Özdemir Nutku

DÜNYA TİYATROSU TARİHİ

2

19. yüzyıldan - Günümüze kadar

Remzi Kitabevi

Özdemir Nutku

Dünya Tiyatrosu Tarihi

Cilt 2

19. yüzyıldan - Günümüze 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

On iki temel bölümden kurulu olan birinci cildi tamamlayıcı nitelikte olmasına çalıştığım ikinci ciltte çağdaş tiyatroyu hazırlayan ve geliştiren bir süreç üzerinde durdum. Dört temel bölümden kurulu olan bu ciltte yirminci yüzyılın başından bugüne değin ülkeleri tarayarak geldim. Birinci cildin Önsöz'ünde de belirttiğim gibi öğrenciler için düşünülmüş olan bu el kitabında elimden geldiği kadar özetleri vermeye ve ekonomik davranmaya çabaladım.

Avrupa, Asya, Amerika, Avustralya ve Afrika kıtalarındaki tiyatro hareketlerinin özetini verirken yine siyasal ve kültürel gelişmelere dayanmayı doğru buldum. Bunun yanısıra bellibaşlı akımları ve bu akımların özelliklerini, yazarlarını yeni bir bölümleme ile yalınlaştırarak belirttim. Türk Tiyatrosu'nu —birinci ciltte— yaptığım gibi tarihsel gelişim içindeki yerinde inceledim. Bunun için, örneğin, IX. Bölüm «Ondokuzuncu Yüzyıl Türk Tiyatrosu»nu kapsarken «Yirminci Yüzyılda Türk Tiyatrosu» ancak ancak XVI. Bölüm'ün kapsamı içine girdi. Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerindeki tiyatro eylemini, bir tiyatro tarihinin sınırları içinde bölümledim ve belli gelişimleri nitelendirmeye çalıştım. Ayrıca, kitabın bu ikinci basımında 1970 ile 1980 arasındaki Türk tiyatrosunun bir panoramasını Ek'te vermeye çabaladım.

Bu cilt, eskisinden daha hızlı değişen bir dünyanın tiyatrosunu vermeye çalışmaktadır. Bunun için burjuva tiyatrosunun bir antitezi olarak ortaya çıkmış olan maddeci felsefenin tiyatrosunu çeşitli yönleri açısından ele aldım. Her iki tiyatro yönelişinin dışında kalan ve son yıllarda gelişmeye başlayan «üçüncü tiyatro yönelimi»ni henüz üzerinde bir değerlendirme yapmanın erken olduğuna inandığımdan genel olarak Son Söz'de açıkladım.

Dünya Tiyatrosu Tarihi, adından da anlaşılacağı gibi, tiyatronun gelişimindeki gerçekleri ortaya koymak istediğinden nesnel olması gerekirdi. Bunun için sayısız belgeye, kitaba ve uzun yıllardan beri yaptığım araştırmalara dayanarak gelişimi panoramik olarak vermeye çabaladım. Kitapta, bütün dünyada yazılan tiyatro tarihlerinde olduğu gibi dip notu yoktur; bunun yerine cildin sonundaki «sistematik kaynakça» ile her bölümde yararlandığım yapıtların adını gösterdim. Böy-

le bir kitapta dip notunun olmayışı okuyucu için rahatlık sağlayacaktır. Kitapta yer alan resimler yine sistematik dizide yerleştirildi. Kitaptaki adlar, Türk abecesinde olduğu gibi, Latin harfleriyle yazılıyorsa orijinalde olduğu biçimde bırakıldı; Slav, Çin, Japon, Hint ve Arap harfleriyse söylenişlerine göre Türkçeleştirildi, örneğin Shaw adı olduğu gibi yazılırken, Lehçe "Vispiyanski" söylenişine göre belirtildi. Bu yolu tutmamızın nedeni, okuyucuya kolaylık sağlamak içindir.

Her iki cildin sonuna eklenen dizinler, tek tek yazarları, sanatçıları ve oyunları bulmada kolaylık sağlayacaktır. Kitabın başındaki çizelgede, akımlar ve çeşitli dönemler gösterildiği için Genel Dizin'de bunlar yer almamaktadır.

1985 Ö. N.

İÇİNDEKİLER

I. YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA TİYATRO 13

1 — Çağın Genel Görünüşü 13

2 — Tiyatroda Yeni Romantizm 14

"Sentez Tiyatrosu"nun Temsilcileri 15

a) Adolphe Appia 15

b) Edward Gordon Craig 16

c) Max Reinhardt 18

3 — Törensel Tiyatronun İki Etkin Temsilcisi 22

Almanya'da ve Avusturya'da Yeni Romantizm 28

Edmond Rostand ve Maurice Maeterlinok 29

4 — XIX. Yüzyıl Gerçekçiliğinin Kalıntıları 31

İngiltere 31

a) Galsworthy 32

b) Granville-Barker 32

c) Ötekiler 33

Fransa ve Belçika 34

İskandinavya 35

İtalya 35

İspanya: Benavente ve Ötekiler 36

Rusya: Gorki 38

Yunanistan 39

5 — Gerçekçiliğin Büyümesi ve Yayılması 40

Anton Çekhov ve Şiirli Gerçekçilik 40

İrlanda Tiyatrosu 46

a) Synge 48

b) Lady Gregory 50

c) Martyn ve Robinson 50

ç) Murray ve Colum 51

İskoç İçliliği: Barrie 52

Teatro del Grottesco 53

Luigi Pirandello 57

Fransa'da İlgi Çeken Yönetmenler 60

a) Lugné Poë 60

b) Copeau 61

c) Gémier 62

ç) Baty 63

d) Dullin 63

e) Pitoeff 64
f) Jouvet 65
6 — Simgecilik ve Tiyatrallik 65
Andreyev ve Yevrenyov 67
Blok ve Sologub 70
Bergman ve Tierlinck 70
"Gelecekçilik" ve Mayakovski 71
"Stilizasyon" ve "Grotesk" 72
a) Meyerhold 72
b) Tayrov 75
c) Vakthangov 77
7 — Manzum Oyunlar 78
İrlanda: Yeats 78
İngiltere: Bottomley 80
İtalya: D'Annunzio 82
İskandinavya 83
Çekoslovakya ve Polonya: Vispiyanski 83
Balkanlar 85
Ukrayna, Letonya, Estonya 85
8 — Yararcı Bir Komedya Yazarı: G. B. Shaw 86
Düşünceleri İleten Oyunlar 87
Komedya Anlayışı 90
1893'ten 1939'a 91

II. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA TİYATRO 95

1 — Savaş Sonrası Tiyatrosunun Özellikleri 95
2 — A.B.D.'nde Tiyatronun Gelişmesi 97
Uyanış 98
Tiyatro Eyleminde Gelişim 99
3 — Bireyci Yönelişte Oyunlar 100
Gerçeküstücülük 101
a) Jarry 102
b) Apollinaire 103
c) Aragon 103
ç) Artaud 104
d) Vitrac 104
e) Cocteau 105
f) Crommelynck 106
Tiyatroda Psiko-analiz 107
İnanç, Evren ve Zaman Üzerinde Oyunlar 109
Çeşitli Ülkelerde İç Dünyanın Oyunları 114
a) Amerika Birleşik Devletleri 114
b) İtalya ve İspanya 115
c) Danimarka ve Polonya 116
4 — Dışavurumcu Tiyatro 116
Dışavurumculuğun Özellikleri 118

Dışavurumcu Alman Yazarları 118
a) Kaiser 118
b) Toller 119
c) Brecht 120
ç) Ötekiler 121
"Bauhaus" Sanatçıları 123
Dışavurumcu Akımın Yayılışı 131
a) Çapek 131
b) Rice 132
c) O'Casey 133
ç) Wilder 134
d) Ötekiler 135
5 — Maddeci Felsefenin Tiyatrosu 136
Toplumcu Gerçekçilik ve Yazarları 136
Toplumcu Gerçekçilik ve Tiyatrodaki Uygulayıcıları 139
a) Stanislavski 140
b) Meyerhold 142
c) Okhlopkov 147
Politik Tiyatro: Piscator 149
A.B.D.'nde Solcu Tiyatro 154
Clifford Odets 155
Zenci Sorunu 156
6 — Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro 158
Brecht'in Dünyası 158
Etkilendiği Kaynaklar ve Özellikleri 161
Gelişindeki Üç Evre 164
a) 1. Evre: Duygunun Egemenliği 164
b) 2. Evre: Aklın Vurgulanması 165
c) 3. Evre: Akıl-Duygu Çatışması 167
Getirdiği Kuramlar 168
a) Epik Tiyatro 169
b) Yabancılaştırma 172
c) Uygulama 173
ç) Oyunculuk 175
d) Sahne Tekniği 177
e) Epik Müzik 179
7 — Gerçekçiliğin Kalıntıları 185
Eugene O'Neill 186
Çeşitli Ülkelerde Gerçekçilik 190
8 — Komedyanın Durumu 192
Güldürmeyi Amaç Edinen Oyunlar 193
Toplum Taşlaması 194
Töre Komedyası 195
Grotesk Komedya 198
Ödon von Horvath 200

9 — Tarihsel Oyun Furyası 201
Sovyet Rusya'da Tarihsel Oyunlar 201
Fransa'da Tarihsel Oyunlar 202
Werfel ve Çağdaşları 203
İngiltere'de Tarihsel Oyunlar 204
Maxwell Anderson ve Ötekiler 205
Çeşitli Ülkelerde Tarihsel Oyunlar 206
10 — Ozanlar Tiyatroda 207
Amerikan Tiyatrosunda Şiirli Oyun Deneyleri 207
T. S. Eliot ve Çağdaşları 208
Jean Giraudoux 210
Federico Garcia Lorca 212

III. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN BU YANA 215
1 — İtalyan Tiyatrosunun Genel Görünüşü 216
"Piccolo Teatro di Milano" 216
İki Karşıt Yöneliş 217
Dario Fo 218
De Filippo 219
2 — Amerikan Tiyatrosunun Gelişimi 220
Miller ve Williams 221
Genç Bir Yazar: Albee 224
3 — İngiliz Tiyatrosundaki Yönetim 225
Rattigan ve Ustinov 225
Manzum Oyunların Son Temsilcileri ve Fry 227
Genç Kuşak Yazarlarına Genel Bakış 229
4 — Fransa'da Dünya Savaşı ve Sonrası 232
Sartre ve Camus 232
Anlamsızlığı Vurgulayan Yazarlar: "Absurde" Tiyatro 236
Anouilh ve Çağdaşları 241
5 — Alman Dilindeki Tiyatronun Gelişimi 244
Frisch ve Dürrenmatt 245
Son Kuşak Alman Yazarları 248
Yeni Bir Ses: Peter Weiss 249
6 — Sosyalist Ülkelerde Karşıt Gelişim 252
Polonya'da İlkel Tiyatroya Dönüş: Grotowski 252
Polonya Tiyatrosunda Değişik Bir Yorumcu: Szajna 255
Çin Halk Cumhuriyetinde Propaganda Tiyatrosu 258

IV. YİRMİNCİ YÜZYILDA TÜRK TİYATROSU 263
1 — İkinci Meşrutiyet'ten Önceki Duruma Genel Bakış 263
2 — Meşrutiyet Tiyatrosu 265
Yirminci Yüzyılın Başında Meddahlık 265

Yazarlar ve Oyunları 268
a) Çeşitli Eğilimlerde Oyunlar 268
b) Meşrutiyet'in Bellibaşlı Yazarları 272
Bu Dönemde Toplulukların Önemlileri 276
Darülbedayi'nin Kuruluşu ve İlk Dönemi 279
Sahne Tekniği 284
Tiyatro Yapıları 284
Seyirci 285
3 — Cumhuriyet Tiyatrosu 286
Bu Dönemin Getirdikleri 286
Oyun Yazarlığı ve Beş Kuşak 287
a) I. Dünya Savaşı - Kurtuluş Savaşı Kuşağı 288
b) Cumhuriyet'in İlk Yirmi Yılında 291
c) II. Dünya Savaşı Kuşağı 295
ç) 1950 Kuşağı 298
d) 1960 Kuşağı 311
Muhsin Ertuğrul 315
Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na 316
Ankara Devlet Konservatuvarı ve "Tatbikat Sahnesi" 321
Devlet Tiyatrosu ve Operası 324
Devlet Balesi 327
Özel Tiyatrolar 329
Sözsüz Oyun 332
Gençlik Tiyatroları 332
Çocuk Tiyatrosu 334
SONSÖZ 341
EK: 1970'DEN BU YANA TÜRK TİYATROSU 345
On Yılın Görünümü 345
Yazarlar ve Oyunları 357
a) Eski Yazarlardan Yeni Oyunlar 358
Tarihsel, Belgesel ve Biyografik Oyunlar 359
Evrenselliğin Ağır Bastığı Oyunlar 360
Toplumsal İçeriğin Ağır Bastığı Oyunlar 362
Aile İlişkilerini Vurgulayan Oyunlar 364
Taşlamalı Güldürüler 365
b) Yeni Yazarlardan Eski Oyunlar 366
Tarihsel Oyunlar 366
Evrenselliğin Ağır Bastığı Oyunlar 367
Toplumsal İçeriğin Ağır Bastığı Oyunlar 370
Aile İlişkilerini Vurgulayan Oyunlar 372
Taşlamalı Güldürüler 373

Ödenekli Tiyatroları Bir Bakış 374
a) 1966'dan Sonra Şehir Tiyatrosu 374
Şaşkınlık Dönemi (1967-1973) 375
Canlanma Dönemi (1974-1976) 375
Atılım Dönemi (1976-1980) 376
1980'den Sonra Geriye Düşüş 376
b) Devlet Tiyatrolarının Son On Yılı 377
Özel Tiyatrolar 379
Çocuk Tiyatrosu Alanında Yeni Gelişmeler 384
İzmir'de Tiyatro Yaşamının Canlanışı 386
Son On Yıl İçinde İzmir'deki Gelişme 389
Türkiye'de Müzikal ve Şov 391
Türk Tiyatrosu Üzerinde Kısa Bir Değerlendirme 396
KAYNAKÇA 409
GENEL DİZİN 413

I. YİRMİNCİ YÜZYIL BAŞINDA TİYATRO

1 — ÇAĞIN GENEL GÖRÜNÜŞÜ

XX. yüzyılın ikinci yarısındayız. Baş döndürücü bir hızla gelişen, akıl almaz olarak kabul edilen olayların, buluşların yapıldığı ve kesin olarak açıklanması, anlatılması güç bir çağ... İçinde yaşadığımız için, üstünde daha önceki yüzyıllar kadar rahat ve saydamlıkla duramayacağımız bir dönem. Bu çağın tiyatrosu da, önceki yüzyıllara oranla çok daha hızlı bir değişim içinde. Öyle yüzyılları kaplayan akımlar yok. İnsanın yaşamı temposunu arttırdıkça, sanat da bu tempoya uymak zorunda; giderek hızla dönen bir çark bu; ve tiyatro, gerek öz gerek biçim yönünden, bu çarka kaptırmış gidiyor.

Atomun parçalanışından uzay yolculuğuna kadar bilimsel alanda ilerleyen ve gelişmiş bir uygarlığı ortaya çıkaran insanlar, aynı zamanda bir çöküntü ve yozlaşma içindeler. XX. yüzyıl her işin bir düğmeye basılmasıyla yapıldığı bir çağ... Bir düğmeye basıyorsunuz kilometrelerce uzaktaki bir olayı kendi odanızda izleyebiliyorsunuz; başka bir düğmeye basıyorsunuz yüz binlerce insanı buharlaştırıp yok edebiliyorsunuz. Uygarlık ve Vahşet yanyana... İşte XX. yüzyıl insanının en büyük çelişkisi.

XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başlarında bazı doğalcı yazarların simgeciliğe, dinciliğe, tepkiciliğe kaçtığını daha önce gördük. Doğalcı yazarların bazıları da toplumculuğa yöneldi. Toplumculuğa yönelme çabası içine girenlerden biri Emile Zola'ydı. Öbür yanda; doğalcılığın en büyük savunucularından biri olan Taine, Paris'teki Komün Hareketi (1870) karşısındaki büyük bir korkuya kapıldı ve Hıristiyan sanatının koruyucu meleği oldu. İbsen ile Hauptmann simgeciliği seçtiler. Paul Bourget duygulu bir din duygusunun loşluğuna sığındı. Strindberg, kişisel saplantılar içinde, bir düş dünyasının karabasanları içinde buldu acısının çaresini. Doğalcı yazarların çeşitli kaçış yolları denemelerinin çeşitli toplumsal nedenleri vardı. Bu nedenlerden biri doğalcı yöntemin özelliğinde bulunuyordu. Ayrıca, 1789'daki Fransız İhtilali, 1848 Ayaklanması ve 1870'deki Komün Hareketi

sanatçıları bambaşka bir dünyanın eşiğinde şaşkına çevirmişti. Bazı yazarlar büyük bir korku ve irkilti duymuşlardı bu değişen dünyadan; kimi de değişen dünya ile kendi arasında bir uyum sağlama yoluna gitmişti.

Paris'teki Komün Hareketi ile uzun bir süredir egemenliğini sürdüren orta sınıf, yeni bir sınıfın soluğunu yakından yakına duymuştu. Yazarlar ve sanatçılar ikiye ayrıldı: bu harekete tepki gösterenler ve buna katılanlar. Bu iki tarafın ortasında kalanlar ise değer tanımazlığın çıkmaz sokağında buldular kendilerini. Doğalcılığın sonuçsuz kalmasının en büyük nedeni, toplumu ele alırken, onu geçmişle gelecek arasında bir çatışma olarak değil de, değişmez bir yaşam olarak kabul etmesiydi. Doğalcılar toplumu belirli bir an olarak saptamış, gelişim çerçevesi içinde incelememişti. Doğalcı yazarlar, kapitalist-burjuva dünyasının kirlerini, bayağılığını açıklıyor, ama daha derine inip bunların değişebilirliğini irdelemiyordu.

Toplumsal ve siyasal değişiklikler yazarların ve sanatçıların bir bölümünü çeşitli yönlere kaçırdı. Kimi yabancılaşmanın içinde kendini gerçekleştirme çabasına yöneldi; kimi simgelere sığındı; kimi değer tanımazlığın anlık koruyuculuğuna kaptırdı kendini; kimi insanları yok etti ve bu evreni yalnızca boş bir doğa olarak gördü, yapıtları gittikçe insansızlaştı; bir bölümü parça parça oldu, eridi gitti; başka bir bölümü de sürekli olarak kaçtı toplumdan... Değişen dünyaya uyma çabasına girenlerse bilimsel estetiği temel olarak aldılar.

İşte XX. yüzyıl sanatı da bu çeşitli yönelimlerin çatışması ve uzlaşması ile ortaya çıktı. Bu yüzyılı kasıp kavuran ve çok şeylerin değişmesini getiren iki büyük dünya savaşı da bunda en önemli etkenler oldu. Yüzyıllar boyunca gelişen tiyatro ise iki temel eğilimi sürdürdü: 1. Gerçekçilik, 2. Karşıt Gerçekçilik. İlki doğalcılık, yeni-gerçekçilik ve toplumcu gerçekçiliğe doğru bilimsel bir gelişim gösterdi. Simgeciliği, dışavurumculuğu, gerçeküstücülüğü, gelecekçiliği, konstrüktivizmi, vb. kapsayan ikinci eğilim ise bireyci yönelimlerin yatağı oldu. XX. yüzyıl tiyatrosunda, zaman zaman bu iki eğilimin birbirini kapsadığı da görüldü; ama üçüncü bir eğilim değildi bu. Yalnızca modern tiyatro gelişimindeki iki temel eğilimin yer yer birbirinin içine girmesiydi. II. Dünya Savaşı ile birlikte bu iki eğilimin bir senteze doğru geliştiği izlendi.

2 — TİYATRODA YENİ-ROMANTİZM

Yukarda da belirttiğimiz gibi, 1870 sonrasında, bir yandan doğalcı ve gerçekçi anlayış sürerken öbür yandan da simgeciliğe doğru bir yö-

neliş başladı. Doğalcılığa karşı çıkanlar "Gövdeyi bırakın ruhu verin!" sloganıyla işe başladılar. Simgeci yönelim ilk kez şiirde başladı ve bunun şampiyonluğunu bir bildiriyle 1886'da Mallarmé yaptı. 1890 yılında, Paris'te "Sanat Tiyatrosu"nu açan ozan Paul Fort ise Yeni-Romantizmin tiyatrodaki ilk adımını attı. Yeni-Romantikler Wagner'in düşüncelerini uygulamaya ve bu düşünceleri geliştirmeye başladılar.

"Sentez Tiyatrosu"nun Temsilcileri

Doğalcılığın gün ışığında gördükleri gerçek biçimler ve açık konuşma düzeni, Yeni-Romantiklerde yerini ay ışığı altında hayal meyal görülen ve türlü biçimlere giren, örtülü bir konuşma düzenine bıraktı. Ancak yazarlığa geçmeden önce Yeni-Romantizm'in getirdiği tiyatro estetiğini kısaca görelim.

a) *Adolphe Appia* (1862-1928)

İsviçreli tiyatro kuramcısı, dekor sanatçısı ve özellikle modern ışıklamanın babası olan Adolphe Appia ortaya çıkardığı tiyatro estetiğinin kaynağını Wagner'in "Sentetik Hareket Tiyatrosu" düşüncesinde buldu. Wagner'e göre, ilerinin tiyatrosu bütün sanat dallarının bireşimi ile varolacak bir estetik bütündü (*Gesammtkunstwerk* = Toplu sanat yapıtı). Appia, sahne görüntüsünü oyuncunun sahne üzerindeki devinimini temel alarak yorumluyordu. Müzik disiplini ile denetlenen bir oyuncunun hareketlerindeki *zaman* ve *yer* kavramları arasındaki ilişkiyi bulan Appia, "Sanatı göstermek yerine, sanatı nasıl yaşayabiliriz?" diye bir soru sorarak işe başladı.

Sanatçı bu sorunun yanıtını sahne üzerinde verdi. Bütün sanat dallarını uyumlu bir bütün durumuna getirince "yaşanan bir sanat" yaratabileceğini anladı. Işıklama ile müziğin, sahne görüntüsünün iç dünyasını yaşatabileceğini savunan Appia, ışıklama yoluyla "dikey dekor", "yatay yüzey" ve "hareket eden oyuncu"nun bir tek duygusal düzeyde uzlaştırılabileceğini belirtti. Ancak bu bireşimi sağlayabilmek için önemli bir sanatçı gerekmekteydi; onun da adını koydu Appia: yazar-yönetmen... Ancak Appia'nın yönetmeni, yaptığı dekoruyla, hazırladığı ışıklama düzeniyle, oyunculara verdiği hareketlerle bir ozan olmalıydı. Yönetmenin öneminden söz eden ilk tiyatro adamı Appia değildi, ama yönetmeni estetik bir programa bağlayan ilk tiyatro kuramcısı o oldu.

Sanatçı, plastik bir dekor anlayışı istiyordu; ve boyalı panolara savaş açtı. "Sahne boşluğu ışıklama yoluyla boyutlarını kazanmalıdır", diyordu. Oysa boyalı panolarla yapılan dekorda her şey bir yüzey üzerindeydi; boyutları eksikti. Öyleyse, üç boyutlu bir yer olan sahneyi, iki boyutlu panolar nasıl doldurabilirdi? Bir orman sahnesi gös-

terilecekse, bu seyirciye bakan yüzü ağaca benzetilerek mi yapılacaktı? Oysa tiyatro sahnesi üzerinde önemli olan ormana benzeyen yapay bir görüntü değil, orman düşüncesinin kendini sağlamaktı.

Öyleyse yapılacak iş, sahne üzerindeki insan gövdesinin artistik bir yolda gösterilmesinde iki temel ilkeyi saptamaktı: 1. Plastik görünümü uygun dekorlarla uyumlu bir duruma getiren ışıklama ve 2. Oyuncunun uyumlu hareketi. Böylece, ışıklama sahne hareketinin bir parçası olacaktı; oyuncunun hareketi de ışıklama estetiği içinde anlam kazanacaktı. Appia, böylece, ilk kez, ışıklamayı sahnenin temel estetik öğelerinden biri olarak uygulama alanına soktu. Ona göre, ışıklama sınırsız bir yolda kullanılmalıydı. Işık ressamın fırçasındaki renkler gibi onu yaratanın içinden doğmalıydı. O, ışıklamada, çeşitli açıların, çeşitli renklerin ve çeşitli araçların sayısız anlatım olanakları yaratacağını ilk saptayan tiyatro adamıydı. Bu anlayış içinde, oyuncu artık boyalı yüzeyler önünde hareket etmeyecek, ama ona uygun bir atmosfer içinde bütünlenecekti.

Ona göre, insan gövdesi gerçeğin bir görüntüsünü değil, gerçeğin kendini getiriyordu. Oysa boyalı panolar yapay biçimleriyle gerçekle çatışma durumundaydı. "Sahne üzerindeki dramatik aksiyonu ortaya çıkartan karakterlerdir; karakter olmadan aksiyon olmaz. Öyleyse, sahneye oyun koymada temel öğe oyuncudur; tiyatroya biz onu görmeye geliriz; çeşitli duyguları onunla hissederiz ve bu duygular için tiyatro seyrederiz," diyen Appia sahne üzerinde oyuncunun niteliğine aykırı düşen her şeyin kaldırılması gerektiğini öne sürüyordu. Bir orman sahnesinde, o orman içindeki olaylar, ormanın kendinden daha önemliydi. Öyleyse, çıkış noktası şu olacaktı: bir orman yaratmak için o ormanın resmi yapılmıyacak (çünkü dramatik aksiyon resimle anlatılamaz), ama o ormanın içinde geçen olaylar, karakterlerin içinde bulundukları durum anlatılmaya çalışılacaktı. Ölü resim yerine, yaşayan oyuncu! Önemli olan orman "iluzyon"unu yaratmak değildi, bir orman atmosferi içindeki insanı yaratmaktı; çünkü sahne "iluzyon"u oyuncunun yaşayan varlığıydı.

Appia'nın kuramları ve kuramlarını sahne üzerinde gerçekleştirmesi Yeni-Romantizm'in en önemli dayanaklarından biri oldu.

b) *Edward Gordon Craig* (1872-1966)

Ressam Edward Godwin ile ünlü İngiliz aktrisi Dame Ellen Terry'nin oğlu olan E. Gordon Craig ilk kez XX. yüzyılın başlarında tiyatroyla ilgilenmeye başladı. 1901-1903 yılları arasında çeşitli oyunlar sahneye koyan Craig, tiyatro üzerine olan düşüncelerini ilk kez 1905'te yayımladığı *Tiyatro Sanatı Üzerine* adlı kitabında açıkladı. Sonradan Floransa'ya yerleşen Craig, çıkardığı *Maske* adlı dergiyle bu düşüncelerini yaydı. Kitabında oyuncudan, tiyatro sanatından ve sahne es-

tetiğinden söz eden Craig, Appia gibi, Wagner'in "toplu sanat yapıtı" düşüncesini başlangıç noktası yaptı.

Ona göre, tiyatro ne yalnız oyunculuk, ne oyun, ne de kendi başına danstı; ama bunların tümünün karışımı olan bir sentezdi: "(...) hareket, oyunculuğun ruhu; sözcükler bir oyunun gövdesi; çizgi ve renk sahnenin yüreği; ritim, dansın temelidir", diyen Craig, yönetmeni "tiyatronun sentezcisi" olarak görüyordu. Yönetmen büyüler yarattığı laboratuvarında sahnedeki oyunla seyirciyi ritmik bir büyü içinde birleştirmeliydi; ve bunun için de, yönetmen, sahnenin mutlak hükümdarıydı.

Gerçekçi tiyatro anlayışının karşısına çıkmış olan Craig ilk bakışta özel ve aydın seyirci topluluklarına yönelmek istiyormuş gibi görünüyordu. Oysa o, tekrar tekrar belirttiği gibi, halka yönelmek istiyordu. Şöyle diyordu kuramcı: "Tiyatro halk içindi ve her zaman da halk için olmalıdır. Ozanlar tiyatroyu mutlu azınlığa yöneltmek istediler. Bunlar tiyatroyu halka zor gelecek psikolojik düşüncelere çevirdiler, tiyatroyu anlaşılmaz durumlarla gösterdiler ve halkın ötesine götürmeye çalıştılar. Oysa tiyatro, seyirciye bir görüntüyü, hayatın kendini, güzelliğin özünü göstermeli ve anlaşılmaz bir dille konuşmamalıdır"

Craig, gerçek sanat değerlerinin olmayışıyla ortaya çıkan anlaşılmaz söz yerine, ışıklama, renk ve hareket dokularının sentezini önerdi: "Yarının tiyatrosu görüntüler tiyatrosudur, ne vaaz verilen yer, ne de taşlama aracıdır. (...) Az söyleyen, ama çok gösteren bir sanattır; herkesin anlayabileceği, duyabileceği bir sanattır; öyle ki yaşamın simgesi olan hareketten doğan bir sanattır" (bkz. Resim 1).

Onun simgelere verdiği önem büyüktü: "Yaşam", diyordu Craig, "bizim için yalnız simgelerle vardır" Sonra örneklerini gösteriyordu sanatçı: sayılar, abecenin harfleri simgelerdi; kimya ve matematik simgelerle vardı; dünyanın bütün paraları, ülkelerin bayrakları simgelerle anlam kazanıyordu; mizah ancak simgelerle yaratılabiliyordu. Böylece, Craig, göze dıştan görünen şeyleri değil, "iç göze" yönelen simgeleri önemli buluyordu (bkz. Resim 2, 3 ve 4). 1926 yılında, İbsen'in bir oyununu sahneye koymak için Danimarka'ya gittiğinde algılamanın önemi üzerinde durdu: "Bir oyun düzenini hazırlarken, mantık dışı bir yolu tutar, esasları düşünmekten çok algılamaya çalışırım. (...) Çünkü iyi bir oyun gerçek bir anlatımı ancak bu yoldan kazanabilir. Düşünme işi sonradan gelir. Hem sonra, düşünme, yalnızca deneysel bir çalışmada ön düzeydedir"

Craig'in oyuncu üzerine düşünceleri de değişikti ve dönemi içinde büyük tartışmalara yol açtı. O, oyuncuyu tiyatro sanatının bütünü içinde bir parça olarak görür: "Modern tiyatroda, insan gövdesinin insana ait bir tiyatro maddesi gibi kullanılması yüzünden sahne

üzerinde oynanan her şey ancak rastlantısal olmaktadır", diyen Craig, başka bir yerde de bu düşüncesini tamamlıyordu: "Rol yapmak sanat değildir. Bu nedenle oyuncudan 'artist' diye söz etmek doğru değildir; çünkü rastlantı sanatın düşmanıdır. (...) Bu yüzden, herhangi bir sanat yapıtını sahne üzerinde işleyebilmek için madde olarak kullanılan insan gövdesiyle çalışmamız gerekiyor" Ama Craig buna karşıydı; değiştirmek gerekiyordu oyuncuyu. Craig'e göre, insan huyu özgürlüğe eğilimli olduğundan onun bir tiyatro maddesi olarak kullanılması hem yararsız hem sakıncalıydı; çünkü oyuncunun gövdesel hareketleri, mimiği, ses tonu, onun duygularındaki coşkunluğun insafına kalmış bir şeydi. Oyuncunun aklı, duygularının ve heyecanının kölesi olunca rastlantılara izin vermezdi. Öyleyse, Craig'in dönemindeki oyuncunun seyirciye verdiği şey, sanat yapıtı değil, birtakım rastlantısal itiraflardı. (Onun bu düşüncesi sonradan inceleyeceğimiz Meyerhold'u etkilemiştir.)

"Oyuncu bir üst kukladır", diyen Craig, bu düşüncesini şöyle açımlıyordu: "Ama zamanı gelince oyuncuların, içinde bulundukları kölelikten kurtulmalarına yarayacak bir mahzen kapağı görüyorum. Oyuncular mutlaka yeni bir oyun biçimi bulmalıdırlar. Esas bölümü simgesel hareketlerden kurulu bir oyun biçimi. Bugün kişileştiriyorlar, anlatıyorlar; yarın temsil ederek gösterirler; ama öbür gün mutlaka yaratmalıdırlar" Oyuncunun, bir fotoğraf makinesi gibi dünyaya bakması yanlıştı; çünkü fotoğraf makinesi yalnızca dış görünüşü saptardı. Oysa sanat o dış görünüşün ötesindeki gerçek dünyayı bulup çıkartmakla görevliydi. Sanat, doğayı tekrar etmek değil, doğanın yardımıyla yeni bir şey yaratmaktı.

Craig'e göre oyuncunun rolü yaşaması değil, rolden kurtulması önemliydi (sanatçı burada "göstermeci" tiyatro türünün "yabancılaştırma" kavramına değinmekte, ama bunun adını koymamaktadır. Daha sonra bunu kesinleştiren ve bir sonucu götüren Sovyet yönetmeni Meyerhold oldu; ondan sonra çeşitli Avrupalı yönetmenler bunu uyguladı ve bunu bir estetik durumuna getiren Brecht oldu). Sanatçıya göre, oyuncu doğaya öykünmeyen, ama doğayı yeni baştan yaratan bir madde durumuna gelmeliydi. Adı konuluncaya kadar da Craig bu oyuncuya "Kukla Üstü" terimini doğru gördü.

c) *Max Reinhardt* (1873-1943)

XX. yüzyılda, yalnızca Alman tiyatrosunu değil, bütün Avrupa tiyatrosunu ve daha sonra da Amerikan yönetmenlerini etkilemiş olan Max Reinhardt, ilkönce doğalcı bir sanatçı olarak sahneye adımını attı. Otto Brahm'ın onu Salzburg'da bir oyunda görüp beğenmesiyle 1894'te Berlin Devlet Tiyatrosu'na alınan Reinhardt, dört yıl sonra aynı tiyatro içinde Otto Brahm'ın iznini alarak yeni bir topluluk kurdu,

1902 yılında da, Brahm'ın anlayışına karşı çıkarak ondan ayrıldı. Sanatçı, 1898'de "Özgür Sahne"yi, iki yıl sonra da "Ses ve Duman" adını verdiği bir kabare topluluğu kurmuştu. 1902'den sonra ise büyüklü küçüklü çeşitli topluluklar kurdu ve bunlar sürekli tiyatrolar durumuna geldi (bkz. Resim 5).

Meyerhold, Gordon Craig'in kuramlarından etkilenip sonradan göreceğimiz "biyomekanik" oyunculuk anlayışını getirdi. Reinhardt da, Appia'nın sentetik tiyatro anlayışını sınırsız yaratıcılığı ile geliştirdi. XX. yüzyılın ilk yarısında bütün Avrupa tiyatro eylemine yön veren bir sanatçı oldu. O da, "sentetik tiyatro"nun kurucuları gibi yönetmenin gücünü ve yaratıcılığını tiyatronun en önemli kaynaklarından biri olarak görüyordu. Yazarın hakkını gözeten Reinhardt, uygulama işinde yazarın metni üzerinde düzeltmeler yapar, sahne yönünden zayıf bir oyunu başarılı bir gösteri durumuna getirirdi. Yönetmen, dekor, giysi ve ışıklama uzmanları arasındaki ilişkiyi iyi bir duruma getiren Reinhardt, kendi döneminin tiyatrosunu değil, kendi dönemi içinde yapılması olanaklı olan bir tiyatroyu varetti.

Tiyatrosuyla büyük bir halk çoğunluğuna yönelmek isteyen sanatçı, beş bin kişi alan sirklerde ve on binin üstünde seyirci alan spor alanlarında oyunlar sahneye koydu. Bu dev çalışmalarda iki bine yakın oyuncu kullandı. Bunun yanısıra yüz kişinin üzerinde orkestraları, yine aynı büyüklükte koroları oyun düzenine soktu (bkz. Resim 6 ve 7). Reinhardt, New York'ta *Tanrık Oyunu* adını verdiği yarısını kendi yazdığı modern dinsel oyunu sahneye koyarken hazırladığı Reji Defteri'nin önsözünde şöyle diyordu: "Tiyatronun görevi, dünyayı kitapların tozlarından yükseltip o dünyaya can vermek, damarlarına kan vermektir, hem de bugünün kanını aşılayarak. Böylece, kitaplardaki tozlanmış dünyayı kendimizle ve yaşamımızla yakın bir ilişkiye getirmek ve o dünyanın içimizde yaşamasını sağlamaktır. (...) Yaşamsallık tiyatronun vazgeçilemiyecek, en değerli öğesidir." Sanatçı tiyatronun görevini açıkladıktan sonra yönetmenin ölçüsünün "bir oyunu çağımız içinde yaşanır duruma getirmek" olduğunu belirtiyordu. Bu sözleriyle Reinhardt, tiyatronun içeriğine değinmekteydi. Tiyatronun edebiyattan farklılığı, her çağda kendini yenilemesi, insanların en büyük sanatı olan yaşama sanatına etkin bir yolda katılması ve insanların yaşama düzenine yararı, onun bu sözleriyle açık ve seçik ortaya konulmuş oluyordu.

Reinhardt'ın tiyatroyu bu devinim içinde tanımlaması ve klasikleri çağdaş dünyanın sorunlarını gösterir nitelikte yeni bir yorumla ele alması, tiyatroyu edebiyat sananları ve tutucu eleştirmenleri kızdırdı. Bir burjuva aileden gelen sanatçı, bir burjuva başkaldırısı içindeydi. O, doktriner bir devrimci değildi; onun başkaldırısı, kalıplaşmış olan

burjuvaya ve tekdüze, değişmeden giden burjuva tiyatrosuna karşıydı. Ona göre, burjuvanın buz kalıplarını kırmak, onu eritmek ve kendi özvarlığına döndürmek gerekiyordu. Şöyle anlatıyordu burjuvayı sanatçı: "Burjuva düzeni çok dar bir sınır içindedir ve duygu yönünden kısırdır. (...) Biz insanlar toplumsal bir kalkan olarak kullandığımız belli birkaç anlatım biçiminin dışına çıkamayız. Bu korunma yolu öylesine katı ve dardır ki, doğal bir duygu boşanmasına yer kalmaz. Her duruma uydurduğumuz bir iki düzine sözcüğümüz vardır. Katılıyormuş, seviniyormuş, değerlendiriyormuş gibi yaparak aldığımız tavırlarda ya da her insan yüzünde aynı biçimde beliren kibarlık sırıtmasında olduğu gibi, düğünlerde, vaftiz ve cenaze törenlerinde, el sıkışmalar, selamlaşmalar, kaş çatmalar, gülümsemeler korku verici bir duygu yoksunluğu ile yapılan hayaletler tiyatrosunu ortaya çıkartmaktadır".

Yeni-Romantizm'in tiyatro alanındaki en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul ettiğimiz Reinhardt, burjuva düzeni içindeki insanları bu sözlerle tanıttıktan sonra tiyatronun sağlıklı ve doğru olan, bunun için de ortaya çıkartılması gereken yanını şöyle açıklıyordu: "Ben tiyatronun ölümsüz olduğuna inanıyorum. Tiyatro çocukluklarını ceplerinde gizleyen ve yaşamlarını bu yolda baskı içinde sürdüren kimseler için ruhsal bir sığınaktır ve yaşamlarının sonuna kadar, onlara gerçek yaşamaya katılma olanaklarını sağlayan bir ortamdır. Tiyatro sanatı (oyunculuğu) yaşamda gördüğümüz kalıplaşmış yapmacıkları düzelten ve arıtan bir araçtır; çünkü tiyatro oyuncusunun görevi gerçeğin görünüşünü değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır" Bunun için de, "tiyatro, büyük ruhlardan yoksun kaldı mı, dünyanın en zavallı işi, en acınacak orta malı olur"

Reinhardt, bir yönetmen olarak etkisini biraz daha yayarken ve akla durgunluk veren oyun düzenleriyle halk çoğunluklarını tiyatroya çekerken çağdaş tiyatronun durumunu şöyle açıklıyordu: "Tiyatro, bugün kendini yaşatma savaşı içindedir. Ama bu savaş, genel bir sorun olan, gişeyi yaşatma savaşı değildir. Tiyatro daha çok kendi damarlarındaki kandan acı çekmektedir; bugün —uzun bir süredir olduğu gibi— ne yalnız yazınsal besilerle doyurulabilir, ne de salt tiyatro vitamini ile ayakta tutulabilir". Çağdaş dünyanın azgınlığını, coşkunluğunu sanatsal bir bütünlük içinde resmetmek çağdaş tiyatronun göreviydi. Bunun için de, tiyatro bütün sanat dallarından yararlanmalıydı (toplu sanat yapıtı); yazarın, ozanın yanısıra, oyuncudan, ressamdan, besteciden ve teknik adamlardan yardım istemeliydi. Bu sanat dallarını uyumlu ve disiplinli bir bütünde toparlamak, estetik bir bütün içinde uzlaştırmak için çağımızın önemli bir yaratıcısı olan gerçek anlamda bir yönetmen gerekliydi.

Bugünün tiyatrosu her yapıtı kendine özgü biçimi içinde yeniden

yaratmak zorundaydı ve bunun için de gelişmiş bir tekniği gerektiriyordu. Heinz Herald, 1918'de Reinhardt'ı, son on beş yılın (1903'ten 1918'e) en büyük tiyatro devrimcisi olarak selâmladı. Çünkü onda çağdaş gelişime paralel bir biçimde, tiyatroyu değiştirebilecek yetenek, güç ve yüreklilik vardı. Herald'a göre, "yarının tiyatrosu üzerinde konuşmak istiyorsak" Reinhardt'ı iyi anlamak zorunluydu. "Geçmişin yerine geleceği kuralım", diyen sanatçı, maddeci dünya görüşünü benimsemiş bir yönetmen değildi; o, daha çok devrimci bir ülkücü, kesin bir amacı saptamamış, dağınık, ama çeşitli yönlerde hayranlık uyandıran bir büyücüydü. "Tiyatroda, doğru olan tek bir estetik biçim yoktur", düşüncesinde olan sanatçı çelişkilerle dolu başkaldırısı içinde gerçekten kendinden sonrakilere çok geniş bir göz erimi bıraktı. Çağdaş tiyatro ona çok şey borçludur. Reinhardt'ın yaratıcılığındaki bu uçsuz bucaksız çalışma alanı ondaki Barok özelliği yansıtır. Çünkü o, çalışmalarında çeşitli tiyatro akımlarına yöneldi; sanatçı, "yarının tiyatrosu" derken, Yeni-romantizm'i, Doğalcılığı, İzlenimciliği aşmış, bazen bunları uzlaştırmış, bazen de ayırmıştı. İzlenimcilerin "*benim* yaşantım", "*benim* duyuşum" diyen içine kapanıklıkla ve Fischer'in dediği gibi "kan damlasını yalnızca bir renk lekesi, bir bayrağı buğday tarlasında açmış bir gelincik sayan" anlayışıyla sınırlandırmamıştı kendini Reinhardt. Onun da, İzlenimcilerde görülen bir ışık ve renk dünyası vardı; ama o bu dünyayı yalnızca kendi izlenimi olarak ele almıyordu. Daha genel ve nesnel olarak, burjuva dünyasının değişmesi gereken bir dünya olduğunu biliyordu. O, burjuva düzenini daha iyi bir duruma, daha yüce bir aşamaya çıkartılmasının gerekliliğine inanan bir romantikti. Ne var ki, romantikler gibi de sınırlı değildi; yüzünü "yarına" dönmüştü.

1920 yılında, Reinhardt'ı politik ve tarihsel açıdan çalışmalar yapması için zorlayan eleştirmen Siegfried Jacobson, ona hayrandı, ama eksik buluyordu sanatçıyı: "Edebiyat, tiyatro, resim, musiki, bunların tümü yeni bir bütüne erişmiş. Başarılı bir toplu sanat yapıtı. İyi ama insan olarak ben de bir toplu sanat yapıtıyım. Benim de yalnızca görmeye yarayan gözlerim yok; benim de duymak için bir yüreğim, düşünmek için bir beynim var. Oysa Reinhardt benim yalnızca gözlerimi dikkate alıyor; yüreğim ve beynim bomboş tiyatrodan çıkıyorum"

Oysa aynı eleştirmen altı yıl kadar önce (1914) Reinhardt'ı gözler kadar, insan beynine ve duygularına yönelen bir sanatçı olarak alkışlamıştı. Bu çelişki gibi görülen durum neydi? Bu altı yıl içindeki gelişimi iki nedenle özetleyebiliriz: Reinhardt, ya giderek daha çok sahne plastiğine önem vermeye başlamıştı; ya da eleştirmen onun belli bir dünya görüşü içine girmesi zamanı geldiğini belirtiyordu.

Reinhardt'a göre, yazar, tiyatro sanatının bütünlenmesinde ancak bölümlerden biriydi (akademik tutumda olanlar bunun için ona karşı

durdular). Yazar da, oyuncu, yönetmen, dekor, giysi ve ışık uzmanları, vb. gibi kollektif bir sanat olan tiyatronun yaratıcılarından biriydi. Ona göre, tiyatronun gerçek kişilikleri, tiyatroyu kâğıt üzerinde ortaya çıkardıklarını sananlar değil, tiyatro sahnesi üzerinde, tiyatroyu tanıdıktan sonra kâğıda geçirenlerdi.

Tiyatro kişiliği ise, geçmişin devinimi ve kişiliğin durallığı arasında bir ulaştırma kurulduğu anda varolabilirdi: "(...) Tiyatro için de, her türlü sanatta olduğu kadar gereken şey kişiliktir. Ama işte kişilik de —insanoğullarının bu en yüce mutluluğu— öğretilebilen bir şey değildir. Öğretilemez de, yitirilemez de, dış yapmacıklarla aldatılamaz, hele dahice görünüşlerle yeri hiç doldurulamaz. Kişiliği olana da, bu yolda bir öğreti gerekmez herhalde. Bizi bize götüren yolun güç olduğunu, çoğu kez de, bu yola yalnızca uzun ve dolambaçlı patikalardan ulaşılabileceğini biliyoruz"

3 — TÖRENSEL TİYATRONUN İKİ ETKİN TEMSİLCİSİ

Tiyatronun anlamlı ve renkli tarihi içinde üç temel gelenek içiçe bugüne dek süregelmiştir: bunlardan biri, tiyatronun kaynağından bu yana çeşitli yönlere gelişmeler göstermiş törensel tiyatro geleneği; ikincisi daha çok Doğu tiyatrosundan kaynaklanan göstermeci tiyatro; üçüncüsü de, XVIII. yüzyılda, Lessing ile Diderot'nun başlattıkları, daha çok burjuva tiyatrosunun temsil ettiği benzetmeci tiyatro... Her üç geleneğin de gerek kültür tarihi, gerekse estetik konumları açısından kendine özgü nitelikleri ve yönelişleri vardır.

Burjuva tiyatrosunun bir uzantısı olan Doğalcı Tiyatro'ya karşı çıkanlar, tiyatronun sanatsal ve tiyatral anlatım gücünü öne sürerek XX. yüzyıl tiyatrosunun, tiyatronun kaynağında bulunan törenselliğe geri dönmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Bunu Rus ve Fransız simgecileri büyük bir ısrarla ve etkin bir biçimde getirmişler ve Rusya'da Meyerhold, Tayrov, Vakhtangov, Fransa'da Lugne Poë, Firmin Gemier, Jacques Copeau gibi yönetmenleri etkilemişlerdir. Ama bütün bu gelişimin başlangıç noktası Almanya'da, Münih'teki bir sanatçı grubu tarafından ortaya çıkarılmıştır. Bu grubun içinde ünlü ressamlar, mimarlar ve yazarlar vardır. Ancak "törensel tiyatro" hareketinin iki önemli sözcüsü ve esteti vardır: Peter Behrens (1868-1940) ile Georg Fuchs (1868-1949).

Mimar ve estet Peter Behrens, "üslup sanatı hareketi"nin başını çekmiştir. Ona göre, "Üslup tüm algılama olgusunun bir simgesidir; öyle bir simge ki, bir dönemin yaşam biçimini ve dünya görüşünü de kapsar; ve bu olgu, yalnızca sanat dünyasının içinde oluşur. Bütün sanatlardaki uyum, güçlü bir halkın anlamlı simgesidir" Behrens,

önemli sanat birliklerinin kurucuları arasında izlenir: "Sezession", "Münihli Sanatçılar Özgürlük Derneği", "Sanat ve Elişleri Atölyeleri Birliği" (1897) ve "Dresden Atölyeleri" (1907) o dönemin Avrupa sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Münih'te bulunduğu sıralar Behrens, o dönemin en ilginç dergisi olan *Pan*'da yazmaya başlamış ve yazın çevresinden Otto Erich Hartleben, Julius Bierbaum, Franz Blei, Meier-Graefe ve Richard Dehmel ile yakın dostluklar kurmuştur. 1899'da Hessen Eyaleti'nin başında bulunan Prens Ernst Ludwig, onu Darmstadt'a çağırınca endüstriyel tasarım işine girmiştir. Böylece, Avrupa'nın ilk endüstriyel tasarımcılarından biri olmuştur. Rusya'ya elçi olarak gönderildiğinde, oradaki formalist yazarlar ile simgecileri etkilemiş, Bryusov ve Ivanov gibi yazarların onun düşüncelerini Rusya'da yaymalarına yol açmıştır. Behrens, daha sonraları, Düsseldorf, Viyana ve Berlin Güzel Sanatlar Akademileri'nde Estetik profesörü olarak görev yapmıştır.

Onun tiyatro sorunları ile uğraşmaya başlaması 1900 yılına rastlar. 1910 yılına kadar da yoğun bir biçimde tiyatro alanına kaymıştır. 1900 yılında, *Feste des Lebens und der Kunst (Yaşamın ve Sanatın Şenliği)* adlı incelemesinde, tiyatro üzerine olan düşüncelerini açıklayan Behrens, aynı yıl *Yuvarlak Tiyatro* yapısı üzerine kendi tasarımını hazırlamıştır. Bu taslakta sahne, onu çevreleyen seyirci yerinin aşağısında kalıyordu (antik tiyatroda izlendiği gibi). Ancak bu yuvarlak sahne yerden yükseltilmişti. Ön sahneye önem verilmiş, oyuncunun seyirci ile yakınlığı üzerinde durulmuştu. Bu özellikler, Appia ile Craig'in *oylum sahnesi* ilkesinden hareket edilerek ortaya çıkarılmıştı. 1901'de, Behrens, böyle bir sahneye uyacak oyun düzeni için Richard Dehmel'in simgesel kült oyununu seçmiştir.

Aynı yıl içinde Georg Fuchs ve Willem de Haan ile birlikte tiyatro üzerine olan düşüncelerini uygulamaya koydu; Fuchs'un *Simgeler* adını verdiği törensel oyununu sahneledi. Bunun için de, "Sanatçılar Evi"nin atölyesindeki merdivenleri oyun alanı olarak kullandı. Darmstadt günlerinde, Behrens, Nietzsche'nin izleyicisi, kültür tarihçisi Kurt Breysig ile ilişki kurunca, *Zarathustra* için törensel tiyatroya uygun metaforik dekorlar ortaya çıkardı.

Sanatçı, tiyatro çalışmalarını Darmstadt dışına da kaydırmıştır. Örneğin, Mannheim'da "Sanat ve Bahçe Sanatı Sergisi" için bir *Doğa Tiyatrosu* tasarımı yaptı. 1905'te Düsseldorf'ta ünlü aktris Louise Dumont ve eşi yönetmen Lindemann ile işbirliği yaparak "Weimar Şenlik Oyunları" tasarısını gerçekleştirmiştir. 1907'ye kadar Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nin yöneticiliğini yapan Behrens, Berlin'e AEG firmasının baş tasarımcısı olarak çağrılmış ve oradaki atölyesinde Walter Gropius, Le Corbusier ve Ludwig Mies van der Rohe gibi ilerinin büyük mimarlarını yetiştirmiştir. 1909 yılında, Baden'de düzen-

lenen yaz tiyatro şenliğinde Otto Erich Hartleben'in *Sevenlerin Kaprisleri* adlı oyununu sahnelemiştir. Törensel tiyatronun en önemli yazarlarından Hugo von Hofmannstahl ile "Darmstadt Tiyatro Şenliği"nde çalışmıştır.

Onun tiyatro üzerine olan düşünceleri *Yaşamın Şenliği*'nde çok belirgindir. Almanların kültürlerine karşı gittiklerini, bunun için de yeni bir üslup bulmanın gerekliliğinden hareket ederek düşüncelerine giren Behrens, o dönemin alışagelinmiş tiyatrosunun, seyircisini, parçalara ayrılmış bir salonda oturttuğunu belirtmiştir. Seyirci, localara, koltuklara dağıtılmıştır. Seyirciyi perspektif esaslara uygun bir başka salona (yani sahneye) baktırmaktadır bu anlayıştaki tiyatro. Bu anlayıştaki temel özellik de yanılsamadır (iluzyondur). Aslında o, genel anlamda bir yanılsamaya karşı değildir; ona göre ters olan, bu tiyatronun doğanın yanılsamasını verme yanlışlığıdır. Başka deyişle bu tiyatro, çevrenin ve hareketlerin taklidi yoluyla bir yanılsamaya gitmektedir. Tiyatroda yanılsama olmalı mıdır? sorusuna, "elbette olmalıdır," yanıtını veren Behrens, bunun doğayı değil, *düşünceleri ve duyguları ileten bir yanılsama* olması gerektiğini belirtir; çünkü "kültür, ancak böyle bir yanılsama içinde vardır!" Önemli olan, bir oyunun doğayı taklit eden hammaddesi değil, seyircinin kendine katkıda bulunacak sanatsal hazza varmasıdır. Ham madde ile ya ağlanır, ya gülünür ya da korkulur. Oysa her oyunun dokusundaki örgelere (motiflere) göre, birtakım duygulara yöneliriz. Asıl olan bir sanatsal yaratı karşısında insan olarak duyacağımız yücelme duygusudur.

"Bizler şiir, oyun ve sanat yoluyla Doğayı sahnemizden kovmalıyız," diyen Behrens, seyircilerin de bu tiyatro yaşantısı içinde kendilerini birer sanatçı gibi hissetmeleri gerektiğini belirtir. Behrens, tanımladığı bu seyirci için bir tiyatro yapısı tasarlamıştır: *Yuvarlak Tiyatro.*

Oyunculara gelince: bugünün oyuncuları hâlâ doğalcı anlayışı sürdürmektedirler ve doğayı yansıtmak için taklide yönelmektedirler. Taklit ise daha doğuştan insan doğasında bulunan bir şeydir. Herkes doğayı taklit edebilir. Herkesin yapabildiği bir şey ise sanat değildir. "Doğal olan, sanatsal olan değildir!" Sanatın kuralları, bizler tarafından geliştirilen, çoğu kez de doğal olmayan bulgulardır. Çağdaş sanatçının görevi, daha çok yeni bir bakış açısı getirmektedir. Biz doğayı yeni baştan yaratamayız, ama o doğanın içinde, yaşamımızı kolaylaştıracak, güzelleştirecek ve anlamlandıracak yeni şeyler yaratabiliriz. Onun için de, Behrens'e göre, oyuncu bir *kültür-yaratıcısı* olmalıdır. Oyuncunun kendi bir malzemedir, ama aynı zamanda o malzemeyi bir sanat eseri durumuna getiren yine kendidir. (Burada Meyerhold'un oyunculuk anlayışının kaynağı izlenir). Oyuncu rolünün üzerine çıkmalı, patetik olandan ve pozlardan kendini arındırmalıdır. Hareket-

leri tartımlı, konuşmaları şiir gibi olmalıdır. Oyuncu aynı zamanda bir dans ustası olmalı ve anlamlı hareketlerle, duyguların ve düşüncelerin yanılsamasını (iluzyonunu) getirmelidir.

Behrens'in *Yaşamın ve Sanatın Şenliği,* aslında- Wagner'in "ge sammtkunstwerk" (toplu sanat yapıtı) anlayışının daha başka bir yöne götürülüşüdür. Almanya'da yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan "Jugendstil" (gençlik Üslubu)nun kavramsal konumundaki çelişkiler Darmstadt'taki sanatsal yeniliklerde kendini göstermiştir. Bu çelişki, Behrens'in kendini özgü biçim duygusu ve yaşama kültüründe gerçekleştirilmiş olan estetik yücelme ile eski zamanlardan bu yana süregelmekte olan ütopyalar arasındaydı. Aynı durumu Georg Fuchs'ta da izleyebiliriz.

Georgs Fuchs, tiyatro estetiği alanındaki düşüncelerini, Behrens' ten değişik olarak ulusallığa bağlamıştır. Daha 1892'de yazmış olduğu ilk kültür-politik manifestosunda "Hessen Eyaleti Prens Ernst Ludwig'ten Ne Bekliyor" başlığını attıktan sonra, Prens'ten tüm Alman sanatçılarını birleştirerek bir dernek kurmasını istemiştir. Prens, bundan yedi yıl sonra, 1899'da Darmstadt'ta bir "Sanatçılar Kolonisi" kurunca Fuchs'un dileklerinin büyük bir bölümü de gerçekleşmiştir.

Münih'te *Allgemeinen Kunst-Chronik (Genel Sanat Kronikleri)* adlı dergiyi çıkaran Fuchs, kültür ve tiyatro sorunlarını içeren bir dizi yazı yazmıştır. 1893'ten başlayarak tiyatro ağırlıklı yazılarını yazan Fuchs, özellikle Nietzsche'nin *Geburt der Tragödie (Tragedyanın Doğuşu)* adlı yapıtının etkisi altında kalmıştır. O, bütün tiyatro kuramlarını da bunun üzerine kurmuştur. Hatta onun *Zeichen (Simgeler)* adını verdiği oyunu da 1900 yılında ölen Nietzsche için bir ağıt niteliğini taşıyordu.

1904 yılında, o dönemin en önemli dansçılarından biri olarak değerlendirilen Magdeleine G.'nin dans gösterisinde, kendi tiyatro kuramına uygun olan Nietzsche'nin Dionizosçu tiyatro anlayışını görmüştür. Magdeleine G.'nin dansları, "trans dansları" olarak tanımlanıyordu. Fuchs için dans, tiyatronun temel öğelerinden biriydi. Aynı yıl içinde, o, birçok yönetmeni etkileyen *Die Schaubiihne der Zukunft (Yarının Sahnesi)* adlı, tiyatro alanındaki en önemli çalışmasını yazdı. Bu kitabıyla da tiyatro kuramcısı ve uzmanı olarak kabul edildi.

Fuchs, bu kitabına, "bize özgü bir Alman tiyatrosu olmalıdır," diye başlar. Bir Alman ulusal tiyatrosu olması için de *yarının tiyatrosu* ortaya çıkarılmalıdır. Bu da ancak Almanya'nın kendi kültürü, bu kültürün yığınlar tarafından yaşanması, başka deyişle halkın bu törensel nitelikteki tiyatroya katılması ile gerçekleşebilir.

Yığınların tiyatrosu, şenlik tiyatrosudur; Fuchs bunun için de "onbinlerin tiyatrosu"na gereksinim olduğunu savunmuştur. Fuchs'un "yarının sahnesi" dediği tiyatroda yığınlar "o sırada olanı" aynı an-

da ve eksiksiz yaşamalıdır, olaya katılarak birlikte hissetmelidirler. Tiyatroda arınma, ancak büyük yığınların törensel katılmalarıyla varolabilir.

Bu tiyatronun oyunculuğu da, törensel olana uygun olarak, insan gövdesinin tartımlı hareketleriyle ortaya çıkacaktır. Fuchs'un işaret ettiği bir üçüncü nokta da tiyatro metinleridir. Sahne için yazılan metinler törenselliği ortaya çıkartacak biçimde yazılmalıdır. Bu da şu demektir: oyuncu ve seyirci, sahne ve salon birbirinden ayrı şeyler değil, tiyatronun kaynağından bu yana ayrılmaz bir bütündür. Bugünkü Japon tiyatrosu da bu kaynaktaki özelliğe bağlı kalmış ve "çiçek yolu" ile oyunu seyircinin arasına sokmuştur. *Seyircinin, oyuncu ile içiçe yaşaması gereklidir.*

Fuchs'un reform düşüncesinde önemli olan üç nokta: *törensellik; dansa yakın üsluplaştırılmış (stilize) oyunculuk; törensel oyun metinleri*'dir. Fuchs, her ne kadar Wagner'in düşüncelerinden ve uygulamalarından etkilenmişse de, bu noktada ondan ayrılıyordu. O tiyatroyu, bir "gesammtkunstwerk" olarak görmüyordu. Tiyatro, başlı başına, kendine özgü kuralları olan bir sanattı. Tiyatro, bütün sanatların bir özeti değildi; öteki sanatlardan apayrı, kendibaşına bir sanattı. Kaynağından bu yana varoluşunun nedenleri ayrı olduğu kadar, kültür tarihi içindeki kaynağı da öteki sanatlardan değişikti. "Tiyatro, sözsüz, tonsuz, sahnesiz ve dekorsuz olarak doğdu, insan gövdesinin tartımsal hareketleri ile başladı." (Grotowski'nin estetiğini ateşleyen nokta). Bugün de dikkat edilmesi gereken budur. Ancak Fuchs'a göre, "yarının sahnesi"nde, tartımsal hareketler kadar, öteki sanatlardan tiyatro için özümlenen öğeler de önemlidir. Çünkü törenler tiyatroda bir toplumun kültür yaşamının tamamı gereklidir. "Yarının Sahnesi" bu kültür yaşamının merkezi olmalıdır.

Sanat halkla birlikte yapılmalıdır; tiyatro da öyle! Başka türlüsü, yani halkla yapılmayan sanat hiçbir şeydir; çünkü yararı yoktur. Fuchs, oyun yazarı için de şunları söylüyor: "Yarının sahnesi'nin yazarı, edebiyatçıların yaptığı gibi bir masa başında şiirli dizeler yazmayacak; yazarın yeri sahnedir; tıpkı mimarın yerinin şantiye olduğu gibi." Metin esas değildir; metin bu törenselliğe katkısı olan bir senaryodur. "Yarının Sahnesi"nde, oyun yazarı da bu ritüele katılan bir sanat adamıdır. (İkinci Dünya Savaşı sonrasında özellikle A.B.D. ve İngiltere'de ortaya çıkan oyun yazarının ilk tanımı).

Fuchs bu düşüncelerini gerek yazar, gerekse yönetmen olarak uygulama olanağı bulmuştur. 1907 yılında, "Verein Müncher Künstler -Theater" (Münih Sanatçılar Tiyatrosu Birliği) kurulunca, Fuchs bu tiyatronun sürekli yazarlarından biri olarak çağrıldı; ayrıca, uygulamalarda sanat danışmanı (dramaturg) görevini de yaptı. Bu tiyatro 17 Mayıs 1908 gecesi Goethe'nin *Faust*'u ile açılmıştır. Tiyatronun dağa-

rında Shakespeare, Kotzebue, Ruderer ve Fuchs'un oyunları vardı. Fuchs'un oyunları sahnelendiğinde "Dans Masalları" olarak nitelendirilmiştir.

Ancak onun asıl ilgilendiği şenliklerdi. Daha 1900 yılında, "Münih Halk Tiyatrosu Şenliği Birliği" adını verdiği bir dernek kurmuştu. Hükümet de tiyatro şenliklerini destekliyordu. Fuchs'un bu şenliklerdeki hedefi tamamen estetikti; oysa hükümetinki ideolojikti; ve Fuchs bunun bilincine varamadı ve kendi düşüncelerini gerçekleştirmek bahasına daha sonraki yıllarda Nazilerle de işbirliği yaptı.

Fuchs, "Geleneksel Halk Anıt Dramları" yaratmak istiyordu; çünkü Fuchs, için *Kult*, "mutlak tiyatro" anlamına geliyordu. "Münih Halk Tiyatrosu Şenliği"ndeki kayda değer iki önemli gösteri Max Reinhardt tarafından sahnelenen *Kral Oidipus* ile *Orest* idi. Bu oyunların her ikisinde de Fuchs çalıştı. 1914'te, onun "Dionizyak Şenlik Oyunu" olarak tanımladığı *Der Sturm (Fırtına)*sı yayımlandı.

Ressam Adolf Hildebrand'ın "rölyef ilkesi" Fuchs'un estetik anlayışı içindeki "üslup sahnesi"ne uyuyordu (Meyerhold ilk döneminde bu estetiği Materelinck oyunlarının sahnelenmesinde uygulamıştır). Böylece Fuchs, şu reformları gerçekleştirmiştir: 1. Görsel yorumda rölyef anlayışı, 2. Önsahneyi genişletip arena tiyatrosuna yöneliş, 3. Her türlü doğalcı ve yanılsamaya dayanan tiyatroyu karşı olmanın gerekliliği, 4. Tiyatro oyunlarının laikleştirilmiş, birer ulusal tören; birer ritüel durumuna getirilmeleri.

Birinci Dünya Savaşı çıkınca, Fuchs işsiz kalmıştır. 1916'da *Christus (İsa)* adlı oyunu yayımlanmış ama dar bir çevre içinde kalmıştır. Max Reinhardt'ın yanında çalışmaya başlayan Fuchs, Reinhardt'ın önerisiyle, Salzburg yakınındaki Hellbrun kasabasında bir şenlik tiyatro yapısı yapılması ve Münih Halk Tiyatro Şenliği'ni yeniden canlandırılması için kolları sıvamış, ama her ikisinden de bir sonuç alamamıştır. Aynı yıllarda "Alman Ulusal Tiyatrosu" kurma çabaları da boşa gitmiştir.

1918 yılında, kendi estetiğini ve görüşlerini uygulamaya yeniden sokmak için "Savaş-Acı Çekme Oyunları Sendikası"nı kurunca kendini politik propogandanın içinde bulmuştur. 1919'da yazdığı *Christus* sahnelenmiştir.

Fuchs, daha sonraki yıllarda, bu yapıtının oynanması için Nazilerle işbirliğine girişmiştir. Bu işbirliğinden sonra *İsa (Christus)* adını verdiği oyunu *Kurtarıcı* ya da *Peygamber* anlamını veren *Der Heiland* adını almıştır. Oyun Üçüncü Reich'ın propogandasını yapıyor ve "Büyük Alman İmparatorluğu"nun efsanevi yeniden doğuşunu dile getiriyordu. 1920 yılının başında Fuchs'u eylemci politikanın içinde görürüz. Kralcı gruplarla yakın ilişki kuran sanatçı, Cumhuriyet'e karşı girişilen bir hareketin içinde bulununca tutuklanmış ve oniki yıl ağır

hapse çarptırılmıştır. 1928'de, (beş yıllık bir hapislikten sonra) aftan yararlanarak hapisten çıkan Fuchs, yeniden kültür-politik yazılarına başlamıştır.

Erinnerung des Zellengefangenen nr. 2911 (2911 no.lu Hücre Tutuklusunun Anıları) adlı kitabında hapishanelerin reformu üzerinde duran bir dizi öneri bulunur. 1936'da ise çağın başından bu yana Münih' teki kültür ve sanat hareketlerini anlatan bir *Kültür Tarihi* yazmıştır.

Şöyle bir geriye bakıldığında, Fuchs'un tiyatro üzerine olan çalışmaları 1919'da bitmiştir. Behrens ile Fuchs'un düşünceleri ve uygulamaları çeşitli yönelişler izleyerek XX. yüzyıl batı tiyatrosundaki gelişmelerin önemli bir kesimini etkilemiştir. Onların düşünceleri yeni yeni anlamlar kazanıp Artaud'nun manifestosunda, Grotowski'nin laboratuvar çalışmalarında, "Üçüncü Tiyatro"nun ritüelistik tutumunda, Meyerhold'un, Vakhtangov'un sahne plastiğinde, Reinhardt'ın "onbinlerin tiyatrosu"nda, vb. yankılanmıştır.

Almanya'da ve Avusturya'da Yeni Romantizm

XX. yüzyılın başlangıcında, doğalcılığa ve gerçekçiliğe karşı olan hareket İbsen, Hauptmann gibi doğalcı ve gerçekçi yazarları da etkiledi. Hauptmann, Almanya'da gerçekçi akımın başta gelen temsilcisiydi; sonradan Yeni-Romantizm'in Almanya'daki baş temsilcisi oldu. *Batık Çan, Pippa Dansediyor!, Aue'li Henry* gibi oyunları bu yeni akımın özelliklerini en iyi biçimde getirdi. Hauptmann, bir iç gerçeği ortaya çıkartmak düşüncesiyle, bu ve bunun gibi oyunlarını yazmıştı.

Hauptmann'ın etkisi yeni kuşakta da ortaya çıktı. 1903'te ilk oyununu yazan Alman Karl Gustav Vollmöller (1878-1948), *Armagnac Kontesi, Katharina ve İki Sevgilisi* ile sahneye adımını attı. Onun iki dikkate değer oyunu 1912'de yazdığı *Turandot* ve *Tansık Oyunu*'ydu. Bu ikinci yapıtı, Reinhardt, dünya çapında bir üne eriştirdi. Eduard Stucken ise eski Avrupa efsanelerine göre geri döndü.

Stucken 1902'de *Gawan, Lanval* ve *Lanzelot* adlı oyunları yazdı. Bu akımın etkisiyle Sudermann ve Schnitzler gibi yazarlar da bazı oyunlar yazdılar. Sudermann, *Johannes* ile *Üç Tüy*'ü, Schnitzler ise, *Paracelsus* ile *Beatrice'in Peçesi*'ni ortaya çıkardı.

Bu yazarların dışında, doğalcılığa karşı çıkıp da Yeni-Romantizm yoluyla klasik anlayışa yönelmek isteyenler de vardı. Bunların en tipiği Paul Ernst'ti. Bu yazarın *Ölüm* (1900) adlı oyunu klasik oyunlar örnek alınarak yazılmıştı.

Alman dilindeki tiyatronun bu akım içindeki en önemli yazarı Avustralyalı Hugo von Hofmannsthal'dı (1874-1929). Max Reinhardt'ın bir yönetmen olarak ilgilendiği ve yakın ilişki kurduğu yazarlardan biriydi. Hofmannsthal, öznel bir yolda, romantik düş dünyasıyla ilgile-

niyordu. İlk oyunu 1891'de yazdığı *Dün* oldu. İki yıl sonra *Budala ile Ölüm* adlı oyunuyla daha geniş kapsamlı ve insanlık üzerinde düşünceleri getiren bir düş oyunu yazdı. Sonra *Şiirli Tiyatro*'dan (1899) tek bölümlük *Küçük Oyunlar*'a (1906) atladı. Hofmannsthal'ın gelişmesi, içine kapanık bencil bir dünyadan, genişlemesine insanlığı kapsayan ülkücü bir düşünce düzeyine doğru oldu. Son oyunlarında ise, klasik düşünceye ve Hıristiyanlık duygularına yöneldi. Eski temaları işleyecek uygunlukta şiirli bir üslûbu olan Hofmannstahl, asıl büyük oyunlarını *Elektra*'dan (1903) itibaren yazdı. *Oidipus ve Sfenks* (1905), *Ariadne Naksos'ta* (1912) adlı oyunları klasik kahramanların psikolojik bir açıdan ele alınmasıydı. *Elektra* nefretten deli olan bir kadının psikolojik gelişimini gösteriyordu. *Venedik Kurtarıldı* (1905) adlı oyunu için Otway'in oyunundan esinlendi, Reinhardt tarafından bütün dünyaya tanıtılan *Herkes* (1912) oyununu bir İngiliz *moralite* metninin etkisiyle yazdı. *Büyük Dünya Tiyatrosu* (1922) İspanyol *auto*'ları düşünülerek yazılmıştı. Hofmannsthal'in oyunlarının tümünde de kaderci bir görüş vardı. Ölüm her yerdeydi, gerçekte bir düş olan insan yaşamı ise güvenilecek bir şey değildi. Bu düş içinde ilerlemeye çalışan insan nereye çıkacağını bilmeden yürüyordu. Hofmannsthal, bir tiyatro ozanıydı. Ama karamsarlığı ve felsefesindeki havada kalmışlık, onu büyük bir tiyatro ozanı olmaktan alıkoydu.

1911'de yazdığı *Rosenkavalier* ruhsal işkenceyi işliyordu. Ondan sonra yazdığı oyunlarda insanlığın içinde bulunduğu işkenceyi inceledi. I. Dünya Savaşı'ndan geriye kalan gerçekleri görmektense, Hofmannsthal kendini renkli düş dünyasının içine kapattı; *Titiz Adam* (1921) ve *Kule* (1925) onun bu kaçışını gösteren son oyunlarıydı.

Edmond Rostand ve Maurice Maeterlinck

Gerçekçiliğin egemen olduğu Fransız dili konuşulan ülkelerde şiir tiyatrosu yoluyla romantik gelenek sürdürülmek isteniyordu. Ama bunu sürdürmek isteyenlerin sesleri cılız olduğundan bir sonuç vermiyordu. Doğalcı anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkan ve Yeni-Romantizmin Fransa'daki en büyük temsilcisi olan Edmond Rostand (1868-1918) üç temel özelliği ile ötekilerden ayrıydı. Her şeyden önce çok usta bir yazardı Rostand; onun oyunları sağlam yapısı olan oyunlara örnek olarak verilebilir. İkincisi, büyük olmamakla beraber yeterli bir ozan yanı da vardı onun. Üçüncüsü, eski romantizm'den coşkunluğu yeni romantizm'den duyarlılığı ve psikolojiyi almış, bunları başarılı bir biçim içinde uzlaştırmıştı.

Rostand'ın ilk oyunu *Serüvenciler* (1894), lirik bir kaçış oyunuydu ve Zola'yı izleyenlerin önüne romantik bir gülüşle atılmış eldivendi. İkinci oyunu *Uzaktaki Prenses*'te (1895), Rostand, Orta Çağ havası için-

de romantik bir olayı işledi. Onun *Samariya'lı Kadın*'ı (1897) ise İsa'nın yaşamına paralel bir romantik ve idealist aşk kavramını ele alıyordu. Ancak Rostand, en büyük yapıtını 1897'de yazdığı *Cyrano de Bergerac* (1897) ile verdi. Bu oyun belki de bu akımın en önemli yapıtlarından biriydi. Bu oyun dünyanın birçok tiyatrolarında bugün bile oynanmaktadır. Rostand, bundan sonra *Yavru Kartal* (1900) ile İmparatorluğu ele geçirmek isteyen ancak bu istemi ve gücü olmayan Napoleon'un oğlunu ele aldı. Bundan sonra ilgi çeken oyunları ise *Chantecler* (1910) ve *Don Juan'ın Son Gecesi*'ydi (1921'de yayımlandı). Rostand'ın ölümü ile tamamlanmayan son oyununda Don Juan temasının Faust'a benzer bir hava içinde işlenişi izlenir.

Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck (1862-1949) orta düzeyde bir ozanken, önemli bir tiyatro yazarı oldu. İlk oyunu Paul Fort'un "Sanat Tiyatrosu"nda oynandı. Yeni romantik akımın başka bir büyük yazarı olan Maeterlinck genellikle "manevi görme"yi vurguluyordu. Reinhardt, Meyerhold, Tayrov gibi yönetmenlerin sık sık sahneye koydukları Maeterlinck, bunun için de oyunlarında iç aksiyona önem veriyordu. 1908'de yazdığı *Mavi Kuş*'ta küçük kahraman Tytyl her şeyin ruhunu görme gizine eriyordu; o, "manevi görme" yeteneğine sahip bir kişiydi.

Maeterlinck'in oyun kişileri daha çok insanların ruhunu yansıtıyordu. Bunun için de oyunlarının yapısı gerçek olaylarla gelişirken, anlamı ve özü, gerçek olayların ardında saklı olan iç akımla kuruluydu. Bu açıdan, yeni bir konuşma örgüsünü de getirdi yazar: duraklar ve sessizlik, kişiler arasındaki konuşmalardan daha çoktu. Onun oyunlarında, asıl aksiyon sahnenin dışında gelişiyordu; kutsalla sonsuzun, yazgı ile ölümün birleştiği uzakta bir yerdeydi oluşanlar. Onun Cizvit okulunda okumasının, mistik bir yazar olmasında payı vardı. Kendi dönemindeki yazarların, yaşamın yalınca ilkel ve vahşi yanıyla ilgilendiğinden yakınan Maeterlinck şöyle diyordu: "Tiyatroya gittim mi ya aldatılmış bir kocanın karısını öldürdüğünü, bir kadının kıskançlıkla sevgilisini zehirlediğini, bir çocuğun babasından öç aldığını, bir babanın çocuklarını feda ettiğini, çocukların babalarını öldürdüklerini görürüm. Çoğu oyunlarda krallar öldürülür, kızlar kirletilir, namuslu adamlar hapse atılırlar. Bütün bunlar yüksek şeylermiş gibi görülür nedense. Oysa bu olayların tümü yüzeyde ve maddi şeylerdir: yalnızca kan, göz yaşı ve ölüm..." Yazara göre, asıl tragedya, bu ilkel hareketlerin ötesinde olan ve insanın gücü üstündeki bir gücün insanı oradan oraya savurması ve onu hiç beklemediği yola sürüklemesiydi. İnsanın bu bilinmeyen güç önündeki çaresizliği Maeterlinck'in tragedya kavramını ortaya çıkarıyordu. O, 1890'da yazdığı *Çağrılmadan Gelen*'den itibaren bu trajik akımla uğraştı. 1889'da yazdığı ilk oyunu *Prenses Melaine* ise onun bütün özelliklerini taşımıyordu. Grimm Kar-

deşler'in bir hikâyesinden alınmış, daha çok dış aksiyonu olan bir oyundu. 1890'da aynı özellikte ikinci bir oyun yazdı Maeterlinck: *Körler*. Maeterlinck'in en önemli yapıtı sayılan *Evin İçi* (1894) ise onun bu özelliklerini açık ve seçik gösteriyordu.

Maeterlinck'in oyunlarında sonuç hep ölümdü. Bu yazar için tek gerçek olan şey ölümün yok edici gücüydü. O, insanlığı, kör olarak, hiçbir amacı olmadan hep aynı sonuca doğru yolculuğa çıkan bir kavram olarak kabul ediyordu. *Pelléas ile Mélisande* (1892), *Tintagiles'in Ölümü* (1894), *Aglavaine ile Sélyysette* (1896) hep bu kaderci görüşü işleyen oyunlardı. Maeterlinck'in bu havada yazdığı oyunların sonuncusu da *Hemşire Beatrice*'ti (1899).

Yazar, 1895 yılında, sonradan karısı olan güzel opera sanatçısı Georgette Leblanc'ı tanıdığında, oyunlarının giderek tekdüze olmaya başladığını sezmişti. Leblanc da ona oyun kişilerini giderek kuklalaştırdığını söylemişti. Maeterlinck, hem Leblanc'ın etkisiyle, hem de yeni bir şey yazmak isteğiyle kendini yenilemeye karar verdi. 1902'de yazdığı *Monna Vanna*, bunun için, oyunlarında bir dönüm noktası oldu. O, bu oyunuyla geleneksel, romantik dram biçimine döndü. Monna Vanna, Lady Godiva gibi, Pisa'yı açlıktan kurtarmak için, kenti yöneten beyin çadırına çırılçıplak giderek bir gece geçiren bir fedaiydi. Maeterlinck, bu açıdan Gustav Flaubert'in *Salambo*'sundan da esinlenmişti. Bu oyunda eski oyunlarındaki şiir havasını yitiren Maeterlinck, 1908'de yazdığı *Mavi Kuş* ile yeniden fantazi dünyasına yöneldi. Bu oyunda, insanların aradığı mutluluğun hep yakınlarda bulunduğunu, ama temel sorunun bu mutluluğu tanımak olduğunu belirtiyordu. Maeterlinck, 1902'de Nobel Armağanını kazandı ve daha sonra kendisine Kont payesi de verildi.

4 — XIX. YÜZYIL GERÇEKÇİLİĞİNİN KALINTILARI

Bir yanda yeni romantizm yaygınlaşırken, öbür yanda kaynağı XIX. yüzyılın deneyciliğinden ve doğalcı eğiliminden çıkan gerçekçilik de sürüyordu. İbsen, birçok genç yazara etki edenlerin başında geliyordu. Ancak aynı yıllarda ona karşı çıkanlar da çoğalıyordu. Yeni kuşağın eski gerçekçiliği sürdüren yazarlarının modeli İbsen'di.

İngiltere

Bu dönemde İngiltere'deki gerçekçi oyunların yaygınlaşması ne Pinero'nun ne de Jones'un içli dramlarıyla oldu; çünkü bu yazarlar belirli bir amaca yönelmiyorlar, duyguları nereye çekerse onu içli bir hava içinde veriyorlardı. Maraz bir görünüşü vardı bu oyunların. On-

ların tiyatro içindeki çabaları John Galsworthy ve Harley Granville -Barker gibi yazarlar tarafından gölgelendi.

a) *Galsworthy* (1867-1933)

Bu yazarın oyunları İngiltere'deki gerçekçi oyun anlayışının tipik örnekleri sayılabilir. Bu gerçekçi anlayışta ne Steinbeck'in sert çatışmaların içindeki insanları, ne Strindberg'in kendine acımasından ileri gelen içine kapanışı, ne Williams'ın psikolojik sapmaları gösteren havası vardı. Öbür yanda, Pinero ile Jones'un içliliği ve karanlığı da yoktu. John Galstworthy insana ilişkin değerleri ortaya çıkartmaya çalışan, tekniği usta bir yazardı. Kendi toplumu içinde bazı yasaların ve ceza sisteminin değişmesi üzerinde duran yazar, oyunlarında bir tartışmaya yönelmiyordu; ancak oyunlarında, toplum içindeki yanlış olan kurumların gösterilmesi etkiliydi.

Galstworthy, halkın dikkatini ilk kez 1906'da oynanan *Gümüş Kutu* adlı oyunu ile çekti. Bu oyunda toplum içinde saygınlık kazanmış bir parlamento üyesinin evi ile bir kömürcü kadının evini karşılaştırdı. Burada parlamento üyesinin oğlu bir kızın para cüzdanını çalıyor ve bu suç bir çekle örtbas ediliyordu; öbür yanda, kömürcü kadının kocasının bir gümüş kutu çalması en sert biçimde cezalandırılıyordu. Yazar, bunları gösterirken ne söylev çekiyor, ne de kendi düşüncesini belirtiyordu. Yalnız bir durumu ortaya koyuyor ve gerisini seyirciye bırakıyordu. Bu üslup ise seyircinin etkilenmesini yoğunlaştırdı. Galsworthy'nin kahramanlarla da işi yoktu; o parlamento üyesinin hırsızoğlunu da, gümüş kutuyu çalan yoksulu da birer insan olarak ele alıyordu. Ama toplum içindeki bu iki insanın eşit bir adalet düşüncesi içinde yargılanmamalarını yeriyordu. Yazarın 1910'da yazdığı *Adalet* adını verdiği oyunu ise bomba gibi patladı. Yazar, bu oyununda kızgındı. Ancak tekniği yine aynıydı; hiçbir kahraman yoktu oyunda, ama eleştirilecek kurumlar vardı ve bunun başında adalet sistemi geliyordu.

Galsworthy'nin oyun kişileri, İbsen'in oyunlarındaki kişilerden daha inandırıcıydı. Bu kişilerin hemen hepsi boyutlarını kazanmışlardı. Bunlar ne çok kötü ne de idealize edilmiş iyi insanlardı. Onun oyun kişileri, değişmesi gereken toplum kurumlarını evrensel açıdan vurgulamak içindi. Yazarın öteki oyunları da bu özelliklerin dışına çıkmadı: *Çatışma* (1909), *Güvercin* (1912), *Kaçak* (1913) ve *Yığın* (1914) adını verdiği yapıtları da değişmesi gereken toplum kurumlarını kişiler yoluyla gösteriyordu. Tek bölümlük *Küçük Adam* (1915) ve *Bağlılıklar* (1922) adlı oyunlarında ekonomik bir yolda, genişlemesine felsefi düşünceleri ele alıyordu.

b) *Granville - Barker* (1877-1946)

XX. yüzyıl başında İngiliz sahnesine en çok etki eden yazarlardan biri olan Harley Granville-Barker, aynı zamanda tiyatronun uygulama

yanıyla da ilgilendi, modern tiyatro yönetmeninin yönelmesi gereken yolun ayrıntıları üzerinde durarak, sahne tekniğine de etkili oldu. Dram sanatı yöntemi üzerinde de duran yazar, Shakespeare yazıları ile de büyük ün yaptı. 1899'da Berte Thomas ile birlikte yazdığı *Rüzgâr Horozu* ilk oyunuydu ve sonrakilere oranla pek ilgi çekici değildi. Ancak 1901'den 1910'a kadar yazdığı dört oyunu: *Ann Leete'nin Evlenişi* (1901), *Voysey Mirası* (1905), *Boşuna* (1907) ve *Madras Evi* (1910) dikkati çeken oyunlardı. Bunlar, Granville-Barker'ın gerçekçi biçimi İbsen'den daha ileriye götürdüğü yapıtlarıydı. Bu oyunlarda konudan çok, kişiler ve bu kişilerin içinde bulunduğu çevre önemliydi. İlk oyunda, Ann Leete adında soylu bir genç kızın bahçıvanıyla evlenmesi ele alınmıştı. İkincisinde, Voysey adında zengin bir avukatın oğlu, babasının bütün servetini müşterilerinin parasıyla kumar oynayarak kazandığını öğreniyordu. Bunlar gibi yalın konularla ilgilenen yazarın oyunlarında dikkati çeken özellik, oyun kişilerinin ilişkileri ile ortaya çıkarttığı sorunlardı.

Granville-Barker, bu gerçekçi oyunlarından sonra iç dünyanın ön plana çıktığı oyunlara yöneldi. 1904 yılında *Prunella* ile bir denemede bulunmuştu; 1910'dan sonra şiirli oyunlara yöneldi: *Rokoko* (1911), D.C. Calthrop'la birlikte yazdığı *Karnaval* (1913), *Gizli Hayat* (1923) iç aksiyonun egemen olduğu oyunlardı. Yazar, incelemelerinde gerçekçi manzum oyunu değil, şiir unsurunu kapsayan yapıtları tutuyordu. Onun son oyunları da, bu düşüncelerini gerçekleştiren örnekler oldu.

c) *Ötekiler*

Bu dönemde İngiltere'de, çeşitli yetenekte yazarlar toplum kurumlarını ele alan gerçekçi oyunlar yazıyorlardı. Ortanın üstünde olan yazarlar arasında Kuzey İrlandalı St. John Ervine, (1883-1971) modern bir *Romeo ile Juliet* olan *Karışık Evlenme* (1911) ile tanındı. Bu oyunda fanatik bir Protestan'ın oğlunun Katolik bir kızı sevmesi işleniyordu. *Jane Clegg* (1913) adlı oyununda, yazar, sakat kocasına bakmak için elinden geleni yapan, ama kendine olan saygısını yitirmemek için kocasını terkeden bir kadını inceledi. Yazarın en başarılı oyunu *John Ferguson* (1915), çevresindeki dünyanın gün geçtikçe daha da yıkıldığını gören genç bir adamın güçlü bir portresini veriyordu. Ervine 1947'de yazdığı *Özel Teşebbüs*'te devletleştirme düşüncesine karşı bir polemiğe girdi.

Granville-Barker'in tanıttığı yazarlardan biri olan St. John Hankin'in (1860-1909), İngiliz toplumunu alaylı bir yolda taşlayan oyunu, *Cassilis'in Nişanı* o dönemde bir tartışmayı getirdi. 1909'da yazdığı *Bağlılık* bu yazarın, döneminin tutulan başka bir yapıtıydı. Yine dönemi içinde aranılan yazarlardan biri de Stanley Hougton'du (1881 -1913). Genç yaşta ölen yazar, *Genç Kuşak*'ta (1910) orta yaşlılığın

ahlak anlayışını ele alıyordu. *Hindle Uyanıyor* (1912) adlı oyununda ise işçi sınıfının "yeni kadın" kişiliğini savundu.

Bu gerçekçi anlayış içinde Harold Brighouse, Arnold Bennet ve Edward Knoblock gibi yazarları da görüyoruz. En çok birer oyunuyla ilgi çeken bu küçük çapta yazarlar arasında Githa Sowerby, Clemence Dane (Winifred Asthon) ve Hubert Henry Davies'i de sayabiliriz.

Fransa ve Belçika

1900 yılından sonra ortaya çıkan yazarlar arasında ilk olarak akla gelen Fransız-Belçika kanından gelen Henri Kistemaekers, önemli bir yazar olmamakla beraber, o dönemde oyunlarıyla birçok ülkelerde tanındı. Özellikle onun 1912'de yazdığı *Meş'ale* XIX. yüzyıl "iyi kurulu oyun" tekniğinde yazılmış, toplum sorunlarına yönelen bir yapıttı. Aynı dönemde, Henry Bernstein belki Kiestemaekers'den biraz daha derinliği olan bir yazardı. Onun için modern Scribe denilmesi, tekniğinin sağlamlığından ileri geliyordu. Yazarın *Hırsız'ı* (1906) psikolojik bir incelemeydi. Bu yazarın tanınmış öbür oyunları arasında *Yüksekllik* (1917) ve *Mélo* (1929) vardı. Bernstein'in üslubu ağır bir gelişimi getiriyordu. Alfred Savoir ise tersine, hafif üsluplu bir yazardı. Bu yazarın *Mavi Sakalın Sekizinci Karısı* (1821) adlı oyunu çeşitli ülkelerde oynandı.

Yine eğlenceli, hafif oyunların temsilcisi olarak Gaston Armand de Caillavert ile Robert de Flers ortaklaşa yazdıkları oyunlarında Akademik kişilere yönelttikleri eleştirilerle "aşk üçgeni"ni bol bol kullandılar.

"Aşk Üçgeni"ni sürdüren ciddi yazarlardan biri Henry Bataille'dı. 1904'te yazdığı *Mama Colibri*'den 1922'de yazdığı *İnsan Teni* adlı oyununa kadar bütün yapıtlarında erotizmin davulcusu oldu. Öbür yanda, Emile Fabre daha çok Becque ile Brieux'nün izleyicisi olarak görülür. Bu yazar da daha çok insanoğlunun tutkuları üzerinde kalem oynattı. En tanınmış yapıtlarından biri olan *İşgalciler*'de (1908) şantajı ele aldı. Yine amacı ciddi olan yazarlardan biri de Octave Mirbeau'ydu. *İş İştir* (1903) adlı oyununda, aile hayatı çökmek üzere olduğu halde, yalnızca işini düşünen bir sanayici gösteriliyordu. Öbür yanda, Antoine'nin tanıttığı ve "Théatre Libre"in sözcüsü olan Jean Jullien, *Kız Öğrenci* (1901) adlı yapıtında Brieux'nün üslubunun bir izleyicisiydi.

Yukarda adları sayılan bütün bu yazarlar ve bunlardan daha az dikkate değer olan küçük çapta yazarlar, İstanbul'daki, Türkiye'nin ilk ödenekli tiyatrosu Darülbedayi'in ilk dönemlerinde arka arkaya oyunları çevrilerek, çoğu zaman da uyarlanarak oynanmış kimselerdi. Darülbedayi'nin oyun dağarcığı 1927-1928 dönemine kadar bu yazarları

baş tacı etti. O dönemdeki Türk yazarları da XIX. yüzyılın birkaç büyük yazarının yanısıra özellikle bu yazarlardan etkilendiler.

Belçika'da ise o dönemdeki gerçekçilik akımı Gustav Vanzype ve Paul Spaak adlı yazarlar tarafından temsil edildi. Bu yazarların bugüne kalmış ilgi çekici yapıtları yoktur.

İskandinavya

Fransa'da gerçekçiliğin sürdürülmesi oldukça iç kapayıcı bir durum gösteriyordu. Almanya'da ise gerçekçi yöneliş iyice zayıflamıştı. Öbür yanda, İskandinavya'da, İbsen ile Strindberg'in getirdiği büyük dalga etkisini yitirmek üzereydi. İbsen'in oğlu, Sigurd İbsen ortanın biraz üstünde olan *Robert Frank* (1914) ile geçici bir başarı sağladı. Norveçli Nils Kjaer ile Oskar Braaten'in gerçekçi oyunlarında ise ilgi çekici hiçbir şey yoktu.

İsveçli vazarların durumu da aynıydı. Tor Hedberg, *Johan Ulfstjerna* (1907) adlı oyunuyla Finlandiyalı bir kahramanı işliyordu. Birkaç sahne dışında, bu oyunda ilgi çekici bir gelişim yoktu. Hjalmar Söderberg ise *Gertrud* (1906) adlı oyununda erkek ve kadın cinslerini çatıştırıyor, bazı psikolojik incelemelere girişiyordu.

İsveç dilinde yazan Finlandiyalı Mikall Dybeck, İbsen'i izliyordu. Şiirli bir dili vardı, ancak vatanseverlik duyguları evrensel bir genişlik kazanamadığı için yabancı ülkelerde tanınmadı.

Danimarka ise yeteneği olan bir yazar çıkardı: Gustav Wied adındaki bu yazar yetenekli olmasına karşın, birinci derecede bir parlaklık göstermiyordu. En iyi oyunu *Danseden Fareler* (1905) bile ikinci derecede bir oyun olmaktan öteye geçmedi. Sven Lange adındaki başka bir Danimarkalı yazar, İbsen'e özenmekle beraber, onun inceliğine erişemedi. Hjalmar Bergström ise İbsen'in "yeni kadın" kavramını daha da ileri götürmek istedi. *Karen Borneman* (1907) bu yazarın bu konuda yazdığı en iyi oyunuydu.

Bu dönemdeki İskandinav yazarlarına bir göz gezdirecek olursak, bu yazarların gerçekçi anlayıştan çok fantazi, tarihsel ve şiirli oyunlarla ilgilendiklerini izleriz.

İtalya

Bu dönemde, gerçekçi anlayış içine koyabileceğimiz, ilgi çekici tek bir yazar vardı: Dario Niccodemi. Ancak bu yazar da İtalyan *verismo* (gerçekçilik) akımı içinde içli bir eğilimi sürdürüyordu. Oyunları kozmopolit bir yönelişi gösteriyordu. Nitekim, 1912'de yazdığı *Balıkçıl* onun yalnızca Paris seyircisini düşünerek ortaya çıkardığı bir yapıttı. Modaya uyan bir yazardı ve seyirci hangi konulara ilgi gösteriyorsa o

konuları işlerdi. Niccodemi'nin tipik bir oyunu olan *Sabah, Öğle ve Akşam* (1921), iki kişiyle iki saatlik bir ilgi sağlayan dramatik yönden başarılı bir yapıttı. Ama öz olarak pek bir şey getirmiyordu. Bu yazar, sahnelerini dokumakta ve kişilerini çekici yapmakta ustaydı; ancak büyük bir yazar değildi.

Bu dönemdeki gerçekçi İtalyan yazarları arasında *Elveda Gençlik!* (1911) adındaki oyunları ile Sandro Camasio ve Nino Oxilia'dan da kısaca söz edilebilir. Bu oyunda yazarlar, ergenlik çağındaki gençlerin bunalımlarını ve sorunlarını ele alıyorlardı. Ancak oyunun havasına egemen olan içlilik bu oyunu da sonuçsuz bırakıyordu.

İspanya: Benavente ve Ötekiler

Orta Avrupa yazarları daha çok İbsen'in, Strindberg'in ve Hauptmann'ın yolundan yürürlerken ve bu üç büyük yazarı örnek alırlarken İspanya'da Jacinto Benavente y Martinez (1866-1954), Lope de Vega'nın, Calderon'un niteliklerini, yani kendi ülkesinin yöresel havasını getiriyordu. Çok verimli bir yazar olan Benavente gerçekçi anlayışta çeşitli oyunların yanısıra fantazi dünyasını getiren ve romantik havada oyunlar da yazdı. İlk oyunları *Teatro Fantastico* adı altında 1892'de yayımlandı. Bu kitap Benavente'nin dört kısa oyununu kapsıyordu. Bu kitabın adından anlaşıldığı gibi, yazar gerçekçi geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalmıyordu. İspanyol şiir tiyatrosu geleneği, Orta Avrupa'nın doğalcı geleneğinden daha güçlüydü bu yazarda.

Benavente'nin yazdığı bütün oyunların yalnızca adları belirtilse birkaç sayfa sürer. Onun için biz, onun en ilgi çekici oyunlarını özellikleri açısından bölümlüyerek kısaca belirteceğiz. Onun fantazi dünyasını gösteren oyunları arasında ilk yazılanların kaynağı doğu tiyatrosuydu: *Ateş Saçan Canavar* (1903) bir Hint temasını, *Sarı Ceket* (1916) bir Çin temasını işliyordu. Bu türde çeşitli oyunlar yazdı Benavente. Bunlar arasında *Bir Aşk Hikâyesi* (1899), *Taş Yürekli Prenses* (1907), *Puchinella'nın Oğlu* (1927) ve *Kar Gelini* (1935) en ilgi çekici olanlarıydı.

Yazarın bundan sonraki evresi romantik havada oyunları kapsadı. Bunlar oldukça yapmacık, içli, töre komedyaları olarak değerlendirilebilir. *Bebek Prenses* (1904) ve *İyilerin Kötü İnsanları* (1905) duyguların coşkunluğu içinde alayı getiren komedyalardı.

Benavente'nin daha sonraki çabası gerçekçi anlayışta oyunları getirdi. Yazar bu oyunlarında İspanyol köylüsünü ve köy yaşamını gösterdi. 1908'de yazdığı *Senyora Ama* ve 1913'te yazdığı *Tutku Çiçeği* şiirli bir havada, köy sorunlarını gerçekçi bir açıdan gösteriyordu. Özellikle *Senyora Ama*, doğalcı Alman yazarlarının oyunlarını hatırlatıyordu. Yazar, bu akım içindeki daha başarılı oyunlarını o dönemin

kent yaşamı üzerine yazdığında verdi. *Önemli İnsanlar* (1896) ile aristokrasiyi, *Küçük Adam* (1903) ile burjuvaziyi ele alan Benavente kendine özgü üslubu ile çeşitli açılardan eleştiriye gitti. Kent insanları, yazarı, bütün yaşamı boyunca ilgilendirdi. En iyi oyunlarını da toplum taşlamasına gittiği gerçekçi tutumuyla ortaya çıkardı. Benavente'nin 1907 yazdığı *Çıkar Birliği, commedia dell'arte* biçiminde yazılmış, ama para sorununu gerçekçi tutumla işleyen bir yapıttı. Bu oyunda, yazar, düşsel bir dünya içine gerçek sorunları oturtmuştu.

Benavente'nin kendi dönemindeki toplum yaşamını ele aldığı çeşitli ve çok sayıda oyunu vardır. *Vahşi Hayvanların Şöleni* (1898) modern dünyanın vahşetini, *Valinin Karısı* (1901) toplumun yapmacık alışkanlıklarını ve gereksiz etiketlerini, *Bayağılık* (1901) ile uygar denilen insanların birbirleriyle olan ilişkilerini yansıtıyordu. Benavente devrimci bir yazar değildi, ama sağlam bir görünüşü vardı. Oyunlarının düşünce yanı yoğundu.

Modern İspanyol tiyatrosunun Benavente'den sonraki ilgi çekici yazarları arasında Gregorio Martinez Sierra ve Quintero kardeşler gelir.

Benavente gibi Serafin ile Joaquin Alvarez Quintero birkaç yüz oyun yazdılar. Onlar İspanya'nın duygu sıcaklığını, gülmelerin ardında gösterdiler. Quintero kardeşlerin kendi ülkeleri dışında da tanınmış olan *Alfaqueque'li Hanımefendi* (1914) toplum kurallarına uygun davranan, dil yutturan kibarlığı ile olmadık kepazelikler yapan, ama bunları kuralına uygun yaptığı için kimsenin ses çıkaramadığı bir kadını ele alıyordu. Böylece, bu "hanımefendi" de kolayca başkalarının sırtından geçiniyordu. Yazar kardeşlerin, hemen hemen aynı havadaki bir oyunu da *Şen Yürek*'ti (1906). *Yüz Yaşındaki Juan Baba* (1909) Quintero kardeşlerin özelliklerini açık ve seçik olarak ortaya çıkarır. Bu oyunda, Juan Baba, herkesin güçlüğünü çözen, zorluklarını yenen bir kişidir; çevresindeki insanlar için en iyi şeyin ne olabileceğini görebilen akıllı, görmüş geçirmiş bir insandır. Quintero kardeşlerin oyunları genellikle iyimser ve umutlu bir hava taşıyordu. Bu hava bazı oyunlarda da kararıyordu; *İki Galeot'lu*'da (1900) nankörlük ele alınıyor, kötü insanlar gösteriliyor, ama sonunda iyi olan üstün geliyordu. Bu kardeşler kötülüğü bile gülümseyerek gösteriyorlardı. Aynı hava *Malvaloca*'da da (1912) vardı.

XX. yüzyılın başında bir iki oyunuyla ilgi çeken İspanyol yazarları da vardı. Manuel Linares Rivas bir komedya yazarıydı ve *Pençeler* (1914) adlı oyunuyla tanınmıştı. *Kölelik*'te (1918) José Lopez Pinillos, buruk bir konuya değiniyordu. Toplum içindeki sınıf çatışması ise ciddi bir biçimde Federico Oliver adlı yazarın *Kamu Suçu* (1916) ve *Haydutlar* (1931) adlı yapıtlarında yer alıyordu. Bu oyunların hiçbiri

birinci derecede başarılı oyunlar değildi. Ama o dönemdeki gerçekçi geleneği sürdüren kollektif yönelişi göstermeleri açısından ilgi çekiciydi.

Rusya: Gorki (1868-1936)

Rusya'da Tolstoy'un yerini, daha değişik bir yönelişle, asıl adı Aleksey Maksimoviç Peşkov olan Maksim Gorki aldı. Gorki 1892'den itibaren hikâyeleri ile tanınmıştı; o, "insanın insanı sömürdüğü düzen"in amansız bir düşmanıydı. Gorki'yi tiyatroya çeken Çekhov oldu. Çekhov, 1902 yılında, onu, Nemiroviç-Dançenko ve Stanislavski ile tanıştırdı. "Moskova Sanat Tiyatrosu"nun bu iki ünlü yöneticisi onun kahramanlarındaki gücü ve yazarın gür sesini iyi tanıdıkları için tiyatro yapıtı yazmasında direnmişlerdi. Üstelik, halk tarafından sevilen Gorki'yi sahne işçileri de oyun yazmaya özendirmişlerdi.

Çekhov, ilk oyunu olan *Martı*'da vaktini boş yere geçiren, çalışmayan bir eski kuşağın giderek yozlaşmasını, bu çöküntü içinde kuru sözlerle vakit geçirmesini ve yükselmek isteyen genç kuşağı da ezmekte olduğunu belirtmişti. Oyun çok tutulduğu için "Moskova Sanat Tiyatrosu" da simge olarak bir martı resmini kabullenmişti. Tiyatro yazarlığında Çekhov'dan etkilenen ve onun oyunlarını örnek alan Gorki de eski-yeni sürtüşmesini, gelişmekte olan yeni sınıfın yükselişini gösteriyordu. Gorki'nin tiyatro alanına girmesiyle "Moskova Sanat Tiyatrosu" Çekhov'un "Martı"sına Gorki'nin ateşli atmacasını eş olarak seçmiş oldu.

Onun ilk oynanan oyunu *Küçük Burjuvalar*'dı (1902). Gorki, bu oyunda başkalarını sömüren ve ezen bir tüccar ailesi ile lokomotif makinisti olan ve ekmeğini emeğiyle kazanan Nil arasında ortaya çıkan çatışmayı ele alıyordu. Ama Gorki'nin büyüklüğünü sahne üzerinde gösterdiği ilk oyunu *Ayak Takımı Arasında* (1902) oldu (bkz. Resim 8). Bu oyunun tekniği, ondan önceki hiçbir gerçekçi oyunun tekniğine benzemiyordu. Olsa olsa Tolstoy'un *Karanlığın Kudreti*'ni bir yönden anımsatıyordu. Gorki, bu oyunu için "Rus yaşamından sahneler" diyordu; ve bunun için de seyredeni "mağarayı andıran bir bodrum"a indiriyordu. Bu bodrumda ayyaşından hırsızına kadar her tür insan vardı. Ayyaşlık da, hırsızlık da o insanların içinde bulunduğu düzenin bir ürünüydü. Bu ters, umutsuz ve kırgın insanlar arasında içten içe gelişen sıcak insan ilişkileri yer alıyordu. Oyunun anlamı Luka gibi çok ilgi çekici bir kişiyle açıklanıyordu. Bu aç ve hasta insanlar arasına gelen Luka, dünyayı gezmiş ve gerçeği görmüştü (Gorki biraz da kendini koymuştur bu kişiyle). Ölmek üzere olan Anna, "Babama benziyorsun... Babacığım... Tıpkı onun gibi temiz, iyi kalpli yumuşak adamsın" dediğinde Luka kesik kesik güler ve "Beni öyle yıkadılar

ki işte böyle yumuşadım", diye yanıtlar. Luka'ya göre, "insanın her şeyi yapmaya gücü vardır, yeter ki istesin!" Gorki, *Ayak Takımı Arasında* ile önemli bir yapıt yarattı. Bütün dünya tiyatroları tarafından tekrar tekrar oynanan bu oyundan sonra, Gorki, aynı değerde, başka bir oyun yazmadı. Ama yine de yazdığı oyunlar insanca duygularla bezeli, gerçeği, doğruyu gösteren yapıtlardı. 1903'te yazdığı *Yaz Konukları* adlı oyununda, kozmopolit aydınlara yüklenen yazar, bu kimselerin kendi ülkelerine yabancılaşmış turistler olduğunu belirtiyordu. *Güneşin Çocukları*'nda (1904) bir aile durumunu siyasal bir sorunla kaynaştırdı. *Düşmanlar*'ın (1906) teması ise sınıf çatışması idi; bu oyunda, yazar, kapitalistlerle işçileri ele aldı. *Yaşlı Adam ve Yargıç*'ta (1915), Gorki, başka bir tutukluyu kendi etkisine alan bir tutukludan söz ediyordu. Yazarın 1910'da yazdığı *Wassa Seleznova*, Volga üzerinde gemi işleten bir firmanın sahibi olan ve ihtilalci olduğu için gelinini reddeden bir kadını işliyordu. Gorki, ihtilalci Rachel'in kişiliğini daha sonraki bir düzeltme ile olumlu bir kahraman durumuna getirdi. Yazar, bu türde oyunları XX. yüzyılın başı ile I. Dünya Savaşı arasında yazdı. Tiyatro yapıtı olarak, bunların hiçbiri *Ayak Takımı Arasında*'nın gücüne ulaşamadı.

Gorki bu büyük oyunundan tam otuz yıl sonra, aynı kompozisyonu *İgor Buliçov ve Ötekiler*'le (1932) getirdi. Bu oyun burjuva sınıfının batışını ve işçi sınıfının güçlenişini belirtiyordu. Bu oyun bir üçlemenin (trilogyanın) ilk yapıtıydı. Bu üçleme Rus İhtilalinin gelişimini dramatik bir biçimde ele alacaktı. Üçlemenin ikinci oyunu *Dostogayev ve Ötekiler* (1933) ise ilk oyundaki canlılığı ve etkiyi sağlamıyordu. Gorki, üçüncü oyunu yazamadan öldü.

Gorki'nin yanısıra, gerçekçi üslupta oyunlar yazan ilgi çekici yazarlar arasında Mikael Petroviç Artzibaşev de vardı. O dönemde büyük bir ilgi uyandıran Artzibaşev kalıcı olamadı. Onun *Kıskançlık* (1913) adlı oyunu erotik saplantıları heyecanlı bir biçimde gösteriyordu. Oynandığı sırada üzerinde en çok tartışılan yapıtlardan biri olan *Kıskançlık* yıllar geçtikçe daha anlamsız görünmeye başladı.

Yunanistan

Yunanistan, 1821 yılında Osmanlı İmparatorluğu'ndan koptu. XIX. yüzyılın ilk yarısında daha çok kahramanlık oyunlarına sahne olan Yunan tiyatrosu, komşu Balkan ülkelerine oranla büyük bir gelişme göstermedi. 1840 tarihinde sahneye ilk kez kadın oyuncu çıktı. İçte ve dışta siyasal ve toplumsal alanda görülen karışıklıklar Yunan tiyatrosunu XX. yüzyılın başına değin, kısır bir döngüye soktu. Gerçi XIX. yüzyılın ikinci yarısında, tek tük yazarlar ortaya çıkmıştı. Ama bunların hiçbiri dikkati çeken bir derinlik göstermiyordu. Bu arada da-

ha çok Antik Yunan yazarlarının yapıtları oynanıyor ve modern Yunan tiyatrosuna bu klasiklerin örnek olması salık veriliyordu. Dışardan Fransız, İngiliz toplulukları çağrılıyor, bunların oyunları halk tarafından büyük ilgi görüyordu.

XX. yüzyılın başından itibaren Yunan tiyatro yaşamına bir canlılık geldi. Birçok tiyatro derneği, amatör topluluk kuruldu. Avrıca, oyunculuk okulları ve bir de konservatuvar açıldı. Yüzyılın başlarında Yunan tiyatrosunun en önemli yöneticisi Dionisos Tavularis'ti. Avrupa'da olduğu gibi, Yunanistan'da da bu dönemde en çok tutulan yazar İbsen'di. Bunun yanısıra Tolstoy ve Çekhov Yunan sahnesinin en başta gelen yazarları oldu. İlk ilgi çekici oyunları Nikos Kazancakis (1883 -1957) yazdı. O ve yeni yetişen yazarların bir bölümü tarihsel, efsanelere dayanan ve gerçekçi oyunlar yazdılar. Genç kuşak yazarları içinde Koromilas, Kokhos, Kristomanos, Laskaris ve Ksenepulos gibi yazarlar vardı. Daha sonra Oykonomu, Spiros Melas, Pandelis Horn ve Sinadinos gibi yazarlar da komşu ülkelerde tanınmaya başladı.

Gregori Ksenepulos (1867-1951) XX. yüzyılın başından II. Dünya Savaşma değin İbsen gerçekçiliğini benimseyen yazarların en başta gelen temsilcisiydi. Halk dilini sahne dili durumuna getirmesi yönünden de ilgi çekici bir yazardı. Yazdığı elli bir oyun içinde en dikkat çekenler *Stella Violanti* (1909), *Bulutlardan Gelen Adam* (1913) ve *Şaşırtıcı Gece* (1940) gibi oyunlarıydı.

5 — GERÇEKÇİLİĞİN BÜYÜMESİ VE YAYILMASI

XX. yüzyılın başında, gerçekçilik anlayışını sürdürenler arasında Gorki ile Benavente çağdaşlarını gölgede bırakmışlardı. Her ikisinin de birbirinden ayrı özellikleri vardı. Benavente tiyatroyu tanıyordu, Gorki halkını; ayrı yollardan her ikisi de sonuca şiirli bir hava içinde çıkıyorlardı. Benavente, İspanyol geleneğinden gelen canlılığı, renkleri ve şiiri getiriyordu. Gorki ise Tolstoy'dan aldığı burukluğu, bakış açısını ve gerçekleri geliştiriyordu. Çıkış noktaları değişik, ama sonuçta çıkmak istedikleri yollar birbirine yakındı. Ancak, aynı dönemde, her ikisinden daha büyük bir yazar vardı: Anton Çekhov.

Anton Çekhov ve Şiirli Gerçekçilik

XIX. yüzyılın sonlarına doğru ilk oyununu yazan (1884) Anton Pavloviç Çekhov (1860-1904) gerçekçi anlayışı geliştirdi ve ona gerekli olan üçüncü boyutunu verdi. Tiyatro alanında yalnız yirmi yıllık bir yazarlık yaşamı olan Çekhov, en büyük oyunlarını ortaya çıkardığı sırada genç yaşta öldü. XX. yüzyılın ancak baştaki dört yılını yaşadığı

halde, geçen yüzyılın değil, bu yüzyılın temsilcisi oldu. O, kendi çağından ilerdeydi; ondan önce birçok yazarın gerçekçi tiyatro anlayışı içinde deneyip de başaramadığı gelişimi getirdi.

Çekhov, çevresindeki insanları ve bu insanların yaşamlarını bilimsel bir yönelişle inceleyen bir yazardı. Ancak bu bilimsellik ne kuru bir mantık, ne mekanik bir gözlem, ne de didaktik bir yönelişti. Onun için gerçek sanat yapıtının mutlak ağırbaşlı bir amacı vardı. Bu amaç ise yazarın çevresindeki yaşamı derinliğine incelemesi ve bu yaşamın oluşturduğu insanları yakından tanımasıydı. Yazarın çevresinde çeşitli sorunlar vardı, ama ona göre bu sorunları çözümlemek değildi sanatçının işi; onun işi varolan sorunu *doğru* olarak ortaya koymaktı. Çekhov, yazar dostu Suvorin'e yazdığı mektupta (27 Ekim 1888) şöyle diyordu: "(...) Bir sanatçının, bir yazarın yarattığı yapıtta bilinçli olması gerektiğinde haklısın. Ama sen iki şeyi birbirine karıştırıyorsun: *bir sorunu çözümlemek başka, bir sorunu doğru olarak ortaya koymak* daha başka bir şey. Sanatçı için zorunlu olan yalnızca ikincisidir. Örnek vereyim: *Anna Karenina*'da ve *Yevgeni Onyegin*'de çözümlenmiş tek bir sorun yoktur, ama bu yapıtları okuyanlar tatmin olurlar, çünkü bu yapıtlardaki sorunlar doğru bir biçimde ortaya konmuştur. Yargıcın işi yalnızca doğru bir biçimde sormaktır, bu sorunların yanıtını doğru olarak vermekten de jüri sorumludur" Çekhov, yargıyı seyirciye bırakırken, yazarın da sorunu doğru olarak ortaya koyması gerektiğini belirtiyordu.

Özgürlük düşüncesini hiçbir zaman bırakmayan Çekhov, bu konuda Tolstoy'un etkisi altındaydı. Ancak Sakhalin adasını ve bu adadaki tutukluları gördükten sonra Tolstoy'un öğretilerini yanlış bulmaya başladı ve başlarda örnek olarak seçtiği Tolstoy'dan uzaklaştı. Bu tutuklular adasında, yakından gördüğü olaylar karşısında yeni bir açı kazandı: kötülüğe karşı pasif kalmak, hem saldırganı, hem de kurbanı insanlıktan uzaklaştırıyor daha da vahşi yapıyordu. Tutuklular, kamçı altında ağır işlere, şantaja, orospuluğa zorlandıkları için eskisinden de kötü oluyorlardı. Bu insanlar, zor altında, insanlıktan çıkarılıyordu. Ülkesinin bir ucunda bu korkunç cinayet sürüp giderken, yazarlar ve sanatçılar buna ve bunun gibi gerçeklere nasıl yabancılaşabilirlerdi? Ya aydınlar? "Omurgasız Avareler" deyimini kullandığı bu okumuşlar ne yapıyordu? Neden bu kadar sinmişlerdi? Yine yazar dostu Aleksey Suvorin'e yazdığı bir mektupta (5 Aralık 1894) şöyle diyordu: "(...) Ruslar, kendi ülkelerinin politikasından çok başka ülkelerin politikası ile ilgileniyorlar; bu okumuşların konuşmalarına kulak kabarttıkça bunların ne kadar budala, yanlış inançlara bağlı ve bilgisiz olduklarını anlıyor insan. Bu aydınlar çocukken kırbaç altında büyüyorlar, sonra okula gidince korkutuluyorlar, büyüdükten sonra da kendi düşüncelerini açığa vurmaktan çekiniyorlar. Kendilerine güvenleri

o kadar az ki, bir gün avuçlarını patlatırcasına Yermolov'u alkışlarken, ertesi gün yaptıklarından utanıyorlar" Çekhov, aydınları dolayısıyla yazarları ve sanatçıları bu açıdan suçluyordu. Çünkü bu kişiler kendi ülkelerinin sorumluluğunu taşımıyorlardı. Oysa insanlar, kesin özgürlüklerini elde edebilmekte kendi ülkelerinin sanatçılarına, yazarlarına güvenebilmeliydiler.

Çekhov'un üç boyutlu gerçekçiliği, onun bilimsel yönelişinin sağladığı bir özellikti. O, yaşama ve bu yaşam içindeki insanlardan öğrendiklerine dayanarak gerçeği verme yolunu doğru buluyordu. Ancak bu gerçeği olduğu gibi göstermek değildi, sanatçı *gerçeği yorumlayan* ve yargıyı seyirciye bırakması gereken bir kişiydi. Çekhov'un bilimsel yönelişi sanat gerçeği ile gerçeklik arasında yaptığı bölümleme ile aydınlığa çıkıyordu. Ona göre, sahne, gerçeği gösteren bir sanattı, ama yorumsuz getirilmiş bir gerçeklik değildi.

Oyun yazarlığının ilk döneminde Çekhov tek bölümlük oyunlar yazdı. İlk yazdığı oyunu, "dramatik bir inceleme" dediği *Dağ Yolunda* (1884) idi. Sansür izin vermediği için bu oyun oynanamadı. Bu yapıtta bir handa konaklayan çeşitli kişiler ele alınıyordu. Gülünç sahnelerle renklendirilen bu oyunda buruk bir hava vardı. Ertesi yıl yazdığı *Kuğu'nun Şarkısı*'nda ise küçük bir tiyatronun sahnesinde, yapayalnız kalmış, yaşlanan ve artık pek tutulmayan bir komedya oyuncusunun, eski günleri hatırlamasını işledi. Çekhov, sonraki büyük oyunlarında gösterdiği özelliklerin tohumlarını bu ilk, tek bölümlük oyunlarında ekmişti. Onun gülüncü göstermesi ağır başlı bir hava taşıyordu; acıyı vermesi ise insan yaşamının gözden kolayca kaçan gülünç yönlerini içeriyordu. Tek perdelik oyunlarından biri olan *Ayı* (1888) büyük bir mizah gücüyle yazılmıştı. Seyredeni kahkahaya boğan bir görünüşü vardı, ama bu oyun bile kahkahaların arasından bir acıyı, bir burukluğu getiriyordu. Yine çok tanınan tek bölümlük oyunlarından biri de *Teklif*'ti (1889). Burada evlenme teklifine gelmiş genç bir adamın kızın babasıyla bir toprak parçası üzerine tartışmaya girmesi ve bu yüzden her şeyin bozuluşu ve yeniden düzelişi gösteriliyordu. *Bir Evlenme* (1890) ve *Jübile* (1892) yine çeşitli oyun kişilerini kesin çizgileriyle derinlemesine işleyen, başarılı, tek bölümlük yapıtlardı.

Çekhov'un bu tek bölümlük oyunları onun bir özelliğine ışık tutar. Yarımşar saat süreli bu oyunlarda olaylar hızla gelişir, kişilerin arasındaki ilişkiler büyük bir değişiklik geçirir. Bütün bunlar inandırıcı bir biçimdedir. Yazar, oyunlarında gereksiz uzatmalardan kaçınır. Temel nitelikler üzerinde durur. Bunun için de, kişileri en uygun hareket ve söz bütünlüğü içindedir; bu hareket ve söz bütünlüğü kişilerin içindeki çelişkiyi ve yaşamın çelişkilerini de en kısa yoldan ışığa çıkartır. Çekhov'un bu ekonomiyi sağlamasından başka bir özelliği de,

bir eşya, bir yaratık ile motif gelişimini ortaya çıkartmasıdır: martı ve vişne bahçesi motif gelişimlerinde olduğu gibi...

Çekhov, 1887'den sonra, uzun oyun yazmak için çalışmaya başladı. Bunun sonucu *İvanov*'u yazdı. Yazar, bu oyununa kahraman olarak "omurgasız avare" dediği aydın tiplerinden birini seçmişti. İvanov, bencil, kendine acıyan, maraz, duygululuğu yalnızca kendisi için olan bir karakterdi. Yazarın bu ilk uzun oyunu, onun sonraki büyük oyunlarıyla karşılaştırılınca değişiktir. *İvanov*'da ülkeye hiçbir yararı olmayan aydınlar çevresinin bir temsilcisini trajik bir yöneliş içinde incelemişti Çekhov. Oysa daha sonra yazdığı uzun oyunlarında, bir tek kişinin değil, belli bir topluluğun, olumlu ve olumsuz kişilerin trajik durumlarını vererek genel bir yoruma gitti.

Çekhov'un uzun oyunlarıyla elde ettiği başarının ilki, *Martı*'nın 1898 yılında, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda hazırlanan oyun düzeni ile geldi (bkz. Resim 12). Daha önce (1896) Petersburg'taki "Aleksandrinski Tiyatrosu"nda oynanan ve bir fiyaskoyla sonuçlanan *Martı*, iki yıl sonra Stanislavski'nin (bkz. Resim 11) elinde hak ettiği başarıya ulaştı. Çekhov, bu oyununda, Rusya'daki orta sınıfın yozlaşmasını ve bunalımını gösteriyordu. Bu aydın orta sınıf, havada kalmış, birbirlerinden uzakta, düşünceleri ve davranışlarıyla birbirlerine yabancılaşmış kişileri kapsıyordu. Kendilerini her türlü sorumluluğun dışında sayan, hiçbir görevi yüklenmek istemeyen ve bunun için de kişisel bataklarına saplanmış kişileri gösteriyordu yazar. Treplev, yenilik isteyen genç kuşağı temsil ederken, Trigorin alışagelinmiş düzenin değişikliğe karşı olan kişilerini canlandırıyordu. Trigorin yazarlığı, Treplev'in annesi Arkadina ise sanatı ticari ün açısından kabul eden kimselerdi. Bu kişilerin Treplev ile olan ilişkisinde, Trigorin Treplev'in yazarlık yanını, Arkadina ise onun sanatçı yanını yok ediyordu. Çekhov, bütün bunları gösterirken, Treplev'in kişiliği ile yenilik getirmek isteyen, ama bu yeniliği getirecek güçte olmayan ve bunun için de kendini öldüren bir karakter işlemişti. Treplev, romantik bir başkaldırıcıydı; onun için de yenilik getirme çabasında başarısızdı. Bu oyunda, Çekhov, bir tek karakteri değil, birbirine karşıt dört karakteri ön plana koymuştu: Treplev, Nina, Trigorin, Arkadina... Böylece, yazar, bireyci bir tutumdan uzaklaşarak —daha sonra *Vişne Bahçesi* ile kesin bir biçimde açığa çıkan— Rus toplumunun anatomisini açımlama yoluna gitmişti. Yazar, karakterlerini olabildiği kadar seyirciden uzağa atarak seyircinin, her karakterde kendini görmesini değil, bu karakterler yoluyla içinde bulunduğu düzeni incelemesini yeğ tutmuştu. Çekhov'un ilk kez *Martı* ile getirdiği bu estetik uzaklık, yazarın ilgi çekici yönlerinden biridir.

Çekhov'un, bu oyunla yöneldiği özellikler bundan sonra yazdığı oyunlarıyla daha da açıklık kazandı. *Vanya Dayı* (1899), yazarın on bir

yıl önce yazdığı *Koru Şeytanı* (1888) adlı oyununun düzeltilmiş biçimiydi. Her iki oyunda da Profesör Serebriyakov'un karakteri aynıydı, ilk oyunda Vanya Dayı ise George Dayı olarak tanıtılmıştı. *Koru Şeytanı*'nda George Dayı kendini öldürüyordu; *Vanya Dayı*'da ise aynı karakter hüzünlü yaşamını sürdürüyordu. Çekhov, ikinci metinde Vanya Dayı'nın manen öldüğünü vurguluyordu.

Çekhov, *Vanya Dayı*'da insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde yarattıkları bunalımı ele alıyordu ve çeşitli kişileri inceliyordu. İnsan ruhunu derinlemesine açımlayan Çekhov, bu oyunundan sonra iki büyük oyun yazdı: *Üç Kızkardeş* (1901) ve *Vişne Bahçesi* (1904). *Üç Kızkardeş*'te küçük bir ilçede yaşayan Olga, Maşa ve İrina adlı kızkardeşlerin Moskova'daki yaşama karşı duydukları özlem ve kendi tekdüze yaşamları içindeki duyguları, düşünceleri ele alınıyordu. Bu oyunda, yaşamın güzel şeylerine olan özlem ve bu özlemin gelecekte de dinmiyeceğini hissettiren bir hava vardı. Burada insanlar birbirleriyle şakalaşıyor, birbirini seviyor, konuşuyor ve düşler kuruyordu; ama aralarında bir buzlu cam vardı sanki. Her karakter düşündüğünü karşısındakinin düşüncesine bağlamadan konuşuyordu. Çekhov, bununla insanların birbirine yabancılaştığını anlatmak istiyordu. Kendi yaşamında başarılı olamayan Yarbay Verşinin varoluş sorununu şöyle ortaya koyar: "Bana kalırsa, bu dünya yüzünde her şey yavaş yavaş değişmek zorundadır; hatta bizim gözümüzün önünde de bu değişim oluyor. İki yüz, üç yüz, belki de bin yıl sonra yeryüzündeki yaşam bizim tasarlayamayacağımız kadar yeni ve mutlu olacaktır. Biz tabii ki göremiyeceğiz böyle bir yaşamı, ama biz böyle bir yaşamın gelmesi için yaşıyoruz, çalışıyoruz ve acı çekiyoruz: ilerinin bu mutlu yaşamını biz yaratıyoruz, işte varoluşumuzun nedeni de budur, hatta bizim mutluluğumuz da budur, diyebiliriz" Bu sözlere Maşa hafifçe gülümser. Ona neden güldüğü sorulur: "Bilmiyorum", diye yanıtlar Maşa, "Sabahtan beri gülüyorum"

Vişne Bahçesi (bkz. Resim 9 ve 10), Çekhov'un yazdığı son ve en büyük oyunuydu. Yazar, bu oyunda Rusya'nın o dönemdeki ekonomik, toplumsal ve kültürel durumunu açıklıyordu. Bu oyunda kahkaha göz yaşlarına karışıyordu, umutlar hüzünlüydü; Çekhov, kişiye ürperti verecek biçimde karakterlerinin birbirine olan yabancılığını vurguluyordu. Herkes kendi için konuşuyor ve öbürkünü dinlemiyordu. Kişiler hava kabarcıkları çıkartarak derin bir denizin derinliklerine gömülüyorlardı sanki. Öbürünün dinlemediği, yalnızca söyleyenin dinlediği bu sözler az sonra yapayalnız bir dünyanın sessizliği içinde kaybolup gidiyordu.

Dört bölümden kurulu olan *Vişne Bahçesi*, toprakları olan eski bir ailenin, hiçbir şey yapmadan yaşamasını ve bu yüzden ellerindeki toprakları yavaş yavaş yanlarında çalışan bir işçiye kaptırmasını ele

alıyordu. Oyundaki "vişne bahçesi" simgesi, güzel, ama yaşayanlara artık yararlı olmayan eski bir dünyayı temsil ediyordu. Bu eski dünya ve onu yöneten orta sınıf yerini yavaş yavaş yenisine bırakmaktaydı. İçinde vişne ağaçları bulunan bu bahçe uzun bir süreden beri yabancı ülkelerde yaşayan sahipleri için duygusal bir anlam taşıyordu. Paris'ten gelen evin on yedi yaşındaki kızı Anya, pencereye koştuğu zaman vişne bahçesi için söyledikleri, özlem dolu sözlerdi: "Odam, pencerelerim. Sanki buradan hiç ayrılmamış gibiyim. Evimdeyim. Yarın sabah kalkınca erkenden bahçeye koşacağım..." Ama bu özlemli aile, vişne bahçesini kurtarmak ve bu bahçeyi sürdürebilmek için hiçbir şey yapmıyordu. Üstelik, bu bahçenin de kimseye yararı yoktu. Bu bahçede balalaykalar çalınıyor, şarkılar söyleniyor ve ay ışığının duygusal havası içinde iri sözlü söylevler çekiliyordu. Ve bahçe elden çıkınca, bu bahçeden en iyi biçimde yararlanacak olan işçi Lopahin'in yapacağı ilk iş, bir işe yaramayan vişne ağaçlarını kestirmek ve toprakları parselleyip buraya evler yaptırmak olacaktı. Güzel bir görünüş ilk başlarda çorak bir görünüşe bırakacaktı yerini, ama ilerde, yapılan evlerin bahçesi daha güzel çiçekler açacaktı.

Oyun, yeni kuşağı ve ekonomik yönden Lopahin vurgular; yeni kuşağın düşünce açısından temsilcisi de Trofimof'tur. Üniversite öğrencisi olan Trofimof, Anya'ya şunları söyler: "Bütün Rusya bahçemiz değil mi? Ülke büyük ve güzel. Ondan birçok güzel yerler var. (Sessizlik) Bir düşünün Anya: büyükbabanızın, atalarınızın ve bütün soyunuzun köleleri vardı. Elleri altında birçok insan tutuyorlardı. Bu bahçenin her ağacında, her yaprağında size bakan bir insan görmüyor musunuz? Sesler duymuyor musunuz? (...) Biz en az iki yüzyıl geriyiz. Geçmişe nasıl bakılır bilmiyoruz. Ancak kuru kuru felsefe yapıyoruz. Sıkıntıdan şikâyet ediyor ya da votka içiyoruz. Bugün yeni bir hayata başlamak için önce geçmişin kefaretini vermek gerekli. Onu kapatmak gerek. Onun kefareti ancak acıyla, görülmemiş, sürekli bir işle ödenir. Bunu anlayın Anya" Trofimof bu konuşmasından az önce insanlığın değişkenliğinden ve gelişiminden söz etmiştir. Rusya'nın neden değişmesi gerektiğini ve değişeceğini açıklar: "İnsanlık daima yürür. Yetileri yücelterek yürür. Şimdilik erişilmez gibi görünen bazı şeyler bir gün yakın, anlaşılabilir duruma gelir. Ama yalnız çalışmak gerekiyor. Rusya'da şu zamanda çalışan insanın sayısı pek az. Benim bildiğim aydınların hemen çoğu amaçsız hiçbir şey aramadan yaşıyorlar. Kendilerine aydın diyorlar, oysa hizmetçiye 'sen' diye hitap ederler. Mujiklere sanki hayvanmış gibi davranırlar. (...) Görünüşte hepsi ağırbaşlı kimseler. Hepsi önemli şeylerden söz ederler, felsefe yaparlar. Oysa halkımızın yüzde doksan dokuzu hayvan gibi yaşar. (...) Havasız yerlerde, pislik içinde yatarlar. (...) Anlaşılıyor ki bizde bütün bu güzel konuşmalar kendimizi aldatmak, başkalarının gözlerini boya-

mak içindir. Bana gösterin o kadar sözü edilen çocuk bakımevleri nerede? (...)"

Çekhov, öteki uzun oyunları gibi bu oyununa da komedya diyordu. Gerçi bölüm bölüm gülünç sahneler vardı. Ama oyunun bütünlüğü önemli bir soruna büyük bir ciddiyetle değiniyordu. Nitekim, Çekhov'un gerçek yazar kişiliğini ortaya çıkartmakta en büyük katkıları olan Stanislavski ile Dançenko da bu oyunları birer komedya değil, komik ile trajiğin kaynaştığı, kaynağı ciddi olan birer oyun olarak görüyorlardı.

Çekhov'un oyunları psikolojik bir derinliği de birlikte getiriyordu. Kişiler arasındaki ilişkiler simgeler, sözler ve hareketlerle şiiri kapsayan bir atmosferi varediyordu. Dış aksiyonun yavaş gelişimine karşı, iç aksiyonun büyük bir hızla ilerlediği Çekhov'un oyunlarında doğrular, müzikte olduğu gibi, motifler yoluyla ortaya çıkarılıyordu. Onun oyunlarındaki motif gelişimi aksiyonun temelini kuruyordu. Bu motifler ana çelişkileri de birlikte getiriyordu ve Çekhov'un kişileri bu çelişkili gelişim içinde gösteriliyordu. Kişilerin birbirleriyle olan ilişkileri ise daha genel ve daha geniş bir alanı bize tanıtıyordu. Kişiler, o kişilerin içinde yaşadığı düzeni ve yaşamı tanıtmak içindi. Çekhov'un en büyük başarısı, simgeleri kullanarak şiirli bir atmosfer yaratmaya giderken güneşi balçıkla sıvamamasıydı. Simgeler ve motif gelişimi onun göstermek istediği doğruları gizlemiyordu; tersine simgeler ve motif gelişimi doğruları göstermekte en belirgin ve etkili birer araç oluyordu. Anton Çekhov'un şiirli gerçekçiliği, kendinden sonra gelen gerçekçi yazarları çok etkiledi ve XX. yüzyıl gerçekçiliği şiir özelliklerini içererek varoldu.

İrlanda Tiyatrosu

XIX. yüzyılın başından sonuna kadar olan süre İrlanda'nın alınyazısını çizen önemli değişikliklere sahne oldu. Bu yüzyılın ikinci yarısında İrlandalı yurtseverlerin daha aktif bir rol oynamalarıyla bu ülkenin sanat ve kültür yaşamı bağımsızlığı gerçekleştirecek olayların içine girdi. İrlanda'nın bağımsızlığı için savaşan birçok yurtseverin başlıca hedefi ülkelerinin sivasal bütünlüğünü elde etmekti. Bu arada, bağımsızlık için siyasetten önce kültür bütünlüğüne önem vermenin daha doğru olduğu düşüncesi de ileriye sürüldü. Bağımsızlık savaşında birçok yurtsever silahlı karşı koymayı yeğ tutarken, bir bölümü de İrlanda tarihi kaynaklarına, halk masallarına ve Kelt edebiyatına yöneldi. Böylece, XIX. yüzyılın ikinci yarısında yerli kaynaklara olan ilgi arttı ve yeni bir edebiyat yönelimi ortaya çıktı.

Böyle bir hava içinde, önemli bir İrlandalı ozan olan William Butler Yeats, İrlanda halkını tiyatro yoluyla yerli kaynaklara çekmek is-

muna soktu. Ve böylece 1904 yılında, ulusal İrlanda tiyatrosu, "Abbey Tiyatrosu" ortaya çıktı.

a) *Synge* (1871-1909)

Ulusal İrlanda Tiyatrosunun en büyük yazarlarından biri olan John Millington Synge, Çekhov gibi genç yaşta ölen ve Çekhov'u hatırlatacak bir şiir gücüyle gerçekçi anlayışa yönelen kişilikti. Synge, o sırada Avrupa'nın ardından gittiği bütün "ism"lere arkasını döndü ve İrlanda halk kaynaklarından yararlanarak kendine özgü bir tiyatroyu ortaya çıkarttı. Ne Fransız simgeci yazarlarına kulak astı, ne de Alman yazarlarının "toplumsal tartışma" oyunlarına yöneldi. İrlanda topraklarının en ıssız yörelerindeki halkın yaşayışını izleyen yazar, Çekhov'un yaptığı yolculuklarda gördüğü ve çeşitli yapıtlarında gösterdiği ilkel insan yaşamının traji-komik havasını getirdi. Onun *Tenekecinin Düğünü* (1907) adındaki oyununa yazdığı önsöz, dram sanatı üzerine olan düşüncelerini aydınlatabilir: "Ciddi yapılı oyunlar, ciddi sorunları ele alıp tartışmakla değil, insan hayaline yaşama gücü verdiği besinin oranıyla ölçülmelidir. (...) Tiyatro, bir senfonidir (bu sözlerde Çekhov'un gerçekleştirdiği oyun biçimini görüyoruz), bir şey öğretmek ve kanıtlamak için değildir. (...) İnsanın yaratıcılığını yansıtan şey mizahtır; mizahı yoketmek insanın yaratılıcılığını öldürmektir. Baudelaire, gülmeyi insandaki en büyük şeytani öğe olarak görmektedir; bir ulus mizahını yitirmeye başladı mı, o ulusun zekâsı da marazlı bir durum almaya başlar. Nitekim, Baudelaire'in zekâsı da marazdır. İrlanda'nın büyük bir bölümü, tenekecilerden, din adamlarına kadar bugün da canlılığı ve hayat görüşü olan, yani mizah yanı olan insanlardan kuruludur"

Synge'in dram sanatı üzerine olan düşünceleri bir de onun *Babayiğit* (1907) adlı oyununun önsözünde belirir: "Sahnede bir gerçek, bir kıvanç olmalıdır; çağımızdaki entelektüel oyunlarda bu tat olmadığı için başarı kazanılmadı, çünkü seyirci, gerçeğin içinde varolan o zengin, o hoş kıvanç duygusu yerine, kendilerine sunulan o yapmacık, musikili güldürülerden bıkkınlık duymaya başladı. İyi bir oyunda her konuşma bir elma, bir ceviz gibi dolu ve besinli olmalıdır, böyle bir konuşma da sırtlarını şiire dönmüş kişiler tarafından yazılamaz."

Burada aktardığımız düşünceler iki nedenden önemlidir: Synge'in oyunlarının ve çoğu çağdaş oyunların niteliğini aydınlatmaya yarar ve Synge'in değerlendirmesinin özünü veren tiyatro edebiyatının ve dilinin karmaşık özelliğine ışık tutar. Yazarın da belirttiği gibi, onun kullandığı dil, gerçek İrlanda köylü dilidir; ama bu dil onun usta kaleminde bir edebi biçim ve değer kazanır. O, bu dili oyunun anlamına ve havasına göre ustaca yoğurmasını bilir.

Synge'in ilk tiyatro denemeleri kısa halk portreleriydi. Bunlar *Dereye Vuran Gölge* (1903) ve *Denize Giden Atlılar*'dı (1904). Yazar, her ikisinde de, Aran adalarında gördüklerine dayanıyordu. *Dereye Vuran Gölge* kimsesiz topraklarda yaşayan, çiftçilik yaparak, hayvan besleyerek geçinen ve yaşamlarında hiçbir değişiklik olmayan insanların bir kesitiydi. Bu çok güç koşullar içinde yaşayan insanların evliliklerinde de büyük rol oynayan yine toprak büyüklüğü, hayvan sayısı gibi etkenlerdi. Synge, bu oyununda çöpçatan aracılığıyla evlenen bu insanların aşksız evlilik gerçeğini işliyordu.

Yazarın ikinci oyunu *Denize Giden Atlılar* Aran adasındaki balıkçılardan esinlendiği, kısa, ama çok etkili bir yapıttı. Bu oyunda, büyük bir doğa gücü olan denizin insanı yaşatan ve öldüren ikilemi üzerinde duruyordu Synge. İnsanlar yaşayabilmek için denize açılırlar, deniz onlara yaşamalarını sağlayacak zengin hazinelerini açar, ama bunun karşılığında da yutar onları. Denizin tanrısal gücü ile insan arasındaki çatışma insanın yenilgisiyle son bulur. Bu oyunun baş karakteri denizdi; oyunda aktif olan da yalnızca denizdi. Oyunun insanları ise pasifti. Çünkü bu adanın insanları bu gücü "tevekkül"le karşılıyorlardı. Onlar için yaşayabilmek için denizle boğuşmak gerekiyordu. Ama bu boğuşmada ölüm onlar için doğal bir sonuçtu.

Yazarın üçüncü yapıtı, üç bölümlük uzun bir oyundu: *Ermişler Kuyusu* (1905) adını verdiği bu oyununda, Synge, olduğu sanılan bir dünya ile gerçekte olan dünya arasındaki karşıtlığı ve çatışmayı veriyordu. Oyunun kahramanları olan yaşlı karı koca, kör olduklarından, kafalarında onları mutlu kılan bir dünya kurmuşlardı. Birbirlerini dünya güzeli olarak tasarlamışlardı. Ama kutsal suyu olan bir kuyuda yüzlerini yıkadıktan sonra gözleri açıldığında gerçek dünyanın, kafalarında kurdukları dünyadan çok farklı olduğunu anlıyorlardı. Gerçek dünyayı görüp karamsarlığa kapılmaktansa kör olup istediği dünyayı kurmayı seçiyorlardı oyunun sonunda da.

Babayiğit (1907) bilgisiz kimselerin, ilkel fizik gücü ile yanlış bir iş yapmış olan kimseyi kahramanlaştırmalarını ele alıyordu. Bu oyunda Christie Mahon, babasını öldürdüğü için köylüler tarafından bir kahraman olarak görülür. Ama birden öldüğü sanılan baba ortaya çıkınca, köylüler aldatıldıklarını görerek Christie Mahon'la alay ederler ve onu aşağılarlar. O da ününü korumak için babasını yeniden öldürmeye çalışır. Ama artık bu durum efsanevi havasını yitirmiştir; köylüler böyle bir olayı cinayet olarak nitelerler. Christie'yi polise teslim etmek isterler. Ama baba buna razı olmaz ve oğlu için dövüşerek hem oğlunu hem kendini köylülerden kurtarır.

Babayiğit İrlanda halkı üzerine başarılı bir komedyaydı. Synge'in İngiliz komedya yazarlarından ayrıldığı en önemli nokta karakterlerinin kendi başlarına gülünç olmasıdır. Oysa İngiliz komedyasında gü-

lünçlük karakterlerin birbiriyle olan ilişkisiyle ortaya çıkar. Bu oyunda da Synge'in en çok dikkat ettiği nitelik dili kullanışıydı. Ona göre, şiirli tiyatroda aksiyonu kuran dildi.

Synge'in hastalığı sırasında yazdığı, ama son biçimini veremediği *Deirdre* (24 mart 1909'da öldü yazar), bir halk efsanesinden alınarak gerçek yaşama uyarlanmış bir oyundu. Bu yapıt iki ayrı dünyayı başarılı bir biçimde yanyana getiriyordu: bunlardan biri Kelt efsanelerinin duygulu alaca karanlığı içindeki romantik dünya, öbürü de Synge'in oyundaki kişilerini sağlam, inandırıcı bir biçimde ele alıp bu duyguları gerçekçi bir açıdan gösterdiği gerçek dünyaydı.

b) *Lady Gregory* (1859-1932)

"Abbey Tiyatrosu"nda gerçekçi alanda kalem oynatan yalnızca bir tek yazar yoktu. Küçüklü büyüklü yazarları kapsayan bir grup vardı. Synge'in yöresel mizahına yakın olan yazarlardan biri de Lady Augusta Gregory idi. O da, Synge gibi halktan kişilerle kurdu oyunlarını. İlk oyunu *Kulaktan Kulağa* (1904) dedikoduya dayanan bir haberin gerçek olandan daha etkili ve güçlü olduğu tezini getirivordu. Bu oyun "Abbey Tiyatrosu"nun açılışında ovnandı. Yazarın 1906'da ortaya çıkardığı *Sümbül Halvey*, kendinin bir erdem simgesi olduğu kanısında olan insanlara karşı sonuçsuz kalan bir çatışmayı gösteriyordu. Lady Gregory, *Ay Doğarken*'de (1907) görev ile duygu çatışmasını ele alarak yine halktan kisilerin yalın davranıslarını isledi. Avnı yıl yazdığı *Jackdaw*'da, kolayca para kazanma yolu olarak gösterilen inanılması güç bir hikâyenin ortaya çıkması üzerine bütün köy halkının içine düştüğü huzursuzluğu ele aldı.

Lady Gregory otuz bir oyun yazdı ve bunların yirmi dokuzu "Abbey Tiyatrosu"nda oynandı. O, halk arasında anlatılmakta olan öyküleri toplayıp bunları gerçekçi bir tutumla değerlendirivordu. Bu yönden, İrlanda tiyatro edebiyatına yararlı oldu. Ayrıca, "Abbey Tiyatrosu"nun yöneticilerinden biri olarak ulusal İrlanda tiyatrosunun gelişmesinde büyük rol oynadı. Lady Gregory büyük bir yazar değildi, ama onun ilgi çekici skeçleri hem yöresel özellikleri ortaya çıkardı, hem de genç yazarların yetişmesinde yol gösterici oldu.

c) *Martyn* (1859-1924) ve *Robinson* (1886-1958)

"İrlanda Edebî Tiyatrosu"nun kurucularından biri olan Edward Martyn Almanya ve Fransa gibi ülkeleri gördükten sonra İngiliz seyircisinin sanat duygusundan yoksun, tiyatroların ise parayı değer ölçüsü yapıp ticaretle uğraştıklarını belirterek bu harekete katıldı. Yeats'in çevresinde toplanan yazarlar arasında o da vardı. Tiyatro konusunda bilgisi olmasına karşın, fazla dindar ve dar görüşlü olduğundan bir süre sonra Yeats'in başı çektiği tiyatro topluluğundan ayrıldı. Onun

ilk oyunu "İrlanda Edebî Tiyatrosu"nun 1899 Mayıs ayındaki açılışta Yeats'in *Kontes Cathleen* ile birlikte oynandı. Martyn'in *Fundalık* adını verdiği bu oyunu, yazarı gibi toprak sahibi, zengin bir kimseyi ele alıyordu. Bu toprak sahibi varlıklı kişinin en büyük isteği elindeki geniş fundalık araziyi, ekilebilen, bereketli topraklar durumuna sokmaktı. Bu isteği gerçekleştirmek için bütün parasını harcayıp borç altına giren kahraman, ölüm yatağında bile fundalığı bereketli topraklar durumuna getirdiğini düşünerek, kafasındaki ideali gerçekleştirdiğini sanıyordu. O mutlu duygular içinde düşlerini sürdüredursun, küçük oğlu topladığı fundalarla mutlu bir yolda babasının yanına geliyor ve oyun buruk bir alayla bitiyordu. Martyn'in gerçekçiliği İbsen'in etkisini gösteriyordu, ama oyundaki kişiler ve oyunun genel havası İrlanda'nın yöresel renkleriyle ortaya çıkmıştı. Oyunlarının doğa ile olan ilişkisi, şiirli havası ve simgeleri kullanması bu yöreselliği vurguluyordu. Bu yöresel nitelikler onun *Maeve* (1900) adlı oyununda daha daha belirgindi. Burada gerçek dünyadan hayal dünyasına çağrılan bir kadın ele alınıyordu. 1902'de yazdığı *Büyüleyen Deniz* yine aynı özellikleri sürdüren bir oyundu.

İrlanda tiyatrosunun gerçekçi yazarlarından biri de Lennox Robinson'du. İlk kez, 1908'de, *Clancy Adı*'yla sahneye çıkan Robinson bu oyununda, bir kızgınlık anında kendini kaybederek birini öldüren John Clancy adında bir genç adamı işliyordu. Bu yaptığı işten büyük acı çeken genç adamın annesi, oğlunu kurtarmak için, onun gidip teslim olmasına engel oluyordu. Clancy ise, dörtnala koşan bir atın altında kalmak üzere olan bir çocuğu kurtarıp kendini feda ediyordu. Böylece Clancy adı halk arasında bir kahramanın adı oluyordu. Yazarın "sinik" tutumu bu oyunun değerini biraz düşürmüştü. Ancak Robinson sonraki oyunlarında daha iyi bir yola girdi. *Diiş Kuranlar*'la (1915) pek başarılı olmamakla beraber, siyasal-tarihsel bir tutuma yöneldi. *Vatanseverler* (1912) adını verdiği oyununda ise hapishaneden çıktıktan sonra heyecanla karşılanacağını sanan, yaşlanmış bir ihtilalcinin acı portresini çizdi. Bu iki oyunundaki tutumunu, Robinson, 1918'de yazdığı *Yitirilen Lider*'de sürdürdü; bu oyunda, yaşlı hancı Lucius Lenihan yoluyla İrlanda'nın bağımsızlık savaşının en önemli kişiliklerinden Parnell'in bir portresi çiziliyordu.

Oyun yazmada usta olan Robinson, 1916 yılında, *Aksaçlı Çocuk* adlı oyunuyla başarılı bir komedya ortaya çıkardı. Bu oyundaki mizah Synge'in özelliklerine yakındı. Yazar, son oyunlarından biri olan *Uzaktaki Tepeler*'de (1928) düş ve gerçeğin bir incelemesine yöneldi.

ç) *Murray* (1873-1959) ve *Colum* (1881-1972)

Yukarda belirtilen iki yazarın yanısıra *Maurice Hart* (1912) adlı oyunun yazarı T.C. Murray üzerinde de kısaca durmak gerekir. Mur-

ray, oyunlarından şiiri uzaklaştırması yönünden ötekilerden değişikti. Bu yazarın güçlü yanı, günlük yaşamın hırslarını ve gereksiz çabalarını göstermesindeki ustalıktı. Bu nitelik onun hemen bütün oyunlarında vardı. *Doğuştaki Öncelik Hakkı* (1910) ve *Giiz Ateşi* (1924) onun bu özelliğini başarılı bir biçimde gösteren yapıtlardı.

Önemli bir yazar olmamakla beraber, çeşitli nitelikleri olan Padraic Colum, *Kemancının Evi* (1907), *Toprak* (1907) adlı oyunlarıyla ilk kez ilgiyi çekti. Gerçekçi anlayışı öbürkülerden daha ayrıntılı olan Colum kent yaşamı ile kır yaşamı arasındaki çelişkili bağı işleyerek Synge ve öteki yazarların ele almadığı bir alana girdi. 1910'da yazdığı *Thomas Muskerry*'de doğalcı bir eğilim gösteren Colum, daha ayrıntılı karakter yorumuna getirdi. Colum şiir yazdığı halde, yaşamı incelediği oyunlarında şiirden uzaklaştı ve profesyonel vatanseverliğini gerektiğinden daha fazla bir ciddiyetle kanıtlamaya çalıştı. Synge'in *Babayiğit*'inin "Abbey Tiyatrosu"nda oynanması üzerine bu topluluktan ayrıldı ve 1914'te Amerika'ya göç etti.

İskoç İçliliği: Barrie

İskoçya'lı bir yazar olan Sir James M. Barrie (1860-1937) bir zamanlar üstünde önemle durulan bir yazarken günümüzde gereken ilgiden yoksun bırakılmış bir kişiliktir. Barrie'nin durumunu kesin bir biçimde saptamak oldukça zor bir iştir; çünkü onu, değeri olmayan bir "sentimentalist" olarak bir yana bırakmak oldukça kolay olduğu kadar, onu olduğundan daha değerli görüp alkışlamak da zor değildir. Herhalde, onu, orta yolu tutup ele almak daha doğru olur. Barrie, gerek dramatik yeteneği, gerekse gerçekçi tiyatrodaki başarısı ile pek de ilgisiz kalınacak bir yazar sayılmamalıdır.

Bu yazarı, çok sayıdaki oyunlarının tümünü ele alarak incelemek işi biraz abartmak olur. Ancak bu oyunlarının içinden seçeceğimiz birkaç yapıtı onu değerlendirmek için yeterlidir. *Peter Pan*'ın (1904) dünyaca tanınan bir çocuk oyunu olduğu düşünülecek olursa, Barrie'yi *İdeal Uşak* (1902), *Her Kadının Bildiği* (1908) ve *Aziz Brutus* (1917) adlı oyunlarıyla da başarılı bir yazar olarak selamlayabiliriz.

İdeal Uşak, toplum törelerini ele alıyordu. Lord Loam'ın yanında çalışan Crighton, herkese saygılı, soğukkanlı ve kibar bir ideal uşaktı. İçinde bulundukları geminin batmasıyla evin efendisi ve ailenin öbür fertleriyle ıssız bir adaya çıkan Crighton, çevresine kolayca uyabildiği için bu adada bu küçük topluluğun gerçek efendisi durumuna giriyordu. Değişik bir toplum düzeni içinde, değişik koşullar Crighton'ı ötekilerden daha önemli bir duruma getiriyordu. Ama kurtarılıp da yeniden Lord'un köşküne döndüklerinde Crighton, önceki gibi, eski toplum düzeninin ideal uşak rolüne giriyordu. Oyun, dış görünüşü ile ya-

tedi. O ticari ve İngiliz olmayan bir tiyatro istiyordu. Yeni bir İrlanda yaratılırken sanatın ve edebiyatın toplumdaki yeri ve bunu tiyatro yoluyla sağlamak, atılacak ilk adımlardan biriydi. Kendi ülkesindeki kalıplaşmış tiyatro anlayışına karşı çıktı ve halk dilinde bir şiir tiyatrosunu gerçekleştirmek için çalışmaya başladı. Böylece, 1899'da, Yeats'in çevresinde toplanan yazarlar ve aydınlarla "İrlanda Edebiyat Tiyatrosu" kuruldu. Yeats, Paris'te bulunan ve yeteneğine güvendiği John Millington Synge'i İrlanda'ya çağırınca bu tiyatro hareketi güçlü bir yazar daha kazandı.

1902 yılında, bu topluluğun düzensiz aralarla yayınladığı dergide Yeats bir "halk tiyatrosu"nun kurulması gerektiğini belirtti. Ancak Yeats'in "halka dönüş hareketi" diye nitelendirdiği bu çaba gerçekte halka uzak bir tiyatroydu. Çünkü o, *Oyunlar ve Tartışmalar* adını verdiği incelemesinde tiyatronun "entelektüel bir heyecan yeri" olması gerektiğini öneriyor ve bu tiyatronun "aklı bağlarından koparacak" bir özelliğe yönelmesi gerektiğini belirtiyordu. Yazar, bu incelemesinde dramatik konuşmanın musiki düzeniyle kurulmasını ve sahne görünüşü olarak simgelere yer verilmesini doğru buluyordu. Yeats, Craig'in etkisi altındaydı; gerçekçi anlayışa girmediği için başka bir bölümde oyunlarını inceleyeceğimiz Yeats'in tekniği Maeterlinck'in mistik havasını getiriyordu. Yeats ise, simgeleri kullanmanın, daha sonra Japon *Nô* tiyatrosundan yararlanmanın gerçekçi bir tutum olduğuna inanıyordu. Bunda Alman Peter Behrens ile Georg Fuchs'un düşünceleri de etkili oldu.

Yeats'in gerçekten uzaklaşarak —kendine özgü bir stilizasyona yönelerek— gerçeği getirmek istemesi, doğal olarak sonuçta halka yönelmeyi değil, giderek içine kapanan bireyci bir tutumu gerçekleştirdi.

Ancak Yeats'in bu çabası bazı olumlu sonuçlar da getirdi. Bunlardan en önemlisi İrlanda tiyatrosunu yaratmak isteyen yazarları bir araya toplamış olmasıydı. Başka bir önemli gelişim de yeni tiyatro anlayışına uygun bir oyunculuğun ve sahneye oyun koyma geleneğinin kurulmasıydı. Yeats'in tiyatroyu yalınlaştırma çabası, bu gelişimin oluşmasında büyük rol oynadı. Yeats'in başında bulunduğu topluluk o dönemin önemli ovuncuları Fay kardeşleri de içine almıştı. Frank Fay, ulusal tiyatronun kurulması için nelerin gerektiğini açıklayan bir yazı dizisi yayımladı. Bu sanatçının yazısı hem yazarlığı hem de sahne tekniğini ele alıyordu.

1902 yılında, "İrlanda Ulusal Dram Derneği" kuruldu. Bu dernek iki yıl sonra kurulacak olan "Abbey Tivatrosu"nun çekirdeği idi. Derneğin Londra'da verdiği temsiller başarılı oldu ve Hornimann adındaki zengin bir İngiliz kadını bu topluluğa yıllık para yardımı yapacağını açıkladı. Yine aynı kadın bu topluluğun daha düzenli bir yolda çalışmasını sağlamak için Abbey sokağındaki bir yapıyı tiyatro duru-

lın ve hatta çocuksu bir havadaydı; ancak temelde Barrie'nin görüşünü getiriyordu. Crighton, efendisinin toplum içindeki durumunun belli bir düzenin koşullarından biri olarak görüyor ve bu durumu kabulleniyordu. O, kendine ihtiyaç olduğu anda ve koşullar gerektirdiğinde yine aynı saygılı tutumuyla yönetimi ele alan bir kimseydi. Yazarın topluma bakışı hüzünlü bir pasifliği gösteriyordu bu yapıtta.

Aziz Brutus, Barrie'nin dünya görüşünü belirtmekte daha kesin çizgileri olan bir oyundu. Şiirli gerçekçiliğe yönelen bu oyunda, yazar, kişilerin kusurlarının alın yazılarıyla değil, kendi davranışları ile ortaya çıktığını anlatıyordu. Oyunda, bir partide bir araya gelen kişiler, ikinci bir kez dünyaya geldikleri takdirde, aynı kusurları yapmayacaklarını söylüyorlardı. Bir yaz dönümü gecesinde bu kişiler istedikleri fırsatı elde ediyorlar ve gerçekten koptuklarında yine aynı kusurları işliyorlardı.

Her Kadının Bildiği, yalnız kalınca çeşitli budalalıklar yapabilen bir politikacının doğru yolda yükselmesini sağlayan eşi Maggie Shand'ı işliyordu.

Barrie'nin tekniği başarılıydı. Bu komedyalar toplum düzenindeki adaletsizlik üzerinde durmuyordu; insanı insan yapanın çevre olduğuna inanmadığı için, Barrie, bu temayla zaten ilgilenmiyordu. Ekonomik durumların ne kadar önemli olduğunu bilen ve davranışçı psikoloji ile etkilenen bir çevrede Barrie, oldukça yalnız bir yazardı. O, insan huyuyla ilgileniyor ve çeşitli duyguların kişiyi nerelere götürdüğünü incelemeye çalışıyordu. Ancak insan huyunu değişmez bir değer olarak alması onu yanıltan en büyük kusurdu.

Barrie'nin izleyicileri pek yoktu. Ancak Alan Alexander Milne (1882-1956) aynı içli ve kaprisli yoldan yürüdü. Bu yazarın bilinen yapıtları *Mr. Pim Geçiyor* (1919), *Bladys'ın Gerçek Yüzü* (1921) ve *Dover Yolu* (1922) adlı oyunlarıydı.

"Teatro del Grottesco": Chiarelli

Çekhov'dan Barrie'ye kadar uzanan yazarlık çizgisinde, yazarların ortak temaları gerçek ile düş çatışmasıydı. Yazarlar bu temayı kendilerine özgü nitelikleri içinde işlemişlerdi. Bu gelişim içinde sonuçta yanıtlanması gereken bir soru çıktı: Gerçek nedir? Bunun yanıtını XX. yüzyıl başında oldukça etkili bazı İtalyan yazarları vermeye çalıştı. Bu akımın doruğu ise daha sonra göreceğimiz Pirandello ile geldi.

Daha önce de gördüğümüz gibi, Kuzey Avrupa gerçekçiliği İtalyanların pek de içtenlikle kabul edebildikleri bir anlayış değildi. İtalya daha çok "tiyatral" üslubun vatanıydı; nitekim, operanın bilinçli yapmacıklığı en çok İtalya'da gelişmişti. Öbür yanda, abartmalı bir tiyatro türü olan *commedia dell'arte*'nin sonraki yüzyıllarda çeşitli et-

kisi olmuş ve en çok da İtalyan yazar kuşaklarını etkilemişti. İtalyan tiyatrosunun gerçekçi yönelime yabancılığı, değişik dönemlerde ya şiirli romantizme ya da gerçekçiliğe karşı olan yeni anlayışlara yönelmesiyle belirgindi. 1909'da, Gelecekçilik *(Futurism)* anlayışı çıkmış ve Marinetti "sentetik tiyatro"yu (bundan ilerde söz edeceğiz) kurmuştu. Bunun yanısıra, İtalyan ruhuna daha uygun ve birçok yazarı içine alan yeni bir anlayış doğdu.

Daha XIX. yüzyılın ikinci yarısında, önemli İtalyan kentlerinde ve Sicilya'da parlak İtalyan tiyatro geleneğini ileri götüren oyunlar yazılıyordu. Bunların içinde Giacinto Gallina (1852-1897) çeşitli oyunlarıyla "tiyatral" üslup içinde başarılı oyunlar yazmıştı. *Aile Kavgası* (1872), *Babanın Gitarı* (1875) ve *Perukalı Aşk* (1880) gibi Venedik şivesi ile yazdığı oyunlarında, Gallina, görünüş —gerçek, sanılan— doğru olan karşıtlıkları arasındaki ayrılıkları gösteriyordu. Gallina materyalist topluma karşı bir nefret duyuyordu. O, eski ve yeni kuşağın çatışmasında, eski kuşağı haklı gören bir yazardı.

Floransa'da ise Augusto Novelli (1868-1927), Floransa şivesini geliştiren ve toplumcu anlayışta gençlerin zaferini anlatan bir yazardı. Onun *Durgun Sular* (1908) adını verdiği yapıtı en başarılı oyunuydu. Bu oyunda Floransalı bir ailenin iki kızının ayrı erkeklerle olan ilişkisi gösteriliyordu. Bu erkeklerden biri, dürüst, açık fikirli ve mert bir kimseydi, ama toplumcu olduğu için kızın babası tarafından pek sevilmiyordu; öbürü ise kızın babası tarafından uygun bulunan, ancak sinsi ve bazı çıkarlar için kıza yaklaşan bir erkekti. Oyunun sonunda, toplumcu genç hem mutluluğa erişiyor, hem de baldızını öteki erkeğin kötü niyetlerini gerçekleştirmeden kurtarıyordu. Bu çizgide Napoli şivesiyle oyunlar yazan yazarlardan biri de Aniello Costagliola'ydı.

Bu yolda yürüyen yazarların içinde ilgi çekici olanlarından biri Sicilya tiyatrosunun gelişmesinde katkısı olan Nino Martoglio'ydu (1870-1921). Bu yazar 1903'te Sicilya şivesiyle oyunlar oynayan repertuvar tiyatrosunu kurdu. Martoglio, kendine özgü bir komedya türü ortaya çıkardı. *Büyük Kent Ruhu* (1915) adını verdiği komedyasında, Sicilya'nın bir köyünden kalkıp Roma'ya giden ve orada birkaç ay kalan bir adamın, köyüne döndükten sonra kentte gördüklerini köy yaşamına uygulamak isteyişini ve komşularını düzeltme çabasına girişini işliyordu yazar. Ama bu yalnızca biçimde kalan değiştirme çabası doğal olarak başarısızlıkla sonuçlanıyordu.

Yine Sicilyalı bir yazar olan Luigi Capuana (1839-1915) şive tiyatrosunu geliştirenlerden biri oldu. Bu yazar, insanlar arasındaki psikolojik ve manevi uçurumun öneminden söz ediyordu. Çağdaş sorunlarından en büyüğünün de yalnızca çeşitli ülkeler arasındaki yabancılaşmada değil, aynı ülkenin çeşitli yörelerinde yaşayan topluluklar arasındaki uzaklıkta görüyordu. Bunun için de, o, Sicilya yaşamı için-

deki insanlık dışı, vahşi eylemlerle ilgileniyordu oyunlarında. Bu Sicilyalı yazarların Pirandello'ya büyük etkileri oldu. Pirandello'yu etkileyen yazarların bir bölümü de şive tiyatrosunun dışında kalan kimselerdi. Bunlardan biri Napolili Salvatore di Giacomo'ydu (1860-1934). Güçlü bir anlatımı olan Giacomo, en çok *Bir San Francisco* (1896) ve *Assunta Spina* (1910) adlı oyunlarıyla üne erdi. Giacomo gibi, kendine özgü bir anlatım gücü olan Sem Benelli (1875-1949), D'Annunzio' nun romantik, şiirli etkisini sürdüren bir yazardı ve Pirandello'nun yolunu hazırlayanlardan biriydi. Benelli'nin oyunlarında görüntü ve gerçek ikilemi ondan öncekilerden daha belirgen bir durum aldı. 1908' de yazdığı *Kitap Kurdu*'nda, o, görüntü-gerçek çatışmasını ilgi çekici bir açıdan verdi. Yine aynı yıl yayımladığı *Brutus'un Maskesi*'nde, Benelli, Pirandello'nun tiyatro dünyasını hazırladı. Yazar, *Üç Kralın Aşkı*'nda (1915) bunu daha açık ve seçik bir duruma getirdi.

İtalya'da bu tutumda yazılmış oyunlar sonradan *grottesco* kavramıyla değerlendirildi. Ancak "grotesk tiyatro" anlamına gelen *teatro del grottesco*'nun kesin çizgilerle ortaya çıkarılması Luigi Chiarelli (1882-1942) ile gerçekleşti. Bu yazarın 1913'te yazdığı ama 1916'da oynanan *Maske ve Yüz* adlı yapıtı, toplum içindeki yaşamında "maske" (yani kalıplaşmış bir ifade) edinmesi gereken bireyin tragedyasını işliyordu. İki yüzlülük en yüce erdemdi, çünkü birey ancak bu dış ifadesi olan "maske" ile ayakta durabiliyordu. Ancak doğal olarak gerçek olan "yüz" bu dış ve yalancı görünüşe, yani "maske"ye karşı mutlaka ayaklanacaktı. Bu ise bireyin utancını getirecek ve o birey kendine olan saygısını yitirecekti. *Maske ve Yüz*'de, oyunun kahramanı Paolo, önce toplumun baskısıyla, yani "maske"sini kabul ettirmek için yanlış bir eyleme gidiyor, ama oyunun sonunda onun birey olarak öz değeri (yüz) gerçeği görüp topluma kulak asmadan (maskeyi çıkarıp atması) doğru olan davranışı getiriyordu.

Chiarelli, kendi buluşu olan bu yöntemi daha sonraki oyunlarında da geliştirmeye başladı. *İpek Merdiven* (1917), önceki oyunla karşılaştırılınca bir masal havası taşıyordu. Onun ovunlarındaki "maske" nin "yüz"e yabancı olması, *commedia dell'arte* tiplerinde izlenen tiplerin maske takarak ifadelerini yabancılaştırmaları eyleminden esinlenmişti. Yazarın *Korkunç Hayaletler*'i (1919) teknik yönden aynıydı; ama daha karamsar bir tondaydı. İlk oyunundaki buruk alay, yazarın 1921'de yazdığı *Sevgililerin Ölümü*'nde yeniden ortaya çıktı. *Donanma* (1923), Amerika'dan beş parasız dönen Gerardo ile Scramanzia adlı kişilerden ilkinin —namuslu olduğu için— kendini öldürmekten başka yapacak iş kalmadığına inanmasına karşılık, kurnaz bir adam olan Scramanzia'nın kendini Gerardo'nun sekreteri olarak tanıtması ve Gerardo'nun bir milyoner olduğuna inandırması ile tamamen yalan bir şeyin çevre tarafından gerçek olarak kabul edilmesini işliyordu.

Luigi Antenelli (1882-1942) Chiarelli'den daha da ileri gitti. *Kendine Rastlayan Adam* (1918), *Üç Akıllı Adamın Masalı* (1919) ve *Maymunlar Adası* (1919) Antenelli'nin *teatro del grottesco* alanında yazdığı tipik oyunlardı. İlkinde, ikinci fırsat çıktığında aynı şeyleri yapan bir kadının durumu açıklanıyordu. İkinci oyundaki "masal" *(fiabe)* sözcüğü ise bu türün Gozzi'nin tiyatro anlayışından ne kadar etkilendiğini gösteren bir örnekti. Üçüncü oyunda, yazar insanların öncülüğünü ve yol göstericiliğini kabul eden maymunların kendilerini nasıl kötülüklerin ve bayağılıkların içinde bulduklarını gösteriyordu. Maymunlar insanların uygarlığını kabul ettikten sonra kötü varlıklar durumuna geliyorlardı.

Aynı hava ve yöneliş *Hiç Kimsenin Karısı* (1919) adlı oyunuyla Cesare Vico Ludovici ve *Dünyaya Açılan Pencere*'si (1918) ile Carlo Veneziani gibi yazarlarda da vardı. Bu yazarlarda simgeci tutum Antenelli'den daha ilerdeydi. *Teatro del grottesco* geliştikçe dağınık ve bulanık bir değerler karmaşasına ve karanlık bir simge dünyasına gömüldü. Simgecilik Enrico Cavacchioli'nin (1885-1954) *Cennet Kuşu* (1919) ve *Göbek Dansçısı* (1920) adlı oyunlarında daha da yoğunlaştı ve bu tür tiyatro bir çıkmaz sokağa geldi, kaldı.

Ancak Pirandello ile birlikte bir yazar üzerinde durulmaya değer: Sicilyalı Piermaria Rosso di San Secondo (1887-1956) grotesk tiyatroyu çok ilgi çekici, kendine özgü ve değişik bir yola soktu. Onun 1918'de yazdığı *Kuklalar*, kaderci tutumun karakteristik bir örneğiydi. Bu oyunda, birbirleriyle ilgili olmayan üç kişi postanede bir araya geliyorlardı. Bunların biri, ona kötü davranan sevgilisini bırakan bir genç kız; ikincisi aldatılmış bir koca, üçüncüsü de bilinmeyen bir şeyden dolayı vicdan azabı çeken bir delikanlıydı. Bunlar bir kahvede otururken, sevgilisi gelip kızı zorla götürüyor, delikanlı hapisaneyi boyluyor, aldatılan koca da yapayalnız kalıyordu. Bu acı çeken bütün kişiler kendi denetimlerinde bulunmayan güçlerin kölesiydiler; daha doğrusu ipleri erişilmeyen bir gücün elinde olan kuklalardı. Yazarın 1919'da yazdığı *Uyuyan Prenses*'te herkesin bildiği masal prensesi bir yosma olarak gösteriliyordu; ama bu yosma bir güzellik simgesiydi. Oyun bir düş dünyasının havasını getiriyordu. *Kaya ve Anıtlar*'da (1923) yazarın üslubunda bir değişiklik izlenir. San Secondo, bu oyunda, kendinden başka ilişkisi olmayan ilkel insanla kayayı bir heykel durumuna getirmiş uygar insan arasındaki karşıtlığı ele alıyordu. Gerçek olanla simge, bu yazarın *Humma* (1927), *Belvonto'lu Küçük Kadın* (1928) ve *Dünyasal Serüven* (1925) adlı oyunlarında bazen şiirli, bazen günlük sahneler, bazen de bir "tiyatrallik" içinde veriliyordu.

Bir bölümü I. Dünya Savaşı sırasında ,başka bir bölümü de savaştan sonra yazılmış olan bu oyunlar, savaşın da neden olduğu bir karamsarlığı gösteriyordu. *Teatro del grottesco*'nun simgelere kaçışı

çağdaş burjuva toplumundaki yabancılaşmanın bir sonucuydu. Sanayileşen, nesneleşen ve bunlara bağlı olarak savaşan ve sonuçta bıraktığı yerin biraz daha gerisinden başlayan ve yeniden aynı yere gelen çağdaş burjuva dünyası, içinde yaşayan insanlar için öylesine anlaşılmaz olmuştu ki, yazarlar, burjuva uygarlığının bayağılığını simgelere kaçarak göstermek istiyorlardı. Ayrıca, insan yüzü değil, insan yüzünün karikatürü gösteriliyordu. Olaylar karşısında, bilimsel bir senteze gidemeyen bu yazarlık, mantık dışı olanı insanın varoluşunun özüymüş gibi görüyorlardı. Bu yazarlar, insanı yalnızca hiç değişmeyen bir doğma-üreme-ölüm çevrimi içinde kabul ediyorlardı; onun her an kendini yaratan, eksik, hiç tamamlanmayacak, ama durmadan kendine ve çevresindeki dünyaya biçim veren bir varlık olarak yorumlamıyorlardı. Onlar, başladığı yerde biten bir gelişimi öne sürüyorlar, insanın değişkenliğindeki giderek büyüyen bir helezonu görmüyorlardı.

Luigi Pirandello (1867-1936)

Chiarelli'nin "maske" ve "yüz" kavramlarıyla ortaya çıkardığı düşünce düzeyi, daha usta bir yazar ve düşünür olan Luigi Pirandello'nun yapıtlarında doruğunu buldu. 1910 yılında yazdığı ilk tiyatro yapıtından önce romancı olarak tanınıyordu; özellikle, *Miiteveffa Mattia Pascal* (1904) ile üzerinde tartışılan bir yazar olmuştu. Pirandello, oyunlarının tekniğini grotesk tiyatrodan aldı. Ayrıca, bu türün düşünce düzeyinden de yararlandı.

Pirandello, tiyatro yaşamına gerçekçi anlayışta bir yazar olarak girdi. Ne de olsa Sicilyalı idi ve Verga'nın yakın dostuydu. Ancak o, günlük olayları anlatan bir yazar değildi; konu olarak seçtiği şeyler olağanüstü denilebilecek, abartılmış olaylardı. Oyunlarındaki ana düşünce ise bir ikilem (dualism) sorunundan doğuyordu. Bu ikileme göre, insanın iki yaşantısı vardı; biri gerçek, öbürü gerçek dışı olan dünyalar. Başka bir deyişle, gerçekte yaşadığımız dünya ile yaşadığımızı sandığımız dünya. 1908 yılında yazdığı *Mizah* adlı incelemesinde, yazar şöyle diyordu: "Herkes elinden geldiğince bir maske buluyor kendine; bir dış maske. Çünkü bir maske daha var: o da, insanın içinde, çoğu kez bu dış maskeye karşı çıkan bir maske bu! Hiçbir şey gerçek değil! Gerçek olan yalnızca denizler, dağlar, kayalar, çimenler. Ama insan: her an bir maske takıyor, istemeden, bilmeden; ve bu maskelerin yakışıklı, iyi, yufka yürekli, eli açık ya da mutlu olduğunu sanıyor" Yazar acı çekenin iç dünya, yani bir iç maske olan "yüz" olduğunu belirtiyordu. "Maske ise toplumsal bir zorunluluktu; insanla ilgili, olmayan, yalnızca dışa karşı olan durumu sağlamava çalışan ve dış çevrenin alışkanlıklarına uymak zorunda olan mekanik, ruhsuz,

statik bir duvardı" "Maske" bir görüntüydü; "yüz" ise bu görüntünün ardındaki özdü.

Bu gerçek (öz) - görüntü ikilemi Pirandello'nun ortaya attığı yeni bir şey değildi. Yazardan önce ileri sürülmüş düşüncelerin yeni bir açıklamasıydı. Pascal, "bir kimse başkasından başka olmaktan önce, ayrı bir sürenin içinde kendinden başkadır", demişti. Yine başka bir düşünür, Bergson, 1888 yılında "biçim" üzerinde yazdığı denemesinde şöyle diyordu: "Biz benliğimizin gölgesi ile karşı karşıyayız: herhangi bir duygumuzu çözümlediğimizi sanırız, oysa onun yerine aslında başka bir şey koymakla yetinmişizdir" Bergson, 1907'de yayımladığı *Yaratıcı Evrim* adlı yapıtında bu düşüncesini tamamladı: "Ama gerçekte biçim durmadan değişir. Daha doğrusu biçim ve gerçek değiştiği için biçim yoktur. Biçimin durmadan değişmesi gerçek olan şeydir: biçim bir değişim süresi içindeki andır"

Pirandello'nun geliştirdiği düşünce düzeyini bu dizeler açıklayabilir. Ancak bu düşünceye estetik bir anlatım ve toplumsal bir anlam veren Bergson değil, Pirandello'ydu. O, *Mizah*'ta "Yaşam savaşımı", diyordu, "arttıkça kişi kendi zayıflığını daha çok duymaya başlıyor; bunun için de insanlar aldanma ve aldatma yoluna kayıyorlar... Sosyologlar toplumsal yaşamı dış gözlemle inceliyor; oysa mizah yazarı olağanüstü bir sezgiyi edindiği için görüntü ile kişinin gerçek dünyası arasında bir karşıtlık bulabiliyor" Böylece, Pirandello'nun düşünce düzeyinde toplum, iç gerçeği yönünden korunmayı gereksinen bireyin bir düşmanıydı. Çünkü toplumun dış görüntüsü kişinin iç özelliğine karşıydı; bu da bir avuntuyu ortaya çıkarıyordu. Yazarın 1916'da yazdığı *Liola*'da aldanma zorbalığa yol açıyordu; bunun tek çaresi de daha başka ve daha büyük bir aldatmacaya girmekti. Oyunda, Mita'nın zengin bir kocası (Simone) ve yakışıklı bir âşığı (Liola) vardı. Mita'yı kıskanan Tuzza, ondan öç almak için Liola'dan gebe kalıyor ve Simone'a bunun onun çocuğu olduğunu söylüyordu. Simone ise buna çok seviniyordu; çünkü o güne kadar çok istediği halde çocuğu olmamıştı. Mita Liola'nın kendisinden uzaklaştığını hissedince, Liola'dan gebe kalıyor ve bunu Simone'un çocuğuymuş gibi gösteriyordu. Oyunda Simone görünüşte baba, gerçekte ise değildi; yani toplum onu bir baba olarak kabul ederken, gerçek bunun tersini gösteriyordu.

Yazarın ilk oyunları *Sicilya Limonları* (1910), *Mengene* (1913), *Doktorun Görevi*, *Cakomino Kendine Gel!* (1914), *Budala* (1916) ve *Liola*'ydı (1916). Daha bu ilk oyunlarında, o, ikilem düşüncesini ortaya çıkarmıştı. Ancak bu düşüncenin daha belirgin ve başarılı biçimi *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (1918) ile geldi. Bu oyunda, toplumu yansıtanlar meraklı kişilerdi; bunlar ortadaki durumu dış yönüyle görüyorlardı. Tümü bir koro gibiydi, acıya katılmıyorlardı. Agazzi, Dino, Sirelli, Cini, Nenni çevreyi yansıtan "maske"lerdi. Bir de ortadaki so-

runun içinde olan, Bayan Frola ve Bayan Ponza gibi acı çeken kişiler vardı; bunlar da "yüz"lerdi. Laudisi, yazarın sözcüsü, maske-yüz ikileminin yorumcusu, her şeyin üstünde olan bir bağlantı kişisiydi. Oyunun sonunda Bayan Ponza, Bayan Flora'nın kızı ve Bay Ponza'nın ikinci karısı, ama aynı zamanda her ikisi de olduğunu söylüyordu. Pirandello, sonuca gitmiyordu; çünkü ona göre, bir sorunun çözümlenmesi o sorunu çözümlenmemiş ve anlatılmamış olarak havada bırakırdı. Yazarın bu tutumu, onun "gerçek"i tek olarak görmemesinden ileri geliyordu.

Pirandello, aynı düşünce düzeyini çeşitli aşamalarda işleyen kırk dört oyun yazdı. Bir yönden o, aynı telden çalan tekdüze bir çalgıcıyı andırıyordu. Ancak her oyununda bu düşünce düzeyi yeni alanlara giriyordu. Onun insanı yalnızca başkalarından uzakta değil, kendinden de uzaktaydı. *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'da (1921) kişiler kendilerine yabancıydılar (yalnızlığın son noktası): "Baba: Herkes kendini tek sanıyor, oysa ben hiç de öyle olmadığını biliyorum; asıl facia işte burada. Herbirimiz bir çoğuz Müdür bey, haddi hesabı olmayacak kadar çoğuz" Bu konuşmayla Pirandello görecelik (izafiyet) kavramını da getiriyordu. İnsanın kendinden de uzakta olması, onun "birçok" olmasından ileri geliyordu çünkü. Yazar, bu oyununda daha da ileri gitti ve nesnel gerçek diye bir şeyin olmadığını, bunun için de birey diye bir şeyin olamıyacağını belirtti. Bu oyunda, dış dünyada birbirinden ayrı görüşler ve düşünceler ileri sürülürken iç dünyada varlığın ve gerçeğin belli bir yol üzerinde gelişmesi ve değişmesi yer alıyordu.

IV Enrico (1922) yazarın en büyük oyunuydu. Burada, yapmacık bulduğu topluma yine bir yapmacıkla baş kaldıran bir adamın öyküsü vardı. Kültürlü, paralı bir insan, çevresini kuşatan sistemi reddetmek için kendine çılgın süsü verip bir şatoya kapanıyor ve IV. Enrico olduğunu ilan ediyordu. İçinde bunaldığı topluma hayır demek için o toplum içinde yaşamaktan kaçan bu kişi bir "maske" olarak seçtiği IV. Enrico'nun ardında acı çeken "yüz"ünü (gerçeğini) saklamaya çabalıyordu. Şatoya onu görmeye gelenler de, onun kaçtığı çevrenin temsilcileri olan "maske"lerdi. Böylece, bu oyunda Pirandello, maskeyi başka bir maskeyle aldatma yoluna gidildiğini gösterirken, bilinçle takılmış "maske" ile, bilinçsizcesine taşınan "maske" arasındaki ayrımı da belirtmiş oluyordu.

Yazar, bu ovundan sonra *Çıplakları Giydirmek* (1922) adlı oyununda herhangi bir karakteri olmayan kişiyi ele aldı. *Ağzı Çiçekli Adam* (1923) adlı tek bölümlük etkileyici ovunda kısa bir süre icinde ölümü bekleyen bir adamın duygularını şiirli bir dille anlattı. *Herkes Kendi Yoluna*'da (1924), Pirandello, "gerçek" ile tivatro arasındaki ilişkiye değindi. İlk oyunlarındaki yönelim onun *Bu Akşam Tulîat Ya-*

pıyoruz (1930) ve *Beni İstedikçe* (1930) adlı yapıtlarında yeniden ortaya çıktı.

Gemiyi Süren Tanrı (1925) ile *Dağın Devleri* (1937) gibi son oyunlarında simgeci üsluba yönelen Pirandello, Maeterlinck'in savunduğu simgeci sanata karşıydı. O, simgesel oyunların doğal olan her hareketten yoksun olduğu düşüncesindeydi. Onun simgeciliğe karşı çıkmasının bir başka nedeni de, edebî bir yapıta yalnızca mecazî bir anlam vermenin bile, o yapıtın maddi ve manevi hiçbir gerçeğe sahip olmadığına, herhangi bir ahlak gerçeğinin kanıtlanması için uydurulmuş bir masaldan başka bir şey olmadığına inanmasıydı. Bu düşüncesiyle, Pirandello, Maeterlinck kadar d'Annunzio'ya da karşıydı.

XX. yüzyılın en ilgi çekici yazarlarından biri olan ve İtalyan dilini çok ustaca kullandığı söylenen Pirandello'nun bazı kusurları da vardı. Pirandello, konuya uysun ya da uymasın, uzun oyunlarını üç bölümlük bir kalıp içine sıkıştırıyordu. Bazen bu bölümler arasındaki bağlar da kopuyordu. Yazarın kişilerini çizişi de kusurluydu; onun oyun kişileri kendi başlarına hiç de ilgi çekici değildi; bunlar ancak bir araya geldiler mi bir şey anlatmaya başlıyorlardı.

Pirandello, oyunlarında zaman kavramını da ortadan kaldırdı. Olaylar belli bir süre içinde çıkmıyordu; birdenbire varoluyordu. Oyun kişileri de birdenbire ortaya çıkıyordu; Pirandello böylece "deus ex machina"ya başvuruyordu zaman zaman. Pitoeff, *Altı Kişi Yazarını Arıyor*'u Paris'te ilk kez sahneye getirdiğinde, altı kişiyi seyircinin gözü önünde bir asansörle sahneye indirmişti. Bu da, birdenbire ortaya çıkan kişilerin yorumu açısından doğru ve anlamlı olmuştu.

Bütün bu kusurlara karşın, Pirandello, XX. yüzyıl tiyatrosu içinde gelişim zincirinin en önemli halkalarından biridir. Hiçbir yazar gerçek-görünüş kavramını onun kadar belirgin bir duruma getirememiştir. Onun oyunlarının kalıcı olmasının bir nedeni insanı inceleyişindeki derinliktir.

Fransa'da İlgi Çeken Yönetmenler

XX. yüzyılın başından bu yana, Fransız tiyatrosuna renk veren önemli tiyatro yönetmenlerine rastlarız. Hatta bu dönemde sahne tekniğinde atılan adımlar yazarlık alanında görülen duraklama yanında daha da önem taşır. André Antoine ile başlayan sahne kuramları, ondan sonra birçok sanatçıyı etkiledi ve tiyatro yapıtlarının gerçek yorumcuları birbirinin ardı sıra gelen büyük yönetmenler oldu.

a) *Lugné-Poë* (1869-1940)

Ozan Paul Fort'un, Paris'te, 1891 yılında kurduğu "Théâtre d'Art" topluluğuna kısa bir süre sonra katılan Lugné-Poë, 1888 ile 1890 yıl-

ları arasında Antoine'ın yanında çıraklık etmişti. 1893'te kendi tiyatrosunu açan sanatçı bu topluluğa "Théâtre l'Oeuvre" adını koydu. Sanatçı, bu topluluğun ilk oyunu olarak Maeterlinck'in *Pelléas ile Melisande*'ını seçti. İkinci oyun İbsen'in *Rosmersholm*'uydu. Antoine'ın ilk topluluğu "Théâtre Libre" kapanınca, İbsen'in Fransa'daki temsilciliğini Lugné-Poë aldı. Ancak yeni akımlar ortaya çıktıkça öncü yapıtları da tiyatrosunda oynattı. Bir yanda Hauptmann, Schnitzler, Tolstoy, öbür yanda Wilde, d'Annunzio ve dışavurumcu yazarlardan Kaiser, Toller, O'Casey onun en tuttuğu yazarlar oldu. Sanatçı, aynı zamanda, uzak doğu tiyatrosunun önemli oyunlarını da dağarcığına kattı: *Toprak Arabacık*, *Şakuntala* gibi... 1920 yılından sonra, Crommelynck'in *Şahane Boynuzlu*, Orna'nın *Egoist* gibi oyunlarıyla başarılı oyun düzenleri getirdi. Lugné-Poë, Fransız seyircisine çağdaş oyunları sevdiren bir yönetmendi.

b) *Copeau* (1878-1949)

Sahnede devrim yapan yönetmenlerden biri olan Jacques Copeau, 1913 yılında, *Dramatik Yenilikler Üzerine Araştırma* adlı incelemesiyle kendi düşüncelerini ortaya serdi. Aynı yıl "Théâtre Vieux Colombier" adlı topluluğunu kuran sanatçı, düşüncelerini hemen eyleme soktu. Copeau tiyatroda bütünlüğün sağlanabilmesi için yaratıcı yönetmenlerin gerektiğine inanıyordu. O, yanında çalışan ve sonra üne eren ünlü yönetmen-oyuncu Louis Jouvet'ye şunları yazdı: "Bütün tiyatro kitaplarını sandıklara kaldırıp kitlemek geçiyor içimden; böylece onları kimse kullanamaz (...) Geçmişin tiyatro bilimini ben hazmedeceğim, sonra onu size açıklayacağım, yavaş yavaş, damla damla, ama yeni bir solukla. Bunları, benim henüz kimse tarafından bilinmeyen bilimimle karıştırıp öyle vereceğim size" Sanatçının sözünü ettiği "bilinmeyen bilimi" tiyatro sanatının sentezinden daha fazla bir şeydi. Onun aradığı, modern tiyatronun yönetmen ile oyuncu ilişkisinde kesin tanımı getirecek belli bir olgunlaşma eylemi idi. Modern oyun yazarını en önemli aracını yitirmiş bir kişi olarak gören Copeau, antik tiyatro sanatında yazarın aynı zamanda oyunları yönettiğini de hatırlatıyordu. Günümüzde oyun yazarı, "ustalığını gösterdiği aletini elinden düşürmüştür", derken oyun yazarının sahne yorumunu da getirecek bir tiyatro yönetmenine dönüşmesini zorunlu buluyordu.

Copeau "edebi bir yönetmen" olarak nitelendirildiyse de temelde böyle değildi. O, oyunun özünde yeni bir tiyatro ışığı görüyordu. Appia'nın bir musiki yapıtının noktalarında gördüğü kesin anlamı, Copeau bir oyunun içinde buluyordu. Oyunda da zaman süreleri "hareketler ve tartımlar" olarak musiki notalarının değerlerini taşıdığını ileri sürüyordu. Bu değerleri tanıdıktan sonra, tiyatro yapıtı metindeki söz-

cüklerin cansız anlamlarından kurtarılabilirdi ve sahne üzerinde yeni bir yaşam kazanabilirdi.

Copeau, tiyatro yapısının da "bir tiyatro yapıtının entelektüel yapısını yükselteceğine ve zenginleştireceğine" inanıyordu. Bu düşünce ile yeni bir tiyatro yapısı düşüncesine yöneldi. Kendi deyimiyle bu yeni yapı ("Théâtre Vieux Colombier") modern dünyanın ilk göstermeci tiyatro binasıydı. Bu yapı Shakespeare sahnesi düşüncesinden hareket edilerek yapılmış seyirci salonundan yalnızca birkaç basamakla sahneye çıkılma olanağını veren bir görünüşteydi. Sahne üç bölümdü: Ön, Orta ve Üst sahneler. Sahnenin arka düzeyi binayla birlikte inşa edilmiş merdivenleri ve yükseltileri kapsıyordu. Bu değiştirilemeyen arka düzey önünde temel olan oyunculuktu. Ramp ışıklarının ön sahnenin kaldırıldığı bu tiyatro yapısında seyirci ile sahne arasında bir yaklaşma vardı.

Tiyatro bir laboratuvardı sanatçı için: "tiyatro besinini sürekli araştırmalarla elde edilen yeni denemelerden alır", diyordu. Copeau'nun topluluğu bir okul oldu. Modern oyunculuk yöntemi, modern oyun düzeni üzerine denemeler burada yapıldı. Ancak Copeau'nun kendi içine kapanıp halkı unutması bu topluluğun gerilemesine yol açtı. Bu dönemde yaptığı çalışmada daha çok aydınlara ve öğrenci çevresine yönelen sanatçı, Louis Jouvet, Charles Dullin ve Valentine Tessie gibi ilerinin önemli sanatçılarını yetiştirdi.

Copeau, 1917 ile 1919 yılları arasında Amerika'ya başarılı bir turne yaptıktan sonra 1924'te tiyatroyu bıraktı. Ancak 1930-1931 döneminde yeni bir laboratuvar kurdu. "On Beş Kişilik Kumpanya" adını verdiği bu laboratuvardaki tutumu değişik oldu. Bu kez o, şenliklerde, köylerde, pazar yerlerinde (biraz da Reinhardt'ın etkisiyle) açık havada oyunlar oynadı. Bunun için de, bu ikinci laboratuvarını Paris'in uzağında bir yerde kurdu.

1936-1941 yılları arasında "Comédie Française"de çeşitli ovunlar sahneye kovan Copeau kısa bir süre bu tiyatronun yöneticilik görevinde de bulundu.

c) *Gémier* (1869-1933)

Bu sanatçı da "Théâtre Libre"in bir üyesiydi. Lugné Poë'nun etkisiyle kısa bir süre simgeci tiyatroya yöneldi. 1901'de "Théâtre de la Renaissance" topluluğunun yöneticisi olan Firmin Gémier, sahnede yığın düzenlerini ortaya çıkartmakta büyük ün yaptı. 1906'dan 1921'e kadar "Théâtre Antoine"nı yönetti ve yine ilerinin önemli sanatçılarının yetişmesinde katkısı oldu. 1911'de yeni bir tiyatro yapısı ortaya çıkardı. Antik tiyatro yapılarını andıran bir tiyatronun geniş ön sahnesi iki basamakla seyirci yerine iniyordu (Copeau'nun tiyatrosuna benziyor.) Ancak onun Fransız sahne sanatına en büyük katkısı

bir halkla ilişkiler örgütü kurup gerçek anlamda bir halk tiyatrosu projesini gerçekleştirmesiydi. Reinhardt'tan etkilenerek, tıpkı onun gibi, Reinhardt'tan on yıl kadar sonra bir sirkte *Kral Oidipus*'u sahneye koydu.

Gémier, 1922 yılından 1930'a kadar Gaston Baty ile birlikte ödenekli "Odéon Tiyatrosu"nda kendi dönemlerinin en ileri yazarlarını tanıtmakla uğraştı ve Fransa'nın en öncü tiyatro topluluğunu yarattı. Sanatçı, sonradan Jean Vilar'ın (bkz. Resim 13) TNP (Théâtre National Populaire) topluluğu tarafından uygulanan büyük halk yığınlarına yönelme işini açık havada, çadırlarda ve alanlarda oynayarak başlattı.

ç) *Baty* (1885-1952)

Bu sanatçı, Fransız tiyatro yönetmenleri içinde ilk sırayı alır. Gaston Baty Almanya'da tiyatro öğrenimi yaptıktan sonra Paris'e döndü ve Gémier'nin asistanı oldu. Aynı zamanda iyi bir dekor sanatçısı da olan Baty, özellikle öncü yazarların oyunlarını sahneye koyma yolunda başarılı oldu. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı sahne için yeni baştan yazan Baty, 1921'de kendi topluluğunu kurdu: "La Climière" 1930'da, bugün adını taşıyan Montparnasse Tiyatrosu'nu aldı. Sanatçı sahneye koyduğu her oyunun dekorunu da kendi yapıyordu. Üslup olarak Alman dışavurumcu akımın etkisi altındaydı. Kendine özgü bir "üsluplaştırma" (stilizasyon) eylemine giden Baty, üç farklı aşamada oyun yüzeyi ile gereken sahne değişikliğini sağlayacak ilgi çekici bir sahne tekniğini getirdi. Işıklama ile şiirli bir atmosferi yeğ tutan sanatçı, oyuncunun mimik ve hareketini de ışıklama tekniği ile dengeledi (Appia'nın etkisi).

1936 yılından sonra "Comédie Française"de yönetmen olarak görevi olan Baty, II. Dünya Savaşı sırasında Craig'in etkisiyle Louvre'da küçük bir salonda kukla tiyatrosu denemeleri yaptı. Oyunculuk tekniği üzerinde çeşitli çalışmalara girişti.

d) *Dullin* (1885-1949)

Dullin, Baty ve Pitoeff ile birlikte "Cartel"i kurdu. Klasiklerin çağdaş bir anlam içinde sahneye konulması ve seyirciye çağdaş bir yönelim getirilmesi düşüncesiyle Corneille, Molière ve Racine gibi yazarları ele aldı. Dullin, sahne hayatına kabare tiyatrosunun bir oyuncusu olarak başladı. Halk çoğunluğuna yönelen tiyatro onun tek hedefi olduğundan "Théâtre de la Foire" (Fuar Tiyatrosu) adını verdiği bir topluluk kurdu. Bu toplulukta tiyatroda kullanabileceği halk kaynaklarını araştırdı.

Dullin'in yönetmen olarak ilk sahneye koyduğu oyun (1912) Hebbel'in *Maria Magdalena*'sıydı. Bu ilk oyun düzeninden sonra Copeau'nun yanında çalışmış, sonra da Gémier ve Baty ile işbirliği yapmıştı.

1921'de, Dullin, bir oyunculuk okulu kurdu: "École nouvelle du comédien". Burada yeni anlayışta bir oyunculuk tekniği ortaya çıkartmaya uğraşırken, sahneye koyduğu oyunlarını daha çok taşrada oynattı. Koşullanmış Paris seyircisi yerine, Dullin, taşranın bozulmamış ve içtenliğini yitirmemiş seyircisine yöneliyordu.

Daha sonra Baty'nin "Théâtre Montparnasse"taki topluluğu ile sayısız çalışmalar yaptı ve bu arada o dönemin yeni kuşak yazarlarından biri olan Armand Salacrou'nun oyunlarını tanıttı ve sevdirdi. Dullin'in birlikte çalışabildiği tek dekor sanatçısı da, günümüzde tiyatronun en iyi yönetmenlerinden biri olan, André Barsacq'tı. Kuramsal açıdan, Dullin'in kesin bir yönelişi yoktu. Her yapıta göre içine doğduğu gibi bir çalışmaya giriyordu. Ancak hiçbir çalışmasını da rastlantıya bırakmıyordu. Oyun düzenleri içinde dansın ve musikinin çok yeri vardı. Dönemi içinde, genç kuşak tarafından beğenilen ve tutulan, kendine özgü bir yönetmendi. Yetiştirdiği öğrencilerinden en önemlisi Jean-Louis Barrault oldu.

e) *Pitoeff* (1887-1939)

Paris'in o dönemdeki en başarılı tiyatro yönetmenlerinin başında geliyordu Georges Pitoeff. Rus asıllıydı. Fransız tiyatrosuna büyük etkisi oldu. İlk çabası Petersburg'ta (şimdiki Leningrad) kurduğu bir amatör toplulukta başladı. 1908 ile 1911 arasında Stanislavski ile çalıştı. Ancak onun ilgi çekici tiyatro eylemi daha sonra başladı. 1915'te Cenevre'ye giden Pitoeff, orada kendi topluluğunu kurarak 1922'ye kadar çalıştı. Bu süre içinde, yeni oyunculuk tekniğini geliştirebilmek için İsviçre'deki modern dans okulunun kurucusu Jacques Dalcroze'dan ritmik dersleri aldı.

1922'de Paris'e gelen Pitoeff, iki yıl Copeau'nun yanında çalıştı. 1924'te "Théâtre des Arts"ın başına geçti. Sanatçının oyun düzenlerinde psikolojik yorumun yanısıra çok değişik bir optik çalışma da vardı. Kısa bir süre içinde Paris'in en ünlü tiyatrolarında oyunlar sahneye koymaya başladı. 1934'ten itibaren de "Théâtre Mathurins"in başına geçti. Orda oyun sahneye koymanın yanısıra yazar, çevirici, dekor ve kostüm tasarımcısı olarak çalışıyordu. Geniş bir fantazisi ve çok değişik bir görüşü vardı. O da dışavurumcu akımın etkisinde olan bir yönetmendi. Ancak onun dışavurumculuğu, kaynağı Almanya olan dışavurumcu gelişmenin biraz ötesindeydi. Pitoeff buna kendi fantazisini katıyordu. Amacı tiyatronun şiirini seyirciye duyurmaktı.

Sahne üzerinde sanatçıyı yaratıcı bir musikişinas, o sanatçının gövdesini de bir musiki aleti varsayan Pitoeff, yönetmenin, her oyuncunun kendi yeteneği oranındaki yaratıcılığını ortaya çıkartmakla görevli görüyordu. Fransız oyunları kadar yabancı tiyatro yapıtlarını da başarılı ve yeni bir biçimde sahneye getiren sanatçı, özellikle Shake-

speare, Shaw ve Pirandello gibi yazarlarda üstün bir başarı gösterdi. Ölümünden sonra, sanatçının eşi Ludmilla, topluluğun başına geçti ve büyük yankı yapan bir Amerika turnesi düzenledi.

f) *Jouvet* (1891-1951)

1913'te Copeau'nun yanına giren ve onun yanında eğitim gören ünlü Fransız oyuncusu ve yönetmeni Louis Jouvet, 1937 yılında, *Yönetmenin Uğraşı* adlı yazısında şöyle diyordu: "Sahneye oyun koymak, hazzı ve övgüyü açıklayacak nedenleri durup dinlemeden araştırmak demektir. Sahneye oyun koymak, ozanların kurallarına göre yaşamak demektir. Sahneye oyun koymak, sahnenin tanrıları ve tiyatronun sırrı ile uyum sağlamak demektir" 1923'te "Comédie des Champs-Elysées"nin başına geçen Jouvet, Jules Romain'in *Dr. Knock*'u ile büyük başarı kazandı. Kısa bir süre sonra onun ozan yanı, Giraudoux'nun ozanlığı ile yakınlık kurdu; bu ortak çalışma iyi bir sonuç verdi ve güç bir yazar olan Giraudoux, Jouvet yoluyla sahnedeki yerini buldu. Yazarın *Siegfried, Amphitryon 38, Judith, Intermezzo, Troya Savaşı Olmayacak, Ondine, Chaillot Delisi* gibi oyunlarını bütün Avrupa'da aranır duruma getirdi. 1934'te "Théâtre de l'Atelier"i açan Jouvet sahneye koyduğu Molière'in *Kadınlar Okulu* ile dehasını gösterdi. Bu oyun 1936'dan 1951'e kadar 675 kez oynadı.

II. Dünya Savaşı sırasında, topluluğu ile Güney Amerika turnesi düzenleyen Jouvet 1940-1944 yılları arasında başarılı Molière gösterileri yanısıra Genet'nin *Hizmetçiler*'ini (1947), Sartre'ın *Şeytan ve Sevgili Tanrı* gibi öncü oyunları da sahneye koydu. 1931'de, taşraya çekilip bir tiyatro kuran Copeau'nun yanında önemli deneyler yaptı. Burada, sahne öğretmeni olarak genç oyuncular yetiştiren Jouvet, eski oyunları çağının sorunlarını aydınlatacak yeni yorumlarla ortaya çıkardı. Arada dekor taslakları çizen sanatçının genç dekor tasarımcılarının yetişmelerinde de katkısı oldu. Son yıllarında beyaz perdede de başarılı oyunlar çıkaran Jouvet, devrimci bir yönetmen değildi, ama sağlam oyun düzenleriyle çağdaş anlamı, şiirli bir biçimde getiren önemli bir sahne adamıydı.

6 — SİMGECİLİK VE "TİYATRALLİK"

1905 yılı Rusya için önemli değişiklikler getirdi; Ocak ayında askerlerin halkın üzerine ateş açmasıyla 900 kişi öldü, 5000 kişi yaralandı. Bu kanlı pazardan sonra Rusya bir terör havasına büründü. Buna karşılık yeraltı örgütleri Grandük Aleksandroviç'in yanısıra, 1500'e yakın hükümet memurunu öldürdü. Temmuz 1905'te Potyemkin zırhlısındaki denizciler ayaklandı ve tayfalar subayları denize attılar. Ağustos

ayında ise ayaklanan işçi örgütleri işçi delegelerinden kurulu komiteyi, ilk sovyeti kurdular. Grevler ve ayaklanmalar birbirini kovaladı ve Çar anayasa çıkaracağına söz verirken, bir yandan da ayaklanmaları kanlı bir yolda bastırdı. Böylece 1905 ihtilali bir süre için sonuçsuz kaldı. Bütün bunlar Rusya'nın bu durumunu yaşayan yazarları içlerine kapanmaya yöneltti. Gerçekçi anlayışa karşı simgecilik ve "stilizasyonu", groteski ve abartılı tiyatro anlayışını kapsayan "tiyatral" eğilim güç kazanmaya başladı. İtalya'daki grotesk tiyatro anlayışı, dolayısıyla Gozzi'nin *Fiabe*'si ve *commedia dell'arte* türü gerek yazarların gerekse yönetmenlerin eğilim duydukları alanlar oldu. Az sonra Pirandello'nun etkisi de Rus yazarları ve yönetmenleri üzerinde hissedilmeye başlandı.

Moskova'da toplanan ve bir dergiyle düşüncelerini yayan simgeciler ise bu yönelimi bütün güçleriyle destekliyorlardı. Simgecilerin organı olan *Vesy* dergisinin Ocak 1906 tarihli sayısında Valery Bryusov şöyle diyordu: "Tiyatro-Stüdyosun'da (Meyerhold'un yönettiği salıne) günümüzün tiyatrosundaki gerçekçilik anlayışına karşı olumlu çabalar gösterildi. Böylece, tiyatro sanatının kaynağı olan stilizasyon alanında ilerlemeler kaydedildi. Hareketlerde plastik bir ölçü gerçeğin taklidinin yerini aldı; sahne üzerindeki gruplar Pompeyi freskolarını canlandırmıştı sanki. Sahne gerçekçi olmayan bir tutumla ortaya çıkarılmıştı: odalar tavansızdı, şatonun sütunları yalnızca ima edici nitelikteydi, konuşmalar ise bir fon musikisinin ölçüleri içinde ele alınmıştı" Bu yazı simgecilerin tuttukları tiyatro türü üzerinde kısa da olsa bir bilgi verir. Bryusov, "tiyatral gerçek" üzerinde 1902'den beri yazı yazıyordu. O, oyuncuyu, yönetmenin elinde tıpkı bir heykeltıraşın elindeki kil gibi görüyordu. Bryusov gibi, yazar İvanov da antik tiyatrodaki "iyi dengelenmiş" uyumlu "stilizasyon"u öneriyordu: Tiyatro "müziğin ruhundan, koro halinde söylenen *ditrambos*ların dinamik enerjisi" ile doğdu. "Koro ile bezeli olan Dionizos sanatı kurban ritüellerinin coşkusundan gelişti." Sonra bir değişim başladı. *Ditrambos*, nazmın kesin biçimine dönüştü. Odak noktası kahramanın üzerine kaydı; kahramanın trajik yazgısı sahne yapıtının temeli oldu. Böylece, ritüele oyuncu olarak katılan seyirci, yerini yalnızca seyreden bir insan yığınına bıraktı. Seyirci sahne üzerinde gösterilen olayların pasif bir izleyicisi durumuna girdi. Sonunda tiyatro ikiye bölünerek iki ayrı kamp durumunu aldı. Bugün ayrılan bu gövdeyi yeniden birleştirecek bir kan damarından yoksunuz. Antik Yunanistan'da *orkestra* seyirciyi aktif olarak oyuna katıyordu. Ama burası bir orkestra çukuru olunca ve ramp ışıkları seyirci ile sahne arasında bir sınır çizince seyirci bu etkinlikten uzak düştü. Şimdi bizim en önce yapmamız gereken iş bu ayrılan gövdeyi yeniden birleştirmektir. Bu

yazarlara göre, çağa uygun bir "stilizasyon"un ortaya çıkartılması zamanı çoktan gelmişti (Behrens ile Fuchs'un etkisi).

Andreyev ve Yevrenyov

Ne Andreyev ne de Yevrenyov büyük yazarlar değillerdir. Ancak her ikisi de yalnızca Rusya'da değil, Avrupa, hatta doğu ülkelerinde de etkili olmuşlardır. Bu iki yazar da tiyatro tarihi açısından ilgi çekici bir dönemi yansıtırlar.

Leonid Andreyev'in (1871-1919) yapıtları Gorki ile Maeterlinck'in oyunları arasında bir yerdeydi. Onun bazı oyunları Gorki'ye, öbürleri Maeterlinck'e yakınlık gösterdiğinden bu yazarın çelişkili bir görünüşü vardı. Oyunlarında derinlemesine bir gelişim gösteren Andreyev, genellikle karamsar bir yazardı; bu da o dönemdeki Rus aydınlarının özellik gösteren bir tavrıydı. 1913'te, *Tiyatro Üzerine Mektup* adını verdiği yazısında ruhun bütün özelliklerini toplayan bir tiyatro isteğini ve —Maeterlinck gibi— temel aksiyonun dış değil, iç aksiyon olduğunu belirtiyordu.

Onun ilk dört oyunu, *Yıldızlara Doğru* (1905), *Savva* (1906), *İnsanın Yaşamı* (1906) ve *Kral Açlık* (1907) öz ve biçim sorununu açıklama yoluna giden yapıtlardı. Bunların ilki gerçekçiliği ve simgeciliği kaynaştıran ilgi çekici bir oyundu. Oyunun konusu Rus sınırına yakın bir rasathanede geçiyordu. İnsanlığı evrensel bir büyüklüğün içinde anlayan bilgin Ternovski'nin incelemeleri içine gömülüşü, aktiv bir ihtilâlci olan Nikolay'ın gerçek sorunlarla olan uğraşısı oyunun simge -gerçek karışımını vurguluyordu. *Savva* ise daha çok gerçekçi düzeyde gelişen ve Ortodoks kilisesi tarafından körüklenen yanlış inançlara saldıran bir oyundu. Başından sonuna kadar mutsuzluğu ve acıyı vurgulayan *İnsanın Yaşamı* ise tamamen simgesel bir oyundu. Burada insanın geçirdiği evreler büyük bir karamsarlık içinde gösteriliyordu. Ancak Andreyev'in bu oyundaki tekniği ilgi çekiciydi. Oyunda pantomim ve musiki önemli bir yer tutuyordu. *Kral Açlık* da simgesel bir oyundu. Burada açlık, sürünen yoksul insanların önüne çıkarken, zenginler de bu sürünen insanların üstünde durmadan dans edip eğleniyorlardı.

Andreyev'in *Kara Maskeliler* (1908) adını verdiği oyunu olağanüstü bir görünüşteydi. Pirandello vari bir düşüncenin yanısıra, *moralite* oyunu havasında değişik bir tutumu vardı bu yapıtın. Kara Maskeliler, insanın ruh dünyasında yaşayan insan üstü güçlerdi. Onların girdiği herhangi bir yer insanın imgelemi oluveriyordu. Oyunda, Lorenzo ,kötü düşünceler içinde olduğu için kendinin bir ikinci kişiliğini yaratıyordu. Sonra bu kötü olan ikinci kişiliğiyle savaşıp onu öldürüyor ve alınyazısını kendi denetimine alıyordu.

Hayatımızın Günleri (1908), *Anfisa* (1909) ve *Gaudeamus* (1910) ile yazar daha gerçekçi bir havaya girdi. Ama bu oyunlarda da insan ruhunu araştırdı. Bu üç oyunun en başarılısı *Anfisa*'ydı. Bu oyunda biri erkek, ikisi kadın, üç kişinin arasındaki ilişkiyle ortaya çıkan acılar inandırıcı bir biçimde veriliyordu. Oyundaki tek simgesel öğe, doğaüstü gücün temsilcisi hastabakıcıydı. Andreyev'in doğaüstünü vurguladığı *Anathema* (1909) adlı oyunu ise pek başarılı değildi. Onun 1912' de yazdığı *Sabine'li Kadınlar*, Roma giysileriyle o dönemin politikasını ele alıyordu.

Yazarın son oyunları gerçekçi dış görünüşün yanında simgesel öğeleri kapsıyordu. Gorki'nin havasını veren *Köpeklerin Valsi* (1914) Rusya'daki ilk gerçekçi çabaları anımsatırken, *Tokat Yiyen Adam* (1915) *teatro del grottesco*'nun yönelimini andırıyordu. Bu son oyunda "maske" ve "yüz" kavramları yer alıyordu. İçte acı çeken, yalnız bir aydının ve dışta başkalarını güldürmek için soytarı makyajıyla sahneye çıkan bir insanın durumu inceleniyordu. Burada durum daha da ileri götürülüyordu: soytarı, güzel bir kıza âşık oluyor, kızın dışta yaşayan bir ölü olduğuna karar veriyor ve kızın ruhunu kurtarmak için onu zehirliyordu.

Andreyev, gerçekçi tiyatroya daha derin boyutlar vermeye çabalarken, Nikolay Yevrenyov (1879-1953), bilinçli olarak "tiyatral" anlayışa yöneldi. Andreyev'in düşünce düzeyi trajik olanı getirirken, Yevrenyov'unki komik olanı, daha doğrusu acılı komedyayı yeğ tutuyordu. Yevrenyov, Andreyev'den farklı olarak aynı zamanda kuramcı bir tiyatro adamıydı. 1906'dan sonra yazdıklarıyla Meyerhold ve Tayrov gibi birçok yönetmeni etkiledi. O, gerçekçi anlayışın tiyatro sanatını yozlaştırdığına inanıyordu. Bunun için, eski tiyatronun canlandırılması için çalışmaya başladı. Böylece "Eski Tiyatro" düşüncesi ortaya çıktı. "Eski Tiyatro" Ortaçağ oyunları sahneye koymakla işe başladı. Bu çalışmalarda "tiyatral" anlayışı geliştirecek birçok deney yapıldı. Aynı topluluk daha sonra XVII. yüzyıl İspanyol tiyatrosunun yapıtlarıyla ilgilendi. Yevrenyov'un yönetimindeki bu topluluk 1907'den 1912'ye kadar çok ilgi çekici gösteriler ortaya çıkardı.

Yevrenyov'un ilkesi "seyirciyi yeni baştan yaratmak"tı; bunun için de Stanislavski'nin büyüleyici tiyatrosundan ayrılmak ve "tiyatral" anlayışla ortaya çıkan yabancılaştırma yoluyla seyirciyi daha uyanık bir duruma getirmekti. Böylece, o, Türk "Karagöz" oyunundan korku tiyatrosunun biçimlerine kadar her şeyi kullanma yoluna gitti. Bu arada grotesk tiyatroyu, ritüelleri, kabare türünü, kaba çizgili güldürüyü, opereti gösterileri içinde kaynaştırdı. O sanatın bir simge olduğuna inanıyordu. Sanat bir simgeydi, çünkü her an yeni değerleri olan şeyler yaratıyordu. Simge de yaratılan bir şeydi. Bunun

için, tiyatro da, simgelerle, sanatsal durumuna yeni baştan eriştirilebilirdi.

Yevrenyov, tiyatro eyleminde yeni bir özellik daha buldu: tiyatro insan ırkını iyileştirebilirdi. Bu düşünceyle "terapatik tiyatro" deyimini ortaya attı; ve tiyatro adamlarının insanlığı iyileştirici aracı ellerinde tuttuklarını belirtti. Çünkü eski dönemlerde büyücüler hastalarını tiyatro yoluyla —gerek giysileri gerekse hareketleriyle— iyileştiriyorlardı. Tiyatronun büyük bir aşılama ve kandırma gücü vardı. Yevrenyov'un 1919'da yazdığı *Temeldeki Şey* adlı oyunu "tiyatro-terapi" ile ilgili bir oyundu. Yazarın son oyunu olan *Temeldeki Şey* çeşitli kılıklara girerek değişik doğruları gösteren Paracletes'le (Yunanca'da danışman, yardımcı anlamına gelir) geliştiriliyordu. Paraclctes, "Eğer yoksun olanlara mutluluk veremiyorsak, hiç olmazsa onları mutluluğun görüntüsünü getirelim", diyordu oyunda. Yevrenyov bu oyun üzerine şunları diyordu: *"Temeldeki Şey* adlı oyunum bir anda değişme sanatında ustalaşmış oyuncular yoluyla sosyalizmin insana yakınlığını göstermektedir"

Yevrenyov'un düşüncesi Mayakovski'nin yönettiği "Solcu Cephe" (LEF) tarafından benimsendi. Onun kuramlarının yankısı Proleter kültür hareketinde ve "Proleter Yazarlar Birliği"nde de (RAPP) görüldü. Onun Rus köylerinde görülen ritüellerden geliştirdiği "tiyatral" anlayış Rus Ritüel Tiyatrosunu ortaya çıkardı. "Çirkin Ayna Tiyatrosu" adını verdiği tiyatro hareketinde ise, kabare biçiminde taşlamalar, parodilerle uğraştı.

Ruh Tiyatrosu (1912) adını verdiği monodramında seyircinin karşısına bir profesör çıkartarak her insanın bir Ben'i değil, çeşitli değerler taşıyan birçok Ben'i olduğunu belirtiyordu. Şöyle diyordu bu profesör: "Ben Ben değilim; çünkü Ben, birçok Ben'lerden ortaya çıkar. İşi özetlemek istersek bir Ben'in üç ayrı Ben'i kapsadığını söyleyebiliriz" Bunlardan birincisi akıl, ikincisi duygu ve üçüncüsü de sonsuzluktu. Bu başlangıç bölümünden sonra, insanın içini gösteren bir sahne geliyordu. Bu insanı içini gösteren sahnenin ortasında kocaman, atmakta olan bir yürek vardı. Burada değişik Ben'ler rollerini oynuyorlar ve içini seyrettiğimiz insanı çeşitli yönlere çekiyordu. Yevrenyov, Pirandello'yu hatırlatan tutumu içinde, nesnelerin herkese başka türlü göründüğünü, hatta bir insanın değişik zamanlarda değişik düşündüğünü öne sürüyordu.

Yazarın kısa oyunlarından biri olan *Müfettiş* (1912), Gogol'ün bu adı taşıyan oyunun Stanislavski, Reinhardt ve Gordon Craig gibi değişik yönetmenler tarafından nasıl sahneye konulacağını gösteriyordu.

Blok ve Sologub

Gozzi'nin *fiabe*'si ve Tieck'in pericelik oyunlarına yakın, ama *teatro del grottesco*'nun havasında şiirli tiyatro yapıtları yazanların başında Rus yazarı Aleksandır Aleksandroviç Blok (1880-1921) gelir. Onun oyunlarında zengin bir fantazi dünyası ile buruk bir alay vardır. İlk oyunu *Kukla Sahnesi* (1906) simgeci anlayışta bir yapıttı; burada Pierrot ile Colombia görünüş ve gerçeği oynuyorlardı. Bu oyun, aynı yıl içinde, Rus yönetmeni Meyerhold tarafından *Fars* adı altında oynandı. Meyerhold, bu oyunun üzerinde çalışırken kendi grotesk tiyatro kuramlarını da ortaya çıkarmıştı. Bu yapıtın sahneye uygulanmasında, Meyerhold, ilk kez kara mizahı acımasız bir tonda ve grotesk soytarılık düzeni içinde verdi: Bu gösteride birdenbire uçan dekor parçaları, oldukları pozda birdenbire ölenler, ölenlerden böğürtlen marmeladının akması, vb... kara mizahın oyun düzenini kuruyordu. Oyun, Pierrot'nun şu sözleriyle bitiyordu: "Ben üzgünüm. Bilmem, siz eğlendiniz mi?" Bu sözlerde Gogol vari bir gülümseme ve aynı ölçüde acı bir yöneliş vardı.

Blok, aynı yıl içinde iki oyun daha yazdı: *Bilinmeyen* ve *Yerindeki Kral*. İki yıl sonra *Yazgının Ezgisi* (1908) ile ilk oyununun havasına yaklaştı. *Gül ve Haç* (1912) adını verdiği manzum oyunu, soylu bir kadınla umutsuz âşığının acılı öyküsünü işleyen kusurlu bir oyundu. 1919'da yazdığı *Ramses* ise Blok'un zayıf oyunlarından biriydi.

Aynı simgeci okulun kapsamı içinde Fyodor Sologub (Fyodor Kuzmiç Teternikov) (1863-1927) sayılabilir. Onun 1907'de yazdığı *Ölümün Zaferi* ve öteki daha önemsiz oyunları Yevrenyov'un etkisi altında yazılmış yapıtlardır.

Bergman ve Tierlinck

Yukardaki Rus yazarlarına benzeyen yazarlardan biri de İsveçli Hjalmar Bergman'dı (1883-1930). Onun "Kukla Oyunları" adı altında topladığı yapıtları, Yevrenyov, Blok ve Sologub'un havasını andırıyordu. Oysa sahneye ilk kez İbsen'in etkisi altında adımını atmıştı. Onun gerçekçi anlayışta yazdığı ilk oyunu *Ailenin Temizliği* (1907) adını taşıyordu. Daha sonra simgeci okulun etkisi altında kalan Bergman, tek bölümlük şiirli gerçekçiliğe eğilimli oyunlar yazdı: *Arlecchio'nun Ölümü, Bir Gölge, Bay Sleeman Geliyor*. Sonuncusu, genç bir avcıya gönül vermiş olan bir genç kızın teyzesi tarafından zorla yaşlı bir adam olan Sleeman'a verilmesini ele alıyordu.

Aynı havada oyunlar yazanlardan biri de Belçikalı Herman Tierlinck'ti. 1920 yılından sonra Belçika tiyatrosunun özelliklerini araştı-

ran bu yazar *Commedia dell'Arte* adlı bir oyun yazdı. Bu alanda oyun yazan İspanyol Azorin'i (José Martinez Ruiz) de anabilirİz.

"Gelecekçilik" ve Mayakovski

Yalnızca İtalyan tiyatrosuna değil, XX. yüzyılın ilk yarısında bütün Avrupa tiyatrosuna etki etmiş olan gelecekçilik *(futurism)* Rus tiyatrosunu da etkiledi. Gelecekçilik, çıkış kaynağından önemli bir çelişkiyi taşıyordu, çünkü tutucu yozlaşmaya karşı tutucu olan bir başkaldırmaydı. Temelde bu akım çocuksu ve romantikti. Bu akımın en büyük kusuru, XX. yüzyılı yansıtmaya çalışırken XIX. yüzyılın makineleşen dünyasına olan karşıtlığını hayranlıkla biçimlendirmesiydi. Ancak bu akımla tiyatroya, çoktandır unutulmuş olan bazı özellikleri hatırlatılmış oldu; tiyatro eylemi içindeki arena, özellikle sirk gösterileri (Meyerhold), genel aydınlatma, parlak ışıklama (Brecht) gibi unutulmuş birimler üzerinde durularak yeni bir plastik anlayışa gidildi. Ayrıca, gerçek-görüntü, bilinç-sürükleniş gibi ikilemlerin iç içe varolan kaynağı bu akımla ortaya çıkarıldı. Gelecekçiliğin bu yanı, Pirandello gibi yazarları ve grotesk tiyatroyu etkiledi. Bunlardan başka, gelecekçilik, tiyatro konuşmasını, dekorunu ve renk karışımını yeni yollara çekti.

Bu akımın yaratıcısı Filippo Tommaso Marinetti'ydi (1876-1944). Milano'da hükümet memurlarıyla bir çatışmaya girince Paris'e gitti ve ilk tiyatro yapıtlarını orada yazdı. Gelecekçilik, tiyatro alanına çeşitli renkler getirmesine karşın, yıktığı kavramların yerine yenisini koyamıyordu. Bunun için de, gerçeklerden kaçan ve biçimlerin ardına sığınan bir tutumu vardı. Oysa sanatın görevi açık kapıları kapamaktan çok kapalı kapıları açmak olduğuna göre, bu akımın kısa bir süre sonra bir çıkmaza gireceği beklenen bir şeydi.

Gelecekçiliğin etkisi altında kalan Vladimir Mayakovski (1893 -1930) başkaldırısında romantik ve bireyseldi, ancak onun Marinetti' den ya da d'Annunzio'dan en büyük farkı başkaldırısının özünde devrimci niteliği taşımasıydı. Mayakovski şiirlerinde kişisel ve ortak yaşamı birleştiriyordu. İtalyan yazarları, bu akımdan yararlanarak giderek geçmişe ve kendi içlerine dönerlerken, siyasal gelişmenin bir sonucu olarak Rusya'daki yazarlar ve sanatçılar yüzlerini geleceğe döndüler.

Mayakovski, Sovyet ihtilalinden önce bir ihtilalciydi. Bir yandan şiir yazarken, yapıtlarıyla yeni bir düzeni gösteren ve bu düzenin gelmesinde aktif olarak rol oynayan Mayakovski'nin ilk sahne yapıtı *Kutsal Güldürü* (1918) oldu. Rusya ve Orta Avrupa'daki kapitalist-burjuva düzenini alaya alan ve bu düzeni sert bir dille eleştiren ve bu düzenin karşısına proleter yönelişi getiren *Kutsal Güldürü*, İncil'deki öyküler

gibi episodik bir bölümleme ile gelişiyordu. Göbekli Rus tüccarlarını, Alman subaylarını ve burjuva bürokrasisinin çeşitli tiplerini gülünç öğeler olarak sokan Mayakovski, yönelişinde ciddiydi. Bu oyun 1921'de tekrar Meyerhold tarafından, o dönemin koşullarına yeni baştan uydurularak sahneye konuldu. Yeni metinde Georges Clemenceau ve Lyloyd George gibi gülümseyerek saldıran ve sever görünerek öldüren emparyalizmin temsilcileri vardı.

Ozanın ikinci oyunu *Tahtakurusu*'nun (1929) konusu 1979 yılında geçiyordu. Bu oyun bir taşlamaydı ve Prisipkin adında bir adamın elli yıllık kış uykusundan sonra 1979'da gerektiği biçimde gelişmiş bir toplum düzeni içinde uyanması gösteriliyordu. Bu oyunda da, ilk oyunda olduğu gibi sirk sanatçılarının tekniğine elverişli bir yapı vardı. Bu da her dönemde yeni bir kurguya (montaja) olanak veren bir özel lik içindeydi.

Mayakovski'nin 1929 yılının Aralık ayında yazdığı *Hamam* da aynı özellikleri olan başka bir taşlamaydı. Bu oyun Meyerhold Tiyatrosusu'nda sanatçıların ve Sansür Kurulu'nun önünde okundu. Mikhail Zoşenko bu oyunun okunuşunu şöyle anlatır: "Büyük bir başarı. Oyuncular ve yazarlar kahkahalarla gülüyorlar ve sık sık yazarı alkışlıyorlardı. Her sözün anlamı kesin bir yolda anlaşılıyordu. Böylesine olumlu bir tepki çok seyrek görülen bir olaydı" Sansür Kurulu da oyunu beğenmişti, ancak Repertuvar Denetimi Merkez Komitesi bu güldürüyü "kışkırtıcı" bularak birçok yerlerden budamalar ve bazı yerlere de eklemeler yapılması gerektiğini bildirdi. Oyunun gösterisini halk çok tuttu.

"Stilizasyon" ve "Grotesk"

Gelecekçilik, tiyatro alanında üç yolun açılmasını gerçekleştirdi: 1. Alışagelinmiş dekor anlayışı yerine, XX. yüzyılın mekanik özelliğini verecek ve kullanışlı olabilecek iskele, köprü, basamaklar, hareket eden yüzeyler, rampalar, renksiz bir fon ile ortaya çıkan "konstrüktivist" dekor kavramı, 2. Yönetmenin ikinci bir sahne yazarı sayılması ve metin yazarının sıkı sıkıya yönetmene bağlanması, 3. Fiziksel hareketleri temel yapan oyunculuk anlayışı...

a) *Meyerhold* (1874-1940)

XX. yüzyıl tiyatrosu içinde önemli bir yeri olan, tiyatro devrimcisi Vsevolod Meyerhold'u (bkz. Resim 14) iki ayrı bölümde ele almak gerekiyor. Bunlardan biri, 1902 yılından Sovyet ihtilaline kadar olan dönem, öbürü de ihtilalden sonraki dönem. Meyerhold, ilk dönemini "Stilizasyon" ve "Grotesk" olmak üzere iki evrede geliştirdi.

Rus simgecileri, doğalcı tiyatronun gerçeği yüzeyde ele almasına karşı dururlarken, yeni anlayışta, bilinçle yönelinmesi gereken bir "stilizasyon"dan (bu terimi "üsluplaştırma" ile karşılayabiliriz) söz ediyorlardı. Meyerhold da bu düşüncedeydi ve dünyanın çeşitli ülkelerinde "üsluplaştırma" alanında yapılan deneyleri bir rastlantı olarak görmüyordu: "Yeni tiyatro biçimleri üzerine yapılanlar yeni bir moda yaratmak gibi boş bir kapris değil, tiyatronun gelişimi içinde doğal olan yeni bir yöntemin ortaya çıkmasındaki zorunluluktur. Bu alanda denemeler yapan yönetmenler stilizasyonun gerekliliğini bilmektedirler" (1907). Meyerhold'un "üsluplaştırmaya" dayanan tiyatrosunda seyirci hiçbir an tiyatroda olduğunu unutmamalıydı; Meyerhold "iluzyon"a dayanan tiyatronun bir karşıtını getiriyordu böylece. Bu anlayıştaki tiyatro eyleminde, yönetmen yazarın yorumunu getirirken özgür olduğu kadar, oyuncu da yönetmenin istediğini varederken kendi de yaratıcılığa gitmekteydi. Asıl önemli olan bu tür tiyatroda seyirci de kendi yorumunu özgür bir yolda yapabilmekteydi. Meyerhold'a göre bu tür tiyatroda, seyirci, "oynayan oyuncuyu bir saniye bile unutmaz"dı, oyuncu da "onu seyreden kişilerle dolu olan salonu, üzerine bastığı sahneyi ve onu çevreleyen dekoru aklından çıkarmaz"dı. Sanatçı tiyatroyu böylece bir "yabancılaştırma"ya doğru götürüyordu. Ancak sanatçının seyirciyi sahneden uzaklaştırarak bir gözlemci durumuna getirmesi onun daha sonraki döneminde tam olarak gerçekleşti. Meyerhold, seyirciyi sahnedeki oyun önünde bağımsız bir duruma getirecek uzaklaştırmayı yani "yabancılaştırma"yı sağlamak için oyuncunun konuşmasında da bu özelliği getirecek yenilikler yaptı. "İluzyon" tiyatrosundaki duygusal tonlamayı, ses dalgalandırmasını istemeyen sanatçı, konuşmalarda "epik duruluğu" yeğ tutuyordu. "Tragedya, bir gülümseme ile verilmeli"ydi.

Bu dönemde, sanatçı, Maeterlinck'in, antik Yunan yazarlarının etkisi altındaydı. Maeterlinck'in etkisi altındaydı, çünkü onda tragedyanın, dramatik aksiyonun gereksiz yürek parçalayıcı haykırışlarını değil, en sessiz ve en hareketsiz biçimi içinde hafif söylenmiş trajik iç dünyasını buluyordu. Meyerhold'a göre, bunun için de *statik tiyatro* gerekliydi: "Statik tiyatro yeni bir bulgu değildir", diyordu, "klasik tragedyanın en büyük örneklerinde *(Ömenidler, Antigone, Elektra, Oidipus Kolonos*'ta, *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta) statik tiyatroyu izleriz" Bunlar yalnız dış aksiyondan değil, aynı zamanda psikolojik aksiyondan da arınmıştı.

Meyerhold, *statik tiyatro*'sunu ortaya çıkartmakta Münih Sanat Tiyatrosunun en önde gelen tiyatro kuramcısı Georg Fuchs'un *Yarının Sahnesi* (1905) adlı kitabından çok etkilendi. Fuchs'un sahnesi doğalcı tekniğe karşı çıkan, sahnede insanın iç dünyasını gösteren bir tekniği öneriyordu. Meyerhold, bu teknikten ön sahnenin önemini, doğu tiyat-

rosunun tartımlı (ritmik) hareketlerini ve iki boyutlu panolar ile üç boyutlu oyuncunun uyumsuzluğunu anladı. Bunun için de, ön perdeyi tamamen kaldırdı, derinliği olan bir ön sahne yaptırdı. Japon tiyatrosundaki anlatıma dayanan dansa benzer "üsluplaştırılmış" hareketleri kendi tiyatrosu için geliştirdi.

1912'den sonra, *commedia dell'arte*'nin özelliklerinden etkilenen Meyerhold, kendi *statik tiyatro* anlayışına karşı başkaldırdı. 1906'da sahneye koyduğu Blok'un *Fars* adlı oyunundan sonra grotesk yönelişi getirmeye başlamıştı bile. Onun bu başkaldırısı, Rus tiyatro gelişimine büyük bir yenilik getirdi. Yevrenyov, Tayrov ve Vakhtangov gibi büyük Rus yönetmenleri onun *commedia dell'arte*'den yararlanarak getirdiği grotesk anlayıştan yararlandılar. Sovyet rejiminin ilk yıllarında, Sergey Radlov'un "Ulusal Komedya Tiyatrosu" ise bu anlayışı bir Sovyet üslubu olarak kullanmaya başladı. Böylece, Meyerhold, daha önceki statik simgeci tutumunu yavaş yavaş bırakarak *dinamik tiyatro* kuramlarını geliştirmeye yöneldi.

Meyerhold, 1906 yılında sahneye uyguladığı Blok'un *Fars*'ında alışagelinmiş kulisi kaldırdı. Sahnenin duvarlarını lacivert bir bezle kaplattı. Dekor değişimleri seyircinin gözü önünde oluyordu. Esas oyun ön sahnede oynanıyordu. Suflör ise seyirciye görünür bir yere yerleştirilmişti. Sanatçı böylece "iluzyon"u tamamen ortadan kaldırmıştı. Bu uygulama onun maske, fars ve grotesk tiyatro alanına geçişini vurguluyordu.

1907 yılında şöyle yazıyordu Meyerhold: "Biz maskenin ötesine geçmek istiyoruz; aksiyonun ötesindeki bellek ile sezinlenebilecek iç karaktere yönelmek istiyoruz. Yeni dram sanatı iç yönelişi, dış yönelişe yeğ tutmaktadır. Böylece, yeni dram sanatı devinimi tam anlamıyla varetmektedir" Bunun için de, tiyatro, devinimini yeniden kazanmak istiyorsa, yalnızca "seyredilen" tiyatro olmaktan çıkmalıydı. Meyerhold, seyircinin yalnızca gözlemde bulunmasını değil, tiyatro eylemine yaratıcı bir yolda katılmasını önemli buluyordu. Gozzi, grotesk'i "abartılmış parodi" olarak tanımlamıştı. Meyerhold, bu tanımlamayı daha genişletti. Ona göre, grotesk'te oyuncu "ayrıntıları bilmez, yalnızca kendi tipinin özelliği ile oynar"dı. "Üsluplaştırma" yöntemi analitik, yani derinlemesineydi; "grotesk" ise sentetik yöntemi, yani genellemesine olan bir yöntemi ortaya çıkarıyordu.

Meyerhold, ayrıca "grotesk"in başka bir özelliğini de vurguladı: "Grotesk'te temel olan, seyircinin bildiği bir alandan hiç düşünmediği bir alan arasında gidip gelmesidir" 1912 yılında ise Meyerhold, "grotesk"i tiyatronun temel ilkesi ve özelliği olarak kabul etti: "Grotesk doğanın bilinçli olarak abartılması ve (bozularak) yeniden varedilmesi olduğu kadar, doğayla ya da günlük yaşamımızın töreleriyle birleşmeyen nesnelerin birleşmesidir. Tiyatro, doğal, geçici, evren-

sel ve sayısal fenomenin bireşimidir, onun için de doğa dışındadır. Bu fenomen bizim günlük yaşamımızın karşıtıdır ve onun içinde tiyatro temelde bir grotesk'tir. (...) Ritüel, grotesk'ten çıkmış ve tiyatroyu canlandıran bu grotesk sonradan tiyatrodan çıkartılınca tiyatro temelinden çökmüştür" Ona göre, grotesk, yaratıcı sanatçı için geniş göz erimi getiren bir üslûbu varediyordu; çünkü grotesk yabancı ve gizli olanı, gülünç bir yolda verirken, mantıklı olmayı düşünmeden, birbiriyle en aykırı olan öğeleri kaynaştırarak, yaşamı alaya alıyor, eleştiriyor, böylece sınırsız bir düşünce ve oyun olanağına yer veriyordu.

Öte yandan, "grotesk", salt indirgenmiş ya da salt yüceltilmiş olanı da kabul etmiyordu. "Grotesk", karşıtları kaynaştırarak, bilinçli olarak çelişkileri varediyor ve tüm kendi "orijinalitesi"nden güç alıyordu. Ancak "grotesk"in amacı yalnızca çelişkilerle yaratıcılığa gitmek de değildi; gotik mimarlıkta olduğu gibi inanç-kuşku, tanrısal -dünyasal, güzel-çirkin arasındaki dengeyi "grotesk" veriyordu; yine bu anlayış içinde ucuz bir içliliğe (sentimentalizme) düşmemek için güzel çirkinlikle gösteriliyordu. "Grotesk"i kaba çizgili komedya olarak tanımlayanlara karşı çıkan Meyerhold, "grotesk"in mutlaka gülünç olması gerekmediğini, Goya'nın resimlerinde, Edgar Allan Poe' nun hikâyelerinde ve E.T.A. Hoffmann'ın dünyasında gördüğümüz gibi trajik de olabildiğini belirtiyordu. Ona göre, bu anlayış seyirciyi aktif bir eyleme ve düşünce düzeyine getiren görünüşü ve derinliği varediyordu. (Meyerhold'un sahne tekniği ve oyunculuk ilkelerinden daha sonra söz edeceğiz.)

b) *Tayrov* (1885-950)

Bu yönetmen de Meyerhold gibi, Stanislavski'nin öğrencisi ve Stanislavski'nin gerçekçiliğine karşı çıkmış bir sanatçıydı. O da gelecekçilik akımının etkisiyle işe başlamış ve Meyerhold'un da etkisi altında kalarak tiyatro anlayışında çeşitli yenilikler getirmişti. Aleksandır Tayrov (bkz. Resim 17), Stanislavski'nin deneylerinden sonra, Meyerhold, Yevrenyov, Komisarzhevski gibi yönetmenlerin çalışmalarından yararlandı. İhtilalden önce başladığı deneylerinde, Tayrov, tiyatroyu günlük yaşamdan ayırarak sahne üzerinde yaşanan bir şenlik durumuna soktu. Bu alandaki kuramlarını da 1921'de yazdığı *Yönetmen Üzerine* adını verdiği kitabında açımladı.

Çalışmalarına çeşitli tiyatrolarda başlayan Tavrov, 1914'te Moskova'daki "Kamerni Tiyatro"ya girdi ve ilk oyun olarak da Kalidasa'nın *Şakuntala*'sını sahneye koydu. Bu klasik Hint oyunu, onun yönetmen olarak tutumunu aydınlatan ilk büyük çalışması oldu. Bu oyun aynı zamanda sanatçının eğilimini açıklayan bir özellikle sahneye konuldu. Tayrov için tiyatro bir masal ve efsane dünyasıydı ve dünyasal beğeninin üstünde rahiplerin dinsel danslarını yaptığı kutsal bir yerdi.

Şakuntala'da, Tayrov, ilk yeniliğini getirdi. Oyuncuyu soyarak gövdesini boyadı ve giysi olarak da çeşitli renklerde kumaş parçaları kullandı. Sanatçı böylece yepyeni bir anlatıma yöneldi. Giysinin gerçeği kapayan, güzelliği maskeleyen gereksizliği böylece yok edilmiş oluyordu. Bu tutum Tayrov'u tartımlı hareketlere, melodik konuşmalara ve uyumlu gelişen sahne görünüşlerine eriştirdi. Tayrov, bazen istediği anlatımı sağlamak için oyuncu yerine, sahne üzerinde durmasını, yürümesini ve uyumlu bir biçimde hareket etmesini bilen ressam ve heykeltıraşlara modellik yapan erkek ve kadınlardan yararlandı. Onun koyduğu oyunlar, çok ustaca yapılmış yağlıboya resimleri andırıyordu; çünkü Tayrov, hareketlerdeki ayrıntılara dikkat ettiği kadar, genel sahne görünüşüyle de seyredeni etkileyen genel yönelime de çok önem veriyordu.

Tayrov, tiyatro gösterilerinde musikinin tiyatronun ayrılmaz bir parçası olduğunu kabul ediyordu. Oyunculuk ve musiki birbirini tamamlayan organik birimlerdi. Tayrov, tiyatro musikisi olmayan bir tek gösteri düzenlemedi; çünkü musiki, tiyatronun arkitektonik öğesi olan tartımı (ritmi) ortaya çıkartan bir özellikti. Onun gösterilerinde orkestra çalmayı bıraktığı süre içinde bile, oyuncular sanki bir musikinin eşliğinde oynuyorlarmış gibi hareket ederlerdi. Dekor ve en yalın biçimde seçilen giysiler de bu tartımın uyumlu birer parçasıydılar. Öbür yanda, oyuncuların konuşması da bu tartıma uygun bir biçimdeydi; şiirle günlük konuşmanın karışımıydı. Onun tiyatro anlayışında oyuncunun konuşması yarı yarıya şarkı söylemekse, hareketleri de yarıyarıya dans etmekti.

Sanatçı, sahne üzerinde gösterdiği tragedyayı Dionisos ve Apollon kültlerinin bir karışımı içinde ele aldı: bir yanda coşkun, dünyasal bir "bacchanal", öbür yanda durgun, dengeli bir düzen. Tayrov, bu tutumuyla bir trajik yapıtta çatışan, bazen birbirini içeren, bazen karşı karşıya kalan iki tartım ortaya koyuyordu. Buna bir örnek Anenkov'un *Famira Kifared* adlı oyunuydu. Bu oyunda, Tayrov, biri sahne gerisinde ortada, yumuşak ve durgun bir saydamlıkla gelişen Apollon özelliğinde bir tartım, sahnenin öteki bölümlerinde de çeşitli büyüklükte üst üste yığılmış küplerden ve yükseltilerden ortaya çıkan Dionisos coşkunluğunu veren bir tartım saptamıştı.

Yevrenyov, Komisarzhevski, Meyerhold için olduğu gibi, tiyatro, Tayrov'un anlayışında da insanın günlük yaşamının daha üstünde bir tapınma yeriydi. Bunun için de, ihtilalden sonra Tayrov, Sovyet eleştirmenleri tarafından sık sık hırpalandı. Ancak o bu yeni tiyatro anlayışının yanısıra 1926 yılından sonra psikolojik ve gerçekçi oyunlara da yöneldi. Sovyet ihtilalinden sonra toplumcu gerçekçiliği kabul etti ve bu alanda çalışmaya başladı.

c) *Vakhtangov* (1883-1922)

Meyerhold ile Tayrov'un en zayıf noktaları Stanislavski'yi tümüyle yadsımalarıydı. Stanislavski'nin oyunculukta temel olarak gördüğü iç oyunculuk tekniğini yok saymaları onları bir süre sonra bir çıkmaza sürüklemişti. Yevgeni Vaktangov ise onların yaptığı yanlışlıktan kaçındı. Bütün çalışmalarında Stanislavski yöntemine büyük yer verdi. Sanatçı Stanislavski'nin yöntemini sürdürürken Meyerhold'u da bazı yönleriyle kabul etti. O hem Stanislavski'nin hem de Meyerhold'un doğru ve iyi yanlarını bir bireşime götürmeyi doğru buldu. Vakhtangov, 1933'de yazdığı bir yazıda şöyle diyordu: "Stanislavski yaşam gerçeğini vurgulayıp sahne üzerinde doğalcı gerçeği buldu. Tiyatro gerçeğini böylece yaşam gerçeğinde aradı. Meyerhold ise (şimdi karşı durduğu) simgeci tiyatro ile salt tiyatroya vardı. Bence o tiyatral gerçekle gitti buna; duyguların gerçeğini kaldırdı. Bence aradığımız gerçek hem Meyerhold'un hem Stanislavski'nin tiyatrosunda bulunmaktadır". Sanatçı, böylece, Stanisvlaski ile Meyerhold'un karışımı olan bir bireşime yöneldi (bkz. Resim 16). Bu yönetmenlerden bazı ilkeleri —Stanislavski'den yaşam gerçeğini, Meyerhold'dan grotesk gerçeği— aldı ve kaynaştırdı. Bu çalışmasıyla da tersinlemeye dayanan buruk bir güldürü tiyatrosunu ortaya çıkardı. Vakhtangov'un tiyatrosunda Meyerhold'un canlı gösterileri ve acımasız grotesk sahneleri ile Stanislavski'nin psikolojik gerçekçiliği yoktu. Sanatçı, bunlar olmadan kendine özgü bir "tiyatral" anlatımı getirdi.

O da, Meyerhold ve Tayrov gibi, günlük yaşamın öykünülmesine ve doğalcı tiyatronun gereksiz ayrıntılarına karşı çıktı. Ama gerçekçiliği tümüyle yadsımadı. Bunun için de gerçekçiliğin tiyatro için gerekli olduğu kadarını aldı; yaşam gerçeği yerine "tiyatral" gerçeği yeğ tuttu; çünkü ona göre, tiyatro, bütün sanat dallarında olduğu gibi, günlük yaşamın daha ötesine gidebilen bir sanat koluydu.

Vakhtangov'un bireşimi, romantik (ya da tiyatral) ile gerçekçi anlayışın bir karışımıyla ortaya çıktı. O da oyuncuyu tiyatronun temeli sayıyordu. Meyerhold ve Tayrov gibi, yazarın metnini ancak yardımcı ve ateşleyici bir başlangıç noktası sayıyor ve bu metin üzerinde yönetmenin değişiklikler yapabileceğini belirtiyordu; çünkü yönetmenin olduğu kadar oyuncunun da kendi yaratıcılığını ve dünyasını ortaya koyması (bir çeşit doğmacaya dayanan oyunculuk) gerekiyordu. Bunun için de, yönetmen, yazarın metnine kuru bir biçimde bağlı kalamazdı. Yazarın düşüncelerini bozmadan, yönetmen ve oyuncu, buna kendi yaratıcılığını katabilirdi.

Meyerhold'un ve Tayrov'un tiyatrosunda görüldüğü gibi, onun tiyatrosunda da seyirci tiyatroda olduğunu unutmamalıydı. Bunun için de, belli özellikte bir "yabancılaşma"yı oyun içinde bir işleve sokmak

gerekirdi. Ancak Vakhtangov'un Meyerhold ile Tayrov'dan ayrıldığı bir nokta vardı: Vakhtangov'un "tiyatral tiyatro"sunda oyuncu "duygusal gerçeği" ve "iç dünyayı" getirebilmeliydi. Onun Stanislavski yöntemini kabul etmesi de bundandı.

Vakhtangov'un önemli saydığımız eğilimlerinden biri, yönetmene ve oyuncuya belli bir sorun önünde kendi "tavrı"nı getirmesini salık vermesiydi. Ona göre, her sanatçı gösterilen gerçek yönünden kendi düşüncelerini ve duygularını getirmeliydi. Doğalcılar da bunun için sanatçı değildiler. Bunun için de, doğalcıların bütün sahne çalışmaları birbirine benziyordu.

7 — MANZUM OYUNLAR

Şiirli tiyatroya yönelenlerin başında Çekhov vardı. Blok da Mayakovski'de ozandı. Ama bunların hiçbiri manzum oyun yazmadılar. Tiyatroda şiirin nazımla değil, çeşitli öğelerle sağlandığını anlamışlardı herhalde. Synge düzyazıyı kullanarak en büyük tiyatro şiirini varedenlerden biriydi. Bu yazarların yanı sıra, Shakespeare'den sonra bir daha eski yüceliğine erişmemiş olan manzum tiyatroyu canlandırmak isteyen ozanlar da vardı.

İrlanda: Yeats

Bu ozanların başında William Butler Yeats (1865-1939) gelir. İrlanda'nın başkenti Dublin'deki "Abbey Tiyatrosu"nu ilk yıllarda yöneten Yeats, bu çağın en büyük ozanlarından biriydi, ama tiyatronun sorunlarını, tiyatronun halk arasındaki işlevi üzerinde yeterli deneyimi ve bilgisi yoktu. Simgeci akımın etkisi altında yeni bir romantik dram biçimi yaratmak istedi, bunun için de tiyatronun "entelektüel bir coşkunluk" yeri olması gerektiğini savundu. Craig'in sahne tekniğinden ve Appia'nın ışık düzeninden etkilenen Yeats'in bu alanda etkisi ilk başlarda büyük oldu. Ama Yeats'in bu çalışmaları olağan seyirciye ulaşamadı ve zaten Yeats'in de amacı bu değildi. Ozan, "Ben tiyatro istemiyorum, ama tiyatronun karşıt kavramını istiyorum", derken popüler olmayan bir tiyatroyu yeğ tuttuğunu belirtmek istiyordu; onun bu tutumu tiyatronun temel özelliğinden uzaklaşmak anlamına geliyordu. Yeats sanki seyircisiz, yâni eksik, sonucu olmayan bir tiyatro eylemi istiyordu. Onun "Abbey Tiyatrosu" içindeki çelişkisi de buydu. Kendi de İrlanda'nın yerli kaynaklarından yararlanıp bir halk tiyatrosu yaratmayı düşünürken, halktan uzaklaşarak kendi kendine mırıldanan bir tiyatro ortaya çıkardı. Halk tiyatrosu demek halkın yapısına uygun ve halk çoğunluğunu ilgilendiren bir tiyatro demektir.

"Abbey Tiyatrosu"na, büyük katkısı olan Yeats'in işe böyle bir çelişkiyle başlaması, bu tiyatronun temsilcisi olarak onu değil, Synge'i, Lady Gregory'i, O'Casey'i varetti.

Yeats dramatik olmaktan çok lirikti; bunda da tiyatro için şiir değil, şiir için tiyatro yazması rol oynadı. Nitekim, düzyazıyla ortaya çıkardığı son oyunları hem şiirli havayı getirirken hem de tiyatro açısından daha başarılı oyunlar oldu. İlk oyunu *Kontes Cathleen* 1892' de yayımlandı, 1899'da oynandı; soylu bir kadının açlığa çare bulmak için kendini kurban edişini dile getiriyordu. Bu oyun Yeats'in ozanlıktaki büyüklüğünü gösteren ve manzum oyunu canlandırma çabasındaki ilgi çekici bir örnekti.

İlk oyunları arasında, perilerin çağrısını dinleyen bir kadını gösteren *Gönül Çelenler Ülkesi* (1894), İrlanda'yı simgeleyen yaşlı ve sevimli bir kadının, birden bir genç kız olmasını işleyen *Cathleen Ni Houlihan* (1902), *Gölgeli Sular* (1900'da basıldı, 1904'te oynandı) ve *Kum Saati* (1903), *Kralın Basamağı* (1904) adlı oyunlarda dramatik olayları beklenmedik bir biçimde gerçeküstü olgulara, doğaüstü kavramlara oturtuyordu. Aynı yolda, merak öğesini de gerçeküstü olgulara ve doğaüstü kavramlara bağlıyordu

Japon *Nô* tiyatrosundan etkilenen Yeats, tartımlı hareketler ve simgesel işaretlerle maske, giysi, dans, ses ögelerini estetik bir düzen içinde kaynaştırarak "dansçılar için dört oyun" adını verdiği yapıtlarını yazdı. Bunlar *Şahin'in Kuyusunda, Emer'in Kıskançlığı, Düşteki Kemikler, Çarmıha Geriliş*'ti; bu oyunlar 1916 ile 1917 yılları arasında yazıldı. Böylece, ozan "entelektüel coşku"yu yalnızca duygusal yaşama bağlıyordu. Öbür yanda "entelektüel coşku" içindeki düşünceyi saydam bir biçimde ortaya çıkarmıyordu. Oldukça bulanıktı bunların düşünce açısı. Yeats, oyunlarında özü yoğunlaştırayım derken, tiyatro biçimini yok etmişti; buna bir çelişki olarak da kendine özgü bir biçim getirmeye çalışırken özü gözden kaybetmişti. A. Ussher, onun için "zamanının dışında olan bir yazardı", demektedir.

Yeats'in tekniğini ustalaştırdığı iki oyunu *Kedi ve Ay* (1924) ve *Pencere Camındaki Sözcükler* (1934) idi. O, duygusal aksiyona önem verdiği bu oyunlarında seyirciyi maddi hareketlerle değil, manevi kavramlarla, "entelektüel" yoldan etkilemek istiyordu. Bu oyunlarındaki karakter yapısı ile Maeterlinck'in oyunlarındaki karakter yapısını andırıyordu. Onun kişileri öyle somut bir biçimde önümüzde beliren karakterler değildi, insanların ruhsal ilişkilerini yansıtan gövdesiz ve biçimi olmayan kişilerdi.

Ozan, gerçekçi tutum içinde yazılan tiyatro ile "dramatik enerji" nin yiteceğini sanıyordu. O "dramatik enerji"yi, birtakım simgelere ve manevi kavramlara bağlamıştı çünkü. Bunun için de gerçekçiliği nesnel ve doğru olarak anlamamıştı. O, tiyatro tarihi içinde manzum ti-

yatroyu canlandırmak için deneyler yapan ozanların en başta geleniydi, bu yönden de dikkate değer çalışmaları vardı; ama onun bu çalışmaları tiyatroyu geliştirmek için değil, şiir alanında yeni yollara yönelmek için oldu. Bunu bilinçli yapıp yapmadığı üzerinde kesin bir şey söylenemez. Ancak kesin olarak söylenebilecek şey, onun tiyatroyu özüne aykırı bir yola çekmek istemesiydi.

İngiltere: Bottomley

İngiltere'de doğu tiyatrosundan etkilenen manzum oyun yazarlarının başında Gordon Bottomley (1874-1948) vardı. İngiltere'deki çağdaşı oyun yazarlarıyla karşılaştırınca Bottomley tümünden daha ilgi çekiciydi. Bu ozan ilk oyunu olan *Gecede Ağlayan*'dan (1902) *Britanya'nın Kızı*'na (1922) değin bütün yapıtlarında XIX. yüzyıl İngiliz ozanlarının bir uzantısı olarak görünürse de, *Gruach* (1921), *Kral Lear'in Kızı* (1915), *Lithend'e Giderken* (1909) gibi ilk oyunlarında bir Shakespeare etkisi altında yazmış da olsa, gerek sahne olanaklarından daha iyi bir yolda yararlanması, gerekse Yeats gibi tamamen simgelere kaçmaması açısından daha tutarlı bir yazardı. Onun şiirinde, çoğu ozanda bulamadığımız dramatik aksiyonu ileri götüren bir güç olması ve yalnızca metin üzerinde değil, sahne üzerinde de deneylere yönelmesi onu İngiltere'deki manzum tiyatroyu canlandırmak isteyenlerin başına geçirdi. Craig'in dekor düzeni, Appia'nın ışıklama tekniği onu da etkiledi. Ayrıca, Copeau'nun seyircinin içine giren tiyatro anlayışı Bottomley'de de vardı. O, oyunlarını tiyatro sahnesinde değil konser salonlarında oynatıyordu; çünkü bu salonların seyirci arasına giren yuvarlak ya da köşeli bir ön sahnesi oluyor, çoğunda da oyun ile seyir yerini basamaklar birbirine bağlıyordu. Bottomley'in böyle bir sahneyi yeğ tutmasında onun Japon *Nô* tiyatrosunun sahnesi ile Shakespeare sahnesini bireştirme düşüncesi rol oynadı. Yazarın "ideal" sahnesinde Copeau'nun "Théâtre de Vieux-Colombier"sinde olduğu gibi, sahneyle sahne üstünü bağlayan ve seyircinin gördüğü bir merdiven de vardı.

Bottomley, oyunlarını iki bölümde topladı: eski tiyatro üslubunda oyunlar, geleceğin tiyatrosu üslubunda oyunlar. Ozan'ın ilk evresindeki oyunlar bu eski üslubu getiren manzum oyunlardı. Konuları çeşitli efsanelerden alınmıştı. Bunlarda kanlı çatışmalar ve trajik görünüşler yer alıyordu. Yukarda gösterilen oyunlar bu ilk evrenin en başarılı ürünleriydi. Bunlardan *Gruach*, Lady Macbeth'in Macbeth'le evlenmeden önceki durumunu ele alıyordu. 1929'da, Bottomley, ikinci evresinin ilk oyununu yazdı: *Ardvorlich'in Karısı*. Bu oyun, ozanın ilk koral yapıtıydı. Onun koral yapıtlarında baş rolü koro oynuyordu. Derin bir sahneyi ve seyirci arasına giren bir ön sahneyi gerektiren bu oyunlarda koro duvar rölyefleri gibi kullanılıyor, hareketler daha sta-

tik ve "stilize" bir anlayışta ele alınıyordu. *Towie Şatosu* (1929), Bottomley'in sahne yeniliklerine gittiği ikinci oyunuydu. Bu oyunda koro aynı zamanda oyunun teknik yanını da yerine getiren bir araçtı. Perde, koronun perdeyi toplaması ve katlayıp oyun düzeni içinde bir plastik görüniiş içinde birikmesi ile açılıyordu. *Marsaili'nin Ağlaması* (1932), *Callart'taki Yangın* (1939) yine bu evrenin ilgi çekici yapıtlarıydı. Ozan, bu oyunlarıyla tiyatroyu gittikçe dans düzeniyle gelişen, plastik görüniişler getiren bir "stilizasyon"a doğru yöneltti. Uzak doğu tiyatrosunun özellikleri, onun oyunlarında giderek daha belirgin bir durum aldı.

Bu ozanın yanısıra Lascalles Abercrombie'den (1881-1938) de söz etmek gerekir. Bu ozan da modern seyirci için daha uygun bir şiirsel tartım, modern seyircinin kulağına hoş gelecek bir ölçii getirmeyi denedi. Ancak hem Yeats'ten, hem de Bottomley'den değişikti yönelişi; *Deborah* (1913) adlı oyununda da izlediğimiz gibi, tarihe, efsanelere gitmedi, çağdaş konuları yeğ tuttu. Manzumla elde ettiği tartımı da günlük konuşma biçimi içinde eritmeye çalıştı. Onun bu denemeleri ilgi çekici olmakla birlikte, modern İngiliz sahnesini pek fazla etkilemedi.

Kendi döneminde halk tarafından tutulan manzum oyun yazarlarından biri John Drinkwater'dı (1882-1937). İlk oyunları olan *Ayaklanma* (1914), *Fırtına* (1915) ve *X=O* (1917) büyük bir başarı sağladı. Ancak o uluslararası iine 1918'de yazdığı *Abraham Lincoln* adlı oyunuyla erişti. Drinkwater, daha önce belirtilenler kadar büyük bir ozan değildi. Ancak tiyatro tekniğinde usta bir yazardı. *Abraham Lincoln* kendi dönemi içinde büyük bir başarı kazanmasına karşın, oyunun bugiin de aynı değeri taşıyıp taşımadığı tartışılabilir.

Tiyatro ile ilgilenen bir İngiliz ozanı da John Masefield'di (1878 -1967). Masefield'in tiyatro alanındaki tek ilgi çekici yapıtı *Nan'ın Tragedyası* (1908) oldu. Yazdığı öteki manzum oyunların dramatik geçerliliği yoktu. O da Japon tiyatrosundan etkilendi ve özellikle *İçten Bağlılık* (1915) adlı oyunuyla bu biçimin bir örneğini verdi. Ozan, çetin çatışmaların olduğu ve insanların yaban yanını gösteren konulardan hoşlanıyordu.

İngiltere'de tiyatrodaki önemleri ikinci derecede olan manzum oyun yazarları arasında Wilfrid Gibson, Laurence Binyon, Stanley Houghton gibi kimseler de vardı. Bunlar arasında James Elroy Flecker romantik havadaki *Hassan*, (1922) ile Stephan Philips *Neron* (1906) adlı oyunuyla o giin için başarılı oldular.

İtalya: D'Annunzio

Kendine özgü bir kimse olan Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Yeats kadar güçlü bir ozan değildi, çok büyük de bir oyun yazarı sayılmazdı ve üstelik yüzeyde olan bir hayat felsefesinin temsilcisiydi. Tutucu bir toplumu şaşırtmak için çeşitli olaylar yaratmasını seven bu yazar, oyunlarında romantik coşkuyu renkli bir biçimde sağladı. Dili kullanmaktaki ustalığı ile coşkulu havayı bir kat daha arttırdı. Onun tiyatrosunda Pirandello'da görülen kendini suçlayan, pişmanlık duyan kişiler yoktu; D'Annunzio bu duyguyu sağlıksız buluyordu. Onun kişileri alışagelinmiş bütün kuralları yıkan, yaşama gücüyle bezenmiş insanlardı. D'Annunzio ilk kez *Ölü Kent* (1898) ile Avrupa seyircilerinin ilgisini çekti. Bu oyunuyla o, kendi döneminin şaşırtıcı yazarları arasında sayılmaya başladı. Bu oyunda geçmiş ile bugüne sıkı sıkıya bağlanmış bir tema yer alıyordu. *Ölü Kent*'te Mikeneli ozan Alessandro, kör bir kadınla evleniyor, ama Bianca Maria adlı bir genç kızı çılgın gibi seviyordu. Oysa genç kız, kendi öz erkek kardeşi Leonardo'nun cinsel isteklerini uyandırıyor ve onunla yatıyordu. Leonardo, bu olaydan sonra kız kardeşini öldürüyordu. Oyunda çeşitli akıl dışı sahneler vardı; ama havası ve etki gücü yönünden İngiliz manzum oyun yazarlarından daha güçlüydü D'Annunzio bu oyununda.

Aynı yıl içinde, yazar, sevgi ve sanat kavramlarını imgelerle bezeli bir gerçekçi hava içinde inceleme yolunu tuttu; onun bu çabasından *La Giocondo* (1898) adlı oyunu ortaya çıktı. 1902'de yazdığı *Francesca da Rimini* D'Annunzio'nun süslü ve coşkulu karakterine uygun bir temaydı. *Jorio'nun Kızı* (1904) bir dağ köyünde geçen ilgi çekici bir aşk öyküsünü ele alıyordu. Bu oyunda, Jorio'nun kızı, tanınmış bir büyücü olan Mila, Aligi adlı bir çobanı seviyordu. İki genç mutlu bir hayat sürerken, Aligi'nin babası geliyor ve kıza saldırıyor, ama oğlu tarafından öldürülüyordu. Tutuklanan Aligi'yi kurtarmak için Mila, sevdiği gence büyü yaptığını söylüyor ve onu kurtarıyor, ama buna karşılık büyücülük suçundan tutuklanıyordu. Sevdiği gencin de nefretini çeken Mila, bir büyücü olduğu için yakılırken oyun sona eriyordu.

D'Annunzio'nun öteki oyunları da bu kısaca belirtilenlerle aynı özellikleri taşıyordu: heyecan, cinsel tutku, gövdesel acı bu oyunların tümünde değişik biçimlerde ortaya çıkıyordu. XX. yüzyıl başında, ilgi çekici yazarlardan biriydi D'Annunzio.

İtalya'da romantik havadaki yazarlar arasında Sam Benelli, Ercole Luigi Morselli ve Federico Valerio Ratti de kısaca belirtilebilir. Benelli, Pirandello'nun etkisi altındaydı ve *Jest* (1909) adlı oyunuyla tanındı. Morselli konularını efsanelerden alıyordu; onun *Orione* (1910) adlı yapıtı kendi tutumunun en iyi örneğiydi. Ratti, ise *Bruto* (1924) ve

Socrate (1927) gibi oyunlarında görüldüğü gibi, konularını tarihten alıyor ve bunları simgeci anlayışla işliyordu.

İskandinavya

Norveç'li Hans E. Kinck, *Akıllı Agilulf* (1906), *Cenova'daki Düğün* (1911), *Son Konuk* (1910) ve *Karnavala Doğru* (1915) adlı oyunlarında D'Annunzio'ya ve Benelli'ye öyküdü. Onda da coşku, çetin çatışmalar ve cinsel tutku ön düzeydeydi; ondaki tek fark sözü geçen İtalyan yazarları kadar ateşli olmamasıydı. Kinck, kendi döneminde Norveç tiyatrosuna bir hareket getirdi. Yine başka bir Norveçli yazar olan Hans Wiers Jenssen'in *Anne Pedersdotter* (1910) adlı oyunu XVI. yüzyıldaki büyücülük konularını ele alıyordu.

İsveç'te ise *Bianca Capello*'nun (1900) yazarı Per Hallström, 1918' de yazdığı *XI. Karl* adlı yapıtıyla Avrupa'da tanındı. İsveçli Hjalmar Bergman *Parisina* (1915) adlı manzum oyunuyla dikkati çeken başka bir yazardı.

Danimarka'lı Sophus Michaelis *Giovanni* (1901) ile Rönesans döneminin ilişkilerine uzandı. Helge Rode, *Güneş Efsaneleri* (1904) yine şiirli bir hava içinde simgesel anlatımlara yöneliyordu. Bütün bu manzum oyunlar, büyük bir dramatik gelişim getirme gücünden uzaktılar. Buna karşın, bu dönemde Avrupa yazarları manzum oyunlarla geçmişin temalarına uzanmayı seviyorlardı.

Aynı tutum İzlanda'da görülüyordu. İndridi Einarsson, *Noel Arifesi* (1872), *Hruni'nin Dansı* (1921) ile efsanelere gitti. Johann Sigurjonsson, *Dağlarda Yaşayan Ejvind* (1911) ve *Loft'un İsteği*'nde (1915) halk masallarından yararlandı. Sigurdur Eggerz, *Tabutçu* (1938), David Stefansson *Tanrıların Silahları* (1943) ile daha önceki kuşağın manzum oyun geleneğini sürdürdüler. İzlanda'lı oyun yazarları, genellikle efsanelere, tarihe dayandılar ve fantazi dünyasını yeğ tuttular.

Çekoslovakya ve Polonya: Vispiyanski

Çekoslovakya'da Yaroslav Vriçliki (Emil Bohus) daha çok *Hippodamia* (1889-91) adını verdiği üçlemesi ile söz konusu edilebilir. Arada çok güçlü sahnelere rastlanan bu üçleme XX. yüzyıl başında Çekoslovakya'yı temsil edebilecek birkaç manzum oyundan biriydi. Yaroslav Hilbert, İbsen'in yolundan giderek tarihsel konularla ilgilendi. Arnost Dvorjak, Bohemya tarihinin bazı konularını kendi döneminin olaylarına paralellik kurarak işledi. Öbür yanda, Slav dilinde yazan Yosef Gregor Tayovski, *Durko Langsfeld'in Ölümü* (1922) ile geçmişteki olayları gerçekçi bir biçimde şiir kalıbına döktü.

XX. yüzyılın başında, manzum oyun alanında Polonya büyük bir varlık durumuna geldi. Bunun en büyük nedeni, Polonyalıların bağımsızlık düşüncesiyle dinamik evreye girmiş olmalarıydı. Edebiyat ve sanat alanında bağımsızlık ülküsünü ateşleyenler de "Genç Polonya Grubu" adı altında toplanmışlardı. Polonya'da Rus yönetimine karşı çeşitli ayaklanmalar oldu ve bunlar kanlı bir yolda bastırıldı. Ancak yalnızca Polonya'da değil, çeşitli Balkan ülkelerinde de bağımsızlık direnişleri başlamıştı.

Bu hava içinde çeşitli yazarlar yetişti, ancak tiyatro alanında bunların üstüne çıkıp parlayan ve büyük bir yazar olduğunu gösteren Stanislav Vispiyanski (1869-1907) oldu. Çok genç yaşta ölen bu yazar, kendi ülkesinin öz kaynakları ile antik Yunan yazarlarını ve Shakespeare'i yepyeni bir biçimde ortaya çıkardı. Daha sonra, giderek Polonya tiyatrosunun en ilgi çekici ve kendine özgü yapıtlarını varetti. Bu yazarın oyunlarını dört temel grupta ele alabiliriz. İlk grupta antik Yunan konularını kapsayan oyunlar vardı: *Meleager* (1897), *Protesilas ile Laodamia* (1899), *Aikhilyos* (1903), *Odesios'un Döniişii* (1907). İkinci gruptaki *Efsaneler* (1893-7), *Atılgan Boleslav* (1903), *Yalçın Kayalıklar* (1906) adlı oyunları Polonya tarihinin erken dönemlerinin efsanelerini işleyen yapıtlardı. Üçüncü grupta Polonya köylerindeki yaşamı gösteren modern tragedyalar yer alıyordu: *Lânet* (1899) ve *Yargıç* (1907). Dördüncü gruptaki yapıtlar ise, Vispiyanski'nin en ilgi çekici ve en çok tanınan oyunlarıydı. Bu gruptaki oyunlarda, 1830 Kasımında Ruslara karşı yapılan başarısız ayaklanmanın önemli kişileri işlendiği gibi, yazarın Romantik akım çerçevesi içindeki kendine özgü yapıtları da yer alıyordu. Bunlar, *Varşovalılar* (1898), *Lelevel* (1899), *Lejyon* (1900), *Diiğiin* (1901), *Bağımsızlık* (1903), *Akropolis* (1904) ve *Kasım Gecesi* (1908) adlı oyunlardı.

İncelemeciler tarafından onun en iyi oyunu olduğu belirtilen *Diiğiin*, çok iyi işlenmiş bir halk dramıydı. Bu oyun, aynı zamanda, o zamana değin yapılagelmiş, kalıpların dışında bir nazım biçimi ve dramatik yapı ile yazılmıştı. Güçlü bir şiirle geliştirilen dramatik aksiyonda doğa ile doğaüstü, gerçek ile fantazi çok inandırıcı bir biçimde birbirine kaynaşmıştı. Vispiyanski'de, İspanyol Lorca'nın coşkunluğu ve şiir gücü vardı. Bu oyun, Vispiyanski'nin dehasını en iyi biçimiyle gösteren bir örnekti.

Akropolis'te ve *Kasım Gecesi*'nde klasik mitologya'dan yararlanan Vispiyanski, olayları Polonya'nın sorunlarına ışık tutacak yolda çağdaş bir görüşe oturtmuştu. Kendisi iyi bir ressam olan ve birçok yapıtı da sahneye koyan yazar, çok ilgi çekici sahne denemeleri de yaptı. Onun sahne üzerinde yaptığı denemeler modern oyun koyma anlayışını geliştirecek yenilikler getirdi. Kendi oyunu olan *Lejyon*'u sahneye koyarken, kalabalığı kullanması yepyeni bir anlayışa dayanıyordu. Vis-

piyanski, tarih boyunca başka ülkelerin saldırısına uğramış ve zaman zaman haritadan silinmiş olan Polonya'yı ulusların çarmıha gerilen İsa'sı olarak görüyordu. Onun bu görüşü, oyunlarında olduğu kadar, sahne yorumunda da başarılı bir yolda kendini gösterdi. Vispiyanski, bugün bile modern tiyatro tekniğine çok şey öğretebilecek bir yazar olarak kabul edilmektedir. Ne yazık ki, otuz sekiz yaşında öldü.

Balkanlar

XX. yüzyıl başında, Bulgar Tiyatrosu'nun oyunları daha çok geçmişteki konuları işleyen Romantik biçimde yapıtlardı. 1907'de Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşu oyun yazarlığına etkili oldu. İlk büyük Bulgar yazarı sayılan İvan Vazov (1850-1921), komedyaların yanısıra tarihsel oyunlara da gitti. Bu oyunların bazıları nazımla yazılmıştı. Ancak bunlar başarılı oyunlar değildi. Şiir özellikleriyle oyun yazan yazarlardan biri Peyo Yavorov'tu (1878-1914). Bir süre Devlet Tiyatrosu'nun sanat yöneticisi olarak görevde bulunan Yavorov, yazarlığının sonlarına doğru bir ozan olmasına karşın, oyunlarında nazım kullanmaktan vazgeçti. Onun en tanınan oyunları *Vitoşa'nın Etekleri* (Vitoşa Sofya yakınlarında bir dağdır - 1911), *Gök Gürler Yankı Ölür Gider* (1912), Çekhov'un ve İbsen'in etkilerini taşıyordu.

Romanya'da manzum oyunun en önemli temsilcisi Lucian Blaga oldu. Bu yazar temalarını daha çok halk masallarından alıyordu. Öbür yanda, tarihsel oyunları simgeci bir tutumla ele alan ve manzum oyunlar yazanların biri de Croat İvo Vicnoviç'ti. Viktor Eftimiyu'nun *Sonu Olmayan Masal* adlı oyunu halk masallarından alınmış, fantazi dünyasını getiren bir yapıttı.

Yunanistan'da, XX. yüzyıl başında çok sayıda yazar yetişti, ancak manzum oyun yazanların içinde en ilgi çekici olan, *Diri ve Ölü* (1905) adlı oyunuyla Demetrios Tangopoulos'tu.

Manzum oyun alanında, Macaristan, Yenö Rakoşi, Layoş Doşsi ve bunlardan daha çok tanınan Ferenç Herçzeg'i yetiştirdi. Bu yazarlar, halk efsanelerini ve kendi tarihlerini kaynak olarak aldılar ve onlardan daha büyük bir yazar olan Ferenç Molnar'ın gelişimini hazırladılar. Bütün bu yazarların oyunlarında Macar halkının özelliklerine yöneliş vardı. Kalman Harsani *Ellak* (1923) adlı oyunuyla Attila konusunu işledi.

Ukrayna, Letonya, Estonya

Manzum oyunlar Ukrayna'da da ilgiyi çekti. Levon Sciant'ın *Antik Tanrılar*'ı (1912) Hıristiyan düşüncelerle putperest anlayışı karşılaştıran nazımla yazılmış bir oyundu. Bu oyundaki karşılaştırmaya ben-

zeyen bir işlem de Ukrayna'lı kadın oyun yazarı Lesya Ukrayna'nın *Avukat Martianus* (1913) adlı yapıtında vardı. Bu kadın yazarın daha ilgi çekici bir oyunu *Kasandra*'ydı (1908). Bu oyunda, antik Yunan teması çağdaş siyasal ve toplumsal sorunlar ışığında ele alınmıştı.

Letonyalı Yanis Raynis, *Altın At*'ı (1910) ile simgelere dayanan ve konusunu efsanelerden alan bir oyunla tanındı. Bu yazarın ilk oyunu olan *Ateş ve Gece* (1900) aynı tutumu yansıtan bir yapıttı.

Estonyalı August Kitzberg'in sonradan bütün dünyaca tanınan *Kurt Adam*'ı (1912) yine halk masallarından alınmış bir yapıttı. Bütün bu yazarlarda halk masalları, efsaneler ve tarihsel olaylar, manzum oyun biçiminin fantazi dünyası içinde ele alınıyordu.

8 — YARARCI BİR KOMEDYA YAZARI: G.B. SHAW

XX. yüzyılın başı komedyanın gelişmesi yönünden ilgi çekici bir çeşitliliği gösteriyordu. Hiç kuşkusuz, bu alanın en büyük ustası o dönemde olduğu kadar sonraki dönemlerde de George Bernard Shaw'du. Ancak yararcı komedya anlayışında Shaw yalnız başına değildi. Alman dilinde toplumu ön düzeye alan komedya türünde çeşitli başarılı yazarlar yetişmişti. Bu açıdan Shaw'u görmeden önce, kısaca bu yazarları bir iki oyunuyla ele almamız gerekiyor.

Almanya'da, Ludwig Thoma'nın (1867-1921) seyirci tarafından çok tutulan komedyaları arasında *İlçe Demiryolu*'nun (1902) ve *Ahlak*'ın (1908) özel bir yeri vardı. İlk oyunda, ilçeye bir demiryolu getirmek için hükümete başvuran küçük bir ilçenin belediye başkanı, olumlu karşılanınca, ilçeye dönüyor ve bu demiryolunu nasıl büyük bir çatışma ile söke söke aldığını halka bildiriyordu. Bunca gözü pek bir belediye başkanı için halk bir tören düzenleyerek onu selamlamak istiyordu. Ancak biraz düşününce belediye başkanını ilçenin başına bir diktatör kesilmesinden korkarak bu töreni yapmaktan vazgeçiyorlardı. Bunu gören belediye başkanı işin doğrusunu açıklıyor ve halk da bir tören yapmayı kabul ediyordu. İkincisinde, burjuva ahlakı taşlanıyordu. Ahlaklı olmanın şampiyonluğunu yapan küçük bir kentin üst kademedeki büyük memurları, o sıralarda tutuklanan ahlak dışı saydıkları bir kadının ziyaretçilerini kaydettiği defterinde kendi adlarının da bulunduğunu ve bunun polisçe öğrenildiğini duyunca dehşet içinde kalıyorlar ve o çok karşı oldukları kadını bütün güçleriyle savunuyorlardı. Thoma'nın *Birinci Sınıf* (1910) adını verdiği oyunu da onun çok sevilen komedyalarından biriydi. Bu oyunda, trenin birinci sınıf kompartımanında yolculuk yapan ülkenin ileri gelen kimseleri, bir istasyonda trene binen ve kendi kompartımanlarına gelen açık söz-

lü bir köylüden rahatsız oluyorlardı. Daha sonra bu irkilerek dinledikleri köylünün parlamento üyesi olduğu anlaşılıyordu.

Karl Sternheim (1881-1943) Thoma'dan da daha önemli bir yazardı. Sternheim, burjuva törelerinin ve ahlak anlayışının yapmacık yanını bir karikatürist gibi ekonomik bir yolda göstermekte ustaydı. Bütün komedyalarında bu sınıfın züppeliklerini, iki yüzlülüğünü ve para üstüne kurulu düzenlerini alaya alıyordu. O, bu oyunlarını *Orta Sınıf Kahramanlarının Portreleri* (1908-22) adı altında topladı. Bu dizi içinde yazılan oyunların ilki *Külot*, evli, saygın bir kadının kaybolan külotu üzerine kurulmuş romantik duyguları alaya alan bir oyundu. *Züppe*, soylu bir kadınla evlenip saygınlığını damarlarında akan mavi kana bağlayan bir burjuva kahramanının gülünç durumlara düşmesini işliyordu. *Arcis Markisi* ise burjuva düzeninin yapmacık yanlarını gülünç bir görünüşte ele alıyordu. *Mücevher Kutusu* aile onurunu feda etme bahasına paraya olan bayağı düşkünlüğü vurguluyordu. *Hemşeri Schippel*, burjuva düzeninin kalıplarına uyarak yükselme çabasına giren bir kahramanı acınacak ölçüde gülünçlükle veren bir oyundu. Sternheim, daha sonra *Oscar Wilde* (1924) adlı oyununda, yazarın cinsel ilişkileri üzerinde durdu. Yazarın *1913* adını verdiği oyunu ise Alman kapitalizminin getirdiği sonuçları taşlıyordu.

İngiltere'de, XIX. yüzyılın sonlarında komedya alanında büyük ün yapan yazar Oscar Wilde'dı (1856-1900). "Sanat sanat içindir" anlayışını temsil eden okulun bir ozanı olan Wilde, gösterişli bir romantizm içinde *Padua Düşesi*'ni (1891), *Salome*'yi (1893) yazdı. Aynı zamanda güldürü öğesini zekâ ile geliştiren, kişilerin çeşitli kusurlarını ele alan, topluma sırtı dönük komedyalar ortaya çıkardı. *Lady Windermere'in Yelpazesi* (1892), *Önemsiz Kadın* (1839), *İdeal Koca* (1895) ve *Ağır Başlı Olmanın Önemi* (1895) adlı yapıtları onun bu tutumunun ürünleriydi. Wilde, gerek tiyatronun özünde gerekse biçiminde olan devrime de sırtını dönmüş bir yazardı. Onun için de, oyunları yazdığı çağın gerisinden geliyordu.

Düşünceleri İleten Oyunlar

XX. yüzyılın tiyatro devlerinden biri, hiç kuşkusuz, George Bernard Shaw'dur (1856-1950). O, çağımızın toplumsal sorunlarına çağdaşı olan yazarlardan daha yoğun bir biçimde yönelmiş bir yazardır. Her oyununda ve bu oyunlarına yazdığı önsözlerde çağın yanlışlıklarına, kötülüklerine değinmiş ve kendi çözümünü belirtmiştir. *Bayan Warren'in Mesleği* (1898) adındaki, profesyonel fahişeliği incelediği oyunundan *Methuselalı'ya Geri Dönüş* (1919-20) adlı, insanoğlunun başarısızlığını incelediği büyük oyununa değin, çeşitli sorunlara karşı kendi felsefesini ve toplum görüşünü açıklar. Bu düşüncelerini etkili bir

biçimde iletebilmek için de tiyatroyu en kestirme araç olarak kabul eder. Onun *Silahlar ve Kahramanlar*'da (1894) savaşa karşı olan tutumu, oynandığı dönemde abartılmış bir komedya olarak düşünülmüş olsa bile, iki büyük dünya savaşı geçiren insanoğlu için bu oyun bugün gerçekleri gösteren bir yapıt olarak değerlendirilmektedir. Aynı yolda, çeşitli oyunlarında daha önce vurguladığı düşünceler yazıldığı dönemlerden sonra doğruluklarını kanıtlamıştır. Shaw'un önceden doğruyu görmesinin en tutarlı nedeni, onun çağdaş dünya görüşünün ışığında, sorunlara nesnel ve bilimsel açıdan yönelmiş olmasıdır.

1895'te şöyle diyordu Shaw: "Oyun yazarının gereci bir evrensel duygunun durumlar yoluyla çatışmasını ortaya çıkarır; törelerin durumlar olduğu düşünülürse her toplum sorununun tiyatro için bir gereç olduğunu unutmamak gerekir. Ancak her oyun bir toplum sorununu ele almayabilir, çünkü bazen evrensel duygular töre olmayan duygularla çatışma durumundadır; bu da hiçbir sorun koymaz ortaya, yalnızca insanın alınyazısının bir parçasıdır" Shaw, bir tiyatro yapıtı için yalnızca estetik büyüklüğün yeterli olmadığını, o yapıtın toplumsal bir yarar sağlaması gerektiğini düşünüyordu. Estetik bütünlüğü de yadsımıyordu Shaw; ancak bunun bilimsel olarak ortaya çıkması gerektiğini belirtiyordu. O her dönem üzerinde yazarken, yalnızca kendi çağını inceleyen bir yazardı. Onun ilk oyunu olan *Dul Erkek Evleri* (1885-92) bir gecekondu ağalığını, belediyenin görevini kötüye kullanmasını ve bütün bu durumlardan başkalarının sırtından geçinen kişiler arasındaki para ve evlilik bağlarını ele alıyordu. Bu yayımlanan oyunun ilk baskısında Shaw şöyle diyordu: "(...) bu oyunda güzel hayallere, mutlu bir yaşamın güzelliklerine yer vermiyorum, tersine 'derli topluluğun' yumuşak yüzeyine bir avuç dolusu balçık sürüp bu yapmacık 'derli topluluğun' kirletilmiş yatağının bozukluğunu gösteriyorum ve böylece oyun içindeki skandaldan üzülerek irkilmemiz gerekiyor; ve ben aynı zamanda sizin bu durumunuza karşı kahkahalarınızı da avlıyorum" Shaw 1882-83 döneminde sosyalizmi kabul etti. Hemen *Toplum Dışı Toplumcu* adını verdiği son romanını yazdı. Shaw, toplumun suçlu olduğunu ve toplumu iyileştirmenin tek çaresinin sosyalizm olduğunu savundu. Shaw gerçek bir sosyalist olmasına karşın, hiçbir "izm"in sanatın temeli olabileceğine inanmıyordu. Toplumcu Gerçekçilerin tersine, o, kapitalistlerin tamamen kötü, sosyalistlerin de tamamen iyi olduğunu kabul etmiyordu. Ona göre, sosyalizm, birçok yönleriyle, insanı düşünmesi açısından kapitalizmden daha üstündü. Ama insanın iyiye gitmesi yalnızca doktrinlerle çözümlenemezdi. Shaw'un bir sanatçı olarak ilgilendiği temel sorun insanlığın bugün düşmüş olduğu kötü durumdu, ama bu kötü durumdan nasıl kurtulunacağı üzerinde durmuyordu. Değişmesi gereken yozlaşmış bir düzenin hastalıklarını gösteren Shaw, daha iyi bir düzenin üzerinde dur-

muyordu; yıkılması gereken yapıları başarıyla yıkan güçlü bir buldozer gibiydi; yıkmayı başarıyordu, ama yeni yapıların nasıl yapılacağını göstermiyor, modern bir toplumun planını yapmıyordu.

Shaw, Fransız yazarı Brieux ile kendi arasında bir benzerlik buluyordu ya da onun Brieux'nün oyunlarının İngilizce çevirilerine yazdığı önsözde söylediği sözler bu sanıyı uyandırıyordu. Brieux de, toplum sorunlarıyla uğraşmış olan bir yazardı; ancak onun oyunları birer "tez oyunu"ydu. Bu oyunlarda ön düzeyde düşünceler olduğundan kişiler daha çok karakter niteliğini kazanmamış, kukla vari denilebilecek temsilcilerdi. Aynı sözler Shaw için de söylendi, ama yanlış söylendi. Shaw'un yöntemi Brieux'nün yönteminden çok değişikti. Bunun için de, günümüzde, Brieux gibi unutulmadı. Shaw'un oyunlarının bugün bile geçerli olmasının bir nedeni onun Brieux gibi bir belgeci değil, bir oyun yazarı olmasıydı. Gerçi Shaw da oyunlarına yazdığı önsöz açısından bir belgeciydi; ancak onun önsözleriyle oyunları birbirinden farklıydı. Hatta Shaw'u anlayabilmek için önce oyunu bilmek sonra da önsözü okumak gerekiyordu, çünkü bu önsözler bazen oyunun ortaya koymak istediği sorundan daha başka bir yola yöneliyordu. Shaw'un, Brieux'ye olan en önemli üstünlüğü, onun cansız kuklalar yaratmaması, insan ilişkilerini çelişkileri içinde doğru bir açıdan vermesidir. Brieux, sözleri yoluyla kişilerini hareket ettirirken; Shaw, düşüncelerini kişilerinin özellikleri ve kişiliklerini yaşatarak ortaya koyar. Shaw'un oyun kişilerinin mekanik olduğu üzerinde de durulmuştu. Bu da bir dereceye kadar doğrudur. Çünkü Shaw'un oyunlarını yöneten temel kişileri böyle değildi. Shaw, toplumun kurbanı olmuş, yanlış bir sistemin erittiği kişilere bu mekanikliği verir. Bunları birbirinden ayırmak gerekir. Üstelik, Shaw'un kişilerinde, Sofokles'te ya da Shakespeare'de bulduğumuz soluğu aramamız yanlış olur; çünkü Shaw'un yönelişi bu yazarlardan tamamen başkaydı. Onun yapıtları için *düşünceleri ileten oyunlar* diyebiliriz. O, Brieux'nün yaptığı gibi bir tek düşünceyi geliştiren oyunlar değil, birçok düşüncelerin çatıştığı ve karşıtların bir sonuca çıkardığı oyunlar yazdı. Bir incelemecinin dediği gibi, onun "kişileri kavramları biçimlendirirken, oyunları da düşüncelerin dans ettiği birer alan oluyordu"

Ahlakçı Shaw, bu düşüncelerini iletirken, bunu seyirciyi etkileyecek en etkin silahla, bir dehanın ürünü olan zekâ ve mizah yoluyla yapıyordu. Shaw'un bütün oyunlarında onun bu güçlü yanı belirgindi. Onun bu düşünceleri dans ettirmesi ve seyirciye kabul ettirecek bütünlüğü göstermesi açısından *Androkles ve Aslan* (1913) iyi bir örnektir. Bu oyunda putperestlik, statik ve dinamik Hıristiyanlık kavramları karşılaştırılıyor ve zekice geliştirilmiş bir konuşma örgüsü ve dramatik gelişimle bir sonuca gidiliyordu. Öbür yanda, yazarın 1923'te yazdığı *Ermiş Joan*'da kişiler yine piskolojik karakterler değil, inanç-

ları ve düşünceleri yansıtan kavramlardı. Shaw'un en büyük oyunu sayılan *Ermiş Joan*, bazı eleştirmenler için Shakespeare'den bu yana İngiltere'de yazılmış en büyük tiyatro yapıtı olarak kabul edilmiştir. Yazar, bu oyununda çeşitli sentezlere gitme çabasındaydı. Shaw, Joan'u savunurken, kolektivist toplum düzeninin savunuculuğunu yapmaktaydı. O, bu oyunda insanların kolektiv, birbirini doğuran sürekli bir değişkenliğin gerekliliği içinde bulunduğunu vurguluyordu. İnsanlığın gelişimi için kalıplaşmış otoritelere de karşıydı. Shaw, kahramanı Joan'u bir ermiş ya da acı çeken olağanüstü bir kahraman olarak göstermiyordu; o doğaya yakın, sağlıklı ve belli bir anda gerekeni yapan olağan bir insandı. Yazar, senteze Joan'un başarısı-başarısızlığı çelişkisi ile gidiyordu: savaşta profesyonel askerlere parmak ısırttıracak kadar başarılı olan Joan, zaferden sonra aynı profesyoneller tarafından yenik düşürülüyordu (başarısızlık). Onun elde ettiği zaferlerin etkisi büyüktü (başarı); ama ortadan kaldırılmak için yakılıyordu (başarısızlık). Onun ölümünden sonra, onu öldürmekle yanlış bir iş yapıldığı inancı doğuyordu (başarı); ama yaşasaydı onlara huzursuzluk vereceği düşünülerek bu düşünceden vazgeçiliyordu (başarısızlık).

Komedya Anlayışı

Shaw'un 1893'te yazdığı *Bayan Warren'in Mesleği* onun kapitalizme cepheden saldırısını yaptığı son oyunuydu. Bu oyundan sonra Shaw, insan doğası ile yapmacık düzen arasındaki çatışmayı vurguladı. *Bayan Warren'in Mesleği*'nde, genç bir kız kendisine iyi bir eğitim sağlamak için annesinin kendini sattığını öğreniyordu. Bu oyunda, yazar, bozuk düzende bireyin değil, bütün toplumun sorumlu olduğu düşüncesini ortaya koyuyordu. Nitekim, *Toplum Dışı Toplumcu*'da toplumun suçlu olduğunu ve bu suçun ortadan kaldırılması için tek çarenin sosyalizm olduğunu açıklamıştı. Oysa Shaw için doktriner denemez. Shaw insanoğlunun durumunu incelerken, doktrinleri de aşan bir nokta üzerinde durduğunu söylüyordu; bir gün doktriner Hyndman'a şöyle demişti: "Ben bir ahlak devrimcisiyim ve sınıf çatışmasıyla ilgilenmiyorum. Benim ilgilendiğim, insanın doğası ile kurulu ahlak düzeninin yapmacıklığı arasındaki çatışmadır. Kapitalist ile Proleterya arasındaki ayrımı değil, ahlakçı ile doğacı tarihçiler arasındaki ayrımı inceliyorum"

İşte Shaw'un komedya anlayışının anahtarı da buydu. O insan doğası ile insanlar tarafından kurulan yapay düzenin arasındaki çatışmayı ele alıyordu komedyalarında; sağlam bir vicdanın iç ışığı ve dürüst bir istek ile birtakım kalıplardan ve yanlış alışkanlıklardan kurtulabilirdi insan. Komedyalarında, kişileri yoluyla bu çatışmayı kurar: temel düşünceyi ileriye götüren oyun kişileri, insan doğasını yan-

sıtırlar, dobra dobra konuşurlar ve yanlış olan yapay düzene karşıdırlar. Bunların karşısında düzenin kurbanı olan mekanik kişileri vardır; inanarak konuşurlar ve bu düzen içinde kendi açılarından haklıdırlar. İnsan doğası ya da yaşam gücü diyebileceğimiz kavram, doğaya aykırı bir biçimde kurulmuş mekanik güçle çatışır. Genellikle, kadın yaşam gücünün, erkek mekanik gücün temsilcileridirler. Örneğin, *İnsan ve Üstün İnsan*'da (1903) Ann yaşam gücünü, Tanner mekanik gücü yansıtırlar. Yine *Pygmalion*'da (1913) Eliza (yaratıcı kadın) doğayı, Higgins (düzenleyici erkek) yapay düzeni simgeler. Böylece, Shaw'un komedyalarında yaşam gücünü yansıtan temel kişiler oyunun merkezinde, mekanik düzeni simgeleyen besleyici kişiler çevrededir.

Shaw'u, Molière ile karşılaştırdığımızda şöyle bir çizelge ortaya çıkar:

Molière	Shaw
1 — İnsan doğası üzerinde genellemesine durur.	1 — İnsan doğasını (yaşam gücü) incelemenin temeli yapar.
2 — Alay edeceği, olumsuz kişiyi merkeze alır, sağlıklı kişiler çevrededir.	2 — Olumlu kişi merkezde, alay edilecek mekanik kişiler çevrededir.
3 — Taşlama bireye karşıdır.	3 — Taşlama topluma (yapay düzene) karşıdır.
4 — İnsanların doğuştan kötü ve kusurlu yönleri vardır.	4 — İnsanları kötü yapan içinde yaşadıkları düzendir.
5 — Bireyleri acımasız ele alır.	5 — Bireylere acır, onları tek tek kurbanlar olarak görür.
6 — Dış yönüyle güldürür: hareket.	6 — İç yönüyle güldürür: düşünce.

1893'ten 1939'a

Shaw'un 1893'te yazdığı *Bayan Warren'in Mesleği*'nden, 1913'e kadar yazdığı oyunlarda, yani yazarın ilk evresinde melodrama, operaya hatta fantazi oyun türüne yakın özellikler izlenir. Oyunlarının yapısı alışagelinmiş gerçekçi anlayışı gösterir. Bu evrede Shaw'un yazdığı *Silahlar ve Kahramanlar* (1898), *Candida* (1898) (bkz. Resim 18), *Nerden Bileceksin* (1898), *Şeytanın Öğrencisi* (1903), *Sezar ve Kleopatra* (1903) (bkz. Resim 19), *İnsan ve Üstün İnsan* (1903), *Binbaşı Barbara* (1905), *Doktorun Zor Durumu* (1906), *Androkles ve Aslan* (1913) ve *Pygmalion* (1913) gibi oyunlar, çok zekice kurulmuş gülünç durumlarla geliştirilen düşünceleri ön düzeye getiriyordu.

1912 ve 1913 yılları Shaw'un tiyatrodan uzaklaştığı yıllardı. Savaş bütün herkes gibi yazarın da yaşamını altüst etti. Altı yedi yıllık bir ayrılıktan sonra, Shaw, ilk oyunu olan *Kırgınlar Evi*'ni (1919) yazdı. Bu oyunda yeni bir öğe daha ortaya çıktı. Shaw, Çekhov'un *Vişne Bahçesi*'nin etkisi altında kalarak bir İngiliz ailesi içindeki çeşitli anlayışları temsil eden kuşakları karşılaştırdı. En eski kuşak, biraz da Shaw'un kendini temsil eden Kaptan Shotover'dı; Rousseau vari bir başkaldırı içinde, romantik bir devrimciydi. Orta kuşak devrimci niteliğini yitirmiş, günlük aşk oyunları ve çatlatıp patlattığı esprilerle değer tanımazlığın sebep olduğu bir bunalım içindeydi. En genç kuşak ise, kendinden önceki kuşakların beceriksizliğine havada kalmışlığına bir tepki olarak kapitalist-burjuva düzenin tek gerçeği olan parayı kurtarıcı sayan ve kendi çıkarlarının ardında olan bir anlayıştaydı. Bu oyunda, İngiliz toplumunun düşünce özgürlüğü içinde, tartışıyormuş, sevişiyormuş, ileri düşüncelere açıkmış, insan haklarıyla ilgileniyormuş gibi bir tavır takınarak gerçekte gevezeliğin ötesinde hiçbir şey getirmeyen ve bunun için de içten içe çürümekte olan insanları kapsayan üst tabakanın bir kesiti veriliyordu. Yazar, I. Dünya Savaşı sonrasında, kendi açısından İngiliz toplumunun anatomisini açımlıyordu. Oyunun sonunda uçaklar "kırgınlar evi"ni bombalıyor, ama gerçek asalaklar yine ayakta kalıyorlardı. Shaw, oyunu burada bitiriyordu; köhnemiş yapıları yıkıyor, ama yerine yenisini koymayı belki de seyredene bırakıyordu. Ne var ki, Çekhov'un oyununu seyrettikten sonra oyundaki karakterler belleğimizde yer alırken, Shaw'un oyununu seyrettikten sonra geriye kalanlar karakterler değil, yalnızca düşünceler oluyordu.

1923'te yazdığı *Ermiş Joan*'la oyun yazarlığının doruğuna erişen Shaw,bundan sonra da ilgi çekici oyunlar yazmakla birlikte, aynı aşamaya çıkamadı. *Elma Arabası* (1929 - dilimize *Bir Çuval İncir* adıyla çevrilmiştir) çok başarılı sahneleri kapsıyordu, ama bu sahneler organik bütünlükten uzaktı. *İyi Olmak İçin Fazla Doğru* (1932) adlı oyunun iyi ve usta bir başlangıcı, acemice bir sonu vardı. *Kayalar Üstünde* (1933) bulanıktı. *Milyoner Kadın* (1936) ve *Cenova* (1938) güçsüz oyunlardı. *Kral Charles'ın Altın Döneminde*'de (1939) yazarın eski parlaklığı seçilebiliyordu.

Sürükleyici konuşmaları, zekice ortaya çıkarılmış durumlarla destekleyen, akıcı bir tempoyla birdenbire ortaya çıkan gelişimleri ve değişimleri, kendine özgü düşüncelerle süsleyen ve sonuçta toplum üzerindeki kendi düşüncelerini açıklayan Shaw'un en büyük kusuru, yaşamayan kişiler yaratmış olmasıdır. Kişiler yaşamayınca, onların düşünceleri de gerektiği etkiyi yapmamaktadır.

Yazar, XIX. yüzyıldaki alışagelinmiş oyunların üç gelişim evresiyle kurulu olduğunu izlemişti: bunlar, serim, düğüm ve çözümdü.

İbsen, çözüm evresi yerine tartışma kullanmıştı. Bunun üzerine Shaw kendi oyunlarını da iki değişik biçimde üç evreyi kapsayan gelişimle kurdu: a) serim, b) düğüm, c) tartışma ya da a) tartışma, b) düğüm, c) çözüm. *Bir Çuval* İncir ilki için, *İnsan ve Üstün İnsan* ikincisi için birer örnektir.

Shaw'un oyunları iki türdü: 1. Kişisel Oyunlar (*Candida* gibi), 2. Tartışma oyunları (*Evlenirken* - 1908 gibi). "Kişisel Oyunlar"ından biri olan *Pygmalion*'da "serim, düğüm, tartışma" formülü kullanılmıştır. Kendi yaptığı fildişi heykele âşık olan Kıbrıs kralının isteğiyle Afrodit'in Pygmalion'a can vermesi gibi, bu oyunda da fonetik profesörü Higgins sokakta rastladığı bir çiçekçi kızı kibar bir kadın yapar. Higgins, çiçekçi kız Eliza'yı eğitip yetiştirdikten sonra Eliza özgürlüğünü kazanmak ister; onun gelişimi iki aşamadadır: önce çiçekçi kız kibar bir düşes olur, sonra da düşes bir kadın olur. Oyunun son iki bölümü tartışmaya ayrılmıştır. Shaw, Eliza'nın babası Doolittle ile de sınıflara ayrılmış bir toplumun taşlamasına yönelmiştir.

"Tartışma oyunları" ise iki ayrı özelliktedir: bazı oyunlarda tartışma oyununun en önemli öğesidir, bu oyunların bir bölümünde de tartışma oyun kişileri arasındaki çatışmayı düzenler. Bu tür oyunlarda egemen olan geliştirici öğe konuşma örgüsüdür. Başka deyişle, düşünceler olaylardan daha dramatiktir. Shaw, oyunlarında, Çekhov gibi psikolojik değildir; insan psikolojisinin yaratılmayacağını belirten Tolstoy gibi, Shaw da "psikolojik saçmalık" dışında sahne üzerinde her türlü saçmalığı kabul ettiğini açıklamıştır: "Benim yarattığım oyun kişileri herkesin tanıdığı Harlequin, Colombia, soytarı ve Pantolone tipleridir", diyen Shaw, daha önce de belirttiğimiz gibi, âdeta kendi düşüncelerini iletmek için oyun yazmıştır.

II. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN SONRA TİYATRO

1914'te patlayan I. Dünya Savaşı, birçok alanlarda olduğu gibi tiyatro alanında da çeşitli açılardan etkisini gösterdi. Dünya Savaşı'nın bitişine kadar da, tiyatro eylemi sürdürülmekle birlikte, yaratıcı ve kendini yenileyici özelliğini bir süre için kaybetti. Savaştan önce ortaya çıkarılan bazı akımlar da, ancak savaştan sonra gelişme olanağına erişti. Bunlardan biri olan ve Marietti'nin bildirileriyle ilgi çeken "gelecekçilik" ancak 1920 yılına doğru gelişmeye başladı. Öbür yanda, XX. yüzyılın başında ortaya çıkarılan Fransız "gerçeküstücülüğü" 1916'da tiyatroya atlamakla birlikte, bu alanda bir "okul" olabilmek için 1924 yılına kadar ağır bir tempoyla gelişti. Böylece, daha birçok yönlerden duraklamayı getiren I. Dünya Savaşı yüzünden, tiyatro, ancak 1920 yılından itibaren eski gelişim temposunu elde edebildi. Üstelik, çeşitli nedenlerden dolayı bu tempo daha da hızlandı.

1 — SAVAŞ SONRASI TİYATROSUNUN ÖZELLİKLERİ

Savaş sonrası ortaya çıkan ekonomik çöküntü, insanların kendi toplum düzenlerine ve düşünce sistemlerine karşı olan kuşkuyu daha da artırdı. Savaşa karşı olan gösterilerin yanısıra, çeşitli toplumların kendilerini yeni baştan düzenleme zorunluluğu ile hayata olan bakış, sorunları ele alış ve çıkarılan sonuçlar savaş öncesinden oldukça değişikti. Rusya, 1917'de Sovyet ihtilali ile yeni bir düzeni getirmişti. İngiltere, Almanya ve Fransa gibi Avrupa'nın büyük ülkelerinde sosyalist düşünceler çeşitli biçimlerde eski düzenin temsilcileriyle çatışmadaydı. Amerika Birleşik Devletleri dış ülkelere kapanık olan siyasetini onarmaya çabalamaktaydı. Uzak Doğu'da, XX. yüzyılın başlarından itibaren, dünyanın sayılı güçlerinden biri olduğunu göstermiş olan Japonya, I. Dünya Savaşı'ndan kazançlı çıkmasına karşın, 1920 yılından sonra, iç siyasetinde bunalıma girdi; güçlü bir proleteryayı Japon aydınları destekliyorlardı. XIX. yüzyılın ortasından bu yana gelişmekte olan düşünceler I. Dünya Savaşı sonunda doğal olarak gerçekleştirme evresine girmiş bulunuyordu.

Sanatın her alanında olduğu gibi, "toplumu değiştirmek" ve "insanlara daha iyi ve yeni bir düzen" getirmek düşüncesi tiyatronun gerek yazarlık gerekse sahne tekniği alanlarını etkiledi. XIX. yüzyıl tiyatrosunun bir kalıntısı olan "düşünce oyunları" propaganda anlayışına dönüştü. Yazar kadar, tiyatro seyircisi de toplum sorunlarıyla ilgileniyordu. Bu seyirci kafasında yeşeren bazı sorulara yanıt arıyordu ve bunu sanatta bulmak istiyordu.

Aynı dönemde, bu güçlü akıma bir karşıt olarak, simgelere, yalnızlığa, gerçeküstü görüntülere, toplumdan uzağa kaçmaya yönelen bir tiyatro türü de gelişmekteydi. Bu tür tiyatro anlayışı içinde yazarlar ve uygulayıcılar dünyaya yön veren güçlerin uzağında ve onlardan ayrı olarak yaşanan bir düş dünyasını ele alıyorlar ve bu ayrı olmayı, yalnız olmayı varoluş sayıyorlardı. Yazarlar, insanı simgelerle parçalıyorlar ve yine simgelerle süslenen, olmayan bir dünyaya oturtuyorlardı. Böylece, genellikle ekonomik sorunlarla ve insanın durumuyla yakından ilgilenen tiyatro anlayışının yanısıra, gerçekten kaçan ve gerçeği insanın iç dünyasında aramaya yönelen başka bir görüş de varoluyordu.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro, o güne kadar görülmeyen büyük bir değişim geçirdi. Yazarlık, oyunculuk, sahne tekniği alanlarında büyük devrimler yapılmaya başlandı. Rusya'da Meyerhold, Tayrov, Almanya'da Piscator, Jessner ve Brecht her alanda devrimler yapmakla uğraşıyorlardı. Amerika Birleşik Devletleri'nde Avrupa'ya öykünme evresi kapanmış, kişiliği olan bir tiyatro gelişmekteydi. Ancak I. Dünya Savaşı'ndan sonra en büyük tiyatro devrimleri Almanya ve Rusya'da ortaya çıktı. Avusturyalı Reinhardt, sahne uygulamaları açısından bugünün Avrupa seyircisini, yönetmenlerini ve oyuncularını yetiştiriyordu.

Tiyatro yapıları da büyük bir değişiklik geçiriyordu. Artık birkaç yüz kişilik salonlar değil, sinema sanatı ile yarışmasında, binlerce kişiye yönelecek büyük tiyatrolar yapılıyor, açık havada, spor alanlarında, çayırlarda, göller üzerine kurulan sahnelerde oyunlar oynanıyordu. Sahne ile seyirciyi birbirine bağlamak için, çerçeve sahnenin dışına çıkılıyor, seyircinin ortasına giren, geniş ön sahneler yapılıyor ve üç, dört yanı seyirciyle kaplı çevreli tiyatrolar yeğ tutuluyordu. Seyirci arasına girme ve beş bin, altı bin seyirciye yönelme tutumunun ilk tohumlarını atan Max Reinhardt'tı. Daha sonra çeşitli yönetmenler, onun bu düşüncesini geliştirmiş, yine bu düşünceyi gerçekleştirecek tiyatro yapıları ortaya çıkarılmıştı.

1920'den sonra önemli bir gelişim daha oldu; çeşitli ülkelerde gençlik tiyatroları ve amatör topluluklar kuruldu. Özellikle, İngiltere, Almanya ve A.B.D.'nde çok sayıda amatör topluluk ve üniversite tiyatroları eyleme geçti. İngiliz Tiyatro Birliği 1918'de kurulmuştu; bu

kuruluşun amatör tiyatroların gelişmesinde büyük katkısı oldu. 1939 yılında, amatör tiyatro şenlikleri İnglitere'nin küçük kentlerine kadar yayıldı. İngiltere'nin attığı bu adım, Amerika Birleşik Devletlerinde daha da geniş bir kapsam içinde atıldı. Gençlik tiyatroları en uzak köylere kadar gitmeye başladılar. Daha sonra fabrika işçilerinin boş saatlerini değerlendirmek için işçi amatör tiyatroları kuruldu. Batı' daki bu geniş amatör eylemin çok daha yoğun ve örgütlenmiş olanı Sovyetler Birliği'ndeydi. İhtilal ile birlikte işçi tiyatrosu düşüncesi üzerinde önemli adımlar atıldığı gibi, işçilerden kurulu tiyatroların sayısı da bir hayli kabardı. İtalya'da "carci di Tespi" adı verilen toplulukla tiyatro uzak ilçelere ve köylere kadar götürüldü. İspanya'da halka yönelme çabası Lorca ve birkaç arkadaşının çalışmasıyla gerçekleşti.

Gençlik tiyatrolarının ve amatör toplulukların dünyanın birçok ülkesinde yaygınlaşması olayı ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıktı.

2 — A.B.D.'nde TİYATRONUN GELİŞMESİ

1890 yılından, I. Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar A.B.D.'nde Avrupa'ya tıpatıp öykünen bir tiyatro yaşamı vardı. Doğalcılık o dönemdeki Amerikan tiyatrosunun özelliğiydi. Bu akımın Amerika'daki temsilcisi de yönetmen David Belasco (1853-1931) olmuştu. Belasco, ne tiyatro devrimcisiydi, ne de bundan önce adı edilen sahne yönetmenleri gibi sahne tekniğine yeni şeyler ekleyen bir sanatçıydı. O, Amerika'da o dönemden bu yana tutulmaya başlayan ticari tiyatronun temelini atan bir kimseydi. Amerikan tiyatrosuna derli toplu bir oyun düzeni geleneğini ilk getiren o oldu. Belasco'nun doğalcılık anlayışı Avrupa'daki anlayıştan daha yüzeydeydi. O, fotoğrafik görünüşü getirerek seyircilerini tutuyordu.

Amerikan eleştirmenlerinin "lirik öğe" olarak değerlendirdiği "idealize edilmiş" yönelim Belasco'nun en belirgin özelliğiydi. O dönemdeki halkın beğenisine uygun bir biçimde oyun sahneye koyan Belasco, bu tutumuyla uzun yıllar çok para kazanmış ve zengin olmuştu. Seyircinin tuttuğu "lirik öğe"yi gerçekleştirmek için önem verdiği şeyler görüntü ve sahne etmenleriydi. Bu "lirik öğe" deyimiyle anlatılmak istenilen "idealize edilmiş" yön (gerçeğin cilâlanması, duygululuk, ayrıntıların düzleştirilmesi, vb...) Belasco'nun Amerikan sinema endüstrisinin beğenisine miras olarak bıraktığı bir özellik oldu.

Belasco'nun Amerikan tiyatrosuna getirdiği en önemli özellikler arasında takım oyunculuğu, düzenli provalar, iyi bir ışıklama anlayışı, oyuncunun disiplini gibi kavramlardı. Amerikan tiyatrosunun ge-

lişiminde temel taşlarından biri olan Belasco, I. Dünya Savaşı'ndan sonra modası geçmiş bir yönetmen olarak kabul edildi.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından I. Dünya Savaşı'na kadar olan süre içinde yetişmiş olan tiyatro tarihi açısından önemli yazarlardan biri Bronson Howard'dı (1870-1908). Onun *Shenandoah* (1888) adını verdiği yapıtı iç savaşı konu alıyordu. James A. Herne (1839-1901) *Sahildeki Topraklar* (1893) ile puritanların bulunduğu New England'daki yaşamı gösteriyordu. Clyde Fitch (1865-1909) adlı yazarın en başarılı oyunlarından biri *Barbara Fritschie*'ydi (1899). O dönemin çok tutulan yazarlarının başında gelen Augustus Thomas (1857-1934) yazarlık yaşamına *Mizzoura* (1893) adını verdiği iç savaşı anlatan bir oyunuyla başladı ve yine aynı konuyu işleyen *Bakır Baş* (1918) ile yazarlık yaşamını bitirdi. Bu oyunlarla yavaş yavaş A.B.D. tiyatrosuna yöresel renkler gelmeye başlamıştı. Ama bu oyunlar yöresel konularla ilgilenmekle birlikte, Avrupa'da yazılan doğalcı oyunların yakın bir taklidiydi.

XX. yüzyılın başında, yazarlık yavaş bir gelişim gösterdi; ancak konularda yeni bir yöneliş vardı. Edward Sheldon (1886-1946) 1908'de yazdığı *Dindar Nell* (1908) ile kötü olan sevgilisini iyi yola sokan bir genç kızı ele alıyordu; ama bu yazarın *Zenci* (1909) adındaki oyunu A.B.D.'ndeki siyah-beyaz sorununa dikkati ilk çeken oyunlardan biri olarak önem taşıyordu. Sheldon'un 1913'te yazdığı *Romans* ise tamamen değişikti ve yapışkan bir içlilik havasıyla ortaya çıkarılmıştı. İçlilik ve melodramatik yöneliş William Vaughn Moody'nin (1869-1910) *Büyük Bölünme* (1906) adlı oyununda oldukça yapmacık bir hava yaratıyordu. Öbür yanda, Rachel Crothers (1878-1958) *Erkeklerin Dünyası*'nda (1909) toplum düzenini kendileri için kuran erkeklerin adaletsizliğini ele alıyordu. Aynı zamanda, sahne sanatçısı olan Crothers 1937'ye değin çeşitli oyunlar yazdı. *Bizler* (1913), o günün ahlak sistemi içinde kadının sorumluluğunu anlatan bir oyundu. *Üçüncü Mary* (1923) adlı oyununda I. Dünya Savaşı sonrası gençliğini ele alan Crothers *İyi İnsanlar*'ında (1920) yine savaş sonrası gençliğinin değişik kesitlerini gösteriyordu.

Uyanış

1910 yılından sonra, büyük Amerikan repertuvar toplulukları kurmak için yapılan çabalar pek başarılı olmadı. Ancak 1905 yılında Profesör George Pierce Baker'in Harward Üniversitesi'nde açmış olduğu oyun yazarlığı dersleri bu sırada ilk ürünlerini vermeye başlamıştı. Yine aynı dönemde, ilk önemli amatör topluluk kuruldu; bunlardan biri Therese Helburn, Robert Edmond Jones, Philip Möller, Lawrence Langner, Lee Simonson, Maurice Wertheim ve Helen Westley tarafından 1915'te New York'un sanatçılar semti olan Greenwich Village'de kurulan

"Washington Square Players" (sonradan çok önemli bir kuruluş durumuna gelen "Theatre Guild"in ilk evresiydi), öbürü de yine 1915'te çalışmaya başlayan ve Eugene O'Neill gibi önemli bir yazarın da üyesi olduğu "Provincetown Players"di.

I. Dünya Savaşı'nın kayguları içinde, iki önemli adım daha atıldı. Sonradan dünyaca tanınan tiyatro yönetmeni Arthur Hopkins, A.B.D.'nde ilk tiyatro şenliğini düzenledi ve *Tiyatro Sanatı (Theater Arts)* adlı bir dergi yayımlanmaya başladı. 1914'da O'Neill tek bölümlük oyunlarını kapsayan ilk kitabını yayımladı. 1918'de ise ilk önemli oyunu olan *İmparator Joner* geldi. Yukarda adı sayılan iki topluluk ve en çok tutulan yazar O'Neill olmak üzere New York tiyatro yaşamı ilk kez bir canlılığa kavuştu. 1923 ile 1925 arası, o, en önemlisi *Karaağaçlar Altında* olmak üzere üç oyun daha yazdı. Elmer Rice'in *Hesap Makinesi*, Philip Barry'nin *En Genç* ve *Bahçede* adlı oyunları, Maxwell Anderson'un *İlk Kaçış* ve *Korsan*'ı, George S. Kaufmann'ın *At Üstündeki Dilenci*, George Kelly'nin *Craig'in Karısı*, Sidney Howard'ın *Ne İstediklerini Biliyorlardı* gibi daha birçok ilgi çekici yapıt 1925 yılına kadar yazılmış durumdaydı. 1927'ye kadar da Sam Berhman'ın *İkinci Adam*, Robert Sherwood'un *Roma'ya Giden Yol* ve Dubose Heyward'ın *Porgy* adlı oyunları büyük başarı kazandı.

Bu uyanış yalnızca yazarlık alanında değildi. Dekor alanında da Robert Edmond Jones ve Lee Simonson, Joseph Urban ve Norman Bel Geddes gibi dev sanatçılar ortaya çıkmaya başladı. A.B.D.'ndeki tiyatro serüveni böylece başlamış oldu.

Tiyatro Eyleminde Gelişim

"Group Theatre" ve "Theatre Union" adlı yeni çalışmaya başlayan iki kuruluşla tiyatronun etkisi genişledi ve doğal olarak yeni yazarlar da ortaya çıktı. Ama en büyük adım devletin ödeneğini sağlayacak "Federal Tiyatro Projesi" (1935) ile atıldı. Bunu yürüten Vassar Koleji Tiyatro Bölümü'nün başında bulunan Hallie Flanagan'dı. Bu projenin ilk hedefi, A.B.D.'nde başgösteren ekonomik bunalım ile işsiz kalan binlerce işçiye iş bulmaktı. İkincisi ise, tiyatro eylemini garantiye almaktı. Sağlanacak ödenekle eldeki tiyatrolar onarılacak ve yeni tiyatro yapıları ortaya çıkarılacaktı. Bu düşünülenlerin küçük bir bölümü 1939'a kadar elden geldiği kadar gerçekleştirildi. Ama 1939'da Parlemento, çeşitli nedenler ileri sürerek bu projenin ödeneğini kesti. Böylece bu geniş kapsamlı proje de dört yıl sonra ortadan kalkmış oldu. Parlamentonun bu projeye karşı çıkmasının nedenlerinden biri, bu proje yoluyla toplum düzeni üzerine düşünceler öne sürülüyor ve çok sert eleştiriler yapılıyordu. Doğal olarak tutucular ve parlamento çoğunluğu bu yönelime karşıydı. İkinci neden, işsizlere iş bulmayı temel

hedef olarak benimseyen bu projeyi yürütenlerin başında yetenekli kişiler olmasına karşın, bunu gerçekleştirme işi başarıyla yapılamıyordu; çünkü tiyatronun çeşitli dallarında çalıştırılmak üzere alman işçilerin ancak çok küçük bir bölümü bu yeni işlerine uyabilmişlerdi. O güne kadar çeşitli fabrikalarda ve atölyelerde torna başında çalışmış olan işçiler genellikle oyunculuk, yazarlık, dekor sanatçısı gibi yaratış ve uzmanlık isteyen alanlarda başarılı olamıyorlardı. Üçüncü bir neden, A.B.D.'nin bütün eyaletlerinde yürütülmek istenen bu proje, bazı yerlerde başarılı olmakla birlikte, merkezden uzaklaştıkça daha işlemez duruma geliyordu.

"Federal Tiyatro Projesi" ne yeni bir yazar yetiştirmede etkili oldu, ne de boşta kalan işçileri doyurabildi. Bu projenin uygulanması sırasında, belki de tek başarılı nokta, oyun düzeni ve gösterilerde yapılan deneyler ve bu deneylerle ortaya çıkan gelişmelerdi.

1920 ile 1940 yılları arasında A.B.D. tiyatrosu dünyanın sayılı tiyatrolarından biri olma yoluna girdi. Ancak henüz kişiliğini elde etmemiş bir tiyatroydu bu. Tiyatro eyleminde olduğu kadar oyun yazarlığında da elde edilen gelişmeye, hatta O'Neill gibi önemli bir yazarın olmasına karşın, A.B.D. tiyatrosu çeşitli anlayışları besleyen, ama bunların hiçbirinden kendine özgü bir senteze gitmeyen bir sanat dalı olarak sürdürülüyordu.

3 — BİREYCİ YÖNELİŞTE OYUNLAR

Daha önce, XX. yüzyıl tiyatrosundan söz ederken modern tiyatro eğilimini ikiye ayırmıştık: gerçekçilik, karşıt-gerçekçilik. Bunlardan gerçekçilik nesnel yönelimi olan bir özellik taşırken, karşıt-gerçekçilik öznel yönelim içindeydi. Aynı dönemde, resim alanındaki izlenimcilerin niteliklerine yakın özellikleriyle gelişmeye başlayan öznel tiyatro, tek bir yol üzerinden değil, birbirinden ayrı yönlere giden yollara saptı. Kimi Maeterlinck'ten gelen simgeci anlayışı daha ileri götürürken, kimi Strindberg'in hazırladığı ve Wedekind'in değişik bir biçimde getirdiği dışavurumcu eğilimi tuttu.

I. Dünya Savaşı, sanatçıların bir bölümü için onların söz etmekten kaçındıkları bir gerçekken, başka bir bölümü için de durmadan ondan söz ettikleri ve insanların kafasına çekiçle vurur gibi huzursuzluk vermek için ele aldıkları bir gerçekti. Maeterlinck ve Strindberg'in açtığı yolların yanısıra, Yevrenyov'la güçlenen bireyin "kendini yansıtması", olayı dışında değil de içinde geçirmesi ile biçimlenen düş dünyasının gerçekle eş değerde tutulduğu bir anlayış da güç buldu.

Bu gelişimlerden başka, öznel tiyatronun çeşitli yollardan götürülmesinde en büyük dayanaklardan biri Viyana'lı Dr. Sigmund Freud'

un insan davranışları üzerindeki, o dönem için yeni olan düşünceleriydi. Bilinç-altının önemi üzerinde durarak ruh çözümlemesini (psiko-analiz) bir bilim durumuna getiren Freud'un, sanat ve edebiyata etkisi büyük oldu. Doğal olarak daha çok karakterlerle geliştirilen roman ve tiyatro alanında Freud'un etkisi bütün öteki sanat dallarında görülenden daha da yoğundu. Daha önce yapılagelen karakter incelemeleri bir yana bırakıldı ve yazarlar Freud'un etkisiyle ruh çözümlemesinin uçsuz bucaksız karanlığına daldılar. Psikolojinin yerini psiko-analiz aldı.

Öznel tiyatronun başka bir yönelimi de dinci bir tutumla insan varoluşunun bütün nedenleri üzerinde durmak oldu. İnsan ruhunun önemi, bulanık ve sonuçsuz bir biçimde ele alınıp durdu. XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın ilk on yılı içinde tiyatroda dinsel temalarla kimse uğraşmıyordu. Oysa gerek I. Dünya Savaşı gerekse Freud ve onun ardından gelen ruhbilimciler dinci eğilimde olan tiyatro yazarlarını ortaya çıkardı.

Öznel tiyatro içindeki akımlar çeşitlidir. Bunların birçok ortak özellikleri olmasına karşın, görüş açıları ve çıktıkları sonuçlar birbirinden ayrıdır. Bunun için, öznel tiyatroyu birkaç bölümde ele almak gerekir.

Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülüğü ele almadan önce *dadaism* adı verilen kısa süreli akımı ele almak gerekiyor. Dadacılık, insanların ve dünyanın yozlaşmasından ve yokolmasından umutsuzluğa düşmüş, hiçbir şeyin sağlam ve sürekli olduğuna inanmayan ve bunun için bir değer tanımazlık içinde, iç çöküntüyü yansıtan bir akımdı. Bu akımın yaratıcısı ozan Tristan Tzara'nın bulduğu iki hecelik "da-da" sözcüğü, bebeklerin hiçbir anlamı olmayan hecelemesinden alınmıştı. Bu akıma katılan sanatçılar, toplumun ve sanatın alışagelinmiş kurallarını kamuoyunu şaşırtarak yıkmak, onu kızdırmak ve ölgünlüğünden kurtarmayı amaç edinmişlerdi. Onlar bütün geleneksel değerleri ya da varolan değerlerin tümünü de tanımıyorlardı. Dada, yönelimine uygun olarak kendi kendini yıkmakla sonuca gidiyordu. Nitekim, öyle oldu; 1921 yılında Dada'nın sonu geldi. Ancak bu akım, dadaya oranla olumlu yanları olan gerçeküstücülüğü hazırladı. Dada, kendine verdiği ad gibi, anlamsızı hecelerken, çocuksu gürültü ile gösteriler düzenliyor ve topluma da durmadan aşağılayıcı sözlerle yöneliyordu. Dadacıların eskiye ve alışagelinmiş kurallara karşı olan tutumları anlaşılabilir bir şey olmasına karşın, onların olumsuz tavrı toplumsal bilinçten yoksun olmalarından gelen bir durumdu. Değer tanımazlıkları içinde, dadacıların yaptıkları en büyük yanlış, çağın yalnız yaralı dış görünüşünü alıp onu

kötülemek, ama doğmakta olan özünü kavramamalarıydı; çünkü bir dünyanın çöküşüyle uğraşmak, yeni bir dünyanın yorucu kuruluşundan daha az yorucu ve şaşırtıcıydı. Dadacıların, bilinçsizliklerini gösteren bir başka özellikleri de hiçbir konuda sorumluluk duymamalarıydı.

1924 yılında, André Breton, gerçeküstücülüğün birinci bildirisini yayımladı. Bu bildiride Breton şöyle diyordu: "(...) Beni hâlâ coşturan biricik şey salt özgürlüktür. Bu eski insansal bağnazlığı sürdürmek doğru olur sanıyorum. Biricik meşru özlemim özgürlük bağnazlığıdır. (...) Bunu kötüye kullanmamak bizim elimizdedir" Mantığın egemenliğinden kurtulmanın zorunlu olduğunu bildiren yazar, Freud'un düşlerle ilgilenmiş olmasını doğru buluyordu. Çünkü düş gerçeği veren önemli bir ruhsal olaydı. Bu "önemli ruhsal olay" içindeki gerçekleri yakalamak, sonra da bunları gerekirse aklın denetiminden geçirmek gerekiyordu. Breton, gerçeküstücülük deyimini de şöyle açıklıyordu: "Gerçeküstücülük, sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katkısız ruhsal otomatizmdir. Aklın hiçbir denetimi, hiçbir ahlaksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır"

a) *Jarry* (1873-1907)

Sanatın her dalıyla ilgilenen gerçeküstücüler, tiyatronun biçimine aykırı olmasına karşın, tiyatro ile de uğraştılar. Bu akımın, tiyatro alanındaki en önemli öncüsü Alfred Jarry'di. Jarry'nin kendinden sonraki birçok yazar ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra güç bulan "Anlamsızlık" (Absurd) tiyatrosu üzerinde büyük etkisi oldu. O da birçok gerçeküstücü yazar gibi, saplantılı ve mutsuz ozan Isidore Ducasse'in etkisi altında kalmış, tiyatro anlayışını tiyatro üzerine dağınık birkaç yazı yazmış olan Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi ozanlardan edinmişti. Mallarmé, 1885'te, efsaneye dayanan bir Fransız tiyatrosunun doğması ve tiyatronun yer, zaman, bilinen kişilerden arınması gerektiğini savunmuştu.

Jarry'nin ölmez oyunu *Kral Übü* (1896) (bkz. Resim 20) yazıldığı tarihten bu yana gerçekten de mitolojik bir konu gibi yaşadı. Yazar, bu oyununu lise öğrenimi sırasında Père Héb denilen öğretmeni Hébert'i düşünerek yazdı. Böylece "Héb Baba"dan "Übü Baba" doğdu. Übü tipi, bir lise öğrencisinin gözünden budala, bencil bir burjuvanın görünüşünü getiriyordu. İnsanın hayvansal yanını simgeleyen bu acımasız tip, oyunda Polonya Kralı oluyor, öldürüyor ve işkence ediyordu ve sonunda da ülkeden kovuluyordu. Bu bayağı, zorba, acımasız canavar tipi 1896 için bir abartma olarak görülüyordu, oysa II. Dünya Savaşı'nda varolduğu kanıtlandı. Bu tiple, Jarry, insanoğlunun evrensel budalalığını, evrensel aç gözlülüğünü, evrensel zorbalığını ve canavarlığını çocuksu bir görünüşle veriyordu; oyun, açık biçimi, hızla

değişen sahneleri ve grotesk tipleri ile insanlığın başına geçmiş olan burjuvanın taşlamasını getiriyordu. Jarry, 1899, 1901 ve 1902 yıllarında *Übü* serisinin öbür oyunlarını yazdı. *Kral Übü*'yü genişletti ve *Zincire Vurulmuş Übü*'yü (1900) ortaya çıkardı.

b) *Apollinaire* (1880-1918)

1917 yılında Guillaume Apollinaire *Teresias'ın Memeleri* adlı oyunu ile aynı anlayışta bir oyun yazdı. Apollinaire, Jarry'i yakından tanımıştı. Kübizmin de kurucusu olan ozan bu okulun en etkili kuramcılarından biriydi. *Teresias'ın Memeleri* "gerçeküstücü" olarak tanıtılan ilk oyundu. Oyunda kişiler kendi hayal dünyalarının söylettiği sözleri söylüyor ve bu hayal dünyasının gerektirdiği hareketleri yapıyorlardı. Bu oyun için grotesk bir vodvil deyimini kullanabiliriz. Oyun, ciddi, politik bir bildiriyi getiriyordu: savaştan sonra azalan Fransa nüfusunun yeni baştan düzenlenmesini ve kadın haklarını savunuyordu. Bu yapıttaki baş oyun kişisi, erkeklerin yaptığı işleri yapmak ve politikaya atılmak isteyen Thérèsa adlı bir kadındı. Bu işleri yapmak için erkek olmaya karar veriyor ve bir ameliyatla göğüslerini kestiriyordu. Göğüsleri, çocukların elinden kaçmış renkli balonlar gibi havada dururken, kocası da bu durum üzerine karısının görevlerini yapma işini üzerine alıyordu; II. bölümde de çok istediği için kırk bin dokuz çocuğu oluyordu. Apollinaire'in *Zamanın Rengi* (1918), ozan İspanyol nezlesinden öldüğü sırada sahne üzerinde çalışılmaktaydı. Bu oyun, önceki oyunundan daha değişikti; bir grup havacı savaş alanından kaçıyor ve evrensel barışı bulmak için Güney Kutbuna yerleşiyorlardı. Orada, donarak buzlaşmış çok güzel bir kadın görüyorlar ve bu buz parçasına sahip olabilmek için birbirlerini öldürüyorlardı.

c) *Aragon* (1897-1983)

Louis Aragon'un çeşitli fantazi kişileri bir karnaval havası içinde gösterdiği *Güzel Bir Akşamda Aynalı Dolap* (1924) adlı oyununda, kocası eve gelen kadın sinirli bir biçimde aynalı dolaba bakarak, dolabın yanına sokulmamasını söyler. O dolabın içinde bir şeyin saklı olduğunu imâ eder. Merak ve kıskançlık sahnelerinden sonra karı koca arasında cinsel bir heyecan başlar. Çift başka odaya gider. Oyunun sonunda buruşmuş giysisiyle geri dönen koca odaya girer ve aynalı dolabı açar içerden birçok fantazi kişi dışarı çıkar. *Duvarın Altında* (1924) Aragon'un, romantik eğilimde dağınık ve "abes"i vurgulayan bir oyunuydu. Ozan daha sonra André Breton ile birlikte *Cizvitler'in Hazinesi*'ni (1927) yazdı. Bu oyunda II. Dünya Savaşı'nın çıkışı ele alınıyordu. Aragon, gerçeküstücülüğü bıraktıktan sonra, Breton ile olan işbirliği de sona erdiğinden bu oyun ikinci bir kez basılmadı.

ç) *Artaud* (1896-1948)

Gerçeküstücü tiyatro okulu içinde en önemli kişiliklerden biri hiç kuşkusuz Antonin Artaud'ydu. Artaud yalnızca ozan değil, aynı zamanda profesyonel bir tiyatro oyuncusu ve yönetmeniydi. Artaud, gerçeküstücü oyunlar için, aynı zamanda oyun düzeni alanında da devrimin yapılmasını öngörüyordu. Artaud'ya göre, tiyatroda simgeler, işaretler, hareketler, ses yığını önem kazanmalıydı. Ona göre, tiyatronun temel amacı, yaşamı "sonsuz ve evrensel görünüşü içinde vermek ve bu yaşamdan, içlerinde kendimizi bulmaktan hoşlanacağımız görüntüler çıkartmak"tı.

Kendi döneminin olağanüstü bir kişiliği olan Artaud, daha çok tiyatro üzerine yazdığı yazılarla ilgi çeker. Dullin'in yanında çalışmış ve kısa süreli yaşamı olan "Théâtre Jarry"de oyunlar sahneye koymuş, oynamış ve bu arada Roger Vitrac gibi bir yazarın yetişmesinde etkisi olmuştu. Onun tiyatro üzerine olan yeni düşünceleri 1931'de Bali dansçılarını gördükten sonra kesinlik kazandı. Artaud, bu düşüncelerini arka arkaya yayımladığı bildiriye benzeyen yazılarla yaydı. Sonradan bu yazılar *Tiyatro ve Benzeri* (1938) adlı kitapta toplandı. Psikolojik ve konulu tiyatroyu yadsıyan Artaud, kişisel sorunları ele alan bir tiyatroyu öneriyordu. Bunun için de, efsane ve büyüye geri dönmek gerekiyordu. İnsan ruhunun en derin çatışmalarını gösterecek olan bu tiyatroya "İşkence Tiyatrosu" adını verdi. *Tiyatro ve Benzeri*'nde tiyatronun yalnızca nesnel ve görünen dünyayı değil, ama bütün olanaklarıyla "iç dünyayı, yani insanın metafizik görünüşünü" vermesi gerektiğini belirtiyordu.

Bali dansçılarının onun üzerinde bıraktığı derin izlerin etkisiyle, tiyatro konuşmasını ve hareketlerini yeni baştan ele almayı düşündü. Aynı kitabında şöyle diyordu: "Tiyatronun gerçek ülkesi psikolojide değildir, plastik görünüşte ve fiziksel hareketlerdedir. (...) Sorunumuz tiyatro konuşmasını ortadan kaldırmak değil, ama görevini değiştirmek, özellikle azaltmaktır. (...) (Çünkü) metinlerdeki şiirin ötesinde, gerçek şiir vardır ve bu biçimi olmayan, metni olmayan bir gerçektir" Artaud, günlük konuşma düzeninin ötesinde, insanları gerçeğe götürecek simgelerden, sessiz bir konuşmadan, "büyülü" bir konuşmadan söz ediyordu. (Onun bu düşünceleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, "anlamsızlık tiyatrosu"nun yazarlarını çok etkileyecektir).

d) *Vitrac* (1899-1952)

Artaud'nun yetiştirmesi olan Roger Vitrac oyunlarındaki özellikleri açısından, doğrudan doğruya Alfred Jarry'e bağlanabilir. Onun *Sevginin Sırları* (1927) adlı oyunu, seven bir insanın karmakarışık düşlerini gösteriyordu. Bu yazarın başarısı bir yıl sonra yazdığı *Vic-*

tor ya da Çocukların Kudreti (1928) adlı oyunla geldi. Vitrac, bu oyunuyla değişik bir görünüş içinde toplumun kusurlu yanlarını alaya alıyordu. Vodvil tiyatrosunu ters bir mantık gelişimi içinde benimseyen ve sahne üzerindeki soytarılıkları şaşırtıcı görünümlerle süsleyen Vitrac, dokuz yaşında, olgun insanlar gibi düşünen ve evin içindeki büyüklerin saçmalıkları, budalalıkları ile alay eden Victor'la burjuva toplumunu taşlamaya yöneliyordu bu oyununda. Vitrac, birçok yönlerden Ionesco'ya benziyordu, ama Ionesco'nun biçim bütünlüğü ve şiirsel havası onda yoktu.

Vitrac'ın daha sonraki oyunları, gerçeküstücü anlayıştan ayrıldı; gerçi hâlâ bu anlayışın izleri seçilebilirse de genel tutumları içinde alışagelinmiş yolda yazılmış yapıtlardı. Onun *Trafalgar Olayı* (1934) toplumsal ve siyasal bir oyun olmasına karşın mizahı açısından gerçeküstücü anlayışı kapsıyordu. *Kurt Adam* adlı oyununda komedya öğesi yazarın yine önceki oyunlarındaki ustalığı hatırlatıyordu.

e) *Cocteau* (1889-1963)

Genel havası içinde ilgi çekici bir gerçeküstücü olan Jean Cocteau oyunlarından çeşitli yönlere uzanmak ister. Onun ilk oyunu 1921'de yazdığı *Eyfel Kulesindeki Çift*'ti. Sonra değişik bir türü denedi Cocteau ve *Romeo ile Jüliette*'i (1924), iki yıl sonra da *Orphée*'yi yazdı. Yine değişik yönelişleri getiren *İnsan Sesi* (1934), *Yuvarlak Masanın Şövalyeleri* (1937), *İki Başlı Kartal* (1946) ve daha birçok oyunları Cocteau'nun tiyatro alanındaki çok yönlülüğünün örnekleriydi.

Cocteau, *Tehlikeli İlişkiler* (1938) ve *Daktilo* (1941) gibi son oyunlarında gerçekçi yola girdiyse bile, tiyatronun gerçekçilikten ayrılıp yeni anlatım biçimleriyle geliştirilmesi gerektiğini savunan yazarlardan biriydi. O, düşünce oyunu türünün de bırakılması gerektiğine inanıyordu; ona göre tiyatro ancak kaynağındaki büyü ve anlatım gücüne döndüğü takdirde yaşayabilirdi. Yazarın tiyatro üzerine kesin düşünceleri olmasına karşın, oyunlarında belli bir biçimi getirmiş de değildi. Bazen —*İnsan Sesi*'nde olduğu gibi— melodrama yaklaşan bir gerçekçi yönelim içindeydi; bazen de —*İki Başlı Kartal*'da olduğu gibi— XVIII. yüzyıl romantizmini yansıtıyordu. Yazar, *Orphée* ile antik Yunan temasıyla gerçeküstücü üslupta bir oyun yazdı. Bu oyun düş dünyası içindeki görüntülerle gelişiyordu. Cocteau, aynı gerçeküstücü tutumu *Antigone*'de (1922) gösterdi; ve bu biçimi *Cehennem Makinesi*'nde (1934) doruğuna çıkardı. Bu oyun Oidipus efsanesi üzerine kurulmuştu. Oyunda, Cocteau, seyircisine artık şaşırtıcı sahnelerle yönelmiyordu; şaşırtıcılık yalnızca konuşma örgüsündeydi. Koro aracılığıyla da oyunun iç aksiyonunu açıklıyordu Cocteau. Bu oyunda ustalığını gösteren yazarın en belirgin kusuru içtenlikten yoksun olmasıydı; onun gerçeküstücü tekniği de benimsemesi ve sık sık bu teknikten

ayrılması da onun bu özelliğinin delillerinden biriydi. Değerli düşüncelerle donanmış bir yazardı Cocteau, ama bu düşüncelerini iletirken, seyirciye yukardan bakan, eksantrik olmayı seven ve duygularını saklayarak yönelen, tam zamanında da herkesi içten olduğuna inandıran önemli bir yazardı.

f) *Crommelynck* (1886-1970)

Bu akımın önemli yazarlarından biri de Fransız dilinde yazan Belçikalı yazar Fernand Crommelynck'ti. Bu yazar gerçeküstücü biçimle gülünç ve trajik karşıtlamayı ustalıkla gerçekleştiriyor ve düş dünyasını inandırıcı bir duruma getirebiliyordu. Fransa dışında, en çok tanındığı oyunu *Şahane Boynuzlu*'ydu (bkz. Resim15 - 1920). Bu oyunu, çağımızın büyük yönetmenlerinden Meyerhold, yepyeni bir biçimde sahneye getirmiş ve yaptığı turnelerle bütün Avrupa'ya tanıtmıştı. Çok sayıda oyun yazmış olan Crommelynck'in ilk sahne yapıtı *Maske Yapımcısı* (1908) adını taşıyordu. Bundan sonra yazdığı önemli oyunları *Pişmanlık Duyan Tüccar* (1913), *Çocuk Sevgililer* (1921), *Carine* (1930), *Altın İşkembe* (1930), *Yüreği Çok Küçük Olan Kadın* (1934), *Sıcak ve Soğuk* (1934) adlı yapıtlarıydı.

Bütün bu oyunlarda, yazarın kendine özgü üslubu belirgindir: akıcı bir konuşma örgüsü, ustaca ortaya çıkarılmış durumlar, akılcı ve akıl-dışı olanın iç içe girmesi, vb. Crommelynck'in *Yüreği Çok Küçük Olan Kadın*'ında baş kişi Balbine, çevresindeki önemsiz şeylerle uğraşmaktan kendi iç dünyasını kapayan, duygularını körleştirmiş bir kahramandır. Oyunda, dış dünyadan içe doğru yönelmeye başlarız. Yazar, dış ve iç dünyayı yanyana getirerek güçlü bir tersinlemeyi sağlamıştır.

Crommelynck'e uluslararası ün kazandıran *Şahane Boynuzlu* ise kıskançlık duygusunun bir incelemesiydi. Genç karısından kuşkulanan bir adam, kuşkusunun doğru olup olmadığını anlamak için karısı üzerinde acı verici denemeler yapıyor ve bu denemeler yüzünden aslında kendine bağlı olan karısı onu aldatıyordu. Yine zengin ve akıcı bir dille ve ustaca ortaya çıkarılmış durumlarla gelişiyordu bu oyun da.

Gerçeküstücülük kendi dönemi içinde devrimci ve olumlu bir akımdı. Ama gerçeküstücü yazarlar, geçmişin kırık dökük parçalarından ve köhnemiş bir dünyanın alışkanlıklarından esinleniyorlar ve buna karşı başkaldırıyorlardı. Onların esin perileri geleceğin değişik gerçeklerini değil, geçmişin tükenmişliklerini gösteriyordu bu yazarlara. Nitekim, bu yazarların yapıtlarında romantik yönelimin bazı kalıntıları vardı. İçinde yaşadıkları dünyayı maskelerle, düşlerle ve imgelerle gösteriyorlar, anlamsız, varolamayacak bir dünyayı kurmaya yelteniyorlardı.

Daha önce Freud'un etkisinden söz etmiştik. Tiyatro alanında psiko-analitik yöntemi kullananların ilki Henri-René Lenormand'dı (1882-1951). Lenormand, doğalcı bir yazar kadar sert ve acımasız bir incelemeye yöneldi; ancak bu inceleme, doğalcılarda olduğu gibi dış dünyayı değil, bilinçaltını ele alıyordu. Onun için olaylar değil, oluşturduğu görülmeyen ruh dünyasının devinimi önemliydi. Yazar, *Düşleri Yiyen Adam*'da (1922) bir ruhbilimcinin psiko-analizini yapmaya yöneldi. Oyundaki bu ruhbilimci dengesiz olduğundan, hastalarının unuttukları bazı geçmiş duyguları ışığa çıkartarak, onları yanlış bir şey yapmaya sevketmiş oluyordu. *Başarısızlar* (1922) adlı oyununda, biri tiyatro sanatçısı öbürü yazar olan iki başarısız karı kocayı işliyordu yazar; bunlar başarısızlık duygusu içinde yavaş yavaş iç çöküntüye gidiyorlar ve oyunun sonunda yazar karısını öldürüyor ve kendi canına kıyıyordu. Don Juan karakterinin iç yaşamını, Lenormand, *İnsan ve Gölgeleri* (1924) adlı oyununda açımladı. Yazarın yorumuna göre, Don Juan'ın yaşamı boyunca kadınların ardından koşması onun bilmeden anasını aramasını gösteriyordu. *Kötülüğün Gölgesi*'nde (1924) sapıklığı, *Kırmızı Diş*'te (1925) okuma yazma bilmeyen bir dağcıyla evlenen kültürlü bir genç kızı, *Le Simoun*'da (1920) Arabistan çöllerinin birinde kızıyla yatmak isteyen bir babayı izliyordu. Yazarın 1926'da ortaya çıkardığı *Korkak*'ta savaş sırasında cepheyi bırakıp İsviçre'ye kaçan bir askerin ruhsal durumu gösteriliyordu. Lenormand'nın oyunları önemli olmamakla birlikte, tiyatro tarihi içindeki yerleri ve daha sonraki yazarlara olan etkileri ile söz konusu edilmelidir.

Bu yolda yürüyen yazarlardan biri de Paul Raynal'dı. *Yüreğinin Efendisi* (1920), *Zafer Takının Altındaki Mezar* (1924), *İçgüdülerin Işığında* (1932) gibi oyunlarla tanınan Raynal, kişilerini coşkunlukla konuşturuyordu. Lenormand'ın tersine, o, sahnelerini lirik bir hava içinde kuruyordu. Paris'te bu yolda yürüyen yazarlardan bir başkası da Steve Passeur'dü. *Suzanne* (1929), *Zincir* (1931), *Dolandırıcılar* (1933), *İskambil Kâğıdından Köşkler* (1935) adlı oyunlarıyla tanınan Passeur, yaşamı acımasız kesitlerle verirken sevgiyi aşırı bir nefretle donatıyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yazdığı oyunlarında üslubunu melodramatik bir yönelimle sürdürdü.

Bir açıdan grotesk tiyatro anlayışı içinde de ele alınabilecek olan Belçika'lı yazar Michel de Ghelderode (1898-1962) ilk kez *Barabbas* (1928) adlı oyunuyla tanındı. 1947 yılında, André Reybaz onun iki oyununu, *Hop Senyor!* (1935) ile *Cehennem Günlüğü*'nü (1929) sahneye koyunca Fransa'da ve dolayısıyle komşu ülkelerde tanındı. Oyunlarının sahneye konuluşunda plastik niteliğe önem veren Ghelderode, kişilerini yorumlamaktan çok onları davranışları ve geçmişleri ile dra-

matize ediyordu. Çoğu henüz sahneye konulmamış olan otuzun üstündeki oyunlarında Orta Çağ Hıristiyanlık havası egemendi. Gülünçle trajik olanı birbirine kaynaştıran ve ölüm korkusunu anlatan yazarın etkisi altında kaldığı ressamlar Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, James Ensor gibi sanatçılardı. Onun en tanınan ve en çok oynanan *Escurial* (1927) adlı oyunu yozlaşmanın bir incelemesiydi. Ne gariptir ki, *Escurial* onun en tanınan oyunu olmasına karşın, yazarın en zayıf oyunlarından biridir. Öbür yanda, *Soytarılar Okulu* (1937) Ghelderode'un grotesk tiyatro alanında yapmış olduğu en başarılı denemelerinden biriydi. Oyun, soytarılığın başkalarına eziyet etmek olduğunu öğrettikten sonra, Avrupa salonlarına salıverilen eciş bücüş cücelerin okulunu ele alıyordu. Yazarın son yıllarda çok tutulan oyunlarından biri de Charlie Chaplin'e adadığı *Pantagleize* (1929) adlı oyunudur. Oyunun baş kişisi Pantagleize, çevresinde olan bitenden haberi olmayan bir adamdır. Kentin sokaklarında dolaşıp tanıdığı tanımadığı herkese "Ne güzel bir gün, değil mi?" diyen, ama o sırada çevresindeki hareketi, tehlikeyi ve karışıklığı görmediği için, ölümden kıl payı kurtulan Pantagleize, "Ne güzel bir gün" cümlesinin bir ihtilali başlatacak parola olduğunu da bilmez. O günün sonunda öldürülen Pantagleize'in son sözü de "Ne güzel... bir gün... değil mi?" olur.

Tiyatroda psiko-analize yönelen yazarların bir bölümü de aşk kavramını vurguladılar. Kendi döneminde çok tutulan, ama bugün artık pek üzerinde durulmayan yazarlardan biri Jean-Jacques Bernard'dı (1888-1972). Yazarın temaları oldukça sığ, kişileri de gerçek olmayacak ölçüde çıtkırıldımdı. 1926'da yazdığı *Acı Çeken Ruh* adlı oyununda, yazar, hiç bilmediği bir adama âşık olan ve "iki ruhlu", evli bir kadını işlemişti. Bernard'ın hemen hemen bütün oyunları birbirine benziyordu. *Kiiskiin Ateş* (1921) kıskançlığı, *Martine* (1922) geç evlenen bir taşralı kızın, yıllar önce tanıştığı bir gencin özlemini çekmesini, *Başkalarının Baharı* (1924) damadına âşık olan bir anneyi işliyordu. Bernard'ın oyunları içli, ufak çapta ve yüzeyde oyunlardı.

Bu alanda başka bir yazar da asıl adı Charles Messager olan Charles Vildrac'tı (1882-1971). Vildrac, ilk kez 1920'de yazdığı *Azim Vapuru* ile tanındı. Oldukça ilgi çekici portreler çizen bu yazar, ince duygularla, hüzünlü bir havayla dolu oyunlar yazdı. Yazar, daha sonra *Madame Béliard* (1925), *Göçmen* (1926), *Yabancılaşma* (1920) ve *Zamanın Getirdikleri* 1938) adlı oyunlarıyla tutuldu. *Göçmen*, ince duygularla bezeli, Çekhov'un *Üç Kızkardeş*'ine benzeyen bir oyundu. Burada da Denis, amcasının Paris hakkında söyledikleriyle bu büyük kente özlem duyuyordu.

Aşkın psiko-analizi ile uğraşan yazarlardan biri de, hemen bütün oyunlarında pek başarılı olamayan Paul Géraldy'di (1885-1983). *Yuva* (1917), adlı oyununda orta yaşlara gelmiş ana babaya çocukları tara-

fından nasıl davranıldığım gösteriyordu. *Sevmek*'te (1921), aşk üçlüsünü ele alan yazar kadın ile sevgilisi üzerinde değil, karı ile koca arasındaki ilişkiler üzerinde duruyordu. *Robert ile Marianne* (1925) cinsel istek ile sevgiyi karşılaştıran bir oyundu. Géraldy, bundan sonra yazdığı *Christine* (1932), *Do-mi-sol-do* (1934) ve *Duo* (1938) gibi oyunlarında yine aynı özellikle aşk kavramı üzerinde durdu ve orta derecede oyunlar ortaya çıkardı.

Bu alanda yazanlar arasında Jean-Victor Pellerin, yaşama ayak uyduramayan, istemsiz bir karakter ele aldığı *Yedek Kafalar*'ı (1926) ile tanındı. Simon Gantillon, o dönemde çok üzerinde durulan *Maya* (1924) ile üne erişti. Bu oyunda, yazar, Marsilya'lı bir yosmayı ele alıyordu. Aynı yazarın *Gölgelerin Balıkçısı* (1921) adlı oyunu deliliğin başarılı bir incelemesiydi. Bu oyunda, belleğini yitiren bir ozan, iç huzurunu bulabilmek için bilerek iç dünyasının gölgelerine yöneliyordu. Gantillon'un bu oyunu Pirandello'nun psikolojik incelemelerini hatırlatıyordu.

Jean Sarment (1897-1978), *Hamlet'in Düğünü* (1922) adlı oyununda, Pirandello'yu anımsatan bir yönelişteydi. Oyunda Ophelia'ya, Polonius'a ve Hamlet'e bir fırsat daha veriliyordu; Hamlet işe koyuluyor, ama sonunda yine statik görünüşüne giriyordu. Sarment'in kendi döneminde tutulan oyunları arasında *Kendim için Fazla Soyluyum* (1924), *Dünyanın En Güzel Gözleri* (1925), *Madelon* (1925), *Biarritz'e Yolculuk* (1936), *Othello* (1937) ve *Mamouret* (1941) vardı.

Bütün bu yazarlarda erkekler ve kadınlar görüntülerin altında eziliyorlar, gerçek karşısında yok oluyorlar ve kendilerinin en iyi yanlarını düşlerde buluyorlardı. Bu oyunlar kalıcı ve güçlü olmaktan çok, bir dönemin bazı özelliklerini yansıtmaları yönünden ilgi çekiciydi.

İngiltere'de bu Fransız yazarlarına en yaklaşan yazar, hiç kuşkusuz, Charles Morgan'dı (1894-1958). Gerçi Morgan daha çok bir romancı olarak ün yaptı. Ama onun yazdığı birkaç oyun arasında *Işıldayan Dere* (1938) çok ilgi çekici bir oyundu. Bu oyunda, o, bilimin akılcı yönü ile kişisel duyguları karşılaştırıyordu. Doğal olarak bu oyun Paris'te, Londra'dan daha çok tutuldu; çünkü özellikleri ve yönelimi açısından daha çok o dönemdeki Fransız tiyatrosunun eğilimini gösteriyordu.

İnanç, Evren ve Zaman Üzerinde Oyunlar

İçe dönük bir inceleme, kimi yazarlar için bilimsel bir açımlama olarak kabul edilirken, kimileri için de insanoğlunun duygusal yanı olan inancın incelenmesiydi. İnanç üzerinde duran yazarlar ya dinsel oyun yazmayla ilgilendi ya da dış görünüşü açısından gerçekçi, ama insanın ruhsal durumu üzerinde duran oyunlara yöneldi.

Dinsel oyunlara yönelen yazarların başında Paul Claudel (1868-1955) geliyordu. Gençliğinde Mallarmé'nin, Aquino'lu Tomasso ve özellikle Rimbaud'nun etkisinde kalan Claudel'in tiyatro anlayışında erkekle kadın ve insanla Tanrı arasındaki evrensel ilişki temeli kuruyordu. İnsanın varoluşunun amacı kurtuluş olduğuna göre, bu amaca bizi götürecek olan araç da sevgiydi. Claudel'e göre, insan sevgisi ne kadar derinleşirse bu derinlik sonunda ergeç kulu Tanrı sevgisine eriştiriyordu; çünkü o insan sevgisinin yeterli olmadığına ve salt başka bir insanı sevmenin ruhu doyurmadığına inanıyordu.

Onun ilk oyunlarından biri olan *Kent* (1893), soyutlamalar arasında yarı karanlıkta gösterilen kişileri kapsıyordu. Oyunun sahnelerinden akılcı bir sonuç çıkartmak olanaksızdı. Ancak ozanın duygusal yanına yaklaşabilenler yapıttan bir şeyler çıkarabiliyorlardı. 1906'da yazdığı *Öğle Tatili* adlı oyununda kişiler yine soyutlamalar içinde ele alınmıştı, dünyasal ve kutsal sevgiyi inceliyordu. Claudel'in sonraki oyunlarında kişiler daha kesin çizgilere kavuştu. Ancak bu kişiler de daha çok bir ozanın hayalinden doğmuş şiir kişileriydi. Bunun için de, tiyatro açısından belirsiz, işlevsiz bir görünüşleri vardı. Onun *Rehine*'si (1911) görev ve sevgi çatışmasını gösteriyordu. Yazarın kendi yönelimindeki en başarılı yapıtı hiç kuşkusuz *Marie'ye Getirilen Haberler*'di (1912); bu oyunda Tanrı sevgisine kesinlikle inanan Violaine'nin kızkardeşi Mara'nın ölen çocuğunu hayata geri getirmesi tansığı işleniyordu. 1930'da basılan ve 1943'te oynanan *Saten Terlik* yazarın mistik felsefesini yansıtan iki aksiyonlu bir oyundu. *Küçük Düşürülen Baba* (1946) yine Tanrı sevgisiyle ilgiliydi.

Öbür yanda, asıl adı Henri Vanglon olan Henri Ghéon'a (1875-1944) Ortaçağ din düşüncesi egemen oldu; *Haçı Bulma Dinsel Oyunu* (1932), *Violante* (1933) ev *Menthon'lu Genç Benard'ın Hikâyesi*, onun bu alandaki tipik oyunlarıydı.

Kutsal Kitaba dayanan konulardan birini André Obey (1892-1975), *Nuh* (1931) adlı oyununda işledi ve uzun bir süre ilgi çekti. Bu oyunu, Copeau, Avrupa turnesi sırasında büyük bir seyirci topluluğuna tanıttı. Obey'in öbür oyunları dinsel değildi; *Lucréce'in Kaçırılışı* (1931) konunun modern bir görünüşüydü; *Maria* (1945) ise Thornton Wilder'le Pirandello'nun özelliklerinin karışımı bir yapıttı. Aksiyon boş bir sahnede prova edilen bir oyunu kapsıyor ve yaşam gerçeği ile tiyatronun hayal gerçeğini karşılaştırıyordu. *Oedipe* (1948) adlı oyununda, Obey, antik Yunan konusunu modern boyutları içinde göstermeye çalıştı.

İnancı vurgulayan yazarlar arasında Boussac da Saint Marc *Gubbio Kurdu* (1921), Belçikalı Henri Soumagne *Öteki Mesih* (1923) ve *Madam Marie* (1928) adlı oyunlarla dikkati çekiyordu. Almanya'da

ise Leo Weismantel, Ortaçağ malzemesiyle işlediği *Ölüm Dansı* (1921) ve Max Mell'in *Viyana'nın 1919'daki Yemliği* (1921) yine dinsel inancı yansıtan oyunlardı. Aynı hava Hermann Heinz Ortner'in ilk oyunlarında da vardı; onun *Sebastien Efsanesi* (1929) bu oyunların en dikkate değer olanıydı. Avusturya'lı Richard Billinger'in oyunlarında ise Hıristiyanlık düşünceleri ile Tirol köylülerinin putperest dönemlerden kalma inançları ele alınıyordu. Onun *Perchten Oyunu* (1928), *Duman Gecesi* (1931) ve *Passau'lu Büyücü* (1935) adlı oyunları doğa üstü güçleri vurgulayan yapıtlarıydı.

İtalya'da Alberto Casella'nın *Ölüm Tatil Yapıyor* (1924) adlı simgelerle gelişen oyununda daha çok fizik-ötesi düşünceler yer alıyordu. İngiltere'de Sutton Vane'nin *Öteye Doğru* (1923) ustaca yazılmış, ama içtenlik yanı zayıf olan bir oyundu; ölümünden sonra insan ruhlarını öteye götüren bir geminin içindeki yaşam gösteriliyordu. "Öteki dünya" bazı yazarların oyunlarına da girdi. Daha sonra kısaca ele alacağımız Noel Coward'ın "şen ruhları" iki dünya arasında bir köprü kuruyordu.

İrlandalı Paul Vincent Caroll (1900-1968) liberal tutumda bildiriler getirmek için tiyatro yapıtları yazmaya başladı; ama onun asıl başarısı bildirilerinde değil doğaüstü güçleri göstermekteki ustalığında ortaya çıktı. İlk oyununu 1930'da yazan Carroll, 1932'de *Sezarın Şeyleri* ile ilgi çekti, *Gölge ve Madde* (1934) ile ün yaptı. Bu oyuna bir açıdan gerçekçi bir tartışma oyunu olarak da bakılabilir. Burada Canon Skerritt adlı dar görüşlü, yobaz bir rahip ile geniş görüşlü, ülkücü öğretmen O'Flingley karşılaştırılıyordu. Oyunu bilinen tartışma oyunlarının dışına çıkartan en önemli özelliklerden biri, Brigid adlı okuma yazma bilmeyen bir köylü kızı ile gösterilen hayali dünyaydı. Brigid de Jan Dark gibi, madde dünyasının ötesindeki bir dünyayı görebiliyordu. Onun sözleriyle vurgulanan bu dünya ile oyunda inanç kavramı daha ağır basıyordu. Birçok oyunlar yazan Carrol, ne yazık ki daha sonraki oyunlarında aynı aşamaya erişemedi. Onun *Beyaz At* (1938) adlı oyunu, oynandığı dönemde tutulmakla birlikte *Gölge ve Madde*'de görülen, metindeki yoğunluğu kapsamaması ve ele alınan sorunun önceki oyundan değişik olmaması yüzünden yeni bir şey getirmiyordu. Yazarın 1944'te yazdığı *Akıllılar Konuşmadı* (1944) ise kesin çizgileri olmayan aynı tutumda bir yapıttı.

İnanç kavramı üzerinde duran yazarların yanısıra "evren-zaman" sorunu ile ilgilenenler de vardı. "Evren-zaman" sorununu irdeleyenlerin oyunlarında kutsal güç işin içine sokulmadan günlük yaşamın bazı sorunları dile getiriliyordu. Bu tutumun kapsamı içine giren oyunlardan biri, Amerikalı Paul Osborn'un *Ödünç Alınan Zaman* (1938) adlı yapıtında, bir süre için ölümü atlatan bir adamın garip öyküsünü an-

latıyordu. Bu yazara çok yakın tutumda olanlardan biri de İngiliz John Boynton Priestley'di (1894-1984). Onun ilk tiyatro yapıtları olan *Tehlikeli Dönemeç* (1932), *Sarısalkım Korusu* (1933) sonraki oyunlarına ışık tutacak özellikleri az da olsa gösteriyordu. Tiyatro biçimini ustalıkla kullanabilen bu yazar "zaman" kavramıyla yakından ilgileniyordu. *Tehlikeli Dönemeç*'te, oyunun başında, karakterlerin arasındaki konuşma, orada bulunan kişilerin bazı şeyleri açıklamaları ve geçmişteki bir ölüm olayı üzerinde gelişmeye başlar. Oradakilerin her biri ölen adamla karşısındakileri şaşırtacak açıklamalarda bulunur. Oyunun sonunda baştaki dakikalara dönülür, ama temel sorun yine belirlenmemiştir. Priestley'in, oyunun sonunu başıyla aynı anda geçirmesi, onun sonraki "zaman" oyunlarına bir hazırlıktı. Bu oyun, yazarın 1947'de bitirdiği *Ihlamur Ağacı*'nı hazırladı; burada çağdaş kuşkular içinde bulunan günümüzün adamı ele alınıyor ve değerler çatıştırılıyordu. Priestley'in özelliğini tam olarak yansıtan dört oyunu 1937 ile 1938 yılları arasında yazılan *Zaman ve Conway'ler, Daha Önce Buradaydım, Burada Bir Yabancıyım, Gecedeki Müzik*'di. Oyunlarındaki "süreklilik içindeki zaman" kavramı, başka bir biçimde, yazarın, *Bir Kente Geldiler* (1942), *Çöl Yolu* (1944) ve *Bir Müfettiş Geldi* (1946) adlı yapıtlarında da vardı. Priestley'in 1947'de yazdığı *Bitmeyen Cennet*'i değişik türde bir oyundu. Burada oyun içinde oyun yoluyla kişiler oyunun içine sokuluyor ya da oyundan çıkarılıyordu.

Gecedeki Müzik'de bir keman konçertosunun çalınmasıyla, bir gurup karakter dış kalıplarından kurtuluyorlar ve bilinç-altına doğru yol alıyorlardı. *Çöl Yolu*'nda geçmiş ile şimdiki zaman paralel olarak gelişiyordu. *Zaman ve Conway*'lerde dakikaların, saatlerin ve günlerin ötesinde bağımsız olarak yürüyen bir yaşamın kesiti gösteriliyordu. *Bir Müfettiş Geldi*'de karşımıza bir ailenin kesiti çıkarılır. Evlerinin dışında bir kızın ölümü haberi gelir. İlk başta bu bir gazete haberi gibi kimseyi ilgilendirmeyen bir olaymış gibi izlenir. Ancak az sonra eve polis müfettiş gelince bu huzur içinde olduğu sanılan aile fertleri arasında gerilimli bir hava doğar. Ailenin her ferdi korkularını, sırlarını açıklamaya başlarlar. Gelen Müfettiş, bu kızla onların arasında bir ilişki bulmaktadır. Açıklamalarıyla bütün iç duygularını dışarı vurmuş olan aile fertleri müfettiş gittikten sonra polis merkezine telefon ederler ve polisten böyle bir kimsenin bilinmediğini öğrenirler. Priestley gibi bir yazarın, bugün tutulmasına karşın, yarına kalıp kalmayacağını belirtmek henüz erkendir. Usta bir tekniği olan bu yazarın bu denemelerini yaptıktan sonra susmuş olması da göz önüne alınmalıdır.

"Zaman" kavramı üzerinde duran yazarlardan biri de Fransız Henri Lenormand'dı; onun *Zaman Bir Düştür* (1919) adlı oyunu bu alanda bir denemeydi. Priestley'in *Bir Müfettiş Geldi* adlı oyunu bizi,

bu alanda birkaç oyun yazmış olan İtalyan yazarı Ugo Betti'ye (1982 -1953) götürür. Betti de, Priestley gibi dışta gerçekçi, ama kişileri ve olaylar dizisi ile hep simgeci olarak kalmıştır. Onun üslûbunun en iyi örnekleri *Kuzey Yamacındaki Çöküntü* (1935), *Zengin Adamın Evinde Bir Gece* (1942), *Soruşturma* (1947), *Kraliçe ve Asiler* (1949) ve *Keçiler Adası Cinayeti* (1950) adlı oyunlarıdır. Betti, 1949'de yazdığı *Adalet Sarayının Yozlaşması* (1949) yapıtıyla ödül kazandı. İlk oyun, kazı yapılırken bir kazanın olmasını ele alıyordu; bu işle ilgili olan hiç kimse bu kazanın sorumluluğunu üstüne almıyordu; ancak araştırma genişledikçe bu kaza bütün kent halkının sorumluluğu oluveriyordu. Kazanın kurbanlarının ruhları geliyor ve bu kazanın yargıçları durumuna giriyorlardı. Belirtilen ikinci oyunda bugünün her şeyiyle geçmişe bağlı olduğu savunuluyordu; her eylemin, daha önce eyleme sıkı sıkıya bağlılığı açıklanıyordu. *Soruşturma* ise Priestley'in *Bir Müfettiş Geldi* yapıtına en yakın olanıydı. Bir eve iki müfettiş geliyor, saklı olan her şeyi ortaya çıkarıyor ve alıp gidiyorlardı. Bu müfettişlerin ne için geldikleri ve kim oldukları belirtilmiyordu. Betti'nin oyunlarında egemen olan düşünce, bir kaza ya da ortaya çıkan durumun nedenleri üzerine araştırma, soruşturma yapmayı kapsıyordu. Bu soruşturma sonucunda sorumluluk sorunu genişliyor ve bütün topluma ait bir şey oluyordu. Olayı yaratan bir tek kişi değil, orada bulunan bütün insanlardı. Bunları anlatmak için simgelere yönelen Betti, İtalyan tiyatrosu içinde "zamanın sürekliliği" kavramı üzerinde ısrarla durmuş bir yazardı.

Asıl adı Louis Farigoule olan Jules Romains (1885-1972), çağdaşı Betti gibi gerçeği "stilize" eder ve bireyi, toplumun bütünü içinde yalnız kalmış olarak görür. İnsanları maddi ve manevi bağlarla birbirine bağlayan gözle görülemeyecek ve anlaşılamayacak bir toplumun varlığı yazarı ilgilendirir. Bu "görülemeyen toplum"u, o, *unanimisme* deyimiyle karşılıyordu; aile, kilise, bir ulus, hatta otobüste yolculuk eden kalabalık *unanimisme* örnekleriydi. Bütün bu bir arada yaşayan insanların mutlaka ortak çıkarları, ortak sorumlulukları ve ortak yaşayışları vardı. Romains, böyle bir ortak yaşayışı alaycı bir tonda ele alıyordu yapıtlarında. *İlçedeki Ordu*'da (1911) zorla elde edilen otoriteye karşı durma sorunu ele alınıyordu; bir yanda işgal kuvvetleri, öbür yanda ilçe halkı vardı. Romains'i dünya çapında bir üne eriştiren *Knock ya da Tıbbın Zaferi* (1923) yazarın *unanimisme* kavramından hareket ederek bir araştırmaya girdiği ve bundan mizaha yöneldiği başarılı bir oyunuydu. Bu oyunda, eski anlayışta çalışan Dr. Parpalaid'in yerine köy doktoru olarak gelen Dr. Knock, köydeki bütün herkesi hasta olduklarına inandırıyordu. Dr. Knock kendine özgü bir kişiliği canlandırırken bir yandan bir simge olarak kullanılıyordu. Böylece, *unanimité* her sağlıklı insanda (görünmeyen gücü olan) bir hasta yarat-

mış oluyordu. Aynı kavram, yazarın öteki oyunlarında da vardı: 1923 ve 1925 yıllarında *Monsieur Le Trouhadec* üzerine yazdığı iki oyun, *İki Yüzlüler Okulu* (1930), *Diktatör* (1926) gibi. Bu oyunlar, *Dr. Knock* kadar başarılı olamadı. Amerika üzerine bir taşlama olan *Donogoo* (1931) bile, ilgi çekici olmakla birlikte, *Knock*'taki gücü tekrar getiremedi. *Boën* (1931) oldukça namuslu bir burjuvanın birdenbire zenginleşmesinin sonuçlarını ele alıyordu. Onun *Bin Yılı* (1947) adlı yapıtı en güçlü oyunlarından biriydi. Bu oyunda Romains seyircisini geçmişe götürüyor ve bugünü anlatıyordu. Yazar, bundan sonra tiyatro için hiç yapıt vermedi.

Çeşitli Ülkelerde İç Dünyanın Oyunları

Yukarıdaki yazarlarla bazı yönlerden ortak özellikleri olan, ama daha çok "izlenimci" yönelimler içinde bulunan yazarlar arasından en dikkati çekenleri görelim.

a) Amerika Birleşik Devletleri

İzlenimci yönelimde olan yazarların en tipik olanlarından biri Philip Barry'di (1896-1949). Öznel tiyatronun yazarlarında ya insan ruhunun alaca karanlığına ya da simgelerin sisli yollarına doğru bir yönelim görmüştük. Barry'de Maeterlinck'i, Pirandello'yu, Bernard'ı ve Sarment'i anımsatan yönler vardı. Yazar, simgelerle güldürme yoluna gidiyordu. Bir yazısında, modern töre komedyasını yaratmak istediğini belirtmişti; ancak aslında o izlenimci geleneği sürdüren bir yazar olarak kaldı. Barry'nin *Evren Oteli* (1930) psiko-analizle gelişen bir "evren-zaman" oyunuydu. Bir bilginin evinde toplanmış, ruhsal saplantıları ve dengesizlikleri olan bir grup insan, bir zamanlar sevip sonradan unuttukları kimselerin onlara hatırlatılmasıyla ruhsal sağlıklarını yeniden kazanıyorlardı. Dönemi için çok tutulmasına karşın derinliği olmayan bir oyundu bu. Barry'nin bu oyunda kullandığı simgeler oldukça çocuksu bir iyimserlik taşıyordu. Aynı çocuksu yönelişe yazarın *Soytarılar Geliyor* (1938) adlı oyununda rastlarız. Bazı sahneleri başarılı olmakla birlikte, yazarın fizik-ötesi düşünceleri ele almak isteyişi, simgelerini çocuksu bir tutumla seçişi, ayaklarını yere basmayışı bu oyunu da ancak tiyatro tarihi açısından ilgi çekici yapabilir. Daha kesin çizgilerle ortaya çıkardığı *Özgürlük Jones* adlı eserinde de çocuksu iyimserliğini sürdüren Barry, Sam Amca ile Özgürlük'ün bireşiminden en iyi sonuçları çıkartmaktaydı. Yazarın biraz da değişik olan oyunları arasında, yarı mistik tutumunu bırakıp salt güldürüye gittiği *Hayvan Krallığı* (1932) aşk üçgeniyle uğraşıyordu. *Paris'e Doğru* (1927) yine bir karı koca arasındaki duruma Katolik anlayışını sokuyordu. *Tatil* (1928) içi boş bir güldürüydü, yine bir aşk konusunu iç

çekişleriyle ele alıyordu. Barry'nin belki de yazarlığının doruğu 1939'da yazdığı *Philadelphia'daki Olay*'la geldi.

Bazı yönlerden ona benzeyen, ama ondan daha usta bir yazar William Saroyan'dı (1908-1981). Onun üzerinde çalıştığı tema, maddeci toplumda çocuksu iyi yürekliliğin üstün geleceğiydi. Onun bu tutumu bazen gereksiz iyimserliğe, bazen de bir içliliğe dönüşüveriyordu. Bunun için de yazarın 1939'da yazdığı *Gönlüm Dağlardadır* adlı yapıtından bu yana onu alkışlayanlar gittikçe azalmıştır. Bu oyun sevgi ve musikinin yoksulluğu yeneceğini gösteren uzun tek bölümlük bir oyundu. Dış görünüşte gerçekçi olmakla birlikte daha çok simgesel öğelere dayanıyordu bu yapıt. Oyun yer yer gereğinden çok duygusallığa düşüyordu. Saroyan, bu oyundan sonra daha büyük bir iddiayla ortaya çıktı: *Yaşadığımız Günler* (1939). Bu oyununda da olayın geçtiği yer San Fransisco'daki yoksul bir içki salonuydu. Oyunun kişileri yaşamları üzerine felsefe yapıyor, düşünceler ileri sürüyor, şaşkınlıklarını acılarını ve mutluluklarını belirtiyorlardı. Bunların merkezinde her zaman içkili olan ve her zaman oyuncak almayı seven Joe vardı. Joe, durmadan oyuncak almasının nedenini de geçmişteki bir olaya bağlıyordu: çocukluğunda, bir gün ona bir oyuncak verdikleri için ağlamaktan vazgeçmişti. Ayrıca, yosmalar, serseriler ve bir cüce bu kişilerin özelliklerini renklendiriyorlardı. Amerikalı eleştirmenler tarafından Saroyan'ın en iyi oyunu olarak kabul edilen *Yaşadığımız Günler* aynı zamanda çok yakında patlayacak olan II. Dünya Savaşı'nın korkusunu da yansıtıyordu. Saroyan, *Güzel İnsanlar*'da (1941) felsefe ve şiir karışımı bir tutumla ortaya çıktı. Burada da yoksul bir aile ele alınıyordu. Oyunun kahramanı, içinde şiirin tohumunu taşıyan, Saroyan'ın "ideal" çocuğuydu. Ertesi yıl, yazar, *Yoy'la Konuşmalar*, 1943'te *Merhaba Oradakiler*'i yazdı. Ama bu oyunları seyirci tutmadı, kısa bir süre oynanabildi. Saroyan'ın *Jim Dandy*'si kocaman, yarısı kırılmış bir yumurtanın içindeki anıtsal kalıntılara açılıyordu; gerçeküstücü bir görünüşe yaklaşan bu oyun da simgelerle gelişiyordu. *Mağarada Yaşayanlar* (bizde *İndekiler* adıyla Ankara'da oynanmıştır - 1957) yine Saroyan'a özgü felsefe ve şiir dolu bir oyundu.

b) İtalya ve İspanya

Pirandello'nun izinden yürüyenlerde yepyeni bir taşlama niteliği belirdi. Massimo Bontempelli'nin (1884-1960) *Bizim Tanrıçamız* (1925) adlı oyunu dıştan güldürücü, içten acı bir oyundu. Burada çıplak bir kadın, giydiği elbiseye göre kişiliğini buluyordu. *Düriist Minnie*'de (1929) ise insanların bir kukla durumuna geldiklerini ve kendinin de bir gün böyle bir kukla olacağını düşünerek kendine kıyan bir kadını işliyordu.

Aynı tutumda başka bir İtalyan yazarı Alessandro di Stefani'ydi. *Messina'lı Kunduracı* (1925) adını verdiği oyununda, di Stefani, adalet kavramını bir saplantı durumuna getirmiş bir adamın yargıç rolünü oynamak istemesini ve verdiği kararla bir insanın ölümüne sebep olmasını işliyordu. Adam haksız yere bir insanın ölümüne sebep olduğunu anlayınca da kendi canına kıyıyordu. Oyun simgelerle gelişiyordu. *Dağlardaki Deliler* (1926) adlı oyununda ise yazar, insanlar arasındaki delilerin daha akıllı olduğunu belirtiyordu.

Pirandello'nun izinden yürüyen başka bir İtalyan yazarı da Guglielmo Zorzi'ydi. *Başkalarının Yaşamı*'nda kocasının kişiliğini bir manto gibi giyen bir kadın inceleniyordu. *Altın Damar*'da (1919), Zorzi, bir anayı gerçekte olduğu gibi, bir de oğlunun onu gördüğü gibi ele alıyordu. Fausto Maria Martini, *Gözlerin Altındaki Halkalar* (1921) adlı oyununda, yaşamın tekdüzeliğinden bıkan bir çiftin romanlarda olduğu gibi aralarında coşkun bir aşk serüveni yaşama isteğini işlerken, *Öbür Nanette*'te (1923) bir kadını gerçekte olduğu ve olmak istediği görünüşleriyle ele alıyordu.

c) Danimarka ve Polonya

Pirandello'nun etkisi Danimarka'lı Svend Borberg'in *Juris Sirki*'nde de (1935) belirgindi. Bu oyunda bir insanın özündeki çeşitli kişilikler ele alınıyordu.

Bu alanda kalem oynatan yazarların ikisi de Polonya'lı ve ikisi de kadındı. Marya Pavlikovska-Yasnorzevska *Cennetteki Sevgililer* (1933) adlı oyunuyla, Zofya Nalkovska *Onun Döniişii* (1931) ile pek değeri olmayan psikolojik izlenimci oyunları denediler. Her iki kadın yazar da Przybyszevski'nin etkisi altındaydı. Ancak her ikisi de onun başarısına erişemediler.

4 — DIŞAVURUMCU TİYATRO

İzlenimci akım, tipik bir Akdeniz üslubunu ortaya çıkartmıştı; dışavurumculuk ise kökü Gotik anlayışın özelliklerine dayanan bir Orta Avrupa üslubunu getirdi. Kısacası, İzlenimci akım Fransız sanatçılarının niteliklerine ışık tutarken, dışavurumculuk da Alman niteliklerini vurguluyordu. İzlenimciler, Akdeniz sıcağından gelen o, buğulu cam arkasından doğan güneşi gösterirlerken, dışavurumcular Orta Avrupa ikliminin sertliğini, dramatik soğuğunu yansıtıyorlardı.

Tiyatro alanında, izlenimcilik statik oyun türünü, tıpkı bu akımın ressamlarında olduğu gibi, dış görünüşün ardındaki gerçeği getirmeye çalışmıştı. Dışavurumculuk ise tiyatral görünüşü, tiyatral malzemeyi yepyeni araçlarla ortaya çıkartma yoluna girdi. 1910 ile

1920 yılları arasında geliştirilen dışavurumculuk tiyatro alanında olduğu kadar öteki sanat dallarında da çeşitli, birbirinden değişik yazarları ve sanatçıları ortaya çıkardı.

XIX. yüzyıl düşüncesinin I. Dünya Savaşı tarafından sarsılmasından önce ve Alman İmparatorluğunun ekonomik gelişimi sırasında yetişen genç kuşak, babalarının onlara bıraktığı düzene sırt çevirmeye başladı. Gelenekler köhnemişti, kapitalist-burjuva düzeni insansal değerler açısından çıkmaza girmişti, yeni bir düzenin kurulması gerekiyordu. Savaştan önce, ilk başkaldırma resim alanında başladı: Erich Heckel, Kirschner ve Schmidt-Rotluff 1905'te "Köprü" adını verdikleri sanat grubunu kurdular. 1910 yılında Franz Marc, Kandinski, August Macke gibi ressamlar da "Mavi Binici" grubuyla resimdeki başkaldırıyı daha da genişlettiler. Bundan sonra, Almanya'da çeşitli sanat grupları kuruldu; bunlar I. Dünya Savaşı'nın getirdiği sonuçlarla da güçlenerek Almanya sınırları dışında da etkili oldular ve dışavurumculuk akımını hemen her ülkede hissedilir duruma getirdiler. Şiir ve düzyazı alanında Heym, Trakl, Benn, Kafka, Döblin ve ilk başlarda Brecht, baba otoritesine ve burjuva yaşayışına karşı çıkan yazarlar olarak bu akımın liderliğini yaptılar. Dışavurumcular "acı çeken insanlığın çığlığı"nı duyurmak istiyorlardı. Ünlü ozan Gottfried Benn şöyle haykırıyordu: "(...) Kim çocuklarının gözlerine bakıp umutlu olmakla övünüyorsa, güneşi balçıkla sıvamaya kalkıyor, ulusları yurtlarından alıp götüren geceden kendini kurtaramıyordur" Dışavurumcular, önceki kuşakların militarist ve otoriter değerlerine saldırmakla işe başladılar. Bunların küçük bir bölümü değer tanımazlığın girdabına kaptırdı kendilerini, ama genelde dışavurumculuk ilerinin olumlu ve toplumcu yazarlarının doğmasını hızlandırdı.

Kandinski, Klee, Feininger, Beckmann gibi ressamların yanısıra, Johannes Sorge, Fritz von Unruh, Kokoscha (aynı zamanda ressam) Toller, Kaiser ve Brecht de (başlarda) dışavurumculuğa yön veren oyun yazarları olarak görülürler. Onların çıkış noktası sanatın insanlığa yardım etmesi gerekliliğiydi. Onların oyunlarında burjuva düzenine karşı çıkan haykırışlar ve geleceğe olan inanç dile getiriliyordu. Dışavurumcu yazarların zaman zaman birbirinden ayrılmaları başlıca iki nedene dayanıyordu: 1. Araç ile amaç birbirine karıştırıldığı gibi, 2. Tekniği yönünden gerçekliğe karşı olan bu akım, özü yönünden gerçeklerden hareket ediyordu; ama gerçekçiliğe karşı olan bütün yazarlar da dışavurumcu değildi. Dışavurumculuğun çekirdeğini özlerinde taşıyan Strindberg ile Wedekind bu akımın üyeleri değildi; ancak ulaklarıydılar.

Dışavurumculuğun Özellikleri

Dışavurumcular, öznel olmakla birlikte, izlenimci tiyatronun içe dönüklüğüne karşıydılar. Onların psikolojik kavramlarla ilgilenmesi de değişikti; dışavurumcular birey psikolojisiyle değil, toplum psikolojisi ile ilgileniyorlardı. Bir incelemecinin dediği gibi, izlenimciler romantik ozanların torunları, dışavurumcular ise modern klasisizmin üyeleriydiler. Dışavurumcular, yöntem yönünden, 1908'de Fransa'da başlayan Kübizm ile 1909'da İtalya'da ortaya çıkan Geleceçilik anlayışına benzeyen bir anlayış içindeydiler.

Dışavurumcular, öznel duyguların dışa yansıtılmasıyla ortaya çıkarılan, bir sanat anlayışını getirdi. Bu terim, ilk kez 1901 yılında, Matisse'in, on yıl kadar sonra da Picasso ile Kandinski'nin resimleri için kullanılmıştı. Anlatılmak istenileni göze batacak biçimde, abartılı çizgilerle getiren bu sanatçılardan sonra, tiyatro alanında, oyunlar somut ve soyut kavramların karışımıyla yazılmaya başlandı. Böylece, dışavurumculuk, gerçeklerin öznel bir değerlendirme ile ve gerçekçi olmayan bir teknikle gösterilmesi sonucu tiyatroya atladı. Bu akımın yazarları savaşa karşıydı, kapitalist-burjuva iş hayatına da tepki gösteriyorlardı. Bunun için de bireye karşı toplum bilincini vurguluyorlardı.

1915 yılında, gelecekçiler ilk tiyatro bildirisini yayımladılar. Bu bildiride, tiyatronun evrensel değerlere görevci bir tutumla yönelinmesini öngörüyordu. Bunu yaparken, bütün romantik öğeler bir yana bırakılıp yalnızca esas olan ele alınacaktı.

Bu akımın dramatik tekniğinde uzun bölümler yerine, kısa sahneler yer aldı (episodik yapı). Konuşma örgüsü, karmaşık bir durum gösteriyor, lirik parçalardan kuru makine tıkırtılarına kadar gelişiyordu. Moralite oyunlarında olduğu gibi, kavramlar sahne üzerinde kişilerle gösteriliyordu. Oyun kişileriyle birey değil, toplum temsil ediliyordu. Gerçekçi dekor anlayışından uzaklaşıldı, bunun yerine ışıklama tekniğine başvuruldu. Herhangi bir yapının ya da yerin görünüşü o yapının ya da yerin yalnızca ayrıntıları gösterilerek verildi. Öznel duyguları ve düşünceleri için projeksiyon ve sinema tekniklerinden yararlanıldı. Ayrıca, fantaziye yönelen ve o zamana değin kullanılmamış çeşitli etmenlerle bu tekniği destekleme yoluna gidildi. Dışavurumcu oyun kişisi çoğu kez acı çeken bir temsilciydi; yalnızdı, ama içine dönmez ve dış güçlerle savaşırdı.

Dışavurumcu Alman Yazarları

a) Kaiser (1878-1945)

Bu akımın özelliklerini yansıtan en iyi örneklerden biri Georg Kaiser'in iki bölümlük *Gaz* (1918 ve 1920) adlı oyunu, kapitalist sa-

nayileşmenin toplumdaki etkilerini ve sonuçlarını genişlemesine gösteriyordu. Adından da anlaşıldığı gibi, bu yapıt, bireyin herhangi bir sorununu değil, kolektif-insanın geniş çaptaki sorunlarını ele alıyordu. Bu oyunun her iki bölümünde de babadan oğula geçen kapitalizmin elindeki insanların nasıl her şeyiyle oynandığı anlatılmak isteniyordu. Yazarın *Mercan* (1917) adlı oyununda eline para geçen bir işçinin bir fabrika kurması gösteriliyordu. *Gaz*'ın birinci bölümü bu adamın patron olan oğlunu ve ikincisi de torununu ele alıyordu.

Kaiser, büyük bir yazar değildi, ama döneminin en tipik olanlarından biriydi. Yer yer melodramatik sahnelerle oyunlarını geliştiren yazarın ilk oyunu 1911'de yazdığı *Dul Yahudi Kadını*'ydı. Üç yıl sonra daha etkili bir oyun olan *Calais'li Kentliler*'i (1914) yazdıktan sonra *Sabahtan Geceyarısına* (1916) adını verdiği oyunuyla çağdaşlarını açık sözlülüğüyle şaşırttı Kaiser. Bu oyunda küçük bir banka memurunu baş oyun kişisi yapan yazar, bu memur tipiyle bir kişiyi değil, belli bir sınıfı yansıtıyordu. Oyundaki öbür kişiler de belli kavramları yansıtan simgelerdi. Kaiser, burada da, kişilerin değil, burjuva-kapitalist toplum düzeninin bir kesitini veriyordu. Yazarın bundan sonra yazdığı oyunlarda aynı temalarla gelişiyordu. *Operadaki Yangın* (1916) önemli değildi, *İşportacılık* (1924) pek etkileyici olamadı, *İki Kez Oliver* (1926) tutunmadı. Son yazdıkları arasında yalnızca *Medusa'nın Cankurtaran Kayığı* (1948'de basıldı) ilgi çekiciydi. Konu, gemileri batan on üç çocuğun bir cankurtaran kayığındaki yaşamıydı. Kaiser, kayığın dışındaki dünyayı karşı çıktığı kötü düzen olarak yansıtıyordu oyunda.

b) Toller (1893-1939)

Kaiser'in yanısıra hemen adı anılacak başka bir yazar da Ernst Toller'di. Almanya dışında en çok tanınan bu dışavurumcu yazar, dışavurumcu tekniği dolayısıyla değil, bu akımın en politik yazarı olduğu için biliniyordu. Eski düzene başkaldıran, savaşa ve savaşı ortaya çıkaran çeşitli nedenlere karşı ayaklanan, insan sevgisini ve kardeşliğini savunan Toller, I. Dünya Savaşı'na katılmış ve sağlık durumu dolayısıyla askerlikten ayrılınca Münih'teki sosyalistlere katılmış ve düşünceleri yüzünden 1917 ile 1918 arası hapiste yatmıştı. Hapiste olduğu sırada ilk oyunu olan *Değişim*'i yazmıştı. Bu oyun, sanatçının içinde gittikçe artan başkaldırı duyguları üzerine yazılmış bir oyundu. Oyun, biri gerçekçi, öbürü simgesel olmak üzere iki düzeyde gelişiyordu. Gerçekçi sahneler kahramanın günlük yaşantısını, simgesel sahneler de o kahramanın bilinç altındaki olayları kapsıyordu. Bu oyundaki kahraman, toplumu, savaşa, kapitalistlere ve yöneticilere karşı ayaklanmaları için kışkırtıyordu. Yeni bir düzenin ve yeni insanın ortaya çıkması gerektiğini savunuyordu.

Toller, 1919'da, Münih'teki sosyalist ayaklanmasına katıldı ve

ikinci kez tutuklanıp hapsedildi. Hapishanede iki oyun yazdı. Bunlardan biri dışavurumcu biçimde ele aldığı *Yığın-İnsan* (1920), öbürü de gerçekçi biçimde yazdığı *Makine Kıranlar*'dı (1922). *Yığın-İnsan*'nın (Bkz. Resim 21) baş, oyun kişisi ihtilal hareketine katılan bir burjuvayı yansıtıyordu. Bu baş oyun kişisinin (Sonia) kocası eski rejimin temsilcisi olup karısını eski yaşamına döndürmek istiyordu. Sonia, boyunduruk altında, çalışmalarını sürdürerek bilmeden savaşa hizmet eden işçilerin uyanmalarını sağlıyordu. Ayaklanma oluyor ve kanlı bir biçimde bastırılıyor, Sonia da tutuklanıp sonra da öldürülüyordu. Bu oyundaki tema *Makine Kıranlar*'da daha genişletilmişti. Toller, XIX. yüzyılın başlarında makinelerden nefret eden işçileri ele aldı bu oyununda. Konu için de, 1812 ile 1815 yılları arasında makineleri kıran Luddite'leri seçti. Toller, sevdiği temalardan biri olan insan-makine çatışmasını bu oyununda Luddite ayaklanmasının gerçek kişilerini oyununa getirerek verdi.

Toller'in 1923'te yazdığı *Alman Askeri Hinkemann*, savaştan erkekliğini kaybetmiş olarak dönen bir askerin karısını başka bir erkeğin kolları arasında bulmasını konu ediyordu. Bu oyun kişilerin etkileyici boyutları yönünden Toller'in en başarılı oyunu sayılmaktadır. Çok sayıda oyun yazan Toller'in başarılı son oyunu *Hayda Yaşıyoruz* (1927) adını verdiği yapıtıydı. Yazar, bu oyununda da savaş sonrası Almanya'sını ele alıyordu. Toller, bu oyununu Piscator'un sahne anlayışına göre, sinema, ses ve projeksiyon tekniğine uygun olarak yazdı. Karşı devrimcilerin güçlendiği bir Almanya'yı gösteren bu oyunda, ülkücü düşüncelerini, sekiz yıl bir tımarhanede kalmaya zorlandığı halde yitirmemiş olan Karl Thomas ile karşı devrimcilerin bakanı olmuş, oportunist Kilman adlı iki eski arkadaşın çatışması gösteriliyordu. Toller, 1918 ülkücülüğü ile 1927 oportunizmi arasındaki uçurumu gösteriyordu yapıtında.

Toller, pek başarılı olmayan son oyunu *Kör Tanrıça*'yı 1932'de yazdı. Bu oyunda adalet sistemini eleştiren yazar, yönelişinde daha karamsardı. Toller, II. Dünya Savaşı'nın çıktığını duyduğu gün bir otel odasında kendi canına kıydı. Bu da onun *Değişim*'deki genç devrimci kahramanı Friedrich'ten, *Hayat Böyle*'deki Thomas'ın hapishanede kendini öldürmesine kadar olan gelişim çizgisindeki ruhsal gelişimini bize anlatmaya yetiyor.

c) Brecht (1898-1956)

Brecht ilk oyunlarıyla dışavurumcu akımın içindeydi. İlk oyunu olan *Baal*'i (1918) yazarken Georg Büchner'in etkisi altında olan Brecht, başkaldırısı içinde entelektüel bir anarşiye yöneldi. Onun için dünya "boş bir evren"di. Yazar, *Baal*'i yazarken Büchner'in *Woyzeck*'inden etkilenmiş, *Komün Günü* (1948-9) adlı yapıtında da yine aynı

yazarın *Danton'un Ölümü*'nü örnek olarak seçmişti. Oyunda Brecht'in kendini temsil eden Baal, ölürken "dünyanın, tanrının pisliğinden var olduğunu" fısıldıyordu. I. Dünya Savaşı'nın sonucu yayılan karamsarlık, eski değerlere karşı olma ve anarşik tutum Brecht'in ilk şiirlerinde ve oyunlarında belirgindi. Yazar, çağının dehşetini ve kokmuşluğunu yaşıyordu: "boğulan kızlar", "kokan leşler", "öldürülen çocuklar", "ölen askerler" onun en çok kullandığı imgelerdi. Brecht de her çeşit savaşa karşıydı. Ona göre, savaş tutucu insanlarla kaplı dünyada kaçınılmaz bir olaydı ve savaşın sürüp gittiği böyle bir dünyada da adalet olamazdı. Dışavurumcu akım içindeki Brecht'te kötülük tarafından kirletilen ve akıl dışı güçlerin kör gözleriyle yönetilen bir dünya vardı; ve insan bütün bunların karşısında çaresizdi.

Brecht'in, gençlik yıllarında yazdığı *Mazeppa'nın Baladı* adlı şiirinde, insanlık, çaresizlik içindeydi ve kör bir güç tarafından sürüklenip götürülüyordu. İnsanın çevresindeki dünya da bu sürüklenmeye karşı ilgisizdi. Brecht'in ilk oyunu olan *Baal*'in kahramanı da böyle sürüklenip gidiyordu. Yazarın ikinci oyunu olan *Gece Çalan Davullar*'da (1918), insanın kendi denetimi dışında sürüklendiği imgesi tekrar ortaya çıktı. *Kentlerin Ormanında* (1921-3) adlı oyununda, iki kafadar, kendi denetimleri dışındaki güçler tarafından sürüklenip gidiyorlardı. Bu oyunda insanın yalnızlığı ve kopmuşluğu vurgulanıyordu. *II. Edward* (1923-4) da kahraman, bilinçaltı güçlerine karşı koyamamaktaki güçsüzlüğü ile kendi kendini yok ediyordu. *Adam Adamdır*'da balyacı Galy Gay öylesine pasif bir insandı ki, üç sert asker onun bütün kişiliğini siliyorlardı (Brecht, bu oyunu, daha sonraki yıllarda, Galy Gay'ın işbirlikçiye dönüşümünü vurgulayarak düzeltti).

Brecht'in, dışavurumculuğun etkisi altında olduğu ilk evresinde yazdığı oyunlardaki kişiler uyur-gezerlere benziyorlardı. Bunlar pasif, çevreye karşı koyamayan, kendi yıkıntılarını getiren insanlardı. Bu ilk evredeki oyun kişileri iki belirgin kesimde ele alınabilir: vahşeti yaratıp başkalarını yokeden aktif kişiler ve vahşetten korunamayan, kurban edilen pasif kişiler... Ancak bunlar ister aktif, ister pasif olsunlar tümü de iç güdülerinin ürünleriydiler. *Gece Çalan Davullar*'da olumsuz baş oyun kişisi asker Kragler, spartakistlerin yanında yer almak istemez; ihtilal uğruna savaşmaktansa, sevgilisinin yanında kalmayı yeğ tutar. (Brecht'in sonraki gelişimi için bkz. s. 158-185).

ç) Ötekiler

Tam anlamıyla ilk dışavurumcu oyun örneği, Reinhardt Sorge'nin (1892-1916) *Dilenci*'siydi (1912). Burada, kimsenin doğru söylediğine inanmadığı bir ozanın bir portresi çiziliyordu. Yazarın son oyunu 1916'da yazdığı *Kral Davut* oldu. Yine sinirli çizgilerle ve huzursuz

duygularla işlenen, Avusturya'lı Arnolt Bronnen'in *Baba Katili* (1925) akımın belli başlı örneklerinden biriydi. Buna benzer bir konuyu Walter Hasenclever *Oğul*'da (1916) işledi. Bu oyunda, bir çocuğun belli durumlarda anasını babasını öldürmeye hakkı olduğu savunuluyordu. Dışavurumcu ayaklanmayı getiren oyunlar arasında Paul Kornfeld'in *Cennet ve Cehennem* (1919), Anton Wildgans'ın *Aşk* (1916) kendi döneminde çok sözü edilen yapıtlardı. Reinhardt Göring, *Deniz Savaşı*'nda (1918) gerçek olayları dışavurumcu "tiyatrallik" içinde veriyordu; bu oyunda savaşan denizciler gaz maskeleriyle sahneye çıkıyorlardı. Piscator'un üne eriştirdiği bu oyunda, yazar, savaşan kişilerin canavarlığını vurguluyordu. Birçok dışavurumcu yazar insanlık açısından çeşitli yollara, hatta erişilmez birtakım ülkülere yöneldiler. Ressam Oskar Kokoschka ve heykeltıraş Ernest Barlach, dışavurumcu akımın ilk örneklerini verenlerden ikisiydi. Kokoschka'nın *Katil, Kadınların Umudu* (1907) adlı oyunu, bütün çizgileriyle belirgin olmamakla birlikte dışavurumculuğun tiyatrodaki ilk örneklerinden biriydi. Karşı cinsler arasındaki çatışmayı ele alıyordu. Onun en tanınan oyunu yine cinsel sorunları ele alan *Yanan Çalı* (1911) adlı yapıtı oldu. Barlach ise heykellerinde olduğu gibi, oyunlarında da iki temel nitelik gösteriyordu: toprağa bağlı bir gerçekçilik ile mistik coşkunluk onun oyunlarının anlatımını getiriyordu. Barlach'ın etkilendiği, birçok dışavurumcularda görüldüğü gibi, Gotik sanattı. İlk oyunu *Ölü Gün* (1912) gerçekçi ve mistik yönelimle birlikte grotesk öğeleri de getiriyordu. Barlach'ın başarılı oyunu belki de *Zavallı Kuzin*'di (1918). Onun 1924'te yazdığı *Sel* Hıristiyanlık öğretisinin derin izlerini taşıyordu.

Bu yazarlardan başka Avusturyalı Franz Csokor (1885-1969) *Kırmızı Yol*'u (1918), Hans Kaltneker *Maden, Kurban ve Kızkardeş* (üçü de 1919'da) adlı üçlemesi, Hans Schlumberger de *Verdun'daki Mucize*'si (1919) ile bu akım içinde yerlerini alıyorlardı.

Bu yazarların yanında, üzerinde dikkatle durulacak bir yazar Fritz von Unruh'du (1885-1970). Bu yazarın 1917'de yayımlanan tek bölümlük *Bir Irk* adlı oyunu onu hemen dışavurumcu yazarların en önemlileri yanına getirdi. Bu oyunda, uzaktan top ve makineli tüfek sesleri işitilirken bir ananın oğlunu gömmesi buruk bir biçimde işlenmişti. Bir üçlemenin ilk oyunu olarak düşünülmuş *Bir Irk*'tan sonra, ikinci oyun olarak yazar *Alan*'ı (1920) yazdı. Von Unruh, burada, başarıya ulaşmış bir İhtilal sonrasını ele alıyordu. Daha önce *Subaylar* (1912) ve *Prusya Prensi Louis Ferdinand*'ı dışavurumcu biçimde yazmış olan von Unruh, 1925'ten sonra gerçekçi biçimde oyunlara döndü. Dışavurumcu akıma koyabileceğimiz son oyunu *Heinrich von Andernach* (1925) oldu. Ancak, yazarın bu oyunda gerçekçi anlayışa doğru yöneldiği belli oluyordu.

"Bauhaus" Sanatçıları

Yirminci yüzyılın ilk yarısında sahne plastiği açısından en ilginç biçimsel deneyler, Walter Gropius tarafından, 1919 yılında, Weimar'da kurulan mimarlık okulunda gerçekleştirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nın Almanya'yı etkisi altına alan kötü sonuçları ve sınıf kavgaları arasında kurulan bu okulun mimarlık katkıları yanısıra, çeşitli sanat dallarında da ilginç deneyleri olmuştur. Bu okulun tiyatroya olan katkısına geçmeden önce o döneme kısaca bir gözatmak gerekir.

1917'de gerçekleştirilen Ekim Devrimi ve ilk Sovyet Hükümetinin ortaya çıkışı, Avrupa'nın birçok ülkesinde olduğu gibi Alman proletaryası tarafından hemen benimsenmişti. 1918 Ağustosunda Alman ordularının batı cephesinde uğradıkları yenilgi, beklenen hareketleri hızlandırdı. Aynı yıl kara askerleri ve denizciler Kiel'de ayaklandılar. Bu ayaklanmalar daha sonra çeşitli Alman kentlerine sıçradı. Berlin'deki ayaklanmadan sonra İmparator II. Wilhelm, ailesini bile yanma alamadan Hollanda'ya kaçtı. Monarşiden burjuva demokrasisine geçen Almanya'nın başına, dar görüşlü Ebert geçti. Ebert hükümeti kapitalistlerin ve toprak ağalarının çıkarlarını korumayı sürdürürken, ordudaki imparatorluğun geri gelmesini düşleyen subaylarla işbirliğine girişti. İşçi birliklerini yasa dışı hareketlerle kışkırtarak geniş çapta tutuklamalara girişen bu hükümet, Spartakistler'i de ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. 5 Ocak 1919'da Berlin proletaryası silahlı bir ayaklanmaya girince Ebert hükümeti bunu kanlı bir biçimde bastırmıştı. Ancak bu proletaryayı daha da güçlendirdi. Mart ayında kanlı çatışmalar yeniden başladı ve bu kez daha kanlı bir sonuç ortaya çıktı.

Tam "Bauhaus" okulunun kuruluşu sırasında, Almanya'da çok önemli grevler arka arkaya geldi. Bu kez devrim hareketi Bavyera'da görüldü; 13 Nisan 1919'da Bavyera'nın başkenti olan Münih'te işçiler yönetimi ele geçirerek Sovyet Cumhuriyeti'ni duyurdular. Ancak yüzbin kişilik bir ordu kenti harabeye çevirince yeni kurulan cumhuriyet de tarihe karıştı. Naziler yönetime gelinceye dek kanlı sınıf çatışmaları sürdü gitti Almanya'da.

Bu hareketler içinde bir de eski ve yeni kuşaklar arasında bir uçurum derinleşmeye başladı. Gençler, sıkı ve baskılı, babanın egemenliğindeki otoriteye, okullardaki disiplin yöntemine ve giderek "otorite" sayılan herşeye başkaldırmaya başladılar. Bütün bu olayların içinde, o dönemin dünyasını yansıtmaya çalışan dışavurumcu yazın ve sanat olgularının temelinde, başkaldırı ve "yeni bir düzen" özlemi vardı.

"Bauhaus" okulu, bu çalkantıların ortasında kuruldu. Bu okulda yapılan çeşitli deneylerle yeni bir sahne plastiği anlayışı ve tümcül ti-

yatro (total tiyatro) kavramı desteklenmiş oldu. Ne var ki, mimarlıkta işlevselliği çıkış noktası olarak gören Gropius'un karşısında, sahne deneylerine girişen ressam ve heykeltıraşlar —ilginç çalışmalar yapmalarına karşın— soyut kaldılar. Nitekim, sahne, deneyleriyle ün yapan Oscar Schlemmer'in sahne boşluğunu değerlendirmede önem verdiği ilk şey çağı yansıtacak soyutlamalardı. Soyut resimleri yapan Laszlo Moholy-Nagy ise sahne üzerinde tipografi, grafik sanatı, fotoğraf ve filmi birleştirerek yeni soyutlamalara yöneldi.

"Bauhaus"un yönelimi, çevresindeki kokuşmuş yaşam düzenine karşı, ileri bir sanat anlayışını, başkaldırarak geliştiren bir tutum gösterir. Alman burjuva sanatının kalıplarını kırarak yeni bir dünyanın sanat deneylerine önem veren bu okul birçok yönden önemli sonuçlar getirmiştir. Her şeyden önce, sanatçının, sahnenin dinamik birimi olması, sanat alanında teknik ve estetik çalışmanın bireşimi ile yeni sonuçlar elde etmesi gerekiyordu. İnsanın biyolojik yönelimleri ve algılamaları, biçim ve oylum kavramları "Bauhaus" okulunun asal çalışma alanını ortaya çıkarıyordu. Bu okulun eğitim yönteminde ilkelerden birincisi, eğitmenin kendi düşüncesini öğrencilere zorla kabul ettirmemekti; hatta öğrencilerin en küçük öykünmesine bu yöntem içinde engel olunuyordu. Öğretmenden öğrencinin elde edeceği en önemli şey, yeni buluşlara gidilebilecek bir çıkış noktası idi.

"Bauhaus"un tiyatro alanına getirdiği yeniliklerin başında, çeşitli anlatım biçimlerini üstün bir teknikle birleştirecek olan yepyeni bir tiyatro mimarlığı kavramı gelir. Walter Gropius'un, Erwin Piscator için hazırlamış olduğu "tümcül tiyatro" tasarısı bu çalışma anlayışının ürünüdür. Gropius, 1935 yılında düzenlenen, "Volta Kongresi" diye anılan tiyatro kongresinde çok ilginç ve işlevsel bir tiyatro yapısı tasarısı önermiştir. Gropius, böyle bir tiyatro yapısının tasarımını, büyük tiyatro yönetmeni Piscator'un sahnede gerçekleştirdiklerini ilk gördüğü 1926 yılından beri düşünmekteydi. Hitler başa geçtikten sonra bu tasarı suya düşmüş; Gropius bunu ancak Almanya dışında yapılan bir kongrede bildiri olarak sunabilmişti. Çağdaş tiyatronun gereksinimleri için yetersiz olan tiyatro yapılarını dikkate alan Gropius tiyatro mimarlarının "ışıklama ve sahne oylumu açısından daha işlevsel" bir tiyatro yapısına yönelmelerini zorunlu görmekteydi. Bu öyle bir yapı olmalıydı ki, tiyatronun bütün sahne biçimlerini bir araya getirebilmeliydi.

Gropius'a göre, üç asal tiyatro sahnesi vardır: bunlardan ilki, dört yanı seyirci ile çevrili, oyun yeri ortada olan ve üç boyutlu bir oyun düzeni gerektiren *çevreli tiyatro*'dur; ikincisi, at nah biçiminde, basamaklı seyir yeri ve yuvarlak oyun yeri olan *antik Yunan tiyatrosu;* üçüncüsü de, tiyatro sahnesinin Rönesans'tan sonraki gelişimi olan *çerçeveli sahneli tiyatro*'dur. Alışagelinmiş burjuva tiyatrosu çerçeve

sahneli tiyatroyu geliştirmiştir. Oysa bu biçimdeki tiyatro sahnesi, tiyatronun tamamlayıcı kesimi olan seyirciyi gerektiği ölçüde kapsayamaz. Her türde ve anlayışta yapıtların oynanabilmesi için bu üç biçim sahnenin, tek bir yapı içinde kaynaştırılması gerekmektedir. Sanatçının "total tiyatro" terimi ile açıkladığı bu tiyatro yapısı seyirciye, aynı gösteri içinde bile, üç ayrı sahne tekniğinden de yararlanmak olanağını vermektedir. Aynı gösteride, yönetmen üç ayrı biçimi de kullanabilmektedir. Oyun seyircilerin ortasında, çerçeve içinde ve önde oynanabilmektedir. Seyirci yerlerinin bir kesiminin mekanik olarak dönmesiyle bu sahne biçimleri sağlanabilmektedir. Seyirci salonu iki bin kişiyi alacak büyüklüktedir (Bkz. Resim 24 ve 25).

Gerek tiyatro mimarlığı gerekse sahne estetiği açısından büyük yankı yapan bu tasarı, Hitler'in yönetimi ele geçirmesiyle gerçekleşememiş olsa da, daha sonraki tiyatro yapı tasarımları için güncelliğini yitirmeyen bir düşünce ve uygulama örneği sayılmıştır.

"Bauhaus" okulunun en önemli sanatçılarından biri olan Oscar Schlemmer, okula yontuculuk öğretmeni olarak girmiş ve yaratıcılığını tiyatro sahnesine dek genişletmiştir. Yontu Bölümü'ne bağlı bir deneme sahnesi kuran Schlemmer zamanla bu sahne deneylerine geniş bir öğrenci ve seyirci topluluğu çekmeyi başarmıştır. Schlemmer'in çıkış noktaları çağımızın simgesi olan *soyutlama, makineleşme, teknoloji* ve *yeni bulguların gizilgüçleridir.* Tiyatro ise, her çağda olduğu gibi yirminci yüzyılın da devingen bir imgesi olduğuna göre, plastik çalışmaların sahnede görülmesi gerekmektedir.

Schlemmer'in sahne üzerindeki en önemli estetik çalışmaları, onun sahne oylumunu yorumlamasındaki yeni görüşlerde izlenir. Onun resimlerinde de gördüğümüz, oylumu yalnızca bir görünüş olarak ele almaması, ama oylumu her noktasındaki canlılığı ile değerlendirmesi, sahne deneylerinde de vardır. O, sahne boşluğunun oylumu içindeki bütün noktalardan yararlanmayı başarılı sonuçlara götürebilen bir sanatçıdır. Geometri ile mekaniğin soyut kavramlarını insan gövdesine uygulayan sanatçı, bu çalışmasıyla insan figürünün evrensel ruh durumlarını simgelediğini savunur. Antik Yunan oyunlarının, önemli, işlevsel bir anlatım aracı olan ve Uzak Doğu tiyatrosuyla çeşitli halk tiyatrolarında kullanılan *maske*, Avrupa tiyatrosunda iki anlamlı anlatımını Schlemmer'in çalışmalarıyla bulmuştur, diyebiliriz. Sanatçının maske ile yaptığı başarılı deneyler, günümüz tiyatrosundaki maske yoluyla soyutlama işlemine ilk örnekler olmuştur.

Schlemmer'in plastik düzeninde *adım ile jest, biçim ile eşya, renk ile ses*, sahne oylumunun içinde tamamlanmış, sahne oylumundaki oyuncu konusunda yeni düşünceler ve sorunlar ortaya koymuştur. Böylece, sahne öğeleri yardımcı nitelikte değil, oyuncu gibi sahnedeki devinimi ve canlılığı sağlayan asal öğeler olarak kullanılmıştır. Sanat-

çının, *İnsan ve Sanat figürü (Mensch und Kunstfigur)* adını verdiği yazısında, bu düşüncelerini kesin bir biçimde açıkladığını izleriz. Şöyle başlıyor yazısına Schlemmer:

"Tiyatro tarihi, insan biçiminin durmadan değişen görünüşlerini ele alan tarihtir. Bu çocuksuluktan düşünceye, doğallıktan yapaylığa gidip gelerek tinsel ve öznel olayları yaşayan insanın oyunculuk tarihidir. Bu 'transfigurasyon'da önemli öğeler biçim ve renktir; başka deyişle, bir ressamın ya da, yontucunun kullandığı gereçlerdir. Bu 'transfigurasyon' için kullanılan alan, sahne oylumu ile tiyatro yapısının belli bir yoldaki bireşimidir"

Oscar Schlemmer, bu çağın en belirgin niteliği olarak kabul ettiği soyutlamayı iki ayrı gelişim içinde ele alır: bu soyutlama, kişisel bir saçmalık sınırsızlığına (*ad absurdum*'a) ya da en yüksek gizilgüçlere dek yönelir. Bu çağın başka bir belirgin niteliği olan makineleşme eylemi de tiyatro sahnesinde büyük bir etki gücünü içerir. Yirminci yüzyılın üçüncü temel niteliği olan teknik ve bulgu alanlarındaki sürekli gelişme ise, insan fantazisinin yaratısı için —tehlikeli de olsa— yepyeni sanatsal kavramları sağlayabilir. İşte her dönemin en etkin aynası ve imgesi olan tiyatro sanatı da çağdaş niteliklere yabancı kalmamalıdır.

Sanatçının, sahne deneylerindeki başlangıç noktaları, ilk bakışta yalın düşüncelerden kaynaklanır. Tiyatro dünyası şu üç aşamada ortaya çıkar:

Söz ya da *Ses Sahnesi* (Sprech-oder Tonbühne): yazın ve müzik.
Oyun Sahnesi (Spielbühne): hareket ve mimik.
Görsel Sahne (Schaubühne): göze yönelen öğeler.

Bu üç aşamada açıklanan tiyatronun üç de önemli temsilcisi vardır: *yazar-besteci*, yani sözcüklerin ve ses değerlerinin yaratıcısı; *oyuncu*, bunları hareket yoluyla anlatıma götüren yaratıcı; ve *dekor-giysi sanatçısı*, yani biçim ve renk mimarı.

Üç aşamada saptanan öğeler bazen ikisinin, bazen de üçünün bireşimi ile oluşturulur. Ancak bu öğelerden birinin kesinlikle egemenliği gerekir. Ağırlık öğesini saptayacak sanatçı da yönetmendir.

Bir ressamın, yontucunun, mimarın gereçleri biçim ve renk olduğunu belirten sanatçı, bu gereçlerin sanatçının soyutlama yeteneği ile başarılabileceğini söyler. İşte Schlemmer'in tiyatro sahnesi de, bütün sahne oylumunun kullanılarak biçim ve renk soyutlamasına gitmeyi gerçekleştirmiştir. Biçim ve renk, "arkitektonik" oylum içinde soyutlama yoluyla oyuncuya uygulanır. Sahnenin yaşayan organizması olan oyuncu, sanatçıya göre, biçim ve renk mimarlığını devingen bir yola sokar.

Az önce, Schlemmer'in sahne oylumunu bir bütün içindeki canlı-

lığı ile işlediğini belirtmiştik. Yaşayan organizmanın, yani oyuncunun, bu oylumun tamamını değerlendirmesi aslında bilinen bazı teknik kurallara göre yapılmıştır. Küp biçimindeki oylum, göze görünmeyen "planimetrik" ve "stereometrik" yüzlerce çizgiyle birbirine bağlıdır. Bu matematik ilkenin, insan gövdesinin matematiğiyle yakından ilişkisi vardır ve dengeleme insan gövdesinin hareketleri ile ortaya konulur. Bunun içinde, oyuncunun akrobatik yeteneği zorunludur.

Schlemmer, oyuncuyu "yaşayan bir organizma" olarak ele alır; kan dolaşımı, yürek atışı, terleme, beyin ve sinir sisteminin etkinlikleri ile değerlendirir insan gövdesini. Bunlar aslında göze görünmeyen fiziksel etkinliklerdir, ama insan gövdesinin göze görünen dış hareketlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu iç etkinlikler, oyuncunun dış hareketlerini belli bir uyum içinde saptayan kaynaklardır. Oyuncunun dış hareketleri ise belli bir oylumda bulunan "planimetrik" ve "stereometrik" çizgileri birbirine bağlayacaktır. İşte bu bağ ile de sanatsal, yani düşsel bir oylum sağlanabilecektir.

Bu estetik oylum içinde insan gövdesinin biçim değiştirmesi giysi ve maske yoluyla yapılmıştır. Giysi ve maske oyucuyu ya vurgulamış ya da onun biçimini değiştirmeye yaramıştır. Schlemmer, giysilerle biçim değiştirmeyi dört noktada açıklar:

Küp oylumlu çevre ilkesi: Bu deneyde kübik biçimler insan gövdesine uygulanır; baş, torso, kollar ve bacaklar küp oylumlar içinde düşünülür. Böylece, hareket edebilen bir yapı sağlanır. Sonuç: *hareketli mimarlık.*

İnsan gövdesinin oylumla olan işlevsel ilişkisi ilkesi: Bu deneyle insan gövdesinin tipik biçimleri ortaya çıkarılır; başın yumurta biçimi, torsonun vazo, kol ve bacakların çomak ve eklemlerin top biçimleri vurgulanır. Sonuç: *kukla.*

İnsan gövdesinin oylumda hareketi ilkesi: Bu deneyde dönme, yönelme ve çapraşma hareketleriyle oylumu değerlendirmeye gidilir. Bir topaç görünümünü getiren bu giyside, oylumu ortaya çıkaran çizgiler vardır: Sonuç: *teknik organizma.*

Anlatımın metafizik biçimleri: İnsan gövdesinin çeşitli bölümleri simgeleştirilmiştir: parmakları açılmış bir elin yıldız biçiminde, kavuşturulmuş kolların sonsuzluk göstergesi, omurga ve köprücük kemiklerinin haç biçimlerinde olduğu gibi... Bu giyside iki baş, dört kol, dört bacak vardır; bunlar da metafizik anlatım biçimine yardımcı olur. Sonuç: *soyutlama.*

İnsan gövdesini değiştirme, başka deyişle sanatsal bir metamorfoz için bu giysileri yeterli bulan Schlemmer, bazı özel durumlarda, insan gövdesini yetersiz bulur. Örneğin, yerçekimi hiçbir şeyle önlenemediği için, sanatçı insan gövdesi yerine ve yanısıra karton, çinko figürler de

kullanmıştır. Bu yapay figürleri oyuncunun giysileri ile uyumlu bir duruma getiren Schlemmer, bu karton ve çinko biçimlerin canlılıklarından bir şey yitirmediklerini savunur.

Yerçekimi ile hareketleri sınırlanan oyuncunun, bu çaresizliğini bir ölçüde yenebilmesi için, iyi bir akrobat olması gerekmektedir. Çünkü akrobasi ile insan gövdesine kesimsel de olsa bir esneklik ve yeti sağlanabilmektedir. Schlemmer'in sahne deneylerinde kullandığı oyuncu aynı zamanda bir akrobat niteliğine de bürünmüştür. Onun deneylerinde, herşeyden önce hareket genişliğine, özgünlüğüne ve çeşitliliğine gereksinim vardır. Sınırlı hareketlerle oynayan oyuncu, Schlemmer'in deneylerinde başarılı olamaz; sanatçı da, bu tür oyuncularla hiç çalışmamıştır. Ona göre, akrobatik hareketlerden mekanik insan figürü ortaya çıkar. Bu mekanik insan figürü için Schlemmer "Kunstfigur" (Yapay Figür) terimini üretmiştir (Bkz. Resim 23 ve 23). Bir yönden, Gordon Craig'in "Kukla üstü" sözü ile Meyerhold'un "Biyomekanik Oyuncu"su Schlemmmer'in bu kavramına yaklaşır. İnsan gövdesini mekanik figür olarak kullanmayı düşünen ilk kişi E.T.A. Hoffmann, ikincisi de Heinrich von Kleist'tır. Tiyatroyla yakından ilgilenen ve Sovyetler'de simgecilerin temsilcisi olan ozan Bryusov'un "oyuncuları mekanik bebeklerle değiştirme" düşüncesi, Schlemmer'in bu önerisini tamamlayan bir öneridir.

Schlemmer'e göre, "Kunstfigur" ile her çeşit hareket, her türlü gövde duruşuyla verilebilir ve bu hareketler istenildiği ölçüde uzatılabilir. Bu figürlerin önemli olanları büyük, önemsizleri daha küçük boyda hazırlanır. Bu yapay figürlere uygun dekor ve ışıklama yine sanatçının soyutlamasına göre uyumlu bir biçimde hazırlanır.

Schlemmer'in "Bauhaus"un dağılması üzerine yapamadığı başka deneyleri vardır. Nitekim o, yazısında tiyatroda daha birçok deneyin yapılması gerektiğine inandığını belirtir. Sahnede denenmesi gerekenleri o şöyle özetler: Soyut-Biçimseli ve Rengi içeren tiyatro; dural, devingen ve tektonik tiyatro; mekanik, otomatik ve elektrikli tiyatro; cimnastiği, akrobasiyi ve denge uzmanlığını içeren tiyatro; komik -grotesk-burlesk'i sağlayan tiyatro; ciddi, yüce ve anıtsal tiyatro; politik-felsefi-metafizik tiyatro...

İçinde yaşadığı toplumu yozlaşmış olarak niteleyen sanatçı, tiyatronun birtakım yeni estetik yollar denemesinden yanadır. Birinci Dünya Savaşı'nın ve Alman kapitalist burjuva toplumunun yıkıntısını içten duyabilen Schlemmer, dar bir çerçeve içine girmekte olan Alman faşizminin etkisindeki tiyatronun kurtulması için tiyatro sanatçısının üç seçenekten birini yeğlemesi gerektiğini belirtir: tiyatro sanatçısı, ya kendini yazarın ve oyuncuların hizmetine verip konulu tiyatroya yönelecek, ama bunu yaparken yeni görsel çalışmalara gidecektir; ya kendini sınırsız özgür bir durumda kabul ederek, yazarı, oyuncuyu bir ya-

na iterek, ballet, sözsüz oyun ve müzikli tiyatro yoluyla sahneyi yepyeni bir biçimde kullanmayı deneyecektir; ya da kendini bugünkü tiyatrodan tamamen koparark, geniş bir fantazi ile yapılamazmış gibi görüneni araştıracak, deneyecektir. Bu durumda, tiyatro sanatçısı, rengi, biçimi, oylumu, kartonu, çinkoyu, camı ve çeşitli malzemeleri sahne üzerinde sanatsal bir açıdan düzenleyecek ve biçimlere, renklere can verecek, onları hareket ettirecektir. Schlemmer'in deneyleri bu sonuncusuna girer. Sanatçı, ancak bu sonuncu yoldan geleceğin tiyatrosunun bulunabileceğine inanır.

Tiyatro sahnesinde deneyler yapan önemli bir "Bauhaus" sanatçısı da Laszlo Moholy-Nagy adındaki Macar asıllı ressamdır. Bu sanatçının deneyleri Schlemmer'inkinden değişiktir. Soyut resimleri ile tanınan bu sanatçının en belirgin deneyleri sahne dekoru üzerinde olmuştur. Sanatçı, tipografik, grafik, fotoğraf, sinema filmi ve tiyatro sanatlarından esinlenerek yepyeni bir dekor anlayışı getirmiştir ve bugünün tiyatro dekoruna büyük katkılarda bulunmuştur. Moholy -Nagy, yeni bir oylum kavramına erişebilmek için "hareket durumunda olan görüntü" konusunda deneylere yönelmiştir. Titiz bir bilgini andıran bu sanatçı, o döneme değin üstünde durulmayan görsel noktalara dikkat çekmiştir. Moholy-Nagy, görüşlerini *Tiyatro, Sirk ve Varyete* adını verdiği yazısında açıklamıştır.

Mogoly-Nagy, kendi döneminin en yaygın akımlarının etkisi altında kalmış ve futuristler, dadaistler, onun kendi düşüncelerini geliştirmesinde rol oynamışlardır. Dadaistlerle futuristlerin "Beklenmeyeni getiren tiyatro" anlayışları, mantıksal ve düşünsel öğeleri ortadan kaldırmaya yönelikti. Ancak sanatçı, dadaistlerle futuristlerin bütün çabalarına karşın, seyircinin "beklenmeyeni getiren tiyatro"yu seyrederken de mantıklı ve düşünceye yönelik davrandıklarını sezmişti. Bunun için, o, "mekanize eksantrik" terimiyle verdiği tiyatro-sirk-varyete karışımı tiyatro deneylerine girişti.

Sirk gösterilerinde izlenen, seyirciyi hayretten şoka değin götüren gövdeyi kullanma yetisi *(körpermechanik)* çağdaş tiyatro deneylerini geliştirmede önemli bir çıkış noktasıydı. Çünkü seyirci, kendi organizmasıyla ne kadar çeşitli şeyler yapabileceğinin bilincine varıyordu. Ancak bu öznel bir etki sağlayabilirdi. Nesnel bir etki elde edebilmek için, bu hayranlık uyandıran gövdesel hareketlere kafayı, yani yazınsal öğeleri katmak gerekirdi. Bunun için, "mekanize eksantrik" kesin ve tamamen denetlenebilecek biçim ve hareket düzenini gerektiriyordu. Bu yoldan, oylum, biçim, hareket, ses ve ışık devingen bir bireşim içinde ele alınabilirdi.

Sanatçı, geleceğin tiyatrosu olarak "tümcül tiyatro"yu göstermiştir. Çünkü tiyatro sahnesi sözcüklerin ve hareketlerin yanısıra, sınırsız sanatsal yaratışlara açık bir oylumdu. Sanatçı, müziği de renkleri ya-

ratan, biçimleri ortaya koyan resim sanatının işlevi ile bir tutmuştur. Ona göre, çağdaş resim, renk karışımlarından ve düzey ilişkilerinden oluşuyordu. Bunların hem bilinçli ve mantıklı bir açıklaması, hem de incelenmesi zor öznel bir yaratı dünyası vardı. Moholy-Nagy, "tümcül tiyatro"yu da çağdaş resim anlayışı içinde görüyordu: tiyatroda, ışık, oylum, yüzey, biçim, hareket, ses ve insan —ve bunların birbirine olan sayısız ilişkisi— bir *organizma*'yı ortaya çıkarıyordu. İnsanın bu organizma içinde, ancak öteki öğelerle ilişkili olarak bir yeri vardı.

"Tümcül sahne hareketi" diye adlandırdığı tiyatro gösterisi, onun düşüncesinde büyük bir devingen-tartımsal işlemdi. Böyle bir işlemde tüm sanatsal öğeleri uyumlu bir bütünlüğe götürmek gerekiyordu.

Moholy-Nagy, "Bauhaus"taki laboratuvarında yaptığı deneylerden sonra, Berlin'deki Kroll Operası'nın oynadığı *Hoffmann'ın Masalları* için o güne dek görülmedik özgünlükte bir dekor yapmıştır. Bu başarılı çalışmasından sonra, o, sürekli olarak profesyonel tiyatrolarda yaratıcı çalışmalara yönelmiştir.

Schlemmer'in, Moholy-Nagy'nin sahne plastiği üzerine olan düşünceleri uzun bir süre etkisini sürdürmüştür. Aynı okuldan yetişen Xanti Schawinski 1938 yılına dek, Amerika Birleşik Devletleri'nde "Bauhaus" anlayışındaki deneylerini ileri götürmüştür. Bu deneyler, genelde, Bauhaus'un kuruluş yıllarında egemen olan dışavurumcu akımın ürünleridir. Bu okul için, dışavurumcu tiyatronun buluşlar laboratuvarı diyebiliriz. Dışavurumcu tiyatronun ateşleyici gücü olarak gördüğümüz "Bauhaus"un sahne deneyleri, tiyatro tarihi içinde küçümsenecek çalışmalar değildir. Sahne üzerindeki soyutlamaları bu ölçüde ileriye götürebilen "Bauhaus" sanatçıları, çeşitli açılardan bugünün tiyatrosunu da etkilemişlerdir. Ne var ki, "Bauhaus"ta yapılan ilginç deneylerde çok önemli bir şey unutulmuştur. Bu deneylerde görsel, işitsel plastik bütünlük sağlama yoluna gidilirken tiyatroyu tiyatro yapan, onu seyirci üzerinde etkin kılan yaşayan, soluk alan, düşünen ve duyan *insan* arka plana itilmiştir. Tiyatronun tözünde insan vardır. "Bauhaus" sahne estetiğini sürekli olmaması ve ilginç deneyler dizisi olarak kalmasının nedeni "insansız" olmasıdır.

"İnsansızlaştırma" eylemi, sanatta, çağdaş burjuva sanatının bir özelliğidir. Başta değindiğimiz siyasal ve toplumsal sorunların içinde, sanatçıların, insandan kopmaları, insan ve insan ilişkilerine yabancılaşmaları burjuva sanatçıları için —hele bunlar üst düzeyde bir beğeni aşamasındaysalar— şaşılacak bir olay değildir. İnsan, dışavurumcu akım içinde sökülebilen bir makine parçası gibi biçim değiştirmiş, bozulmuş, teknik araçlarla desteklenen bir kukla, anlamsız doğaüstü bir *nesne* durumuna indirgenmiştir. "Bauhaus"ta karton ve çinko biçimlerin, olağandışı maskelerin, sınırsız soyutlanmış giysilerin ardına, içine saklanan insan, göze güzel görünen biçimlerin renklerin ayrıntısı

durumundadır. Çünkü "kendine yabancılaşan insan, kendini bir 'fetiş', bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeye" başlar.

"Bauhaus" deneylerinde, insansızlaşma yalnızca insanın ortadan kalkması ya da değiştirime uğramasıyla değil, arada da çok sert bir toplumsal eleştiri niteliğine bürünen insana karşı bir tutumla da ortaya çıkmıştır. Bu okulda düzenlenen gösterilerin bir bölümünde kişilikler yokedilmiş, bunun yerine biçimsel hareketler, uyumlu ve dengeli tartımlar ve mekanik makine gürültüleri gibi konuşmalar konulmuştur. Bu deneylerde, insan acımasız, bir süper insanın oyuncaklarıdır sanki.

Walter Gropius'un her yönden işlevsellik taşıyan tiyatro yapısı karşısında yontucu Schlemmer'in ve ressam Moholy-Nagy'nin deneyleri yalnızca kendi sanatları açısından bir işlevsellik sağlamıştır. Ama bu sanatçıların sahne plastiğine getirdikleri önemli bir şey vardır: *sahne oylumunun her noktasının işlevsel duruma getirilmesi.* Bugünün tiyatrosu oyun düzenlerini artık çizgisel bir görünüm içinde değil, oylumsal bir görünüm içinde hazırlamaktadır. Bunda da "Bauhaus" sanatçılarının önemli katkıları vardır.

Dışavurumcu Akımın Yayılışı

Dışavurumcu akımın özellikleri, bir Orta Avrupa geleneğini taşıyordu, bunun için de Akdeniz ülkelerinde ve Fransa'da pek tutulmadı. Ama buna karşılık, Doğu ve Batı Avrupa ile Kuzey Amerika'da yankılandı.

a) *Çapek* (1887-1945),

Dışavurumcu özellikleri kendine özgü bir yolda kullanan Çek yazarı Karel Çapek *Rossum'un Evrensel Robotları* (1921) adlı oyununu makine dünyasını vurgulamak amacıyla yazdı. Bu oyunda, insanlara hizmet etmek için yapılan robotlar, bir süre sonra onu ortaya çıkaran insana karşı ayaklanırlar. Böylece yaşam tamamen makinelerin egemen olduğu bir dünyaya doğru gelişir. Bu makine dünyasındaki tek umut, oyunun sonunda iki robotun birbirlerine karşı sevgi gibi bir duyguyla yaklaşmaları oluyor. Bu madensel dünyanın tek kuruluş yolunun bu iki robotun birbirlerine olan çekimine ve sevgisine bağlı olduğu gösterilerek oyun sona erdiriliyor. Böylece, yaşamın ikinci bir kez makine yoluyla doğduğu belirtilmiş oluyordu.

Hayal gücü geniş olan Çapek, *Böcek Komedyası ya da Böceklerin Yaşamı* (1921) adını verdiği oyununda yine çağının insanlarını içgüdüsel yönleriyle ele alıyordu. Oyunun düşünce alanı sığ, ama simgelerin kullanılışı ve dramatik gelişim oldukça başarılıydı. 1922'de *Makropulos Sokağı*'nı yazan Çapek, kardeşi Yosef ile gereğinden çok iddialı felsefeye yönelen *Yaratıcı Adam* (1927) oyununda oldukça karamsardı:

burada, Âdem yanlış bir dünya yaratıldığını görüp bu kötülükler dünyasını yok ediyor ve sonra da yeni bir dünya yaratması için Tanrıya yakarıyordu. Ancak yaratılan yeni dünya da eskisinden değişik olmuyordu. Büyük bir oyun değildi bu, Çapek bütün ustalığını ve özelliklerini *Rossum'un Evrensel Robotları*'nda harcamış bulunuyordu.

b) Rice (1892-1967)

I. Dünya Savaşı sırasında O'Neill'i hazırlayan yazarlardan biri de Elmer Rice'tı. Rice, ezilen insanın durumuyla sürekli olarak ilgilenen bir yazardı. İlk oyunu *Mahkemede* (1914) bir geriye dönüş tekniğiyle önemli toplumsal sorunlara değiniyordu. Oyunun temel sahneleri bir mahkeme salonunun içinde geçiyor ve gerekli olaylar için geriye dönülüyordu. Daha çok sinema tekniğine uygun olan bu özelliği tiyatro sahnesine böylece ilk kez Rice çıkarmış oldu. Yazar, aynı zamanda bir tiyatro yönetmeni ve senaryo yazarıydı. *Purilia'ya Yolculuk* adlı romanıyla haklı bir başarı kazanmıştı. "Federal Tiyatro Projesi"nin New York'taki başkanı olan Rice, "Yaşayan Gazete" adlı sinema tekniğinden de yararlanan bir propoganda tiyatrosunun gelişmesine önayak oldu. Bu oyun türünde toplumsal ve siyasal sorunlar ele alınıyordu. "Oyun Yazarları Topluluğu"nun kurucusu ve birçok profesyonel çalışmaların gönüllü işçisi olan yazar, *Yaşayan Tiyatro* adlı kitabında çeşitli ülkelerin tiyatrolarını ve kolektif bir sanat olan tiyatronun çeşitli öğelerini inceledi. O, aynı zamanda, Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni tiyatro denemelerini başlatan ilk yazar oldu.

Yirmi yedi oyunu olan Rice'ın ilk oyunundan sonra, onu dünya çapında üne eriştiren yapıtı *Hesap Makinesi* (1922) onun Kaiser ve Toller'in tekniğiyle yeni boyutlara gittiği bir oyunuydu. Burada, oyunun baş kişisi olan Bay Sıfır, hesap makinelerinin çıkmasıyla işinden atılıyordu, çünkü bu makineler hesap işini bir insandan daha doğru yapmaktaydı. Bunun üzerine Bay Sıfır, gidip âmirini öldürüyor ve tutuklanıp ölüme hüküm giyiyordu. Ruhu cennete giden Bay Sıfır oraya gidinceye kadar büyük acı çekiyor ve sonunda kendini bir dev hesap makinesinin önünde buluyordu. Bay Sıfır'ın ruhu bu kez bu dev hesap makinesini çalıştıran güç oluyordu. Ancak bu dev hesap makinesini çalıştıracak gücü olmadığından cennetten de kovuluyordu. *Sokakta* (1929) adlı oyununda, yazar, bir gecekondu semtindeki yaşamı ve bu yaşamın ortaya çıkardığı kişileri ve sorunları ele alıyordu. *Yargı Günü*'nde (1934) Alman Parlementosunun Naziler tarafından yakılışını konu alan Rice, *Yeni Bir Yaşam*'da (1943) bir çocuğun çevresindeki doğru ve yanlışları gösteriyordu. *Diş Kızı*'nda (1945) dışavurumcu teknikle bir satıcı kızın psikolojisini inceleyen Rice, gerçekçi biçimde de oyunlar da yazdı. Yazar, her sorunu içinde bulunduğu çelişkilerle incelemeyi yeğ tutuyordu.

c) O'Casey (1880-1964)

Silahşörün Gölgesi (1923) "Abbey Tiyatrosu" tarafından oynanınca oyunu seyredenler önemli bir yazarla karşılaştıklarını anlamışlardı. Tiyatro ile ilk ilgilendiğinde Sean O'Casey İrlanda'nın bağımsızlığı için çalışan bir gençti. "İrlanda Cumhuriyeti Kardeşliği" adındaki, yeraltı bağımsızlık örgütünün bir üyesi olan yazar, bu örgütte işçilerin öğretim ve eğitimiyle uğraştı. Otuz yaşına geldiğinde İrlanda ulusçuluğunun fazlasıyla burjuva yönelişte olduğunu ve İrlanda bağımsızlığını tutan kişilerin ekonomiyle ve halkın tolupmsal durumlarıyla pek ilgilenmediklerini gördü. Bunun üzerine bütün gücünü İrlanda işçi hareketinin gerçekleşmesine adadı. Jim Larkin'in liderliğinde kurulmuş olan işçi birliklerinin aktif bir üyesi olan O'Casey bir yandan da tiyatro yapıtları yazıyordu.

Silahşörün Gölgesi, onun ilk oyunlarının özelliklerini başarıyla ortaya çıkaran bir yapıttı. Burada, çok konuşan, bencil bir ihtilalcinin romantik davranışları yüzünden nasıl başkalarının yaşamlarıyla oynadığı buruk bir tonda belirtiliyordu. Yazarın bu oyununu ondan daha başarılı olan ve dilimize *Dünyanın Düzeni (Juno and the Paycock*, 1924) olarak çevrilen oyunla (bkz. Resim 26), *Karabasan ve Yıldızlar* (1926) izledi. Bu oyunlarda kişiler daha derinlemesine boyut kazandıkları gibi, sahneler de daha ustaca ve etkileyici bir biçimde ortaya çıkarılmıştı. İlk oyunda, yine romantik yönelişte, böbürlenmeyi seven Kaptan Jack Boyle ile onun yakın arkadaşı sevimli, ama tamamen gereksiz bir kişiliği olan Joxer Daly ve aile çevresi ele alınıyordu. İrlanda espirisini yoğun bir biçimde aktarmasını bilen O'Casey, bu oyunda, bitmeyen acıları ve tükenmeyen umudu bir sorumluluk olarak yüklenmiş bir ana olan Juno'yu, her zaman kendi dediklerinden ve yaptıklarından tatmin olmuş babayı, İrlanda'nın kurtuluşu için kolunu kaybetmiş bir oğulu, şakacı bir işçiyi ve bu keşmekeş içinde önünü göremeyen bir kızı acılı bir güldürü gelişimiyle gözlerimizin önüne getiriyordu. İkinci oyun ise, hemen hemen belli bir olay gelişimi olmadan buruk sahnelerle yine İrlanda ihtilalcilerinin durumlarını ele alıyordu. *Dünyanın Düzeni* oynandığında seyirciler ayaklanmış ve yapıtı protesto etmeye başlamışlardı. Seyircilerin bu tutumuna kızan Yeats sahneye çıkarak karşılık vermiş ve "Bir dehayı böyle mi karşılayacaksınız?" diyerek seyircileri azarlamıştı. Ancak bazı sanatçılar da O'Casey'i istemeyince, yazar kızgınlık ve umut kırıklığı içinde İrlanda'yı terketmiş ve İngiltere'de yerleşmişti. *Karabasan ve Yıldızlar* da 1916-1922 yılları arasındaki İrlanda bağımsızlık savaşı üzerine yazılmıştı.

O'Casey, gerçekçi biçimde yazdığı bu oyunundan sonra, düşündüklerini bütün insanlığı kapsayacak biçimde ele almak için üslubunu değiştirdi ve dışavurumcu tekniği denemeye başladı. Zaten barışçı

tutumu da dışavurumcuların temel düşüncelerinden birine uyuyordu. Dışavurumcu anlayış içinde O'Casey'nin yazdığı ilk oyun *Gümüş Kupa* (1928) oldu. Burada spor dallarının her alanında başarılı bir atlet olan Harry Heegan'ın savaşta bir kötürüm durumuna gelmesi ele alınıyordu. Yazar, bu oyununda birey sorununun, insanlığın sorunu yanında çok küçük olduğunu savunuyordu. Yazar, bundan sonraki oyununda dışavurumcu tekniği tam anlamıyla kullanmaya başladı. *Kapıların İçinde* (1934) buna iyi bir örnekti. Bu oyun ünlü Hyde Park'ın içinde geçiyordu, ama oyun kişileri belirli karakterler olmak yerine, birtakım durumların ve düşüncelerin temsilcileriydiler. Oyun çok başarılı olmamakla birlikte, yazarın, yeni teknikle ortaya çıkan geniş fantazisini gösteriyordu.

Onun dışavurumcu teknikle yazdığı son oyunları arasında *Yıldızlar Kızarıyor* (1940), *Benim İçin Kırmızı Güller* (1943) ve *Menekşeli Tozlar* (1945), yazarın zengin imgelerle donattığı geniş bir fantazi gücünü gözlerimizin önüne seriyordu. *Benim İçin Kırmızı Güller* episodlarla gelişen ve insanlığı genişlemesine, çeşitli kişilerle yansıtan açık oyun biçimiyle işlenmişti. Yine acılı güldürü havasında gelişen bu oyunda bireyin değil, yığınların sorunlarına şiirli bir yönelim içinde değinilmekteydi. Dışavurumcu akım O'Casey'nin yapıtlarıyla doruğuna erişti.

ç) Wilder (1897-1975)

Amerikalı romancı, denemeci, senaryo yazarı ve oyun yazarı Thronton Wilder dışavurumcu okulun bir temsilcisi olmamakla birlikte bu akımdan etkilenmiş ve çevresindekileri de etkilemiş olan bir yazardır. O, ne Kaiser'e ne de Toller'e öykündü, ama kendine özgü üslubu içinde, ülkesinin tiyatrosuna en az iki oyunuyla dışavurumcu yönelimi getirdi. Teknik ustalığı ve yetkin bir üslubu olan bu yazar, dönemi içindeki Amerikan tiyatrosunun alışagelinmiş biçimi üzerinde kuşku duyulmasına da önayak oldu. Onun en ilgi çekici yanlarından biri de biçimde bir yeniliğe giderken Avrupalı yazarlara öykünmemiş oluşu, kendi özellikleri içinde denemelere girmesiydi.

1938'de yazdığı *Bizim Şehir* çağımız tiyatrosunun bir klasiği durumuna gelmiştir. Perdeyi bomboş bir sahneye açan ve anlatıcı açıkladıkça dekorları getirilip sahneye konulan bu oyun yalnızca yenilik yapmak düşüncesiyle yazılmış bir oyun değildi. New England'daki küçük bir kentin yaşamını dile getirmek için gerçekçi episodlarla, çeşitli kesitleri ortaya çıkaran Wilder, bu oyununda tam anlamıyla dışavurumcu da değildi. Ama dışavurumcu tekniğin getirdiği bazı yararlı özellikleri kullanmakla, seyircisini sahnedeki oyuna estetik bir uzaklıkla çekmek istiyordu. Seyirci, bir tiyatroda olduğunu her an hatırlamalı ve sahnedeki olayları duygusal düzeyde bir kapılmaya git-

meden gözlemeliydi. Buna karşın, yazarın bu oyununda gösterilen kesitler, tipik bir Amerikan yazarının duygusallığını kapsıyordu.

Wilder doktriner bir yazar değildi. Toplum sorunlarının bir eleştirisini de yapmıyordu. Gösterdiği dünya değişen bir dünya değil, tersine değişmeyen ve eskisiyle aynı kalmış olan bir dünyaydı. O bu dünyaya romantik bir açıdan bakıyor ve böylece bir burjuva dram anlayışına yöneliyordu.

Yazarın dışavurumcu tekniğe daha çok yaklaştığı ve öz olarak da bu anlayışı getirdiği oyunu dilimize *Ramak Kaldı* (1942) olarak çevrilen *Dişimizin Zarı*'ydı. Pek doyurucu olmayan bu yapıtta, Wilder, Bay ve Bayan Antrobus ve hizmetçileri Sabina yoluyla insanlık tarihini özetlemek istedi. Kopuk sahnelerin bir araya getirilmesiyle ve oldukça çocuksu bir düşünce düzeyi içinde geliştirilen bu oyun, yönelimi açısından Kaiser ve Toller'in —öz yönünden olmasa da— biraz olsun etkisi altında yazılmıştı.

d) Ötekiler

Genellikle gerçekçi biçimde oyunları olan Polonyalı Karol Rostvorovski (1877-1938) *Sadaka* (1920) adlı oyunuyla dışavurumcu anlayışta bir oyun yazdı. Modern toplumdaki yoksul insanların durumu simgelerle geliştirilerek gösteriliyordu bu yapıtta. Öbür yanda, Strindberg'in izleyicilerinden İsveçli Pear Lagerkvist (1891-1974), *Son İnsan* (1917) ve *Cennetin Gizi* (1919) adlı oyunlarıyla dışavurumcu yola yöneldi. Onun üslubu gerçekçi öğelerle masal fantazisini getiriyordu. Lagerkvist, daha sonra mistik gerçekçiliğe döndü.

Anglo-Sakson tiyatrosunda ise İngiliz C.K. Munro (Charles Kirkpatrick MacMullan) bir tek oyunuyla dışavurumcu üslupta başarılı bir yapıt ortaya çıkardı. 1922'de oynanan *Söylenti*, Londra'nın tiyatro yaşamında yeni tekniğiyle bir kıpırtı yarattı. Yazar, kısa episodlarla, bir söylenti yüzünden savaşa sürüklenen iki ülkeyi konu ediyordu. Bu oyunun başarısı üzerine, *Gelişim* (1924) adlı ikinci bir dışavurumcu oyun yazan Munro, aynı heyecanı sağlıyamadı. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise dışavurumculuk o dönemin genç yazarlarını etkilemişti. John Howard Lawson *Yürüyenler* (1925) adlı oyunuyla Alman dışavurumcu tekniğini tam anlamıyla kullandı. Çok etkili bir oyun olan *Yürüyenler*, caz musikisinin eşliğinde maden işçileri ile polisin koruduğu işverenler arasındaki çatışmayı ele alıyordu. Toplum felsefesi açısından biraz çocuksu olan bu oyun, içtenliği ve yakıcı gücü ile ilgi çekici bir yapıttı. Lawson'un *Makine Düzeni*'nde (1928) makine ve ticaret düzeni içindeki bir kadın kahramanın aradığı sevgiyi ve bunu bulamamaktaki başarısızlığını ele alıyordu. Bu oyun ilkinden daha az etkili bir yapıttı.

Kaynağı, XIX. yüzyılın düşünce gelişimi içinde olan ve I. Dünya Savaşı sonlarına doğru, çeşitli ekonomik, toplumsal ve siyasal nedenlerle ortaya çıkan maddeci dünya görüşü içindeki uygulama, doğal olarak tiyatroyu da etkiledi. Almanya'da, savaşa, makine ve patron egemenliğine karşı bir Orta Avrupa ülkücülüğü ile oluşan dışavurumculuk, bazı yönleriyle bu özellikteki tiyatroyu andırıyordu. Ancak bu uzaktan ve dıştan bakıldığında böyleydi; yoksa gerek yöntemi, gerek getirdiği çözümler açısından dışavurumculuk Marksçı doktrine yakınlık duymakla birlikte, bu doktrinden hareket etmiyordu. Marksçı sanatın temsilcileri, sanatı, toplumsal gelişmeden önce varolan ve insan biyolojisinde bulunan bir şey olarak kabul etmiyorlardı. Onlar için, insandaki estetik etki tarihsel bir süreçti, gerek maddî gerekse entelektüel üretim dizisinin bir sonucuydu.

Toplumcu Gerçekçilik ve Yazarlar

Sovyet ihtilali olunca Moskova ve Leningrad sahnelerini yöneten sanatçılar arasında önceleri yenilik aramak çabasıyla bazı eksantrik, değişik biçimlere gidilmeye başlandı. Çağın gelişimi çeşitli biçimler denenerek gösterilmeye çalışıldı. Bu çabalar, Avrupa'daki bazı "izm"leri anımsattıkları gibi, bazı yeni yönelişleri de getirdiler. Ancak kısa bir süre sonra tiyatronun yararcı bir yolda ve halkın eğitimi için kullanılması gerekliliği ortaya çıktı. Yeni uygulamaların gerçekçi düzeyde ele alınması zorunluluğu doğdu. Seyirciden ayrılmış olan "çerçeve sahne" tiyatro anlayışı bırakılarak, sahne gün geçtikçe seyircinin arasına sokulmaya başlandı. Ön sahne önem kazandı. Az ilerde göreceğimiz gibi Meyerhold'un "biyo-mekanik" oyunculuk ve "*konstrüktivist*" dekor tekniği ön düzeye geçti. Tayrov'un "sentetik tiyatro"sunun, Okhlopkov'un çeşitli deneylerinin ve Popov'un gerçekçi sahnesinin bu gelişimde önemli katkıları oldu.

Toplumcu gerçekçiliği öneren merkezî yönetim, bir yanda ayrıntılı, gerçekçiliği, öbür yanda "üsluplaştırılmış" (stilize) tiyatroyu destekleyerek çeşitli açılardan deneyler yapma işini kolaylaştırdı. Oysa yazarlardan istenen oyunlar belli bir dünya görüşü ve biçimdeydi. 1932'de toplanan Sovyet Yazarları Genel Kongresi'nde bir bildiri yayınlandı ve toplumcu gerçekçiliğin üzerinde duruldu: "(...) Sovyet yazarlığının temel yöntemi olan toplumcu gerçekçilik, ister yaratıcı ister eleştirel yolda olsun, yazarlardan, doğru ve ihtilalci gelişimi yansıtan gerçekleri tarihsel açıdan nesnel bir yolda göstermelerini öngörmektedir. Her şeyden önce de, yazarın doğru ve tarihsel açıdan nesnel bir yolda gösterdiği gerçekler, işçilerin yeni manevî değerlere gö-

türülme ve eğitilme ereğine sosyalizm kavramının kapsamına bağlı olarak yansıtılacaktır"

"Toplumcu Gerçekçilik" deyimini ilk kez Gorki ortaya atmıştı; bu deyim, genellikle Marksçı bilginler ve yazarlar tarafından benimsendi. Ancak kendi başına tutarlı bir kavram olan ve maddeci dünya görüşünü yansıtan "toplumcu gerçekçilik" deyimi ilk başlarda yanlış anlaşıldı ve günlük hayattan, tarihten alınan basmakalıp görünüşlerle propagandacı bir ülküleştirmeyi getirdi. Gerçi parti de kendi görüşünü yansıtan sloganları istiyordu. Stalin döneminde yöneticilerin sık sık sanat işlerine karışmaları yönünden toplumcu gerçekçilik olumsuz bir yöne götürülüyordu. Oysa bu kavram, emekçi sınıfın ve yeni bir toplumcu düzenin amaçlarıyla temelde anlaşan daha geniş çapta bir gelişim istiyordu. Nitekim, Sovyet yazarlarının yirminci kongresinden sonra sert bir sanat kuramına körü körüne bağlanmak zorunluluğu ortadan kalktı ve temel öğreti içinde değişik sanat görüşleri yeşermeye başladı.

Toplumcu gerçekçilik kavramı içinde görülen ilk başarılı yazarlar, İhtilalden önce de yazar olarak tanınan Aleksey Nikolayeviç Tolstoy (1882-1945) ve Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski'ydi (1875-1933). Bu iki yazar da tiyatroya ancak bir iki yapıt verdiler. İkinci Dünya Savaşı sırasında ölen Aleksandır Nikolayeviç Afinogenov (1904-1941) bu alanın başarılı yazarlarından biriydi. Heyecanlı bir devrimci olan bu yazar ilk oyunlarında çeşitli ülkelerdeki sınıf çatışmalarını gösteriyordu. İlk oyunlarında yeteneğini gösterebilen bu yazarın konusunu işleyişi pek başarılı olmadı. *Gözlerinizi Açın* (1927) adını verdiği oyununda, parti üyelik kartını bir arkadaşına veren bir öğrencinin, bu kartla arkadaşının karşı devrimci çabalara girdiğini görmesi ele alınıyordu. Afinogenov ilk önemli oyununu 1931'de yazdı; *Korku* adını verdiği bu oyununda yeni düşüncelere ve düzene alışamamış olan yaşlı bir Rus bilgininin duygularını işledi. Yazar, güncel konularla da ilgilendi: *İspanya'ya Selâm* yapısı yönünden ustaca yazılmış bir oyun olmasına karşın, genel yönelimi içinde kuru, sığ bir görünüşü vardı. *Uzaktaki Nokta* (1935) adlı oyunda, yazar, tekrar *Korku*'daki havasına döndü. Çekhov'un etkisi Afinogenov'un bu oyununda açık ve seçik bir biçimde görülüyordu. Bu oyunda uygarlıktan uzakta olan bir Sibirya köyünde yaşayan kişiler ele alınıyordu. Sürekli olarak birbirleriyle çatışmakta olan köylülere, yeni düzeni, doğuya yaptığı bir yolculuktan dönen bir Sovyet generali getiriyordu. Yazarın 1940'ta yazdığı *Maşenka* adlı güldürüsü ve 1943'te yazdığı *Yıl Dönümü* onun tutulan son oyunları oldu. Ancak bunların hiçbiri *Korku*'nun başarısına erişemedi.

Afinogenov'un genç çağdaşlarından olan Konstantin A. Trenyev ilk kez 1925'te yazdığı *Pugaçev İsyanı* ile tanındı. Rus tarihindeki en

önemli köylü isyanlarından biri olan Pugaçev ayaklanmasını Puşkin daha önce (1834'te) *Pugaçev İsyanı Tarihi*'nde ele almış, iki yıl sonra da *Yüzbaşının Kızı*'nda bu temayı işlemişti. Trenyev, bu konuyu ilgi çekici bulmuş ve oyunlaştırmıştı. Ancak bu oyun tiyatro sahnesinde pek etkili olmadı. Bu yazar, Sovyet ihtilali ile sonuçlanan iç savaşı konu olarak ele alan *Lyubov Yarovaya* (1925'te yazıldı, 1936'da yeniden yazıldı) adlı oyununda gerçek başarıyı elde etti. Biraz eski melodramların havasını taşıyan bu yapıt, bir tiyatro oyunundan çok araştırmaya dayanan bir belgesel yapıta benziyordu. Oyunun kahramanı öğretmen Lyubov Yarovaya, partili olmamakla birlikte çarlık Rus kuvvetleri ile Bolşevikler arasındaki çatışmada Bolşeviklere yardım ediyor ve beyaz muhafızların bir teğmeni olan çok sevdiği kocasını reddediyordu.

Bu sıralarda daha ilgi çekici bir yazar olan Mikhayel Afanaseviç Bulgakov (1891-1938) *Turbin'in Günleri* (1926) adlı oyunu yazdı. Çekhov vari bir ustalıkla ele alınmış olan bu oyun İhtilalden sonra tutucu Rus ailelerinden birini işliyordu. Bu oyunda eskiye duygularla bağlı kalan insanların yanısıra, yeni karşısında aklı karışan ve bir de yeninin tek kurtuluş yolu olduğuna inanan kimseler gösteriliyordu. Çok ustaca yazılmış olan bu oyun o dönem içinde yazılan oyunların en iyilerinden biriydi. Yazar, düşüncesini Studzinski'nin ağzından şöyle söyletiyordu: "Bu yeni düzen kimileri için bir bitiş, kimlieri için de bir başlangıçtır" Bulgakov, Stalin döneminde haksız bir yolda susturulmuş ve yalnız bırakılmış oyun yazarlarından biriydi. Kırk kadar oyun yazan Bulgakov'un oyunlarının çoğu yaşadığı dönemde oynanmadı. Bir süre Stanislavski'nin yanına yardımcı yönetmen olarak atanan yazar, tiyatro dünyasını yakından tanıdı ve izlenimlerini *Bir Ölünün Defteri* adını verdiği romanında yazdı. Bulgakov'un o dönemde oynanan oyunlarından biri de *Beyaz Koruyucular*'dı (1924). *Turbin'in Günleri*'nden sonra Bulgakov'un o dönemde oynanan bütün oyunları Sovyet eleştirmenleri tarafından karşı devrimci sayılarak saldırıya uğradı. Vakhtangov Tiyatrosu tarafından oynanan *Zoyka'nın Apartımanı* (1926) da aynı fırtınayı yarattı. Bulgakov'un 1928'de yazdığı *Pembe Ada* Stalin rejimine karşı sert bir saldırıydı.

Bulgakov'un yakın arkadaşlarından Aleksey Mikhayloviç Fayko *Çantalı Adam* (1928), Vsevolod V. İvanov *Zırhlı Tren* (1927) ve Valentin Petroviç Katayev *Köşeli Yuvarlak* (1928) adlı oyunlarıyla tanındılar. Bu oyunların üçü de büyük bir değer taşımamakla birlikte, ilgi çekici oyunlardı. İlk oyun melodramatik havada, Afinogenov'un *Korku*'sunu anımsatan bir yapıttı. Bu oyunda, soylu bir aileden gelen bir profesörün yeni hükümete karşı gizliden gizliye sabotaja girişmesi, ama yükselip tanındıkça tutumunun değişmesi ve kamu yararına çalışması, bunun üzerine de eski arkadaşlarının kendisi için tehlikeli olduklarını

görüp onları öldürmesi ve sonunda da yakalanması işleniyordu. *Zırhlı Tren* daha melodramatik bir hava içinde beyaz koruyuculara karşı savaşan ihtilalcilerin zırhlı bir tren içindeki yaşamlarını gösteriyordu. *Köşeli Yuvarlak* ise bu dönemde ortaya çıkan en başarılı modern komedyalardan biriydi. Bu oyunda bir odayı paylaşmak zorunda kalan birbirine uymayan iki çiftin durumları ele alınıyordu.

Bu dönemin yüzlerce yazarı arasında sivrilenlerden biri de Nikolay Fedoroviç Pogodin'di (1900-1962). Onun ilk oyunlarından biri olan *Tempo* (1930) inanmış bir komünisti ele alıyordu. *Aristokratlar* (1935) ise yine aynı havada, etkinliği az olan bir oyundu. Pogodin'in *Silahlı Adam*'ı kişileştirme yönünden bir dereceye kadar mizahı ve kesin görüntüşleri getiriyordu, ama öteki oyunları gibi kalıcı derinliği pek olmayan bir yapıttı. Oyunda kişilere, gerçekte oldukları gibi değil de, olmaları gerektiği gibi davranıyorlardı. Öbür yanda, Anatol Glebov'un *Inga*'sı (1929) yeni rejimde kadının durumunu tartışan bir oyundu. Vladimir Mikhayloviç Kirşon'un *Konstantin Terekhin* (1927) adlı oyunu yeni düzendeki sistemi olumlu bir yolda ele alan bir yapıttı. Aynı yazarın *Ekmek* (1930) adlı oyunu daha etkili sahneleri kapsıyordu.

Son yıllarda üzerinde çok söz edilen yazarlardan biri Konstantin Simonov'dur (1915-). Bu yazarın *Rus Halkı* (1942) adlı oyunu büyük bir başarı kazanmıştır. Ancak Simonov tiyatro alanında çok az yapıt vermiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha büyük çapta Sovyet yazarları yetişmesine karşın, genellikle İhtilal'in ilk otuz yılında tiyatro açısından yeterli ölçüde büyük oyun yazılmamıştır. Nitekim, çeşitli büyük Sovyet yönetmenleri, yaratmaya çalıştıkları yeni tiyatroları için Sovyet yazarı bulmakta güçlük çekmişlerdir.

Toplumcu Gerçekçilik ve Tiyatrodaki Uygulayıcıları

Oyun yazarlığında görülen kısırlığa karşın, Sovyet ihtilalinden sonra tiyatro uygulaması alanında büyük olanaklar yaratıldı. O dönemde, hiçbir ülke böylesine yoğun ve geniş çapta bir tiyatro uygulamasına girmemişti. İhtilalden hemen sonra Rusya'nın geniş toprakları içinde ve o zamana kadar tiyatrosu olmayan yerlere tiyatro eylemini yaratacak olanaklar arka arkaya verilmeye başlandı. 1939 yılında, Rusya da dört yüzün üzerinde işçi tiyatrosu yanısıra, ülkenin dört bir yanma yayılmış altı yüz elli büyük topluluk vardı. Bu tiyatroların seyirci sayısı da 77 milyonun üstündeydi.

Tiyatro uygulamasında toplumcu gerçekçilik kavramının kapsamı içinde tiyatro yönetmenleri geçmişin kültür zenginliklerinden yararlanırken, yeni rejimin felsefesi içinde deneylere ve araştırmalara yönelmişlerdi. Bu sanatçılar bir yandan Rus folkloruyla yakından ilgilenirken bir yandan da yeni içeriği kapsayacak yeni anlatım biçimleri-

ni araştırıyorlardı. Bu eylemin başlamasında Sovyet Rusya'nın kurucusu Lenin'in kültür politikası etkin oldu. Lenin ile bir konuşma yapan Clara Zetkin, onun sanat ve edebiyat politikasını yine Lenin'in ağzından şöyle veriyordu: "Sanat halka aittir. Sanat, içeriğini genişlemesine işlevi olan halktan alır ve halkın anladığı ve sevdiği bir yaratıştır. Sanat halkla duyar, halkla düşünür, halka sıkısıkıya bağlıdır ve sanatçıyı halkla uyandırır ve geliştirir"

Lenin, bu sözleriyle "halk için" ortaya çıkarılan tiyatroyu değil, içeriğini yığınların aktif katkısından alacak gerçek bir halk tiyatrosunu öneriyordu. Bu kavramın içinde eğitici tiyatro düşüncesi de vardı. Sovyet yönetmenlerinin en ustalarından biri olan Vakhtangov günlüğünde şöyle diyordu: "(...) doğru ve gerçek bir halk tiyatrosu, halkın devrimci ruhunu yansıtan ve geliştiren bir eylemdir" (1919). Böyle bir tiyatronun kurulması için Ekim İhtilali'nin ilk günlerinden itibaren harekete geçilmişti. Ayrıca, Çarlık Rusyası döneminde çeşitli etnik grupların kendilerine özgü tiyatrosu olmadığı düşünülerek bu yörelerde bu etnik grupların folklorları göz önüne alınarak yöresel tiyatro toplulukları örgütlendi; böylece Tacikistan, Türkmenistan ve Kırgızistan gibi çeşitli yerlerde o yörelerin özelliklerini kapsayan tiyatro merkezleri açıldı.

a) Stanislavski

Bu hava içinde, İhtilalden önce dünyaca tanınmış Rus yönetmenleri de yeni rejimin felsefesi içinde çalışmaya başladılar. Stanislavski, gerçekçi anlayışı içinde toplumcu gerçekçilik kavramına en çabuk uyan yönetmen oldu. Bir yandan oyunculuk yöntemini geliştirirken bir yandan da yeni Sovyet yazarlarının oyunlarını sahneye getiren bu sanatçı, Stalin döneminde Sovyet Rusya'nın resmi tiyatro üslubunu yansıtan bir yönetmen oldu. İhtilalin ilk yıllarında çekimser kalan ve bu yüzden öğrencisi Meyerhold'un sert eleştirilerine hedef olan Stanislavski, 1926 yılından itibaren, Sovyet kültür politikasını benimsedi ve az bir süre sonra tiyatrosunu bu politikanın en güçlü sanat merkezlerinden biri yaptı.

Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda Bulgakov'un *Turbin' in Günleri* adlı oyununu sahneye koydu. Ancak oyunun provalarını seyreden repertuvar komitesi, bu oyunun kültür politikası açısından oynanamayacağım belirttiler. Oysa oyunun son provaları bitmiş ve epeyce masraf edilmişti. Lunaçarski ise, bu oyunun repertuvar komitesinin bir hatası yüzünden kabul edilmediğini açıklıyordu. Stanislavski, oyunun yasaklanacağını öğrenince, durumu Stalin'e bildirdi ve bu yasaklamanın uygulanmaması gerektiğini belirtti. Stalin de dünyaca tanınmış bir yönetmenin bu isteğini kabul etti. Stalin'in bu anlayışlı davranışı Stanislavski'yi memnun ettiğinden, ertesi yıldan itibaren

(1927) toplumcu gerçekçiliği kabul etmiş olan Sovyet yazarlarının yapıtlarını sahneye getirmeye başladı. Nitekim, Moskova Sanat Tiyatrosu, *Zırhlı Tren* ile yeni bir döneme girmiş oldu. Stanislavski, bu oyunda İhtilalin getirmiş olduğu düşünceleri vurguladı ve oyundaki kişileri de bu açıdan işledi. Yönetmen, İvanov'un *Zırhlı Tren*'i ile yalnızca parti politikasına uygun bir temsil ortaya çıkarmadı aynı zamanda, yöneticileri memnun edecek yolda oyunun insanca ilişkilerini de vurguladı. Stanislavski, bu oyundaki aksiyonu olumlu ve olumsuz kişileri açımlıyarak kurmuştu. Böylece oyundaki ihtilalci kişiler daha inandırıcı bir durumda ortaya çıkmıştı. Ancak bu olumlu kişiler de yine insanca zaafları içinde gösterilerek oyundaki insana ilişkin açı derinleştirilmişti.

Stanislavski, *Zırhlı Tren*'i sahneye koymasından itibaren, yöntemini de yavaş yavaş değiştirmeye başlamıştı. Gerçi yine psikolojik birey temeldeydi, ama artık ön düzeyde olan birey değil, o bireyin çevresindeki toplum ve o bireylerin toplumu anlamlandıran davranışlarıydı. Başka deyişle, eskiden olduğu gibi psikoloji en önemli öğe değil, davranışlarla ortaya çıkartılan psikolojiye yöneliş söz konusu edilmesi gereken şeydi.

Sovyet rejimi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nu ve onun en büyük sanatçısı Stanislavski'yi tutuyordu. Çünkü bu topluluk Rusya'nın en büyük oyuncularını barındırdığı gibi, Stanislavski'nin insan doğasına uygun olarak durmadan geliştirdiği oyunculuk yöntemi ve sahneye konulan oyunlarda elde edilen başarı ve dolayısıyla bu topluluğun halk üzerinde, hiçbir tiyatronun yapamadığı etkiyi yapması Sovyet hükümetinin politikasına da uygundu.

Stanislavski'nin daha sonra sahneye koyduğu *Lyubov Yarovaya* (1936) Moskova Sanat Tiyatrosu'nun sağlam durumunu biraz daha pekiştirdi. Ancak bu topluluk giderek bir propaganda tiyatrosu olmaya ve gücünü yitirmeye başladı. Bunun bir nedeni de, Stanislavski'nin gerçekçiliğinin yıllar geçtikçe kalıplaşmaya başlaması ve daha yapmacık bir durum almasıydı. Gerçi onun oyunculuk yöntemi yine sağlam bir temele oturmuş olmanın verdiği güçle başarılı bir biçimde sürdürülüyordu. Ama Moskova Sanat Tiyatrosu'nun temsilleri yeni bir şey getirmemeye başlamış, bu tiyatronun genel tutumu derinliğini yitirmiş ve düşünceler yüzeyde kalmaya başlamıştı.

Nitekim, 13 Haziran 1939'da, Stanislavski'nin ölümünden bir yıl kadar sonra, Tiyatro Yönetmenleri Genel Kurultayında hırpalanan Meyerhold, şu aşağıdaki konuşmayı yapmıştı: "(...) Ancak tiyatro bir sanattır beyler: Sanat olmadan tiyatro olmaz! Gidin görün bugünkü Moskova tiyatrolarını. Onların ne kadar kötülediğini, ne kadar birbirine benzediğini ve birbirinden kötü temsillerini görün. Artık bugün Maly tiyatrosunun yaratıcı üslubunu Vakhtangov tiyatrosundan ayı-

ramazsınız, Kamerni'nin üslubunu da Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan. Bir zamanlar bu tiyatrolarda yaratıcı çalışmalar vardı, her biri birer volkandı bu toplulukların. Sanat adamları araştırır, tartışır, yanlışlarını düzeltir, bazen başarısız, bazen başarılı olurlardı; ama beyler mucizeler yaratılırdı bu çalışmalardan. Oysa bugün —izin verin de söyleyeyim— bugün... bir zamanlar dünyanın en ilgi çekici toplulukları olan bu tiyatrolar ne durumdalar? Bu soruyu hiç sordunuz mu kendinize? Bütün tiyatrolar kendi gölgelerinden korkan bir silikliğin gölgesinde, iç karatıcı, bayağı bir biçimde ölçülü, şaşırtıcı bir uyuşukluk içindedir. Ve doğal olarak böyle bir tiyatro yaşamında yetenekler yok edilmektedir. Sizin amacınız bu muydu? Eğer amacınız bu idiyse —özür dilerim ama— korkunç bir cinayet işlediniz! Formalizmi avlayalım derken sanatı ortadan kaldırdınız"

b) Meyerhold (1874-1940)

Tiyatro yaşamına Stanislavski'nin yanında başlayan Meyerhold' un Ekim İhtilali'nden önceki dönemine daha önce değinmiştik. İhtilalden sonra halk doğmaca tiyatrosunu ve uyarı-propaganda (agit -prop) tiyatro anlayışını geliştiren Meyerhold, Bulgakov ve bazı sanatçılar gibi, yıllar geçtikçe yöneticilerin gözünden düşmüş ve bunun sonucu, 2 Şubat 1940'ta Moskova hapishanelerinin birinde kurşuna dizilerek öldürülmüştü.

1901 yılının Mart ayında, Moskova Sanat Tiyatrosu ile Petrograd'a turneye gittiğinde ayaklanan öğrencilerin polis ve çarlık kuvvetleri tarafından nasıl kanlı bir yolda bastırıldığını görmüş ve bundan etkilenmişti. Bu olay üzerine, Çekhov'a, 18 Nisan 1901 tarihinde bir mektup yazmış ve duyduklarını dile getirmişti: "Çağımın ruhu içinde yanmak istiyorum. Sahnenin bütün hizmetkârlarının yüce görevlerini artık farketmeleri gerektiğine inanıyorum. Kendi yüksek sınıflarının çevresinden çıkmayan ve toplumla ilgilenmeyen yoldaşlarıma çok kızıyorum. Evet, tiyatro bütün yaşama düzenimizi değiştirecek ölçüde güçlü bir araç; buna var gücümle inanıyorum"

Bu sözleriyle bir ihtilalci olarak gördüğümüz sanatçı, ne 1905 ayaklanmalarında ne de bundan sonraki hareketlerde tiyatroyu eylemin içine sokmuştu. Buna karşın, çarlık Rusya'sındaki düzene de karşıydı; bu düşüncesini her fırsatta belirtiyordu. Ancak o da, tiyatro sanatçılarının tümü gibi 1917'ye kadar pasif kalmıştı. Yalnız 1914 yılının Ekim ayında, tiyatronun bir provasına gelen yaralı askerlerin sahnedeki oyuna gösterdikleri ilgiyi görünce sanatçı coşmuş ve "(...) onlar sahnedeki oyunculara olan tepkileri ile benim dilediğim yeni seyircinin ta kendisi", demişti. Monarşinin kaldırılışından iki ay kadar sonra "İhtilal, Sanat ve Savaş" adı verilen açık oturumda bu konuya tekrar gelmiş ve parterde sessizce oturan heyecansız seyirci kitlesini yererek

yeni seyircinin emekçilerden ve askerlerden ortaya çıkarılmasını önermişti.

1917 yılının Kasım ayında, bütün tiyatrolar devletleştirilince Halk Eğitim Komiseri olan Lunaçarski bir kurultay toplayarak Rusya'nın en önemli yüz yirmi sanatçısını çağırdı. Bu kurultayda, sanat işlerinin yeni baştan düzenlenmesi için çeşitli sanatçıların fikirleri alınacaktı. Bu çağrıya yalnızca beş sanatçı katıldı; bunların en önemlileri Meyerhold, Mayakovski ve Blok'tu. Çoğunluğun bu çağrıya uymayışının bir nedeni o sıralarda Bolşeviklerin henüz kesin başarıyı sağlamamış oldukları ve beklemeyi doğru bulmalarıydı. Bu kurultaya o sırada katılmak bazıları için büyük bir tehlikeyi göze almak demekti. Daha önce aktif olarak bir eylem göstermemesine karşın, Meyerhold'u bu çağrıya iten yeni ve daha iyi bir düzene olan isteğiydi. Nitekim iki ay sonra da partiye üye yazıldı.

Lunaçarski, 1920 başında, Meyerhold'u Tiyatro Komiserliği'nin başına geçirdi. Sanatçı gelir gelmez başına geçtiği komiserliği bir ihtilal karargâhı durumuna soktu ve Ekim İhtilali'nin tiyatroya geldiğini duyurdu. Sonra da bu komiserliğin resmi yayın organı olan *Vestnik teatra* yoluyla proleterler adına tutucularla amansız bir savaşa girişti. Meyerhold, Moskova'da eski düzenini sürdüren "akademik" tiyatroları kaldırıp bunların yerine yenilerini kurmak istedi. Bu "akademik" tiyatroların arasında onu yetiştiren Moskova Sanat Tiyatrosu da vardı. Meyerhold, her şeyden önce tiyatroların oyun seçimlerini eleştirdi. Onun bu tutumu parti tarafından desteklendi. Bu tiyatrolar, İhtilal'den üç yıl geçtiği halde, bir tek "sovyet" yazarının yapıtını oynamamışlardı. Öbür yanda, Lunaçarski, geleneği olan bu tiyatroları ortadan kaldırma isteğine yanaşmadı. Bu konuda şöyle diyordu Lunaçarski: "Yoldaş Meyerhold'un eskiyi ve kötüyü yıkıp yeni ve iyiyi yaratacağına inanıyorum. Ama henüz eski ve iyi ile canlı ve güçlü olanların yıkılmaları gerektiği düşüncesinde değilim. Eski ve iyilerin devrim havası içinde gelişmeleri bekleyelim" Bunun üzerine, Meyerhold, kendi yönettiği birkaç tiyatroda "ihtilal tiyatrosu"nun çalışmalarına başladı.

Uyarı-Propaganda (agit-prop) tiyatrosu düşüncesini ilk ortaya atan bir yönetmen olarak, o, sokaklarda, alanlarda seyirci, subay ve asker önünde oyun sahneye koymaya başladı. Tiyatroyu yalınlaştırarak mavi işçi tulumları içinde oynattığı oyuncularını, iskeleler, yükselen-alçalan-dönen-kayan düzeyler ve seyircinin arasına uzanmış oyun alanları üzerinde oynattı. "Biyo-mekanik" oyunculuk tekniği içinde "toplumsal jest"e gitme tekniğini ilk o geliştirdi ve Brecht'in sonradan kurallaştırdığı "yabancılaştırma etmeni" ile yeni tiyatrosunun temellerini attı.

"İhtilal Tiyatrosu" olarak nitelendirdiği bu yeni tiyatronun oyun dağarcığının sınırlandırılması gerektiğine inanmıyordu. Ona göre, Wilde'ın *Salome*'sinden Shakespeare'in *Hamlet*'ine kadar bütün klasikleşmiş oyunlar proleter tiyatro anlayışı içinde oynanabilirdi; önemli olan doğru yorumun getirilmesiydi. Örneğin, Hamlet'in kararsız başkaldırmasında Prens Bakunin yansıtılabilirdi. Modern tiyatronun duvarlarını yıkıp açık havaya çıkması gerektiğini ilk önemli adım sayan sanatçı, "yeni adam tarafından yapılacak su borusundan dekorlar"ın yanısıra, genel çizgileriyle oyunculuğu şöyle anlatıyordu: "Akrobatlarımızın çalışabilmeleri, ihtilal tiyatrosunun özünü gövdeleriyle anlatabilmeleri ve içinde bulunduğumuz çatışmadan hoşlandığımızı hatırlatmak için belki de sahnemize bir trapez koyacağız. (...) Bizim kıvancımız, seyircimizin 'işte bu bizim tiyatromuz', demesidir"

Meyerhold'un "agit-prop" tiyatrosunun özelliklerini kesinlikle saptayışı 1930 yılında oldu. "İhtilâl Tiyatrosu"nun ilkelerinden biri, seyirciyi aktif bir biçimde sahnedeki eyleme sokmak, onu düşünmeye, tartışmaya götürmekti: "Böyle bir tiyatroda, oyuncunun işi yalnızca yazarın ve yönetmenin düşüncelerini göstermek değildir; dramatik hedef tez ile antitezi getirmekten daha ötede olan bir olgudur. Halk tiyatroya yalnızca bunun için gitmez. Retoriğe dayanan salt uyarıcı tiyatro, yani estetik öğelerden yoksun bir tiyatro yarar değil, zarar getirir" Estetik olmadan, yalnızca retoriği getiren bir gösterinin zararlı olacağını belirten Meyerhold, maddeci dünya görüşünün bilimsel estetiğini de şöyle ortaya koyuyordu: "Bugün estetik, yeni toplum devrimine uygun olarak yepyeni ölçüler içinde kavranmalıdır. Bugünün sanatı, feodal dönemin ya da kapitalist-burjuva toplumunun sanatından çok başkadır. Onun için, bizim güzellikten ne anladığımızı kesin olarak açıklamamız gerekir. Biz, topluma yararlı olmayan bütün güzellik anlayışlarını reddediyoruz. Sanatçı, "toplum devrimine uygun" yeni estetiği ortaya koyarken, bunu aynı zamanda seyirci açısından da düşünmüştü. Onun için, tiyatro seyircisi bir salonda toplanan birkaç yüz kişi değildi. Yeni seyirci sinemanın, futbol maçlarının, boks ringlerinin, buz hokeylerinin seyircisiydi: "Dram sanatı yeni bir evreye giriyor; biz, tiyatro ve sinema arasındaki çatışmayı odak noktası yapacak yeni bir tiyatro türünü geliştiriyoruz. (...) Sinema ile yarışa çıkmış olan bizler şunu demekteyiz: tiyatroyu 'sinefikasyon' yoluyla mantıklı sonucuna götürelim. Tiyatroyu sinemanın bütün teknik öğeleriyle donatalım. Bizim tiyatro anlayışımızı başarıya götürecek ve on binlerce sinema seyircisini tiyatroya çekecek, modern tekniği olan bir tiyatro yaratabilmek için olanaklar verilmeli bize" (bkz. Resim 28). Proleteryanın 'küçük' ya da 'oda' tiyatrolarından hoşlanmadığını söyleyen sanatçı, çağdaş seyircinin yapısının ne olduğunu belirtti.

Meyerhold'un bu alandaki ilgi çekici yanlarından biri onun getirdiği yeni oyunculuk ilkeleriydi. O da, Reinhardt gibi, oyuncuyu tiyatronun en önemli öğesi olarak kabul ediyordu. Ancak onun oyunculuk anlayışı Reinhardt'ınkinden değişikti. Ona göre, oyuncu, belli bir disiplin ve sanat anlayışı içinde kendi başına da yaratıcı olmak zorundaydı. Onun önerdiği temel yöntemde yazardan seyirciye doğru gelişen sürekli bir yaratıcılık vardı. Yazarın anlayışını doğuran yönetmen, tamamen kendi anlayışını ortaya koyacak, böylece yazar ile yönetmenin yaratışları ile bir senteze gidilecekti. Oyuncu ise, yazarın anlayışını yönetmenin yeniden yaratışı ile seyirciye ileteceğinden ve kendi anlayışında da özgür olduğundan kendisi ile seyirci arasındaki temel "tiyatral" ilişkiyi de vurgulamış olacaktı. Yönetmen bu yöntem içinde ikinci yaratıcı, oyuncu da yaratıcılığında özerkti. Böylece dördüncü yaratıcı olan seyircinin yolu da hazırlanmış olacaktı.

Sanatçının oyunculuktaki başlangıç noktası, Stanislavski'nin tersine dıştan içeydi. Başka deyişle, başlangıç noktası hareketti: "Bir tiyatro gösterisinde hareket, tiyatronun bütün öğelerinden çok daha önemlidir. Tiyatro sözlerden arıtılsa ve sahne üzerinde yalnızca usta-ca hareket eden oyuncular olsaydı, bu sessiz tiyatro yine tiyatro olarak kalırdı", diyen Meyerhold, sahnenin "efendisi" olan "yeni oyuncu"yu melodik sesi, balmumu gibi çeşitli biçimler alabilen gövdesiyle tek başına bir sanat yapıtı olarak görüyordu (bkz. Resim 27). Konuşma, oyuncuyu bir müzisyen yaparken, hareketleri de onu bir akrobat ustalığına ulaştırıyordu.

Meyerhold, oyunculuk yöntemini *ön oyunculuk* ve *oyunculuk* evrelerinin bireşimi olarak kabul ediyordu. *Ön oyunculuk* (hareketi temel yapan pantomim), seyirciyi sahnedeki olaya hemen yönelten bir hareketler bütünüydü; böylece seyirciye iletilecek bildiri her şeyden önce hareketle verilecekti. Sanatçı, *ön oyunculuğu* uyarıcı niteliği açısından da önemli buluyordu. *Ön oyunculuk*, oyuncunun seyircisini yargıya götürmesi için önemli bir teknikti sanatçıya göre. Bu teknikte bir operatörün inceliği, bir bilim adamının gözlemi vardı. Yeni oyuncu, bildirisini *ön oyunculuk* ile iletirken, seyircisini mutlaka yargıya götürecek anlatım ustalığını ve seyircisini uyaracak hareketleri gövdesinde toplamalıydı.

Oyunculuk ise oyuncunun konuşma tekniğini kapsıyordu. Oyuncu sesini tarafsız bir duruma getirecek, ses dalgalandırmaları, dış toplama ile ilgilenmiyecekti; önemli olan *iç tonlanma* idi. Trajik ya da komik görünüş bu *iç tonlama* ile ortaya çıkarılmalıydı: "Tragedya, dudaklarda bir gülümseme ile ortaya çıkmalıdır. Yeni oyunculukta oyuncunun tragedyaya erişebileceği doruk, buruk bir gülümsemedir" Meyerhold, bunları belirtirken örnek olarak Charlie Chaplin'i veriyordu.

Meyerhold, psikolojik oyunculuğun karmaşık anlayışından uzaklaşmış ekonomik hareketlerle, yalın hareketler düzenine gitti. O, Pavlov'un *koşullanmış tepi* (şartlı refleks) kuramından hareket ederek davranışların işlenmesini ve iç yaşamı seyirciye hareketler yoluyla vermenin doğruluğuna inanıyordu.

Onun bu anlayışından "biyo-mekanik" deyimiyle adlandırdığı proleter oyunculuk yöntemi varoldu. Meyerhold, bu yöntemini, sanayileşen dünya karşısında tiyatronun özdeşleşmesi düşüncesiyle ortaya çıkardı. *Taylorizm* ve onun Rusya'daki temsilcisi Gastev'in çalışma sistemi Meyerhold'u etkileyen kaynaklardan biri oldu. Bu yöntem kısa bir süre içinde tutuldu ve Rusya'daki çeşitli oyunculuk okulları bu yöntemle eğitim yapmaya başladı. Ona göre, "Oyuncu, gelecekte, kendi tekniğini her gün biraz daha gelişen sanayileşmeye uygun bir biçime getirecektir. Çünkü geleceğin oyuncusu emeğin değerini bulduğu ve emeğin yaşamsal önemi olduğu bir toplumda yaşayacaktır. Bunun için, oyuncunun tekniği yeni temeller üzerine kurulmalıdır"

Sanat, "yeni sınıfın" dinlenmesi için kullanılırken işçinin çalışma düzenine de paralel organik bir hayatiyeti kapsamalıydı. Bunun için de, tiyatroyu üretim ilkeleri içinde düşünmek ve çalışma sırasında en azamî iş ortaya çıkartabilen hareketleri saptamak gerekliydi. Bu düşüncelerle bir süre fabrikalara gidip ustalaşmış (kalifiye) işçileri seyretmeye ve notlarını almaya koyuldu Meyerhold. Ustalaşmış işçilerin çalışmalarında şu dört temel niteliği saptadı: 1. Bu işçiler gereksiz ve sonuçsuz hareketlere gitmiyorlardı, 2. Belli bir tartımla (ritimle) çalışıyorlardı, 3. Yer çekimi açısından gövdelerini doğru bir biçimde tutuyorlardı ve 4. Her an için dengelerini ayarlayabiliyorlardı. Bu temel niteliklerle hareket eden işçinin dansa yakın bir özelliği vardı.

Bu temel nitelikleri oyunculuğa uygulamaya başlayan Meyerhold, oyuncunun sanatını kendi malzemesini düzenlemekte görüyordu; yani oyuncu, kendi yetileri içinde, gövdesinden elde edeceği anlatımı doğru bir yolda kullanmalıydı. Ona göre, oyuncu, hem düzenleyen (sanatçı), hem de düzenlenendi (malzeme). Böylece, oyuncu şöyle bir formüle anlatılmış oluyordu: $N = A_1 + A_2$ (N = oyuncu, A_1 = düşünceyi yorumlayan, A_2 = yorumu uygulayan).

En yüksek ürünü elde edebilmek için *Taylorizm*'in örnek alınmasını salık veren Meyerhold, oyuncuların kendi aralarında organik, birbirini tamamlayan bir hareketler dizisini ortaya çıkartmalarını öngörüyordu. Ona göre, bu yöntemle (yani *Taylorizm*'le) dört saatte yapılacak bir iş bir saate indirilebilmekteydi. Ancak bunun için de oyuncunun: 1. Uyarımı (excitation) yansıtacak iç yeteneği olmalı ve 2. O, iyi bir gözlemi, denge duygusunu kapsayacak bir fiziksel yeteneği edinmeliydi. Ona göre, fiziksel öğelere dayanan oyunculuk sağlam ve kesindi: "Oyuncu kendi fiziksel durumunu doğru olarak saptadığı anda, onu

seyirciye yönelten ve öbür oyuncularla ilişkiye sokan 'uyarım' noktasına ulaşır. (...) fiziksel durumların ard ardına geliştirilmesinden uyarım noktaları ortaya çıkar" Oyuncu, *tepi durumuna gelmiş uyarıma* (reflex excitabilité) böylece yetisi içinde erişince, duyularla, hareketler ve sözcüklerle dışta gösterilecek bir görevi anlayabilme yeteneğine de ulaşmış oluyordu. Meyerhold'a göre, uyarımın öğeleri üçtü: 1. Niyet, 2. Gerçekleştirme ve 3. Tepki. *Niyet*, yazar, yönetmen ya da oyuncunun kişisel çabası ile saptanan görevin akıl yoluyla soğurulması (assimilation); *gerçekleştirme* imgelemin "hipnotik" durumu (otantik duygu) ve ses tepilerinin öğelerinin gerçekleştirilmesi; *tepki* ise, yeni bir niyetin elde edilmesine hazırlık yapmak için mimik ve ses olarak gerçekleştirilen "otantik tepi"nin azaltılmasıydı.

Meyerhold'un oyunculuk için önerdiği *biyomekanik* yöntem *konstruktivist* (yapımcı) dekor anlayışı için de uygundu (bkz. Resim 15). Her yere kolayca kurulabilecek, çeşitli düzeyleri sağlayan, kullanışlı bir yükselti sistemini getiren yapımcı dekor anlayışı, aynı zamanda sanatçının "sanayileşen dünyaya özdeşleşecek" tiyatro anlayışını da yansıtıyordu. Yapımcı dekor anlayışı içinde, Meyerhold, devingen aksiyonu elde edebildiği gibi oyuncuların hareketlerini yanlılaştırma yolunu da tutabilecekti.

Sanatçı, tiyatronun bir tapmak olduğu düşüncesine karşıydı. O, tiyatronun yalnızca tiyatro olduğunu vurgulamak için sahnenin tuğla duvarlarını seyirciye gösterdiği kadar, iskeleler, dev dişliler, çarklar, merdivenler, eğik düzeyler kullanıp bu "tiyatral"liği daha da pekiştirdi: "Ben, seyirciye, tiyatroda olduğunu her an hatırlatmak istiyorum," diyen Meyerhold, 1936'da yazdığı bir yazıda, "Benim bugüne kadar sürdürmüş olduğum artistik çalışmalarım, sürekli bir özeleştiri içinde olduğumu gösterir. Yaptığım her yeni çalışmaya, bir öncekini sarstıktan sonra başlamışımdır", diyordu. Gerçekten de, o yaşamı boyunca, durmadan kendini yenileyerek kendi sanatını yeni baştan yaratan bir tiyatro adamı idi.

13 Haziran 1939'da "Tiyatro Yönetmenleri Genel Kurultay"ında Meyerhold, sert bir biçimde yerildi. Dördüncü konuşmacı olan Meyerhold'un bu kurultayda konuştukları onun tutuklanmasına sebep oldu. 2 Şubat 1940 tarihinde, Moskova hapishanelerinin birinde kurşuna dizildi.

c) Okhlopkov (1900-1983)

Meyerhold'un öğrencisi olan Nikolay Pavloviç Okhlopkov ustası Meyerhold'un bazı kuramlarını uygulayan ve bu yolda yürüyerek kendi kurallarını getiren yönetmenlerden biriydi. Moskova'daki "Gerçekçi Tiyatro"nun yöneticisi olan bu sanatçı, Meyerhold'un etkisi altında kalmakla birlikte, kendine özgü bir yaratıcılığı da getirdi. Onun

ustasından aldığı düşüncelerden biri seyirciyi aktif bir duruma sokma sorunuydu. Ama bu konuda, Okhlopkov, ustasından daha ileri giderek, sahneyi tamamen yok sayarak oyunu seyircinin ortasında oynatmaya başladı. Böylece, sahne ile seyir yeri birbirinin içine girmiş oldu.

Okhlopkov'un üzerinde çalıştığı ikinci düşünce, tamamen ona aitti. Nasıl çerçeve sahneyi yok saydıysa, bir yapıttaki sahne bölümlemesini de kabul etmedi. Bunun yerine, birbirini bir romandaki gibi izleyen kısa bölümleri, konuşmaları ve sözsüz oyunları arka arkaya getirerek yeni bir oyun düzeni ortaya çıkardı. Okhlopkov'un tiyatrosunun oyun dağarcığı daha çok masallardan ve romanlardan alınan, kendi anlayışına uygun bir biçime getirilen parçaları kapsıyordu. Bazı klasik yapıtları da "ideolojik açıdan yararlı" bir durumda sahneye koyan sanatçı, kişisel duyguları da vurgulayarak seyircide bir etki sağlama yolunu tutuyordu. Vasili Stavski'nin *Başlangıç* adlı yapıtını sahne için uygun bir duruma getiren Okhlopkov, bu yapıtı yarım yuvarlak biçimindeki bir yerde sahneye koydu. Bu yarım yuvarlak salonun hemen tümünü seyirciyle doldurdu ve oyunu da, sütunlar üzerinde yükseltilmiş havada duran bir sahne üzerinde oynattı. Ayrıca sahne olarak seyircinin yanlarına konulmuş yükseltiler de kullanıldı. Dekor olarak gerçek tahta kapılar, ay çiçekleri ve meyve ağaçları bu sahneleri süslüyordu. Dekor seyircinin yanma, önüne arkasına konulan ağaçlar, çiçekler ve eşyalarla seyircinin arasına getirilmişti. Seyirci bir meyve bahçesinin ortasında oturur duruma sokulmuştu. Oyuncular da dekora uygun olarak her yerde oynuyorlardı; yükseltilerin üzerinde, sağda, solda, seyircinin yanında... Seyirci ise oyuncunun bulunduğu yere doğru, sağa sola arkaya dönüyordu. Okhlopkov, böylece tiyatronun sınırsız özelliklerinden birini, yeni bir biçimde getirmiş oluyordu (bkz. Resim 29).

Bu yönetmenin deneyleri arasında, bir anda dört, beş, altı sahneyi aynı anda oynatması da vardı. Bu sahneler seyircinin her yanında ve daha seyirci tiyatroya girer girmez başlıyordu. Sonradan yeni yolların denenmesi için ilgi çekici olan bu deneyler, o dönemde bazı kişiler tarafından "anarşi" olarak tanımlanmıştı. Oysa Okhlopkov, bunları orijinal olsun diye yapmıyordu. O sürekli olarak oyuncu-seyirci ilişkisindeki devinimi tam olarak ortaya çıkartmak istiyordu. Sert eleştiriler geldi Okhlopkov'un tutumu için; bunun üzerine sanatçı toplumcu gerçekçilik kavramı içinde daha yalın oyun düzenlerine gitti. Ancak yine de oyunu seyircinin her yanında oynatma düşüncesini sürdürdü.

Bu yönetmenin Japon tiyatrosunun etkisi altında kaldığı da görülür. Pogodin'in *Aristokratlar* oyunu için birbirine bir köprüyle bağlı

iki ayrı yükselti kullandı. Sahne yardımcıları seyircinin gözü önünde beyaz kâğıtlardan kar serpiyorlar, eşyaları taşıyorlardı.

Piscator ve "Politik Tiyatro"

XX. yüzyılın Almanya dışında da en tanınmış ve üzerlerinde en çok tartışılmış tiyatro adamları Brecht ile Piscator'dur. Erwin Piscator (1893-1966), *Politik Tiyatro* (1929) adını verdiği kitabının ilk bölümüne şöyle başlıyordu: "Çağı değerlendirmem 4 Ağustos 1914 tarihinde başlar. O tarihte barometre yüksek basıncı gösteriyordu: 13 milyon ölü, 11 milyon sakat, yürüyen 50 milyon asker, 6 milyar silah ve 50 milyar metreküp zehirli gaz. Bu durumda 'kişisel' gelişim ne olabilirdi? Bu durumda kimsenin 'kişisel' bir gelişimi olamazdı. Oysa çok başka şeyler bir gelişme göstermişti. Çağımız henüz yirmi yaşını doldurmadan dünya savaşı çıktı. Alınyazısı (!) Bu öyle bir şey ki, hiçbir eğitimci gerekmiyor artık". Sanatçı, savaşa, askerliğe, monarşiye, burjuvaziye ve faşizme karşıydı; bunun yerine proleteryayı ve sınıfsız bir toplumu öngörüyordu. Onun kesinlikle bilinen tutumu, barışı, insanca yaşamayı ve kardeşliği vurgulamasıydı. Bunun için de sanatçının politikayla yakından ilintili olduğuna inanıyordu. Onun yeri, tiyatro ile politikayı bütünlenmiş bir estetik anlayışı içinde gerçekleştirmiş oluşundaydı. 1919'da şöyle diyordu Piscator: "Bu sıralarda Berlin'de o kadar çok sanattan, o kadar da az politikadan söz ediliyor ki... Oysa sanatın bir değeri varsa, o da sınıf çatışmasını gösteren bir araç olarak kabul edildiği anda vardır. Geçmişte bıraktığımız anılarla dolu olarak ve iyi bir yaşam için duyduğumuz hayal kırıklığını unutmadan insanların kurtuluşunu ancak kesin bir tek sonuçta görüyoruz: emekçinin örgütlenerek savaşması ve iktidarı ele geçirmesi gerekmektedir. Bir dünya ihtilali gerekiyor".

1919 yılında, 25 yaşında olan Piscator (bkz. Resim 30), Hermann Schüller ile birlikte Könisberg'te "Yargı Yeri" adını verdiği tiyatrosunu kurdu. 1920-1 döneminde de, Berlin'de "Proleter Tiyatrosu"nu açtı. Bu tiyatro, emekçinin bilinçlenmesi ereğini güden bir *agit-prop* tiyatro anlayışına yöneliyordu. Böyle bir "uyarı-propaganda" tiyatrosuna grafikçi ve karikatürist Grosz, dadacı Heartfield, Hülsenbeck gibi kimseler de katıldı. Bu tiyatroda çağın güncel olaylarını yansıtan oyunlar oynanıyordu. Bunlar belli bir olayın kesitini veriyor ve seyirci bu olay üzerinde düşünmeye, yargı vermeye götürülüyordu. Bu tiyatroda Piscator'un tutumunu onaylayan birkaç profesyonel oyuncu yanısıra daha çok işçilerden kurulu bir sanatçılar topluluğu vardı. Bu topluluk Upton Sinclair'in *Prens Hagen*, Gorki'nin *Düşmanlar*, Wittfogel'in *Sakat* gibi oyunları yanısıra, işbirliği yapılarak tiyatro üyeleri tarafından yazılmış olan oyunları da oynuyordu. Bunlardan en ünlüsü

Rusya'da Bir Gün'dü. "Proleter Tiyatrosu"nun son oyunu 1921 yılının Nisan ayında oynandı.

"Proleter Tiyatro" kapandığında bu tiyatronun 4000-5000 üyesi vardı. Bunlar için mutlaka yeni bir tiyatro açmak gerekiyordu. Piscator 1923-4 döneminde, José Rehfisch'in da katılmasıyla "Merkez Tiyatrosu"nu kurdu. Burada, gerçekçi, hatta zaman zaman doğalcı özellikte oyunlar sahneye koydu. Piscator, bu tiyatroda üç önemli çalışma yaptı: Gorki'nin *Küçük Burjuvalar*, Rolland'ın *O Gün Gelecektir* ve Tolstoy'un *Karanlığın Kudreti* adlı oyunlarını gerçekçi anlayışta sahneye çıkardı. Sanatçı, bu tiyatroda, önceki düşüncelerini geliştirme yolunu tuttu; ancak henüz yeni deneylere girmedi. 1924 yılında, bu tiyatroyu da Rotter Kardeşler firması satın aldı.

Bunun üzerine, Piscator, (1924'ten 1927 yılına kadar) "Halk Sahnesi" adı verilen tiyatroya, oyun sahneye koyması için çağrıldı. Almanya, o sırada, enflasyon, işsizlik, ayaklanmalar, dış borçlar içinde karmakarışık bir durumdaydı. Sanatçının bu tiyatroda sahneye koyduğu oyunlar, geniş bir aydın topluluğu ve işçiler tarafından büyük bir ilgiyle izlenmeye başladı. Piscator, bu seyirciyi etkilemeyi biliyor ve eleştirmen Jacobsohn'a göre, oyunun sonunda seyredenleri "elektriklendirmeyi" başarıyordu. Bu tiyatroda, sanatçı, Alfons Paquet'in *Bayraklar* ve *Sel*, (bkz. Resim 31) Ehm Welk'in *Gotland'daki Gök Gürültüsü* adlı oyunlarını projeksiyon ve sinema filmi kullanarak sahneye koydu. Bu oyunlarda sınıfsız bir toplum düşüncesi vurgulanıyordu. Sanatçı, bu uygulamalarıyla seyirciyi bilinçlendirme amacını güdüyordu. O, kendi tutumunu "Öğrenme-Algılama-İnanma"ya götüren bir tiyatro çalışmasını varettiğini belirtiyordu. Tiyatro sahnesine o dönemde sınıfsız toplum uygulamasını gerçekleştiren önderlerin portrelerini asıyor, ihtilalin gerçek resimlerini gösteriyordu. Sahnede bayraklar dalgalanıyor ve yeni bir düzenin savunuculuğunu yapıyordu. Sanatçı, bu dönemde ilk belgesel oyunu da sahneye koydu. Bu oyunun adı *Her Şeye Rağmen*'di (12 Temmuz 1925'te 'Grossesschauspielhaus'ta sahneye konuldu). Piscator, bu oyunu tarihsel belgelere dayanan, büyük çapta bir 'revü' biçiminde sahneye getirdi. Oyun, İşçi Kültür-Kartel'i için sahneye konulmuştu ve Spartaküs ayaklanmasını gösteriyordu. Bu gösteride sinema filmi ilk kez sahnedeki oyuna organik bir biçimde kaynaştırıldı. Dekor olarak çeşitli aşamada yükseltiler, merdivenler, eğik düzeyler kullanıldı; bütün bunlar da bir döner sahne üzerine monte edilmişti. Perde üzerine, projeksiyonla gerçek çatışma sahneleri, gazete haberleri, pankartlar, konuşmalar, uçaktan atılmış broşürler yansıtılmıştı.

1927 yılının Eylül ayında, Piscator, Berlin'de kendi tiyatrosunu açtı. Bu tiyatroya kolektif çalışma biçimini getirmek için çeşitli yazar

ve sanatçılarla anlaştı. Burada Brecht, Becher, Balasz, Döblin, Gasbarra, Wilhelm Herzog, Leo Lania, Walter Mehring, Mühsam, Tucholsky gibi yazarlarla ve o dönemin genç aydınları olan Kalser, Steckel, Lindtberg ve Busch gibi sanatçılarla çalışmaya başladı. Ama bu tiyatronun kuruluşundaki çelişki ana paranın zengin bir kapitalist tarafından (ünlü aktris Tilla Durieux'nün banker eşi) sağlanmış olmasıydı. "Piscator-Sahnesi" adını alan bu toplulukta, sanatçı hemen hemen bütün işi kendi üzerine aldı. (Bu durum onun gerçekten bir kolektif çalışmaya gitmediğini göstermektedir). Sanatçı, bu tiyatroda, en çok gürültü yapan ve tiyatro tarihine geçen çalışmalarını yaptı. Biçim üzerinde çalışmaya yönelmesiyle de Marksçı düşüncelerden yana kaydı, ama daha çok dışavurumcu bir eğilim gösterdi. Seçilen oyunlar Toller'in *Hayda Yaşıyoruz*, *Rasputin* adlı dünya savaşını gösteren bir kurgu ve Haşek'in romanından Max Brod ve Hans Reimann tarafından sahne için uyarlanan *Asker Şvayk*'tı (bkz. Resim 32). Bu tiyatroda Piscator *Taylorizm* düşüncesiyle fabrikalarda kullanılan yürüyen şeridi sahnede kullanılır duruma getirdi. Bu yürüyen şerit Svayk'ın bir yerden bir yere gitmesine yarıyordu. Bu şeridin arkasında da Georg Grosz'un karikatürleri yer alıyordu. Böylece hem yer, hem de zaman geçişleri belirtilmiş oluyordu.

Bu tiyatroda Piscator'un yaptıklarını en dikkatli izleyen Brecht'ti. 1929 yılında onun özelliklerini gördü ve Piscator üzerine sonradan şöyle yazdı: "O, politikayı tiyatro yoluyla değil, tiyatroyu politika yoluyla güçlendiren" bir kimseydi ve "ihtilalciliği daha çok tiyatro alanındaydı" Yine Brecht'e göre, Piscator, gelmiş geçmiş en büyük tiyatro yönetmenlerinden biriydi ve tiyatro uygulamasını elektrikli bir ortama soktuğu gibi, çok önemli malzemeler üzerinde büyük çalışmalar ortaya çıkardı.

Brecht, politik tiyatro uygulamasını Piscator'dan gördü ve onun yaptıklarının içinde bulundu, kendi de bazı oyunlarda ona yardımcı oldu. Ancak Brecht, Piscator'un eksik yanlarını da görüyordu, daha sonra kendi kuramlarını getirirken Piscator'dan çok şey öğrenmiş olmakla birlikte, her şeyden önce doktriner bir yazar olarak Piscator'un getiremediği sistemi getirebilmiş, onun ulaşamadığı boyutlara Brecht ulaşmıştı.

Piscator, tiyatro biçimini ortaya çıkarırken, Dadacıların "sanat hiçbir şey değildir" sözünden hareket ederek, sanatın yerine politika kavramını koymakla işe başladı. Bu düşüncesini de sabırsızca, hemen seyirciye uygulamaya girişti. Ona göre, sanatın bittiği yerde uyarma başlıyordu; oysa Piscator, bütün yaşamı boyunca sanattan kopamadı, her başkaldırışında yeni bir sanat biçimi ile ortaya çıktı. Çağın makinelerle sağlanan ekonomisini sahne tekniğine uygulayan Piscator, o

döneme değin görülmemiş tiyatro biçimlerine yöneldi. Bu akılcı sahne tekniğinin bütünlemesinde, sanatçının duygusal yoldan seyirciye yönelmesi de geliyordu. Nesnel gözlemlerin yanısıra, sanatsal soyutlamalara da gidiyordu Piscator. Akılcı sahne tekniğinin ortasına koyduğu duygusal insan ya da kaz adımlarıyla yürüyen askerlerin fonuna uzattığı bir ışık onun sanatsal, yönelimini açıklıyordu. Piscator, belli bir öğretiyi, temel alarak, ama bu öğretinin sonuçlarını dikkate almadan, ileriki dünyanın yaşamı üzerine görüntüler ortaya çıkardı. Bunlar doktriner bir sanatçının görüntüleri değil, ütopyacı bir kimsenin sonuçlarıydı.

Brecht'in daha sonra saptamış olduğu tiyatro estetiğinin ilk çizgileri Piscator'un dağınık bir biçimde ortaya attığı düşüncelerde görülüyordu. Politik tutumu dışında da ele alınsa, sanatçı bu çağın en büyük kızıştırıcılarından biriydi. Politik ve nesnel özellikleri dışında, O, Gordon Craig, hatta Artaud kadar özneldi. Piscator'un *Politik Tiyatro* adını verdiği kitabında belirttiği şu düşünceyi Artaud da söylemiş olabilirdi: "Ben özellikle dekorsuz, giysisiz, çırılçıplak oynamak istiyorum; ama bu gövdesel değil, ruhsal bir soyunmadır; ruhumuzu çırılçıplak göstermeliyiz. Çünkü ancak bu yoldan gerçeğe erişebiliriz; o gerçek de yaşamımızın içeriğini verecektir. Böylece, yaşayabilmemiz ve mutlu olabilmemiz için temel ilkeleri bulabileceğiz" Artaud'a olduğu gibi, Piscator da, bir yandan eskatolojik (Hıristiyan dininde ilerinin yaşamından söz eden bilgi) tiyatro ile ütopik ruhsal arınmayı ve öznel bir yaşamı öneriyordu.

1929, yılında büyük giderler yüzünden kapatmak zorunda kaldığı tiyatrosunun yerine, daha küçük bir tiyatro olan "Wallner Tiyatrosu"nu açtı sanatçı. Bu tiyatroda Piscator'un tutumunda belirli bir değişiklik oldu. 1927 yılında Brecht'in tutmuş olduğu yolun başına geldi ve bu tiyatroda *Tai Yang Uyanıyor* (1931) adlı didaktik oyunu ile ilk kez maddeci dünya görüşünün kapsamı içinde çalıştı. Bu oyunda karar verme işi seyirciye bırakılıyordu. Artık eski düşünce türünün doğurduğu bir polemik değil, diyalektik materyalizmin getirdiği bir yönelim ortaya çıkmıştı. Bu gösterinin en güçlü yanı sözsüz oyunların bulunduğu kesimlerdi. Daha önceki dekor anlayışını bırakan Piscator, Brecht'in *Mahagonny*'sinden ve onun didaktik oyunlarından öğrendiği tekniği kullanmıştır.

Aynı yıl (1931) Piscator, Rusya'ya gitti ve Anna Seghers'in *St. Barbara Balıkçılarının Ayaklanması* adlı romanını filme almaya başladı. Ancak bu filmi bitiremedi. Bunun üzerine, orada bir oyun sahneye koymak istedi, ama sahneye koymakta olduğu oyunu genel provaya gelen komite yasaklayınca Piscator (anlatıldığına göre) bütün bir gece Stalin'le tartıştı. Piscator, böyle zor bir durumdayken, Almanya'nın

başına Hitler geçti. Almanya'daki bu yönetim değişikliğinden sonra bir gün Moskova'daki Metropol Oteli'nin salonunda otururken yanına uzun boylu, iri yarı ve ak saçlı bir adam yaklaştı; bu Edward Gordon Craig'di. Craig, Berlin'den geldiğini ve Göbbels'in selamlarını getirdiğini, Nazi'lerin onu bir tiyatronun başına geçireceklerini söyledi. (O sırada, sosyalist olduğu bilinen ünlü aktör Heinrich George Nazi'ler tarafından kabul edilmiş ve Berlin'de oynaması için kolaylık sağlanmıştı). Piscator ise, Almanya'ya ancak Göbbels olmadığı zaman döneceğini belirtti.

Ancak Moskova'da da kalamıyacağını anlayan Piscator, New York'a gitti ve orada "Dramatik Wrokshop"un başına geçti. Burada, Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando, Judith Malina gibi ünlü kişilere öğretmenlik etti. Sonra Brecht ile ilişki kurarak birlikte *Şvayk*'ı Amerika'da sahneye koymayı teklif etti. Brecht bu konu üzerine yeni baştan eğilerek *Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda* adlı yapıtını yazdı. Ama pek anlaşamadılar. Brecht gerçekçiydi, diyalektik tiyatroya yöneliyordu ve maddeci dünya görüşünü benimsemişti. Oysa Piscator bir ülkücüydü, kışkırtıcıydı, ama bu dünya görüşünün izinden yürümüyordu.

1949'da Almanya'ya dönmek istiyordu. Nitekim, kısa bir süre sonra döndü vatanına. Ancak Piscator'u burada pek iyi karşılamadılar, çünkü bütün büyük tiyatroların başında hâlâ Hitler döneminin kişileri vardı.

Önce küçük kentlerde çalışmaya başlayan Piscator, daha sonra Berlin'de çeşitli klasik ve modern oyunları sahneye koymaya başladı. Piscator, bu çalışmalarında daha çok ışıklamaya dayanan, dekorsuz ve seyircinin arasına giren oyun yerine uygun çalışmalar yaptı. Klasikleri çağdaş bir anlayış içinde yeni baştan modern bir yorumla getirdi. Buna karşın, tiyatro adamlarının ona olan tutumları çok yavaş değişti. Birçok sanatçı için Piscator, sanat yaşamını doldurmuş büyük bir tiyatro adamıydı.

Ancak 1962 yılında, Berlin'deki "Halk Sahnesi"nin yöneticisi Siegfried Nestriepke, Piscator ile bir anlaşma yapınca durum değişti ve sanatçı bu tiyatroda, birdenbire gelen ölümüne değin, dört yıl içinde sanat yaşamını henüz doldurmamış ve hâlâ yaratıcı bir tiyatro yönetmeni olduğunu kanıtladı. Yetmiş yaşlarına gelmiş olan Piscator, yeniden Alman oyun yazarlığına yol gösterecek çalışmalar yapmaya başladı. Dünya çapında yankı yapan ve uzun bir süre, bütün Hıristiyan ülkelerde tartışılan Rolf Hochhuth'un *Temsilci* adlı oyununu büyük bir başarıyla ilk kez o sahneye koydu. Onun bu çalışması birçok politikacıyı, tarihçiyi etkiledi ve birçoklarının görüş açılarını değiştirmelerine yol açtı. Bundan sonra yine ilk kez Heinar Kipphardt'ın *Oppenheimer Davası*'nı, Peter Weiss'ın *Soruşturma*'sını Tolstoy'un *Sa-*

vaş ve Barış'ını sahneye uyarlayarak (bkz. Resim 33) aynı başarıyla sahneye koydu ve yine bütün tiyatro dünyasını uzun bir süre ilgilendirdi.

Piscator, Hochhuth'un ikinci bir oyununu sahneye koymayı ve yeni bir *Şvayk* yorumuna gitmeyi düşünürken birdenbire öldü. Piscator, XX. yüzyıl tiyatro uygulamasına devinim getiren, başta Brecht olmak üzere çeşitli büyük yazarların yetişmesine ışık tutan ve son yıllarında da büyük bir yönetmen olduğunu kanıtlayan bir tiyatro adamıydı.

A.B.D.'nde Solcu Tiyatro

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan ekonomik bunalımlar ve 1929'da başlayan ekonomik çöküntünün sonucu, Amerikan yazarları dikkatlerini toplumsal sorunlara, sınıf çatışmasına ve kara derili insanlara yapılan ikinci sınıf vatandaş işlemine yönelttiler. Genç tiyatro adamları ve yazarlar işçi sorunlarını daha yakında incelemeye başladılar. Toplumcu düşünceler, Stanislavski'nin tiyatrosuna olan hayranlıkla sahne üzerinde uygulanmaya başladı. Bu yönelim içinde "Group Theatre" (Grup Tiyatrosu) ve daha radikal bir topluluk olan "Theatre Union" (Tiyatro Birliği) kuruldu. "New Theatre League" (Yeni Tiyatro Birliği) yanısıra radikal solu temsil eden "Theatre Action and The Labour Stage" (Tiyatro Eylemi ve İşçi Sahnesi) (bkz. Resimler 55, 56), adlı topluluklar kuruldu. Bu sonuncusu, "Uluslararası Kadın Konfeksiyonu İşçi Sendikası"nın kurduğu bir tiyatro topluluğuydu. Bu topluluklar, kendi içlerinden oyun yazarları yetiştirmekle kalmadılar, tutumlarıyla o dönemdeki birçok özel tiyatroyu da etkilediler.

A.B.D.'ndeki bu sol akımın dramatik sonuçları çeşitli niteliklerde ortaya çıktı. Örneğin, "Tiyatro Birliği"nin oyunları içtenliği olan, ama melodramatik, abartılmış ve biraz da içli oyunlardı. Bu toplulukta Albert Maltz ile George Sklar'ın *Dünyada Barış* (1933) adlı oyunu oynandı. Bu oyun cephane yapımcılarına karşı yazılmış sert bir eleştiriydi; ancak XIX. yüzyıl melodramı biçiminde oluşu etkisini azaltıyordu. Aynı yönelimler Sklar'ın Maltz ile birlikte yazdığı *Karanlık Kuyu* (1935) ve Paul Peters ile birlikte yazdığı *İstifçi* (1934) adlı yapıtlarda da vardı. "Tiyatro Birliği"nin son temsili aslında dışavurumcu bir yazar olan John Howard Lawson'un *Yürüyüş Marşı* (1937) adlı oyunu oldu. Bu oyunda, patronla aynı düşüncede olmadığı için işinden atılan ve bunun arkasından ailesiyle birlikte evden çıkarılan bir işçi ve ailesinin terkedilmiş bir fabrikada yaşarken başlayan işçi grevi, eski işine alınması için patronun bu işçiye casusluk teklifi, işvere-

nin tuttuğu silahlı katiller, işçi grevinin genişlemesi ve sonunda başarıya ulaşması ele alınıyordu.

Daha zengin bir dokusu olan bir oyun Albert Bein'in *Bırakın Özgürlük Çınlasın* (1935) adlı yapıtıydı. Burada çeşitli özellikleri olan bir işçi topluluğunun incelemesi yapılıyordu. Marc Blitzstein'in *Beşik Sallanacak* (1937) adlı oyunu toplumcu propoganda oyunu biçiminin şarkılı türüyle gelişiyordu. Daha ilgi çekici bir oyunu Irwin Shaw'un uzun tek bölümlük *Ölüleri Gömün* (1936) adlı oyunuydu. Dışavurumcu öğelerden yararlanılan bu oyunda, ölen askerlerin ruhu dünyaya geri dönüyor, ama yaşayanlar ve generalleri tarafından geri dönmeleri ve onların artık ölüler dünyasının insanları olduğu söyleniyordu.

1935 ile 1939 arasında sürdürülen "Federal Tiyatro Projesi" işçi tiyatrolarını doğuran bir eylemi de getirdi (bkz. Resim 34). Bu işçi tiyatroları çalışmalarından oyunculuk yönünden olmasa da, tiyatro yapıtı ve uygulaması yönünden ilgi çekici gösteriler ortaya çıktı. Bunlardan biri zencilerin oynadığı *Macbeth* ve *Mikado*'ydu. Ama yine oyunlar açısından bir eksiklik vardı. Bu projenin kapsamı içinde Sinclair Lewis ile John C. Moffitt birlikte *Böyle Şeyler Burada Olamaz* (1936) adlı, faşizmi yeren bir oyun yazdılar. Ama başka bir çaba da gösterilmedi bu alanda. Genç yazarların çoğu Rusya'daki toplumcu gerçekçilik kavramına eğilim duyuyor ve "Yaşayan Gazete" (Living Newspaper) biçimi içinde güncel sorunları kapsayan oyunlar yazıyorlardı. Bunlarda en tanınanı *Bir Ulusun Üçte Biri* (1938) oldu.

Öbür yanda, "Grup Tiyatrosu"nun yazarlık açısından katkısı ötekilerden daha büyük oldu. Robert Ardrey'in *Casey Jones* (1938) ve ilgi çekici *Seslenen Kaya* (1939) adlı işçi dramları, ele alınan sorunun yanısıra işçilerin insanlık açısından incelemesini de yapıyordu. Bu yazarın *Jeb* (1946) adını verdiği zenci sorununu ele alan oyunu da onun yönelimini gösteren bir oyunuydu.

Clifford Odets

Ancak bu tiyatro topluluğunun ortaya çıkardığı yazarların en önemlisi Clifford Odets'ti (1906-1963). "Grup Tiyatrosu", 1935 ile 1940 yılları arasında Odets'in yedi oyununu sahneye getirdi. Bu yazarın *Lefty'i Beklerken* (1935) adlı ilk oyununun oynanmasıyla işçi tiyatrosu da ilk kez güçlü bir yazar kazanmış oldu (bkz. Resim 35). Bu oyun kalıplaşmış sözlerden, eylem konusundaki isterik haykırmalardan arınmış ve sağlam bir sınıf temeli üzerine oturtulmuş bir yapıttı. Oyun ilk oynandığında seyircileri o değin etkilemişti ki, işçi olmayan seyirciler de İşçi Sendikasının militanlarının "Grev!" diye bağırmalarına katılmışlardı. Lefty'nin kapitalist patronlar tarafından öldürülmüş olması bu oyunda çok ustaca seyirciye aktarılmaktaydı. Odets'in

ikinci oyunu *Uyan ve Şarkı Söyle* (1935), Çekhov vari bir tutumla Berger ailesinin içindeki kişisel ilişkileri ele alıyordu. Bu aile yoluyla da toplumsal sorunlara yöneliyordu. Yazar, bu oyununda gerçekçiydi, ama bunu şiirli bir hava içinde veriyordu. Onun üçüncü oyunu olan *Yitirilen Cennet* (1935) orta yaşlı bir burjuvanın işini kaybetmesini ele alıyordu. *Altın Çocuk* (1937) Odets'in çok tutulan oyunlarından biri oldu. Bu oyunuyla Odets, kalıplaşmış ve katı bir toplum içinde, çeşitli yetenekteki kişilerin yok olmasını konu edinmeye başladı. *Aya Giden Roket*'te (1938) yine bu tema yer alıyordu. İlk oyunda, iyi bir kemancı iken boksör olan ve başkasının ölümü ile birlikte kendi ve sevdiği kadının ölümünü getiren Joe Bonaparte'nin yerini, ikincide Cleo Singer adlı kız alıyordu. Bu oyunda da Çekhov'un etkisi ile derinlemesine kişisel ilişkiler vardır. Onun *Gece Müziği* (1940) adlı oyunu sanayileşmenin içinde yok olan bir gencin öyküsüydü. Yazarın bu üç oyunu ana düşünceyi aktarmak yönünden pek saydam değildi. Bildiriler, güzel söylenmiş sözlerin ve ilgi çekici durumların görünüşü içinde kesinliklerini yitirmişlerdi.

Yazarın, daha sonraki *Gecede Çarpışma* (1941) ve *Büyük Bıçak* (1949) önemli oyunları değildi. Bundan sonraki oyunu *Kasabalı Kız* (1950) büyük bir başarı kazandı, ayrıca bazı önceki oyunlarında olduğu gibi, sinemada da ele alındı. Bu oyun Odets'in ilk çıkışındaki tutumuna aykırı bir eğilim içinde, duygusal bir oyundu; bunun için de ona gişe başarısını getirdi. Odets'in *Çiçek Açan Şeftali* (1954) adlı oyunu Nuh tufanı teması içinde yazarın toplumu ve çevresi ile barış yaptığını gösteriyordu.

Odets'in yazarlık gelişimi, çeşitli nedenler yüzünden (bunda oyunları yoluyla kazandığı paranın da rolü olmuştur) proleter tutumdan populizme doğru bir yöneliş gösterir. Onun ilk iki oyunu, *Lefty'i Beklerken, Uyan ve Şarkı Söyle* Marksçı öğretiyi yansıtan yapıtlardır. Birinci oyun, *agit-prop* tiyatro biçimi içinde yazılmıştır. İkincisi ise, biçim yönünden tamamen değişik ve "iyi kurulu oyun" yöntemine yakın işçi haklarını savunan bir oyundur. Üçüncü oyun olan *Yitirilen Cennet* ise Marksçı öğretiyi izlemeden, sınıfsız bir toplumu hayal eden başarısız bir burjuvayı ele alır. Yazar, üçüncü oyunundaki değişimden sonra gittikçe kişisel drama ve burjuva halkçılığına doğru yönelmiştir.

Zenci Sorunu

Solcu eğilim içinde tiyatro oyunlarına A.B.D.'deki zenci sorunu da girmiş oldu. Gerçi XIX. yüzyılın sonunda bu sorunu ele alan birkaç yazar olmuştu (bunlardan en tanınanı Boucicault'un *Octoroon*'du 1859), ama ülkenin ekonomik durumu içinde zenci vatandaşların du-

rumu üzerine daha çarpıcı ve sert eleştiriler bu dönemde gelmeye başladı. Hatta genellikle psikolojik gerçekçilik yolunda yürüyen O'Neill bile *İmparator Jones* (1921) ve beyaz-siyah sorununu ele alan *Tanrının Bütün Çocuklarının Kanatları Vardır* (1924) adlı oyunuyla bu önemli sorunu deşmişti. Anderson da bu konuyu *Kanatsız Zafer* adlı oyununda ele almıştı.

Bu konuya yönelişler çeşitliydi. *Sonuncu Kilometre* (1930) adlı oyunuyla, melodramatik bir hava içinde ölüm cezasını yeren ve *Çelik*'te (1931) işçilere yapılan haksızlıkları ele alan John Wexley, *Onlar Ölmeyecekler* (1934) adlı oyununda da zencilere yapılan adaletsiz işleri ele aldı. Öbür yanda, zenci psikolojisi üzerinde duranlar da vardı. Örneğin, Marc Connelly *Yeşil Çayırlar* (1930) adlı oyununda, ilkel bir zencinin dünya ve cennet üzerine olan düşüncelerini yalın bir anlatım biçimi içinde işledi. Güneşli bir yazar olan Paul Green ise kendini kurtarmaya çalışan zencileri ve bu insanların beyazlarla olan çatışmasını konu olarak seçti. Sonradan besteci Gershwin tarafından bir müzikal durumuna getirilen Du Bose Heyward'ın *Porgy*'si (1927) de yine bu konuyu çevre sorunu ile işleyen bir oyundu. Bu yazar, aynı havada olan *Mamba'nın Kızları* (1939) adlı oyununu eşiyle birlikte yazdı.

II. Dünya Savaşı sırasında zenci sorunu ile uğraşan yazarlar çoğaldı ve bu yazarlar arasına kara derili yazarlar da karıştı. Lynn Root ile John la Touche'ın birlikte yazdıkları *Gökteki Kulübe* (1940) yeni boyutlar getirdi. Melodramatik olmakla birlikte, etkileyici ve yeni bir bakış getiren Richard Wright'ın *Yerlinin Oğlu* (1941) yanısıra, Hall Johnson'un daha önce yazdığı *Koşun Küçük Çocuklar* (1933) adlı oyunu gerçekleri dile getiren bir yapıt oldu. Bu yöneliş yeni bir gelişimi de beraberinde getirdi; o döneme değin genellikle tiyatro sahnesinde görülmeyen zenci sanatçılar, yavaş yavaş beyazların yanında yerlerini almaya başladılar. İlk adımı, Shakespeare'in *Fırtına* oyununda Caliban'ı oynayan ve *Malfi Düşesi*'nde önemli bir rol alan Canada Lee attı. Bundan sonra büyük bir hızla zenci yazarların yanısıra, zenci oyuncular da arttı ve çeşitli zenci tiyatro toplulukları kuruldu.

Kara derili vatandaşların yanısıra, bu dönemde, yoksul beyaz vatandaşların da sorunu önem kazandı. Bu oyunlar içinde ilk büyük başarıyı kazanan John Kirkland'ın Erskine Caldwell'in *Tütün Yolu* adlı yapıtından sahne için hazırladığı uyarlama oldu. Toplumsal bir belge olan bu yapıt, seyirciler arasında büyük ilgi uyandırdı.

Bu temayı en başarılı bir yolda tiyatroya aktaranların başında John Steinbeck (1902-1968) vardı. Daha çok bir romancı olarak ün yapan Steinbeck ününü borçlu olduğu *Fareler ve İnsanlar*'ı sahne için yeni baştan yazınca (1937) tiyatro alanında da büyük bir üne erişti. O sıralarda *Gazap Üzümleri* (1940) de sinemalarda gösteriliyordu. Steinbeck'

in gerçekçi bir tutumu vardı, işçi sınıfını yakından tanıyor ve ülkesindeki sınıflar arası ilişkiyi iyi biliyordu. Oyunlarında yazarına özgü bir burukluk, hatta zaman zaman da bir içlilik vardı. *Ay Batarken* (1941) çok tutulan, ama pek önemli olmayan bir oyundu. Bu oyuna da, acılık ve bu acılığın yoğunlaştırıldığı, dozu taşmış bir içlilik egemendi. Steinbeck, sorunlara insan sıcaklığı ve belirli romantik açıyla bakan bir yazardı.

6 — BERTOLT BRECHT ve EPİK TİYATRO

Maddeci felsefenin tiyatro anlayışını ilk kez belli bir estetiğe ve yönelişe oturtan Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956), XX. yüzyılın en büyük ozanlarından biri olduğu kadar, öyküleriyle de ün yapmıştır. Elli bir oyun yazan Brecht, aynı zamanda çağımızın en önemli tiyatro kuramcılarından biridir. Yazar, yönetmen, kuramcı, ozan ve düşünür yönüyle öylesine geniş bir etki alanı yarattı ki, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki genç yazarlar ve tiyatro uygulayıcıları bir yandan onun öğretilerinden yararlanırken, öbür yanda da, onu yakından izledikleri için yeni bir senteze gitmekte güçlük çektiler. Hatta bir süre Brecht genç Alman yazarları için onları geciktirici ve cüceleştirici bir öğe olarak kaldı. Bu yönden Brecht'in üzerinde kısa da olsa ayrıntıyla durmak gerekiyor (bkz. Resim 36).

Brecht'in Dünyası

Brecht, insanların yalnızca çevreleri yoluyla anlaşabileceğini ve saptanabileceğini daha ilk yazarlık yıllarında görmüştü. Çünkü insanın kişiliği değişen dış dünyanın ürünüydü. Kendi kuşağı içinde —dili kullanmaktaki ustalığı ve ozanlığı ile— ileriye kalacak, dünya çapında tek yazar-kuramcı-uygulayıcı Brecht'in kendinden sonra gelen Fransız Varoluşçularını etkilemesi de doğal bir sonuçtu: 1918 yılındaki Alman yenilgisi Brecht ve kuşağının "angajman"ını nasıl getirdiyse, 1940 yılındaki Fransız yenilgisi de sonraki kuşağın Fransa'daki temsilcilerini bir "angajman"a yöneltti.

Brecht'in maddeci dünya görüşünü kabul etmesinden önceki dönemi ile bu görüşü benimsemesinden sonraki dönemi arasında önemli ayrılıklar vardır. İlkbaşlarda anarşist, değer tanımaz (nihilist) ve karamsar bir Brecht görürüz. Bu ilk yıllarında yazar için dünya "boş bir evren"di. XIX. yüzyılda, Nietsche'nin "Tanrı öldü" sözünün bir yankısıydı bu. *Üç Kuruşluk Opera*'da (1928) "dünya yoksul, insan kötüdür", *Adam Adamdır*'da (1925) "yaşayan en aşağılık varlık, en zayıf yaratık insandır" Brecht, yazarlığının ilk yıllarında bu düşüncelerle doluydu. Sonraki oyunlarında da bu dünyayı, benimsediği dünya görü-

şü içinde değerlendirerek yeni baştan ele aldı: *Seçuan'ın İyi İnsanı*'nda (1938-40), bu düşünceler Tanrılar tarafından şöyle belirtilir: "Ne biçim bir dünya ile karşılaştık, bayağılık, pislik. Dağlar, bayırlar bile tanınmaz olmuş. Güzelim ağaçların başlarını tellerle yok etmişler, dağların ardından koyu koyu dumanların yükseldiğini gördük, top seslerini dinledik. Bütün bunların arasında parçasını kurtaran tek kişiye rastlamadık" Şen Te bile şöyle der: "Elini uzatsan kolunu kapıyorlar; yoksullara yardım eden kendisi yoksul oluyor. Göz göre göre açlıktan ölsün biri, sen diren kötülük yapmakta?" Az sonra söyle sorar Şen Te: "Bir terslik var gibi sizin dünyanızda, neden kötüler övülüyor da, iyiler yeriliyor?" Brecht'in dünyasında erdemler de karşılıklarını bulmuyorlardı; ama zaten erdem bir budalalıktır böyle bir dünyada; *Cesaret Ana'da* (1939) Anna Fierling bunu şöyle anlatır: "Eğer bir yerde çok fazla erdem varsa, bu mutlaka bir şeyin yanlış olduğuna işaret eder. (...) Çünkü bir general ya da bir kral budalaysa ve halkını bir kargaşalığa sokarsa, o halk da cesarete sarılmak zorunda kalır. Ve cesaret de bir erdemdir. Kral cimri, askeri azsa, o askerlerin Herkül kadar güçlü olmaları gerekir. Eğer kral şapşal ve hiçbir şeye aldırmıyorsa, o zaman da halkın yılan kadar kurnaz olması şarttır; yoksa hesapları görülüverir. Kral onlardan çok fazla şey beklerse, o halkın da özel bir bağlılığa ihtiyacı olur... Görüyorsun ya, iyi bir ülkede, iyi bir kral ya da generalin hiçbir erdeme ihtiyacı yoktur. İyi bir ülkede erdem gereksizdir; herkes olağan, orta zekâlı ve korkak olsa da ne çıkar?"

Brecht'in dünyasında, yoksullar aşağılık, zenginler acımasız ve sömürgendi. Yazarın tekrar tekrar ilk oyunlarında üzerinde durduğu nokta, bugün acı çeken yoksulun, yarın bir olanak kazanıp da yükselme fırsatını ele geçirirse, bu düzen içinde (kapitalist-burjuva düzeni) ezenler kadar, obur, acımasız olacağıydı. Onun, gençliğinde ilk etkilendiği yazar, Georg Büchner oldu. Brecht, *Baal*'i (1918) için *Woyzeck*'i örnek alırken, *Komün Günü* (948-9) adını verdiği oyununu yazarken *Danton' un Ölümü*'nden esinlendi. Brecht'in gençlik günlerindeki bomboş dünyası Büchner'in çeşitli oyunlarında karşımıza çıkar. *Woyzeck*'te Büyükanne şu masalı anlatır çevresine toplanan çocuklara: "(...) Bir zamanlar yoksul bir çocuk varmış. Anasız, babasız... Ölmüşler ikisi de. Herkes ölmüş yeryüzünde. Çocuk gece gündüz birini aramış, sonunda bakmış kimsecikler yok; gökyüzüne çıkmak istemiş. Aydede dostça bakıyormuş ona. Ama küçük kız aydedenin yanına gidince bir de ne görsün, çürümüş bir tahta parçası değil mi... Kalkmış güneşe gitmiş. Bakmış güneş de kurumuş bir kasımpatı. Bu kez tutmuş yıldızlara tırmanmış. Yıldız yerine göğe yapışmış ateş böcekleri görmüş, çaylak onları yabani erik dalına yapıştırıvermiş. Bunun üzerine yeryüzüne dönmek istemiş çocuk; ama bakmış ki, yeryüzü tersine çevrilmiş bir otu-

rak..." Buradaki yapayalnız çocuk Brecht'tir. Onun ilk oyununda, yazarı yansıtan Baal, ölürken, "dünyanın Tanrının pisliğinden varolduğunu" söyler ve Baal bu pislik içinde ölür.

Onun otobiyografik şiiri *Yoksul B.B. Üzerine*'de "Sabaha doğru işer çamlar alacakaranlıkta / Kuşlar, çamların kurtları haykırmaya başlar" İnsan ve doğanın böylesine kokuşmuş bir durumda oluşu *Baal*'dan başka onun *Gece Yarısı Çalan Davullar* (1918), *Kentlerin Ormanında* (1921-3) ve *Adam Adamdır* adlı yapıtlarında havayı ve düşünce düzeyini kurar.

Brecht, her çeşit savaşa karşıydı. Öbür yanda savaş, bu anlayıştaki insanla kaplı dünya için doğal bir olaydı. Böyle savaşların sürekli sürüp gitiği dünya da adalet de yoktu. Bunun için de, o, hemen her oyununa bir yargı sahnesi koydu. Brecht'in dünyası statik bir karamsarlık içindeydi. Bütün bunlar Brecht'in gençlik yıllarında dünyaya bakışını ve bu bakışındaki olumsuzluğu ve karamsarlığı açıklıyordu. Oysa yine yazarın deyimiyle bu olumsuz dünya "resmin ancak yarısı"ydı; bu resmin öteki olumlu yarısında maddeci felsefeyle gelen yeni bir dünya vardı. Yazar oyunlarında daha çok bu olumsuz yanı gösterdi, olumlu yandan yalnızca söz etti. Yazarın dünyayı ele alışında bu olumlu yanı en çok belirttiği oyunu Gorki'den uyarladığı ve yeni baştan düzenlediği *Ana*'ydı (1930-2). Bu oyunun kahramanı Pelageya Vlasova, yeni bir düzenin eşiğinde olan ihtilalciler arasında görülür. Bu oyunda da yeni düzenin ne olduğu gösterilmez. Yalnızca onun bir tek oyununun, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nin (1945 - bkz. Resim 37) başında yeni düzeni gösteren bir sahne ele alınmıştır. Bu kısa sahnede Sovyet Rusya'daki kolhoz gösteriliyordu. Bu sahne de Sovyet eleştirmenlerinin saldırısına uğradı. Eleştirmenler bu sahnenin fantaziden başka bir şey olmadığını belirttiler. Brecht, Doğu Alman rejimi altında da parti tarafından istenilen düzeni yansıtmadı. Yazar, maddeci diyalektiğe ne kadar bağlı kaldıysa, Doğu Alman Komünist Partisinin politikasını da o kadar beğenmedi. Çünkü Brecht'in olumlu olarak kabul ettiği düzen onda bir inançtı ve yalnızca bir umuttan ileri gidemedi. O, Marksçılığın ülkücü yanından çok, eleştirisel yanıyla ilgilendi.

Yazarın oyunlarında önerdiği, "Dünyayı değiştirin; çünkü değiştirmek gerekiyor", sözü tekrar tekrar görülür. Ama Brecht bu değiştirmenin nasıl ve neye doğru yapılacağını bir kez bile açık ve seçik belirtmedi. Şurası muhakkak ki, Brecht, maddeci dünya görüşünü benimsemişti. Engels ile Marx modern bir diyalektik ortaya koymuşlar, ama değişimi somut olarak belirtmemişlerdi. Onlar da Brecht gibi etkin eleştirmenlerdi. Onlar da XIX. yüzyıl kapitalizmini incelemişler ve varolan çöküntüye parmak basmışlardı. Ama yeni düzeni somut bir biçimde ortaya koymamışlardı; Brecht de aynı şeyi yaptı.

Yazarın iki yoldan gelişen bir başkaldırısı vardı. Onun dıştaki başkaldırısı (toplumcu başkaldırısı) nesnel, aktif, onarımcı ve gerçekçiydi. Ama onun içteki başkaldırısı (varlığına karşı) öznel, pasif, çaresiz ve romantikti. İşte bu ikili durumun başkaldırısı ile Brecht'in oyunlarındaki diyalektiğin özü de ortaya çıktı. (Buna az sonra değineceğiz). I. Dünya Savaşı'ndan sonra, daha önce onda uyanmış olan, burjuvaya ve kurulu düzene karşı olan düşünceler onu içinde yaşadığı düzeni şiddetle eleştirme yoluna götürdü. Örneğin, *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* (ilk metin 1926, ikincisi 1928) kapitalist sistemin bir randevu evi düzeni olduğunu gösteriyordu. Aşk bile ticaretin kurallarına bağlıydı. Böylesine yozlaşmış bir kentte en büyük cürüm parasızlıktı. Brecht, faşist ülkeler ile kapitalist ülkeleri şöyle kıyaslıyordu: kapitalist ülkelerde "kasaplar, kestikleri eti getirmeden önce ellerini yıkarlar" Bunun gibi kapitalizmin faşizme dönmeden yaşayabilmesi tamamen "faşistçe bir tutumdu" Bu düşüncesini *Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar*'da (1932-4) belirtiyordu yazar.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra, Brecht, Almanların katı ve fanatik tutumunu ve kapitalist düzenin yozlaştırdığı kurumları gördüğünü ve insanlara yeni bir düzen vadeden maddeci dünya görüşünü benimsediğini belirtti. Yazar, Alman klasiklerine okul kitapları gibi katı ve tek yönden bakılmasına karşıydı. Alman halkının bir devrim yapıp yepyeni bir düzene gitmesi gerekiyordu. Bu halkın artık bir özeleştiriye ihtiyacının olduğunu anlaması zorunluydu. Brecht'in maddeci dünya görüşünü kabul etmesiyle, yazarlığı ve sanatçılığı gelişti. Çünkü onun anarşist ve nihilist eğilimleri bu öğreti ile önlenmiş oldu; aynı zamanda onu entelektüel bir disiplin içine soktu. Yazarın çok yakın bir arkadaşı, onun Marksçı ilkelere olan bağlılığını hümanist olmasından ileri geldiğini belirtmiştir. Öbür yanda, ünlü bir Brecht incelemecisi olan John Willet, Brecht'in tutumunu şöyle açıklamıştır: "Brecht, özellikle komunist denilebilecek hemen hemen bir tek yapıt yazmamıştır. *Ana* onun bu alandaki göze görünür tek örneği olup birçok yönlerden en yetkin yapıtıdır"

Etkilendiği Kaynaklar ve Özellikleri

Yazar, Büchner'in yanısıra, Wedekind gibi, seyirciye, tiyatroda olduğunu sürekli olarak hatırlatan ve Toller gibi dışavurumcu tiyatronun önemli temsilcileri olan yazarlardan etkilendi. Ancak Brecht daha ilk oyunlarından beri kendini dışavurumcu akımdan saymadı. Bu akımın en etkin olduğu dönemde yazmaya başlayan Brecht, bu akımın sonuçsuzluğunu gördüğü için buna karşı çıktı. *Baal* her ne kadar Büchner'in etkisini taşısa da, dışavurumcu akımın bir yazarı olan Hanns Johst'un *Yalnız Adam* adlı oyununa bir tepki olarak yazılmıştı. Brecht, dı-

şavurumcu yazarların yalnızlığa kaymalarına ve kendilerini toplumdan koparmalarına karşıydı.

Yazar, 1924'te, Münih'ten Berlin'e gittiğinde tiyatro alanında yeni deneyler yapılmaktaydı. Grosz'un, Mehring'in ve Herzfeldes'in bilinçli olarak sürdürdükleri dehşet verici Dadacılık, Yeni Gerçekçilik adı verilen kuru politik mizaha dönüşmüştü; bu gösteriler, kurgular ve röportajlar ile yürütülüyordu. Öbür yanda, proleter dönüşümü içinde bir zamanlar Dadacılara destek olmuş olan ve o sıralarda genç bir yönetmen olan Piscator birtakım yeni denemelere girişmişti. Brecht, Piscator'un sinema tekniğini kullanmasını, anlatıma dayanan tiyatro türü içinde çok önemli bir araç olarak görüyordu. Ayrıca, bu yönetmenin hareket eden şeritler, çeşitli makineler kullanmasını da çağın anlamına uygun buluyordu. 1925 yılında, Tayrov'un Berlin'e gelmesi ve Eisenstein'in *Potyemkin Zırhlısı* Brecht üzerinde büyük etki yaptı. Öbür yanda, Meyerhold, 1930 yılına kadar Almanya'ya gelmediği halde, onun Yapımcı tiyatro anlayışı, "biyomekanik" oyunculuk yöntemi ve bu yöntemle sağladığı "yabancılaştırma" kavramı Brecht'i etkileyen başka kaynaklardı.

Brecht'e göre, makine uygarlığı aynı zamanda Amerikan uygarlığı ile eş değerdeydi. Bu makine uygarlığı içinde "insan" kavramının yeni bir anlamı vardı. Bu yeni tür insan eski imgelerle anlatılamazdı. Brecht, Piscator'un yaptıklarını değerlendiriyor, onu çağının en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul ediyordu. Ancak Piscator'dan etkilenen Brecht, kendi kişiliği ile, giderek Piscator'dan uzaklaşmaya başladı. Çünkü Piscator'un estetik ve teknik bulguları daha çok burjuva seyirci içindi. Oysa Brecht, sahne olarak boks ringlerini, konferans ve konser salonlarını, emekçi sınıfın gittiği eğlence yerlerini yeğ tutuyordu. Nitekim, Brecht'in bulguları da daha çok emekçiler için oldu.

Etkilendiği kaynaklardan biri de uzak doğu tiyatrosuydu. Böylece, yavaş yavaş Piscator'un "Epik" anlayışından kendi "Epik Tiyatrosu"na doğru yönelmeye başladı. Uzak doğu tiyatrosunun oyunculuk anlayışı ve "iluzyon"u yok edişi Brecht'i etkiledi. Onun başka bir esin kaynağı da Shakespeare idi. Düşüncelerini önerdiği *Küçük Bilgi Aracı*'nda, Brecht, Shakespeare'den şöyle söz eder: "(...) onlar (karakterler) kendi yazgılarını kendileri yaratırlar; onlar yok oldukça, ölüm değil hayat bayağı olmağa başlar; bu ise anlatılmayacak kadar büyük bir felâketi gösterir (...)" Brecht, *Galile*'yi (1938-9) ve *Cesaret Ana*'yı Shakespeare'in tarihsel oyunlarını örnek alarak yazmıştı. Elizabeth Dönemi tiyatrosunun açık biçimi Brecht'in diyalektiğine tıpatıp uyuyordu. Tartışma, çatışma ve çelişki: bunlar, tablo tablo yavaş hareketlerle gösterilen bir film gibi "bir olayın mekanizması"nı varediyordu. Yazar, Shakespeare'i bir yandan maddeci diyalektik açısından

önemli buluyor, öbür yandan da "gülünecek serüvenler" yönünden ilgi çekici görüyordu.

Sahne uygulamasında Brecht'i etkileyen tiyatro adamları, yönetmen Erich Engel ve dekor sanatçısı Caspar Neher ve komedyen Karl Valentin oldu. Bu sanatçılar Brecht'in kendi üslubunu geliştirmesinde değişik yönlerden birer esin kaynağı idiler. Max Reinhardt'ın çalışmaları da Brecht'e yol gösterdi. Bu yönetmenin sahneye koyduğu Shaw, Goldoni ve Pirandello, ona, Reinhardt gibi usta bir yönetmenin yabancılaştırmayı ne yolda getirdiğini öğretti.

Halk Almancasını çok iyi kullanabilen, o döneme kadar oyunlarında süslü ve edebi Almancadan kurtulabilen tek yazar Brecht'ti. Onun dili dört temel kaynağa dayanıyordu: 1. Güney Almanya'nın günlük konuşma dili (şive), 2. Mecaza dayanmayan, rengi ve ağırlığı olan şiirli sözler ve somut imgeler, 3. Bürokratik deyimler ve 4. Anglosakson havasında ve genellikle yabancı anlatım. Onun dilindeki özellikler de parodi, Shakespeare'in nazmına benzeyen serbest nazım, uyaklı dizeler, biçimsel prolog ve epiloglar, eski ve yeni popüler şarkılar ile ortaya çıkıyordu. Yazara göre, onun tüm yapıtları yığınlara yönelikti ve bunun için de temel öğe olarak "naivite"yi içeriyordu.

Brecht'in karakterleri sürekli olarak değişkenlikleri içinde vurgulanmıştır. Bu kişiler iki yönlüdür. Bu tutum ilk kez onun *Adam Adamdır*'da izlenir. *Mezbahaların Jan Dark'ı* (1929-30) ve *Yedi Günah*'ta (1933) tam olarak ortaya çıkar. Böyle bir ikilem, Pirandello'yu anımsatabilir; ancak Brecht'in oyunlarında toplumsal ve ahlaksal öğeler kesinlikle seçilmiştir. Üstelik, Brecht yalnızca acı çeken bireyle ilgilenen Pirandello'nun anlayış olarak tam karşısındadır. Şaşırmış bir toplumda kötü davranışlar iyi niyetle yapılabildiği gibi, iyi davranışların da kötü sonuçları olabilir. Çünkü birey iyilik ve kötülük uçlarından ortaya çıkmış bir karışımdır. Brecht için iyilik ve dostluk derin ve olumlu duygulardır, ama yanlış bir düzende her zaman doğru değildir. Örneğin, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde Gruşa çocuk uğruna hayatını ve sevgilisini tehlikeye atarken şarkıcı, "korkunç şey şu iyilik eğilimi", diye ezgisini sürdürür. Bunun karşıt düşüncesi, *Kötülerin Maskesi* adlı şiirinde, "Kötülük etmek ne yorucu iş", sözleriyle ortaya çıkar. Bu estetik-etik tutumun ardında Brecht'in bozuk toplum düzeni içinde iyilik ve dostluğun kişinin aleyhine işleyen bir mekanizma olduğunu göstermesi yer alır.

Brecht'in yazarlık gelişimi içinde ortaya yeni türde bir karakter çıkar: Ana. Yazar, *Ana*'ya değin, oyunlarında kadını yosma, çocuklarını öldüren kadın, yok edilen kişi ya da açık saçık bir tür olarak işlemiştir. *Mahagonny, Adam Adam'dır*'da genel ev sahibesi Begbick, *Baal*'daki kadınlar nefret ve zillet içinde olan kimselerdir. Oysa *Mezbahala-*

rın Jan Dark'ı ve *Ana* ile yeni bir kadın türü ortaya çıkar: İhtilalci kadın.

İlk oyundaki Johanna (Jan Dark) tamamen cinsizken, *Ana*'daki Vlasova kadınlığın simgesidir; onun anaçlığı hem duygusal, hem akılcıdır. Bunun için de Vlasova'nın ihtilalci eğilimi, insanlık için anaç ve doğurgan bir sevgi taşıdığı için, mutluluk getirmek isteğiyle de anlam kazanır. Aynı "ana" imgesi *Cesaret Ana, Carrar Ana'nın Silahları* (1937), *Seçuan'ın İyi İnsanı* ve *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde karşımıza çıkar.

Gelişimindeki Üç Evre

Brecht'in yazarlık yaşamında, birbirinin içine geçmiş üç gelişim bölümü vardır. Bu üç evre kesin sınırları olan dönemler içinde ele alınamaz. Bu evrelere ayırdığımız özellikler onun oyunlarında azala çoğala sürüp gider.

a) 1. Evre: Duygunun Egemenliği

Brecht, gençlik yıllarında yazdığı *Mazeppa'nın Baladı* adlı şiirinde, bir katırın kuyruğuna bağlanıp sonsuz Rus steplerinde baş aşağı ölüme terkedilen kazak askeri Hetman'dan söz ediyordu. Bu Şiirde Mazeppa'nın yazgısı insanlığın bugünkü durumunun bir imgesiydi. İnsanlık çaresizlik içinde, kör bir güç tarafından sürüklenip gitmekteydi. İnsanlığın bilinçli yanı ise göklere bakmaya mahkûm edilmişti. Bu şiir, yazarın ilk evresindeki dünyasını vermede iyi bir örnektir. İnsanlığın çaresizliği, çevresindeki dünyaya ilgisiz kalması yazarın ilk evresindeki yapıtlarında sık sık önümüze çıkar.

İlk yapıtlarından biri olan *Ev Duaları*'nda anasını ve babasını öldüren Apfelböck, onları çamaşır dolabına sakladıktan sonra bunu niçin yaptığını bilmediği gibi, vicdan azabı da duymaz. Başka bir şiirde Marie Farrar bilmeden bir çocuk öldürür, yine bunu niçin yaptığını bilmez. Aynı temaya *Ölü Askerin Öyküsü*'nde rastlarız. Bu şiir öldüğü halde, başkaları tarafından savaşlara sürüklenen bir askeri ele alır. İnsanın kendi denetiminin dışında sürüklenip gitmesi onun ilk evresindeki daha birçok yapıtında vardır.

Bunlardan biri de *Baal*'da görülür; Baal da tıpkı Hetman gibi sürüklenip gider: "Bir akıntıyla, arkası üstü, portakal renkli bir gök altında, çırılçıplak sürüklendin mi, önce moraran sonra kapkara bir delik gibi açılan bomboş göklerden başka bir şey göremezsin" Doğmamış bir bebeğin ana karnındaki hareketsiz ve pasif durumu Brecht'in belki de özlem duyduğu bir durumdu bu ilk evresinde. *Yoksul B.B. Üzerine* adlı şiirinde "Kentlere taşımış anam beni daha karnınday-

ken", diyen yazar, sık sık bu imgeyi kullanıyordu. "Bir akıntıyla, çaresizlikle sürüklenmek" ve ana rahminde bulunmak ozan için eş değeri yansıtan bir durumdu. Brecht, bu evresinde yaşamın varoluş dehşetini belirtiyor ve içgüdülerinin kölesi olan insanı ele alıyordu.

Yazarın ikinci oyunu *Gece Çalan Davullar*'da da insanlığın denetimi dışında insanın sürüklenmesi imgesi vardır. Bu oyunda, oyunun kahramanı aklının değil, içgüdülerinin buyruğundaydı. Brecht'in ilk evresindeki tipik kahramandı bu; toplumu değiştirmek için herhangi bir çabaya girmeyen pasif bir insandı. *Kentlerin Ormanında* adlı oyunda kendi denetimleri dışındaki güçlerle sürüklenip giden iki kafadar vurgulanıyordu. *II. Edward*'da oyunun kahramanı bilinçaltı güçlerine karşı koyamamaktaki güçsüzlüğü ile kendi kendini yok ediyordu. *Adam Adamdır*'da balyacı Galy Gay öylesine pasif bir kişiydi ki, üç sert asker onun bütün kişiliğini yok ediyor, onu olmadığı bir şeye dönüştürüyorlardı. Yazarın ilk şiirlerinde ve maddeci dünya görüşünü kabul etmeden önceki bu ilk evredeki oyunlarında içgüdünün ve denetim dışı güçlerin baskısı dile getiriliyordu.

Brecht'in ilk evresindeki oyun kişileri iki bölümde ele alınabilir: 1. Aktif karakterler: vahşeti yaratanlar, kurban edenler, ezenler, vb., 2. Pasif karakterler: vahşetten korunamayanlar, kurban edilenler ve ezilenler vb. Ancak ister aktif, ister pasif olsunlar bunların tümü de içgüdülerinin ürünleridirler. *Gece Çalan Davullar*'da Brecht'in yaratmış olduğu asker (Kragler) Spartakistler yanında yaşamını tehlikeye koymak istemez. İhtilal uğruna savaşmaktansa sevgilisinin yanında kalmayı yeğ tutar: "Henüz yaşıyorum, temiz bir gömlek giyerim, çizmelerimi parlatırım. Bu haykırmalar yarın sabaha kadar biter. Ben o zamana kadar kadınımla sevişirim. Ölmezsem, tabii!" Kragler, bu konuşmasıyla içgüdülerinin kölesi olduğunu gösterir.

b) 2. Evre: Aklın Vurgulanması

Bir süre sonra Brecht, toplumun kötülüklerine ayna tutarak, anarşist ve nihilist tutumunu ve karamsarlığını yendi. Disiplin sorunu onu çekmeye başladı. İstediği disiplinin ancak bir dünya görüşüne ve dünya politikasına bağlanmakla geleceğini düşündü. Brecht'in baştan beri başkaldırdığı düzeni reddeden anlayış ise sosyalizmdi. Bu inanç ona kendi kendini denetleme, disiplin ve akılcı düşünce tekniğini öğretecekti. Ayrıca, bu inanç, içe dönüklüğü, karamsar duygululuğu reddediyor ve bilimsel bir yol seçiyordu. Bu anlayıştaki kesin disiplin ve özgeçicillik (diğerkâmlık) onun anarşist yanı için bir kurtuluştu. Başkaca, nihilist Brecht'in bir inanca ihtiyacı vardı; bunu da maddeci felsefenin toplumcu diyalektiği içinde buldu. Sonra, kişinin özveride bulunmasını gerektiren ve aynı zamanda —ilk Hıristiyanlık dö-

neminden bu yana— da ilk kez özgecilli ve bencil olmayan bir disiplinin bu öğretide olduğuna inanıyordu. Robert Brustein, "Brecht'in Marksçılığı kabulünde hemen hemen dinsel bir bağlanış var", der. Yazarın yakın arkadaşı Feuchtwanger ise, "Brecht kendi kişiliğinden acı çekerdi ve kendinden kaçmak isterdi. (...) Toplumsal sezgi yönünden de yoksundu", dedikten sonra, onun bu öğretiyi kabul ettikten sonra olumlu bir yola girdiğini söyler.

Bu evresinde Brecht, böylece, deliliği değil, "deliliğe son vermeyi", kargaşayı değil, "yeni bir düzenin savunucusu olmayı" kabul etti. İçgüdüsel ve duygusal çıkışlar yerine, bilinçli disipline yönelme çabasına girdi. *Baden Öğretici Oyunu*'nda (1928-9) "anlaşma" ve disiplin sorunu ilk kez kesin çizgilerle belirlendi. Bu oyunda tarihsel gereklilik için kişisel duygularını bir yana itme konusunda anlaşan havacılar, teknolojik gelişim için yaşamlarını feda ediyorlardı. *Evet Diyen Biri*'nde (1929-30) bir çocuk arkadaşlarının kurtulması için ölümü kabulleniyordu. Brecht, bu evre içinde de solcu aydınları dehşette bıraktı. Berlin'deki Karl Marx Okulu, *Evet Diyen Biri*'nin ahlaksal yanını kabul etmedi. Yazar, bunun üzerine *Hayır Diyen Biri*'ni (1930) yazdı, ama bu oyun da onun "disiplin" kavramına uygun düşmedi. Bu evresinin en iyi oyunu sayılan *Önlem*'de (1930) toplumcu disiplin temasını işleyen Brecht'e parti organları sertçe karşı koydu. Çünkü bu oyunda, genç yoldaş dava uğruna partinin disiplin cezasını kabul ediyor ve yokedilmesine razı oluyordu.

Brecht, Marksçı öğretinin ülkücü yanından çok onun eleştirel yanıyla ilgilendi, demiştik. Oyunlarında da bu eleştirel özellik ön düzeydeydi. O, insanı kurbanlarını yiyerek gürbüzleşen bir av hayvanı olarak görüyordu. *Üç Kuruşluk Opera*'da Peachum sorar: "İnsan neyle yaşar?" Sonra da yanıtını verir: "Başkalarının üstünden geçinir, öğüterek, terleyerek, yenerek, döverek, aldatarak ve başkalarını yiyerek yaşar". *Baden Öğretici Oyunu*'nda "İnsan insana yardım etmez", diyerek sonuçlandırır oyununu Brecht. Onun, ancak 1930 yılından sonraki oyunlarında insan iyi, düzen kötüdür; düzenin yenilenmesi gerekir.

Yazar için, bilimsel düşüncenin temeli kuşkudur. Toplumsal düzeni yenilemek için kuşku esastır. Ancak bu kuşkuyla toplum öğrenilebilir ve denetlenebilir. Galile'nin, Antigone'nin ve daha birçok Brecht karakterinin özelliklerinden biri budur.

Onda ikili bir yöneliş izlenir. Bir yandan kapitalizme, iş hayatının suçlarına, ticarî toplumun adaletsizliğine ve zorbalığa karşı çıkan Brecht, öbür yandan da bu düzen içindeki insanın kişisel tragedyasına değin, hem genişlemesine hem de derinlemesine bir yöneliş gösterir.

c) 3. Evre: Akıl-Duygu Çatışması

Bilinçaltı sezgileri ile kendi kendini akılcı yoldan denetleme arasındaki sürtüşme ve çatışma Brecht'in ana temalarından biriydi. *Kuralla Kural Dışı* (1930) adlı oyununda, Hamal, onu ezen, ona kötü davranan tüccara (satıcıya) çok susadığı için matrasını çıkartıp su vermek ister. Nefret edilmeye şartlanmış olan tüccar hamalın matrasını taş gibi görür ve Hamal'ın ona büyük bir taşla saldırdığını sanarak tabancasıyla onu öldürür. Yargıç, mahkemede nefret ettiği bir adama su vermenin akıl dışı olduğunu kabul ederek tüccarı serbest bırakır. Sonuç, Hamal'ın yaptığı hareket ne değin insanca olursa olsun böyle bir kişi karşısında duygularıyla hareket ettiği için ölümü haketmiştir. Bu oyunda içgüdü ve duygu, obur kapitalist düzenin kargaşa ve kötülüğünü ortaya çıkartan nedenler olarak kabul edilir. Brecht, içgüdüsel ve duygusal kaynaklarını önlemede büyük güç sarfetmiştir. Bu tür davranış, yani kendi kendini denetleme, içte bir gerilim yarattığı için, yazar, duru ve soğukkanlı bir görünüşün ardında hep sertlik gösterme dürtüsüne boyun eğmiştir.

Yeni bir düzenin gelmesi için zor kullanmanın doğru olacağını düşünen Brecht, onun için de oyunlarında bu tutumu sürdürür. *Önlem*'de parti işçilerinin sert davranışları, *Üç Kuruşluk Opera*'da gangsterler hep bu tutumun temsilcileridirler. Hatta yumuşak huylu, Tanrı sevgisine inanan Johanna (Jan Dark) bile ölürken zor kullanmanın gerekliliğini vurgular. Ancak Brecht'e göre, sertlik hem doğru, hem yanlıştır. *Üç Kuruşluk Opera*'daki gangsterlerin, *Mahagonny*'deki altın arayıcılarının ve Chicago et toptancısı Pierpont Mauler'in zor kullanmaları yanlıştır; ama yeni bir düzenin savunucularının hedeflerine ulaşmak için kullandıkları sertlik doğrudur.

Brecht'in oyunlarında akıl-duygu çatışması sık sık iki yönlü oyun kişileriyle gösterilmiştir. *Yedi Günah* (1933) adlı "bale kantat"ta Anna, danseden içgüdüsel ve duygusal Anna ile şarkı söyleyen akılcı Genç kız olarak iki yönlüdür. Bu oyundan çıkan sonuç, ticarete dayanan bir düzende içgüdünün yerini mantığın alması gerekliliğidir. *Seçuan'ın İyi İnsanı*'nda, aynı karakter ile iyi yürekli, duygularının kölesi Şen Te ve sert, acımasız, aklını kullanan Şui Ta karşıtlığı verilmiştir. *Puntila ile Uşağı Matti*'de (1940-1) Puntila ayıkken akılcı, ferman dinlemez bir patron, sarhoşken duygusal ve insanları seven bir kişidir. Puntila, genel olarak kötü bir adamdır, ama akılcı yanını yitirince kötülük yapan yanını da yok eder. İşte bu noktada Brecht kendi diyalektiğinin anahtarını verir: kapitalist düzende duygusallık çoğu kez insanı yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını temsil eder; öbür yanda, kapitalist düzende akılcı tutum bir insanı kötü yaptığı halde, ayakta kalabilmesini sağlayan bir zorunluluktur.

Yeni bir düzenin gelmesiyle akıl-duygu çatışmasının ortadan kalkacağını da ekler Brecht. Brecht'in son evresindeki bütün oyunlarında diyalektiği kuran akıl-duygu çatışması yer alır. Örneğin, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde, Azdak, duygularının kölesi olduğu için yanlış yöne gider, ama sağ duyusunu kullandığı ve insanları tanıdığı için de doğru karar verir. Azdak yanlış nedene dayanarak doğru karar veren bir karakterdedir. Öbür yanda, *Galilei Galileo'nun Yaşamı*'nda (1938-9) Galile de, Azdak gibi, çapkın ve boğazına düşkün bir adamdır. Ama onun en güçlü yanı, sezgisel yanı olan meraktır; en güçlü tutkusu bir şeyler bulmaktır. Bilgi edinme tutkusu Galile gibi bir insanın en akılcı çabasıdır. Ama Galile bunu elde edebilmek için suç işler: kendi bulgusu olmadığı ve çaldığı bir teleskopu kendi bulgusuymuş gibi Venediklilere satar. Korktuğu için Mediçi'ye övgü dolu bir mektup yazar. Bu maddi korkaklığı sayesinde de çalışmakta olduğu "discorsi"lerini tamamlar. Brecht, Galile için şu sonuca varır: "En büyük güçlüklerden biri, bir kahramanın karakterinde onun suçlu yanını ortaya çıkartmaktır. Her şeye rağmen, o (Galile) bir kahramandır ve her şeye rağmen de bir suçludur"

Duygu-akıl çatışmasına başka bir örnek de *Cesaret Ana*'dır (bkz. Resimler 38 ve 39). Yazar, bu oyunda, bir yanda toplum eleştirisine giderken, öbür yandan da insan karakterinin derinlere giden duygularını incelemiştir; bir yanda yozlaşan toplumsal düzenin kötülüğünü gösterirken, öbür yanda acı çeken bir ana figürü yaratmıştır. Brecht, böylece, bir yandan tarihsel özü verirken, öbür yandan evrensel özü de getirir. Oyunlarında biri genişlemesine, öbürü derinlemesine olan gelişim de budur. Oyunda, Anna Fierling Otuz Yıl Savaşları sırasında öte beri satarak her fırsattan yararlanıp vurgun vurmaya çalışan bir satıcıdır. Brecht'in düşüncesinde bu satıcı kadın olumsuz bir karakterdir. Savaş yüzünden para kazananlar cezalarını bulmalıdırlar; Anna Fierling de üç çocuğunu kaybeder. Üç çocuğunun ölümüne karşın, o hâlâ arabasını çekerek yeni pazarlar bulmaya ve savaştan yararlanıp para kazanmaya giden fırsatçı bir küçük tüccardır.

Getirdiği Kuramlar

Brecht'in, tiyatroda üsluplaştırmaya (stilizasyon) gidilmesi düşüncesine *Küçük Bilgi Aracı*'nda rastlanır: "Eğer sanat yaşamı yansıtıyorsa, bunu özel aynalarla yapar. Sanat, boyutları değişse bile, gerçek dışı olmamalı; bu değişimi öylesine yapmalı ki, seyirci bunu gerçek yaşantısı ile karşılaştırabilsin. Şurası muhakkak ki, üsluplaştırma doğal öğeyi yok etmemeli, tersine yoğunlaştırmalıdır" Epik Tiyatro kuramının temelinde, seyirciyi, sahnede gösterilecek olanlardan eleştirel

sonuçlar çıkarma yoluna götürmek vardır. Duygular bu yargısal işleme ancak yardımcıdırlar.

a) Epik Tiyatro

Toplum gerçeğini somut bir biçimde, yaşayan tablolarla göstermek, seyredeni gerçekler üzerinde düşünmeye ve yargı vermeye çekmek, onların yozlaşmış toplum düzenini değiştirme doğrultusuna yöneltmek Brecht'in Epik Tiyatro ile elde etmek istediği erekti.

Piscator, 1929 yılında yayımladığı *Politik Tiyatro* adını verdiği kitabında Epik tiyatronun bulucusu olduğunu savunur: bu sav bir noktaya kadar doğrudur. Piscator, Epik Tiyatroyu tamamlamamış, ama ilk kez teknik yönden sınırlarını çizmiştir. Brecht ise bu kavramı ilk kez maddeci dünya görüşü ile içeriği yönünden saptayan, uygulama açısından bir estetik durumuna getiren yazardır. Epik tiyatro episodlardan kurulu, genel olarak anlatılan bir öyküyü temel alan, ama ayrıntılarda dramatik ve trajik olan bir türdür. Her episod kendi içinde sürekli bir akım yaratır. Epik oyuna genel bakışta dramatik olmadığı anlaşılır, ama episodlar kendi içeriği içinde dramatik bir görünüşü getirir. Eric Bentley, Epik Tiyatro için "anlatımlı gerçekçilik" deyimini kullanırken Mordecai Gorelik, "destansal gerçekçilik" deyimini önerir.

Aristoteles'e göre, epik biçim, tragedyadan daha geniş bir dokuyu kapsayan bir yapıttır; kişisel alın yazısı yerine, daha geniş görünüşüyle önemli olaylardan birini işler. Goethe'ye göre ise, "Epik şiir her şeyden önce, eylemi kapsar; tragedya ise acı çekmeyi verir. Epik şiir insanları kendi dışında ve ötesinde verir: örneğin, savaşlar, yolculuklar, maddi olarak yapılan herhangi bir eylemdir" Öyleyse, epik türünde ilişkiler kişilerin üstündedir; gülünç ve acı olayların nedeni toplumsal —hatta bazen teknik— ilkeler üzerine kuruludur; ve ancak bu dış, genel bakışta, toplumsal ilişkiler yoluyla kişisel duygular ortaya çıkar.

Brecht'in, Aristoteles'in düşüncelerinin karşısına çıkışındaki odak noktası, epik ile trajik tiyatroyu ayıran Aristoteles'in, tragedyadaki seyircinin zihinsel arınmasını sağlayan *katarsis* düşüncesidir. Brecht'e göre, *katarsis*, Aristoteles'in önerdiği gibi sağlıklı bir kavram değildir; çünkü *katarsis* tek başına, seyircinin durumuna en ufak bir şey ekleyemez: *katarsis* ancak, pratik bilgi aracıyla ve yansız, yargıya dayanan bir açıklama ile anlam kazanabilir. Brecht, *katarsis* ile seyircinin yönelişini yetersiz, hatta seyirci için zararlı bulur. Ona göre, Aristoteles, seyirci yönelişinin temelini duygusal çekime bağlarken, o, aklı öne alan yönteminde duyguyu yardımcı bir öğe olarak kabul eder. Brecht'in "anti-Aristotelesçi" ve "anti-katartik" tiyatrosu toplumsal değişimin diyalektiğini öğretmeyi önerir. İşin tersinlemeyi getiren yanı: Brecht'in tarihselleştirme yoluyla getirdiği açıklama biçimi aslında Aristoteles'in *katarsis* düşüncesinden değişik değildir.

Epik tiyatro, dram sanatında psikolojinin temelini değiştirir. Stanislavski'nin karakter görüşünü değiştiren Brecht, Stanislavski'nin ortaya çıkardığı yöntemin statik olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu belirtir. Çünkü oyuncuların kendilerini hazırlayışı hareketlerle değil, düşüncelerledir. Oysa Brecht'e göre insan psikolojisi ancak "taktik", yani sorunu veren hareketle anlaşılabilir. Duygular, düşünceler ve ruh durumları yalnız bilinçaltında kalmış insan psikolojisini verir, oysa "taktik" kafanın ve gövdenin amaca uygun olarak aktif çalışmasını sağlar. Epik tiyatro kişileri, kendilerinden daha büyük olan dramatik durumlara tepki gösterirler; psikoloji de bu tepkilerle ortaya çıkar.

Piscator'a göre, tiyatro bir yargı yeriydi. Ama bu düşünceyi "ahlaksal" olmak kavramıyla karıştırmamak gerekir. Tiyatronun "ahlaksal bir kurum olduğu" Diderot'nun belirttiği, Fransız burjuva ilîtilalinin getirmiş olduğu bir kavramdı. Epik tiyatro bu düşünceyi köhnemiş ve yararsız bulmaktadır. Epik tiyatro, halk sağ duyusunu uyandırmak için dar anlamda ahlakçılığın değil, *doğrunun* önemli olduğunu ileri sürer. *Üç Kuruşluk Opera*'da, yazar, "Önce gelir tıkınmak, sonra ahlak", sözüyle bunu bir kez daha açıklar.

Brecht, *Bugünün dünyası tiyatro ile yansıtılabilir mi?* adını verdiği yazısında, "Bugünün dünyası ki, çok hızla gelişen bir dünyadır, ancak bugünün insanlarıyla anlatılabilir", diyordu. "Bugünün insanları yaşayış düzenlerinde bir değişim aramakta" ve insanca yaşamayı getirecek daha iyi bir düzene özlem duymaktaydı. Yazara göre, bu değişim en çabuk tiyatro yoluyla gösterilebilirdi. Ancak eski anlayıştaki tiyatro ile değil, yeni bir tiyatro anlayışı ile bu gerçekleşebilirdi. Brecht'in önerdiği yeni tiyatro düşüncesinin burjuva dramı ile karşılaştırılması şöyle açıklanabilir:

Tiyatronun Dramatik Biçiminde	Tiyatronun Epik Biçiminde
Eylemler gelişir ve	Anlatıma başvurulur ve
Seyirci sahne üzerindeki aksiyona katılır, böylece,	Seyirci bir gözlemci durumunda bırakılır ama
Etkinliği harcanıp tüketilir.	Etkinliği uyanık duruma getirilir.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.	Seyircinin birtakım kararlar vermesi sağlanır.
Seyirciye yaşamın bir kesiti sunulur.	Seyirciye bir dünya görüşü sunulur.
Seyirci bir olay içine sokulur.	Seyirci bir olayın karşısında tutulur.
Aşılama (telkin) yoluyla çalışılır.	Deliller ve kanıtlarla çalışılır.
Seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır.	Seyircinin duyguları geliştirilip bilince, tanımaya eriştirilir.
Seyirci olup bitenlerin ortasında, olup bitenlerle bir yaşantı birliği içine sokulur.	Seyirci olup bitenlerin karşısında, olup bitenleri inceler durumda tutulur;
İnsan bilinen bir değer olarak önceden kabul edilir.	İnsan değişkenliği içinde inceleme konusu yapılır.

İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin merakı son üzerinde toplanır.	Seyircinin merakı oyunun gelişim üzerinde toplanır.
Her sahne bir ötekisi için vardır:	Her sahne kendi için vardır:
Organik büyüme.	Kurgu tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar sapmalar ve örnekler ile gelişir.
Olayların gelişimi evrimsel bir zorunluluk taşır.	Olayların gelişimi atlamalıdır.
İnsan belirli bir niceliktir:	İnsan oluşum durumundadır:
(Dünya, olduğu gibi yorumlanır) -statik-	(Dünya, olasılığı içinde yorumlanır) -dinamik-
Düşünce, varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş, düşünceyi yönetir.
Ön planda duygudur.	Ön planda akıldır.
İdea'lar ve ideoloji estetik var oluşun temelidir: felsefi idealizm.	Tarihsel gerçeklik estetik varoluşun temelidir: felsefi materyalizm.
En yüksek ülkü: sonsuzluk (nirvana); soylu bir yolda ölebilmek.	En yüksek ülkü: özgürlük (sınıfsız toplum); yararlı bir yolda yaşamak.
İdeal seyirci: yakından tanımadığı şeylere tanıdıkmış gibi bakan kimse, çünkü sonsuzluk ilkesini yüzeydeki görünüşleriyle kabul eder.	İdeal seyirci: bütün tanıdık şeylere tanımazmış gibi bakan kimse, çünkü insan gelişiminin her evresindeki farkedilmemiş potansiyelleri anlamak ister.

Brecht, 1950 yılından sonra "Epik" sözcüğünü "Diyalektik" olarak değiştirmek istedi. "Diyalektik Tiyatrosu" anlatım öğesini yine kullanacak, ama kesin ve belirli bir amacı olacaktı: "(...) Özellikleri bilinçli bir yolda —diyalektik birimler olarak— tiyatronun ilk biçimlerinden geliştirerek yeni baştan ortaya çıkartmak ve onları eğlenceli bir duruma getirmek" düşüncesi bir süredir Brecht'in aklına takılmıştı. Bu türün geliştirme işlemi toplumculuğun klasikleşmiş yazarlarının diyalektiği ile yapılacak ve böylece "dünyanın değişkenliği eğlenceli bir yolda gösterilecek"ti. Bunun için de, insanları ve eylemlere ilişkin çelişkileri anlaşılır ve kesin bir yolda göstermek gerekiyordu.

Brecht, *Küçük Bilgi Aracı*'na yazdığı ekte şöyle diyordu: "Bilim çağının tiyatrosu diyalektiği hoşlanır bir duruma getirecektir. (...) Bütün sanatlar en üstün sanata hizmet eder: bu en üstün sanat da yaşama sanatıdır" Bunun için de, "Diyalektik Tiyatrosu"nun ivedilikle bellekte kalacak imgelere ihtiyacı vardı. Çünkü bu oyunların gelişimi içinde, seyirci daha önceki gelişme evrelerini bilip bunları yeni evrelerle karşılaştırabilmeliydi. Tiyatronun yeniden "naivite"sini kazanması için "Schiller"ci bir ideale yükselme düşüncesini bırakması gerekiyordu; tiyatro, insan ilişkileri üzerinde düş kurmaya ya da onları soyut bir idealizme götürmek için değil, insan ilişkileri üzerinde gerçek yaşamdaki örnekleri yoluyla araştırmaya götürme görevini yüklenmek zorundaydı.

Brecht'in sonradan "Diyalektik Tiyatrosu" olarak üzerinde çalışmaya başladığı türün ilk düşünceleri, onun 1931 yılında yazdığı *Tiyatroda Diyalektik* adlı denemesinde ve 1939-41 yılında yazdığı *Diyalektik ve Yabancılaştırma* adını verdiği tezinde vardı. Bu yazılarda modern tiyatronun çağdaş gerçekleri yansıtması gerekliliği üzerinde duruluyordu. Onun "Diyalektik Tiyatrosu"nun iyi örneklerinden biri *Galile*'ydi. Bu oyunun yapısı içinde yalnızca antitezi değil, tezle kaynaşmış olan antitezi buluruz. *Galile*'de oyunun özü yalnızca "ya o, ya bu" deyimiyle değil, aynı zamanda "onun kadar bu da" sözüyle anlaşılabilir. Yalnızca "yol budur", değil, aynı zamanda "yol bu değildir" de oyunun içeriği içindedir. Kısacası, bu oyun yalnızca olumsuz ve olumluyu karşı karşıya getirmez, ama bunların arasındaki birliği de gösterir.

b) Yabancılaştırma

Modern toplumlarda *yabancılaşma* "insana ilişkin anlamların yitirilmişliği"dir. Brecht ise "insana ilişkin anlamları" bulmak için *yabancılaştırma* kavramına yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde insan bilinen bir değer değil, bir inceleme konusudur. Brecht, sanatsal gerçekliği iletebilmek için bir *yabancılaştırma* yaratmaya çalışırken "çağdaş dünyayı tiyatroda göstermek (simgelemek)" olanağının olup olmadığını araştırmıştır.Bu araştırmasından şu sonuca erişmiştir: çağdaş dünya, ancak değişmeye zorunlu, yani reddedilmesi gereken bir *olumsuzluk dünyası* olarak tanımlandığı takdirde simgelenebilir. Çağdaş dünyanın ideolojik ve maddi kılığı ardındaki gerçeğini öğretmek için tiyatro, her şeyden önce, seyircilerin sahnedeki olaya olan bağımlılıklarını koparmak zorundadır. Seyirciden beklenilen duygu ortaklığı ve algılama değil, uzaklık ve yansıtma yeteneğidir. Brecht'in *yabancılaştırma etmeni* dünyanın olduğu gibi görünmesini sağlayan uzaklaşmayı yaratır. Böylece, seyirci, sahnedeki olaydan uzaklaştırılarak, onun sahnedeki olayı nesnel bir yolda gözlemesi ve yargıya varması sağlanır.

Bu terim ilk kez Brecht'in *Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar* için yazdığı notlarda izlenir. Yazarın, 1935'de Moskova'ya gitmesinden sonra kuramları içinde yer alan bu terim, Rus formalist yazarlarının *priem ostranneniya* (yabancılaştırma aracı) deyiminden aktarılmıştır. Brecht'in bu terimi kabul etmesine bir başka neden de orada gördüğü Çinli sanatçı Mei Lan-fang'ın oyun tekniği oldu. Bu sanatçı, makyajsız, giysisiz ve ışıklama olmadan, sanki rolünün dışındaymış gibi oynuyor ve "seyredildiğini bildiğini kesin bir yolda belirtiyordu" Kuramcı Brecht, Çin oyuncusunun doğalcıların "dördüncü duvar" ilkesini kabul etmediğini, kendini seyrettiklerinin bilincinde olduğunu seyirciye farkettirecek biçimde oynadığını belirtiyordu. Bu da Avrupa tiyatrosuna özgü olan "illüzyon"u ortadan kaldıran bir şeydi. Ayrıca, Mei Lan-fang'ın oyunu boyunca kendi kendini de seyrettiğini söyleyen yazar,

"Diyelim ki, oyuncu bir bulutu canlandırıyor, bulutun birden ortaya çıkışını, yumuşak ve güçlü gelişimini, hızlı ama adım adım değişimini gösterirken arada bir sanki 'tıpkı böyle değil mi?' der gibi seyirciden yana göz atıyor. Bakışlarını kendi el ve ayaklarında dolaştırır, yöneterek, denetleyerek, sonunda belki de övgüyle. Açıkça gözlerini yere çevirir, oyunu için buyruğuna verilmiş yeri ölçer, biçer, ama böyle yapması iluzyonu bozacakmış diye düşünmez. Böylelikle de mimiği (kendi kendini seyrin oyunlaştırılması) ile jesti (bulutun oyunlaştırılması) birbirinden ayrılmış olur"

Böylece, oyuncu "bir kazayı anlatan yaya" durumundadır. Oyuncu, karakteri toplumsal açıdan, eleştirisel bir yönelişle incelemelidir; kendi düşüncesini göstermeli ve öyküyü evrensel açıdan çok, tarihsel açıdan değerlendirmelidir. Bunun nedeni, Brecht'in dünyayı o güne değin gösterilmemiş manzarası ile tanıtmak istemesidir. O, karakteri, psikolojik olmayan bir kişi olarak alır; karakter, davranışları, ilişkileri ve karmaşık düşünceleri ile anlam kazanır, tıpkı bugünün dünyasının insanlarında olduğu gibi. Çünkü, yazara göre, bugünün dünyasının insanları da hiçbir psikolojik kurala göre kesin şudur ya da budur diye değerlendirilemez.

Yabancılaştırma Etmeni, Epik Tiyatro'da, seyirciye yönelim açısından önemlidir. Bu yabancılaştırma 1. Seyirci ile sahne arasındadır (seyirci gözlemci durumunda), 2. Sahne ile oyuncu arasındadır (Oyuncu, sahnenin bir oyun yeri olduğunu vurgular), 3. Oyuncu ile rol arasındadır (duyguları canlandırmaz, eğilimleri gösterir), 4. Rol ile yer arasındadır(dekorda önemli olan gördüğü görevdir, gerçekçi bir dekor bütünü yoktur, gerçekçi dekor parçaları vardır). Brecht, *Yabancılaştırma Etmeni*'nin yalnızca estetik kaygularla ele alınmasının gerekliliğini vurgular. Bu tür tiyatro anlayışında, seyircinin oyun kişilerinde kendilerini görmeleri, onların ruh durumlarına uymaları istenmez. Oyuncu "bir kazayı anlatan yaya" durumundaysa, seyirci de o kazayı anlatan yayayı dinleyen başka bir yaya durumundadır. İki bin yıldan önce Longinus'un, "Önemli olan seyirciyi inandırmak değil, kendilerinden öteye götürmektir", düşüncesi Brecht'in şu sözlerine bir paralellik kurar: "Önemli olan seyirciye karar vermesini öğretmektir"

c) Uygulama

Brecht, çoğu kez, bir ozan ve yazar olarak ele alınır. Oysa onun tiyatro yönetmenliği üzerinde durulması ve onun kuramlarından ayrı düşünülmemesi doğru olur. Onun kendi topluluğu "Berliner Ensemble"da yaptığı çalışmalar kısa bir süre içinde dünyanın birçok, özellikle Avrupa, tiyatrolarını etkilemiştir. Brecht'in daha on altı yaşlarında yazılar yazmaya başladığını biliyoruz. Önce eleştirmen sonra yazar, kuramcı ve uygulamacı olarak bütün yaşamı boyunca tiyatro

ile yoğun bir biçimde uğraşan Brecht'in sistemli ve sürekli uygulamacılığı ancak 1949'dan beri gerçekleşmiştir. Onun bu çalışmaları, hiç kuşkusuz, Reinhardt'tan beri Alman tiyatrosunda ilk önemli dönüm noktasıdır.

Brecht'in provaları herkese açıktı. Çünkü o halkın tepkisini mutlaka görmek isterdi. Hatta kimi olursa olsun seyredenlerin düşüncelerini sorardı. Ancak bir oyuncuyu tek başına çalıştırmak istedi mi ya da oyuncu sinirliyse provasına seyirci almazdı. Bazan bu provalarda bir sahne kırk ayrı biçimde oynanırdı. Provalar bitip temsiller başlasa bile oyun üzerindeki çalışma bitmezdi. Oyun seyirci karşısına çıktıktan sonra da, oyun üzerinde çalışmasını sürdürür, gerekiyorsa budamalar yapar ya da eklemelerde bulunurdu. Herhangi bir oyuncu bir fikir ortaya atarsa, tartışmaz, hemen o fikrin deneyine geçerdi. Çünkü Brecht için hiçbir şey kesin ve tek değildi; her şey değişebilirdi. Onun dünya görüşü bu değişkenliği temelinde besliyordu. Onun için hiçbir şey mutlak değildi. Brecht kadar, kendi yazdıklarını, sahne üzerinde budayabilen bir yazar yoktu. Yazdıklarını sahne üzerindeki denemede beğenmedi mi, hiç düşünmeden o bölümü çizip çıkartır, gerekiyorsa o budadığı bölümün yerine yenisini yazardı. Kısacası, yazar Brecht daha önce yazdığı bir sahneyi uygulamacı Brecht olarak sahneye koyar, sonra bu sahneyi seyirci Brecht olarak seyreder ve beğenmedi mi de eleştirmen Brecht olarak hiç düşünmeden budardı.

Brecht'in bir tek oyun için en az 60-100 provaya ihtiyacı vardır. Ödenekli bir tiyatroyu yönettiği için prova süresini gereği kadar uzatır. Onun çalışmasını şu evrelerde özetleyebiliriz: 1. Oyunun ilk hazırlıkları; yorum, tartışma, tutum üzerine çalışmalar altı ay sürer. Bu süre içinde dekor taslağı, maketi, giysi taslakları çizilir ve malzemeler hazırlanır; 2. Oyun sahneye getirildiğinde, Brecht yalnızca yerleştirme için üç ya da dört ay gerektirir. Bu yerleştirme çalışmalarında bütün ayrıntılar saptanır; 3. Yerleştirme işi bitince, sahnedeki oyunun ayrıntılarına geçilir, o zamana değin oyuncular rollerini ezberlemiş olurlar ve Brecht oyuncular üzerinde çalışırdı; 4. Oyuncunun hareketleri üzerinde uzun bir süre durulur, toplumsal özü ortaya çıkartabilmek için bütün hareketler inceden inceye çalışılır; 5. Yerleştirmeden sonra gelen çalışmalar da altı ay sürer. Böylece, bir oyunun hazırlık evresinden ilk oynanışa kadar bir buçuk yıl geçer; 6. Bu altı aylık süreden sonra, Brecht, ilk kez oyunun genel provasını gerektirir. İkinci ve üçüncü genel provadan sonra oyunun temposu ortaya çıkar. Brecht aksayan noktaları işaretler ve bu noktaları yeni baştan ele alır; 7. Bu evreden sonra, teknik provalara ayrılan son çalışma evresi gelir. Yalnız ışıklama üzerinde bir hafta çalışılır; 8. Son giysili, makyajlı ve ışıklamalı provadan sonra, Brecht'in "işaretleme ve belirtme" adını verdiği özel bir çalışma yapılır. Oyuncular, giysisiz ve makyajsız, bü-

tün oyunu olağanüstü hızlı bir tempoyla oynarlar. Bu çalışmada oyun oynamadan, ama hareketlerin, mimiğin ve sözcüklerin, durakların değerleri verilerek büyük bir hızla baştan sona gidilir. Böyle bir çalışma oyuncular için çok yararlıydı: oyuncular rahatlar, her fiziksel ayrıntıyı anımsar ve uygulamanın dokusundaki tempoya karşı çok duyarlı bir duruma gelirdi.

Brecht, kolektif bir çalışma ister. Bunun için de, kendi tiyatrosunda oyun sahneye koymak için bir değil, birkaç yönetmen seçer; yani bir oyun sahneye en az iki ya da üç yönetmen tarafından konulur. Bu da çok iyi sonuçlar verir. Oyunun yorumu önce bu yönetmenler tarafından aralarında tartışılır sonra temel noktalar saptandıktan sonra çalışmalara başlanır.

ç) Oyunculuk

Brecht, 1951 yılında toplanan "Leipzig Kültür Kongresi"nde Almanya'daki bütün oyuncu kuşaklarının yanlış ölçülerle yetiştirildiğini ve yanlış doktrinlerle beslendiğini belirtir. Alışagelinmiş oyunculuk eğitiminde çoğu zaman yanlış sonuçlar, verilen kalıplara sanki monte edilir: "Bütün aşçılar şişko, bütün köylüler ağır hareketli, bütün devlet adamları vakur bir anlatım biçimi oynanır. Âşıklar sanki hep güzelmiş gibi ele alınır. Bütün iyi konuşanların güzel sesleri varsayılır" Brecht, rolleri fiziksel özelliklere göre kalıplaştırmanın yanlış bir tutum olduğunu açıkladı. Oyuncunun işi, birtakım duyguları canlandırmak değil, eğilimleri göstermekti; o, bunu *Gestus* terimiyle tanımladı. Bu terim Brecht'te yeni bir anlam kazanıyordu o yalnızca oyuncuların "jest"ini kastetmiyor, bir hareketle seyirciye anlamlı bir yolda gösterilecek temel toplumsal sorunu, eğilimi ve amacı belirtmek istiyordu. Bunun için de *Gestus*, psikolojik olanı, bilinçaltını ve metafiziği kendi kapsamının dışında bırakıyordu. Brecht'in oyunculuk tekniği içinde oyuncu sahnede, seyirciye ileteceği rolün kişiliğine, kalıbına girmiyordu. Oyuncu, ne Lear, ne Harpagon ve Şvayk'tı, ama bunları gösteren, anlatan bir araçtı. Oyuncunun seyirciyle olan ilişkisi doğrudan doğruya olmalı ve belli bir bildiriyle seyirci karşısına çıkmalıydı. Oyuncu, kendi kişiliğini unutmadan, bir rolü oynayacaktı; ama roldeki kişi olmayacaktı. Dramatik tiyatroda oyuncu kendi kişiliğini de rolün içinde eritiyordu: $C + C = C^2 \longrightarrow B$ (C = Rol, B = Seyirci), oysa Epik tiyatroda oyuncu kendi kişiliğini rolün yanına koyuyordu: $A + C = AC \longrightarrow B$ (A = Oyuncu, C = Rol, B = Seyirci). Böylece, dramatik tiyatroda rolün duygusal baskısı seyirciyi büyülerken, epik tiyatroda rolün duygusal baskısı kayboluyordu.

Brecht, sahne üzerindeki hareketin tam ve kesin olmasını ister. Karakterler tarafından yapılan işlerin, örneğin tavuk yolan bir kadı-

nın, otomobil lastiği onaran bir işçinin ya da banyoda birinin sırtını fırçalayanın hareketleri ile karakterin özelliklerinin kesin bir yolda ortaya konulması gerekmektedir. Brecht, için önemli olan bir *gestus para* konusunda elde edilecek yarı-gülünç görünüşlerdir. Burjuva tiyatrosunda nasıl "seks" üzerine çeşitlemeler yapılıyorsa, Brecht de bunun "para" ile yapılmasını ister. *Cesaret Ana*'nın oynanışında Anna Fierling'i oynayan Helene Weigel, para kalp mı değil mi diye ısırır, sonra eski çantasını çıkartır içine koyar; çantanın kapanmasından özel bir "çlik" sesi çıkar. Brecht bunu bilerek ve özellikle yaptırır. Çağdaş insanın para mekanizmasını göstermek için bu ses "tavır" açısından önemlidir onun için. Para ile ahlaksal ve toplumsal sorunlara bağ kurmak gerekir.

Oyuncunun hazırlanmasında, önemli olan ilk izlenimleri akılda tutmaktır. Oyuncu kendini çalıştırırken şunlara dikkat etmelidir: 1. Rolünü şaşarak ve rolüne karşı gelerek okumalıdır, 2. Oynayacağı rolü nesnel bir yolda tartmalı, rolünün özelliklerini kavramalıdır, 3. Rolünü ezberlemeden önce, rolünün nerelerine şaştığını, nerelerine karşı çıktığını anlamalıdır, 4. Oyuncu sahneye çıkınca karakterin yalnızca bir türlü olduğuna karar vermiş olmalıdır; oyununu saptadığı gibi oynamalı, ancak oyunuyla başka noktaları da ima etmelidir, 5. Oyuncunun sahne hareketleri, "o değil, bu", "oraya değil, buraya" biçiminde saptanmalıdır, 6. Oyuncu oynadığı role kişiliğini kurban etmemelidir: o, II. Edward, Hamlet, Lear, vb. olmayacaktır, bunları gösterecektir, 7. Yönetmenin ona gösterdiklerini iyi yorumlayarak, şu ya da bu hareketi neden yaptığını kesin olarak bilecektir, 8. Oyuncu kendi metnini konuşarak değil, hareketlerle belirterek verecektir.

Bir oyuncunun sözlerinde ve hareketlerinde yabancılaştırmayı sağlayabilmek için üç yardımcı öğeyi saptar Brecht: 1. Üçüncü kişi zamiri yoluyla iletim, 2. Geçmiş zaman kipi ile iletim ve 3. Oyun açıklamalarından ve notlarından elde edilen bilgiyle konuşma düzeni. Üçüncü kişi zamiri olan "o" ya da "onlar", geçmiş zaman kipi olan "mış" ya da "dı" oyuncuya, konuşmasında uzaklık sağlar. Oyun açıklamaları ve notları yoluyla anlatım da uzaklık yaratma işine yarar. *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde Gruscha, çocuğu alıp almama işinde duraksarken bu sahneyi sözsüz oyunla belirtir, o sırada şarkıcılar üçüncü kişi zamiri ve geçmiş zaman kipi ile Gruscha'nın o anda düşündüklerini seyirciye iletirler. Böylece, Gruscha seyircinin gözünde ve kulağında doğrudan doğruya uzaklık kazanmış olur.

Oyuncunun rolünü şarkıcılar yoluyla iletmek ile Brecht kişisel bir anlatım değil, tarihsel bir uzaklık elde eder; oyuncu olayları tarihsel olaylar olarak gösterir, ama bu uzaklıkla günümüzün bir sorununu aydınlatır. Brecht bunu *tarihselleştirme* terimi ile belirtir.

Brecht, oyuncuları seyirciden uzaklaştırmak için özel araçlar da kullanır. Örneğin, Lenz'den uyarladığı *Özel Eğitmen*'de oyuncuların rollerini dolaylı konuşmayla ezberlemelerini istemiştir. Bu durumda oyuncular üçüncü kişi tekil konuşarak kendilerinden söz etmişlerdir. Brecht, provalarda her oyuncudan kendi yöresel şivesini kullanmasını ister. Böylece metni bir tazeliğe kavuşturur. Yine provalarda, Brecht, konuşmalardaki zaman kiplerini değiştirir, oyuncuları "adam dediydi" ya da "o istediydi" gibi konuşturur. Bazen de provalarda oyuncuların her tümceyi "değil... ama" sözcükleriyle düşünmelerini ister: "Ondan kahveyi kaldırmayı *değil*, *ama* kendisine vermesini istedi", gibi...

Brecht, daha önce sahneye koyduğu bir oyunu yıllar sonra yine ele alınca, daha önce hazırlamış olduğu düzeni bir yana bırakır ve yeni şeyler araştırır; eğer elindeki oyuncular yeniyse, o oyuncuların niteliklerine göre yeni anlatım biçimleri elde etmek ister. Bu ve başka nedenlerden, Brecht'in oyunlarının onun yöntemini iyi bilmeyen ve Alman özelliğini tanımayan tiyatrolar tarafından oynanması çoğunlukla yanlış sonuçlar getirmiş ve Brecht'in oyunlarını tehlikeye düşürmüştür.

Bu tür oyunculukla elde etmek istenilen şey, seyircinin yaratıcı duruma gelmesini sağlamaktır. Çünkü böylece seyirci sürekli bir *arayış-buluş* eylemi içine girer. Sonuç elde edince de yaratıcı aşamaya erişir. Bu da, Brecht'.e göre, seyirci açısından aranılması gereken en önemli estetik eylemdir.

d) Sahne Tekniği

Dekor "iluzyon"dan uzaklaştırılmıştır. Bu tür dekor çalışmasında ne yaşam gerçeği olduğu gibi sahneye getirilir, ne de simgelerden yararlanılır. Sahnenin sahne olduğu belirtilmek istenildiğinden, olabildiği kadar boş bir sahne üzerinde yalnızca işlevi olan dekor kurulur ve görevi olan eşyalar kullanılır. Brecht, dekorda ve eşyalarda görevci açıdan bir üsluplaştırmaya gitmiştir. Dekorun ve eşyaların oyuncuya yardımcı olabilmesi için bütün eşyalar 1. oyuncuların ölçülerine, 2. alacağı gövdesel durumlara ve 3. yapacağı hareketlere göre hazırlanır. Örneğin, bir karakterin masanın üzerindeki tabağa abanmış görünüşte yemek yiyip konuştuğunu varsayalım: onun oturacağı iskemle ve tabakların durduğu masa bu görünüşü en iyi biçimde vermesini sağlayacak biçimde yapılır. Kısacası, dekor ve eşyalar oyuncuların fiziklerine ve oyunun anlamına uygun olarak hazırlanır.

Epik tiyatroda başarılı dekor, güzel dekor demek değildir. Seyirciyi büyüleyen onun duygularını gıcıklayan dekor, bu tür tiyatronun karşı olduğu dekor anlayışıdır. Dekor, önce seyirciye yoksul görünüp

onu uyarmalı, oyunun akışıyla ve oyuncunun oyunuyla doğru olduğu kabul edilmelidir. Her türlü "iluzyon"un yasak olduğu bu tür tiyatroda sahne hilesi de yasaktır; bunun için de, dekor, seyircinin gözü önünde değişir, dekor duygusu verecek yolda yapılır. Epik tür, ilkelerin dürüst bir biçimde tiyatroda uygulanmasını öngördüğünden, epik dekor hiçbir zaman düzensiz, dağınık ve yoksul olarak anlaşılmamalıdır. Tersine bütün alışagelinmiş dekor anlayışından daha büyük bir disiplin ve bütünlük gerektirir.

Doğalcı tiyatroda gerçek durumlarıyla gösterilen eşya vardır. Simgeci tiyatroda önemli olan kavramları simgelerle göstermektir. Epik tiyatroda ise eşyalar, gördükleri iş yoluyla gösterilir. Brecht, sahne "iluzyon"unu tamamen yok etmez, ama bu "iluzyon"un derecesini olabildiği kadar azaltır. Onun için dekorun hazırlanması önemli bir bölümdür. Onunla uzun bir süre çalışmış olan Caspar Neher, taslaklarını yaparken, oyunun en önemli durumlarını ve kişilerin hareketlerini taslaklarında belirlerdi. Bu taslaklar yan yana getirildiğinde, oyunun ana durumları ve temel hareketleri ortaya çıkmış olurdu.

Brecht, *Ana* üzerinde (New York'ta) çalışırken, dekor sanatçısı Mordecai Gorelik'e şöyle demiştir: "Dekoru unut. Bir yükselti yapalım, bu yükseltinin üzerine iskemleler, masalar ve gerekirse bölmeler koyalım. Perde asmak gerekirse tahta ya da su borularına asm eğer resim asmak gerekirse, yalnızca resmin asılacağı duvarı yapın. Ama mutlaka geniş bir projeksiyon ekranı istiyorum. (...) Bu ekran Japon perdeleri gibi şık, ince ve güzel olsun, Japon fenerlerinin zarafetini taşısın. (...) Yükseltinin bir yanma görünür şekilde iki kuyruklu piyano koyalım; temsilin bir tiyatro oyunu kadar bir konser niteliği olmalı. (...) Işıkları da seyirciye görünecek biçimde yerleştirelim"

Projeksiyon ekranı, Brecht için çok önemliydi. Bu gerelti üzerine yazılar, açıklamalar ve resimler yansıtılırdı. Projeksiyon perdesi yanısıra bu tür tiyatroda iki ayrı perde daha vardı: bunlardan biri dekor değişimlerinde kullanılan yarım perde ve diğeri, sahne gerisini kaplayan büyük perde.

Işıklama ise yalnızca aydınlatmak ve renklendirmek için kullanılırdı. Öyle psikolojik etki yaratacak güneş ve ay ışığı ya da oda ışığı diye bir çeşitlemeye gidilmezdi. Brecht'e göre ışıklamanın aydınlık olması gerekir, böylece oyuncunun gözleri ve yüzü açık ve seçik görülür. Işığın nerden geldiği seyirci tarafından görülmelidir.

Brecht, dekorda tümden-gelim değil, tüme-varım yöntemini yeğ tutar. Önce oyuncuların kullanacakları aksesuarı ve sahne eşyasını verir; bu çalışmalardan sonra sahnenin atmosferi için gerekli dekor parçalarını hazırlatır. Bu dekor parçaları "iluzyon"u yaratmayacak biçimde hazırlanır. Öyle ki, bazen sahne üzerindeki bir ev bile aksesuvar

niteliğinde kabul edilir. Aksesuvar yiyecek maddelerini kapsıyorsa, butafor işi yiyecek kullanılmaz; bunlar gerçek yiyecek maddeleri olmalıdır. Gerçek ekmek, peynir, oyuncuların "tavrı" için önemli öğelerdir. Ayrıca, oyuncuların kullanacakları silahlar, aletler, para çantaları, vb. çok dikkatle seçilir ve gerçeğe uygundur.

"Berliner Ensemble" da giysi ve makyaj çok ileridir. En küçük ayrıntı göz önüne alınır. Giysilerde, görünüşün doğruluğu yanısıra, oyuncunun mimiğine, hareketine yardım edici bir özelliği vardır. Makyajda yüz boyanmasından başka şeyler de gerekliyse, yarım kafatası eklemek, kat kat ense, dar ya da geniş bombeli bir alın gibi fizyonomi üzerinde değişiklik yapılır. Brecht, "Çoğunlukla oyuncu, bir rol için kendi yüzünün yeterli olduğunu sanır; doğal olarak yanlıştır bu düşünce", demiştir.

Brecht'le çalışmış olan en önemli dekor tasarımcıları Caspar Neher, Teo Otto, Gottfried von Einem, Mordecai Gorelik, Traugott Müller, Wolfrang Roth, Georg Grosz gibi sanatçılardır.

e) Epik Müzik

Brecht'in müziğini açımlayabilmek için, dili üzerinde kısaca durmak gerekir. O döneme değin yazınsal Almanca'dan kurtulan ilk ve tek yazar Brecht'tir. Halk dilini sanat diline dönüştüren Brecht'e değin yazın ve tiyatro alanında kullanılan Almanca, yüceltilmiş, süslü, yoğun ve uzun tümce kuruluşlarını kapsayan bir dildi. Onun hayranlık uyandıran bir yanı, o döneme değin Alman ozanlarının ve yazarlarının küçümsediği, hatta konuşmaktan kaçındığı Halk Almancasını şiirlerinin, romanlarının ve oyunlarının bir özelliği yapmasıdır. Brecht'in yazarlığının temeli de buna dayanır. Kahn'ın belirttiği gibi, "Brecht için Tiyatroda dil, dolaylı, ikincil önemde bir şey olmadığı gibi, entelektüel anlatımı da amaçlamaz; onun için dil temel bir öğe, yapının işlevsel birimidir. (...) Sözcükleri tek başlarına bayağı ve beyliktir, ancak bunların bir araya getirilip bütünlenmesi bir dehanın ürünüdür" Gençlik yıllarında oldukça dağınık ve denetimsiz olan böyle bir dil, yıllar geçtikçe Brecht'in en güçlü özelliklerinden biri olmuştur. Ernest Borneman, onun dili kullanımında dört temel kaynağı saptamıştır. Bunlar, 1. Güney Almanya'nın günlük konuşma dili; 2. İki anlama gelmeyen, rengi ve dokusu olan şiirli sözler ve somut imgeler; 3. Bürokratik deyimler ve 4. İngiliz atmosferini veren ve genel olarak egzotik anlatımlar.

Brecht'in biçemi (üslubu) birçok etkenin sonucu olarak çok renklidir. Onun dili kullanmasındaki çok yönlülük, yazarın, birbirinden değişik özellikler içeren çeşitli kaynaklara dayanmasından ileri gelir. Örneğin, bunların başında parodi gelir; Geothe ile Schiller'in idealizmine karşı çıkan Brecht, Alman Klasisizminin en büyük temsilcileri

olan ve yüz elli yıl Alman yazınına egemen olan Goethe'nin biçemini sık sık alaya alır. Bunun bir nedeni, bu iki büyük yazarın üstün etkisi yüzünden Alman yazın dili ayaklarını yere basamamış ve halk dili bir türlü sanat dili olamamıştır. Başka bir örnek de onun ustası Shakespeare'inkine benzeyen serbest koşuk kullanmasıdır. *Mezbahaların Jan Dark'ı* (1929-30) adlı oyununda, mezbahanın önünde oynanan kısa sahnede et toptancılarının, et fiyatları üzerinde Shakespeare'in dilini andıran bir hava içinde konuştukları izlenir. Oyun, Jan Dark'ın cesedi önünde parodi doruğuna erişir ve son bulur. Ayrıca uyaklı dizeler, eski ve yeni yaygınlaşmış ezgiler, şarkılar, melodiler onun dil yapısını kendine özgü duruma getiren öğelerdir.

Brecht'in düzyazısı da koşukları gibi zengin ve renklidir. Onun en doğal konuşmalarında bile biçim kaygusu yer alır. Yazar, düzyazısında atasözlerini, şiveleri kullanırken halka yakınlık ilkesini benimser. Kısacası, Brecht'in biçemi bütün dünyadaki insanlara yakın ve sıcak gelecek bir açıklık ve yalınlıktadır. Bu yalınlık içinde belirginlik, somut ve kolektif imgeler büyük bir özenle uygulanır. Büyük yığınlar tarafından o anda anlaşılacak somut ve kolektif imgeler, yalınlık ve belirginlik içinde verilince, Brecht'in "naivite"sinin nedeni ve hedefi kolayca ortaya çıkar. Onun başarısı, kendi ülkesinin şaşırmış lumpenleri ve emekçileri için yazmayı amaç edinmesinden kaynaklanır.

O, oyunlarındaki ezgilerini ve şiirlerini benimsediği dünya görüşünün gerektirdiği bilimsel diyalektik düşünce yöntemi içinde yazar. Bunun için de, ezgilerindeki karakterler olumlu-olumsuz çatışmasının ve içiçeliğinin savaş alanıdırlar. Şaşırmış bir toplumda yanlış davranışlar iyi niyetle yapılabildiği gibi, iyi davranışlar da kötü sonuçlar getirebilirler; çünkü birey, iyilik ve kötülük uçlarından ortaya çıkmış karmaşık bir varlıktır. Örneğin, *Mezbahaların Jan Dark'ı*'nda bitiş korosu tefeci Pierpont Mauler'e şöyle bağırır:

«İnsan
Yaşar sende
Birbiriyle çelişen iki ruh,
Düşünme,
Hangisi değerlidir diye,
Gereksinim var her ikisine de.
Sağlam dur kararsızlığında!
Büütünlen ve parçalan!
Tut iyiyi, tut kötüyü!
Tut pisini, tut temizini!
Her ikisi de kaynaşsın sende!»

Brecht için, iyilik ve dostluk derin ve önemli duygulardır, ama her zaman doğru değildir. Örneğin, *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde (1944-5)

Gruscha, çocuk uğruna yaşamını ve sevdiği adamı tehlikeye atarken ezgici "Korkunç şey bu iyilik eğilimi," der. Bunun karşıt düşüncesi, Brecht'in *Kötülerin Maskesi* (1944) adlı şiirinde "Kötülük etmek ne yorucu iş," sözüyle ortaya çıkar. Brecht'in bu estetik-etik tutumu ardında, kapitalist-burjuva toplum düzeni içinde, iyilik ve dostluğun bireye karşı işleyen bir mekanizma olduğunu göstermesi yer alır.

Yukarıda çok kısa olarak değinmeye çalıştığım Brecht'in dil ve tavrı onun müziğine de yansır. Brecht, eğitim görmüş bir müzisyen değildi. Ancak, daha yazarlık yaşamının başlangıcında yazdıkları için müzikler tasarlıyordu. İlk şiirlerinde onun bu çabasını da görebiliriz; ilk örnek de *Ölü Erin Öyküsü*'dür (1918). Bu şiirden sonra Brecht sürekli olan kendi şiirlerinin müziklerini bestelemeye başladı. Bundan sonra da ilk oyunlarının müziklerini yazmaya başladı; *Baal* (1918), *Geceyarısında Davullar* (1918), *Adam Adamdır* (1924-5) adlı oyunlarında ilk denemelerini yaptı. Hatta *Üç Kuruşluk Opera*'nın (1928) ilk metni için bazı şiirleri kendi besteledi. Daha sonraları Edmund Meisel ve Kurt Weill gibi bestecilerle yaptığı çalışma başarılı olunca, Brecht, kendi yapmak istediklerini kavrayan bu yetenekli bestecilerle yaşamının sonuna dek çalışmıştır. Onun birlikte çalıştığı bestecilerin başında Hanss Eisler ve Paul Dessau gelir. Ayrıca Paul Hindemith, Rudolf Wagner-Regeny ile de ortak çalışmalar yapmıştır.

Şiirlerinin ve oyunlarının müzik biçimleri, orkestrasyonları açısından Brecht'in bu bestecilere büyük etkisi olmuştur. Onunla işbirliği yapan besteciler giderek onun anlayışıyla özdeşleşmişler ve o olmadan da çok sayıda beste yapmışlardır. Hatta ilerde değineceğimiz *Gestik Müzik* konusunda ona yardımcı olmuşlardır.

Brecht'in oyunlarındaki müzik, başka halk ezgileri olmak üzere, caz müziğinden, panayırlarda çalınan sokak ezgilerinden ve yığınların ağzından düşürmediği melodilerden kaynaklanır. Bunların yanısıra, Brecht'in Stravinsky ve Milhaud gibi bestecilerden, Ernest Ansermet gibi bir orkestra yönetmeninden, Costeau ve Ramuz gibi yazarların müzik üzerindeki düşüncelerinden etkilendiğini izleriz. Kurt Weill'ın *Mahagonny* (1927) bestesinde yukarda sayılanların etkileri görülür.

O sırada, genç Alman bestecileri, halk ezgilerinden kaynaklanan, ama entellektüel yönelimdeki Wagner müziğine karşı büyük bir direniş içindeydiler... Brecht, onlara, yine halk müziğinden kaynaklanan, ama bu kez yığınlara yönelik emekçilerin algılanmasına yakın bir müzik anlayışını öneriyordu. O, Wagner'in dramatik müziğinin karşısına, göstermeci epik müziği koyuyordu. Bu da genç besteciler için geniş bir olanak demekti. 1921 yılında, bazı genç Alman bestecileri (o sırada yaşları 21 ile 31 arasındaydı ve aralarında Hindemith, Heinrich Burkard gibi ünlüler vardı) Donaueschingen'de halk şenlikleri düzenlemeye başlayınca tiyatro müziği alanında önemli atılımlar ortaya

çıktı. 1923 yılındaki şenlikte, İgor Stravinsky'nin *Bir Erin Öyküsü* adlı müzikli anlatımı seyirci karşısına çıkarıldı ve büyük bir etki yaptı halk üzerinde. Bundan sonraki şenliklerde tiyatro müziğini kapsayan halka yönelik toplumcu ve estetik düşünceler iyice ön plana çıktı. Bu şenliklerdeki müzik için "yararcı müzik" ya da "işlevsel müzik" deyimleri kullanılmaya başlandı.

Brecht, 1928'de ilk kez oynanan *Üç Kuruşluk Opera*'nın müziğini Epik Tiyatro açısından ilk başarılı beste olarak tanımlar. Aynı zamanda, Brecht, bestecilerin artık yeni bir dünya için beste yapmaları gerektiğini öne sürer ve bu müziğin Piscator'un seyircileri gibi topluluklar için yapılmasını önerir. *Üç Kuruşluk Opera*'nın bestecisi Kurt Weill, başlarda Villon'un, Kipling'in ve Brecht'in şiirlerini bestelemiş ve bundan çok hoşlanmıştı. Brecht'e birlikte çalışmayı önerdi; bu ilk işbirliğinden de "küçük" Mahagonny'nin müziği ortaya çıktı. Brecht, Weill'ın, onunla çalışmadan önceki durumunu şöyle anlatır: "O zamanlar, psikolojik türden karmaşık besteler yapardı; daha sonra yalın halk ezgileri düzeyinde bestelere girmeyi kabul etti. Bu onun, kendi bestecilik yaşamında yaptığı çok yiğitçe bir dönüşümdü" Weill giderek yaygın müziğe yöneldi ve caz müziğinin halka yönelmede tartımsal, uyumsal ve biçimsel bir özgürlüğü ve zenginliği olduğunu gördü. Brecht de, yığınlar tarafından izlenen ve sevilen bu müziği kullanmada Weill'ı yüreklendirmiş ve özendirmiştir.

Brecht, "Kabarede ve operette bulunan ve genelde 'ucuz müzik' diye adlandırılan tür bir açıdan *gestik müziktir*. Öbür yanda 'ciddi müzik' denilen tür ise liriktir ve bireyleri etkilemeye yöneliktir," diye yazar. Epik tiyatro insanların birbirlerine davranışlarını ön plana getirdiğine göre, genelde bu ilişkilerin toplumsal-tarihsel anlamı üzerinde durur. Epik tiyatro, insanları içinde bulundukları toplum yasaları ve anlayışı içindeki durumunu inceler. Böylece, incelemenin sonucunda pratik tanımlamalar bularak, yapılması gerekenleri aydınlığa çıkarır. Bu tiyatronun ilgi alanı pratik olanı göstermededir; ve bunu da insan davranışlarının değişebilirliğini vurgulayarak yapar. Çünkü insan belli ekonomi-politik koşullara bağımlı olduğu kadar, bu koşulları değiştirebilecek yetiye ve güce de sahiptir. Epik tiyatro bunun için bir karakterin iç dünyası ile değil, onun *davranışları* ve *eylemleri* ile ilgilenir. Örneğin, *Adam Adamdır*'daki üç asker Galy Gay'i bir karton Amerikan sigarasına satın alırlar. Galy Gay önce direnir, ama sonra dayanamayıp boyun eğer.

Burada seyirci Galy Gay'in çelişkisini görmeli ve bir de onun niçin "hayır" diyemediğini anlamalıdır. Burada aksiyonu dört oyuncu paylaşır, ama her oyuncunun odak noktası rüşvettir; yoksa Galy Gay'in o andaki psikolojik ayrıntıları değil. Bundan da anlaşıldığı gibi, ezgi-

lerin söylenmesindeki estetik anlayışında, oyuncunun *Gestus*'u özellikle önem kazanır.

Brecht, "*gestus* bir dildir," diye yazar ve davranışların tümünü kapsar. Buna bir örnek olarak da *Galile* oyunundan bir tümceyi verir:

1 — "*O gözü çıkart*, seni rahatsız ediyorsa!"
2 — "Seni rahatsız ediyorsa, *o gözü çıkart!*"

İkinci tümcede, "o gözü çıkart" kesimi sona geldiği için, hareket de sona gelecek, böylece tümcenin en önemli kesimi, dolayısıyla o konuşmanın anlam yönünden en can alıcı noktası gecikmiş olacaktır. Doğrusu birinci tümcedeki kuruluştur. Öyleyse, oyunda olduğu kadar, ezgilerdeki sözler de harekete göre düzenlenecektir. Bu hareket, ezgiyi söyleyenin sesine verdiği tavırla ortaya çıkacaktır. Bu ise eleştirel bir tavırdır. Besteyi yaparken, *gestus*'a dikkat etmesi, bestecinin siyasal bilincinin olduğunu kanıtlar. Besteci, sosyo-politik açıdan söylemek istediğini, bestesi ile verecek, oyuncu da *gestus*'u ile sonuca ulaşacaktır. Bu yoldan *toplumsal jest* de ortaya çıkacaktır. *Toplumsal jest* nedir? Toplumla ilgili ilgili olan, toplum üzerinde fikir veren jesttir. Ancak her jest de toplumsal değildir. Örneğin, bir sineği yakalayıp öldürmek toplumsal bir jest değildir. Ancak, kötü giyinmiş bir adamın, besili ve bakımlı bir köpekle boğuşması *toplumsal jest*'i getirir. İş yapmak, toplumsal bir jesttir. Bir besteyi değerlendirmek, yargılayabilmek için yapılacak doğru işlerden biri, eldeki müzik parçasını değişik hareketler ve eğilimlerle sınamaktır. Sözgelimi bir müzik parçasını kızgın, soylu, alçakgönüllü, gururlu, onurlu, onaylayarak ve karşı durarak sınamak gerekir. Brecht, "Böylece biz o bestenin politik değerini anlayabiliriz," der.

Brecht, *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* adlı müzikli oyunu üzerine yazdığı yazıda, Epik tiyatro müziğini, Wagner anlayışındaki dramatik müzikle şöyle karşılaştırır:

Dramatik Müzik	Epik Müzik
1. Müzik hizmet eder.	1. Müzik ileticidir.
2. Müzik metni pekiştirir.	2. Müzik metni yorumlar.
3. Müzik metni anlamlandırır ve doğrular.	3. Müzik metni varsayar ve karşı durur.
4. Müzik ruhsal durumları verir.	4. Müzik tavrı getirir.

1927-8 kışında, Brecht, *Dilenciler Operası*'nın librettosunu okumuş ve iki yüz yıl önce Gay ile Pepusch'un nereye yöneldiklerini görmüştü. Kendi çağı için yığınları etkileyecek bir balad-opera biçiminin çok yararlı olacağını düşünmüştü. Sonuç, *Üç Kuruşluk Opera* olmuştu. Kurt Weill, bu yapıtın müziklerini, 1928 yılında, çok kısa bir sürede bitirdi. Bu oyunda müzik, ilk kez oyunun öbür öğelerini açıklayıcı

nitelikte (destekleyici değil) ayrı bir yönelimde gelişiyordu. "Yabancılaştırma Etmeni"ni sağlamak için 7 ile 8 kişilik bir orkestra seyircilere görünür biçimde yerleştirilmişti. Bu orkestra ilk bakışta uyumsuz sesler çıkaran derleme bir sokak orkestrası görünümündeydi; ama müzik en küçük ayrıntısına dek, en yetkin biçimde çalınıyordu. Ezgiler söylendiğinde orkestra aydınlatılmış, ezgilerin adları projeksiyonla beyaz perdeye yansıtılmıştı. Böylece, müzik yoluyla da oyunun göstermeci niteliğinin bir kez daha altı çizilmişti. Müzik, bir çeşit sahne noktalaması olarak kullanılıyordu. Sözleri vurguluyor, hareketleri açıklıyordu; ama bunları destekler nitelikte değildi. Anlamı belirginleştirmek, inceleme konusu yapılan konuyu açımlamak içindi müzik.

Epik Tiyatro müziği, insanların birbirleri karşısında aldıkları tavırları ileten bir araç olduğuna göre, sentimental ya da ahlaksal değil, sentimentaliteyi ya da ahlakı gösteren bir araçtır. Brecht, *Üç Kuruşluk Opera*'dan söz ederken şunları yazar: "Bir oyuncunun konuşma düzeyinden şarkı söylemeye geçmesini anlamazlığa gelmesi büyük bir devrimdir tiyatroda. Tiyatrodaki üç aşama: Konuşma, Şiirli Konuşma ve Şarkı Söyleme, her zaman kesin olarak birbirinden ayrılmalıdır. (...) Melodiye gelince; oyuncu kendini melodiye kaptırmamalıdır; güçlü etki yaratan tutum, *müziğe karşı konuşma tekniğidir*". Ezgileri söyleyenler, seslerini metinden uzaklaştırarak söyleyebilmek için çalışacaklardır. Brecht'in oyunlarındaki ezgiler, öbür tiyatro öğelerinden melodi, ışık, başlıkların ve tabloların değişimleriyle ayrılır.

Brecht'in kişileri yitirilmiş cennet, unutulmuş umut şarkılarını söylerken, burjuvanın işe yaramaz içliliğini (sentimentalitesini) eleştirir; ve bu kişilerin söyledikleri ezgiler zorbalığı, hırsı, açgözlülüğü, sömürüyü, aldatmacaları, yalanları dile getirirler. Aldatılmışlar, kendi aldatılmışlıklarının türküsünü söylerler; aldatılmışlıklarının ya nedenini öğrenirler ya da daha önce öğrenmişlerdir. Neden aldatılmış olduklarını bildiklerinden, giderek nasıl başa çıkılacağını da öğrenirler. Böylece, gerçek olanı görürler, anlarlar. Bu ezgiler, daha çok kabare ya da tiyatro oyuncularının seslerini gerektirir. Opera sanatçılarının ses tekniği Brecht'in yapmak istediğine ters düşer. Nitekim, Weill'in eşi Lotto Lenya, "Bir tek nota okuyamazdım, işte onun için de Brecht beni seçti," der.

Üç Kuruşluk Opera'daki ezgilerin başarısı biraz da Brecht'in parodiyi sevmesinde aranmalıdır. Arabulucu'nun içliliğini gösteren balad ya da Macheath ile Polly'nin parodik aşk düeti *dinleyende bu duygulara karşı eleştirel bir açı kazandırır*. Brecht içliliği alaya alır, çünkü insanların bu aşırı duygululuk durumunda olumlu davranışlarda bulunmalarına olanak yoktur. Musikinin yığınları etkileyecek bir "naivite"yi içermesi gerekir.

Brecht'in bu alaylı yönelişi onun *yabancılaştırma etmeni*'ni kullanmasını kolaylaştırır; çünkü alaylı yöneliş estetik uzaklığı, estetik uzaklık ise eleştirel tavrı içerir. Eleştirel tavır ise seyircinin izlediği sahneye akılcı eğilimini sağlar. Brecht de, tiyatrosunda, bu akılcı yaklaşımı kolaylaştıracak her türlü yabancılaştırma etmenini dener. Örneğin, *Cesaret Ana*'nın (1939) sonunda, Anna Fierling, başta söylediği aynı türküyü söyler; ancak bu kez üç çocuğunu da yitirmiştir ve durumu açısından duygusal bir noktadadır. Brecht, duyguyu geri düzeye atmak için, Anna Fierling'in türküsünü gürültülü ve şamatalı savaş borularıyla keser. Müzikte yüzlercesi arasından yabancılaştırmaya başka bir örnek *Üç Kuruşluk Opera*'daki, polis müfettişi Kaplan Brown ile gangster Macheath'in birlikte söyledikleri, eski askerlik günlerini dile getiren *Top Tüfek Türküsü*'dür. Burada sözler emperyalizmi ve faşizmi gösterirken, müzik Alman tangosunun tartımsal düzenini getirir. Müziğin bu biçimde ele alınması, türküdeki sözlerin bir yorumunu sağlar; çünkü müziğin sözlere karşı olan bu alaylı havasında yabancılaştırma sağlanmış olur.

Yabancılaştırma, olaylara, ilişkilere ve durumlara alışılmış biçimdeki kalıplı ve donuk bakışı yoketmek amacıyla önerilmiş bir yöntemdir. Bu yöntemle dış kabuk saydamlaşır ve insan ilişkilerinin nedenleri çelişkileriyle anlaşılmaya başlar. Bu yöntem, kişiyi duygusal yaklaşımdan uzaklaştırdığı için *nesnel bakışı sağlar*. Brecht'in insan ilişkilerini tarihsel perspektif içinde vermesi de bundandır.

Brecht'in önerdiği ve birçok usta bestecinin uyguladığı *gestik müzik* çağdaş tiyatronun temel müziğidir. Özellikle, Brecht'in ölümünden sonra, çeşitli ülkelerdeki müzikli oyun anlayışı değişmiş, onun yerine Brecht'in büyük bir başarıyla getirip etkinleştirdiği müzik anlayışı yaygınlaşmıştır. Davranışlar, ilişkiler ve durumlar aracılığıyla temel düşüncenin irdelendiği bu müzik türü son kuşak tiyatro müziğinin omurgasını oluşturmuştur. Bilimsel diyalektik düşünce temeline oturtulmuş olan bu müzik anlayışı da doğal evrimi tamamladıktan sonra değişecektir, ama içeriği ve temel düşüncesi yine yol göstericilik görevini sürdürecektir.

7 — GERÇEKÇİLİĞİN KALINTILARI

A.B.D.'nde gerçekçilik ancak XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başında hissedilmeye başlandı. İbsen'in bazı oyunları İngilizceye çevrilmiş ve 1890'da Amerika'da yayımlanmıştı. Aynı sırada yeni dünyanın etkili bir eleştiricisi olan William Dean Howells doğalcılığı savunuyordu. Howells, onun yazarlığını da bu akıma çekmek istiyordu.

Öbür yanda, Amerikan romancılığı ve hikâyeciliği bu akıma girmişti bile. İlk gerçekçi oyun yazarı olan James A. Herne, seyirciyi kızdırmak bahasına toprak spekülasyonu, dinsel özgürlük ve zenci köleliği sorunlarını gözünü kırpmadan ortaya koyan ilk yazar oldu.

Eugene O'Neill

Amerikan tiyatrosunun iki dünya savaşı arasında yetiştirdiği en büyük yazar Eugene O'Neill'di (1888-1953). Son derece duyarlı bir deha olan O'Neill, Amerika'da değil de, kültür yönünden daha çok oturmuş Avrupa ya da Asya'da yetişmiş olsaydı, bugün onda kusur olarak gördüğümüz maraz özellikler olmayabilir ya da o XX. yüzyılın en büyük yazarı olma şansını elde edebilirdi. O, kökü pek derinlere gitmeyen ulu bir ağaca benziyordu. O'Neill, tiyatrodan insanlık için büyük işler bekliyor, bunun için de zaman zaman tiyatronun sınırlarını aşarak tiyatroya aykırı bir alana giriyor, çağının insanının evrenle olan ilişkisi üzerinde derinlemesine düşünüyordu. O, Anglo-sakson tiyatrosu içinde, modern tragedyanın büyük kapısının önüne kadar gelebilmiş tek yazardı. Ancak o iki önemli şeyden yoksundu. Bunlardan biri, O'Neill'in kendi döneminin tiyatrosu ile uyuşamamış oluşuydu. Gerçi oyunları oynanmıştı, ama "Provincetown Players" gibi amatör gençler tarafından gerçekleştirilmişti bu iş. Tiyatro tarihi içinde, hemen her büyük yazarın çağının tiyatrosu ile bir uyuşum içinde olduğu görülür; hatta bu yazarlar tam bir uyuşum içinde bu tiyatronun gelişmesini gerçekleştirirler. Oysa O'Neill, bir yandan sürekli olarak tiyatrolardan şikâyet ederken, bir yandan da yenilik yaratma amacıyla, tiyatro sınırının dışına çıkmış bir yazardı. Bu da onun ikinci önemli kusuruydu. Maskeler, korolar kullanarak yalnızca biçimsel alanda deneyler yapmıştı. Normal uzunlukta bir oyun onu doyurmamış dört, beş saat süren oyunlar yazmıştı.

O'Neill'in yalnızca biçim yeniliği arayışı ve yazarlık yaşamının sonuna dek, belirli özellikleri olan bir tiyatroyu temsil etmemesi, onun ayaklarını yere basamaması ve durmadan bir şeyler yakalamak için arayışı, onun öz yönünden, temeldeki, eksikliklerinden ileri geliyordu. Ne yazık ki, böyle bir deha kendini tamamlanmış, kesin bir yönelime sokamamıştı. Güçlü sahneler, etkileyici konuşmalar, unutulmayacak karakterler yaratan O'Neill, temeldeki eksiklikten gün geçtikçe kendini tekrarlamaya ve bir düşünceyi çeşitli açılardan, ama aynı sonuçlara çıkarak incelemeye başlamıştır.

Onun böyle olmasında çeşitli durumlar rol oynadı. Ünlü bir oyuncu olan James O'Neill'in oğlu olduğu için hem talihli hem de talihsizdi. Talihliydi, küçük yaşlardan beri tiyatronun içindeydi. Talihsizdi, bütün yaşamı boyunca bir "baba kompleksi" içinde yaşadı. Babasına

olan nefreti, anasını idealleştirmesi, kardeşleriyle olan anlaşmazlığı onu genç yaşta çeşitli serüvenlere itti. 1909 yılında Honduras'ta ve Orta Afrika'da altın arayıcılığına çıktı. Doğu ve Orta Amerika'da gezici bir tiyatro topluluğunda çalıştı. Sonra denize açıldı, yük gemilerinde çeşitli işler yaptı. La Plata'da pamuk çiftliğinde, çeşitli firmalarda çalıştı ve sağlığını kaybetti. Bütün bunlar onun yaşamını zenginleştiren olaylardı. Ancak o, yazarlık için kendini eğitmesi gereken yıllarda, tiyatroyu yakından tanıması gereken en verimli döneminde başka işlerle uğraştı. Gerçi 1914-5 yıllarında Profesör Baker'ın Harward Üniversitesi'nde açmış olduğu tiyatro kurslarına gitti, ama ilerde onun yazarlığını eksiltecek yıkım çoktan sonuçlanmıştı.

O'Neill'in oyunları, onun yaşamının ve başından geçen olayların bir aynasıdır. Onun ilk oyunlarının çoğu denizde geçirdiği yılların yaşantısını getirir. 1920'de *Ufukların Ötesinde*, 1922'de *Anna Christie* ve 1928'de *Araya Giren Garip Oyun* ile üç kez "Pulitzer Ödülü"nü, 1936' da da "Nobel Armağanı"nı kazanan O'Neill'in ilk oyunların hep amatörler tarafından gerçekleştirilmiştir. İlk oyunu *Çocuk Düşürme*'de (1914) çok etkisi altında olduğu ruh bilimci Carl Gustav Jung'un "ırksal bilinçsizlik" düşüncesini yansıtır. Onun ilk oynanan oyunu *Cardiff'e Doğru* (1916), sonra *Susuzluk* (1916) ve *Sis* (1917) yine psikolojik incelemelere giren küçük yapıtlardı. *Cardiff'e Doğru*, *Bölgede* (1917), *Yuvaya Uzun Yolculuk* (1917), *Karaib Denizlerinin Ay Işığı* (1918) onun denizdeki yaşantısını dile getiren oyunlardı... Yine onun amatörler tarafından oynanan ilk oyunları, değer yönünden daha kısır olan *Yağ* (1917), *İp* (1918) ve *Haçın Bulunduğu Yer* (1918) onun yük gemisindeki yaşamını ve o yaşamın içindeki çeşitli kişileri ele alıyordu.

Bu ilk oyunlarının, bazılarında etkili sahneler olmakla birlikte, tümü melodramatik, karamsar ve psikolojik yanı olan oyunlardı. Bu oyunlarda insan ilginç ve ayrıntılı bir yolda incelenmişti. Ama genel havası içinde her oyun isteriye varan bir duygululukla noktalanmıştı.

Bu oyunlardan sonra, O'Neill ilk uzun oyunu olan *Ufukların Ötesinde*'yi (1920) yazdı. Bu oyun onu ilk kez geniş seyirci kitlesine tanıtan yapıt oldu. Simgelere geniş ölçüde yer veren bu oyun, bir kızı sevdiği için düşlerine giren deniz yolculuğu düşüncesini bırakan ve evlenip bir çiftlikte çalışmaya başlayan Robert ile bir gemide iş bulup denizlere açılan Andrew'un hikâyesidir. Ancak Andrew denizden hoşlanmaz ve Arjantin'de altın arama işine merak salar. Burada deniz iyiliğin ve altın kötülüğün simgeleri olarak gözükür.

Yazarın, duraksız arayışı içinde onun bazen gerçekçi, bazen dışavurumculuğa yakın, bazen izlenimci, bazen de simgeci yoldan yürüdüğü izlenir. O'Neill'in aynı yıl içinde yazdığı *İmparator Jones* (1920) onu büyük üne eriştiren ilk oyunu olmuştur. Bu oyunda dışavurumcu bir biçim vardı. Burada, önce bir zenciyi sonra hapishane gardiyanını

öldüren bir zenci hamal kaçtığı adada, beyazlardan öğrendiği hilelerle kendini adalı yerlilerin imparatoru olarak ilan eder. Kendine ateş eden bir yerlinin attığı kurşun boşa gidince, bundan yararlanır ve kendinin ancak gümüş bir kurşunla ölebileceğini yerlilere inandırarak üstünlüğünü kurar. Yerlileri köle gibi kullandığından bir gün sonunun geleceğini bilen Jones, kaçış olanaklarını da hazırlamıştır. Sonunda Jones ölür. Bu oyunda, O'Neill tamtam vuruşlarıyla Jones'un yürek atışlarını simgelemiş ve kahramanının heyecanını bu tamtam vuruşlarını hızlandırarak göstermiştir. Sekiz tablodan kurulu bu oyunun her tablosu Jones'un attığı kurşunla değişir. Oyunun başarılı yanı O'Neill'in zencinin huyundaki özellikleri ortaya çıkartması, oyunu konusuna uygun sağlam bir yapıyla kurması ve sahne etmenlerinden akıllıca yararlanmasıdır. Bu oyunda, yazar, Jung'un "ırksal ve kolektif bilinçaltı" düşüncesinden yararlanmıştır. Jones'un vahşi ormanlarda ilk duyduğu duygular onun kişisel anılarıdır; bunlar daha sonra ırksal anılar durumunu alır ve böylece Jones, korku içinde, gittikçe ilkel geçmişinin içine dalar.

O'Neill, dışavurumcu biçime yönelmekle birlikte, gerçekçi tutumu da bırakmadı. *İmparator Jones*'un ortaya çıkışından bir ay sonra, onun cinsel düzensizliği işlediği oyunu *Farklı* (1920) altı ay sonra da egemen baba ve ezilen oğul temasını getiren *Altın* (1921) geldi. Aynı yıl içinde O'Neill *Anna Christie*'yi yazdı (1921). Bu oyun önceki iki oyuna oranla çok daha dengeli ve sağlamdı. Bu oyunda, O'Neill, en trajik bulduğu bir durumu işledi: insanların kendilerinin farkında olmayışları... Oyun, çok tutuldu, ama yazar, Anna Christie karakteri ile ruhu temiz olan bir sokak kadınını işlemesindeki tutumuyla XVIII. yüzyıl içli oyunlarının ilerisine geçemedi.

Yazar, bir sanatoryumda geçen konusu ile *Saman*'ı (1921), evlilik işkencesini işleyen *Perçinli*'yi (1922) ve zayıf bir yapıt olan *Yaşlı Denizci*'yi (1924) yazdıktan sonra yine dışavurumcu biçime döndü. *Kıllı Maymun* (1922) ve yer yer *Tanrının Çocuklarının Kanatları Var* (1924) bu biçimle yazıldı. İlk oyunda O'Neill, yine "ırksal bilinçaltı" kavramına yöneldi. Yazar, 1924'te *Kıllı Maymun* için şunları söylüyordu; "Yank (Kıllı Maymun) doğayla olan uyumunu yitiren insanı simgeler. İnsan bu uyumu ilkel durumunda sürdürmüş, ama bugüne kadar ruhsal yönden doğayla uyumlu bir duruma gelememiştir" Bazıları gerçekçi olan sahnelerin gelişimi içinde Yank, bir geminin ateşçiliğinden, New York'un en şık yeri Beşinci Cadde'ye ve sonunda da hayvanat bahçesinde el sıkışmak istediği bir Goril tarafından ölüme gönderilir. *Tanrının Çocuklarının Kanatları Var* değer yönünden daha üstündür. Yazar, burada Amerika'daki ırk kavgalarını ele almıştır. Güçlü sahneleri ve iyi incelenmiş kişileri olan bu oyun, A.B.D.'ndeki önemli bir sorunu, kişileri ön plana alarak işler.

Aynı yıl, O'Neill'in başka bir başarılı oyunu oynanmaya başladı: *Karaağaçlar Altında* (1924). Baba-oğul çatışmasını gösteren bu oyunda, yazar, ilkel baba simgesi ile oğulların başkaldırısını ve bu başkaldırıyla ortaya çıkan sonuçları ele alır. Yine yazarın kendi özel duygularını dile getiren bu oyunda geniş ölçüde simgelerden yararlanılmıştır. Bu oyun, yazarın belki de en etkileyici oyunudur. Aile ilişkilerindeki yalnız bireyleri ve bu bireylerin mutsuzluğunu *Ay Herkese Gülümser* (1936) adlı oyunda ele alan yazar, oyununu fars gibi başlatıp tragedya gibi bitirmiştir (bkz. Resim 41).

Yazar bundan sonra izlenimci bir tutuma girdi. Onun *Çeşme* (1925) adını verdiği oyunu Maeterlinck vari bir yöneliş gösteriyordu. Konu bir peri masalı gibiydi. Burada, Juan Ponce de Leon'un gençlik çeşmesini arayışı ve sonunda gençliğin sırrının aşk olduğunu öğrenişi ele alınıyordu.

İzlenimciliği deneyen O'Neill bu kez de kendine özgü simgeci bir oyun yazdı: *Büyük Tanrı Brown* (1926). Oyunun kahramanı Dion Antony bir ikilemi kapsıyordu; Dion adıyla, yaratıcı, dışa dönük, putperest, yaşama açık Dionisos'u, Antony adıyla, içe dönük, Hıristiyan, yaşama kapalı ve mazohist St. Anthony'i. Oyundaki Margaret, *Faust*'taki Marguerite'in çağımızdaki yansısıdır. Cybel (Kübele), toprak ana, doğal olmayan yaslar içinde parya olarak çürümeye yüz tutmuş biri; oyunda bir yosma. Brown ise gözleri olmayan bir yarı-Tanrıdır (bugünkü materyalist hayatın yarattığı bir yarı tanrı); Brown başarılı bir adamdır ve yaşamını dış şeyler, madde üzerine kurmuş, ama içi kof olan biridir. O'Neill bu oyunda kullandığı maskeleri yine Jung'un tanımlamasına göre ele alır: burada özel "animus" ile toplumsal kişilik arasında bir çatışma vardır. Yazar, 1926'da yazdığı bir yazısında, "Bir insanın duyduğu, ama bir türlü anlayamadığı şeylerin gizi üzerinde yazmak istiyorum", demiştir.

Aynı yıl yazılan *Lazarus Öldü* (1926), öldükten sonra yeniden dünyaya dönen ve ölümden korkulacak bir şey olmadığını haber veren Lazarus yoluyla yazarın felsefesini iletiyordu. Bu başarısız oyunu *Marco'nun Milyonları* (1928) izledi. Burada, para düzenine saldıran yazar, ticaret yaşamına karşı durdu.

Araya Giren Garip Oyun (1928) ise yazarın yeni bir denemesini getirdi. Bu dokuz bölümlük oyunu ilk kez sahneye getiren "Theatre Guild", temsili 17.30'da başlatıyor ve arada akşam yemeği yendikten sonra temsili gece yarısına kadar sürdürüyordu. O'Neill, bu oyunda kişileri yüksek sesle düşündürmüştür. Kişilerin başkalarıyla konuşmalarındaki sesli konuşma, düşünceler içinde uygulanmıştır. Oyun uzun psiko-analitik, soyut ve yer yer de sıkıcı sahnelerden kurulu olmasına karşın, yazarın ilgi çekici bir yapıtıdır.

Dinamo (1929) ile O'Neill, yeniden *Büyük Tanrı Brown*'daki sim-

geci tutumuna döner. Burada yine baba-oğul çatışmasını görürüz. O'Neill'de bu tema yazarlığı boyunca çeşitli özelliklerle karşımıza çıkar. Bu başarısız oyunu, oldukça başarılı bir oyun işler: *Elektra'ya Yas Yaraşır* (1931). Bu oyunla, yazar, modern tragedyanın bir kapısını açmıştır. Klasik *Elektra* temasının modern bir açısıdır bu oyun. O'Neill bu oyunda inanılması güç bir konuyu, etkili sahnelerle inandırıcı yapmayı başarmıştır.

Ülkemizde *Delikanlı* adıyla oynanan *Ah, Vahşet!* (1933) O'Neill'in oldukça iyi kurulmuş bir komedyasıdır. Bu yönden de, yazarın, yapıtları içinde bir istisnadır. *Sonsuz Günler* (1934) adlı oyununda, yazar; yaşamının ilk bölümlerini unutan John Loving'in tragedyasını işlemek için, bu karakteri iki oyuncuya oynatır. Böylece, bir karakterin değişik yanlarını göstermek istemiştir.

O'Neill, II. Dünya Savaşı içinde, Amerikan yaşamından kesitler üzerinde durmaya başladı. Onun 1946'da yazdığı *Buz Adam Geliyor* düş kırıklığı yarattı. Bu oyunda kişiler çok konuşuyor, sahnelerdeki düşünceler birbirine karışıyordu. Yazarın en karamsar oyunu olan bu yapıtta, söylenmek istenen düşünceler kesin ve etkileyici olamıyordu. Ancak bu oyun Amerika'da oldukça tutuldu.

O'Neill, gençliğindeki hastalıklarının bir uzantısı olarak bu oyundan sonra pek çalışamadı. Herkes *Buz Adam Geliyor*'u onun son oyunu sanıyorlardı. Ancak yazarın ölümünden üç yıl sonra, O'Neill'in o zamana kadar bilinmeyen oyunları ortaya çıktı. Bunlardan biri, yazarın 1941'de yazdığı, ama özel ailevi nedenlerden dolayı ortaya çıkarmadığı, otobiyografik *Günden Geceye* (1956) adlı oyunuydu. O'Neill, bu oyununda babasını, anasını ve kardeşini ve gençliğindeki ev yaşamını hiçbir şey saklamadan ele almış ve onun bu yöneliminden de etkili bir oyun ortaya çıkmıştır. Onun ölümünden sonra ortaya çıkarılan bir başka oyunu da *Şair Ruhu* (1958) oldu. O'Neill Koleksiyonu'ndaki yazmaların içinde yazarın o güne değin bilinmeyen bir oyunu daha bulundu: *Daha Büyük Evler* (1962). Oldukça dağınık olan bu oyun bir gelişimi ve beklenen etkiyi sağlamadı.

Bu herkesten değişik olan yazar, gerçekte XX. yüzyıl Amerikan tiyatrosunun başlıca temsilcisidir. 1918'den bu yana, oyunları en çok oynanan yazarlardan biri olan O'Neill'i çok büyük olmaktan alıkoyan, onu engelleyen nedenleri en çok onun özel yaşamında aramak gerekir. Ancak onu etkili bir yazar yapan da yine yazarın kendi yaşantısı olmuştur.

Çeşitli Ülkelerde Gerçekçilik

Öbür yanda, A.B.D.'nde, ticari tiyatrolarda da başarı gösteren bir yazar Lillian Hellman'dı (1905-1984). Seyircinin karşısına ilk kez *Çocukların*

Saati (1934) ile çıkan bu kadın yazar, *Gelecek Günler* (1936), *Küçük Tilkiler* (1939), *Ren Kıyılarına Dikkat Edin* (1941), *Arayan Rüzgâr* (1944), *Ormanın Öbür Yanı* (1946), *Güz Bahçesi* (1951) ve *Çatı Arasındaki Oyuncaklar* ile ün yaptı. Hellman, daha çok ailevi sorunlar üzerinde duran, kişileri inceleyen ve geniş bir seyirci kitlesine başarıyla yönelen bir yazardı. Ancak gerek ustalığı, gerekse insanlara bakış açısı kendine özgü olan Hellman'ı çoğu ticarî tiyatro yazarından ayıran onu evrensel bir yazar oluşuydu. Ruhsal, cinsel ve toplumsal ilişkileri çeşitli açılardan işleyen yazar, zaman zaman duygusal bir düzeye geçmişse bile, melodramatik bir yola hiç girmemiştir.

İngiltere'de ise gerçekçi tiyatronun en önemli ve o dönemdeki tek temsilcisi John Van Druten'dı (1901-1957). Onun oyunları gerçekçi biçimde, günlük yaşamdaki insanların portrelerini çizen, küçük bir sorun atarak duyarlı bir yoldan sonuca ulaşan yapıtlardı. Van Druten da usta bir yazar olduğu için birçok oyunları seyirciler tarafından sevildi. Onun ilk kez dikkati çekmesi *Genç Woodley* (1928) adlı, öğretmenin genç karısına âşık olan bir öğrenciyi ustaca ele alan oyunu oldu. Bundan sonra aynı havada oyunları arka arkaya yazmaya başladı: *Oyalanma* (1928), *Her Şeyden Sonra* (1929), *Her Zaman Bir Jülyet Var* (1931), *Eski Arkadaş* (1939), *Su Kaplumbağasının Sesi* (1943). Yetenekli bir yazar olmakla birlikte, Van Druten, gerek oyunlarının özü, gerekse düşünceleri yönünden kalıcı bir yazar değildi. Yazıldığı dönemlerde büyük ilgi gördü ve oyunlarının sahneden kaldırılmasıyla unutuldu.

İrlanda'da O'Casey ve Carrol'dan sonra gerçekçi alanda kalem oynatan yazarlar arasında kalıcı, hatta dikkati çeken biri çıkmadı. Belki bunların en iyisi *Bozuk Yol* (1940), *Doruk* (1941) gibi oyunlarıyla hatırlanan George Shiels'di. Ayrıca, Dublin'deki gecekondu yaşamını işleyen Robert Collis, 1847'deki patates kıtlığını işlediği *Esmer Yabancı* (1947) oyunu ile Gerard Healey sayılabilir. Denis Johnston ise *Sarı Irmağa Vuran Ay Işığı* (1931) ile İrlanda bağımsızlık savaşını başarılı bir biçimde ele almıştır. Yazarın kendi de bağımsızlık savaşma katılmış, ama yalnızca siyasal bağımsızlığın yeterli olmadığını, ekonomik bağımsızlığın mutlaka elde edilmesini oyunlarında tekrar tekrar savunmuştur. Ne yazık ki, bu yetenekli vazarın bundan sonraki oyunları yukardaki oyununun değerine erişememiştir.

Savaş sırasında İskandinavya'nın Almanlar tarafından işgal edilmesi üzerine oyun yazarlığı alanında belirli bir gelişme olmadı. Bu sırada, en dikkati çeken yazar Norveçli Nordahl Grieg oldu. Savaş sırasında genç yaşta ölen bu yazarın yapıtlarını incelersek o dönemin en önemli yazarları arasında yer alacağını görürüz. Grieg, İbsen ile Pirandello'nun etkisi altında yazmaya başladı. İlk oyunu *Genç Adamın Sevgisi* (1957) idi; aynı yıl *Barrabas*'ı yazdı. 1932'de bitirdiği *At-*

lantik Okyanusu ise daha değişik bir üslubu getirdi. Bu oyunda, batan transatlantiği terkeden korkulu insanların durumu, bir gazetecinin yalnızca gazetesine iyi bir röportaj yetiştirme tutumuyla karşıtlanmıştı. *Onurumuz ve Gücümiiz* de (1935) bir Alman denizaltısının tayfaları ile esir aldığı insanlar arasındaki karşıtlık gösterilmişti. Bu yazarın son oyunu *Yenilgi* (1936) ise Paris Komünü üzerine yazılmış, oldukça güçlü ve etkili bir yapıttı.

Grieg gibi, savaş sırasında ölen başka yetenekli bir yazar da Danimarkalı Kaj Munk'tu. İlk oyunu *İdealist* (1928) Büyük Herod'u işliyordu. Sonra *Söz* (1932), *Egelykke* (1940) gibi oyunları yazan Munk, *Niels Ebbesen*'de (1952) acımasız bir Nazi subayını öldüren bir Danimarkalı kahramanı ele alıyordu.

İki Dünya Savaşı arasında, Fransız yazarlarının çoğunluğu gerçekçiliği tutmadılar. Gerçekçi biçimde oyunlar yazanlar arasında varoluşçuluğu Hıristiyanlık kavramları içinde ele alan düşünür Gabriel Marcel (1897-1964) de vardı. *Başkalarının Gönlü*'nde (1920) bencil bir sanatçıyı işleyen yazar, *Mızrak*'ta (1937) karşıt ideolojileri ele aldı. Gerçekçi geleneği sürdürenler arasında Denys Amiel, *Gülümseyen Mm. Baudet*'yi (1921) André Obey ile birlikte yazdı. *Bay ve Bayan Vesaire*' de (1925) evlilikteki karanlık yanları ele alan Amiel, *Kara Koyun*'da (1946) üvey kızına âşık olan bir babayı inceledi.

Avrupa'nın öteki ülkelerinde gerçekçi biçimde yazılan oyunlarda aynı siliklik göze çarpıyordu. Gerçi Çekoslovakya'da F. X. Svoboda'nın kadın sorununu ele aldığı oyunlar ve Frantiçek Langer'in acı komedyaları dönemleri içinde başarılı oldu, Romanya'da G. Ciprian'ın işçi oyunları tutuldu. Yugoslavya'da Stanko Majçen'in toplum sorunları ile ilgili oyunları dikkati çekti, Avusturya'da Karl Kraus'un mizahı, Macaristan'da Zsigmon Moriç'in köylü dramları, Şandor Brody'nin burjuvayı eleştiren oyunları ve Layoş Zilahy'nin yarı romantik, yarı gerçekçi ulusçu denemeleri ilgi çekti, ama bunların hiçbiri kalıcı nitelikte ve değerde yapıtlar değildi.

Hiç kuşkusuz, bu yazarlar, kendi ülkelerinin tiyatro gelişimi içinde önemliydiler; ancak bunların hiçbiri ülkelerinin dışında, dünya çapında tiyatro olayları yaratacak güçte yazarlar değildi. Tümünün oyunları da ileriye kalacak güçten yoksundu.

8 — KOMEDYANIN DURUMU

İki Dünya Savaşı arasındaki yazarların ön düzeyde olanları, genel olarak, buruk, çok ciddi, zaman zaman isterik bir tutumla toplumun yanlış yanları üzerinde durdular. Bunların yanısıra, bazı yazarlar da eleştirilerini güldürü yoluyla yaparken, kimi yazarlar da hiçbir sorunla uğraşmadan yalnızca güldürmeyi amaç edindiler.

Herhangi bir soruna yönelmeden yalnızca güldürüye yönelen oyunlar daha çok İngiltere'de ortaya çıktı. Oysa bu ülkede Bernard Shaw gibi, İrlandalı mizahını işlevsel yapan bir yazar vardı. Doğal olarak Shaw' un genç kuşak yazarlarını bu tutumuyla etkilemesi gerekiyordu. Oysa bunun tersi oldu ve güldürü yalnızca kahkaha attırmak amacıyla gelişmeye başladı İngiltere'de.

A.P. Herbert'in *Parislinin Yaşamı* (1929), *Tantivy Kuleleri* (1931) ve *Yarış Günü* (1932) bu tutumda, belli bir sorunu amaçlamayan güldürülerdi. Aynı tutumda oyunlar C.K. Munro'nun *Bayan Beam'lerde* (1921), St. John Ervine'nin *İlk Bayan Fraser* (1928) ve John Drinkwater' ın *Avuçtaki Kuş* (1928) adlı yapıtlardı. Bunlar, o dönemin toplum sorunlarının hiçbirini ele almıyordu. O dönemde, seyircilerin yalnızca gülmek için gittikleri oyunların başında Eden Phillpotts'un *Çiftçinin Karısı* (1916), *Sarı Kumlar* (1926) yer alıyordu.

XX. yüzyılda yalnızca güldürüye yönelen İngiliz yazarlarının bir numaralı temsilcisi, aynı zamanda yetenekli bir tiyatro oyuncusu olan Noel Coward'dır (1899-1973). Gerçi bu yazar ilk başta *Girdap* (1924) adlı oyunuyla bir anne ile oğlunun psikolojik bir incelemesini ve *Fare Kapanı* (1924) ile de ciddi türde bir oyun ortaya çıkardıysa da, 1931' de *Atlılar* gibi kahramanlıkla ilgili bir oyun dışında, kendini, yalnızca "işlevsiz" güldürü alanında kabul ettirmiştir. Onun asıl üslubunu yansıtan ilk oyunu *Genç Düşünceler*'dir (1921). Bu üslubun belirli bir olgunluğa erişmesi ise *Özel Yaşamlar* (1930) ile gerçekleşmiştir. Onun bu alandaki en ustaca yazılmış, başarılı oyunu ise *Şen Ruh*'tur (Bizde *Ruhlar Gelirse* adıyla oynandı). Mizahı güçlü ve tiyatro konuşmalarını ortaya çıkarmadığı ustalığı ile bu alandaki bütün yazarların önüne geçen Coward, bu güldürüden başka bir şey getirmeyen oyunlarında güçlü karakter portreleri de yaratmıştır.

Noel Coward'ın Paris'teki benzeri Sacha Guitry'dir (1885-1957). Guitry de, Coward gibi, yetenekli bir tiyatro oyuncusuydu. O da Coward gibi, yönetmen olarak çalışmıştır. Çeşitli biyografik oyunlar yazmış olan Guitry, hafif güldürüleriyle ün yaptı. *Nono* (1906), *Vasiyetin Olduğu Yerde* (1934), *Ne Zaman Oynamaya Başlayacağız?* (1935) gibi bütün bu oyunlar, titizce kurulmuş ve ustaca durumlarla geliştirilmiş oyunlardı. Onun 1911'de yazmış olduğu *Gece Bekçisi* Fransız tiyatrosunun aşk üçgenini yeni bir hava içinde getiriyordu. Sahneyi yakından tanıyan Guitry, seyirciyi baştan sona tutacak güçteydi, ama bu tutumdaki bütün yazarlar gibi kendi kuşağından sonraki seyirci için pek bir şey söylememiş oldu.

Yine bu alanın usta Fransız yazarlarından biri de Jacques Deval' di. Onun *Zayıf Kadın*'ı (1920) bu alanın en tutulan oyunlarından biri

oldu. Yazarın *Madmazel*'i (1932) Jean-Jacques Bernard'ın üslubunu hatırlatırken, onun *Tavariç*'i (1933) burjuva M. Dupont'nun evinde hizmete giren, çarlık Rusya'sının Büyük Düşesi Tatyana'yı ve Prens Mikhayel Aleksandroviç'in hayali hikâyesini anlatıyordu. Bir süre bulvar tiyatrolarında tutulan Deval, zaman zaman son oyunuyla yine bulvar tiyatrolarında görülmektedir.

Bu alanda kalem eskitenler arasında Léopold Marchand, René Fauchois ve Louis Verneuil (1893-1952) gibi yazarlar, daha çok buruk bir alaya yönelerek güldürülerini yazdılar. Ancak bu tutumda olan bütün yazarlar gibi onlar da kısa bir süre içinde eskidiler.

Kaba çizgili güldürüler ve fikirsiz komedyayı geliştiren ülkelerden biri A.B.D. oldu. J.C. Holm ve George Abbott'un *Bir At Üzerinde Üç Kişi* (1935) at yarışlarına karşı hiç ilgisi olmayan küçük bir memurun, yarışların sonucunu bilme yeteneğini farketmesi gibi *naive* ve inandırıcı olmayan bir konuyu ele alıyordu. Ama bu oyun çok tutuldu. Öbür yanda, Hollywood yüzeydeliği ve beğenisi içinde Bella ve Samuel Spewack'ın yazdıkları *Erkek Kızla Buluşur* (1935), tipik bir Hollywood güldürüsünü getiriyordu. Bu gibi oyunlar arasında Moss Hart ile George S. Kaufman'ın birlikte yazdıkları *Mezara Götüremezsin* (1936) daha değişikti. Yazarlar, oyunlarında, paranın esas olduğu bir toplumdaki insanların bayağılıklarını, insanlıktan uzaklaşmalarını buruk bir kahkaha dizisi içinde gösteriyorlardı. Bu yazarların *Şenlikle Sürükleniyoruz* (1934) adlı oyunları sonuçtan başa giden bir gelişimle kuruluydu. Bu oyunda, perde, üne erişmiş bir oyun yazarının düzenlediği toplantıya açılıyordu. Bu perdede yazarın, para uğruna yazar onurunu unutmaya başladığı anlaşılıyordu. Yazarlar daha sonra seyirciyi önce yedi yıl öncesine sonra da on sekiz yıl öncesine götürerek o zamanlar genç ve yazarlığının başlangıcında olan bu ünlü kişiyi gösteriyorlardı. Şimdi paranın kölesi olan bu yazarın, geçmişte şu sözleri söylediği seyirciye belirtiliyor ve oyun bitiyordu: "Her şeyden üstün olan, bir insanın kendine karşı dürüst olmasıdır" Bu yazarlar, gülünç sahnelerini yaratırken, hafif de olsa, bir toplum taşlamasına yöneliyorlardı. Yine bu yazarların *Akşam Yemeğine Gelen Adam* (1939) güçlü bir mizahla, yumuşak bir toplum taşlamasına giden bir oyundu.

Kahkahanın vurgulandığı, ama bazen yumuşak bazen romantik bir toplum taşlamasına giden Amerikan yazarları arasında *İyi Geçen Saatler* (1937) ile Arthur Kober, *Mutluluğun İzinde* (1933) adlı oyunu ile Lawrence Langler ve Arminia Marshall, *Üçümüz* (1906) ve *Susan ve Tanrı* (1937) ile Rachel Crothers vardı.

Toplum Taşlaması

Amerikan komedyasının bir gelişimi de toplum taşlamasının ön düzeyde olduğu oyunları getirmesidir. Ben Hecht ile Charles Mac Arthur'un

birlikte yazdıkları *Birinci Sayfa* (1928) ve Clare Booth'un *Kadınlar* (1936) adlı oyunlarıyla kendine özgü bir komedya türü ortaya çıktı. Bu türdeki komedyalarda, toplumun çeşitli kesitleri bir sinema tekniğiyle ve gerçek yaşamdan alınmış Amerikan tipleriyle gösteriliyordu. *Birinci Sayfa* Amerikan gazetecilik yaşamından çeşitli sahneleri getirirken, *Kadınlar,* makyaj odasında makyajlarını tazeliyen kadınların birbirleriyle konuşmaları ve birbirlerine davranışları iyi bir gözlemle ele alınıyordu. Clare Booth, Naziliğe karşı yazdığı *Yanlışlık* (1939) adlı oyunuyla toplum taşlamasını daha evrensel bir açıya oturttu.

Ancak tam anlamıyla toplum taşlaması Fransız yazarı Marcel Pagnol (1895-1974) ile geldi. Onun Paul Nivoix ile birlikte yazdığı ilk oyunu *Zafer Tüccarları* (1924) savaş zenginleri üzerine sert bir eleştiriyi getirdi. 1926'da yazdığı *Çaz* adlı oyunundan sonra Pagnol, dünya çapında üne *Topaze* (1928) ile erişti. Bu oyunda, modern maliyecilikteki şarlatanlıklar ele alınıyordu. Bundan sonra, Pagnol, *Marius* (1930) ve *Fanny* (1931) adlı oyunlarıyla Marsilya yaşamını ele alarak buruk ve toplumu inceleyen oyunlar yazdı.

Aynı derecede buruk komedya türünün bir yazarı da Edouard Bourdet (1887-1945) idi. Bu yazarın mizahı acı bir yolda vermesi zaman zaman oyunlarına bir dram havası veriyordu. *Alacakaranlık* (1922) adını taşıyan ilk oyunu, hüzünlü bir aşk konusuyla işlenmişti. Bourdet, bu oyunundan dört yıl sonra, *Tutuklu* (1926) ile uluslararası bir üne erişti. Seviciliği ele alan bu oyunun kadın kahramanı bütün çabalarına karşın, aykırı cinsel bağlarından kopamıyordu. Yazar, bu oyunundan sonra, daha çok kendi toplumunun yanlışlarını acı bir dille ve mizahla veren komedyalara yöneldi. Onun bu tutumundan *Hyménée* (1941), *Hoş Cins* (1930), *Zor Yıllar* (1934) ve *Toka* (1936) adlı oyunlar ortaya çıktı. Bourdet, önemli bir yazar değildi, ama çevresinin yanlışlarını yorumlayabilen keskin bir gözlemi vardı ve ustalığı olan bir yazardı.

Töre Komedyası

Deval'in komedyalarıyla, kahkahaya yönelen oyunlarda belli belirsiz bir değişim görülür; töre komedyasına doğru gidiştir bu. Ama töre komedyasının geri gelişi Somerset Maugham (1874-1965) ile olur. Bu yazarın 1922'de yazdığı ve *Siiveyş'in Doğusu* adlı o zamanlar çok tutulan oyununun da içinde bulunduğu, bazı ilk yapıtlarından bugüne pek bir iz bırakmadı. Öbür yanda, onun *Bizden Üstün Olanlar* (191), *Çember* (1921) ve *Vefalı Eş* (1927) adlı oyunları bu çağın başarılı töre komedyası örnekleri olarak durmaktadır. Her ne kadar Maugham'ın oyunlarında yalnızca aydın seyircilere yönelen bir hava varsa da, onun mizahı ve ortaya çıkardığı durumlar Coward'dan daha boyutludur.

Daha çok bir romancı olarak değerlendirilebilecek olan Maugham'ın en önemli kusuru, XX. yüzyıl gibi çeşitli olayları doğuran bir çağda, XVII. yüzyılın, bu tür komedyada ustalaşmış Congreve ve Wycherley'in bize uzak havasını (hatta biçimini) getirmekte ısrar etmiş olmasıdır. Yazar buruk mizahı olan sahnelerde ciddi olanlardan daha başarılıdır. Nitekim, onun *Görülen Hizmetler İçin* adını verdiği ciddi bir amaçla yazılmış oyunu, abartılı, melodramatik ve etkisizdir.

İngiltere'de Maugham yanısıra, akla Frederick Lonsdale gelir. Bu yazarın *Bayan Cheyney'in Sonu* (1925) adlı oyunu tersinlemelerle gelişen ve ustaca kurulmuş bir töre komedyasıydı. Öteki oyunlarıyla ilgimizi çekmeyen Lonsdale, bir oyunuyla bu tür komedya için adı edilebilecek yazarlardan biri olarak sayılabilir. Yine böyle bir oyunuyla belirtilebilecek bir yazar *Böylece Yatağa* (1926) adlı komedyasıyla çağdaş İngiliz toplumunu eleştiren J.B. Fagan'dı.

İtalya'da ise töre komedyasının gelişimi belli belirsiz Pirandello'nun etkisini taşıyordu. Cesare Guilo Viola'nın *İkili Yürek* (1926) adlı oyununda bu etki oldukça belirliydi. Bu oyunda birlikte roman yazan iki kardeşin, birlikte çok ilgi çekici iken ayrı kaldıklarında yarım kalmış birer insan olgunluğu gösterdikleri işleniyordu. Bazı incelemecilerin İtalyan Maugham'ı diye adlandırdıkları Giuseppe Lanza ise ince komedya türünü seçti. Onun *Sürgün* (1929) adlı oyunu ince alaylarla bezenmiş, dış aksiyon yönünden ağır, ama devinimi getiren bir konuşma örgüsüyle kuruluydu. Lanza'nın belki de en ilgi çekici oyunu *İyi Tohum*'du (1934).

Norveç'te ise Helga Krog, kendine özgü bir aşk komedyası biçimi getirdi; bu tür biraz da Marivaux oyunlarının modernleştirilmiş biçimi olabilir. Krog, gazetecilik ve tiyatro eleştirmenliğinden oyun yazarlığı alanına geçmiş ve kısa bir süre içinde modern Norveç tiyatrosunun en önemli yazarlarından biri olmuştu. Onun en iyi oyunları çağdaş toplumdaki kadınların sorumluluğunu vurgular. Dramatik malzemeyi başarılı bir biçimde kullanan bu yazar *Ve Mutlu Yaşadılar* adlı oyunuyla tutuldu. Bir açıdan İbsen'in kadın karakterleri Krog'un oyunlarında modern topluma uygun bir biçimde ele alınıyordu. Bu yazar, aşk ve evlilik bağlarını kendi toplumunun koşulları içinde inceledi. Onun *Ayrılık* (1936) adlı oyununda mimarın eşi Vibeke ile kendi kendini inceleyen ve içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışan bir kadın gösteriliyordu. Bu yazarın özelliği oyunu gülünç ve ciddi psikolojik durumları karşı karşıya getirerek geliştirmesinde izlenir.

1920'den sonra, töre komedyası alanında, hemen hemen hiç değişmeyen özellik, hangi ülkenin yazarı olursa olsun, buruk alaylı tondu. Almanya'da Bruno Frank'ın *İnci Komedyası* (1929) ya da *Çay Fincanındaki Fırtına* (1930) gibi oyunlarında buruk alaylı tutumuyla ko-

medyadan uzaklaştığı ileri sürüldü. Avusturya'da ve Balkanlarda bu tür daha yumuşak ve geleneksel özelliklerini değiştirmeden sürdürülüyordu. Örneğin, Avusturyalı Stephan Kamare (Co'korac von Kamare) geçmişteki Viyana yaşamı üzerine özlemli oyunlar yazıyordu. Bunlardan en bilineni *Genç Baron Neuhas* (1933) adını taşıyordu. Öbür yanda, geçmişe olan bağlarını koparmayan, ama daha ciddi bir yönelimi olan Hermann Ungar ise *Yaz Evi* (1929) ile göze çarptı. Macaristan'da ise acı güldürüye yönelen Layoş Biro ve halk mizahını kullanan Melchior Lengyel vardı. Bu alanda göze çarpanlar arasında çarpıcı alayı ile Çek yazarı Edmund Konrad ve Yugoslav İvan Stodola görülüyordu.

Töre komedyası alanında daha başarılı ve renkli bir yazar Amerikalı Samuel N. Behrman'dı (1893-1973). Onun önemi Amerikan töre komedyası türünü getirmiş oluşudur. Yazarlık yaşamına önce gazeteci sonra da öykücü olarak başlayan Behrman'ın ilk oyunu *İkinci Adam* (1927) oldu. Bu oyunda yazar, önemli bir anda kendini öne atmaktansa kolay ve rahat yolu seçen bir romancıyı ele alıyordu. Daha bu oyunda onun topluma olan ilgisi belli oluyordu. Ancak onun bu ilgisi daha çok *Göktaşı* (1929) ile kesinlik kazandı. Bu oyunda kendi çabası ile zengin olan ve iflas edince de herkes tarafından terkedilen bir adam gösteriliyordu. *Kısa An* (1931) adlı oyununda zengin bir genç, kendi ve çevresi gibi davranmadığı için bir şarkıcıyla evleniyor, ama evlilikten sonra o kendilerine benzemeyen kadının kendi kurdukları çarkta onlar gibi olmaya başladığını acıyla görüyordu. Yazarın *Biyografi* (1932) ile politika dünyasına girdiği izlenir. Burada birçok önemli siyaset adamıyla yaşamış olan bir kadın ressamın, anılarını basmak isteyen sevgilisine engel olduğu ve siyasete araç olmamak istediği gösterilir. Oyun çeşitli açılardan toplum üzerine tartışma yolunu açıyordu. Aslında yazarın bu tartışmalarla olumlu bir sonuca çıktığı görülmüyordu; o mizah yeteneği olan, ama çevresindeki yaşam karşısında şaşırmış ve bu şaşkınlığına bir yanıt arayan, ama bulamayan bir yazardı. Behrman, *Cennet Yağmuru*'nda (1934) siyasetle daha yakından ilgilendi. *Yaz Sonu*'nda (1936) ise oportunist bir doktorla fakir ve genç bir yazarı karşı karşıya getirdi. *Komedya İçin Zaman Yok* (1939) ise yazarın komedya içinde kendi şaşkınlığını gösterdiği bir oyundu. *Talley Yöntemi* (1941) adını oyununda faşizmi ele alan yazarın, faşizmin yenilgisine bir gerekçe aradığı görülür. Behrman'ın 1944 yazdığı *Yakobovski ile Albay*, konusu yönünden bir komedyayı andırmamakla birlikte, yazarın ustalığı ile en başarılı oyunu olarak ortaya çıktı. Yazar, bu oyunun konusunu Franz Werfel'den almıştı. Nitekim, onun 1940'tan sonra yazdığı oyunların çoğu başka yazarlardan yaptığı uyarlamalardı.

Grotesk Komedya

Töre ve toplum komedyası yanısıra, bu dönemde, daha değişik bir tür olan grotesk komedya yaygınlaştı. Trajik açısı daha belirli olan bu tür oyunlarda, fantazi ve gerçeği göstermek için gerçekçi tutumdan uzaklaşılıyordu.

Fransa'da, önceleri gerçek sahnelere yönelerek güldüren, ısırıcı üslubuyla göze çarpan Aldred Savoir, yazarlık yaşamının sonlarına doğru grotesk anlayışta oyunlar yazdı. Bunlar arasında *Mavi Sakalın Sekizinci Karısı* (1921) ve *Aslan Eğiticisi* (1925) yazıldıkları dönemde büyük başarı kazandı. Bir adı da *Başı Yenen İngiliz* olan *Aslan Eğiticisi*, eğiticisini yiyen bir aslan görmek için sirke giden ve eğitici yerine aslan tarafından kendi başı koparılan bir İngiliz lordunu ele alıyordu. Burada eğitici faşizmi simgeliyor, İngiliz lordu da felsefi liberalizmi temsil ediyordu.

Sirk konusunu, politik açıdan olmamakla birlikte, ilk oyunu olan *Benimle Oynar mısınız*'da oldukça içli bir tutumla ele alan bir yazar da Marcel Achard'dı (1899-1974). Bu oyunuyla tanınan Achard, *Saf Koca* (1929) ile olgunluk dönemine girdi. Bu oyunda karısının büttün oyunlarına karşın, ona bağlı kalan ve sonunda karısının hayranlığını kazanan bir koca konuyu kuruyordu. Aynı şiirli fantazi ve ince duygular onun *Balıkçının Güzel Kızı*'nda (1929) vardı. Achard'ı uluslararası üne eriştiren 1931'de yazdığı *Domino* (1931) oldu. Yazar, komedyalarında zaman kavramı ile oynamayı seviyordu. Örneğin *Sarışının Yanında* (1945) yaşlılıktan başlayıp gençlik yıllarına giden bir evlilik konusunu işliyordu. Achard, bundan sonra gittikçe bulvar komedyalarına yönelmeye başladı. Ama bu komedyalarda da yine yazarın ince mizahı ve ölçülü bir duygululuğu vardı. *Valparaiso'ya Gideceğiz* (1948), *Le Galette Değirmeni* (1951) onun bu yola girdiğini gösteren oyunlardı. Achard'ın 1957'de yazdığı *Patates* şiirli mizah yönünden iyi bir oyundu. Daha sonra *Aptal Kız* (1960), *Turlututu* (1962) ve *Machin -Choutte*'ü yazan Achard, fantazisi geniş, şiirli bir havası olan, usta, ama ileriye kalıcı olmayan yazarlardan biridir.

Öbür yanda ileriye hiçbir kalıcı oyun bırakmamakla birlikte, bu türün dikkati çeken yazarlarından biri İskoç yazarı James Bridie'dir (O.H. Mavor: 1888-1951). Bu yazarın büttün oyunları komedya değildir. Ancak onun en acı sahneleri bile trajikten çok komik öğeyle ortaya çıktığından bu bölümde ele alınabilir. Felsefi konulara yönelmeyi seven Bridie, oldukça iyi bir mizah ustasıdır. Onun oyunlarının kendinden sonra tutulmamasının bir nedeni düşüncelerini hiçbir sonuca ulaştırmaması ve ardı ardına yeni fikirleri dizmesidir. İlk oyunu olan *Anatomici*'de (1930) bir komedya yazarı olarak görülmeyen Bridie, ertesi yıl yazdığı *Tobias ile Melek*'te ve 1932'de ortaya çıkardığı *Yunus*

Peygamber ile Balina'da yetisinin ustalıkla kullanabileceği kara komedya alanına girdi. İncil'den aldığı konular ona felsefi önerilerde bulunma olanağını veriyordu. Ayrıca, kendi dünyasınca bilinen konuları değişik bir açıdan işlemek de ilgi çekici oluyordu ona göre. Yazar, *Hiçbir Yerin Kralı* (1938) adlı komedyasında deliliğin bir incelemesini ve faşist anlayışın da bir açımlamasını yaptı.

Bu tür oyun alanında önemli adlardan biri Macar yazarı Ferenç Molnar'dı (1878-1952). XX. yüzyıldaki Macar tiyatrosunun en önemli yazarı olan Molnar, temelde ciddiydi. Ancak başarılı yanı da komedya ile zengin hayali birleşince ortaya çıktı. Onun ilk yapıtlarından biri olan *Şeytan* (1907) yolunu çizdi, *Liliom*'da (1909) uluslararası ününi getirdi. Yazar, yaptıklarının farkında olamayan, sürekli bir başkaldırma içinde olan ve kendi çocuk mantığından başka bir şey tanımayan Liliom ile ölümün bile değiştiremediği çocuksu bir kişiyi değişik bir açıdan ele alıyordu. Liliom bir sorumsuzluk simgesiydi. Molnar'ın bu oyunda gösterdiği bir özellik, yarattığı fantazi dünyasını kahramanının gözlerinden gösterip gerçek olmayan durumları gerçekmiş gibi iletebilmesiydi. Molnar'ın daha sonra yazdığı *Kırmızı Değirmen*' de (1923) baş kişiler Tanrı, Şeytan ve üstün bir insandı. *Cam Terlikler* (1924) yazarın çoğu oyunlarında olduğu gibi, felsefi ciddilikle keskin bir mizah türünün karışımını getiriyordu. Bu oyunda duygulu bir fantazi, gerçekçi bir aksiyonla desteklenmişti. Aynı özellikler, yazarın, *Muhafız* (1910) ve *Kuğu*'sunda (1914) da vardı. Birincisinde kıskanç bir kocanın karısını sınamak için yaptığı bir deneyi ve kocanın sonunda karısının akıllılığına şaşıp kaldığı gösteriliyordu. *Kuğu* ise alaylı ve duygulu bir komedyaydı; burada öğretmenine âşık olan bir prenses, duygularını açığa vurup günlük bir insan olmaktansa, onurunu koruyup bir kuğu olarak gölde yüzmeyi yeğ tutuyordu. Molnar'ın son oyunu *Şatodaki Oyun*, onu Pirandelllo'ya yaklaştıran bir özellik gösteriyordu. Bu son oyununda, o, *Muhafız*'daki alaylı mizah ile *Liliom*'daki renkli fantazi dünyasını uyumlu bir biçimde kaynaştırmıştı.

İki dünya savaşı arasında grotesk komedya çeşitli ülkelerin tiyatrosunu ilgilendirdi. Bu dönemde bu tür, Avrupa'da yaygın bir duruma geldi. Almanya'da Carl Zuckmayer (1896-1976), önce bir köy komedyası olan *Şenlikli Şarap Evi* (1926) ile tanındı. Ama onu üne eriştiren 1930 yılında yazdığı *Köpenick'li Yüzbaşı* oldu. *Bergen'li Serseri* (1934) ile daha geniş bir fantazi dünyasına yönelen Zuckmayer, *Şeytanın Generali* (1948) ile Nazizmi açımlayan bir tutuma girdi. II. Dünya Savaşı'ndan bu yana daha çok Nazilik konusuyla ilgilenen yazar, daha gerçekçi bir düzeye yöneldi. Bu tutumla yazdığı oyunların en ilgi çekici olanları *Harlı Fırından Gelen Şarkı* (1960), *Soğuk Işık* (1955), *Saat Biri Vurdu* (1961), *Horace A.W. Tabor'un Yaşamı*'dır (1964).

Ödon von Horvath

Alman tiyatrosunda "Zeitstück" denilen, güncel konuları belli bir alay ve burukluk içinde gösteren oyunlar ele alındığında, Budapeşte doğumlu, ama romanlarını ve oyunlarını Alman dilinde yazmış olan Ödon von Horvath (1901-1938) en başta dikkate alınması gereken yazardır. Çok genç yaşta, yıldırım çarpmasıyla Paris'te otuz yedi yaşında ölen bu ilginç yazar üzerinde tiyatro tarihçileri henüz gereğince durmamıştır. Genç yaşta Berlin ve Viyana'da ünlenen bu yazarın tiyatro yaşamı Nazilerin iktidara geçmesiyle kısa süreli olmuştur. Ölümünden sonra unutulan bu önemli yazar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden önem kazanmış ve Avrupa tiyatrolarında oyunları hemen her tiyatroda oynanmaya başlamıştır; çünkü seyirciler ve eleştirmenler onun oyunlarındaki değişik mizahı ve toplum eleştirisini çok tutmuşlardır. Groteski büyük bir ustalıkla oyunlarının anlamını vurgulamakta kullanan Horvath, yaşama bakışındaki küskünlüğünde, gerçekleri dile getirirken şiirli bir atmosferi oyunlarının özelliği yapmıştır. Karakterlerinin çoğu işçiler ve küçük burjuvalardır. Onların günlük sorunları, görgüsüzlükleri, bilgisizlikleri, küçük acı aşkları bu oyunlarda söz konusu edilir. Yazarın ilk başarılı oyunu olan *İtalyan Gecesi* (1930), o dönemde Almanya'yı ikiye ayıran siyasal uçların etkili bir taşlamasıdır. Oyunun ilk sahnesi bira bahçesinde, Cumhuriyetçilerle Nazilerin yan yana bira içmelerini gösterir. Horvarth, burada özellikle Nazilerin ham bayağılıklarını ele aldığı kadar, çoktandır idealizmini ve heyecanını kaybetmiş olan Cumhuriyetçilerin vurdumduymazlığını işler. Yazarın, bu oyundan sonra yazdığı *Viyana Ormanlarından Masallar* (1931), *Kasimir ile Karoline* (1832), *İnanç, Sevgi, Umut* (1933) adlı oyunları "Viyana Halk Tiyatrosu" geleneğini sürdüren trajik ile komiğin kaynaştığı ve groteskin etkili bir biçimde işlendiği yapıtlarıdır. Horvath'ın 1933'te yazdığı *Seine'den Gelen Yabancı*, başarılı bir yanlışlıklar komedyasıdır. Bu oyunu yazdıktan sonra, kendini Nazilerden korumak için bir kentten başka bir kente kaçan yazar, 1935'te, Viyana'da son dört oyunu yazmıştır. Bu dört oyun da, onun bir çırpıda ortaya çıkardığı olağanüstü yapıtlardır. Bunlar, *Don Juan Savaştan Geliyor, Figaro Boşanıyor* (Beaumarchais üzerine), *Yargı Günü* ve *Pompei*'dir. Horvath, insanların zayıf yanlarını yakalayıp bunları büyük bir incelik ve ustalıkla gösterebilen büyük bir mizah yazarıdır. Konuşma örgüsünü kurmada da usta olan Horvath, oyunlarını yapısını daha çok göstermeci (epik) biçimde ortaya çıkartmıştır. Yerel renklerin siyasal olaylarla kaynaştığı bu oyunlarda, yazar, bu çağdaki karmaşanın ortasında kalmış insancıkların buruk görünüşünü vermiştir. Horvath yine de umudunu yitirmemiştir, ancak içinde yaşadığı dönem de ona hiçbir biçimde hoşgörülü davranmamıştır.

İspanya'da gerçekçi komedya yazarları Pedro Munyoz Seca ve Enrique Suarez de Dezo gibi yazarların yanısıra, bu tür komedyada dikkati çeken Ramon del Valle-Inclam vardır. Bu yazarın fantazi dünyasına karşı bir tutkusu olduğu izlenir. Ayrıca dili de şiirlidir. Onun dikkati çeken oyunları, *Gümüşün Yüzü* (1923) ve *Gerçek İspanyol Kraliçenin Güldürüsü* (1920) grotesk komedya türü içinde ele alınabilecek yapıtlardır.

9 — TARİHSEL OYUN FURYASI

"Tarihsel Oyun" deyimi, dışavurumculuk ya da izlenimcilik gibi belli bir üslup kavramını getirmez. Çünkü konuları tarihten alınan bu oyunlarda çeşitli üsluplar yer alır. Tarihsel oyun, yazarların özelliklerine göre yönelim gösterir; örneğin, bu yoldan psiko-analize, politik sorunlara, günün eleştirisine ya da şiirli bir dünyaya kapılar açılır.

Böyle bir bölüm açmamızın nedeni, iki dünya savaşı arasında tarihsel oyunlara olan ilginin çokluğudur. Ülkelere göre özellik değiştiren tarihsel oyunlar çeşitli amaçları kapsar.

Sovyet Rusya'da Tarihsel Oyunlar

Sovyet yazarları, kendi tarihlerindeki konulara dönerek yaşadıkları çağı ve getirdikleri yeni rejimi yorumluyorlardı. Bu oyunların çoğu Sovyet ihtilali üzerineydi. K.A. Trenyev'in *Pugaçev İsyanı* (1925), daha önce de belirttiğimiz gibi, XVIII. yüzyıldaki köylü ayaklanmasını ele alıyordu. Parti sloganları ile İhtilal öncesi iç savaşı işleyen ilk oyun, İlya Selvinski'nin *İkinci Ordu Komutanı*'ydı (1929). Yazarın açık biçim içinde, episod episod geliştirdiği bu oyunda romantizm ile kahramanlık hikâyelerinin dar görüşlülüğe yol açtığı belirtiliyordu. Vsevolod İvanov'un *Abluka*'sı (1929) da İhtilal öncesi iç savaşı ele alan bir oyundu. Bu yapıt, 1921'de, Baltık Filosundaki ayaklanmanın bastırılışını işliyordu. Vsevolod Vişnevski'nin *İyimser Tragedya* (1933) adını verdiği oyununda, daha iyi bir düzen için canlarını veren denizciler gösteriliyordu. Yazar, bu oyununda bir efsane havasını getiriyordu. Bir anlatıcı ile çeşitli sahneleri açıklayan Vişnevski, açık biçimi oyunu için uygun görmüştü.

Vişnevski'den önce denizcileri konu alarak İhtilali işleyen yazarlardan biri Boris Lavranyev'ti. Onun *Ayrı Yollar* (1927) adını verdiği oyununda, deniz subaylarının iki yoldan birini seçmelerini ele alıyordu; bu subaylar ya Kaptan Bersenyev'e katılıp Bolşeviklerin hizmetine girecek ya da geminin lostromosu Godun'un buyruğundaki denizciler tarafından öldürülecekti. Oyun, Godun'un Kaptan köprüsünde

Bersenyev ile birlikte görülmesi ve savaş gemisinin tümüyle Ekim İhtilali'ne katılışıyla son buluyordu. Yine denizcileri konu eden bir ihtilal oyunu da A. Evdokimoviç Korneyçuk'un *Küçük Filonun Batırılışı* (1934) adlı yapıtıydı. Burada, deniz erlerinin İhtilale karşı direnen subaylara karşı ayaklanışı ve bu subayların elinde bulunan bir iki gemiyi batırışları gösteriliyordu. Aynı yazar *Bogdan Kmelnitski*'de (1939) bir yüzyıl geriye gidip o dönemdeki bir ayaklanmayı İhtilal'in ışığında inceliyordu.

Fransa'da Tarihsel Oyunlar

Fransa'da tarihsel oyunlar daha değişik bir yönelim gösteriyordu. Bu oyunlarda da, yazıldığı döneme bir paralel çekilmekle birlikte, daha çok tarihteki önemli kişilerin ruh durumları üzerinde duruluyordu; örneğin, André Josset'nin *Elizabeth, Kocasız Kadın* (1935) adlı oyununda İngiltere Kraliçesi'nin durumu psiko-analize varan bir ayrıntıyla inceleniyordu. Aynı yazarın *Borjiyalar, Garip Bir Aile* (1938) adını verdiği oyununda aynı yöneliş daha renksiz ve yüzeyde ele alınıyordu.

Nitelik yönünden farklı olan, ama yönelimi açısından aynı tutumu gösteren bir oyun da Paul Raynal'ın *Biricik ve Tek Napolyon*'du (1936). Raynal bu oyunda dikkatini İmparator ile eşi Josephine üzerine çevirmişti.

Bu alanda, Belçika'lı Herman Closson, dış aksiyonu olan, serüveni ve eğlenceli sahneleri getiren, aynı zamanda taşlamaya yönelmiş oyunlar yazdı. Yazarın *Godefroid de Bouillon* (1993) ve *Aymon'un Dört Oğlu* (1941), yazdığı öteki oyunlar arasında daha dikkati çekenlerdi. Closson'un daha sonra yazdığı *Shakespeare ya da Serüven Komedyası* (1946) adlı oyunu Elizabeth Dönemi yaşamını işliyordu.

Fransız dilinde yazan ve tarihsel konuları işlemeye meraklı yazarların en göz dolduranlarından biri François Porché'ydi. İlk oyunları önemsiz olan bu yazarın *Bir Kral, İki Kadın ve Bir Uşak* (1934) adlı oyunu onu sözü edilen bir yazar durumuna çıkardı. XIV. Louis'nin sarayında geçen bir olayı konu eden bu oyunda, saraydaki kalıplaşmış törelerin ardında, bu düzene aykırı insanca duyguların nasıl bastırılmış olduğu gösteriliyordu. Yazar, Jan Dark temasını *Yiğit Genç Kız* (1925) ile yeniden işledi. Burada da öncelikle gelişen kahramanın duyguları ve iç dünyasıydı. Porché'nin sözü edilecek başka bir oyunu da Mme. Simone ile birlikte yazdığı *Gün Doğusu*'ydu (1956).

Bu dönemde Paris sahneleri, Fransız tarihinin konularını işleyen oyunlarla dolup taşıyordu. Tarihsel oyunların en önemli yazarlarından biri Romain Rolland'dı. Yazar, daha çok Fransız İhtilali ile ilgili konuları işledi. Onun 1901'de yazdığı *Danton*'undan 1925'teki *Aşk ve Ölü-*

mün Oyunu'na kadar tarihsel konular yer alır. Rolland, tarihsel malzemeyi simgelerle geliştirir ve kendi dönemi üzerindeki düşüncelerini açıklar. Bazen *Liluli*'de olduğu gibi, gerçek bir tarih konusunu hayali kişilerle işler. Bu alanda ürün veren yazarlardan biri de Sacha Guitry'dir. Onun *Deburau* (1918), *Pasteur* (1919), *Béranger* (1920) ve *Mozart* (1925) adlı oyunlarında ünlü kişilerin portreleri çizilir. Öbür yanda, Edouard Bourdet, III. Henri'yi ele aldığı *Margot*'u, Jean Sarment *Madame Quinze* (1935) adlı yapıtı ve Jules Superville *Bolivar*'ı ile göze çarpar. Bu yazarların yanısıra kutsal kitaptan ve tarihten aldığı konuları işleyen Paul Demasy'den söz edilebilir. Demasy'nin yazarlığına oranla en önemli oyunları *Dalila* (1926) ve *İskender'in Tragedyası*'dır (1933).

Werfel ve Çağdaşları

Daha çok romancı olarak tanınan Franz Werfel (1890-1945) tiyatro alanında da yapıt vermiştir. Ama o daha çok tarihsel oyunlarını şiirli bir hava içinde işlemesiyle tanınır. Sahne için yazmaya başladığı sıralarda o da dışavurumcu anlayışın etkisinde kalmış ve *Öğle Tanrıçası* (1919) adlı masal biçimindeki oyununu yazmıştır. Yine aynı akımın etkisi altında şiirli, ama oldukça sıkıcı olan *İnsan ve Ayna*'da (1920) biri başkalarını seven, öbürü bencil ikili kişiliği olan bir insanı ele almıştır. İkili-kişilik konusu onu *Schweiger* (1922) adını verdiği oyunda bir yanıyla çocuk katili, öbür yanıyla çocukları ölümden kurtaran bir insana yöneltir. Bu saydığımız oyunların hiçbiri önemli değildir. Ama Werfel'in *Keçi Şarkısı* (1921) simgeler yoluyla şiirli ve başarılı bir oyunu getirmiştir. Burada, normal bir insandan doğan bir canavarın, öldürüldüğü halde, tohumlarını ekmesi ve kuşak kuşak kendi gibi canavar ırk yetiştirmesi simgelerle gösterilir; çağdaş uygarlığın görünüşü altındaki hayvansallığı vurgulayan yazarın bu oyunu, II. Dünya Savaşı sırasında ve savaş sonrası tekrar tekrar oynanan bir yapıt olmuştur.

Werfel'in tarihsel oyunları içinde *Juarez ve Maximilian* (1924), Meksika bağımsızlığı ile Avrupa siyasetinin kör liberalizmi arasında bocalayan, ağa tutulmuş, mutsuz Maximilian'ı bireysel açıdan ele alır. Bu oyununun kusuru *Keçi Şarkısı*'ndaki ateşli sahnelerden ve etkili durumlardan yoksun oluşu ve Meksika bağımsızlığını, dikkatini Maximilian üzerinde topladığı için, yanlış bir açıdan işlemesidir. *Paul Yahudiler Arasında* (1926), konusunu kutsal kitaptan alan bir oyundur. Max Reinhardt'ın üne eriştirdiği *Sonsuz Yol* ise daha çok göz kamaştırıcı oyun düzeni ile Werfel'den çok Reinhardt'ı anımsatır.

Werfel gibi Avusturyalı olan ve yazarın çağdaşı romancı Emil Ludwig (Emil Cohn) daha az başarılı bir oyun yazarıdır. Ludwig, iç-

ten ve bazı ilginç sahneler ortaya çıkartmış olmasına karşın, *Bismarck*'ı (1922-4) ve *Versailles*'yı ile bugün için artık dikkati çekmeyen bir yazardır. Aynı değerlendirmeyi *Kalküta, 4 Mayıs* (1916) adlı oyunun yazarı Lion Feuchtwanger için de yapabiliriz.

Avusturyalı tarihsel oyun yazarları Hans Sassmann, Friedrich Schreyvogl, Erwin Kolbenheyer ve Ferdinand Bruckner arasında en önemlisi sonuncusudur. *İngiltere Kraliçesi Elizabeth* (1930) ile tanınan Bruckner, *Kahramanlık Komedyası* (1948) adlı oyunuyla başarılı bir örnek vermiştir. Yazar, bu oyununda, Napolyon ile Mme. de Stael'i ele alır.

İngiltere'de Tarihsel Oyunlar

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Drinkwater *Abraham Lincoln* ve daha sonra Shaw da *Ermiş Jean* ile kesin felsefi görüşlere yönelmişlerdi. Tarihsel malzemeyi kahramanı vurgulayarak işlemişler ve düşüncelerini iletmişlerdi. Oysa İngiliz yazarlarının çoğu bu yolu tutmadılar. Hatta geçmişteki bir olayla çağlarını anlatmaya da gitmediler. Genellikle, İngiliz yazarları, tarihsel konuları tutucu bir anlayışla ve içinde bulundukları çağın sorunlarından kaçarak işlediler.

Rudolf Besier'in *Wimpole Sokağının Barrett'leri* (1930) ve Laurence Housman'ın *Kraliçe Victoria*'sı (1934) tutucu oyunların iki örneğidir. Bunların ilki ozan Browning ile Barrett arasındaki sevgi bağı üzerine iyi kurulmuş bir oyun, ikincisi de Kraliçe Victoria'nın tahta geçmesinden son günlerine kadar geçen olayları gösteren episodlardan kurulu bir yapıttır. Her iki oyun da, çağdaş anlamda bir yorum getirmez. Aynı anlayışla yazılmış tarihsel oyunlar arasında Gordon Daviot'un (Elizabeth Mackintosh) *Bordeaux'lu Richard* (1932) adlı oyunu II. Richard'ı ele alırken bu yazarın *Küçük Kuru Diken*'i (1947) İncil'deki İbrahim ile Sara'nın hikâyesini işler. Charles Lamb'ın yaşamı ise Joan Temple'ın *Charles ile Mary* (1930) adlı oyununda ele alınır. Aynı yazar VII. Henry'i *Yamalı Pelerin*'de gösterir. Reginald Berkeley adlı bir yazar Florence Nightingale'in yaşamını *Lambalı Kadın'da* (1929), Alfred Sangster, iki ünlü yazar kızkardeşi *Bronte'ler*'de (1933) konu eder. Bu oyunların hiçbirinde toplumsal eleştiri söz konusu değildir. Yalnızca canlı kişiler, etkili sahneler, konunun geçtiği atmosfer vurgulanmıştır.

Bu nitelik, gerçek tarihsel olayları bırakıp hayali olayları yeğ tutan yazarların oyunlarında daha da belirlidir. Tarihsel olayları yetersiz bulup o olaylara kendi hayalinden sahneler ekleyen yazarların başında St. John Ervine gelir. Onun *Belmont'lu Hanım*'ı (1925) buna iyi bir örnektir.

Çağdaş gerçeklerden bile bile kaçan yazarların en tanınanı Clifford Bax'tır. Onun oyunlarında bazı tarihsel olayların ışığında ortaya çıkarılmış tamamen hayali sahneler yer alır. 1924'te *Yaz Gecesi Deliliği*'ni yazan Bax, *Dikensiz Gül* (1932) adını verdiği oyununda VIII. Henry'i kendi hayali dünyası içinde işler. Aynı biçimde yazdığı *Altın Kartal* (1946) ise İskoçya Kraliçesi Mary'i işler. Onun 1930'da yazdığı *Sokrates* ise düşünürün "diyalog" biçimiyle yazılmış denemelerini getirir.

Maxwell Anderson ve Ötekiler

Amerikan yazarlarının tarihsel konularla ilgilenmesi İngiliz yazarlarından değişikti. Bunlar tarihsel konular yoluyla kendi çağlarının ve toplumlarının sorunlarına ışık tutmaya yöneliyorlardı. Tarihteki gerçek olayları işleyen yazarların yanısıra, tarihteki olayları fantazi bir dünya yaratarak işleyen kimseler de vardı; örneğin, John Balderston'un *Berkeley Alanı* (1926) çağdaş bir insanın XVIII. yüzyıla yolculuğunu gösteriyordu.

Amerikan tarihinden gerçek olayları kendi dönemlerine paralel bir yolda ele alanlar arasında *Zafere Giriş* (1938) ile E.P. Conkle, Abraham Lincoln'un gençlik yıllarını inceliyordu. *Vatanseverler*'de (1943) Sidney Kingsley, Jefferson ile Hamilton'u ele alıyordu. Florence Ryerson ile Colin Clemens'in birlikte yazdıkları *Harriet* (1944) Harriet Beacher Stowe'un yaşamı üzerinde duruyordu. Dorothy Gardner'in *Cennetin Doğusuna Doğru*'da (1947) ozan Emily Dickinson'u izliyordu.

Ancak tarihsel oyun alanında, A.B.D.'nin en başta gelen yazarı Maxwell Anderson (1888-1959) üzerinde biraz durmak gerekir. Genel bir bakışla Anderson'un oyunlarının pek başarılı olmadığı görülür. Ancak onun birkaç oyunu, bu alanda yazan çağdaşlarının çok üstündedir. Ayrıca bilinçli olarak, tiyatronun, Amerikan ticari oyunlarının üstünde bir sanat olduğunu ısrarla belirtmiştir. Uzun bir süredir tragedyanın boş kalan yerini doldurma savaşı içine ilk giren yine odur ülkesinde.

Yazarlık, yaşamı süresince, Anderson, tiyatro alanında yapmak istediklerini çeşitli biçimdeki oyunlarla getirmeye çalışmıştır. Onun ilk oyunu *Beyaz Çöl* (1923) trajik kavramı getirmek yolunda yaptığı bir denemedir. Bu oyun başarısız olunca, yazar, gerçekçi biçime yönelmiş ve 'kahraman' olarak tanımlanan askerin gerçek durumunu acı bir yolda *Zaferin Ücreti* (1924) adlı oyununda ortaya koymuştur. *Cumartesi Çocukları* (1927) ile bir burjuva komedyası yazdıktan sonra Amerika'daki Sacco-Vanzetti skandalını Harold Hickerson ile birlikte *Yıldırımın Tanrıları*'nda (1928) işlemiştir.

Gerçekçi biçimden tatminsizlik duyan Anderson 1930'da *Kraliçe Elizabeth*'i, 1932'de Kızılderili tarihiyle ilgili *Tao Geceleri*'ni ve 1933

yılında da *İskoçya Kraliçesi Mary*'i manzum olarak yazdı. Sonra birdenbire politik bir hava içinde *Evlerimizin Her İkisi* (1933) adlı oyunu ile tutuldu. *Forge Vadisi*'nde (1934) yeniden tarihe yönelen Anderson, ertesi yıl, manzum oyunlarının en etkini olan gangsterlerin yaşamını ele alan *Kış Sahnesi*'ni (1935) yazdı. Bu oyun Anderson'un seyircilerini şaşırtmakla birlikte, onları etkiledi de. *Kanatsız Zafer*'de (1936) zenci sorununu yine şiir diliyle getirdi. Anderson nazmı bir komedya biçimi olarak *Yüksek Tepe*'de (1936) kullandı. *Kralların Maskesi*'nde (1937) Avusturya tarihine yönelen yazar, Prens Rudolph'un nasıl öldüğü üzerinde durdu. *Yavaş Tempo'da* (1939) İspanyol iç savaşlarında, cepheden kaçan genç bir Amerikalının Florida gangsterleri ile savaşmasında iç huzura kavuşması ele alınıyordu. *Kudüs'e Yolculuk* (1940) cinsel konuya dayanan bir oyundu. *Rüzgâr Altındaki Mum* (1941) II. Dünya Savaşı'ndaki hayali bir olayı işliyordu. Anderson, *Lorraine'li Joan'da* (1947) Pirandello vari bir deneye girişti. Oyun, kişiler üzerinde tartışan oyuncuların bulunduğu bir provayı gösteriyordu.

Görüldüğü gibi, Anderson da, O'Neill'in sıkıntısı içindeydi. O da çeşitli ve birbirinden ayrı biçimleri deniyor, ama hangi yolu tutacağını seçemiyordu. Bu durum biraz da Amerikan tiyatrosunun geleneğinin yeni ve Avrupa'nın çeşitli tiyatro geleneklerinin etkisiyle gelişmiş olmasından doğuyordu. Nitekim, bugün aynı sıkıntılı durum birçok genç Amerikan yazarlarını da (örneğin Albee) çeşitli yollara yöneltmekte, onları kendi yeteneklerinden yararlanma olanaklarını geciktirmektedir. Amerikan yazarları da, bazı ülkelerin yazarları gibi, kendi özelliklerini yansıtan tiyatroyu henüz ortaya çıkaramamışlardır.

Çeşitli Ülkelerde Tarihsel Oyunlar

İspanya'da tarihsel oyunlar alanında başı iki kardeş çekmektedir. Manuel ile Antonio Machado'nun *Kaderin Sillesi* (1926) adlı ilk oyunları IV. Philip dönemini ele alan imge yönünden zengin, kişileştirme açısından başarılı bir yapıttır.

Polonya'da Adolf Novaçzinski'nin *Suikastçılar*'ı (1908) ve *Dünyanın Sessiz Bir Köşesindeki Halkın İlkbaharı* (1929) ayaklanma, yeni bir düzen konusunu ele alan ve malzemesini tarihten sağlayan oyunlardır. Çek yazarı Stanislav Lom ise malzemesinin bir bölümünü tarihten, bir bölümünü de efsanelerden alan *Devin* (1919) ve *Zişka* (1915) adlı oyunlarıyla tanınır.

İtalya'da bu alanda oyunlar yazan daha çok sayıda yazar görülür. Giovanni Cavicchioli Roma'lılar dönemindeki yarı barbar yaşamı *Romola* (1924) ve *Lucrezia* (1925) adlı oyunlarında ele alır. Cavicchioli'den daha az yaratıcı, ama tekniği daha iyi olan Giovacchino Forzano, ticari bir yazar olarak çok tutulmuş, daha sonra da Benito Mussolini

ile işbirliği yaparak yazarlık yaşamını lekelemiştir. Forzano'nun sözü edilebilecek oyunları Fransız İhtilali'ni işleyen dört yapıttır; bunlar *Bréchard Kontu* (1923), *Altın Zambak* (1925), *Danton* (1930) ve Mussolini ile birlikte yazdığı *Yüz Gün*'dür (1931). Bunların hiçbiri kalıcı değildir, yalnız ustalıkla kurulmuş olmalarından dolayı tiyatro tarihi içinde kısaca sözleri edilebilir.

10 — OZANLAR TİYATRODA

Antik Yunan tragedyasından bu yana, manzum oyun biçimi çağlar boyu tiyatroyu etkiledi ve Shakespeare'de doruğunu buldu. Shakespeare'den sonra çeşitli ülkelerde girişilen çabalar manzum tiyatroyu ayağa kaldıramadı. Hele modern dünyanın değişen toplumu, ekonomisi ve insanı için nazım, tiyatroda yapmacık bir anlatım biçimi durumuna geldi. Byron, Shelley, Keats ve XX. yüzyılın başında çeşitli ülkelerin ozanları bütün güçlerini ortaya koymalarına karşın, değişen halklara yönelen değişen tiyatronun özellikleriyle uyuşamadı. Buna karşın, çağın ikinci yarısında bile manzum tiyatroyu deneyenler oldu. Ama bütün sonuçlar başarısızlıkla sonuçlandı.

Manzum oyunlarıyla tiyatro tarihi içinde yeri olan ünlü İngiliz ozanı T.S. Eliot, tiyatro alanındaki başarısızlığını görmüş, *Şiir ve Dram Sanatı* adını verdiği incelemesinde düz yazıyla çok büyük ozan -oyun yazarlarının yetişmiş olduğunu ve "düz yazının dramatik niteliği sağlamakta yeterli olduğu sürece, manzum oyun yazılmaması gerektiği"ni ileri sürmüştür. Çoğu kez, estetik uzaklık sağlamak ve etki edici tümceler getirmek için nazma başvurulmuştur. Ancak o başvurulan nazım hemen her yazarı engelleyen bir biçim olarak belirmiştir çağımızda.

Ama şiirli tiyatroyu yaratan yalnızca manzum oyunlar değildir. Çekhov, düz yazıyla modern manzum oyunların çok üstüne çıkmış bir yazardır. Synge, düz yazıyla şiiri yaratan başka bir tiyatro ozanıdır. Lorca büyük halk dramlarıyla şiiri derinlemesine getirmiştir. Bu gerçeği göz önünde tutarak, biz, bu bölümde nazım ve düz yazıyla kurulmuş şiirli tiyatroyu irdeliyeceğiz.

Amerikan Tiyatrosunda Şiirli Oyun Deneyleri

Çağdaş konuları trajik kapsamları içinde getirebilmek için bu çağın en gözü pek yazarı hiç kuşkusuz Maxwell Anderson'dur. O, Shakespeare'den etkilenmiş, ama yaşadığı çağda başarılı olabilmek için Shakespeare'in etkisinden kurtulması gerektiğini de anlamıştır. Çağın gelişimine uygun bir anlatım biçimi bulmak şiirli tiyatroyla ilgilenen

birçok yazarı uğraştırdı. Bu uğraşı olumlu bir sonuç getirdi mi? Getirdiği pek söylenemez. Ancak XIX. yüzyıl ozanlarının körü körüne Shakespeare'e öykünmeleri karşısında, ilk kez Anderson'un *Kış Sahnesi* ve öteki oyunlarıyla yaptığı deneyler bir başlangıç noktası oldu, diyebiliriz.

Archibald MacLeish (1893-1982), *Panik* (1935) adlı oyununda nazmı günlük Amerikan dilinin özellikleriyle uyuşturma çabasına girişti. Sonuç pek başarılı değildi, ancak böyle yeni deneylerin yapılması gerekliliğini vurgulaması yönünden önemliydi. Bundan sonra MacLeish, *Kentin Düşüşü* (1937) ve *Hava Saldırısı* (1938) adlı radyo oyunlarında bu denemelerini daha ileri götürdü ve yalnızca kulağa yönelen ve konuşmanın temel olduğu bu tür oyunda daha başarılı oldu.

MacLeish'ten daha önce ozan Edna St. Vincent Millay, *Aria da Capo'su* (1921) ile kendinden önceki kuşağın şiirli tiyatro anlayışıyla bir denemeye girmiş, şiir yönünden etkin sahneler yaratmakla birlikte, dramatik gücü sağlayamamıştı. Bu oyundan sonra da deneyinin arkasını getirmedi. Ozanın *Lamba ve Çan* (1921) ve *Hırpani Kadınla Kral* (1921) adlı denemeleri tiyatro yapıtı olarak kabul edilemezler, o, oyun yazarı değil, ozandı.

Maxwell Anderson'un ilgi çekici deneylerine ve şiiri olağan seyircinin arasına sokma çabalarına karşın, bu tür oyunlar tutulmadı Amerika'da.Bunun bir nedeni gerçekçi burjuva oyunların ağır basması ve sürekli olarak bu biçimdeki oyunlara gereksinme duyulmasıydı. Doğal olarak en önemli neden, yapılan deneylerin sonuca ulaşamamış olmasıydı.

T.S. Eliot ve Çağdaşları

Amerikan doğumlu, İngiliz vatandaşı, XX. yüzyılın en ilgi çekici ozanlarından biri olan T.S. Eliot (1888-1965), XIX. yüzyıl ozanlarının tersine, nazmın olaya bir süs gibi eklenmediğini biliyor ve şiir dokusunun oyun içindeki olayın gelişiminin ayrılmaz bir biçimi olduğunu anlıyordu. Bu düşünce zaten sahne ve şiiri iyi bilen Granville-Barker tarafından Shakespeare oyunlarının incelenmesinde açıkça ortaya konulmuştu. Eliot'nun çoğu kez aşırı bir tepkici (reaksiyoner) oluşu, onun bazı gerçekleri unutmasına yol açıyordu. O, modern düşünceli bir tutucuydu. Oyunlarının çoğu Katolik öğretisi, yoluyla, onun entelektüel kaygularını ve bunalımlarını bir rahip sabrı ile tekrar tekrar dile getiriyordu.

Ozanın tiyatroya attığı ilk adım *Çorak Ülke* adlı uzun şiirine yakından ilintisi olan *Sweeney Agonistes* (1932) adlı konuşmalardı. Bir tiyatro yapıtı denilemeyecek olan bu konuşmalar, tekrarlı, aksiyondan yoksun bir parçayı ortaya çıkarıyordu. Eliot'un çağdaş değerlere karşı

ayaklanışının tiyatrodaki ilk ürünü *Katedralde Cinayet* (1935) oldu. Bu oyunda, Başpiskopos Becket ilgisizliğe, yağmaya, zorbalığa karşı duruyor ve yaşamını "insanların yaptığı yasaların üzerinde olan Tanrının düzeni" uğruna veriyordu. Becket karakteri ozanın kendi düşüncesini veren bir temsilciydi; Eliot da Becket gibi, faşizmin giderek artan kötülüğüne karşı duruyor ve oyundaki Reginald Fitz Urse gibi bir kimsenin gücü ele geçirince neler yapabileceğini göstermek istiyordu.

Eliot'un en büyük başarısı dramatik nazmın tartımında görülür. Onun oyunlarındaki aksiyonun ardında öyle bir musiki ve tartım dokusu vardır ki belirli yerlerde hafifleyip belirli yerlerde yoğunlaşır. *Katedralde Cinayet*'te kişiler konuştukları nazım ile özellik kazanırlar. Ozanın bu oyundaki teknik başarılarından biri koroyu kullanışıdır. O, koroyu kullanmaktaki amacını iki noktada açıklar: oyunun aksiyonu —hem tarihsel olay hem de ozanın eklediği durumlar— oldukça sınırlıdır ve sahne için ilk kez manzum oyun yazan bir ozan için, koro dramatik konuşma örgüsünden daha kolayca uygulanır.

Ozan, ikinci oyunu *Aile Toplantısı*'nda (1939) antik bir tema olan Orestes efsanesini kullandı. Orestes nasıl anasını öldürmenin ezinci içindeyse, bu oyunda da Harry karısını öldürmenin büyük acısı altında eziliyordu. Öz eleştiriye önem veren Eliot, bir konferansında, bu oyunda seyircinin bir sonuca erişemediğine ve oyunun bir ananın tragedyası mı, yoksa oğulun kurtuluşu mu olduğunu bir türlü anlayamadığına değinmiştir.

Sahne için yazmaya bir süre ara verdikten sonra yeniden bu yola giren Eliot, "Her şeyden önce, korosuz ve hayaletsiz bir oyun", diyerek *Kokteyl Parti*'yi (1949) ortaya çıkarmıştır. Bu oyunu yazarken de önceki oyunlarındaki kusurları tekrarlamamaya çalışmıştır. Gerçekten de daha ustaca yazılmış bir oyundur *Kokteyl Parti;* konuşmalar daha yalın ve eğlendiricidir. Ancak kişiler, donuk ve seyirciye uzaktırlar; bunlar eğlenceli konuşmalar kurmaktan öteye gidemezler. Bunun bir nedeni, Eliot'nun insanı incelerken, onun arasına girmemesi, insanlara belirli bir uzaklıktan bakmasıdır. Töre komedyasına yaklaşan havası içinde, bu oyun birbirleriyle anlaşamamış, birbirlerine yakınlık duymamış bir çifti ele alır. Oyunun aksiyonu sevgisizlik üzerine kuruludur. Oysa *Özel Sekreter*'de (1953) oyun sevgi ve anlayış ile sonuçlanır. Güldürü öğeleri olan bu oyun bir yönden Wilde'ın salon komedyalarını anımsatır. Bu oyun, ozanın, daha önceki oyunlarıyla karşılaştırılınca üç noktada ayrılır: kişiler sağlıklı ve daha gerçeğe yakın, ozanın insanlara bakış açısı daha yakından ve bunun için de sorun daha inandırıcı bir biçimde verilmiştir. Ayrıca, konuşma örgüsünün canlı ve belirgin oluşuyla Eliot'un mistik ve soyut yönelimi yokolmuştur.

Ozanın son oyunu *Yaşlı Devlet Adamı* (1958) bir açıdan İbsen'in *Hortlaklar*'ına benzer. Oldukça sağlam yapısı ve suçluluk gizi üzerine kurulmuş oluşu, oyunu, İbsen'in adı geçen yapıtına yakınlaştırır. Ama burada oyunun kahramanı bu suçlarını büyük bir soğukkanlılıkla kızına anlatır.

Bu alanda dikkati çeken iki ozan W.H. Auden (1907-1973) ile Christopher Isherwood'dur (1904-). Toplum sorunlarını inceleyen ve sonucu seyircinin yargısına bırakan bu iki ozanın Brecht'in oyunlarından yararlandıkları izlenir. Yazdıkları oyunlar episodlarla ve destekleyici şarkılarla gelişir. Her ikisi de yine Alman dışavurumculuğunun popüler ezgilerinden ve kabare şarkılarından etkilenmişlerdir. Oyunlarındaki kişiler, Brecht'te olduğu gibi psikolojik değil, genellemesine ele alınmış, Freud ile Marx karışımı temsilcilerdir.

Derinin Altındaki Köpek (1935) ve *Cephede* (1938) siyasal düşünceleri getiren yapıtlardır. İlkinde hayali bir ülke olan Ostnia incelenir. İkincisinde ise Ostnia'nın Westland ile siyasal ilişkileri ele alınır. Ostnia faşist, Westland kapitalist ülkeleri temsil eder. Oyunların ilkinde Westland devletinin toplum ve ekonomik düzeni sert bir dille eleştirilir; Auden, ilk oyunda batı faşizmine doğrudan doğruya saldırır. İkinci oyunda, biri faşist öbürü krallıkla yönetilen kapitalist devletin karşılıklı yanlışları ortaya serilir. Oyundaki koro ise sınıfsız toplum düşüncesinin savunucusudur. Fabrika işçileri haklarını isterler ve bir saat tik-takı ile gelişen nazımla halk ihtilale götürülür.

Auden'in 1936'da yazdığı *F6'ya Tırmanış*, gerçek ile simgelerin karışımıyla gelişir. Michael Ransom adlı bir dağcının arkadaşları ile F6 işaretli dağa tırmanışları ele alınır oyunda. Ransom, yolda arkadaşlarını telef ettikten sonra dağın tepesine varır ve yüzünde tül bulunan bir kadınla karşılaşır; anasının hayalidir bu. Dağcı, anasının ayakları dibinde can verir. Ransom'un içindeki şeytan anasıdır; ve o bu şeytanı görmek için tırmanmıştır dağın tepesine.

Sahneye yönelen ozanlar arasında Louis MacNeice'i (1907-1963) de sayabiliriz. MacNeice, radyo için başarılı oyunlar yazmış ve Aiskhilos'un *Agamemnon*'unu manzum olarak kendi diline çevirmiştir. Yazdığı çeşitli oyunlar arasında en başarılı, sevdiği genç kız tarafından öldürülen bir sanatçıyı işleyen *Resmin Dışında* (1937) adlı yapıtıdır. Stephan Spender'in Nazi ideolojisine sertçe saldırdığı *Bir Yargıcın Yargılanması* (1938) da bu dönemin manzum oyunları arasında yer alır.

Jean Giraudoux

İlk kez romancı olarak tanınan Jean Giraudoux'nun (1882-1944) ilk oyunu *Siegfried* 2 Mayıs 1928'de "Comédie des Champs Elysées" de

oynandığında, o dönemde çok tutulan Fransız yazarlarının tümü de ikinci düzeyde kaldı. O dönemden bu yana oynanmakta olan yazarın bütün Avrupa tiyatrolarına egemen olduğu dönem II. Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar sürdü. *Siegfried* allegorik bir oyundu; yaralı bir Fransız askerinin bir Alman kadını tarafından iyileştirilmesini ve iyileştikten sonra da hafızasını kaybedip önceki yaşamını, adını ve vatanını tamamen unutmasını işliyordu. Asıl adı Jacques olan Siegfried yaşamının bundan sonraki bölümünü bir Alman olarak sürdürüyordu. Asker bir süre sonra her şeyi hatırlıyor, ama Almanya'dan hoşlandığı için Jacques olarak "Siegfried, seni seviyorum", diye haykırıyordu.

Giraudoux, Rönesans'tan bu yana gelişen Fransız tiyatrosunun temel özelliklerinden birini sürdürüyordu: Garnier'den Montherlant'a kadar bütün Fransız yazarları çok konuşkandı. Çünkü Rönesans'tan sonraki ilk oyunlar oynanmaktan çok okunmak için yazılmıştı. Ozanlar, dış aksiyonu ne kadar azaltırlarsa o kadar gurur duyuyorlardı; tiyatroda büyünün sözle yapılabileceğini sanıyorlardı. Onlar yapılıyorlardı, ama Giraudoux, gerçekten de söze dayanan tiyatrosunda bu büyüyü getirdi. Ozan yanı güçlü olan Giraudoux'nun tiyatro kişileri hareket etmekten çok konuşurlar, tartışırlar ve yazar tarafından ortaya atılan temayı açıklarlar. Şiirli bir konuşma içinde, yazar, zekâya dayanan bir düş dünyasını yaratır. Bu Claudel'in dinsel, Audiberti'nin şiirli, Montherlant'ın etik, Genet'nin düş-benzeri evrenlerini kapsayan bir dünyadır. Ancak o böyle gerçek olmayan bir dünyayla gerçeği, güncel olayları gösterme yoluna gitmiştir. Bunu da belli belirsiz bir alay ve tersinleme yoluyla yapar. Laurent Lesage'a göre, Giraudoux'nun getirdiği bu "ironik uzaklık" Alman romantik stoacılığının bir uzantısıdır.

Yazarın, yeteneği asıl ikinci oyunu olan *Amphitryon* 38'de (1929) belli oldu. Tanınmış bir efsaneyi tema olarak alan ve bunu kendine özgü bir yolda işleyen Giraudoux, bu temayı otuz sekizinci kez kendisinin ele aldığını öne sürerek "38" sayısını da eklemişti. Mizahı ve yönelimi ince olan bu oyunu yazarın *Judith*'i (1931) izledi. *Intermezzo* (1933) kısa bir oyundu ve daha sonra yazdığı *Su Kızı*'nın (1939) ilk biçimlenişiydi. Yazar, 1935'te en etkin oyunu *Troya Savaşı Olmayacak* adlı savaşa karşı, şiirli yapıtını yazdı. *Ezgilerin Ezgisi* (1937), *Sodom ve Gomora* (1943) ve *Chaillot Delisi* (oynanışı 1945 - bkz. Resim 42) arka arkaya ortaya çıkan ilgi çekici oyunlar oldu. *Elektra* (1937) ise onun yine antik dünyaya dönüşüyle yarattığı bir dünya oldu.

Elektra'da, antik Yunan kişilerinin yanısıra Giraudoux'nun da yarattığı yeni kişiler vardı. Oyun bir kadının başka bir kadına olan derin nefretini getiren sahnelerle gelişiyordu. Bu oyun, yazarın gerek etkinliği gerekse şiiri yönünden birçokları tarafından en başarılı oyunu sayılmaktadır.

Giraudoux'dan sonra, Fransa'daki şiirli tiyatronun bir temsilcisi de Jules Supervielle'di (1884-1960). Ozanın 1931'de yazdığı *Uyuyan Güzel*'i şiirli tiyatro alanında yazılmış en tutulan oyunlardan biriydi.

Federico Garcia Lorca

XX. yüzyılda, ozanlığını tiyatroda çağdaşlarının tümünden daha kesin bir yolda kabul ettiren ve bir faşist kurşunuyla genç yaşta yaşamı sona erdirilen Federico Garcia Lorca (1898-1936) şiirli tiyatro alanında ilk akla gelen yazardır. Ölümünden sonra dehası herkesçe kabul edilmeye başlanan Lorca oyunlarını acıyla ve kanla yaratmıştır. Onun şiirinin kaynağı XI. yüzyıl İspanyasına kadar gider. Lorca'nın sahneye çıkardığı şiiri daha iyi anlayabilmek için onun içinde bulunduğu geleneği kısaca görelim.

Arap ozanları XI. yüzyılda Kaside türünü geliştirmişlerdi. Bu şiirlerde platonik düşünceler ve cinsel bağla senteze gidiliyordu. Ozanlar cinsel sevginin ahlaksal bir anlayışa yönelmesi için çalışıyorlardı. Kaside türünde İspanyolların *ballad* türü gelişmiş Juan de Mena, Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Vega ve Calderon de la Barca gibi ozanların yapıtlarında iyice arınmıştı. Güney ikliminin renklerini yansıtan, kanlı canlı, toprağa yakın arabeskler gibi işlenen bu "romans" lar Lorca'nın çıkış noktası oldu. Ozan, bilinçli bunalımı içinde *ballad* türünü ustaca işliyordu. Bu türden dramatik şiirlere, oradan da şiirli oyunlarına atladı Lorca.

Lorca'nın sahne şiirinde başarıya erişmesi, yücelmesi, her sözcüğünü bir şiir havasıyla güçlendirmesinde görülür. Daha açık bir deyişle, ozan, oyunlarında her sözcüğü devingen bir duruma getirir. Ayrıca, yalnızca musikide ve resimde bulunan birtakım öğeleri de sözcüklerin renginde, onların düzeninde kullanır. Örneğin, güney rüzgârı, onun oyunlarında "yağız"dır, "ateşli"dir, "parlak bakışlarla tohumları taşır getirir" Kuzey rüzgârı "ak pak bir ayı, yıldızları parlatan"dır. Gökyüzü, "külle örtülüdür, tarlaları ak çarşaflara bürür"; çocuklar "gökteki ayı erikmiş gibi koparır, yerler"; deniz "uzaklardan bir gülüştür, köpük dişleri, gök dudaklarıyla uzaklardan gülümser".

Ozan, *Romancero Gitano* ile yaşantı katına çıkartılan, yani dramatize edilen imgelerle İspanyolların bir özelliğini gösterdikten sonra *Mariana Pineda*'yı (1925) yazdı. Bu oyun daha sonraki *Kanlı Düğün* (1933) gibi, başarılı oyunun ilk basamağı oldu. Şiiri etkin yolda kullanırken, ozan, bir de dramatik gelişimi destekleyebilmek için müzik motiflerinden yararlanmıştır. Örneğin, *Don Perlimplin*'in (1933) dramatik aksiyonunda belirli bir müzik estetiği görülür. Lorca, halk tarafından tutulmuş, birçok müzik yapıtının bestecisiydi; bunun için

de oyunlarındaki müzik duygusu dramatik gelişime organik bir biçimde kaynaşmıştır.

Şiirini dinamik yolda kullanan Lorca bir de soyut ile somut güçleri çatıştırır oyunlarında. Bunu üç ayrı özellik içinde özetleyebiliriz:

1. Canlı ve cansız şeylerin, doğada olmayan bir güçle bilinç üstüne çıkarılması: Lorca'nın bütün şiirleri ve oyunları böyle imgelerle doludur. İlk şiirlerinin birinde ateş böceğinden söz ederken, "ışıkla zilzurna sarhoş ölürsün / ve güneş çeker götürür ruhunu ışıtmak için iyi günlere", dediği gibi, çimenlikte türkü çığıran çocukların kahkahaları ile "rüzgârı deldiklerini" belirtir. New York'u anlatan ozan, "kentin gökleri güvercin fırtınasına dönmüş", derken, yine doğada olmayan bir bilinç üstü oluşumuyla gök-tırmalayıcı yapılarıyla New York'u dramatize eder. *Kanlı Düğün*'de (bkz. Resim 44) gelin, evleneceği erkeğin anasına, istediği erkeği şöyle anlatır: "İçim dışım ateş dolu tutuşmuşken, senin oğlun bir damla su gibi, bana çocuk, bana toprak, bana mutluluk umudunu getirdi; ancak ötekisi her yandan yeşeren kara bir ırmaktı, sazlarla mırıltılı dudakları, dişlerinin arasında bir şarkı vardı. Bense soğuk bir su gibi beni ürperten küçük oğlunla ondan kaçmak istedim. Ötekisi, ah ötekisi... binlerce kuş ant ettirdiler bana ve sekerek üzerimden uçup gittiler. Lekeli zavallı kadınlığımı, ateş dolu kızgınlığımı sabah çiyi ile örttü gitti o"

2. Lorca, doğadaki bir öğenin, ölçünün, yerini başka bir öğeye, ölçüye bırakması zorunluluğunu göstererek, soyut-somut güçlerin çatışmasını dramatize etme yoluna gider. Örneğin böyle bir değişim, ateş böceklerinin kartal olma isteğinde izlenir. *Yerma*'da (1934) kadının içindeki ses, göğüslerinde kendi çocuğunun dudakları yerine, kocasının kısırlığı olan "iki demir tokmak vuruşu" ile yansır. Bu soyut -somut güçler arasındaki çatışmada ortaya çıkan değişim, onun oyunlarında umutsuzluğu, yıkıntıyı ve bunalımı dramatize etmekte görülür.

3. Ozanın imgeler üzerindeki üçüncü bulgusu, soyut-somut güçlerin çatışmasında sürekli devinim durumunda olan şeylerin birden durması (hareketsiz kalması) duygusudur. Örneğin, "Her şarkı sevginin duru sularında"dır. "Her iç çekiş bir çığlığın durulması"dır. Bu tür imgelere kişisel yaşantıda da rastlanır: "Suyun dibi açılmış gül / Ve gülün içi yeni bir ırmak / Ben de o gülün içindeyim"

Kanlı Düğün'de "bıçak", ananın konuşmasını yönetir durumdadır. Bu kavram ananın konuşmalarında gelişir, sonucu olan ölüme değin gittikçe yoğunlaşan bir gelişimle dramatik gücü sağlar. Lorca, böylece, devinen bir şeyin, belli bir yerde durduğu duygusunu işleyerek imge açısından dramatik etkiyi sağlar.

Onun halk ağzını kullanması, halkının törelerini, duygularını ve inançlarını canlandırması oyunlarının başarısını sağlayan öteki öğelerdir. Bunun için de, oyunlarının tek temasını halkının yaşamında,

büyük oyunlarının kahramanını da "kadın" kavramında bulmuştur. Lorca için "kadın" rastlantıyla seçilmiş bir görüntü değildir. İsa Peygambere kanlarını adayan İspanyolların gözünde, Meryem Ana, daha yüce, daha gizli bir sevgi taşır. O, toprak üzerindeki bolluğun, sevginin ve doğurganlığın simgesidir. Lorca, halkının bu özelliğini de sahneye çıkartmıştır. Erkeğin sert, kırıcı ve ürünsüzlüğü karşısında kadın yumuşaktır, sevgi doludur. Sevişmenin sonunda yaratıcı olan yine kadındır; verimli bir topraktır onun için kadın. Onun ilk oyunlarından en yetkin oyunu *Bernarda Alba'nın Evi*'ne (1936) değin yaratıcı güç kadındır. Son oyununda yaratıcılığı söndürülmek istenen bir kadının tragedyası işlenmiştir.

Ozanın ilk oyunu gerçeküstücü anlayışta ve allegorik özelliği olan *Kelebeğin Suçu*'dur (1920). *Kunduracının Şaşılacak Karısı* (1930) bir müzik duyarlığı ile yazılmıştır; hemen hemen bir bale parçasına benzer. Bu oyunda da olayın en önemli kişisi kadındır. *Yerma*'da çocuk isteyen, ama kısır kocasından çocuk sahibi olamayan, sevdiği bir gençle birleşmeyi düşleyen, ama bunu yapamayan bir kadının dramıdır. Burada insanların yaptığı yasalarla, doğa yasalarının bir çatışması yer alır ve doğa yasalarına toplum töreleri (yapma yasalar) ile karşı duranların trajik durumu gösterilir oyunda.

Aynı yönelim *Bernarda Alba'nın Evi*'nde izlenir (bkz. Resim 43). Bu oyunda da, doğa yasalarını hiçe saymak isteyen ve törelerin baskısıyla kızlarını bastonu altında tutmak isteyen Bernarda'nın tragedyası işlenir. Bernarda Alba altmış yaşlarında Kastilyalı bir duldur. Evliliğinden arda kalan beş kızı ile oturur; otoriter, "onur" kavramını her şeyin üstünde tutan bir yas heykelidir. Kızları erkeklere bakmasın diye evinin pencerelerini ördürür, kapılarını kilitler. Ama doğal sonucun önüne geçemez, hatta onun bu tutumundan en genç ve güzel kızı kendini öldürür. Lorca, bu oyunda aynı zamanda sınıf çatışmasını, onur kavramını ve toplumun birey üzerindeki yanlış baskısını irdeler.

III. İKİNCİ DÜNYA SAVAŞI'NDAN BU YANA

1939 ile 1945 yılları arasında, II. Dünya Savaşı, bütün ülkelerin tiyatro eylemlerine etki etti. Tiyatronun gelişimi bu yıllar içinde durdu, ama savaş içinde olan bütün Avrupa ve Asya ülkelerinde tiyatrolar çalışmalarını sürdürdü. Alman işgali altında olan Fransa'da bile tiyatrolar normal bir çalışma içindeydiler. Cephe gerisinde, bulvar tiyatrolarından çok ciddi nitelikteki tiyatro eylemleri görüldü. Müzikli oyunlar, kabare türü ve kaba çizgili güldürüler ise "moral eğitimi" olarak cepheye, askerlere gönderildi.

Savaş sırasındaki bu durgun çalışmalar, savaş bitince önce aynı tempoda sürdü, sonra da yitirilenlerin acısı biraz daha azalınca, yıkıntıların yerine yeni yapılar yükselince, ekonomik bunalım uzaklaşınca tiyatro birdenbire büyük bir atılım yaptı. Gerek savaş sonrası yazarlarının çeşitli yönlerden tiyatroya yönelmeleri, gerekse tiyatro adamlarının yeni deneylerle, yeni anlatım yolları aramaya başlamaları bu atılımı güçlendirdi. Brecht, Doğu Berlin'de dünyaca ünlü "Berliner Ensemble" adlı topluluğunu kurdu. Faşizmden yeni kurtulan İtalya için yeni bir soluk ve perspektif getirecek bir kurum doğdu: "Piccolo Teatro" III. Reich'ın yönetimi altında bir tek doğrudürüst yazar çıkaramamış olan Almanya ise büyük bir suçluluk kompleksi içinde bir yandan, Nazilerden kaçan büyük Alman tiyatro adamlarını toplamaya çalışırken, bir yandan da yabancı tiyatro adamlarına kucak açıyordu. Ödenekli, yarı ödenekli ve köy tiyatrolarının yönetsel düzeni savaş sırasında da değişmemişti; ama savaştan sonra Alman tiyatrosu için atılması gereken büyük bir adım vardı: faşizmin getirdiği tek düze, renksiz, yasaklamalarla solmuş tiyatroyu gençleştirmek ve geliştirmek...

Savaş sonrasında, çeşitli ülkelerin tiyatrosu büyük değişiklikler geçirmeye başladı. Hatta İngiltere ve A.B.D.'nde bile devlet ödeneği ile kurulacak ulusal tiyatrolardan söz edilmeye başlanmıştı. Sovyet Rusya'da ise Stalin'in ölümünden sonra aralanan demir perdeden az da olsa bir kültür alışverişi başlamıştı. Sovyet Tiyatrosu da bir atılım yaptı. Uzak Doğu'da ise Kıt'a Çin'de kurulan Çin Halk Cumhuriyeti yeni bir tiyatro türü geliştirmeye çalışıyordu. Bu ülkenin kültür programına göre "agit-prop" niteliği olan, ama belirli noktalarda daha de-

ğişik bir halk tiyatro hareketiydi bu. Avrupa'daki sosyalist devletler ise daha çok yeni bir tiyatro estetiği getirmeye çalışıyorlardı.

1 — İTALYAN TİYATROSUNUN GENEL GÖRÜNÜŞÜ

Güçlü bir mizah yeteneği olan İtalyan yazarları savaş sırasında gittikçe karamsarlığa kayarak ya sustular ya da yabancı etkilerle yazmalarını sürdürdüler. Savaş öncesinde olduğu gibi, savaş sırasında da belli bir İtalyan tiyatro üslubu yoktu; yazarların ve sanatçıların yönelişleri çeşitliydi. Bu durum savaş sonrası da sürdü. Aynı özelliklerde yapayalnız kalmış tiyatro yazarları yirmi yıllık faşist yönetim altında ortanın üstüne çıkamamışlardı. Bu düzenin baskısından yalnızca bir iki büyük yazar, o da içlerine kapanarak kurtulabilmişlerdi.

"Piccolo Teatro di Milano"

14 Mayıs 1947'de, Milano'da, "Piccolo Teatro"nun kurulmasından önce İtalya'da bir tek ödenekli tiyatro olmadığı gibi, belli bir sanatçı kadrosu ve binası olan bir tiyatro topluluğu da olmamıştı. İtalya'nın ilk ödenekli tiyatrosu olan "Piccolo Teatro"dan önce topluluklar ticari amaçla sermayedarlar tarafından yönetilir ve oyun seçimi de para kazanmayı sağlayacak biçimde yapılırdı. Savaştan sonra, ödenekli tiyatroların ortaya çıkması başka önemli bir sorunu da çözüm yoluna sokmuştu. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde büyük yönetmenler yetişmesine karşın, İtalya'da savaş sonrasına kadar gerçek anlamda bir tiyatro yönetmeni yoktu. Tanınmış sanatçılar, yazarların oyunlarını sahneye getiren birer yol gösterici, kâğıt üzerindeki sözleri sahne hareketine olduğu gibi aktaran çevirmen durumundaydılar. Savaştan önce Peter Scharoff, Çekhov'un *Vişne Bahçesi*, Max Reinhardt *Bir Yaz Döniimii Gecesi* ve *Venedik Taciri* çalışmalarıyla İtalyanlara çok etki etmişlerdi. Bir yandan da Copeau'nun okulundan gelen Dullin ve Jouvet gibi tiyatro yönetmenleri de İtalyan tiyatrosunu yönetmekteydiler. İtalya henüz kendi tiyatro yönetmenini yetiştirmemişti.

Savaştan sonra başta "Piccolo Teatro" olmak üzere, çeşitli ödenekli tiyatrolar açılması bu önemli davaya da bir çözüm yolu getirdi. Luchino Visconti, Orazio Costa, Giorgio Strehler, Paolo Grassi ve daha sonra da Franco Zefirelli gibi büyük yönetmenler devletin tiyatroya olan bu yeni tutumu yoluyla ortaya çıktı. "Piccolo Teatro"nun kurucuları Paolo Grassi (1918-) ve Giorgio Strehler'di (1921-). Grassi, İtalyan tiyatrosunun tarihsel gelişimine uygun olarak ulusal özelliklerle bütünlenecek, ama bütün dünya halklarına yönelebilecek

bir tiyatro düşüncesi ile ortaya çıkmış, yönetmen, eleştirmen ve yazar olarak çalışmıştı. Toller, Kaiser ve Brecht gibi yazarların tiyatrosu üzerinde de geniş çapta çalışmalar yapmış ve seyirci arasında bu tür tiyatroyu yaymıştı. Bu tiyatronun sanat yönetmeni Strehler ise, aktörlük okulunu büyük bir başarıyla bitirmiş ve 1940 yılından bu yana hem oyuncu hem de tiyatro yönetmeni olarak çalışmıştı. Savaş sırasında, yeraltı örgütünde çalışmış, esir düşmüş ve savaştan sonra da sahneye koyduğu oyunlar yanısıra tiyatro üzerine yazdığı yazılarla da tutulmuştu.

Grassi ile Strehler 1947 yılının başlarında bir araya gelerek, yeni, belirli bir tutumu ve kadrosu olacak bir tiyatronun kuruluş projesini hazırladılar. Adı "Milano Kentinin Küçük Tiyatrosu" olan bu topluluk 14 Mayıs 1947'de Maksim Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında* adlı oyunuyla açıldı. Strehler, birbirinden iyi oyun düzenleriyle İtalya dışında da başarı kazanırken, yönetsel işlere bakan Grassi de "Piccolo Teatro"yu başarılı bir kültür merkezi durumuna getirdi. Grassi, ikinci bir tiyatro açarak burada yeni oyun yazarlarının yetişmesi için bir deneme sahnesi kurdu ve tanınmamış yazarların oyunlarını seyirci karşısına çıkardı. Her iki sanatçı bir tiyatro okulu kurarak oyunculuk, pantomim, eskrim ve klasik dans bölümleri açtılar. Ayrıca tiyatro tarihi, konuşma sanatı, resim sanatı ve edebiyat dersler bu okulun programına eklendi. Her yıl bu okuldan on ile on beş sanatçı yetişti. Grassi ile Strehler'in yeni bir hava ve yöneliş getiren tiyatro konferansları ve yayımları da buranın İtalya'nın en önemli kültür merkezi durumuna gelmesinde katkısı oldu.

Strehler, tiyatro dünyasına yeni bir yöneliş, yepyeni estetik görüş getiren ve politik tiyatroya yeni bir yön veren tiyatro adamıdır (bkz. Resim 45). Maddeci dünya görüşü içinde, retorik kuruluğa düşmeden tiyatrosunun estetiğini kuran Strehler, çalışmalarının gerek içeriği, gerekse tekniği yönünden Avrupa tiyatrosunu genişlemesine etkileyen bir yönetmendir. Onun politik yönelimi şiirlidir, bunun için de Avrupa halkına olan etkisi, hiçbir politik topluluğun yapamadığı derecede büyüktür.

İki Karşıt Yöneliş

Yirmi yıl süren faşist yönetimi sırasında, İtalyan sahneleri Alman, Amerikan, İngiliz ve Fransız yazarlarının egemenliği altında kaldı. Gerçi yabancı yazarlara öykünen çeşit çeşit İtalyan yazarı vardı; ama bunlar tiyatroyu geliştirecek güçten yoksun oldukları kadar İtalyan sahnesine yeni bir soluk getirecek yetide de değildiler. İtalya'da faşizm karşısında olan düşünceler ancak savaşın son yıllarında sesini yükseltmeyi başardı. Uzun yılların faşist bunalımı ve yeni bir demokrasinin kuru-

luşu ardından İtalyan sanatında bir kıpıltı başladı. Ancak böyle bir hareket tiyatrodan önce sinemada görüldü. Vittorio De Sica ile Roberto Rosselini'nin "yeni gerçekçi"liği savaş sonrası İtalyan sinemasını birdenbire dünyanın ilgilendiği bir okul durumuna getirdi. Aynı yöneliş roman türünde de kendini gösterdi. Sonra yavaş yavaş tiyatro sesini duyurmaya yöneldi.

Savaş sonrası İtalyan tiyatrosunda başlıca iki eğilim görülür. Bu eğilimlerin yalnız ikincisi başarıya erişmiştir. Bunlardan ilki, Katolik inancı içinde toplumsal ve ahlaksal sorunları ele alan yazarların eğilimidir. Bu başarısız eğilimin en önemli yazarı Diego Fabbri'dir (1911-). Üstün yetenekte bir yazar olan Fabbri, oyunlarına yiğitçe atılmış bir sorunla başlar, ama bu sorunun çözümünü aceleye getirip doğmatik bir yola kayar ve çeşitli sorunları bir tek çözüm yoluna, yalnızca Hıristiyanlığın eşitlik ve sevgi düşüncesine bağlar. Onun en önemli oyunları *Gönül Avcısı* (1951), *İsa'nın Yargılanması* (1955) ve *Yalancı Kadın*'dır (156). Bu oyunların üçü de Katoliklerin bazı sorunları tartışmalarını yasaklayan XII. Pius'un Papalık döneminin sonlarında yazılmıştır. Nitekim, Fabbri, *Gönül Avcısı*'nın sonunu değiştirmeye zorlanmış, o da "kadınları avlayan" gönül avcısı delikanlının kendi kendini öldürmesini oyundan çıkarmıştır.

Dario Fo

Eğilimlerin ikincisi, belli belirsiz bir Marx öğretisini yansıtır. Bu eğilimin en dikkate değer yazarları *Gözümüzdeki Parmak* (1953) adlı kabare türündeki oyunu ve *Bağlanacak Sağlıklı Gövdeler*'i (1954) yazan Dario Fo ile Franco Parenti, *Romanyalı Kadın*'ı (1959) yazan Luigi Squarzina'dır. *Romanyalı Kadın* savaş ve bağımsızlık günlerini en başarılı biçimde veren bir oyundur. Bu eğilimin başarısızlığa uğramasının iki nedeni vardır: bunlardan biri, yazarların tutumlarındaki belirsizlik ve düşüncelerindeki dağınıklık, öbürü de İtalyan halkının tutucu olması ve politik taşlama ile alışagelinmiş ahlak anlayışını yeren yapıtlara karşı olan ön yargısıdır. Ancak 1962'den, yani düşünce özgürlüğünü kısıtlayan bazı yasaklamalar kalktıktan sonra Dario Fo'nun komedyaları yankı uyandırmaya başladı. Bu yazarın *Yedinci Kural: Az Çalışmalısın* (1964) ve *Hepsi Şeytanın İşi* (1965) adlı komedyaları değişik ve alışagelinmiş oyunların dışındadır. Franco Zefirelli'nin belirttiği gibi, Dario Fo, "büyük bir oyuncu, büyük bir yönetmen, büyük bir komik, hatta bu çağın son büyük palyaçosudur" Bugün İtalya'nın en önemli yazarlarının başında gelen Fo, aynı zamanda politik bir mizah yazarı, şarkı sözleri yazarı, grafiker, sahne tasarımcısı, kültür tarihçisi ve her şeyin farkında olan bir düşünürdür. Dario Fo (1926-), Kuzey İtalya'daki Lombardiya'da doğdu. O ve karısı Franca Rama, popüler televizyon yıldızları olarak tanındılar ve birlikte

İtalya'nın her yerinde Fo'nun otuzun üstünde oyununu tanıttılar. Tiyatroları "La Comune" Milano'dadır. Yazarın oyunları büttün dünyada sık sık oynandığı halde, oyunlarından yalnızca biri, geçen yıl Türkiye'de (Ankara'da) oynandı. Bu tek oyun da, birçok Avrupa tiyatrosunda gişe rekorları kıran *Ödiyemeyiz, Ödemiyeceğiz* adlı yapıttır. Politik bir güldürü olan *Bir Anarşistin Rastlantısal Ölümü* (1978) de onun çok tanınmış oyunlarından biridir. Son oyunlarından biri olan *Surat* (1981) ise dünyanın her anakarasında fabrikaları olan Fiat imparatorluğunun başında bulunan Gianni Agnelli'den esinlenerek yazılmış bir tragi-fars'tır. Dario Fo, çağımızın en önemli yazarlarından biridir.

De Pilippo

Bugünün ilk başarılı ve kişilik taşıyan İtalyan tiyatrosu Napoli şivesindeki tiyatro ve bu eylemin baş temsilcisi Eduardo De Filippo'dur (1900-1984). Ünlü Napolili aktör Eduardo Scarpetta'nın "gayri meşru" üç oğlundan biri olan De Filippo, tiyatroda önce yetenekli bir oyuncu olarak tanındı. Sahneye adımını Scarpetta'nın topluluğunda atan, yazar 1932'de öbür kardeşleri Peppino ve Titina ile birlikte, "De Filippos" olarak tanınan güldürü tiyatrosunu kurdu. Bu topluluk insanı işleyen yanı ve gerçekçi biçimi ile kısa bir süre içinde ün yaptı. De Filippo kendi tiyatrosunu kurmak için bu topluluktan 1945 yılında ayrıldı.

Yazarın, ilk oyunları arasında kaynağını Napoli güldürü türünden alan tek bölümlük oyunlar da vardır. Kardeşleriyle kurduğu tiyatro topluluğunun en tutulan ve başarılı oyunları De Filipo'nun tek bölümlük ya da uzun oyunlarıydı. Onun ilk sahne yapıtlarının en başarılı olanları yoksul insanların gerçek ve hayal dünyasını karşıtlayan *Cupiello'nun Evindeki Noel* (1931) ve modern bir İtalyan halk güldürüsü olan *Adamla Kibar Adam* (133) adlı oyunlardı.

Ancak De Filippo'nun olgunluk yapıtları savaş sonrası yazdıklarıydı. Onun savaş sonrası yazdığı oyunlarda buruklukla verilmiş bir mizah, acıyla karışık bir güldürü vardı. Bunların çoğu savaş sonrası Napoli halkının çeşitli bunalımlarını ya da yabancıların işgali sırasındaki Napoli kentini işliyordu. Yazarın ikinci döneminde şu oyunları görürüz: *Milyoner Napoli!* (1945), *Şu Hayaletler!* (1946), *Filumena Marturano* (1948), *İç Sesler* (1948). De Filippo'nun yazarlık yaşamının en iyi örnekleri olan bu oyunlar Napoli halkına yönelirler.

De Filippo bir halk yazarıdır, bunun için de entelektüel seyirciye uzaktır. Halkı sıcak bir sevgi, şiirli bir anlatım ve insana duyduğu inanç duyguları ile canlandırır. O, kaynağı *commedia dell'arte* olan Napoli halk tiyatrosu geleneğinin bir uzantısıdır. İtalyan incelemecileri onu Luigi Pirandello'nun yanma koymakta ve modern İtalyan ti-

yatrosunun iki devi olarak Pirandello'nun yanında De Filippo'yu göstermektedirler.

Yazarın *Filumena Marturano*'su, Napoli şivesiyle yazılmış, evrensel yönleri güçlü bir komedyadır. Oyunun kahramanı Filumena, İtalyan tiyatro tarihin en canlı ve en büyük kadın karakterleri arasında yer alır.

2 — AMERİKAN TİYATROSUNUN GELİŞİMİ

II. Dünya Savaşı sırasında, O'Neill gibi, Amerika'nın kalburüstü yazarları tiyatro afişlerinde yerlerini almakta, yeni bir ad duyulmamakta, ilgi çekici bir genç yazar ortaya çıkmamaktadır. Yeni bir dramatik biçim alanında hiçbir yenilik yoktur, yazarlar gerçekçi biçimi —daha çok ticari alanda— sürdürmektedirler. Oynanan yeni oyunlarda ise bir O'Neill etkisi görülmektedir; ama yazarlar toplum düzenlerindeki tersliklere karşı daha kızgın ve sert çıkışlar yapmaktadırlar. Bunların bir bölümü karamsardır ve olumlu olmaktan çok olumsuzdurlar. Ama hiçbir tiyatro olayı yaratacak güçte değildirler.

Dünya Savaşının sona erişi ile Amerikan tiyatrosundaki bu durumda yavaş da olsa bir değişim sezilmektedir. Yazarları ilgilendiren toplum sorunlarının en başında Amerika'nın zenci vatandaşları gelmektedir. Lilian Smith'in *Yabancı Meyve*'si (1946) kara derili bir kızı seven beyaz renkli bir Amerikan gencinin durumunu işler. *Jeb* (1946) adlı oyununda Robert Ardley zenci sorununu tartışır, ama etkisiz bir oyundur bu. Bu konuda belki de en başarılı örnek olarak James Gow ile Arnaud d'Usseau'nun birlikte yazdıkları *Kökler Derindir* (1945) adlı oyunları gösterilebilir. Aynı yazarların 1943'te yazmış oldukları *Yarınki Dünya*'da savaşta kahramanca döviştükten sonra madalyalarını, rütbesini bir yana bırakıp sivil hayata dönen, ama sivil olarak beyazlar tarafından küçük görülen bu zenci subayı konu eder. Tiyatro tekniği başarılı olan bir başka yazar da Edward Chodorov'tur; onun *Karar* (1944) adlı oyununu Amerikan toplumu içindeki faşist eğilimli kişilere karşı yazılmış sert bir yergidir.

Savaş sonrası Amerikan yazarlarının içinde sivrilenlerin biri de, Amerikan hayatından kesitleri iyi bir gözlemle ele alan William Inge'dir (1913-1973). İlk kez, ikinci oyunu *Geri Gel, Küçük Sheba* ile tanınan Inge, daha sonra *Piknik* (1953) ve *Otobüs Durağı* (1955) ile ününü yaymıştır. Onun oyunlarındaki karakterler ilk perdeden ikinci perdeye doğru daha mutsuz, ama daha bilinçli ve akıllı olurlar. Yazarın ilgilendiği noktalardan biri de Amerikan ailesi içindeki yalnızlıktır. Bu duyguyu o *Merdivenin Yukarısındaki Karanlık*'ta (1957) işler. Inge'in küçük kentlerin aile yaşamını iyi tanıdığı görülür bu yapıtta. Yazarın bundan sonraki oyunları *Yiten Güller* (1960), *Doğal Sevgi* (1963) ve *Ba-*

ba Nerde? (1966) adlı yapıtlardır. 1961'de yazdığı film senaryosu *Çimenlikteki Şataf at*'tan bu yana "iyi kurulu oyun" tekniğini kullanmaktadır.

Miller ve Williams

Arthur Miller'in (1915-) tiyatro ile ilgisi 1934'te Üniversite öğretimine başladıktan sonradır. Öğrenciyken iki oyunu için "Hopwood" ödülünü, almış başka bir oyunu için de "Theatre Guild"in Ulusal Armağanını kazanmıştır. Savaş üzerine bir film çevirmek üzere cepheye giden Miller'in o sırada, Broadway'de ilk oynanan *Talihli Adam*'ı (1944) başarı kazanmamış, dört temsilden sonra oynanmamıştır. Miller burada suçluluk duygusunu işliyordu; çok talihli olduğu için başkaları yanında kendini suçlu hisseden bir adamı gösteriyordu. Yazarın ilk başarısı 1947'de oynanan *Hepsi Oğullarımdı* ile geldi. Bu oyunda küçük bir motor fabrikasından geçinen ve ailesini daha rahat yaşatabilmek için didinen aile babası Joe Keller'in, hava kuvvetlerine bozuk motor pistonları satması, bu yüzden düşen uçakların arızalı motorlar olduğu anlaşılması ve ortağının hapse girmesi, oysa onun hiçbir şey olmamış gibi kılının kıpırdamaması, sorumluluk duymaması işlenmiştir. Ancak Keller'in pilot olan oğlu uçağıyla düşüp ölünce, Keller, öbür oğlunun suçlamaları karşısında ilk kez sorumluluğunu anlayarak kendini öldürür. Oyun, öyle büyük bir tiyatro yapıtı değildir, ama genç bir yazarın devingen tutumunu ve çağdaşlarından ayrı olan gücünü göstermeye yeterlidir (bkz. Resim 46).

Yazarın bundan sonra oynanan *Satıcının Ölümü* (1949) birdenbire onu Amerika'nın birinci derecedeki yazarları arasına sokmuştur. Oyunun kahramanı, iş yapabilme gücünü yitirmiş bir seyyar satıcıdır. Başka bir iş tutmayı denemiş, ama başaramamıştır. Satıcı Willy Loman, onu beceriksizlikle suçlayan oğlu Biff'in bir iş tutabilmesi için sermaye gerektiğini ve bu sermayenin ancak kendi ölümüyle sigortadan gelecek parayla sağlanabileceğini bilir. Bir gün evden çıkar, bir otomobil kazası yaparak kendini öldürür. Oyunda dışavurumcu etkiler görülür. Dili yalın ve etkilidir.

Cadı Kazanı (1953) 1692 yılında, Salem'de başlayan cadı avını ve dehşet verici sahneleri konu olarak alır. Yobaz kişilerin cadı diye suçsuz insanları nasıl tutuklayıp öldürdüklerini gösteren bu oyun, o sırada Amerika'da senatör McMarthy'nin aynı tutumla başlattığı solcu avını eleştirmektedir. Nitekim, bu oyun yüzünden McCarthy'nin kurduğu komite tarafından Miller hakkında da kovuşturma açılmış ve yazar suçlu görülmüştür.

Yazar, bundan sonra *İki Pazartesi Anısı* (1955) ve *Köprüden Görünüş* (1955) adlı tek bölümlük oyunlar yazmıştır. Ancak bunlar doyurmayınca ikinci oyunu yeni baştan ele alarak düzeltmiş ve uzun

bir oyun durumuna sokmuştur. *Köprüden Görünüş*, bir tragedya denemesidir; oyundaki karakterler Sicilya asıllı Amerikalılardır. Burada kıskançlık yüzünden Amerika'ya kanunsuz girmiş göçmenlerden birini göçmen bürosuna curnal ettiği için öldürülen Eddie Carbon'un tragedyası gösterilir. Carbon'un yeğenine karşı gizliden gizliye duyduğu bir sevgi vardır. Evinde barındırdığı kaçak göçmenlerden biri yeğeniyle ilgilenince kıskançlıktan onu büroya curnal etmiştir.

Miller, 1956'dan 1962'ye kadar (Marilyn Monroe ile evli olduğu yıllar) hiç oyun yazmadı. 1962'de tekrar yazmaya başlayan Miller, 1964'te iki oyun birden bitirdi. Bunlardan biri *Düşüşten Sonra*, öbürü de *Vichy'deki Olay*'dı. İlki yarı otobiyografik bir oyun olup yazarın tekrar tekrar üstünde durduğu suçluluk duygusunu işliyordu. Oyun öznel açıdan yazılmıştı ve *Satıcının Ölümü*'ndeki yarı dışavurumcu havayı getiriyordu. *Vichy'deki Olay*, II. Dünya Savaşında Fransa'da geçiyordu. Yahudilerin toplama kamplarına sevkedilişi ve bir Avusturyalı soylunun bir Yahudi doktoru kurtarmak için ona kendi kimliğini vermesi ele alınıyordu.

Yazarın son oyunu *Bedel* (1968) kapitalist toplumlarda yanlış değer yargıları ile yetişen insanların suçluluk duygularını ve onların bu duygularla karanlığa doğru yol alışlarını vurguluyordu. Uzun tek bölümlük bir oyun olan *Bedel*'de, kardeşler içinde yaşadıkları toplumun ve bu toplumun onları zorlayan davranışlarının bedelini ödüyorlardı. Kardeşlerin birbirini suçlayışlarında ne iyiye, ne de kötüye doğru bir gidiş oluyordu; onlar yanlış değerler yargısının kurbanlarıydılar.

Arthur Miller, bugünün tragedyasını getirmek isteyen bir yazardır. Küçük adamın acısını, onun trajik yanını toplumsal koşullar içinde inceler. Yazara göre, tragedya, insanın kendi kendini âdil bir yolda değerlendirmeye zorlanmasındaki sonuçtan doğar. Klasik tragedyada izlenen, trajik kahramanın yüksek rütbeli oluşu ve soylu niteliği, yazara göre ancak "tragedyanın dış biçimine bağlı kalmaktır" Tragedyanın özü, rütbeleri, unvanları kaldırdıktan sonra ortaya çıkan insanla bu insanın belli toplum düzenlerine olan ilişkisiyle belirlenir. Trajik öz birtakım soyut ya da metafizik değerlerin bulunması değildir; trajik olan, yaşamın bir zorunluluğudur. Bu öyle bir zorunluluktur ki, insanın yaşadığı düzen içinde kendini yaratmasını ve kendi kendini tanımasını getirir.

Asıl adı Thomas Lanier olan Tennessee Williams'ın (1911-1983) tiyatro alanında tanınması *Cam Biblolar* (1944) ile oldu. İlgi çekici bir konu ve etkileyici kişileştirme ile oyunu geliştiren yazarın oldukça içli bir üslubu da vardı. Bu oyunun en büyük kusuru da ağır sentimental yönelişti. Yazar bundan önce *Amerika Şarkısı* (1939) ve *Meleklerin Savaşı* adlı iki oyun yazmış ama pek başarılı olamamıştı. *Cam Biblolar*, onun, 1943 yılında "MGM" firması için yazmış olduğu *Erkek Ar-*

kadaş senaryosunun sahne için yeni baştan ele alınmış biçimiydi. Hemen her yıl en az bir oyun yazan Williams, ertesi yıl pek yankı yapmayan *Bana Dokundun!* (1945 - Donald Windham ile birlikte) adlı oyunundan sonra büyük başarı kazanan *Arzu Tramvayı* (1947) ile adını Avrupa ve Asya'ya da duyurdu.

Arzu Tramvayı cinsel ilişkileri ve bunalımları vurgulayan bir oyundur; kişiler önceki oyunlardan daha başarılı boyutlar içinde gösterilmiştir. Ancak ele alınan sorun, dünyayı tehdit eden tehlikeler yanında çok ufak kalır. Oyun, Hauptmann'ın *Gün Doğarken* adlı oyununun bir uzantısı sayılabilir.

Williams'ın yirmiye yakın uzun, sayısız tek perdelik oyunları içinde en önemlileri *Kızgın Damın Üstündeki Kedi* (1955), *Iguana Gecesi* (1961) gösterilebilir. Yazarın son oyunu, ülkemizde *Yeryüzü Cenneti* adıyla oynanan *Myrtle'ın Yedi Düşüşü* (1968), yazarın baştan bu yana saplantı gibi geliştirdiği cinsel ilişkileri ele alır. Pek başarılı olmayan bu oyunda, Williams'ın ilgilendiği bütün cinsel sorunlar, yine aşırı duygulu bir yönelişte işlenmiştir; sağlıklı ve çekici olan güzel bir kadın, homoseksüel eğilimli ve ana saplantısı altında ezilen bir koca, kaba, yakışıklı, yalnızlığını cinsel birleşmeyle unutan bir zenci kırması bu oyunda bir araya gelmektedir.

Yazarın bütün oyunlarında sanki aynı tema işlenir. Williams, insanoğlunu daha çok cinsel birleşmesi içinde görür; ona göre, insanın en büyük sorunu budur. Yazar, XX. yüzyıl başındaki Freud etkisini çeşitli yollarla sürdürür oyunlarında. Oyunlarının hemen hepsinde, kendinden, dolayısıyla insanlardan kaçan, kabuğuna çekilmiş biri ya da saldırgan, her hoşlandığı şeyi elde etmek isteyen biri vardır. *Cam Biblolar*'da Amanda, *Kızgın Damın Üstündeki Kedi*'de koca, *Arzu Tramvayı*'nda Blanche, *Orpheus İniyor*'da (1957) Alma, *Myrtle'ın Yedi Düşüşü*'nde homoseksüel koca ve aynı şekilde Myrtle, vb. sürekli olarak bir şeyden kaçan kimselerdir. Hemen bütün oyunlarında bu "kaçak"ların karşısında erkekliğini her fırsatta belli eden, kaba ve yakışıklı ya da kadınlığını kabul ettiren, naiv, ama yırtıcı kişiler bulunur.

Psikolojik gerçeklere yönelmek isteyen yazar, oyunlarının çoğunda gerçek dışı görüntülerden yararlanır. Bununla seçtiği konuların pürüzlerini şiirli bir havayla yumuşatır. Oysa yayımladığı şiirlerinde gerçek bir ozan gücü göstermeyen Williams'ın, oyunlarının şiirinde de ağır bir sentimental yönelim izlenir.

Tennessee Williams, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan en önemli Amerikan oyun yazarlarından biridir. Günlük konuşmayı çok ustaca oyunlarında kullanan yazar, seyircisini, insanlar arasındaki ilişkiler yönünden şaşırtmak ister. Ancak bu noktada önemle üzerinde durulması gereken şey, Williams'ın bir açıdan güçlü sahnelerle Amerikan toplumunun anatomisini açımlamış olduğudur.

1959 yılında, Jack Gelber'in *İlişkiler* adlı oyunuyla psiko-analize yönelim hava değiştirdi. Gerçi bu oyun pek kalıcı değildi, ama daha sonra ortaya çıkan ve üzerinde çok tartışılan bir yazar olan Edward Albee'nin (1928-) gelişiminin ilk adımı oldu. İlk oyunu *Hayvanat Bahçesi* (1958) tek bölümlük, ilgi çekici bir denemeydi. Bu oyunla yetenekli bir yazarın ortaya çıktığı anlaşılıyordu. *Krapp'ın Son Bandı* (1960) tek kişilik bir oyundu. Her iki kısa oyunda da "Absurde" tiyatronun özellikleri vardı. *Hayvanat Bahçesi*'nde cinsel yıkıntıları umutsuzlukla gelişen, gereksindiği şeylerden yoksun, bir sokak serserisi olan Jerry ile, iki kızı, iki muhabbet kuşu, bir evi, iyi bir geliri ve tekdüze yaşamı olan bir burjuvanın çatışması görülür. Jerry'nin yaşama gücü ancak çatışmayla varolabiliyor. Oyunun sonunda, huzur içinde, ama bir ot gibi yaşayan burjuva Peter'e bir bıçakla kendini öldürten Jerry huzura erişirken, Peter, yaşamında ilk kez huzursuz ve bilinçlenmiş bir insan olma basamağına adımını atar.

Albee'nin başka bir tek bölümlük oyunu, *Bessie Smith'in Ölümü* (1960), 1937'de bir trafik kazası sonucu ağır yaralanan ünlü zenci şarkıcı Bessie Smith'in hemen bir hastaneye götürülmesini, ama zenci olduğu için hastaneye alınmaması yüzünden ölmesini işliyordu. Çok kısa bir oyun olan *Kum Sandığı* (1960) bir ailenin tek olumlu kişisi olan büyükannenin ölümünü gösteriyordu. Yazar, *Amerikan Rüyası*'nda (1961 - bkz. Resim 49) A.B.D.'ndeki teknik gelişimle ortaya çıkan iyimserliğe, oportunizme, yanlış inançlara, aile yaşamı üzerine olan içli düşüncelere ve kafa sağlığından önce gövde sağlığını düşünen insanlara saldırıyordu. Yazar, konuşmalarını, olağan Amerikan vatandaşının günlük konuşmasının ışığında, ustaca düzenlemiştir bu oyunda.

Onun ilk uzun oyunu *Virginia Woolf'tan Kim Korkar?* (1962) bugün için de yazarın en iyi oyunu olarak kabul edilmektedir. Burada da ancak çatışmayla insanca ilişki kuran kişiler gösterilmiş ve cinsel sorun doğru, yalın ve hiçbir duygululuğa kaçmadan verilmiştir. İki ayrı kurumun, 1962 yılı için birincilik ödülünü alan bu oyun, Amerika'da olduğu kadar Avrupa tiyatrolarında da çok tartışılmıştır. Kişiler arasındaki ilişkileri başka bir açıdan *Küskünler Kahvesi'nde* (1963) ele alan Albee, *Ciice Alice* (1964) ile yine gürültü yarattı. Oyun "anti-feminist" bir yönelim içindeydi; oyunun kahramanı İsa'yı, Eyub'u ve Faust'u temsil ediyordu. Yazarın, daha sert bir "anti-feminist" oyunu, 1966'da *Malcolm* ile geldi. Pek tutulmayan bu oyundan sonra Albee, yine *Virginia Woolf'tan Kim Korkar*'ın havasına döndü ve *İnce Denge* (1966 - bu oyun da ülkemizde *Kıl Payı* adı altında basılmış ve oynanmıştır) ile parçalanmış, birbirinden kopmuş üyeleri olan bir aileyi işledi. Kadın karakterlerini erkeksi bir görünüşe yaklaştıran yaza-

rın, bu oyunda, dramatik açıdan karakterleri ağır basan kadınlardan. Ana (Agnes), dengeyi sağlayan mihenk noktasıdır; terazinin bir kefesinde kişisel suçlamalarını değer tanımazlığa değin götüren Agnes'in kız kardeşi Claire,öbür kefesinde de kişisel yeteneksizliğini başkalarını suçlamaya çalışarak, bunun için de işi isteriye vardıran Agnes'in kızı Julia vardır. Bu düzenin erkeği Tobias ise, içine kapanmış, silikleşmeyi kendini kurtarmanın tek yolu olarak gören ve karısı Agnes'in dengeyi bozmamak için yaptığı cambazlığa yardımcı olan biridir.

Yazarın, *Herşey Bahçede* (1967) adlı oyunu, gecekondu semtinde yaşayan kadınların geçinebilmek için gizlice kendilerini satmalarını konu ediyordu; oyunda karısının gizli işini öğrenen bir kocanın çektiği acı vurgulanıyordu. Bundan sonra Albee, tek bölümlük denemeler yazdı: *Kutu* ve *Mao Çe Tung'dan Sözler* adlı oyunlar 1968'de oynandı. Bunların birincisi, görünmeyen bir konuşmacının uygarlığın düşüşü üzerine sözlerini kapsıyordu. İkinci oyunda ise, sıkıcı bir şiir okuyan yaşlı kadın, uykulu bir rahibe, hayatını anlatan orta yaşlı bir kadın ve batının yozlaşmasının nedenlerini, elindeki kendi kitabını okuyarak gösteren Mao vardı. Her iki kısa oyun da politik bir nitelik taşımıyordu.

3 — İNGİLİZ TİYATROSUNDAKİ YÖNELİM

II. Dünya Savaşı içinde, yavaş yavaş kendilerini kabul ettiren bir iki yazar oldu. Bir yandan daha önceki kuşağın yazarları oyun yazmayı sürdürürken, 1939 yılından itibaren tanınmaya başlayan yazarlar da vardı.

Rattigan ve Ustinov

İlk Episod (1933) adlı oyununu Philip Heimann ile birlikte yazan Terence Rattigan (1911-), bu ilk ürünü ile pek duyulmadı. Ancak 1936'da *Gözü Yaşsız Fransız* adını verdiği hafif komedyasını yazınca büyük bir gişe başarısı sağladı. Onun savaş sırasında yazdığı *Danstan Sonra* (1939), *Liderimi İzleyin* (1940 - Antony Maurice ile birlikte), *Dumanlı Çiftlik* (1940 - Hector Bolitho ile birlikte), *Pırıltılı Keçiyolu* (1942), *Güneş Isıtırken* (1943) ve *Avarelik İçinde Aşk* (1944) yetenekli bir yazarı haber veren oyunlardı. Ancak onun gerçek başarısını getiren ürünleri savaştan sonra ortaya çıktı. Rattigan'ın 1946'da yazdığı *Winslow'un Oğlu*, küçük bir hırsızlıkla suçlanan oğlunu bu işten alnı açık olarak çıkarabilmek için bir babanın gösterdiği çabayı ele alıyordu. Oyun hem İngiltere'de, hem de Amerika'da ödül aldı. Yazarın, yine ödül alan bir oyunu da *Browning Olayı* (1948) oldu; burada, öğren-

cileri üzerine otorite kuramayan bir öğretmen gösteriliyor ve eğitim sistemi ele alınıyordu.

Rattigan'ın 1949'da yazdığı *Bir Serüven Hikâyesi*, Büyük İskender'i oynayan Paul Scofield gibi büyük bir sanatçıya karşın başarısızlığa uğradı. Yazar, *Sylvia Kim?* (1950) ile yine hafif komedyalarına döndü. Bundan sonra Rattigan'ın içlilikle işlediği *Derin Mavi Deniz* (1952) seyirci tarafından tutuldu. Bu oyunda, orta yaşlı bir kadının İngiliz Kraliyet Hava Kuvvetlerinin çok içen bir pilotuna âşık olması ve iki kere kendini öldürmek istemesi gösteriliyordu. Oyun iyi kurulmuş olmasına ve gerilimli sahnelerle geliştirilmiş olmasına karşın, ana fikri tam olarak yansıtamıyordu.

1953'te *Uyuyan Prens* ile masal havasına yönelen Rattigan, savaş sonrası insanlığının kopmuşluğunu, yalnızlığını ve iç çöküntüsünü veren *Ayrı Masalar* (1955) ile yeniden gerçekçiliğe doğruldu. Bu başarının arkasından *Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler* (1958) ve *Ross* (1960) adlı oyunlarıyla, üzerinde çok konuşulan bir yazar durumuna geldi.

Rattigan çok yönlü bir yazardır; seyirciyi tanır, oyunlarını ustaca kurar, çeşitli yönlerde kalem oynatır. İngiltere dışında da tanınan bir yazar olmakla birlikte, uzun yıllar sonraya kalacağı savunulamaz. Bunun bir nedeni, önemli sorunlara değinirken bile pek derine inememesidir.

Rattigan'ın yanısıra, güçlü ve ince mizahı, sağlam yapılı oyunlarıyla Peter Ustinov (1921-) yer alır. Usta bir oyuncu olan Ustinov, kıvrak zekâsı, güzel bir dili, hiçbir zaman eksilmeyen beğenisi ile savaş sırasında oyunlarıyla tanınmış, kısa bir süre içinde İngiltere dışında da aranan bir yazar durumuna gelmiştir. En iyi oyunları masal havası içinde yazılmış, çağdaş insanın sorunlarına eğilen yapıtlarıdır. 1939'dan sonra daha çok usta bir oyuncu olarak ün yapan Ustinov, yazarlık yaşamına Sarment'ten yaptığı bir çeviri *(Gölgeleri Avlamak* - 1940) ile girmiş, 1948'de Ingmar Bergman'ın *Çılgınlık* adlı yapıtını kendi de katkıda bulunarak uyarlamıştır.

Kendi oyunlarının ilki 1942'de yazdığı *Pişmanlıklar Evi*'dir. Bu oyunda, Londra'daki beyaz Rus göçmenlerinin yaşamlarını ele almıştır. *Banburry'nin Burnu*'nda (1944) ise bu çağdan başlayıp geçmişe doğru yönelerek bir asker ailenin portresini ilgi çekici, ama pek doyurucu olmayan bir biçimde vermiştir.

Ustinov'un bundan sonraki ilgi çekici oyunu *Kayıtsız Çoban*'dır (1948). Oyunda, yazar, ayrı karakterde iki insanın bilinçaltını inceleme yolunu tutar. Daha sonraki iki önemli oyunu *Gerçeğin Açıkladığı An* (1951) ve *Dört Albayın Aşkı*'dır (1951). İlk oyun, *Kral Lear*'in uzak bir parodisi olarak yaşlı insanı inceliyordu. İkincisi ise, yine masal havası içinde ve yine çeşitli ülkelerin karakteristiklerini parodik bir açıdan ele alarak evrensel insan ilişkilerine değiniyordu. İşgal altın-

daki Almanya'da, dört ülkenin temsilcilerinden (İngiliz, Fransız, Rus ve Amerikan) kurulu bir komisyon, romantik, yeşil bir tepenin üzerindeki şatoya giriyorlar ve burada uyuyan güzelle karşılaşıyorlardı. Albayların herbiri kendi karakteristiğine göre, bu güzele aşk ilan ediyorlardı.

Ustinov, 1956 yılında yazdığı *Romanoff ile Juliette*'te bugünün olaylarına paralel bir *Romeo ile Juliet* parodisine yöneldi. Yazarın, *Foto-Finiş*'i (1962) ise seksen yaşma gelmiş bir yazarın öz eleştirisini ele alıyordu (bkz. Resim 50). Bu oyunda bir yazarın yirmi, kırk, altmış ve seksen yaşındaki durumları aynı anda sahnede gösteriliyor ve bu yazarın çeşitli yaşlardaki temsilcileri birbirleriyle konuşuyorlardı. Yazarın, zengin fantazisinden çıkan bu oyundaki sahneler, biçim yönünden gerçekçi bir anlayışla gelişiyordu. Onun daha sonra yazdığı *Meçhul Asker ve Karısı* (1968) tarihin her çağında çeşitli nitelikteki güçleri temsil eden kişileri ele alıyordu: bu oyunda, belirli düşüncelerin temsilcileri din adamı, devlet adamı, bilim adamı, komutan, baş kaldırıcı bir genç ve insanların barış ve sevgi içinde yaşamasını isteyen, özlemli meçhul askerin karısı. Ustinov, oyununda, insanlık savaşları yok etmediği takdirde, kendinin yok olacağını belirtmektedir. Ancak bu oyun gereksiz uzatmalar ve oyunun düşünce açısından daha ağır basan sahne hileleriyle yıprandırılmıştır. Ustinov'un son oyunu *Ağacın Üstündeki Adam* (1968), hippi sorunu yanısıra kalıplaşmış burjuva katılığını ele almakta ve hippilik ile burjuva katılığını eleştirmektedir.

Manzum Oyunların Son Temsilcileri ve Fry

Savaştan sonra manzum oyunlara olan ilgi arttı. Shakespeare sanatçıları manzum oyunları değerlendirmeye başladı. Genellikle, manzum oyun türü İngiliz tiyatrosunun geleneği içinde incelenmeye başladı. Bu tür oyunlara verilen önemin sonucu, çeşitli yazarlar bu yola yöneldiler. 1945-6 tiyatro döneminde, Peter Yates'in *Katiller* adlı oyunu Abraham Lincoln'un öldürülüşünü işliyordu. Norman Nicholson'un İncil'deki bir hikâyeyi ele aldığı *Yaşlı Adam ve Dağ* (1946), Ronald Duncan'ın Ermiş Anthony'i gösteren *Mezara Burdan Gidilir* (1946) ve Anne Ridler'in *Gölge Fabrikası* (1946) seyirciler tarafından şaşılacak bir biçimde tutuldu. Bu oyunlardan sonra, daha iyi bir yazar ortaya çıktı: Christopher Fry.

Christopher Fry (1907-), "Tragedya insanlık çıkmazının bir açıklaması, komedya ise bir eleştiridir", der. Yazarın bu ayırımına göre, onun yapıtlarında, eleştirisinin açıklamasından daha başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Zaten bir tek tragedya yazmıştır Fry; o da, Musa Peygamberi işleyen *İlk Doğan*'dır (1950). Öteki yapıtlarını, ya-

zar, komedya olarak nitelendirir. Ancak Fry'ın oyunlarını tragedya ve komedya diye bir ayırım içinde ele almak pek doğru olmaz, çünkü ozanın tüm oyunları bu iki türün karışımı ile ortaya çıkar; mizah, acılı bir görünüşle verilirken, acılı öğe güldürü ile varedilir. Onun oyunlarına tragi-komik nitelikleri içinde eğilmek en doğru yoldur.

Fry, ilk kez, *Sık Gelen Föniks* (1936) adlı kısa oyunuyla tanındı. Oyun gelenek, töre ile doğa yasası arasındaki çatışmayı ele alır; ölen kocasının ardından törelere uygun olarak yas tutmak isteyen bir kadının yakışıklı bir erkek arasındaki doğal itkileri bu çatışmayı kurar. Ozan, bu oyun için Petronius'un *Efesli Dul* hikâyesini işlemiştir. 1937'de dinsel bir temayı *Arabalı Çocuk*'ta işleyen Fry, daha çok savaştan sonra üne erişti. Onun, *Thor, Meleklerle* (1948) pek yankı yapmadı, ama *Yakılmayacak Kadın* (1949) onun en iyi yapıtlarından biri olarak değerlendirildi. Bu oyun, İngiliz manzum dramının bir "Rönesansı" olarak belirtildi; ayrıca Fry'ın mizahı başarılı bir yolda nazma oturtması da övüldü. Burada savaştan döndükten sonra asılmak isteyen, değer tanımaz (nihilist) bir asker ile büyücülük suçundan yakılmak istenen, materyalist bir kadının birbirlerini iyileştirmesi söz konusu edilir.

Ozanın ertesi yıl yazdığı *Venüs'e Bakarken* (1950) adlı oyunu, sonbaharını yaşayan bir dükün insanlar ile arasına koyduğu uzaklık (bu oyunda onun rasathane durumuna getirdiği salonunda yıldızlara bakmasıyla simgelenir) ve kendisine seçeceği yeni eşi için yaptığı toplantıyı ve Dük'ün oğlunun sevgilisine âşık olması olayını kapsar. *Karanlık Yeter Derecede Aydınlıktır* (1954) çok iyi oynanmasına karşın, başarılı olamadı. Öbür yanda, ozanın, İncil'deki hikâyelere dayanarak yazdığı ve savaş sonrası çağdaş bunalımı verdiği *Tutukluların Uykusu* (1951) hemen başarı kazandı ve İngiltere dışındaki birçok tiyatroda birden oynandı. Oyunda, savaş sırasında yıkık bir kilisede uyuyakalan askerlerin kendilerini İncil'deki bazı kişilerle özdeşleştirmeleri, başka insanlara olan ilişkilerini ve eylemlerini, efsanevi karakterlerin eylemlerine benzetmektedirler. Oyunda evrensel suçluluk duygusu ve barış teması işlenir.

Fry, başarılı bir manzum oyun yazarıdır. Mizahı, şiir beğenisi ve ele aldığı sorunlar daha evrenseldir. Onun sözcüklerle, konuşturma ve mizah yaratma yetisi yanında, seyirciyi etkileyecek gerilimi yaratması, uzun bir süredir ortaya çıkamayan İngiliz manzum dramını çağdaş bir uygulamaya oturtabilmiştir. Genel olarak onun konuşma örgüsünü kuruşundaki devinim, uygulamada doğal, dramatik bir sürükleyiciliği sağlar.

1950'de Anouilh'un *Şatoya Çağrı* oyununu *Ayın Çevresindeki Hale*, 1955 yılında, Giraudoux'nun *Troya Savaşı Olmayacak*'ını *Surlar*

Önündeki Kaplan adıyla yeni baştan düzenleyip uyarlayan Fry'ın son yazdığı oyun II. Henry ile Becket olayını ele alan *Curtmantle*'dır (1961).

Genç Kuşak Yazarlarına Genel Bakış

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, genç oyun yazarlarına ilk başlarda çalışma olanakları sağlanmadı. Bu arada, ödenekli tiyatro olmadığı için de, tiyatro yöneticileri daha çok gişe oyunlarıyla ilgileniyorlardı. Ancak 1956'dan bu yana, önemli bir değişiklik oldu. İngiliz tiyatrosu, Avrupa'nın en önemli tiyatrolarından biri olan "Berliner Ensemble"ı ve Brecht gibi bir yazarı tanıdı. Uzun yıllardan sonra ilk kez Londra' da genç oyun yazarlarının elinden tutacak topluluklar kuruldu. Bunların başında "Sanat Tiyatrosu" (Arts Theatre), "Royal Court Tiyatrosu" (The Royal Court Theatre) ve "Tiyatro Atölyesi" (Theatre Workshop) vardı. Ayrıca, Bristol'da, Oxford'da, Nottingham ve Coventry'de deneme sahneleri, genç kuşak oyun yazarlarını yetiştirmeyi sorumluluk olarak yüklendiler. Bütün savaşlara son vereceği sanılmış olan İkinci Dünya Savaşı ile bir vuruşta her şeyi yıkacak olan üçüncü bir dünya savaşı korkusu arasında havada kalmış olan genç yazarlar böylece başlarını sokacak sığınaklar buldular.

Kızgın genç kuşak yazarlarının başında John Osborne (1929-) geliyordu. Onun oyunlarında savaş sonrası güvensizlik duygusu vardı. Onun *Geriye Öfkeyle Bak* (1956) adlı oyunu, havada kalmış bir kuşağın geçmişe, ana babaya olan öfkesi ile umutsuzluk veren geleceğe sığınamayışım gösteriyordu (bkz. Resim 47). İngiltere'nin öfkeli genç yazarı bu oyunundan sonra Laurence Olivier için *Eğlendirici*'yi (1957) yazdı. Anthony Creighton ile birlikte yazdığı *George Dillon için Mezar Yazısı* (1958) adlı oyunundan sonra sırayla *Luther* (1961), *İngiltere İçin Oyunlar* (1962), *Kabul Edilemeyecek Delil* (1964), *Benim İçin Bir Kahraman* (1965), *Dürüst Bir İlişki* (1966) ve iki sinema senaryosu (*Tom Jones ve Hafif Süvarinin Saldırısı* - 1968) yazan Osborne ilk oyunlarında saldırılarını tutucu çevrelere, krallık düzenine ve yozlaşmış burjuvaya yöneltirken daha sonra işçi çevrelerine, eleştiricilere ve solculara da yöneltti ve tek başına kişisel bir başkaldırıyı sürdürdü.

İngiliz son kuşak yazarlarının birbirlerine benzeyen niteliği, içinde bulundukları düğümü haykırarak çözme ve tartışma çabasıdır. *Gök Kuşağı Şalındaki Ay* (1960) adlı oyunuyla "The Observer" gazetesinin açtığı yarışmada birinciliği kazanan Errol John'un işlediği temada aynı kavramlarla bezelidir. Ancak bu yazar Osborne'un zekâsından ve yeteneğinden yoksundur. Öbür yanda, Nigel Dennis, daha çok aydın seyirciyi doyuracak oyun denemelerine girişmiştir. Onun ilk oyunu, *Kimlik Kartları* Osborne'unkiler gibi toplum taşlamasıdır. Dennis, bir

de tutucu din anlayışına karşı çıktığı oyunlarla tanınır; *Moo'nun Yaratılışı* adlı oyununda insanların doğaüstü bir güce tapınma gerekliliği ile alay eder.

Son kuşak yazarları içinde tutulanlardan biri de N.F. Simpson' dur. *Yeniden Ses Veren Tınlama* (1957) adlı eserinde, Simpson, gecekondu yaşamı üzerine eleştiriye gider. Oyunun yöntemi Ionesco'nun yöntemine benzer; alışagelinmiş, biçimi parçalanmış bir görünüşü vardır. Simpson, *Tek Yöne Sallanan Sarkaç*'ta insanların alışkanlıkları içinde yaptıkları hareketlerin anlamsızlığını işler.

Önde gelen genç İngiliz yazarlarından biri de John Arden'dir (1930-). İlk oyunu olan *Babil'in Suları* (1957), MacMillan hükümetinin mali planlamasına karşı yazılmış grotesk bir taşlamadır. Ama onu ilk kez üne eriştiren *Domuzlar Gibi Yaşa*'dır (1958). Bu oyun savaş sonrası ortaya çıkan toplumsal düzensizliği ve karışıklığı gösterir. Şiirli bir havası olan bu oyunun yöntemi Brecht'in "Epik Tiyatro"suna yaklaşır; daha doğrusu bu yöntemin etkisi altında yazılmıştır. Arden'in daha sonra yazdığı *Çavuş Musgrave'in Dansı* (1959) savaşa ve askerliğe karşı yazılmış bir oyundur. Kılıçla yaşayanların kılıçla yok olacaklarını açıklayan ahlaksal bir yanı vardır bu oyunun. Ondokuzuncu yüzyıl içinde geçen olayın kahramanı, İngilizlerin sömürge savaşlarından kaçan bir erdir. Bir taşra kentine dönen er, kendi eriştiği barış düşüncesini, silah tehdidi altında kent halkına kabul ettirmek ister.

İngiltere'nin bugün yüz ellinin üstünde genç oyun yazarı vardır. Bunlar arasında doğal olarak ancak birkaçı sivrilmiştir. Onlar da İngiliz tiyatrosunun daha önceki tiyatro ustalarıyla karşılaştırılacak olursa, oldukça geride kalırlar. Sivrilen oyun yazarları arasında, hiç kuşkusuz Arnold Wesker (1932-) da vardır. İlk oyunu *Mutfak*'ta (1959), yazar, yetişmiş olduğu yoksul çevredeki işçi sınıfının yaşantısını işler. Onun üçlemesinin ilk oyunu *Piliç Çorbası ve Arpa* (1958), ikincisi *Kökler* (1959), üçüncüsü de *Kudüs'ten Söz Ediyorum*'dur (1959). Wesker, her üç oyununda da, son kuşak İngiliz oyun yazarlarının niteliği olan güvensizlik duygusu içinde, çağdaş toplum düzenini eleştirir. Bu üçlemenin en başarılı oyunu *Kökler*, yarım öğrenim görmüş emekçiler ile kentlerde oturan daha talihli kişileri şiirli bir dille karşılaştırır.

Genç yaşta ölen, ama başarılı yazarlardan biri de İrlanda'lı Brendan Behan'dır (1923-1964). Behan, *Rehin* (1958) adlı oyununu hiçbir şey saklamadan, halk edebiyatındaki balad'lardan yararlanarak yazmıştır. İrlanda'nın İngilizlere karşı giriştiği bağımsızlık savaşını gösteren olay dizisi içinde insan ve yaşam sevgisini dile getirmiştir (bkz. Resim 51). Oyunu için yarattığı kişiler, burjuva seyirciyi şaşırtacak, kızdıracak karakterlerdir. Onun daha önce yazmış olduğu *Garip Adam* (1956) hapishanelerdeki tutukluları ve gardiyanları konu eder. Acı ge-

lişimi içinde, yazarın kıvrak zekâsı ve mizah gücü belirgindir. Behan'ın bundan başka bir radyo oyunu olan *Büyük Ev* (1968) ve yarım bıraktığı *Richard'ın Mantar Ayağı* adlı bir sahne oyunu vardır.

Deneme topluluklarından biri olan "Theatre Workshop"un tanıttığı yazarlardan biri Shelagh Delaney'dir (1939-). Kuzeyli bir işçi ailesinden gelen bu genç kadın, halk dilini ve işçi sınıfının konuştuğu argoyu büyük bir başarıyla kullanır. Onun ilk oyunu olan *Bir Parmak Bal* (1959) insanoğlunun kuşkusunu ve özlemlerini dile getirir. Oyunda, orta sınıf İngiliz halkının düşünmeye bile iğrendiği bir durum ele alınır; bir beyazla zencinin sevgisini yüreklice savunan bu oyun yine Brecht'in yöntemine yakın bir biçimde ele alınmıştır.

1960'tan sonra kurulan "Lirik Opera" adındaki topluluk İngiliz tiyatrosuna üç yeni yazar kazandırdı. Bunlardan ilki Harold Pinter' dir (1930-). Pinter, ilk kez, 1957 yılında, halkın karşısına çıkardığı *Oda, Dilsiz Uşak* ve *Yaş Günü Partisi* ile tanındı. Oyunlarında hep dış ve soyut bir tehlikenin korkusunu vurgulayan Pinter, odaya ya da bir yere umutsuzca kapalı kalmış, dışarı çıkamayan, ama odada kalmakla da kurtuluş yolu bulamayan çağdaş insanın trajik görünüşünü getirmiştir. 1960'ta *Kapıcı* adlı oyunuyla aynı zamanda büyük bir gişe başarısı sağlayan Pinter, bundan önce birkaç başarısız oyun da yazmıştır. *Kapıcı*'da da yazarın sonsuz tedirginliği ve korkusu yer alır. Pinter, aynı zamanda radyo ve televizyon oyunları, film senaryoları ile de büyük başarı kazanmıştır. Onun *Çay Partisi* (1965) ve *Bodrum* (1967) gibi radyo ve televizyon oyunları, *Kaza* (1965) gibi film senaryoları değeri olan yapıtlardır.

İngiltere'nin Ionesco'su denilen John Mortimer (1923-) gün geçtikçe olgunlaşan ve ününü arttıran bir yazardır. 1958'de, radyo oyunları olan *Dava Dosyası* ve *Caroline'e Ne Diyeceğiz?* ile halkın karşısına çıkan Mortimer *Parkın Yanlış Tarafı* (1960) ile gecekondu semtini işlemiştir. Yazar, oyunda, burada yaşayan insanların birbirleriyle olan günlük çatışmalarını konu olarak almıştır. *Huzur Duyulacak İki Yıldız* (1962), *Yargıç* (1967) adlı oyunları onun olgunluk yapıtlarıdır. Mortimer, aynı zamanda konusunu Feydeau'dan aldığı *Kadının Kulağındaki Pire* (1965) adlı oyunuyla başarılıdır.

Son zamanlarda öne çıkan yazarlar arasında Ann Jelico, John Whiting, Robert Bolt, Joe Orton, Bill Naughton, Peter Terson, David Rudkin, Henry Livings, Charles Wood gibi yazarlar görülür. Ayrıca Peter Shaffer, Bernard Kops, Charles Dyer, Giles Cooper, Doris Lessing gibi, genç yazarlar da yeni oyunlar yazmaktadırlar.

Genç kuşak İngiliz yazarlarının ortak özellikleri, yanlışlara öfkeyle çıkmaları ve geçmişlerine duydukları kuşkuyu, geleceğe duydukları güvensizlikle desteklemeleridir. Gecekondu yaşamını, işçi sorunlarını, sınıf çatışmasını, ırk sorunlarını dile getiren bu yazarların, kendi fel-

sefelerinin onları evrensel yaptığı söylenemez. Onlar havada kalmışlıklarının öfkesiyle belirli bir yöne gidememektedirler. Ancak günümüzde yazan bu yazarlar üzerinde kesin bir değerlendirme yapmak da yanlış olur.

4 — FRANSA'DA DÜNYA SAVAŞI VE SONRASI

II. Dünya Savaşı sırasında uzun süren Alman işgali, Paris tiyatrolarının gelişimini doğal olarak bir süre durdurdu. Buna karşın, oyun yazarlığı alanında devinim sürüp gidiyordu. Bu sırada, çeşitli yönlerde gelişen çok sayıda yazar vardı. Ancak bu dönemde damgasını basan eğilim varoluşçuluk oldu. Varoluşçuluk, bir felsefe değil, bir davranıştır. Varoluşçuluk, bir okul da değildir, çünkü bu davranış içinde görülen yazarlar temelde uyuşmazlar. Jaspers'in, Heidegger'in ve Sartre'ın çıkış noktaları birbirinden ayrıdır. Bu yazarlar daha çok bireyci tutumlarıyla birbirlerine benzerler.

Sartre, "1930'dan bu yana, dünya savaşları, Naziliğin ortaya çıkışı, Çin'de olanlar, İspanya İç Savaşı genç yazarların gözlerini açmış bulunuyor. Yer ayaklarımızın altında sallanıyor sanki; tarihe olan güvenimizi yitirmeye başladık", diyordu. Jaspers ise, "ayaklarımızın altından kayan yer"den söz ediyordu. Böylece, varoluşçuluğun sorunlarından biri *yitirme* idi. Günümüzle geçmiş arasındaki bağlantının koptuğu yerde düşünce harekete geçiyordu; bu da varoluşçuluğun çıkış noktasını *şimdiki zaman sorunu* ile açıklıyordu.

Jaspers, çağımızın dünyasını yalnız dış tehlikeleri değil, insanın iç dünyasıyla ilgili tehlikeleri de getirdiğini ve insanın yarına olan güvenini yıktığını da dile getiriyordu. Bugünkü insan köklerinden kopmuş gibiydi; "sanki varlığı elde edilemez, tutulamaz duruma gelmişti" Varoluşçuluğu, o dönemde, yaygın bir davranış durumuna getiren bu "yitirmiş"lik ve "tehdit altında olmuşluk"tu. Böylece, Varoluşçuluk kökünü yitirmiş, geçmişe olan güvenini kaybetmiş olan insan varlığını dile getiren bir yönelimdi. Bu yönelimde görülen "değer tanımazlık" ise bugüne değin alışagelinmiş ölçülerin yıkılması, değerlerin değersizleşmesi ve gerçek bir dünyanın "hayır"lanmasıydı. Oysa, Kierkegaard'ın dediği gibi, "insan kendi kendine öyle bir duruma gelebilmeliydi ki kendi varlığını istediği gibi yürütsün", böylece benliğini terketmek tehlikesinden kaçınabilsin.

Sartre ve Camus

Varoluşçuluğu günün modası durumuna getiren Jean-Paul Sartre'dır (1905-1980). Sartre'ın yapıtlarında, bugünkü insan varlığı, anlamsız bir

dünyadaki anlamsız bir varlık olarak gözükür. Bu insan her çeşit gizlilikten uzak, sürekli olanla, iyiyle, güzele bağlantısı kalmamış bir yaşamı sürdürmektedir. Bunun için de, Sartre'da olduğu kadar Camus'nün oyunlarında da olay, anonim ve kişiye yabancı bir dünyada geçer. Kişinin öz dünyası sönmüştür. Sartre için insan, "geçmişi olmayan bir gemi enkazıdır" Ona göre, yazarlar insanı geçmişsiz bir varlık olarak dile getireceklerdir artık. Sartre'ın bu kuramının ilkesi tanrı-tanımazlıktır. Sartre'ın varoluşçu davranışı içinde başladığı nokta da budur. Ona göre, "Tanrı olsa da, bu Tanrı-tanımazlığa dört elle sarılmanın gerekliliğini duymak şarttır" *Sinekler*'de (1943), Orest, her türlü bağı koparmış olan bugünün insanını yansıtır. Orest özgürdür, çünkü insanı gerek doğa düzenine, gerekse ahlak düzenine bağlayan bütün bağları kesip atmıştır. Oyunda, Jüpiter (dünya tanrısı), bu bağlardan kopmuş kişiye varlık düzenlerini sunduğu zaman, Orest ne bu bilinen varlık düzenini yalanlar, ne de onun yokluğunu, kanıtlar. O, kendine gösterilen bu manzaraya arkasını çevirmekle yetinir, o kadar. Bu düzen Orest'in umurunda bile değildir; Tanrı da, varlık düzeni de *yabancıdır* onun için.

Sartre'ın varoluşçu yönelimi içinde, insan, gerçekliğini birtakım davranışlarla, bir şeyler yaparak yine kendi yaratmak zorundadır. Böylece, o, elde varolan her temelin, her anlamın yitirildiği yerde, kendini ayakta tutabilecek bir gerekçe bulmuş olur. Bu da bir "angajman"dır. Bu "angajman"ın görevi, insanı hiçliğin verdiği umutsuzluktan kurtarmaktır.

Sartre'ın yapıtlarında aksiyon suç işleme durumunda, yani insan varlığını ve özünün hayırlanması durumunda görülür. *Kirli Eller*'de (1948) Hugo, kendini tamamen özgür olmaktan alıkoyan adamı, arkadaşı Höderer'i öldürür. *Sinekler*'de Orest de anasını öldürür. Böylece, aksiyon anlamsız (ya da "saçma") bir duruma giriyor. Bu aksiyonun simgesini Albert Camus (1913-1960) *Sisyphe Efsanesi*'nde gösterir: aksiyon Sisyphe'in yaptığı işe özdeşlik kurar. Sisyphe "anlamsız" kahramandır; bir kaya parçasını dayanarak bir tepenin doruğuna çıkartır —anlamsız bir aksiyondur bu— doğal olarak kaya tepeden aşağıya doğru yuvarlanır. Oysa "anlamsız kahraman" yine de bu aksiyonu tekrarlamaktan kaçınmaz. Yeni baştan iter kayayı tepenin üstüne ve yeniden kendini verir işe. Ancak bu "anlamsız" direnmenin geçmişi vardır, ne de geleceği; Sartre, bu durumu sürüklenme olarak tanımlar.

"Anlamsız" varoluş, aynı zamanda yitirilen varlık sorusunun kaynağını ortaya çıkarır. Çünkü öksüz varoluş düzeni içinde varoluş sorununa dönülmüş olur. Varlığın özü bir şeye dayanmakla yaratılır. Kendi başına ve bağımsız bir şey değildir varlık. Modern toplum öyle bir tarihsel süreçtir ki, burada insanın dünyayla, nesnelerle olan bağlantısını yalnızca *iş* belirler. İnsanın dünya ile böyle bir iş bağlantısı

yarar kavramıyla çevrelenince nesnelerin "kendi başlarına olan" varlıkları uzaklaşır, görünmez olur. Gabriel Marcel'e göre, insanın varoluşu *birlikte yaşamadır* (co-esse). Heidegger ise, "Ben varım", demek yetmez, aynı zamanda "ben bir bağlam içindeyim", sözüyle *angajman*'ı belirler.

Sartre ile Camus'nün tiyatrosunda *varoluşçuluk* ayrılmaz bir öğedir. Her iki yazar da tiyatroyu kendi düşüncelerine hizmet ettiği için kullanırlar. Bu yazarların oyunda gösterilen eylemler her zaman çetin ve zorludur; onların oyunlarındaki bu zorlu eylemlerin gerekçesi değil, "tavrı" önem kazanır. Başka deyişle, herhangi bir eylemin psikolojisi değil, yapılan eylemin yapılmış oluşu önemlidir. *Caligula*'da (1945) kahraman "imkânsız"a karşı duyduğu gereksinme ile hareket eder; bu dünyadan olmayan şeylerin ihtiyacını duyar. Oysa bunun psikolojik nedenini vermez Camus; çünkü onu ilgilendiren bu hareketin metafizik düzeyidir. Öbür yanda, Sartre'ın *Gizli Oturum*'unda (1944) karakterlerin geçmişi ve onların geçmişteki eylemleri değerlendirildiği halde, bu kişilerin neden suç işledikleri üzerinde durulmaz. Bu oyunun amacı, insanların kendi hareketlerinden çeşitli yolda *yükümlü* oluşları olarak saptanmıştır. Oyunda, psikolojik incelemeyi andıran bir hava görülse de, bu, yazarın psikolojik bir incelemesi değil, karakterlerin kendilerini gözlemeleri ya da yaptıklarının bilincine varmalarıdır.

Aynı yönteme *Kirli Eller*'de rastlarız: oyunda uzun bir geriye dönüş vardır, ama bu geriye dönüş psikolojik olanı ele almaz, yalnızca olayları gösterir. *Altona Tutukluları*'nda (1960) kahramanın deliliğe sığınması psikolojik olmaktan çok kendi durumunun bilincine varmış olmasından doğar.

Sartre ile Camus'nün bütün oyun kişileri şimdiki zamanı yaşarlar; bu karakterlerin ne geçmişi, ne de geleceği vardır. Yazarlar ve özellikle Sartre, oyunlarında insanın eylemine olan çeşitli ilişkilerini ortaya çıkartma çabasındadır. Onun kişileri ya bu ilişkilerden kendilerini kopartmaya çalışırlar ya da bu ilişkileri bütünüyle kabullenirler. Örneğin, *Gizli Oturum*'da Estelle'in geçmişinden kurtulmak isteyişi ya da Camus'nün *Doğrular*'ında (1949) Kaliayev'in bombayı atmakla kendini gerçekleştirmek isteyişi. Aynı durum Camus'nün *Yanlışlık*'ında (1943) görülür: varlığın "anlamsızlığı"nı anlayan kişilerin bir kesitini veren yazar, burada Martha'nın denize, aydınlık, güneşli ülkelere kaçma isteğini ve bu isteğin yerine getirilmesine yakından ilintili olan Ian'ın öldürülmesini gösterir. Böylece, bir formül ortaya çıkar: ne yaparsam yapayım, o işi (eylemi) yapan Ben'im. Bu formül temel olarak alındığında Varoluşçu tiyatronun yapısı ortaya çıkar; ve bu tiyatronun etik, politik yönleri de belirmeye başlar. İnsan yaptığı işlerden ayrılamaz, onun için de bir insanın her yaptığı şey kendinindir; bu da insanı öbür insanlardan ayırır.

Sartre ile Camus'nün oyun yazma tekniğinde "şok" etkisi yapabilmek için olaylar sert ve zorlu bir yolda gösterilir. Eğer konuda cinayet varsa, bunu en uygun ve en etkili biçimde oyuna getirmek gerekli; çünkü sertlik ve zor kullanmak çağımızın bir özelliğidir yazarlara göre. Öldürme eyleminin ayrıca bir önemi vardır varoluşçular için: ölüm olayı insan varlığını sorununu ortaya çıkarır. İnsanın davranışları bireysel oldukça, o davranışlar daha da korkunç olur; çünkü en korku verici davranışlar yalnız olan insanın davranışlarıdır. Bunun için, varoluşçu oyunlarda insanın davranışlarında ve acı çekmesinde *yalnız* olduğu düşüncesi vurgulanır. *Bulantı*'da Roquentin'in söylediği gibi, "insanların birbirleriyle ruhsal birleşmeleri yoktur" Bu yüzden varoluşçu tiyatroda *yalnızlık* kavramı durumları özellik gösteren kişilerle öne sürülür. *Sinekler*'de Orest'in davranışları onu bütün Yunan kentlerinde bir yabancı yapmıştır. *Saygılı Yosma*'da (1946) Lizzie, Amerikan toplumunun dışına itilmiş bir insandır. *Caligula*'da, Caligula yapayalnız kalmış bir imparatordur. İşte bu özel durumları olan kahramanların davranışları, o kahramanların dünyayı "anlamsız" görmelerine varıyor ve davranışlar özgürlüklerinin gerekçesi olmayan yaratışları oluyor. *Gizli Oturum*'da Inez, Garcin'e, "Sen davranışlarının toplamından daha fazla bir şey değilsin", der; yani insan hiçlikten başlıyor, davranışlarıyla bu hiçlikten kurtulma çabasına giriyor ve bu çabayla hiçliğin bilincine varıyor. Böylece, yazarların kişileri, "anlamsızlığın" bilincine varmaları, bunun nedenlerini bulmaya çalışmaları ile bir iç çatışmayı getirirler. Onların oyunlarındaki dramatik gerilim de bu iç çatışma ile sağlanır.

Sartre ile Camus'nün kahramanları yaşamı severler, ölümü de aramazlar; ancak içlerindeki insanın gittikçe aşağılanmasına ölümü yeğ tutarlar. Bu kahramanların sonu ya kendi canlarına kıyma, ya tutuklanma ya da manevi işkenceyle gelir. Bu son da onları bilince ulaştırır; bu yoldan, onları yıkan ya da ezen şeye karşı bir üstünlük kazanmış olurlar. Ama onların bu bilince ulaşmaları, onların bir üst varlığı kabullendikleri anlamına gelmez. Onlar için tek değer insandır. Bu noktanın ışığa çıkmasıyla Sartre ile Camus'nün oyunları ikiye ayrılabilir: 1. Yazarların acı çekmeyi vurguladıkları ve 2. İnsanın varlığını kanıtlayabilmesi için alışagelinmiş düzene başkaldırdıkları oyunlar. Birinci bölüme *Gizli Oturum, Yanlışlık*, vb. ikinci bölüme *Sinekler, Sıkı Yönetim* (1948), vb. gibi yapıtlar girer.

Düşüncenin temelinde ve tiyatro görüşünde birçok benzerlikleri olan bu iki yazarın birbirlerine olan farkları da vardır. Sartre'ın *Bulantı*'sı, Camus'nün *Yabancı*'sından ne kadar ayrıysa, oyunları da estetik açıdan o kadar birbirinden ayrıdır. Sartre'ın dramatik evreni, gerçekçiliğe, bazen de doğalcılığa daha yakınken, Camus'nün yapıtları gerçekçi değildir, daha çok bir hayal dünyasına açılır. Sartre'ın

konuşma örgüsü, günlük insanın konuşma düzeni içindeyken Camus'nün kişileri şiirli ve aynı ağızdan konuşurlar. Argoya önem veren Sartre'a karşılık, Camus hiç argo kullanmamaya dikkat eder. İlkinin ayrıntıya dikkat etmesi ve ötekinin ayrıntıları değil, doğrudan doğruya esasa gitmesi başka bir farktır. Sartre, tarihsel bir olayı alıp onu kendi düşüncesine hizmet edecek biçimde işler; Camus, genel bir olaydan başlayıp o düşünceyi kendi hayalinin dünyasına göre düzenler. Hatta o kadar ki, Sartre, dekorların bile gerçek bir dünyayı belirtmesi yoluna giderken, Camus, dekoru bir simge olarak kullanır; eşyalar "stilize" edilmiştir. Çünkü ilki için biçim yeniliği önemli değildir; oysa Camus, yeni bir öze yeni bir biçim düşüncesine yönelir (bkz. Resim 52).

Varoluşçu tiyatro kapsamı içinde kısaca üzerinde durulacak bir başka yazar da Simone de Beauvoir'dır (1908-). Onun *Gereksiz Ağızlar* (1945) adlı oyunu, elinde yetki olan iyi niyetli bir adamın hangi yanı tutmasının doğru olacağını anlamak için harcadığı çabayı ele alır. Oyunun kahramanı olan belediye başkanı çoğunluğun yanını tutunca kendi davranışlarının seçimini de yapacağının bilincindedir. Oyun daha çok varoluşçu düşünce açısından önemlidir; tiyatro açısından pek başarılı sayılamaz.

Anlamsızlığı ya da Uyumsuzluğu Vurgulayan Yazarlar: "Absurde" Tiyatro

II. Dünya Savaşı'nın sonunda, Camus, insanların durumunu şöyle tanımlar *Sisyphe Efsanesi*'nde: "Eksik de olsa, mantık yoluyla tanımlanan bir dünya herkesin bildiği dünyadır. Ama tüm inançların yok olduğu bir dünyada insanlar kendilerini yapayalnız hissederler. Bu çaresi olmayan bir sürgündür; çünkü insan yitirdiği anavatanının anıları yanısıra gelecekteki bir vatan için de hiçbir umut besleyemez. İnsanın yaşamından bu kopmuşluğu, oyuncunun sahnesini yitirmişliği ise bir uyumsuzluk duygusu getirmiştir insana" İşte insanoğlunun yaşamına olan uyumsuzluğuna karşı duyulan bu kaygı, "Absurde" tiyatronun temel özelliğini ortaya çıkarır. Gerçi bu "uyumsuzluk" kaygısı Giraudoux, Anouilh, Sartre ve Camus gibi yazarlarda da görülür. Ancak "Absurde" tiyatronun yazarlarından ayrıdır onların tutumları. Uyumsuzluğu vurgulayan öncü yazarlar, alışagelinmiş mantık sınırlarını aşarak kendilerine özgü bir mantık getirirler. Ayrıca, bu yazarlar, insanların kopmuşluk ve yalnızlık ile ortaya çıkan uyumsuzluğunu varoluşçu açıdan değil de, salt içgüdüsel yönden yansıtırlar. Onlar, varoluşçular gibi insanın yaşamına olan uyumsuzluğu tartışmazlar, ama bu uyumsuzluğu çeşitli, içe dönük imgelerle gösterirler. Varoluşçu yazarlarla "Absurde" tiyatronun yazarları arasında yapılacak bir

karşılaştırma düşünür ile ozan ya da kuramcı ile deneyci arasındaki ayrımları kapsar.

"Absurde" tiyatroyu genellikle iki bölüme ayırabiliriz: dış aksiyonla gelişen, salt tiyatro kavramıyla gelişen oyunlar (Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, vb. bu bölüme girer) ve iç aksiyonun ön düzeye geçtiği, şiirli bir konuşma ve hava içinde gelişen oyunlar (Ghelderode, Audiberti, Neveux, Schehadé, Pichette, Vauthier, vb. gibi yazarların oyunları).

Bu tiyatro eğiliminin başında hiç kuşkusuz Samuel Beckett (1906-) gelir. Fransa'nın Alman işgalinden kurtulmasından sonraki yıllarda üç roman ve iki oyun yazan Beckett hemen dikkati çekti. 1953'te, Roger Blin, Beckett'in ilk oyunu, *Godot'yu Beklerken*'i sahneye koyunca herkes bu oyundan söz etmeye başladı. Oyunda, Godot'nun gelmesini bekleyen, yersiz yurtsuz iki adam vardır; bunlar tartışırlar, kavga ederler, barışırlar, canlarına kıymayı düşünürler, uyumaya çalışırlar ya da bir havucu kemirirler. Bu arada, çeşitli kavramları simgeleyen biri efendi, öbürü köle iki kişi gelir. Önce bekledikleri Godot sanırlar onu. Daha sonra bir çocuk görünür ve Godot'nun o gün gelemiyeceğini, ama mutlaka ertesi gün orada olacağını bildirir. Ne var ki, Godot hiç gelmez; belki de gelmiştir de onlar farkına varmamışlardır. Oyunun ana teması "bekleme"dir. Oyunun kahramanları Estragon ile Vladimir neyi beklediklerini bilmezler. Bu "bekleyiş" bir başlangıç değil, bir sondur.

Karamsar havası içinde, doğaçtan konuşmaları andıran bir diyalog düzeni soytarılıkları da getirir bu oyunda; oyundaki iki aylağın durumları iki düzeyde gelişir: dışta soytarı maskesi olan bir kalıp, içte acı çeken insan.

Yazarın ikinci yapıtı *Oyunun Sonu* (1957 - bkz. Resim 53) yine ilk kez Roger Blin tarafından sahneye kondu. Bu oyun da Beckett'in ilk oyunu gibi "dramatik" olmayan bir tiyatro yapıtıdır. Bu oyunda da hiçbir şey ilerlemez. Yapıtın adı birçok şeyin sonunu imgeler: yaşamın sonu bunlardan biridir. Her şey olup bitmiş, olacak bir şey yok artık; sıfırda bir yaşam. Bu oyunda da oluşum derinden geliyor; dışta yaratılan hiçbir olay yok. Sona ya da sıfıra gelmek Beckett'in hemen her oyununda izlenen yönelimdir. İlk oyun "bekleyiş"i vurgularken bu oyunda da yaşamdan çıkış, her şeyi "bırakış" gösterilir. Aynı sıfırdaki durum yazarın *Mutlu Günler*'inde (1961) izlenir. Burada da gittikçe daha çok kuma batan bir karı koca vardır. Beckett'in *Krapp'ın Son Bandı* (1958) önceki kendini dinleyen bir adamın monodramıdır. Bu oyun da bir sondur.

Başkaldıran önemli yazarlardan biri de Jean Genet'dir (1909-). Çağdaş uygarlığın bayağı yanını göstermeye yönelen Genet, ilk kez, Jouvet'nin sahneye koyduğu *Hizmetçiler* (1947) oyunu ile tanındı.

Oyunda, yanında çalıştıkları kadına nefret-gövdesel aşk ile bağlı olan iki hizmetçi kadın (yazar bunların genç erkekler tarafından oynanmaları gerektiğini belirtmiştir), hanımları dışardayken hanım-hizmetçi rolünü oynarlar. Hanımlarını zehirlemeyi düşünen hizmetçiler, hanımları bir rastlantıyla zehiri içmeyince hizmetçilerden biri —Claire— zehiri içerek ölür.

Gençliğinde kalp para sürmek, hırsızlık yapmak gibi çeşitli suçlar işleyip hapis yatan Genet, toplumun dışında kalmış, toplum yapısına yabancı adamın varlığı ile ilgilenir. Yazarın ilk yazdığı *Ölü Seyri* (1949'da yayımlanmıştır) hapishane hücresinde geçen uzun tek bölümlük bir oyundur. Yazar oyunda üç tutuklunun birbirleriyle olan suç ilişkilerini düş havası içinde ele alır. Genet'nin bu ilk oyunlarında, kişiler birini öldürmeyi düşleyen kimselerdir; *Ölü Seyri* cinayetle, *Hizmetçiler* (bkz. Resim 54) intiharla sonuçlanır. Bu oyunlardaki çiftler, suçlu ile ermiş arasındaki evrensel ilişkiyi gösterir. Bu kişiler kurulu toplum düzeninin dışında ve o düzene aykırı bir ilişki içindedirler.

Öbür yanda, Genet'nin, *Balkon*'da (1956) ve *Karalar*'da (1958) yarattığı kişiler ne yaptıklarını bilen insanlardır. Bunlar, topluma karşı davrandıklarının bilincindedirler. Genet'nin bütün oyunlarında olduğu gibi, bunlar da oldukları gibi davranmazlar ve yabancılaşmanın en acı durumundadırlar.

Yazarın *Paravanlar* (1961) adlı oyunu ilk kez Batı Berlin'de oynandı. Cezayir Savaşı üzerine yazılmış olan bu oyun Paris'te, ancak 1966'da Roger Blin'in yönetimi altında gösterildi. Yirmi beş tablodan kurulu ve oldukça karmaşık bir gelişim gösteren bu oyunda yazarın ilgilendiği nokta, ezenler ve ezilenlerin çatışmasından ortaya çıkan ilişkilerdi. Üzerinde çeşitli görüşler olan çok sayıda paravanın değişmesiyle gelişen oyunda, Said, her şeyin —bağımsızlığın, yeni bir toplum düzeninin, vb.— dışında olan bir insandır. Said, kendi ulusuna ihanet eden ve her suçu işleyen bir kimsedir. Bu oyun kişisi de, ötekiler gibi, topluma başkaldırıp kendini reddederek, Genet geleneği içinde ermişliğe yükselen bir insandır.

Arthur Adamov (1908-1970), Beckett ile Genet'nin çağdaşıdır. Onun ilk oyunu olan *Parodi*'de (1947) insanın yalnızlığı, başka insanlarla ilişki kuramaması ele alınır. Bu oyun, Adamov'un başkaldırmasının bir simgesiydi. Artaud'nun *Tiyatro ve Benzeri* adlı yapıtının etkisi altında kalan Adamov, günündeki psikolojik oyunlardan nefret ediyordu. Yazar, ikinci oyunu *İstilâ*'da (1950) bir anlama yönelebilmek için yapılan umutsuz araştırmayı gözler önüne serer. Bu iki oyun gibi, onun *Büyük ve Küçük Manevra* (1950) adlı oyunu da, kendini yokedecek güçlere karşı insanın hiçbir değişiklik getiremeden savaşmasını ele alan karamsar düşünceli bir yapıttır.

Profesör Taranne (1951) acımasız bir düzenin düş havası içinde gösterilmesidir. Yazarın dünyasını da en başarılı biçimde yansıtan bir yapıttır. Oyunun kahramanı, toplum düzeni içinde profesörlük görevini yapamayan ve genç kızlara çırılçıplak görünmekle suçlanan bir kimsedir. Taranne'nın kullandığı her söz, onu yoketmekte kullanılmaktadır.

Yazarın 1954'te yazdığı *Ping-Pong*'dan itibaren politik temalarla ilgilendiği görülür. Politika üzerindeki oyunlarından biri de *Artıkların Politikası*'dır (1963). Adamov'un *Paolo Paolo* (1957) adlı oyunu ise 1900-1914 arasındaki Fransız toplumunun dar kafalılığını ele alır. Böyle bir toplum savaşa giden koşulları kendi yaratmaktadır. Savaş öncesindeki insanların birbirine olan maddi ve yapmacık ilişkilerinin savaş sonrasında halklar ve uluslar arasındaki maddi ve yapmacık bağlara olan paralelliği de oyunun anlamı içindedir.

Adamov gibi, Eugene Ionesco (1912-) da Artaud'nun düşüncelerinden etkilendi. Ionesco, güldürü öğesini insanın boşluğunu, önemsizliğini vurgulayarak sağlar. Bu tür bir güldürü Jarry'nin *Kral Übü* ve Cocteau'nun *Eyfel Kulesi'ndeki Düğün Toplantısı* gibi gerçeküstücü oyunlarda vardı. Yazarın ilk oyunları *Kel Soprano* (1950) ve *Ders*'ti (1950). *Kel Soprano* söz cambazlıkları ve burlesk havası içinde gelişen ilgi çekici bir oyundur. Oyunda, gülünç durum, evli bir çiftin herkesin bildiği şeyleri yeni bir şey söylüyorlarmış gibi birbirlerine haber vermelerinden doğuyordu. *Ders* ise cinsel simgelere paralel olarak gelişen ve yine söz cambazlarını öne alan bir oyundu.

Görev Kurbanları (1952), Ionesco'nun ilk yapıtları arasında en karmaşık olanıdır. Oyunun konusu mitologyadan alınmıştır. Ionesco'nun sevdiği oyunlarından biri olan *Görev Kurbanları*'nda yazar tiyatro konusunu da tartışır. Ona göre, modern tiyatro henüz Paul Bourget'nin psikolojik oyunlarının ötesine gidememiştir.

Ionesco, insanlar arasındaki en büyük engeli toplumun yarattığına inanır; ona göre insanlar toplum düzenlerinden daha geniştir. Yazar, "The Observer" gazetesinin 29 Haziran 1958 tarihli sayısında şöyle der: "Hiçbir toplum mutsuzluğa son veremedi, hiçbir politik sistem bizi acı hayat şartlarından çekip alamadı, ne ölüm korkumuzu yenmemize yardımcı oldu bunlar, ne de mutlak olana duyduğumuz susuzluğu giderdi; toplumun durumu yöneten insanlığın durumudur, yoksa bunun tersi değil" Bu düşüncelerle, o, toplumun kalıplar durumuna gelmiş konuşma düzenini kırıp parçalama yoluna gitti; toplumun birbirine benzettiği insanların düşüncelerini aynı biçimde bir hiçlik içinde gösterdi. Ona göre, yeni bir tiyatronun yaratılması birbirine karşıt ilkelerin (tragedya-fars, şiir-bayağılık, hayal-gerçek, bilinen-olağanüstü) kaynaştırılmasıyla ortaya çıkarılabilirdi. *Gergedan*'da (1960) olağan bir insan olan Bérenger, herkesin konuştuğu sözlerden ve yap-

tığı hareketlerden etkilenmediği için bir kahraman durumuna yükselir. İnsanların bu tür yalnızlığı Ionesco'nun oyunlarında ağırlık merkezini kurar.

Amédée'de (1953 - bkz. Resim 55) bir karı kocanın vardığı acı görünüş gösterilir. Bu karı koca arasında sevgi tamamen tükenmiştir, bunun yerine her ikisinde de suçluluk duygusu büyümeye başlar. Evlerindeki gittikçe büyüyen bir cesedin (karı kocanın sevgilerinin cesedi) varlığını her an duyarlar. Bu ceset bütün evi kaplayacak biçimde büyür ve onları tehdit eder. Ionesco, bütün bu durumları acılı güldürü (tragi-komedya) öğeleri yoluyla verir.

Başka bir çift *İskemleler*'de (1951) görülür; burada çevresi suyla çevrili bir evde yaşlı bir çift kalabalık bir topluluk beklerler. Yaşlı adam uzun yaşamının deneylerini bir konuşmacıya anlattıracaktır. Hiç kimse gelmez, ama yaşlı çift durmadan iskemle taşır salona; salon tıklım tıklım iskemleyle dolar. Anlatıcı gelir; karı koca istediklerinin söyleneceğine inanarak suya atlayıp kendilerini öldürürler. Oysa anlatıcı, anlamsız kelimeler çiziktirir kara tahtaya. Ionesco'ya göre, oyunun teması boş iskemlelerle ortaya çıkmaktadır; insanların yokluğu, yöneticinin yokluğu, Tanrının, maddenin yokluğu, dünyanın gerçek dışılığı ve metafizik boşluk vurgulanır böylece.

Yazar, çağdaş anlamda cehennemi *Yeni Kiracı* (1957), *Açlık ve Susuzluk* (1966), *Gergedan* gibi oyunlarında gösterir. Onun oyunlarının konuları çoğu kez bir aile içinde geçer. Bunun nedeni, yazarın, toplum düzeninin özelliklerini vurgulamak istemesi kadar, bireyi çevreleyen, onu tutsak yapan çemberi de anlatmak istemesidir.

Ionesco'nun geleneğini sürdürenlerden biri olan Roland Dubillard *Kemikler Evi*'nde (1963) susuş tekniği ve bayağılıkların tekrarı ile şiirli havası olan bir oyun yazmıştır. Boris Vian'ı (1920-1959) da bu yazarların yanma koyabiliriz; o da burjuva dünyasına saldırır. Bu yazarın önemli oyunu *İmparatorluk Yapımcıları* (1959) ölümlü olmayı ve ölüm korkusunu anlatan şiirli bir yapıttır. Üç bölümlük oyunda, bir aile nerden geldiği anlaşılmayan korkunç bir sesten kaçarlar; bunun için de gittikçe daha üst katlara çıkarlar ve dünyaları gittikçe daha da daralır. Sonunda erkek karısı gelmeden tavan arasına saklanır. Gidecek yer kalmamıştır; o korkunç ses daha da yaklaşır. Yapayalnız kalan erkek orada ölür. Bu oyunda bir de Schmürz ("acı çeken" anlamında) adında hiç konuşmayan bir karakter vardır. Bu karakterin her yanı sargılarla sarılıdır, durmadan bir yanı kanar, çirkindir, yürüyebilmek için bastona dayanır. Schmürz, bir açıdan *Amédée*'deki büyü yen cesedi anımsatır. Oyun, burjuvaziye sert bir yolda saldırır.

Georges Shehadé (1910-1979) şiir yönüyle Giraudoux'yu hatırlatır. İlk oyunu *Mösyö Bob'le* (1951) oynadığında seyirciler arasındaki kızgınlık yaratan, eleştirmenlerden iyi not alamayan bu yapıt, köyünden ay-

rıldıktan sonra yokluğu ve ölümü ile bir köy efsanesi durumuna gelen bir adamı ele alır. Böylece, o zamana değin ölü sayılabilecek bir köy, bu efsaneleşen adamın yaptıklarıyla canlanır ve yaşama kavuşur. Shehadé, Supervielle, Appolinaire, Audiberti gibi Fransız ozanları arasında yer alabilen seyrek görülen bir oyun yazarıdır. Yazarın ikinci oyunu *Atasözleri Gecesi* (1954), üçüncü oyunu da *Vasko'nun Hikâyesi*'dir (1956). Shehadé'nin ve Henri Pichette'in (1923-) iki oyunuyla, *Yortu* (1947) ve *Çekirdek* (1952), bu tür tiyatro "burjuva tiyatrosu"ndan uzaklaştı. Bu yazarlarla birlikte Supervielle (1884-1960) ve Audiberti (1899-1965) yeni bir manzum oyun geleneğini kurdular Avrupa tiyatrosunda.

1950 ve 1960'tan sonra ortaya çıkan yeniler arasında Marguerite Duras (1914-) ile Armand Gatti (1924-) sayılabilir. Bu yazarlar, bir akımı yürütmezler, kendi başlarına, kendilerine özgü yazarlardır. Duras'nın çoğu oyunları onun daha önceki yapıtlarından yapılmış sahne uyarlamalarıdır. İlk oyunu *Alan* (1955) bir parktaki bankta yan yana gelen iki yabancıyı işler; bunlardan biri hizmetçi, öbürü seyyar satıcıdır. Hizmetçi yaşamındaki her şeyden nefret ederken, satıcı iyimserlik gösterir. Hizmetçi kız satıcıyı olanlara karşı kışkırtmak ister, ama ona etki edemez. *Bütün Gün Ağaçlarda* (1966) çok yiyen bencil bir ana portresini başarıyla getirir. Yazarın doğrudan doğruya oyun olarak yazdıkları *Seine-et-Oise Su Kemerleri* (1963), *Irmaklar ve Ormanlar*'dır (1965).

Gatti ise daha çok politik bir yazardır. *Yavru Fare* (1960) ve *Tatenberg Kampı* (1962) Nazi toplama kampları üzerine olan ilgi çekici iki oyundur. Gatti'nin babasının da içinde bulunduğu bir grevin başarısızlığı, yazarın *Çöpçü Augustus G.'nin Hayali Varlığı* (1962) adlı oyununa yansır. 1959'da oynanan *Manda* ise Fransız politikasını ve uluslararası diplomasiyi kısa skeçler halinde gösteren bir yapıttır. Gatti'nin aynı zamanda kendinin sahneye koyduğu *İki Elektrikli İskemle İçin Halk Şarkısı* (1966) adlı oyunu, 1920 ile 1926 yılları arasında tutuklanıp eziyet edilen ve sonra da idam edilen iki İtalyan işçisinin (Sacco ve Vanzetti) çektiği acıları dile getirir.

Anouilh ve Çağdaşları

Çağdaş Fransız yazarlarının belki de en renklisi olan Jean Anouilh (1910-) gerek mizahı gerekse derinlemesine giden görüşleri ile modern tiyatronun en önemli yazarlarından biridir. Anouilh, tiyatroya adımını 1932'de *L'Hermine* adlı oyunuyla attı. Ama onun kendine özgü güçlü bir yazar olması ancak 1940 yılından sonradır. 1941'de *Eurydice*, 1942'de *Léocadia*, 1944'te *Antigone* ve 1946'da *Médée* ile sahneye çıkan Anouilh, birdenbire bütün dikkatleri üstüne çekti. Oyun-

larının kendine özgü yönelişi, ince mizahı ve ustaca kurulmuş yapıları onu, kendi döneminin birçok yazarının önüne çıkardı. .

Onun oyunlarını, yazarın kendi bölümlemesi içinde ele alabiliriz; yazarın "kara oyunlar" dediği yapıtlarda trajik duygu egemenken, "pembe oyunlar" dediklerinde fantazi özgür bir biçimde oyunu geliştirir. Bu ikinci bölüme girenlerden biri, komedya-bale biçiminde gelişen ve üç hırsızın kendilerini İspanya'dan gelen soylular olarak tanıttıkları *Hırsızlar Balosu*'dur (1938). "Pembe Oyunlar"ın ikincisi *Senlis'te Randevu* (1941) ve üçüncüsü *Leocadia*'dır. İlk oyun, para için hiç sevmediği kadınla evlenmiş olan Georges adlı bir kahramanın öyküsüdür. Georges, bu parayı ailesine bakmak ve yakın akrabasının karısı olan Barbara ile yaşamak için yararlı bulur. Ama Georges, Isabelle adlı bir genç kıza âşık olur. *Leocadia* ise çok sevdiği bir aktrisin ölümüyle yas tutan ve onu her an anabilmek için çevresini o aktrisle yaşadığı anlardaki gibi düzenleyen bir soylu genci işler. Ama genç bir şapkacı kız eve çağırılınca işler değişir, bu gerçekçi, yaşam dolu kız yas tutan genç erkeğin bütün düş dünyasını yıkıverir. Bunun yerine yeni bir aşk başlar. Her iki oyunda da oyun içinde oyun tekniği kullanılmıştır.

Anouilh, asıl gücünü "Kara Oyunlar"ında gösterir. Bu oyunlarında, Pirandello'nun insan karakterinde bulduğu karmaşıklığı, Bernard'ın insan ruhunda yaptığı incelemeyi, Sofokles'in trajik yönelimini kaynaştırır. Yazarın ilk oyunları olan *L'Hermine*, *Mandarine* (1933), *Bagajsız Yolcu* (1937) ve *Vahşi Kız* (1938) onun karamsar bir eğilimle yazdığı yapıtlardır. *L'Hermine*'de yoksul, genç âşık Franz, soylu bir kızı elde edebilmek için cinayet işler, ama yine de amacına ulaşamaz; *Vahşi Kız*'ın kahramanı, ailesinin rezilce yaşaması yüzünden sevdiği erkeği bırakmak zorunda kalır: *Bagajsız Yolcu*'da, hafızasını kaybeden bir asker, geçmişini yalnızca kötü ve çirkin olaylarıyla hatırlar.

Eurydice'te bu aynı hava olmakla birlikte, daha derinlemesine gelişen bir gözlem ve teknik ustalık vardır. Bu oyunda Anouilh'un en özellik taşıyan niteliği görülür: mutluluk, yazar için aldatıcı bir şeydir, ancak insan ruhunun doygunluğu, kişinin mutluluk saydığı şeyi feda etmesiyle gerçekleşebilir. Oyunda, Orphée burada keman çalan bir çalgıcı ve Eurydice de üçüncü sınıf bir aktristir. Bir istasyon peronunda karşılaşan bu iki genç, kendilerinin erişemiyecekleri bir ruh arınmışlığını aramakta olduklarını anlarlar. Ancak Eurydice kendi geçmişinin kötülüğünden ve ölümden kaçamaz. Orphée ise onu yeniden yaşama geri getirmek ister, ama kızın gizine erişir. Oyunun sonunda, Orphée de ölüme giderek bir daha ayrılmamak üzere Eurydice'i bulur.

Antigone de hemen benzer bir görünüşü getirir. Oyunda, Antigone, kardeşi Polyneices'i gömer, ancak bu kardeşini çok sevdiğinden değil, hastalıklı bir toplum düzenine başkaldırdığı içindir. Bu iki oyundaki

tema Anouilh'un düşünce açısını ortaya çıkarır: insanın en değerli saydığı kavram bu dünyadaki varoluşun ötesindedir. Ancak *Médée* ile *Roméo et Jeanette* (1947) adlı oyunlarında, yazarın düşüncelerinin değişmekte olduğu izlenir. İkinci oyunda, herkese saygı duygusu veren Julia ile nişanlanan bir gencin, Julia'nın kötü ve tehlikeli kızkardeşi Jeanette'e âşık olması ele alınır. Jeanette de Médée gibi vahşi, taşkın bir karaktere sahiptir.

Şatoya Çağrı (1947), *Ardèle* (1948) ve *Torreodorlar Valsi* (1952) ciddi psikolojik sorunları ele alan oyunlardır. Anouilh, tragedyayı en gülünç sahnelerde bile verebilen ve mizahını buruk bir görünüşle süsleyen yazarların başında gelir. Anouilh, "trajik hava içinde yüreklerimiz susar", der. Ona göre, "tragedya huzursuz insanı dinlendirir, çünkü artık hiçbir umudun kalmadığını" gösterir. Alışagelinmiş oyun türünde insan çatışma durumundadır, çünkü kurtuluş olasılığı üzerinde durulur; oysa tragedya, Anouilh'a göre, çatışmanın sonuç vermiyeceğini kanıtlar ve insanı huzura kavuşturur.

Anouilh'a yakın bir yazar da Armand Salacrou'dur (1899-1982). Edebiyat alanında olduğu kadar tiyatroda da ilk kez gerçeküstücü bir yazar olarak tanındı; 1930'da yayımladığı *Patchouli*'den sonra ertesi yıl *Atlas Oteli* (1931) oyunuyla adını biraz daha duyurdu. *Çılgınlık* (1934) adlı oyununda büyük iş adamlarını inceledi, *Özgür Kadın*'da (1934) ise burjuva çevre içindeki bir kızın korkusunu verdi. Ancak Salacrou, *Arras'lı Meçhul Kadın* (1936) ile önem kazandı. Burada kendini vuran bir adamın bütün yaşamının bir düş görünüşü içinde gözlerinin önünden geçmesi gösterilir. Bu düş görünüşü içinde, adam en önemli olayın adını bile bilmediği Arras'tan gelen bir genç kadın olduğunu anlar. *Başkaları Gibi Bir Adam*'la (1936) yeni bir denemeye giren Salacrou'nun ünü *Dünya Yuvarlaktır* (1938) adlı oyunuyla iyice arttı. Bu dönemdeki çoğu yazar gibi, o da mutlak gerçeği, mutlak bağlılığı ve mutlak dürüstlüğü arıyordu.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Salacrou'nun düşünce düzeyinin başka bir yanı ortaya çıkmaya başladı. *Lenoir Takım Adaları* (1946), eğlenceli ve alaylı sahnelerle dolu bir oyundu; Victor Lenoir, ailesi ve akrabaları için şöyle diyordu: "Biz tıpkı denizin ortasındaki adalara benziyoruz, birbirimizden ayrı, kendi başına yaşayan toprak adalar... Ama bir araya gelince takım adaları oluveriyoruz. Lenoir Takım Adaları"

Yazarın 1942'de yazdığı *Kızgınlık Geceleri* (1947), Nazilere karşı savaşan Fransız bağımsızlık çalışmalarını ele alıyordu. Yazarın son oyunlarından biri olan *Durand Bulvarı* (1962), Le Havre limanındaki kömür yükleme-boşaltma işçilerinin sendika başkanıyken, suçsuz olduğu halde, tutuklanan, ölüm cezası verilen ve tımarhanede ölen Jules Durand'ın bir komployа kurban edilip yokedilmesini ele alıyordu.

"Düzen iflas ettiğine göre, bir de düzensizliği deneyelim. Belki bizi yaşamın büyük gizine eriştirir", diyerek gerçeküstücü bir ozan-yazar olarak tiyatroya giren Salacrou, daha sonra "Fantastik Gerçekçilik" diye adlandırılan bir tutum içine girdi. Salacrou'nun oyunlarında uçsuz bucaksız evren boşluğunun anlam yönünden büyük rol oynadığı görülür. Her oyununda "kozmik" bir imgeye giden yazar, *Özgür Kadın*'da, evin içine minyatür bir güneş sistemi kurmakla uğraşan Jacques ile açar perdeyi. *Arras'lı Meçhul Kadın*'da insanlar kuşlara ve böceklere benzetilir ve evrenin uçsuz bucaksız boşluğundan söz edilir. Onun oyunlarında insanlar, uçsuz bucaksız boşlukta kaybolmuş ve evrenin determinist gidişiyle sürüklenmeye zorunlu ufacık yaratıklardır. Salacrou, kendi düşünce düzeyini "evrensel determinizme karşı huzursuzluk verici bilinç" ve böylece "inanç" yani inanarak insanın özgürlüğe erişmesi olarak açıklar. Yazar, II. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekçi bir eğilim içine girmiş ve "kendi için hiçbir anlamı olmayan yaşamını" yararlı kılabilmek için sol politik faaliyetleri seçmiştir.

Savaştan sonra Fransa'da bazı oyunlarıyla başarılı olan yazarlar arasında Henry de Montherlant'ı (1896-1972) görürüz. Montherlant aristokrat bir Fransız ailesinden gelir. Oyunlarında dinsel düşüncelerle gelişen bir yalınlık göze çarpar. Aristokratik bir yetkinlik aradığından, oyunlarında bu yetkinliğe birçok şeyi feda eder; bunun için de genellikle canlı, doğaya yakın kişileri bile insana uzak ve soğuk durur. 1942 ile 1954 arasında sekiz oyun yazan Montherlant'ın ilk oyunu *Ölü Kraliçe* (1942) çok dikkatle kurulu bir yapıyı ve ahlaksal düzeyde gelişen bir konuşma örgüsünü getirir. *Hiç Kimsenin Oğlu*'nda (1943) bir baba, orta zekâlı olan oğlunun kendinden olabileceğini kabul etmeyerek onu ölümün eline bırakır. *Santiago Şövalyesi* (1947) adlı oyunda, eski yasalara bağlanmakta yapayalnız kalan bir İspanyol asılzadesinin portresi çizilir. *Malatesta*'da (1950) da olduğu gibi, Montherlant, sürekli olarak soyluluk, acımasızlık, Hıristiyanlık ve putperestlik, korku ve güzellik kavramlarını her oyununda getirmiştir.

5 — ALMAN DİLİNDEKİ TİYATRONUN GELİŞİMİ

II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da oyun yazarı sıkıntısı iyiden iyiye duyulmaya başladı. 1933 yılında Almanya'nın başına geçen Naziler, üstün ırk savsatası ve sanatın her koluna karışan dar görüşlü yönelişleriyle o döneme değin önemli çığırlar açmış, yazarlar ve tiyatro adamları yetiştirmiş Almanya'yı kısırlaştırdılar. Gerçi II. Dünya Savaşı öncesi dünyaya adını duyurmuş birçok büyük Alman yazarı var, üstelik Naziler iktidara geçince Almanya'yı terkeden Brecht, çeşitli ülkelerde etkisi olan bir Alman yazarıydı. Ama Nazilerin başta olduğu

"III. Reich" döneminde genç kuşaktan ileriye kalıcı bir tek oyun yazarı yetişemedi. Almanya, 1933 yılından sonra giderek yoğunlaşan bir kısır döngünün içine girdi ve savaşın getirdiği yıkıntılara, yenikliğe ve ortada kalmışlığa kadar da bu kısırlıktan kurtulamadı.

Savaş sonrası kuşağı ise —Brecht dışında— kendine bir önceki kuşaktan adamakıllı kopardı. Oyunlarda, ırk ayırımına, diktatörlüğe, dar görüşlüğe sert saldırılar başladı. III. Reich döneminin suçlarını genç sanatçılar kendi sırtlarında hissediyorlardı. Bu kuşak, ağabeylerinin, babalarının getirdiği cehenneme her biçimde başkaldırıyordu.

Frisch ve Dürrenmatt

1945'ten bu yana Alman dilindeki tiyatronun en önde giden yazarları Max Frisch (1911-) ile Friedrich Dürrenmatt'tır (1921-). Her iki yazar da daha çok Alman dilini konuşan seyirci için yazmalarına karşın dünya çapında üne erdiler. Her ikisi de Brecht'ten etkilendi ve onun öğretici eğilimlerini benimsediler. Her ikisi de kuşkulu, entelektüel yazarlar olup insanoğlunun yaşamını sürdürme olasılığı üzerinde oldukça karamsardırlar. Frisch yönelişinde daha ciddi ve hüzünlüdür; Dürrenmatt ise mizah ve teknik yönden daha ustadır. Her ikisi de hiçbir akıma girmeden çeşitli biçimlerde oyunlar yazmışlardır.

Frisch'in yayımlanmayan ve oynanmayan ilk oyunu, on altı yaşındayken yazdığı *Çelik*'ti (1927). Bu oyun başarısız olacak ki, genç yazarların koruyucusu ve yetiştiricisi Max Reinhardt, bu yapıtı geri çevirmişti. II. Dünya Savaşı ile birlikte, günlük, roman hikâye gibi edebiyat türlerini denemeye başlayan Frisch, 1943'ten sonra yavaş yavaş tanınmaya başladı. Oyun yazarı olarak ilk başarısı, Strindberg vari bir düş oyunu olan *Santa Cruz* (1944) ile geldi. Yazarın ilk sahneye konulan oyunu *Şimdi Tekrar Şarkıya Başladılar* (1945) Naziler tarafından topluca öldürülenler için bir ağıt niteliğini taşıyordu. Oyunda ölenlerin boş yere öldükleri ve insanoğlunun bu korkunç deneyden hiçbir şey öğrenmedikleri vurgulanıyordu. Frisch hemen her oyununda insanların başlarından geçenden hiçbir şey öğrenmediklerini bir tema olarak geliştirir.

Yazarın en tanınan oyunlarından biri *Çin Seddi*'dir (1946). Oyun, insanların toptan yokolma tehlikesini anlamaktaki yeteneksizliğini buruk bir güldürü biçiminde getirir. Oyun, hemen hemen "epik" biçime yakın bir yöntemle yazılmıştır. *Savaş Bittikten Sonra* (1949) Ruslar tarafından işgal edilmiş Berlin'de geçen, göstermeci nitelikte bir oyundur; ezilmiş insanların karamsar düşünceleriyle gelişir. *Kont Öderland* (1951) daha derinlemesine acıyı ve varoluşun anlamsızlığını gösterir. Oyunda, kendi kendini yoketmeye götürse de, suç işlemenin tek entelektüel çare olduğu üzerinde durulur.

Frisch'in daha iyimser ve mizahla renklendirilmiş *Don Juan ya da Geometri Aşkı* (1953) kadınların kurban ettiği bir Don Juan'dır; bu Don Juan'ı yaşamaya iten tek şey matematik ve onun bir uzantısı olan satrançtır; aşkla ilgilenmez; çünkü aşk geometrinin yetkinliğini taşımaz. Oyunun sonunda evlenip alışagelinmiş bir aile erkeği olur Don Juan. Böylece, oyunun kahramanı başkaldıran bir kişiyken, kalıplanmış bir burjuva durumuna sokulur. *Biedermann ve Kundakçılar* (1958) da aynı mizah düzeyinde, görünen tehlikeler önünde bile insanın ne kadar vurdumduymaz olduğunu vurgular.

Yazarın *Andorra* (1961) adlı oyunu, burjuva dünyasının ön yargılarla, küçük duygularla ve dar görüşlülükle bir insanı ve o insanla birlikte birçok insanı nasıl haksız yere mahkûm ettiğini ve kılı kıpırdamadan ölüme sürüklediğini anlatır. *Biyografi: Bir Oyun* (1968), oyun-içinde-oyun tekniğiyle gelişir. Bu oyunda bir profesör ve eşi yaşamlarını yeni baştan kurma olanağı elde ederler; geçmişte yaptıkları yanlışları tekrarlamamak isterler; ama sonuçta ancak çok kötü değişiklikler yapabildiklerinden yaşamlarının gelişimini değiştiremezler.

Frisch genel yönelimi içinde dünya politikasını izler, ama bu politikanın görünüşünü doğrudan doğruya vermez; çeşitli sonuçlarını belli bir konu içinde şiirli bir hava ve burukluk içinde getirir. Olaylar karşısındaki insanın çaresizliği, daha çok budalalığı ve tehlikeyi görmemekteki duyarsızlığı onu en çok ilgilendiren temalardır. Oyunlarının tümünde acı bir alay konuyla birlikte gelişir. Oyunlarında tek ve belli bir biçim üzerinde durmamıştır; bazen Strindberg vari bir psikolojik dokuya, bazen Brecht yöntemine yakın bir biçime başvurur. Frisch, savaş sonrası yazarları içinde en önemli olanlarından biridir ve bir açıdan, tiyatronun çağdaş toplum içindeki önemli rolünü anlatmakta yararlı olmuştur.

Dürrenmatt da, Frisch gibi, İsviçre'lidir. Yazar önce edebiyatla ilgilenmiş ve 1940'tan itibaren çeşitli hikâyeler yazmıştır. Yazarı, çağının eleştirmeni olarak kabul eden Dürrenmatt'ın ilk oyunu *Ve Böylece Yazıldı* (1947) onun Brecht'ten etkilendiğini gösterir; özellikle kullandığı "yabancılaştırma" Brecht'in yöntemini getirir. Dürrenmatt, yaşamın çağdaş bir inceleme içinde önemini yitirdiğini ve insanoğlunun yozlaşmaya eğilimli olduğunu vurgular oyunlarında. Bu düşünce onun *Mr. Mississippi'nin Düğünü* (1952) adlı oyununun temelini kurar. Onun oyunlarını iki ana tema yönetir: güç sahibi olma ve ölüm. Her iki temanın yan yana bulunduğu oyunlar *Yaşlı Bayanın Ziyareti* (1956) ve *Büyük Romulus*'tur (1949'da yazılmış, 1957'de yeni baştan düzenlenmiştir). Bu oyunlarda ölüm her yerde varlığını hissettirir, bu duygu insanoğlunu bir şeyler yapmaya sevkeder, ama Dürrenmatt'a göre, insanoğlunun yaptığı çok az şey vardır, o da ancak günlük bir şeydir. İşin sonunda da gülünç ve gereksiz bir duruma düşer, çünkü vardığı

sonuç ölümdür. Yazar, bunu vurgularken acı bir alayla oyunlarını geliştirir. Onda Aristofanes'in, Nestroy'un, Wedekind'in alayı vardır.

Güç sahibi olmanın yozlaştırıcı etkisi yine onun birçok oyunlarında açıklanır. *Fizikçiler* (1962) çağımızdaki uluslararası bir trajik görünüşü tımarhane güldürüsü biçimi içinde verir. Birindeki gizli formülleri ele geçirmek için deli rolü yapan Fizikçiler ve o önemli nükleer formülün tımarhaneyi yöneten doktor tarafından çalınması ile gelişen bu oyunda dünyanın bugünkü politik durumu ve bir kesiti gösterilmek istenir. Yazarın *Göktaşı* (1963) adlı oyunu da bu deli saçması ve paranın ön düzeyde olduğu dünyadan kurtulmak isteyen, ama bir türlü kurtulamayan Nobel Armağanı kazanmış bir yazarın trajik görünüşünü işler. Oyunun kahramanı karşısında, çağdaş dünyanın üç önemli baskısı olan para, aşk ve bilim iflas eder. Burada kahramanın büyük gücü ölümü istemesi ile bu dünyaya bağlı insanlar için çok önemli üç kavramın değerlerini de sıfıra indirmesidir. Yazarın müzik ve şarkılarla desteklediği *V. Frank*'ı bankerler ve tefeciler dünyasının başarılı bir taşlamasıdır (bkz. Resim 56). Onun *Strindberg Oyunu* (1968) adındaki yapıtı ise Strindberg'in *Ölüm Dansı* esas alınarak yazılmış grotesk bir oyundur. Yazarın deyişiyle, "bir burjuva evliliği tragedyasında burjuva evlilik tragedyalarının bir komedyası ortaya çıkmıştır."

Dürrenmatt, insanları günlük davranışlarıyla değil, dünyaya olan evrensel bağları ve varoluşları içinde ele alır. Bugünkü dünya insanların çabasıyla ortaya çıktığı halde, insanlarca anlaşılmamaktadır. İnsanlar ortaya çıkardıkları yapıt önünde büyük bir şaşkınlık içindedirler: "İnsanoğlu atom bombasını buldu, bu yüzden bu gücü anlatmak da imkânsız oldu", diyen Dürrenmat, Frisch kadar karamsar değildir; o, insanoğlunun bocalamasına, şaşkınlığına karşın, ondan henüz umudunu kesmez: "Bugün hâlâ yürekli insanların varlığını göstermek mümkündür. İşte bu da benim ilgilendiğim temel konulardan biridir. Yitirilmiş olan dünya düzeni bu yürekli insanlar yoluyla yeniden sağlanabilir".

XX. yüzyılın ikinci yarısında, Dürrenmatt, hiç kuşkusuz, en önemli oyun yazarlarından biridir. Kendi yoluyla deneyci bir yazardır o. Brecht'in etkisine karşın, kendine özgü bir teknik ortaya çıkartabilmiştir. Üstelik, çağımızın düşünürlerinin ve yazarlarının yönelimine paralel gelişen bir düşünce sistemi vardır. Çağın eleştirisini yapan Dürrenmatt, karamsar, acı ve buruk yönelimi içinde, umut kapısını da açık bırakmıştır. Dili çok ustaca kullanan bu yazar, II. Dünya Savaşı sonrası insanının evrensel sorunlarını yeni ve alışagelinmemiş bir eğilimle önümüze çıkarır.

Almanya'nın savaştan yenik ve suçlu bir durumda çıkmasından sonra genç yazarlar genellikle politika ve dünya sorunlarıyla ilgilenmeye başladılar. Doğal olarak, gerçeküstücülüğe, "absurde" türe ve dışavurumcu anlayışa yönelenler oldu; bazen de bu türlerin bireşimini getiren oyunlar yazıldı. Bir yandan da belgesel ve yakın tarihteki olayların ışığında yapıtlar ortaya çıkarıldı. Bu da Alman dilinde yazan genç yazarları olumlu bir devinim içine soktu. Bir özellik de, savaş sonra yazarlarının Brecht'in etkisiyle geliştikleri kadar, Brecht'in yöntemiyle kendi başlarına yaratıcı olmalarındaki zorluktu; bu büyük yazar bir açıdan bazı genç yazarları engelleyen bir etki yarattı.

Bu çeşitli yönelimdeki yazarları —çok yeni oldukları için— kesin bir bölümleme içinde ele almak henüz sağlıklı bir sonuç vermeyeceği için genel bir bakışın kapsamına oturtmak doğru olur.

Leopold Ahlsen (1927-) *Philemon ile Baukis*'te (1957) antik çiftin bugünün Yunanistan'ında partizanlar ve Naziler arasında ölümü seçtiklerini gösterir. *Öleceksiniz Beyim* (1963) yalnızlık ve çaresizlik duygusunu işler. Öbür yanda, Tankred Dorst (1925-) *Dönemeç* (1960) ile "absurde" tutumda acı bir güldürüyle ilk kez halk karşısına çıkmıştır. Burada otomobil kazasında ölenlerden para kazanan iki kardeş ele alınır. *Clemens İçin Özgürlük* (1960) yine "Absurde" anlayış biçimiyle ele alınan bir oyundur; burada boş bir hapishanede özgür olabilmek için nelerin yapılacağı buruk bir yolda açıklanır. *Sur Dibinde* (1961) Kafka'nın yapıtlarındaki havayı hatırlatır; oyunda kocasını askerlerin elinden almak isteyen bir kadın üzerinde durulur. Yazarın *Kara Kız* (1964) adlı ilk uzun oyunu bir masal havası içinde aşk ve savaş kavramlarını işler. Yazarın son oyunu *Toller* (1969) politik bir oyun olup dışavurumcu yazar Toller'in başkaldırısı üzerinde durur.

Masal ile çağdaş gerçeği veren yazarlardan biri de Richard Hey'dir (1926-). *Yaban Thyme ve Canavarın Ölümü* (1955) yazarın idealizm ile kapitalizm kavramlarını karşı karşıya getirdiği bir oyundur. Yazar, *Altın Hançerli Balık*'ta (1958) güdümlülük (angajman) ile sorunlardan kaçmayı karşılaştırır. *Yalan Söyleyemeyene Yazık* (1962) makine olamıyacak insanı işler. Wolfgang Hildesheimer (1916-) groteski tiyatroyu temsil eden bir genç yazardır; onun *Prenses Turandot'un Yenilgisi* (1955) bu türün en başarılı oyunlarından biridir. *Saatler*'de (1959) bir evli çiftin saatin içinde aletler durumuna indirgenmişliğini ele alır. *Figürlü Manzara* (1959) ipli kuklaların aşk üçgenini dans düzeni içinde gösterir.

Bu yazarların büyük gürültü çıkaranlarından biri Rolf Hochhuth'tur (1931-). Hochhuth, II. Dünya Savaşı'nı çocuk olarak geçiren, ama bu savaşın sonuçlarını iyi çözümlemiş bir yazardır. Onun bütün

dünyada gürültü koparan *Temsilci*'si (1963) ilk kez Piscator tarafından sahneye konuldu. Savaş içindeki belgelere dayanarak "epik" biçime yakın bir yöntem içinde manzum olarak yazdığı beş bölümlük oyunda, Hochhuth, Tanrı'nın temsilcisi ve barışın savunucusu olması gereken Papa XII. Pius'u suçlar. Yazar'a göre, Papa savaş sırasında, para karşılığında, Yahudilerin yakılması, öldürülmesi gibi bir korkunç cinayet karşısında susmuş ve Papalık yetkisini kullanmaktan kaçınmıştır. Oysa savaş sırasında Hitler'in en çok korktuğu insan Papa'ydı; çünkü Almanya'nın büyük bir bölümü Katoliktir ve Papa'nın bir işaretiyle Katolikler bu dehşet verici kıyımı engelleyebilirlerdi. Bu belgelere dayanılarak yazılan oyun tiyatro dünyasında olduğu kadar, politik çevrelerde de uzun süren tartışmalara yol açmıştır.

Hochhuth, Almanların işlediği suçları tekrar tekrar dile getiren bir yazardır; onun *Berlin Antigone'u* (1965) adındaki uzun hikâyesi yine Nazileri ele alır. Yazarın *Askerler* (1967) adlı oyunu ise İngiltere'de büyük gürültü çıkardı. Hochhuth bu oyununda da Dresden kentini yerle bir etme emri veren Winston Churchill'i hedef tutar. Bu oyun Laurence Olivier gibi büyük bir sanatçının ve Peter Brook gibi ünlü bir yönetmenin lehte çalışmalarına karşın, İngiliz Devlet Tiyatrosu'nda oynatılmadı. Oyunda, Churchill halkla bağlarını kopardığı için tıpkı Papa gibi, insanlık duygusunu da yitirmiş olan, yetki sahibi bir kimsedir. Hochhuth, Schiller ve Goethe geleneğinde bir ahlakçıdır, ama onun halkı yalnızca Almanya değil, bütün dünyadır.

Yeni Bir Ses: Peter Weiss

Genç kuşak arasında büyük başarı elden edenlerden biri olan Peter Weiss (1916-1982), *M. de Sade'ın yönetiminde, Charenton Tımarhanesi Tiyatro Topluluğu Tarafından Canlandırılan Jean Paul Marat'nın İşkenceyle Öldürülüşü*, genellikle kullanılan *Marat/Sade* (1964 - bkz. Resim 58) adlı oyunuyla birdenbire üne erişti. Weiss'ın, ilk metnini 1963 Nisanında, ikinci metnini aynı yılın sonbaharında bitirdiği *Marat/Sade*, daha önce örneği olmayan özgün bir sahne yapıtıdır. Şiirli atmosferi içinde maddeci dünya görüşünü temel alan bu oyunda iki karşıt insan, iki karşıt tez, iki karşıt politik tavır ortaya konmuştur. Bu yapıtın düşünce yönelimi politik felsefi tartışmayı getirirken, duygu yönelimi sağlıksızlığı, sapıklığı, çılgınlığı, kan dökme tutkusunu, kendinden geçmeyi, mazohizmi ve benzeri sapmaları vurgular. Oyunun ruh sağlığı ile ilgili bir hastanede geçirilmesi de anlamlıdır. Böyle bir yer, yazarın 1945 yılında gördüğü görünüşün bir kesitidir. Gerek bireysel gerek politik tavrın ortaya çıkartılmasında çeşitli ayrıntıları içeren bu oyun, özgün olduğu kadar, zordur.

Yazar, *Marat/Sade*'da tarihteki bir olayı yorumlama yöntemi ile

çağını yansıtırken, bundan sonraki *Soruşturma* (1965), *Luzitanyalı Korkuluğun Türküsü* (1967), *Vietnam Tartışması* (1967) adlı oyunlarında doğrudan güncel konulara girer. Weiss'ın *Marat/Sade*'ı yazdığı sıralarda tasarladığı, ama ancak 1968'de yazdığı *Bay Mockinpott Acısını Nasıl Yok Edecek* (1968) adını verdiği oyun, büyük ölçüde soytarılığa dayanan sonu umutlu biten bir yapıttır. Burada Weiss, acılı bir dünyadaki insan ilişkilerini kara gülmece ile başarılı bir biçimde vermiştir.

Weiss, *Luzitanyalı Korkuluğun Türküsü*'nü yazmaya başladığında, 1961'de Angola'da kanlı bir biçimde bastırılmış olan ayaklanmayı düşünmekteydi. Öbür yanda, 4 Şubat 1967 günlü gazetelerde çıkan bir haberde Portekiz Dışişleri Bakanlığının "Korkuluk" denilen diktatör Salazar üzerine bir duyurusu vardı: Korkuluk çok hastaydı, onun için resmi hiçbir sorumluluğu kalmamıştı. Bu iki şeyi birbirine bağlayan Weiss oyununu yazmaya başladı.

Yazar bu oyunuyla yalnızca Portekiz'i değil, tüm emperyalist devletleri de hedef alıyordu. Yazara göre, Angola ve Mozambik halkı üzerinde sürdürülen dış baskılar, kapitalizmin tek yanlı iş ve ticaret mekanizması ile ilintiliydi. Weiss, bu oyununu yazarken de, kendini bir Alman yazarı olarak değil, bir dünya yazarı olarak, sömürülen ve ezilen insanların yazarı olarak görmüştür. Onun için Angola, Mozambik, Vietnam, Orta Doğu, Berlin duvarı ve benzerleri birbirleriyle yakından ilintili siyasal olaylardı.

Yazarın 1967 sonunda bitirdiği *Vietnam Tartışması* ise belgeyle fantazinin, güncel haberle uyarının, ezgiyle anlatımın, dansla karikatürün, en önemlisi nesnel çözümleme ile ütopinin bir arada olduğu bir oyundur. Vietnam Savaşı sürüp giderken, yazılıp oynanan bu oyun daha çok Vietnam Savaşı'nın çıkış nedenlerini ele alır. Ancak *Soruşturma* gibi tümden belgelere dayanan bir oyun değildir. Önemli bir siyasal olayın görülmeyen yanı yazar tarafından gösterilmek istenmiştir. Bunun için de zaman zaman yergiye yönelen kara gülmece yanı ağır basar.

Bay Mockinpott Acısını Nasıl Yok Edecek (1968) adlı oyun Şvayk vari saflığı olan, ancak geçirdiği deneylerle bir şeyler öğrenebilen Bay Mockinpott'un bu dünyadaki serüvenlerini ele alır. Bay Mockinpott acısını, o acıyı duya duya, neden acı çektiğini öğrene öğrene yokeder. Tam olarak özgürlüğünü elde ettiği zaman ise o acıyı kökünden yokedecektir. Mockinpott, çağdaş bir Arlekino'dur. Grotesk görünüşü içinde yavaş yavaş kendini seyirciye kabul ettirecek güçte bir oyun kişisidir. Bu oyun da onbir tablodan kuruludur. Birinci tablo hapishanede başlar, onbirinci tablo açık havada biter. Böylece, Mockinpott, tutsaklıktan özgürlüğe doğru bir gelişim gösterir.

Topu topuna sekiz oyun yazmasına karşın, Peter Weiss, bu çağın en önde gelen Alman yazarlarından biridir. O, dünya yüzündeki ezilen halkların yanında yer alırken, çağdaş dünyanın vahşetini, özüne yabancılaşmasını, uyumsuzluğunu, acısını ve utanç verici emperyalizmini eleştirmiş, bunlar üzerinde tartışmıştır. Bir yazar olarak, o, dünya yüzünde olup bitenden sanki kendini sorumlu tutmuş ve her büyük olayın içinde hissetmiştir kendini. Devletlerarası hukukun yenilenmesi ve insan onuruna uygun bir duruma getirilmesi gerektiğine inanmıştır.

Tiyatroda daha az başarı kazanmış yazarlar arasında Günter Grass (1927-) *Kötü Yürekli Ahçılar*'ı (1961) ile günün politikacılarını eleştirir. *Plebler Ayaklanmayı Prova Ediyorlar* (1966) ise Brecht'in Doğu Berlin'deki tiyatro çalışmasını canlandırır. Karl Wittlinger (1922-) *Samanyolunu Biliyor musunuz?* (1956) adlı oyunu ile gerçeküstücülüğe yaklaşan bir tutumla kimliğini unutan bir motosiklet akrobatını ele alır; bu akrobat ancak başka dünyalardan geldiğini kendine inandırarak yaşama gücü bulur. Siegfried Lenz (1926-) *Suçsuzlar Çağı* (1961) ile dışavurumcu tutumda modern bir "moralite" oyunu yazmıştır. Oyunda, hiç kimsenin suçsuz olamayacağı, olanlardan herkesin birlikte suçu olduğu vurgulanır. Martin Walser (1927-) ise *Siyah Kuğu* (1966) ve *Oda Savaşı* adlı oyunlarıyla ün yapmıştır.

Doğu Alman tiyatrosunun yazarları arasında "toplumcu gerçekçilik" anlayışı egemendir. Bu anlayışın en yaşlı temsilcileri Friedrich Wolf (1888-1953) ile Johannes R. Becher'dir (1891-1958). Wolf, *Zavallı Konrad* (1925), *Potassiyum Siyanid* (1929), *Cattaro Denizcileri* (1930), Yahudilerin Naziler tarafından yok edilişini ele alan *Profesör Mamlock* (1935) ve *Troya Atı* (1942) adlı oyunlarıyla tanınır. Becher de Alman dışavurumcu geleneğinden gelen bir yazardır; ancak savaş sonrası yazarlarının özelliklerini göstermez, eski kuşağın bir temsilcisidir.

Doğu Alman yazarları arasında, sonradan Batı'ya geçen Heinar Kipphardt (1922-), oyunlarıyla önemli bir yazar olarak kabul edilmektedir. İlk kez *Shakespeare'e İvedilikle İhtiyaç Var* (1952) ve *Alois Piontek'in Yükselişi* (1956) adlı oyunlarıyla başarılı bulunan Kipphardt, *Bay Smil'in İskemleleri* (1961) ile ününü arttırmıştır. Bu oyunda Alman bürokrasisini eleştiren yazar, belgesel oyun türünü seçerek *Generalin Köpeği* (1962) ve *Oppenheimar Davası* (1964) ile uluslararası üne erişmiştir. Ertesi yıl, *Joel Brand: Bir İşin Tarihi* (1965) adını verdiği oyunuyla başarı kazanmıştır. Brecht geleneği içinde yetişmiş olan Kipphardt, sürükleyici tartışma konuşmalarını ustaca kurduğu gibi, ekonomik bir sahne tekniği ile oyunlarını yürütür.

Kipphardt, *Generalin Köpeği*'nde bir generalin yanlışlıkla köpeğini öldüren bir askere kızarak bütün alay askerlerini ölüme göndermesini ele alır. Ancak oyun generalin insanlık dışı eylemini değil, bu generalin halen Batı Almanya'da refah içinde yaşadığını ve herkesten saygı gör-

düğünü vurgular. *Oppenheimar Davası*'nda bir atom bilgininin, bilgisini sorumsuz politikacılara vermesiyle nasıl korkunç bir suç işlediği üzerinde durulur. Yazarın yozlaşmış politik katlara olan nefreti *Joel Brand*'da bir kez daha öne çıkar. Bu oyunda yazar bir milyon Yahudinin on bin kamyonla değiş tokuş edilmesi işinin nasıl küçük kırtasiyecilik yüzünden yapılamadığını ve Amerikalılar ile İngilizlerin iki yüzlülüğünü, Almanların insanlık dışı davranışlarını vurgular. Kipphardt, son komedyası olan *Patronun Öldürüldüğü Gece*'de (1967) teknolojik yönden ileri olan toplumların yaşamını bir karabasan olarak görür.

Doğu Alman yazarları arasında, Brecht'i yakından izleyen Peter Hacks'tan (1928-) başka, Harold Hauser (1912-), Jochen Köppel (1930-), Heiner ve Inge Müller, Erwin Strittmatter (1912-) ve Hedda Zinner (1907-) vb. dikkati çeker.

6 — SOSYALİST ÜLKELERDE KARŞIT GELİŞİM

Sosyalist ülkelerdeki tiyatro uygulamaları o ülkenin kendi yapısına göre değiştiği gibi, başka ülkelerle olan kültür alışverişi ile de gelişmesini sürdürüyor. Dış ülkelere adlarını duyuran yazarlar arasında Polonyalı Slawomir Mrozek (1930-) *Polisler* (1958) ve *Tango* (1965) adlı oyunlarıyla tanınıyor. Çek yazarı Vaclav Havel (1936-) *Otostop* (1961) ve özellikle *Garden Parti* (1963) ve *Muhtıra* (1965) adlı oyunlarıyla dikkati çekiyor. Romanya'da Aleksandru Mirodan *Ruh Dairesinin Şefi* (1963), Macaristan'da Robert Ratonyi *Don Kihote'nin Son Seriüveni*, Yugoslavya'da Miodrag Bulatoviç *Godot Geldi* adlı oyunlarıyla tanınıyorlar.

Sözsüz oyun alanında olduğu kadar, kukla, dans, oyunculuk yönünden de yeni denemelerin yapıldığı bu ülkelerde, benimsedikleri aynı dünya görüşü içinde, birbirine aykırı yönelimler de ortaya çıkıyor. Burada, kısaca birbirinin karşısında olan yönelimleri ele alacağız.

Polonya'da İlkel Tiyatroya Dönüş: Grotowski

1959 yılında, Opole adındaki Polonya ilçesinde iki kişi, genç bir tiyatro yönetmeni ile genç bir eleştirmen bir laboratuvar tiyatrosu kurdular. Yönetmenin adı Jerzy Grotowski, eleştirmeninki de Ludwig Flaszen'di. Bu iki genç sanatçı yeni bir tiyatro estetiği getirmeye çalışıyorlardı. Ama bunun için tiyatronun kaynağı ilkel ritüellere döndüler.

İlkel çağlarda ritüeller yasak olan herhangi bir şeyi yıkabilen tek törendi. Bu topluca yapılan törenlerde *tabu* olarak ilan edilen bir kavram ya da nesne yasaklamanın dışında kalabiliyordu. Bugün bu ritü-

elleri özellikleri içinde geri getirmek hem olanaksız, hem de yararsızdı. Ne var ki, seyircinin aktif olarak oyuna katılması için birtakım denemeler yapılabilirdi. Ama her şeyden önce tiyatroyu yalınlaştırmak, süslerinden arındırmak gerekiyordu. Grotowski çalışmasına bu noktadan başladı.

Grotowski, seyirciyi oyuna aktif olarak katarak ilkel ritüellerin temel düşüncesini uygulamakla, ama din öğesini bunun dışında bırakmakla işe başladı. Bunu yaparken de, yine ritüellerde görüldüğü gibi, çeşitli kavramları yansılayan tipler kullandı. Seçilen kavramları yansılayan tiplere ise çağdaş anlamın verilmesi gerekiyordu. Sanatçı, bu düşünceyle, Polonya tiyatro edebiyatındaki klasikleri alıp kendi anlayışına göre sahneye çıkartmaya başladı. Shakespeare gibi bir yazar da bu amaca hizmet edebiliyordu. Grotowski, bu oyunun en önemli bulduğu sahnesini, yani anahtar sahneyi ele alıp işe başlıyordu. Örneğin, bir Polonya klasiği olan Slovaki'nin *Kordian*'mm konusu XIX. yüzyılda, parçalanmış Polonya'da geçer. Genç bir asılzade olan Kordian, topraklarını Rus boyunduruğundan kurtarmak için ileri atılır kendini feda eder. Çar aleyhine giriştiği bir suikast olayında yakalanır ve bir tımarhaneye tıkılır. Doktor tarafından yoklanan Kordian'ın bir ruh hastası olmadığı anlaşılır ve ölüme mahkûm edilir. Grotowski, işte bu tımarhanede geçen sahneyi bu oyunun anahtarı olarak kabul ediyordu. Bunun için de, laboratuvar tiyatrosunda bütün oyun tımarhanede geçiyordu. Kordian'ın tüm davranışları, başkalarıyla olan ilişkileri, yeraltı çalışmaları ve sevdiği kadınlar bir tek sahneye, tımarhane sahnesinin kapsamı içine sokuldu. Bütün bunlar birer kuruntu ve düş gerçeği içinde gösterildi. Bir bakıyordunuz kötü yürekli bir doktor birden Papa, sonra da Rus Çarı oluveriyordu. Esas metinde, Kordian, kanını son damlasına kadar Polonya ve Avrupa için dökeceğine söz verir. Grotowski'nin tiyatrosunda, aynı sahnede bir doktor, üzerinde inceleme yapmak için Kordian'dan kan alıyordu. Kahramanın acı çekmesi gerçek olarak sahnede gösteriliyordu, ama acı çekmesindeki nedenler hayaliydi. Sonuç: onun bu fedakârlığı soyluca, ama budalacaydı.

Bu tiyatronun öbür kurucusu Flaszen, "tiyatromuzda, insanlığı kurtarmak saplantısı ile yaşayana sık sık yer verilmiştir", der. Çünkü yine Flaszen'e göre, bugün dünyayı kurtarma saplantısında olan bir insan ya çocuktur ya da deli. Ona göre, bugünün dünyasında bu gibi kimselerde Don Kihote'nin sevimliliği bile yoktur.

Tiyatro çalışmasında ilk yapılan iş, seçilen metin üzerinde yönetmenin özgür bir yolda istediği değişikliği, yorumu yapmasıdır; Grotowski'ye göre, tiyatro, edebiyatın köleliğinden böylece kurtarılmaktadır. Yönetmen yazarın metnini, bir ressamın önündeki manzarayı malzeme olarak kullanması gibi anlamalıdır. Yalnızca bir malzeme olan metin, yönetmenin yaratıcılığı ve yorumu ile yenibaştan de-

ğerlendirilir. Böylece, yönetmen eski metinden yepyeni bir metin çıkarır.

Doğal olarak, böyle bir çalışma için yeni bir oyunculuk yöntemi de gerekir. Grotowski'ye göre üç çeşit oyuncu vardır: 1. Akademik tiyatroda görülen "ilkel oyunculuk", 2. Sahne üzerinde söz ve hareketle kompozisyona giden "yapay oyunculuk" ve 3. Bir kavramı anlatabilmek için yansılanan şeyin büyütülmesiyle "tipleşmeye götürülen oyunculuk" Grotowski, bu üçüncü türdeki oyunculuğu önerir. Onun oyuncu eğitiminde saptadığı bazı ilkeler vardır. Bu ilkeleri şöyle özetleyebiliriz:

a) *Oyuncunun Kusurları Saklanmaz Kullanılır*

Oyuncunun kusurları, onun üstün yanları kadar önemlidir. Yaşlı bir oyuncu, eksik yanını vurgulayabilirse Romeo rolünü oynayabilir. Yani rolünü kendi kusuruna uygun bir nitelikte hazırlayabilirse, o zaman ihtiyar yılların Juliet'i anımsayan bir Romeo'su olabilir.

b) *Giysi ve Aksesuvar, Oyuncunun Yoldaşıdır*

Oyuncu aksesuvarı canlıymış gibi kullanırsa, ona hayat verir. Giysi ve aksesuvar "oyuncunun bir uzantısı" olarak kullanılırsa, jestleri sınırlayarak onları vurgular. Örneğin, kolsuz, yan taraflarından dikili bir giysi, oyuncuya kollarını kullandırmaz. Aksesuvar hiçbir zaman süs değildir; tek görevi oyuncunun anlatım gücünü arttırmaktır. Örneğin, yukarda söz ettiğimiz *Kordian*'da, Grotowski, hastahane somyalarını akrobasi hareketleri yapan cimnastik aletleri olarak kullanmıştır.

c) *Her Karakter, Ses ve Gövde Kullanılarak En Salt Yolda Ortaya Çıkarılır*

Oyuncu ifade edeceği kavramı hem gövdesel hareketlerle (cimnastik, akrobasi ya da pantomim) hem de ses aksiyonuyla (bir duyguyu belirten ve çağrışımlarla gelişen seslerle) daha güçlendirir. Bunun için de "trans" durumuna girmek gerekir. Bunu da bütün ruhsal güçlerini toplayarak yapacaktır. Çıkartılan sesler ve yapılan hareketler seyirciyi çağrışıma götürmelidir. Seyirci çağrışımla, bireysel ya da kolektif yaşantı ile ilgili duygulara yönelecektir. Bu yaşantı, bir ülkenin kültür, tarih ve folkloruna ilintili olacaktır.

ç) *Oyuncu ve Seyirci Arasında Doğrudan Doğruya Bir Bağ Olmalıdır*

Sahne diye bir şey yoktur. Oyuncu doğrudan doğruya seyircinin ortasında konuşur, ona dokunur, her an onun yanındadır ve yaptığı ani hareketlerle seyirciyi heyecanlandırır. Bir oyuncuyla seyircinin tü-

mü arasında kolektif bir bağ vardır. Örneğin, Byron'un *Kabil* adlı oyununda, seyirciler, Kabil'in torunlarıdırlar, Kalisadasa'nın *Şakuntala*'sında rahiplerdir, saraylılardır. *Kordion*'da ise tımarhanedeki hastalardır.

e) *Makyaj Gereksizdir*

Oyuncu, yüz kaslarında bir denetim yeteneği kazanarak ifadesini saptayabilir. Yüz bir maskedir. Işıklama, ter ve solunum yüz kaslarını bir maske durumuna getirir.

f) *Seyircinin Bilinçaltına Özellikle Saldırılmalıdır*

Oyuncu, bir tipi görünüş olarak canlandırmaz; bir düşünce olarak calandırır. Örneğin, İsa'yı canlandıran bir oyuncu, elinde bir haç tutmaz, onun yerine İsa ile birlikte çağrışımlara yol açacak başka bir şey kullanılır (bir oyunda elinde bir tavan süpürgesi ve Don Kihote vari hareketlerle İsa imgesi canlandırılmıştır).

Oyuncuyla seyircinin karıştığı böyle bir tiyatroda, Grotowski, burjuvanın taktığı maskeleri çıkartma ve burjuvanın kendine olan güvenini sarsma düşüncesi vardır. O, burjuvayı korkunç rahatlığı içinden koparark ona insanoğlunun nereye gelmiş olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu yüzden Grotowski'nin tiyatrosunu bir "işkence tiyatrosu" olarak tanımlayanlar da vardır. "Tiyatral Büyü" terimiyle modern bir ritüel ortaya çıkartmaya çalışan Grotowski'nin bu denemeleri halk çoğunluğuna yönelmez (bkz. Resim 59). Daha çok simgeleri daha iyi değerlendirebilecek aydınlara, bu işin uzmanlarına ve yeni bir şey görmek isteyen ilgililere bir şeyler söyleyebilir. Sanatçı, *Yoksul Tiyatroya Doğru* adını verdiği kitabında kendi kuramlarını ortaya koymaktadır. Bu kuramlar ilgi çekici de olsa, gerek oyuncunun "trans" durumuna girmesi, gerekse seyirciyle olan ilişki açısından bir çıkmaz sokaktır.

Polonya Tiyatrosunda Değişik Bir Yorumcu: Szajna

Çağdaş Polonya tiyatrosu çok sayıda iyi yönetmene sahiptir. Bunların içinde uluslararası üne erişen sanatçılar da vardır. Bu başarılı yönetmenler kuşağının en eskisi, bugün altmışdokuz yaşına gelmiş olan Tadeusz Kantor'dur (1915-). En genci ise kendine özgü bir yönetmen olan Jerzy Gregorzewski'dir (1939-). Aynı zamanda yönettiği filmlerde de film tarihi içinde saygın bir yer alan Andrej Wajda (1926-) Slav tiyatrosunun başyapıtlarını çağdaş bir yorumla sahnelemekle de tiyatro açısından önem kazanmıştır. 19 Ağustos 1975 günü, Şiraz Festivali'ne giderken uçağının Şam yakınlarında düşmesiyle ölen Konrad Swinarski (1929-1975) ise özellikle Leh klasiklerini çağdaş bir yorumla

getirdiği için ünlenmiştir. Çağdaş Polonya tiyatrosunun büyük yönetmenleri arasında, Erwin Axer (1917-), Kazimierz Dejmek (1924-), Adam Hanuszkiewicz (1924-) ve Jerzy Jarocki sayılabilir.

Polonya tiyatrosunun gelişimini ve Avrupalı genç tiyatro yönetmenlerini etkileyen bu sanatçılardan Josef Szajna'nın (1922-) ise özel bir yeri vardır. Szajna, yetmişli yılların başında önce Avrupa'da sonra da Amerika'da kendini kabul ettiren ve kısa zamanda ünlenen bir tiyatro yönetmenidir. Szajna, olağanüstü bir sahne yazarı ve yönetmeni olduğu kadar, iyi bir ressam ve yaratıcı bir sahne tasarımcısıdır. Üzerinde tartışmalar çıkaran tiyatrosu özgündür ve Szajna, hiç kuşkusuz, kimseye benzemeyen bir sahne plastiğini ortaya çıkartmıştır.

Sanatçı, tiyatro dünyasına ressam olarak ayak atmıştır. Onun sahne çalışmalarını anlayabilmek için, İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi işgali altındaki Polonya'da geçirmiş olduğu olayları bilmek gerekir. Henüz on yedi yaşındayken Auschwitz ve Buchenwald'daki toplama kampları cehennemini yaşayan Szajna, kaçma girişiminde bulunduğu için ölüme mahkûm edilmiş, asılacağı yere götürülmüş, ama bir mucize eseri ölümden kurtulmuştur. İşte bu korkunç olaylar, onun bütün yaşamını ve sanatını etkilemiştir. Yaşadığı ve gördüğü şeyler, onun yapıtlarında çağdaş dünyanın ve uygarlığın birer simgesi olmuştur. Onun yapıtlartında çağdaş dünyanın şaşkınlığı, karmaşası ve dehşeti vardır; ancak o, gerçeği ararken insana olan inancını ve umudunu yitirmemiştir.

Savaştan sonra Varşova'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde grafik ve sahne tasarımı eğitimi gören Szajna, 1953'te Opole'daki tiyatroya sahne tasarımcısı olarak girmiştir. Daha sonra, Krakau yakınlarındaki Nova'da Ludowy Tiyatrosu'na baş tasarımcı olarak alınan sanatçı, Gozzi'ni *Turandot*'u, Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar*'ı, Werfel'in *Jacobowsky ve Albay*'ı, Broszkiewic'in *Gücün Adları*, Camus'nün *Kuşatma*'sı, Shakespeare'in *Onikinci Gece*'si, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* ve *Fırtına*'sı için yaptığı tasarımlarla birden parlayıvermiştir. Szajna'nm bu kendine özgü, değişik tasarımları içinde en önemlisi, Opole'daki Grotowski Tiyatrosu'nun oynadığı *Acropolis* (1962) için yaptığı tasarımdır; çünkü bu uygulamada tamamen özgür bırakıldığı için o zamana kadar yapmak istediklerini gerçekleştirebilmiştir. Nazi toplama kamplarındaki karabasanın simgesel görünüşleri bu tasarımda yer almıştır: soba boruları, banyo küvetleri, el arabaları ve insan fırınlarını simgeleyen eşyalar... Yarı yanmış insanlar, takunya ve zincir sesleri, kimlikleri ve kişilikleri yokedilmiş insanların imgeleri bu tasarımda belirtilmiştir.

Szajna'nm yönetmen olarak ilk çalışması Gogol'ün *Müfettiş*'i olmuştur. Bu oyunun sahnelenmesi alışagelinmişin üstünde olduğundan seyredenlerin çoğunu şoka uğratmıştır. Koltuk yerine, eski klozetler

ve bir plastik keçi kullanan sanatçı, *Müfettiş*'teki bozuk düzeni simgelemek için umulmadık dekor parçalarına yer vermiştir. Bu uygulamanın arkasından Cervantes'in *Don Kihote*'sini ve Kafka'nın *Şato*'sunu yine özgün, olağanüstü bir fantazi gücüyle sahnelemiştir. Bundan sonra çok sayıda yerli ve yabancı oyun sahneleyen Szajna'nın sanatı, *Faust*'la (bkz. Resim 60) başlayarak Varşova'daki çalışmalarında gelişmiştir. Sanatçı, Goethe'nin *Faust*'unu çok değişik maskeler, insan boyu kuklalar, değişik hareketler, ışıklama, renkler ve hatta kokular ile sahnelemiştir. Değişik efektleri de içeren bu uygulamada Boguslaw Schaeffer'in kozmik müziği de yer almıştır. Oyunun metnini de istediği gibi değiştiren Szajna, Goethe'nin demek istediğine karşıt bir anlam getirmiştir. Goethe bu oyununda yaşamı onaylar, insanı ve onun yaptıklarını olumlu açıdan gösterir, oysa sanatçı, onu yutan bir dünyada yenik düşen insanı ve ölümün karşısında yenilen yaşamı ele almıştır.

1971 yılında Varşova'daki Studie Tiyatrosu'nun yönetimini üstlenen Szajna, bu tiyatroda düşüncelerini, duygularını ve sanatını son sınırına kadar gerçekleştirmiştir. Bu tiyatroda sahnelediği ilk yapıt kendi senaryosu olan *Witkacy*'dir. Sanatçı, bu oyunda, sanat ile toplum arasındaki uyuşmazlığı ve çatışmayı göstermiştir. Program dergisinde Witkiewicz'in "Gezegenimiz üzerinde her şey geçicidir, ama bunların arasında en süreklisi sanat olmuştur, bunu unutmayalım," sözleri oyunu açımlamada bir anahtar olarak verilmiştir. Szajna'ya göre, "Bir sanatçı öldürülebilir, ama onun sanatı asla; çünkü sanat, kolayca farkedilmese bile, insanlığın gelişmesinde dev adımların atılmasını sağlayan bir araçtır"

Sanatçının toplama kamplarındaki korkunç yaşamı, çağımızın ibret alınacak bir öyküsü olarak çok etkin bir biçimde onun *Replica (Replikler)* adlı dizi oyunlarında ortaya çıkar. Sahne plastiğinin çarpıcı bir biçimde kullanıldığı bu uygulamalarda Szajna'nın tasarımcı yanı tam anlamıyla belirir. *Replica*, Lehçede iki anlama gelir: birincisi "yanıt", ikincisi de "yokedilmişler dünyasının yeniden yaratılması" çağrışımını getiren "yeniden üreme"dir. *Replica*, yokedilmiş insanlara bir ağıt olduğu kadar, resmi katillere duyulan öfke ve nefretin ezgisidir. Bu oyunda kurban-insanla, zorba, canavar-insanın ilişkileri çeşitli soyutlamalarla ele alınmıştır. Oyundaki insan çöküntüleri bir ölüm kampında yaşamaya çalışmaktadırlar ve bir Süpermen-Robot tarafından sıkı bir disiplin, inanılmaz bir zorbalıkla yönetilmektedirler. Oyunda konuşmalar en aza indirilmiştir. Hatta konuşmadan çok, insanların duygularını anlatan sesler vardır. Sahneler sözsüz oyunlarla, sahne resimleri ve seslerle anlatılmıştır. Bu yaşayan ölüler çöplüğünde son söz, kurulmuş bir oyuncağın kurgusunun bitmesidir. Bu bir ayaklanmasıdır Szajna'nın.

Onun sahnelediği *Dante* (1974) ise, iyimser bir sonla biter. Bu oyunda da sözler ikinci plandadır. Daha çok sesler ve sahne plastiğine uygun olan Krzysztof Penderecki'nin müziği vardır; bu müzik oyunun ayrılmaz bir parçasıdır. Bu oyun, cehenneme dönüşmüş olan dünyanın bir simgesidir. *Dante*, kutsallık ve günah, acı ve mutluluk, yaratma ve bu yaratmayı yoketme arasında kalmış insanın buruk bir öyküsüdür. Uygulama sahne ile seyircinin içiçeliğini sağlayacak biçimde gerçekleştirilmiştir.

Jozef Szajna, yalnızca Polonya'nın değil, çağdaş tiyatronun en ilginç ve özgün yönetmenlerinden biridir.

Çin Halk Cumhuriyetinde Propaganda Tiyatrosu

Çin Halk Cumhuriyeti 1 Ekim 1949 tarihinde kuruldu. O zamandan bu yana Çin tiyatrosu çeşitli deneylerle büyük değişim içinde görülüyor. Mayıs 1952'de yapılan Yenan forumunda Mao Çe Tung'un konuşmasıyla tam olarak saptanan yeni kültür, sanat ve edebiyat ilkeleri şu yönelimi getiriyordu: "Bütün edebiyat ve sanat, başta işçiler, köylüler ve askerler olmak üzere halk yığınları içindir. Edebiyat ve sanat onlar için yaratılmıştır ve onlar tarafından kullanılmalıdır" Bu düşünce ile, Çin tiyatrosu, 1958'de başlatılan ve 1964'te tamamen olgunlaştırılan bir yenilenme işlemiyle geliştirildi.

Daha önce gördüğümüz gibi, geleneksel Çin tiyatrosu müzik eşliğinde şarkıyla söylenen sözler ve "stilize" hareketlerle oynanırdı. XVIII. yüzyılın sonlarında batıdan etkilenen Çin "konuşma tiyatrosu" nu da getirmişti. Yeni Çin tiyatrosu ise, müzik eşliğinde daha çok konuşmaya dayanan bir tiyatro türünü geliştirdi. Halk yığınlarına yönelebilmek için eski tiyatro anlayışındaki "deklamasyon"a dayanan konuşma biçimi bırakıldı ve Çin halkının günlük konuşma biçimi uygulandı. Konu, eskiden olduğu gibi çıplak bir sahne üzerinde değil, gerçekçi dekorlar, gerçeği verecek ışıklama ve sahne etmenleriyle desteklendi. Geleneksel giysilerin yerini, günlük giysiler ve bugün Çin'de giyilen yalın üniformalar aldı. Bunların tümünden önemli olan değişiklik, oyunların baş kişileri efsane kahramanları değildi artık, onların yerini bugünün Çin halkı doldurmaya başladı.

Bu yenilemenin çeşitli nedenleri vardır. Bunların en önemlisi eski Çin tiyatrosunun yeni toplum düzenini yansıtamıyacağı düşüncesiydi. Çin Halk Cumhuriyeti ilk Kültür Bakanı ve oyun yazarı Hsie Yen, geleneksel Pekin tiyatrosunun zayıf yanını şöyle belirtir: "Yararlı sanat biçiminin ölçüsü, o biçimin çok sayıda temayı ve kişileri, çeşitli araçlarla genişlemesine gösterebilmesidir. Sanat biçimi, eski dönemleri olduğu kadar modern toplumu da yansıtabilecek yetide olmalı ve çeşitli toplum sınıflarındaki insanların yaşamlarını, yaptıkları işleri anlatabil-

melidir. Çağ ve toplum değiştiği halde, sanat biçiminin ifade araçları değişmemişse, o zaman toplum ve yığınlar o sanatı hemen bırakıverirler"

Geleneksel Pekin oyunları eski yönetici kadronun yaşamları ve yaptıkları işlerle ilgileniyordu; kahramanları imparatorlar, prensler, bakanlar, generaller, derebeyleri ve bu kişilerin güzel sevgileriydi. İşçiler ve köylüler bu oyunlarda ya soytarıyı oynuyorlar ya da çok önemsiz bir rolde görülüyorlardı. Çin Halk Cumhuriyeti lideri, 1944 yılında, Çin tiyatrosunun devrimcilerine, "Tarihi yaratan halktır", dedikten sonra, "Ancak eski opera için (tıpkı halktan kopmuş bütün eski sanat ve edebiyat gibi) halk aşağılık bir şeydir. Sahnede yönetenler efendilerdir, kibar bayanlar, kuş kafalı erkek ve kadınlardır. Tarihin bu sapıklığını sizler düzeltiniz, eski operaya yeni bir hayat soluğu vererek tarihsel gerçeği, yerli yerine oturtunuz", demiştir.

XX. yüzyılın başlarından bu yana, Pekin tiyatrosu batının sahne tekniğini almış ve daha çok gerçekçi anlayışa yönelmişti. Oyun düzenleri, oyunculuk, giysiler, aksesuvarlar ve dekor eskisine oranla daha gerçekçi bir görünüş almıştı. Bu değişiklikler olurken Mei Lan-fang gibi büyük oyuncular yeni oyunculuk tekniği üzerinde çalışmışlardı. 1949'de Çin Halk Cumhuriyeti kurulunca, Pekin tiyatrosu deneylerin yapıldığı ve sonuçların alındığı bu ülkenin en önemli ve başarılı tiyatro kurumu oldu. Yazılan yeni oyunlarla bir dereceye kadar "stilizasyon"u kullanmakla birlikte, daha gerçekçi bir tutuma yöneldi.

Genç kuşaklar, geleneksel tiyatrodan gittikçe uzaklaşmaya başladılar; ancak geleneksel tiyatro estetiğinden yararlanılarak ortaya çıkartılan yeni tiyatro eylemine de büyük ilgi gösterdiler. Pekin Tiyatrosu'nun yeni dağarcığında işçilerin, köylülerin ve askerlerin kahramanlıklarından söz eden propaganda oyunları vardı. 1949'dan sonra yapılan çalışmalarla geleneksel oyunlar ayıklanmış ve yeni oyunların yazılması işi gerçekleştirilmişti. 1952 yılında, ilk kez "Büyük Çin Geleneksel ve Yöresel Tiyatro Şenliği" yapıldığında çağdaş konusu olan sekiz oyun da bu şenliğe katıldı. Bunlardan ikisi ödül kazandı. 1954'de yapılan "Doğu Çin Tiyatro Şenliği"nde çağdaş konulu propoganda oyunlarının sayısı on dörde çıktı. "Büyük İleri Atılım" kampanyasında bugünkü dünya sorunlarını yansıtabilecek "klasik" oyunlar seçildi ve bunların oynanması desteklendi. 1958 yılının Haziran ayında Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen açık oturumda yeni oyunların eleştirisi yapıldı. Yeni yazılan oyunlardan bir bölümü ilk kez o sırada oynandı; oysa içlerinde *Beyaz Saçlı Kız* gibi 1951 Stalin Armağanı'm alan yapıtlar da vardı. Bu oyundan sonra çağdaş dünyayı Çin'deki rejim açısından işleyen oyunlar arka arkaya ortaya çıktı: *Kızıl Fırtına, Bahar Şarkısı, Çayırlarda Kızıl Bayrak, Haydutun Yakalanması, Üç Tepe, 1 Ağustos'taki Olay* ve *Çao İ'nin Adamları.* 1960'tan sonra bu yö-

neliş içinde yazılan yeni oyunlar seyirciye ilk örneklerinden daha ilgi çekici geldi. 1964 Haziranında Çin "Büyük Tiyatro Şenliği" yapıldığında bu tür oyunlar daha da tutuldu.

Bu şenliğe Pekin'den 29 tiyatro topluluğu katıldı. Böylece, 2000 sanatçı ev tiyatro işçisi şenlikte görev aldı. Şenlik elli beş gün sürdü. Oyunları 200.000'in üstünde halk seyretti. Şenliğe katılan 35 yeni oyunun 16'sı geçmişteki ayaklanmaları ve 19'u da komünist ihtilalini ve 1949'dan sonraki yeni düzeni işliyordu.

Bu oyunlardan bazılarını kısaca görelim: *Azalea Dağları* toprak ağalarına karşı köylülerin ayaklanışını işliyordu. *Kırmızı Fener* Japonlarla çarpışan Çin gerilla kuvvetlerine gizli şifreyle haber gönderen ve kahramanca ölen bir demiryolu işçisini ele alıyordu. *Sazlar Arasındaki Alev* (yeni adıyla *Şayiapang)* yaralı on sekiz Çin askerini saklayarak kurtaran bir çayhane sahibi kadını gösteriyordu. *Beyaz Kaplan Alayına Baskın*'da Çin gönüllüleri tarafından Amerikan askerlerinin nasıl yenilgiye uğratıldıkları anlatılıyordu. *6 Numaralı Kapı*'da, dok işçilerinin yeni bir toplum düzeni için uyanışları işleniyordu. *Kaplan Tepesi*'*nin Strateji ile Ele Geçirilmesi* Kore Savaşları sırasında Çin gönüllülerinin büyük hizmetlerini dile getiriyordu.

Bu oyunların oynanışına gelince: sahne dekorları gerçekçidir, ama fon perdesi üzerine yapılan resimlerle biraz "stilize" edilir. Sahne üzerinde simgeler değil, gerçek eşyalar kullanılır. Işıklama tekniği yine günün zamanlarını, yılın dört dönemini açıklayacak biçimde gerçekçidir. Giysiler de bugünün günlük kıyafetleri ve üniformalarıdır, ama doğalcı anlayışta ele alınmazlar. Örneğin, çamurda sürünerek ilerleyen bir askerin üniformasında çamur yoktur; ya da yaralanmış bir kimseyi yaralı göstermek için kırmızı boya kullanılmaz, vb. Bazı roller için modernleştirilmiş geleneksel Çin giysileri hazırlanır. *Şayiapang*'da çayhane sahibi kadın geleneksel ile modern kıyafetin karışımı bir giysi giyer. *Kırmızı Fener*'de kahraman önce demiryolu işçisi kıyafetindedir; Japonlar tarafından işkence edildikten sonra yırtılmış bir gömlekle sahneye çıkar ve orasında burasında küçük kan lekeleri vardır, ama bu lekeler ayrıntılı bir biçimde, doğalcı anlayışta değildir. Makyaj'da batı sahnelerindeki teknik uygulanır, geleneksel tiyatronun simgesel "maske" makyajı tarihe karışmıştır.

Oyunculuk ise gerçekçi hareketlerle geleneksel Pekin üslubunun bir karışımıdır. Çeşitli sınıfları yansılayan oyun kişileri için stilize edilmiş bazı hareketlerle "tavır" sağlanması düşünülür. Örneğin, *Beyaz Kaplan Alayına Baskın*'da sahne üzerinde ilk kez görünen Çin askerleri parkalarını, çizmelerini ve keplerini giyerler, bu hazırlıktan sonra bir kaplan gibi zıplayıp donarlar, böylece hazırlıklı ve yetenekli olduklarını bu tablo içinde gösterirler. Fiziksel aksiyonun gösterildiği sahnelerde, (döviiş, saldırı, öldürme, yürüme, vb.) hareketler gerçekçidir,

ama ruhsal aksiyonun (aşk, nefret, kıskançlık, kuşku, vb.) olduğu sahnelerde karakterler geleneksel tiyatroda olduğu gibi abartılarak verilir. Bazı sahnelerde düşünceyi iletebilmek için eski Pekin tiyatrosunun akrobatik hareketlerine gidilir.

Yeni Pekin tiyatrosunun geleneksel tiyatrodan aldığı en önemli özelliklerden biri müziktir. Yeni uygulamalarda *hsi-p'i* ve *erh-huang* makamlarının yanısıra bazı daha önemsiz makamlar kullanılır. Orkestrada hâlâ geleneksel çalgılar yer alır; bu çalgılarla geleneksel üslupta besteler çalınır. Ancak bu çalgılara piyano gibi batıdan alınan çalgılar da eklenmiştir. Geleneksel orkestra 15 kişiden kuruludur; yeni Pekin tiyatrosu ise bu sayıyı çoğaltmıştır; örneğin, *Kırmızı Fener*'de 17 çalgıcı 25 çalgı kullanır. Oynanışta çeşitli karakterlerin söyledikleri şarkılar, karakterlerin niteliklerine göre ya geleneksel üslupla ya da daha modern bir biçimde söylenir.

Çin Halk Cumhuriyetindeki tiyatro, proleter kültür ihtilalinin öngördüğü oyunları oynamakla görevlidir. Mao'nun düşüncelerine göre, Çin'deki halk kültürü ve ulusal eğitim yeni halk rejimini yüceltmeli, bunu yaparken de halk kitlelerinin malı olan, yeni, ulusal ve bilimsel bir kültürü ve eğitimi güçlendirmelidir. Yabancı kültürlerle olan ilişkilerde dar görüşlü olmamalı ve yabancı kültürleri dışarda bırakan bir siyaset gütmemelidir. "Yabancıların ilerici kültürünü sindirmek için elden gelen her şeyi yapmalı, bu ilerici kültür Çin'de kurulacak yeni kültürü geliştirmekte örnek olmalıdır" Öbür yanda, yabancı kültürün körü körüne benimsenmesi de yanlıştır. Yabancı kültürün, Çin halkının pratik ihtiyaçlarından hareket edilerek eleştirisel bir anlayışla özümlenmesi gerekmektedir. Proleter kültür planlaması içinde eski Çin kültürü bir kalemde silinemiyeceği gibi, körü körüne kabul edilemiyeceği de belirtilir. Yeni Çin kültürünün yaratılmasında yararlı olacak geleneksel kültürün eleştirilerek yeni baştan yaratılması bu görüşün bir tutumudur.

IV. YİRMİNCİ YÜZYILDA TÜRK TİYATROSU

1 — İKİNCİ MEŞRUTİYET'TEN ÖNCEKİ DURUMA GENEL BAKIŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun büyük bir bölümü II. Abdülhamit'in uzun süren padişahlığı sırasında elden çıktı. Batum, Kars ve Ardahan Rusların eline geçti; Kıbrıs'tan sonra Mısır'a yerleşen, Sudan'ı alan ve Kuveyt üzerinde fiili egemenlik kuran İngiliz'lerin yanısıra, Fransa Tunus'a el koydu. Avusturya Bosna Hersek'i kendi yönetimi altına alırken, Sırbistan, Karadağ, Romanya ve Bulgaristan da bağımsızlıklarını kazanmışlardı. Teselya Yunanistan'a verilmiş, İngiltere'nin zoruyla Osmanlı askeri Girit'ten çıkarılmıştı. Balkan Savaşı'na değin elde kalan Makedonya ise geniş ölçüde yabancı devletlerin denetimi altına girmişti. Bu hızla gelişen parçalanmada yalnızca Abdülhamit suçlu değildi; çünkü artık her şey Avrupa emperyalizminin başkentlerinde karara bağlanıyor, Osmanlı İmparatorluğu'na da boyun eğmek düşüyordu.

İmparatorluğun ana topraklarına da Emperyalizmin hortumları uzanmıştı. Madenler yabancı şirketler tarafından işletiliyor, demiryolu gibi, önemli ulaştırma yolları yine yabancı şirketler tarafından (kilometre başına para alındığından) olabildiği kadar döndürülüp dolaştırılarak bir kentten öbürüne bağlanıyor, hatta özellikle Türklerin ilerdeki bir askeri harekâtını engelleyecek biçimde inşa ediliyordu. Devlet borçlarının ödetilmesi için alacaklı ülkeler tarafından kurulan büyük bir yabancı örgüt ise İmparatorluk toprakları içindeki her türlü kâr kaynağını elinde tutuyordu.

Bu çöküntü içinde, II. Abdülhamit, her çeşit özgürlüğü kısıtlayacak tedbirlerle İmparatorluğun ölümünü biraz olsun geciktirmeye çalışıyordu. Basın ve yayım alanında ağır yasaklamalar olduğu kadar, tiyatro da sıkı bir sansürün baskısı altında kıvranıp duruyordu. Gerçi Abdülhamit sarayda temsiller veriyor, yabancı toplulukların Beyoğlu tarafında oynamalarına karışmıyor ve boş güldürülerle sansürden kurtulabilen tulûat topluluklarına bir şey demiyordu, ama metne dayanan tiyatro edebiyatını da sansür yoluyla baltalıyordu. Tulûat topluluklarının sansürden zarar görecek metinleri yoktu. Öbür yanda, ozanların ve yazarların, o dönemin havası içinde, doğal olarak toplumsal, si-

yasal ve ekonomik sorunlara değinen yapıtları susturuluyordu. Böylece, "istibdat" döneminde, oyun yazarlığı tamamen felce uğradı.

Buna karşın, Kahire'de, Paris'te, Berlin'de bazı Türk yazarlarının oyunları basılıyor, bunların birkaçı önemsiz yabancı topluluklar tarafından oynanıyordu. Sansür kurumunun başında bulunanlar ise yetkisiz ve bilgisiz kişilerdi. "Yıldız" ve "burun" sözcüklerinin bile curnal edildiği bu dönemde, sansürün başındakiler metindeki en masum sözcükler üzerinde bile duruyorlar, oyunu tanınmaz duruma getiren değişiklikler yapıyorlardı.

Oyun yazarlığı alanındaki bu duraklamanın yanısıra, tiyatro eyleminde de aynı kısırlık ortaya çıktı. Bir yanda, Bursa Valiliği sırasında Molière uyarlamaları ile Bursa'ya bir tiyatro kazandıran Ahmet Vefik Paşa; yine yaptığı uyarlamalar ile Adana'da tiyatro eylemine giren Adana Valisi Ziya Paşa; Trabzon valiliğinde Âli Bey tiyatro alanında olumlu adımlar atarken, çoğu yönetici de tiyatroyu yasaklama yolunu tutmuşlardır. 1884 yılında, Gedikpaşa tiyatrosunun yıkılmasından 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanına değin tiyatronun Tanzimat'tan sonra gösterdiği gelişme tamamen durmuş ve bu yirmi dört yıllık süre içinde tiyatro edebiyatı kadar, eylemi de hemen hemen ortadan silinmiştir.

Bunlardan başka, tiyatroya karşı, halkın yüzyıllardan beri süregelen ön yargıları, göreneklerin etkisiyle edindikleri yanlış düşünceler vardı. Doğal olarak bunda tiyatro oyuncularının da rolü olmuştu. Tiyatroya kötü bir şeymiş gibi bakılıyordu. Müslüman kadınının bırakın sahneye çıkmasını, tiyatro seyretmesini bile günah sayan bir toplumda zaten gerçek tiyatronun yeşermesini önleyecek güçlü etkenler vardı. Yazarlar kendi toplumlarını eleştirebilmek için konuyu yabancı ülkelerde geçirtiyorlar, kişilerini yabancı adlar altında konuşturuyorlardı. Müslüman kadını yanısıra, erkek seyircilerin durumu da pek değişik değildi. Daha çok Ramazan'da, o da eğlenmek amacıyla tulûat topluluklarının oynadıkları oyuna gidenler de, belli ön yargılarla kısıtlı bir düşünceye sahiptiler. Gedikpaşa'da sahneye çıkan parmakla sayılabilecek kadar az olan Türk oyuncularından başka bir de geleneksel orta oyununu sürdüren sanatçılar vardı; bunlar da belli kişilerdi ve yılın belli aylarında oyun oynarlardı.

Tanzimat'ta tiyatroya artan ilgi, İstibdat ile boğuldu kaldı. Bu sanat dalı hemen her yönüyle sustu. Tiyatronun öteki sanat dalları arasında ön düzeye geçmeye başlaması 1908 Meşrutiyet'i ile oldu. Bu kez boğulmuşluğun nedeniyle ve buna tepki olarak yüzlerce topluluk kuruldu, yetisi olan olmayan oyun yazma işine koyuldu. Doğal olarak, ilk yazılan oyunlar İstibdat dönemini eleştiren ve yeren yapıtlar oldu.

1908'de Meşrutiyet'in ilanıyla her yeri büyük bir coşkunluk kapladı. Herkes kara günlerin son bulduğunu, özgürlüğün geleceğini, sorunların çözümleneceğini haykırıp duruyordu. Meşrutiyet'i yapan iyi niyetli, ama temelini tabana dayamamış aydınlar ise "kanun-u esasî" ile her şeyin çözümlenebileceğine inanıyorlardı. Sanki "Kanun-u esasî" gökten indirilmiş, bir anda her şeyi düzeltecek bir tılsımdı. Oysa ne toprak reformu düşünülmüş, ne üretim ilişkileri ele alınmış ne de yabancı ülkelerin Türkiye üzerinde öne sürdükleri hak iddialarına dikkat edilmişti. Kısa bir süre sonra kapitülasyonların kalkmadığı, sömürü düzeninin son bulmadığı, düşlerin gerçekleşmediği görüldü ve aşırı iyimserliğin ardından şaşkınlık, hayal kırıklığı ve karamsarlık geldi.

Bunun çeşitli nedenleri vardı. Doğal olarak en başta, yüzde sekseni toprakla uğraşan bir halkın temel sorunlarının çözümlenmemiş oluşu geliyordu. Doğal kaynakların Türkler tarafından işletilememesi, dış borçlanmalar, kapitülasyonlar, ticaret ve sanayi kesiminin Türk olmayan firmaların elinde bulunması, eğitim sisteminin reforma götürülmemesi, kültür sorununun çözümlenmeyişi, aydınların sorumsuzluğu, yöneticilerin tecrübesizliği ve yeteneksizliği, batıyı körü körüne taklit, Türk toplumunun yapısına uygun yeniliklere gidilmeyişi, ülkenin hayati sorunlarının bir yana bırakılıp parti çekişmelerinin, kişisel çatışmaların artması, planlamanın olmayışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun hızla toprak kaybından ileri gelen bir umutsuzluk ve aşağılık duygusu gibi, çeşitli sorunlar ülkeyi sürekli bir anarşinin içine atmış ve böylece, önceleri gelişmeymiş gibi görülen durumların aslında birçok çelişkiyi ortaya çıkardığı görülmüştü. Bu kargaşa içinde geleneksel gösterim sanatları da gerilemeye, hatta giderek yok olmaya mahkûm olmuştu.

Yirminci Yüzyılın Başında Meddahlık

XX. yüzyıl meddahları arasında, XIX. yüzyılın ikinci yarısında tanınan meddahlar da vardı. Bunlardan biri Aşkî idi. Hemen hemen altmış yıl meddahlık sandalyesine oturan Aşkî, 1934 yılında İstanbul'da öldü. Onun *Portakalcı Yahudi, Sürpik Dudu ile Belâlı Bıçkın* ve *Sulukule Kavgaları* gibi tanınmış taklitleri önce silindirli fonograflara sonra da 78 dönümlü gramofon plaklarına geçmişti. Yine XIX. yüzyılın sonlarında tanınan ve XX. yüzyılın başlarında ün yapan Borazan Tevfik, İstanbul'un her yerinde fıkraları ve taklitleriyle tanınan bir kişiydi. O taklitlerini bir hikâyeye bağlamadan canlandıran bir sanatçıydı. Borazan Tevfik 1920 yılının Ağustos ayında İstanbul'da öldü.

Gerçek, "Tavşan gibi kulaklarını oynatan Meddah Tevfik beyin, Sandıkburnu kahve ve meyhanelerinin bülbülü olan Meddah Şükrü

Efendinin, hatta ünlü meddah İsmet Efendinin hikâyelerini" saptamanın olanak dışı olduğunu belirtir. Özgürlüğün olmadığı birçok düşüncenin yasaklandığı dönemde yaşayan İsmet Efendinin bildiği altmış beş hikâye sansür tarafından otuz üçe indirilmiş olduğunu XX. yüzyıl meddahlarından, meddah İsmet Efendinin oğlu, meddah Kadri (Kantar) açıklamıştır. Meddah Kadri Efendi, II. Dünya Savaşı yıllarına kadar sanatını sürdürmüştür. O, aynı zamanda, orta oyunlarında Bekri Mustafa, Tuzsuz Deli Bekir, Ermeni tiplerini canlandırmakta ustaydı. Bir el ilanından, meddah Kadri'nin Şehzadebaşı'ndaki Ferah tiyatrosunda, 1 Ekim 1928 tarihinde, 21.30'da *Bir Çiçek Elli Böcek*, oyununda Bekri Mustafa'yı canlandırdığını öğreniriz.

XX. Yüzyıl başında İstanbul'a gelen yabancılar, sık sık meddahları anlatırlar. 1915 yılında İstanbul'a gelen Kaufmann adlı bir Alman gezgin, akşam üzerleri kahvelerde toplananlara meddahların hikâye anlattıklarını ve bazen eski masallardan, bazen de geçmişin olaylarından esinlenilerek düzenlenmiş hikâyeler söylediklerini belirtir. Kahvelerin geç saatlere kadar boşalmadığını ve büyük bir ilgiyle meddahları dinlediklerini yazar. Bu meddahların İstanbul'un her semtinde bulunduğuna işaret eden yabancı, Karagümrük'ten Edirnekapı'ya, Aksaray'dan Koska, Ayasofya ve Eminönü'ne kadar, bütün kahvelerde sanatlarını yürüttüklerini açıklar. Başka bir yabancı da, trubadurların doğudaki geleneklerini sürdüren hikâyecilerin XX. yüzyılın başında daha seyrekleştiğini savunur. Bunlar geleneksel hikâyeler kadar, günlük olayları kapsayan gerçekçi hikâyeler, zaman zaman da fıkralar anlatıyorlarmış.

XX. yüzyılın en büyük Türk meddahı, hiç kuşkusuz, asıl adı Kemal olan ve dostları arasında "Ayı Kemal" diye tanınan Sururî'dir. Gordlevski, onun önce jandarma olduğunu ve sokak satıcılarını taklitte usta olduğunu yazar. Sururî, iri yapılıydı, köseydi, çekik göz kapaklarıyla Tatarımsıydı. Alus'a göre, o daha üstün yeteneği ile ustası Aşkî'yi geçmiştir. Eğitimi iyi değildi, ama uyanık, zeki ve hazır-cevap olduğundan çok tutulurdu. Sururî, bir süre konaklarda ve kapalı toplantılarda meddahlık ettikten sonra, 1900 yılının Ramazan'ında Makasçılarbaşı'nda, ilk kez halk karşısında meddah iskemlesine oturmuş ve kısa bir sürede kendini tanıtarak ertesi yıl Şehzadebaşı'na geçmiştir. Otuz dört yıl başarılı bir meddah olarak ülkenin her yerinde kendini tanıtmıştır. Sururî, 1934 yılında Bursa'da öldü.

XX. yüzyılın ilk yarısında, hikâyeleri ve taklitleriyle tanınan meddahlar arasında, aynı zamanda başarılı bir orta oyunu sanatçısı olan meddah Tahsin Efendi, meddah Hasan, Beşiktaşlı Kemal, Mazlum Bey, Karındaş Mahmut gibi adlar vardı. Komik-i Şehr Nâşit ise sürekli olmamakla birlikte, meddahlık iskemlesine oturanlardandır. Yine istendiğinde meddahlık da yapan Hayalî Küçük Ali, geleneksel hikâye-

ler yanısıra, çeşitli taklitlerin bireşimiyle ortaya çıkardığı hikâyeler anlatmıştır. Önce İzmir'de sonra da İstanbul'da tanınan meddah Hakkı Efendi de *İstanbul Batakhaneleri* ve *Baltacı Mehmet Paşa* hikâyeleriyle ün yapmıştı. Ramazan'da teravih'ten sonra, İzmir'in Basmane semtindeki Irgatpazarı meyhanelerinde ve kahvehanelerinde çeşitli kukla, Karagöz ve meddah gösterileri düzenlendiğini, Ramazan ayında meyhaneler kapatıldığından, gelir sağlamak üzere, bu sanatçıların gösterilerine bir ölçüde izin verildiğini öğreniriz. Meddah Hakkı ile Karagöz Mehmet'in gösteride bulundukları yerler arasında, Mehmet'in Karagöz oynattığı Çorakkapı Karakolu yanındaki kahvehaneye bitişik meyhane, meddah Hakkı'nın da İstasyona yakın köşedeki "Meveddet Salonu" denilen geniş meyhane vardı.

XX. yüzyılın başında, Anadolu'da, hikâye anlatma geleneği büyük kentlere oranla daha geniş ölçüde sürdürülmekteydi. Nitekim, günümüzde de gerek meddah gerekse âşık olarak, sanatçıların hikâye anlatma sanatını sürdürdüklerini biliyoruz. 1899 ile 1905 yılları arasında Türkiye'de kalan Alman Türkologu Giese, Konya hapishanesinde dinlediği Türk ve Akşehir'in Sultandağı'nda işittiği Yörük hikâyelerini kaydetmiş ve bunları şive özelliklerini koruyarak yayımlamıştır. Ayrıca çeşitli köyleri gezerek fonografa aldığı türküleri ve fıkraları da aynı kitapta yayımlamıştır. Hikâyelerini aktardıkları arasında Burdur'un Cendik ilçesinden Uzun Hasan Oğlu Hasan Ağa, Hadımlı Hasan Hüseyin, Beyşehirli Çaycı Veli, Kuzanlı ilçesinden Halil Çavuş, Ispartalı Mehmet, Kızılışıklı Yörük Süleyman Ağa vardır. Fıkralarını kaydettikleri ise Yörük Abdülcelil, Alanlı Mevlût, Sarıkeçili Davut, Süleyman ve Hüseyin'dir. Çankırı'da da esnaf arasında meddahlar olduğunu ve bunların Ramazan gecelerinde, kahvehanelerde oyun çıkardıklarını, meddahlık edip hikâyeler anlattıklarını biliyoruz.

Son dönemlerde, 1973 yılının Kasım ayında ölen İsmail Dümbüllü, arada sırada meddahlık yapmıştır. Son büyük tulûat sanatçısı olan Dümbüllü, daha çok gençlik yıllarında hikâye anlatmaktan çok taklitleriyle tanınmıştır. O, bir meddahtan çok, bir mukallit, bir tulûat ustasıydı. Ancak onun bu konuda da yeri vardır. Hayalî Memduh'un da zaman zaman meddahlık yaptığı söylenir.

Yüzyılımızın ikinci yarısında, daha çok taklitleri kapsayan meddahlık denemesi yapan sanatçılarımız vardır. Ancak bunlar, hikâye anlatma sanatının zorluğuna girmeyen, yalnızca çeşitli tipleri günlük olayları kısa skeçler olarak getiren kişilerdir. Bu sanatçılar arasında, Münir Özkul, Erol Günaydın, Yılmaz Gruda, Metin Akpınar, Gazanfer Özcan, Ahmet Gülhan ve Zeki Alasya gibi kişiler vardır. Ancak kendi alanlarında usta olan bu sanatçılara tam anlamıyla meddah demek güçtür.

Bir de, yazılı metine dayanarak hem anlatan, hem oynayan bir sanatçı üzerinde kısaca durmak gerekir. Erol Toy'un yazmış olduğu *Meddah* adlı oyunda Erdoğan Akduman, iki saat süreyle hem anlatmış, hem oynamıştır. Bu üslup Aşkî'nin meddahlık tekniğini anımsatır, çünkü o da çeşitli tipleri konuştururken, ayağa kalkıp bunları canlandırırdı da. Erol Toy'un yazar olarak, Erdoğan Akduman'ın da oyuncu olarak gösterdiği bu çaba, çağdaş meddahlık açısından ilginç sayılabilir. Ancak meddahlık, daha çok anlatım tekniğindeki ustalıkla oyunculuk aşamasını getiren bir sanat türüdür. Her şeye karşın, böyle bir çabanın sürdürülmesinde yarar vardır. Ama ne yazık ki, bu deneme olarak kalmış, çağdaş Türk meddahı henüz varedilememiştir.

Yazarlar ve Oyunları

Meşrutiyet'in ilanıyla oyun yazan yığınla yazar ortaya çıktı. Bu kimselerin ele aldıkları konular ilk başta İstibdat dönemini yansıtıyordu. Bu tür oyunlarda, halkın, hafiyelerin curnalıyla nasıl haksızlıklara uğradığı, ocakların nasıl söndüğü, zindanlarda halka nasıl işkence edildiği gösteriliyordu. Bu tür oyunlar çoğunlukla kurtarıcı Meşrutiyet'in gelişiyle son buluyordu. Oyunların çoğunda düşünceden çok olayların sıralanması yer alıyordu. Bu dönemde, yazarlar, toplum sorunlarına Tanzimat dönemindekinden daha yürekli bir tutumla eğilmeye başladılar. O dönemin havası içinde, İstibdat'ın kötülükleri ve yeni düzenin bu kötülükleri ortadan kaldıracağı yönelimi genel bir tutumdu. Bunun için de, oyunların kahramanları Jön Türkler, subaylar, sürgüne gönderilen aydınlardı.

Çoğu melodramatik eğilimde olan bu oyunların yüzlercesi içinde, yazıldıkları dönemin özelliklerini yansıtmaları yönünden ilgi çekici olanlarından bazı örnekler verelim. Bu örneklerin büyük bir bölümü Metin And'ın yaptığı araştırmalardan yararlanılarak verilmiştir.

a) Çeşitli Eğilimde Oyunlar

Özgürlüğü vurgulayan otuza yakın oyun içinde Hüseyin Kâmi'nin *Sabah-ı Hürriyet* (1908) yapısı acemice olan, Jön Türkler'i, İttihat-Terakki'cileri ele alan beş bölümlük bir oyundu. Her bölüm yeni bir kesiti gösteriyor ve bu beş bölüm organik bir biçimde birbirine bağlanmıyordu.

Siyasal-Hukuksal düzeni ele alan, ilgi çekici bir oyun olan Ahmet Bahri'nin *Gasb ve Nedamet yine İhanet* (1909) otuz beş tabloya bölünmüştü. Oyun, çeşitli episodlar içinde belgelere dayanarak gelişiyordu. Oyunda sarayda çevrilen dolaplar ve yöneticilerin korkuları, kayguları dile getiriliyordu. Belgesel olmamakla birlikte, özgürlük için savaşan önemli kişilikleri yansıtan ve siyasal-hukuksal düzeni gösteren

oyunların bir bölümü Mithat Paşa ve Namık Kemal ile ilgileniyordu. Her ikisi de özgürlüğün simgesi olarak ele alınıyordu. İncelemeci Metin And, 1908 yılında "Osmanlı Dram Kumpanyası"nın oynamış olduğu *Mithat Paşa yahut Aleksinaç Muharebesi* (1908), "Agobyan Topluluğu" tarafından oynanan *Mithat Paşa* (1909), *Şehid-i Hürriyet Mithat Paşa* (1910) ve "Hasan Efendi Topluluğu"nun oynadığı *Mithat Paşa* (1911) adlı oyunları saymaktadır. Öbür yanda, M. Sezai'nin *Mithat Paşa yahut Hükm-i İdam* (1912) konuyu belgelere dayanarak işleyen bir oyundu. Mithat Cemal'in *Kemal* (1912) adını verdiği dört bölümlük, uzun tiradları kapsayan, yer yer statik bir görünüş alan yapıtı ise özgürlüğün başka bir simgesi olan Namık Kemal'i gösteriyordu.

Bu dönemde, en çok işlenen temalardan biri İstibdat döneminin hafiyeliği ve curnalcılığıydı. Hüseyin Suat'ın ilk oyunu olan *Şehbal yahut İstibdatın Son Perdesi* (1908) Abdülhamit'in ünlü hafiyesi Fehim Paşa'nın kötülüklerini ele almaktaydı. Bu ünlü hafiyeyi işleyen bir başka oyun Mehmet Burhanettin'in *Fehim Paşa* (1912) adlı oyunuydu. Aynı hafiyeyi Fehime Nüzhet'in yazdığı *Bir Zalimin Encâmı*'nda (1908) görürüz. Bu oyunda hafiyelik temasını da bastıran içli bir aşk hikâyesi yer alır. İbnülcemal Ahmet Tevfik, *İstibdadın Son Günü yahut Zavallı Valide*'de (1910) hafiye ve adalet sisteminin bozukluğu üzerinde durur. Hafiyelerin kötülüklerini gösteren bir başka oyun da Yusuf Niyazi Ebu Kemal'in *Mülevves yahut Bir Casusun Akıbeti*'dir (1911).

II. Abdülhamit de oyunların konularında sık sık yer alır. Doktor Kâmil imzasıyla yazan bir yazar *Canlı Cenaze yahut Yıldızın Telaşları* (1909) Abdülhamit'e karşı birleşenleri ve padişahı gösterir. Abdülhamit'i işleyen bir başka yapıt Abdülhalim Memduh ile Refik Nevzat'ın birlikte yazdıkları *Abdülhamit ve Genç Bir Harem Ağası* (1911) adlı oyundur. Yine bu padişah, Vassaf Kadri'nin *Yıldız Facialarî*'nda (1911), Jön Türkler'e yapılan işkenceler, hafiyeler ve saray dolapları arasında incelenir.

Bu dönemde çok tutulan oyunlar arasında Jön Türkler'i ve özgürlük için savaşan subayları işleyen yapıtlar vardır. Halil Rüştü'nün *10 Temmuz 1324* (1908) adlı oyununda Meşrutiyet'in ilanı için Rumeli'de çalışan subaylar ele alınır. Oldukça içli bir oyun olan *Genç Zabit yahut İstibdat Zulümleri* (1910) adlı yapıt Hasan Nazmi adlı bir yazarın Hilmi adında bir genç subayın hafiyelerin zulmüne uğrayıp Yemen'e sürülmesini işler. Selanikli Hilmi, *Menfiler yahut Felâket-i İstibdat* (1911) adını verdiği oyununda yine istibdata karşı sürgüne gönderilenlerin yaşantılarını gösterir. Jön Türkler'in çalışmaları ile İstibdat'ta devleti yönetenleri karşılaştıran Hasan Nadir'in *Devr-i Sabıkta Vükelâ* (1910), yine Jön Türkler ile gizli polisin işkencelerini ele alan Ahmet Hilmi'nin *İstibdatın Vahşetleri yahut Bir Fedainin Ölümü* (1909), yurt dışındaki Jön Türkler'in çalışmalarını işleyen Said Hikmet'in *Mazi*

ve Ati (1909) gibi yapıtları yanısıra Aka Gündüz'ün ilk oyunu sayılan ve tamamı yayımlanmayan *Aşk ve İstibdat* (1909), özgürlük savaşma paralel bir aşk konusunu da kapsar.

31 Mart Olayı, bu dönemdeki yazarları yakından ilgilendiren bir konudur. Bu konuda çok sayıda oyun vardır. Cenap Şehabettin'in *Yalan*'ı (1914) bu konuda yazılan oyunların en çok oynananıdır. Yazarın ozanlığı, bazı aşırı duygulu sahnelerine karşın, oyunu o dönemin seyircisi önünde başarılı yapmıştır. Bu oyunda da melodramatik bir gelişim vardır. Ahmet Cevat (Emre), *Yıldız'ın Sonu* (1909) adını verdiği oyununda 31 Mart olayını inceler. Yazar, gerçek olaylara ve kişilere yer verir. Mehmet İhsan'ın *Hırs-ı Saltanat yahut İntikam-ı Meşru-u Millet* adlı oyunu 31 Mart Olayını, Abdülhamit'in bu işi düzenleyişini ele alır. Bunun için de oyun, 30 Mart tarihinde sarayın meşveret odasında geçer. Abdülhamit'in gizlice para verişi, ayaklanma başarılı olursa Derviş Vahdeti'nin şeyhülislam olacağı sözü ilk bölümde açıklanır. Başka bir sahne de Jön Türkler'i ve genç subayları gösterir. Oyunun sonunda Abdülhamit'e Mithat Paşa ile Namık Kemal'in hayaletleri görünür; hayaletler padişaha parasını halka bırakmasını söylerler.

Bu dönemde, doğal olarak, siyasal eleştiriyi getiren yapıtlar da yazılmıştır. Saffet Nezihi'nin *İzah ve İstihzah*'ı (1910) meclis soruşturması karşısında iki bakanı, *Garibeler* (1908) adlı oyunu ise halkın, meclis soruşturmasını iyi yürütmedikleri için milletvekillerden hesap sormalarını yansıtır. Bu iki oyun birbirini konu olarak tamamlar.

Kentlerdeki sömürü düzenini tema olarak alan Saffetî Ziya'nın *Haralambos Cankiyadis*'i (1912) o dönemin başarılı töre oyunlarından biridir. Öbür yanda, köylerdeki sömürü düzeni Mehmet Sadullah'ın *Köylü Mürşidi* (1913) adlı oyununda dile getirilir. Faizcilik, yobazlık, haksızlık konularının işlendiği bu oyunda gerçekte var olan bir köyle, olması gereken köy arasında bir karşılaştırma yapılır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun ancak batılılaşmayla kurtulacağına inananlar bu alanda oyun yazmışlardır. Örneğin Salâh Cimcoz ile Celal Esat'ın *Selim-i Salis* (1910), çeşitli dönemlerde tekrar tekrar oynanan bir oyun olarak dikkati çeker. Oyunda III. Selim'in batılılaşma ve ilericilik eğilimi ve buna karşı gösterilen tepki yansıtılır. Aynı padişah üzerine bu dönemde yazılan oyunlardan biri de Ali Haydar Emir'in *Sultan Selim-i Salis*'tir (1909). Konu, Kabakçı Mustafa ayaklanmasından önceki ayaklanmalardan başlar, II. Mahmut'un tahta geçmesine kadar olan olayları ayrıntılı bir biçimde işler. A. Faik'in *Şahingiray* adlı oyunu da bir hükümdarın batılılaştırma için giriştiği çaba ve buna karşı çıkan çevreler ele alınır. Oyun Kırım tarihinden bir olayı konu eder.

O dönemde, sayısız oyun yazılmasını gerçekleştiren akımlardan biri Türkçülük'tü. Ziya Gökalp'ın çevresinde toplanan Türkçüler, çe-

şitli dergilerde ve Türk Ocağı gibi kurumlarla düşüncelerini yayıyorlardı. Bu akımın düşüncelerini yansıtacak oyunlar daha I. Dünya Savaşı ile Bağımsızlık Savaşı sırasında yazıldı. Bu akımın başında olan Ziya Gökalp, *Alparslan, Malazgirt Muharebesi* (1913) adını verdiği iki bölümlük kısa bir oyun yazmıştır. Alparslan ile Romanos arasındaki savaşı ve Romanos'un yenilgisini gösteren bu oyunda Türklerin erdemleri yabancılarla karşılaştırılır. Aynı yıl içinde yayımlanan Mehmet Nafi'nin *Kamer Sultan*'ı ve Celâl Esat'ın *Büyük Yarın*'ı Cengiz Han çağındaki Türklerle ilgilidir. Aka Gündüz'ün *Muhterem Katil* (1914) adını verdiği oyunu ise Kafkasya'da Kazaklara karşı dövüşen Türkleri ve romantik, tek yanlı bir aşk duygusunu işler. Yine bu akımı yansıtan *Yarım Türkler* (1919) Türk özelliklerini yitirmiş, yozlaşmış Türkleri konu eder.

Çeşitli gazetelerle halka yönelen, ama yaygınlaşma oranı az olan Sosyalizm düşüncesi içinde de sahne yapıtlarına yer verilmiştir. Bu düşüncede olanların önemli bir bölümü romantik bir başkaldırıyı sürdürüyor, sorunlara bilimsel olarak eğilmek yerine duygusal bir tutumla yöneliyordu. Bu özellik sahne için yazılan oyunlarda da izlenir. "Mınakyan Topluluğu"nun Kadıköy'de oynadığı *Sosyalizm yahut Amir mi Hami mi* (1911) adlı oyun böyle duygusal yanları yoğun bir denemeydi. "Amele hayatına ait 5 perdelik piyes" olarak tanıtılan *Sosyalist yahut Hak Çalışanındır* (1920) yine zayıf bir oyun olarak görülür. Yine aynı yıl içinde, *Biçare Amele* adıyla oynanan dört bölümlük oyun da pek etki yapmadı. Bu oyunlar için de, ötekilere oranla, belki biraz daha ilgi çekici olanı Ömer Hilmi'nin allegorik kişiler kullanarak yazdığı *Hak ve Kuvvet* (1923) adlı oyunu oldu.

Tiyatroda populizmi temsil eden yazar Tunalı Hilmi'ydi. Bu yazar, Memiş Çavuş adını verdiği kahramanı ile çeşitli oyunlar yazdı: *Dertli Memiş Çavuş* (1910), *İstanbul Şenliklerini Görmeğe Gelmiş Bir Köylü, Memiş Çavuş* (1921), *Büyük Millet Meclisi Azaları Memiş Çavuş Sayvanında* (1923) gibi daha birkaç oyunuyla Tunalı Hilmi köylünün yurt yönetimine katılmasını savunurken nazma başvurmuştur. Gerek teknik, gerekse öz yönünden bu oyunlar statik bir durum içindedirler.

Yüzlerce tarihsel oyun içinde, XX. yüzyıldaki çeşitli savaşları da ele alan oyunlar yazıldı. Girit'in elden çıkışı, İtalya Savaşı, Balkanlardaki başkaldırılar çok sayıda oyunun yazılmasını gerçekleştirdi. Türkiye'nin o dönemdeki savaşları birçok yazarı I. Dünya Savaşı ve sonra da özellikle Bağımsızlık Savaşı için yazmaya yöneltti. İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Ferda*'sı (1914), Manastırlı Hasib Beyin *Rumeli* (1915), Necmettin Sahir'in *Kafkas Yolu* (1915), Hüseyin Kâzım'ın *Büyük İman* (1916) gibi daha birçok oyun I. Dünya Savaşı'ndaki Türklerin kahramanlıklarını dile getirir. Savaş gücünü arttırmak için yazılan birçok yapıt arasında Abdülhak Hâmit'in çoğu bölümleri düz yazıyla gelişti-

rilmiş olan *Yadigârı- Harb*'ı (1919) sahne üzerinde oynanabilmesi olanaksız bir yapıttır.

Mithat Cemal'in Çanakkale savunması ile ilgili *Yirmi Sekiz Kanunuevvel* (1918) adlı oyunu vatanseverlik duygularına yer vermekle birlikte zayıf ve kusurlu olduğundan sahne üzerinde etki yapamıyacak bir oyundur. Savaş gücünü arttırmak için yazılan bir üçüncü manzum oyun Faik Âli (Ozansoy)'nin *Payitahtın Kapısında* (1918) vatan sevgisini vurgular. Muhyiddin Mekki'nin *Vatan Daha Güzel*'inde (1914) bir kahramanın Ardahan kalesini ele geçirişi ve bu kahramanın bütün ailesinin de gönüllü olarak savaş cephesinde toplandıkları anlatılır. Kimi oyunlarda da savaşlar oyunların dekoru olur ve cephe gerisinde geçer.

Bağımsızlık Savaşı üzerine de sayısız oyun yazılmıştır. Bunlar arasında Salih Zeki'nin *Öldürülen Söz - Öldürülmeyen Aşk* (1920) Türk köylüsünün nasıl savaştan savaşa sürüklendiğini vurgular. Metni, M. And belgeliğinde bulunan A. Rıza'nın *İzmir'e Doğru; İzmir'de Doğan Şeref* (1922) yine Bağımsızlık Savaşı üzerine yazılmış bir oyundur. Rıza Suad'ın *İzmir'in İşgali* (1923) yine aynı konuyu işler. Oyunda İzmir'in ülkücü ve gözünü budaktan sakınmayan valisi Nurettin Paşa ve arkadaşlarının çalışmaları gösterilir.

b) Meşrutiyet'in Bellibaşlı Yazarları

Bu dönemde çok sayıda yazar görülmekle birlikte, ön sırayı almış ve Cumhuriyet döneminde de oyun yazmayı sürdürmüş, belli edebi ve tiyatro değerleri olan yazarları görürüz. O dönem içinde, oldukça başarılı oyunlar yazmış ve Cumhuriyet döneminde olgun oyun yazarları olarak görünen bu kişilere kısaca değinmek gerekiyor. Bu yazarlardan bir bölümü de Cumhuriyet'ten sonra yapıt vermemişlerdir.

"Servet-i Fünun" yazarları içinde tiyatroya en çok yapıt vermiş olan Hüseyin Suat'tır (1868-1948). Hüseyin Suat'ın bu dönemin ilk eğilimlerine uyarak yazdığı İstibdat döneminin kötülüklerini gösteren beş bölümlük oyunu *Şehbal*'den sonra, ikinci önemli yapıtı *Yamalar*'dır (1919). Oyunda, Türk kadını yerine yabancı bir kadınla evlenmenin sakıncaları savunulur. Yazarın tek bölümlük *Hülle* (1910), *Çifteli Mikroplar* (oynanışı 1920) ve manzum olarak yazdığı *Ahrette Bir Gün* (oynanışı 1925), *Ana Karnında Son Gece* adlı oyunlarının yanısıra uyarlama olup olmadığı kesin olarak bilinmeyen *Sanat Vesikaları* (oynanışı 1920) ve *Harman Sonu* gibi oyunları da vardır. Onun Cenap Şehabettin ile birlikte yazdığı *Küçük Beyler* (oynanışı 1920) Darülbedayi'de oynanmıştır. Fransızcadan oldukça başarılı çeviriler de yapmış olan Hüseyin Suat'ın bazı oyunlarının bu dildeki oyunların uyarlamaları olabileceği düşünülmektedir. Görenekleri ve aile kavramını ele alan

bu yazar bilinen çeşitli uyarlamaları ile de o dönemin en çok sahneye çıkan yazarlarından biri olmuştur.

Yine "Servet-i Fünun"culardan Cenap Şehabettin (1870-1934) de tiyatroyla ilgilenmiştir. Onun *Merdud Aile* adlı üç bölümlük melodramı ve H. Suat'la birlikte yazdığı *Küçük Beyler* adlı vodvili önemli değildir. Onun önemli oyunları *Yalan* (1914) ve *Körebe*'dir (1917). *Yalan*, daha önce de belirttiğimiz gibi bir Anadolu köyünde geçer; oyunun trajik kahramanı Ahmet'tir. Ahmet'in oğlu Selim, 31 Mart olayına katılmış, bu yüzden de asılmak suretiyle cezalandırılmıştır. Aşırı üzüntüye düşen kocası Ahmet'in dikkatini başka bir yöne çekmek isteyen karısı Hacer ise Selim'in zaten evlilik dışı bir ilişkiden olduğu yalanını atar. Ahmet, Hacer'i boğarak öldürür ve daha sonra bunun bir yalan olduğunu öğrenerek çıldırır. Yazarın *Körebe* adlı güldürüsü ise görücü ile evlenmenin saçmalığını ve o dönemdeki gençliğin düşünce ve davranışlarını veren, töre komedyasına yakın biçimi olan bir oyundur.

"Servet'i Fünun" yazarlarından biri olan Ali Ekrem'in (Namık Kemal'in oğlu) (1867-1937) tiyatro alanında tanınmasını sağlayan dört bölümlük *Baria* (908) ile üç bölümlük *Sukut*'tur (1919). Yazarın tek bölümlük *Mama Dadım Darılır* (1919) ile *Köse Daniş ve Kumpanyası* adlı bir müzikli güldürü yazdığı da bilinmektedir. *Baria*, sınıf atlama, övünme ve gösteriş duyguları yüzünden çocuklarını mutlu olamayacakları insanlarla evlendirme çabasında olan ana babaları ele alır. *Sukut*'ta dayısının genç karısıyla cinsel ilişki kuran bir gencin hırs ve tutkuları yüzünden dayısının ölümüne, yengesi ve kendisinin de suçlu olarak tutuklanmasına yol açtığı gösterilir.

"Edebiyat-ı Cedide"ciler arasında daha çok romanlarıyla ün yapmış olan Mehmet Rauf (1875-1931), *Pençe* (1911), *Cidal* (1911), *Sansar* (1904) ve *Ceriha* adlı oyunlarıyla tanınır. Tek bölümlük oyunları olan *Diken* adlı güldürüsü ve manzum olarak yazdığı *Dilenci*'si de bunlara eklenebilir. M. Rauf çeşitli yabancı oyunları Türkçeye çevirmiş ve bazen de bunlardan uyarlamalar yapmıştır. Yazarın ilk oyunu *Sansar*'da doğal eğilimlerden çıkan cinsel tutku ile toplum düzeninin koruduğu evlilik arasındaki çatışma gösteriliyordu. *Pençe*'de ise yine evlilik ve evlilik dışı ilişkinin çatışması yer alıyordu. *Cidal*'da yine evlilik içindeki kadın-erkek ilişkisinin evlilik dışındaki kadın-erkek ilişkisine olan üstünlüğü vurgulanır.

Öbür yanda, Hüseyin Rahmi (1864-1943) daha çok Cumhuriyet döneminde yapıt vermiştir. Ancak onun "okunmak için yazıldığı" belirtilen oyunu *Hazan Bülbülü* (1916) uzun konuşmaları ve tiyatro tekniğine aykırı bir biçimi kapsar. Oyunda, ailelerin kızları üzerindeki baskılarını ve ana babanın kızlarını kendi çıkarları için evlendirmeleri eleştirilir.

"Fecr-i âtî" çığırı içindeki yazarlardan Şehabettin Süleyman (1885-1921) ile Tahsin Nahit (1888-1919) gibi çok genç yaşta ölen iki yazar ilgi çekici oyunlar yazmışlardır. Şahabettin Süleyman, *Fırtına* (1910), *Çıkmaz Sokak* (1913) ve *Kırık Mahfaza* (1913)) oyunlarıyla tanınır. İlk oyunda kuşaklar arasındaki fikir ayrılığı ilgi çekici bir açıdan gösterilir: batı kültürünün hem eski hem de genç kuşak tarafından yanlış anlaşılmış oluşu, eski kuşağın dinsel inançlara kendini yenilemeden bağlanmışlığı bu oyunun düşünce açısını getirir. *Çıkmaz Sokak* ise yazarın kendi dönemine göre cesur bir çıkışını gösterir; oyunda birbiriyle cinsel ilişki kuran kadınların durumu işlenir. *Kırık Mahfaza* düşünce açısından yine dikkate değer bir yönelimi getirir: sanata yabancı bir çevrede, genç ozanların, değerli taşları dökülmekte kırılmakta olan birer kırık mahfazaya benzemektedir. Yazar, yakın dostu Tahsin Nahit ile birlikte çok tutulan *Kösem Sultan*'ı yazmış ve yine aynı ozan arkadaşıyla *Ben... Başka!* (1913) adlı tek bölümlük güldürüyü ortaya çıkartmıştır. Çevirileri ve uyarlamaları olan Tahsin Nahit ise iki bölümlük *Firar* (1910) ve tek bölümlük *Hicranlar* (1908) oyunları yanısıra, Ş. Süleyman ile yukarda gösterilen oyunları ve Ruhsan Nevvare ile *Jön Türk* (1909) adlı oyunu yazmıştır.

"Fecr-i âti"ci Müfit Ratip (1887-1917) tiyatroya önce oyuncu olarak katılmış bir yazardır. Kısa oyunları Refik Halit (Karay) ile birlikte *Kanije Müdafaası ve Tiryaki Hasan Paşa*'yı yazmıştır. Yine aynı çığırın yazarlarından İzzet Melih (Devrim) tiyatroyla yakından ilgilenmiş, ama Türkçe oyun yazmamıştır. Fransızca olarak yazdığı *Leyla* adlı oyunu ilgi görmüştür. "Fecr-i âti"ye girip sonra bu çığırdan ayrılan Yakup Kadri daha çok Cumhuriyet dönemi yazarı olmakla birlikte, bu dönemde *Veda* (1909) adlı tek bölümlük bir oyun yazmıştır. Bu oyun yabancı bir kadını deli gibi sevdiği için evine kapayan, ama kadının bir aile kurmak üzere gitmesiyle canına kıyan bir genci konu olarak alır.

"Millî Edebiyat" çığırı içinde yer alan Halit Fahri, manzum olarak yazdığı *Baykuş* (1917), *İtiraf* (1917), *Ölüm Perileri* ve *İlk Şair* (1923) adlı oyunları yazmış ve yazarlığını Cumhuriyet döneminde de sürdürmüştür. Yazar ayrıca çok sayıda oyunu Fransızca'dan Türkçeye çevirmiştir. *Baykuş* dışında, öbür manzum oyunları daha çok hece vezniyle yazılmış dramatik şiirlerdir.

Yusuf Ziya (1896-1967), düşmüş bir kadın uğruna feda edilen yiğit bir erkeği şiirli bir havada işleyen statik manzum oyunu *Binnaz*'ın (1918) yanısıra, *Kördüğüm* (1919) ile toplumun hor gördüğü düşmüş bir kadının aşkla ve erdemli yanlarının ortaya çıkarılmasıyla yüceltilmesini dile getirir. On dokuz oyun yazmış olan Yusuf Ziya'nın *Name* (1919) ya da sonraki adıyla *Eski Mektup* görücü yoluyla evlenmenin gülünçlüğünü vurgulayan bir oyundur.

Hikâyeci Ömer Seyfettin (1884-1920) oyun yazmakla pek ilgilenememiştir. Onun bir bölümlük *Şaka* (1908) adlı oyunu "Donanma Cemiyeti" topluluğu tarafından oynanmıştır. Bu dönemde, yazarın, bir de *İhtiyar Olsam da* (1918) adlı bir oyun denemesi vardır. Bu oyun Darülbedayi'e verilmiş, ama oynanmamıştır. Yazarın bu oyunu, *Mahcupluk İmtihanı* adıyla, ölümünden sonra, 1928-1929 döneminde Darülbedayi'de sahneye konulmuştur. Tiyatro ile ilgilenen, ama bu alanda az yapıt vermiş olan yazarlardan biri de Halide Edip'tir (1884-1964). Onun bu dönemde yazdığı *Kenan Çobanları* (1916) müzikli bir oyundur, besteleri Vedi Sabra tarafından yapılmıştır.

Tiyatro ile yakından uğraşan, modern Türk tiyatrosuna özellikle bu dönemde yazdığı yazılarla büyük katkısı olan Reşat Nuri (Güntekin) (1892-1956), bu dönemde dört oyun yazdı. *Hançer* (1920), kocasında bulunan bir kusur yüzünden, bir kadının başka birinden çocuğu olmasını ve bunun oğlu olmasını çok isteyen aile babası tarafından kabulünü ele alan, o dönem için ilgi çekici bir yapıttır. *Eski Rüya*'da (1922) birbirlerini seven iki gencin ayrılmaları, kadının başka biriyle evlenmesi, ama yıllar sonra karşılaşınca yine ilişki kurmaları ele alınır; kadın oyunun sonunda ailesini yıkmamak için evine döner ve "eski rüya"yı unutmaya çalışır. *Taş Parçası* (1910) da ihanete karşın, aile düzeninin bozulmadığı, melodramatik eğilimli bir oyundur. *Gönül* (1923) yazarın bu dönemde yazdığı son yapıtıdır. Reşat Nuri'nin Cumhuriyet dönemindeki oyunlarını daha sonra ele alacağız.

Bu dönemin verimli oyun yazarlarından biri İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) (1874-1935), öbürü de Musahipzâde Celâl'dir (1868-1959). Her iki yazar da Cumhuriyet döneminde çok sayıda oyun yazmışlardır. Kendi oyunu olan *Alemdar*'da (1914) sahneye de çıkan Ahmet Nuri, *Sivrisinekler* (1921), *Aşk-ı Atik, Cereme, Dengi Dengine, Tecdid-i Nikâh, Fırsat Yoksulu, Gücü Gücü Yetene, Kadın Tertibi, Açık Bono, Banka Müdürü, Büyük Yemin, Çürük Merdiven, Eski Âdetler, Gerdaniye Buselik, Harika, İki Ateş Arasında, İki Bebek, İzdivaç Projesi, Kuduz, Madde-i Asliye, Münafıklık, Ahlâktan Bir Yaprak, Münevverin Hasbihali, Türabizâdeler, Üç Misli, Yeni Dünya* ve *Ferda* gibi çok sayıda oyun yazmıştır. Ahmet Nuri'nin başarılı uyarlamaları da vardır. Daha çok kaba çizgili güldürüye, bazen de töre komedyasına yakın biçimlere yönelen yazar, bu dönemin en başta gelen oyun yazarlarından biridir.

En önemli oyunlarını Cumhuriyet döneminde yazan ve bu dönemde *Türk Kızı* (1910) ile tiyatro yazarlığına başlayan Musahipzâde Celâl, *Köprülüler*'de (1912) tarihsel olaylara sıkı sıkıya bağlanmış, onun için de bu ciddi yönelimli oyununda pek başarılı olamamıştır. Öbür yanda, *İstanbul Efendisi*'nde (1913) tarihsel olaylara daha az bağlanarak bir toplum taşlamasına gitmiş ve ilk büyük başarısını elde etmiş-

tir. Yazarın *Lâle Devri* (1914) bir önceki oyun gibi müzikli bir yapıttır. Yazar, bu oyununda saray içinde geçen bir konuyu işler. *Macun Hokkası* (1916) yine bir atmosfer oyunu olarak görülür; burada da babası tarafından vesayeti evin hizmetkârına bırakılan bir genç kızın başından geçenler söz konusu edilir. *Yedekçi* (1919) ile birlikte yazarın toplum sorunlarına daha tutarlı bir biçimde baktığını görüyoruz; oyunda, alnının teri ile parasını kazanan bir emekçinin namuslu kişiliği ile zamanlarını saçma sapan eğlencelerle ve hiçbir şey yapmadan geçiren zenginlerin yaşamları karşılaştırılır. *Kaşıkçılar* (1920), ise daha çok töreleri, bu oyunda özellikle kaşıkçıların peştemal kuşanmasını ve bu vesile ile yapılan eğlenceleri gösteren bir oyundur. *Atlı Ases*'te (1921) boş olan önemli devlet makamlarına genelevde yapılan pazarlıkla atama işlemi yapılır. *Demirbaş Şarl* (1921) tarihsel olayların paralelinde fantazi bir aşk öyküsünü ele alır. *İtaat İlâmı*'nda (1923) yobaz, bencil ve kıskanç bir kocanın genç karısına eziyet etmesi görülür. Yazarın bir de 1923 ya da 1924 yılında yazdığı söylenen *Moda Çılgınları* adında bir oyunu varsayılmasına karşın, bu yapıtın metnine rastlanmamıştır.

Bu Dönemdeki Toplulukların Önemlileri

Yazar olanın, olmayanın oyun yazmayı denemesi gibi, Meşrutiyet'in ilanıyla tiyatroya yakından uzaktan ilişkisi olmayanlar bile toplanıp tiyatro topluluğu kurmaya başladılar. Sıkı bir İstibdat yönetiminden sonra boşalım arayan aydınların böyle bir çaba içine girmeleri doğaldı. Bu toplulukların çoğu kısa ömürlü olmuş hatta bazıları bir ay bile dayanmamıştı. Bazı topluluklar da o dönemin usta oyuncularının kurdukları çeşitli kadrolarla daha uzun ömürlü olmuştu. Bu dönemde yüz ellinin üstünde topluluk kurulmuş ve batmış; batan topluluğun yöneticisi yeni bir topluluk düzenlemişti. Bu tiyatro curcunası içinde dikkatimizi çeken topluluklar da vardı.

"Hürriyet'in İlanı"ndan önce tiyatroya meraklı olanlar ve sonra da çeşitli topluluklar kuran, İstanbul'un çeşitli semtlerinde oyunlar oynayanların başında Ahmet Muvahhit, Fikret Şâdi, Müfit Ratip, Refik Halit (Karay), Refi Cevat (Ulunay), Otello Kâmil (bkz. Resim 62), Şekerci Ali Muhiddin geliyordu. Bunlar daha çok Mınakyan Tiyatrosu'nu seyreder ve notlar alırlardı. Bu dönemde en uzun ömürlü topluluğu kurmuş olan Burhanettin (Tepsi) de Fransa'ya gitmeden önce ilk örnek olarak Mınakyan'ı görmüştü. Muhsin Ertuğrul da, öğrencilik yıllarında, Mınakyan'ın etkisi altında kalmıştı. Bu dönemde, gençleri etkileyen başka bir sanatçı da Ahmet Fehim Efendiydi. Ahmet Fehim, Gedikpaşa Tiyatrosu'nun en usta ve başarılı Türk sanatçısı olarak biliniyordu.

Meşrutiyet'in ilanının ertesi günü Ressam Muazzez'in kısa bir süre önce kurmuş olduğu topluluğa "Sahne-i Heves" adını verdiği görülür. Bu topluluğun ilk oynadığı yapıt, oyun içinde oyunu, bir yapıtın sahneye uygulanmasını da kapsayan *Beyimin Tiyatroya Meraki*'ydı. Bu topluluk 1908 yılının Temmuz ayından itibaren İstanbul'un çeşitli semtlerinde gösteriler düzenlemiş, ama gelir sağlayamadığı için Eylül içinde dağılmıştır.

Behzat Hâki (Butak), içinde bulunduğu topluluk dağılınca, öğrencisi olduğu Güzel Sanatlar Okulu'nda arkadaşlarını toplayarak yeni bir tiyatro kurdu: "Sanayi-i Nefise Kumpanyası" adını verdiği bu topluluk ilk olarak Victor Hugo'nun *Angelo* adlı dramını oynadı. Bu topluluk da kısa bir süre sonra dağılmak zorunda kaldı.

Reşat Rıdvan, "Heveskâran Cemiyeti" adı altında kurduğu topluluğa sonranın ünlü oyuncularını da aldı; bunlar arasında Raşit Rıza (Samako), Nurettin Şefkatî, İbnürrefik Ahmet Nuri, Rıza Fâdıl gibi kimseler vardı. Bu topluluğun ilk oyunu da *Vatan yahut Silistre* oldu. Ancak az sonra Raşit Rıza, Ahmet Fehim'in topluluğuna katılarak aynı oyunla Selanik turnesine gitmiştir.

O sırada "Benliyan Kumpanyası" *Miirebbiye*'yi, "Burhanettin Kumpanyası" Abdülhâk Hâmit'in manzum oyunlarını gösteriyordu. Yine bu dönemin ilk aylarında İstanbul Tıbbiye Mektebi'nde öğrenciler Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı yapıtını oynuyorlardı.

Behzat Hâki'nin arkadaşlarıyla birlikte kurduğu "Mürebbî-i Hissiyat" kısa bir süre içinde sekiz kadar yerli ve uyarlama oyun oynadı; ama 31 Mart olayının üstünden kısa bir süre geçtiği için tiyatroya olan ilgi azaldı ve topluluk dağıldı. Bunun yerine "Dâr-üt Temsil-i Osmanî" kuruldu ve bu topluluğun ilk oyunu Fazıl Reşit ile Hüseyin Kâmi'nin birlikte yazdıkları *Ramses*'i oldu.

Öbür yanda, Meşrutiyet'ten önceki yıllarda kurulmuş olan Ahmet Fehim, Mınakyan, Benliyan gibi sanatçıların yönetimindeki topluluklar bu dönemde de gösterilerini sürdürdüler. 1908 yılında, "Komedi Fransez artistlerinden Mösyö ve Madam Silven'in şâkirti olup bu kerre milli bir tiyatro tesis etmek üzere Der-i saadete gelen Burhaneddin bey" (bkz. Resim 61), topluluğunu kurduktan sonra uzun yıllar temsiller verdi. 1909 yılında, "Burhaneddin Kumpanyası"nda sahne yaşamına giren Muhsin Ertuğrul ise çeşitli kısa süreli topluluklar kurdu. Bunlar arasında, sanatçının 1914'te kurduğu "Ertuğrul Muhsin Bey ve Heyet-i Temsiliyesi", 1915'te "Yeni Turan Temsil Heyeti", 1916'da "Edebî Tiyatro Heyeti" ve daha sonra da "Halk Tiyatrosu" adlarındaki topluluklar vardı.

Ayrıca, "Darülbedayi-i Osmânî"nin kadrosundan ayrılanlar tarafından kurulmuş bazı özel tiyatrolar da vardı. 1920 yılının Temmuz ayı içinde İsmail Faik tarafından kurulan "Yeni Sahne"nin sanat yöneticisi

Mehmet Rauf, yönetmeni de Kemal Emin (Bara) idi. Bu özel tiyatro yerli oyun yarışması açarak yerli oyunlar oynadı ve yeteneği olan genç sanatçıları ortaya çıkardı. Kadroda Eliza Binemeciyan, Ercüment Behzat, Raşit Rıza (Samako), İ. Galip (Arcan), Ahmet Muvahhit, Hüseyin Kemal (Gürmen) ve Hâzım (Körmükçü) da vardı. Bu topluluk, Mehmet Rauf'un *Ceriha* ve *Diken* adlı oyunlarından başka Reşat Nuri (Güntekin)'nin *Eski Rüya*'sını oynadı.

Darülbedayi'nin kadrosu içinden kurulan başka bir özel topluluk, 6 Temmuz 1921'de "Türk Tiyatrosu" adını aldı. "Yeni Sahne"nin dağılması üzerine sanatçılar kendi aralarında birleşerek bu topluluğu kurmuşlar ve Eliza Binemeciyan'ın önerisi ile de "Türk Tiyatrosu" adını benimsemişlerdi. Topluluk Halit Fahri Ozansoy'un *Baykuş*'unu ve *Hazan Yuvası*'nı, Ahmet Vefik Paşanın *Meraki*'sini, Halit Ziya'nın *Firuzan* adlı uyarlamasını ve yine A. Vefik Paşa'nın *Zor Nikâh*'ını oynadı.

Darülbedayi'nin yönetim kurulundan istifa eden İbnürrefik Ahmet Nuri (Sekizinci) ise Kadıköy'ünde, Mısırlıoğlu Bahçesi'ndeki kapalı tiyatroyu kiralayarak "Yeni Tiyatro" adını verdiği bir topluluk kurdu. Burada Sara Mannik, Kınar Sıvacıyan, Emin Beliğ, Rıza Fadıl, Hâzım, Hüseyin Kemal ve Yaşar (Özsoy) gibi sanatçılar vardı. İstanbul dışında yapılan ilk turneyi bu topluluk yaptı: Adapazarı'na gidildi. Bu çaba, daha sonradan Darülbedayi sanatçılarına turne yapma düşüncesini aşıladı. Nitekim, 1923'te başka bir turne İzmir'e yapıldı ve bu turne dolayısıyla Fikret Şâdi'nin "Millî Sahne"si doğdu (bu topluluğa sonra değineceğiz).

1908 Meşrutiyet'inden sonra, pek ömürlü olmamakla birlikte, tiyatroya yönelişi ciddi olan bir kuruluş da "Donanma Cemiyeti Tiyatrosu"ydu. Bu kuruluş donanmaya yeni gemiler katmak amacıyla örgütlenmişti. Bir yandan, Türk donanmasına yardım ederken, öbür yandan tiyatro yoluyla bir kültür hizmeti yapma çabasında olan bu topluluk Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosu'nda çalışmaya başladı. Bu topluluğun kadrosu şöyleydi: genel yönetici Mınakyan, komedya bölümü yöneticisi Ahmet Fehim, dram bölümü yöneticisi Nureddin Bey ve sahne âmiri de Çobanyan'dı. Aznif, Mari, Zabel, Kınar (bkz. Resim 63), Cevheriyan, Bercuhi ve Luiza gibi kadın sanatçılar yanısıra, Fikret Şâdi, Dülgeryan, Rıfat, Onnik Binemeciyan, Saffet Nezih, Doğan, Emin, Mahmut, Rıfat ve Süleyman adlarında erkek sanatçılar vardı. Çok sayıda oyun oynayan bu topluluğun başarılı gösterileri arasında Salâh Cimcoz ile Celâl Esat'ın birlikte yazdıkları *Selim-i Sâlis*, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin *Alemdar*, Cenap Şehabettin'in *Yalan* ve *Merdut Aile*, Ömer Seyfettin'in *Şaka*, Aka Gündüz'ün *İsrafil'in Borusu*, Musahipzâde Celâl'in *İstanbul Efendisi*, İbnürrefik A. Nuri'nin *Hisse-i Şâyia* (uyarlama) adlı yapıtları bulunuyordu.

1913-14 yıllarında, kısa bir süre İstanbul Belediyesi'nin başına geçen operatör Cemil (Topuzlu) Paşa, olumlu adımlar attı: Gülhane Parkı'nı düzenleyip halka açtı ve bir konservatuvarın kurulması işini gerçekleştirdi. Belediye meclisi üyelerinin de bu düşünceyi desteklemesi üzerine 3.000 altın lira ödenek ayrıldı (o dönemdeki para değerine göre 55.000 Alman Markı kadar). Bu konservatuvarın kurulması için de, Fransa'dan, André Antoine gibi ünlü bir tiyatro adamının getirilmesi kararlaştırıldı.

Antoine, 28 Haziran 1914 tarihinde İstanbul'a geldi. Böylece, Ali Ekrem'in önerisiyle "Darülbedayi-i Osmanî" adını alan konservatuvarda ilk düzen kuruldu. Buna göre, Antoine, genel yönetici; Reşat Rıdvan genel yönetici yardımcısı ve temsil kolu başkanı; Ali Rıfat ise Musiki Bölümü başkanıydı. Musiki bölümü de iki kesime ayrılmıştı: Batı Musikisi ve Türk Musikisi. Türk Musikisi kesimindeki öğretmenler Zekâizâde Ahmet, Rauf Yekta, Cemil Bey, Leon Hancıyan, Dr. Suphi, Şevket Gevay, Zeki Bey, Ahmet Kadir Kemali, Saadettin Bey, Hafız Yusuf, İsmail Hakkı'ydı. Batı musikisi öğretmenleri ise Viktor Radeglia, Jean Avolio, Albert Braun, Furlani, Paul Lange, Aram Sinanyan, Halo Selvelli, C. Carihioponlo, Mescemes ve Silvio Kenssy'di.

Tiyatro Bölümü ise şu öğretmenlerden kuruluydu: Mardiros Mınakyan, Burhanettin (kısa bir süre kaldı), Ahmet Fehim, Rıza Tevfik, Şahap Rıza, Salih Fuat, Mösyö Rioti, Sadık Bey, Arif Hikmet, Kemal Emin (Bara). Yardımcı öğretmenliğe seçilen öğrenciler ise Muhsin Ertuğrul, Halit Fahri (Ozansoy), Celâl Tahsin ve Hakkı Tahsin'di.

Darülbedayi, Tiyatro Bölümü'nün yedi temel dersi vardı: bunlar, "1. Kıraat, telaffuz, tecvit (okuma, söyleyiş, tonlama); 2. İnşat, takrir, aruz (ezber okuma, anlatım, uyaklı konuşma); 3. Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi; 4. Hâile (tragedya); 5. Dram; 6. Mudhike (komedya); 7. Raks, adab-ı muaşeret, eskrim, iş'mizaz (mimik)"ti. Darülbedayi'nin yönetim işlerinin başında bulunanlar Abdullah Cevdet, Mehmet Rauf, Tahsin Nahit, Emin Bülent ve Ahmet Haşim'di. Para işleriyle Kemal ve Âsım Beyler uğraşacaklardı.

7 Temmuz 1914 tarihinde gazetelere verilen ilanla öğrenci kaydına başlandı. Kuruma 197 kişi baş vurdu. İlk elemede 63 kişi başarı gösterdi. 197 kişinin, 1'den 8'e kadar olan aday numaralarını Müslüman olmayan bayanlar, 9'dan sonrasını da erkekler paylaşıyorlardı. Erkeklerden ilk aday numarası 9'la Muhsin Ertuğrul'undu. Burhanettin'in aday numarası 11, Onnik Binemeciyan'ınki 70, Peyami Safa'nınki ise 73'tü. *Hamlet*'ten bir parça ile sınava giren ve ilk elemede kazananlardan biri Muhsin Ertuğrul'du. Antoine, sanatçıyı daha önce Ferah Sahnesi'nde seyretmiş ve ona özel ilgi göstermişti (bkz. Resim 64).

Bu sınavda başarılı olanlar arasında Behzat Hâki (Butak), Celâl Sahir, Emin Beliğ, Ahmet Muvahhit, İ. Galip, Fikret Şâdi, Raşit Rıza, Eliza Binemeciyan, Peyami Safa, Ali Naci (Karacan), Halit Fahri (Ozansoy) ve çeşitli gençler bulunuyordu. Sınavlara baş vuran bayanların tümü de Hıristiyan azınlıklardandı: bunlar, Eliza Binemeciyan, Sara Mannik, Mari Mineyan, İda, Rosa, Beatris, Adriyen'di. O sırada, İstanbul'da 30 kadar profesyonel bayan sanatçı vardı ve bunların tümü de Ermeniydi.

Sınavlar bittikten sonra, Darülbedayi-i Osmanî çalışmaya başlıyacaktı ki, I. Dünya Savaşı çıktı ve Osmanlı İmparatorluğu Fransa karşısında yer aldı. Bunun üzerine Antoine, çalışmalarını sonuçlandıramadan ve bir ayı birkaç gün geçen çabasını yarıda bırakarak İstanbul'dan ayrılmak zorunda kaldı. Antoine'ın gitmesinden bir iki ay sonra Reşat Rıdvan Darülbedayi düşüncesinin unutulmaması için basında ve dolayısıyla halkta yankı yapacak bir açılış töreni düzenlendi. 1914 yılının Kasım ayı içinde düzenlenen bu açılış töreninde söylevler çekildi, şiirler okundu, alaturka ve alafranga konserler verildi: Reşat Rıdvan'ın açılış konuşmasından sonra Ali Rıfat Bey bir konuşma yaptı ve "dört beş yıl çalışmayla bir operanın doğacağı"nı belirtti. Darülaceze musiki topluluğu Zâti Beyin yönetiminde küçük parçaları kapsayan bir konser verdi. Arada okulun öğrencileri konuklara tanıtıldı. Ve Burhanettin Cafer (Onat) şiir okudu. Bütün bunlar parlak bir biçimde yapılırken, Şehzadebaşı'nda Darülbedayi'i alaya alan bir revü temsil ediliyordu.

Bir ara kapanmak tehlikesiyle karşı karşıya kalan kurum, o sırada Belediye Başkanı olan İsmet (Canpolat) Beyin bir yönetmelik hazırlanmasını istemesiyle yeniden canlandı. Bunun için bir yarkurul seçildi ve Salâh Cimcoz, İbnürrefik Ahmet Nuri, Cenap Şehabettin, Hüseyin Suat çalışmaya başladılar. Sonradan Beyoğlu belediye müdürü Savni Beyle, Kadıköy belediye müdürü Celâl Esat Bey bu yarkurula katıldılar. Böylece, 1914 yılının Kasım ayı içinde başlayan çalışmalar, 1915 yılının Ocak ayında tamamlandı. Yönetmelik 37 madde tutuyordu. 1. Madde de Darülbedayi'in kuruluşu yer alıyordu: buna göre, tiyatro bölümü bir okulla bir sahneden kuruluydu. Kuramsal derslerin yanısıra uygulamalar da yapılacaktı. Kuruluşun amacı üç temel noktada toplanıyordu: sanatçı yetiştirmek, oyun yazarının yetişmesini desteklemek ve halkın tiyatro beğenisini ve kültürünü arttırmak.

3. Madde, yönetim kurulunun karakterini açıklıyordu. Yedi üyesi olan yönetim kurulu bu görevi "fahrî" olarak yapacaktı. Bu maddeye göre, seçilen ilk yönetim kurulu üyeleri İsmail Cenani (teşrifat genel müdürü), Salâh Cimcoz, Celâl Esat, İbnürrefik Ahmet Nuri, Hüseyin Suat, Savni ve Vahit Beylerdi. Ancak Vahit Beyin görevi kabul etmemesi üzerine, yerine İstanbul polis müdürü Bedri Bey atandı.

10. Maddede oyun Okuma Kurulu belirleniyordu: yönetim kurulu üyeleri yanısıra tiyatro ve edebiyat alanında ün yapmış yedi kişinin seçilmesiyle, bu kurul, 14 kişiyi kapsıyordu. İlk Okuma Kurulu'na atanan tanınmış kimseler şunlardı: Abdülhâk Hâmit, Halit Ziya, Cenap Şehabettin, İzzet Melih, Müfit Ratip, Münir Nigâr, Hüseyin Rahmi. Ancak Hâmit ile Hüseyin Rahmi üyelikleri kabul etmediler.

14. madde "telif hakları" ile ilgiliydi: bu maddeye göre, yerli oyunlara genel gelirin % 10'u, uyarlanan yapıtlara % 7'si ve çevirilere % 5'i verilecekti. Ayrıca oyunların ilk oynanışından sonraki baskı ve yayım hakkı da yazarının ya da çeviricisinin olacaktı. Bu yönetmeliğin yanısıra bir de iç tüzük hazırlanmıştı. Bu iç tüzüğün 10. maddesinde temsil bölümüne alınacak kimseler üzerinde duruluyordu. Bunlar 18 yaşından aşağı ve 35 yaşından yukarı olmayacaklardı. Fizik yapıları ve sağlık durumları iyi olacaktı. Dilleri şiveye sapmayacaktı. Türkçe yazıp okuyabilecekler, 20 yaşından aşağı olanlar ana babalarının onaylarını alacaklardı.

Hazırlıklarını bitiren Darülbedayi, ilk yönetim kurulu toplantısını 7 Mayıs 1915 tarihinde yaptı. Şehzadebaşı, Letafet apartmanında yapılan bu toplantıda İsmail Cenani başkanlığa, Salâh Cimcoz ikinci başkanlığa, Ahmet Nuri para denetimi işlerine, Celâl Esat Sekreterliğe ve Hüseyin Suat da bir süre için temsil topluluğu "komiserliği"ne seçildiler. Reşat Rıdvan ise tiyatro yönetmeni olarak 20 lira aylıkla çalışmaya başladı.

Yönetmelik hazırlandıktan sonra, sahne çalışmaları başladı. İlk gösteri 13 Ocak 1915 tarihinde oldu: Bu gösteride Victor Hugo'nun *Ruy Blas* adlı oyunundan bir parça, Ahmet Fehim denetiminde Emin Beliğ tarafından gülünç monolog, Mınakyan denetiminde *Altı Aydan Beri* adlı bir komedya oynandı. Bundan sonra Mınakyan'ın denetiminde tam uzunlukta çeşitli oyunlar hazırlandı. Darülbedayi, profesyonel olarak ilk kez 20 Ocak 1916 tarihinde halka oynandığı Hüseyin Suat'ın Emil Fabre'dan yaptığı *Çürük Temel (La Maison d'Argile)* (bkz. Resim 65) uyarlaması ile ortaya çıktı.

Darülbedayi'in ilk gösterisini düzenlediği 1916 yılından Cumhuriyet'in ilanına kadar olan dönemi karışıklıklar ve sıkıntılar içinde geçti. Bu ilk on yıllık süreyi Bocalama Dönemi olarak saptıyoruz.

20 Mayıs 1916'da sahneye getirilen, İbnürrefik Ahmet Nuri'nin Daniel Riche'den uyarladığı *Hisse-i Şâyia (Le Prétexte)*, ilk oyunun başarısını bastırdı. Bu oyunun oynanış nedeni, önce para sıkıntısına düşmüş olan Darülbedayi'nin seyircisini "garantilemek" içindi. Halkın tulûat tiyatrolarında oynanan kalın çizgili güldürülere koşması ve Ahmet Nuri'nin bu vodvili Türk halk mizahına oturtmuş olması ile gelir sağlama yolu aranmıştı. Bu düşünce yanlış çıkmadı ve İstanbul seyircisi bu oyuna büyük ilgi gösterdi.

Kurumda para sıkıntısı başgösterince, 14 Mart 1916'da okulun musiki bölümü kapatılmıştı. Belediye'nin önce 3.000 altın lira olarak saptadığı ödenek savaş çıktığında kâğıt paraya çevrilince aylıkları ödemek olanaksız duruma girmişti. Milli Eğitim Bakanlığı'nın ve Belediye'nin yardımı istendi.

Darülbedayi'nin ilk oynadığı yerli oyun Halit Fahri'nin *Baykuş*'u oldu (2 Mart 1917). Oyunu sahneye Muhsin Ertuğrul koydu ve yaşlı köylüyü oynadı. Ayşe'yi Eliza Binemeciyan, Mehmet'i Muvahhit, Yolcu'yu Raşit Rıza, Köylü'yü İ. Galip, Nine'yi Adriyen ve Perilerin Melikesi'ni da Sara Mannik canlandırdılar. Perilerin dansı için "Garden Bar" dansçılarının birkaçı tutuldu. Dansın musikisini Mösyö Hege besteledi ve dekoru Isola Bella adında bir İtalyan ressamı yaptı. Oyun halk tarafından tutuldu.

Ancak kurum içindeki huzursuzluk biteceğine artmıştı. Bunun başında parasızlık, adam kayırma ve disiplinsizlik geliyordu. Yönetim kuruluyla sanatçılar arasında sık sık çatışmalar oluyordu. Bu çatışmaların sonunda Darülbedayi'nin iki önemli sanatçısı (M. Ertuğrul ve F. Şâdi) kurumdan çıkarıldılar. Askerden dönen Behzat Hâki Darülbedayi kadrosuna girerken M. Ertuğrul yine Almanya'ya gitti. Almanya'da film çeviren sanatçı 1921 yılına kadar orada kaldı. Döndüğünde "Edebî Tiyatro Heyeti"ni kurarak İbsen'in *Hortlaklar*'ını, Ahmet Nuri'nin *Sivrisinekler*'ini sahneye koydu. O sırada, sanatçıyı Darülbedayi'ye kabul etmiş olan yönetim kurulu, *Hortlaklar*'ı kendi hesabına oynattı diye M. Ertuğrul'u ikinci kez kurumdan çıkardı.

Kısa bir süre sonra, dışarda başarılı işler yapan ve aydınları kazanan Muhsin Ertuğrul'un eksikliği Darülbedayi yetkililerince duyulmaya başlandı. Sanatçı ise Darülbedayi'ye tekrar girmek için bazı koşullar ileri sürüyor ve disiplin için yönetim kurulunun keyfî hareket etmemesi gerektiğini söylüyordu. M. Ertuğrul, 1919 yılının Şubat ayında tekrar Darülbedayi'ye girdi. Bu sırada, kurum bir tiyatro okulu olma durumunu da kaybetmişti. Yalnız oyunlar oynayan bir topluluk olmuştu. Bunun için, ilk yönetmelik de kendiliğinden ortadan kalkmış oluyordu.

İkinci yönetmelik 31 Mart 1920'de kabul edildi. Bu yönetmelikte yönetim ve okuma kurulları birleştirilmişti. Darülbedayi'nin yönetimi, oyunların seçimi ve uygulanması bu 14 üyesi olan kurul tarafından yapılacaktı. Bu sırada M. Ertuğrul tekrar yurt dışına çıktı ve Almanya'da, İsveç'te ünlü yönetmenlerin yanında çalıştı. 1921'de İstanbul'dan döndüğünde 150 lira aylıkla kurumun baş yönetmenliğine atandı. M. Ertuğrul'un gelmesi üzerine, kurumdan ayrılmış olan Muvahhit, İ. Galip, Behzat Hâki ve Raşit Rıza da Darülbedayi'ye girdiler. Böylece, kurum yeniden canlandı. Ancak sanatçılar yönetimin kendilerine verilmesini istiyorlardı; aralarından üç kişi seçilerek yönetim kurulu-

nu ortaya çıkartmalı, okuma kurulu da yine sanatçılar arasından seçilecek altı kişiye verilmeliydi. Doğal olarak, yönetim kurulunun, sanatçıların bu önerisine tepkisi sert oldu ve kararlarında direnen M. Ertuğrul, İ. Galip, Behzat Hâki, Emin Beliğ, Ercüment Behzat ve Onnik Binemeciyen gibi sanatçılar Darülbedayi'den çıkarıldılar.

Bu durumda M. Ertuğrul Almanya'ya sinema yönetmeni olarak gitmişti. Muhsin Ertuğrul Almanya ve Avusturya'da çalışadursun Darülbedayi'den çıkarılan sanatçılar, daha önce adını ettiğimiz "Yeni Sahne "topluluğunu kurdular. Bu topluluk bir dönem dayanabildi. 1922 yılının başında M. Ertuğrul Almanya'dan döndü. Darülbedayi sanatçıları "Türk Tiyatrosu"nu kurarlarken, M. Ertuğrul da Bahçekapı' da bir büro açarak sinemayla uğraşmaya başladı. Ancak Darülbedayi' deki karışıklık, önemli sanatçıların çıkmasıyla bu kez sanat yönünden de kendini gösterdi; önceleri "Türk Tiyatrosu" ile birleşme yoluna gidilse de yeniden çıkan bir anlaşmazlık üzerine İbnürrefik Ahmet Nuri yönetim kurulundan çekilerek Kadıköy'de "Yeni Tiyatro"yu kurdu.

Cumhuriyet ilan edildiğinde Darülbedayi'nin görünüşü yukarda anlattığımız gibiydi; gösteri topluluğu dağılmış, sanatçılar özel topluluklar kurmuşlar ve para da son damlasına kadar tükenmişti. Bir yandan da vergi dairesi bu sanat kurumunun yakasına yapışmış eğlence resmi istiyordu.

Darülbedayi'nin bu ilk döneminde oyun seçimi yönünden üç belirgin kaynağı vardı: Bunlar, İstanbul'a gelen yabancı tiyatro topluluklarının oynadığı oyunlar, Fransa'da yayımlanan *Petit Illustration* dergisinin her sayısında çıkmakta olan oyunlar (daha çok bulvar komedyaları ve melodramlar) ve sanatçıların görgülerini arttırmak üzere gittikleri yabancı ülkelerde seyredip de Türkçeye çevirdikleri yapıtlar.

Bu ilk dönemde, Darülbedayi, on yılda bir bölümü uyarlama olan ancak 17 yerli oyun oynamıştır. Bu da yerli oyun oynama oranının ortalama % 1.6 olduğunu göstermektedir. Bu oran Cumhuriyet döneminde hızla artmıştır.

Meşrutiyet tiyatrosu içinde sahneye ilk çıkan Müslüman kız Afife (Jale) olmuştur. Afife, Hüseyin Suat'ın *Yamalar* oyununda, Kadıköy' deki Apollon Tiyatrosu'nda sahneye çıktı. İlk oyunundan bir süre sonra da *Tatlı Sır* ile sahneye çıkan Afife, polis tarafından kovalandı. Yine *Odalık*'ta oynarken de polis tiyatroyu sarmış ve Afife güç belâ arka kapıdan kaçırılmıştır. Şubat 1921'de İçişleri Bakanlığı Müslüman kadınlarının sahneye çıkmasını yasakladı. Afife, Darülbedayi'den çıktıktan sonra Burhanettin'in topluluğuna girmiş, Cumhuriyet'ten sonra da Fikret Şâdi'nin topluluğu ile Anadolu turnesine çıkmıştır. Afife, Burhanettin topluluğunda Seniye (Tepsi) adında bir kızı sahneye çıkardığı gibi, Anadolu'da Mebrure ve Leman adlı iki Müslüman kızı da sahneye özendirmiştir. Ayrıca, İzmit'te Huriye ve Hikmet, Trabzon'

da Ruhat adlı kızların sahneye çıkmasına önayak olmuştur. Müslüman olan kızların sahneye çıkması Cumhuriyet döneminde gerçekleşmiştir.

Sahne Tekniği

Meşrutiyet tiyatrosunun sahne tekniğinin bazı yönlerini İ. Galip (Arcan) açıklar. Sanatçıya göre, oyun düzeni ustadan çırağa devredilen klişeleşmiş düzenlerden başka bir şey değildi. Topluluğun başı ya da usta bir sanatçı, hiçbir ilke tanımadan gelişigüzel oyun sahneye koyardı. Bugünkü anlamda bir sahne tekniği yoktu.

Dekor için, kulisleri kapayacak büyüklükte bez panolar kullanılırdı; bu panoların üzerine resimler boyanırdı. Panolar daha çok sofitadan indirilmiş makaralı askılıkla asılırdı. Oda dekorunun bir bölümü pano üstüne çizilerek gösterilirdi, yalnızca kullanılacak eşya bir yerden kiralanıp sahneye konulurdu. Konu dışarda ya da herhangi ağaçlık bir yerde geçiyorsa, hemen her oyunda kullanılan aynı bahçe ya da aynı yol panosu sahne gerisine indirilirdi.

Işıklama tekniği de ilkeldi. Sahne önünde, yerde beyaz ampullerin sıralanmasıyla ortaya çıkan ramp ışıkları vardı. Sahne ağzında, seyircilerin gözü kamaşmaması için teneke kutuların içine yerleştirilmiş büyük ampuller konulurdu. Atmosfer yaratacak bir ışıklama düzeni yoktu; ay ışığı, güneş, yangın gibi etmenler dekor ve resimlerle sağlanmağa çalışılırdı. Doğal olarak karartıcı da olmadığından ışıklar birdenbire yanar ve sönerdi.

Giysiler, çoğu zaman eski bir oyunun giysileri bozularak hazırlanırdı. O günün kıyafeti gerekiyorsa, sanatçılar kendi günlük giysileriyle sahneye çıkarlardı. Yeni giysiler dikmeğe ne topluluğun ne de sanatçıların gücü vardı. Makyaj olarak kadınlar düzgün, rastık, pudra ve allık kullanılırdı. Erkekler ise hiç makyaj yapmazlar, gerekiyorsa sakal takarlardı.

Meşrutiyet tiyatrolarının sahnelerinin tam ön ortasında suflörün yer aldığı bir kümbet bulunurdu. Bu kümbetin sahneye bakan yüzü açıktı. Konuşmalarını hatırlayamayanlar bu kümbete yaklaşır ve suflörü duymaya çalışırlardı. Bu ilkel kümbeti ilk kez 1920-21 döneminde Muhsin Ertuğrul ortadan kaldırdı.

Tiyatro Yapıları

Meşrutiyet dönemindeki tiyatro yapılarının çoğu, daha önceki dönemlerden kalmış binalardı. Bunlar arasında Beyoğlu'ndaki "Odeon Tiyatrosu", Halep Çarşısı'ndaki "Varyete Tiyatrosu", XIX. yüzyılın sonlarında Rıdvan Paşa tarafından yaptırılmış Tepebaşı kışlık ve yazlık oyun yerleri ve "Elhamra Müzikholü" vardı.

Bu dönemde yaptırılan binalar ise İstiklal Caddesi'ndeki "Winter Palace" (1911), "Skating Ring" (1918 - bu bina sonradan genişletilerek "Yeni Tiyatro" adını aldı), Taksim'deki "Reşadiye Tiyatrosu" (1910 - bu sahnede daha çok Fransız filmleri gösteriliyordu).

Bu binalardan başka, Metin And şu yapıları da saymaktadır: Paşabahçe'de Sultaniye Çayırı'ndaki tiyatro, Vezneciler'de "Meşrutiyet Tiyatrosu", Şehzadebaşı'ndaki "Kâgir Tiyatro", Bağlarbaşı Posta Yolu'ndaki oyun yeri, Halep Çarşısı "Şevk-i Hürriyet Tiyatrosu", Vezneciler'de "Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu", Arnavutköy'de "Leşki Tiyatrosu", Beşiktaş'ta "Apollon Tiyatrosu" (1913), Kadıköy'de "Apollon Tiyatrosu", yine Beşiktaş'ta "Ahali Tiyatrosu", "Letafet Tiyatrosu", Şehzadebaşı'nda "Ferah", 'Millet", "Şark" tiyatroları, Emirgân'da "Koru Tiyatrosu", Ortaköy'de "Parasiraç Tiyatrosu", Üsküdar'da "Dilkûşa Tiyatrosu", Galata Doğruyol'daki tiyatro, vb. İstanbul dışında, İzmir'de "Sporting Klüb"teki 600 kişilik tiyatroyu da buna ekleyebiliriz. (İzmir'de Tiyatro için bkz. Ek). Yukarda gösterilenlerden başka çayırlarda, açık havada inşa edilmiş ilkel oyun yerleri de vardı. Üstelik, tulûat ve orta oyunu sanatçıları Bayezit semtindeki kahvelerde de oyunlar oynuyorlardı. Beyoğlu semtindeki bir iki tiyatro yapısı dışında çoğunlukla bu salonlar ve sahneler uydurma ya da başka şeyden bozma yerlerdi.

Seyirci

Bu dönemde çok sayıda topluluk kurulup dağılmasına ve tanınmış yazarlar yanısıra, çok kişinin oyun yazmağa eğilim göstermesine karşın, seyirci konusunda hiçbir temel değişiklik olmamıştır. Tiyatroya daha çok Hıristiyan halk ile belli dönemlerle sınırlı olmak üzere Müslüman erkekler izliyordu. Dil bilen aydınların bir bölümü de tiyatroya gitmeyi günün modası kabul ederek yerine getiriyorlardı. Bu arada, tiyatroyu sevdikleri için giden Müslümanlar sayılacak kadar azdı. Gerçi bazı topluluklar özel temsiller düzenleyerek Müslüman kadın seyirciyi de çekmek istiyordu, ama buna da büyük itirazlar yükseliyor, çatışmalar çıkıyordu.

Meşrutiyet ile geri ve dar kafalı kimselere karşı savaş açılmış olmakla birlikte, başarı oranı ancak yöresel kalıyor, hatta İstanbul'un yalnızca Beyoğlu semtinde zaman zaman kadınların temsilleri izlemesi olanaklı olabiliyordu. Cumhuriyet'in ilanına değin, bu çatışmalar pek sonuç vermedi. Örneğin 1909 yılının Şubat ayında "İttihat ve Terakki Fırkası"nın İzmir'de "Sporting Klüp"te düzenlediği gösteriye kadınların da erkeklerle birlikte gelmeleri istenmiş ve "fırka" bunu kabul etmiştir. Ancak bu haber üzerine eli bıçaklı yobazlar ayaklanmış, tiyatroyu kuşatmışlardı. Kadınlar da tiyatroya gelememişlerdir. İstan-

bul'da ise yalnızca kadınlar için düzenlenen matineler istendiği kadar rağbet görmüyordu.

3 — CUMHURİYET TİYATROSU

Bağımsızlık Savaşının kazanılmasıyla kurulan Cumhuriyet, bir önceki imparatorluk ve bu imparatorluğun kurumlarıyla kesenkes bir kopmayı getirir. 1921 Anayasası ile "hakimiyet bila kayd-ü şart milletindir", ilkesi ile hareket edilerek bir halk hükümetinin kurulması düşünülmüştür. Çağdaş Batı uygarlığı düzeyine erişme düşüncesiyle baştan beri Mustafa Kemal'in yanında yer almış olanlar bu büyük liderin öncülüğünde her üst yapı değişmesini büyük güçlüklerle elde etmişlerdir. Bunun bir nedeni bu eylemin bir üst-bürokrat kadro tarafından yapılmış olması ve sınıf temeline dayanmamasıdır. Ayrıca, Mustafa Kemal'in öncülüğünde harekete geçen radikal devrimci kadro, üst yapı kurumlarında yapmakta olduğu değişimin karşısında tutucuları, saltanattan yana olanları, okumuş gericileri ve islamcıları bulmuştur. Bununla birlikte, devrimci kadronun giriştiği hareket üst yapıyı değiştirmede etkin olabilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşunu izleyen yıllarda yapılan bütün devrimler aynı nitelikte ve aynı kadronun özelliklerini taşır.

Çökmekte olan bir imparatorluğun yıkıntısı üzerinde emperyalizm ve Osmanlı yönetimine karşı verilen bağımsızlık savaşı sonucunda kurulan Cumhuriyet yönetimi, üst yapı kurumlarında bazı önemli değişiklikler getirebilmesine karşın, alt yapıda hiç bir değişiklik getirmemiş, bunun için de üst yapı devrimleri toplum yapısını bütün yönleriyle ve yurt yüzeyinde bir gelişme sürecine sokamamıştır. Ancak Türk toplumu bugünkü dünya koşulları içinde, çağdaş bir toplum yapısını gerçekleştirme ihtiyacının güçlendiği, yaşamsal önem taşıdığı bir gelişim dönemine de girmiştir.

Bu Dönemin Getirdikleri

Cumhuriyet'in ilanıyla tiyatro gibi kamusal görevini en yaygın biçimde gerçekleştirebilecek bir sanat dalının gelişmesi için olanaklar hazırlanmıştır. Bu dönemin ilk yıllarındaki bocalama, daha sonra ortaya çıkan bilinçlenme, sorunların tanınması ve çözüm yollarının gösterilmesi Cumhuriyet döneminin yarattığı bir olgudur. Tiyatronun öneminin benimsenmesi, yazarın, sanatçının ve çeşitli dallardaki teknik kadronun yetişmesi, seyircinin (daha çok büyük kentlerde) bilinçlenmesi devletin sanata gösterdiği ilgi ile gerçekleşebilmiştir. Halkevleri yoluyla eğitim, ödenekli tiyatroların ve okulların kurulması Cumhuri-

yet rejiminin getirdiği değişikliklerdir. Ancak bu ilgi, sonradan yavaşlamış ve ortaya çıkan gevşeklik, sorumsuzluk, devlet eliyle yönetilen sanat kurumlarına da sıçramıştır.

27 Mayıs hareketi ardından kurucu meclis tarafından hazırlanan 1961 Anayasası, öteki üst yapı kurumlarında olduğu kadar, tiyatroyu da etkilemiş ve bilinçlenme-sorunların çözümlenmesi işlemi yeni bir devinim kazanmıştır; ayrıca karşıt güçlerin sürtüşmesi ve bilimsel yöneliş daha belirgin bir duruma gelmiştir. Tiyatro olgusu çağdaş bir düşünce ve özgürlük düzeyinde gelişme olanakları içine girmiştir.

Osmanlı toplumunun gerileme döneminde yöresel sanatlar ve halk sanatları, ekonomik ve toplumsal koşullarla da bağımlı olarak bir yandan kendini tekrar eder, yozlaştırır durum alırken, öte yandan da gelişme süresi içinde bulunan kapitalist toplumların ekonomik ve kültürel etki alanına girmiştir. Bu durumda, eski toplum yapısını oluşturan ekonomik, toplumsal ve kültürel düzen bozulmaya başlamış ve yerine getirilen aktarmacı, kopyacı, yapmacık düzen de bütün alanlarda çağdaş toplumsal düzeninin kuruluşunu sağlayamadığından bir gecikmeyi sağlamıştır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde de, Osmanlı İmparatorluğundan bu yana sürdürülen batı aktarmacılığı tiyatronun her alanında kendini göstermiştir. Yüzeyde bir "batıcılık" gerek devlet eliyle, gerekse çeşitli kimseler tarafından kurulan tiyatro kurumlarının yozlaşmalarına sebep olmuştur. Bu durum çok ince bir dengeye dayanan kültür alışverişinden ve senteze varma işleminden çok, tek taraflı ve Türk tiyatrosunun aleyhinde olan bir gelişmeyi getirmiştir. Ancak bu gelişmenin bir yararı da olmuştur; Cumhuriyet'in yakın dönemlerinde bu aykırı gelişim yazarları ve sanatçıları düşündürmeye başlamış ve çağdaş Türk tiyatrosunun yaratılmasında araştırmalara ve deneylere yer verilmeye başlanmıştır.

Oyun Yazarlığı ve Beş Kuşak

Cumhuriyet'in ilanından bu yana, oyun yazarlarımızın genel olarak —bazıları dışında— topluma dönük olduklarını ve daha çok toplum sorunlarını ele aldıklarını söyleyebiliriz. Ancak bu önceleri bilinçli olmaktan çok, yazarların içinde bulundukları toplum yaşayışını daha iyiye götürmek için yalnızca sezgiyle ortaya çıkmış bir tutumdu. Gerçi yıllar ilerledikçe çeşitli sorunlar daha tutarlı bir biçimde ortaya konulmağa başlamıştır, ama toplum düzeni üzerine daha gerçekçi ve aynı zamanda bilimsel bir yöneliş 1960'tan sonra gelişmeye başlamıştır. Bu da yavaş yavaş öz ve biçimde bir değişim, kişilik bulma gibi önemli atılımları getirmiştir.

İlk başlarda, toplum sorunlarına yönelen yazarlar daha çok kendi toplumumuza özgü olmayan, yabancı değerleri toplumumuza aktar-

mak yolunu tutmuşlardır ki, bu sonradan gelişen toplumcu anlayışa karşıt olan bir tutumu ortaya çıkarmıştır. Yazarlığımızda bazı önemli evrelere değinmeden önce şunu da belirtmek gerekir: 1923'ten bu yana, oyun yazarlarımız kendi dönemlerinin koşulları içinde daha çok tez oyunlarına eğilim duymuşlardır. Ancak oldukça da yüzeyde kalmışlardır; bunun bir nedeni, yazarların, görüşlerini istedikleri kadar özgür bir biçimde açıklayamamış olmalarıdır. Uzun bir süre, yazarlarımızın bir iç yasaklamayla hareket ettikleri izlenir. Pek çok konuların tekin sayılmadığı, kalıplaşmış bir toplum düzeni içinde, bu buzları kırmaya çalışan yazarlar daha çok 1961 Anayasasının ilanından sonra rahatlayabilmişlerdir.

Cumhuriyet döneminin başlarında, kültür ve sanat yaşamımız tek yanlı, olarak batı kültürünün ve sanat anlayışının etkisinde gelişmiştir; tiyatro alanındaki yazarlıkta da aktarmacılık, yapmacıklık ve kopyacılık uzun bir süre baskısını sürdürmüştür. Buna karşı ilk kıpırtılar 1950'den sonra başlamış ve 1960'tan sonra ilk başlardaki yönelişi tamamen değiştirecek bir yoğunlukta düşünceler geliştirilmiştir.

Cumhuriyet dönemindeki yazarları, genel yönelimleri dikkate alarak beş gelişim evresinde incelemek, bu kitabın amacına daha uygun düşüyor. Her evrede çeşitli üslupta yazarlar olmasına karşın, ele aldıkları konular ve genel tutumları açısından kesin çizgilerle belirlenmiş yazar kuşaklarının olduğu izlenir. Üstelik, bu kuşaklar arasında, tutum açısından olduğu kadar, üslup ve biçim yönünden de ayrılıklar olduğu anlaşılır. Cumhuriyet döneminin bugüne kadar olan oyun yazarlığı gelişimini biz beş belirgin evre içinde görüyoruz: a) I. Dünya Savaşı kuşağı, b) Cumhuriyet'in ilk 20 yılında ortaya çıkan yazarlar, c) II. Dünya Savaşı kuşağı, ç) 1950 kuşağı ve d) 1960 kuşağı (1970'den sonraki yazarlar için bkz. Ek).

a) I. Dünya Savaşı Kuşağı - Kurtuluş Savaşı Kuşağı

Meşrutiyet döneminde kısaca üzerinde durduğumuz yazarların bir bölümü bu kuşağı ortaya çıkarır. Bu kuşak, II. Meşrutiyet'i, Balkan Savaşlarını, I. Dünya Savaşı'nı ve sonunda da Bağımsızlık Savaşı'nı yaşamış, Cumhuriyet ile gerçekleştirilmeye başlanan üst yapı devrimlerini izlemişlerdir. Bu yazarların yapıtlarının çoğunda Bağımsızlık Savaşı, Atatürk devrimleri, yozlaşmış kurumların yerine yenilerinin konulması yansır. Birçok oyunda Anadolu'nun yurtsever insanları ile İstanbul'un yozlaşmış, işbirlikçi çevresi karşılaştırılır. Doğal olarak, bazı yapıtlarda aile sorunları ve birey ele alınır. Ancak bu kuşağın genel yönelimi, belirttiğimiz gibi daha çok Bağımsızlık Savaşı ile devrimleri vurgular.

Bu kuşağın tiyatro alanındaki en önemli yazarı Musahipzâde Celâl'dir. Önceki yıllarda tiyatro hep edebiyatın bir kolu sanıldığından

yapılan didaktik ve tek yönlü incelemelerde, Musahipzâde Celâl yalnızca ilericiliği ile övülmüş, ama yüzeyde ve kusurlu bulunduğundan da horlanmıştır. Yazarın yapıtları sahneye çıkarıldığında, bu oyunların hiçbir "edebi değeri olmadığı" söylenmiştir. Oysa varılan bu eksik ve yanlış sonuçlar, kanımca, bu yazarı tiyatro değeri ile değil, kalıplaşmış birtakım ölçülerle tartmaktan ortaya çıkmıştır.

Musahipzâde bazı eksikliklerine karşın, düşünce ve tiyatro tekniği açısından birçok yeniliklere ve yeni bakışlara açık olan bir yazardır. Kendi toplum ortamı ve düşünce düzeyi içinde devrimci ve halkçı nitelikleri olan yazar, bir tek oyunu dışında *(Selma)*, oyunlarının düşünce yanını geçmişin olaylarından, tarihsel gelişimlerden alır. Ama onun oyunlarında bulduğumuz öz içine kapanık ve sonuçsuz değildir; oyunlarındaki insanlar ve olaylar bu toplumun durmadan değişen ve çatışmalar içinde sonuca ulaşan öğelerini kapsar. Örneğin, yazarın *Balaban Ağa*'da (1933) gösterdiği III. Ahmet dönemi, o tarihsel evrenin yalnızca dural bir resmi değildir; aynı toplumun bugünkü gelişimine ve özelliklerine de ayna tutan ve bunun için de devinimini sürdüren bir gerçekliktir. Bu oyunda, medreselerin tembeller sığınağı durumuna geldiği, öğrencilere ilgi gösterilmediği ve yüksek öğrenim gençliğinin yetişmesi için gerekli reformların yapılmadığı vurgulanır. Öbür yanda, devletin önemli işlerinin başına okuma yazma bile bilmeyen kimselerin geçirildiği, devlet işleri bilgisizler tarafından yönetilirken gerçekten okuyarak bilim adamı olmuş kimselerin toplumdaki düzen bozukluğu yüzünden meyhane köşelerinde, ezik ve acı bir yolda küçük felsefe yapmaya zorunlu kılındıkları bu oyunda gösterilmiştir.

Pazartesi-Perşembe'de (1931) yaratıcılığı, insanlığı öldüren, Kafka'nın deyimiyle "insanı bir nesne durumuna indirgeyen kırtasiyecilik" sorununu, dalkavukluk ve ikiyüzlülüğü ele alan yazarın Atatürk devrimleriyle bunun değişmesi gerektiğini vurguladığı izlenir. Yine devrimlerin ışığında yazdığı *Aynaroz Kadısı*'nda (1927 - bkz. Resim 95), geri bırakılmış halk yığınları içinde dini kolayca kötüye kullanabildiklerinden kendi çıkarları uğruna halkı sömüren yobazları, "hile-i şeriye"leri göstermiştir. *Bir Kavuk Devrildi*'de (1930) ise sanatın ve sanatçıların hor görüldüğü çevredeki yozlaşmalar, yerli imalatın, yabancı malların ithali ile nasıl yokedildiği, yabancı yatırım ve ekonomisinin Türk ekonomisini nasıl temelinden sarstığını göstererek emperyalist baskı düzenini açımlamıştır. Çıkarlarını gözetmekten başka bir şey düşünmediklerinden, her türlü devrime karşı olan yobazların cahilleri kışkırtmalarını da *Lâle Devri*'nde gösterir yazar.

Anadolu halkının nasıl sömürüldüğü *Fermanlı Deli Hazretleri* (1924), *Atlı Ases* ve *Gülsüm* adlı oyunlarda canlandırılmıştır. Toplumun devinimini ve yaşamını sağlayan, onu ilerleten kültüre karşı olanları, kültür düşmanı yöneticileri, devletle halkın arasına girmiş, çıkar-

ları için kültür düşmanlığını körükleyen aracıları *Kaşıkçılar*'da, *Lâle Devri*'nde, *Aynaroz Kadısı*'nda ve *Bir Kavuk Devrildi*'de belirten yazar, *Kafes Arkasında* (1928) ile şeriata bağlı, kıskıvrak bir köle durumuna getirilmiş kadının karşısına *Selma*'da (1934) devrimlerle ortaya çıkan yeni "medeni kanun"un verdiği özgürlükten yararlanarak aşırı hareketlere yönelen, batılılaşmanın yüzeyde görünüşüne öykünen bir sosyete kadınını ele almıştır. Yazarın Mehmet Şükrü Erden ile birlikte yazdığı *Genç Osman* (1937) devrimler yapmak isteyen genç bir padişahın nasıl gerici güçler tarafından yok edildiğini gösterir.

Önceleri, bir orta oyunu sanatçısı olan Musahipzâde Celâl'in oyunlarında, geleneksel tiyatromuzun bu türünün açık biçiminden yararlandığı görülür. Olaylar ve sorunlar ön düzeyde, kişiler de bu sorunların açımlanmasında yardımcı olan araçlardır. Bu yönden yazarın üslubu ve ortaya çıkardığı biçim, her dönemde çağma uygun bir uygulama olanağı verir. Açık biçimin kalıplaşmayan ve eskimeyen özelliği onun oyunlarını biçim yönünden de esnek ve yeni bakışlara elverişli bir durumda tutar.

Bu kuşağın başka bir önemli yazarı da Reşat Nuri Güntekin'dir. *İstiklâl*'i (1932) bir okul oyunu olarak yazan Reşat Nuri, bu oyunda dış ülkelerin kapitülasyonlara dayanarak Türkiye'nin iç işlerine karışmasını, yüksek makamları işgal eden yöneticilerin yabancılarla işbirliği yapmalarını işlemiştir. Oyun sentimental bir kahramanlıkla sona erer. Yazarın devrimlerle gelen yeni değerlerle eski değerleri eleştirmesi onun *Hülleci* (1935) adını verdiği oyununda izlenir. Kadınların aleyhine işleyen evlilik kurumu, yine kadını aşağılatıcı hülle işlemi bu oyunda taşlanmıştır. Yazarın daha önce yazdığı romanından uyguladığı *Yaprak Dökümü* (oynanışı 1943) devrim içindeki kadını ele alırken, onun iyice anlamadan benimsediği, yüzeydeki çarpıcılığına kapıldığı yeni ve değişik bir yaşamın onu hayal kırıklığına uğratacağını belirtir. *Eski Hastalık* adlı romanından yazarın sahneye uyarladığı *Eski Şarkı* (oynanışı 1951), kadının yeni kazanılmış "medeni" hakları ve bu haklara kurban edilen aile mutluluğu üzerinde durur.

Öbür yanda, bu kuşak içindeki yazarlardan, ama tiyatro ile pek ilgilenmemiş olan Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Kadın Erkekleşince* (1932) adlı yapıtında yeni aile düzeni içinde ortaya çıkan değişmelerin aile kişilerini mutsuzluğa götüreceğini savunur. Yazara göre, kadın, devrimlerle kendine sağlanan hukuk eşitliği ile cinsiyet ayırımını ortadan kaldırmaya, doğadan gelen kadınlık ve analık görevini küçümsemeye başladığı gün ailenin dengesini bozacak, bu durumdan da en çok çocuklar zarar görecektir.

Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta var. Bu yazarlar, o dönemdeki düşünce alanındaki kısırlık yüzünden, bu sorunların temelde, değişmelerden değil, değişmemekten, aynı kalmaktan çıktığı-

nın farkında olamamışlardır. Toplumun özü eskiyi sürdürmüş, bu özü değiştirecek devrimler tam anlamıyla yapılmamıştır; buna karşılık, eski öz üzerine, bu öze uygun düşmeyen biçimler ve kurumlar getirilmiştir. Temelli bir devrimin önce özde yapılması ve bu özün yeni biçimler getirmesi gerekirdi. Eğer yazarların savunması doğru olsaydı, başka toplumlardaki modern düzen de kadını ihanete sürükleyebilir, ailenin dengesini bozabilirdi; ama böyle olmamıştır. Çünkü öykünülen batı toplumlarındaki değişmeler bizdeki gibi yalnızca biçim olarak zorlamayla ortaya çıkmış değildir. Kendi toplumlarının özüne uygun bir organik gelişmeyle varolmuşlardır. Bu yönden yazarların oldukça yüzeyde kalmış oldukları söylenebilir.

Atatürk Türkiyesi'nin devrimci niteliği, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma çabası bu kuşağın tiyatro edebiyatında önemli yer tutar. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1888-1974) *Sağanak* (1928) adlı oyunu bir Türk evindeki eskilik yenilik çatışmasını, eski eğitime göre yetişmiş yaşlı bir öğretmenin devrimci düşüncelerle yetişen oğlunu anlayamamasını işler.

Bu kuşak yazarları içinde, Bağımsızlık Savaşı'nı ve kahramanlık konularını işleyen yazarlar arasında Aka Gündüz *Mavi Yıldırım*'ı (1933), Halit Fahri Ozansoy *On Yılın Destanı* (1933), Nahit Sırrı Örik *Sönmeyen Ateş* (1933) adlı oyunu, Nüzhet Haşim Sinanoğlu *Bir Zabitin Onbeş Günü* (1932), Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor*'u (1937), Kâzım Nami Duru *Uyanış*'ı (1933) ile vardır. *Mavi Yıldırım* ve *Gün Doğuyor* İstanbul'un yozlaşmış ruhuna karşı ülkücü ve bağımsızlığa inanmış genç kuşağı, onu bozmaya çalışan hafiye örgütünü, bunların arasındaki çatışmayı ve Anadolu'ya kaçmak için hiçbir şeyden korkmayan yiğitleri gösteren oyunlardır. *Bir Zabitin Onbeş Günü*'nde düşmanla işbirliği yaparak halkı soyan savaş zenginlerini ve paranın her şeye egemen oluşunu izleriz. *On Yılın Destanı* Büyük Taarruz'u ve Afyon cephesindeki harekâtı işleyen manzum bir oyundur.

Doğal olarak devrimleri ve bağımsızlık Savaşı'nı işleyen daha sonraki kuşakların yazarları olduğu gibi, bu kuşak yazarları içinde ele alacağımız İ. Ahmet Nuri ve Hüseyin Suat Yalçın gibi yazarlar da daha çok aile sorunları üzerinde durmuşlardır.

b) Cumhuriyet'in İlk 20 Yılındaki Yazar Kuşağı

Bu evrenin yazarları genellikle ruhsal çelişkiler, değer yargılarının değişmesi toplumsal sorunlar ve Türk tarihine, efsanelere yönelerek ulusçuluğu getiren düşünceler üzerinde durmuşlardır.

Bu evrenin yazarları daha çok doğadan ve karakter özelliklerinden gelen ruhsal çelişkilere ilgi duymuşlar ve mutsuzluğa yol açan nedenleri, çevreden, toplumsal koşullardan çok kişisel durumlarda ara-

mışlardır. Bir önceki kuşaktan Halit Fahri Ozansoy, bu kuşaktan Vedat Nedim Tör (1897-1985), Cevdet Kudret (1907-) ilk oyunlarında özellikle psiko-analiz yoluyla değerlendirmeye gitmişlerdir. Nazım Hikmet (1902-1963) ve ilk oyunlarıyla Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983) gibi (birbirlerinden çok ayrı anlayışta olsalar da) özel durumlardan hareketle genel ve toplumsal sonuçlara yönelen yazarlarımız da yarattıkları kişilerin ruh durumlarını titizlikle belirtmişlerdir.

Psikolojik gerçeklere eğilen bu oyunlar genellikle melodram biçiminde ele alınmıştır. Duygulu sözler, abartılmış heyecanlar, şiirli hava, vb. bu oyunların seyirciye yönelişini ortaya çıkartır. Bu oyunlarda delilik, adam öldürme, intihar, şaşırtıcı hareketler psiko-analiz açısından değerlendirilmek istenmiştir.

Ruhsal çatışmayı ilk ele alan yazarlarımızdan biri *Sönen Kandiller* (1926) oyunuyla Halit Fahri Ozansoy olmuştur. (Daha önceki kuşak yazarları çeşitli evrelerde o evrelerin özelliklerinden etkilenerek oyunlar yazmışlardır). Yazar bu yapıtında, bir yandan aşırı duygulu, heyecanlı, bunalımlı kişileri romantik davranışları içinde incelerken, öbür yanda da bu aşırı duygululuğun nedenlerini psikolojik açıdan açıklamaya çalışır.

Erkeğin mutsuzluğunu, özellikle kadın-erkek ilişkilerine bağlayan Vedat Nedim Tör, Cevdet Kudret ve Necip Fazıl Kısakürek, özellikle ilk oyunlarında, aldatılan kocanın ruh durumunu incelemişlerdir; bu oyunlarda cinsel ya da başka maddi yetersizlikten gelen aşağılık duyguları içinde kıvranan erkeğin dünyası sergilenir. Cevdet Kudret *Rüya İçinde Rüya* (1930) adlı oyununda kör olduğunu sanan ve bu durumdayken ilk karısından doğan oğlu ile seviştiğini gören ve bunun bir düş olduğuna inanan, ama kör olmadığını anladıktan sonra gerçek karşısındaki yıkılan bir adamın dramını verir.

Körlükten ileri gelen aşağılık duygusu, Vedat Nedim Tör tarafından *Kör* (1928) adlı oyunda ele alınmıştır. Oyun, bir laboratuvar deneyi sırasındaki patlamadan dolayı görme gücünü yitirmiş bir bilim adamının ruhsal çelişkilerini işler. Yazar, *Üç Kişi Arasında* (1927) adını verdiği oyununda da savaşta yaralanarak cinsel gücünü yitirmiş bir kocanın aşağılık duygusunu ve kıskançlık duygusunu gösterir.

Oyun yazarlarımızın ele aldıkları ruhsal çatışmaları beş kesimde izleriz. Bunlar aşağılık duygusu, cinsel tutkular, yaşlılık kaygusu ve ölüm korkusu, çevreye uyamama ve para tutkusudur. Cevdet Kudret, *Tersine Akan Nehir*'de (1929) anasının günah dolu hayatını öğrenen bir gencin bunalımını ele alır. Vedat Nedim'in *Hayvan Fikri Yedi* (1929) adlı oyununda cinsel tutkuların ve duyguların aklı ve akılla yönelinecek sonuçları nasıl yenilgiye uğrattığı anlatılır. Yine aynı yazar *Sanatkâr Aşkı*'nda (1945) cinsel sorunları bir karı kocanın yaşamı içinde işler; ancak doğal ruh gerçeklerinin karşısına çıkan sanat aşkıdır.

Halit Fahri ise cinsel baskıların gücünü *Hayalet*'te (1936) ele alır. Freud, Adler ve psiko-analiz yönteminin etkisi altında yazılmış olan bu oyunda bilinçaltına itilmiş cinsel isteklerin nasıl deliliğe sürüklediği vurgulanır. Yaşlılık kaygusu ve ölüm korkusu Halit Fahri'nin hoşlandığı temalardan biridir. Yazar, *Nedim* (1928) adını verdiği oyununda, Lâle Devri'nin ünlü ozanını yaşlılık kaygusu ve ölüm korkusu içinde gösterir. Necip Fazıl da, en iyi oyunu olan *Bir Adam Yaratmak*'ta (1938) ölüm saplantısını dile getirmiştir.

Nazım Hikmet'in *Unutulan Adam*'ı (1935) çeşitli sorunlar yanısıra, ün, büyüklük ve para tutkusunu gösterir. Yazar, bu oyununda aynı zamanda kapitalizme de saldırır.

Bu kuşağın yazarları ruhsal çatışmalara duydukları ilgi yanısıra, Türk toplumu içindeki değer yargılarının değişmesiyle ortaya çıkan önemli sorunlara değinirler. Batılılaşma çabası ile yüzeyde kalmış aktarmacılığı, bayağılığı taşlayan oyunların en başında Nazım Hikmet'in *Bir Ölü Evi* (1932) gelir. Vedat Nedim ise *Köksüzler*'de (1937) iğreti batı aktarmacılığının doğurduğu sorunları önümüze serer. Yazar, gerçek batı uygarlığının nasıl anlaşılması gerektiğini, bu oyunda, Avrupa'da okumuş bir gencin ağzından açıklar. Nudiye Nizamettin'in *Beyoğlu 1931*'i, süslü, gösterişli Beyoğlu sosyetesinin iç yüzünü açımlayan bir oyundur. Bu sosyetenin kişileri varlıklı, hazır yiyici, sömürücü ve her çeşit sorumluluk duygusundan yoksun, kısacası toplum içinde hiçbir işe yaramadıkları halde, o toplumun kaymağını yiyen insanlardır. Celâlettin Ezine ise, *Bir Misafir Geldi*'de (1939) eskiden beri batıdan gelen her şeyi bir seçim yapmadan alma alışkanlığının ulusal kültürümüzü ve ahlak anlayışımızı zedelediğini ileri sürer.

Faruk Nafiz Çamlıbel (1898-1973) *Yayla Kartalı*'nda (1945) Anadolu halk değerleri ile İstanbul'un kendi halkına yabancılaşmış sosyetesini karşılaştırırken, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu (1889-1978) *Andaval Palas* (1940) adlı yapıtında mahalle bekçisi iken Amerika'ya gidip zengin olmuş Andavallı Rıdvan Beyi, her zaman kocasının düşüncelerinin karşısında olan, "alafranga" olmaya özenen Güzin Hanımı, yine batı uygarlığını yanlış anlayıp aklını soyut bilimle bozmuş Müjgan Beyi işler. Bu yazar, özellikle ulusal kültürü benimsememiş, bilgisiz kişilerin Amerikan yaşamının yaldızlı dış yüzüne kanmalarını, kendilerin olanı küçümseyip Amerikan yaşayış düzenini kendi yaşamlarına uygulamaya kalkanları taşlar.

Bu kuşakta başlayan toplum sorunlarıyla uğraşma eğilimi, günümüze kadar süregelmiştir. Ancak toplum sorunlarına yönelme açısı bu kuşak yazarlarıyla sonraki kuşak yazarları arasında ayrılıklar gösterir. Bu evrede yolsuzluklar, vurgunculuk, yoksulluk ,geleneksel törelerle bilimsel gerçeklerin çatışması vurgulanmıştır. Oysa 1960 kuşağı içindeki yazarlarda bunlara sömürü düzeni, toplumsal güvensizlik, em-

peryalizm temaları katıldığı gibi, bu sorunların yanıtı da gerçekçi açıdan verilmektedir (bu evreye daha sonra geleceğiz).

Cumhuriyet'in ilanından sonra ekonomik açıdan sömürü sorununu ilk ele alan yazar Nazım Hikmet'tir. Yazar, *Kafatası*'nda (1932) kapitalist ekonomi üzerindeki görüşlerini, bu ekonomiyi uygulayan bütün toplumları kapsayacak biçimde genelleştirerek verir. Yazar, toplumun bütün kurumlarını, bütün insanlarını, bütün töre ve vicdan kurallarını rahatça kıskacı içine alan ve bütün bu kurumları çıkarına uygun gelecek yolda kullanan sermaye gücünün getirdiği tehlikeleri açımlar. Yazar, sermayenin yok ettiği bireyleri *Sabahat* (yayımı 1965) adlı oyununda verir. Dürüst, topluma yararlı olmaya çalışan bir avukatla, kişisel günlük çıkarlarıyla avukatın karşısında yer alan bireyler yazarın *Enayi*'sinde (1957) karşımıza çıkarlar. *Yusuf ile Menofis* yazarın ezen ile ezileni, sömüren ile bu sömürüye karşı duranı, asalak ile emekçiyi karşılaştırdığı masal havasında başarılı bir oyunudur.

Balıkesir Muhasebecisi'nde (1953), Reşat Nuri, bir memur olarak hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği hayallerini ticaretle gerçekleştirmeyi deneyen küçük adamın serüvenini işler. Öbür yanda, Vedat Nedim, *Hep ve Hiç*'te (1951) para kazanmayı bir tutku durumuna getiren bir adamın kişisel dramını verir; Necip Fazıl'ın *Para*'sında (1942) paranın gücüne tapan ve karaborsa yoluyla halkın sırtından geçinen, milyonlar vuran bir sınıf ele alınır.

Sabahattin Âli (1906-1949) *Esirler*'de (1936) insanın, insanı köleleştirmesine karşı duruşunu, her ne pahasına olursa olsun özgürlüğü için savaşması gerektiğini belirtir. Nahit Sırrı Örik'in *Para Uğrunda* (1949) adlı oyununda sömürünün iç yüzü tanıtılırken, Mahmut Yesari'nin *Serseri*'sinde yürekli, vicdanlı ve namuslu bir gazetecinin çıkarcı patronu tarafından sömürülmesi gösterilir. Toplumsal düzensizliği gösteren oyunlar arasında Vedat Nedim'in *İşsizler*'i (1924) *İmrali*'*nin İnsanları* (1940), Necip Fazıl'ın *Künye*'si (1940), Baltacıoğlu'nun *Kütük*'ü (1946) o dönem için ilgi çekici yapıtlardır.

Cumhuriyet'in onuncu yılına dek yaygınlaşan ülkücülük çeşitli yönelimler gösterir. Yazarlar bazen efsaneye, bazen de masallara giderler. Önceki kuşak da onuncu yıl dolayısıyla bu düzeyde gelişen oyunlar yazmışlardır. Faruk Nafiz, *Akın*'ı (1932) manzum olarak yazmıştır; bu oyun, Türk'ün yurdunu babasından, çocuklarından sahip olduğu her şeyden daha çok sevdiğini gösteren kavramların idealize edildiği didaktik bir oyundur. Yazarın yine aynı yıl yayımladığı *Özyurt* Türklerin adaletini, sanat sevgisini ve geçtikleri yerlerde bayındır kentler kurma çabasını işler. Yaşar Nabi Nayır (1908-1981), *Mete*'de (1932) Türk ulusunun büyük erdemlerinden söz eder ve bu erdemlerin yüzyıllar boyunca gelmekte olduğunu belirtir. Aynı yazar, *İnkılâp Çocukları*'nda (1933) kardeş kavgaları içinde yıkılan Osmanlılardan geriye kalan

acıklı görünüşü verir. Behçet Kemal Çağlar'ın (1908-1969) *Çoban* (1932) ve *Attila* (1935) adlı manzum oyunları Türklerin erdemleri ve uygarlığı üzerinde o dönemin ortak görüşünü benimser. Necip Fazıl'ın *Satırbaşı* (1940) bir Türk masalından esinilerek yine aynı havada bir oyundur. Öbür yanda, bu yazarın *Abdülhamid Han* (1968) adlı oyunu idealize edilmiş, mistik yönelişte bir yapıttır. Yazar, aynı mistik yorumu Bağımsızlık Savaşı'ndaki olağanüstü Türk gücünü övdüğü *Tohum* (1935) adlı oyununda verir; oyun, Anadolu'nun dıştaki fakir ve yıpranmış kabuğu ardındaki, görünmeyen devingen tözü açıklar. Anadolu' nun ruhu bir kez de Faruk Nafiz'in manzum olarak yazdığı *Kahraman*' da (1933) karşımıza çıkar. Öbür yanda, masala yönelen, şiirli havası olan Nazım Hikmet'in *Ferhat ile Şirin*'i birtakım sorunlara paralel çeken bir aşk masalını işler.

Mitologya ve masala yönelip de evrensel değerler üzerinde duran Selahattin Batu (1905-1973) *Güzel Helena*'da (1954) bir dünya sorununu ele alır: yazar, Hitler'in büyük ülkelerle başlattığı savaşı nasıl kanlı, korkunç bir ölüm makinesi durumuna getirdiğini gösterdikten sonra bütün savaşların en güzel ülkülerle başladığını, ama toprağa bir kez kan döküldü mü tüm ilkel içgüdülerin şahlanıp en güzel ülküleri yere çaldığını vurgular. Yazarın yine manzum olarak yazdığı *Oğuzata* (1955), eski Türk hakanlarının barışsever, insansever tutumları, erdemleri üzerinde kurulu olan, batılı hümanist eğilime uygun bir biçimde ele alınmıştır. Yazar, aynı evrensel yönelimi manzum olarak yazdığı *Iphigenia Tauris'te* (1942) ve *Kerem ile Aslı* adını verdiği oyunlarında da gösterir.

c) II. Dünya Savaşı Kuşağı

Bu kuşak yazarlarında öne çıkan tavır, değer yargılarının değişmesinde yüzeyde kalmışlığın yergisi ve buradan giderek ahlakçı bir yönelişle sonuca gitmektedir. Batılılaşma eyleminin ters uygulanışı ve yanlış anlaşılması bu kuşak yazarlarının oyunlarında sık sık ortaya çıkar. Ayrıca, yazarlar daha çok romantik bir yönelimle ekonomik sorunlar üzerinde durmuşlar, paranın bayağılığını, paranın gücünü ele almışlardır. Para gücüyle ilişkin olarak dürüst ve yoksul aileler gösterildiği gibi, maddi değere önem veren ailelerin gittikleri yanlış yol da belirtilmiştir.

Aile teması hemen her kuşakta izlenir; ancak bu kuşakla, aile yalnızca dar ahlak kuralları içinde değil, aynı zamanda ekonomik durumu içinde de ele alınır. Bundan sonraki kuşaklarda aile kavramı, ekonomik, toplumsal ve siyasal yönlerden ele alınırken, sorunların nedenleri de yazar tarafından açıklanmıştır. Meşrutiyet yazarlarının, aileyi ele alırken, daha çok o dönemdeki aile anlayışının ışığı altında, psikolojik yönelimle, saplantıları ve sapık eğilimleri gösterme çabası içi-

ne girdiklerini izleriz. Daha sonraki kuşak, Cumhuriyet ile kadına verilen haklar karşısında şaşkınlık geçirmiş, bu durumu "batılı" bir insan olarak onaylamakla birlikte, kadının iş hayatına atıldığı takdirde aileyi yıkabileceği üzerinde durarak kaygularını belirtmişlerdir. Kadını bu yüzeydelikle ele alanlar, doğal olarak yüzyıllardan bu yana gelen birikimin sonucundan kurtulamamışlardır. Ancak XX. yüzyıl başında doğan ve bizim bölümlememize göre üçüncü kuşağı ortaya çıkaran yazarlar, kadının özgürlüğünü kazanınca "düşebileceği" kompleksinden kurtulmuşlar, daha gerçekçi bir açıdan para gücüne dayanan bir düzende kadının ve ailenin yerini incelemişlerdir.

Bu kuşağın belli başlı üç önemli yazarı vardır: Ahmet Kutsi Tecer (1901-1969), Cevat Fehmi Başkut (1905-1971) ve Ahmet Muhip Dranas (1909-1980). Birçok ortak yanı olan bu yazarların oyunlarında vurguladıkları kavramlar birbirlerinden değişiktir. Ahmet Kutsi Tecer, bir Türk efsanesine dayanarak hak ve adalet kavramını işlediği *Köroğlu*'ndan (1941) sonra üç oyununda da değişen değer yargıları üzerinde durmuştur. Batıya yönelmeyi, modern hukuku —devrimlere içten katılan bu yazar— batılılaşmanın yanlış anlaşıldığını, yalnızca bir biçim olarak alındığını ve kökten kopmanın yanlışlığını belirtir. Bu tutum içinde, kişilik bulmuş bir tiyatronun elde edilebilmesi için geleneksel Türk tiyatrosunu küçümsememenin gerektiğini de ilk o savunmuştur. Tecer'in ülkemizde çok oynanan ve geleneksel tiyatronun özelliklerini taşıyan *Köşebaşı* (1946) adlı oyunu, kişiliğini henüz yitirmemiş bir Türk mahallesi içinde, batılılığın yalnızca kabuğunu almış olan bir "hoppala kız"ı ele alır. Bu kız kendi kökünden ve kültüründen kopmuştur. Mahallesini küçümser, Avrupa'ya gitmek orada yaşamak ister. Bu kız, devrimleri yanlış anlayanların kendi değerlerinden kopmuşluğuna ve kendi kendine yabancı düşmüşlüğüne bir örnek olarak verilmiştir. *Bir Pazar Günü*'nde (1959) özentili aile ilişkilerini gösteren yazar, *Satılık Ev*'de (1961) değer yargıları durmadan değişen bir toplumda, bu değişimden en çok etkilenen kurumun aile olduğunu savunmuştur. Bu düşünceyle yazılmış başka oyunlar arasında Refik Halit Karay'ın *Deli*'si (1939) ve Cevat Fehmi Başkut'un *Koca Bebek*'i (1946) en göze çarpan yapıtlar arasında gelir.

Cevat Fehmi Başkut da Tecer gibi iyi bir sahne işçisidir. Seyirciyi sürüklemesini bilen, güncel konulara değinerek seyircinin ilgisini ayakta tutan bu yazarın en çok vurguladığı kavram, modern Türk toplumundaki paranın gücü ve bireyler üzerine baskısıdır. Başkut, bu kavrama yönelirken sorunlara ahlakçı bir açıdan bakar. 1942'den bu yana, hemen her yıl bir oyun vermiş olan yazarın yirminin üstündeki oyunları bu ortak yönelişi yansıtır. Yazar, daha çok büyük kentlerdeki ve taşra ilçelerindeki yaşamı ele alır. Onun gazeteci yanı, yüzeyde de olsa, kent insanlarının sorunlarının ahlakçı yorumunu getirir. Bu ah-

lakçılığı onu sık sık, ortaya çıkardığı oyun kişilerini "idealleştirme" yoluna götürür. Onun kişileri genel olarak iki bölüme ayrılır: ülkücü, meslek sahipleri ve cahil, çıkarcı insanlar. Bunların yanısıra, bir de cahil, ama dürüst kişiler vardır. Ancak asıl çatışma bu ülkücü "yeni adam"la, köhne düşünceleri bilinçsiz bir yolda yürüten çıkarcı kişiler arasında olur.

Başkut, *Büyük Şehir* (1942), *Hacı Kaptan* (1943) ve *Ayarsızlar*' dan (1944) sonra yazdığı *Küçük Şehir* (9145) ile büyük başarısını elde etmiştir. Paranın olumsuz baskısı bu oyunda da kendini gösterir. Oyunda, yolcuların ilçedeki davranışları karaborsanın doğmasına ve kasabanın ahlakça bozulmasına yol açar. *Ayarsızlar*, kendi kökünden kopmuş bir toplumun, züppe ve zayıf karakterli insanlar yetiştireceğini belirtir. Aynı yöneliş, *Kocabebek* ve *Paydos*'ta (1948) izlenir; *Paydos*'ta değişen değerler yanısıra paranın olumsuz gücü vurgulanır. Bu oyunun yanısıra, *Sana Rey Veriyorum* (1950) ve *Tablodaki Adam* (1958) kadının, para ve gösteriş merakı yüzünden kocasını nasıl felâkete sürüklediğini gösterir.

Paydos'taki ülkücü öğretmene karşılık *Soygun*'da (1951) ülkücü yargıç yer alır. Bunlar çevrelerinden destek görmeyen, doğru bildikleri yolda yalnız bırakılan, bunun için de toplumun kara kişilerine yenik düşen insanlardır. Yine çıkarcı kişilere yenik düşen insanlar yazarın *Kadıköy İskelesi* (1952) ve *Makine* (1953) gibi oyunlarında göze çarpar.

Yazar, dört önemsiz oyundan (*Harputta bir Amerikalı* - 1955, *Kleopatra'nın Mezarı* - 1966, *Tablodaki Adam* - 1958 ve *Öbür Gelişte* - 1960) sonra *Hacıyatmaz* (1960) ile maddi değer ve aile üzerinde durmuştur. Oyunda, iktidara gelen partilere, her dönemde dalkavukluk ederek gemisini yürütmeyi, vurgununu vurmayı başaran politika cambazlarına değinilmiştir. Böyle kişilerin insanca değerleri tamamen unuttukları, yalnız maddi değerlere taptıkları gösterilmiştir. Başkut'un bundan sonra yazdığı *Göç* ortaya çıkan toplumsal kaymaları ele alırken iki ayrı kutupta olan aile düzenini işler. Bunlardan biri uyumlu, huzurlu ve ağırbaşlı bir aile, öbürü huzursuz, sinirli ve sevgisiz bir aile düzenidir. Yazar, bir apartmanda yaşayan çeşitli aileleri ve insanları bir arada göstererek kendi toplumunun durumunu yansıtma yoluna gitmiştir.

Buzlar Çözülmeden (1964) yazarın çeşitli oyunlarında olduğu gibi fantaziye yer vererek bazı sorunlara ilgi çekici bir yönden parmak bastığı bir oyundur. Burada akıl hastanesinden kaçan bir adamın, yolları karla kaplı, geçit vermez dağlar arasındaki bir ilçenin başına kaymakam olarak geçmesi ve bütün ilçeyi düzeltmesi, çıkarcıları temizlemesi gösterilmektedir. Yazar, bu oyunda da karamsar bir biçimde, "bugüne kadar akıllılar yönetti de ne oldu, biraz da deliler yönetsin",

düşüncesiyle önemli toplum sorunlarına gider ve bazı sorunların düzelmesini yine yalnızca ahlak ve dürüstlük kavramına bağlar. Başkut, bundan sonra *Hepimiz Birimiz İçin* (1965), *Üzüntüyü Bırak* (1965) ve *Ölen Hangisi* (1969) adlı oyunları yazmıştır.

Bu kuşağın bellibaşlı yazarlarından biri olan A. Muhip Dranas, ilk oyunu olan *Üç Kahraman*'dan (1942) sonra *Gölgeler*'i (1945) ile tanındı. *Gölgeler*, kaderci bir görüşü yansıtırken, değerlerin değişmesini bir düş dünyası içinde ele alır; burada, babanın yaşlılık kompleksi, alınganlıkları, yaşamak isteyip de yaşayamadığı bir hayatın özlemi ile buruklaşmış görüş açısı (tarafsız bir gerçek niteliği taşımamakla birlikte), karısının ve çocuklarının ondan kopmaları onu bir düş dünyasına götürmüş, bütün gerçek ve maddi olan şeylerden uzaklaştırmıştır. Bu, geleneksel, ataerkil ailenin modern değerlerle tarihe karıştığını, yazarın kendine özgü üslubuyla ortaya koyduğu bir oyunudur. Dranas'ın bir de pek ilgi çekici olmayan *O Böyle İstemezdi* (1948) adlı oyunu vardır. Bu oyun, 1977'de *Çıkmaz* adıyla yayımlanmıştır.

ç) 1950 Kuşağı

Cumhuriyet döneminin hem oyun yazarlığı, hem de çeşitli tiyatro yönelişleri açısından en yoğun kuşağıdır. Bu dönemde, tiyatro yapıtı yazmaya karşı büyük bir ilgi uyandığı gibi, çeşitli toplum sorunlarına yöneliş eğilimi de değişti. Sorunları yalnızca göstermekle kalmayan onları yorumlayan ve birtakım sonuçlara çıkan bu kuşak, kendinden sonra gelen ve daha doktriner olan 1960 kuşağı ile bir uyum göstererek, yeni gelişmelerin etkisinde değişerek bugüne kadar geldi. Doğal olarak, bu kuşak yazarları içinde, ilk tutumlarını sürdüren yazarlar da kaldı. Ancak önemli olan nokta 1950 ile 1960 kuşaklarının birbirini geliştirmiş olmalarıdır. Yalnızca bu kuşakların aralarındaki en önemli ayrılık 1950 kuşağının biraz alaylı, yukardan bakan tutumuna karşılık 1960 kuşağının daha atılgan ve sorunlara doğrudan doğruya eğilmesidir. Yukarda da belirttiğimiz gibi, 1950 kuşağının başlattığı yöneliş, sonraki kuşak tarafından sürdürüldüğü gibi, 1960 kuşağının doktriner yönelişi ve atılganlığı daha önceki kuşak yazarlarını da etkiledi.

1950 kuşağının dört temel özelliği vardır: 1. Bireyden toplum sorunlarına yönelme, 2. Olaylardan ve durumlardan toplum sorunlarına yönelme, 3. Evrensel anlamda sorunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme, 4. Köy sorunlarına eğilme. Şimdi bu özellikleri yazarlar ve oyunları açısından kısaca görelim.

1. Bireyden toplum sorunlarına yönelme: genellikle ünlü ozanlarımız toplum sorunlarına bireyi ön düzeye alarak yönelmişlerdir. Oktay Rıfat (1914-), Melih Cevdet Anday (1915-), Haldun Taner (1916-), Nazım Kurşunlu (1911-1980), Orhan Asena (1921-), Çetin

Altan (1926-), Refik Erduran (1928-), Turgut Özakman (1930-), Nezihe Meriç (1925-) gibi yazarlar çoğu oyunlarında, ruhsal baskıları, iç tedirginlikleri, iç çatışmaları, iç bunalımı toplumsal koşullara bağlarlar. Durmadan değişen değer yargıları yanında değişik törelerin baskısı, ekonomik eşitsizlik ve güvensizlik insanoğlunun iç huzursuzluğunu getirir. Bu yazarların temel tutumunda öz yönünden yenilenmeden biçimsel yeniliklere gitmek isteyen bir toplumun parçalanışı vardır. Belli bir senteze gitmeden çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmak isteyen bir toplum, doğal olarak sağlam bir öze kavuşmadan kendini yenileyemeyecektir. Bu yazarların kişinin iç dünyasından yola çıkıp topluma yönelme çabası içinde yeni bir özü getirmek, buzullaşmış alışkanlıkları parçalamak ve yenilemek eğilimidir. Öbür yanda, psikolojik açıyı vurgulamadan, bireyden toplum sorunlarına yönelen yazarlar da vardır; Necati Cumalı (1921-) birçok oyununda, Aziz Nesin (1915-) bir oyunuyla —*Toros Canavarı* (1955)— bireyden topluma yönelirler. Yine yukarda sayılan yazarların bazı oyunları da olayları ve durumları ön plana alarak toplum sorunlarına yönelir; ancak bunları daha sonra ele alacağız.

Oktay Rıfat'ın ilk oyunu *Kadınlar Arasında* (1948) büyük kentlerdeki toplum düzensizliğinin, ahlak çöküntüsünün aile üzerinde yarattığı olumsuz etkileri gösterirken, başlangıç olarak kişileri alır. Yazarın ikinci oyunu *Oyun İçinde Oyun* (1949) 1913 yılındaki İstanbul toplumunun bir kesitini ele alır. Bu toplumda birbirine karşıt olan görüşleri benimsemiş, yaşayışları birbirinden değişik olan iki kişi görülür. Biri senteze ulaşamadığı için züppe ve yüzeyde bir batı aktarmacısı olan Lemi Bey, öbürü yine senteze ulaşamadığı için kendini yenileyemeden kaskatı kalmış, kendinin aktarmacısı olan Faiz Beydir. Oktay Rıfat değer yargıları alanındaki karmaşayı göstermek için yine bireyden hareket eder bu oyunda. *Çil Horoz*'da (1964) yaşamanın "bir cambazlık durumuna geldiği bu toplumda" hak güçlüünündür. En ilkel doğal eğilimler rahatça açıklanır; çalımlı bir horoz gibi salınan erkekler istedikleri çöplükte eşinme özgürlüğüne sahiptirler ve isteklerine genellikle boyun eğdiremedikleri narin kızları bıçaklayıverirler. *Zabit Fatma'nın Kuzusu* (1965) sapık ruhsal durumları işler. Yazarın son oyunu *Yağmur Sıkıntısı* (1969) ise bozuk düzeni, toplumun birimi olan aile yaşantısı içinde yansıtır. Bir yağmur sıkıntısının başladığı bu aile düzeninde erkek ile kadın aynı zamanda birbirlerine karşıt olan ekonomik, toplumsal ve düşünsel değerleri yansıtırlar: bir yanda bütün değerlendirmelerini para ile yapan, insanı, düşünceyi, doğruyu para ile ölçen erkek, öbür yanda, sağ duyunun, gerçeğin, doğrunun temsilcisi bir kadın. Erkek, ataerkil eğilimi, "status quo"yu yani değişmezliği gösterirken, kadın anaerkil, yani doğurganlığı, insanın devingen, değişken ve yenilenen yanını yansıtır.

Bugüne dek onbeş oyun yazmış olan Melih Cevdet Anday, bireyden toplum sorunlarına yönelen iki başarılı oyunuyla dikkatimizi çeker. Daha önce *Yılanlar*'ı ve Oktay Rıfat'la *Kıskançlar*'ı (1949) yazan Anday, ilk önemli oyununu 1965'te yazdığı *İçerdekiler* ile ortaya çıkardı. Tutuklanmış bir öğretmenin kahraman olduğu bu oyunda, dört duvar arasına kapatıldığı için basmakalıp tutkularından arınan ve kişiliğini özgürlüğe ulaştıran bir insanla, dışarda özgür olarak dolaşan, ama toplumun kalıpları ve alışkanlıkları ile eli kolu bağlanmış, aslında özgür olmayan insanların dünyası karşıtlanır. Yazar, bu oyunun başarısını *Mikado'nun Çöpleri* (1967) ile bastırdı. Yine bireyden topluma yönelen Anday, bu oyununda, ezilmişliği ile nefret ettiği insanlar ortasında kendini duygusal bir intihara sürükleyen erkek, dünyayla savaşa kalkmış bir "samurai"dir. Öyle ki, dövüşkenlikleri ile ün salmış bu "samurai"ler çağımızda birer Don Kihote'den başka bir şey değildirler. Ne kadar savaşırlarsa savaşsınlar, sonuç yenilgidir; çünkü "her şey ondan gizli olup bitmektedir; ülkenin yönetimi, dünyanın yönetimi..." Erkek şöyle der oyunda: "Milyonlarca hesaplanan yok etme planı içinde ben sadece bir tek sayıyım" Böyle bir dünyada, erkek, insanların kendilerini varedemedikleri için yok ettiklerini belirtir. Kadın ise oyununun başında bilinçsiz davranışlar içinde olan, ama erkeğin nefretine çarptıkça bilinçlenen ve öğrendikçe erkeği de düştüğü karanlıktan çekip alan bir kimsedir. Bu iki insan yaptıkları ve yapmadıkları bütün aşağılık şeyleri bazen uydurarak, bazen anlatarak entelektüel bir arınıma, bir çeşit *katarsis*'e yönelirler. Sabahattin Engin (1919-) de *İpsizler*'de (1950) çevresinin kurbanı olan iyi yürekli ve sağ duyu sahibi bir kabadayıyı işler.

Haldun Taner, beş oyunuyla, bireyi başlangıç noktası olarak alır. İlk oyunu 1953 yılında yayımlanan, ancak yazar tarafından bu tarihten dört yıl önce yazıldığı belirtilen *Gıiniin Adamı* (1949) politikaya atılmak üzere olan bir profesörün kişiliğinden hareket eder. Taner'in ön plana aldığı kişileri değişen toplum değerleri içinde, kendi düşüncelerini ve alışkanlıklarını sürdürmeye çabalayan ve sonunda yenilgiye uğrayan Don Kihote'lerdir. *Bir Değirmen Dönerdi*'de (1958) züppe ve çıkarcı bir çevrede sanatçının nasıl yalnız ve çaresiz kaldığı ele alınır. Yazarın, *Dışardakiler* (1952), *Fazilet Eczanesi* (1960) ve *Huzur Çıkmazı* (1962), değişen toplum koşulları karşısında tutucu olmalarından dolayı bocalayan, yanlış bir ahlak anlayışıyla, kendilerini yeterli görüp aslında olmayışları ile değişen ve yenilenen yaşam koşullarına karşı koymağa çalışan insanlardır. Ressam Kürşat gibi, İttihatçı Yümnü Bey de, eczacı Saadettin Bey de, aile başkanı Memnun Bey de değirmenlerle savaşa çıkmış birer Don Kihote'dir. Yazar, bütün bu oyunlarında rayına oturmayan toplumsal gelişimi, köksüz ilerlemeyi ve bunun için de topluma gittikçe yabancılaşan bi-

reyleri ele alır. Aynı yönelişi Hüseyin Batuhan'ın *Büyük Çınar* (1960) adlı oyununda izleriz.

Nazım Kurşunlu, ilk sahne yapıtı olan *Branda Bezi*'nde (1952) ev sahibinin tehditlerinden usanıp başını sokacak küçük bir ev yapma hevesine kapılan yoksul kişilerin karşılaştıkları zorlukları işler. Kurşunlu'nun toplum sorunlarına yönelişi çok dolaylıdır. *Fatih*'te (1953) bireyci açıdan yiğitlik kavramı ile insanlık ürünlerini getiren yazar, üçüncü oyunu *Çığ*'da (1953) kız kaçırma sorununu işler. Törelerin, alışkanlıkların ve adaletsizliğin ortaya çıkardığı ve yaşama hakkı hemen hemen olmayan kadın, genç kız ve evlenme sorunlarına, yazar, yine kişilerden hareket ederek gider. *Dumanlı'da Telâki Var* (1962) ise, yazarın, ön plana kişileri aldığı ve kişisel duyguları işlediği bir oyundur. Melodrama yakın olan bu oyunda, yaşlı bir istasyon şefinin genç ve yaşam dolu bir kadına karşı duyduğu kıskançlık gösterilir. Kurşunlu'nun en başarılı oyunu *Merdiven* (1964) yine bireyden —burada küçük memur— giderek toplumun aksaklıklarını yansıtan bir yapıttır. Yazarın ayrıca *İpler Elimizde Değil* (1962), *Çivi Çiviyi Söker* (1962), *Gecikenler* (1968) ve *Ana Babalar Okulu* (1967) gibi başarısız oyunları da vardır.

Orhan Asena, genel ve evrensel anlamda insanı işleyen oyunları yanısıra, toplum sorunlarına daha çok bireyden yönelir. (Evrensel anlamdaki oyunlara daha sonra kısaca değineceğiz). Sık sık tarihsel olaylarla kendi dönemini yansıtan Asena, *Hürrem Sultan*'da (1959), Kanuni Sultan Süleyman'ın ölüm ve yaşlılık korkusunu işlerken, bir yandan da, büyük olmanın, sorumluluk taşımanın yönetimde olan kişileri kuşkulu ve huzursuz yaptığını gösterir. *Tohum ve Toprak* (1963), yazarın yine yalnızlık teması dışında, tohumu yeşertmeyen bir toprağı (burada kendi toplumu) gösterdiği tarihsel bir oyunudur. Yazarın olaylardan hareket ettiği iki oyunu dışında, son oyunları da bireyden başlayarak önemli toplum sorunlarına yönelir. Son oyunlarında da Asena, sorunları yalnızca göstermez, onları yorumlar da; toplum eleştirisinde daha bir saydamlık kazanmıştır. *Şeyh Bedreddin* (1969) ve *Atçalı Kel Mehmet* (1970) yazarın yine tarihe uzanıp bugünkü koşulları yorumladığı oyunlarıdır. Yavaş yavaş diyalektiğe de giren yazar, ilk oyunundan bu yana süregelen insanı veren özelliğiyle derinleşirken, toplumu yansıttığı yanıyla da ayaklarını yere basar ve sorunları gerçekçi bir yazar olarak tartar ve değerlendirir. Asena, tarihe yönelmeden toplum gerçeklerine eğildiği oyunlarından biri *Kocaoğlan*'dır (1961); burada iyi yürekli, geri zekâlı, ama hayvansal bir delikanlının maskeleyemediği cinsel içgüdüler anlatılırken toplum yapısına da ayna tutulur. Yazarın tek bölümlük *Üç*'ü (1970) yine bireyden gelişerek insanı yenilgiye uğratan gereksiz kuralları, insan değerinin üstünde tutulan bürokrasiyi taşlar.

Necati Cumalı çeşitli yönlerde yapıtları olan bir yazardır. Bireyci açıdan ele aldığı, soyutlamaya gittiği oyunlarının yanısıra, köy sorunlarını işlediği yapıtları vardır. Yazarın ikinci sahne yapıtı olan *Mine* (1959) kadını mal gibi gören, onu istediği gibi alıp satan, kullanan, kırıp atan ve bütün bunları doğal sanarak yapan bir çevrenin yaşamını gösterir. Yazarın toplum sorunlarından çok bireyin iç dünyası ile uğraştığı oyunları *Yeni Çıkan Şarkılar, Aşk Duvarı, Zorla İspanyol* (üçü de 1969) adlı yapıtlarıdır. *Yeni Çıkan Şarkılar* bir monodramdır; bir sanatçının iç dünyasını yansıtır. Öbür yanda Nezihe Meriç, *Sular Aydınlanıyordu* adını verdiği oyununda dokuz ayrı çevreden gelen kadının sorunlarını işler. Çevreler ayrı olmakla birlikte, bu dokuz kadının da toplum baskısı altındaki bunalımlarını izleriz. Behçet Necatigil (1919-1979) ise evrensel açıdan ele aldığı oyunları yanısıra *Emekli*'de (1967) memur psikolojisini vererek çevreye yönelir. Yazarın *Uzun Yol Kaptanı*'nda (1967) bazı kişilerin topluma karşı olan sorumsuzlukları ele alınır.

Çetin Altan'ın *Çemberler*'inde (1957) ailenin yoksulluğundan ve yaşayış çemberinin darlığından ortaya çıkan mutsuzluğa olan başkaldırı izlenir. Bu aile içinde herkes birbirinden şikâyetçidir. Aile üyelerinin her biri hayal ettikleri uzak bir mutluluk düşünürler. Yazar, çevrenin ve yaşam koşullarının insanın direnme gücünü aştığı anda onu bir kaçışa sürükleyeceğini belirtir. Ancak bu kaçışlar da insanı yeni yeni çemberlerin ortasına düşürür. Oyunda ekonomik durumların ışığında toplumsal sonuçlara yönelme vardır. Yazar bu oyunda birey özgürlüğünü savunur. *Tahtaravalli* ise maddi değerler karşısındaki insanın durumunu yine aile sınırı içinde işler. İlk oyunundaki kaçış temasına geri dönen yazar, *Beybaba* (1960) adlı oyununda, yetişmesine, ülküsüne, hayallerine uymayan çıkarcı düzeni yadırgayan, bu yüzden insanlardan kaçarak evinin bodrumuna kapanan huzursuz ve yalnız bir insanı gösterir. Altan'ın *Beybaba*'sı ile birlikte *Yedinci Köpek* adlı oyunu bazı göreneklerin, gerçek insansal değerlere dayanmadıkları için, bugün yeniden ele alınması gerektiğine işaret eder. *Suçlular* (1965) ve *Mor Defter* (1962) duygulu ve sanata eğilimli bir gencin içinde bulunduğu hoyrat, anlayışsız, yapmacıklı ve dalavereli toplumda akli dengesini nasıl yitirdiğini, çevresini eleştire eleştire kendinden nasıl uzaklaştığını, ülkücünün yalnızlığını, huzursuzluğunu ve hayal kırıklığını vurgular. Öbür yanda, Vüsat O. Bener (1922-) *Ihlamur Ağacı* adını verdiği oyununda ayrı değerlere bağlı oldukları için birbiriyle uyuşamayan, kendi düşünce ve duygularında tutarlı olmayan insanların rahatsızlıklarını açımlar.

Refik Erduran'ın bireyden topluma ve çevreye yönelen oyunlarının en başarılısı olan *Cengiz Hanın Bisikleti* (1959) batılılaşmanın yanlış anlaşıldığını savunur. Eski yaşayış biçiminden kurtulamayan, ama

kurtulmak için çaba gösteren bir erkeğin tutumunu yansıtan bu oyun için yazar şöyle der: "Bana öyle geliyor ki, 'batılılaşma' kelimesini bir tılsım saymaktan, körü körüne kopyacılıktan kurtulmak zorundayız. Memleketimizin katı gerçeklerine bakmalı, kalkınmak için en doğru metodu seçerken bir yanda kendi geleneklerimiz ve bugünkü imkânlarımız içinden, bir yandan da gelişmiş ülkelerin tecrübe dağarcıklarından en uygun unsurları alarak yepyeni bir senteze gitmeliyiz. Herhalde, cengâverlikten 'iş adamlığına', yani ganimet için vuruşmak düzeninden, kâr için vuruşmak düzenine geçmekle kalkmamayız" Yazarın *Karayar Köprüsü* (1959), *Büyük Jüstinyen* (1961) ve *Uçurtmanın Zinciri* (1965) adlı oyunlarında özellikle üstün yetenekleri olan kişilerin önce topluma karşı sorumlulukları olduğu savunulur. *Karayar Köprüsü* ile *Büyük Jüstinyen*'de ölüm korkusu, ün ve para tutkusuyla birlikte işlenmiştir. İkinci oyunda eli kırbaçlı bir yönetim düzeni altında inleyen yoksul ve aç halkın başına geçen Jüstinyen'in büyüklük tutkusuyla halk için değil, kendi çıkarına uygun olarak çalıştığı gösterilir. Daha önce Mahmut Yesari'nin *Serseri*'sinde gördüğümüz dürüst bir gazetecinin patronu tarafından sömürülmesi, Erduran'ın *İkinci Baskı*'sında (1960) karşımıza çıkar. Aynı tutum Sevgi Sanlı'nın (1926-) *Dilsizlerin Dili*'nde ve Recep Bilginer'in (1922-) *Gazeteciden Dost* (1961) adlı oyunlarında izlenir.

Toplum dışına sürülmüş kişilerin toplumla uyuşmazlığını gösteren oyunlardan biri de Recep Bilginer'in *Utanç Dünyası*'dır (1968). Aynı tema Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*'nde (1958) görülür. Bu oyunda toplumun suçlu diye kendi yapısından koparıp attığı insanların daha uygar bir görüşle ele alınması gerektiği savunulur. Her ne kadar, sorun genellemesine işlenmemişse de Özakman, bireyleri vurgulayarak sonuca gider. Yazar, ilk oyunu olan *Pembe Evin Kaderi*'nde (1950) Türk toplumu içindeki bocalamayı işler; eski ve yeni kuşaklar arasındaki uçurumu ve bu kuşakların birbirinin devamını getirmeyip birbirinden apayrı yollarda hem kendilerine, hem de birbirlerine yabancı kaldıklarını belirtiyor. Aynı sorunun, daha ayrı bir biçimde *Kaneviçe*'de (1960) tekrarlandığını görüyoruz. Bu kuşağın yazarları arasında, aşağılık duygusunu toplumsal koşullar açısından inceleyen Özakman, *Güneşte On Kişi'de* (1955) çevresindeki kötülüklerle savaşmayı göze alan, ancak üstesinden gelinmesi zor olan durumlar içinde kendi güvenini ve direnme gücünü yitiren insanın dramını öne sürer. Bu oyunda, kendi kendini tanıyan ve kahraman olmadığını anlayan bir insanın hayal kırıklığı yanısıra, bu gerçeği ortaya çıkaran toplumsal koşullar da vurgulanır. Bu sorun, yine yazarın *Ocak* (1962) adlı oyununda izlenir (bkz. Resim 76). Oyunda, ekonomik durumlarını düzeltme olanakları uzakta olan bir ailenin, yaşayabilmek için hayal dünyalarına kaçmaları gösterilmiştir. *Ocak*'ta toplumsal güvensizlik

ve yoksulluk duygusunun yarattığı kaygular izlenir. Asena da *Yalan* (1958) adını verdiği oyunda sevgisiz ve güven duyulmayacak bir çevrede, kişisel bir aşağılık duygusuna kapılan bir genç kızın kendini öldürmesini ele almıştır. Özakman, *Paramparça*'da (1963) evlilikteki mutsuzluğun nedenini yine bir toplumsal törede ve ahlak anlayışında bulur. Bu yapıtta, toplumdaki cinsel baskının sonuçları gösterilir. Yine ekonomik durumu bozuk bir aileye veren *Komşularımız* (1967) adlı oyununda, yazar, bu yoksul, geçimini zor sağlayan ailenin her şeye rağmen insanlığını yitirmemiş kişilerini önümüze seriyor ve kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerini buruk mizah yoluyla acı bir görünüşe yöneltiyor. Orhan Kemal (1914-1970) *Eskici*'de (1968) beş liraya muhtaç eskicinin, satılığa çıkardığı dükkânını bir yabancı şirketin temsilcisine büyük bir para karşılığında da vermemesi onun şu sözlerinde yankılanır: "Bu memleketi kurtuluşa bacak vermediyseniz anlayamazsınız. Bugün dükkânınızı yarın toprağınızı, sonra da karınızı, ırzınızı, namusunuzu..."

2. Olaylar ve durumlardan toplum sorunlarına: Özakman'ın olayları ve durumları ön düzeye aldığı iki oyunu var. Bunlardan biri zayıf bir oyun olan *Ulusal Kolej Disiplin Kurulu* (1966), öbürü de yazarın Reşat Nuri Güntekin'in *Değirmen* adlı romanını kendine özgü yönelişlerle değiştirerek bir sahne yapıtı durumuna getirdiği *Sarıpınar 1914* (1968). Bu ikincisi, hem öz hem de biçim yönünden Özakman'ın büyük bir başarısıdır. Bu oyunda bir ülkeyi yönetenlerle yönetilenler arasındaki kopmuşluk, yöneticilerin halkına yabancılaşması Osmanlı İmparatorluğunun 1914'teki durumu içinde verilir. Orhan Asena ise *Sağırlar Sövüşmesi*'nde (1968) durumları ön düzeye alarak vatandaş ile devlet kurumları arasındaki kopmuşluğu gösterir. Yazarın yine aynı yıl yazdığı *Hacıvat Politikacı* da grotesk bir görünüş içinde bu kopmuşluğu, halkın kötüye kullanılmasını ve politikacının çıkarcılığını vurgular.

Aynı yöneliş Haldun Taner'in olayları ön düzeye alarak vurguladığı bir bölüm oyununda izlenir. *Günün Adamı*'nda düzensizliği bir politikacının makam odasında eleştiren yazar, hükümette bir bakanlık koltuğu olan kişiyi paravana yapan açık gözlerin onun nüfuzundan yararlanarak büyük vurgunlar vurduğunu belirtirken, *Keşanlı Ali Destanı*'nda (1964) devlet otoritesinin zayıf olduğunu, hukuk düzeninin kurulmadığını, ekonomik güvenin bulunmadığını ve politikacıların aldattığı bu yoksul çevre halkının çıkarcıların baskısından kurtulmak için bir kahraman aramalarını, o kahramanı bulduktan sonra da yine o kahraman (burada Keşanlı Ali) tarafından sömürüldüklerini gösterir. Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* (1964) adlı oyunu Türkiye'deki yoksul vatandaşın uzun yıllar nasıl ezildiğini ve sömürüldüğünü bir acılı güldürü havasında verir. Yazar, yoksul vatandaşın se-

rüvenini belirtebilmek için olayların ve durumların ön planda olduğu açık biçimi kullanır. Taner, 1960'ta yazdığı *Lütfen Dokunmayın*'da ilk olarak olayları bireyin önüne doğru kaydırmaya başlamıştır. 1964'te *Keşanlı Ali Destanı*'ndan sonra da bütün oyunlarını geleneksel Türk tiyatrosunun özelliklerini kapsayan bir açık biçime yönelerek ortaya çıkartmış. Kısacası, bu yazarın son oyunları biraz da 1960'tan sonra değişen koşulların ve bu koşullarla gelen yeni eğilimlerin etkisiyle olayların başlangıç noktası olduğu yapıtlardır. *Eşeğin Gölgesi* (1965) yazarın görüşlerini daha saydam bir görünüşte açıkladığı bir oyundur. Oyunda, Abdalya adı verilen hayali bir ülkede, sermaye patronlarının düzenlerini yürüttükleri ve yolsuzlukları ortaya çıkmasın diye halkı uydurma sorunlarla uğraştırıp uyuttuğu bir düzen vardır. Abdalya'da adalet örgütüne ve devlet yönetimine para ile etki yapılabilir; buna karşı halkı uyarmak için ortaya çıkanlar zararlı düşünceleri yaymakla suçlanıp toplum dışı edilebilirler. Taner'in son yıllarda daha çok kabare tiyatrosu için yazdığı oyunlar da olayların önde olduğu yapıtlardır.

Roman ve hikâyelerini oyunlaştırarak tiyatro alanına giren Orhan Kemal de toplum sorunlarını, kişilerine verdiği derinliğe karşın, genellikle olayları ön plana alarak irdeler. Yazar, düzensiz bir toplumdaki yoksul ve yalnız bırakılmış insanları sıcak bir insan sevgisiyle göstermesine karşın, bu insanların toplu yaşamlarıyla ilgilenir. Doğru olarak, ilgilendiği bir tek insanın yazgısı değil, bir arada yaşayan insanların içinde bulundukları acı koşullardır. *İspinozlar* (1965) yoksul bir göçmen ailesiyle, görgüsüz, kaba ve zengin bir aileyi karşı karşıya getirir. *72. Koğuş* (1967), daha önce *İmrali'nin İnsanları* ve *Duvarların Ötesi*'nde izlenen yönelişi getirir: toplumu sağlıklı bir aşamaya çıkartabilmek için hiçbir çare aramadan insanları bir çöpmüş gibi atmanın, hastalığın kökünü kazıyamıyacağım, suçluluğu önleme yolunun bilimsel açıdan ele alınması gerektiğini, asıl suçlunun toplum düzeni olduğu önerileri *72. Koğuş*'un temel düşüncesini kurar. *Kardeş Payı* (1969) Anadolu'dan büyük kentlere çalışmak için gelen işçilerin aracılar tarafından nasıl iğrenç bir yolda sömürüldüklerini gösterir.

Asena, *Fadik Kız*'da (1966) olayları ve durumları temel gelişim yaparak bir kızın toplumumuzun çeşitli aşamalarında nasıl sömürüldüğünü gösterir. Oktay Rıfat'ın *Birtakım İnsanlar*'ı (1960) da ayrı işleri, ayrı eğitim ve yaşam düzeyleri olan, hatta ayrı zamanlara bağlı insanların sorunlarını genellemesine ele alır. *Ayı Masalı*'nda (1963), Refik Erduran, bir köprü başına topladığı çeşitli tiplerin içinde, sınıflı bir toplumun çeşitli sorunlarını işler. Aynı yazar *Direklerarası*'nda (1965) bundan altmış yıl öncesi kadının çarşaflı, peçeli gezdiği, kafes arkasında hapsedildiği günlere uzanır. Ancak sorunlar bugünün sorunları, alışkanlıklar hâlâ bugünün alışkanlıklarıdır. Recep Bilginer, *Ben Devletim*'de (1965) devlet kapısında vatandaşın hırpalanmasından, oya-

lanmasından, genel müdürlerin ve makam sahiplerinin saltanatından, işlerin aksatılmasından vatandaşı sorumlu tutar. Yazara göre, "iyi vatandaş olmanın yolu haksızlık etmeden, hakkını çiğnetmeden haksızlıkla savaşmak"tır. Çetin Altan da zayıf bir oyunu olan *Komisyon*'da (1968) güncel bir olaydan yola çıkarak politikacıların çalışmalarını taşlar. Rıfat Ilgaz'ın (1911-) *Hababam Sınıfı* (1966) bir okul sınıfı görünüşü içinde toplum düzensizliklerine ve değer yargılarına ışık tutar. Cahit Atay'ın (1925-) *Geristan'da Var Bir Polis* (1970) adlı oyunu dürüst bir polisin, yönetimdeki yozlaşma dolayısıyla ne durumlara girdiğini, nasıl sürüldüğünü ayrı kesitler olarak gösterir. Buna benzer bir başka sorun Oktay Arayıcı'nın (1936-1985) *Nafile Dünya*'sında (1970) işlenir; bu oyunda da yasalara uyulması gerektiğini ağzından düşürmeyen, ama farkında olmadan yasaları çiğneyen, çevresinde olan bitenlere kapalı, dar bir ahlak anlayışıyla hareket eden, dürstlüğünü temelde kocaman bir yanlışa yaslamış olan başkomiser Ramazan'ı görüyoruz. O tartıp ölçmeden kendinde bir düşünürün gücünü, bir ozanın sanatını ve bir sosyoloğun bilgisini bulur, oysa bilgisizliği ve bilinçsizliği acı veren gülünç bir kahramandır. Tragi-komik türde olan bu yapıtta Ramazan doğal olarak yok olur, gider.

3. Evrensel anlamda oyunlar ve bu yoldan toplumu irdeleme: bu bölüme giren yazarların en başında Aziz Nesin gelir. Onun *Toros Canavarı* dışında, bugüne değin yazmış olduğu oyunları evrensel bir yönelim içindedir. Yazarın, kişinin kendine, sanatına ve toplumuna karşı sorumluluğunu belirten iki oyunu, *Biraz Gelir misiniz?* (1956) ve *Bir Şey Yap Met* (1957) bugünün toplumu içinde yaşayan küçük insanın kendini gerçekleştirmesini ve başkalarına yararlı olmasını verir. İlk oyundaki kahraman, amacına ulaşmak için ölüme karşı savaşan ve amacını gerçekleştirmede direnme gücünü yitirince ölüme giden, ikinci oyundaki kahraman da yavaş yavaş bilinçlenerek ölümü göze alacak kadar güçlenen ve yaptığı işle başkalarına ışık tutan, ama bu yüzden ölen biridir. *Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı* (1958) devletler arasındaki ilişkiyi, anlamsızlığı vurgulayarak gösterirken *Tut Elimden Rovni* (1968) bir karıkocanın arasındaki ilişkiyi değişik ve etkili bir yolda verir. Aziz Nesin, *Çiçu* (1963) adını verdiği monodramında yalnız ve bir kenara atılmış bir adamın çevresindeki nesnelerle özdeşleşmesini ele almıştır. *Hadi Öldürsene Canikom* (1968) cinsel baskılar altındaki insanların yönelişlerini grotesk kişiler ve parodik bir görünüş içinde vurgular.

Orhan Asena'nın *Tanrılar ve İnsanlar* (1954) adlı oyununda, Gılgameş kendini halkı için feda eden bir kahramandır; gerçi onun bu özverisinde bir bencillik payı da vardır, ama gerçek ülküsü olan biridir Gılgameş. Aynı yazarın *Korku*'su (1956) kendine güveni olduğu sürece yılmadan savaşabilen bir kahramanın, kendine güveni sar-

sıldıktan sonra duyduğu öldürücü korkuyu ele alır. Asena *Gecenin Sonu*'nda (1962) ne birbirine bağlılığın ne de iyiliğin getirdiği bunalımı önleyemeyeceğini belirtirken bilinçli ve romantik bir sevgi bağı ile bu durumun baskısını unutmaya çabalayan bir çifti verir. *Kapılar* (1963) genel bir yönelim içinde vatandaşın çektiği çileyi vurgular.

Gecenin Sonu'nu hatırlatan bir başka oyun da Şahap Sıtkı İlter'in (1915-1972) *Ayrı Dünyalar* (1965) adlı yapıtıdır. Oyunda, evrensel bir açıdan, sanatçının aile yuvası ile bağdaşmayan huyu üzerinde durulur. Evlilik ve bu anlaşmanın getirdiği durumlarla sanat yaşamı ayrı dünyalardır. Behçet Necatigil'in *Kutularda Sinek* (1967) adlı oyununda, sanatçı, kafasını ve hayal gücünü zorlamadan, yaşamının renksiz akışında yaratıcı olmaya çalışır. Onun karşısındaki eleştirmen ise yün ticareti yapan sanata alışveriş hesaplarını karıştıran biridir. Aynı yazarın *Arttırma Salonu*'nda (1967), bir öğrenci, satacak hiçbir şeyi olmadığından "umut"unu açık arttırmaya çıkarır. Bir gün kız "umut" olduğunu söyleyince alıcılar bu "eşya"ya yüksek fiyat biçerler. Ama kızın namuslu olduğu anlaşılınca arttırma durur.

Oyunlarını genel, evrensel bir düzeye oturtan yazarlardan biri de Sabahattin Kudret Aksal'dır (1920-). Yazarın ilk oyunu olan *Şakacı*'da (1952) aynı yerde yaşayan bireylerin ilişkileri ve çatışmaları ve bunların hangi koşullar altında çözülüp gevşeyeceği gösterilir. *Bir Odada Üç Ayna* (1956) bir ailenin kuruluşunu, yeni kuşakları yetiştirişini, dağılıp yok oluşunu işler. *Tersine Dönen Şemsiye* (1958) ruhsal durumlar yoluyla bir aileyi inceler. Öbür yanda, Aksal, *Kahvede Şenlik Var* (1965) ile evliliği bir çıkar anlaşması olarak verir. Şiirli havası olan bu yapıttaki kişileri yazar şöyle tanımlar: "Kimdi *Kahvede Şenlik Var*'ın kadın ve erkeği? Karşılaştıkları güne değin, duygu yoluyla bir kadın ya da bir erkek seçmemiş, evlenmede az ya da çok duygusal alanda bir ilişki aramayan, şu ya da bu türden bir çıkar umarak böyle bir işe girişen, bir tek sözle çıkar anlaşması yapan kişiler" *Kral Üşüyor*'de (1969), Aksal, soyutlama işini daha arttırarak yöneten ve yönetilen ilişkilerini şiirli bir dille verme yoluna gidiyor; ama temel sorun biraz da bu sözlerin ardında, havada kalıyor.

Suat Taşer (1919-1982) *Aşk ve Barış*'ta (1961) dünyada barış ve insanlar arasında sevgi ülküsünü genel düzeyde ele alırken, Özakman, *Tufan*'da (1957) atom bombalarının ve dehşet verici silahların tehdidinde yaşayan insanlığın durumunu anlatır. Tarık Buğra (1918-) ise, *Ayakta Durmak İstiyorum* (1966) adlı oyununda özgürlükleri için savaşan insanları tek açıdan işler.

4. Köy sorunlarına eğilme: köy sorunları genel olarak beş temel yönelişte ele alınabilir: a) ağaların baskı ve sömürüsü, b) köy kadınının durumu, c) kan davası, ç) gericilik ve yobazlık, d) çatışan değerler.

Konularını köy yaşamından alan oyunlarda belirtilen yoksulluk, güvensizlik, çaresizlik gibi durumlar bazı nedenlere dayanır. Bunlardan biri, ağaların emekçinin emeğini sömürmesi, halka baskı yapması ve devlet gücünü temsil edenlerin tarafsızlığı bırakıp sömürenin yanında çalışmasıdır. Bu oyunlarda çalışkan, iyi niyetli, ama bilgisiz köylünün karşısına ağa varlığı ile, muhtar devlet yetkisinin temsilcisi oluşuyla bir baskı ve sömürü düzeni içinde çıkarılırlar. Bunlar, genellikle, insanlık dışı tutkularla donanmış olarak, kötü yürekli, zorba ve binbir dolap çeviren kişiler olarak gösterilirler. Köylüler ise bilinçlenmemişlerdir; yüzyıllardan bu yana kendilerine karşı olan düzene karşı koyamazlar ya da henüz bilinçlenmeye, ağalara ve muhtara karşı baş kaldırmaya başlamışlardır. Bazı oyunlarda kendi çıkarları için çalışan köylülere de rastlanır.

a) Ağaların baskı ve sömürüsü: Cahit Atay'ın *Pusuda* (1961) adlı tek bölümlük oyunu sömürü düzenini sürdüren ağa ile farkında olmadan onu öldüren saf köylü arasında geçen olayı alır. Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz*'ı (1965) ağa ile köylüler arasındaki su davasını ve bu su davasını köylü lehine çözümlemeye çalışan bir genç köylünün hapise girmesini gösterir. Fakir Baykurt tarafından yazılan ve Ergin Orbey tarafından oyunlaştırılan *Yılanların Öcü* (1961) adlı yapıtta, toprakların tümüne sahip olan bir ağanın bu topraklarını köylüye satmasını ve parasını bankadan aldıktan sonra, köylüyü borçlu durumuna sokmuş olması gösterilir. Buna karşın, köylü toprağı var diye canla başla çalışmaktadır. Ancak en ilkel ihtiyaçlarını bile sağlayamamıştır. Öte yandan büttün bu çabayı yoksulluk da kösteklemektedir.

Ana Hanım Kız Hanım'da (1964), Cahit Atay, bilinçsiz köylünün nasıl ağa sözüne kanarak tek güvenci olan ineğinden ve eşeğinden olduğunu anlatır. Köylü öylesine saf, ağa gücü karşısında öylesine ürkek ve güçsüzdür ki, ağanın sözünden kuşkulanmak, ona karşı gelmek aklından bile geçmez. Bunun için de ağa köylüyü istediği gibi sömürür.

En önemli köy oyunlarının 1960 yılından sonra ortaya çıktığı düşünülecek olursa, 1950 kuşağı ile 1960 kuşağının en çok birleştiği nokta köy sorunlarının yansıtılması alanında oluyor. Bunun için, bundan sonraki kuşağın köy oyunlarını da kısaca burada ele alacağız.

Sedat Veyis Örnek'in (1939-1980) *Kurt* (1964) adlı oyunu ağalık düzeninin iki yönünü işler. Bir yanda, geleneksel mertliği, dürüstlüğü temsil eden Halil Ağa, öbür yanda ise dolaplar çeviren ve dedikoducu, dönek Çakçı çatışırlar. İyimser olan bu oyunda, geleneksel sağlam değerler, bu değerlerin düşmanı olanları yenilgiye uğratır. Haşmet Zeybek'in *Irgat*'ı (1969) pamuk işçilerinin emeklerinin ağalar tarafından nasıl sömürüldüğünü gösterirken, O. Zeki Özturanlı'nın (1926-1982) *Batak Göl*'ü (1970) ağa ile köylü arasındaki balık avlama sorunundan ortaya çıkan çatışmayı, ağanın düzenlerini ve köylünün yenilgisini ele

alır. Aynı yazarın *Paşa'nın Çiftliği* (1970) emekçilerin ağalar tarafından sömürülüşünü ve buna karşı köylünün toprakları işgalini işler. Ağa -köylü çatışması, ağa sömürüsü Şemsi Belli'nin *Zeydo Ağa*'sında (1970) Nazım Kurşunlu'nun *Toprağın Kurbanları* (1969), Hidayet Sayın'ın *Küçük Devler*'inde (1969) tekrar tekrar karşımıza çıkar. *Pembe Kadın* adlı oyununda, Hidayet Sayın, köylü üstünde baskısı olan ağa sorununu ve buna karşı direnen, yalnız bırakılan bir köylü kadınını gösterir. Bu arada, hükümet gücünü köyde temsil eden Muhtar'ın da çıkarı için nasıl güçlüden ve haksızdan yana olduğu da vurgulanır oyunda. Sabahattin Engin'in *Orda Bir Köy Var Uzakta* (1967 - önceki adı *Kocadağlar Ağası)* adlı oyununda ise iyi yürekli bir ağa görülür. Gerçekçi bir açısı olmayan ve daha çok yüzeyde bir psikolojisi olan bu oyun, yazarı tarafından idealize edilerek verilmiştir.

b) Köy kadınının durumu: Bir önceki kuşak yazarlarından Cevat Fehmi Başkut *Hepimiz Birimiz İçin* (1965) adını verdiği oyununda, toprak ağalarının topraklarında çalıştırdıkları ırgatların emeğini sömürdükleri konu edildiği gibi, köy kadının durumu da gösterilmiştir. Köyü konu eden oyunlarda kadın üzerine ileri sürülen görüşler şöyle özetlenebilir: Köy kadını, törelerin erkeklere tanıdığı üstün haklar yüzünden özgürlüğü tamamen kısıtlanmış bir yaratıktır. Köylü için kadın, öküzden sonra gelir, oysa tarlada, teknede, ocakta çalışan kadındır. Genç kız istediğine değil, en iyi fiyat biçene gelin gider. Üretime daha çok kadın katkıda bulunduğu halde, ortak yaşamda onun fikri alınmaz. Büyüklerine olduğu kadar, erkek çocuklarına da sözü geçmez. Kadın ancak erkek anası olduktan, yaşlandıktan sonra kendini çevresine kabul ettirmeyi başarır.

Köy kadınının durumu, kadının inek gibi satıldığı ve kundaktaki çocuğa nişanlandığı Atay'ın *Sultan Gelin*'inde (1964) belirtilir. Necati Cumalı'nın *Nalınlar*'ında (1962) ise bu durumdan dolayı evden kaçan köylü kızı üzerinde durulur. Öbür yanda, Nazım Kurşunlu'nun *Çığ* adlı oyunu da kız kaçırma sorununu ele alır. Törelerin, alışkanlıkların ve adaletsizliğin ortaya çıkardığı ve yaşama hakkı hemen hemen olmayan kadın, genç kız evlenme sorunları Cahit Atay'ın *Ana Hanım Kız Hanım, Sultan Gelin, Yangın Memet* (1963), *Kerpiç Memet* (1963), Recep Bilginer'in *İsyancılar* (1965), Necati Cumalı'nın *Derya Gülü* (1963), Hidayet Sayın'ın *Pembe Kadın* (1965) ve Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* adlarındaki oyunlarında izlenir. Ayrıca Güngör Dilmen' in (1930-) *Kurban*'ında (1966) "kuma", yani karısının üzerine genç bir kadın alma durumu şiirli ve antik bir tragedya biçiminde gösterilir. Turan Oflazoğlu'nun (1932-) *Keziban*'ında (1965) da köy kadınının durumu ele alınır. Vasfi Uçkan'ın (1929-) *Deli Emine*'si (1969) de kasabalı, yalnız bir kadının dramını verir.

c) Kan davası: *Keziban* aynı zamanda kan davası yüzünden kocasını, çocuklarını kaybetmiş, kinle yoğrulup kinle bilenmiş yaşlı bir büyükanayı da ele alır. O, bu uğurda evinin son erkeğini de kurban verir ve umudunu doğacak çocuğuna bağlar. Atay'ın *Yangın Memet*'inde de, kadınların isteksiz erkeklerini öç almaya ittiği görülür. Cumalı'nın *Ezik Otlar*'ı (1969) her ne kadar kan davası üzerine değilse de, köy yerindeki çekememezliği, kıskançlığı ve bu duygulardan gelişen ölüme değin giden çatışmayı verir. Yazar, oyunda, iki düşman ailenin gençlerinin birbirine olan aşkını da işler. Kan davası üzerine kurulu bir başka oyun da Ali Yörük'ün *Çatallı Köy*'üdür (1966).

ç) Gericilik ve yobazlık: Köy yaşamını yansıtan bütün oyunlarda köylünün din adı altında hocaların tüm söylediklerine inanmaya hazır oldukları, bu yüzden çeşitli akıl dışı saplantılarla hareket ettikleri gösterilir. Atay'ın *Ermiş Memet*'inde (1963) telkinlerin etkisiyle gaipten sesler duyduğuna inanan Memet'in arkadaşını vurmasını anlatır. Memet'in ermişliğine kendi gibi, köy halkı, hatta onu yakalamağa gelen jandarma da inanır. Ermişlik konusu Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* adlı yapıtının "Deneme Sahnesi" tarafından *Uzun Dere* (1966) adıyla sahneye uyarlanan oyunda da belirgindir. Hidayet Sayın'ın *Topuzlu*'su (1963) ermişlik temasını daha başka açıdan ele alır. Din sömürüsü Bekir Büyükarkın'ın *Keçiler*'inde (1970) Oflazoğlu'nun *Allahın Dediği Olur*'da (1967), Talip Apaydın'ın *Bir Yol* (1966) adlı oyununda da görülür.

d) Çatışan değerler: Konularını köyden alan oyunların bir bölümü de köy yaşayışındaki değer çatışmasını ele alır. Sayın'ın *Topuzlu*'sunda düzenci, dedikoducu bir köy hocası ile dediği dedik, mert Topuzlu'nun çatışması işlenir. Ancak Topuzlu, köylüler arasında hocaya karşı üstün bir duruma geçerken köylüyü aldattığını farkeder. Oyunun başında, onun ermiş olduğuna inanan köylülere karşı direnirse de sonunda ermişliğini kabul etmek zorunda kalır. Çünkü geri kalmış köylüler arasında aldatmacaya ancak başka, ama bu oyundaki gibi zararsız bir aldatmaca ile üstün geleceğini anlar. Ne var ki, Topuzlu gibi, mert ve doğru bir adam için bu aldatmaca büyük bir yüktür, onun için kendini kuyuya atıp canına kıyar. Ancak bu olay, onun ermiş olduğu inancını daha da yaygınlaştırır. Fikret Otyam'ın *Mayın*'ında (1968) ölüm bahasına ekmek parası çıkarmanın acı bir kesiti verilir. Sınır dışı kaçakçılık bir suçtur, ama Anadolu'nun bir bölgesinde yaşayan insanlar aç kalmamak için mayın tarlalarını aşmaya çalışarak ekmeklerini çıkartmaya bakarlar. Atay'ın *Kerpiç Memet*'inde eşkiyanın nasıl romantik bir yönelişle kahramanlaştığını, nasıl gözde büyütüldüğünü ve köylülerin eşkiyalara neden gizli bir saygı duyduğu açımlanır. Veyis Örnek'in *Manda Gözü*'nde (1969) kazara gözü çıkarılan bir mandaya karşılık bir insanın nasıl vurulduğunu izleriz. Cu-

malı'nın *Vur Emri* (1969) adlı oyununda sevgisizlikten tükenerek yasaları çiğnemiş, yine bu yüzden hapisten kaçmış bir köy delikanlısının bir av hayvanı gibi kovalanışı gösterilir. Oyununda, oğlunu ezdirmeyen, jandarmaya karşı koruyan, sevgi dolu bir köy anası da vardır. Oyun Anadolu insanının değeri üzerinde durur. Yaşar Kemal'in *Teneke*'sinde (1967) ağaların çeltik tarlaları için su altında bırakılan köyler ve bu köylerin yoksul, zavallı insanları vurgulanır. Atay'ın *Ormanda*'sında (1964) tarla açmak için iki kardeşin ağaç kesmesi üzerinde durulur.

Pembe Kadın gibi olağanüstü direnme gücü olan bir kadınla, köylünün karşısında olan bir muhtar yine Recep Bilginer'in *İsyancılar* (1965) adlı oyununda görülür. Oyunda, köylünün devletten korkusunu sömüren particiler ve parti temsilcisine yaranmaya çalışan muhtar, köy halkına zorluk çıkarırlar. Köyün yaşlılarından Fadime Nine bu düzene karşı ayaklanır ve çevresine yoksul köylüyü toplayabilir. Bilginer de, Baykurt gibi, köylünün bir gün bilinçlenip hakkını koruyacağını savunur. Haşmet Zeybek'in *Davul ve Düğün*'ü (1969) birkaç sorunu birden kapsar; gençlerin evlenmesi, ırgatlık, sömürü, ağanın baskısı bu oyunda anlatılır. Attila Tokatlı'nın filmi yapılan bir Japon masalından esinlenerek yazdığı *Ölüm Kalım Savaşı* (1970) ise birçok toplum sorunları yanısıra eşkiya ile uğraşmak zorunda olan köylüleri şiirli bir dille anlatır. Oyunda, eşkiyayı akıl yoluyla ve kurduğu düzenle dize getiren yine genç bir köylü kadını olur.

Burada kısaca gösterdiğimiz bellibaşlı oyunlarda yazarların görüşlerini kolay anlaşılacak yolda, ama genellikle derinleşmeden seyirciye gösterdikleri izlenir. 1960'tan önce yazılan köy oyunları da vardır. Ama bu oyunların yoğunlaştığı dönem 1960'tan sonra gelir. Cumhuriyet dönemindeki ilk köy oyunu örnekleri arasında Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Canavar*'ı (1924), Abidin Dino'nun *Kel*'i (1944), Orhan Burian'ın *Canın Yongası* (1954), Necip Fazıl Kısakürek'in *Tohum*'u, vb. görülür.

d) 1960 Kuşağı

Daha önce de belirttiğimiz gibi, bu kuşak, bir önceki kuşaktan politik eğilimleri ve daha sert olmalarıyla ayrılır. Altmışlı yılların sonunda yazılan ve toplum bozukluklarını yansıtan tiyatro yapıtlarının hemen tümünde bu bozuklukların toplumun bilinçsizliğinden, bireyin sorumsuzluğundan ileri geldiği belirtilir. Toplum, hakkını sömürücüye karşı koyamadığı, çeşitli baskılara uysalıkla katlandığı için, birey ve özellikle aydın, rahatını bozup kötülüklerle, yanlışlıklarla savaşmayı göze almadığı, topluma karşı görevini yapmadığı için suçlanırlar.

Bu dönemde toplum eleştirisinin yanısıra, Türkiye'nin dış siyaseti, uluslar hukuku, dünya politikası da eleştirilip yorumlanır. Bu kuşağın yazarları, iç düzensizlikleri, yanlış dış siyasete ve emperyalist ül-

kelerin Türkiye üzerindeki baskısına bağlı olduğunu belirtirler. Türkiye'yi yalnızca toplumsal açıdan değil, ekonomik açıdan da incelerler. Bu açıdan, 1960 kuşağı öncekilerden daha politik ve daha devingendir. Özdeki bu değişikliğin yanısıra, 1960'tan sonra Türk tiyatro biçimi üzerinde denemeler yapılmıştır, yapılmaktadır da. Bu denemeleri yürütenler arasında bir önceki kuşağın yazarları da vardır.

Bu kuşak yazarları çeşitli eğilimleri arasında genel olarak üç önemli yönelim gösterirler: a) Toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti ve nedenlerine genellemesine yöneliş, b) Efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi, c) İnsanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş.

a) Toplum düzensizlikleri, dünya siyaseti ve nedenlerine genellemesine yöneliş: Güngör Dilmen'in (1930-) *Ayak Parmakları* (1961) simgesel yoldan, çalışan, yorulan ve emek harcayan ile hiçbir iş yapmadan bu emeği sömüren kesimleri alır. Ayak parmakları, her işe koşulan ve her işte destek olarak kullanılan ülkenin tabanını simgeler. Öbür yanda, yazarın, *Canlı Maymun Lokantası* (1963) sömürü düzenini uluslararası bir aşamada gösterir. Bu oyunda ezen ve ezilen ulusları, sömüren ve sömürülen ülkeleri genellemesine ve yine simgeler yoluyla anlarız. İnsan beyni yiyen, Amerikan petrol kralı ile beynini satan bir Çinli ozanın kişiliğinde Batı ile Doğu, kapitalizm ile mistisizm, varlık ile yokluk, kuruluk ile duygululuk, kısırlık ile yaratıcılık bir karşıtlık kurar.

Öbür yanda, Sermet Çağan'ın (1929-1970) ilk yazdığı ve radyo oyunu olan *Öyle Bir Oyun* (1964) savaşın, kapitalizmin büyük tröstlerinden çıktığını gösterirken, insanoğlunun çocukluktan ölüme kadar olan bilinçsizliği ve korkunç tehlikeler karşısındaki kayıtsızlığı, felâket çöktüğü zaman düştüğü şaşkınlığı üzerinde yalın ve şiirli bir biçimde durur. Çağan'ın tarihsel maddecilik açısından diyalektiği temel alan Türk tiyatrosunun ilk tiyatro yapıtı, *Ayak-Bacak Fabrikası* (1965) geleneksel Türk tiyatrosunun açık biçim özelliklerinden yararlanılarak yazılan bir oyundur. Bu oyunda, derebeylik düzeni, dış yardım kisvesi altında emperyalist saldırılar, alt-yapıda devrim yapamamış bir ulusun dış ve iç sömürüye açık oluşu, dini sömürenlerin sermaye ve dış güçler ile yaptığı işbirliği, doktrini olmayan bir hükümet darbesinin karşı çıktığı düzenin içinde erimesi ve hiçbir değişiklik getirmeyeceği acı bir güldürü biçiminde gösterilir. Açlığın, bilinçsizliğin, bilgisizliğin, gericiliğin at oynattığı bu ve bunun gibi geri kalmış toplumlarda halkın sermaye sahipleri ve yabancı ülkeler tarafından nasıl insafsızca sömürüldüğünü göstermesi yönünden ilgi çekici bir tiyatro yapıtıdır *Ayak -Bacak Fabrikası.* Ne yazık ki, genç yaşta ölen bu yazar, üzerinde çalışmakta olan *At Gözü*'nü ve *Türkiye 70*'i tamamlayamamıştır.

Adalet Ağaoğlu (1929-), *Evcilik Oyunu* (1964) adını verdiği oyununda, toplumumuzda cinsel eğitimin çocukluktan itibaren veril-

mediğini, ana ve babaların çocuklarından uzak olduklarını, olgun yaşa geldikten sonra da gençlik bunalımlarının içine girmelerini gösterdiği gibi, toplumun genellikle cinsel yönden yetişmemiş olduğunu da vurgular. *Çatıdaki Çatlak* (1966) ekonomik sıkıntılarıyla bir işçi ailesinin içinden çıkılmaz durumunu ve tümünün yarınından duydukları güvensizlikleri yansıtır. *Canlı Maymun Lokantası*'nda olduğu gibi, bu oyunda da bireylerin topluma karşı sorumlu oldukları gerçeği üzerinde durulur. Ağaoğlu, bu oyundaki kişileri için şöyle söyler: "Benim altı kişimin başını, işte böyle yarınsız emekleriyle bilinçsiz iyilikleri yedi" Yazar, *Tombala*'da (1965) iki yaşlı karı kocanın psikolojik durumunu göstermekle birlikte, temelde yaşamını boşa geçirmiş insanların, yaşamlarının sonunda nasıl bitkisel ya da içgüdüsel bir yola girdiklerini vurgular. Öbür yanda, yazarın, *Bir Sessiz Adam*'ı (1970) sanata özentili kişilerin sorumsuzluğunu, toplum içindeki asalaklık durumlarını verir; buradaki kişiler sanatçı da olsalar, kendi aralarında birbirlerini sanatçı kabul ederek toplumdan kopmuşturlar, gerçeklerden uzak, özentili bir hayat yaşarlar. Ağaoğlu, bu kimseleri, alçak gönüllü, dağ taş demeden çalışan, bilgili, ama susmayı seven genç bir mühendis ile karşıtlar.

Kerim Korcan'ın *Linç*'i (1970) bir lokma ekmeğe adam öldürmeye hazır, aç ve yoksul bir mahpusun, başından geçen olaylardan sonra ve kendi kendiyle yalnız kalmasıyla bilinçlenmeye başlamasını ve asıl gücün akıl ve bilgide olduğunu sezmesini, ama yine başka mahpuslar tarafından yok edilmesini ele alır. Hapishanede geçen bu oyun, bir açıdan toplumun ana sorunlarına ışık tutan bir kesiti getirir.

Güner Sümer'in (1936-1977) *Yarın Cumartesi* (1961) adlı yapıtı, melodramatik bir hava içinde, iyi insanın kötü olamıyacağını, bağışlama duygusunun insanı yücelteceğini işleyen, toplum sorunlarına pek ışık tutmayan bir oyundur. Aynı yazarın, *Bozuk Düzen*'i (1965), Özakman'ın *Ocak* oyununu hatırlatır; burada bir Anadolu kasabasından İstanbul'a göç etmiş bir ailenin yavaş yavaş dağılıp yok olması gösterilir. Yazar, bu oyunda da, bozuk düzeni göstermekten çok bireylerle ilgilenmiştir daha çok.

İlgi çekici yazarlarından biri olan Başar Sabuncu (1942-) *Şerefiye*'de (1969) sınıfsal bir toplumdaki sınıf çatışmasını, *Çark*'ta (1970) kuşaklar arasındaki uçurumu ve aynı zamanda köksüz bir inanca bağlı olan bir gencin babasının karşı durduğu düzene yenik düşmesini ele alır. Yazarın *Zemberek*'i (1970) bir işçinin, her yönü bozuk olan bir toplumdaki yokolmasını ve dürüstlüğüne, doğru sözlüğüne, insanca yönelişine karşın, o bozuk düzenin içinde eriyip gitmesini gösterir.

Vasıf Öngören (1938-1984) *Asiye Nasıl Kurtulur* (1969) adlı oyununda, toplum dışına itilmiş bireylerin kurtarılabilmesi için toplum

düzeninin değişmesi gerektiğini savunurken Aydın Engin *Devr-i Süleyman* adını verdiği kabare biçimindeki taşlamasında Türkiye'nin iç siyasal yaşamını eleştirir. Mehmet Akan *Ham Hum Şaralop* (1969) adlı yapıtında, Tarık Dursun K. *Askerdeki Oğlumuz*'la (1969) ve Attila Alpöge *Çürük Elma* (1962) ile toplumun çeşitli sorunlarını ele alırlar.

b) Efsane ya da tarihe dayanarak çağın eleştirisi: tarihe ve efsaneye dayanarak yazanların başında Güngör Dilmen ile Turan Oflazoğlu gelir. Dilmen, ilk oyunu olan *Midas'ın Kulakları*'nda (1959) Frigya Kralı Midas'ın büyüklük tutkusunu, halkını aldatmasını işler. *Montezuma* (1965) dışardan gelen yabancıların bir ülkenin yerli halkını ezmesini, *Akad'ın Yayı* (1967) savaş isteyenlere karşı Akad'ın hak, kardeşlik, barış duygularıyla karşı çıkışını gösteriyor. Bu dünyayı unutmuş olan tanrıları yayıyla yok eden Akad, insanların gökten umut beklememelerini, korkmamalarını sağlarken onları daha yalnız, daha cesur bir dünyaya götürür. Dilmen, *Midas'ın Altınları*'nda (1968) bu kez Midas'ın altın (para) tutkusunu işler; öyle ki, Midas her tuttuğunu altın yaptıktan sonra altın onun, çevresindekilerinin ve halkının yokolma tehlikesini getirir. Yazar, *İttihat ve Terakki* (1969) adını verdiği oyununda, dağınık ve bütünlenmemiş bir yorumla yakın tarihimizin önemli bir olayını ele alır.

Oflazoğlu (1932-) ise *Deli İbrahim*'de (1967) içindeki cinneti ve yalnızlığı yenmek için dış çılgınlıklara bile bile giden, onu koruyan, yücelten, ona kılıç olan kimseleri yok eden, böylece bilerek intihara giden bir padişahın portresini çizer. *Sokrates Savunuyor* (1969) yığın -aydın çatışmasını ele alırken, bilinçli bireyin, bilinçsiz yığın içinde nasıl eriyip gittiğini belirtir. *IV. Murat* (1970) çocukken onu hırpalayan halkı, büyüdükten sonra baskı altına alan, yalnız ama güçlü bir hükümdarın portresidir. Bu oyun da tutarlı bir sorunu getirmez.

Erol Toy *Pir Sultan Abdal*'da (1969) halkın içinden çıkan bir yöneticinin halka nasıl ihanet ettiğini ve Pir Sultan'ın savaşını verirken, yazarın, *Parti Pehlivan*'ı (1970) Bağımsızlık Savaşı'ndan bir kesit gösterir. İsmet Küntay (1934-1974) ise, I. Dünya Savaşı sonundaki perişan İstanbul'u ve subaylarla birlikte halkın da şaşkınlaştığı Bağımsızlık Savaşı öncesini ve işbirlikçi oportunistleri *Tozlu Çizmeler*'de (1970) ele alır.

c) İnsanlık sorunları üzerine genellemesine yöneliş: Yıldırım Keskin (1932-) *İnsansızlar*'da (1962) ayrı hapishanelerden kaçan bir kadınla bir erkeğin rastlantıyla bir kulübede karşılaşmaları ve birbirlerine ihtiyaç duymalarını işlerken, aynı yazarın *Soruşturma*'sı (1964) kendi gerçeklerini yitirmiş, karmakarışık bir ortamda yaşayan insanları verir. Böyle bir ortamda hiçbir değer tanımlanamaz; bu insanlar kendi yaşayışlarına katılmadıkları bir dünyadadırlar.

Sedat Veyis Örnek'in *Pirinçler Yeşerecek* (1969) adını verdiği oyunu savaş-insan ilişkisini irdeler. Oyunda, kadın ile asker farkına varmadan bir savaşın içine itilmişlerdir. Yazara göre, savaş, insanların ötesinde, insanlar tarafından denetlenemeyen bir belâdır. Oyundaki kişiler pasiftir, tehlike karşısında direnmeden sürüklenip giderler. Başar Sabuncu'nun ilk oyunu olan *Kargalar* (1962), varoluşçu eğilimin etkisi altında yazılmış ve bireyin, kalıplaşmış, buzullaşmış toplum içinde yitip gitmesini gösteren küçük bir oyundur. Aydın Arıt'ın (1928-) *Aya Bir Yolcu*'su (1967) çağdaş insanın bunalımını genellemesine ele alan yer yer başarılı bir yapıttır.

Muhsin Ertuğrul

Türk tiyatrosunu çağdaş düzeye getirmekte çok yönlü çalışmasıyla tanınan ve "Türk tiyatrosunun babası" diye anılan Muhsin Ertuğrul (1892-1979), sahneye ilk kez 10 Temmuz 1909 tarihinde "Burhaneddin Kumpanyası"nda çıktı. Oynadığı ilk rolü *Şerlok Holmes*'te Bob oldu. 1911'den itibaren Fransa'ya, Almanya'ya, İsveç'e ve Rusya'ya giden sanatçı, oralarda Mounet-Sully, Reinhardt, Barnowsky, Stirner, Stanislavski ve Meyerhold gibi ünlü sanatçıları tanıdı, yanlarında çalıştı. Ayrıca Almanya'da, Rusya'da yönettiği filmler yanısıra, İstanbul'da ilk değeri olan filmleri çevirdi. Darülbedayi'nin başına atanmadan önce çeşitli tiyatro toplulukları kurarak, değeri olan dünya klasiklerini ve çağdaş oyunları tanıttı. 1924-5 tiyatro döneminde Şehzadebaşı'ndaki Ferah Sahnesi'nde bazı sanatçı arkadaşlarıyla birlikte bir topluluk kurdu ve bu topluluk Cumhuriyet döneminin ilk sanat tiyatrosu oldu; gerek oynadığı oyunlar, gerek bu oyunların sahne uygulaması yönünden o dönem için ileri bir görünüşü getirdi. Ayrıca, öğrenciler için ilk indirimli gösterilere bu dönemde başlandı.

1927-1928 tiyatro döneminde Darülbedayi'nin başına geçirilen Muhsin Ertuğrul, ilk büyük hizmetlerini bundan sonra yaptı. Bu ödenekli sanat kurumu ilk kez bu dönemde disiplinli bir duruma girdi. Sanatçıların ve görevlilerin disiplini için ilk işbölümü ve çalışma kuralları bu dönemde saptandı. 1930 yılının Nisan ayından itibaren *Darülbedayi* (sonradan adı *Türk Tiyatrosu* oldu; günümüzde de yayımlanmaktadır) adlı dergiyi yayımlamaya başlayan sanatçı, bu dergide çağdaş tiyatroyla ilgili çeşitli bilgileri halka yayma işine girişti. Bu sırada, "Tiyatro Meslek Okulu"nun açılmasına öncülük eden M. Ertuğrul, 1931 sonunda, tiyatroya olan hizmetlerinden ve başarılı bir *Faust* uygulamasından ötürü Almanların "Goethe" madalyasını aldı. 1933'te öğretime giren İstanbul Konservatuvarında ders vermeye başladı. 1935 yılının sonbaharında, önceden planladığı çocuk tiyatrosu bölümünü açtı. Böylece Türkiye tarihindeki ilk çocuk

tiyatrosu resmen çalışmaya yöneldi. Ertesi yıl, Ankara Devlet Konservatuvarı'na öğretmen olarak çağrıldı. 1947'de, kurulmakta olan Devlet Tiyatrosu'nu yönetmek üzere "Tatbikat Sahnesi"nin başına geçirildi. Konservatuvarın dekor deposu olan yere, bugün "Küçük Tiyatro" olarak bilinen sahneyi yaptırdı ve *Küçük Tiyatro* dergisinin yayımına geçti. 1949'da Devlet Tiyatrosu ve Operası'na genel müdür olarak atandı. Seyirci sayısını arttırabilmek için indirimli ve taksitli abone düzenini getirdi. 1951'de genel müdürlükten istifa ederek İstanbul'da ilk disiplinli özel tiyatroyu, "Küçük Sahne"yi kurdu. 1954'te tekrar Devlet Tiyatrosu'nun ve operasının başına getirildi. Ankara'da "Büyük" ve "Küçük" tiyatroların yanısıra "Üçüncü Tiyatro"yu ve "Oda Tiyatrosu"nu hizmete açtı, bölge tiyatroları projesi üzerinde çalışmalara başladı. "Adana Şehir Tiyatrosu"nu, "İzmir Devlet Tiyatrosu"nu ve "Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu"nu kurdu. Yöneticilerle olan bir çatışmasında, 1958'de genel müdürlükten istifa etti. 1959'da "İstanbul Şehir Tiyatrosu"nun "baş yönetmen" kadrosuna atandı. Çeşitli ülkelerde tiyatro öğrenimi yapmış genç ve sanatçıları ve yönetmenleri bu tiyatronun kadrosu içine alarak bir devrime gitti. 1960'ta "Kadıköy Tiyatrosu"nu, 1961'de terkedilmiş bir durumda olan Rumelihisarı'nda yazları kullanılacak bir şenlik tiyatrosunu kurdu. Aynı dönem içinde Fatih'te ve Üsküdar'da iki semt tiyatrosu daha açtı. 1964'te "Zeytinburnu Tiyatrosu"nu da bunlara ekledi. 1966'da Belediye Meclisi'nin bir kararıyla işine son verildi. O yıl çeşitli batı ülkelerine gitti, araştırmalar ve incelemeler yaptı. Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün (ITI) Türkiye temsilcisi olarak çalıştı. 1967'den sonra İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsünde Tiyatro Eleştirisi ve L.C.C. Okulu tiyatro bölümünde sahne derslerini yönetti.

Muhsin Ertuğrul, çeşitli eylemleri yanısıra, sayıları yüzleri aşan yazılarıyla, aynı zamanda olumlu bir tiyatro eğiticisi oldu. Üniversite düzeyinde tiyatro eğitimi düşüncesini Türkiye'de ilk ortaya atan yine o oldu. Yine onun tiyatroların başında olduğu sıralarda, başardığı en önemli işlerden biri de yerli oyun yazarlarının yetişmesiydi. Sanatçı, gerek ödenekli tiyatroların başında, gerekse özel tiyatro yöneticisi olduğu sürelerde Türk yazarlarına destek oldu ve onlara yol gösterdi. 1947'de tamamlanan İstanbul "Açık Hava Tiyatrosu"nu işlevsel bir duruma getiren yine oydu. Kısacası, Muhsin Ertuğrul, yeni Türk tiyatrosunun kurulmasında ilk evreyi ortaya çıkartan önemli bir tiyatro adamı olarak dünya kamuoyuna kendini kabul ettiren bir sanatçı olarak bilinmektedir.

Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na

Cumhuriyet'in ilanından sonra, her alanda görülen devinim tiyatro alanında da izlenir. İstanbul Belediyesi yönetim kurulu tarafından Da-

rülbedayi'yi denetleme işinde görevlendirilmiş olan Necmettin Arif Bey, 8 Aralık 1923 tarihli raporunda, Darülbedayi gibi bir sanat kurumunun yaşaması gerektiğini savunmuş, düzensizliğin biraz da bu kuruma gereken değerin verilmemiş oluşuna bağlı olduğunu belirtmiştir. Raporda, yalnızca temsiller veren bir tiyatronun değil, bunun yanısıra bir okulun da kurulması gerektiği açıklanmıştır. Bu rapor Belediyece incelenmiş ve Darülbedayi'nin günün ihtiyaçlarına uygun, modern bir kurum durumuna getirilmesi için esaslı bir proje hazırlanması uygun görülmüştür.

Bütün bunlar olurken ve Darülbedayi'yi kurtarma çalışmaları yapılırken, bu kurumun sanatçıları kendi aralarında birleşerek yeniden temsiller vermeye başlamışlardır. "Yeni Tiyatro"dan, "Millî Sahne" den gelen ve turnelerden dönen sanatçılar bir araya gelerek "Darülbedai Temsil Heyeti" adıyla 1924 yılının Ocak ayı içinde çalışmalarına başlamışlardır. Bu çaba kültür ve sanat çevreleri tarafından olumlu karşılanırken, Belediye kurultayı da yönetim kurulunun kararını gerçekleştirmek için işe girişmiştir. O dönemde, Darülbedayi için 5.000 lira ayrılmıştır. Ancak bu tutar yine doğrudan doğruya bu tiyatro kurumuna ayrılmış değildi; "müessesat-ı hayriyyeye muavenet bütçesi"den aktarılmıştı. Üstelik bu 5.000 liranın ödenmesini olanaksız bulan Belediye yönetim kurulu "Makam-ı Emanetçe münasip şekilde muavenet" kaydını da koymayı savsaklamamıştı. Kısacası, o dönemde Darülbedayi'ye hiçbir ödemede bulunulmamıştır.

Öbür yanda, sanatçıların bir araya gelerek kurdukları iki topluluk başarılı oyunlar oynamaktaydılar. Özellikle, Ferah Sahnesi'nde, Muhsin Ertuğrul yönetimi altında toplanan sanatçılar, parasızlığa karşın, o dönem için yenilik sayılabilecek bir oyun dizisiyle halkın karşısına çıkmışlardır. Bu topluluğun gösteri sayısı da, bundan önceki duruma göre daha artmıştır. Perşembe geceleri *Renkli Fener*, Cuma günleri 11'de öğrenci matinesinde Andreyev'in *İhtilâl*'i, yine Cuma günleri öğleden sonra 15.30'da askerlere ve öğrencilere indirimli bir oyun daha oynanmıştır; bu oyun da Strindberg'in *Cehennem* adıyla M. Ertuğrul tarafından Türkçeye çevrilen *Baba* adlı yapıtıydı.

Topluluğun kadrosunda M. Ertuğrul, İ. Galip, Behzat (Butak), M. Kemal, Hâzım, V. Rıza (yalnızca başlarda), Neyyire (Neyir), Kınar, Emin Beliğ (sonradan katılmıştır), Prenses Mevhibe, Neclâ (Sertel), Heykeltıraş Zühtü (Müridoğlu), Muammer (Karaca), Celâl Tahsin gibi sanatçılar bulunuyordu.

Darülbedayi sanatçılarının bir bölümü de Halep Çarşısı'ndaki "Varyete Tiyatrosu"nda gösterilerine başlamıştır. Bu topluluğu da Raşit Rıza yönetmekteydi. Kadroda R. Rıza, A. Muvahhit, Bedia Muvahhit, Mahmut (Moralı), Şaziye (Moral), V. Rıza (sonradan katıldı) ve

Rosa hanım vardı. Bir de Paris'te yerleşmiş olan Eliza Binemeciyan, Ramazan dolayısıyla kısa bir süre bu toplulukta oynamıştır.

Raşit Rıza'nın topluluğu daha çok seyircinin alışmış olduğu Fransız bulvar oyunlarını oynuyordu. M. Ertuğrul yönetimindeki Ferah topluluğu ise tiyatro yaşamına yeni bir hava getirmek için, yeni akımlardan yararlanıyor ve o güne değin Türk seyircisinin hiç bilmediği klasik yapıtları, o dönemin önemli oyunlarını getiriyordu.

Ferah topluluğu, 1925 yılının Mayıs ayında başlıca neden olan parasızlık yüzünden dağıldı. Ancak bu topluluk dağılmadan önce Trabzon'a bir turne yaptı.

1926 yılında, Darülbedayi yeni bir düzene, bu kez sağlam bir yola girmeye başladı. Bunun bir nedeni, İstanbul'un sanat işlerine önem veren Muhittin Üstündağ'ın Belediye Başkanlığına atanmış olmasıydı. Aynı yıl, Cumhuriyet hükümeti de sanat işleri alanında önemli kararlar almaya başladı. Darülbedayi yeni baştan kurulurken Okuma Kurulu'na da Celâl Esat Arseven, Reşat Nuri Güntekin, İbrahim Alâaddin Gövsa, Halit Fahri Ozansoy atandılar.

1927-8 tiyatro döneminde Muhsin Ertuğrul, bu sanat kurumunun başına geçirilince Darülbedayi'nin de ilk düzenli dönemi geldi (bkz. Resim 66). Böylece, 1926'ya kadar süren bir bocalama evresinden sonra ikinci evreye girildi. Bu dönemde, bu ödenekli sanat kurumu, gelişim tarihi içindeki en önemli temsillerini vermeye yöneldi. *Hamlet, Cehennem, Altı Kişi Yazarını Arıyor, Hile ve Sevgi, Hortlaklar* gibi kalbur üstü yapıtlar oynanmaya başladı. O dönemde oyunları seçilen yabancı yazarlar Shakespeare, Schiller, Andreyev, Pirandello, Molière, Ibsen, Molnar, Guitry'di. Yerli yazarlar ise Musahipzâde Celâl, Abdülhak Hâmit, Vedat Nedim'di.

Ayrıca bu dönemde on altı maddelik bir sahne disiplin yönetmeliği hazırlanarak görev bölümü de ortaya çıkarıldı. Türk Tiyatrosu tarihi içinde yapılan ilk görev bölümüydü bu. Darülbedayi'nin bu yeni tutumu yabancı ülkelerin basınını da ilgilendirdi. Yabancıların Atatürk devrimlerine duydukları ilgi, Türk tiyatrosundaki gelişmeyi de dikkatle izlemelerini sağlıyordu.

1927 yılında, Türk hükümeti, yurdun her yanında tiyatrolar kurma eğilimini göstermiştir. Aynı yıl, Ankara'ya temsiller vermeye giden Darülbedayi sanatçıları o dönemin başbakanı ile görüşmüşler ve Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir ödenekli tiyatro kurulması yolunda konuşmuşlar, başbakan da sanatçıların bu konudaki düşüncelerini öğrenmiştir. 1930 yılında çıkan "Belediyeler Kanunu"nun 15. maddesinin 59. fıkrası "ihtiyarî" bir görev olarak belediyelere tiyatro binası yapmak ve tiyatro topluluğu kurmayı tanımıştır. Bu yasayla, Darülbedayi daha sağlam bir temel üzerine oturmuştur; çünkü o güne değin yardım olarak para alan bu sanat kurumu, artık belediyenin esas bütçe-

sinden ayrılacak belli bir ödenekle üvey evlâtlıktan kurtuluyordu. Böylece, bu kurum 1931 Nisan ayı içinde İstanbul Belediyesine bağlı bir kurum oldu; 1934 yılında da adı "Şehir Tiyatrosu" olarak resmen değiştirildi.

Darülbedayi'nin bu ilk düzenli döneminde Okuma Kurulu ile sanatçılar arasında yine anlaşmazlık çıktı ve bunun sonucu 1928-1929 tiyatro döneminde bu kurulun yerine dramaturgluk (bu daha çok raportörlüktü) kuruldu.

Bu kurumun 1931'den savaş bitimine kadar olan gelişmesi, üçüncü gelişim evresini kapsar. Gereken düzene ve disipline kavuşan Darülbedayi o güne değin üstesinden gelemediği konulara da uzanmaya başlamıştır. Oyun seçimi, çocuk tiyatrosu, müzikli oyunların uygulanışı, edebiyat matineleri, tiyatro okulu, yeni tiyatro yerleri, öğrenci matineleri, vb. bu dönem içinde gerçekleşmiştir.

Darülbedayi'ye bağlı olan "Tiyatro Meslek Okulu"nun açılışı, ileriye atılmış bir adımdır. Yönetmeliği Darülbedayi "rejisörlüğü" ve Belediyenin o dönemdeki danışma kurulu tarafından yapılan, örgütlenmesi ve ders programı Milli Eğitim Bakanlığınca uygulanan bu okulun öğretim süresi iki yıldı. Tiyatro derslerini Muhsin Ertuğrul, edebiyatı Ali Ekrem Bolayır, müzik dersini Musa Süreyya, Ritmik derslerini Selma ve Azade Selim Sırrı, eskrim derslerini de Grodetzki vermişlerdir. Okulun ödeneği, 3.000 liradır. Milli Eğitim Bakanlığı bu ödeneği ancak iki yıl verdiği için üçüncü yılda okul kapanmıştır. Milli Eğitim Bakanlığının bu ödeneği kesmesinde, Ankara'da daha geniş ölçüde bir tiyatro okuluna gitme planı rol oynamıştır. Buna karşılık, İstanbul'da bir konservatuvar açılması için Belediye Başkanı Muhittin Üstündağ çalışmaya başlamış ve Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi'nin yöneticiliğini yapmış besteci Joseph Marx İstanbul'a çağrılmıştır. Prof. Marx okulun üç yıla çıkmasını ve bazı derslerin eklenmesinin zorunlu olduğunu belirtmiştir. Bu uzmanın düşüncelerine uyularak tiyatro, ritmik derslerine eklemeler yapıldıktan başka, şan dersleri de öğretim programı içine alınmıştır.

Üçüncü evre içinde Şehir Tiyatrosu bir seyirci yetiştirmiş durumda gözüküyor. Seyirci sayısı her tiyatro dönemi biraz daha artmıştır. Savaş sonrası, yani 1946 yılında İstanbul Valisi ve Belediye Başkanı Dr. Lütfü Kırdar, İstanbul'daki Açık Hava Tiyatrosu'nun temelini atmış ve bu 4.000 kişilik tiyatro ertesi yıl tamamlanmıştır. Bu açılış töreninde İstanbul'a "layık" bir opera ve tiyatro binasının yapılacağı da açıklanmış ve bu binanın temeli de atılmıştır (1947). Bu yapı ancak (1969'da bitirilmiş ve Devlet Tiyatrosu ile Operasının temsillerine ayrılmış, 1970 yılının Kasım sonunda da yanmış ve daha sonra yeniden yapılmış, ancak akustik üstünlüğünü yitirmiştir (bkz. Resim 91).

Muhsin Ertuğrul, Carl Ebert'in yurduna dönmesi üzerine Ankara'daki Konservatuvar "Tatbikat Sahnesi"nin başına geçince, Şehir Tiyatrosu, 1952'de gelen Max Meinecke'nin yönetiminde dördüncü evresine girdi. Bu evrede İstanbul Belediyesi genel kurulu 1949 yılında yeni bir yönetmelik hazırladı. Altmış üç maddeden kurulu olan bu yönetmelik yedi temel bölüme ayrılıyordu: 1. Örgüt, 2. Yönetim, 3. Sanat ve Teknik İşleri, 4. Sanatçılar, Ödenek ve Yardım, 6. Disiplin Cezaları, 7. Çeşitli hükümler. Bu yönetmeliğe göre Şehir Tiyatrosu İstanbul Belediyesine bağlı katma bütçeyle yönetilen bir sanat kurumudur. Yönetim kurulu tiyatronun "Kıdemli sınıf" sanatçıları tarafından ortaya çıkar. Bu kurulun başkanı "Interdant"tır. Oyun seçimi için de "dramaturg" sistemi kabul olunmuştur.

Bu yönetmeliğe göre, Şehir Tiyatrosu, üç ayrı bölümde sanat eylemini sürdürecektir: Dram, Komedi ve Çocuk bölümleri. Tiyatronun Ekim başından Nisan sonuna kadar olan yedi aylık çalışma döneminde, Dram, Komedi bölümleri haftada en az 7 kez olmak üzere matine ve gece temsilleri, Çocuk bölümü ise haftada en az 2 temsil verecektir.

Max Meinecke'nin çalışmasında Reinhardt'ın oyun düzeni biçimlerini ve eğilim olarak da —özellikle dekorda— dışavurumcuların anlatımını izleriz. Meinecke'nin *Liliom* uygulaması ve yine Gülhane Parkı'nda sahneye koyduğu *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* başarılı temsiller olarak görülür. Bu evre içinde, Şehir Tiyatrosu iki ayrı yerde tiyatroya kavuşmuştur. Bunlardan biri Aralık 1952 tarihinde açılan "Eminönü Bölümü", öbürü de Aralık 1955'te halka açılan "Yeni Tiyatro"dur.

Beşinci evre, Max Meinecke'nin şikâyetlere neden olarak ayrıldığı ve Muhsin Ertuğrul'un Devlet Tiyatrosu genel müdürlüğünden istifa ettiği 1958 yılından sonra başlar. 1958 yılında, Şehir Tiyatrosu yeni yetişen kuşakları tatmin etmiyor, yazarlar da bu kurumu çürümüş bir tekneye benzetiyor ve "bir gençlik aşısı" gerekli buluyorlardı.

Öbür yanda, sanatçılar da —haklı olarak— hükümetin Devlet Tiyatrosu'na gösterdiği ilginin yarısının bile Şehir Tiyatrosu'na gösterilmediğinden şikâyetçiydiler. Ne ücret durumları, ne sağlıklarını koruyacak çalışma yerleri, ne de yeni bir tiyatro binası sorunu çözümlenmemişti. Şehir Tiyatrosu sanatçıları hâlâ dededen kalma ahşap Tepebaşı tiyatrosunda yangın tehlikesine, su baskını korkusuna karşın gösterilerini sürdürmek zorundaydılar. Öbür yanda, tiyatroyla ilgilenen yeni yolları deneyen çeşitli özel ve amatör topluluklar Şehir Tiyatrosu'nun kendini toparlaması gerektiğini gösteriyorlardı. Yetişen seyirci de artık yeni şeyler, yeni biçimler ve yeni düşünceler bekliyordu. Belediye, Şehir Tiyatrosu'ndaki "otorite zaafı"ndan söz ediyor, yazarlar ve basın ise yerli oyunlara az yer verilişinden şikâyet ediyorlardı. Gerçekten de 1958-9 döneminde Şehir Tiyatrosu yalnızca iki yerli oyun oy-

namıştı: bunlar Refik Erduran'ın *Bir Kilo Namus* ve Cevat Fehmi Başkut'un *Tablodaki Adam* adlı yapıtlarıydı.

Bütün bunların yanısıra, Şehir Tiyatrosu'nun yönetmenlik sorunu da vardı. İstanbul Belediyesi ilgilileri sürekli bir yabancı yönetmen yerine, yalnızca oynanacak oyunlara göre ve yalnızca bir ya da iki oyun için "muvakkat yabancı rejisör getirmeyi" düşünüyorlardı.

Şehir Tiyatrosu'nda bu karışıklıklar sürüp giderken, Muhsin Ertuğrul 1959 yılının Haziran ayında —bu kurumdan ayrılışından on iki yıl sonra— yeniden Şehir Tiyatrosu'nun baş yönetmeni olarak göreve çağrılmıştır. Şehir Tiyatrosu'nun "Altın Çağı" olarak niteleyebileceğimiz bu beşinci evrede (1959 Haziranından 1966 Martına kadar) Muhsin Ertuğrul gerekli atılımları yapan bir sanatçı olarak görülür. Sanatçının ilk yaptığı işlerden biri, kadroyu gençleştirmek oldu. Amerika'da tiyatro öğrenimi yapan Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Fransa'da tiyatro ile uğraşan Asaf Çiyiltepe, yine Yale'den mezun olan Nüvit Özdoğru, ayrıca Zihni Küçümen, Hamit Akınlı, Duygu Sağıroğlu, Ergun Köknar, Çetin İpekkaya, Beklan ve Ayla Algan gibi genç sanatçılar Şehir Tiyatrosu'na yeni bir devinim kazandırmışlardır. Muhsin Ertuğrul, yetenekli gördüğü bütün sanatçıları ister okullu, ister okulsuz bir çatı altında toplayarak bu sanatçıların karışımından ortaya çıkan ürünü de bu evrede toplamıştır. Oyun seçimi, oyunculuk, yeni oyun düzenleri bu evrede Şehir Tiyatrosu'na girmiştir. Bir önceki evrede on iki yılda elli dört yerli oyun oynanmış olması karşısında bu dönemde yedi yılda yetmiş bir yerli oyun sahneye çıkarılmıştır.

1964 yılının Mart ayı içinde, Brecht'in *Seçuan'ın İyi İnsanı* adlı oyunun temsiline saldıran bir grup bağnaz kişinin afişleri yırtıp camları kırdıklarını izliyoruz. Bu olay gerek iç gerek dışta yerilmiştir. Bu olaydan birkaç ay sonra Muhsin Ertuğrul, Darülbedayi'nin kurulmasını sağlayan Eski İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu'ya yazdığı açık teşekkür mektubunda şöyle demiştir: "(...) Ormanlarımızda niçin ulu gövdeli ağaçlara rastlayamıyoruz? Toplumumuzda niçin yüksek kültürlü kişileri yerlerinde bırakmıyoruz. Çünkü ormanı şahsına tarla yapmak için ulu ağaçları kesip kavuran zihniyet, üstün kişilerimizi de baltalayıp alaşağı etmekle aşağılık duygusunu besliyor"

Sanatçı, bu satırları sanki iki yıl sonra başına gelecekleri bilmiş gibi yazıyordu. Çünkü 1966 yılının Mart ayında sanatçıyı bertaraf etmek isteyen bir anlayış "baş rejisörlük" makamını Şehir Tiyatrosu'ndan kaldırmış ve sanatçı da bu kurumdan ayrılmak zorunda kalmıştır. (Şehir Tiyatrosu'nun bundan sonraki yılları için bkz. Ek.)

Ankara Devlet Konservatuvarı ve Tatbikat Sahnesi

Muhsin Ertuğrul, 1 Kasım 1932 tarihli *Darülbedayi* dergisinde,, "Geriye Gidiyoruz" başlığını koyduğu yazısında şunları yazıyordu: "Bize

bir tiyatro lazım, masrafı millet tarafından verilen ve kapısı halka bedava açık duran bir tiyatro, bir sanat tiyatrosu. (...) Bir piyesi temsil edeceği zaman hasılat getirip getirmeyeceği düşünmeyen, eserin kıymetini yalnız sanatın mihenk taşma vuran bir tiyatro. (...) Maarif nasıl mektepleri saçağının altına aldıysa, vatandaşları zorla ve bedava okutuyorsa, tiyatroyu da irfan müesseseleri arasına almalı ve halka zorla tiyatro göstermelidir. İşte o zaman hakiki tiyatroyu ciddi çehresiyle karşımızda görüyoruz"

Ankara'da kurulan Devlet Tiyatrosu'nun kaynağını ve bu devlet ödeneği alan tiyatronun gelişimini izleyebilmek için biraz gerilere gitmemiz gerekir.

"Musiki Muallim Mektebi" (1924-1934), Ankara'da, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak 1 Eylül 1924 tarihinde kurulmuş ve öğretime 1 Kasım 1924'te başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın çekirdeği olan bu okul, o tarihte, Cebeci'de Şakir Ağa adında birinin otel olarak yaptırmış olduğu binadaydı. 1926-7 döneminde, öğrenci kadrosu genişletilmiş olduğundan, o semtte bulunan altı odalı bir tekke kiralanarak bu okula eklenmiştir. Bugün Devlet Konservatuvarı' nın bulunduğu bina ise Egli adında bir yabancı mimara yaptırılmış ve 7 Mayıs 1928 tarihinde açılmıştır. Bu okulun ilk öğrenci kadrosu, "Erkek Muallim Mektebi"nden ve İstanbul'daki "Balmumcu Öksüz Yurdu"ndan seçilmiş on iki öğrenciden kuruluydu. 1925-6 ders döneminde "Dar-ül Eytam"dan gönderilenlerle öğrenci sayısı kırka yükselmiştir.

Okulun ilk öğretim üyesi kadrosu Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası üyeleri arasından seçilmişti. Başlarda okulun özel bir yönetmeliği ve belli bir ders programı yoktu. İlk yönetmelik 1925'te yapılmıştır. Bu yönetmeliğe göre, okulun amacı orta, lise ve bütün öğretmen okulları için müzik öğretmeni yetiştirmekti. Ancak uygulamaya gelince iş değişmiş ve daha çok orkestranın ihtiyacı için müzisyen yetiştirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu yönetmelik 1931 yılında yeniden ele alınarak onarılmıştır. Buna göre, yaş sınırı 12 ile 14'e indirilmiş, ders programlarında değişiklikler yapılmıştır. Ders süresi ise altı yıl olarak saptanmıştır. 1934 yılında bu okulun yeni ihtiyaçları karşılayacak nitelikten uzak olduğu düşünülerek, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrasını ve bir tiyatro bölümünü kapsayacak bir akademinin kurulmasını sağlayacak bir kanun hazırlanmıştır.

Atatürk, 1934'te Büyük Milet Meclisi'ni açış söylevinde yine sanat konusuna, özellikle müzik konusuna değinmiştir: "(...) Bugün dinlenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu gözeyde Türk ulusal musikisi

yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna gereğince özen vermesini, kanunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim"

Bu, Atatürk tarafından verilmiş bir direktifti; Milli Eğitim Bakanlığı müzik ve tiyatro sanatına modern anlamda bir öz ve biçim vermek üzere, Ankara'da, "Milli Musiki ve Temsil Akademisi"ni (1934-1940) kurdu. Bir yıl sonra, 1935'te de, "Ar Genel Direktörlüğü" kuruldu. Bu genel müdürlüğün görevi, "okullarda ve okulların dışında dramatik sanatlarla musiki ve plastik sanat işlerinin ulusal ülküye uygun yürümesine ve yayılmasına, ulusun bu yönden yetişmesine ve yücelmesine çalışmak yollarını aramak ve göstermek", olarak saptanmıştı.

Bu kuruluş ilk yıllarında daha çok müzik alanında başarılı olmuş ve 1935 yılında çağrılan dünyaca ünlü çağdaş Alman bestecisi Paul Hindemith, bu kuruluşun ilkelerinin saptanmasına kişiliği ile yardımcı olmuştur. Aynı yıllarda, yine dünyaca ünlü Belâ Bartok ve keman ustası Liko Amar gelmiş; sonuncusu uzun yıllar Türkiye'de kalarak birçok değerli sanatçı yetiştirmiştir.

Bu Akademi'nin tiyatro bölümü ancak 1936 yılının Ekim ayında çalışmaya başlamıştır. Ekim ayında giriş sınavları açılmış ve ilkönce "Musiki Muallim Mektebi"nden iki kız öğrenci bu bölüme alınmıştır. Erkek öğrenci daha sonra bulunmuştur. Kısa bir süre sonra bu sayı opera bölümünde 5 kız, 7 erkek ve tiyatro bölümünde 3 kız, 8 erkek öğrenciye çıkmıştır (bkz. Resim 71 ve 72). Aynı tarihlerde Türkiye'ye çağrılan ünlü Alman tiyatro adamı Carl Ebert, tiyatro ve opera bölümünün kuruluşunun ilkelerini saptamıştır.

1939 yılında, hemen hemen bütün ders dönemini Ankara'da geçirmesi sağlanan Carl Ebert'ten yararlanılarak bir kanun tasarısı hazırlanmıştır. 3829 sayılı bu kanunun yayım tarihi 24 Mayıs 1940'tır. Bu kanunun 2. maddesi, Devlet Konservatuvarı bölümlerini gösterir. Bu maddeye göre, Konservatuvar iki ana bölüme ayrılmaktadır: Müzik ve Temsil. Tiyatro bölümü şu kesimlere ayrılmıştır: Opera, Tiyatro ve Bale (bkz. Resim 73). Bu kanunun 3. maddesi kuruluşun amacını saptar: "Her iki kısmın gayesi memlekette müzik, tiyatro, opera ve bale kültürünü işlemek ve selahiyetli sanatkâr yetiştirmektir"

1 Haziran 1940 tarihinde yürürlüğe giren bu kanuna göre, Konservatuvarda tiyatro öğrenimi biri hazırlık sınıfı, ikisi orta ve ikisi yüksek olmak üzere beş yıldır. Yine bu kanunun 14. maddesine göre, orta bölümde temel bilimler on, yardımcı dersler on iki; yüksek dönemde temel bilimler sekiz ve yardımcı dersler ise ondur.

Konservatuvarın iç tüzüğünde tiyatro bölümü üç değil dört kesime ayrılmıştır. İç tüzüğün 9. maddesine göre, bunlar; opera, tiyatro (oyunculuk), bale ve yönetmenliktir (rejisörlük). "Rejisörlük" ke-

simi yüksek dönemlerden mezun olanlara özgü iki yıllık bir uzmanlık dalıdır. Ne yazık ki, bugüne değin "rejisörlük" kesimi hiç çalışmamış ve konservatuvar öğrencisi bu kesimde uzmanlık öğrenimi görmemiştir.

Devlet Konservatuvarı ilk mezunlarını 1941'de verdi. Artık sıra bu mezunlardan yararlanılarak halka temsiller vermeye gelmişti. Bunun için deneme niteliğinde bir "Tatbikat Sahnesi" (1941-1947) kuruldu. "Tatbikat Sahnesi"nin temsil verdiği yer, başka bir sahne olmadığı zaman ve genel olarak Ankara Halkevi sahnesiydi. Bu yüzden çalışmalarda bir süreklilik olmuyordu. "Tatbikat Sahnesi"nin ilk temsili 1941 yılının Nisan ayı içinde verildi. Carlo Goldoni'nin *Otelci Kadın* ile Puccini'nin *Tosca* operasının ikinci perdesi Ankaralılara oynandı. Bu topluluğun 1942 yılındaki ikinci tiyatro gösterisi *Julius Caeser* oldu. 1943'ten sonra bu çalışmalar hızlandı ve bu topluluk çok sayıda gösteriler düzenlemeye başladı. O yıl, Devlet Konservatuvarı, 2 Mayıs ile 18 Haziran arasında bir "temsil bayramı" düzenledi. Daha önce oynanan ve yeni hazırlanan yapıtları kapsayan bu temsil bayramında üç komedya, üç tragedya ve dört operet oynandı (Komedyalar: Molière'den *Güliinç Kibarlar*, Goldoni'den *Otelci Kadın*, Lessing'den *Minna von Barnhelm;* tragedyalar: Sofokles'ten *Kral Oidipus*, *Antigone* ve Shakespeare'den *Julius Caeser;* operalar: Mozart'tan *Bastien ile Bastienne*, Beethoven'den *Fidelio*, Puccini'den *Madam Butterfly* ve Smetana'dan *Satılmış Nişanlı).*

1946 yılının Şubat ve Mart aylarında İstanbul ve İzmir turnesi yapan "Tatbikat Sahnesi", Goldoni'nin *Otelci Kadın*, Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*, Goldoni'nin *Kahvehane*, Wilder'ın *Bizim Şehir*, Maeterlinck'in *Pelleas ile Melisande* adlı oyunlarını ve Puccini'nin *La Bohem*'ini oynadı.

Bu topluluk yerli oyunu, ilk kez, Muhsin Ertuğrul'un yönetimine verildikten sonra, 1947'de oynadı. Bu da Ahmet Kutsi Tecer'in *Yazılan Bozulmaz* adlı oyunuydu. Sonuç olarak bu deneme topluluğu yedi yıl içinde 14 tiyatro yapıtı ve 6 opera temsil etti. Artık Devlet Tiyatrosu ve Operası hazırlıkları başlayabilirdi.

Devlet Tiyatrosu ve Operası

Devlet Tiyatrosu ve Operası'nın tam olarak kurulabilmesi için iki yıllık bir "alıştırma" dönemi geçti. Bu süre içinde eskiden sergi evi olan bina, Alman mimarı Paul Bonatz tarafından tiyatro durumuna getirilmek üzere yeni baştan yapıldı. 1947'de Carl Ebert gidince yerine Muhsin Ertuğrul geçirilmişti. Bu alıştırma süresi içinde, sanatçı, Ulus'ta Mimar Mahmut Kemalettin Bey tarafından yapılan

Evkaf Apartmam'nın altında dekor deposu olarak kullanılan yeri tiyatro durumuna getirtti. Böylece, "Küçük Tiyatro" 27 Aralık 1947'de Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşebaşı* adlı yapıtı ile açıldı. Bu tiyatronun açılmasıyla düzenli gösterilere geçilebildi. O dönem içinde Oktay Rıfat'ın *Kadınlar Arasında*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos*, Musset'nin *Şamdancı*, Molière'in *Cimri*, Pirandello'nun *Size Öyle Geliyorsa* ve Wilder'ın *Bizim Şehir* adlı oyunları oynandı.

Yapımı biten "Büyük Tiyatro" 2 Nisan 1948 tarihinde Adnan Saygun'un *Kerem* operasının bir bölümü oynanarak açıldı (bkz. Resim 90). Bundan üç hafta sonra Bizet'nin *Carmen* operası oynandı. Ancak sahnenin ve ışıklama sisteminin henüz tamamlanmamış oluşundan dolayı o yıl bu tiyatroda tam anlamıyla bir eyleme geçilemedi.

5441 sayılı Devlet Tiyatrosu ve Operası Kanunu 16 Haziran 1949 tarihinde yürürlüğe girdiğinden bu devlet tarafından ödenekle beslenen sanat kurumu iki sahnesiyle 1 Ekim 1949 tarihinde çalışmaya başladı. İlk başlarda seyirci sıkıntısı duyulduğundan memurlara abone kartları sağlandı. Memurlar bu biletlerin ücretlerini ay başlarında ödüyorlardı. Seyircinin ayağını tiyatroya alıştırmakta Muhsin Ertuğrul'un tuttuğu başka bir yol da, her hafta pazar sabahları, "Büyük Tiyatro" salonunda tiyatro konusunda konferanslar verdirmesiydi. Bu çalışmanın ilk konferansı, o dönemde Devlet Tiyatrosu'nun baş yönetmeni olan Renato Mordo'nun Richarda Strauss üzerine yaptığı konuşmadır.

1951 yılından itibaren, yönetim, bütçe, mali olanaklar yönünden bir gelişme başladı. O döneme değin dağınık bir biçimde çalışan Okuma Kurulu'na çekidüzen verildi. Mordo gittikten sonra, baş yönetmenlik kadrosuna yine bir Alman yönetmen, Arnulf Schröder getirildi.

1949-50 döneminde, Devlet Tiyatrosu, 2'si çocuk, 10 çeviri ve 3'ü opera olmak üzere 15 yapıt oynadı. 1950-1 döneminde bu toplam 12'ye düştü, ama yerli oyunlarda % 50 oranında bir artma oldu. 1951-2 döneminde yerli oyunların sayısı 1'i çocuk oyunu olmak üzere dörde düştü.

1951-2 döneminde genel müdürlüğe Cevat Memduh Altar atandı. 15 Mart ile 15 Mayıs tarihleri arasında Ankara'ya yeniden çağrılan Carl Ebert, tiyatro ile operanın çalışmalarının o günkü durumunu inceliyerek Bakanlığa bir rapor verdi. Bu iki aylık süresi içinde de Shakespeare'in *Bir Yaz Döniimii Gecesi Riiyası*'nı sahneye koydu.

1951-2 dönemi sanatçıların hastalıkları ve bazı başka nedenler yüzünden "Küçük Tiyatro"nun sık sık perdelerini açamamasıyla geçti. Devlet Tiyatrosu ilk kez operet denemelerine de girişti. Seçilen ilk operet Johann Strauss'un *Yarasa*'sı oldu. Aynı dönem içinde devlet ödeneği 840.000 liradan 1.010.000 liraya çıkarıldı. Başka bir değişiklik se-

yircinin yetişmiş olması ve bazı oyunlar için seyircinin bilet almak için uzun sıralara girmesidir.

1952-3 döneminde, yerli oyun sayısı arttı. Bu dönemde 7 yerli oyuna karşılık 5 çeviri oyun vardır. Opera bölümü ise bu dönemi de, her dönemde olduğu gibi üç yapıtla kapadı. Bu dönemde, Adnan Saygun'un *Kerem*'inin tamamı oynandı. Ayrıca, *Elektra* uygulaması ilgi çekti (bkz. Resim 74). Devlet Tiyatrosu ve operasının yeni bir atılımı 1954-5 döneminde geldi. Bu dönemde yine genel müdürlüğe atanan Muhsin Ertuğrul, semt ve bölge tiyatroları düşüncesiyle Ankara'da ve Ankara dışında yeni sahneler açmaya başladı. 4 Şubat 1956'da "Üçüncü Tiyatro"yu (1969-70 döneminde kapatıldı 1978'de yeniden açıldı), 5 Ekim 1956'da "Oda Tiyatrosu"nu açan sanatçı, 1956-7 döneminde "İzmir Devlet Tiyatrosu" ile "Adana Tiyatrosu"nu halkın hizmetine sundu. 28 Eylül 1957 tarihinde de Bursa'da "Ahmet Vefik Paşa" tiyatrosu ilk temsillerine başladı. Bu tiyatrolardan Adana'daki tiyatro bir süre sonra kapatıldı ve sonra yine açıldı; İzmir'deki tiyatro ise çalışmasını sürdürdü.

1956-7 döneminde görülen başka bir eylem de Devlet Tiyatrosu'nun İstanbul'da her on beş günde bir tiyatro ve opera gösterileri düzenlemeye başlamasıdır. Ancak opera temsilleri Devlet Tiyatrosu bütçesine ağır geldiğinden 1957-8 döneminde bundan vazgeçilmiştir. Ertesi dönem, Muhsin Ertuğrul istifa edince genel müdürlüğe Cüneyt Gökçer getirildi. Gökçer ilk yıllarda ustası Muhsin Ertuğrul'un yolundan gitti. 1960-1 döneminde "Yeni Sahne"yi, 1963-4 döneminde ise "Altındağ Tiyatrosu"nu açtı. Böylece, Ankara'da Devlet Tiyatrosu'nun sahne sayısı altıya çıkmış oldu.

1960'tan sonra Devlet Tiyatrosu'nun yabancı ülkelere turneye gittiği görülür. Bunlardan ilki 1960 yazında Paris'te düzenlenen Uluslararası Tiyatro Şenliği oldu. Şenliğe Orhan Asena'nın *Hürrem Sultan* oyunu ile, Mouzenidis'in sahneye koyduğu Sofokles'in *Kral Oidipus*'u götürüldü (bkz. Resim 75). 1961 yazında Kıbrıs'a bir turne yapan Devlet Tiyatrosu, orada yine Sofokles'in *Kral Oidipus*'u ile A. Kutsi Tecer'in *Köroğlu*'sunu oynadı. 16 ve 17 Eylül tarihlerinde Devlet Tiyatrosu Atina'ya bir turne yaparak Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* ile yine *Kral Oidipus*'u oynadı. 1964 yazında, Paris'teki Uluslararası Şenliğe Shakespeare'in *On İkinci Gece* ve Refik Erduran'ın *Cengiz Hanın Bisikleti* adlı oyunlarıyla katılan Devlet Tiyatrosu, 1968 yazında önce Venedik Şenliğine, sonra Yugoslavya'nın Üsküp kentine gitti. Buralarda, İtalyan yönetmeni Scaparro'nun sahneye koyduğu Pirandello'nun *IV Henri* ile S.K. Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* adlı oyunlarını oynadı.

1962-3 döneminde, ünlü Amerikalı koreograf Todd Bolender'in oyun ve dans düzeniyle, Amerikan müzikalı *Öp Beni Kate* büyük mas-

raf edilerek göz kamaştırıcı bir biçimde sahneye çıkarıldı. Bundan sonra Devlet Tiyatrosu oyun dağarında her yıl bir müzikal bulundurdu. 1965-6 döneminde ise, bu sanat kurumu iki ayrı genel müdürlük oldu. Devlet Tiyatrosu'nun başına yeniden Cüneyt Gökçer, Opera ve Bale'nin başına da Aydın Gün atandı. Genel müdürlüklerin resmen ayrılmasıyla, aynı atölyeler ve işlikler kullanılmak koşuluyla, ayrı teknisyen ve işçi kadroları saptandı.

Devlet Balesi

Ülkemizde, klasik bale gösterileri yenidir. Öbür yanda, daha XVI. yüzyılda İstanbul'daki İtalyanların şenlik dolayısı ile klasik bale gösterileri düzenlediği bilinmektedir. Daha sonra, Tanzimat'ta dışardan birçok bale topluluğu İstanbul'a gelmiştir. XX. yüzyılın başlarında, Sovyet ihtilalinden kaçan beyaz Ruslar arasında bale dansçıları ve öğretmenleri bulunuyordu. Ancak bugünkü Türk balesinin kuruluşu 1947'de başladı.

Hindemith ile Ebert bale konusuna eğilmişlerdir. Ebert, 1940 yılında üç aşamalı bir bale okulu kurmayı düşünmüştür. On yıllık bir bale eğitiminin başına da "Rus geleneği ile çağdaş Batı Avrupa üslubunu bağdaştırabilecek" bir yetiştirici de öngörülmüştü. Ancak o tarihlerde bir bale okulu açılamadı. Bu arada İstanbul'daki bazı halkevlerinde (Eminönü ve Beyoğlu) bale çalışmaları yapılıyor, küçük çapta gösteriler düzenleniyordu.

Klasik bale geleneği, ülkemizde 1947 yılında başladı. Türk Hükümetinin çağrısı üzerine gelen, İngiliz Kraliyet Balesi kurucusu Dame Ninette de Valois bu işi gerçekleştirdi. Dans düzencileri, dans öğretmenleri, gerekli malzemeleri İngiltere'den sağlayarak kısa bir süre içinde bu yeni alanda genç sanatçılar yetiştirdi.

İlk başlarda, Bale Okulu Yeşilköy'de (İstanbul) kuruldu. Okul 6 Ocak 1948 tarihinde İstanbul Valisinin de hazır bulunduğu bir törenle açıldı. Okula 7-10 yaşları arasındaki 11 erkek ve 18 kız çocuk alındı. Ertesi yıl yeteneği olan 15 çocuk alıkonuldu ve 17 çocuk daha okula kabul olundu. Okulun eğitim programı İngiliz Kraliyet Balesi'nden örnek alındı. Hem yatılı hem gündüzlü olan bale okulu 1950'de Ankara'ya taşındı.

İlk mezunlar, dokuz yıl sonra, 1957 yılında çıktı. Devlet Balesi'nin ilk gösterisi Manuel de Falla'nın *Büyüleyen Aşk* adlı kısa yapıtı oldu; bu uygulamanın dans düzenini İngiliz Robert Harrold yaptı. 1960 yılının Ocak ayı içinde oynanan bu oyunun gösterisinde İngiliz dansçısı Valerie Taylor da sahneye çıktı.

Devlet Balesi'nin daha geniş ölçüdeki çalışması 1960-1 döneminde başladı. O dönem içinde, Leo Delibes'in *Coppelia* balesinin tamamı

oynandı. Aynı dönem içinde ünlü Amerikalı koreograf Todd Bolender konservatuvara geldi ve iki modern bale yapıtını sahneye getirdi. 1961-2 döneminde, *Hava Perileri, Patenciler* ve *Hovardanın Sonu* adlı bale yapıtları büyük bir başarıyla oynandı. Ertesi dönem, ünlü İngiliz kadın koreograf André Howard Ankara'ya geldi ve Bizet'nin *Gençler Balosu, Veneziana* bale yapıtından bir beşli ve Schubert'ten *Ölüm ve Genç Kız* balelerinin dans düzenlerini yaptı. Couperin'in müziği üzerine *Esrarengiz Geceler* adını taşıyan kısa bir parça ayrıca bu dönemin oyun dağarına girdi.

1963-4 döneminde önemli gelişmeler oldu. Ninette de Valois üç kez Türkiye'ye gelerek gelişen Devlet Balesi'yle daha yakından ilgilenmeye başladı ve Lorna Munsford'u *Uyuyan Güzel* balesini hazırlaması için Ankara'ya gönderdi. *Uyuyan Güzel*'in başarısı üzerine daha zor yapıtlara geçildi ve Türk balesi için özel dans düzenleri içinde, *Buluşma, Giselle, Yalnız* ve *Kapandakiler* hazırlandı. Ancak bu dönemde daha önemli bir olay, bir Türk bestecisinin yapıtının sahneye çıkarılmasıdır. İçinde ünlü besteci Honegger'in de bulunduğu bir yargıcılar kurulu tarafından ikincilik ödülü verilen Ferit Tüzün'ün bir bestesi, *Çeşmebaşı*, bir bale parçası olarak sahneye uygulandı. Türk halk danslarının adımları ve geleneksel Türk "temaşa"smın bazı figürleri büyük bir başarıyla temsile oturtuldu.

Devlet Balesi 1965-6 döneminde Opera Bölümüyle birlikte Tiyatro genel müdürlüğünden ayrıldı. Ancak bu bölümün de opera gibi ayrı genel müdürlükle yönetilmesi 1966-7 döneminden itibaren başlar. Bu dönemde Devlet Balesi eskiden oynadığı yapıtları yeni uygulamalara ekleyerek daha geniş bir dağarcıkla halkın karşısına çıktı (bkz. Resim 78). Modern İngiliz bestecisi Britten'in *Pagodalar Prensi, İlişkiler* adlı yapıtları, Ravel'in *Güzel ve Canavar*, Sullivan'ın *Pineapple Poll* ve Çaykovski'nin *Kuğu Gölü* yeni yapıtlar olarak yer aldı. Ertesi dönem, Çaykovski'nin *Fındıkkıran*'ı sahneye çıkarıldı. 1969-70 döneminde, başarılı dans düzencisi ve bale yönetmeni Alfred Rodrigues'in çalışması sonucu Glazunov'un bir bestesi üzerine kurulan bir dans düzeni ile Stravinski'nin *Orfe*'si oynandı. Ama bu dönemin de önemli olayı yine Rodrigues'in sahneye koyduğu Türk bestecisi Çetin Işıközlü'nün *Judith* adlı tek bölümlük yapıtı oldu.

Türk Balesi'nin olanakları ayrı bir genel müdürlük olunca daha da artacaktır. O zaman gerek dansçıların bakımları, gerek sağlıkları üzerine daha yakından eğilme olanağı doğacaktır. Ayrıca, Türk balesinin klasik ve halk balesi olarak iki kesime ayrılması da herhalde ilerde bir zorunluluk olacaktır. Halk balesi, zengin folklorumuza dayanarak çeşitli dansları disiplinli ve büyük dans düzenleri içine götürebilecektir.

Özel Tiyatrolar

Bizde tiyatro, başlangıçtan bu yana genellikle özel kuruluşların eylemi olmuştur. Önce "Kol" adı verilen topluluklar esnaf loncalarının "temaşa" kolları, sonra orta oyunu takımları, tulûat tiyatroları hep özel tiyatro niteliğindedir. Tanzimat'la birlikte çoğalan çeşitli tiyatro toplulukları ve bunların en önemlisi olan Güllü Agop'un "Gedikpaşa Tiyatrosu", özel tiyatro kuruluşuna örneklerdir. 1908 Meşrutiyet'i ile, daha önce de belirttiğimiz gibi, çok sayıda tiyatro topluluğu kurulmuş ve bunların çoğu kısa ömürlü olmuştur. Bunlar da özel tiyatro niteliğindedir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra ilk kurulan özel tiyatrolar arasında başta Fikret Şâdi'nin yönettiği "Milli Sahne" gelir. Bu topluluk kadrosu zayıf olduğundan ilk başlarda az rollü oyunları oynayabilecek yetenekteydi. İlk turne yolu İzmir'den başlayarak Manisa, Uşak, Afyon ve Eskişehir'dir. Eskişehir, "Milli Sahne"nin merkezi olmuş ve sonradan İzmir'den gelenlerle birleşince topluluğun gücü artmıştır. Bu topluluk ertesi yıl Ankara'da iyi bir çevre yapmış ve 1924 yılında Türk Ocağı sahnesinde temsiller vermiştir. Fikret Şadi, "Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti"ni kurmuş ve bu dernek yoluyla hükümetten de para yardımı almıştır. Fikret Şadi, bir özel topluluk için devletten yardım sağlayan ilk sanatçıdır. 1924-5 döneminde kurulan daha önemli bir tiyatro da Muhsin Ertuğrul'un Şehzadebaşı Ferah sahnesinde kurduğu topluluktu (bu topluluktan daha önce söz ettik). Raşit Rıza'nın yönettiği Halep Çarşısı'ndaki "Türk Tiyatrosu"nu da belirtmiştik. Gerçi bu topluluklarda çalışanlar eski Darülbedayi sanatçılarıydı; ama bağımsız ve para işlerini kendileri adına düzenledikleri için bunlar birer özel tiyatroydu.

Bugünkü özel tiyatroların başlangıcı İstanbul'da oldu. Muhsin Ertuğrul'un Ankara Devlet Konservatuvarı öğretmenliği sırasında açtığı, "Küçük Sahne", ödenekli bir tiyatronun karşısında ciddi bir özel tiyatronun da yaşayabileceği düşüncesini güçlendirdi. 1950 yılından sonra "Cep Tiyatrosu" ve "Çığır Sahne" kısa sürecek olan yaşamlarına başladılar. II. Dünya Savaşı'ndan sonra "Ses Opereti" adı altında kurulmuş olan topluluk ilk başlarda vodviller, yüzeyde operetler, hatta açık saçıklığa kaçan kaba çizgili güldürüler oynamıştır. Basında ve ilgililer arasında yerilen bu topluluk 1950 yılında, "Yeni Ses Opereti" adı altında, bir reforma gitmiştir. Aynı yıl, İstanbul'da tutulmaya başlayan bir topluluk da kalın çizgili güldürü ve vodvile yönelen "Karaca Tiyatro"dur. 1954'te, Tünel ile Galatasaray arasındaki bölgede bir bina yaptıran Muammer Karaca, o günden sonra, ölümüne kadar aynı tutumla çalışmıştır.

1960'tan sonra özel tiyatro sayısında büyük bir artma görülür. Belli bir seyirci topluluğunun yetişmiş oluşu ve parlamış olan sanatçıların kendi tiyatrolarını kurmak istemeleri, birdenbire birçok özel tiyatronun açılmasına sebep olmuştur. İstanbul'da bu özel tiyatroların bugüne kadar sürenleri, 1955'te çalışmaya başlayan "Dormen Tiyatrosu", yine aynı tarihlerde Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Yıldız ve Müşfik Kenter'in "Kent Oyuncuları", 1962-3 döneminde, perdelerini açan "Engin Cezzar - Gülriz Sururi Topluluğu" (bkz. Resim 78) yine aynı dönemin başında açılan "Oraloğlu Tiyatrosu" ve "Arena Tiyatrosu" 1963-4 döneminde açılıp kısa süreli olan "Alpago Tiyatrosu", ayrıca bulvar oyunları ve vodviller oynayan "İstanbul Tiyatrosu", "Azak Tiyatrosu", "Küçük Opera Topluluğu", "Site Tiyatrosu" İstanbul'daki özel tiyatroların sürekli olanlarıdır. Bir de 1958'den sonra çeşitli tiyatrolarda oynayan Ulvi Uraz, 1964 yılında kendi tiyatrosunu kurmuştur. "Ulvi Uraz Topluluğu" uzun süre ayakta kalabilmiş topluluklardan biridir.

Özel kuruluşlar içinde "Gong", "Saat Altı", "Kadıköy Tiyatrosu" gibi kısa ömürlü olanları da vardır. 1965 yılından sonra eyleme geçen "Gen-Ar Topluluğu", 1967-8 yılında açılan Kadıköy'deki "İl Tiyatrosu", yeni özel tiyatrolar arasında sayılabilir. 1969-70'de açılan Genco Erkal'ın yönettiği "Dostlar Tiyatrosu" İstanbul'daki en önemli özel tiyatro durumuna gelmiştir.

Ankara'da açılan özel tiyatroların ilki 1959 yılında kurulan "Meydan Sahnesi"dir. Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan birkaç sanatçı (Çetin Köroğlu, Kartal Tibet, Üner İlsever, Esin Avcı) tarafından kurulan bu topluluk ilk kuruluşta yazar Adalet Ağaoğlu'nun da katılmasıyla çalışmaya başlamış, daha sonra öteki sanatçıların ayrılmasıyla yalnızca Çetin Köroğlu'nun yönetiminde yıllar yılı temsillerini sürdürmüştür. tür.

1963-4 döneminde Ankara'nın ikinci özel topluluğu olan "Ankara Sanat Tiyatrosu" (bkz. Resim 79), İstanbul'daki "Arena Tiyatrosu"ndan ayrılan Asaf Çiyiltepe'nin (1934-1967) sanat yöneticiliği altında açılmıştır. Gerek sanat tutumu, gerekse yönetim açısından getirdiği disiplini, değerli uygulamaları ile kısa bir sürede Türkiye'nin en ilgi çekici topluluğu olan "Ankara Sanat Tiyatrosu", Çiyiltepe'nin ölümüyle karışmış ve 1968'de başlayan iç kaynaşma 1970'de sanatçıların sekiz ay süren greviyle sonuçlanmıştır. Bu grevin sonucu, sanatçılar önce işverenle anlaşmışlar, iki ay sonra da tiyatroyu işverenden devralmışlardır.

1967-8 döneminde, "Halk Oyuncuları", göz dolduran bir iki oyundan sonra kapanmış, Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan sanatçıların kurduğu "Küçük Komedi" ve "Başkent Tiyatrosu" çalışmaya başlamıştır.

Bunlar da kısa bir süre sonra çalışmalarını durdurmuşlardır. "Başkent Tiyatrosu"nun yerine, "Drama Tiyatrosu" kurulmuş ve batmış, "Küçük Komedi"ye çeşitli bulvar toplulukları gelip gitmiştir. 1968 Nisan'ında açılan "Yenişehir Tiyatrosu" da bir yerli, bir yabancı yapıt, bir de çocuk oyunu oynadıktan sonra çeşitli nedenlerden dolayı kapanmak zorunda kalmıştır. 1969-70 döneminde, "Ankara Birliği Sahnesi" büyük bir gürültüyle kurulmuş ve ilk oyun olarak Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyununu oynamıştır.

Özel tiyatroların oyuncu kaynağı üçtür: 1. Amatör, yetenekli gençler, 2. Ödenekli tiyatrolardan gelenler ve 3. Eskiden beri bulvar tiyatrosu niteliğinde topluluklarda çalışanlar.

Yeni denemeler ve ilerici çalışmalar, altmışlı yıllarda kurulan bazı özel tiyatrolardan gelmektedir. Özel tiyatrolar içinde "Ankara Sanat Tiyatrosu" ile başlayan bu yöneliş, ondan sonra kurulan bir bölüm özel tiyatronun da yolunu çizmiştir. Bu ilerici, yeni hava daha çok gençlik tiyatrolarında yetişmiş genç sanatçılardan gelir. Ödenekli tiyatrolardan gelen sanatçılar, oyunculuk yetilerine karşın, belli tutucu bir havayı sürdürme eğilimi içindedirler. Gençlik tiyatrolarından gelenlerle karşılaştırılınca daha ticari olma ustalığı içindedirler.

Yetmişli yılların başlarında bir özel tiyatro "enflasyonu"ndan kolayca söz edilebilir. Özel tiyatrolar durmadan amipler gibi bölündüğünden güçlü bir kadro kuramamışlar ve eylemlerini sürdürme olanaklarını kendi kendilerine sınırlamışlardır. Bu parçalanmanın bir nedeni parasızlıksa, başka önemli bir nedeni de, biraz sivrilen bir genç sanatçının daha "doğru" bir tiyatro yapacağına inanarak yeni bir tiyatro kurma dürtüsüdür. Oysa henüz tam anlamıyla oyunculuğun bile yerleşmediği Türkiye'de, bu tutum zaten zayıf olan oyuncu kadrosunu daha da zayıflatmış ve özel tiyatrolar sık sık bir okul müsameresi düzeyinde temsillere gitmiştir.

Sayıca artışları dışında, özel tiyatroların seyirciye yönelişleri de çeşitlenmiştir. Batıda XIX. yüzyılın sonundan beri varolan "Kabare Tiyatrosu", yazar Haldun Taner'in çalışmasıyla 1967-8 döneminden bu yana eyleme geçmiş ve politik bir tiyatro türü olarak gelişmiştir. Siyasal taşlamaya ilgi duyan Türk seyircisi de bu tür tiyatroyu tutmuştur. "Kabare" tiyatrolarının ilki Taner'in "Devekuşu Kabare Tiyatrosu"dur. Bundan sonra İstanbul'da "Üç Maymun", Ankara'da Yılmaz Gruda'nın kurduğu "Çuvaldız" ve Oben Güney'in kısa süreli "Marko Paşa" toplulukları görülür. Günümüzde etkinliğini sürdüren tek "kabare" topluluğu "Devekuşu"dur. Bu topluluk gerek yönelişi gerekse üslubu yönünden tutarlı bir kabare tiyatrosudur.

Sözsüz Oyun

Türk tiyatrosu içinde en çok savsaklanmış sanat kolu sözsüz oyundur. Bu sanat kolunu, Türkiye'de ilk kez tanıtan Erdinç Dinçer (1934-) olmuştur. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın şan bölümünde öğrenciyken Fransa'ya gitmiş ve beş yıl süreyle Jacques Lecoq, Etienne Decroux ve Marcel Marceau gibi çağımızın en büyük pantomim ustalarından ders almıştır. Laura Shallen'den modern dans dersleri de alan sanatçı, Fransa'da, Almanya'da, Hollanda'da ve daha sonra Türkiye'de profesyonel olarak temsiller vermiştir.

Ankara'da ilk sözsüz oyun gösterisini 1963 yılında veren Dinçer, büyük kentlerden çok Anadolu'da turneler yapmış, sözsüz oyun üzerine konuşmalar düzenlemiş bir sanatçıdır. Daha sonra bir de "Memiş" tipi yaratarak Türk halkının sorunlarına eğilme çabası içine girmiştir. Sanatçının evrensel anlamdaki başarılı parçaları, *Uçurtma, Duruşma, Kafes, İğne İplik, Piyanist, Terzi, Ressam ve Modeli* gibi gösterilerdir. *Vietnam Öyküsü, Politikacı ve Koltuk* gibi siyasal nitelikli gösterileri yanısıra, *Memiş'in Kaderi*'nden başlayıp birçok toplum sorununu dile getiren parçaları başarı sağlamıştır. Dinçer, tek kişilik bir tiyatrodur. Henüz yanında onunla oynayacak gençler yetişmediği için tek başınadır.

Sözsüz oyun sanatı amatör gençler arasında da ilgi görmüştür. Bu amatör sanatçılardan biri genç yaşta ölen Ergin Kolbek'tir. Kolbek, "Bico" adını verdiği bir tip yaratarak çeşitli dertleri dile getirmiştir. Kolbek, 1963'te profesyonel olarak çalışmaya başladı ve İstanbul'da sözsüz oyun kursları düzenledi. Ayrıca Taner Barlas ve Oğuz Aral gibi sanatçılar sözsüz oyunla ilgilenmiş ve bazı gösteriler ortaya çıkarmışlardır.

Gençlik Tiyatroları

1908 Meşrutiyeti'nde kurulan bazı tiyatrolar, daha çok amatör niteliğini taşımakla birlikte, bugünkü anlayışta bilinçli olarak çalışan, çağdaş Türk tiyatrosu konusunda araştırmalar yapmaya eğilimli gençlik tiyatroları ancak II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmıştır. Bu toplulukların kişilik kazanıp tiyatro yaşamımızda söz konusu edilmeleri 1950 yılından sonradır.

1952 yılının yazında, İstanbul Üniversitesi'nde bir amatör gençlik tiyatrosunun kurulduğunu izleriz. O sırada "Vatan" gazetesinde tiyatro eleştirileri yazan Tunç Yalman da, bu üniversitenin öğrenci birliğinin kurmuş olduğu topluluğu yönetmiştir. Böyle bir eylem Ankara Üniversitesi'nde de başlamıştır. Ankara Üniversitesi'ndeki gençlik tiyatrosu ilk kez 1952 yılında Goldoni'nin *İki Efendinin Uşağı* ve Molière'in *Scapin'in Dolapları* adlı güldürülerini oynamışlardır.

1953-4 tiyatro dönemine girerken, uzun yıllar amatör çalışmalarıyla göz doldurmuş olan "Gençlik Tiyatrosu" kurulmuştur. Bu topluluk ilk olarak Brezilyalı yazar P. Carlos Maguo'nun *Yarın Başka Olacaktır* oyununu sahneye uygulamışlardır. Oyunu sahneye Avni Dilligil koymuş ve ileriki yıllarda da amatörlerle ilgilenmiştir. Bu topluluk ayrıca tiyatro konusunda konuşmalar ve açık oturumlar düzenlemiştir. Bu kuruluş özel tiyatrolara değerli elemanlar yetiştirmiştir.

Belki de İstanbul'un en eski amatör topluluğu olan, ama içine kapandığı için tanınmayan "Robert Kolej Oyuncuları" 1954'ün sonlarında yavaş yavaş dışarıya açılmaya başlamıştır. O yıl Shakespeare'in *Othello*'sunu oynayan topluluğun yıldızı, sonradan profesyonelliğe geçip tiyatro sahibi olan Engin Cezzar'dır. Bu arada "Gençlik Tiyatrosu" S.K. Aksal'ın *Şakacı*'sını sahneye çıkartmıştır.

1955 yılında Galatasaray Lisesi de dışarıyla ilgi kurmaya başlamıştır. O yıl O'Neill'in küçük oyunlarından birkaçı Galatasaray Lisesi topluluğu tarafından sahneye çıkarılmıştır. 1955'in sonunda Afif Yesari'nin *Mektup* adlı oyunu "Gençlik Tiyatrosu" tarafından oynanmıştır.

1956 yazında, T.M.T.F. ilk kez uluslararası bir tiyatro şenliği düzenlemiştir. Kasım ayının ikinci yarısında yapılan bu birinci şenliğe katılan topluluklar şunlardır: "Üniversiteliler Cep Tiyatrosu", "Teknik Üniversite Tiyatrosu", "Akademi Tiyatrosu", "Gençlik Tiyatrosu", "Robert Kolej Tiyatrosu" Bu şenliğe ayrıca üç de yabancı topluluk katılmıştır: Bunlar "Bonn Tiyatrosu", "Belgrad Akademi Tiyatrosu" ve Venedik "Ca Foscari Topluluğu"dur. Her yıl gittikçe gelişen, daha çok sayıda yabancı topluluğu çeken bu şenlik 1968 yazında yasaklandıktan sonra bir daha yapılamamıştır.

Uluslararası Şenliğin en büyük katkılarından biri karşılıklı kültür alışverişinin gençler arasında olumlu sonuçlar ortaya çıkartmasıdır. Ayrıca, gençlik tiyatrolarının sayısı ve çalışmaları artmış, nitelik yönünden de daha olumlu uygulamalar ortaya çıkarılmıştır.

1957 başında "Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu" çalışmaya başlamış, O'Neill'in ve Giraudoux'nun oyunları oynanmıştır. 1958 yılında kurulan ve çok ilgi çekici denemeleriyle tiyatro yaşamımızı renklendiren "Genç Oyuncular" Erdek'te şenlik düzenlemişler, kolektif çalışmalarla oyunlar yazmışlar *(Tavtati Kütüpati* ve *Vatandaş Oyunu),* toplum sorunlarına Türk tiyatrosunun geleneğinden ve açık biçiminden yararlanarak yönelmişlerdir. Bu topluluk da özel tiyatrolara yetenekli elmanlar yetiştirmiştir.

1959'dan sonra Ankara'daki amatör tiyatroların sayısı da artmış ve kendi aralarında araştırmalar yapmaya başlamışlardır. Bunlardan, şimdi adı "Deneme Sahnesi" olan ve 1957'deki kuruluşundaki adıyle "Tiyatro Severler Gençlik Cemiyeti" 1965'ten itibaren toplulu-

ğa katılan gençlerin çalışmasıyle 1966 Nisan ayında Fransa'nın Nancy kentinde yapılan uluslararası şenlikte "birincilik ödülü" almışlardır. Bu şenlikte oynadıkları oyun *Uzun Dere* ve *Ayak Parmakları*'dır. Altıncı kültür şenliğinden itibaren bu topluluğun da şenliklere katıldığı izlenir. Bu topluluk, 1965'te de İstanbul şenliğinde bir "ikincilik" ve bir de jüri özel ödülünü kazanmıştır.

1959'da kurulan "Sinema-Tiyatro Derneği" ise tiyatro kursları açmış, sinema ve tiyatro alanında yarışma düzenlemiş ve ayrıca bir yıl süreyle bir dergi çıkartmıştır.

1958 yılında enstitü olarak açılmış olan, ama ancak 1964 yılında kürsü olup eyleme geçen ve bu kitabın yazarının kurduğu Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü topluluğu da akademik yoldan amatör uygulamalarda bulunan bir tiyatrodur. 1965 yılının Nisan sonunda Nancy Uluslararası tiyatro şenliğinde *Pabuççu Ahmet* ile "ikincilik ödülü" ve aynı yılın Temmuz ayında da *Savaş Oyunu* ile Erlangen Uluslararası Tiyatro Şenliği'nde "Reji Birinciliği" kazanmıştır. Bu topluluğun 1967 Mart ayında oynadığı *Midas'ın Kulakları*, o yılın yaz aylarında Macaristan'da yapılan Uluslararası Tiyatro Kongresi'nde övülmüş ve üzerinde durulmuştur. Ayrıca topluluk bu oyunla 1967 Nancy Şenliği'nde "Özel Bröve" ile onurlandırılmıştır. Bu Üniversite topluluğu *Ayak-Bacak Fabrikası* uygulaması ile 1971 yazında İngiltere'de büyük ilgi görmüştür.

Amatör tiyatro eylemleri, son yıllarda ülkemiz için önemli bir gelişime girmiştir. Orta Doğu Üniversitesi Tiyatro Şenliği, Anadolu'nun birçok gençlerini bu alana çekmiştir. Günümüzde Anadolu'nun çeşitli kentlerinde olumlu çalışmalar yapılmaktadır. Trabzon, Tarsus, Ordu, Bursa, Konya, Kayseri, Samsun, Bafra, Urfa, Uşak, Kütahya, Sakarya, Burdur, Malatya, Yozgat, Sıvas, Erzurum, Diyarbakır, Eskişehir, Denizli, vb. kentlerde gençlik toplulukları artmakta ve gittikçe büyük kentlerdeki tiyatrolara öykünmeyi bırakmaktadırlar.

Çocuk Tiyatrosu

Yirminci yüzyıl başına kadar, Türkiye'de çocuklara özgü bir tiyatrodan söz edemeyiz. Çocuk tiyatrosu konusuna bilimsel yaklaşım ise ancak yeni yeni başlamıştır. Nasıl Batıda tiyatro gösterilerine sokulan çocuklar korolardan gelmişse, bizde de çocuk oyuncuları ilk kez dansçı olarak görürüz. Köçek, tavşan gibi çeşitli adlarla bilinen dansçı çocukların ondokuzuncu yüzyıl sonlarında tulûat tiyatrolarında da oynamaya başladıklarını anlarız. Çocukların da seyrettiği gösterilerin başında Karagöz ve kukla geliyordu. Özellikle, sünnet düğünlerinde ve bayramlarda, çocukların seve seve seyrettikleri gölge oyunumuz "Karagöz" onların tek eğlencesiydi, denilebilir. Anadolu'da ise, el, ayak ve

iskemle kuklaları daha yaygındır. Doğal olarak gerek gölge oyunu, gerekse kuklanın konularının çoğu çocuklar için değil, büyükler için düşünülmüştü. İşin aslına inilirse, Türk çocuklarına yönelik ilk çocuk tiyatrosu Cumhuriyet döneminde ortaya çıkmıştır.

Ancak salt çocuklara özgü bir tiyatronun kuruluşundan önce tektük ve dağınık girişimler, atılımlar izlenir ülkemizde. Bunlara kısaca göz atmak gerekir.

Batının da etkisiyle, ilk çocuk tiyatrosu düşüncesi, II. Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra belirmeye başlamıştır. O sırada okullarda tiyatro gösterilerinin yapılması düşüncesi ortaya atılmıştır. Bunda en büyük etken İstanbul'daki yabancı özel okullardır. Ne ki, okullarda düzenlenen tüm gösteriler bir tiyatro olgusunu değil, dağınık "müsamere"leri içermiştir. Ancak bu dönemde çocuk tiyatrosu açısından umut verici bir şey dergilerde yayımlanmaya başlayan çocuk oyunu metinleridir. Bir bölümü imzasız olarak yayımlanan bu oyunların yazarları arasında Münir Bekir, Ali Ulvi Elöve, İsmail Hikmet Ertaylan, Ahmet Edip, Müfit Rıfat, Aziz Hüdai, Ali Nusret gibi kimseler vardır.

Bu dönemde, çocuk tiyatrosu ile ilgili en önemli çaba, hiç kuşkusuz, Maarif-i Umumiye Nezareti'nin okullarda tiyatro çalışmalarına yer verilmesini sağlayacak "Mekteb Temsillerinin Usul-i Tedrisi" başlıklı bir yönetmelik hazırlamış olmasıdır. Bu yönetmelik ile ilk öğretimdeki tiyatro çalışmalarının hem bir düzene sokulması istenmiş, hem de bu gösteriler üzerinde daha yakın bir denetim elde edilmesi düşünülmüştür. Nitekim bu yönetmelikle, Osmanlı tarihi ile ilgili konulara önem verilmesi ve bu konuların sahnede işlenmesi salık verilmiştir. Ama dönem içinde ileri bir aşama sayılabilecek içerikte olan bu yönetmeliğin Türkiye'deki çocuk tiyatrosu tarihi açısından önemli bir yeri vardır. O sırada yayımlanmakta olan *Tedrisat Mecmuası* (daha önceki adı *Tedrisat-ı İbtidaiye Mecmuası)* genel kültür, eğitim, ders modelleri yanısıra okulda tiyatro üzerine yazılar yayımlamıştır.

Cumhuriyet döneminde kurulan çocuk tiyatrolarını ödenekli ve ödeneksiz özel olarak iki ana kesimde ele alabiliriz. Ülkemizde ilk sürekli ve düzenli çocuk tiyatrosu örneğini İstanbul Şehir Tiyatrosu vermiştir.

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun çocuk bölümü, 1935 yılının sonbaharında kuruldu. Ancak böyle bir tiyatro kurma düşüncesi beş yıl öncesinden kök salmaya başlamıştı. 1 Aralık 1930'dan başlayarak *Darülbedayi* dergisinde okul ve çocuk tiyatrolarına değinen yazılar yazılmaya başlanmıştır. Bu yazılarla okul ve çocuk tiyatrolarının önemi, dış ülkelerdeki çocuk tiyatroları üzerinde bilgi verilerek bir hazırlık dönemi başlatılmıştır. Çocuk tiyatrosunun açılacağını haber veren ilk yazı ise yine aynı derginin 15 Şubat 1935 günlü sayısındadır: "(...) Dün bir tiyatroydu, bugün iki oldu. Önümüzdeki sene bir çocuk tiyatrosu

şubesi daha yaparak üç olacak." Bu sürekli çocuk tiyatrosunun ilk resmi duyurusu 1 Ekim 1935 günlü derginin arka kapağındadır. Bu duyuruya göre, her Cumartesi, saat 15.30 ve Pazar sabahı 10.00'da çocuk gösterileri düzenlendiği anlaşılmaktadır. Bilet ücretleri çocuklara 15, büyüklere 30 kuruştur. Bütün bu çabaların ve çocuk tiyatrosunun mimarı Muhsin Ertuğrul'dur.

İlk çocuk oyunu Muhsin Ertuğrul'un, M. Kemal Küçük'e ısmarladığı bir oyundur; *Çocuklara Tiyatro Dersi* adı verilen bu müzikli oyun çocukları tiyatroya ısındırmak için öğretici nitelikte müzik ve dansla desteklenmiştir. Sonradan ederi 7.5 kuruş olarak *Çocuk Tiyatrosu Dergisi*, aynı zamanda bir bilet olarak düşünülmüş, bu dergiye abone olan ya da dergiyi satın alan çocuklar para vermeden tiyatroya girmişlerdir. Oyunlar ilk başlarda, Beyoğlu'ndaki "Fransız Tiyatrosu"nda verilmiştir. İkinci çocuk oyunu *Gülmeyen Çocuk*, yine sanatçı Kemal Küçük tarafından yazılmıştı. Afif Obay'ın yazdığı üçüncü oyun *Fatmacık* ile çocuk tiyatrosunun istenilen ilgiye ulaştığı izlenir. Tiyatro salonu artık tıklım tıklım dolmaktadır.

Böyle bir bölümün açılması belediye tarafından kararlaştırıldığında, Muhsin Ertuğrul, o dönemin örnek çocuk tiyatrosunu kurmuş olan Natalie Satz'ın yanında çalışmak üzere Sovyet Rusya'ya gönderilmiş ve oradaki çocuk oyunlarını izleyen sanatçı, pedagog Prof. E. Arkin ile birlikte çalışmış ve bunun sonucu, çocuk tiyatroları konusunda özellikle iki ilke edinmiştir. Bunlardan biri, öğretici, öteki de eğlendirici öğelerdir. Kuruluşta, Muhsin Ertuğrul'un büyük çabasının yadsınamayacağı kesindir. İstanbul Şehir Tiyatrosunun çocuk bölümü, elli yıl sonra bugün da etkinliğini sürdürmektedir.

Ülkemizde ikinci ödenekli çocuk tiyatrosu atılımını İzmir'de görürüz. 16 Nisan 1945 günlü Belediye Meclisi oturumunda, o dönemin Belediye Başkanı Reşat Leblebicioğlu, "Şehir Tiyatrosu" kurulması için bir tezkere sunmuş ve üyelerin bu öneriyi desteklemelerini istemiştir. O, İzmir gibi büyük bir kentte tiyatronun bulunmayışını bir "kültür boşluğu" olarak nitelemiştir (İzmir'de 1930 yılında "Şehir Tiyatrosu", 1937'de de "Ege Tiyatrosu" adlarında topluluklar kurulmuş, ancak bunlar kısa süreli olmuştur.) Meclis bu öneriyi desteklemiş ve Fuar Yönetimi katma bütçesine 17.000 TL. konularak Fuar'daki "C" pavyonu bir tiyatro salonu durumuna getirilmiştir. Belediye Başkanı Leblebicioğlu kadro için Ankara Devlet Konservatuvarı'na ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'na bu arada İ. Galip Arcan'a öneride bulunmuş, bu girişimlerinden bir sonuç alamayınca Şehir Tiyatrosu'nun kurulması için Avni Dilligil'le anlaşmıştır.

Çocuk Tiyatrosu'nun kuruluşunu duyuran ilk yazı, *Anadolu* gazetesinin 20 Mart 1946 günlü sayısında yer alır. Bu habere göre, Çocuk

Tiyatrosu Çarşamba ve Cumartesi günleri saat 15.30'da çocuk oyunları oynayacaktır. İzmir Şehir Tiyatrosu Çocuk Bölümü'nün ilk oyunu Mümtaz Uygün'un *Altın Kalem*'idir. İlk gösteri 20 Mart 1946'da düzenlenmiştir. İkinci oyun, *Yalancının Mumu*'dur. Ancak o dönemde İzmir Çocuk Tiyatrosu'nda ilgi gören bir oyun Ziya Başkan'ın yazmış olduğu *Siyah Köşk* adlı müzikli oyundur. Bu oyunun melodileri Celal İnce tarafından düzenlenmiştir. Oyun 16 Nisan 1947'de ilk oynanmıştır. 19 Aralık 1948'de Fuar'daki tiyatro salonu yanınca çocuk gösterileri düzensiz olarak sürdürülmüş ve çocuk tiyatrosu, ne yazık ki, İzmir Şehir Tiyatrosu'nun 1950'de kapanmasıyla sona ermiştir.

Türkiye'deki üçüncü ödenekli Çocuk Tiyatrosu örneğini Devlet Tiyatrosu'nda görürüz. Başlangıçta Devlet Konservatuvarı "Tatbikat Sahnesi" adı altında halka açılan bu ödenekli tiyatrodaki ilk çocuk oyunu, müziklerini Fehmi Ege'nin bestelediği, metni Mümtaz Zeki Taşkın'ın yazdığı *Altın Bilezik* adlı yapıttır. Bu oyun ilk kez 31 Ocak 1948 gecesi oynanmıştır. Aynı dönemde, Afif Obay'ın *Büyük Babanın Pireleri* adlı çocuk oyunu 14 Nisandan 29 Mayısa kadar gösterilmiştir.

5441 sayılı Devlet Tiyatrosu Kanunu, 16 Haziran 1949'da yürürlüğe girince "Tatbikat Sahnesi" görevini, resmen kurulan, Devlet Tiyatrosu'na devretmiştir. O dönemdeki Devlet Tiyatrosu sanat yöneticisi Muhsin Ertuğrul, Çocuk Tiyatrosu sorumlusu olarak Mümtaz Zeki Taşkın'ı görevlendirmiştir. Çocuk Tiyatrosu gösterileri Çarşamba, saat 14.00 ve Pazar saat 11.00 olarak saptanmıştır. İlk oyun M.Z. Taşkın'ın *Yıldız Ece*'sidir; bu oyunun ilk gösterisi 20 Kasım 1949'dadır. Devlet Tiyatrosu, Çocuk Bölümü'nün ikinci oyunu Ziya Demirel'in *Keloğlan*'ı da 12 Mart 1950'de oynanmaya başlamıştır. Ankara Devlet Tiyatrosu Çocuk Bölümü 1960-70 yılları arasında etkisini yitirmiş, ama daha sonra yine bu konuya eğilmeye başlamıştır. 1956/7 döneminde, Muhsin Ertuğrul'un yurdun iki ayrı kentinde, Devlet Tiyatrosu çocuk bölümlerini açtığını izleriz. İzmir Devlet Tiyatrosu, o dönemde eski Halkevi (bugünkü bina) binasında Melek Ökte'nin yönetimi altında açılmıştır. Kurulan çocuk bölümü de iki yıl sonra çalışmaya başlamıştır. 1958 yılının Aralık ayında, Saim Alpago'nun yönetiminde çalışmaya başlayan çocuk bölümü Halim Ünsal'ın *Deniz'in Mektubu*'nu, sonra da Haldun Marlalı'nın *Leylek Sultan*'ını oynamıştır. 1963/4'ten 1970/1 dönemine kadar hiçbir eylemde bulunmayan İzmir Devlet Tiyatrosu çocuk bölümü, son yıllarda yine oyunlarına başlamıştır. Aynı dönemde, Devlet Tiyatrosu çocuk bölümü açtığı bir başka kent de Bursa'dır. Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'na bağlı olarak ilk çalışmalar Çelebi Mehmet Ortaokulu sahnesinde yürütülmüştür. 20 Mayıs 1960 yılında, ilk oyun *Polly Anna* çocuklara açılmıştır. İkinci oyun Marlalı'nın *Leylek Sultan*'ıdır. Burada da, nedense 1960/1'den 1970/1 dönemine kadar hiçbir çocuk tiyatrosu çalışması yayılmamış, bundan sonra da tektük çocuk

oyunu sahneye çıkarılmıştır. Son yıllarda, Devlet Tiyatrosu'nun genel sanat politikası içinde çocuk oyunları önem kazanmıştır.

Türkiye'de ödenekli tiyatroların yanısıra özel girişimlerle kurulan tiyatroların da çocuk tiyatrosuna önem verdikleri görülür. Bu arada, ticaretten başka bir şey düşünmeyen, çocuklara yarar yerine zarar verecek, tüpten çıkma çocuk tiyatroları da görülmüştür. Bunlar her çeşit denetimden uzak, tanıdıklar yoluyla okullarda para kazanma yolunu seçmiş ne oldukları belli olmayan korsan topluluklardır. Ancak önemlisi, özel girişimdeki bazı toplulukların da bu alana katkıları olmuş olmasıdır.

Cumhuriyet dönemindeki ilk özel girişim, Ankara Çocuk Esirgeme Kurumu'nun "Karagöz ve Kukla Tiyatrosu"dur. O sırada Karagöz ve Kuklaya fazla ilgi gösterilmediğinden bu girişim kısa süreli olmuştur. 1950 ile 1960 yılları arasında çocuk tiyatrolarını yalnızca kazanç amacıyla kuran toplulukların çoğunlukta olduğu görülür. Ancak 1961 yılında, Türk Ticaret Bankası "Keloğlan Çocuk Tiyatrosu"nu kurmuştur. İstanbul'un çeşitli salonlarında gösteriler düzenleyen bu özel çocuk tiyatrosunun ilk oyunu Grimm Kardeşler'den uyarlanan *Pamuk Prenses ve Keloğlan*, ikincisi ise Nuran Şener'in *Oduncunun Çocukları*'dır. Her dönemde bir çocuk oyunu hazırlayan bu özel tiyatro oldukça uzun süreli olmuştur.

Başka bir özel girişim 1968/9 döneminde açılan ve ancak bir yıl dayanabilen Ankara'daki "Yenişehir Tiyatrosu"dur. Bu topluluğun bir yan kuruluşu olan "Binbirgece Çocuk Tiyatrosu" haftada üç kez oyun oynamıştır. Kısa süreli başka bir özel girişim de "Dünya Çocuk Oyunları"dır. 1969/70 döneminde *İbret* adlı oyunla perdelerini açan bu topluluk sonra "Maltepe Komedi" (Ankara) ve "Cep Sineması"nda üç dört oyun daha oynadıktan sonra dağılmıştır. Başka bir kısa ömürlü tiyatro da, 1960 yılında DTCF mezunları tarafından kurulmuş olan "Afacan Çocuk Tiyatrosu"dur. Bir yıl sonra çeşitli olanaksızlıklar ve sahnesizlik yüzünden dağılan bu topluluğun oynadığı *Bremen Mızıkacıları* olumlu bir çalışma ürünüdür.

Bir banka tarafından kurulan ikinci çocuk tiyatrosu 15 Kasım 1972'de çalışmaya başlamıştır. Bugün bu oyunlarını sürdüren "Akbank Çocuk Tiyatrosu"nun ilk oyunu, Erol Günaydın'ın *Elma Dersem Çık* adlı çalışmasıdır.

Ankara'da 1961 yılında kurulmuş olan "Meydan Sahnesi" ile 1963'te kurulan Ankara Sanat Tiyatrosu çocuk oyunları konusunda titiz ve sürekli bir çalışma göstermişlerdir. "Meydan Sahnesi"nin 1961'den, parasal bunalıma girdiği 1967 yılına kadar, düzenli biçimde çocuk oyunları oynadığı görülür. İlk oyunu *Prenses'le Büyücü*'dür. 1963/4 döneminde *Ağlayan Prenses'le Gülen Çocuk*, ertesi dönem *Hapşırıklı Kral*, 1965/6'da *Define Adası*, 1966/7'de *Dans Eden Eşek* adlı oyunları

sahneye getiren Meydan sahnesi, bu dönemden sonra çocuk oyunlarını kesmiştir.

O tarihlerde daha etkin bir çocuk tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu tarafından ortaya çıkarılmıştır. Kuruluşundan iki dönem sonra, 1956/6'da Eflatun Cem Güney ile Birkan Özdemir'in *Keloğlan*'ı ile çocuk gösterilerine başlayan topluluk, çocuk oyunlarını turnelere de götürmüştür. *Alis Harikalar Diyarında, Zengin'in Maceraları* ile yeni bir içeriğe yönelen topluluk, Exupery'den *Küçük Prens*'i, Mehmet Keskinoğlu'nun *Allı ile Gül* adlı oyunları da sahneye getirmiştir. Bu tiyatronun çocuk oyunlarını ciddi bir çalışma içinde yürütmesi çocuk seyirciler açısından olumlu sonuçlar vermiştir. Özellikle, çocuk oyunlarının Anadolu turnesine çıkartılması önemlidir.

Bir de iyi niyetle başlanmış, ama çeşitli nedenlerden kısa süreli kalmış çocuk tiyatroları vardır. Bunlar arasında Ankara "Mithatpaşa Tiyatrosu" bir tek çocuk oyunu oynamıştır; bu da Ekmel Hürol'un yazdığı *Karagöz Amca*'dır (1968/9). "Ankara Küçük Komedi Tiyatrosu" yine aynı dönemde *Polly Anna* ve "Yenişehir Tiyatrosu" Şaika Günsel Güney'in oyunlaştırdığı *Pamuk Prenses ve Yedi Cüce* ile birer çocuk oyunu oynayabilmişlerdir. "Çağ Tiyatrosu" ise 1969/70 döneminde *Büyülü Elma*'yı oynamıştır.

1935 yılından bu yana, çocuk tiyatrosu için yazan kişiler arasında Mümtaz Zeki Taşkın, Sabih Gözen ve Ferih Egemen başı çekerler. Çocuk oyunu yazanlar arasında oyuncular da vardır. M. Kemal Küçük, Afif Obay, Ekrem Reşit, Ragıp Tok, Sami Ayanoğlu, Mebrure S. Koray, Selahattin Küçük, Kemal Ragıp, Neşet Berküren, Celal Balkır, Nuri Işılay, Haldun Marlalı, A. Ögelman, Azize Tözem, S. Kaplangı, Vecihe Karamehmet, Ergun Sav, Ekmel Hürol, Ziya Demirel, Hakkı Bigeç, Necdet Mahfi Ayral, Sevim San, Semih Sergen, İsmet Kür, vb. gibi sanatçı ve yazarlar çocuk oyunlarına eğilmişlerdir.

SON SÖZ

Dünya Tiyatrosu Tarihi adını verdiğimiz bu iki ciltlik çalışmamızda tiyatronun gelişimi üzerine olan genel bakışımızı sona erdirirken, batı tiyatrosunun, bugün kesinlikle değerlendiremiyeceğimiz, ama üzerinde kısaca düşüncemizi söyleyebileceğimiz yönelimlerinden de söz etmek gerekiyor.

Yarının dünyasını kuracak olan gençlik, kendi ülkelerinin toplumsal yapılarına göre, bugünün köhnemiş temellerinden sarsılmakta olan anlayışlarına karşı ayaklanmaktadır. Yüzyıllardan bu yana gelen görenekler, yasalar, anlayışlar, kalıplaşmalar yeni kuşakların toplumu temellerinden sarsmaya başlamasıyla üzerinde önemle durulacak bir sorun oluyor. Gençliğin bu başkaldırısı, bazı yerlerde, toplumların yapılarına göre yozlaşıyor, bazı yönelişlerde de olumlu sonuçlar getiriyor. Gençliğin eski toplum düzenine olan başkaldırısı, doğal olarak sanat alanını da etkiliyor. Özellikle, tiyatro, yığınları etkileyen bir sanat dalı olarak bu başkaldırıya en çabuk yanıt veren sanat oluyor.

Yeni tiyatro dalgası en çok burjuva kapitalizminin güçlü olduğu ülkelerde bazen doğru, bazen de ters bir gelişim olarak görülüyor. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde savaşa karşı olan, siyah-beyaz çatışmasını ele alan ve cinsel ilişkileri burjuvanın önüne çırılçıplak sermeyi önemli bulan topluluklar ortaya çıktı. A.B.D.'nin uzak doğu ve Güney Amerika politikaları, Vietnam'da, Laos'ta savaşması Orta Doğudaki çatışmaları genç tiyatroyu en çok uğraştıran olaylar. Öbür yanda, bu ülkede gittikçe güçlenmekte olan zenciler, yeni kurdukları tiyatro toplulukları ile bu ikiye ayrılmış ülkenin ana sorunlarından birini işliyorlar. Bazı yazarlar ise A.B.D. halkının yanlış bir cinsel eğitimle, hasta bir adam durumuna geldiğine inanarak, burjuvanın ahlak kurallarını çökertmekle uğraşıyorlar. Bütün bunlar devingen bir tiyatroyu ortaya çıkartmakla birlikte, yeni tiyatronun en zayıf ve olumsuz yanını da ortaya koyuyor. Bu tiyatro yıkmak istediği şeylerin yerine neyi koyacağını bilmiyor daha. Kesin bir dünya görüşü içinde değil, daha çok anarşinin kıvılcımlandırdığı, "romantik" bir ayaklanışı sürdürüyorlar. Yeni tiyatronun, ancak küçük bir bölümü belirgin bir yönetimi getirebilecek başkaldırıyı getirebiliyor.

1960'tan sonra ortaya çıkan ve kısa bir süre içinde bütün dünyanın tiyatro çevrelerini ilgilendiren Julian Beck ile Judith Malina'nın yönettikleri "The Living Theatre" (bkz. Resim 84 ve 87) kendini "anarşi tiyatrosu" olarak ilan etti. Avrupa'da uzun bir süre turne yapan bu topluluğun anarşizmi daha çok dinsel ve cinsel açıdan oldu. Bu yıllar içinde, gövdesel yeteneklerini ilerleten ve optik açıdan gelişen "The Living Theatre" yeni bir öz getirme yönünden daha sığlaştı. Çingeneler, Hippiler, Hint fakirleri ya da göçebeler gibi giyinen bu topluluğun sanatçıları biçimsel açıdan yeni bir görünüş içindeydiler. Ancak bu biçimsel atletizm dışında, "Living Theatre" öz olarak pek bir şey vermedi. Üstelik, son yıllarında, sanat bütünlüğünü de bir yana bırakan bu topluluk âdeta dinsel öğretilerle uğraşan bir mezhep durumunu aldı. Seyircilerine "aşk, özgürlük ve anarşi" düşüncesini aşılama amacını güden bu topluluğun bir özelliği de seyircisiyle kaynaşmak, onu sahneye çağırıp oyuncularını seyirci arasına indirmekti. Çoğu zaman çırılçıplak, zaman zaman bikinilerle ve bazen de yalnızca bir bez parçasıyla seyircilerini şaşırtmak isteyen bu topluluk, bazı gösterilerinde toplu halde cinsel birleşmeyi de ele almaktadır. Ne var ki, "Living Theatre"ın "aşk, özgürlük ve anarşi" sloganları yalnızca biçimsel kalıyor, çünkü gösterdiği aşk sevgisiz, özgürlüğü zincirlenmiş ve anarşisi de çocuksudur.

Bu topluluğun eleştirisi de çok sınırlı kalmaktadır. Amerikalı tiyatro incelemecisi R. Brustein "The Living Theatre"ın A.B.D.'in dış politikasını ele almadığını, Pentagon'a saldırmadığını ve napalm bombası yapan fabrikalara karşı durmadığını belirtir. Bu topluluğun saldırısı daha çok "entellektüel" aşamada kalmakta ve bir bölüm gençlerin, bir de tiyatronun gelişimi ile ilgilenen kişilerin dışında pek bir etki sağlamamaktadır. Halka inmiş bir topluluk değildir. "Living Theatre" temel sloganlarıyla ne yeni ve gerçek bir sevgiyi, ne temelleri olan bir özgürlüğü, ne de birinci derecede zorunluluk durumuna gelmiş ayaklanmayı getirmektedir; ve karşı çıktığı kavramların karşısına da hiçbir şey koymamaktadır.

Buna karşılık, "Kara Tiyatro" denilen A.B.D.'ndeki zenci toplulukları güncel olayların ışığında daha sağlıklı ve temelli sorunlar üzerinde, yeni özü ve biçimi ortaya koyarak gösteriler düzenlemektedir. Şu son yıllarda, zenci yazarlar artmış ve yine zenci sanatçılar büyük bir gelişme göstermişlerdir. Bu topluluklar yalnızca kendi ülkelerinin sorunlarıyla değil, dünyadaki ezilen ülkelerin sorunlarıyla da uğraşmaktadırlar. Afrika, Asya ülkelerinin ve çeşitli küçük devletlerin sömürüsü onları yakından ilgilendirmektedir.

Bir de A.B.D.'nde ortaya çıkan ve kısa bir süre içinde Batı Avrupa devletleri arasında yayılan "oluş" (bkz. Resim 85) anlamına gelen *happening* üzerinde durmak gerekiyor. Bu terim ilk 1959'da Allan

Kaprow'un New York'taki "Reuben Galerisi"nde açtığı *6 Bölümde 18 Oluş* başlığını taşıyan sergisinde ortaya çıktı. Öbür yanda, *happening* kapsamı içine giren ilk gösteri 1952 yılında Kuzey Carolina'daki bir kolejde düzenlenmişti. Bu gösteride bir kişi konuşurken, biri piyano çalmış, başka biri dansetmiş ve aynı anda daha birçok eylemlere girilmişti.

Happening o andaki içe doğuşla, kişinin kendini bütün kısıtlamalardan kurtararak istediği bir harekete ya da eyleme gitmesini gerektiriyordu. Bu öyle bir gösteriydi ki, hiçbir metne ve hiçbir açıklamaya bağlı kalmadan kişinin bütün baskılardan kurtularak herhangi bir eyleme yönelmesiydi. Bu tür gösterilerin savunucularına göre, kişi, dolayısıyla toplum, böyle bir durumda burjuva toplumun sıkıca bağladığı zincirleri koparacak ve özgürlüğe yönelecekti. Bu tür gösterilerde, seyirci de istediği anda kalkıp sahneye çıkabilir ve kendini "zincirlerinden koparabilir"di. *Happening* de her şey yapılabilirdi: isterseniz resim yapın, isterseniz ağlayın, isterseniz soyunun, isterseniz cam kırın, vb... Ancak bu "oluş" kendiliğinden değil, sizin iç itkinizle ortaya çıkmalıydı. Böylece, *happening* tiyatrodan çok psikiyatriyi ilgilendirecek bir eylemdir düşüncesindeyiz. Bu eğilim, bir noktadan Antonin Artaud'nun tiyatro anlayışına yaklaşıyordu; çünkü Artaud da metne bağlı kalmadan ortaya çıkarılacak bir "içe doğuş-oluş"tan söz etmekteydi. *Happening*'i "Living Theatre" da kullanmaktadır.

Çağımızın burjuva kapitalizmine ve uluslararası politikaya doğrudan doğruya ve gerçekçi sahnelerle yönelen başkaldırı tiyatrosunun başında "Sokak Tiyatrosu" (bkz. Resimler 88 ve 89) gelir. Bu tür tiyatro eylemini sürdüren topluluklar, uyarı ve propoganda yoluyla sokaktaki adama sorunları açmaya ve olayları eleştirmeye yönelir. Kısa parçalardan kurulu dağarcıkları ile şarkılar, şiirler, danslar ve çeşitli hareketlerle sokaktan geçen halkın ilgisini çekmeye giden sokak tiyatroları daha çok radikal gençler tarafından kurulmaktadır. Bu tür oyunlarda, Meyerhold, Piscator ve Brecht gelişiminin, yeni politik tiyatronun bir özetini buluruz. Sokaktan geçenleri fazla oyalayıp sıkmamak için diyeceklerinde kesin ve kısa, yöneldikleri düşüncelerde açık ve seçiktirler. Sahneleri her yerde kurulur. Bu tür tiyatrolar, Türkiye'de de varolmuştur.

Tiyatronun gelişimi daha birçok yönlerde ilerliyor. Yüzyıllardan beri süregelen burjuva tiyatrosunun karşısına çıkan maddeci felsefenin tiyatrosundan sonra şimdi, burjuva tiyatrosu henüz yönü tam anlamıyla belli olmayan bir değişim içine giriyor. Bu da tiyatro incelemecileri tarafından *üçüncü tiyatro* deyimiyle karşılanıyor. Başlangıçları yirmi yıl önceye giden bazı tiyatro denemeleri üzerinde kesin ve ayrıntılı fikir yürütmek hem güç, hem de yanlış olur. Bundan sonraki gelişmeleri izlemek şimdilik yapılması gereken tek iş.

EK : 1970'DEN BU YANA TÜRK TİYATROSUNUN GENEL GÖRÜNÜMÜ

On Yılın Görünümü

Bir yazın ya da sanat dönemini sağlıklı bir biçimde değerlendirebilmek için belli bir uzaklık kazanmak gerekir. Oysa 1970 yılından bu yana Türk tiyatrosu ancak on dört yıllık bir süreyi kapsar; kendi kısacık yaşamımızda belki de uzun gelen bu on yıl, Türk tiyatrosunun gelişim panoraması içinde bir yoruma bir değerlendirmeye gidebilmek için yeterli değildir. Birçok olay tazeliğini, sıcaklığını korumaktadır, bazı olayların ise hâlâ içinde yaşamaktayız. Kendimize bir uzak açı kazandırabilme olanağımız hemen hiç yok. Bunun için, on yıl geriden bugüne dek genel görünüme bakarken bir değerlendirmeden çok, saptamalara gitmenin zorunluluğu içindeyiz.

On yılı da aşan toplumsal huzursuzluklar, 12 Mart Muhtırası, sonra büyük çalkantıların geldiği, terörün kol gezdiği bir dönem ve nihayet 12 Eylül harekâtı ve yeni bir dönemin başlayışı... Tiyatro elbette bütün bu çalkantıları, bunalımı ve yeni gelişimleri yaşayarak bundan etkilenecek ve kendi yolunu çizmeye çalışacaktır. Bu on yıl, daha önceki onyıllardan kopuk düşünülemez. Tiyatro da öteki sanat dallarının yaratı ürünleri gibi toplumun sosyopolitik ve sosyoekonomik evrelerinden soyutlanamaz. Ülkemizin son on yılda geçirmiş olduğu sarsıntıları, durulmaları, sonuçları gözardı etmeden tiyatroya eğilmek gerekir.

1970/1 tiyatro döneminde izlenen görünümün başında, durmadan bölünerek amipler gibi çoğalan özel tiyatrolar enflasyonu gelir. Belli oyunlarda ön plana çıkan, başarılı olan sanatçıların bulundukları topluluktan ayrılarak kendilerinin yönetmek istedikleri yeni bir topluluk kurmaları, bir yandan özel tiyatroları kadro olarak zayıflatırken, bir başka yönden de, oyun niteliğini ve etki gücünü düşürmektedir. Daha önceki yıllarda izlenen özel tiyatroların sayısı İstanbul'da ve Ankara'da birkaç özel tiyatronun daha ortaya çıkmasıyla artmıştır. İstanbul'da yirmi iki, Ankara'da yedi özel tiyatro aynı anda perdelerini açmaktadırlar. Bu durum, özel tiyatroların uyumlu takım oyunculuğu gereksinimini ortadan kaldırırken, öbür yandan da gösteri etkin-

liğini yoketmiştir. Bir başarılı oyuncunun çevresine toplanan amatör gençlerle, çoğu kez oynanması güç olan ve belli eğitimli ve deneyimli oyunlar gerektiren uygulamaları nitelik yönünden düşürmüştür. Seçilen oyunların büyük bir bölümü iddialı yapıtlardır, ama seyirci karşısına çıkartıldıklarında bunlar gerçek değerini bulamamıştır.

İleriye dönük ve değişik bir anlayışla ortaya çıkan topluluklar yeni seyirci yığınlarına yönelme başarısını gösterirken, o güne dek seyirci birikiminin gerisinde kalmış olan bazı topluluklar da günün gidişinde ticari amaçlarına ulaşmak ve yeni seyirciyi kendilerine çekmek için sloganist sol taklidi oyunlara yönelmişlerdir. Daha önce kabak çekirdeği türünden bulvar güldürüleriyle gişelerini doldurmaya bakan bu tür özel tiyatrolar, bu kez de başka bir yönden aynı ticari politikalarını sürdürmüşlerdir.

1969 yılının en önemli tiyatro olayı Muhsin Ertuğrul'un altmışıncı sanat yılının kutlanması ise, 1970 yılının en önemli olayı da "Ankara Sanat Tiyatrosu" çalışanlarının yüzsekseniki günlük bir greve girmeleridir. AST yönetim kurulu ile sanatçıları arasında çıkan anlaşmazlık Türk tiyatro tarihinin en uzun grevini ortaya çıkartmıştır. Aslında, bu grev dikkatle izlendiğinde her iki tarafın da haklı olduğu noktaların bulunduğu anlaşılır.

Aynı yıl, Ankara'nın gözdolduran bir başka özel tiyatrosu "Halk Oyuncuları" ikiye bölünmüştür. "Ankara Birliği Sahnesi" de benzer bir anlaşmazlıkla, kurucusunun topluluktan ayrılmasıyla, yaşama olasılığını azaltmıştır. Çok hızlı kurulan yeni topluluklar, yine çok hızla dağılma olayının içine girmişlerdir.

İstanbul'da kurulan yeni tiyatrolar arasında "Bizim Tiyatro", "Dostlar Tiyatrosu", "Sururi-Cezzar Topluluğu", "Kadıköy Opera", "Tevhid Bilge Tiyatrosu", "Ümit Tiyatrosu", "Tiyatro Direklerarası" vardır. Bir önceki yıl kurulmuş olan "Devekuşu Kabare Tiyatrosu" ile "Kent Oyuncuları", daha sonra da "Dostlar Tiyatrosu" ve "Ulvi Uraz Tiyatrosu" İstanbul'un gözde tiyatroları arasında yer almıştır.

Bir önceki dönemde onbir yerli, altı yabancı oyunu sahnelerine çıkaran Devlet Tiyatrosu ise 1970/1 döneminde, bunun tersini yapmış ve yedi yerli oyuna karşılık oniki yabancı oyun oynamıştır. Belediyeden ödenekli Şehir Tiyatrosu ise sahnesini üçten altıya, 2227 olan koltuk adedini 3477'ye çıkartmıştır. Beş yerli oyuna karşılık dokuz yabancı yapıtı sahneye getirmiştir.

1971/2 tiyatro dönemi, tiyatro yaşamına bir canlılık getirdi. Bunun başında ilk kez bir Kültür Bakanlığı'nın kurulmuş olması idi. Kısa bir süre sonra kapatılacak olan bu Kültür Bakanlığı, ülkenin tüm sanat etkinliklerine yardımcı olmak amacıyla kurulmuştu. Böylece, Atatürk'ün Türkiye'nin sanat ve kültürüne verdiği büyük önemin, onun ölümünden yıllar sonra ve biraz da gecikmiş olarak devlet ka-

tında ele alınmış olması bu dönemin getirdiği en önemli olaydı. Gerçi Atatürk hayattayken yurdun dört bir yanında kurulmuş olan halkevleri çeşitli sanat dallarında çok etkili ve yaygın bir sanat etkinliğini getirmişti. Ama politikacıların elinde bu kurumların köküne kibrit suyu dökülmüş ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında çağdaşlaşma yolunda bu topluma büyük adımlar attıran halkevleri kapatılmıştı.

Tiyatro alanında da büyük bir hareket izlenir bu dönemde. Bir yandan yeni toplulukların, ileri bir tiyatro hareketine yönelmeleri, öbür yanda oyun yasaklamaları bu dönemi her yönden ilginç bir duruma getirmiştir. Ankara'nın başarılı olan bazı toplulukları, Ankara'dan İstanbul'a göç etmişler, AST grevi son bulmuş, bu tiyatro perdelerini ad değiştirerek açmış (Ankara Tiyatrosu adını almak zorunda kalmıştır), Devlet Tiyatrosu müzikal, tarihsel oyun ve çocuk oyunlarını sürdürmüş, İstanbul Şehir Tiyatrosu bu dönemde yerli oyunlara biraz daha önem vermiş, bu kentteki özel tiyatroların küçük bir bölümü ilerici aşamada belgesel oyunlara ağırlık vermişlerdir. Bunların başında da bir yıl önce kurulan "Dostlar Tiyatrosu" gelmiştir.

Yasaklanan oyunlar arasında *Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti* AST'ın bir süre kapanmasına neden olmuş, *Havana Duruşması* Dostlar Tiyatrosunu kısa bir süre bocalatmış, *Pir Sultan Abdal* Halk Oyuncuları'm özellikle Anadolu turnesinde zor durumlarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu dönemin sonunda, dönemin başındaki canlılık sürmüş, örneğin Ankara'daki tiyatro yaşamı Devlet Tiyatroları ile AST'ın oyunlarıyla sınırlanmıştır.

Ülkedeki özel tiyatroların, başlardan beri süregelen, onların gelişmelerine engel olan birtakım dertleri bu dönemde de sürmüştür. Bunlar ödeneksizlik (ki bilindiği gibi, bu 1982 yılına kadar böyle kalacaktır), binasızlık (bu sorun hâlâ sürmektedir) ve gece kulüplerine, gazinolara, eğlence yerleri için zorunlu tutulan vergileme sisteminin (ki bu belediyelerin tutumuna göre bugün de bir sorundur) bu sanat kurumlarına da uygulanmasıdır. Bunun yanısıra, 12 Mart'ın özel durumundan dolayı, özel tiyatroların oynayacakları oyunlar öndenetimden geçirilmiş ve bazı oyunlar yasaklanmıştır. Doğal olarak, böyle bir ortamda tiyatro sanatının gelişmesi çeşitli nedenlerle engellenmiştir.

Ankara Devlet Tiyatroları sahnelerinde on yerli, beşi çocuk oyunu olmak üzere on yedi yabancı oyun, İstanbul Şehir Tiyatroları sahnelerinde yedi yerli yedi yabancı (bunlardan biri yerli biri yabancı çocuk oyunudur) oyun oynanmıştır. Bu dönemde Ankara'daki ödenekli tiyatronun ilginç denemelerinden biri, çağdaş Türk ulusal balesine girişi sağlayacak üç modern dans gösterisine yer vermesi oldu. Bunlardan biri Güngör Dilmen'in *Kurban* oyunundan uyarlanan ve aynı adı taşıyan gösterisiydi. Ancak bu parçanın müziği yoktu gösteride, daha çok dans adımlarıyla bir sözsüz oyun niteliği taşıyordu. Söylendiğine

göre, bu parçanın bestesini Adnan Saygun yapmış, ama bugüne dek açıklanmayan bir nedenle Saygun bestesinin çalınmasına izin vermemiştir. Öbürleri ise çağdaş-ulusal Türk balet sanatına ışık tutacak nitelikte olan Ravel'in *Çark*'ı ile Davis'in *Çift Üç*'üydü. Nitekim daha ileriki yıllarda Türk balet sanatının besteleri ve uygulamaları da geldi.

O dönemde adı "Ankara Tiyatrosu" olan AST üç yerli, bir de yabancı oyun oynadı. Nicelik yönünden az, ama nitelik yönünden ilgi çekici bir dönemdi bu. Topluluğun ilk oyunu geleneksel tiyatromuzun öğelerinden yararlanılarak bir senteze gitmeyi deneyen *Hamdi*'ydi. Ne yazık ki, yoğun bir öncalışma yapıldığı söylenmesine karşın, çağdaş yorum ya da sentez getirecek bir bütünlük yoktu bu gösteride. Ancak buna karşın, ödenekli tiyatronun yapması gereken bir denemenin bir özel tiyatro tarafından yapılmaya çalışılması da alkışlanacak bir çabaydı. Topluluğun ikinci yerli oyunu, Oktay Arayıcı'nın (1936-1985) *Nafile Dünya*'sı da geleneksel göstermeci öğelerden yola çıkılarak yazılmış, başarılı bir oyundu. AST, üçüncü yerli oyunuyla da aynı sentez deneyine girmeye yöneldi ve Aziz Nesin'in *Sait Hopsait*'ini yine açık biçim içinde sahneye çıkardı. Bu topluluğun oynadığı yabancı oyun, Brecht'in *Üçüncü Reich*'ı ise önce yasaklandı, sonra buna mahkeme kararıyla oynanması için izin verildi.

Ankara'nın başka bir özel topluluğu da, Ankara Birliği Sahnesi, geleneksel meddahlık sanatını çağdaşlaştırma deneyine girişti. Erol Toy'un yazmış olduğu *Meddah*, tek oyuncuyla ve anlık değişmeleri gerektiren çeşitlemeleriyle başarılı oldu. Geleneksel tiyatromuzun öykü canlandıran meddahı, bu oyunda olayları canlandıran bir oyuncu kimliğine geçti. "Ankara Kavaklıdere Sahnesi" de göstermeci anlayış içinde *Almanya Defteri*'ni oynadı. Bu oyun Almanya'da çalışmaya gidenler üzerine yazılan ilk oyun oldu. Bu oyunda da geleneksel tiyatromuzun özellikleri çağdaş bir senteze getirilmeye çalışıldı.

İstanbul'da geleneksel tiyatromuzun açık biçim özellikleriyle oyun çıkaran bir topluluk Ulvi Uraz Tiyatrosu idi. Daha önce Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım* ile aynı anlayışı getirmiş olan Uraz, bu dönemde *Püsküllü Moruk* ile bu çizgiyi sürdürmek istediyse de sonuç pek başarılı olmadı.

Görülüyor ki, altmışlı yıllarda başlayan, geleneksel tiyatrodan çıkarak çağdaş bir sentez yakalama yönelişi özellikle bu dönemde yoğunluk kazanmıştır. Yine geleneksel tiyatro özelliklerimizi kapsayan ve Türk tiyatrosuna yakın olan bir başka tür tiyatro, kabare tiyatrosu, özellikle "Devekuşu Kabare"nin başarısı üzerine, ön plana çıktı. Yeni kabare toplulukları kuruldu: "Üç Maymun", "Paravana", "Çuvaldız" gibi yeni yeni taşlama tiyatroları doğdu. Bunlar her ne kadar kısa ömürlü olduysalar da bu dönemin renklerinden birini getirdiler.

1972/3 döneminin önemli olaylarından biri, birçok özel tiyatronun başta ekonomik nedenler olmak üzere çeşitli nedenlerden dolayı kapanmasıdır. "Dormen Tiyatrosu", "Ayfer Feray Tiyatrosu", "Ulvi Uraz Tiyatrosu", "Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu", "Küçük Sahne" ve "L.C.C." tiyatro yaşamını bırakmışlardır. Buna karşın 1972/3 döncmine girerken İstanbul'da hâlâ yirmi bir topluluk vardır. Ancak tiyatro bir çıkmaz sokağa girmiştir. Çağdaş Türk tiyatrosunun kurucusu Muhsin Ertuğrul, bir kenara itilmiştir. Bu büyük usta kendini "Haliç'in çürük sularına demirletilmiş bir yarış teknesine" benzetmektedir. İstanbul ve Ankara'nın ödenekli tiyatroları, yeni bir soluk, yeni bir heyecan getirmeyen, kalıplaşmış oyun düzenleriyle sanki bir kış uykusuna yatmışlardır. İstanbul'un birçok özel tiyatrosu kof güldürmelerin ardına sığınmıştır. Doğal olarak her iki büyük kentte de işini ciddiye alan özel tiyatrolar vardır, ama bunların sayıları bir elin parmaklarını bile geçmez. Tiyatro bir bunalıma girmiştir; bir çıkmaz sokakta takılmıştır.

Sorunları genel olarak şöyle sıralayabiliriz: Cumhuriyet'in kuruluşuyla gerçekleştirilen ve tiyatro alanında atılan olumlu ve başarılı adımlar o günkü durumuyla bırakılmış ve daha ileriye doğru yön verecek bir sanat politikası izlenmemiştir. Cumhuriyet'in ellinci yılına girerken, Türkiye'nin kültür politikasını, disiplinini ve ileriye olması gereken atılımını planlayacak ve bunu yürütecek br Kültür Bakanlığı kuruluşundan kısa bir süre sonra dağıtılmıştır. O dönemdeki partilerin içtüzüklerinde yeterli ve doyurucu bir sanat bölümü yoktur. Bu hâlâ ekonomik kalkınmanın kültür kalkınmasına sıkı sıkıya bağlı olduğu gerçeğini anlamamaktan kaynaklanmaktadır. Devlet ödeneği ile kurulmuş olan bir tiyatromuz oluşu ne kadar sevindiriciyse, bu tiyatronun altmışlı yılların başlarından bu yana gerekli atılımı yapmamış olması da o kadar üzücüdür. Tiyatroya oyuncu sağlayan kaynak, başka deyişle Ankara Devlet Konservatuvarı eski dinamizmini yitirmiş ve eğitim düzeyi düşmüştür.

Özel tiyatroların büyük bir bölümü ihmalden ve desteksizlikten dolayı açılıp açılıp kapanmıştır. Uzun yıllar perdelerini açan çeşitli topluluklar iflas etmiş, borçlarını ödeyemeyecek duruma düşmüş ve dağılmışlardır.

Tiyatrolar estetik açıdan yetersizdir. Başlıbaşına yoğun bir eğitimi gerektiren ve tiyatro olayını etkin kılan oyunculuğa önem verilmemektedir. Her yetenekli genç kendini oyuncu sanmaktadır. Bunun gibi, sahneye oyun koyanlar içinde tiyatro yönetmeni diyebileceğimiz ağırlıkta sanatçılar azdır. Bu oyun yazarlarını da etkilemektedir. Oyun yazarları kendi oyunlarının oynanmasını ne kadar istiyorlarsa, sonuçta sahneye çıktığı durumundan yakınmaktadırlar. Bu da yazarları teker teker oyun yazmaktan koparmakta onları yazın alanlarına, sözgelimi romana, öyküye yöneltmektedir.

Daha çok İstanbul ve Ankara'da toplanmış olan ödenekli ve ödeneksiz tiyatroların yabancı ve Türk yazarlarından çok sayıda oyunlar oynadıkları izleniyor. Ama bunlar genellikle oynanmaları ile oynanmamaları aynı anlama gelen bir yorumsuzluğu, köhneliği ve yaratıcı olmayan işgüzarlığı getiriyor. Yerli yazarlar oynanan oyunların hemen hemen yüzde ellisini kapsıyor. Ancak nitelik yönünden yazarlarımız da tiyatro çıkmazının içinde, sesleri giderek kısılıyor. Bu bunalım daha sonraki dönemlerde de sürecektir. Ne ki, bu bunalımın yetmişli yılların başlarında su yüzüne çıkması, tiyatromuzun bunalımdan kurtulma çabalarını da getirecektir. Bunalım bir dönüşümü getirecektir.

1973/4 döneminde de bu bunalım tiyatro alanının her yanında hissedildi. Çelişkiler daha da büyümüştür. Bu çelişkiler en çok toplum yapısında oluşagelmekte olan değişimler karşısında, tiyatronun çok yönlü bunalımı, sistemin içindeki çelişkilerin, doğal olarak tiyatroda yansımasıdır. Türk seyircisinin, tiyatrosundan daha hızlı bir gelişim içinde bulunması, bunu farkeden ancak bir iki bilinçli topluluk olması, bugüne değin gişeden başka bir şey düşünmeyen toplulukların (başka nedenleri de içererek) yokolmaları, yöneticilerle sanatçılar arasında kolay bir uzlaşmanın sağlanamayışı, çeşitli alanlarda çok yönlü çelişkileri varetmiştir.

Ancak bu noktada yabancı ülkelerdeki tiyatro bunalımı ile, Türk tiyatrosundaki bunalımı birbirinden ayırabilmek gerekir. Batı tiyatrosunu, tarihsel gelişime uygun bir biçimde, ardından izleyerek uzun bir süre taklide yönelen tiyatromuzun bunalımı, daha çok kendini bu taklitten kurtarma, kişiliğini bulma ve kendini toplum çoğunluğuna kabul ettirme gibi ilkel, ama önemli nedenlere dayanır. Bunun için de Türk tiyatrosunun çözümlemesi gereken sosyoekonomik, estetik ve teknik sorunları vardır. Batı tiyatrosundaki bunalım ise, çağını yakalayabilme çabası ile oluşan ve giderek hızlanan bir teknolojik, düşünsel ve uzay çağı evresi gelişime, eski değer yargılarının değişmesine, toplum düzenlerindeki yozlaşmalara ayna tutmak, bunun için de yepyeni anlatım biçimlerine yönelmek için üstüste deneylere girmekten yorgun düşmüş tiyatro akımlarıyla ortaya çıkmıştır. Yabancı ülkelerde seyirci, tiyatronun başdöndürücü deneylerini tıknefes olmuş bir biçimde arkadan izlerken, ülkemizin gelişme hızı içinde, tiyatro, genellikle seyircinin ardında kalmış, ona yetişme çabası içinde bunalıma düşmüş durumdadır.

Bu görünüş içinde, bu dönemde İstanbul'daki ödenekli Şehir Tiyatrosu'nun yedi, özel tiyatrolarının otuz iki sahnesinde üzerinde durulacak oyun ve uygulama sayısı parmakla gösterilecek kadar azdır. Aynı durum Ankara'da da izlenir: Devlet Tiyatrosu'nun dört sahnesinde ve üç özel tiyatroda önem verilecek çok az oyun vardır. Sonraki bölümlerde görüleceği gibi, tiyatrodaki bu bunalıma karşın, oyun yazar-

larınız ileriye kalacak yeni ve etkili oyunlar yazmayı sürdürmektedirler.

İstanbul'daki otuz iki özel tiyatrodan onunun çeşitli nedenlerden dağıldıklarını bir yana bırakıp bu dönemin bazı önemli olaylarına geçecek olursak en başta Muhsin Ertuğrul'un yeni baştan Şehir Tiyatrolarının başına geçirilmesini ele almamız gerekir. Sanatçı uzun bir aradan sonra yine Şehir Tiyatrolarının başına getirilince, her zamanki ileriye dönük olumlu tutumuyla "halk için tiyatro" düşüncesinden hareket edeceğini, çocuk tiyatrolarına önem verip yarının seyircisini yetiştireceğini belirtmiştir. Max Reinhardt'ın bu yüzyılın başlarında gerçekleştirmiş olduğu "stadyum tiyatrosu" düşüncesini benimsemiş olduğu görülür. İki yıllık yöneticiliği (1974-1976) sırasında bu sonuncusunu gerçekleştiremedi, ama özellikle tiyatronun yaygınlaştırılması ve halk için tiyatro düşüncesi ile çocuk tiyatrosu tasarısını uygulamaya koyabildi. Çok sayıda yetenekli genç yazarı, sanatçıyı çevresinde toplayan Muhsin Ertuğrul semt tiyatroları açtı: Bayrampaşa, Gültepe, Zeytinburnu dışında sekiz yerde daha sahneler kurdu, okullara çocuk tiyatroları gönderdi, Yedikule'de açık hava gösterilerine (daha önce de aynı şeyi Rumelihisarı'nda gerçekleştirmişti) başladı. Yerli oyunlara ağırlık verdi. Bir de şehir tiyatrosu içinde genç yazarların, yönetmenlerin çalışabileceği bir deneme tiyatrosu kurdu.

Bu dönemde, Türk sanatçılarının ve yazarlarının dış ülkelerde tiyatro etkinliklerde bulunduklarını görürüz. Bunların başında, daha önce "sokak tiyatrosu"nda tanınan, Mehmet Ulusoy'un giderek etkinlik ve Avrupa seyircisinin beğenisini kazanan "Özgürlük Tiyatrosu" gelir (bkz. Resim 83). Bugün Avrupa'nın en başta gelen topluluklarından biri olan "Özgürlük Tiyatrosu"nun kuruluşu bu dönemde oldu. Mehmet Ulusoy'un geniş fantazisi ve yaratma gücü ile ortaya çıkardığı oyunlar hem özgün, hem de sahne plastiği açısından o güne dek Avrupa seyircisinin de görmediği bir düzeydeydi. Ne yazık ki, o dönemde kendi iç sorunlarına ve gösterişçi bir ilericilik tavrına bürünmüş olanlar Ulusoy'un bu büyük başarısını görmezlikten geldiler.

Aynı dönemde, Çekoslovakya'da Bruno Devlet Tiyatrosu'nda Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* oynandı. Bu olayın en önemli yanı, oyunun Çekoslovakya'da Türk sanatçıları tarafından hazırlanması ve sahneye çıkarılmasıdır. Bu oyunu Engin Cezzar sahneye koydu. Mengü Ertel dekorlarını yaptı, Mehmet Akan dans düzenini üstlendi. Yine Yalçın Tura'nın müziği ile sahneye konulan bu oyun, Çekoslovakya'da büyük yankı yaptı.

Yaşar Kemal'in *Orta Direk*'i de Helsinki Devlet Tiyatrosu tarafından sahneye çıkarıldı. Böylece, bu dönemden sonra, Türk oyunlarını, yazarlarını, sanatçılarını daha sık olarak ve özellikle Almanya'da görmeye başladık. Bugün bir buçuk milyon Türk vatandaşının bulunduğu

Almanya'da çeşitli Türk tiyatro toplulukları kurulmuştur. İleriki yıllarda bu tiyatro hareketi daha iyi bir biçimde değerlendirilebilecektir.

1974 yılı tiyatro etkinlikleri arasında irili ufaklı daha birçok olay var. Özellikle İstanbul Sanat Şenliği, Liselerarası tiyatro yarışması ayrı maddeler olarak sözedilmesi gereken etkinliklerdir. Bu geriye bakıştan çıkarabileceğimiz sonuç, Türk tiyatrosunun, çeşitli çıkmazlarına ve bunalımına karşın, gözle görünür bir kıpıltı evresine girdiğidir. Bu kıpıltının, bir değişime dönüşmesi daha ileriki dönemlerde belirginleşecektir.

1974/5 dönemine geldiğimizde, bir önceki canlı, kıpıltılı tiyatro yaşamının yerini huzursuzluğun ve baskıların aldığını izleriz. Gerçi bir önceki dönemde başlamış olan bazı atılımlar bu dönemde de sürdü, ama tiyatrolar üzerine baskıların arttığı bu dönemde, tiyatrolar bir bunalımı atlamadan bir başkasının içine düştü. Ödeneksiz tiyatroların sayısında gözle görülür bir azalma oldu. İstanbul'daki özel tiyatro sayısı yediye düştü. Buna karşın, hem ödenekli, hem ödeneksiz tiyatrolarda yerli oyunlara yönelme eğilimi iyice arttı. Bu dönemde, Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu biletlerini 5 liraya indirmesiyle, özel tiyatrolar devletten ödenek isteme işine daha da ciddi bir biçimde giriştiler.

Bir önceki dönemdeki kıpıltılar, bu huzursuzluğun içinde de, bir değişim sürecini başlattı. Tiyatronun bir vitrin değil, toplumun gelişmesine katkıda bulunması gereken etkin bir araç olduğu düşüncesi yaygınlaştı. Yazılan oyunlar, gerçekleştirilen sahne uygulamaları buna göre daha etkin bir görünüm kazanmaya başladı.

Birçokları arasında bu baskıların birkaçına değinelim. 18 Mart 1975 günü "Vatandaş Topluluğu"nun oynadığı oyun yasaklandı, 22 Martta Anamur'da *Bitmeyen Kavga* oyunu oynanırken, kulise dinamit atılarak yarıda kesildi. Nisan ayında AST'nun oynadığı *Ana* yasaklandı. Mayısta Mehmet Türkkan'ın yazdığı *Bu Oyun Oynanmamalı* adlı yapıt Balıkesir valiliğince yasaklandı; aynı oyun Diyarbakır valiliğince engellenmişti. Mayıs'tan itibaren AST'nun çeşitli kentlerde oynamasına izin verilmedi. 22 Mayıs'ta bu tiyatronun kapısına kilit vuruldu. Bu tarihlerde "Liselerarası Türkiye Tiyatro Şenliği" bilinmeyen bir tarihe ertelendi. 1 Haziran günü "Dostlar Tiyatrosu" Erzurum'da saldırıya uğradı, aynı topluluğun *Kerem Gibi* adlı gösterisi için savcılık kovuşturma açtı. 3 Eylülde Antalya Festivali'nin ödül dağıtımında, kışkırtılmış küçük bir grup taşlarla sahnedeki sanatçılara ve yöneticilere saldırdılar. Bunlar ve daha başka yasaklamalar, engellemeler, saldırılar gözününe alındığında, bu dönemde sanata ve sanatçılara karşı geliştirilen yoğun bir düşmanlığın ateşlendiğine tanık oluruz.

Ama bütün bunlara karşın, tiyatro için önem taşıyan etkinlikler sürdü. I. Türk Tiyatro Kongresi 17-20 Mayıs tarihleri arasında Eski-

şehir'de (II. Türk Tiyatro Kongresi de 1981'in Mayıs ortasında İzmir'de yapılmıştır) toplandı. Bu kongre, gerek Türk tiyatro tarihinin, gerekse güncel tiyatro sorunlarının ele alınması açısından çok yararlı olmuştur.

Bu dönemde, Milliyet Sanat Dergisi'nin girişimi ve Uluslararası Tiyatro Enstitüsü'nün desteğiyle Türkiye'de bir Tiyatro Müzesi kurulması çalışmalarına başlandı. İlk çalışmaları ve hazırlıkları bir kurul tarafından yapılan böyle bir müzenin ertesi yıl kurulmasına karar verildi, ama giderek yoğunlaşan toplumsal huzursuzluğun sonucunda, bu girişim bugüne dek gerçekleşemedi.

Çeşitli olayların fırtına gibi estiği bu dönem her şeye karşın, yine de tiyatromuzun gelişmesi yönünden geleceğe umutla bakabilmeyi sağlayacak bir dinamizm gösterdi. Gerek oynanan oyunlar, gerekse gösteriler dışında, tiyatro alanında yapılan çalışmalar olumlu bir dönemi getirdi.

1975/6 döneminde, özellikle tiyatro üzerinde baskıların iyice arttığını izleriz. Ama tiyatro sanatında gelişmeler sürdü. Baskı ve yasaklamalara verilecek çok sayıda örneğe girmeden, bu dönemdeki gelişmeye göz atalım. Balerinlere balet pabucu yerine mes giymelerini salık veren kültür anlayışını da bir kenara bırakalım. "Sanatın görevi gerçeğin görünüşünü değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır," der çağımızın büyük tiyatro yönetmeni Reinhardt. Yüzyıllardan beri, tiyatro, her dönemin kendine özgü engellemeleri ve yasaklamalarına karşın görevini yerine getirebilmiştir. Türk tiyatrosu da başlangıcından bu yana bu topluma olan sanat görevini yapmıştır.

Bu dönemde ödenekli tiyatrolarımızdan biri olan Şehir Tiyatrolarında içtüzük değişikliği yapılmıştır. Bu tiyatro, merkezi sistemden ayrılıp "yerinden yönetim" denilen, bu kuruma bağlı beş tiyatronun özerk olarak hareket etmesini sağlayacak bir düzen getirdi. Kadrolar semt tiyatrolarına göre ayrıldığı gibi, bu tiyatrolar oyun seçimlerinde de özerklik kazanıyorlardı. Burada önemli olan, bu dönemde, Şehir Tiyatroları'nın seyirci sayısını iki misline çıkartmış olmalarıdır. Ayrıca, "Gezici Kahve Tiyatrosu", "Parasız Öğle Paydosu Tiyatrosu" gibi girişimler de olumlu sonuçlar verdi.

Bu dönemde Muhsin Ertuğrul'un da çabasıyla çeşitli çocuk tiyatroları kuruldu. Ustanın kurduğu "Anadolu Çocuk Oyuncuları Kolu" (AÇOK) Hamburg'ta düzenlenen Uluslararası Çocuk Oyunları Şenliği'nde geniş ilgi topladı. Türkiye, Unesco'ya bağlı "Uluslararası Çocuk Tiyatroları Birliği"ne (ASITEJ) üye olarak kabul edildi. Ayrıca "Ankara Çocuk Tiyatrosu" (AÇT) özgün oyunlarıyla Ankaralı küçük seyircilerin başarılı bir tiyatrosu oldu.

1976/7 dönemi de baskılar ve huzursuzluklar yönünden bir öncekinin hemen hemen aynı. Örneğin, o dönemdeki hükümetin kültür po-

litikasının olmayışı, ama buna karşın her sanat olayına karışması devletin ödenekli tiyatrosunu da etkiledi. Bu tiyatronun oyun seçimi de, yerli yazarları yeterince oynamayışı da seyirciye yararlı olmadı. Nitekim bu dönemde Devlet Tiyatrolarının seyircisinde gözle görünür bir azalma hissedilir. Baskı, sanatçılar tarafından da hissedildiğinden, oynanan oyunlar sanatsal açıdan da doyurucu değildi. Sahneden seyirciye bir bezginlik, heyecansızlık dalgası yürüyordu.

Bu dönemde, AST oyunlarını sürdürürken, Ankara'nın ilgi çekici özel topluluklarından biri olan "Çağdaş Sahne"nin ikiye bölündüğünü görüyoruz. Bunlardan bir bölümü "Çağdaş Sahne"den ayrılarak "Öncü Sahne"yi oluşturdular. Özel tiyatrolar arasında da bir kısır döngünün bulunduğu bu dönemde de izleniyor. Ama bu dönem, bir önceki döneme oranla, bir bezginlik havasını getirir. Baskılar ve yasaklamalar bu dönemde daha da arttığından, seyircide de bir azalma var. Ayrıca, terör olayları seyirci sayısını da etkilemektedir.

Şehir Tiyatrolarında "yerinde yönetim" sürmekte ve her semt tiyatrosu ötekiyle bir yarışma durumunda sahnelerini çeşitli sanat gösterilerine, konferanslara, tartışmalara açmaktadırlar. Şehir Tiyatrolarında büyük bir canlılık izleniyor.

Bu yılın bir önemli olayı, üniversite düzeyinde ikinci ve kapsamlı bir tiyatro bölümünün Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde (1982'den itibaren bu fakülte Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlanmıştır) kurulmuş olmasıdır. Bu bölüm, ülkemizde ilk kez oyunculuk, sahne tasarımı ve dramatik yazarlık dallarında uzmanlık eğitimini üniversite düzeyinde gerçekleştirmek üzere kurulmuştur.

Bu dönemde sevindirici bir görünüm de Anadolu'daki çeşitli tiyatroların seslerini yavaş yavaş duyurmalarıdır. Bunlardan Ordu Belediyesi'nin "Karadeniz Tiyatrosu" İstanbul'a turne düzenlemiştir. Bir Anadolu tiyatrosunun büyük bir kente turne düzenlemiş olması açısından ilk örnektir. Trabzon Halkevi sahnesinin oyunları da yurt çapında yankı yapmaya başlamıştır. İzmir ise Güzel Sanatlar Fakültesi'ni kurulmasıyla belirgin bir canlılığın içine girmiştir. Adana'da, Antalya'da, Mersin'de, Eskişehir'de ve daha Anadolu'nun birçok kentinde tiyatro yapılmaktadır.

Yurt dışında ise, H. Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* bu kez de Macaristan'da oynanmaya başlamıştır. Fransa'da Ulusoy ise, geniş yankılar uyandıran *Macbeth*'i ile yine gündemdedir.

1977/8 dönemi ise tiyatrolar açısından bir soluk alma dönemi oldu. Yeni Hükümet, sanata önem verince, bazı sorunlar çözümlenir gibi oldu. Baskılar kalktı ve tiyatro sanatı öteki sanat dalları gibi özgürlüğüne kavuştu. Kültür Bakanlığı yerel yönetimlere bir genelge yayımlayarak turneye çıkan tiyatrolara belediyelerin yardımcı olmasını istedi.

Önemli bir olay da tiyatro sanatçılarının örgütlenmeleri oldu. Çeşitli kesimlerde tiyatro ile uğraşan sanatçıların tümüne açık bir birlik olarak kurulan bu örgüt, hem tiyatro sanatını hem de sanatçılarına destek olacaktı. Tİ-SAN kısa adıyla kurulan bu örgütün ilk hedefi tiyatro eğitiminin yeniden örgütlenmesiydi.

Bu dönemde amatör tiyatro şenlikleri yeniden gündeme geldi. Daha önce yasaklanan Liselerarası Tiyatro Şenliği düzenlendi. Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nin 1965-70 yılları arasında düzenlediği, sonradan siyasal baskılar üzerine kaldırılan Amatör Tiyatro Şenliği yeniden başlatıldı. Ayrıca, Ordu Belediye "Karadeniz Tiyatrosu"nun düzenlediği bir şenlik de ilgi topladı. Bu şenliğe Devlet Tiyatrosu ve AÇOK (Anadolu Çocuk Tiyatrosu Kolu) da katıldı. Böylece, bu dönem tiyatro için şenlik yılı oldu.

1976 son baharında görevinden ayrılan Şehir Tiyatrosu genel sanat yönetmeni Muhsin Ertuğrul yerine, Hayati Asılyazıcı atandı. Bir süre Asılyazıcı'nın yönetiminde düzenli bir çalışmaya kavuşan Şehir Tiyatroları güzel başarılı oyunlar sahneye çıkardı. Genç bir kadrosu olduğu için de dinamizmini korudu. Öbür yanda, Devlet Tiyatrosu da kadrosunu gençleştirmeye çalışıyordu. Devlet Tiyatroları Genel Yönetmeni olan Ergin Orbey, deneyimsizliğine karşın, dinamik bir sanat politikası izliyordu. Ödenekli tiyatro seyircilerinde görülen artış da her iki ödenekli tiyatronun dinamizmini kanıtlayacak nitelikteydi.

Devlet Opera ve Balesi ise bu dönemdeki repertuvarlarında Türk sanatçılarının yapıtlarına ağırlık vermişlerdir. Bestesini Ferit Tüzün'ün yaptığı Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları*, Çetin Işıközlü'nün *Ağrı Dağı Efsanesi*, Sabahattin Kalender'in *Opera'da Karagöz*, Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*, İlhan Usmanbaş'ın *Bir Türk Balesi* adlı yapıtları yeni dönem için seçilen ilginç yapıtlar olarak görülür. Devlet Opera ve Balesi beşi yerli olmak üzere sahneye yirmi altı yapıt çıkarttı.

Özel tiyatroların ciddi olanları kendi çizgilerini başarıyla sürdürürken, suya sabuna dokunmayan, çoğu eğlendirici de olmayan, nitelik açısından hiçbir ağırlık taşımayan çeşitli bulvar oyunları ise bu dönemde birçok özel tiyatronun gişe ve seyirci açısından zor durumda kalmalarına neden olmuştur. Bu da Türk seyircisindeki gelişmeyi gösteren en önemli göstergedir. Ciddi ve nitelikli tiyatrolar salonlarını seyirciyle doldururken, ucuz oyunlarla, seyirci beğenisini sulandırmaya çalışan özel tiyatrolar ayakta durma savaşı içine girmişlerdir.

1978/9 döneminin, en önemli olayı, hiç kuşkusuz, yetmişinci sanat yılını süren, Türk tiyatrosunun en büyük ustası Muhsin Ertuğrul'u yitirmesidir. İzmir'deki Tiyatro Bölümü'nün başvurusuyla Ege Üniversitesi Senatosu tarafından Muhsin Ertuğrul'a "Onursal Doktor" sanı

24 Nisan 1979'da bir törenle verilmişti. Bu törenden beş gün sonra, 29 Nisan 1979'da Muhsin Ertuğrul İzmir'de öldü.

Bu dönemde, bir önceki dönemin iyimserliği yokoldu ve yasaklamalar yeniden başladı. Ödenekli tiyatrolarda daha önce seçilmiş bazı oyunlar yasaklandı ve afişleri indirildi. Devlet Tiyatrosu *Arturo Ui*'yi, Balesi de *Ferhat ile Şirin*'i oynayamadı. Devlet Tiyatrosu genel sanat yönetmenliğine yeniden Cüneyt Gökçer atandı. Öbür yanda, Şehir Tiyatrosu genel sanat yönetmeni Hayati Asılyazıcı'ya karşı tepkiler giderek büyümeye başlamıştı.

Ödeneksiz tiyatrolar ölüm kalım savaşı içine girdiler. Tiyatro salonu bulmadan seyirci bulmaya kadar genişleyen bu sorunlar giderek bellerini bükmeye başladı özel tiyatroların. Ünlü oyuncular "şov"larda boy gösteriyordu. Birtakım ucuz metinler "Türk müzikali" olarak piyasaya sürülmeye başlandı. Bazı gazino sahipleri, ses sanatçılarını da bu şovlarda oynatarak para kazanmanın bir başka yolunu buldular. Ödenekli tiyatrolardaki bazı sanatçıların televizyon seslendirmesine gitmeleri engellenemedi. Bir yandan reklam piyasası, öbür yandan gazinocular, yavaş yavaş tiyatro sanatçılarının kanına girmeye başladılar. Birkaç fıkra, birkaç şarkı ve birkaç dans yan yana getirilerek kabare oyunları kurgusuna girişildi. Açıksaçık espriler, belden aşağı küfürler bu gösterilerin süs biberi oldu.

Yine birkaç ödeneksiz tiyatronun direnmesine karşın, genelde yoz bir tiyatro yaşamı profesyonellerin kanına girmeye başladı. Bu arada, amatörler, Ankara ve Ege Üniversitesi Tiyatro Bölümü toplulukları niteliklerini sürdüren çalışmalar yapıyorlardı. İzmir Tiyatro Bölümü, yıl sonu gösterisi Heinrich von Kleist'ın *Kırık Testi* adlı yapıtı ile tanınmaya başladı.

1980/1 dönemi, özellikle İstanbul'da bir önceki dönemin uzantısından başka bir şey değildir. İstanbul'da ödeneksiz tiyatrolar bir yandan yerli yazarlara yer verirken bir başka yönden yerli yazarların oyunlarını oynadıklarını belirterek müzikli şovlara yöneliyorlar. Bu şovlara gerçek tiyatro seyircileri değil, gazino seyircisiyle, televizyondan dinlediği bir şarkıcıyı, bir gece kulübünden ya da gazinodan daha ucuza dinlemek isteyen kişiler gidiyor, yıllar yılı, Muhsin Ertuğrul'un, Darülbedayi Sanatçılarının, Devlet Tiyatrosu'nun özel tiyatroların binbir emekle damla damla biriktirdiği seyirci büyük bir hızla tüketiliyor, perdeler yarı dolmuş salonlara açılıyor, doğal olarak da ödeneksiz tiyatrolar büyük parasal açmazlar içine düşüyorlardı. Ama yanlış bir hesapla seyirci çekmek için ve seyircinin isteğinin bu olduğunu sanarak iyice sulandırdıkları, hiçbir sanatsal değeri olmayan gösterilerle kendileri de eriyip gidiyorlardı.

Bu acı görünüm süredursun, Eylül ayı içinde, İstanbul Şehir Tiyatrolarına önce "müfettiş" sıfatıyla, sonra da sanat yöneticisi olarak

Vasfi Rıza Zobu atandı. Vasfi Rıza Zobu, otuz beş sanatçının işine son verdi ve bu kurumda özdenetim başladı. Buna karşın güzel bir oyun bu yapıya uymayacak bir başarıda ortaya çıktı: *Bahar Noktası.*

Devlet Tiyatrosu'nda da tektük başarılı oyunlar var; bu arada Cüneyt Gökçer'in bir önceki yıl sahneye koymuş olduğu Dilmen-Tüzün' ün *Midas'ın Kulakları* müzikli oyunu bir umut ışığı. AST'ın oynamakta olduğu *Hikâye-i Mahmud Bedreddin,* oldukça iyi bir deneme, ama sanatsal açıdan acemice bir gösteriyi getirdi. Öbür yanda, Ankara Üniversitesi Tiyatro Kürsüsü'nün oyunları ile Ege Üniversitesi'nin oynadığı oyunlar büyük yankı yapıyor. İzmir Tiyatro Bölümü'nün sahneye getirdiği H. Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* yılın oyununa aday gösteriliyor. Ankara Tiyatro Kürsüsü'nün *Belgelerle Kurtuluş Savaşı* İstanbul Festivali'nde yer alıyor.

1981/2 döneminde de, tiyatro yaşamımızdaki genel düşüş sürmüştür. Ödenekli ve ödeneksiz tiyatrolar aynı sorunlarla, aynı bunalımları yaşamaktadırlar. Oyun yazarları giderek ellerini ayaklarını tiyatrolardan çekmeye başlamışlardır. Özel tiyatro oyuncuları ve ödenekli tiyatrolardan ayrılan bazı oyuncular seslendirme, reklam, televizyon skeçlerine gidiyorlardı. Bu arada Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan bazı sanatçılar da AST kadrosuna geçmişlerdir.

Tiyatro, Atatürk'ün doğumunun yüzüncü yılında da yeterince değerlendirilmemiştir. Ödenekli tiyatroların bu önemli yıla katkıları olduğu söylenemez. Ödeneksiz tiyatrolar ise kendilerini kurtarma savaşına girdiklerinden hiçbir şey yapamamışlardır. 1982 yılının en önemli olayı ise, özel tiyatrolara devlet tarafından yardım yapılması kararı olmuştur.

Yazarlar ve Oyunları

1970'ten sonra oyun yazarlığında niceliksel bir azalma izlenir. Ellili yıllardan bu yana giderek çoğalan oyun yazarı sayısında son on yıl içinde bir düşüş görülür. Hele altmışlı yıllarda yazılan oyunların tiyatroya olan yoğun katkısı da kalmamıştır. Tiyatro yapıtlarıyla ünlenen bir kesim yazar, oyun yazmayı bırakıp roman ve öyküye yönelmiştir. Bir kesimi ise susmuştur. Buna karşılık, yeni oyun yazarları ortaya çıkmıştır. Ancak oyun yazmayı kesintisiz bir biçimde sürdüren eski yazarlarla karşılaştırınca, yeni yazarların çok küçük bir kesiminin sürekli olarak oyun yazdığı anlaşılır. Bunların büyük bir kesimi bir ya da iki oyun yazdıktan sonra yazının başka alanlarına yönelmişlerdir.

Oyun yazarlığının bir kerteye kadar tavsamasının elbette nedenleri vardır. Yetmişli yılların çoğu dönemleri baskılar ve yasaklamalarla geçmiştir. Oyun yazarlarının emekleri genellikle karşılanmamıştır. Yazar hakları düzenli bir biçimde, ancak ödenekli tiyatrolar tara-

fından karşılanmış, bir ya da iki özel tiyatro dışında yazarların hakkını veren özel tiyatro hemen hemen olmamıştır. Ödenekli tiyatroların, yazarları, oyunları sıkıdenetim altında düşünsel planda bir ayıklama ile seçmeleri de oyun yazarlarını tiyatro yapıtı üretmeye karşı soğutmuştur. Yazarları oyun yazmadan uzaklaştıran estetik nedenlerin başında oyunların doğrudürüst sahneye konulamaması gelir. Yerli oyunlara gereken dikkat genellikle gösterilmemiş ve özellikle ödenekli tiyatrolarda yazar-yönetmen ortak çalışmasına gidilmemiştir. Kısacası, oyun yazarlarının maddi ve manevi garantileri olmadığı için, birkaç inatçı ve bu işi başuğraş edinmiş yazarlar dışındakiler tiyatrodan yavaş yavaş kopmuşlardır.

Oyun yazarlarımızın karşı karşıya bulundukları yasaklamalar, emeklerinin hakkını çoğu kez alamamaları, kitaplarının çok seyrek basılması, özellikle ödenekli tiyatro yöneticilerinin, başarılı da olsa, seçimlerini siyasal duruma göre yapmaları gibi dış etkenler gelişim süreci içinde olan bir ülkenin her konuda geçerli olan sorunlarıdır. Başka deyişle, bu sorunlar yalnızca oyun yazarlığı konusunda değil, her alanda görülen toplumsal yapıya bağlı sorunlardır. Ancak yazarla uygulama arasındaki estetik sorunlar çözümlenebilir. Tiyatroyu iyi bilen yazarlarla, yazarlarla çalışmayı hedef alan yönetmenlerin çoğalmalarıyla estetik sorunların büyük bir bölümü çözümlenebilir. Yazar ile yönetmen arasındaki kopukluk giderildiğinde büyük bir gelişme olacağı kesindir.

Bu kopukluğa, bir de günlük gazetelerde çıkan yetersiz ve sorumsuz eleştirileri de katabiliriz. Zaman zaman dost, ahbap hatırıyla ya da kişisel kızgınlıklarla yazılan eleştiri yazıları da, yazarın eleştirmene kuşkulu bakmasına neden olmuş, bu da yazarların oyunlarını düzeltmelerini engellemiştir. Oysa tiyatro eleştirmeninin çok önemli bir rolü vardır. Eleştirmen, tiyatro alanında yol gösterici kişilerden biridir. Zaten eleştirmensiz bir sanat sürekli olarak tehlikelerle karşı karşıya kalacaktır. Eleştirmen, bir sanatın oluşumunda önemli görevi olan bir kişidir.

a) Eski Yazarlardan Yeni Oyunlar: Bu kesimde, önceki kuşakların oyun yazarlarının yeni oyunlarına değinilecektir. 1971 yılından bu yana, eski yazarların tiyatrolarda oynanan oyunları, yeni yazarlara oranla daha çoktur. Konularına göre bir ayrım yapacak olursak, bu oyunların büyük bir kesiminin toplumsal içerikli olduklarını görürüz. Toplumsal, siyasal ve ekonomik sorunları irdeleyen oyunlar, eskilerde de yenilerde de en başta yer alır. Bundan sonra toplum-birey ilişkilerini evrensel bir bakışla ele alan oyunlar gelir. Bunu köy konulu oyunlar, aile çevresinde geçen oyunlar, taşlamalar, tarihsel ve belgesel oyunlar izler. Tarihsel oyunlara ilgi eski kuşak yazarlarında daha çoktur. Öbür yanda, toplumsal içerikli ve siyasal tutumdaki oyunlar yeni kuşak ya-

zarlarında daha sık yazılmıştır. Eskilerde de yenilerde de psikolojik diyebileceğimiz oyunlar bir iki tanedir.

Tarihsel, Belgesel ve Biyografik Oyunlar: Elli kuşağı yazarlarından Orhan Asena, oyunları en çok oynanmış yazar olarak başta gelir. Şili üçlemesiyle yarı belgesel, yarı evrensel oyunlara yönelen Asena, *Şili' de Av* (1973) ile Şili cumhurbaşkanı Allende'nin dış emperyalist güçler ve iç çıkar grupları tarafından devrilmesini ele alarak güncel bir konuya değinmiştir. Bu oyun nesnel bilgilere dayanırken tartışma açacak niteliktedir. Üçlemenin üçüncü oyunu *Ölü Kentin Nabzı* (1979) ise Şili olayı içinde Allende'nin yanlışlıklarını vurgulayan ve önceki oyundan bir spotu büyüterek getiren bir tiyatro yapıtıdır. Üçlemenin ilk oyunu sayılacak *Bir Başkana Ağıt* (1980) ise Allende'nin yaşamını geriye dönüşlerle veren belgelere dayanılarak yazılmış bir yapıttır. Asena'nın, ilk oyunu yazılmamış bir üçlemesi de, 1959'da yazmış olduğu Şehzade Mustafa olayından giderek evrenselliğe yöneldiği *Hürrem Sultan* ve 1982'de yazmış olduğu, Şehzade Bayezit olayını irdelediği *Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe* adlı yapıtıdır. Bu sonuncusunda, yazar, Düzmece Mustafa sorununu da ele almıştır. Yazarın bağımsızlık savaşını ele aldığı *Onaltı Mart Bindokuzyüzyirmi* (1973) adını verdiği yapıtında baş oyun kişisi hayali biri olmasına karşın, oyun tarihsel olaylar üzerine kurulmuştur. Öbür yanda, Güngör Dilmen'in *İnsan ve Devlet*'i (1984), kahramanı Mithat Paşa yoluyla özgürlük düşüncesini savunur.

Tarihsel oyun yazarlarımızdan biri de Turan Oflazoğlu'dur. Oflazoğlu, *Genç Osman*'da (1973) Osmanlı tarihinin akışını değiştiren önemli bir olaya parmak basar. Yine aynı yıl *Bizans Düştü* ile iktidar temasını işleyen yazar, *Kösem Sultan'da* (1980) ise saray entrikalarına ve bir ulusun yazgısı üzerinde dönen dolaplara ışık tutar. Yazarın 1982' de tamamladığı *III. Selim*'de, ney ve kılıç karşıtlığı ile bu padişahın tragedyası üzerinde durulur. Oflazoğlu, ötekilere oranla daha zayıf bir oyunu olan *Cem Sultan*'da (1984) sürgündeki Cem Sultan ile iktidardaki I. Ahmet arasındaki ikircikli ilişkiyi işler. Cumhuriyet'in ellinci yılında, Asena'nın *Onaltı Mart*'ı dışında, İsa Coşkuner'in *Hep Vatan İçin* (1973) belgesel olmaktan çok, bağımsızlık savaşını eksen yapan bir oyundur. Yine aynı yıl yazılan Özdemir Nutku'nun *Söylev*'i, Atatürk'ün *Nutuk* adlı yapıtının episodlarla geliştirilmiş bir dramatizasyonudur. Bu oyun *Nutuk* başta olmak üzere, çeşitli belgelere ve kaynaklara dayanılarak yazılmıştır. Sabahattin Engin'in *Malazgirt* (1971) adlı yapıtı Malazgirt zaferinin 900. yıldönümü dolayısıyla yazılmış bir oyundur.

Tarihten çıkarak, ama tarihsel olayları eksen yapmayarak yazılan oyunların başında Turgut Özakman'ın *Fehim Paşa Konağı* (1979) ciddi bir taşlama niteliğinde, Abdülhamit döneminin atmosferini getirirken günümüze de ışık tutar. Yine aynı yazarın *Resimli Osmanlı Tarihi*

(1982) adlı müzikli güldürüsü, aynı mizah düzeyinde, günümüz seyircisini düşündürecek sonuçları getirir. Özakman bu oyunlarında, tarihteki olaylardan çok, o olayların bugüne yansıması ile ilgilenmiştir.

Bir de tarihsel olmayan, ama tarihin dilimlerinden toplumca tanınan ünlü kişiler üzerine yazılmış oyunlar vardır. Bunlara biyografik oyunlar diyebiliriz. Tarık Buğra, *İbiş'in Rüyası* (1972) adlı oyununda tulûat ustası Naşit'i eksen yaparak yorumsal bir sonuca gider. Bu oyunda, yazar, Naşit'in yaşamını doğrudan aktarmayı değil, Naşit'in duygu dünyasını göstermeyi hedef almıştır. İki yıl sonra Recep Bilginer, *Yunus Emre* (1974) ile yine aynı tutumda, Yunus'un yaşamından çok, bu büyük ozanın düşünceleri ve anlamı üzerinde durmuştur. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu ise *Koca Sinan* (1974) adlı oyununda bu büyük adamın yaşam öyküsüne daha çok bağlı kalarak, Sinan'ın kişiliğini dramatize etmiştir. Öbür yanda, Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* (1970), Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa Tiyatrosu döneminde Tomas Fasulyacıyan yoluyla o dönemin tiyatro anlayışı üzerinde odaklanırken, tiyatromuzun geçmişini yorumsal bir bakışla ortaya koyan bir yapıttır. Yazar, o dönemdeki batıyı taklit eden tiyatroları, uyarlamaları ve tulûat anlayışını eğlenceli bir biçimde verirken, bir yandan da belgelere dayalı bir tiyatro tarihini gözlerimizin önüne sermiştir.

Evrenselliğin Ağır Bastığı Oyunlar: 1970'ten önceki, evrensel anlamın ağır bastığı oyunları ile tanınan Yıldırım Keskin, *Tut ki Öleceksin* (1972) adlı üç kişi arasında geçen, fantaziye dayanan yapıtında bireysel ilişkileri yorumlar. Yirmi üç kişi arasında geçen *Cellat* (1975) adlı oyununda, Keskin, bakış açılarındaki görecelik üzerinde durur. Keskin, *Aklı Başında Bir Adam*'da (1978), doğanın, aile çevresinin ve toplumun çeşitli biçimlerde baskı altında tuttuğu bireyin sürekli olarak kişiliğinden ve mutluluğundan ödün vermesini eksen olarak alarak insanoğlunun bugünkü dünyadaki özgürlük sorununu irdeler. İnsanın bu dünyadaki durumuna genel bir açıdan bakan Bekir Büyükarkın, *Soytarı* (1973) adlı oyununda, geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerinden yararlanmayı deneyerek Adem-Soytarı imgesiyle insanoğlunun tarihsel- evrensel perspektifi içinde ele alır. Aydın Arıt ise, *Uçamayan Kuşlar Tutulur*'da (1973) zaman zaman psikolojik eğilimleri ele alarak tutkularla yeteneklerin, düşlerle gerçeklerin savaş alanını göstermek istemiştir. Düşlerle gerçeklerin çetin savaşma ancak sağlıklı ruhların dayanabildiği belirtilmek istenen bu oyunda, baş oyun kişisi düşlediği yaşamla gerçekte yaşadığı arasındaki uçurumu atlayamadığı için kendini akıl hastanesinde bulur. RefikErduran ile Tülay Güngör'ün *Bunu Yapan İki Kişi*'si (1984) Türk toplumu içinde kadın-erkek ilişkisini ince bir mizah gücüyle ele alır.

Midas üçlemesinin son oyunu olan *Midas'ın Kördüğümü*'nde (1974) mitologyadaki kördüğümün çözülmesi üzerine manzum bir oyun yazan Güngör Dilmen, *Bağdat Hatun*'da (1973) yasaları kendi çıkarları doğrultusunda koyan yöneticilerin, kendilerine sınırsız özgürlük tanırlarken, halkı da olabildiğince ezdikleri üzerinde durur. Güngör Dilmen, hemen her oyununda insan tutkuları üzerinde duran bir yazardır. *Deli Dumrul*'da (1979) da bir efsaneyi tramplen olarak kullanıp insanın güçlü-güçsüz, tutkulu-tutkusuz durumlarını inceler. Dilmen'in masal havası ve şiir dili ile geliştirdiği bu oyun *Dedem Korkut* masallarındaki özgünlüğü korumuştur. Yazar, *Ben, Anadolu* (1984) adlı oyununda Toprak Tanrıçası Kybele'den başlayarak, tarihin çeşitli dönemlerindeki kadınları ele alır.

Melih Cevdet Anday'ın *Yarın Başka Koruda* (1977) adlı yapıtı, şiirsel bir hava içinde gelişen ve mantık dışı gibi görünen, ama yaşam mantığını vurgulayan bir oyundur. Yazar, "saçmalığın deliliğe yaklaştığı bir dönemin niteliğini, mantıksal konuşmayı kırarak" vermeyi denemiştir. Yazarın, *Bir Cinayet'in Söylencesi* (1984) adını verdiği oyunu da bu şiirsel niteliği ince bir alayla renklendirir. Evrensel nitelikteki şiirsel oyunlar başka bir ozan tarafından da bu dönem içinde verilir. Sabahattin Kudret Aksal, *Bay Hiç* ve *Sonsuzluk Kitabevi* (1980) adlı kısa oyunlarında, bireyin kendi ve toplum içindeki yalnızlığını ince ayrıntılarla ve şiirsel bir dille gösterir. Recep Bilginer ise *Ben Kimim* (1980) adını verdiği oyununda bireysel ilişkileri günümüz toplumunun bunalımlarını yansıtarak verir.

Köy Konulu Oyunlar: Köy oyunları giderek çeşitlilik göstermektedir. Yavaş yavaş birtakım geleneksel öğeler ve halkbilimsel özellikler ağırlık kazanmaya başlamıştır. Hele yeni yazarlarda köy seyirlik oyunlarının etkisi giderek daha da artmıştır. Bunları ilerde göreceğiz. 1971/2 döneminde, iki köy konulu oyun görürüz. Bunlardan biri Recep Bilginer'in *Sarı Naciye*'si (1970), öbürü de Vasfi Uçkan'ın *Acılı Toprak*'ıdır (1971). *Sarı Naciye*'de geri kalmış toplumlardaki törelerin, gelişmeyi önleyen sonucu ve kendisini yenilemesi gereken insana verdiği zarar gösterilmiştir. Kan davası ve törelerin değişik açıdan ele alınışı Turgut Özakman'ın *Töre*'sinde karşımıza çıkar. *Acılı Toprak*'ta oyunun baş kişisi Bulgurlu Dede, babaerkil aile anlayışı içinde ve "kabile mülkiyeti"ni sürdürmede direnen, onda fetiş durumuna gelmiş, üzerinde çalışmadığı, işlemediği topraklarına olan sevgisinden başka sevgi tanımayan bir ihtiyardır. Çevresindekilere olan sevgisizliği içinde kabilesinin genç üyelerini teker teker yitirir. Böylece insansızlaşan dünyasında, ilk kez onun insan sevgisi doğar, ama bu kez de yanıbaşında seveceği kimse kalmamıştır. Fazıl Hayati Çorbacıoğlu'nun *Köprünün Hikâyesi* (1973) bireysel çıkarın toplum zararına olduğunu vurgulayan bir oyundur. Oyu-

nun baş kişisi Hikmet Ağa, yapılacak olan köprünün köylünün yararına değil de, kendi çıkarlarına hizmet etmesi için çeşitli dalavereler çevirir, ama sonunda da kazdığı kuyuya düşer. Konusu köy yerinde geçmekle birlikte insan zaaflarını işleyen bir yapıttır. Necati Cumalı'nın *Gömü*'sü (1971) köylülerin define arayıcılığını ve çalışarak kazanma yerine, masallardaki gibi havadan zengin olma temasını işler.

Yaşar Kemal'in 1970'de yazdığı *Ağrı Dağı Efsanesi* adlı romanını oyunlaştıran Ali Taygun, güzelleme, koçaklama, ağıt bileşimi, masal -destan karışımı olan, bir aşk konusunu ele alan yapıtı belli bir "yabancılaştırma" estetiği içinde ve yığın düzenine başvurarak sahneye çıkartmıştır. Masal havası içinde gelişen bu aşk ilişkisinin toplumsal içeriği içinde bir köy oyunundan çok, kırsal bölgede geçen evrensel bir oyun olarak alınması daha doğru olur. *Ağrı Dağı Efsanesi*, sahneye uyarlanmış biçimi ile 1974 tiyatro döneminin ilk oyunlarından biri olarak İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda oynanmıştır.

Anadolulu Ana figürü Hayati Çorbacıoğlu'nun *Erkek Satı* (1976) ile Turan Oflazoğlu'nun *Elif Ana* (1980) adlı oyunlarında karşımıza çıkar. Çorbacıoğlu, Ulusal Egemenlik Savaşı içinde kendiliğinden görev alan ve her şeyiyle bağımsızlık savaşının kazanılmasına katılan Erkek Satı'nın temelde Anadolu görenekleri içinde nasıl kocası tarafından bir kenara itildiği teması üzerinde durur. Her şeyiyle saygı duyulacak Satı Ana'nın erkeği tarafından küçümsenmesindeki dramatik çelişkiyi bu oyunda daha ön planda izleriz. *Elif Ana*, Anadolu Anası bakışına biraz daha felsefi bir boyut getirir. Yazar, bu oyunda, "işini yürütmek" için her hileye başvuran Şükrü ile "başkasını aldatacağıma kendim aldanırım daha iyi" diyebilen Elif'in bu düzen içindeki çelişkilerini aydınlığa çıkarır. Bir yanda, daha rahat yaşayan ama insanlığını yitirmiş Şükrü, öbür yanda huzursuz, acılı, ama insan olan bir Elif vardır.

Bu on yıllık dönem içinde, folklorik belgeleme açısından zengin, ama oyun olarak zayıf olan Ali Yörük'ün *Türkmen Düğünü* (1975) ile köy seyirlik oyunlarının açık biçimi içinde yazılmış, ağa sömürüsünü ele alan Hidayet Sayın'ın *Köşekapmaca* (1981) adlı oyunları da dikkati çeken yapıtlardır.

Toplumsal İçeriğin Ağır Bastığı Oyunlar: 1970'den sonraki dönemde, toplumsal içeriğin ağır bastığı oyunların büyük bir bölümü işçi sorunları üzerinde durur. Bunda endüstrinin gelişmesi ile ortaya çıkan kırsal bölgelerden büyük kentlere göç, işsizlik dolayısıyla yabancı ülkelere göç ve sendikalaşmanın genel sorunları rol oynamıştır. Öbür yanda, kırsal alanlardaki tarım işçilerinin sorunları da gündeme gelmiştir. Bu kuşağın yazarlarında gördüğümüz politik bakış, aynı dönem içindeki genç kuşağın oyunlarında daha keskin çizgilerle belirmiştir. Bunu daha sonra göreceğiz. Oyun yazarları insan hakları, ada-

letli gelir dağılımı, toprak reformu, işçi ücretleri, Anadolu'nun bir köyünden törelerini, göreneklerini hiç bilmediği bir ülkenin büyük bir kentine çalışmak için giden insanların ruhsal, toplumsal bunalımları üzerinde durmuşlardır. Yazarların bir bölümü de aynı politik bakış içinde, daha genel bir yönelişle birey-toplum ilişkisini ele almışlardır.

1977'den sonra tiyatro oyunları yazmayı bırakan ve romanlarıyla, öyküleriyle de kısa bir sürede ünlenen Adalet Ağaoğlu, yetmişli yılların başından sonra yazdığı oyunlarıyla birey-toplum kopmuşluğunu, uyumsuzluğunu, bozuk düzenin getirdiği sorunları çağdaş bir bakışla, evrensel boyutları içinde ele alır. *Sınırlarda* (1967) yazarın üç ayrı kesit içinde gösterdiği insan ilişkilerini ele alır. Sevgiyi, barışı ve insanlığı tersinleme ve simgelerle savunan bu oyun kendine özgü bir duyuş ve anlatım bütünlüğü içindedir. Yazar, *Çıkış* (1970) adlı oyununda, Kafka vari bir dünyanın bireylerini, iki kişiyi baba ile kızı ele alır. Baba ile kız aynı zamanda eski-yeni kuşak ilişkisini de simgeler. Babanın hiçbir şey öğretmediği kız, ilk kez insanların arasına çıkar, korkuyla, nereye gideceğini bilmeden ve umutsuzdur. Ancak az sonra yaşamının anlamı kızın sesinde yankılanır: "Günaydın çocuklar!" O sırada Baba kendini bir böcek gibi öldürerek süpürmeye çalışırken oyun biter. Soyutlamalara ve simgelere yönelerek bireyler üzerindeki bireylerin, dolayısıyla toplumun baskısını anlatan bu oyuna benzer havayı, yazarın *Kozalar*'ında (1971) da buluruz. Burada, küçük burjuva kökenli, günlerini yün örmek ve dedikoduyla geçiren üç kadın, hiçbir şeye karışmayarak kendilerini dışardaki tehlikeden uzak sanırlar. Ama zaman geçtikçe, üzerinde düşünmedikleri, sorumluluk duymadıkları o tehlikenin giderek yaklaştığını ve sonunda da kendi kapılarını çaldığını dehşetle görürler. O tehlike kapılarını çalınca da ona karşı çıkacakları yerde bir böcek gibi bir deliğe girip saklanma duygusunu taşırlar. Yazar bu oyunda da duyarsız, sorumsuz, vurdumduymaz ve korkak yetiştirilmiş bir insan topluluğunu eleştirir. *Kendini Yazan Şarkı*'da (1970/1), Ağaoğlu, 12 Mart sonrasındaki gençlik hareketlerine eleştirel bir yaklaşımı getirir; olması istenenle olanlar arasındaki çelişki yanısıra, kurtarıcı ile kurtarılacak arasındaki kopukluğu da vurgular. Bu oyun hiç kuşkusuz yetmişli yılların toplumu depreme uğratan karışıklıklarına daha o zamandan doğru bir yorumu getirmiştir.

Toplumsal sorunlara daha yumuşak bir biçimde yaklaşan Necati Cumalı'nın 1970'den sonra yazdığı oyunlar arasında *Ahmetlerim* (1976), dolaylı yoldan Türk toplumunun genel bir yorumunu getirir. Oyunun başkişisi Türkân, bu toplumun yetiştirdiği olumlu kadın tipini yansılar. Anadır, bacıdır, eştir, ninedir, ama hep erkeğin yanındadır. *Yaralı Geyik* (1980), tutkulu kişilerle, rahat bir yaşamı seçenler arasındaki çatışmayı masal havası içinde getiren, yöresel motiflerle destekleyen bir

oyundur. Yazar, *Şafak Karakolu* (1981) adlı oyunu ile önceki yapıtlarına oranla bir düşüş gösterir.

Tarihsel oyunlarında da toplumsal içeriği ön plana alan Orhan Asena, Orhan Kemal'in ölmez yapıtı *Murtaza*'sını aynı adla oyunlaştırmış ve bu oyun 1978/9 döneminde oynamıştır. Orhan Asena'nın, bu satırlar yazılırken henüz sahneye çıkmamış olan yeni oyunu *Ölümü Yaşamak* (1982) yine toplumsal içeriğin ağır bastığı evrensel bir oyundur. Uzun bir süredir oyun yazmayı bırakan Çetin Altan ise *Islıkçı* (1976) adlı oyunuyla yetmişli yılların tiyatro dağarı içinde yer almıştır.

1969'da yazdığı *Asiye Nasıl Kurtulur* oyunuyla tanınan Vasıf Öngören (1938-1984) *Almanya Defteri*'nde (1971) gurbetçilerin sorunlarını, *Zengin Mutfağı*'nda (1976) büyük bir ustalıkla sınıfsal çelişkileri ve bozuk düzenin insan bilincini yokedişini gösterirken; güncel sorunlara ışık tutacak bir mizah örneği de verir. Yazarın *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1977) adlı kara mizaha yönelen oyununda, kapitalist düzenin insanları ele alınır; bu insanlar metaya bel bağladıklarından umutları piyango, yaşamları buzdolabı, televizyon, koltuk, kanepedir. Öngören, ilk oyunundan sonra çizgisini sürdürürken giderek ustalaşmış, az, ama öz yapıt veren yazarlarımızdan biri olmuştur. Yine 1969'da *Irgat*'la tanınan Haşmet Zeybek'in *Düğün ya da Davul*'u (1969) köy seyirlik oyunları biçiminde ele alınmıştır. Seyirlik oyunların açık biçimi ile geleneksel tiyatro estetiğinin başarılı bir biçimde kullanıldığı bu oyunda kırsal alanın işçileri arasındaki görenekleri ve evlenmeleri gösterilir. *Alpagut Olayı*'nda (1976) maden işçilerinin sorunlarına eğilen yazar, bu oyunu da göstermeci tiyatronun episodik biçimi ile kurmuştur. Cahit Atay ise, *Mangoma Maskeleri* (1984) adlı oyununda insan eti ticareti yapan bir terör örgütü yoluyla faşizmi yerer.

Yetmişli yıllardan önce tanınan Başar Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmamış Hayat Hikâyesi* (1972) paraya dayalı bir düzende insansal gelişmelerin tersine işlediğini, namuslu ve dürüst olduğu sürece horlanan, ama namussuzluk yapıp zimmetine para geçirmeye başladıktan sonra ailesi ve arkadaşları tarafından pohpohlanan küçük memurun trajik görünümünü getiren başarılı bir sahne yapıtıdır. Yazarın *İşgal ya da Talihli Amele* (1978/9) adını verdiği oyunu, Brecht'in *Puntila ve Uşağı Matti*'nin serbest bir uyarlamasıdır. Sabuncu'nun son oyunu ünlü Fransız şarkıcı Edith Piaf'ın yaşam öyküsünü, etkin sahnelerle işlediği *Kaldırım Serçesi*'dir (1982).

Aile İlişkilerini Vurgulayan Oyunlar: Bu kesimde aile çevresinde geçen, bazen de bu çevreyi taşan bireysel ilişkileri, bu bireysel ilişkileri baskı altında tutan toplum koşullarını ele alan, bir bölümü sorunlar üzerine gitmeden yalnızca atmosferi veren oyunlara kısaca göz atacağız. Bunlar arasında toplumsal içeriği olanlar da vardır.

Nazım Kurşunlu'nun, daha önce bir radyo oyunu olarak yazdığı, sonra da Ahmet Rasim'in şiirli İstanbul dünyasından esinlenerek yeni baştan sahne için düzenlediği *Evler ve İnsanlar* (1974), eski köşkleri ve içinde yaşayan insanları küçük günlük sorunlarıyla ele alan bir atmosfer oyunudur. Kurşunlu, *Baba Evi*'nde (1977) de aynı çatı altında yaşayan üç kuşağın aileye yansıyan sorunlarını işler. Eski kuşak geçmişe takılıp kalmıştır, orta kuşak ise ne geçmişe ne de yaşadıkları güne uyum gösterebilmiştir, genç kuşak ise kendilerine aktarılanlar, yaşamın acımasız, çelişkili katı gerçekleri karşısında şaşırmış ve bunalıma düşmüş durumdadır. Yazar, bu aile çerçevesi içinde, toplumsal sorunlara da ışık tutmak ister.

Son oyunlarıyla kente yönelen ve kentsoylunun sorunlarını ele alan Hidayet Sayın, *Yabancılar* (1975) adını verdiği oyununda, yalnızca kendi çıkarlarını düşünen, sevmeyi unutmuş, saygı bağlarını koparmış kişilerden kurulu bir aileyi işler. Bu birbirlerine ters düşen, amaçsız bireylerden kurulu aile bir yabancılar topluluğudur. Yazarın 1982'de ortaya çıkardığı *Köklerdeki Kurtlar* ise geçmişte yapılan yanlışlıklar ve hatta işlenen bazı suçlar yüzünden bir ailenin dağılışını ele alır. 1969'da *Batak Göl* ile tanınan O. Zeki Özturanlı, *Evlatçıklar*'da (1973) toplumsal ve ekonomik nedenlerle tüketilen bir aileyi gösterir. Tarık Buğra'nın *Akümülatörlü Radyo* (1980) adını verdiği oyun bir taşra ailesinin iç bunalımını ince ve ayrıntıya yer veren bir biçimde işler. Yazar, kişilerin iç ilişkileriyle, özlemleri, çelişkileri ve acılarıyla derinlemesine ele aldığı konuyu, evrensel boyutları içinde insancıl fırça vuruşlarıyla gösterir. Ülker Köksal, *Uzaklar* (1984) adını verdiği oyununda baskılı bir toplum düzeni içinde kadının yerini araştırır.

Seyisbaşı Konağı'nda (1981), Orhan Asena, yine bugünün eleştirisini tarihsel bir konak içinde verir. Seyisbaşıların gelini Nihal ile üç oğlunun yaşam kavgası bir eski konağın kalıntısı içinde ele alınır. Yıkılmak üzere olan konak, ömrünü doldurmuş bir yaşam anlayışını verir. Çağa ve topluma karşı direnemez eski düşünceler. Asena'ya göre her ölüm bir temizliktir, ölümün yerini yeni bir yaşam alacaktır. Recep Bilginer *Parkta Bir Sonbahar Günü* (1976) adlı oyununda, parkta karşılaşıp tanışan iki yaşlı insanın ilişkilerini ince bir biçimde gösterir. *Oyun Bitti*'de ise (1981) birbirinden ve çocuklarından kopmuş bir karı kocanın dramını ele alır. Ailesine yalnızca parasal açıdan rahatlık veren, ama sevgi, anlayış gibi insansal ilişkilerden yoksun bir babanın aileyi nasıl yavaş yavaş yok ettiği bu oyunda gösterilir. Hayati Çorbacıoğlu'nun *Münasip Beyin Dünya Evi* (1982) buruk bir gülünçlük içinde yine bir aile perspektifini getirir.

Taşlamalı Güldürüler: On yıl içinde oynanan çok sayıda taşlamalı güldürü vardır. Bu tür oyunları yazanların başında Aziz Nesin ile Haldun Taner gelir. Aziz Nesin, bu oyunların bir bölümünü daha önce

yazmış olduğu öykülerden sahneye uyarlamıştır. Haldun Taner ise, "Devekuşu Kabare" tiyatrosu için yazmış olduğu metinlerle bu türde ön planda yer alır. Aziz Nesin, *Sait Hopsait*'te (1971) daha önceki bir deyişini bu oyunun teması durumuna getirmiştir: "ne sağcıyız ne solcu, futbolcuyuz futbolcu" Yazar, *Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri* (1971), *Hakkımı Ver Hakkı* (1973), *Aziziname* (1973), *Zübük* (1978) ve *Deliler Boşandı* (1982) ile siyasal ve toplumsal taşlamaya yönelir. Haldun Taner, çok sayıda "kabare oyunu" arasında *Ay Işığında Şamata* (1978) gibi uzun oyunu bir yana, *Bu Şehr-i İstanbul ki, Dün-Bugün* (1972), *Aşku Sevda* (1972), *Haneler* (1975) gibi kısa oyunlarıyla parlak bir toplum taşlamasına erişmiştir. Bunların yanısıra, oynanması yasaklanan Vedat Nedim Tör'ün *Sahte Kahramanlar*'ı (1975) ise gölge oyunu motifleri içinde siyasal taşlamayı getirir. Haşmet Zeybek'in *Bu Kaçıncı Baskı?* adlı kabare türündeki oyunu ise güncel olayların taşlamasını yapar. Refik Erduran'ın *Canavar Cafer* (1973) adlı hafif güldürüsünü de bu öbeğe katabiliriz.

b) Yeni Yazarlardan Eski Oyunlar: Bu bölümde, yetmişli yıllardan bu yana tiyatro yapıtı yazmaya yönelenleri ele alacağız. Bunların içinde, daha önceden çeşitli yazın alanlarında tanınmış kişiler olduğu gibi, oyun yazma işine geç başlamış olanlar da vardır. 1970'ten sonra sahne ışıklarına çıkan yeni yazarların, öncekilere olan en belirgin farkı toplumsal ve siyasal konularla öncekilerden daha çok ilgilenmeleridir. Buna karşın daha az tarihsel oyun yazmışlardır. Evrensel anlamda oyunlar da bu yeni yazarların ilgi alanı içindedir. Bu son dönemde aile sorunlarını ele alan oyunlar azalmış, buna karşılık geleneksel seyirlik oyunlarının etkisinde yazılmış köy ve kent ilişkisi üzerinde duran oyunlar yazılmıştır. Müzikli taşlamalar ve güldürüler ise önceki dönemlerle karşılaştırılınca büyük bir gelişme göstermiştir. Bunun yanısıra, büyük yatırımlar gerektiren "şov"lar birbiri ardından piyasaya çıkarılmıştır.

Tarihsel Oyunlar: Yetmişli yıllarda, tarihsel drama yönelen birkaç yeni yazar içinde bu alanda en çok oyun yazan Adnan Giz'dir (1914-). İlk kez *Ömür Satan Hüsam Çelebi* (1973) ile kendini tanıtan yazar, bu oyunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun karışık dönemlerinden biri olan XIX. yüzyılın başlarında, III. Selim'in tahttan indirilişi, IV. Mustafa ve II. Mahmut'un tahta çıkışını kapsayan 1807-1808 yılları arasına rastlayan bir sürecin eleştirisini getirir. Yazar, bu oyunda, yönetenlerin kötülüklerine karşı başkaldırmış olanların, işbaşına gelince aynı kötülükleri yaptıklarını gösterir. Aynı yazarın *Küçük Esma Sultan* (1974) adlı oyunu kadın özgürlüğü için başkaldıran bir padişah kızının dramıdır. Esma Sultan, kadın tutsaklığını ortadan kaldırmak için düşünen, düşündükçe bu tutsaklığa direnen gözüpek bir kadın

kahramandır. Giz'in üçüncü tarihsel oyunu *Sokullu Ne Yapmalıydı?* (1980) adını taşır. Yazar, bu oyunda Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük vezirlerinden biri Sokullu ile padişahı etkisi altına almış Safiye Sultan ve çevresinin çatışmasını eksen yaparak devlet tutkusunu işler. Büyük devlet adamları kendilerini değil yönettikleri ulusu düşünmüşlerdir. Esas alanı tarih olan yazarın tarihsel olaylara sıkı sıkıya bağlı kaldığı izlenir. Öbür yanda, yakın tarihe ilişkin belgesel bir oyun, Yavuzer Çetinkaya'nın Nazizmi açımladığı *Gün Doğarken* (1976) adlı oyunudur.

Bu dönemde yazılan en ilginç tarihsel oyun, Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* adlı romanından Kemal Bekir'in (1924-) *Düşüş* (1975) adıyla yazdığı sahne yapıtıdır. Oyun II. Abdülhamit'in Anayasayı raftan indirip tekrar yürürlüğe koyduğu 23 Temmuz 1908 günü başlar, Hareket Ordusunun İstanbul'a gelişiyle biter. Bu oyunda, yaşlı padişahın, 31 Mart sabahı ayaklananların karşısına bir padişah, bir devlet adamı gibi çıkma fırsatını kullanamaması ve 24 Nisan 1909 günü İstanbul'a giren hareket ordusu karşısında yokolması ele alınır. Kemal Bekir, başarılı dramatik etkinliği olan oyun kişileriyle, aksamayan sahnelerle gelişen bir dramatik aksiyon kurmayı başarmıştır. II. Abdülhamit'in baş oyun kişisi olduğu bir başka oyun da Günsar Türköz'ün (1938-) *Hakan* (1974) adlı oyunudur. Tarihsel olaylara dayanan yazar, Ali Suavi olayının da bir kesitini verir.

Evrenselliğin Ağır Bastığı Oyunlar: Bu öbeğe giren yapıtlar arasında en ilginç denemelerden biri hiç kuşkusuz Zeynep Oral'ın (1946-) *Adsız Oyun* (1973) adını verdiği oyunudur. Yazarın "araştırıcı oyun" olarak nitelendirdiği bu yapıt, tarihsel gelişme içinde, uygarlığın kuşbakışı sentezi olarak da tanımlanabilir. Toplumların gelişmelerinde itici gücü sağladıkları için çıkarcı egemen güçler tarafından yokedilmek istenen, ama zamanın akışı içinde toplumlarm bir ileri aşamasında, doğru düşündükleri ve söyledikleri için örnek alınan yüce kişilerin birikimiyle oluşan bir uygarlık panoraması olan bu oyun, içeriğin de zorladığı bir düzeni ile oyun-seyirci kaynaşmasına elverişlidir. Başka bir deneme Ahmet Oktay'ın (1933-) "şiir-oyun" diye nitelendirdiği *Kurt Dişi*'dir (1973). Bu oyunda, paranın egemen olduğu toplum biçiminde, hangi sınıftan olursa olsun, herkesin bir yozlaşma içine girdiği şiirli bir dil ve atmosfer içinde vurgulanır. Paranın her şey olduğu düzenin eleştirisi Beyazıd Gülercan'ın (1944-), *Lodos* (1975) adlı başarılı sahne yapıtında yeniden karşımıza çıkar. Burada, feodal düzen artığı, henüz örgütlenememiş küçük balıkçılarla para babası bir spekülatörün çatışması yeralır. Ülkü Ayvaz'ın *Yeniden Yaratma* (1984) adını verdiği simgelere ve soyutlamalara dayanan şiirli oyunu insanoğlu'nun genişlemesine bir görünüşünü getirir.

Bilgesu Erenus'un (1943-) *İkili Oyun*'unda (1977) kadın-erkek ilişkisi ele alınırken, bireysel sorunların sıkı sıkıya toplumsal koşullara ve ilişkilere bağlı olduğu gösterilir. Yazar bu oyununda derinlemesine geliştirdiği ilişkileri, aynı zamanda kişilerin dışarıyla ilişkilerini de hesaba katarak genişlemesine ele alır. Yazarın, Amerikalı yazar Lillian Hellman'ın yaşamından esinlenerek yazdığı *Güneyli Bayan* (1983), aydın sorumluluğunu ve namusunu MacCarthy dönemi Amerikası'nın karmaşası içinde verir. Etkili sahnelerle gelişen bu oyunda yazarın toplum içindeki yeri ve yükümlülüğü tartışılır. Evrensel anlamda savaşın anlamsızlığını ve doğurduğu korkunç sonuçları dile getiren Ferdi Merter'in *Silahlar ve Çiçekler* (1969) adlı yapıtı yanısıra, Erdoğan Aytekin'in *Kırmızı Sokağın Suzanı* (1977) İkinci Dünya Savaşı sırasında, savaşa girmemiş, ama savaşın ekonomik ve toplumsal sonuçlarını yaşamış olan ülkemizin bir kentindeki binlerce olaydan birine ayna tutar. Karaborsacıların, sömürücülerin ve çıkarcıların savaşı fırsat bilip toplum yaşamına egemen olduğu bir düzende, dar gelirli bir ailenin, içine düştüğü sıkıntı ışığında, kendini satmak zorunda kalanlar acı bir biçimde gösterilir.

Oben Güney'in (1938-) *Gökyüzünde Bir Kıyı* (1978) tek kişilik bir oyundur. Ama yazar bu tek kişiyle bireysel sorunlarla birlikte toplumsal etkileri de göstererek evrenselliğe yönelir. Aynı yazarın *Yük* (1977) adını verdiği yine tek kişilik, ama aynı zamanda sözsüz oyununda evrensel görünümü içinde siyasal ve toplumsal sorunlar getirilir. Genç yaşta ölen, ama tek oyunuyla tiyatro yazın tarihimize geçen Oğuz Atay (1934-1978), *Oyunlarla Yaşayanlar* adını verdiği oyununda en az iki yüzyıldır yaşadığımız kültür ikilemi ve bu kültür şaşkınlığının doğal olarak yeşerttiği aydın-halk yabancılaşması üzerinde, acı ve gülünç sahnelerin içiçeliğinde bir tartışma açar. Çekhov vari buruk bir mizah gücü olan yazarın hiçbir şeyi ülküleştirmeden, nesnel ve şiirli bir yöneliş içinde geliştirdiği bu oyun son on yıl içinde yazılmış olan tiyatro yapıtlarının en önemlilerinden biridir.

Nezihe Araz (1922-), *Öyle Bir Nevcivan* (1979) adını verdiği oyununda iki birbirine benzemez dönem kuşağını, iki ayrı dünya görüşünü karşı karşıya getirir. Eski kuşağın temsilcisi, yeniliğe kendini açık tutmuş, ama eskiye bağlı bir yaşlı kadın; yeni kuşağın temsilcisi ise, eylemci, meslek sahibi bir genç adamdır. Aralarındaki ilişki duygusal bir bağlılığa dönüşünce bu iki kuşağın temsilcisi birbirlerine yaklaşabilirler. Eski kuşağı temsil eden, İstanbul hanımefendisi oyunda daha canlı ve renkli olduğundan, bu çatışmada denge onun lehine bozulur. Öbür yanda, Erhan Bener'in (1928-) *Hızır Doktor* (1980) adını verdiği oyunu, Anadolu'nun güneydoğu sınırında geçmesine ve oyun kişileri, kendi toplumunu dikkatle gözleyen biri tarafın-

dan tanıdık kişiler olmasına karşın, evrensel tutumda bir oyundur. Bu oyunda çıkarcı ile dürüst güçlerin çatışması ele alınır.

Seksenli yılların başında yazar olarak parlamaya başlayan Yeşim Müderrisoğlu (1954-) *Doğum, Evlenme, Ölüm* (1981) adını verdiği yapıtında, genç yaşta yitirdiğimiz bilim adamı Sedat Veyis Örnek'in *Halkbilim* araştırmalarından yararlanarak insanoğlunun doğumundan ölümüne geçen kısacık ömürünü zengin yerel kaynakların ışığında ele alır. Bir yıl sonra Yıldırım Türker ile birlikte yazdığı *Gölge Ustası* (1982) yerli oyun yazarlığı gelişmesi içinde önemli bir adımdır. Bu çok anlamlı, evrensel boyutları olan oyunda, insanoğlunun çıkmazları, acıları ve mutsuzlukları yaşarken anlık mutlulukları içindeki yaşam sevinci de vurgulanır. Oyunun önemli bir özelliği, dünyanın her yerinde rahatça yakınlık duyulacak bir atmosferi olduğu oranda, yerel renklerin sıcaklığını da taşımasıdır. Müzeyyen Erim'in *Hulusi Beyin Kızları* (1984) adlı oyunu ise Türk toplumu içindeki kadının durumunu psikolojik açıdan başarıyla işler.

Köy Konulu Oyunlar: Son dönemin köy konulu oyunlarını yazanların çoğunda ortak bir yöneliş izlenir. Daha önce birkaç yazarda görülen geleneksel tiyatromuzun estetik özelliklerinden yararlanma ve çağdaş bir senteze ulaşma çabasının şu son on yıllık dönemde arttığı görülür. Bu oyunların alt başlıkları "seyirlik tragedya", "seyirlik güldürü" gibi açıklamaları kapsar. Bir yandan, köy seyirlik oyunlarına olan ilginin artması, öbür yanda kişiliği olan çağdaş Türk tiyatrosunu kotarmada geleneksel estetik öğelerin gündemde oluşu bu yönelişi belirginleştirir.

Erdoğan Aytekin'in *Ebekaya*'sında (1973) bu eğilimi görürüz. Bu oyun, Anadolu'nun bir yöresindeki eskiden kalma töreleri ve inançları soruştururken, bir başka yönden de halkbilimsel öğeleri oyununa katmıştır. Burada, insanlığın hızla gelişmesi içinde, kendi içine kapanmış, dünyanın unuttuğu bir yerdeki inanç ve törelerle, çağdaş düşünceler arasında bir karşıtlık kurulmuştur. Bu dönemde arka arkaya yazdağı oyunlarıyla tiyatro dünyasında kendini kabul ettiren Ülker Köksal (1934-) *Yollar Tükendi*'de (1973) bir kadın duyarlığı içinde Anadolu Ana'sını canlandırırken, Ömer Polat (1943-) *Aladağlı Mıho* (1975) ile yine geleneksel seyirlik oyunu öğelerine yönelir. Bu oyunda, yaşlandığı için, daha önce ırgatlık ettiği ağa tarafından köyden atılmak istenen Mıho'yu izleriz. Oyunun yapısı, ilginç sahne deneylerine açıktır.

Bozkır Güzellemesi (1975), Nezihe Araz'ın sahne ışığına çıkmış ilk oyunudur. Konusu köyde geçmekle birlikte, yazarın da belirttiği gibi, bir köy oyunu değil, bir Anadolu kadınının uyanışını gösteren bir "güzelleme"dir. Oyunun baş kişisi Gülizar, yaşadığı çevrenin törelerine

başkaldırmış, insanca kendi haklarını isteyen bir öncüdür. Nurhan Karadağ'ın (1943-), *Gerçek Kavga* (1976) adını verdiği oyun, köy seyirlik oyunlarından örnek alınarak yazılmış, sahne-seyirci alışverişini öngören, yalın bir konuşma örgüsü ve düz bir aksiyon çizgisi üzerinde gelişen ilginç bir denemedir. Geleneksel seyirlik oyunlarından esinlenerek yazılmış olan Oktay Arayıcı'nın (1936-1985)) *Bir Ölümün Toplumsal Anatomisi* (1978) bir "seyirlik tragedya" olarak düşünülmüştür. Köy konulu, ama temelde toplumcu içeriği olan, ilginç olduğu oranda da başarılı bir oyundur. Oyunda siyasal nedenli bir ölümün çevresinde araştırılarak, asıl suçlunun kim olduğu bulunmaya çalışılır. Seyirlik oyun geleneği ile köy konulu başka bir oyun da Taner Barlas'ın Fakir Baykurt'un romanından sahneye uyarladığı *Tırpan*'dır (1979). Ağa-köylü çatışmasını ele alan bu oyun tema olarak değil, biçim olarak biraz daha yeni sayılabilir.

Yeni yazarların en gençlerinden biri olan Murathan Mungan'ın (1955-) *Mahmud ile Yezida* (1979) şiirli bir atmosfer içinde, feodalizmin çöküş sürecinde yaşanabilir bireysel ve toplumsal acıları destansı bir söyleyişle ele alır. Yetmişten bu yana köy konulu oyunların sonuncuları 1981/2 döneminde geldi. Bunlardan biri, Kenan Işık'ın *Behçet Beyin Fötr Şapkası* (1981), öteki de Remzi Özçelik'in *Taş Bademler* (1981) adlı oyunlarıdır. İlk oyun, hızla kentleşmeyi köyden bakışla tartışan bir oyundur. Oyunun başkişisi Behçet, tarlasını, bostanını satarak kente yerleşmeyi kuran ve kıvrak zekasıyla bu değişimi kendi çıkarı için kullanmayı beceren bir kişidir. Aslında Behçet'in kişiliğinde sakat bir düzenin ilişkileri simgelenmektedir. *Taş Bademler*'de ise iki aile arasındaki düşmanlığı dostluğa çevirme teması yeralır.

Toplumsal İçeriğin Ağır Bastığı Oyunlar: Son on yılın yeni yazarlarının yöneldikleri konular en çok toplum sorunlarını kapsar. Toplumsal içeriğin ağır bastığı oyunlarda, tema genellikle bozuk bir düzen içindeki sorunlardır, ancak bu temanın içerdiği konular çeşitlidir. Yeni yazarların ortak özelliği olan kendi birikim ve özelliklerimizden oluşacak bir tiyatro kurma kaygusu, onları çoğu kez geleneksel tiyatromuzun açık biçimine yöneltir. Oktay Arayıcı'nın *Seferi Ramazan Beyin Nafile Dünyası* (1971) da içerik ve biçim açısından böyle bir kayguyu taşır. Oyunun başkişisi Komiser Ramazan, yanlış değer yargılarının şartlanmışlığı içinde hareketlerinde içten ve dürüst, ama çevresinin bozuk eğitimi ile sonuçta yanlış ve yitiktir. Ramazan'ın iki açıdan gelişen tragedyası (biri olgunlaşmamış kişiliği ile kendi içinde, öbürü kendi ile olgunlaşmamış çevresi arasında) içiçe, birbirini tamamlayan, birbiriyle çelişen ve birbiriyle senteze ulaşan bir devinim içindedir. Yazar, bu oyunda, mizahı trajiğin bir öğesi yapmayı başarmıştır. Yazarın *Rumuz Goncagül*'ü (1981) de öteki oyunları gibi göster-

meci biçimde, çağdaş bir Orta Oyunu havasını taşır. Bir gecekondu yaşamı içinde, çeşitli meslekten kişilerin bulunduğu bir çevrede yalnız başlarına kalmış bir ana kızın yaşam savaşımını izleriz bu oyunda. Oyunun adından da anlaşıldığı gibi, belli bir ekonomik düzeydeki kişiler için evlenmenin zorluğu yine tragi-komik yaklaşımlarla verilir.

Yetmişli yıllardan bu yana oyun yazmaya başlayan yazarlardan biri de Erol Toy'dur (1936-). 1969 yılında *Pir Sultan Abdal* adlı yapıtıyla kendini tanıtan yazar, Bağımsızlık Savaşı'nı konu aldığı *Parti Pehlivan*'dan (1970) sonra, tek kişinin oynadığı *Meddah* (1971) adlı oyunuyla birbirine bağlı episodlarla çeşitli toplum sorunlarını ele alır. Yazarın, *İpteki* (1973) adını verdiği oyunu, 1920-1921 yıllarında işgal altındaki İstanbul'da, sırtını işgal ordusuna dayamış Vahdettin güçleri ile Türkiye'yi kurtarmaya çalışan Mustafa Kemal'in güçleri arasındaki amansız çatışmayı işler. Yazarın yine bağımsızlık savaşının bir kesitini gösteren *İzmir'in İçinde* (1973) adlı bir oyunu da vardır. Erol Toy, daha sonra *Bir İşçinin Günlüğü* (1977) ve *Menekşeciler* (1980) adlı sahne yapıtlarını yazmıştır.

Gecekondu yaşamını tüm sorunlarıyla ele alan başka bir oyun da Tuncer Cücenoğlu'nun (1944-) *Kör Döğüşü* (1972) adını verdiği oyunudur. Yazar, aynı yıl yazdığı *Öğretmen* (1972) ile tüm yaşamında dürüstlükten ayrılmamış, ancak savaşımını her zaman doğru bir temele oturtamadığı için yalnız kalmış bir öğretmenle ailesinin yaşamını dile getirir. *Evler Evler* (1972) ile toplumumuzun çeşitli yaşam dilimlerini sınıfsal açıdan ele alan İsmet Küntay (1923-1974), *403. Kilometre* adlı yapıtında yol işçilerinin çeşitli insancıl sorunlarını inandırıcı ilişkilerle yönetici-işçi çatışmasında odaklar. Oyun, bozuk düzenin bir sonucu olarak oluşan olayların gelişiminde, işçileri bilinçlendiren teknisyenin ortadan kaldırılmasıyla biter. Bilgesu Erenus, ilk oyunu olan *El Kapısı* (1973) ile yurt dışında çalışan işçilerimizi ele alırken sorunları, kişilerin önüne koyar. *El Kapısı*, bu açıdan, başka bir kadın yazarın, Ülker Köksal'ın *Yollar Tükendi* (1973) oyunuyla aynı temayı işler. Ancak yazarların bu temaya yaklaşımları değişiktir: Köksal, yurt dışında işçi gücünün kişilerin yaşamında yarattığı sonuçlara yönelirken, Erenus, daha çok genel anlamdaki sorunları irdelemeyi yeğliyor. Erenus'un iki yıl sonra yazdığı *Ortak* (1975) adlı oyununda ise insanların ortaklarını seçme konusu irdelenir. Bu oyunda, ekonomik durumu bozuk, gecekondulu bir vatandaşın bir Holding'in çağrısına katılıp ortak olmasıyla, yavaş yavaş herşeyini yitirmesi gösterilir. Yazar, *Nereye Payidar*'da (1976) da, sınıf atlamak isteyen bir tezgâhtar kızın özentisini ve yanlışını vurgular.

Bu Oyun Oynanmamalı (1972) adlı oyununda, yabancı ülkelerin Türkiye üzerinde oynadıkları oyunları ve emperyalist tutumlarını gös-

termeci biçimle ele alan ve bunu Türkiye'deki köylülerin durumuna bağlayan Mehmet Türkkan, *Güneşin Katli*'nde (1975) Güneş adlı bir öğretmenin kimvurduya gitmesini, daha doğrusu gerici güçler tarafından öldürülüşünü anlatır. Aynı paralelde bir başka oyun da Muzaffer İzgü'nün Zeki Göker ile birlikte yazdığı *Kara Düzen*'dir (1974). Bu oyun şiir, ikili konuşma, sözsüz oyun gibi sahnelerle bozuk düzeni çelişkileri içinde göstermek üzere kurgulanmıştır. Aynı yazarların *Yeniden Doğarız Ölümlerde* (1975) adlı oyunu, sömürüye dayanan bozuk düzeni, çeşitli kesitlerin açımlanmasıyla verir. Bir grup çalışması ile yazılmış olan ve daha çok slogancı bir tutum gösteren *Halkın Gücü* (1976) de siyasal nitelikleri ağır basan bir denemedir.

Toplum düzeninin eleştirisi başka biçimde de yapılmıştır; örneğin, Aydın Hatipoğlu'nun (1940-) *Hazreti İbrahim* (1974) adını verdiği oyunu, İbrahim peygamberin ateşe atılma öyküsünü işler. Daha önce *Kör Döğüşü* (1974) ile kendini tanıtan Erkan Doğan, köyden kente göç sorununu *Canavar Sofrası*'nda (1977) ele alır. 1970 yılında *Linç*' le tiyatroya parlak bir giriş yapan Kerim Korcan (1918-), *Tatar Ramazan* (1975) adlı oyununda önceki oyununda olduğu gibi, hapishane yaşamını ele alır. Daha önce uzun bir öykü olarak aynı adla yayımlanmış olan yapıt, dışardaki toplumsal olayların içeriye yansımasını verir.

Asıl adı Abdülkadir Pirhasan olan Vedat Türkali'nin (1919-) *Bu Ölü Kalkacak* (1975) adlı sahne yapıtı yine göstermeci biçimde yazılmış, siyasal ve toplumsal bir yergidir. Aynı amacı taşıyan bir başka oyun da Hüsamettin Çetinkaya'nın *Hatboyu-Şantiye* (1976) adlı oyunudur. Bu oyun, petrol boru hattı yapımında çalışan işçilerin giriştiği eylemi işler. İşçinin örgütlenmesini ve sermayeye karşı işçinin kendi haklarını korumasına ilişkin bir oyun da Ömer Polat'ın *804 İşçi* (1976) adındaki oyunudur. İşçi sorununu ele alan oyunlardan biri de Ali Taygun'un *Fabrikalarda* (1978) adını verdiği oyunudur. Bu oyunda, bir yabancı sermayeli ilaç fabrikasındaki grev işlenir.

Kemal Tahir'in (1910-1973) *Yorgun Savaşçı* adlı romanını aynı ad altında sahneye uyarlayan Ayşe Şasa, oyunun özüne bağlı kalarak oldukça özgür bir çalışma yapmıştır. Üç bölümden oluşan oyunda, ard arda cephelerde savaşmış bir yorgun savaşçının kişiliğini ve çevresini tanırız. Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sındaki havayı anımsatan Cengiz Gündoğdu'nun *Sapak* (1978) adlı oyunu, Bağımsızlık Savaşı sonrası ortamı ile genç cumhuriyeti daha başlarda saptırmaya çalışanları ele alır. Yazar, *Karar 71*'de (1978) ise 12 Mart olayları üzerinde durur. Buna yakın bir oyun da Oben Güney'in *Gençlerin Suçu* (1978) adını verdiği yapıtıdır. Yazar, bu oyunda, toplumsal ve siyasal çalkantıların içinde asıl suçluları araştırır.

Doğu Anadolu yörelerindeki ağa-köylü çatışmasına sosyo-ekonomik açıdan bakmayı amaçlayan bir oyun Erkan Yücel yönetimindeki grup çalışması ile üretilen *Deprem ve Zulüm* (1977) adını taşır. Erkan Yücel'in İrfan Yalçın'ın bir romanından sahneye uyarladığı *Fareyi Öldürmek* (1981) sosyo-ekonomik yapısı bozuk bir ülkedeki bireylerin rahatsızlığını ve bunalımlarını sergiler. Toplumsal içeriğin ağır bastığı oyunlar arasında, daha değişik bir oyun, Ülker Köksal'ın, ülkemizdeki kadın haklarının perspektifini getirdiği *Ademin Kaburga Kemiği* (1979) adlı yapıtıdır. Burada erkeklerin baskısı altındaki kadın, bir kadın yazarın gözüyle sahneye çıkarılmıştır.

Bu öbekte sözü edilecek öteki oyunlar Necmi Onur'un *Devlet Baba*'sı (1974), Hasan Hüseyin'in *Hızarcı*'sı (1977) ve Dursun Akçam'ın *Kan Çiçekleri*'dir (1979).

Aile İlişkilerini Vurgulayan Oyunlar: Toplumsal içerikli oyunların artması yanısıra, bu dönemde aileyi konu alan oyunlar da toplum-birey ilişkisindeki sorunlara daha çok yer verir. Ne ki, aile temasını işleyen oyunların, önceki dönemlere oranla daha az işlendiği anlaşılır. Bu arada, Dinçer Sümer'in (1938-) aile ilişkilerini gösteren oyunları genellikle atmosferin ağır bastığı yapıtlardır. Yazarın *Kâtip Çıkmazı* (1971) büyük bir kentin kenar semtlerinde yaşayan insanların arasındaki duygusal ilişkileri dile getirir. Aynı yazarın *Üç Derste Aşk*'ı (1971) ise, gençlerin cinsel bunalımlarını ve aile baskısını ele alır. Sümer'in *Eski Fotoğraflar* (1976) adlı oyunu ise, bir konsumatrisin eski fotoğraflarla canlanan yaşam öyküsünü işler. Kadının, konsumatrisliği seçmek zorunda kalışının nedenleri de gösterilmeye çalışılır.

Hemen tüm oyunlarında toplumumuz içindeki kadının yerini ve sorunlarını irdelemeye yönelen Ülker Köksal, köy konulu oyunlarında da izlendiği gibi, kentsel yaşamı da bu açıdan ele alır. Adını oyunun başkişisinden alan *Sacide*'de (1972), kapalı bir çevrede, baskı altında tutulan evde kalmış bir kızın, kurtuluşunu önüne çıkan ilk erkekle evlenmekte bulması gösterilir. Yazarın, bu temayı işleyen daha ilginç bir oyunu *Besleme*'dir (1975). Ev işçisi olarak satın alınıp bir eşyaymış gibi davranılan beslemenin durumu ışığa çıkartılır. Hiç tanımadığı bir evde herhangi bir eşya gibi kullanılan besleme, evlendikten sonra da aynı muameleyi kocasından görür. Besleme konusu toplumumuzdaki izleri henüz kaybolmamış önemli bir sorun olarak güncelliğini korur. Nuri Güngör'ün *Osmangiller*'i (1972) köyden kente göçetmiş bir ailenin dramını, bu ailenin işsizlik, eğitimsizlik, cinsel ilişkiler sorunlarını ele alan bir oyundur.

Taşra aile ilişkilerini ele alan bir oyun da Sabahattin Engin'in *Kendi Dünyamız* (1970) adını taşıyan bir metindir. Yazarın *Bunalım*'ı

(1970) gençliğin sıkıntılarını ve ailenin bundaki sorumluluğunu ele alır.

Taşlamalı Güldürüler: Gülmece alanında dünyanın en zengin ülkelerinden biri olan Türkiye'de, son on yıl içindeki taşlamalı güldürüler de çok sayıdadır. Bunların bir bölümü içerik yönünden ağırlığı olan, başka deyişle tiyatro tarihimiz içinde yerini alan yapıtlardır. Başka bir bölümü de yalnızca güldürme amacıyla yazılmış, oynandığı anın dışında belleklerde pek kalmayacak olan şeylerdir. Burada ele alacağımız oyunlar içerik ve biçim açısından ağırlığı olan oyunların bir bölümüdür. Kısa güldürüler ve skeçler üzerinde durulmamıştır.

Mehmet Akan'ın yönetiminde, grup çalışması ile üretilen *Hamdi* (1971) adlı oyun, Orta Oyunu'nun büyük ustası Kavuklu Hamdi'nin adından esinlenilerek yazılmış bir yapıttır. Geleneksel tiyatromuzun açık biçimi içinde, güncel konulara değinen bir taşlama olan *Hamdi*, eksiklerine karşın başarılı bir denemedir. Engin Ardıç'ın, Turhan Selçuk'un çizgi romanından sahneye uyarladığı *Abdülcanbaz* (1972) ise episodik gelişim içinde sömürücü ve çıkarcı çevrelerle çatışan Abdülcanbaz'ın serüvenlerini ele alır.

Metin Bilgin'in *Dalgınlar*'ı (1974), Muzaffer İzgü'nün *Çöpçü*'sü (1973) ve *Reçetesi Peçete* (1974) adlı oyunları biçim denemesine girmeyen taşlamalardır. Ancak *Reçetesi Peçete*, soyluluğun bir işe yaramadığı günümüzde bir paşazade kalıntısı Nuri Bey ve ailesinin içine düştüğü durumları gösterir. Bu oyunda çalışanlarla asalakların çatışması vardır.

Son on yıl içinde taşlamalı güldürü alanında adını sık duyuran bir yazar da Ferhan Şensoy'dur (1951-). Yazarın *Dur Konuşma, Sus Söyleme* (1976) adlı yapıtı, toplumdaki yasaları parodik biçimde dile getiren bir oyundur. *Şahları da Vururlar* (1979) ise İran'da Pehlevi saltanatının yaşamını ve yıkılışını ele alan siyasal bir taşlama niteliğindedir. Şensoy, bu oyunda, seyircinin de bildiği şeyleri değişik ve hoş bir biçimde anlatır. Yazarın *Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı* (1980) adlı güldürüsü ise ülkemizde sayıları giderek artan süpermarketlere karşı, mahalle bakkalı olan dul bir kadının çatışmasını eğlenceli episodlarla işler.

Bu dönemin en ilginç ve keskin taşlaması ise Uğur Mumcu'nun (1942-) yine aynı addaki anı kitabından sahneye aktardığı *Sakıncalı Piyade*'sidir (1977). Bu oyun hem bir siyasal ortamın, hem de bu ortam içinde çeşitli görevlerde bulunan kişilerin eleştirisidir. Göstermeci özelliği olan açık biçimle sahneye aktarılmış olan yapıt, tek tek episodlar, hem de bir bütün olarak çok başarılıdır.

Adnan Giz'in *Babanın Gorilleri* (1979) adını taşıyan güldürüsü ise, alışagelinmiş biçimde yazılmış, içerik olarak da önceki dö-

nemlerin güldürülerinden daha değişik değildir. Burada karısı tarafından ezilen bir erkeğin durumu sergilenmiştir. Yazar, toplum içinde kadınlar iktidarda olsalardı, sorunların pek değişmiyeceği düşüncesindedir. Bilgesu Erenus'un müzikli taşlaması *Kelaynaklar* (1981) biraz daha değişiktir. Orta oyunu ve meddahlık özellikleriyle kurulan oyunda, ekonomi uzmanı belledikleri bir çaylağı önder sanan kelaynakların onu izlemeleri sözkonusu edilerek, güncel taşlamaya gidilir.

Ödenekli Tiyatrolara Bir Bakış

Türkiye'de ödenekli tiyatro düşüncesi ondokuzuncu yüzyılın sonlarında başlar. 1914'te bir konservatuvar gibi düşünülerek kurulan Darülbedayi ise bir süre parasızlıktan ve ilgisizlikten bocaladıktan sonra, Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte düzenli bir ödeneğe kavuşmuştur. 1931 yılında adı "Şehir Tiyatrosu" olan bu kurum ülkenin siyasal göstergesine göre, inişli çıkışlı bir gelişim göstermiştir. Daha önce Şehir Tiyatrosu'nun beş gelişim evresini *(Dağınıklık Dönemi:* 1916-1926, *İlk Düzenli Dönem:* 1927-1930, *Gelişim Dönemi:* 1931-1946, *Savaş Sonrası Dönemi:* 1947-1958, *Yükselme Dönemi:* 1959-1966) özetlemiştik. Bu kesimde de, bu dönemlerden sonraki evreleri kısaca göreceğiz.

a) 1966'dan Sonra Şehir Tiyatrosu: 1966 yılının Mart ayında başyönetmen kadrosu kaldırılınca Muhsin Ertuğrul da tiyatroyu bırakmak zorunda kalmıştır. Bu, Şehir Tiyatrosu içinde büyük bir çözülmeyi getirmiş ve tiyatronun başarısında büyük katkıları olan genç sanatçıların çoğu tiyatrodan ayrılmışlardır. 1968 yılında, seçim başka bir parti tarafından kazanılınca belediye kurul üyelerinin yapısında bir değişiklik olmuş ve bu kurul 24 Ekim 1968 günü yaptıkları ilk oturumda Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu başyönetmeni olarak atanmasını karara bağlamıştır. Ancak sanatçı bu çağrıyı kabul etmemiştir.

Şaşkınlık Dönemi (1967-1973): Muhsin Ertuğrul'un küsüp kitapları arasına kapanmasından sonra, bu kurum bir tutarsızlığı yaşamıştır. Bir süre başsız kalan bu tiyatronun başına Vasfi Rıza Zobu atanmıştır. Muhsin Ertuğrul gibi, dünya tiyatrolarının gelişimine açık olmayan ve o güne kadar yalnızca ona verilen belirli rolleri en iyi biçimde gerçekleştirmeye çalışan bir oyuncu olan Zobu, o güne kadar yapılanları, bilerek ya da bilmeyerek ortadan kaldırmayı başarmıştır. Yerli oyunların desteklenmesinden vazgeçilmiş, bunların yerine modası geçmiş eski vodviller, bulvar oyunları sahneye getirilmiştir. Yetmişli yılların başında Şehir Tiyatrosu, yorumsuz, kişiliksiz, ne yaptığını bilmeyen şaşkın bir tiyatro görünümündedir. O sırada bu kurumun ödeneği yirmi milyon Türk lirasıydı. 1973 yılının ilk aylarında Şehir Tiyatrosu içinde huzursuzluk artmış ve aynı yılın ortalarında bu tiyatroya yeni

bir yönetici aranmaya başlanmıştır. Zobu bu yılın sonunda istifa etmiştir.

Canlanma Dönemi (1974-1976): Zobu'nun Şehir Tiyatrosu'ndan ayrılmasından sonra bu tiyatronun genel yönetmenliğine yeniden Muhsin Ertuğrul atandı. Bu kurumun içinde bulunduğu karmaşa, ardarda tutarsız ve gereksiz oyunların sahnelenişi, doğal olarak öncelikle Zobu'nun dağınıklığından kaynaklanıyordu. Ancak bu konuda bir değerlendirme yaparken, siyasal etkilere her zaman açık olan bu kurumu yıpratan başka bir nedenin de dış etkiler olduğunu saptamak gerekir. Ülkenin çalkantılı ve bunalımlı bir döneme girmiş oluşu, toplumda anarşinin, siyasal tutarsızlığın egemenliği elbette tiyatroyu etkileyecekti. Nitekim Muhsin Ertuğrul, ilerici, parlak tasarılarla tiyatronun başına geçmiş, ama onun bu son yönetimi kısa ömürlü olmuştur. Sanatçı, yine geniş yığınlara indirimli gösteriler düzenleyeceğini parklara, spor alanlarına tiyatroyu götüreceğini tasarlıyor, daha önce yetiştirmiş olduğu gençleri de çevresinde toplamayı düşünüyordu. Ne ki, bunların bazısı kendi özel tiyatrosunu kurmuş, bazısı yabancı ülkelere gitmiş, kimi de tiyatro dışı işlere dalmıştı. Ama bu kez de çevresinde onu destekleyen yeni bir gençlik vardı. Bu gençler yeni bir yönetim anlayışından yanaydılar ve "yerinde yönetim" denilen, merkezci yönetim anlayışının karşısında olan bir yöntemi yeğliyorlardı. Bunu da ona kabul ettirmek istiyorlardı. Usta bir süre önce köşesine çekildiğinden, köprülerin altından çok sular akmıştı. Gençler, semt tiyatrolarının, kendi bölgelerinin oyunlarını özgürce seçmesinden yanaydılar. Merkezci yönetimi doğru bulan usta ise bunu kabul etmiyordu. Ve yaşamında ilk kez Muhsin Ertuğrul gençlerle karşı karşıya geliyordu. Ancak bu iki yıllık dönemde bile tiyatronun estetik yanı canlandırılmış, açık hava ve alan oyunları İstanbul'un en uç köşelerine dek gönderilebilmişti. Yönetsel açıdan bir huzursuzluk vardı, ama Şehir Tiyatrosu asal görevini yerine getirmeye başlamıştı.

Atılım Dönemi (1976-1980): 1976 yılının ortalarında, o dönemin belediye başkanı Ahmet İsvan, Şehir Tiyatrosu'na el koyunca, Muhsin Ertuğrul görevine gelmemiş ve sonbahara girerken de bu görevinden ayrılmıştır. Bunun üzerine yönetmelik gereği, yönetim kurulu başkanı Hamit Akınlı bu göreve vekaleten atanmıştır. Ancak bu da bir çözüm olmamış ve "yerinde yönetim" dizgesine giren kurum, değişik sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Bu arada sanatçıların radyo ile televizyonda seslendirme yapmaları, kendi asal görevlerini aksattığı için yasaklanmak istenmiştir. 1977'de gündeme gelen belediye başkanlığı için çekişmeler tiyatroyu büyük ölçüde etkilemiştir. Bu çatışma yüzünden tiyatro içinde hizipler oluşmuştur. Bu çatışmalar yüzünden beş tiyatro bölge yönetmeni istifa etmişlerdir: bunlar, Hamit Akınlı, Başar Sabuncu, Beklan Algan, Ergin Orbey ve Burçin Oraloğlu'dur.

Belediye başkanlığına Aytekin Kotil seçilince, Şehir Tiyatroları sanat işleri sorumlusu olarak eleştirmen ve gazeteci Hayati Asılyazıcı'yı atamıştır. Asılyazıcı'nın yönetiminde Şehir Tiyatroları bir süre rahat bir ortama kavuştu. Asılyazıcı tiyatronun kadrosuna yeni genç sanatçılar aldı. Bu dönemde oyun seçimi ve niteliği düzeldi. Ancak bu kez de —doğru ya da yanlış— Asılyazıcı'ya karşı kaynaşmalar başlamıştır. Bu durum 1980 yılının Eylül ayına dek sürdü. Bu dönemin, genel görünümüne gözatacak olursak, gerek oyun seçimi, gerek seyirci sayısı ve seyirciye götürülen hizmet açısından olumlu adımlar, hatta atılımlar yapılmış olduğunu izleriz.

1980'den Sonra Geriye Düşüş: Değişen belediye başkanı, Asılyazıcı'yı görevden alıp yerine Vasfi Rıza Zobu'yu atadı. Zobu, önce yönetim kurulu üyelerini seçerek işe başladı ve "yerinde yönetim"i kaldırdı. Böylece, eski merkez denetimli yönteme dönüldü. O dönem için daha önceden seçilmiş olan oyunlar kaldırılmış, onun yerine Zobu' nun huyuna suyuna giden, suya sabuna dokunmayan oyunların sahnelenmesine geçilmiştir. Bu arada kendini kanıtlamış Türk tiyatrosunun önemli yazarları ve sanatçıları da görevden uzaklaştırılmışlardır. Yönetmenlerin tüm yetkileri alınmış, bunlar da merkeze bağımlı duruma getirilmişlerdir. Asıl üzerinde durulması gereken noktalardan biri, Zobu'nun semt tiyatrolarını teker teker kapatması ve bu kurumun etki ve hizmet alanını Harbiye'deki Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu'nun sınırlarına kadar daraltmasıdır. Bu arada Zobu'nun kendi odasını düzenlemek için Tepebaşı Muhsin Ertuğrul Müzesi'ndeki eşyaları dağıtmış olması da üzerinde durulacak bir noktadır. Muhsin Ertuğrul Usta'nın yaptıkları bir bir bozularak ne Türk tiyatrosunun gelişimi önlenebilir, ne de bu büyük sanatçının Türk tiyatrosuna olan katkıları yok sayılabilir. Tiyatro tarihimiz Şehir Tiyatrosu'nun bu dönemini ibretle anacaktır. (1984'te atanan ilk bayan sanat yönetmeni Gencay Gürün'den sonraki gelişmeleri kitap baskı durumunda olduğundan buraya alamadık).

1916'dan itibaren bir tiyatro niteliğine bürünüveren, Cemil Topuzlu Paşa'nın 1914 yılında kurduğu Darülbedayi, Cumhuriyet ile birlikte bir devinime girmiştir. Ancak bu tiyatroya özerkliği bir türlü verilememiştir; belediye başkanlarının tutumuna göre, zaman zaman özgürce hareket edebilmiş, gelişmiş, ama çeşitli siyasal ve yönetsel baskılar yüzünden karışıklıklardan kurtulamamıştır. Yer yer "kurum" olarak sözünü ettiğimiz bu tiyatro aslında bir türlü kurumlaşamamıştır da...

b) Devlet Tiyatrolarının Son On Yılı: Bundan önce Devlet Tiyatrolarının yetmişli yıllara dek olan gelişmesini kısaca görmüştük. Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki coşkunluk ve çalışma hızının sonradan ya-

vaşladığını ve Devlet Tiyatrosu'nun herhangi bir devlet dairesi kişiliğine büründüğünü dolaylı da olsa belirtmiştik. Dışarda olduğu gibi, özerk bir sanat kurulu tarafından yönetilmeyen bu önemli ödenekli kuruluşumuz da, siyasal partilerin ve gelişmelerin arasında bocalayıp durmuştur. Zaman zaman parlak gösterileri de hazırlamış olsa, Türk tiyatrosunun gelişmesi açısından hiçbir laboratuvar çalışmasına gidememiş, tiyatroyu ulusal bir düzeye eriştirememiştir. Bunun en başta gelen nedeni de bu kuruluşun siyasal iktidarların etkisi altına girmesidir. Kuruluş yasasından ötürü devletin herhangi bir genel müdürlüğü gibi çalışan Devlet Tiyatroları, bu yüzden de sanatsal açıdan beklenen gelişmeyi gösterememiştir.

Devlet Tiyatrosu'nun kuruluşundan bu yana oyun dağarını gözden geçirdiğimizde nicelik olarak doyurucu, ama nitelik olarak yeterli olmayan bir panorama ile karşılaşırız. 1971/2 tiyatro döneminde çeşitli müzikaller, yerli ve yabancı oyunlar oynayan bu ödenekli tiyatronun yapım olarak tek başarılı oyunu Fransız yönetmen Roland Piétri'nin sahneye koyduğu, Anouilh'un *Beckett*'i olmuştur. Bunu *La Mancha'lı Adam* müzikali izler. Oysa bu dönemde 9 yerli, 12 yabancı ve biri yerli olmak üzere 6 çocuk oyunu dağarda yer almıştır. Bu dönemde, devlet ödenekli bu kuruluşun en ilginç denemelerinden biri, çağdaş Türk ulusal balesine girişi sağlayabilecek üç modern dans gösterisine yer vermesi olmuştur. Yavaş yavaş bale alanında da genç besteciler, dans düzencileri yetişmeye başlamıştır.

Bundan sonraki dönemde, bu kuruluşun daha tutarlı ve güzel oyunlar seçtiğini görürüz. Ama bu kez de bir tek çocuk oyunu dağarda yer almamıştır. Altmışlı yılların son üç yılında hissedilir bir atılım gösteren Devlet Operası ve Balesi ise artık kendini tekrarlamaktadır. Ancak Devlet Balesi'nde genç Türk bestecilerinin *Çeşmebaşı*, *Judith*, *Çoğul* ve *Pembe Kadın* gibi bale yapıtları, genç dans düzencilerinin yönetiminde umut vermiştir. 1975/6 döneminde ise tiyatrolara baskı artınca, Devlet Tiyatrosu'ndaki oyun seçimi de iyice zorlaşmıştır. Nitekim, Vedat Nedim Tör'ün *Sahte Kahramanlar* adlı oyunu da Devlet Tiyatroları dağar izlencesinden kaldırılmıştır. Ayrıca, Devlet Balesi için dışardan getirilen bale pabuçlarının ithalini yasaklayanlar dansçıların mes giymelerini salık verecek kadar ileri gitmişlerdir. 1978/9 döneminde, Devlet Tiyatrolarının yurt yüzeyinde yaygınlaşma çabasını hızlandırdığı görülür. Yapılan istatistiklerde, bu dönemde, yarım milyona yakın seyircinin Devlet Tiyatroları oyunlarını izlediklerini görürüz. Bu kuruluş, dört kentte sürekli gösterilerini sürdürürken (Ankara, İstanbul, İzmir ve Bursa), ayrıca Adana, Trabzon, Kayseri, Eskişehir, Antalya, Erzurum gibi kentlere daha sık turne düzenlemeye başlamıştır. Bu kentler pilot merkezler olarak seçilip, ayrıca bu kentlere yakın öteki kentlere oyunlar götürülmüştür. Bunda Devlet Tiyatrolarının ge-

nel müdürlüğüne atanan Ergin Orbey'in büyük payı olmuştur. Bu olumlu çalışmalar yanısıra, Ankara'daki Oda Tiyatrosu'nu genç sanatçılar laboratuvar deneme çalışmaları için kullanmaya başlamışlardır. Böylece, uzun bir süreden beri ilk kez Devlet Tiyatroları dinamik bir çalışma sürecine girmiştir.

1980 yılında, Devlet Tiyatrolarının başına yeniden Cüneyt Gökçer geçince tiyatroyu yaygınlaştırma programını yürütmeyi sürdürdü. Bundan sonra, sürekli gösteriler düzenleyen Devlet Tiyatroları sahneleri arttı. Adana'da, Kayseri'de, Antalya'da, Eskişehir'de ve Erzurum' da yeni sahneler kuruldu. 1983'te bu kurumun genel müdürlüğüne oyun yazarı Turgut Özakman atandı. Özakman ilk iş olarak kendi içinde parçalanmış olan kurumu birleştirmeye, önceden küsüp de bu kurumu terkedenleri çağırmaya başladı. İşin eğitsel ve araştırma yönüne de önem veren Özakman, başarılı bir yöneticilik görevini sürdürmektedir.

Cumhuriyet'in en önemli ürünlerinden biri olan Devlet Tiyatroları, başta da belirtildiği gibi, sanatsal açıdan özerkliğe sahip olmalıdır. Bu kuruluştaki işleyiş, herhangi bir devlet dairesindekine benzediğinden, ilk yıllardaki sanat sevgisi ve saygısı zayıflamıştır; ve bu kuruluş giderek devletin tiyatrosu olmaktan çıkmış, gidip gelen hükümetlerin kendi görüşlerini yansıtma yolunda kullanılmaya başlanmıştır. Bu da, bu önemli kuruluşu iktidar partileri tarafından bir oraya bir buraya çekilen kişiliksiz bir kurum durumuna sokmuştur. Bugün üç milyarın üstünde bütçesi olan bu kuruluşun sanatsal özerkliğini kazandırmak için her türlü çabanın harcanması gereklidir.

Özel Tiyatrolar

Ülkemizde özel tiyatrolar konusu otuz yıldan bu yana güncelliğini korumuştur. Başka deyişle otuz yıldır, bu özel kuruluşlar için hep aynı sorunlar söz konusu edilmiştir. Bina, belediye resmi, vergi, stopaj, sanatçıların ücretleri ve benzeri sorunlar durmadan gündeme gelmiştir. 1973 yılından sonra yoğun bir bunalımın içine giren özel tiyatrolar on yıl süreyle bata çıka, 1982 yılına dek gelmişlerdir. Bunların bir çoğu kapanmış, bir kesimi dağılmış, başka bir kesimi de aç kalmamak için sanatsal etkinliğini bitirerek şovlara yönelmiştir. Bu durum, 1982 yılının sonunda, özel tiyatrolara devlet yardımı yapılması karar altına alındıktan sonra büyük ölçüde değişmiştir. 1982/1983 tiyatro döneminde yarı ödenekli sayılabilecek özel tiyatrolarda bir canlanma başlamıştır. Bu tiyatrolar daha iyi oyunlar seçmeye, daha iyi bir kadro kurmaya yönelmişlerdir. İstanbul'da sayıları yediye düşen özel tiyatrolar on ikiye çıkarken, Ankara'da iki ve İzmir'de bir özel tiyatro bu yardımdan yararlanmışlardır.

Özel tiyatroların açıla kapana, düşe kalka bugünlere kadar gelenleri için bugün de sorun bitmiş değildir. Ulaşım sorunundan, yönetsel işlere, seyirciye yönelişle ilgili tutumdan estetik sorunlara kadar birçok konu gündemdedir. Sürekliliğini koruyabilmiş birkaç özel tiyatro dışında, bu toplulukların büyük bir çoğunluğu bir iki yıldan sonra ya kapanmış ya da kabuk değiştirmiştir. Birkaç büyük kent dışındaki belediyelerin özel tiyatrolara karşı olan tutumlarında da pek bir değişim yoktur. Bunlar kentlerin yürek atışlarını sağlayacak bir tiyatro oluşturmayı düşünmemişlerdir. Henüz kanalizasyonunu yapmamış olan bir belediyenin tiyatroyu düşünemiyeceğini belirtmesine karşılık, belki de bunca zaman tiyatro olmadığı için kanalizasyonunu yapamamıştır bu belediye, diye düşünebiliriz. Tiyatro, bir kent halkına, belediyelerin götürebileceği en büyük hizmettir. Bu anlaşıldığı zaman özel tiyatroların yönetim ve ulaşıma ilişkin sorunlarının büyük ölçüde çözümlenebileceği bir gerçektir.

Yetmişli yıllarda ortaya çıkan sürekli tiyatrolar içinde, İstanbul'da, Genco Erkal'ın yönettiği "Dostlar Tiyatrosu", Kenter kardeşlerin "Kent Oyuncuları", "Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu", "G. Sururi - E. Cezzar Topluluğu", "Nisa Serezli - T. Aşkıner Topluluğu", "G. Ülkü - G. Özcan Tiyatrosu", "İstanbul Tiyatrosu", "Nejat Uygur Tiyatrosu", seksenli yıllarda "Bizim Tiyatro" adını alan "Üsküdar Sunar Tiyatrosu" vardır. Altmışlı yılların sürekli toplulukları arasında yer alan "Dormen Tiyatrosu" yetmişli yılların başında, "Ulvi Uraz Topluluğu" ise büyük usta Ulvi Uraz'ın ölümüyle 1974'te kapanmıştır.

İstanbul'da, ayrıca, bir yıldan beş yıla kadar yaşayan özel topluluklar arasında, "Abdurrahman Palay Tiyatrosu", "Ankara Oyuncuları", "Ayfer Feray Tiyatrosu", "Azak Tiyatrosu", "Bakırköy Komedi Tiyatrosu" (Muammer Karaca), "Beş Basamak", "Bulvar Tiyatrosu", "Çevre Tiyatrosu", "Galeri Tiyatrosu", "Gazete Tiyatrosu", "Gen-Ar Tiyatrosu", "Halk Sahnesi", 'Kadıköy İl Tiyatrosu", "Kamu Tiyatrosu", "Kemal Dirim Topluluğu", "Kenan Büke Tiyatrosu", "Küçük Komedi", "Mehmet Özekit Tiyatrosu", "Memduh Tuncalı - C. Vuruşkan Topluluğu", "Mücap Ofluoğlu Tiyatrosu", "Oraloğlu Tiyatrosu", "Orhan Alkan Topluluğu", "Pekcan Koşar Tiyatrosu", "Sezer Sezin Tiyatrosu", "Taşdelenler Tiyatrosu", "Tevfik Gelenbe Topluluğu", "Tiyatro Ali Baba", "Tiyatro Net", "Türk Yazarları Tiyatrosu", "Yeni Sahne" görülür.

1968/70 döneminde kurulan "Dostlar Tiyatrosu"nun kurucuları arasında Genco Erkal, Şevket Altuğ, Mehmet Akan, Arif Erkin, Atila Alpöge, Nurten Tuç vardır. Bu topluluk kurulduğunda İstanbul'da otuzun üstünde özel tiyatro vardı. Bu topluluk ilk gösterisini 1969 sonbaharında düzenledi. İlk oyun A. Alpöge'nin yazmış olduğu *H.M.K.H.H.P.*

harflerini taşıyordu. Topluluk hemen bunun ardından I. Bricuse - A. Newley'in *Durdurun Dünyayı İnecek Var* adlı müzikli oyunu ile Alain Decaux'nun *Rosenbergler Ölmemeli* adlı yapıtını oynadılar. O dönemden bugüne değin, bazı duraksamalara karşın, gelişmesini sürdürmüş olan "Dostlar Tiyatrosu" İstanbul'un en önemli özel topluluklarından biri durumuna geliverdi. 1970/1 döneminde Sartre'ın *Nekrasof*'u ile Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, 1971/2'de Haşek'in *Aslan Asker Şvayk*, Başar Sabuncu'nun *Zemberek*, Peter Weiss'ın *Soruşturma*, Brecht - Akan'ın *Analık Davası*, 1972/3 döneminde Turhan Selçuk - Engin Ardıç'ın *Abdülcanbaz*, 1973/4'de Aziz Nesin'in *Aziziname*, Orhan Asena'nın *Şili'de Av*, Art Buchwald'ın *Büyük Dümen*, 1974/5 Enzensberger'in *Havana Duruşması*, 1975/6'da Macit Koper'in *Sabotaj*, Bilgesu Erenus'un *İkili Oyun* adlı yapıtlarını sahneye getiren bu topluluk şu son on yılın özel tiyatrolar panoramasında İstanbul'un yüz akı olarak tanımlanabilir.

Kuruluşu 1963/4 döneminde gerçekleşen "Ulvi Uraz Topluluğu" ise 1974'teki kapanışına kadar, biri dışında, hep Türk yazarlarından örnekler vermiştir. 1969/70 döneminde Orhan Kemal'in *Murtaza*'sını, Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı*'nı, 1970/1'de Haldun Taner'in *Huzur Çıkmazı*'nı, Aziz Nesin'in *Hadi Öldürsene Canikom*'unu, 1971/2'de Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı Baskında*, Ben Jonson uyarlaması *Püsküllü Moruk*'u, 1973/4'de O.Z. Özturanlı'nın *Evlatçıklar*'ını sahneye getiren topluluk U. Uraz'ın ani ölümü ile kapanmıştır.

İstanbul'un en eski özel tiyatrolarından biri olan "Kent Oyuncuları" 1959/60 döneminde kurulmuştur. Her dönem en az iki oyun sahneye çıkaran bu topluluk, 1970'ten sonra otuzun üstünde eser oynamıştır. Karma bir oyun seçimine giden bu topluluk en ciddi oyunlardan, hafif bulvar oyunlarına kadar her türlü oyunu sahneye çıkartmıştır. Örneğin, Arthur Miller'in *Bedel*'i, Çekhov'un *Üç Kızkardeş*'i, Gorki'nin *Ayak Takımı Arasında*, O'Neill'in *Günden Geceye* oyunları yanısıra *Pisi Pisi*, *Kim Kimi* ile, *Küçük Mutluluklar*, *Noel Babayı Kim Öldürdü* gibi hafif güldürülere ve melodramlara da yer vermiştir.

İlginç oyunlar getiren bir topluluk da "Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu" olmuştur. Bu topluluk 1972/3 döneminde oynadığı Aziz Nesin'in *Hakkımı Ver Hakkı*, J. Fowles'ın *Kelebek*, ertesi dönem sahneye çıkardığı Erol Toy'un *İpteki* ile Refik Erduran'ın *Canavar Cafer*, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, F. Salinax'ın *Amerikanov* vb. oyunlarla çeşitli sorunlara yönelmiştir.

Daha çok hafif güldürülere ve ciddi oyunlara yönelen "G. Sururi E. Cezzar Topluluğu" ise 1974 yılında kapanmış, devletten ödenek aldıktan sonra 1982/3 döneminde Başar Sabuncu'nun uyarladığı ve sahneye koyduğu *Kaldırım Serçesi* ile yeniden perdelerini açmıştır. Daha

çok bulvar oyunları ile kendini tanıtan "N. Serezli - T. Aşkıner" tiyatrosu yetmişli yılların başından günümüze kadar ayakta durabilmiştir. Kalın çizgili güldürülere kendilerini adamış olan "G. Ülkü - G. Özcan Tiyatrosu" ile "İstanbul Tiyatrosu" da bugüne kadar yaşayabilen tiyatrolar olmuştur. 1970'ten bu yana gelen bir taşlama tiyatrosu "Nejat Uygur Topluluğu"dur. Fıkralardan oyun üreterek taşlamaya yönelen bu topluluk daha çok Nejat Uygur'un oyununu temel almıştır.

Yetmişli yılların başında İstanbul'da taşlama ve eleleştiri tiyatrosunun en renkli örneği olan kabare toplulukları da kurulmuştur. Bunlar "Üç Maymun Kabare Tiyatrosu" ile Haldun Taner'in öncülüğünde kurulan "Devekuşu Kabare Tiyatrosu"dur. Bunlardan ikincisi bugün de oyunlar vermektedir. Birincisi ise üç yıllık bir çalışmadan sonra kapanmıştır. "Devekuşu Kabare" daha çok Haldun Taner'in kısa güldürülerini sahneye çıkarmıştır, ayrıca Umur Bugay, Ferhan Şensoy gibi yazarlar yanısıra, bu topluluğun sanatçıları Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Ahmet Gülhan'ın da taşlamaları yazmada katkıları olmuştur.

İstanbul'da seksenli yılların başında açılan özel tiyatrolar ise Zafer Diper'in yönettiği Üsküdar'daki "Bizim Tiyatro", "Enis Fosforoğlu Topluluğu", "Hadi Çaman Yeditepe Oyuncuları", "Levent Kırca Tiyatrosu", "Orta Oyuncuları", "Tuncay Özinel Tiyatrosu", "Yeni Oyuncular" vb. dir. Bunların içinde en eskisi 1980'de kurulan, Ferhan Şensoy'un yönettiği "Orta Oyuncuları"dır. Bu topluluk özellikle *Şahları da Vururlar* adlı müzikli taşlaması ile tanınmıştır. Bu topluluklar içinde ilginç ve olumlu çalışmalar yapan "Bizim Tiyatro" çocuk oyunları da oynamaktadır.

1970 yılından sonra Ankara'da da birçok özel topluluk kurulmuş ve kısa zaman sonra kapanmıştır. Ancak bunların içinde, "Ankara Sanat Tiyatrosu" yirmi yıllık bir sürekliliğin onurunu taşır. 1962/3 döneminde İstanbul'da "Arena Tiyatrosu" olarak Asaf Çiyiltepe tarafından kurulan bu topluluk, ertesi tiyatro döneminden başlayarak Ankara'ya yerleşmiş ve o dönemden bu yana gerek oyun seçimi gerekse ciddiyeti açısından gelişerek bugünlere erişmiştir. Bu topluluk çocuk oyunlarına gereken önemi veren ilk özel tiyatrodur. Yetmişli yılların başından bu yana en çok çocuk oyunu sahneye çıkaran özel tiyatro olarak dikkati çekmektedir. 1970 yılından bu yana yirmi altı eser sahneye çıkartmıştır. Bu topluluğun önemli bir yanı da, seyircisini yetiştirmiş oluşu ve Ankara'da yepyeni bir seyirci potansiyeli yaratmış oluşudur. 1969/70 döneminde Orhan Asena'nın *Simavnalı Şeyh Bedreddin*, 1970/1'de E. Orbey'in *Birinci Kurtuluş'tan*, 1971/2'de Oktay Arayıcı'nın *Nafile Dünya*, A. Nesin'in *Gol Kralı*, M. Akan ile AST çalışanlarının birlikte uyarladığı *Hamdi*, 1971/2'de *Hitler Rejiminin Korku*

ve Sefaleti, 1972/3'de İ. Küntay'ın *Evler Evler*, 1973/4'de yine aynı yazarın *403. Kilometre*, Bilgesu Erenus'un *El Kapısı*, Gorki-Brecht'in *Ana*, ertesi dönemde Bilgesu Erenus'un *Nereye Payidar*, Ömer Polat'ın *Aladağlı Miho*, R. Cabbar'ın uyarladığı *Dimitrov'un Savunması*, 1976/7' de Ö. Polat'ın *804 İşçi*, Brecht'in *Komün Günleri*, 1977/8'de V. Öngören'in *Zengin Mutfağı*, Uğur Mumcu'nun *Sakıncalı Piyade*, daha sonraki dönemlerde Oktay Arayıcı'nın *Rumuz Goncagül*, Hans Fallada'dan Yılmaz Onay'ın sahneye uyarladığı *Küçük Adam N'oldu Sana* gibi oyunlarla başarı kazanan AST, 1982/3 döneminde de Turgut Özakman' m *Resimli Osmanlı Tarihi* ve 1984/5 de *Bir Şehnaz Oyun*'u, Gorki'nin *Yaz Konukları* ile Ankara'nın önemli özel tiyatrosu olma görevini sürdürmektedir.

1975/6 döneminde İstanbul'a taşınan "Ankara Birlik Sahnesi' ise 1969'da Vasıf Öngören tarafından kurulmuştur. Ankara'nın ikinci ciddi tiyatrosu olma görevini yüklenmiş olan bu topluluk, V. Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur*, Brecht'in *Adam Adamdır* adlı oyunu ile ilk dönemini açmış, bundan sonra da çoğunluğu Brecht'in ve Öngören'in kendi eserlerini kapsayan ciddi bir dağarla yaşamını sürdürmüştür.

Ankara'nın en eski özel tiyatrosu olan Meydan Sahnesi de uzun bir tiyatro yaşamından sonra, yöneticisi Çetin Köroğlu'nun yıllar önce istifa edip çıktığı Devlet Tiyatrosu'na yeniden girmesiyle 1972 yılında kapanmıştır. Yine Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Beyhan Hürol, Ekmel Hürol, Yalın Tolga'nın kurdukları "Mithat Paşa Tiyatrosu" da Ankara'nın oldukça uzun ömürlü özel tiyatrolarından biri olmuştur. Yetmişli yılların başında kurulan ve kalın çizgili acemice güldürülere yönelen Orhan Erçin Tiyatrosu da beş yıl kadar çalışmıştır. Ad değiştirerek oldukça uzun süreli bir özel tiyatro da AST'tan 1976'da ayrılan Erkan Yücel'in "Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu" (DAST) bir iki oyundan sonra dağılmış, üç yıl kadar sonra, 1979'da "Ankara Halk Tiyatrosu" olarak açılmıştır. O zamandan bu yana bu topluluk çeşitli oyunlarla ilgi çekmektedir.

1970 yılından sonra Ankara'da açılıp kapanan ya da bir iki yıl ömürlü olan birçok tiyatro vardır. Bunların çoğu, İstanbul'dakilerin tersine, amaçları ciddi olan idealist topluluklardır. Bunlar arasında, Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılan Ziya Demirel'in kurduğu "Kardeş Oyuncular" 1971'de kurulmuş ve iki yıl yaşamıştır. Aynı yıl kurulan "Ankara Kavaklıdere Sahnesi" bir yıl sürmüştür. 1968'de açılan "Yenişehir Tiyatrosu" ise üç oyun oynadıktan sonra 1970 ilkbaharında kapanmıştır. 1972'de kurulan "Asaf Çiyiltepe Sahnesi"nin ömrü bir yıl olmuştur. Ömürleri birer yıl olan Ankara'nın öteki özel tiyatroları ise "Başkent Tiyatrosu", "Birlik Tiyatrosu", "Dönem Oyuncuları", "Halk Oyuncuları", "Öncü Sahne", "Petek Oyuncuları", "Üner İlsever Tiyatrosu", "Yeni Ankara Tiyatrosu"dur.

Bir sanat evi olarak 1975'te kurulan "Çağdaş Sahne"nin ömrü ise biraz daha uzun olmuştur. Oynadığı tiyatro eserleri ve gösterdiği sanat filmleriyle Ankara'da varlığını hissettiren bu kuruluş da seksenli yılların başlarında kapanmıştır. Sonradan bir süre sanat filmleri oynatmıştır. Seksenli yılların başında yeniden açılan "Sanatevi"nin de ömrü tiyatro açısından bir yıl sürmüştür. Ayrıca 1980'den sonra açılan bir tiyatro da "Ankara Komedi Sahnesi"dir.

İzmir'de ellili yılların ortasında kurulan Devlet Tiyatrosu yanısıra 1981 yılına kadar hiçbir özel tiyatro varolmamıştır. İzmirliler yaz aylarında turneye gelen İstanbul ve Ankara tiyatroları ile yetinmişlerdir. İzmir'de ilk özel tiyatro, Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü mezun öğrencilerinin kurduğu "Meydan Sahnesi" ile varolmuştur. İkinci bir özel tiyatro ise 1983'te yine aynı kurumun mezunları tarafından kurulan "İzmir Sanat Tiyatrosu"dur. Bu topluluklar, ayrıca "İzmir Sanatevi" adı altında çeşitli sanat etkinliklerine yönelecek bir kuruluşu da gerçekleştirmiş, ama her iki tiyatronun sanatçıları Devlet Tiyatrosuna girince bu tiyatrolar kapanmıştır.

Seksenli yılların başından başlayarak, Anadolu'nun bazı amatör toplulukların bir bölge tiyatro niteliğinde görev yaptıkları da izlenmektedir. Örneğin, "Ordu Belediyesi Tiyatrosu" ile "Trabzon Halkevi Tiyatrosu" bu kapsama sokulabilirler. Ayrıca Adana'da, Antalya'da, Kayseri'de, Eskişehir'de, Bursa'da, Mersin'de ve çeşitli Anadolu kentlerinde bölge tiyatro kuruluşlarına doğru bir eğilim görülmektedir.

Çocuk Tiyatrosu Alanında Yeni Gelişmeler

Yetmişli yılların başlarından itibaren çocuk tiyatrosu alanında büyük adımlar atılmaya başlandı. Çocuk tiyatrolarının daha bilimsel, daha bilinçli olarak ele alınma eğilimi ortaya çıktı. Tiyatrolar kadar, pedagoglar, psikologlar ve eğitimciler de çocuk tiyatrosu uygulamalarıyla ilgilenmeye başladılar. Bu giderek olumlu bir işbirliğine doğru gelişti. Bu işbirliği bugün bile yeterli olmasa bile, çocuk psikolojisi uzmanları ile tiyatro uygulayıcılarının bir araya gelebilmeleri, bu alanda atılmış en önemli adımlardan biridir.

Yetmişli yılların başında Muhsin Ertuğrul ve Haldun Taner'in yönlendirmeleriyle kurulmuş olan AÇOK (Anadolu Çocuk Oyuncuları Kolu) adlı çocuk tiyatrosu yetmişli yıllardan bu yana, bu alanda katedilmiş olan mesafeyi gözle görünür duruma getiren bir girişimdir. Daha doğrusu son yıllarda çocuk tiyatrosu alanındaki gelişmeyi belirleyen bir göstergedir bu topluluk. İlk gösterisini 23 Aralık 1973'te, Üsküdar' da Üçüncü Selim İlkokulunda düzenleyen AÇOK, daha sonra çocuk bahçelerinde, caddelerde, okul koridorlarında, tarihi kalın-

tılar arasında ve profesyonel sahnelerde oyunlar oynamışlardır. Ayrıca, turnelere de giden bu topluluk, yabancı ülkelerdeki başarısıyla Türkiye'nin yüzünü ağartan bir çocuk tiyatrosu olmuştur. Bu topluluğun ilk oyunu, Ümit Denizer'in yazdığı ve Turgut Denizer'in sahneye koyduğu *Mutluluklar Ülkesi*'ydi. Bu yapıt Oscar Wilde'ın bir öyküsünden oyunlaştırılmıştı. Ertesi dönem yine Ümit Denizer'in *Mor Gezegen* ile *Ferhad ile Şirin*'ini sahneye çıkaran AÇOK, çocuk konusuna büyük bir ciddiyetle eğildiğini kanıtlamıştır. Ayrıca sahne plastiği açısından da üstün bir düzey tutturmuştur. 1975/6 döneminde *Keloğlan* ile bu tutumunu daha da olgunlaştıran topluluk, Hamburg'ta düzenlenen "Çocuk Tiyatroları Dünya Festivali"ne katılarak büyük bir başarı sağlamıştır. Bu başarısı üzerine ertesi yıl La Chaux-de-Fonds Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Biennali'de çağrılan topluluk, bundan sonra, İsviçre'de, Almanya'da, Hollanda'da bu alanda Türkiye'yi başarıyla temsil etmiştir. 1978/9 döneminde yine Ümit Denizer'in *Leke, Çizgi - Benek, Renk* adlı oyunuyla yeni bir denemeye girmiştir. Bu kukla ile oyuncuyu birleştiren bir oyundu. Bundan sonra yine yabancı ülkelerde Türkiye'yi temsil eden bu çocuk tiyatrosu, 1981/2 döneminde *Aksak Timur ile Hoca Nasreddin* adlı oyunla salondaki küçük seyircileri de sahneye çıkartarak başka bir denemeye girmişlerdir. Bu oyunu da yazan Ümit Denizer'dir. Bu topluluğun yabancı ülkelerdeki başarısı, kendine özgü üslubundan kaynaklanır. Sözden ve karşılıklı konuşmalardan arındırılmış bir sahne biçimini yeğ tutan AÇOK, Türkçeyi bilmeyen çocuklarca da ilgiyle izlenmekte ve aranmaktadır. Sözsüz oyun, şarkı ve hareket bütünlüğündeki estetik öğeler çocukların kolektif imgelerine yönelerek uluslararası, evrensel bir tiyatro dilini ortaya çıkartmaktadır. AÇOK'un uygulamalarındaki naiv, renkli fantazi sahneler küçükleri etkilediği gibi büyükler için de çekici olabilmektedir.

Bu örnek çocuk tiyatrosunun ardından, üzerinde önce durulması gereken başka bir topluluk da Ankara'da Salih Kalyon tarafından kurulan AÇT (Ankara Çocuk Tiyatrosu) topluluğudur. Önce Çağdaş Sahne'de, sonra AST sahnesinde, daha sonra da Alman Kültür Merkezi ile işbirliği yaparak Ankara ve sonra da İstanbul'da çalışan bu topluluk 1976'da kuruldu. Bu topluluk da pedagoglarla işbirliği yaparak ciddi bir çocuk tiyatrosu olarak çalışmaya başlamıştır. Kalyon'un 1975/6 döneminde AST sahnesinde uyguladığı S. Behrengi'nin *Bir Şeftali Bin Şeftali* çocukları ciddiye alan bir çalışmayı getirdi. Ertesi dönem *Becerikli Kanguru* ve *Kutsal Hazine*, 1977/8'de *Memo'nun Düşü* ile ünlenen bu topluluk da, çocuk eğitimini ön plana alan bir çocuk tiyatrosudur. Şarkılar, sözsüz oyunlar, sahne-salon alışverişiyle geliştirilen bu oyunlarda AÇT, özellikle Ankara'nın en önde gelen çocuk tiyatrosu olabilmiştir.

Adı önce "Üsküdar Oyuncuları - Sunar Tiyatrosu" olan topluluk 1971/2 döneminde Ömer Seyfettin'den Erhan Dilligil'in oyunlaştırdığı *Falaka* ile çocuk tiyatro eylemini bitirmiş, daha sonra Zafer Diper'in bu tiyatronun başına geçmesiyle "Bizim Tiyatro" adını alarak çocuk tiyatrolarına yine eğilmeye başlamıştır. 1981 Aralık ayında kurulan "Bizim Tiyatro" 1982/3 döneminde *Nasreddin Hoca ve Eşeği* ile çocuk tiyatrosu alanında başarı kazanmıştır.

Bu arada henüz ilerisi bilinmeyen yeni kurulan çocuk tiyatroları vardır. Ankara'da "Çağdaş Sahne Çocuk Tiyatrosu" kurulmuş ama kısa bir süre sonra kapanmıştır. Bazı özel tiyatrolar çocuk tiyatrosu kurmuşlar, ama çeşitli nedenlerden bu olumlu girişimlerini sürdürememişlerdir. Bu arada 1981/2 döneminde İzmir'de İzmir Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü mezunları tarafından kurulmuş olan "Meydan Sahnesi" ve bir yıl sonra kurulan "İzmir Sanat Tiyatrosu" kurucularının Devlet Tiyatrosu sanatçı kadrosunda yer almaları üzerine kısa süreli olmuşlardır. "Meydan Oyuncuları" yaz aylarında kurulmuş ve ilk olarak Sedat Veyis Örnek'in *Manda Gözü*'nü oynamış ve Bodrum Şenliği'ne katılmışlardır. Çocuk oyunu olarak Önder Paker'in *Küçük Prens* adlı oyunu ile *Polly Anna*'yı oynamış ve başarılı olmuşlardır. "İzmir Sanat Tiyatrosu" ise Gredianus'un *İki Kova Su* adlı oyunu ile İzmir'li çocukların sevgisini kazanmıştır. Ne yazık ki, her iki topluluk da 1983'te kapanmıştır.

Yetmişli yıllardan sonra çocuk oyunu yazanlar arasından başta Ülker Köksal ve Ümit Denizer olmak üzere, Dinçer Sümer, Ferdi Merter, Sönmez Atasoy, Aziz Nesin, Önder Paker, Haluk Işık, İsmail Kılınç, Salih Yakın vb. yazarlar vardır.

İzmir'de Tiyatro Yaşamının Canlanışı

İzmir, onyedinci yüzyıldan başlayarak ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar, bu ülkenin tiyatro yaşamı olan en önemli kentiydi. Yabancılar tarafından da olsa, ilk Molière gösterisi İstanbul'dan önce İzmir'de düzenlenmişti. Ancak bu ve bunun gibi tiyatro gösterileri hep amatörler tarafından düzenleniyordu.

Bilindiği gibi, İzmir, Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitülasyonlara açık en büyük limanıydı. Daha doğrusu bir açık limandı. İzmir'in Türk yöneticileri de yabancılara özgürlük tanırlardı. Onyedinci yüzyılda, İzmir'de bulunan Tavernier, bu kentin sokaklarında ve civar semtlerinde yanlarında bir yeniçeri koruyucu olmadan gezebildiklerini yazmıştır. Masson ise, Türk yöneticilerin esnek, anlayışlı oladuklarını ve bu kentin bir kadı tarafından yönetildiğini belirtir. Hatta onyedinci yüzyılda, karnaval döneminde, yabancıların sokaklarda maskeli ve çeşitli

kılıklarda şamata yapmalarına bile izin verilmiştir. O yüzyılda Fransa Kralının özel delegesi, Şövalye d'Arvieux, İzmir'de her konsolosun kendi kolonisine eğlenceler düzenlediğini anlatır. Nitekim 1657 yılının karnaval döneminde İzmir'deki Fransız kolonisi Corneille'in *Nicomède* adlı oyununu konsolosluğun büyük salonunda oynamıştı. Bu oyunda rol alan d'Arvieux'nün dediğine bakılırsa bu gösteriye Türkler de gelmişti; hatta gelen Türklerin eşleri için özel bir bölme yapılmıştı. Aynı Fransız'ın dediğine göre, bu hanımlar sokakta tanınmamak için beyaz, pamuktan sakallar takıp gelmişler; d'Arvieux, "bunlar görmek isteyeceğiniz en cana yakın ihtiyarlardı, ne yazık ki yanlarında haremağaları vardı ve perdelerin arkasından hiç ayrılmadılar," diye yakınır.

İzmir, onyedinci yüzyılda Avrupa'da da adı çok duyulan bir kenttir. "İzmir" adının geçtiği yapıtlar yazılmıştır: Örneğin, 1638'de Paris'te basılmış olan ve beş yazar tarafından yazıldığı belirtilen *İzmirli Kör (L'Aveugle de Smyrne)* adlı oyunda kent olarak İzmir'den pek sözedilmez ve bir yerde "İzmir adası" gibi düşsel bir açıklama görülür. Burada önemli olan İzmir'in birtakım yapıtlara başlık olmasıdır. İzmir'i hiç görmemiş olan Goldoni'nin önce 1760 yılında manzum, sonra da 1774'te düzyazı olarak yazdığı *İzmirli Emprezaryo (L'impresario delle Smirne)* buna bir örnektir. Burada da İzmirli bir tüccarın Venedik'e gelmesi ve orada kendisine İzmir'de bir opera kurmak üzere Venedik'ten bir tiyatro topluluğu götürmesi uyarılarında bulunulması durumu güldürü biçiminde işlenmiştir.

İzmir'de halka açık ilk tiyatro 1775 yılında amatörler tarafından kurulmuştur. Bu topluluğun binası 1797'de yanmış ve İzmir'de 1824 yılında açılan ikinci tiyatro binasına kadar oyunlar Frenk gazinosu denilen yerde oynanmıştır. 1775'te kurulan İzmir'in ilk halka açık tiyatrosu üzerine bir haberi 20 Şubat 1824 günlü *Le Spectateur Oriental* adlı gazetede bulunur. Yeni açılacak İzmir'in ikinci tiyatrosu üzerine yazılan yazıda, o tarihten kırk elli yıl öncesine kadar, İzmir için "Doğunun Paris'i" deyimi kullanıldığını belirtirken İzmir'in ilk tiyatrosunda oynanan *Sezar'ın Ölümü* adlı tragedyanın bir temsilinden söz edilmektedir. 1824 yılında kurulan adının da "Théâtre de Mm. Les Amateurs" olduğunu yine bu gazeteden öğreniriz. Bu tiyatronun Frenk mahallesinde "Madama Han" olarak bilinen bir yerde kurulduğu anlaşılıyor. Bu tiyatroda oynanan oyunların bazıları şöyle: *Yalancı, Yaşlı Astronom ya da Bir Avukatın Düğünü* (balet), *Üç Açıkgöz*, Metastasio'nun *Artaxercès* adlı tragedyası, Goldoni'nin *Otelci Kadın* güldürüsü ve Alfieri'nin *Oreste* tragedyası. *Otelci Kadın*'ı "Meropyan" okulu öğrencileri İtalyanca olarak oynamışlardır.

İzmir'e görkemli bir tiyatro binası kazandırma girişimi 1834 yılında olmuştur. 2 Şubat 1834 günlü *Journal de Smyrne*'de şu haberi

okuruz: "İzmir'de, Avrupa'nın tanınmış komedyenlerinin ve şarkıcılarının çalışacakları yeni bir gösteri salonunun yapılması söz konusu dur. Halkımızın, kendilerine pek yük getirmeyecek böyle bir girişimi destekleyeceklerini umuyoruz." Bu tiyatro salonunu açmak isteyen de Tobia Qugliardi adında bir yabancıydı. Bu, İzmir'in ilk önemli tiyatro binası, bir yangında yokolduğu sanılan "Euterpe" tiyatrosudur.

Ondokuzuncu yüzyıl, İzmir'in tiyatro yüzyılıdır. 1834'teki girişimden sonra bu kentte birçok tiyatro binası açılmıştır ve çeşitli topluluklar tarafından birbirinden değişik oyunlar oynanmıştır. Bu yüzyılda aynı zamanda yerleşik tiyatrolar dönemi başlar. Örneğin, "Theatron Smirnes", o dönemde, Avrupa'daki benzerlerini aratmayacak bir bina içindedir. 1922 yangınına kadar ayakta kalan bu binanın salonu 784 seyirci alacak kapasitededir.

Başka bir tiyatro da 1884 yılında yanan, İtalyan asıllı İtalyan tenor Cammarano'nun 1861'de, İngiliz Konsolosluğu yanında açtığı tiyatrodur. Bu tiyatronun önemi İstanbul'dan gelen toplulukların oyunlarını sunmuş olmasıdır. İstanbul'dan gelen "Vaspuragan Topluluğu" burada sürekli oyunlar oynamıştır. Bu topluluk 1862-1864 yılları arasında Türkçe temsiller de vermiştir. Güllü Agop ilk sahne deneyimini bu toplulukta kazanmıştır. İzmir'de oyunlar oynayan bu topluluğun içinde Mınakyan da bulunuyordu. Vaspuragan Topluluğu, Molière, Hugo, Metastasio gibi yazarlar yanısıra, bazı önemsiz melodramlar da oynamıştır.

İzmir'deki başka bir tiyatro binası da 1866-1870 yılları arasında yapılan "Kivoto"dur. O dönemde Alsansak deniz hamamının (bugün Palet) bulunduğu yerde kurulan bu tiyatro kısa bir süre sonra yanmış ve yüzlerce kişi ölmüştür. Ondokuzuncu yüzyılda, yapılan tiyatro binaları arasında "Olympia", "Nea Skene", "Sporting Klüp" (Birinci Kordon'da), "Elhamra" ve daha sonra Pathé Sineması olan "Eksaristeron" sayılabilir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, İzmir'deki en önemli tiyatro binası "Sporting Klüp"tü. Bu binanın açılışı 1894 yılında yapıldı. Kırk fanuslu, havagazı ile aydınlatılan büyük bir avizesi olan seyirci salonu 600 kişilikti. Açılışı *Mascotte* operasıyla yapılan bu binanın yeterli bir orkestra çukuru da vardı.

Ondokuzuncu yüzyılın son beş yılı içinde İzmir'de o dönemin önemli sanatçıları bulunuyordu. Mınakyan, Binemeciyan 1895-1899 arası burada sürekli temsiller verdiler; bunların küçük bir bölümü Türkçe idi.

Türkçe oyunlar oynayan toplulukların İzmir'de boy göstermesi İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile başladı. Burhanettin ile Reşat Rıdvan toplulukları, İstanbul'dan gelen tulûat toplulukları daha çok "Sporting Klüp"te gösteriler düzenlemişlerdir. Namık Kemal'in *Vatan ya-*

hut Silistre'si İzmir'de ilk kez bu tiyatroda, 1908 yılında oynandı. Meşrutiyet'in ilk yıllarında, İzmir'de tiyatroya ve oyun yazarlığına olan ilginin arttığı da görülür. Birkaç yıl içinde İzmir'de onu aşkın tiyatro yapıtı basılmıştır.

İzmir'deki tiyatro binalarının hemen hepsi, Bağımsızlık Savaşı sonunda, İzmir'e yaklaşan Türk silahlı kuvvetlerinden kaçanlar tarafından çıkarılan yangında yanmıştır.

Cumhuriyet'in ilanı ile, İzmir'in tiyatro yaşamında da bir canlılık görülmüştür. Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşu'nun kutlandığı günde Kordon'daki "Pathé Frer" Sineması'nda Abdülhak Hamit'in *Tezer*'i oynanmış. 1923 yılında, Darülbedayi sanatçıları İzmir'e yaptıkları turnede, Atatürk'ün huzuruna kabul olunmuşlar ve büyük bir sorun olan Türk kadınının sahneye çıkması gerekliliği Atatürk tarafından vurgulanmıştır. Aynı yıl, Fikret Şadi, daha sonra "Milli Sahne" adını verdiği toplulukla İzmir, Manisa, Uşak, Afyon, Eskişehir üzerinden Ankara'ya bir turne düzenlemiştir.

Darülbedayi, 1923'ten sonra hemen her yıl İzmir'e turne yapmıştır. Darülbedayi, yanısıra birçok operet topluluğu da sürekli İzmir'e gelmeye başlamıştır. Ayrıca orta oyunu ve tulûat toplulukları da sık sık İzmir'e turne düzenlemişlerdir. 1927 yılında "Küçük İsmail Topluluğu"ile birlikte İzmir'e gelmiş, 1929'da"Süreyya Opereti"bir turne düzenlemiş, 1930'da Raşit Rıza topluluğu İzmir'de oynamıştır. "Küçük İsmail Topluluğu"nda Sait Bey, Meddah İsmet, Meddah Kantarcı Kadri gibi ünlü sanatçılar da bulunuyordu. O sırada, İzmir'deki yerleşik tek girişim Halkevi tiyatro kolunun amatör gösterileridir. İzmir Halkevi'nin oynadığı ilk oyun 1937/8 döneminde yalnızca bir kez oynandığı sanılan *Tırtıllar*'dır. İzmir Halkevi tiyatro kolu 1938-1948 yılları arasındaki on yıllık sürede yirmi altı oyun oynamıştır. Bunların içinde Halkevi yayınları arasında çıkmış olan oyunlar yanısıra, Molière'in *Hastalık Hastası* da vardır. Halkevi çalışmaları arasında Karagöz, Orta Oyunu etkinlikleri de görülür.

İzmir'de, yerleşik düzendeki ilk ödenekli profesyonel tiyatro, İzmir Belediyesi tarafından ödenek verilen, Avni Dilligil'in yönettiği "Şehir Tiyatrosu"dur. Bu tiyatro 1946'da kurulmuş, beş yıllık bir çalışmadan sonra 1950 ortalarında son bulmuştur. Beş yıl içinde çok sayıda büyük ve çocuk oyunu oynayan bu tiyatronun, İzmir'de bir tiyatro geleneği başlattığı söylenemez. 1957'de, eski Halkevi binası onarılarak bir tiyatro durumuna getirilip bu binada Devlet Tiyatrosu temsiller vermeye başlamıştır.

Önce de belirtildiği gibi, İzmir Devlet Tiyatrosu, Muhsin Ertuğrul'un genel müdür olduğu sırada, 1956/7 yılında açılmış ve bu tiyatronun başına da Melek Ökte müdür olarak atanmıştır. Ondan üç yıl

sonra da, 1960'da, Ragıp Haykır İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürü olmuştur. Ragıp Haykır'ın 19 yıllık başarılı yönetiminde, gerek binasızlık, gerekse merkezin bölge tiyatrolarına pek önem vermeyişi yüzünden bu tiyatro pek gelişememiştir. Ancak seksenli yılların başından itibaren, çevrenin getirmiş olduğu baskı nedeniyle Devlet Tiyatrosu kendini yenileme gayreti içine girmiştir.

Son On Yıl İçinde İzmir'deki Gelişme:

On yıl önce İzmir'deki tiyatro yaşamı, 220 kişilik küçük salonu ve yetersiz küçük sanhesiyle İzmir Devlet Tiyatrosu'nun yetersiz kadrosuyla sürdürülmeye çalışılıyordu. Yaz aylarında, Fuar zamanı, daha çok eğlencelik kabilinden tiyatrolar turne yapıyorlar ve asıl tiyatro dönemi olan kış ayları da derin bir sessizliğe gömülüyordu. Sonra her şey birdenbire olmaya başladı.

Ege Üniversitesi Senatosu yetmişli yılların ortasında bir Güzel Sanatlar Fakültesi açmaya karar verip bunu da kısa bir süre içinde gerçekleştirince, buna bağlı olarak sanat ve tiyatro alanında yeni gelişmeler ortaya çıkıverdi.

15 Ekim 1976'da Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü kuruldu. Bu bölümün kuruluş hedeflerinin başında, tiyatroya aktör, yazar ve tasarımcı yetiştirmekti. Bunun için de bölüm üç ayrı lisans programı ile eğitime başladı. Bu üç program arasında bir eşgüdüm kurularak, okuyan ve düşünen aktör, sahneyi bilen yazar ve yorum yapmasını bilen bilgili tasarımcı yetiştirmek temel amaç oldu. Nitekim bu kurumdan mezun olanlar Devlet Tiyatrosu ve Devlet Operası ve Balesi kadrosuna girdikleri gibi, özel tiyatrolarda da görev aldılar. Bu bölüm, 1979'dan başlayarak halka açık temsiller de vermeye başladı. Kleist'ın *Kırık Testi*'si (bkz. Resim 81) ile ilk temsilini veren bu kuruluşun uygulama ve deneme topluluğu bazı yıllar iki büyük oyun hazırlayarak halka sundu. Bu ilk gösterinin çok tutulması üzerine, İzmir Tiyatro Bölümü deneme topluluğu 1980/1 döneminde, Turgut Özakman'ın *Ocak* ile Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyunların seyirci karşısına çıkardı ve daha uzun bir süre oynamaya başladı. 1981/2 döneminde Arthur Miller *Hepsi Oğullarımdı*, bu bölümden mezun olan genç yazar Önder Paker'in *Biraz Daha Işık* oyunları ile halka açıldı. 1982/3'de Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın* yeni bir yorumla ele alındı. 1983/4 döneminde hazırlanan ve kırk temsilin üzerinde oynanan Güngör Dilmen'in *Midas'ın Kulakları* (ikinci metin), 1984 Mayıs ayında İstanbul'da, Taksim'deki Devlet Tiyatrosu sahnesinde altı kez oynandı ve o yılın "Ulvi Uraz" yönetmen ödülünü kazandı (bkz. Resim 82). Aynı yıl, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi'ne bağlı bir "Üniversite Repertuvar Tiyatrosu" kurulması kararı alındı.

Devlet Opera ve Balesi, sahne olmayışından dolayı arada sırada Ankara'dan ya da İstanbul'dan İzmir'e turne düzenliyordu. İzmir'in kendi operası ve balesi yoktu. Ancak 1982/3 döneminde, İzmir Devlet Operası ve Balesi resmen açıldı. Eski Elhamra Sineması Kültür Bakanlığı'nca onarılıp orkestra çukuru olan bir tiyatro durumuna getirilmişti.

Yetmişli yılların sonuna doğru, İzmir'de bir derneğin yönetiminde olan, Milli Kütüphane'ye bağlı Elhamra Sinemasının para getirmiyor gerekçesiyle büyük bir alım satım merkezi durumuna getirileceği yolunda söylentiler iyice yaygınlaşınca Güzel Sanatlar Fakültesi'nin girişimi ve Anıtlar Kurulu'nun yerinde bir kararıyla, bir zamanlar "İstiklal Mahkemeleri"nin bulunduğu tarihi bina kurtarıldı. Ancak kısa bir süre sonra parasal sıkıntıda olduğunu açıklayan Milli Kütüphane yöneticileri bu kez de binanın önüne bir kafeterya yaptırmaya karar verdiler. Hatta biriyle anlaşıp inşaata giriştiler. O güzelim binanın önüne demir çubuklar çakıldı, binanın duvarları delindi. Yine başta Güzel Sanatlar Fakültesi'nin öğretim üyeleri ve yardımcıları olmak üzere İzmirli yazarlar, sanatçılar bir araya toplanarak, basının da büyük desteğiyle inşaata karşı bir kampanya başlattılar. Bir komite kuruldu ve bu komite gerek kamuoyunu hazırlamak, gerekse hükümet katlarında girişimlerde bulunmak üzere çalışmaya başladı. Kültür Bakanlığı olaya el koydu ve yerinde bir kararla Elhamra Sineması olarak tanınan binayı korumaya alarak onarttı. İşte böylece İzmir Devlet Operası ve Balesi'nin temsiller verebileceği bir bina ortaya çıkmış oldu.

İzmir Devlet Operası ve Balesi'nin ilk resmi gösterisi Carl Orff'un *Akıllı Kız* müzikli oyunu oldu; bu yapıt *Meddah* adı altında tek kişi (Necdet Aydın) tarafından oynandı. Bunu Ferit Tüzün'ün *Çeşmebaşı Balesi* izledi. Ardından Çaykovski'nin *Uyuyan Güzel*, balesi Petipa'nın dans düzeni ile sahnelendi. Sonra küçük operalar sahneye çıkarıldı. Puccini'nin *Gianni Schicchi*, Menotti'nin *Telefon*, Sullivan'ın *İki Kişiye Bir Oda* ve 1983/4 döneminde de Pergolesi'nin *Hanım Olan Hizmetçi*, Necdet Levent'in *Çoban Yıldızı* balesi ve nihayet yine Menotti'nin *Konsolos* operası dağarda yerini aldı. Bu kurum ayrıca civar kentlere turneler de düzenledi. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası dışında, bir de opera orkestrası yavaş yavaş oluşmaya başladı. Ne ki, Devlet Opera ve Balesi'nin bu şirin binası da gerek seyirci kapasitesi gerekse sahne olanakları açısından yeterli değildir. Nüfusu iki milyona ulaşan bu büyük kente en azından bir tiyatro binası ile bir opera binası gerekmektedir.

Yetmişli yılların ortasından itibaren sanatın her alanında İzmir'de büyük bir kıpırdanış vardır. Resim, müzik, sanat kongreleri ile İz-

mir gerçek anlamda büyük kent olma yoluna girmiştir. Her sanat olayı büyük bir ilgiyle karşılanmaktadır. Ankara ve İstanbul'dan ciddi sanat tiyatroları kış aylarında da İzmir'e turneler yapmaktadırlar. Ancak 1981 ile 1983 arası kurulan iki profesyonel özel tiyatronun kapanmasından sonra, gereksinim olmasına karşın, İzmir'de bir tek özel tiyatro yoktur.

Türkiye'de Müzikal ve Şov

Ülkemizin tiyatro geleneği içinde müzikli oyunlar önemli bir yer tutar. Örneğin, özellikle ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında en başarılı sahne uygulamaları olarak müzikli oyunları görürüz. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Geleneksel gösterim (temaşa) sanatımızın müzikli, danslı olması ve seyircinin bu türdeki gösterilere ilgi duyması nedenlerden biridir. İkincisi, o dönemde gerek yabancı elçilikler gerekse değişik yollardan Türkiye'ye gelmiş olan yabancı toplulukların içinde opera, operet ve müzikli oyun oynayanları daha nitelikli olanlarıydı. Ayrıca, çeşitli büyük bestecilerin ve yorumcuların İstanbul'a gelip konser vermeleri. Abdülmecit'in ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Giuseppe Donizetti'yi saray orkestrasının başına geçirmiş olması ve bir de Abdülmecit'in Donizetti'nin yönetiminde, sarayda, opera oynatmasıdır. Sonradan Abdülhamit döneminde de sarayda opera ve operetlerin oynanması sürdürülmüştür. Daha başka bir neden de, müzikli tiyatro alanında çok iyi yetişmiş yerli bestecilerin bulunması olabilir.

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, müzikli oyunlar açısından ilk gözümüze çarpan topluluk Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Güllü Agop'un kurmuş olduğu "Tiyatro-yu Osmanî"dir. İlk müzikli oyun bestecimiz Dikran Çuhacıyan, A. Alboretto ile birlikte bestelediği *Arif Ağa* ve *Köse Kâhya* ile kendi başına bestelediği *Leblebici Horhor Ağa* adlı müzikli oyunlarıyla tiyatro tarihimize geçmiştir. Çuhacıyan'ın daha birçok müzikli yapıtı ve opera denemeleri vardır, ama yukarda adları sayılan üç yapıt ve özellikle sonuncusu tekrar tekrar oynanmıştır. *Arif'in Hilesi* Türkçe yazılmış ilk müzikli oyundur. Oyunun konusu Gogol'ün *Müfettiş*'ini andırır. Ancak olayın gelişmesi yer yer, sonuç ise tamamen değiştirilmiştir. Yapıtın kurgusu da müziği de başarılıdır. *Köse Kâhya* bir önceki kadar başarılı bulunmamışsa bile, oynandığında, Çuhacıyan'ın besteci niteliği övülmüştür. Çuhacıyan'ın bugün en tutulmuş yapıtı *Leblebici Horhor*'dur. Bu oyunu, 1965'te, "Başkent Tiyatrosu" adıyla kurulan bir karma oyuncular grubu, Ankara Gençlik Parkı'nda sahneye çıkartmıştır. Oyun daha sonraki yıllarda da birkaç kez yinelenmiştir.

O dönemin başka bir bestecisi de Haydar Bey'di. Metni 1972 yılın-

da M. And tarafından yayımlanan *Pembe Kız* Haydar Bey'in seyirci tarafından tutulmuş bir yapıtıydı. Aynı bestecinin başka bir yapıtı da *Çengi yahut Daniş Çelebi*'dir. Bunların dışında, ünlü yazarların bazı yapıtları da çeşitli bestecilere malzeme oluyordu. Bunlardan biri, Ahmet Mithat Efendi'nin çok tutulan *Zeybekler*'iydi. Müziğini Hristo adlı bir lavtacı ve şarkıcı bestelemiş, Fasulyacıyan da sahnelemiştir. Ondokuzuncu yüzyıldaki müzikli oyunların konularına bir göz atarsak, bunların o günkü seyircilerin seyretmekten hoşlandıkları konuları içerdiklerini izleriz. Bu yapıtların konuları, çoğu yerli dramatik yapıtların ve tulûat oyunlarının konularına benzer. Orta oyunu gülmecesinin etkisi vardır. Orta oyunu gülmecesinden tek ayrılan özellik, bu oyunlarda konuların şarkı ve danslarla süslenmiş oluşudur. Birbirini seven iki gencin aşklarında o dönemin ahlak anlayışına uygun denklik aranır. Sözgelimi, *Pembe Kız*'da, mirasyedi Kâmil Bey ile çingene kızı Pembe birbirini severler, ama oyunun sonunda denk olmadıklarından evlenemezler. "Davul dengi dengine çalar" sözü geçer akçedir. Yiğitlik, dürüstlük, özveri gibi kötülük, hile ve kirli işler bu oyunların olay dizisinde yerlerini alır. Kısacası, bu oyunların içeriği, o dönemin birikimi ve anlayışı açısından tutarsız değildir.

İkinci Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yazılmış olan müzikli oyunlar dışında, yeni yapıtlar da sahnelerde görünmeye başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'dan gelen toplulukların sürekli gösterileri ve Azerbaycan'dan gelen müzikli tiyatro oyunları, yazarlar ve bestecileri etkilemiştir. Bu dönemin özellik gösteren yanı, her tür müzikli oyunun oynanmış olmasıdır. Düşünceye dayalı ağır yapıtlar yanısıra, hiçbir şey vermeyen revülere kadar her şey oynanmıştır. Meşrutiyet'in ilk yıllarındaki özgürlük sarhoşluğu içinde müzikli tiyatro da ne yapacağını bilmez, yolunu seçemez bir şaşkınlığın içindedir.

Bir yanda Halide Edip'in yazdığı ve Suriyeli Vedi Sabra'nın bestelediği *Kenan Çobanları* ile gizemciliğe varan bir düşünce atmosferi getirilirken, öte yandan Burhanettin Tepsi'nin bile bulaştığı revüler boy göstermiştir. Gerçi her iki uç da bir şey getirmemiştir. *Kenan Çobanları* ağır gelişen, bazen dramatik açıdan hiç gelişmeyen, yinelemelerle dolu, dramatik değeri olmayan bir yapıttır. Ancak bu coşku ve toz duman içinden operet türü ilk kez kendini göstermeye başlamıştır. Bunda Osmanlı İmparatorluğunun önceleri Avusturya-Macaristan İmparatorluğuna yaklaşması ve daha sonra aynı saflarda Birinci Dünya Savaşı'na katılması ile savaş sonrasında bazı Türk gençlerinin Viyana ve Budapeşte'de eğitim görme fırsatını elde etmiş olmaları rol oynamıştır. Bunların başında Cemal Sahir gelir. Cemal Sahir, Viyana-Budapeşte müzik yaşamının bizdeki uzantısı olmuştur. "İstanbul Operet Heyeti", "Sahir Opereti", "Hale Opereti", "Türk Temaşa Heyeti" gibi

daha birçok topluluk bizdeki operet çığırını açmada rolü olmuş topluluklardır.

Bunların yanısıra, Türk operetleri de bestelenmeye başlamıştır. Muhlis Sabahattin'in bu yoldaki ilk yapıtı 1917'de yazıp bestelediği *Hilâl-i Ahmer Çiçeği*'dir. Osmanlı Devleti'nin ve onunla birlikte savaşan Almanya'nın dış politikasını öven bu yapıtın tek önemli yanı, doğruları ve yanlışlarıyla müzikli oyuna ilk kez güncel politikayı getirmiş olmasıdır. Muhlis Sabahattin'in aynı yıl içinde bestelemiş olduğu *Çaresaz* ise döneminde çok tutulmuştur.

Cumhuriyet'in kuruluşundan beş yıl öncesinden başlayarak, Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk dönemde gelişme olanağı bulan müzikli oyuna yönelenlerin başında Musahipzade Celâl gelir. 1917'de yazdığı ve onun ilk müzikli oyunu olan *İstanbul Efendisi*'nden sonra yazdığı çoğu oyunları şarkılı ve müziklidir. Ancak Musahipzade'nin müzikli oyunlarında da ağırlık sözlü tiyatrodadır. Bu yapıtlarda ilginç olan, gerek öz ve gerekse biçim açısından çağdaş olanla geleneksel olanın içiçeliğidir. Her ne kadar, onun oyunları, döneminde "operet" olarak kabul edilmişlerse de, bunlar Türk müzikli oyunlarının ilk başarılı örnekleridirler.

Meşrutiyet döneminde, müzikli oyunlar açısından birkaç başarılı deneme arasında Musahipzade'nin oyunlarını da sayabiliriz. O dönemde bu gidişi destekleyen başka bir çaba da 1918'de kurulan, ama uzun ömürlü olmayan "Beyoğlu Musiki Akademisi"dir. O yıllarda çıkan *Temaşa* dergisinden, bu akademinin opera ve operet sanatçıları yetiştirmek amacıyla kurulduğunu anlıyoruz. Öbür yanda bestesi, müzik öğretmeni, Dalmaçyalı Viktor Radeglia tarafından yapılan Celal Esat Arseven'in yazmış olduğu *Şaban* (1918) opereti, aynı yıl Viyana'da "Volksoper" de sahnelenmiştir. Yapıtı sahneye Herr von Mainau koymuş, orkestrayı ise Herr von Sternich yönetmiştir. Bu oyun için Viyana gazetelerinde hoşgörülü eleştiriler çıkmıştır.

Müzikli oyunlar, 1931 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun dağarına girdiğinde İstanbul'da az çok bir müzikli oyun geleneği kurulmuş durumdaydı. Ama buna da çeşitli tepkiler geldiğinden, sanatçılar operet oynamalarındaki nedenleri şöyle açıklıyorlardı: "Bugün her nevi tiyatro eserine ihtiyacımız var; çünkü dünyanın hiçbir milletinde bizim milletimizdeki kadar sınıf farkı yoktur," diye yazıyordu M. Kemal Küçük. *Darülbedayi* dergisinin 1 Ekim 1931 tarihli sayısında da "Perdeci" adı altında Muhsin Ertuğrul şunları diyordu: "Bu eserler tam manasıyla istikbalin operet teşkilatına ilk temiz ve kuvvetli adımdır." Muhsin Ertuğrul operet oynama kararının da, Darülbedayi için geçici bir karar olduğunu sözlerine eklemiştir. Ancak böyle binbir dereden su getirilerek, âdeta özür dilercesine sahnelenen operetler birden çok

tutulmuş ve bir bakıma ağırbaşlı ve değerli yapıtları gölgelemiştir. Bunun üzerine, sanatçı "Yaşasın Para" başlığını attığı yazısında, *"Üç Saat Opereti, Bir Ölü Evi* piyesinin bütün bir haftada getirdiği hasılatı bir Cuma günü, daha fazlasıyla temin ediverdi. Bu bizim ağlayarak kaydetmemiz lazım gelen bir neticedir. Çünkü operet Darülbedayi için arızi bir şeydir. (...) sanat, gaye, mefkûre, ideal ölüyor, varsın ölsün, yaşasın para," diye yakınmıştır. Nitekim, Şehir Tiyatrosu'nun operet oynaması birçok aydının ve yazarın tepkisini getirmiştir. Neden? Müzikli oyun değersiz bir şey midir? Elbette değil. Ancak müzikli oyundan oyuna da fark var. Örneğin, yine Şehir Tiyatrosu'nun oynamış olduğu *Lüküs Hayat* kendi konumu içinde, içeriği yüklü, müziği başarılı bir oyundur. Müzikli diye bu oyunda mı yadsınmalı? Pirinci taştan ayırdetmek gerekli. Ama öbür yanda, Şehir Tiyatrosu, *Deli Dolu* adlı adına çok uygun hiçbir dramatik ve müzik değeri olmayan bir oyun da oynamıştır. 1934/5 döneminde oynanan bu oyunun neden yazıldığı, bestelendiği ve oynandığı anlaşılacak gibi değildir.

Deli Dolu'dan bu yana yarım yüzyıl geçti. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, altmışlı yıllar, Türkiye'de müzikli tiyatronun yeniden canlandığı bir süreci kapsar. Hatta bu yıllarda Türk yazarları da kalıcı, nitelikli müzikli oyunlar yazmışlardır. Bulvar oyunu niteliğindeki ilk müzikli oyunu 1960/1 döneminde Haldun Dormen sahneye koydu: *Sokak Kızı İrma*. Artık oynana oynana bıkkınlık vermiş olan operetlerin yerine böyle anlamı olan bir müzikli oyun seyirciler tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Üstelik, bu oyunun zengin bir kadrosu da vardı ve sahneye iyi uygulanmıştı. Bunun üzerine, çeşitli özel tiyatrolar müzikli oyun çalışmalarına giriştiler. Kent oyuncuları, 1964 yılında, Brecht'in yazdığı ve Kurt Weill'ın bestelemiş olduğu *Üç Kuruşluk Opera* adlı başyapıtı ilk kez Türk seyircisi önüne çıkardı. Bu müzikli tiyatro gösterileri açısından büyük bir aşamaydı. Aynı yıl Dormen Tiyatrosu, Turgut Özakman'ın yazdığı ve Bülent Arel'in bestelediği yine niteliği yüksek bir oyun getirdi: *Bulvar*. Özgün bir konusu olan bu yapıt, bir Amerikan müzikali havasında sahneye konulmuştu. Altmış dörtlü ve beşli yıllarda müzikli oyunların sayısında artış izlenir. Haldun Taner, *Keşanlı Ali Destanı* ile müzikli oyun dünyasına görkemli bir giriş yaptı. Müzikleri Yalçın Tura tarafından bestelenen bu oyun da yeni bir hava getirdi tiyatro yaşamına. Devlet Tiyatrosu 1965/6 döneminde *Öp Beni Kate* ile Amerikan müzikallerine girdi. Ertesi dönem *My Fair Lady*, daha sonra *Damdaki Kemancı*, *Mancha'lı Don Kihote* ve benzeri müzikli oyunlar furyası başladı.

1965 yılı ile birlikte, geleneksel gösterim (temaşa) özellikleri üzerinde durulmaya ve çağdaş Türk tiyatrosunu yaratmada bir senteze gitmenin gerekliliğinden söz edilmeye başlandı. Bu konuda bilimsel araştırmalar yapıldığı gibi, sahne denemelerine uygulamalarına gidil-

di. Refik Erduran'ın 1965'te oynanan *Direklerarasında* adlı oyun bu açıdan ilgi çekicidir. Bestesini Arif E. Güzelbeyoğlu'nun yaptığı bu yapıtın söyleyeceği bir şey vardı. Türk erkeğinin egosunu, onun kabadayılık duygusunu, makam düşkünlüğünü, gösterişe olan merakını, horozlanmasını eski İstanbul'un eğlence havası içinde ele almıştı. Oyunu sahneye Genco Erkal koymuş, Gülriz Sururi de baş rolü oynamıştı. Geleneksel özellikleri dikkate alan başka müzikaller de yazıldı, ama çoğunda Erduran'ın oyununda bulduğumuz anlam yoktu. Yüzeyde, taklide ve boş kahkahalara dayanan sayısız oyun piyasayı kapladı. Geleneksel sentez unutulmaya başlandı ve zaman zaman nostaljik havaya bürünen sığ müzikaller boy gösterdi.

Yetmişli yıllara girildiğinde müzikli oyunların daha çok toplumsal ve siyasal içerik taşıdığını izleriz. 1979'dan sonra müzikli oyunları iki yönde değerlendirebiliriz. Biri, bilinçli olarak seyredene katkısı düşünülerek sahneye getirilen yapıtlar, öbürü de birtakım büyük sermayedarların, kazanç sağlamak amacıyla Broadway tipi müzikli güldürüleri... Yetmişli yıllarda ön plana çıkan bir tiyatro bestecisi Timur Selçuk'tur. Onun *Tak-Tik, Küçük Adam Ne Oldu Sana, Hikâye-i Mahmud Bedreddin* vb. oyunlar için bestelediği parçalar örnek yapıtlardır. "Orta Oyuncular" topluluğunun *Şahları da Vururlar* adlı oyunu, müzik yönünden pek önem taşımamakla birlikte, müziğin oyun içindeki işlevi açısından ilginçtir.

İkinci tür müzikal şovlar ise halk tarafından sevilen bir ya da daha çok sayıda yıldız oyuncunun bir araya getirilip bunlara göre bir senaryo uydurularak yazılan, kopuk, dağınık ve sığ gösterilerdir. Bunlar yalnızca kazanç sağlamak ve gazinoya gidemeyen dar gelirlileri eğlendirme amacını güden şovlardan ibarettir. Ünlü şarkıcıların, mukallitlerin yer aldığı, konuşmaların yarısı açık saçık fıkralarla ya da küfürlerle gelişen bu oyunlar gazino türü danslarla da desteklenmektedir. Bu gibi şovların tiyatro tarihi içinde bir yeri olacağı kanısında değilim.

Türk Tiyatrosu Üzerinde Kısa Bir Değerlendirme

Cumhuriyet'in ilanı ve Atatürk'ün kültür konusundaki yönergeleri ile birtakım atılımlarla geliştirilmeye çalışılan Türk Tiyatrosu neden bugün gereken gelişimi gösterememiştir? Türk tiyatrosu elbette 1984 yılında, 1924 yılına göre daha ileri bir aşamadadır. Hiç olmazsa kendini yenileme sancısını çekmektedir. Ancak Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki devinim ve gelişim hızı belli bir süreden beri yavaşlamış bulunmaktadır. Bu neden böyle olmuştur? Gelişim içinde neler yapılmalıydı? Bugün neler yapılabilir?

Bir toplum her şeyden önce temel gereksinimlerinden biri olan "kültür düzeyinde yaşama"mn kendi varoluşunun sürekliliği için gerekli olan önemini kavramış olmalıdır. Kültür düzeyinde yaşama da, beslenme ve giyinme kadar önemli olan insancıl bir gereksinimdir. Devlet, toplumun bu temel gereksinimini vermekle yükümlü, toplum da bu temel gereksinimi bir hak olarak istemek durumundadır. Oysa kültür düzeyinde yaşamayı boş zamanları değerlendirme olarak görenlerin çoğunlukta olduğu bir toplumda, bu gereksinim elbette bir lüks sayılacak ve bugün kültür düzeyinde yaşamanın en canlı ve etkili araçlarından biri olan tiyatroyu, çeşitli sorunları olan halk da savunmayı aklına getirmeyecektir. Öyleyse, Türk tiyatrosundaki sorunların kaynağı (çeşitli nedenler yanısıra) her şeyden önce toplumun bu temel gereksinimi kavrayamamaktaki tutumundadır.

Türkiye'deki tiyatro eylemi, metinli tiyatroya geçişinden bu yana, yani Tanzimat'tan bu yana, durup dinlenmeden Batı tiyatrosunu taklitle varolmuştur. Son yirmi yirmi beş yıl öncesine kadar, ülkemizde yazılan oyunlar, yapılan uygulamalar, hazırlanan dekorlar genellikle batıdaki örnekleriyle karşılaştırılarak başarılı ya da başarısız sayılmışlardır. Başka deyişle, bu tiyatro bir senteze gidememiş ve bunun için de kendi toplumunu tam olarak yansılayamamıştır.

Öbür yanda, bu tiyatro (az sayıdaki olumlu çabalar dışında), toplum yararını düşünmemiş, hele Cumhuriyet devrimlerinin ilk dönemlerinde gösterdiği hız ve heyecan azalınca, insanların "hoş" vakitlerini boş geçirmeye yönelen ve bundan kazanç sağlayan bir çeşit gazinocu tutumuyla yürütülmüştür. İçinde yaşadığı toplum üzerine düşünmekten, onu incelemekten, bu toplumun insanlarıyla ilgilenmekten genellikle kaçınan, ucuz güldürülerle halka keçiboynuzu yedirerek perdelerini açıp kapayan tiyatroların sayısı bir hayli kabarmıştır. Önüne gelenin şaşırtıcı bir gönül rahatlığıyla tiyatro yaptığı ülkemizde, tiyatronun ne estetiğine, ne işlevselliğine ne de kaynağındaki özelliklere dikkat edilmiştir.

Türk vatandaşının vergi olarak verdiği tutar karşılığında tiyatronun da ona hizmet etmesi gerekliliği doğaldır. Türk vatandaşı deyince, Türkiye Cumhuriyeti sınırları içinde yaşayan tüm vatandaşlar düşünülmelidir. Oysa tiyatrolar bir iki büyük kentte toplanmıştır. Türk vatandaşlarının çok büyük bir bölümü tiyatrosuzdur. Bütün vatandaşlar aynı vergiyi vermekte; ama çoğunluk tiyatrodan yararlanamamaktadır. Tiyatrodan yararlananlar bugünkü Türkiye nüfusunun % 2.5'udur. Anadolu'ya yapılan turneler, gerçek tiyatro ihtiyacını doğal olarak karşılayamamakta, bir göstermelik gibi kalmaktadır. Türk tiyatrosundaki gelişim ancak demokratik düşünce özgürlüğü içinde gelişebilir. Sanat, her şeyden önce, kişiliği olan, düşündüğünü söyleye-

bilen yürekli insanlar gerektirir; ama bunun için de normal demokratik düşünce özgürlüğünü sağlamak zorunludur.

Bu uzay çağında, köhnemiş kurumlar, eskimiş yöntemler, çağ gerisinde kalmış düşünceler yenilenemiyorsa; seyirci araştırması, çağdaş estetik, ivedi yönetsel sorunlar, çağdaş sentez ve planlı bir tiyatro örgütlemesi üzerinde henüz durulmamışsa, bu çevrenin ve atmosferin tiyatrosu elbette bir sarsıntı içine girecektir!

Türk Bağımsızlık Savaşı'nı, Cumhuriyet'in ilanını ve onu izleyen Atatürk devrimlerini doğru bir yolda anlamak istiyorsak, bunları birer sonuç olarak değil, Türk ulusunu geliştirecek önemli bir başlangıç olarak düşünmek zorunludur; ve bu üst yapı devrimlerini çelişkileri ve doğurganlıkları içinde kendine özgü devinimi ile görmek gerekir. Oysa genellikle bu devrimleri gelişmesi bitmiş birer sonuç olarak kabul edildiğinden, yıllar geçtikçe ve teknoloji her gün biraz daha artan bir hızla ileriye doğru atıldıkça, 60 yıl öncesi yeni ve ileri olan kurumlar, yöntemler ve düşünceler geride kalmıştır. Atatürk'ün devrim anlayışında da bu devinim (dinamizm) vardır ve hemen her söylevinde geleceğe dönük düşüncelerini belirtmiştir. Onun 27 Ekim 1922 yılında, Bursa'da öğretmenler karşısında yaptığı konuşma bunun en tipik örneklerinden biridir; "Ama bugün ulaştığımız sonuç gerçek kurtuluş noktası değildir," diyen Mustafa Kemal, asıl kurtuluşun ancak bilimsel yolun tutulmasıyla sağlanacağını vurgulamıştır: "Ulusu ulus yapan, ilerleten ve geliştiren güçler vardır: düşünce güçleri, sosyal güçler..." Önder, bundan sonra da bilimsel çalışmayı çeşitli alanlardan kopuk olarak düşünmemiştir: "Okulla, okulun verdiği bilgi ile Türk ulusu, Türk sanatı, Türk ekonomisi, Türk şiir ve edebiyatı, bütün ince güzellikleriyle belirip gelişecektir." Ona göre, Türk ulusunun gelişmesi için bir "program" yapılmalıdır ve bu programda iki temel ilke saptanmalıdır: "Toplum yaşayışımızın ihtiyaçlarına uygun düşmesi ve çağımızın getirdiği ve gerektirdiği gerçeklere uygun düşmesi"

Mustafa Kemal, henüz Cumhuriyet'i ilan etmeden önce sentezin ilkelerini saptamış bulunuyordu: yapılacak işler 1) *toplum yaşayışımızın ihtiyaçlarına uygun düşmeli*, ama aynı zamanda 2) *çağımızın getirdiği ve gerektirdiği gerçekler de uygun olmalıydı.* Ekonomik düzeyi kültür düzeyinden kopuk olarak düşünmeyen Önder, sürekli bir devinimi de zorunlu buluyordu: ona göre, *"yerinde duran bir şey ise, geriye gidiyor demektir"*

Ama sonra ne oldu? Bu "program" bir yana atıldı ve herşey plansız, keyfi bir yolda yapılmaya başlandı. Bu arada sanat yaşamımız da, bir mutlu azınlık için oldu ve mutlu azınlığın sanatı yerinde sayma yoluna girdi; Mustafa Kemal Atatürk'ün deyimiyle "geriye gitmeye" yüz tuttu. Bu arada uzun vadeli olmayan olumlu kişisel çabalar görüldü, bunlar da geniş kapsamlı bir çalışma alanı içinde yeterli olamadı.

Tiyatro, toplum eğitiminin en etkili aracıdır. Bunun için de kültür yaşamı içinde özel bir yeri vardır. Çoğunluğa yönelen bir tiyatro eylemi, toplum eğitiminin temel taşlarından biridir. Bunun için ödenekli, yarı ödenekli kent, semt ve bölge tiyatrolarına gereksinim vardır. Ancak bunlar için herşeyden önce eleman yetiştirici kurumları çoğaltmak gerekir. Yönetmen, düşünür, kuramcı, deneyci, sanatçı, oyuncu, teknik uzmanlar olmadan bunların hiçbiri sonuç vermez. Bu arada eğitim kurumlarında çağa uygun bir eğitim ve öğretim sistemi için, elde bulunan kurumlara da yeterli maddi olanaklar tanımak ve bu sanat kurumlarmın gelişebilmeleri için özerklik bir ilke olarak benimsenmelidir.

Semt ve bölge tiyatrolarını açmadan önce tiyatro adamı, yönetmen ve sanatçı yetiştiren eğitim yerleri, okullar açmak zorunludur. Uzun yıllar Bölge Tiyatroları Yasası'ndan söz edilip duruldu. Temel eğitim kurumlarmı dikkate almadan, bunları Devlet Tiyatrolarının "şubeleri" saymak yanlış olur. Önerilmiş olan yasa taslağı, içeriği ile malzeme olmadan ev yapmaya özenen, gerçekçilikten uzak bir öneriden başka bir şey olamaz. Önce bölge eğitim ve kültür merkezleri açmak gerekir; bunlardan yetişen elemanlar zaten o bölgelere tiyatrolar açılmasını gerektirecektir. Taşıma su ile değirmen dönmeyeceği gibi, eğitim merkezleri kurulmadan tiyatrolar da varolamaz.

Bu düşüncelerin ışığında, Türk tiyatrosundaki sorunların kabataslak bir bölümlemesine gidecek olursak önümüze şöyle bir çizelge çıkar:

İki ana bölümde özetlediğimiz bu çizelge 1) Sosyo-ekonomik ve Yönetsel Sorunları ve 2) Estetik Sorunları kapsar.

1) *Sosyo-Ekonomik ve Yönetsel sorunların* başında seyirci araştırması gelir. Türkiye'de seyirci araştırmasına önem verilmemiş ve bu yüzden de tiyatronun gelişimi ve örgütlenmesi için gerekli olan istatistik ve organik bilgiler elde edilmemiştir. Yalnızca şu son yirmi yıldır, seyirci araştırması yolunda ilk adımlar atılmış, bugün için henüz sınırlı da olsa, bu araştırmanın yöntemi ve kapsamı saptanmıştır. Büyük bir önem taşıyan seyirci araştırması konusunda da bir iki ilginç araştırma ve inceleme hazırlanmıştır.

Bu ana bölüme giren sorunlardan biri ekonomiktir. Bunların başında yüz elli yıl kadar önce kabul edilmiş bir vergi sistemi anlayışının hâlâ yürürlükte olmasıdır. Devletin yardımı, özel tiyatrolara yalnızca ödenek vererek değil, ama hiç olmazsa vergi oranında tiyatrolar lehinde bir değişiklik yaparak gerçekleştirilebilir. Belediyeler, özel tiyatrolara bina bulma, ucuz bina kiralama gibi konularla da ilgilenebilir. Çünkü böylece bir yandan tiyatrolara yardımcı olurken, öbür yandan tiyatro seyircisinin çıkarını düşünmüş olur. Seyircinin yaşamını, sağlığını ve rahatını tehdit eden, birtakım uydurma tiyatro salonları da

ortadan kaybolur. Burada yalnızca adaletsiz, bir vergi sistemi değil, aynı zamanda önemli bir kültür kurumu olan tiyatroya nasıl bir anlayışla bakılmakta olduğu da anlaşılabilir. Devlet bir *kültür fonu* kurup amatörler, üniversite topluluklarına ve çocuk tiyatrosu yapmak isteyen özel tiyatrolara yardım etmelidir. Bunların yanısıra, çağdaş eğitim sisteminde kesin bir yeri olan tiyatro yoluyla eğitim konusunda Milli Eğitim Bakanlığı girişimlerde bulunmalıdır. Bugün yabancı ülkelerde başarıyla denenmekte olan ve televizyonun yardımıyla geliştirilen *tiyatro yoluyla eğitim*, modern eğitim sistemlerinden biri olup, küçük yaştaki çocukları bilgi ve görgü yönünden hayata çok daha kestirmeden hazırlayabilmektedir.

Bu ana bölüm içinde burada özetlememiz gereken bir başka sorun Yönetsel Sorunlar ve Sansür'dür. Bir ulusun kültür düzeyinde yaşamasından, herkesten önce devlet sorumludur. *Devlet, kendi kültürünü ve bu kültürün çağdaş sentezini ekonomik planlaması içindeki hayatiyet noktalarından biri olarak görmedikçe, toplum içindeki bireylerin çabaları da gerektiği oranda* gelişemez. Bugün doğal olarak gerek örgütleme, gerek yönetmelikler, gerekse eğitim yönünden eskimiş olan kurumlar bundan kırk yıl önce görevlerini yapabiliyorlardı. Ancak o zaman Türkiye'nin nüfusu 15 milyonun üstünde değildi. Oysa bugün 50 milyona yaklaşık ve bu teknolojik çağın sorunları dışında kalamayan ve hızla gelişmekte olan bir Türkiye var. Üstelik, iletişim araçlarının (mass-media'nın) hızla yurdun dört bir yanma yayılması ülkemiz insanlarını dünyanın her yanma kısa bir süre içinde bağlamaktadır. Dünya yüzündeki en son bulgular, araştırmalar, gelişmeler ve insanların uzaya gitmeleri, ekonomik koşullarını henüz tam olarak geliştirememiş köy ve ilçelerde de izlenmektedir. Öyleyse, Türk halkının doğal olarak çok hızlı gelişimine devletin ve hükümetlerin ayak uydurabilmeleri gerekir. Devlet kültür politikası ve devletin çeşitli kurumları halkın gelişmesi arkasında kalırsa, o zaman hiç istenmeyen huzursuzluklar ortaya çıkar. Bugün tiyatro alanındaki yönetsel sorunların başında, hükümetlerin ve yönetim organlarının, halkın tiyatro ihtiyacının ve tiyatronun genel gelişim çizgisinin çok arkasında kalmış olmaları gelir. İşte bu durum çeşitli biçimlerde sansürü varetmektedir. Savaş durumu ve buna benzer olağanüstü olaylarda haklı olarak konulabilecek sansür dışında, sanata uygulanan sansür hem zararlı, hem de demokrasi düşüncesine aykırıdır; çünkü sansür doğaya aykırı ve insanlık tarihinin gelişme süreci içinde geciktirmelere yol açan, belli bir süre içinde, toplumsal, siyasal ve ahlaksal durumlara göre oluşan, ama çoğu kez yapay bir biçimde ve yanlış bir tutumun sonucu olarak ortaya konulan engellerin toplamıdır.

Sansür çeşitli biçimlerde ortaya çıkar: bunun en bilineni ve göze çarpanı resmi makamlarca konulan yasaklamadır. Hükümetin ya da

yetkili makamların öznel değerlendirmelerine göre, fikir hayatına ya da bir sanat eylemine sansür konulur. Bunu resmi sansür olarak tanımlayabiliriz. Bir de, böyle doğrudan doğruya olmayan, çeşitli gizlenmiş yollardan ve çeşitli araçlar aracılığıyla, sansürü söz konusu etmeden, gizli bir baskı durumunda gerçek sanat yapıtına getirilen sansür vardır. Renkli, renksiz, çeşitli büyüklükteki fotoromanlar, ucuz piyasa filmleri, sevgi kavramını bayağılaştıran kurdeleler, idealize edilmiş gerçek dışı kahramanlarla vahşeti, kan ve ölümü âdeta öven ticari filmler, seyircisine hiçbir katkıda bulunmayan ve yalnızca para kazanmak amacıyla sahneye konulan oyunlarla korkunç bir boşluğu temsil eden tiyatrolara, *gerçek sanat yaşamının ve yapıtlarının önüne konulduğu ve buna göz yumulduğu için, gerçek sanatın önüne dolaylı yoldan sansür getirilmiş olur.* Gerçek sanat anlayışı önüne konulan bu boş ve zararlı eylemler çeşitlenip çoğaldıkça, o toplumda, gerçek sanat da bir yandan ekonomik baskı, öbür yandan ticari sürümlerle getirilen dolaylı sansür ardında yokolmaya terkedilir. Bir süre sonra da buna alışılınca, gerçek sanattan değil, sanat adı altında piyasaya sürülen ticari "meta"lardan söz edilmeye başlanır. Üçüncü bir tür sansür —buna gizli tutsaklık da diyebiliriz— sanatla uğraşanların ve sanat yapımcılarının kendi kendilerine koydukları sınırlamalar vardır. Buna özdenetim de diyebiliriz. Özdenetim ya da oto-sansür, ya psikolojik yönden cesaretsizlik ya da ekonomik yönden iç baskı olarak belirir. Doğal olarak her ikisi de birbiriyle ilintilidir. Sonuç olarak dış sansür sanatı doğrudan doğruya durdururken, dolaylı ve oto-sansür dediğimiz gizli ve iç yasaklamalar gerçek sanatçının gelişmesini ve gerçek sanatın gün ışığına çıkmasını engeller. Resmi sansür tamamen kaldırıldığı takdirde, öteki iki sansür türü de, yani gizli ve iç sansür de giderek yok olur. Sansür kaldırılınca gerçek sanat yapıtları güçlenecek, güçlendikçe ucuz ve yalnızca ticareti amaç edinmiş topluluklar sönecektir. Aynı yolda, sansürün tamamen kaldırılmasıyla, özdenetim psikozu da ortadan kalkacaktır.

Bu ana bölüme son olarak bir de örgütleme ve planlama konusunu ekleyebiliriz. Kültür Bakanlığı bir örgütleme ve planlama dairesi kurmalıdır. Bu konu içinde, çok ivedi ve önemli bir sorun olan çocuk tiyatroları ve tiyatro yoluyla eğitim işi ele alınmalıdır. Ayrıca, burada üniversite tiyatroları, amatör topluluklar, bölgesel tiyatrolara ne yolda yardım yapılabileceği saptanmalıdır. Ödenekli ve özel tiyatrolar için ise geliştirici birtakım kararlar almak zorunludur.

2) *Estetik Sorunların*, birinci ana bölümde topladığımız sosyo-ekonomik ve yönetsel sorunlar kadar önemli, ama onlardan daha karmaşık olduğunu söyleyebiliriz. Bunlar içinde, ulusal kimliğini kazanmış bir Türk tiyatrosu için öz-biçim araştırmalarının nasıl olacağı, gele-

neksel Türk tiyatrosundan ne yolda yararlanılacağı ve kültür birikimimizden giderek çağdaş bir sentezi nasıl bulacağımız söz konusudur. Bu alanda çeşitli temel araştırmalar yapılmakta, hatta bazı konularda bulgular deney alanına konulmaktadır. Bu iyi niyetli çalışmalar sırasında yanlış yapılan işler de vardır. Ama bu yanlışlar görüldükçe öz -biçim alanında yapılan çalışmalar daha sağlıklı bir yola dökülecektir. Hatta şimdiden bu konuda iyimserlik bile taşıyabiliriz. Çünkü bilim adamlarımızın yaptığı araştırma ve incelemeler, bilinçli tiyatro sanatçılarımızın yaptıkları uygulamalar ve seyircinin bu yeni deneylere ilgi göstermesi bizi yüreklendirmesi gereken görünümlerdir.

İkinci ana bölüm içinde bilimsel yetenek ve yöntemin önemsenmesi konuları bir ivedilik taşır. Çünkü uzun yıllar yöntemsiz ya da bilgiyi önemsemeden yapılmış olan çalışmalar bir gelenek gibi, bugünkü tiyatro anlayışını da etkilemektedir. Bilimsel yetenek ancak tiyatro konusunun üniversiteye girmesiyle ortaya çıkmış, buna bağlı olarak yöntemin önemi üzerinde de durulmaya başlamıştır. Tiyatro eleştirmesi, araştırması, incelemesi, oyun seçimi, yorumu ve gerçekleştirilmesi gibi önemli konular artık bilimsel dayanağını bulmuş ve genç kuşakları zorunlu olarak yönteme, bilimselliğe doğru yöneltmiştir. Kıvancımız, genç kuşakların yöntemin önemini kavramış olmaları ve bu yolda çalışmalar yapmalarıdır.

Estetik sorunların iki hayati konusu, daha önce kısaca ele aldığımız yönetmenlik ve bundan sonra üzerinde biraz durmak istediğimiz oyunculuktur.

Az önce sözü edilen estetik sorunların kapsamı içinde öne sürülen öz-biçim araştırmaları, bilimsel yetenek ve yöntemin öne alınması ilkelerinin gerek yönetmenlik gerekse oyunculuk konularıyla yakın bir bağı vardır. Bunlar birbirinden ayrılamaz bir bütünün parçalarıdır. Onun için, oyunculuk üzerine belirttiklerimiz de bunlardan soyutlanmış olarak getirilmemiştir.

Tiyatromuzu çağdaş aşamaya eriştirmede çok sayıda kişinin, kurumun yardımına ihtiyaç vardır. Herkes üzerine düşeni yapmalıdır. Ancak tiyatroyu bu geliştirme çalışmalarında ilk adımın ne olabileceği üzerinde düşünebiliriz. Sanırım, her şeyden önce bu yenileme işlemine nereden başlayacağımızı saptamamız gerekiyor. Resmi organlar kendi sorumlulukları altındaki işlere yönelirken, tiyatro adamları ve sanatçıları işe nerden başlayacaklardır?

Bu soruyu yanıtlayabilmemiz için ilk bakışta çok kolay olan başka bir soruyu daha sormamız doğru olur. Kavramların henüz tam ve belirgin olarak paylaşılmadığı, her yönden gelişme çabaları içinde olan bir toplumda başlangıç soruları sormanın ya da herhangi bir şeyin tanımını istemenin yararı vardır düşüncesindeyiz. Onun için bu yalın

soruyu soralım: tiyatro nedir? Dışta kolay, ama bir anda yanıtlanması bir hayli güç bir sorudur bu... Nitekim bu soruyu yanıtlayanlar, tiyatro gibi bileşik bir sanatı kendi uğraşları açısından getirebilirler. Tiyatro alanında uğraşanların çoğu bu soruyu yalnızca kendi katkıları oranında tepki gösterebilirler.

Bunun somut örneklerine her gün rastlayabiliyoruz. Edebiyatçılar, yani tiyatroyu yalnızca metinmiş gibi kabul edenler, tiyatro deyince genellikle temel olarak metni kabul ediyorlar ve tiyatroyu bir "söz sanatı" olarak tanımlıyorlar, böylece tiyatronun öteki öğelerini yardımcı etkenler olarak görüyorlar; böylece, onlar tiyatroyu yalnızca bir dramatik edebiyat olarak değerlendiriyorlar. Onlar için tiyatro, yalnızca birtakım düşünsel tartışmaların, sorunların ortaya konulduğu dramatik metinden başka bir şey değildir. Bu tutum ise söz ve konuşma ile tiyatroyu eşdeğerde tutan Ortaçağ anlayışının bir kalıntısı olarak görülür.

Oyuncu ise, genellikle tiyatroyu kendini göstermenin bir aracı olarak görebiliyor genellikle. Onun için de, metin, konuşmasına, hareketlerine ve anlatım yeteneğine yardımcı bir gereçtir. O da kendini metnin önüne koyuyor.

Sahne tasarımcısı ise metnin kendine ne gibi olanaklar getirdiğine bakar çoğu kez. Eğer metin ona belli bir plastik bütünlük getiriyorsa, güzel bir dekor hazırlama ya da etkileyici giysiler yapma olanağı sağlıyorsa değerli buluyor verilen metni.

Bu örnekler çoğaltılabilir. Ama sonuçta herkesin tiyatroyu kendi uğraş dalının etkisiyle tanımladığı izlenir. Oysa tiyatronun tanımı, kaynağı ve gelişimi göz önüne alınarak nesnel bir tutumla yapılmalıdır.

Tiyatro bileşken bir sanattır demiştik. Tiyatroyu birçok gücün (edebiyat, plastik sanatlar, fotoğraf, sinema, müzik, ışıklama, çeşitli teknikler, vb.) birleşmesiyle, çeşitli yaratışların bütünlenmesiyle ele alan tek sanat adamı genellikle yönetmendir; çünkü onun varoluş nedeni bu çeşitli güçleri belli bir uyum içinde bir bütünlüğe ulaştırmaktır. Yönetmen, bu sanat dalının öteki güçleri gibi, tiyatroyu tek açıdan ve bölümsel olarak gördüğü anda işlevini de yitirir.

Az önce de değindiğimiz gibi, belli bir birikim ve sanat disiplini olmadan tiyatro sanatını ortaya çıkartan çeşitli güçler, bu sanata daha çok kendi eğilimleri içinde yönelebiliyorlar. Oysa tiyatro bu çeşitli güçlerin birbirlerine olan ilişkileri ve ortaklaşa çalışmaları ile doğduğuna göre, tiyatronun tanımı da buna göre ortaya çıkarılmalıdır.

Demek ki, bu çeşitli güçleri kendilerine dönük tutumlarından kurtarmak, onları birbirini sayar ve düşünür duruma getirmek gerekir yeterli bir tiyatro için: yazar, kendini, tiyatronun öteki öğelerinden daha önemliymiş gibi görmeyecektir; oyuncu, tiyatronun yalnızca kendin-

den oluştuğu sanısından kurtulacaktır; sahne tasarımcıları yazarın, oyuncunun ve öteki öğelerin varlığını unutmayacaktır. Seyirci, yalnızca uzaktan bakan ve gördüğü olayları kendi dışındaymış gibi seyreden kişi olmaktan kurtaracaktır kendini: çünkü seyirci, az sonra belirteceğimiz gibi, tiyatronun iki temel öğesinden biridir.

Tiyatro yüzyıllar boyu kendini yenileyerek bugüne gelirken başka sanatlardan da yararlanmıştır. XVI. yüzyılın sonunda, opera gelişirken müzik (antik Yunan'dan esinlenilerek) tiyatronun etkin güçlerinden biri olmuştur; fotoğraf ve sinema tekniğinin ortaya çıkmasıyla tiyatro bunları da yapısına katmıştır; televizyon önemli bir seyir aracı olunca onun tekniğini de kendi yapısına uyarlamıştır. Bu yüzyılın başlarında önce Meyerhold, sonra Piscator ile Brecht sinemanın gücü karşısında, birçok yeni yönelimler ve kuramlar yanısıra, tiyatroda sinema ve fotoğraf tekniğini geliştirmişlerdir. Tiyatronun "sinefikasyon"u böylece başlamıştır. Çağımızın teknik gelişimi içinde sinema ve televizyon, teknik araçları kullanmada tiyatrodan daha ileridir. Ancak bütün bunlara karşın, tiyatronun sinema ve televizyona olan hiç değişmeyecek üstünlüğü tiyatrodaki yaşayan organizmaların birbirine yakınlığı ve birbiriyle yaşamasıdır.

Şimdi tiyatronun bu hiç yitirmeyeceği üstünlüğü daha bir açarken, aynı zamanda daha önce sorduğum "tiyatro nedir?" sorusunun yanıtını da vermiş olacağız. Bu yanıtı verince de, tiyatroyu yenilemede atılacak ilk adım ya da başlangıç noktası ortaya çıkmış olacaktır.

Salt tiyatroyu bulmak istediğimizde, başka deyişle, tiyatronun öbür sanat dallarından etkilendiği şeyleri attığımızda elimizde ne kalacaktır? Öyleyse, şu soruları sırasıyla soralım: Tiyatro, bir sahne olmadan varolabilir mi? Evet, tiyatro için her yer sahnedir. Dekor ve giysi olmadan? Evet. Müzik, ışıklama sahne etmenleri olmadan? Evet, bunlar olmadan da tiyatro varolabilir, tarih boyunca da varolmuştur. Peki, ya metin olmadan tiyatro yaşayabilir mi? Evet, yaşayabilir; tiyatro tarihine göz gezdirecek olursak tiyatronun kaynağının metinsiz olduğunu ve çeşitli türde metinsiz tiyatroyu yaşattığını görürüz. Nitekim, tiyatronun gelişmesinde, metin tiyatroya giren son öğelerden biridir. Doğaçtan yürütülen oyunlarda metin yoktur; burada daha önceden düzenlenmiş sözler yerine, oyun anında düzenlenmiş sözcükler vardır.

Ya oyuncu olmadan tiyatro varolabilir mi? Olabileceği üzerine bir tek örnek bilmiyorum. Oyuncusuz tiyatro varolamaz. Kukla ve Karagöz'ü düşünsek bile, burada da kuklaları ya da tasvirleri hareketlendiren bir oyuncu vardır. Seyircisiz tiyatro? En azından bir seyirci gereklidir tiyatronun varolabilmesi için; çünkü seyircisiz oyuncu olamayacağı gibi, oyuncusuz seyirci de olamaz. Seyirci de oyuncu kadar

bir sözün ya da hareketin tiyatro durumuna gelmesinde önemlidir. Oyuncu ile seyirci arasındaki akım, etki-tepki bağı tiyatroyu vareden temel ilkedir.

Böylece, oyuncu-seyirci bileşkeni ile tiyatronun en üstün özelliğini başka deyişle yaşayan organizmalar ilişkisini bulmuş oluyoruz. Öyleyse, tiyatroyu başka sanatlardan yaptığı uyarlamalardan, aktarmalardan arıtınca; onu bu süslerinden, göz kamaştırıcı zenginliğinden ve karmaşık eğiliminden soyduğumuz anda geriye oyuncu-seyirci bileşkeni kalmaktadır. Şimdi, "tiyatro nedir?" sorusunun yanıtına sıra geldi: *Tiyatro, oyuncu ile seyirci arasında yaşandığı anda geçen olaydır*, diyerek tanımımızı yapabiliriz. Bu iki temel öğe dışında kalan, sonradan alınmış ve tiyatronun yapısına uyarlanmış öğeler, önemli olmakla birlikte, her zaman gerekli değildir. Her zaman gerekli olan, tiyatronun temelini ve varoluşunu ortaya çıkaran oyuncu-seyirci ilişkisidir. Öyleyse, önceleri varolan, sonraları yavaş yavaş birbirinden uzaklaşan oyuncu ile seyircinin birbirlerine yeniden yaklaştırılması tiyatroyu yenilemede ilk önemli adım olarak görülüyor. Böylece, yenileme işlemini temelden, yaşayan organizmalar aşamasından başlatma yolunu tutmuş oluruz.

Oyuncu ile seyirciyi yeniden bir araya getirme, onları içiçe bir yaşama sokma işi, yirminci yüzyıl tiyatrosunun en önemli sorunlarının başında gelir. 1900 yılında Peter Behrens, 1905'te Georg Fuchs, 1909 yılında Viyaçeslav İvanov, bu konuda ilk yazıları yazdılar. Bu kişiler, daha önceleri ritüele (buna antik Yunan tiyatrosu da eklenir) bir oyuncu olarak katılan seyircinin yüzyıllar geçtikçe yalnızca seyreden bir yığın durumuna girdiğini belirttiler; ve tiyatronun "iki ayrı kampa bölünerek" devinimini yitirdiğine dikkati çektiler. Daha sonra Meyerhold ve Reinhardt gibi büyük yönetmenler çerçeve sahnenin dışına çıkarak seyircinin ortasına doğru açıldılar. Copeau, Bottomley gibi kişiler tiyatrolarını bir konser salonu durumuna getirdiler. Brecht, boks ringlerini, seyirci arasına uzanan konferans salonlarını kullandı. Çağımızda Grotowski, Flazsen gibi kişiler, "Open Theatre", "Living Theatre", "Performance Group" gibi çok sayıda genç topluluk seyirciyle birlikte oynama deneylerine girdiler. Sokak tiyatroları çarşıya çıkan işine giden halkın arasına girdi.

New York'ta, "Mercer's Sanat Merkezi" adı verilen, bir binada üç dört tiyatroyu içeren bir kurumda seyrettiğim uygulama, oyuncu-seyirci içiçeliğini ve seyircinin aktif bir duruma getirilişi üzerine iyi bir örnektir sanıyorum. Burada genç sanatçılar oyunlarını seyirciyle birlikte ortaya çıkarıyorlar. Bu uygulamada metin yok, sahne, dekor, giysi, ışıklama yok; ikisi erkek, ikisi kadın, dört oyuncu rahat günlük giysiler içinde, seyircinin ortasına doğru uzanmış bir yükseltinin üzerine

çıkıyorlar. Seyirciler masaların çevresine konulmuş iskemlelere oturuyorlar. Topluluğun elinde önceden saptanmış bir oyun yok. Oyuncular ortaya çıkınca oynayacakları oyunu seyircinin seçmesini istiyorlar. Verilen konuları o anda doğaçtan işleyip oynuyorlar; örneğin, sanatçılar üç konu içinden seyircinin önemli buldukları sorunları seçmelerini istiyorlar; diyelim ki, bu konuların biri önemli bir toplumsal olay, ikincisi önemli bir kişilik, üçüncüsü de oynanış biçimi ve olayın yeri oluyor. Buradan ötesini seyirci seçiyor, sorunları ve oynama biçimini seyirci saptıyor. "Öneri" adıyla tanınan bu topluluk içindeki dört sanatçı, ancak bir dakika süren, aralarında yaptıkları bir konuşmadan sonra eleştiriyle ve taşlamayla geliştirdikleri oyunlarını büyük bir ustalıkla oynuyorlar. Bazen bir seyirci buna karşı duruyor. Bu kez onun itirazı göz önüne alınarak aynı sorun yenibaştan ele alınıyor. Seyirciler arasından kendine güveneni ise yükseltiye çıkıp oyuncuların desteğiyle oynuyor. Bu toplulukta, oyuncular gerek gövde, gerek ses, gerekse oyunculuk tekniği yönünden büyük bir ustalığa erişmişler. İstedikleri anda akrobatik bir hareketi, gerektiğinde opera sanatçısının tekniğiyle, gerektiğinde caz ya da pop musikisi tekniği ile şarkı söylemeyi getirebiliyorlar. Sesleri güzel, anlamlı sözleri bulmada büyük yetileri var. İstedikleri anda konuşmaları kafiyelerle bitirebiliyorlar.

Bu tür bir tiyatro gösterisi, tiyatro sanatının kaynağında olan oyuncu-seyirci devinimini başarıyla getiren bir örnek. Tiyatronun özünde bulunan bu bileşken (oyuncu-seyirci) bu denli uyumlu bir yolda ortaya çıkarılınca tiyatronun her iki gücü de (oyuncu-seyirci) olumlu yoldan, doğrudan doğruya bir yaratışa yöneliyorlar; seyirci de oyuncu kadar etkin bir duruma giriyor. Seyircinin bu etkinliğini de tiyatrodan beklediğimiz sonucu getiriyor: seyirci yenileniyor, değişiyor, o anda değişmese bile, o güne değin düşünmediği şeyler üzerinde düşünmeye başlıyor ve değişime kendini hazırlıyor.

Demek ki, tiyatroyu yenilemeye oyuncu-seyirci bileşkeni açısından, başka deyişle temelden işe başlamak zorunludur. Burada şunu da belirtmekte yarar var: tiyatronun toplum içinde işlevsel bir duruma girmesi, onu yalnızca zenginliklerinden, süslerinden, başka sanatlardan uyarladığı özelliklerden soyutlayarak olmayabilir. Her zaman gerekli olmayan öteki öğelerin kullanılmasıyla ve uyuşumuyla da daha büyük çapta yararlı bir yaratışa geçilebilir. Bu noktada öteki öğeleri kabul etmeyen, öteki sanat dallarından aldığı özellikleri "kleptomani" olarak tanımlayan, "Yoksul Tiyatro"nun savunucusu Grotowski gibi düşünmediğimizi özellikle vurgulamak isteriz. Çünkü seyirci-oyuncu ilişkisini devingen bir duruma getirmenin yalnızca "Yoksul Tiyatro" ile sağlandığı kanısında değiliz. Uyumlu bir yolda bütünlendiği takdirde edebiyatın, plastik sanatların ve çeşitli teknik araçların tiyatroya yararı

vardır. Öbür yanda, tiyatro elbette yalnızca oyuncu-seyirci bileşkeni ile de varolabilir.

Tiyatroyu geliştirmek ne yalnızca yazarların, ne yalnızca yönetmenin, ne de yalnızca kuramcının işidir. Yukarda da belirttiğimiz gibi, tiyatroyu bölümsel olarak düşünemeyiz; eğer tiyatroda bir gelişim düşünüyorsak bütün öğeleri yeni ve değişik bir düzeyde ele almakla bunu ortaya koyabiliriz. Ama başlangıç olarak yenilemeye mutlaka oyuncu-seyirci ilişkisi ile gidilmelidir. Az önce tiyatronun vazgeçilemeyen bu iki temel öğesinden söz etmemizin nedeni buydu. Her şeyden önce oyuncu eğitimine yenilik getirmek ve seyirciye şimdi içinde bulunduğu durumdan başka bir durum sunmak gerekmektedir.

Seyirci tiyatrodaki varlığının önemine ve bilincine varmalıdır; kendinin de tiyatrodan ayrı olmayan birim olduğunu bilmelidir; tiyatrodaki işlevini anlamalıdır. Seyirciyi bu duruma getirmek ise seyircinin değil, tiyatro uygulayıcılarının işidir. Yapılacak yeni deneylerle seyircinin tiyatrodaki gerçek yeri ortaya çıkmalıdır.

Tiyatro sanatı yorgun insanı rahatlatmak için varolmamıştır. Kaynağından bu yana, tiyatro, bir arada yaşayan insanoğlunu ortak kültürel bir bağ ile yenilemiş, onun yaşamını daha iyi bir duruma getirmesinde önemli bir araç durumunu sürdürmüştür. Tiyatronun yalnızca bir "eğlence" olduğu düşüncesi, her şeyi para değeri ile ölçen bir anlayışın sonucu olarak yaratılmıştır. Bu gelişim içinde tiyatro, insancıl değerleri vareden, onları yenileyen ve değiştiren kültürel bir yaşam birliğinden, bir ticaret "meta"sına dönüşüvermiştir. Tiyatroyu gerçek anlamından saptıran, ticaret temeli üzerine kurulu bir düzen öncesinde, tiyatro, insan yaşamının bir parçası olan, birlikte sürdürülen bir ritüelin uzantısıdır. Önemli ve yararlı oluşu da bu yüzdendir. Bu ritüelin yanısıra ilkel insanın günlük yaşamını, ihtiyaçlarını, doğru ve yanlışı göstermesi de onun kendine ve içinde yaşadığı çevreye olan ilgisini gösteriyordu. Tiyatro da, bir ritüelin büyüsünü getirirken, aynı zamanda o ritüeldeki insanların varoluş değerlerini, doğru ve yanlışlarını bazen güldürerek, bazen de acındırarak yansıtan vazgeçilmez bir araçtır. Doğal olarak, para yoluyla değerlendirme üzerine kurulu bir düzende, seyirci de, oyuna katılma hakkını yitirmiş, yalnızca vitrin seyreden bir alıcı durumuna girmiştir.

Yorgun insanın elbette dinlenmeye ihtiyacı vardır. Ama bu yorgunluğu gidermenin yeri, kültür tarihinin ayrılmaz bir parçası olan tiyatro değildir. Yorgunluğu giderecek çeşitli eğlence yerleri, gösteriler, gece kulüpleri, gazinolar, parklar, kahvehaneler, hayvanat bahçeleri, vb. vardır.

Sonuçta kesinlik kazanan sorun, tiyatromuzu her yönden yenileme, geliştirme ve değiştirme çabasına giriştiğimizde *ilk çalışmaların*

oyuncu eğitimi ile seyirciye yönelişte yapılmasıdır. Tiyatronun bu temel öğelerinde yapılan herhangi bir yenileme zaten yazarını, yönetmenini ve öteki sanat adamlarını da yeni yollara, yeni seçimlere ve yeni içeriklere götürecektir. Çünkü seyircinin değişmesi demek, bir bakıma içeriğin de değişmesi anlamındadır.

Bunalımın gelmesinde bilinçlenmekte olan seyircinin de büyük bir rolü vardır. Artık Türk seyircisi, eskisi kadar her oyunu, her uygulamayı ve her tiyatroyu kolayca kabul etmemektedir. Hatta tiyatronun sık gidemediği Anadolu'nun küçük kentlerinde bile, çağımızın iletişim araçlarının yardımıyla ve kendi kültürünün birikimi ile iyiyle kötüyü ayırtedebilmekte, ama yine halkımıza özgü suskunluğu ile beğenmese bile alkışlamaktadır. Seyircinin bu gelişmesine tiyatromuzu yenilemekle de yardımcı olabiliriz.

Türk tiyatrosunun bugünkü bunalımını göz önüne alarak yavaş yavaş bir gelişmenin olduğu ve bu gelişmenin yakın bir gelecekte göze görünen ürünler vereceği kanısındayız. En azından, gelişme olanaklarını sağlayan bir uyanışın olduğunu söyleyebiliriz. Tiyatro alanındaki yazarlarımız, sanat adamlarımız, son yirmi beş yıl içinde, Türk tiyatrosunun temel sorunlarının ne olduğunu tartışmakla kalmadılar, az da olsa deney alanına girdiler. Bu tartışmalar ve deneylerden birtakım doğrular ortaya çıktı ve yapılması gereken noktalar kesinleşti. Ancak tiyatro alanında yapılması gereken şeyler her gün biraz daha büyüyor ve atılması gereken adımlar her gün biraz daha çoğalıyor. Asıl sorun bizim başkalarından iki misli hızla yürüyüp yürüyemeyeceğimizdir.

KAYNAKÇA

(II. Cilt)

Genel Bilgi Kitapları

A. ADNAN ADIVAR: *Tarih Boyunca İlim ve Din,* İstanbul, 1944.
A. ADNAN ADIVAR: *Osmanlı Türklerinde İlim,* İstanbul, 1970
AHMET RASİM: *Osmanlı Tarihi,* İstanbul, 1968.
AHMET RASİM: *Muharrir Bu Ya,* Ankara, 1969.
DOĞAN AVCIOĞLU: *Türkiye'nin Düzeni,* Ankara, 1968.
JACQUES BARZUN: *A Critique of A Heritage,* New York, 1958.
ALBERT C. BAUGH (ed.): *A Literary History of England,* N.Y., 1948.
LEVY-BRUHL: *Le Philosophie d'Auguste Comte,* Paris, 1921.
MUSAHİPZÂDE CELÂL: *Eski İstanbul Yaşayışı,* İstanbul, 1953.
KARLHEINZ DESCHNER: *Kitsch, Konvention und Kunst,* München, 1958.
ROGER GARAUDY: *Karl Marx'ın Fikir Dünyası,* çev. A. Cemgil, İst., 1969.
MACİT GÖKBERK: *Felsefe Tarihi,* İstanbul Üniversitesi, 1961.
ENVER ZİYA KARAL: *Tanzimat,* İstanbul, 1940.
DONALD KEENE: *Japanese Literature,* New York, 1955.
JURGEN KUCZYNSKI: *İşçi Sınıfının Tarihi,* çev. G. Üstün, İst., 1968.
MİKHAİL LİFHİTZ: *Marx'ın Sanat Felsefesi,* çev. M. Belge, İst. 1968.
PIERRE MARTINO: *Fransız Naturalizmi,* çev. N. Otman, Ankara, 1958.
CEMİL MERİÇ: *Hint Edebiyatı,* İstanbul, 1964.
HALİT FAHRİ OZANSOY: *Eski İstanbul Ramazanları.* İstanbul, 1968.
JULIE PARDOE: *Yabancı Gözüyle 125 Yıl Önce İstanbul,* çev. B. Şanda, İstanbul 1967.
BERTRAND RUSSEL: *Batı Felsefesi Tarihi,* Cilt 3, çev. M. Sencer, İstanbul, 1970.
GEORGE SABINE: *A History of Political Theory,* New York, 1965.
MUZAFFER SENCER: *Osmanlı Toplum Yapısı,* İstanbul, 1969.
OYA SENCER: *Türk Toplumunun Tarihsel Evrimi,* İstanbul, 1969.
BASIL WILLEY: *XIX. Century Studies,* London, 1950.
G.M. YOUNG: *Victorian England: Portrait of An Age,* N.Y., 1954.
İhtilaller ve Darbeler Tarihi, Cilt 2, İstanbul, 1968.

Tiyatro Konusunda Genel Anlamda Kitaplar

METİN AND: *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi,* İstanbul, 1970.
ALTMAN - FREUD - MACGOWAN - MELNİTZ: *Theater Pictorial* Cal. Univ., 1953.
ERIC BENTLEY (ed.): *The Theory of the Modern Stage,* Middlesex, 1968.
FAUBION BOWERS: *Theatre In The East,* N.Y., 1956.
R.J. BROADBENT: *A History of Pantomime,* N.Y., 1965.

BARRETT H. CLARK: *European Theories of Drama,* N.Y., 1957.
MILLIA DEVENPORT: *The Book of Costume,* (2 cilt), N.Y., 1956.
LUCIEN DUBECH: *Histoire Générale Illustré du Théâtre,* (5 Cilt), Paris, 1931.
EDWIN DUERR: *The Lenght and Depth of Acting,* N.Y., 1962.
The Encore Reader, London, 1965.
JOHN GASSNNER: *Form and Idea in Modern Theatre,* N.Y., 1956.
JOHN GASSNER: *Theatre At The Crossroads,* N.Y., 1960.
J. GASSNER - E. QUINNS: *The Reader's Encyclopedia of World Drama,* N.Y., 1969.
CLAYTON HAMİLTON: *The Theory of the Theatre,* N.Y., 1939.
PHYLLIS HARTNOLL: *The Concise History of the Theatre,* London, 1968.
PHYLLIS HARTNOLL: *Oxford Companion to the Theatre,* London, 1967.
GLENN HUGHES: *A History of American Theatre* 1700-1950, N.Y., 1951.
MARTIN HÜRLIMANN: *Das Atlantis Buch des Theaters,* Zürich-Freiburg, 1966.
JEAN JACQUOT (ed.):*Les théâtres d'Asie,* Paris, 1961.
ALLAN KAPROW: *Assemblage, Environments and Happenings,* N.Y., 1969.
SIEGFRIED KIENZLE: *Modernes Welttheater,* Stutgart, 1966.
HEINZ KINDERMANN: *Bühne und Zuschaverraum,* Wien, 1963.
HEINZ KINDERMANN: *Fernöstliches Theater,* Stutgart, 1966.
HEINZ KINDERMANN: *Theatergeschichte Europas* (10 cilt), Salzburg, 1958-68.
LAURENCE KITCHIN: *Drama In The Sixties,* London, 1966.
H.D.F. KITTO: *Form and Meaning in Drama,* London, 1960.
RICHARD KOSTELANETZ: *The Theatre of Mixed Means,* N.Y., 1968.
PAUL LAUTER (ed.): *Theories of Comedy,* N.Y. 1964.
K. MACGOWAN - W. MELNITZ: *The Living Stage,* New Jersey, 1956.
S. MELCHINGER - H. RIESCHBİTER: *Welttheater,* Braunschweig, 1962.
A.M. NAGLER: *Source Book in Theatrical History,* N.Y., 1959.
ALLARDYCE NICOLL: *The Development of the Theatre,* London, 1958.
ALLLARDYCE NICOLL: *World Drama,* London, 1949.
ALARDYCE NICOLL: *English Drama,* London, 1968.
A.H. QUINN: *A History of the American Drama,* N.Y., 1936.
J.A. REEVES - G. FREEDLEY: *A. History of the Theatre,* N.Y. 1955.
ELMER RICE: *The Living Theatre,* N.Y., 1959.
H. RISCHBIETER - E. WENDT: *Deutsche Dramatik in West und Ost,* Hannover, 1965.
OTTMAN SCHUBERT: *Das Bühnenbild,* München.
R.A. SEVENGİL: *Türk Tiyatrosu Tarihi* (5 Cilt), İstanbul, 1959-68.
J.T. SHIPLEY: *Guide to Great Plays,* Washington, D.C., 1956.
LEE SIMONSON: *The Art of Scenic Design,* N.Y., 1950.
Sociology of Literature and Drama, ed. Elizabeth and Tom Burns, Middlesex 1973.
RICHARD SOUTHERN: *The Seven Ages of the Theatre,* London, 1962.
SEVDA ŞENER: *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi ve Kültür Sorunları,* Ankara, 1971.
NEVIL TRUMAN: *Historic Costuming,* London, 1962.
EGON VIETTA (ed.): *Darmstaedter Gespraech - Theater,* Darmstadt, 1965.

Sistematik Kaynakça

I. Bölüm

ÖZDEMİR NUTKU: "Atom Çağı Tiyatrosu Üzerine Denemeler", *Türk Dili,* Eylül, 1967.
LIONEL ABEL: *Metatheatre,* N.Y. 1964.

ERIC BENTLEY: *The Playwright As Thinker*, N.Y., 1955.
ROBERT BRUSTEIN: *The Theatre of Revolt*, Boston, 1964.
GYÖRGY LUKACS: "The Sociology of Modern Drama", *The Theory of the Modern Stage*, 1968.
İhtilaller ve Darbeler Tarihi, cilt I, İst. 1967.
ÖZDEMİR NUTKU: *Modern Tiyatro Akımları*, cilt I, Ankara, 1963.
PETER BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst*, Leipzig 1900.
GEORG FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin/Leipzig 1905.
ADOLPHE APPIA: "Art Vivant ou nature morte?", *Theatre Annual*, 1943.
ADOLPHE APPIA: *The Staging of "Tristan and Isolde"*, Theatre Workshop, I, Nisan -Temmuz, 1937.
E. GORDON CRAIG: *On the Art of Theatre*, London, 1957.
DENNIS BABLET: *Edward Gordon Craig*, London, 1966.
JANET LEEPER: *Edward Gordon Craig*, Middlesex, 1948.
ERNEST STERN - HEİNZ HERALD: *Reinhardt und seine Bühne*, Berlin, 1918.
WERNER VOLKE: *Hugo von Hoffmansthal*, Hamburg, 1967.
BENNO FLEISCHMANN: *Max Reinhardt*, München, 1948.
GOTTFRIED REINHARDT, *Max Reinhardt*, München/Zürich, 1975.
HEINZ KINDERMANN, *Max Reinhardts Weltwirkung*, Wien/Köln/Graz 1969.
H.F. GARTEN: *Modern German Drama*, N.Y., 1962.
LEROY R. SHAW (ed.): *The German Theatre Today*, Austin, 1963.
MAIANNE KESTING: *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, München, 1962.
HARLEY GRANVILLE - BARKER: *On Dramatic Method*, N.Y., 1956.
Chekhov: Letters on the Short Story, the drama, and other Literary Topics, New York, 1964.
CORNELIUS WEYGANDT: *İrish Plays and Playwrights*, Boston, 1913.
CEVAT ÇAPAN: *Irlanda Tiyatrosu'nda Gerçerçilik*, İst. 1966.
SIEGFRIED MELCHINGER: *Theater der Gegenwart*, Frankfurt/M., 1956.
ÖZDEMİR NUTKU: *The Stagnation and the Revival of Verse Drama in England*, Diss., 1959.
HUGO HUPPERT: *Majakowski*, Hamburg, 1965.
EDWARD BRAUN: *Meyerhold on Theatre*, London, 1969.
NIKOLAI GORCHAKOV: *The Vakhtangov School of Stage Art*, Moscow, 1961.
NORRIS HOUGHTON: *Moscow Rehearsals*, N.Y., 1962.
HERMAN STRESAU: *G.B. Shaw*, Hamburg, 1962.
G.K. CHESTERTON: *George Bernard Shaw*, London, 1951.
GEORGES PITOEFF: *Bizim Tiyatro, çev. M. Genez*, Ankara, 1964.
MAKSİM GORKİ: *Ayak Takımı Arasında*, çev. Vâ-Nû, Ankara, 1967.
ÖZDEMİR NUTKU: *Modern Tiyatro Akımları*, cilt I, Ankara, 1963.
ÖZDEMİR NUTKU: *Stanislavski'nin Sahneye Koyduğu 'Martı'*, Ankara Üniversitesi, 1968.
T. COLE - H.K. CHINOY: *Directing the Play*, N.Y., 1966.

II. Bölüm

ALAN S. DOWNER: *Fifty Years of American Drama* 1900-1950, Princeton Univ., 1956.
J. WOOD KRUTSH: *The American Drama Since 1918*, N.Y., 1957.
ALAN S. DOWNER: *The American Theatre Today*, N.Y., 1967.
MARTIN GOTTFRIED: *A Theater Divided*, London, 1969.
W. DAVID SIEVERS: *Freud on Broadway*, N.Y., 1955.
ANTONIN ARTAUD: *Le Théâtre et Son Double*, Paris, 19J38.
Gerçeküstücülük, derleyen ve çevirenler: S. Hilâv, E. Ertem, O. Kutlar, İstanbul, 1962, (2 cilt).

BARRET H. CLARK: *Eugene O'Neill,* N.Y., 1947.
EDWIN A. ENGEL: *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill,* Cambridge, 1953.
HOWARD TAUBMAN: *The Making of the American Theatre,* N.Y., 1965.
EGBERT KRISPYN: *Style and Society in German Expressionism,* Florida Univ., 1964.
H.F. GARTEN: *Modern German Drama,* N.Y., 1962.
O. Schlemmer - L. Moholy Nagy ve F. Molnar: *Die Bühne im Bauhaus,* Meinz, 1965.
MARTIN ESSLIN: *The Theatre of the Absurd,* N.Y., 1961.
DAVID I. GROSSVOGEL: *The Blasphemers,* Cornell Univ., 1962.
GEORGE E. WELLWARTH: *The Theater of Protest and Paradox,* New York Univ., 1965.
KLAUS VÖLKER: *Irisches Theater II - Sean O'Casey,* Hannover, 1968.
SAROS COWASJES: *O'Casey,* Edinburg/London, 1966.
E. BRAUN: *Meyerhold on Theatre,* London, 1969.
NIKOLAI GOROHAKOV: *The Theatde in Soviet Russia,* Columbia Univ. 1958.
ERWIN PISCATOR: *Das Politische Theater,* Hamburg, 1963.
BERTOLT BRECHT: *Gesammelte Werke,* 22 cilt, Frankfurt/M., 1967.
MARIANNE KESTING: *Bertolt Brecht,* Hamburg, 1959.
RONALD GRAY: *Brecht,* London, 1965.
JOHN WILLET: *The Theatre of Bertolt Brecht,* N.Y., 1959.
MARTIN ESSLIN: *Brecht: A Choice of Evils,* London 1973.
FREDERIC EWEN, *Bertolt Brecht,* N.Y., 1967.
BERTOLT BRECHT: *Epik Tiyatro Üzerine,* Çev. K. Şipal, İstanbul, 1964.
WALTER BENJAMIN: *Versuche über Brecht,* Frankfurt/Main, 1971.
A. HURWICZ - G. GOEDHARDT: *Brecht Inszeniert,* Hannover, 1964.
Theaterarbeit, Dresden, 1952.
HENNING RICHBIETER: *Brecht,* 2 cilt, Hannover, 1968.
CLARA ZETKIN: *Erinnerung an Lenin,* Berlin, 1929.
G.N. BOJADZIEFF - B. ROSTOTKİJ: "Das sowyetische Theater" *Atlantis Buch.*
ROBERT W. CORRIGAN (ed.): *The Theatre in the XX. Century,* N.Y., 1965.
ROBERT BRUSTEIN: *The Third Theatre,* N.Y., 1969.
ROBERT BRUSTEIN: *Seasons of Discontent,* N.Y., 1965.
HERBERT BLAU: *Impossible Theatre - A. Manifesto,* N.Y., 1965.
DAVID I. GROSSVOGEL: *20th Century French Drama,* Columbia Univ. 1961.
JACQUES GUICHARNAUD: *Modern French Theatre From Giraodoux to Beckett,* Yale Univ., 1961.
CHRIS MARKER: *Jean Giraudoux,* Hamburg, 1962.
EDWIN HONIG: *Garcia Lorca,* Chicago, 1943.
GÜNTER W. LORENZ: *Federico Garcia Lorca,* Hamburg, 1963.

III. Bölüm

EBERHARD FECHNER: *Giorgio Strehler inszeniert,* Hannoevr, 1963.
NICOLA MANGINI: "Das italianische Theater", *Atlantis Buch.*
MARTIN GOTTFRIED: *A. Theater Divided,* Boston, 1967.
GERALD WEALES: *The Jumping-off Place,* London, 1969.
RICHARD KOSTELANETZ: *The Theatre of Mixed Means,* N.Y., 1968.
JOHN RUSSEL TAYLOR: *Anger, and After* Middlesex, 1963.
GEOFFREY MORGAN (ed.): *Contemporary Theatre,* London, 1968.
DENNIS WELLAND: *Arthur Miller,* London, 1961.
LAURENCE KITCHIN: *Drama Jin the Sixties,* London, 1966.
JACQUES GUICHARNAUD: *Modern French Theatre,* Yale Univ., 1961.

JOHN HARVEY: *Anouilh*, Yale Üniv., 1964.
MARTIN ESSLIN: *The Theatre of the Absurd*, N.Y., 1961.
GEORGE E. WELLWARTH: *The Theater of Protest and Paradox*, New York Univ., 1964.
DAVID I. GROSSVOGEL: *The Blasphemers*, Cornell Univ. 1965.
LIONEL ABEL: *Metatheatre*, N.Y., 1963.
EUGENE IONESCO: *Notes and Counter Notes*, N.Y., 1964.
MARIANNE KESTING: *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, München, 1962.
H. RISCHBIETER-E. WENDT: *Deutsche Dramatik in West und Ost*, Hannover, 1965.
RAINE TAENI: *Drama nach Brecht*, Basel, 1968.
WILLI JAEGGI (ed.): *Sinn oder Unsinn?* Basel/Stuttgart, 1962.
WILLY JAEGGI (ed.): *Theater hinter dem 'Eisernem Vorhang'*, Basel/Hamburg/Wien, 1964.
JERZY GROTOWSKI: *Towards A Poor Theatre*, London, 1968.
DANIEL S.P. YANG: "Peking Drama with Contemporary Themes", *Tulane Drama Review*, Yaz. 1969.
G. JAENICKE-M. SAVOLAINEN: "Peking-Oper, Maoistisch", *Theater Heute*, Temmuz, 1967.
ADOLF MUSCHG: "Das chinesische Theater", *Atlantis Buch*.

IV. Bölüm

NİYAZİ BERKES: *Türkiye İktisat Tarihi*, cilt 2, İstanbul, 1970.
AHMET RASİM: *Muharrir Bu Ya*, Ankara, 1969.
EDİP ÇELİK: *Türkiye'nin Politika Tarihi, İstanbul*, 1969.
METİN AND: *Meşrutiyet Dönemin Türk Tiyatrosu 1908-1923*, Ankara, 1971.
R.A. SEVENGİL: *Meşrutiyet Tiyatrosu*, İstanbul, 1968.
METİN AND: *100 Soruda Türk Tiyatrosu*, İstanbul, 1970.
ÖZDEMİR NUTKU: *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ank. Univ., 1969.
ÖZDEMİR NUTKU: *1919'dan 1969'a Türk Tiyatrosuna Genel Bakış*, (TRT Genel Müdürlüğü için yapılan inceleme, 1969).
RAUF MUTLUAY: *100 Soruda Türk Edebiyatı*, İstanbul, 1969.
NİYAZİ AKI: *Çağdaş Türk Tiyatrosuna Toplu Bakış*, Atatürk Üniv., 1968.
SEVDA ŞENER: *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak, Ekonomi, Kültürü, Sorunları* Ank. Üniv. 1971.
ÖZDEMİR NUTKU: *Darülbedayi'in Oyun Seçimindeki Tutumu Üzerine Notlar*, Ank. Üniv. 1970, ayrı basım.
SEVDA ŞENER: *Musahipzâde ve Tiyatrosu*, Ank. Üniv., 1963.
ÖZDEMİR NUTKU: "Müsahipzâde Celâl'e Yeniden Bakmalıyız", *Türk Dili*, Mart, 1969.
ÖZDEMİR NUTKU: "Musahipzâde Celâl ve Yedekçi", *Yeni Dergi*, Şubat, 1969.
METİN AND: "Türkiye'de Bale Çalışmalarına Kısa Bir Bakış", *Devlet Tiyatrosu*, Şubat, 1965.
TEKİN ÖZERTEM: *Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu*, Ankara, 1979.
TEKİN ÖZERTEM: *"Türkiye'de Çocuk Tiyatrosu Çalışmaları"*, Devlet Tiy. Yay. Ankara, 1979.
JULIAN BECK: *Paradise Now: Notes*, TDR, T43, İlkbahar, 1969.
THEODORE SHANK: *American Alternative Theater*, New York, 1982.
RUBY COHN: *New American Dramatists*, New York 1982.
JULIAN BECK: *We, The Living Theatre*, New York, 1970.
ROBERT PASOLLI: *A Book on the Open Theatre*, New York, 1972.
GARRY O'CONNOR: *French Theatre Today*, London, 1975.

MANFRED WEKWERTH: *Theater in Diskussion*, Berlin, 1982.
ELIAS CANETTI, *Die Gespaltene Zukunft*, München, 1972.

Ek I Kısa Kaynakça

LAURENT D'ARVIEUX, *Mémoires...*, I, Paris, 1735.
L'Avcugle de Smyrne, tragicomédie par cinq autheurs a Paris, 1638.
CARLO GOLDONI, *L'impresario delle Smirne*, Firenze, 1774.
SOKRATE SOLOMONIDI HRİSTU, *İzmir Tiyatroları* (Rumca), Atina, tarihsiz.
Le Spectateur Oriental, 23 Aralık 1824, 4 Şubat 1825, 14 Nisan 1825.
Le Journal de Smyrne, 2 Şubat 1834.
METİN AND, "İzmir'de İlk Tiyatrolar", *Hayat Tarih Mecmuası*, Temmuz 1967, 40-2; "İzmir Kenti Geçen Yüzyılda Başlıca Sanat, Kültür ve Tiyatro Merkezlerinden Biriydi, "*Milliyet Sanat Dergisi*, 27 Şubat 1978, 14-6; *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1971.
ÖZDEMİR NUTKU, "İzmir'in İlk Profesyonel Özel Tiyatrosu", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1 Ocak 1982.
GÖKHAN AKÇURA, *İzmir Şehir Tiyatrosu*, Yüksek Lizans Tezi, İzmir 1980 (çoğaltma).
ÇINAR ATAY, *Tarih İçinde İzmir*, İzmir, 1978.
METİN AND: *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu*, Ankara, 1972.
R.A. SEVENGİL: *Tanzimat Tiyatrosu*, İstanbul, 1961.
ÖZDEMİR NUTKU: *Darülbedayi'in Elli Yılı*, Ankara Üniv., 1969.
TIMOTHY J. WILES, *Modern Theories of Performance*, Chicago/London, 1980.
JOHN HARPOP-SABINE R. EPSTEIN, *Acting with Style*, New Jersey, 1982.

GENEL DİZİN

A

«Abbey Tiyatrosu», 47-8, 50, 52, 78-9, 133
Abbott, George, 194
Abercrombie, Lascalles, 81
Abluka, 201
Abraham Lincoln, 81, 204
Abdullah Cevdet, 279
«Abdurrahman Paşay Tiyatrosu», 380
Abdülcanbaz, 374, 381
Abdülhalim Memduh, 269
Abdülmecit, Sultan, 392
Abdülhamit II, Sultan, 263-4, 269, 270, 392
Abdülhamid Han, 295
Abdülhamit ve Genç Bir Harem Ağası, 269
Achard, Marcel, 198
Acı Çeken Ruh, 108
Acılı Toprak, 361
Acropolis, 84, 256
Açık Bono, 275
«Açık Hava Tiyatrosu» (İst.), 316, 319
Açlık ve Susuzluk, 240
Adalet, 32
Adam Adamdır, 121, 158, 160, 163, 165, 181, 182-3, 382
Adamla Kibar Adam, 219
Adamov, Arthur, 237, 238-9
Ademin Kaburga Kemiği, 373
Adıvar, Halide Edip, 275, 393
Adler, Alfred, 293
Adsız Oyun, 367
«Afacan Çocuk Tiyatrosu», 338
Afife (Jale), 283-4
Afinogenov, Nikolyeviç, 137
Agit-Prop Tiyatro, 142, 143-4, 149, 156
Aglavaine ile Sélysette, 31
«Agobyan Topluluğu», 269
Ağacın Üstündeki Adam, 269
Ağaoğlu, Adalet, 312-3, 330, 363
Ağır Başlı Olmanın Önemi, 87
Ağlayan Prensesle Gülen Çocuk, 338
Ağrı Dağı Efsanesi, 355, 362
Ağzı Çiçekli Adam, 59
Ah Vahşet! (Delikanlı), 190
«Ahali Tiyatrosu» (Beşiktaş), 285
Ahlak, 86
Ahlaktan Bir Yaprak, 275
Ahlsen, Leopold, 248
Ahmet III, Sultan, 289
Ahmet Bahri, 268
Ahmet Cevat (Emre), 270
Ahmet Edip, 335
Ahmet Fehim Efendi, 276, 277, 278, 279, 281
Ahmet Haşim, 279
Ahmet Hilmi, 269
Ahmet Kadir Kemali, 279
Ahmet Mithat Efendi, 393
Ahmet Muvahhit, 276, 277, 280, 282, 317
Ahmet Nuri, 280
Ahmet Rasim, 365
Ahmet Rıza, 372
Ahmet Vefik Paşa, 264, 278, 360
«Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu» (Bursa), 316, 326, 337
Ahmetlerim, 363
Ahrette Bir Gün, 272
Aile Toplantısı, 209
Ailenin Temizliği, 70
Aikhilyos, 84
Ak Tanrılar (Montezuma), 314
Aka Gündüz, 270, 271, 278, 291
«Akademi Tiyatrosu», 333
Akad'ın Yayı, 314
Akan, Mehmet, 314, 351, 374, 381, 382
«Akbank Çocuk Tiyatrosu», 338
Akçam, Dursun, 373
Akduman, Erdoğan, 268
Akıllı Agiluf, 83
Akıllı Kız, 391
Akıllılar Konuşmadı, 111
Akın, 294
Akınlı, Hamit, 321, 376
Aklı Başında Bir Adam, 360
Akpınar, Metin, 267, 382
Aksaçlı Çocuk, 51
Aksak Timur ile Hoca Nasreddin, 385
Aksal, Sabahattin Kudret, 307, 326, 333, 361
Akşam Yemeğine Gelen Adam, 194
Akümülatörlü Radyo, 365
Alacakaranlık, 195
Aladağlı Miho, 369, 383
Alan (Duras), 241
Alan (Unruh), 122
Alanlı Mevlut, 267
Alasya, Zeki, 267, 382
Albee, Edward, 206, 224-5
Alboretto, A., 392
«Aleksandrinski Tiyatrosu», 43
Alemdar, 275, 278
Alfaqueque'li Hanımefendi, 37
Alfieri, Vittoria, 387

Algan, Ayla, 321
Algan, Beklan, 321, 376
Âli Bey, 264
Ali Faik, 270
Ali Haydar Emir, 270
Ali Nusret, 335
«Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu», 380, 381
Ali Rıfat, 279, 280
Alis Harikalar Diyarında, 339
Allahın Dediği Olur, 310
Allgemeinen Kunst-Chronik, 25
Allı ile Gül, 339
Alman Askeri Hinkemann, 120
Almanya Defteri, 348, 364
Alois Piontek'in Yükselişi, 251
Alpago, Saim, 337
«Alpago Tiyatrosu», 330
Alpagut Olayı, 364
Alparslan, Malazgirt Muharebesi, 271
Alpöge, Atila, 314, 380
Altan, Çetin, 298-9, 302, 306, 364
Altar, Cevat, Memduh, 325
Altı Kişi Yazarını Arıyor, 59, 60, 318
Altı Numaralı Kapı, 260
Altın, 188
Altın At, 86
Altın Bilezik, 337
Altın Çocuk, 156
Altın Damar, 116
Altın Hançerli Balık, 248
Altın İşkembe, 106
Altın Kalem, 337
Altın Kartal, 205
Altın Zambak, 207
«Altındağ Tiyatrosu», 326
Altona Tutukluları, 234
Altuğ, Şevket, 380
Alus, Sermet Muhtar. 266
Avukat Martianus, 86
Amar, Liko, 323
Amédée, 240
Amerika Şarkısı, 222
Amerikan Rüyası, 224
Amerikanov, 381
Amiel, Denys, 192
Amphitryon 38, 65, 211
Ana, 160, 163, 164, 178, 352, 383
Ana Babalar Okulu, 301
Ana Hanım Kız Hanım, 308, 309
Ana Karnında Son Gece, 272
«Anadolu Çocuk Oyuncuları Kolu» (AÇOK) 353, 355, 385
Analık Davası, 381
Anathema, 68
Anatomici, 198
And, Metin, 269, 285, 393
Andaval Palas, 293
Anday, Melih Cevdet, 298, 300, 361
Anderson, Maxwell, 99, 157, 205-6, 207, 208
Andorra, 246 317, 318
Andreyev, Leonid, 67-8, 317, 318
Androkles ve Aslan, 89, 91
Anfisa, 68
Anenkov, Yuri, 76
Angelo (Hugo), 277
«Ankara Birlik Sahnesi», 330, 346, 383
«Ankara Çocuk Tiyatrosu» (AÇT), 353, 385
«Ankara Halk Tiyatrosu» 383
«Ankara Kavaklıdere Sahnesi», 348, 383
«Ankara Komedi Sahnesi», 384
«Ankara Küçük Komedi Tiyatrosu», 339
«Ankara Oyuncuları», 380
«Ankara Sanat Tiyatrosu», 330, 338, 339, 346, 347, 348, 352, 354, 357, 382, 383
«Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu», 333
Anın Leete'nin Evlenişi, 33
Anna Christie, 187, 188
Anna Karenina, 41
Anne Pedersdotter, 83
Anouilh, Jean, 228, 236, 241-3, 378
Ansermet, Ernest, 181
Antigone (Anouilh), 241, 242
Antigone (Cocteau), 105
Antigone (Sofokles), 73, 324
Antik Tanrılar, 85-6
Antoine, André, 34, 60, 61, 279, 280
Antonelli, Luigi, 56
Apaydın, Talip, 310
Appia, Adolphe, 15-6, 17, 19, 23, 63, 78, 80
Apollinaire, Guillaume, 103, 241
«Apollon Tiyatrosu» (Beşiktaş), 285
«Apollon Tiyatrosu» (Kadıköy), 283, 285
Ar Genel Direktörlüğü, 323
Arabalı Çocuk, 228
Aragon, Louis, 103
Aral, Oğuz, 332
Araya Giren Garip Oyun, 187, 189
Arayan Rüzgâr, 191
Arayıcı, Oktay, 306, 348. 370, 383
Araz, Nezihe, 368, 369
Arcan, İsmail Galip, 278, 280, 282, 283, 284, 317, 336
Arcis Markisi, 87
Ardèle, 243
Arden, John, 230
Ardıç, Engin, 374, 381
Ardley, Robert, 155, 220
Ardvorlich'in Karısı, 80-1
Arel, Bülent, 395
«Arena Tiyatrosu», 330. 382
Arıt, Aydın, 315, 360
Aria da Capo, 208
Ariadne Naksos'ta, 29
Arif Ağa, 392
Arif Hikmet, 279
Arif'in Hilesi, 392
Aristofanes, 247
Aristokratlar, 139, 148-9
Aristoteles, 169
Arkin, E. 336
Arlecchino'nun Ölümü, 70
Armagnac Kontesi, 28
Arras'lı Meçhul Kadın, 243, 244
Arseven, Celat Esat, 270, 271, 278, 280, 281, 318, 394
Artaud, Antonin, 104, 152, 238, 239
Artaxercès, 387
Artıkların Politikası, 239
«Arts Theatre», 229

Arttırma Salonu, 307
Arturo Ui, 356
Artzibaşev, Mikael Petroviç, 39
Arzu Tramvayı, 223
«Asaf Çiyiltepe Sahnesi», 383
Asena, Orhan, 298, 301, 304, 305, 306-7, 326, 359, 364, 365, 381, 382
Asılyazıcı, Hayati, 355, 356, 377
Asiye Nasıl Kurtulur, 313-4, 331, 364, 381, 383
Askerdeki Oğlumuz, 314
Askerler, 249
Aslan Asker Şvayk, 151, 153, 154, 381
Aslan Eğiticisi, 198
Assunta Spina, 55
Aşk, 122
Aşk Duvarı, 302
Aşk-ı Atik, 275
Aşkî, Mustafa, 265
Aşk u Sevda, 366
Aşk ve Barış, 307
Aşk ve İstibdat, 270
Aşk ve Ölümün Oyunu, 203
«Aşk Üçgeni», 34
At Gözü, 312
At Üstündeki Dilenci, 99
Atasoy, Sönmez 386
Atasözleri Gecesi, 241
Atay, Cahit, 306, 308, 309, 310, 311
Atay, Oğuz, 368
Atçalı Kel Mehmet, 301
Ateş ve Gece, 86
Ateş Saçan Canavar, 36
Atılgan Boleslav, 84
Atlantik Okyanusu, 191-2
Atlas Oteli, 243
Atlı Ases, 276, 289
Atlılar, 193
Attila, 295
Auden, W.H., 210
Audiberti, Jacques, 211, 237, 241
Aue'li Henry, 28
Avarelik İçinde Aşk, 225
Avcı, Esin, 330
Avolio, Jean, 279
Avuçtaki Kuş, 193
Axer, Erwin, 256
Ay Batarken, 158
Ay Doğarken, 50
Ay Herkese Gülümser, 189
Aya Giden Roket, 156, 315
Ayak-Bacak Fabrikası, 312, 334
Ayak Parmakları, 312, 334
Ayak Takımı Arasında, 38-9, 217, 381
Ayaklanma, 81
Ayakta Durmak İstiyorum, 307
Ayanoğlu, Sami, 339
Ayarsızlar, 297
Aydın, Necdet, 391
«Ayfer Feray Tiyatrosu», 349, 380
Ayı, 42
Ayı Masalı, 305
Ayın Çevresindeki Hale, 228
Ayışığında Şamata, 366
Aymon'un Dört Oğlu, 202
Aynaroz Kadısı, 289, 290
Ayral, Necdet Mahfi, 339
Ayrı Dünyalar, 307
Ayrı Masalar, 226
Ayrı Yollar, 201-2
Ayrılık, 196
Aytekin, Erdoğan, 368, 369
«Azak Tiyatrosu», 330, 380
Azalea Dağları, 260
Azim Vapuru, 108
Aziz Brutus, 52, 53
Aziz Hüdai, 335
Aziziname, 366, 381
Azorin (José Martinez Ruiz), 71

B

Baal, 120-1, 159, 160, 161, 163, 164, 181
Baba (Cehennem), 317
Baba Evi, 365
Baba Katili ,122
Baba Nerde? 220-1
Babanın Gitarı, 54
Babanın Gorilleri, 374
Babayiğit, 48, 49-50, 52
*Babil'in Sular*ı, 230
Baden Öğretici Oyunu, 166
Bagajsız Yolcu, 242
Bağdat Hatun, 361
Bağımsızlık, 84
Bağlanacak Sağlıklı Gövdeler, 218
Bağlılık, 33
Balğılıklar, 32
Bahar Noktası, 357
Bahar Şarkısı, 259
Bahçede, 99
Baker, George Pierce, 98, 187
Bakır Baş, 98
«Bakırköy Komedi Tiyatrosu», 380
Balaban Ağa, 289
Balderston, John, 205
Balıkçı!, 35
Balıkçının Güzel Kızı, 198
Balkır, Celal, 339
Balkon, 238
«Balmumcu Öksüz Yurdu», 322
Baltacı Mehmet Paşa, 267
Baltacıoğlu, Ismayıl Hakkı, 293, 294
Bana Dokundun, 223
Banburry'nin Burnu, 226
Banka Müdürü, 275
Balasz, Béla, 151
Balıkesir Muhasebecisi, 294
Bara, Kemal Emin, 278, 279
Barabbas (Ghelderode), 107
Barbara Fritschie, 98
Bâria, 273
Barlach, Ernest, 122
Barlas, Taner, 332, 370
Barnowsky, Victor, 315
Barrabas (Grieg), 191
Barrault, Jean-Louis, 64
Barrie, Sir James M., 52-3
Barry, Philip, 99, 114-5
Barsacq, André, 64
Bartok, Béla 323
Bastien ile Bastienne, 324
Başarısızlar, 107
Başkaları Gibi Bir Adam, 243
Başkalarının Baharı, 108
Başkalarının Gönlü, 192
Başkalarının Yaşamı, 116
Başkan, Ziya, 337
«Başkent Tiyatrosu», 330, 331, 383, 392
Başkut, Cevat Fehmi, 296-8, 309, 321, 325
Başlangıç, 148

Bataille, Henri, 34
Batak Göl, 308-9, 365
Batık Çan, 28
Batu, Selahattin, 295
Batuhan, Hüseyin, 301
Baty, Gaston, 63, 64
Bax, Clifford, 205
Bay Hiç, 361
Bay Mockinpott Anısını Nasıl Yok Edecek, 250
Bay Sleeman Geliyor, 70
Bay Smil'in İskemleleri, 251
Bay ve Bayan Vesaire, 192
Bayağılık, 37
Bayan Beam'lerde, 193
Bayan Chayney'in Sonu, 196
Bayan Warren'in Mesleği, 87, 90, 91
Baykurt, Fakir, 308, 309, 311, 370
Baykuş, 274, 278, 282
Bayraklar, 150
Beatrice'in Peçesi, 28
Beauvoir, Simone de, 236
Bebek Prenses, 36
Becerikli Kanguru, 385
Becher, Johannes R., 251
Becher, Julius, 151
Beck, Julian, 342
Beckett, 378
Beckett, Samuel, 237, 238
Beckmann, Max, 117
Becque, Henri, 34
Bedel, 222, 381
Bedri Bey, 280
Beethoven, Ludwig van, 324
Behan, Brendan, 230-1
Behçet Beyin Fötr Şapkası, 370
Behrengi, Samed, 385
Behrens, Peter, 22-5, 67, 405
Behrman, Samuel N., 99, 197
Bein, Albert, 155
Belasco, David, 97-8
Belediye Konservatuvarı (İst.), 315
Belgelerle Kurtuluş Savaşı, 357
«Belgrad Akademi Tiyatrosu», 333
Bella, Isola, 282
Belli, Emin Beliğ, 278, 280, 281, 282, 317
Belli, Şemsi, 309
Belmont'lu Hanım, 204
Belvonto'lu Küçük Kadın, 56
Ben... Başka, 274
Ben Devletim, 305-6
Ben Kimim?, 361
Benavente y Martinez, J., 36-7, 40
Benelli, Sam, 55, 82, 83
Bener, Erhan, 368
Bener, Vüsat O., 302
Beni İstedikçe, 60
Benim İçin Bir Kahraman, 229
Benim İçin Kırmızı Güller, 134
Benimle Oynar mısınız? 198
«Benliyan Kumpanyası», 277
Benliyan, Serovpe, 277
Benn, Gottfried, 117
Bennet, Arnold, 34
Bentley, Eric, 163
Béranger, 203
Bercuhi Hanım, 278
Bergen'li Serseri, 299
Bergman, Hjalmar, 70, 83
Bergman, Ingmar, 226
Bergson, Henri, 58
Bergström, H., 35
Berkeley Alanı, 205
Berkeley, Reginald, 204
Berküren, Neşet, 339
Berlin Antigone'u, 249
«Berliner Ensemble», 173, 179, 215, 229
Bernard, Jean-Jacques, 108, 114, 194, 242
Bernarda, Alba'nın Evi, 214
Bernstein, Henri, 34
Besier, Rudolf, 204
Besleme, 373
Bessie Smith'in Ölümü, 224
«Beş Basamak Tiyatrosu» 380
Beşik Sallanacak, 155
Beşiktaşlı Kemal, 266
Betti, Ugo, 113
Beyaz At, 111
Beyaz Çöl, 205
Beyaz Kaplan Alayına Baskın, 260
Beyaz Koruyucular, 138
Beyaz Saçlı Kız, 259
Beybaba, 302
Beyimin Tiyatro Merakı, 277
Beyoğlu 1931, 293
Beyoğlu Musiki Akademisi, 394
Beyşehirli Çaycı Veli, 267
Bırakın Özgürlük Çınlasın, 155
Bianca Capello, 83
Biarritz'e Yolculuk, 109
Biçare Amele, 271
Biedermann ve Kundakçılar, 246
Bierbaum, J., 23
Bigeç, Hakkı, 339
Bilgin, Metin, 374
Bilginer, Recep, 303, 305-6, 309, 311, 360, 361, 365
Bilinmeyen, 70
Billinger, Richard, 111
Bin Yıl, 114
Binbaşı Barbara, 91
«Binbirgece Çocuk Tiyatrosu», 338
Bindokuzyüzonüç (1913), 87
Binemeciyan, Eliza, 278, 280
Binemeciyan, Onnik, 278, 283, 388
Binnaz, 274
Binyon, Laurence, 81
Bin Adam Yaratmak, 293
Bir Ağustos'taki Olay, 259
Bir Anarşistin Rastlantısal Ölümü, 219
Bir Aşk Hikâyesi, 36
Bir At Üstünde Üç Kişi, 194
Bir Başkana Ağıt, 359
Bir Cinayetin Söylencesi, 361
Bir Çiçek Elli Böcek, 266
Bir Çuval İncir, 92, 93
Bir Değirmen Dönerdi, 300
Bir Erin Öyküsü, 182
Bir Evlenme, 42
Bir Gölge, 70
Bir Irk, 122
Bir İşçinin Günlüğü, 371
Bir Kavuk Devrildi, 289, 290
Bir Kente Geldiler, 112
Bir Kilo Namus, 321
Bir Kral, İki Kadın ve Bir Uşak, 202

Bir Misafir Geldi, 293
Bir Müfettiş Geldi, 112-3
Bir Odada Üç Ayna, 307
Bir Ölü Evi, 293, 395
Bir Ölünün Toplumsal Anatomisi, 370
Bir Ölünün Defteri, 138
Bir Parmak Bal, 231
Bir Pazar Günü, 296
Bir San Fransisco, 55
Bri Seriüven Hikâyesi, 226
Bir Sessiz Adam, 313
Bir Şeftali, Bin Şeftali, 385
Bir Şehnaz Oyun, 366, 383
Bir Şey Yap Met, 306
Bir Takım İnsanlar, 305
Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler, 226
Bir Türk Balesi, 355
Bir Ulusun Üçte Biri, 155
Bir Yargıcın Yargılanması, 210
Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, 216, 256, 320, 325
Bir Yol, 310
Bir Zabitin Onbeş Günü, 291
Bir Zalimin Encamı, 269
Biraz Daha Işık, 390
Biraz Gelir misiniz? 306
Biricik ve Tek Napoleon, 202
Birinci Kurtuluştan, 382
Birinci Sayfa, 195
Birinci Sınıf, 86
«Birlik Tiyatrosu», 383
Biro, Layoş, 197
Bismarck, 204
Bitmeyen Cennet, 112
Bitmeyen Kavga, 352
Biyografi (Behrman), 197
Biyografi (Frisch), 246
Biyomekanik Oyunculuk, 19, 128, 136, 143, 145-7, 162
Bizans Düştü, 359
Bizden Üstün Olanlar, 195
Bizet, Georges, 325, 328
Bizim Şehir, 134, 324, 325
Bizim Tanrıçamız, 115
«Bizim Tiyatro», 346, 380, 382, 386
Bizler, 98
Bladys'in Gerçek Yüzü, 53
Blaga, Lucian, 85
Blei, F., 23
Blin, Roger, 237, 238
Blitzstein, Marc, 155
Blok, Aleksandır A., 70, 74, 78, 143
Bodrum, 231
Boën, 114
Bogdan Kmelnitzki, 202
Bolayır, Ali Ekrem, 273, 279, 319
Bolender, Todd, 326, 327
Bolitho, Hector, 225
Bolivar, 203
Bolt, Robert, 231
Bonatz, Paul, 324
«Bonn Tiyatrosu», 333
Bontempelli, Massimo, 115
Booth, Clare, 195
Borazan Tevfik, 265
Borberg, Svend, 116
Bordeaux'lu Richard, 204
Borjiyalar, Garip Bir Aile, 202,
Boşuna, 33
Bottomley, Gordon, 80-1, 405
Boucicault, Dion, 156
Bourdet, Edouard, 195, 203
Bourget, Paul, 13, 239
Bosch, Hieronymus, 108
Bozkır Güzellemesi, 369
Bozuk Düzen, 313
Bozuk Yol, 191
Böcek Komedyası, 131
Bölgede, 187
Börtecene, Ahmet Oktay, 367
Böyle Şeyler Burada Olmaz, 155
Böylece Yatağa, 196
Braaten, Oscar, 35
Brahm, Otto, 18-9
Branda Bezi, 301
Brando, Marlon, 153
Braun, Albert, 279
Brecht, Bertolt, 18. 71, 96, 117, 120-1, 143, 149, 151, 152, 153, 154, 158-85, 210, 215, 217, 229, 230, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 321, 343, 348, 364, 381, 382, 383, 395, 404, 405
Bréhard Kontu, 207
Bremen Mızıkacıları, 338
Breton, André, 102, 103
Breysig, Kurt, 23
Bricuse, I., 381
Bridie, James, 198-9
Brieux, Eugène, 34, 89
Brighouse, Harold, 34
Britanya'nın Kızı, 80
Britten, Benjamin, 328
Brod, Max, 151
Brody, Şandar, 192
Bronnen, Arnolt, 122
Bronte'ler, 204
Brook, Peter, 249
Broszkiewic, Jerzy, 256
Browning Olayı, 225-6
Bruckner, Ferdinand, 204
Brueghel, Pieter, 108
«Bruno Devlet Tiyatrosu», 351
Brustein, Robert, 166, 342
Bruto, 82
Brutus'un Maskesi, 55
Bryusov, Valeri, 23, 66, 128
Bu Akşam Tuluat Yapıyoruz, 59-60
Bu Kaçıncı Baskı, 366
Bu Oyun Oynanmamalı, 352, 371
Bu Ölü Kalkacak, 372
Bu Şehr-i İstanbul ki, 366
Buchwald, Art, 381
Budala, 58
Budala ile Ölüm, 29
Bugay, Umur, 382
Bugünün Dünyası Tiyatro ile Yansıtılabilir mi? 170
Buğra, Tarık, 307, 360, 365
Bulantı, 235
Bulatoviç, Miodrag, 252
Bulgakov, Mikhayel A., 138, 140, 142
Buluşma, 328
Bulutlardan Gelen Adam, 40
Bulvar, 395
«Bulvar Tiyatrosu», 380
Bunalım, 373-4
Bunu Yapan İki Kişi, 360
Burada Bir Yabancıyım, 112
«Burhanettin Kumpanyası», 277, 283
Burian, Orhan, 311
Burkard, Heinrich, 181
Busch, Ernest, 151
Butak, Behzat (Hâki), 277, 280, 282, 283, 317
Buz Adam Geliyor, 190
Buzlr Çözülmeden, 297

Büchner, Georg, 120, 159, 161
Bütün Gün Ağaçlarda, 241
Büyük Babanın Pireleri, 337
Büyük Bıçak, 156
Büyük Bölünme, 98
Büyük Çınar, 301
«Büyük Çin Geleneksel ve Yöresel Tiyatro Şenliği», 259, 260
Büyük Dümen, 381
Büyük Dünya Tiyatrosu, 29
Büyük Ev, 231
Büyük İman, 271
Büyük Justinyen, 303
Büyük Kent Ruhu, 54
Büyük Millet Meclisi Azaları Memiş Çavuş Sayvanında, 271
Büyük Romulus, 246
Büyük Şehir, 297
Büyük Tanrı Brown, 189-90
«Büyük Tiyatro» (Ankara), 316, 324-5
Büyük ve Küçük Manevra, 238
Büyük Yarın, 271
Büyük Yemin, 275
Büyükarkın, Bekir, 310, 360
Büyüleyen Aşk, 327
Büyüleyen Deniz, 51
Büyülü Elma, 339
Byron, Lord, 207, 255

C

Cabbar, Rana, 383
Cadı Kazanı, 221
Caillavert, G.A. de, 34
Cakomino Kendine Gel, 58
Calais'lı Kentliler, 119
Calderon de la Barca, 36, 212
Caldwell, Erskine, 157
Caligula, 234, 235
Callart'taki Yangın, 81
Calthrop, D.C., 33
«Ca Foscari», 333
Cam Biblolar, 222, 223
Cam Terlikler, 199
Camasio, Sandro, 36
Cammarano, 388
Camus, Albert, 232-6, 256
Canavar, 311
Canavar Cafer, 366, 381
Canavar Sofrası, 372
Candida, 91, 93
Canın Yongası, 311
Canlı Cenaze Yahut Yıldızın Telaşları, 269
Canlı Maymun Lokantası, 312, 313
Canpolat, İsmet, 280
Capuana, Luigi, 54-5
«Carci di Tespi», 97
Cardiff'e Doğru, 187
Carine, 106
Carihioponlo, C., 279
Carmen, 325
Caroline'e Ne Diyeceğiz? 231
Caroll, Paul Vincent, 111, 191
Carrar Ananın Silahları, 164
«Cartel», 63
Casella, Alberto, 111
Casey Jones, 155
Cassilis'in Nişanı, 33
Cathleen Ni Houlihan, 79
Cattara Denizcileri, 251
Cavacchioli, Enrico, 56
Cavicchioli, Giovanni, 206
Cehennem (Baba), 317, 318
Cehennem Günlüğü, 107
Cehennem Makinesi, 105-6
Celal Sahir, 280
Celal Tahsin, 279, 317
Cellat, 360
Cemal Sahir 393
Cemil Bey, 279
Cenanî, Adriyen, 280, 282
Cenap Şahabettin, 270, 272,273, 278, 280, 281
Cengiz Hanın Bisikleti, 302-3, 326
Cennet Kuşu, 56
Cennet ve Cehennem, 122
Cennet Yağmuru, 197
Cennetteki Sevgililer, 116
Cennetin Doğusuna Doğru, 205
Cennetin Gizi, 135
Cenova, 92
Cenova'daki Düğün, 83
«Cep Tiyatrosu», 329
Cephede, 210
Cereme, 275
Ceriha, 273, 278
Cervantes (Miguel de Cervantes Saavedra), 257
Cesaret Ana, 158, 162, 164, 168, 176, 185
Cevdet Kudret, 292
Cevheryan, Mari, 278
Cezzar, Engin, 321, 330, 333, 351
Cezvitlerin Hazinesi, 103
Chaillot Delisi, 65, 211
Chantecler, 30
Chaplin, Charlie, 108, 145
Charles ile Mary, 204
Chiarelli, Luigi, 53, 55, 56, 57
Chodorov, Edward, 220
Christine, 109
Churchill, Winston, 249
Cidal, 273
Cimri, 325
Ciprian, G., 192
Clancy Adı, 51
Claudel, Paul, 110, 211
Clemens, Colin, 205
Clemens İçin Özgürlük, 248
Closson, Herman, 202
Cocteau, Jean, 105-6, 181, 239
Collis, Robert, 191
Colum, Padraic, 51
«Comédie des Champs -Elysées», 65, 210-1
«Comédie Française», 62, 63
Commedia dell'Arte, 37, 53, 55, 71, 74, 219
Congreve, William, 196
Conkle, E.P., 205
Connely, Marc, 157
Cooper, Giles, 231
Copeau, Jacques, 22, 61-2, 63, 64, 65, 80, 110, 405
Coppelia, 327-8
Corbusier, Le, 23
Corneille, Pierre, 63, 387
Costa, Orazio, 216
Costagliola, Aniello, 54
Coşkuner, İsa, 359
Couperin, François, 328
Coward, Noel, 111, 193, 195
Craig'in Karısı, 99
Creighton, Anthony, 229
Crommelynck, Fernand, 61, 106
Crothers, Rachel, 98, 194
Csokor, Franz, 122

Cumalı, Necati, 299, 302, 308, 309, 310, 311, 362, 363
Cumartesi Çocukları, 205
Cupiello'nun Evindeki Noel, 219
Curtmantle, 229
Cüce Alice, 224
Cücenoğlu, Tuncer, 371
Cyrano de Bergerac, 30

Ç

«Çağ Tiyatrosu» (Ank.), 339
Çağan, Sermet, 312
«Çağdaş Sahne», 354, 384, 385
«Çağdaş Sahne Çocuk Tiyatrosu», 386
Çağlar, Behçet Kemal, 295
Çağrılmadan Gelen, 30
Çamlıbel, Faruk Nafiz, 293, 294, 295, 311
Çantalı Adam, 138-9
Çao İ'nin Adamları, 259
Çapek, Karel, 131-2
Çapek, Yosef, 131
Çaresaz, 394
Çarmıha Geriliş, 79
Çatallı Köy, 310
Çatı Arasındaki Oyuncaklar, 191
Çatıdaki Çatlak, 313
Çatışma, 32
Çavuş Musgrave'in Dansı, 230
Çay Fincanındaki Fırtına, 196-7
Çay Partisi, 231
Çayırlarda Kızıl Bayrak, 259
Çaykovski, Pyotr, 328, 391
Çekhov, Anton Pavloviç, 39, 40-6, 48, 53, 78, 85, 92, 93, 108, 137, 138, 142, 156, 207, 381
Çekirdek, 241
Çelik (Frisch), 245
Çelik (Wexley), 157
Çember, 195
Çemberler, 302
Çengi Yanut Daniş Çelebi, 393
Çeşme, 188
Çeşmebaşı, 328, 378, 391
Çetinkaya, Hüsamettin, 372
Çetinkaya, Yavuzer, 367
«Çevre Tiyatrosu», 380
Çığ, 301, 309
«Çığır Sahne», 329
Çıkar Birliği, 37
Çıkış, 363
Çıkmaz, 360
Çıkmaz Sokak, 274
Çılgınlık (Bergman, I.), 226
Çılgınlık (Salacrou), 243
Çıplakları Giydirmek, 59
Çiçek Açan Şeftali, 156
Çiçu, 306
Çift Üç, 348
Çiftçinin Karısı, 193
Çifteli Mikroplar, 272
Çil Horoz, 299
Çimenlikteki Şataşat, 221
Çin Seddi, 245
«Çirkin Ayna Tiyatrosu», 69
Çivi Çiviyi Söker, 301
Çiyiltepe, Asaf, 321, 330, 382
Çoban, 295
Çobanyan, 278
Çocuk Düşürme, 187
Çocuk Sevgililer, 106
«Çocuk Tiyatroları Festivali», 385
Çocuklara İlk Tiyatro Dersi, 336
Çocukların Saati, 190-1
Çoğul, 378
Çorak Ülke, 208
Çorbacıoğlu, Fazıl Hayati, 360, 361, 362, 365
Çöl Yolu, 112
Çöpçü, 374
Çöpçü Augustus G.'nin Hayali Varlığı, 241
Çuhacıyan, Dikran, 392
«Çuvaldız Kabare Tiyatrosu», 331, 348
Çürük Elma, 314
Çürük Merdiven, 275
Çürük Temel, 281

D

Dadacılık, 101-2, 151, 162
Dağın Devleri, 60
Dağlarda Yaşayan Ejvind, 83
Dağlardaki Deliler, 116
Dağ Yolunda, 42
Daha Büyük Evler, 190
Daha Önce Buradaydım, 112
Daktilo, 105
Dalcroze, Jacques, 64
Dalgınlar, 374
Dalila, 203
Damdaki Kemancı, 395
Dane, Clemence, 34
D'Annunzio, Gabriele, 55, 60, 61, 71, 82, 83
Dans Eden Eşek, 338
«Dans Oyunları», 27
Danseden Fareler, 35
Danstan Sonra, 225
Dante, 258
Danton (Forzano), 207
Danton (Rolland), 202
Danton'un Ölümü, 121, 159
Damstadt Tiyatro Şenliği, 24
Darülbedayi (Dergi), 315, 335, 394
«Darülbedayi-i Osmani», 34-5, 277, 278, 279-84, 315, 316-21, 335, 336, 346, 347, 350, 351, 353, 354, 355, 356-7, 362, 375-7, 389
«Darülbedayi Temsil Heyeti», 317
«Dar-ül Eytam», 322
«Dar-üt Temsil-i Osmani», 277
D'Arvieux, Laurent, 387
Dava Dosyası, 231
Davies, Hubert Henry, 34
Daviot, Gordon, 204
Davis, Arthur H., 348
Davul ve Düğün, 311
Deborah, 81
Deburau, 203
Decaux, Alain, 381
Decroux, Etienne, 332
Dedem Korkut, 361
De Falla, Manuel, 327
Defne Adası, 338
Değirmen, 304
Değişim, 119, 120
Dehmel, Richard, 23
Deirdre, 50
Dejmek, Kazimierz, 256
Delaney, Shelagh, 231
Deli (Karay), 296
Deli Dolu, 395

Deli Dumrul, 361
Deli Emine, 309
Deli İbrahim, 314
Deliler Boşandı, 366
Demasy, Paul, 203
Demirbaş Şarl, 276
Demirel, Ziya, 337, 339, 383
Delibes, Leo, 327-8
Delikanlı (Ah Vahşet), 190
«Deneme Sahnesi», 310, 333-4
Dengi Dengine, 275
Deniz Savaşı, 122
Denize Giden Atlılar, 49
Denizer, Turgut, 385
Denizer, Ümit, 385, 386
Deniz'in Mektubu, 337
Dennis, Nigel, 229-30
Deprem ve Zulüm, 373
Dereye Vuran Gölge, 49
Derin Mavi Deniz, 226
Derinin Altındaki Köpek, 210
Ders, 239
Dertli Memiş Çavuş, 271
Derya Gülü, 309
De Filippo, Eduardo, 219-20
De Filippo, Peppino, 219
De Filippo, Titina, 219
«De Filippos», 219
De Saint-Exupery, A., 339
De Sica, Vittorio, 218
Dessau, Paul, 181
Deval, Jacques, 193-4, 195
De Valois, Dame Ninette, 327, 328
«Devekuşu Kabare Tiyatrosu», 331, 346, 348, 365, 382
Devin, 206
Devlet Baba, 373
Devlet Balesi, 327-8, 347, 355, 356, 378, 390, 391
Devlet Konservatuvarı (Ankara), 316, 321-4, 329, 332, 336, 349
Devlet Operası, 316, 319, 324-7, 355, 378, (İzmir) 390-1
Devlet Tiyatrosu (Adana), 326
Devlet Tiyatrosu (Ankara), 316, 320, 322, 324-7, 330, 337, 346, 347, 350-1, 354, 355, 356, 357, 377-9, 383, 384, 385, 389, 390, 395, 399
Devlet Tiyatrosu (İstanbul), 319, 390
Devlet Tiyatrosu ,(İzmir), 316, 326, 337, 384, 390
Devrim, İzzet Melih, 274, 281
Devrim, Şirin, 321
Devr-i Sabıkta Vükela, 269
Devr-i Süleyman, 314
«Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu», 383
Dezo, Enrique Suarez de, 201
Dışardakiler, 300
Diderot, Denis, 22, 170
Diken, 273, 278
Dikensiz Gül, 205
Dilenciler Operası, 183
«Dilküşa Tiyatrosu», 285
Diktatör, 114
Dilenci, 121
Dilligil, Avni, 333, 336, 389
Dilligil, Erhan, 386
Dilmen, Güngör, 309, 312, 314, 326, 347, 355, 357, 361, 390
Dilsiz Uşak, 231
Dilsizlerin Dili, 303
Dimitrov'un Savunması, 383
Dinamo, 189
Dinçer, Erdinç, 332
Dindar Nell, 98
Dino, Abidin, 311
Dinnizyak Şenlik Oyunu, 27
Diper, Zafer, 382, 386
Direklerarası, 305
Direklerarasında, 396
Diri ve Ölü, 85
Dişimizin Zarı, 135
Diyalektik ve Yabancılaşma, 172
«Doğa Tiyatrosu», 23
Doğal Sevgi, 220
Doğan Bey (Oyuncu), 278
Doğan, Erkan, 372
Doğrular, 234
Doğu Çin Tiyatrosu Şenliği, 259
Doğum, Evlenme, Ölüm, 369
Doğuştaki Öncelik Hakkı, 52
Doktor Kâmil, 269
Doktorun Görevi, 58
Doktorun Zor Durumu, 91
Dokuz Eylül Üniv. Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü, 354, 355, 356, 357, 384, 385, 390-1
Dolandırıcılar, 107
Do-Mi-Sol-Do, 109
Domino, 198
Domuzlar Gibi Yaşa, 230
Don Juan ya da Geometri Aşkı, 246
Don Juan Savaştan Geliyor, 200
Don Juan'ın Son Gecesi, 30
Don Kihote, 257
Don Kihote'nin Son Serüveni, 252
Don Perlimplin, 212
Donanma, 55
«Donanma Cemiyeti», 275, 278
Donizetti, Gaetano, 392
Donizetti ,Giuseppe, 392
Donogoo, 114
Dormen, Haldun, 395
«Dormen Tiyatrosu», 330, 349, 380, 395
Dorst, Tankred, 248
Doruk, 191
«Dostlar Tiyatrosu», 330, 346, 347, 352, 381
Dostogayev ve Ötekiler, 39
Dostoyevski, Fyodor, 63
Dossi, Layoş, 85
Dover Yolu, 53
Döblin, Alfred, 117, 151
«Dönem Oyuncuları», 383
Dönemeç, 248
Dört Albayın Aşkı, 226-7
405. Kilometre, 371, 383
«Drama Tiyatrosu», 331
«Dramatic Workshop», 153
Dramatik Yenilikler Üzerine Araştırma», 61
Dranas, Ahmet Muhip, 296, 360
«Dresden Atölyeleri», 23
Drinkwater, John, 81, 193, 204
Druten, John van, 191
Dubillard, Roland, 240
Ducasse, Isidore, 102
Dul Erkek Evleri, 88
Dul Yahudi Kadını, 119

Dullin, Charles, 62, 63-4, 216
Duman Gecesi, 111
Dumanlı Çiftlik, 225
Dumanlı'da Telaki Var, 301
Dumont, Louise, 23
Duncan, Ronald, 227
Dido, 109
Dur Konuşma, Sus Söyleme, 374
Durand Bulvarı, 243
Duras, Marguerite, 241
Durdurun Dünyayı İnecek Var, 381
Durgun Sular, 54
Durieux, Tilla, 151
Durko Langsfeld'in Ölümü, 83
Duru, Kâzım Nami, 291
D'Usseau, Arnaud, 220
Duvarın Altında, 103
Duvarların Ötesi, 303, 305
Düdükçülerle Fırçacıların Savaşı, 306
Düğün, 84
Düğün ya da Davul, 364
Dülgeryan, 278
Dümbüllü, İsmail, 267
Dün, 29
Dün-Bugün, 366
«Dünya Çocuk Oyunları Topluluğu», 338
Dünya Yuvarlaktır, 243
Dünyada Barış, 154
Dünyanın Düzeni, 133
Dünyanın En Güzel Gözleri, 109
Dünyanın Sessiz Bir Köşesindeki Halkın İlkbaharı, 206
Dünyasal Serüven, 56
Dünyaya Açılan Pencere, 56
Dürrenmatt, Friedrich, 245-7
Dürüst Bir İlişki, 229
Dürüst Minnie, 115
Düş Kızı, 132
Düş Kuranlar, 51
Düşleri Yiyen Adam, 107
Düşteki Kemikler, 79
Düşmanlar, 39, 149
Düşüş, 367
Düşüşten Sonra, 222
Dvorjak, Arnost, 83
Dybeck, Mikall, 35
Dyer, Charles, 231

E

Ebekaya, 369
Ebert, Carl, 320, 323, 324, 325, 327
«Ecole nouvelle du comédien», 64
«Edebi Tiyatro Heyeti», 277, 282
«Edebiyat-ı Cedide» yazarları, 273
Edward II, 121, 165
Efes'li Dul, 228
Efsaneler, 84
Eftimiyu, Viktor, 85
Ege, Fehmi, 337
«Ege Tiyatrosu», 336
Ege Üniversitesi Tiyatro Bölümü, 354, 355, 356, 357, 384, 385, 390-1
Egelykke, 192
Egemen, Ferih, 339
Eggerz, Sigurdur, 83
Egoist, 61
Eğlendirici, 229
Einem, Gottfried von, 179
Einarsson, Indridi, 83
Eisenstein, Sergei, 162
Eisler, Hanns, 181
Ekmek, 139
«Eksaristeron» Tiyatrosu, 388
El Kapısı, 371, 383
Elektra (Giraudoux), 211
Elektra (Hofmannsthal), 29
Elektra (Öripides), 73, 189
Elektra (Sofokles), 326
Elektra'ya Yas Yaraşır, 189
Elif Ana, 362
«Elhamra Müzikholü», 284
«Elhamra Sineması», 388, 391
Eliot, Thomas Stearn, 207, 208-10
Elisabeth, Kocasız Kadın, 202
Ellak, 85
Elma Arabası, 92
Elma Dersem Çık, 338
Elöve, Ali Ulvi, 335
Elveda Gençlik, 36
Emin Bülent, 279
«Eminönü Tiyatrosu», 320
Emekli, 302
Emer'in Kıskançlığı, 79
En Genç, 99
Enayi, 294
Engel, Erich, 163
Engin, Aydın, 314
«Engin Cezzar - Gülriz Sururi Topluluğu», 330, 346, 381
Engin, Sabahattin, 300, 309, 359, 373
Encina, Juan del, 212
«Enis Fosforoğlu Topluluğu», 381
Ensor, James, 108
Enrico IV, 59, 326
Enzensberger, Hans Magnus, 381
Erden, Mahmut Şükrü, 290
Erduran, Refik, 299, 302-3, 305, 321, 326, 360, 381, 396
Erenus, Bilgesu, 368, 371, 375, 381, 383
Erim, Müzeyyen, 369
Erinnerung des Zellengefangenen Nr. 2911, 28
Erkal, Genco, 330, 380, 396
Erkek Arkadaş, 222-3
Erkek Kızla Buluşur, 194
«Erkek Muallim Mektebi», 322
Erkek Satı, 362
Erkeklerin Dünyası, 98
Ermiş Joan, 89-90, 92, 204
Ermiş Memet, 310
Ermişler Kuyusu, 49
Ernst, Paul, 28
Ertaylan, İsmail Hikmet, 335
Ertel, Mengü, 351
«Ertuğrul Muhsin Bey ve Heyet-i Temsiliyesi», 277
Ervine, St. John, 33, 193, 204
Escurial, 108
Esirler, 294
Eski Âdetler, 275
Eski Arkadaş, 191
Eski Fotoğraflar, 373
Eski Hastalık, 290
Eski Mektup, 274
Eski Rüya, 275, 278
Eski Şarkı, 290
Eskici, 304
Esmer Yabancı, 191

Esrarengiz Geceler, 328
Eşeğin Gölgesi, 305
Eurydice, 241, 242
«Euterpe» Tiyatrosu, 388
Ev Duaları, 164
Evcilik Oyunu, 312-3
Evet Diyen Biri, 166
Evin İçi, 31
Evlatçıklar, 365, 381
Evler Evler, 371, 383
Evler ve İnsanlar, 365
Evlerimizin Her İkisi, 206
Evlenirken, 93
Evren Oteli, 114
Eyfel Kulesindeki Çift, 105
Eyfel Kulesindeki Düğün Toplantısı, 239
Ezgilerin Ezgisi, 211
Ezik Otlar, 310
Ezine, Celalettin, 293

F

Fabbri, Diego, 218
Fabre, Emile, 34, 281
Fabrikalarda, 372
Fadik Kız, 305
Fagan, J.B., 196
Falaka, 386
Fe'va Tırmanış, 210
Fallada, Hans, 383
Famira Kifared, 76
Fanny, 195
Fare Kapanı, 193
Fareler ve İnsanlar, 157, 256
Fareyi Öldürmek, 373
Farklı, 188
Fars, 70, 74
Fasulyacıyan, Tomas, 352, 360, 392
Fatih, 301
«Fatih Tiyatrosu», 316
Fauchois, René, 194
Faust (Goethe), 26, 189 315
Faust (Szajna),, 257
Fay Kardeşler, 47
Fayko, Aleksey Mikhayloviç, 138
Fazıl Reşit, 277
Fazilet Eczanesi, 300
«Fecr-i Âti» yazarları, 274
Federal Tiyatro Projesi, 99-100, 132, 155
Fehim Paşa, 269
Fehim Paşa Konağı, 359
Fehime Nüzhet, 269
Feininger, Lyonel, 117
«Ferah Tiyatrosu», 279, 285, 315, 317
«Ferah Topluluğu», 317 318, 329
Ferda, 271, 275
Ferhad ile Şirin (Denizer). 385
Ferhat ile Şirin (Ran), 295, 356
Felekyan,, Rosa, 280
Fermanlı Deli Hazretleri, 289
Feste des Lebens und der Kunst, 23, 25
Feuchtwanger, Lion, 166, 204
Feydeau, Georges, 231
Fındıkkıran, 328
Fırtına (Drinkwater), 81
Fırtına (Fuchs), 27
Fırtına (Ş. Süleyman), 274
Fırtına (Shakespeare), 157, 256
Fırsat Yoksulu, 275
Fidelio, 324
Figürlü Manzara, 248
Fikret Şadi, 276, 278, 280, 282, 283, 329, 389
Filumena Marturano, 219, 220
Figaro Boşanıyor, 200
Firar, 274
Fischer, Ernst, 21
Fitch, Clyde, 98
Fizikçiler, 247
Flanagan, Hallie, 99
Flaszen, Ludwig, 252, 253, 405
Flaubert, Gustav, 31
Fleoker, James Elroy, 81
Flers, Robert de, 34
Fo, Dario, 218-9
Forge Vadisi, 206
Fort, Paul, 15, 30, 60
Foto-Finiş, 227
Fowles, J., 381
Forzano, Fiovacchino, 206-7
Francesca da Rimini, 82
Frank, Bruno, 196-7
Frank V, 247
«Fransız Tiyatrosu», 336
Freud, Sigmund, 100-1, 102, 107, 210, 223, 293
Frisch, Max, 245-6, 247
Fry, Christopher, 227-9
Fuchs, Georg, 22, 23, 25-8, 67, 73, 405
Fundalık, 51
Furlani, 279
Futurizm, 54
Füruzan (Francillon), 278

G

«Galatasaray Lisesi Topluluğu», 333
«Galeri Tiyatrosu», 380
Galile, 162, 168, 172
Gallina, G., 54
Galsworthy, John, 32
Gantillon, Simon, 109
Garden Parti, 252
Gardner, Dorothy, 205
Garibeler, 270
Garip Adam, 230
Garnier, Robert, 211
Gasb ve Nedamet Yine İhanet, 268
Gasbarra, Felix, 151
Gatti, Armand, 241
Gawan, 28
Gaz, 118-9
Gazap Üzümleri, 157
«Gazete Tiyatrosu», 380
Gazeteciden Dost, 303
Geburt der Tragödie, 25
Gece Bekçisi, 193
Gece Çalan Davullar, 121, 160, 165, 181
Gece Müziği, 156
Gecede Ağlayan, 80
Gecede Çarpışma, 156
Gecedeki Musiki, 112
Gecenin Sonu, 307
Gecikenler, 301
Gerçeğin Açıklandığı An, 226
Geddes, Normal Bel, 99
«Gedikpaşa Tiyatrosu», 276, 329, 392
George Dillon İçin Mezar Yazısı, 229
Gelber, Jack, 224
Gelecek Günler, 191
Gelecekçilik, 54
Geleneksel Halk Anıt Dramları, 27
Gelişim, 135
Gemier, Firmin, 22, 62-3

Gemiyi Süren Tanrı, 60
«Gen-Ar Topluluğu», 330, 380
Genç Adamın Sevgisi, 191
Genç Baron Neuhaus, 197
Genç Düşünceler, 193
Genç Kuşak, 33-4
Genç Osman (Musahipzade), 290
Genç Osman (Oflazoğlu), 359
«Genç Oyuncular», 333
«Genç Polonya Gurubu», 84
Genç Woodley, 191
Genç Zabit Yahut İstibdat Zulümleri, 269
Gençler Balosu, 328
Gençlerin Suçu, 372
«Gençlik Tiyatrosu», 333
Generalin Köpeği, 251-2
Genet, Jean, 65, 211, 237-8
George, Heinrich, 153
Géraldy, Paul, 108-9
Gerçek İspanyol Kraliçenin Güldürüsü, 201
Gerçek Kavga, 370
Gerçek, Selim Nüzhet, 265
Gerdaniye Buselik, 275
Gereksiz Ağızlar, 236
Gergedan, 239-40
Geri Gel Küçük Sheba, 220
Geristan'da Var Bir Polis, 306
Geriye' Öfkeyle Bak, 229
Gertrud, 35
«Gestus», 175-6; (Gestik Müzik) 181, 182-3, 185
Gevay, Şevket, 279
«Gezici Kahve Tiyatrosu», 353
Ghelderode, Michel de, 107-8, 237
Ghéon, Henri, 110
Giacomo, Salvatore di, 55
Gianni Schicchi, 391
Gibson, Wilfred, 81
Giese, Friedrich, 267
Giovanni, 83
Giraudoux, Jean, 65, 210-2, 228, 236, 333
Girdap, 193
Giselle, 328
Giz, Adnan, 367, 374
Gizli Hayat, 33
Gizli Oturum, 234, 235
Glazunov, Aleksandır, K., 328
Glebov, Anatol, 139
Godefroid de Bouillon, 202
Godot Geldi, 252
Godot'yu Beklerken, 237
Goethe, Johann Wolfgang von, 26, 169, 179, 180, 249, 257
Gogol, Nikolay, 70, 256, 392
Gol Kralı Sait Hop Sait, 348, 366, 382
Goldoni, Carlo, 163, 324, 332, 387
«Gong Tiyatrosu», 330
Gordlevski, 266
Gordon-Craig, Edward, 16-18, 19, 23, 63, 69, 78, 80, 128, 152, 153
Gorelik, Mordecai, 169, 178, 179
Gorki, Maksim (Maksimoviç Peşkov), 38-9, 40, 67, 137, 149, 150, 160, 217, 381, 383
Gotland'daki Gök Gürültüsü, 150
Gow, James, 220
Gozzi, Carlo, 56, 66, 70, 74, 256
Göbek Dansçısı, 56
Göçmen, 108
Gök Gürler Yankı Ölür Gider, 85
Gökçer, Cüneyt, 326, 327, 356, 379
Göker, Zeki, 371
Gökkuşağı Şalındaki Ay, 229
Göktaşı (Behrman), 197
Göktaşı (Dürrenmatt), 247
Gökteki Kulübe, 157
Gökyüzünde Bir Kıyı, 368
Gölge Fabrikası, 227
Gölge Ustası, 369
Gölge ve Madde, 111
Gölgeler, 298
Gölgeleri Avlamak, 226
Gölgelerin Balıkçısı, 109
Gölgeli Sular, 79
Gömü, 362
Gönlüm Dağlardadır, 115
Gönül, 275
Gönül Avcısı, 218
Gönül Çelenler Ülkesi, 79
«Gönül Ülkü - Gazanfer Özcan Tiyatrosu», 380 382
Görev Kurbanları, 239
Göring, Reinhardt, 122
Görülen Hizmetler İçin, 196
Gövsa, İbrahim Alaattin, 318
Gözen, Sabih, 339
Gözlerin Alındaki Halkalar, 116
Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, 304-5, 348, 381
Gözlerinizi Açın, 137
Gözü Yaşsız Fransız, 225
Gözümüzdeki Parmak, 218
Granville-Barker, Harley, 32-3, 208
Grass, Günther, 251
Grassi, Paolo, 216-7
Gredianus, A.E., 386
Gregory, Lady Augusta, 50, 79
Gregorzewski, Jerzy, 255
Grieg, Nordahl, 191-2
Grimm Kardeşler, 338
Grodetzki, 319
Gropius, Walter, 23, 123, 124-5, 131
Grosz, Georg, 149, 151, 162, 179
Grotesk Tiyatro, 53-60, 66, 68-9, 70, 71, 72-3, 74-5; (Komedya) 198-9, 200-1
Grotowski, Jerzy, 26, 252-5, 256, 405, 406
«Group Theatre», 99, 154, 155
Gruach, 80
Gruda, Yılmaz, 267, 331
Guitry, Sacha, 193, 203, 318
Gücü Gücü Yetene, 275
Gücün Adları, 256
Gül ve Haç, 70
Gülercan, Beyazıd, 367
Gülhan, Ahmet, 267, 382
Güllü Agop, 329, 388, 392
Gülmeyen Çocuk, 336
«Gülriz Sururi - Engin Cezzar Topluluğu», 380, 381
Gülsüm, 289

Gülümseyen Mm. Baudet, 192
Gülünç Kibarlar, 324
Gümüş Kupa, 134
Gümüş Kutu, 32
Gümüşün Yüzü, 201
Gün, Aydın, 327
Gün Doğarken (Çetinkaya, Y.), 367
Gün Doğarken (Hauptmann), 223
Gün Doğusu, 202
Gün Doğuyor, 291
Günaydın, Erol, 267, 338
Günden Geceye, 190, 381
Gündoğdu, Cengiz, 372
Güney, Eflatun Cem, 339
Güney, Oben, 331, 368, 372
Güney, Şarika Günsel, 339
Güneyli Bayan, 368
Güneş Efsaneleri, 83
Güneş Isıtırken, 225
Güneşin Çocukları, 39
Güneşin Katli, 372
Güneşte On Kişi, 303
Güngör., Nuri, 373
Güngör, Tülay, 360
Güntekin, Reşat Nuri, 275, 278, 290, 294, 304, 318
Günün Adamı, 300, 304
Gürmen, Hüseyin Kemal 278
Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 273, 281, 290
Gürün, Gencay, 377
Güvercin, 32
Güz Ateşi, 52
Güz Balıçesi, 191
Güzelbeyoğlu, Arif Erkin, 380, 396
Güzel Bir Akşamda Aynalı Dolap, 103
Güzel Helena, 295
Güzel İnsanlar, 115
Güzel ve Canavar, 328

H

Haan, Willem de, 23
Hababam Sınıfı, 306, 381
Hacı Kaptan, 297
Hacks, Peter, 252
Hacıvat Politikacı, 304
Hacıyatmaz, 297
Haçı Bulma Dinsel Oyunu, 110
Haçın Bulunduğu Yer, 187
«Hadi Çaman Yedi Tepe Oyuncuları», 382
Hadımlı Hasan Hüseyin, 267
Hadi Öldürsene Canikom, 306, 381
Hafız Yusuf, 279
Hafif Süvarinin Saldırısı, 229
Hakan, 367
Hakkı Efendi, 267
Hakkı Tahsin, 279
Hak ve Kuvvet, 271
Hakkımı Ver Hakkı, 366, 381
«Hâle Opereti», 353
Halil Çavuş, 267
Halil Rüştü, 269
Halkın Gücü, 372
«Halk Sahnesi», 150, 153, 380
«Halk Oyuncuları», 330, 346, 347, 383
«Halk Tiyatrosu», 277
Hallström, Per, 83
Hamam, 72
Hamdi, 348, 374, 382
Ham Hum Şaralop, 314
Hamlet, 144, 279, 318
Hamlet'in Düğünü, 109
Hancıyan, Leon, 279
Hançer, 275
Haneler, 366
Hanım Olan Hizmetçi, 391
Hankin, St. John, 33
Hanuszkiewicz, Adam, 256
«Happening», 342-3
Hapşırıklı Kral, 338
Haralambos Cankiyadis, 270
Harika, 275
Harlı Fırından Gelen Şarkı, 199
Harman Sonu, 272
Harput'ta Bir Amerikalı, 297
Harriet, 205
Harold, Robert, 327
Harsani, Kalman, 85
Hartleben, Otto Erich, 23, 24
Hart, Moss, 194
«Hasan Efendi Topluluğu», 269
Hasan Nadir, 269
Hasan Nazmi, 269
Hasenclever, Walter, 122
Hassan, 81
Hastalık Hastası, 389
Haşek, Yaroslav, 151, 381
Hatboyu-Şantiye, 372
Hatipoğlu, Aydın, 372
Hauptmann, Gerhardt, 13, 28, 61, 223
Hauser, Harold, 252
Havana Duruşması, 347, 381
Hava Perileri, 328
Hava Saldırısı, 208
Havel, Vaclav, 252
Hayalet, 293
Hayali Memduh, 267
Hayat Böyle, 120
Hayatımızın Günleri, 68
Haydar Bey, 393
Hayda Yaşıyoruz, 120, 151
Haydutlar (Oliver), 37
Haydutun Yakalanması, 259
Hayır Diyen Biri, 166
Haykır, Ragıp, 390
Hayvanat Bahçesi, 224
Hayvan Fikri Yedi, 292
Hayvan Krallığı, 114
Hazan Bülbülü, 273
Hazan Yuvası, 278
Hazreti İbrahim, 372
Healey, Gerard, 191
Heartfield, John, 149
Hebbel, Friedrich, 63
Hecht, Ben, 194-5
Heckel, Erich, 117
Hedberg, Tor, 35
Hege, M., 282
Heidegger, Martin, 232, 234
Heimann, Philip, 226
Heinrich von Andernacht, 122
Helbrun, Therese, 98
Hellman, Lilian, 190-1, 368
«Helsinki Devlet Tiyatrosu», 351
Hemşeri Schippel, 87
Hemşire Beatrice, 31
Hep Vatan İçin, 359
Hep ve Hiç, 294
Hepimiz Birimiz İçin, 298, 309
Hepsi Oğullarımdı, 221 390
Hepsi Şeytanın İşi, 218

Herald, Heinz, 21
Herbert, A.P., 193
Herçzeg, Ferenç, 85
Her Kadının Bildiği, 52, 53
Herkes Kendi Yoluna, 59
Herne, James A., 98, 186
Her Şey Bahçede, 225
Her Şeye Rağmen, 150
Her Zaman Bir Jülyet Var, 191
Herzfeldes, Wieland, 161
Herzog, Wilhelm, 151
Hesap Makinesi, 99, 132
«Heveskâran Cemiyeti», 277
Heym, Georg, 117
Hey, Richard, 248
Heyward, Du Bose, 99, 157
Hırpani. Kadınla Kral, 208
Hırs-ı Saltanat Yahut İntikam-ı Meşru-ı Millet, 270
Hırsız, 34
Hırsızlar Balosu, 242
Hızarcı, 373
Hızır Doktor, 368
Hickerson, Harold, 205
Hicranlar, 274
Hiçbir Yerin Adı, 199
Hiç Kimsenin Karısı, 56
Hiç Kimsenin Oğlu, 244
Hikâyei- Mahmud Bedreddin, 357, 396
Hilâl-i Ahmer Çiçeği, 394
Hilbert, Yaroslav, 83
Hildebrand, A., 27
Hildesheimer, Wolfgang, 248
Hile ve Sevgi, 318
Hindemith, Paul, 181, 323, 327
Hindle Uyanıyor, 34
Hippodamia, 83
Hisse-i Şayia, 278, 281
Hitler Adolf, 249
Hizmetçiler, 65, 237, 238
H.M.K.H.H.P., 380
Hochhuth, Rolf, 153, 154, 248-9
Hoffmann, E.T.A., 75, 128
Hoffmann'ın Masalları, 130
Hofmannsthal, Hugo von, 24, 28-9
Holm, J.C., 194
Hopkins, Arthur, 99
Hop Senyor!, 107
Horace A.W. Tabor'un Yaşamı, 199
Horn, Pandelis, 40
Horozcu, Oktay Rıfat, 298, 299, 300, 305, 325
Hortlaklar, 270, 282, 318
Horvath, Ödon von, 200
Hoş Cins, 195
Houghton, Stanley, 33-4, 81
Housman Laurence, 204
Hovardanın Sonu, 328
Howard André, 328
Howard, Bronson, 98
Howard, Sidney, 99
Howells, William Dean, 185
Hruni Dansı, 83
Hugo, Victor, 277, 281, 388
Hulusi Beyin Kızları, 369
Humma, 56
Huzur Çıkmazı No. 5, 300, 381
Huzur Duyulacak İki Yıldız, 231
Hülle, 272
Hülleci, 290
Hülsenbeck, Richard, 149
Hürol, Beyhan, 383
Hürol, Ekmel, 339, 383
Hürrem Sultan, 301, 326, 359
Hüseyin Ağa, 267
Hüseyin Kâmi, 268, 277
Hüseyin Kâzım, 271
Hyménée, 195

I

Ibsen, Henrik, 13, 28, 31, 33, 35, 40, 61, 70, 83, 85, 191, 210, 282, 318
Ibsen, Sigurd, 35
Ihlamur Ağacı (Bener), 302
Ihlamur Ağacı (Priestley), 112
Ilgaz, Rıfat, 306, 381
Inga, 139
Inge, William, 220
Intermezzo, 65, 211
Ionesco, Eugène, 230, 231, 237, 239-40
Iphigenia Tauriste, 295
Irgat, 308, 364
Irmaklar ve Ormanlar, 241
Isherwood, Christopher, 210
Islıkçı, 364,
Ispartalı Mehmet, 267
Işık, Haluk, 386
Işık, Konan, 370
Işıközlü, Çetin, 328, 355
Işılay, Nuri, 339
Işıldayan Dere, 109

İ

İbiş'in Rüyası, 360
İbnülemal Ahmet Tevfik, 269
İbret, 338
İçerdekiler, 300
İçgüdülerin Işığında, 107
İçten Bağlılık, 81
İda Hanım, 280
İdeal Koca, 87
İdeal Uşak, 52-3
İdealist, 192
İgor Buliçev ve Ötekiler, 39
İğne İplik, 332
İhtilal, 317
İhtiyar Olsam da, 275
«İl Tiyatrosu», 330
İlçe Demiryolu, 86
İlçecleki Ordu, 113
İlişkiler (Britten), 328
İlişkiler (Gelber), 224
İlk Bayan Fraser, 193
İlk Doğan, 227
İlk Episod, 225
İlk Kaçış, 99
İlk Şair, 274
İlsever, Üner, 330
İlter, Şahap Sıtkı, 307
İki Ateş Arasında, 275
İki Başlı Kartal, 105
İki Bebek, 275
İki Efendinin Uşağı, 332
İki Elektrikli İskemle İçin Halk Şarkısı, 241
İki Galeot'lu, 37
İki Kez Oliver, 119
İki Kişiye Bir Oda, 391
İki Kova Su, 386
İki Pazartesi Anısı, 221
İki Yüzlüler Okulu, 114
İkinci Adam, 99, 197
İkinci Baskı, 303

İkinci Ordu Komutanı, 201
İkili Oyun, 368, 381
İkili Yürek, 196
İmparator Jones, 99, 157, 187-8
İmparatorluk Yapımcıları, 240
İmralı'nin İnsanları, 294, 305
İnanç, Sevgi, Umut, 200
İnce, Celal, 337
İnce Denge (Kıl Payı), 224
İnci Komedyası, 196
İndekiler, 115
«İngiliz Tiyatro Birliği», 96-7
İngiltere İçin Oyunlar, 229
İngiltere Kraliçesi Elizabeth, 204
İnkılap Çocukları, 294-5
İnsan Sesi, 105
İnsan Teni, 34
İnsan ve Ayna, 205
İnsan ve Gölgeleri, 107
İnsan ve Sanat Figürü, 126
İnsan ve Üstün İnsan, 91, 93
İnsanın Yaşamı, 67
İnsansızlar, 314
İp, 187
İpekkaya, Çetin, 321
İpek Merdiven, 55
İpler Elimizde Değil, 301
İpsizler, 300
İpteki, 371, 381
«İrlanda Edebiyat Tiyatrosu», 47
«İrlanda Ulusal Dram Derneği», 47
İsa, 27
İsa'nın Yargılanması, 218
İskambil Kâğıdından Köşkler, 107
İskemleler, 240
İskender'in Tragedyasıdır, 203
İskoçya Kraliçesi Mary, 205-6
İsmail Cenani, 280, 281
İsmail Faik, 277
İsmail Hakkı, 279
İsmet Efendi, 266, 389
İspanya'ya Selam, 137
İspinozlar, 305
İsrafil'in Borusu, 278
İstanbul Batakhaneleri, 267
İstanbul Efendisi, 275-6, 278, 393
«İstanbul Operet Heyeti», 393
İstanbul Şenliklerini Görmeye Gelmiş Bir Köylü Memiş Çavuş, 271
«İstanbul Tiyatrosu», 330, 380, 382
İstibdadın Son Günü Yahut Zavallı Valide, 269
İstibdadın Vahşetleri Yahut Bir Fedainin Ölümü, 269
İstifçi, 154
İstiklal, 290
İstila, 238
İsvan, Ahmet, 376
İsyancılar, 309, 311
İş İştir, 34
İşgal yahut Talihli Amele, 364
İşgalciler, 34
«İşkence Tiyatrosu», 104, 255
İşportacılık, 119
İşsizler, 294
İtaat İlamı, 276
İtalyan Gecesi, 200
İtiraf, 274
İttihat ve Terakki, 314
İvanov, 43
İvanov, Vsevolod
Viyeçeslav, 66, 138-9, 141, 201, 405
İyi Geçen Saatler, 194
İyi İnsanlar, 98
«İyi Kurulu Oyun», 34
İyi Olmak İçin Fazla Doğru, 92
İyi Tohum, 196
İyilerin Kötü İnsanları, 36
İyimser Tragedya, 201
İzah ve İstihzah, 270
İzdivaç Projesi, 275
İzgü Muzaffer, 372, 374
İzmirli Emprezaryo, 387
«İzmir Sanat Tiyatrosu», 384, 386
«İzmir Sanatevi», 384
«İzmir Şehir Tiyatrosu», 389
İzmir'e Doğru; İzmir'de Doğan Şeref, 272
İzmir'in İçinde, 371
İzmir'in İşgali, 272
İzmir'li Kör, 387

J

Jacobowsky ve Albay, 256
Jane Clegg, 33
Jarocki, Jerzy, 256
Jarry, Alfred, 102-3, 104, 239
Jaspers, Karl, 232
Jeb, 155, 220
Jelico, Ann, 231
Jenssen, Hans Wiers, 83
Jessner, Leopold, 96
Jest, 82
Jim Dandy, 115
Joel Brand: Bir İşin Tarihi, 251, 252
Johan Ulfstjerna, 35
Johannes, 28
John, Errol, 229
John, Ferguson, 33
Johnson, Hall, 157
Johnston, Denis, 191
Johst, Hanns, 161
Jones, Robert Edmond, 31, 98, 99
Jonson, Ben, 381
Jorio'nun Kızı, 82
Josset, André, 202
Jouvet, Louis, 61, 62, 65, 216, 237
Jön Türk, 274
Juarez ve Maximilian, 203
Judith (Giraudoux), 65, 211
Judith (Işıközlü), 328, 378
Julius Caeser, 324
Jullien, Jean, 34
Jung, Carl Gustav, 187, 188
Juris Sirki, 116
Jübile, 42

K

Kabil, 255
Kabul Edilemiyecek Delil, 229
Kaçak, 32
Kaderin Sillesi, 206
«Kadıköy İl Tiyatrosu», 380
Kadıköy İskelesi, 297

«Kadıköy Opera Topluluğu», 346
«Kadıköy Tiyatrosu» (Özel), 330
«Kadıköy Tiyatrosu» (Şehir Tiy.), 316
Kadın Erkekleşince, 290
Kadın Tertibi, 275
Kadının Kulağındaki Pire, 231
Kadınlar, 195
Kadınlar Arasında, 299, 325
Kadınlar Okulu, 65
Kafatası, 294
Kafes, 332
Kafes Arkasında, 290
Kafka, Franz, 117, 248, 257, 289
Kafkas Tebeşir Dairesi, 160, 163, 164, 168, 176, 180-1
Kafkas Yolu, 271
Kâgir Tiyatro, 285
Kahraman, 295
Kahraman Bakkal Süpermarkete Karşı, 374
Kahramanlık Komedyası, 204
Kahvede Şenlik Var, 307, 326
Kahvehane, 324
Kaiser, Georg, 61, 117, 118-9, 132, 134, 135, 217
Kakmç, Tarık Dursun, 314
Kaldırım Serçesi, 364, 381
Kalender, Sabahattin, 355
Kalidasa, 75, 255
Kalküta, 4 Mayıs, 204
Kalser, Erwin, 151
Kaltneker, Hans, 122
Kalyon, Salih, 385
Kamare, Stephan, 197
Kamer Sultan, 271
«Kamerni Tiyatro», 75
Kamu Suçu, 37
«Kamu Tiyatrosu», 380
Kan Çiçekleri, 373
Kanatsız Zafer, 157, 206
Kandinski, Wassily, 117, 118
Kaneviçe, 303
Kanije Müdafaası, 274
Kanlı Düğün, 212, 213
Kantar, Kadri, 266, 389
Kantor, Tadeusz, 255
Kapandakiler, 328
Kapıcı, 231
Kapılar, 307
Kapıların İçinde, 134
Kaplan Tepesi'nin Strateji ile Ele Geçirilmesi, 360
Kaplangı, S., 339
Kaprow, Alan, 342-3
Kar Gelini, 36
Kara Düzen, 372
Kara Kız, 248
Kara Koyun, 192
Kara Maskeliler, 67
«Kara Tiyatro», 342
Karaağaçlar Altında, 99, 189
Karabasan ve Yıldızlar, 133
Karaca, Muammer, 317, 329, 380
«Karaca Tiyatro», 329
Karacan, Ali Naci, 280
Karadağ, Nurhan, 370
«Karadeniz Tiyatrosu», 354, 355
Karagöz, 68, 267, 334, 389, 404
Karagöz Amca, 339
Karagöz ve Kukla Tiyatrosu, 338
Karaib Denizlerinin Ay Işığı, 187
Karalar, 238
Karamehmet, Vecihe, 339
Karanlık Kuyu, 154
Karanlık Yeter Derecede Aydınlıktır, 228
Karanlığın Kudreti, 39, 150
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 274, 291
Karar, 220
Karar 71, 372
Karay, Refik Halit, 274, 276, 296
Karayar Köprüsü, 303
Kardeş Oyuncular, 383
Kardeş Payı, 305
Karen Borneman, 35
Kargalar, 315
Karındaş Mahmut, 266
Karışık Evlenme, 33
Karl XI, 83
Karnaval (Granville -Barker), 33
Karnavala Doğru, 83
Kasabalı Kız, 156
Kasandra, 86
Kasım Gecesi, 84
Kasimir ile Karoline, 200
Kaşıkçılar, 276, 289-90
Katayev, Valentin, 138
Katedralde Cinayet, 209
Katharina ile İki Sevgilisi, 28
Katil, Kadınların Umudu, 122
Kâtip Çıkmazı, 373
Katiller, 227
Kaufmann, George S., 99, 194
Kavuklu Hamdi, 374
Kaya ve Anıtlar, 56
Kayalar Üstünde, 92
Kayıtsız Çoban, 226
Kaza, 231
Kazancakis, Nikhos, 40
Keats, John, 207
Keçi Şarkısı, 203
Keçiler, 310
Keçiler Adası Cinayeti, 113
Kedi ve Ay, 79
Kel, 311
Kel Soprano, 239
Kelaynaklar, 375
Kelebek, 381
Kelebeğin Suçu, 214
Kelly, George, 99
Keloğlan (Demirel, Z.), 337
Keloğlan (Denizer, Ü.), 385
«Keloğlan Çocuk Tiyatrosu», 338
Kemal, 269
Kemal Bekir, 367
«Kemal Dirim Topluluğu», 380
Kemal Tahir, 372
Kemancının Evi, 52
Kemikler Evi, 240
«Kenan Büke Tiyatrosu», 380
Kenan Çobanları, 275, 393
Kendi Dünyamız, 373
Kendim İçin Fazla Soyluyum, 109
Kendine Rastlayan Adam, 56
Kendini Yazan Şarkı, 363
Kenssy, Silvio, 279
Kent, 110
«Kent Oyuncuları», 330, 380, 381
Kenter, Müşfik, 330, 380

Kenter, Yıldız, 330, 380
Kentin Düşüşü, 208
Kentlerin Ormanında, 121, 160, 165
Kerem, 325
Kerem Gibi, 352
Kerem ile Aslı, 295
Kerpiç Memet, 309, 310
Keskin, Yıldırım, 314, 360
Keskinoğlu, Mehmet, 339
Keşanlı Ali Destanı, 304, 305, 351, 354, 395
Keziban, 309, 310
Kıl Payı (İnce Denge), 224
Kılınç, İsmail, 386
Kıllı, Maymun, 188
Kırdar, Dr. Lütfi, 319
Kırgınlar Evi, 92
Kırık Mahfaza, 274
Kırık Testi, 356, 390
Kırmızı Değirmen, 199
Kırmızı Diş, 107
Kırmızı Fener, 260, 261
Kırmızı Sokağın Suzanı, 368
Kırmızı Yol, 122
Kısa An, 197
Kısakürek, Necip Fazıl, 292, 293, 294, 295, 311
Kıskançlar, 300
Kıskançlık, 39
Kış Sahnesi, 206, 208
Kızgın Çinko Damın Üstündeki Kedi, 223
Kızgınlık Geceleri, 243
Kızıl Fırtına, 259
Kızılışıklı Yörük Süleyman, 267
Kierkegaard, Sören, 232
Kimlik Kartları, 229
Kingsley, Sidney, 205
Kinok, Hans E., 83
Kipling, Rudyard, 182
Kipphardt, Heinar, 153, 251
Kirkland, John, 157
Kirli Eller, 233, 234
Kirschner, Ernst Ludwig, 117
Kirşon, Vladimir Mikhayloviç, 139
Kistemaekers, Henri, 34
Kitap Kurdu, 55
Kitzberg, August, 86
«Kivoto» Tiyatrosu, 388
Kjaer, Nils, 35
Klee, Paul, 117
Kleist, Heinrich von, 128, 356, 390
Kleopatra'nın Mezarı, 297
Knoblock, Edward, 34
Knock ya da Tıbbın Zaferi, 65, 113-4
Kober, Arthur, 194
Koca Bebek, 296, 297
Koca Sinan, 360
Kocadağlar Ağası, 309
Kocaoğlan, 301
Kokhos, 40
Kokoschka, Oscar, 117, 122
Kokteyl Parti, 209
Kolbek, Ergin, 332
Kolbenheyer, Erwin, 204
Komedya İçin Zaman Yok, 197
Komisarzhevski, 75, 76
Komisyon, 306
Komşularımız, 304
Komün Günü, 120-1, 159, 382
Konrad, Edmund, 197
Konsolos, 391
Konstantin Terekhin, 139
Konstruktivist Dekor, 136 147
Kont Öderland, 245
Kontes Cathleen, 51, 79
Koper, Macit, 381
Kops, Bernard, 231
Koray, Mebrure S., 339
Korcan, Kerim, 313, 372
Kordian, 253, 254, 255
Korkak (Lenormand), 107
Korku (Afrigenov), 137
Korku (Tuncay)
Korkmazgil, Hasan Hüseyin, 373
Korkunç Hayaletler, 55
Korneyçuk, A. Avdokimoviç, 202
Kornfeld, Paul, 122
Koromilas, 40
Korsan, 99
Koru Şeytanı, 44
«Koro Tiyatrosu», 285
Koşun Küçük Çocuklar, 157
Kotil, Aytekin ,377
Kotzebue, A.F. Ferdinand von, 27
Kozalar, 363
Kökler, 230
Kökler Derindir, 220
Köklerdeki Kurtlar, 365
Köknar, Ergun, 321
Köknar, Sait, 389
Köksal, Ülker, 369, 371, 373, 386
Köksüzler, 293
Kölelik, 37
Köpeklerin Valsi, 68
Köpenick Yüzbaşısı, 199
«Köprü», 117
Köprüden Görünüş, 221-2
Köprülüler, 275
Köprünün Hikâyesi, 361
Kör, 292
Kör Döğüşü (Cücenoğlu), 371
Kör Döğüşü (Doğan), 372
Kör Tanrıça, 120
Kördüğüm, 274
Körebe, 273
Körler, 31
Körmükçü, Hazım, 278
Köroğlu, 296
Köroğlu, Çetin, 330, 383
Köse Daniş ve Kumpanyası, 273
Köse Kâhya, 392
Kösem Sultan (Oflazoğlu), 359
Kösem Sultan (Ş. Süleyman - T. Nahit), 274
Köşebaşı, 296, 325, 326
Köşekapmaca, 362
Köşeli Yuvarlak, 138, 139
Köppel, Jochen, 252
Kötü Yürekli Ahçılar, 251
Kötülerin Maskesi, 163, 181
Kötülüğün Gölgesinde, 107
Köylü Mürşidi, 270
Kral Açlık, 67
Kral Charles'ın Altın Döneminde, 92
Kral Davut, 121
Kral Lear, 226
Kral Lear'in Kızı, 80
Kral Oidipus, 23, 63, 324, 326
Kral Ubü, 102-3, 239
Kral Üşümesi, 307
Kralın Basamağı, 79
Kraliçe Elizabeth (Anderson), 205
Kraliçe ve Asiler, 113
Kraliçe Victoria, 204
Kralların Maskesi, 206

Krapp'ın Son Bandı, 224, 237
Kraus, Karl, 192
Krog, Helga, 196
«Kroll Operası», 130
Ksenepulos, G., 40
Kuduz, 275
Kudüs'e Yolculuk, 206
Kudüs'ten Söz Ediyorum, 230
Kuğu, 199
Kuğu Gölü, 328
Kuğunun Şarkısı, 42
Kukla, 267, 334-5, 404
Kukla Sahnesi, 70
«Kukla Üstü», 18
Kuklalar, 56
Kulaktan Kulağa, 50
Kule, 29
Kum Saati, 79
Kum Sandığı, 224
Kunduracının Şaşılacak Karısı, 214
Kuralla Kural Dışı, 167
Kurban, 309, 347-8
Kurban ve Kızkardeş, 122
Kurşunlu, Nazım, 298, 301, 309, 365
Kurt, 308
Kurt Adam (Kitzberg), 86
Kurt Adam (Vitrac), 105
Kurt Dişi, 367
Kuşatma, 256
Kutsal Güldürü, 71-2
Kutsal Hazine, 385
Kutu, 225
Kutularda Sinek, 307
Kuzey Yamacındaki Çöküntü, 113
Küçümen, Zihni, 321
Küçük Adam (Benavente), 37
Küçük Adam (Galsworthy), 32
Küçük Adam N'oldu Sana, 383, 396
Küçük Ali (Hayali), 266-7
Küçük Bilgi Aracı, 162, 168, 171
Küçük Burjuvalar, 139, 150
Küçük Devler, 309
Küçük Düşürülen Baba, 110
Küçük Esma Sultan, 366
Küçük Filonun Batırılışı, 202
«Küçük İsmail Topluluğu», 389
«Küçük Komedi» (Ankara) 330, 331
«Küçük Komedi» (İstanbul), 380
Küçük Kuru Diken, 204
Küçük, M. Kemal, 317, 336, 339
Küçük Mutluluklar, 381
«Küçük Opera Topluluğu», 330, 346
Küçük Oyunlar, 29
Küçük Prens (St-Exupery), 339
Küçük Prens (Paker), 386
«Küçük Sahne», 316, 329, 349
Küçük, Selahattin, 339
Küçük Şehir, 297
Küçük Tilkiler, 191
«Küçük Tiyatro», 316, 325
Küçük Tiyatro (Dergi), 316
Külot, 87
Küntay, İsmet, 314, 371, 383
Künye, 294
Kür, İsmet, 339
Küskün Ateş, 108
Küskünler Kahvesi, 224
Kütük, 294

L

La Bohem, 324
«La Chaux-de-Fonds Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Biennali», 385
«La Climère», 63
«La Comune», 219
Lady Windermere'in Yelpazesi, 87
La Galette Değirmeni, 198
Lagerkvist, Paer, 135
La Giocondo, 82
Lale Devri, 276, 289, 290
La Mancha'lı Adam, 378, 395
Lamba ve Çan, 208
Lambalı Kadın, 204
Lanet, 84
Lange, Paul, 279
Lange, Sven, 35
Langer, Frantiçek, 192
Langner, Lawrence, 98, 194
Lanval, 28
Lanza, Giuseppe, 196
Lanzelot, 28
Laskaris, 40
Lav, Ercüment Behzat, 278, 283
Lavranyev, Boris, 201-2
Lavtacı Hristo, 393
Lawson, John Howard, 135, 154
Lazarus Öldü, 189
L.C.C. Okulu, 316, 349
Leblanc, Georgette, 31
Leblebici Horhor, 392
Leblebicioğlu, Reşat, 336
Lecoq, Jacques, 332
Lee, Canada, 157
Lefty'i Beklerken, 155
Lejyon, 84-5
Leke, Çizgi-Benek,Renk, 385
Lelevel, 84
Lengyel, Melchior, 197
Lenoir Takım Adaları, 245
Lenormand, Henri-René, 107, 112-3
Lenz, J.M. Reinhold, 177
Lenz, Siegfried, 251
Léocadia, 241, 242
Lesage, Laurent, 211
Le Simoun, 107
Lessing, Doris, 231
Lessing, Gotthold Ephraim, 22, 324
«Leşki Tiyatrosu», 285
«Letafet Tiyatrosu» (Beşiktaş), 285
«Levent Kırca Tiyatrosu», 382
Levent, Necdet, 391
Lewis, Sinclair, 155
Leyla, 274
Leylek Sultan, 337
L'Hermine, 241, 242
Liderimi İzleyin, 225
Liliom, 199, 320
Liluli, 203
Linç, 313, 372
Lindemann, 23
Lindtberg, Leopold, 151
Liola, 58
«Lirik Opera», 231
«Liselerarası Tiyatro Şenliği», 352, 355
Lithend'e Giderken, 80

«Living Theatre, The», 342, 343, 405
Livings, Henry, 231
Lodos, 367
Loft'un İsteği, 83
Lom, Stanislav, 206
Longinus, 173
Lonsdale, Frederick, 196
Lope de Vega, 36, 212
Lorca, Federico Garcia, 97, 207, 212-4
Lorraine'li Joan, 206
Lucrécé'in Kaçırılışı, 110
Lucrezia, 206
Ludovici, C.V., 56
«Ludowy Tiyatrosu», 256
Luzitanyalı Korkuluğun Türküsü, 250
Ludwig, Emil, 203-4
Ludwig, Prens Ernst, 23
Luiza Hanım, 278
Lunaçarski, Anatoli V., 137, 140, 143
Luther, 229
Lüküs Hayat, 394
Lütfen Dokunmayın, 305, 390
Lyubov Yarovaya, 138, 141

M

Macbeth (Shakespeare), 155
Macbeth (Ulusay), 354
MacArthur, Charles, 194-5
MacLeish, Archibald, 208
MacNeice, Louis, 210
Machado, Antonio, 206
Machado, Manuel, 206
Machin-Choutte, 198
Macke, August, 117
Macun Hokkası, 276
Madam Butterfly, 324
Madam Marie, 110
Madam Quinze, 203
Madame Béliard, 208
Madde-i Asliye, 275
Madelon, 109
Maden, 122
Madras Evi, 33
Madmazel, 193
Maeterlinck, Maurice, 27, 29, 30-1, 47, 60, 61, 67, 73, 100, 114, 189, 324
Maeve, 51
Magdeleine, G., 25
Magno, P. Carlos, 333
Mağarada Yaşayanlar, 115
Mahagonny, 152, 163, 182
Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü, 161, 163, 166, 181, 183
Mahcupluk İmtihanı, 275
Mahkemede, 132
Mahmut II, 270
Mahmut İbrahim, 278
Mahmut ile Yezida, 369-70
Mahmut Kemalettin, 324-5
Mainau, Herr von, 394
Majçen, Stanko, 192
Makine, 297
Makine Düzeni, 135
Makine Kıranlar, 120
Makropulos Sokağı, 131
Malatesta, 244
Malazgirt, 359
Malcolm, 224
Malfi Düşesi, 157
Malina, Judith, 153, 342
Mallarmé, Stephan, 14, 102, 110
«Maltepe Komedi» (Ankara), 338
Maltz, Albert, 154
Malvaloca, 37
Mama Colibri, 34
Mama Dadım Darılır, 273
Mamba'nın Kızları, 157
Mamouret, 109
Manastırlı Hasib Bey, 271
Manda, 241
Manda Gözü, 310, 386
Mandarine, 242
Mannik, Sara, 278, 280 282
Marat/Sade, 249, 250
Marc, Franz. 117
Marcel, Gabriel, 192, 234
Marchand, Leopold, 194
Margot, 203
Maria, 110
Maria Magdalena, 63
Mariana Pineda, 212
Marinetti, F.T. 71, 95
Marie'ye Getirilen Haberler, 110
Marius, 195
Marivaux, P.C. de, 196
Ma Çe Tung, 258, 259
Mao Çe Tung'dan Sözler, 225
Marceau, Marcel, 332
«Marko Paşa Kabare Tiyatrosu», 331
Marlalı, Haldun, 337, 339
Marsaili'nin Ağlaması, 81
Marshall, Armina, 194
Martı, 39, 43
Martine, 108,
Martini, Fausto Maria, 116
Martoglio, N., 54
Martyn, Edward, 50-1
Marx, Joseph, 319
Mascotte, 388
Masefield, John, 81
Maske (dergi), 16
Maske Yapımcısı, 106
Maske ve Yüz, 55
Masson, 386
Maşenka, 137
Maugham, Somerset, 195-6
Maurice, Anthony, 225
Maurice Hart, 51
Mavi Sokalın Sekizinci Karısı, 34, 198
«Mavi Binici», 117
Mavi Kuş, 30, 31
Mavi Yıldırım, 291
Maya, 109
Mayakovski, Vladimir, 71-2, 78, 143
Mayın, 310
Maymunlar Adası, 56
Mazeppa'nın Baladı, 121 163
Mâzi ve Âti, 269-70
Mazlum Bey, 266
Meçhul Asker ve Karısı, 227
Meddah, 268, 348, 371
Meddah (Opera), 391
Médée, 241, 243
Medusa'nın Cankurtaran Kayığı, 119
Mehmet Burhanettin, 269
Mehmet İhsan, 270
Mehmet Nafi, 271
«Mehmet Özekit Tiyatrosu», 380
Mehmet Rauf, 273, 277, 278, 279
Mehmet Sadullah, 270
Mehmet Sezai, 269
Mehring, Walter, 151, 161
Meier-Graefe, 23
Mei Lan-fang, 172-3, 259
Meinecke, Max, 320
Meisel, Edmund, 181
Mektup (Yesari), 333

Melas, Spiros, 40
Meleager, 84
Meleklerin Savaşı, 222
Mell, Max, 111
Melo, 34
«Memduh Tuncalı - Celal Vuruşkan Topluluğu», 380
Memiş'in Kaderi, 332
Memo'nun Düşü, 385
Mena, Juan de, 212
Menekşeciler, 371
Menekşeli Tozlar, 134
Menfiler Yahut Felaket-i İstibdat, 269
Mengene, 58
Menotti, Gian-Carlo, 391
Menthon'lu Genç Benard'ın Hikâyesi, 110
Merakî, 278
Mercan, 119
«Mercer's Sanat Merkezi», 405
Merdiven, 301
Merdivenin Yukarsındaki Karanlık, 220
Merdud Aile, 273, 278
Merhaba Oradakiler, 115
Meriç, Nezihe, 299, 302
«Merkez Tiyatrosu», 150
Merter, Ferdi, 368, 386
Mescemes, 279
Messina'lı Kunduracı, 116
Meş'ale, 34
«Meşrutiyet Tiyatrosu», 285
Metastasio, 387, 388
Mete, 294
Methuselah'ya Geri Dönüş, 87
«Meveddet Salonu», 267
Mevhibe, Prenses, 317
«Meydan Sahnesi» (Ankara), 330, 338-9, 383
«Meydan Sahnesi» (İzmir), 384, 386
Meyerhold, Vsevolod, 18, 19, 22, 24, 27, 30, 68, 70, 71. 72-5, 76, 77, 78, 96, 106, 128, 136, 140, 141, 142-7, 162, 315, 343, 404, 405
Mezara Burdan Gidilir, 227
Mezara Götüremezsin, 194
Mezbahaların Jan Dark'ı, 163-4, 180
Mınakyan, Aznif, 278
Mınakyan, Mardiros, 276, 277, 278, 279, 281, 388
«Mınakyan Kumpanyası», 271
Mızrak, 192
Michaelis, Sophus, 83
Midas'ın Altınları, 314
Midas'ın Kördüğümü, 361
Midas'ın Kulakları, 314, 326, 334, 335, 357, 390
Mies, L. van de Rohe, 23
Mikado, 155
Mikado'nun Çöpleri, 300
Milhaud, 181
Millay, Edna St. Vincent, 208
Miller, Arthur, 153, 221-2, 381, 390
Millet Tiyatrosu, 278, 285
«Milli Edebiyat» yazarları, 274-5
«Milli Musiki ve Temsil Akademisi», 323
«Milli Sahne», 278, 317, 329, 389
Milne, Alexander, 53
Milyoner Kadın, 92
Milyoner Napoli! 219
Mine, 302
Mineyan, Mari, 278, 280
Mineyan, Rosa, 317
Minna von Barnhelm, 324
Mirbeau, O., 34
Mirodan, Alexandru, 252
Mithat Cemal, 269, 272
Mithat Paşa, 269, 270
«Mithat Paşa Tiyatrosu», 339, 383
Mithat Paşa Yahut Aleksinaç Muharebesi, 269
Mithat Paşa Yahut Hükm-i İdam, 269
Mizah, 57-8
Mizzoura, 98
Moda Çılgınları, 276
Moffitt, John C., 155
Moholy-Nagy, Laszlo, 129-30, 131
Molière, 63, 65, 264, 318, 324, 325, 332, 386, 388, 389
Molnar, Ferenç, 85, 199, 318
Monna Vanna, 31
Monroe, Marilyn, 222
Monsieur Le Trouhadec, 114
Montezuma (Ak Tanrılar), 314
Montherland, Henri de, 211, 244
Moody, William Vaughn, 98
Moo'nun Yaratılışı, 230
Mor Defter, 302
Mor Gezegen, 385
Moral, Şaziye, 317
Moralı, Mahmut, 317
Mordo, Renato, 325
Morgan, Charles, 109
Moriç, Zsigmon, 192
Morselli, Ercole Luigi, 82
Mortimer, John, 231
«Moskova Sanat Tiyatrosu», 39, 43, 140, 141, 142, 143
Mounet-Sully, 315
Mouzenidis, Takis, 326
Mozart, Wolfgang Amadeus, 203, 324
Mölier, Philip, 98
Mösyö Bob'le, 240-1
Mr. Mississippi'nin Düğünü, 246
Mrozek, Slawomir, 252
Mr. Pim Geçiyor, 53
Muazzez (Ressam), 277
Muhafız, 199
Muhlis Sabahattin, 394
Muhsin Ertuğrul, 276, 277, 279, 282-3, 284, 315-6, 317, 318, 319, 320, 321-2, 324-5, 326, 329, 336, 337, 346, 349, 351, 352, 353, 355-6, 375, 376, 377, 384, 389, 394
Muhterem Katil, 271
Muhtıra, 252
Muhyiddin Mekki, 272
Mumcu, Uğur, 374, 383
Mungan, Murathan, 370
Munk, Kaj, 192
Munro, Charles Kirkpatrik, 135, 193
Munsford, Lorna, 328
Murat IV, 314
Murray, T.C., 51-2
Murtaza, 364, 381
Musa Süreyya, 319
Musahipzade Celal, 275-6, 278, 288-90, 318, 393, 394

«Musiki Muallim Mektebi», 322, 323
Musset, Alfred de, 325
Mussolini, Benito, 206, 207
Mutemet Ali Rıza Beyin Yaşanmamış Hayat Hikâyesi, 364
Mutfak, 230
Mutlu Günler, 237
Mutluluğun İzinde, 194
Mutluluklar Ülkesi, 385
Muvahhid, Bedia, 317
«Müeap Ofluoğlu Tiyatrosu», 349, 380
Mücevher Kutusu (Sternheim), 87
Müderrisoğlu, Yeşim, 369
Müfettiş, (Gogol), 256-7, 392
Müfettiş (Yevrenyov), 69
Müfit Ratip, 274, 276, 281
Müfit Rıfat, 335
Mühsam, Erich, 151
Mülevves Yahut Bir Casusun Akıbeti, 269
Müller, Heiner, 252
Müller, Inge, 252
Müller, Traugott, 179
Münafıklık, 275
Münasip Beyin Dünya Evi, 365
Münevverin Hasbihali, 275
«Münih Halk Tiyatrosu Şenliği Birliği», 27
«Münih Sanatçılar Tiyatrosu», 26
«Münihli Sanatçılar Özgürlük Derneği», 23
Münir Bakir, 335
«Mürebbî-i Hissiyat», 277
Mürebbiye, 277
Müridoğlu, Zühtü, 317
Müteveffa Mattia Pascal, 57
My Fair Lady, 395
Myrtle'in Yedi Düşüşü, 225

N

Nafile Dünya, 306, 348, 370, 382
Naughton, Bill, 231
Nalınlar, 309
Nalkovska, Zofya, 116
Name, 274
Namık Kemal, 269, 270, 273, 277, 388
Nan'ın Tragedyası, 81
Nasreddin Hoca ve Eşeği, 386
Nâşit (Komik-i Şehr), 360
Nayır, Yaşar Nabi, 294
«Nea Skene» Tiyatrosu, 388
Necatigil, Behçet, 302, 307
Necmettin Sahir, 271
Nedim, 293
Neher, Caspar, 163, 178, 179
Ne İstediklerini Biliyorlardı, 99
«Nejat Uygur Tiyatrosu», 380, 382
Nekrasof, 381
Nemiroviç-Dançenko, Vladimir, 38
Nerden Bileceksin, 91
Nereye Payidar? 371, 383
Neron, 81
Nesin, Aziz, 299, 306, 348, 365-6, 381, 382, 386
Nestriepke, Siegfried, 153
Nestroy, Johann N., 247
Neveux, Georges, 237
«New Theatre League», 154
Newly, Arthur, 381
Neyir, Neyyire, 317
Ne Zaman Oynamaya Başlayacağız? 193
Niccodemi, Dario, 35-6
Nicholson, Norman, 227
Niconède, 387
Niels Ebbesen, 192
Nietzsche, Friedrich, 23, 25, 158
«Nisa Serezli - Tolga Aşkıner Topluluğu», 381
Nivoix, Paul, 195
Noel Arifesi, 83
Noel Babayı Kim Öldürdü, 381
Nono, 193
No Tiyatrosu, 47, 79, 80
Novaçzinski, Adolf, 206
Novelli, Augusto, 54
Nudiye Nizamettin, 293
Nurettin Şefkatî, 278
Nutku, Özdemir, 359

O

O Böyle İstemezdi, 298
Obay, Afif, 336, 337, 339
Obey, André, 110, 192
Ocak, 303-4, 313, 390
O'Casey, Sean, 61, 79, 133-4, 191
Octoroon, 156
Oda, 231
Oda Savaşı, 251
«Oda Tiyatrosu», 316, 326, 379
«Odeon Tiyatrosu», 284
Odesios'un Dönüşü, 84
Odets, Clifford, 155-6
Oduncunun Çocukları, 338
Oedipe, 110
Oflazoğlu, Turan, 309, 310, 314, 359, 362
O Gün Gelecektir, 150
Oğuzata, 295
Oidipus Kolonos'ta, 73
Oidipus ve Sfenks, 29
Okhlopkov, Nikolay Pavloviç, 136, 147-9
Oliver, Federico, 37
Olivier, Sir Laurence, 229, 249
Olmayan Masal, 85
«Olympia» Tiyatrosu, 388
On Yılın Destanı, 291
Onaltı Mart Bindokuzyüzyirmi, 359
Onaran, Alim Şerif, 267
Onat, Burhanettin Cafer, 280
Onav, Yılmaz, 383
«Onbeş Kişilik Kumpanya», 62
Ondine (Su Kızı), 65
O'Neill, Eugene, 99, 100, 132, 157, 186-90, 206, 220, 333, 381
Onikinci Gece, 256, 326
Onlar Öldürmeyecekler, 157
10 Temmuz 1324, 269
Onun Dönüşü, 116
Onur, Necmi, 373
Onurumuz ve Gücümüz, 192
«Open Theatre», 405
Opera'da Karagöz, 355
Operadaki Yangın, 119
Oppenheimer Davası, 153, 251, 252
Oral, Zeynep, 367
Oraloğlu, Burçin, 376
«Oraloğlu Tiyatrosu» (Lale Oraloğlu), 330, 380
Orbey, Engin, 308, 355, 376, 379, 382

Orda Bir Köy Var Uzakta, 309
«Ordu Belediye Tiyatrosu», 384
Orest (Aiskhilyos), 27
Oreste (Alfieri), 387
Orfe (Stravinsky), 328
Orff, Carl, 391
«Orhan Alkan Topluluğu», 380
«Orhan Ergin Tiyatrosu», 383
Orhan Kemal, 304, 305, 364, 381,
Orione, 82
Ormanda, 311
Ormanın Öbür Yanı, 191
Orna, 61
Orphée, 105
Orpheus İniyor, 223
Orta Direk, 351
«Orta Oyuncuları», 382, 397
Orta Oyunu, 389
Orta Sınıf Kahramanlarının Portreleri, 87
Ortaç, Yusuf Ziya, 274
Ortak, 371
Ortner, Hermann Heinz, 111
Orton, Joe, 231
Osborne, John, 229
Osborn, Paul, 111
Oscar Wilde, 87
Osmangiller, 373
«Osmanlı Dram Kumpanyası», 269
Otelci Kadın, 324, 387
Otello Kâmil, 276, Res. 62
Othello (Sarment), 109
Othello (Shakespeare), 333
Otobüs Durağı, 220
Otostop, 252
Otto, Teo, 179
Otyam, Fikret, 310
Oxilia, Nino, 36
Oykonomu, 40
«Oylum Sahnesi», 23
Oyun Bitti, 365
Oyun İçinde Oyun, 299
Oyunlarda Yaşayanlar, 368
Oyunlar ve Tartışmalar, 47
Oyunun Sonu, 237
Ozansoy, Faik Âli, 272
Ozansoy, Halit Fahri, 274, 278, 279, 280, 282, 291, 293, 318

Ö

Öbür Gelişte, 297
Öbür Nanette, 116
Öç, 301
Ödiyemeyiz, Ödemiyeceğiz, 219
Ödünç Alınan Zaman, 111-2
Ögelman, A., 339
Öğle Tanrıçası, 203
Öğle Tatili, 110
Öğretmen, 371
Ökte, Melek, 337, 389
Öldürülen Söz - Öldürülmeyen Aşk, 272
Öleceksiniz Bayım, 248
Ölen Hangisi? 298
Ölü Askerin Öyküsü, 164, 181
Ölü Gün, 122
Ölü Kent, 82
Ölü Kentin Nabzı, 359
Ölü Kraliçe, 244
Ölü Seyri, 238
Ölüleri Gömün, 155
Ölüm, 28
Ölüm Dansı (Strindberg), 247
Ölüm Dansı (Weismantel), 111
Ölüm Kalım Savaşı, 311
Ölüm Tatil Yapıyor, 111
Ölüm ve Genç Kız, 328
Ölüm Perileri, 274
Ölümü Yaşamak, 364
Ölümün Zaferi, 70
Ömenidler, 73
Ömer Hilmi, 271
Ömer Seyfettin, 275, 278, 386
Ömür Satan Hüsam Çelebi, 366
«Öncü Sahne», 354, 383
Önemli İnsanlar, 37
Önemsiz Kadın, 87
«Öneri Topluluğu», 405
Öngören, Vasıf, 313-4, 331, 364, 381, 383
Önlem, 166, 167
Öp Beni Kate, 326-7, 395
Örik, Nahit Sırrı, 291, 294, 367
Örnek, Sedat Veyis, 308, 310, 315, 369, 386
Öteki Mesih, 110
Öteye Doğru, 111
Öyle Bir Nevcivan, 368
Öyle Bir Oyun, 312
Özakman, Turgut, 299, 303-4, 307, 313, 359-60, 361, 366, 379, 383, 390, 395
Özcan, Gazanfer, 267
Özçelik, Remzi, 370
Özdemir, Birkan, 339
Özdoğru, Nüvit, 321
Özel Eğitmen, 177
Özel Sekreter, 209
Özel Teşebbüs, 33
Özel Yaşamlar, 193
Özgür Kadın, 243, 244
«Özgür Sahne» (Reinhardt), 19
Özgürlük Jones, 114
«Özgürlük Tiyatrosu» (Ulusoy), 351
Özkul, Münir, 267
Özsoy, Yaşar, 278
Özturanlı, O. Zeki, 308-9, 365, 381
Özyurt, 294

P

Pabuççu Ahmet, 334
Padua Düşesi, 87
Pagnol, Marcel, 195
Pagodalar Prensi, 328
Paker, Önder, 386, 390
Pamuk Prenses ve Keloğlan, 338
Pamuk Prenses ve Yedi Cüce, 339
Pan (dergi), 23
Panik, 208
Pantagleize, 108
Paolo Paolo, 239
Paquet, Alfons, 150
Para, 294
Para Uğruna, 294
Paracelsus, 28
Paramparça, 304
«Parasız Öğle Paydosu Tiyatrosu», 353
«Parasiraç Tiyatrosu», 285
«Paravana Kabare Tiyatrosu», 348
Paravanlar, 238
Parenti, Franco, 218

Paris'e Doğru, 114
Parisina, 83
Paris'linin Yaşamı, 193
Parkın Yanlış Tarafı, 231
Parkta Bir Sonbahar Günü, 365
Parodi, 238
Parti Pehlivan, 314, 371
Pascal, Blaise, 58
Passau'lu Büyücü, 111
Passeur, Steve, 107
Pasteur, 203
Paşa'nın Çiftliği, 309
Patates, 198
Patchouli, 243
Patenciler, 328
«Pathé Frer» Sineması, 389
Patronun Öldürüldüğü Gece, 252
Paul Yahudiler Arasında, 203
Pavlikovska-Yasnorzevska, Marya, 116
Paydos, 297, 325
Payitahtın Kapısında, 272
Pazartesi-Perşembe, 289
«Pekcan Koşar Tiyatrosu», 380
Pelléas ile Melisande, 31, 61, 324
Pellerin, Jean-Victor, 109
Pembe Evin Kaderi, 303
Pembe Kadın, 309; (bale) 378
Pembe Kız, 393
Pencere Camındaki Sözcükler, 79
Pençe, 273
Pençeler, 37
Penderecki, Krzystof, 258
Perchten Oyunu, 111
«Performance Group», 405
Pergolesi, 391
Perukalı Aşk, 54
«Petek Oyuncuları», 385
Peter Pan, 52
Petipa, 391
Petit Illustration (dergi), 283
Petronius, 228
Peyami Safa, 279, 280, 291
Pırıltılı Keçi Yolu, 225
Philadelphia'daki Olay, 115
Philemon ile Baukis, 248
Philips, Stephen, 81
Phillpotts, Eden, 193
Piaf, Edith, 364
Picasso, Pablo, 118
«Piccolo Teatro», 215, 216-7
Pichette, Henri, 237, 241
Piéteri, Roland, 378
Piknik, 220
Piliç Çorbası ve Arpa, 230
Pineapple Poll, 328
Pinero, Sir Arthur, 31, 32
Ping Pong, 239
Pinillos, José Lopez, 37
Pinter, Harold, 231
Pippa Dansediyor, 28
Pirandello, Luigi, 53, 55, 56, 57-60, 65, 66, 71, 82, 109, 110, 114, 115, 116, 163, 191, 196, 199, 206, 219-20, 242, 318, 325, 326
Pirinçler Yeşerecek, 315
Pir Sultan Abdal, 314, 347, 371
Piscator, Erwin, 96, 120, 124, 149-54, 162, 169, 170, 249, 343, 404
«Piscator Sahnesi», 151
Pisi Pisi, 381
Pişmanlık Duyan Tüccar, 106
Pişmanlıklar Evi, 226
Pitoeff, Georges, 60, 63, 64-5
Pitoeff, Ludmilla, 65
Pius XII, Papa, 249
Piyanist, 332
Plebler Ayaklanmayı Prova Ediyorlar, 251
Poë, Lugne, 22, 60-1, 62
Poe, Edgar Allan, 75
Pogodin, Nikolay Fedoroviç, 138, 148
Polat, Ömer, 369, 372, 385
Politik Tiyatro, 149, 152, 169
Politikacı ve Koltuk, 332
Polisler, 252
Polly Anna, 337, 339, 386
Pompei, 200
Popov, Aleksey, 136
Porché, François, 202
Porgy, 99, 157
Portakalcı Yahudi, 265
Potassiyum Siyanid, 251
Potyemkin Zırhlısı, 162
Prens Hagen, 149
Prens Turandot'un Yenilgisi, 248
Prenses Melaine, 30-1
Prensesle Büyücü, 338
Priestley, John Boynton, 112, 113
Profesör Mamlock, 251
Profesör Taranne, 239
«Proleter Tiyatrosu», 149, 150
«Proleter Yazarlar Birliği», 69
Protesilas ile Laodamia, 84
«Provincetown Players», 99, 186
Prunella, 33
Prusya Prensi Louis Ferdinand, 122
Przybyzevski, Stanislav, 116
Puccini, Giacomo, 324, 391
Pugaçev İsyanı, 137-8, 201
Pugaçev İsyanı Tarihi, 138
Pulchinella'nın Oğlu, 36
Puntila ile Uşağı Matti, 167, 364
Purilia'ya Yolculuk, 132
Pusuda, 308
Puşkin, Aleksandır, 138
Püskürtü Moruk, 348, 381
Pygmalion, 91, 93

Q

Quglıardi, Tobias, 388
Quintero, Joaquin Alvarez, 37
Quintero, Serafin, 37

R

Racine, Jean, 63
Radoglia, Victor, 279, 394
Radlov, Sergei, 74
Rakoşi, Yenö, 85
Ramak Kaldı, 135
Ramses (Blok), 70
Ramses (F. Reşit - H. Kâmi), 277
Ramuz, 181
Ran, Nazım Hikmet, 292, 293, 294, 295
Rasputin, 151
Ratonyi, Robert, 252
Ratti, Federoci Valerio, 82-3
Rattigan, Terence, 225-6

Rauf Yekta, 279
Ravel, Maurice, 328, 348
Raynal, Paul, 107, 202
Raynis, Yanis, 86
Reçetesi Peçete, 374
Refik Nevzat, 269
Rehfisch, José, 150
Rehin, 230
Rehine, 110
Reinhardt, Max, 18-22, 27, 28, 30, 62, 63, 69, 96, 145, 163, 174, 203, 216, 245, 315, 320, 351, 353, 405
Reimann, Hans, 151
Ren Kıyılarına Dikkat Edin, 191
Renkli Fener, 317
Replikler, 257
Resimli Osmanlı Tarihi, 359-60, 383
Resmin Dışında, 210
Ressam ve Modeli, 332
«Reşadiye Tiyatrosu», 285
Reşat Rıdvan, 277, 279, 280, 281, 388
Rey, Ekrem Reşit, 339
Reybaz, André, 107
Rıdvan Paşa, 284
Rıfat Bey (oyuncu), 278
Rıza Fadıl, 277, 278
Rıza Suad, 272
Rıza Tevfik, 279
Rice, Elmer, 99, 132
Richard'ın Mantar Ayağı, 231
Riche, Daniel, 281
Ridler, Anne, 227
Rimbaud, Arthur, 102, 110
Rioti ,M., 279
Rittüel, 252-3
Rivas, Manuel Linares, 37
«Robert Kolej Oyuncuları», 333
Robert ile Marianne, 109
Robinson, Lennox, 50, 51
Rode, Helge, 83
Rodriguez, Alfred, 328
Rokoko, 33
Rolland, Romain, 150, 202-3
Romains, Jules, 65, 113-4
Romancero Gitano, 212
Romans, 98
Romanyalı Kadın, 218
Roma'ya Giden Yol, 99
Romeo ile Jeanette, 243
Romeo ile Juliet, 33, 227
Romeo ile Juliette, 105
Romola, 206
Root, Lynn, 157
Rosenkavalier, 29
Rosmersholm, 61
Ross, 226
Rosselini, Roberto, 218
Rossum'un Evrensel Robotları, 131, 132
Rosenbergler Ölmemeli, 381
Rostand, Edmond, 29-30
Rostvorovski, Karol, 135
Roth, Wolfgang, 179
Rousseau, Jean-Jacques, 92
«Royal Court Theatre», 229
Ruderer, 27
Rudkin, David, 231
Ruh Dairesinin Şefi, 252
Ruh Tiyatrosu, 69
Ruhlar Gelirse (Şen Ruh), 193
Ruhsan Nevvare, 274
Rumeli, 271
Rumuz Goncagül, 370-1, 383
Rus Halkı, 139
Ruy Blas, 281
Rüya İçinde Rüya, 292
Rüzgâr Altındaki Mum, 206
Rüzgâr Horozu, 33
Ryerson, Florence, 205

S

Saadettin Bey, 279
«Saat Altı Tiyatrosu», 330
Saat Biri Vurdu, 199
Sabah, Öğle ve Akşam, 36
Sabah-ı Hürriyet, 268
Sabahat, 294
Sabahattin Âli, 294
Sabahtan Geceyarısına, 119
Sabine'li Kadınlar, 68
Sabotaj, 381
Sabuncu Başar, 313, 315, 364, 376, 381
Sacide, 373
Sadaka, 135
Sadık Bey, 279
Saf Koca, 198
Saffet Nezih, 278
Saffet Nezihi, 270
Saffetî Ziya, 270
Sağanak, 291
Sağırlar Sövüşmesi, 304
Sağıroğlu, Duygu, 321
Sahildeki Topraklar, 98
«Sahir Opereti», 393
«Sahne-i Heves», 277
Sahte Kahramanlar, 366, 378
Said Hikmet, 269
Saint Marc, Boussac da, 110
Sakat, 149
Sakıncalı Piyade, 374, 383
Salacrou, Armand, 64, 243-4
Salah Cimcoz, 270, 278, 280, 281
Salambo, 31
Salih Fuat, 279
Salih Zeki, 272
Salinax, 381
Salome, 87, 144
Samako, Raşit Rıza, 277, 278, 280, 282, 317, 318, 329
Saman, 188
Samanyolunu Biliyor musunuz?, 251
Samariyalı Kadın, 30
San Secondo, P.R. di, 56
San, Sevim, 339
Sana Rey Veriyorum, 296
«Sanat Evi», 384
«Sanat ve Bahçe Sanatı Sergisi», 23
«Sanat ve Elişleri Atölyeleri Birliği», 23
Sanat Vesikaları, 272
«Sanatçılar Evi», 23
«Sanatçılar Kolonisi», 25
Sanatkâr Aşkı, 292
Sangster, Alfred, 204
«Sanayi-i Nefise Kumpanyası», 277
«Sanayi-i Nefise Mektebi Tiyatrosu», 285
Sanlı, Sevgi, 303
Sansar, 273
Santar Barbara Balıkçılarının Ayaklanması 152
Santa Cruz, 245
Santiago Şövalyesi, 244
Sapak, 372
Sarı Ceket, 36
Sarı Irmağa Vuran Ay Işığı, 191

Sarı Kumlar, 193
Sarı Naciye, 361
Sarıkeçili Davut, 267
Sarıpınar 1914, 304
Sarısalkım Korosu, 112
Sarışının Yanında, 198
Sarment, Jean, 109, 114, 203, 226
Saroyan, William, 115
Sartre, Jean-Paul, 65, 232-6, 381
Sassman, Hans, 204
Saten Terlik, 110
Satıcının Ölümü, 221, 222
Satılık Ev, 296
Satılmış Nişanlı, 324
Satırbaşı, 295
Satz, Natalie, 336
Sav, Ergun, 339
Savaş Bittikten Sonra, 245
Savaş Oyunu, 334
«Savaş-Acı Çekme Oyunları Sendikası», 27
Savaş ve Barış, 153-4
Savni Bey, 280
Savoir, Alfred, 34, 198
Savva, 67
Saygılı Yosma, 235
Saygun, Adnan, 326, 348, 355
Sayın, Hidayet, 309, 310, 362, 365
Sazlar Arasındaki Alev, 260
Scaparro, Maurizio, 326
Scapin'in Dolapları, 332
«Scarpetta Topluluğu», 219
Schaeffer, Boguslaw, 257
Scharoff, Peter, 216
Schaubühne der Zukunft, Der, 25-6
Schawinski, Xanti, 130
Schehade, Georges, 237, 240-1
Schiller, Friedrich von, 171, 179, 249, 318
Schlemmer, Oscar, 125-9, 130
Schlumberger, Hans, 122
Schmidt-Rotluff, Karl, 117
Schnitzler, Arthur, 28, 61
Schrevvogl, Friedrich, 204
Schröder, Arnulf, 325
Schubert, Franz, 328
Schüller, Hermann, 149
Schweiger, 203
Sciant, Levon, 85-6
Scofield, Paul, 226
Scribe, Eugène, 34
Sebastien Efsanesi, 111
Seca, Pedro Murıyoz, 201
Seçuan'ın İyi İnsanı, 159, 164, 167, 321
Seghers, Anna, 152
Seine-et-Oise Su Kemerleri, 241
Seine'den Gelen Yabancı, 200
Sekizinci İbnürrefik Ahmet Nuri, 271, 275, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 291
804 İşçi, 372, 383
Sel (Barlach), 122
Sel (Paquet), 150
Selanikli Hilmi, 269
Selçuk, Timur, 396
Selçuk, Turhan, 374, 381
Selim III, 359
Selim-i Sâlis, 270, 278
Selma, 289, 290
Selvelli, Halo, 279
Selvinski, İlya, 201
Senlis'te Randevu, 242
Senyora Ama, 36
Sergen, Semih, 339
Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, 350, 357, 360
Serseri, 303
Sertel, Necla, 317
Seriivenciler, 29
«Servet-i Fünûn» Yazarları, 272-3
«Ses Opereti», 329
«Ses ve Duman», 19
Seslenen Kaya, 155
Sevenlerin Kaprisleri, 24
Sevginin Sırları, 104
Sevmek, 108
Seyisbaşı Konağı, 365
Sezar'ın Ölümü, 387
Sezar'ın Şeyleri, 111
Sezar ve Kleopatra, 91
«Sezession», 23
Shaffer, Peter, 231
Shakespeare, William, 27, 33, 62, 64-5, 78, 80, 84, 90, 144, 157, 162-3, 180, 207, 208, 227, 256, 318, 324, 325, 326, 333
Shakespeare ya da Seriiven Komedyası, 202
Shakespeare'e İvedilikle İhtiyaç Var, 251
Shallen, Laura, 332
Shaw, George Bernard, 65, 86, 87-93, 163, 193, 204
Shaw, Irwin, 155
Sheldon, Edward, 98
Shelley, Percy, Biesh, 207
Shenandoah, 98
Sherwood, Robert, 99
Shiels, George, 191
Sıcak ve Soğuk, 106
Sık Gelen Föniks, 228
Sıkı Yönetim, 235
Sınırlarda, 363
Sıvacıyan, Kınar, 278, 317
Sicilya Limonları, 58
Siegfried, 65, 210, 211
Sierra, Gregorio Martinez, 37
Sigurjonsson, Johann, 83
Silahlar ve Çiçekler, 368
Silahlar ve Kahramanlar, 88, 91
Silahlı Adam, 139
Silahşörün Gölgesi, 133
Simgeler, 23, 25
Simavnalı Şeyh Bedreddin, 382
Simonov, Konstantin, 139
Simonson, Lee, 98, 99
Simpson, N.F., 230
Sinadinos, 40
Sinanoğlu, Nüzhet Haşim, 290
Sinanyan, Aram, 279
Sinclair, Upton, 149
Sinekler, 233, 235
«Sinema-Tiyatro Derneği», 334
Sis, 187
Sisyphe Efsanesi, 233, 236
«Site Tiyatrosu», 330
Sivrisinekler, 275, 282
Siyah Köşk, 337
Siyah Kuğu, 251
Size Öyle Geliyorsa Öyledir, 58-9, 325
«Skating Ring», 285
Sklar, George, 154
Slovaki, Julius, 253
Smetana, Bedrich, 324
Smith, Lilian, 220
Socrate, 83
Sodom ve Gomora, 211
Sofokles, 89, 242, 324, 326
Soğuk Işık, 199
Sokak Kızı İrma, 395

«Sokak Tiyatrosu», 343, 351
Sokakta, 132
Sokrates, 205
Sokrates Savunuyor, 314
Sokullu Ne Yapmalıydı? 367
Sologub, Fyodor, 70
Son İnsan, 135
Son Konuk, 83
Sonsuz Günler, 190
Sonsuz Yol, 103
Sonsuzluk Kitabevi, 361
Sonuncu Kilometre, 157
Sorges, Johannes, 117, 121
Soruşturma (Betti), 113
Soruşturma (Keskin), 314
Soruşturma (Weiss), 153, 250, 381
Sosyalist Yahut Hak Çalışanındır, 271
Sosyalizm Yahut Amir mi Hami mi?, 271
Soumagne, Henri, 110
Sowerby, Githa, 34
Soygun, 297
Soytarı, 360
Soytarılar Geliyor, 114
Soytarılar Okulu, 108
Söderberg, Hjalmar, 35
Sönen Kandiller, 292
Sönmeyen Ateş, 291
Söylenti, 135
Söylev, 359
Söz, 192
Spaak, Paul, 35
Spender, Stephen, 210
Spewack, Samuel, 194
«Sporting Klüp», 285-6, 388
Squarzina, Luigi, 218
Stanislavski, Konstantin I., 39, 64, 68, 69, 74, 77, 78, 138, 140-2, 145, 154, 169-70, 315
Stavski, Vasili, 148
Steckel, Leonhard, 151
Stefani, Alessandro di, 116
Stefansson, David, 83
Steinbeck, John, 157-8, 256
Sternheim, Karl, 87
Sternich, Herr von, 394
Stirner, 315
Stodola, İvan, 197
Stucken, Eduard, 28
Strauss, Johann, 325
Strauss, Richard, 325
Stravinsky, İgor, 181, 182, 328
Strehler, Giorgio, 216-7
Strindberg, August, 13, 32, 35, 100, 117, 135, 245, 246, 247, 317
Strindberg Oyunu, 247
Strittmatter, Erwin, 252
«Studie Tiyatrosu», 257
Subaylar, 122
Suç ve Ceza, 63
Suçlular, 302
Suçsuzlar Çağı, 251
Sudermann, Hermann, 28
Su Kızı, 211
Sukut, 273
Sular Aydınlanıyordu, 302
Sullivan, Arthur, 328, 391
Sultan Gelin, 309
Sultan Selim-i Sâlis, 270
Sulukule Kavgaları, 265
Su Kaplumbağasının Sesi, 191
Supervielle, Jules, 203, 212, 241
Sur Dibinde, 248
Surat, 219
Surlar Önündeki Kaplan, 228-9
Sururi, Gülriz, 396
Sururi (Meddah), 266
Susan ve Tanrı, 194
Susuz Yaz, 308
Susuzluk, 187
Suvorin, Aleksey Sergeyeviç, 41
Suzanne, 107
Süleyman Ağa, 267
Süleyman Bey, 278
Sümer, Dinçer, 373, 386
Sümer, Güner, 313
Sümbül Harvey, 50
«Süreyya Operetі», 389
Sürgün, 196
Sürpik Dudu ile Belalı Bıçkın, 265
Süveyş'in Doğusu, 195
Svoboda, F.X., 192
Sweeney Agonistes, 208
Swinarski, Konrad, 255
Sylvia Kim?, 226
Synge, John Millington, 47, 48-50, 51, 78, 79, 207
Szajna, Josef, 255-8

Ş

Şafak Karakolu, 364
Şahabettin Süleyman, 274
Şahane Boynuzlu, 61, 106
Şahap Rıza, 279
Şahingiray, 270
Şahinin Kuyusunda, 79
Şahları da Vururlar, 374, 382, 396
Şair Ruhu, 190
Şaka, 275, 278
Şakacı, 307, 333
Şakuntala, 61, 75, 76, 255
Şamdancı, 325
«Şark Tiyatrosu», 285
Şasa, Ayşe, 372
Şaşırtıcı Gece, 40
Şato, 257
Şatodaki Oyun, 199
Şatoya Çağrı, 228, 243
Şayiapanç, 260
Şehbal Yahut İstibdadın Son Perdesi, 269, 272
Şehid-i Hürriyet Mithat Paşa, 269
«Şehir Tiyatrosu» (Adana), 316
«Şehir Tiyatrosu» (İstanbul), 277, 278, 279-84, 315, 316-21, 335, 336, 346, 347, 350, 351, 353, 354, 355, 356-7, 362, 375-7, 395
«Şehir Tiyatrosu» (İzmir), 336, 337
Şekerci Ali Muhiddin, 326
Şen Ruh (Ruhlar Gelirse), 193
Şen Yürek, 37
Şener, Nuran, 338
Şenlikle Sürükleniyoruz, 194
Şenlikli Şarap Evi, 199
Şensoy, Ferhan, 374, 382
Şerefiye, 313
Şerlok Holmes, 315
«Şevk-i Hürriyet Tiyatrosu», 285
Şeytan, 199
Şeytan ve Sevgili Tanrı, 65
Şeytanın Generali, 199
Şeytanın Öğrencisi, 91
Şeyh Bedreddin, 301
Şimdi Tekrar Şarkıya Başladılar 245
Şiir ve Dram Sanatı, 207

Şiirli Tiyatro, 29
Şili'de Av, 359, 381
Şu Haydetler! 219
Şükrü Bey (Meddah), *Şvayk İkinci Dünya Savaşı'nda*, 153

T

Tablodaki Adam, 296, 297, 321
Tabutçu, 83
Tahsin Nahit, 274, 279
Tahtakurusu, 72
Tahtaravalli, 302
Tahsin Efendi (Meddah), 266
Tai Yang Uyanıyor, 152
Taine, Hippolyte, 13
Tak-Tik, 396
Talihli Adam, 221
Talley Yöntemi, 197
Taner, Haldun, 298, 300-1, 304-5, 331, 348, 351, 354, 357, 360, 365, 366, 382, 384, 390, 395
Tango, 252
Tangopoulos, Demetrios, 85
Tanrılar ve İnsanlar, 306
Tanrıların Silahları, 83
Tanrıların Bütün Çocuklarının Kanatları Vardır, 157, 188
Tansık Oyunu, 19, 28
Tantivy Kuleleri, 193
Tao Geceleri, 205
Tarcan, Azade Selim Sırrı, 319
Tarcan, Selma, 319
Tarhan, Abdülhak Hâmit 271-2, 281, 318, 389
«Tarihselleştirme», 176
Taş Bademler, 370
Taş Parçası, 275
Taş Yürekli Prenses, 36
«Taşdelenler Tiyatrosu», 380
Taşer, Suat, 307
Taşkın, Mümtaz Zeki, 337, 339
Tatar Ramazan, 372
«Tatbikat Sahnesi», 316, 320, 321, 324, 337
Tatenberg Kampı, 241
Tatil, 114-5
Tavernier, 386
Tavtati Kütüpati, 333
Tavularis, Dionisos, 40
Taygun, Ali, 362, 372
Taylor, Valerie, 327
Taylorizm, 146
Tayrov, Aleksandır, 22, 30, 68, 74-6, 77, 78, 96, 136, 162
Tavovski, Yosef Gregor, 83
Teatro Fantastico, 36
«Teatro Grottesco», 53-60, 66, 68-9, 70, 71, 72-3, 74-5
Tecdid-i Nikâh, 275
Tecer, Ahmet Kutsi, 295, 298, 324, 325, 326
Tedrisatı İbtidaiye Mecmuası, 335
Tedrisat Mecmuası, 335
Tehlikeli Dönemeç, 112
Tehlikeli İlişkiler, 105
Tek Yöne Sallanan Sarkaç, 230
Teklif, 42
Telefon, 391
Temaşa (Dergi), 394
Temeldeki Şey, 69
Temple, Joan, 204
Tempo, 139
Tensilci, 153, 249
Teneke, 311
Tenekecinin Düğünü, 48
«Tepebaşı Tiyatrosu», 320
Tepsi, Burhaneddin, 276, 277, 279, 388, 393
Tepsi, Seniye, 283
«Terapatik Tiyatro», 69
Teresias'ın Memeleri, 103
Tersine Akan Nehir, 292
Tersine Dönen Şemsiye, 307
Terson, Peter, 231
Terry, Dame Ellen, 16
Terzi, 332
Tessie, Valentine, 62
Tevfik Bey (Meddah), 265
«Tevfik Gelenbe Topluluğu», 380
«Tevhid Bilge Tiyatrosu», 346
Tezer, 389
Theater Arts (Dergi), 99
«Theatre Action and the Labour Stage», 154
«Théâtre Antoine», 62
«Théâtre d'Art», 60-1
«Théâtre de l'Atelier», 65
«Théâtre de la Foire», 63
«Théâtre de Mm. Les Amateurs», 387
«Théâtre de la Renaissance», 62
«Théâtre Guild», 99, 221
«Théâtre Jarry», 104
«Théâtre Libre», 34, 61
«Théâtre Mathurins», 64
«Théâtre Montparnasse», 64
«Théâtre National Populaire», 63
«Théâtre Odéon», 63
«Théâtre l'Oeuvre», 61
«Theatre Union», 99, 154
«Théâtre Vieux Colombier», 61, 62, 80
«Theatre Workshop», 229, 231
«Theatron Smirnes», 388
Thoma, Ludwig, 86-7
Thomas, Augustus, 98
Thomas, Berte, 33
Thomas Muskerry, 52
Tomasso (Aquino'lu), 110
Thor, Meleklerle, 228
Tırpan, 370
Tırtıllar, 389
Tibet, Kartal, 330
Tieck, Ludwig, 70
Tierling, Herman, 70-1
Tİ-SAN, 355
Tintagiles'in Ölümü, 31
Titiz Adam, 29
«Tiyatral Büyü», 255
«Tiyatro Ali Baba», 380
Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, 399
«Tiyatro Direklerarası», 346
Tiyatro Kürsüsü, 399
«Tiyatro Kürsüsü Topluluğu», 334, 356, 357
Tiyatro Meslek Okulu, 315, 318
Tiyatro Müzesi, 353
«Tiyatro Net», 380
Tiyatro Sanatı Üzerine, 16
«Tiyatro Sevenler Gençlik Cemiyeti», 333-4
Tiyatro, Sirk ve Varyete, 67
Tiyatro ve Benzeri, 104, 238
Tiyatroda Diyalektik, 172

«Tiyatro-yu Osmanî», 392
Tobias ile Melek, 198-9
Tohum, 311
Tohum ve Toprak, 301
Tok, Ragıp, 339
Toka, 195
Tokat Yiyen Adam, 68
Tokatlı, Attila, 311
Tolga, Talın, 383
Toller, 248
Toller, Ernest, 61, 117, 119-20, 132, 134, 135, 151, 217, 248
Tolstoy, Kont Lev, 39, 40, 41, 61, 93, 137, 150, 153
Tom Jones, 229
Tombala, 313
Topaze, 195
«Toplu Sanat Yapıtı», 15
Toplum Dışı Toplumcu, 88-9, 90
Toplumcu Gerçekçilik, 136-7
Toprağın Kurbanları, 309
Toprak, 52
Toprak Arabacık, 61
Topuzlu, 310
Topuzlu, Cemil (Paşa), 279, 321, 377
Toros Canavarı, 299, 306
Torreodorlar Valsi, 243
Tosca, La, 324
Touche, John la, 157
Tavariç, 193
Towie Şatosu, 81
Toy, Erol, 268, 314, 348, 371, 381
Tozlu Çizmeler, 314
Tör, Vedat Nedim, 292, 293, 294, 318, 366, 378
Töre, 361,
Tözem, Azize, 339
«Trabzon Halkevi», 354, 384
Trafalgar Olayı, 105
Tragedyanın Doğuşu, 25
Trakl, Georg, 117
«Trans», 254, 255
«Trans Dansları», 25
Trenyev, Konstantin A., 137-8, 201
Troya Atı, 251
Troya Savaşı Olmayacak, 65, 211, 228-9
Tucholsky, Kurt, 151
Tuç, Nurten, 380
Tufan, 307
Tunalı Hilmi, 271
«Tuncay Özinel Tiyatrosu», 382
Tura, Yalçın, 351, 395
Turandot (Gozzi), 256
Turandot (Vollmöller), 28
Türbin'in Günleri, 138, 140
Turlututu, 198
Tut Elimden Rovni, 306
Tut ki Öleceksin, 306
Tutku Çiçeği, 36
Tutuklu, 195
Tutukluların Uykusu, 228
«Tümcül Tiyatro», 129-31
Türabizadeler, 275
Türk Kızı, 275
«Türk Temaşa Heyeti», 393
Türk Tiyatro Kongresi, 352-3
Türk Tiyatrosu (Dergi), 315
«Türk Tiyatrosu» Topluluğu, 278, 283, 329
«Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti», 329
«Türk Yazarları Tiyatrosu», 380
Türker, Yıldırım, 369
Türkali, Vedat, 372
Türkiye 70, 312
Türkkan, Mehmet, 352, 372
Türkmen Düğünü, 362
Türköz, Günsar, 367
Tütün Yolu, 157
Tüzün, Ferit, 328, 355, 357, 391
Tzara, Tristan, 101

U

Uçamayan Kuşlar Tutulur, 360
Uçkan, Vasfi, 309, 361
Uçurtma, 332
Uçurtmanın Zinciri, 303
Ufukların Ötesinde, 187
Ukrayna, Lesya, 86
Ulunay, Refi Cevat, 276
Ulusal Kolej Disiplin Kurulu, 304
«Ulusal Komedya Tiyatrosu», 74
Uluslararası Çocuk Tiyatroları Birliği (ASITEJ), 353
Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI), 316
Ulusoy, Mehmet, 351, 354
«Ulvi Uraz Ödülü», 390
«Ulvi Uraz Topluluğu», 330, 346, 348, 349, 381
Ungar, Hermann, 197
Unruh, Fritz von, 117, 122
Unutulan Adam, 293
Uraz, Ulvi, 330, 348, 380, 381
Urban, Joseph, 99
Usmanbaş, İlhan, 355
Ussher, A., 79
Ustinov, Peter, 225, 226-7
Uşaklıgil ,Halit Ziya, 278, 281
Utanç Dünyası, 303
Uyan ve Şarkı Söyle, 156
Uyanış, 291
Uygun, Müntaz, 337
Uyuyan Güzel (Çaykovski), 328, 391
Uyuyan Güzel (Supervielle), 212
Uyuyan Prens, 226
Uyuyan Prenses, 56
Uzaktaki Nokta, 137
Uzaktaki Prenses, 29
Uzaktaki Tepeler, 51
Uzun Hasanoğlu Hasan Ağa, 267
Uzun Dere, 310, 334
Uzun Yol Kaptanı, 302

Ü

Üç Açıkgöz, 387
Üç Akıllı Adamın Masalı, 56
Üç Derste Aşk, 373
Üç Kahraman, 298
Üç Kızkardeş, 44, 108, 381
Üç Kişi Arasında, 292
Üç Kralın Aşkı, 55
Üç Kuruşluk Opera, 158, 166, 167, 170, 181, 182, 183, 184, 185, 395
«Üç Maymun Kabare Tiyatrosu», 331, 348, 382
Üç Misli, 275
Üç Saat Opereti, 395
Üç Tepe, 259

Üç Tiyy, 28
Üçümüz, 194
Üçüncü Mary, 98
Üçüncü Reich'ın Korku ve Sefaleti, 347, 348, 382-3
«Üçüncü Tiyatro», 28
Üçüncü Tiyatro, 316, 326
«Ümit Tiyatrosu», 346
«Üner İlsever Tiyatrosu», 383
Üngör, Zeki, 279
«Üniversiteler Cep Tiyatrosu», 333
«Üniversite Repertuvar Tiyatrosu», 390-1
Ünsal, Halim, 337
«Üsküdar-Sunar Tiyatrosu», 380, 386
«Üsküdar Tiyatrosu», 316
Üstündağ, Muhittin, 318
Üzüntüyü Bırak, 298

V

Vahit Bey, 280
Vahşi Hayvanların Şöleni, 37
Vahşi Kız, 242
Vakhtangov, Yevgeni, 74, 77-8, 140
«Vakhtangov Tiyatrosu», 138, 141-2
Valentin, Karl, 163
Valinin Kızı, 37
Valle-Inclam, Ramon del, 201
Valparaiso'ya Gideceğiz, 198
Vane, Sutton, 111
Vanya Dayı, 43-4
Vanzype, Gustav, 35
Varşovalılar, 84
«Varyete Tiyatrosu», 284, 317
Vasiyetin Olduğu Yerde, 193
Vasko'nun Hikâyesi, 241
«Vaspuragan Topluluğu», 388
Vassaf, Kadri, 269
Vatan Daha Güzel, 272
Vatan Yahut Silistre, 277, 388-9
Vatandaş Oyunu, 333
«Vatandaş Topluluğu», 352
Vatanseverler (Kingsley), 205
Vatanseverler (Robinson), 51
Vauthier, Jean, 237
Vazov, İvan, 85
Ve Böylece Yazıldı, 246
Ve Mutlu Yaşadılar, 196
Veda, 274
Vedi Sabra, 275, 393
Vefalı Eş, 195
Venedik Kurtarıldı, 29
Venedik Taciri, 216
Veniziana, 328
Veneziani, Carlo, 56
Veniis'e Bakarken, 228,
Verdun'daki Mucize, 122
«Verismo», 35-6
Verlaine, Paul, 102
Verneuil, Louis, 194
Versailles, 204
Vestnik Teatra (Dergi), 143
Vesy (Dergi), 66
Vian, Boris, 240
Vicente, Gil, 212
Vichy'deki Olay, 222
Viçnoviç, Croat İvo, 85
Vietnam Öyküsü, 332
Vietnam Tartışması, 250
Villon, François, 182
Viola, Cesare Guilo, 196
Vitoşa'nın Etekleri, 85
Vitrac, Roger, 104-5
Victor ya da Çocukların Kudreti, 104-5
Vilar, Jean, 63
Vildrac, Charles, 108
Violante, 110
Virginia Woolf'tan Kim Korkar?, 224
Visconti, Luchino, 216
Vispiyanski, Stanislav, 83, 84-5
Vişne Bahçesi, 43, 44-6, 92, 216
Vişnevski, Vsevolod, 201
Viyana Ormanlarından Masallar, 200
Viyana'nın 1919'daki Yemliği, 111
Vollmöller, Karl Gustav, 28
Voysey Mirası, 33
Vriçlıki, Yaroslav, 83
Vur Emri, 311

W

Waffard, Alexis-Jacques M., 301
Wagner, Richard, 15, 17, 26, 181
Wagner-Regeny, Rudolf, 181
Wajda, Andrej, 255
«Wallner Tiyatrosu», 152
Walser, Martin, 251
«Washington Square Players», 99
Wassa Seleznova, 39
Wadekind, Frank, 100, 117, 247
Weigel, Helene, 176
Weill, Kurt, 181, 182, 183, 184, 395
«Weimar Şenlik Oyunları», 23
Weismantel, Leo, 111
Weiss, Peter, 153, 249-50, 381
Welk, Ehm, 150
Werfel, Franz, 197, 203, 236
Wertheim, Maurice, 98
Wesker, Arnold, 230
Westley, Helen, 98
Wexley, John, 157
Whiting, John, 231
Wied, Gustav, 35
Wilde, Oscar, 61, 87, 110, 144, 385
Wilder, Thornton, 134-5, 324, 325
Wildgans, Anton, 122
Willet, John, 161
Williams, Tennessee, 32, 153, 221, 222-3
Wimpole Sokağının Barret'leri, 204
Windham, Donald, 223
Winslow'un Oğlu, 225
Wittfogel, Karl A., 149
«Winter Palace», 285
Witkacy, 257
Witkiewicz, 257
Wittlinger, Karl, 251
Wolf, Friedrich, 251
Wood, Charles, 231
Woyzeck, 120, 159
Wright, Richard, 157
Wycherley, W., 196

X

X=O, 81

Y

Ya Devlet Başa Ya Kuzgun Leşe, 359
Yaban Thyme ve Canavarın Ölümü, 248
Yabancı, 235
Yabancı Meyve, 220
Yabancılar, 365
Yabancılaşma, 108
Yadigâr- Harb, 272
Yağ, 187
Yağmur Sıkıntısı, 299
Yakılmayacak Kadın, 228
Yakın, Salih, 386
Yakobvski ile Albay, 197
Yalan (Asena), 304
Yalan (C. Şahabettin), 270, 273, 278
Yalan Söylemeyene Yazık, 248
Yalancı, 387
Yalancı Kadın, 218
Yalancının Mumu, 337
Yalçın, Hüseyin Suat, 269, 272-3, 280, 281, 283, 291
Yalçın, İrfan, 373
Yalçın Kayalıklar, 84
Yalman, Tunç, 321, 332
Yalnız, 328
Yamalar, 272, 283
Yamalı Pelerin, 204
Yalnız Adam, 161
Yanan Çalı, 122
Yangın Memet, 309, 310
Yanlışlık (Booth), 195
Yanlışlık, (Camus), 234, 235
Yanlışlıklar Komedyası, 324
«Yapay Figür», 128
«Yapımcı» Dekor, 136, 147, 162,
Yaprak Dökümü, 290
Yaralı Geyik, 363
Yarasa, 325
Yaratıcı Adam, 131-2
Yaratıcı Evrim, 58
Yargı Günü (Horvarth), 200
Yargı Günü (Rice), 132
«Yargı Yeri», 139
Yargıç (Mortimer), 231
Yargıç (Vispiyanski), 84
Yarım Türkler, 271
Yarın Başka Koruda, 361
Yarın Başka Olacak, 333
Yarın Cumartesi, 313
Yarının Sahnesi, 25-6, 73-4
Yarınki Dünya, 220
Yarış Günü, 193
Yaş Günü Partisi, 231
Yaşadığınız Günler, 115
Yaşamın ve Sanatın Şenliği, 23, 24, 25
Yaşar Kemal, 310, 311, 351, 362
«Yaşayan Gazete», 132, 155
Yaşayan Tiyatro, 132
Yaşlı Adam ve Dağ, 227
Yaşlı Astronom ya da Bir Avukatın Düğünü, 387
Yaşlı Bayanın Ziyareti, 246
Yaşlı Denizci, 188
Yaşlı Devlet Adamı, 210
Yates, Peter, 227
Yavaş Tempo, 206
Yavarov, Peyo, 85
Yavru Fare, 241
Yavru Kartal, 30
Yayla Kartalı, 293
Yaz Evi, 197
Yaz Gecesi Deliliği, 205
Yaz Konukları, 39, 383
Yaz Sonu, 197
Yazgının Ezgisi, 70
Yazılan Bozulmaz, 324
Yeats, William Butler, 46-8, 50, 78-80, 82
Yedek Kafalar, 109
Yedekçi, 276
Yedi Günah, 163, 167
Yedinci Köpek, 302
Yedinci Kural: Az Çalışmalısın, 218
«Yeni Ankara Tiyatrosu», 383
Yeni Bir Yaşam, 132
Yeni Çıkan Şarkılar, 302
Yeni Dünya, 275
Yeni Kiracı, 240
«Yeni Oyuncular», 382
«Yeni Sahne» (Darülbedayi), 277-8, 283
«Yeni Sahne» (Devlet Tiy.), 326
«Yeni Sahne» (İstanbul), 380
Yalçın, İrfan, 372
«Yeni Ses Opereti», 329
«Yeni Tiyatro», 278, 283, 285, 317
«Yeni Turan Temsil Heyeti», 277
Yeniden Doğarız Ölümlerde, 372
Yenilgi, 192
«Yenişehir Tiyatrosu», 330, 338, 339, 383
Yer Demir Gök Bakır, 310
Yerindeki Kral, 70
Yerlinin Oğlu, 157
Yerma, 213, 214
Yeryüzü Cenneti, 223
Yesari, Afif, 333
Yesari, Mahmut, 303
Yeşil Çayırlar, 157
72. Koğuş, 305
Yevgeni Onyegin, 41
Yevrenyov, Nikolay N., 67, 68-9, 70, 74, 75, 100
Yığın, 32
Yığın-İnsan, 120
Yıl Dönümü, 137
Yılanların Öcü, 308, 309
Yıldırımın Tanrıları, 205
Yıldız Ece, 337
Yıldız Faciaları, 269
Yıldız'ın Sonu, 270
Yıldızlar Kızarıyor, 134
Yıldızlara Doğru, 67
Yiğit Genç Kız, 202
Yirmisekiz Kânunevvel, 272
Yiten Güller, 220
Yitirilen Cennet, 156
Yitirilen Lider, 51
Yollar Tükendi, 369, 371
Yoksul B.B. Üzerine, 160, 164-5
«Yoksul Tiyatro», 406
Yoksul Tiyatroya Doğru, 255
Yorgun Savaşçı, 372
Yortu, 241
Yoy'la Konuşmalar, 115
Yönetmen Üzerine, 75
Yönetmenin Uğraşı, 65
Yörük Abdülcelil, 267
Yörük, Ali, 310, 362
Yunus Emre, 360
Yunus Emre Oratoryosu, 355
Yunus Peygamber ile Balina, 198-9
Yusuf ile Menofis, 294

Yusuf Niyazi Ebu Kemal, 269
Yuva, 108
Yuvaya Uzun Yolculuk, 187
Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar, 161, 172
Yuvarlak Masanın Şövalyeleri, 105
«Yuvarlak Tiyatro» (Behrens), 23, 24
Yücel, Erkan, 373, 385
Yük, 368
Yüksek Tepe, 206
Yükseklik, 34
Yüreği Çok Küçük Olan Kadın, 106
Yüreğinin Efendisi, 107
Yürüyenler, 135
Yürüyüş Marşı, 154
Yüz Gün, 207
Yüz Yaşındaki Juan Baba, 37
Yüzbaşının Kızı, 138

Z

Zabel (Şehber) Hanım, 278
Zabit Fatma'nın Kuzusu, 299
Zafer Takının Altındaki Mezar, 107
Zafer Tüccarları, 197
Zafere Giriş, 205
Zaferin Ücreti, 205
Zaman Bir Düştür, 112
Zaman ve Conway'ler, 112
Zamanın Getirdikleri, 108
Zamanın Rengi, 103
Zarathustra Böyle Dedi, 23
Zat-ı Devletleri İbiş Hazretleri, 366
Zâti Bey, 280
Zavallı Çocuk, 277
Zavallı Konrad, 251
Zavallı Kuzin, 122
Zayıf Kadın, 193-4
Zefirelli, Franco, 218
Zeichen, 25
«Zeitstück», 200
Zekâizade Ahmet, 279
Zemberek, 313, 381
Zenci, 98
Zengin Adamın Evinde Bir Gece, 113
Zengin Mutfağı, 364, 383
Zenginin Maceraları, 339
Zetkin, Clara, 140
Zeybek, Haşmet, 308, 311,
Zeybekler, 393
Zeydo Ağa, 309 364, 366
«Zeytinburnu Tiyatrosu», 316
Zırhlı Tren, 138, 139, 141
Zilahy, Layoş, 192
Zincir, 107
Zincire Vurulmuş Prometheus, 73
Zincire Vurulmuş Übü, 103
Zinner, Hedda, 252
Zişka, 206
Ziya Gökalp, 270-1
Ziya Paşa, 264
Zobu, Vasfi Rıza, 317, 356-7, 376
Zola, Emile, 12, 29
Zor Nikâhı, 278
Zor Yıllar, 195
Zorla İspanyol, 302
Zorzi, Guglielmo, 116
Zoşenko, Mikhail, 72
Zoyka Apartımanı, 138
Zuckmayer, Carl, 199
Zübük, 366
Züppe, 87



Resim 1: Gordon-Craig'in son resimlerinden biri (Sue Marks'm özel koleksiyonundan)

Resim 2: Gordon Craig'in sahneye koyduğu *Bethlehem'den* birinci bölüm - 1902. (Imperial Institute, Londra)





Resim 3: E. Gordon Craig' in ***Kılıç ve Şarkı*** adlı oyun için çizdiği orman taslağı -1903. (Shaftsbury Theatre, Londra)

Resim 4: E. Gordon-Craig'in Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelediği ***Hamlet*** için çizdiği taslak. I. Perde, 2. Sahne, 1910. (Moskova Sanat Tiyatrosu Müzesi).





Resim 5: 1937 yılında, Reinhardt'm Salzburg'ta sahneye koyduğu ***Faust'un*** prova arası; sanatçı çok sevdiği Türk kahvesini içerken karşısında bulunan aktris Paula Wessely'i dinliyor. Ortada eşi, ünlü aktris Helene Thimig.

Resim 6: Reinhardt'ın 1923/1924 döneminde New York'ta sahneye koyduğu Wollmöller'in ***Tansık Oyunu***.





Resim 7: Max Reinhardt'ın 1911'de Münih'te sahnelediği Jacques Ofïenbach'ın ***Güzel Helena***'sından bir sahne. (Reinhardt Koleksiyonu, Salzburg)



Resim 8: Max Reinhardt ***Ayak Takımı Arasında*** oyununda, Luka rolünde (1903).



Resim 9: Taganrog'daki (Rusya) "Çekhov Dramatik Tiyatrosu"nun sahneye getirdiği Çekhov'un ***Vişne Bahçesi*** - 1960 (Theâtre dans le Mond)

Resim 10: Ankara "Devlet Tiyatrosu"nda Ziya Demirel'in sahnelediği Çekhov'un ***Vişne Bahçesi*** - 1962. (Foto: O. Darcan)





Resim 11: Konstantin Stanislavski

Resim 12: Stanislavski'nin sahneye koyduğu, ilk gösterisi 17 Aralık 1898'de düzenlenen Çekhov'un ***Martı***'sının I. bölümünden bir sahne.
Dekor: V. A. Simov.





Resim 13: Büyük Fransız Tiyatro Sanatçısı Jean Vilar Strindberg'in ***Ölüm Dansı*** adlı oyununda.
(Foto: Pic)



Resim 14: Vsevolod Meyerhold.

Resim 15: Meyerhold'un 1928'de sahneye koyduğu Crommelynck'in ***Şahane Boynuzlu'sundan*** bir sahne.





Resim 16: Vakhtangov'un sahneye koyduğu ***Turandot*** - 1922 (Gorchakov)

Resim 17: Tayrov'un sahnelediği ***Girofle-Girofla*** - 1922. (Theater Heute)





Resim 18: G. B. Shaw'un ***Candida***'sının Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki uygulaması. Haluk Kurdoğlu ve Saim Alpago. (Foto: O. Sağdıç)

Resim 19: G. B. Shaw'un ***Sezar ile Kleopatra'sı*** Barselona'daki "Theatro Griego"daki uygulaması - 1959.





Resim 20: Alfred Jarry'nin ***Kral Übü*** için hazırlanan ilk duvar afişi.

Resim 21: Ernst Toller'in ***Yığın-İnsan*** adlı oyununun
Almanya'daki ilk gösterisi - 1921



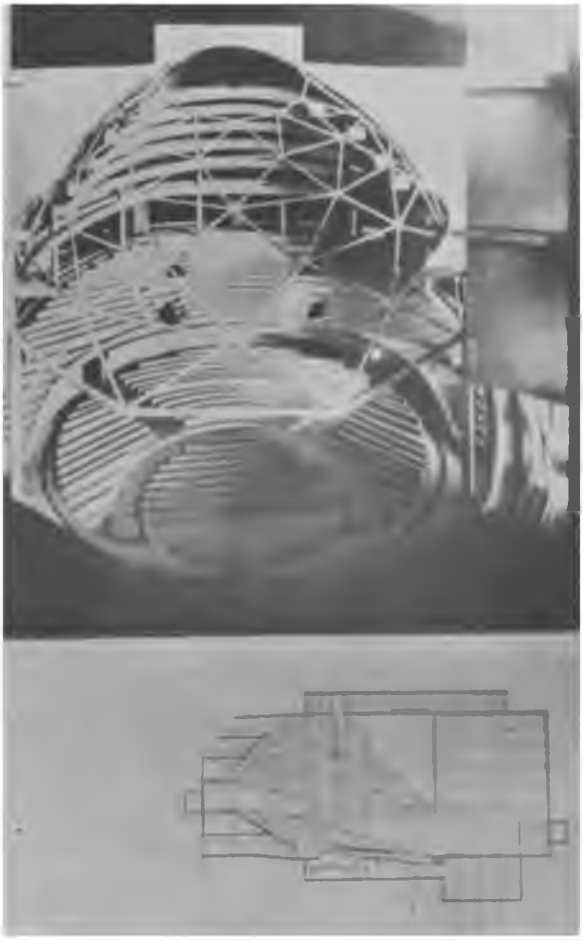


Resim 22: 1925 ile 1929 arasında gösteriler düzenliyen "Bauhaus" sahnesinin ***Merdiven Şakası*** adını verdiği sahne.

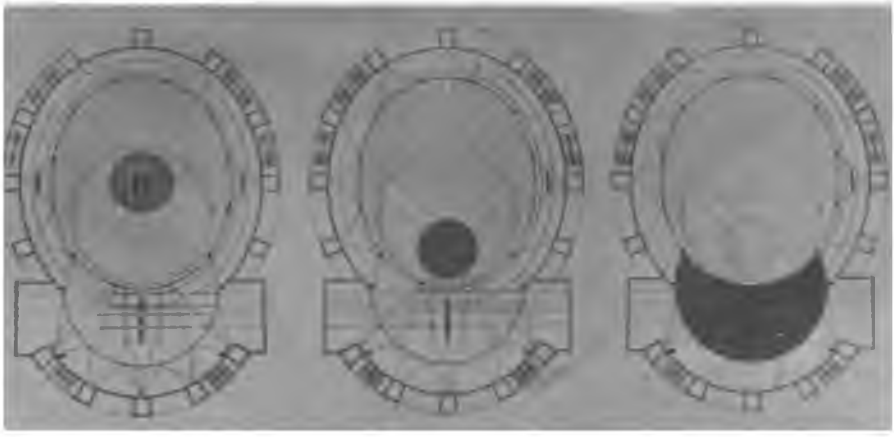
Resim 23: Oscar Schlemmer'in düzenlediği "Triadische Ballet"



Resim 24: "Bauhaus" okulunun başında bulunan Walter Gropius' un ***tümcül tiyatro*** anlayışı içinde önerdiği yapının maketi ve kesiti. (Egon Vietta)



Resim 25: ***Tümcül Tiyatro'da*** oyun ve seyir yerlerinin değişebilir niteliğini gösteren plânlar.



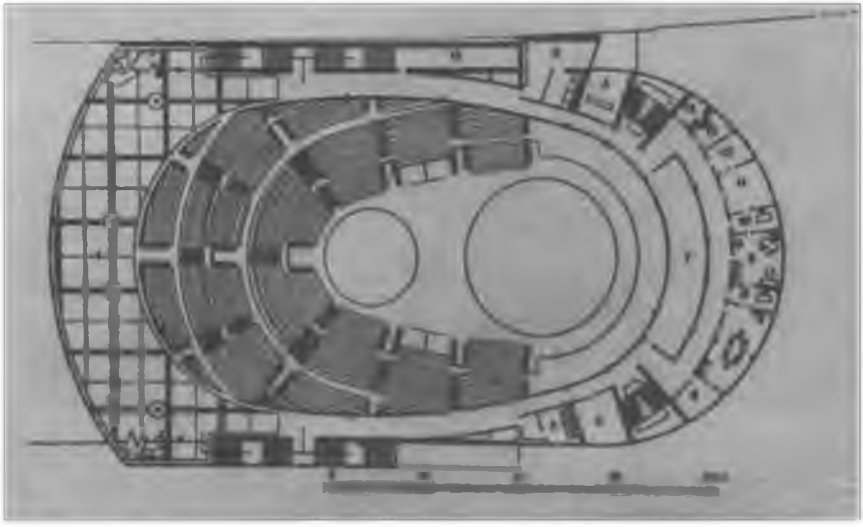


Resim 26: Sean O'Casey'in ***Dünyanın Düzeni*** adlı oyunundan bir sahne
- 1961. (Fransız Kültür Merkezi)



Resim 27: Meyerhold'un sahneye koyduğu Gogol'ün ***Müfettiş***'inden bir sahne - 1926. (Theater Heute)

Resim 28: Meyerhold'un yaptırdığı tiyatronun 1932'deki planı. Mimarları Mikhail Barkhin ve Sergei Vakhtangov'tur. (E. Braun)





Resim 29: Okhlopkov'un seyirci ortasında ve iki katlı olarak hazırladığı oyun düzeni:
Başlangıç (1932)

Resim 30: Erwin Piscator



Resim 31: Erwin Piscator'un sinema ve tiyatroyu eşzamanlı kullanarak sahnelediği Alfons Paquet'in ***Taşkın*** adlı oyunundan bir sahne.





Resim 32: Piscator'un, Georg Grosz'un karikatürleriyle oyuncuyu eşzamanlı oynattığı ***Asker Şvayk***'tan bir sahne - 1928.

Resim 33: Piscator'un II. Dünya Savaşı'ndan sonraki başarılı uygulamalarından biri: ***Savaş ve Barış*** - 1955.





Resim 34: A.B.D.'nde "İşçi Sahnesi"

Resim 35: "İşçi Sahnesi"nin oynadığı ***Lefty'i Beklerken*** adlı oyundan bir sahne - 1935





Resim 36: Bertolt Brecht, ***Kafkas Tebeşir Dairesinin*** provalarından birinde.
(Foto: Gerda Goedhart)

Resim 37: ***Kafkas Tebeşir Dairesi***'nden bir sahne. (Foto: Gerda Goedhart)





Resim 38: ***Cesaret Ana'dan*** bir sahne. "Berliner Ensemble"ın 1949'da oynadığı oyundan bir sahne. Helene Weigel Cesaret Ana, Yvette Carola Braunbock. (Ruth Berlau)

Resim 39: ***Cesaret Ana'dan*** başka bir sahne. (Ruth Berlau)





Resim 40: "Berliner Ensemble"ın 1954'te Paris'te oynadığı ***Arturo Ui.*** (Foto: Pic)



Resim 41: Eugene O'Neill'in, Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanan ***Ay Herkese Gülümser (A Moon for the Misbegotten)*** adlı oyununda Ahmet Evintan, Kerim Afşar, Muazzez Lutas - 1962
(Foto: O. Darcan)



Resim 42: Jean Girandoux'nun ***Chaillot Delisi***'nden bir sahne.
Oynayanlar Christian Berard ve Louis Jouvet.
(Foto: Fransız Kültür Heyeti).



Resim 43: Federico Garcia Lorca'nın ***Bernarda Alba'nın Evi*** adlı oyunun "Studio des Champs -Elysses" tarafından oynanışı. (Foto: Pic).



Resim 44: Ankara Devlet Tiyatrosu'nun 1970/1 döneminde sahneye getirdiği Garcia Lorca'nın ***Kanlı Düğün'ü*** Suha Tuna, Macide Tanır ve Ejder Akışık. (Foto: O. Sağdıç).

Resim 45: Giorgio Strehler'in Milano'daki "Piccolo Teatro"da sahneye koyduğu Goldoni'nin ***Chioggio'daki Kargalar***'ı - 1965. (Foto: Mulas)





Resim 46: Arthur Miller'in ***Hepsi Oğullarımdı*** adlı oyununun İzmir Tiyatro Bölümü topluluğu tarafından oynanışı. Yönetmen: Özdemir Nutku. 1981/2 dönemi.

Resim 47: 1973/4 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosunda oynanan John Osborn'un ***Öfke***'sinden bir sahne. Semih Sergen, Can Gürzap, Tomris Oğuzalp, Arşen Göze Gürzap.





Resim 48: Dans düzenini Maurice Bejart'ın yaptığı Ravel'in ***Bolero'su*** (Foto: Pic).



Resim 49: Edward Albee'nin ***Amerikan Rüyası.*** Ankara Devlet Tiyatrosu'ndaki oynanışından bir sahne - 1962. Semra Savaş, Kerim Afşar, Jale Birsel. (Foto: O. Darcan)

Resim 50: Peter Ustinov'un Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanan ***Yarış Bitti*** adlı yapıtı - 1962. Dört Sam'ı canlandıranlar: Yıldırım Önal, Haluk Kurdoğlu, Semih Sergen, Raik Almaşık ve Handan Uran. (Foto O. Darcan)





Resim 51: Londra'daki "Theatre Workshop" tarafından sahneye getirilen Brendan Behan'ın ***Rehin*** adlı oyunu. Bu oyun Ankara'da ***Gizli Ordu*** adıyla AST'da oynanmıştır. (Foto: Pic)



Resim 52: "Theâtre Antoine"da oynanan Camus'nün Dostoyevski'den uyarladığı ***Ecinniler***'i. Pierre Vaneck ve Roger Blin. (Foto: Pic)



Resim 53: Samuel Beckett'in ***Oyunun Sonu***'ndan bir sahne. Roger Blin ve Jean Martin. (Foto: Pic)



Resim 54: Jean Genet'nin "Theâtre de la Huchette"de oynanan ***Hizmetçiler'***i.
(Foto: Pic)

Resim 55: "Theâtre de l'Alliance Français"de oynanan Ionesco'nun
Amadee'si. (Foto: Pic)

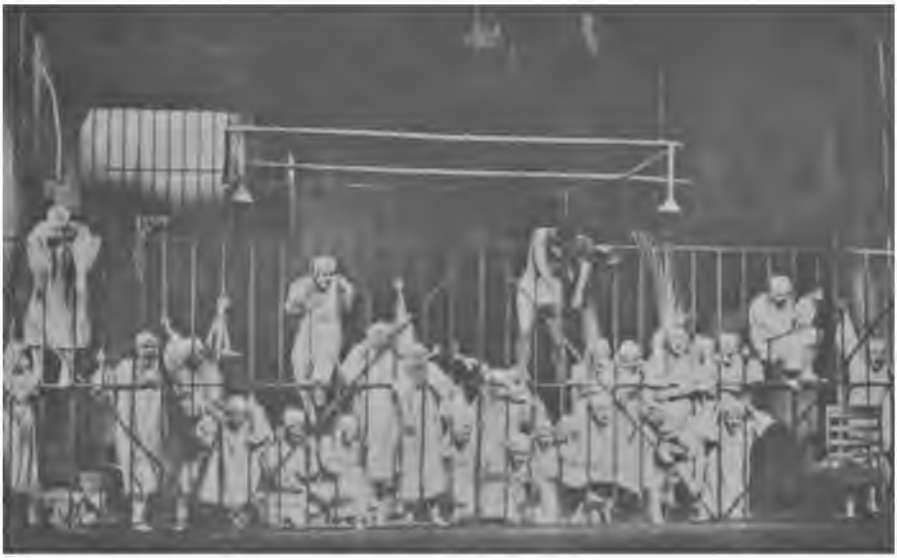




Resim 56: Paris'te "Theâtre de l'Atelier" tarafından sahnelenen Dürrenmatt'ın ***Beşinci Frank'ı*** - 1963



Resim 57: W. Mehring ve Grillon'un yönettikleri "Mandragore" topluluğunda oynanan Georg Büchner'in ***Woyzeck***'inde Woyzeck-Doktor sahnesi. (Foto: Pierre Noel Doyon)



Resim 58: Braunschweig'da oynanan Peter Weiss'ın ***Marat/Sade*** adlı oyunundan bir sahne - 1965. (Foto: Bleyl).



Resim 59: Jerzy Grotowoski'nin Opal'daki "Tiyatro Laboratuvarı"nda ***Doktor Faustus'un Acıklı Hikayesi.*** (Foto: Opiola - Moskwiak).



Resim 60: Polonyalı yönetmen Jozef Szajna'nın sahneye, koyduğu Goethe'nin ***Faust'u.***



Resim 61: Meşrutiyet'te ün yapan Burhanettin (Tepsi) Donizetti' nin ***La Ville Morte*** adlı müzikli oyununda (Ö. Nutku Belgeliği)

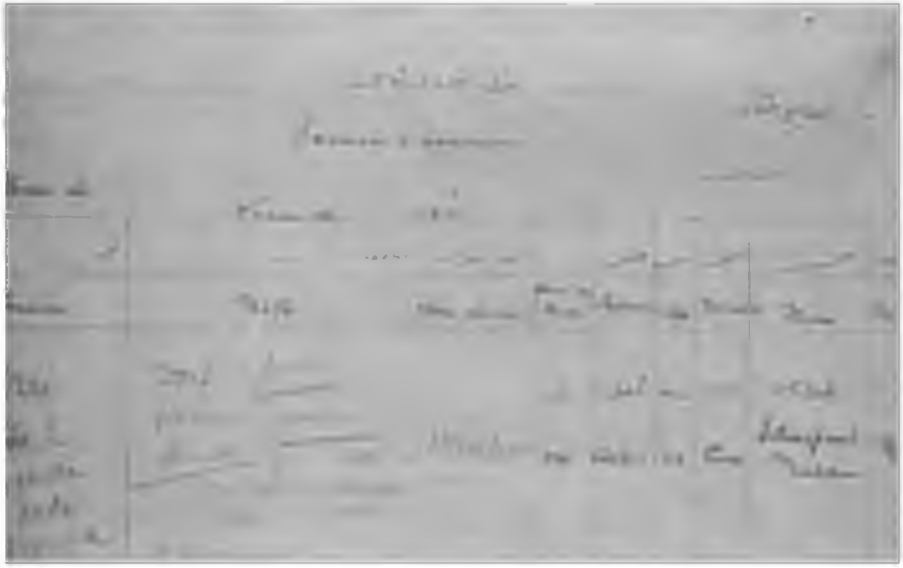


Resim 62: Meşrutiyet'in ünlü oyuncularında Otello Kâmil. (Ö. Nutku Belgeliği)



Resim 63: Meşrutiyet'te parlayan Kınar Sıvacıyan'ın 1948'de çekilmiş son resimlerinden biri (Ö. Nutku Belgeliği)

Resim 64: Darülbedayi'in kuruluşu için İstanbul'a gelen Andre Antoine'nın oyunculuk giriş sınavlarında 9 numaralı aday Muhsin Ertuğrul üzerine sınav defterine aldığı notlar - 1914. (Ö. Nutku Belgeliği)





Resim 65: Darülbedayi'nin ilk gösterisi olan ***Çürük Temel***'den bir sahne - 1916. (Ö. Nutku)

Resim 66: Darülbedayi sanatçılarının 1927 yılında çektirdikleri bir anı fotoğrafı. (Ö. Nutku)



Resim 67: Komik-i Şehr Naşid, Leblebici Horhor Ağa rolünde (Ö. Nutku)



Resim 68: Naşid beyin tiyatrosunda ***Ecel Köprüsü*** adlı oyun, Naşid bey sağdan ikinci. Şapka devrimi sırasında seyirciler - 1925. (Ö. Nutku)





Resim 69: Rumelihisarı'nda açık hava gösterisi: ***Coriolanus*** - 1963.
(Şehir Tiyatrosu)

Resim 70: Musahipzade Celâl'in "Şehir Tiyatrosu"nda oynanan
Aynaroz Kadısı'ndan bir sahne - 1968. (Şehir Tiyatrosu)





Resim 71: 1937'da Ankara "Tiyatro Meslek Mektebi"nin ilk öğrencileri bir açıkhava çalışmasında. (Ö. Nutku)

Resim 72: Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro Bölümü'nde Salih Canar'ın yönettiği ***Romeo ile Juliet*** provası. (Ö. Nutku)





Resim 73: Ankara Devlet Konservatuvarı Yüksek Kısım'da bir balet dersi.

Resim 74: 1952/3 döneminde Devlet Tiyatrosu'nda oynanan ***Elektra***'dan bir sahne. (Devlet Tiyatrosu)





Resim 75: 1960/1 döneminde Devlet Tiyatrosu'nun oynadığı ***Kral Oidipus'ta*** koro. Yönetmen: Takis Mousenidis. (Ö. Nutku)

Resim 76: 1962/3 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu'nda oynanan Turgut Özakman'ın ***Ocak*** adlı oyunu. (Devlet Tiyatrosu)





Resim 77: Devlet Balet Topluluğu'nun 1968/9 döneminde oynadığı Ginastera'.nın ***Üç Kızkardeş'i.*** (Devlet Balesi)

Resim 78: Refik Erduran'm ***Direklararası'nda*** adlı oyununun 1964/5 döneminde "Engin Cezzar - Gülriz Sururi Topluluğu" tarafından sahneye çıkarıldığı biçimi. (E. Cezzar - G. Sururi Topluluğu)





Resim 79: AST'nda 1967/8 döneminde oynanan Gogol'ün ***Müfettiş'inden*** bir sahne. Erkan Yücel, Güner Sümer, Ayberk Çölok, Güven Berk, Celile Toyon, Tunca Yönder, Elif Türkân Çölok, Şener Kökkaya, Aydoğan Ergezen, Kâmuran Usluer. (AST)

Resim 80: 1976/7 döneminde "Çağdaş Sahne"de oynanan Nihat Asyalı'nın ***Çimento'su***. (Çağdaş Sahne).





Resim 81: 1979/80 döneminde, İzmir Tiyatro Bölümü Topluluğu'nda Özdemir Nutku'nun sahnelediği Kleist'ın ***Kırık Testi*** adlı oyunundan bir sahne. (Ö. Nutku)

Resim 82: 1983/4 döneminde İzmir Tiyatro Bölümü topluluğunda Ö. Nutku tarafından sahnelenen Güngör Dilmen'in ***Midas'ın Kulakları*** adlı oyunundan kuklalar sahnesi. (Ö. Nutku)





Resim 83: Mehmet Ulusoy'un "Özgürlük Tiyatrosu"nda "Patronun Cenaze Töreni" adlı sahne.
(Foto: N. Treatt)



Resim 84: "Living Theatre"ın ***Frankenstein*** adlı gösterisi. (Foto: G. Mantegna)

Resim 85: Paris'te ***Happening*** - 1966. (Foto: Sipario)





Resim 86: New York'ta 1968/9 döneminde oynanan ***Oh Calcutta!*** müzikli oyunundan bir sahne. (Foto: Leo Friedman).

Resim 87: "Living Theatre" topluluğunun ***Cennet Bugün*** adlı oyunundan bir sahne. Yöneten: Julian Beck. Berlin, 1969.





Resim 88: Berlin'de bir sokak tiyatrosu - 1968.
(Foto: Ullstein)

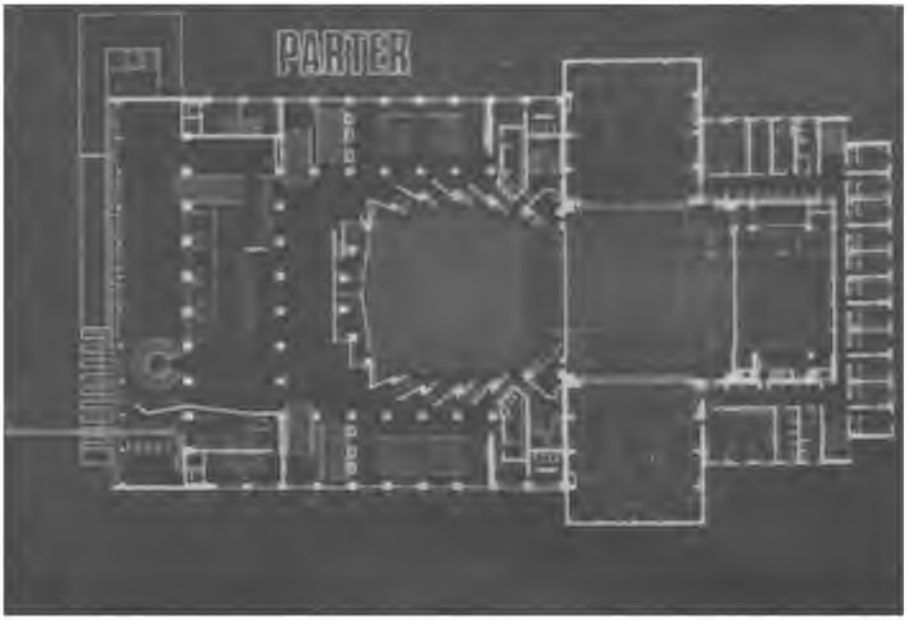
Resim 89: Hollanda'da bir sokak tiyatrosu - 1975. (Foto: Zinser)





Resim 90: Sergi Evi iken Paul Bonatz tarafından tiyatro durumuna getirilen Ankara'daki Büyük Tiyatro'nun salonu.

Resim 91: Temeli 1947'de atılan, 1969'da tamamlanan, 1970 yılının sonunda yanan ve sonra tekrar yapılarak 1973'de halka açılan İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'ndeki büyük tiyatronun planı.





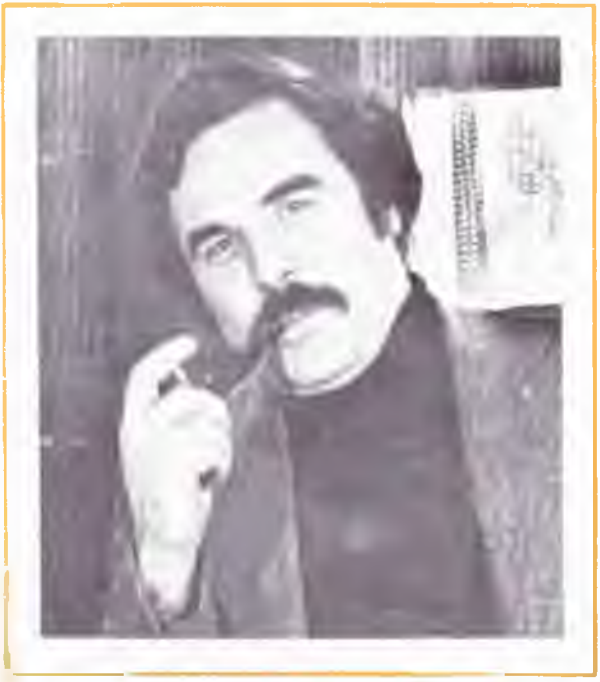
Resim 92: Köln Opera Binası - maket (Egon Vietta)



Resim 93: Münster Şehir Tiyatrosu - maket. (Egon Vietta)

Resim 94: Washington'daki "Arena Stage". Oyun yeri ortada olan ünlü bir tiyatro.





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 bütün 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.