülhamit de bir dereceye kadar tiyatronun koruyucusu olan bir hükümdardı.

XII. ÇEŞİTLİ ÜLKELERDE MODERN TİYATRONUN GELİŞMESİ

I — ARAP TİYATROSU

XIX. yüzyılın ilk yarısında, Arap tiyatrosu üzerinde en çok etkisi olanlar İtalyan ve Fransız tiyatrolarıydı. Arap ülkelerinde de, Türkiye'de olduğu gibi, yabancı elçilikler sık sık kendi ülkelerinden tiyatro ve opera toplulukları getirterek gösteriler düzenliyorlardı. Yine tıpkı Türkiye'de olduğu gibi, Ramazan'daki Meddah ve Gölge oyunu gösterileri dışında yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen halk batı anlamında tiyatroyu bilmiyordu. Mısır'da Arnavut asıllı Mehmet Ali Paşa'nın sarayında ise Arapçadan çok Türkçe konuşuluyor ve yazılıyordu.

XIX. Yüzyılda Suriye

Suriye'de ise durum başkaydı. Suriye'nin toprakları, XIX. yüzyıl içinde, bugünkü Lübnan'ı, Ürdün'ü ve İsrail'i de kapsıyordu. Amerikan Protestan ve Fransız Katolik misyonerleri genç kuşakları kendi anlayışları içinde eğitmek için yarış ediyorlardı. 1834 yılında, İbrahim Paşa'nın Suriye'yi fethi, burada İslâm iskolastiğinin yayılmasına sebep olmuştu. XIX. yüzyılın ortasına doğru, buralarda eski Arap kültürü etkin olmaya başlamış ve bununla birlikte bir ulusal bağımsızlık düşüncesi de güçlenmeye yüz tutmuştu. İşte bu gelişim içinde bir tiyatro eylemi de ortaya çıktı

İlk modern Arap tiyatro yapıtı Beyrut'ta oynandı. Ancak bu doğrudan doğruya özgün bir oyun değildi. Marun el Nakkaş (1817-1855) adında bir yazar Molière'in *Cimri*'sini uyarlayarak ortaya çıkardığı *El Bahil* adlı oyununu, kendi köşkünde bir sahne kurdurarak yabancı elçilik temsilcileri ve yüksek devlet memurları önünde, 1848 yılında, oynattı. Bu bir uyarlamaydı, ama yazar, Arap özellikleri de katmıştı; oyunda tulûat yoluyla istendiği zaman uzatılıp kısaltılabilecek geçişler vardı, oyuna çeşitli Arapça şarkılar eklenmişti.

Bu oyun büyük başarı kazanınca el Nakkaş köşkünün yanına küçük bir tiyatro yaptırdı ve bu yaptırdığı tiyatroda oyun oynayabilmek için ferman çıkartılması için harekete geçti. Yazarın ikinci oyunu *Ebu'l Hasan* (1850) yine Molière'in etkisindeydi; bir aşk konusunu güldürücü sahnelerle işliyordu. Yazar, *Binbir Gece Masalları*'ndan yararlanmıştı. Bu oyun, Arap tiyatro edebiyatının ilk özgün yapıtı oldu. El Nakkaş'ın bu alandaki son çalışması yine Molière'den yaptığı bir uyarlama oldu; *Tartuffe*'ü *El Hasud* başlığıyla uyarlayan yazar, yine şarkılarla ve musikinin eşlik ettiği sahnelerle bunu bir komik opera türüne yaklaştırdı. Arap dünyasının Ahmet Vefik Paşa'sı olabilecekken, otuz sekiz yaşında ölmesi bu ülkenin tiyatrosu için büyük bir kayıp oldu.

Ancak Suriye'nin gerek Hıristiyan gerek Müslüman kesiminde tiyatroya karşı olan bir duygu vardı. El Nakkaş'ın tiyatrosunda oyuncu olarak çalışan, yazarın yeğeni Salim el Nakkaş ve arkadaşları bu bağnaz baskı karşısında Suriye'yi terkettiler ve Mısır'a yerleştiler. Bunun üzerine Mısır toplulukları Suriye'ye turne yapınca, burada da tiyatro eylemi yeniden ortaya çıktı.

1869'da Marun el Nakkaş'ın üç oyunu bir cilt içinde yayımlandı. Öbür yanda, Beyrut'taki Cizvit Üniversitesi öğretmenlerinden biri olan Necip Hubeyke bazı Fransız oyunlarını Arapçaya çevirdi. Buna Suriye içindeki öteki Hıristiyan Üniversiteler de katıldı. XIX. yüzyılın sonuna doğru tiyatro yapıtı yazmak için uğraşıya giren genç yazarlar arttı.

Bu genç yazarların önemli olanlarından biri İskender el Azar'dı (1855-1919). Tanzimat Dönemi Türk yazarlarında olduğu gibi, el Azar ve genç yazarlar Fransız tiyatrosunun etkisi altındaydılar. El Azar dört oyun yazdı. Edip İshak (1856-1885) adında başka bir yazar da Racine'nin *Andromaque*'ını uyarladı ve buna musikili sahneler ekledi. Bu yoldaki batı tiyatrosundan uyarlamalar elçilikler tarafından da destekleniyordu. Nitekim, Edip İshak'ın bu uyarlamasını da Beyrut'taki Fransız elçisi oynattı (1875).

XIX. yüzyılda önemli tiyatro olaylarından biri Sadullah el Bustani'nin gençlerden bir topluluk kurmasıyla ortaya çıktı. Ancak yetenekli oyuncular, çoğunlukla biraz tanındıktan sonra Mısır'a gidiyorlardı.

Yüzyılın sonlarına doğru, Şeyh Hasan'ın *Müdebbir* adlı oyunu saray entrikalarını ele alıyordu. Bu arada el Nakkaş'ın *Ebu'l Hasan* oyunu arka arkaya değişik topluluklar tarafından oynanıyordu. Beyrut'ta, Halil el Yazıcı bin yedi yüz satır tutan, *Erdem ve Bağlılık* (1878) adını verdiği bir manzum dram yazdı. 1880'de Şam'da iki yeni tiyatro binası yapıldı ve burada Molière uyarlamaları oynanmaya başladı.

XIX. yüzyılın sonunda Suriye Tiyatrosunda ilgi çekici bir kıpırtı ortaya çıktı. Ancak aynı dönemde bir adım daha ilerde olan Arap tiyatrosu Mısır'daydı.

XIX. Yüzyılda Mısır

Suriye'de tiyatro eylemi bu yolda biraz yavaş da olsa gelişirken, Hidiv İsmail Paşa, Süveyş Kanalı'nın açılışı dolayısı ile büyük hazırlıklara girişmişti. Bunun için de Kahire'de büyük bir opera binası yapıldı (1869). Bu yapının yanısıra bir iki de küçük tiyatro salonu açıldı. Bu yüzden daha sonraki yıllarda tanınmış Suriye'li oyuncular Mısır'a gelmeye ve orada yaşamaya başladılar. Suriye'den gelenlerin ikisi önemliydi: bunlar, daha önce söz ettiğimiz Salim el Nakkaş ile Edip İshak'tı. Bu kişiler yanlarında bir de Yusuf el Hayyat adlı yetenekli bir oyuncuyu getirdiler; ve Mısır'a gelir gelmez oyun yazmaya ve oyun oynama işine giriştiler. Salim el Nakkaş *Aida* operasının metnini Arapçaya çevirdi ve *El Zalim* adını verdiği oyunuyla Hidiv İsmail'in saray yaşamını andıran bir saray entrikasını gösterdi. Öbür yanda, Edip İshak batı tiyatrosunun örneklerini arka arkaya çevirmeye ve uyarlamaya başladı. Ancak onların bütün bu çabaları hemen başarılı olmadığı için her iki yazar da gazeteciliğe başladı. Yusuf el Hayyat ise tek başına bu işi başaramayacağını anlayınca Hidiv'in mali desteğini sağlama yoluna gitti. Yeni açılan Kahire Operası'na alındı.

Operanın ilk oyunu Salim el Nakkaş'ın *El Zalim*'i oldu. Oyunu gördükten sonra çok kızan Hidiv, Yusuf el Hayyat ile topluluğunu Mısır'dan kovdu. Onlar da Suriye'ye geri dönmek zorunda kaldılar. Modern Mısır tivatrosunda katkısı olanlardan biri de Yahudi asıllı bir Mısırlı olan Yakup İbni Rafael Şanu'ydu (1939-1912). Şanu (bazen imzasını James Sanua olarak atardı) İbraniceyi ve Arapçayı çok iyi bildiği gibi İtalyanca ve Fransızcayı da konuşan kültürlü bir kimseydi. Önce politika ve gazetecilik alanında çalışan Şanu sonra da oyun yazmaya başladı.

Bir yandan gazeteciliği sürdüren Şanu, ilkönce otuz iki gölge ve kukla ovunu metni yazdı. Bu metinlerde en çok vurgulanan yoksul halkın duvguları ve Hidiv'e karşı olan direnmevi geliştirecek düşüncelerdi. Bazı oyunlarını İtalvan yazarlarının etkisi altında co¤ınu da Molière'den esinlenerek yazdığı için ona Arap Molière'i deniliyordu. Kahire'de kendinin özel bir tiyatrosu olduğu için ovunlarını burada oynatıvordu. Oyunculuğu da sevdiği için sık sık kendi de sahneye çıkıyordu. Halkın dilini kullandığı ve halkın beğenisine yönelip tivatrosuna ivi sevirci çekebildiği için Mısır'da işlevi olan bir yazar durumuna geldi. Böylece, o, Mısır'da ilk politik taşlama tiyatrosunun tem-

silcisi oldu. 1872'de tiyatrosunu kapatmak zorunda kaldı ,ancak oyunları elden ele dolaştığı gibi, Paris'te ve başka Arap ülkelerinde tekrar tekrar basıldı. Bu yönden onun daha sonraki Arap tiyatrosunun gelişmesinde büyük etkisi oldu.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru tiyatro toplulukları artmaya başladı. Hidiv Tevfik Paşa'nın yönetimi sırasında bir topluluk kuran ilk oyuncu yine bir Suriyeli oldu: Süleyman el Kardahi. 1882'deki askeri darbe, arkasından İngilizlerin Mısır'ı alması, onun arkasından da kolera salgını el Kardahi'nin Kahire Operası'ndaki çalışmalarını iki yıl kadar geciktirdi. Kardahi, Mısır tarihinde ilk kez kadın oyuncuyu sahneye çıkardı (1884). Bu kadın oyuncu kendi karısıydı. Hemen arkasından Leyla adında bir Yahudi kadınını da topluluğa aldı. Ancak bu çabası onun Kahire Operası'ndan çıkarılmasına sebep oldu. Bunun üzerine sanatçı topluluğu ile bütün Mısır'ı gezmeye başladı. Seyirci çekebilmek için musikili güldürüler oynuyordu. Arada Fransız klasiklerinden örnekler de veriyordu. Kısa bir süre içinde bütün Mısır halkı tarafından tutulan Kardahi 1895 yılında Hidiv'in sarayındaki bir düğün için topluluğu ile birlikte geri çağrıldı. Bundan sonra, o, XX. yüzyılın başına kadar İskenderiye'de açtığı "Kardahi Tiyatrosu"nu yönetti.

Bu arada Kardahi'ye rakip olacak topluluklar da kurulmaya başladı. Onun karşısına ilk çıkan rakip İskender Farah adlı bir Suriyeli oldu. Farah, Şam'da Cizvit okulunda okumuştu; orada tiyatro ile ilgilenmişti. İlk gösterisini, o sırada Şam Valisi olan ilerici Türk aydını Mithat Paşa'nın desteğiyle, bir parkta veren Farah, önce Beyrut'ta kendini denedikten sonra Kahire'ye gitti ve Halil Kabbani adında bir oyuncunun topluluğuna girdi. Kısa bir süre sonra "Mısır Arap Topluluğu" adını verdiği kendi tiyatrosunu kurdu. Farah, bu tiyatroyu on sekiz yıl yönetti ve çok başarılı oldu. Onun başarısının bir nedeni her ay yeni bir oyunla seyircisinin karşısına çıkmasıydı.

Farah'ın yanında yetişen Hicazi (1855-1917) batı tiyatrosunu iyi tanıyan, aynı zamanda halk arasında sesiyle ün yapmış bir hafızdı. Önce Kardahi'nin yanında, sonra on sekiz yıl Farah'ın yakın dostu olarak çalışmıştı. Hicazi, 1905'te, kendi topluluğunu kurdu. Kurduğu topluluğa "Dar-ül Temsil el Arabî" adını koydu. Hicazî topluluğu ile Suriye, Kuzey Afrika (özellikle Tunus) gibi yerlere turneler yapan ilk tiyatro yöneticisi oldu.

XX. Yüzyılda Arap Tiyatrosu

I. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Arap Tiyatrosu önemli adımlar attı. Tiyatronun gelişmesine bir açıdan savaş da sebep oldu; çünkü birdenbire dünyanın çeşitli yerlerinden gelen askerler Orta Doğu'ya

doldular. Halk bu yabancılarla doğrudan doğruya karşı karşıya geldi. Bu da Arap halklarını yabancıları tanıma eğilimi içine götürdü. Hatta kurtarıcı maskesi altında gelen yabancı orduların eğlencelerine, tiyatro eylemlerine katılmaya onların dillerini öğrenmeye başlayan Araplar, yavaş yavaş batı anlamında tiyatroya doğru daha geniş bir ilgi duymaya başladılar.

Yeni yayınevleri kuruldu, yazarlar tiyatro ile daha yakından ilgilenmeye yöneldiler. Sahneye çıkan kadınların sayısı arttı. Tiyatro toplulukları arttı ve tiyatro seyircisinin sayısı çoğaldı.

a) Klasik Tiyatro

Tiyatro eylemini geliştirenlerin başında Suriyeli bir Hıristiyan olan Yorgo Abyad, çok yetenekli bir genç oyuncuydu; o, bu dönemde Hidiv olan II. Abbas'ın gözünden kaçmadı. Hidiv onu Paris Konservatuvarına oyunculuk öğrenimi için gönderdi. Abyad orada ünlü Fransız oyuncusu Silvain'in öğrencisi oldu (Aynı yıllarda, İstanbul'dan kaçıp Mısır yoluyla Paris Konservatuvarına yazılan ve Silvain'in öğrencisi olan başka bir yetenekli oyuncu da Burhanettin (Tepsi) adında bir Türk oyuncusuydu). Abyad, 1910 yılında Mısır'a döndü ve kendi tiyatrosunu kurdu.

Sanatçı daha çok tragedya ve tarihsel oyunlar oynamak eğilimindeydi (Bunda Silvain'in etkisini görebiliriz). Nitekim, bu eğilimini, uygulama yoluna soktu ve *Kral Oidipus, Othello* gibi tragedyalarla tanınmaya başladı. Daha sonra, tiyatrosunda dekora verdiği önemle ve trajik oyun biçimiyle, o zamana kadar böyle bir oyunculuk görmeyen Mısır seyircisini yürekten vurdu. Mısır Tiyatrosu'nu bir aşama daha yükseltmek için eline olanak geçmişti. Ama o, Mısır Tiyatrosu'nun gelişiminden çok kendi oyunculuğu ile ilgilendiğinden *Napoléon* gibi ikinci sınıf oyunlarla ömrünü tüketti gitti (Abyad'ın tutumu ve gelişimi ile Burhanettin Tepsi'nin tutumu arasındaki büyük benzerliğe dikkati çekmez isteriz).

Yorgo Abyad, tragedyalar ve tarihsel oyunlar yanısıra klasik komedya ustalarının yapıtlarını da oynamaya başladı. Başta Molière olmak üzere Fransız yazarlarının oyunlarını tekrar etti. Hicazi gibi tanınmış bir sanatçı ile el ele verdi ve aylarca oynanan oyunlar hazırladı. Sonradan Suriyeli Antun gibi çeşitli yerli yazarların oyunlarını ve çevirilerini de sahneye çıkardı. Filistin, Lübnan, Suriye, Tunus ve Cezayir'e turneler yaptı. I. Dünya Savaşı çıktığında, tiyatrosu mali bir krizin içine girdi; üstelik onu koruyan II. Abbas da İstanbul'a gitmiş bir daha da gelmemişti.

Abyad, bütün kusurları bir yana, Arap seyircisini yetiştirmekte önemli bir rol oynadı; klasik tiyatroyu tanıtarak yazarlara yardımcı oldu ve genç oyuncuların yetişmesini sağladı.

b) Musikili Oyunlar

Arap seyircileri sahnede kendi musikilerini dinlemeyi çok seviyorlardı. Hicazi'nin ve Abyad'ın başarılı olmalarının nedeni musikili oyunlara sık sık yer vermeleriydi. Bunların arasında, halk tarafından çok tutulan Fatma Rüştü adında bir sanatçı da vardı. Fatma Rüştü, Arapça'dan başka bir şey bilmiyordu, ama sesi güzel ve seyircinin beğenisine uygundu. Bir gün bir dilenci kadını canlandırırken, başka bir temsilde Kleopatra'yı da oynuyordu. Musikili oyunların yıldızlarından biri de, Yusuf Vehbi'ydi. Yusuf Vehbi dışında daha çok sinema oyuncusu olarak tanındı. Ama onun musikili tiyatro alanında belli bir yeri vardı. Yusuf Vehbi, Türk asıllı, zengin bir Mısırlı ailenin çocuğuydu. Tiyatro öğrenimini İtalya'da yaptı.

Babası öldükten sonra Mısır'a dönen bu sanatçı, kendine kalan mirasın bir bölümü ile "Ramses" adını verdiği bir topluluk kurdu (1923). Bu topluluk kısa bir süre içinde seyircinin en beğendiği tiyatro oldu. Bu topluluğun ilk oyunu, Yusuf Vehbi'nin yazdığı *El Mecnun'du;* ancak o bu oyunu bir Amerikan filmiyle iki Fransız oyunundan aldığı bir konuyla oraya çıkarmıştı. Bu topluluğun oynadığı ikinci oyun *Siyah Şeytan,* topluluğun başarısını getirdi. "Ramses" topluluğu, Fatma Rüştü'nün bazı oyuncularla birlikte ayrılmasından sonra, Abyad'ın topluluğu ile işbirliği yaptı. Bu işbirliğinden Arap musikili tiyatrosu gelişme evresine girdi. Önce Fransız tiyatrosunun klasikleşmiş oyunlarını oynamakta iyi bir işbirliğine giren Yusuf Vehbi, tek ölçü olarak kabul ettiği seyircinin isteğine uyarak musikili temsillere başladı.

Yusuf Vehbi ilk oynadığı musikili oyunların metnini yazdı, bestesini yaptı. *Köşklerin Sırrı* adlı musikili oyun zenginleri ele alan bir toplumsal taşlamaydı. *Savaş Günleri* adını verdiği oyun ise buruk bir komedyaydı.

1933'te "Ramses" topluluğunu dağıttı, yeni bir topluluk kurdu ve kısa bir süre sonra da devlet ödeneği ile kurulan, önce "Ulusal Topluluk" *(El Fırka el Kemiyye)* adını alan sonra da "Mısır Topluluğu" *(El Fırka el Mısrıyye)* denilen tiyatronun başına geçti. Ödeneği devlet verdiği için, devlet, oynanacak oyun türlerini saptadı ve musikili oyunların sayısını çoğalttı. Hatta o kadar ki, bir ara sinema ile uğraşan Yusuf Vehbi'nin yerine yönetici olarak atanan Abyad, musikili oyunlara alışkın olmadığı için bocalamıştı.

Mısır'da geliştirilen karakteristik Arap tiyatrosu musikili melodram ve vodviller oldu. Yusuf Vehbi, Arap dünyasının çeşitli evrelerinde önemli roller oynadı. 1948'de patlayan Arap-İsrail savaşında Mısır askerlerinin tiyatro eğlencesini sağladı; 1951'de İngilizlere karşı olan politik savaşta rol oynadı. Topluluğu ile Mısır'ı köy köy do-

laştı ve Çeşitli Arap ülkelerine sık sık turneler düzenledi. 1954'te Cezayir'e yaptığı turnede oynayacağı yapıtların dilini o ülkenin halkının anlayacağı üsluba göre düzeltti. Görülüyor ki, Yusuf Vehbi, bir sanatçı olarak kendi ulusunun bağımsızlık politikasını ve sanat politikasını yürütenlerin başında yer aldı. Devlet Tiyatrosu yöneticisi olarak yalnızca başkentte kalmadı, tiyatroyu köylülerin ayağına götürdü.

c) Popüler Tiyatronun Yayılması

Abyad'ın klasik tiyatro anlayışı tutulmamış, ama Vehbi'nin musikili oyun çabası halk arasında iyice yaygınlaşmıştı. Arap halkı hafif, kaba çizgili ve eğlenceli komedyalardan ya da Romantik duygulu aşk öykülerinden hoşlanıyordu. XX. yüzyılda, Arap tiyatrosu içinde, hafif komedya ve "revü" biçiminde gösteriler gittikçe daha çok tutulmaya başladı. Bunda yabancı askerler için verilen eğlence programlarının bir etkisi olabilir.

Mısır'da popüler tiyatronun yaratıcılarından biri Aziz Ayd'dı. Suriyeliydi, XX. yüzyılın başlarında İskender Farah'ın topluluğuna girmiş, orada çalışmıştı. Sonradan "Ramses" topluluğunu Yusuf Vehbi ile birlikte başlatmış ve eşi Fatma Rüştü ile bu tiyatrodan ayrıldıktan sonra birlikte kendi tiyatrolarını kurmuşlardı.

Aziz Ayd hafif komedyalarda çok başarılıydı. Yerli ve yabancı tipleri mizahla karşılaştırmakta ustaydı. Onun için "Fransız-Arap karışımı revünün" yaratıcısı denilir. Hafif güldürülerin yanısıra korku oyunlarını deneyen Ayd'ın Mısır tiyatrosundaki başarısızlığının iki temel nedeni vardı: üslubuna ve kişiliğine uymasa bile mutlaka başrolde olmak isterdi ve tiyatronun kolektif çalışma özelliğini düşünmezdi; bir de Fransız vodvilini tam anlamıyla yerli özelliklerle kaynaştıramadı.

Onun özellikle bu ikinci kusurunu anlayan ve Ayd'ın en büyük rakibi olan Necib el Rihani (1891-1949) Hicazi ve Abyad'la birlikte çalışmış bir sanatçıydı. Sonra Aziz Ayd'in yanında bulunmuş ve ondan çok şey öğrenmişti. I. Dünya Savaşı sırasında kabare tiyatrosu türünü deneyen Rihani Fransa'da Sarah Bernhardt, Coquelin ve Mounet-Sully gibi büyük sanatçılarla birlikte sahneye çıkmıştı. İyi bir oyuncu, tiyatroyu yakından tanıyan bir sanatçıydı. Molière ve Pagnol gibi Fransız yazarlarının yapıtlarını oynayan sanatçı, sanatının doruğuna "Kış Kış Bey" adını verdiği bir tipi canlandırarak erişti.

"Kış Kış Bey" bir köy muhtarıydı. Bu tiple kendi döneminin toplumsal eleştirisini yapan Rihani, "Kış Kış Bey"in çeşitli serüvenleriyle, bilgisiz bir adamın, yeni gelişmeler ve dünya politikası karşısındaki tavrını verdi. Oyun tekniğini Fransız vodvilinden alan sanatçı, kısa bir süre içinde, halkın yakın bulduğu özellikleri bu tekniğe kattı. Doğal olarak başarısı da büyük oldu. Rihani'nin başarısında bir de onun

için metinleri yazan mizahı güçlü iki yazarın katkısı oldu; bunlar Bedii Hayri ve Emin Sıtkı idi. Halk arasında efsaneleşen Rihani'nin bu tipi, o öldükten sonra da sokak ve alan adlarında kaldı.

Popüler tiyatronun üçüncü önemli sanatçısı Ali'l Kassar'dı. O da hafif güldürüler oynamasını seven ve tekniğini Fransız vodvilinden alan bir oyuncuydu. O da halk tarafından çok tutulan yeni bir tip ortaya çıkardı. "Barbarin" adını verdiği bu tiple çeşitli ülkelerin insanlarını, bu arada Arapları da eleştiriyordu sanatçı. Onun da metin yazarlarından biri Emin Sıtkı'ydı. Öbürü de, o güne kadar altmış musikili oyun yazmış olan Zekeriya Ahmet'ti.

Bu üç sanatçı, popüler tiyatroyu Arap dünyasında yaygınlaştırdı. Aziz Ayd, Mısır'da güldürü tiyatrosunu kurmak istedi, başaramadı; el Rihani "revü" biçimini getirdi; el Kassar ise popüler tiyatronun Mısır seyircisine en uygun biçimini ortaya çıkardı.

Öteki Arap Ülkeleri

Arap ülkelerinde, tiyatro daha çok Suriye ve Mısır'da gelişti. XX. yüzyılda bu iki ülke Arap dünyasının iki önemli tiyatro temsilcisi olmayı sürdürdü. Orta Doğu batı tiyatrosunun etkisi altında gelişti. İngiliz tiyatrosu Irak ve Ürdün'ü etkilerken, çoğu Arap ülkelerine de Fransız tiyatrosu yön verdi.

a) Lübnan ve Irak

Lübnan'ın okumuşları Fransız kültürünün etkisi altındaydı. Bu ülkedeki Cizvit'ler gençleri okutmakla görevliydiler. Özellikle, Lübnan'ın eski kuşağı Fransız kültürüyle bu Cizvit'ler dolayısıyla beslenirlerdi. Hatta edebiyatın bir bölümü Fransızcaydı. Lübnan'lı Jorj Şahade (Georges Schehadé) *Mösyö Bob'*le adlı oyununu Fransızca yazmıştı. Bu oyun hemen Paris'te oynanmış ve övülmüştü. Öbür yanda, genç kuşak bu etkiden kurtulmaya çalışmakta ve Arap tiyatrosunun özellikleri üzerinde durmaktadır.

Genç kuşağın amatör topluluklar kurarak bir Arap tiyatrosu ortaya çıkartma çabaları çeşitli gazete ve dergilerle de desteklenmektedir. Bu yönelimin ilk temsilcileri arasında Abdülmecid Ebu Laban ilgi çekicidir. Lübnan'da bir Arap tiyatrosunun ortaya çıkması için ödüller konulmakta ve çalışmalar yapılmaktadır.

Irak Hükümeti ise tiyatronun gelişmesi için Mısır'dan daha az, ama Suriye ve Lübnan hükümetlerinden daha çok destek sağladı. Oyunculuk okulları açtı, bunun için yabancı ülkelere burs sağladı, bazı tiyatrolardan vergiyi kaldırdı, bazılarına ise ödenek ayırdı. Oyun yazarları için ödüller koydu. Irak'ta okullarda tiyatro dersleri olduğu gibi, çok sayıda da amatör tiyatro topluluğu vardır.

XX. yüzyılda, en önemli Iraklı oyun yazarlarından biri Cemil Sıtkı'l Zahavi'ydi. Bu yazarın en iyi oyunu da, XII. yüzyılda geçen romantik bir aşk hikâyesini işleyen *Leyla ile Samîr*'di. Onun ölümünden sonra toplumsal sorunlarla ilgilenen bir yazar kuşağı ortaya çıktı. Gittikçe politik olan bu yazarların yapıtları üzerine hükümet, oyunların yayımlanması ve oynanması üzerine sansürü getirdi. Bu genç kuşak yazarları arasında dikkati çekenlerden biri Yusuf el Âni'dir; bu yazar toplumsal devrim sorunu üzerinde durur.

b) Ürdün, Suudi Arabistan ve Yemen

Ürdün'de tiyatro eylemi biraz daha geri düzeyde kaldı. Bu ülkede, tam profesyonel sayılabilecek bir topluluk kurulmadı. Amatör topluluklar arasında en iyisi "Tiyatro Rönesansı Topluluğu" adını taşıyordu. Okuma yazma oranı düşük olan Ürdün'de seyirci sayısı da sınırlıydı. Tiyatro toplulukları seyirci bulmakta güçlük çekiyorlardı.

Son yıllarda tiyatroya karşı ilginin arttığı görülmektedir. Özellikle İsrail-Arap Savaşı ve dünya politikasının bu bölgeye olan etkisi yeni bir politik tiyatronun doğuşunu sağlamıştır.

Suudi Arabistan ve Yemen gibi geri bırakılmış ülkelerde, tiyatro eyleminin gelişmesine engel olan özelliklerden biri koyu bir dindarlığın baskısı olmuştur. Buralarda amatör topluluklar vardı. 1910 yılında, fakir çocuklar yararına Medine'de verilen temsilde, diktatörlüğün korkunçluğu anayasal bir yönetimin gerekliliği gösterilmek istendiği zaman herkes şaşırmış kalmıştı; nitekim oyun bir daha oynatılmadı. Suudi Arabistan'lı yazar Ali Ahmet Bekir oyunlarını Kahire'de bastırtmak zorunda kalmıştı. Bunların ilki onun 1934'te yazdığı *Kum Ülkesinin Başkenti* adını verdiği yapıtıydı. Arap kadınının eğitilmesi tezini savunan bu oyun Suudi Arabistan için tehlikeli bulunmuştu.

c) Libya ve Sudan

Aynı kötü durum Libya ve Sudan'da görülür. Hatta buralarda tiyatro eylemi yok denilecek kadar azdır. Libya'da tek tük amatör toplulukların oynamaya çalıştıkları bazı Avrupa oyunlarının dışında bir eylem göze çarpmaz.

Sudan'da ise, bağımsızlığın şampiyonu olan oyun yazarı Muhammed Tevfik'in I. Dünya Savaşı'ndan sonra İngilizler tarafından susturulmasından sonra dikkate değer bir oyun yazarı çıkmadı.

ç) Tunus, Fas ve Cezayir

Tunus bağımsızlığını elde etmeden önce tiyatro eylemi olarak daha çok Avrupa tiyatrosundan yapılan çeviriler ve uyarlamalar vardı. Gazeteler tiyatroya çok seyrek yer ayırırdı. Hatta bağımsızlıktan önceki Tunus radyosu arada sırada Mısırlı sanatıçları çağırır ve yerli

oyuncuları desteklemezdi. Bir ara, Mısırlı tiyatro eleştirmeni Zeki Tulaymat Tunus'ta bir tiyatro kurmuş, ama bu da pek bir hareket sağlamamıştı; Tulaymat belediyeden ödenek ayırtmış, din adamlarının desteğini kazanmıştı. Buna karşın, tiyatro gelişememişti. Bağımsızlıktan sonra Tunus'ta yüksek ödenekli bir Ulusal Tiyatro kurulmuş ve kısa bir süre içinde gelişmiştir. Bu tiyatronun başında bulunan Ali bin Ayd, Avrupa tiyatro ve sinemasının tanınmış bir kişiliğidir. Bu sanatçı, Tunus'un en küçük şehirlerine, ilçelerine kadar tiyatroyu götürmektedir.

Fas'ta tiyatro eylemi Fransız ve İspanyol tiyatrosunun etkisi altındaydı. Molière, Fas yazarlarının en sevdikleri komedya ustasıydı. Fas'lı yazarlar yapıtlarını çoğu zaman ya İspanyolca ya da Fransızca olarak yazarlardı. Bu ülkede tiyatro Tunus'ta olduğu gibi gelişme olnağı bulamadı.

Cezayir'in durumu biraz değişikti. XX. yüzyılın başlarında bu ülkede iki tiyatro türü vardı: bunlardan biri gölge oyunu, öbürü de kaba çizgili güldürüydü. Buraya bazı Fransız opera toplulukları geliyordu, ama halk pek tutmuyordu bu türü. Yorga Abyad ise Mısır' dan gelerek burada klasik tiyatro yapıtlarını oynadı, bu da tutmadı. Sonra bir yerli tiyatro topluluğu Tahir Ali Şerif adlı bir yazarın toplum sorunları üzerinde duran bir oyununu oynadı, bu da pek başarılı olmadı.

Bunu gören ilgililer gölge oyunundan ve kaba çizgili güldürü türünden hoşlanan seyirciyi tiyatroya çekmek için komedyaya dönmeye karar verdiler. Cezayir'de bu tür tiyatronun gelişmesinde iki kişinin katkısı oldu: Ksentini ve Muhi'l Din.

Raşit Ksentini, hemen hemen dünyayı dolaşmıştı. Buna karşın, yaşamını çok sıkıcı buluyordu; bu duygu içinde, 1926 yılında bir topluluk kurdu ve güldürüler oynamaya başladı. Ama kentlerde değil, ilçelerde, köylerde oynadı oyunlarını. Bu küçük kent ve köy seyircileri için karakter komedyaları yazmaya başladı ve çok tutuldu. Çok sevilen oyunlarından biri *İstanbul'lu Kuzenim* adını taşıyordu. Ksentini'nin dıştaki komik yüzünün ötesinde ciddi, yaratıcı bir yanı vardı.

Ksentini, Cezayir'deki popüler tiyatronun kurucusuydu. Şarkıcı Muhi'l Din de bu ülkenin musiki tiyatrosunu ortaya çıkardı. 1930 yılından itibaren oyun yazmaya ve sahneye çıkmaya başlayan Muhi'l Din, Mısır'daki musikili tiyatronun gelişimine paralel olarak Cezayir' de bu türü halka sevdirdi. 1952-1953 döneminde, Muhi'l Din'in yönetimindeki Cezayir Operası ve Tiyatrosu on altı değişik oyunu sahneye çıkartabilecek olanağı elde etti. Son yıllarda, Cezayir, Arap tiyatro dünyası içinde en ileri ülkelerden biri olarak görünmektedir.

İsrail tiyatrosunun yirmi iki yıllık, kısa bir geleneği vardır. Ancak İbrani tiyatrosunun kuruluş XIX. yüzyılın sonlarındadır. İlk İbrani tiyatrosu, Moskova'da Nahum Zemah, Menahim Gnessin gibi çeşitli yerlerden gelen oyuncular tarafından *Habima* ("sahne" anlamında) adı altında kuruldu. Tiyatronun ilk yöneticisi Zemah, tiyatro sanatına bir katkıda bulunmaktan çok İbrani dilinin tiyatro yoluyla gelişmesi amacını güdüyordu. 1917 yılında, siyonist hareketin öncülerinden biri olan *Habima*, Rusya ve Polonya gibi ülkelerde oyunlar oynuyordu.

Sovyet İhtilalinden sonra, Halk Eğitim komiseri olan Lunaçarski, *Habima*'yı destekledi. Ayrıca Maksim Gorki ve Konstantin Stanislavski o güne kadar çok ilgi çekici İbranice oyunlar oynayan bu toplulukla ilgilendi. *Habima*, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun dört stüdyosundan biri oldu ve başına da ünlü yönetmen Yevgeni Vaktangov geçirildi. *Habima*'nın üslubu *grotesk* tiyatro anlayışından kaynaklanıyordu. Oyuncuların mimik ve hareketleri, makyajları, giyimleri abartılmış tiyatral bir anlatımla veriliyordu.

Vaktangov'un, bu toplulukta yaptığı ilk çalışma S. Anski'nin yazdığı *Dybbuk* (1918) adlı Yahudi folkloruna dayanan bir oyun oldu. Bu yapıt, kısa bir süre içinde Avrupa'nın en güzel oyunlarından biri olarak kabul edildi. Doğu Avrupa ve Baltık ülkelerinde yaşayan Yahudiler için *Habima* tiyatrosunun bu oyunla yaptığı turne bir dönüm noktası oldu. Oyunu seyreden Yahudiler kendi kültürlerine dönebileceklerini düşünmeye başladılar. Bu oyun Dışavurumcu akımın özellikleri içindeydi, bir "üsluplaştırma" (stilizasyon) ile oynanıyordu. *Habima* topluluğunun ilk oyunları daha çok *Tevrat*'tan alınmış dinsel konuları kapsıyordu. David Pinski'nin yazdığı *Ölümsüz Yahudi* Tapınağın yıkıldığı gün dünyaya gelen Mesih'in, halkın günlük yaşamın işlerine kapılıp kendini tanımaması yüzünden, ölümsüzlük yazgısı içinde amaçsız olarak dolaşmaya mahkûm edildiğini anlatan öyküyü işliyordu. Yine bu tiyatronun oynadığı ve Avrupa'da çok tutulan ve filmi yapılan, H. Leyvik'in yazdığı *Golem*, Prag hahamının başına gelenleri anlatıyordu.

1926 yılında, *Habima* topluluğu, Avrupa turnesine çıkıyormuş gibi Rusya'yı terketti ve bir daha da geri dönmedi. Bu topluluğun amacı, gerçek seyircisini bulacağını umut ettiği Filistin'e gitmek ve orada yerleşmekti. Bir süre oyunlarıyla dünyayı dolaşan *Habima*, 1932 yılında Filistin'e geldi. Orada başka tiyatrolar daha önce çalışmaya başlamıştı. *Ohel* işçi tiyatrosu 1926 yılında kurulmuş ve seyircisini kazanmıştı. Bu tiyatronun kurucusu da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bir stüdyosunda çalışmış olan Moşe Halevi'ydi. *Ohel* topluluğunun oynadığı oyunlar yeni ortaya çıkan Yahudi proleteryasına yöneliyor-

du. Halevi'nin tek amacı işçi sınıfının gereksinimi olan kültürel tiyatro ile katkıda bulunmaktı. Bu tiyatronun oyuncuları tezgâhlarının başlarından, tarlalardan gelip sahneye çıkan işçilerdi. *Ohel*, bir süre oyun bulmakta sıkıntı çekmeye başladı. Ayrıca, tiyatro oyunculuğunun apayrı bir iş olduğu da anlaşılmıştı. Yetenekli ve etkili bir sanatçı olabilmek için her işi bırakıp oyunculukla ilgilenmesinin gerekli olduğu görüldü. *Ohel* topluluğu özellikle *Kibbutz*'larda başarı kazanmıştı. Öte yandan, İşçi Federasyonu *Histadrut* oynadığı bazı oyunları görerek bu topluluğu destekliyordu.

Habima'nın ise bu ülkeye geldiğinde uluslararası bir ünü ve tanınmış bir oyun dağarcığı vardı (bkz. resim 69). Bu topluluk Avrupa turnesinde Yahudi seyircilerin bir İsrail devleti özlemlerini uyandırıyor, Yahudi olmayan seyircide ise yeni ve egzotik bir tiyatro olarak başarı sağlıyordu. Oysa Filistin'li Yahudiler için, atalarının topraklarında yaşama özlemi tükenmiş bir duyguydu. Buradaki Yahudi seyircilerin istedikleri, her ülkedeki tiyatrolar gibi iyi bir tiyatroydu; Shakespeare'in, Molière'in, İbsen'in ve yeni yazarların başarılı oyunlarını görmek istiyorlardı. Ne var ki, gerek *Habima*, gerekse *Ohel* oyun üsluplarını değiştirmediler ve 1930 yılında Dışavurumculuk anlayışının modası geçtiği halde, bu topluluk ısrarla üsluplarını sürdürdüler. Her iki topluluk da kabuklarını kırmadan yaşama ereği ile, gelişen bir dünya içinde, tutucu tiyatronun birer temsilcisi olmaya yöneldiler. Öbür yanda, halk değişiyordu. Yeni kuşak süslü sözleri, abartılı oyunculuğu sevmiyordu. Yalın bir dili, ekonomik hareketleri ve gerçekçi bir anlayışı tutuyordu.

1944 yılında, küçük bir topluluk, Yasef Millo'nun yönetimi altında kısa oyunlardan ortaya çıkan bir yapıtı sahneye koymak için harekete geçti. Bu oyun o döneme göre başarılı oldu. Ancak sert eleştiriler de yöneltildi bu topluluğa: *Habima* ve *Ohel* tiyatrolarının ülkücü anlayışına sırt çevirdiği için bu yeni kurulan tiyatro yerilmeye başlandı. Eleştirmenlerin bir bölümü ise, Filistin tiyatrosunu canlandıracak, gençleştirecek bir oluşumun bu yeni topluluk ve ona benzer topluluklarla ortaya çıkacağını savunuyorlardı. Bu yeni topluluğun adı *Kameri* ("oda" anlamında) idi. Bu tiyatronun bir niteliği özentili üslubun karşısında, yalın ve gerçekçi bir oyunculuğu yeğ tutmasıydı. Sonra gittikçe yeni bir anlayışla değerlendirilmeye başlandı bu topluluk: "*Kameri*, İbrani sahnesindeki eskilikleri silkeleyen" bir tiyatroydu. Çünkü bu topluluğun oynadığı oyunlarda artık söylev çekilmiyor, iri sözler söylenmiyor, konuşmalar olağan seyircinin günlük konuşmasına paralel bir biçimde, açık ve seçik olarak belirleniyordu.

Kameri tiyatrosunun bu tutumu, değişik anlayışta birkaç yazarın yetişmesini sağladı. Bunlardan biri Nathan Şaham tarafından yazılan

Yarın Burada Olacaklar'dı (1951). Bu, savaşa karşı evrensel bir oyundu. Bir de, İsrail'e yeni gelip de bu ülkenin koşullarına uyamayan Yahudileri ele alan oyunlar yazılıyordu. Bu oyunlar genellikle, karamsarlık içinde sonuçlanıyordu. Bir de *Kibbutz*'ları işleyen oyunları vardı. Bunlar kolektif yaşama ve çalışmanın önemi üzerinde duruyor, eşitlik ve kardeşlik kavramlarını işliyordu. Buna bir örnek, Aharon Meged'in *Hedva ve Ben* adlı oyunuydu.

Bütün bu türleri başlatan *Kameri* tiyatrosunun İsrail devletinin 1948'deki kuruluşundan sonra ilk oynadığı Moşe Şamir adlı genç bir yazarın *Tarlalardan Geçip Gitti* adlı oyununun temsili oldu. Bu İsrail tiyatrosunda bir dönüm noktasıydı. Çünkü bu oyun ve bu oyunu sahneye çıkaran *Kameri* tiyatrosu yeni bir tiyatro anlayışını başlattı. Bu oyunu eski kuşak rahatsızlıkla, yeni kuşak ise severek seyretmişti. Oyunun konusu, İsrail savaşı sırasında *Kibbutz*'ların birinde yaşayan genç bir insanın başından geçenleri işliyordu. Bu oyunun kahramanı, kahraman olmayı hor gören, kahramanlığı eski bir kavram olarak kabul eden, ama buna karşın kahramanlara yakışır bir biçimde ölen Uri adında bir delikanlıydı.

Kameri tiyatrosunun yazarları gerçekçi yönelişte bir akımı İsrail tiyatrosu içinde varetmişlerdir. 1950 yılından, sonra yeni yetişen yazarlar yeni bir biçim getirdiler. Bu yazarlar İsrail, Avrupa gibi belli yerleri değil, olmayan yerleri olmayan adlar içinde ele alıyorlar, kişilere de uydurma adlar takıyorlardı. Bu bir yönden, genç yazarların düş ve efsane dünyasına sığınmalarını getiriyordu. Bu türde oyunlar arasında Nissim Aloni'nin *Zalimin En Kötüsü - Kral* (1953) eski bir İsrail kralını eleştiriyordu. Aloni'nin daha sonra yazdığı oyunlar *İmparatorun Giysileri* (1961), *İhtilal ve Civcivler*, *Amerikan Prensesleri* (1962) ise çağdaş sorunları masal havası içinde ele alan oyunlardı. Amerika'nın Avrupa ve az gelişmiş ülkelerin "kültürlerini hadım edip ırzına geçmesini" sert bir dille eleştiriyordu bu oyunlarında Aloni.

1948'de İsrail devleti kurulduktan sonra İşçi Federasyonunun sorumluluğu ve devletin desteği ile özellikle göçmenlerin kaldıkları kamplarda uygun oyunların sahneye konulmasını amaç edinen bir plan hazırlandı. Böylece, yeni tiyatro toplulukları kuruldu ve bu topluluklar yalnızca kamplarda değil, aynı zamanda en uzak köylere kadar turne düzenlediler. Bu tiyatroların en önemli nitelikleri "gezici" olmaları ve bir yerde kalmamalarıydı.

1960'tan sonra İsrail'in ekonomik durumunu düzeltmesi tiyatro alanında da etkisini gösterdi. Bunlardan biri Hayfa'da bir Belediye Tiyatrosu'nun kurulmasıydı. Böylece, Tel Aviv'de çalışan düzenli tiyatrolar dışındaki, ilk düzenli bölge tiyatrosu kurulmuş oldu. Bunun dışında ticari (özel) tiyatrolar kurulmaya ve yıllar geçtikçe sayıları

artmaya başladı. Önceleri düzenli bir yaşama olanağı elde edemeyen özel tiyatrolar son yıllarda birer sanat tiyatrosu olma yeteneğini kazandılar.

İsrail'deki seyirci sayısı, dünyanın hiçbir ülkesinde görülmeyen bir oranı gösterir. Son yıllarda, iki buçuk milyonluk İsrail devleti içinde üç milyon tiyatro bileti satılmıştır. Tiyatroya gösterilen bu ilgiye karşın İsrail tiyatrosunun en büyük eksikliği yerli denilebilecek bir tiyatro anlayışının yerleşmemiş oluşudur. Bunun bir nedeni, yerli özellikleri getiren oyun yazarlarının henüz yetişmemiş oluşu ve yazar sayısının azlığıdır.

3 — GÜNEY AFRİKA'DA TİYATRO

Kaptan Cook, 1771'de Afrika'nın güney ucu olan Ümit Burnu'na gittiğinde "Buralarda hiç halk eğlencesi yok", demişti. Ancak XVIII. yüzyılın sonuna doğru tiyatro eylemi ilk kez Cape Town'daki Fransız askerleri ve 1795'te de orayı işgal eden İngiliz garnizonu tarafından başlatıldı. Cape Town'un önemli bir alanında kurulan "Afrika Tiyatrosu" 1801'de açıldı. 1839'da Puritanlığın etkisiyle kapatılmasına değin burada İngilizce, Almanca, Fransızca ve Felemenkçe oyunlar oynayan çeşitli amatör topluluklar bulundu. Bazen de misyonerlerin desteğiyle profesyonel İngiliz toplulukları buraya geldi.

1843'te Puritanlar iki şarap dükkânını ortadan kaldırmak için buralarda sahneler açılmasına izin verdi. Ancak ilk sürekli topluluk, 1855'te, Sefton Perry adında bir İngiliz tarafından kuruldu. Doğal olarak bu tiyatronun açılmasındaki amaç İngiliz kültürünü bu çevreye yerleştirmekti. 1860 yılından sonra dünyanın çeşitli ülkelerden gelenlerin elmas madeni bulma çabası arasında, serüven seven biri olan Kaptan Disney Roebuck da 1873'te Cape Town'da sürekli bir topluluk kurdu. 1880'den sonra altına üşüşenlerle bu tiyatro gelişme olanağını kazandı.

Bu tarihten sonra Cape Town, Güney Afrika'da tiyatro merkezi durumuna geldi. 1893'te bir Opera binası, 1892'de Johannesburg'ta "Globe Tiyatrosu", 1893'te "Gaiety Tiyatrosu", 1903'te "Kraliyet Tiyatrosu" çeşitli kentlerde kuruldu. Bu dönemde, bu kentlerin en büyük tiyatro patronu Leonard Rayne adında biriydi. O kadar ki, onun ölümünden sonra tiyatro yaşamı gerilemeye başladı. Profesyonel tiyatroların gerilemesine karşılık amatör tiyatrolar çoğalma yolunu tuttu.

XIX. yüzyılın sonuna doğru Hollandalı Paul de Groot, Felemenk dilindeki tiyatrosuyla buraya geldi. Onu çeşitli profesyonel topluluklar izledi. Çünkü Güney Afrika şehirlerinde tiyatrocuları daha iyi bir kazanç bekliyordu. Profesyonel tiyatrolar 1940 yılına kadar, çe-

şitli dillerde Avrupa oyunları oynayarak Güney Afrika'nın birçok kentlerine turne yaptılar. II. Dünya Savaşı sırasında, savaştan kaçan birçok profesyonel oyuncunun Güney Afrika'ya gelişiyle tiyatro eylemi dikkate değer bir gelişim gösterdi. Yerli halk da tiyatroyla ilgilenmeye ve Afrikalı tiyatro yazarları ortaya çıkmaya başladı. 1947'de Ulusal Tiyatro Örgütü kurulunca tiyatro alanında önemli adımlar atıldı.

Afrikalı yazarlar daha çok İngilizce oyunlar yazıyorlardı. Daha çok ırk sorununu alan yazarlar arasında Basil Warner *Beyazların Deneyi* ile Lewis Sowden *Kimberley Treni* ve Athol Fugard *Kan Düğümü* adlı oyunlarıyla tanındılar.

1962'den sonra Afrika'nın gerçek kara derili halkı bağımsızlık savaşı içine girince, beyazların tiyatro alanındaki egemenliği de zayıfladı. Afrika folkloruyla ilgili gösteriler düzenlenmeye ve bu arada yerli halkın geleneği içindeki özelliklerden gelen bir tiyatro edebiyatı doğmaya başladı. İtalyan operasından Amerikan müzikaline değin her çeşit oyun oynanan Güney Afrika'da böylece henüz yeni olan ve bugün için de, doğal olarak, sonuçlanmamış bir yerli tiyatro edebiyatı gelişti.

4 — AVUSTRALYA'DA TİYATRO

Avustralya'ya ilk Avrupalı göçmenler 1788 yılında geldi. Bu olaydan on sekiz ay kadar sonra da İngiltere'den sürgün edilen tutsaklarla ilk tiyatro gösterisi düzenlendi. Tutsaklar da bu tiyatronun ilk oyuncuları oldular. İlk oyun İngiliz yazarı George Farquhar'ın *Acemi Subay* adlı yapıtı oldu (4 haziran 1789).

1800 yılına değin oldukça düzenli gösteriler düzenlendi, bir de tiyatro binası yapıldı. Ancak bu tarihten itibaren de bütün tiyatro gösterileri yasaklandı. 1832 yılında, Avustralya tiyatrosunu başlatan Barnet Levey (1798-1837) düzenli ve o dönem için disiplinli sayılabilecek bir tiyatro hareketini getirdi. Açtığı Tiyatroya "Kraliyet Tiyatrosu" adını veren Levey, ilk başlarda küçük skeçler ve İngiliz oyunlarından yaptığı uyarlamaları oynattı. Arada kendi de önemli olmayan kısa oyunlar yazıyordu. 1838'de Morris adında bir yazar, bir yıl önce İngiltere'de oynanan *Fidelio* adlı oyunuyla Sidney'e geldi. Buraya yerleşen Morris, aynı yıl içinde, *Kudüs Öldürüsü* adlı bir oyun yazdı. Metni kavbolan bu oyun Avustralya tarihindeki ilk tiyatro yapıtı sayılmaktadır.

1842'den itibaren Sidney'de çeşitli biçimde oyunlar yazılmaya başlandı. Bunların çoğunu oyuncular yazıyorlardı. Bu arada yazılan ilk oyunlar arasında, Conrad Knowles'ın *Salathiel*, Charles Dibdin'in *Garip Alıcı*, Henry O'Flaherty'nin *Valois'lı Isabel* oyunları oynandı. Yıl-

lar geçtikçe oyun yazmanın heveslileri çoğaldı ve 1844'te Avustralya'nın ilk komedya yazarı olan Charles Nagel, *Catalani Şakası* adlı güldürüsü ile tutuldu. 1851'de, yine ilk tiyatro bestecisi sayılan Isaac Nathan ile birlikte Avustralya'nın ilk komik operası olarak kabul edilen *Zor Dönemlerde Mutlu Gariplikler*'i yazdı.

Avustralya tiyatrosunun biçimlenme yolunu tuttuğu bu ilk dönemde dikkati çeken iki yazar vardı: bunlar David Burn (1799-1875) ile Charles Harpur'du (1813-1868). İlkinin oyunları Londra'da da oynandı. İkincisi ise, Avustralya'nın ilk ozan oyun yazarıydı. Burn gerçekçi yöneliş içindeydi, Harpur ise manzum yazıyordu oyunlarını.

XIX. yüzyılın ilk yarısına kadar, oyun yazarlarının tümü de oynanan oyunlarına karşılık yazar hakkı almadılar. Ancak 1880'den sonra oyun yazarları tiyatrodan para kazanmaya başladılar. Bu yazarlar tiyatrodan para kazanmalarına karşın, Avustralya'yı anlatmaktaki tutumları bir yabancı gibiydi; onlar da o dönemde bu iyice bilinmeyen anakarayı yalnızca kanguruları, altın arayıcıları, yerlileri ile melodramatik bir tutumla ele alıyorlardı.

Dramatik değeri ile ilk oyun R.C. Hopkins'in 1909'de yazdığı *Kasırgayı Biçerken* adlı yapıtı oldu. Yazar, burada, Avustralya'nın Asya tehlikesine açık ve savunmasız olduğunu etkili bir biçimde dile getiriyordu. Oyunlarıyla çok para kazanan, aynı zamanda sevilen bir tiyatro sanatçısı olan George Darrell, o dönemlerde çok tutulan bir tema olan tutukluların yaşamlarını işliyordu.

Avustralyalı yazarların en çok işledikleri temalardan biri de davar çobanlarının ve hayvan yetiştiricilerinin doğayla olan çatışmalarıydı. Bu konuda XIX. yüzyıl sonunda yazılan en başarılı oyun Bland Holt'un *Kuraklığı Yenerken*'i (1893) oldu.

XX. yüzyılın başlarından bu yana, ortaya ilk kez hem dramatik, hem de edebiyat yetenekleri olan yazarlar çıktı. Louis Esson (1879-1943), Vance Palmer (1885-1959) bu yetenekte olan yazarların ilkleriydi. Modern Avustralya dram sanatının gelişmesine olanak hazırlayan J.C. Williamson (1845-1913) Amerika'dan Avustralya'ya göç eden güçlü bir oyuncuydu ve özellikle çok iyi bir tiyatro yöneticisiydi. Avustralya'nın tiyatro tarihi içinde bu sanatçının önemli bir yeri vardır. Başarılı bir topluluk kurup çok sayıda Avustralyalı oyun yazarının yetişmesinde bu sanatçının büyük katkısı oldu. Onun topluluğunda yetişen yazarlar arasında, Arthur H. Davis (1868-1935) *Seçimimiz Üzerine* (1912) adlı oyunuvla iki Avustralyalı tipi getirdi ve bu tipler uzun bir süre yaşadı. Williamson'un topluluğunda yetişen yazarlardan biri de *Bay Güzel ile Başbakan* (1916) adındaki politik komedyayı yazan Arthur H. Adams'dı.

Williamson'un topluluğu ticarete dayanan bir tiyatroydu. Ondan sonra biraz da bu tutuma bir tepki olarak yavaş yavaş küçük öncü

tiyatro toplulukları kurulmaya başladı. Bu tepkiyi temsil edenlerin başında Leon Brodsky geliyordu. 1904'te Melbourne'da "Avustralya Tiyatro Derneği"ni kurarak sesini duyurmaya başladı. Brodsky, İrlanda'nın bağımsızlık savaşma katkısı olan "Abbey Tiyatrosu"nun derin etkisi altındaydı. O da, ulusal bir Avustralya tiyatrosu ortaya çıkartmak istiyordu. İlk yıllarda, doğal olarak ortaya pek bir şey çıkmadı. Daha sonra sanat eleştirmeni William Moore ilk yazar tiyatrosunu kurdu. Burada 1909'dan 1912'ye kadar ve yine 1919'da yıllık tiyatro geceleri düzenleyerek yerli yazarların yetişmesine önayak oldu. Gregan McMahon Melbourne'da bir repertuar tiyatrosu kurarak 1910 ile 1917 arasında Avustralyalı on üç yazarın oyunlarını oynadı.

1930'dan sonra radyo oyunlarıyla, Avustralya yazarları yeni bir çevre daha kazandılar. Radyo tiyatrosu geniş çapta dinleyici buldu ve tiyatronun yayılmasını gerçekleştirdi. Avustralya radyo oyun yazarlarının en bellibaşlısı Douglas Stewart'tı (1913-?). Bu yazar *Kar Üstündeki Ateş* (1943), *Altın Sevgili* (1944) gibi radyo oyunlarıyla tanındığı kadar, asıl başarısını *Ned Kelly* (1956) adlı sahne oyunuyla kazandı.

Summer Locke-Elliot (1911-?) ise Avustralya tiyatrosu içinde ilk kez günlük konuşmalarla dramatik etkiyi sağlayan yazar oldu. *Paslı Borular* (1948) adını verdiği oyununda II. Dünya Savaşı'nın sonunda, ilerisi için umutlarını yitirmiş, sıkılan Avustralyalı askerlerin bir kesitini gösterdi. Bu yazar, onun yolundan giden ve yabancı ülkelerde de tanınan Ray Lawler'un yolunu açtı. Lawler, *On Yedinci Bebeğin Yazı* (1955) adlı oyunuyla belki de Avustralya tiyatro tarihinin en başarılı oyununu yazdı. Lawler'ın Richard Beynon ve Alan Semour gibi genç yazarlara etkisi oldu. Onun kullandığı dil, toplum içindeki günlük yaşamlarını sürdüren insanların konuştukları dildi ve ele aldığı sorunları da gerçekçi bir yönelim gösteriyordu.

Hal Porter ve Patrick White dışında, edebiyatla uğraşan hiçbir başarılı yazar tiyatroyu denemedi. White, Avustralya'nın yetiştirdiği en büyük romancıydı; 1947 yılından itibaren oyunlar da yazmaya yöneldi. Ancak oyunlarının profesyonel sahnede oynanması 1961'de, daha önce yazdığı *Cenaze* ile başladı. Yazarın *Sarsaparilla'nın Zamanı* adlı oyunu 1962'de, *İyimser Bir Ruh*'u *1963*'te ve *Çıplak Dağda Bir Gece*'si 1964'te oynandı. White'ın başarılı olduğu alan komedyaydı.

1966'da, Yeni Güney Wales Üniversitesi Tiyatro Örgütü ile Gülbenkyan Vakfı'nın desteğiyle genç kuşağın öncü yazarlarını yetiştirmek için "Jane Sokağı Tiyatrosu" kuruldu. Bu topluluk Robin Lovejoy ile Alexander Hay'in yönetimi altında genç yazarlara olanaklar sağlamak ve yazarlarla birlikte sahne çalışmaları yapma görevini yüklendi.

5 — XVIII. YÜZYILDAN BU YANA LATİN AMERİKAN TİYATROSU

XVIII. yüzyıl içinde, tutulan oyunlardan ikisi yerli halk olan İnka'ların gelenekleri üzerine kurulmuş iki oyundu: *Ollantay* ve *Siripo*. Bu oyunlar Arjantin'li yazar Manuel J. Labardén tarafından yazılmıştı. Oyunun biçimi İspanyol tiyatrosunun özelliklerini taşıyordu.

XIX. yüzyıl, önemli bir dönüm noktasıydı, çünkü Latin Amerika'nın çeşitli ülkeleri İspanya'ya karşı bağımsızlıklarını elde etmişlerdi. Bu da edebiyat ve sanat alanında ulusal kaynaklardan doğan bir biçimi ortaya çıkardı.

Arjantin, Şili ve Meksika yazarlık yönünden başı çekmeye başladı. Yerli gelenek içinde yazılan oyunlar José J. Podesta adlı bir sirk soytarısının *gaucho* adı verilen, ata binmekte ve dövüşmekte usta davar çobanını bir tip olarak ele almasıyla başladı. İlk *gaucho* oyunu *Juan Moreira* (1884) adını taşıyordu. *Gaucho* geleneğinde daha gelişmiş bir oyunu Arjantinli Martiniano Leguizamon (1858-1935) *Calandria* (1896) adını verdiği oyunuyla getirdi. Ancak en ustaca yazılmış *gaucho* oyunu Orosman Moratoria'nın (1859-1898) yazdığı *Juan Soldao* (1897) oldu.

XIX. yüzyılın sonunda İbsen'in ve İspanyol Echegaray'ın etkisi başladı. Artık toplum sorunları önem kazanmıştı. Bu alanda ilk örneği Montevideo'lu bir gazeteci olan Florencio Sanchez (1875-1910), 1903'te yazdığı oyunuyla verdi. Sanchez'den sonra önemli bir yazar Ernesto Herrera'ydı (1887-1917). O da toplum içindeki sınıf ayrılığı üzerinde durmuş ve özellikle işçi sınıfını incelemişti.

XX. yüzyıl Latin Amerikan Tiyatrosu yönünden önemli bir gelişmeyi getirdi. Gerçi bu ülkelerde çeşitli diktatörlerin bir süre hüküm sürmüş olmaları tiyatronun gelişimini yavaşlatmıştı. Ancak XX. yüzyılın ikinci yarısında, bu diktatörlerin yönetimine karşın, önemli bir tiyatro yaşamı ortaya çıktı.

a) Arjantin

Modern Arjantin yazarları içinde en ünlüsü Samuel Eichelbaum'dur (1894-1967). Eichelbaum, aynı zamanda tiyatro incelemecisi, yöneticisi ve sanatçısıdır. Sanchez ile Herrara'nın oyun biçimini sürdüren bu yazarın oyunlarında psikoloji önemli yer alır. Ancak oyunlarını toplum sorunlarını tartışmak amacıyla yazar. Ondan sonra gelen yazarlar arasında en önemlileri Carlos Gorostiza, Armando Discepolo ve Rodolfo Gonzales Pacheco'dur. Bu kuşağın oyun yazarları arasında yalnızca Gorostiza bugün de oyun yazmayı sürdürmektedir. Bu kuşağı izleyen yazarlar arasında en ünlüleri Pedro E. Pico, Augustin Cuzzani (bkz. resim 68), Alejandro Casona'dır. (1903-1966). Şiirli bir ha-

vası olan Casona uluslararası bir üne erişmiştir. *Ağaçlar Ayakta Ölür* (1949), *Şafakta Gelen Kadın* (1944), *Sahipsiz Kayık* (1945), *Bodrum Katının Anahtarı* (1951) en tanınmış oyunlarıdır.

b) Şili

Arjantin'den sonra, özellikle II. Dünya Savaşı sırasında tiyatro açısından büyük gelişmeler gösteren Latin Amerika ülkesi Şili'dir. Tiyatro merkezi Santiago'dur. Ama 1960'tan sonra bölge tiyatrolarına doğru bir yöneliş vardır. Concepcion'un bir tiyatro kenti olarak gelişmesi ilk bölge tiyatrosu örneğini vermiştir.

Şili'de tiyatronun gelişmesi önce iki önemli yazarın, Acevado Hernandez ve Armondo Moock'un yapıtlarıyla başlamış, 1930 yılında İspanya'yı terkederek Santiago'da bir oyunculuk okulu açan ünlü İspanyol aktrisi Margarita Ksirgu ile hızlanmıştır. Bu gelişmeye büyük katkıları olan Şili Üniversitesi Tiyatro Enstitüsü ve Katolik Üniversitesi Deneme Tiyatrosu yeni yazarların ve yönetmenlerin yetişmesini sağlamıştır.

Modern Şili tiyatrosunun en önemli yazarları arasında ilk başta adları belirtilecek olan Fernando Debesa, Egon Wolf, Alejandro Sieveking ve Asucion Requena'dır. Bu yazarlardan ilkinin bir de tiyatro topluluğu vardır. Şili tiyatrosundaki son kuşak yazarları arasında 1964'te 36 yaşında ölen Luis A. Heiremans ilk başta anılacak adlardan biridir; Sergio Vadonoviç uluslararası ün yapmış başka bir Şili'li yazardır. Isidora Aguirre ile Francisco Flores'in birlikte yazdıkları *Çiçekli Çardak* adlı müzikal uzun süre Güney Amerika ve Avrupa ülkelerinde oynanmıştır.

Santiago'da öncü oyunları deneyen önemli bir tiyatro topluluğu olan "Ictus" özellikle genç Şili'li yazarların yapıtlarını tanıtır. Bu tiyatronun tanıttığı bir yazar Jorge Diaz'dır. Bu yazar da uluslararası bir üne erişmiştir.

c) Meksika

Son yılların en önemli tiyatro eylemi Meksika'da görülmektedir. XX.yüzyılın başlarından itibaren, bu ülkede gerek yazarlık gerekse oyunculuk büyük bir gelişim içindedir. Meksika'nın bir özelliği de tiyatroda yeni denemelere çok yer vermesi ve bu denemeleri, halkın yadırgamadan seyretmesi ve desteklemesidir. Öncü yazarlar arasında uluslararası bir ün yapmış olanlar Villaurutia, Usigli, Amilo Carballido, Sergio Magana ve Salvador Novo'dur. Özellikle, Carballido'nun *Orta Bölge*'si ile Magana'nın *II. Moctezuma*'sı ilgi çekici oyunlardır.

Meksika'nın profesyonel toplulukları daha çok halk tarafından tutulan klasik İspanyol yazarlarının oyunlarını, Avrupa ve Amerikan

yazarlarının çevirilerini, uyarlamalarını oynarlar. Bu tiyatrolar da, çeşitli yazarların yetişmesine yardımcı olmuştur.

Bu ülkenin tiyatro eylemi içindeki ilgi çekici bir çalışması da *carpa* adı verilen, kızılderililerden kalma dansları kapsayan köy oyunlarıdır. Meksika'nın yeni toplulukları bu *carpa*'ları çağdaş bir görüş içinde işlerken, folklorik dansları da birer kaynak olarak kullanmaktadırlar (bkz. resim 70). *Carpa* toplulukları gezici tiyatrolardır. Her istedikleri yere çadır kurup halka ucuz gösteriler düzenlerler. Bu topluluklar İtalyan halk tulûat tiyatrosu *commedia dell'arte* türünde görüldüğü gibi çeşitli tipleri işler ve oyuncular doğmacayla gelişen bir mizahı yürütürler.

ç) Küba

Bu ülkede, ilk tiyatro gösterisi 1598'de yapıldı. Bu gösteri, İspanyol göçmenlerinin oynadığı bir *moralite* oyunuydu. XVIII. yüzyılın başlarında Küba'nın ilk oyun yazarı Santiago Pita y Borroto'nun oyunları oynandı. Ancak ilk düzenli tiyatro 1776'da açıldı. Adı sonradan "Principal" olarak değiştirilen bu tiyatronun açılıştaki adı "Coliseo" ydu. XIX. yüzyılda Francisco Covarrubias, yöresel musikiyi ve dansları, Avrupa tiyatrosunun özellikleriyle uzlaştırarak bir halk tiyatrosu ortaya çıkardı ve kendi topluluğunu kurdu. Bu XIX. yüzyıl boyunca gelişti ve XX. yüzyıl tiyatrosunun yazarlarını ve eylemini hazırladı. XX. yüzyıl başındaki ilk başarılı yazar José A. Ramos'tu. Onun *Templedera* (1917) adlı oyunu sonradan tekrar tekrar oynandı.

1940 ile 1950 yılları arasında, Küba hükümeti Havana'da bir Tiyatro Akademisi ve Üniversitede bir tiyatro bölümü açtı. Bu iki kurum da Küba tiyatrosunu geliştirmede büyük rol oynadı. Luis Baralt bu ülkenin en başarılı tiyatro yönetmeni durumuna geldi.

d) Uruguay, Kolombiya, Bolivya

Arjantin'in sınır komşusu Uruguay'da bugün de Florencio Sanchez'in ve Ernesto Herrera'nın etkisi sürmektedir. Uruguay'ın yeni yazarları daha çok halk dramlarına yönelmekte ve bu oyunlara yöresel özellikleri katmaya çalışmaktadırlar. Tiyatrolar ise bu yerli yazarları desteklemenin yanısıra, çeviri oyunlara da önem vermektedirler (bkz. resim 71).

Kolombiya, çağımız içinde uluslararası ünü olan üç oyun yazarı yetiştirmiştir. Bunlar Antonio Alvarez Lleras, Alejandro Mesa Nicholls ve Luis Enrique Osorio'dur. Bu yazarların en ilgi çekici yanları, Avrupa yazarlarına benzemeye çalışmamaları, kendi ülkelerinin özelliklerini ustaca yansıtabilmeleridir.

Bolivya, XX. yüzyıl içinde bir tek ünlü yazar çıkarmıştır. O da Arjantin ve Güney Amerika ülkelerinde sevilen Mario Flores'tir.

e) Paraguay, Peru

Paraguay'da yazarlar İspanyolca değil, *Guarani* denilen yerli bir şive ile yazarlar. Paraguay'ın en ünlü oyun yazarı Julio Correa'dır. Correa, Paraguay'ın bağımsızlığı için halkı etkilemiş olan büyük bir ozan, oyun yazarı, yönetmen ve oyuncudur. Asuncion'da "Elenco Teatral Guarani" adını verdiği topluluğu kurmuş ve özellikle halk dramını geliştirmiştir. Günümüzde de Julio Correa'nın ölüm tarihinde büyük yas tutulur; Paraguay'lılar arasında efsaneleşmiş bir yazardır.

Peru tiyatrosuna egemen olan özellik, İspanyolların gelmesinden önce bu ülkede bulunan İnka kültürünün yolunda yürünmesidir. 1941'de hazırlanan ve *İnka Takay* adı verilen büyük gösteride İnka savaş dansları, dinsel danslar, halk türküleri ve oyunlar birleştirilmiş ve büyük etki yaratan bir sonuç elde edilmiştir. Bugün, Peru tiyatrosunda İnka geleneğinin yanısıra, çağdaş anlayışta oyunlar da yazılmaktadır. Peru'nun, küçük bir ülke olmasına karşın tiyatro eylemi zengindir.

f) Brezilya

Yukardaki ülkeler genellikle İspanyol dilini konuşan ya da İspanya'nın etkisinde olan ülkelerdir. Brezilya ise Portekiz'in Güney Amerika'daki temsilcisidir. Bugün zengin bir tiyatro yaşamı olan Brezilya, tarihi içinde, tiyatronun Krallık tarafından korunulan tek Latin Amerikan ülkesiydi. XIX. yüzyılda, Portekiz'e karşı bağımsızlığını kazanan Brezilya, bu bağımsızlığın kazanmasında rolü olan Prens Pedro'nun hükümranlığı altına girmiş ve 1889'a kadar süren bu monarşi döneminde tiyatro krallar tarafından korunmuştur.

Brezilya'nın ilk büyük oyun yazarı Antonio José da Silva'ydı (1705-1739). 34 yaşında ölen ve gerçekten usta bir yazar olan Silva, Rio'da doğmasına karşın küçük yaşlarda Portekiz'e götürüldüğünden bugün her iki ülke tarafından da ülkelerinin en büyük yazarı olarak değerlendirilmektedir. Mizahı güçlü, sivri ve acı bir dili olan Silva XVIII. yüzyılın toplum düzenine saldırmış, halkı kendine hayran etmiş ve yöneticileri de kızdırmış olan bir yazardı. Ölümünden yüzyıl sonra onun evliliğini ve trajik yaşamını dile getiren *Antonio José* (1838) adlı oyun, Brezilya'nın ilk ulusal dramı sayıldı. Bu ovun Romantik ozan Domingo José Goncalves de Magalhaes (1811-1882) tarafından yazıldı. Daha çok Brezilya tarihini ele alan Magalhaes'in oyunları bugün de okullarda ders parçaları olarak okutulmaktadır.

Bu ülkenin ilk tiyatro binası, XVIII. yüzyılda Ouro Preto'da yapıldı. Kısa bir süre sonra da başkentte bir tiyatro binası yükseldi. Rio'

da Kral IV. Joao'nun kente armağanı olan ünlü opera binası inşa edildi (1807). Burada on bir yıl Avrupa yazarlarının oyunları oynandı. 1818'de yanan bu operanın yerine bugünkü "Teatro Municipal" (Belediye Tiyatrosu) yapıldı. Günümüzde, Brezilya'da mimarlık tekniğinin en gelişmiş tiyatroları vardır. Son yıllarda 2000 kişinin üstünde seyirci alan modern yapılar ortaya çıkmıştır.

Modern Brezilya tiyatrosunun ilk büyük yazarı da Luiz Carlos Martins Penna'ydı (1815-1848). Genç yaşta ölen bu yazar da on dokuz komedya, yedi ciddi oyun ve bir de acıklı güldürü yazdı. Penna'ın çağdaşı romancı José Mariniano de Alencar (1829-1877) ahlak konunusunu vurgulayan sekiz oyun ortaya çıkardı. XIX. yüzyıl yazarları arasında önemli bir yer tutan da Joaquin José da Franca Junior (1838 -1890) hafif komedyaların, taşlamaya yönelen kısa oyunların yaratıcısıydı. 1955'te doğumunun yüzüncü yılı kutlanan Arthur Azevado ise 9 yaşında oyun yazmaya başlamış ve geriye 200'den fazla oyun bırakmış bir yazardı. XIX. yüzyılın son önemli Brezilyalı yazarı Machado de Assis'ti (1839-1908).

Çağımızda, tiyatroyu her alanda geliştiren Brezilya, aynı zamanda çocuk tiyatrolarına verdiği önemle de tanınır. 1943'te Devletin tiyatroya ayırdığı ödenek 7 milyon 500 bin Amerikan dolarıdır. Brezilya'da hemen her büyük kentte tiyatro olmakla beraber, iki büyük tiyatro merkezi vardır: bunlar Rio de Janeiro ve Sao Paulo'dur. Bu ülkede ayrıca çok sayıda oyunculuk ve tiyatro okulları bulunur.

1945'ten bu yana, çağdaş oyun yazarları daha çok toplum sorunlarıyla ilgilenmektedirler. Gianfresco Guarnieri (bkz. resim 72), Dias Gomes, Augusto Boal ve Oduvaldo Vianna Filhio çağdaş yazarların ilgi çekicilerinden dördüdür.

Brezilya, büyük oyuncuları ve ilgi çekici yazarları olan bir ülkedir. Ancak bu ülkenin tiyatrosundaki en büyük eksiklik büyük değerde tiyatro yönetmenleri olmamasıdır. Çoğunlukla oyun sahneye koyanlar ülkenin tanınmış oyuncularıdır. Brezilya, dünyanın çeşitli ülkelerinden sık sık tiyatro ve opera yönetmeni çağırır. Ancak bütün bunların yanısıra, Brezilya, tiyatroya verdiği önem yönünden dikkate değer bir Güney Amerika ülkesidir.

6 — XIX. YÜZYILDAN BU YANA KANADA TİYATROSU

Amerika kıtasının kuzey ucundaki Kanada'da tiyatro eylemini kısaca iki bölümde göreceğiz: 1) İngiliz dilindeki tiyatro ve 2) Fransız dilindeki tiyatro. Bunlardan İngiliz dilindeki tiyatro daha önce başladığı için, bu dildeki tiyatro eylemini ilk basamak olarak ele alacağız.

İngiliz Dilindeki Tiyatro

Tiyatro, öteki sanat dalları gibi hemen yeşermedi Kanada'da. Bunda çeşitli etkenler rol oynadı; ama bu etkenlerin en önemlisi Kanada'nın iki ayrı ulusun insanlarını kapsamasıydı. Ayrıca, ilk başlarda Kanada'da puritanların ahlak anlayışını yürütmesi bir tiyatro eylemini geciktirdi. XIX. yüzyılda, tiyatro eylemi başlamasına karşın, Kanada tiyatrosu yerli özelliklerini ancak XX. yüzyılın başlarında elde etti.

1867 yılında kurulan Konfederasyondan önce tiyatro dışardan getirtilen bir sanat koluydu. Kanada'nın İngilizce konuşan kesiminde ilk etki güneydeki komşusu Amerika Birleşik Devletleri'nden, sonra da İngiltere'den geldi.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında, Charles Heavysege (1816-1876) J. Hunter-Duvar (1830-1899), Charles Mair (1838-1917) ve Wilfred Campbell (1858-1918) daha çok kutsal kitaptan ve tarihten aldıkları konularla oyun yazdılar. Bu yazarlar ilgi çekici tarihsel konular yakalamakla birlikte, dramatik etkinlik açısından pek başarılı olamadılar. Çünkü bu yazarların tümü de dramatik gerilimin çok zor sağlanabildiği manzum oyunlar yazıyordu ve Shakespeare'in kullandığı ölçüyü benzetmeye çalışıyorlardı. O sırada İbsen ile Shaw'un gerek Avrupa'da, gerekse Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük etkisi olmasına karşın, bu etki Kanada'ya henüz uzanmamıştı.

Üstelik bu Kanadalı yazarlar sert ahlak yasaları içinde elleri kolları bağlı bir durumdaydılar. Bunun için, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki bu yazarlar yanlış bir başlangıç yaptıkları gibi çıkmaza da saplandılar.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitli amatör topluluklar kurulunca birçok kişi oyun yazma işine koyuldu. Bu çabaların içinde dikkate değer tek kişi Merill Denison oldu. Bu yazarın oyunları, kuzeyin sertliğini, trajik görünüşünü ve çeşitli idealist düşünceleri kapsıyordu. Toronto Üniversitesi, bu yazarın bazı yapıtlarını oynadığı gibi, yayımladı da.

1930'dan sonra, çok sayıda oyun yazıldı, ama bunların hiçbiri ilgi çekici değildi. Çeşitli dernekler oyun yazarlığını geliştirmek için "sömürge Tiyatro Şenliği" ödülleri düzenlendi. O sırada, Kanada mali bir krize girdi ve bu konu oyun yazarlarının temel yönelişi oldu. Bu sırada yazılan oyunların çoğu toplumsal sorunları ele alıyordu. Bu dönemde, dikkate değer iki yazar yetişti: John Coutler (1888-1974) ve Gwen Pharis Ringwood (1910-). Bunların ikincisi bir kadındı ve yaşadığı Alberta şehrinin halkını işliyordu. Coutler ise doğduğu İrlandayı konu yapıyordu ve etki altında kaldığı yazar da İrlandalı yazar Lady Gregory idi. Coutler ayrıca *Riel* (1950) adlı oyunuyla Kana-

da'nın kuzeybatısındaki yaşamı canlandırdı. Bu oyun Kanada'da yazılmış olan en iyi tarihsel oyundu.

II. Dünya Savaşı, birçok alanda olduğu gibi, tiyatronun gelişmesini bir süre durdurdu. Ancak bu dönemde yetişen Robertson Davies (1913-) Kanada'nın en önemli yazarı olarak ortaya çıktı. Davies' in alaylı bir dili, dramatik bir üslubu ve yepyeni bir yönelişi vardı. Kanada toplumu içindeki iki yüzlülüğü, yapmacıklığı ve dar fikirliliği taşladı.

1950 ile 1960 kuşakları, Norman Williams, Patricia Joudry, Lister Sinclair, John Reeves ve James Reaney gibi genç yazarları varetti. Özellikle, Reaney bunların en başarılı olanıydı.

1960'tan sonra yeni tiyatro yapılarına önem verildi ve çeşitli tiyatro şenlikleri düzenlendi. Kanada, yazarlık yönünden pek parlak bir ülke olmasa bile, oyuncuları ve tiyatro adamlarıyla ilgi çekici bir gelişmeye ancak son yıllarda girdi.

Fransız Dilindeki Tiyatro

Bu kesim içindeki tiyatro Gratien Gélinas'nın *Tit-Coq* (1948) adlı oyunuyla başladı. Her ne kadar, daha önce çeşitli kimseler oyun yazmayı denedilerse de, tiyatro değeri olan ilk yapıt *Tit-Coq*'tu. Gélinas'nm yanısıra, Marcel Dubé, Anne Hébert, Françoise Loranger, Marie Claire Blais, Réjean Ducharme ve Jean Basile gibi yazarlar da ilgi çekici oyunlar yazdılar.

Fransız dilinde yazan bu yazarlar, esin kaynağı olarak Eugene O'Neill, Tennessee Williams gibi Amerikalı yazarlardan, Eugéne Ionesco ve Samuel Beckett gibi Fransız yazarlarından yararlandılar.

Sanat Konseyi tarafından ödenek alan toplulukların, bulunduğu bu kesimde, bulvar oyunları, hafif komedya gibi türlerin pek yazılmadığı görülür. Televizyon, oyun yazma eğilimini geliştiren nedenlerden biri olmuştur. Tiyatro, ayrıca devlet tarafından, çeşitli yarışmalar ve ödüller düzenlenerek desteklenmektedir.

Popülist anlayışı olan yazarlar tiyatroyu siyasal tartışmaya doğru yöneltmektedirler. Bunlar Fransız-Kanadalı olmanın verdiği hakları ve sorumlulukları tartışmakta ve yalnızca küçük bir seyirci topluluğunun ilgisini çekmektedirler. Öbür yazarlar ise, "absurd" tiyatronun loşluğu içinde yollarını bulmaya çalışmaktadırlar. Son kuşak yazarları arasında, Jacques Languirand, Paul Toupin ve Jacques Ferron dikkati çekmektedirler.

7 — ASYA ÜLKELERİNDE MODERN TİYATRONUN GELİŞİMİ

Japonya, Çin ve Hindistan'ın Siyasal Gelişimi

XIX. yüzyıldan bu yana büyük Asya devletleri büyük değişiklikler geçirmeye başladı. Avrupa burjuva kapitalist düzeni kendine yeni kaynaklar ve pazarlar aradığı için Afrika ve Asya kıtalarına, çeşitli nedenlerle, önce şirketler kurarak sonra da o ülkelerin ekonomisini eline geçirerek yavaş yavaş kendi kültür kurumlarını yayıyordu. Hindistan ve Çin, sanayi alanında kalkınmış olan Avrupa ülkelerinin etkisi altına girdi. Hindistan İngiltere İmparatorluğuna bağlı bir sömürge oldu. Japonya ise 1868'de başa geçen Meiji hükümetine kadar batıya kapanmış ve bir kış uykusuna dalmış izlenimini uyandırırken kendi sanayi kalkınmasını gerçekleştirmiş, ekonomisini geliştirmiştir. Ekonomik kalkınmasını gerçekleştirince, 1868'den sonra batılılaşma hareketine girişen İmparator Meiji, bunu Japonya'nın birçok yerlerinde başarmıştır. Bu batılılaşma hareketi doğal olarak tiyatroyu da etkilemiştir. Rus-Japon savaşı (1904) sırasında, Japonya, üstünlüğünü dünyaya kabul ettirmiştir. I. Dünya Savaşı sırasında ise Japonya uzak doğuya egemen olan tek güçlü ülke durumuna girmiştir. II. Dünya Savaşı'nda atom bombasının dehşet verici sonucuyla yenik düşen Japonya, savaş bittikten kısa bir süre sonra kendini toparlamış ve günümüzde dünya ekonomisinin başında gelen kapitalist ülkelerinden biri olmuştur.

Batı ülkelerinin etkilerini dünyaya yayma yöneliminden en çok zarar gören Asya ülkelerinden biri de Çin'di. XIX. yüzyılın ortalarından bu yana Çin bir devrim hareketiyle kendini yenilemek ve güçlendirmek istiyor, ama onun toprakları üzerindeki yabancı güçler yüzünden bu işi bir türlü gerçekleştiremiyordu. Üstelik, Anglo-Saksonlarla anlaşma imzalamış olan Japonya, gerektiği anlarda batılı ülkelerin Çin üzerindeki kırbacı oluyordu. 1911 yılında, Çin'de başlayan ayaklanma ile o zamana kadar başta bulunan Mançu Hanedanı ortadan kaldırıldı ve Cumhuriyet kuruldu. Ancak Cumhurbaşkanı seçilen Yüan Şih-k'ay'ın amacı İmparator olmaktı. Kısa bir süre sonra parlamentoyu dağıttı ve kendini İmparator ilan etti. Güney Çin eyaletleri bu durum üzerine koptular. Yüan Şih-k'ay 1916'da öldü ve Çin bir iç savaşın içine girdi. İç savaş yalnızca siyasal birliği değil, aynı zamanda ekonomiyi de yok etti; bunun sonucu yabancı ülkeler Çin'in iç işlerine karışmaya başladılar. 1916-1923 arası, Çin'de bir kültür devrimi çabası içine girildi. Ancak bu çaba çeşitli nedenlerden başarılı olamadı. Ulusal cepheyi tutan Sun yalnızdı, karşısındaki karışıklık yaratan kimseleri ise İngiltere ve Fransa destekliyordu. Ancak

1920-21 yıllarında, batılı güçlerin Doğu'daki etkisini azaltmak için Rusya işe karıştı ve böylece ulusal Çin kuvvetleri üstünlüğü elde etti. Bundan sonra da Çin'de komünist partisi güçlenmeye başladı. 1927'de Nanking'de "Milliyetçi" Çin hükümeti kuruldu. Ancak bu tarihten itibaren de iyice güçlenen komünistler ile hükümet arasında çatışma başladı ve bu 1949'da komünistlerin Çin üzerinde egemenlik kurmasıyla sonuçlandı. Böylece iki ayrı Çin devleti kuruldu: biri Formoza adasına çekilen Çankay Şek'in Çin devleti, öbürü başkenti Pekin olan Çin Halk Cumhuriyeti. (Bu durumu göz önüne alarak Çin'deki tiyatroyu iki bölümde ele alacağız; bunlardan biri 1911'den 1949'a kadar olan gelişim, öbürü de 1949'dan bu yana Çin Halk Cumhuriyeti'nde oluşan tiyatro eylemi).

Hindistan'ın durumu XIX. yüzyılda Çin'de de kötüydü. İngilizler Hindistan'ın belini kırmış durumdaydı. Ancak 1857'de Hintli askerlerin ayaklanması bu gidişin dönüm noktası oldu. Bu ayaklanma İngilizler tarafından bastırılmasına karşın, aydınlar arasında bir bağımsızlık düşüncesinin ilk tohumlarını attı. XIX. yüzyılın sonlarına doğru bağımsızlık düşüncesi daha yayıldı ve ulusal bir Hint devletinden söz edilmeye başlandı. Hindistan'da bütün yüksek makamlarda İngilizler vardı, Hintli aydınlar bu makamlarda kendilerinin olmaları gerektiği üzerinde durmaya başladılar. Ancak İngilizlerin bunu soğuk bir biçimde karşılamaları üzerine bu düşünce halk arasında da yaygınlaşmaya başladı. Hintli aydınlar ile İngilizler arasındaki bu çatışma ürün vermeden I. Dünya Savaşı'na kadar sürdü. Ancak I. Dünya Savaşı içinde Güney Afrika'da bulunmakta olan çok güçlü bir Hintli vatanına döndü: bu Mohandas Karamçand Gandi'ydi. Kültürlü bir avukat olan Gandi hemen çalışmaya başladı ve kısa bir süre içinde elde ettiği başarılar üzerine ona "Mahatma" "Yüce Ruh" adı verildi. Gandi, emperyalist güçlerle savaşmayı Güney Afrika'da öğrenmişti. Bağımsızlık isteyen partinin başına geçen Gandi 1920 ile 1927 yılları arasında Hint halkının hakkını ustaca savundu. 1947 yılında bağımsızlığı elde ederken Hindu'lar ile Müslümanlar ayrıldılar ve Müslüman halk Pakistan devletini kurdu. Aynı tarihte Hindistan da bağımsız bir Asya devleti oldu.

Modern Hint Tiyatrosu

Modern Hint tiyatrosunun kaynağı doğal olarak İngiliz tiyatrosudur. Uzun bir süre İngiliz sömürgesi olan Hindistan'da eğitim sistemi ve okumuşlar arasında konuşulan dil İngilizceydi. İngiliz valileri aracılığı ile çeşitli İngiliz tiyatro toplulukları ve sanatçıları Hindistan'a gelip temsiller veriyorlardı. İngilizler kendi ülkelerindeki tiyatro binalarının aynını Hindistan'da bulundukları yerlerde inşa ettirmişler-

di. Bunun için de, tiyatroya giden halk İngiliz tiyatrosunu yakından tanıyordu.

a) Tiyatro Eylemi

İngiliz tiyatrosunun Hindistan'da ilk temsili 1795'te Kalküta'da verildi. İngilizlerin hizmetinde çalışan Rus Gerasim Lebedev, Hintli amatörleri toplayarak bir çeviri oyun oynattı. Yine onun planını çizdiği batıdaki tiyatro yapılarının örneği olan bir tiyatro Bengal'de inşa edildi. 1872'de, Bengal'de ilk profesyonel Hint tiyatro topluluğu çalışmaya başladı. Bu topluluğun ilk oyunu Dinabandu Mitra'nın *Lacivert Ayna* adlı yapıtı oldu. Bu oyun, İngiliz aleyhtarıydı ve önemli toplum sorunlarını ele alıyordu. Hindistan içinde bir turneye çıkan bu topluluğun halk arasında heyecan yarattığı görülünce, İngiliz valileri tarafından yasaklandı.

Kalküta'da "Hint Ulusal Tiyatrosu"nu kuran Giriş Çandra Goş, modern Hint tiyatrosunun ilk büyük yazarı olduğu kadar, oyuncu, yönetmen, tiyatro eğitmeniydi. Shakespeare'in oyunlarını çeviren Goş, aynı zamanda tarihsel ve mitologyaya dayanan yapıtlar yazdı. Üslubu gerçekçi bir tutumdaydı, ama havası Hindistan'daki yaşamdan doğan bir duygululuk ve içlilik gösteriyordu. XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında, Bengal'de yeni tiyatro toplulukları ortaya çıktı ("Minerva", "Manmohan" ve "Star" tiyatroları gibi).

Başka alanlarda olduğu kadar tiyatro alanında da önemli bir ad olan Ram Mohan Roy, batı ve doğu kültürünü kaynaştırmış, batı tiyatro biçimi ile Hint geleneksel tiyatrosunun özünü bir senteze ulaştırmış ilk yazardı. Roy'un üç tarihsel oyunu, *Rana Pratap, Şadşahan* ve *Çandragupta,* günümüzde de oynanan ilgi çekici yapıtlardır. Roy, Hint düşünce tarihinde yepyeni bir çığır açtı, Hindistan'ın en büyük modern yazarı Takhur (Tagor) onun bu düşünceleriyle büyüdü.

XIX. yüzyılda, Hindistan'da bölge tiyatroları da arka arkaya açılmaya başladı. Bu bölgesel topluluklar daha çok halk dramlarını ve danslarını gösteriyorlardı. Bölge tiyatrolarının ilklerinden biri olan Bombay'daki "Marathi Tiyatrosu," besteci ve şarkıcı Vişnu Sas Bhave tarafından kuruldu. Bu tiyatro halk hikâyelerini ve dinsel oyunları geliştirdi. Abartılmış, "tiyatral" bir üslubu olan bu topluluk tahta ve kartonpattan maskeler kullanıyor, sahne etmenlerine çok yer veriyordu. Her zaman korkunç sahneler olduğu için bu tiyatroya belli yaşta küçük çocukların girmesi yasaktı. Bhave, bu tiyatroyu 1843'te kurduktan sonra ölümüne kadar (1901) elli oyun yazdı. Ayrıca, Sanskrit tiyatrosunun en önemli yapıtı olan *Toprak Arabacık*'ı konuşulan dile çevirdi. Bu tiyatro topluluğu için yazanlardan biri de Kadilkar'dı; onun *Kişaka'nın Ölümü* (1907) büyük başarı kazandı. Yine

"Marathi Tiyatrosu" için yazan Hadkari *Bir Cam Parçası* adını verdiği oyunuyla ün kazandı.

Hindistan'daki çeşitli dillerden biri de Gujrati'ydi. Bu dilde tiyatro yapıtları Pars adı verilen İran asıllı Hintliler tarafından yazılmaya başlandı. Gujrati dilini konuşanlar kendi tiyatrolarını kurdular ve ilkönce burada opera, operet gibi musikili oyunlar oynadılar. 1865'te Kabraji "Gujrati Tiyatro Derneği"ni kurdu. Bu ozan ilk yapıt olarak Firdevsi'nin *Şehname*'sini sahneye uyguladı. Bu tiyatronun önemli yazarlarından biri de Udayram'dı. *Natyaşastra* kadar, batı tiyatrosunu da iyi tanıyan Udayram, Gujrati dilindeki bu tiyatronun önde gelen yazarlarından biri oldu.

Güney Hindistan'da pantomime dayanan dans dramları hâlâ yaşıyordu. Bunun için de, konuşmaya dayanan tiyatro türü bu bölgeye daha geç girebildi. Madras'ta modern bir tiyatro yapısı ve danslı oyunlar kadar, musikili oyunlar uygulayan bir topluluk vardı. Kalküta ve Bombay'da tiyatro, sinema karşısında pek başarılı değildi. Ancak sinema karşısında ayakta kalabilen tek topluluk "Manipuri Tiyatrosu"ydu. Bu tiyatro kâr yapmayı düşünmeyen bir sanat topluluğuydu. Siyasal ve toplumsal sorunları sanatsal bir açıdan sahneye çıkaran bu tiyatro bütün Hindistan'ı etkiledi. Modern oyunculuk tekniğini, Hint dansları ve pantomim sanatı ile uzlaştıran bu tiyatro kendi döneminin en ilgi çekici kuruluşuydu.

Devlet tarafından sonradan kabul edilen Hindu dilini XIX. yüzyılda 150 milyon kişi konuşuyordu. İkinci geniş kapsamlı dil Urdu'ydu. Bu dili de 70 milyon kişi konuşuyordu. Bunun için, bu iki dilde yazılan tiyatro yapıtları öbürkülere oranla sayıca daha çoktu. Hindu dilinde ilk oyunları 1885'te ölen Bharatendu yazdı. Bu yazar, Hint danslarını, türkülerini ve öykülerini işleyerek çıkarıyordu oyunlarını. XX. yüzyılın başında D. Prasad adlı yazar tarihsel konuları şiirli bir dille işliyordu.

Günümüzde Hindu oyunlarını sürdüren bir tek topluluk vardır. O da 1944 yılında Bombay'da kurulan "Pritvi-Raj" Tiyatrosu"dur. Pritvi-Raj, bu tiyatronun yöneticisi, rejisörü, oyuncusu ve hatta yazarıdır. Onun yazdığı oyunlar, gereğinden çok duygulu melodramlardır. Danslı, şarkılı olan bu oyunlar konularını daha çok yoksul halkın yaşamından alırlar.

b) Rabindranat Takhur (1861-1941)

1943 yılında, Bengal'de ortaya çıkan açlık sahne hayatında yeni bir gelişmeyi getirdi. Gençler amatör topluluklar ve halk tiyatroları kurarak profesyonel ve kârı düşünen tiyatroların karşısına çıktılar. Bu amatörlük ulusallık ülküsünü ve bağımsızlık düşüncesini vurgularken, toplum eleştirisine de yöneliyorlardı. Bu sırada oynanan Bha-

taçarya'nın *Yeni Ekin* adını verdiği oyun büyük bir heyecan yarattı. Bu heyecan üzerine çağdaş, gerçekçi ve toplumcu oyunları oynayabilmek için bu yolda daha önce kurulmuş olan "Bahurupi Tiyatrosu" nun oyuncularıyla birleşen gençler yeni bir tiyatro akımı yarattılar. Bu akımın yaratılmasının kaynağı Rabindranat Takhur gibi büyük bir yazarın çabalarına kadar geri gider. Takhur (Tagor) yalnızca büyük bir ozan ve düşünür değil, aynı zamanda önemli bir oyun yazarı, tiyatro yönetmeni, oyuncu ve besteciydi. Sanat, onun için bir vakit geçirme aracı değil, insan yaşamına yardımcı olabilen, insanı yenileyip değiştiren bir yaratıştı.

Takhur, geleneğe uygun olarak açık havada oynanacak tiyatro yapıtları yazdı. Oyunlarında yaşamın anlamı üzerinde duran ozan, sonsuzluğu arayan insanın gülünçlüğünü ve bütün insanların değişmeyen yazgısını vurguladı. Ona göre din, sonsuzluğa karşı duyulan bir susuzluktu; bir bilgi değildi, bir aşktı. Takhur, 1895'ten 1905'e kadar manzum tragedyalar yazdı. Bu tragedyalardan biri *Kurban*'dı. Bu oyunda baş rolü oynayan Takhur, birdenbire oyuncu olarak da büyük başarı kazandı. 1901'de "Barış Yuvası" adını verdiği kültür merkezini kurdu. Ölümüne kadar da burada felsefesini ve sanatını öğretti. Burada, lirik dramlarını yazdı. Bunlardan en tanınanı *Postahane*'ydi (1912). Ertesi yıl, Nobel Armağanını kazanan Takhur'un oyunları, aksiyon yönünden yavaş, daha çok şiire dayanan yapıtlardı. Oyunlarının musikisini de kendi bestelerdi.

Onun komedyaları ise toplum taşlamasını getiriyordu. Komedyalarında ahlak kavramını kendi felsefesine göre vurgulayan Takhur, *Sonu İyiyse Herşey İyidir, Bekârlar Kulübü* gibi oyunlarında XX. yüzyılın ilk yarısındaki Hindistan'ın toplum düzenini taşlıyordu.

c) Oyun Yeri

Modern Hint tiyatrosunda oyun yeri batıdaki örneklerine çok benziyordu. Sahne, ön ve geri olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Ön ve geri sahneyi bir perde ayırıyordu. Sahnenin sol ve sağı panolarla kapatılmıştı. Sahnenin her iki yanında süslü duvarlar ve her bir yanda birer kapı vardı. Bunlar makyaj odalarına açılıyordu. Bu tiyatrolar bin ya da bin beş yüz kişilik salonları kapsıyordu. Seyir yeri süslü değildi. Ama koltuklar seyircinin sahneyi iyi görebilmesini sağlayacak biçimde düzenlenmişti. Bu tiyatronun yalın olmasının bir nedeni, Hindistan'da hiç kraliyet tiyatrosu yapılmamış oluşu ve tiyatro eyleminin daha çok halkın beğenisine göre düzenlenmesiydi.

Sahnenin büyüklüğü, normal bir batı tiyatro sahnesi kadardı. Ancak bu sahnede sofito gibi mekanik bir bölüm yoktu. Sahne Etmenleri için de gerekli araçlar bulunmuyordu. Seyirci salonu gibi yalın bir

sahneydi bu. Genellikle, perdeler kullanılıyor ve ışıklama üzerinde pek durulmuyordu. Doğal olarak, teknik XX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana gelişti ve Hint Tiyatroları genellikle modern tiyatro yapılarının görüşünü aldı. Sahne teknik araçları da en gelişmiş biçimiyle tiyatroya girdi.

Pakistan'da Tiyatro

Pakistan 1947'de Hindistan'dan ayrıldığı sırada, Bombay, Bengal ya da Kalküta'da olduğu gibi bir tiyatro geleneğine sahip değildi. XX. yüzyılın başlarında ulusal bir tiyatro düşüncesi bir Alman diplomatının eşi olan Sigrid Nyberg Kahle'den geldi. Kahle, ülkücü gençleri çevresine toplayarak İngilizce ve Urduca oyunlar oynayan bir topluluk kurdu. Bu topluluğun çalışmalarıyla ilk kez Urdu diliyle yazan kimseler çıktı. Bu ilk yazarlar arasında İmtiyaz Ali Taç, 1921'de yazdığı *Anarkali* adlı oyunuyla tanındı. Onun *Kamara No. 5* adlı oyunu bugünün Pakistan tiyatrolarında da oynanmaktadır. K. Muiniddin'in ve Askar But'un oyunlarıyla yazarlık gittikçe yaygınlaştı, R.S. Bedii 1940'tan sonra tarihsel oyunlarıyla tanındı. 1950'den sonra da H. Tenvir ilgi çekici bir yazar olarak kendini kabul ettirdi.

Modern tiyatro kurma çabası Pakistan'da ancak 1950 yılından sonra ortaya çıktı. Karaşi'de, Dakka'da ve Lahor'da amatör topluluklar kuruldu. Pakistan'ın bugün de sürekli bir profesyonel tiyatrosu yoktur. Amatörler 1950'den bu yana yarı-profesyonel nitelikte çalışmaktadırlar. Yazarların yetişmeye başlamasıyla birlikte yetenekli oyuncular da ortaya çıktı. Bunlardan biri İngiltere'de de sahneye çıkan Ziya Muhiddin'dir.

Pakistan hükümeti son yıllarda tiyatroyu destekler görülmektedir.

1911'den Sonra Çin Tiyatrosu

Çin'deki ayaklanma, bağımsızlık ve eşitlik düşüncesini daha güçlendirdi. Bu devrim havası içinde canlanan kurumlardan biri de doğal olarak tiyatro oldu. Daha önce dans ve şarkılarla gelişip Pekin Operası'nı (bkz. resim 73) ortaya çıkaran geleneksel öğelerin yanısıra, bu devrimle, konuşma tiyatrosu ile sinemayı canlandıran özellikler varoldu. Sanatın halkın eğitimi için daha yararlı bir yolda kullanılması düşüncesi 1911 devriminin getirdiği bir düşünceydi. Bunun için de, sinema gibi, tiyatro sanatı da halka yararlı bir duruma getirilmek için çalışmalara başlandı.

Modern Çin Tiyatrosu işte bu ulusallık duygusuyla güçlendi ve gelişti. *Hua çii* denilen konuşmayla gelişen tiyatro türü, Çin'de de öteki Asya ülkelerinde olduğu gibi danslı ve şarkılı oyunlardan çok son-

ra başlamıştı. 1911 ayaklanması ile konuşma tiyatrosu gelişme olanaklarına erişti. Öbür yanda, 1907 yılında, T'ung Mei Hui'nin kurduğu "Kamunun Hakkını İsteme Derneği" Japonya'daki Çin öğrencilerinden konuşma tiyatrosuyla halk üzerinde büyük etki sağlanabileceğini öğrenmişti. 1911'de Çin Cumhuriyet olduktan sonra bu dernek Şanghay'a geldi ve halkın maneviyatını yükseltecek kahramanlık ve vatanseverlik oyunları oynamaya başladı; bu tutum halk arasında bir dalgalanma yarattı ve herkes yeni tiyatrodan söz etti. Aydınlar ise bu tür tiyatroyu bayağı buluyorlardı. Bunun üzerine, konuşma tiyatrosu gerek dil gerekse edebi değeri açısından daha iyi bir duruma getirilmek üzere ele alındı. 1919 yılında, Çin yüksek öğrenim gençliği, Çin'de dil birliğine gidilmesi ve tiyatro ile edebiyatın halkın ulaşacağı bir dili kullanması gerektiğini 4 Mayıs'ta yaptıkları bir gösteriyle belirttiler. Bu bildiriyle birlikte çalışmalar başladı ve tiyatroyu yenileme işi için Çinliler batıya döndüler. Batı tiyatrosunun sahnesi, tekniği, oyun düzeni ve oyunculuğu aktarılmaya başlandı.

Bu hava içinde ilk yazılan ulusal oyunlar arasında Hsiung Fohsis'in *Kahramanlık* ve *Say Çin Hıva'nın Kahraman Saraylısı* adlı oyunlar vardı. Bu oyunlarda halkın, vatanlarının çıkarı için çalışmaları ve her vatandaşın ülkesinden sorumluluk duyması belirtiliyordu.

1931'de Japonlar'ın Mançurya'yı ele geçirmeleri Çin'deki bu vatanseverlik duygularını kamçıladı. Okullarda ve Üniversitelerde çok sayıda amatör toplulukları kuruldu. Bu topluluklar Japon emperyalizmine karşı savaş açtılar.

Konuşmaya dayanan tiyatro gelişirken, bu yıllarda, iki yeni tiyatro okulu kuruldu: bunlar, "Ulusal Tiyatro Akademisi" ve "Çin Turne Topluluğu" Akademi o dönemdeki politik durumdan etkilenerek Çang Tao-fan, Çen Li-fu ve Lo Çia-luen tarafından 1936'da Nanking'de açıldı. Üç dört yıl sonra bu Akademi'yi bitirenler yeni anlayışta topluluklar kurmaya başladılar. Bu toplulukların oynadığı yabancı oyunlar arasında Arthur Jones'un *Yalancı*, İbsen'in *Halk Düşmanı*, Galsworthy'nin *Grev*, Shakespeare'in *Venedik Taciri* vardı. O dönemde bu topluluğun oynadığı, beğenilen yerli oyunlar da Çang Tao-fan'ın *Kendini Gerçekleştirme*'si ve *Kendini Özgürleştirme*'si yer alıyordu. Bu sonuncusu Tolstoy'un *Angelo* adlı yapıtı uyarlanarak ortaya çıkarılmıştı.

"Çin Turne Topluluğu" T'ang Huayi Çiyu ile kız kardeşi tarafından 1935'te Şanghay'da kuruldu. Bu topluluk hem merkezde hem de bölgelerde Çin klasikleri yanısıra, Avrupa yazarlarının toplumsal tartışmaları kapsayan oyunlarını oynuyordu.

Bu iki kuruluş, modern Çin tiyatrosunun gelişmesinde büyük rol oynadı. Gerek yetişen sanatçılar, gerek seçilen oyunlarla ortaya çıkan yeni yazar kuşağı XX. yüzyıldaki Çin tiyatrosuna bir yön verdi.

1937'de Japonya ile ortaya çıkan savaş durumu, uzun bir süreden beri özellikle tiyatro yoluyla yaratılan Japonya'ya karşı olan duyguları iyice alevlendirdi. Sayısız profesyonel topluluğun yanısıra yine sayısız amatör topluluk, ekonomik buhrana ve çeşitli bölgelerde baş gösteren açlık ve salgınlara karşın Çin halkının maneviyatını yüksek tuttu. Japonya aleyhinde yazılan Çin yapıtları arttı. Savaş sırasında yazılanların çoğu tek bölümlük oyunlardı. Bunlar arasında *Kırbaçı Yok Et, Göçmenlerin Çığlığı, Çang Derneği* ve *Sokak Oyunları* en çok tutulan yapıtlardı. 1941 yılında, bu tutumdaki oyunların sayısı 100'ü geçti. Bu oyunların büyük bir bölümü, güncel konuları işlediklerinden yeni bir propaganda tiyatrosu biçimi getirdi.

Modern Çin tiyatrosunun büyük oyuncusu Mei Lan-fang işte bu dönemde etkili oldu. Meyerhold, Tayrov gibi Sovyet yönetmenlerini ve Brecht'i etkileyen bu oyuncu Japonya karşısında tek başına bir kurum kadar etkili oldu. Mei Lan-fang geleneksel Çin oyunculuk tekniği ile modern oyunculuk tekniğini ustaca uzlaştırıp modern Avrupa tiyatrosunu da etkileyecek olan yepyeni bir oyunculuk türü varetti.

Şanghay'da, Japonya, bir denetim kurduğu ve Çin topluluklarının kahramanlık ve vatanseverlik duygularını kışkırtan oyunlarını 1941'de yasakladığı için topluluklar Çin'in özgür bölgelerine göç etti. Bu arada Nanking'deki Akademi de Çonking'e yerleşti. Akademi'ye birçok yazar katıldı. Burada, Çin tiyatrosunu geliştirici deneyler yapılmaya başlandı. Avrupa'nın ve Amerika'nın çeşitli tiyatro okullarında okuyanlar da buraya katılınca dinamik bir çalışma evresi açıldı. Böylece, sahne sanatçısı kadar, yazarlar da çoğaldı. Hsie Yen gibi yetenekli bir yazar ve Çin'in İbsen'i denilen Ç'ao Yü gibi usta bir yazar ve Man-kuveyi gibi renkli bir yazar yetişti. Man-kuveyi sonradan Çan Kay Şek'in Çin Cumhuriyeti'nin en büyük yazarı oldu. Ç'ao Yü çağdaş bir düzene olan umudunu yitirmeyen, ama oyunlarında trajik olan bir yazardı. Hsie Yen ise bugün de Hong Kong'da yaşamakta ve toplumcu oyunlar yazmaktadır.

1940'da Çin ikiye ayrılınca, yazarların ve sanatçıların bir bölümü Çin'de kalırken, bir bölümü de Formoza'ya göç etti. Formoza'ya göç eden yazarlar yazmayı, sanatçılar da tiyatro eylemini sürdürdü. Mao Çe Tung'un Çin Halk Cumhuriyeti'nde kalanlar, yeni rejimin sanat politikasını tam olarak anlayıncaya kadar sustular. Kimi kendine yakın buldu ve oyun yazmayı ya da sanatçıysa oynamayı sürdürdü; kimi de tamamen sustu. Formoza'daki Çin Cumhuriyet'i gittikçe Amerika Birleşik Devletleri örneğinde bir tiyatro eylemini geliştirirken, Çin Halk Cumhuriyeti kendine özgü bir gelişim içine girdi. (Çin Halk Cumhuriyeti'ndeki tiyatro eylemini II. Cilt'te ele alacağız).

1962 yılının ekim ayında, Taypey'de (Formoza) Milli Eğitim Bakanlığı Dramatik Çalışmaları Geliştirme Komitesi'ni kurdu ve baş-

kan olarak da daha önce sözünü ettiğimiz ünlü yazar Li Man-Kuveyi' yi seçti. Bu komite Formoza'daki tiyatronun gelişmesinde gerçekten başarılı oldu. Tiyatro alanında genç yazarlar ve sanatçılar bu komitenin desteğiyle gelişme olanağına eriştiler. Formoza tiyatrosunun geleceği bu genç kuşağın yeteneğine bağlıdır.

Japon Tiyatrosu

Gittikçe batılılaşan Japon tiyatrosunun XIX. yüzyıldan bu yana olan gelişmesi çeşitli dönemlerde ele alınır. Bunlardan ilki 1801 ile 1866 yılları arasındaki Gerileme Dönemi'dir.

a) Gerileme Dönemi

Kabuki tiyatrosunun olgunlaşması ve doruğuna erişmesinden sonra gelen bu gerileme dönemi, bu türün kuruması ya da yok olması anlamına gelmez. *Kabuki*, 1866'ya kadar olan gerilemesi içinde de bazı adımlar attı. Japonya, Tokugawa hanedanından sonra gelen Şogun' ların yönetiminde 1603'ten 1868'e kadar dış dünyaya kapalı bir siyaset güttü. "Büyülü bir uykuya dalmış" olan Japonya'da gelenekler sıkı sıkıya korunuyordu. Öteki sanat dallarında olduğu gibi, *Kabuki* de "büyülü uyku"nun etkisiyle kendini yenileyecek, bir senteze yönelecek karşıt değerlerden, yabancı kültürlerin gelişiminden habersizdi. Böylece, doruğuna ulaştıktan sonra kendini yenilemek için kendini yemeye başladı. Kendini yerken bazı bölümlerini düzeltti, bazılarını da eksiltti. Üstelik, bu dönemde çıkarılan yasaklar da *Kabuki* türünün daha ileriye gitmesini önledi.

Bu baskıyla yazarlar içlerine kapandılar ve Japonların *kizevamano* dedikleri "Yeraltı Oyunları", bu yasaklamalardan saklanan oyunlar yazılmaya başlandı. Bu oyunlarda simgelerle, o dönemde varolan düzen sert bir biçimde eleştiriliyordu. Böyle bir düzendeki bunalım, intihar ve umutsuzluk bu oyunlarda vurgulanıyordu. Bu ovunlar, etkisi altında olmamakla beraber, Avrupa'daki yeni romantiklerin karamsarlığını ve değer tanımazlığını (nihilizmini) anımsatıyordu.

Kabuki'nin gerilemesi özellikle 1840'dan sonra ortaya çıkan mali krizle daha da belirlendi. 1841'de, çıkan büvük bir yangın Edo'daki bütün tiyatroları kül etti. Bu tivatrolar, şehrin baska bir semtinde veniden yapıldı. Ancak 1855'te çıkan daha büyük bir yangın Edo tiyatrolarının en önemlilerini ortadan kaldırdı. Bu kez tiyatroları yeniden yapmak o kadar kolay olmadı.

Bu tür tiyatronun gerileme dönemi içinde IV. Çuruya Namboku gibi başarılı bir "Yeraltı" oyunları yazarı ortaya çıktı. Birinci sınıf, ilgi çekici bir yazar olan Kavatake Mokuyami (1816-1887) hem geri-

leme, dönemi, hem de bundan sonraki modern dönemin ilk önemli yazarı oldu. Bu yazar, yazarlık yaşamının sonuna doğru pencerelerini açan Japonya'nın havası içinde batı ve doğu kültürlerinin bir karışımı içinde kaldı.

b) Kabuki'nin Son Dönemi

Bu dönem 1886'dan bugüne değin sürer. Bu dönemde batı kültürünün etkisiyle yeni tiyatro türleri ortaya çıktı. Ancak *Kabuki* de, bir tiyatro türü olarak, gelişmesindeki son durumuyla donduruldu ve bugüne, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki biçimiyle getirildi.

Kabuki bugün de gerek Japon halkı gerekse yabancı seyirciler için sevilen bir tiyatro biçimidir. Giyim kuşamda olduğu kadar yaşayışlarında da Avrupalaşan Japonların tiyatroları da Avrupa tiyatrolarının biçimlerini alırken, *Kabuki* bütün bunların dışında kaldı ve canlı bir müze olarak geleneksel giysileriyle, oyun biçimiyle olduğu gibi yaşamasını sürdürdü. Kabuki tiyatrosunun biçimi de değişmedi; ne sahnesi, ne de seyir yeri yenilendi. Yalnız seyircilerin oturduğu tahta sıralara minderler konuldu, o kadar.

Yıllar geçtikçe *Kabuki* ile dış dünya arasındaki uçurum açılıyordu. Bunun için de bazı sanatçılar bir çağdaşlaşma eylemine girmek istediler, ama bu çabalar da bir sonuç vermedi. *Kabuki*'de devrim yapmayı isteyenlerin başında büyük sanatçı IX. Danjurô da vardı. Konuları bugüne getirmeyi ve bunun için de giysilerde dekorda bir değişiklik yapmak isteyen Danjurô'nun bu çabası da bir şey getirmedi. Çünkü seyirci yadırgadı bu yapılanları; şartlanması içinde, seyirci, *Kabuki*'yi olduğu gibi kabul edebiliyordu.

Bu dönemdeki tek önemli değişiklik oyuncuların toplum içindeki yerlerinde ortaya çıktı. Japon İmparatoru 1887 yılının nisan ayında ailesi ile bir *Kabuki* gösterisine geldi. Bu gösteride o dönemin en büyük üç oyuncusu yer alıyordu: IX. Danjurô, V. Kikugorô ve Sandanji... İmparatorun *Kabuki* gösterisine gelmesiyle oyuncunun toplum içindeki yeri sağlamlaştı.

Ayrıca, bu dönemde Üniversite içinde bir tiyatro bölümü kuruldu ve başına tiyatro alanında Shakespeare çevirileriyle ün yapmış olan Çubosi Şôyô geçti. Şôyô bu bölümün öğretim üyelerinden biri olarak tanınmış oyun yazarı Mayama Seyka'yı (1879-1948) seçti. Tiyatro bölümü Japon Tiyatro tarihi ve türleri üzerinde geniş çapta bir araştırmaya girişti.

c) Şimpa: Propoganda Tiyatrosu

Japonların Avrupa örneğinde bir tiyatro eylemine girme çabası *Şimpa* denilen propoganda tiyatrosunu varetti. Bu akımı başlatan Sudô Sadanori (1867-1907) tiyatronun politik olması gerektiğine inanı-

yordu. Kendisi Liberal Parti'nin etkin bir üyesiydi, o sırada iktidarda bulunan tutucu partinin karşısındaydı. 1884'te hükümet Liberal Parti'yi dağıttı ve siyasal toplantıları yasakladı. Bunun üzerine Sadanori Liberal düşünceleri yayacak bir tiyatro kurdu. Parti'deki birkaç arkadaşıyla "Japon Tiyatrosu Devrimi İçin Büyük Japonya Sôşi Derneği" adıyla örgütlediği bu topluluk kısa bir süre içinde çalışmaya başladı. Bu topluluk ilk kez, 1888'de Osaka'daki "Şintomiza Tiyatrosu"nda ilk gösterisini düzenledi.

Bu topluluğun ilk oyunu siyasal değildi, daha çok toplumsal bir taşlamaydı. Ancak ikinci oyun doğrudan doğruya hükümeti ele alan sert bir eleştiriydi; Adı *Uyeno'da Gün Doğuyor: İmparator İçin Bir Öykü* idi. Bu topluluğun sanatçılarının en yaşlısı 23 yaşındaydı, sahne üzerinde ustalaşmamışlardı ve oyun düzeni ise toyca hazırlanmıştı. Bu uygulamanın politik özelliği sanatla beslenmediği için seyirci üzerinde etkili olmadı.

Bu topluluk çalışadursun ikinci bir *Şimpa* topluluğu kuruldu. Bu ikincisinin kurucusu Kavakami Otojirô'ydu (1864-1911). O da Sadanori gibi bir siyaset adamı idi; anlatıldığına göre, 180 kez tutuklanmıştı. 1887'de bazı ünlü *Kabuki* oyuncularının yanma girerek oyunculuk sanatını ve doğmaca sanat türünü öğrendi. Sonra Şimpa topluluğuna girdi politik şarkılar ve baladlar söyleyerek seyirci tarafından çok beğenildi. Önce genç öğrencilerle bir topluluk kuran Otojirô, birkaç kente turne yaptıktan sonra topluluğunu dağıtmak zorunda kaldı. Yeniden bir topluluk kurdu, bu kez de çok borçlandığı için işini sürdüremedi. Otojirô yetenekli bir oyuncuydu, ama genellemesine bir değerlendirme yapılırsa o da seyirciyi hemen kavrayacak, güçlü bir sanatçı değildi. Ama akıllı bir adamdı ve Avrupa'da gördüğü modern sahne tekniğini getirerek bir süre seyirciyi tutabildi. Japon seyircisi ilk kez sahne aralarında sahnenin karardığını izledi, yeni bir ışıklama sistemi gördü. Otojirô bu teknik yeniliklerle biçimsel yönden seyirciyi avlıyacak kısa oyunlar oynadı. 1894-1895 yılları arasında Çin'le olan savaş Otojirô için ilgi çekici yeni bir temayı getirdi. Bu kez, o, "savaş oyunları", "savaş röportajları" adı altında kabare türünü andıran oyunlar oynamaya yöneldi. Ancak bu oyunlarda yine doğru dürüst bir oyunculuk ve etkileyici bir oyun düzeni olmadığı için başarısız oldu. Otojirô bunun üzerine, bir Amerika turnesi düzenledi ve burada *Nô* türünde oyunlar oynadı. Amerikan seyircileri bu yanlış ve kusurlu tiyatroyu *Nô* Tiyatrosu olarak seyrettiler. Bu seyirciler, Otojirô'nun topluluğunun gerçek bir *Nô* topluluğu olmadığını, ancak 1958'de Amerika turnesi yapan gerçek bir *Nô* Tiyatrosu'nu (bkz. resim 23) gördükten sonra anladılar. 1960 yazında Amerika'ya turne yapan bir *Kabuki* topluluğunu izledikten sonra da Otojirô ile edinmiş oldukları ön yargı kayboldu.

Otojirô turnelerde vakit geçirirken Japonya'da "Yeni Tiyatro Hareketi" başladı. Bu hareketle *Şimpa* kendine özgür bir biçim kazanmaya yöneldi. Bu sırada *Kabuki* sahnesinin üç büyük oyuncusu ölmüş, seyirci de bu tiyatroyla daha az ilgilenmeye başlamıştı. İşte bu sırada batı örneğinin ilk biçimini getiren *Şimpa* gelişme yolunu tuttu. 1904 ile 1909 yılları arasında bu yeni biçimle başarılı bir tiyatro yönelimi ortaya çıktı. Usta oyuncular yetişmiş, sahneye oyun koyma işi daha başarılı bir yola girmişti. I. Dünya Savaşı'ndan sonra bu tiyatro içli burjuva tragedyaları ve melodramlarla gerilemeye başladı. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise *Şimpa*'yı da *Kabuki* gibi müzelik bir örnek olarak saklama düşüncesi öne sürüldü. Çünkü *Şimpa* geleneksel Japon tiyatrosu ile modern Japon tiyatrosu arasında bir köprüydü. Sonra *Şimpa* biçiminin modern Japon tiyatrosunu getirmeyeceği anlaşılmıştı. Bunun için yeni bir tiyatro biçimi üzerinde çalışılmaya başlandı.

ç) Şingeki: Yeni Tiyatro

Geleneksel Japon tiyatrosunun özelliklerini içeren ve çağdaş bir tiyatro biçimi ile uzlaştırılan yeni tiyatroya *Şingeki* denildi. Bunun için, batı tiyatrosu derinden derine incelendi ve nelerin alınabileceği ve nasıl alınacağı üzerinde duruldu. Bu yeni tiyatroyu başlatanlar arasında en büyük katkısı olan Japonya'da tiyatro biliminin temellerini atan Çubuşi Şôyô'ydu. Üniversite'de tiyatro bilimi alanında öğretim üyeliği yapan Şôyô, aynı zamanda bir oyun yazarı, tiyatro yönetmeni ve yeni tiyatro kültürünün öncüsüydü. Japon tiyatrosunda bir devrim yapılması gerektiğine inandığı için *Şingeki*'nin ortaya çıkmasında onun büyük katkısı oldu.

Şingeki'nin gelişimi dört değişik evreyi kapsadı: 1) *Aktarma Evresi:* Avrupa yazarlarının ünlü oyunlarının oynanması ve incelenmesi ile ilgilenilen bu evre 1898'den 1923 yılına kadar sürdü. Japonlar, XVII. yüzyılın başından XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar kendilerini dünyadan ayırmışlar, içlerine kapanmışlardı. Bunun için de, Avrupa'nın kültür gelişmesinin önemli dönemleri üzerinde tam anlamıyla bilgi sahibi olamamışlardı. *Şingeki* ile, bu ilk evrede, Avrupa'ya bir kültür köprüsü kuruldu. 1898 yılından 1908'e kadar, Japon tiyatrosunu etkileyen hatta ona egemen olan yazar İbsen'di. Bu ilk evrede, Avrupa örneğinde yazan Japon yazarları da ortaya çıktı. Bunlardan biri olan Kurata Momozo altı bölümlük dinsel bir oyun yazdı. Romain Roland, *Rahip ve Müridi* adındaki bu dinsel ovunu modern tiyatronun en gerçek dinsel oyunu olarak değerlendirdi. *Şingeki*'nin bu ilk evresinde batı tivatrosu taklit edilmekle beraber, biçim olarak *Kabuki*'nin etkisi altında kalındı. Çünkü bu yeni tivatronun öncüleri, Şôvô ile Osanayi Kaoru *Kabuki* tekniğini çok iyi bilen kimselerdi. Ancak bu evrenin

sonuna doğru geleneksel örnek alınmakla özelliklerinden kurtulmak gerektiği kabul edildi ve batılı iki büyük tiyatro yönetmeni, Stanislavski ile Reinhardt, örnek olarak seçildi.

Böylece 2) *Deneysel Evre* (1924-1929) başladı. "Çukiji Tiyatrosu" nun açılmasıyla bu deneyleri yapmak kolaylaştı. Çünkü bu yapı Avrupa yapılarına uygun bir teknikle inşa edilmişti. Burada, Shakespeare'den Kaiser'e, Ibsen'den Pirandello'ya ve Strindberg'ten O'Neill'e kadar hemen hemen bütün büyük yazarların yapıtları oynandı. Bunların arasında Şôyô'nun yazmış olduğu bir dinsel oyun da gösterildi. Bu evrede önemli olan yönetmene büyük bir önem verilmesiydi. Japon tiyatrosu tarihi içinde, ilk kez, oyun sahneye koymak bilimsel ve deneysel bir yolda ele alınıyordu. Ayrıca bu evrede, ışıklama uzmanları, dekor ve giysi sanatçıları da yetişme olanağını elde etti. Bu evre birdenbire son buldu, Rusya'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nda incelemeler yapan Osanayi Kaoru, gereken kesin çalışmayı Stanislavski'de bulduğu sırada öldü.

3) *Proleter Tiyatro*'nun denenmesini kapsayan bu evre 1929'da başladı ve 1950 yılında bitti. Ancak bundan sonraki evre de 1936'da başladı ve bugüne kadar geldi. Başka bir deyişle, *Şingeki*'nin son iki evresi 1936'dan sonra paralel bir gelişim gösterdi. Bu evrede, topluluklar politik bir eğilim içinde oynadılar. Bunun için de, *Şingeki*'nin bu evresi hükümetin baskısı altında pek gelişme olanağına kavuşamadı. Proleter tiyatronun tipik bir örneği Tokunaga Sunao'nun (1899 -1958) yazdığı *Güneşsiz Sokak*'tı (1929). Yazar, daha önce bir işçi grevinin başında bulunmuştu. Bu oyunda da işveren-işçi ilişkilerini ele alıyordu. Ancak hükümet kesin olarak Marksist idealojinin karşısındaydı. II. Dünya Savaşı sonrasında Japonya'ya Amerikalıların yerleşmesi ve hükümetin tutumunu sertleştirmesiyle 1950'de proleter tiyatro can çekişmeye başladı. 1946'da, *Şingeki* tiyatrosu toplumcu gerçekçilik anlayışı içinde gelişmeye çabaladı. Çünkü savaş biter bitmez, Marksist ideolojide olan kimseler ya serbest bırakılmışlar ya da Japonya'ya dönmüşlerdi. Ancak bir yıl sonra Amerikan temsilcilerinin isteğiyle hükümet bu tiyatroyu sürekli olarak yasakladı. 1948'de oynanan *Bay İnsanlık* adlı oyun, bu tutum içinde yeterli seyirci bulamadı. Bu da toplumcu gerçekçiliği yürütmek isteyen proleter tiyatronun sonunu yaklaştırdı.

Şingeki'nin bugüne kadar süren son evresi 4) *Edebi Tiyatro* anlayışını getirdi. Klasik tiyatro yapıtlarına dönüldü; İbsen'in *Bir Bebek Evi*, Çekhov'un *Vişne Bahçesi*, *Şingeki*'nin başlıca oyunları oldu. 1963'te yazar ve eleştirmen Fukuda Çuneyari'nin kurduğu "Bulutlar" bugün Japon tiyatrosunun en önemli topluluğu durumuna geldi. Bu topluluktan başka, 1947'de kurulan "Oyuncu Tiyatrosu" ve yine aynı

yıl açılan "Halk Tiyatrosu" günümüzün en güçlü *Şingeki* toplulukları oldu.

Günümüzde modern Japon tiyatrosunun temsilcisi olan *Şingeki*'nin yerli oyun yazarlarını geliştirdiği bir gerçektir. 1957'de yerli oyunlar sahneye konulan oyunların % 40'ıydı; 1958'de bu % 50'ye yükseldi; 1959'da ise oynananların % 60'ı yerli oyunlardı.

Bu son evrenin yetiştirdiği yazarlar arasında en tanınmışları Kinoşito Junti, Tanizaki Juniçiro ve Mişima Yukiyo'dur. Kinoşita, daha çok bir edebiyatçıdır ve Üniversite profesörüdür. Tanizaki ise daha çok roman yazarı olarak değerlendirilir. Genç kuşağın en ünlü yazarı Mişima'dır. Bu yazar üzerine Japon eleştirmenleri değişik düşünceler ileri sürmekle beraber, onun dehasını kabul etmektedirler. Aynı zamanda romanlar da yazan Mişima'nın 1962 yılında yayımlanan bir kitabında 9 tek bölümlük oyun, 8 modern *Nô* oyunu, 8 *kabuki* ve operet librettosu yer almaktadır. Mişima'nın *Nô* oyunlarından altısı Avrupa sahnelerinde oynanmıştır.

Modern Japon komedyasına iyi bir örnek Fukuda Çuneyari'nin dört bölümlük *Tayfun Kitty* (1950) adlı yapıtıdır. Başarılı bir mizahla sivri eleştirilere giden Fukuda'nın bu oyunu Japonya'da sık oynanan bir komedyadır. Büyük başarı kazanan başka bir komedya, Abe Kôbô'nun 1956'da oynanan *Köle Avı* adlı oyundur.

Şingeki, Avrupa'daki doğalcı akımın etkisiyle başladı, sonra politik bir kimliği oldu, sonunda psikoloji alanını denedi. Bugün ise geleneksel *Nô* ve *Kabuki* özelliklerinden hareketle bir sentez aranmaktadır. Bunun için de yeni bir deneysel döneme girmiş olduğu söylenebilir.

BİRİNCİ CİLDİN SONU

KAYNAKÇA

(I. Cilt)

Genel Bilgi Kitapları

A. ADNAN ADIVAR: *Tarih Boyunca İlim ve Din,* İstanbul, 1944.

A. ADNAN ADIVAR: *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, 1970.

MUSTAFA AKDAĞ: *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi,* Ank. Üniv. 1959, 1971 (2 cilt).

JACOB BRUKHARDT: *The Civilization of the Renaissance Italy,* (2 cilt), New York. 1958.

C.W. CERAM: *Götter, Graeber und Gelehrte,* Hamburg, 1949.

FANZ CUMONT: *Oriental Religions in Roman Paganism,* New York, 1956.

H.A. DAVIES: *An Outline of History of The World,* Oxford, 1954.

MADELEINE DORAN: *Endevours of Art,* Wisconsin Üniv., 1954.

W.B. EMERY: *Archaic Egypt,* London, 1967.

ERNEST FISCHER: *Sanatın Gerekliliği,* çev. C. Çapan, İstanbul, 1968.

MEHDİ FOROUGH: *A Comparative Study of Abraham's Sacrifice,* Teheran.

J.G. FRAZER: *The Golden Bough,* New York, 1922.

SİGMUND FREUD: *Totem and Taboo,* New York, 1927.

ROGER GARAUDY: *Sosyalizm ve İslamiyet,* çev. D. Avcıoğlu - E. Tüfekçi, İst. 1965.

MACİT GÖKBERK: *Felsefe Tarihi,* İstanbul Üniv., 1961.

HERBERT J.C. GRIERSON: *Cross Currents in English Literature of the XVII th. Century,* London, 1951.

G.E. VON GRÜNEBAUM: *Muhammadan Festivals,* New York, 1951.

O.R. GURNEY: *The Hittites,* London, 1966.

SELAHATTİN HİLÂV: *Felsefe El Kitabı,* İstanbul, 1970.

J. HOROVİTS: *Abulquasim, ein Baghdader Sittenbild,* Berlin, 1903.

İhtilaller ve Darbeler Tarihi, (2 cilt), İstanbul, 1967-8.

O.E. JAMES: *Seasonal Feats and Festivals,* London, 1961.

MEHMET A. KÖYMEN: *Büyük Selçuklu İmparatorluğunun Kuruluşu,* I, II, III Ankara Üniv., 1957-8.

DOĞAN KUBAN: *Türkiye Sanatı Tarihi,* İstanbul, 1970.

M.E.L. MALLOWAN: *Early Mesopotamia and Iran,* London, 1965.

JAMES MELLAART: *Earliest Civilizations of the Near East,* London, 1965.

A.S. MURRAY: *Manual of Mythology,* New York.

E. PANOFSKY: *Meaning in the Visual Arts,* New York, 1955.

AHMED RASİM: *Osmanlı Tarihi,* İstanbul, 1968.

AHMED RASİM: *Muharrir Bu Ya,* Ankara, 1969.

H. REICH: *Der Mimus, ein litterarentwicklungsgeschichtlicher Versuch,* Cilt I, Berlin, 1903.
BERTRAND RUSSEL: *Batı Felsefesi Tarihi,* (2 Cilt), çev. M. Sencer, İst., 1969.
GEORGE SABİNE: *A History of Political Theory,* New York, 1965.
MUZAFFER SENCER: *Osmanlı Toplum Yapısı,* İstanbul, 1969.
OYA SENCER: *Türk Toplumunun Tarihsel Evrimi,* İstanbul, 1969.
ALİ SEVİM: *Suriye Selçukluları I,* Ankara Üniv., 1965.
WYLIE SYPHER: *Four Stages of Renaissance Style,* New York, 1956.
A. DE TORQUEVİLLE: *The Old Régime and the French Revolution,* New York, 1955.
TARIK ZAFER TUNAYA: *Türkiye'nin Siyasi Gelişmeleri,* İstanbul, 1970.
OSMAN TURAN: *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti,* İstanbul, 1969.
ŞERAFETTİN TURAN: *Kanuni'nin Oğlu Şehzade Bayezıd Vak'ası,* Ank. Üniv., 1961.
VASARİ: *Lives of the Artists,* New York, 1946.
JESSİE L. WESTON: *From Ritual to Romance,* New York, 1957.
BASİL WİLLEY: *The Eighteenth Century Background,* London, 1953.
J.C. WİLLS: *Persia as it is,* London, 1886.
LEONARD WOOLEY: *The Sumerians,* New York, 1965.

Tiyatro Konusunda Genel Anlamda Kitaplar

METİN AND: *Dionisos ve Anadolu Köylüsü,* İstanbul, 1962.
METİN AND: *Geleneksel Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1969.
METİN AND: *Kırk Gün Kırk Gece,* İstanbul, 1959.
ALTMAN-FREUD-MACGOWAN-MELNİTZ: *Theater Pictorial,* California Üniv., 1953.
FAUBION BOWERS: *Theatre in the East,* New York, 1956.
R.J. BROADBENT: *A History of Pantomime,* New York, 1965.
BARRET H. CLARK: *European Theories of the Drama,* New York, 1957.
MILA CONTINI: *Fashion,* London, 1967.
MILLIA DAVENPORT: *The Book of Costume,* (2 Cilt), New York, 1956.
LUCIEN DUBECH: *Histoire Générale Illustrée du Théâtre,* (5 Cilt), Paris, 1931.
EDWIN DUERR: *The Length and Depth of Acting,* New York, 1962.
J. GASSNNER - E. QUINNS: *The Reader's Encyclopedia of World Drama,* New York, 1969.
CLAYTON HAMİLTON: *The Theory of the Theatre,* New York, 1939.
PHYLLIS HARTNOLL: *The Concise History of the Theatre,* London, 1968.
PHYLLIS HARTNOLL: *Oxford Companion on the Theatre,* London, 1967.
MARVIN J. HERRICK: *Comic Theory in the Sixteenth Century,* Urbana, 1964.
GLENN HUGHES: *A History of American Theatre 1700-1950,* New York, 1951.
MARTIN HÜRLIMANN: *Das Atlantis Buch des Theaters,* Zürich/Freiburg, 1966.
JEAN JACQUOT: *Les théâtres d'Asie,* Paris, 1961.
HEINZ KINDERMANN: *Bühne und Zuschauerraum,* Wien, 1963.
HEINZ KINDERMANN: *Fernöstliches Theater,* Stuttgart, 1966.
HEINZ KINDERMANN: *Theatergeschichte Europas,* (10 Cilt) Salzburg, 1959-1968.
H.D.F. KİTTO: *Form and Meaning in Drama,* London, 1960.
PAUL LAUTER: *Theories of Comedy,* New York, 1964.
G.E. LESSING: *Hamburgische Dramaturgie,* Leipzig.
K. MACGOWAN - W. MELNİTZ: *Golden Ages of the Theatre,* New Jersey, 1959.
K. MACGOWAN - W. MELNİTZ: *The Living Stage,* New Jersey, 1956.
S. MELCHINGER - H. RISCHBİETER: *Welttheater,* Braunschweig, 1962.
F.F. MILLETT - G.E. BENTLEY: *The Art of Drama,* New York, 1935.

A.M. NAGLER: *The Source Book in Theatrical History,* New York, 1959.
ALLARDYCE NICOLL: *World Drama,* London, 1949.
CARL NIESSEN: *Handbuch der Theaterwissenschaft,* (3 Cilt), Lechte Emsdetten, 1949.
A.H. QUINN: *A History of the American Drama,* New York, 1936.
J.A. REEVES - G. FREEDLEY: *A History of the Theatre,* New York, 1955.
DOROTHY - J. SAMACHSON: *The Dramatic Study of the Theatre,* New York, 1955.
OTTMAR SCHUBERT: *Das Bühnenbild,* München.
R.A. SEVENGİL: *Türk Tiyatrosu Tarihi,* (5 Cilt), İstanbul, 1959-1968.
J.T. STIPLEY: *Guide to Great Plays,* Washington, D.C., 1956.
LEE SİMONSON: *The Art of Scenic Design,* New York, 1950.
RICHARD SOUTHERN: *The Seven Ages of the Theatre,* London, 1962.
İRFAN ŞAHİNBAŞ: *İngiliz Tiyatrosu Tarihi* (1. Cilt), Ankara, Üniv., 1950.
Theater in Österreich, Notring, 1965.
N. TRUMAN: *Historic Costuming,* London, 1962.
BEDRETTİN TUNCEL: *Tiyatro Tarihi* (1. Cilt), İstanbul, 1938.
FRANK M. WHITING: *An Introduction to the Theatre,* New York, 1954.

Sistematik Kaynakça

I. Bölüm

DOROTHY - J. SAMACHSON: *The Dramatic Study of the Theatre,* N.Y., 1955.
JESSIE L. WESTON: *From Ritual to Romance,* N.Y., 1957.
J.G. FRAZER: *The Golden Bough,* N.Y., 1922.
W.B. EMERY: *Archaic Egypt,* London, 1967.
A.S. MURRAY: *Manual of Mythology,* N.Y.
L. WOOLEY: *The Sumerians,* N.Y., 1965.
O.R. GURNEY: *The Hittites,* London, 1966.
J. MELLAART: *Earliest Civilizations of the Near East,* London, 1965.
SHAKESPEARE: *Beğendiğiniz Gibi,* çev. O. Burian, Ank. 1943.
O.E. JAMES: *Seasonal Feasts and Festivals,* London, 1961.
M. AND: *Dionisos ve Anadolu Köylüsü,* İst., 1962.
A.M. NAGLER: *The Source Book in Theatrical History,* N.Y., 1959.
FRITZ A. BOSE: "Das Theater im indischen Kulturkreis" *(Atlantisbuch).*
CEMİL MERİÇ, *Hint Edebiyatı,* İst., 1964.
PAUL THIEME: "Das indische Theater" *(Fernöstliches Theater).*
JACK CHEN: *The Chinese Theatre,* London, 1949.
JOSEPHINE HUANNG-HUNG: "Das chinesische Theater" *(Fernöstliches Theater).*
ADOLF MUSCHG: "Das chinesische Theater" *(Atlantisbuch).*
FAUBION BOWERS: *Theatre in the East,* N.Y., 1956.
JEAN JACQUOT: *Les théâtres d'Asie,* Paris, 1961.

II. Bölüm

H.C. BALDRY: *Greek Literature for the Modern Reader,* Cambr., 1951.
D.W. LUCAS: *The Greek Tragic Poets,* Aberdeen, 1959.
H.D.F. KITTO: *Greek Tragedy,* N.Y., 1955.
AİSKHİLOS: *Agamemnon,* çev. A. Cevat Emre, İst., 1945.
ARİSTOTELES: *Poetika,* çev. İ. Tunalı, Erzurum, 1961.

HUMPHREY HOUSE: *Aristotle's Poetics*, London, 1956.
Great Dialogues of Plato, çev. W.H.D. Rouse, New York, 1956.
Aristotle's Poetics and Rhetoric, çev. Thomas Twining, London, 1955.
S.H. BUTCHER: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1932.
Aristotle, Ethics (Nicomachean), çev. W.D. Ross, Oxford, 1925.
F.L. LUCAS: *Tragedy in Relation to Aristotle's Poetics*, London, 1928.
Aristotle, Politics, çev. John Burnet, Cambridge Üniv., 1903.
EDITH HAMİLTON: *The Roman Way*, N.Y., 1957.
BERTRAND RUSSEL: *Batı Felsefesi Tarihi*, (1. Cilt), M. Sencer, İst. 1969.
A. NICOLL: *World Drama*, London, 1949.
MARGARETE BIEBER: *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1939.
PLAUTUS: *Palavracı Asker*, çev. T. Uzel, Ank. 1948.
BARRETT H. CLARK: *European Thearies of the Drama*, N.Y., 1957.
PLAUTUS: *Kartacalı*, çev. N. Ataç, İst. 1948.

III. Bölüm

GEORGE SABINE: *Siyasal Düşünceler Tarihi, I*, çev. H. Rızatepe, Ankara, 1969.
METİN AND: *Bizans Tiyatrosu*, Ankara, 1962.
EDMUND CHAMBERS: *The Medieval Stage*, Oxford, 1967.
CARL NIESSEN: *Handbuch des Theaterwissenschaft*, 3. Cilt, 1949.
GLYNNE WICHAM: *Early English Stages*, 2. Cilt, London, 1963.
C.G. CRUMP - E.F. JACOB: *The Legacy of the Middle Ages*, Oxford, 1951.
H.A. DAVIES: *An Outline of History of the World*, Oxford, 1954.
BARRET H. CLARK: *European Theories of the Drama*, N.Y., 1957.
A. NICOLL: *The Development of the Theatre*, London, 1958.
B. RUSSEL: *Batı Felsefesi Tarihi*, 2. Cilt, çev. M. Sencer, İst. 1970.
S. HİLÂV: *Felsefe El Kitabı*, İstanbul, 1970.
R. GARAUDY: *Sosyalizm ve İslâmiyet*, çev. D. Avcıoğlu - E. Tüfekçi, İstanbul, 1965.
MEHDİ FOROUGH: *A Comparative Study of Abraham's Sacrifice*, Teheran.
OSMAN TURAN: *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, İst. 1969.
ALİ SEVİM: *Suriye Selçukluları*, Ankara, Üniv., 1965.
ANNA COMNENA: *The Alexiad*, İng. çev. E. Dawes, London, 1926.
ABDÜLKADİR İNAN: *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Ankara, 1954.
MUSTAFA AKDAĞ: *Türkiye'nin İktisadi ve İçtimai Tarihi*, 1. Cilt, Ankara, 1959.
WALTER RUBEN: *Hint Dramının Menşelerine Dair*, İstanbul, 1940.
WALTER RUBEN: "Önsöz" *Toprak Arabacık*, İstanbul, 1946.
PAUL THIEME: "Das indische Theater", *(Fernöstliches Theater)*.
FRITZ A. BOSE: "Das Theater im indischen Kulturkreis" *(Atlantisbuch)*.
FAUBION BOWERS: *The Theatre in the East*, N.Y., 1956.
KEMAL ÇAĞDAŞ: *Kelidasa'nın Gençlik Eserleri*, Ank. Üniv., 1964.
LOUIS RENOU: "Sur le Théâtre Indien de Langue Sanskrite" *(Les Theâtres d'Asie)*.
OLIVE BLACKHAM: *Shadow Puppers*, London, 1960.
JACK CHEN: *The Chinese Theatre*, London, 1949.
ADOLF MUSCHG: "Das chinesische Theater" *(Atlantisbuch)*.
J. HUAG-HUNG: "Das chinesische Theater" *(Fernöstliches Theater)*.
BENITO ORTALANI: "Das japanische Theater" *(Fernöstliches Theater)*.
ADOLF MUSCHG: "Das japanische Theater" *(Atlantisbuch)*.
Japanese Noh Drama, 2. Cilt Tokyo, 1959 (Bilimsel Araştırmaları Geliştirme Derneği)
C.G. COULTON: *Medieval Panorama*, N.Y., 1955.

JACOB BURKHARDT: *The Civilization of the Renaissance Italy,* 1. ve 2. Cilt, New York. 1958.
VASARI: *Lives of the Artists,* N.Y., 1946.
MACİT GÖKBERK: *Felsefe Tarihi,* İstanbul Üniv., 1961.
WYLIE SYPHER: *Four Stages of Renaissance Style,* N.Y., 1956.
E. PANOFSKY: *Meaning in the Visual Arts,* N.Y., 1955.
K. MACGOWAN - W. MELNİTZ: *Golden Ages of the Theatre,* New Jersey, 1957.
BARRET H. CLARK: *European Theories of the Drama,* N.Y., 1957.
MARVIN J. HERRICK: *Comic Theory in the XVI. th Century,* Urbana, 1964.
PAUL LAUTER: *Theories of Comedy,* N.Y., 1964.
CLAYTON HAMILTON: *The Theory of the Theatre,* N.Y., 1939.
Theater in Österreich, Notring, 1965.
R. ALEWYN - K. SAELZLE: *Das grosse Welttheater,* Hamburg, 1959.
A. NICOLL: *The World of Harlequin,* Cambridge, 1963.
A. NICOLL: *The Development of the Theatre,* London, 1958.
CERVANTES: *Don Kihote,* 1. Cilt, çev. B. Onaran, Ankara, 1967.
MADELEINE DORAN: *Endeavors of Art,* Wisconsin Üniv., 1954.
IAN KOTT: *Shakespeare Our Contemporary,* London, 1964.
G. WILSON KNIGHT: *The Wheel of Fire* New York, 1957.
PETER ALEXANDER: *Shakespeare's Life and Art,* London, 1946.
E.M.W. TILLYARD: *Shakespeare's History Plays,* Middlesex, 1966.
L.C. KNIGHT: *Some Shakespearean Themes and An Aproach to Hamlet,* London, 1970.
ARTHUR SEWELL: *Character and Society in Shakespeare,* Oxford, 1951.
İRFAN ŞAHİNBAŞ: *İngiliz Tiyatrosu Tarihi,* Ankara Üniv., 1950.
W. BRİDGES-ADAMS: *The Irresistable Theatre,* N.Y., 1961.
IRWIN SMITH: *Shakespeare's Globe Playhouse,* N.Y., 1956.
RICHARD SOUTHERN: *The Seven Ages of the Theatre,* London, 1962.
HERBERT J.C. GRIERSON: *Cross Currents in Englisch Literature of the XVII th. Century,* London, 1951.
J. HUANG-HUNG: "Das chinesische Theater" *(Fernöstliches Theater).*
JACK CHEN: *The Chinese Theatre,* London, 1949.
L.C. ARLINGTON: *The Chinese Drama,* Şanghay, 1930.
DONALD KEENNE: *Japanese Literature,* N.Y., 1955.
EARLE ERNST: *Kabuki Theatre,* Oxford, 1956.
BENİTO ORTALANI: "Das japanische Theater" *(Fernöstliches Theater).*
HOKUSEİDO: *Kabuki Theatre,* London, 1955.
MUZAFFER SENCER: *Osmanlı Toplum Yapısı,* İstanbul, 1969.
OYA SENCER: *Türk Toplumunun Tarihsel Evrimi,* İstanbul, 1969.
A. ADNAN ADIVAR: *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, 1970.
DOĞAN KUBAN: *Türkiye Sanatı Tarihi,* İstanbul, 1970.
METİN AND: *Kırk Gün Kırk Gece,* İstanbul, 1959.
AHMED RASİM: *Osmanlı Tarihi,* İstanbul, 1968.
R.A. SEVENGİL: *Eski Türklerde Dram Sanatı,* İstanbul, 1959.
METİN AND: *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey,* Ankara, 1963-4.
SELİM NÜZHET GERÇEK: *Türk Temaşası,* İstanbul, 1942.
METİN AND: *Geleneksel Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1969.
NICHOLAS MARTINOVITCH: *The Turkish Theatre,* N.Y., 1933.

ŞERAFETTİN TURAN: *Kanuni'nin Oğlu Şehzade Bayezid Vak'ası* Ank. 1961.
METİN AND: *Dünyada ve Bizde Gölge Oyunu*, Ankara, 1977.
OTTO SPIES: *Türkisches Puppentheater*, Emsdetten, 1959.
HELMUT RİTTER: *Karagös, Türkische Schattenspiele* (3 Cilt), Hannover - 1924, Leipzig - 1941, Wiesbaden - 1953.
ENVER BEHNAN ŞAPOLYO: *Karagöz'ün Tarihi*, İstanbul.
CEVDET KUDRET: *Karagöz*, (3 Cilt), Ankara, 1968 - 1969 - 1970.
MUHİTTİN SEVİLEN: *Karagöz*, Ankara, 1969.
GEORG JACOB: *Geschichte des Schattentheaters im Morgen-und Abendland*, Hannover, 1925.
NURETTİN SEVİM: *Türk Gölge Oyunu*, İstanbul, 1968.
IGNAZ KUNOŞ: *Das Türkische Volksschauspiel, Orta Ojnu*, Leipzig, 1908.
ÖZDEMİR NUTKU: "Orta Oyunu'nda Yabancılaştırma Kavramı" *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 1, Ankara, 1970.

V. Bölüm

BASIL WILLEY: *The Eighteenth Century Background*, London, 1953.
B.H. CLARK: *European Theories of the Drama*, N.Y., 1957.
RICHARD SOUTHERN: *Seven Ages of the Theatre*, London, 1962.
JACQUES GUICHARNAUD: *Moliere*, New Jersey, 1964.
A. NICOLL: *World Drama*, London, 1949.
LESLIE HOTSON: *The Commonwealth and Restoration Stage*, Oxford, 1928.
MONTAGUE SUMMERS: *The Restoration Theatre, London*, N.Y., 1934.
F.B. MILLETT - G.E. BENTLEY: *The Art of Drama*, London, N.Y., 1935.
D. NICHOL SMITH: *Dryden's Esjsay of Dramatic Poesy*, London, Glascow.
STEPHEN JOSEPH: *New Theatre Forms*, London, 1968.
HEINZ KINDERMANN: *Bühne und Zuschaurraum*, Wien, 1963.

VI. Bölüm

BASIL WILLEY: *The Eighteenth Century Background*, London, 1953.
GEORGE SABINE: *Siyasal Düşünceler Tarihi*, 2. Cilt, çev. A. Öktem, Ankara, 1969.
İhtilaller ve Darbeler Tarihi, 1. Cilt, İstanbul, 1967.
ERNST FISCHER: *Sanatın Gerekliliği*, çev. C. Çapan, İst. 1968.
B.H. CLARK: *European Theories of the Drama*, New York, 1957.
G.E. LESSING: *Hamburgische Dramaturgie*, Leipzig. (tarihsiz).
BEN RAY BEDMAN: *Voltaire*, N.Y., 1957.
DENIS DIDEROT: *The Paradox of Acting*, N.Y. 1957.
WILLIAM ARCHER: *Masks and Faces*, N.Y., 1957.
A. DE TORQUEVILLE: *The Old Régime and the French Revolution*, New York, 1955.
M.J. RUDWIN: *The Origins of German Carnival Comedy*, N.Y. 1920.
PAUL LAUTER: *Theories of Comedy*, N.Y., 1964.
W. BROCKWAY - H. WEINSTOCK: *The World of Opera*, N.Y., 1966.
EDWIN DUERR: *The Length and Depth of Acting*, New York, 1962.
HEINZ KINDERMANN: *Bühne und Zuschauerraum*, Wien, 1963.
A.H. QUINN: *A History of American Drama*, New York, 1936.
GLENN HUGHES: *A History of American Theatre 1700-1950*, N.Y., 1951.

VII. Bölüm

G. FREEDLEY - J.A. REEVES: *A History of the Theatre,* N.Y., 1955.
B.V. VARNEKE: *History of the Russian Theatre, XVIIth. through XIXth. Century,* N.Y., 1951.
L.C. ARLINGTON: *The Chinese Drama, Şanghay,* 1930.
JACK CHEN: *The Chinese Theatre,* London, 1949.
H. VAN BOVEN: *Histoire de la litterature chinoise moderne,* Pekin, 1946.
KUAN LİANG: *Gestalten und Szenen der Peking Oper,* Leipzig, 1959.
EARLE ERNST: *Kabuki Theatre,* Oxford, 1956.
HOKUSEİDO: *Kabuki Theatre,* London, 1955.
BENITO ORTALANI: "Das japanische Theater" *(Fernöstliches Theater).*
ZOE KINCAID: *Kabuki, The Popular Stage of Japan,* N.Y. 1925.

VIII. Bölüm

CURT HOHOFF: *Heinrich von Kleist,* Hamburg, 1958.
FRIEDRICH BURSCHELL: *Friedrich Schiller,* Hamburg, 1958.
OTTO BASİL: *Johann Nestroy,* Hamburg, 1967.
WILLIAM L. SHARP: "The Poet Not in the Theatre", *Tulane Drama Review,* 1959.
ÖZDEMİR NUTKU: *Modern Tiyatro Akımları,* Ankara, 1963.
ERNST CASSIRER: *The Question on Jean-Jacques Rousseau,* New York, 1954.
ÖZDEMİR NUTKU: *Modern Tiyatro Akımları,* Ankara, 1963.
KARL MANTZIUS: *A History of Theatrical Art,* Cilt VI.
ERNST MÜLLER: *Der Herzog und das Genie,* Stuttgart, 1955.
ERNST FISCHER: *Sanatın Gerekliliği,* çev. C. Çapan, İst. 1968.
MARIO PRAZ: *The Romantic Agony,* New York, 1956.
HEINZ KINDERMANN: *Theatergeschichte der Goethezeit,* Wien, 1948.
WİLHELM STEFFENS: *Christian Dietrich Grabbe,* Hannover, 1966.
ROLF MICHAELIS: *Heinrich von Kleist,* Hannover, 1968.
WOLFGANG STORCH: *Nikolaj Gogol,* Hannover, 1967.
MORDECAI GORELIK: *New Theatres for Old,* London, 1947.

IX. Bölüm

ÖZDEMİR NUTKU: *Modern Tiyatro Akımları,* Ankara, 1963.
EMILE ZOLA: "Préface de Thérèse Raquin", *European Theories of Drama,* ed, Barret H. Clark, New York, 1957.
HANS MAYER: *Richard Wagner,* Hamburg, 1959.
ERNST JOHANN: *Georg Büchner,* Hamburg, 1958.
MARC BERNARD: *Emile Zola,* Hamburg, 1959.
JANKO LAVRIN: *Lev Tolstoi,* Hamburg, 1961.
MARTIN LAMM: *Modern Drama,* Oxford, 1952.
STEPHEN STANTON: *Camille and Other Plays,* New York, 1957.
ÖZDEMİR NUTKU: *Tiyatro ve Yazar,* Ankara, 1960.
HENRY JAMES: *The Scenic Art,* New York, 1948.
HAYO MATTHIESSEN: *Friedrich Hebbel,* Hamburg, 1970.

X. Bölüm

JETHRO BITHELL: *Modern German Literature,* London, 1945.
T. COLE - H.K. CHINOY: *Directors on Directing,* London, 1966.
MORDECAI GORELIK: *New Theatres For Old,* London, 1947.
DAVID MAGARSCHACK: *Stanislavsky, On the Art of the Stage,* London, 1967.
KONSTANTIN STANİSLAVSKİ: *Theater, Regie und Schauspieler,* Hamburg, 1958.
C. STANISLAVSKI: *My Life in Art,* New York, 1948.
P.F.D. TENNANT: *Ibsen's Dramatic Technique,* Cambridge, 1948.
B.W. DOWNS: *A Study of Six Plays by Ibsen,* Cambridge, 1947.
RAYMOND WILLIAMS: *Drama From Ibsen to Eliot,* London, 1952.
G.V. PLEHANOV: "Henrik İbsen", *Sanat ve Sosyalizm,* çev. S. Mimoğlu, İstanbul, 1967.
ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt,* Boston/Toronto, 1964.
B.M.E. MORTENSEN - B.W. DOWNS: *Strindberg,* Cambridge, 1949.
ATOS VIRTANEN: *August Strindberg,* Hamburg, 1962.

XI. Bölüm

DOĞAN KUBAN: *Türkiye Sanatı Tarihi,* İstanbul, 1970.
NİYAZİ AKI: *XIX. Yüzyılda Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1963.
R.A. SEVENGİL: *Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız,* İstanbul, 1959.
FAHİR İZ: *Pabuççu Ahmed'in Garip Garip Maceraları,* İstanbul Üniv., ayrı basım, 1958.
R.A. SEVENGİL: *Tanzimat Tiyatrosu,* İstanbul, 1961.
METİN AND: *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu,* Ankara, 1972.
R.A. SEVENGİL: *Saray Tiyatrosu,* İstanbul, 1962.
CEVDET KUDRET: "Önsöz", *İşkilli Memo,* İstanbul, 1965.
NAMIK KEMAL: *Celaleddin Harzemşah,* haz. H. Ayan, İstanbul, 1969.
EFDAL SEVİNÇLİ: *Namık Kemal ve Tiyatro* (Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 1984.
ÖZDEMİR NUTKU: "Bir Arpa Boyudur Gider", *Değişim,* Şubat, 1962.
METİN AND: "Duru Türkçe ile Yazılmış Bir Tanzimat Molière'i", *Türk Dili,* Eylül 1970.
METİN AND: *Osmanlı Tiyatrosu,* Ankara, 1976.

XII. Bölüm

JACOB M. LANDAU: *Studies in the Arab Theater and the Cinema.*
HERMANN REICH: *Der Mimus,* Band 1, Berlin, 1903.
M. ABDÜLCELİL: *Brève histoire de la littérature arabe,* Paris, 1946.
R.A. SEVENGİL: *Tanzimat Tiyatrosu,* İstanbul, 1961.
İSMET FARUK: *Kalinafî Ahmed Şaki,* Beyrut, 1950.
İSMAİL ETHEM - İBRAHİM NACİ: *Tevfik el Hâkim,* Kahire, 1948.
CHRISTIAN GNEUSS: "Welttheater in İsrail", *Theater Heute,* Eylül, 1967.
CARLOS SOLORZANO: "Zeitgenössische hispanoamerikanische Theater, *Das Atlantis Buch des Theaters,* Zürich, 1966.
FRITZ A. BOSE: "Das Theater im indischen Kulturkreis", *Das Atlantis Buch des Theaters,* Zürich, 1966.
ANNE-MARIE ESNOUL: "Les traités de dramatique Indienne", *Les Théâtres d'Asie.* Paris, 1961.
ADOLF MUSCHG: "Das chinesische Theater", *Atlantis Buch des Theaters,* Zürich, 1966.

JOSEPHINE HUANG HUNG: "Das chinesische Theater", *Fernöstliches Theater*, Stuttgart, 1966.
SERGEİ OBRASZOW: *Chinesisches Theater*, Hannover, 1965.
ŞUTARO MİYAKE: *Kabuki*, Berlin, 1965.
ADOLF MUSCHG: "Das japanische Theater", *Das Atlantis Buch*.
ARİMASA MORİ: "Le dramaturge Japonais: Kinoshita Junti", *Les théâtres d'Asie*, Paris, 1961.
FRANK RÜMELIN: "D'as neugriechische Theater", *Das Atlantis Buch*.
WOLFGANG GREISENEGGER: "Das Theater in Bulgarien", *Das Atlantis Buch*.
GISBERT JAENICKE - MIKKO SAVOLANIEN: "Peking-Oper Maoistisch", *Theater Heute*, Juli, 1967.

DİZİN

A

Abbey Tiyatrosu, 409
Abdülhalim Memduh, 365, 367
Abdüllahüs Sagir, 364
Abdürrezzak (Abdi), 381, 383, 384, 385, 391
Aben Humeya, 293
Abraham Paşa, 376
«Absurd», 416
Académie Royale de Musique, 244
Accius, 75, 76
Acemi Subay, 235, 407
Achilles, 72
Acı Çeken Bakire, 175
Acı Çekenler, 273
Acı Çekme Oyunu (Anagnostes), 90
Acı Son, 309
Ackermann, Konrad, 243
Açıkbaş, 372
Adak Taşıyanlar, 36, 37, 40
Adaleti Getiren Yiğit, 190
Adamcıl (Menandros), 48
Adamcıl (Molière), 216, 217, 276
Adamotu, 140
Adams, Arthur, H., 408
Adams, John, 262
Adams, Samuel, 262
Addison, Joseph, 228, 229, 246
Adelphi, 215
Adem, 187
Ademle Havva, 187
Adem Oyunu, 89, 90, 91, 92
«Ado», 127
Adriano, 232
Adrienne Lecouvreur, 303
«Aediles», 79
Aegistus, 72
«Aeleum», 80
Afet-i Cehil yahut İnhimak-ı Sefahat, 369
Afife Anjelik, 367, 368
Afrikalı, 301
«Afrika Tiyatrosu», 406
Agâh Efendi, 381, 383
Agamemnon (Aiskhilos), 34, 36-7
Agamemnon (Seneca), 77
Agathon, 61
Agavni Koseciyan, 381, 382
Agnes Bernauer, 308
Agnes Jordan, 338
«Agon», 43
Aguirre, Isidore, 411
Ağaçlar Ayakta Ölür, 411
Ağrıyan Yürek, 343
Ahasuerus, 351
Ahenk, 363
Ahlak Kuralı, 338
Ahmak Herif Hasis Karı, 371
Ahmakların Oyunları, 161
Ahmed bin İlyas-ül Hanefî, 202
Ahmet Cemalettin, 368
Ahmet Cemil, 371
Ahmet Fahri Mustafa, 368
Ahmet Fehim, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 387-90
Ahmet Hamdi, 372
Ahmet Mithat Efendi, 366, 367, 370, 372, 377, 378
Ahmet Muhtar, 368, 370
Ahmet Necip, 365, 387
Ahmet Rasim, 379-80, 383, 385
Ahmet Vefik Paşa, 373, 376, 378, 379, 380, 389, 390, 394
Ahmet Yetim yahut Netice-i Sadakat, 368
Ah Zaman! 275
Ahz-ı Sar, 367
Aias (Andronicus), 72
Aias (Sofokles), 38
Aida, 395
Aile Delisi, 350
Aileyi İlgilendiren Bir İş, 310
Aiolosikon, 46
Aiskhilos, 31, 32, 33, 34, 35-7, 38, 39, 40, 41, 44, 46, 61, 62, 64, 76, 118, 230, 327
Akademik Komedya, 139
«Akbaba», 199
Akbabalar, 345
Ak Evlenme, 343
Akharnlılar, 45
Akı, Niyazi, 358
Akıllı Nathan, 266
Akıllı Olmanın Acısı, 275-6
Akif Bey, 366
Ak Tavşan, 119
Alacaklılar, 331
Alarcon, Juan, Ruiz de, 186
Alberti, Leon Battista, 134
Alcibiades, 220
Aldanan Sevgililer, 239
Aleksandri, Vasile, 298
Aleksis, 46, 47
Alencar, José Mariniano de, 414
Alfieri, (Kont) Vittorio, 230, 272, 294
Ali Ahmet Bekir, 401
Âli Bey, 370, 377
Ali Haydar Bey, 363
Ali Rıza, 371
Ali Rıza Bey, 373
Ali Rıza Efendi, 383, 386
Alkestis, 39
Allom, Thomas, 374
Alman Aile Babası, 242

Almeida-Garret, Visconda Joao Baptista, 294
Aloni, Nissim, 405
Alpler Kralı ve İnsan Düşmanı, 280
Altın Sevgili, 409
Amelia (Seniye), 386
Amerikan Prensesleri, 405
«Amerikan Topluluğu», 246-7
Aminta ,142
Amphitruo, 74
Amphitryon, (Kleist), 278
Amphitryon (Molière), 217
Ana (Przybyszevski), 352
Anagharaghava, 111
«Anagnorisis), 56, 57
Anagnostes, 90
Analar, 338
Analık, 345
«Anapiesmata», 65
Anarkali, 422
Ana Sevgisi, 331
Anasının Kuzusu, 250, 275
Anatol, 339
And, Metin 106, 195, 199, 203, 204, 372
André del Sarto, 290
Andromak, 40
Andromaque, 213, 394
Andromède, 212
Andronica, 350
Andronicus, Livius, 72, 75
Andros Güzeli, 74
Angelo (Hugo), 291
Angelo (Tolstoy), 423
«Anima», 19
Ânî, Yusuf el, 401
Ankaralı İvaz, 198
Ankonalı Kız, 140
Annibal, 270
Anski, S., 403
«Antesteria», 29
Anthony ile Cleopatra, 170, *174*
Antifanes, 46
Antigone (Alfieri), 230
Antigone (Sofokles), *38*
Antoine, André, 316, *317-8*, 319, 343
Antonio, José, 413
Antun, 397
Anzengruber, Ludwig, 335
Apfel'in Düğünü, 304
Apollodoros, 47
Appia, Adolphe, 299
Arabacı Henschel, *441-2*
«Aragoto», 257
Aranik, 381
Ara Oyunu, 339
Architettura (Serlio), 147, (res. 25, 26, 27)
Architettura (Vitrivius), 147
Ardell ve Ortakları, 376
Arenz, Pieter, 239
Aretino, Pietro, 140, 141
«Arınma», 21
Arianna, 142
Arif'in Hilesi, 377
Arion, 30
Ariosto, Lodovico, *139-40*, 141, 147
Aristofanes, 33, 42, 43, *44-6*, 47, 48, 61, 75, 140, 167
Aristoteles, 32, 33, 38, 41, *49-60*, 61, 93, 94, 125, 135, 136, 137, 138, 210, 219, 228, 256
Aristoteles-Ptolemaios, 133
Arkadaşlar (Fulda), 337
Arkadaşlar (Strindberg), 329, 331
Arlecchina, 146
Arlecchino, 145-6, (res. 34)
Arminius Savaşı, 270
«Armut Bahçesi», 115
Arrenopia, 141
Ars Grammatica, 93
Arte Poetica, 135-6
Arthur'un Başına Gelenler, 166
Arzî, 199
Asalaklar, 349
Asım Baba, 383
Aslan Şöleni, *344*
Asmalar Yeşerince, 328
Asopherus, 185
Aspendos Tiyatrosu, 80
Assis, Machado de, 414
Aston, Tony, 245
Aşağı Topraklar, 350
Âşık Hasan, 373
Aşk Budalalıktır, *294*
Aşkın Emeği Boşa Gitti, 166, 167
Aşkî Efendi, 375
Aşk Karnavalı, 338
Aşk Komedyası, 324
Aşkla Oynanmaz, 290
Aşk Nakkaşları,*343*
Aşk Tiyatrosu, 342
Aşk Tragedyası, 328
Aşk ve Ruh, 296
Aşk ve Talih Oyunu, 234
Aşvagoza, 26, 109
Atamyan, Bedros, 387
Ateşle Oyun, 331
«Atharva-Veda», 26
Athuolplıo, 229
Altın Sicim Havuzu, 118
Atinalı Timon, 170
Atlıkarınca, 339
Atlılar, *45*
Atreus, 76
Attelan Komedyası, 70, 71, 72, 73, 86, 143, 145, 146
Atterbom, Daniel Amadeus, 281
Aubin, 103
Augier, Emile, 305, 307, 308, 309, 310, 313, 342
Aurec Prensi, 344
Auto, 154-5. 156, 159, 160. 161, 162
Averkiyev, Dimitri V., 297
«Avustralya Tiyatro Derneği», 409
Axel ile Valborg, 273
Ayame, Yoşizava, 256, *257*
Ayd, Aziz, 399, 400
Ayd, Ali bin, 402
Aydınlanma Meyveleri, *346-7*
Ay Işığında Çay Kayığı, 118
Ayna Karşısındaki Dans, 344
«Ayoray», 64
Ayvazoğlu, 374
Ayvazyan, 360
Ayyar Hamza, 377, 387
Azar, İskender el, 394
Azevado, Arthur, 414

B

Baba (Dunlop), 247
Baba (Strindberg), 329, *330-1*, 332, 333
Babilli Yosma, 175
Babillonyalılar, 45
Bağ, 331
Bağımsız Kadın, 343
Bağıran Kız, 179

Bağışlama, 343
Baharın Uyanışı, 338
Bahçıvanın Köpeği, 158
Bahr, Hermann, 337
Bahtiyar ya da Son Gürlüğü, 364
Bakanın Karısı, 353
Bakireler, 349
Bakkhalar, 39, 40
Balaban Lâl, 298
Baladina, 273
Balabharata, 111
Balaramayana, 111
Baldıran Otu, 305
Bale Dansçısı, 344
Ballerini, 144
Balkon, 328
Baltacı İbrahim, 199
Balzac, Honoré de, 302, 309
Bambu ve Çiçek Köşkü, 118
Bankerle Baron, 353
Baralt, Luis, 412
Bardi, Giovanni, 142
Barış, 45
Barış Şenliği, 340
Barker, James Nelson, 274
Barnay, Paul, 317
Barry, Philip, 222
Bartholomew Panayırı, *178*
Basile, Dean, 416
Bassermann, Albert, 317
Başarılı Deliler, 235
Başkaldıran Kadın, 343
Batı Odasının Hikâyesi, 118
Batık Çan, 341
Batılı Güzel Kız, 179
Bauernfeld, Eduard, 304
Bayan Julie, 329, 331
Bayan Wisteria'nın Kötü Ruhu, 257
Bayezid, 213
Bay Güzel İle Başbakan, 408
Bay İnsanlık, 429
Bayzar, Mm., 390
Beaumarchais (Pierre Augustin Caron), *240-1*, 262, 301
Beaumont ile Fletcher, 169, *176*, *179-80*
Bedâyî-üz-zuhûr fî Vekaayi -üd-dühûr, 202
Becket (Tennyson), 293
Beckett, Samuel, 416
Becque, Henry, 345
Bedii Hayri, 400
Bediî, R.S., 422
Bedriye, 365
Beethoven, Ludwig van, 298, 299
Beğendiğiniz Gibi, 20, 167
Bekâr, 311
Bekârlar Kulübü, 421
Bekçi Mehmet, 374
Beklenmeyen Aşk, 234
Belâ-yı Muhabbet, 371
Belig, Emirzâde İsmail (Seyyid), 198
Belinski, Vissarion B., 277
Belisa'nın Hileleri, 158
Belisario, 358
Bellini, Viscenzo, 298
Bencil, 215
Bentley, Eric, 299
Beolco, Angelo, 140, 141, 144
Bérénice, 213, 364
Bergama Tiyatrosu, 66
«Berlin Kraliyet Tiyatrosu», 244
Bernard, Claude, 309, 313, 363
Bernhardt, Sarah, 304, 309
«Berta», 146
Bessenyei, György, 239
Betnal Green'in Kör Dilencisi, 179
Betterton, Thomas, 222
Beyânî, 199
Beyaz Kuğu, 333
Beyaz Şeytan, 176
Beyazî Çelebi, 199
Beyazların Deneyi, 407
Beynon, Richard, 409
Bharata Muni, 26
Bharatendu, 420
Bhasa, 109
Bhataçarya, 420-1
Bhavabuti, *110-1*
Bhave, Vişnu Sas, 419
Bibiena, (Kardinal) B. Dovizi da *140*, 147
Bilgelerin Şöleni, 44
Bilgiç Kadınlar, 217
Bilinçli Âşıklar, 235
Bilmece, 345
Binbirgece Masalları, 394
Binemeciyan, Eliza, 388
Bir Balayı, 306
Bir Bardak Su, *302*, *303-4*
Bir Bebek Evi (Nora), 325-6
Birbirini Bulan Deli Çift, 180
Bir Cam Parçası, 420
Bir Devlet Adamının Çetin Deneyi 352
Bir Evlenme, 277
Bir Kapı ya Açık Durmalıdır ya da Kapanmalıdır, 290
Bir Kızın Tragedyası, 176
Bir Kuşkunun Keskinliği, 157
Bir Lavtanın Hikâyesi, 118
Bir Öğretmenin Seçimi, 250
Bir Parça Kâğıt, 304
Bir Salonda Soylular, 118
Bir Saygısızlık Anı, 301
Bir Serserinin Anıları, 310
Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, 167, 315
Bir Yaz Dönümü Gecesi Yangını 336
Bird, Robert M., 274
Birliğin Gizi, 330
Bischofsberg'li Kız, 342
Biz Ölüler Uyanınca, 327
Björnson, Björnstjerne, *327-8*
Blais, Marie Claire, 416
Blanche, August, 304
Blanchette, 345
Bleibtreu, Hedwig, 340
Blizinski, Josef, *352*
Boal, Augusto, 414
Bodrum Katının Anahtarı, 411
Bodel (Arraslı) Jean, 89
Bodmer, Johann Jacob, 227
Bogutawski, Adalbert, 231
Boileau, Nicholas, 209-10, 250
Boker, George H., 274
Bolşov Tiyatrosu (Leningrad), 244
Bolşoy Tiyatrosu (Moskova), 244
Bon, Francesco Augusto, 282
Boncuk Çelebi, 199
Booth, Barton, 243
Boris Godunov, 273

Borjiyalar, 294
Bork, Isak, 185
Borroto, Pita y, 412
Bosko Tiyatrosu, 359
Boşa Geçirilecek Zaman Yok, 239
Bourgeois Gentilhomme, 217, 358, 380
Boucicault, Dion, 293, *300-1*
Boursault, Edmé, 215
Boxiganga, 162
Bozedeç, Emanuel, 304, *352*
Bozuk Mallar, 345
Bölsche, Wilhelm, 334
Bracco, Roberto, *348*
Brachvogel, Emil, 296
Brahm, Otto, 316, *319-20,* 334, 335, 336, 340
Brand, 314, 324, 325
Brandes, Georg, 314, *323-5*
Brecht, Bertolt, 296, 322, 424
Breitinger, J.J., 227
Brieux, Eugène, *345-6*
Brighella, 146
Britannicus, 213, 366
Brodsky, Leon, 409
Brome, Richard, 180
«Bronteyon», 64
Browne, Robert, 185
Browning, Robert, 293
Brueys, David-Austin de, 234
Brunelleschi, Filippo, 98
Brutus, 274
Bucco, 71
Buckle, 329
Buckstone, J.B., 300-1
Bu Çağda Oyun Yazmanın Yeni Sanatı, 137, 157
Budalalar, 348
«Bugaku», 122, *123-4*
Bull, Ole, 323
«Bululu», 161
Buluşlar, 138, 219
Bulutlar, 45
«Bulutlar Topluluğu», 429
Bulwer-Lytton, Edward, 293
«Bunraku», *128-9*
Burbadge, Richard, 182
Burgraves, les, 292
«Burgtheater», 244
Burnacini, Ludovico, 184
Burn, David, 408
Bursa Tiyatrosu, 378, 387-8, 389
Bursalı Hacı Kıssahan, 198
Bussy d'Ambois, 175
Bustanî, Sadullah el, 394
But, Askar, 422
Butcher, S.H., 52
Buz Parçası, 336
Büchner, Georg, *262-3, 294-6*
Büyücülük, 239
Büyükanne, 353
Büyük Asım, 383
Büyükbaba, 350
Büyük Benliyan, 390
Büyük Dionisia, 30, 32, 37
Büyük Dünya Tiyatrosu, 160
Büyük Galeoto, 350
Büyük Hanım Sultan, 160
Büyük İskender, 213
Büyük İsmail Efendi, 381, 387
«Büyük Kent Operası», 251
Büyük Otho, 264
Büyü-İyileştirme Oyunu, 25
Büyülü Adadaki Barometre Yapımcısı, 279-80
Büyülü Kuş, 236
Byron Dükü Charles, 175
Byron, (Lord) John, 264, 265, 328, 329, 330, 364, 366

C

Caccini, Giuglio, 142
Cadı, 176
Caecilius, Statius, 73
Cain, Henri-Louis (Lekain), 243
Cakalı Cimri, 238
Caka Satanlar, 352
Calandria, 410
Calandro'nun Komedyası, 140, 147
«Calderona, la», 163
Calderon de la Barca, *159-60,* 161, 165, 167, 229, 279, 293, 327
Calmo, Andrea, 144
«Cambaleo», 162
Camerata, 142
Camilla, 303
Campaspe, 166, 167, 181-2
Campbell, Wilfred, 415
Cankar, Ivan, *353*
«Canlı Karagöz», 203
Cantarini, 144
Capacelli ,Francesco, A., 242
Capitano, 145
Caragiale, Ion Luca, 353
Carballido, Amilo, 411
«carpa», 412
Casina (Bibiena), 140
Casina (Plautus), 74
Casona, Alejandro, 410-1
Cassandro, 146
Castelnuovo, Leo di, *347-8*
Castelvecchio, Riccardo, 304
Castelvetro, Ludovico, 136-7
Castelvine'ler ile Montegue'ler, 158
Catalini Şakası, 408
«Catastrophe», 94
Catherine, 344
Catholicon, 93
Catilina, 323
Catiline, 177
Cato, 229, 246
Catonius, 185
Cehennemin Acısı, 89
Celâleddin Harzemşah, 361, 365
Cenaze, 409
Cenci, the, 264
«Cenderecioğlu Tiyatrosu», 382
Cennetin İki Sevgilisi, 160
Cennet Krallığının Anahtarları, 332
Cephalus'un Kaçırılışı, 142
Cerlone, Francesco, 242
Cervantes (Miguel de Cervantes Saavedra), 137-8, 160, 164
Cevrî, 199
Chabbham, Thomas de, 86
Chambers, E.K., 88
Chamfort, Sébastien, 262-3
«Chapel Royal», 166
Chapelain, Jean, 211
Chapman, George, 175

Charmontelle Louis, 290
Chaussée, Nivelle de la, 241
Chatterton, 292
Chiari, Pietro, 236
Choregeus, 315
Chronegk, Ludwig, 320
Cibber, Colley, 228, *235,* 243
Cicirrus, 71
Cid, le, 210, 211, 364
Cid Adlı Tragi-Komedya Üzerine Fransız Akademisinin Düşünceleri, 211
Ciddi Dram Türü Üzerine Deneme, 240-1
Cimri, 74, 217, 238, 393
Cinna, 212
Cinthio, Giraldi, 94, 141
Clastidium, 72
Claude'un Karısı, 306
Cleopatra, 230 J
Clive, Kitty, 243
Clavigo, 267
Clytemnestra, 75
Cockpit Tiyatrosu, 223
«Cofradia», 163, 164
Coğrafya ve Aşk, 328
Cola, 146
Coleridge, Samuel Taylor, 264
Colleen Bawn, 301
«Comedia», 162, 163, 164
Comedia de Santos, 155
«Comédie Française», 233, 244, 283
Comédie larmoyante, 241
Comica(o) Innamorata(o), 144-5
Commedia dell'Arte, *143-6,* (res. 22, 23, 34), 149, 151, 156, 162, 185, 204, 214, 215, 217, 218, 227, 234, 235, 236, 237, 243, 412
Commedia Erudita, 150, 214
Comedias de Capa y Espada, 157
Commelli, Antonio, 141
Commentaries, 94
«Compania», *162*
Comus, 174
Concordia Regularis, 88
Contaminatio, 72
Corneille, Pierre, 77, *210-2,* 213, 214, 218, 250, 327, 355, 356, 364
Congreve, William, 221, 226, 235
Cooke, Frederick, 247
Cooper, Thomas, 247
Coquelin, Constant, 399
Coriolanus, 174
«Corpus Christi» Şenliği, 89, 154, 156
Corral, 163, 244
«Corral de la pacheca», 164
Correa, Julio, 413
Cossa, Pietro, 294
Cousine Bette, 309
Coutler, John, 415
Covarrubias, Francisco, 412
«Covent Garden», 223, 244
Coviello, 146
Coxe, Leonard, 138
Craig, Edward Gordon, 299
«Crepida», 79
«Cri», 96
Cromwell, 291, 292, 361
Cruz, Sor Juana Inéz de la, 186
Cueva, Juan de la, 156
Cumberland, Richard, 241
Curculio, 74
«Curcuna», 205
«Curcunabaz», 205
Curel, Francois de, *343-4,* 350
«Curtain, the», 182
Cuzzani, Augustin, 410
Cüce Yusuf, 375
Cüceler Ferdesi. 281
Cymbeline, 167, 169
Cziki, Gergeli, *353*

Ç

Çadır Hayal, 200
Çakman Çelebi, 199
Çandakauşika, 111
Çandragupta, 419
Çang Feng-çi, 189
«Çang mien», 254
Çanlar, 293
Çaprast, Mikhael, 390
Çar Boris, 297, 363
Çar Fyodor Ivanoviç, 297
Çarudatta, 109
Çayanatka, 111
Çekhov, Anton, 303, 309, 310, 311, 322, 347, 429
Çeng, 197
Çeng-çio-çiu, 116
Çengi, 372
Çengi, 197, 203
«Çeng mo», 117
Çerkes Özdenleri, 378
Ceyizsiz, 304
Çıngırak, 381, 387
Çıplak Dağda Bir Gece, 409
Çia-Luen, Lo, 423
Çiçekli Çardak, 411
Çien Fus'un Mezarı Üzerinde Gök Gürültüsü ve Yıldırım, 118
Çifte Avcılar, 368
Çifte Bakkhisler, 74
Çifte İntihar, 335
Çikamatsu Monzayemon, 128, *257-8*
Çile Çekme, 21
«Çing», 117, 252
Çingene Sait, 375
«Çin Turne Topluluğu», 423
Çiyu, T'ang Huayi, 423
Çizmeli Kedi, 278
Çocuk Haklıdır, 387
Çocukların Tragedyası, 337
Çok Bilen Çok Yanılır, 371
Çokyedi Reis, 198
Çolak İbrahim, 383, 386
Çongor ile Tünde, 298
«Ç'ou», 117, 252
Çömlek, 74
Çöpçatan, 139
Çözümlenemeyen Durum, 311
«Çuan Ku», 117
Çuhacıyan, Dikran, 377
«Çukiji Tiyatrosu», 429
Çuneyari, Fukuda, 429, 430

D

Daçkov, (Prenses), 251
Dafne, 142

Daha Yüce Bir Yargı Yerinde, 332
D'Aigaliers, Laudun, 210
«Dalang», 201
Dalavere, 275
D'Alembert, (Jean de Rond), 228
Dall'Ongaro, Francesco, 294
Dancourt, Florent-Carton, 234
Dançenko, Nemiroviç, 320, 322
Daniello, Bernardino, 135
Danjuro IX, 426
Danjuro İçikava, *256-7*
Dante Alighieri, 93, 94-5
Danton'un Ölümü, *295-6*
Daphne, 184
Darius'un Tragedyası, 185
Darrell, George, 408
Darülbedayi-i Osmanî, 378
Darül Temsil el Arabî, 396
Darwin, Charles, 313, 330, 363
Davacı, 214
Da Valla, 135
D'Avenant, William, 174, 177, 219, 223
Davies, H.A., 99, 100
Davies Robertson, 416
Davis, Arthur, H., 408
Davis (Mrs.), 222
Day, John, 179
De Balbis, Johannes Januensis, 93
Debesa, Fernando, 411
Deborah, 296
De Comoedia et Tragoedia, 94
Değerli Kadın, 237
Değiştirilenler, 141
Dehanın Komedyası, 343
Dekker, Thomas, *175*, 179
Delavigne, Casimir, 301
Deli Ahmet, 375
Delikanlı ile Kör, 87
Delikanlıların Hilesi, 235
Deli ya da Ermiş, 350
Delile Yahut Kanlı İntikam, 368
Delos Tiyatrosu, 66
Demirci Ustası, 140
Demofilus, 72
Deneysel Hekimliğe Giriş, 309
Deneysel Roman, 288
«Dengaku», 124
«Dengaku-hoşi», 124
«Dengaku-no-nô», 124
Denison, Merill, 415
Denizden Gelen Kadın, 326
Deniz ve Gök, 350
De Poetis, 93
Dere, 336
Deryavine, G. Romanoviç, 251
Descartes, 261
De Spectaculis, 93
Destan-ı Maktel-i Hüseyin, 107
Destouches, Philippe Nericault, 241
«Deus ex machina», 64
Devlet, 49, 57
Devrient, Ludwig, 284
Diaz, Jorge, 411
Dibdin, Charles, 407
Dicenta, Joaquin, 350
Didaskalos, 64, 315
Diderot, Denis, 228, *241-2*
Diebold, Bernhard, 333
Difilos, 47, 72
Dikkatsiz Koca, 235
Dilenci Operası, *232*, 239
Dimitri, 298
Dimitri Donskoy, 273
Dimitrius, 250
Diomedes, 43, 137
Dionisos, *28-30*, 32, 33, 35, 42, 60, 61, 65, 79, 146
Dionisos Tiyatrosu, 66
Direklerarası, 382
Discopolo, Armando, 410
Di Somi, Leono Ebreo, 148
«Distegia», 64
Dişi Kurt, 349
Dişi Yılan, 236
«Ditrambos», 28, 30, 42, 49, 60
Divanü Lügât-it-Türk, 200
Doğan Güneş, 351
Doktor Faustus, 171
Dokumacılar, 341
Dolce, Lodovico, 141
Dominus Gregis, 81
Don Alvaro ya da Yazgının Gücü, 293
Donatus, Aelius, *43-4*, 137
Donaueschingen Acı Çekme Oyunu, 90, 91
Don Carlos (Otway), 220
Don Carlos (Schiller), *268-9*
Don Giovanni, 298
Donizetti, Gaetano, 298, 357
Donizetti, Giuseppe, 357
Don Juan (Tirso), 161
Don Juan (Molière), 216
Don Juan de Marana, 292
Don Juan'ın Karısı, 348
Don Juan'ın Oğlu, 350
Don Juan ile Faust, 270
Don Juan Tenorio, 294
Don Kihote, 137, 160
Donnay, Maurice, 343
Don Pietro Caruso, 348
Dorotea, 159
«Dorset Garden», 223
Dosennus, 71, 145
Dostoyevski, Fyodor M., 342
Dottore, 145
Doumic, René, 302
Dördüncü Tanrı Buyruğu, 335
Dört Öğenin Niteliği, 93
«Dramatik Çalışmaları Geliştirme Komitesi» (Çin), 424-5
Dramatik Şiir, *242*
Dramatik Şiir Üzerine Deneme, 219
Dreyer, Max, *557*
«Drury Lane», 223-4, 244
Druses'in Dönüşü, 293
Dryden, John, *219*, *220*, 221
Dubé, Marcel, 416
Dublörler, 345
Ducharme, Réjean, 416
Dufresny, Charles-Rivière, 234
Duhânî Mehmed, 199
Duhter-i Hindu, 367
Dul, 212
Dumas, Alexandre (fils), *292*, 305-6, 307, 308, 313, 342, 361
Dunlop, William, 247
Dutangada (Angada Elçi), 111
Duvar, J. Hunter, 415

Duvarların Kulağı Vardır, 186
Düello, 348
«Düetto», 383
«Dükkân», 205
Dükkânı Kaparken, 304
Dümbüllü, İsmail, 383, 384, 385, 386
Dünyanın Adamı, 304
Dünyanın Durumu, 221
Dürüst Adam, 221
Dürüst Kız, 237
Düş Oyunu, 333
Düşte Kurtuluş, 293
Dybbuk, 403

E

Ebu Beşar, 135
Ebu'l Hasan, 394
Ebulûlâ yahut Mürüvvet, 365
Ebu Müslim Hikâyesi, 107
Ebuzziya Tevfik, 363, 366, 374, 377
Ecel-i Kaza, 363, 366-7, 377
Echegaray y Elizaguirre, José, 349-50, 410
Ecerinis, 141
Edobi Tiyatro (Japonya), 429
Edebiyatın Devrimi, 340
Eden Bulur, 370
Edip İshak, 394, 395
Edirneli Külahî, 199
Edward I, 169
Edward II, 169
Efendisinin Rakibi Crispin, 234
Efessos Tiyatrosu, 66, 67
Egmont, 268
Eğitmen, 337
Eğlence Kadını, 180
Eichelbaum, Samuel, 410
Ekhof, Konrad, 243, 315
«Ekkuklema», 64
«Eksodium», 70, 71
«Eksodos», 35, 43, 51
«Eksostra», 64
El Bahil, 393
Elektra (Galdos), 350
Elektra (Öripides), 40
Elektra (Sofokles), 38
«Elenco Teatral Guarani», 413
Eleştirmen ya da Bir Tragedya Prova Ediliyor, 240
El Hasud, 394
Elga, 341
Elis Prensesi, 216
El Kuklası, 200
Elliot, Summer Locke, 409
El Mecnûn, 398
El Zâlim, 395
«Embates», 62
Emilia Galotti, 266
Emin Sırkı, 400
Enarrationes, 94
Encâm-ı Cefâ, 368
Encina, Juan del, 155-6
Engelbrekt, 332
Ennius, Quintius, 76
«Entremese», 154, 155, 160, 161, 162, 186
«Epeisodion», 35, 51
Epicoene ya da Sessiz Kadın, 178
Epidavros Tiyatrosu, 66, (resim 6 ve 7)
Epidicus, 74
Epikarmos, 42
«Episkenion», 66, 80
«Epitasis», 94
Erasmus, Montanus, 150
Erdemin Yargılanması, 241
Erdem ve Bağlılık, 394
Eretria Tiyatrosu, 66
Erguvan İğne, 189
Erguvan Renkli Flüt, 189
«Erh hu», 254
Erik XIV, 332
Ermak, 273
Ermişin Tersi, 343
Ermiş Katerin, 96
Ermişler ve Günahkârlar, 351
Ermiş Lorenzo Oyunu, 98
Ermiş Nikola Oyunu, 89
Ermiş Patrick'in Arafı, 160
Ermiş Theofil Oyunu, 89
Esir Kleopatra, 150
Eski Borçlar Ödemenin Yeni Usulü, 179
Eskici Kasım, 371
Eskisini Yakalamak İçin Hile, 179
Eslava, Fernan Gonzales de, 186
Esproceda, José de, 294
Esson, Louis, 408
Ester, 365
Ester ile Ahasuerus, 188
Esther, 214
Eş'ab, 101
Eşber, 364
Eşek Arıları, 45
Eşekler, 74
«Eşeklerin Şöleni» Şenliği, 89
Etherege, Sir George, 221
Etienne, Charles, 301
Etika, 59
Eugène, 150
Eugénie, 240
Evhamî, 372
Evin İçi (Hirschfeld), 338
Evlenme Eğitimi, 338
Evliya Çelebi, 197, 199, 202, 204
Ev Sahibesi, 237
Eyvah, 370, 377

F

Fabula Attelana, 70, 71, 72, 73, 86, 143, 145, 146
Fabula Palliata, 72, 75, 86, 143
Fabula Praetexta, 72, 77
Fabula Riciniata, 71
Fabula Tabernia, 71, 86
Fabula Togata, 75, 86
Fagiuoli, Giovan Battista, 235
Fakire, 368
Fakir Lokantanın Fakir Uşağı, 371
Fantasio, 290
Farah, İskender, 396, 399
Farandula, 162
Fareler, 342
Farquar, George, 219, 235, 407
Fasulyacıyan, Tomas, 378, 379, 380-1, 387, 388, 389, 390
Fatma Rüştü, 398, 399
Faust, 268
Favori, 353
Federici, Camillo, 242
Federico, G., 232

Feh-hsin, 118
Felinski, Alojzi, 273
Feliu y Codina, 350
Felsefe Doktoru, 353
Fénelon, F. de. S. de la Mothe, 250
Fener, 352
Fenikeli Kadınlar (Öripides), *40*
Fenikeli Kadınlar (Seneca), 77
Feraizcizâde Mehmet Şakir, *372-3*
Ferrari, Paolo, 348
Ferron, Jacques, 416
Fescennium, 70
Fesçi Mustafa, 199
«Fetiş», 19
Fevershamlı Arden, 175
Fevziye Tiyatrosu, 385
Fırtına, 166, 167, 168
Fırtınanın Dostu Sokrates, 336
«Fırtına ve Atılım», *266-7*, 268, 295
Fırtına ve Uçan Tozun Masalı, 118
Ficino, Marsilio, 134
Fidelio, 298, 407
Feisko, 268
Figaro'nun Düğünü, *240*, 262
Filastrato ile Panfila, 141
Filemon, 47, 72
Filhio, Oduvaldo Vianna, 414
Filippo, 230
Filoktetes, *38*
Filozof, 239
Filyakes, 63, 71, (res. 9), 79
Finten, 364, 367
Firdevsi, 420
Fischer, Ernst, 277
Fitne-i Şükrü, 368
Flores, Francisco, 411
Flores, Mario, 413
Florian Geyer, 341
Flört, 339
Fohsis, Hsiung, 423
Folkung'ların Destanı, 332
Fonvizin (von Wisine), Denis I., 250, *275*
Ford, John, 177
Formio, 75
Fosiller, 343
Fortunatus, 278
Fourchambault Ailesi, 305
Foussier, Edouard, 305
Fracillon, 305
Francesca da Rimini, 274
Franceschina, 146
François'ın Talihi, 343
Franklin, Benjamin, 262
Fransız Amirali Chabot, 175
«Fransız Tiyatrosu», 358
«Freie Bühne», *319-20*, 334, 336, 340
Frei Luiz de Souza, 294
Frischlin, Nicodemus, 184
Frinikos, 33
«Frons scaenae», 80
«Fruktorion», 64
Frulovisi, Tito Livio dei, 139
Fuat Bey, 371
«Fu çing», 117
Fuente Ovejuna, *158*, 160
Fugard Athol, 407
Fulda, Ludwig, *337*
«Fu mo», 116

G

Gabriel, 375
Gabrielle, 305
Gabriel Schilling'in Kaçışı, 342
«Gaiety» Tiyatrosu, 406
Galatalı Ahmed Çavuş, 199
Galatalı Sükkerî Sâlih Çelebi, 199
Galathea, 167
Galdos, Benito Perez, 350
«Galeri», 79
Galli-Bibiena, Francesco, 244
Ganasso, Alberto, 164
«Gangarilla», 161
Garip Alıcı, 407
Garip Bir Dövüş, 176
«Garnacha», 162
Garnier, Robert, 150
Garriok, David, 222, 223, 240, 243, 315
Garryoween'in Gelinleri, 301
Gaspar, 382
«Gaucho», 410
Gâve, 365
Gay, John, 232
Geceleyin, 349
Geceleyin Sandalın Üstüne Gelen İki Sesli Melodi, 118
«Gedebong Pisang», 201
Gedikpaşa Tiyatrosu, 360. 362, 376, 378, 381, 384, 386, 387, 389
Gélinas, Gratien, 416
Gelin Tacı, 333
Gemmingen, Otto von, 242
«Genç Almanya», *294-5*
Genç Kızla Gidilen Yol, 189
Gençliğin Dünyası, 338
Gençlik (Augier), 305
Gençlik (Halbe), 336
Gençlik Birliği, 325
Geniş Topraklar, 339
Genoveva, 308
«Genroku-Kabuki», 193, *256*, 259
Georg II (Tiyatro Dükü), *316*
George Dandin, 217
Geriye Kalan Mirasçı, *233-4*
Geriye Kalan Sözler, 344
Gerlach, Stephan, 198
Germinal, 341
«Gesammtkunstwerk», *298-9*
Geveze Berber, 370, 377
Geyiklerin Kralı, 236
Ghetto, 351
Giacosa, Giuseppe, *348*
Giacometti, Paolo, 294
Gidayu, Takemoto, 258
«Gigaku», 122-3
Gigli, Girolamo, 235
Gilbert, W.C., 289
Giraud, Giovanni, 282
Giustiniani ,358
Gizlice Değiştirilen, 176
Gladyatör, 274
«Globe Tiyatrosu», 162, *182-3*, 406
Gluck, Christoph Willibald, 232
Gnessin, Menahim, 403
«Godan», 125
Goethe, Johann Wolfgang von, 110, 228, 242, 265,

266-8, 272, *283-4*, 289, 315, 319
Goetz von Berlichingen, *267*
Gogol, Nikolas Vasilyeviç, *276-7*, 310, 346
Goldoni, Carlo, 227, 235, *236-8*
Goldsmith, Oliver, *239*, 240
Golem, 401
Gorbuduc, 166
Gorki, Maksim, 403
Gorostiza, Carlos, 410
Goş, Çandra, 419
Gottsched, Johann Christoph, 227, *229-30*, 243, 265
Gozzi, Carlo, *235-7*, *278*, 279, 280, 281, 298, 365
Göçmenlerin Çığlığı, 424
Gök Gürültüsü (Ostrovski), 310
Gök Gürültüsü (Strindberg), 332
Gökyüzüne Teşekkür, 118
Gölge Oyunu (Karagöz), 196, 200, *201-3*, 393, 395, 402
Görenek, 369
«Göstermelik», 201
Gövsa, İbrahim Alaattin, 383
Göze Kaçan Toz, 305
Gözlemci, 371
Grabbe, Christian Dietrich, *270*, *279*
«Gracioso», 157
«Grand Opera», 301
Gravina, Gianvincenzo, 227
Greene, Robert, *167*
Gregori, Johann Gottfried, 187
Gregory (Lady), 415
Grescinbeni, 227
Grévin, Jacques, 210
Griboyedov, A. Sergeyeviç, *275-6*, 310, 346
Grillparzer, Franz, *270*, 279
Griselda, 342
Groot, Paul de, 406
Gryphius, Andreas, 184, 229
Guarini, Battista, 142
Guarnieri, Gianfresco, 414
Gomes, Diaz, 414
Guboyer'in Oğlu, 305
Guimera, Angel, 350
Guiseppe, 390
Gujrati Tiyatro Derneği, 420
Gustav III, 332
Gustavus Adolphus, 332
Gustavus Vasa, 332
Gutiérrez, Antonio Garcia, 293
Gutzkow, Karl, 295
«Güçlendirme», 21
Güçlü (Giacosa), 348
Güçlü (Strindberg), 332
Güç Yıllar, 343
Güldürü, Taşlama, Tersinleme ve Derin Anlam, 379
Güllü Agop (Vartovyan), 360, 365, 376, 377-8, 380, 381, 384, 387, 388, 390, 391
Gülnihal, 366
Gülperi, 303
Gümüş Kralı, 351
Günah ve Üzüntü Herkeste Var, 310
Gün Batarken, 342
Gün Doğarken, 342
Gün Doğmadan, 340, 346
Güneşsiz Sokak, 429
Günlükler, 227
Güzel Hsi Şih, 189
Gwyn, Nell, 222
Gyges ve Yüzüğü, 308

H

Habima, 403
Hacı Müezzin, 374
Hacıvat, 202, 203
Haça Bağlılık, 160
Haçın İşareti, 293
Hadım, 75, 139
Hadkari, 420
Hanica, 101
Haendel, Feorg Friedrich, 232
Hakan, 364
Haklı Dünya, 336
Halbe, Max, 336
Halevi, Moşe, 403, 404
Halife'nin Oğlu, 337
Halim Bey, 200
Halit, 382
Halk Ozanı, 293
Hallam, Lewis, *246*
Halle, Adam de la, 89
Halın, Friedrich
«Hamartia», *55-6*, 57
Hamburgische Dramaturgie, 228, 265, 266
Hamburg Ulusal Tiyatrosu, 243
Hamdi Bey, 370, 371
Hamlet, 173, 231, 273, 365
Hamsun, Knut, 327
Hamzavî, 198
«Hana», 125
«Hanamiçi», 192, 259
Hanımefendi Olan Hizmetçi, 232
Han'ın Dertleri, 118
«Han Kolu», 204
Hannele, 341
Hanna Jagert, 338
Hanswurst, 144, 184, 279
Han Tan'ın Hikâyesi, 189
Harâbât, 361
Hardy, Alexandre, 151, 152
«Harman Danası», 198
Harold, 293
Harpur, Charles, 408
Harris, Joseph, 222
Harşa, 110
Hartloben, Otto Erich, *337-8*
Hartzenbusch, Eugenio, 294
Hasan Bedrettin, 365, 368, 369, 372
Hasır Şapka, 305
Hasis Zengin, 381
Hasret Kavuşturan, 368
Hasrette Vuslat, 368
Hastalık Hastası, 217, 358, 372, 379
«Haşigakari», 127
Haşim Bey, 372
Hauptmann, Gerhardt, 334, 335, 336, 337, *340-2*, 346, 351
«Haupt-und -Staatsaktionen», 185
Havana Üniversitesi Tiyatro Bölümü, 412
Havari Oyunu, 97

Havuza Giden Yol, 340
Hayâl, 381
«Hayal Ağacı», 201
Hay, Alexander, 409
Hayaletler, 348
Hayaletler Sonatı, 333
Hayalinde Boynuzlanan Szanarelle, 215
Hayat Bir Düştür, 160, 279
Hayat Böyle, 339
Hayat Şöleni, 352
Hayatın Oyunu, 327
Haydutlar, 268, 330, 366
Hayfa Belediye Tiyatrosu, 405
Hayrullah Efendi, 358
Hayrullah Tarihi, 195
Hayvan, 350
Hayyat, Yusuf el, 395
Haziran'ın 11. Günü, 239
Heavysege, Charles, 415
Hebbel, Friedrich, 306, *307-8,* 309, 310, 313, 335, 340
Hébert, Anne, 416
Hedva ve Ben, 405
Hegelund, Jensen, 185
Heiberg, Gunner, 328
Heiberg, Johan Ludvig, 281
Heijermans, Herman, 351
Heilbronn'lu Küçük Kız, 270
Heine, Heinrich, 267
Heiremans, Luis A., 411
Hedda Gabler, 326
Hedelin, François d'Aubignac), 210
Hekim Uçtu, 214
Hekuba, 39-40
Helena, 40, 45
Helgeland Savaşçıları, 323
Henri III ve Saray, 292
Henry IV, 168, 170
Henry V, 170
Henry VIII, 170
Henry, John, 246
Herakles, 339
Herakles'in Çocukları, 39
Herakles'in Deliliği, 41
Hercules Eta'da, 77
Herder, Johann Gottfried von, 267
Herif, 337
Herrera, Ernesto, 410, 412
Hernandez, Acevado, 411
Hermann, 135
Hernani, 291, 293, 366
Herod ile Marianne, 308
Hertz, Henrik, 296
Hessen'li Köy Postacısı, 262, 295, 296
Her şey Aşk İçin, 220
Hervieu, Paul, *344-5*
Hettner, Hermann, 313-4, 334
Heywood, Thomas, 175, 179
Hezelîyât, 375
Hırçın Kız, 139, 166, 167
Hicazî, 396, 397, 398
Hiçbir Şeyden Emin Olamazsın, 290
Hikâye-i İbrahim Paşa ve İbrahim-i Gülşenî, 358
Hile Ardından Hile, 280
Hilekâr Karı, 368
Hile ve Sevgi, 268
Hill, Aaron, 229
«Himation», 62
«Hint Ulusal Tiyatrosu», 419
Hippolitos, 34, *39*
Hiranuş, Takuhi, 379, 388
Hirschfeld, Georg, *337-8*
«Histriones», 70, 86
Hizmetçi, 212
Hizmetçi Kız, 351
Hjarne, Ruban, 185
Hobbes, Thomas, 219
Hoffman, E.T.A., 275
Holberg, Ludwig, *238-9*
Holcroft, Thomas, 241
Holden, Thomas, 200
Holt, Bland, 408
Holz, Arno, *336,* 340
Homburg Prensi, 270
Homeros, 39
«Hope» Tiyatrosu, 182
Hopkins, R.C., 408
Horace, 211, 212
Horatius, Quintius Flaccus, 39, 61, 77-8, 93, 135, 138, 210, 219, 250, 298
Hor Görene Hor Bakan, 161
Hormesinda, 229
Hornby, (Lady), 374
Horovitz, J. 101
Hortlak, 74
Hortlaklar, 319, *325-6,* 340
Hôtel de Bourgogne, 151, 153, 217, 218
Hoyrat, 74
Hrosvitha (Roswitha), 88
«Hsiao», 254
«Hsao mo», 117
Hsu Çi, 119
Hükm-i Dil, 367
Hüsamettin, 368
Hüsnü Edhem, 387
Hüsrev ü Şirin, 200
Hugo, Charles, 353
Hugo, Victor, *290-2,* 293, 361, 366, 380
Hubeyke, Necip, 394
«Hu ç'in», 254
Hughes, Thomas, 166
Huguenot'lar, 298, 301
Hui, T'ung Mei, 423
Hung Şeng-yen, 190
Hunter, Richard, 245
Huşenk, 365
Hyde Park, 180

I

«I Accesi», 144
Iason, 250
«I Confidenti», 144
«Ictus», 411
«I Desiosi», 144
«I Fedeli», 144
Iffland, August Wilhelm, 283
Ifigenia Aulis'te, 40
Ifigenia Tauris'te, 40
«I Gelosi», 144, 151, 217
Il Travatore, 293
Inchbald, Elizabeth, 241
«Inka Takay», 413
Innamorati, 144
Interlude, 93, 181
Intermezzi, 174
Ioculator, 86
Ionesco, Eugéne, 416
Iphigenia Tauris'te, 267, 268
Iphigénie, 213
Irene, 274
Iridyon, 297
Iris, 351
Irving, Henry, 293
Iskat-ı Cenin, 369
Issız Yol, 339
Issipie, 232

Istamatyadi, Aleksandır, 366
Işık, 349
Işık Karanlıkta Parlar, 347
«I Uniti», 144

İ

İbiş, 201
İbni Batuta, 201
İbnürreşat Ali Ferruh, 365
İbnürrüşd, 93, 135
İbrahim Efendi, 387
İbret yahut Talihli Familya, 368
İbsen, Henrik, 304, 307, 308, 314, 319, 322-7, 328, 329, 334, 336, 340, 242, 345, 346, 349, 350, 351, 404, 410, 415, 423, 428, 429
İcab-ı Gurur yahut İnkılâb-ı Muhabbet, 372
İçli Kız, 370
İdbar ve İkbal, 365
İdeal Eş, 349
İflas, 328
İflas Eden Tüccar, 327
İğne, 140
İhtilâl ve Civcivler, 405
İhtiyar, 201
İhtiyatlı Âşıklar, 215
İki Ahbap Çavuşlar, 387
İki Dünya, 297
İki Karpuz Bir Koltuğa Sığmaz, 370
İkinci Alceste, 230
İkinci Bayan Tanqueray, 351
İkinci Yıl, 303
İki Sağırlar, 387
İki Soylu, 344
İki Taraflı Vefasızlık, 234
İki Yüzlü, 140
İkizler (Bibiena), 140
İkizler (Plautus), 74
İlhan, 364
İlk Uyarı, 331
İmam Hakkı Efendi, 383
İmparatorun Giysileri, 405
İmparator Octavianus, 278
İmparator ve Galilei, 324
İnatçı yahut Çöpçatan, 373
İnceldiği Yerden Kırılır, 311
«İngiliz Kraliyet Tiyatrosu», 246
İngiliz Yolcu, 175
İngiltere Kraliçesi Elizabeth, 294
İnsan Gücünün Ötesinde, 328
İnsanlığın Tragedyası, 298
İnsan Yapısı Yasalar, 344
İon, 40, 41
İp (Plautus), 74
İpli Kukla, 200
İsa'nın Vaftizi, 89
İskerleç, 357, 362
İskoçyalı Ginevra, 272
İsmail Kem, 199
İsmet Efendi, 375
İskemle Kuklası, 200
İspanyollar, 273
İspanyol Mağribî, 272
İspanyollar Tarafından Granada'nın Alınması, 220
İspanyol Tragedyası, 172
İspinoz ve Leylak Fidanı, 340
İspirik Palas, 386
«İssei», 126
İstanbul'lu Kuzenim, 402
İş Bulmak, 348
İşçi Luke ya da Kaybolan Oğul, 299
İşin Ahlak Yanı, 349
İş ve Emek, 351
İyi Eş, 237
İyi Huylu Adam, 239
İyi Kadınlara İhtar, 175
İyi Konuşmanın Armağanı, 158
«İyi Kurulu Oyun», 302-5, 344, 370
İyilikseverler, 345
İyimser Bir Ruh, 409
İz, Fahir, 357
«İzumi», 128
İzumo, Takeda, 258, 259
İzzet, 369

J

Jacob, Georg, 202
James, Henry, 304
Jan Dark, 294
Jane Sokağı Tiyatrosu, 409
«Japon Tiyatrosu Devrimi İçin Büyük Japonya Şosi Derneği» 427
Jefferson, Thomas, 247, 261
Jirasek, Alois, 352
«Jiutai», 127
Jodelle, Etienne, 150
John Gabriel Borkman, 327
John of Salisbury, 93
Jones, Arthur, 423
Jones, Henry Arthur, 350-1
Jones, Inigo, 174, 180, 183, 222-3, 259
Jonson, Ben, 138, 174, 177-8, 180, 219, 221, 327
«Joruri», 128, 257, 258-9
Josephine, 337
Joudry, Patricia, 416
Jovellanos, Gaspar Melchor de 242
Juan José, 350
Juan Moreira, 410
Juan Soldao, 410
Judith, 307
Judith de Welp, 350
Juegos de Ecsarnio, 154
Jûkiçi, 259
Julia, 274
Julius Caeser, 172-3, 316
Juniçiro, Tanizaki, 430
Junior, Joaquin Jose da, 414
Junti, Kinoşito, 430
Jurçiç, Slovene Josip, 297

K

Kabraji, 420
Kabuki Tiyatrosu, 19, 122, 127, 425-6, 427, 428, 430
Kaderin Kaprisleri, 280, 281
Kadın, 348
Kadın Düşmanı, 179
Kadınlar Nedir, 161
Kadınlar Okulu, 215, 389
Kadınlar Okulunun Eleştirisi, 215
Kadınlar Okulunun Eleştirisini Eleştiri, 215
Kadınlar Sakının, 176
Kadın Merakı, 237
Kadın Olan Kedi, 303
Kadın Şeytan, 337

Kadilkar, 419
Kadri, 368
«Kagura», 122, 123
Kahire Operası, 395, 396
Kahle, Sigrid Nyberg, 422
Kahraman, 48
Kahramanlık, 423
Kahvehane, 237
Kainz, Joseph, 317
Kaiser, Georg, 429
«K'ai Çang», 253
Kalanus, 296
Kalidasa, 108, 109, 110, 111
Kamara No. 5, 422
Kambur Mehmet, 383
Kamelyalı Kadın, 305-6
Kamerni Tiyatrosu, 244
Kameri Topluluğu, 404, 405
Kâmil Efendi, 386
«Kami-no» («Vaki-no»), 126
«Kamunun Hakkını İsteme Derneği», 423
Kanami Kiyotsugu, *124-5*, 126
Kan Düğümü, 407
Kantemir, Antiokus Dimitriyeviç, 249-50
Kant, Immanuel, 225
Kanto, 382, 383, 385, 386
Kanze Sarugaku Topluluğu, 124
«K'ao», 253
Kao Ming, 118, 119
Kaoro Osanagi, 429
Kapalı Kapı, 349
«Kapı», 204
Kapnist, Vasili Yakoleviç, 275
Kapris, 290
Kaprisli Kadın, 237
Kar, 352
Kara Belâ, 366
Karagöz (Gölge Oyunu), 196, 200, *201-3*, 393, 395, 402
Karagöz Hüseyin, 386
Karalık Maskı, 174
Karamanlı Kenzî, 375
Karanlığın Kudreti, 346
Karanlıkta Kaybolmak, 348
Kara Talih, 369
Kardahi, Süleyman el, 396
Kardahi Tiyatrosu, 396
Kardeşler, 75
Karga, 236
Karı Koca Muarazası, 372
Karı Koca Uygun, 372
Kar Kız, 310
Karl XII, 332
Karl Hetman, 339
Karnaval, 273
«Karon Basamakları», 64-5
Karpuramancari, 111
Karşılık, 247
Kartacalı, 74, 81
Kar Üstündeki Ateş, 409
Kâr ve Zarar, 331
Kasımpaşalı Hafız Efendi, 374
Kasırgayı Biçerken, 408
Kassar Ali'l, 400
Kaşgarlı Mahmut, 200
«Katarsis», 50, *57-9*
Katerina II, 250, *274*
Katil Clytemnestra, 184
Katiller yahut Ahz-ı İntikamı, 369
Katolik Üniversitesi Deneme Tiyatrosu, 411
Katona, Joseph, 274
Kavuklu, 201, 205, 206
Kavuklu Ali Bey, 383
Kavuklu Hamdi, 204, 206, 380, 381, 383, 384, 387
Kaynana, 75
«Kayon», 201
«Kazura-mono», 126
Kean, 292
Kean, Edmund, 247, 284, 315
Kean, Thomas, 246
Keats, John, 264, 265
Keçecizâde İzzet Molla, 373
Ke'e Tan-ç'iu, 119
Keith Markisi, 339
Kelebeklerin Savaşı, 336
Kel Hasan, 381, 383, 384, 386
Kelly, Hugh, 241
Kemble, John Philip, 243, 315
Kempe, William, 185
Kendal, Madge, 293
Kendi Düşen Ağlama,z 371
Kendim Ettim, Kendim Buldum, 372
Kendini Bil, 345
Kendini Gerçekleştirme, 423
Kendini Özgürleştirme, 423
Kendini Seven, 296
«Kenosis», 21
Kentli Bayan, 179
Kepler, Johann, 134
«Keranos», 64
«Keraunoskopion», 64
Kervan Halkı, 337
Keşf-i Esrâr, 367
Keşiş Bacon ile Keşiş Bungay, 167
Khrysostomos, 99
«Kılıç ve Pelerin», 350
Kırbacı Yok Et, 424
Kırık Adam, 280, 281
Kırık Testi, 278, 341
Kırkık Saçlı Kız, *48*
Kırk Yalan Köse, 372
Kırk Yaşındaki Kadın, 347
Kırmızı Cüppe, 345
Kırmızı Horoz, 341
Kısasa Kısas, 167
Kıskanç Kadın, 237-8
Kıssahan Halil, 198
Kıssahan Mustafa, 198
Kış Masalı, 167, 169
Kış Uykusu, 337
Kız Ahmed, *373-4*
Kızılderili Prenses, 274
Kibarlık Budalası, 217, 358, 380
Kielland, Alexander, 327
Kierkegaard, Sören, 324, 329
Kiklops, *40*
Kikugorô, 426
Killigrew, Thomas, 223
Kimberley Treni, 407
Kimpira Oyunları, 257
Kirschfeld Papazı, 335
Kirilov, İvan Andreyeviç, 273
«Kiri-nô-mono», 126
Kişaka'nın Ölümü, 419
Kisfaludi, Karoli, 274, 304
«Kiton», 62
Kivi, Alexis, 239
«Klamos», 62
Kleist Heinrich von, *269-70*, *278*, 296, 308, 341
Klinger, Friedrich M. von, 266

Klopstock, Friedrich Gottlieb, 227
Kniaznin, Yakov, B., 231
Knowles, Conrad, 407
Knowes, James Sheridan, 293
Kobo, Abe, 430
Kocakarı Masalı, 167
Kocalar, 347
Kocalar Okulu, 215, 349
Kocamanoğlu Tiyatrosu, 382
Koch, Heinrich, 230
Koerilios, 33
Koharik, 379
Kokalos, 46
Koket, 233
Kokona Yatıyor, 370
Kokusenya Meydan Savaşı, 258
«Kol», 197
Kolay Evlenmeler, 158
«Kolbaşı», 197
Kolcu, 310
Kol Korçak, 200
«Kolpoma», 63
Komedya Evi, 186
Komedyenler, 301
«Komos», 70
«Kontakion», 89-90
Kontes d'Escarbagnes, 217
Kontes Mizzi, 339
Kontes Spastara'nın Ölümü, 273
Kont Hakon, 273
Konuk, *343*
Konuklar, 352
Konyalı Kemterî, 375
Konser, 337
Korev, 231, 250
Korkunç İvan'ın Ölümü, 297
Korkuyla Bıraktı, 292
Korzeniyovski, Yosef, 273
Koştiş, Laza, 297
«Kothornos», 62
Kotzebue, A.F. Ferdinand von, 265, *271*, 272, 277, 367
Köçek, 197
Köle Avı, 430
Köle Kız, 337
Köleler, 74, 139
Köleler Adası, 234
Kölemenler, 368
Kör Hafızlar, 374
Kör Hasanoğlu Damadı Muslî Çelebi, 199
Kör Mehmet, 383, 384
Kör Osman, 373
Köstek, 351
Köşklerin Sırrı, 398
Kötülüğün Tadı, 344
Köy Asılzâdesi, 351
Köylü Kibarı, 380
Köylü Milyoner, 280
Köy Şövalyeleri, 349
«Krade», 64
Kral Eğleniyor (Rigoletto), 291
Kral En İyi Yargıç, 158
Kralın Altında Herkes Eşit, 161
«Kralın Oyuncuları», 166
Kraliçe Mary, 293
Kraliçe Kristina, 332
Kraliyet Sarayı, 212
«Kraliyet Tiyatrosu», 407
Kral John, 170
Kral Lear, 170, *173*, 273
Kral Naibi Bank, 274
Kral Oidipus, *38*, 51, 56, 77, 397
Kral Ottokar'ın Yükselişi ve Düşüşü, 270
Kral René'nin Kızı, 296
Kral Süleyman ve Şapkacı Jorgen, 281
Kral Sverre, 328
Krasinski, Kont Zigmunt, 297
Krişna, 109
Kriz, 349
Ksentini, 402
Ksirgu, Margarita, 411
Kşemişvara, 111
Kuan Han-ç'ing, 118
Kudüs Öldürüsü, 407
Kukla, *200-2*, 258, 395
Kukuleta, 303
Kumarbaz, 233
Kumarcılar, 277
Kum Ülkesinin Başkenti, 401
«Kumodori», 257
«K'un çü», 189, 190
Kunduracının Tatili, 175
Kunduz Kürk, *341*
K'ung Şang-yen, 190
«Kuniburi-bugaku», 123
Kunoş, Ignaz, 204
Kunscht, Johann, 249
Kuraklığı Yenerken, 408
Kurbağalar, 43, *45*
Kurban (Takhur), 421
Kurban Osep, 375
Kurtlar ve Kuzular, 311
Kuru Gürültü, 167
Kuşkonmaz Bahçesi, 180
Kuşkulandıran Gerçek, 186
Kuşlar, 43, *45*
«Kutlama», 21, 23
Kutsal Genova'nın Yaşamı ve Ölümü, 278
Kutsal Metres, 161
Kutsal Olmayan Komedya, 297
Küçük Çiçek, 140
Küçük Ermiş (Bracco), 348
Küçük Eyolf, 327
Küçük Fransız Avukat, 179
Küçük İsmail Efendi, 381, 383, 384
Küçük Kırmızı Kukuletanın Yaşamı ve Ölümü, 278
Küçük Kızkardeş, 303
Küçük, M. Kemal, 388
Küçük Mümtaz, 375
«Küçük Piskopos» Şenliği, 89
Küçük Saray Tiyatrosu, 390
Küçük Sevgili, 345
Külhanyan, Mme., 382
Külhanyan, 382
Küskün Âşıklar, 215
Küstahlar, 305
Küşterî Meydanı, 202
Kütahya Oyunu, 380
Kyd, Thomas, *170-1*, 172
«Kyôgen», 126, *127-8*
«Kyojo-mono», 129
«Kyû», 126

L

Laban, Abdülmecid Ebu, 400
Labardén, Manuel J. ,410
Labiche, Eugène, 304-5
Labirent, 345
Laboremus, 328
La Bruyere, 301

Lacivert Ayna, 419
La Clizia, 140
La Dolores, 350
La Forza del Destino, 293
Lâlin Kaba, 198
La Mesnardière, 210
Lanetli Taç, 280
Larivey, Pierre de, 150
Larra, Mariano José de, 304
Laube, Heinrich, 296, 319
Lautenschlaeger, Karl, 259, 315
Lavedan, Henri, *344*
La Tosca, *304*
Lebedev, Gerasim, 419
Leclercq, Théodore, 290
Lecouvreur, Adrienne, 242
Leguizamon, Martiniano, 410
«Leitmotif», 299-300
Lemaître, Jules, 343
«Lenaia», 29, 37, 42, 45
Lenk, Ahmet, 199
Leonce ile Lena, *296*
L'Epistola a can-grande, 95
Lermontov, Mikael Yureviç, 273
Lesage, Alain-Rene, 234
«Les Comédiens du Roi», 151
Lessing, Gotthold Ephraim, 227, *228*, 230, 242, 243, *265-6*
Lessingtheater, 320
Lavey, Barnet, 407
Leylâ ile Mecnûn, 376, 389
Leylâ ile Samîr, 401
Leyvik, H., 403
«L'Illustre Théâtre», 214
Liang Po-lung, 189
Libanios, 99
Liberte, 364
«Lincoln Inn Fields», 223
Lidner, Bengt, 273
Lie, Jonas, 327
Li-fu, Çen, 423
Lillo, George, 241
Li Ko-çi, 115
Lillo, George, 241
Linnebach, Adolf, 315
Lisistrata (Aristofanes), *45*
Lleras, Antonio Alvarez, 412
Loch Leven'deki Şato, 272
Lock, John, 262
Lodovico Ariosto ile Estensi, 294
Londralı Tüccar, 241
«Logeion», 66
Lohengrin, 298
Lomonosof, Mikael Vasilyeviç, 250
Lope de Rueda, 156
Lope de Vega, 94, 137, 138, *156-9*, 160, 161, 162, 167, 186, 215, 327
Lopez, Sabatino, *349*
Loranger, Françoise, 416
Lorenzacchio, 290
Lovejoy, Robin, 409
Lucerne Mysterium, 90, 91
Lucia, 298
Lucrèce Borgia, 291
«Ludi», 70
Ludi Apollinares, 70
Ludi Plebei, 70
Ludi Victoriae Caesaris, 70
Ludwig, Otto, 308, 335
Lukrezia, 184
Lulli, Giovanni Battista, 231
Lumpazivagabundus'un Kötü Ruhu, *280-1*
Dunaçarski, Anatoli, 403
Lusius, 72
«Lusores Regis», 166
«Luti-Lutki», 101
Luyando, Augustin de Montiano, 229
Lüleci Mehmet, 374
Lyly, John, *166-7*
Lyon'lu Kadın, 293
Lysistrata (Donnay), 343

M

Macbeth, 170, *173-4*, 273
Macchiavelli, Nicolo, 132, 140, 165
Maccus, 71
Macera-yı Aşk, 365
MacKaye, Steele, 315
Macklin, Charles, 243
Macready, William, 284, 293, 315
Ma Çih-yuan (Tung Li), 118
«Maçi-utai», 126
Madaç, Imre, 298
Madam Dulska'nın Ahlak Anlayışı, 352
Madame Aubray, 306
Madame Caverlet, 305
Madame Sans-Gêne, 304
Mademoiselle de Belle Isle, 292
Mâdih Ali Efendi, 199
Maeterlinck, Maurice, 328, 329, 333
Maffei, Francesco Scipione, 230
Magakyan, Bedros, 389
Magalhaes, Domingo José Goncalves de, 413
Magana, Sergio, 411
Maggi, Carlo Maria, 235
Magnesia Tiyatrosu, 66
Mahabharata, *26-7*, 109, 111
Mahavira Çarita, 110-1
Mahelot, Laurent, 153
Mair, Charles, 415
Mairet, Jean de, 152, 211
Mukallit Cufud Hasan, 199
Maksim Çirnoyeviç, 297
Malade Imaginaire (Le), 217, 358, 372, 379
Malavika ile Agnimitra, 110
Malfi Düşesi, 176
Maly Tiyatrosu, 310
Manduccus, 71
Manfred, 264
«Mang», 253
Manipuri Tiyatrosu, 420
Mankel, 357
Man-Kuveyi, Li, 425
Manmohan Tiyatrosu, 419
«Mansiyon», 89, *90-3*, (res. 16 ve 18), 151, 155
Mantzius, Karl, 282
Manzoni, Alessandro, 272, 366
Marathi Tiyatrosu, *419-20*
Marchand, Marie Françoise (Mme. Dumesnil), 243
Marais Topluluğu, 210-1, 218
Marianne'nin Kaprisleri, 290
Maria Magdalena, 307, 308

Maria Rosa, 350
Maria Stuart, 269
Maria Stuart İskoçya'da, 328
Marion Delorme, *291*
Mariucha, 350
Marius ile Sulla, 270
Marivaux, Pierre-Carlet de, *234-5*, 236, 289
Marlowe, Christopher, 168, *170-1*, 172, 184, 327
Mars, 284
Martılar Adası, 179
Martini, Vincenzo, *347*
Mary Tudor, 291
«Mask», 174, 180, *183*, 259
Maskara, 140
Maskeler, 348
Maskeli Adam, 368
Maskeli Kadınlar, 239
Mass, 315
Massinger, Philip, 175, 179
Matinski, Mikael, 275
Mattheson, Johann, *298-9*
Matthews, Charles, 374
Mavi Sakal, 278
Mayıs Böcekleri, 346
Maykov, Apolloni Nikolayeviç, 297
Mazepa, 273-4
McMahon, Orcgan, 409
Mecdelli Meryem, 92
«Mechane», 64
Meddah, 358, 373, 393-4
Meddah Ali (Ulvi), 375
Meddah Eğlence, 198
Meddah Ömer, 198
Medea (Öripides), 39
Medeia (Seneca), 77
Megalansa Oyunları, 70
Meged, Aharon, 405
Meghaduta, 109-10
Mehmet Behçet, 371
Mehmet bin Mustafa, 368
Mehmet Cemil, 382
Mehmet Namık, 387
Mehmet Nuri, 369
Mehmet Rıfat, 367, 368 369, 372
Mehmet Saadettin, 367
Mehmet Sadi, 369
Mei Lan-Fang, 115, 424
Melbourne Repertuvar Tiyatrosu, 409
Mélite, 211, 214
Menandros, 40, *46-8*, 72
Merakî, 379
Mercier, Louis Sébastien, 242, 262
Merlo, Rafael, 389
Merope, 230
Mesih'in Hayatı, 187
Meslektaş Crampton, *340-1*
Messina'lı Gelin, 269
Mesture-i Aşk, 370
Mes'alenin Elden Geçirilişi, 345
Metamore, 274
Metastasio, Pietro, 231-2
«Meydan», 196
«Meydan Oyunu», 196
Meyerbeer, Giacomo, 298, 299
Meyerhold, Vsevolod, 236, 424
Mezzettino, 146
Mınakyan, Mardiros, 241, 378, 387, 388, 389
Mısır Arap Topluluğu, 396
Mısır Topluluğu (El Fırka el Mısrıyye), 398
Mızrak Çuvala Sığmaz, 371
Michael Kramer, 341
Michael ve Kaybettiği Bebek, 351
Middleton, Thomas, 175, 176, 179
Mihnet yahut İftirâk-ı Aşk, 370
Milano Dükü, *175-6*
Miles Gloriosus, 145
Miletos Tiyatrosu, 66
Millo, Yasef, 404
Milton, John, 174, 219
«Mimesis», *49-50*, 57, 59, 60
«Mimos» (Mimus), 42, 71, 72, 79, 85, 86, 95-6, 98, 100-1, 106, 107, 143, 197, 204, 370
«Mimus Calvus», 95
Mindow, 273
Minerva Topluluğu, 415
«Ministri», 86
Minna von Barnhelm, 266
Minturno (Antonio Sebastiano) *135-6*
«Miraculum» (Tansık Oyunu), 89, 110, 151, 154
Miras, 339
Mirra, 230
Misafiri İstiskal, 370, 377
«Mistik Girinti», 300
Mişima, Yukiyo, 430
Mithat Paşa, 396
Mithridates, 213
Mitra, Dinabandu, 419
Miyancızâde, 199
Moctezuma II, 411
Modern Dram Sanatı, 313, 334
Mokuyami, Kavatake, 425-6
Molière (Jean Baptiste *Poquelin)*, 74, 144, 185, 188, *214-7*, 218, 221, 227, 233, 234, 237, 238, 250, 276, 289, 327, 337, 355, 356, 358, 370, 372, 373, 376, 378, 379, 380, 388, 389, 393, 394, 395, 397, 399, 402, 404
Molière ve Karısı, 348
Moltke, Helmut von, 374
Momozo, Kurata, 428
Monaldeschi, 294
«Monomane», 125
Mondory (Guillaume Desgilberts), 210-1
Montaigne, Michel -Eyquem, 132
Montaigu, René, 238
Montargis'in Köpeği, 272
Monteverdi, Claudio, 142
Montfleury, 355, 356
Moook, Armondo, 411
Moore, William, 409
«Moralite» (Töreci Oyun), 88-9, 93, 109, 185, 412
Moratin, N. Fernandez de, 229, 242
Moratoria, Orosman, 410
Moreau, Emile, 304
Moreto, Augustin y Cavana, *160-1*
Morituri, 336
Morris, William, 407
Mosenthal, Hermann, 296
Moskova Sanat Tiyatrosu, 297, 403, 429
Mounet-Sully (Jean Sully Mounet), 399
Mozart, Wolfgang Amadeus, 232, 298, 299
Mösyö Bob, 400
Mösyö Dupont'un Üç

Kızı, 345
Mösyö Perrichon'un Yolculuğu, 305
Mösyö Poirier'in Damadı, 305
Mudhik, 101
Mudrarakşasa, 110
Muhammed Tevfik, 401
«Muharrem», 21
Muhiddin Asaf, 367
Muhi'l Din, 402
Muiniddin, K., 422
Mukallid, 101, 106, 373
Murari, 111
Muratori, Ludovico Antonio, 227
Murray, Walter, 246
Musâhib Nuri, 373
Musâhipzâde Celâl, 375
Musa Mısır'da, 298
Musiki, 339
Mussato, Albertino, 141
Musset, Alfred de, 289, 290, 295
Mustafa Çelebi, 199
Mustafa Nuri, 372
Mustafa Hilmi, 364
Mustafa Reis, 374
Mustafa Sadi, 368
Mustafa Ziya, 369
Mustafa Paşa, 376
Mutluluk Adası, 281
Mutluluk Dünyası, 336
Mutluluk İçin, 352
Mücevher Kutusu (Ariosto), 139, 147
Mücevher Kutusu (Plautus), 74
Müdebbir, 394
Müfettiş, 276-7
Münasebetsizler, 215
Mürekkepçi İzzet, 374
Myra Tiyatrosu, 66
«Mysterium» (Yalvaç Oyunu), 89, 90-2, 95, 97, 151, 154, 155

N

Nabukadnezar, 188
Naevius, Gnaeus, 72
Nagananda, 110
Nagel, Charles, 408
Naharro, Bartolome Torres, *156*
Nâim Efendi, 199
Nakamura-za Tiyatrosu, 259
Nakkaş Hasan, 198
Nakkaş, Marun el, *393-4*
Nakkaş, Sâlim el, 394, 395
Namboku IV, Çuruya, 425
Namık Kemal, *359-61*, 363, 365, 366, 369, 371, 377-8
Namussuz, 348
«Nan ç'u», 117, 118
Nan Ke'nin Hikâyesi, 189
«Nanori», 126
Napoleon, 397
Napoleon ya da Yüz Gün, 270
Narzymski, Josef, 352
Nasârî, 199
Nasihat ya da Kumar Belâsı, 369
Nâşit (Özcan), 380, 383, 385
«Nata», 112
«Nataka», 112
Nathan Isaac, 408
«Nati», 112
«Natya», 112
Natyaşastra, 26, 420
«Natya-Veda», 26
Navarre'li Don Garcia, 215
Nayşadhananda, 111
Nazif, 373
Nazife, 364
Ne Amca Ne de Yeğen, 294
Nedamet, 372
Nedametle Ölüm, 367
Nedimî, 199
Ned Kelly, 409
Nefî, 199
Neidhart Oyunu, 183
Nekre, 205
Nelli, Jacopo Angelo, 235
«Nembutsu», 191
Nerone, 294
Nesle Kalesi, 292
Nesteren, 364
Nestroy, Johann, *280-1*
Neuber, Frederika Carolina, 230, 243
Ne Yazık ki O Bir Orospudur, 177
Nıvart, Mari, 388
Nibelungen, 308
Nibelungen'in Yüzüğü, 298
Nicoll, Allardyce, 96, 97, 310
Nicholls, Alejandro Mesa, 412
Nietzsche, Friedrich, 331
Nikhomakos Etiki, 52, 53, 59
Nikoliç, M., 106
Nilakanta, 27
«Ninjomai», 123
Nisan Budalası, 281
Nizâmî, 200
«Nô», 122, *124-7*, 427, 430
«Noçi-jitre», 126
«Nogaku», 122
Nora (Bir Bebek Evi), 429
Norma, 298
Norvid, Kamil, 297
Nôşakuşo, 125
Nota, Alberto, 282
Novikov, Nikolas Ivanoviç, 251
Novo, Salvador, 411
Nuhun Gemisinin Yapımı, 89
Numancia, 160
Nusiç, Branislav, 353
Nusret Safa, 385-6

O

Octavia, 77
Octoroon, 301
Oedipe, 229
Oehlenschlaeger, A. Gottlob, 273
Offenbach, Jacques, 282
O'Flaherty, Henry, 407
«Ohel İşçi Tiyatrosu», 403, 404
Oidipus Kolonos'ta, 38, 54, 56
«Okribas», 62
Okuldaki Şeytan, 303
«Okuni», 191
«Okuni-Kabuki», 191
«Okura», 128
Olaf Lilyenkrans, 323
Oldfield, Anne, 243
Ollantay, 410
Olof Hoca, 330
Olympia'nın Düğünü, 305
O'Neill, Eugene, 333, 416, 429
Onikinci Gece, 167

«Onkos», 62, 63
«Onnagata», 257
«Onna-Kabuki», 192
Onur, 335
Onyedinci Bebeğin Yazı, 409
Operanın Etkisi Üzerine, 299
Opera Tiyatrosu, 377
Opera ve Dram Sanatı, 299
Opitz, Martin, 184, 227
Orta Oyunu, *196-7*, 200-1, *203-6*, 255, 358, 360, 361, 371, 373, 379-80, 381, 382, 384, 386
Orange Tiyatrosu, 80, (res. 12), 148
Orbeche, 141
Oresteia Üçlemesi, 36
Oreste (Alfieri), 230
Orestes, *40*, 54
Orfeo (Monteverdi), 142
Orfeo (Poliziano), 141-2
Originum seu etymologiarum libri, 86, 93
«Orkestra», 65, 66, 67, 80
Orleans'lı Genç Kız, 269
Ormancı, 308
Ormanda, 310
Ormanda Vuslat, 368
Ormanın Dilsiz Kızı, 272
Oropos Tiyatrosu, 66
Orta Bölge, 411
Orta Kanal, 351
Osiris Acı Çekme Oyunu, 24, 25, 35
Osmanlı Dram Kumpanyası, 378
Osmanlı Komedi ve Vodvil Heyeti, 387
Osorio, Luis Enrique, 412
Ostrovski, Nikolyeviç, 297, 309, *310-1*, 320, 346
Otelci Kadın, *237*
Otojirô, Kawakami, *427-8*
Otway, Thomas, *220*
Over Aevne, 328
Oymacılar, 337
Oyuncu Tiyatrosu, 429-30
Ozan, 348
Ozyerov, Ladislav A., 273

Ö

Öcü Alınmayan Ceza, 157
Öfkeli Hercules, 77
Öfkeli Kadın, 235
Öfkeli Koca, 235
Öforion, 39
Öğretmen Flachmann, 337
Öğretmen Ölze, 336
Öldürülen Köpeğin Hilesi, 119
Ölen Cato, 230
Ölüm Dansı (Strindberg), 333
Ölüm Dansı (Wedekind), 339
Ölümden Sonraki Can, 281
Ölümsüz Yahudi, 403
Ömenidler, 36, *37*
Ömer Faik, 372
Öridice, 142
Öripides, 32, 34, 38, *39-41*, 44, 45, 46, 47, 48, 61, 70, 72, 75, 76, 77, 150, 213, 230, 327
Östrat'lı Bayan Inger, 323
Özgür Oyun, 339
Özünün Cellâdı, 75

P

Pacheco, Rodolfo Gonzales, 410
Pacuvius, Marcus, 76
«Pageant», 92, (res. 19)
Pagnol, Marcel, 399
«Pai», 254
Pakdamen, 368
«Palanga», 204
Palarik, Jan, 297-8
Palavracı Asker, 74
Palladio, Andrea, 148, 152, 180
Palliata Komedyası, 72, 75, 86, 143
«Pallium», 72
Palnatoke, 273
Palmer, Vance, 408
Paludan-Müller, Frederik, 296
«Pan», 251
Pandora'nın Kutusu, 338
Pandoste, 153
Pansiyoncu Kadın, 238
Pansiyon Sahibesi, 343
Pantalone, 144, 145
«Pantomimus», 72
Pappos (Pappus), 63, 71, 145
«Parabasis», 43, 46, 48
«Parados», 66, 67
«Paraskenia», 64, 66
Para Sorunu, 306
Parcifal, 298, 363
«Pariparşvika», 112
Paris'in Tablosu, 262
Paris'in Yargısı, 167
Paris'li Kadın, 345
Parlementoda Kadınlar, *46*
«Parodos», 35, 43, 80
Parya, 331
Paskalya, 332
Paslı Borular, 409
«Paso», 156, 186
Pasquariello, 146
«Pastal», 205
«Pastav», 197, 204, 205
Pastoral, 341
Pastoral Komedya, 152
Paşazâde Şevki Bey, 381, 383
Patara Tiyatrosu, 66
«Patio», 163, 164
Pavlov, İvan Petroviç, 321
Payne, John Howard, 247, *274*
Pazar, 275
Peder Pears, 238
Pedrolino, 146
Peele, George, *167*, 168.
«Pei,» 253
«Pei ç'ü», 117, 118
Peisistratos, 29, 30, *31-2*, 108
Peer Gynt, *324-5*
Pekin Operası, 251, 422
Penna, Luiz Carlos Martins, 414
Penthesilea, 270
Pepys, Samuel, 222
Pergolesi, Giovanni Battista, 232
«Periaktoy», 64, 147
Peri, Jacopo, 142, 184, 191
Periler Dünyasından Gelen Genç Kız, 280
«Peripetie», 56, 57
Perry, Sefton, 406
Persler, 34, *36*
Persli, 74
Petrarca, Francesco, 132

Petri Olaus, 185
Peygamber, 301
Phaedra, 77
Phao, 166
Phèdre, *213-4*
Picard, Louis-Benoît, 301
Piccolomini'ler, 269
Pickelherring, 184
Pico, Pedro E., 410
Piç, 306
Piç Emin, 373
Piç Sigurd, 328
Pierrot, 144
Pimpinella, 146
«Pinakes», 64
Pindemonte, Giovanni, 272
Pinero, Sir Arthur W., *350-1*
Pinski, David, 403
Pinti Hamit, 377, 381
«P'ip'a», 254
Piramit Metinleri, 25
Pirandello, Luigi, 158, 280-1, 294, 332, 345, 429
Pirinçi, 381
Piscator, Erwin, 334
Pisemski, Aleksey, 309, 346
«Pişekâr», 197, 201, 206
Pixérécourt, Guilbert de, *271-2*, 292, 367
Pizarro, 270
Planche, J.R., 282, 284, 288
Planipedaria, 86
Platon, 49, 50, 57, 60
Plautus (Maccius), 72, *73-4*, 81, 139, 140, 149, 150, 157, 166, 167, 227, 301, 356, 357
Plehanov, G.V., 324
«Plerosis», 21
Plutos, *46*
Plutus'un Zaferi, 234
Polyeucte, 212
«Po», 255
Podesta, Jose J., 410
Poe, Edgar Allan, 331
Poetica (Castelvetro), *136-7*
Poetica (Daniello), *135*
Poetika, 33, 44, *49-60*, 77, 94, 135, 136, 266
Poetices Libri Septem, 136
Policraticus, 93
Politika, 59
Politikacının Yargılanması, 304
Poliziano, Angelo, I'l, 142
Pollux, J., 62, 63, 64
Polotzki, Semyon, 188
Pomponius Secundus, 71
Poniatovski, Stanislav -August, 231
Pope, Alexander, 228
Porte-Riche, George de, *342-3*
Poseidippos, 47
Porter, Hal, 409
Postahane, 421
Pozitivistler, 352
Praga, Marco, *349*
«Prakarana», 112
Prasad, D. 420
Pratinas, 33
Prens Friedrich, 296
Prens Genji, 126
Priene Tiyatrosu, 66, (res. 8)
«Principal» (Coliseo), 412
Pritvi-Raj Tiyatrosu, 420
Priyadarşika, 110
Profesör, 327
Profesör Bernhardi, 339
Proleter Tiyatro (Japonya), 429
Prokopoviç, Feofan, 249
«Prologos», 35, 43, 48, 51
Prologus, (Donatus), 94
«Proskenion», 64, 66
Protasis, 94
Proverbes Dramatiques, 290
Przybyszvski, Stanislav, *352*
Pseudolus, 74
Pulcinella, 146
Punch, 143
«Purulliyas», 21
Puşkin Aleksandır Sergeyeviç, 273, 277, 296-7
Pyrame, 152

Q

Quadro, Francisco Xavier, 227
«Quem queritis», *87-8*, 90
«Quo pro quo», 370

R

Racan Markisi, 152
Racaşekhara, 111
Racine, Jean, 77, 210, *212-4*, 218, 220, 229, 230, 231, 234, 250, 327, 364, 366, 394
Rahip ve Müridi, 428
Raimund, Ferdinand, *279-80*, 281, 283, 284, 298
Ramayana, *26-7*, 109, 111
Ramos, José, 412
Ramses Topluluğu, 398, 399
Rana Pratap, 419
Ranch, H.J., 185
«Raque», 161
Ratnavali, 110
Rayne, Leonard, 406
Razi, 376
Reaney, James, 416
Recaizâde Ekrem, 367, 369, 371
«Red Bull» Tiyatrosu, 182, 223
Reeves, John, 416
Regina, Halyom, 382
Regnard, Jean-Louis, *233-4*
Reich, Helmut, 100
Reinhardt, Max, 315, 334, 429
Requena, Asucion, 411
Retorika, 57-8
Retorik Sanatı ve Tekniği, 138
«Revü», 399, 400
Rhesus, *40*
Rhintonike, 86
Richard II, 170
Richard III, *169*, 246, 273
Richelieu (Kardinal), 152
Richelieu, 293
Riel, 415
Rigoletto, 291
«Rig-Veda», 26
Rihani, Necib el, 399, 400
Ringwood, Gwen Pharis, 415
Rinucini, Ottavio, 142, 194, 191
«Ritüel», *20-5*, *28-30*
Robespierre, 304
Robespierre'in Düşüşü, 264

Robin ile Marion Oyunu, 89
Robinson Crusoe, 272
Roebuck, Kaptan Disney, 406
Rojas, Augustin de, 161
Roland, Romain, 428
Romalı Oyuncu, 176
Romantik Kadın ile Evcil Doktor, 304
Romeo ile Juliet, 111, 157, 172, 364
Romulus, 72
Rondeleitus, 185
Rosa, Francisco Martines de la, 293
Roscius, Quintius, 78
«Rose» Tiyatrosu, 182
Rose Bernd, 342
Rosmersholm, 326, 340
Rosmundo, 141
Rosetta, 146
Rossini, Gioacchino, 298
Roswitha (Hrosvitha), 88
Rousseau, Jean-Jacques, 228, 231, *261-2*, 263, 266, 271
Rotrou, Jean de, 152
Rovetta, Giraloma, *348*
Rowe, Nicholas, 229
Roy, Ram Mohan, 419
Rozeno Ailesi, 349
Ruben, Walter, 109
Rucellai, Giovanni, 141
Ruhlar Kraminun Elması, 280
Ruhun Geri Gelişi, 189
Ruhun Hakkı, 348
«Rupopaviyana», 27
Ruteboef, 89
Rutledge, John, 262
Ruy Blas, *291-2*
Rüzgâr Horozu, 239
Rymer, Thomas, 219

S

Saavedra, Angel de Rivas Dükü), *293*
Sabr-ü Sebat, 370
Sachs, Hans, *184*
Saç İğnesi, 119
Sadakatsiz, 348
Sadanori, Sudô, 426-7
Sadık Çoban, 142
Saffet (Baba), 383
Sagalassos Tiyatrosu, 66
Sahipsiz Kayık, 411
Sahte Peygamber, 275
Sahte Sırdaşlar, 234
Saint-Germain Panayırı, 233
«Sajiki», 259
«Saku», 125
Salih, 369
Salathiel, 407
Salmicida Spolia, 174
Salim, 367
«Samai», 123
«Sama-Veda», 26
Sami Paşazâde Sezai, 366
Samos'lu Kız, *48*
Samson, 339
Samson Agonistes, 219
Samum, 331
«Samurai», 126
Samurkaş Kolu, 204
Sanayi Kaptanı, 347
Sanchez, Florencio, 410, 412
Sandanji, 426
Sandeau, Jules, 305
«Sandık Odası», 204
«Sangaku», 122
«San hsien», 254
Sanılanlar, 139
Sanki Aşk, 372
Santarem'in Zırh Yapımcısı, *294*
Sarah Simpson, 266
Sarasin, 210
Saraydaki Utangaç Adam, 161
Saray Galerisi, 212
Saraylı Köle, 180
Saray Oyunu, 140
Saray Tiyatrosu, 391
Sarcey, Francisque, 361
Sardanapal, 364
Sardou, Victorien, *304*, 306
Sarhoş Güzellik, 115
Sarı Çelebi, 199
Sarsaparilla'nın Zamanı, 409
«Sarugaku», 122, 124
«Sarugaku-no-nô», 124
Satranç Oyunu, 348
«Satura», 70
Saul, 230
Savaşçının Mezarı, 323
Savaş Günleri, 398
Savaşlar Arasında, 328
Savurgan, 280
Saxe Meiningen Dükü, *316-7*, 319, 320
Say Çin Hıva'nın Kahraman Saraylısı, 423
Sayfiyede Bir Ay, 311
Sayfiye Merakı, 237
Sayıcızâde, 199
Sayın Bengt'in Karısı, 330
«Scabellum», 72
Scala Operası, 244
Scaliger, J.C., 136
Scamozzi, Vincenzo, 148
Scapin'in Dolapları, 217, 373
Scapino, 146
Scaramuccia, 145
Scribe Eugène, 299, *301-4*, 305, 306, 323, 347, 352, 370
Schehadé, Georges, 400
Schiller, Friedrich von, 228, 242, 265, 266, *268-9*, 273, 294, 297, 323, 330, 364, 366
Schinkel, Friedrich, 284
Schlaf, Johannes, 336, 340
Schlegel, Johann Elias, 227-8
Schluck ile Jau, 341
Schmidt, Otto Ernst, 337
Schnitzler, Arthur, *338-9*, 348
Schönemann, Johann Friedrich, 243
Schönherr, Karl, 337
Schroffenstein Ailesi, 270
Schröder, Sophie, 243, 283, 284
Schutz, Heinrich, 184
Seami Motokiyo, 124, 125, 126
Sebillet, Thomas, 137
Seçimimiz Üzerine, 408
Sedain, Michel-Jean, 242
Sefahat, 305
Sefih Oğul, 188
Sefiller, 380
Segovia'nın Dokumacıları, 186
Sejanus, 177
Sel (Orta Çağ), 89
Selicke Ailesi, 336
Sélico, 272

Selim, 387
Semivera, 250
Semour, Alan, 409
Semyonova, Katerina, 283
Senden Bana, 349
Seneca, Lucius Annaeus, 76-7, 141, 149, 150
Sergüzeşt-i Pervîz, 363
Serlio, Sebastiano, 147, 152, 153, 180, 181, 222
Serseriler, 344
Serüvenci Kadın, 305
Servetta, 146
Sevengil, Refik Ahmet, 380, 381
Seven Kadın, 343
Sevgililer (Donnay), 343
Sevgililer (Goldoni), 238
Sevgiye Sevgi, 221
Sevil Berberi, 240
Sevil'i Aldatan ve Taş Konuk, 161
Sevil'li Isidore, 86, 93
Seyâhâtnâme, *202*
Seydi Yahya, *365-6*
Seyka, Mayame, 426
Sezai, 383
Shadwell, Thomas, 221
Shakespeare, William, 20, 74, 95, 109, 118, 139, 152, 156, 157, 160, 162, *166-74*, 177, 180, 189, 220, 224, 227, 228, 239, 245, 246, 247, 255, 260, 264, 267, 272, 273, 274, 290, 291, 293, 294, 297, 299, 308, 322, 323, 327, 328, 329, 364, 404, 415, 419, 423, 426
Shaw, George Bernard, 337, 345, 346, 415
Shelley, Percy B., 264, 265
Sheridan, Richard B., *240*
Shirley, James, 177, 180
Sınır Bekçileri, 264
«Sıracı», 197
Sıvacıyan, Kınar, 388
Sıvacıyan, Osep, 383
Sibiryalı Büyücü, 275
Sicilyalı, 217
Siddons, Saralı, 243
Sidney, Sir Philip, 138, 165
Sieveking, Alejandro, 411
Sihirli Flürt, 298
Silva, José da, 413
Silvain, 397
Simitçizâde, 199
Simyacı, *178*
Sinclair, Lister, 416
Siripo, 410
«Sirmata», 79
Siyah Şeytan, 398
Siyavuş yahut Fürs-i Kadimde Bir Facia, 366
Skandal Okulu, 240
Skell, Mogens, 185
«Skene», 65-6, 67, 80, 148
«Skope», 64
Slovaki, Julius, *273-4*
Sodom'un Yıkılışı, 335
Sofokles, 32, 35, 37-9, *41*, 60, 61, 64, 72, 75, 230, 327
Sofonisba, 141
Sografi, Simeone Antonio, 242
Sokak Oyuncuları, 424
Solhaug Şöleni, 323
«Somation», 63
Somurtkan Âşık, 221
Son Çılgınlık, 344
Sonezaki'deki Aşk İntiharı, 258
Sonsuz Masal, 352
Sonu İyiyse Herşey İyidir, 421
Sordello, 294
Sorunlar, 58
Sôsuke, Namiki, 258, 259
Soullier, 376
Southey, Robert, 264, 265
Sowden, Lewis, 407
Sömürge Tiyatro Şenliği, 415
Söylevler ve İncelemeler, 210
Sözde Sebat, 367
Stag, Charles, 245
Stagnelius, Erik Johan, 273
Stanislavski, Konstantin, 283, 316, 319, *320-2*, 403, 429
«Star» Tiyatrosu, 419
«Stasima», 35
St. Cyprian, 93
Steele, Richard, 235
Stella, 267
St. Ethelwold, 87
Stewart, Douglas, 409
«Sthapaka», 112
Sthen, 185
Stichus, 74
Stone, John Augustus, 274
«St. Paul's», 166
Strafford, 293
Strindberg, August, 303, *327-34*, 338, 346, 352, 429
Stropeznicki, Ladislav, 352
«Stupidus», 95
«Sturm und Drang», *266-7*, 268, 295
Stüdyo Yardımcısı, 343
Subhata, 111
Suçlar ve Suçlar Var (Suçlu mu?), 332
Sudermann, Hermann, 335-6
Suetonius, 93
Sugino, 259
Sular Derin Akar, 301
Sullivan, Arthur, 288
Sumarokov, Aleksis Petroviç, *231*, 250, 273
Sunao, Tokunaga, 429
Sururî, 375
«Sutradhara», 111
Süleyman Çelebi, 199
Süleyman Fâik Efendi, 373, 374
Süleyman Vehbi, 372
Sümbül Sinan, 198
Svapnavasa datta, 109
Sved Dyring'in Evi, 296
«Swan» Tiyatrosu, 182
Swedenbourg, 329, 332
Szigligeti, Elde, 304
Szuyski, Josef, 297

Ş

Şadşahan, 419
Şafakta Gelen Kadın, 411
Şaham, Nathan, 404
Şair Evlenmesi, 359, *362-3*, *370*
Şakuntala, 110
«Şakşak», 197, 204, 205
Şam'a Doğru, 333
Şamdancı, 290
Şamir, Moşe, 405
Şam'lı Ion, 86
Şanlı Âşıklar, 217
«Şano», 381
Şanu, Yakub İbni Rafael, 396
Şarapçı Ustası, 346

Şariputraprakana, 109
Şarlatan, 139
Şarlman'ın Tutağı, 342
Şaşkın, 214
Şav Vöng, 28
Şeftali Yaprağından Yelpaze, 190
Şehlâ Hasan, 199
Şehnâme, 365, 420
Şehreminli Mustafa, 375
Şehzadebaşı, 386
Şemsettin Sâmi, 365
Şemsi Bey, 372
Şen Çing, 190
«Şeng», 252
Şen Kadınlar, 327
Şepkin, Mikael, 283, 310, 320
Şerbetçi Emin, 374
Şeyh Hasan, 394
Şeyh Küşterî (Tüsterî), 202
«Şidai», 126
Şih Çun-mei, 119
Şiirin Savunması, 138
Şiir Kartlarıyla Oynayan Güzel Kadınlar, 258
Şiir Sanatı (Boileau), 209-10, 250
Şiir Sanatı (Horatius), 61, *77-8*, 250
Şiir Sanatı (Sebillet), 137
Şirvanlı Nutkî, 198
Şili Üniversitesi Tiyatrosu Enstitüsü, 411
Şimpa, *426-8*
Şinasi, İbrahim, 359, 362
Şingeki, *428-9*
«Şin jôruri», 258
«Şişi», 122, 123
«Şintomiza Tiyatrosu», 427
Şîr, 365
Şirinyan, 379
Şişeciyan, 389
Şişman İbrahim, 375
«Şite», 126, 127
«Şo», 125
Şoştakoviç, Dimitri, 236
Şoyo, Çubosi, 426, *428-9*
Şôzô, Namiki, 259
«Şu», 125
Şudraka, 109
«Şura-mono», 126
Şükrü Efendi, 375

T

«Tabu», 19
«Taç Giyme Şenlik Oyunları», 25
Taç, İmtiyaz Ali, 422
Tahir Ali Şerif, 402
Tahtta Hak Arayanlar, 323, 324, 325
Taille, de la, 137
Taiping Öldürüsü, 189
Takemoto, 128
Takhur (Tagore), Rabindranath, 419, *420-1*
Taktik, 158
Talihli Dilenciler, 236
Talihli Per'in Yolculuğu, 330
Talma, François Joseph, 284
Tamayo y Baus, Manuel, 294
«Tan», 252
Tancred ile Gismund, 166
T'ang Hsien-çu, *189-90*
Tannhaeuser, 298
Tanrının Duası, 89
Tansrk Oyunu, 89, 110, 151, 154
Tao-fan, Çang, 423
Tarhan, Abdülhak Hâmit, 358, *364*, 365, 366, 367
Tarık Yahut Endülüs Fethi, 366
Tarlalardan Geçip Gitti, 405
Tarlasını Eken Köylü, 158
Tartaglia, 146
Tartuffe, 216, 217, 394
Tasso, Torquato, 142, 267
Taşralı Kadın, 221
«Tavşan», 197
Tayfun Kitty, 430
Taylor, Tom, 301
Tayrov, Aleksandır, 424
«Taziye», *101-4*
«Teatro del Grottesco», 282
Teatro Farnese, *149*, (res. 31)
Teatro Filarmonico, 244
Teatro Municipal, 414
Teatro Olimpico, *148-9* (res. 28 ve 29), 182, 224
Teatro San Carlo, 244
Tebai'li Düşman Kardeşler, 213
Tebai Önünde Yedi Konutan, 36
Tecimen, 74
Tedbirsizlik, 370
Teehlıül yahut Göz Ağrısı, 373
Tekfurdağh Hacı İbrahim 199
«Telari», 147, 149
Teleki, Kont Ladislas, 353
Télémaque, 250
Templedera, 412
Temsilci Leveau, 343
Tennyson, Alfred (Lord). 264, 293
Tenor, 339
Tenvir, H., 422
Teodor Kasap,, *359-61*, 371, 377
Terentius (Afer), 72, *74-5*, 87, 88, 93-4, 139, 150, 152, 157, 166, 167, 181, 215, 227
Tersine Dönmüş Dünya, 278
Teruel Âşıkları, 294
Tepsi, Burhanettin, 397
Termessos Tiyatrosu, 66. (res. 10)
Tertullian, 93
Tesbihçioğlu, 373
Teşvik-i Vicdân, 368
Tezer, 364
Thalasso, Adolphe, 355, 357
«Theologeion», 64
Théâtre Italien, 233, 237, 241
Théâtre Libre, 317, 334, 343, 345
«Theatre», 182
«Theatron», 65
Théodora, 304
Thérèse Raquin, 308, 309
Thesmophoria Şenliği, 40
Thesmophoria Şenliği'ni Kutlayan Kadınlar, 45
Thespis, 32-3, 60
Thévenot, Jean de, 199
Thiboust, Wacques, 97
Thisbe Adında Birinin Eğlenceli Güldürüsü, 185

Thomson, James, 229
«Thymele», 65
Thyestes, 77
Tıflî Ahmet Çelebi, 199
Tiksinti ve Pişmanlık, 270
Tılsım, 337
«Ti çu», 255
Tieck, Ludwig, *278-9*, 281
«Tieh çu», 253
Tilki (Volpone), *178*,
Tilki Avı, 349
Timurlenk, *171*
Tiran Aşkı, 220
Tirso de Molina, 138, 160, 161
Tiryakî, 205
Tit-Coq, 416
Titus, 250
Titus Andronicus, 172
Tiyatro Deneyi, 210
Tiyatro Estetiği Üzerine Deneme, 361
Tiyatro Rönesansı Topluluğu, 401
Tiyatro-yu Osmanî, 376, 378
Tôjûrô, Sakata, *256*, 258
Toledo'lu Yahudi Kadın, 270
Toledo'nun Meyve Bahçeleri, 138
Toplum Düşmanı, 326
Toplum Sözleşmesi, 261
Toplumun Temelleri, 325
Tolstoy, Kont Lev, 297, 309, *346-7*, 363, 423
«Toplu Sanat Yapıtı», *298-9*
Toprak Ana, 336
Toprak Arabacık, 419
Toprak Ruhu, *338*
Torelli, Achille, 218, 347
Tospatyan, 388
Tosun Efendi, 383
«Totem», 19
«Totemism», 19
Toupin, Paul, 416
Töreci Oyun (moralite), 88-9, 93, 109, 185
Tragedya Sanatı, 137
Tragedya Üzerine Söylev, 210
Trakhis Kadınları, 38
Traversi, Camillo Antona, *349*
Tralles Tiyatrosu, 66
Trediyakovski, Vasili Krilloviç, 250
Trissino, Gian Giorgio, 141
Triyans, 389
Troyalı Kadınlar (Öripides), *40*, 41
Troyalı Kadınlar (Seneca), 77
Troya'nın Atı, 72
Trufaldino, 146
«Tsa çü», 116-7
«Ts'an çün», 115
«Ts'an Çun Hsi», 115
«Ts'ang Ku», 115
«Tsukiserifu», 126
Tugomar, 297
Tuğbay, 250, *275*
Tulaymat, Zeki, 402
Tuluat Tiyatrosu, *379-86*
Tulumcular, 206-7
Tuna yahut Zafer, 367
Tung Li, 118
Turan, Osman, 105
Turandot, 236, 365
Turcaret, 234
Turgenyev, İvan Sergeyeviç, 309, *311*, 346
Turhan, 364
Turşucu Mustafa, 375
Türedi, 336
Türk Gölge Oyunu, 196, 200, *201-3*
Türk Harikası, 236
Türkiye Mektupları, 358
Türk, Julius, 334
Türlerin Kökeni, 330
Tyler, Royall, 247

U

Ubicini, A., 358
Udayram, 420
Ulrikke Teyze, 328
Ulunay, Refii Cevat, 375
Ulusal Tiyatro Akademisi, 423
Ulusal Tiyatro Örgütü, 407
Ulusal Topluluk, (El Fırka el Kemiyye), 398
Umut, 351
Unutkan Âşık, *233*
Uriel Acosta, 295
Usigli, Rodolfo, 411
Usta Kumarbaz, 237
Uttara-Rama-Çarita, 111
Uyanış, 345
Uyeno'da Gün Douyğor, 427
Uzletî, 199
Uzun Yaşam Sarayı, 190

Ü

Üç Akçelik Kişi, 74
Üç Çift, 327
Üç Kişi, 337
Üç Portakalın Aşkı, 236
Üçüncü Sınıf Vladimir, 277
Ümitsiz Mülâkât, 367
Üsküdarlı Mehmet Çelebi, 199
«Üsluplaştırma», 403
Üstat, 337
Üzgün Sevgililer, 348

V

Vadonoviç, Sergio, 411
Villaurutia, Xavier, 411
«Vagoto», 257
«Vai mo», 117
«Vakuşi-Kabuki», 192
Vakâyi-i Acibe ve Havâdis-i Garibe-i Keşşger Ahmed, 357, 362
«Vaki», 126
«Vaki-no», 126
Vakhtangov, Yevgeni, 403
Valencia'lı Deliler, 158
Valenciennes Mysterium, 91-2, (res. 16)
Valleran le Conte, 151
Valois'lı Isabel, 407
Vanbrugh, Sir John, 135
Vang Şih-fu (Feh-hsin), 118
Varaka ve Gülşah, 107
«Varavamai», 123
Vasari, Giorgio, 97
Vatan yahut Silistre, 361, *366*, 377
Vayang, 27
Vayang Kedek, 201
Vega, Ventura de la, 304
Vei Liang-fu, 189
Venedik Suikastı, 293

Venedik Taciri, 167, 423
Venedikli Fırıncı Çırağı, 294
Ve Pippa Dansetti, 342
Verdi, Guiseppe, 293
«Verismo», 347, 348, 349
Verga, Giovanni, *349*
Verona'lı İki Centilmen, 167
Versailles Tuluatı, 215-6
Viau, Theophile de, 152
Vicdan Kurdu, 335
Vicente, Gil, 156
Viduşaka, 26, 112
Vigarini, Carlo, 218
Vigny, Alfred de, 292
Vikramorvaşi, 110
Vinci, Leonardo da, 134, *136*, 147, 259, 322
Virginia (Luyando), 229
Virginia (Tamayo), 224
Virginia Oyuncular Topluluğu, 246
Virgus, 72
Viśakhadatta, 110
Vişne Bahçesi, 429
Vitrivius, 63, 64, 148
Vladimir, 247
Vladiolus, 72
Volpone (Tilki), *178*, 310
Voltaire (François-Marie Arouet), 152, 228, *229*, 230, 231, 242, 243, 250, 271
«Vomitaria», 80
Vörösmarti, Mihali, 298
Vuslat, 369

W

Waffard, Alexis-Jacques M., 301
Wagner, Richard, *298-300*, 323, 363
Wales Üniversitesi Tiyatro Örgütü, 409
Wallenstein'in Karargâhı, 268
Wallenstein'ın Ölümü, 268
Wallenstein Üçlemesi, *269*
Walsh, R., 374
Wanda ile Krakus, 297
Warner, Basil, 407
Weber, Carl Maria von, 299
Webster, John, *176*
Wedekind, Frank, *338-9*
Weimar Saray Tiyatrosu, 266, 272
Weise, Christian,*184*
Wetterstein Şatosu, 339
White, Patrick, 409
Whitman, Walt, 282-3
Wignell, Thomas, 247
Wilhelm Tell (Knowles), 293
Wilhelm Tell (Rossini), 298
Wilhelm Tell (Schiller), 296
Wille, Bruno, 334
Williams, Norman, 416
Williams, Tennessee, 416
Williamson, J.C., 408
Wilmot, Robert, 166
Wimpfeling, Jacob, 183
Woffington, Peg, 243
Wolf, Egon, 411
Wood, Anthony à, 180
Wordsworth, William, 264, 265
Woyzeck, *296*
Wren, Christopher, *223-4*
Wüllner, Ludwig, 317
Wycherley, William, 221

Y

Yaban Ördeği, *326*
Yabancı (Pixérécourt), 270
Yabanların Çocuğu, 296
Yabanların Kadını, 344
«Yacur-Veda», 26
Yadigâr-ı Harb, 364
Ya Gazi Ya Şehit, 367
Yağcı İzzet, 374
Yağcızâde Nuri, 368
Yahudi Osep, 375
Yakovlev, Aleksey, 283
«Yalamandapika», 27
Yalan Söyleyen Sevgili, 235
Yalan Tükendi, 372-3
Yalancı (Goldoni), 237
Yalancı (Jones), 423
Yalancı Filozof, 235
Yalancı Tanık, 335
Yalnız İnsanlar, *340*, 342
Yalvaç Oyunu (Mysterium), 89, *90-2*, 95, 97, 151, 154, 155
Yalvaran Kızlar, 36, 40, 61
«Yamotomai», 123
Yangından Sonra, 332
Yanlışlıklar Gecesi, 239
Yanlışlıklar Komedyası, 74, 166, 167
Yapabilseydi Yapardı, 221
Yapamazsın, 161
Yapı Ustası Solness, *326*
Yaprak Dökümü (Giacosa), 348
Yaprakların Oyunu, 89
Yargı, *48*
Yargıç, 351
Yarı Dünya, 306
Yarın Burada Olacaklar, 405
«Yaro Kabuki», 192
Yaslı Aile, 353
Yaşam Ağacı, 201
Yaşamın Çağrısı, 339
Yaşasın Hayat, 336
Yaşayan Kadavra, *347*
Yaşayan Saatler, 339
Yaşlı Adam, 343
Yaşlı Bekâr, 221
Yaşlı Fortunatus, 175
Yayımcı, 328
Yaz Dönümü Öncesi, 323
Yaz Rüzgârlarının Oyununda, 340
Yazgı Oyunu ya da Kuklalar, *301*
Yazıcı, Halil el, 394
Yazıcı ile Kız Oyunu, 87
Yeğenzâde Hüseyin Fazıl, 363
Yekdest, 199
Yemekten Önce Gündüz Uykusu, 310
Yemekten Sonra, 310
Yen, Hsiya, 424
Yeni Akademi, 180
Yenibahçeli Hasan, 199
Yeni Bir Oyun, 294
«Yeni Dünya», 196, 205
Yeni Dünya Oyunu, 196
Yeni Ekin, 421
Yeni Evlenen Çift, 328
Yeni Mabut, 344
Yeni Özgür Sahne, 334
Yeni Sistem, 328

«Yeni Tiyatro Hareketi», 428
Yeniden Doğuş, 90-1, (res. 17)
«Yeraltı Oyunları», 425-6
Yesari, Mahmut, 381, 384
Yeşil Pantolonlu Don Gil, 161
Yeşil Papağan, 339
Yıkıntı, 352
Yitirilen Cennet, 337
Yoksul Bir Adam, 311
Yoksulluk Ayıp Değil, 310
Yolda Hasbıhal, 311
Yoşida, 128
«Yueh ç'in», 254
«Yûgen», 125
Yukiyo, Mişima, 430
Yusuf Vehbi, 398, 399
Yuva (Magda), 335
Yuvadaki Guguk Kuşu, 161
Yuvaya Dönüş, 335
Yü, Ç'ao, 424
«Yün lo», 255
Yüzyıllık İmparatorluk, 336

Z

Zaborski, Slovak Jonas, 297-8
Zahavî, Cemil Sıtkı'l, 401
Zalamea Kadısı, 160
Zalevski, Kazimierz, 304
Zalimin En Kötüsü, Kral, 405
Zamane Şıkları, 372
Zanni, 145
Zapolska, Gabriela, 352
Zarafet Budalaları, 215
Zarifi, Hasan, 198
«Zauberpossen», 280
Zavallı Çocuk, 369, 377
Zavallı Gelin, 310
Zekeriya Ahmet, 400
Zeki Kadın, 180
Zemah, Naum, 403
Zemir, 231
Zenda Tutukluları, 293
Zenne, 382
Zeno, Apostolo, 231
Zerbino, 278-9
Zeynep, 364
Zeytinler, 156
Zırhlı Eldiven, 328
Zincire Vurulmuş Prometheus, 36
Ziya Paşa, 361, 387
Zola, Emile, 288, 306, 308-9, 310, 313, 341, 363
Zor Dönemlerde Mutlu Gariplikler, 408
Zor Nikâh, 376, 380
Zorilla, Francisco de Rojas, 160, 161
Zorilla y Moral, 294
Zorla Evlenme, 216
Zorla Hekim, 216-7
Zuhuri Kolu, 204, 381
Zukovski, Vasili, 273
Zübeyde, 236
Züppe Don Diego, 161



Resim 1: İ.Ö. 15.000 ile 25.000 yılları arasında yapıldığı sanılan geyik postuna girmiş bir insan figürü (Fransız Pirene'leri)



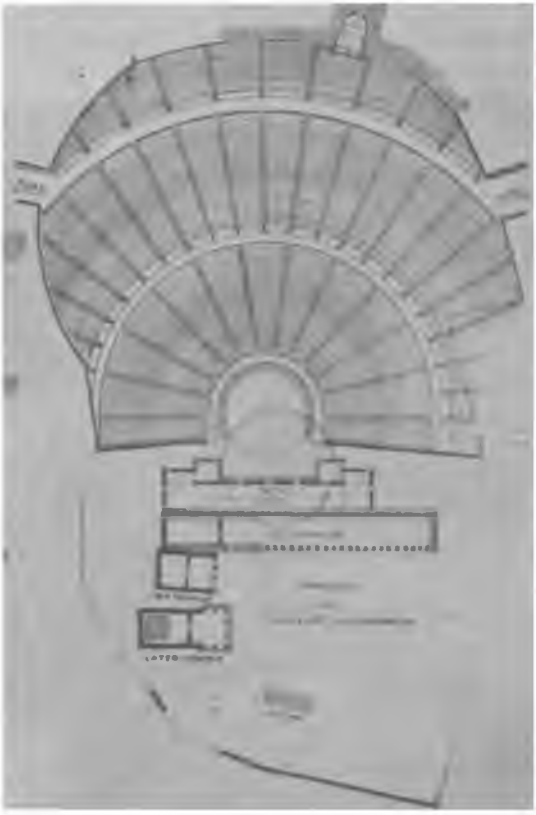
Resim 2: Avustralya ve Yeni Gine'de yerlilerin kutladıkları "Gençlik Töreni". (Alfred C. Haddon: *Reports of the Cambridge Arıthropological Expedition to Torres Straits,* cilt 6)

Resim 3: Osiris'in *Acı Çekme Oyunu'nu* anlatan bir tablet (Edfu Mabedi)





Resim 4: Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri

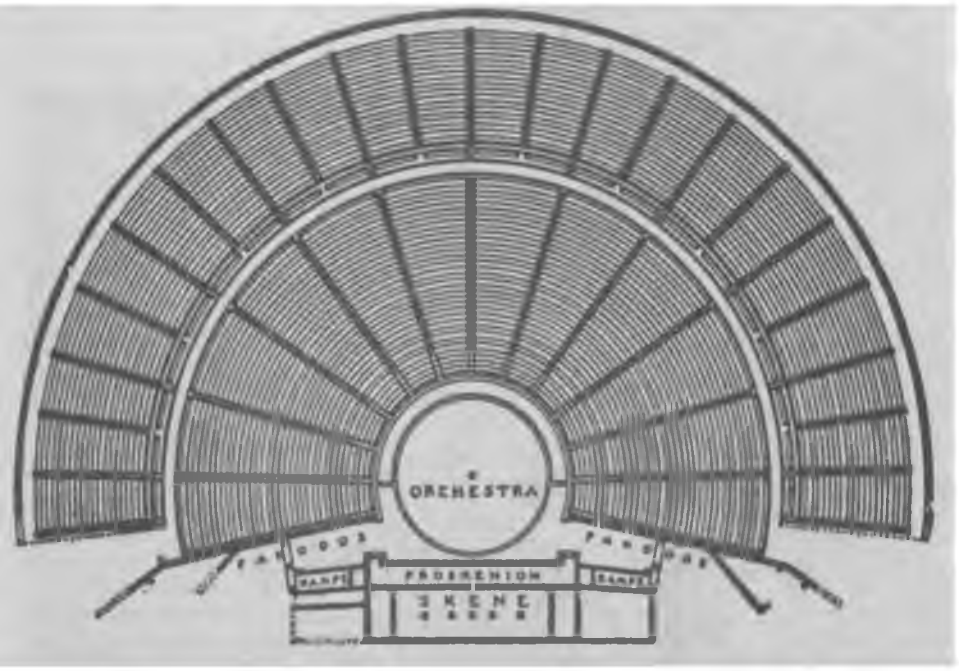


Resim 5: Klâsik Dönem Yunan Tiyatrosu: Likurgos Tiyatrosu -plân İ. Ö. V. yüzyıl. (Flickinger: ***The Greek Theatre)***



Resim 6: Hellenistik Dönem Yunan Tiyatrosu: Epidavros Tiyatrosu - maket, İ. Ö. IV. yüzyıl. ***(Darmstaedter Gespraech: Theater)***

Resim 7: Hellenistik Dönem Yunan Tiyatrosu
(Dörpfeld-Reisch'tan)

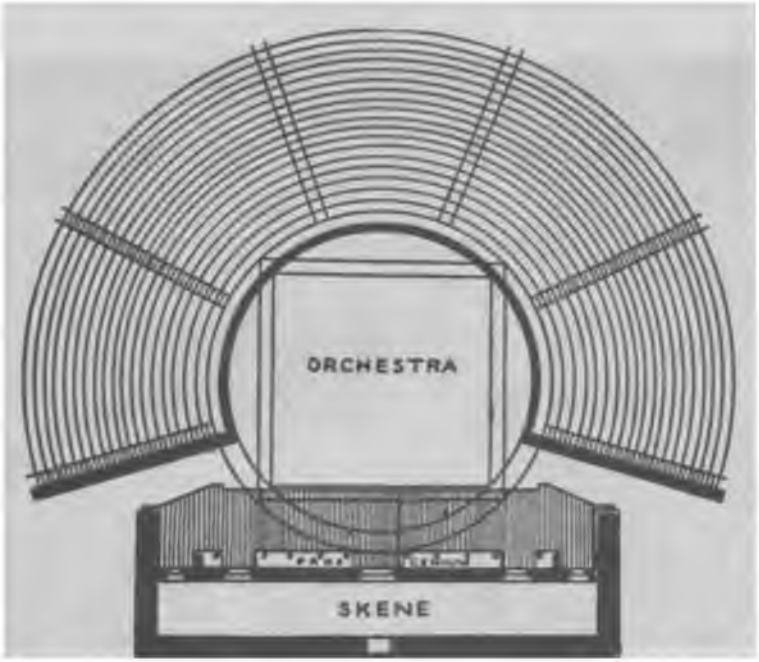




Resim 8: Hellenistik üslûpta Priene Tiyatrosu - (Restorasyon taslağı, İ. Ö. 150. (Armin von Gerkan: ***Das Theater von Priene***, 1921)

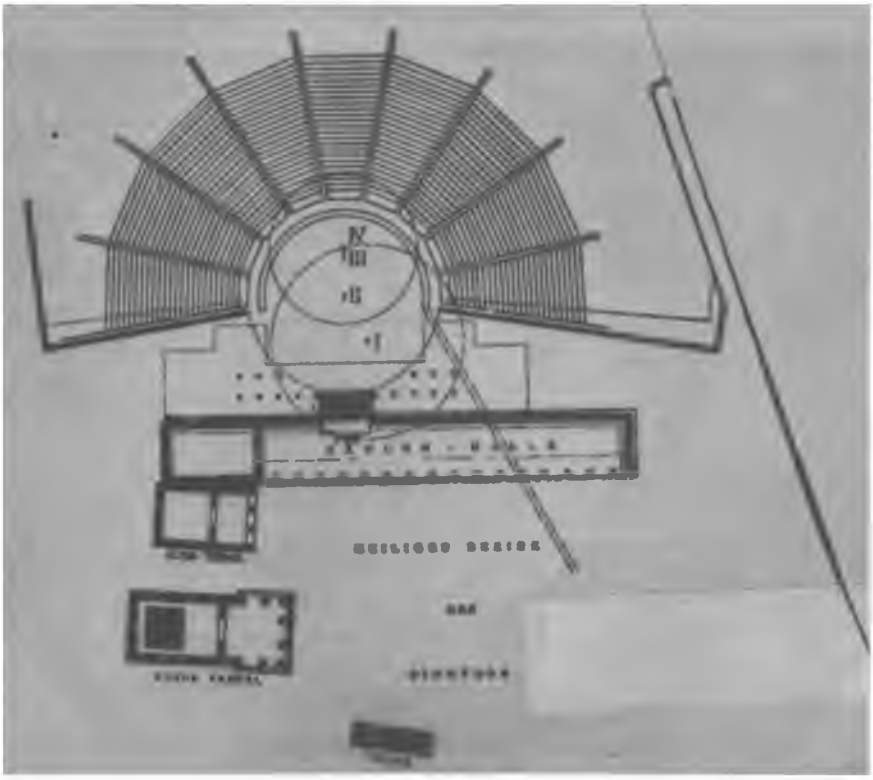
Resim 9: Antik Yunan Komedyasından bir sahne: Filyakes (Phlyax). **(British Museum)**





Resim 10: Roma Dönemi Tiyatro plânı: Termessos - Burdur. (Flickinger)

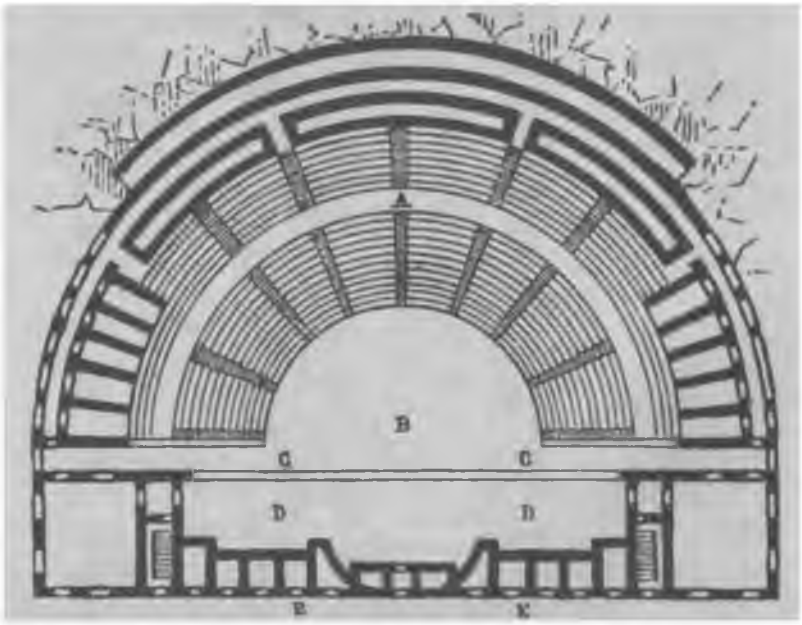
Resim 11: Nici Tiyatrosu (Dionisos Tiyatrosu)





Resim 12: Roma Tiyatrosu - maket, Orange, İ. S. I. ve II. yüzyıllar arası.
(Darmstaedter Gespraech)

Resim 13: Roma Tiyatrosu Plânı. (Margarete Bieber)







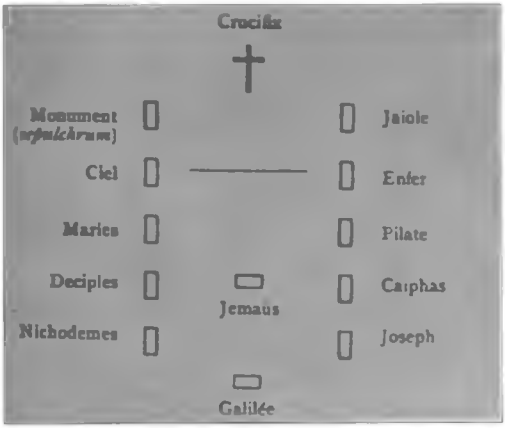
Resim 14: Antik Yunan oyuncularını gösteren toprak figürler. Soldaki "Komik Herakles"; sağdaki "Kaygulu Köle" (Bieber). (New York Sanat Müzesi)



Resim 15: Roma oyuncularını gösteren figürler. Ortadaki soytarı figürü.



Resim 16: "Valenciennes" Acı Çekme Oyunu için değişmez dekorlu ve eşzamanlı (simültane) sahne - 1547.
(Bibliotheque Nationale, Rotchild I, 7, 3)



Resim 17: Ortaçağda simültane sahne düzeni. Yeniden Doğuş. (Chambers, Medieval Stage)

Resim 18: Ortaçağda yuvarlak sahneli mansiyonlar. Ortada "Azim Şatosu", altında "insanoğlunun yatağı" vardır. (Nicoll, ***The Development of the Theatre)***

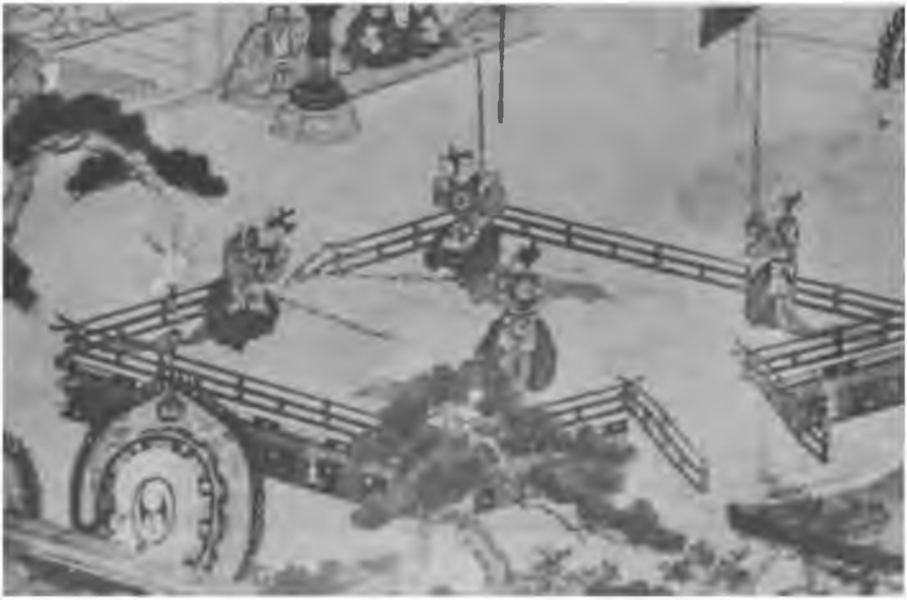




Resim 19: Ortaçağda Tansık Oyunu (***miraculum***) oynanan bir arabalı sahne, ***Pageant***. "Coventry Tansık Oyunu" - İngiltere. (Huntington Library and Art Gallery)

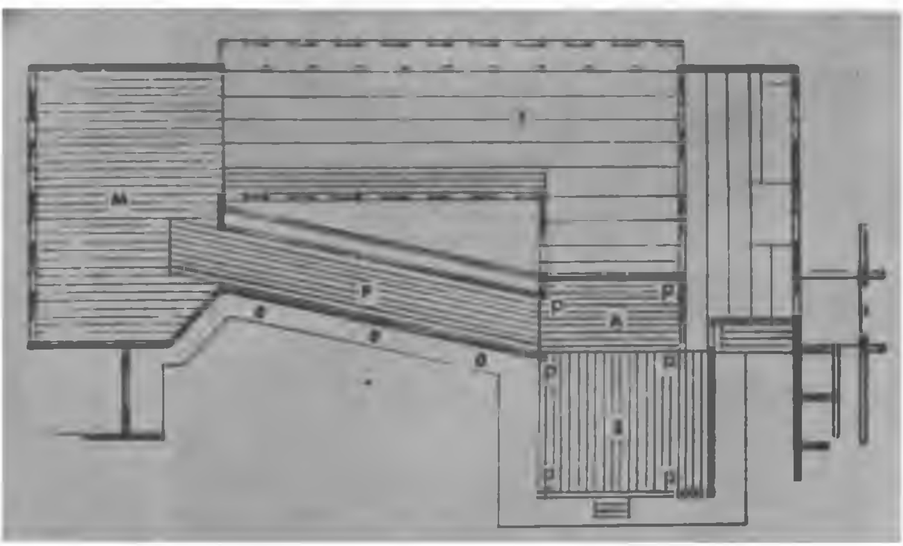
Resim 20: Kapalı yerde, ortada oynanan simültane sahne düzenli "Taziye": Şiî'ler tarafından oynanan dinsel oyun. (Forough: ***A Comparative Study of Abraham's Sacrifice)***

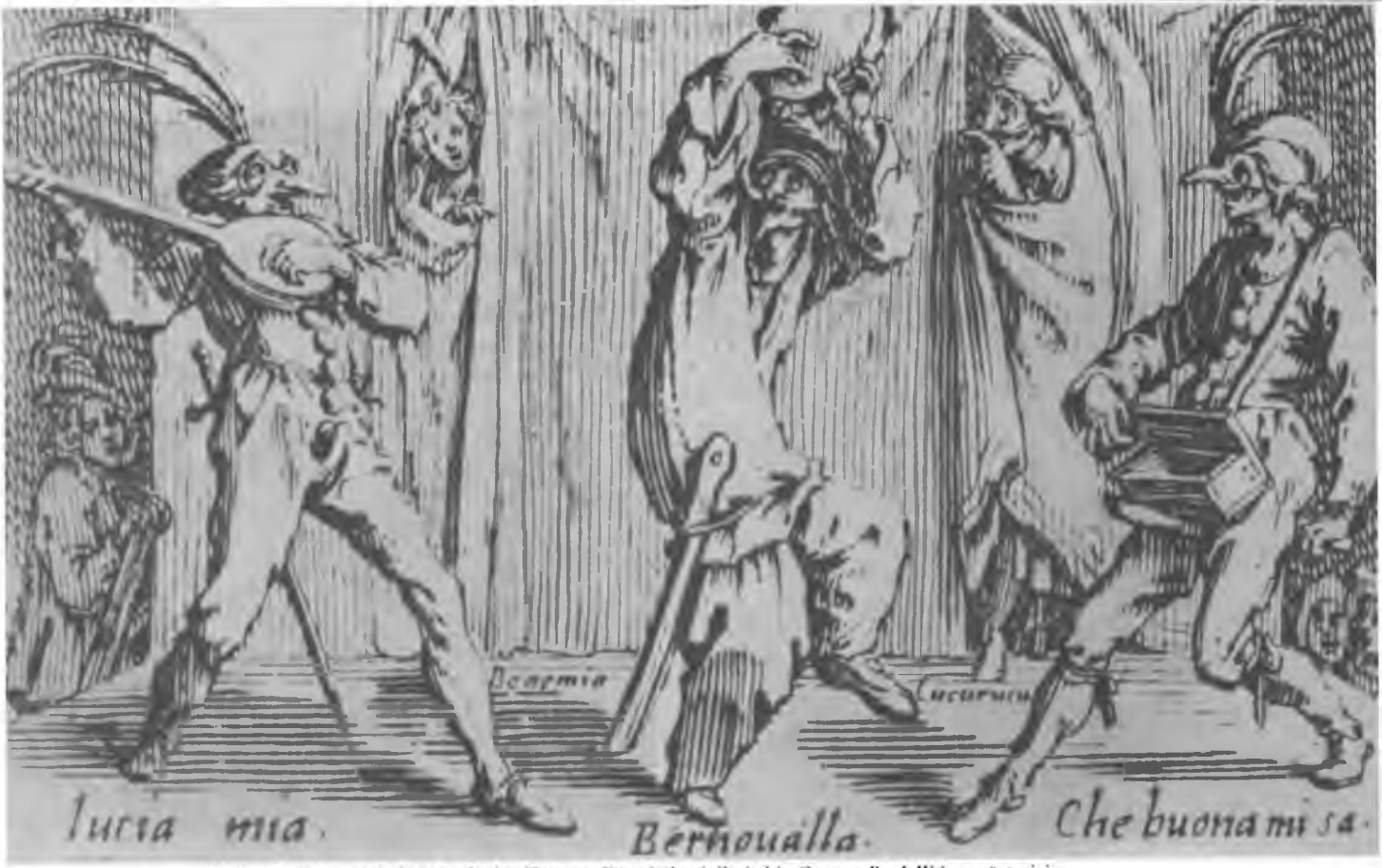




Resim 21: Japon ***Bugaku*** oyunlarının oynandığı yer - İ. S. 850. ***(Japonese Drama,*** Tokyo, 1935)

Resim 22: Japon ***No*** Tiyatrosu plânı.



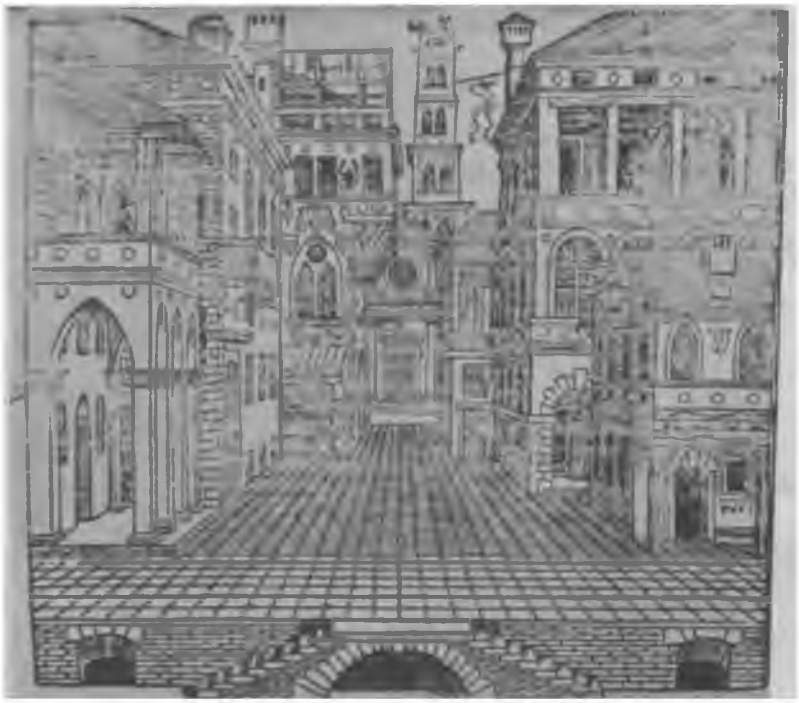


Resim 23: Jacques Callot tarafından Toscana Fuarı'nda çizilmiş bir ***Commedia dell'Arte*** gösterisi.



Resim 24: Terentius'un ***Andria*** oyununun Rönesans başında sahneye uygulanışı-1493. (Trechsel'in gravürlerinden, Lyon)

Resim 25: Serlio'nun komedya için önerdiği dekor. (***Architettura)***





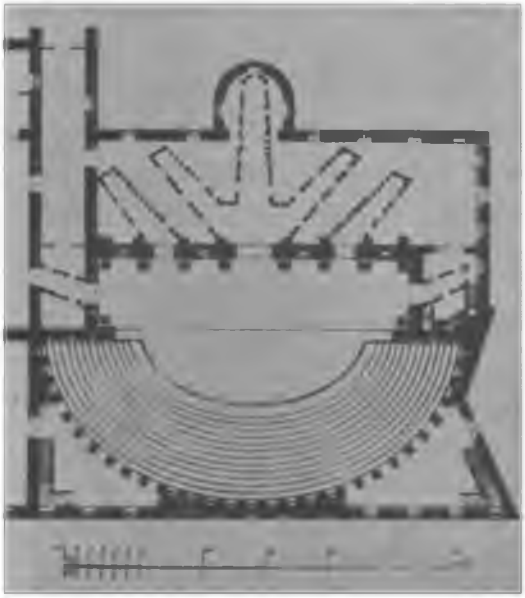
Resim 26: Serlio'nun tragedya için önerdiği dekor taslağı. (***Architettura***)



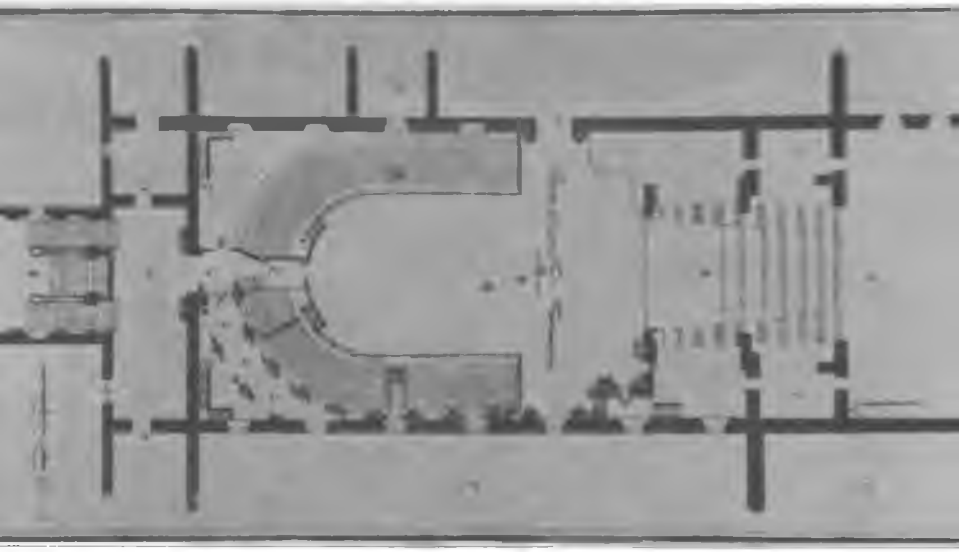
Resim 27: Serlio'nun satir oyunları için önerdiği dekor taslağı, (***Architettura***)



Resim 28: ***Teatro Olympico***, 1594'te tamamlanmıştır. Vicenza, İtalya.
(Darmstaedter Gespraech)

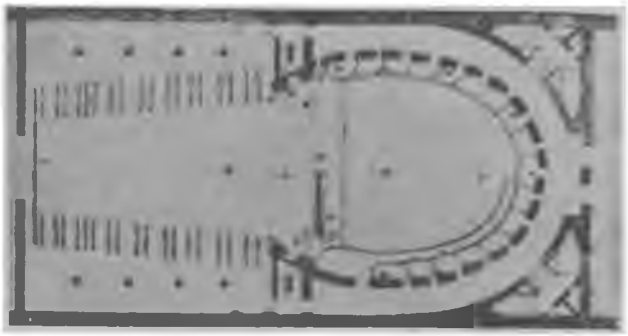


Resim 29: ***Teatro Olympico*** - plan.



Resim 30: ***Teatro Farnese***- 1618-9'da tamamlanamıştır, plan. (Macgowan-Melnitz)

Resim 31: Optik ve akustik ilkelerle çizilen bir tiyatro planı. (Patte)





Resim 32: ***Theâtre de Tabarin'in*** Paris'teki veliaht sarayı avlusundaki bir gösterisi, 1620. (Abraham Bosse'nin Bir Gravürü)



Resim 33: Hotel de Bourgogne da oynanan bir grotesk güldürü, XVII. yüzyıl. (Abraham Bosse'nin bir gravürü)



Resim 34: XVII. yüzyılda bir ***Commedia dell'Arte*** sahnesi. Solda ***Arlecchino***, ortada ***Cornero*** ve sağda ***Pantalotte***.

Resim 35: İngiltere'de Richard Burbadge adlı bir oyuncunun yaptırdığı ilk halk tiyatrosu sahnesi - 1577. (Gerda With'in taslağı)

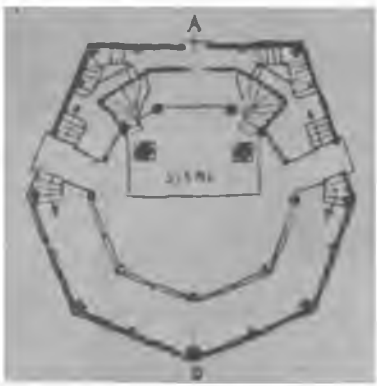




Resim 36: ***Globe*** Tiyatrosu - maket. Shakespeare'in oynadığı tiyatro. ***(Darmstaedter Gespraech)***



Resim 37: ***Globe*** Tiyatrosu sahnesinin maketi (John Cranford Adams tarafından yapılan rekonstrüksiyon)



Resim 38: ***Globe*** Tiyatrosunun planı.



Resim 39: XVI. yüzyılda Türkiye'de
düzenlenen bir şenlikte eğlence yeri
(Viyana Nat. Bibi.)



Resim 40: Sal üzerinde hava dolabı, çalgıcılar ve dansçılar (1720 Şenliği)



Resim 41: III. Murad döneminin ünlü meddahı La'lin Kaba (ölümü 1601).

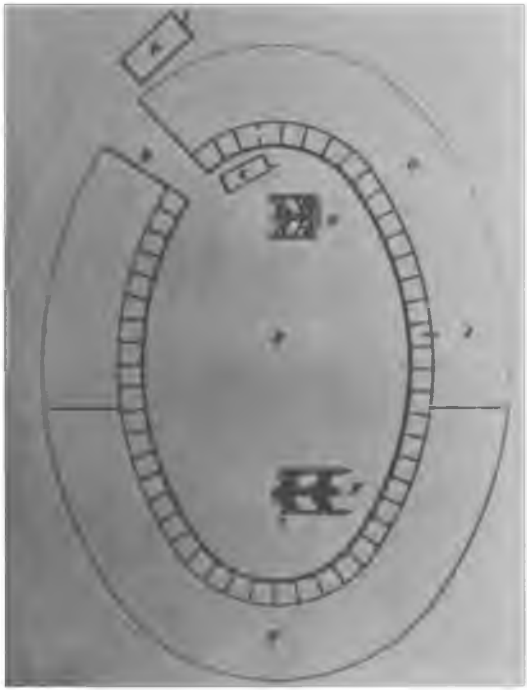
Resim 42: 1582 Şenliği'nde Karagöz ve Hacivat'a benzeyen iki oyuncu (Murad Surnamesi)



Resim 43: Perde arkasında Karagöz oynatılırken. (Ö. Nutku Belgeliği)



Resim 44: Orta Oyunu'nun oynandığı alan: A — Sandık (pusat) Odası, B — Sahneye giriş çıkış, C — Çalgıcılar, D — Dükkân, E — Oyun yeri, F — Yeni Dünya, G — Erkek seyircilerin oturduğu bölüm (mevki), H — Kadın seyircilerin oturduğu bölüm (kafes), I — Oyun yerini seyircilerden ayıran halat parmaklık. (I. Kunoş: ***Orta Ojnu)***





Resim 45: Kavuklu Hamdi'nin son resimlerinden biri. (Kunoş)



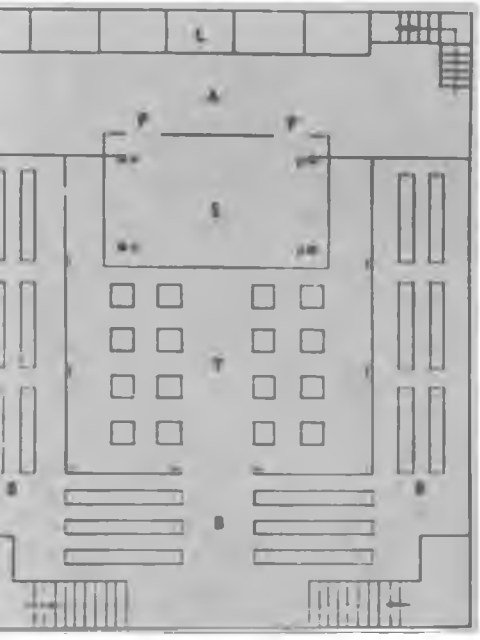
Resim 46: Klâsik Çin Tiyatrosu: ***Şeng*** (erkek - general). (Jack Chen)

Resim 47: Klâsik Çin Tiyatrosu: ***tan*** (mızraklı kadın). (Jack Chen)



Resim 48: Klâsik Çin Tiyatrosu: ***ç'ou*** (komik tip). (Jack Chen)





Resim 49: Klâsik Çin Tiyatrosu oyun yeri: L — oyuncuların giyinme odaları, A — Oyuncuların dinlenme salonu, P — Giriş (soldaki) ve çıkış (sağdaki) S — Sahne, T — İmtiyazlı kişilere ayrılan yerler, B — Yandaki ve gerideki sıralar.



Resim 50: Edo'da bir ***Kabuki*** tiyatrosunun içi. (Kunimaru'nun renkli tahta oyması).

Resim 51: 1746'dan 1776'ya kadar "Drury Lane" tiyatrosunu yöneten ünlü İngiliz oyuncusu ve yönetmeni David Garrick tragedya oynarken. (British Museum)





Resim 52: Ünlü Fransız oyuncusu Mounet-Sully Hamlet rolünde - 1886.

Resim 53: Edwin Booth'un New York'taki ilk kapalı dekor tekniği; ***Hamlet,*** 1869 (Dekor Taslağı: Charles Witham)





Resim 54: "Tiyatro Dükü"nün Kleist'ın ***Arminius Savaşı*** için çizdiği taslak. (Max Grube)

Resim 55: Meiningen Topluluğu'nun oynadığı Shakespeare'in ***Julius Caeser*** tragedyası, 1867.





Resim 56: Andre Antoine, ilk tiyatrosunda sahneye koyduğu bir rolde - 1887. (Encyclopedie du theâtre contemporain)

Resim 57: Andre Antoine'nın ***Yaban Ördeği*** için hazırladığı doğalcı dekor.





Resim 58: Anton Çekhov, ***Martı'yı*** Stanislavski, Nemirovıç-Dançenko ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sanatçılarına okurken - 1898. (S.D. Balukhaty)

Resim 59: Konstantin Stanislavski Çekhov'un ***Vanya Dayı*** oyununda, 1899. (Stanislavski Belgeliği)





Resim 60: Stanislavski, Çekhov'un ***Martı*** oyununda, Trigorin rolünde; Nina'yı Maria Roksanova oynamıştır, 1898. (Balukhaty)

Resim 61: İbsen'in ***Hortlaklar*** adlı oyununun, Viyana "Burgtheater"daki gösterisi, 1905. (Viyana, Theatersammlung)





Resim 62: Bavyera Kralı II. Ludwig'in, Richard Wagner için yaptırdığı Bayreuth Festival Tiyatrosu, 1872-1876 arası yapılmıştır.

Resim 63: Tipik bir orta Avrupa XIX. yüzyıl tiyatro yapısı: Münih'teki "Nationattheater", XIX. yüzyıl sonu.





Resim 64: XIX. yüzyıla ait bir Orta Oyunu
el ilanı (Kunoş)

Resim 65: XX. yüzyıl başında tam bir Orta Oyunu topluluğu.
(Resimli Gazete)





Resim 66: "Mınakyan Kumpanyası'nda oynanan ***Hakiki Nedamet'ten*** son sahne. Ortada iki kadının arasında duran Mınakyan'dır -1891. (İst. Üniv. Belgeliği).

Resim 67: "Mınakyan Kumpanyası'nda oynanan ***Simone ile Marie***'den bir sahne. Kapının yanında, kolunu uzatmış olarak duran Mınakyan'dır - 1885. (İst. Üniv. Belgeliği)





Resim 68: Arjantin, Buenos Aires'teki "Yeni Tiyatro" oynanan Augustus Cuzzani'in ***Kızılderililer Keçi Çobanıdırlar*** adlı oyundan bir sahne - 1958. (Foto: Chaure)

Resim 69: İsrail, "Habimah Tiyatrosu"nda oynanan Hanoch Bartov'un ***Herkese Altı Kanat*** adlı oyundan bir sahne - 1958. (Foto: Mirlin-Yaron)





Resim 70: Meksika "Ulusal Balet Topluluğu"nun bir gösterisi. (Foto: Pic)



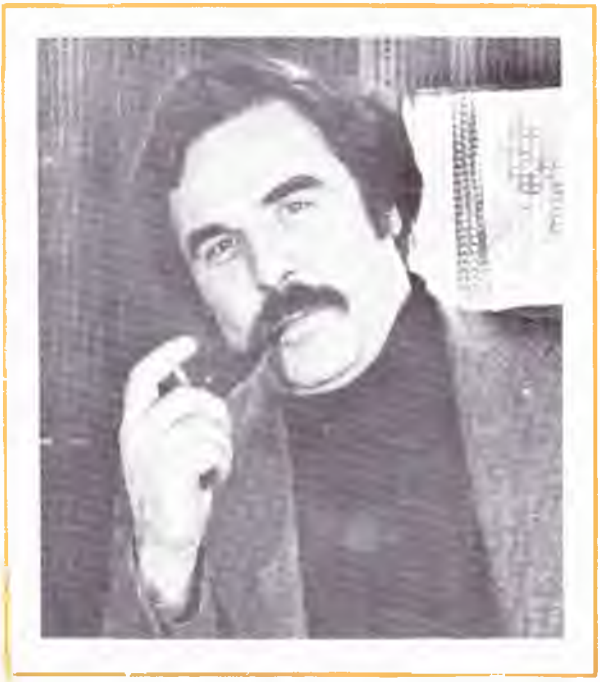
Resim 71: Uruguay, Montevideo'daki Ulusal Komedya Tiyatrosu'nda oynanan Thornton Wilder'ın ***Çöpçatan*** - 1959 (Theâtre dans le Mond)



Resim 72: Brezilya, Rio de Janeiro'daki "Halk Tiyatrosu"nda Guarnieri'nin ***Gimba'*** sından bir sahne-1960. (Foto: Pic.)



Resim 73: Çin, Pekin Operası - 1960 (Foto: Pic)



1931'de İstanbul'da doğdu. 1942'de Robert Koleje girdi ve 1950'de BA derecesiyle bitirdi. 1956'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'nden Lisans derecesi ile mezun oldu. Aynı yıl Almanya'ya gitti ve Göttingen kentindeki Georg-August Üniversitesi Tiyatro Bölümü'ne yazıldı. 1959'da Almanya'daki öğrenimini tamamladı. Göttingen Devlet Tiyatrosu'nun Intendant'ı ünlü yönetmen Heinz Hilpert'in asistanlarından biri olarak çalıştı. 1959'da yurda döndü ve DTCF'de yeni kurulan Tiyatro Enstitüsü'ne asistan olarak alındı. 1961'de doktor, 1967'de doçent, 1974'te profesör oldu. 1976'da İzmir'e yerleşen Nutku, orada Tiyatro Bölümü'nü kurdu. 1953'ten beri, dergilerde inceleme, deneme yazıları yayınlanan Nutku, çeşitli gazetelerdeki sürekli eleştirileri ile tanındı. 1965 yılında Amerika'nın çeşitli üniversitelerinde konferanslar verdi. 1966 yılında Viyana Üniversitesi Tiyatro Enstitüsü'nde, Türk Tiyatrosu derslerini yönetti. Çok sayıda uluslararası kongrede ülkemizi temsil etti. Oyun sahneleme hocası olan Nutku, bugüne kadar kırkın üstünde oyun sahneye koydu. Çeşitli uluslararası tiyatro şenliklerinde birincilik ve ikincilik ödülleri aldı. Üçü şiir, beşi çeviri, ikisi oyun, biri çocuk ve ondokuzu tiyatro olmak üzere, bugüne dek otuz kitap yayımladı. *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* adlı kitabıyla, 1979'da Milli Kültür Vakfı'nın "Büyük Edebiyat Ödülü"nü kazandı. 1984'te, *Midas'ın Kulakları* adlı oyunun sahnelenmesinden "Ulvi Uraz Yönetmen Ödülü"nü aldı. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Başkanıdır.

İlk baskısı Ankara Üniversitesi tarafından yapılan iki ciltlik *Dünya Tiyatrosu Tarihi,* kültürel, siyasal, toplumsal gelişimlerin ışığında oütün dünya tiyatrosu tarihini, edebiyatı ve uygulamasıyla ele alan bir yapıttır. Kısa sürede tükenen bu yapıtın, çok aranan bir başvuru kitabı durumuna geldiğini görerek, yeniden gözden geçirilmiş ikinci baskısını okurlarımıza sunuyoruz. Nutku'nun bu yapıtı, tiyatro ile ilgilenen herkes için bir başucu kitabı olacaktır.