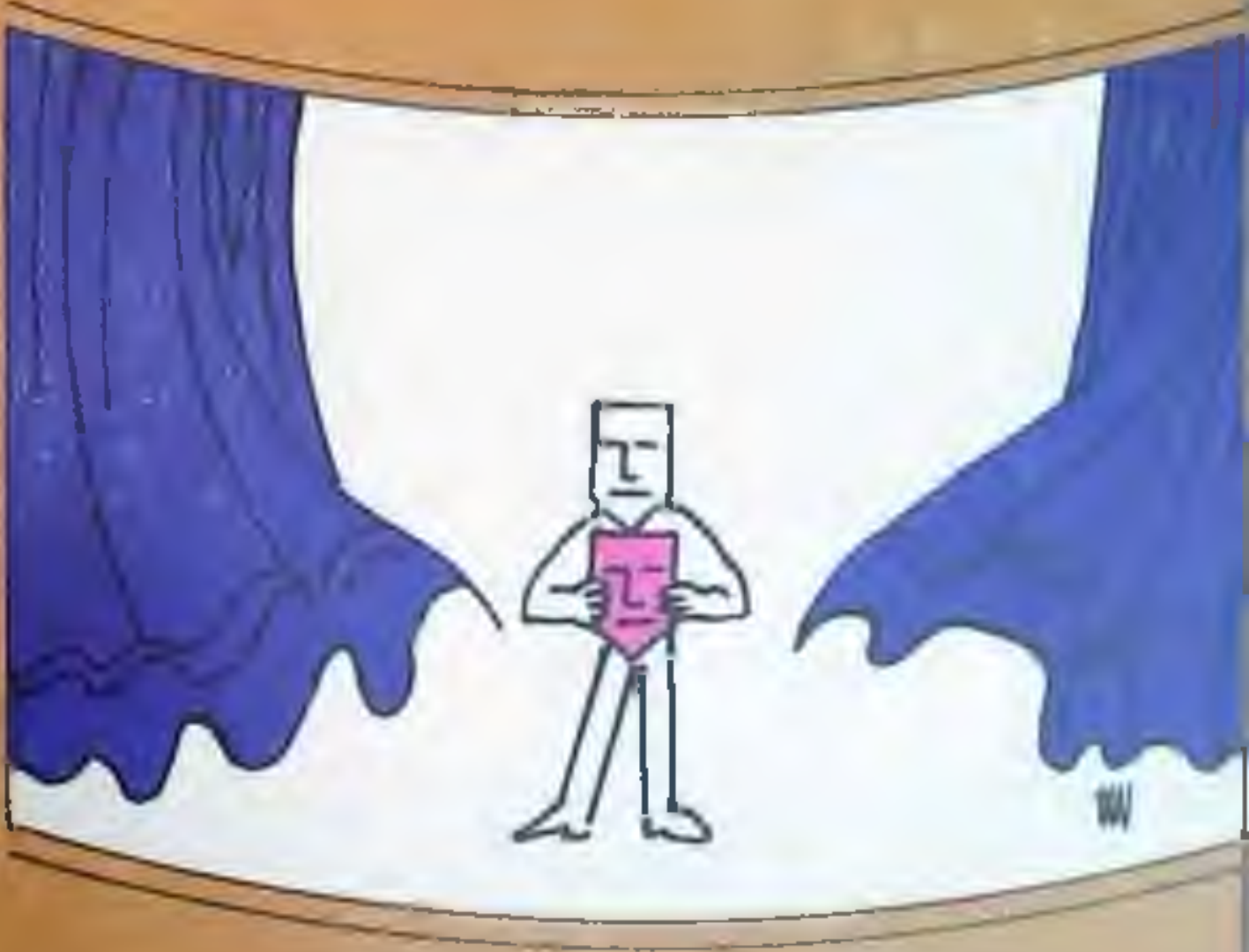


özel kitap grubu



memet fuat tiyatroy tarihi



Varlık

Bilgi Dizisi : 5
Varlık Yayınları, Sayı : 97
İlk basım : Eylül 1961
İkinci basım : Ocak 1970
Üçüncü basım : Ocak 1984

Varlık Yayınları, A.Ş.
Cağaloğlu yokuşu 40/2, İstanbul
Kapak deseni : Tan Oral
Kapak düzeni : Ekin Nayır Sağıroğlu
Dizgi, baskı : Kültür Matbaası

BAŞLANGICINDAN BUGÜNE
DÜNYA VE TÜRK

TİYATRO TARİHİ

Hazırlayan :
MEMET FUAT

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu kitap Kenneth Macgowan ile William Melnitz'in yazdıkları *The Living Stage* adlı tiyatro tarihinin bir özeti diye tanıtılmalıdır. Ama «özet» deyince o kitabı kendi ölçüleriyle, oranlarını bozmadan küçülttüğüm anlamı çıkıyor. Onun için, nasıl bir özet yaptığımı kısaca anlatayım: *The Living Stage* Amerikan okuyucusu için yazılmış bir tiyatro tarihi. Amerikan tiyatrosunu Dünya tiyatrosu içindeki yerine oturtmak amacını gütmüş. Bu bakımdan kitapta Türk okuyucusuna oransızlık gibi görünebilecek fazlalıklar var; yer yer de eksiklikler. Elinizdeki özetin ilk yarısında başka kaynaklardan yararlandığım, *The Living Stage*'de bulunmayan bilgilere yer verdiğim oldu; ikinci yarıda ise kimi bölümleri iyice kısalttım.

Bu özeti yaparken elimin altmda bulunan, zaman zaman karıştırdığım, yararlandığım öbür tiyatro tarihleri şunlardı: *Tiyatro Tarihi*, cilt 1. Bedrettin Tuncel; *İngiliz Tiyatrosu Tarihi* cilt 1, İrfan Şahinbaş; *The Theatre*, Shelden Cheney; *A History of the Theatre*, Freedley ile Reeves; *The Dramatic Story of the Theatre*, Dorothy ile Joseph Samachson. Ayrıca, H. E. Adıvar'ın *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nden, Mina Urgan'ın *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar* ile *Shakespeare* adlı eserlerinden, Bernard Sobel'in *The New Theatre Handbook*'undan da yararlandım. Ama bu yararlanma elinizdeki kitabın «özet» niteliğinden kurtulmasını sağlayacak kadar ileri gitmedi hiçbir zaman. On altıncı bölümün sonuna eklediğim Eric Bentley'in sözlerini *The Playwright as Thinker* adlı kitaptan aldım. Bu sözler *The Living Stage*'de yoktur.

The Living Stage'de bulunmayan bir şey de Türk tiyatrosuydu. Oysa Türkçe olarak yayımlanan bir «Dünya Tiyatrosu Tarihi»nde Türk tiyatrosuna bir bölüm ayrılmaması düşünülemez. On yedinci bölümü yerli kaynaklardan yararlanarak kendim yazmak istedim, ama kaynakları araştırınca gördüm ki bu konuda benim yararlanabileceğim yalnızca iki kitap var. İkisi de Refik Ahmet Sevensgil'in yazdığı kitaplar: *Eski Türklerde Dram Sanatı* ile *Türk Tiyatrosu Tarihi*. Bu iki kitap bana her bakımdan yeterli göründü. On yedinci bölüm de böylece Refik Ahmet

Sevengil'in kitaplarından yapılmış bir özet oldu. *Eski Türklerde Dram Sanatı* Devlet Konservatuarı Yayınları arasında 1959'da çıkmış, 90 sayfa çok ilgi çekici bir çalışma. *Türk Tiyatrosu Tarihi*'ni ise 1934'de iki cilt olarak Kanaat Kütüphanesi yayımlamış. Verdiği bilgilerle, içindeki resimlerle hem ilgi çekici, hem de çok tatlı bir yapıt. Baskı bakımından da öyle.

Elinizdeki kitapta resimler de var. Bunlar *The Living Stage* için seçilmiş, ya da özel olarak hazırlanmış resimlerin hepsi değil; *The Living Stage*'de daha pek çok resim yer alıyor. Biz onlar arasından en önemlilerini seçtik.

Son olarak şunu da belirtmek istiyorum: Özetlediğim yapıtlardaki tiyatro anlayışlarına, dünya görüşlerine bağlı kalmaya çalıştım, kendi anlayışına göre değişiklikler yapmaktan — elimden geldikince — kaçm-dım. Bu yüzden de on yedinci bölümle öbür bölümler arasında bir tutar-sızlık görülebilir. Görülmesi gerekir.

Bu özetlemeyi yaparken bana yardım edenler, kitaplarını veren-ler, başka hiçbir yerden elde edemeyeceğim Devlet Tiyatrosu ile ilgili bir tarihçeyi gönderenler oldu. Sağ olsunlar.

Ağustos, 1961

Memet Fuat

1984 BASKISINA ÖNSÖZ

Bu kitabın ilk baskısı 1961'de yapılmıştı. O günden bu güne, tiyatro kitaplığımız inanılmayacak bir gelişme gösterdi. Metin And, Sevdâ Şener, Özdemir Nutku, Cevat Çapan gibi tiyatroyu doğrudan uğraş edinen araştırmacıların, incelemecilerin yanı sıra, Cevdet Kudret, Baha Dürder, Niyazi Akı, Aziz Çalışlar gibi edebiyat adamlarımız da bu alanda çok değerli, yararlı yapıtlar yazdılar. Bugün tiyatroyla ilgilenen bir vatandaşımız tiyatro alanındaki birçok bilgiye kendi dilinde kolayca ulaşabilir.

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

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

Böylesine geniş, kapsamlı çalışmalar varken, örnekse dilimizde iki ciltlik bir *Dünya Tiyatrosu Tarihi* varken, küçücük bir tiyatro tarihçesinin ne yararı olabilir? Kitabı gözden geçirdiğim kadar, hep bu soruya verilmesi gereken karşılığa uygun olup olmadığına baktım.

Tiyatronun tarih içindeki gelişimini, ayrıntılara kapılmadan, kolay, açık bir biçimde özetleyebiliyor mu? Herhangi bir kimse bu tarihçeyi okumakla bugün içinde olduğu tiyatro anlayışının çerçevesini kırıp «tiyatro» denilen olguya daha uzaktan, daha geniş bir açıdan bakabilir mi?

Ayrıntılara inen, kapsamlı çalışmaların yanımda, böyle alçakgönüllü bir görevi de bu küçücük tiyatro tarihçesinin yüklenebileceği kanısına vardım.

Ekim 1983
Memet Fuat

BİRİNCİ BÖLÜM

TIYATRONUN İLK İNSANLA BAŞLAYIŞI

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

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

Tiyatro, oyun sanatı, dinden de eskidir. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro

da başlamış oluyor. Taklit yoluyla yapılan büyü'nün ardından, dansla, müzikle, maskelerle yapılan büyü, yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma törenleri geliyor. Büyüme, olgunlaşma, topluluğun üyeliğine alınma törenlerineyse söz, konuşma gerekiyor. Atalar tanrılaşıyor, onlara dansla, türkülerle tapınılıyor. Tapınmak mitleri getiriyor. «Mitler oynanarak anılırsa, gösterilirse soy gelişir, topluluk yaşar» inancı yerleşiyor. Trajedi doğuyor, arkasından komedi, sonra da salt bir eğlence olarak oynanan tiyatro.

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

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

İKİ ÇEŞİT TİYATRO

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

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

1. Yazılmış bir oyun;
2. Onu oynayacak oyuncular;
3. Seyirci yeri, sahne, dekor, giysi, ışık, ya da bunlardan birkaçı;
4. Seyirci.

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

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

Sophokles, Shakespeare, Ibsen deyince aklımıza gelen sanata «tiyatro» diyelim.

Öbürüne «tiyatro olayı» ya da «tiyatro edimi» denebilir. Ama en açığı, en kestirmesi «ilkel tiyatro» demek sanırım.

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

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

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

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

Ama önce tiyatronun doğuşu konusundaki iki ayrı görüş gözden geçirelim.

İKİ AYRI GÖRÜŞ

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

Oysa biz az önce tiyatronun doğuşunu başka türlü anlattık. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kal-kıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış oluyor, dedik. Bu ikinci görüşe göre tiyatro «taklit»den doğuyor. İlk sanat. Bütün öbür sanatların anası. Dans, şiir, müzik arkadan geliyor.

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

İlkin, dansı öne alanların tiyatronun başlangıcını nasıl anlattıklarını görelim.

ÖNCE DANS

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

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

Hareketleri bir ölçüye bağlamak, dansa yöneltmek is-

teğini ise tabiatın etkilerinde aramalıyız. Dalgalar belli aralarla gelir, güneş, ay belli aralarla doğup batar, yüreğin atışı belli aralarladır. Doğa ilkel insanı içten, dıştan ölçülülüğe, ritme doğru çeker. Hareketlerle konuşmak, hareketlerle derdini anlatmak en yüksek noktasına dansla ulaşır.

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

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

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

Dansı öne alanlar tiyatronun başlangıcını böyle anlatıyorlar. Bir de «taklit»i öne alanları dinleyelim.

ÖNCE TAKLİT

Aristoteles Eski Yunan tiyatrosunun özelliklerini be-

lirtirken. Poetika'sının dört bölümünü «taklit» sözcüğüyle doldurmuştur. Değişik amaçlarla, çeşitli anlamlar yükleyerek kullandığı bu sözcük (mimesis) iki tümcesinde tiyatronun nasıl başladığını belirtecek bir güç kazanıyor:

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

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

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

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

TAKLİT YOLUYLA BÜYÜ

İnsan avcılıkla başlıyor. Avının üstüne ağaçların ara-

sından fırlayıp atılacak durumda değilse, diyelim bir açıklıkta avlanıyorsa, ister istemez avlayacağı hayvanın biçimine girecek, hareketlerini taklit edecek, ayrı bir yaratık olduğunu, düşman olduğunu sezdirmeden onun yanına yaklaşmaya çalışacaktır. Eskimoların ayıbalığı, Kızılderililerin «buffalo» avlarken yaptıkları gibi.

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

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

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

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

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

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

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

O anda tiyatro doğuyor.

Devam ediyor önder:

«Çevreme toplanın — sen, bir de sen, bir de sen — buraya, yaklaşım iyice, yanıma gelin...

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

Ook ayağa kalkıyor. Deriyi omuzlarına alıyor. Elleriyle dizlerinin üzerinde dört ayak olarak homurdanmaya, kükremeye başlıyor. Ne kadar korkunç! Elbette aslan değil gerçekten. Biliyoruz. Gerçek aslan öldü. Bugün öldürdük. Elbette Ook aslan değil. Elbette değil. Hem aslana benzemiyor da.

«Boşuna çalışma bizi korkutmaya, Ook. Biliyoruz. Korkmuyoruz senden.»

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

Şimdi bu iki adam — yeryüzünün bu ilk iki oyuncusu — avın nasıl geçtiğini gösterecekler bize. Anlatmıyor-

lar, söylemiyorlar. Gösteriyorlar. Bizim için oynuyorlar. Avcı pusuda. Aslan homurdanıyor. Avcı kaldırıyor muzrağını. Aslan atılıyor. Hepimiz heyecanla, korkuyla çığlıklar atıyor, bağırışıyoruz — ilk halk korusu. Mızrak savruluyor. Aslan düşüyor, cansız kalıyor.

Tiyatro sona erdi.

ÇAĞDAŞ İLKEİ İNSANLAR

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

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

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

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

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

BİR AMACA YÖNELEN DANSLAR

Kuzey Missouri'deki Mandan Kızılderililerinin etsiz kaldıkları zaman başvurdukları dansa «Buffalo Gel» dansı deniyor. Tanrılar bu isteğe karşılık vermekte gecikir, ya-

ban oküzlerini göndermezlerse, dans sona ermiyor, günlerce sürüyor: Aralarla, dans edenler değışe değışe. Gözcüler bir Buffalo sürüsünün görüldüğü haberini getirince, dans da bitiyor. Şöyle dans ediyorlar :

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

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

İKİ SAVAŞ DANSI

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

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

Borneo yerlilerinin bir savaş dansı, ya da oyunu:

Bir savaşçı ayağındaki dikenı çıkarmakta, ama çevresinde pusuya yatmış bir düşman olabilir diye, silahları elinin altında, hep tetik duruyor. Gerçekten de bir düşman birdenbire ortaya çıkıyor, saldırmalar, savunmalar, sonra bir atılış, düşman yere düşüp ölüyor. Sözsüz oyunla (pantomim) kafası kesiliyor... Derken korkunç bir şey anlaşıyor, savaşçı bir düşmanı değil, kendi kardeşini öldür-

müş bilmeden. Dans dayanılmaz bir havaya giriyor, savaşçı üzüntüden kendini yitiriyor, çırpınmaya başlıyor. Bunun üzerine büyücü çıkıyor ortaya, yaptığı büyülerle onu cıldırırmaktan kurtarıyor.

İLKEİ KOMEDİ

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

Avustralya yerlilerinin şöyle bir dansları olduğu söyleniyor :

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

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

AŞK OYUNU

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

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

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

OLGUNLAŞMA TÖRENLERİ

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

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

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

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

İLK REJİSÖR

Başlangıçta büyü herkesin işi. Ama zamanla, büyüler çoğalıp çeşitlileştikçe, karışıklaştıkça durum değişiyor. Av-

cılıkla, savaşçılıkla büyücülüğün bir arada yürütülemeyeceği anlaşıyor. Böylece büyücülük herkesin bilmesi gereken ikinci bir iş değil de, ayrı bir iş olarak, başbaşa bir iş olarak önem kazanıyor. Büyüye en yakın kişiler seçilip büyücülükle görevlendiriliyorlar. Büyücülerin tanrılarla ilintiler kurması, ataların, ruhların gücünü taşıması gerekiyor. Seçkin kişi durumuna yükselen büyücüler ise yerlerini sağlama bağlamak isteğini duyarak törenleri gittikçe karışıklaştırıyorlar. Zamanla büyücüler arasından biri baskın çıkıyor. Tek büyücüye geçiliyor. Ruhların yardımıyla hastaları iyileştirmek, avı çoğaltmak, yağmur yağdırmak derken büyücü topluluğun en güçlü kişisi, tanrılarının, ataların elçisi olup çıkıyor.

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

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

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

HAYVAN MASKELERİ

Maske ilkel tiyatrodan da eskidir. Avcılık kadar eski. Ama ilk avcıların maskeleri bir hayvan başıyla derisinden başka bir şey değildir. İnsan elinden çıkma, insan ya-

pısı, bir güzelliği, gücü olan maskeler ise avcılarının midelerini doldurmaktan öte amaçlar edinmeleriyle başlar. Bu çeşit maske günümüzde de — dünyanın her yanında — kullanılıyor.

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

ANİMİZM

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

TOTEMİZM

Hayvanları öldürüp yiyen insanoğlu onlardan başka bir türlü de yararlanmayı düşünüyor. Ruh ölümsüz gerçi, ama yaralanmaz, acı çekmez değil. İnsan yapısından, insan vücudundan daha sağlam bir yapıya girerse yaralanma, acı çekme olasılığı azalır. Aslan, fil ya da yılan, topluluğun

acı çekmemeleri istenen ruhları için sağlam, tehlikesi az kalıplar. O hayvanlar yaşadıkça, içlerindeki koruyucu ruhlar da rahata erer, topluluğa herhangi bir kötülük gelmesini önlerler. Seçilen hayvan çeşidi topluluğun «totem»idir. Totem'in her bakımdan kolaylanması, yaşayışına yardım edilmesi gerekir. Onun için de totem-hayvan «tabu» (taboo) olur. Öldürülmesi kesinlikle yasaktır. Çünkü toteme atılan mızrak topluluğa atılmış demektir. Totem-hayvanın çoğalması özlenir. Av hayvanlarını çoğaltmak isteğiyle yapılan «taklit yoluyla büyü» bu hayvanların çoğalmasını da sağlayabilir. Ama öldürülmeleri yasak, kafaları, derileri yok elde. Toteme benzeyebilmenin başka yolları aranır, böylece de oymacılık sanatı, maskeler çıkar ortaya.

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

ATA MASKELERİ

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

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

MASKENİN OYUNU

Maske oyunlarda kullanılmakla yetinmemiş. Kanada'nın Büyük Okyanus'a bakan kıyılarında, Alaska'da mas-

kenin başlıbaşına oyun olduğunu görüyoruz. Bir tek maske, değişebilen parçaların yardımıyla, bir öyküyü baştan sona anlatıyor. Irmaklar, kıyılar, balığı, avı bol topraklar oradaki kızılderihleri göçebelikten kurtarmış, toprağa bağlanmadan, tarıma geçmeden bir yere yerleşmelerini sağlamış. Böylece toprak adamlarının kültür düzeyine yaklaşan, ama avcılığın geleneklerinden, inançlarından uzaklaşmamış olan bir soy çıkmış ortaya. Totem öyküleri çoğalmış, incelmış, törenler karışıklaşmış, maskeler ise yeryüzünün başka hiçbir yerinde görülme-yen bir anlatma gücüne ulaşmış.

Her öykünün ayrı bir maskesi var. Bir örnek verelim: Dansçı ortaya büyük, koyu renk, yuvarlak bir maskeyle geliyor. Tanrısal yüceliği, belki de yaratılıştan önceki boşluğu gösteriyor böylece. Sonra dans ederken bir ipi çekiyor, bakıyorsunuz, maske bir kuşun gagasıyla kafası biçimini almış. Derken başka bir ip çekilince maske bir insan yüzü oluveriyor. Anlatılan: «Yüce Ruh'un uçarak yeryüzüne in-işi, insan olarak görünüşü.»

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

İLKEL TİYATRONUN ÖNEMİ

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

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

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

İKİNCİ BÖLÜM

MISIR İLE JUDEA

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

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

Judea'da ise Tevrat var.

ABYDOS ACI ÇEKME OYUNU

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

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

Köleler dinsel törenleri seyretmeye zaman ayıramayacak kadar çok çalışmak zorundalar çünkü.

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

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

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

I-KHER-NEFERT TAŞI

Abydos'dan başka, her yıl Busiris'de, Heliopolis'de de Acı Çekme Oyunları (passion plays) düzenlendiği biliniyor. Ama şimdi bir Berlin müzesinde olan I-kher-nefert taşında yalnızca Abydos'daki tören anlatılmış. Yazılı tarihin ilk rejisörü, ilk oyuncusu diyebileceğimiz I-kher-nefert İ.Ö.



BİR MİSİR OYUNU. Osiris'i öldüren kötülük tanrısı Seth ile Horus'un çatışması. Resim İ.Ö. 323 ile İ.Ö. 30 yılları arasında yapılmış; oyunun oynanış tarihi çok daha eski.

1887-1849 yılları arasında Hükümdar Usertsen III'ün emriyle Abydos'a gönderilmiş. Görevi orada Osiris'e yeni bir mezar yapmak, sonra da büyük bir Abydos Acı Çekme Oyunu düzenlemek. I-kher-nefert kendi yaptığı işleri bir taş üzerine yazmış. Bütün oyunu anlatmamış, çünkü onu herkes biliyor o çağda, bütün Mısır biliyor, anlatılması gereksiz. I-kher-nefert taşa Osiris için nasıl bir kayık yaptığını, oyuncuların birini nasıl giydirdiğini, süslediğini, oyunun en önemli rolünü nasıl oynadığını yazmakla yetinmiş. O yüzden de oyunu anlatışında atlamalar, boşluklar var. Eski Mısır üzerinde çalışan bilginler bu boşlukları kendi anlayışlarına göre dolduruyorlar.

Abydos Acı Çekme Oyunu'nun günlerce sürdüğü, oradan oraya gittiği, yer değiştirdiği, oyun boyunca durmadan tekrarlanan savaşlarda oyuncuların kendilerini tutamayıp birbirlerini yaraladıkları söyleniyor. Yunan tarihçilerine inanmak gerekirse, aldıkları yaralar yüzünden ölen oyuncular pek çokmuş. Kimi oyunların daha da ilkel olduğu,

seyircileri de içine aldığı sanılıyor. Öyle ki onlar da ikiye ayrılıp yarısı Seth adına, yarısı da Osiris adına savaşlara katırlarmış.

4 OYUN ÇEŞİDİ

Eski Mısır tiyatrosunda dört ya da beş oyun çeşidi var.

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

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

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

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

Osiris öyküsü yüzyıllar süren bir yolculukla Yakın Doğu'ya, Küçük Asya'ya, Dionysos öyküsü olmaya doğru giderken Judea'ya uğramamış, Tevrat'da bir iz bırakmamış. Ama çağımızın tiyatro üzerine düşünen kişileri Tevrat'ın iki kitabında oyun nitelikleri görüyorlar. Biri «The Song of Solomon» (Neşideler Neşidesi), öbürü «The Book of Job» (Eyub'un Kitabı). Hele ikincisi tiyatroya öylesine yakın ki birçok yazar onu oyun biçimine sokmayı denemekten kendini alamamış.

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

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÜCE YUNAN TİYATROSU

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

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

Böylece de Yunan tiyatrosu şaşırtıcı bir bütünlük, bir yücelikle birdenbire karşınıza çıkıyor.

YUNAN TİYATROSUNA GELEN İKİ YOL

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

Daha eski, daha yaygın olan görüşün kaynakları büyüculüğe, yağmur yağdırma, ürünü çoğaltma törenlerine kadar iniyor. Ruhlar, tanrılar, doğanın sonu gelmez dö-

nuşu — ölüp ölüp yeniden doğuşu. Toprağa bağlı ürünler her yaz olgunlaşıyor, her güz ölüyor, her ilkyaz yeniden doğuyor. Bunu insana uygulamak, bundan bir tiyatro olayı çıkarmak güç değil. Osiris ile Dionysos törenleri böyle bir uygulamanın sonucu olarak görülüyor.

Insanoğlu animizm'den bir çeşit ilkel çok tanrılığa (polytheism) geçince, atalarını tanrılaştırmaya başlar. Büyük önderler, başkanlar, büyücüler büyük ruhlar olup çıkarlar. Tanrılaşan kişilerin yeryüzündeki yaşamlarının anlatılışı ise değiştikçe değişir. Kimi zaman bu tanrılardan biri ölür, ölümü büyük bir ilgiyle karşılanır, çünkü tanrı oluşu onun yeniden doğmasını sağlayacaktır. Dionysos'un ölümü ile yeniden doğuşu için yapılan törenler her yıl tekrarlanırken gelişe gelişe Yunan trajedisinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dionysos'dan önce, ölümü, yeniden doğuşu törenlerle anılan daha başka tanrılar da olduğu biliniyor. Mısır'ın Osiris'i gibi. Bu birinci görüş.

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

İlk bakışta çok ayrı gibi görünen bu iki görüş bir noktada birleştirilebilir. İlkel insanların — pek o kadar ilkel olmayanların da — kahramanlarla tanrıları birbirine karıştırma eğilimleri vardır. Gerçi kahramanlar salt kahraman olarak kalabiliyor, sonra kahramanlığın ötesinde, üs-

tünde olan tanrılar da pek çok — gece, gökyüzü, ilk yaratılış tanrıları gibi — ama kahramanlıkla başlayıp zamanla tanrılaşanlar da sayısız. Osiris bir insandı öldüğünde, sonradan bütün Mısır'a tanrı oldu.

İNSAN KANI

Tiyatronun doğuşunda yer alan en hoş gitmeyecek öge insan kanı, insanoğlunun kurban edilmesi. Dünyanın her yanında tanrıların öfkesini yatıştırmak, ya da zaferleri kutlamak için kurban taşlarına, mezarlara akıtılan insan kanının Atina uygarlığının temellerinde de bulunması — yadırganmasa da — üzücü bir şey. Dionysos'un ölümüyle, parçalanmasıyla ilgili törenleri anlatan eski Yunan yazarları yalnızca bir keçinin kurban edildiğini söylerler. Ama bu keçinin bir insanın yerini alışı Thespi's'den çok yıllar önce olmasa gerek.

EĞLENCEYE DOĞRU

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

YUNAN TİYATRO YAPILARININ BİLİNMEZLİĞİ

İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Yunan tiyatro yapılarının biçimini anlatan bir yazı, o günlerden kalma bir yazı yok. Kâzılarla elde edilmiş bilgilerimiz de yok. Oyunların açık ha-

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

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

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

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

ARKA GÖRÜNÜŞ

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

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

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

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

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

BİR TANRIYA ÜÇ ÇEŞİT OYUN

Yunan tiyatrosunda üç çeşit oyun var: Yüceltilmiş kahramanlık öyküleri anlatan, kişileri arasına tanrıları da alabilen trajediler; kahramanlık öykülerini gülünçleştiren, a-

çık saçık hareketlere düşkün bir satir korusu olan satir oyunları; konularını günlük yaşamdan alan komediler. Bu üç çeşit oyun da belli zamanlarda yapılan, bütün kenti ilgilendiren dinsel törenlerde oynanırdı. Her üçünde de sahneleri birbirine bağlayan, sırasında sahnelerin içine giren bir koro vardı. Üçü de ölçüyle, şiir olarak yazılırdı. Üçünde de maske kullanılırdı. Üçünün de uzaktan yakından bolluk, bereket, çoğalma düşünceleriyle ilintisi olduğu bir gerçektir.

Bu üç çeşit oyunu bir tek kaynağa bağlayanlara inanmak da, her birine ayrı ayrı kaynaklar gösterenlere inanmak kadar kolay. «Yunan tiyatrosuna gelen iki yol» başlıklı parçada anlattığımız gibi, kimi düşünürler trajedinin, hem şarap, hem de bolluk, bereket tanrısı Dionysos'a tapınmak amacıyla yapılan törenlerden doğduğunu ileri sürerler, kimileri de bu görüşe katılmaz, kahramanların mezarlarında yapılan törenleri başlangıç olarak görürler. Ama trajedilerin, satir oyunlarının, komedilerin her yıl tekrarlanan Dionysos törenlerinde oynandığı, oyun yerinin ortasında Dionysos heykelinin durduğu biliniyor. Sonra, Dionysos öyküsünün her yıl ölüp yeniden yeşeren doğanın öyküsü, bolluğun, bereketin, doğurganlığın öyküsü olduğu; ilk komedilerdeki oyuncuların taktıkları phallus'ların (erkeklik organı) doğadaki çoğalma gücüyle ilgili olduğu açık. Aristoteles komedinin phallus şarkılarından doğduğunu söyler; Phales adlı çoğalma tanrısına okunan utanmazca sözlerle dolu ilahiler. Bakkhos'un (Dionysos'a sonradan hem Yunan'da, hem Roma'da verilen ad) satir denilen arkadaşları var, yarı insan, yarı hayvan, boynuzlu, kuyruklu, keçi ayaklı yaratıklar. Satir oyunlarında bu yaratıkları canlandıran oyuncuların da phallus taktıklarını biliyoruz. Sırtlarına ise Dionysos'a kurban edilen keçilerin postlarını ahlırlamış. Bu noktada şunu da söyleyelim: Trajedi sözcüğü Yunancadaki tragos (keçi) sözcüğüyle ode (şarkı) sözcüğünden geliyor. Görüldüğü gibi, Yunan trajedilerinin, satir oyunlarının, komedilerinin hem şarap, hem de bereket tanrısıyla ilgili yanları pek çok, onun için de kimi düşünür-

ler her üçünün kaynağını da Dionysos törenlerinde arıyorlar.

DITHYRAMBOS

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

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

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

Dithyrambos'dan trajediye İ.Ö. altıncı yüzyılın ortalarında geçildiği anlaşıyor. İlk oyuncuyu ortaya çıkaran Thespiis değilse bile pek bir şey değişmez. Thespiis yaptığı diye anlatılan şeyler, ondan önce bir başkasınca yapılmış olur, o kadar. Korodan ayrılıp tek başına konuşmaya, oynamaya başlayan kişi hem ilk tiyatro oyuncusu, hem de ilk tiyatro yaratıcısıdır (ya da yazarı). Gelenekleşmiş söylentilere göre, ilk tiyatro kumpanyasını da Thespiis kurmuş, oyuncularını, korosunu bir arabaya bindirip köy köy, kent kent dolaşmış. İ.Ö. 534 yılında Atina'da verilen ilk trajedi armağanını kazanan da Thespiis.

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

ATINA'DA DIONYSOS ŞENLİKLERİ

Tiyatro Atinalıların yaşamında çok önemli bir yer tutuyor. Hem dinsel kaynaklarıyla, hem de kent gelenekleri bakımından önemli. Ama gündelik bir iş değil, her yıl belli günlerde oynanıyor. Dionysos adına yapılan şenliklerden biri ocak sonuyla şubat başında, öbürü de mart sonuyla nisan başında. Birincisine Lenaea deniyor. Daha eski olan bu şenlikte önceleri trajediler de oynanırmış, sonradan yalnızca komediler oynanmaya başlanmış. İkincisinin, çok daha önemli olan şenliğin adı Büyük Dionysia ya da Kent Dionysia'sı. Aiskhylos ile öteki ünlü Yunan yazarları bu ikinci şenliğe katılırlardı. Yunanistan'ın dört bir yanından birçok kimse Kent Dionysia'sını görmek için Atina'ya gelirdi. Tam bir bayram haftası yaşanır, her çeşit ticaret işleri geri bırakılır, hükümet kapıları (mahkemeler bile) kapatılırdı. Başlangıçta tiyatro oyunlarını seyretmek isteyenler herhangi bir para ödemiyorlardı; sonraları az bir para alınmaya başlandıysa da, o parayı ödeyemeyecek kadar yoksul olanlara bedava bilet dağıtılırdı. Oyuncuların ücretlerini devlet verirdi, ama her oyunun sahneye konması, oynanması için gereken masrafları zengin vatandaşlardan biri üstüne alırdı. Bu gibi kimselere choregos denirdi.

Kent Dionysia'sı beş ya da altı gün sürüyordu. Birinci gün kayık biçimi arabası içinde Dionysos rahibinin önderlik ettiği bir alay düzenleniyor, tanrının heykeli tapınaktan alınıp tiyatro alanına götürülüyor, kurbanlar kesiliyordu. Alay sona erince sporcuların yarışları, oyunlar, çeşitli eğlenceler başlıyordu. İkinci, kimi zaman da üçüncü günleri dithyrambos yarışmaları doldururdu. Son üç gün ise yıllık armağanlara aday gösterilen tiyatro oyunlarının.

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

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

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

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

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

KORO İLE OYUNCULAR

Yunan Tiyatrosu'nun çok ilgi çekici bir özelliği olarak görülen «koro» dithyrambos şiirlerinden geliyor. Thespis'in



KOMEDİ KOROLARI. Kazılarla ele geçirilen eski Yunan vazoları üstünde tiyatroyla ilgili resimlerle karşılaşılıyor. Üstte bir satir korusu; ortada atlı bir koro; altta devekuşlarına binmiş bir koro.

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

Aiskhylos oyunlarına ikinci bir oyuncu sokunca, Thespis'in tek oyuncusuyla yetinmeyince, koronun önemi azalmaya başlıyor. Sophokles'in oyunlarında koro gene olay-

lar dizisini etkilemekte, ama daha çok sahneler arasındaki boşluğu doldurmaya yarıyor, örgünün ayrılmaz bir parçası değil. Euripides koronun önemini büsbütün azaltıyor. Daha sıkı, daha karışık bir yapısı olan Aristophanes'in komedilerindeyse, tartışma sahnelerinde ikiye ayrılan yirmi dört kişilik bir koro kullanılıyor.

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

Yunan tiyatrosu oyuncudan büyük bir ustalık bekliyor. Bir oyun içinde birkaç kişiyi canlandırmak hiç de kolay değil. Sonra, düşünün, bir erkek oyuncu Elektra gibi bir kadını yaratacak! Çoğu konuşmalar gerçi ağırbaşlılıkla yapılıyor, ama sırasında sert, aşırı hareketler de var, duyguların belirtilmesi var, bir flütün eşliğiyle söylenecek parçalar var. Üstelik Yunan seyircisi eleştiri gücü yüksek bir seyirci. Örnekte İ.Ö. dördüncü yüzyılda oyuncuların konuşmalarda değişiklikler yapmaya başlamaları hiç hoş karşılanmamış, güvenilen metinler hazırlanıp oyuncular onlara sözcüğü sözcüğüne uymaya zorlanmıştı.

Eski Yunan'da tiyatro oyuncuları Dionysos'a hizmet eden kişiler olarak görülürdü. Ayrı bir değeri olan vatan-daşlardı. Askere alınmazlardı, sırasında elçilik gibi önemli işlerle görevlendirilirdi.

MASKELERLE KOSTÜMLER

Koro gibi, maske de Yunan tiyatrosunun önemli bir özelliği. Gene koro gibi, maskenin de kökü dinsel törenlerde. Thespis yüzünü boyadığı, ya da kumaştan maskesiyle yüzünün biçimini değiştirdiği zaman, o güne kadar görülmemiş bir iş yapıyordu. Dionysos törenlerinde herkes

yüzünü boyar, yapraklardan sakal takardı. Üstelik, maskenin ta ilkel insanlardan geldiğini biliyoruz. Sophokles bez maskelerin yerine boyalı, tahta maskeleri geçirdi. Mantar maskeler, daha sonraları Roma'da, pişirilmiş topraktan yapılma maskeler de kullanıldı. Yunan tiyatrosunda maskeyi yalnız oyuncular değil, koro da takardı.

Maskenin kökü gerçi dinsel törenlerde, ama tiyatroya girişi salt dinsel açıdan görülmemeli. Çeşitli maskeler olmasa, bir oyuncu çeşitli rollere çıkamaz. Sonra 15000 kişilik bir açık hava tiyatrosunda oyuncuların yüzlerini seçmek çok güç. Oysa büyük, renkli maskeler bu güçlüğü ortadan kaldırıyor. Ayrıca maskenin ağız yerindeki büyücek oyuk oyuncuların bir çeşit gizli megafon kullandıklarını düşünmemize yol açıyor. Yani maske belki sesi yükseltme bakımından da yararlıydı.

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

Kişilerin yaşı, cinsiyeti, huyu, işi gücü hep maskede belirtiliyor. Trajedi maskeleri çoğunlukla aydınlık, güzel görünüşlü maskeler, ama Aiskhylos'un Eumenides adlı trajedisi ilk oynandığı zaman Fury'lerin (suçluları cezalandıran yılan saçlı üç tanrıça) korkunç maskelerinden seyircilerin iyice ürktükleri, paniğe kapıldıkları söylenir. Aristophanes'in kimi komedilerinde korolar kuş, arı, ya da kurbağa maskeleri takarlar. Çağdaş kişilerin maskeleriye herhalde gerçeğe uygun olarak yapıyordu, çünkü Bulutlar adlı oyun oynanırken, Sokrates'i canlandıran oyuncu or-

taya çıkınca, seyirciler arasında bulunan filozofun benzerlik iyice görülsün diye ayağa kalktığını biliyoruz.

Trajediler Homeros çağında geçmiş olayları anlatırdı, çoğu kahramanlar o çağdan seçilirdi, ama giysilerde tam bir tarihe uygunluk aranmazdı. Gündelik giyimle tarihin etkileri birleştirilerek bir tiyatro giyimi yaratılmıştı. Boyundan topuklara kadar inen chiton adlı uzun giysinin ağırbaşlılığı kahramanları canlandıran oyunculara yardımcı oluyordu. Ama chiton'un da, onun üstüne giyilebilen pelevinimsi şeyin de canlı renkleri vardı. Eski Yunan sanatı denince gözümüzün önüne hep beyazlık geliyor, oysa Phidias'ın, daha başka Yunan sanatçılarının heykelleri gerçeğe uyan canlı renklerle boyalıydı, beyaz mermer değildi.

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

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

VITRUVIUS'DAN GELEN BİLGİLER

Yunan tiyatrosu üzerine buraya kadar söylediklerimiz hep «sanılıyor» diye bağlanması gereken sözler. Kesinlikle bilinmeyen şeyler. Eski Yunan'daki tiyatro yapılarını anlatmaya gelince kesinlikten daha da uzaklaşacağız. Eski yazarlardan yalnızca ikisi — Vitruvius ile Pollux — bu konuya değinmişler. Vitruvius De Architectura adlı yapıtını İsa'nın doğuşundan kısa bir zaman önce, Pollux ise bir çe-

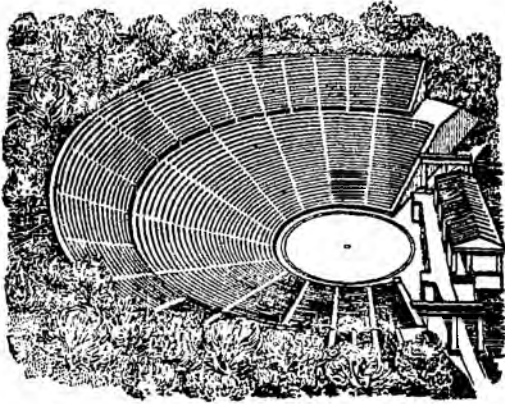
şit ansiklopedi olan Onomastikon'unu İ.S. ikinci yüzyılda yazmışlar. Yazdıklarının Roma, Elen, Eski Yunan tiyatrolarından hangisiyle ilgili olduğu da çoğu zaman açıkça anlaşılmıyor. Kendileri de bilmiyorlar herhalde. Çünkü anlattıkları yaşadıkları çağda çoktan ölmüş gitmiş şeyler.

De Architectura'da Vitruvius mimarlıkla ilgili pek çok bilgi veriyor. Tiyatro mimarlığı konusundaysa daha çok akustik üzerinde durmuş. Bu arada oyun yerinin arkasındaki yapının sütunlarını, geçitlerini, orkestra denilen alanı, seyircilerin oturduğu düzenini, Roma ile Elen tiyatrolarındaki yüksek sahneleri de anlatıyor. Kısaca, altmış sözcük içinde, bir sahne değiştirme hilesine de değinmiş ki çok düşündürücü. Kullanılan makinenin adına periaktoi diyor. Yunanca bu ad. Demek ki bu sahne makinesi Eski Yunan'dan, Atina uygarlığından kalma olabilir. Gene kısaca, seksen sözcük içinde, yaşadığı günlerde oynanan trajedilerin, komedilerin, satir oyunlarının birbirine benzemeyen dekorları üzerine bilgi veriyor. Vitruvius'un Eski Atina tiyatroları için doğrudan doğruya söylediği tek şey şu: Aiskhylos'un bir oyununda dekorlar perspektif (derinlikli) olarak çizilmiş. Roma İmparatorluğu günlerinde yazan Pollux ise sahne araçlarının, makinelerin bir listesini vermekten öteye geçmiyor.

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

TIYATRONUN BİÇİMİ

Thespi's'den çok önce, dithyrambos korosunun halkın ortasında şarkı söyleyip dans ettiğine inanabiliriz. Atina'



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

da ilk Dionysos Tiyatrosu yapılırken de koro için çapı aşağı yukarı yirmi dört metre olan çember bir düzlük bırakılmış; bu orkestra'yı — dans yerini — buldu arkeoloji uzmanları. Atina'daki ilk taş tiyatro ise bu tiyatrodan en az bir yüz yıl sonra yapılmış. Onun orkestra'sı daha küçük, çapı aşağı yukarı yirmi metre, sahnesi de Elen tiyatroları biçiminde.

Seyircilerin oturduğu yere gelince, bu konudaki bilgilerimiz de İ.Ö. beşinci yüzyıla kadar inemiyor. Thespis'den ne kadar önce, onu kestiremeyiz, ama herhalde çoğalan seyircilerin daha iyi görebilmelerini sağlamak isteğiyle, orkestra alanı iki dağ eteğinin birleştiği yerlere yapılmaya

başlanmış. İki dağ eteği düşünün, birleştikleri yerde büyük bir de oyuk olsun. Orkestra'nın üçte ikisi o oyukun içine giriyor, üç yanı bayır. (Yunancada koilon, Latince cavea, «oyuk» anlamına gelen sözcükdür. Romalılar seyircilerin oturdukları yere cavea derlerdi. Yunanlılar önce koilon, sonra theatron demişler. Theatron, yani tiyatro, Yunancada görmek anlamına geliyor.) Önceleri seyirciler ayakta durur, ya da yerlere otururlarmış; sonra tahtadan sıralar yapılmış. İ.Ö. dördüncü yüzyılda Sicilya'daki bir tiyatronun oturacak yerlerini, kayaları basamak basamak olarak düzenlemişler. İ.Ö. 333 yıllarında Lycurgus, Dionysos Tiyatrosu'nu yeniden yaptırırken sıra yerine geçen basamakların yapımında taş kullanılmış. Tiyatro mimarlığındaki bu önemli yenilik çok kısa bir zamanda bütün Elen dünyasına yayılmış. Küçük Asya'da, Yunanistan'da, Sicilya'da taşın yapılmış theatron'ların birbirlerinden güzel kalıntıları var.

Elen tiyatrosunun da yalnızca orkestra'sı ile seyirci yerini kesinlikle biliyoruz. Sahne düzeni üzerine bildiklerimiz gene daha çok sanılara dayanıyor. Ama şunu da



ELEN TİYATROLARININ HARİTASI. Elen tiyatrolarının bulunduğu yerler kazılarla, tarihlerdeki bilgilerle ortaya çıkarılmıştır. Ama daha birçok yerde Elen tiyatroları olduğu sanılıyor.

unutmamalıyız: Yunan tiyatro yapıları, Roma tiyatrolarını da onların bir devamı olarak düşünürsek, 500 yıllık bir zaman içinde, çeşitli memleketlerde, çeşitli kentlerde, çok değişik politikaların, kültürlerin etkileri altında yapılmış yapılar. Aralarında önemli ayrılıklar olması kaçınılmaz bir şey. Onun için de tek çeşit tiyatro yapıları aramak boşuna oluyor. Tek çeşit bir Eski Yunan tiyatrosu, ondan gelişmiş tek çeşit bir Elen tiyatrosu, ya da apayrı bir Roma tiyatrosu yok. Öyle ki kimi düşünürler Elen ile Roma arası tiyatro yapılarına Yunan - Roma (Græco - Roman) demek gereğini duyuyorlar.

SKENE

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

Scene'in skene'den geldiği açıkça belli. Oysa skene Yunan Tiyatrosu'nda oyun yerinin arkasındaki tahta barakaya, ya da çadıra verilen ad. İ.Ö. 465 yılında, Atina'da da orkestra'nın kıyısına bir skene yapılıyor; ortada oturan seyircilerin tam karşısına. Çoğu düşünürler bunun bir soyunma odası olduğu görüşünde birleşiyorlar; hem oyunculara, hem de koroya böyle bir soyunma odası gerekli. Hele oyuncuların birkaç role çıktıkları, sık sık maske, giysi de-

ğıştirdikleri düşünülürse, oyun yerinin yanbaşındaki bir soyunma odasının ne kadar yararlı olabileceğı kolayca anlaşılır. Nitekim skene Elen tiyatrosunun değışmez özelliklerinden biri haline gelmiştir.

Skene yapılarının sağı sola doğru uzanan kısa kanatları var. Oyun yerine bakan yanı üç kapılı. Kanatlarla seyircilerin oturduğu bölümün arasında, her iki yanda da, birer geçit bırakılıyor. Böylece orkestra'ya yalnızca skene kapılarından değil, yanlardan da çıkılabiliyor. Bunları biliyoruz, ama skene'lerin ne zaman iki üç katlı yapılar haline geldiklerini bilmiyoruz.

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

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

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

DEKORLARLA MAKİNELER

İ.Ö. beşinci yüzyıldaki Eski Yunan tiyatrosu da, daha sonraki Elen tiyatrosu da gösterilerden, sahne hilelerinden

büsbütün uzak kalacak kadar süssüz, sade değillerdi. İ.Ö. 458 yılında Aiskhylos'un kahramanı Agamemnon seyircilerin karşısına savaş arabasıyla çıkmıştı. Boyalı dekorlar kullanılıyordu; Aristoteles'e göre Sophokles'le başlamıştı bu; Vitruvius'a göre, Aiskhylos'la. Dekor olarak skene'nin sü-tunları arasına panolar mı yerleştiriliyordu, yoksa Vitruvius ile Pollux'un anlattıkları periaktoi'lar var mıydı o gün-lerde, bilmiyoruz. İ.Ö. beşinci yüzyılda kullanıldıklarını bil-diğimiz iki makine eccyclema ile mechane. Yunan tiyatro-sunda öldürme olayları sahne dışında geçerdi, ama ölüler eccyclema denilen makineyle seyircilere gösterilebilirdi. Bu herhalde kapılardan birinden dışarı doğru itilen, son-ra da içeri çekilen araba gibi tekerlekli bir düzlüktü. Belki de bir mihver çevresinde dönen bir düzlüktü. Mechane tanrıları havada tutmaya, ya da skene'nin üstünden sah-neye indirmeye yarayan bir çeşit vinçti.

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

YUNAN TİYATRO YAPISININ YAZARLARA ETKİSİ

Her tiyatronun amacı çağın sevilen oyunlarını oynaya-bilmektir. Biçimi, sahne düzeni, makineleri, oyuncularını, her şeyiyle, bir tiyatro bu amaca ulaşabildiği kadar, çağın se-vilen oyunlarını gereğince ortaya koyabildiği kadar değer-lidir. Tiyatro ile oyunlar karşılıklı olarak birbirinden etki-lenirler. Tiyatronun yapısı özellikleri oyunları etkiler, on-ları belli bir biçime, bir anlayışa yöneltir; öte yandan, oyun-lar da — güçleri yettiğince — tiyatroyu etkiler, değiştirir. Yunan tiyatrosunun oyun yazarları üzerinde etkileri çok açıktır.

Skene oyun yerinin yanında yalnızca bir soyunma o-dasıyken oyunlar hep açıklık yerlerde geçerdi; Aiskhylos'un ilk oyunları öyledir. Skene üç kapılı bir yapı biçimini alın-ca, oyunlar bir tapınağın, ya da bir sarayın önünde de geç-

meye başladı. Zamanla orta kapı kahramanın kapısı oldu; yandaki kapılardan biri ikinci önemdeki bir kişinin odasına, ya da konukların odalarına açılırdı; üçüncü kapı daha az önemde bir kişiye ayrılabilceği gibi, yıkık bir mezarın, türbenin, ya da bir zindanın kapısı olabilirdi. Skene'nin uçlarıyla seyircilerin oturdukları yer arasında kalan geçitler ise kimi zaman şehre, kimi zaman da limana, ya da kır-lara giden yollar olarak kabul edilirdi.

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

EDEBİYATIN ETKİLERİ

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

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

Dikkatle okursak, Gilbert Murray bu sözleriyle, koro-

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

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

Yunan trajedilerinin üç birlik kuralına uyduğu da doğru değildir. Zaman birliği, yer birliği, hareket birliği — Aristoteles incelediği oyunlarda, Aiskhylos'un, Sophokles'in, Euripides'in oyunlarında, bunlardan yalnız birinin bulunduğu söyler. O da her iyi oyunda bulunan hareket birliği. Kimi Yunan trajedilerinde olay birkaç yerde geçer; yer birliği olmayınca zaman birliği de olmaz elbette.

TRAJEDİ İLE KOMEDİNİN DÖRT YÜCE YAZARI

Aiskhylos'dan önce de trajedi yazarları vardı. (İ.Ö. 534 yılında, Atina'da ilk trajedi yarışması yapıldığı zaman daha Aiskhylos doğmamıştı bile.) Euripides'den sonra da birçok trajedi yazarı yetişmiştir; yetişmemiş olması düşünülemez. Ama üç büyüklerin yapıtlarından başka, günümüze bir tek yapıt kalmış: Rhesus. Öte yandan, pek önem-

li görülmeyen bu oyunu da Euripides'in yazdığını ileri sürerler oluyor. İ.Ö. beşinci yüzyıldan günümüze kalabilen komediler ise yalnızca Aristophanes'in komedileri. Bir yüzyıl sonra yaşamış olan Menander'in Yeni Komedi'sinden de ancak birkaç eksik örnek var elimizde.

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

Üç büyük trajedi yazarının günümüze kalan oyunlarında, Yunan tiyatrosunun olduğu kadar, Yunan kültürünün de gelişmelerini, değişmelerini açıkça görebiliyoruz. Tiyatro geleneklerine uyan Aiskhylos daha çok koroya dayanıyordu. Konuları, temaları hem geleneksel, hem de dinsel. Düşünceleri, suçlularını Olemp yasalarıyla cezalandıran, devletini Olemp yasalarına göre kuran bir dünyanın eski düşüncelerine bağlıydı. Oyunlarında olaylar dizisi basitti, yarattığı etkiler açık, güçlü etkilerdi. Sophokles'in oyunlarında da olaylar dizisi daha karışıktır; o da gerçi dinsel geleneklere bağlıdır, ama tanrısal adaletten çok, yarattığı kişiler arasındaki ilişkilere önem verir. Euripides ise apayrı bir yolun öncüsüdür. Onun ilgisi bütünüyle kişilerine yönelmiştir; bir de çağının geleneklere aykırı, tanrılara karşı sayılan düşüncelerine... Birçok bakımlardan tam anlamıyla «modern» bir insan olan Euripides'in hem ilk gerçekçi yazar, hem de ilk feminist yazar olduğu söylenebilir. Kişilerinin tabiatın istekleriyle çatışan ruhsal durumlarını inceleyen ahlak kurallarını da, din kurallarını da çiğnemekten çekinmemiştir. Kendi kenti Ispartalılarla ölüm kalım savaşındayken, Truvalı Kadınlar gibi savaşları yeren bir

oyun yazmış olması çok ilginçtir. Kısacası, Euripides gözle-
rini insanların iç dünyalarına çevirmiştir. Ondan önceki
yazarlar trajediyi insanla tanrısal yasaların çatışmasından
çıkartıyorlardı, Euripides ise trajediyi insanın kendi içindeki
iyi eğilimleri ile kötü eğilimlerinin çatışmasında aramıştır.
O da kişilerini mitolojiden alıyor, ama gerçekçi bir anla-
yışla işliyordu. Aiskhylos ile Sophokles'den çok daha az
armağan kazanmış olmasını yadırgamamalıyız. Çağının ile-
risinde bir yazardı. İ.Ö. beşinci yüzyılda Atinalılarca beğen-
ilmeyen, ayıplanan oyunları, yüz yıl sonra Elen dünyası-
nın en beğenilen oyunları haline geldi. Onun için de günü-
müze kalan yapıtları Aiskhylos ile Sophokles'inkilerden da-
ha fazla. Kimi oyunlarından — özellikle Helena'dan — Eu-
ripides'in ne trajedi, ne de komedi olan bir oyun çeşidini
denediğini anlıyoruz.

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

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

ESKİ KOMEDİ İLE YENİ KOMEDİ

Geleneklere bağlı bir kimse olan Aristophanes'in ko-
medilerinde Atina'nın yaşayışı, politikacıları, filozofları, o-
yun yazarları alaya alınırdı. Komedilerin kuralları traje-
dilerden daha da sıkıydı. Gene de bu karışık, ayrıntılı ka-
lıplar içinde, gerek Aristophanes, gerek öbür komedi ya-
zarları yergiye bol bol yer verdiler; maskaralıklardan, açık
saçıklıktan da bol bol yararlandılar. Aristophanes Bulutlar
adlı yapıtında Sokrates'le, Kurbağalar adlı yapıtında da
Euripides'le alay eder.

Komedi yarışmaları İ.Ö. 486 yılında başlamıştı. Aristophanes'le en büyük sanatçısını veren Eski Komedi anlayışı, bir yüzyıldan azıcık daha fazla bir zaman sonra, yerini Menander'in Yeni Komedi'sine bırakmak zorunda kaldı. Yergiden uzaklaşıp günlük yaşamın gülünç olaylarına

yönelindi. Pinti yaşlı adam, düzensiz köle gibi kişiler sahneleri doldurmaya başladı. Gene maske takılıyordu, ama koronun şarkı söylemekten başka bir görevi kalmamıştı. Menander'in kişileri herhalde tiplerdi, günlük yaşamda sık sık karşılaşılan kimseleri belirleyen, özelliklerini ortaya vuran tipler. Ne yazık ki bu yazarın yüze yakın komedisinden elimizde ancak birkaç eksik örnek var.

YUNAN TİYATROSUNUN SONU

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

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ROMA'DA BİR GÜN (İ.S. 100)

Tiyatro küçük bir stadyum sanki. On beş bin kişi, belki daha fazla, durmadan bağırıyorlar. İkide bir yükselen heyecan çılgınlıkları sahneye yöneltiyor. Upuzun bir sahne. Yüksek, süslü duvarlarla çevrili. Sütunlar, girintiler, çıkıntılar, heykeller, oymalar. Seyircilerin oturdukları yerin üzeri gene açık, ama sahnenin üzeri kapalı. Heyecanın nedeni sahnede dövüşen iki adam — ölümüne dövüşüyorlar. Hayır, gladyatör değil bunlar. Bu bir oyun. Tiyatro oyunu. Dövüşenler de oyuncular. Birinin ölmesi gerekiyor. Gerçekten ölecek. Gladyatör kavgalarına alışmış bir seyirci topluluğu taklit ölümlere katlanamaz. Ölecek olan oyuncu biliyor öleceğini. Maskesinin arkasında ter döküyor, bütün vücudu titriyor korkudan. Bir yolunu bulsa, o öldürecek karşısındakini, ya da kaçacak. Ama karşısındaki kendisinden kat kat üstün bir kavgacı, öldüremez ki! Sonra kaçmak da kolay değil; üstelik kaçarken yakalanınca yalnız ölüme katlanılmıyor, işkence de var. Seyirciler durmadan bağırıyor, isteklendirmeye, coşturmaya çalışıyorlar kavgacıları. İnsanın ezilmesinden, acı çekmesinden, öldürülmesinden hoşlanıyor bu seyirci, öyle olması isteniyor bu seyircinin. Çürümüş bir devletin çürümüş politikacılarından aldıkları paralar, armağanlarla yaşıyorlar. Yapacak hiçbir işleri yok; her işlerini köleler, tutsaklar görüyor. Onların işi savaşların gerektirdiği acıma bilmezliği yitirmemek, yumuşamamak. Roma'nın içinde dışında malın mülkün büyük çoğunluğu sayıları pek az olan zenginlerin elinde; ortalama Roma

vatandaşının hiçbir şeyi yok. Yapacak iş — yok Mal mülk — yok! Romalı bütün gününü bedava gösterilerde geçiriyor. Evet, bedava. Oy avcısı adaylar, ya da bir evlenmeyi kutlayan, bir cenaze törenini unutulmaz kılmak isteyen zenginler düzenliyor gösterileri. Sahnedeki kavga ölüm vuruşuna ulaşıyor, heyecan en yüksek noktasında. Vuruyor öldürecek olan, bir ölüm çığlığı, can çekişen bir insan, bir kölenin sahneyi kırmızıya boyayan kanı. (Ölecek oyuncular, çoğu zaman, ölüm yargısına çarptırılmış kölelerden, tutsaklardan seçilirdi.) Seyirciler sevinçli, bağırıyorlar. Arkasından sıra sıra develer, filler, atlar, atlılar geçiyor sahnenen; bu da ayrı bir gösteri. Sonra oyun kaldığı yerden devam etmeye başlıyor. Seyirciler oturuyorlar yerlerine, canları sıkıla sıkıla oyunu seyrediyorlar. Ölümüne bir kavga daha olsa da biraz coşsak, eğlensek diye bekliyorlar, umutla bekliyorlar. (The Dramatic Story of the Theatre)

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

ROMA SAVAŞÇILARI

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

Roma tiyatrosu denince aklımıza Plautus (İ.Ö. 254-184),

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

ESKİ İTALYA'DA

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

ROMA'NIN TİYATRO ŞENLİKLERİ

Roma'da da tiyatro şenlikleri yapılırdı. Bunlara ludi deniyordu. Ludi'lerde önceleri yalnızca spor oyunları, eğlenceler yer alırdı, boks gibi, ip cambazlığı gibi. Derken il-

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

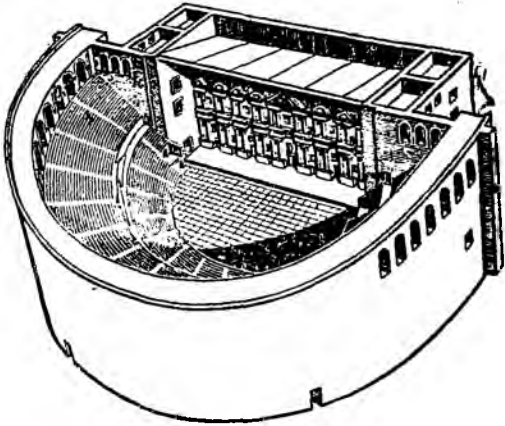
Roma tiyatrosunun da — Yunan tiyatrosu gibi — dinsel bir önemi, ya da kent yaşamı bakımından bir önemi vardı belki başlangıçta, ama kısa bir süre sonra bu önemini yitirdi, salt bir eğlence, onun sonucu olarak da bir iş konusu haline geldi. Gösteriler, oyunlar düzenlemeyi para kazanmak için kendisine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

OYUN YERİNE PANDOMİM

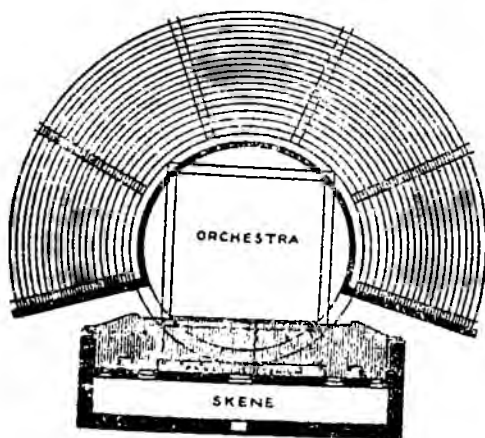
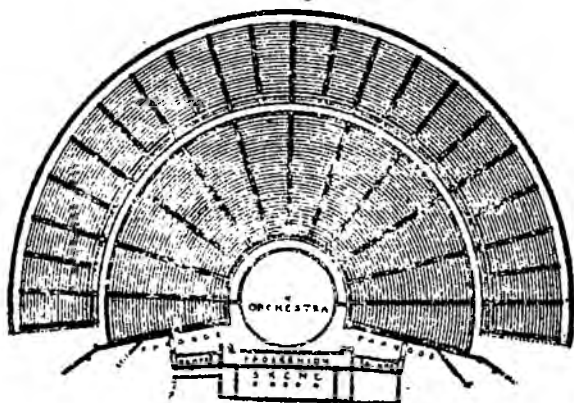
İmparatorluk günlerinde en sevilen tiyatro eğlencesi konularını Yunan mitolojisinden alan danslı, müzikli pan-

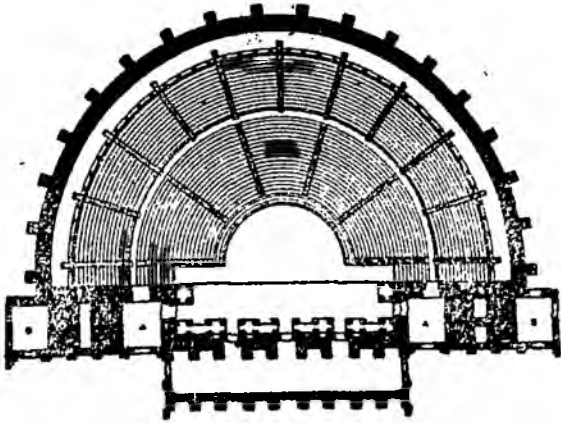
domimlerdi. Makinelerin yardımıyla, göz okşayan sahne hileleriyle seyirciyi oyalama yolunu tutan bu oyunlarda incecik tüllere bürünmüş çıplak kadınlar da sahneye çıkarılırdı.

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



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





ELEN, YUNAN-ROMA, ROMA. Bu planlar üç çeşit klasik tiyatronun en yaygın örneklerini gösteriyor. Karşı sayfada, üstte, Epidauros'daki Elen tiyatrosu. Seyirci yerleri ile sahne arasında *parados* denilen geçitler; *proskenion* denilen sahne; *rampe* denilen yollar; sahnenin arkasında *skene* denilen yapı; yarıdan fazlası seyirci yerinin içine giren yuvarlak bir *orchestra*. Karşı sayfada, altta, Yunan-Roma tiyatrosu. Sahne *orchestra* alanının ucunu kesmiş. Roma tiyatrolarında da sahne ile seyirci yerleri arasında geçitler olurdu bazen, ama bu sayfada görülen geçitsiz Roma tiyatrosu biçimi çok daha yaygındı.

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

ROMA TİYATRO YAPILARI

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

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

Roma Cumhuriyeti, Isparta'ninkine benzer bir basitlik içinde, Yunan'dan gelen her şeyi, bu arada, Yunan sanatını da küçümsüyor, kötü görüyordu. Tiyatro bir eğlence düşkünlüğü, bir bozulma başlangıcı sayılmaktaydı. İ.Ö. 179 yılında yapılan ilk tiyatro tahtadandı, ama bir zaman sonra yıktırıldı. İ.Ö. 55 yılında, Cumhuriyetten İmparatorluğa geçilmekteyken, Pompey taştan bir tiyatro yaptırmak cesaretini gösterdi. Seyircilerin oturacakları yerin arkasına, en tepeye Venus Victrix için bir tapınak yerleştirilmişti. Böylece oturulacak yerler tapınağa yükselen basamaklar gibi gösteriliyor, tiyatro yapısı kurtarılmış oluyordu. Eğlenceleri kana bulayan büyük Colosseum'dan önce, Roma kentinde ancak iki tiyatro daha yaptırılmıştı. Ama İngiltere'den İspanya'ya, İspanya'dan Küçük Asya'ya kadar uzanan topraklarda yaptırılmış olan Roma tiyatrolarının sayısı pek çoktu. Bu tiyatrolar kimi zaman, Yunan tiyatroları gibi, dağ eteklerinin birleştiği yerlere oturtulur, kimi zaman da düzlüklerde yüce yapılar olarak yükselirdi. Sonraları, Pompei' de — daha başka yerlerde — üstleri bütünülle örtülü küçük tiyatrolar da yaptırılmıştı.

ÜÇ ROMALI YAZAR

Romalı yazarlar Yunan yazarlarından ayrı bir tiyatro edebiyatı kuramadıkları gibi, onlardan aldıklarını geliştirme çabası da göstermemişlerdir. Körükörüne taklit ettikleri Yunan oyunlarına yaklaştıkları söylenemez. İki ünlü komedi



ROMA İTYATROLARININ HARİTASI. Burada gösterilen 125'den fazla İtalyanlar
yeni sıra Romalılar birçok gösteri alanı, amphitheater, coliseum de vardır.

yazarı Plautus ile Terence Yunanlı yazar Menander'in oyunlarından aşırı derecede yararlanırlar. konularını, kişilerini bile ondan alırlardı. Ama anlatılan Atinalılar Roma yaşayışına, düşünüşüne uygulanırdı. Öyle ki Plautus'un oyunlarında memleketinin o günkü durumunu çizen, zenginlerle yoksulların birbirine uzaklığını belirten yerler vardır. Çağımızda pek önemli görülmeyen bu iki yazarın oyunlarından Shakespeare gibi, Molière gibi büyük ustaların yararlanmış oldukları da bir gerçektir.

Roma'nın trajedi alanındaki ünlü yazarı ise Seneca'dır. O da taklit ettiği Yunan yazarlarının başarısına hiçbir zaman yaklaşılamamıştır. Yazdıklarından çok, Corneille ile Racine üzerindeki etkileriyle önemlidir. Oyunlarını oynatmak için değil, toplantılarda, şöenlerde, saraylarda okunsun diye yazmıştır.

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

BEŞİNCİ BÖLÜM

ORTAÇAĞ TIYATROSU

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

Yunan tiyatrosu dört ya da beş yüzyıl, İ.Ö. beşinci yüzyılda yazılmış oyunları oynamakla yetindi, onlara önemli bir şey ekleyemedi. Ondan sonra gelen dört ya da beş yüzyılı Roma tiyatrosunun düşüşü, fazla olgunlaşmış bir meyve gibi çürüyüp kuruyuşu doldurdu. 476'da Roma'nın yıkılmasından yüz yıl sonra başlayıp Karanlık çağların sonuna, on birinci ya da on ikinci yüzyıla kadar süren uzun bir zaman boyunca da «tiyatro» diye bir yer yoktu. Gezici oyuncular ise tiyatroyu kurtaracak, yükseltecek durumda değillerdi. On ikinci yüzyılda Gotik katedrallerin, on üçüncüde Dante'nin, on dördüncüde Petrarch'ın gelişi kiliseden pazar yerine atlayan dinsel oyunların ortaya çıkmasına yol açtı. Ama büyük oyun yazarlarının yetişmesi için, derebeyliğin, şövalyeliğin, kilise devletinin yıkılıp gitmesi, baskı makinesinin, Reformasyon'un, Eski Yunan yapıtlarının ortaya çıkarılışının, Amerika'nın bulunuşunun — kısacası Rönesans'ın — üzerinden epeyce zaman geçmesi gerekti.

Ortaçağ tiyatrosu çok tuhaf bir tiyatroydu. Devam edebilmiş olmasının gizi insanoğlundaki oynama isteği ile oynayanları seyretme isteğinde aranmalıdır. Gezici oyun-

cular yalnız oyunlar oynamakla kalmaz, cambazlık, hokkabazlık, saz şairliği, kuklacılık da ederlerdi. Bütün bunların yanı sıra devletin, kilisenin yasaklarından kaçarak yaşamayı da iyi bilmek gerekiyordu. Ama tiyatroyu yasaklamış olan Katolik Kilisesi sonradan onun canlanmasına öncülük etti.

«ŞEYTANIN KİLİSESİ»

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

Tiyatronun düşüşü, çürüyüşü Hristiyanlığın yükselişine engel olmaktaydı. Kilise adamlarının o çağda tiyatroya yaptıkları saldırılar bu durumu açıkça belirtmiştir. Hristiyanlar tiyatrodan sakındılar. İ.S. 200 yılında bir yazar tiyatroya «Şeytanın Kilisesi» adını verir. Dördüncü yüzyılda Kilise, düğünlerde oynanagelen küçük oyunlar, farslar için oyuncular gelince papazların düğün yerinden ayrılmasını istemişti. Beşinci yüzyılda oyuncuların communion'lara (dinsel tören) alınmaları yasak edildi.

OYUNCULUKTAN SAZ ŞAİRLİĞİNE

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

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

KİLİSEDE TİYATRO

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

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

Bu emri duyar duymaz üç keşiş koroya dönüp, «Allel



ORTAÇAĞ TİYATROSUNUN BAŞLANGICI. Üç
Meryem mezar başında. Cologne'daki bir kilisede bulun-
nan bu kabartıma, fildişi üstüne oyularak on ikinci yüz-
yılda yapılmıştır.

uia! resurrexit Dominus!» (Şükürler olsun! Efendimiz diril-
di!) desinler; bu dindikten sonra hâlâ kabir başında otu-
ran (melek), onları geri çağırıyormuş gibi, «Venite et vi-
dete locum» (Gelin, yeri görün) ilahisini okusun, sonra kal-
kıp örtüyü kaldırsın, onlara içinde artık haç bulunmayan,
yalnız haçın sarılmış olduğu bezin kaldığı kabri göstere-
sin. Ötekiler bunu görünce ellerindeki buhurdanları ayrı ayrı
kabrin içine koysunlar, bezi alıp, Efendimiz artık kefenin
içinde değildir, kıyam etmiştir demek istemiş gibi, bütün

cemaatin gözleri önünde tutsunlar ve bundan sonra, «Sur-reqit Dominus de sepulchro» (Efendimiz kabirden kıyam etti) ilahisini okuyarak kefeni sunağın üzerine koysunlar. İlahi bitince, ölümü alt edip dirilen yüce Melikin zaferi karşısında onların duyduğu sevinci paylaşan manastır başı da, «Te Deum Laudamus» (Tanrım seni övüyoruz) ilahisine başlasın, bütün çanlar hep birden çalsın. (İngiliz Tiyatrosu Tarihi)

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

LATİNCEDEN HALKIN DİLİNE

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

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

TIYATRO BÜYÜYOR

Dinsel oyunların sayıları arttıkça, kiliselere İsa'nın mezarından başka dekorların da girdiği görüldü. Cennet, cehennem, limbo (vaftiz edilmeden ölenlerle İsa'dan önce yaşamış olanların ruhlarının gittiği yer), Pilate'ın (İsa'nın çarmıha gerilmesine göz yuman Romalı temsilci) evi, He-

rod'un (Judea kralı) sarayı, Kudüs tapınağı, Bethlehem ahır-
rı (İsa'nın doğduğu yer) gibi dekorlar kiliseleri doldurma-
ya başladı. Bu dekorlara «evler» deniyordu. Tiyatro kilise-
den pazar yerine atlayınca bunlar daha da çoğaldı.

Bugün elimizdeki en eski yazılı kilise oyunu Âdem ad-
lı oyun. On ikinci yüzyıl Normandiya Fransızcası ile ya-
zılmış. Ondan sonra da Resurrection (Diriliş) adlı oyun ge-
liyor. Resurrection'ın başında oyundaki «evler»i anlatan bir
prolog var. Aşağı yukarı şöyle:

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

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

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

TARİHLERİN, TERİMLERİN KARIŞIKLIĞI

Kilise oyunlarının kilise dışında oynanmaya başlanması konusunda aydınlık olmayan, kesinlikle bilinmeyen noktalar var. Sık sık ileri sürülen düşünce şudur: Dekorlar çoğalana, oyunlara cehennemle, şeytanla ilgili komedi öğeleri girene kadar, Ortaçağ tiyatrosu kilisenin içinde kalmıştır; ama işe komedi karışınca, kilisenin önderleri tiyatroyu kapı dışarı edip pazar yerine atmışlar, oyunları papazların değil de, loncaların, esnaf birliklerinin düzenlemesini istemişlerdir. Oysa Âdem'i daha on ikinci yüzyılda kilisenin dışında oynayanlar papazlardı. Öte yandan on altıncı yüzyılda bile kiliselerde, katedrallerde kimi oyunlar oynanmaktaydı. Genel olarak, loncalar pazar yerlerinde oyunlar oynamaya on ikinci yüzyılda başlamışlardı; on dördüncü yüzyılda ise bu iş iyice yayıldı.

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

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

yem» diye adlandırılan oyunlar vardı. Bugün morality oyunları denilen İngiliz oyunlarınaysa o çağda interludes deniyordu. Shakespeare zamanından az önce, bu terim, komedileri de içine almıştı.

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

MASRAFLI OYUNLAR

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

Önceleri hep erkek olan, sonraları aralarına kadınla-



YÜKSELTİLMİŞ ORTAÇAĞ SAHNESİ. 1547'de Fransa'nın Valenciennes kentinde oynanan bir Acı Çekme Oyununda yüksek, uzun bir sahne kullanılmıştı. Sağda cehennemin ağızı, solda cennet görülüyor. Arada da çeşitli «evler». Göl ise balıkçı Peter için.

rın, çocukların da katıldığı oyunculara para verilirmiş. Örneğe İngiltere'de bir oyuncu «Tanrı'yı oynadığı için» üç şilin dört peni alıyor; bir başkasına «Yahuda'yı astığı için» dört peni veriliyor; bir başkası da bir şiline Nuh'u oynuyor.

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

İNGİLTERE'NİN TEKERLEKLİ OYUNLARI

Fransa'daki oyunlar Almanya, İtalya, İspanya'daki oyunlardan hem daha ince, hem de gerçeğe daha yakındı. İngiltere ise çok ilgi çekici bir oyun çeşidi yaratmıştı. Oyunlar araba gibi çekilebilen tekerlekli sahneler üstünde oynanıyordu. On birinci, on ikinci yüzyıllarda kiliselerde oynanan dinsel oyunların kilise dışına çıkarılması gerekince, büyük pazar yerleri olmayan, ya da pek az olan İngilizler, oyunları da, seyircileri de bölmek yoluna gittiler. Kentin büküklerinin, yaşların düzenlediğı bir programa göre uzun bir oyunun her bölümünü ayrı bir loncanın işçileri hazırlıyordu. Oyun oynanacağı zaman seyirciler kentin belli yerlerine toplanıyor, sahne sırasına göre birbirini izleyen arabalar gelip hazırladıkları bölümü oynuyor, bitirince gene o bölümü oynamak üzere bir sonraki durağı gidiyorlardı.

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

Tekerlekli sahneler üstünde oynanan bu oyunlardan bugün elimizde dört tane var. Bunlardan biri kırk sekiz bölüm. Demek ki kırk sekiz arabayla oynanmış. Kaybolmuş olan yüzlerce oyun arasında daha çok bölümlüler de vardı belki.

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



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

MORALITY OYUNLARI

On beşinci, on altıncı yüzyıllarda İngilizler değişik bir oyundan pek hoşlanır olmuşlardı. Bu çeşit oyunlara 1765' den beri *morality* ya da *morality oyunları* diyoruz. Ama oynadıkları günlerde adları «moral interlude», «pithy interlude», ya da yalnızca «interlude» idi. *Morality*'ler Avrupa'nın öbür memleketlerinde de oynanırdı, ama İngiltere'deki kadar çok değil. İngiltere'de ilk *morality* oyunu 1384'de, York'da oynanmış: *Play of the Lord's Prayer*.

Bu oyunlarda azizlerin, ya da Kutsal Kitap'dan çıkarılan kişilerin yerini *allegory* kişileri almış. İyilikler, kötülükler somut kişiler olarak sahnede yaşatılıyor. Acıma, alçakgönüllülük, şehvet, oburluk, vb. sahnede kişiler olarak görünüyor. *Mystery*'lerde olduğu gibi, bu oyunlarda da şeytan ile yardımcıları bir mizah havası yaratıyorlar. Günümüze kalan *morality* oyunları'ndan biri, *Everyman* bugün de okunabilecek niteliktedir.

KİLİSENİN DURUMU

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

Ama tiyatronun kiliselerden dışarı atılmasının en önemli nedeni bu olmasa gerek. Çünkü tiyatro yalnızca kiliselerden dışarı çıkarılmış değildi, oyunların yazılmasından, hazırlanmasından, oynanmasından da Kilise elini çekiyor, bu işi loncalara bırakıyordu. Hiç kuşkusuz, tiyatro Kilisenin başına birtakım dertler açmış olmalıydı.

Yedinci yüzyılda yaşayan Papa Gregory'nin zamanından beri Katolik Kilisesi etkilerini genişletmek, yaymak is-

teğiyle, eskiden kalma kimi törenlere, şenliklere göz yummuştu. Bu anlayış gerçi Kiliseye çok yararlı oldu, ama zaman zaman ortaya önemli dertler de çıkardı. İran'dan gelme Mitras törenine benzer bir törenle İsa'nın doğum gününü kutlamak, ya da bolluk, bereket yumurtalarıyla Cermen Eostrateide ya da Easter törenini Hristiyanlığa uygulamak kiliseyi zor duruma sokmadı hiç. Öte yandan, göz yumulan, benimsenmek istenen kimi törenler, şenlikler Hristiyanlığa aykırı gidişleriyle bir zaman sonra papazları düşündürmeye, rahatsız etmeye başladı. Putperestlikten kalma kimi törenleri Kilisenin yasakladığı görüldü. Örneğe on ikinci yüzyıl başlarında Lincoln Piskoposu, doğanın ölümü doğumu üzerine kurulan, Dionysos'dan kalma tarım şenliklerini, o arada Maypole ile Kılıç danslarını yasak etmişti. Gene de Dionysos törenini andıran törenler uzun yıllar toprağa bağlı insanlar arasında yaşadı; Maypole ise günümüzde bile yaşıyor.

SOYTARILAR BAYRAMI

Din adamlarını düşündüren bir şenlik de doğrudan doğruya Kilisenin kendi içinde doğup gelişen bir şenlikti: Soytarılar Bayramı. Kimi düşünürlere bu bayramı Romalıların Saturnalia'sına bağlıyorlar. İkisi de aralık ayında yapılıyor; benzerlikleri var. Ama Soytarılar Bayramı'nın Kilisenin alt basamaklarındaki papazların basit bir eğlencesi olarak başladığı, sonradan tehlikelileştiği anlaşıyor. Tiyatro Kiliseye iyice yerleştiği sırada, on ikinci yüzyılda, genç papazlar kasabanın en aptal, ya da ayık gezmez kişisini, Soytarılar (ya da aptallar) Kralı değil de, Soytarılar (ya da aptallar) Piskoposu seçiyorlar. Daha ileri gittikleri, o aptal, ya da ayık gezmez kişiye Soytarılar Papası dedikleri bile oluyor. Kilise içinde açık saçık türküler söylemeye, ahlak kurallarına sığmayacak danslar etmeye başlıyorlar. Sunağın önünde zar atıyor, kâğıt oynuyorlar. Dinsel törenleri alaya alan, gülünçleştiren gösteriler düzenliyorlar. Derken şenliğe bir eşek de katılıyor. Eski bir yazıda şunları okuyoruz: "Törenin sonunda papaz halka dönecek, 'İte mis-

sa est' sözlerini söyleyeceğine, anıracaktır; halk da 'Deo gratias' diye karşılık vereceğine, üç kere 'Hi-aa-hi-aa-hi-aa' diye bağıracaktır.» On ikinci yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar pek çok kereler Kilise ileri gelenleri bu saygısızlığa bir son vermenin yollarını aradılar. Ama hem halk, hem de genç papazlar Soytarılar Bayramı'nı çok seviyorlardı. Onun için de Kilise içindeki eşekli şenliklere kolay kolay son verilemedi. Reformasyon'a kadar bu böylece sürdü.

PAPALAR OYUNLARA KARŞI

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

Papa Innocent'in emri bile oyunları kiliselerden bütünü dışarı atamadı. Daha üç yüzyıl kiliselerde zaman zaman oyunlar oynandı. Kimi piskoposların pazar yerlerindeki tiyatrolara da karşı dönmeleriye hiçbir şeyi değiştiremedi. İspanya'da *auto sacramentales*'ler on sekizinci yüzyıla kadar sürdü. Öbür memleketlerde ise *mystery*, *mimicry*, *morality* oyunları, on altıncı yüzyılda Reformasyon'un, Protestanların gelişiyle, bir de profesyonel tiyatroların ortaya çıkışıyla halkın ilgisini yitirdi, iyice gözden düştü.

PROFESYONELLERİN DÖNÜŞÜ

Mimes oyuncularının torunları loncaların hazırladığı

oyunlarda parayla oynamışlar mıdır, bilemeyiz. Ama bir takım kimselerin ayakkabıcı tezgâhını, ya da marangoz dükkanını bırakıp Şeytanı, ya da St. Anthony'yı oynamaya sahneye çıktıklarını düşünebiliriz. İşte Londra'nın, Paris'in profesyonel sahnelerini kuranlar bu gibi kimselerdi.

İngiltere'de profesyonel oyuncular herhalde morality oyunlarından çıktı. 1493'de Henry VII'nin «The Players of the King's Interludes» diye anılan dört beş kişilik bir oyuncu topluluğu vardı. On altıncı yüzyılın ilk yarısındaysa, yalnız kral değil, birçok soylu kişiler böyle oyuncu topluluklarını koruyor, besliyorlardı. 1520'de, Sarayda, John Heywood'un (1497 ? - 1580 ?) «The Play called the foure P.P.; a newe and a very mery enterlude of a palmer, a pardoner, a potycary, and a pedler» diye tanıtılan oyununu bu çeşit topluluklardan biri oynamıştı. Elizabeth tiyatrosuna giden yolun böyle böyle açıldığı bir gerçektir.

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

gelişebiliyor. Hans Sachs adlı ayakkabıcı-şairin oyunlarını hep amatörler oynuyorlar.

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

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

ALTINCI BÖLÜM

İTALYA'DA RÖNESANS TİYATROSU

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

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

OYUNSUZ TİYATRO

İtalyan Rönesans tiyatrosu yalnız bir bakımdan Ortaçağ tiyatrosuna benziyor. Büyük oyunları yok. Bu yüzden

de ona gerçek tiyatro denip denemeyeceğine karar vermek kolay değil. Gerçek tiyatro oyuncuların, dekordan, tiyatro yapısından daha fazla bir şey. Büyük oyunların bulunmadığı yerde gerçek tiyatronun varlığından söz edilemez. Dante, Petrarch, Boccaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo gibi yüce şairlerin, öykücülerin, ressamların yanı sıra anılacak oyun yazarları yoktu İtalyan Rönesansının. Onun için de bilginlerin, sanatçıların bütün çalışmaları, saraylardaki parlak gösteriler, oyunlar, tiyatro yapıları, hayranlık uyandıran dekorlar gerçek tiyatronun yeniden doğuşunu sağlayamamıştı. Gerçek tiyatronun yeniden doğması için, her şeyden önce oyun yazarlığının yeniden doğması gerekiyordu.

RÖNESANS

Rönesans belli bir süreye sığdırılabilecek basit bir değişme değildir. Onu yalnızca on beşinci yüzyılda eski yapıtların ortaya çıkarılmasıyla Bilgi'nin Canlanması diye anlamak doğru olmaz. Rönesans Ortaçağın içinden akıp gelmiştir. Bilginlerin Yunan'ı öğrenmelerinden, benimsemelelerinden aşağı yukarı yüz yıl önce İtalya'da üç büyük, değişik, yeni yazar vardı: Dante (1265-1321), Petrark (1304-1374), Boccaccio (1313-1375). Bilgi'nin Canlanması'ndan önce edebiyat canlanmıştı. Yazarlar klasik edebiyatın güzelliklerini taklit etmediler. Onu yeniden yarattılar. Ortaçağ dünyası Yunancayı değilse bile Latinceyi biliyordu. Gene de bu ünlü sanatçıların İtalyanca yazmış olmaları yaşayan insana, yeni düşüncelere yakınlıklarını belirtir. Tanrısal Komedi'de Dante kendisine yol gösterici olarak Virgil'i (İ.Ö. 70-19) seçmişti; Boccaccio Yunan edebiyatının önemini biliyordu; Petrark Latince'nin yanı sıra Yunanca da öğrenmişti. Üçü de gelecek bir çağın habercisiydiler. Yapıtlarıyla hümanizmanın temellerini attılar; Kilisenin, devletin eski dogmalarına karşı çıkan yeni bir yaşam felsefesi getirdiler; insanın değerini ortaya vurdular.

On beşinci yüzyılın sonuyla on altıncı yüzyılın başın-

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

Hümanizmayla, Bilgi'nin Canlanması'yla birlikte sanatlar da gelişti. Resim, heykel, mimarlık alanında, kimi edebiyat türlerinde büyük başarılar sağlandı. Rönesans denince çoğu zaman sanatlardaki bu hızlı gelişme, olgunlaşma gelir aklımıza.

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

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

ORTAÇAĞ TİYATROSUYLA BAĞLAR

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

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

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

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

Entry sahnelerinde makineler kullanılır, sahne hilelerinden bol bol yararlanılırdı. «Perde» İtalyan tiyatrosundan önce bu sahnelerde görülmüştür. Öte yandan, karşı-

lama törenleri Rönesans saray tiyatrolarını da içine alırdı. Şenlik, geçitler, eğlenceler çoğu zaman hükümdarın sarayında büyük bir gösteriyle sona erer, şölen sırasında danslar, oyunlar seyredilirdi.

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

İLK TİYATRO YAPISI, İLK DEKOR

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

Örnekse bir yazar şöyle diyor: «Alberti 1452'de Vatikan'da Nicholas V için yapılan saraya bir *theatrum* eklemişti, ama orada oyunlar oynandığını bildiren bir belge yok.» Peki, bu bilgiyi doğrulayan bir belge var mı? Belli değil. Bakıyorsunuz, bir başka yazar *theatrum* sözcüğünü tiyatro diye almış. Acaba doğru mu? Nicholas V için yapılan *theatrum* bizim anladığımız anlamda bir tiyatro mu? Bir üçüncü yazar 1486'da Dük Ercole d'Este'in, Vitruvius' dan gelen bilgilerden yararlanarak bir tiyatro yaptırdığını ileri sürüyor. Bir dördüncüsü bu tiyatronun 1532'de şair-o-

yun yazarı Ariosto (1474-1533) için yaptırıldığını, ertesi yıl da yandığını söyleyiveriyor. Kesinlikle bilinen gerçek şu: Birçok soylu kişi, ayrıca Kilise ileri gelenleri büyük salonlarını zaman zaman tiyatro biçimine sokup oyunlar oynatıyor, eğlenceler düzenletiyorlar — gösteriler sona erince sahne de kaldırılıyor. Onun için ilk tiyatroyu kimin, nerede kurduğunu bulup çıkarmak olanaksız.

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

AKADEMİLİLERİN TİYATROCULUĞU

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

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



ON BEŞİNCİ YÜZYILDA, İtalya'da Terence'in komedileri için düzenlenen sahnenin tahta üstüne oyularak yapılmış bir resmi.

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

Akademiklilerin tiyatroya yakınlık göstermeleri birçok soylu kişiyi, Kilise büyüklerini oyun sanatına çekmiştir. Roma oyunlarının Rönesans'da nasıl oynandığı, sahnenin nasıl düzenlendiği de kesinlikle bilinmiyor. Vitruvius'un yapıtını İtalyanlar 1414'de bulmuş, 1486'da Latince olarak bastırmışlardı; ama kitapta sahne düzenleyicilerine yetecek bilgi yoktu; anlatılan dekorların, evlerin sahneye nasıl

yerleştirileceği belirtilmemişti. O yüzden de sahne düzenleyicileri kendilerine göre czmler bulmak zorunda kaldılar. Başlangıçta entry'lerdeki sahnelerden yararlanmak yoluna sapıldığı anlaşılıyor. Eski kitaplardaki resimlere göre on beşinci yüzyılda Terence için yapılan sahne şöyle: Birbirinden, süslü sütunlarla ayrılan dört ya da beş kapı oyun yerinin arkasında yan yana sıralanıyor; bu perdeli kapılar oyundaki kişilerin evleri; her kapının üzerinde kimin eviyse onun adı yazılı. Perdeler açılınca birer penceresi olan küçük odalar görülüyor.

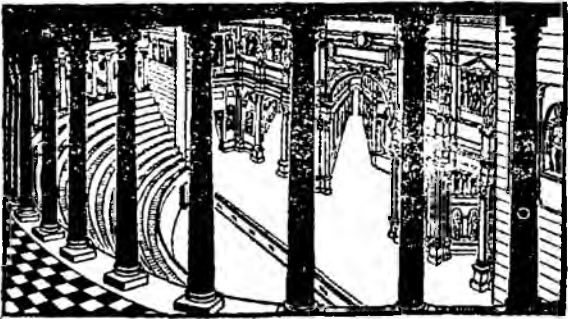
İTALYA'NIN İLK TİYATRO YAPILARI

1532 yılında, Ferrara'da yapılan Ariosto Tiyatrosu zerine herhangi bir bilgimiz yok. Ondan sonra Vicenza'daki Teatro Olimpico geliyor. Seçkin mimarlardan Andrea Palladio'nun Olimpia Akademisi için çizdiği bu tiyatronun yapılmasma 1580'de başlanmıştı. Roma tiyatrolarına benzemesi isteniyordu, ama önemli değişiklikleri de vardı. Seyircilerin oturacağı on üç sıra yarım çember biçiminde değil, daha yayık, yarım elips biçiminde yapılmıştı. Böylece orkestra daralmış oluyordu. Sahnenin arkasındaki uzun duvarda  büyük kapı, iki yanda ise birer küçük kapı vardı. Arka duvardaki kapıların en geniş olan orta kapının üstü kemerliydi; Romalıların zafer takları gibi. Palladio herhalde bu kapıları perdelerle örtecek, belki de arkalarına periaktoi'lar yerleştirecekti. Ama mr yetmedi, yapımın başladığı yıl öldü. Tiyatroyu tamamlama işi kendisine verilen Vincenzo Scamozzi adlı mimar ise önemli bir değişiklik, bir yenilik yaptı. Beş kapının arkasına da derinliğine, kısa sokaklar ekledi, yanlardaki dört kapıya birer sokak, ortadaki büyük kapıya  sokak. Üç boyutlu süsler, sütunlar, heykellerle bir Yunan kentinin sokakları taklit edilmişti. Teatro Olimpico 1584'de tamamlandı; ertesi yıl Sophokles'in Oedipus Rex adlı oyunuyla açıldı. İtalyanca oynanan oyunda 108 kişi sahneye çıktı; ayrıca bu oyun için özel bir müzik hazırlatıldı. Çok tatl, sıcak, sa-

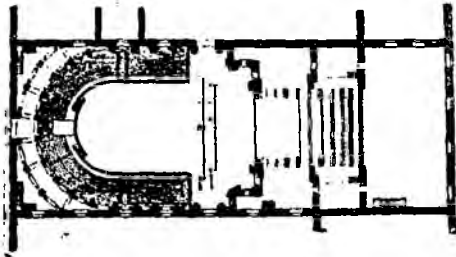
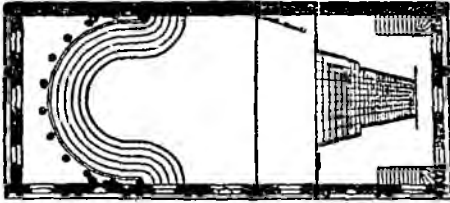
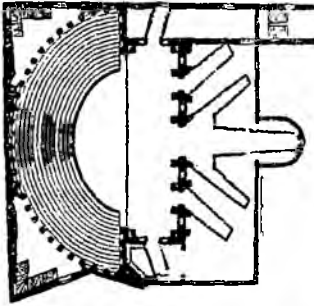
mimi bir havası olan Teatro Olimpico'da bugün bile zaman zaman klasikler oynanıyor.

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

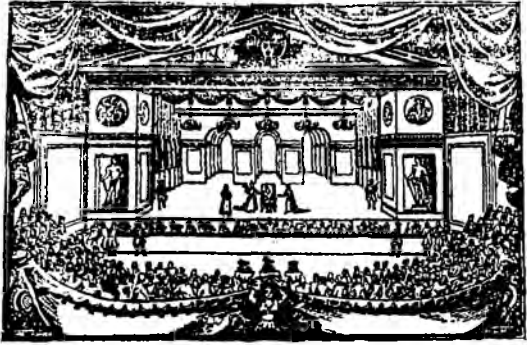
Sabbioneta'daki küçük tiyatronun, otuz iki kilometre ötedeki Parma kentinde Teatro Farnese'i yapan Giambattista Aleotti'yi etkilemiş olduğu düşünülebilir. Teatro Farnese'in 3500 kişilik seyirci yeri geleneklere uygundu; at nalı biçimindeydi. Seyirci yeriyle sahne arasında geniş bir orkestra vardı. Bu alanda gösteriler yapılırdı, istenirse içi-



TEATRO OLIMPICO. 1580 ile 1584 yılları arasında yapılan Teatro Olimpico klasik tiyatrolara benzetilmek istenmişti. Tahtadan yapılmış olan bu tiyatro bugün de Vicenza'da görülebilir.



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



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

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

Teatro Farnese İkinci Dünya Savaşı'nda bombalardan büyük zarar gördü, ama Vicenza ile Sabbioneta'daki iki tiyatro Rönesans sanatçılarının, bilgilerinin, devlet adam-

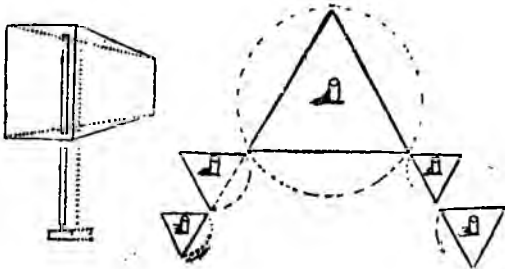
larının, Kilise önderlerinin klasik tiyatroyu canlandırma yolunda nasıl canla başla çalıştıklarını gösteren örnekler olarak bugün de ayakta. Ne var ki bu çalışma amacına ulaşmadı da, başka bir yönde gelişti. İtalyan Rönesansı'nın öbür yaratıcıları gibi, tiyatro adamları da klasik sanatı kendilerine örnek aldılar, eskiye benzemek istediler, ama çoğu zaman yarattıkları yapıtlar apayrı, yeni, orijinal şeyler oldu. Teatro Olimpico geçmişin akla yakın bir taklidiydi; yola böyle çıkılmıştı; ama sonunda Teatro Farnese gibi geleceğe yönelen bir yapıya ulaşıldı.

VITRUVIUS'UN ETKİSİ

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

SERLIO'NUN SAHNE RESSAMLIĞI ÜZERİNE YAZDIKLARI

1545 yılında Peruzzi'nin (1481-1536) öğrencilerinden biri, ressam-mimar Sebastiano Serlio (1473-1554) *Architectura* adlı yapıtının ikinci kitabında klasik sahnenin özelliklerini anlatmıştı. Vitruvius'dan gelen bilgileri açıklıyor, kendi çağdaşlarının sahne deneyleri üzerinde duruyordu. Üç çeşit klasik dekorun resimlerini çizip ilk olarak yayımlayan da o olmuştur. Trajedi sahnesine büyük saraylar, komedi sahnesine kent evleri, satir oyunlarına da ağaçlar, tepeler,



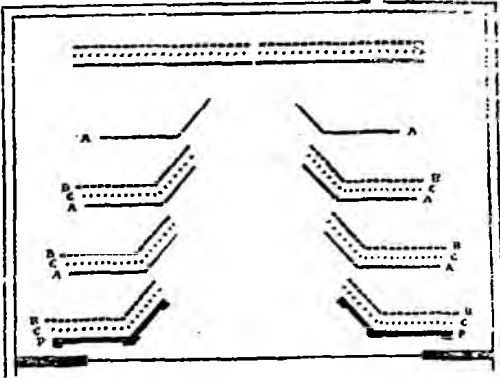
PERIAKTOI'LAR. Bir eksen üzerinde dönen bu prizmalar sahne değiştirmekte büyük kolaylıklar sağlıyordu.

kulübeler çizmişti. Daha önemlisi de bu dekorların nasıl kurulduğunu, çizildiğini, boyandığını anlatıyordu. Serlio'nun günlerinde üç boyutlu dekorların perspektifle birleştirilerek kullanıldığı görülüyor. Sahnenin arkası düz, yan kanatları ise öne doğru genişlemekte. Dekor malzemesi tahta ile bez. Sahne tabanı az bir düzlükten sonra arkaya doğru yükseliyor. Böyle öne eğik sahneler bugün bile Avrupa'nın kimi eski tiyatrolarında vardır. Serlio kitabında sahne hileleri üzerine de bilgi verir.

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

SABBATİNİ'NİN KİTABI

Sabbatini'nin (1574-1654) 1638'de yayımlanan kitabı *Practica di fabricar scene e machine ne teatri perspektif oyunlarını*, sahne makinelerini ayrıntılarıyla anlatır. Ça-



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

buk sahne değiştirebilmenin yollarını gösterir. Üç yüzü olan periaktoi'ların görülmeyen yüzlerinde yapılacak değişikliklerle sayısız sahne düzenlenebileceğini söyler. Köşeli kanatların birbiri arkasına yerleştirilerek sahne değiştirmekte ne gibi kolaylıklar sağlayacaklarını açıklar. Herhalde sahnelerin eğik olması yüzünden, kanatların periaktoi'lardan daha çok kullanıldığı anlaşılıyor.

Rönesans tiyatrolarında sahnelerin çabuk değiştirilmek istenmesi seyirciyi kapalı perde önünde fazla bekletmemek için değil. Çünkü oyunu bölen, sahne değiştirilirken kapanan bildiğimiz perde yok tiyatrolarda. On dokuzuncu

yüzyılın sonlarına kadar sahneler açıkça, seyircinin gözleri önünde değiştirilirdi. Halk bir sahnenin birdenbire değişivermesinden pek hoşlanırdı. Eğlencenin bir parçasıydı bu da. Öyleyse Roma tiyatrolarındaki perdenin, ya da Rönesans, Restoration tiyatrolarındaki perdenin görevi nedir? Bu tiyatrolardaki perde yalnızca oyunların başında, bir de sonunda kullanılırdı. Oyun perdenin açılmasıyla başlar, kapanmasıyla sona ererdi. Aşağı yukarı 1800 yılına kadar. İngiltere'de de act'leri (Türkçesi «perde») ayırmak için perde kapanmazdı. Bütün oyuncular sahneden çıkınca act'in sona erdiği anlaşıldı. Gene İngiltere'de 1881 yılına kadar, sahneler açıkta değiştirilirdi.

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

RÖNESANS GÖSTERİLERİ

Akademililerle Ercole d'Este gibi soylu kişiler, Plautus'un, Terence'in, Seneca'nın oyunlarını canlandırmak isterlerken, Serlio, Sabbatini, daha başka sahne düzenleyicileri de Vitruvius'dan yararlanarak klasik sahneyi yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Ama Rönesans'ın olağanüstü dekorları, makineleri Latin, Yunan, ya da İtalyan oyunlarından çok gösterilere yarıyordu. Bir evlenme, önemli bir konuşmanın gelişi gibi olaylara bağlanarak düzenlenen büyük saray eğlencelerinde mitoloji ya da allegory kişilerini konu olarak alan pandomimler, danslar, şarkılar, şiirler, geçitler yer alırdı. Gösterilerin bir Latin trajedisinin, ya da komedisinin perde aralarına konduğu da olurdu. Bu araya giren göz kamaştırıcı gösterilere *intermezzi* ya da *intermedii* deniyordu. Sarayda soylu kişiler için düzenlenen *intermezzi*'lerde, öbür gösterilerde masraftan hiç kaçınılmazdı. Serlio sahne düzenleyicilerine öğüt verirken, «Kaça çıkacağını hiç düşünmeyin,» der. Saraylarda her yıl üç ya da dört eğlence düzenlenirdi. Her eğlencede büyük salona sahne ye-

niden kurulur, gösteriler sona erince kaldırılırdı. Danslar çoğu zaman sahneden taşar, dans edenler salonun ortasına ilerlerdi. Bu davranış da klasik tiyatroya benzemek isteği diye açıklanabilir. (Yunanlılar orkestra'da dans ederlerdi.)

PASTORAL'LER İLE OPERA

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

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

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

OYUN YAZARLARI OLMAYAN BÜYÜK BİR TİYATRO

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

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

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

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

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

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

kültürlü insan. Halk bu ülküyü ancak büyük saraylarda, kiliselerde, güzel resimlerde, heykellerde görebilirdi. Siyasa alanındaki cinayetleri bunlar örtüyordu. İtalyan hükümdarların egemenliği altında sanatın gelişmesi, zulümle, kötülüklerle kültürün el ele gitmesi diye tanımlanabilir. Özgür uluslar, özgür kentler olmadığı için İtalya'da memleketini, ulusunu seven vatandaş yoktu. Madrid ile Londra tiyatrolarında göreceğimiz dinç, kendine güvenen, canlı halk yoktu İtalya'da.

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

YEDİNCİ BÖLÜM

İTALYAN HALK TİYATROSU

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

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

Bu tiyatroya *commedia dell'arte* deniyordu. On sekizinci yüzyılda ortadan kalkmaya yüz tuttuğu sırada böyle adlandırılmıştı. «*Dell'arte*» sözü oyuncuların ustalığını, oynanan komedilerin amatörce olmadığını belirtiyordu. İşinin ustası olan oyuncular, usta işi oyunlar. İtalyan halk tiyatrosunun daha önceki adları da özelliklerini belirten adlardı. *Commedia all'improviso* adı oyunların tuluata dayandığını

belirtiyor. Başka bir ad, *commedia a sogetto*, tuluatın belli bir konu, ya da olaylar dizisi üzerine kurulduğunu belirtiyor.

OYUNLAR

Commedia dell'arte'nin senaryoları basit, açık hareket taslaklarıydı. Sahne arkasında duran bu taslaklar oyuncuların giriş çıkışlarını düzenleyen, yanlış sahneler oynanmamasını sağlayan bir çeşit suflör kitabı yerine geçerci. Yeni bir oyun oynanacağı zaman kumpanyanın başı oyuncularla birlikte senaryoyu gözden geçirir, hareketleri açıklar, konuşmadan yapılacak işleri, sahne eşyalarının nasıl kullanılacağını belirtirdi.

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

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

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

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

KİŞİLER

Commedia dell'arte'yi ayıran, ölümsüzleştiren iki özellik vardı. Biri hareketli, ustalıklı oyun tarzı; sözün aşılması. İkincisi oyuncuların zamanla geliştirip biçimlendirdikleri belli kişiler. Çoğu kumpanyalarda yedi erkek, üç kadın oyuncu bulunurdu. Bunların her biri ayrı ayrı birkaç tipi oynamakta ustalık edinirlerdi. Bir oyuncunun yarattığı, ayrıntılarıyla belirlediği bir tipi, sonradan başka oyuncuların değiştirdikleri, kendi eğilimlerine göre oynadıkları da olurdu. Ama hiç değiştirilemeyen, dokunulmaz tipler de vardı. En az önem verilen tipler âşıklardı — *innamorati*. Onlar günün gençleri gibi giyinirler, çoğunca oyuncuların kendi adlarını taşırlardı.

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

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



COMMEDIA DELL'ARTE. Önde iki komedi tipi,
arkada *commedia dell'arte* sahnesi.

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

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

kardinal sahnenin kenarına oturanlar, oyuncuların önünde duranlar, çirkin sesler çıkaranlar, ya da sahneye elma, ceviz, fındık, süprüntü gibi şeyler atanlar için çeşitli cezalar koymuştu.

İTALYAN HALK TİYATROSUNUN ETKİLERİ

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

Entry'ler, saray gösterileri, klasiklerin yeniden oynanması, intermezzî'ler, pastoral'ler, operalar, süslü dekorlar, sahne makineleri, Vicenza ile Parma'daki tiyatro yapıları, opera yapıları, *commedia dell'arte* oyunları, bütün bunlar düşünülürse, İtalyan Rönesansı'nın tiyatro alanına dünya tarihinde görülmemiş bir renklilik, çok yönlülük getirdiği

söylenebilir. Ama ilk modern tiyatro yapılarını kuran İtalya'nın kalıcı oyunlar, büyük oyun yazarları yaratamaması, bu Rönesansı gerçek tiyatronun «yeniden doğuşu» diye anlamamıza engel oluyor.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

İSPANYA'NIN ALTIN ÇAĞI

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

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

ULUSAL TİYATRONUN GELİŞMESİ

Ortaçağ tiyatrosu İspanya'da da tıpkı Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da başladığı gibi başlamıştır — genel olarak dinsel, ama yer yer dine saygısız. Bu tiyatronun İspanya'da biraz geç ortaya çıkması memleketin büyük bir parçasının Arap boyunduruğu altında bulunmasından, bir de Katolik Kilisesi'nin direnmesinden olsa gerek. Ama on ikinci yüzyılın ortasında, İspanya'nın yarısı bağımsızlığına kavuşmuşken, bir *mystery* oyunu'nun yazıldığını biliyoruz. Günümüze 147 satırlık bir bölümü kalan bu oyun halkın konuştuğu dille yazılmış. On üçüncü yüzyıl İspanya'sında, tıpkı Fransa'daki gibi, kabalığa, bayağılığa, saygısızlığa düşmekten kaçınmayan komediler vardı. İspanyolların *Jugos de escarnio* dedikleri bu oyunlarda papazların da rol aldığını bir yasak kararından anlıyoruz. Castile Kralı, oynamak bir yana, bu oyunları seyretmeyi bile papazlara yasak ediyor.

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

AUTOS SACRAMENTALES

İspanya'da ilk dinsel oyunlara (dinsel olmayanlara da) *autos* denirdi. En eski dinsel oyunların Kutsal Kitap'daki öyküleri, ya da azizlerin yaşamlarını canlandırdıkları anlaşıyor. *Corpus Christi* yortusu dinsel oyunların en çok oy-

nandığı zaman haline gelince oyunlar da değişiyor. Autos sacramentales adı verilen bu değişik oyunlar Fransız mystery oyunlarından çok, İngiliz morality'lerine benzemekte. Konuları Evrenin Yaratılışı'ndan, İsa'nın Doğuşu'ndan, Yargı Günü'ne kadar herhangi bir dinsel konu olabiliyor. Ama oyun yazarları bu konuları işlerken allegory'ye başvuruyorlar. Kutsal Kitap'dan alınan bir kişi günlük yaşamdan bir insan olup çıkıyor. Örneğe Şeytan bir korsan, ya da bir Arap olarak canlandırılıyor. Sonra soyut nitelikler, düşünceler insan biçimine sokuluyor. Ölüm, Dürüstlük, Kısakançlık, Salgın Hastalık diye adlandırılan kişiler çıkarılıyor sahneye.

Autos sacramentales denilen bu oyunların oynanışında Fransa'daki, İngiltere'deki oyunları hatırlatan yönler pek çoktu; ama salt İspanya'ya özgü özellikler de az değildi. Önce büyük bir alay düzenlenerek sokaklardan geçilir, oyunun oynanacağı kiliseye gidilirdi; bu alaya çoğu zaman dev kılığına, canavar kılığına sokulmuş insanlar da katılırdı. İspanya'da da oyunların hazırlanması bir tarihten sonra esnaf birliklerine, loncalara bırakılmıştı; ama kentin ileri gelenlerinin eli hep üstlerindeydi. İspanya'da dinsel oyunlar hiçbir zaman, Fransa'daki mystery oyunları gibi, kiliselerin büsbütün dışına atılmamıştır. Yalnız, kilisede oynanan bir oyun sonradan kilise dışında çeşitli yerlerde de tekrarlanırdı. İlk dinsel oyunları (autos) papazlarla lonca üyeleri oynarlardı. Ama 1454 yılından kalma bir yazıda, dinsel bir oyunda yer almak üzere üç dansçı ile hokkabaz tutulduğu belirtiliyor. Bu tarihten sonraki iki yüzyıl boyunca profesyonel kumpanyaların en iyileri dinsel oyunlar için zaman zaman tutulmuş. Gil Vicente. Lope de Vega (1562-1635), Calderon (1600-1681) gibi başarılı oyun yazarları yüzlerce dinsel autos yazmışlardır.

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

İSPANYA'NIN TEKERLEKLİ SAHNELERİ

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

Sokaklarda, alanlarda büyük sahneler, «evler» de kurulurdu. Dekorlar, giysiler tek tip değildi. Çeşitli yerlere, çeşitli zamanlara göre değişik değışikti. En aşağı dört yüzyıl autos sacramentales denilen oyunlar için katedraller, çarşı alanları oyun yeri olarak kullanıldı. Ama 1580 yılından önce basit, acemice oyunlarıyla kasabadan kasabaya dolaşan gezici kumpanyalar da vardı; Cervantes (1547-1616) Don Kişot'da böyle bir kumpanyayı anlatmıştır.

KABA KOMEDİNİN DİNSEL OYUNLARA KARIŞMASI

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

Din dışı konuları işleyen oyunların bölümleri arasında oynanan entremes adlı parçalar, danslı, şarkılı komedi parçaları, dinsel oyunlara da sokuşturuluyordu. Bu duruma

karşı çıkan papazların yazdıkları yazılar on yedinci, on sekizinci yüzyıllarda iyice çoğalmıştı. Gene de sokaklardaki oyunlarda, şaklabanlıklara, dine aykırı hareketlere, sözlerle engel olunamıyordu. Sonunda Charles III, krallık yetkilerini kullanarak, 1765 yılında, bütün auto sacramentales oyunlarının oynanmasını yasak etti.

COMEDIA'LARLA İLK OYUN YAZARLARI

Charles III başka bir dinsel oyun çeşidini de yasak etmişti. Bu oyunlar yalnız halka açık tiyatrolarda oynanırdı; adları comedia de santos idi. «De santos» sözünün anlamı açık, «azizlerin» demek. «Comedia» sözcüğünün anlamı ise açık değil; komedi anlamına gelmiyor yalnız. Melodramlara, trajedilere de comedia deniyor o çağda. (Gerçek olarak tiyatro anlamını veriyor bu sözcük.) Nasıl Ortaçağ'da auto sözcüğüyle — dinsel olan, olmayan — her çeşit oyun anlatılıyorsa, Rönesans'ın sonralarına doğru da üç bölüm olarak oynanabilecek uzunlukta her çeşit oyuna comedia deniyor. Birkaç yıl kadar kimi comedia'lar düzyazı yazılmıştı. Ama İspanyol edebiyatının «altın çağı»nda (1550'den 1650'ye kadar süren yüz yıl boyunca) yazılan bütün comedia'lar ölçülüydü. Oyunlarda konuşmalara, durumlara, anlama göre çeşitli ölçüler, çeşitli uyak düzenleri kullanılırdı. 1500 ile 1550 yılları arasında İspanya ile Portekiz'deki oyun yazarları işte bu comedia denilen yeni oyun çeşidini geliştirmekte, büyütmekteydiler.

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

Bartolomé de Torres Naharro (1480-1530) yaşamının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirdiyse de klasik oyunları taklit etmek hevesine kapılmadı. Bir işgal ordusuna yergi

yazdı; Roma'lı bir kardinalin uşakları arasında geçen bir komedi yazdı. Yarattığı bir komedi kişisini, Gracioso'yu ondan sonra gelen oyun yazarları da kullandılar. Torres Naharro belki de oyun yazarı olarak kendisini yeterli bulmadığından, oyunlarının başına *intorito* denilen parçalar, *prolog*'lar ekler, olaylar dizisinin bir özetini verirdi. Sonradan bu *intorito*'lar *loa* adını aldı, oyunu öven, oynandığı kenti yücelten parçalar haline geldi. Daha sonraları ise «yeni sözler arayan» oyun yazarları *loa*'larda haftanın günleri, ya da A harfi gibi konular bulup övgüler düzmeye başladılar.

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

LOPE DE RUEDA

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

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

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

GEZİCİ KUMPANYALAR

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

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

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

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

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

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

OKULLARDA, SARAYDA OYNANAN OYUNLAR

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

İtalya'nın sahne gösterileri de İspanya'ya Saray yoluyla girdi. 1548 yılında İspanyol prenseslerinden birinin evlenme töreni yapılırken, Valladolid Sarayı'nda Ariosto'nun bir komedisi İtalyan yöntemleriyle sahneye konmuştu. Gene o yıl Milano'da bir komedi seyreden Philip II 1556'da tahatta çıkınca Sarayda İtalyan komedileri oynatmak üzere İtalya'dan bir uzman getirtmişti. Philip III ise İtalya'dan yalnızca oyunlarla sahne düzenleyicileri getirtmekle kalmadı, oyuncular da getirtti; Madrid Sarayı içinde bir tiyatro yaptırdı. Auto sacramentales'ler Sarayda her zaman oynandı zaten. Philip III halka oynanan dinsel oyunları tekrarla-

maları için Saraya profesyonel oyuncular da çağtırmaya başladı. «Altın Çağ»ın son Kralı Philip IV tiyatroya düşkünlükte herkesi geride bıraktı. 1623 ile 1654 yılları arasında Sarayda aşağı yukarı 300 comedia oynandı. Gösteriler düzenlemek için su gibi para akıtıldı. Saray profesyonel kumpanyaların uğrağı haline geldi. 1632'de El Buen Retiro Sarayı yapılırken içine çok ilgi çekici bir tiyatro eklendi. Oyun açıkıkta geçtiğı zaman sahnenin arkası açılıyor, uzaktan saray bahçesi görülüyordu. 1635 yılında Calderon, «Altın Çağ»ın son büyük oyun yazarı, Saray gösterilerini düzenleme işiyle görevlendirildi.

İSPANYA'DA COMMEDIA DELL'ARTE

Commedia dell'arte oyuncularının İspanya'ya ilk olarak ne zaman gittikleri belli değil. 1538'de bir İtalyan kumpanyasının Seville'de yapılan bir törene çağrıldığı biliniyor; demek ki bu kumpanya daha önce İspanya'da oyunlar oynayıp memlekete ün salmış. Seville, Lope de Rueda'nın doğduğu, yaşadığı yer. Rueda oyunculuga atılma kararını vermeden önce herhalde bu çeşit toplulukları seyretmişti. 1538 ile 1574 yılları arasında İtalyan Commedia dell'arte oyuncularını İspanya'ya öylesine yayılmışlardı ki kral bile bu yabancıları görmek istemişti. Alberto Nazeli de Ganassa'nın kumpanyası 1574'de Philip II'nin sarayında oyunlar oynamış, sonra da birçok kenti dolaşmıştı. Oyunlar gerçi İtalyanca oynanıyordu, ama işinin ustası olan oyuncular pandominden yararlanarak dil engelini kolayca aşıyorlardı.

PATIO'LAR — İLK HALK TİYATROLARI

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

İspanya'da, Fransa'da, İngiltere'de devlet ileri gelenleri tiyatroların gelirinden hastanelere, yardım derneklerine

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

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

CORRAL'LER

Kuzey kentlerindeki yapılarda patio'lar yoktu. Oralar da İspanyollar tiyatro alanı olarak evlerin birbirine bakan arka yüzleri arasındaki boşlukları kullandılar. Çoğu zaman süprüntülerin, işe yaramaz şeylerin atıldığı bu arka bahçelere corral denirdi. Valladolid'de böyle bir arka bahçenin halka açık bir tiyatro haline getirilişi 1554 yılına rastlar. Sonra 1560'da Barcelona'da, 1565'de Cordoba'da bu çeşit tiyatrolar kuruldu. 1568'i izleyen yıllarda Madrid'de beş corral vardı. Bir zaman sonra güneydeki patio'lara da corral denmeye başlandı. 1700 yılında İtalyan operalarını örnek alan tiyatrolar yaptırılmaya girişilince bu iki sözcüğün yeri İspanya'da da teatro sözcüğü aldı.

On altıncı yüzyıl corral'lerinde bahçenin bir yanına evden eve uzanan, geniş, perdesiz bir sahne yerleştirilirdi. İki yandaki evlerin odaları, pencereleri seçkin seyircilerin localarıydı. Bu odaları, ya cofradia'lar kiralayıp işletir, ya da ev sahipleri tiyatroya her yıl belli bir para verirlerdi. İki yanlarda, sahnenin önünde oturacak yerler olurdu. Otu-



SHAKESPEARE ÇAĞINDA BİR MADRID TİYAT-
ROSU. *Patio*'ların bulunmadığı kuzey İspanya'da evle-
rin birbirine bakan arka yüzleri arasında *corral* denilen
tiyatrolar kurulurdu. Yukardaki resim 1574 yıllarında
Madrid'deki bir *corral*'i gösteriyor.

ranların arkasındaki boşlukta ise ayakta durulurdu. Seyir-
ciler kapıda bir giriş parası verir, evlerdeki odalara çık-
mak, ya da sıralara oturmak isterlerse ikinci bir ücret öder-
lerdi. Kral Madrid'de bulunduğu zamanlar giriş parası
fazlalaştırıldı. 1575'de kapıdan giriş yarım real'di (eski İs-
panya'da kullanılan gümüş para), sahnenin önündeki san-
dalyeler için bir real, localar için altı real ek ücret alınırdı.

Oyun yazarlarının en iyileri bir *auto*'yu 300, bir *come-
dia*'yı ise 550 real'e satarlardı. 550 real insanı bir yıl geçin-
direbilirdi. Madrid'de bir oyunun beş altı kereden daha
fazla oynandığı pek az olurdu.

Oyunlar öğleden sonraları oynanırdı. Önceleri tiyatrolar
yalnız pazarları, bir de bayram günleri açtı; sonra
hafta arasında salı, perşembe günleri; daha sonra her gün
oyunlar oynanmaya başlandı. Ama perhiz günleri, salgın
hastalıklar, Saraydaki ölümler, yazın sıcağı, kışın yağmur-
ları yüzünden yılda 200 oyun bile zor verilirdi. 1574'de İtal-

yan yıldız Ganassa, Madrid'in Corral de la Pacheca'sını yeniden yaptırırken, yağmurlu günlerde de çalışabilmek isteğiyle sahnenin, oturulan yerlerin üstünü kapattırması, ayakta durulan yerin üstüne de tente gerdirmişti.

Madrid'de cofradia'ların 1579, 1583 yıllarında yaptırdıkları ilk ilki tiyatro yapısı Corral de la Pacheca'ya benzeyen, onun geliştirilmesiyle ortaya çıkmış yapılarıdır. Modern tiyatroları andıran ilk tiyatro ise 1708'den 1719'a kadar Madrid'de operalar, comedia'lar oynayan bir İtalyan kumpanyası için kurulmuştu. 1738'de de gene bir İtalyan'ın yol göstermesiyle Madrid'in ilk büyük operası yapıldı. Bu tiyatronun herhalde perdesi, proscenium'u, İtalyan tiyatrolarında kullanılan sahne makineleri vardı.

OYUNCULAR, GİYSİLER, SAHNE

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

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

İspanyol sahnelerinde açılıp kapanan bir ön perde, bir proscenium yoktu. Oyuncuların girip çıkması için birkaç kapı, bir de yerde gizli kapak vardı. Arkadaki küçük iç sahne perdeliydi. Gene arkada sahnenin üstüne doğru u-

zunlamasına bir balkon bulunurdu. İki yanlarda da perdeler asılıydı. Arada bir kaba dekorlar kullanılırsa da, çoğunca oyuncuların bir kapıdan çıkıp başka bir kapıdan girmeleriyle sahne değişmiş olur, nereye geldikleri konuşmalarından anlaşılırdı.

Görüldüğü gibi, İspanyol tiyatrosu birçok bakımdan Shakespeare tiyatrosuna benziyor. Ama saray gösterilerinin süslü dekorları İspanyol tiyatrolarını İngiliz tiyatrolarından daha önce gösterişe boğmuştur. 1622'de yazdığı bir önsözde Lope de Vega dekorların, makinelerin oyun sanatı üzerindeki kötü etkilerini belirtir.

CERVANTES, VEGA, CALDERON

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

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

Lope de Vega «Altın Çağ»ın büyük yaratıcısı, İspanyol oyun yazarlığının öncüsüydü. Comedia'lara son biçimini o verdi. Konularını çoğu zaman kendi yarattı; başkalarından

aldığı olay dizilerini yeniden işlemek yoluna sapmadı. Tarihsel oyunlar yazdı, trajedi ile komediyi birleştirerek toplumsal konulara eğildi, alt tabaka insanların dertlerini ortaya vurdu.

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

Ünlü İspanyol oyun yazarlarının sonuncusu olan Calderon hem halkın, hem de Sarayın sevgilisiydi. Philip IV onu şövalyeliğe yükseltmiş, Saraya bağlamıştı. Üç sefere katılmış olan Calderon öldüğü zaman seksen bir yaşında, çok zengin bir insandı. Dinine gerçekten bağlı bir kimse olduğu için bütün servetini Kiliseye bıraktı. Yazdığı 200 comedia ile auto'nun konularını Lope de Vega'dan, öbür ünlü oyun yazarlarından almıştı. (Rönesans'da yazarların başkalarından konu almaları yadırganmazdı; ustalık konunun işlenmesinde aranırdı.) Calderon'un oyunları yüksek duygularla, inançla, şiirle yüklüdür. Kimi yapıtları bugün bile hayranlık uyandırıyor.

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

KONUŞMAYA VERİLEN ÖNEM İLE KURAL DİNLEMEZLİK

İspanyol oyun yazarlığının iki önemli özelliği, konuşmaya verilen değerle kural dinlemezliktir. İspanyol yazarlarının konuşmaya düşkünlükleri edebiyatlarının öbür türlerinde de açıkça bellidir. Klasik kurallara uymamaları, zaman ile yer birliklerine aldurmamaları başarıya ermelerini kolaylaştırmıştır. Oyunları beş bölüme ayırmak, beş perde olarak yazmak geleneğine de uymazlardı. Bir zaman dört

perdelik oyunlar yazdılar, sonra comedia'larda perdeler üçe indirildi.

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

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

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

DOKUZUNCU BÖLÜM

ELIZABETH TİYATROSU

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

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

ÖĞRENCİLERİN OYUNLARI

İngiltere Rönesans İtalya'sındaki tiyatro hareketlerini duymuştu. Vitruvius'un yazmasını bulan adam 1422'den 1424'e kadar İngiltere'deydi. Gene o kitabı İtalyancaya çevirmiş olan kimse 1548'de Londra'ya gelip on sekiz ay kalmıştı. Henry VII ile Henry VIII arasında İngiliz Sarayı en az dokuz İtalyan ressamına iş verdi. Bilginler, şairler hü-

manizma kültürü edinmek, klasikleri incelemek için İngiltere'den İtalya'ya gittiler — çoğu, tiyatroların beşiği olan Ferrara ile Urbino saraylarına konuk edildi. Memlekete dönünce İtalya'da gördüklerini, öğrendiklerini üniversitelerde, okullarda uyguladılar. Sahneye koydukları klasik oyunların taklitleri Sarayda da tekrarlandı. Ortaçağ oyunlarının, interlude'ların bile değişmeye başladığı görüldü.

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

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

INTERLUDE'LERLE GELEN KOMEDİ

Bilgi'nin Canlanması Sarayın interlude oyunlarını paraca desteklemesini sağladı, bir çeşit öğüt komedisinin doğmasına yol açtı. Önceleri, bu tek perdelik komediler ağır-

başı oyunların aralarına sokuşturulurdu. Sonraları, şölenleri süsleyen eğlenceler olarak oynanmaya başlandılar. 1423'de Henry VII'nin «Kralın Interlude Oyuncuları» diye anılan dört oyuncusu vardı. Henry VIII bu oyuncuların sayısını sekize çıkardı. Saray çevresindeki soylu kişiler de oyuncu toplulukları beslemeye giriştiler. Interlude yazarları Bilgi'nin Canlanması'ndan klasikleri taklit etme eğilimini değil de, hümanizma anlayışını aldılar; yüzlerini eski dünyaya çevirmediler. Rönesans'ın başlangıcındaki İngiliz oyunlarının pek azı günümüze kalmış. Bir tek The Four P's basılmış; yazmaların çoğu kaybolmuş. Ama John Heywood'un allegory'ye sapmayan hümanizmacı oyunlar yazmış olduğu biliniyor. Bunların en sevileni The Four P's 1520' de Sarayda oynanmıştı. Interlude'ler de, morality oyunları gibi, İngilizce yazılırdı.

ÜNİVERSİTELİ YAZARLARIN İNGİLİZCE OYUNLARI

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

kazanmışsa da, halkın, profesyonel oyuncuların ilgisini çekememiştir. Bilginler ise Shakespeare ile arkadaşları geleceğe kadar Seneca'yı çevirmeye, Latince oyunlar yazmaya devam etmişlerdir.

ÇOCUKLARIN OYNADIĞI OYUNLAR

1558 ile 1584 yılları arasında, Elizabeth ile soylu kişiler değişik bir tiyatroya merak sardılar. Büyükler için yazılmış oyunlar çocuklardan kurulmuş kumpanyalara oynatılıyordu. Uzun yıllar öncesinden beri çocuklar zaten kilise korolarında şarkı söylerlerdi. On altıncı yüzyılın ilk çeyreğinde Kilisenin Çocukları Sarayda interlude'lar oynamaya başladılar. Elizabeth'in kraliçeliği sırasında ise Sarayda çocukların oynadığı oyunlar, büyüklerin oynadığı oyunları sayıca kat kat aştı. Çocuk oyunlarına düşkünlük bir zaman sonra Saray dışındaki tiyatrolara da atladı. Aralarında Ben Jonson da (1573 ? - 1637) bulunan tanınmış oyun yazarları çocuk kumpanyalarının oynaması için oyunlar yazdılar.

Çocuk oyuncular tiyatronun klasik anlayıştan uzaklaşıp Shakespeare'i hazırlamasında önemli bir rol oynadılar. 1564'de «Master of the Children» (Çocuk Oyuncuların Başı) olan oyun yazarı Richard Edwardes, **Damon and Pythias** adlı oyunun prolog'unda komedi ile trajedinin birbirine karıştırılması gerektiğini savundu. Klasik anlayışa göre bu büyük bir kusurdu; ama bu kusur sonradan Elizabeth tiyatrosunun çok önemli bir özelliği oldu. Hamlet'de Shakespeare, Ophelia'nın cenaze töreninin önüne mezar kazıcılarının sahnesini yerleştirmekten çekinmedi. Sarayın çocuk oyuncularını için oyunlar yazan John Lyly de (1554-1608) komedi ile trajediyi birbirine karıştırmış, mitoloji kişilerini romantik bir anlayışla işlemiştir. 1588 yılında onun **Endymion**'u Sarayda Kraliçe Elizabeth'e oynanırken, soylu kişiler halkın doldurduğu tiyatrolarda Marlowe'un (1564-1593) **Tamburlaine**'i (Timurlenk), Thomas Kyd'in (1558-1594) **The Spanish Tragedy**'si (İspanyol Trajedisi) gibi kanlı oyunları seyretmeye koşuyorlardı.

PROFESYONEL OYUNCULARIN İLK OYUNLARI

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

Elizabeth'in tahta çıkışından önce yazılmaya başlanmış olan başka bir oyun çeşidi — tarihsel oyunlar (*chronicle plays*) — 1590'larda iyice yayılmıştı. Bunların en eskisi olarak bildiğimiz *Kynge Johan* 1538'de oynanmıştı. Yazarı John Bale sonradan Protestanlığa geçmiş Katolik bir papazdı. Bu oyunlarda tarih günlük inançlara uydurularak ele alınırdı. Örneğe başka yazarların yazdığı tarihsel oyunlarda eski hükümdarların Elizabeth kadar iyi olmadıkları belirtilmeye çalışılmıştı. İngiliz halkının ulus sevgisini canlandıran tarihsel oyunlar, 1588'de İspanyol Armadası'nın yenilgiye uğratılmasıyla daha da çoğaldı. 1580'lerde on iki tarihsel oyun oynanmışken, 1590'larda seksene yakın tarihsel oyun oynandı. On altıncı yüzyılın bu son on yılı Londra tiyatrolarına çok büyük yazarlar getirdi. Shakespeare'in yazarlığı da Henry VI, Richard III gibi oyunlarla 1590'da başlamıştır.

BİRDENBİRE BÜYÜK BİR TİYATRO

Kraliçe Elizabeth Çağının ikinci yarısında, çok kısa bir süre içinde, İngiliz tiyatrosunun olağanüstü bir gelişmeye uğradığını görüyoruz. 1576'da James Burbage (1530 ? - 1597) yeni bir tiyatro çizip yaptırıyor. 1587'de ilk büyük oyun yazarı Christopher Marlowe Tamburlaine ile ortaya çıkıyor. Sonraki on beş yıl içinde Londra, William Shakespeare'in (1564-1616) Richard III, The Taming of the Shrew,

Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, Julius Caesar, Hamlet gibi oyunlarını seyrediyor. 1603 yılına, Elizabeth'in ölümüne kadar on önemli yazarın oyunları sahneye çıkıyor; gene o günlerde yetişen beş daha genç yazar ise James I çağında üne eriyorlar. Yirmi beş yıl içinde İngiliz oyun yazarlığı en yüksek noktasına ulaşıyor.

MARLOWE YOLU AÇIYOR

Çoğu Elizabeth Çağı oyun yazarları gibi, Marlowe da hareketli, kavgalı, kısa bir yaşam sürmüştü. Bir ayakkabıcının oğluydu, ama Cambridge Üniversitesi'ni bitirmişti. Otuz yaşına gelmeden bir meyhane kavgasında öldürüldü. Atılgan, boyun eğmez, özgür düşünceli bir insandı; içkiye iyice düşküncü. Yaratmış kişiler, oyunlarındaki konuşmalar da kendisi gibi ateşli, gergin, heyecanlıdır. Beş yıllık kısa oyun yazarlığı boyunca yazdığı birkaç oyunun tutarsızlıklarından, başarılı, başarısız yanlarından söz edilebilir, ama bu oyunların şiirsel tiyatro alanıyla Shakespeare'in gelişini hazırlamış oldukları da bir gerçektir. Doctor Faustus ise İngiliz sahnesine parlaklık, yücelik getirmiş bir oyundur.

BAŞKA YAZARLAR

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

Robert Greene (1558-1592) Cambridge Üniversitesi'nden. Oyun yazarlığına 1588 yılına doğru, karısından ay-

rılmış, elindeki avucundakini yiyip bitirmiş bir hovarda olarak geldi. Serüven dolu yaşamını otuz dört yaşından ileri götüremedi; içkiden çatlayarak öldü. *The Honorable History of Friar Bacon and Friar Bungay* adlı romantik komedisi İngiliz oyun yazarlığına yeni bir üslup getirmişti.

Oxford Üniversite'nden George Peele de (1558 ? - 1598) gelişigüzel, dikkatsiz, aşırılıklarla dolu bir yaşam sürdü, kırk yaşında öldü. *The Old Viwes' Tale* (Kocakarı Masalı) adlı oyunu tazeliği, şiir gücüyle başarıya erdi. Edward I'i ise Shakespeare'in tarihsel oyunları ile yarışabilecek güzelliğindedir.

Thomas Dekker (1570-1641) ile Thomas Heywood (1574 ? - 1641) altmış yetmiş yaşına kadar yaşamış yazarlardı; ama arkalarında pek fazla oyun bırakmadılar. Çoğu zamanlarını tiyatro kumpanyalarında başkalarının oyunlarını düzeltmeye, sahneye yatkın hale getirmeye harcadılar. Yoksul bir yaşam süren, altı yıl borç yüzünden cezaevinde yatmış olan Dekker şiir gücü yüksek bir sanatçıydı. *The Shoemaker's Holiday* (Ayakkabıcının Tatili) adlı yapıtı bu bakımdan güzel bir örnektir. Heywood'un ünü ise *A Woman Killed with Kindness* (Nezaketle Öldürülen Bir Kadın) adlı yapıtına dayanır. 1603'de oynanan, çağdaş insanları ele alan bu oyun ilk orta tabaka trajedisidir.

BEN JONSON

Ben Jonson, Elizabeth Çağı oyun yazarlarının en uzun yaşamış olanlarından biridir. Blackfriars'daki bir çocuk kumpanyası için oyunlar yazdığı gibi, sahne uzmanı Inigo Jones için de saray masque'ları yazmıştı. Tiyatro alanında en başarılı yapıtlarını 1605 ile 1610 yılları arasında verdi: *Volpone*; *Bartholomew Fair*; *Epicoene, or the Silent Women*; *The Alchemist*.

Ben Jonson yaşamında önemli değişimler bulunan bir kimseydi. Önceleri tuğla ustasıyken, sonra Felemenk'de askere yazıldı. Tiyatroculuğa başladığında kötü bir oyuncuydu, giderek iyi bir öğretici, çok iyi bir oyun yazarı oldu.

Tartışmalardan hoşlanırdı, adı çeşitli olaylara, kavgalara karışmıştı. Düelloda bir oyuncuyu öldürmüş, o yüzden kısa bir süre cezaevinde yatmış, başparmağına damga vurulmuştu. Oyunları yüzünden de iki kere cezaevine girmişti. Birinde, İskoçlara hakaret suçundan içeri girdi ki, o oyunun yazarı değil, yalnızca bir yardımcı, düzelticisiydi; istese kurtulabilirdi cezadan, ama başkasının başını yakmamak için suçu üzerine aldı. Bu olay onun salt kendisini düşünen, kötü niyetli bir kimse olmadığını gösteriyor; yani yaşadığı çağdaki öbür oyun yazarlarını kötölemesini kıskançlığına bağlamamalıyız. Ben Jonson, Shakespeare'in kusurlarını birçok kereler ortaya vurmuştur. Öte yandan, 1623'de yayımlanan Shakespeare folio'sunun başına konan şiirinde, zamanın doğruladığı şu kesin yargıyı vermekten de çekinmemiştir: «O bir çağın değil, bütün çağlarındı.»

SHAKESPEARE

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

William Shakespeare'in 1564'de, Stratford-on-Avon'da doğduğunu biliyoruz. Doğduğu yerdeki grammar school'da öğrenim gördüğü sanılıyor. On sekiz yaşındayken kendisinden sekiz yaş büyük bir kadınla, Anne Hathaway'le evlen-

miş. Altı ay sonra bir kızları olmuş. 1585'de de ikizler doğmuş. Bu sırada Shakespeare'in ailesini bırakıp ortadan yok olduğu anlaşıyor. 1592'ye kadar nerede olduğu, ne yaptığı belli değil. Ama oyunculuk ettiği, oyunlar yazmaya başladığı yüzde yüz. 1593'de *Venus and Adonis*, ertesi yıl da *The Rape of Lucrece* adlı şiirleri basılıyor. 1594'de Lord Chamberlain'in (Baş Mabeyinci) kumpanyasına giriyor. Gray's Inn'de *The Comedy of Errors* oynanıyor.

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

SHAKESPEARE BASKILARI

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

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

SHAKESPEARE'İN BAŞARISI

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

Shakespeare oyun yazarlığı boyunca bir tek kumpanyaya bağlı kaldı. Bu tiyatro Londra'nın en iyi tiyatrosuydu; onun için de oyunları hep iyi oynandı. Sonra kazancı da çağdaşı olan oyun yazarlarından çok fazlaydı. Oyunları için

aldığı paradan başka, oyuncu olarak da devamlı bir aylığı vardı, üstelik kazançtan da hisse alırdı. 1599'dan sonraysa Globe Tiyatrosu'nun on sahibinden biri William Shakespeare'di.

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

KURALLARIN ÇİĞNENİŞİ

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

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

SARAYLA KENT YÖNETİCİLERİ ARASINDA ÇEKİŞME

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

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

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

1598'de Privy Council (Danışma Meclisi) kumpanya sayısının ikiye indirilmesini, bütün kumpanyaların «Admiral's» ile «Chamberlain's» diye adlandırılan iki büyük kumpanya çevresinde birleştirilmesini emredince tekelleşme baş-

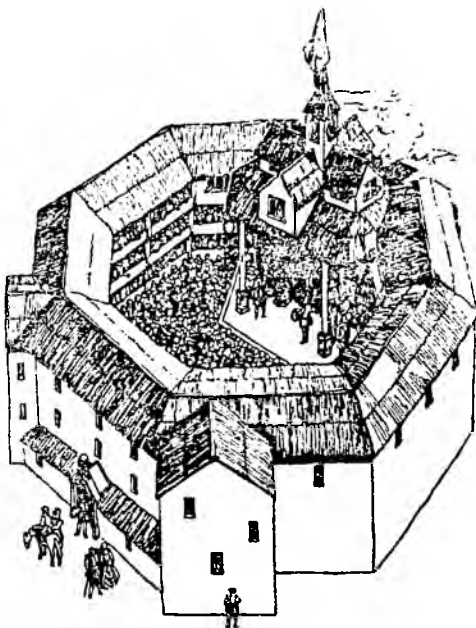
ladı. Gene de başka kumpanyalar çalışmaya devam ettiler, dört yıl sonra ise «Worcester's Men» adlı kumpanya ilgililerden oynama izni almayı başardı. James I tekelcilikte daha ileri gitti. Kendisi ile kendi ailesinin koruyuculuğunda olmayan bütün tiyatroları kapattırdı. Londra sahneleri on sekizinci yüzyılda da bu gibi yasaklardan çok çekmiştir.

TIYATRO YÖNETİCİLERİ

1576'da, Shakespeare daha on iki yaşındayken, James Burbage adlı marangozluktan gelme bir oyuncu İngiltere'nin ilk halka açık tiyatrosunu yaptırdı; adını da The Theater koydu. Ertesi yıl Londra'nın kuzey doğusunda, Curten Close bölgesinde, bu tiyatroyu örnek alan ikinci bir tiyatro, The Curtain yapıldı. The Theater'ın üstünde bulunduğu toprak başkalarınınındı; anlaşma sona erince Burbage'ın oğulları bu yapıyı yıkıp kerestesini Thames'in güneyindeki Bankside bölgesine taşıttılar, orada ünlü Globe Theater'ı yaptırdılar. James Burbage ölümünden bir yıl önce, 1596'da Blackfriars Manastırı'nın bir bölümünü satın alıp üstü kapalı bir tiyatro haline getirmişti.

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

Daha başka tiyatrolar da vardı elbette. 1605'de Londra'nın tiyatro yapıları altı taneydi; ayrıca Blackfriars ile Newington Butts'daki sahnelerde de oyunlar oynanıyordu.

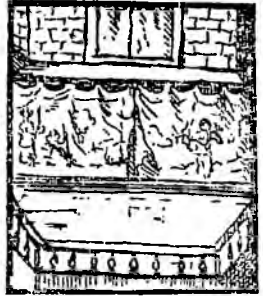


GLOBE. Ünlü *Globe Tiyatrosu*'nun üstten görünüşü.

Sonra 1608'de Whitefriars, 1613'de Hope, 1617'de Phoenix 1629'da Salisbury Court tiyatroları açıldı.

SHAKESPEARE TİYATROSU

Elizabeth Çağı tiyatro yapılarının temel öğeleri şunlar: Arkada, iki yanda iki kapısı, bir de balkonu olan bir sahne; seyirciler için bir düzlük, üç yanında üst üste galeriler. Bu öğelerin bazısını sarayların, Oxford ile Cambridge



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

üniversitelerinin büyük salonlarında bulabiliriz. Eski İngiliz han avlularında da aşağı yukarı bu ögeler vardı.

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

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

De Witt adında bir Hollandalı 1596 yılında Londra'ya gitmiş Kentin dört güzel tiyatrosunu pek beğenmiş. Hem en büyükleri, en güzelleri olan Swan'ın bir resmini çizmiş, hem de anlatmış o tiyatroları. Ne yazık ki anlattıkları çok kısa, önemsiz şeyler; çizdiği resim de kaybolmuş. Bugün elimizdeki resim De Witt'in resminden bir arkadaşının yaptığı kopya. Sahnenin arkasındaki iki kapı birbirine çok yakın; sonra kapıların üstüne seyirciler için localar yerleştirilmiş, oysa bilginlere göre burada bir üst sahne ya da balkon olması gerekiyor.

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

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

Dördüncü resim 1672'de yayımlanmış olan The Wits, or Sport upon Sport adlı kitaptan. 1642 ile 1660 yılları ara-

sında Püritenler tiyatroları kapattıkları zaman, orada burada küçük komediler, soytarı oyunları oynanırdı. Kitapta bu çeşit oyunlar bir araya getirilmiş. Özel bir salonda oynanmış bir oyunu canlandırdığı anlaşılan bu resme bilgiler pek güvenle bakmıyorlar.

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

Henslowe'un anlaşmasında sahneyle ilgili bilgiler tam değil. «Bundan ötesi tıpkı Globe'daki gibi olacak,» denip geçilmiş.

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

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

SAHNE DEĞİŞTİRMEK

Shakespeare'in oyunlarını okuyan bir kimse, durmadan değişen sahneleriyle, bu oyunların oynanmak için değil de, okunmak için yazılmış olduklarını düşünebilir — Antony and Cleopatra'da aşağı yukarı kırk üç sahne var — ama Elizabeth Çağı tiyatrosunun özellikleri göz önünde tutulursa, sahne değiştirmenin hiç de güç olmadığı görülür. Her şeyden önce, sahne belli bir yeri göstermez; oyuncuların nerede bulundukları her sahne başlarken belirtilir; konuşmalar bitip herkes içeri çekilince de sahne sona ermiş olur. Günümüzde üç saat, üç buçuk saat süren Shakespeare oyunları o zamanlar sahne değiştirmenin kolaylığından sağlanan hızla aşağı yukarı iki saat içinde oynanabiliyordu. Bu oyunlar sırasında ara veriliyorsa, herhalde yiyecek içecek satmak için verilirdi. Shakespeare quarto'larının hemen hemen hiçbirinde perde, sahne bölümleri yoktur. Elizabeth Çağı oyun yazarları, Rönesans klasikçileri gibi beş perde anlayışına bağlı değillerdi; onların sahneleri sinemayı andıran bir hızla baştan sona akıp gidiyordu. The Theater'da, The Curtain'de oyunlar seyretmiş olan Sir Philip Sidney (1554-1586) kusur saydığı bu sahne değiştirme kolaylığıyla şöyle alay eder:

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

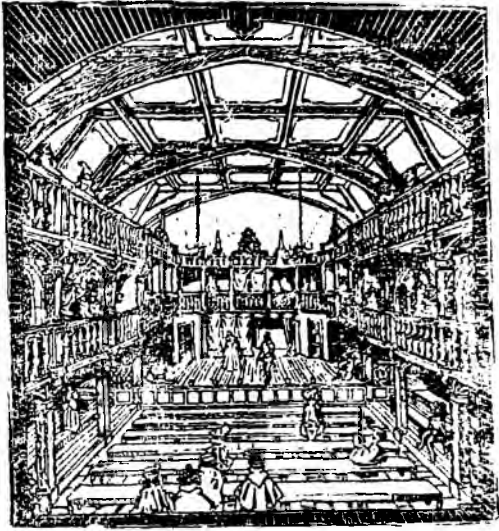
SEYİRCİLER

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

ÖZEL TİYATROLAR

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

Özel tiyatrolar herhalde 1574'de çalışmaya başlamıştı. O yıl Londra Belediyesi han avlularında oynanan oyunlar için bir yönetmelik hazırlamış, ama para almadan oynayanları bu yönetmeliğin dışında tutmuştu. Sarayda, soylu kişilerin evlerinde oynanan oyunların, arada bir çocuk oyun-



BLACKFRIARS. Shakespeare çağındaki üstü kapalı,
özel tiyatroların başında *Blackfriars* gelirdi.

cuların düzenledikleri gösterilerin yönetmelik dışında tutulmak istendiği anlaşıyor. «Private theater» sözü 1576'da ortaya atılmış olsa gerek. Çocuk oyuncuların yönetmeni Richard Farrant, Blackfriars'da devamlı oyunlar vermek istiyordu; ama tiyatroculuğa o günlerde hâlâ serserilerin işi diye bakıldığından, herhalde «özel» sözcüğünün koruyuculuğuna sığınmayı gerekli gördü. Gene önceden para toplanıyordu ya, tiyatronun adı «özel tiyatro» idi.

Çocuk oyuncuların gördüğü ilgi büyüktü, yalnız sürekli değildi. Zaman zaman bütün oyuncuları çocuk olan tiyatrolar açılır, kapanırdı. 1596'da James Burbage Blackfriars'ı

satın alıp tam bir tiyatro biçimine soktu. Ertesi yıl o ölünce oğulları bu tiyatroyu çocuk oyunculara kiraladılar. Bir zaman sonra Saray çocukların oynadığı oyunlara ilgi göstermemeye başladı; 1608 ya da 1609 yılında Blackfriars ünlü Globe oyuncularının kışlık tiyatrosu haline geldi.

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

ELIZABETH TİYATROSU'NDA DEKOR İLE GİYSİ

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

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

Dekorsuzluğa karşılık, Globe ile Fortune gibi halk tiyatrolarında giysilere, müziğe çok önem verilirdi. Oyunlarda müziğin bütün sahne boyunca devam ettiği bile olurdu. Çeşitli belgelerden tiyatro yöneticilerinin oyunculara süslü, gösterişli, pahalı kıyılar giydirdiklerini, bu iş için çok para harcadıklarını öğreniyoruz. Yalnız, giysilerde tarihe uygunluk aranmazdı. Oyun hangi çağda geçerse geçsin, oyuncular Elizabeth Çağı giysileriyle sahnede yer alırlardı. Yabancıların giyinişlerinde değişiklikler yapılmak istendiği,

bir Romalının ya da bir Türkün sahneye değişik kılıklarla çıkarıldığı kimi belgelerden anlaşılıyor, ama bu alanda değişiklikten öteye gidilemediği, gerçeğe uygunluk sağlanmadığı da açıkça görülmekte. Tiyatro yöneticileri büyük paralar harcayarak yaptırıldıkları giysilerin yanı sıra, ölen soylu kişilerin uşaklarına dağıtılan giysilerini ucuz ucuz satın alıp kullanmak yoluna da saparlardı.

REPERTUVAR SİSTEMİ

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

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

SERSERİLERDEN KRALİÇENİN ADAMLARI'NA

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

Bilgi'nin Canlanışı ile tiyatro önem kazanınca soylu kişiler, biraz da caka satmak için, saraylarında, evlerinde kumpanyalar beslemeye başladılar. Bu kumpanyalar turneye çıktıkları zaman koruyucularının adını yayıyor, ününe ün katıyorlardı. Öte yandan, bir kumpanyanın ünlü bir kimsenin adını taşıması seyirciyi çoğaltıyor, oyuncuların,

yöneticilerin işini kolaylaştırıyordu. Üstelik koruyucusu, «efendisi» olmak alışılmış bir şeydi. Ortaçağ sonunda «efendisiz insan» diye bir şey yoktu; böyle bir kimseye «kaçak» gözüyle bakılır, değer verilmezdi. Elizabeth Çağında o yaşayış büsbütün unutulmuş değildi. 1572'de, Tudor Poor Law diye anılan yasa en azından bir baronun koruyuculuğu altında olmayan oyunculara «dilencilerle serseriler» zümresine sokmuştu.

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

KUMPANYALAR

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

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

TIYATROLARIN GELİRİ

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

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

OYNAYIŞ

Shakespeare günlerinde oyuncuların oynayış tarzları üzerine çeşitli görüşler ileri sürülüyor. Kimi bilginler göste-

rişli hareketlere, tumturaklı konuşmalara dayanan bir oyun tarzları olduğunu söylüyor, kimi doğal oynarlardı diyor, kimi de bu iki anlayış arasında gelişen, değişen bir oyun tarzından söz ediyor. Ama herhalde çok canlı, çok ustaca bir oynayışları vardı. Yoksa o karışık, uzun konuşmaları, iki saat ayakta duran «pit» seyircisine kolay kolay dinletemezlerdi.

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

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

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

Elizabeth Çağının bir özelliği de çocuk oyunculara gösterilen ilgidir. Yalnız çocuklardan kurulu kumpanyalar gözden düştükten sonra da uzun zaman Londra sahnelerinde kadın rollerini çocuklar oynamıştır. 1642'de tiyatroların kapanmasına kadar bu böyle gittiği gibi, Restoration'un ilk yıllarında da gene kadınlar sahneye çıkmamıştır. Oysa halk tiyatrolarına seyirci olarak kadınların da geldiğini Shakes-

peare'in epiloglarından anlıyoruz; ama sahneye çıkmaları hoş karşılanmıyor. Biri 1629'da, öbürü de birkaç yıl sonra Londra'ya gelen iki Fransız kumpanyasının kadın oyuncularını hem ısıklanmış, hem de çürük meyve yağmuruna tutulmuştu.

INIGO JONES İLE BEN JONSON'UN SARAY «MASQUE»LARI

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

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

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

İTALYAN SAHNE HİLELERİ İNGİLTERE'DE

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

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

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

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

ONUNCU BÖLÜM

FRANSIZ TİYATROSU

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

İLK TİYATRO YAPISINA KARŞILIK GECİKEN OYUN YAZARLIĞI

Hopital de la Trinité'deki sonradan tiyatroya çevrilmiş salonu, İspanya'nın patio'ları ile corral'lerini, İngiltere'nin han avlularını saymazsak — ki saymamalıyız — 1550'de açılan Hotel de Bourgogne Roma'nın yıkılışından sonra yapılmış ilk tiyatro yapısı olarak anılabilir. Ama bu Fransa'da

tiyatronun İspanya ile İngiltere'den daha önce gelişmiş olduğunu göstermez. 1634'e kadar Paris'in halka açık ikinci bir tiyatrosu yoktu. 1641'e kadar İtalyan dekorları, sahne makineleri Fransa'ya girmiş değildi. İlk önemli oyun yazarları ise 1637 ile 1677 yılları arasında yetişti. İtalya'da, İspanya'da, İngiltere'de tiyatronun gelişmesi çok daha hızlı olmuştur. 1538'de usta oyuncularından kurulu İtalyan kumpanyalarının ünü memleket dışına taşmıştı. 1570'de İspanya'nın sayısız tiyatrosu, başarılı oyun yazarları vardı. 1600'de Londra'da altı tiyatro yapısı halka oyunlar vermekte, William Shakespeare yazmaktaydı.

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

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

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

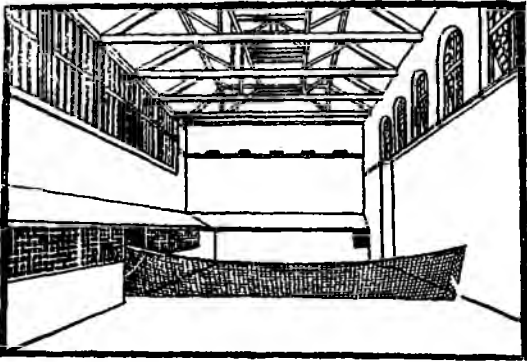
TENİS KORTLARINDAKİ OYUNLAR

Tekelcilerin oyuncularla uğraşması hiç de kolay bir iş değildi. İkide bir Paris'e gelip oyunlar oynayan gezici kumpanyaları yakalamak, oyunlarını durdurmak, vergi almak konularında «Confrérie» büyük zorluklarla karşılaşılıyordu. Kışın kurulan büyük Saint-Germain Pazarı ile yazın kurulan Saint-Laurent Pazarında bu zorluk daha da artıyordu. Cambazlar, şarkıcılar kaşla göz arasında işi oyunculuğa döküp farslar oynamaya girişiveriyorlardı. Gezici kumpanyalar geceleri kapkaç oyunlar veriyor, «Confrérie» haber ahp da engel olana kadar bütün kenti dolaşıyorlardı. 1595' de büyük pazarlarda oynanan oyunları serbest bırakmak gereği duyuldu. Sonra bir gezici kumpanya Hotel d'Argent' a, birkaç kumpanya da üstü kapalı tenis salonlarına yerleşince «Confrérie» onlardan oynayış başına belli bir para almak yolunu tuttu.

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

RICHELIEU

«Confrérie» tekelsizliğinin gevşemesinde elbette ki politika adamlarının etkileri olmuştu. Louis XIV ile Richelieu arasındaki kıskançlıkların, çekişmelerin tiyatro alanına da atlaması Fransız sahne yaşamında önemli gelişmelere yol açmıştı. Kral Hotel de Bourgogne'da oynayan «Comediens Ordinaires du Roi»ya yakınlık duyuyor, bu kumpanyayı sürekli olarak izliyor, koruyordu. Kardinal Richelieu de buna karşılık bir tenis salonunun yerine yeniden yaptırılmış olan Théâtre du Marais'de oynayan ünlü oyuncu Guillaume



TENİS OYUNLARI. Tenis oyununun iyice yayıldığı yıllarda yaptırılıp sonradan tiyatro kumpanyalarına kalan üstü kapalı tenis kortları Fransa'da pek çoktu.

Montdory'nin kumpanyasını korumaktaydı. Bir zaman sonra Louis, «Montdory Kumpanyası»nın en iyi oyuncularından birkaçını zorla «Troupe Royale»e aldı.

Bunun üzerine Richelieu tiyatro işine kendi el atmak gereğini duydu. Aralarında Pierre Corneille de (1608-1684) olan beş oyun yazarını kendisiyle işbirliği yapmaya zorladı. Richelieu olaylar dizisini hazırlıyor, oyunun beş perdesinden her birini ayrı bir sanatçı yazıyordu. Böyle bir denemenin başarıya ermesi beklenemezdi. Richelieu ölümünden bir yıl önce, 1641'de, sarayına küçük, ama çok güzel bir tiyatro yaptırdı. Sonradan Palais-Royal diye anılan bu tiyatrodaki ilk olarak İtalyan sahne düzeni, İtalyan dekorlarıyla Miromé adlı bir oyun oynandı.

SARAY TİYATROLARININ HALKA AÇILIŞI

Richelieu ile Louis XIV'den önce de, sonra da saray tiyatroları vardı. Krallar, saraylılar balolardan, gösteriler-

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

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

Louis XIV'ün saray tiyatroları ile Paris halkını birleştirishi çok ilgi çekicidir. Louvre'dan Versailles'a, bütün saraylarda seçkinler için her çeşit gösteri düzenlenirdi. Ama kral Petit-Bourbon ile Palais-Royal'ı halka oynayan kumpanyalara vermişti. Ayrıca, İtalyan oyuncular, «Troupe Royale», Molière (1622-1673), Théâtre du Marais'deki kumpanya Saraydan iyi para alırlardı.

SARAYDA, OKULLARDA KLASİK OYUNLAR

1500 ile 1700 yılları arasında Fransız tiyatrosunun biriyle ilgisiz gibi görünen ayrı bölmelerde geliştiği söylenebilir. Önce, Ortaçağ'dan gelip Rönesans içinde yok olan yerli farslar var. Sonra, bilginler, okul yönetmenleri klasik Roma oyunlarını taklit ediyorlar. İlk önemli oyun yazarı Alexandre Hardy (1570-1631) ise bir kumpanyaya bağlı, tiyatro için çalışan bir kimse; klasik kurallara aldırıyor; Lope de Vega ile Shakespeare gibi. Ama arkadan gelenler, Corneille, daha sonra Racine (1639-1699) zaman, yer, hareket birliklerini uygulayan, klasik konuları işleyen oyunlar yazıyorlar. Bu ikisinin arasında da konularını çağdaş yaşamdan alan Molière var. Molière üç birlik kuralına uyu-

yor, ölçülü yazıyor, ama aşağı yukarı bütün kişileri yaşadığı çağdan, konuşmaları ise günlük konuşmalar... Hem kralın, hem de halkın sevgisini kazanan, büyük bir başarıya eren Moliere tek kalıyor; öbür oyun yazarları onun gibi yazmayı düşünmüyorlar bile.

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

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

HARDY — FRANSA'NIN İLK PROFESYONEL OYUN YAZARI

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

Alexandre Hardy, «Valleran-Lecomte» gezici kumpanyasında çalışırdı, ama oyuncu olarak değil. Görevi yalnızca oyun yazmaktı. Kimi 600, kimi de 1200 oyun yazmış olduğunu söyler. 1600-1610 yılları arasında «Valleran-Lecomte» kumpanyası Paris'deki Hotel de Bourgogne'a yerleştik-

ten sonra bile oynanan oyunların pek çoğu Hardy'nindi.

Hardy her çeşit oyun yazmıştı: trajedi, traji-komedi, melodram, pastoral. Yazmadığı tek şey komediydi. Oyunlarını beş perdeye bölerdi. İlk trajedilerinde eski Yunan. Roma kişilerini işlemiş, koro kullanmıştı; ama üç birlik kuralına uymaz, bir de sahne arkasında geçmesi gereken, kanlı, korkunç olayları seyircinin önüne çıkarmaktan çekinmezdi. Lope de Vega, Shakespeare, Corneille, Racine gibi, o da ölçülü yazıyordu; buna karşılık oyunlarındaki konuşmalar, Molière'inkiler gibi, yaşamdan alınma, doğal denebilecek konuşmalardı. Zamanla konuları, kişileri iyice çağdaşlaştı. Fransa'da ilk traji-komediye de o yazmıştır. Klasik kurallara göre, trajedinin konusu krallar, yüksek tabaka olurdu, komedi ise daha aşağı tabakaları ele alırdı. Hardy bu kuralları çiğnemekten, trajedi ile komediye birbirine katıştırmaktan çekinmedi.

CORNEILLE

Fransa'nın en büyük tiyatro şairi Pierre Corneille daha yirmi dört yaşına gelmeden, Rouen'de Hardy'nin oyunlarından birkaçını seyretmişti; oynayanlar Charles Lenoir ile Guillaume Montdory gibi ünlü oyunculardı. O oyunların etkisiyle yazdığı ilk oyunu *Mélite* 1630'da Paris'in bir tenis kortunda sahneye kondu; oynayanlar gene Lenoir ile Montdory idi. Oyunun kazandığı başarı Corneille'i bütünüyle tiyatroya çekti; Montdory için oyunlar yazmaya başladı. Başlangıçta klasik kurallara bağlı değildi. 1635'de ilk klasik trajedisi *Médée*'yi yazmadan önce, konularını çağdaş yaşamdan alan beş komedi, bir de *Clitandre* adlı traji-komedi yazmıştı. 1636 yılı sonunda, ya da 1637 yılı başında *Théâtre du Marais*'de oynanan *Le Cid* büyük bir başarı kazandı. İspanyol tiyatrosunun etkilerini taşıyan bu oyun biçim bakımından hayli bağımsız, duygu bakımından da romantikti. Oysa gene o yıllarda Fransız sahnesine klasik ölçülere uyularak yazılmış oyunlar çıkarılmakta, klasik trajedinin kurallarından söz edilmekteydi. *Le Cid* bir yıl

içinde Londra sahnelerine atlayacak kadar büyük bir başarı kazandığı halde, klasik kurallara uymadığı için Corneille çok ağır yergilere uğradı. Bu arada onu savunanlar da çıkınca, tartışmalar büyüdü. Yeni kurulmuş olan Académie Française oyun üzerine yargısını bildirdi; iki yönlü, yazar için yetersiz bir yargı. Corneille bunun üzerine Rouen'e gidip üç yıl orada kaldı. Horace, Cinna, Polyeucte, Le Mort de Pompée adlı klasik kurallara uygun oyunlarla Paris'e döndükten sonra, 1647'de Académie Française'e üye seçildi. Artık Fransa'nın hem başta gelen oyun yazarı, hem de en büyük klasikçisi kabul ediliyordu.

RACINE

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

Jean Racine dünyanın büyük oyun yazarları arasında, ahlak bakımından belki de en düşük olanıdır. Tiyatro alanındaki başarısına ermeden önce, Louis XIV'e yaranmak için övgü şiirleri yazdığı, karşılığında Saraydan epeyce bir

para aldığı biliniyor. İkinci oyunu **Alexandre le Grand** Molière'in **Palais-Royal**'daki tiyatrosunda sahneye konduktan iki hafta sonra **Bourgogne** tiyatrosunda da oynanmaya başlanmıştı. Bu iki yüzölçüm 1667'de bir yıldız kaçırmaya kadar uzandı. Molière'in kumpanyasındaki baş kadın oyuncu Mlle. du Parc'ın Racine ile arası iyiydi. Yazarın **Andromaque** adlı oyununda baş rolü oynamak için bu ünlü yıldızın **Palais-Royal**'ı bırakıp **Bourgogne**'a geçiverdiği görüldü. Yaşamında böyle olaylar bulunan Racine oyunlarında hep yüksek ahlak ilkelerini savunurdu.

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

MOLIERE

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

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

Okuldan ayrıldıktan sonra, kısa bir zaman, babasının yanında çalıştı. 1642'de Madeleine Béjart'la tanıştı, ona âşık oldu. Kızın ailesinde pek çok oyuncu vardı. Molière, o zamanki adıyla Jean Baptiste Poquelin onlarla birleşerek «**Illustre Théâtre**» diye anılan kumpanyayı kurdu; babasının yanında çalışıp ilerde onun yerini almaktan vazgeçmişti. Ama sahneye kendi adıyla değil de, Molière adıyla çıktı. 1644'de bir tenis salonunu kiralayıp çalışmaya başlayan kumpanyanın başarısızlığı Molière'in borç yüzünden ceza-

evine atılmasına yol açtı. Babasının yardımıyla borçlardan kurtulunca kumpanyasını yeniden düzenleyip Paris'den ayrıldı.

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

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

MOLIERE KRALIN KARŞISINDA

24 Ekim 1658 Molière'in yaşamında önemli bir dönüm noktasıdır. O gün genç kralın karşısında önce tam bir başarısızlığa uğramış, sonra da eksiksiz bir başarıya ulaşmıştı.

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

İkinci oyun olarak sunulan Molière'in kendi yapıtı Le

Docteur Amoureux öylesine beğenildi ki kral kumpanyanın Paris'de kalmasını, kendi koruduğu İtalyan oyunculara ayrılmış olan **Salle du Petit-Bourbon**'u İtalyanlarla paylaşmasını istedi.

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

TOPLUMSAL YERĞİ

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

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

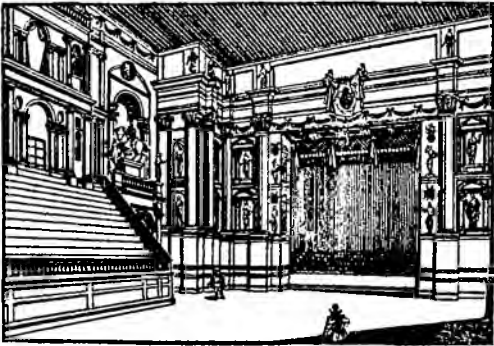
Kralın Molière'i tutması, desteklemesi yalnızca sağduyusundan gelmiyordu. Gerçi Louis oyunları güldürme güçlerine göre değerlendiriyor, Molière'in dehasına değer veriyordu, ama ona bağlılığının ikinci bir nedeni daha vardı: Ünlü yazar sahne gösterileri, eğlenceler düzenlemekte de çok ustaydı. Bu alanda Torelli, Le Brun, Lully, Philippe Quinault, Corneille gibi sanatçılarla işbirliği yapmış, sahne makinelerinden de bol bol yararlanmıştı. Molière gösterilerin içine oyunlarını da yerleştirdi. Bu çabası komedi-bale denilen bir türün doğmasına yol açtı. **Le Mariage Forcé** (Zor-

la Evlenme) ile Le Bourgeois Gentilhomme (Kibarlık Buda lası) bu çeşit oyunlarının en iyileridir.

MOLIERE'İN TRAJEDİSİ

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

Moliere ölümünden az önce hastayken Le Malade Imaginaire (Hastalık Hastası) adlı oyununu yazmış, gene o oyunun baş rolünü oynadığı bir gün perde kapandıktan



VERSAILLES'DA BİR AÇIK HAVA TİYATROSU.
Kralın Paris dışındaki bir sarayının bahçesinde Mo-
liere'in *Hastalık Hastası* adlı oyunu oynanırken.

sonra ölmüştür. Oyunculugu Hristiyanliga aykırı bulan Kilise onun tövbe etmeden öldüğünü, tövbe etmemiş oyuncuların Hristiyan dininin gerektirdiği törenle gömülemeyeceklerini bildirmiştir. Louis XIV'ün baskısıyla yapılan çok basit tören ise güneş battıktan sonra, iki papazın katıldığı bir gömme töreni olmaktan ileri gidememiş, cenaze kiliseye sokulmamıştır. Fransa'nın yetiştirdiği en büyük oyun yazarının nerede gömülü olduğunu da kimse bilmiyor. Mezarı belli değil.

PARİS TİYATROLARI

Çağın tiyatro yapıları üzerine bilgimiz çok az. Hotel de Bourgogne üzerine bildiklerimiz 1645'de çizilmiş bir resme, birkaç yıl sonra tiyatronun yeniden yapılması için imzalanmış bir anlaşmaya, bir de on sekizinci yüzyıldan kalma bir plana dayanıyor. İkinci katta olan tiyatro salonunun genişliği on iki metreden biraz fazla, uzunluğu yirmi dokuz metreydi. Bu uzunluğun on metresini sahne kaplıyordu; sonradan oyun yerinin derinliği üç metre kadar fazlalaştırıldı. Sahnenin salondan yüksekliği bir metre seksen santimdi; böylece «pit»de ayakta duranlar oyunu rahat seyredebiliyorlardı. «Pit»in arkasında döşeme birkaç kere yükseliyordu; buralara sıralar konmuştu. İki yanda da localar vardı; herhalde bu locaların üstünde bir kat daha loca, onların üstünde de bir galeri bulunuyordu, ama resimde gösterilmemiş.

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

DEKOR ÇEŞİTLERİ

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

TIYATROLARIN GELİRİ

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

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

1600 yıllarında Bourgogne yalnız pazarları, bir de tatil günleri oynamaya izinliydi; çünkü oyunlar öğleden sonraları oynanıyordu. On yedinci yüzyılın ortalarında daha güzel mumlar yapılmıca oyun saatleri değiştirildi; akşam üzer-



BOURGOGNE'UN İÇİ. Paris'de yapılan ilk tiyatro.
Bu resim 1645'de çizilmiş olan resmin günümüzde yapılmış bir kopyasıdır.

leri oynanan oyunlar yavaş yavaş haftanın bütün günlerini doldurmaya başladı.

Yeni bir oyun seyirci bulduğu kadar tekrarlanırdı. Seyirci azalınca yanına bir ya da iki kısa komedi eklenirdi. Bazen de iki oyun bir gün biri, bir gün öbürü olmak üzere değiştirile değiştirile oynanırdı.

COMÉDIE-FRANÇAISE

Molière'in ölümü Paris tiyatrolarında birtakım değişiklikler olmasına yol açtı. La Grange bir süre Palais-Royal'ı devam ettirdi. Sonra Molière kumpanyasının dört önemli oyuncusu Bourgogne'a geçtiler. «Troupe du Roi»nın Molière'siz yürümeyeceğini anlayan kral Palais-Royal'ı operalar oynatması için Lully'ye verdi. La Grange Théâtre du Marais'nin en usta komedi oyuncularından birini, Claude La Rose'u ayartıp kumpanyasını dağılmaktan kurtardı, Guéné-

gaud tiyatrosunu kiraladı. Kısa bir süre sonra, belki de kralın isteği üzerine. «Marais Kumpanyası» ile «La Grange Kumpanyası» birleştiler. 1680'de ise kral Guénégaud'daki bu birleşmiş kumpanyaya «Bourgogne Oyuncuları»nın da katılmalarını emretti. Böylece Paris'in en büyük tiyatro topluluğu kurulmuş oluyordu. Bourgogne'da oynamaya devam eden İtalyanlara «Comédie-Italienne» denmekteydi. Guénégaud'daki büyük kumpanyaya ise zamanla «Comédie-Française» denmeye başlandı. Dünyanın ilk ulusal tiyatrosu kurulmuştu. 1689'da «Comédie-Française»e yeni bir tiyatro yaptırıldı. Seyircilere ayrılmış olan yer, auditorium, at nalı biçimindeydi. Günümüzde bu kumpanyaya «Théâtre-Française», ya da kurucu oyuncularının çoğunu yetiştirmiş olması dolayısıyla «Molière'in Evi» de deniyor.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

İNGİLTERE'DE RESTORATION

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

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

İNGİLİZ TİYATROSUNDA DEĞİŞİKLİKLER

Charles II Londra'da sahne yaşamını yeniden canlandırırken Paris'de gördüğü tiyatroları örnek almıştı. Ama yalnızca dört değişiklik İngiltere için gerçekten yeniydi. Birincisi, kadınların sahneye çıkmaları. 1662'de kral kadınların sahneye çıkmalarını doğru bulduğunu bildiren bir

buyrultu yayımlamıştı. İkincisi, İngiltere'de de tenis salonlarının tiyatro olarak kullanılmaya başlanması. Üçüncüsü, repertuvar sisteminin bırakılıp oyunların devamlı oynanması. Dördüncüsü de, Fransız örneklerine uyularak klasik trajediler yazılması.

Bunlar dışında kalan değişiklikler İngiliz tiyatrosunda daha önce de görülmüş şeylerdi. Bu bakımdan Restoration tiyatrosunun kötü yanlarını bütünüyle Fransız etkilerine bağlamak doğru değildir. «İngilizler kendi tiyatrolarının iyi yanlarını bırakıp kötü yanlarını geliştirmişlerdi,» demek belki de daha doğru olur.

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

CUMHURİYETTE KAÇAK TİYATRO

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

1642'de tiyatroların kapatıldığını söylemiştik, ama İngiliz halkının oyunlara karşı sevgisi öyle büyüktü ki, kumpanyalar zaman zaman kaçak oyunlar vermekten geri dur-

madılar. Londra kentinin yöneticileri Parlamento'nun yasak kararını uygulamaya nedense pek hevesli görünmüyorlardı. Arada bir tiyatrolar basılıp kaçak oyunlar durduruldu, o kadar. 1648'de Parlamento yakalanan oyuncuların hırslılarla bir tutulacağını, seyircilerin beş shilling cezaya çarptırılacağını bildiren bir karar almak gereğini duydu; ayrıca kent yöneticilerine tiyatroların içindeki bütün oturacak yerlerin, locaların, galerilerin, sahnelerin yıktırılması emredildi. Gene de yöneticilerin gevşek davrandıkları görüldü. Salisbury Court, Phoenix, Fortune gibi tiyatroların içleri ancak ertesi yıl — Charles'ın kafası kesildikten sonra — askerlere yıktırıldı.

Oyunlar tiyatrolardan başka yerlerde de oynanabiliyordu. Kentteki, ya da kentin birkaç kilometre dışındaki hanlarda, kimi zaman da soyluların evlerinde oyunlar oynandığını biliyoruz. Gezici oyuncular hanlarda, pazar yerlerinde drolls denilen kısa soytarı oyunlarını kaşla göz arasında oynayıp geçerlerdi. Bunlar çoğunca, Hamlet'in mezar kazıcıları sahnesi gibi, ünlü oyunlardan alınmış parçalar olurdu.

İLK İNGİLİZ OPERASI

Parlamento gerçi oyunları yasak etmişti, ama Cromwell ya da arkadaşları sahne gösterilerini yaşatmaya çalışıyordu. Önceleri özel olarak düzenlenen bu oyunlar, ahlak bakımından yararlı görülürse, halka da seyrettirilirdi. 1651, 1653, 1654 yıllarında hukuk öğrencilerinin *masque*'ları oynamalarına izin verilmişti; üç yıl sonra gene onlar Sir William D'Avenant'ın (1606-1668) bir oyununu oynadılar. D'Avenant, Inigo Jones ile birlikte, Charles I'e *masque*'lar hazırlamış bir kimseydi. Cumhuriyet ileri gelenlerine en uygun sahne gösterisinin opera olacağını düşünerek 1656'da *The Siege of Rhodes*'u (Rodos Kuşatması) yazıp oynattı. Bu ilk İngiliz operası Earl of Rutland'ın evinde oynanmıştı. Kazanılan başarı öylesine büyük oldu ki, D'Avenant *Phoenix Tiyatrosu*'nda operalar sahneye koymaya ka-

rar verdi. Kararını gerçekleştirmesi güç olmadı. Bir kere, çağın ileri gelenleri arasında arkadaşları vardı. Sonra The Siege of Rhodes ahlak kurallarına sınıksı bağı bir yaptı. Üstelik de Phoenix'de oynamak istediğı ikinci operanın adından belli olan konusu her İngiliz için çekiciydi: The Cruelty of the Spaniards in Peru (Peru'da İspanyol Zulmü). 1658'de oynanan bu operanın arkasından gene ulusal duygulara yönelen üçüncü bir opera, Sir Francis Drake geldi.

TEKELCİLİK

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

Kral İngiltere'ye döndükten birkaç ay sonra Londra'da tiyatro oynamak yetkisini iki kişiye, D'Avenant ile Thomas Killigrew'ye (1612-1683) verdi. Charles I'den kalma bu iki tiyatro adamı kentte iki kumpanya kurup oyunlar düzenleyecek, Cumhuriyet'in yıkılmasıyla çalışmaya başlamış olan bütün öteki tiyatrolar kapatılacaktı. Kral bir iki kişiye daha tiyatro açma izni verseyse de, tekelciliğin tadını tatmış olan D'Avenant ile Killigrew onları ortadan kaldırmanın yollarını buldular.

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

YENİ TİYATRO YAPILARI

Restoration üç yıl içinde Shakespeare çağının tiyatro yapılarını ortadan kaldırıverdi. D'Avenant bir süre Salis-

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

ESKİ OYUNLARIN YENİLENİŞİ

Restoration tiyatrolarının en büyük derdi oyun bulmaktı. On altı yıl boyunca hiç kimse oyun yazmamıştı. Eski oyun yazarlarından yaşamakta olanlar da pek azdı; önemli oyun yazarı olarak bir D'Avenant, bir de Killigrew vardı. Tek kurtuluş eski oyunlara el atmaktaydı, ama onların da yeni seyircilere uydurulması gerekiyordu. Böylece Shakespeare gibi ünlü yazarların oyunları düzeltilerek, değiştirilerek sahneye çıkarılmaya başlandı. Örnekse Romeo and Juliet'e mutlu bir son eklendi, Macbeth makinelerin yardımıyla şarkılı, danslı bir opera biçiminde oynandı. Shakespeare «değiştirilen» tek yazar değildi. Nathaniel Lee (1658-1692) ile John Dryden (1631-1700) Kral Oedipus'u da düzelterek kadar ileri gitmişlerdi. Eski oyunlardan düzeltmeler, değiştirmeler yaparak yeni oyunlar çıkarmak kısa zamanda bir iş konusu haline geldi. Dryden yalnız eskiler değil, Molière gibi yenilerden yapılan çevirileri de düzeltmekten çekinmedi.

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

OYUNCULAR

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

Restoration tiyatrosunun ünlü oyuncularları arasında kadınlar da vardı. İngiltere'de kadınların ne zaman sahneye çıkmaya başladıkları kesinlikle bilinmiyor. Bu tarihi 1583, ya da 1610 olarak kabul edenler oluyor. D'Avenant düzenlediği eğlencelerde kadınlara yer vermeye 1656'da başlamıştı. 1660'da Killigrew Othello oyununda bir kadını sahneye çıkardı. Kısa zamanda seyirciler kadın oyuncularını arar oldular. Öyle ki Shakespeare oyunlarına kadınlar için yeni roller eklendi. Önceleri tiyatrolar yalnızca kadın oyuncu bulma zorluğu çekerlerken, sonradan buna kadın oyuncularını elde tutabilme zorluğu da eklendi; çünkü kralın, soylu erkeklerin gözleri hep onlardaydı.

1664'de Killigrew açık saçık komedilerin bütün rollerini kadınlara oynatmaya başladı. Birkaç yıl sonraysa bu

çürüyen tiyatronun, altı ile sekiz yaşları arasındaki, küçük kız çocuklarını sahneye çıkartıp utanmazca prologlar, açık şarkılar söyletmek yoluna saptığı görüldü.

ON SEKİZİNCİ YÜZYIL

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

GOLDSMITH İLE SHERIDAN

Restoration komedilerinin arkasından İngiltere'de sözü edilmeye degecek on iki kadar oyun yazıldı; bunlardan beşi yirminci yüzyılda da oynanmakta. Heywood'un A Wo-

man Killed with Kindness'inden yüz yirmi beş yıl sonra George Lillo (1693-1739) İngiliz edebiyatının ikinci orta tabaka trajedisini yazdı: The London Merchant; or, The History of George Barnwell (Londralı Tacir; ya da George Barnwell'in Tarihçesi). Bir orospuya para yetiştirmek için zengin amcasını öldüren bir gencin serüvenini anlatan bu oyun, 1731'de, Drury Lane'de büyük bir başarı sağladı. Çağın en önemli oyunlarından biri de John Gay'in (1685-1732) yazdığı The Beggar's Opera'dır (Dilencinin Operası). İlk olarak 1728'de sahneye konan bu oyun günümüzde de oynanmaktadır. Tom Jones'un ölümsüzleştirdiği Henry Fielding'in (1707-1754) 1730 ile 1737 yılları arasında yazdığı oyunlar ise günümüze ulaşmak başarısını gösterememiştir.

On sekizinci yüzyılın iki büyük oyun yazarı Oliver Goldsmith (1728-1774) ile Richard Brinsley Sheridan'dır (1751-1816). Goldsmith'in 1768'de oynanan ilk oyunu pek bir ilgi görmemişti. 1773'de oynanan She Stoops to Conquer (Elde Etmek İçin Alçalıyor) adlı komedisi tersine hem büyük bir ilgi gördü, hem de çağını aşarak günümüze ulaştı. Sheridan'ın komedileri The Rivals (Rakipler), The School for Scandal (Rezalet Okulu), komik operası The Duenna (Çocuk Bakıcısı) gençliğinde yazıverdiği oyunlardı. Politikacı olmak üzere oyun yazarlığını bırakan bu sanatçı başladığı işi sürdürseydi, İngiliz tiyatrosu on sekizinci yüzyıl sonunda Shakespeare'den beri görmediği bir yüceliğe erişebilirdi. Sheridan'ın oyunları çağımızda da oynanmaktadır.

ON İKİNCİ BÖLÜM

1500'den 1800'e ALMANYA

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

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

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

Almanya'nın bir ulus olarak birleşmesini geciktiren nedenlerin başında savaşlar geliyordu: İç savaşlar, dinsel savaşlar, yabancı orduların memleketi yakıp yıkması. Çok kan dökülen Köylü Savaşı 1525'de sona ermeden Reformation kavgaları başlamıştı; bu çekişmeler ta 1648'e, Otuz Yıl Savaşları'nın sonuna kadar sürdü. Dinsel savaşlar Almanya'da, İngiltere ile Fransa'dakilerden çok daha yıkıcı oldu.

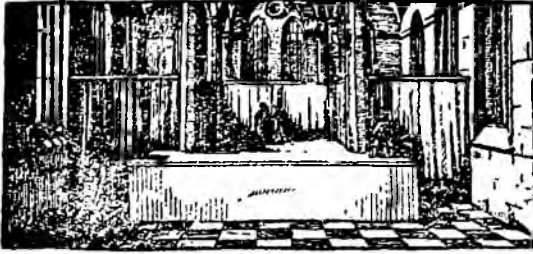
Hapsburg, Fransız, İsveç orduları Almanya'yı yerle bir ettiler. Otuz milyon Alman yirmi milyona indi. Memlekette ne tarım, ne endüstri, ne de ticaret kaldı. Almanya'nın kendini toparlayabilmesi için bu acı olayların üzerinden bir yüzyıl geçmesi gerekti.

HANS SACHS'IN KISA SÜREN TİYATROSU

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

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

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



HANS SACHS'IN KİLİSEDEKİ TİYATROSU.

Hans Sachs 1550 yılında eski, boş bir kiliseyi tiyatro biçimine sokmuştu.

OKULLARDA

Okullardaki tiyatro çalışmaları hızlı bir gelişme göstermiyordu. Klasik oyunların çevrilmesi, taklit edilmesi, oynanması çok ağır gitmekteydi. Katolik Kilisesinin iki öncü hümanizmacısı, Erasmus (1466? - 1536) ile Melanchthon (1497-1560) Euripides'i Almancaya çevirdiler. Ama on yedinci yüzyıla kadar Almanlar klasik kurallara uyararak, ya da klasik konuları ele alarak oyun yazmayı denemediler. Andreas Gryphius (1616-1664) çıktığı yolculuklarda hem Fransız, hem İtalyan oyunlarını görmüştü; Almanca oyunlar yazmaya girişti. Trajedilerinde ölçü kullanıyor, komedilerini düzyazıyla yazıyordu. Yazdığı oyunların yalnız okullarda oynanmış olduğu anlaşıyor. Daniel Caspar von Lohenstein'in klasik konuları işleyen trajedileri basıldıysa da oynanmadı. Christian Weise (1642-1708) basit, sağlam bir dille, düzyazı olarak, çok değişik konularda oyunlar yazdı. Farslarında ahlak kurallarına uydurulmuş bir Narr tipi yer alırdı. Weise oyunlarında rol alan okul çocuklarını açık açık konuşmaya, kişileri yaratmaya alıştıırırdı; ama onun yolunda yürüyenler çıkmadı.

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

«İngiliz Komedi Oyuncuları»nın repertuvarında Gammer Gurton's Needle gibi komediler, jig'ler (danslı kısa oyun) interlude'lar, Kutsal Kitap'dan alınma oyunlar, Shakespeare ile Marlowe'dan kısaltılmış yapıtlar bulunurdu. Önceleri oyunlar İngilizceydi, gülünç interlude'larda çat pat Almanca da konuşulurdu. Bu yüzden de oyunlarda daha çok harekete önem verilir, uzun konuşmalar, şiire, felsefeye dayanan bölümler atılırdı. Birkaç yıl sonra kumpanyalarda, hem erkek, hem de kadın, yerli oyuncular yer almaya başlayınca, oyunların baştan sona Almanca oynanması sağlanmış oldu. Ne yazık ki bu kumpanyalar daha çok İngilizce repertuvarlarındaki eksik, kısaltılmış oyunların çevirilerini oynadılar. Dük Heinrich Julius gibi oyun yazarları da kaba komedileri taklit etme yoluna saptılar. Almanca yazılan trajedilerse hiçbir şey anlatmayan gürültü, öfke yığınları halini aldı.

1648'de Westphalia Barışı yapıldıktan sonra, Fransa ile İtalya'dan da kumpanyalar gelmeye başladı. Saraylarda oynamak üzere çağırılan bu kumpanyalar zaman zaman

halka da oyunlar verdiler. Corneille ile Racine'in Alman oyun yazarlığı üzerinde az bir etkisi oldu; buna karşılık Molière'in hiç etkisi olmadı. 1700 yılından sonra *commedia dell'arte* oyunları büyük bir ilgi gördüyse de, 1767'ye, Lessing'in *Minna von Barnhelm*'ine kadar Alman oyun yazarları toplumsal komediye yanaşmadılar.

FREDERİKA CAROLINA NEUBER

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

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

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

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

HAMBURG'DA TİYATRO

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

Daha önce Almanya'da tiyatro olarak yaptırılmış pek az yapı vardı. 1605'de Hesse'de «İngiliz Komedi Oyuncuları» için tahta bir tiyatro yaptırılmıştı. Augsburg'da biri 1630'da, öbürü 1665'de yaptırılmış iki tiyatro olduğunu biliyo-

ruz. Ama bu tiyatrolar uzun zaman ayakta kalmış değildilerdi. 1708'de Viyana'da açılan tiyatro ise danslı, şarkılı halk komedileriyle yetinmişti. Hamburg Tiyatrosu kurulduktan sonra Viyana'daki tiyatrolarda da iyi yapıtlara yer verilmeye başlandı. 1771'de Gotha'da açılan ilk saray tiyatrosu ile 1778'de Mannheim'de açılan Ulusal Tiyatro da Hamburg'da kazamlan başarıların etkisiyle yaptırılmış tiyatrolardır.

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

LESSING

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

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

Gençlik yapıtı Der Junge Gelehrte'den başka en az dört oyun yazmıştır. Miss Sara Sampson orta tabaka yaşamını ele alan duygulu bir trajedidir. Bu oyunda Alman sahnesine ilk olarak doğal dil çıkarılmış, düzyazı kullanılmıştı.

Lessing *Minna von Barnhelm* adlı komedisinden sonra, gene düzyazıya dönerek *Emilia Galotti*'yi yazdı. Bu oyunda soyluların ahlak anlayışını yerer. Ölçülü olarak yazdığı *Nathan der Weise* (Akıllı Nathan) adh oyununda ise dinsel hoşgörüyü savunmuştur.

SCHROEDER

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

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

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

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

Goethe Sturm und Drang çağında Shakespeare'in etkisindeydi. Klasik tiyatro kurallarına uymak gereğini duymuyordu. Başkaldırma kaçınılmaz bir şeydi. Kahramanlıkla trajedi yaşamda birbirinin ayrılmaz parçalarıydı. İnsan, birer değerlendiriliyordu. İtalya yolculuğu Goethe'nin düşüncelerinde de, oyun yazarlığında da önemli değişiklikler yarattı. Klasik anlayışa yakınlaştığı görüldü. İtalya'dayken bitirdiği Egmont gene düzyazıydı, eski yapıtlarındaki duygululuktan büsbütün uzaklaşmış değildi. Sonra Goethe düzyazıyı bıraktı, Iphigenia'yı ölçülü olarak yazdı. Oyunlarının en ünlüsü Faust'u ise Sturm und Drang çağının ilk günlerinde yazmaya başlamıştı, ancak 1832'de, ölümünden üç ay önce bitirebildi. Böylece oyun iki ayrı sanat anlayışının ortak ürünü haline geldi.

Weimar Dükü, sarayındaki tiyatronun bir yangın sonunda kullanılamayacak kadar zarar görmesi üzerine, yeni bir tiyatro yaptırmış, bir de profesyonel kumpanya kur-

muştı. Oyunların bir türlü başarılı olamadığını görünce, Goethe'den tiyatronun başına geçmesini istedi. Bu göreve büyük bir coşkunlukla başlayan Goethe klasikleri, çağdaş oyunları Almancaya çevirdi, çevirtti, dekorlar çizdi, oyunculara tiyatro dersleri verdi, dans etmeyi, eskrim yapmayı öğrenmelerini sağladı, pek çok oyun sahneye koydu.

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

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

SCHILLER

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

Schiller de, Goethe gibi, ülküsel güzelliğe ulaşmak ama-

cındaydı. Oyunları Sturm und Drang'ın canlılığını, gücünü taşıyor, bireyi değerlendirme eğilimi toplumsallığa doğru gelişıyordu. Oyun yazarlığı alanında Schiller'in Goethe'ye üstün olduğu bir gerçektir. Bu iki Alman yazarının elli yıl sonra Fransız sahnesinde ortaya çıkacak romantik anlayışı önceden yaşadıkları söylenebilir.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ON SEKİZİNCİ YÜZYILDA FRANSA

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

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

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

SULU GÖZ KOMEDİ

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

Sulu göz komediler İngiltere'nin duygulu ev yaşamı oyunlarından gelişmişti. Kadın acı çeker, erkek de acı çeker, ama o daha az ağlar, sonunda iş tatlıya bağlanır. Jean François Marmontel adlı, eleştirmenlik de eden bir oyun yazarı bu çeşit komedilerle büyük bir başarı sağladı. 1730' larda, 40' larda Pierre de Marivaux (1688-1763) ile Nivelle de la Chaussée gibi yazarlar da sulu göz komedilerle üne erdiler.

DRAME BOURGEOIS

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

VOLTAIRE

Ünlü Voltaire tiyatroya büyük ilgi duyardı. Oyun yazarı, tiyatro eleştirmeni, oyuncuların eğitmeni olarak din-

mez bir heyecanla çalışmıştı. 1718 yılında Bastille'de tutukluken ilk trajedisi Oedipe'i yazdı. Yirmi dört yaşındaydı. Klasik anlayışa bağlıydı. Sonuna kadar da öyle kaldı. Shakespeare ile Lope de Vega gibi büyük yazarların kuralları çiğnemiş olmalarına yanan, yaşadıkları çağı barbarlık çağı diye anardı. Klasik trajedi Voltaire'le sona erdi. Buna karşılık, Voltaire'in oyunları büyük bir ilgi görmüştür. En iyi oyunu Zaire yabancı memleketlerde de pek çok kere oynanmıştı. 1743'de Merope adlı oyununun açılış gecesinde sahneye çağırılmak onuruna ulaşan ilk Fransız oyun yazarı oldu.

BEAUMARCHAIS

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

OYUNCULARLA ELEŞTİRMENLER

On sekizinci yüzyıl Fransa'sının kimi yazarları oyunlarından çok, oyuncular üzerinde yarattıkları etkilerle ö-

nemliyidiler. Kimi bu işi yazılarıyla, eleştirileriyle yaptı. Diderot'nun *Le Paradoxe sur le comédien* (Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler) adlı yapıtı bunun en güzel örneğidir. Kimi de — Voltaire gibi — oyunculara yazıların çerçevesini aşan bir ilgi gösterdi, onları eğitti, destekledi, yükseltti.

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

BÜYÜK TALMA

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

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

Devrimci Talma 1789'da Bastille'in düşüşünden önce oynanan, M. J. Chénier'nin cumhuriyetçi bir anlayışla yazılmış Charles IX adlı oyununda korkunç bir coşkunlukla

oynamıştı. Öyle ki «Comédie-Française» yöneticileri oyunu sahnedan kaldırmak gereğini duydular. 1791'de Devrim iki devlet tiyatrosunun Paris'deki tekelciliğine son verince Talma «Comédie-Française»den ayrılarak «Théâtre de la République»i kurdu. Burada her istediğini yapabiliyordu. 1799'da Napoleon'un emriyle eski kumpanyasından da oyuncular alarak tiyatrosunun adını «Théâtre-Français»e çevirdi; böylece de «Comédie-Française»ın başına geçmiş oldu.

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

AMERİKAN TİYATROSUNUN GECİKMESİ

Amerikan Tiyatrosu devrim başarıyla sona erip Birleşik Devletler kurulduktan sonra bile uzun yıllar İngiliz etkisinden kurtulamamıştır. Aşağı yukarı 1800 yılına kadar bütün oyuncular İngilizdi; Birleşik Devletler'de doğmuş bir tek tiyatro yönetmeni vardı. On sekizinci yüzyılın ortalarına kadar tiyatro yapıları yaptırılmamıştı. İlk geniş, iyi düzenlenmiş tiyatro 1794'de yaptırıldı. Bu gecikmede püritenlerin etkisi büyüktü.

1538'de Meksika kentinde auto sacramentales'ler oynanırdı. 1606'da Fransızlar Kanada'da bir masque sahneye koydular. Bu tarihler arasında Latin Amerika'nın birçok yerlerinde oyunlar oynanmaktaydı. Amerikan kolonilerindeki ilk oyunun 1665'de Virginia'da oynandığı biliniyor. 1750'de iki oyuncu Boston'da bir oyun vermek istedikleri zaman, Massachusetts'de her çeşit tiyatro çalışmalarını yasak eden bir yasa çıkarıldı. Bu yasa 1793'e kadar kaldırılmadı. Öbür New England kolonilerinde tiyatroya karşı yasalar yoksa da, düşmanlık öylesine büyüktü ki bir oyun için izin alınsa bile ilanlara oyun olduğu yazılmaz. «ahlak

konuşmaları» denirdi. Güneyde tiyatro düşmanlığı kuzeydeki kadar güçlü değildi. Virginia ile Güney Carolina'da Cromwell Devrimi'nden kaçmış soylu aileler vardı. Bunlar İngiltere'deki yaşayışlarını sürdürmeye çalışmaktaydılar. Onun için de Londra'lı oyuncular daha çok güneye gelirlerdi.

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

HALLAM'LARIN GELİŞİ

Amerika'ya gelen ilk düzenli kumpanya Londra'da William Hallam'ın kurup kardeşi Lewis Hallam'ın yönetmenliğinde Williamsburg'a gönderdiği kumpanyadır. Bu kumpanya Amerika'ya ayak bastıktan bir yıl sonra, 1753'de New York'a geldi. Thomas Kean ile Walter Murray'ın iki yıl kullandıkları Nassau Caddesindeki tiyatro işe yaramaz haldeydi. Lewis Hallam hemen onu yıktırıp yerine yeni bir tiyatro yaptırdı. Repertuvarlarındaki yirmi dört oyunla New York'dan başka, Philadelphia, Charleston, Jamaica'da da ilgi gören bu oyuncular aslında İngiltere sahnelerinde barınamamış kimselerdi. Lewis Hallam West Indies'de ölünce kumpanya David Douglass'ın yönetmenliğinde New York'a geri döndü. Bir zaman sonra da kumpanyanın başına Lewis Hallam Jr. (1740-1808) geçti. Douglass atılgan bir kimseydi; 1758'de Cruger'e Wharf'da, üç yıl sonra da Chapel Caddesinde iki tiyatro daha yaptırdı; 1766'da Philadelphia'da Southwark Tiyatrosu'nu, ertesi yıl ise New York'da John Street Tiyatrosu'nu açtı.

DEVİRİMDEN SONRA

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

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

1783 Barış'ından sonra İngiliz oyuncular yeniden Amerika'ya gelmeye başladılar. Püriten'lerin düşmanlığına, vatanseverlerin düşmanlığı da katıldığı için, tutunmaları hiç de kolay olmadı. Önce Philadelphia'ya giden Lewis Hallam Jr. 1785'de New York'a geldi; konferanslar, ahlak konuşmaları derken John Street Tiyatrosu'nda açıkça oyunlar oynamaya girişti. Çevresine John Henry, John Hodgkinson, Joseph Jefferson, Thomas Wignell gibi usta oyuncular toplayarak kumpanyasını iyice güçlendirdi.

OYUN YAZARLARI

On sekizinci yüzyılda Amerika'nın önemli denebilecek oyun yazarları yoktu. 1758'de Thomas Godfrey Jr. *The Prince of Parthia* adlı bir trajedi yazdı. Dokuz yıl sonra Philadelphia'da oynanan bu trajedi profesyonellerin sahneye koydukları ilk Amerikan oyunudur. 1766 yılında Major

Robert Rogers kızılderilileri konu alan Ponteach adlı bir trajedi yayımladı, ama bu oyun oynanmadı. 1787'de Hallam kumpanyasının oynadığı The School for Scandal'dan esinlenen Royall Tyler (1757-1826) The Contrast (Karşıtlık) adlı komediyi yazdı. Bu oyunun kazandığı başarı yazarını değilse de başka bir sanatçıyı harekete geçirdi. Londra'da üç yıl resim öğrenimi görmüş olan William Dunlap (1766-1839) oyun yazarlığına başladı; uyarlamalarını da sayarsak altmıştan fazla oyun yazdı. Dunlap bir yazar olarak katıldığı Hallam Kumpanyası'nda bir zaman sonra başlıca yönetmen durumuna yükseldi.

YENİ TİYATROLAR

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

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

ALMANYA'NIN ÜSTÜNLÜĞÜ

On sekizinci yüzyıl sonunda Beaumarchais ile Goldsmith ölmüşlerdi; Sheridan politikaya gömülmüştü. İngiltere gibi, Fransa'nın da umut veren genç oyun yazarları yoktu; her iki memlekette de tiyatrolar oyuncuların gücüyle yürütülüyordu. Amerika tiyatrolarını yeni kuruyor, o

yuncularını İngiltere'den getiriyordu; umut veren oyun yazarları da yetiştirememiştir. 1800 yılı yalnızca Almanya'da üstünlükler bulabildi. İngiltere'ye, Fransa'ya göre çok geç gelişmiş olan Alman tiyatrosu on dokuzuncu yüzyıla Schiller, Goethe, Kleist gibi yazarlarla, August Wilhelm Schlegel (1767-1845) gibi bir Shakespeare çevirmeniyle girdi.

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DOĞU TİYATROSU

On yedinci, on sekizinci yüzyıllarda Avrupalı tüccarlar Doğuya yönelmeye, oradan getirdikleri malları Batı dünyasında modalaştırmaya başlamışlardı. 1775 yıllarında, kültürlü Avrupalılar Doğu Sanatı'nın güzellikleri arkasında koşarlarken, Ombres Chinoises diye anılan gölge oyunları Versailles ile Londra'da kesin başarılar sağlamaktaydı. Ama Avrupa, 1860'a kadar, Doğu tiyatrosu olarak başka bir şey seyredeemedi. 1860'da Napoleon III'ü eğlendirmek üzere bir Çin kumpanyası Paris'e geldi.

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

Aradaki ayrılığı belirtirken, Doğu tiyatrosunun gerçekçi olmadığını söylemek yetmez. Shakespeare'in, Maeterlinck'in oyunları da gerçekçi değildir. Düğüm şurada: Hamlet, ya da Mavi Kuş bildiğimiz gerçeğin bir düş dünyasına yükseltilmesiyle yaratılmış oyunlar. Sonra expressionist oyunlarda gerçekten uzaklaşma çoğunca gerçeği daha sahneye yakın hale getirmek, daha güçlendirmek amacını güder. Batı'nın gerçekten uzaklaşışında gerçeği değerlendirmek isteği sezilir. Hindistan, Tibet, Çin, Japon tiyatrolarında ise yüzyıllardır gerçeği başka bir dile çevirmek, bütünüyle değişik bir biçime sokmak amacı güdülmüştür. Tam anlamıyla sembolik bir tiyatro. Konuşmalar, hareket-

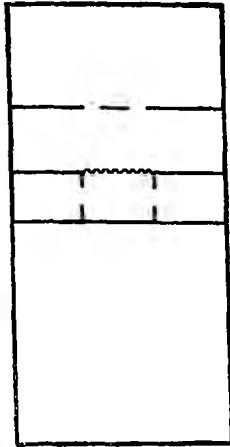
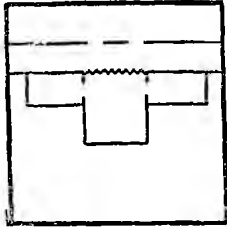
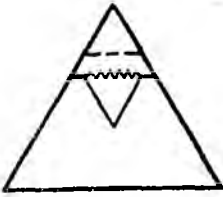
ler, dekor, makyaj ya da maske, her şey gerçekten uzaklaştırılır. Bir masa dağ yerine geçer, bir yelpaze sırasında hançer, sırasında mektup olurur.

HİNT TİYATROSU

Asya memleketleri arasında dinsel törenlerden tiyatroya en çabuk geçen memleket Hindistan olmuştur. Yazılı oyunlar, profesyonel oyuncular, tiyatro yapıları orada başka yerlerden önce gelişmiştir. Daha İsa doğmadan Hindistan Sarayının klasik tiyatrosunda oyunlar oynanmaktaydı. Bharata adını kullanan bir yazarın o eski tiyatroyu, oyun çeşitlerini anlatan kitabı Hint tiyatrosu üzerine en eski belgedir. Ayrıca, elimizde klasik oyunların yazmaları da var. İ.S. 100 yıllarında Budizm propagandası yapan bir yazarın oyunlarından parçalar, sonraki yüzyıllarda yazılmış birçok oyun günümüze ulaşmıştır.

Gupta İmparatorları çağında (İ.S. 320-480) yaşamış olan iki oyun yazarı klasik Hint tiyatrosunun en büyük sanatçıları diye anılırlar; biri Kalidasa, öbürü Kral Shudraka. Kalidasa'nın üç oyununu biliyoruz; bunlardan biri, Shakuntala Almancaya çevrildiği zaman Goethe hayranlığını belirtmekten kendini alamamıştı. Bu oyun Almanya'da sık sık oynanır. Kral Shudraka'nın — belki de kralın Saray şairi seçtiği kimsenin — yazmış olduğu Vasantasena adlı oyun da Avrupa'da oynanmıştır. 1920'de New York'da The Little Clay Cart (Küçük Balçık Arabası) adıyla sahneye konan bu oyun büyük bir başarı sağlamıştı.

Klasik oyunlar Saray için yazılıyor, Saray tiyatrolarında oynanıyordu. Sahnede önemli kişiler, krallar, soylular, prensler, şairler, günlük yaşamlarında kullandıkları Sanskrit diliyle konuşuyorlardı. Öbür kişiler halkın konuştuğu Prakrit dilini kullanıyorlardı. Kadınların dili yalnız Prakrit idi; soylu bir kadın ya da bir prenses canlandırılırken bile Sanskrit dili kullanılmazdı. Oyunlarda düzyazının yanı sıra ölçülü parçalar, şarkılar da yer alırdı. Hint yazarları çoğu konularını eski tarih kitaplarından



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

seçerlerdi; Mahabharata ile Ramayana adlı kitaplardan Zaman zaman konularını, kişilerini yaşamdan aldıkları da olurdu. Çoğu oyun kişileri kalıplaşmış tiplerdi; ama kimli oyunlarda benzerlerinden iyice ayrılan, «kişi» niteliği gösteren tipler de bulunurdu.

Hint yazarlarının pek çok yasakları vardı. Sahnede kötü hareketler yapılmaz, zor kullanılmazdı; uyumak, ye-

mek yemek, öpüşmek, ısırarak, kaşınmak yasaktı. Kötü bitiriş yapılamazdı. Trajedilerde kahramanlar sonuna kadar üzüldü, ezilir, ama sonunda mutluluğa ererlerdi. Saray için yazan çoğu Hint oyun yazarları geleneklerin getirdiği bu yasaklara uymuşlardır.

SARAY TİYATROLARI

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

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

HİNDİSTAN'DA ÇAĞDAŞ TİYATRO

İngilizlerin gelişiyle klasik Saray oyunları sona erdi, ama köylerde gelişen bir çeşit Ortaçağ mystery, morality

oyunu vardı ki ona son verilemedi. Günümüze kadar gelen bu oyunlar arasında İngiliz etkileri tartışılmaz, ya da c etkilere başkaldıranların da yer aldığı görülüyor.

İngilizlerle birlikte ülkeye Avrupa tiyatroları da geldi. 1870'de, Kalküta'da, yerli oyuncular Shakespeare'i, gerçekçi Avrupa oyunlarını Bengali diline çevirip oynamaya başladılar. Bir yandan da Shakuntala'yı, daha başka klasik Hint oyunlarını yeniden ele alıp çağdaş sahneye uyguladılar. Hindistan'ın toplumsal sıkıntılarını ortaya vuran yeni oyunlar yazıldı. Rabindranath Tagore (1881-1941), Bijon Bhattacharya gibi yazarların yapıtları sahneye kondu. Bombay'da tiyatronun İngiliz etkisinden sıyrıldığı bir sırada yazılan oyunlardan bazıları devrimciliği savundukları için yasak edildi. Bunun üzerine yazarlar düşçülüğe, komediye saptılar, alaya, yergiye yöneldiler. Mama Varerkar adlı yazar yerli konuları Batılı bir anlayışla işleyerek toplumcu köy tiyatrosunu canlandırmak isteyen bir hareketin öncüsü oldu.

GÖLGE OYUNU

Doğudaki tiyatro çeşitlerinden biri olan gölge oyununun başlangıcını da Hindistan'da bulabiliriz. Deriden, teneke-den, ya da mukavvadan kesilmiş biçimlerin arkada ışık yakılarak bir perdeye tutulmasıyla oynatılan bu oyunların en eski örnekleri Hindistan'dadır. Konularını Ramayana destanından alırlar. Gölge oyunu Hindistan'dan hem batıya, hem de doğuya doğru yayılmıştı. Arabistan, Suriye, Türkiye, Kuzey Afrika, Yunanistan, Siam, Burma, Kamboçya gibi memleketlerde gölge oyunlarının çok eski bir geçmişi vardır. Cava'da gölge oyunlarının yanı sıra, kukla oyunları oynatılırdı. Ayrıca, bu memlekette oyuncuların kuklalar gibi hareket ederek oynadıkları danslı oyunlar da çok sevilirdi. Burma ile Kamboçya'da olduğu gibi, Cava'daki oyunların konuları da çoğunca Hint kaynaklarından alınmaydı. Onuncu yüzyılda Çinliler gölge oyununu geliştirdi. Işığı yarı yarıya geçiren ince derilerden kesilen biçimler

yer yer boyanmaya, renklendirilmeye başlandı. Batı dünyası gölge oyununu Çin yoluyla, «Ombres Chinoises» olarak tanımıştır.

KLASİK ÇİN TİYATROSU

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

Çin Tiyatrosu'nun önemi arttıkça oyunların sayısı arttı; ama nitelik bakımından bir yükselme olmadı. On üçüncü yüzyıla kadar seçkin yazarlar tiyatroya yakınlık göstermediler. Moğolların gelişinden sonra oyun yazarlığı birden önem kazandı. Daha önce devlet kapılarında iş arayan sanatçılar tiyatro alanına saptılar. Konular, konuşmalar geliştirildi, şiir gücü yükseltildi, kişiler yeni bir anlayışla işlenmeye başlandı. Zamanla tarihten, menkıbelerden günlük hayata geçildi. Kimi oyunlar Batı dünyasının ilgisini çekecek, yirminci yüzyıla kalabilecek kadar köklü bir insan anlayışına, şiir gücüne ulaştı. Ama yedi yüzyıl boyunca Çinli oyun yazarlarının hep bu yüksekliği tutturduğu sanılmamalı. Pek çok mutlu bitirim melodramı, kaba komediler, farslar da yazılmıştı.

DEKOR YERİNE SEMBOLLER

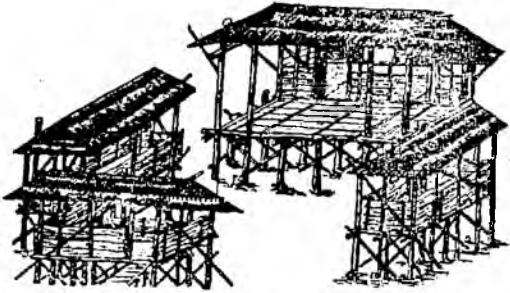
İlk Çin oyunlarında Hint konularından, kişilerinden ne dereceye kadar yararlanıldığını bilmiyoruz. Ama Çin ti-

yatrosu, gerek sahnesi, gerek oyun anlayışıyla Hint tiyatrosuna çok benziyor. Klasik Çin sahnesi de, eski Hint tiyatrolarındaki ön sahne gibi, seyircilerin içine doğru uzanmakta. Sahne dekorsuz. Arkada duvar yerine perde var, ama perdede gene Hint sahnesindeki gibi iki giriş yeri bırakılmış. Perdenin arkasında oyuncular sıra bekliyor, soyunup giyiniyorlar. Oyuncuların anlamı kesinlikle bilinen sembolik hareketleri var. Hintli oyuncu sahnede geyik kovalıyor; Çinli oyuncu da yerdeki bir çemberin içine girmek ya da çıkmakla bir yerden başka bir yere gidiveriyor. Hintlinin yüzünü boyayışından doğduğu yer, ya da bağlı olduğu sınıf anlaşılıyor; Çinlinin yüzünü boyayışı ise kişiliğini ortaya vuruyor. Beyaza boyanmış bir yüz kötülüğü, kallesliği; kırmızı bir yüz yiğitliği; mavi bir yüz acıma bilmezliği, zalimliği belirtiyor. Bütün renklerin böyle kesin anlamları bulunması Çin oyunlarında kalıplaşmış tiplere çok yer verildiğini gösterir. Çin tiyatrosunun bu alanda Hint tiyatrosundan daha ileri gittiği, oynayış bakımından da daha soyut, daha sembolik olduğu anlaşılıyor. Üstelerine tekerlek çizilmiş iki sarı bayrak bir araba, üstlerinde dalgalı çizgiler bulunan bayraklar ise bir ırmak, ya da denizdir. Bu bayrakları sahne eşyalarına bakan kimse ile yardımcıları tutarlar; giydikleri kara giysiler sahnede görünmediklerini anlatır. Masalar, iskemlelerle tapmaklar, köprüler, gemiler, saraylar canlandırılır. Birisi öldü mü yüzüne kırmızı bir bayrak tutulur; ölen kalkıp yürüyerek sahneden çıkar; onun kesik kafası olarak yere kırmızı bir torba atılır.

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

ÇİN'DE TİYATRO YAPILARI

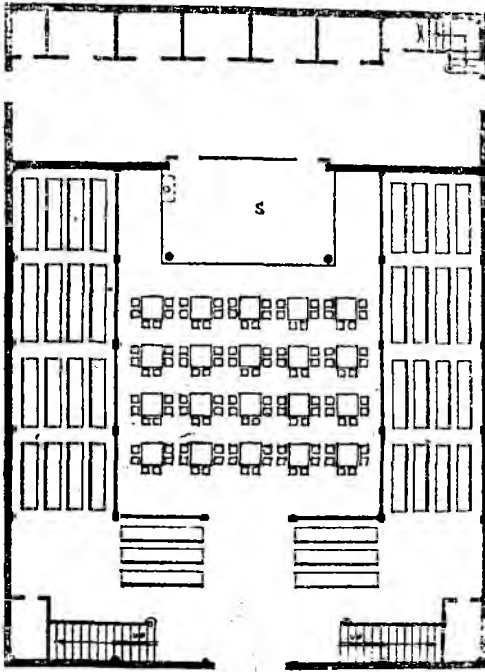
İkinci Dünya Savaşı'ndan önce Çin'e giden Batılılar oyunları olduğu kadar, tiyatroları da yadırgıyorlardı.



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

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

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



ÇAYEVİ TİYATROSU. Bin iki yüz yıl kadar önce Çinliler tiyatrolarına «Çayevi» derlerdi. Yukardaki planda bir çayevinin ilk katı görülüyor. S sahne. O orkestranın yeri. Varlıklı seyirciler masaların bulunduğu yerde oturup çay içerlerdi, öbür seyirciler kenarlardaki sıralara otururlardı. İkinci katta kadınlar için localar vardı.

ARMUT BAHÇESİ ÖĞRENCİLERİ

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

Armut Bahçesi kurulduğu zaman erkeklerle birlikte kadın oyuncular da yetiştirilirdi. On sekizinci yüzyılda bir imparator bir kadın oyuncu ile evlendikten sonra kadınların sahneye çıkmasının yasak edildiği sanılıyor. Kadın oyuncular ancak yirminci yüzyılda yeniden sahneye çıkmaya başladılar. Mei Lanfang adh bir erkek oyuncu kadın rollerindeki başarısıyla, yalnız Çin'de değil, Avrupa'da, Amerika'da da ün sağlamıştı. Çin tiyatrosuna tarihe uygun giysi anlayışını yerleştiren bu oyuncu dünya çapındaki ününün yardımıyla, memleketinin insanlarına oyunculuğun önemini kabul ettirmiş, altı yüzyıl aşağılanan, toplum dışı sayılan «oyuncu»ya Çin'de de gereken değerin verilmesine yol açmıştı.

BATI ETKİLERİ

Batı etkileriyle birlikte amatör oyuncular ortaya çıktı. 1880 yıllarında soylular özel olarak oyunlar oynamaya merak sardılar. Arkasından zengin tüccarlar da bu yola saptı. Ama oyunlar gene eski anlayışa uygun şeylerdi. Batı oyunlarını Batılılar gibi oynamak isteği 1915'de alevlendi. Önce amatörler başarısız denemeler yaptılar, sonra profesyoneller işi ele alınca başarıya erildi. Çağdaş Çin yaşamı üzerine gerçekçi yapıtlar yazan yerli oyun yazarları yetişt. Bir yandan da eski oyunlar yeniden ele alınmakta, gelenek-

leşmiş halk tiyatrosu bir düzene sokulmaya çalışılmaktaydı. Bugün Çin'de 2000 kadar tiyatro kumpanyası bulunduğu söyleniyor.

JAPON SANATININ AYRILIĞI

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

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

NOH OYUNLARI

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

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

Japonya'da ilk tiyatro çeşidi bu gibi danslardan doğdu. On beşinci yüzyıl başlarında Kanami adlı bir din adamı ile oğlu Zeami, Noh oyunlarının günümüze kadar değişmeyen özelliklerini geliştirdiler. Noh oyunları bir tapınak avlusunda başlamıştı; orada halka da oynanabilirdi; ama bir

zaman sonra tiyatro bir general sarayına taşındı. Kanami ile Zeami sarayda belli bir tiyatro, bir sahne biçimi yaratıldılar; ondan sonra da soyluların, varlıklı kişilerin evlerinde Noh oyunları seçkin seyircilerin eğlencesi haline geldi.

Sayıları iki yüz elliye yaklaşan Noh oyunlarının pek çoğunu Kanami ile oğlu yazmışlardı. Aşağı yukarı hepsi uzunca tek perdelik oyunlardır. Dilin eskiliği, konuşmalarda seslerin acayip tekdüzeliği yüzünden, seyircilerin ellerinde yazılısı olmadan bu oyunları izleyebilmeleri çok güçtü. Çoğunun konuları tarihsel, dinsel olaylardan alınmaydı; hem Japon, hem de Çin kaynaklarından. Ayrıca, Budist felsefesini savunan oyunlar da vardı.

KYOGEN

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

NOH SAHNESİ

Noh oyunlarının oynanışı da Batılıların yadırgayacağı özelliklerle doludur. Kadın rollerini erkekler oynar. İmparator, prens rollerine ise çocuklar çıkar. Oyuncuların hareketleri son derece cansızdır. Dansları ağır hareketlerle pozlar almaktır. Birkaç adım atmak bir yolculuğun sona erdiğini belirtir; elini hafifçe dizine vuran oyuncunun heyecanlandığı anlaşılır. «Baş oyuncu» ile yanındakiler çoğunca maskelidirler; yaşlı adam, genç kadın, vahşi hayvanlar, ge-



GÜNÜMÜZDE BİR NOH SAHNESİ. Eskiden seyirciler yerde otururlardı, oturdukları alanın üstü açıktı. Yalnız sahnenin çatısı vardı. Sonradan Noh tiyatroları kapalı yerlerde yapılmaya başlandıysa da sahnenin üstündeki çatı kaldırılmadı.

nerallerin görüntüleri, öbür dünyadan cinler, hepsi maskelerinden belli olur. Önce suçsuz bir adam olarak sahneye çıkan oyuncu, az sonra cin maskesiyle sahnede görünebilir. «İkinci oyuncu» maskesizdir, zaman zaman durup öbür oyuncularını bir seyirci gibi seyrederek. Oyuncuların adlarını bildirmek, geçmişlerini anlatmak için belli yerleri vardır. Bütün giysiler güzeldir, eski tarzdır, bir bahçıvanın, ya da dilencinin giysisi bile yalnız biçimiyle öbürlerinden ayrılır. Sahne eşyalarını karalar giyinmiş bir uşak getirip götürür. Dört direk üstüne yerleştirilen sazdan yapılmış dam, kulübe yerine geçer. Oyuncuların ellerinde gerçek eşyalar bulunur, ama bir yelpazenin hançer ya da tepsi olarak kullanılması da yadırganmaz.

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

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

JAPON KUKLA TİYATROSU

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

? - 1724) adlı bu yazara günümüzde «Japonya'nın Shakespeare'i» deniyor.

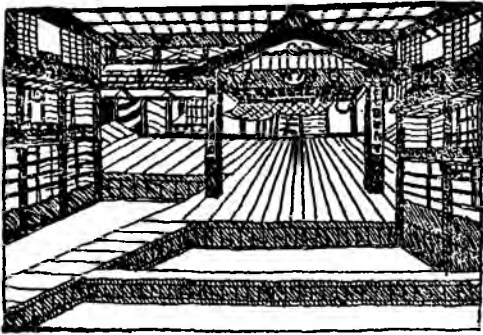
Önceleri kuklalar basitti. Bir kuklayı bir kişi, en çok iki kişi oynatabilirdi. 1730'dan sonra kuklalar iyice gelişti, gözleri, kaşları, kulakları, ağızları, mideleri, teker teker parmakları bile oynamaya başladı; boyları bir metreyi buldu. Böylece bir kuklayı birkaç kişinin oynatması gerekti. Her kuklanın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

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

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

KABUKİ

Japon halk tiyatrosu Kabuki'nin 1600 yıllarında yaşamış olan O-Kuni adlı bir kadınla başladığı söylenir. O-Kuni tapınaklara para toplamak için dolaşan bir din gönüllüsüy-müş. Kyoto'nun kuru bir ırmak yatağında dansedip şarkı söyleyerek büyük bir ilgi uyandırmış. Başka yerlerde de oynamaya başlayınca çevresinde bir kumpanya gelişmiş. Noh oyunlarından gelen etkiler halkın isteklerine uydururken değişik bir tiyatro doğmuş. O-Kuni kumpanyasında erkek rollerine kadınlar, kadın rollerine de erkekler çıkar-mış. Sonra birtakım uygunsuzluklar olduğu görülünce hü-kümet kadınların sahneye çıkmasını yasak etmiş. Çocuk kumpanyaları kurulmuşsa da, 1650 yıllarında usta erkek



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

oyunculardan kurulan kumpanyalar onların yerine geçmiş. Bu usta oyuncuların çalışmalarıyla Japon halk tiyatrosu Kabuki son biçimini almış.

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

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

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

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

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

ON BEŞİNCİ BÖLÜM

ON DOKUZUNCU YÜZYILDA AVRUPA

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

On dokuzuncu yüzyılın tiyatrosu da genel görünüşüne uyuyordu. Oyun yazarlığında devrim yapılmıştı, öte yandan geri dönüşler, direnmeler de vardı. Yaratıcı kafalar durmadan değişiklik arıyor, «daha iyi bir tiyatro» ülküsünü güdüyorlardı. Bambaşka kafalar da yeni ortaya çıkan, kültürsüz, bilgisiz, ama artık cebinde parası olan bir seyirciyi avlamak ülküsünü gütmekteydiler. Endüstri devrimi orta tabakanın sayıca büyümesini sağladığından seyirciyle birlikte tiyatrolar da çoğalmaktaydı. Öğrenim, eğitim bakımlarından çok düşük olan yeni seyircilerin tiyatro edebiyatında da bir düşüşe yol açmaları beklenebilirdi. Oysa hiç de öyle olmadı. On dokuzuncu yüzyıl tiyatro edebiyatına önemli gelişmeler getirdi. Oyun yazarları klasik anlayıştan

romantizme, romantizmden de gerçekçiliğe yöneldiler. Ayrıca, tiyatroların sayısı arttı, yapılar küçüldü. Oyunlar yıldız oyuncuların gösterisi olmaktan çıkıp provalara dayanan birlikte çalışmalar niteliğini kazandı; oynayıp doğallaştı. Bilimlerdeki ilerlemeler sonucu olarak yeni ışıklandırma yolları bulundu. Dekorlarda, giysilerde tarihe uygunluk sağlandı. Kanatlar, boyalı perdeler yerine, gerçeğe daha yakın olan kutu dekorlar kullanılmaya başlandı.

ROMANTİZM

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

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

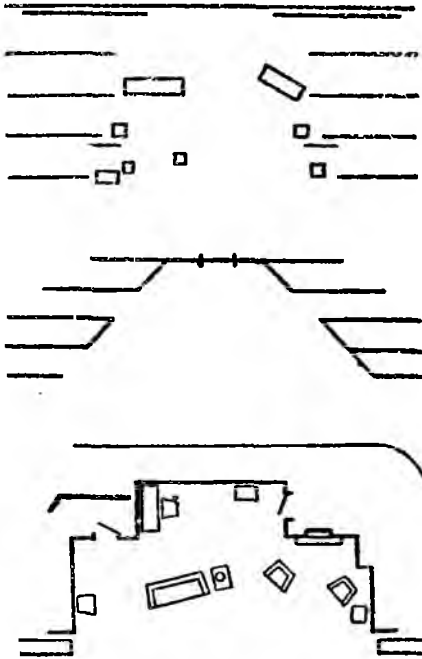
Fransız Devrimi'nden sonraki yıllarda Paris sahnelerinde romantik anlayışın çok kötü örnekleri alkışlandı. Ülkücülükle azgınlığı, vahşiliği bir araya getiren bu oyunlar, Bastille'i ele geçirmiş, Terör Çağı'nı yaşamış, İmparatorluğun büyük düşlerinden doğan acılara katlanmış bir halkı besliyordu. Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) böyle romantik melodramlar düzenlemenin başlıca ustasıydı. Sahne makineleri, gösteri hileleri bulmakta olduğu kadar, o-

yunlar yazmakta da çok becerikliydi. Kültürlü bir insan olan Pixérécourt yaptığı işi şu sözlerle savunurdu: «Okuma bilmeyen kimseler için yazıyorum.» Herhalde İngiltere'deki başarısı da bu yüzdendi. İngilizler düşman bir memleketin yazarı olan Pixérécourt'un yapıtlarını — yazarın adını anlamadan — kendi okuma yazma bilmeyen seyircilerinin karşısına çıkarmışlardı.

İngiltere'de Alman tiyatrosunun etkileri 1786'da Lessing'in Minna von Barnhelm'inin uyarlamasıyla başlar. Arkasından Schiller'in, Goethe'nin, Iffland'm (1767 ? - 1814) oyunları gelir. Romantik İngiliz şairlerinin oyunlar yazmaya başladıkları görülür. Coleridge (1772-1834) The Fall of Robespierre (Robespierre'in Düşüşü) ile Osorio'yu; Byron Sardanapalus ile Manfred'i; Shelley (1792-1822) The Cenci'yi yazarlar. Ama bu oyunlardan yalnız ikisi sanatçıların yaşadığı günlerde sahneye çıkabilir. Buna karşılık Ann Radcliffe'in, Walter Scott'un (1771-1832) romanları sahneye uygulanıp bol bol oynanır. Mrs. Shelley'in (1797-1851) Frankenstein'i ise Hollywood'dan yüz yıl önce Londra sahnelerinde başarıya ermiştir.

HUGO İLE HERNANI

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



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

TIYATROLARDAKİ DEĞİŞİKLİKLER

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında tiyatroların seyirci yerlerinde, giysilerde, sahne ressamlığında, sahne değıştir-

me düzenlerinde birtakım önemli yenilikler yapıldı.

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

Avrupalıların, tarihsel oyunlarda, hem dekor, hem giysi bakımından tarihe uygunluk aramaya başlamaları kolayca yayılviren bir yenilik olmadı. Bu anlayışın yerleşmesi için aşağı yukarı yüz yıl beklemek gerekti. Günümüzde kimi sahneye koyucular Hamlet gibi eski oyunları yirminci yüzyıl giysileri, dekorlarıyla oynattıkları zaman aşırı bir yenilik yapmış sayılıyorlar. Oysa on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına kadar bütün oyunlar böyle oynanıyordu; yadırganmayan, alışılmış anlayış buydu. Tarihe uygunluk ancak 1810 ile 1850 yılları arasında yayılıp egemenliğini kurabildi.

Kutu dekorların ne zaman başladığı kesinlikle bilinmiyor. 1804'de Almanya'daki Mannheim Saray Tiyatrosu'nda bir sahne ressamı kanatların aralarını kapatarak kapılar, ya da pencereler yapmıştı. Bu sıralarda Fransız sahnelerinde kutu dekora benzer dekorlar kullanıldığı, Goethe'nin *Autobiography*'sindeki sözlerden anlaşılıyor. Goethe Fransızlara sahnenin iki yanını gerçek duvarlarla kapattıkları için kızıyor. 1794'de ise, bir Londra dergisi, Drury Lane'de oynanan bir oyunda kanatların yerine, «yabancı tiyatrolardaki gibi», dekor duvarlar yapıldığını yazmıştı. 1832'de Mme. Lucia Vestris'in (1797-1856) kutu dekor yaptırdığını açıkça gösteren belgeler var. Kutu dekorların ilk büyük başarısı ise gene Mme. Vestris'in 1841'de Covent Garden'de oynanan bir oyuna yaptırdığı dekorla sağlanmıştır. Eleştirmenler bu dekoru gerçeğe uygunluğundan dolayı övmüşlerdi.

Kutu dekorla birlikte sahne değiştirme zorlukları ortaya çıktı. Kanatlarla kolayca yapılabilen değişiklikler kutu

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

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

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

NATÜRALİZM İLE REALİZM

Natüralizm sözü olmasa realizmi, gerçekçiliği anlatmak kolaydı. Bu iki terim çoğu zaman birbirine karışıyor. Gerçekçi bir oyun konuşma diliyle, düzyazı olarak yazılır. Konusunu tarihten de alabilir, ama kişilerinin gerçek yaşamda gördüğümüz insanlar gibi konuşmaları, davranışlarını gerçeğe uydurmaları gerekir. Anlatılan olay da akla yakın, yaşarken görülebilecek bir olay olmalı. Yani doğaya uygunluk aranıyor. Bu noktada realizm ile natüralizm sözcüklerinin birbirine çok yakınlaştığını görüyoruz. Oysa bu yalnız

sözcük anlamı bakımından bir yakınlaşma. Terim olarak natüralizmin belirli bir sanat anlayışının adı.

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

İYİ KURULMUŞ OYUN

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

ALMANYA İLE RUSYA'DA GERÇEKÇİLİK

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

Gene Almanya'da Friedrich Hebbel (1813-1863) ilk realist trajedi olarak anılan *Maria Magdalena'yı* yazmıştı. 1844'de yazdığı bu oyundan önce, Hebbel konularını tarihten, kutsal kitaptan alan oyunlarla üne ermiş bir yazardı.

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

FRANSA'DA

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

1851'de genç Dumas (1824-1895) *La Dame aux camélias* (Kamelyalı Kadın) adlı romanını oyunlaştırdı. Gene bu yıllarda Emile Augier (1820-1889) adlı yazar orta tabaka kişilerini işleyen oyunlarda ölçü kullanmayı denemekteydi. Bir

süre sonra bu iki yazarın toplumsal kötülükleri ele alan -tezli- oyunlar yazmaya başladıkları görüldü. Birçok bakımlardan birbirleriyle yarışan Dumas fils ile Augier romantizme bütünüyle sırt çevirip çağın orta tabakası ile yüksek tabakasında gördükleri kötü yanları ortaya döktüler. Ama tam bir gerçekçiliğe ulaşmış oldukları söylenemez.

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

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

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

OYUNCULAR

On dokuzuncu yüzyıl sonunda gerçekçiliğin üstünlük sağlamasına kadar, aşağı yukarı her yerde tiyatrolar tek tek oyuncuların gösterişi, başarısıyla yürütülüyordu. Seyirciler beğendikleri sahneleri tekrarlatmak için oyunu alkışlarla keserlerdi. Günümüzde opera aryaalarının tekrarlanması gibi, çok alkışlanan sahneler yeniden oynanırdı. Tiyatrolarda bir bütünlük, tutarlılık, çeşitli öğeler arasında birbirine uygunluk yoktu. Richard Wagner (1813-1883) ile Saxe-Meiningen Dükü tiyatroyu bir bütün olarak düşün-

mekte, oyunları her bakımdan kusursuz olarak seyirci önüne çıkarmakta ayrı ayrı alanlarda önderlik ettiler. Tiyatro onların elinde bütün öğeleriyle tek bir anlatıma yöneldi. André Antoine (1858-1943) ise gerçekçi oyunları gerçekçi bir anlayışla sahneye koyarak dünya çapında etkiler yarattı.

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

MEININGEN OYUNCULARI

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

Dük 1866 yılında «Meiningen Oyuncuları» diye anılan kumpanyanın başına geçtiği zaman hem tarihe uygunluk, gerçekçilik yolunda önemli adımlar atmış olan Londralı Charles Kean'i (1811-1868), hem de «Burgtheater»ın sanat anlayışını biliyordu. Ama «Meiningen Kumpanyası» tarihe uygunlukta olduğu gibi, tiyatroyu bir bütün olarak görmekte de çok daha ileri gitti. Zaten kumpanyanın tanınmış, ünlü oyuncular da pek yoktu. Baş rollere çıkan oyuncular sırasında en küçük rollerde de oynarlardı. Usta bir sahne ressamı olan Saxe-Meiningen Dükü sahnede çeşitli oyun düzlemleri kullanırdı. Başarısı uzun provalara dayanıyordu.

Daha çok Shakespeare ile Schiller'in oyunlarını sahneye koyardı; ama Kleist ile Grillparzer'e yeniden ilgiyi çeken, Lessing ile Molière'i canlandıran, Ibsen'in Hayaletler'ini Avrupa'nın ana topraklarında ilk oynatan da Saxe-Meiningen Dükü olmuştı. Kumpanyanın çeşitli Avrupa memleketlerinde yaptığı, 1874'den 1890'a kadar süren turneler tiyatro sanatı üzerinde büyük etkiler yaratmış, yeni bir oyun anlayışının yayılmasını sağlamıştı. Stanislavski (1863-1938) ile Henry Irving gibi ünlü tiyatro adamları Saxe-Meiningen Dükü'nün çalışmalarından çok yararlanmışlardır.

AMERİKA'DA

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

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

ON ALTINCI BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL GERÇEKÇİLİĞİNE DOĞRU

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

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

André Antoine amatör bir oyuncuydu; geçimini Paris Gaz Kumpanyası'nda kâtiplik ederek sağlıyordu. 1887'de kendisi gibi amatör olan arkadaşlarıyla birlikte bir tiyatro kumpanyası kurup Montmartre'daki 342 kişilik bir salonda tek perdelik oyunlar oynamaya başladı. «Théâtre-libre» iki kere yer değiştirdi; önce Latin Quarter'daki 800 kişilik bir salona, sonra da kentin merkezindeki **Théâtre Menus-Plaisirs**'e geçti. Ama 1894'de Antoine tiyatronun başından ayrılanı kadar «Théâtre-libre» savunduğu ilkelerden caymadı. Oyunlar yalnız tiyatronun abonelerine oynanırdı. Önceleri her oyun bir tek kere oynanıyordu; **Menus-Plaisirs**'e geçildikten sonra her oyun iki kere oynanmaya baş-



ANTOINE'IN YABAN ÖRDEĞİ İÇİN YAPTIĞI
DEKOR. 1891'de «Théâtre-libre»de oynanan *Yaban
Ördeği* adlı oyundan bir sahne.

andı. Abone olmayanlara tiyatronun kapıları çok ender açılırdı. Antoine elli bir yazarın yüz on bir oyununu sahneye koydu. Bu oyunların üçte ikisi tek perdelikti. Çoğunluğu genç olan yazarlar natüralist anlayışa uygun yapıtlar yazdıkları için, halk arasında «Théâtre-libre», natüralizmi savunan bir tiyatro diye anılıyordu. Oysa Antoine ölçülü tek perdelikler, Hauptmann'ın (1862-1948) *Hannele* adlı oyunu gibi gerçekçilikle şiiri bağdaştırmak isteyen yapıtlar da oynamıştı. «Théâtre-libre»de oynanan oyunlar arasında Ibsen'in *Hayaletler*, *Yaban Örneği* adlı oyunları, Strindberg'in *Miss Julia'sı*, Hauptmann'ın *Dokumacılar'ı* da vardı.

Antoine'ın sesi zayıftı, ama çok iyi bir oyuncuydu. «Théâtre-libre»i açtığı mevsim sonunda «Odéon Kumpanyası»ndan teklif almıştı. 1888'de «Meiningen Oyuncuları»nı seyretti; ama onun kendi topluluğu çok daha doğal bir oyun anlayışına ulaşmıştı. Sahnede tıpkı günlük yaşamdaki gibi konuşuyor, günlük yaşamdaki gibi hareket ediyorlardı; hatta seyircilere arkalarını dönerek konuştukları bile oluyordu.

Antoine'ın amatör oyuncular ılıtçı, kimyager, şarap tüccarı, mimar, terzi gibi çeşitli mesleklerden kimselerdi. Oyunlarda gerçek dekorlar, günlük yaşamda kullanılan eşyalar yer alıyordu.

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

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

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

FREIE BÜHNE

Antoine'ın Alman tiyatrosu üzerindeki etkisi büyük oldu. 1889'da ünlü gazeteci Maximillian Harden ile sekiz arkadaş ılı küçük bir tiyatro topluluğu kurup başına eleştirmen Otto Brahm'ı (1856-1912) geçirdiler. Bu topluluk «Théâtre-libre»ın Almanya'ya uygulanmış bir örneğiydi. Tıpkı Antoine gibi, Brahm da tiyatrosunu yalnız abonelerine açık tuttu. Böylece de polisin sansüründen bir dereceye kadar kurtulmuş oldu. Onun oyuncular ılı da kumpanyadan para almıyorlardı; ama aralarında profesyonel olanlar, başka tiyatrolarda parayla oynayanlar vardı. Brahm küçük bir tiyatro salonu kiralayacağına, büyük tiyatrolarla anlaşarak onların salonlarında pazar günleri öğleyin oynamak yolunu tutmuştu. Gene Antoine'ın «Théâtre-libre»ı gibi

Brahm'ın «Freie Bühne»si de yeni yazarlara açık, onları tanıtırma görevini yüklenmiş bir tiyatroydu. Örneğe Gerhart Hauptmann'ın ilk oyunu Vor Sonnenaufgang (Güneş Doğmadan Önce) daha yazar tanınmamışken «Freie Bühne»de sahneye kondu. Ayrıca, birçok tanınmış yabancı yazarın oyunları Alman seyircisine ilk olarak bu deney sahnesinde, Brahm'ın aracılığıyla sunuldu: Tolstoy (1828-1910), Zola, Goncourt Kardeşler, Becque, Strindberg.

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

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

HAUPTMANN, WEDEKIND, SCHNITZLER

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

Hauptmann gibi on dokuzuncu yüzyıl sonuna doğru yazmaya başlayan ikinci büyük Alman oyun yazarı Frank Wedekind'dir (1864-1918). 1890'da Die junge Welt'i (Genç-

lık Dünyası), ertesi yıl Frühlings Erwachen'i (İlkyazın Uyanışı) yazan Wedekind «yaşamdan bir kesit göstermek» tekniğiyle cinsel konuları ele alıyordu. Hem ahlakçı, hem de ahlak dışı bir görünüşü olan oyunlarında yazar realizm ile natüralizm arasında duruyor, yer yer yirminci yüzyıl expressionism'ine yaklaşıyordu.

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

INDEPENDENT THEATER

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

Gerçi «Independent Theater»ın oyunları gönüllü oyuncularla, gündüzleri oynanıyordu, ama gene de Grein'e önemli giderler yüklenmekteydi. Parasızlık yüzünden çalışmalarına son veren bu topluluğun yerini 1899'da kurulan

«Incorporated Stage Society» aldı. «Stage Society» kırk yıl süren çalışmalarıyla İngiliz tiyatrosu üzerinde önemli etkiler yarattı.

KUZEYİN DEVLERİ

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

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

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

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

İskandinavya'nın çağdaş tiyatroya verdiği üçüncü dev bir İsveçliydi: August Strindberg. O da tarihsel oyunlarla başlayıp sonradan gerçekçiliğe sapmış, en sonunda da gerçeğin sembollerle açıklanması denebilecek bir anlayışa ulaşarak expressionism'in hazırlayıcılarından biri olmuştu. Çok yönlü bir sanatçıydı. Bir yandan oyunlar sahneye koymuş, iki tiyatroyu yönetmiş, bir yandan da kısıklı uzunlu elli oyun, sahne tekniği üzerine yazılar, romanlar, kısa öyküler, tarihler, otobiyografiler yazmıştı. Kimseye benzemeyen, son derece yoğun, sarsıcı, güçlü bir yazışı vardı; gerçeği çözümleyişi, sanat katına yükseltişi eşsizdi. Dehasını deliliğin renklendirdiği söylenebilir.

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

Tanrıyı aradığını, ama Şeytanı bulduğunu söyleyen bu yazarın yapıtları yirminci yüzyılın sonraki oyun yazarlarınınca övgülere boğulmuştur. Sean O'Casey şöyle der: «Strindberg, Strindberg, Strindberg, hepsinin en büyüğü!» Şu sözler de O'Neill'in: «Strindberg bugünkü tiyatromuzdaki bütün yeniliklerin habercisi olmuştur.» Ünlü usta Ibsen ise Strindberg'i şu sözlerle yüceltmışti: «O benden de büyük olacak.»

MOSKOVA SANAT TİYATROSU

Rusya tiyatro dünyasına üç büyük gerçekçi verdi: Tolstoy, Çehov (1860-1904), Gorki (1868-1936). Bu üç sanatçının oyunları çağdaş tiyatronun gelişmesinde çok önemli bir rol oynamış olan «Moskova Sanat Tiyatrosu»nun çalışmalarına sıkı sıkıya bağlıdır. 1891'de bu tiyatronun iki yö-

netmeninden biri, Konstantin Stanislavski daha amatör, bir tiyatrocuymken Tolstoy'un yergili komedisi **Aydınlaşma-
nın** Meyvaları'nı sahneye koymuştu. Tolstoy'un ilk önemli oyunu olan **Karanlığın Gücü'nü** 1888 yılında «Théâtre-libre»de Antoine oynamıştı; Rusya'da bu oyunu seyirci önüne çıkaran ise gene Stanislavski oldu. Çehov'un **Martı'sı** başka bir tiyatrodan oynanıp yazarı tam bir umutsuzluğa düşürmüştü. «Moskova Sanat Tiyatrosu» oyunu büyük bir başarıyla sahneye koyarak oyun yazarlığından vazgeçmiş olan Çehov'u yeniden tiyatroya çekti. Ayrıca, Çehov'un dostluğundan yararlanarak Gorki'ye **Ayaktakımı Arasında** adlı oyunu yazma isteğini verenler de «Moskova Sanat Tiyatrosu»nun yönetmenleridir.

Konstantin Stanislavski varlıklı bir ailenin çocuğuydu. İlk gençliği evlerindeki küçük tiyatrodan oyunlar sahneye koymak, oynamakla geçmişti. 1888'de «Edebiyat ve Sanat Derneği»ni kuranlara katıldı; birkaç yıl sonra da — yirmi beş yaşına doğru — oyun yönetmenliğine başladı. Gene o yıllarda Vladimir Nemiroviç-Dançenko (1858-1943) «Moskova Filarmoni Derneği»nde tiyatro dersleri vermekteydi. Stanislavski ile Dançenko bir sanatçılar lokantasında buluşup on beş saat süren bir konuşma sonunda «Moskova Sanat Tiyatrosu»nu kurmaya karar verdiler. Amatör oyunlara dayanan tiyatro uzun çalışmalar, sürekli provalarla hazırlanmayı bir yöntem olarak kabul etti. Bu yöntemin amacı görünüşteki gerçekçiliğin ötesine geçebilmek, iç gerçeklere, duyguların, yaşantıların gerçeğine inebilmektir. Böylece «Moskova Sanat Tiyatrosu»nun oyuncularını ruhsal olarak gerçekçilik denebilecek bir anlayışın gereklerine uydular. Bu tiyatrodan Olga Knipper, Ivan Moskvın, Vasili Kaçalov, Maria Germanova, Leonid Leonidov, Alla Nazimova, Richard Boleslavsky, Leo Bulgakov, Akim Tamiroff, Olga Bacanova gibi ünlü oyuncular yetişti.

«Moskova Sanat Tiyatrosu» bu tür toplulukların karşılaştığı para sıkıntısını pek çekmedi. Tiyatroyu yönetenler varlıklı kimselerin çocukları olduğu gibi, Rusya'da böy-

le bir tiyatroyu besleyecek kadar zengin bir orta tabaka da gelişmişti.

«Moskova Sanat Tiyatrosu»nda yetişen önemli bir tiyatro adamı da Vsevoiod Meyerhold'dur (1873-1943). Önce oyuncu olarak ilgi çeken bu sanatçı Stanislavski'den ayrıldıktan sonra yönetmenliğe başladı. Devrim'den sonraya Sovyetler Birliği'nin el üstünde tutulan tiyatro yönetmeni haline geldi. Gerçekçilikle bağdaşamayacak bir anlayışın savunucusuydu. Seyircinin bir tiyatroda bulunduğunu unutmamasını isterdi. Perdeyi kullanmaz, ışıkları söndürmez, seyircileri başka bir dünyaya çekmeye çalışmazdı. Dekorları da gerçeğin taklidi değildi. 1938'de biçimciliğe kaydığı için gözden düştü.

ULUSAL İRLANDA TİYATROSU

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

«Irish Literary Theater» (İrlanda Edebiyat Tiyatrosu) 1899'da kurulmuştu. Siyasa alanındaki ulusçu hareketin bir sonucu olarak görülen bu tiyatroda William Butler Yeats (1865-1939) ile Lady Gregory önceleri şiirsel oyunlar oynatmak istegindeydiler. Başlangıçta oyuncular İngilizdi; İrlandalı seyirciler tiyatroya bir yakınlık duymuyorlardı. 1901'de Dublin'li amatör oyuncular, bu arada Fay Kardeşler, Yeats ile Lady Gregory'nin kumpanyasına girdiler. Böylece «Irish Literary Theater» adı bırakıldı; «Irish National Theater Company» (Ulusal İrlanda Tiyatro Kumpanyası) kuruldu. Yeni kumpanyanın oyunlarında bütünyle yerli, İrlanda'ya özgü bir tat vardı. 1903'de kumpanya Londra'ya giderek oyunlar verdi. Miss Horniman İrlandalı oyuncuların bu oyunlarını seyredince onlara yardım etmek iste-

ğini duydu; Dublin'deki Abbey Tiyatrosu'nu yeniden yaptırdı; 1910 yılda, kumpanya durumunu sağlamlaştırana kadar elini onların üstünden çekmedi.

Fay Kardeşler'in etkisiyle oyuncular Antoine'ın gerçekçi oyun anlayışına yönelmişlerdi; basit, ama hem tatlı, hem de güçlü bir oyun tarzını geliştirdiler. İrlandalı yazarlar Abbey Tiyatrosu için oyunlar yazmaya başladı. İrlanda halk dilinin şiirliliğiyle bezelen bir gerçekçilik anlayışı önem kazandı.

Bu tiyatro hareketinin ortaya çıkardığı yazarların en büyüğü John Millington Synge'dir (1871-1909). 1903'den 1909 yılına kadar yazdığı altı oyun arasında *Riders to the Sea* (Denize Giden Atlılar) gibi, *The Playboy of the Western World* (Babayiğit) gibi eşi az görülmuş güzellikte yapıtlar vardır. Bunlara Yeats'in, Lady Gregory'nin, St. John Ervine'in (d. 1883), Paul Vincent Carroll'un (d. 1900), Sean O'Casey'nin (1880-1964) oyunları da katılırsa çağdaş İrlanda edebiyatının bu alanda ne derece başarılı olduğu kolayca ortaya çıkar.

İNGİLTERE'DE

Abbey Tiyatrosu durumunu sağlamlaştırınca Miss Horniman doğduğu kentte «Manchester Repertory Theater»ı kurdu. Bu tiyatronun oynadığı iki yüzden fazla oyunun yarısı yeni yazarların yapıtlarıydı. «Manchester Repertuvar Tiyatrosu» İngiliz sahnelerine yalnız yeni yazarlar değil, oyuncular da yetiştirdi.

İngiliz tiyatrosu üzerinde önemli etkileri olan bir kimse de Harley Granville Barker'dir (1877-1946). İyi bir oyuncu, usta bir oyun yazarı, ünlü bir yönetmen olan Granville Barker Londra'da 1904'den 1907'ye kadar John E. Vedrenne ile birlikte çalışmıştı. Euripides, Maeterlinck (1862-1949), Schnitzler, Hauptmann gibi yabancı yazarların oyunlarını da sahneye koyan Vedrenne ile Barker, Bernard Shaw'un — beşi daha önce hiç oynanmamış — on iki oyununu büyük bir başarıyla seyirci önüne çıkarmışlar, ayrı-

ca romancı olarak tanınan John Galsworthy'nin (1867-1933) ilk oyununu oynamakla İngiliz tiyatrosuna büyük bir yazar kazandırmışlardı.

İngiltere'de gerçekçiliğe yöneliş 1880'de başlamıştır. Henry Arthur Jones (1851-1929), Arthur Wing Pinero (1855-1934) gibi yazarların arkasından Bernard Shaw ile Oscar Wilde (1856-1900) gibi İrlanda'nın İngiliz edebiyatına armağan ettiği büyük ustalar gelir.

AMERİKA'DA

Amerika'da gerçekçi oyun yazarlarının yetişmesi için epeyce beklemek gerekti. 1915'den önce bu anlayışla yazılmış önemli oyunlar yoktu. Gerçekçi oynayış ise David Belasco (1859-1931) ile başladı. Bu yönetmen sahneye gerçek eşyalar yerleştirir, kutu dekorlar kullanırdı; ama oyunlarında Otto-Brahm'ın, ya da «Moskova Sanat Tiyatrosu»nun gerçekçiliğine yaklaştığı söylenemez.

Daha sonra yetişen bir yönetmen, Arthur Hopkins (1878-1950), yöntem bakımından Brahm'a hayli benziyordu. Ibsen, Tolstoy, Gorki, O'Neil (1888-1953), Philip Barry (1896-1949) gibi yazarların oyunlarını Amerika'nın en iyi sahne ressamı Robert Edmond Jones'un (1887-1954) basit dekorlarıyla oynatmış, gerçekçilik alanında kendi memleketi için önemli sayılacak adımlar atmıştı.

Amerika Birleşik Devletleri'nin yirminci yüzyıl başında tiyatro dünyasına sunduğu en ilgi çekici yenilik üniversitelerdeki oyun yazarlığı dersleriydi. Önce Radcliffe College'de, sonra Harvard'da Profesör George Pierce Baker'in (1866-1935) verdiği dersler büyük bir ilgiyle karşılanınca, öbür üniversitelerde de tiyatro bölümleri açıldığı görüldü.

AVRUPA'DA

Tam anlamıyla gerçekçilik Fransa ile Almanya'ya on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında, İngiltere ile İrlanda'ya

1910'a doğru, Amerika'ya ancak 1920'den sonra gelmişti. Avrupa'nın öbür memleketlerinde yirminci yüzyıl oyun yazarlığının gelişmesi değişik çizgiler çizdi.

İspanya José de Echegaray'la (1832-1916) başlayarak Federico Garcia Lorca'nın (1899-1936) öldürülüşüne kadar gerçekçiliğe bağlı kaldı. Ama bu düşe, duygululuğa da yer veren bir gerçekçilikti. Jacinto Benavente, Quintero Kardeşler, Gregorio Martinez Sierra gibi yazarların yanı sıra Garcia Lorca bütün dünyanın ilgisini çeken, şiir gücü yüksek oyunlar yazdı.

Macaristan'da hem anlayışları, hem de üslupları bakımından birbirine benzemeyen oyun yazarları yetişti. Alexander Brody, Melchior Lengyel, Ernő Vajda, Sigmund Moritz yapıtları kendi memleketlerinin dışında da oynanan oyun yazarlarıdır. Ama en ünlüleri çeşitli oyun tarzlarını deneyip hepsinde ustalığını göstermiş olan Ferenc Molnar'dır (1878-1952) Bu yazarın Liliom adlı oyunu birçok dillere çevrilmiş, pek çok memlekette oynanmıştır.

ŞİRSEL OYUN

Yirminci yüzyılın başında şiirsel oyuna, romantik trajediye, sembolizme kayan büyük yazarlar da yetişti: Edmond Rostand (1868-1918), Maurice Maeterlinck, Gabriele d'Annunzio (1863-1938). Edmond Rostand'ın *Cyrano de Bergerac*'ı, Maeterlinck'in *Mavi Kuş'u*, *Pelléas et Melisande*'i, d'Annunzio'nun *Francesca da Rimini*'si «Antoine Tiyatrosu»yla büyük bir güç kazanan gerçekçiliğe tepki olarak yazılmış yapıtların en ünlüleridir.

İtalya Guiseppe Giacosa'dan (1847-1906) sonra sözü edilebilecek bir gerçekçi oyun yazarı yetiştiremedi. Fransa'da Edouard Bourded (1887-1945), Sacha Guitry (1895-1957), Charles Vildrac'ın (d. 1882) oyunlarıla gerçekçilik biraz daha sürdü. Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna doğru expressionism'in üste çıktığı, yayıldığı görüldü. Fransa'da Lenormand (1882-1951), Giraudoux (1882-1944), Anouilh (d. 1910) gerçekçiliğin ötesine geçtiler.

Rostand, Maeterlinck, d'Annunzio'nun oyunları için geliştirilen dekor, ışık anlayışları expressionist'lerin çok işine yaradı. Bu yeni dekor, ışık anlayışları gerçekçilikten uzaklaşmayan İngiliz, Amerikan yazarlarına da yararlı oldu.

ADOLPHE APPIA

On dokuzuncu yüzyıl tiyatroya gerçekçi oyun anlayışını getirmişti. Yirminci yüzyılda dekorlar, ışıklarla daha önce sahne üzerinde görülmemiş güzelliğe, eşsiz bir etkileme gücüne ulaşıldı. 1895 ile 1905 yılları arasında İsviçreli Adolphe Appia (1862-1928) ile İngiliz Edward Gordon Craig'in (1872-1966) yazıları, taslakları, tiyatro dünyasında büyük bir devrimin başladığını bildiriyordu. Bu devrimi Berlin'de Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt başarıya erdirdi.

Adolphe Appia sahneye bir ressam gözüyle bakmıyordu. İlk kitabında taslaklar da yoktur. Temel amacı dramatik hareketi güçlendirmektir. Bunu yalnız dekorlarla değil, ışık yardımıyla da sağlamaya çalışıyordu. Sahnede heyecan verici bir görünüş yaratmaktan çok, oyuncuya hizmet etmek, yardım etmek önemliydi. Sahnede dramatik hareketi yaratan oyuncuydu; oyuncu olmasa hareket de olmazdı. Her şey ona yönelmeliydi. Perspektif dekor, iki boyutlu oluşuyla, oyuncuya uyum sağlayamıyordu. Tıpkı oyuncu gibi üç boyutlu dekorlar kullanmak gerekliydi. Oyuncunun hareketleri ancak üç boyutlu, doğal dekorlar içinde anlam kazanabilirdi. Ama iş bu kadarla da bitmiyordu. Canlı oyuncu ile cansız dekor arasındaki çatışmayı çözmek için, bu ikisi arasında dramatik bir birlik yaratabilmek için ışıktan yararlanılmalıydı. Yaşayan, değişen, gelişen bir ışık, hareketi izleyecek, değerlendirecekti. Ayrıca, Appia sahnede değişik oyun düzlemleri kullanmıştı. 1903 ile 1924 yılları arasında Fransa, Almanya, İsviçre, İtalya'da sahneye koyduğu altı oyunda, kuramlarını, savunduğu düşünceleri gerçekleştirmiş, büyük etkiler yaratmıştı.

Gordon Craig hem oyuncu, hem de resim yapan bir kimseydi. Sahne sorunları üzerinde düşünmek için oyunculuğu bıraktıktan bir süre sonra, 1900 yılında Purcell'in (1658 ? - 1695) *Dido and Aeneas* operasını sahneye koymak üzere tiyatroya döndü. Birkaç yıl içinde altıya yakın oyun sahneye koyduysa da, fazla bir ilgi uyandırmadı; ama 1905'de yayımlanan *The Art of the Theater* (Tiyatro Sanatı) adlı yapıtının yankıları çok büyük oldu. Bu kitabından sonra Craig çalışmaları dikkatle izlenen öncü bir tiyatro adamı haline geldi.

Gordon Craig tiyatroyu çeşitli sanatların bir bileşimi olarak görüyordu. Tiyatro ne yalnızca oyun, ne yalnızca oynayıp, ne dekor, ne ışık, ne müzik, ne hareket, ne de danstır. Tiyatro bütün bunların, ya da bunlardan birçoğunun bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Tiyatroda bu öğelerden hiçbirinin ayrıcalığı, üstünlüğü olmamalıdır; bütün bu öğeler tek bir bütün içinde, tiyatro denilen sanatın içinde erimelidir. Böylece, tiyatrodaki tek bir sanatçının, «tiyatro»yu yaratan sanatçının her şeyi kendi eline alması, bütün öğeleri



CRAIG'İN BİR DEKORU. Gordon Craig Dublin'deki *Abbey Theater* için de dekorlar çizmiştir. Yukardaki resimde W. B. Yeats'in *Kum Saati* adlı oyunu için yaptığı dekoru görüyorsunuz.

kendi yaratıcılığına bağlaması ülküsüne ulaşılır. Gerçekleşmesi olanaksız bir ülkü. Öyle bir sanatçı düşünülemez çünkü. Oyunu yazacak, sahneye koyacak, dekorlarını yapacak, ışıklarını düzenleyecek, giysilerini çizecek, gerekirse müziğini besteleyecek, danslarını biçimlendirecek.

1907'de Gordon Craig oyuncunun bir sanatçı olarak görülmesine son verecek düşüncelere ulaştı. Oyuncuyu «sembolik hareketler»e bağlı kalmaya zorlamak, maske kullanmak, oyunları büyük kuklalara oynatmak gibi yenilikler düşünmeye başladı. Ama bu gibi aşırı düşüncelerini, uygulanması olanaksız kuramlarını sahneye koyduğu yapıtlarda ister istemez yumuşatıyor, olabilenle yetiniyordu.

Appia ile Craig'in getirdikleri yenilikler şöyle özetlenebilir: Sahneye koyuş, dekorların, giysilerin, hareketin, gerekirse müziğin temiz, açık bir «birleşme»sine, birbirinde erimesine yönelmelidir; oynayış ancak bu yolla oyunun bütün etkisini duyurabilir.

MAX REINHARDT

Max Reinhardt Avusturya'dayken tiyatro yaşamına bir oyuncu olarak atılmıştı. 1893-94 mevsiminde Otto Brahm'ın ilgisini çekti; dokuz yıl onun yanında, «Deutsches Theater»da oyuncu olarak çalıştı. Bu arada bir kabare tiyatrosu olan «Schall und Rauch»da (Gürültü ve Duman) oyunlar sahneye koyuyordu. 1902'de «Kleines Theater» adını alan tiyatro daha iyi oyunlara yer vermeye başladı; Reinhardt, Strindberg'in Suçlar, Suçlar Var, Oscar Wilde'in Salome, Wedekind'in Erdgeist, Gorki'nin Ayaktakımı Arasında adlı oyunlarını sahneye koydu. 1903'de Brahm'dan büsbütün ayrılıp «Neues Theater»ı kurdu. 1905'de bu tiyatrodaki A Midsummer Night's Dream'i sahneye koyuşuyla büyük bir başarı sağladı. Gene o yıl içinde L'Arronge onu «Deutsches Theater»ın başına geçirdi.

Reinhardt bu büyük tiyatroyu yönetirken bir yandan da «Kammerspiele» adlı küçük bir tiyatro kurup denemelere girişti. «Kammerspiele»de oynattığı Wedekind'in İlk-

yazın Uyanışı adlı oyunu büyük bir başarıya erdi. Reinhardt bu küçük tiyatroyu açtığı 1906 yılından, Amerika'ya gidip yerleştiği 1938 yılına kadar, dünyanın dört bir yanında, küçük büyük tiyatrolarda birçok oyun sahneye koyarak eşsiz bir yönetmen olarak tanındı.

Ayrıca kendi kumpanyalarıyla Rusya'da, İsviçre'de, İsveç'de, Amerika'da turnelere çıktı. Sayısız oyuncu yetiştirdi. Sophokles'den Pirandello'ya (1867-1936) kadar birçok tanınmış yazarın oyunlarını, ustalığı, tiyatro anlayışıyla bir kat daha değerlendirerek seyircinin önüne çıkardı.

Reinhardt yalnızca bir oyuncu, bir sahneye koyucu olarak kalamazdı. Her oyun için kendi görüşünü ortaya vurur, açıklar, birlikte çalıştığı kimselere o görüşü kabul ettirirdi. Oynayış, sözsüz oyunlar, danslar, müzik, ışık, dekorlar, hepsi Reinhardt'ın isteklerine göre düzenlenirdi. Çevresine kendisine uyacak, ileri sürdüğü görüşleri en iyi gerçekleştirebilecek kimseleri toplardı. Kendisi oyun yazmamıştı, ama ünlü yazarlara iş verdiği olmuştur. Örneğe Hugo von Hofmannsthal'a (1874-1929) Everyman'in uyarlamasını yaptıran odur.

Max Reinhardt Alman sahnesine Shakespeare'i yeniden kazandırışıyla da önemlidir. Döner sahneyi kullanarak sahne değiştirmeyi kolaylaştırması, Shakespeare'in sahne değişiklikleri çok olan oyunlarına çeşitli çözümler bulması, önce Almanya'da, sonra öbür uygar memleketlerde modern sahne ile bu eşsiz oyun yazarı arasındaki uzlaşmazlığın sona ermesini sağlamıştır.

GERÇEKÜSTÜCÜLER

Fransa'da Antoine, Almanya'da Brahm, Reinhardt, Rusya'da «Moskova Sanat Tiyatrosu», İngiltere'de Grein, Baker gibi tiyatroya yön veren kişiler, topluluklar güçlerini duyururken, Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen günlerde, gerçekçilikten daha öteye geçmek isteyen, daha etkili, daha bağımsız bir anlatma yolu arayan sanatçılar yetişmekteydi.

Savaş ertesinde, yozlaşan değerlerin yarattığı umutsuzluk ortamında, Dadacılık diye anılan, karamsar, yıkıcı

bir edebiyat akımının etki alanında oluşan Gerçeküstücülük, sanatın her dalına el atarken tiyatroyu da unutmadı.

Alfred Jarry (1873-1907), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Louis Aragon (1897-1983), Antonin Artaud (1896-1948), Roger Vitrac (1899-1952), Jean Cocteau (1889-1963) gibi ünlü edebiyatçılar Gerçeküstücü anlayışla oyunlar yazdılar.

Özellikle Jarry'nin Ubu Roi (Kral Übü) adlı oyunu kentsoylu toplumundaki insanların budalalığını, zorbalığını, açgözlülüğünü sergileyen unutulmaz bir oyundu. Sonraki kuşakların yazarları üzerinde büyük etkiler yarattı.

Antonin Artaud ise, şairliğinin ötesinde, profesyonel bir oyuncuydu. Ayrıca, yönetmenlik de yapıyor, tiyatro üzerine kuramsal yazılar yazıyordu. Kişiler yaratıp bunlar arasındaki ilişkileri işleyen, konulu tiyatroya karşıydı. İnsanın bireysel sorunlarını doğrudan ele alan bir tiyatroya ulaşmak için, söylenlere, büyülere geri dönmeyi öneriyordu. İnsan ruhunun derinliklerindeki çatışmaları sergilemek isteyen tiyatrosunu «Vahşet tiyatrosu» diye adlandırdı. İnsanları gerçeğe ulaştıracak simgeler, sessiz konuşmalar, büyülü sözler arıyordu.

Gerçeküstücülük yıkıcı bir devrimcilikten yapıcı bir devrimciliğe geçme arayışlarıyla birlikte etkisini yitirdi.

ALMANYA'DA EXPRESSIONISM

1917 ile 1918 yıllarında düş kırıklığına, yenilgiye uğramış Almanya'da Expressionism akımının öne geçtiği görüldü. 1925'e kadar da bu akım durmadan yayıldı, gelişti, önem kazandı. Expressionism'in köklerini Büchner, Wedekind, Strindberg gibi oyun yazarlarında aramak gerekir. Strindberg'in Damascus'a Doğru, Hayalet Sonatı, Düş Oyunu adlı oyunları expressionist anlayışın başlangıcı olarak anılabilir.

Bilerek gerçekçiliğe karşı çıkan, Expressionism adını alan akımın ilk oyunu Almanya'da 1916'da sahneye konmuştu: Walter Hasenclever'in (1890-1940), Der Sohn (Oğul) adh oyunu. Ama bu özel bir gösteriydi. Yapıt 1918'e kadar halka oynatılmadı. Expressionism'e pek yakınlık duymayan

Reinhardt da, 1917'de, özel olarak Reinhard Sorge'un (1892-1916) *Der Bettler* (Dilenci) adlı oyununu sahneye koymuştu. 1919'da küçük bir deney tiyatrosu olan «Die Tribüne»de Karl Heinz Martin, Erns Toller'in (1893-1939) ilk yapıtı *Die Wandlung'u* (Değişim) sahneye koydu.

İşledikleri malzeme bakımından expressionist oyunlar soyut ile somutun garip bir bileşimiydiler. Öznel değerler ortaya vurulmaya çalışılıyor, gerçeğin üstünde, ötesindeki doğrulara yöneliniyordu. Gene de bu oyunlarda savaşımlara, iş dünyasına, aile büyüklerinden gelen baskıya karşı kesin bir başkaldırma yer alıyordu. Kişiler çoğunca tip olmaktan ileri geçemiyorlardı.

Sahneye koyuşta dekordan çok sembollerden yararlanılıyordu. Gotik bir kemer bir katedrali anlatıyordu. Üstüne kar yağmış bir ağaç ölüm demekti. Sahnede bu gibi sembollerle çeşitli etkiler yaratılıyordu.

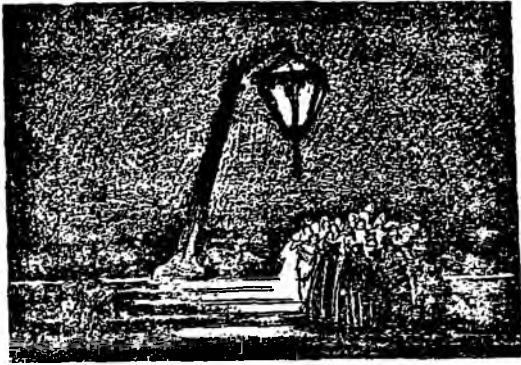
Yukarda adlarını andığımız üç yazardan başka Georg Kaiser (1878-1945), Fritz von Unruh (1885-1970), Çekoslovakyalı Karel Čapek (1890-1939) ile Avusturyalı Franz Werfel de (1890-1945) expressionist oyunlar yazdılar.

PISCATOR İLE JESSNER

1920'lerde Reinhardt Avusturya'da, İtalya'dayken, Almanya'da iki expressionist yönetmen günün adamı olmuşlardı: Erwin Piscator (1893-1966) ile Leopold Jessner (1878-1945).

Piscator hareketsiz dekorlarla yetinmemiş, sinemadan yararlanma yoluna sapmıştı. Kimi zaman sahneye dekor olarak projection'la resimler düşürür, kimi zaman da arkada film oynatırdı. Böylece oyunlara hız, hareket kattığı gibi, tiyatronun anlatma gücünü de çoğaltmış oluyordu.

1919 ile 1933 yılları arasında en önemli Alman yönetmeni Leopold Jessner'di. Bu yönetmenin sahneye koyduğu yapıtlar arasında Expressionism'e en çok yaklaşanı Wedekind'in *Marquis von Keith*'iydi. Ama Emil Pirchan'ın dekorlarıyla sahneye koyduğu *Richard III*, *Othello* gibi oyun-



JESSNER'İN BASAMAKLARI. Jessner'in basamaklardan nasıl yararlandığını bu resim açıkça gösteriyor.

larda, bir yönetmen olarak, expressionist'lere özgü sembolizmin çok başarılı örneklerini vermişti. Oyunlarda merdiven basamakları kullanması alışılmış bir özelliği idi. Siyasal düşünceleri klasikleri işlerken bile belli olurdu. Çağdaş giysilerle oynattığı Hamlet o günkü Almanya'yı eleştiren bir yapıt haline gelmişti.

JACQUES COPEAU

Yirminci yüzyılda Fransız tiyatrosunun en önemli adlarından biri de Jacques Copeau'dur (1878-1949). «Théâtre du Vieux-Colombier» adlı tiyatrosunda gerçekçi, şiirsel, eski, yeni pek çok oyun sahneye koymuştu. Bu kumpanyada Fransa'nın ünlü yönetmenleri, oyuncularını yetiştirdi.

Önce eleştirmenlik eden Copeau 1913'de «Théâtre du Vieux-Colombier»i kurdu. Birinci Dünya Savaşı'nda New York'un zengin patronu Otto Kahn ona Garrick Tiyatrosu'nu açtı. 1922'de Paris'de yeniden «Vieux-Colombier»i kuran

Copeau oyunlarda gerçeğe uygunluk, sadelik, açıklık arardı. Gerçekçiliğe kılı kılına bağlı değildi, ama tiyatro mekanikliğine de düşmezdi.

Copeau'nun küçük tiyatrosunda önemli bir özellik seyirci ile oyuncularını birbirlerinden ayıran engellerin yok edilmeye çalışılmış olmasıydı. Gerçi dekorlar değiştirilirken kapanan bir perde vardı, ama salon ile sahne ayrılmaz bir bütündü. Sahnenin belli biçimi, düzlükleri, merdivenleri, çeşitli eşyaların, dekorların eklenmesiyle, oynanacak oyunlara göre değiştirilirdi.

Copeau, tiyatrosunu kapadıktan sonra, kendisini bir genç oyuncular topluluğunun yetiştirilmesine verdi. Bu topluluk sonradan «Compagnie des Quinze» adıyla ün kazandı.

1920'lerde Copeau'nun en iyi oyuncularından ikisi, Louis Jouvet (1891-1951) ile Charles Dullin (1885-1945) «Vieux-Colombier»den ayrılıp kendi başlarına çalışmaya başlamışlardı. Bu iki ünlü yönetmen - oyuncudan başka, gene o yıllarda Fransız tiyatrosu üzerinde önemli etkiler yaratan genç yöneticiler yetişmişti. Rusya'da doğmuş olan Georges Pitoeff (1896-1939) 1919'da Paris'deki çalışmalarıyla ilgi çekti. Gaston Baty (1885-1952), Firmin Gémier (1866-1934), Jean-Louis Barrault (d. 1910), Jean Vilar (1912-1971) Paris sahnelerindeki denemeleriyle Fransız tiyatrosunu dünya çapında başarılarla ulaştırdılar.

Jean Giraudoux, Romain Rolland (1866-1944), Jules Romains (d. 1885), Joan Cocteau, Henri René Lenormand, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh gibi oyun yazarlarının yapıtları genç yönetmenlerin elinde büyük sahne başarıları haline geldi. Geri kafalı «Comédie-Française» bile yeni yazarlara, yönetmenlere kapılarını açmak zorunda kaldı. 1936'da Copeau, Jouvet, Dullin, Baty bu tiyatrodaki oyunlar sahneye koymaya çağrıldılar. 1941'de ise Copeau «Comédie-Française»'in yönetmenliğine getirildi.

1923'de realism'e daha yakın bir oyunla başlayıp expressionism akımı içinde gelişen, ünlü Alman yazarı Bertolt Brecht (1898-1956) ise savunduğu Epik tiyatro anlayışıyla yirminci yüzyılın en önemli tiyatro adamlarından biri haline geldi. Uzunlu kısıklı oyunları, yönettiği tiyatrosu (Berliner Ensemble), tartışmaları, kuramlarıyla büyük yankılar uyandırdı.

İlk oyunlarında, yerleşmiş değerlere karşı çıkarken, nihilist bir havaya giren, insana güven duymayan, karamsar bir yazardı. Mann ist Mann (1926, Adam Adamdır), Die Dreigroschenoper (1928, Üç Kuruşluk Opera) gibi yapıtlarında dünyadaki yoksulluğu sergiliyor, ama insanın kötülüğünü de vurguluyordu: «Yaşayan en aşağılık varlık, en zayıf yaratık insandır.» Yoksullar «aşağılık»tır, varlıklılar ise «acımasız ve sömürge». Bugün acı çeken yoksullar, yarı bir olanak bulup da yükselirlerse, hemen varlıklılar gibi obur, acımasız, sömürge kişilere dönüşeceklerdir. 1930' larda ise Brecht'in bu karamsarlığı aştığı görüldü. İnsanın iyi, düzenin kötü olduğu, insandaki kötülüklerin düzenden kaynaklandığı düşüncesine ulaştı: «Düzeni değiştirin, çünkü değiştirilmesi gerekiyor.» Bu slogan oyunlarının belirgin önerisi haline geldi. Ama özlediği değişikliğin yönünü açıkça belirtmedi, yeni bir düzeni yapıtlarında somut olarak ortaya koymadı.

Maddeci dünya görüşünü benimseyerek anarşist, nihilist eğilimlerden kurtulduğu açıktı, ama oyunlarında hep eleştirel bir yaklaşım içinde oluşu, «resmin öbür yarısı» dediği yeni dünyayı göstermesini engelledi. Olumlu bir dünya önerisine en çok yaklaştığı oyunu, Gorki'den uyarladığı Die Mutter (1932, Ana) idi. Der Kaukasische Kreidekreis (1945, Kafkas Tebeşir Dairesi) adlı oyununun başındaki bir olumlu yaşam gösterisi ise sol çevrelerde tartışmalara yol açtı. Ama bu tür siyasal eleştiriler Brecht'i dizginleyemedi. Her konuyu insanları düşünmeye zorlayan bir tutumla ele almaktan hiçbir zaman vazgeçmedi.

Başlangıçta, Brecht'in tiyatro anlayışında Piscator'un açık etkileri vardı. Ama oyun alanını aydınlardan bütün insanlara doğru genişletirken bu etkilerden uzaklaştı. Uzak Doğu tiyatrosunun oyunculuk anlayışını, seyirciye yanıl-samasız yaklaşımı benimsedi. Dramatik tiyatroya karşı Epik tiyatro kuramını geliştirerek kuramsal yapıtlarında ay-rıntılarıyla açıkladı:

Anlatıma ağırlık veren, seyirciyi gözlemci durumunda bıraksa da etkinliğini uyanık tutan, birtakım kararlar ver-mesini sağlayan, montaj tekniğine dayanan, dünyayı geli-şimleri içinde yorumlayan, toplumsal varoluşun düşünceyi yönettiğine inanan, duyguları değil, akli etkilemeye ça-lışan bir tiyatro.

Bu tiyatro, seyirciden, sahnedeki olayla, kişilerle özdeş-leşmek yerine onlardan uzaklaşıp nesnel bir bakışa ulaş-masını bekler. «Önemli olan seyirciye karar vermesini öğ-retmektir.» Onun için de, seyirciyi sahnedeki olayların dı-şında tutmak, «yabancılaştırmak» gerekir.

Seyirci ile sahne, sahne ile oyuncu, oyuncu ile rol, rol ile dekor arasına konan engellerle, bütün özdeşleşmeler o-lanaksızlaştırılır. Bu yabancılaştırma etmenleri Epik tiyat-ro anlayışının temelidir.

Brecht'in oyunlarında, seçkin aydınların değil de, hal-kın sevdiği müziği kullanışı da, müzik alanında adeta bir devrim yaratmıştır.

KOŞUK OYUNLAR

Yirminci yüzyılın başındaki romantik, şiirsel oyunla-rın ardından, tiyatronun geçmişinden, özellikle Shakes-peare'den yola çıkan bazı şairler, tiyatro edebiyatının ko-şuk olması gerektiği görüşünü savunarak ilginç oyunlar yazdılar.

Amerika'da Edna St. Vincent Millay'in (1892-1950) *Aria da Capo'sundan* (1919) sonra, ünlü oyun yazarı Max-well Anderson'un (1888-1959) *Elizabeth the Queen* (1930, Kraliçe Elizabeth) ile başlayıp *Winterset*'de (1935, Kış Sah-

nesi) büyük başarı kazanan koşuk oyun yazma denemeleri, şairleri tiyatroya çekti denebilir.

Archibald MacLeish (d. 1892) Panic (1935, Panik) adlı koşuk oyunuyla pek bir başarı kazanamadıysa da, arkasından gene söze dayanan iki radyo oyunu yazdı. J. B. adlı koşuk oyunu ise 1958'de Broadway'de başarıyla oynandı.

Bu alanda en etkili çalışmalar, A.B.D.'de doğup sonradan İngiliz vatandaşlığına geçen T.S. Eliot'dan (1888-1965) geldi. Bu ünlü şairin Sweeney Agonistes (1932), Murder in the Cathedral (Katedralde Cinayet), The Family Reunion (Aile Toplantısı), The Cocktail Party (Kokteyl Partisi), The Confidential Clerk (Özel Sekreter), The Elder Statesman (1959, Yaşlı Devlet Adamı) adlı yapıtları, koşuk oyun konusunun kapsamlı incelemelerle ele alınmasına neden oldu.

W. H. Auden (1907-1973), Christopher Isherwood (d. 1904), Louis MacNeice (1907-1963), Christopher Fry (d. 1907) gibi ünlü şairler koşuk oyunlar yazdılar.

Ama bütün bu çalışmalar oyunların koşuk olarak da yazılabileceğini göstermekten öteye gitmedi. Aydın çevreleri aşan bir yayılma olmadı.

SARTRE İLE CAMUS

Varoluşçu felsefeyi yeni bir yaklaşımla ele alan Jean-Paul Sartre (1905-1980), İkinci Dünya Savaşı sonrası insanların güvensizliklerini yorumlayışı, «bağlanma» önerileriyle, uzun süre, görüşleri ilgiyle izlenen bir düşünür oldu. Oyunlarında da insanoğlunu anlamsız bir dünyadaki anlamsız bir varlık olarak ele aldı. İnsan geçmişi olmayan, her türlü bağından kopmuş, Tanrı-tanımaz bir yaratık haline gelmişti. Gerçekliğini kendi yaratmak zorundaydı. Hiçliğin verdiği umutsuzluk duygusunu aşmak için bir şeye «bağlanma» lıydı.

Albert Camus (1913-1960) Sisyphe Söylenti'yle, «yaptığı işle özdeşlik kurma»yı ele aldı. Ne geçmişi, ne de geleceği olan, «anlamsız bir direniş» idi. Sisyphe'un eylemi.

Sartre ile Camus oyunlarını varoluş felsefesini açıkla-

mak amacıyla, başka bir söyleyişle, insana evrendeki konumunu anlatmak amacıyla yazdılar.

Sartre *Les Mouches* (1943, Sinekler), *Huis Clos* (Gizli Oturum), *La Putain respectueuse* (Saygılı Yosma), *Les Mains Sales* (Kirli Eller), *Les Sequestrés d'Altona* (1960, Altona Tutukluları); Camus *Malentendu* (1943, Yanlışlık), *Caligula*, *L'Etat de siège* (Sıkıyönetim), *Les Justes* (1949, Doğrular) gibi oyunları, sanat dünyasının ilgilerini hep üstlerinde tutmayı başarmışlarsa da, her ikisi de, tiyatro sanatının gelişmesinden çok, insan düşüncesinin gelişmesine etkili olmuş, tiyatroyu düşüncelerini yaymak için kullanmış yazarlardır.

UYUMSUZLUK TİYATROSU

Uyumsuzluk tiyatrosu (Absurd Theatre) İkinci Dünya Savaşı'nı yaşayan insanlığın içine düştüğü «saçmalık»ların, boşuna çabaların, boşuna bekleyişlerin acısından kaynaklanan bir umutsuzluk havası içinde oluştu. Ama yaşamın saçmalıklarını sergileyişiyle, umutsuzluğun «dehşetini» gösterişiyle «yeni bir umut kaynağı» diye de değerlendirilebilir. Soytarılık geleneğini, «Vahşet tiyatrosu»nu çağrıştıran, Dadacılık, Gerçeküstücülük gibi çağdaş sanat akımlarından etkiler alan, varoluşçu filozofların düşüncelerinden yararlanan Uyumsuzluk tiyatrosu'nun bellibaşlı yazarları Eugène Ionesco (d. 1912), Jean Genet (d. 1910), Samuel Beckett (d. 1906), Arthur Adamov'dur (1908-1970).

Bir akım içinde birleşmiş olmayan, herbiri bağımsız bir anlayışı, ayrı bir üslubu geliştiren bu yazarların ortak noktası, insanoglunu evren içinde tutunacak dal bulamayan, özlemlerini, beklentilerini gerçekleştiremeyen, yabancılaşmış, çevresinden kopmuş bir yaratık olarak ele almalarıdır. Aşağı yukarı bütün Uyumsuz tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıkla-

rına uğrar, savaşlar, baskı yönetimleri, korkular, kuşku-
lar, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sür-
rüklenir. Saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü hava-
sı yaratır.

Bu türün ilk önemli örneği Ionesco'nun *La Cantatrice chauve* (1950, Kel Şarkıcı) adlı oyunudur. Bu oyunu üze-
rine konuşurken yazarın söylediği şu sözler Uyumsuzluk
tiyatrosu'nu yaratan duyarhğın özeti gibidir: «İnsan trajik
değilse, gülünç ve acıklıdır.»

Samuel Beckett'in *En attendant Godot* (1953, Godot'yu
Beklerken) adlı oyunu ise Uyumsuzluk tiyatrosu'nun en
büyük yankılar uyandıran ürünü olmuştur. İki sirk palya-
çosunun saçmasapan konuşmaları aslında zengin çağrı-
şimlarla, ünlü yapıtlara göndermelerle doludur.

Arthur Adamov insanın yalnızlığını, başka insanlarla
ilişki kuramamasını işleyerek başladığı oyun yazarlığını,
siyasal konulara doğru geliştirmiş, toplumsal düzenlerin
savaşları yaratan özelliklerini ele alarak, insanların çıkar-
lara dayalı, iki yüzlü, yapmacık ilişkilerinin, uluslar, halk-
lar arası ilişkilere nasıl yansıdığını sergilemiştir. Ünlü ya-
pıtı *Le Professeur Taranne* (1951, Profesör Taranne) acıma-
sız bir toplumsal düzende, bir profesörün nasıl ezilip yok
edildiğini anlatır.

İTALYA'DA

İkinci Dünya Savaşı'nı, özellikle sanatçılar açısından,
en olumsuz koşullar altında yaşayan ülkelerden biri de İtal-
ya idi. Savaştan sonra açılmaya başlayan ilk ödenekli ti-
yatrolar, Paolo Grassi (d. 1918), Giorgio Strehler (d. 1921),
Luchino Visconti (1906-1976), Orazio Costa, Franco Zeffirelli
(d. 1924) gibi ünlü yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden
oldu. «Piccolo Teatro»nun kurucuları olan Grassi ile Streh-
ler hem İtalya'da, hem de dış ülkelerde yankılar uyandıran
başarılar elde ettiler.

Şiirsel bir siyasal tiyatro anlayışı geliştiren, maddeci
dünya görüşünü, kuruluğa düşmeden, tiyatroya uygulayan
Strehler, bütün Avrupa'yı etkiledi.

İtalyan oyun yazarları ise iki karşıt görüşün savunucuları oldular. Katolik bir ahlak anlayışıyla toplumsal sorunlara yönelen Diego Fabbri (d. 1911) gibi yazarların yanı sıra, Marx'çı eğilimler gösteren Dario Fo, Franco Parenti, Luigi Squarzina gibi yazarlar yetiştiyse de, göze batan başarılarla ulaşılamadı.

Savaş sonrasının en beğenilen oyunlarını, ünlü Eduardo Scarpetta'nın halka dönük tiyatrosundan yetişmiş olan bir oyuncu, Eduardo De Filippo (d. 1900) yazdı. 1920'lerde farslarla başladığı oyun yazarlığını 1960'lara kadar sürdüren bu Napoli'li oyuncunun, buruk bir mizah havası içinde, kent halkının savaş günlerindeki bunalımlarını sergileyen oyunlarında, sevgi, şiir, insana güven duyguları egemendi.

A.B.D.'DE TOPLUMSAL TİYATRO

Amerika Birleşik Devletleri'nde Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan zorlu günlerde, genç sanatçılar ekonomik çöküntünün nedenlerini araştırırlarken, sınıf çatışmaları sorununa, zenci sorununa da yönelmiş, Marx'çı görüşlerin etkisinde, içinde yaşadıkları toplumsal düzene sert eleştiriler yönelten yapıtlar vermişlerdi. Bu eğilim tiyatro alanına da yansıdı, «Group Theatre» (Grup Tiyatrosu), «Theatre Union» (Tiyatro Birliği), «New Theatre League» (Yeni Tiyatro Topluluğu), «Theatre Action and The Labour Stage» (Tiyatro Eylemi ve İşçi Sahnesi) gibi adlarla sol eğilimli tiyatro toplulukları kuruldu. Albert Maltz (d. 1908), George Sklar (d. 1908), Paul Peters bu topluluklar için oyunlar yazdılar. John Howard Lawson (d. 1895) fabrika yaşamını, grevleri, işçi patron çekişmelerini konu alan oyunları ile büyük ilgi çekti.

Daha birçok yazar bu tür oyunlar yazmaya yöneldiler, ama aralarından sivrilen Clifford Odets (1906-1963) oldu. *Waiting for Lefty* (1935, Lefty'yi Beklerken), *Awake and Sing* (1935, Uyan ve Şarkı Söyle) adlı oyunları birdenbire üne ermesini sağladı. «Grup Tiyatrosu» beş yıl içinde Odets'

in yedi oyununu sahneye çıkardı. Gittikçe yumuşayan, oyunları filmlere konu olmaya başlayan bu yazar, gördüğü yaygın ilginin baskısı altında popülist bir havaya büründü.

Gene bu yıllarda, Richard Wright (1908-1960), William Saroyan (1908-1981) gibi ünlü yazarların da oyunlar yazdığı görüldü. John Steinbeck (1902-1968) *Of Mice and Men* (Fareler ve İnsanlar) adlı yapıtını, 1937'de, sahneye konabilecek biçimde yeniden yazdı. John Kirkland'ın Erskine Caldwell'in *Tobacco Road* (Tütün Yolu) adlı romanından yaptığı sahne uyarlaması ise olağanüstü bir başarıya ulaştı.

Aslında bütün bu etkinliğin arkasındaki sanatçı, ilk oyununu 1914'de yazmış olan Elmer Rice'dı (1892-1967). Sinemanın uyguladığı geriye dönüş tekniğini sahnede kullanan bu yazar, ezilen insanların sorunlarını ele alan, toplumsal çözümlemeler, siyasal eleştirilerle örülen yirmi yedi oyun yazmıştı. Sinemadan büyük oranda yararlanarak bir propaganda tiyatrosunun ilk örneklerini vermişti. Birinci Dünya Savaşı sonrasının toplumsal tiyatro patlamasında büyük etkisi olduğu bir gerçektir.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise, romancı, denemeci olarak da tanınan Thornton Wilder (1897-1975), *expressionist* tiyatro anlayışı çerçevesinde, toplumsal sorunlara yönelen oyunlar yazdı. *Our Town* (1938, Bizim Şehir), *The Skin of Our Teeth* (1942, Dişimizin Zarı) dünya çapında başarılar elde ettiler. Wilder bir dünya görüşünü savunmuyor, bir değişikliği önermiyor, eleştirel bir havaya girmeden gerçekleri sergiliyordu.

Marx'çılığa eğilim gösteren sanatçıların kovuşturmalara uğraması, McCarthy'ciliğin iyice güçlenmesi üzerine, A.B.D.'de «toplum sorunlarını irdelerken kendi düşüncelerini ortaya vurmama» anlayışının yerleşmeye başladığı görüldü. Yaşadıkları toplumsal düzenin kötü yanlarını yansıtan yazarlar, hoşgörüsüz bir ortamda, tam deyiimiyle açık vermemeye çalışıyorlardı.

Arthur Miller (d. 1915) 1949'da *Death of a Salesman* (Satıcının Ölümü) adlı yapıtıyla birdenbire Amerika'nın en iyi oyun yazarları arasına girdi. Daha önce yazdığı *All*

My Sons da (Bütün Oğullarım) başarılı olmuş, ama Satıcının Ölümü bir anda bütün gözlerin ona çevrilmesine yol açmıştı. The Crucible (1953, Cadı Kazanı) adlı oyunu ise, McCarty'ciliği eleştirdiği gerekçesiyle kovuşturmaya uğradı, yazar ünlü Kovuşturma Komitesi'nce suçlu bulundu. A View from the Bridge (Köprüden Görünüş), After the Fall (Düşüşten Sonra), Incident at Vichy (Vichy'deki Olay), The Price (1968, Bedel) gibi oyunları ile hep ilgileri üstünde tutan Arthur Miller, Bedel'de kapitalist toplum düzenini eleştiriyor, yanlış değer yargılarıyla yetiştirilen insanların içine düştükleri suçluluk duygusunu işliyordu.

Tennessee Williams (d. 1914) ise, toplum sorunlarını değil de, bireysel sorunları, ruhsal bunalımları işleyen bir oyun yazarı olarak, 1947'de yazdığı A Streetcar Named Desire (Arzu Tramvayı) adlı oyunu ile üne erdi. A Cat on a Hot Tin Roof (Kızgın Damda Bir Kedi), The Night of the Iguana (Iguana Gecesi) gibi oyunları da büyük ilgiyle karşılandı. Aşağı yukarı bütün oyunlarında, insanoğlunun cinsel bunalımlarını sergiledi. Kişilerini somut bir çevrenin belirli etkileri altında, ama iç dünyalarına dönük bir anlayışla işledi. Ruhsal gerçekleri şiirsel bir hava içinde, duygusal bir yumuşaklıkla ele aldı.

Edward Albee'nin (d. 1928) ilk oyunu olan The Zoo Story (1958, Hayvanat Bahçesi) Uyumsuz tiyatro etkileri taşımaktaydı. The Death of Bessie Smith (Bessie Smith'in Ölümü) adlı oyunun konusu ise, 1937'de bir trafik kazasında yaralanıp zenci olduğu için hastaneye kabul edilmemesi yüzünden ölen ünlü şarkıcı Bessie Smith'in öyküsüydü. Hemen arkasından gelen The American Dream'de de (Amerikan Düşü) teknik gelişmelerin Amerikan yaşamı üzerindeki etkilerini işleyip, toplumu yozlaştıran yanlış değer yargılarını eleştirdi. Who is Afraid of Virginia Woolf (Kim Korkar Virginia Woolf'dan), The Ballad of the Sad Café (Küs-künler Kahvesi), Tiny Alice (Cüce Alice), Malcolm (1966) gibi oyunları ile hep olaylar yaratan Albee, özellikle bu son iki oyununda «anti-feminist» eğilimler taşıdığı ileri sürülerek kınanmıştı. A Delicate Balance (Kıl Payı) bir aile için-

de kadın erkek dengesini ele alır, *Everything in the Garden* (1967, Her Şey Bahçede) ise yoksul bir çevrede yaşayan kadınların, geçinebilmek için, kocalarından gizli olarak kendilerini kiralamalarını işler.

ÖFKELİ GENÇ ADAMLAR

İngiltere'de ödenekli tiyatrolar bulunmaması, genç yazarların ortaya çıkmasına, deneysel atılımlar yapılmasına uzun yıllar engel olmuştu. Hep gişe kollanıyordu. «Art Theatre» (Sanat Tiyatrosu), «Theatre Workshop» (Tiyatro İşliği) gibi kuruluşların gerçekleşmesi yeni oyun yazarlarının yetişmesine yol açtı.

Savaş sonrasının güvensiz ortamında adını duyuran John Osborn (d. 1929) «Öfkeli Genç Adamlar» diye anılan bu yeni yazarların en etkilisiydi. Kendini boşlukta kalmış gören bir kuşağın hem geçmişe, hem de geleceğe güvensizliğini, önceki kuşaklara öfkesini sergileyen oyunları ile geniş yankılar uyandırdı. Osborn'un başlangıçta tutuculuğa, krallık düzenine, yozlaşmış kentsoylu toplumuna dönük olan öfkesi, giderek, işçi çevrelerine, solculara da yöneldi, hiçbir umut tanımayan kişisel bir başkaldırı niteliğine büründü.

John Arden (d. 1930) savaş sonrasının toplumsal düzensizliğini, Epik tiyatro izleri taşıyan şiirli oyunlarla ele aldı. Savaşlara, baskıcılığa karşı çıktı.

Arnold Wesker (d. 1932) yetişmiş olduğu yoksul işçi çevrelerinin yaşamını yansıtan oyunlar yazdı, toplumsal düzeni eleştirdi.

İrlandalı Brendan Behan (1923-1964) Halk edebiyatından, özellikle balad'lardan esinlenerek yazdığı oyunlarında İrlanda'nın bağımsızlık savaşını sergilerken, insan sevgisini yüceltti, kentsoyluları tedirgin edecek kişiler çizmeye özen gösterdi.

Shelagh Delaney (d. 1939) kuzeyli bir işçi ailesinin kızıydı. Brecht'in tiyatrosuna yakınlık duydu. Halk dilini, işçi sınıfı argosunu kullanarak yazdı. İngilizlerin yadırgaya-

cağı, yerleşmiş değerlere ters düşen doğruları ele almaktan çekinmedi.

İngiltere'de toplumsal eleştiriyi, yadırgatıcılığı benimseyen çok sayıda genç oyun yazarı, yozlaştığma inandıkları toplumsal düzene başkaldıran oyunlarıla büyük başarılar elde ettiler.

1960'larda ünlenen Harold Pinter (d. 1930), John Mortimer (d. 1923), Ann Jellicoe (d. 1927), John Whiting (1917-1963) gibi sanatçılar, İngiliz oyun yazarlığının uluslararası başarılarını sürdürdüler.

ÖBÜR ÜLKELERDE

Almanya'da İkinci Dünya Savaşı boyunca, Nazilerin baskısı altında, sözü edilmeye değecek hiçbir oyun yazarı yetişmemişti. Savaş sonrası kuşağı ise, bir başkaldırının coşkunluğunu yaşarken, eskilerden yalnız Bertolt Brecht'e saygı duydu.

İsviçre asıllı Max Frisch (d. 1911) aşağı yukarı bütün oyunlarında karamsarlığını belirterek, yaşanan korkunç olaylardan hiçbir ders alınmadığını, insanlığın toptan yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunduğunu vurguladı.

Gene İsviçre asıllı olan Friedrich Dürrenmatt da (d. 1921), Brecht'in tiyatro anlayışını sürdürerek, güç aramışının, paranın yozlaştırıcı etkilerini işleyen, insanoğlunun değer karmaşası içinde bocalayışını anlatan oyunlar yazdı. Karamsarlığını Max Frisch kadar ilerilere vardırmamış olan Dürrenmatt, «dünya düzeni»nin olumlu düşünebilen, yürekli insanlarca yeniden kurulabileceği umudunu taşıyordu.

Her iki Almanya'da, Friedrich Wolf (1888-1953), Johannes R. Becher (1891-1958), Peter Weiss (d. 1916), Heinar Kipphardt (d. 1922), Karl Wittlinger (d. 1922), Tankred Dorst (d. 1925), Siegfried Lenz (d. 1926), Günther Grass (d. 1927), Leopold Ahlsen (d. 1927), Rolf Hochhuth (d. 1931) gibi pek çok oyun yazarı, savaş sonrasında, önemli yapıtlar

verdiler, uluslararası yankılar uyandıran başarılar elde ettiler.

Sosyalist ülkelerdeki tiyatro çalışmaları da, Batı ülkeleriyle kültür alışverişine önem verilmeye başlanmasından bu yana, dünya sahnelerine yayılan oyunlarıyla, ilgileri üstüne çeker oldu.

Polonyalı Slawomir Mrozek (d. 1930), Çek Vaclav Havel (d. 1936), Rumen Aleksandru Mirodan, Macar Robert Ratonyi, Yugoslav Miograd Bulatović gibi yazarların oyunları birçok ülkede başarıyla oynandı.

Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski ise eleştirmen Ludwig Flaszen ile birlikte yeni bir tiyatro anlayışını uygulama yolundaki denemeleriyle büyük önem kazandı.

Grotowski ilkel tiyatronun dinsel törenlerinden esinlenerek çağdaş dindışı tiyatrodan da izleyicileri etkin olarak oyuna katmak istiyordu. Yönetmen yazılı oyunun tutsağı olmamalı, oyunu kendi yorumuyla ele alıp bambaşka bir yapıya dönüştürmeliydi. Böylesine bağımsız bir yorum anlayışıyla, Grotowski'nin oyuncuyla izleyiciyi birbirine karıştıran tiyatrosunda, klasik oyunlar bile çağdaşlaşıyordu. Amaç kentsoyluyu korkunç gevşekliğinden, umursamazlığından, alışkanlıklarından silkeleyip koparmak, insanlığın ne duruma geldiğini anlayabilmesini sağlamaktı. Simgelerden büyük oranda yararlanan Grotowski'nin, bu amacını gerçekleştirmek için yarattığı tiyatro, gene de aydınlara yöneltti.

Çin Halk Cumhuriyeti'nde ise yığınlara yönelik tiyatro denemeleri yapıldı. Geleneksel tiyatro anlayışı bırakılıp gerçekçi tiyatroya geçildi. Açık, aydınlık, kolay anlaşılan bir dille, devrimin, savaşların yığıtlık öyküleri sahneye çıkarıldı. Yabancı kültürlerin yadsınması değil, Çin'in gerçeklerine göre eleştirel bir anlayışla gözden geçirilip olumlu yanlarının benimsenmesi yoluna gidildi. Ayrıca yabancı kültürler nasıl körü körüne benimsenmiyorsa, eski Çin kültürü de körü körüne izlenemez görüşüyle, yeni Çin tiyatrosunun geleneksel Çin tiyatrosundan ancak eleştirel bir yaklaşımla yararlanabileceği savunuldu.

Görüldüğü gibi, sosyalist ülkelerde de, aynı dünya görüşünün çerçevesi içinde, birbirine karşıt denebilecek tiyatro anlayışları gelişmiştir.

YIRMİNCİ YÜZYIL TIYATROSU

Kısacası, yirminci yüzyılda tiyatro alanına getirilen kuramlar, girişilen denemeler, karşıt görüşlerle elde edilen başarılar, tiyatro tarihi üzerinde yapılan incelemeler hiçbir çağda görülmemiş bir genişliğe, derinliğe ulaştı. Burada bütün eğilimleri, deneyleri anlatabilmiş değiliz. Bu görgülülük, yaşantı zenginliği, tiyatroyu büyük bireşimlere götürebilir. Ticaretin karşısında eli kolu bağlı görünen, ölüm kalım savaşına girişmiş propagandaların baskısı altında ezilen tiyatro, sanatçının yenilmezliğiyle gene de ayakta kalacak, er geç görgülülüğünün meyvelerini toplayacaktır umudundayız. Çağımızın tiyatrosu üzerine önemli kitaplar yazmış olan ünlü eleştirmen Eric Bentley şöyle diyor: «Günümüzün tiyatrosuna bakıp da tiyatro sanatının öldüğü sonucuna varmamak çok güç. Ben ölen tiyatroyu diriltmeyi savunmuyorum. tiyatro endüstrisinin dışında kalabilecek Küçük tiyatrolar ile Halk tiyatroları kuralım diyorum. Küçük tiyatroları kurmak için en iyi yer belki de okul bahçeleri. Halk tiyatroları ise belki de yalnız devlet yardımıyla kurulabilir; umalım ki böyle bir yardımdan söz etmek onların hiçbir zaman kurulamayacakları anlamına gelmesin.» (The Playwright as Thinker)

ON YEDİNCİ BÖLÜM

TÜRK TİYATROSU

Türk tiyatrosu deyince çoğu kimsenin aklına yüz yıllık bir geçmiş geliyor: Batı'ya açılışımızla birlikte başlayan, Batı etkisindeki Türk tiyatrosu. Daha geniş bir düşünüşe ulaşmış olanlar, «tiyatro» sözcüğüne dar bir anlam yüklemeyenler ise meddah, karagöz, ortaoyunu gibi eski eğlenceleri de hatırlıyorlar. Oysa bunlardan yalnız sonuncusu «tiyatro»ya yaklaşıyor ki o da bir on dokuzuncu yüzyıl eğlencesi. Daha önce bir Türk tiyatrosu yok muydu? Dünya tiyatrosunu anlatırken çeşitli toplulukların geçirdikleri evrimleri özetledik, bu evrimler arasında büyük benzerlikler bulunduğunu gördük. Türk topluluklarının o gibi evrimlerden geçmediğini, Anadolu Türklerinin tiyatroya on dokuzuncu yüzyılda ulaştığını düşünmek yanlış olur. Onun için de, «Türk tiyatrosu» denince ilkel Türk topluluklarına kadar inen bir geçmişin aklımıza gelmesi gerekir.

İLKEİ TÜRİ TİYATROSU

En eski Türkler ailenin genişlemesiyle ortaya çıkmış aşiretler halinde yaşıyorlardı. Her aşiretin bir totemi vardı. Bir ağaç, bir ot, ya da bir hayvan. Totem aşiretin hem atası, hem de tanrısıydı. Totem dininin birtakım törenleri, yasakları, yasaları olduğunu biliyoruz. Totemi hayvan olan Türk aşiretleri o hayvanın etini yemezlerdi. Yalnız yılda bir kere dinsel bir tören olarak aşiretçe o

hayvanı avlamak üzere sürek avına çıkılırdı. Av sonunda kurban edilen hayvan gene törenle topluca yenirdi. Aşiretten bir kimse ölürse herkesin katıldığı bir törenle gömülür, yası tutulur, anısına şiirler söylenirdi. Bu dinsel törenlerde pandomim, dans, şiir, müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu.

Gene bütün dünya topluluklarında olduğu gibi, ilkel Türk topluluklarında da ilk tiyatro yönetmeni, ilk baş oyuncu din adamları, sihirbazlardı. Türkler totemizm dinini bırakıp iyilik ve kötülük tanrıları olarak gök tanrısı ile yer tanrısına tapmaya başladıktan sonra da artık gelenekleşmiş olan eski törenler unutulmamış, sihirbazların önemi, görevleri gün geçtikçe artmıştır.

SÜMERLER İLE ETİLER

Orta Asya'da kuraklığın başgöstermesiyle birlikte Türklerin dört bir yana göçleri başlar. İ.Ö. beş bin yıllarında Mezopotamya'ya gelip yerleşen Akadlar ile Sümerler'in Türk toplulukları olduklarını kabul eden bilginler çoktur. İ.Ö. dört bin, ya da üç bin yıllarında Anadolu'ya gelip yerleşmiş olan Etiler'in de Türk soyundan oldukları kabul ediliyor. Bu bakımdan Sümerler ile Etiler'in dinsel oyunlarına da bir göz atmalıyız.

Sümerler'in din adamları tapınaklarda yaptıkları dinsel törenlerde, cenaze törenlerinde tanrıların yaşamlarını, çektikleri acıları anlatan monologlar, diyaloglar söylerlerdi; trajedi öğeleri taşıyan sahneler din adamlarınca oynanarak canlandırılırdı. Bu törenlerde sözden başka dans, müzik, şarkı da yer alırdı. Sümer tapınakları tanrıların evi sayılır, çoğunca büyük yapılar olurdu; kimi yerlerde yedi katlı kuleler biçiminde yapılmış tapınaklar vardı. Bunların tapınma, tören salonları çok genişti. Sümerler'in din adamları geleceği bildirmek, tapınmayı yönetmek, törenlerde hizmet etmek, tapınakların işlerine bakmak gibi görevler yüklenerek sınıflara ayrılırlardı. Öfkelenmiş tanrılara yakarışlar, övgüler okuyan din adamlarına Kalu de-

nirdi. Kalu'lar müzik araçları da kullanıyorlardı. Kazılarla ortaya çıkarılan bir vazoda davul çalan bir Kalu resmine rastlanmıştır.

Etiler'in tapınmalarında, törenlerinde de oyun öğeleri görülmektedir. Kazılarla ortaya çıkarılan yapıtlarda çalgıcıları, dansçıları canlandıran kabartmalar vardır. Ayrıca, Etiler'in büyük bayramlarında tapınakların önünde, alanlarda dinsel törenler düzenledikleri, o arada savaş oyunları oynadıkları da biliniyor. Eski Eti kabartmalarının birinde canlandırılan tarım töreni tiyatro tarihi bakımından çok önemlidir. Bolluk yaratmak için yapılan bu açık hava töreninde kral elinde üzüm salkımı tutan bir tanrının önünde eğilmektedir. Bu tanrı akla hemen Dionysos'u getiriyor. Üstelik mitoloji bilginleri Dionysos'un tam bir Elen tanrısı olmadığını söylerler. Bu tanrı Yunanistan'dan önce Girit'de, Mısır'da, Trakya'da, Thebai'de biliniyormuş. Euripides'in Bakhalar adlı yapıtında, şarap tanrısı Dionysos, Elen ülkesine Anadolu'dan geldiğini bildirir. Bütün bunlar Yunan tiyatrosunun kaynaklarını araştıran kimi düşünürlerin gözlerini Anadolu'ya çevirmelerine yol açmıştır.

ORTA ASYA'DA

Orta Asya'dan göç eden Türklerden başka orada kalan Türk kolları pek çoktu. Bu kolların, dinsel inançlarına göre, tanrılara yaranmak için zaman zaman onları taklit etmek, öykülerini anlatmak, oynamak gerekirdi.

Çeşitli topluluklarda değişik törenler yapıldı. Yakutlar arasındaki bir inanişe göre en büyük tanrı Art-Tuyun-Aga kendisine kurban kesilmesini istemezdi. Gençlerin onun onuruna dokuz bardak kızı dokuz kere içmeleri kurban yerine geçerdi. Gençler bu kızı içtikten sonra coşkun oyunlar oynarlardı. Bu tören de Dionysos törenlerini hatırlatıyor.

Dinle ilgili törenler zamanla gelenekleşerek dinsel öğelerden sıyrılabilir.

Bir de dinsel olmayan törenler vardı. Bu törenlerde ef-

saneler, destanlar atalara saygı göstermek isteğiyle anlatılır, oynanırdı. Ergenekon Destanı'yla ilgili «Demir Dövme Töreni» bunların güzel bir örneğidir. Hakan eski çağlarda soyunu kurtarmış olan demirciyi taklit ederek bir ateş yakar, ateşte kızdırılan demir parçalarından birini örsün üstüne koyup çekiçle döver; sonra herkes bu dövme hareketini tekrar eder. Törende oyun öğeleri açıktır. Sahne olarak bir alan kullanılmakta, oyuna bütün aşiret katılmaktadır. Böylece oyuncularla seyirciler birbirinden ayrılmamaktadır.

İKİ BİN YILLIK BİR TÜRK OYUNU

M. M. Nikoliç adlı yazarın Belgrad'da yaptığı bir konuşma ile bir Belgrad gazetesinde yayımladığı yazı (24 Ocak 1934) iki bin yıl önce yazılmış bir Türk oyununu anlatması bakımından çok önemlidir. Nikoliç şöyle diyor:

«Tiyatro kültür seviyesi yüksek olan milletlere mahsus bir varlıktır; tiyatrosu olan memlekette şair, aktör ve seyirci bulunması gerektir. Bundan dört bin yıl önce, Türkler, büyük ve kültür seviyesi yüksek bir millet ve Orta Asya'da tesirli bir varlıktılar. Türk Milleti iyi harbederdi, bu topluluğun içinde yüksek soydan gelmiş olanlar, halk ve yabancı milletlerden alınmış köleler vardı. Asilzadeler kuvvetli ve hâkimdiler, onlar güzel sanatları korumuşlardır; güzel sanatlar ilerlemiş ve Türkler arasında dünyanın en eski tiyatrosu meydana gelmiştir.

«En eski Türk piyeslerinden birinin bir parçası, bugün de mevcuttur. Bu parça, eski Türk tiyatro edebiyatının epik olduğunu gösteriyor. Piyesin konusu Türklerin o zamanki harplerinden birinde kazandıkları zaferdir. Eski Türk tiyatro sanatından kalmış ikinci eser, birincisinden az daha yenidir. Bu piyes, Türklerin Çin'e hücumları zamanından kalındır. Vakanın kahramanları üç kişidir. Bir Türk kahramanı harbe gidiyor, evde güzel karısı ile küçük çocuğunu bırakıyor. O gittikten sonra bir Çinli eve gelerek güzel Türk kadınıni elde etmeye çalışıyor. Kadın Çinliye karşı kendi-

sini kahramanca koruyor. Çinli kazanamayacağını anlayınca kadına fenalık etmek için onu yüzünden yaralıyor; daha doğrusu Türk şairinin dediği gibi onun namusunu çalamayınca güzelliğini çalıyor. Harp meydanına doğru ilerlemekte olan Türk, bir aralık hamaylısını evde unuttuğunu hatırlamış, geri dönmüştür; muharebede muvaffak olabilmesi için onun mutlaka boynundan geçirilmiş olarak göğsünde asılı bulunması lazımdır; eve geldiği zaman güzel karısının uğradığı felaketi görüyor, öcünü alıyor ve facia kanlar içinde bitiyor.» (Eski Türklerde Dram Sanatı)

M. M. Nikoliç'in belirttiği bir nokta da o çağdaki Türk tiyatrosunda tanrıların, ruhların, doğa üstü varlıkların yer almamasıdır. Bu o günkü Türk topluluklarının bilgi, kültür bakımlarından belli bir yüksekliğe ulaşmış olduğunu gösterir. Nikoliç'in anlattığı oyunların hangi Türk topluluklarınca oynandığı kesinlikle bilinmiyor.

1116'DA BİR SELÇUK KOMEDİSİ

Bizans İmparatoru Aleksiyo Komninos I'nın kızı Prenses Anna Komnini babasının hükümdarlığı sırasındaki olayları anlatan bir kitap yazmıştı. Adı Aleksiyo olan bu kitapta Türklerden büyük bir düşmanlıkla söz edilir. Çünkü 1071 yılından sonra Anadolu'yu ele geçirmeye başlayan Selçuk Türkleri Bizans İmparatorluğu için çok büyük bir tehlikeydi. İmparator Aleksiyo Komninos 1116'da Türklere karşı savaş açmak üzere Üsküdar'a geçmişti. Ama ayaklarında başlayan hastalık yüzünden daha ileri gidememiş, savaş açılamamıştı. Prenses Komnini kitabında bu olayı anlatırken Selçuk sarayındaki bir komedi oyununa dokunuyor:

«Bu arada İmparatorun ayaklarındaki damla hastalığı kendisini rahatsız etmeye başladı. İmparator ağrılarından hemen hemen yürüyemez olmuştu. Hastalık savaşın yapılmasına engel oluyordu. İmparator yataktan ayrılamayacak halde idi. Barbarlara karşı hazırlanmış olan zafer geri kaldı. İmparatoru en çok üzen de bu idi. Barbar Kılıçarslan

İmparatorun vaziyetini önemle göz önünde bulunduruyor, onun hastalığından ve hareketsizliğinden faydalanarak ve sonunu düşünmeden bütün Asyayı yağma ediyordu; Hristiyanlara karşı yedi kere akınlarda bulundu. İmparatorun bu hastalığı eskiden kendisini ara sıra yokladığı halde bu sefer arka arkaya buhranlar doğuyor, adeta sürekli bir şekil alıyordu. Kılıçarslan'ın etrafında bulunan adamları ise, hastahğin yalan olduğunu, İmparatorun gevşeklikten ve tembellikten dolayı savaşa kalkmadığını ileri sürüyorlardı. Bu sebepten dolayı barbarlar gerek ziyafetlerinde, gerek sarhoşlukları sırasında çok alaycı bir şekilde İmparatorun ayak ağrılarını fırsat bilerek eğleniyorlardı. Aktörlükte gerekli olan manalı sözleri bulmak ve söylemekte yaradılışın kendilerine verdiği istidat ve kabiliyetin yardımı ile ve İmparatorun ayak ağrıları vesilesile birçok maskaralıklar yapıyorlardı; bunlar İmparatorun hastahğine bakan hekimleri, kendisine hizmet edenleri, hatta İmparatorun kendisini temsil ediyorlardı; İmparatoru temsil eden adamı bir yatağa yatırıyorlar, yatağı ortaya koyup eğleniyorlar, bu oyunlar barbarları şiddetle güldürüyordu. Barbarların bu halini haber almış olan İmparator, hiddeti artarak savaş açmak istiyor, kızgınlığının sebebini büyük bir taşkınlıkla açığa vuruyordu.» (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Prenses Komnini'nin Türklere büyük bir düşmanlık duyarak yazdığı bu satırlar, Selçuklularda oyun sanatının iyice gelişmiş olduğunu belirtiyor. «Yaradılışın kendilerine verdiği istidat ve kabiliyet» sözü bu sanatın Türkler için yeni olmadığını anlatmakta. Görüldüğü gibi, dinsel törenlerden kalma geleneklerden bütünüyle kurtulunmuş, eğlenmek için oynanan «tiyatro»ya ulaşılmıştır.

İSLAMLIKLA GELEN ETKİLER

İslam dini sekizinci yüzyılda Türkler arasında yayılmaya başlamıştı. On birinci yüzyılda birçok Türk topluluğu bu yeni dini kabul etmiş bulunuyordu. İslam dininin

getirdiği inançlar, yasaklar Türklerin eski dinlerine hiç benzemiyordu. Bu yüzden de Türkler İslamı kabul ettikten sonra yönetici sınıflarla halk arasında bir ayrılık başgösterdi. Yöneticiler, aydınlar İslamı sıklıkla sıkıya bağlanmışlardı; ama halk eski dinlerin geleneklerini, törenlerini ufak tefek değişikliklerle devam ettirdi. Önceleri aydınlar Kitap'a kılı kılına uyma yolunu götmek istedilerse de, iş halka ulaşınca değişik uygulamalar başladı, mezhepler ortaya çıktı. Batı Selçuklularının düşünceleri, yaşayışlarıyla geniş bir serbestlikten yana olduklarını biliyoruz. On dördüncü yüzyılda bile Anadolu'da kadınlar toplum yaşamına katılırlardı; örtünmezlerdi. Türklerin İslamı önceki inanışlarına, geleneklerine daha yakın düştüğü için, İran'dan gelen Bâtini mezhepler Anadolu'da kolayca yayılmıştır. Halkın bu davranışı tiyatro öğeleri taşıyan törenlerin unutulmamasını, yeni kurulan tarikatlarda da bu çeşit törenlerin biçimlenmesini sağlamıştı. Mevlevilerin, Bektaşilerin dinsel törenlerinde tiyatro öğeleri vardır. Ayrıca, Aleviler arasında dinsel kaynaklarından koparak eğlence halinde devam eden oyunlar günümüzde de oynanmaktadır. Tiyatro alanında incelemeler yapanların Alevi köylerinde gördükleri bir oyun şöyle anlatılır:

«Bu oyun bir kış yarısı merasimidir, geceleyin yapılır, gezmekle başlar; her biri rol yapmak üzere seçilmiş ve kılık değiştirmiş olan üç şahısla, deve, tilki gibi hayvan kılıklarına girmiş kimselerden mürekkep bir kafil, köyün bütün delikanlılarını peşine takarak her evin kapısı önünde dura dura dolaşır. Deve ve tilki rollerini yapanlar bacaklarına, boyunlarına çingiraklar, ziller takmışlardır; davul zurna çalınır, türlü şakalar ve kahkahalarla köy dolaşılır; kapısının önünde durulan her evden yağ, bulgur, un, yumurta, şeker gibi yiyecek maddeleri toplanır; sonra hep birlikte bir eve gidilir, toplanılan gıda maddeleri burada pişirtilir; bunlar pişinceye kadar evin önünde meşalelerin ışığında türlü eğlenceler yapılır, yemekler piştikten sonra da toplu olarak yenilir. Anadolu'da hâlâ yaşamakta olan bu âdet, en eski çağlarda Orta Asya Türklerinin düzenledik-

leri dini şölenlerin devamından başka bir şey değildir. Yemekler pişinceye kadar yapılan oyunlar dramatiktir. Mesele bunlardan bir tanesi üç şahıs tarafından oynanan bir şifahi halk piyesidir: 1 — Arap. Yüzü, elleri isle siyaha boyanmış bir tip. Göğsü şişkin, sırtı kanbur hale getirilmiştir; başında koyun postundan yapılmış büyük bir başlık, elinde bir değnek veya bir tüfek bulunur. 2 — Koca. Uzun, bembeyaz sakallı ihtiyar kılığına girmiş bir adam. Başında beyaz, iri bir başlık, arkasında bir post vardır. 3 — Gelin. Kılık değiştirmek suretiyle bir erkek tarafından temsil edilen kadın tipi. Bu üç şahıs ortaya gelirler; deve ile tilki de meydandadır. Önce Arap, deveci olur, gelin deveye biner, kocası yayan yürür; böylece yaylaya göç ederler. Arap, yolda kadına sarkıntılık etmek ister, bu yüzden ihtiyarla aralarında kavga çıkar, kadın yerine göre iki erkeği de idare ederek kavgayı bastırır; fakat ihtiyar, Arabı kıskanmaya başlamıştır, kavga tekrarlanır, sonunda Arap, ihtiyarı öldürür. Kadın, ölen kocasının üstüne kapanarak acıklı ağıtlar, mersiyeler söyler. Ölüm hadisesine kadar türlü şakalarla geçen oyunun bu safhasında neşeli hareketler durur, seyircilerde bir ısırap başlar, oyuna onlar da karışır, kadınla birlikte ölünün ağzına yemişler doldururlar; ölü bunları yedikçe yavaş yavaş dirilmeye başlar; bu yeniden hayata dönmenin uyandırdığı sevinç ve heyecan içinde musiki ve raks başlar, eğlenti devam eder.» (Köylü Temsilleri, A. K. Tecer).

Oyun bu biçimiyle dinsel olmaktan uzaktır. Ama İslamlıktan önceki çağın kesin etkilerini taşıyor. Kimi köylerde bu oyun bir uğur ve bereket töreni olarak görülür.

OSMANLILAR

Anadolu'da yaşayan Türklerin yönetimi Selçuklulardan Osmanlılara geçince halkın yaşayışında önemli değişiklikler olmadı. Halk gelenekleri, inançlarıyla gene o halktı. Ayrıca, Osmanlı Sarayındaki yaşayış da Selçuk Sarayındaki yaşayışın özelliklerini devam ettiriyordu.

Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan sonra Bursa, Edirne

İstanbul gibi kentlerde çeşitli düğünler düzenlenmişti. Sarayın önemli evlenmelerle sünnetlerde düzenlediği bu düğünler arasında günlerce sürenler de olmuştur. Bu gibi eğlencelerde çalgıcılar, şarkıcılar, cambazlar, halkı güldürerek eğlendiren sanatçılar yer alırlardı.

Osmanlıların ilk sultanları gösterişsiz bir yaşam sürerlerdi; ama kısa bir süre sonra Selçuk Sarayının eğlenceleri onların saraylarını da kapladı. Muhdik (güldürücü), mukallid (taklitçi) diyo anılan sanatçılar çoğaldıkça çoğaldı.

On beşinci, on altıncı, on yedinci yüzyıllarda eğlendiricilik bir meslek haline gelmişti. Kol diye anılan kumpanyalar vardı. Evlenme, doğum, sünnet düğünü, donanma şenliklerinde bu kollar para karşılığında konukları, halkı eğlendirirlerdi. Her kol, kolbaşının adıyla anılırdı: Ahmet Kolu, Yanaki Kolu gibi.

Muhdik'lerle mukallid'lerin birtakım olayları oynayarak canlandırdıklarını biliyoruz. Fransız yazarları Osmanlıların bu gibi eğlencelerini anarken «komedi» sözcüğünü kullanır, güldürücülerle taklitçilerden de «aktör» diye söz ederler. On sekizinci, on dokuzuncu yüzyıllarda «koloyunu», «ortaoyunu» diye adlandırılan oyunların ilk örnekleri bunlar olsa gerektir.

SAVAŞ OYUNLARI

Türkler çok eski çağlardan beri savaş oyunları düzenlerlerdi; ama Osmanlıların zamanında bu oyunların çok genişletildiği görülüyor. On altıncı yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı bir sünnet düğününde Atmeydanına deriden karşılıklı kuleler yerleştirilmiş, toplar, tüfeklerle tam bir savaş canlandırılmıştı. Osmanlı tarihinde bu çeşit oyunlar çoktur. Ayrıca, denizde de savaş oyunları düzenlenir, kadirgaların çarpışması canlandırılırdı.

BALLET-PANDOMİM

Osmanlılarda tiyatro sanatına yönelen eğlenceler gözden geçirilirken biri on altıncı, öbürü on yedinci yüzyıl-

larda oynanan iki ballet-pandomim ilgiyi çeker. Hammer tarihi 1582'de Murat III'ün düzenlediği bir sünnet düğününde müzikli bir oyun oynandığını yazar. Verilen bilgiye bakılırsa, bu, Hristiyan kölelerin oynadıkları, konusu mitolojiden alınma bir ballet-pandomim'dir.

Osmanlı tarihindeki ikinci ballet-pandomim 1675 yılında, Edirne'de Mehmet IV'ün düzenlettiği bir düğünde oynanmıştır. Fransız Elçisi Marquie de Nointel'in Paris'e gönderdiği raporlara dayanarak Albert Vandal adlı yazar bu oyunu şöyle anlatır:

«Padişah, oğlu, vezirleri, subayları, fevkalâde süslü olan açık pavyonda yerlerini aldılar; ayakta idiler. Bütün bu büyük sarıklılar, muhteşem bir hareketsizlik içinde duruyorlardı. Gerek onların, gerekse kendilerini, hafif bir kafes arkasında saklamakta olan sultan hanımların önünde, baladinlerin kendilerini birden ortaya attıkları görüldü; bunlar kadın ve erkek iki ayrı cinse ait ayrı ayrı elbiseler giymişlerdi. Dans eden kadınların parlak renkli etekleri raks esnasında dalgalana dalgalana dönüyordu; oyunları Aretin'in masallarına ve Apulöe'nin altın eşek hikâyesine benziyordu. Sonra güneş battı, bu mimique (mukallidlik) sanatı yerini, dinî hareketler serisine bıraktı. Bütün aktörler ve orada bulunanların hepsi, padişah, vezirleri ve başka kimseler namazın ard arda gelen yedi pozunu yaptılar. Göz uzaklara kadar yalnız büyük bir intizam içindeki diz çökmeleri ve yere baş koymaları görüyordu.» (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Seyircilerle birlikte namaz kıldıklarına bakılırsa — büyüculükle karışık bir aşk efsanesini canlandıran — bu oyuncular Müslüman Türklerdi.

HAREMDE BİR OYUN

Fransızca bir yapıtta verilen bilgiye göre on sekizinci yüzyılda Abdülhamid I'ın kızı Rebîa Sultanın doğum şenlikleri yapılırken Sarayın haremde bir oyun oynanmıştır. Abdülhamid I kadınların sokakta fazla süslü gezmelerini

istememiş. Giyilecek feracelerin biçimi, boyu, yakasının genişliği üzerine ölçüler konmuş, formanlar çıkarılmış. Padişah bu işe kendisi sokaklarda kılık değiştirip gezecek, kadınların ölçülere uygun giyinip giyinmediklerini denetleyecek kadar önem vermiş. Bir gün sokakta çok geniş yakalı ferace giymiş bir kadın görünce kızıp üstüne atıldığı, feracenin yakasını yırttığı söylenir. İşte Rebia Sultanın doğum şenliği sırasında haremdaki kızlar bir oyun düzenleyip kadın kılığı üzerine çıkarılan fermanları, padişahın başından geçen olayı canlandırmışlardı. Kızlar sokakta gezinen kadınlar gibi ortada dolaşmaya başlamışlar, birisi geniş yakalı ferace giymiş, birisi de padişah olmuştu. Padişah kılığındaki kız geniş yakalı kızı görünce üstüne atılıp elindeki makasla yakasını kesip parçalamıştı. Bu komediyi sultan hanımlarla birlikte kafes arkasından seyreden Abdülhamid oyundan hoşlanmış, gülmüştü.

YAHUDİ KOMEDİLERİ

Hammer on altıncı yüzyıl sonlarında yapılan bir düğünü anlatırken Yahudilerin oynadığı komedilerden söz eder. Evliya Çelebi on yedinci yüzyılda Yahudilerin oyunlar düzenlediklerini bildirir. On sekizinci yüzyıldaki Yahudi komedileri üzerine ise elimizde pek çok bilgi var. Baron de Tott bu oyunlardan birini şöyle anlatıyor:

«Davetliler, kendiliğinden gelmiş seyirci kalabalığı ile birlikte çepeçevre meydanın etrafını doldurmuştu, bu arada halktan birçok kadınlar da vardı. Orta yerde üç ayak genişliğinde, dörtgen biçiminde, altı ayak yüksekliğinde üzeri perde ile örtülü kafes gibi bir şey vardı; bu bir evi temsil ediyordu; bu evde kadın kıyafetinde giyinmiş Yahudi aktörlerden biri bulunuyordu. Bir Türk genci gibi giyinmiş bir Yahudi aktörü de ev sahibi kadının âşığı rolünde idi. Oldukça gülünç, ahlak bir uşak, kadın kılığında giyinmiş aracı rolünü oynayan başka bir Yahudi, aldatılan bir koca, nihayet her yerde görülen kimseler... Piyetin şahısları bunlarla tamamlanıyordu. Bu piyeste her şey

sahnenin üstündedir, hiçbir şey seyircilerin hayal kuvvetine bırakılmamıştır. (...) Maharetsiz ip cambazları, beceriksiz pehlivanlar, kaba birkaç soytarı ve rakkaseler komediler arasındaki fasılları dolduruyorlardı. Genel eğlencelerde açık saçıklık daima son dereceyi bulur ve daima hoş görülür; genel eğlencelerden başka zamanlarda bu aktörler hünerlerini yalnız evlerde, düğün, yahut başka özel eğlenceler için çağrıldıkları zaman gösterirler. Bu adi gruplar daima yalnız erkeklerden, yahut yalnız kadınlardan mürekkeptir. Kadın grupları, haremelerde bu şimdi bahsettiğimiz komedyacılar gibi aynı pervasızlık ve aynı adilikle oynarlar. (...)

«Büyük memuriyetlere sahip kimselerin çoğu konakların önünde sürekli surette oynamak üzere oyuncular tutmuşlardı; bu piyeslerin mevzuları başka başka ise de, hepsi kabaca açık saçık şeylerdi. Halk bunları keyifli keyifli seyrediyordu. Bu eğlencelerde ahlak kaideleri gevşediği gibi hükümete de aldırış edilmiyordu. Bir sürü Rum ve Yahudi, İmparatorluğun birçok yüksek memurlarını gülünç bir hale sokacak şekilde taklid ediyorlardı. Bu şenlikte padişahın ve maiyetinin kostümlerine bile saygı gösterilmedi; bir Yahudi kalabalığı onu da taklit etmek cüretinde bulundular. Gerçi bu taklitten dolayı onu yapan küstah cezalandırıldı ve padişahı taklit etmek yasak edildi; fakat sadrazam rolü yapmasına göz yumuldu ve hiçbir makam kendisiyle alay edilmekten kurtulamadı.» (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Baron de Tott'un Türkleri yerme isteği bir yana bırakılırsa, verdiği bilgiler çok ilgi çekicidir. Bu konuda önemli bilgiler veren yerli kaynak ise Haşmet'in *Veladetname*'sidir. O da Baron de Tott'un gördüğü şenlikleri anlatır; Mustafa III'ün kızı Hibetullah Sultanın doğum şenliklerini.

Ama Haşmet, Yahudi komedilerine önem vermemiştir. Hem para kazanmak, hem de halkı eğlendirmek amacıyla sokaklarda, konakların önlerinde oyun düzenleyen Müslüman oyuncular, mudhiklerle mukallidleri anlatır. Bu sokak eğlenceleri tam birer oyun sayılamazsa da, tiyatro öge-

leri taşıyan eğlencelerdir. Esnaf birliklerinin yaptıkları ge-
çitlerde de gösteriye, taklide bol bol yer verilirdi.

CURCUNA İLE KOL OYUNU

Curcuna ile kol oyunu Saraya girmeden önce halk ara-
sında yayılmış, benimsenmiş eğlence çeşitleriydi. Vehbi'nin
Surname'sinde on sekizinci yüzyıldaki bir sünnet düğünü
canlandırılırken curcunacıların oyunları şöyle anlatılır:

«O ecinni suratlı, tuhaf görünüşlü, neşe dağıtmakta
ihtisas sahibi şahıslar, curcuna denilir maskaralık oyunu
ile ortaya ferahlık saçtılar, sadr-ı âzaman bulunduğ u çadı-
rın önünü herkesi güldürmek suretiyle bir neşe ve kah-
kaha bahçesine çevirdiler. Bunlardan sonra kol kol çengiler
oynayarak ve el ele vererek periler gibi saçları dağınık
raksa ve cilveye başladılar. Denizin dalgaları onların arka-
larını oynatmalarından titreme ve sallanmayı meşkedebi-
lirdi.» (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Curcunanın arkasından kol oyununa geçilirdi. İstan-
bul'da eskiden beri bilinen bu oyun zaman zaman Sarayda
da oynanmıştı; ama Mahmut II çağında Saraya bağlı seç-
kin bir kol oyunu takımı kurulduğu anlaşıyor. Zamanla
gelişen bu oyun çeşidine orta yerde oynandığı için, gene
Mahmut II'nin padişahlığı sırasında, «Ortaoyunu» da den-
meye başlanmıştı. 1833'de yazılmış bir Surname'de düğün
alanına önce çengilerin çıkıp dansettiği, sonra da ortaoyu-
nu oynandığı söylenir.

ORTAOYUNU

Kol oyununun ortaoyunu adını aldıktan, iyice geliştik-
ten sonraki görünüşünü Refik Ahmet Sevengil şöyle an-
latıyor:

«Halk karşısında Ortaoyunu oynanacağı zaman oyun
meydanına seyircilere mahsus çadırlar dikilir, seyirciler
buralarda yer alıp güneşten korunurlar; Ortaoyunu se-
yircilerin ortasında boş bırakılmış olan yerde oynanır. Bir

tarafıta zurna, çift na'ra ve davuldan mürekkep musiki heyeti bulunur. Meydanda henüz oyuncuların kimse yokken saz, köçek havaları çalmaya başlar; on iki kişilik tam takım bir raks heyeti ortaya gelir. Bunların hepsi genç erkeklerdir. Köçekler kadife üstüne sırma işlemeli mintan, canfesten, diybadan, dört kubbe denilen şekilde sırma saçaklı etek giyinmişler, bellerine kemer takmışlardır; başları açık, saçları uzun, kırma, kıvrıkcık, bükülüdür; parmaklarına pirinç zil takmışlardır, bunları raks esnasında musikiye uygun şekilde şıkırtatırlar. Köçeklerin tavşan oğlanları denilen kısmı siyah çuhadan topuklara kadar şalvar, çuhadan gayet dar bir camadan giyerler, bellerine türlü renklerde şallar sararlar. Bunların başlarında pek süslü gayet ufak birer külah bulunur.

«Oyun meydanına gelen köçekler bir müddet musikin ahengine uyarak oynarlar, göbek atarlar, boyun kırarlar, tempolu bir şekilde bazan çevik, bazan yavaş hareketlerle meydanı dolanırlar. Bunların arkasından yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerinde şaldan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde şal kuşak, başında iğri bir külah bulunan Tiryaki, elinde lülesi kısa, sapı iple beline bağlı bir çubuk olduğu halde meydana gelir; köçeklerle birlikte dolanır, raks esnasında tuhaflıklar yapıp seyircileri güldürür. Bir aralık kol takımına mensup olanların hepsi tuhaf kılıkları ile türlü türlü külahlarla meydana gelirler, sazın nağmelerine uyarak hoplayıp zıplarlar, bir taraftan da birlikte terennüm ederler: Dağda bir keçi, sivridir kıcı, kahbenin piçi; bunda bir iş var!

«Bunlar raks esnasında türlü maskaralıklar da ederler, köçeklerden sonra gelen umumi ve karışık fasla curcuna denilir. Bu kalabalık çekildikten, meydan tenhalaşır saz sustuktan sonra pişekâr, başında dilimli kavuğu, elinde şakşak, ağır bir eda ile meydana gelir, yere kadar eğilip temanna ederek seyircileri selamlar, oynanacak olan oyunun adını söyleyerek: '...Oyunun taklidini aldım; çalsın çalgılar, usul ve ahenk ile efendilerime temaşa ettireyim,' der; bir taraftan saz başlar, bir taraftan oyundaki şahıslar

birer birer meydana gelir; ancak o zaman oyuna başlanmış olur. Sonraları önce köçeklerle beraber çıkan Tiryaki tipi kaldırılmış, daha sonraları curcunaya çıkmak âdetinden vazgeçilmiştir; köçek oynatılması hükümetçe yasak o dildikten sonra — Cumhuriyetin ilanı seneleri — piyes temsilinden önceki kısımdan tamamiyle vazgeçilmiştir. Son zamanlardaki Ortaoyunları doğrudan doğruya pişekârın ortaya çıkıp halkı selamlaması ve oyunu takdim etmesiyle başlardı. Kavuklu, ondan sonra meydana gelip karşısına çıkar, konuşmaya başlarlar, nükte ve cinaslarla oyuna girişi hazırlarlardı. Bir aralık Kavukluya Nekre (tuhaf konuşan) adı verilmiştir. Oyundaki her şahıs meydana geleceği sırada zurna o taklide ait havayı çalar.

«Pişekâr, Ortaoyununun temel direği olan bir şahıstır, vazifesi hem oyunu, hem oyuncularını idare etmektir. Yukarıda kaydedildiği gibi herkesten önce meydana gelir, oyunu açar; ortaya çıkan bütün oyuncular gelip ona çatarlar, her birine uygun cevaplar vererek oyunun seyrini, açılmasını, uzamasını, zamanında da kapanmasını temin eder. Pişekâr, başına al, mavi, sarı, siyah dört dilimli, pamuklu, sivri bir külâh giyer; arkasında mutlaka bir kürk bulunur. Kürk ya mavi çuhadan, kenarı siyah, yahut da düz sarı üstüne beyaz karakulak olur. Pişekârın kürkü iki parmak kalınlığında yakadan itibaren iki taraflı olarak topuğa kadar dışına kaplıdır. Bu kürkün altına aynı renkte çuhadan çakır, 'bir nevi pantolon' giyer. Papuçları kısa ökçeli sarı bir terlikten ibarettir. Pişekâr, ağırbaşlı, efendiden bir adamdır; hareketlerinde hesaplıdır, içinden pazarlıklıdır. Karşısında delişmen, açık yürekli, haşarı bir tip olan Kavuklu vardır. Kavuklu, başına abani sarıklı, dilimli kavuk, sırtına kırmızı çuhadan cübbe, bunun altına uzun boy entarisi giyer; cübbenin altına, entarisinin üstüne beline şaldan kuşak bağlar, entarinin iki ucunu kaldırıp beline sokar. Yarı belden aşağıya çakır giymiş olduğu görülür. Ayağında çedik papuçlar vardır.

«Kadın rolleri erkekler tarafından yapılır. Bu tipe Zenne derler. Bunlar başlarına takma saç takarlar, saçın üstü-

ne kenarı oymalı yazmalar, mücevherlerle örtülü başlık geçirirler; arkalarına çuhadan, kenarlarına harç işlenmiş ferace giyerler, yüzlerine yaşmak tutunurlar; feracelerinin altında üç etekli kalın harçlı entari vardır; bu üç etek bele sokulur. Entarinin altında canfesten şalvarlar, ayaklarında kundura vardır.

«Osmanlı İmparatorluğu'nun geniş sınırları içindeki çeşitli halk tabakalarını teşkil eden türlü unsurlara mensup tipler Ortaoyununda temsil edilmiştir. Türk, Arap, Acem, Laz, Yahudi, Rumelili, Kürt, Aşık, Bey, Frenk, sarhoş ve saire tipleri Ortaoyunundaki kahramanları teşkil eder. Bunların her biri mahalli kıyafetlere, hususi, tarzlara göre giyinirler, o şiveleri taklit ederek konuşurlar.

«Vaka ana hatları ile çizilmiştir; sanatkârlar onu kabataslak bilirler, rollerinin icabına göre zekâları, seviyeleri, sanatkârlık kabiliyet ve kudretleri derecesinde buldukları sözlerle konuşarak piyesi yürütürler. Taklitlerle beraber bilhassa hoş, güzel, güldürücü, iki manaya gelebilecek sözler bulup söylemek asıldır.

«Ortaoyununun dekoru orta yere konulan küçük bir parmaklıkla arkalıksız bir kahve iskemlesinden ibarettir. Bu parmaklığa son zamanlarda Yeni Dünya denilirdi. O icabında ev, icabında dükkân, icabında konak, hülâsa her şeydir. Pişekârın elindeki şakşak, ikide birde eline, koluna, bazen de karşısındakinin kafasına çarpıp halkı güldürmek içindir. Bunun adı Pastav'dır. Ortaoyunu sanatkârları arasında kullanılan birçok terimler vardır. (...) Oyun heyetine kol, oyuna giriz, oyun yerine planga, oyun elbiselerine pusat, sanatkârların soyunup giyindikleri yere pusat odası, şakşağa pastav, zurnaya papara, defe panola, eve peçiz, düğüne piyav, çocuğa şorolo, söze peniz, çingeneye roman, araba kayarto, konuşmaya arazbar, deliye denyo, kahveye tato, kadına gaco, sarhoşa matiz, Ruma balama deniliyordu. Bu sözlerin çoğu çingenecedен alınmıştır; eski kol oyunlarında çingenelerin de vazife gördüklerini Evliya Çelebi'den öğrenmiştik; on yedinci asırdan beri bu oyunun türlü safhaları ve geçirdiği şekiller içinde eski çingene sa-

natkârlardan kalma kelimeler bir nevi ıstılah halinde son zamanlara kadar Ortaoyun sanatkârları arasında devam etmiştir. (...)

«Ortaoyununun — konuşmalarda zekâ ile bulunacak güzel sözlere, tekerlemelere, taklitlere dayanmakla beraber — mevzuun ana hatları şöylece çizilmiş vakaları olduğunu söylemiştik; bunlardan kırk kadarı öteden beri bilinmektedir. Selim Nüzhet Gerçek yenileriyle beraber kırk altı oyun adı tespit etmiştir.» (Eski Türklerde Dram Sanatı).

Ortaoyununun eskiliği konusunda çeşitli görüşler vardır. Kimi incelemeciler bu oyunun on altıncı yüzyıldan beri oynandığını ileri sürerlerken, kimileri de on dokuzuncu yüzyılda gelişmiş bir yenilik olduğunu söylerler.

KARAGÖZ

Karagöz bir hayal oyunudur. Karanlıkta beyaz bir perdenin arkasına ışık yakılır; deriden kesilmiş insan biçimleri arkadan perdenin üstüne tutulunca perdede hayaller belirir. Karagözcü bu hayalleri konuşturarak, ses taklitleri, şive taklitleri yaparak bir olayı anlatır. Şark mistikliğinin ürünü olan bu oyun tasavvufî da açıklanabilir. Ama bu çeşit gölge oyunlarının çok eskiden beri Hindistan'da, Çin'de, Cava'da, Moğolistan'da oynatıldığını biliyoruz. Anadolu Türkleri arasında on beşinci yüzyıldan beri gölge oyunları oynatıldığını gösteren belgeler var.

Osmanlıların saltanatı sırasında Türk kentlerinde oynatılan Karagöz oyunu ayrı özellikleri olan bir gölge oyunudur. Oyunun iki önemli kişisinden biri, Karagöz açık sözlü, sade bir halk adamıdır; öbürü, Hacıvat ise okumuş, dalkavukluğa yatkın, çıkarını bilen bir kimsedir. Bunların yanı sıra kadın erkek yardımcı tipler vardır; Osmanlı mahallelerinde her zaman görülen tipler. Oyunu tek bir sanatçı oynatır; bütün kişileri o konuşturur, taklitler, nükteli sözlerle olayı geliştirir, anlatır. Oyunlar kabataslak çizilmiştir; tuluata dayanır. Karagöz oyunlarında toplumsal yergi büyük bir yer tutar; yeniçeri ocağıyla, zorbalarla, boş

inanlarla alay edilir. Bu arada mahalle rezaletlerini ortaya vurarak seyirciyi güldürmek yoluna sapan oyunlar da çoktur.

YABANCI TİYATROLAR

Osmanlı ülkesinin Avrupa sermayesine açılışından sonra yabancılarla durmadan artan ilgiler kurulmuş, Türklerin yaşayışında Batı etkileri görülmeye başlanmıştı. İstanbul'daki azınlıklar Avrupalılarla daha kolay anlaşip kaynaşabildiklerinden onların hem temsilciliklerini elde etmiş, hem de eğlencelerinin, beğenilerinin Osmanlı ülkesinde yayılmasına yardımcı olmuşlardı. Ahmet III zamanında İstanbul'daki Fransız Sefarethanesi'nde seçkin davetlilere komediler oynanırdı. 1820 yılında ise Kuruçeşme'de varlıklı bir Ermeni'nin yalısında Ermeni gençlerinin bir oyun oynadıkları biliniyor. İstanbul'daki Avrupalılar arasında da oyunlar düzenlenirdi. Ama bunlar halk önüne çıkarılmayan, özel, amatörce çalışmalardı.

İstanbul'da alafrangahk iyice yayıldıktan sonra Beyoğlu'nun eğlence yerlerinde yabancı topluluklar kendi dillerinde oyunlar vermeye başladılar. Osmanlı ülkesi bu bakımdan da yabancı sermaye için bir çalışma alamydı. Yabancı dil bilmeyenlerin de oyunlara gelmelerini sağlamak amacıyla oynanacak yapıtların Türkçe özetleri basılıp dağıtılırdı.

İstanbul'da ilk tiyatro Galatasaray'da yaptırılmış olan Fransız Tiyatrosu'dur. Sonradan yanan bu tiyatrodaki Fransız komedi, operet toplulukları oynardı. İkinci tiyatro gene Galatasaray'daki Hoca Naum Tiyatrosu'dur; o da 1870'deki büyük Beyoğlu yangınında yandı. Beyoğlu bu iki büyük tiyatrosuyla uzun bir zaman canlı, gösterişli bir tiyatro yaşamı sürmüş, birçok tanınmış yabancı oyuncu İstanbul'a gelmiş, kimi oyunlar Paris'den önce Beyoğlu'nda oynanmıştı. Padişah Abdülmecit de sık sık tiyatroya gider, kendisi için yaptırılmış kafesli bir locadan oyunları seyrederdi.

SARAYDA TİYATRO

Padişahın tiyatroya gitmesi Saray çevrelerinde pek hoş karşılanmıyor, padişahlığın ağırbaşlılığına aykırı görülüyordu. Abdülmecit bu gibi düşüncelerin yayıldığını, dedi-kodu halini aldığını görünce, Beyoğlu tiyatrolarına gitmez oldu. Dolmabahçe Sarayı'nın silahhanesinde Avrupalı mimarlara bir tiyatro yaptırttı. Yabancı topluluklar padişah ile saraylılara burada özel oyunlar verdiler. Dolmabahçe Sarayı'na gelen opera, operet topluluklarına eşlik etmek üzere bir orkestra da kurulmuştu. Yabancı ustalardan Batı müziği öğrenen bu gençler, Saraydaki oyunlarda gerekirse ufak roller de alıyor, yabancı topluluklara yardımcı oluyorlardı. Orkestra'ya «Hademei Hassai Şahane» denmekteydi.

Sonra bir gün bu Türk gençlerinin aralarında gizli toplantılar yaptıkları öğrenildi. Saray önce bir suikastten şüphelendiyse de, sonunda gençlerin Türkçe bir oyun hazırladıkları anlaşıldı. Bu oyun bir zaman sonra Saray Tiyatrosu'nda oynandı, büyük bir başarıya erdi.

ERMENİ TİYATROLARI

Ermenice oyunlar oynayan tiyatro toplulukları da ilgiyle karşılanmaktaydı. 1856 yılında Ortaköylü Ermeni gençleri aralarında bir topluluk kurmuşlardı. Mıgırdıç Beşiktaşlıyan'ın yönettiği bu topluluk uzun zaman şehrin çeşitli yerlerinde Ermenice oyunlar oynadı.

1858'de Hasköy'de Ermeni Okulu'nda bir tiyatro topluluğu kuruldu. Öğretmenlerden Mardiros Mınakyan, Tomas Fasulyeciyan, Nikogos Tülbentçiyan'm da katıldıkları topluluğun rejisörü Karekin Çaprasyan adlı bir doktordu. 1859'da bir Ermeni, Hasköy'de bir tiyatro yaptırdıysa da, Beyoğlu'ndaki tiyatroyu işleten Naum Efendi İstanbul'da tiyatro açmanın kendi tekelinde olduğunu bildirerek mahkeme kararıyla bu tiyatroyu kapattırdı. Bunun üzerine Has-

köy'l  Ermeni gençler de Naum Efendi'nin tiyatrosuna bağlanıp orada Ermenice oyunlar oynamaya koyuldular. Kadın oyuncu bulmak zorluğu yüzünden geleceğin ünlü oyuncusu Mardiros M akyan'ın kız rolüne çıkmak zorunda kaldığını biliyoruz. Ermeni hanımlar özel oyunlara katılıyorlarsa da, halka oynanan oyunlarda sahneye çıkmaktan çekiniyorlardı. «Hasköy Tiyatrosu»nun kurucuları Beyoğlu'ndaki Kafe Oriyantal'i kiralayıp h k metten oyun izni almayı bağardılar. « ark Tiyatrosu» diye adlandırılan bu toplulukta David Triyant, Mardiros M akyan, Serovpe Benėiyan, Horannes Acemyan, Bedros Mağakyan, Tomas Fasulyeciyan, Agop Vartoviyan gibi oyuncular vardı. Bir  ğretmen olan Matmazel Arusyak Papazyan ile kardeşi Matmazel Agavni Papazyan bu kumpanyayla çalışmayı kabul ettiler. Onlardan sonra ba a Ermeni han mların da sahneye çıkmaya ba ladıkları görüldü.

TÜRKÇE OYUNLAR

Tiyatro kumpanyalarının çoğalması yeni seyirci aramak gereğini duyurdu. « ark Tiyatrosu»nda yetişen oyuncular bu tiyatronun kapanmasıyla dağılmış, ayrı ayrı topluluklar kurmu lardı. Seyirci çoğaltmanın ilk akla gelen yolu Türkçe oyunlar oynamaktı. «Asya Cemiyeti» adını taşıyan topluluğun yönetmeni Agop Vartoviyan (Güllü Agop) Sezar Borciya'yı Türkçe oynayarak büyük bir başarı kazandı. Yıl 1868.

Tiyatronun memleketimizde de k kle mesini isteyen aydın Türkler bu gibi hareketlere ilgisiz kalmıyorlardı. Bir Fransız cambaz kumpanyasından satın alınan Gedikpa a Hipodromu tiyatro haline sokuldu. Türkçe olarak devamlı oyunlar oynanacaktı. Ama Türklerin tiyatroculukla uğra maları hoş kar ılanmayacağı düşünülerek kurulan kumpanyanın başına Agop Vartoviyan getirildi. Böylece  li Bey ile arkadaşları i i arkadan arkaya desteklediler. «Gedikpa a Tiyatrosu» 1869 yılında Türkçe oyunlar oynamaya başladı.

GEDİKPAŞA TİYATROSU

Gedikpaşa Tiyatrosu hayli büyük, gösterişli bir yapıydı. Aralarında Mısırlı Mustafa Fazıl Paşa da bulunan hissedarlar tiyatroyu bir şirket halinde yönetiyorlardı. Recaizade Ekrem, Namık Kemal, Âli Bey bu kumpanyayla yakından ilgilidyler. Tiyatronun müdürü Agop Vartoviyan idi, ama oynanacak oyunları Ekrem, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat gibi edebiyatçıların da zaman zaman katıldıkları bir Kurul seçerdi.

Sultan Aziz suflörle oyun oynamak tekelini Agop Vartoviyan'a verdikten sonra, bütün tanınmış oyuncular «Gedikpaşa Tiyatrosu»na toplandılar. Oyuncuların maaşları o günlerin ölçüsüne göre hayli yüksekti. Tiyatroya bağlı sanatçılar güzel giyinir, devletin ayrıcalık verdiği bir topluluktan oluşlarıyla saygı görürlerdi. Halkın karşısına çıkan ilk Türk oyuncular «Gedikpaşa Tiyatrosu»nda Ermenilerle birlikte çalışan Türkler olmuştur. Bunlardan Ahmet Fehim Efendi, Ahmet Necip, Hâmit uzun yıllar Türk tiyatrosuna emek verdiler.

«Gedikpaşa Tiyatrosu»nun oynadığı oyunlar arasında klasiklerden yapılmış çeviriler, melodramlar, yerli yapıtlar yer alırdı. Ayrıca, yılda dört kere de Ermenice oyunlar oynanırdı. 1876 yılından sonra bir Fransız uzman getirtilerek şarkılı oyunlar da oynanmaya başlandı.

İLK TÜRK OYUN YAZARLARI

Batılı tiyatro anlayışına uygun ilk Türk oyunu olarak gösterilen Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı komedisi 1859 yılında yazılmıştı. Bu oyunda yazar görücü ile evlenmenin kötülüğünü ortaya vurur, mahalle tiplerini canlandırır. Oyunun dili açık, temiz bir Türkçedir. İlk trajedi ise Ali Haydar'ın Sergüzeşt-i Perviz adlı yapıtıdır. 1866'da yazılan bu oyun ölçülüydü. Yazar İkinci Ersas adlı kötü bir trajedi ile iki perdelik ölçülü bir komedi yazarak oyun yazarlığın sürdürdü, daha başka oyunlar da yazdı, ama pek bir başarı gösteremedi.

«Gedikpaşa Tiyatrosu»na oyun hazırlayanların başında Âli Bey'i anmak gerekir. Bu yazarın Kokona Yatıyor ile Misafiri İstiskal gibi oyunlarından başka, Ayyar Hamza gibi başarılı uyarlamaları da vardı. Âli Bey ayrıca Letafet adlı bir operet de yazmıştı.

NAMIK KEMAL

Namık Kemal'in tiyatroya ilgi göstermesi 1872 yılına rastlar. Hadika gazetesinde yazdığı bir yazı yankılar uyanır. Yazıda Türk tiyatrosunun nasıl olması gerektiği üzerine önemli sözler eden yazar, söyleyiş gibi, yerli oyunlardaki konuşmalar gibi, çok önemli noktalara dokunur, süslü sözlerden kaçınılmasını ister. Tiyatro gerçi bir eğlencedir, ama öğretici, eğitici gücü kitaplardan, gazetelerden de yüksektir. Namık Kemal bu düşünceyle Vatan - yahut - Silistre'yi yazar. Memleket, ulus sevgisini işleyen oyun, 1873'de, Gedikpaşa Tiyatrosu'nda ilk oynandığı gece büyük gösterilere yol açar. Seyirciler «Yaşasın Vatan» diye bağırarak sokaklara dökülürler. Ertesi gün oyun yasak edilir, Namık Kemal tevkif edilip Magosa Kalesi'ne sürülür. Otuz sekiz ay Magosa'da kalan şair orada dört oyun yazar: Akif Bey; Zavallı Çocuk; Kara Bela; Celâlettin Harzemşah. Tevkif edilmeden önce, Vatan oyununun provaları sırasında yazdığı Gülnihal adlı bir tiyatro yapıtı daha vardır. Bu yapıtlarda olay dizileri basittir, uzun konuşmalara yer verilmiştir, gene de o günler için çok önemli oyunlardır.

ÖBÜR YAZARLAR

Recaizade Ekrem, 1873'de, Vuslat adlı bir oyun yazmıştı. Ayrıca, Afife Anjelik, Atala adlarıyla iki Fransızca romanı oyunlaştırarak dilimize çevirdi. Bir de ölümünden sonra yayımlanan Çok Bilen Çok Yanılır adlı oyunu vardır.

«Gedikpaşa Tiyatrosu»nda ilgiyle karşılanan bir yazar da Ahmet Mithat olmuştur. Bu yazar ilk oyunu olan Eyvah ile birden fazla karı almak geleneğine karşı çıkmış, tep-

kilerle karşılanmıştı. Çoğu oyunların bir haftadan fazla se-
yirci bulamadığı yıllarda yüz kereden fazla oynanan ikinci
yapıtı Açık Baş ise bağnazlığı, softalığı yeren bir oyundu.

Gene bu tiyatrodaki oynanan Hoca Hakkı'nın Hak adlı
oyunun sosyalist eğilimli olduğu söylenir. «Gedikpaşa Ti-
yatrosu»na oyun yetiştiren yazarlar arasında bunlardan
başka Ebüzziya Tevfik, Manastırlı Rıfat, Hasan Bedrettin
Paşa, Şemsettin Sami, Teodor Kasap, Ahmet Vefik Paşa,
Sami Paşazade Sezai, Ziya Paşa gibi edebiyatçılar vardı.
Ayrıca, Abdülhak Hâmit de okunmak için oyun-şiirler ya-
zıyordu.

Gedikpaşa Tiyatrosu Abdülhamit zamanında yıkıldı.
Ahmet Mithat Efendi'nin Özdenler adlı oyunu Çerkez soy-
lularının kahramanlıklarını anlatıyordu. Jurnalcılar bu o-
yunda Çerkezlerin bağımsızlığını isteyen propaganda öge-
leri bulunduğunu Saray'a bildirdiler. Oyun yasak edildi,
Ahmet Mithat Saray'a alındı, Gedikpaşa Tiyatrosu bir gece
içinde yıkıldı. Yıl 1882.

BURSA TİYATROSU

Gedikpaşa Tiyatrosu yıkıldığı sırada Ahmet Vefik
Paşa, Bursa Valisiydi. Çocukluğu Paris'de geçmiş olan bu
vali İstanbul'un boşta kalan oyuncularını için ilk akla gelen
sığınak oldu. Ahmet Vefik Paşa'nın Molière'den yaptığı çe-
viriler, uyarlamalar zaten «Gedikpaşa Tiyatrosu»nda da
oynanmıştı; tiyatroya olan yakın ilgisi biliniyordu. Agop
Vartoviyani (Güllü Agop) Saray'a alındığından Bursa'ya
giden oyuncu topluluğunun başına Tomas Fasulyeciyan
geçti. 1885'de Ahmet Vefik Paşa valilikten ayrılana kadar
üç yıl Bursa'da çok canlı bir tiyatro etkinliği yaşandı. Mo-
lière'in pek çok oyunu sahneye kondu. Fasulyeciyan Efen-
di'nin kumpanyasıyla Bursa'ya gelmiş olan Ahmet Fehim
Molière'in yapıtlarını oynamakta büyük bir başarı gösterdi

MINAKYAN EFENDİ

«Bursa Tiyatrosu»ndan sonra, 1908'de Meşrutiyet'in ila

nına kadar süren yirmi üç yıl boyunca sahne yaşamımızın sürükleyici kişisi Mardiros Minakyan olmuştur. Hem oyuncu, hem sahneye koyucu, hem de çevirmen olarak çalışmış, çoğunlukla dramlar, melodramlar, cinayetlerle dolu korkunç oyunlar oynamıştır. Yönettiği topluluk «Osmanlı Komedi ve Dram Kumpanyası» diye anılırdı. Kumpanyada Fehim, Aleksanyan Efendi, Kınar Hanım, Aznif Hanım, Madam Binemeciyan, Tospatyan Efendi gibi oyuncular yer alırdı.

TULUAT TİYATROLARI

Padişahın suflörle oyun oynamak iznini Güllü Agop kumpanyasının tekeline vermesi, bu kumpanya dışında kalan oyuncular «suflörsüz» oynamaya zorluyordu. Ortaoyununun bir devamı olarak da düşünülebilecek tuluat kumpanyaları kısa zamanda başarıya erdi, yayıldı. Bu kumpanyalarda çalışan Türklerin sayısı çok fazlaydı. Hamdi, Abdürrezzak, İsmail Efendiler tuluat alanında büyük ün kazandılar. Abdürrezzak Efendi'nin «Handehane-i Osmani» adıyla anılan bir kumpanyası vardı. Daha sonra Şevki Efendi ile Kel Hasan da kendi adlarına kumpanyalar kurdular. Halkın ilgisi bu toplulukların uzun yıllar yaşamasını, sanatçıdan sanatçıya geçerek tuluat tiyatrosunun günümüze kadar gelmesini sağladı. Meşrutiyet'den sonra Naşit, Ali Rıza Efendi gibi ünlü oyuncular yetiştiren tuluat geleneğinin son büyük sanatçısı Dümbüllü İsmail olmuştur.

OPERETLER

Meşrutiyet'den önceki günlerin önemli bir eğlencesi de operetlerdi. Şarkılı oyunlar Güllü Agop'un tekelinde olmadığından operetler oyunculara rahat bir çalışma alanı açıyordu. Tuluat kumpanyaları gibi, operetler de kısa zamanda büyük bir başarıya erdi, ilgiyle karşılandı.

Operet alanında en önemli sanatçı Dikran Çuhacıyan adlı, ünü memleket sınırlarını aşmış olan bir besteciydi

Çuhacıyan'ın ilk yapıtı Arzas, «Naum Tiyatrosu»nda oynanmıştı. Olimpiya adlı operetinin parçaları Viyana, Napoli kentlerinde de çalınırdı. Arif'in Hilesi, Köse Kâhya, Leble-bici Horhor adlı operetleri İstanbul'dan başka, Kahire'de, Atina'da oynanmıştı. Doğu müziğini Batı anlayışıyla bağ-daştırmaya çalışan Çuhacıyan pek çok yapıt vermişti.

Müslümanlardan besteci Haydar Bey'in, Ahmet Mit-hat Efendi'nin de operet yazdıklarını biliyoruz. Çuhacıyan ile çekişen Güllü Agop ise Şakir Paşa'ya, Agâh Efendi'ye, Hasan Bedrettin Paşa'ya operetler çevirtip Gedikpaşa Ti-yatrosu'nda sahneye koymuş, bu iş için Avrupa'dan bir Fransız uzman getirtmişti.

TÜRK OYUNCULAR

Meşrutiyet'den önce, Avrupa'dan gelme tiyatro anla-yışı içinde kalan tek Müslüman Türk oyuncu Ahmet Fehim'di. Bu arada sahneye çıkmak isteyen Türkler oluyorsa da, ailelerden gelen baskılar çoğunu bu istekten vazgeçiriyordu. Meşrutiyet'den sonraki coşkunluk içinde birçok yeni tiyat-ro kumpanyası kurulduğu gibi, pek çok Türk de oyuncu-luğa başladı. Meşrutiyet'in ilk yılında Namık Kemal'in Va-tan'ındaki İslâm Bey rolü için açılan yarışmayı Raşit Rıza kazanarak sahne yaşamına atıldı. Bu yıllarda her gün ye-ni yeni kumpanyalar kuruluyor, tutunamayanlar kısa za-manda dağılıyordu. Paris'den gürültülü bir gelişle adını ya-yan Burhanettin Bey ilgiyi üstüne çeken bir topluluk ku-rarak uzun bir süre etkili oldu. Aralarında Ertuğrul Muh-sin de bulunan gençler Türk tiyatrosuna yeni bir anlayış getirmek amacına yönelen düşüncelerle bu yıllarda sah-neye çıktılar.

DARÜLBEDAYİ

Türk tiyatrosunda en önemli atılışlardan biri «Darül-bedayi»nin kuruluşudur. 1913-1914 yıllarında İstanbul Va-lisi olan Operatör Cemil Paşa bir konservatuvar açmak is-

tedi. Belediye Meclisi'ndeki Avrupa görmüş birkaç kişi de bu isteği destekleyince, konservatuvar için üç bin lira ödenek ayrıldı. Cemil Paşa konservatuvarın başına yabancı bir uzman getirmek gerektiğine inanıyordu. Dünya çapında bir tiyatro adamı olan André Antoine ile Paris'de bir anlaşma imzalandı. 1914 yılı Haziran ayı sonunda Antoine İstanbul'a geldi. «Darülbedayi-i Osmani» adını alan konservatuvar Şehzadebaşı'ndaki bir apartmanda kuruldu. İki bölümü vardı: Tiyatro ile musiki. Öğretmenler seçildi, öğrencilerin giriş sınavları yapıldı, tam derslere başlanacağı sırada Birinci Dünya Savaşı patlak verdi. Fransız uyruğunda olan Antoine Ağustos ayı başında İstanbul'dan ayrılmak gereğini duydu. André Antoine'ın gidişiyle çalışmalar bir zaman durduysa da, sonra yeniden başladı. Açılış töreni yapıldı, tüzük hazırlandı. Bir de «Heyet-i Temsiliye» kuruldu. Oyuncular arasında Kınar Hanım, Eliza Binemeciyan, Adriyen, Beatris, Ertuğrul Muhsin, Şadi, Muvahhit, Raşit Rıza, Nurettin Şefkati, Galip, Onnik Binemeciyan vardı. İlk oyun 1916 yılı Ocak ayında gündüz kadınlara, gece erkeklere olmak üzere, Tepebaşı Tiyatrosu'nda verildi. Bu Hüseyin Suat'ın Fransızcadan uyarladığı bir oyundu. «Darülbedayi Tiyatrosu» çalışmaya başladıktan az bir zaman sonra para sıkıntısı başgösterdi; konservatuvardaki musiki bölümü kapatıldı. Tiyatro bölümü ise sürekli sarsıntılar geçiriyor, sanatçılar, yönetmenler arasındaki çekişmeler bir türlü sona ermiyordu. Örnekse Muhsin Ertuğrul ikide bir tiyatrodan çıkarılır, sonra yeniden iş başına çağrılırdı. Bu kararsızlık «Darülbedayi»nin dağılışına kadar sürdü.

TÜRK KADINLARI SAHNEDE

Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkması kolay olmamıştır. Abdülhamit zamanında Kadriye Hanım adlı bir kazasker kızının bir tuluat oyuncusuna vardığını, adını değiştirerek, Amelya Hanım diye sahneye çıktığını biliyoruz. Ama bu kadının Müslüman olduğunu kumpanyadaki arkadaşları bile sahne yaşamından ayrıldığı zaman öğrenmişlerdi.

«Darülbedayi»ye ilk olarak 1918'de Müslüman Türk kızları öğrenci olarak alındı. 1919 yılı Eylülünde küçük bir Türk kızı önemsiz bir role çıkarıldı. 1920'de gene aynı kız, Perihan Hanım, Üvey Kardeşler adlı oyunda rol aldı; ama sonra bu işi sürdürmedi. Türk tiyatrosunun her türlü engelle karşı koyarak sahneye çıkmakta direnen ilk kadın oyuncusu Afife Hanım olmuştur. Sahneye çıktığı için birçok kereler polis kovuşturmasına uğrayan, tevkif edilen Afife Hanım, kendi yılmadığı, her fırsatta sahneye çıktığı, turnelere katıldığı gibi, başka Türk kadınlarını da tiyatro yaşamına atılmaya yüreklendirmişti. Seniye, Mebrure, Le-man, Huriye, Hikmet, Ruhat hanımlar Türkiye'nin çeşitli kentlerinde sahneye çıktılar. Şaziye Hanım «Ferah Tiyatrosu»nda Afife Hanım ile birlikte sahneye çıktığı için tevkif edilip mahkemeye verildiyse de, küçük bir tiyatro topluluğuna katılarak Anadolu'ya geçti. Orada yeni kurulmuş olan hükümet kadınların sahneye çıkmasını suç saymıyordu. 1923'de Kemal Film'in çektiği Ateşten Gömlek filminde iki Türk kızı, Bedia Hanım ile Münire Hanım, rol aldılar. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra ise köhne anlayış son buldu. Kadınlar her alanda olduğu gibi bu alanda da özgürlüğe kavuştular.

YENİ OYUN YAZARLARI

Meşrutiyet'den sonraki yıllarda oyun yazarlığımız önemli gelişmeler gösterdi. Halit Fahri, Halit Ziya «Darülbedayi» için yerli oyunlar yazdılar. Baykuş, Kâbus, Binnaz 1916 ile 1919 yılları arasında oynanmış oyunlardır. Hüseyin Suat, İbnülfarik Ahmet Nuri, Cenap Şahabettin, Tahsin Nahit, Reşat Nuri, Ertuğrul Muhsin gibi edebiyat, sanat adamları ise çoğu Fransızcadan olan uyarlamalar yaptılar. Ayrıca, Cenap Şahabettin'in yazdığı Körebe adlı oyun Milli Talim ve Terbiye Cemiyeti'nin açtığı yarışmada birinci geldi.

ŞEHİR TİYATROSU

1923 yılı Kasımında «Darülbedayi» bütünüyle çökmüş, dağılmış durumdaydı. Belediyenin ayırdığı ödenek yetersiz

kaldığından konservatuvar düzenini yürütmek olanaksızdı. Belediyeye bağlı bir tiyatro kurulması öne sürüldü. Bu konuda incelemeler yapılırken oyuncular «Darülbedayi»yi ödeneksiz yürütmeyi, geliri aralarında bölüşerek oynamayı denediler. 1923-24 tiyatro mevsimi böyle geçti. 1925'de Tepebaşı'nda Raşit Rıza'nın yönettiği «Darülbedayi» oyuncularını oyunlar verirken, Ertuğrul Muhsin ile arkadaşları, İ. Galip, Behzat Hâki, M. Kemal, Hazım, Muammer, Kınar Hanım, Neyire Neyir (Münire Hanım), Şehzadebaşı'ndaki Ferah Tiyatrosu'nda oynuyorlardı. 1925-1926 mevsiminde Tepebaşı'ndaki «Darülbedayi» topluluğunda Raşit Rıza ile birkaç arkadaşı hisseli olarak kumpanya sahibi durumundaydılar; öbürleri ücretliydi. Tiyatro mevsimi sonunda hissedarlar «Darülbedayi»yi dağıttılar. 1926 kışında Milli Eğitim Bakanlığı işe el attı. Ankara'da «Sanayii Nefise Mûdûrlüğü» kuruldu. İstanbul Valisi Muhittin Bey dağılmış olan «Darülbedayi» kumpanyasını yeni bir düzene bağlayarak «Şehir Tiyatrosu» haline getirdi. Oyuncularla anlaşmalar imzalandı. Beyoğlu'ndaki eski Odeon Tiyatrosu tutuldu. İ. Galip rejisördü. Ayrıca bir Edebi Heyet vardı. Raşit Rıza ile arkadaşlarının oynadığı Tepebaşı Tiyatrosu 1927'de boşalınca «Şehir Tiyatrosu» oraya geçti. Avrupa'dan dönen Ertuğrul Muhsin, Strindberg'in, Shakespeare'in oyunlarını büyük bir başarıyla oynadı. Cumhuriyet hükûmeti bir yandan Ankara'da bir devlet konservatuvarı kurmayı düşünürken, bir yandan da İstanbul'daki «Şehir Tiyatrosu»nun geliştirilmesine çalışıyordu. «Şehir Tiyatrosu» halkın ilgisini çekmiş, tutunmuş görünüyordu. Fransa, Almanya, İsveç, Rusya gibi memleketlerdeki tiyatroları incelemiş, görgüsünü iyice arttırmış olan Muhsin Ertuğrul «Şehir Tiyatrosu» rejisörlüğüne getirildi. Türk tiyatrosunda oyuncu olarak, rejisör olarak da önemli bir yeri bulunan bu sanatçı, tiyatro adamı olarak çok daha büyük başarılarla ulaştı. Yeni yeni oyuncular, oyun yazarları yetiştirmeye çabşmakla kalmadı, seyircilere de yönelerek bir tiyatro ahlakının yerleşmesini sağladı.

«Şehir Tiyatrosu»nda dünya edebiyatından yapılan çe-

virilerin, uyarlamaların yanı sıra yerli oyunlar da oynanmaktaydı. Halit Fahri, Vedat Nedim, Musahipzade Celal, Ömer Seyfettin, Yakup Kadri, Abdülhak Hamit, Cevdet Kudret, Faruk Nafiz, Nâzım Hikmet, Hüseyin Rahmi, Reşat Nuri, Necip Fazıl gibi edebiyatçıların yazdıkları oyunların çoğu ilk olarak «Şehir Tiyatrosu» sahnesinde oynandı. Gene bu sahnede Ekrem Resit ile Cemal Resit'in birlikte yazdıkları operetler de oynanmıştı.

«İstanbul Şehir Tiyatrosu» zaman zaman büyük sarsıntılar geçirerek günümüze kadar geldi. Sahnelerini çoğaltarak «Şehir Tiyatroları» adını aldı. Sarsıntılar çoğunca tiyatro içindeki çekişmelerden, yönetmenler, rejisörler, oyuncular, edebi kurullar arasındaki anlaşmazlıklardan doğuyordu. Yabancı rejisör kullanmak düşüncesi ileri sürülüp denendiyse de, ünlü oyuncular çok olan bu toplulukta Muhsin Ertuğrul'dan başkasının bir düzen kuramadığı görüldü. Gene de Muhsin Ertuğrul, çeşitli nedenlerle, bu tiyatrodan zaman zaman uzaklaşmak zorunda bırakıldı. Hele Türkiye'de demokrasi anlayışı yozlaşıp her hükümet değişikliğinden sonra, sanat kurumlarının başındakilere kadar uzanan, «görevden alma»lar uygulanmaya girilince, tiyatroları yönetenlerin de ikide bir değiştirilmeleri yadırganmaz oldu.

Muhsin Ertuğrul «Şehir Tiyatroları»nın başına, son olarak Ahmet İsvan döneminde getirildi. Kendi yetiştirdiği, ya da en azından olanak vererek gelişmelerine yardımcı olduğu gençleri yeniden çevresine topladıysa da, bu kez de, «Yerinden Yönetim» diye adlandırılan yeni bir yönetmeliğin hazırlanması sırasında kendisine danışılmadığı için istifa etti.

Şehir Tiyatroları 12 Eylül 1980'e kadar, çeşitli semtlerdeki tiyatroları genç tiyatro adamlarınca yerinden yönetilerek (yani ayrı kadrosu, bağımsız sanat anlayışı olan birimler halinde yönetilerek) geldi. Aytekin Kotil döneminde bu yönetim tarzı biraz değiştirildiyse de, genel ilkeler

korundu. 12 Eylül'den sonra ise yeniden eski anlayışa dönülerek «şehir Tiyatroları»nın başına tam yetkiyle Vasfi Rıza Zobu getirildi.

ANKARA DEVLET TİYATROSU

Cumhuriyet'den sonra, Atatürk'ün uyarmalarıyla, zaman zaman devlet, sanat işlerine el uzatmış, 1935'de Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir «Güzel Sanatlar Umum M d rl ğ » kurulmuştu. Bu tarihten bir yıl  nceyse, Ankara'da «Milli Musiki ve Temsil Akademisi» açılmıştı.

Akademnin amaçları şöyle  zetleniyordu: «1. Memlekette ilmi esaslar dahilinde Milli Musikiyi işlemek, yükseltmek, yaymak; 2. Sahne temsiline her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek; 3. Musiki  ğretmeni yetiştirmek.»

Ama bu akademi ilk yıllarda daha çok müzik alanındaki çalışmalara yer vermişti. Yeni bir yasayla ayrı bir «Temsil Akademisi» kurulması düşünülerek 1936 Ekiminde çalışmalara başlandı. Kısa aralarla memleketimize gelip giden Alman rejisör Prof. Carl Ebert bu çalışmaların yönünü çiziyor, «Devlet Konservatuvarı Tiyatro ve Opera Bölümleri»nin kurulması için bir temel hazırlıyordu. 1940 yılında «Devlet Konservatuvarı Yasası»  ıkarıldı. Konservatuvar müzik ile temsil bölümleri olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Temsil bölümünde opera, tiyatro, bale şubeleri vardı. (Bale şubesi ancak 1948'de İstanbul'da açılan bale okulunda, Dame Ninette de Valois'nin yönetiminde kurulabildi.) «Devlet Konservatuvarı Yasası»yla bir de «Tatbikat Sahnesi» açılmıştı. Konservatuvar mezunları yıllarca bu «Tatbikat Sahnesi»nde opera ile tiyatro temsilleri vererek Ankara'da canlı bir sanat yaşamının gelişmesini sağladılar. 1941'den 1948'e, «Devlet Tiyatrosu»nun kuruluşuna kadar, yedi yıl süren çalışmalar boyunca 6 opera ile 14 tiyatro oyunu sahneye çıkarıldı. Ayrı bir tiyatro yapısı bulunamadığından Halkevi sahnesinde oynanıyor, yalnızca binamn Halkevi etkinliklerine kullanılmadığı, boş kaldığı zamanlarda  alışılabiliyordu.  alışmaları 1941'den 1947'ye kadar

Prof. Carl Ebert yönetti. Oynanan oyunlar arasında şu yapıtlar vardı: *Otelci Kadın*, Goldoni; *Julius Caesar*, Shakespeare; *Kral Oedipus*, Sophokles; *Antigone*, Sophokles; *Minna von Barnhelm*, Lessing; *Kibarlık Budalası*, Molière; *Kahvehane*, Goldoni; *Yanlışlıklar Komedyası*, Shakespeare; *Bizim Şehir*, Thornton Wilder; *Pelléas ile Melisande*, M. Maeterlinck; *Faust*, Goethe; *Müfettiş*, Gogol.

Prof. Carl Ebert on yıl gibi kısa bir zaman içinde hem Türk operasının temellerini atmış, hem de Batı ölçülerine uygun bir «oyunculuk sanatı» anlayışının memleketimize yerleşmesini sağlamıştır. Onun yetiştirdiği öğrenciler bugün «Devlet Tiyatrosu»nu Türkiye'nin yüzünü ağartan bir tiyatro haline getirmişlerdir.

«Tatbikat Sahnesi»nden «Devlet Tiyatro ve Operası»na geçebilmek için — Büyük Tiyatro inşaatının uzun sürmesi yüzünden — iki mevsim beklemek gerekmişti. 1947'de Ankara'dan ayrılan Prof. Carl Ebert'in yerine getirilen Muhsin Ertuğrul bu bekleyiş yıllarını çok canlı bir şekilde geçirmeyi başardı. «Tatbikat Sahnesi»nin dekor atölyesi onarılarak Küçük Tiyatro açıldı. Her akşam oyunlar verilmeğe başlandı. Ahmet Kutsi Tecer'in *Köşe Başı*, Oktay Rifat'ın *Kadınlar Arasında*, Cevat Fehmi Başkut'un *Paydos* adlı oyunları oynandı; ayrıca, yedi çeviri, bir uyarlama oyun sahneye çıkarıldı.

1949 yılı başında Büyük Tiyatro tamamlanınca «Devlet Tiyatro ve Operası»nın kurulmasını sağlayacak yasa hazırlandı; 1 Ekim 1949'da «Devlet Tiyatro ve Operası» adı altında Büyük Tiyatro ile Küçük Tiyatro'da çalışmaya başlandı. Önceleri seyirci bulmakta sıkıntı çekilirken, sonradan tiyatrolarda yer bulmakta sıkıntı çekildiği görüldü. 1956'da eski Halkevi, Üçüncü Tiyatro adı altında kapılarını halka açtı. Gene o yıl içinde Evkaf Apartmanı'nın altındaki dükkanlar birleştirilerek 65 kişilik Oda Tiyatrosu yaptırıldı.

1956-57 mevsiminde «Bölge Tiyatroları» kurulması, «Devlet Tiyatrosu»nun bütün yurda yayılması istenmiş, ilk adımlar atılmıştı. Adana ile İzmir Belediye tiyatrolarının Devlet Tiyatrosu Genel Müdürlüğüne bağlanmasından son-

ra, Bursa'da «Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu» açıldı. Böylece «Devlet Tiyatrosu»nun çalışmaları yedi sahneye yayılmış oldu. Ayrıca, zaman zaman İstanbul'da da Tiyatro ile Opera temsilleri veriliyordu. 1960-61 mevsiminde Ankara'daki dört tiyatroya Yeni Sahne adı altında beşinci bir tiyatro daha katıldı. «Devlet Tiyatrosu»nu 1958'den sonra kendi içinden yetişmiş bir sanatçı. Cüneyt Gökçer yönetmeye başladı. Siyasal çalkantılar içinde, bu tiyatronun yönetiminde de zaman zaman değişiklikler görülmeye başlandı. «İstanbul Şehir Tiyatroları»nda Muhsin Ertuğrul'un gidip gelmelerine olduğu gibi, «Devlet Tiyatrosu»nda da Cüneyt Gökçer'in gidip gelmelerine alışıldı.

Bir ara İstanbul'daki Venüs Sineması'nı kiralayarak, daha sonra da, Kültür Bakanlığı'na bağlı olan Atatürk Kültür Merkezi'ne yerleşerek, «Devlet Tiyatrosu», sanat etkinlikleri açısından en canlı olan, en büyük kentimizde de sürekli oynama olanağına kavuştu.

DEVLET BALESİ

1960-1961 döneminde, tam on üç yıl süren uzun hazırlık çalışmalarını sonuçlandırıp, ilk bale yapıtlarını sahnelemeye başlayan «Devlet Balesi», Dame Ninette de Valois'ın büyük emekleriyle durmadan gelişti. Hem klasik, hem çağdaş yabancı bale yapıtlarından sonra, Ferit Tüzün'ün Çeşmebaşı adlı parçası başarıyla oynandı. 1969-1970 döneminde de Türk bestecisi Çetin Işıközlü'nün Judith adlı tek bölümlük yapıtmı ünlü yönetmen Alfred Rodrigues sahneye koydu.

«Devlet Balesi»nin oynadığı yapıtlar arasında, Çaykovski'nin Kuğu Gölü ile Fındıkkıran'ı, Stravinski'nin Orfe'si de yer aldı.

ÖZEL TİYATROLAR

Türk tiyatrosu tarihinde özel tiyatroculuğun önemli bir yeri vardır. Esnaf loncalarının «Kol» adı verilen toplu-

lukları, Ortaoyunu takımları, yakın zamanlara kadar gelen Tuluat Kumpanyaları hep özel tiyatrolardı. Güllü Agop'un «Gedikpaşa Tiyatrosu», Meşrutiyet'den sonra kurulan pek çok tiyatro, hele Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tiyatrolar düşünülürse, ülkemizde sahne sanatının gelişmesine özel tiyatroculuğun ne büyük katkıları olduğu kolayca anlaşılır.

Cumhuriyet döneminde «Milli Sahne» yöneticisi Fikret Şâdi, «Türk Tiyatrosunu Himaye Cemiyeti» aracılığıyla devletten para yardımı almış olan ilk tiyatrocudur.

Günümüzdeki yaygın özel tiyatroculuğun başlangıcı olarak, «Ses Opereti», «Yeni Ses Opereti», «Küçük Sahne», «Karaca Tiyatrosu» gibi özel tiyatroların, büyük zorluklarla da olsa, kendi gelirleriyle ayakta durabildikleri İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarını alabiliriz. «Dormen Tiyatrosu», «Kent Oyuncuları», «Engin Cezzar-Gülriz Sururi Topluluğu», «Oraloğlu Tiyatrosu», «Arena Tiyatrosu», «Alpago Tiyatrosu», «İstanbul Tiyatrosu», «Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu», «Küçük Opera Topluluğu», «Site Tiyatrosu», «Ulvi Uraz Topluluğu», «Saat Altı Tiyatrosu», «Kadıköy Tiyatrosu», «Gen-Ar Topluluğu», «İl Tiyatrosu», «Dostlar Tiyatrosu», «Halk Oyuncuları», «Tevfik Gelenbe Tiyatrosu», «Meydan Sahnesi», «Ankara Sanat Tiyatrosu», «Küçük Komedi», «Başkent Tiyatrosu», «Yenişehir Tiyatrosu», «Ankara Birliği Sahnesi», «Hodri Meydan», «Tuncel Özinel Tiyatrosu», çeşitli kabare tiyatroları, kısak uzunlu ömürleriyle bu saydıklarımızın yanında yer alabilecek daha birçok özel tiyatro, ülkemizdeki tiyatro sanatının hem renkliliğini sağlamış, hem de bağımsızlığını korumuşlardır.

TIYATRO EDEBİYATI

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Türk sanat yaşamının her alanında büyük gelişmeler olurken, tiyatro oyunları da yazan edebiyatçılara yeni yeni adlar katıldı:

Selâhattin Batu (1905-1973), Ahmet Muhip Dranas (1909-1980), Rifat Ilgaz (d. 1911), Orhan Kemal (1914-1970),

Melih Cevdet Anday (d. 1915), Aziz Nesin (d. 1915), Behçet Necatigil (1916-1979), Haldun Taner (d. 1916), Kerim Korcan (d. 1918), Suat Taşer (1919-1982), Sabahattin Kudret Aksal (d. 1920), Necati Cumalı (d. 1921), Vüs'at O. Bener (d. 1922), Nezihe Meriç (d. 1925), Çetin Altan (d. 1926), Talip Apaydın (d. 1926), Adalet Ağaoğlu (d. 1929), Erol Toy (d. 1936).

Tiyatro oyunları da yazan edebiyatçıların listesi daha uzatılabilir. Ama bu dönemde asıl ilginç olan durum, çok sayıda yazarın salt tiyatroyu seçerek başka edebiyat türlerine yönelmeden, yaratıcılıklarını yalnızca oyun yazarlığına adanmalarıdır:

Nâzım Kurşunlu (1911-1980), Orhan Asena (d. 1921), Recep Bilginer (d. 1922), Cahit Atay (d. 1925), Sevgi Sanlı (d. 1926), Refik Erduran (d. 1928), Sedat Veyis Örnek (1928-1980), Sermet Çağan (1929-1970), Hidayet Sayın (d. 1929), Güngör Dilmen (d. 1930), Turgut Özakman (d. 1930), Yıldırım Keskin (d. 1932), Turan Oflazoğlu (d. 1932), Atila Alpöge (d. 1935), Mehmet Akan (d. 1939), Oktay Arayıcı (d. 1936), Güner Sümer (1936-1977), Vasıf Öngören (d. 1938), Başar Sabuncu (d. 1942), Bilgesu Erenus (d. 1943), Haşmet Zeybek (d. 1948), vb.

Çoğu doğrudan tiyatroyla ilgili olan, oyunculuk, yönetmenlik de yapan bu sanatçılar, Türk oyun yazarlığına yeni boyutlar getirdiler.

GENÇLİK TİYATROLARI -

1960'lara doğru İstanbul ile Ankara'da amatör tiyatro çalışmalarının iyice hızlandığı, gençlerin kurduğu tiyatro topluluklarının zaman zaman çok etkili oldukları görüldü: «İ. Ü. T. B. Gençlik Tiyatrosu», «Robert Kolej Oyuncuları», «Üniversiteliler Cep Tiyatrosu», «Teknik Üniversite Tiyatrosu», «Akademi Tiyatrosu», «Ankara Üniversiteliler Tiyatrosu», «Genç Oyuncular», «Tiyatro Severler Gençlik Cemiyeti» (Deneme Sahnesi) gibi topluluklar çok olumlu atılımlar yaptılar. 1960'dan sonraki toplumsal gelişmeler ise, dev-

rimci gençliğin bir eylem olarak ele aldığı sokak tiyatroculuğunu yurdumuza soktu.

«Tiyatro endüstrisinin dışında kalabilecek Küçük tiyatrolar» olarak bu gençlik topluluklarına sanat çevreleri büyük yakınlık gösterdi. Gençlerin bir araya geldikleri her yerde, okullarda, fabrikalarda, şirketlerde, spor kulüplerinde, yeni yeni tiyatro topluluklarının kurulması için çalışmak Türk tiyatrosunu başarıya götürecek yolda çok önemli adımlar atılmasını sağlayabilir diye düşünüldü.

Ama siyasal gerginliklerin sanat kaygılarını bütünüyle sildiği bir dönemde, anarşi ortamında, gençlik tiyatrolarının da yozlaştığı, sanat dışına düştüğü görüldü. Özel tiyatrolar, hatta ödenekli tiyatrolar, gerek sanatsal açıdan, gerek seyircileriyle ilişkileri açısından, bunalımlar içindeyken, gençlik tiyatrolarının, amatör tiyatroların, sağlıklı bir etkinlik olamayacağı, oradan oraya savrulacakları, sonunda çalışamaz hale gelecekleri açıldı.

Bu tür tiyatroya emek vermiş olan yetenekli gençlerin başka alanlarda sivrildikleri izlendi. Örneğe Mehmet Ulu-soy Paris'de deneysel tiyatro çalışmalarıyla ünlenirken, Ali Özentürk bir film yönetmeni olarak başarıya erdi.

12 Eylül 1980 sonrasında, gece sokağa çıkma korkusu atlatılınca, tiyatrolar yeniden seyirci bulmaya başladı. Ödenekli tiyatroların yanı sıra, özel tiyatlara da devlet yardımı yapılmaya girişilmesiyle, bu sanat alanında bir canlanma izlendi, ama gençlik tiyatroları düzeyinde herhangi bir deneysel çaba, bir atılım görülmedi, ortaöğretim kurumları çevresindeki amatör çalışmaların ötesine pek geçilmedi.