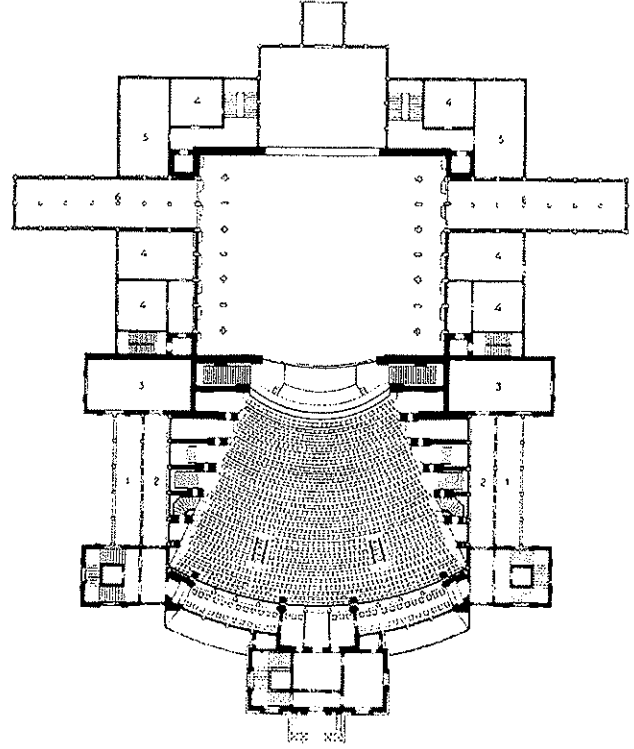


da besteye dayanıyordu. Tüm parçaları bir sentez içinde, bir *Gesamtkunstwerk*'e [*Birleşik Sanat Yapıtı*], ya da bir "usta [işi] sanat yapıtı"na dönüştürmek için yazar-besteçinin, yapımın her bir unsurunu denetlemesi gerektiğini söylüyordu. Bu düşüncelerden, güçlü yönetmene ve birleşik yapıma duyulan gereksinimin irdelendiği modern kuramın büyük bir bölümü filizlenecekti.

Bu teorilere ek olarak Wagner'in uygulamaları tiyatro mimarisi üzerinde özellikle etkili olmuştur. Müzik-dramına ev sahipliği yapacak yeni bir tiyatro binası biçimi yarattı. Sonunda geliştirdiği yapının daha önce, 1841'de, Schinkel tarafından önerildiği söylenir. İlk somut planlar 1864'te Gottfried Semper tarafından yapılır. Semper daha önce Tieck ile, Fortune Theater'ı tekrar inşa ederken çalışmıştır. Fortune Theater daha sonra içlerinde mimarlar Wilhelm Neumann ve Otto Brückwald'ın ve teknik adam Karl Brandt'in de olduğu birçoğunu tarafından tekrar ele alınacaktır. Aslında Münih için planlanan opera binası Bayreuth'da inşa edilecekti.

1872'de yapımına başlanan, 1876'da açılan, Festspielhaus [Festival Tiyatrosu] kısa zamanda dünya çapında ün kazanmış ve mimari tasarımda birçok reformun ilham kaynağını oluşturmuştur. Wagner "üstün" nitelikte bir tiyatro yaratmak istediğinden, localı, parterli ve galerili bir düzenlemeden uzak durmuştur. Seyir yerinin ana bölümünde otuz basamaklı oturma yerleri vardır; yanlarda localar ve ana koridor yoktur ve her sıra doğrudan yanlardaki çıkışlara açılmaktadır. Seyir yerinin arkasında, üstünde küçük bir galerinin yer aldığı tek bir büyük loca vardır. Toplam oturma kapasitesi 1745'tir. İyi bir görüş alanı sağlamak için seyir yeri yelpaze biçimindedir ve perde önünden [*proscenium*] çapraz uzaklığı 15 metre ve seyir yeri ilk sıradan son sıraya 35 metre uzunluğundadır. Tüm koltukların eşit nitelikte olduğu söylendiğinden hepsi için aynı ücret almıyordu. Büyük bir kısmı önlük sahnenin altına yerleştirilmiş olan orkestra çukuru, görüş alanı dışındaydı. Bu özellik seyir yerinin gerçek dünyası ile sahnenin ideal dünyası arasında "mistik bir kanyon" yaratılmasına yardımcı oluyordu. Bu etki gösterimler sırasında seyir yerinin karartılması ve sahnenin çifte çerçevesi [*proscenium arch*] ile de pekişiyordu.

Seyir yeri düzenlemesi tiyatronun en büyük buluşuydu. Sahne temelde eskiye sadık kalmıştı. Taraklanmış sahne zemini ve direkli araba sistemi korunmuştu. Asıl yenilik, gerçekçi sis ve duman efektleri yaratmak ve sahne değişimlerini gizlemek için "buhar perdesi" oluşturmak üzere deliklerinden buhar salacak bir sistemin gerçekleştirilmesiydi. Yaklaşık 12 metre genişliğindeki sahne önü 24 metre derinliğinde, 28 metre genişliğinde bir



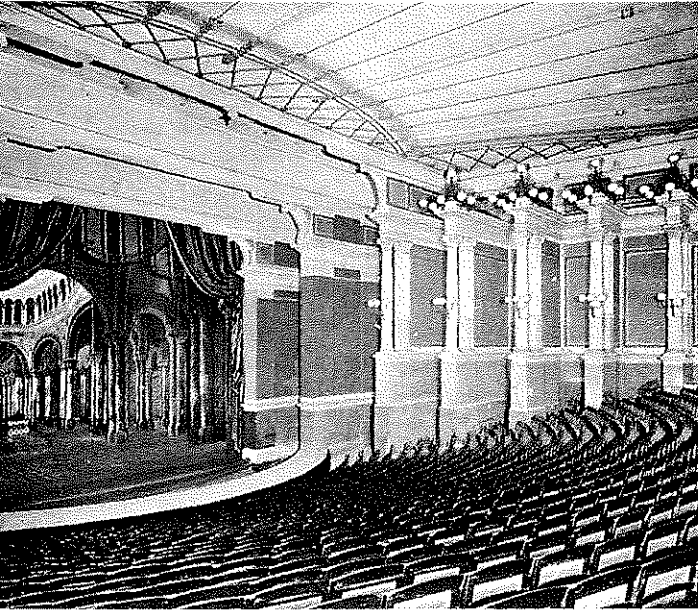
Resim 16.1  
Wagner'in Bayreuth'taki Festspielhaus'u [Festival Tiyatrosu]. Sachs, *Modern Opera Binaları ve Tiyatroları*'dan (1896-1898) alınmıştır.

sahneye açıyordu. Yükseklik yaklaşık 31 metre'ydı. Sahnenin altındaki boşluk ise 10 metre derinliğindeydi. Bina aynı zamanda çok sayıda ve geniş atölyelere, depolara, giyinme odalarına ve prova alanlarına sahipti.

Wagner'in teorileri daha sonraları çeşitli yanılsamacı-olmayan yaklaşımlara esin kaynağı oluşturmuş olsa da, onun yapıları tümüyle yanılsama yaratmayı hedeflemiştir. Müzisyenlerin çalgılarını orkestra boşluğunda akort etmelerini yasaklamış, gösterimler sırasında alkışa ya da oyundan sonra oyuncuların alkışlarla sahneye çağrılmalarına izin vermemiştir. Dekor ve kostümde kesinlikle tarihi doğruluk aramış ve hareketli manzaralar gibi düzenekler kullanmıştır. En küçük ayrıntıya verdiği önem, örneğin, gerçek boyutta, hareketli gözleri ve ağız olan bir ejderha kullandığı *Siegfried*'de görülebilir. Wagner'e göre ideale, her anlamda yaratılacak bir yanılsama ile ulaşılabilirdi. Wagner'in teatral uygulamaları, ondokuzuncu yüzyıl geleneği üzerine sağlam temellerle oturmuştur. Yine de, "usta [işi] sanat yapıtı", "birleşik yapıım" ve "tiyatro mimarisi" kavramları "modern" tiyatronun birçok öncüsüne esin kaynağı olacaktır.

Wagner'ın opera binası inşa halindeyken bir başka yetkin güç, Meiningen Oyuncuları, ilk sıralarda yerini almaktaydı. Onsekizinci yüzyıldan beri Meiningen Dükü kalığı'nda oyunlar sahnelenmiş olsa da, 1831'e değin daimi bir saray tiyatrosu açılmamıştı. Yapımlar da II. Georg (1826-1914) 1866'da tahta geçene değin sıradanın ötesine geçememişti. II. Georg, Saxe-Meiningen Dükü, çok yönlü bir sanat eğitimi almış, Tieck orada çalışırken Berlin'de, Prusya Sarayı'nda bulunmuş, Londra'da Charles Kean'ın, Coburg-Gotha'da Friedrich Haase'nin yapımlarını görmüş ve Burgtheater'in üstün *ensemble* anlayışına tanıklık etmişti. Böylelikle, tiyatroya olan yoğun ilgisi, Meiningen'in Prusya tarafından işgalinin babasını tahttan onun lehine feragat etmesine zorlamasından önce gelişmişti.

1866'da tahta çıkmasıyla, II. Georg zaman yitirmeksizin saray tiyatrosunun repertuarını değiştirmeye ve işlerle bizzat ilgilenmeye başladı. Topluluğu yönetirken ilk olarak Friedrich von Bodenstedt'nin (1819-1892) oyunlarına, 1871'den sonra da Ludwig Chronegk'inkilere (1837-1891) ağırlık verdi. Şarkı söyleyen bir komediyen olmak üzere eğitim almış olan Chronegk, Meiningen'de 1866'da komik oyuncu olarak işe girmişti. Toplulukta yönetmenliğe atanması sürpriz olmuştu, çünkü geçmişinde bu mevkii hak edecek bir şey yok gibiydi.



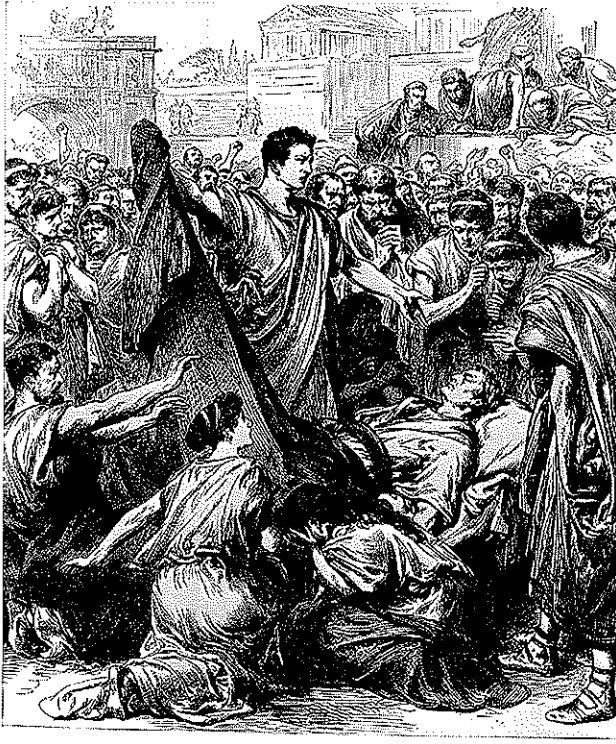
Resim 16.2  
Bayreuth Festspielhaus'un seyir yeri ve sahnesi. Sahnede *Parsifal*'ın Max Brückner tarafından tasarlanan dekoru. *Le Théâtre*'dan (1899) alınmıştır.

Yine de topluluk, ününü Saxe-Meiningen'e olduğu kadar Chronegk'e de borçludur. Chronegk yalnızca yorulmak bilmeden çalışmıyor, aynı zamanda topluluğu tanıtacak turneler bağlayıp, gerçekleştiriyordu. Üçüncü önemli kişi 1873'te Dük'ün üçüncü karısı olan oyuncu Ellen Franz'dı (1839-1923). Bundan sonra repertuarı önerme, metinleri uyarlama ve oyuncuların diksiyonlarını denetleme sorumluluğunu üzerine aldı. Görüldüğü gibi topluluğun başarılarını bir kişiye atfetmek zor, bugün bunun sorumlusunun tek başına Dük olduğu düşüncesi yaygın olsa da.

Topluluk 1866'dan 1874'e değin tüm oyunlarını Meiningen'de sahnelemiştir. 1874'te Berlin'de sahneye çıktığında izleyicileri şaşkınlığa uğrattı. Bu ilk başarıdan sonra topluluk birçok turneye çıkar. 1874-1890 arasında Rusya, İsveç, Avusturya, Danimarka, Belçika, Hollanda ve İngiltere'de olmak üzere dokuz ülkede, otuz sekiz kentte kırk bir oyunu 2600 kez sahnelerler. 1890'a gelinip de artık bir daha turneye çıkmamaya karar verildiğinde, Meiningen topluluğu dünyada hiçbir topluluğa nasip olmayan bir saygınlığa sahip olmuştur.

Meiningen Oyuncuları'nın temel olarak Shakespeare, Schiller, Grillparzer ve ondokuzuncu yüzyıl romantik oyun yazarlarının oyunlarından oluşan repertuarı, daha çok sayıda değerli oyuna yer vermesi dışında diğer toplulukların repertuarlarından farklı değildi. Ibsen'in *Hortlaklar* (*Gengangere*) oyunu birkaç temsil sahnelendiye de, repertuardaki diğer çağdaş oyunlar çoğunlukla manzum, romantik yapıtlardı.

Dük'ün yapımları genellikle tarihi açıdan ondokuzuncu yüzyılın en kesin yapımları olarak düşünülse de, tarihi uygunluk Dük için bir amaç değildi. Asal amacı seçtiği oyunların hakkını vermektir. Bu amacı onu, tarihsel doğruluğu nedeniyle daha önceki tüm standartların önüne geçen resimsel bir yanılsamanın peşinden gitmeye yöneltmiştir. Dük her yüzyılı üçe bölmüş ve daha sonra da her zaman dilimi içinde yer alan ulusal farkları bulmuştur. Sonuçta, yapımları öncelsiz bir gerçekliğe ulaşmıştır. Tarihi doğruluk Dük'ün, oyuncuların kostümlerini istedikleri gibi değiştirmelerine izin vermemesi ile daha da bir güvence altına alınmıştır. Zamanın birçok tiyatrosunda yıldızlar ya kendi giyilerini sağlıyor, ya da tiyatronun kendilerine sağladığı kostümleri uygun gördükleri biçimde değiştiriyorlardı. Kadın oyuncular genellikle tüm dönem giysilerinin altına tel çemberli iç etekler giyiyorlardı. Üstelik, Dük, genellikle kullanılan ucuz kumaş yerine gerçeğine uygun kumaş kullanılmasında ısrar ediyordu. Birçoğu Fransa ve İtalya'dan ihraç edilen ya da belirlediği özelliklere göre dokunan ağır döseme kumaşları kullanıyordu. Hakiki zırhlar, silahlar, kılıçlar, balta-



Resim 16.3

Saxe-Meiningen'in Londra Drury Lane'de, 1881'de sahnelenen *Jül Sezar* yapımı. Antonius'un Sezar'ın naaşı başında nutuk atması. *The Illustrated London News*'ten (1881) alınmıştır. Theatre Museum, Victoria and Albert Museum, Londra.

lar, baltalı kargılar ve benzer aletleri ilk kullanan kişi de yine Dük'tür. Daima, dönemin hakiki eşyası aranıp bulunuyordu. Meiningen Oyuncuları'nın başarısı diğer toplulukların da taleplerini karşılamak üzere mobilya, dekor parçası, kostüm için kumaş ve silah üreten tiyatro gereçleri işletmelerinin açılmasına neden oldu.

Saxe-Meiningen, topluluğunun kullandığı tüm kostümleri, dekorları ve dekor parçalarını kendisi tasarlardı. Dekorlar genellikle Wagner ve Haase'nin de dekorlarını tasarlayan, Coburg'dan Brückner kardeşlerce boyanırdı. Dekorlarda eski uygulamanın aksine, keskin renkler ilk kez kullanılıyordu. Eskiden oyuncular pastel renkli dekorların önünde oynamak yaygındı. Bu yenilik, Meiningen dekorlarını "cafcalfı" bulan eleştirmenlerin olumsuz

yorumlarının nedenini herhalde açıklamakta. Dük, gökyüzü dekoruna karşıydı, bu nedenle tepeyi gizlemek için dallar, kemerler, bayraklar ya da benzer düzenekler kullandı. Doğal olmadığını düşündüğü simetrik dengeden kaçındı. Her bir ayrıntının doğru orantıda olmasına, boyalı elemanlarla üç boyutlu elemanların inandırıcı bir biçimde bir araya gelmesine dikkat ediyordu. Meiningen aynı zamanda, sahne zeminini tasarımın bir parçası olarak ilk kullanan sanatçılardandır. Sahne zeminini düşmüş ağaçlar, kayalar, tümsekler, basamaklar ve yükseltileler kalabalıklaştırıyordu.

Dekor ve kostüm kullanımı ile topluluğu diğer topluluklara üstün kılan temel nitelik, yapımların bütüncül bir etki yaratması ve özellikle de takım oyunculuğuydu. Dük sahneye ait işlerde olduğu gibi oyuncular üzerinde de tek otoriteydi. Büyük oyuncuları çalıştırmaya gücü yetmediği için, topluluğu ya oyunculuğa yeni başlamışlardan ya da büyük başarılar elde etmemiş yaşlıca oyuncularla oluşmaktaydı. Konuk oyuncular ara sıra toplulukla sahneye çıksalar da topluluğun yıldızlara karşı kurallarına uymak zorundaydılar. Belki de "star kompleksi"ne yol açan herhangi bir eğilimi cesaretlendirmemek için Saxe-Meiningen tüm oyuncularından, yalnızca başrollere çıkmamalarını, küçük rollerde de görünmelerini isterdi. Bu, topluluğun ün kazanmasına neden olan etkileyici kalabalık sahnelerin gerçekleşmesini sağlamıştır. Saxe-Meiningen, küçük roller için, topluluğun üyesi olmayanları figüran olarak kullanmamıştır. Bu, kalabalık sahneler için eldeki kişi sayısını kısıtlıyordu. Ancak, mekânların çok sayıda oyuncuyu kanatlara doğru itecek biçimde küçük tutulmasıyla (böylece çok sayıda oyuncunun sahne dışında, görüş alanı dışında kaldığını düşündürüyordu) büyük kitleler sahnedeymiş gibi bir etki elde ediliyordu. Çapraz ve karşılıklı hareketlerle de kargaşa ve heyecan yaratılıyordu. Kalabalık sahneleri prova ederken Dük, oyuncularını küçük gruplara ayırıyordu. Her grubun başında deneyimli bir oyuncu olurdu. Bu oyuncular denetimleri altındaki oyuncuların eğitiminde de onlara yardımcı olurlardı. Üstelik, kalabalığın her bir üyesine bireysel özellikler ve kendisine özel replikler verilirdi. Sonra tüm bunlar dikkatle birbirlerine göre düzenlenirdi. Olağan kalabalık sahneleriyle dikkatle kıyaslanarak elde edilen sonuçlar devrimci olarak nitelenmiştir.

Bereket versin ki, Dük uzun prova sürelerine güvenebiliyordu. Meiningen'in nüfusu yalnızca 8.000 olduğu için tiyatro yılın altı ayı boyunca haftada iki temsil veriyordu. Bu program ve Dük'ün otoritesi başka tiyatrolardan oldukça farklı bir provanın yapılmasına olanak tanıyordu. Her yapıt en başından başlayarak tümüyle bitmiş



Resim 16.4  
Saxe-Meiningen'in, Julius Winding'in *Pope Sixtus V* adlı oyununun II. Perdesi için hazırladığı taslak çizim. Theaternuseum, Münih.

bir dekorda prova ediliyordu. Kostümler provaların başında hazır olmuyordu ancak prömiyerden önce mutlaka bir süre kostümlü prova alınıyordu. Oyunculardan, ilk gündən başlayarak, birçok tiyatrodada genelde olduğu gibi "rolü geçme"leri yerine, "rol yapma"ları isteniyordu. Provalar, Dük'ün devlet işleri bittikten sonra akşamları yapılıyor, genellikle beş ya da altı saat sürüyor ve oyunun gösterim için hazır olduğuna karar verilene değin sürüyordu, aylarca da olsa. Belirlenmiş bir tarihe doğru çalışmadığı için Dük birçok ayrıntıyı yol boyunca tasarlamıştır. Provalardan hemen önce sahne eşyası baştan düzenlendiğinden veya yeni planlar yapıldığından, provalar sık sık geç başlardı.

Meiningen Oyuncuları'nın önemi, yapımın her alanında eksiksiz bir yanılsmaya ulaşılmasında yatıyordu. Topluluk rönesansta başlamış olan eğilimlerin doruk noktasında durur. Daha da önemlisi, bütüncül etkiye katkısı düşünülerek her bir parçanın dikkatle seçildiği ve tiyatrodada egemen sanatçı olarak oyuncunun yerini yö-

netmene bıraktığı bileşik yapıyı hedefleyen yeni akımın da başında yerini almıştır. Saxe-Meiningen örneği, modern tiyatronun oluşmasında önemli yere sahip olan Antoine ve Stanislavski gibi tiyatro insanlarını etkilemiştir. Meiningen Oyuncuları'nın turneye çıkmayı bıraktıkları tarih olan 1890'a gelindiğinde, tiyatro, onların da başlamasına yardımcı oldukları yeni bir çağa giriyordu. Artık seyirci de, özellikle İbsen'in oyunları aracılığıyla, oyun yazarlığında yeni bir yön çizildiğinin farkına varmıştı.

## İBSEN

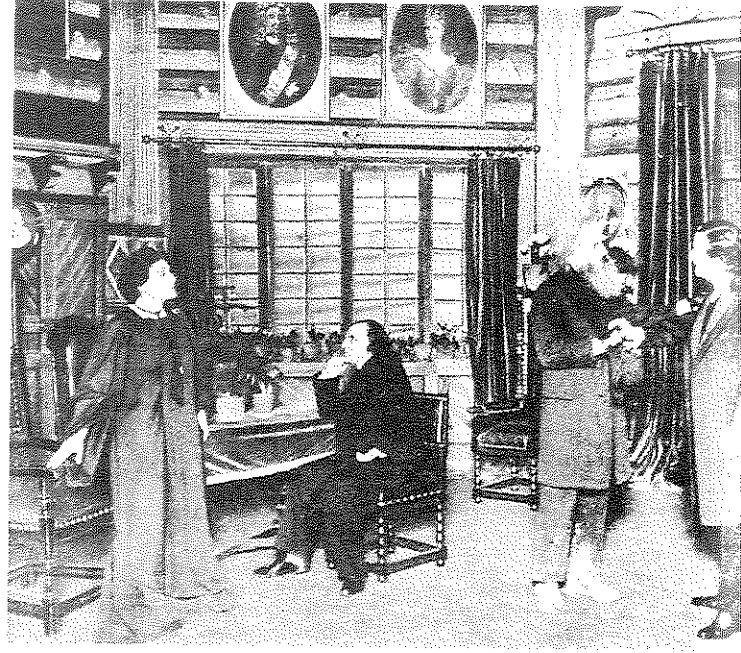
Henrik İbsen (1828-1906) 1850'de ilk oyununu yayınladıktan sonra 1851'de Bergen'de yeni açılmış Norveç Ulusal Tiyatrosu'na [Den Nationale Scene] kadrolu oyun yazarı ve sahne amiri olarak atandı. 1857'ye gelindiğinde 145 oyunun sahnelenmesinde asistanlık yapmış, yedi

özgün oyun yazmıştı. 1857'den 1862'ye değin Christiania'da (şimdiki Oslo) Norveç Tiyatrosu'nda [Norske Theatre] çalıştı. 1864'ten sonra kısa aralıklar dışında yurt dışında yaşadı.

1850-1899 arasında İbsen yirmi beş oyun yazdı. Erken dönem oyunlarının çoğu İskandinavya tarihi üzerine manzum oyunlardır. Bunların arasında *Ostraath Bayan Inger* [*Fru Inger til Ostraat*; 1855], *Helgeland'daki Vikingler* [*Haermaendene paa Helgeland*; 1858], *Tahtta Hak İddia Edenler* [*Kongsemnerne*; 1864] sayılabilir. Ancak bu dönemin en önemli oyunları *Brand* (1866) ve *Peer Gynt*'tür (1867). Dramatik bir şiir olan *Brand* hayalleri uğruna ailesi de dahil olmak üzere her şeyi feda eden uzlaşmaz bir idealisti sergilemektedir. Bu oyun İbsen'e şöhret ve istediği gibi çalışma olanağını sağlayan maddi güvence getirmiştir. *Peer Gynt*, *Brand* ile taban tabana zıttır. *Peer Gynt*'ün protagonistisi [başkahraman] sorunların üzerlerini örterek onları yok saymaktadır. Hayal ile gerçeğin ustalıkla birleştirildiği *Peer Gynt*, çoklarıncı Norveç karakteri üzerine bir taşlama olarak nitelendirilmiştir.

1870'lerde İbsen geçmişine set çeker. Manzum yazmaktan vazgeçtiğini açıklar. Manzum, gerçekliğin yanıltmasını yaratmak için uygun değildir. Yapıtlarının gelecekte alacağı yön, *Toplumun Dayanakları* (*Samfundets stotter*; 1877) ile belirginleşir. Ancak radikal bir düşünür ve tartışma yaratan bir oyun yazarı olarak ünlendiği oyunlar *Nora*; *Bir Bebek Evi* (*Et dukkehjem*; 1879), *Hortlaklar* (*Gengangere*; 1881) ve *Bir Halk Düşmanı* (*En folkenfiende*; 1882) olacaktır. En önemlisi, *Nora*; *Bir Bebek Evi* ve *Hortlaklar* tutucu okuyucuyu şaşırtmış ve savlı oyun [drama of ideas] taraftarları için heyecan uyandıran bir başlangıcı oluşturmuştur. *Nora*; *Bir Bebek Evi*'nde Nora kendisine hep bir bebekmiş gibi davranıldığını anladığında birey olmak için karar verir ve kocasını terk etmeyi seçer. *Hortlaklar*'da geleneksel ahlak değerlerine boyun eğen Bayan Alving baştan çıkarılmış olan kocasıyla kalır; bunun sonucunda oğlu, büyük olasılıkla kalıtımla aldığı frengi sonucunda delirir. Her iki oyun da evlilikte kişisel dokunulmazlık kavramını sorgulamaktadır. *Hortlaklar*'da zührevi hastalığa yapılan gönderme onu öylesine bir fırtınanın merkezi haline getirmiştir ki çoğu ülkede sahnelenmesi yasaklanmıştır.

İbsen kısa sürede başka bir yol tutar. *Yaban Ördeği* (*Vildanden*; 1884), *Rosmersholm* (1886), *Yapı Ustası Solnes* [*Bygmester Solnes*; 1892], *John Gabriel Borkman* (1896) ve *Biz Ölümler Uyanınca*'da (*Naar vi dode vaagner*; 1899) simgecilik ve sosyal sorunlar etrafında gelişen konular yerine, kişisel ilişkiler çevresinde dönen konuları



Resim 16.5

1906'da, Oslo, Norveç Ulusal Tiyatrosu'nda İbsen'in *Rosmersholm*'ü. Solda Eleanora Dusc. *Bühne und Welt*'ten [*Sahne ve Dünya*; 1906] alınmıştır.

giderek artan bir yoğunlukta kullanmıştır. Aslında İbsen oyunlarının ana teması hep aynı kalmıştır: Doğru uğruna mücadele, bireysel görevler ile toplumsal görevlerin çatışması. *Hortlaklar*'da Bayan Alving başkalarına gereğinden fazla önem vererek hayatını mahvettiğinin çok geç farkına varır. Geç dönem oyunlarının çoğunda, eksen kişi hayallerinin peşinde koşarken diğerlerinin mutluluğunu yıkar, sonunda da kendininkini.

İbsen yapıtlarının çoğu gerçekçiliğin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Manzum oyunlarında Scribe'in *iyi kurulu oyun* formülünü yetkinleştirmiş ve bu formülü gerçekçi oyun biçimine uygun bir hale dönüştürmüştür. İbsen *apartları* [oyun kişinin diğer oyun kişileri duymadan seyirciye dönüp konuşması -ç.n.], *soliloquyleri* [oyun kişinin sahnede yalnız başına konuşması -ç.n.] ve diğer gerçekçi olmayan anlatım araçlarını atmıştır. Serimlerini gerçekleştirilmede titiz davranmıştır. Çoğunlukla uzun bir ayrılıktan sonra geri dönmüş bir oyun kişisi, yokluğunda olanları öğrenmek için son derece doğal bir tavırla sorular sorarak bilgi toplar. Tüm sahneler neden sonuç ilişkisi ile birbirine bağlıdır ve çözüme doğru mantıklı bir yol izler. Diyaloglar, dekorlar, kostümler ve tavırlar karakteri ve ortamı yansıtmadaki niteliklerine göre seçilir ve sahne yönergelerinde açıklıkla betimlenir. Dav-

ranışları kalıtımsal ve çevresel etmenlerle örölmüş olan her bir oyun kişisi, bir kişilik olarak yaratılmıştır. Psikolojik uyarılara, görsel ayrıntılardan daha fazla önem verilmiştir. Böylelikle, İbsen gerçekçi okul yazarları için bir örnek oluşturmuştur.

İbsen'in son dönem oyunları, ilk dönem nesir oyunlarının gerçekçi oyunları etkilemesi gibi, gerçekçi olmayan oyunları da etkileyecektir. Söz konusu oyunlarda sıradan basit konulara (*Yaban Ördeği*'ndeki ördek gibi) gerçek anlamları dışında bir önem verilmiş ve böylece dramatik aksiyonun anlamı genişlemiştir. Üstelik, çoğu oyunu fantezi sınırındadır. *Rosmersholm*'de beyaz at hayaleti önemlidir, *Biz Ölümler Uyanınca*'da dağların dorukları karşı konulamaz bir çekim kaynağıdır. İnsan kaderindeki bu tür gizemli güçler, simgeci tiyatronun en büyük temalarından birini oluşturacaktır.

Gerçekçi veya değil, İbsen'den sonra yazılan hemen hemen tüm oyunlar, onun tiyatronun bir sezgi pınarı, tartışma kaynağı, düşünce aktarıcısı, eğlenceden öte bir şey olduğu inancından etkilenmiştir. Oyun yazarlarına, rollerine dair yeni bir hayal arnağan etmiştir. Hemen hemen her yerde İbsen oyunları, geçmişle bağların kopmasına örnek ve yeni yollar arayan yapımcılar için bir başlangıç noktası oluşturmuştur.

## ZOLA VE DİĞER FRANSIZ DOĞALCILAR

Daha İbsen nesir oyunlarını yazarken bile, Fransız doğalcılar ondan bağımsız çalışarak yeni bir dram yaratmanın peşinden koşuyorlardı. Doğalcılar, kalıtım ve çevrenin insan yazgısını oluşturan en önemli etken olduğu görüşündeydiler. Bu öğretini (kısmen de olsa) Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni* (1859) adlı yapıtının temeli üzerine kurular. Darwin iki tez öne sürmüştür: 1) Tüm yaşam biçimleri ortak bir ecdada sahiptir, 2) Türlerin evrimi "en güçlü olanın hayatta kalması"yla açıklanır. Birincil olarak, doğalcılar, insanın kimliğini ve yaptıklarını kalıtımın ve çevrenin belirlediğini söylüyorlardı. İkinci olarak, madem ki davranışlar insan denetimi dışında etmenlerce belirleniyordu, hiç kimse yaptıklarından tümüyle sorumlu tutulamazdı. Eğer bir suç yüklenecekse, bu suç, istenmeyen kalıtımsal ve çevresel etmenlerin varlığına izin veren toplumca paylaşılmalıydı. Üçüncü olarak, Darwin'in teorileri, gelişim düşüncelerini güçlendirmiştir; eğer insan bir atom varlığından şimdiki karmaşık insana evrimleşmişse, karmaşıklık ve gelişimin sürmesi de kaçınılmaz görünüyor. Yine de, bilimsel yöntemin ısrarlı uygulaması ile gelişimin hızlandırılabilceği tartışılmıştır.

Dördüncü olarak, insan doğal bir nesne durumuna indirgenmiştir. Ondokuzuncu yüzyıldan önce, insan diğer tüm canlılardan, onlara üstün olmasıyla ayrılmaktaydı. Şimdi ise öncelikli mevkiini kaybetmiştir ve sık sık bir çalışma ve denetim konusu olarak ele alınmaktadır.

Doğalcılık, aynı zamanda, çağdaş siyasi ve iktisadi koşullar nedeniyle çok sayıda taraftar toplamıştır. 1870-71 Franco-Prusya Savaşı, Fransız kibrine büyük bir darbe oldu. Çünkü, Fransa yalnız yenilmekle kalmadı, aynı zamanda Alsace ve Lorraine'i Almanya'ya kaptırdı. Savaş III. Napolyon İmparatorluğu'nun da sonunu getirdi. Paris'te bir komün kuruldu, ancak bu komün de kısa sürede yıkılacak ve Fransa bir kez daha bir cumhuriyet olacaktı. Savaş ve sonrası, çalışanların haklarının birkaç maddeden öteye gidemediğini vurgulamıştır. Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde kitleler, yalnızca bu tür bir toplumsal örgütlenmenin herkes arasında eşitliği garanti edebileceğine inandıkları için, sosyalizm tüm Avrupa'da destek bulmaya başlamıştır. Böylesi baskılar sonunda, birçok Avrupa hükümetini anayasa çıkartmaya zorlamıştır. 1900'e gelindiğinde Avrupa'da, Rusya dışındaki tüm büyük ülkeler bir dereceye kadar anayasal hükümetlere sahip olmuştu. Çalışan sınıfların yazgısına ve sıradan insanın haklarına duyulan bu ilgi, doğalcı hareketin ilgi odağını oluşturmuştur. Çağdaş sorunlarla ilgilenme yolunda, bilim ve teknoloji belli başlı araçlar olarak kabul edilmiş ve doğalcılar tüm sorunların ancak bilimsel yöntem sistematik olarak uygulandığında çözülebileceğini savunmuşlardır.

Bilinçli bir akım olarak doğalcılık ilk önce Fransa'da 1870'lerde ortaya çıkar. En önemli sözcüsü, Comte hayranı olan ve tüm hakikatin ve gelişimin anahtarının bilimsel yöntem olduğunu savunan Emile Zola'dır (1840-1902). Edebiyatın ya bilimsel yolu seçmeye ya da yok olmaya mecbur olduğuna inanan Zola, dramın, "kalıtımın ve çevrenin kaçınılmaz yasaları"nın gözler önüne sermek ya da "vaka çalışmaları"nın ["case studies"] kaydetmek zorunda olduğunu savunuyordu. Oyun yazarının, hakikati ararken, bir bilim insanı nesnelliliği ile gözlem yapmasını, kayıt tutmasını ve "deney" yapmasını istiyordu. Zola yazarı, hastayı iyileştirmek için hastalığın nedenlerini arayan bir patoloğ ile kıyaslamıştır. Patoloğ enfeksiyonu gizlemez, açığa çıkarır ki incelenebilsin. Benzer bir biçimde, oyun yazarı da toplumdaki hastalıkları anlatmalıdır ki bunlar iyileştirilebilsin. Buna ek olarak, Zola oyun kişilerini ve olayları biçimlendiren çevrenin, sahnede neden-sonuç ilişkisini göstermek üzere hiç değiştirilmeden yeniden üretilmesini savunmuştur.

Zola'nın doğalcı öğretisi üzerine ilk önemli bildirim, 1873'te, romanı *Thérèse Raquin*'in sahne uyarlanmasına yazdığı "Önsöz"le gelir. Görüşlerini *La naturalisme au théâtre* [Tiyatroda Doğalcılık, 1881] ve *La Roman expérimentale* [DeneySEL Roman, 1881] adlı çalışmalarında açıklamıştır. Zola'nın izinden gidenlerden bazıları, tiyatrodaki reform isteklerinde ondan bile daha köktenciydiler. Oyunun yalnızca, sahneye taşınmış bir "yaşam kesiti" olması gerektiğini savunuyorlardı. Bilimsel hakikatin yakın kopyasını yaratma coşkusuyla, genellikle sanat ile hayat arasındaki ayrımları neredeyse tümüyle ortadan kaldırmışlardı.

Kendisinden önce gelen birçok akım gibi doğalcılık da ilkelerini kendinde toplayan iyi oyunlardan yoksun kalarak, varlığını bütünlendirememişti. Edmond ve Jules Goncourt'dan *Henriette Maréchal* (1863) ve Alphonse Daudet'den *L'Arlesienne* [Şehirli Kız, 1872] gibi birkaç oyun sahnelenmişse de bunların etkisi büyük olmamıştır. Zola'nın *Thérèse Raquin*'i bile dekoru dışında doğalcılığın belirlediği kurallara ulaşamamıştır. Oyun, yaşamdan bir kesitten çok, cinayet ve kefarete üzerine bir melodramdır.

İronik olarak, Fransa'da doğalcı ideali en iyi yakalayan Henri Becque (1837-1899) olmuştur. Oysa ki o ve Zola birbirlerini daima hor görmüşlerdir. Becque, *Les*

*corbeaux* [*Leş Kargaları*, 1882] oyununda, babalarının ölümünden sonra bir ailenin kadınlarının, sözde arkadaşları ile soygun yapmalarını sergiler. Oyunda sevimli hiçbir oyun kişisi yoktur; son, kötümser ve ironiktir; belirgin doruklar yoktur. Oyun yalnızca insanın iyiliğine inanmayan, ahlak kurallarını bile bile çiğneyen bir iletive doğru yavaş yavaş ilerler. *La Parisienne* [*Parisli Kadın*; 1885], sadakatsizliğini kocasının iş yaşamında yükselmesi için bir değer olarak gören bir kadını ele alır. Bu oyunlarla Becque, Fransız doğalcılığını zirveye taşımıştır.

*Les corbeaux* oyununun, tutuculuğun kalesi Comédie Française'te sahnelenmesi ilk bakışta 1800'lerde doğalcılığın Paris'te tam anlamıyla kabul gördüğü anlamına gelebilir. Ama Becque'in oyunu etki yaratamadı çünkü Becque, topluluğun, oyunu zamanın zevkine hitap edecek biçimde düzeltme isteklerini kabul etmemişti. Ses getirmiş tüm doğalcı oyunların yetersizce sahnelenmesi nedeniyle ne halkın, ne de tiyatro çalışanlarının yaygınlık kazanmış yaklaşımlarına ciddi bir biçimde meydan okunamadı. Önemli değişimler için başka bir şeylere gereksinim vardı. Bu yeni etmen, 1887'den sonra doğalcı sahneleme ve yazımın ilk kez bütünlük oluşturacağı Théâtre Libre'de [Özgür Tiyatro] Antoine tarafından eklenecekti.

## ANTOINE VE THÉÂTRE LIBRE [ÖZGÜR TİYATRO]

Andre Antoine (1858-1943) 1887'de, devrimin en az gelecek vaat eden kaynağı olarak görünüyordu; bir gaz şirketinde memurdu ve tiyatro deneyimi, Parisli profesyonel topluluklarda figüranlıktan ve bir amatör toplulukta ara sıra sahneye çıkmaktan öteye gitmemişti. Antoine, içinde Zola'nın *Jacques Damour*'unun da olduğu yeni oyunlar sahnelemek üzere bir program oluşturmanın yollarını aradığında amatör çevrelerden onay görmez ve yola kendi başına çıkar. Topluluğu için bir ad ararken Théâtre Libre'yi benimser. İlk programının başarısı ona Zola'nın ve diğer nüfuzlu kişiliklerin desteğini getirir. İkinci programına belli başlı tiyatro eleştirmenleri gelirler, program hakkında uzun uzadıya yazarlar. 1887 yılı bitmeden Antoine memuriyetten ayrılır ve bundan sonra 1914'e değin kendini oyun sahnelemeye verir.

Abone sistemine göre örgütlenmiş olan Théâtre Libre yalnızca üyelerine açıktı ve bu nedenle de sansürden zarar görmüyordu. Bunun sonucunda, Antoine'ın elinde olan oyunların çoğu oynama onayı almamış oyunlardı



Resim 16.6

Zola'nın, Ménessier'ce sahneye uyarlanmış ve Antoine tarafından 1902'de Théâtre Antoine'da sergilenmiş *Yeryüzü* adlı yapıtı. Öndeki tavuklar da olmak üzere birçok doğalcı ayrıntıya dikkat edin. *Le Théâtre*'den (1902) alınmıştır.



Resim 16.7  
Théâtre Libre'de Antoine yapımı İbsen'in *Yaban Ördeği*. Son sahne. O günden kalma bir litograf.

ve çoğu doğalcıydı. Théâtre Libre'in adı büyük ölçüde *comédies rosses* (genel geçer ahlak kurallarının tersine çevrildiği oyunlar) nedeniyle kötüye çıkmıştı. Bu oyunların çoğu öylesine uç noktalarda dolaşıyordu ki, Antoine'ın hoşgörülü seyircisine bile itici geliyordu. Doğalcılığın ahlak yoksunu olduğuna dair şöhreti büyük ölçüde bu gibi yapıtlardan kaynaklanmaktadır. Ancak yine aynı oyunların ilgi uyandırmasıyla, kurumlaşmış ve tutucu tiyatrolarda giderek özgürlüğün yolu açılmıştır.

1888'de Antoine yılda en azından bir yabancı oyun oynamaya başlar. Tolstoy'un *Karanlığın Gücü* adlı oyunundan sonra İbsen'in *Hortlaklar* ve *Yaban Ördeği*'ni sahneler. Böylece, tartışma yaratmış yabancı domestik oyunlar ilk kez Paris'te sahneye çıkmış oldular.

Yeni oyunlar için bir vitrin vazifesi gören Théâtre Libre aynı zamanda yapım teknikleri için de bir kanıtla-

zemi oluşturur. Antoine başından beri gerçekçi bir yaklaşım sergilemişse de 1888'de Meiningen Oyuncuları'na ve Irving'in topluluğuna tanık olduktan sonra gerçekçilik arayışını yoğunlaştırır. Bundan sonra çevreyi en ince ayrıntısıyla yeniden yaratmanın yollarını araştırır. *The Butchers* [*Kasaplar*, 1888] oyununda, örneğin, sahneye gerçek sığır eti asar. "Dördüncü duvar" ısrarla göz önünde tutulmuştur. Dekor tasarlanırken odaları gerçek hayatta olduğu gibi düzenlemiş ve ancak daha sonra hangi duvarı kaldıracığına karar vermiştir. Genellikle, ev eşyaları perde çizgisi boyunca yerleştirilmiş ve oyuncular seyirci yokmuşcasına davranmak üzere yönetilmiştir. Antoine her oyunun, diğer çalışmalarından farklı olarak kendi dekorunu gereksindiği ilkesinin kurumlaşmasına yardımcı olmuştur. Meiningen topluluğuna tanıklık ettikten sonra Antoine, takım oyunculuğuna [*ensemble acting*] özel dikkat göstermiştir. Oyuncularının çoğunun amatör olmasına karşın onları titizlikle ve özeleştirme yöntemiyle çalıştırmıştır. Konvansiyon haline gelmiş hareketleri ve tutaraklı konuşma biçimini özendirilmemiş, aksine doğal tavırların peşinde koşmuştur.

Antoine'ın başarısı, düşmanı oldu. Oyun yazarı ve oyuncu olarak değerini kanıtlar kanıtlamaz büyük bir topluluk tarafından işe alındı. Yapımlarında yüksek standartları gözetmesi yüzünden borçtan hiç kurtulamadı. Théâtre Libre, en çok beğenildiği zamanlarda bile bir yapıyı üç defadan fazla sahnelemedi. 1893'e geldiğinde topluluk zayıflamaya başladı ve Antoine topluluğu 1894'te terk etti. Bu tarihe kadar 184 oyundan oluşan altmış iki program sunmuştu. Paris'te oynamasının yanı sıra Belçika, Hollanda, Almanya, İtalya ve İngiltere'de turneye çıkmıştı. Oluşturduğu örnek birçok ülkede izlenecekti.

Antoine, Paris tiyatrosundan uzun süre uzak kalamamıştır. 1897'de, tümüyle profesyonel bir tiyatro olan Theatre Antoine'ı açar ve 1906'da ödenekli tiyatro Odéon'a yönetmen olarak atanır. Eskisi kadar hevesle uygulamasa da gerçekçilik hâlâ çalışmalarına egemendir. Büyük olasılıkla bu dönemin en ünlü yapımları Fransız klasik dramının yapımlarıdır. Bu yapımlarda onyedinci yüzyıl tiyatro konvansiyonlarını yeniden yaratmayı denemiştir. Kostümlü oyuncular eskiden sahnede oturan izleyicileri oynuyor, sahne tavanından avizeler sallanıyor ve mumlu yer ışıkları dikkat çekiyordu. Bu denemeye, diğer yapımlarda yaygın bir biçimde olduğu gibi mimari ve giysiye temellenen değil, geçmiş tiyatro konvansiyonlarına temellenen bir gerçekçiliğin kurumlaşmasına yardımcı olmuştur. Antoine aynı zamanda birçok önemli Shakespeare yapımlarını da yönetmiştir. Odéon'daki çalışma süresinin bitmesine yakın, (görsel etmenlere dayanan) stili-



zasyonun açıkça görüldüğü birkaç yapıt sahneler ancak bu yeni eğilim tümüyle ele alınmadan Odéon'daki görevinden ayrılacaktır.

1890'dan sonra, belli başlı yeni Fransız oyun yazarlarının çoğu gerçekçiydi. Söz konusu oyun yazarlarının çoğunun oyunlarını da ilk sahneyen Antoine olmuştur. En önemlileri Porto-Riche, Curel ve Brieux'dür. Georges Porto-Riche (1849-1930), iç çelişkileri vurgulayan ince-likli karakterler yaratması ile dikkat çekiyordu. Herhalde en iyi oyunu *Amoureuse*'dur [*Delicesine Sevdalı*, 1891]. Oyunda bir koca, karısının ilgisini başka bir adama çeke-rek ondan kurtulmaya çalışır; ancak bu çabanın sonu-cunda ondan vazgeçemeyeceğini anlar. Antoine, Fran-çois de Curel'in (1854-1928) oyunlarından birini ilk kez 1892'de sahneler. Antoine, yaygın beğeniye nadiren tes-lim olmuş, alışılmış dramatik yapı ilkelerini göz önüne almaması, anlaşılmasını çoğunlukla güçleştirmiştir. An-cak iç çelişkilere olan ilgisi, gerçekçi konuların giderek daha fazla ele alınmasına katkıda bulunmuştur. En iyi yapıtları arasında, kokuşan aristokrasiyi ele alan *Les fossiles* [*Fosiller*, 1892] ve kahramanının, işçilerin yaşam koşullarını iyileştirmeye çalıştığı *Les reaps du lion* [*Aslan Payı*, 1897] yer alır. George Bernard Shaw, Eugene Brieux'nün (1858-1932), İbsen'in ölümünden sonra Av-rupa'nın en önemli oyun yazarı olduğunu söylemiştir. İlk yapıtı Antoine tarafından 1892'de gerçekleştirilen Brieux, daha sonra öncelikle, terfileri ile ilgilenen yar-gıçlardan adalet beklemenin zor olduğunu gösterdiği *La robe rouge*'u [*Kırmızı Giysi*, 1900], frengi ve frenginin bir çocuğa geçmesini ele aldığı *Les avaries* [*Ziyan Olmuş Mal*, 1902] ve yasal doğum kontrolüne izin vermeyen bir topluma öfkeli eleştiri oklarının fırlatıldığı *Maternite*'i [*Annelik*, 1903] yazmıştır. Brieux oyunlarının da gözler önüne serdiği gibi İbsen'in yazmaya başladığı dönemde toplum tarafından kabul görmeyen konular 1900'e gelin-diğinde ticari tiyatrolarda görülmeye başlandı.

## FREIE BUHNE [ÖZGÜR SAHNE] VE ALMAN GERÇEKÇİLİĞİ

Fransa'da ortaya çıkan model Almanya'da da yinelen-miştir. Tiyatro alanında reform hareketinin ilk adımı, Deutsches Theater'in [Alman Tiyatrosu] Berlin'de Adolf L'Arronge (1838-1908) ve Ludwig Barnay (1858-1910) tarafından kurulmasıyla atılır. Topluluğun başında Meiningen topluluğu ile çalışmış olan Josef Kainz (1858-1910) ve daha sonra Almanya'nın en önemli kadın oyuncusu olacak olan Agnes Sorma (1865-1927) vardır. Burada

eski ve yeni oyunlardan oluşan bir repertuarla, Meiningen Oyuncuları tarzında oyunlar sahnelenir. 1888'de Barnay, Berliner Theater'i kurmak üzere Deutsches Theater'den ayrılır. Aynı yıl Oskar Blumenthal (1852-1917), Lessing Theater'i kurar. Böylece, 1890'a gelindiğinde Berlin'de kusursuz nitelikte birçok özel topluluk ortaya çıkmıştır. Yine de oyun seçimleri sıkı bir sansürle kısıtlanmaktadır.

Bu arada, kendilerine "Genç Almanya" ["Das jünge Deutschland"] diyen bir grup, gerçeğin görece gözlemine temellenen yeni bir sanat anlayışını savunmaya başlamış, kendilerine "Durch" ["Sonuna kadar"] diyen başka bir grupla birlikte, doğalcı dramdaki istekleri ile Zola'yı geri-de bırakmıştı. Her iki grup da, 1890'a gelindiğinde on altısı Almanca'ya çevrilmiş olan İbsen oyunlarından esin-lenmişti.

Yeni hareket, Fransa'da olduğu gibi "bağımsız" bir tiyatro kurulana değin bir odak noktasından yoksun kal-mıştı. 1889'da Berlin'de Théâtre Libre'den esinlenilerek Freie Bühne örgütlendi. Antoine'ın topluluğunun aksine Freie Bühne, yöneticilerinin ve yönetici kurulunun ol-duğu demokratik bir örgüttü. Bir tiyatro eleştirmeni olan Otto Brahm (1856-1912) başkan seçildi ve tiyatronun rehber gücü oldu. Profesyonel oyuncuların çalışabilmelerine güvence altına almak amacıyla Freie Bühne, Pazar öğleden sonraları oyun sergiliyordu. Çünkü oyuncularının ve çalışanlarının çoğu düzenli olarak Deutsches, Ber-liner ve Lessing Theatre gibi kurumlaşmış tiyatrolarda çalışıyordu. Her yapımda değişik oyuncular rol alıyor, bu nedenle de Brahm oyuncularını denetleyemiyordu. Böy-lece, Freie Bühne yapımlar üzerinde çok etkili olamadı. En büyük katkısı, sansürce yasaklanmış oyunların ses-lerini duyurmakla oldu. Açılış oyunu olan *Hortlaklar*'ı Hauptmann, Goncourtlar, Zola, Becque, Tolstoy, An-zergruber ve Strindberg'in oyunları izledi. 1890-91 sezo-nundan sonra, ara sıra değerli bir oyun oynama izni ala-madığında, programlar düzensiz de, düzenli göste-rimler devam etmedi. Freie Bühne 1894'te, Otto Brahm Deutsches Theatre'da yönetmen olarak görevlendiril-diğinde kapandı.

Brahm 1894-1904 arasında Deutsches Theatre'da ve 1904'ten 1912'ye değin Lessing Theater'da gerçekçi bi-çemi kusursuzlaştırdı. Klasiklerde pek başarı elde ede-medi. Giderek, sahneye aktarılmasında topluluğun rakipsiz olduğu çağdaş dramın, özellikle İbsen'in, Haupt-mann'ın, Schnitzler'in ve Sudermann'ın oyunlarının ge-rektirdiği ensemble oyunculuğu ve tasarımcıyla uyumlu çalışmayı geliştirmeye odaklandı.

Aslında Freie Bühne tarafından tanıtılan en önemli oyun yazarı Gerhart Hauptmann'dı (1862-1946). Haupt-

mann'ın, topraklarında kömür bulunmasından sonra Si-lezyalı bir ailenin içine düştüğü kötücüllüğün öyküsü olan *Vor Sonnenaufgang* [*Şafaktan Önce*; 1889] oyununu selamlayan heyecan, Hauptmann'ı yeni bir büyük yazar olarak kabul ettirmiştir. Bundan sonra cili yılda yaklaşık otuz oyun yazmıştır. Erken dönem oyunlarından en iyisi, zamansız bir başkaldırı içindeki bir grup işçiden oluşan çoğul kahramanı ile dikkat çeken *Die Weber*'dir [*Dokumacılar*; 1892]. İbsen gibi Hauptmann da, aralarında en önemlilerinin *Hanneles Himmelfahrt* [*Hannele'nin Göğe Yükselişi*; 1893] ve *Die versunkene Glocke*'un [*Batık Çan*; 1896] olduğu, daha simgeci oyunlar yazmaya dönmüştür. 1912'den sonra oyunları giderek daha da gerçekçilik dışı bir tavır sergilemiştir. Ölümünden önce Hauptmann itibar kaybetmiştir, çünkü Hitler rejimini kabul etmiştir. Hauptmann'ın tüm oyunları insanın acısına büyük bir merhametle yaklaşmıştır. Ancak, çevre kurbanı olan kahramanları kahramansı olmaktan çok acınasıdır.

Freie Bühne, Almanya'da birçok sahne örgütünün kurulmasını cesaretlendirmiştir. Hiçbiri onun kadar ünlü olamamışsa da yeni dram için yolu açmışlardır. 1890 yılında üzerlerindeki kuruluş yasağı kaldırılan sosyalist gruplarca, belki de eşit öneme sahip bir "halk" tiyatrosu kuruldu. Bu tiyatro, çalışan sınıfların kültür düzeylerini yükseltmeyi hedefliyordu. Freie Volksbühne [Özgür Halk Tiyatrosu], Freie Bühne'yi örnek alarak 1890'da Pazar günleri matine oynamak üzere Berlin'de örgütlendi. Düşük olan bilet fiyatları her yer için aynıydı. 1150 üyeyle başlayan örgütün üye sayısı 1908'de 12000'e çıktı. 1892'de ilk grubun eski yöneticisi tarafından kurulan Neue Freie Volksbühne [Yeni Özgür Halk Tiyatrosu] benzer bir programla açıldı. 1905'e gelindiğinde üyelerine, çeşitli büyük tiyatrolarda sahnelenen oyunları arasında seçim yapma şansını tanıyordu. I. Dünya Savaşı'ndan önce iki grup birleşti. Üyelerinin birleşmesi ve üye sayısının 70.000'i bulmasıyla Almanya'nın en modern tiyatrolarından birini kurabilecek ve sürekli kendi topluluğunu çalıştıracak kadar sağlam bir yapıya ulaşmıştı. İşçi tiyatroları hareketi tüm Almanya ve Avusturya'da gelişti. Bu gelişmenin büyük ölçüde nedeni, söz konusu ülkelerde geniş tabanlı bir tiyatro izleyici kitlesi oluşturulmuş olmasıydı.

1900'den önce neredeyse her yerde yeni-gerçekçi dram kabul görüyordu. Max Burckhardt (1854-1912) tiyatronun yöneticisiyken, Viyana'daki Burgtheater'de 1890-1898 arasında yeni oyunlardan oluşan geniş bir seçki sunuldu. Hauptmann'ın arkadaşı ve hayranı, Freie Bühne'nin kurucu üyelerinden, Burchkhardt'ın ardılı

Paul Schlenther (1854-1916) onun politikasını 1898-1910 yılları arasında sürdürdü. Benzer örnekler başka yerlerde de izlendi. Halkın yeni oyunlara ilgisi arttıkça repertuarlar bu oyunları almak için genişletildi.

Hauptmann'ın yanı sıra Sudermann ve Schnitzler de önemli yazarlar arasında yerlerini almışlardı. Hermann Sudermann (1857-1928), halkı gerçekçiliğe alıştırmak açısından Hauptmann'a kıyasla daha etkili olmuştur, çünkü daha "gelişmiş" konular üzerine yazarken *iyi kurulu oyun* tekniklerini muhafaza etmeye ve kabul gören ahlak değerlerine daha yakın durmaya yönelmiştir. Bohem yaşamı yüzünden babası ile arasında çelişki doğan bir şarkıcıyı ele alan, en beğenilen oyunu *Magda* (1893), Bernhardt ve Duse gibi oyuncular için sevilen bir anlatım aracı haline gelmiştir. Sudermann yirminci yüzyıla girildiğinde yazmaya devam ediyordu. Dönemin en önemli Avusturyalı oyun yazarı, yüzyılın dönüşünü belirleyen, dünyadan bezmiş melankolik karakterlerin ve yanı sıra sığ cinsel yaklaşımların yazarı Arthur Schnitzler'di (1862-1931). Yapıtları arasında en bilineni, her biri değişik bir aşk dolantisını anlatan bir dizi kısa oyundan oluşan *Anatol*'dür (1893). Mutluluğun tam ortasında bile Anatol, anlık neşenin kıskançlık ve sıkıntı içinde eriyip yok olacağını bilir. Benzer ama daha şaşırtıcı yapıtı *Reigen*'dir. *Reigen*, *Hands Around* [*Eller Birbirinizin Belinde*], *La Ronde* [*Rond*] ve *Round Dance* [*Rond Dansı*] olarak çeşitli biçimlerde İngilizce'ye çevrilmiştir. 1900'de yazılan oyun Almanya'da 1920'ye kadar sahnelenmemiştir. Oyunda bir dizi aşk ilişkisi içinde olan on oyun kişisi sergilenmektedir. Sigmund Freud'un arkadaşı olan Schnitzler cinsel davranışın önemi ile ilgileniyor, aynı zamanda da aşkın saf ego tatmini için oluşamayacağını düşünüyordu. Nadiren de olsa Schnitzler temasından uzaklaşmış ve anti-Semitizm üzerine bir oyun olan *Professor Bernhardt*'de [*Profesör Bernhardt*; 1912] olduğu gibi başka konular üzerine de yazmıştır.

## INDEPENDENT THEATRE [BAĞIMSIZ TİYATRO] VE İNGİLTERE'DE GERÇEKÇİLİK

Robertson'ın 1871'deki ölümünden sonra İngiliz tiyatrosu geniş ölçüde Boucicault ve Sardou geleneğindeki oyunlar ya da klasiklerin görkemli yapımlarını sahnelemiştir. Jones ve Pinero'nun ortaya çıktığı 1890'lara değin yeni bir yönelim belirmemiştir. Adı geçen yazarların İngiliz dramındaki yeri, Dumas *filis* ile Augier'in Fransız tiyatrosundaki yerine benzer, çünkü her ikisi de az da olsa heyecan yaratacak kadar yeni, ama aynı za-

manda sansüre takılmayacak ve tiyatroseverlerden onay alacak denli konvansiyonlara bağlıydı.

Henry Arthur Jones (1851-1929) oyun yazarlığına başarılı bir melodram olan *The Silver King* [Gümüş Kral; 1882] ile başladı. Jones 1890 sonrasında yazacağı *The Dancing Girl* [Dans Eden Kız; 1891], *The Liars* [Yalancılar; 1897] ve *Mrs. Dane's Defence*'a [Bayan Dane'nin Savunması; 1900] değin ciddi oyunlar yazmadı. En olağandışı oyunu olan *Michael and His Lost Angel*'ında [Michael ve Kaybolmuş Meleği; 1896] bir papaz ile cemiyetinin üyesi bir kadın arasındaki aşk ilişkisini ele alır. Tiyatro için yüksek idealleri olmasına karşın Jones özgün bir düşünür değildi. Kayda değer yeni bir görüş sunmadan, merak uyandırmış ve geçici bir tat bırakmıştır.

Arthur Wing Pinero (1855-1934) meslek yaşamına 1874'te oyuncu olarak başlamış, 1877'de yazmaya yönelmiştir. İlk büyük başarısı *The Magistrate* [Yargıç; 1885] adında bir fars ile gelir. Pinero bu türde benzersizdir. Savlı oyunlara [drama of ideas] ilgi duyduğunu asla açıklamamış olmasına karşın genel tavrındaki ilk değişikliği getiren, Pinero'nun, "geçmişi olan bir kadın"ın öyküsü olan *The Second Mrs. Tanqueray* [İkinci Bayan Tanqueray; 1893] adlı oyunudur. Çünkü oyunun başarısı kanıtlanınca yapımcılar "İbsenvari" drama daha sıcak bakmaya başladılar. Pinero bir otuz yıl daha yazmaya devam etmiş ve ortaya *The Notorious Mrs. Ebbsmith* [Kötü Şöhretli Bayan Ebbsmith; 1895], *Iris* (1901) ve *Mid-Channel* [Orta Kanal; 1909] gibi oyunlar çıkmıştır, ancak yazar 1910'dan sonra artık eskisi kadar beğeni görmemektedir.

Jones ve Pinero izleyici tarafından kabul görmenin yollarını açmışlardır. Daha önemli dramın gelişmesi ise büyük ölçüde İbsen ile olmuştur. 1880'e gelindiğinde William Archer ve diğerleri İbsen'in oyunlarını İngilizce'ye çevirmeye başlamıştı ve 1890'a gelindiğinde o zamana değin yazılmış tüm İbsen oyunları çevrilmişti. 1889'da Janet Achurch (1864-1916), İngiltere'de İbsen'in uyarlanmadan sahnelenen ilk yapıtı olan *Nora; Bir Bebek Evi*'ni sahneledi. İbsen, Shaw ve diğerlerinin birçok oyununda sahneye çıkan Bayan Achurch yeni dramın en ateşli savunucularından biriydi. Onun *Nora; Bir Bebek Evi* yapımı eleştirmenlerin İngiliz tiyatrosunun kıta Avrupası tiyatrosunun ne denli gerisinde olduğunu fark etmelerini sağladı ve Independent Theatre'in kurulması için itici bir güç oldu.

Théâtre Libre ve Freie Bühne'yi örnek alarak yapılan Independent Theatre'in başına, yıllardır Londra'da yaşayan, Hollanda doğumlu eleştirmen J.T. Grein (1862-1935) geçti. Kıta Avrupası'ndaki öncülleri gibi, Inde-

pendent Theatre üye tabanlı olarak örgütlenmişti ve Freie Bühne tiyatro yöneticileri ve oyuncularının yardımlardan yararlanmak için yaptığı gibi, Pazar günleri temsil veriyordu. 1891'de açılış oyunu *Hortlaklar*, çoğu, oyunu yerden yere batıran beş yüzün üzerinde yazı yazılmasını sağladı. İkinci program, Zola'nın *Therese Raquin*'i de hemen hemen eşdeğerde bir fırtına kopardı. Bu tanıtım, ilk kez genel izleyicinin yeni dramdan haberdar olmasını sağladı.

1891-1897 arasında Independent Theatre, çoğu çeviri olmak üzere yirmi altı oyun sahnelemiştir. Söz konusu tiyatronun oyun kazandırma açısından etkisi çok az olmuştur. Freie Bühne gibi asal olarak yapım üzerinde etki yaratmaktan çok Independent Theatre, dramın canlandırılmasında rol oynamıştır. Grein, yeni İngiliz oyunları sahnelemeyi umut etmişti. İngiliz dramının içinde bulunduğu kötü durumu yapımcıların tutuculuğuna bağlıyordu. Kısa sürede, önemli oyunların olmadığını fark etti. Grein'in düş kırıklığı, George Bernard Shaw'ı *Widower's Houses*'ı [Dul Evleri] bitirmeye itti. Oyunun 1892'deki gösterimi, Shaw'un bir oyun yazarı olarak meslek yaşamını başlatmıştır.



Resim 16.8  
Pinero'nun *The Second Mrs. Tanqueray* [İkinci Bayan Tanqueray] adlı oyunu. Bayan Patrick Campbell ve George Alexander ile özgün yapımı I. Perdesi. *The Graphic*'ten (1893) alınmıştır.

Daha önceden bir roman yazarı ve eleştirmen olan George Bernard Shaw (1856-1950), 1892'den ölene değin düzenli olarak tiyatro için yazmıştır. Öncüllerinin sığınağına tepkide bulunan birçok yeni karamsar yazarın aksine Shaw öncelikle güldürü türünde oyunlar yazmıştır. Bu seçim kısmen Shaw'un insanın kusursuzlaştırılabileceğine duyduğu inanç ve insanları etkileyebilmek için çaba harcaması ile açıklanabilir. Bu nedenlerle onun oyun kişileri mutlu sona ulaşma yolundaki engelleri kaldırarak algı düzeyine ulaşırlar. Shaw, hem izleyicilerin hem de oyun kişilerinin, sahip oldukları değerleri gözden geçirmelerini sağlamak için paradokslar kullanmaktan zevk almıştır. *Arms and the Man* [*Silahlar ve Kahraman*, 1894] aşk ve savaş üzerine romantik düşünceleri didiklerken, *Major Barbara* [*Yarbay Barbara*; 1905], savaş gereçleri üreticisini Kurtuluş Ordusu [Salvation Army] subayından insani bağlamda daha üstte tutar. Çünkü, Kurtuluş Ordusu kurbanlara bakarak insafsız, adaletsiz bir sistemi ayakta tutmaktadır. Oysa ki, fabrikatör, işçilere kendilerini iyileştirebilecek ortamı sağlamaktadır. Başta *The Doctor's Dilemma* [*Doktorun Hatası*; 1906], ve *Getting Married* [*Evllenme*; 1908] olmak üzere, Shaw'un, oyunlarının çoğu temelde belirli sorunlar üzerine kapsamlı tartışmalardır. *Man and Superman* [*İnsan ve Üstün İnsan*; 1901] ve *Back to Methuselah* [*Methuselah'a Dönüş*; 1919-21] gibi diğer yapıtları Shaw'un daha üstün nitelikli insanlarla "üstün insan"ı ["superman"] yaratmak için savaştıklarına inandığı "yaratıcı evrim" ["creative evolution"] ve "yaşam gücü"ne ["life force"] ilgisini sergiler. *Caesar and Cleopatra* [*Sezar ve Kleopatra*; 1899] ve *Saint Joan* [*Ermiş Jean*; 1923] gibi oyunlarında Shaw, tarihi kişilikler ve olaylar hakkındaki yaygın yanlış kanıları düzeltmenin yollarını aramıştır. Belki de ona özgü özellikleri en az taşıyan oyunu, I. Dünya Savaşı sırasında Avrupa'nın başarısızlıkları üzerine bir mesel [*parable*] olan *Heartbreak House*'dur [*Kırgınlar Evi*, 1914-1919]. Shaw bu oyunu belki de diğer yapıtlarından farkını belirtmek için, Çehov üslubunda bir oyun olarak adlandırmıştı.

Sosyal sorunlarla ve düşüncelerle ilgilendiği için gerçekçi akım ile ilintili olarak ele alınmasına karşın Shaw, bu okulun yazarlarının çoğundan önemli ölçüde ayrılır. Bir taraftan kalıtım ve çevrenin önemini kabul ederken bir taraftan da daima insanın seçme özgürlüğüne sahip olduğunu belirtmiştir. Oyun kişileri genellikle dialektle konuşsalar ve nadiren günlük konuşma dizgelerini kullansalar da söylemek istediklerini daima iyi ifade etmişlerdir. Shaw nesnel değildi, çünkü bir görüşü göstermek için oyun kişilerini seçiyor, öykülerini kurguluyordu.



Resim 16.9

Londra Savoy Theatre'da Shaw'un *Sezar ve Kleopatra*'sı, 1907. Sezar rolünde Forbes-Robertson, Kleopatra rolünde Gertrude Elliot. *Play Pictorial 10*dan, (1907).

Güldürüyü kullanması sonunda ona tezli oyunlar için geniş bir izleyici kitlesi kazandırmıştır.

Shaw hemen başarılı olmadı. İlk başlarda, yeni düşünceleri ve çelişki barındıran durumları izleyicileri yalnızca şaşırtıyor ya da rahatsız ediyordu. Şöhreti, Independent Theatre'nin ardılı örgütlerin çabalarıyla yavaş yavaş oluştu. Bu örgütlerden ilki modern oyunlar sahnelemek üzere 1899'da kurulan Incorporated Stage Society'ydi [Anonim Sahne Topluluğu]. Topluluk başlarda programlarını pazar öğleden sonraları sunuyordu, ancak üye sayısı 300'den 1914'te 1500'e çıkınca pazartesi matinelere de ekledi. Grup 1939'da dağılına değin başka bir yerde görülemeyecek 200'e yakın çalışma sergilemiştir. İngiliz tiyatro dünyasını yurt içinde ve dışında en son akımlarla aynı düzlemde tutan deneysel bir tiyatro olarak görev yapmıştır.

Söz konusu dönemin en göze çarpan topluluğu Court Theatre'da olandır. Burada 1904-1907 arasında Harley Granville Barker (1877-1946) ve John Vedrenne (1863-1930), yeni dramı bir halk tiyatrosu [public theatre] aracılığı ile ilk kez geniş kitlelere duyurmuştur. Barker meslek yaşamına bir oyuncu olarak 1891'de başlamış, aralarında Incorporated Stage Society'nin de olduğu çeşitli örgütlenmelerde çalışmış ve Vedrenne'in *Two Gentlemen of Verona* [*Veronah İki Centilmen*] yapımında asistanlık yapmaya davet edilmeden önce, bir oyun yazarı olarak isim yapmıştı. Bu başlangıç kısa sürede sürekli bir düzenlemeye dönüşür; birkaç hafta boyunca geceleri bir oyun oynarken, daha az bilinen veya az oynanmış bir yapıt da matinelere sergilenecektir. Matineler yeterince coşkuyla karşılandığında oyun gece gösterimlerine taşınıyordu. Ancak, başarılı oyunlar bile arka arkaya birkaç haftanın



Resim 16.10

Shaw'un *Mrs. Warren's Profession* [*Milyoner Kadın*] oyununun ilk İngiliz yapımından. Oyun 1902'de Incorporated Stage Society'ce düzenlenen özel bir gösterimde sahnelenmişti. Solda Granville Barker. Enthoven Collection, Victoria and Albert Museum, Londra.

üzerinde temsil edilmiyordu. 1904-1907 arasında Court, aralarında Euripides, Hauptmann, İbsen, Galsworthy ve Yeats olmak üzere on yedi değişik yazarın otuz iki oyununu sahneledi. Ancak, tiyatronun temel dayanağı on bir oyunu sahnelenen Shaw'du. Bu oyunların tümünü Shaw kendisi yönetmişti. Bu yapımlar Shaw'un İngiliz tiyatrosu severler arasında tanınmasını sağlamıştır.

Court'un başka önemli katkıları da olmuştur. Lillah McCarthy, Edith Wynne Matthison, Louis Calvert, Lewis Casson ve Godfrey Tearle gibi dönemin en iyi oyuncularından oluşan bir topluluk olarak, takım oyunculuğu ile dikkat çekmiştir. Toplulukta hiç yıldız yoktu. Oyun yazarının metnini dikkatle yorumlamanın yönetmenin asal görevi olduğuna inandığı için Barker, her bir yapıta uygun biçemi aramıştır. Yine de, Court yapımlarının egemen biçemi, hüner gösterilerini engelleyen incelikli bir gerçekçiliktir. Yalınlık ve ima hem dekor hem de oyunculukta temel ilkeleri oluşturuyordu. 1907'de Barker ve Vedrenne, daha geniş bir tiyatro olan Savoy Theatre'a

geçerler, ancak sezonun sonunda sansürle başlarının belaya girmesi ve az seyirci gelmesi nedeniyle tiyatroyu kapatırlar. Charles Frohman 1910'da Duke of York's Theatre'da bir repertuar tiyatrosu kurduğunda başına Barker'ı getirecektir. On yedi haftada on yedi oyun sunduktan ve ciddi bir zarara uğradıktan sonra Barker emekliye ayrılır.

Söz konusu başarısızlıklar dışında, Barker-Vedrenne denemeleri özellikle repertuar topluluklarının yeniden kurulduğu taşrada birçoklarının onları taklit etmelerine yol açmıştır. İlk önemli topluluk, Bayan A.E.F. Horniman (1860-1937) tarafından 1907'de Manchester'da Gaiety Theatre'da kuruldu. 1917'de kapanıncaya değin bu topluluk, geniş bir yelpaze içinde İngiliz ve kıta Avrupası oyunları sunarak İngiltere'deki en iyi topluluklar arasında yer almıştır. Yerel yazarları cesaretlendirmesi sonucunda *Hindle Wakes*'in (1912) yazarı Stanley Houghton (1881-1913) ve *Hobson's Choice*'un [*Hobson'ın Seçimi*; 1916] yazarı Harold Brighouse'un (1883-1958) en önemli üyeleri arasında yer aldığı "Manchester Okulu"nun doğmasına neden olmuştur. 1911'de Liverpool'da, 1913'te Birmingham'da başka etkin repertuar toplulukları kurulmuştur. Barry Jackson'ın (1879-1961) yönetimi altındaki Birmingham Repertory Company özellikle I. Dünya Savaşı'ndan sonra etkin olacaktır.

Shaw'un yanı sıra, 1900'den sonra gerçekçi yönelimli yazarlar belirmiştir. İngiltere'nin en başarılı roman yazarlarından biri olan John Galsworthy (1867-1933) 1906'da, adaletin, aynı suç için bir zengin ve bir fakir adama nasıl davrandığını gösterdiği *The Silver Box* [*Gümüş Kutu*] ile oyun yazmaya yönelmiştir. Daha sonraki oyunları *Strife* [*Savaşım*; 1909], *Justice* [*Adalet*; 1910] ve *Loyalties* [*Sadık Olanlar*; 1922], aynı üslupta oyunlardır. Hepsisi toplumsal sorunları nesnellikle ele alır ve Galsworthy'nin dramatik diyalog ve anlaşılır çatışma yaratmadaki üstün yeteneğini gözler önüne serer. Harley Granville Barker *The Marrying of Ann Leete* [*Ann Leete'in Evlenmesi*; 1902], *The Voysey Inheritance* [*Voysey Mirası*; 1905], *Waste* [*Harcanmış*; 1907] ve *Madras House* [*Madras Evi*; 1910] gibi oyunlarla bir oyun yazarı olarak ün kazanmıştır. İlgiileri açısından Shaw'a benzeyen Barker'da Shaw'un güldürü yeteneği yoktu. Tartışmaları da şimdi soğuk ve sığ görünmekte.

## İNGİLTERE'DE DEVAM EDEN GELENEK, 1900-1914

"Modern" eğilimler dışında, I. Dünya Savaşı'na değin İngiltere'de resimsel gerçekçiliğe ulaşmak ana hedef ol-

muştur. Üstelik, 1900-1914 arasında Londra sahnesinin belli başlı kişilikleri Bancroft-Irving geleneğinde yetişmişler ve pek bir yenilik getirmemişlerdi. Oyuncu-yöneticiler arasında en önemlileri John Hare, Forbes-Robertson, Martin-Harvey ve Tree'ydi.

John Hare (1844-1921), Court Theatre'ı yönetmek üzere Bancroftlar'ı bıraktığında önemli sayıda taraftar toplamıştı. Daha sonra 1879'dan 1888'e değin St. James's Theatre'ı yönetmiş, daha sonra 1895'e değin çalışmak üzere Garrick'e geçmiştir. Bu tarihten sonra geniş kapsamlı turnelere çıkacaktır. 1907'de şövalye ilan edilir ve 1911'de emekliye ayrılır. Hare Londra'nın en yetenekli oyuncularından ve titiz yöneticilerinden biri olarak bilinir.

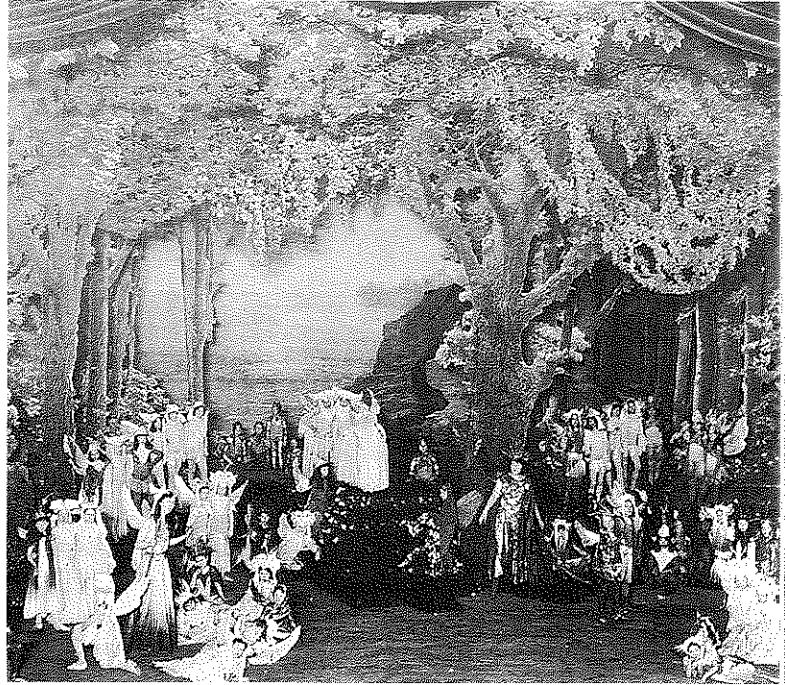
Johnston Forbes-Robertson (1853-1937), manzum yapıtlardaki kusursuz konuşması ile gününün diğer büyük oyuncularının çoğundan ayrılır. Bu sanatı Samuel Phelps'ten öğrenmiştir. 1874'ten başlayarak Phelps'le, Bancroftlar'la ve Irving'le aynı sahneyi paylaşmıştır. 1877 ile 1905 yılları arasında İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük başarı kazanan Polonyalı oyuncu Helena Modjeska (1844-1909) ve 1883 ile 1889 yılları arasında İngiltere'de Shakespeare gösterimleri ile ünlenen Amerikalı oyuncu Mary Anderson (1859-1940) ile başerkek oyuncu olarak oynamıştır. Forbes-Robertson ara sıra yöneticilik yapmış ancak ününü asal olarak oyunculuktan kazanmıştır. *Sezar ve Kleopatra*'yı o oynasın diye yazan Shaw da aralarında olmak üzere bazı eleştirmenler onu tüm zamanların en iyi Hamlet'i olarak nitelemişlerdir. Emekli olduğu yıl olan 1913'te şövalye ilan edilmiştir.

John Martin-Harvey (1863-1944) sahneye ilk kez 1881'de çıkmıştır. 1882'den sonra Irving için oynar. Irving'den sonra Lyceum Theatre'ın yöneticiliğini yapacaktır. Dickens'ın *İki Şehrin Hikâyesi*'nden (*A Tale of Two Cities*) uyarlanan ilk bağımsız yapımında öylesine bir ün kazanır ki meslek yaşamının büyük bir bölümünde Sidney Carton rolünü oynamaya mahkûm olur. 1912'de Max Reinhardt'ın *Kral Oidipus*'unun [*Oedipus Rex*] Londra yapımındaki oyunu ile yeni bir ün kazanır. Martin-Harvey, 1910 dolaylarına değin Irving'in uygulamalarını sürdürür. I. Dünya Savaşı'ndan sonra resimsel gerçekçilikten tümüyle vazgeçer. Diğer tüm yapımcılardan daha başarılı bir biçimde, Viktorya sahnesi ile modern sahne arasında bir köprü kurmuştur.

1900-1914 yılları arasındaki en ünlü oyuncu-yönetici Herbert Beerbohm Tree'ydi (1853-1917). 1878'den beri sahnede olan Tree, 1887'den başlayarak Haymarket'in yöneticiliğini üstlenmiştir. Burada melodram ve hafif ko-

medilerden kazandıklarıyla 1897'de Her Majesty's Theatre'ı kurmuştur. Shakespeare tiyatrosu üzerine geçmiş deneyiminin az olmasına karşın Tree'nin yeni tiyatrosu 1900-1914 arasında, Shakespeare'in oyunlarının Londra'daki önemli ev sahibi olacaktır. Tree gerçekmiş gibi görünen ayrıntıları sahneye taşıma eğilimini sürdürmüştü, hatta en uç noktalara taşımıştır. 1900'de onun *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda sahneye gerçek tavşanlar çıkarılmış ve çiçekleri koparılabilen çimenden bir halı serilmişti. Sahne değişimleri yüzünden oyunun kırk beş dakika uzamasına karşın yapımın tüm yönleriyle gerçekçi olması 220.000'in üzerinde seyirci çekmişti. Bu belki de Londra'da o güne değin sergilenen bir Shakespeare oyununu izleyen en büyük sayıydı. 1905'ten başlayarak, Tree her yıl diğer toplulukların da katıldığı bir Shakespeare oyunları festivali düzenledi.

Çok iyi bir oyuncu olmamasına karşın Tree sık sık kendi yapımlarında başrol oynamıştır. Diğer yandan, bulabildiği en iyi oyuncuları çalıştırmıştır. Tree her yapımında sınırsız bir şevkle çalışmıştır. Repertuar sistemi sönmeye yüz tutunca Tree, genç oyuncuların iyi bir biçimde eğitim alabilecekleri okulların olmaması konusuna



Resim 16.11

Beerbohm Tree'nin Londra, Her Majesty's Theatre'da Shakespeare'in *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* yapımı, 1900. Oberon ortadaki ağacın önünde ayakta; Titania solda perilerin ortasında. Enthoven Collection, Victoria and Albert Museum, Londra.

ilgi duymaya başlamış ve 1904'te daha sonra Royal Academy of Dramatic Art [Kraliyet Sahne Sanatları Akademisi] adını alacak ve hâlâ İngiltere'de en saygın okul olan oyunculuk okulunu kurmuştur.

1914'te savaşın patlak vermesinden sonra Tree tiyatroyu bırakır. Savaş sona ermeden ölür. Onunla birlikte İngiliz geleneğinin büyük bir bölümü de ölür. Çünkü savaştan sonra 1700'den beri egemen olan oyuncu-yönetici sistemi büyük ölçüde bir yana bırakılmış, uzun zaman kusursuzluk standardı olarak düşünülen resimsel gerçekçilik eski moda sayılmaya başlanmıştır.

## MOSKOVA SANAT TİYATROSU VE RUSYA'DA GERÇEKÇİLİK

Rusya da gereksinilen reformların gelmesini bekleyecekti. Turgenev, Ostrovski ve Pisemski gibi Rus oyun yazarlarının gerçekçi oyun yazarlığı okulunu kurmalarına karşın, tiyatro yapımları hâlâ onsekizinci yüzyıldan miras aldıkları konvansiyonları sürdürüyordu. Meiningen Oyuncuları'nın 1885 ve 1890 yıllarındaki turneleri Rus yapımcılarına ne denli geride kaldıklarını göstermişti. Ancak Moskova Sanat Tiyatrosu [Moskovskiy Chudожestvenny Teatr] 1898'de Konstantin Stanislavski (1863-1938) ve Vladimir Nemiroviç-Danchenko (1858-1943) tarafından kuruluncaya değin kayda değer çok az ilerleme kaydedilmiştir.

Moskova Sanat Tiyatrosu başından itibaren bütünüyle bir profesyonel örgütlenme içinde olması ve ihmal edilmiş oyunlardan çok, teatral yapıma önem vermesiyle diğer bağımsız tiyatrolardan ayrılmaktaydı. İlk programı olan Alexei Tolstoy'un *Çar Fyodor Ivanoviç*'i [*Tzar Fyodor Ivanovich*] 1600 Rusya'sını özenle yeniden yaratması, takım oyuncululuğu ve yıldızlara yer vermemesi ile heyecan yarattı. Ancak, yazarının ve topluluğun özgünlüğünü belirleyecek olan Çehov'un *Martı*'sının (*Chayka*) yapımla değin seyircinin ilgisi azalmış olacaktı.

Anton Çehov (1860-1904) oyun yazarlığına vodvil skeçleri ve komik-acıklı üslupta yazdığı kısa oyunlarla başlamış, uzun oyunlara daha sonra yönelmiştir. *Martı* (1896), St. Petersburg'da Alesandrinski Teatr'da sahnelendiğinde oyuncular rollerini anlamadığı ve repliklerini ezberlemediği için başarısız olmuştu. Bunun sonucu olarak, Çehov oyun yazmayı bırakmaya karar vermişti. Moskova Sanat Tiyatrosu'na *Martı*'yı oynaması için istemeyerek izin verdikten sonra söz konusu tiyatro için üç oyun daha yazdı: *Vanya Dayı* (*Dyadya Vanya*; 1899), *Üç Kız*

*Kardeş* (*Tri sestry*; 1901) ve *Vişne Bahçesi* (*Vishnyovy sad*; 1904). Çehov'un ünü asal olarak bu dört oyundan kaynaklanmaktadır.

Çehov'un taşra Rusya'sında geçen dört büyük oyunu, toprak sahibi sınıfın tekdüze ve düş kırıklığı yaratan yaşamını sergiler. Tüm oyun kişileri daha iyi bir yaşam arzu ederler ancak hiçbiri bunu nasıl elde edeceğini bilmez ya da hedeflerine varmak için insiyatif sahibi değildir. Oyunlar birbirleri ile bağlantıları her zaman net olmayan sonsuz ayrıntılar üzerine kurulmuştur. Ancak, giderek birleştirir bir iç atmosfer, net çizilmiş oyun kişileri ve bütünlüklü yalın bir aksiyon ortaya çıkar. Şaşırtıcı doruk noktalarının [climax], güçlü merak unsurlarının ve net bir amacın olmaması birçok oyuncunun oyunları yanlış anlamasına neden olmuştur. Oysa onun oyunlarını anlayabilmek için ayrıntılı bir çalışma yapmak ve görünenin altındaki örüntüyü [pattern] anlayabilmek için ince ayrıntılara dikkat etmek gerekir.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yöntemleri Çehov oyunlarının gereklerini yerine getirmiştir. Stanislavski provalar başlamadan, sahneleyeceği oyunlar üzerine uzun bir ön çalışma yapmıştır. Her oyuncunun ayrıntılara dikkat etmesinde ısrar etmiş ve oyunun ortamını, ya oyunun geçtiği yerlere gittikten sonra, ya da geniş kapsamlı bir araştırmadan sonra, yaratmanın yollarını aramıştır.

*Martı* başarısına rağmen Moskova Sanat Tiyatrosu ilk sezonu borçla kapatır. Tiyatroyu patronların cömertliği kurtarır. Bu yeni destekle 1902'de kendi tiyatro binasını yapmayı başaran. Tiyatroda atelyeler ve gelişmiş bir döner sahne vardır. Oyuncu kadrosunun sayısı 39'dan 100'e çıkar. Bundan sonra her yıl üç ile beş arasında değişen sayıda yeni oyun sahneleyecektir. Başarılı oyunları da repertuarından çıkarmaz. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun etkisi kısa sürede tüm Rusya'da hissedilmiş ve 1906'ya gelindiğinde turne nedeniyle yurt dışında da ün kazanmıştı.

Stanislavski bugün her şeyden önce oyunculuk yaklaşımını kusursuzlaştırmak üzere yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır. 1906'da bu konuda bir gereksinim olduğunu anlamış ve 1909'da görüşlerinin ilk taslağını hazırlamıştır. Ancak düşüncelerini *Sanat Hayatım* (1924) ve *Bir Aktör Hazırlanıyor*'a (1936) değin yayımlamayacaktır. Yöntemin tümü, *Bir Karakter Yaratmak* (1949) ve *Bir Rol Yaratmak*'tan (1961) önce Rusya dışında yayınlanmamıştı. Yöntemin parça parça yayınlanması nedeniyle teoride ortaya çıkan belirsizlikler ve yaklaşımını geliştirdikçe, Stanislavski tarafından yapılan düzeltmeler yüzünden "Stanislavski sistemi" üzerine birçok çelişkili yorum ortaya çıkmıştır.

Stanislavski hayranları ve eleştirilenleri hiçbir biçimde bir özet kabul etmeseler de sistem aşağıdaki ilkeleri kapsamaktadır.

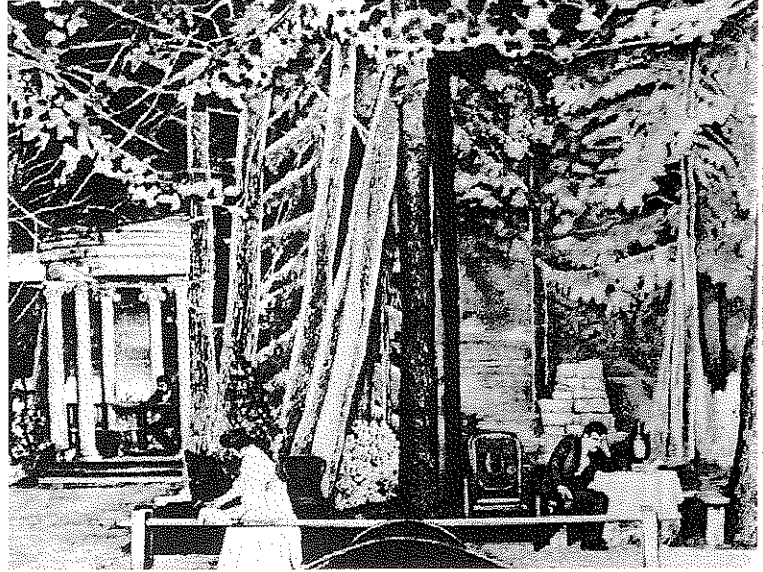
- 1) Oyuncunun bedeni ve sesi her türlü talebi karşılayacak biçimde özenle eğitilmelidir.
- 2) Oyuncu, izleyicide, yarattığı karakteri herhangi bir sahne hilesi ile aktardığı izlenimini bırakmamak için sahne teknikleri konusunda eğitim almalıdır.
- 3) Gerçeğinden yola çıkarak rolünü oluşturacağı için oyuncu, gerçeğin yetenekli bir gözlemcisi olmalıdır.
- 4) Oyuncu sahnede yapılan her şey için bir iç neden bulmalıdır. Bunu yaparken kısmen “büyülü eğer”e (diğer bir anlatımla, oyuncu “eğer ben bu durumla karşılaşan olsaydım, şöyle yapardım...” der) ve “duygusal belleği”ne (oyuncunun tanımadığı dramatik durumu kendi yaşamından herhangi bir benzer duyguya bağlaması süreci, ancak Stanislavski giderek duygu belleğine önem vermeyi aza indirmişti) dayanır.
- 5) Eğer oyuncu kendini oynamayacaksa metni titizlikle çözümlenmeli ve metinde “verilen ayrıntılı durumlar” üzerinde çalışma yapılmalıdır. Oyuncu karakterin her sahnedeki, oyunun tümündeki ve diğer rollerle ilişki içindeki davranış nedenlerini (motivasyon) tanımlamalıdır. Karakterin asal “hedef”i (objective) rolün, her şeyin etrafında döndüğü, “araç replik”i [“through line”] haline gelir.
- 6) Sahnede, oyuncu, anbean sonuca doğru çözümlenerek akan aksiyonun her anına dikkatini odaklamalıdır. Böylesi bir dikkat [concentration] “ilk defanın yanılsaması”na [“illusion of the first time”] yol açacak ve oyuncuya egosunu bastırıp, oyununun sanatsal taleplerini karşılamada rehberlik edecektir.
- 7) Oyuncu, kavrayışını ve becerisini ustalaştırmak için savaşmalıdır.

Söz konusu yöntemin çeşitli yönleri değişik yorumcular tarafından vurgulanmıştır. Bir bütün olarak bu yöntem oyuncunun her adımını inceleme ve daha yüksek randımanlı hale getirme çabasıdır. Stanislavski, yönteminden bütünüyle asla tatmin olmamış, ölene dek onu iyileştirmek üzere çalışmalarını sürdürmüştür. Yöntemini uyarlamak isteyenleri, değişik sanatsal gereksinimler ve kültürel arkaplanlara göre değişiklik yapmadan benimsemeleri konusunda uyarmıştır.

Moskova Sanat Tiyatrosu yıldız sistemini teşvik etmiştir. Yine de, bazı önemli oyuncular ön plana çıkmıştır. Stanislavski’nin yanı sıra söz konusu oyuncular Moskvin, Kachalov ve Knipper’dir. Ufak tefek yapıları Ivan Mosk-

vin’in (1874-1946) en iyi canlandığı oyun kişileri *Vişne Bahçesi*’ndeki Epikhodov gibi kendini geri planda tutan oyun kişileri idi. Onun sanatı, bir yumuşatma/hafifletme sanatıydı. Birkaç incelikli tavırla sahnenin duygusal değerlerini ortaya çıkarıyordu. Uzun boylu, güzel sesli, yakışıklı bir adam olan Vassily Kachalov’un (1875-1948) en iyi olduğu roller romantik kahramanlar, asiler ya da entelektüellerdi. Çehov’un eşi olan Olga Knipper (1870-1959) geniş bir yelpazede roller oynadı ancak en iyi bilinen rolü *Vişne Bahçesi*’ndeki Madam Ranevskaya rolüdür.

Çehov’un yanı sıra, Moskova Sanat Tiyatrosu, ünlü bir gerçekçi öykü yazarı olan Maxim Gorki’yi (1868-1936) de oyun yazmaya cesaretlendirmiştir. Yoksullar otelinde geçen, yaşama mağlup düşmüş bir dizi karakterin görüldüğü *Ayaktakımı Arasında (Na dne; 1902)* topluluğun en büyük başarılarından biri olmuştur. Gorki’nin diğer oyunları *Yaz Misafirleri (Dachniki; 1904)* ve *Düşmanlar’dır [Vragi; 1907]*. Gorki, büyük ölçüde başarısız da olsa, kendisine temsili hükümette yer alma hakkını kazandıran 1905 Devrimi de olmak üzere gününün siyasal savaşlarıyla ilgileniyordu. Gorki’nin faaliyetleri sürgüne yollanmasına neden olmuştur. Ancak proleteryanın savunucusu olarak yaptığı ün daha sonra Sovyetler’de büyük bir etki sahibi olmasını sağlayacaktır.



Resim 16.12

Çehov’un Moskova Sanat Tiyatrosu’ndaki *Mart’ı* (I. Perde), 1898. Dekor V. A. Simov’un. *Moskovskiy Chudojestvenny Teatr, 1898-1917*’den (Moskova, 1955) alınmıştır.

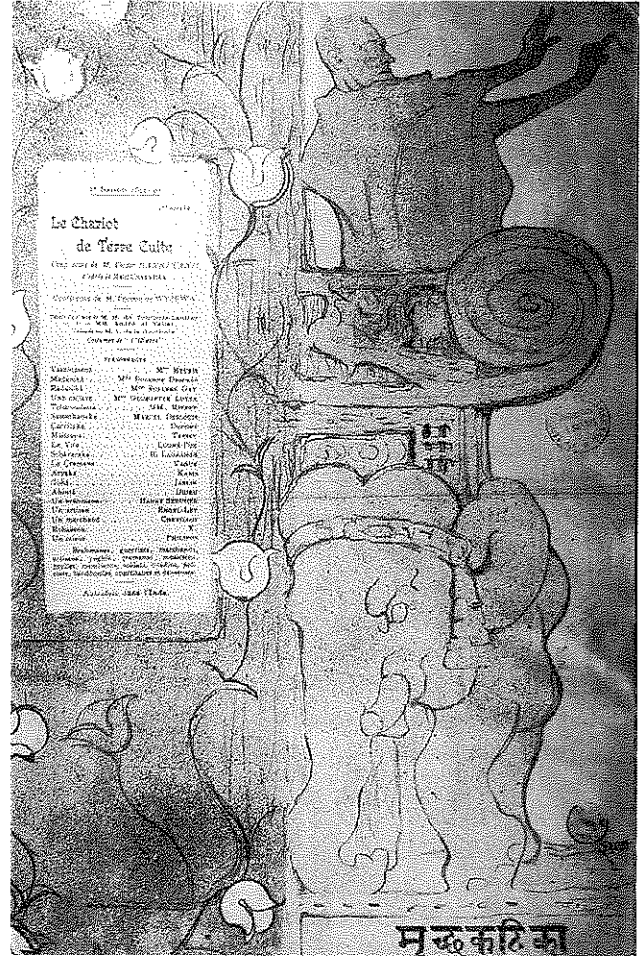


## FRANSA'DA İDEALİZMİN YENİDEN CANLANIŞI

1850 ile 1900 yılları arasındaki entelektüel yükseliş, daha çok idealizm karşıtı olmasına rağmen gerçekçi ve doğalcı görüşe ilişkin tartışmalar da sürüyordu. Bu dönemde bilim adına öne sürülen kimi kapsamlı iddialar protestoları da beraberinde getirdi. Bunlardan en önemlisi, karşı ataklarını 1885'te bir "manifesto" ile başlatan simgecilerden geldi. Esin kaynaklarını Edgar Allen Poe'nun yapıtlarından, Baudelaire'in şiirleri ve eleştirilerinden, Dostoyevski'nin romanları ile Wagner'in müziği ve kuramlarından alan simgecilik kendine tüm sanat dallarından taraftarlar çekti. Simgencilere göre, ruhsallık ve gizemli içsel ve dışsal güçler, gerçeğin yüksek biçimini öznellik, dışsal görünüşün yalınkat gözleminden daha çok temsil etmektedir. Savundukları bu derin anlam doğrudan temsil edilemez ama simgeler, masallar, söylenceler ve ruhsal durumlarla uyandırılabilirdi. Hareketin baş sözcüsü, dram sanatını yalnızca atmosfere uygun teatral desteklerin yardımıyla, varoluş gizeminin şiirsel ve dolaylı bir dille zihinde canlandırılması olarak gören Stephane Mallarmé (1842-1898) 1890'lardaki karşı-gerçekçi yapıtların da tonunu belirledi.

Doğalcılık ile Simgencilik, Théâtre Libre'de "bağımsız" bir grubun ortaya çıkışına dek tiyatro üzerinde belirgin bir etki yaratamadı. 1890 yılında, 17 yaşında bir şair olan ve 1892'ye kadar burada şiir dinletilerinden, *İlyada* ve *İncil*'den parçaların uyarlanmasına ve yeni oyunlara dek geniş bir yelpaze içinde 46 yazarın oyunlarını sahneleyecek olan Paul Fort (1872-1962) Théâtre d'Art'ı kurdu. Çoğunlukla tek bir gösterim sunuluyordu ve amatör olan oyuncuların büyük bölümü yetersizdi. Antoine'in tersine Fort, belki de yapımları yanılsamacılık bakımından anlaşılabilir görünüşünden, çok daha saldırgan eleştirilere maruz kaldı.

Fort, 1892'de tiyatroyu bıraktığında yapıtları Aurélien-Marie Lugné-Poë (1869-1940) tarafından yönetilen Théâtre de l'Ouvre tarafından sürdürüldü. Théâtre Libre'de bir süre oyuncu ve sahne amiri olan Lugné-Poë Théâtre d'Art'ın kimi yapımlarında görüldükten, bunlarda yer aldıktan ve Edouard Vuillard, Maurice Denis ve Pierre Bonnard gibi ressamlarla aynı daireyi paylaştıktan sonra idealist görüşe döndü. Théâtre de l'Ouvre ilk gösterisini 1893'te yaptı. Bu tarihten 1897'ye kadar Lugné-Poë tüm yapımlarında aynı biçemi kullandı. "Söz dekoru yaratır" sloganının belirlediği tasarımı, basit çizgilere ve boyalı panolara irdirdi. Toulouse Lautrec, Denis, Vuillard, Bonnard, Odillon Redon ve diğerlerinin tasarımlarını kullanarak, bir çevre anlayışından çok bir biçim ve ruh birliği yaratma çabasına girdi.

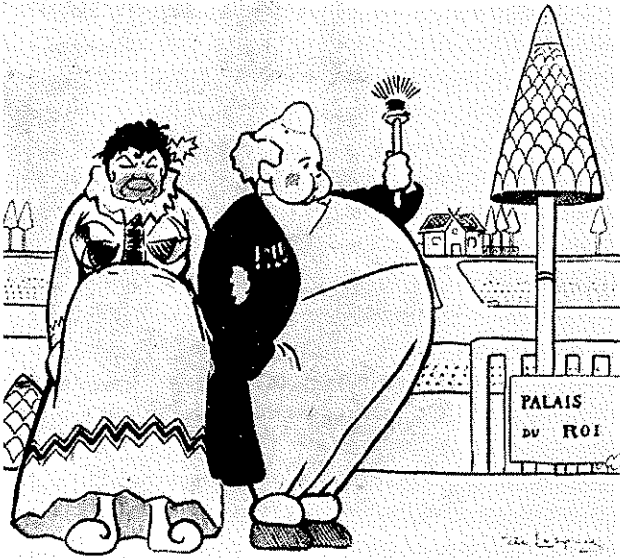


Resim 16.13

Victor Barracund tarafından, Lugné-Poë'nun Théâtre de l'Ouvre'ü için 1894-1895 süreminde yapılan bir Sanskrit oyunu uyarlaması *Küçük Kil Kart*'ın broşürü. Bu broşür ve dekorların kimi Toulouse-Lautrec tarafından yapılmıştır.

Açılış yapımları, *Pelléas ve Mélisande* bu anlamda tipik bir örnekti. Bu oyunda birkaç aksesuar ve az sayıda mobilya kullanılmıştı. Sahne yukarıdan aydınlatılmıştı. Eylemin çoğu yarı-karanlıkta geçmekteydi. Seyirci ile oyuncular arasına, sahnede duman olduğu izlenimi veren bir tül perde asılmıştı. Panolar, bir gizem havasını vurgulamak için gri renkte boyanmıştı. Giysiler, belirsiz bırakılmış ve belli bir dönemi çağrıştırması amaçlanmamış da olsa, ortaçağ çağrıştırmaktaydı. Oyuncular, stakato tartımında şarkı söyler gibi, bir rahip edasında konuşmaktaydılar ve kimi eleştirmenlere göre ise uyurgezerler gibi davranmaktaydılar. Jestleri belirgin bir biçimde biçimselleştirilmişti. Ortaya konan bu yeni yaklaşımdan dolayı birçok seyircinin şaşırmasını normal karşılamak gerekiyordu.

Lugné-Poë'nun repertuarı, daha çok Fransız oyunlarından oluşuyordu. Ama o, zaman zaman, repertuarına İbsen'in, Hauptmann'ın ve kimi Hintli oyun yazarlarının oyunlarını da alıyordu. Fransız oyunları içinde en iyileri Maurice Maeterlinck'inkilerdi (1862-1949). Maeterlinck 1889'da Belçika'dan Paris'e geldikten sonra, 1889'da oyun yazarlığına döndü ve 1896 yılına gelindiğinde *L'Instruse* [*Davetsiz Misafir*, 1890], *Les aveugles* [*Körler*, 1890], *La Mort de Tintagiles* [*Tintagiles'in Ölümü*, 1894] oyunlarını yazmıştı. Onun bu ilk yapıtları içinde en bilineni, onu ormanda bulan bir prensle evlendikten sonra, prensin erkek kardeşine âşık olan ve ızdırap içinde ölen genç bir kadını anlatan *Pelléas ve Mélisande*'ydi (*Pelléas et Mélisande*, 1892). Burada merak üçlü ilişkiden çok, bunu saran gizemli ruh halindedir ve bu ruh hali, evlilik yüzüğünün bir çesmeğe düşmesi, gizemli gölgeler, bir kuleden havalanan güvercinler, yeraltı havuzcukları ve mağaraları ve çıkarılamayan kan lekeleri gibi birçok simge yoluyla uyandırılmaktadır. 1890'ların başında Maeterlinck, en dramatik anların, koşuşturmacanın içinde sıradan bir biçimde kendini hissettiren ve varoluşun gizemini taşıyan sessiz anlarda ortaya çıktığını ileri sürdü. 1896'dan sonra ise Maeterlinck biçimini, doğrudan eyleme yönelik bir biçimde değiştirdi. Onun son oyunları içerisinde en ünlüsü, mutluluk arayışının bir alegorisi olan *Mavi Kuş*'tur (*L'oiseau bleu*, 1908).



Resim 16.14  
Gémier'in yönettiği ve Übü Baba rolüne çıktığı, Théâtre Antoine'da Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sü. *Figaro*'nun 16 Şubat 1908 sayılı nüshası.

1896'da Lugné-Poë, Alfred Jarry'nin (1873-1907) ilk absürd oyun olarak da nitelendirilen *Kral Übü*'sünü (*Ubu roi*, 1888) sahneledi. Jarry'nin oyunu karşı-gerçekçi olmasından ötürü daha çok simgeci oyunlara yakındı ama onların bilimsel yargılarından ve gerçekçi tekniklerinden tamamen kaçsa da, ahlaksal karmaşasıyla daha çok doğalcıların *comedies rosses*'ini anımsatmaktaydı. *Kral Übü* tüm grotesk yapısı içerisinde, insan ahlaksızlığının egemen olduğu bir dünyayı anlatır. Eksen figürü olan Übü, kaba, aptal, vicdandan tam anlamıyla yoksun biridir. O bu burjuva toplumunda Jarry'nin anlamsız ve çirkin bulduğu her şeyin bir toplamıdır. Oyun, Übü'nün nasıl Polonya Kralı olduğunu ve kendine karşı olan herkesi nasıl işkenceler ve cinayetlerle susturarak gücünü koruduğunu gösterir. Her ne kadar ülkeden sürülse de, sömürüsünü herhangi bir yerde sürdüreceğine dair söz verir. Jarry, Übü üzerine iki oyun daha yazmıştır: *Ubu enchainé* [*Zincire Vurulmuş Übü*, 1900] ve *Ubu sur le butte* [*Boymuzlu Übü*, 1944'te basıldı]. Ama bu oyunlar o yaşarken hiç sahnelenmemiştir. Başlangıçta Jarry'nin etkisi oldukça az olmasına karşın, 1920'lerde gerçeküstüçüler arasında taraftar buldu ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise, insanı grotesk biçimde algılayışı, onun absürdist hareketin "peygamberi" olarak onurlu bir yer kazanmasına neden oldu.

Karşı gerçekçi hareketin ilk büyük aşaması, Lugné-Poë'nun, simgecilerin oyunlarının gelişmemiş olduğu ve tek bir yapım tarzıyla sınırlı kaldıkları konusunda karara varıp, onlarla ilişkisini kestiği 1897 yılında sona ermişti. Bu kararda, oyunları, simgecilerin çok önem verdiği uç anlamda bir biçimselleştirmeye uyarlanamayan İbsen'e olan hayranlığının da etkisi vardı.

Théâtre de l'Oeuvre 1899'da kapatıldı. Ama Lugné-Poë önce 1912'ye dek daha sonra ise, I. Dünya Savaşı'ndan 1929'a dek burada çalışmalarını sürdürdü. Bununla birlikte onun simgeci yapımları, 1890'lardaki tiyatroya en önemli katkısını oluşturdu. Topluluğuyla yaptığı turneleri ve çalışmaları üzerine yazdığı makalelerle Lugné-Poë, gerçekçiliğin 1893 ile 1915 arasındaki tüm çıkışlarını etkiledi.

## APPIA VE CRAIG

1899 yılında, aşağı yukarı Lugné-Poë, Théâtre de l'Oeuvre'a kapandığı sıralarda, iki kişi daha, Appia ve Craig birbirinden bağımsız olarak çalışmalarını sürdürüyor ve modern yanılısamacı olmayan tiyatronun temellerini oluşturmaya başlıyorlardı. Adolphe Appia (1862-

1928) İsviçre’de doğdu. Tiyatroyla ilk tanışıklığı müzik eğitimi sırasında oldu. Wagner’in müziklerinden, oyunlarından ve kuramsal yazılarından oldukça etkilenen Appia, Wagner’inkiler de içinde olmak üzere operaların bildik kurgusunun, Wagner’in kuramlarını tam olarak yansıtmadığını fark etti. Yılları bulan düşünme sürecinin ardından, *La mise en scène du Drame Wagnérienne* [Wagnerci Oyun Sahneleme, 1895], *Die Musik und die Inszenierung* [Müzik ve Sahneleme, 1899] ve *L’Oeuvre d’art vivant* [Yaşayan Sanat Yapıtı, 1921] adlı yapıtları yayınladı. Bu yapıtlarında, evrensel anlamda kabul görmüş, teatral yapımla ilgili görüşlerini ortaya koydu.

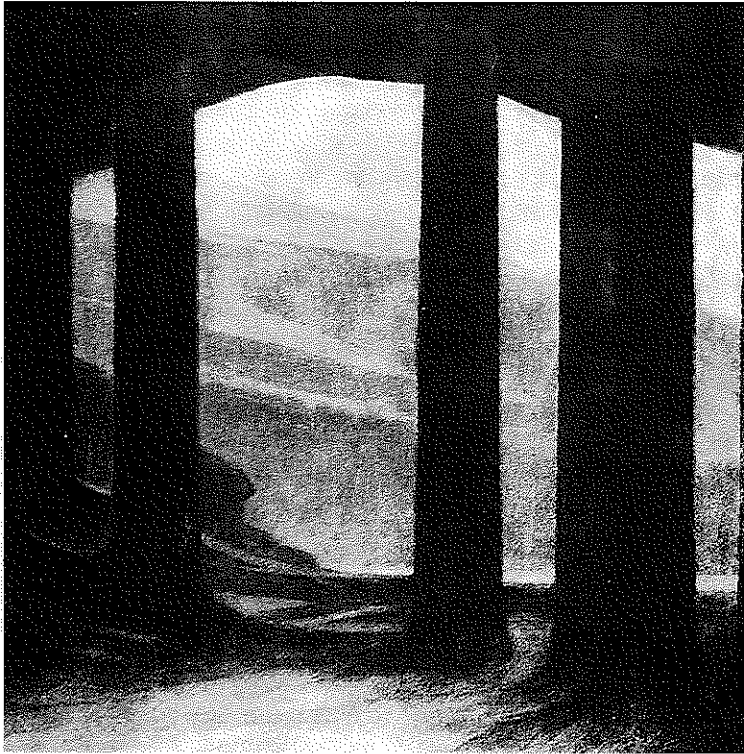
Appia, sanatsal bütünlüğün teatral yapımın temel amacı olduğu varsayımından yola çıkarak, bunu sağlamada ortaya çıkan başarısızlıkları çözümleme arayışına girdi. Sonuçta, sahne sunumunun çatışan üç öğeyi içerdiği sonucuna vardı: Devinen üç-boyutlu oyuncu, düşey tasarım ve ufuksal zemin. Bütünlüksüzlüğün en büyük nedeni olarak iki boyutlu dekoru gördü ve bunu oyuncunun hareketini artıracak ve ufuksal zeminden düşey tasarıma bir değişim sağlayacak, merdivenler, rampalar ve platformlar gibi üç-boyutlu öğelerle değiştirme önerisini

getirdi. Appia, bütün bunların yanında, tüm görsel öğelerin kaynaşmasında ve bütünsel bir toplama ulaşmasında ışığın rolünü vurguladı. Ona göre ışık durumları, duyguları ve eylemi değiştirdiği ve müziğin karşısını oluşturduğundan, ışığı tıpkı müzik notası gibi dikkatli bir biçimde yönlendirmek ve bir ışık orkestrasyonu yaratmak istedi. Modern sahne ışıklaması pratiğinin büyük bir bölümünü, bu kuramı gerçekleştirmek adına, ışığın rengi, dağılımı ve parlaklığı üzerine yapılan denemeler ortaya çıkarttı. Appia, ayrıca sanatsal bütünlük için yapımın tüm öğeleri üzerinde bir kişinin denetiminin gerekli olduğunu savundu. Böylelikle onun düşünceleri yönetmenin rolünü daha da güçlendirdi.

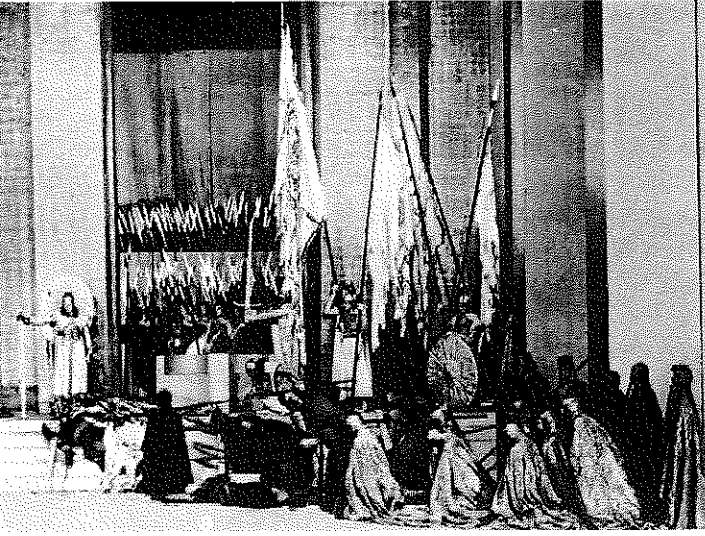
1906 yılında Appia, Wagner’den sonra onun çalışmalarında en büyük etkiyi yapan Emile Jacques Dalcroze (1865-1960) ile bir araya geldi. Dalcroze, öğrencilerini müziksel ritme fiziksel olarak karşılık vermeye ve müziği devinduyumsal olarak yaşamaya yönlendirdiği “tartım” [eurythmi] kavramının da yaratıcısıydı. Appia, Dalcroze’nin etkisi altında, bir metinde var olan tartımın, sahnede kullanılan hareketin anahtarı olduğuna ve tartıma egemen olmanın, bir yapımın uzamsal ve zamansal öğelerini yetkin ve uyumlu bir bütünlüğe kavuşturacağına inandı. Appia, Dalcroze ile birlikte, Dalcroze’nin Hellauser’deki okulunun birkaç yapımında birlikte çalıştı ve bu okul için, modern zamanların portalsız, ön sahnesiz ve sahnesi tamamen açık olan ilk tiyatrosunu tasarladı.

1920’lerde Appia çok geniş bir biçimde tanınmaya başladı. 1923’te Milano’da *Tristan ile Isolde*’yi ve 1924-1925’te de Basel’de *Ring*’in iki bölümünü sahneledi. Bununla beraber, Appia modern tiyatro üzerinde, pratikte değil ama kuramda çok uzun süren bir etki yarattı.

Ellen Terry ve Edward Godwin’in oğlu olan Gordon Craig (1872-1966) mesleğe, Irving’in topluluğunda oyuncu olarak başladı. Onun tasarımcı olarak ilk önemli pratik deneyimi 1903 yılında Londra Imperial Theatre’da, annesinin topluluğunda oldu. 1902’de yapıtlarını sergilemesi ve *The Art of the Theatre* [Tiyatro Sanatı, 1905] adlı kitabının basılmasıyla, birkaç yıl içinde tüm Avrupa’da tanınmasına yol açacak bir tartışma başlattı. 1904 yılında Berlin’de, Brahm için; 1906’da Floransa’da, Eleanora Duse için; ve 1912’de de Moskova Sanat Tiyatrosu için birer oyun tasarımı yaptı. Çalıştığı her yerde tartışma yarattı. Kışkırtıcı ve özgün düşüncelerini, *On the Art of the Theatre* [Tiyatro Sanatı Hakkında, 1911], *Towards a New Theatre* [Yeni Bir Tiyatroya Doğru, 1913] ve *The Theatre Advancing* [İlerleyen Tiyatro, 1919] kitaplarında ve 1908 ile 1929 yılları arasında zaman zaman yayınlanan bir süreli yayın olan *The Mask*’ta



Resim 16.15  
A. Appia’nın, Wagner’in *Parsifa*’daki kutsal orman için yaptığı tasarım.



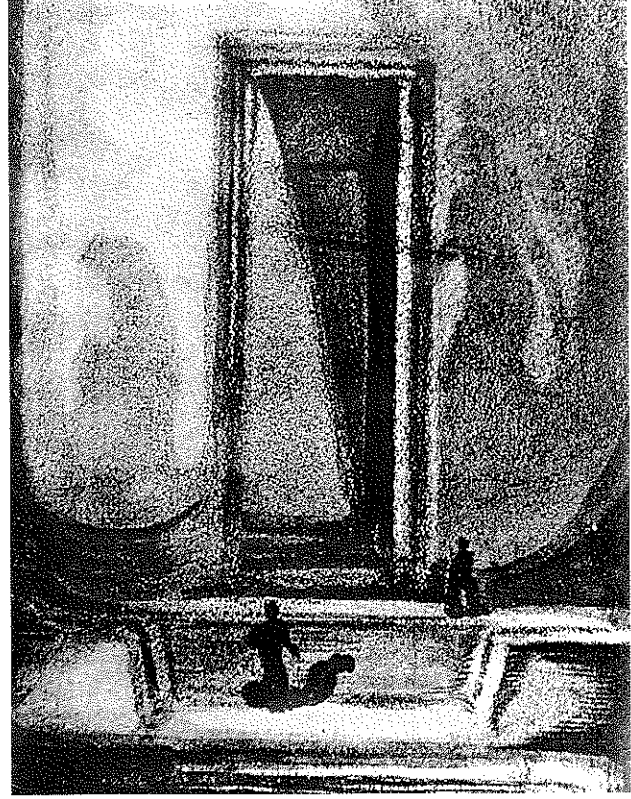
Resim 16.16

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 1912'de yapılan *Hamlet* için Craig'in tasarımı. Fonlar, değişimleri ön perdeyi kapatmaksızın yapabilecek ölçüde hızlandırmak için hareketli olarak düşünüldüyse de, düşünüldüğü gibi işlememiştir. *Moscow Art Theatre, 1898-1917* (Moskova, 1955).

[*Maske*] yayımladı. 1908'de bir süreliğine bir okul işlettiği Floransa'da yerleşti. Appia da Craig ile aynı düşünceleri dillendirmesine rağmen, bu düşünceleri yayımlayan Craig olmuştur. Birçok tutucu yönetmene göre, Craig 1880'lerdeki İbsen kadar tehlikeli görülmüştür.

Craig tiyatroyu bağımsız bir sanat olarak görmüş ve gerçek bir tiyatro sanatçısının, eylemi, sözcükleri, çizgileri, renkleri ve tartımı bir yapım içerisinde, tıpkı bir ressamın, heykeltıraşın ya da bestecinin yaptığı gibi saf bir biçimde kaynaştırması gerektiğini savunmuştur. Tiyatronun doğası gereği, usta yönetmenin işe bir yazınsal metinle başlarken, birçok başka ustayla da ilişkiye gerek duyduğunu teslim etmekle birlikte, o daha çok, usta sanatçının bir yazınsal metnin aracılığına gerek duymaksızın, bütünsel ve eşgüdümlü bir sanatın her parçasını yaratabileceği bütünsel bir biçim arayışı içindeydi.

Craig'in etkisi ağırlıklı olarak, tiyatroyu daha çok görsel biçimde algıladığı için tasarımı hissedildi. O, seyircinin bir oyunu iştikten çok görmeye geldiğini düşünmekteydi. Onun kendi çizimleri, doğrusal açılar ve paralellik üzerine takıntısına işaret etmektedir. Bununla birlikte, en büyük özelliği, yükselttiler ve görkemlilik anlayışıdır. Kuşku yok ki, Craig'in en gözde projesi hareketli sahneydi. Hayatının büyük bir bölümünde perdelerle denemelere girişti. Bütün derdi, oyuncuya ve ışığa uygun, görünmeden hareket edebilen bir sahne yaratmaktı.



Resim 16.17

Craig'in *Electra* için yaptığı tasarım, 1905. City of Manchester Art Galery, *Exhibition of Drawings and Models by Gordon Craig* (1912).

Craig, teatral öğeleri belli bir hiyerarşi içinde ele almayı sürekli olarak reddetti ve geçmişte bir öğenin diğer bir öğe üzerindeki egemenliğinin birçok hataya yol açtığını ileri sürdü. Bundan dolayı da, genellikle oyun yazarını reddetti ve söylenen söze gereğinden fazla önem vermekle suçladı. Benzer biçimde, tiyatronun bu duruma düşmesinden dolayı, kendilerini gösterme çabasında olan ve yorumlarıyla seyirci ile yönetmen arasına girmeye çalışan yıldız oyuncular da suçladı. Bu nedenden dolayı, ideal usta-sanatçının her şeyi yapabilme gücü olan ama herhangi bir özben'e sahip olmayan bir *üstün-kukla* [*übermarionette*] kullanmak zorunda olduğunu ileri sürdü. Craig'in seslendirdiği hiçbir düşünce bu kadar büyük bir etki yaratmadı.

Appia ve Craig birçok anlamda benzer düşüncelere ulaşırlarsa da, kimi önemli farklılıkları da yok değildi. Appia'nın sanatçısı, öncelikle besteci-oyun yazarının yapıtının yorumlayıcısıydı; Craig'in oyuncusu ise kendi doğrularında uçabilen bir oyuncuydu. Appia teatral öğeler arasında bir hiyerarşi ortaya koydu; Craig ise böyle

bir şeyi reddetti. Appia, daha çok başarılı bir dekor üzerinde durdu (her alan için farklı bir dekor). Craig ise tüm yapının ruhunu ifade eden yalın bir dekor arayışındaydı; değişimleri de daha çok hareketli bir dekorla yansıtmak istiyordu.

Appia ve Craig, düşünceleri pratikte işe yaramayan ve genellikle güncel tiyatro hakkında nerdeyse hiçbir şey bilmeyen pratik dışı insanı reddettiler. Ama dönemlerinin pratisyenlerinin ortaya koymadıkları amaçların ve idealerin öncülüğünü yaptılar. Tiyatroyu, toplumdaki işlevi ve öğeleriyle (ayrı ayrı ve bütün) bir sanat olarak, tekrar düşünmeleri konusunda çağdaşlarını zorladılar. Somut bir sergilemeden çok zihinsel canlandırmaya yönelen, basitleştirilmiş dekor, üç-boyutlu sahne tasarımı ve plastiğe doğru bir eğilim yarattılar. Kuramları ilk büyük tartışmayı başlattıktan sonra I. Dünya Savaşı'nın ardından da ilgi gördü.

## STRINDBERG VE FREUD

20. yüzyılın ilk on yılı modern oyun yazarlığını etkileyecek farklı bir biçemi; gerçekçi olmayan İsveçli oyun yazarı August Strindberg'in (1849-1912) oyunlarını da beraberinde getirdi. Strindberg, kaçınılmaz ve temel olarak gördüğü kadın-erkek çatışmasını gösteren *Baba (Fadren, 1887)* ve *Matmazel Julie (Fröken Julie, 1888)* gibi oyunlarla gerçekçi bir oyun yazarı olarak ününü duyurmuştu. Özellikle *Matmazel Julie*, kalıtıma ve çevreye yaptığı vurgusu, sıradışı dekoru (bir mutfakın köşesinin üçgen görünümü) ve aralarda pantomim kullanımından dolayı büyük övgü almıştı. Birçok eleştirmen bu oyunu doğalcı ilkelerin yetkin bir örneği olarak gördü.

Bunlar kadar güçlü olmakla birlikte, Strindberg'in 1890'larda, ruhsal sağlığının bozulduğu dönemden sonra yazdığı oyunlar ise o kadar etkili olmadı. Strindberg kısmen son yaşadıklarından dolayı, kısmen Materlinck'in etkisiyle, "düş oyunları" yazmaya başladı. Onun deyişiyle, "Yazar, düşün görünüşte mantıksal ama aslında bağlantısız biçimine öykünmelidir. Her şey olabilir. Her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve uzam yoktur. Gerçekliğin belirgin olmayan arkaplanında imgelem, roman modellerini, özgür düşlemleri, absürdlükleri ve doğaçlamaları şekillendirir ve tasarlar. Karakterler bölünür, artar, bir araya gelir, gözden kaybolur, güçlenir, kirlenir, temizlenir. Ama bütün bunların üstünde bir bilinç hüküm sürer. O da hayalcinin bilincidir. Ve onun önünde gizli olan, uyuşmaz olan, ikircikli olan bir şey yoktur, orada yasa yoktur." *Şam Yolu (Till Tamascus; Üçleme, 1898-1901)*

ve *Rüya Oyunu (Ett drömspel, 1902)* gibi oyunlarda, Strindberg gerçekliği kendi öznel bakışına göre yeniden biçimlendirdi. Bu oyunlarda zaman ve uzam sıklıkla değişmekteydi ve mantıksal bir gelişime önem verilmemekteydi. Gerçek ve imgesel olan harmanlanmıştı. Görünüşte yalnızca sıradan bir şey belli bir anlam yaratmak için ön plandaydı. Bu son yapıtlarında Strindberg, anlamsız bir evrende anlam arayan ve aşk ile şehvet, beden ile ruh ve kirlilik ile güzellik gibi birbirinden ayrı öğeleri bir araya getirmeye çalışan, yitik, köksüz ve yabancılaşmış insanı büyük bir şefkatle işler.

1907'den 1910'a kadar Strindberg, Stockholm'daki Intimate Theatre'da oyuncu ve yapımcı olarak çalışan August Falck (1882-1938) ile birlikte çalıştı. Yalnızca 161 oturma yeri olan bu tiyatro, Strindberg'in oyunları için bir mekân olarak düşünülmüştü. Strindberg bu tiyatro için, içlerinde en bilineni *Hayaletler Sonatı (Spoksonaten, 1907)* – Bu oyun *Rüya Oyunu*'ndaki pek çok düşünceye yansımıştır) olan, beş "oda tiyatrosu oyunu" yazmıştır.

Strindberg 1912 yılında öldüğünde dünyanın en ünlü oyun yazarlarından biriydi. Oyunları tiyatrolarda büyük ölçüde tanınmamakla birlikte, tartışma ve esin kaynağı olmayı hiçbir zaman bırakmadı. Onun işkence edilmiş ve yabancılaşmış insana bakış açısı, ardılı birçok yazarı etkiledi ve onun dramatik yöntemleri, ruhsal durumların ve esinlerin nasıl uçlara götürülebileceğini diğer yazarlara gösterdi. Strindberg bilinçdışı olanı en geniş biçimde kullanan ilk oyun yazarı olarak, sonraki oyun yazarları üzerinde de en büyük etkiyi yapan yazar oldu.

Strindberg'in kabul görmesinde, hiç kuşku yok ki, *Rüyaların Yorumu (1900)* ve *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme (1905)* gibi yapıtlarında, aklın yapısını çözümlenmede, işlevlerini tanımlamada ve anormal davranışlarla uğraşmada yöntemler öneren Sigmund Freud'un (1856-1939) psikoanalitik kuramlarının da etkisi büyüktü. Freud'un insan davranışını açıklarken, bilinçdışı olana yaptığı vurguda düşlerin, bastırılmış tutkuları anlamada bir anahtar işlevi görmesi ve insanın olayları iç içe sokma eğilimi, Strindberg'in oyun yazarlığına önem verilmesine neden oldu. Daha da önemlisi, Comte, Zola ve diğerleri insan davranışının belirleyicisi olarak toplumsal çevreye birincil derecede vurgu yaparken, Freud bu ilgiyi, neredeyse buna eşit ruhsal nedenlere çevirdi. Onun insan davranışının anahtarları olarak şiddete ve cinsel güdülere ilgisinin, dram sanatında rahat konular aramadaki tabuların yıkılmasında çok yararı oldu.

Freud'un çağdaş dram sanatı üzerine en önemli etkisi ise kısmen, idealist dram sanatının "Kader", "Önsezgi" ya da buna benzer anlaşılmasız ve öznel kavramlarla adlan-

dırdığı davranışlara getirdiği yarı-bilimsel açıklamalarla oldu. Kaynağını insan aklı olarak belirleyen Freud, gerçekçi oyun yazarlarının, davranışı betimlemek için gerçekçi temel olmadığında, gerçekçi olmayı ya da akıldışı olanı öne çıkarmalarını olası kıldı. Freud'un akılsal olan ile akıldışı olanı, bilinç ile bilinçdışını, nesnel olan ile öznel olanı, gerçek olan ile düşsel olanı kaynaştıran gerçeklik kavrayışı, gerçekçi ve gerçekçi olmayan dram sanatı arasındaki engelleri büyük ölçüde yıktı.

## ALMANYA'DA İDEALİST TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI

Almanya'da kimi oyun yazarları, özellikle Hauptmann ve Sudermann birbirlerinden farklı olarak, gerçekçi ve gerçekçi olmayan biçimlerde yazıyorlardı. Ama aralarında Hofmannsthal ve Wedekind'in olduğu diğerleri, daha açık bir biçimde gerçekçi olmayan kampın içindeydiler. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) Fransa'daki simgecilığe koşut olarak fırtınalı biçimde Almanya'da ortaya çıkan Yeni-Romantikçilik'in destekçisi olarak görülmekteydi. Onun, *Der Tor und der Tod* [Budala ve Ölüm, 1893] ve *Der Abenteurer und Die Sängerin* [Maceraperest Adam ve Şarkıcı Kadın, 1899] gibi ilk oyunları çoğunlukla kısaydı ve bu oyunlar onun Goethe'den sonraki en büyük şair olarak nitelendirilmesine neden olacak biçimde, manzum olarak yazılmıştı. 1900'lerde, onu sözcüklerin anlamsız olduğunu savunmaya itecek bir kriz dönemi yaşadı. Bu inancın ötesine geçebilmesine rağmen bundan sonra daha çok, ya *Electra* (1903), *Jedermann* [İnsanoğlu, 1912] ve *Das Große Welttheater* [Büyük Dünya Tiyatrosu, 1922] gibi oyunlarında, var olan malzemeler üzerine çalışmalar yaptı ya da *Die Rosenkavalier* [Güllü Şövalye, 1911] ve *Ariadne auf Naxos* [Ariadne Naksos'ta, 1912] gibi Richard Strauss ile birlikte ortak opera librettoları yazdı. Oyunlarının bazıları, Salzburg Festivali'nin vazgeçilmez oyunları olmayı sürdürdü.

Frank Wedekind (1864-1918) Fransız Simgeçilerinden daha çok Strindberg'e yakındı. Gazeteci, yayıncı ve oyuncu olarak çalıştıktan sonra Wedekind, yaşamı boyunca pek değeri bilinmemiş kendi oyunlarından oluşan bir dağarcıkla bütün Almanya'yı dolaştı. Wedekind'in ilk önemli oyunu *Baharın Uyanışı* (*Frühling's Erwachen*, 1891), iki erişkin gencin cinselliklerinin farkına varmalarıyla ortaya çıkan savaşımının öyküsüdür. Bunlardan biri intihar eder, diğeri ise aynı kaderden "maskeli adam" gizemi ile kurtarılır. Oyun, hayvanca bir içtenliği

ve lirik bir ifadeyi ortaya koymasından ve doğalcılıkla simgeciligi kaynaştırmasından dolayı kısmen ilginç bir oyundur. Wedekind'in cinsel temalara ilgisi, *Der Erdgeist* [Yeryüzü Ruhü, 1895] ve *Die Büchse der Pandora* [Pandora'nın Kutusu, 1904] gibi, her ikisinin başkahramanının aşk ile şehvet arasında kararsız kalan Lulu'nun olduğu oyunlarında da sürdü. İlk oyunda Lulu başarılı olur, ama ikincisinde Karındeşen Jack tarafından öldürülene kadar adım adım yok olur. Wedekind'in diğer oyunlarının birçoğu onun cinsellikle ilgili eğilimini gösterir. Ama *Samson* (1914) ve *Herakles* (1917) gibi oyunlarında bu işleyiş cinnetin sınırlarında gezinir. Wedekind'in oyunları öylesine inişli çıkışlıdır ki, bu yüzden tüm oyunları hakkında dürüstçe bir yargıya varmak zordur. Ama 1900'den sonra ünü giderek artmış ve onun hem biçimsel öğelerle giriştiği deneyimlerinden, hem de görenek-sel değerlere karşı isyanından oldukça etkilenen dışavurumcular üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

1900'den sonra Alman yapımcıları giderek gerçekçi olmayan sahnelemeyle de ilgilenmeye başladı. En önemli yenilikler, 1907 yılında bir eleştirmen ve kuramcı olan Georg Fuchs (1868-1949) ile bir tasarımcı olan Fritz Erler'in (1868-1940) öncülüğünde kurulan Münih Sanat Tiyatrosu'nda yapıldı. Fuchs, *Geleceğin Tiyatrosu* [*The Theatre of the Future*, 1905] ve *Tiyatrodaki Devrim* [*Revolution in the Theatre*, 1909] adlı iki kitabında, çağdaş insanın ihtiyaçlarını karşılayacak bir tiyatroya ihtiyaç



Resim 16.18  
Shakespeare'in *Onikinci Gece*'sinin Münih Sanat Tiyatrosu'ndaki gösterimi. 1908. Tasarım: Julius Diez; Yöneten: Albert Heine.



Resim 16.19  
Reinhardt'ın yaptığı, Wedekind'in *Baharın Uyanışı* adlı oyunu.  
Kammerspiele, Berlin, 1906. 3. Perde, 6. sahne. Tasarım: K. Walsler.

olduğunu ve resimli yanılısamanın artık modasının geçtiğini belirtti. "Tiyatroyu Yeniden Teatralleştirelim" sloganı altında ve yeni bir ifade tarzı içinde tüm sanatları bir araya getirme arayışına girdi.

Bu proje için Max Littmann (1862-1931), Bayreuth'dakilere benzer gömülmüş bir orkestra çukuru olan, oditoryumlu bir tiyatro tasarladı. Bununla birlikte sahne Bayreuth'dakilerden oldukça farklıydı. Sahne yüksekliğinde bir kapı ve üzerinde de bir balkon içeren ayarlanabilir bir ön sahne, sahne ağzının istenildiği ölçüye getirilmesini olası kılarken, orkestra çukurunun üzeri örtülerek de oyun alanı oditoryumun içine dek uzanabiliyordu. Sahne zemini, her biri bir asansörün üzerinde olan ve böylece farklı düzeylere çıkabilen bölümlere

ayrılmıştı. Sahne arkasında her biri farklı renklerde olan ve elektrikle çalışan dört tane fon bulunmaktaydı.

Platformun arka tarafı tasarım ya da kalabalık sahneler için ayrıldığından, tipik bir biçimde sahne önü platformuyla sınırlandırılan oyunculuk, yapımların en tartışmalı yönünü oluşturuyordu. Amaç, oyunculara bir topluluk duygusu yaratmak ve yalın bir arkaplana karşı onları çerçeveleyerek plastiklerini vurgulamaktı.

Fritz Erler, kimi zaman ayarlanabilir ön sahneyi temel sahne ögesi olarak kullandı. Kimi zaman bunu diğer parçalarla bir uyum içerisinde ama sıklıkla da arkasında kalan sahne alanını çerçevelemek için kullandı. Efektleri oldukça sıradan ve bildik biçimleriyle boyalı panolar ve renkli ışık oyunlarıydı.

Appia ve Craig gibi, Fuchs da tartımın, yapımın tüm öğelerini kaynaştırdığına inanıyordu. Bununla birlikte, onlardan ayrı olarak, oyuncuyu sahnenin içine değil, önüne yerleştirerek, onların tutkulu bir biçimde aradıkları üç-boyutluluğu yakalamış oluyordu. Münih Sanat Tiyatrosu'nun çalışmalarıyla ortaya çıkan Fuchs'un kuramları, Appia ve Craig'in kuramlarını güçlendirdi ve tüm teatral öğelerde biçimselciliğe doğru bir eğilimin kurulmasına yardımcı oldu.

Eninde sonunda, idealist ya da gerçekçi tüm düşünceler ve anlayışlar bir biçimde 1875 ve 1900 yılları arasında Max Reinhardt'ın (1873-1943) yaptığı çalışmalarda bir araya geldi. Max Reinhardt ilk kez 1894 yılında Otto Brahm tarafından, 19 yaşında bir oyuncu olarak Deutsches Theater'a getirildi. Reinhardt, Brahm'sın topluluğunda oyunculuk yaparken, bir kabare sahneye deneyim kazanmış ve oyunun içten atmosferi oldukça büyük bir beğeni toplamıştı. Onun yapımcı olarak ilk deneyimi 1902 ile 1905 yılları arasında birçok farklı ülkeden ve tarzdan 50'ye yakın oyun sahnelediği Kleines Theater'da oldu. Sanatının doruğuna ise, 1905 yılında Brahm'sın yerine Deutsches Theater'ın yönetmeni olmasıyla ulaştı. 1906'da, geniş mekânla bütünlenen küçük bir tiyatro olan Kammerspiele'yi açtı. Bu düzenlemenin izin verdiği yapımların biçimindeki ve programlamadaki esneklik, neredeyse Almanya'daki tüm devlet tiyatrolarını ve beraberinde de Amerika'daki eğitsel tiyatroları önemli ölçüde etkiledi.

Reinhardt'ın etkisi, onun getirdiği farklılıktan ötürü oldukça yaygınlaştı. Kendinden önce gelen ve sahneledikleri her oyunda aynı biçemi kullanan büyük yönetmenlerden farklı olarak, Reinhardt her oyunun farklı bir biçemi gerektirdiğine inandı. Bundan dolayı onun eklektizmi, kullandığı ve gereksindiği biçemlerden dolayı birçok çatışan hareketi uzlaştırdı. Reinhardt ile her yeni yapımla, denenmiş formüllerle değil, yapının kendi içinde bulunan ipuçlarıyla çözülmesi gereken bir sorun haline geldi. Bunun da ötesinde, onun teatral biçemi algılayışına, tiyatroların fiziksel düzenlenmesi ve oyuncu ile seyircinin uzamsal ilişkisi de dahildi. Ona göre, kimi oyunlar samimi bir çevreye, kimi oyunlar geniş mekânlara, kimileri önsahneye kimileri ise açık bir platforma ihtiyaç duyuyordu. Örneğin, *Kral Oidipus*'u, modern yapılar içerisinde fiziksel görünümü itibarıyla antik Grek tiyatrolarına en yakın yapı olmasından dolayı bir sirkte sahnelemişti. I. Dünya Savaşı'nın ardından da yapımlarında ve tiyatro mimarisinde giriştiği denemeleri genişletti.

Reinhardt, yönetmenin, yapımın bütün öğelerini denetlemesi gerektiğine inanmaktaydı. Her oyun için, oyun-

la ilgili tüm hareket, dekor, aksesuar, ses, ışık ve kostüm ayrıntılarının kaydedildiği bir rejî defteri [*Regiebuch*] hazırlattı. Kimi eleştirmenler Reinhardt'ın her oyuncuya bire bir yardımcı olacak denli duyarlı olduğunu savunurken, kimileri ise Reinhardt'a, oyuncularının, onun yönlendirdiği birer kukla olduğu suçlamasını getirdiler. Her durumda, Reinhardt ona dünya çapında ün getiren biçimselci yetkinlikteki gösterilere ulaşmak için oyuncularla yakın çalışmıştır. Oyuncuları arasında en bilinenleri, özellikle Grek ve Shakespeare oyunlarındaki rolleri ile öne çıkan Alexander Moissi (1880-1953); çok yönlü güldürü oyuncusu Max Pallenberg (1859-1934); İbsen oyunlarındaki oyunuyla ünlenen ve daha sonra Amerika'da sinema oyuncusu olan Albert Bassermann (1867-1952); Werner Krauss (1884-1959) ve Emil Jannings'dir (1887-1950).



Resim 16.20  
Reinhardt'ın yaptığı Friedrich Freska'nın *Sumurun* adlı pantomimi. Kammerspiele, Berlin, 1910. Tasarım: Ernst Stern.



Reinhardt bununla birlikte, sahne tasarımcılarıyla, özellikle Ernst Stern (1876-1954), Alfred Roller (1864-1935), Oscar Strnad (1879-1935) ve Emil Orlik (1879-1932) ile oldukça yakın çalıştı. Onun yapımları daha çok bir motif, bir egemen düşünce ya da geçmiş dönemin sahne konvansiyonları ekseninde gelişmekte ve bütün bunların üzerinde de birçok biçemi kapsamaktaydı. Reinhardt başkalarının düşüncelerini aşağılamakla suçlansa da, genel anlamda seyirci tarafından kabullenilen yeni hareketler ve teknikler bulmada herkesten daha başarılı olmuştur.

## İNGİLTERE'DE GERÇEKÇİ OLMAYAN TİYATRO

İngiltere'de, kimi oyun yazarları belirgin biçimde gerçekçi anlayıştan ayrıldılar. "Sanat için Sanat Uğruna"nın ["Art-for-Art's Sake"] ya da Fransız simgeciligiye koşut gelişen "Estetikçilik" in [Aesthetic] bir üyesi olan Oscar Wilde (1856-1900) dram sanatının faydacı olmasını, ya



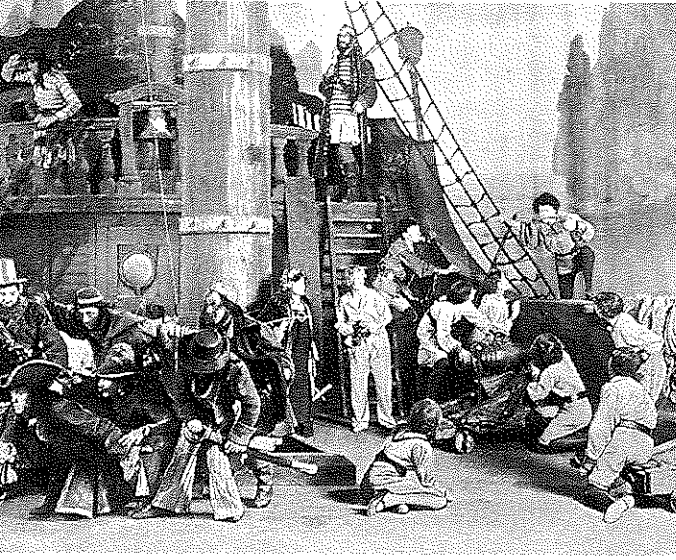
Resim 16.21  
Reinhardt'ın Londra'da Covent Garden'da, 1912 yılında yaptığı Sophokles'in *Kral Oidipus*'u. John Martin-Harvey Oidipus rolünde.

da sıradan izleyicinin yargısına ihtiyaç duymasını reddetti. Sanatın hayatı taklit etmesini sağlamaktansa, hayatı bir sanat yapıtına dönüştürmek için çaba göstermek zorunda olduğumuzu öne sürdü. Wilde'in fenomen derecesinde popüler olmuş güldürüsü *Dürüst Olmanın Önemi* (*The Importance of Being Earnest*, 1895), yergileriyle çağının göreneksel duyarlıklarını alaya alırken ve güldürünün temel yöntemleriyle bir parodi ortaya çıkarırken, onun genel bakışını yansıtırsa da oyunlarından yalnızca *Salome* (1893) Fransız simgeci oyunlarını anımsatır. Görünüşte, *Lady Winderemere's Fan* [*Lady Winderemere'nin Yelpazesi*, 1892], *A Woman of No Importance* [*Önemsiz Kadın*, 1893] ve *An Ideal Husband* [*İdeal Bir Koca*, 1895] daha çok Pinero'nun toplumsal oyunlarına benzese de, Wilde'in bilinçli bir biçimde olay dizisinin işleyişinin görülmesine izin vermesi, oyunları neredeyse parodi haline getirir.

J.M. Barrie (1860-1937) gazeteci ve romancı olarak bir başlangıç yaptıktan sonra 1892'de oyun yazarlığına geçti ve 1936'ya kadar düzenli olarak sahne için yazdı. Alayın duygusallıkla iç içe geçtiği, hayatın tuhaf yüzünü yansıttığı tüm oyunları iyimser bir bakış açısını öne çıkarttı. En başarılı oyunu *Peter Pan* (1904) çocukluğu ve çocuğun gerçeği algılayışını romantize eden sentimental bir fantezidi. Onun diğer yapıtları arasında ise, *The Admirable Crichton* [*Takdir Edilecek Krikton*, 1902], *What Every Woman Knows* [*Her Kadının Bildiği*, 1908] ve *Dear Brutus* [*Sevgili Brutus*, 1917] sayılabilir.

Birkaç İngiliz oyun yazarı gerçekçi anlayıştan ayrılırken, sahnelemeye yenilik getirenlerden bazıları da, yarısamacılıktan uzaklaşmaktaydılar. Bunların birçoğu da, Shakespeare'in yapıtlarını sahnelemekle ilgileniyorlardı. Bu konuda ilk adım, Irving ile birlikte oyunculuk yaptıktan sonra, 1833'te kendi gezici topluluğunu kurarak, Shakespeare repertuarı ile 1933'e kadar sürekli olarak bölgelere turne yapan ve basitleştirilmiş sahneleme tekniklerine yönelen Frank Benson'dan (1858-1939) geldi. Benson neredeyse bu oyunların tümünü, 1879'da başlatılan Stratford-on-Avon'daki yıllık festivalde, 1886 ile 1913 yılları arasında sergiledi. 1900'den sonra ise her yıl Londra'da gösteriler düzenledi. Benson başlangıçta Irving biçemi ile oyunlar yaparken, 1900 yılı ile birlikte sahnenin arka planını birkaç belli başlı dekora indirerek, oyuncular üzerinde birincil derecede vurguya yer verdi. Çözümlemelerinin bir uzlaşma anlamında çok iyi olmasının yanında, Benson, basitleştirilmiş sahnelemenin seyirci tarafından kabullenilmesinde de çok etkili oldu.

Daha şiddetli bir reform ise William Poel (1852-1934) tarafından getirildi. 1876'da oyuncu olarak ilk ortaya çı-



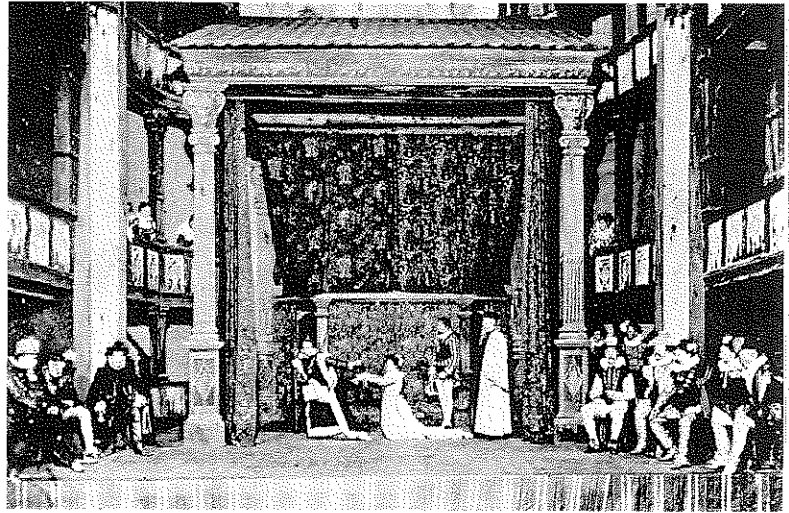
Resim 16.22  
Barrie'nin *Peter Pan*'ı. Duke of York's Theatre'in özgün yapımı. Londra, 1904. Korsan Gemisi.

kışından sonra, Poel bugün de hatırladığı Shakespeare sahnelmelerindeki denemelerine girişmeden önce, Benson ve diğerleri ile çalıştı. Poel bu çalışmalarda 1894 ile 1905 yılları arasında aynı zamanda danışmanı da olduğu Elizabeth Sahne Birliği'nin desteğini aldı.

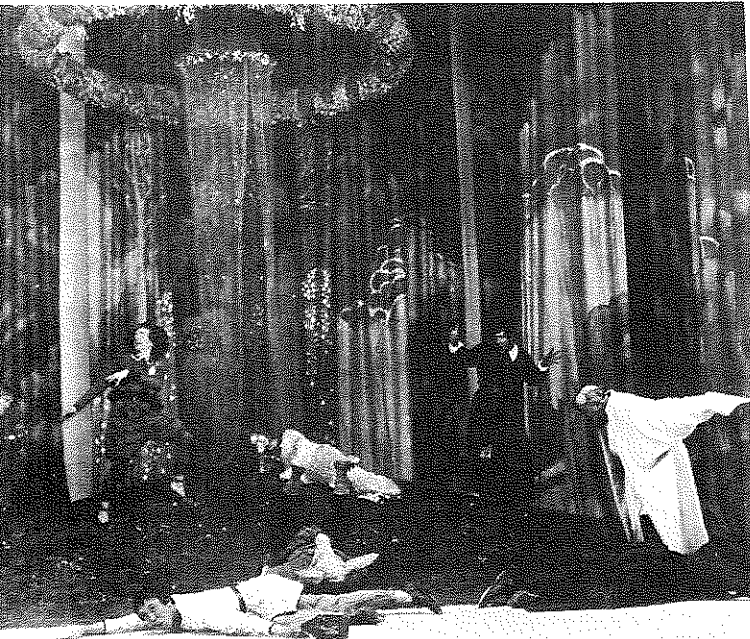
Poel, Elizabeth dönemi oyunlarını sahnelemede her zaman aynı çözümü kullanmasa da, bugün için yalnızca Elizabeth dönemi Halk Sahnesi'ni yeniden oluşturma denemelerinden dolayı kayda değer bir isim olarak görülmektedir. Poel, bununla birlikte, Shakespeare'in çağını yansıtmak için, oyunların geçtiği döneme ait kostümler yerine Elizabeth dönemi kostümlerini giydirmek, kostüm çizili sayfaları iç sahnenin perdelerinde kullanmak, aksesuarları ve mobilyaları düzenlemek ve Elizabeth döneminin oyuncu-seyirci ilişkisine gönderme yapmak için sahne üzerine seyirci almak gibi birçok göreneği de popülerleştirdi. Ama, bütün bunların üzerinde Poel, eylem-birliğini, metnin bütünlüğünü ve canlı bir gelişimi aradı. Yapımları, çok fazla coşku yaratmadıysa da, kesintisiz oyunculuk ile, metin ve oyuncular üzerine yoğunlaşmanın yararlarını gösterdi. Poel'in yaklaşımları, geçmiş bir dönemin tarihsel doğruluğu üzerine kurduğu teatral koşulları bugüne taşıma arayışında olan bir tür antikacılık getirmekteydi. Bu tür yaklaşımlar farklı ülkelerde de ortaya çıktı. 1889 yılında Münih'te, Kraliyet Saray Tiyatrosu'nda Karl von Perfall ve Joczsa Savits de, arka-ortada, içine mobilyaların ve gerçekçi sahne parçalarının konula-

bildiği ve gerek duyulduğunda açılan, perdeyle örtülü bir iç sahne ve üzerinde birkaç kapının bulunduğu bir mimari cephe ile arkada derin bir boş alan kullanarak çerçeve-sahne üzerinde Elizabeth sahnesi benzeri bir sahne kurma konusunda yaklaşımlarda bulundular. Bu ve buna benzer olarak, 1909-1910 yıllarında Münih'te Julius Klein ve Eugene Kilian tarafından ortaya konan yaklaşım, 1840 yılında Immermann tarafından bulunan çözümden çok az farklılık göstermekteydi. Antoine da, 1907 ile 1910 yılları arasında Odéon'da, özgün yapımların oynama gelenekleri ve koşullarını yeniden yaratma arayışında olan, bir anlamda, aynı tarzda birçok onyedinci yüzyıl Fransız oyunu sahneledi.

Shakespeare oyunlarını sahnelemede ilk denemelerin birçoğu, Granville Barker'ın 1912 ile 1914 yılları arasında Londra'da Savoy Theatre'da yaptığı *Bir Kış Masalı*, *Onikinci Gece*, *Bir Yaz Dönümü Gecesi* gibi sahnelmelerde senteze ulaştı. Court Theatre'a geçmeden önce, Poel ile de çalışan Barker, Craig'in ve diğerlerinin savunduğu görsel yalınlık ile Poel'ün süregelen sahneleme anlayışının birleşimini getirdi. Barker Savoy Theatre'ı, bir boş alan ve ön-sahnenin ön yüzüne de kapılar ekleyerek yeniden biçimlendirdi. Ön-sahnenin arkasında sahne, asıl oyun alanı ve birkaç adım daha yüksekte ve perdeyle bölünmüş ayarlı iç sahne olarak ikiye ayırmıştı. Bu, sahnenin üçe bölünmesi, eylemin sürekli akışına ve yanlısamacı sahnelemede sıkça görülen, metnin kesilip yeniden biçimlenmesine olanak veriyordu. Barker, sahne



Resim 16.23  
Poel'in yaptığı, Shakespeare'in *Kısasa Kısası*'ı. 2. Perde, 2. sahne. Elizabeth Dönemi Halk Sahnesi. Kostüm giydirilmiş seyirciler.



Resim 16.24

Harley Granville Barker'ın yaptığı *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*. Savoy Theatre, Londra, 1914. Orman, perdelerin üzerine boyanmış ağaçlarla; Titania'nın çardağı ise, tacından sallanan tüllerle yapılmıştır.

ve kostüm tasarımında, Norman Wilkinson (1882-1934) ve Albert Rutherston (1884-1953) gibi sanatçılarla çalıştı. Kostümler belli bir dönemi yansıtmazken, sahne tasarımları da temelde boyalı, kaplanmış perdelerden oluşuyordu. Shakespeare yapımlarında çok kullanılan loş tonlar, parlak, erguvani ve sarı renklerle yer değiştirmişti. *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda (1914'te sahnelendi) ormanda üç-boyutlu ağaç yoktu, ağaçlar daha çok boyalı perdelerle verilmişti. Buna benzer biçimde, Titania'nın çardağı da bir çiçek tacına tutturulmuş tüllerden yapılmıştı. Periler süslenmişti ve insanlar tarafından yaratıldıklarını vurgulamak adına tıpkı ipli kuklalar gibi hareket ediyorlardı. Birçok tutucu eleştirmen Barker'ın yapımlarına ağır bir biçimde saldırdıysa da, onun çalışmaları savaş sonrasında yapılan işlerin tonunu belirledi.

## İRLANDA RÖNESANSI

1900'lerde İrlanda, sanatsal anlamda İngiltere'den bağımsızlaşmada, kendini göstermeye başladı. İngiltere, VIII. Henry'nin zamanından başlayarak, Katolikliği tam olarak bastıramamış ve tüm halkın bağlılığını kazanamamış olsa da İrlanda'yı yönetmişti. Avrupa'nın herhan-

gi bir yeri gibi, İrlanda'da da milliyetçi düşünce, özellikle ondokuzuncu yüzyılda giderek güçlendi ve bunun bir sonucu olarak da, Gal ve Kelt mirası artan bir öneme sahip oldu. Bu ilgi, doğal olarak tiyatrodaki etkisini gösterdi.

Dublin, onyedinci yüzyıldan beri İngiltere'nin en büyük tiyatro merkezlerinden biri olmasına karşın, 1890'lara kadar İrlanda'ya özgü bir tiyatro oluşturmaya yönelik bir girişim olmadı. Bu anlamda ilk belirgin adım, 1898 yılında, Dublin'de İrlanda Yazın Birliği'nin kurulmasıyla atıldı. 1899 ile 1902 yılları arasında bu topluluk yedi kısa oyun yaparak, bir İrlanda tiyatrosu yaratmanın olası olduğunu gösterdi. Bu birliğin önderleri William Butler Yeats (1865-1939), Lady Augusta Gregory (1863-1935), George Moore (1853-1933) ve Edward Martyn'di (1859-1923).

Bu arada, başka bir örgütlenme daha, W.G. Fay (1872-1947) ve Frank Fay (1872-1947) öncülüğündeki Ormond Tiyatro Birliği de İrlanda tarzı oyunlar oynamaktaydı. Daha sonra bu iki topluluk kaynaşarak İrlanda Ulusal Tiyatro Birliği'ni oluşturdu. 1903'te Londra'da başka bir topluluğun ortaya çıkışı da, topluluk için bir bina elde eden ve bunu Abbey Theatre'in içerisinde yeniden düzenleyerek 1904 yılının sonunda açan Bayan A.E.F. Horniman'ın desteğini kazandı. 1910 yılına kadar Bayan Horniman verdiği destekle bu topluluğu yaşattı.

Aslında topluluk bir ayda yalnızca üç gösteri yapıyordu ama sonra yerleşik bir mekâm olunca her hafta farklı bir oyun sergilemeye başladı. Ancak 1908 yılına kadar yalnızca telifleri ve oyuncuların maaşlarını ödeyebildi. Bununla birlikte, en büyük başarılarını, sonrasında en büyük oyuncularını ve yazarlarını kaybetmeye başladığı 1910 yılından önce kazandı.

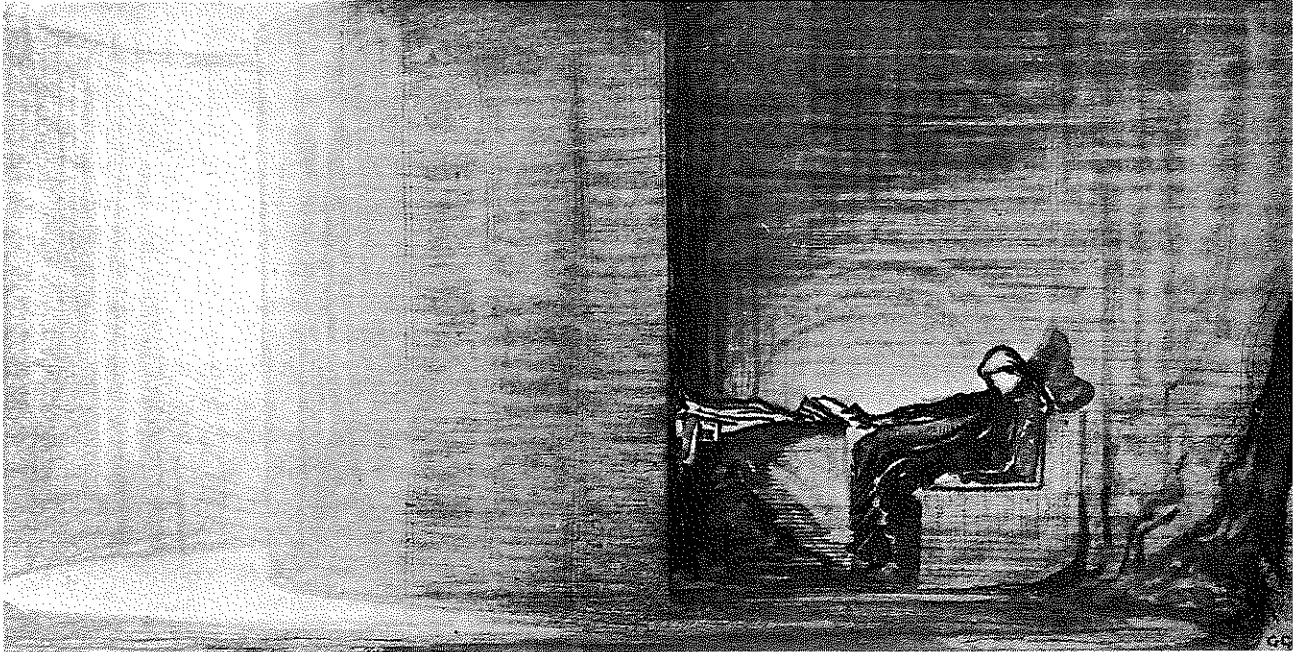
Abbey'in oyun yazarları arasında üç tanesi, Yeats, Lady Gregor ve Synge çok önemliydi. Yeats 1892 ile 1938 yılları arasında yaklaşık otuz oyun yazdı. Onun ilk yapıtları, daha önceden Paris'ten tanışık olduğu Fransız simgecilerinin yapıtlarını anımsatmaktaydı. Belki de, ilk oyunları arasında en bilineni, genç bir kıza dönüşen yaşlı bir kadında beden bulan, çok yaşlı ama sevgili İrlanda ruhunun eksen imge olduğu, *Cathleen Ni Houlihan*'dı (1902). 1910'larda Yeats, yalnızca Abbey için oyun yazmayı bıraktı ve kısa bir süre sonra da Japon No dramının etkisine girdi. Bundan dolayı, giderek maskları, dansı, müziği ve şarkıyı daha çok kullanmaya başladı. Son yapıtları içerisinde en iyilerinden biri, iki kişinin kuyunun başında ölümsüzlüğü getirecek suyun akmasını beklerken, koronun da eylemi anlattığı *At the Hawks Well*'dir [*Şahin Kuyusunda*, 1917]. Yeats gerçekçi tiyatroya anti-patı duydu ve Kelt söylenceleri ve masallarından uyar-

lanan şiirsel oyunlar yoluyla aynı duygu ve ideallere sahip bir toplum yaratma arayışına girdi.

Başlangıçtan itibaren Abbey'de iki çatışan biçem vardı: En iyi Yeats tarafından temsil edilen şiirsel-söylen-cesel biçem ve en iyi Lady Gregory'nin temsil ettiği gerçekçi-yerel biçem. Lady Gregory 1926'ya kadar yazmayı bırakmasa da, oyunlarını daha çok 1902 ile 1912 yılları arasında yazdı. Daha çok, *Kulaktan Kulağa* (*Spreading the News*, 1904) gibi tek perdelik köylü-güldürülerine yatkındı. Ama, zaman zaman da *Kincora*'da (1905) olduğu gibi sözel gelenekten uyarlanan folk-tarih oyunlarına da eğildi. Yalnızca, çok nadiren *The Goal Gate* [*Gaol Kapısı*, 1906] olduğu gibi, tam anlamıyla gerçekçi alana girdi. Gregory, Yeats ile aynı düzeyde değerlendirilmese de, belki de bildik konuları bildik bir biçimde yazmasından dolayı seyirciyle ilişkide ondan daha başarılı oldu.

Yeats ile Lady Gregory'nin temsil ettiği iki biçemi birleştirmek ise, İrlanda halkının lehçesine yakın gelen bir konuşmadan yola çıkarak yarattığı şiirsel, kıvrak düzyazı ile söyleneceye yatkın bir biçem benimseyen John Millington Synge'e (1871-1909) düştü. Ama, Synge aynı zamanda Abbey yazarları içerisinde en tartışmalı olanıydı

da. *In the Shadow of the Glen* [*Derenin Gölgesinde*, 1903] oyunu, bir kadının kocasının onu kovmasından sonra, mutlu yaşadığı yuvasını terk edip, bir serseriyle kaçıp gitmesini göstermesinden dolayı, İrlandalı kadınlara bir iftira olarak kabul edildi. Synge, burada da diğer oyunlarında olduğu gibi, baskıcı bir hayat ile mutluluk ve özgürlük dürtüsünün arasındaki çatışmayla ilgilidir. Genç bir adamın babasını öldürdükten sonra köyün kahramanı olduğu, *The Playboy of the Western World* [*Batının Bıçkını*, 1907] ise öyküsünden dolayı ulusal kişiliğe yönelik bir hakaret olarak görüldü ve daha büyük bir öfkeyi beraberinde getirdi. Oynandığı her yerde kargaşa yarattı. Synge'in oyunlarının tümü böyle tartışmalı değildi. Birçok eleştirmen onun *Riders to the Sea* [*Denize Giden Atlılar*, 1904] adlı oyununu İngiliz dilinde yazılmış en iyi kısa oyun olarak gördüler. Bu oyunda Maurya, altı oğlundan sonuncusunu da denizde yitirir, ama bu noktada huzura kavuşur. Çünkü artık kader ona hiçbir şey yapamayacaktır. Bugün Synge döneminin en iyi İrlandalı oyun yazarı olmasına rağmen, döneminde oyunları topluluk içinde büyük çekişme yarattı ve birçok oyuncuyla oyun yazarının Abbey Theatre'dan ayrılmasına neden oldu. Sonuç olarak, Abbey Theatre önceki başarı-



Resim 16.25  
William Butler Yeats'in, tasarımı Gordon Craig tarafından yapılan oyunu  
*Saat Cami*.

larını Sean O'Casey'nin oyunları ile 1920'lerde tekrar yakalasa da, asıl büyük katkısı 1915'lerde yapmıştı.

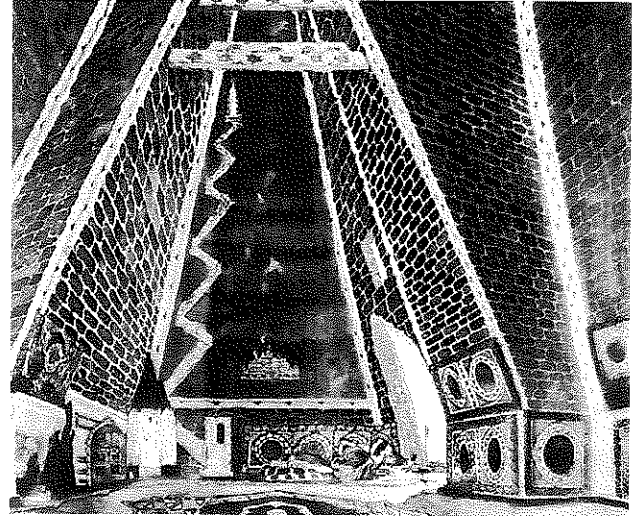
## RUS İDEALİZMİ

Rusya'da, gerçekçiliğe karşı başkaldırı ilk başta, 1898 yılında Sergei Diaghilev (1872-1929) tarafından çıkartılmaya başlanan *Sanat Dünyası* adlı derginin çevresinde öbelenmişti. Dergi, Rusları Avrupa'nın sanatsal merkezlerindeki olayların dışında bırakmamaya ek olarak, Rus sanatçıları ve bestecileri teşvik etme arayışındaydı. Bununla birlikte, Diaghilev'in en büyük katkısı, bale konusunda oldu. Petipa'nın emekli olmasından sonra, İmparatorluk tiyatrolarının yöneticisi Prens Sergei Volkonski ile Mariinski Tiyatrosu'nun koreografi Mikhail Fokine (1880-1942) birçok yenilik getirdi. Fokine, Petipa'nın çok hoşlandığı uzun anlatımcı yapıtlardan nefret ediyordu ve yeni koreografik tasarımlar için daha büyük olanaklar sunabilecek daha sınırlı konular arayışına girdi. Igor Stravinski gibi bestecilerin müziklerini kullanarak, karmaşık ritimlere ve baştan sona bir uyuma vurgu yaptı.

Diaghilev aynı zamanda, diğer ülkelerle sanat alışverişleri düzenliyordu ve 1909 yılında, içinde Fokine'inkinin de olduğu opera ve bale topluluklarını alarak sekiz haftalık bir turne için Paris'e götürdü. Coşkun karşılama Diaghilev'i, daha sonra tüm Avrupa'yı dolaşacak Ballet Russes adlı topluluğu kurmaya yöneltti. Gittikleri her yerde gerek danslarıyla, gerekse sahne tasarımlarıyla büyük övgü aldılar. Devrim olduğunda ise topluluğun birçok üyesi batıda kaldı.

Ballets Russes'in sahne biçimi yeni teknik yöntemlere değil, daha çok boyalı kanatlara ve perdelerle bağlıydı. Yine de, yanılsamacıktan belirgin ölçüde ayrılmıştı ve çizgiler, renkler ve dekoratif motifler, belirgin dönemleri ve yerleri yansıtmaktan çok, durumları yansıtmak adına gözle görülür ölçüde biçimselleştirilmişti. Kostümler de, abartılmış çizgilere, renklere ve yığınlara vurgu yapmaktaydı. Böylelikle, sanatçıları tanıdık biçimler ve dekoratif motifler üzerinde hareket ederken, biçimselleştirme yoluyla da bir egzotizm ve düşlem yarattılar. Avrupa sahne sanatı üzerinde, Ballets Russes'in tasarımcılarının –bunların arasında Leon Bakst, Alexandre Benois, Alexander Golovin, Mstislav Dobuzhinski ve Natalie Gontcharova vardı– etkisi ölçülemez. Bakst ve Benois daha sonra Paris'te yerleşerek çalışmalarını burada sürdürdüler.

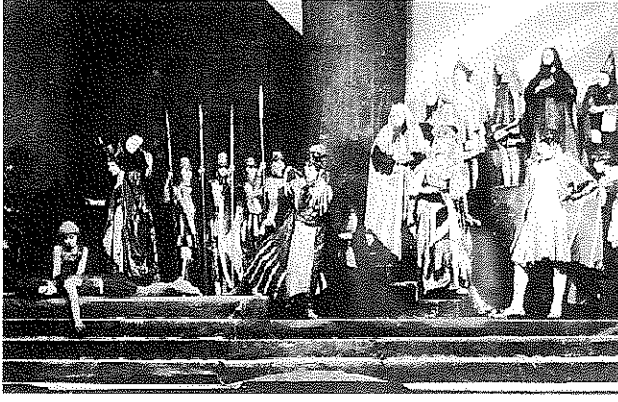
Simgeci düşünce, 1890'larda, Rusya'da açığa çıkmaya başlamıştı ama 1905'e kadar derin bir etki yarat-



Resim 16.26  
Ballets Russes'in *Tamar*'ı için Leon Bakst'in yaptığı tasarım.

madı. Bu dönemden 1917'ye kadar ise en baskın yazınsal akım oldu. 1900'den kısa bir süre sonra Stanislavski, Maeterlinck ile ilgilenmeye başladı ve 1904-1905 süresinde onun kısa oyunlarından bir derlemeyi sergiledi. Bu deneyim, Stanislavski'yi topluluğunun bu yaklaşımı genişletmeye gereksinimi olduğu konusunda ikna etti ve 1905 yılında gerçekçi olmayan biçimde denemelere girişmek için bir stüdyo kurdu. Stanislavski, bu çalışmanın danışmanlığı için de, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun eski bir üyesi olan ve 1902'de kendi topluluğunu kurmak için buradan ayrılan Vsevolod Meyerhold'u (1874-1940) görevlendirdi. Yeni stüdyo için birkaç yapım tasarlandı ama Meyerhold'un, oyuncularını kendi rejî yöntemlerine uymaya zorlaması Stanislavski'yi oldukça huzursuz etti ve bu yüzden de Meyerhold bu deneyimi tamamlayamadı.

Bununla birlikte Moskova Sanat Tiyatrosu, 1908 yılındaki Maeterlinck'in *Mavi Kuş*'unu ve 1912'de sahnelenmiş *Hamlet*'ini de içeren gerçekçi olmayan yapıtları sergilemeyi sürdürdü. İkinci oyunun sahne tasarımını Gordon Craig yaptı. Moskova Sanat Tiyatrosu aynı zamanda, Rusya'nın önde gelen gerçekçi olmayan oyun yazarlarından Leonid Andreyev'i (1871-1919) de cesaretlendirdi. Andreyev gerçekçi anlayışta yazmaya başladıktan sonra, insanın yaşantısını özetleme çabasında bir alegori olan en ünlü oyunu, *İnsan Hayatı*'ni [*Jizin Çelevekâ*] yazdığı 1907'de simgeçiliğe döndü. Stanislavski bu oyunu pencere, duvarları ve kapıları belirlemek için ip kullanarak ve oyunculukta da belirgin bir biçimselleştirmeye giderek, siyah perdelerin önünde sahnelledi.



Resim 16.27  
Tairov'un 1917 yılında Kamerny Tiyatrosu'nda yaptığı Wilde'in *Salome*'si. Kostüm ve Sahne Tasarımı: Aleksandra Ekster.

Adreyev daha sonra, bir sirkin fonunda geçen ve alegoriye eğiliminin sürdüğünü gösteren *Tokatlanan Soyтары* [*Tokto poluçayet poşçeçniy*, 1915] oyununa rağmen, daha somut bir biçimde yazmaya döndü.

1911 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu, temel olarak Stanislavski sistemi içinde eğitim veren ama gerçekçi olmayan yaklaşımları da teşvik eden Leopold Sullerzhitski'nin (1872-1916) yönetimi altında Birinci Stüdyo'yu kurdu. Burada, en başta Richard Boleslavski, Mikhail Çehov ve Eugene Vakhtangov gibi geleceğin öncüleri eğitim gördü. Ama, eğer Stanislavski gerçekçi olmayan yaklaşımlarla denemelere girişseydi, gerçekçilikten yola çıkan herhangi bir çıkış, oyuncuyu "cisimleştirmeme"ye eğilimli olduğu için ona eninde sonunda kabul edilemez gelecekti.

Rusya da gerçekçi olmayan sahnelemeyle ilgili ilk denemeler Vera Kommissarzhevskaya'nın (1864-1910) başında olduğu topluluk tarafından gerçekleştirildi. 1891'den itibaren sahnede olan Kommissarzhevskaya, olağanüstü bir ilgi topladı ve 1904 yılında St. Petersburg'da kendi tiyatrosunu açtı. Yeni eğilimlere ilgi duyduğu için, Meyerhold'u Stanislavski'den ayrılır ayrılmaz işe aldı. İbsen'in *Hedda Gabler* yapımı için, Meyerhold her karaktere birbirinden ayrı renklerde ve gerçekçi ayrıntılardan kaçınan kostümler yaptırdı. Bunun da ötesinde, her karakter sınırlı sayıda yontusal jest ve sürekli geri döndükleri bir tavır göstermekle sınırlandırılmıştı. Dekor ve eşyalar yeşilimsi-mavi ve beyazdı. İbsen'in sahnelemeye ilişkin yönlendirmeleri önemsenmemişti. Wedekind'in *Baharın Uyanışı* oyununda da Meyerhold, yapımda kullanılan her şeyi sahnenin üzerine bir kerede yerleştirmiş ve sahnede her alanı gerek duyulduğunda ışıklandırmıştı. Seyirciler, belki de, Kommissarzhevskaya'nın gözle gö-

rülür yeteneklerini kullanmadığı için bunu ve diğer denemeleri iyi karşılamayınca, Meyerhold ayrılmayı teklif etti. Bunun hemen ardından ise Meyerhold'a, İmparatorluk tiyatrosunun yöneticilerince görev verildi. O da, Devlet topluluklarıyla denemelerini sürdürdü. 1910 yılında Alexandrinski Tiyatrosu'nda Molière'in *Don Juan*'ını sahnelediğinde, önperdeyi ve ramp ışıklarını kaldırdı; önsahneyi seyircinin arasına kadar genişletti; salon ışıklarını gösteri boyunca açık tuttu; aksesuarları ve dekoru sahne işçilerine taşıttı ve oyunculara Lully'nin müziğine göre dans hareketleri yaptırdı. Bu yapımın olağanüstü başarısından sonra, aralarında Wagner'in *Tristan ile Isolde*'sinin de olduğu birkaç opera sahneledi.

Meyerhold, bunun yanında 1910 ile 1914 yılları arasında sirk ve *commedia dell'Arte* tekniklerini denemeye giriştiği stüdyolar kurdu. Bir stüdyoda oyuncular seyirci ile kaynaşıyor ve seyirci yeri de bir oyun alanına dönüşüyordu. Oyuncular kendi metinlerini ve belli geometrik kalıplar içindeki tartım, doğaçlama ve hareketleri keşfettiler. Meyerhold doğu tiyatrosu ile de ilgilendi ve oyun için sahne gerisinde merdivenler ve yükseltilerden meydana gelen yalın bir oyun dekoru oluşturdu. Çalışmalarını devrimden sonra da sürdürecekti ve genişletecekti. Meyerhold bu ilk yıllarında yönetmenin tiyatrodaki en büyük yaratıcı güç olduğuna ve metnin yönetmenin isteklerine göre üzerinde çalıtılacak ve şekil verilecek bir malzeme olduğuna inanıyordu. Onun en ısrarcı olduğu buluşu, o dönem içinde bir ifade aygıtı olarak tiyatronun olanakları ve sınırlarını zorlamasıydı.



Resim 16.28  
Théâtre de l'Ouvre'de 1913 yılında Lugné-Poë ve Gémier'in yaptığı *Hamlet*. Tasarım: Jean Variot.

Kommisarzhhevskaya'nın Tiyatrosu'nda Meyerhold'un yerine Nikolai Evreinov (1879-1953) getirildi. O da aynı şekilde gerçekçiliğe karşı olmasına rağmen, Evreinov görkeme, teatralliğe ve groteske vurgu yaparak tiyatrodaki oyuncunun yerini genişletme arayışına girdi. Evreinov daha çok, temel ilkelerini 1908 yılında "Teatrallik İçin Özür"de açıkladığı "monodram"larıyla ünlü oldu. İnsanın doğuştan gelen teatral güdüsünün onu "rol yapma"ya yönelttiğini ve onu, gerçekliği daha iyi bir şeye dönüştürmek için arayışa girmesine neden olduğunu ileri sürdü. Daha sonra, tiyatronun hayatı taklit etmemesi gerektiğini ama hayatın iyi bir tiyatro haline gelmeye çalışması gerektiğini savundu. "Monodram"larında, kahramanın değişken benliğini oluşturan tutkuları göstererek seyirciye yardımcı olmayı amaçladı. Seyirci özdeşleşme yoluyla, kendini doğrudan eylemin içinde farz ediyor ve üst gerçekliği algılamaya yöneliyordu. Evreinov monodramları sahnelemede her şeyi kahramanın zihninde canlandığı şekliyle işleme çabasına girdi. Işıklama, ses ve dekor karakterin durumunda ve duygularındaki değişiklikleri yansıtıyordu. Bu monodramların en ünlüsü *Ruhun Tiyatrosu*'ydu (1912). Hiçbir zaman çok popüler olmamasına rağmen, Evreinov'un monodramları dışavurumculuğa ve çizgi film tekniklerine büyük katkı yaptı. Evreinov yanılısamanın yanlış anlaşıldığını öne sürdü ve farklı yollarla daha yararlı seçenekler için örnekler oluşturma çabası gösterdi: İki sürem boyunca ortaçağ ve İspanya'nın altınçağ oyunlarını sahneledi; *commedia dell'arte* ile denemelere girişti ve kabare tiyatrosunu geliştirdi.

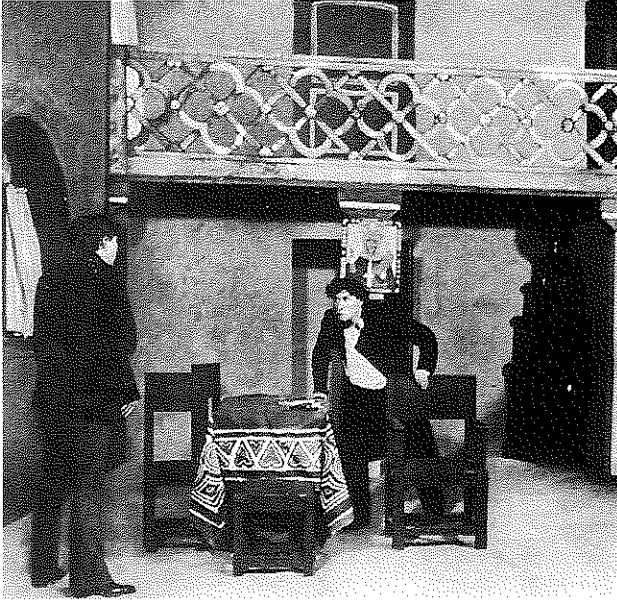
Evreinov ve diğerleri 1910'da kendi tiyatrosunu kurmadan, Theodore Kommissarzhevski (1874-1954) kız kardeşiyle çalışmaktaydı. Onu daha sonra eklektizme yöneltecek olan her oyun yazarının isteklerini yerine getirmeye çalışan, belki de en dengeli Rus yapımcısıydı. Onun eklektizmi Reinhardt'inkinden de ileri olmasına rağmen, "işsel eklektizm" adı verilebilecek bir çalışma yöntemini benimsedi. Bir oyun için belli bir tarihsel dönem ya da belli bir biçim seçmek ve onun içinde kalmayı seçmedi. Kommissarzhevski her karakterin ve eylemin, yönetmenin çağın seyircisi için doğru birleştirmeler yapacak görsel metaforlar bularak keşfetmek zorunda olduğu nitelikleri olduğuna inandı. Bundan dolayı, onun yapımları, genellikle birçok dönemin ve biçimin öğelerinin bir karışımıydı. Kommissarzhevski 1910 ile, batıya iltica ettiği 1919 yılları arasında birçok tiyatro ile birlikte çalıştı. Hatta bir ara dört tiyatronun ve bir de okulun yöneticiliğini sürdürdü. Daha sonra çalışmalarına Fransa, İngiltere ve Amerika'da devam etti.

Alexander Tairov (1885-1950) 1914 yılında Moskova'da kendi tiyatrosu, Kamerny [Oda] Tiyatrosu'nu açmadan önce, birçok yapımcı için çalıştı. Tairov sanat ile hayat arasında bir ilişki olmadığını ve tiyatronun da antik tapınaklardaki kutsal danslara benzer bir biçimde görülmesi gerektiğini savundu. Tairov, tiyatrodaki en temel yaratıcı saydığı oyuncu üzerindeki baskısına karşı çıkmasına rağmen, o da tıpkı Meyerhold gibi metnin yaratıcılık için bir bahane olduğunu düşünüyordu. Daha çok tiyatrodaki tartımsal hareketle ilgiliydi. Tairov'un dekorları temel olarak heykelsi öğelerden, merdivenlerden ve yükselti-lerden oluşan mimari bir yapıdaydı. Yapımlarda müzik en önemli öğeydi ve konuşmalar daha çok deklamasyon ile şarkının bileşimi idi. Hareketler de daha çok dansa yatkındı. Gösterim, sıradan teatral gösteriden çok bir ritüele yakındı. Devrime kadar Tairov farklı ülkelerden, farklı biçimlerden geniş bir yelpaze içinde on dört oyun sahneledi. Birçok yapımlarında, en ideal yorumcusu olan karısı Alice Koonen (1899-1974) başrolü üstlendi. Tairov devrimden sonra da çalışmalarını sürdürdü.

1917 ile birlikte, Rus deneyselci Stanislavski'nin 1898'de yaptıklarından çok farklı teknikler getirdiler. Kimi yöntemler daha önceden denenmediği kadar gerçekçi olmayan yöntemlerdi. Ballets Russes'in ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ülkenin sınırlarını aşan bir ilgi görmesi küçük bir etki yapmasına karşın, ondokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa'nın en az gelişmiş ülkelerinden olan Rusya, yine de en cesur teatral denemelerin kimine tanıklık etti.

## FRANSA'DA İDEALİZMİN YENİDEN CANLANIŞI

1899'da Théâtre de l'Oeuvre'ün kapanmasından sonra, Paris bir kez daha Avrupa'nın sanat başkenti olarak yine kendinden emin bir döneme girdi. Antoine'ın yapımları sıradan hale geldi, deneysel çalışmalar çok az ve seyrekti. Bu yüzden 1909'da Ballets Russes'in gelmesi bir devrim etkisi yaptı. Jacques Rouché'nin (1862-1957) 1910 yılında *Modern Tiyatro Sanatı*'nı yayınlamasıyla yeni bir deneysel dalga için bir itki oluştu. Rouché, Almanya'da Fuchs, Erler ve Reinhardt'ın, Rusya'da Meyerhold, Stanislavski ve Kommissarzhevskaya'nın yaptıklarını ve Appia ile Craig'in kuramlarını tanımladıktan sonra, benzer denemelerin Fransa'da yapılması için bir çağrıda bulunuyordu. Yalnızca çok okunan ve tartışılan kitabı değil; kendisi de 1910 ile 1913 yılları arasında Théâtre des Arts'ta kendi düşüncelerinin araçlarını bulmaya çalıştı. Rouché uç anlamda bir biçimselleştirmeyi amaçlamı-



Resim 16.29

Copeau'nun Dostoyevski'den yaptığı *Karamazov Kardeşler* uyarlaması. Rouché'nin Théâtre des Arts'ından, 1911. Ortada, Smerdiakov rolünde Charles Dullin. Tasarım: Maxime Dethomas. *Le Théâtre*'dan (1911).

yordu, daha çok renklerin ve çizgilerin, dikkati kendi üzerlerine toplamadan, bir çevreyi ve durumu yansıtılabileceği bir yalınlık arayışındaydı. Bu anlamda ideal tasarımcısını, Maxime Dethomas'ı (1867-1929) buldu. Rouché gerçek anlamda eklektik olan ilk Fransız yönetmendi. Rouché daha sonra 1914 ile 1936 yılları arasında çalışmalarını repertuarını yenilediği ve yeni bir tasarımcı kuşağını getirdiği Opera'da sürdürdü.

Rouché'nin çalışmaları önemli sonuçlar getirdi. Lugné-Poë, tasarımları Rouché'nin etkisini zayıflatan Jean Variot'nun tasarımlarıyla bir dizi oyun yapacağı Théâtre de l'Oeuvre'ü yeniden canlandırdı. Daha da önemlisi, Rouché, Jacques Copeau'yu kendi tiyatrosunu kurmak için harekete geçirdi. Bir tiyatro eleştirmeni olan Copeau, ilk pratik deneyimini Théâtre des Arts'ta, 1911'de sahneye konan *Karamazov Kardeşler*'in uyarlamasında kazandı. Copeau, Rouché'nin öne sürdüğü reformlarda görsel öğelere çok fazla vurgu yaptığı ve bundan dolayı da dram sanatında önemli bir gelişme yaratmadığını ileri sürdü.

1913'te Copeau yeni bir tiyatro için bir manifesto yayınladı. Bu manifestoda, yönetmenin temel görevinin oyun yazarının metnini "tiyatronun şiiri"ne iyi bir şekilde çevirmek olduğunu savunduğundan, Meyerhold ve Tairov'a tam anlamıyla karşıt bir konumu benimsiyordu. Bunun da ötesinde oyuncuyu, teatral yapımın en vazgeçilmez

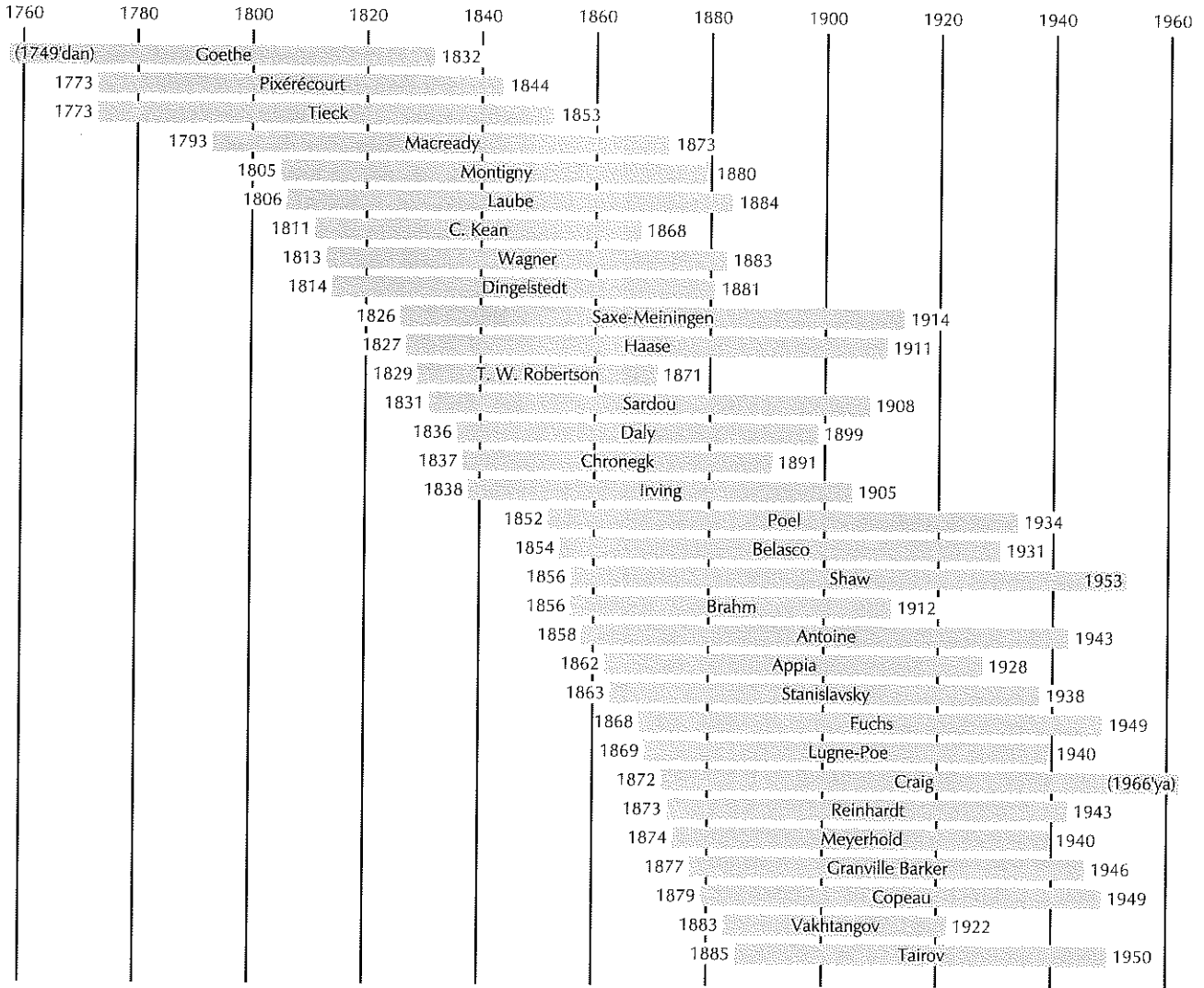
ögesi olan yazarın bir "temsilci"si olarak gördü ve dram sanatının yeniden gençleşmesinin çıplak platform sahneye dönüşle mümkün olduğunu öne sürdü.

Copeau, aralarında, her biri savaş sonrası tiyatrosunun önemli isimleri olacak ve ilk başarılı yapımlarını gerçekleştirmek için ülkeyi terk edecek olan Louis Jouvet, Charles Dullin, Suzanne Bing, Romain Bouguet ve Valentine Tessier gibi isimlerin olduğu on oyuncudan oluşan bir topluluk kurdu. Copeau aynı zamanda küçük bir salonu, sadece 400 oturma yeri olan Théâtre du Vieux Colombier'e dönüştürdü. İçsahnenin hemen önünde bir önsahnesi vardı. Buna karşın perdenin ve fonların hareketi için bir makine yoktu. Perdeler ve fonlar hızlı değişim etkisi vermek için çubukların yardımıyla hareket ettiriliyordu. Bu perdeler de en temel sahne gereçlerinin ve eşyalarının içinde yer alıyordu. 1913-1914 süresinde, savaş onu durduruncaya kadar Copeau içlerinde Shakespeare'in, Molière'in, Heywood'un, Claudel'in ve diğer isimlerin de bulunduğu on beş oyun sahnelledi. 1917 yılında Copeau'dan, topluluğunu New York'a taşıyarak burada sürdürmesi istendi. 1917 ile 1919 yılları arasında Paris'e tiyatrosunu yeniden açmak için dönmeden önce Birleşik Devletler seyircisi için oyunlar sergiledi. Théâtre du Vieux Colombier'in en önemli yanı Fransız tiyatrosu'nun liderliğinin Antoine'dan, savaş sonrası Fransız tiyatrosunu yönlendirecek olan Copeau'ya geçmesini sağlamasıdır.

## İTALYA VE İSPANYA'DA TİYATRO, 1875-1915

1875 ile 1915 yılları arasında gerek İtalya gerekse İspanya, yenilikçi olmaktan çok rekabetçiydi. İtalya'nın yaratıcı enerjisinin büyük bir bölümü operada ortaya çıkıyordu. Dram sanatında, gerçekçilik ilk olarak, Dumas *filis*'in tarzında bir yazar olan Paolo Ferrari'nin (1822-1889) yapıtlarıyla geldi ve oradan da "gerçekçi" ya da doğalcı okula geçti. Yeni-coşumculuk ise ilk büyük desteğini, Materlinck'in etkisinde olan ve *La citta morta* [*Ölü Kent*, 1898], *La Giocanda* (1898) ve *Francesca da Rimini* (1902) gibi oyunlar yazan Gabriele D'Annunzio (1863-1938) ile buldu. Güçlü İtalyan oyunculuk geleneği ise Elenaora Duse (1859-1924) tarafından sürdürüldü. Dört yaşından beri sahnede olan Duse, 1879'da Rossi'nin başkadın oyuncusu oldu. 1885'te Güney Amerika turnesinden sonra, kendi topluluğunu kurdu ve dünyanın her tarafında oynadı. 1909'da emekli oldu ama 1921'de yeniden sahneye döndü ve Pittsburgh'ta turne sırasında öldü.



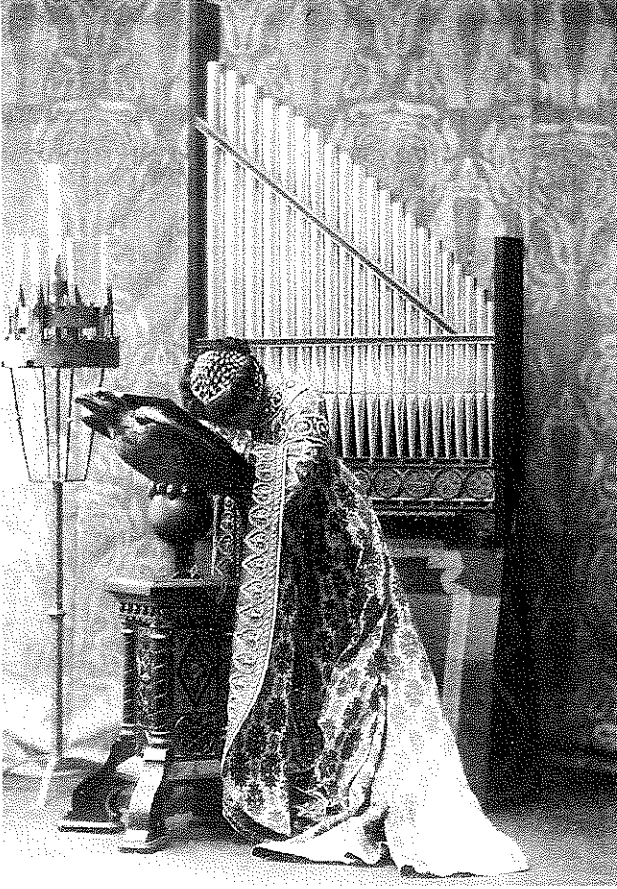


Resim 16.30  
1800 ile 1920 yılları arasındaki önde gelen yönetmenler.

Duse, kendi sahne tarzına tam anlamıyla karşıt olan Bernhardt'ın oynadığı roller de içinde olmak üzere, geniş bir yelpaze içinde en ünlü rolleri oynadı. İnceliğiyle dikkat çeken Duse, daha çok karmaşık düşünceleri taşımak için basit yaklaşımlar kullandı. Makyajı hiç önemsemedi ve her rolün gerektirdiği fiziksel değişimi hiçbir dış etkene bağlı kalmaksızın gerçekleştirmekle övündü. Birçok zeki eleştirmene göre o, modern kadın oyuncuların en büyüğüdü.

İspanya'da gerçekçi dram sanatı ilk önemli desteğini, İbsen'in *Hortlaklar* üzerine geliştirilen *El hijo de Don Juan* [*Don Juan'ın Oğlu*, 1892] ve hayatları karartmada dedikodunun gücünü gösteren bir oyun olan *El gran*

*Galeoto* [*Büyük Galeoto*, 1881] gibi oyunları ile fark edilen José Echegaray (1848-1927) ile buldu. 1898 Savaşı'nın son zafer kıvrımlarını da ortadan kaldırmasından sonra yeni bir hareket, "98 Kuşağı", edebiyatı yeniden canlandırma çabasına girdi. Yeni yazarların en ünlüsü, birçok biçemi ve biçimi barındıran bir yelpazede 300 oyun yazan, üretken bir oyun yazarı Jacinto Benavente'ydi (1866-1954). Gerçekçi olmayan yapıtlarının en iyisi, Commedia dell'Arte konvansiyonlarını kullanan felsefi bir yapıt olan *Los Intereses Creados* [*Merak Bağları*, 1907] iken, gerçekçi oyunları içerisinde belki de en iyisi, üvey kızına âşık bir adamın hikâyesi olan *La Malquerida*'ydi [*Tutku Çiçeği*, 1913].



Resim 16.31  
Eleanora Duse, D'Annunzio'nun 1902 yılında Roma'da, Teatro Constanzi'de sergilenen *Francesca da Rimini* oyununda küçük bir rolde.

İspanya'da modern hareketin gelişmesine, 1898 yılında Barselona'da, Avrupa'nın "bağımsız tiyatroları"na bir öykünme olarak, Adria Gual (1872-1932) tarafından kurulan Teatro Intim'in de gözle görülür ölçüde katkısı oldu. Burada, otuz yılı aşkın bir sürede Aiskhylos'tan bugüne dram sanatının bir kesiti sunuldu. Gual, yapım biçimlerindeki denemeleriyle İspanya'ya birçok yeni eğilimi getirdi.

## BİRLEŞİK DEVLETLER'DE TİYATRO, 1895-1915

Yeni eğilimler 1915'ten önce Amerikan tiyatrosunda çok az bir çatışma yarattı. 1895 yılında Birleşik Devletler'de teatral eğlencenin tek kaynağı gezici sokak gösterileriydi. Uzun süre tutabilecek gözde oyunlar tek amaç haline gelmişti ve New York en önemli tiyatro merkeziydi. Bu

koşullar birçok yeni sorunu da beraberinde getirdi. Bu zorluklardan en önemlisi yer bağlantılarıydı. Yerel bir tiyatronun yöneticisi artık New York'a giderek, bir süremin yer bağlantısını yapmak durumundaydı. Kırk haftalık bir plan hazırlamayı düşündüğünde, her biri diğer yerel yöneticilerle görüşme halinde olan kırk farklı yapımcıyla görüşme yapmak zorundaydı. Bundan dolayı da, yer bulma zor ve şansa dayalıydı. Yapımcılar genellikle sözleşmelerine uymadıklarından, yerel tiyatrolar sıklıkla iptallerle karşı karşıya kalabiliyordu. Bu hastalıklarla başa çıkmak için, yeni girişimler ortaya çıktı. Belli bir bölgenin tiyatroları yer anlaşmalarını birlikte yapmaya başladılar ve yöneticilerle yapımcılar arasında yer alan salon ajansları hizmet vermeye başladı.

Bu karmaşa içinde, küçük bir grup insan ise Amerikan tiyatrosunun denetimini ele geçirmenin mümkün olduğunu gördü. 1896 yılında, Philadelphia'dan Sam Nixon ve Fred Zimmermann ile New York'tan Charles Frohman, Al Hayman, Marc Klaw ve Erlanger daha sonra "Birlik" diye anlandırılacak bir örgütlenme oluşturdular. Yeni örgütlenme, tüm süreme yönelik bir yıldız kampanyası yapmaya başladı, yerel yöneticiler de yalnızca bu örgütlenme dolayısıyla salon bulabileceklerdi. Bu hizmet, belli başlı yapımları ortaya çıkaracağı ve onlara tek bir ajansla çalışma olanağı tanıyacağı için birçok yönetici tarafından hoş karşılandı. Bu Birlik'le çalışmayı reddeden yöneticiler ise önce basit bir biçimde, sonra ise acımasız önlemlerle dışlandı. Birlik ülkedeki bütün tiyatrolar üzerinde bir denetim getirme arayışında değildi ama yine de daha çok, büyük kentler arasındaki kilit güzergâhlar üzerinde yoğunlaştı. Çünkü yapımlar bu güzergâhlarda oynamadıkça turne karlı hale gelemiyordu. Birlik belli başlı tiyatrolar üzerinde denetimi sağlayamasa da, rakip salonlara en iyi gösterileri getirerek ve fiyatlarını ucuzlatarak, bu tür tiyatroların iflasına yol açtı. Birlikte çalışmayı reddeden New Yorklu yapımcılara yer verilmedi ve birçok oyuncu, Birlik, onların çalıştıkları yapımları turneye göndermediği için "ortada" kaldı. 1900 yılında Birlik, Amerikan Tiyatrosu üzerinde etkili bir denetim sağlamıştı. Artık oyunların seçimini de etkileyebilecek bir konumdaydı. Büyük kitlelerin hoşuna gitmeyebilecek, büyük yıldızların başrolünde oynamadığı ve geniş kadrosu olmayan oyunları reddetmeye başladı. Sonuç olarak 1900 ile 1915 yılları arasında Amerikan Tiyatrosu geniş ölçüde ticari bir riske girdi.

Charles Frohman (1854-1915) teatral üretimin doğrudan içinde yer aldığından dolayı, Birlik'in en önemli üyelerinden biriydi. Frohman program satıcılığından, iş yönetimine ve ajanlığa uzananan yöneticilik işine 1889'da



Resim 16.32

Bayan Fiske ve Holbrook Blinn, Edward Sheldon'un *Nell'i Kurtarmak* (1908) oyununda.

girdi. 1893'te New York'ta, yıllarca mevcut en iyi topluluğu yürüteceği yer olan Empire Theatre'ı açtı. 1896'da ilgisi Londra'ya kaydı ve burada da beş tiyatronun denetimini ele geçirdi. Gücünün doruğunda olduğu yıllarda neredeyse on bin insanla çalışıyordu. Bir girişimci olarak Frohman iki geleneğe öncülük etti: Seyircinin beğenisinin yanılmazlığı ve seyirciyi çekmek için starların gerekliliği. Bunun için de, seyirci kitlelerinin hoşuna gidecek oyunlar arayışına girdi ve birçok yeni star yarattı.

Birlik tüm gücüne rağmen, yoluna rakipsiz devam edemedi. James A. Herne, Bay ve Bayan Harrison, G. Fiske, James O'Neill, David Belasco gibi isimler –daha sonra Fiske dışındakiler tam anlamıyla Birlik'le uzlaştırsa da– Birlik'e karşı koydular. Üç yaşından beri sahnede olan Minnie Madern (1865-1932), bir oyun yazarı ve dönemin en etkili tiyatro gazetesi *The New York Dramatic Mirror*'ın yayın yönetmeni olan Harrison Grey Fiske (1861-1942) ile 1889'da evlenince gözle görülür bir üne sahip oldu. Bayan Fiske, 1893 yılında sahneye döndüğünde, yeni bir gerçekçi dram sanatının öncülüğünü yaptı ve *Bir Bebek Evi*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm*, *Halkın Öncüleri* ve *Hayaletler* gibi oyunlarını koyarak, İbsen'i geniş ölçüde tanıtan ilk Amerikalı oldu. Birlik, tiyatrosunu ona kapadığında, kocası ona, 1901'den 1907'ye kadar çok önemli yapımlara imza atacağı ve oyuncularını star sisteminden topluluk ruhuna döndürme çabasını sürdüreceği Manhattan Theatre'ı kiraladı. Bayan Fiske oyuncu olarak, hayatın doğrudan gözlemine ve psikoloji

bilgisine sahip olmayla ilgiliydi. Oyuncularını olabildiğince geniş bir yelpazede roller oynamaya teşvik etti. Hiç kuşku yok ki çağının oyuncuları içinde onun kadar modern tiyatronun oluşumuna katkı sağlayan olmamıştır.

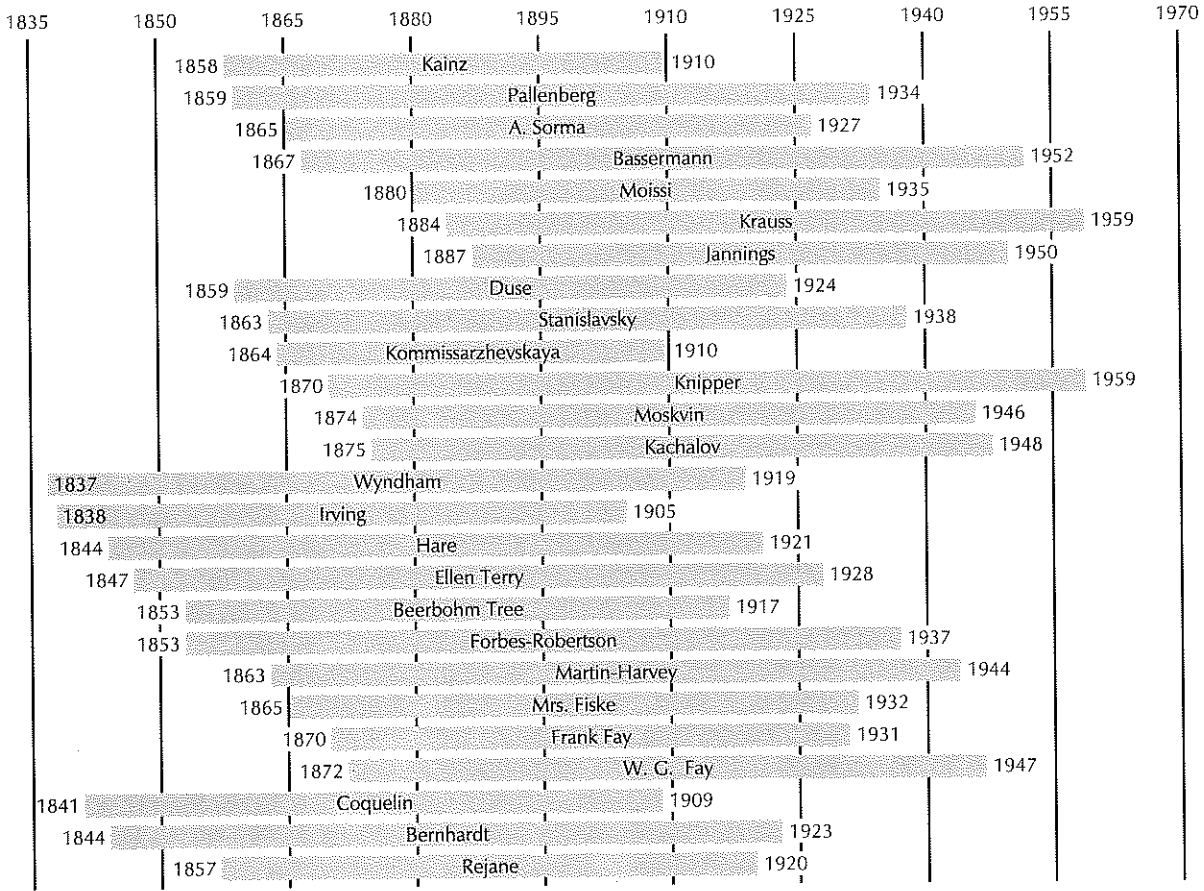
Daha çok bugün Eugene O'Neill'in babası olarak hatırlanan James O'Neill (1847-1920) 1880'lerden I. Dünya Savaşı'na kadar Amerika'nın en popüler oyuncularından biriydi. Büyük oyun gücüne rağmen, daha çok, ilk kez 1883'te oynadığı ve daha sonra da yinelediği *Monte Kristo Kontu*'ndaki başrolüyle özdeşleştirildi.

Ama Birlik'e karşı en büyük muhalefet, Frohman'ın ideallerini paylaşan bir yapımcı ve oyun yazarı olan David Belasco'dan (?1854-1931) geldi. San Francisco'da doğan ve çocuk yaşından beri sahnede olan Belasco ilk oyununu da 12 yaşında yazdı. 1882'de California'dan ayrıldığında, yüzden çok oyun yazmış ve uyarlamış, üç yüzü aşkın da oyun sahnelemişti. New York'ta MacKaye'in ayrılmasından sonra Madison Square Theatre'da yönetici olarak görev yaptı. Daha sonra ise MacKaye'in Lyceum'unda sahne amiri oldu. 1887 ile 1890 yılları arasında Lyceum'un en başarılı dört oyununda Henry C. DeMille (1850-1893) ile birlikte çalıştı ve 1890'larda ise bir oyun yazarı olarak, yazdığı *The Girl I Left Behind Me* [*Arkamda Bıraktığım Kız*, 1893], *The Heart of Maryland* [*Maryland'ın Kalbi*, 1895] ve *Zaza* (1899) gibi zirvedeki oyunlarla ününü pekiştirdi. 1890'larda da oyun yapmasına karşın 1902 yılına kadar kendi tiyatrosuna sahip olamadı. 1907 yılında (1910 yılında adı Belasco olan) ve her modern gelişmenin uygulandığı Stuyvesant Theatre'ı açtı. 1928 yılına kadar çalışmalarını burada sür-



Resim 16.33

David Belasco'nun *Vali'nin Karısı* yapımları, 1912. Childs Restorantının maketi.



Resim 16.34  
1875-1915 arasındaki önde gelen oyuncular.

dürdü. Belasco hiçbir zaman bir turne topluluğu kurma iddiasını taşımadı ve ilke olarak daima tek bir oyun üzerinde çalıştı.

Bir yapımcı olarak Belasco, üç nedenden ötürü hatırlanmaktadır: Star yaratma gücü, sahnelemedeki gerçekçiliği ve Birlik'e karşı yürüttüğü muhalefet. Frohman gibi Belasco da daha çok, tek tek yetiştirdiği ve onlara göre oyunlar bulduğu starlara bağımlıydı. Onun starları arasında 1895'ten 1905'e kadar Belasco'nun birçok yapımında başrolü üstlenen Bayan Leslie Carter (1862-1937); özellikle Belasco'nun *Madam Butterfly* (1900) ve *The Girl of the Golden West* [*Altın Batı'nın Kızı*, 1905] yapımlarında ve daha sonra Frohman'ın birçok yapımında dikkat çeken Blanche Bates (1873-1941); Belasco'nun *The Rose of the Rancho* [*Rancho'nun Gülü*, 1906]; Eugene Walter'ın *The Easiest Way* [*En Kolay Yol*, 1909] gibi yapımlarında parlayan cesur bir oyuncu olan Frances Starr (1886-1973) ve Belasco onu *The Auctioneer* [*Tellal*,

1902], *The Return of Peter Grimm* [*Peter Grimm'in Dönüşü*, 1911] ve *Venedik Taciri* (1922'de sahnelendi) gibi oyunlarda önde gelen dramatik oyuncusu haline getirmesinden önce bir burlesk oyuncusu olan David Warfield (1866-1951) vardı.

Bütün bunların ötesinde, Belasco bugün sahneleme biçimiyle de hatırlanmaktadır. Daly ve MacKaye gibi Belasco da kendi yapımlarının her aşamasını denetim altında bulundurmak istedi. Onunla birlikte, Birleşik Devletler'de, doğalcı ayrıntılar doruk noktasına ulaştı. *The Governor's Lady* [*Vali'nin Karısı*, 1912] adlı oyun için sahne üzerinde bir Child Restaurant inşa edildi ve Child zinciri tarafından her gün sağlanan yiyecekler de gösteri sırasında tüketildi. *The Easiest Way* oyunu için, duvar kâğıtları da dahil olmak üzere, bir pansiyon için ne gerekliyse satın alındı ve sahne bir pansiyona dönüştürüldü. Özellikle onun kalabalık sahneleri oldukça güçlü ve etkiliydi. Louis Hartman ile yaptığı ortak çalışmalarla

sahne ışıklanmasında da geniş ölçüde denemelere girişti. *Madam Butterfly*'da gece sahnesinde, gün batımından geceye ve gecedan gün ağarmasına kadar geçiş, 12 dakikalık bir bölümde gerçekçi olarak gösterildi. 1915 yılında Belasco ramp ışıklarını kaldırarak salona asılan spot ışıklanmasına geçti ve yeni bir renk tekerleği geliştirdi. Belasco, yetkinlik arayışında Boucicault geleneği içinde en üst düzeyde bir yanılama getirme çabasında olduğundan, belirgin bir biçimde ondokuzuncu yüzyıl geleneği içinde anıldı.

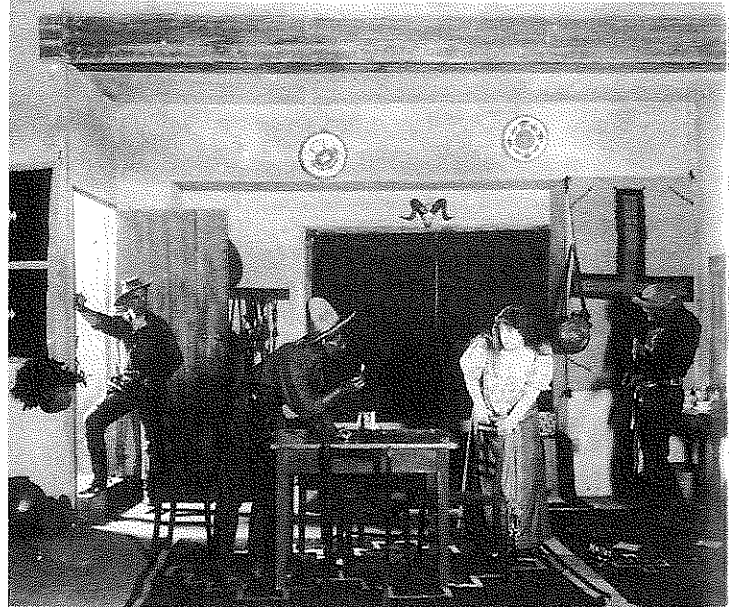
Belasco, Birlik ile çatışmaya ilk kez 1902 yılında *The Auctioneer* oyununu turneye götürme çabası sırasında girdi. Daha sonra, zorlamalar onu 1906 yılında mahkemeye götürdü. 1909 yılında Belasco'nun yapımları o denli talep gördü ki, her ne kadar o Birlik yoluyla bağlantıya karşı çıksa da, Birlik onun şartlarını kabul etmek zorunda kaldı. Bu da, Belasco'ya Birlik'in gücünü ciddi biçimde kıran ilk kişi olma ayrıcalığını getirdi.

Birlik'in imtiyaz verme konusundaki gönüllülüğü, Shubertlerin yükselişiyle hız kazandı. Üç erkek kardeş, Sam (1876-1905), Lee (1875-1954) ve Jacob J. (1880-1963) New York Syracuse'da bir başlangıçtan sonra, 1909 yılında New York'ta bir tiyatro kiraladılar. 1905 yılında Birlik kendi tiyatrolarını onların yapımlarına kapadığında Shubertler de rakip bir zincir oluşturmaya başladılar. Bu sıralarda Birlik'in küstahça yöntemleri çok büyük hoşnutsuzluk uyandırmaktaydı. Shubertler bu yüzden birçok yerel yönetici tarafından müttefik olarak kabbellenildi. 1908 yılıyla birlikte birçok tiyatro Shubertlere geçti ve 1910 yılında Ulusal Tiyatro Sahipleri Birliği'nin [National Theatre Owners Association] kurulmasıyla isyan hızlandı. Shubertlerle Birlik arasındaki mücadele 1913 yılında, Birlik'in kısırcının kırılmasıyla doruk noktasına ulaştı. 1915'te Charles Frohman'ın ölümüyle bu daha da ileri gitti ve 1916 yılından sonra Birlik büyük oranda gücünü kaybetti. Ancak, Shubertler de tıpkı Birlik gibi diktatör ve tekelci hale geldi. Onlar da yapımcılar gibi içeriği önemsiz, savurgan müzikallere yöneldiler. 1945 yılından sonra çok fazla yapımlar ortaya koymasalar da, anti-tröst yasası yüzünden tiyatrolarının birçoğunu satmak zorunda kalacakları 1956 yılına kadar "güzergâh"ı denetlemeyi sürdürdüler. Bu sonuca karşın Shubert örgütlenmesi Amerikan tiyatrosundaki en güçlü odaklarından biri olmayı sürdürdü.

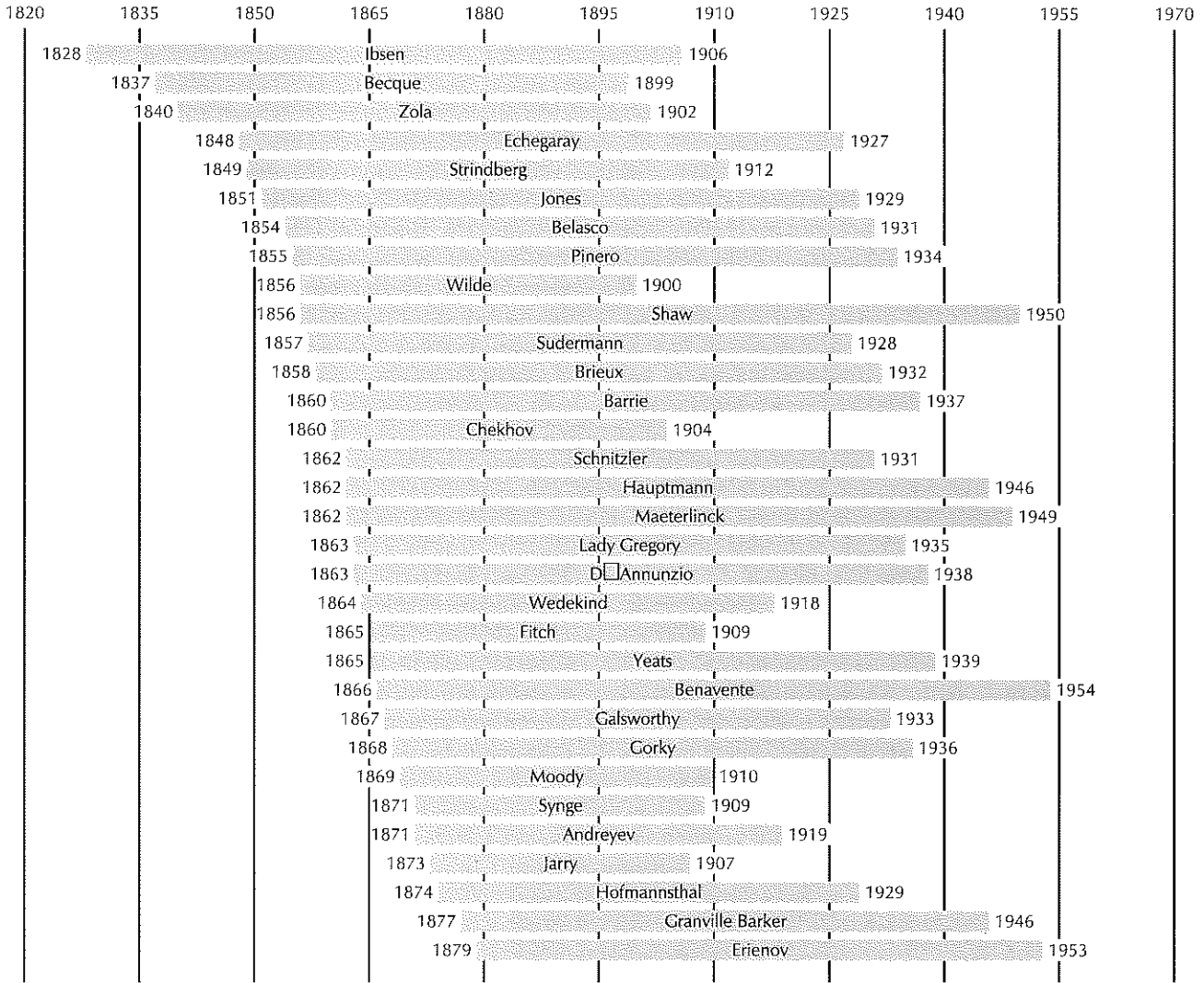
1895 ile 1915 yılları arasında Amerikan tiyatrosunu yönlendiren bu koşullar altında, oyun yazarlığında belli bir çıkış olmaması sürpriz değildi. Bu dönemin en başarılı oyun yazarı, Richard Mansfield tarafından *Beau Brummel*'i (1890) yazması için teşvik edildikten sonra,

*Barabara Frietchie* (1899), *Captain Jinks of the Horse Marines* [Deniz Atlarının Kaptan Jinks'i, 1901], *The Girl with the Green Eyes* [Yeşil Gözlü Kız, 1902], *The Truth* [Gerçek, 1907] ve *The City* [Şehir, 1909] gibi yaklaşık altmış oyun yazan Clyde Fitch'di (1865-1909). 1900-1901 süreminde Fitch'in yapıtlarından 10'u New York ve çevresindeki turnelerde sahnelendi. Fitch, dikkatli bir gözlemci olarak kendi çağının hayatını yansıttı. Özellikle sessizliğin olduğu sahneler ya da ateşli sahnelerle dikkat çekti. Tek hatası yazma hızından dolayı derindeki gerçeğe inememektir. Oyunlarını yayınlayan ilk Amerikan oyun yazarı olarak, bugüne dek süregelen bir yazım biçimini de ortaya koyan ilk kişi oldu.

Yüzyılın ilk on yılında Vaughan Moody (1869-1910) umut veren oyun yazarı olarak görüldü. Moody 1900 yılında salon oyunları yazmaya başladığında, Chicago Üniversitesi'nde profesör ve aynı zamanda da önemli bir şairdi. Henry Miller ve Margaret Anglin tarafından ilk sahnelenen yapıtı *The Great Divide* [Büyük Bölüşüm, 1906], katı ve samimi batı ile bitkin ve utangaç doğu arasındaki "büyük bölüşüm"ü canlandıran müthiş bir eylemlilikle, gözle görünür derecede bir yazımsal ustalığın harmanlandığı bir başyapıt olarak görüldü. Moody'nin sahneye buluşabilen ikinci yapıtı ise, belki de inançsız kahramanından dolayı seyirci tarafından pek tutulmayan



Resim 16.35  
William Vaughan Moody'in *Büyük Bölünme* oyunu. Princess's Theatre, New York, 1906. Henry Miller ve Margaret Anglin (I. Perde).



Resim 16.36  
1875-1915 arasındaki önde gelen oyun yazarları.

*The Faith Healer* [İnanç Hekimi, 1909] oldu. Moody'nin erken ölümü, onun oyunlarını gerçek bir Amerikan tiyatrosunun çekirdeği olarak görenlerin umutlarını söndürdü.

1915'le birlikte tiyatronun popüleritesi azalmaya başladı. Bunun nedeni kısmen, artan bilet fiyatları olmakla birlikte, özellikle seyir sporları ve sinema ile tiyatro arasında da etkin bir rekabet ortaya çıktı. Kısa bir süre sonra, 1894 yılında Thomas A. Edison "kineteskop"u keşfetti ve "sent pasajları"nda kısa filmler gösterilmeye başlandı. Bunları ancak bir tek kişi izleyebilmesine karşın, George Eastman'ın dayanıklı filmi ve Thomas Armat'ın projeksiyonu bulması, geniş kitlelere film göstermeyi olası kıldı.

1905 yılında, "beş sentlik sinema"ların ilki açıldı ve 1909 yılında bunların sayısı sekiz bine yükseldi. İlk salonların yalnızca yüz oturma yeri vardı ve sadece kısa filmler gösteriliyordu. 1914 yılında, New York'ta Strand Theatre üç bin oturma yeri ile, daha büyük salonlara doğru bir eğilim başlattı. Ancak, D.W. Griffiths'in *The Birth of a Nation* [Bir Ulusun Uyanışı, 1915] adlı, Belasco'nun gerçekçiliğini ve melodramatik gücünü aşan filmine kadar sinema tiyatroya ciddi bir rakip olamadı. Seyirciyi yakalamadaki üstünlük ve bilet fiyatlarındaki ucuzlukla sinema, tiyatrodan yanılısama ve heyecan arayan seyirciyi kendine çekti. Bununla birlikte, tiyatronun ticarileşme-

sinin tiyatroya yabancılaştırdığı geniş seyirci kitlesinin tiyatrodan kopmaması için ise etkili bir önlem alınamadı.

Sinema ile rekabet yine de akşamdan sabaha bir devrimi getirmede. 1915 yılında New York dışında bin beşyüzü aşkın tescilli tiyatro vardı ve 1927-28 süremine dek Broadway'deki yapımların sayısı artmayı sürdürdü. Bununla birlikte, 1927 yılında sesli sinemanın bulunması ve 1929 bunalımı ciddi patlamalara yol açtı. 1930 yılında New York dışında yalnızca 500 tiyatro etkinlik gösteriyordu. Bu sayı daha sonra ise giderek düştü.

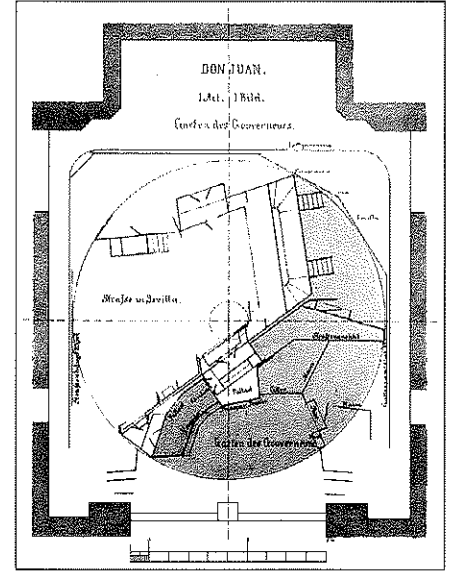
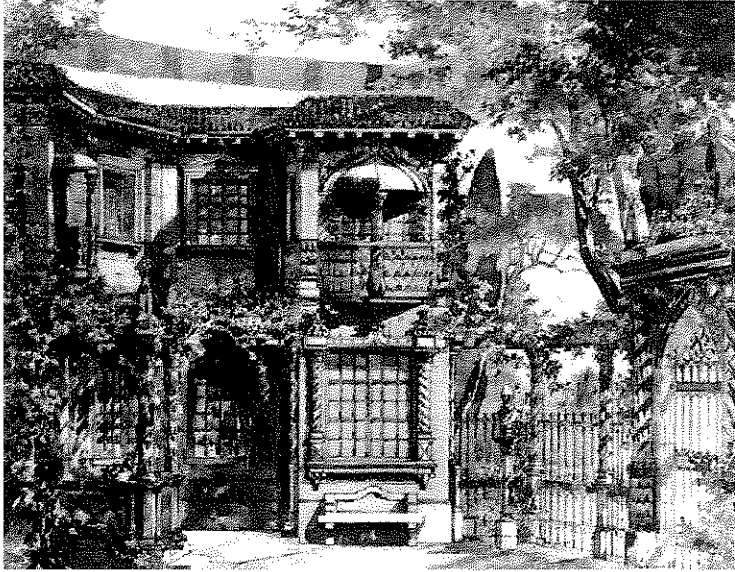
Bu yeni yönelişler 1915 yılına kadar ortaya çıkmamasına rağmen, eski yapımların demode hale gelmesinin ve ticarileşmenin, repertuarı yalnızca büyük seyirci kitlelerine ulaşma çabasına indirgemesinin de bunda payı büyüktü. Yine de yeni yöntemler ve değişen idealler ortaya çıkıyordu.

## ÖNEMLİ TEKNİK YENİLİKLER, 1875-1915

1875 ile 1915 yılları arasında, çoğunlukla Almanya'da birçok teknik yenilik ortaya çıktı. Bunların çoğu hantal üç-boyutlu dekoru değiştirmek düşüncesinden doğdu ve bu tür dekor, makine ve çubuklarla hareket ettirilen perdeler ve panolarla yer değiştirdi. Yeni yöntemlerin en

önemlilerinden biri döner sahneydi. İlk kez 1896 yılında Münih'te Residenz Theater'da Karl Lautenschläger (1843-1906) tarafından uygulandı. Aynı anda birden fazla dekoru yerleştirebilme olanağı ve bunların bir anda döndürülerek değiştirilebilmesi, bu tekniğin 1900'den sonra, geniş ölçüde benimsenmesine neden oldu. Başka bir çözüm de, 1900'lerde Berlin'deki Kraliyet Opera Salonu'na Fritz Brandt'ın (1846-1927) getirdiği yürüyen platform sahneydi. Bununla birlikte üzerinde dekorun yerleştirildiği tekerlekli platformlar sahne dışında tutulabiliyor ve yeri geldiğinde sahneye sokuluyordu. Asansör sahne de büyük ölçüde benimsenen bir yenilik oldu. Tam anlamıyla ilk geliştirilmiş asansör sistemi (Asphelian Sahne) 1884 yılında Budapeşte Opera Sarayı'nda uygulandı. Bütün sahne alanlara bölünmüştü ve her alan inip kalkabiliyor, farklı oyun alanları yaratmak için eğilebiliyor, sahne gereçlerini aşağıya indirmek ya da yukarı çıkartmak için kullanılabilirdi. Asansör sahne daha sonra Münih Sanat Tiyatrosu'nda, Burgtheater'da ve daha birçok tiyatrodaki kullanıldı.

Dresden devlet tiyatrosunda ise 1914 yılında Adolf Linnebach (1876-1963) tarafından, kayan platformlarla asansörlerin karışımından oluşan daha da karmaşık bir düzenleme uygulandı. Bu karmaşık teknik yöntemlere daha sonra, havada hareket ettirme, elle değişim ve rul-



Resim 16.37

Avrupa'daki ilk döner sahne Münih'teki Residenz Theatre'da uygulandı. Sağda, Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin iki dekoru için çizilmiş zemin planı. Kumandan'ın Bahçesi ve Seville'de bir sokak. Solda, Kumandan'ın bahçesi için yapılmış bir tasarım. Theatermuseum, Münih.

manlar üzerinde hareket eden küçük arabalar da eklendi. Yeni sahne mekanizması iki nedenden dolayı en çok Almanya'da kabul gördü: Bunlardan ilki, burada masrafların hükümet fonundan karşılanması, ikincisi ise bu yöntemlerin bulunmasından önce gerçekçiliğin düşüşünün büyük oranda kabul görmesiydi ve başka yerlerde yalınlaştırılmış dekora yönelme karmaşık bir mekanizmanın gerekliliğini azaltıyordu.

Bu dönemin Alman tiyatrolarının birçoğunda, sahenin üzerine, buranın sonsuz bir mekân olduğu etkisi verecek ve yanlarda ve yukarda maske koyma gereksinimi de giderecek alçı bir kubbe [*kuppelhorizont*] yerleştirildi. Aynı işlevi görmek adına kimi başka tiyatrolarda da, sahenin tamamını kaplayan bir kumaş fon kullanıldı.

Sahne ışıklandırmasında da birçok denemeler ortaya çıktı. Işık köprüleri ve yeni asma yöntemleri denendi. 1907'den sonra akkor lambaların gelişmesiyle elektrik gücünü arttırmak mümkün oldu ve (kireç lambasından ya da karbon ark'tan farklı olarak) ilk spot ışıkları yapıldı. 1913 yılında Avrupa'da bin vattlık lambalar kullanılıyordu ve renk tekerleği ve spot ışıkları yaygınlaşmaya başlamıştı. Daha sonra ramp ışıkları salona asılan spot ışıkları ile yer değiştirdi. Dönemin en hayranlık uyandırıcı ışık sistemlerinden biri, sert ışıkları ipek panellere ya da alçı kubbeye vurdurarak buradan sahneye yansıtan Mariano Fortuny (1871-1949) tarafından yapıldı. Dikkatli bir biçimde panelleri değiştirmek ve ışığı denetlemek, daha önce bilinen sistemlere göre daha çok çeşitleme olanağı tanıdı. Ancak karmaşıklığı ve maliyeti, yaygın bir biçimde kullanılmasını engelledi. Ama yine de bu işığa karşı, tasarımın önemli bir öğesi olarak ilginin arttığını gösteriyordu.

Seyir yeri de, özellikle Wagner'in Bayreuth'taki tiyatrosunun etkisi altında gözle görülür ölçüde değişikliğe uğradı. Locaları kaldırma eğilimi başladı ve balkonların sayısı da azaltıldı (kimi yerde tamamen kaldırıldı). Ortadaki geçişler yanlara alındı. Oyuncular ile seyirciler arasındaki engelleri ortadan kaldırma eğilimi güçlendikçe çerçeve-sahne ön sahneye geldi ve kimi örneklerde görüldüğü üzere portal de kaldırıldı. Böylelikle, onyedinci yüzyıldan beri egemen olan İtalyan tarzı tiyatroya ilk kez meydan okundu.

1915'le birlikte, 1875'te evrensel olarak kabul edilen yapım ölçüleri demode oldu. Resimsel gerçekçiliğin hâlâ popüler tiyatroya egemen olmasına karşın, bunun da kimi denemelerle altı oyuldu. Tüm denemeci çalışmalarda ortak bir tema vardı: Birleşik bir yapım gereksinimi; güçlü bir yönetmen ve sanatsal bütünlük. Böylelikle tiyatro bir kez daha Antik Grek dünyasındaki gibi, bir bilgi kaynağı ve bir ayın yeri olma rolünü üstlenecekti. Savaşın bu

gelişmeleri kesmesine rağmen, savaş sonrası yıllarda da yeni inançlar, yeni bir güçle yeniden ortaya çıktı.

## Tiyatro Tarihine Bakış

Tiyatro tarihi üzerine çalışma yapmanın bir yöntemi de, belli yapımları yeniden yapmaktır. Genellikle, gösteri tam olarak yeniden ortaya konulmasa da, böylelikle beklendiğinden daha çok şey elde edilebilir. Bu tür bir yaklaşım tüm bağlam hakkında bütün bilgiyi toplamayı gerektirir: Geçerli olan teatral koşullar ve görenekler, oyun yazarı, metin, yönetmen, oyuncular, tiyatro yapıları, dekor, kostüm, ışıklandırma, müzik, prova sistemi, gösteriler, seyirci ve eleştirel tepkiler. Ayrıca, katılımcıların bıraktığı anıları okunmalı ve olayı görsel olarak yaşayanların tanıklığı da bilinmelidir. Bu tür malzemelerin elde olması, insanın yapımin tüm öğelerini anlamasını ve gösterimi sahne sahne takip etmesini getirecektir. Böylesi bir çalışma, sadece belli bir yapıyı değil dönemin tüm tiyatrosunu aydınlatılabilir.

Yapımlar hakkında bilgi alınabilecek en iyi kaynaklar arasında oyuncuların çevresindeki sorunları izlemek adına, özellikle 1850'lerden sonra (çünkü daha önce yapılanlarda sadece engellemeler ve sahnede yapılan işlerle ilgili şeyler kaydediliyordu) yapılmış rejî defterleridir. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren ise rejî defterlerinde tüm yapım öğeleri üzerine çok özel bilgiler de yer almaya başladı.

Charles Shattuck, kütüphanelerde ve koleksiyonlarda bulunabilen Shakespeare'in rejî defterlerinden bir diziyi *The Shakespeare Prompt-books: A Descriptive Catalogue [Shakespeare'in Rejî Defterleri: Tanımlama Kataloğu]*, Urbana, III., 1965] adı altında yayımlamıştır. Shattuck'ın özel olarak Shakespeare'in rejî defterlerine yönelik bu çalışması, bir yapımin nasıl yeniden kurulabileceğine model oluşturmaktadır. Bunlara, *William Charles Macready's "King John"* [*William Charles Macready'nin Kral John'u*, Urbana, III., 1962] ve *The Hamlet of Edwin Booth [Edwin Booth'un Hamlet'i]*, Urbana, 1966] eklenebilir. Onun çalışmaları tam uzunlukta birer kitap olmasına rağmen, diğer yeniden oluşturmalarda aydınlanma adına bu denli boydan boya çalışmaya gerek yoktur.

1875 ile 1915 yılları arasındaki oyunlar ve yapımlar hakkındaki eleştirel tepkiler üzerine bir çalışma da çok açıcı olabilir. Saxe-Meiningen'in çalışmaları, seyircinin onayladığı ve aşına olduğu eğilimleri güçlendirir.



diği için seyirci tarafından hemen kabullenilmişti. 1881'de Londra'da bir topluluk kuruldu. Değerlendirmeciler, kimi bölgelerde İngilizce'nin daha iyi konuşulduğunu düşündüklerinden, bu yapımlardan bütünüyle etkilenmediler ancak rekabet adına önemli modeller olarak gördüler. Buraya bu dönemde yapılmış *Jül Sezar*'la ilgili değerlendirmeden bir parça alıyoruz (Bkz. Resim 16.3).

Denebilir ki... Shakespeare'in "Jül Sezar" gibi seyre yönelik olmayan bir oyunu şimdiye kadar bu denli etkileyici biçimde bizim sahnemize getirilmemiştir. Temel kazanım, figüranların eskiçağa ait kostümleri giymesinden ve gerçek yaşamda sahip olmadıkları bir deneyime yönelik hareketleri ve eylemlerin içinde zekice yer almalarından öte bir şeyden oluşmayan tavrından kaynaklanmaktadır. Onun, İngiliz oyuncusunun gözden düşmesini getiren ve çok belirgin bir biçimde arkadaşları üzerinde bir üstünlük kurma tutkusu, bakışımızın dışında tutulmuştur. "Jül Sezar"da olduğu gibi, en önemli nokta tabloların oluşturulmasında ve Antonius'un Caesar'ın cesedi başındaki konuşması sırasında figüranların düzenlenmesinde yatmaktadır ki, buralarda güçlü ve artan bir duygu açığa çıkmaktadır. Resimsel bakış açısından bunlar mükemmeldir.

*The Athenaeum*, 11 Haziran, 1881, s. 796.

Eleştirel tepkilerle ilgili bir çalışma, o günlerde, oyunlardan ya da yapımlardan kaynaklanan, büyük tartışmaları da (bugün tartışılmasa da) anlamamıza yardımcı olabilir. Oyun yazarı olarak İbsen bu dönemdeki kavga'nın odağındaki isimdir. Buraya, Clement Scott'un, *Hortlaklar* oyununun Londra'da ilk kez oynandığındaki tepkilerinden bir parça alıyoruz.

Eğer insanlar sahne üzerinde böyle bayat konuların tartışılmasından hoşlanıyorsa, eğer aklı-başında kadını tiyatronun dışına koymak ve tiyatro salonunu bir hastane koğuşu ya da teşrih masası olarak kullanmak kabul edilebilir bir şeyse, bırakalım böyle olmaya devam etsin... Ama bize bulaşıcı hastalıklarla ilgili bir oyun oynamak istiyorsanız, bırakın da bu iyi yazılmış bir oyun olsun. Kim Hayaletler'in iyi bir oyun olduğunu söyleyebilir ki? Gördüğümüz örneklerden hareketle İbsen'i bir oyun yazarı sayarsak, oyun yazarlığı sanatı çoktan ölmüş demektir.

*The Illustrated London News*, 21 Mart 1891.

Granville Barker da, Shakespeare yapımlarında yanılmacı bir tasarım kullanmaya kalktığımda benzer biçimde, bir alayla karşılanmıştır. Buraya, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nın 1915'te yazılan değerlendirmesinden bir parça alıyoruz: (Dekorun illüstrasyonu için bkz. Resim: 16.24)

Bunun yeni sahne dekorasyonu içinde sunulan son çığlık olduğunu söyleyelim... Sahne değişimleri yanlara asılmış, yanılmacıyı yok eden perdelerle belirleniyor... Hiçbir insandan... hiçbir şey yapması beklenmiyor... Ama, evin çatısı olduğu varsayılan pembe ipek perdeler ya da ormandaki ağaçlar olarak varsayılan yeşil ipek perdeler üzümlüyor ya da kızılıyor. Umarım ki, bu sahne dekorunun tasarımdan çıkıp da yalnızca dekorasyona dönüşmesi, ilerisi için belirleyici olmaz.

G.C.D. Odell'in *Shakespeare Betterton to Irving [Betterton'dan Irving'e Shakespeare]* (New York, 1920, II, 467-468) yapıtında da yayınladığı değerlendirme.

Gerçekçi biçemden en uç noktadaki ayrılış hiç kuşku yok ki, yanılmacı sahne tasarımını değiştirmesinden çok oyunculuğu geniş ölçüde biçimselleştirmesinin şaşırtıcı olduğu Théâtre de L'Oeuvre'da görüldü:

En yalın ve en içli şeyler bile, Lugné-Poë'nun yönetimindeki L'Oeuvre oyuncularının ağızında ya da tavırlarında farklı bir görünüm alıyor. Süreğen bir düşselliğin kesintisiz coşkulu havasını taşıyorlar. Eğer bu halisünasyonsa, öylece uzaklara, daha uzaklara, anlaşılmaz, hiç anlaşılmaz biçimde bakıyorlar. Sesleri alabildiğine geniş, diksiyonları değişken. Sanki budala oldukları izlenimini veriyorlar.

*Moniteur Universel*, 5 Mart 1894.

1875 ile 1915 yılları arasındaki dönemin en belirgin özelliği "tiyatro sanatı"nı yeniden tanımlama çabasıydı. Bu çabada, öncüler Appia ve Craig'di. Burada Appia denemelerinden kimi alıntılar yapıyoruz. Appia, (durağan, iki boyutlu, boyalı dekor ve düz sahne zemini ile, üç boyutlu devinen oyuncu arasındaki eşitsizlikten dolayı suçladığı) ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosunun zaafiyetini belirledikten sonra, soruyor:

Eğer, devinen, plastik insan bedeniyle başlarsak ne olabilir? ... Bir nesne yalnızca ışık vurduğundan do-

layı bize üç-boyutlu gelmektedir... [Daha da ötede] İnsan hareketi eğer tam anlamıyla dışavurumcu olmak istiyorsa engellere ihtiyaç duyar. Bundan dolayı da, bir oyuncunun hareketliliği, zemine ve nesnelere temelden bağlı olduğu durumlar dışında sanatsal bir avantaj olarak kullanılamaz. Böylelikle insan bedeninin sahne üzerinde sanatsal bir biçimde kullanılması için iki gereklilik ortaya çıkmaktadır: Işık onun plastiğini ortaya çıkartır ve dekorla uyumu da tavırlarını ve hareketlerini büyütür...

Işıklama efektleri sınırsızdır [uygun bir biçimde kullanıldığında]; artık oyuncu önünden giden renkli bir ışığın ve gölgesinin önünde yürümez; kendisi için var olan bir atmosferin içine çekilir...

Dekor yanılması oyuncunun yaşayan varlığına eşit olarak tanımlanabilir.

... [Eğer biz önceden öngörülen bir dekor yanılması yaratmak istiyorsak] dekoru alabildiğine yalınlaştır-malıyız. Sahne zeminini yeni baştan düzenlemeli, bütün bunların üzerine, ışıklama için de uygun koşullar yarat-malıyız.

“Comment Reformer Notre Mise en Scène”, *La Revue*, 50 (1 Haziran, 1904), 342-349.

Craig, tiyatroyu farklı sanatların bir zanaatkâr tarafından bir araya getirilmesinden çok, bir usta sanatçı tarafından yaratılan özerk bir sanat haline getirmeye çalıştı:

Tiyatro sanatı ne oyunculuk, ne oyun, ne dekor ne danstır; bunların da içerisinde olduğu tüm öğelerden oluşur: Oyunculüğün ruhu olan eylem; oyunun omurgasını oluşturan sözler; sahnenin yüreği olan renk ve çizgiler; dansın temeli olan tartım...

(Yönetmen) oyun yazarının oyununu, oyuncular, sahne ressamı ve diğer zanaatkârlar ile birlikte yorum-ladığında –o da bir zanaatkârdır, usta bir zanaatkârdır– ama eylemi, sözlerin çizgileri ve tartımın kullan-manın ustası olduğunda bir sanatçı haline gelir. İşte bu noktada artık oyun yazarının yardımına daha fazla

ihtiyacımız yoktur. Artık sanatımız özgüveni olan bir sanattır.

*On The Art of Theatre* [Tiyatro Sanatı Hakkında, Chicago: Browne's Bookstore, 1911], s.138, 148.

Bu dönemde Stanislavski de, kuşkusuz tüm zamanların en etkili sistemi olan oyunculuk sistemini geliştirmeye başla-dı. *Sanat Yaşamım* adlı kitabında, oynadığı rolleri daha “yaşar” kılmak üzerine yoğunlaştığı 1906 yılından başla-yarak sisteminin yıllar içinde nasıl biçimlendiğini anlatır:

Rollerimi kötü canlandırmalardan, ruhsal taşlaşma-dan, kötü hataların otokrasısından, gerçek yoksunlu-ğundan nasıl koruyabilirdim? Her gösteriden önce yalnızca fiziksel makyaja değil, ruhsal makyaja da gereksinim vardı. [s. 460-461]

Oyuncuların sorunlarını içeren uygun bir sistem geliştir-diği gibi, düşünceleri de diğerlerini etkiledi.

Benim yardımına gereksinim duyan gençler için bir stüdyo kurdum (1911'de)... Burada Stanislavski Sis-temi diye adlandırdığımız sistemle çalışmak isteyen herkesi topladık. O tarihte geliştirdiğim biçimiyle bü-tünlüklü eğitim vermeye başladım. Amacım, üst bi-linç yaratıcılığını uyandırmanın pratik ve bilinçsel yöntemlerini vermektir. (s. 531)

Sistemi üzerine ise Stanislavski şu uyarıyı yapıyordu:

Benim sistemim bir saatte, hatta bir günde açıklama-maz. Sistematik ve pratik olarak yıllar içinde öğre-nilmelidir. Sistem, ancak oyunucunun ikinci doğası haline geldiğinde yararlı olabilir. Oyuncu sistem üzerinde bilinçli olarak düşünmeyi bırakmalı, onun doğallıkla gelişmesini sağlamalıydı. (s. 529)

Kostantin Stanislavski, *My Life in Art*, çev. J.J. Robbins (New York: Theatre Arts Books, 1948).

# 17

## İki Savaş Arasında Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Tiyatro



1915 ile 1940 arasındaki süreç, modern zamanların en yıkıcı ve bedeli en ağır olan iki savaşıyla sınırlanmıştır. I. Dünya Savaşı, ondokuzuncu yüzyıldan miras alınan, içlerinde her etnik ve dil topluluğunun kendi ülkelerine sahip olma; büyük güçler arasındaki bölgesel ve pazara yönelik rekabet ve etki alanı oluşturma tutkusu; ortaya bir güç dengesi çıkarmak adına kurulan askeri ittifaklar ve uluslar arasında kuşku yaratan gizli diplomasi gibi sorunlardan doğdu. Savaş, yalnızca o tarihe kadar kullanılmamış ölçüde büyük orduların kullanılmasından değil, tanklar ve benzeri motorlu gereçler, jet uçakları ve bombalar ile denizaltılar ve torpidolar gibi yeni ve gelişmiş yıkım silahlarının kullanılması bakımından da önemliydi. Savaş sona erdiğinde neredeyse 8.300.000 insan ölmüş ve 337 milyar dolardan fazla para harcanmıştı. Savaşı yaşayan birçok düşünen insan ise aklını yitirmişti.

Savaş yine de monarşilerin sona ermesi, küçük etnik grupların kendi ülkelerini kurmasına izin verilmesi ve ulusal anlaşmazlıklarda hakem olarak Uluslar Birliği ve

Dünya Mahkemesi'nin kurulması gibi iyimser sonuçlarla sona erdi. Ancak bu iyimserlik, maddi ve insani yıkımın yarattığı büyük ekonomik sorunlar ve kaybeden ülkelerin ikinci davranışları yüzünden kısa sürede azaldı. 1920'lerdeki azgın enflasyonu 1930'larda şiddetli ekonomik bunalım izledi. Kimi ülkelerin koşulları o denli karmaşık bir hal aldı ki, diktatörler bu ülkelerde tüm denetimi ele geçirdiler. İtalya'da Mussolini 1922'de, Rusya'da Stalin 1928'de, Almanya'da Hitler 1933'te ve İspanya'da Franco 1939'da yönetimi ele geçirdi. 1930'larda ideoloji, bölgesel iddialar, ticaret ve sömürgeci idealler üzerindeki çatışmalar adım adım yükseldi. Uluslar Birliği etkisiz kaldı ve büyük güçler yeniden silahlanmaya başladı. Var olan gerilimler, 1939'da ilkinden de yıkıcı olacak ikinci bir dünya savaşının çıkmasına neden oldu.

Bununla birlikte, I. Dünya Savaşı, en başta ahlaksal ölçütler, giyinme ve davranış biçimleri, işçi ve kadın hakları ve sanatsal deneysellik olmak üzere birçok alanda özgürleştirici bir etki yaptı.



Resim 17.1  
Avrupa, tahmini 1925.

## ALMAN TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

I. Dünya Savaşı sırasında, Alman tiyatrosu, İngiliz, Fransız ya da Amerikan tiyatrolarının aksine kesintisiz olarak yaşamını sürdürdü ve hemen popüler eğlenceye dönüşmedi. Savaşın sonunda Almanya bir cumhuriyet haline geldiğinde, eski "kraliyet" tiyatroları "devlet" tiyatroları olarak değiştirildi ve yerleşik topluluklar tarafından sahnelenen farklı oyunlardan oluşan repertuarları sürdürdüklerinden örgütlenmede ve politikada çok az bir değişiklik oldu. 1920'den sonra, ekonomik koşulların iyice kötüleşmesi ve enflasyonun aniden yükselmesiyle, ödeneksiz toplulukların, repertuarlarını popüler beğeniye uygun ye-

ni yapıtları içine alacak biçimde değiştirmemeleri halinde, yaşamları giderek olanaksızlaşacaktı. Bundan dolayı da, özel tiyatroların birçoğu belediyeler tarafından alındı ve böylece de devletin tiyatroya müdahalesi arttı.

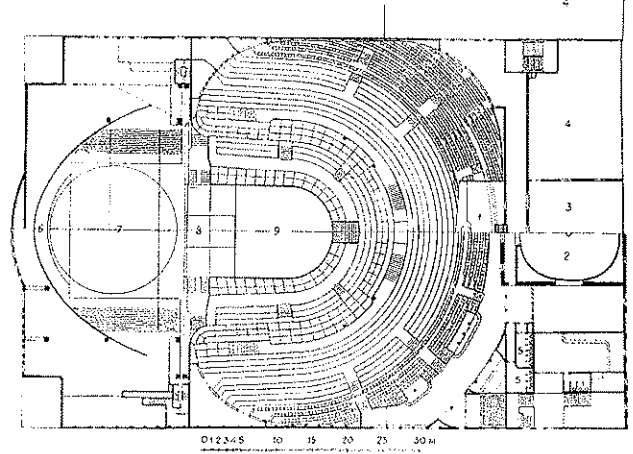
Savaş öncesinin yapımcılarından Max Reinhardt yine en önemli isim olmayı sürdürdü. Deutsches Theater ve Kammerspiele'deki yöneticilik görevlerini sürdürürken Schumann Sirki'ni [Circus Schumann], 1919 ile 1922 yılları arasında, *Oresteia*, *Jül Sezar* ve *Danton'un Ölümü* gibi anıtsal yapımlarını gerçekleştirdiği 3.500'den fazla oturma yeri olan Grosses Schauspielhaus'a dönüştürdü. Bu iş tam anlamıyla, gerek tiyatronun devasa boyutlarının ürkütücülüğünden ve gerekse açık ve çerçeve-sahnenin karışımından oluşan sahnenin istediği uyuşmanın hiçbir

zaman tam anlamıyla memnuniyet yaratmamasından dolayı başarısızlığa uğradı.

1922'den 1924'e kadar Reinhardt karargâhını, von Hofmannsthal'in *İnsanoğlu*'nu (1920'nin başında) ve *Büyük Dünya Tiyatrosu*'nu (1922'nin başında), 1917 yılında Hugo von Hofmannsthal ve Richard Strauss ile kurduğu Salzburg Festivali'nde mevsimlik olarak sahnelediği Avusturya'ya taşıdı. Viyana'daki, 1740'lardaki bir imparatorluk balo salonundan dönüştürülmüş olan ve perdelerin arkasında onyedinci yüzyıl operaları ve oyunları sahnelediği, Theater in dem Redoutensaal'in 1922'de yöneticisi oldu. Bu tiyatronun sıcaklığı, Grosses Schauspielhaus'un devasallığıyla belirgin bir biçimde karşıtlık oluşturuyordu. Reinhardt, Avusturya'daki girişimlerini sürdürmesine ve genişletmesine karşın 1924'te, Hitler'in güçleneceği ve onu Alman tiyatrolarını bırakmaya zorlayacağı 1933 yılına dek kalacağı Berlin'e döndü. 1905 ile 1933 yılları arasında Reinhardt kişisel olarak tam 136 oyun yönetti ve sahnelemede ve tiyatro mimarisinde girdiği denemeler, Alman sahnesi üzerinde çok yaygın bir etkiye neden oldu. Reinhardt, Birleşik Devletler'de geçirdiği yaşamının son yıllarında birkaç oyun ve film yönetti ama hiçbir zaman bu yeni konumuna tam olarak uyum sağlayamadı.

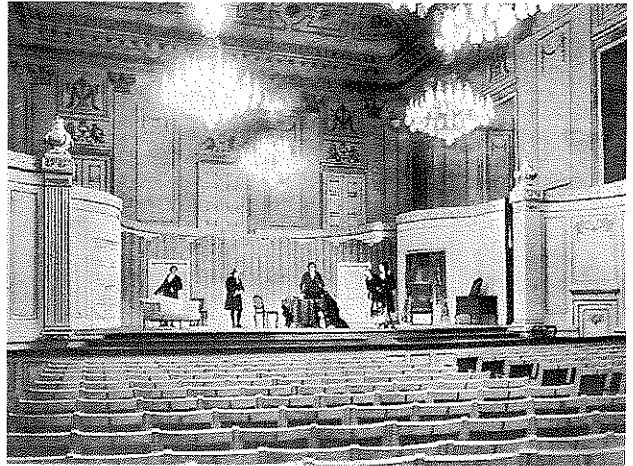
Reinhardt'ın savaş sonrası etkinlikleri, esas olarak 1914'ten önce başladığı denemelerin devamı niteliğindedi. Diğer yönetmenler ise başka bir tarz olan ve birkaç yıllığına tüm Alman sahnelerinde egemen olacak dışavurumculuğun öncülüğünü yaptılar. *Dışavurumculuk* terimi ilk kez 1901 yılında Fransa'da, bir nesnenin belli bir ışık altında ve belli bir andaki görünümünü yakalamaya çalışan izlenimcilerle, Van Gogh ile Gauguin tarafından yapılan resimleri ayırmak adına kullanılan ve geçerlik kazanan bir terimdi. Buna karşıt olarak, dışavurumculuk nesnelere üzerinde oluşan güçlü içsel duygulara vurgu yapmayı ve yaşamı, ressamın gerçekliği, kendi gördüğü açının biçimlendirdiği ve belirlediği biçimde resmetmesini savunuyordu.

1910'larda dışavurumculuk, Almanya'da kısa bir süre içinde eleştirmenlerce kabullenilen ve edebiyatta ve sanatta var olan eğilimlerin adı olarak yaygınlaştırılan bir terim olarak kullanılmaya başlandı. Böylelikle, gerçekçilikten hareket eden her türlü çıkış kısa sürede, tanımlanması zor olan bir hareket olan "dışavurumculuk" olarak adlandırıldı. Yine de bu akımın temel önermeleri ortaya konabilirdi. Varoluşun antropomorfik [insanbiçimli] görünüşü dışavurumcuları insan duygularıyla ölü nesnelere karşı tavrını yansıtmaya ve gerçeği dışsal görünüştense insanın ruhsal niteliğinde aramaya yöneltti.



Resim 17.2

Reinhardt'ın Grosses Schauspielhaus'unun planı. Bir sirk binasından dönüştürme. Solda, döner sahnesiyle birlikte bir çerçeve-sahne. Çerçeve-sahnenin önünde bir platform ve arena. Ortalama 3.500 koltuklu bir tiyatro. Barkhin'den, *Architectura Teatra* (Moskova, 1947).



Resim 17.3

Reinhardt'ın Viyana'daki Redoutensaal Tiyatrosu (1922). Bir onsekizinci yüzyıl sarayının balo salonunda oluşturulmuştur. Sahne, balo salonunun duvarlarına zarar vermeden kaldırılmıştır. Ön sahne ya da sahne önünde perde yoktur. *Le Théâtre*'dan (1922).

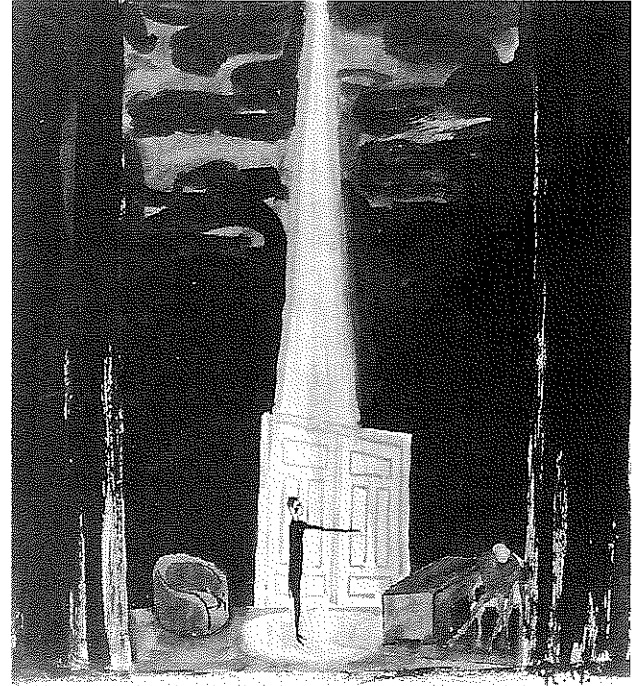
Dışavurumcular, ilgilerini yüzeydeki gerçekliğe yönelten ve gözlenilebilen bir olgu olarak çağdaş maddeci ve mekanik toplumun temel doğrularıyla ilgilenen gerçekçiliğe ve doğalcılığa temelde karşıydı. Dışavurumcular, dışsal gerçekliğin değişken olduğunu ve tek değer kaynağı olan insanın ruhsal doğası ile uyum sağlayana dek değiştirilmesi gerektiğini savundular. Birçok dışavurumcu sadece bu içsel nitelikler üzerinde odaklanma çabasına girdi ama kimileri insan ruhunun daha fazla mekanikleşmesine, bozulmasına ve mutluluk arayışının engellenmesine izin vermeyeceklerini belirterek, politik ve toplumsal koşulları dönüştürmeye çalıştılar ve daha militan bir tavır aldılar. Dışavurumcuların “gerçek”i daha çok öznel alanda var olduğundan, bunu ifade etmek için yeni sanatsal yollar bulmak zorundaydılar. Bozulmuş çizgiler, abartılmış bir biçim, olağandışı renkler, mekanik hareket ve telegrafik konuşma, seyirciyi görünen gerçeğin ardına geçirmek için yaygın olarak kullanılan yöntemlerdi. Genellikle her şey olaylar üzerinde kesin yorumları zorla kabul ettiren ve bakış açısıyla vurguyu değiştirebilen kahramanın gözünden gösterildi. Çoğu dışavurumcu oyunlar genellikle yapısal olarak episodikti; bütünlük ise genellikle birinin bir gelecek ütopyası önermesinden oluşan bir savunu ya da düşüncede sağlanıyordu.

Gerçek anlamda ilk dışavurumcu oyun olan, Reinhard Johannes Sorge’un (1892-1916) *The Beggar*’ı [*Dilenci*], 1912 yılında yayımlandı. Oyun, yerleşik görenekler ile yeni değerleri, yaşlı ve genç kuşaklar arasındaki savaşı ve hayalci bir şairin maddeci ve şiddete yatkın toplumda var olma isteğini göstermekteydi. Çoğunlukla aynı fikirler Walter Hasenclever’in (1890-1940), başkahramanı, ailesi tarafından coşkusu sınırlanan ahlakçı bir hayatı yaşamamak için babasını ölümle tehdit ederek özgürlüğüne kavuşmaya çalışan bir genç olan *Der Sohn*’da [*Oğul*, 1914] da vardır. Bu, büyük bir olasılıkla “yeni insan”ın önünde duran eskimiş değerlerden ve toplumsal biçimlerin dünyasından kurtulma gereksiniminin simgesel bir şekilde ifade edilmesiydi.

I. Dünya Savaşı’nın gelmesiyle, dışavurumculuk, vurgusunu kişisel kaygılardan, evrensel bir felaket uyarısına ve/veya insanın ve toplumun reformasyonu savunusuna taşıdı. Örneğin Hasenclever’in savaş karşıtı oyunu *Antigone*’de (1916) aşkın mutluluğa giden biricik yol olduğu ama bu adaletsiz ve otokratik yönetenler baştan atılmadıkça bunun yaşanamayacağı ileri sürülür. Yine benzer biçimde, Fritz von Unruh’un (1885-1970) *Ein Geschlecht* [*Bir Irk*, 1918] oyunu, yanlış değerlerin ve hareketlerin (özellikle savaş) insanı nasıl insanlık dışı bir hale getirdiğini gösterir ve fırtınaya, “şiddetin uğul-

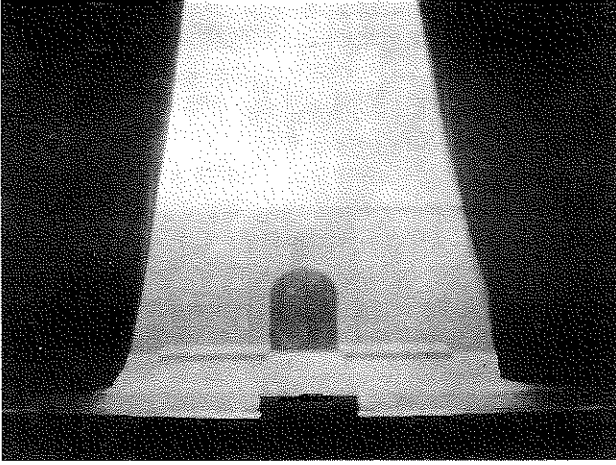
tusu”na yapılan ve daha iyi bir dünya için öndeyiş sayılabilecek bir yakarıyla sonlanır.

1918 yılında büyük bir devrim Alman hükümetini yıktı ve savaş ile monarşinin sonunu getirdi. Bu döneme kadar sansür yüzünden, Almanya’da çok az dışavurumcu oyun sahnelenebilmişti. 1913’ten itibaren Herwarth Walden (1878-1941) tarafından, dergisi *Firtına*’nın desteğinde birkaç özel okuma ve dramatik gösteri yapılmıştı. Ama 1916’ya kadar bir dışavurumcu oyunun halka açık gösterisi yapılmadı. Savaş sona erdiğinde ancak birkaç oyun sergilenebilmişti ve bunların da seyirci sayısı oldukça kısıtlıydı. Ancak barış geldiğinde dışavurumculuk bir anda patladı. Örneğin 1917 yılında Alman dilinde 10 dışavurumcu dergi varken, bunların sayısı 1919 yılında 44’e yükseldi. Benzer biçimde, 1919 yılının başından itibaren tiyatrolar repertuarlarına dışavurumcu oyunlar almaya başladı ve 1924 yılına değin bu yeni tarz egemen olmayı sürdürdü. Ama savaşın bitiminde ortaya çıkan (ve dışavurumcu ideallerin başarılmasının olası olduğu izlenimi veren) iyimserlik kısa süre içinde bir düş kırıklığına döndü. 1924 yılında dışavurumculuk fiilen öldü. İyimserlikten kötümserliğe doğru bu değişim özellikle iki büyük dışa-



Resim 17.4

Hasenclever’in 1919’da Kiel’de oynanan *Oğul* adlı oyunu. Sahne tasarımı: Otto Reigbert. Theatermuseum, Münih.



Resim 17.5  
Jessner'in yaptığı Shakespeare'in *III. Richard*'ı. Berlin Devlet Tiyatrosu, 1919. Sahne Tasarımı: Emil Pirchan. Theatermuseum, Münih.

vurumcu yazar Kaiser ve Toller'in yapıtlarında açık bir biçimde ortaya çıktı.

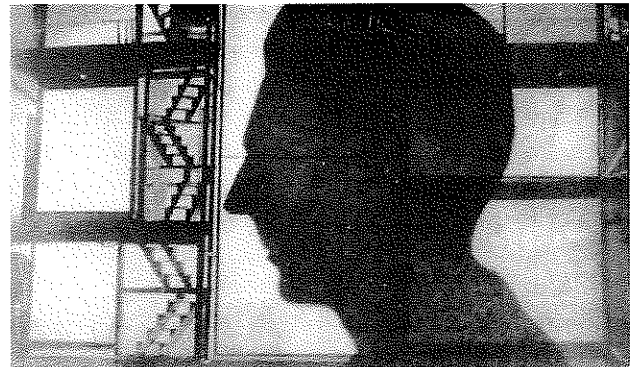
Georg Kaiser (1878-1945) oyun yazarlığına 1911'de başladı ama dışavurumcu tarzda ilk önemli yapıtı, makine çağında, duyarsızlığa ve hırsla kurban olan ve hayatın anlamını arayan İnsanoğlu'nun öyküsü *Von Mergens bis mitternachts* [*Sabahtan Geceyarısına*, 1916] oyunu idi. Ama dünya, kahramanın mesajı için henüz hazır değildi. Kaiser çıkışı gösterdiğine inanıyordu. Onun *Die Koralle* [*Mercan*, 1917], *Gas I* [*Gaz I*, 1918] ve *Gas II* [*Gaz II*, 1920] adlı oyunlardan oluşan üçlemesi umutsuzluğa doğru gidişi gösteriyordu. Birincisinde, başkahraman adım adım ruhun üstünlüğünün ayırına varıyor ve ikincisinde de onun oğlu yeniden bir toplum kuruyordu. Başkahraman oyunda başarılı olmasa da, temelde her iki oyun gelecek için iyimserdi. Ama *Gas II*'de Kaiser insanlık hakkında umutsuzluğa düşmüş görünüyordu. Oyun bittiğinde ise dünya felaket bir yıkıma uğruyordu. Kaiser ölümüne dek yazmayı sürdürdüyse de, bu tarihten sonra dışavurumcu tarzı terk etti.

Ernst Toller (1893-1939) savaş karşıtı etkinliklerinden ötürü geçirdiği hapisane döneminde ilk oyunu *Die Wandlung*'u [*Değişim*, 1918] yazdı. Oyun, kahramanının çocuksu yurtsever bir askerden, ezenlere karşı savaşıma çabasında olan coşkun bir savaş karşıtına ve bir devrimciye dönüşmesini gösterir. Toller'in en etkileyici yapıtı, işçilere yardım etme savaşımı veren ve ideolojik konumu insani ilkelerin üzerinde tutanlar tarafından yenilgiye uğratılan bir kadının öyküsü olan *Masse-Mensch* [*Kitleler-*

*İnsan*, 1921] oyunuydu. Toller, *Hoppla, Wir Leben!* [*Hoppala Yaşıyoruz!*, 1927] adlı oyununu yazdığı anda, düş kırıklığı son noktasına vardı. Oyun, artık rahat bir hayat tarzına kavuşan ve bir zamanlar karşısında mücadele ettikleri yanlılara düşen idealistleri gösteriyordu. Bu tür bir çılgınlığı protesto etmek için ise başkahraman intihar ediyordu.

1919 ile 1924 yılları arasında dışavurumculuk aynı zamanda, özellikle Jessner ve Fehling'in uygulamalarında yapım biçiminde de baskın hale geldi. Leopold Jessner (1878-1945) 1919'dan 1933'e kadar yönetmenliğini yürüttüğü Berlin Devlet Tiyatrosu'nda çalışmaya başlamadan önce Hamburg ve Königsberg'te çalıştı. Burada, olağanüstü bir biçimde kullandığı trapez merdiveniyle (*Jessnertreppen*) ve yapılarının en önemli bütünlük öğesi olan platformlarla uluslararası bir üne kavuştu. En önemli tasarımcısı Emil Pirchan (1884-1957) ve Cesar Klein, özellikle duygusal ve simgesel niteliklerini ortaya koymak için seçilmiş ışık ve kostümlerle biçimselleştirilmiş parçaları alarak, temsili sahneyi ortadan kaldırdılar. Jessner'in *III. Richard* yapımı, yaklaşımının tipik bir örneğiydi. Richard gücünün doruğuna ulaştığında, kullanılan kan kırmızı kostümler ve ışık, Richmond'un güçleri ortaya çıktığında beyaz kostümlere ve ışığa dönüşüyordu. Jessner, dışavurumcu bir yönetmen olarak ününe rağmen daha çok klasiklerle çalıştı. 1925'ten sonra, yapımları daha gerçekçi hale geldi. 1933'te Birleşik Devletler'e göç etti.

Jessner'e benzememesine rağmen, Jürgen Fehling de (1890-1968) ününü, 1921'de Berlin Volksbühne'de yaptığı Toller'in *Masse-Mensch*'ından başlayarak dışavurumcu oyunlarla geliştirdi. Fehling, seyircide duygusal



Resim 17.6  
Toller'in *Hoppala, Yaşıyoruz!* oyunu için Piscator'un yaptığı tasarım. Theatre Arts'tan (1932).



Resim 17.7

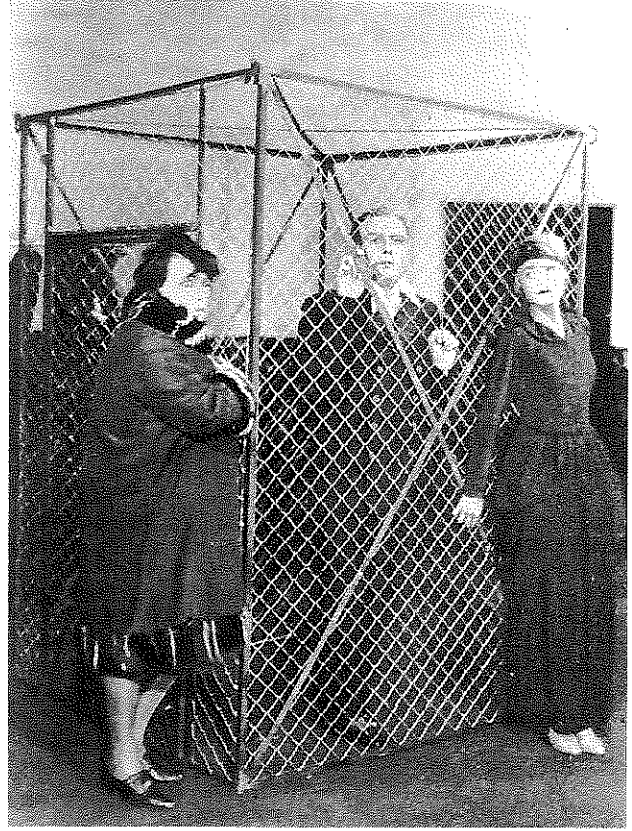
Brecht'in Münih Kammerspiele'de 1922'de oynanan *Gecede Trampet Sesleri* oyunu. Yöneten: Otto Falckenberg; Sahne Tasarımı: Otto Reigbert. Theatermuseum, Münih.

bir tepki uyandırma çabasıydı. Yapımında, bir akordeon eşliğinde sabit biçimde yükselen renkli ışıklar altında, cadılar günü etkisi veren bir biçimde, bankerler paraların şingirtısıyla fox-trot; işçiler ise vahşi bir dans yapıyorlardı. Kitleler ise, ses ve hareketle çarpma efektleri yapmak için kullanılmıştı. Fehling, Essner'e göre, hem yönettiği oyunların türleri, hem de kullandığı yöntemler bakımından daha eklektikti. Nazilerin yönetimi altında Almanya'da kalmayı sürdürdü ve Berlin Devlet Tiyatrosu'nun yönetmeni olarak hizmet verdi.

Dışavurumculuğun düşüşe geçmesiyle, genellikle "epik tiyatro" olarak adlandırılan daha militan bir yaklaşım yükseldi. Bu yaklaşımın ilk önemli pratisyeni, 1920'de Proleter Tiyatrosu'yla 1921'den 1924'e kadar da Merkez Tiyatro'da çalıştıktan sonra, 1924 ile 1927 arasında işçi sınıfından seyirci için standart oyunlar yapma anlayışının karşısında bir "proleter tiyatrosu" yaratma çabasını yürüttüğü Volksbühne'nin başına getirilen Erwin Piscator'du (1893-1966). Onun, metinleri propagandaya çevirmesi o kadar tartışma yarattı ki, Piscator 1927'de istifa ederek Piscator Tiyatrosu'nu kurdu. Burada 1927-1928 süresinde, daha sonra Epik Tiyatro ile birleşecek birçok teknik geliştirdi. Piscator burada yaptığı, Toller'in *Hoppla, Wir Leben!*, Aleksî Tolstoy'un *Rasputin*'inin yeni baştan ele alınması ve Jaroslav Hasek'in *Aslan Asker Şvayk* adlı romanının uyarlaması için filmlerden parçalar, çizgi filmler, ayak değirmeni, parçalanmış

dekor ve başka yöntemleri, toplumsal ve politik değişim için gerekli gördüğü, dramatik olaylar ile gerçek yaşam kesitleri arasında keskin bir koşutluk kurma adına kullandı. Piscator 1933'te Almanya'yı terk etti ve 1939'dan 1951 yılına dek, New School for Social Research'de eğitimlik yaptığı ve gerek New York'ta, gerekse başka kentlerde oyunlar yönettiği Birleşik Devletler'e geçti.

Piscator'un öncü çalışmasına rağmen, Epik tiyatro bugün daha çok, hareketin önemli kuramcısı ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in (1891-1956) adıyla bütünleşmiştir. Brecht tiyatroya Münih'te yönetmen olarak girdi. Sonra ise Berlin'de Reinhardt'ın yanında *dramaturg* olarak çalıştı. Oyun yazarı olarak, *Adam Adamdır*'daki (*Mann ist Mann*, 1926) karakteristik biçime ulaşmadan önce, *Baal* (1918) ve *Gecede Trampet Sesleri* (*Trommeln in der Nacht*, 1922) gibi ilk oyunlarında *dada* ve dışavurumculuk üzerine denemelere girişti. İlk önemli başarısı, Kurt Weill'in (1900-1950) müziklerini, Caspar Neher'in



Resim 17.8

Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sının ilk yapımı. Theater am Schiffbauerdamm, Berlin, 1928. Yöneten: Erich Engel; Sahne Tasarımı: Caspar Neher. Theatermuseum, Münih.



(1897-1962) tasarımlarını yaptığı ve 400 gösteri yapan *Üç Kuruluşluk Opera (Der Dreigoschenoper, 1928)* ile geldi. Brecht 1933'te sürgüne yollandı ve en önemli yapıtlarını bu sırada kaleme aldı: Nazizmin insanlıkdışılığı anlatan, 28 sahneden oluşan *Üstüm İrk'in Özel Hayatı (1935-1938)* [Bu oyun *Arturo Ui*'nin ilk çeşitlemelerinden biridir -ç.n.]; otuz yıl savaşları sırasında bir kadının hem tahammülüne ve hem de hayvanlaşmasına aynı anda vurgu yapan *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Coruage und Ihre Kinder, 1938-1939)*; *Galileo (Lebendes Galilei, 1937-1939)*, *Sezuan'ın İyi İnsanı (Der gute Mensch von Sezuan, 1938-1940)*, *Puntila Ağa ve Uşağı Matti (Her Puntila und sein Knecht Matti, 1940-1941)*, *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi (Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941)* ve Brecht'in son önemli oyunu *Kafkas Tebeşir Dairesi (Der Kaukasische Kreidekreis, 1944-1945)*. Sürgünde olmasından dolayı, Brecht 1947'de Almanya'ya dönene kadar yapıtları çok az sahnelendi, ama bu tarihten itibaren bütün dünyada inanılmaz ölçüde önem kazanmaya başladı.

Brecht'in oyunlarının seyirci tarafından ilgi görmesinin yanında, kuramı da çok iyi bilinmektedir. Brecht, gerek dramatik ve anlatımcı tekniklerin bir karışımını getirmesinden ötürü, gerekse alanının genişliğini vurgulamak adına yaklaşımını "epik" olarak adlandırdı. Tiyatroda, seyirciyi edilgenlikten kurtarıp, eleştirel olarak izlemesini sağlayarak, ona etkin bir rol vermek istiyordu. Sonunda "yabancılaştırma etkisi" [*verfremdungseffekt*] kavramına vardı. Sahnede görünen olayları yabancılaştırarak, seyircinin onlar hakkında soru sormasını sağladı. Brecht, bu karmaşık düşünceyi yaratmak ve seyircinin gerçek olaylarla sahne olaylarını karıştırmasını engellemek için, teatral araçların (ışıklama elemanları, müzisyenler, sahne değişimleri) görünmesini istedi. Ayrıca epizotları araya giren şarkılarla ve anlatı parçalarıyla bilinçli olarak birbirinden ayırdı. Bunlar ve diğer yöntemler aracılığıyla yaşantının teatral doğasına dikkat çekti ve dramatik durumların eleştirel değerlendirmesini ortaya çıkaracağını düşündüğü yabancılaştırma etkisini yaratma çabasına girdi. Brecht, bu yolla seyirciyi sahnede gördüğüyle tiyatronun dışındaki ekonomik ve toplumsal koşullar arasında ilişki kurmaya yönelteceğini umdu. Sonuç olarak, seyircinin toplumsal ve ekonomik sistemin değişmesi için çalışacağı yeni bir kavrayışa kavuşmasını istedi.

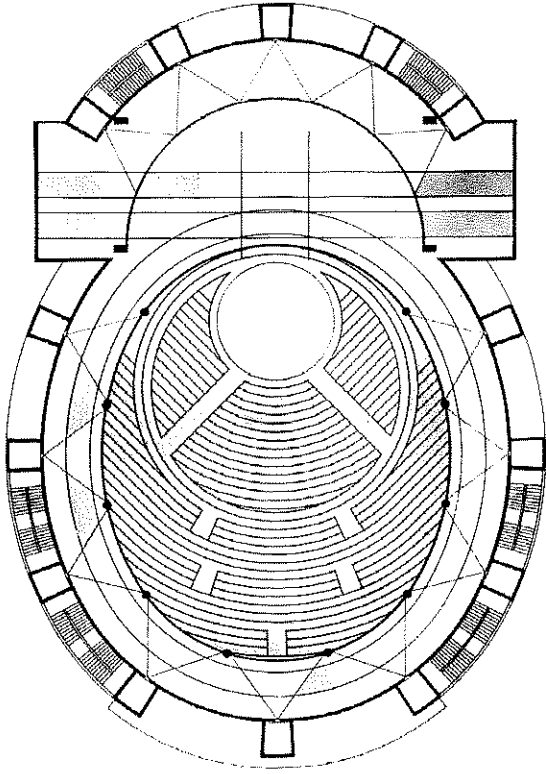
Appia ve Craig'in tersine Brecht, tüm teatral öğelerin tek bir ustanın çalışması içinde, bir bütünlük etkisi yaratacak biçimde sentezlenmesi gerektiğine inanmadı. Onun önerdiği, eylem üzerinde çeşitli yorumlar yapması gere-

ken farklı öğelerin ayrıntılı bir biçimde kullanılmasıydı. Ayrıca, Stanislavski'nin oyunculuk yaklaşımını da reddetti ve oyuncularına rolleri hakkında "üçüncü şahıs" olarak düşünmelerini önerdi. Böylelikle, oyuncular oyunları yoluyla, karakterlerin güdülere ve eylemleri hakkında yorum yapabilirlerdi. Brecht'in kuramları birçok çatışmalı yoruma neden oldu ama aynı zamanda dünyanın dört bir yanındaki yönetmenleri de teşvik etti.

Yine 1920'lerde, başka bir deney de -Bauhaus- dikkate değer ölçüde uluslararası bir çatışma yarattı. 1919'da, Walter Gropius (1883-1969) Weimar'daki Staatliches Bauhaus'ta, sanatçı ile zanaatkâr arasındaki geleneksel bariyerleri yıkmaya çalıştığı ve mimarlığı, resmi, heykeli ve diğer sanatları birleşik bir ifade yaratmak için bir araya getirmeye kalkıştığı bir Güzel Sanatlar Yüksek Okulu ve Uygulamalı Sanatlar Okulu kurdu. Sonuç olarak, Bauhaus, manzaradan evlere, mobilyalara, dekorasyona ve hatta mutfak aletlerine kadar gündelik hayatı çerçeveleyen, yaşamak için tasarlanmış bütün öğeleri "büyük sanat yapıtına" dönüştürmek istedi. İşlevsel olanı sanatsal, sanatsal olanı ise işlevsel yapma arayışındaydı. Sanatın, müzelerde ve zengin evlerinde hapsedilen seçkin konumuna son vermek ve onu günlük yaşamın bir parçası yapmak istedi.

Bauhaus'un sahne atölyesi, 1923'ten 1929'a kadar, ağırlıklı olarak sahnede üç-boyutlu figürlerle ilgilenen Oskar Schlemmer'in (1888-1943) yönetimi altındaydı. Sahne uzamını, insanın doğal biçimine göre düzenlemektense, insan bedeni ile soyut sahne uzamını birleştirme çabasına girdi ve sonuçta da oyuncuların matematiksel değerlerle hareketlerini denetleyebilecekleri üç-boyutlu kostümler yoluyla insan biçimini değiştirme girişiminde bulundu ve oyuncuları "gezici mimari yapı"lar haline dönüştürdü. Schlemmer sözlü öğeleri önemsemedi ama görsel olan tüm öğeleri (boş uzam, insan figürü, hareket, ışık ve renk) ayrı ayrı ve birlikte oluşturdukları birleşimler içinde sistematik olarak çözümlendi. Bauhaus'taki birçok çalışmada olduğu gibi, Schlemmer'in çalışmaları da en iyi biçimde, sonuçları pratik sorunlarda farklı biçimlerde başvurulabilecek temel bir araştırma yöntemi olarak tanımlanabilir. 1950'lerden itibaren onun deneyleri özellikle dans alanında çok etkili oldu. Bir ressam olan Schlemmer, aynı zamanda birçok Alman yönetmen için sahne tasarımları yaptı.

Tiyatro mimarisinde, Bauhaus'un en önemli çalışması, 1927'de Piscator için bir "bütüncül tiyatro" ["total theatre"] tasarlayan Gropius tarafından yapıldı. Hiçbir zaman uygulanmamasına karşın, onun tasarımı tiyatro mimarisinde etkisini sürdürdü. Gropius'a göre, arena,



Resim 17.9

Gropius'un "Total Tiyatro'su". Gri daire asil sahneye bağlanarak çıkıntı sahneyi oluşturmaktadır. Oturma yeri ile birlikte daha geniş bir daire ile gösterilen bu daire ise, oyun alanı oditoryumun ortasında kalacak bir biçimde bir arena sahne yaratmak için döndürülebilir. Oditoryumun kenarındaki yükselti de ayrıca oyun yeri olarak kullanılabilir. Üçgenler, yansıtılan sahneler ya da filmle seyirciyi çerçevelemeye yarayan ışık girişlerini belirlemektedir. Barkhin'den, *Architectura Teatra* (Moskova, 1947).

üç yanı açık sahne ve çerçeve-sahne olmak üzere üç temel sahne biçimi vardı. O bütüncül tiyatrosunda bunların tümünü bir araya getirme çabasına girdi. Oturma bölümünün bir kısmını ve bir oyun alanını ön-sahnenin önünde, dönen geniş bir dairenin üzerinde yükseltti. Bu oyun alanı ön-sahne ile yaklaştığında üç yanı açık sahne haline dönüşüyordu, 180 derece döndürüldüğünde ise arena haline geliyordu. Çerçeve-sahnenin yanlarından tüm salonu çevreleyen bir platform uzanıyordu. Burası bir oyun alanı olarak kullanılabilirdi gibi vagonlar yardımıyla burada dekor da değiştirilebilirdi. Geniş bir sahne mekânı, platformları ufuksal olarak da hareket ettirebilme olanağını veriyordu. Salonun çevresinde, projeksiyon perdelerinin asılabileceği 12 tane kolon yerleştirilmişti. Çerçeve-sahnenin gerisine asılan yarı saydam bir fon da, üzerine projeksiyon verilmesine olanak tanıyordu. Diğer perdeler

ise seyircinin kafasının üzerinde, salonun farklı yerlerine asılmıştı. Gropius, seyirciyi eylemin ortasına yerleştirmek ve onları "oyunu yaşayarak katılmaya zorlamak" istediğini belirtti.

Bauhaus her zaman tartışmalara yol açtı; Naziler iktidara geldiğinde ise zorla kapatıldı. Üyeleri, dünyanın dört bir yanına dağıldı ama tasarımda ve mimaride etkileri (özellikle mobilyada, iç dekorasyonda ve kentlerimizin metal ve cam binalarında) öylesine yaygınlaştı ki, bunun kaynağı ancak bugün kısmen açıklanabildi.

Bugün, Epik Tiyatro ve Bauhaus, Almanların 1920'lerdeki en önemli katkısı olarak görülse de, o dönemde başka bir akım, *Neue Sachlichkeit* (yeni-gerçekçilik ya da yeni nesnelcilik olarak adlandırılır) tiyatroya egemendi. Yeni-gerçekçilik, 1923'lerde dışavurumculuğun aşırılığına tepki olarak ortaya çıktı ve daha sonra, barışı sağlamanın zorluğu, yasal sistemin bükülmezliği ve erginlerin ve okul yaşamının travmaları gibi olağan sorunlar üzerine bir belgesel modasına dönüştü. Birçok yeni-gerçekçi oyun yazılmasına karşın, bunların arasında bugün okunabilecek olanları çok azdır. En iyi yazarları arasında, kürtaç yasalarına karşı bir saldırı olan *Siyânür* [Cynkali, 1929] ve I. Dünya Savaşı sırasında Avusturya-Macaristan Deniz Kuvvetleri'ndeki isyanın belgesel oyunu olan *Die Matrosen von Cattano* [Kattano Denizcileri, 1930] ile Friedrich Wolf ve gençlerin düş kırıklıklarını anlatan *Krankheit der Jugend* [Çocukluk Hastalığı, 1926] ve farklı ahlaksal kuralları yıkan sakinleriyle, bir apartman yaşamından kesitler gösteren *Die Werbrecher* [Suçlular, 1928] ile Ferdinand Brückner (1891-1958) sayılabilir (Brückner daha sonra *Elisabeth von England* [İngiltere Kraliçesi Elizabeth, 1930] gibi tarihsel isimler üzerine yazdığı oyunlarla uluslararası bir ün kazandı). Yeni-gerçekçi yazarlar içinde en iyisi Carl Zuckmayer'di (1896-1977). Onun bir şarap festivalinin fonunda geçen komedisi *Der Forliche Weinberg* [Neşeli Bağ, 1925] oldukça büyük yankı yaptı. En kalıcı yapıtı ise, Prusya bürokrasisinin alaycı biçimde ele alındığı; bir adi suçlunun, üzerine bir asker üniforması giyerek nasıl bir kenti teslim aldığını, sorgusuz sualsiz insanları kendine nasıl itaat ettirebildiğini gösteren *Köpernickli Yüzbaşı*'dır (*Der Hauptmann von Köpernick*, 1931).

1933'te Hitler'in ortaya çıkmasıyla birçok önemli tiyatro sanatçısı Almanya'yı terk etti. Kalmayı sürdürenler ve "İç Göçmenler" olarak adlandırılanlar ise tarihsel yapıtlar yazarak ya da sahneleyerek çalışmalarını bilinçli olarak çağdaş sahneden belli bir uzaklıkta tuttular. Naziler, Germen tarihi ile ilgili oyunları teşvik ettiler. Yapım biçeminde ise tek ölçüt sarı ırkın ve güçlü bir dünyanın,

hayat gerçeklerini aşan ölçüde bir ihtişam uyandırmıyordu. Ama tiyatro kadroları, Nazi ideolojisine açık bir biçimde uymaya nadiren zorlandılar ve bunlardan kimi ise kısmen de olsa bir bağımsızlık kazanabildi. 1933 ile 1945 arasındaki Alman tiyatrosu, tüm bunlara rağmen büyük ölçüde politik taleplere göre biçimlendi.

## FRANSA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

I. Dünya Savaşı, Fransa'da tiyatro etkinliklerini büyük ölçüde azalttı. Atletik vücutlu oyuncuların tümü askere alındı diğerleri ise zamanlarının büyük bir bölümünü silahlı kuvvetler için oyunlar oynayarak geçirdiler. Paris toplulukları o denli azaldı ki, Comédie Française bile, kadrolarını konservatuvar öğrencileriyle doldurmak zorunda kaldı. Savaş zamanının ruh hali, tiyatroyu, savaş sonrasında "bulvar tiyatrosu"nu ortaya çıkaracak yönde popüler bir eğlenceye dönüştürdü. Bulvar yapımcılarından en başarılısı hiç kuşku yok ki, 150'den fazla oyun yazmış, birçoğunu gerçekleştirmiş, sahnelemiş ve bu oyunlarda oynamış olan Sacha Guitry'di (1885-1957).

Tam karşıt uçta ise, geleneğe karşı, fauvizm, kübizm, fütürizm, konstrüktivizm, *dadacılık* ve gerçeküstücülük gibi bir dizi isyan, gerçekçiliğin etkisini kırmaya katkı sağladılar ve yeni biçimlere dikkat çektiler. Savaş sırasında birçok sanatçı ve politik muhalif, bu isyanların en ucunda yer alan *dadanın* 1916'da ortaya çıktığı İsviçre'ye iltica ettiler. *Dada* hareketinin başsözcüsü, 1916 ile 1920 arasında yedi manifesto yayımlayan Tristan Tzara'ydı (1896-1963). *dada*, küresel bir savaşı yaratabilecek dünya üzerine geliştirilen bütünlüklü bir şüphecilik üzerine oturuyordu. Delilik onlara dünyanın gerçek durumu olarak görüldüğünden, *dadacılar* eylemlerinde mantığın ve aklın yerine ölçülü bir deliliği ve sanatlarında ise birlik, denge ve uyumun yerine karmaşayı ve uyumsuzluğu koydular. Konferanslar, okumalar, "sesli şiirler", danslar, görsel sanatlar ve kısa oyunlardan oluşan bir dizi program sundular. Genellikle birçok etkinlik aynı anda yapılıyordu. Savaşın bitimine yakın, *dadacılık* iyice yaygınlaştı. Bir süre sonra hareket Almanya'ya da sıçradı ancak asıl büyük desteğini Paris'te buldu. Ama her yerde 1920'lerden itibaren etkisi azalmaya başladı ve kısa bir süre sonra da ortadan kalktı. Burada yapılan birçok şey, 1960'larda yine su yüzüne çıktı ve başka adlar altında gelişti.

Fransa'da *dada*, esin kaynağını daha çok Jarry ve Apollinaire'in yapıtlarından alan gerçeküstücülükle birleşti. 1900'den sonra genellikle bütün *avant-garde* ya-

zarların ve ressamların arkadaşı ve kübizmin ise baş sözcüsü Guillaume Apollinaire (1880-1918), "drame surréaliste" ["sürrealist dram"] altbaşlığıyla yazdığı *Les Mamelles de Tirésias* [*Tiresias'ın Memeleri*, 1903] (yeniden gözden geçirilmesi ve sahnelenmesi: 1917) adlı oyunuyla gerçeküstücülüğü büyük ölçüde etkiledi. Fransa'nın yeniden iskânına karşı bir savunma anlamında olan oyun, Thérèse'nin memelerinden kurtulduktan sonra (balonları söndürdükten sonra) Tiresias'a dönüşmesini gösteriyordu. Kocası, artık onun işlevlerini üstlenmek zorunda kalıyor ve birden, çocuk yaratmanın araçlarını (gerçek istem gücü) keşfediyor ve kırk binden çok çocuğun ebeveyni haline geliyordu. Bu yapıt Apollinaire'in birçok kuramını örnekliyordu. O, günlük yaşamın mantığını reddediyor ve komedyaya, tragedya, burlesk, çeşitleme, akrobasi ve deklamasyonun, müzik, dans, renk ve ışığın yeni bir ifade biçimi yaratmak için bir araya getirilmesini öneriyordu.

Kısa bir süre içinde gerçeküstücülerin öncülüğünü Andre Breton (1896-1966) üstlendi ve 1924 yılında hareketin ilk "manifesto"sunu yayınladı. Breton gerçeküstücülüğü "düşüncenin yöntemini sözel olarak, yazıyla ya da başka araçlarla ifade etmeye kalkışan saf ruhsal bir otomatizm ile, tüm estetik ve ahlaksal önyargıların dışında ve aklın getirdiği bütüncül denetimin yokluğunda, düşüncenin gerçek süreci" olarak tanımlarken, Freud'un etkisi hissedilmektedir. Böylelikle, Breton için bilinçdışı akıl, düş benzeri bir durumda sanatsal gerçeğin temelidir. 1926 yılında komünizme dönmesiyle Breton, gerçeküstücülüğü daha militan hale getirme arayışına girdi ve onun ikinci manifestosu (1929) hareketin birçok üyesince reddedildi. Gerçeküstücülük, hareketin kayda değer ilk başarısını ortaya çıkartan uluslararası bir resim sergisinin açıldığı 1938 yılına dek tamamlanmamış olsa da, bundan sonra giderek düşüş gösterdi.

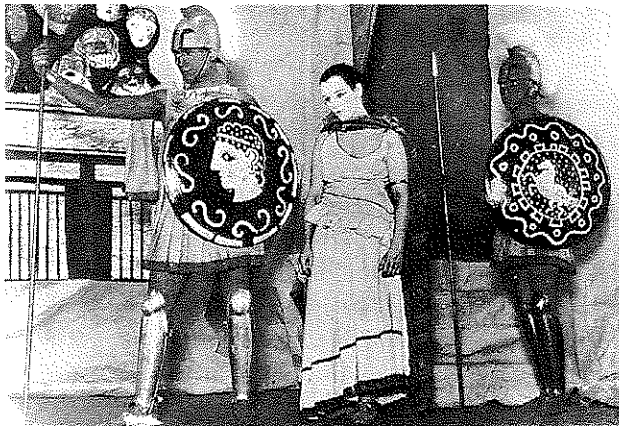
Gerçeküstücülüğün tiyatro üzerindeki etkisi aslında dolaylıydı. Gerçeküstücülüğün tekniklerinin en etkili kullanımı ise, teatral yaşamına Ballets Russes tarafından sahnelenen bir bale olan *Parade* [*Geçit Alayı*, 1917] ve sirk palyaçolarından Fratellini Ailesi tarafından oynanan bir pantomim olan *Le boeuf sur le toit* [*Damdaki Öküz*, 1920] adlı oyunlarıyla başlayan Jean Cocteau'dan (1892-1963) geldi. En iyi oyunları, *Antigone* (1922), *Orpheus* (1926) ve *La Machine Infernale* [*Cehennem Makinesi*, 1934] Oidipus söylencesi üzerine kurulmuştu ve bu söylencenin yeniden ele alınmasıydı. Cocteau'nun başarısı kısmen, söylencesel görüneni tanıdık, tanıdık görüneni ise söylencesel hale getirebilmesinden kaynaklanmaktaydı. Örneğin, *Orpheus*'ta, söylencedeki Orpheus ile Eurydice mo-

den genç bir çifte dönüştürülmüştür. Ama, gizemli camcinın tanıtılması ve mesajlar getiren at, antik bir söylencenin çağdaş bir biçimde verilmesi bakımından bir anlam ve gizem uyandırır. Cocteau hiçbir zaman şarlatanlıkla suçlanmaktan kaçamadıysa da, yaşamı boyunca diğer sanatçılar için bir esin kaynağı olarak kaldı.

Görsel sanatlardaki yeni hareketlerin çoğu tiyatroya, 1915'ten sonra Rus tasarımcılarını Picasso, Matisse, Juan Gris, Marie Larencin ve Braque gibi büyük ressamlarla değiştiren Ballets Russes yoluyla geldi. Paris'te 1920 ile 1925 yılları arasında, Rolf de Maré'nin (1888-1924) yönetiminde oyunlar oynayan Ballets Suédois da Léger, de Chirico ve Picabia'nın tasarımlarını kullandı. Bu topluluk konvansiyonel bale algısını, Cocteau'nun diyaloglarının ve anlatılarının fonograf gibi giyinmiş oyuncular tarafından seslendirildiği *Le mariés de la Tour Eiffel* [*Eyfel Kulesinde Düğün*, 1921] gibi yapıtlarıyla genişletti.

İki savaş arasında ortaya çıkan *avant-gardelerin* içinde en önemlisi, aslında bir gerçeküstücü olan Antonin Artaud'yu (1896-1948). Tiyatro ile 1921 yılında tanışan Artaud, 1926 yılında gerçeküstücü bir oyun yazarı olan Roger Vitrac ile Théâtre Alfred Jarry'yi kurmadan önce, Lugné-Poë, Dullin ve Pitoëff ile çalıştı. Tamamen karşıgerçekçi oyunlara açık olan bu tiyatro yalnızca iki sürem yaşayabildi. Artaud'nun tiyatroya asıl katkısı, 1938'de yayımladığı *Tiyatro ve İkizi* (*Le théâtre et son double*) adlı yapıtında da formüle edilen tiyatro kuramını oluşturmak için, bir Bali dans topluluğunun onu ateşlediği 1931 yılından sonra oldu.

Artaud'ya göre, batı dünyasının tiyatrosu, insan yaşantısının çok dar bir yelpazesine, özellikle de bireylerin



Resim 17.10

Cocteau'nun *Antigone* için yaptığı gerçeküstücü çeşitleme. Yöneten: Charles Dullin, Atelier, Paris, 1922. *La Théâtre*'dan (1923).

ruhsal sorunlarıyla, toplulukların toplumsal sorunlarına adanmıştı. Oysa ki, varoluşun daha önemli yüzleri işte bu bilinçaltında bastırılanlardır. İşte bunlar, insanların içinde ve insanlar arasında bölünmelere yol açar ve insanları nefrete, şiddete ve felakete sürükler. Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilir ve uygarlığın onları bastırmaya zorladığı sevinci ifade edebilirler ve tiyatro da, genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşaltabilir. Ya da, yine Artaud'nun söylediği gibi, "Tiyatro, apseyi hep birlikte patlatmak için yaratılmıştır."

Artaud, amaçlarının akılsal düşünmeye başvurarak gerçekleşemeyeceğinden emindi. Tersine (bilinçli akıl birçok insan güdüsünü gidermeye koşullandığından dolayı), doğrudan anlamlar üzerinde bir etki yaratmak ve seyircinin direncini kırmak gerekmektedir. Artaud bunu gerçekleştirebilmek için "Vahşet Tiyatrosu"na başvurdu; çünkü amacına gerçek anlamda uç noktada ulaşabilmesi için seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlaması gerekmektedir. Onun savunduğu vahşet öncelikle fiziksel anlamda değil, ahlaksal ya da ruhsal anlamdaydı.

Artaud'nun doğrudan sınırlarını etkileme girişimi, onu teatral pratiğe ilişkin birçok yenilik önermeye yöneltti. Bunların arasında, geleneksel tiyatro binasını, yeniden biçimlendirilmiş ambarlar, fabrikalar ve uçak hangarları ile değiştirmek vardı. Oyun alanını köşelere, tavandaki kedi yollarına ve duvarlara almak istedi. Işıklamada, "titretici, parçalayıcı" bir efekti ve seste de tırmalayıcı, sert değişimli seslerle, aynı anda bir uyum ve uyumsuzluk yaratmak için insan sesini kullanmayı yeğledi. Böylelikle Artaud seyirciyi saldırmayı, onun direncini kırmayı ve onu ahlaksal ve ruhsal olarak arındırmayı istedi ve bunu, "seyirci ilk önce duygularıyla düşündüğü" için "her şeyden önce aklına değil de duygularına yönelen" yöntemleri kullanarak yapma çabasına girdi.

Artaud da Appia ve Craig gibi, tam anlamıyla somut, pratik değil, hayalci bir insandı ve onlar gibi o da ilk başta çok az takdir edildi. Düşüncelerinin birçoğu benzerdi ama Artaud tiyatronun sonuçsal amacına yaklaşımı bakımından onlardan kesin bir biçimde ayrılıyordu. Appia ve Craig sanata kendi esenliği bakımından bir değer vermeye eğilimliken, Artaud sanatta insanlığın kurtuluşunu görüyordu. Onların dünyası idealize edilmiş güzelliğin dünyasıydı; Artaud'nunki ise vahşi bir cziyet bölgesiydi. Sonuç olarak, II. Dünya Savaşı sonrasında insanlık daha karanlık görüldüğünden Appia ile Craig'in etkisi azaldı ve Artaud'nun etkisi arttı.

France, Gémier, Hébertot ve Copeau, ticari olan ile *avant-garde* arasında yer alan kişilerdi. Firmin Gémier

(1869-1933) oyunculuk kariyerine 1892'de Antoine ile başladı ve daha sonra Théâtre de l'Oeuvre'den gezici melodram topluluklarına kadar uzanan yelpazede çalıştı. Belki de bu yüzden Gémier, Reinhardt'inkine benzemeyen bir eklektik yaklaşımı izledi. 1906'dan 1922'ye kadar Théâtre Antoine'da, 1922'den 1930'a kadar da Odéon'da yönetmen olarak çalıştı. Gémier'in yönetiminde Odéon tam olarak, kısmen tasarımcısı René Fuerst'in son hareketlerin tümünü yansıtmaya nedeniyle, bir *avant-garde* tiyatro haline geldi. Gémier'in iyi bir yönetmen olmasına rağmen, onun önemi daha çok tiyatroyu tüm insanlara götürmeye yönelik süregelen çalışmalarında yatmaktadır.

Kültürel etkinliklerin tüm halka yönelik hale getirilmesi isteği, 1890'larda Almanya'da Volksbühne'yi ve ondan daha az iddialı olan Fransa'da "halk tiyatroları"nı ortaya çıkarttı. 1903'te Romain Rolland'ın *Halk Tiyatrosu* [*Le théâtre du peuple*], tıpkı Grek döneminde olduğu gibi yerel toplulukların kendi hemşerileri için oyunlar sahneleyeceği bir programın ana hatlarını belirledi. Bu hareketten etkilenen Gémier, 1911 ile 1913 yılları arasında tüm Fransa'yu bir çadır tiyatrosu ile dolaştığı topluluğu Théâtre Ambulant yoluyla, bölgelerdeki izleyicilere en iyi profesyonel yapımları götürme çabasına girdi. 1920 yılında Gémier, hükümeti Théâtre National Populaire'i (TNP) kurmak için ikna etti. Bir ödenek karşılığı diğer toplulukları TNP için ara sıra oyun yapmaya yöneltti. Gémier'in yaşadığı süre içinde hiçbir zaman önemli bir güce ulaşmasa da, TNP İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'nın en önemli tiyatrolarından biri haline geldi. Gémier'in popüler tiyatroya olan ilgisi, onu başka denemelere de yöneltti. 1919 yılında, Bouhélier'in *Thebai Kralı Oidipus* ve bir Provans yerli oyunu olan *Büyük Pastoral*'i sahnelediği Hiver Sirk'i'ni ele geçirdi. Bu ve diğer çalışmalarıyla Fransa'da Gémier'in yaptıkları, Almanya'da Reinhardt'ın yaptıklarıyla koşuttu.

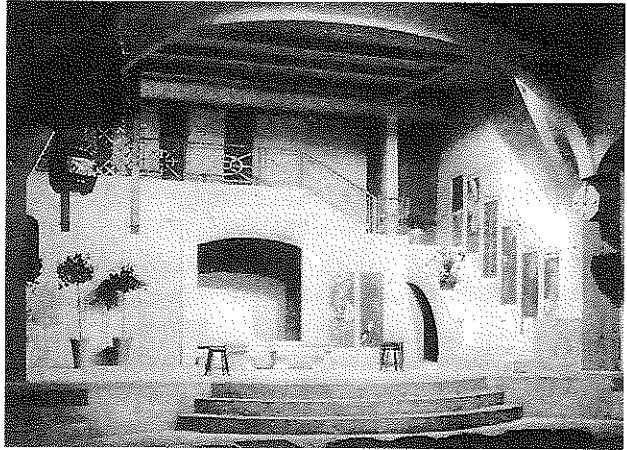
Jacques Hébertot (1886-1971) ilk olarak tiyatroya bir girişimci olarak girdi. 1920 ile 1925 arasında üç komşu tiyatrodaki, Théâtre des Champs-Élysées, Comédie des Champs-Élysées ve Studio des Champs-Élysées'de çağının en yaratıcı yönetmenleriyle çalıştı. Daha da önemlisi, Moskova Sanat Tiyatrosu, Kamerny ve benzeri tiyatroları ülkesine getirdi. Böylelikle Hébertot, Paris izleyicisinin hem yerel, hem de yabancı toplulukların en iyilerini seyretmesini sağladı.

İki savaş arasında, tiyatro üzerindeki en kapsamlı etki, 1919'da Vieux Colombier tiyatrosunu yeniden açan ve kendini savaş öncesi ortaya koyduğu ideallerine yeniden aday olan Jacques Copeau'dan geldi. Gémier'in tersine, Copeau kitlelere yönelirken yüksek bir ölçüt tutturmanın

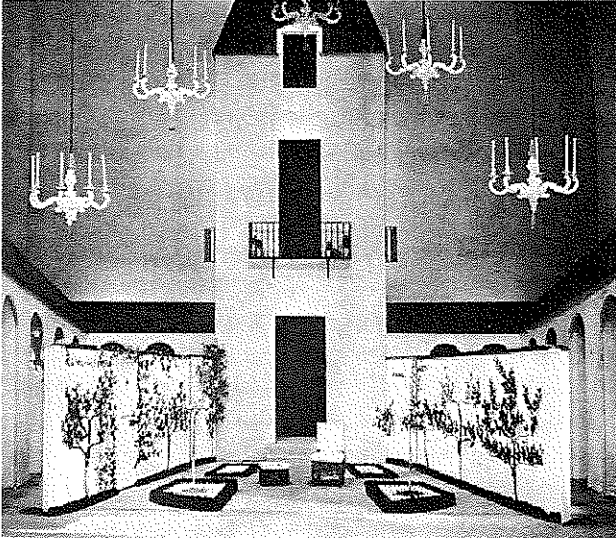
olası olmadığını düşünüyordu. Bu yüzden de çoğunlukla züppelikle ve tiyatroyu din gibi görmeye suçlandı. Büyük bir olasılıkla, Copeau kendi yüksek ölçütlerini tam anlamıyla halka açık gösterilerde gerçekleştirmeyi çok zor bulduğundan, 1924'te düşüncelerini gerçekleştirmeyi umduğu Burgundy'deki okulu açmak için Paris'ten ayrıldı.

Copeau'nun topluluğu sadece savaştan sonraki beş yıl içinde oyun oynamış olsa da, onun idealleri, II. Dünya Savaşı'na kadar Paris tiyatrosu yaşamında egemen olan dört diğer yapımcı, Jouvet, Dullin, Pitoëff ve Baty tarafından sürdürüldü. 1927'de genellikle Cartel des Quatre diye anılan, birbirlerine danışmayı, tanıtımı ortaklaştırmayı ve teatral birliklerle birlikte hareket etmeyi amaçlayan bir Birlik oluşturdular.

Louis Jouvet (1887-1951) kariyerine Copeau ile tanıştığı ve onun için 1913 ile 1914'te küçük roller oynadığı Rouché'nin Théâtre des Arts'ında başladı. 1917 yılında New York'ta Copeau'ya eşlik etti ve onunla, Hébertot'un Copeau'yu yönetmen olarak çağırdığı 1922 yılına kadar çalışmayı sürdürdü. Jouvet, 1923'te Romain'ın *Dr. Knock* adlı oyunuyla büyük bir başarı kazandıktan sonra, 1924'te kendi topluluğunu kurdu. Copeau'nun dağılan topluluğundan birçok ismi bu topluluğa aldı. Bununla birlikte Jouvet, Giraudoux ile çalışmaya başladığı 1928 yılına kadar çok başarılı olmadı. 1934 yılında topluluğunu, 1941 yılına kadar kalacağı Théâtre de l'Athénée'ye taşıdı. Bu tarihten sonra ise 1945 yılına kadar sürgünde yaşadı. Jouvet, tıpkı Copeau gibi en büyük önemi metne



Resim 17.11  
Shakespeare'in *Onikinci Gece* oyunu için düzenlenmiş haliyle Vieux Colombier'nin sahnesi. Theatre Arts Magazine (1924).



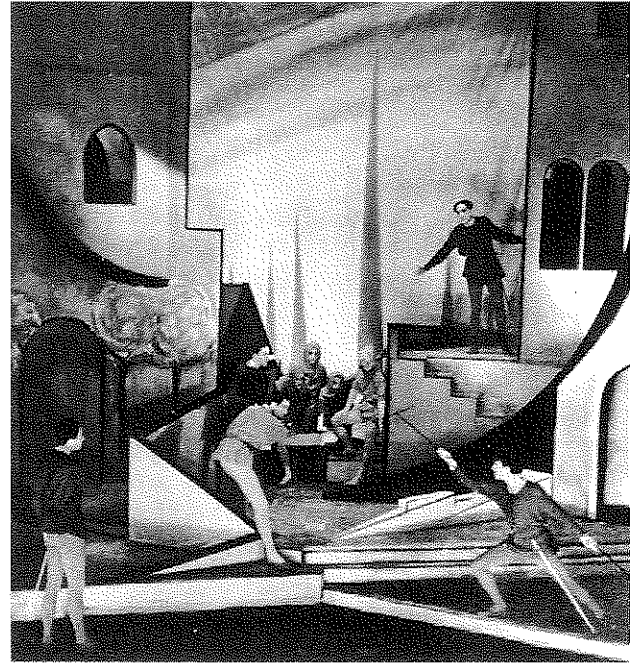
Resim 17.12  
Jouvet'nin yaptığı Molière'in *Kadınlar Mektebi* oyunu. 1937. Sahne Tasarımı: Christian Berard. *Décor de Théâtre dans le Monde depuis* den (1935).

verdi. Her şeyin üzerinde dili ve dildeki incelikleri dikkate aldı. Oyuncularından anlaşılabilir çözümler ve ayrıntılara özenli bir dikkat istedi. İlk yıllarında, yenilikçi olmayan ama zevkli tasarımlarını bizzat kendi yaptı. Athenée'de ise dönemin en iyi tasarımcılarından biri olan Christian Bérard (1902-1949) ile birlikte çalıştı.

Charles Dullin (1885-1949) Rouché'ye ve ardından da Copeau'ya katılmadan önce birçok küçük tiyatrodan oynadı. 1919'da Paris'e döndükten sonra, 1922'de kendi tiyatrosu l'Atelier'yi kurmadan önce Gémier ile çalıştı. Bu kenarda kalmış küçük tiyatrodan 1939'a kadar çalışmalarını sürdürdü. Dullin, Grek oyunlarından çağdaş oyunlara ve tragedyadan farsa kadar uzanan bir yelpazede oyunlar oynayan uç anlamda bir eklektik yaklaşıma sahipti. Metnin özenli bir çözümlemesi yoluyla, her metnin kendine uygun yaklaşımı dikte etmesine izin vermek arayışındaydı. Amacı, dürüst ve bütünlüklü bir biçimde metnin "iç şiiri"ni bulmaktı. Teknik göz boyamalarla ya da yönetmen numaralarına bağlı olacağını düşündüğü herhangi bir oyun yapmayı reddetti. Yine de, görsel tasarıma oldukça önem verdi ve çağının, Louis Touchagues, Lucien Coutaud, Georges Valmier, Jean-Victor Hugo, Michel Duran ve André Barsacq gibi en iyi sanatçılarıyla çalıştı. Bunun yanında, onun tüm yapımlarında müzik, dans ve mim gösterileri ön plandaydı. Dullin'in daha çok

sayıda seyirciyi çekmeye yönelik uzun süreli umudu onu 1941 yılında, 1947'ye kadar savaşımını sürdüreceği, çok geniş bir salonu olan Théâtre Sarah Bernhardt'ın yönetmeni olmaya götürdü. Son yıllarını ise, Maison des Arts'ın tiyatro bölümünün yönetmeni olduğu Geneva'da geçirdi. Sonuçta, Dullin'in tiyatroya etkisi daha çok, Barrault ve Vilar gibi sonraki önemli kişiliklerin ilk eğitimlerini aldıkları okulu yoluyla oldu.

Georges Pitoëff (1884-1939) 1914 yılında İsviçre'ye sığınmadan önce memleketi Rusya'da uzunca bir süre oyunlarda oynadı. Konservatuvarda okumuş olan karısı Ludmilla (1896-1951) ile 1922'de Paris'e geldiler ve 1925'e kadar Hébertot için çalıştılar. Daha sonra ise kendi topluluklarını kurdular ve Paris'teki birçok tiyatrodan oynadıkları gibi yurtdışına da turneye çıktılar. Pitoëff daha çok yabancı oyunlar konusundaki bilgisiyle dikkat çekti ve bu onu Fransa'daki bir numaralı yapımcı haline getirdi. Pitoëff yönetmen olarak birincil derecede önemi metne verdi. Onun için, en güçlü öğe, her karakterde ve her sahnede keşfetmeye çalıştığı tartımdı. Kendi dekorlarını, biçimsel olarak, soyuttan gerçekçi-resimsel olana



Resim 17.13  
Pitoëff'in *Romeo ile Juliet* yapımı. Dışavurumcu bir etki yaratmak için yapılan üçgen biçimlere yapılan vurgu ve birleşen çizgiler dikkat çekicidir. *Theatre Arts*'tan (1935).

değin, geniş bir yelpaze içinde, kendi tasarladı. Bununla birlikte değişmez olarak, simgesel önem yüklediği birkaç zorunlu dekor parçası kullandı. Birlik'in tüm üyeleri içinde belki de Pitoëff çok yönlü ve en yenilikçi olanıydı.

Gaston Baty (1882-1951) Birlik'in üyeleri içinde oyuncu olmayan ve metne çok fazla önem vermeyen belki de tek kişiydi. 1919'da kariyerine Gémier'de başladı; 1924'ten 1928'e kadar Studio des Champs-Élysées'yi yönetti ve 1930'da ise Théâtre Montparnasse'da karar kıldı. Baty 1935'ten sonra, yapımlarının giderek biçimselci hale gelmesinin bir sonucu olarak daha çok ipli kuklayla ilgilenmeye başladı. Çalışmaları boyunca genellikle, birçok yapımlarında başrolü oynayan ve birçoğunu da yöneten Marguerite Jamois (1903-1964) Baty'nin başyardımcısıydı. Baty'e göre yönetmen en büyük tiyatro sanatçısıydı. Onun yapımlarında, gerçekçi bir görünüşün ardında saklanan ve durumların ustaca yönlendirilmesiyle yaratılan gizemli ve şiirsel bir dünya vardır. Onun kostümlere, dekora, aksesuara ve ışıklamaya verdiği önem kimi zaman eleştirildi ama yine de, "sahnelemenin büyücüsü" ["magician of the *mise-en-scène*"] olarak tanındı.

Copeau'nun etkisi 1930'larda yeni toplulukların çıkmasıyla gücünü yitirdi. 1930'da Copeau'nun okulundan öğrenciler, Copeau'nun yeğeni Michel Saint-Denis'in yönetiminde Compagnie des Quinze'yi kurdular ve 1931'den 1933'e kadar Vieux-Colombier'de oynadılar. Topluluk dağıldıktan sonra, Saint-Denis Londra'da, Old Vic'teki sahneleme çalışmalarıyla birlikte Copeau'nun etkisini İngiliz tiyatrosuna taşıdığı Théâtre Studio'yu açtı. Copeau'nun öğrencilerinden başka biri, Leon Chancerel (1886-1965) ise öncelikle okullarda ve üniversitelerde öğrenci gruplarıyla ve özellikle de çocuk tiyatrolarıyla çalıştı. Onun, Théâtre de l'Oncle Sébastien (1935-1939) adlı topluluğu çocuklar için oyunlar oynarken, Compagnie des Comédiens-Routiers (1929-1939) adlı topluluğu da ağırlıklı olarak gençler için oynadı.

Üç diğer yönetmen, Barsacq, Dasté ve Jacquemont da önemli ölçüde dikkat çektiler. André Barsacq (1909-1973) Paris'in önde gelen tasarımcılarından olmadan önce, Dekoratif Sanatlar Okulu'nda ve Dullin'in yanında eğitim gördü. 1937'de Dasté ve Jacquemont ile Compagnie des Quatre Saisons'u oluşturmak için bir araya geldi ama Dullin'in bıraktığı Atelier'nin denetimini üstlenmek için burayı 1940'ta terk etti. Barsacq, Dullin'in yüksek ölçütlerini gözden kaçırmadan ölümüne dek bu tiyatroyu yönetmeyi sürdürdü. Copeau'nun üvey oğlu ve öğrencisi olan Jean Dasté (1904- ) Compagnie des Quatre Saisons'a katılmadan önce Compagnie des

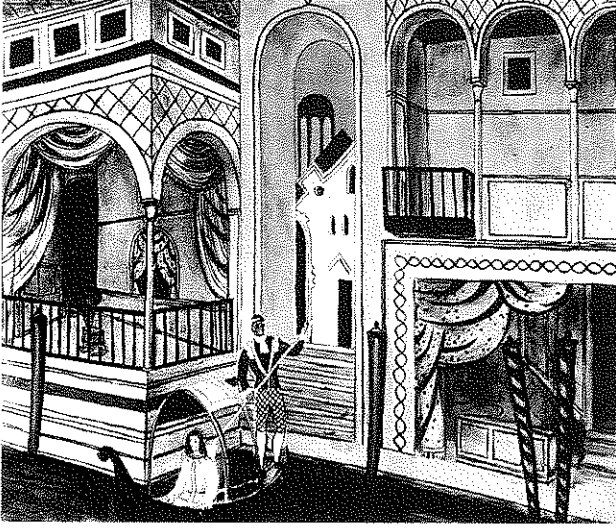


Resim 17.14

Baty'nin kendi uyarlaması ile yaptığı *Madam Bovary*, 1936. Dekor, operada bir locayı göstermektedir. Oyuncular: Lucien Nat ve Marguerite Jamois. *Theatre Arts*'tan (1936).

Quinze'in bir üyesiydi. 1940 yılında Barsacq ile birlikte başyönetmenlerinden biri olacağı Atelier'ye katıldı. Maurice Jacquemont (1910- ) Chancerel tarafından yetiştirildi ve 1942'ye kadar birlikte olacağı Compagnie des Quatre Saisons'un kurulmasından önce birçok toplulukla çalıştı. 1944'te Studio des Champs-Élysées'nin, yöneticisi konumuna geldi. Bu konumunu 1960 yılına kadar sürdürdü.

Copeau, 1930'ların tiyatrosuna daha etkin bir rolle geri döndü. Paris'te ve yurtdışında yönetmenlik yapmasına ek olarak, 1936'dan sonra, Vichy hükümeti tarafından işten çıkartılana kadar Comédie Française ile çalıştı ve 1939-1940 yıllarında burada yönetmenlik yaptı. Comédie Française, 1915 ile 1936 yılları arasında Emile Fabré'in yönetimi altında, büyük ölçüde düşük ödenekler ve politik müdahaleler yüzünden adım adım bir düşüş yaşadı. 1936'dan sonra, yeni bir yönetici Edouard Bourdet (1887-1945) ise birçok gelişim sağlayabilecek biriydi. Sadece ödeneği iki katına çıkartmakla kalmadı, Bourdet, Copeau, Dullin, Jouvet ve Baty'i yeni yapımlar için çağırdı. Comédie Française'in tarihinde ilk kez her oyunun yönetmeni de programa girdi. Savaş başladığında, topluluk saygınlığını büyük ölçüde yeniden kazanmıştı.



Resim 17.15

Andre Barsacq'ın, Dullin'in sahnelediği *Volpone* yapımı için yaptığı tasarım, 1929. *Décor de Théâtre dans le Monde depuis* (1935).

Fransa iki savaş arasında gerçekten önemli birkaç oyun yazarı çıkarttıysa da, bunların bir kısmı gözle görülür biçimde ünlü oldu. Henri-René Lenormand (1882-1951), *Le temps et un songe* [*Zaman Bir Düştür*, 1919], *La mangeur de rêves* [*Düş Yiyicisi*, 1922] gibi yapıtları yoluyla bilinçaltı akıl ile zamanın ve uzamın göreceliğine vurgu yapan ilk Fransız oyun yazarıydı. Henri Ghéon (1875-1944) dinsel tiyatroyu yeniden yaşatmaya çalıştı ve topluluğu Compagnons de Notre-Dame ile yıllarca turne yaptı. Onun aşağı yukarı yüz oyunundan en bilinenleri, *Merdiven Altındaki Yoksul* (1921), *Pazar Yerinde Noel* (1935) adlı oyunlardı. André Obey (1892-1975) ise, 1931'de onun ilk oyunları *Nuh* ve *Lucrece'e Tecavüz*'ünü sahneleyen Compagnie des Quinze ile çalıştı. Onun belki de en iyi yapıtı, Don Juan öyküsünün yeniden ele alınışı olan *Kül Adam*'dı (1949). Armand Salacrou (1899- ) da gerçeküstücü fantezilerden, hafif komedilere, dramalara, ve tarihsel oyunlara dek uzanan bir yelpazede yazan, dönemin çok yönlü yazarlarından biriydi. İlk kez, *Patchouli* (1927) ve beden ile ruh arasındaki süregelen savaşımın bir minyatürü olan, en iyi yapıtı *Le terre est monde* [*Dünya Yuvarlaktır*, 1935] ile ön plana çıktı.

Alaycı yazarlar arasında en iyileri, insanın kendi sağlığı hakkındaki kaygılarını gösteren *Le triomphe de la médecine* [*Doktor Knock ya da Tıbbın Zaferi*, 1923] ile Jules Romains (1885-1972); savaş kayıpları arasında yapılan iş planlarını alaya alan *Les marchands de la*

*glorie* [*Zafer Tacirleri*, 1925] ve yalnızca ilkelerini değiştirdikten sonra başarılı olan bir erkek öğretmeni anlatan *Topaze* [*Topaz*, 1928] ile Marcel Pagnol'du (1895-1974). Pagnol bugün daha çok Marsilya'daki deniz kıyısı yaşamını anlattığı üçlemesi, *Marius* (1929), *Fanny* (1931) ve *Sezar* (1937) ile tanınmaktadır. Gerçeküstücü fars ise, karısının bağlılığı hakkında kuşku duyan, sürekli bu bağlılığı sınavan ve bir türlü doyuma ulaşmayan bir adamın öyküsü olan, *Le cocu magnifique* [*Muhteyem Boynuzlu*, 1921] ile Fernand Crommelynck (1888-1970); ve *Victor, ou Les enfants au pouvoir* [*Victor ya da Güçlü Çocuklar*, 1928] ve *La camelot* [*Seyyar Satıcı*, 1936] adlı oyunlarında tüm geleneksel değerlerle alay eden Roger Vitrac (1899-1952) tarafından ortaya çıkarıldı. Vitrac'ın ünü, *Victor* oyununun Paris'te büyük övgü aldığı 1936'dan itibaren giderek arttı. Marcel Archard (1899-1974) ise özellikle her birinde cilveli bir kadının hoppalığını yatıştırmak isteyen, kendini adanmış bir aşğın yer aldığı, *Vous Voulez Jouer avec Moi?* (1923), *Jean de la Lune* (1929) ve *Korsan* (1938) adlı oyunları ile romantik komedide ustalığını kanıtladı.

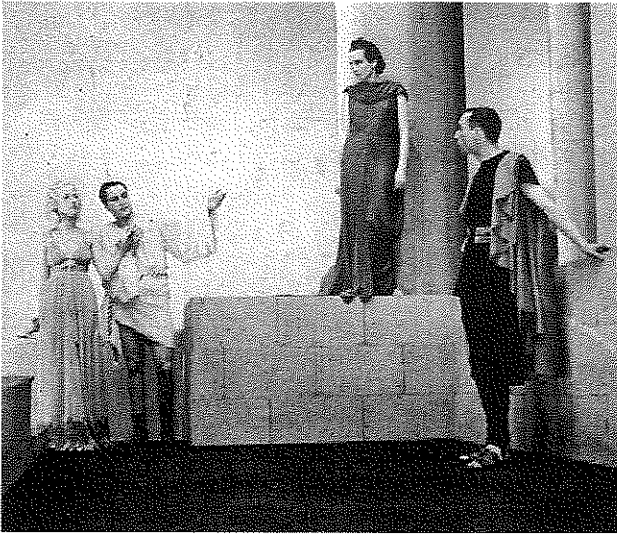
Belçikalı oyun yazarı Michel de Ghelderode'un (1898-1962) dışavurumcu ve gerçeküstücü oyunları Jarry'ninkileri, kuramları ise Artaud'nunkileri anımsatır. Otuzu aşkın oyunu yoluyla, bedeni ruhunu yenen bir varlık olarak gördüğü insanın görünümünü yansıtır. Bütün bunların ardında alçalmanın ve maddeciliğin imalı bir eleştirisi ve bir pişmanlık çağrısı saklanmakla birlikte ahlaksızlık, ölüm ve vahşet daima ön planda görünenin yakınındadır. Ama onun yapıtlarında inanç, küfür ve saçma, fars yoluyla ele alınan bir şeydir. Artaud gibi Ghelderode da gösteri adına dili aşağı çeker. Mekân, hızla ve beklenmedik biçimde değişir; karakterler daima abartılmıştır ve birçoğu ise müzikhollerdeki, sirklerdeki ve fuarlardaki palyaçolar düzeyine kadar indirilmiştir. Onun oyunlarına koyduğu, "Trajik Fars", "Gizemli Burlesk", "Müzikhol Tragedyası" gibi altbaşlıklar, geleneksel dramaturgiyi nasıl aşağıladığını göstermektedir. Birçok oyunu içinde en bilinenleri olarak, *Escorial* (1927), *Fastes d'enfer* [*Cehennem Günlükleri*, 1929], *Pantagleize* (1929) ve *Hop, Signor!* [*Hop Bayım!*, 1935] sayılabilir. 1949'dan sonra absürdistlerin ilgisini çektiğinde, Ghelderode'un ünü, hızla büyüdü.

Belki de, iki savaş arasındaki en önemli Fransız oyun yazarı, bir romancı ve dışişlerinin bir üyesi olan ve tiyatroya 1928 yılında kendi romanı *Siegfried*'i oyunlaştırarak başlayan Jean Giraudoux'ydü (1882-1944). Giraudoux, Jouvet ile birlikte ideal yorumcusunu buldu ve birçok önemli yapıtını da onun için yazdı: *Amphitryon 38* (1929),



*Judith* (1931), *La guerre de Troie n'aura pas* [*Troya Savaşı Olmayacak*, 1935] ve *Ondine* (1939). Giraudoux temalarını daima bildik konulardan aldı ama, karmaşık olanın içinde yalını ve bildik olanın içinde sürprizi işaret etmeyi başardığından, onlara yeni yorumlar getirdi. Onun yapıtları, barış ile savaş, bağlılık ve aldatma, yaşam ve ölüm, özgürlük ve kader arasındaki antitezleri ve bunların uzlaşmalarını getirdi. Onun oyunları, insanların iki karşıt konum hakkında bir seçim ile yüz yüze kaldıkları anda geçer; karşıtlıkları ortaya çıkartarak, yeni bir algılama yoluyla bunların üstesinden gelinebileceğini, uzlaşabileceğini gösterir. İnsan aklının en yüksek ifadesi olarak gördüğü dil, onun birincil aracıdır. Oyun yazarının, yönetmenin boyunduruğu altında olduğu bir dönemde yazan Giraudoux, oyunun yazımsal değerini savunma çabasında olmuştur. Fantezi, tersinleme ve alaycı bir bakış açısıyla ve oldukça ifadeci ve uyumlu bir tarzda yazdı. Bütün yapıtlarında insanlığa derin bir inanç vardı.

Giraudoux'nun bu üstünlüğü savaştan sonra, tiyatroya Jouvet'nin sekreteri olarak giren ve 1932'de Giraudoux'nun yönlendirmesiyle yazarlığa başlayan Jean Anouilh (1910-1987) tarafından tehdit edilecekti. İlk başarısı, 1937 yılında Pitoëff tarafından sahnelenen *Le voyageur sans bagages* [*Bavulsuz Yolcu*] ile geldi. Anouilh'un *Le bal des voleurs* [*Haramiler Karnavalı*, 1938], *Le rendezvous de senlis* [*Senlis'te Buluşma*, 1941] ve *Antigone* (1943) gibi bundan sonraki oyunlarının birçoğu Barsacq



Resim 17.16  
Giraudoux'nun *Troya Savaşı Olmayacak* oyunundan. Yöneten: Jouvet (Sağdaki). *Theatre Arts*'tan (1936).

tarafından sahnelendi. Anouilh oyunlarını, ciddi ya da "siyah" olanlar ile komik ya da "kırmızı" olanlar olarak ikiye ayırmıştı. İlk türde değişmez bir biçimde genç, idealist ve uzlaşmaz bir başkahraman, dürüstlüğüne yalnızca ölümü seçerek sürdürebilir. *Antigone* bu tür oyunlar için en iyi örnektir. "Kırmızı" oyunlarda ise, karakterler birçok bakımdan benzer olmasına karşın, masalsı bir atmosfer daha mutlu bir sona yol açar. Anouilh, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'nın en verimli oyun yazarı olmuştur.

1939'da savaşın başlaması ve Paris'in Naziler tarafından kuşatılmasıyla teatral etkinlikler ilk başta büyük ölçüde kesintiye uğradı. Kimi önemli kişilikler yurtdışına çıktı, kalanlar ise gözetim altında tutuldu. Tiyatro büyük ölçüde politik bakımdan saldırgan olmayan oyunlara ya da popüler eğlencelere indirildi ama tüm kısıtlamalara rağmen, kimi yapımlar bunu aşabildi.

## İTALYAN TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

Bu süreç içinde birçok büyük İtalyan sanatçı, 1909 yılında İtalya'da Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından başlatılan bir hareket olan fütürizmi destekliyordu. Dışavurumcular gibi fütüristler de geçmiş reddediyorlar ve insanlığı değiştirmek istiyorlardı. Ama, dışavurumcular ruhu yıkan maddeciliğe ve endüstrileşmeye karşı geçmişten destek alırken; fütüristler geçmişe saygıyı gelişmenin önünde engel olarak görüyorlardı. Sonuç olarak, makine çağının enerjisini ve hızını yücelttiler ve bunu sanatsal biçimlerde cisimleştirmek çabasına girdiler. Manifestolarını okudukları 1910 yılından başlayarak, konserler verdiler, şiirler okudular, oyunlar oynadılar ve görsel sanatlarla ilgili sergiler gerçekleştirdiler. Birçok kez bunların hepsini aynı etkinliğin bir parçası haline getirdiler. Kimi zaman ise, salonların farklı bölümlerini aynı anda ve ardışık olarak kullanarak seyircinin arasına girdiler. Özellikle de, daha dinamik bir gelecek yaratmada ilk adım olarak gördükleri kütüphaneleri ve müzeleri yıkmak için seyircileri kışkırttılar.

Sanat biçimleri içinde fütüristler tarafından öncülüğü yapılan türler arasında, "resim şiirler" (ya da somut şiir), kinetik heykeller, kolajlar ve *brutizm* (ya da günlük yaşamdaki sesler üzerine yazılmış "dinamik müzik") sayılabilir. Tiyatro için ise, geçmişin tüm pratiklerini reddederek, gelecekteki biçimlere temel oluşturacak modeller olarak müzikholleri, gece kulüplerini ve sirkleri gördüklerini bildirdiler. Önceki tiyatroyu, çok uzun, çözümlenemeyen ve durağan buldular ve bunun yerine, dramatik

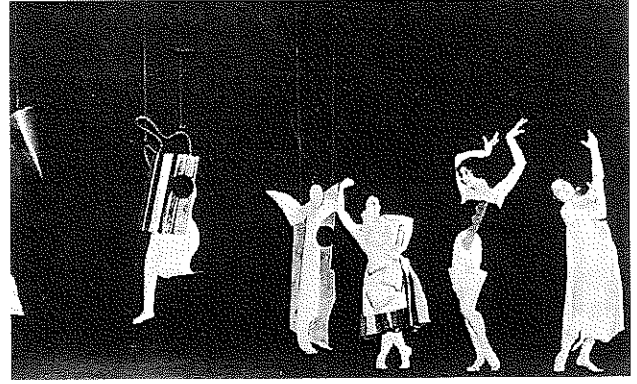
durumun temelini oluşturan sıkıştırılmış bir ya da iki anı içeren “sentetik oyun”u önerdiler. 1915-1916 yıllarında bu kısa oyunlardan 76 tanesini bir araya getirerek bastılar.

I. Dünya Savaşı boyunca fütürizm, savaşı enerjinin en üst biçimi olarak övmesinden ötürü destekçilerinin büyük bir çoğunluğunu yitirdi. Savaşın sonrasına ise, doktrinlerinin birçoğu Mussolini'nin saldırgan eylem programı ile örtüştüğünden yeni bir canlılık kazandı. Fütürizmin 1920'lerdeki baş destekçisi, boyalı sahneyi “hareket edebilen sahne yapısı” ile değiştirme isteğinde olan Enrico Prampolini'ydi (1894-1960). Ayrıca, oyuncuların parlak biçimlerini de değiştirmek istedi. Sahneyi (ışıklar ve soyut formlar tarafından canlandırılan) ruhsal güçlerin, yarı dinsel önemde bir oyun oynadıkları, çok boyutlu bir uzam olarak algıladı.

1930'dan sonra fütürizme ilgi azaldı. Hiçbir zaman, büyük bir teatral hareket olmasa da, 1950'lerde yeniden gündeme gelen ve geliştirilecek kimi yeniliklerin öncülüğünü yaptı: 1) Tiyatro sanatını müze benzeri atmosferden kurtarmaya çalışmak; 2) Oyuncularla seyircilerin doğrudan yüz yüze gelmesi ve kaynaşması; 3) Multimedya gösterileri yaratmak için modern teknolojinin keşfi; 4) Eşzamanlılığın ve çoklu-odağın kullanılması; 5) Yazın karşıtı ve mantık karşıtı bir tavır ve 6) Sanatlar arasındaki engellerin yıkılması.

I. Dünya Savaşı sırasında İtalya'da, “Grotesk Tiyatro” diye anılan, yeni bir yazarlık okulu ortaya çıktı. Bu akımın adı, Luigi Chiarelli'nin (1880-1947) yazdığı *La maschera e il volto* [*Maske ve Yüz*, 1916] adlı oyunun alt başlığı olan “Üç Perdelik Grotesk”ten gelmekteydi. Seyirci ile rol oynama arasındaki karşıtlıktan hareket eden bu güldürü, karısını namuslu olmadığı için öldürdüğünü itiraf eden bir adamın, aslında karısının evde kilitli olduğunun anlaşılmasıyla beraat etmesinin öyküsünü anlatmaktaydı. Bu tersinlemeli tarzı kullanan birçok yazar içinde en iyisi, *Mariouette, che passione!* [*Kuklalar, Ne Tutku!*, 1918] ve *La bella addormentata* [*Uyuyan Güzel*, 1919] oyunları ile Pier Maria Rosso di San Secondo'dur (1887-1956).

Luigi Pirandello (1867-1936) dönemin en büyük İtalyan oyun yazarıydı. Romanları ve kısa öyküleri ile ünlenedikten sonra 1910 yılında tiyatroya döndü ve 1915'ten itibaren de ağırlıklı olarak kendini tiyatroya verdi. 1924'ten 1928'e kadar birçok İtalyan ve yabancı oyun sahnelediği Roma Sanat Tiyatrosu'nun yöneticiliğini yaptı. Yardımcısı ise birçok oyunda başrolü oynayan Marta Abba'ydı (1906- ). Ayrıca toplulukta, İtalya'nın en önemli oyuncularından Ruggero Ruggeri de (1871-1954) vardı.



Resim 17.17

Fütürist bir pantomim gösterisi. Enrico Prampolini'nin *Yürekerin Taciri*. Théâtre de la Pantomime Futuriste, Paris, 1927. Oyuncularla, farklı biçimlerdeki insan olmayan figürlerin bir arada kullanılması oldukça ilginçtir.

Pirandello'nun, en iyileri *Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (*Così e se vi pare*, 1916), *Altı Kişi Yazarını Arıyor* (*Sai personagi in cerca d'autore*, 1921), *IV. Henry* (1922), *Çıplakları Giydirmek* [*Vestire gli ignudi*, 1922], *Ciascuno a suo modo* [*Herkes Kendi Yolunda*, 1924], *Questa sera si recita a soggetto* [*Bu Akşam Doğaçlama Yapıyoruz*, 1930] ve *Come tu mi vuoi* [*Beni Nasıl İster-seniz*, 1930] olan oyunları genellikle, her karakterin kendi doğrusunu ortaya koymasından kaynaklanan çözümsüz durumların sorgulanması üzerinedir. Böylelikle Pirandello, gerçeğe bilimsel yaklaşımın geçerliliği ve gerçekliğin doğrudan gözlemi üzerine kuşkular uyandırır. Sanki, “gerçek”in tam anlamıyla kişisel ve öznel olduğunu savunur gibidir.

Pirandello ayrıca sanat ile doğa arasındaki ilişkiyle de ilgilidir. Doğa süregelen bir değişim istediğinden ve sanat yapıtı da asla belli bir biçimde kurgulanamayacağından, tiyatroyu, her gösteride bir değişim getirdiği için en doyurucu sanat biçimi olarak görür. Tiyatroyu canlı bir anıta benzetir. Ona göre en gerçekçi oyun bile gerçeğin sadece bir görünümünü verdiğinden, tek çare değişmez gerçekliği gösteren düşünsel oyunlar yazmaktır. Pirandello kendi çağı üzerinde derin bir etki yaptı. Kuşku yok ki, II. Dünya Savaşı sonrası oyun yazarları tarafından bu kadar benimsenmiş, düşünsel bakış açısını popülerize eden başkaca bir yazar yoktur.

İtalya'nın iki savaş arasındaki en eklektik yönetmeni, 1922'den 1936'ya kadar Roma'daki, küçücük sahnesinde Strindberg'ten, Wedekind'e, Jarry'e, Maeterlinck'e, Pirandello'ya ve fütüristler de içinde olmak üzere birçok diğer yazara dek uzanan geniş bir repertuar sunan,

Teatro degli Independenti'yi yöneten Anton Guilio Bragaglia'ydı (1890-1960). Yıldız sistemine tamamen karşıydı ve bir ensemble ruhu yaratmak için çalıştı. 1937'den 1943'e kadar, çağdaş dünya tiyatrosundan bir repertuar sunduğu Teatro della Arti'nin yönetmeni olarak çalıştı.

Bununla birlikte İtalyan tiyatrosu büyük ölçüde çok tutmuş oyunları oynayan turne topluluklarından oluşmaktaydı. Önemli bir adım, 1936 yılında Roma'da Silvio D'Amico'nun yönettiği (1887-1955) Dramatik Sanat Akademisi'nin kurulmasıyla atıldı. Burada Stanislavski, Copeau ve Reinhardt'ın ilkeleri öğretildi. 1945'ten sonrasına kadar önemli bir etkisi olmasa da, savaşın çıkması akademinin çalışmalarını büyük ölçüde kesintiye uğrattı.

## İSPANYA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

1915 ile 1940 yılları arasında, savaş sonrası yıllarının en önemli oyunları Unamuno ve Valle-Inclán tarafından yazıldı. İspanya'nın önde gelen düşünürlerinden olan Miguel de Unamuno (1864-1936) dram sanatına ilişkin kuramını ilk kez *Hayatın Trajik Anlamı* (1913) adlı yapıtında ortaya koydu. Onun, tragedyanın insanın ölümsüzlük tutkusunu ile buna ilişkin kuşkuçuluğu arasındaki çatışmayı ateşlediğine yönelik bildirim, II. Dünya Savaşı'ndan sonra varoluşçulara büyük katkı yaptı. Unamuno'nun içlerinde *Pheadre* [*Fedra*, 1918], *Sombras de Sueno* [*Düş Gölgeleleri*, 1920] gibi oyunları bulunan 11 oyunu sansür yüzünden 1950 sonrasına kadar sahnelenemedi. Benzer biçimde, Ramón del Valle-Inclán'ın (1866-1936) oyunları da, belki de yalnızca absürdist oyunlara benzediğinden ötürü, ancak son dönemlerde ön plana çıkabildi. Valle-Inclán, öncelikle bir romancı olarak tanınmıştı. Daha sonra ise manzum oyunlar, satirler ve içlerinde en iyileri *Divinas Palabras* [*İlahi Sözler*, 1913], *Los Cuernos de don Frioleira* [*Don Frioleira'nın Boynuzları*, 1921] ve *Luces de Bohemia* [*Bohemya'nın Işıkları*, 1929] olan farslar yazdı. Valle-Inclán kendi yöntemini *esperpento* ya da İspanyol yaşantısının fonunda grotesk gerçekliği göstermek adına bilinçli bir bozma olarak adlandırdı.

İspanyol yazınına yeni bir ruh da, 1931'de ikinci cumhuriyetin ilanından sonra sansürün hafiflemesiyle ortaya çıkan "27 Kuşağı" ile geldi. Bu yeni oyun yazarlarından en önemlileri Lorca ve Casona'ydı. Federico Garcia Lorca (1899-1936) ilk oyunu *El malefomo de la mariposa*'yı [*Kelebeğin Suçu*] 1921 yılında yazdı. Bu oyunun başarı-

sız olmasından sonra, simgecilikle, gerçeküstülikle, müzikle, resimle ve İspanyol folklorüyle ilgilenmeye başladı ve bazı kukla oyunları yazdı. İspanya'nın önde gelen kadın oyuncularından Margarita Xirgu'nun (1888-1969) 1927 yılında Barselona'da *Maria Pineda*'yı oynamasının ardından Lorca'nın tiyatroya ilgisi yeniden filizlendi.

Onun en önemli oyunları ise ancak, Lorca'nın halka kültürel etkinlikleri götürme programı içinde hükümetten ödenek alan ve üniversite öğrencileri tarafından kurulmuş bir topluluk olan LaBarraca ile yakın çalışmasından sonra yazıldı. 1932'de kurulan LaBarraca, kırsal bölge seyircilerine altınçağ oyunlarını oynadı ve bu saf seyircilerin istekliliği Lorca'nın aşk ve onur gibi bildik temalara geri dönmesini etkileyen en önemli etken oldu. Bunun sonuçları, *Kanlı Düşün* (*Bodas de sangre*, 1933), *Yerma* (1934) ve *Bernarda Alba'nın Evi* (*La casa de Bernarda Alba*, 1935) oyunlarında görülebilir. Şiirsel imgelerin ilkel duygularla harmanlandığı bu oyunlar, altınçağdan beri görülen en iyi İspanyol yapıtlarıdır.

Birçok biçimde Alejandro Casona'nın (1903-1966) çizgisi de Lorca'ya benzer biçimde gelişti. 1931 ile 1936 arasında o da, İspanya'nın köylerine turne yapan ve hükümet destekli bir gezici topluluğu, Halkın Tiyatrosu'nu yönetti. Casona'nın topluluğu kısa, alaycı oyunlar oynuyordu. Ama o da Lorca gibi, yaşadıklarından yola çıkarak seyirci için yazmaya yöneldi. *La sirena varada* [*Sirenler Kayaları Yahyor*, 1934] ve *Otra vez el diablo* [*Bir Daha Sefer Şeytan*, 1935] oyunları Casona'nın tarzını belirleyen gerçekçilikle fantezinin bir harmanını gösterir. Tüm yapıtlarında beliren bir iyimserlik, insanların sorunlarının çözülebileceğini ileri sürer.

1936 iç savaşı önemli değişiklikler getirdi. Lorca öldürüldü, Casona da yurtdışına göçtü. 1939 yılına kadar tiyatro çatışan her iki taraf için de politik propaganda işlevi gördü. Franco'nun bunu izleyen zaferi ise şiddetli bir sansürü beraberinde getirdi. Lorca, Casona ve Unamuno'nun oyunları yasaklandı ve İspanyol tiyatrosu yeni bir yalıtım sürecine girdi.

## RUSYA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1917-1940

I. Dünya Savaşı'nın getirdiği en şiddetli değişiklik, Çar'ın politikalarının yıllardır taraftar bulmadığı Rusya'da hissedildi. Kargaşanın yönlendirdiği çatışmanın yarattığı ekonomik güçlükler, 1917'nin başlarında bir isyana yol açtı ve Romanovların üç yüz yıldan fazla süren egemenliğini bitirdi. Başlangıçta, devletin kontrolü ilımlı

sosyalistlerdeydi ama daha sonra komünistler gücü ellerine geçirdiler. Yine de iç savaş devam etti. 1920'lerin başında iç savaş sona erdiğinde ise 20 milyondan fazla kişi ölmüş ve Rusya'nın ekonomik kaynakları tam anlamıyla tükenmişti. Ondan sonraki birkaç yıl boyunca, devlet ülkeyi yeniden inşa etmekle meşgul olduğundan, tiyatro da yeni biçim denemelerine girebileceği görece bir özgürlük ortamına sahip oldu.

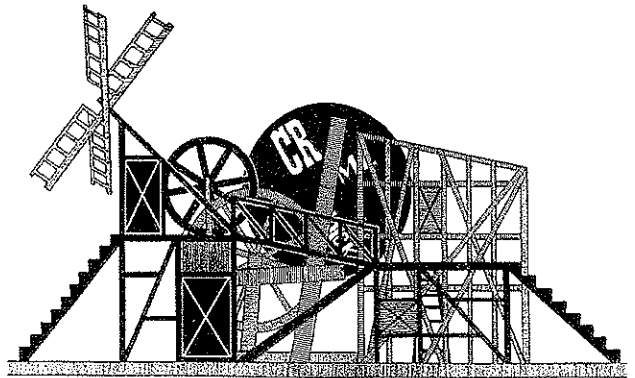
Komünistler tiyatroyu, özellikle orta ya da üst sınıflar için yapılan ama proleterya için de elde edilebilir hale getirilebilecek ulusal bir hazine olarak görüyorlardı. Ayrıca tiyatro, önemli bir eğitim aracı olarak görüldüğünden, eğitim komiseri Anatole Lunaçarski'nin (1875-1932) denetimi altındaydı. Bu dönemde sadece profesyonel yapımlar teşvik edilmedi, rençberler, işçiler ve askerler arasında da amatör gruplar örgütlendi. 1926 yılına gelindiğinde yalnızca rençberler arasında 20 binden fazla amatör tiyatro kulübü vardı. Bunun yanında, 1918 ile 1922 yılları arasında amatörler devrimdeki büyük olayların yeniden canlandırılmasına dayanan, büyük kitlelere yönelik gösterilerde başrolü üstlendiler. Bunlardan en ünlüsü, 1919 yılında bir meydanda Evreinov tarafından sahnelenen ve toplam 8.000 asker, denizci ve işçinin rol aldığı *Kışlık Sarayın Alınışı* adlı gösteriydi.

Yeni rejim tiyatroyu ulusallaştırmada adım adım ilerliyordu. 1922-1923 süreminde tiyatro örgütlenmelerinin yalnızca yüzde otuzu devlete bağlıydı. 1925-1926 süreminde bu yüzde, birden 63'e yükseldi ama bu süre 1936 yılına kadar tamamlanmadı. Bunun yanında, tiyatro kadroları da tam anlamıyla devletin egemenliğine girecekti.

Devrimin en ateşli taraftarları, devrimi geçmişle bağları koparmak ve yeni teatral biçimler yaratmak adına bir olanak olarak gören *avant-garde* hareketin üyeleri idi. Meyerhold kısa süre içinde bu grubun lideri oldu. 1920'de, onu bir anlamda Rusya'daki tiyatronun başı haline getiren eğitim komiserliğinin tiyatro şubesinin yöneticiliğine getirildi. Aynı zamanda yönetmen olarak da sanatını sürdürdü ve Belçikalı simgeci bir yazar olan Emile Verhaeren'in 1898'de yazdığı *Şafaklar*'ı, sahnedan gerçek haber bültenlerinin okunduğu ve seyircinin de katıldığı halka açık toplantıların yapıldığı bir Sovyet propaganda oyunu olarak sahneledi. Bu yapım, Komünist Parti'nin merkez komitesince, proleteryanın gereksinimlerini karşılamadığı savıyla kabul edilmeyince görevinden istifa etti. Ama, sonraki yıllarda yönetmen olarak devlet stüdyolarının başına getirildi ve 1922 yılında ise kendi tiyatrosunu kurdu. Bu olaylar dizisi, resmî onay almamasına karşın *avant-garde*'in rolü konusunda bir bilgi vermektedir.

1921 ile 1930 yılları arasında Meyerhold, devrimden önce de denemelerini yaptığı tekniklerini olgunlaştırdı. *Biomekanik ve konstrüktivizm* gibi terimlerle açıkladığı, daha bilinçli ve sistematik bir teknik oluşturdu. Biomekanik, daha çok Meyerhold'un makine çağına uygun bir biçim yaratmaya çalıştığı, oyunculukla ilgili bir yaklaşımı olarak görüldü. Oyuncuları, "dıştan ele geçirilecek bir ödev"i başarmada kendilerini bir makine kadar yetkin kılacak biçimde jimnastik, sirk hareketleri ve bale eğitimi aldılar. Temel olarak, Meyerhold'un kafasındaki James-Lange kuramının bir çeşitlemesiydi: Kassal etkinlik belli kalıpları belli duyguları meydana getirir. Bunun için oyuncular kendi içlerinde ve seyircide tutkulu bir duygusal tepki ortaya çıkartmak istiyorlarsa, gereksinimleri olan şey hareketlerini uygun bir kinetik kalıp içinde gerçekleştirmektir. Böylelikle, Meyerhold Stanislavski'nin içsel güdülenmeye yaptığı vurgunun yerine, fiziksel ve duygusal refleksleri koyma arayışına girdi. Meyerhold, hem seyircide, hem de oyuncuda coşkun bir haz duygusu yaratmak için oyuncunun, geleneksel toplumsal ölçütlerce belirlenen davranışlarla kendini kısıtlamaktansa, bir ipten aşağıya kaymasının, bir trapezde sallanmasının ya da takla atmasının daha etkili olduğunu düşünmekteydi.

Konstrüktivizm ilk kez 1912 yılında, sunumsal bir içeriği olmaksızın birbiriyle kesişen bütünlüklü kitleler ve düzlemleri biçimlemeyi tanımlamak için kullanılmış ve görsel sanatlardan alınmış bir terimdi. Buna benzer olarak Meyerhold da genellikle sunumsal olmayan, plat-



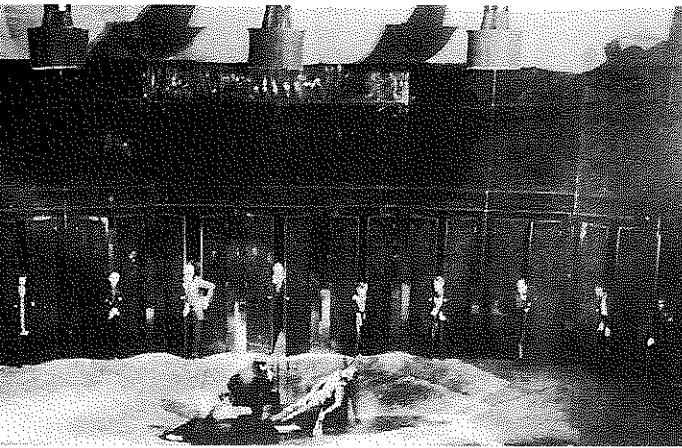
Resim 17.18

Meyerhold'un sahnelediği Crommelynck'in *Muhteşem Boyunuzu* oyunu için Lyubov Popova'nın yaptığı tasarım, 1922. Eylem, her biri eylemin tarihsal ve duygusal isterlerine göre hareket eden farklı çemberlerle desteklenmiş bir değirmenin içinde ve çevresinde geçer. Meyerhold'un "konstrüktivist" yapımlarına iyi bir örnektir.

formlar, yükselteler, dönen tekerlekler, trapezler ve benzer nesnelere, dekoratif olmaktan çok pratik olan bir "oyunculuk makinesi" yaratmak için kullandı.

Meyerhold, biomekanik ve konstruktivizmle ilgili kuramlarını daha çok, 1922 ile 1925 yılları arasında geliştirdi ve bunları adım adım yumuşattı. 1920'lerdeki en ünlü yapımı, 1926 yılında sergilenen Gogol'ün *Müfettiş*'iydi. Meyerhold sahneyi büyük bir kente dönüştürmüş, bütün karakterleri yeniden biçimlemiş ve kimi yeni karakterler de eklemişti. Kostümler, dekor ve aksesuarlar temel olarak ondokuzuncu yüzyıl motiflerine göre biçimlenmişti. Sahnedeki eyleme de bu dönemin müziği eşlik ediyordu. En etkileyici sahne, Meyerhold'un sahnenin her tarafına yerleştirdiği on beş kapının her birinden aynı anda birer memurun girerek Müfettiş'e rüşvet teklif etmeleriydi.

1920'lerde Meyerhold'dan sonra en etkili Rus yönetmeni, savaştan önce ortaya koyduğu yöntemleri daha sonra geliştiren Tairov'du. Devrimi izleyen süreçte, Lunarski, tiyatroları devletin desteklediği ve görece bir özerklik tanıdığı, iyi kurulu, "akademik" tiyatrolar ve kurulmasına izin verilen ama çok az desteklenen, kabul görmemiş tiyatrolar olarak iki gruba ayırmıştı. Böylelikle hükümet, Meyerhold'un şiddetle karşı çıktığı bir biçimde devrim öncesi grupları kayırmıştı. Bu sınıflama içerisinde Kamerny Tiyatrosu "akademik" bir tiyatro olarak adlandırıldı. 1924 yılına kadar Tairov, Wilde'in *Salomé*'si, Scribe'in *Adrienne Lecouvreur*'u ve Racine'in *Phèdre*'i gibi yapıtları sahneleyerek devrimin çok az ilgisini çekti.



Resim 17.19

Meyerhold'un uyarladığı Gogol'ün *Müfettiş*'i, 1926. "Rüşvet" sahnesi. Sahne arkaya doğru, içeri ve dışarı vagonların taşınmasına olanak verecek biçimde açılmaktadır.

Dönemin, oyunculara da seyirciler tarafından giyilen elbiseler benzeri tek tip elbiseler giydiren yönetmenlerinden farklı olarak Tairov, seyirciyi günlük yaşamın tekdüzeliliğinin dışına çıkarma arayışına girdi. 1924'ten sonra Tairov, daha çok Rus klasik ve çağdaş oyunlarını sahnelledi ama tiyatrosunun batı ile bağları kesilmedi. Shaw ile O'Neill'in ağırlıklı olarak yer aldığı bir batı repertuarının hâkim olduğu oyunlarla 1923, 1928 ve 1929 yıllarında Batı Avrupa'ya turneler yaptı. Tairov modern Rus yapıtlarına döndüğünde önemli zorluklarla karşılaştı. 1929'da yaptığı Mikhail Levidov'un, Fransız devrimi'nin "şiddet burcu"na girerek bozulmasını anlatan *Eşitlerin Entrikası* adlı sahnelemesi ilk gösterimden sonra kaldırıldı. Bu tarihten itibaren de etkisi giderek düştü.

Bu ilk yıllardaki, başka bir yenilikçi yönetmen ise, 1916'da Sullerzhitski'nin ölmesinden sonra Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Birinci Stüdyo'nun başına getirilen Yevgeny Vakhtangov'du (1883-1922). Vakhtangov'un ünü şu dört yapımı gerçekleştirdikten sonra hızla arttı: Maeterlinck'ten *Le Miracle de Saint-Antoine* [*Aziz Antuan'ın Mucizesi*] (1921'de Moskova Sanat Tiyatrosu, Üçüncü Stüdyo tarafından sergilendi); Stdrindberg'den *XIV. Erik* (Birinci Stüdyo'da, 1921); Anski'den *Dybbuk* (Habimah Tiyatrosu'nda 1922'de sergilendi) ve Gozzi'den *Turandot* (1922'de Üçüncü Stüdyo'da sergilendi).

Vakhtangov başlangıçta Stanislavski'nin inançlı bir izleyicisi olarak yola çıkmıştı ama onun asıl gücü, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun gerçekçi yaklaşımı ile Meyerhold'un teatrallliğini etkili bir biçimde harmanlamasıyla geldi. Stanislavski'den aldığı, yoğunlaşmaya yapılan vurgu ile her karakterin alt metninin ve gizli anlamlarının ortaya çıkarılmasına, biçimselleştirilmiş hareketi ve Alman dışavurumcuların etkisindeki tasarımı ekledi. Örneğin, monarşinin ölüm haberi olarak görülen *XIV. Erik*'te, proleterler gerçekçi biçimde işlenmişlerken, tüm soylular ve bürokratlar mekanik bir biçimde hareket ediyorlardı. Vakhtangov'un asıl başarısı ise, oyuncuların oyun boyunca hiçbir çaba sarf etmeden doğaçlama yaptıkları izlenimi veren *Turandot* ile geldi. Bu yapımı, ilk gösteriden kısa bir süre sonra ölen Vakhtangov'un anısı olarak repertuarda uzun süre kaldı. Bu oyunda birçok öğrenci grubuyla çalıştığından ve birçok oyuncuyu baştan eğittiğinden Vakhtangov'un başarısı kuşku götürmezdi. Onun yaklaşımı daha sonra, birlikte çalıştığı öğrencileri, Yuri Zavadski (1894-1977), Boris Şukin (1894-1939), Reuben Simonov (1899-1968), Boris Zakhava (1896-1976), Nikolai Akkimov (1901-1968) ve Aleksandr Popov (1892-1961) tarafından sürdürüldü. Bu kişilerin çoğu 1960'lı



Resim 17.20  
Vakhtangov yapımı Gozzi'nin *Turandot* oyunu, 1922. Sahne Tasarımı:  
I. Nivinski.

yıllarda oldukça önemli isimlerdi. Stalin döneminden sonra da Vakhtangov'un yöntemleri Sovyet gerçekçiliğine karşı sunulan en kabul edilebilir seçenektir.

1924 yılında, Anton Çekhov'un yeğeni Mikhail Çekhov (1891-1955) tarafından yönetilen Birinci Stüdyo, İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu olarak bağımsız bir örgütlenme haline geldi. 1910 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'na giren Çekhov, kısa bir süre sonra Stanislavski'nin yöntemini yetersiz bulduğundan daha sonra Vakhtangov ile birlikte çalıştı ve XIV. Erik kompozisyonuyla büyük ün kazandı. Çekhov, Stanislavski sisteminin, olasılıklara vurgu yapmaktansa doğaya öykünerek oyuncuyu sınırladığını düşünüyordu. Buradan hareketle, oyuncunun birincil aracı olarak, çözümlemenin üzerine esinlenmeyi koydu. Yine de yaklaşımları büyük ölçüde mistikti. Belki de bu yüzden topluluğundan 17 çalışma arkadaşı istifaya ederek suçlama kaleme aldılar. Çekhov bunun ardından Rusya'yı terk etti ve bir oyunculuk okulunu yürüttüğü ve *To the Actor* adlı kitabını yazdığı Birleşik Devletler'e yerleşti. İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu 1936 yılında dağıldı.

1920'lerin yenilikçilerinin büyük ilgi çekmelerine karşın, tutucu gruplar olarak, Moskova'daki Maly Tiyatrosu ile Leningrad'taki Aleksandrinski Tiyatrosu da gerek siyasi liderler gerekse halkın büyük bir çoğunluğu tarafından beğeniliyordu. Meyerhold, Maly Tiyatrosu'nun gerçekçi yapımlarından o derece nefret ediyordu ki, 1921 yılında bu topluluğun tasfiye edilmesini önerdi. Buna karşılık, Maly'nin yönetmenlerinden Aleksandr Yuzhin de, 1930'lara dek sonuçsuz bir savaşıma neden olan bir "biçimcilik" saldırısı başlattı.

1917 ile 1925 yılları arasında, Rus tiyatro yaşamında Moskova Sanat Tiyatrosu çok küçük bir rol oynadı. Yalnızca iki yeni yapım ortaya çıkartabildi. 1919 yılında oyuncularından bir bölümünün batıya göç etmesi, topluluğun gücünü büyük ölçüde düşürdü. 1922'de batıya turne yapmasına izin verildi ve 1923-1929'da yapılan Birleşik Devletler turnesi ise evrensel anlamda büyük övgü aldı. 1924 yılında topluluk Rusya'ya döndüğünde ise en kötü durumuna düşmüştü. Stüdyoları devredilmişti ve topluluk büyük ölçüde dağılmıştı. Bu yüzden de Stanislavski 87 yeni kişi almak zorunda kaldı. Bunun ardından yeniden yapılanma süreci başladı. 1926 yılında ilk savaş sonrası başarısını, Ostrovski'nin *Yanan Yürek* [*Goryaçe serdtse*] ve 1927'de sergilediği, ilk önemli Sovyet oyunu olan Vsevelod Ivanov'un *Zirhlı Tren 14-69* [*Bronepoyezd 14-69*] oyunları ile kazandı. Bu tarihten başlayarak topluluğun kaderi adım adım değişmeye başladı.

1927'de tiyatro sanatına karşı Sovyet tavrı da önemli ölçüde değişmeye başladı. 1924'te Lenin'in ölümünden sonra, Stalin, iktidarı adım adım ele geçirdi ve 1928'de Rusya'yı sanayileştirme ve tarımı ortaklaştırma kampanyasını başlattı. Muhaliflerin çekilmesiyle imtiyazlar ortaya çıktı ve merkezi hükümet, iktidarını tüm Sovyet yaşamı üzerinde etki sağlayacak bir biçimde güçlendirdi. 1927 yılında, parti üyelerini tiyatroları yönetecek biçimde bilgiyle donatacak bir eğitim programı başlatıldı ve her tiyatrodaki kurulan "sanatçı konseyleri"ne, repertuar, biçim ve politika bakımından önemli ölçüde güç verildi. Buna rağmen kısa süre içinde, tiyatrodaki uyumsuzlara karşı, doğrudan proleteriyadan kaynak bulmayan her şeyi reddetme çabasında olan köktenci bir grup olan, Rusya Proleter Yazarlar Birliği'nden (RAPP) baskılar geldi. Ancak bu grubun şiddeti, parti liderlerini kısa sürede RAPP'tan soğuttu ve bu grup dağıtılarak yerine, Gorki'nin yönettiği Sovyet Yazarlar Birliği kuruldu. Başlangıçta, daha geniş bir özgürlük ortamı varmış gibi görünse de, 1934 yılında "toplumcu gerçekçilik" bütün sanatlar için belli bir tarzı dayattı ve "biçimcilik"e gözdağı vermeye yönelik baskılar başladı. 1936'da tüm tiyatrolar Tiyatro Merkezi Yönetimi'ne bağlandı ve 1938 yılından itibaren ise toplulukların "stabilizasyon"u, buralarda çalışanların hükümet izni olmaksızın iş değiştirmelerini neredeyse olanaksız hale getirdi.

Yeni politikaların anlamı, *avant-garde* topluluklar üzerinde artan bir baskı ve Maly, Aleksandrinski (şimdiki adı Devlet Akademisi Puşkin Tiyatrosu) ve 1932'den sonra "Gorki Evi" olarak adlandırılan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun prestijinin artmasıydı. Karşı-gerçekçi topluluklar bu yeni taleplere uyum sağlamaya çalıştılar.

Tairov Sovyet oyunlarını kendi eski biçimindeki sahnelemeleriyle değiştirmeye başladı. 1933'te Vişnevski'nin *İymser Tragedya*'sını [*Optimistiçeşkaya tragediya*] sahnelemesiyle büyük ölçüde övgü aldı ama topluluğunun gerçekçi tiyatroya çok fazla yaklaşması bir süre sonra onun da gözden düşmesine neden oldu. 1939'da yeniden açılan Kamerny kimi yapımlarıyla kabul görmesine karşın savaş yıllarında Sibirya'ya gönderildi. Meyerhold, 1934'te sahnelediği Dumas'nın *Camille* ve 1935'te sahnelediği Çaykovski'nin *Maça Kızı* yapımlarında örnekleri görülen ve genellikle de "izlenimcilik" diye anılan bir biçimi benimsedi. Ne metni değiştirdi ne de biomekanik'i kullandı. Her ikisi de oldukça görkemli yapımlardı ve oldukça popüler oldu. Meyerhold'un bu tamamen politik yorumları, resmî kurumları onun önceki biçimciliklerinden de fazla rahatsız etti ve 1938'de tiyatrosu kapatıldı. 1939'da son resmî çıkışını yapan Meyerhold, Yönetmenler Kongresi Birliği'nin toplantısında yaptığı konuşmada, kimi hatalar yaptığını kabullendi ama şunları da eklemeyi unutmadı: "Acı ve alçakça olan, toplumcu gerçekçilik denen şeyin sanatla hiçbir ortaklığının olmasıdır. Dünyada en iyi tiyatroların olduğu yerde, siz biçimcilik avına çıkarak, sanatı ortadan kaldırdınız."

Bütün bu baskılara karşın, biçimselcilik politik mesajları yalnızlıkla taşıdığı için resmî anlamda kabul gördü. 1930'ların en önemli deneyi Nikolay Okhlopkov'un (1900-1966) Gerçekçi Tiyatro'da yaptıklarıydı. Gerçekçi Tiyatro, 1921 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Dördüncü Stüdyosunda kuruldu ve 1927 yılında bağımsız bir konum kazandı. Hem Meyerhold'la hem de Tairov'la

çalışan Okhlopkov, 1932 yılında bu tiyatronun başına getirildi. Platform sahneyi ortadan kaldırarak tüm oyunu salonda geçirdi. Okhlopkov genellikle ortada bir oyun alanı kullanmakla birlikte, kimi zaman da sahneleri salonun dört bir yanında ya da yukarda bir köprü'nün üzerinde de oynattı. Gerçekçi dekor parçaları salonun her tarafında olabiliyordu ve dört bir yandan verilen efektler seyircide olayların ortasındaymış hissi uyandırıyor. Okhlopkov genellikle roman uyarlamaları üzerine çalışmayı tercih etti. Tüm yapımları bir sahneden bir sahneye hızlı geçişleriyle "sinematik"ti. Oyun seçimleri kabul edilebilir gibi görülse de sahnelemeleri oldukça anarşist bir yaklaşım içeriyordu. Bir süreliğine tiyatrosu Tairov'unkiyle birleşti. 1943 yılında, savaş sonrası yılların önemli bir yönetmeni olarak tiyatro devriminin başındaki isim oldu. Yuri Zavadski'nin kariyeri de aynı yolu izledi. Vakhtangov'un ölümünden sonra, bir süreliğine bir stüdyo kuran Zavadski, 1932'de Kızıl Ordu Merkez Tiyatrosu'nun yönetmeni oldu. Burada birkaç tane önemli yapıma imza attı ama 1935'te, stüdyosunu daha geniş bir toplulukla birleştirmeyi reddedince, 1939 yılına kadar bölgelere sürgüne gönderildi. Kızıl Ordu Merkez Tiyatrosu'nun başına ise Zavadski yerine, resmî direktiflere daha çok uyan Aleks Popov getirildi.

İlk yılların belirsizlikleri ve 1930'lardaki politik baskılar göz önüne alındığında, yalnızca birkaç tane önemli yazarın ortaya çıkması sürpriz değildi. Komünist dönemde önemli rolü olan tek devrim-öncesi yazar Gorki bile, uzun yıllar rejime uzak kaldı. 1927 yılında yapıtları tek tük sahnelenmeye başlanan Gorki, bu tarihten sonra öngörülen biçime uygun bir örnek olarak görüldü. 1932'de, Gorki'nin Sovyet Yazarlar Birliği'nin başına gelmesinden sonra, her tiyatronun repertuarında onun oyunlarına rastlanır oldu. Gorki, devrimden sonra, her ikisi de 1930'dan sonra olmak üzere yalnızca iki oyun yazdı: *Yegor Bulichev ve Diğerleri* [*Yegor Bulçyöv i drugiye*, 1932] ve *Dostigayev ve Diğerleri* [*Dostigayev i drugiye*, 1933]. Bu oyunlar da, Sovyet rejimi gelmeden önceki bir dönemle ilgili oyunlardı.

Devrimi izleyen yıllarda öncülük, eski biçimlerin militan düşmanları olan ve makine çağının gereklerine uygun faydacı bir sanatı sert bir biçimde savunan fütüristlere geçti. Hareketin en önemli yazarı, oyunlarının tamamını sahneleyen Meyerhold'un yakın arkadaşı olan Vladimir Mayakovski'ydi (1894-1930). Mayakovski'nin, *Tahtakurusu* (*Klop*, 1929) ve *Hamam* [*Banya*, 1929] oyunları Sovyet bürokrasisini alaya alırken, *Soytarı Misteri* [*Misteriya-Buff*, 1918] adlı oyunu, İncil'i alaya almakta ve proleteryanın vaat edilmiş ülkeye girme-

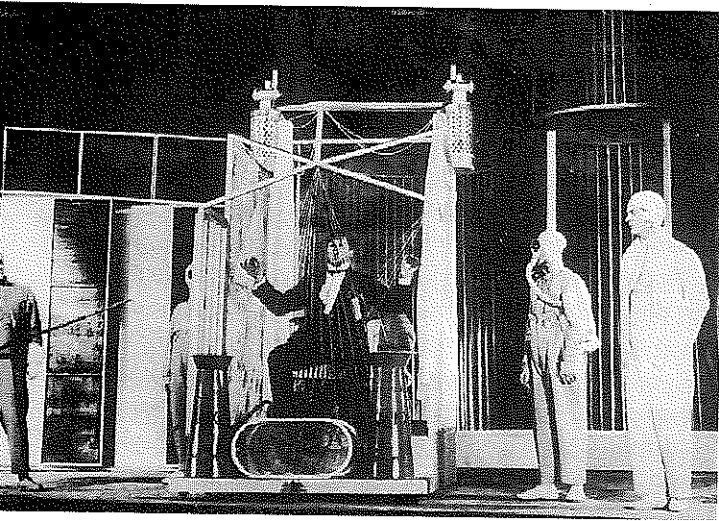


Resim 17.21 Okhlopkov'un Moskova'daki Gerçekçi Tiyatro'su, 1932. *Başlangıç* adlı oyun için yapılmış iki katlı sahnesi ve seyir yeri oldukça dikkat çekici.

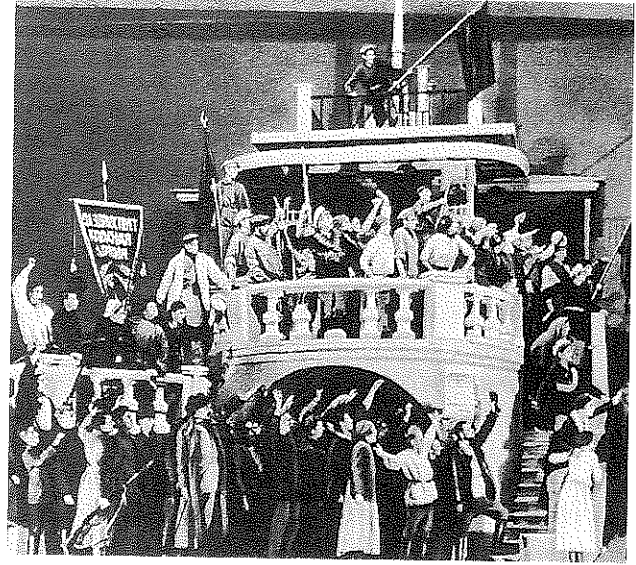
siyle bitmekteydi. Onun son iki oyunu o kadar çok tepki aldı ki, Mayakovski 1930 yılında intihar etti.

Fars ya da melodram olsun, Sovyet oyunlarının çoğu devrimi destekleyen ya da devrim muhaliflerini yeren oyunlardı. Bu ilk dönem oyun yazarları arasında en iyileri, *Zırlı Tren 14-69* [*Bronepoyezd 14-69, 1927*] ile Vsevelod Ivanov (1895-1963); *Türbin Günleri* [*Dni Turbinh, 1925*] ile Mikhail Bulgakov (1891-1940); ve *Lyubov Yarovaya* (1926) ile Constantin Trenyov'du (1884-1945). Trenyov'un oyunu belki de alayı, melodramı ve içliliği bir arada getirmesinden dolayı, ilk dönem Sovyet yapıtları içerisinde en popüler oyundu. Daha sonraki yazarlar içinde en iyileri olarak, *Aristokratlar* [*Aristokraty, 1934*], *Silahlı Adam* [*Çelovek Srujayma, 1937*] ve *Kremlin'in Çan Sesleri* [*Kremlyouskiye Kuranty, 1942*] oyunları ile Nikolay Pogodin (1900-1962); *Dünyada Bir Nokta* [*Dalyokoye, 1935*] ve *Arife* [*Nakune, 1942*] oyunları ile Aleksandr Afinogenov (1904-1941); *Hakikat* [*Pravda, 1937*] ve *Cephe* [*Front, 1942*] oyunları ile Aleksandr Korneichuk (1905-1972) ve *İyimser Tragedya* (1932) ve *Leningrad Surları Önünde* (1941) ile Vsevelod Vişnevski (1900-1951) sayılabilir.

II. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, Sovyet Tiyatrosu politik baskılara boyun eğdi. Buna rağmen, dünyada hiçbir ülkede tiyatro, bir düşünce aygıtı ve toplumun tam anlamıyla bir parçası olarak bu denli ciddiye alınmadı.



Resim 17.22  
Mayakovski'nin *Tahtakurusu* oyunu. Yöneten: Meyerhold, 1929.



Resim 17.23  
Moskova'da Maly Tiyatrosu'nda Trenyov'un *Lyubov Yarovaya* oyunu, 1926. Büyük ölçüde popülerite kazanan ilk Sovyet oyunu.

## İNGİLİZ TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

I. Dünya Savaşı İngiliz tiyatrosuna önemli değişiklikler getirdi. Savaşla birlikte, oyuncu-yönetici ortadan kalktı ve yerine ticari yapımcılık ve kapalı gişe oynamak geldi. Savaş süresince, popüler eğlenceler sahnelere egemen oldu. Örneğin, Tree'nin tiyatrosu, Shakespeare'in ülkesinde ilk kez bir oyun ile, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*'in müzikal bir çeşitlemesi olan *Chu Chin Chow* [*Açıl Susam Açıl*] ile 2238 gösteriye ulaştı.

Kuşku yok ki, savaş yıllarının en önemli olayı, "Old Vic" in İngiliz klasiklerinin bir numaralı yapımcısı olarak ortaya çıkmasıydı. 1918'de Royal Coburg olarak inşa edilen ama daha sonra Royal Victoria olarak adlandırılan Old Vic, 1880 yılında, toplumsal bir reformcu olan ve burayı "Edepli bir Müzikhol" e dönüştüren Emma Cons tarafından ele geçirildi. 1898 yılında Emma Cons'un yeğeni Lilian Baylis (1874-1937) tiyatronun yöneticisi oldu ve operalar sergilemeye başladı. Bununla birlikte, 1914 yılına kadar bunlara Shakespeare oyunları dahil edilmedi. Savaş yıllarında repertuarı belirleyen, Frank Benson geleneginden gelen ve uzun yıllar hem Amerikalı hem de İngiliz seyirciye Shakespeare oyunları sunan Ben Greet'ti (1857-1936).



Savaşın sonra, Greet'in yerini 1920'den 1925'e kadar Robert Atkins (1886-1972), 1929'a kadar Andrew Leigh (1887-1957), 1934'e kadar Harcourt Williams (1880-1957) aldı. 1931'de Old Vic, Sadler's Wells Theatre'ı aldı ve burada Diaghilev'in topluluğunda eğitim gören ve sonradan kendi okulunu kuran, Ninette de Valois'in (Edris Stannis, 1898- ) yönetiminde bir bale topluluğu kuruldu. 1931 ile 1935 yılları arasında, opera ve bale topluluğu ile tiyatro topluluğu Old Vic ile Sadler's Wells arasında her hafta değişmeli olarak oynadı. Bu anlaşma bozulduğunda ise, Old Vic tiyatroyla, Sadler's Wells de opera ve bale ile sınırlandırıldı. Sadler's Wells Opera ve Bale topluluğu bir anda İngiltere'nin en iyi topluluğu haline geldi ve II. Dünya Savaşı sonrasında Royal Ballet'yi [Kraliyet Bale Topluluğu] oluşturdu. Topluluğun opera kısmı ise bugünün National Opera Company'sine [İngiliz Ulusal Opera Topluluğu] dönüştü.

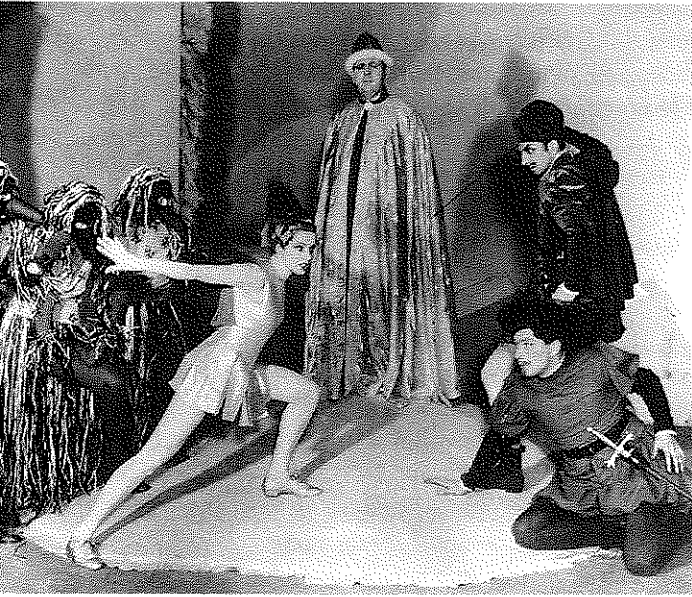
Bayan Baylis 1937 yılında öldüğünde, Old Vic'in kapanacağından korkuldu ama Tyrone Guthrie (1900-1971) yöneticiliğe getirildi ve bu görevi 1945 yılına kadar sürdürdü. Guthrie ilk kez ortaya 1924 yılında oyuncu olarak çıkmıştı ama kısa bir süre içinde yönetmenliğe geçti. Onun ilk Londra yapımı 1931 yılında gerçekleşmesine karşın savaş öncesindeki en iyi çalışmasını Old Vic ile yapmıştı. Bir yönetmen olarak Guthrie daha çok bildik

yapıtların (kimi zaman eleştirmenlerce tam anlamıyla tuhaf görülen) yeni yorumlarıyla ve sahnelemelerindeki soluksuz ama canlı hareket düzeniyle tanındı. 1939 yılında Old Vic, İngiltere'nin en saygı duyulan topluluğuydu. Kendi tiyatrosuyla, yerleşik bir topluluk olmasıyla ve en iyi oyunları en makul fiyatlarla sergilemesiyle, tüm ülke için bir ölçüt oluşturdu.

Londra'daki kimi yapımcılar da iki savaş arasında gösterilerin düzeyinin artmasına katkı sağladı. Bunların arasında en önemlileri Lyric Theatre ve Gate Theatre'di. Lyric Theatre ya da Hammersmith, müzikhollerin en gözde olduğu dönemde banliyölerde kurulmuş salonlardan biriydi. 1918 yılında kötü duruma düştüğünde, burayı Nigel Playfair (1874-1934) kiraladı. Playfair birçok türden oyun sahnelemesine karşın, daha çok restorasyon ve en dikkat çekenleri *The Beggar's Opera* [*Dilenci Operası*] (bu oyun 1920 yılında oynandı ve tam 1463 gösteriye ulaştı), *The Way of the World* [*Dünyanın Hali*, 1924], *Rivals* [*Rakipler*, 1925] *Beaux' Stratagem* [*Güzel Tuzak*, 1927] ve *Love in a Willage* [*Köyde Aşk*, 1928] olan onyedinci yüzyıl oyunları ile ünlendi. Yapımlarının çoğu dekoratif, neşeli, biçimselci ve karikatürizeydi. Bir süre, Lyric Theatre İngiltere'nin en moda tiyatrosu oldu. Ama Playfair'in yaklaşımının bir formüle dönüşmesiyle popülaritesi azaldı ve topluluk 1932 yılında dağıldı. Lyric, bütün bunların ötesinde en çok, ilk kez renkleri ve dönemin motiflerini anlamlı bir biçimde kullanması ile diğerlerini etkileyen Claud Lovat Fraser (1890-1921) tarafından oluşturulan biçimiyle tanındı.

Gate Theatre 1925 yılında, eski bir sirk soytarısı ve Shakespeare oyuncusu olan Peter Godfrey (1899-1971) tarafından açıldı. Ruhsat alamadığı için Godfrey uzunca bir süre tiyatroyu özel bir kulüp olarak yürüttü. Dokuz yılda üç yüz elli oyun sahneledi. En değişmez yapımları, dışavurumcu oyunlar ya da psikolojik eğilimli oyunlardı. Siyah kumaşlara karşıtlık oluşturacak dekor parçaları, alışıktan uzak ışık efektleri ve biçimsel oyunculuk teknikleri kullanarak, Londra'da dışavurumculuğun baş sözcüsü durumuna geldi. 1934 yılında Gate Theatre, sansür edilmiş birçok oyunu oynayan Norman Marshall'a (1901- ) geçti. Marshall burada 1920'lerden itibaren gözden düşen revüyü yeniden yaşama geçirmek istedi.

Londra dışındaki kimi önemli gruplar içinde belki de en iyisi, 1913-1935 yılları arasında Barry Jackson'ın (1879-1961) yönetiminde, tüm tiyatro tarihini kapsayan bir yelpazede 400 oyun sergileyen Birmingham Repertuar Topluluğu'ydu. Jackson bunun yanında 1922 ile 1934 yılları arasında Londra'da, birçoğu ticari amaçlı olmasına rağmen gözle görülür ölçüde başarılı olan 42



Resim 17.24  
Old Vic'in *Firtına* yapımı, 1934. Arkada Prospero rolünde, Charles Laughton; önde, solda Ariel rolünde Elsa Lanchester. Depenham Collection, British Theatre Museum, Londra.

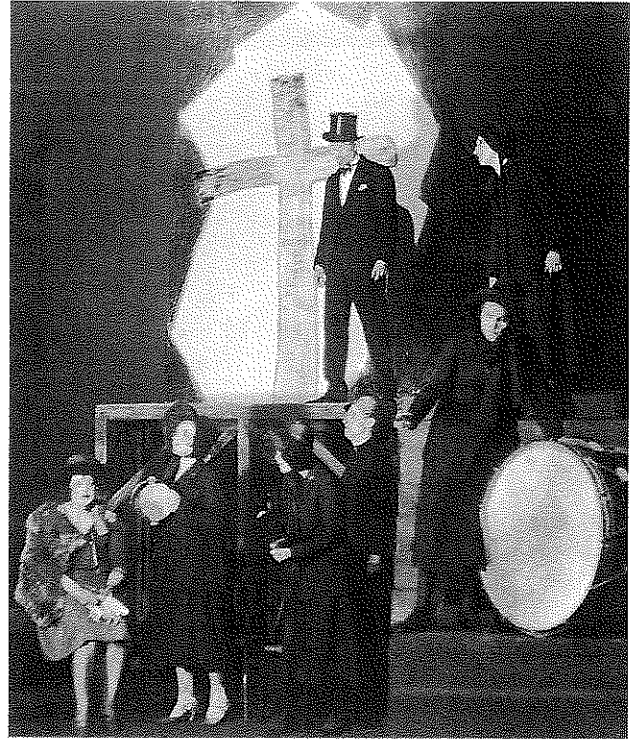


Resim 17.25  
Lyric Theatre, Hammersmith. *Dilenci Operası* yapımı. Sahne Tasarımı:  
Claud Lovat Fraser. Kemerli bölümün arkası değişen dekor parçaları  
için kullanılmaktadır. Theatre Museum, Victoria ve Albert Museum,  
Londra.

oyun sahneledi. Jackson, Shakespeare’i modern giysiler içinde sahneleyerek yeni bir moda başlattı. Jackson, Birmingham kentinde kendi tiyatrosunun başına geçtiğinde, bu tiyatro İngiltere’nin ilk kent tiyatrosu haline geldi.

Jackson ayrıca 1929 yılında Malvern Festivali’ni oluşturarak, yaz festivalleri hareketine önemli bir itki sağladı. 1939 yılına kadar ağırlıklı olarak Birmingham Repertuar Topluluğu’nun etkisinde olan Malvern Festivali’nin belirgin bir politikası yoktu. Kimi süremlerde belli bir döneme ilişkin oyunlara ağırlık verilirken kimi dönemler ise tek bir yazarın, özellikle Shaw’un yapıtlarına ağırlık veriliyordu. Yine de bunların tümü oldukça yüksek nitelikli oyunlardı. Festival 1939 ile 1949 yılları arasında ise bir kesintiye uğradı.

Diğer iki bölge topluluğu da –Cambridge Festival Theatre ve Oxford Repertory Company– oldukça önemliydi. Gerçekçi oyunculuk ve yapım ilkelerini kaynaştırma amacıyla kurulan ve bu politikayı da sonuna kadar tutarlı bir biçimde sürdüren Cambridge Festival Theatre 1926 yılında, Terence Gray (1895- ) tarafından oluşturuldu. Tiyatroda ne bir perde, ne ön sahne, ne de orkestra çukuru vardı. Dekor genellikle arka fonun önünde yer alan ve belli ışık kaynakları tarafından aydınlatılan yükseltilerden ve diğer konstrüksiyon öğelerinden oluşuyordu. Oyuncuların hareketleri ise genellikle “koreogra-



Resim 17.26  
Kaiser’in *Sabahtan Geccyasına* oyununun Gate Theatre’deki yapımı,  
1928. Yönetmen: Peter Godfrey. Enthoven Collection, Theatre  
Museum, Victoria and Albert Museum, Londra.

fik” olarak nitelendirilen ve önemli ölçüde “biçimselleştirilmiş” hareketlerdi. Gray, metnin yönetmenin doğaçlamaları için bir bahane olduğunu düşünüyordu. Örneğin, *Romeo ile Juliet*’i flamenko giysileriyle oynattı; *Onikinci Gece*’de kimi karakterleri patenlerle sahneye çıkarttı ve *Venedik Taciri*’nde yargıyı yo-yo kullanarak gerçekleştirdi. Gray’ın yapımları birçok tartışma yaratmasına karşın belli bir sonuç getirmedi. Tiyatro 1933 yılında kapandı.

1923’ten 1929’a kadarki sürem içinde birçok ülkeden ve dönemden 21 oyun sergileyen Oxford Repertory Company J.B. Fagan (1873-1933) tarafından kuruldu. Böylesi bir repertuar doğal olarak yapımları oldukça zorlu hale getiriyordu ama oyunların çoğu canlı ve açık yorumlardı. Önünde büyükçe bir boş alanı olan ve tüm oyunun geçtiği küçük bir sahnesi olan tiyatrodaki dekor çok az kullanılıyordu. Bu topluluğun önemi kısmen de, Fagan’ın yönetiminde ilk deneylerini bu tiyatrodaki yaşayan, Tyrone Guthrie, John Gielgud, Raymond Massey, Flora Robson ve Glen Byam Shaw gibi birçok genç oyuncudan kaynaklanıyordu.



Resim 17.27

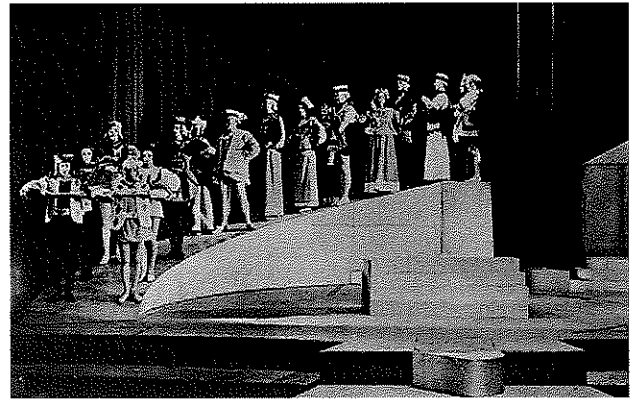
*Gammer Gurton'in İğnesi*'nin Malvern Festivali'nde sahnelenişi. Sahne Tasarımı: Paul Shelving. *Theatre Arts*'tan (1933).

Stratford-on-Avon Shakespeare oyunlarından oluşturduğu repertuarını 1919'da tekrar oynamaya başlayarak büyük prestij topladı. 1934 yılına kadar, oyunların çoğu, çok güç koşullar altında çalışan W.Bridges Adams (1899-1965) tarafından sahnelendi. Ne bir atölye, ne de bir depo vardı. Festival komitesi sıkı bir denetim uyguluyordu. Bridges-Adams arka arkaya altı gecede altı oyunun prömiyerini yapmak istedi. Topluluk, 1926'da eski tiyatro yandıktan sonra, şu anki bina 1932 yılında inşa edilene kadar bir sinema salonunda oynadı. Yeni salon, büyük ölçüde memnuniyet verici olmasına karşın, sahne konvansiyonel çerçeve-sahne biçimindeydi. Kayan platform sahneleri tam olarak göz alanının dışına çıkacak biçimde hareket etmiyor ve asansör sahne yalnızca 8 metre alçalabiliyordu. Bu türden düşüncesizce yapılan şeyler, en sonucusu 1972'de olmak üzere birçok tadilatı gerektirdi. Bridges-Adams 1934 yılında istifa etti ve yerine 1942 yılına kadar, en karakteristik yapımları Poel biçiminde –Elizabeth dönemi yapısını ve kostümlerini kullanarak– olan B. Iden Payne (1881-1976) geldi. Diğer yönetmenler içerisinde en dikkat çeken, Theodore Kom-

missarzhevski, oyunlara yeni yaklaşımlar getirdi. Kommissarzhevski'nin *Venedik Taciri* yapımında *Commedia dell'Arte* teknikleri kullanıldı ve yine onun *Windsor'un Şen Kadınları* oyunu ise Viyana fonunda geçmekteydi. Londralı eleştirmenler, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar bugünkü konumuna gelemeyen Stratford topluluğunu pek önemsemediler.

İngiltere'de I. Dünya Savaşı'ndan sonra tiyatro hareketinde çok küçük bir kıpırdanma oldu. Britanya Drama Birliği 1919 yılında kuruldu ve 1948 yılına dek, Geoffrey Whitworth (1883-1951) tarafından yönetildi. Bu birlik, konferanslar düzenledi; kostüm ve aksesuar alışverişini sağladı, oyun seçimlerinde yardımcı oldu ve yıllık festivaller düzenledi.

Bu süreçte çok değerli oyuncular da çıktı. Kadın oyuncular içinde, belki de en iyisi Sybil Thorndike (1882-1976) ve Edith Evans'tı (1888-1976) Bayan Thorndike tiyatroya Ben Greet'in topluluğunda başladı ve 1914 yılından sonra genellikle yalnızca Old Vic topluluğunda oynadı. Thorndike, Grek tragedyelerinden modern güldürülere uzanan bir yelpazede oynamasına karşın en çok, 1920'lerdeki Shaw'un Azize Joan portresi ile dikkat çekti. Bayan Evans ise tiyatroya Poel ile başladı ve Lyric Theatre'min *Dünyanın Hali* yapımındaki Millamant rolüyle ünlendi. O da sıkça Old Vic ve Londra'daki birçok ticari tiyatronun yapımlarıyla, Malvern Festivali'nde görüldü. Diğer önemli kadın oyuncular arasında, Lillian Braithwaite (1873-1948), Marie Tempest (1864-1942), Flora Robson (1902-1984), Gertrude Lawrence (1898-1952) ve Peggy Ashcroft (1907- ) sayılabilir.



Resim 17.28

Cambridge Festival Theatre tarafından yapılan *VIII. Henry*, 1931. Yöneten: Terence Gray. Soyut sahnesi ve oyun kâğıtlarından kostümleriyle dikkat çekmektedir.

Erkek oyuncularından ise en önemlisi, 1921'de ilk çıkışını yapan ve 1934'te Hamlet ile çok büyük başarı kazanan John Gielgud'dı (1904- ). Kısa süre içinde o da İngiltere'nin en önemli yönetmenlerinden biri oldu. 1937-1938 süresinde Quenn's Theatre'ı kiralayan Gielgud, içlerinde Peggy Ashcroft, Michael Redgrave ve Alec Guinness'in oyuncu olarak bulunduğu ve klasiklerden oluşan bir repertuara sahip olan bir topluluk kurdu. Savaş başladığında, Gielgud İngiltere'nin en önemli oyuncusu olarak kabul edilmekteydi. Diğer önemli oyuncular arasında ise, 1922'den sonra Barry Jackson ile çalışan Cedric Hardwicke (1893-1964), Old Vic'te, Staratford'ta ve kendi topluluğunda oynayan Donald Wolfit (1902-1968) ve 1935'te Amerika'ya iltica etmeden önce Terence Gray'de ve Old Vic'te oynayan Maurice Evans (1901-1986) sayılabilir. Bunun yanında, savaş sonrasında oldukça önemli olacak, bir grup genç insan umut vaat etti: Birmingham Repertory Company, Gielgud ve Old Vic'te oynayan Laurence Olivier (1907- ); 1934 yılından sonra oyunculuğa başlayan Michael Redgrave (1908-1985); Ralph Richardson (1902-1983); çıkışını 1934 yılında yapan Alec Guinness (1914- ); 1931'den sonra sahneye çıkan Anthony Quayle (1913- ) ve Oxford Repertory Company ve Gielgud'ta oynayan Glen Byam Shaw (1904- ).

İki savaş arasında Shaw, Barrie, Galsworthy ve Pinero gibi eski yazarlar yazmayı sürdürürken, az sayıda önemli yeni oyun yazarları da ortaya çıktı. 1920'lerde üç oyun yazarı –Maugham, Lonsdale ve Coward– özellikle entrika komedyasında üstünlüklerini kanıtladılar. Somerset Maugham (1874-1965) ilk oyununu 1904'te yazdı ve 1933 yılına kadar İngiltere'nin en üretken oyun yazarlarından biri oldu. En büyük başarısı, *Our Betters* [*İyilerimiz*, 1917], *Circle* [*Çember*, 1921], *The Constant Wife* [*Sadık Kadın*, 1927] ve *The Breadwinner* [*Hayırsever*, 1930] gibi, aşağılayıcı bir alayın ve alışılmadık kişisel görüşlerin hiçbir biçimde basit, mutlu sonlarla gölgelenmediği, töre komedyalarıyla geldi. Maugham bunun yanında sıklıkla, *The Last of Mrs. Cheyney* [*Bayan Cheyney'lerin Sonuncusu*, 1925], *On Approval* [*Resmî İzin*, 1927] ve *The High Road* [*Karayolu*, 1929] gibi oyunlarında yarattığı şaşırtıcı durumlar ve etkili diyaloglarıyla büyük ölçüde beğeni toplayan Frederick Lonsdale (1881-1954) ile kıyaslandı. Noel Coward (1899-1973) ise *Fallen Angels* [*Düşen Melekler*, 1925], *Hay Fever* [*Saman Alevi*, 1925], *Bittersweet* [*Acı-tatlı*, 1925], *Private Lives* [*Özel Hayatlar*, 1930] ve *Designe for Living* [*Yaşam Çizgisi*, 1932] gibi, alışılmadık davranışların bilgiççe zekâyıyla kaynaştığı oyunlarıyla savaş sonrası dönemin ruhunu büyük ölçüde yansıttı.

Ciddi yönelişteki yazarlar arasında ise J.B. Priestley (1894-1984) büyük bir prestij sağladı. Tiyatro uğraşına 1932'de *Dangerous Corner* [*Tehlikeli Dönemeç*] ile başlayan Priestley, bu uğraşını *Time and Conways* [*Zaman ve Conwayler*, 1937] ve *An Inspector Calls* [*Bir Müfettiş Aranıyor*, 1946] oyunları ile sürdürdü. Birçok türde oyun yazmasına karşın, en çok karakterleri ve düşünceleri açığa çıkartmak için, zamanı sıkıştırması ya da zamanla oynaması ile tanındı. İçli ve melodramatik ekolden ise Emlyn Williams (1905- ) belki de en başarılı isimdi. *A Murder Has Been Arranged* [*Kiralık Katil*, 1930] ve *Night must fall* [*Gece Bitecek*, 1935] gibi iki sansasyonel oyun yazdıktan sonra, Galli bir öğretmen ile onun başarılı öğrencisi arasında sentimental bir öykü olan *The Corn is Green* [*Mısırlar Yeşerince*, 1938] adlı oyununu yazdı.

Bu süreçte aynı zamanda şiirsel oyun ile ilgili birçok girişime de tanık olundu. Örneğin Gordon Bottomley (1874-1948) *King Lear's Wife* [*Kral Lear'ın Karısı*, 1915], *Britain's Daughters* [*Britanya'nın Kızları*, 1922] ve *Laodice and Danae*'yi [*Laodice ile Danae*, 1930]; W.H. Auden (1907-1973) ve Christopher Isherwood (1904-1986) birlikte *Dog Beneath the Skin* [*Derinin Altındaki Köpek*, 1935] ve *The Ascent of F6* [*F-6 Çıkışı*,



Resim 17.29

Gielgud'ın *Romeo ile Juliet* yapımında Laurence Olivier, Romeo; Edith Evans, hemşire ve John Gielgud Mercutio rolünde, 1935. *Theatre Arts*'tan (1936).

1936] adlı oyunları yazdı. Bu oyunlardan en kalıcı olanı ise, T.S. Eliot'un (1888-1965) Thomas à Becket'in kurban edilmesini anlatan *Murder in the Cathedral* [*Katedralde Cinayet*, 1935] adlı oyunla yakaladığı başarıydı. Eliot daha sonra, *Family Reunion* [*Aile Meclisi*, 1939] oyununu yazdı ve savaştan sonra da, başka manzum oyunlarla yazmayı sürdürdü. Genel olarak, şiirsel oyuna yönelişin etkili olmamasının nedeni, şiire karşı olunmasından çok, bu oyunların hatalarından kaynaklanmaktaydı.

Revü de, iki savaş arasındaki popüler teatral biçimlerden biriydi. Bu türün en ünlü yapımcısı C.B. Cochran (1873-1951) çalışmaya 1914'te "küçük revüler"le başladı ve daha sonra 1918-1931 yılları arasında ise geniş ölçekli, şaşalı yapımlara yöneldi. André Charlot da (1882-1956) 1916 ile 1923 yılları arasında Beatrice Lillie'yi de (1898- ) ünlendiren revüler sahneledi. Küçük revüler, 1930'larda yeniden, özellikle de Herbert Farjeon'un (1887-1945) metinleri ve Hermione Gingold'un (1897- ) oyunuyla gündeme geldi.

İngiltere'nin I. Dünya Savaşı'na geniş ölçüde katılımı İrlanda için, İngiliz egemenliğinden kurtulmak için bir fırsat oldu. Sonuç olarak 1916 yılında bir isyan başladı ve kısa süre içinde çok kan döküldükten sonra bastırıldı. Ama bağımsızlık isteği giderek büyüdü ve 1919 yılında İrlanda kendini bir cumhuriyet olarak ilan etti. Üç yıl süren silahlı mücadelenin sonunda ise, altı bölge dışında tam anlamıyla bir bağımsızlığın garanti altına alındığı bir antlaşma imzalandı.

Bu mücadele, İrlanda'nın savaş sonrası dönemdeki en önemli oyun yazarı Sean O'Casey'nin (1884-1964) ilk dönem oyunlarının da bağlamını oluşturdu. O'Casey dikkatleri halk masallarından ve söylenceden, kent yaşamının o anki sorunlarına çevirdi. Onun ününü sağlayan, *The Shadow of a Gunman* [*Silahşörün Gölgesi*, 1923], *Juno and The Paycock* [*Juno ile Paycock*, 1924] ve *The Plough and the Stars* [*Karasaban ve Yıldızlar*, 1926] gibi yapıtları, gerçekçi tonda, sıradan insanların yaşamında isyanın izlerini yansıtan oyunlardı. Bu dönemden sonra O'Casey, *Silver Tassie* [*Gümüş Kupa*, 1928], *Within the Gates* [*Kapıların İçinde*, 1934], *Red Roses For Me* [*Bana Kırmızı Güller*, 1943] ve *Purple Dust* [*Mor Tozlar*, 1945] gibi oyunlarında dışavurumcu teknikleri kullandı. Onun bu biçem değişikliği, 1928 yılında Abbey Theatre ile ilişkisini kesmesine neden oldu. Bu tarihten sonra ise O'Casey İngiltere'de yaşadı. O'Casey'nin yapıtları sahnelenmekten daha çok okundu. Bunun nedeni, birçok etkili sahneye rağmen dramatik eylemin zaman zaman anlaşılmasındaydı. Yine de, onun kişileştirme-



Resim 17.30

T.S. Eliot'ın *Katedraldeki Cinayet* oyununun Mercury Theatre yapımı. Londra, 1935. Yöneten: E. Martin Browne. Sağda, Becket rolünde Robert Speaight. Depenham Collection, British Theatre Museum, Londra.

leri, akıcı dil kullanımı ve insana şefkatli yaklaşımı onu modern zamanların en iyi yazarlarından birisi yaptı.

## AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1915-1940

Birleşik Devletler, çatışmaya sürüklendiği 1917 yılına dek I. Dünya Savaşı'ndan uzak durmayı başardı. Birleşik Devletler yalnızca savaşın sona ermesinde değil, Avrupa'nın etnik ve dil topluluklarını bağımsız birer ülke kurmasında ve Uluslar Birliği'nin kurulmasında da etkin oldu. Bununla birlikte savaş sonrasında, Birleşik Devletler kendini dış ilişkilerden çekerek ve ithalatı düşürmek adına gümrükler koyarak yeni bir kendini yalıtma sürecine girdi. Çiftçiler ve işçiler için bunun ekonomik sonuçları korkunçtu ve sonunda 1930'ların büyük buhranını getirdi. Savaş sonrası süreçte kadınlar seçme hakkını kazandı. Toptan üretim ve ulaşım ile haberleşmedeki yeni gelişmeler Amerikan yaşamında devrim yarattı.

1930'larda ülke, enerjisini büyük ölçüde ekonomik sorunları alt etmeye harcadı. Toplumsal planlamada devlet ilk kez anahtar bir rol üstlendi ve toplumsal güvenlik ve kamu işletmeleri gibi programları yürürlüğe koydu. 1940'taki Amerikan yaşam tarzı artık 1915'tekinden çok farklıydı. Birleşik Devletler kısa süre içinde dünyanın en



Resim 17.31

Robert Edmond Jones'un *Aptal Bir Kadınla Evlenen Adam* oyunu için yaptığı tasarım, 1915. Yöneten: Harley Granville Barker. Bu dekor, Birleşik Devletler'de "Yeni Sahne Sanatı'nın yerel anlamda ilk önemli örneği sayılmaktadır. *The Theatre*'dan (1915).

büyük güçlerinden biri ve bir endüstri devi haline geldi. Belki de ilk kez, sanatsal ve kültürel olaylarda da bir ölçüt oldu.

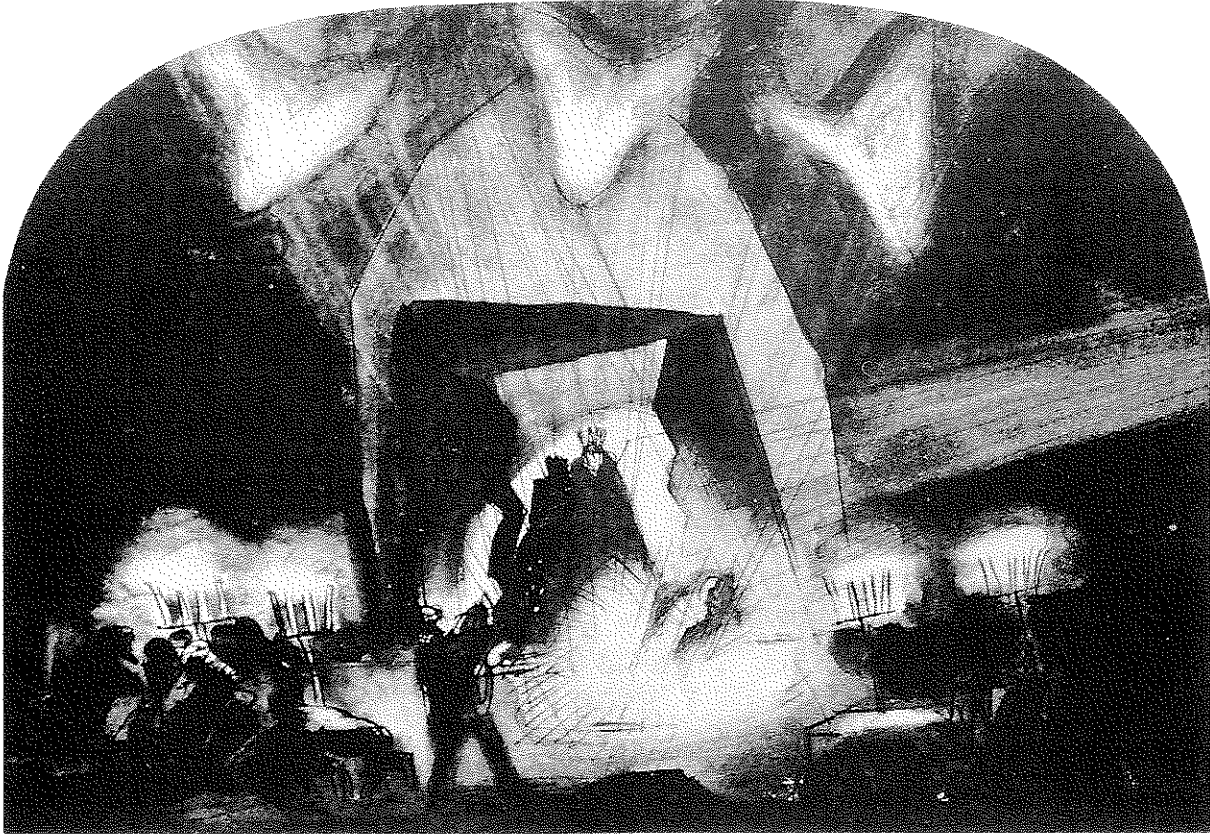
Birleşik Devletler, uzun süreden beri Avrupa tiyatrosunda süren yeniliklerden 1915'li yıllara kadar haberdar olamadı. İlk kez haberdar oluşu da, daha çok profesyonel olmayan topluluklar aracılığıyla oldu. 1912 yılında, birkaç tane "küçük tiyatro" Avrupa tiyatrolarına karşı bir rekabet geliştirdi. Bunların en önemlileri arasında, Bayan Lyman Gale'in 1912 yılında Boston'da açtığı Toy Theatre; Maurice Brown'ın 1912 yılında kurduğu Chicago Little Theatre; 1915 yılında New York'ta kurulan Irene ve Alice Lewisohn Neighborhood Playhouse; 1915'te New York'ta kurulan Washington Square Players; 1915'te Massachusetts Provincetown'da kurulan Provincetown Players ve 1916'da açılan Detroit Arts and Crafts Theatre sayılabilir. 1917 yılına gelindiğinde bu küçük toplulukların sayısı 50 civarındaydı. Bu toplulukların çoğu, kadroları için ücret almayan gönüllülere ve finansal destek için de abonelere bağlıydı. Bu toplulukların çoğu bir yıl boyunca, büyük ölçüde Avrupa'da kabul edilmiş teknikleri kullanarak bir dizi oyun yapıyordu. Bu küçük tiyatro hareketi en büyük katkıyı, 1912 ile 1920 yılları arasında seyirciyi yeni oyunlara ve yeni yapımlarına hazırlayarak yaptı.

1920'den sonra, küçük tiyatrolar "toplum tiyatroları"ndan ayrılmaz hale geldi. Avrupa'daki benzerleri

gibi, antik Grek ruhunu sürdürme isteğinden hareket eden toplum tiyatrosu hareketi, Birleşik Devletler'de 1905 yılında başladı. Bu hareketin en coşkulu destekçisi, *The Civic Theatre* (1912) ve *Community Drama* (1917) adlı tiyatrolarıyla, bir program ortaya koyan ve açık hava gösterilerinde, metni birkaç bin katılımcının içine dahil olabileceği bir biçimde tasarlayan Percy MacKaye'di (1875-1956). Kitle gösterilerine ilgi kısa sürede azaldı. Bununla birlikte 1920'den sonra yerel toplulukların çoğu, Broadway'de tutan oyunları sergilemeye başladı. Tiyatroya yerel ilgiyi teşvik etmek için kurulan Amerikan Tiyatro Birliği'ne, 1925 yılında aşağı yukarı 2000 toplum tiyatrosu ya da küçük tiyatro topluluğu kayıtlıydı. Bu sayı daha sonra giderek arttı.

Kolej ve üniversiteler de tiyatro programları ile tanışmaya başladı. Onyedinci yüzyıldan bu yana öğrenciler tarafından oyunlar sergilenmesine karşın, 1900 yılına kadar tiyatro dersleri verilmedi. Bu alandaki ilk önemli değişiklik, 1903 yılında George Pierce Baker'ın (1866-1935) Radcliffe Koleji'nde oyun yazarlığı öğretmeye başlamasıyla geldi. Daha sonra Harvard Üniversitesi öğrencilerine de açılan bu kurs, giderek öyle bir genişledi ki, 1913 yılında buna bir de yönetmenlik atölyesi eklendi. Baker, aralarında Eugene O'Neill, S.N. Behrman ve Robert Edmond Jones gibi isimlerin olduğu ve onları yüksek ölçütlerle donatacağı ve becerilerini geliştirmek için yardım edeceği Amerika'nın birçok yetenekli gencini buraya çekti. 1925 yılında Baker, daha sonraları birçok tiyatro çalışanına profesyonel bir eğitim verecek bir tiyatro okulunu kurduğu Yale Üniversitesi'ne geçti. 1914'te Thomas Wood Stevens (1880-1942) Carnegie Teknoloji Enstitüsü'nde ülkenin lisans düzeyindeki ilk tiyatro eğitim programını açtı ve 1918'de ise Frederick Koch (1877-1944) çok etkileyici bir topluluk olan Carolina Playmakers'ı kurdu. Kısa süre içinde birçok program daha devreye girdi. 1940 yılına gelindiğinde tiyatro eğitimi, birçok Amerikan üniversitesinin bir parçası olarak kabul edilmişti.

1910'u izleyen yıllarda, "yeni sahne tasarımı" olarak anılan bir eğilim, tıpkı Avrupa'da ortaya çıkan eğilimler gibi, ticari tiyatrodaki kendine bir yol bulmaya başladı. 1907'de Avrupa'ya yeni gelişmeleri öğrenmek üzere giden Winthrop Ames (1871-1937) 1909 yılında New York'taki, kâr amacı gütmeyen iddialı bir tiyatro olan New Theatre'ın başına getirildi. Büyük tiyatroların hem finansal hem de sanatsal açıdan yetersiz kaldığını gören Ames, yalnızca 300 koltuğu olan Little Theatre'ı inşa etti ve I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda burada yeni biçimde birçok oyun sahneledi. 1912 yılında, Avrupa'daki



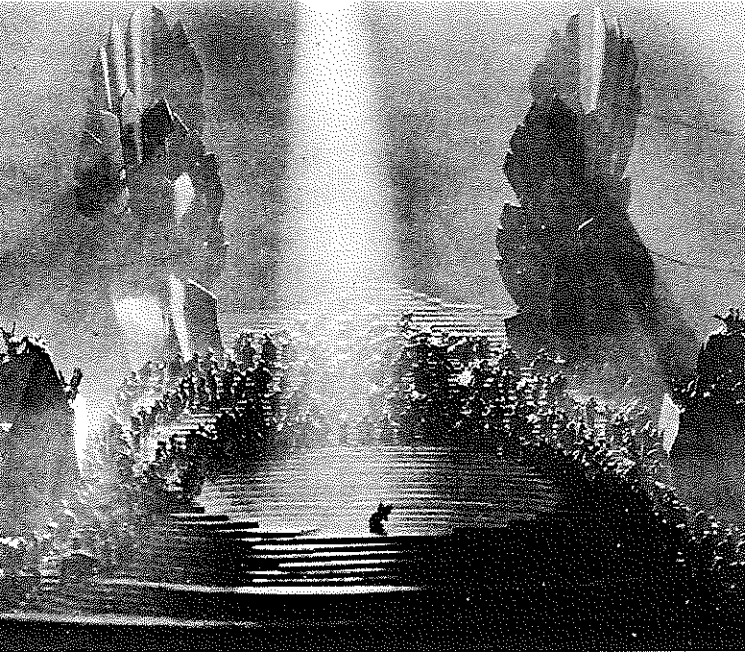
Resim 17.32  
Robert Edmond Jones'un, Arthur Hopkins'in yönettiği, 1921 yılındaki *Macbeth* yapımında şölen sahnesi için gerçekleştirdiği tasarım. Sahnenin üzerindeki maskların da dahil olduğu dışavurumcu öğeleriyle dikkat çekicidir. *Theatre Arts Magazine*'den (1924).

düşüncelere büyük ilgi de uyandıran, Reinhardt'ın *Sumurun* adlı yapımını getirtti.

1912 yılında Boston Opera Company, Viyanalı ve yeni ekolden çok usta bir tasarımcı olan Joseph Urban (1872-1933) tarafından, kendi yapımlarını gerçekleştirmek için kiralandı. Urban daha sonra, tasarımda basitliği ve renklendirmede tazeliği getirerek ünlendiği New York'ta (özellikle de Florenz Ziegfeld adına) çalıştı. 1915 yılında New York Sahne Birliği, üyeleri için bir dizi oyun yönetmek üzere Harley Granville Barker'ı davet etti. Barker'ın *The Man Who Married a Dumb Wife* [*Aptal Bir Kadınla Evlenen Adam*] yapımı için, Robert Edmond Jones'un (1887-1954) yaptığı dekor "yeni sahne tasarımı"nın ilk yerli ifadesi olarak kabul edildi. Jones, Lee Simonson ve Sam Hume gibi, 1912 ile 1915 yılları arasında Avrupa'da eğitim görmüş ve değişen teatral eğilim-

lerden önemli ölçüde etkilenmiş gençlerden biriydi. 1914 yılında Hume, Amerika'daki sahne tasarımını gösteren bir sergiyi, New York, Detroit, Chicago ve Cleveland'da açtı. Hume daha sonra Detroit Arts and Crafts Theatre ile çalıştı. Burada, Sheldon Cheney ile 1916 yılında, 1948 yılına kadar Kuzey Amerika'da yeni düşüncelerin tek yayıcısı olan *Theatre Arts Magazine* adında bir dergi çıkarttı. 1911 yılında Abbey Theatre'ın, 1916'da Ballets Russes'nin ve 1917 ile 1919 yılları arasında ise Copeau'nun topluluğunun ziyaretleri, yabancı hareketlere karşı olan ilgiyi artırdı. Yine de, 1918 yılında savaş bittiğinde daha yeni yeni Avrupa pratiğini algılama aşamasındaydı.

Yeni ideallerin kazanmasında en önemli pay Provincetown Players'a, Theatre Guild'e ve Arthur Hopkins'e aitti. Provincetown Players, Cape Code'da birkaç program sunduktan sonra, 1916 yılında New York'a ta-



Resim 17.33

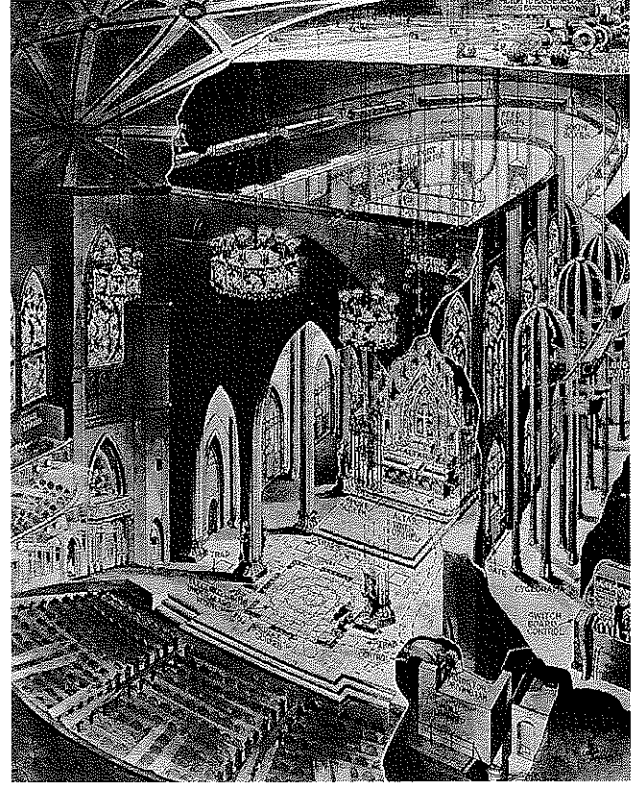
Norman Bel Geddes'in, Dante'nin *İlahi Komedya'sı* için yaptığı projeksiyon. 1921. Hoblitzelle Theatre Arts Collection, University of Texas, Austin.

şındı. İlk yıllarında daha çok Amerikalı yazarların oyunları üzerinde yoğunlaşan topluluk, 1925 yılına gelindiğinde 47 yazardan 93 oyun sahnelemişti. 1923'ten sonra topluluk iki şubeye ayrıldı. Biri Eugene O'Neill, Robert Edmond Jones ve Kenneth Macgowan'ın yönetimi altında, O'Neill'in ve diğer yazarların ticari olmayan oyunları yabancılara ve dönemin oyunlarını sergilerken, diğeri ise eski pratiği sürdürdü. Provincetown Players 1929 yılında, ekonomik baskılara yenik düşse de hem yeni oyunlarda, hem de yeni yapımların teknikleri konusunda bir deneysel tiyatro olarak çok önemli katkılarda bulundu.

1918 yılında Washington Square Players dağıldı. Ama bu topluluğun kimi üyeleri, tam anlamıyla profesyonel bir topluluk olan ve ticari yöneticilerin hoşlarına giden değil, gerçek anlamda değerli oyunlar oynama amacını güden Theatre Guild'i kurdular. 1919 yılındaki tereddütlü başlangıçtan sonra topluluk kısa süre içinde, abonelerin oluşturduğu seyircisine birçok oyun sunan, Amerika'nın en kayda değer topluluğu oldu. 1928 yılında altı başka kentte daha abonelik sistemi başladı. Guild bir yönetmenler kurulu tarafından yönetiliyordu ve çekirdek bir oyuncu kadrosuna sahipti. Sahnelemede eklektik bir

yaklaşımı benimsedi. Başyönetmeni Philip Moeller (1880-1958) ve baştasarımcısı Lee Simonson'dı (1888-1967). En tipik biçimleri yetkin gerçekçilik olmasına karşın, kimi Avrupa hareketlerinin de üzerine gittiler. 1930'lu yıllarda topluluk ekonomik sorunlardan ötürü etkinliğini büyük ölçüde kısıtladı ve II. Dünya Savaşı ile birlikte yine ticari yapımcıların "tutan oyunlar" dönemi başladı.

1918 yılında Arthur Hopkins (1878-1950) New York'un ticari yapımcıları içerisinde en maceracı olarak adlandırılmasına yol açacak bir dizi oyun yapmaya başladı. Robert Edmond Jones ile çalışan Hopkins, Tolstoy, İbsen, Gorki, Shakespeare, O'Neill ve diğer yazarlardan oyunlar sergiledi. 1921'deki *Macbeth* yapımları, başlıklı okların dışavurumcu bir tarzda kullanılmasıyla büyük bir sansasyon yaratırken, 1922'deki John Barrymore'un (1882-1942) oynadığı *Hamlet* yüzyılın en iyi yapımlarından biri



Resim 17.34

Norman Bel Geddes'in, Max Reinhardt'ın Century Theatre'da sahnelediği *Mucize* oyunu için yaptığı dekor. New York, 1924. Bu detaylı plan, tiyatronun bu oyun için nasıl bir ortaçağ katedraline dönüştürüldüğünü göstermektedir. *The Scientific American* (1924).

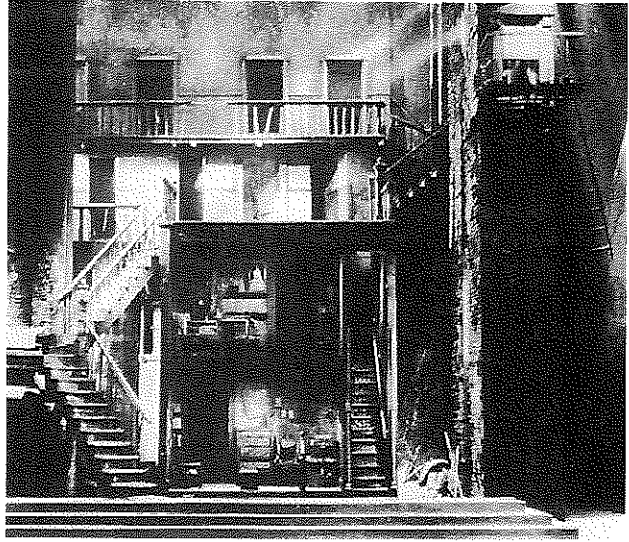


olarak görüldü. Hopkins ile Guild'in "yeni sahne tasarımı"nın ticari anlamda uygulanabilirliğini kanıtlamalarından sonra bu başkaları tarafından da yinlendi ve 1930'a gelindiğinde artık temel bir yaklaşım halini aldı.

"Yeni Sahne Tasarımı" öncelikle görsel bir hareketti, ama birçok yapımdaki etkisi "basitleştirilmiş gerçekçilik" olarak tanımlanabilir. Jones ve Simonson'a ek olarak, sahne tasarımında en büyük etki, Appia'dan farksız bir hayalci olan, Norman Bel Geddes'ti (1893-1958). Geddes'in, Dante'nin *İlahi Komedyası*'sı için yaptığı bir dizi teras üzerine kurulan sahne planları (1921'de yayımlandı) bugün bile Amerikalı bir tasarımcının en parlak yaklaşımlarından biri olarak kabul edilmektedir. Onun merdivenlere, platformlara ve imgesel ışıklaamaya eğilimi, *Hamlet* (1931) ve platformların 50 metreye yükseldiği Werfel'in *The Eternal Road* [*Sonsuz Yol*, 1936] adlı yapımlarında da görülür. Diğer önemli tasarımcılar arasında ise, Cleon Throckmorton (1897-1965), Mordecai Gorelik (1899- ), Boris Aronson (1900-1980), Aline Bernstein (1882-1955), Howard Bay (1912-1986), Donald Oenslager (1902-1975) ve özellikle de 1945'ten sonra Amerika'nın en kayda değer ve en üretken sahne tasarımcısı olan Jo Mielziner (1901-1976) sayılabilir. Tümü benzer bir biçimi izlemeseler de, yalınlığa önem vermelerinin ve metnin ruhunu anlamının her birinde ortak olduğu söylenebilir.

1920'lerdeki bir dizi ziyaret ise kıtayı önemli derecede etkiledi. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun 1923-24 süresindeki Amerika turnesi; Reinhardt'ın 1924'te *Mucize*'yi [*The Miracle*] (Geddes'in tasarımlarıyla) ve 1927-1928 süresinde ise bir dizi oyunu sahnelemesi; Copeau'nun 1927 yılında Theatre Guild için *Karamazov Kardeşler*'i sahnelemesi... Stanislavski'nin oyuncularından ikisi, Richard Boleslavski (1889-1937) ve Maria Ouspenskaya (1881-1949), 1923 ile 1930 yılları arasında American Laboratory Theatre'ı yönetmesi için ikna edildi. Burada, daha sonra Boleslavski'nin *Acting, the first Six Lessons* [*Oyunculuk, ilk Altı Ders*, 1933] kitabında yaygınlaştıracığı biçimiyle Stanislavski sistemi öğretildi. American Laboratory Theatre'da eğitim gören 500'den fazla öğrencinin arasında Stella Adler, Lee Strasberg ve Harold Clurman da vardı.

1925 ile 1940 yılları arasında birkaç grup ticari kalıplardan uzak kalmaya çalıştı. 1925 ile 1930 arasında Walter Hampden (1879-1955) kendi repertuar topluluğuyla oyuncu-yönetici sistemini geri getirdi. Büyük buhran her ne kadar New York'taki tiyatrosunu bırakmasına neden olduysa da, topluluğunu uzunca bir süre turnelerde yaşattı. 1926 ile 1933 yılları arasında Eva LeGallienne



Resim 17.35

Bir "Canlı Gazete". Bir Ülkenin Üçte Biri. 1938'de Federal Theatre Project tarafından sahnelendi. Bir aile evi. Sahne Tasarımı: Howard Bay. *Theatre Arts*'tan (1939).

(1899- ) yönettiği Civic Repertory Company'de 34 oyun sahnelledi ve yaklaşık 50.000 kişiye ulaşan bir abone sistemi geliştirdi. Müthiş repertuarına ve büyük ölçüde beğeni toplamasına karşın, topluluk buhranı atlattı.

1930'ların en ünlü topluluğu 1931 yılında Lee Strasberg (1901-1982), Harold Clurman (1901-1980) ve Cheryl Crawford (1902-1986) tarafından, yaklaşımlarını ve yöntemlerini paylaştıkları Moskova Sanat Tiyatrosu model alınarak kurulan Group Theatre'dı. Stella Adler (1904- ), Morris Carnovski (1898- ) ve Elia Kazan'ın da (1909- ) dahil olduğu topluluk, daha çok Clifford Odets'in oyunları ile ünlendiyse de bunların yanında Paul Green, Maxwell Anderson, Sidney Kingsley, Irwin Shaw, William Saroyan ve diğer yazarların oyunlarını da oynadı. Sonuçta topluluk 1941 yılında topluluğun politikası üzerine düşülen anlaşmazlık yüzünden iflas etti ve aynı yıl içinde de dağıldı. Topluluk üyelerinden bazıları Stanislavski sistemini Birleşik Devletler'de yaygınlaştırmada oldukça önemli role sahip olurken, topluluğun etkisi de eski üyelerinin çalışmaları dolayısıyla uzunca bir dönem sürdü.

Büyük buhran, Federal Tiyatro Projesi adında, işsizlikle mücadele etmek adına 1935 yılında kurulan ilginç bir deneyimin de doğmasına yol açtı. Hallie Flanagan Davis'in (1890-1969) yönettiği örgütlenme en iyi döneminde, 40 eyalette 10.000 kişiye iş sağladı. Aşağı yukarı



Resim 17.36

Orson Welles'in Haiti dekorunda geçirdiği *Macbeth* uyarlaması. Federal Theatre Project adına sahnelendi. Sahne Tasarımı: Nat Karson. *Theatre Arts*'tan (1936).

1000 yapım gerçekleştirildi ve bunların yüzde 65'i ücretsizdi. Bu örgütlenme getirdiği farklılığa karşın, bugün daha çok dramatik süslemelerle bezenmiş haberlerin ve rildiği sinemasal bir biçim olan "canlı gazete" ile hatırlanmaktadır. Bu oyunların her biri belli bir sorun çevresinde gelişmekteydi. Örneğin, *Triple: A Plowed Under* [Üçleme: Sabanın Kazıp Gömdüğü, 1936] tarımla; *Power* [Güç, 1937] kırsal alanın elektrifikasyonu; *One-Third of a Nation* [Bir Ülkenin Üçte Biri, 1938] ise gecekondulaşma ile ilgiliydi. Oyunların çoğunda eksen karakter, günün sorunlarından birinin sorgulamasından, insani sonuçlara ve olası çözümlere sürüklenen bir "küçük adam"dı. Konuşmaların çoğu, konuşmalardan, gazetelerdeki öykülerden ya da diğer belgelerden oluşturulmaktaydı. Birçok teknik Epik Tiyatro'dan alınmıştı. Kongre, bu çalışmaların çoğunda ortaya çıkan politik renkten hoşnut olmadığından, fonları keserek bu çalışmaların sürmesini engelledi.

Federal Tiyatro, Marc Blitzstein'in *Cradle will Rock* [Beşik Sallanacak] oyununun yapımından çekildikten sonra, Orson Welles (1915-1985) ile John Houseman'ın (1902- ) bu oyunu yapmaya karar verdiği 1937 yılında, Mercury Theatre'ın kurulmasını teşvik etmiş oldu. Zaten Welles'in bir oyuncu olarak Doktor Faustus portresiyle gelen bir ünü vardı. Ayrıca, Haiti'de tamamı zenci oyuncularla yaptığı *Macbeth* ile de hayalci bir yapımcı olduğu biliniyordu. 1937 ile 1939 yılları arasında Mercury

Theatre, Bücher'den, Dekker'dan, Shaw'dan ve Shakespeare'den yapıtlar sergiledi. En büyük başarısı ise, faşizm üzerine bir yorumla sahnelenen *Jül Sezar* ile geldi.

Federal Tiyatro bununla birlikte, iki savaş arasında çok yaygın olmayan ama verilen fonlarla hızlı biçimde gelişen zenci tiyatrosunu da destekledi. 1890 ile 1915 yılları arasında, az sayıda müzikal tamamen zenci oyunculara göre yazılmıştı. Kimi topluluklar da bu yıllarda New York'ta ve diğer kentlerde tek tük böyle oyunlar oynadı. 1910'dan sonra ise bir zenci oyuncu Bert Williams (1876-1922) Broadway'deki müzikallerde büyük ölçüde başarı sağladı.

Bu alanda, başka önemli bir adım da New York'ta Anita Bush'un kurduğu ve bir sürem sonra Lafayette Theatre'dan Robert Yevy'e geçen All-Colored Dramatic Stock Company ile atıldı. Topluluğun repertuarının büyük bir bölümü Broadway'den alınmıştı ama o güne kadar zenci oyunculara devamlılık anlamında en büyük iş olanağı sunan tiyatro oldu. Yine bu tarihlerde ilk kez birkaç oyun yazarı zencilere sempatiyle yaklaşan oyunlar yazdı. Broadway'de zenci oyuncular için yazılan ilk ciddi oyunlar, zencilerin bildik bir biçimde işlenişini değiştirmesinin yanında, Broadway seyircisinin de ilk kez zencilerden hoşlanmasını sağlayan Ridgely Torrence'ın *Three Plays For a Negro Theatre*'i [Zenci Tiyatrosu İçin Üç Oyun, 1917] oldu. Bunu, tümü beyaz yazarlar tarafından yazılan, O'Neill'in (Broadway'de ciddi yönelişte bir Amerikan oyununda ilk kez bir zenci oyuncunun başrol oynadığı) *İmparator Jones* (*Emperor Jones*), Dubose ve Dorothy Heyward'un *Porgy*, Marc Connelly'nin *The Green Chillun* [Yeşil Çayırılar] ve Paul Green'in *In Abraham Basom* [Abraham'ın Bağrında] gibi yapıtları izledi.

Bu arada görece daha az teşvik edilen az sayıda zenci oyun yazarı da vardı. Bu oyunların içinde en iyileri, Willis Richardson'ın *The Chipwoman's Fortune* [Zengin Kadın'ın Talihi], Frank Wilson'ın *Sugar Cane* [Şeker Kamışı], Hall Johnson'ın *Run Little Chillun* [Kaç Küçük Chillun] ve Langston Hughes'ın *Mulatto*'su sayılabilir. Bunların yanında, en başarılıları Noble Sissle ile Eubie Blake'in *Shuffle Along*, *Chocolate Dandies* [Çikolata Şekerlemelerin Arasında Yer Değiştir] ve *Runnin' Wild* [Vahşi Kaçış] olan, az sayıda müzikal oyun da vardı. Bu tür oyunlar, Richard Harrison, Frank Wilson, Rosa McClendon ve Abbie Mitchell gibi zenci oyuncuların, dönemin en iyi oyuncularıyla boy ölçüşebildiklerini göstermelerine yardımcı oldu.

Zenci tiyatrosu, kimi kentlerde dört yıl boyunca 75 oyun sergileyen zenci tiyatrosu birimlerini kuran Federal Tiyatro'dan büyük ölçüde destek buldu. Belki de bunlar-

dan en rahatsız edici olanı, başkahramanının hayatında meydana gelen toplumsal kötülüklerin müthiş etkilerini gösteren Wright'ın romanından Paul Green ve Richard Wright'ın uyarladığı *Native Son*'dı [*Yerli Oğul*]. Bu alanda katedilecek çok yol olmasına karşın, yine de 1915'ten bu yana önemli ölçüde bir gelişim sağlandı. Zenci oyuncular, tüm yeteneklerini gösterecekleri olanaklara kavuşmasalar da, en azından varlıklarını hissettirdiler.

Büyük buhran, 1926 yılında İşçi Tiyatrosu Birliği [Worker's Drama League] ile başlayan "işçi tiyatrosu" hareketine de büyük bir itki sağladı. 1932 yılında ulusal bir örgütlenme oluşturuldu. Bu daha sonra Yeni Tiyatro Birliği [New Theatre League] olarak anıldı. Üye toplulukların çoğu amatördü. Ama 1933'te New York'ta tüm harekete öncülük yapacak ve tam anlamıyla profesyonel bir örgütlenme olan Tiyatro Birliği [Theatre Union] kuruldu. 1937'de Tiyatro Birliği'nin başarısızlığa uğramasından sonra, 1942 yılında bu birlik tamamen dağıldı. İşçi tiyatroları çoğunlukla tepkileri yükseltecek biçimde tasarlanmış, sosyalist propaganda oyunları oynuyordu.

Buhran derinleştikçe, oyun yazarları için özellikle sıradışı yapıtlarını sahneletmek zorlaştı. Büyük ölçüde bu sorundan dolayı 1938 yılında Maxwell Anderson, Elmer Rice, Sidney Howard, Robert E. Sherwood ve S.N. Behrman tarafından Playwright's Company [Oyun Yazarları Topluluğu] kuruldu. Kendi oyunlarına ek olarak, diğer oyun yazarlarının oyunlarını da sahnelediler. Playwright's Company 1960'a kadar en önemli yapım örgütlenmesi oldu.

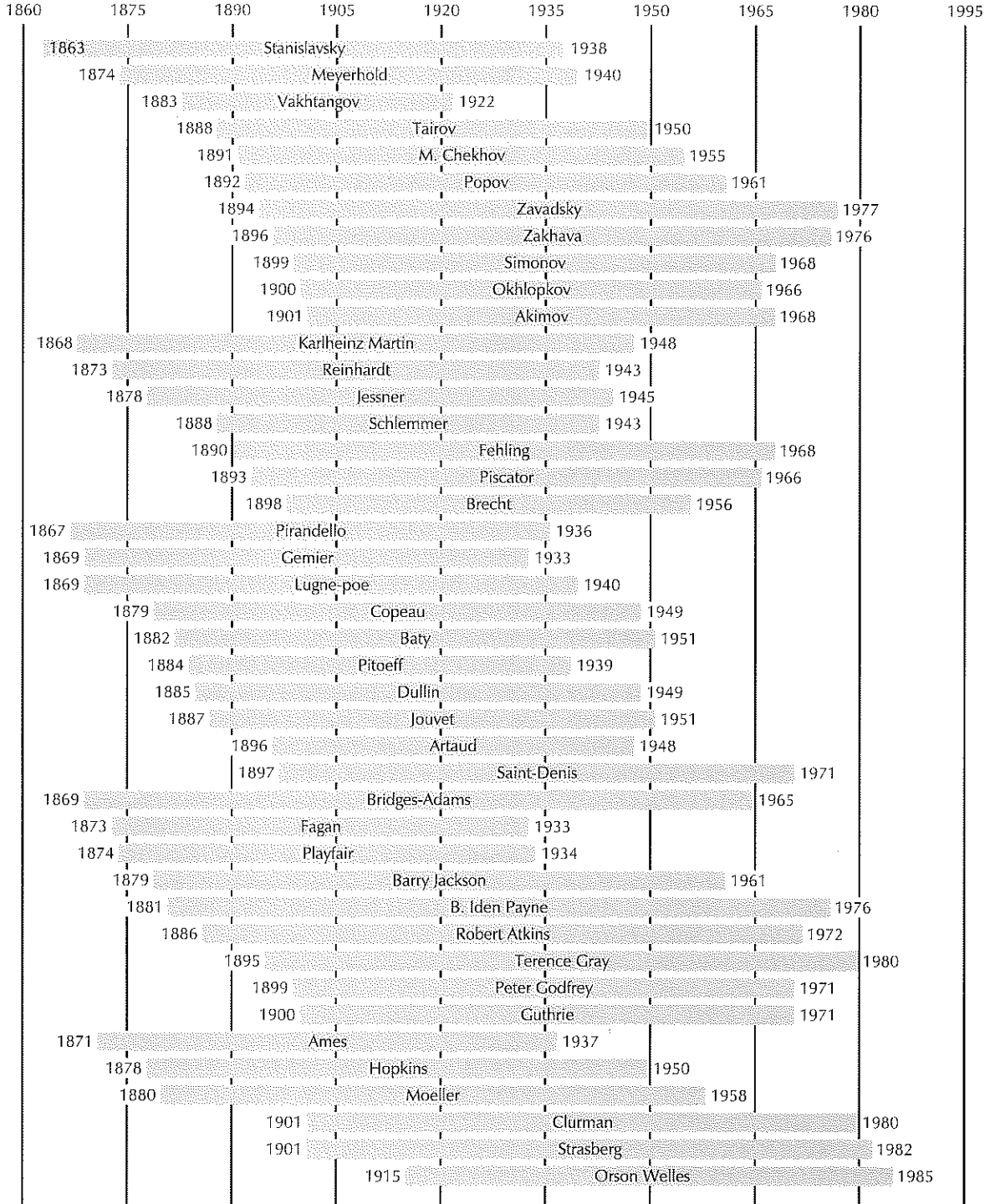
Bu muhalif gruplar, ticari tiyatronun basit kalıpları üzerinde çok az etki yapabildi. Gösteri sayıları adım adım arttı. Örneğin, yedi yıl boyunca oynayan *Tobacco Road* [*Tütün Yolu*, 1933] bu anlamda bir zirve oluşturdu. Yeni yapımların sayısı da, 300 oyunun sergilendiği 1927-1928 süremine kadar her sürem giderek arttı. 1930'dan sonra başlayan düşüş, 1939-1940 süreminde neredeyse 80 oyuna indi. Teatral yapımlar, bu yıllarda güçlü işçi birliklerinin ortaya çıkışıyla giderek karmaşıklaştı. Sahne İşçileri Birliği [Stage Hands' Union], Tiyatro Sahnesi Çalışanları Ulusal Birliği [National Alliance of Theatrical Stage Employees], 1910-1911 süreminde tam anlamıyla tanındı ve 1918 yılında Birleşik Sahne Sanatçıları [United Scenic Artists] adlı örgüt kuruldu. Oyunculara Eşitlik Sendikası [Actors Equity Association] ise 1912'de kuruldu ve 1919'da tanındı. 1924'te ise bir "yetkili sendika" haline geldi. 1933'te ise asgari ücreti kabul ettirdi. Oyun Yazarları Meslek Birliği [The Dramatists' Guild] 1912 yılında kuruldu, 1926 yılında tüm oyun yazarları için pazarlık yapan bir ajans haline geldi. Her grup daha iyi çalışma

koşulları ve üyeleri için daha büyük pay istediğinden, bütün bunlar tiyatronun ekonomik sorunlarının artmasına neden oldu.

1915 ile 1940 yılları arasında, Amerikan oyun yazarları ilk kez uluslararası anlamda dikkat çekmeye başladılar. Kimileri belirgin bir hareketin üyeleri olmasının yanında, Amerikan oyun yazarlarının çoğu, gerçekçilikle süslenmiş romantik melodramdan nefret etme konusunda hemfikirler. Yalnızca bir Amerikalı oyun yazarı, O'Neill gerçek anlamda büyük üne sahip oldu. James O'Neill'in oğlu olan Eugene O'Neill (1888-1953) 1912 yılında oyun yazarlığına başladı. Bir süre Profesör Baker'in oyun yazarlığı seminerlerine devam etti ve ilk yapıtları 1915 yılında Provincetown Players tarafından sahnelendi. Topluluk 1920'lerde onu, ticari yapımcılar tarafından reddedilen yapıtlarını sahneleyerek yüreklendirmeyi sürdürdü. İlk uzun oyunu, *Ufkun Ötesinde* [*Beyond the Horizon*] 1920 yılında onu Broadway'e taşıdı. 1934 yılından sonra yazmayı sürdürdüysen de, 1946'ya kadar yeni yapıtları sahnelenmedi.

O'Neill her biri farklı nitelikte 25 uzun oyun yazdı. Bunların birçoğu sanatsal hatalarla doluydu ve en iyileri bile, yapabileceğinden daha çok şeye niyetlenen oyunlardı. Yine de başkahramanlarının hayatın içinde bir anlam arayışları, oyunlara geniş ölçüde bir ciddiyet vermekteydi. O'Neill bunun yanında birçok yeni teatral yöntem ve dramatik teknik denedi. *Büyük Tanrı Brown* (*The Great God Brown*, 1926), *Lazarus Laughed* [*Lazarus Güldü*, 1926] ve *Days Without End* [*Sonu Gelmeyen Günler*, 1934] oyunlarında mask kullandı; *Strange Interlude*'da [*Araya Giren Garip Oyun*, 1928] karakterlerin içsel düşüncelerini ortaya çıkartmak için, uzun iç monologlara yer verdi; *Elektra 'ya Yas Yarası'*da (*Mourning Becomes Electra*, 1931) üçleme formunu benimseyerek bir alan kazandı. O'Neill bunun yanında geniş bir yelpaze içinde farklı biçemlerde yazdı. Dışavurumculuğun kullandığı motifleri, *Kılıklı Maymun* (*The Hairy Ape*, 1922) ve *Büyük Tanrı Brown*'da, simgeciliğin kullandığı motifleri *Fountain*'de [*Çeşme*, 1922] ve daha sonra geniş ölçüde diğer oyunlarında ve gerçekçiliğe ait yöntemleri de *Ufkun Ötesinde*, *Anna Christie* (1921) ve *Karaağaçlar Altında Arzu* (*Desire Under the Elms*, 1924) adlı oyunlarında kullandı. O'Neill'in gücü daha çok, karmaşık kişileştirmelerde, güçlü dramatik durumlarda ve hedeflerinin ciddiliğinde yatmaktadır.

O'Neill'in belki de en büyük rakibi, karşı-romantik savaş oyunu *What Price Glory?* [*Ne Pahasına Zafer?*, 1924] ile ünlendikten sonra, *Elizabeth the Queen* [*Kraliçe Elizabeth*, 1930], *Mary of Scotland* [*İskoçyalı Mary*,



Resim 17.37  
1915-1940 yılları arasında, Amerikalı ve Avrupalı önde gelen yönetmenler.

1933], *Winterset* [*Kışbatımı*, 1935] ve diğer oyunlarıyla manzum oyunlara yönelen Maxwell Anderson'dı (1888-1959). Dramatik bakımdan etkili olmasına karşın, Anderson'ın oyunları yeni bir şey söylemekten çok, bildik öykülerin yeniden ustaca anlatımını getirdi. Diğer ciddi yönelişteki oyun yazarları içinde ise, kişinin insanlık dışı hale gelmesini anlatan dışavurumcu bir oyun olan *Adding Machine* [*Hesap Makinesi*, 1923] ve New York'un kenar mahallelerinde geçen doğalcı bir oyun olan *Street Scene* [*Sokak Sahnesi*, 1929] ile Elmer Rice (1892-1967); uzlaşmayı kabul ederek isteklerini elde eden üç kişinin öyküsünü anlatan karşı-romantik bir oyun olan *They Knew What They Wanted* [*Ne İstediklerini Biliyorlardı*, 1924], yeni evlenen oğlu üzerinde denetimini sürdürmek isteyen bir anneyi anlatan *Silver Cord* [*Gümüş İp*, 1926] ve sarı ateşi denetim altında tutma savaşını anlatan, yarı-belgesel bir oyun olan *Yellow Jack* [*Sarı Jack*, 1934] ile Sidney Howard (1891-1939); *In Abraham's Bosom* [*Abraham'ın Bağrında*, 1926], *The House of Conolly* [*Connolly Evi*, 1931] tragedyaları ve dışavurumcu savaş karşıtı oyunu *Johnny Johnson* (1936) ile Paul Green (1894-1981); ve 1900'lerde New South sanayicilerinin yükselişi sırasındaki yırtıcı açgözlülüğün öyküsü olan *The Little Foxes* [*Küçük Tilkiler*, 1938] gibi, ahlaksal meselleriyle Lillian Hellman (1905-1984) sayılabilir.

Töre komedyası ise en iyi şekilde, *Paris Bound* [*Zincire Vurulmuş Paris*, 1927] ve *The Philadelphia Story* [*Philadelphia Öyküsü*, 1938] gibi, her ikisi de üst sınıflar arasındaki boşanmayı ele alan oyunlarıyla Phillip Barry (1896-1949) ve *Biography* [*Biyografi*, 1932], *Rain From Heaven* [*Cennet Yağmuru*, 1934] ve *End of Summer* [*Yazın Sonu*, 1936] gibi, tamamı insanlık dışılığa gösterilen hoşgörüyü ele alan oyunları S.N. Behrman (1893-1973) tarafından temsil edilmekteydi. Fars yazarları içinde belki de en iyisi, *You Can't Take It With You* [*Öteki Dünyaya Götürecek Değilsin Ya*, 1936] ve *The Man Who Come to Dinner* [*Akşam Yemeğine Gelen Adam*, 1940] gibi oyunlarda Moss Hart'la (1904-1961) yaptığı gibi birçok ortak yazarla çalışan George S. Kaufman'dı (1889-1961). William Saroyan (1900-1981) ise, her birinde toplumun dışında yaşayan ve burada güzelliği ve kurtuluşu bulan uç karakterlere sahip olan *My Heart's in the Highlands* [*Yüreğim Dağlarda*, 1939], *Times of Your Life* [*Hayatımın Süresi*, 1939] ve *The Beautiful People* [*Güzel Halk*, 1941] gibi oyunları basit bir yaşam tarzını yüceltiyordu.

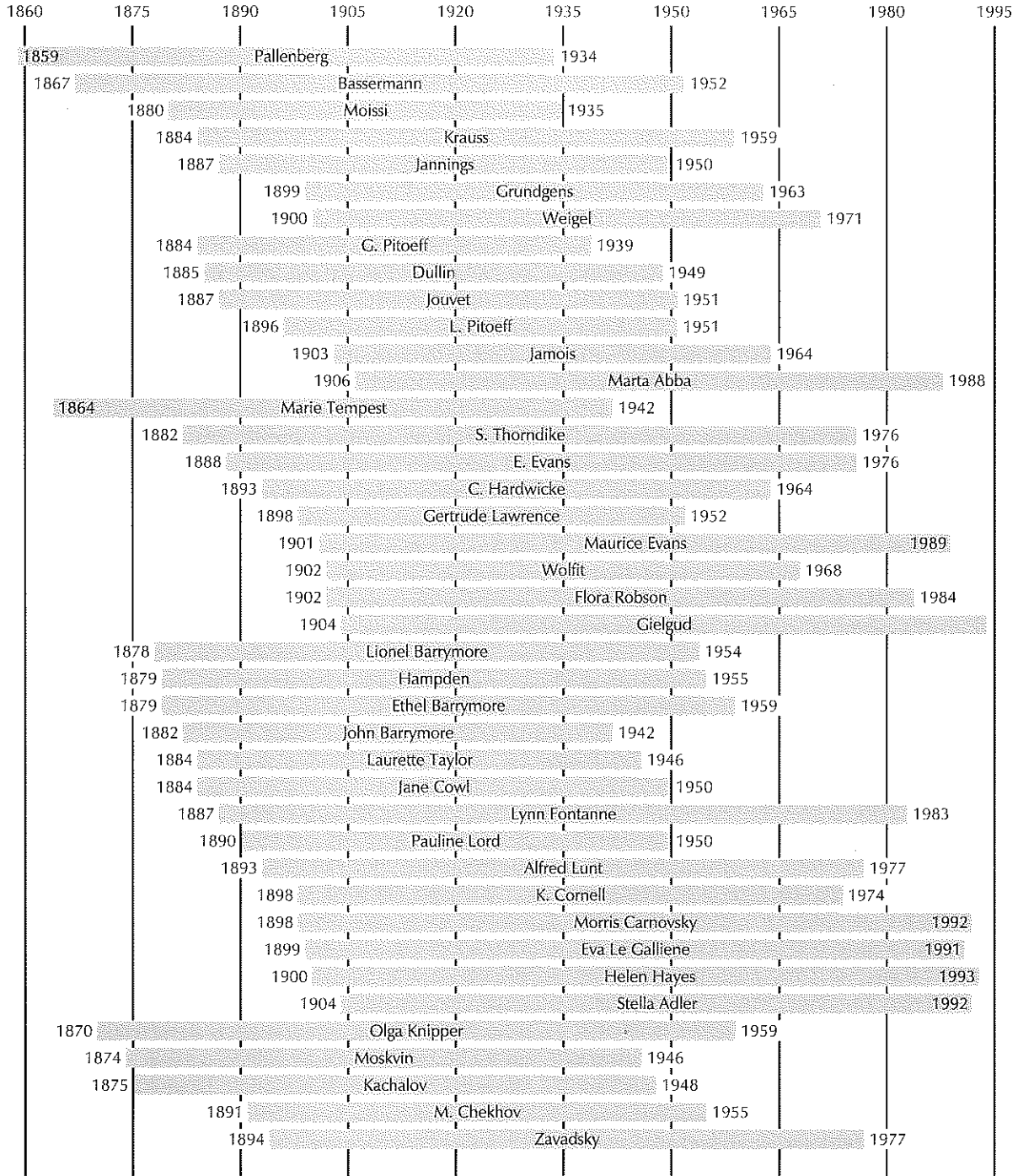
Toplumsal bilinçten hareket eden oyunlar ise, *Roger Bloomer* (1923), *Processional* [*Törensel*, 1925] ve *International* [*Uluslararası*, 1928], biçimde deneysel ama konu bakımından militanca propagandacı olan oyunları,

en ısrarlı biçimde John Howard Lawson (1895-1977) tarafından denendi. Clifford Odets (1906-1963) ise, sonraki oyunları *Paradise Lost* [*Yitik Cennet*, 1935] ve *Golden Boy* [*Altın Çocuk*, 1937] gibi oyunlarında daha karmaşık toplumsal koşulların görünümünü sunduysa da, ilk oyunları *Lefty*'yi Beklerken (*Waiting for Lefty*, 1935) ve *Awake And Sing* [*Uyan ve Şarkı Söyle*, 1935] gibi toplumsal eylem çağrısı yapan oyunları muhalif gelişimi büyük ölçüde yönlendirdi. Odets daha çok bir aile içi ilişkiler tutanakçısıydı. Onun gücü daha çok, hayatın kendilerine verdiğiinden daha fazlası için savaşan inandırıcı karakterler yaratabilmesinden gelmektedir.

1930'ların en iyi iki oyun yazarı ise Sherwood ile Wilder'dı. Robert E. Sherwood (1896-1955) *The Petrified Forest* [*Taşlaşan Orman*, 1935] adlı yapıtında Amerikan yaşamının bir kesitini vermişti; *Idiot's Delight*'da [*Apatal'ın Sevinci*, 1936] savaş korkusunu ve savaşa yol açan ruhsal iflası melodramatik fars yoluyla gösterdi ve *Lincoln in Illinois* [*Lincoln Illinois'te*, 1938] adlı oyunda ülkelerinin kurulduğu zamanki ideallerin peşinde olan Amerikalıları anlattı. Thornton Wilder'in (1897-1975) ünü ise yazdığı üç oyun, insan yaşamının görünen gelişimin ardındaki gerçeklerine işaret eden *Kasabamız* (*Our Town*, 1938), insanların tüm felaketlere karşı durabileceğini iddia eden *Güçbela Ayaktayız* (*The Skin of Our Teeth*, 1943) ve daha sonra *Çöpçatan* (*The Matchmaker*, 1954) olarak yeniden yazılan ve daha sonra ise *Hello, Dolly* (1963) adıyla müzikal olan, *The Merchant of Yonkers* [*Yonkers Taciri*, 1938] ile pekişti. Wilder'in samimi teatrallığı ve yalınlığı ona hem yurtiçinde hem de yurtdışında büyük bir ün getirdi.

İki savaş arasında, birçok popüler eğlence müzikal komedi ve revüye dönüştü. Florenz Ziegfeld (1869-1932), 1907 ile 1931 yılları arasında *Ziegfeld Folyoları* adlı gösterisinin her yıl, bir sonraki bir öncekinden daha şaşalı olan yeni bir çeşitlemesini yaptı. Müzikal komedi, uzun süre boyunca yalnızca güzel korist kızları göstermenin bir bahanesi olarak gelişti, ancak Jerome Kern ile Oscar Hammerstein II'nin bildik bir öykü üzerine kurdukları *Showboat* adlı gösteriye özel bir önem verdikleri 1928 yılı ile birlikte, yeni bir yönelime girmeye başladı. Bu yeni yöneliş zirvesine ise, yarı-ciddi bir öykünün içerisinde dansın, müziğin, dekorun tam anlamıyla kaynaştığı bir müzikal olan Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein'in *Oklahoma*'sı (1943) ile ulaştı. Bu yeni yaklaşımın zaferiyle, eski tip müzikal tam anlamıyla ortadan kayboldu.

Birleşik Devletler'in birçok önemli oyuncusundan, birkaç tanesi özellikle dikkat çekici olabilir: 1903'te sah-



Resim 17.38  
1915-1940 yılları arasında, Avrupalı ve Amerikalı önde gelen oyuncular.

neye çıkan ama özellikle Juliet, Kleopatra ve Sherwood'un kadın kahramanlarını canlandırmasıyla ünlenen Jane Cowl (1884-1950); özellikle *Anna Christie* ve *They New What They Wanted*'daki oyun gücüyle anımsanan Pauline Lord (1890-1950); döneminin en üretken kadın oyuncularından biri olan ve en son Tennessee Williams'ın *Sırça Kümes*'inde (*The Glass Menagerie*) Amanda rolüyle parlayan Laurette Taylor (1884-1946); Behrman'ın komedilerindeki kadın karakterlerle ünlenmeden önce *Ziegfeld Folyoları*'nın birçoğunda oynayan Ina Claire (1895-1985); daha çok Barrie'nin oyunlarında, Anderson'un *Mary in Scotland* ve Housman'ın *Victoria Regina*'sındaki oyunları dikkat çeken Helen Hayes (1900- ); *Candida*, *Üç Kız Kardeş*, *The Barretts of Wimpole Street* [*Wimpole Sokağı Berelileri*] gibi birçok oyunda önemli kompozisyonları canlandıran Katherine Cornell (1898-1974); bir İngiliz oyuncusu olan ve Amerika'ya 1910 yılında geldikten sonra kısa süre içerisinde, eşi Alfred Hunt (1893-1977) ile birlikte oynadıkları *The Guardsman* [*Korucu*], *Reunion in Vienna* [*Viyana'nın Birleşmesi*], *Amphitryon 38* gibi birçok oyunla ünlenen Lynn Fontanne (1887?-1983)

II. Dünya Savaşı, tıpkı ilki gibi, tiyatronun olağan gelişimini kesintiye uğrattı. Bu savaş, ayrıca Nazi temerkuz kampları ile atom bombası gibi yıkıcı silahları yaratan bir dünya hakkında ciddi kuşkular uyanmasına neden oldu. Bu sorgulamalar da, tiyatrodaki ve oyun yazarlığında yeni denemelere girişilmesine neden oldu.

## Tiyatro Tarihine Bakış

Tiyatro tarihi üzerinde çalışmanın yollarından biri de pratiğin ardında yatan sanat kuramlarıdır. Kuşku yok ki, bu anlamda hiçbir dönem, sanatsal hareketlerin şaşırtıcı bir hızla görünüp kaybolduğu 20. yüzyıldan daha verimli değildir. Bu hareketlerin en doğurgan olduğu dönem 1910 ile 1925 yılları arasındadır. Bu dönemin hareketlerinin birçoğunun getirdiği düşünceler ve teknikler 1960'ların tiyatrosunda yeniden görüldü. Çünkü bunlar genellikle tanıdık olmayan önermelerden kaynaklanıyordu. Modern sanatsal hareketler amaçlarının farkında olmayanlar için tam olarak çapraşık, tuhaf ya da anlaşılmasız görünüyordu. Eğer sanatsal hareketleri anlamak istiyorsak, onların altında yatan hakikat anlayışlarını keşfetmek zorundayız. Yalnızca böylelikle, neden insan yaşantısını böyle çizdiklerini ve neden içerikleriyle bağlantılı

olarak bu teknikleri kullandıklarını anlayabiliriz. Bu anlama, hareketin tüm sanatsal ürünlerini takdir etmemize yol açmaz ama en azından bizi tek tip yargulamalardan uzak tutar. Ayrıca bu, 20. yüzyılın uç noktada farklılıklar gösteren tiyatrosunu yaratan güçleri de anlamamıza yardımcı olur.

I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından tiyatrodaki en büyük etki yapan hareket dışavurumculuktu. Hareketin, mükemmel bir tanımlaması John Willet'in *Dışavurumculuk* [*Expressionism*, New York, 1970] adlı kitabından bulunabilir ama kuramlarının pek azı İngilizce'ye çevrilebilmiştir. Biz, burada Yvan Goll'un 1918'de açıkladığı, yeni "süperdrama" kavramıyla ilgili görüşlerinden kimi alıntılar yapıyoruz:

İnsanın içinde ya da çevresinde bulunan nesnelere ya da hayvansı olan her şeyle savaşımı (her şeyi açıklayacaktır.)

... Yazar, beş duyardan çok farklı alanlar olduğunu anlamalıdır. ... Onun ilk görevi tüm dışsal biçimleri yıkmaktır. ... İnsan ve nesnelere olabildiğince yalın bir biçimde soyulmalıdır ve daha büyük bir etki için büyüteçle bakılmalıdır. ... Tiyatro, kendini "gerçek" yaşamla sınırlamamalıdır; gerçeğin ardında yatan öğrenildiğinde bu "üst gerçek"e dönüşecektir. Saf gerçekçilik, yazında şimdiye kadar yapılmış en kötü hatadır. ... Sanat, eğer öğrenilmek, geliştirilmek ya da etkili bir hale getirilmek isteniyorsa, önce gündelik insanı yok etmelidir. ... Bu insanı daha önce yaşadığı çocukluğuna döndürmelidir. Bunu yapmanın en kolay yolu grotesktir. ... Sonuç olarak, yeni tiyatro, teknolojik araçları –sesi değiştiren fonografi– antik maske eşit bir biçimde kullanmalıdır. ... Olayın içindeki değişimler de biçimsel değişimler yoluyla verilmelidir. ... Biz "süperdrama"nın arayışı içindeyiz.

Yvan Goll, *The Immortal Ones*'a [*Ölümsüzlük*] ön söz. (Cologne, 1920)

Fütüristler, dışavurumculara göre daha az etki yapmalarına karşın manifestolarında ortaya koydukları düşünceler gelecekteki gelişmelerin habercisi oldu. Buraya, varyete tiyatrosunu yücelten manifestolarından kimi parçalar alıyoruz:

Fütürizm Varyete Tiyatrosu'nu yüceltmektedir, çünkü: ...

4) Varyete Tiyatrosu, içinde olmadığı takdirde kendini gerçekleştiremez bir gösteri haline getirecek sayısız görüntüyle onu zenginleştiren sinemayı kullanan tek tiyatrodur...

5) Varyete Tiyatrosu... içinde tüm yeni anlamlarıyla ışık, ses, gürültü ve dil gibi modern gereçler ve bunların algılamamızın en az keşfedilen bölümlerine hitap eden gizemli ve açıklanamaz genişletmeleri gibi gereçlerle ürettiği, benim “Fütürist olağanüstülük” dediğim şeyi, doğallıkla ortaya çıkartır...

8) Varyete Tiyatrosu seyircinin katılımına açıktır. Aptal bir sandalci gibi statik bir biçimde durmaz. ... Sahnede, kuliste ve orkestra çukurunda eylem her an, eşzamanlı olarak değişebilir...

16) Varyete Tiyatrosu, bizim perspektifle, oranla, zamanla ve uzamla ilgili tüm algılarımızı yıkar...

“The Variety Theatre”, 29 Eylül 1913. Yay. haz. ve bir giriş yazan R.W. Flint; *Marinetti, Selected Writings*'ten (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971) s. 116-122.

İki dünya savaşı arasındaki en etkili tiyatro kuramcıları ise Bertolt Brecht ile Antonin Artaud'ydu. Konvansiyonel ve gerçekçi tiyatrodan hoşnut olmama bakımından birleşmelerine karşın, ideal tiyatroya bakış açılarında ayrılıyorlardı. Brecht'in kuramı yıllar içinde biçimlendi (Brecht'in yazıları John Willett'in *Brecht On Theatre* yapıtında toplandı). Kuşku yok ki, kuramsal görüşlerinin en sistematik halde bulunduğu kitap “*Tiyatro İçin Küçük Organon*”dur. Burada Brecht, seyirciyi toplumsal koşulların değişmez olduğu inancı içerisinde uyuşturan konvansiyonel tiyatrodan hoşnutsuzluğunu belirtir ve bunun, seyirciyi eleştirel olarak düşünmeye ve yargılamaya itecek biçimde onu sahnedeki olaylardan uzaklaştıran (*Yabancılaştırma etkisi [Y-Etkisi]*) bir tiyatro ile değiştirmeyi önerir:

42) ... Yabancılaştıran bir temsil konuyu anlamamıza izin veren ama aynı zamanda onu yadırgamamıza da neden olan bir temsildir.

43) ... Yeni yabancılaştırmalar sadece, bugünkü anlayışımızdan, gerçekliğin damgasından korunmuş özgür toplumsal-şartlarda oluşan olgulardır.

47) ... Y-Etkisini üretmek için, bir oyuncu oynadığı karakterle kendisini özdeşleştirecek biçimde seyirciyi içine alacak, ne öğrendiyse bir kenara bırakmak zorunda kalacaktır.

48) ... Hiçbir zaman, tamamen oynadığı karaktere dönüşecek denli ileriye gitmemelidir. Yalnızca karakteri göstermelidir.

74) ... Şimdi, tiyatroya kardeş tüm sanatları çağıralım, ama öyle, her bir sanatın kendini öne çıkar-

tarak yok oldukları “bütünlüklü bir sanat yapıtı” yaratmak için değil, tiyatro ile birlikte kendi yollarında ortak bir görev bulabilirler ve birbirleriyle ilişkisi ise birbirlerini ortak bir yabancılaşmaya yöneltmelerinden gelmektedir.

“Tiyatro İçin Küçük Organon” [“A Short Organum For The Theatre”], *Brecht On Theatre* içinde, çev. John Willett (New York, Hill and Wang, 1964) s. 179-205.

Brecht daha sonraları şu aşağıdaki notla oyunculukta yabancılaştırma konusundaki düşüncelerini daha açık hale getirmiştir.

Oyunculuk (gösterim) ile yaşantı (empati) arasındaki karşıtlık genellikle, oyuncunun çalışmasında biri ya da diğ erinin geçerli olduğu varsayımına (Küçük Organon oyunculuk, eski gelenek ise tam anlamıyla yaşantı üzerine yoğunlaştığından) yol açar. Gerçekte, oyuncunun çalışmasında birbirine geçen iki ortak düşmanın, bir arada gelişmesidir. Onun kendi etkisi, iki karşıtın geriliminden ve çekişmesinden ve derinliklerinden gelir.

“Küçük Organon’a Ekler” [“Appendices to the Short Organum”], *Brecht on Theatre* içinde, s. 276-281.

Artaud'nun tiyatro üzerine en önemli denemeleri *Tiyatro ve İkizi* (1938) adlı yapıtında toplanmıştır. Buraya, onun “Vahşet Tiyatrosu, Birinci Manifesto”sundan kimi parçalar alıyoruz:

Tiyatro, seyircinin, içinde suç zevkini, erotik takıntılarını, yabanılığını, hayallerini, hayat ve madde hakkındaki ütopyalarını, hatta kana susamışlığını taşıyan düşlerinin, sahte ve hayali bir düzlemde değil de içsel olarak dışa akıtmasını sağlayamazsa, bir daha asla kendini bulamayacaktır.

Her gösteri, çılgınlıkları, iniltileri, görüngüleri, sürprizleri, her türlü teatrallığı içermelidir. Kostümler belli ritüel modellerden alınmalıdır. Pırıltılı bir ışıklama... Seslerin büyümlü güzelliği... inişleri ve çıkışları tam anlamıyla akord edilmiş ve nabız atışlarıyla herkese tanıdık gelecek hareketlerin fiziksel tartımı...

Sahne ve seyir yerini ortadan kaldırarak, onların yerine herhangi bir bölme ya da engeli olmayan yalın bir alan getirdik. Böylelikle seyircinin eylemin orta-



sında yer alması ve ondan etkilenecek, onun içinde kaybolmasıyla seyirci ile gösteri arasında doğrudan bir iletişim yeniden kurulacaktır.

Hiçbir biçimde dekor olmayacaktır.

Yazılmış bir oyunu oynamayacağız, ama belli temalar, olaylar ya da bildik yapıtlar üzerine doğrudan sahne çalışmaları yapacağız...

Temelinde herhangi bir vahşet ögesinin olmadığı bir gösteri ya da tiyatro olası değildir. Yaşadığımız ve hücrelerimizde hissettiğimiz bu bozulma durumunda, metafizik aklımıza yeniden girmelidir.

Antonin Artaud, *The Theatre and It's Double*, İng. çev. M.C. Richards (New York: Grove Press, 1958).

# 18

## Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Tiyatro, 1940-1968



II. Dünya Savaşı, öldürülen insan sayısı, yıkımlar ve birçok ülkenin dahil olması bakımından en geniş savaştı. Bu savaş, bombardıman uçakları, balistik füzeler ve atom bombası gibi yeni bulunmuş ve en öldürücü silahların da kullanıldığı bir savaş olmuştur.

Savaşın nedenleri, I. Dünya Savaşı'ndan çözülmeksizin kalan sorunlar, yurttaş özgürlüklerini hiçe sayan totaliter devletlerin yükselişi, hatta kimi örnekler de, uygulanan jenosit programları ve Almanya, İtalya ve Japonya gibi ülkelerin bölgesel hırsları da dahil olmak üzere oldukça fazlaydı. Alman temerküz kampları, insanlık tarihinin üzerindeki en büyük lekelerden biridir. Savaşın sonunda, Avrupa, doğusunu Rusya'nın, batısını ise Amerika Birleşik Devletleri'nin egemenliğinde olan bölgelere ayrıldı. Bunu, bu iki ulusun kendi etkilerini sürdürmek ya da genişletmek çabasında oldukları bir "soğuk savaş" dönemi izledi. Sonuç olarak, 1950'li yıllarda dünya, yeryüzündeki hayatı sona erdirme kapasitesinde olan bir atom savaşının tehdidi altında görünüyordu. Bu

bir kaygı ve gerginlik dönemi idi. En büyük düzenleyici güç Milletler Birliği'nin yerini alan Birleşmiş Milletler idi. Tartışma ve uluslararası işbirliği adına bir forum sağlanmakla birlikte, süper güçlere tanınan kararları veto etme yetkisinden dolayı, Birleşmiş Milletler genel anlamda etkisizdi.

1960'la birlikte savaş sonrası yılların kaygılılığı eylem isteklerine yol açıyordu. Amerika Birleşik Devletleri'nde, değişim en belirgin biçimde yurttaşlık hakları mücadelesinde ortaya çıkıyordu. Martin Luther King ve onun edilgen direniş doktrininin önderlik ettiği, oturma eylemi benzeri şiddet içermeyen protesto biçimlerinden oluşan gösterilerle bir mücadele gelişmekteydi. 1960'ların bir protesto dönemi olmasının getirdiği, daha çok toplumsal eşitliğe yönelik istekler Avrupa'da da hissedilmekteydi. Ancak 1968'le birlikte, şiddet karşıtı hareketler giderek şiddet içeren hareketlere teslim oldu. Tiyatro da, çağın bu kaygı, baskı ve değişim çeyreğini kaçınılmaz olarak yansıttı.



Resim 18.1  
II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa.

## FRANSIZ TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

Savaş yılları boyunca, Paris'te tiyatro nispeten başarılıydı. Dullin, Baty, Barsacq ve Comédie Française'inki gibi birkaçının kayda değer yapımlarını dışarıda tutsak bile, pek çok ilgi gören oyun vardı. Savaşın sona ermesi, yapım giderlerinin artışı ile sinema ve televizyonun seyirciyi uzaklaştırması gibi birçok sıkıntıyı beraberinde getirdi. Yeni hükümet önceliklere göre daha kararlı bir rol oynama girişiminde bulundu ve tiyatroya yardım konusunda adımlar attı. 1946'da, Sanat ve Edebiyat Bakanlığı, seçilmiş yapımları ve birkaç yeni topluluğu desteklemeye başladı; en iyi yapım ve en iyi yönetmen dal-

larında, yeni topluluklar arasında bir yarışma açıldı. Bundan başka, devlet tiyatroları da yeniden yapılandırıldı. Opéra ve Opéra Comique tek bir yönetim altında toplandı. Comédie Française ile Odéon birleştirildi; Odéon, Salle de Luxembourg olarak, ana salon da Salle Richelieu [Richelieu Salonu] olarak anılmaya başlandı. Önce, Salle de Luxembourg sadece yeni ve son yazılan oyunlarla sınırlandırılmıştı, fakat bu tasarım pratik olmadı ve iki birim de benzer repertuarları sunar hale geldi. 1944'ten 1947'ye kadar Comédie Française'in yöneticisi olan Pierre Dux, oyuncularını disipline sokmak adına yeni uygulamalar başlatınca, aralarında Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Marie Bell, Renée Faure ve Aimé Clairond gibi ileri gelen *sociétaire* 'ler [topluluk üyesi] istifa

etti. Topluluk, 1947-1953 arası Pierre-Aimé Touchard'ın ve 1953-1959 arası Pierre Descaves'nin yönetimi altında yavaş yavaş kendini toparlamasına karşın, bu süreçte gücünü büyük oranda yitirdi ve saygınlığı büyük bir sarıntıya uğradı.

Bununla birlikte hükümet, 1945 yılında daha çok Paris'le sınırlı olan tiyatro yaşantısını, tek merkezli olmaktan çıkartmayı özendirdi. Bunun sonucu olarak, 1947 yılında ödenekli bölgesel tiyatro merkezleri kurulmaya başlandı. Bunlardan ilki, Doğu Tiyatro Merkezi Strasbourg'da kuruldu. İkincisi, birincisinin hemen ardından St. Etienne'de açıldı. 1949 yılında ise, 1945'ten beri oynayan bir topluluk olan Le Grenier, Toulouse Tiyatro Merkezi'ni oluşturdu ve son olarak da, aynı yıl içinde dördüncü merkez Rennes'de kuruldu. Diğer kurulan merkezler ise şunlardı: Aix-en-Provence (1952), Tourcoing (1960) ve Bourges (1963). 1960'ların sonunda tiyatro merkezlerinin sayısı 12'ye yükseldi. Bu merkezlerin çoğu, kendi yerlerinde temsil verdikleri gibi, kendi bölgelerindeki kasabalara da turneler düzenlediler, ya da uzak yerleşimlerdeki seyircileri tiyatrolarına çekebilmek için projeler geliştirdiler. Bundan başka, ulusal ve yerel yönetimler 1945'ten sonra düzenlenen birçok tiyatro festivaline katkı sağladılar. Bunlardan en kayda değer olanları 1947'de başlayan Avignon, 1948'de başlayan Aix-en-Provence'di. 1960'larla birlikte yılda elliden fazla festival düzenlenmeye başlandı.

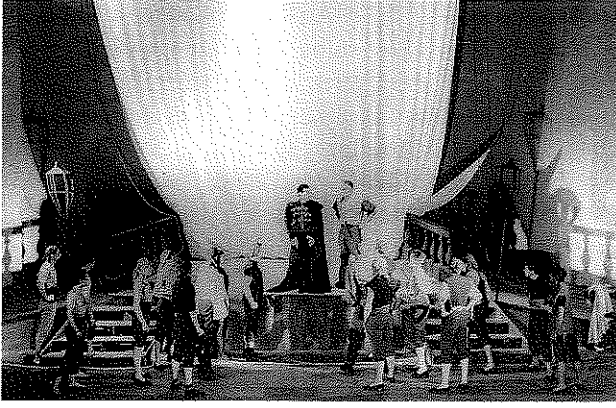
Tek merkezliliği dağıtmaya [decentralization – yerinden yönetim] yönelik bu adımlara rağmen Paris, kapalı gişe politikası ve tipik bulvar tiyatrosu örgütlenmeleriyle ülkenin en önemli tiyatro merkezi olmayı sürdürdü. Bununla birlikte en etkili tiyatrolar ise bu kalıbın dışındaydı. Savaştan birkaç yıl sonrasına kadar ise Kartel'in üç üyesi çalışmalarını sürdürdü. Dullin 1947'ye, Baty 1951'e ve Jovet de 1945'ten öldüğü yıl olan 1951'e kadar Paris'te kaldı. 1952 yılına geldiğinde Kartel'in üç üyesi de ölmüştü. Savaş öncesinin genç öncüleri içinde, 1940 yılından öldüğü 1973 yılına dek Atelier'de çalışan André Barsacq ve 1960'a dek Studio des Champs-Élysées'de çalışan Maurice Jacquemont en önemlileriydi. Ayrıca bu gruba, Pitoëff'in topluluğunda oynadıktan sonra 1930'larda Rideau de Paris'i kuran Marcel Herrand ile Jean Marchat da eklenmelidir. 1939'da Pitoëff'in ölümü üzerine, Herrand ile Marchat tiyatrosu Théâtre aux Mathurins'i devraldılar. 1953'e kadar birçok yeni Fransız oyunu oynamalarının yanında birçok yabancı oyunu da çok başarılı bir biçimde sergilediler.

Savaş sonrası yıllarının en büyük liderleri, Barrault ve Vilar'dı. Jean-Louis Barrault (1910-1995), Dullin ile

birlikte araştırmalar yapıp, Artaud ile pantomimci Etienne Decroux'yla çalıştıktan sonra ve daha savaş başlamadan önce bir oyuncu olarak gerek sinemada gerekse tiyatrodaki gıpta edilecek bir üne sahip olmuştu. 1940 yılında Barrault, 1943'te kendisinin sahneye koyduğu ve "bütüncül tiyatro"nun ilk örneği sayılan Claudel'in *Le soulier de satin* [*Saten Ayakkabı*] oyunuyla, Comédie Française'in üyelerinden biri oldu. Claudel'in bu oyunu, 1919-1924 yılları arasında yazılmıştı ve o güne dek gerek uzunluğundan, gerekse olayların bir yüzyıl içinde ve İspanya, İtalya, Afrika, Amerika gibi farklı yerlerde ve denizde geçmesinden dolayı oynanamaz kabul ediliyordu. Oyunun bir yerinde yarımküreler konuşuyor bir başka yerinde ise yeryüzü bir tesbih boncuğu olarak gösteriliyordu. Bir aşk ve kurtuluş oyunu olan *Le soulier de satin*, Barrault tarafından diğer yönetmenleri de uzun süre etkisinde bırakacak teatral bir deneyime dönüştürülmüştü. Barrault daha sonraları düşüncelerini rafine hale getirdiyse de, 1943'te temel bakışını oluşturmuştu. Ona göre bir oyun metni, ancak sekizde birinin görüldüğü bir buzdağın benzemektedir. Yönetmenin görevi, tiyatronun tüm kaynaklarını, imgesel bir biçimde kullanmak yoluyla, metnin gizli kalmış bölümlerini açığa çıkararak, oyun yazarının metnini tamamlamaktır. Böylelikle Barrault, Copeau'nun ve Artaud'nun yaklaşımlarının bir birleşimine ulaşmış oldu.

Barrault 1946 yılında, (1936'da evlendiği Madeleine Renaud ile) Comédie Française'ten istifa ettikten sonra, Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault adlı kendi topluluğunu kurdu. 1956'da Théâtre Marigny'yi terk edene kadar, Jean Deasily, André Brunot, Jacques Dacqmine, Edwige Feuillère ve Pierre Brasseur gibi önemli oyuncularla, *Oresteia*'dan çağdaş *avant-garde* yapıtlara dek uzanan geniş bir yelpazede 40 civarında oyun sahneledi.

Dullin'in okulunda, Barrault'nun iyi bir öğrencisi olan Jean Vilar (1912-1971), daha geç tanındı ve 1947'de Avignon festivalini örgütlemekle görevlendirilene kadar birçok farklı toplulukla çalıştı. Avignon'daki çalışmaları ve Paris'teki başarılı gösterileri onun, başarısızlığın sınırında olan TNP'ye [Théâtre National Populaire] yönetmen olarak atanmasına neden oldu. İçlerinde, Maria Casares, George Wilson, Daniel Sorano ve en parlak isim olarak da, tiyatrodaki kısa bir süre çalıştıktan sonra Fransa'nın en büyük film yıldızlarından biri olan Gérard Philippe'in (1922-1959) aralarında olduğu isimlerden bir topluluk oluşturdu. TNP, hemen bir başarı kazanamamasına rağmen 1954'te Fransa'nın en popüler topluluklarından biriydi. Vilar'ın yapımlarında, giysi ve ışıklandırma ile güçlendirilen oyuncuya sürekli bir vurgu yapılmıştır. Sahne tasarımı



Resim 18.2  
Barrault'nun Theatre Marigny'de yaptığı Claudel'in *Kristof Kolomb'u*;  
1953.

ise genellikle platformlar ve birkaç dekor parçası ile sınırlandırılmıştır. Vilar, yaklaşımları, taraftar kitlesi oldukça sınırlı olan Kartel tarafından da savunulan ve geniş bir popülerite kazanmış ilk yönetmendir. TNP, asıl yeri Paris'teki Palais de Chaillot olmasına rağmen, Avignon Festivali'nde de oynamış ve Fransa'nın her tarafına turne yapmıştır. Kısa bir süre içinde, yalnızca Paris'te oynayan devlet toplulukları arasında, hiçbirleriyle karşılaştırılmayacak ölçüde büyük bir halk desteğine sahip olmuştur.

1959'da General DeGalle'ün iktidara gelmesinden sonra, Kültür Bakanı Andre Malraux, önceki hükümetin birçok politikasını sürdürürken bunun yanında birçok reformu da imza attı. Umut veren yeni yazarları ve toplulukları desteklemeye devam ederken, çok merkezliliği yaygınlaştırmak için de çaba gösterdi. Kurulu olan birçok "tiyatro merkezi"ne ek olarak, Gaulec rejim, ayrıca belediye kültür merkezlerinin (*maisons de la culture*) kurulmasına da öncü oldu ve bunları desteklemek için gerekli olan fonun % 50'sini sağladı. Zaman içinde 20'yi bulan bu kültürel merkezlerin ilki, 1962'de kuruldu. Bu merkezlerde, tiyatro gösterilerine ek olarak, sinema, müzik, dans ve diğer görsel sanatlar etkinliklerine ve halka açık kurslara da olanak tanınmaktaydı. Bu *maisons*'ların bazıları, (birkaç tiyatro merkezinin de olduğu gibi) bu bölgelerin sakinleri kent merkezine, kentin olanaklarından yeterince yararlanmayacak kadar uzak olduklarından dolayı, Paris'in banliyölerinde kuruldu.

Malraux, devlet tiyatrolarını da yeniden yapılandırdı. Odéon'u Comédie Française'in denetiminden çıkartarak, bu tiyatroyu Theatre de France olarak adlandırdı ve Barrault'nun topluluğunu da bunun içine aldı. Bunun gibi,

TNP de devlet tiyatroları düzeyine yükseltildi. Jean Vilar, uzun süredir topluluğun üyesi olan George Wilson'ın (1921- ) yerine geçtiği 1963 yılına dek TNP'yi yönetmeyi sürdürdü.

Savaş sonrası tiyatrosundaki birçok değişiklik, özellikle en belirgin olarak absürdistlerin getirdiği dramaturgideki deneyselliklerle bağlantılıydı. Bu hareket 1950'lere kadar ön plana çıkmadı; bununla birlikte dönemin birçok metni 1940 öncesinin çok tanınmış yazarlarından geldi. Bunların arasında en üretkeni, *L'invitation au château* [*Şatoya Davet*, 1947], *La vals de Toréadors* [*Toréadorların Valsi*, 1952], *L'alouette* [*Tarlakuşu*, 1953], *Becket, ou L'honneur du Dieu* [*Becket, Tanrının Şerefi*, 1960], *Cher Antoine* [*Sevgili Antoine*, 1970] ve *La culotte* [*Pantolonlar*, 1978] gibi yapıtlarıyla Jean Anouilh'di. Bu oyunlarında Jean Anouilh, uzlaşmalar üzerine kurulu bir dünyada doğruluğu sürdürülebilirlik sorununu irdelemeyi sürdürdü. 1945 sonrasında önemli katkılar getiren diğer savaş öncesi yazarları ise, *Patate* (1957) ve *Aziz Eugene* (1964) adlı oyunlarıyla Marcel Achard ve *La nuits de colère* [*Gazap Geceleri*, 1946] ve *Durand Bulvarı* (*Boulevard Durand*, 1960) oyunlarıyla Armand Salacrou'ydu.

Bu yeni oyun yazarları arasında en kayda değer olanı, romanları savaştan önce geniş bir beğeni toplayan Henry de Montherlant'dı (1896-1972). Başlangıçta, birkaç önemsiz oyun yazmasına karşın, Montherlant'ın ilk oynanan oyunu *Ölü Kraliçe* [*Le reine morte*, 1942] Comédie Française'te Jean Louis Barrault tarafından sahnelendi. Bu, onu *Le Maitre de Santiago* [*Santiagolu Efendi*, 1948], *Port-Royal* (1954), *Le cardinal d'Espangne* [*İspanya Kardinali*, 1960] ve *Le guerre civil* [*İç Savaş*, 1965] gibi oyunlarını yazmaya yönlendirdi. *Le Maitre de Santiago* yalın dış aksiyonu, karmaşık psikolojisi ve yüksek biçemiyle Montherlant'ın en karakteristik yapıtıdır. Kurban motifi ve orta sınıfın acımasız bir biçimde dışlanması oyun boyunca sürer. Montherlant'ın tüm yapıtlarında ilgi, karakterlerin sahip olduğu entelektüel konularında olduğu kadar, onların psikolojik özellikleri ve eylemlerinde de toplanır. Onun oyunları savaş sonrası Fransız tiyatrosundaki, felsefi kaygının oynadığı rolü oldukça iyi yansıtmaktadır.

Savaş sonrası Fransız oyun yazarlığının olağanüstü etkisi ise varoluşçu ve absürdist oyunlardan kaynaklandı. Savaşın ardından felsefi bir görüş olarak varoluşçuluk, özellikle Jean Paul Sartre'ın (1905-1980) oyunları ve denemeleri yoluyla büyük ilgi çekti. Bir felsefeci ve romancı olan Sartre, 1943 yılında *Sinekler* ile tiyatroya dönüş yaptı. *Gizli Oturum* (*Huis clos*, 1944), *Kirli Eller*



Resim 18.3  
Vilar'ın Théâtre Nationale Populaire'de 1956'da yaptığı Marivaux'unun *Aşkın Zaferi*. Dekor Leon Gischa.

(*Les mains sales*, 1948), *Şeytan ve Yüce Tanrı (Le Diable et le Bon Dieu*, 1951) ve *Altona Tutsakları'nı (Les sequestrés*, 1959) yazmıştır. Bu oyunların tümü de Sartre'in varoluşçu bakış açısını yansıtmaktadır. Tanrının varlığını yadsıma, belirlenmiş davranış ölçüleri, gerçekleştirilebilir ahlaksal şifreler; Sartre, her bireyin, egemen düşüncelere aldırılmaksızın kendi değerlerini seçmek zorunda olduğu düşüncesindedir. Başkaları tarafından konulmuş göreneklere uyum sağlamaya çalışmak, gerçek bir varlığın sorumlu eylemindense, bir robotun ahlak dışı bir eylemidir. Sartre'in oyunları, karakterlerini kendi görüşlerini savunmakla, yeni kişisel ölçülere sahip olmak arasında bir seçim yapmayı gerektirecek durumlarla yüz yüze getirir. Savaşı izleyen belirsizlik ortamı içinde, Sartre'in Nazi vahşetinin yaşanmasına neden olan konformizme kuşku ile yaklaşması geniş bir kitlenin ilgisini çekmiştir. Sartre, yapılan seçimlerin nadiren insanı ideal olana ulaştırdığını bilse de, insanlar için, politik olarak "bağımlı" olmanın gerekliliğine de inanmaktadır. *Kirli Eller*'de, politik eyleme katılmanın kaçınılmaz olarak insanın ellerinin kirlenmesi anlamına geldiğini; ama "bağımlı" olmayı reddetmenin de, olayların gidişini seçim yapan diğerlerinin belirlemesi demek olduğunu savunmaktadır.

Albert Camus'nün (1913-1960) çalışmaları bu anlamda aynı öneme sahiptir. Oyun yazarlığına geçmeden önce, doğduğu yer olan Cezayir'de bir tiyatro işçisi olarak çalışan Camus, Fransa'ya geldikten sonra, Alman işgali sırasında muhabirlik ve bir yeraltı gazetesinin yayın yönetmenliğini yapmıştır. Onun tiyatro alanındaki verimi oldukça sınırlıdır: *Doğrular (Les justes*, 1944), *Caligula (oyunması: 1945)*, *Sıkıyönetim (L'état de siège*, 1948), *Ecinniler (Les possédés*, 1949) ve birkaç uyarlama. Onun tiyatro üzerindeki asıl etkisinin bir bölümü, absürd harekete adını da veren "absürd"ü tartıştığı *Sisyphos Söyleni* (1943) adlı denemesi ile olmuştur. Camus bu denemesinde, içine doğduğu akıldışı evren ile, kişisel istemleri arasındaki uçurumdan dolayı insanın durumunun "absürd" olduğunu savunur. Camus'ye göre çare, her bireyin, herhangi bir nesnel temele dayanmaksızın, insanı bu karmaşanın dışında bırakacak, bir düzen sağlayacak kendi değerler bütününe aramasıdır. Camus varoluşçu olduğunu kabullenirse de, vardığı sonuçlarla Sartre'in kilerle benzeşiyordu.

Camus ve Sartre, "bağlanma" konusunda birbirlerinden ayrılırlar; öyle ki, Camus, *Kirli Eller*'de Sartre'in kabullendiği sonucu ve iki ahlak dışı durum arasında seçim yapmanın doğruluğunu reddeder. Bu noktadaki farklılıkları uzun ve sert bir tartışmayı beraberinde getirdi. Yine de, birlikte 1950'lerin ilk yarısında çıkacak absürd hareketin felsefi temelini attılar.

Sartre ve Camus evrenin akılcı görünümünü her ne kadar reddetseler de oyunları geleneksel dramatik biçimleri korur. Dünyanın akıldışı olduğu ve bu karmaşadan yeni bir düzen yaratmak gerektiği ön kabulünden yola çıktıkları için, yapıtları yalın bir dramatik aksiyona sahiptir. Öte yandan, absürdistler büyük çoğunlukla Sartre'in bakışını kabullenirken, bir çıkış önermeksizin, insan yaşantısının ahlak dışılığı üzerine yoğunlaşmaya eğilimlidirler. Bir etki-tepki zinciri yerine, genellikle bir izlek ya da bir ruh halinde birleşen episotları art arda getirerek, en belirgin izlekleri olan karmaşaya koşut bir yapıya ulaşmışlardır. Absürdite'nin anlamı, uyumsuz olayların yan yana getirilmesinin oluşturduğu bir dizi gülmünlükler ve ironi efektleri ile artırılmıştır. Çünkü, onlara göre dil en büyük akılcı araçtır. Absürdistler, sıkça sözsüz durumları kullanarak onu ikincil hale getirmişler ve yetersizliğini göstermişlerdir. Absürdistlerin en önemli dört ismi, Beckett, Ionesco, Genet ve Adamov'du.

Samuel Beckett (1906-1990) ilk absürdist yazar olmasına karşın, bu türde uluslararası ün kazanan ilk yazardı ve 1953 yılında gerek Fransa'da gerekse diğer ülkelerde absürdizme popüler anlamda ilk dikkat çeken onun

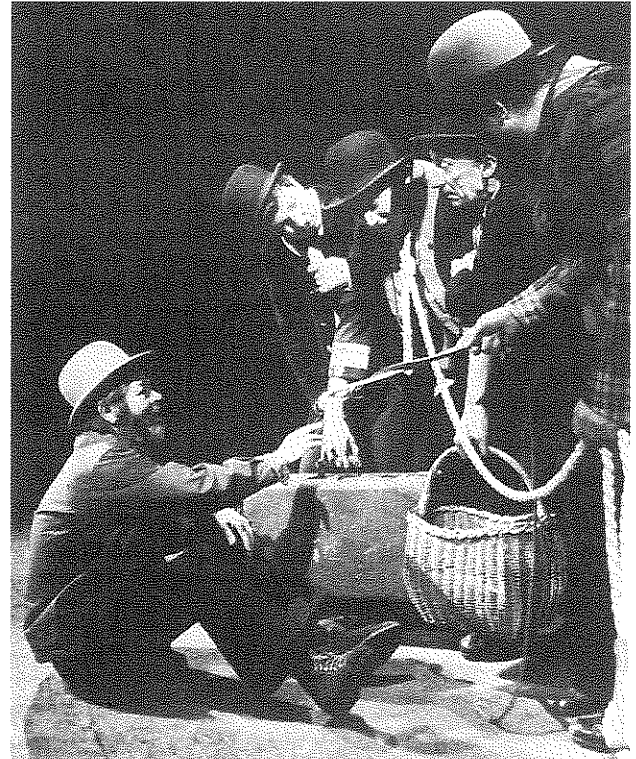
*Godot'yu Beklerken* (*En attendant Godot*) adlı oyunuydu. İrlanda doğumlu Beckett, Paris'e ilk kez 1920 yılında gitti ve 1938'de ise temelli olarak burada yerleşti. Beckett yazmaya 1930'larda başlamasına rağmen *Godot'yu Beklerken*'i yazana kadar tiyatro alanına hiç girmedi. Bu oyununun ardından, *Oyunun Sonu* (*Fin de partie*, 1957), *Krapp'ın Son Bandı* (*La dernière Krapp*, 1958), *Mutlu Günler* (*Oh, Lex beaux jours*, 1961), *Oyun* (*Comédie*, 1963), *Geliş ve Gidiş* (*Va-et vien*, 1966), *Ben Değil* (*Not I*, 1973), *Bu Kez* (*That time*, 1976) ve birkaç kısa oyun yazdı. Birçok açıdan Beckett, bir atom felaketinin bütüncül yıkımı ve soğuk savaş tehdidinin yol açtığı kaygının belirlediği bir dönem olarak 1950'lerin en karakteristik oyun yazarıydı. Özünde, Beckett'in karakterleri çoğunlukla insanlığın varoluşunun bile şüpheli olduğu ve felaketin zararlarına katılan bir dünyada yaşamaktadırlar. Beckett metafizik anlamda insanın durumuyla ilgilendiği kadar sosyal ve politik bir varlık olan insanla ilgili değildir. İnsanın ruhsal terk edilmişlikleri daima zamandan ve mekândan yalıtılmıştır. Her biri birbirine işkence ederken aynı zamanda kendilerini ve birbirlerini teselli ederler; ortaya yanıtlanmayacak sorular atarlar; kendilerinin çevresinde ve paramparça görünen bir dünyada mücadele ederler. Hiç kuşku yok ki Beckett, savaş sonrasında insanın yaşadığı dünyayı anlamak ve onu denetim altında tutmadaki kaygılarını herhangi bir yazardan çok daha iyi yansıtmıştır.

Romanya asıllı oyun yazarı Eugene Ionesco'nun (1912- ) ilk oyunu, göreneksel tiyatroya karşı isyanını göstermek için "karşı-oyun" olarak adlandırdığı, *Kel Şarkıcı*'dır (*La cantatrice Chauve*, 1949; oynanışı: 1950). İlk dönem yapıtları içinde, *Ders* (*La leçon*, 1950), *Sandalyeler* (*Les chaises*, 1952), başlangıçta çok az ilgi çekmiş olsa da, 1953'te Anouilh'un *Görev Kurbanları*'nı öven yazısının çıkmasıyla, ünü giderek arttı. Bu ilk oyunları, *Amédée* (1954) ve *Le nouveau locataire* [*Yeni Kiracı*, 1957] gibi dil ve düşüncenin basmakalıplığı, maddeciliğin egemenliği ve değerlerin akıldışılığına yoğunlaşması bakımından negatif oyunlardı. *Tueur sans gages* [*Katil*, 1959], *Gergedan* (*Rhinoceros*, 1960), *Le piéton de l'air* [*Havada Bir Seyahat*, 1963], *La soif et la faim* [*Açlık ve Susuzluk*, 1966], *Macbett* (1972) ve *L'Homme aux valises* [*Çantalı Adam*, 1975] gibi daha sonraki oyunları, eylemlerinin akılcı temelini ortaya koyamasalar da, düzene karşı hareket eden kahramanları göstermesiyle daha pozitif bir bakış açısı taşımaktaydı.

Ionesco, Beckett'in tersine öncelikle insanın toplumsal ilişkileriyle ve özellikle de orta sınıftan karakterlerin aile içi durumlarıyla ilgiliydi. Onun oyunlarının çoğunda iki temel izlek görünür: Maddeci, burjuva toplumunun

ölümcül doğası ve bireyin yalnızlığı, yalıtılmışlığı. Sonuç olarak, insanın durumuna bakışında Beckett'ten çok az ayrılır. Fakat, bu farklılık daha fazla yerel anlatım biçimleri içerir. Onun tüm oyunları, maddeciliğe, ideolojilere ve basmakalıplığa kuşku ile yaklaşmaktadır. Onun karakterleri, kendi mekanik davranışlarının farkında olmayan, maddi nesnelere gibi üremeye ve insanlar tarafından işgal edilen uzayı ele geçirmeye çalışan ve düşünmeyen robotlar olmaya eğilimlidir. Ionesco, özellikle drammanın öğretici olması gerektiğini savunan düşünceden nefret etmektedir. Ona göre, eylemlilik uyumluluğa doğru atılan öldürücü bir adım olduğu için, hakikat, ideolojik ve estetik olarak eylemsizlik anlamına gelmektedir.

Jean Genet (1920-1986), yaşamının büyük bir bölümünü hapishanede geçirdi. Yapıtlarının çoğunda bu, bir arkaplan oluşturmasıyla göze çarpar. Onun ilk oyunları olan *Hizmetçiler* (*Le bonnes*; 1947'de Jouvet tarafından sergilendi) ve *Haute surveillance* [*Gözetim Altında*] (1949'da Herrand tarafından sahnelendi) ilk başta başa-

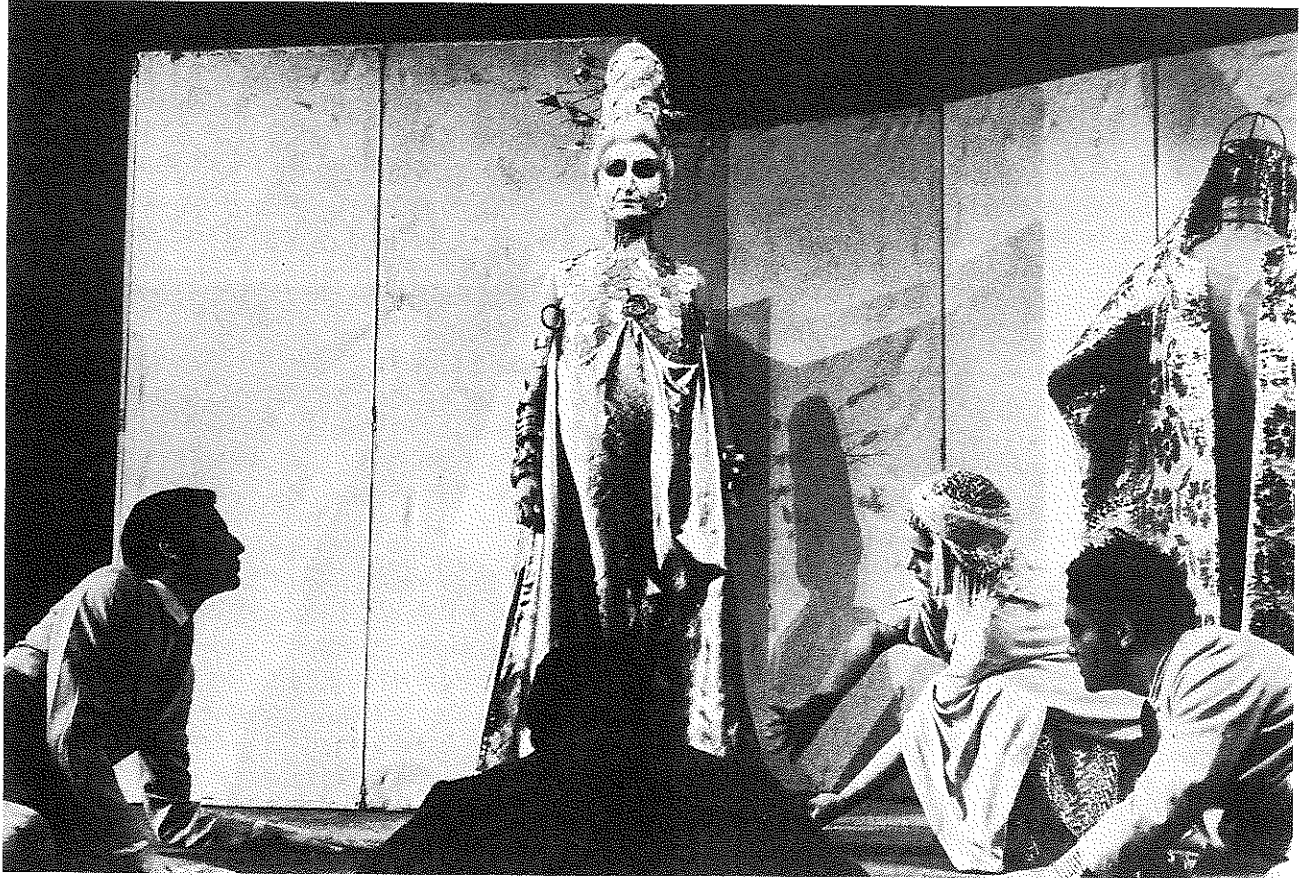


Resim 18.4  
Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyununun Paris'te 1953 yılında, Theatre de Babylone'da yapılan ilk sahnelemesi. Yönetmen: Roger Blin (Solda, yerde oturan).

rıyı yakalayamadılar. Asıl ününü ise, *Balkon* (1956), *Les négres* [Zenciler, 1959] ve *Paravanlar* (*Les paravents*, 1961; 1966'ya kadar Fransa'da sahnelenmedi) oyunları ile yakaladı. Genet'nin karakterleri örgütlü topluma karşı isyan etmekte ve insanoğlu dürüst olmak istiyorsa sapmanın gerekli olduğunu söylemektedirler. Bu karakterler, hiçbir şeyin karşıtı olmaksızın bir anlam ifade etmeyeceğini (suç ve ceza, din ve günah, aşk ve nefret) ve sapkın davranışın da en az kabullenilen erdemler kadar değerli olduğunu savunurlar. Genet, saçma görünebilecek davranışlara değişmezlik ve önem atfedilerek hayatı bir törenler ve ritüeller dizisine dönüştüren tüm değer sistemlerini keyfi olarak görmektedir.

Arthur Adamov (1908-1971) Rusya'da doğdu ve İsviçre'de eğitim gördü. İlk başta, bütün absürdist tiyatroyu etkileyen bir hareket olarak gerçeküstücülüğe ilgi duydu. 1947'de oyun yazarlığına başlayan Adamov'un ilk yapıtı

1950 yılında oynandı. İlk oyunlarına örnek olarak verilebilecek, *L'invasion* [Kuşatma, 1950], *La parodie* [Parodi, 1952] ve *Tous contre tous* [Herkes Herkese Karşı, 1953] ahlaksal yıkıcılığın ve karakterlerin birbirleriyle iletişim kuramamasından kaynaklanan sonsuz yetersizliğin yol açtığı kişisel kaygının vahşi dünyasını traji-komik bir biçimde gösterir. Zaman ve mekân genellikle düşlerde olduğu gibi tanımlanamaz. Adamov'un sonraki oyunları, özellikle de ilk yapıtlarını reddederek, Brechtçi bir biçimi kabul ettiği 1956'dan sonra, daha çok toplumsal yönde gelişmiştir. Onun bu yeni bakışı, I. Dünya Savaşı öncesindeki maddecilik ve ikiye bölünmüşlük üzerine açıklayıcı bir oyun olan *Paolo Paoli* (1957) ile 1871'deki Paris Komünü'nü yaratan insanların idealize edildiği *Le printemps 71* (71 Baharı, 1960) adlı oyunlarında yansımaktadır. Adamov'un, Roger Planchon'un topluluğu için yazdığı son oyunları ise, 1960'larda absürdizme olan



Resim 18.5  
Genet'nin *Paravanlar*'ı. Théâtre de France, 1966. Yönetmen: Roger Blin.  
Ortadaki oyuncu Madeleine Renaud.



ilgisinin azaldığını ve toplumsal eyleme ilişkin oyunlara ilgisinin arttığını izlerini taşımaktadır. Bugün birçok eleştirmen, Adamov'un bu değişiminin savaş sonrası Fransız tiyatrosu için de bir dönüşüm noktası olduğunu kabul etmektedir.

Absürdizm, asla bilinçli bir biçimde ve açıklıkla tanımlanmış bir hareket değildi. Bu adlandırma Martin Esslin'in *Absürd Tiyatro (The Theatre of the Absurd, 1961)* adlı kitabıyla yaygınlaşmıştır. Absürdizm bilinçli bir hareket olmadığından dolayı da, hangi yazarların bu sınıflama içerisine sokulabileceğini belirlemek çok zordur. Absürdizm, Fransa'da oldukça fazla olan, zamanın tüm denemeci oyun yazarlarını içine alacak kadar geniş bir adlandırma değildir. Tam olarak absürdist sayılamayacak bu yazarların başlıcaları; *Quoat Quoat* (1946), *La fète [Kara Şölen 1948]*, *La legouse [Hanumağa, 1960]* ve *La guérite [Nöbetçi Kulübesi, 1965]* oyunları ile insan ilişkileri üzerinde cinsiyetin ve kötülüğün gücünü vurgulayan Jacques Audiberti (1899-1965); *Özdeyişler Gecesi* (1954), *Vasco'nun Hikâyesi* (1956) ve *Yolculuk* (1961) gibi oyunları, genellikle insanlık sevgisinin, belirsiz bir dilin ve düşlemlerin karışımından oluşan ve Giradoux'nun yapıtlarını anımsatan Georges Schéhade ve özellikle yoğunlaştığı tek perdelik, *Gişe (La guichet, 1955)* ve *Hayatımızın ABC'si (L'ABC de notre vie, 1959)* gibi insanın gelenekler karşısındaki tutsaklığını işleyen "oda tiyatrosu" oyunları ile da, Jean Tardieu (1903- ) sayılabilir.

1960'tan sonra, en çok tanınan *avant-garde* oyun yazarı ise, İspanya'da doğan ama daha sonra 1955'te Paris'e taşınan ve tüm oyunlarını Fransızca yazan Fernando Arrabal'di (1932- ). Onun, *Fando et Lis [Fando ve Lis, 1958]* gibi ilk oyunlarında, absürdistlerin de kullandığına benzer biçimde çocuksu ve düşüncesizce bir vahşete vurgu yapılır. 1962'lerde Arrabal, "kısmen kutsal olana saygısız, kısmen kutsal, erotik ve mistik, kimi zaman öldürme, kimi zaman hayatın coşkusu, kısmen Don Kişot, kısmen Alice Harikalar Diyarında'yı içinde barındıran bir tören olarak adlandırdığı Panik Tiyatrosu'na (*théâtre panique*) ilgi duydu. Daha sonraki yapıtları arasında *La communion solonelle [Kutsal Komünyon, 1966]*, *L'Architecte et l'Empereur de Assyrie [Mimar ile Asur İmparatoru, 1967]*, *Et ils passerent des menottes aux fleurs [Ve Çiçekleri Zincire Vurdular, 1970]*, *Jeunes barbares d'aujourd'hui [Günümüzün Genç Barbarları, 1975]* ve *Le Roi de Sodome [Sodom Kralı, 1979]* sayılabilir. Bunlardan ikincisi özellikle en karakteristik olanıdır. Oyun, efendi-köle, adalet-suç, anne-çocuk, erkek-kadın, sadist-mazoşist ve bunun gibi insani durumları gösteren bir dizi ritüelin oynandığı, sadece iki kişilik bir oyundur. Oyunun

sonunda, biri kendisinin cezalandırılması gerektiğine karar verir ve diğerinden kendisini öldürüp yemesini ister. Bu yapıldığında her ikisi de bir biçimde tek kişi olur. Fakat, şimdi de başlangıçtaki gibi yeni bir kişi ortaya çıkmıştır. Bütün bu olaylar zinciri yeniden tekrarlanır. Bu gibi oyunlarında Arrabal, var olan tüm değerlere meydan okumakla kalmaz, insan ruhunun gizli kalmış köşelerini de bulup çıkarır.

*Avant-garde* oyunların birçoğu ilk başta, küçük ve kıyıda kalmış tiyatrolarda, çoğu Artaud'dan etkilenmiş ve ilerde Fransa'nın saygı duyulacak yönetmenlerinden olacak maceracı yönetmenlerce sahnelenmiştir. Bunların içinde belki de en önemlisi, önce Artaud'nun öğrencisi olmuş, daha sonra Dullin ve Barrault ile de çalışmış ve 1949'dan sonra Absürdist hareketle yakın bir işbirliği içine girmiş olan Roger Blin'di (1907-1984). Blin, özellikle Beckett ve Genet oyunlarını sahnelemesiyle tanındı. Diğer önemli yönetmenler arasında ise; Audiberti, Ghelderode ve Ionesco'yu Paris seyircisi ile tanıştıran ve 1960'ta Tourcoing Tiyatro Merkezi'nin başına yönetici olmadan birçok *avant-garde* tiyatro ile çalışan André Reybaz (1922- ); 1953'te Théâtre Labruyère'i kurmadan önce Reybaz ile çalışan Georges Vially (1917- ); 1952'de Blin ile Théâtre de Babylone'u kurmadan önce Adamov'un ilk yapıtlarını gerçekleştiren ve daha sonra

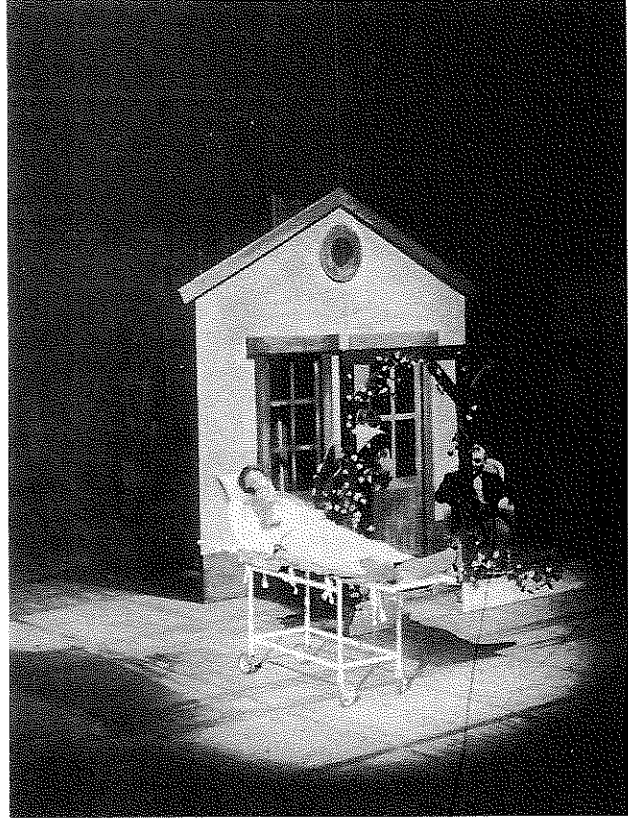


Resim 18.6  
Arrabal'ın *Araba Mezarlığı*. Théâtre des Arts, Paris, 1967. Yönetmen: Victor Garcia. Agence de Presse Bernard, Paris.

birçok tiyatrodan çalışan, Dullin'in öğrencisi Jean-Marie Serreau (1915- ) ve kendi topluluğunu kurmadan önce, Vitaly ve Reybaz ile çalışan ve sahnelendiği farlarla büyük ün kazanan Jacques Fabri (1925- ) sayılabilir. Başlangıçta, *avant-garde*'in üyeleri olarak sayılabilecek bu yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu daha sonra Comédie Française, Théâtre de France ve çeşitli tiyatro merkezleri gibi köklü topluluklarda düzenli olarak çalışmışlardır.

1960'tan sonra, bir kısım Fransız oyun yazarı politik ve sosyo-ekonomik konuları işlediler. Martinique'te doğan zenci oyun yazarı Aimé Césaire (1913- ), *La tragédie roi Christophe* [*Kral Kristof'un Tragedyası*, 1963], *Une saison au Congo* [*Kongo'da Bir Mevsim*, 1966] ve *Une tempête* [*Bir Fırtına*, 1969] oyunlarında, sömürgecilik sonrası dönemin sorunlarını işlemiştir. Tamamı Serrau tarafından sahnelenen bu oyunlar Fransız seyircisi üzerinde büyük bir etki yarattı. Gabriel Cousin (1918- ) Marksist eğiliminden çok Hıristiyanlığı ön plana çıkarmasına rağmen, daha çok Brechtçi tarzda yapıtlar vermiştir. *Sıradan Aşk* (1958) ve *Yengeç Dairesi* (1969) gibi oyunlarında, açlık, ırkçılık, nükleer tehdit gibi küresel sorunları, işçi sınıfından karakterlerinin bakış açısıyla işlemiştir. Yine, dünyanın tüm sömürülen insanları için umut taşıyan ve insancıl bir sosyalizmi savunan Armand Gatti'nin (1924- ) yazdıkları da, Brechtçi tiyatronun bir çeşitlemesidir. Bu oyunlar arasında, *La vie imaginaire de l'ouvrier August Geai* [*Çöpçü August Geai'nin Düşsel Yaşamı*, 1956], *Un homme seul* [*Yalnız Bir Adam*, 1966] ve *V comme Vietnam* [*Vietnam'ın V'si*, 1967] sayılabilir. 1960'ların ikinci yarısından itibaren Gatti kendini, seyirciye toplumun önyargılarını sorgulattırmaya adanmış ve göçmen işçilerin Fransa hakkındaki görüşlerini açıkladıkları altı programlık bir dizi olan *Aslan, Kafesi ve Kanatları*'nda (1975) olduğu gibi, oyunlarını yazarken sıradan insanlarla çalışmaya ve onların görüşlerini almaya başladı. Daha sonra ise Toulouse'da Atelier de Création Populaire'de yönetmen olarak çalıştı.

1960'ların ilk yarısında öne çıkan yönetmenler arasında en önemlileri Bourseiller ve Planchon'du. Roger Planchon (1931- ) 1957'den sonra, işçi sınıfından seyirciyi tiyatroya çekme çabasında oldukça başarı kazandı, Lyon'un banliyölerinden Villeurbanne'daki Théâtre de la Cité'in başına geldi. Yapımlarında, özellikle kendi cahil seyircisinin aşına olduğu sinemadan ve Brecht'ten aldığı teknikleri kullandı. Projeksiyonu (başlıklar, yorumlar ve resimler) ve sinemada olduğu gibi aksiyonu farklı açılardan göstermek için döner sahneyi sıklıkla kullandı. Molière'in, Marivaux'nun, Shakespeare'in, Kleist'in, Marlowe'un, Racine'in, Brecht'in ve diğer büyük yazarla-



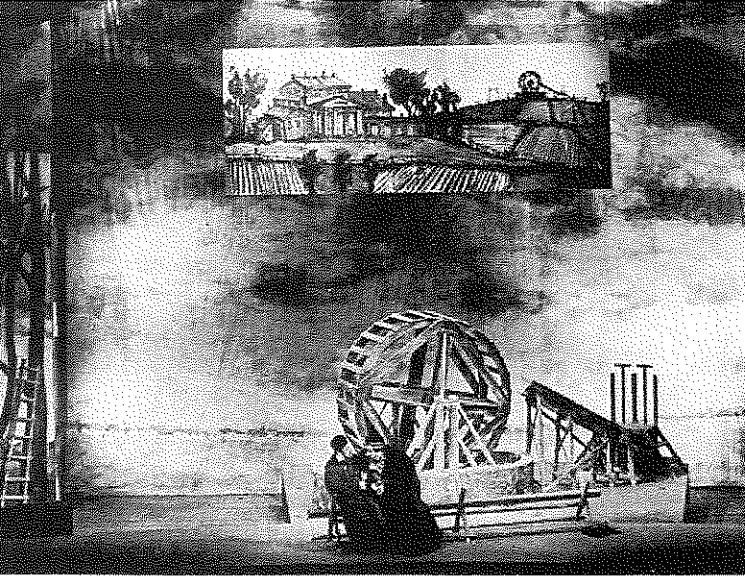
Resim 18.7

Armand Gatti'nin *Çöpçü August Geai'nin Düşsel Yaşamı* oyunu. Roger Planchon Topluluğu, 1964. Yönetmen: Jacques Rosner; Tasarım: René Allio. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.

rın oyunlarını sahnelemiş ama her zaman bunlara işçi sınıfının yorumlarını eklemiştir. Bu nedenle de yapımları genellikle tartışma açmıştır. Ama yapımlarının yaşamsallığı, zenginliği, açıklığı ve yenilikçiliği Planchon'a Fransa'da oldukça fazla seyirci kazandırmıştır. Planchon, 1968'den sonra da önemini sürdürmüştür.

Antoinne Bourseiller (1930- ) ilk kez 1960 yılında, her yıl yeni bir topluluk tarafından gerçekleştirilen bir yapıma verilen "en iyi yapıım" ödülünü almasıyla tanındı. Bundan sonra, Studio des Champs-Élysées'nin başına geçti ve 1966'da Aix-en-provence'teki tiyatro merkezinin başına yönetici olarak atanana kadar, Barrault'nun topluluğu da içinde olmak üzere başka topluluklar için de olumlu eleştiriler alan oyunlar sahneledi. O zamandan bu yana da, Fransa'nın her yerinde birçok oyun yönetti.

Bourseiller, tutkusunun seyirciyi önyargılarına saldırmak olduğunu belirtmiş ve özellikle belli başlı yapıtların yeni yorumlarıyla öne çıkmıştır. Onun yaklaşı-



Resim 18.8  
Planchon'un, Adamov'un *Ölü Canlar* (Gogol) uyarlamasını sahnelemesi, 1960. Tasarım: René Allio. Théâtre de la Cité, Villeurbanne. Pic, Paris.

mını en tipik olarak ortaya çıkaran, 1967 yılında Comédie Française tarafından sergilenen, (farklı tonlarda mavi deriler giymiş) oyuncuların bir yankı odası efekti veren (bakır ve pirinçten yapılmış) dekor içinde oynadıkları ve hayli tartışma yaratan, Molière'in *Don Juan* sahnelemesidir. Bourseillers aksiyonu güncel olaylarla (hatta temerküz kamplarıyla) ilişkilendirmeye çalışmış ve oyunun sonunda Don Juan alınıp cehenneme götürüleceği yerde, dev bir güneş tarafından yakılıp yok edilmiştir.

1968 ayaklanmaları DeGalle rejiminin sonunu; Fransız tiyatrosunda ise yeni yönelişleri getirdi.

## ALMAN TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

Almanya'nın 1945'te müttefikler tarafından teslim alınmasıyla, kısa bir süre için bu ülkede tüm tiyatrolar kapatıldı, ancak kısa bir süre sonra işgal kuvvetlerinin gözetiminde bu tiyatrolar yeniden açılmaya başlandı. 1945'ten sonra Alman Tiyatrosu durmaksızın büyüdü ve 1960'lara gelindiğinde Avrupa'nın en köklü tiyatrolarından biri oldu. Almanya 1945'ten sonra bölündüyse de, her iki bölgedeki tiyatrolar da kimi ortak özellikleri paylaşıyordu. İki Almanya'da da devlet destekli yerleşik topluluklar

sistemi varlığını sürdürdü. 1960'larda, Batı Almanya'da 120'si devlet tiyatrosu olmak üzere 175; Doğu Almanya'da ise tamamı devlet tiyatrosu olmak üzere 135 profesyonel tiyatro vardı. Her kentin mutlaka nitelikli bir tiyatro topluluğu ve birçoğunun da opera ve bale grubu vardı. Bir kentteki tüm ödenekli topluluklar, devlet ya da belediye tarafından atanan tek bir müdürün (ya da *intendant*) yönetimi altındaydı ve yönetmenler ile tasarımcılar ise ortak kullanılıyordu. Her topluluğa bir *dramaturg* (geniş bir kadro ile) oyun seçimi ve diğer sanatsal konularda danışmanlık yapardı.

Savaş sırasında yüzü aşkın tiyatro binası yıkıldıysa da, 1950'den sonra uygulanan olağanüstü bir yeniden inşa programıyla bunların birçoğu yeniden yapıldı. Yeni binalarda parterler gözle görülür biçimde geliştirilmiş, localar çıkartılmış ve balkonların sayısı da azaltılmıştı. Savaş öncesinde karmaşık sahne mekanizmasına verilen önem ise sürdü. Örneğin, 1951'de Batı Berlin'de açılan Schiller Theater'in, döner sahnesi, asansörleri ve hareketli sahne platformları vardı. Tiyatroların çoğu bildik çerçevesahne biçimindeydi. Bazı küçük tiyatrolar daha esnek sahneler oluşturmaya niyetlendiyse de, bunlarda da seyirci-oyuncu ilişkisinde çok sınırlı bir deneysellik görüldü.

Yerleşik köklü topluluklara ek olarak savaş sonrası Almanya'da festivallerin yadsınamaz bir önemi vardı. Bunların en önemlisi, 1951 yılından ölümüne kadar Wieland Wagner'in (1917-1966) ve daha sonra da kardeşi Wolfgang Wagner'in yönetiminde düzenlenen Bayreuth Festivali'dir. Savaştan sonra Wagner'in operaları, Wagner'in döneminden beri kullanılan tarihsel gerçekçilik yerine, daha çok Appia tarafından savunulan atmosfer ışıklaması ve yalın sahne giysileriyle ilk kez sahnelendi. Gelenekselciler buna şiddetli bir muhalefet gösterecekler de, birçok kişi bu yöntemi bütün kalbiyle onayladı.

Avusturya'da da savaş sonrasında yeniden yapılanma süreci Almanya'dakiyle benzerlik gösterdi. 1960'larda Avusturya'da 20'si Viyana'da yerleşik olmak üzere 36 tiyatro vardı. Bunlardan dördü devlet tiyatrosuydu. Operalar için, Staatsoper ve Volksoper, oyunlar için ise Burgtheater ve Akademietheater kullanılıyordu. Salzburg Festivali 1946'da yeniden yapılmaya başlandı ve dünyanın en iyi festivallerinden biri olma niteliğini geri kazandı.

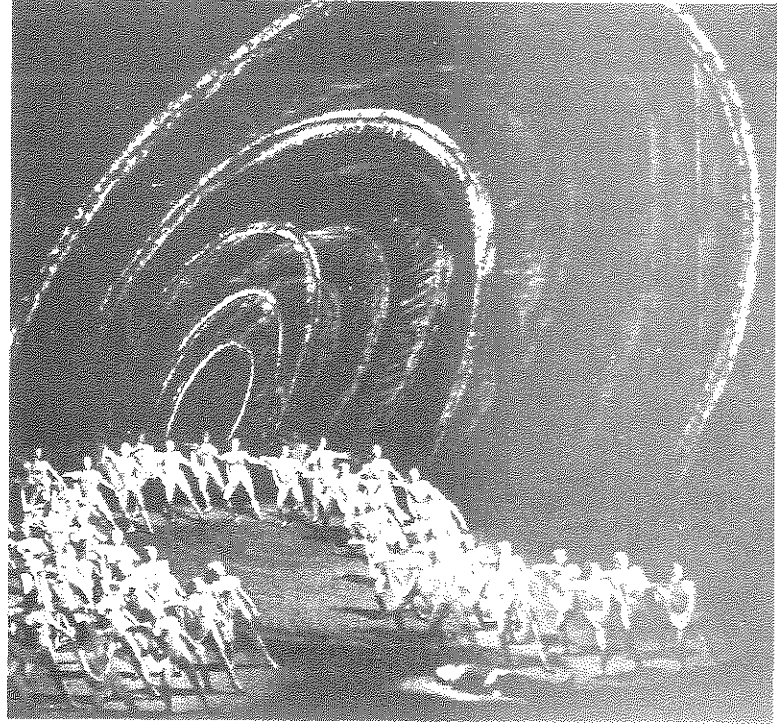
Savaş sonrası Alman yönetmenler içinde en önemlileri hiç kuşku yok ki, Kortner, Gründgens ve Hilpert'ti. Fritz Kortner (1892-1970) 1920'li yılların önde gelen dışavurumcu oyuncusu olarak tanınmıştı. Nazi dönemini yurtdışında geçirdikten sonra, 1949'da Almanya'ya döndü ve ilk olarak Berlin ve Münih'te çalıştı. Onun için, savaş öncesi büyük geleneğinin de savunucusu olan savaş

sonrası dönemin en önemli yönetmeni olduğu söylenmiştir. Gustav Gründgens (1899-1963) Nazi yönetimi altında, Berlin Ulusal Tiyatrosu'nun *intendant*ı olarak ve özellikle de Mephistopholes portresi ile tanınan, aynı zamanda Hitler'in de gözdesi olan bir oyuncuydu. Savaş sonrasında Hamburg ve Düsseldorf'da *intendant* olarak görev yaptı. Gründgens gerek oyuncu gerekse yönetmen olarak çağdaş Alman tiyatrosunun önde gelen figürlerinden biridir. Heinz Hilpert (1890-1967) Nazi yönetimi altındaki Deutsches Theater'de *intendant* olarak görev yapan, önemli bir oyuncuydu. Savaştan sonra ilkin Göttingen'de çalıştı. Özellikle Shakespeare sahneleriyle ve Zuckmayer'in savaş sonrası oyunlarını ilk kez sahnelemesiyle dikkat çekti. Gründgens ve Hilpert, barbarlık çağında Alman kültürünü koruma tutkusuyula Nazilerle işbirliği yaptıklarını doğruladılar.

Batı Almanya'daki diğer büyük yönetmenler arasında, Brecht daha Batı Almanya'da popüler olmadan gerçekleştirdiği Brecht yapımlarıyla tanınan ve 1951'den 1968'e kadar Frankfurt'ta *intendant*lık yapan Harry Buchwitz (1904- ); yalınlaştırılmış dekorlar ve giysilerle ortaya çıkarttığı yalın biçimle tanınan ve 1949'dan sonra Bochum'da *intendant* olan Hans Schalla (1904- ); 1945 sonrası, Berlin'de çağdaş oyunları psikolojik gerçekçiliğe vurgu yaparak sahneleyen Boleslag Barlow (1906- ) ve Fransız Absürdistlerinin, Shakespeare'in oyunlarıyla Grek oyunlarını etkili bir biçimde sahnelemesiyle tanınan ve 1951'den sonra Darmstadt'ta *intendant* olarak çalışan Rudolf Sellner (1905- ) sayılabilir. 1952'de Erwin Piscator Almanya'ya döndü; 1962'de Frei Volksbühne'nin ünlü *intendant*ı olmadan önce birçok topluluk için oyun yönetti ve özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Belgesel Tiyatro'nun yaygınlaşmasında etkili oldu.

Doğu Almanya'nın önemli yönetmenleri ise, Langhoff, Heinz ve Felsenstein'di. 1946'dan 1962'ye kadar Deutsches Theater'de *intendant* olan Wolfgang Langhoff (1901-1966) klasikleri marksist bir bakış açısıyla yorumlamasıyla ve yeni Doğu Alman yazarlarını desteklemesiyle tanındı. Wolfgang Heinz (1900- ) Deutsches Theater'de *intendant* olarak Langhoff'un yerine geçmeden önce Doğu Berlin'de ve Viyana'da çalıştı ve psikolojik gerçekçiliğe verdiği önemle tanındı. Walter Felsenstein (1901-1975) 1947 yılından ölümüne dek Doğu Berlin'de Komische Oper'in yönetmeni olarak çalıştı. Dramatik açıdan inandırıcı opera yorumlarıyla uluslararası bir ün kazandı.

Bütün Alman toplulukları içinde en popüler olanı, Doğu Berlin'de kurulmuş olan ve Brecht'in oyunlarına tahsis edilen Berliner Ensemble'di. Brecht'in oyunları,



Resim 18.9

Wieland Wagner'in 1954'te Bayreuth'ta sahnelenen *Tannhäuser* oyunu. Üç boyutun olmadığı dekora, projeksiyona ve ışıklamaya aşırı bağlı kalışı nedeniyle göze çarpan bir yapımdı. *Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935*'ten.

1947'de onun Avrupa'ya dönmelerinden sonra hızla Alman topluluklarının çoğunun repertuarına girdi ve kuramı da kısa süre içinde dünya çapında tanındı. Ünlü, Berliner Ensemble'in yapımları yoluyla daha da pekişti. 1949'da *Cesaret Ana* ile açılan Berliner Ensemble, başka bir toplulukla Deutsches Theater'ı paylaştı. 1954 yılında ise, 1928'de Brecht'in *Üç Kuruluş Opera*'sının oynandığı ilk salon olan Theater-am-Schiffbauerdamm topluluğuna verildi. 1954'te ve 1955'te Paris'te oynamasıyla Berliner Ensemble uluslararası bir üne kavuştu. Ve o dönemden itibaren de dünyanın en iyi topluluklarından biri olarak kabul edildi. 1956'da Brecht'in ölümünden sonra topluluk, Brecht'in karısı ve başlangıçtan beri topluluğun yönetmeni olan Helena Weigel'in (1900-1971) yönetimine geçti ve Brecht'in yöntemleri topluluğun bütün yönetmenlerince korundu.

Brecht 1933'ten önce birlikte çalıştığı kimi kişilerle yeniden işbirliği yaptı. Bunlar, 1928'de *Üç Kuruluş Opera*'nın özgün yapımını ve Berliner Ensemble'in

birçok oyununu yöneten Erich Engel (1891-1966); Berliner'in birçok yapımında yer alan, aralarında Therese Giehse (1898-1975), Lionel Steckel (1901-1971) ve Ernst Bush (1900- ) gibi isimlerin olduğu ünlü Alman oyuncular ve Brecht'in birçok oyununu gerçekleştiren, Almanya'nın en etkili tasarımcıları olan Teo Otto (1904-1968) ve Caspar Neher'di (1897-1962). Otto ve Neher, 1954'ten sonra Berliner'in baştasarımcısı olan Karl Von Appen'le (1900- ) birlikte, savaş sonrası Alman sahne tasarımını –keskin bir dönüşümle– teatrallige taşıdılar.

Brecht, bütün bunların yanında Alman tiyatrosunda önemli rol oynayan birçok yönetmeni de yetiştirdi. Benno Besson (1922- ) Berliner Ensemble'da 1949'dan 1958'e kadar ve Deutsches Theater'de de 1969'da Volksbühne'de *intendant* olana kadar çalıştı. Besson, şu an Almanya'nın en önemli yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Manfred Wekwerth (1929- ) 1951'den sonra Ensemble ile çalışmaya başladı ve Brecht'in ölümünden sonra topluluğun başlıca dayanaklarından biri oldu. Peter Palitzsch (1918- ) ve Egon Monk da (1927- ) Ensemble ile çalıştıktan sonra, sonradan çok etkili yönetmenler olarak öne çıktıkları Batı Almanya'ya iltica ettiler.

Berliner Ensemble'ın asıl başarısı, kimi zaman beş aydan fazla süren, uzun ve öznel provalarından gelmektedir. Bir yapım ortaya çıktığında, aynı zamanda oyunun 600-800 aksiyon fotoğrafından oluşan bir rejî defteri [*Modellbuch*] de yapıyordu. Bu basılan rejî defterleri daha sonra topluluğun gösterilerini hiç izlememiş birçok yönetmeni etkilemiştir. Brecht'in oyunlarının insanla ilgili ve toplumsal vurguları, insanın kaygılarını canlandırma eğiliminde olan absürdistlere karşı bir seçenek önerirken, Berliner Ensemble da Brecht'in kuramlarını geçerli hale getirmek için çok şey yaptı. Öte yandan Brecht, gerçekçi olmayan öğelerle, tıpkı absürdistler gibi, 1960'tan beri iç içe giren iki etki olarak, ironi ve alayı da öne çıkardı.

Almanya ve Avusturya her ne kadar dünyadaki ödenekli tiyatro sistemlerinin en iyisini yeniden kurdularsa da, bu başarıyı yeni yazarları ortaya çıkartmada göstere-memişlerdir. Öyle ki, 1950'lerin sonuna kadar en büyük Alman yazarı Brecht'ti ve onun önemli yapıtlarının hepsi de 1946 öncesinde yazılmıştı. Bu arada Zuckmayer de Almanya'ya döndü. Onun *Des Teufels General* [*Şeytanın Generali*, 1946] adlı oyunu Nazi yönetimi altındaki suçları ve sorumluluk üzerine ilk oyundu ve bu tema 1960'lara dek Alman oyun yazarlığında baskın bir tema olarak görülecekti. Wolfgang Borchert (1921-1947) askerden döndükten sonra sivil hayata uyum sağlamaya çalışan bir askeri konu ettiği *Kapıların Dışında* [*Drausen von der Tür*, 1947] adlı oyunuyla ünlendi, ancak bu oyunda



Resim 18.10

Gustav Gründgens'in Hamburg Neue Schauspielhaus'ta yaptığı Goethe'nin *Faust*'u. Solda, Faust rolünde Will Quadflieg; sağda, Mephisto rolünde Gründgens. Theater sammlung, Universität Hamburg.

gösterdiği başarıyı sürdürme şansına sahip olmadan öldü. Fritz Hochwalder (1911- ) de *Das heilige Experiment* [*Kutsal Deneyim*, 1943], *Der flüchtling* [*Kaçak*, 1945] ve *Der öffentliche Anklager* [*Savcı*, 1949] adındaki kamu suçları ve kişisel sorumluluğu sorgulayan oyunları ile ülkesinde geniş bir seyirci kitlesine ulaşırken, Almanca konuşulan bölgeler dışında ise tutulmadı.

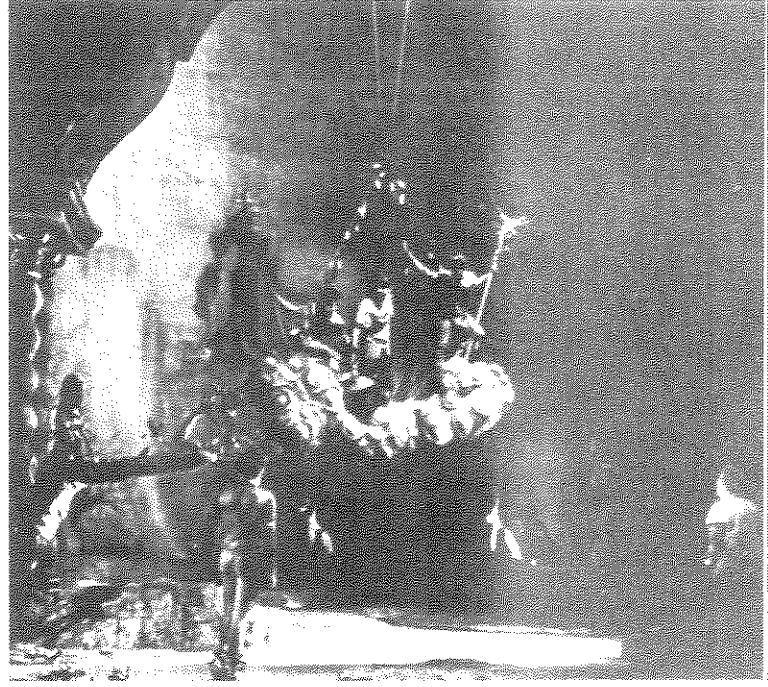
1950'lerde Alman dilindeki tiyatronun en önemli örnekleri, iki İsviçreli oyun yazarı tarafından verildi. Frish ve Dürrenmatt, Nazi rejimi sırasında birçok mültecinin İsviçre'de yerleşmesinden dolayı, Avrupa'nın en iyi tiyatrolarından biri haline gelen Zürih Schauspielhaus'tan Kurt Hirschfeld (1902-1964) ve Oskar Walterlin (1895-1961) tarafından teşvik edilmişlerdi. Max Frish (1911-1991) önce mimarlık eğitimi görmüş, yazmaya ise 1944'ten sonra başlamıştır. Onun ünü daha çok, tümünde suçun sorgulandığı *Die Chinesische Mauer* [*Çin Seddi*, 1946], *Bay Biedermann ve Kundakçılar* (*Biedermann und die Brandstifter*, 1958) ve *Andorra* (1961) oyunları ile olmuştur. Bu oyunların her birinde geçmiş gözden geçirilmekte ve karakterler eylemlerini makul hale getirmek için inceden inceye kurgu yapmaktadır; hiçbiri gerçekten eylemlerinin sorumluluğunu kabullenme istememektedirler. Frish'in dürüst bir dünya istediği her ne kadar açıksa da, insanların hatalarından bir şey öğrenmemesinden dolayı bunun ulaşılamaz bir şey olduğunu söyler görünümündedir. Wilder, Strindberg ve Brecht'ten aldığı teknikler

yoluyla, arayışını ve düş kırıklığını simgesel ve kâbusvari bir düşlemsellik içinde şekillendirir.

Friedrich Dürrenmatt (1921- ) oyun yazmaya 1947 yılında başladı. Birçok yapıtı içinde en başarılıları, *Ziyaret (Der Besuch)*, 1956), *Fizikçiler (Die Pysiker)*, 1962), *Strindberg Oyunu (Play Strindberg)*, 1969) ve *Uyarcı'dır (Der Mitmacher)*, 1973). Frisch gibi Dürrenmatt da insanların iktidar ve servet vaatleri tarafından ele geçirilmeye çok hazır olmalarından dolayı, tatmin edici bir biçimde çözülemeyeceğini düşündüğü ahlaksal sorunlarla ilgilidir. Dürrenmatt, Frisch'ten birçok noktada ayrılır. O, kara mizah yoluyla anlattığı insanın durumunun groteskliğini vurgular. Ahlaksal çıkmazlarla ilgilenmesine karşın, aynı zamanda insanın tutkuları yoluyla ya da şans eseri iktidar tarafından nasıl baştan çıkarıldığını göstermiştir. Acıklı olandan belli bir uzaklığı koruyarak kaçınmış ve olayları alaycı bir biçimde göstermiştir.

Savaş sonrası Alman tiyatrosu büyük bir bölümünün, oylumlu bir biçimde toplumsal ve politik konulara ilişkilendirilmiş olarak suç sorunuyla ilgilenmesinden dolayı, kendine az sayıda Alman destekçi de bulan Fransız absürdistlerinden gözle görülür ölçüde ton olarak ayrılmaktadır. Absürdist damar üzerinde yazarlar içerisinde en iyisi, *Die bösen Köche [Kızgın Ahçılar]*, 1957] oyunuyla tanınan Günter Grass'tır (1927- ). Belirgin bir insan davranışını ele alan oyunda iki karşıt taraf bir çorbanın tarifini ele geçirmeye çalışmaktadırlar; böylelikle çorbayı yeniden yapabileceklerdir. Grass 1960'larda absürdist tavırdan uzaklaşarak Brechtçi biçime geçmiştir. *Die Plebejer proben den Aufstand [Plebler Devrim Provasında]*, 1966] adlı oyunu, Brecht'in *Coriolanus* oyununun provalarının çerçevesi içinde, Doğu Berlinli işçilerin ayaklanmasını işlemektedir. Bu kurgu, onun geçmişle koşutluklar kurarak bugünü yorumlamasına izin vermiştir.

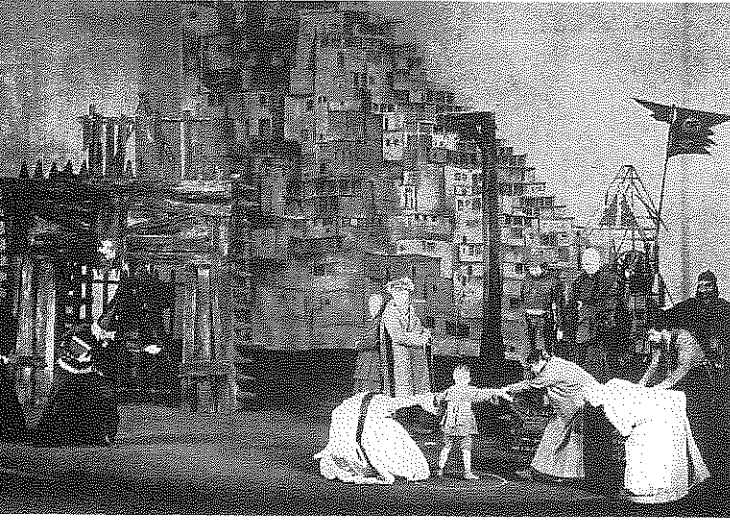
Almanya'nın 1960'lı yıllarda açığa çıkardığı önemli bir katkı da, son yaşanmış olanlar da dahil, içinde güncel olayları barındıran ve kamusal eylemlerde suç, sorumluluk ile ahlaki izlekleri açığa çıkarmak adına kullanılan, "belgesel oyun" ya da "olay tiyatrosu" biçimini getirmiş olmasıdır. Bu biçimin en bilinen yazarları, her biri diğer türlerde de oyun yazmış olan, Hochhuth, Weiss ve Kipphardt'tır. Rolf Hochhuth (1931- ), Alman Yahudilerinin yok edilmesi suçunu Hitler'in politikalarına karşı kesin bir tavır koyamayan Papa 12. Pius'a yüklediği, *Der Stellvertreter [Temsilci]*, 1963] oyunuyla öne çıkmıştır. Bu suçlama, oyunu, sahnelendiği her yerde tartışmalı hale getirmiş ve oyun birçok ülkede yasaklanmıştır. *Soldaten [Askerler]*, 1967] adlı oyununda da Winston Churchill'in, Polonya hükümetinin



Resim 18.11

Felsenstein'in 1954'te Komische Oper'de yaptığı Mozart'ın *Sihirli Flütü*. Dekor: Rudolf Heinrich. *World Theatre*.

yurtdışındaki başkanı General Sikolski'ye, İngiliz-Rus ittifakını tehlikeye soktuğu için, suikast hazırladığını iddia ederek yine şaşkınlık yaratmıştır. 1960'lara gelindiğinde Hochhuth'un gerçek malzemeden bıktığı görülür. *Guerillas'ta [Gerillalar]*, 1970] olaylar Amerika'da, gelecekte bir zaman dilimi içinde ve Hochhuth'a göre, insanlar bu kadar kuşku içinde yaşadıkları sürece gelmesi mümkün olan bir darbe etrafında geçer. Hochhuth'un ilk komedisi, başkahramanı, bürokrasinin ya aldırmaçlığından ya da rüşvete batmışlığından dolayı başarısızlığını görerek, evsizlere yardım etmek için (biri şehir meclisi üyesi ve diğeri de emekli aylığı alan yaşlı bir kadın olmak üzere) çifte hayat süren bir kadın olan, *Ärztinnen'dir [Ebe]*, 1972]. *Lysistrata und die NATO [Lysistrata ve NATO]*, 1974] adlı oyununda ise, Aristophanes'in temel durumunu, bir Yunan adasının NATO üssü olarak kullanılmasını engelleme girişimini anlatan bir öyküye dönüştürmüştür. Hochhuth'un oyunları, sahnelenme aşamasında şiddetle budanmayı gerektirecek ölçüde uzun ve dağınıktır. Hochhuth, öncelikle bir oyun yazarının iftiraya kaçmadan ulaşabileceği sınırlar üzerine, ciddi etik sorular ortaya atması ve yaşayan (ve onun soru



Resim 18.12  
Berliner Ensemble'da 1954'te yapılan Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyunu. Dekor: Karl von Appen. *Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935'ten*

işaretleri yüklediği tarihsel figürleri kullanması nedeniyle en tartışmalı oyun yazarlarından biri olmuştur.

Peter Weiss (1916-1982) oyun yazarı olarak tanınmadan önce, grafik sanatçısı, film yapımcısı ve gazeteci olarak çalıştı. 1940'larda yazmaya başlamasına rağmen ilk oyunu 1962'ye kadar sahnelenmedi. Weiss'ın dünya çapında tanınması 1964 yılında, (genellikle *Marat-Sade* diye kısaltılan) *Jean-Paul Marat'ın Zalimce Katledilişinin, Marquis de Sade Yönetimindeki Charenton Akıl Hastanesi Tiyatro Topluluğu Tarafından Oynanması* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean-Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*) adlı oyununun sahnelenmesiyle geldi. Oyun, 1808 yılında, Marquis de Sade'm kapatıldığı Charenton Akıl Hastanesi'nde geçer. Oyun, akıl hastaları tarafından oynanması için Marquis de Sade tarafından yazılan bir oyun metninin, Paris yakınlarında seçkin bir seyirci kitlesine oynanmasını göstermektedir. Sade'm yazdığı oyun Brechtçi bir biçimde (aksiyonu yansıyan şarkıları söyleyen ve sahneleri sunan bir anlatıcı kullanılmıştır) ve oyunun bütünü ise, Weiss'ın seyirciyi politik ve toplumsal adalet konusunda düşünmeye kışkırtacak biçimde tasarlanmıştır. Akıl hastanesi dünyayı temsil eden bir metafordur ve akıl hastalarının elden geçirildiği oyunun sonu ise, dizginlerin Sade'm anarşist ve duygusal düşüncelerine terk edildiğinde neler olacağını göstermektedir. Weiss'ın oyunu

birçok oyun yazarının girdabımsı görsel ve işitsel efektler içine toplumsal ve politik tartışmaları koyarak inşa ettiği oyunlar üzerine bir model getirirken, Peter Brook'un önce Londra'da daha sonra ise New York'ta sergilenen *Marat-Sade* yorumu da, "vahşet tiyatrosu"nun yöntemlerine güçlü bir biçimde dikkat çekmesinden dolayı, dönemin en etkili yapımlarından biri olmuştur. *Marat/Sade* sadece kısmen gerçekçi olaylara dayanmaktadır. Ancak Weiss bir sonraki oyunu *Soruşturma* (*Die Ermittlung*, 1965) ile tamamen belgesel oyuna yönelmiştir. Bir mahkeme salonunda geçen *Soruşturma*'da resmî celselerden alınan diyaloglar Auschwitz temerküz kamplarına uygulanmıştır. Weiss'in daha sonraki belgesel oyunları arasında, Angola'da Portekizliler tarafından Afrika yerlilerine uygulanan baskıyı konu alan *Salozun Mava* (*Gesang vom lusitanischen*, 1967) ve *Vorgeschichte und den Verlauf des langandauernden Befreiungskrieg in Viet Nam als Beispiele für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Underdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika, die Grundlagen der Revolution zu vernichten* [*Ezilenlerin, Kendilerini Ezenlere Olduğu Kadar, Devrimin Temellerini Yıkarak Üzere Amerika Birleşik Devletleri'nin Giriştiği Hareketlere Karşı da Silahlı Mücadele Vermesi Gereğine Örnek Olarak Uzun Süredir Devam Eden Vietnam'daki*



Resim 18.13  
Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* oyunu. Münih Kammerspiele, 1962. Yönetmen: Hans Schweikart. *World Theatre*.

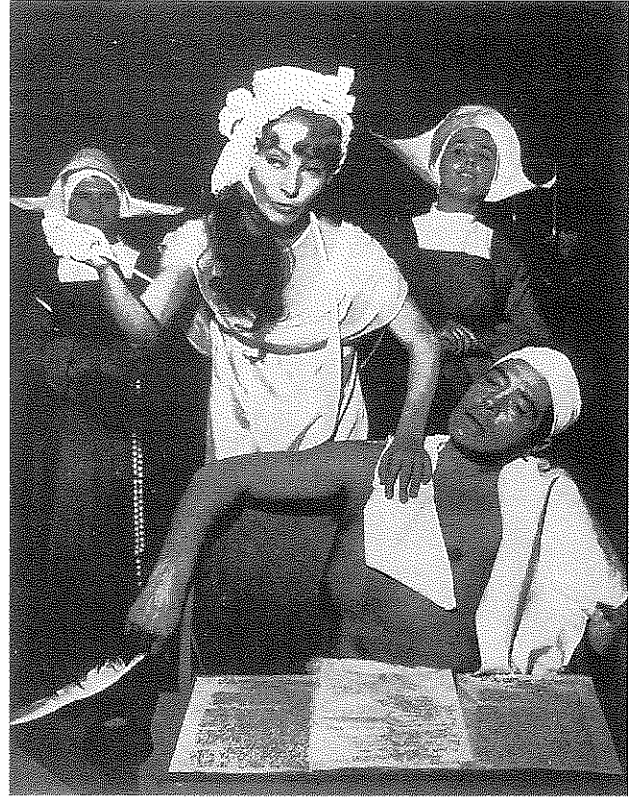
*Özgürlük Savaşının Gelişimi ve Tarihi Üzerine Bir Tartışma*, 1968] sayılabilir.

Hochhuth gibi, Weiss da 1960'ların sonunda yapıtlarını tarihsel kaynaklar üzerine kurmayı sürdürse de, belgesel tiyatrodan vazgeçmiştir. *Trotzki im Exil* [*Trotski Sürgünde*, 1970] adlı yapıtında, Troçki'nin yaşantısını, onun düşünceleri üzerinde tartışma açmak ve politik bakış açılarımız üzerine sorular sormak adına malzeme olarak kullanmıştır. *Hölderlin* (1971) adlı oyunu ise, hayatının uzunca bir bölümünü inzivaya çekilerek yaşayan, ondokuzuncu yüzyıl Alman şairi üzerine kuruludur. Oyunda, kahramanının, çıldırmış diye nitelediği dünyada, içinde bulunduğu çıkmaz ve onun düştüğü bu kötü durumdan yola çıkarak Weiss toplumun kendi hayallerini yıkma eğiliminde olduğunu ileri sürmektedir.

Heinar Kipphardt (1922- ) ilk uluslararası ününü, bütün diyaloglarının Amerika Birleşik Devleti Hükümeti'nin, hidrojen bombasının geliştirilmesine karşı direnişinden sonra Oppenheimer'in sadakatini sorgulayan oturumlarından alındığı *In der Sache J. Robert Oppenheimer* [*J. Robert Oppenheimer Olayı*, 1964] adlı oyunuyla kazandı. Kipphardt'ın bir bilim adamının ülkesine karşı sorumluluğu ile geniş anlamda insanlığa karşı görevi arasındaki çatışmayla getirdiği asıl konu savaş sonrası Alman oyun yazarlığında tanındık bir konudur. Kipphardt, *Joel Brand*'da (1965) Almanların II. Dünya Savaşı sırasında bir milyon Macar Yahudisiyle, müttefiklere ait 10.000 kamyonunu değiş tokuşa kalkışmalarını ve bu girişimin müttefiklerin iyi bir alışveriş olacağından emin olmadıklarından dolayı başarısızlıkla sonuçlanmasını işler. 1973'te ise Uruguay Tupamarolarını *Gerillaları Kim Gözetiyor?* adlı oyununda işler.

Almanya'da belgesel tiyatrodan başarısı diğer ülkelerdeki oyun yazarlarını da bu biçimi benimsemeleri konusunda yüreklendirmiştir. Bunun ardı sıra birçok çağdaş olay sahneye getirilmiştir. Bunlar arasında Vietnam Savaşı'nın farklı yüzleri ve *Pueblo* olayı da vardır. Ama, bütün bunlara karşın 1970'lerin ilk yarısında Almanya'da "olay tiyatrosu"na ilginin oldukça azaldığı görülmektedir.

Diğer oyun yazarları kolektif suça ilişkin önceki yıllarda ortaya çıkan ilgiyi devam ettirdiler. Bu yazarların en önemlilerinden biri, *Eiche und Angora* [*Meye ve Angora*, 1962] ve *Der schwerza Schwann* [*Kara Kuğu*, 1964] gibi oyunları ile Martin Walser'di (1927- ) İkinci oyun, Nazi dönemi hakkında duyarlı görünen genç kuşak ile Nazizmin ortaya çıkışına olan katkılarına rağmen görünüş olarak sakin bir yaşam süren yaşlı kuşağı karşı karşıya getirmektedir. Walser'in, *Zimmerschlacht* [*Oda Muharebesi*, 1967] ve *Kinderspiele* [*Çocuk Oyunu*,



Resim 18.14

Weiss'in *Marat/Sade*'nin ilk sahnelemesi. Berlin Schiller Theater, 1964. Yönetmen: Konrad Swinarski; Tasarım: Peter Weiss. Foto: Heinz Koster.

1971] gibi sonraki oyunları ise daha çok bireysel konuları işlemiştir. Ancak, *Sauspiele* [*Büyük Oyun*, 1975] bugünün işçileri ve aydınları arasındaki politik korkuları ve belirsizliği tarihsel olaylarla yansıtmıştır.

Tankred Dorst (1925- ) politik temalarla ilgilenen Alman oyun yazarlarının temsilcisidir. Onun ilk oyunları daha çok absürdist biçimde yazılmıştı. Bunların arasında, kuşkusuz en iyisi, bir tutsağın, özgürlüğün dışsal şartlardan çok içsel bir durum olduğunu ağır ağır kavramasını gösteren *Freiheit für Clemens* [*Clemens'e Özgürlük*, 1961] adlı oyunudur. Dorst'un daha sonraki oyunları ise daha açık sözlüdür. *Toller*'de (1968) dışavurumcu oyun yazarını (Ernst Toller -ç.n.), bir sanatçının politik eylemlilikle ilişkisini irdelemek için, malzeme olarak kullanır. *Kleiner Mann, was nun?* [*Küçük Adam Ne Oldu Sana?*, 1972] ise Hans Fallada'nın romanı üzerine bir incelemedir. Dorst, politik yapı dağılsa bile zamanın popüler idcalleri ardına düşerek gerçeklikten kaçan orta-sınıf karakterleri yoluyla, 1930'ların ilk yarısındaki duyarlılığı



yansıtmıştır. Sonraları Dorst, Alman orta-sınıfının 1920'den bugüne gelişimini ele alan bir oyunlar dizisi yazma niyetinde olduğunu duyurdu. Bunların arasında, *Auf dem Chimborazo*'da [*İki Diken Arasında*, 1975] adlı oyun, sınırın öte yanındaki arkadaşlarına ateş yakarak işaret vermek için beklerken anılarını hatırlayan ve birbirlerini anlamaya başlayan oyun kişileriyle, Doğu Almanya sınırının yakınlarındaki bir tepede geçmektedir. 1960'ların ikinci yarısında Alman tiyatrosu savaş yıllarından kurtulduğu izlenimi vermektedir. Ancak, önemli değişiklikleri getiren güçler yine işbaşındadır.

## AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

Amerikan tiyatrosunda II. Dünya Savaşı sonrasının en etkili figürleri hiç kuşku yok ki, yönetmen Elia Kazan ve tasarımcı Jo Mielziner'di. Bu ikilinin, Williams'ın *Arzu Tramvayı* (*A Streetcar Named Desire*, 1947) ve Miller'ın *Satıcının Ölümü* (*Death of a Salesman*, 1949) üzerine ortak çalışmaları, 1960'lara dek egemen olacak bir yapım anlayışını getirdi. Mielziner'in etkisinde sahne tasarımı, kimi belli başlı özellikleri elinde tutsa da, gerçekçilikten uzaklaştı. Bu, "teatralleştirilmiş gerçekçilik" 1920'lerin sahne tasarımında köklü bir açılıma neden oldu. Öte yandan, oyunculuk da giderek karakterin içsel güdülerinde bulunan "psikolojik gerçek"e kaydı. Bu, Actor's Studio'da öğretilen, Group Theatre'ın yaklaşımının bir açılımıydı.

1947'de Robert Lewis, Elia Kazan ve Cheryl Crawford tarafından kurulan (Lee Strasberg'in en baskın figür olmasına rağmen) Actor's Studio seçilmiş oyunculara Stanislavski yöntemine göre çalışmaları ve kendilerini geliştirmelerine fırsat tanımak için tasarlanmıştı. Marlon Brando'nun *Arzu Tramvayı*'ndaki, eğitimsiz ve kendini ifade etmekten uzak Stanley Kovalski kişileştirmesi, Actor's Studio'nun biçimini herkesin anlayacağı bir biçimde özetlemektedir. Belli bir düzeyin altındaki konuşma tarzı, dağınık bir giyim ve kaba saba davranışlar gibi oyunculuğtaki ciddi değişiklikler seyircinin algısını yakaladı ve bir moda başlattı. Bu aynı zamanda, çoğunlukla kişileştirmeyi ortaya çıkarmak için gerekli ustalığa önem vermezken, oyuncularını kendi kişisel psikolojilerini keşfetmeleri için cesaretlendiren Actor's Studio imajını yarattı. Birçok eleştiri açıkça çok abartılı olmasına karşın, Strasberg iyi oyunculuğun temeli olarak "içsel hakikat"e birincil derecede önem verdi ve Studio'nun çalışmalarını da bu amaç belirledi. 1956'da Studio oyun yazarlarını desteklemek için bir program başlattı. Buna ek olarak,

1960'ta yönetmenler için de bir atölye çalışması eklendi. Bununla birlikte, 1960'larla birlikte Studio'nun yaklaşımı çok sınırlı görüldüğü ve ilgi gerçekçi olmayan oyunlara yöneldiği için Actor's Studio'nun hükmü azaldı. Ama yine de etkisini sürdürdü.

Savaşın sonra, televizyonun hızlı gelişimi tiyatroyu ciddi bir biçimde tehdit etti. 1948'de yalnızca 48 televizyon istasyonu varken, bu sayı 1958'de 512 istasyona ve 50 milyonun üzerinde alıcıya çıktı. Bu yeni araç tarafından sunulan parasız eğlence, tam da tiyatrodaki yapımcıların hızla arttığı bir zamana denk geldi. 1944 ve 1960 arasında bilet fiyatları ikiye katlandı ve bir oyunu ortaya çıkarmanın maliyeti ciddi bir biçimde arttı. Bu şartlar altında yapımcılar hem oyunun hem de yapımın biçimini zedeleyecek ve seyircinin kafasını karıştıracak şeyleri önlemek için, daha geniş kitlelerin hoşuna gidecek şeyler bulma arayışına girdiler.

Broadway tiyatrosu savaş öncesi başlayan gerilemeyi sürdürdü. Bu gerilemenin en aşağı noktası, sadece 59 yeni yapımın sahne aldığı 1949-1950 süreminde yaşandı. Ama bu sayı kısa sürede 70'lere ulaştı. Bu sayının böylesine yavaş artmasının bir başka nedeni de az sayıda tiyatronun olmasıydı (1950'lerde Broadway'de sadece otuz tiyatro vardı).

1940'ların ikinci yarısında, Amerikan tiyatrosunun birkaç Broadway yapımına varacak derecede küçülmesi, tiyatronun tanımını değiştirecek kimi yaklaşımların ortaya çıkmasına hizmet etti. Bu çabaların en önemlilerinden biri, off-Broadway hareketiydi. Kenarda köşede kalmış tiyatrolarda ve tiyatroya dönüştürülmüş salonlarda oynayarak yapımcıların giderleri gözle görülür biçimde kısılabiliyor ve yapıtlar büyük bir kitle için değil de, daha küçük topluluklar için de oynanabiliyordu. Bu hareket asıl gücünü 1950'lerde hissettirdiyse de, off-Broadway hareketinin kaynağı doğru bir biçimde I. Dünya Savaşı zamanının küçük tiyatrolarında bulunabilir. 1930'lu yıllar boyunca gözle görülür biçimde azalmış olan bu tiyatrolar II. Dünya Savaşı sırasında yeniden canlanmaya başladı. 1943'te New York, 55. Cadde'deki "Mecca Temple"i ele geçirdi ve burayı kısıtlı bir seyirci için ve oldukça ucuz fiyatlara opera, bale, müzikal ve oyunların sergilendiği bir "Kent Merkezi"ne dönüştürdü. Jean Dalmryple'nin (1910- ) genel yönetmenliğindeki "Kent Merkezi" 1960'ta Lincoln Center'a taşınmadan önce gıpta edilen bale ve opera topluluklarına ev sahipliği yaptı. Bunu izleyen başka bir öncü girişim de, 1946-47 süreminde Eva LeGallienne, Margaret Webster ve Cheryl Crawford'un La Gallienne'nin daha önce kurduğu Civic Repertory Company'yi model olarak alan ve altı oyundan



Resim 18.15

Tennessee Williams'ın *Arzu Tramvayı* oyunu. Ortada, Blanche rolünde Jessica Tandy; sağdan ikinci, Stanley rolünde Marlon Brando; Yönetmen: Elia Kazan; Dekor: Jo Mielziner. Graphic House, Inc.

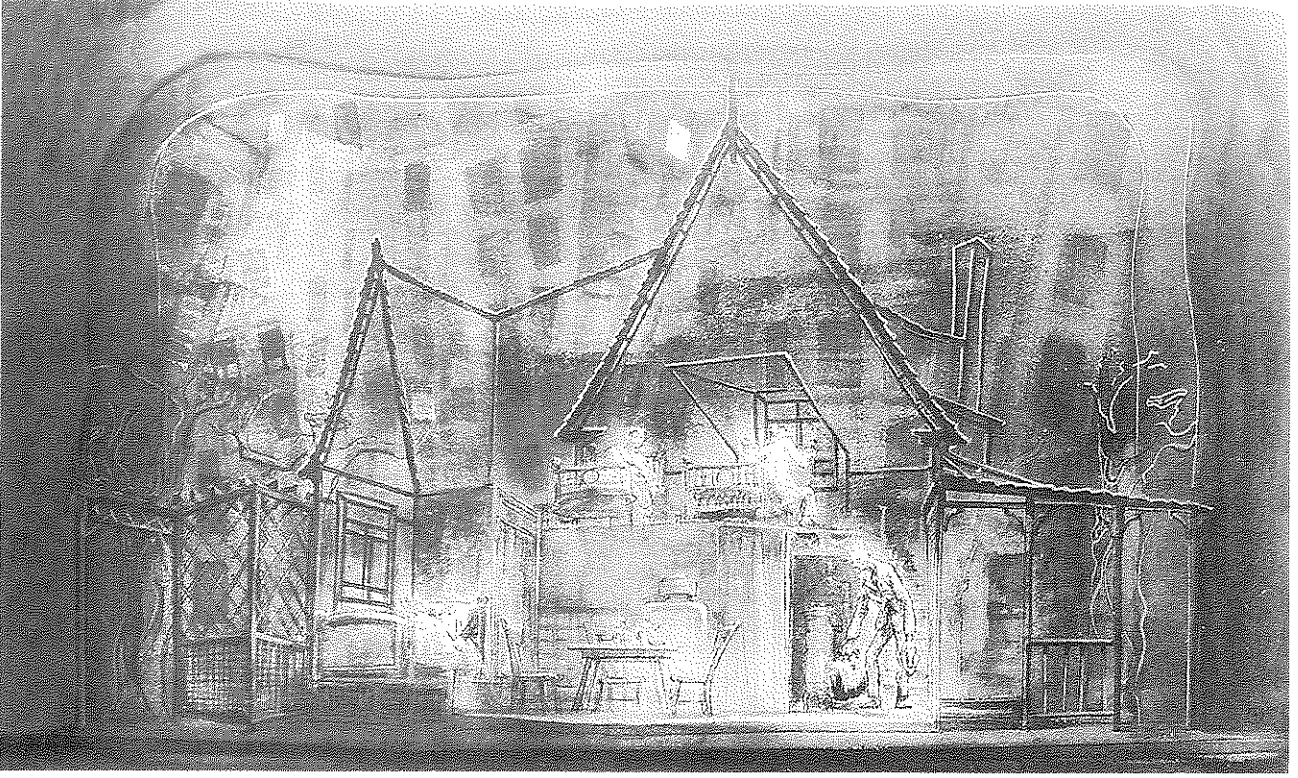
oluşan bir süremden sonra kapatılmak zorunda kalan American Repertory Company'yi kurması oldu.

Tipik off-Broadway topluluklarının birçoğu ise tanınmayan yönetmenlerle başlamışlardı. Bu toplulukların ilgi toplayanlarından ilki, 1947 yılında, daha sonra 1950'de Midtown Edison Oteli'nin balo salonunda bir arena tiyatrosu açan David Heilweil tarafından kurulmuş olan New Stage'ti [Yeni Sahne]. Ama asıl prestijlerine, Circle in the Square'in yaptığı, Williams'ın, Broadway'de büyük eleştiriler alan ve başarısızlığa uğrayan, *Yaz ve Duman* (*Summer and Smoke*) oyunuyla, 1952'de kavuştular. Off-Broadway kısa süre içinde Broadway'in ticariliğine karşı işler bir seçenek olarak görüldü. 1955-1956 süreminde 90'dan fazla off-Broadway topluluğu vardı ve Beckett, Ionesco ve Genet gibi yazarların New York prömiyerlerini Broadway topluluklarından ziyade bu topluluklar yapıyordu.

Off-Broadway topluluklarından ikisi –Circle in the Square ve Phoenix Theatre– 1950'lerde özel bir önem kazandılar. Circle in the Square 1951'de Jose Quintero (1924- ) ve Theodore Mann (1924- ) tarafından kurulmuştu. Bu eski gece kulübünde, seyirciler normal

olarak, dikdörtgen oyun alanının üç yanında oturmalarına karşın, oyuncu-seyirci ilişkisi oldukça esnekti. Burada, Geraldine Page, Jason Robards Jr., George C. Scott ve Coleen Dewhurst gibi oyuncular oldukça tanındılar. 1956'da O'Neill'in *Buzcu Geliyor* (*The Iceman Cometh*) oyunuyla büyük bir zafer elde ettikten sonra, Quintero'dan O'Neill'in *Günden Geceye* (*Long Day's Journey into Night*) adlı oyununu sahnelemesi istendi. Circle in the Square'in 1950'lerin en rağbet gören tiyatrolarından biri olduğu sayısal bir veridir. Önemli bir rol oynamayı bu tarihten sonra da sürdürmüştür.

The Phoenix Theatre, 1953'te Norris Houghton (1909-) ve T. Edward Hambleton (1911- ) tarafından kurulmuş, tam teçhizatlı bir geleneksel tiyatro yapısında bir kenar tiyatroydu. Aristophanes, Shakespeare, Turgenyev, İbsen, Shaw, Pirandello, Ionesco ve Montherlant gibi yazarların oyunlarından oluşan çeşitli bir program sundu. Her oyun için farklı bir yönetmen kullanmak gibi bir yaklaşım getirdi. Ayrıca, Siobhan McKenna ve Robert Ryan gibi belli başlı oyuncularını da sıklıkla bünyesine aldı. 1950'lerin ikinci yarısının başında, topluluk her süremde bir dizi oyun da sahneleyen Stuart Vaughan'ın yöneti-



Resim 18.16  
Jo Mielziner'in Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* adlı oyunu için yaptığı dekor. Foto: Peter A. Juley & Son.

minde yerleşik bir oyuncu topluluğu işlevi gördü. Bu anlaşma, Haughton ve Hambleton'ın Association of Producing Artists [Yapım Sanatçıları Birliği] ile ilişki kurması ve bu birliğin öncelikle topluluğun oyunlarının pazarlayıcısı olmaya başladıkları 1960'ların ilk yarısına kadar sürdü.

Off-Broadway tiyatrolarının büyük bir bölümü, 1950'lerdeki arena tipi ve hareketli sahnelerin kullanımı sayılmazsa, sahnelemede deneyselliğe karşı çok kısıtlı bir ilgi gösterdiler. Onlar daha çok repertuarla ilgilidiler; Broadway'in sunduğu oyunlardan daha yüksek düzeyde oyunlar sunma çabasındaydılar. Amaçları temel olarak sanatsaldı. Bu amacı, Birleşik Devletler'de Beckett'i (1950'de *Godot'yu Beklerken* 'le başlamak üzere) tanıtan ve yaşamının geri kalan bölümünde ise Albee'nin ve diğer büyük yazarların oyunlarını sahnelemeyi sürdüren Alan Schneider de (1917-1984) paylaşıyordu.

Off-Broadway 1960'lar boyunca da, New York tiyatro yaşamına canlılık getirmeyi sürdürdü. Birçok off-Broadway

topluluğu içinde kuşkusuz en etkilisi 1946'da Judith Malina (1926- ) ve Julian Beck (1925- ) tarafından kurulan Living Theatre'dı. Temelde gerçekçi olmayan ve şiirsel olan tiyatro teknikleriyle ilgilidiler. 1950'lerde ise Brecht ve Artaud etkisi altına girdiler. Çalışmalarındaki dönüm noktası ise, 1959'da, seyircinin, gerçek uyuşturucu bağımlılılarıyla ilgili belgesel bir filmin oluşturulmasını izlemesine olanak verildiği bir gösteri gibi sunulan, Jack Gelber'in *The Connection* [*Bağlantı*] adlı oyununu sahnelemeleriyle oldu. Baştan sona tüm etkiler doğal hayatın bir parçasıydı. Oyun, New York'ta ve Paris'te Théâtres des Nations'da birçok ödül kazandı. Diğer bir önemli yapımları da, Kenneth Brown'un bir gemi hapisanesinde geçen, bir tek günün anlamsız ve yinelemeli bir biçimde tekdüzeliğini veren *The Brig* [*Gemi Hapishanesi*, 1963] adlı oyunuydu. 1963'te topluluk vergilerini ödeyemediği için salonunu kaybetti ve 1964'te yurtdışına çıktı. Topluluk 1960'ların sonunda Avrupa'da ve Amerika'da en etkili topluluklardan biri oldu.



Resim 18.17  
O'Neill'in Circle in the Square'de sahnelenen *Buzcu Geliyor* oyunu,  
1956. Yönetmen: Jose Quintero. Foto: Jerry Dantzig.

1964'te Living Theatre Amerika Birleşik Devletleri'nden ayrıldığında, off-Broadway tiyatrosu da tıpkı Broadway'in yaşadığı ekonomik baskıya benzer bir sıkıntı yaşamaya başladı ve önceki yıllara göre daha az maceracı olmaya yöneldi. Off-Broadway geriledikçe bunun yerini off-off-Broadway aldı. Off-off-Broadway'in çıkışı için, yaygın olarak, Joe Cino'nun Cafe-Cino'yu bir sanat merkezi olarak kullanmaya başladığı 1958 yılı alınır. 1961'le birlikte, oyunlar Cino'nun gösterileri arasında düzenli bir biçimde yer almaya başladı ve bu düşünceyi benimseyen başka kişiler de çıktı. Kısa süre içinde, nerede mekân bulunursa orada oyun oynanmaya başlandı. Katılımcılardan genellikle para alınmıyordu ve oyun bütçeleri alabildiğince küçüktü. Buna rağmen, 1965 yılında off-off-Broadway'de 200'den fazla oyun yazarı ve 400'den fazla oyun boy göstermişti.

1960'larda off-off-Broadway'in etkili yapımcısı, 1961 yılında bir bodrum katında oyunlar sergilemeye başlayan

Ellen Stewart'tı. İtfaiye müfettişleriyle başının derde girmesinden sonra, (görünüşte özel bir örgütlenme olan ve bundan dolayı da halka açık gösterilerdeki birçok düzenlemeden muaf olan) LaMama Experimental Theatre Club'ı kurdu. 1969-70 süresinde, LaMama tek başına, o yıl Broadway'de sergilenen oyunlardan daha fazla oyun sergiledi. 1969'da LaMama örgütlenmesi iki tiyatro salonu olan kendi binasını elde etti ve 1974'te de bir ek bina kazanmasıyla alanını dört misline çıkarmış oldu.

1964'ün başında, Bayan Stewart, özgür denemelerinin büyük ilgi çektiği birçok ülke tarafından buralarda şubelerini kurmak üzere davet edildi. Böylelikle LaMama örgütlenmesi dünya çapında tanınır hale geldi. Bayan Stewart, başlangıçta LaMama'yı genç yeteneklere destek olma amacıyla olan bir oyun yazarları tiyatrosu olarak tasarlamıştı. Onun bu yenilikçi cesareti LaMama'nın birçok oyununun amatörce olduğu anlamına gelmekteydi. Ama aynı zamanda, aksi takdirde böylesi olanaklardan

mahrum kalacak birçok yetenekli yazara bir fırsat verme anlamına da gelmekteydi. Bununla birlikte LaMama, 1960'larda off-off-Broadway'in –yenilik peşinde koşmak ve kendisinin eleştirilmesine de neden olacak düzey düşüklüğü gibi– tehlikelerini de yansıtmıştır.

1960'ların diğer önemli off-off-Broadway toplulukları arasında, 1961'de Al Carmines tarafından kurulan ve özellikle birçoğu Carmines tarafından yazılan küçük ölçekli opera türünü yaygınlaştırdığı için önemli olan Judson Poets' Theatre; 1964'te Wynn Handmann tarafından Amerikan tiyatrosunu yeniden canlandırmak için belli başlı oyun yazarlarını oyun yazmaya teşvik etmek amacıyla kurulan ve bugün tiyatroları da içine alan vergi yaptırımları nedeniyle Mid-Manhattan'da gökdelenlerden birinde yaşamını sürdüren American Place Theatre ve 1964'te Ralph Cook tarafından kurulan ve Bowery'de St. Marks'ta yerleşik olan Theatre Genesis sayılabilir.

New York tiyatrosunu zenginleştirecek başka bir girişim de, opera, bale, konser ve oyun etkinliklerini içeren bir merkez olarak, Lincoln Center for Performing Arts'ın kurulmasıyla geldi. Daha bu merkez kurulmadan önce 1963'te burada Elia Kazan ve Robert Whitehead yönetiminde bir repertuar topluluğu oluşturuldu. Elia Kazan'ın Birleşik Devletler'in en iyi yönetmeni olmasından ve burada yapacağı ilk oyunlar olarak Arthur Miller'ın *After the Fall* [*Düşüşten Sonra*] ve *Incident at Vichy* [*Vichy Olayı*] ile S.N. Behrmann'ın *But for Whom, Charlie* [*Ama Kimin İçin Charlie*] adlı yeni oyunlarını taahhüt ettiği için beklentiler çok yüksekti. Sonuç ise hayal kırıklığı oldu ve bir süre sonra Kazan ve Whitehead istifa etti. Yerlerine San Francisco'daki Actor's Workshop'un önde gelen, başarılı isimleri Jules Irwing ve Herbert Blau geçti. Topluluk 1965'te Lincoln Center'da, Eero Saarinen ve Jo Mielziner tarafından tasarlanan yeni yerleri Vivian Beaumont Theatre'a geçtiler. Ama Blau ve Irwing kısa süre içinde birçok zorlukla karşılaştılar ve 1967'de Blau istifa etti. Bundan sonra Irwing ağır topluluğu ayağa kaldırmayı sürdürdü ama sanatsal ve finansal sorunların giderek arttığı 1973 yılında Irwing de istifa etti. Ama başarı arayışı sürdü.

Kısa bir süre sonra, New York'un ikinci bir repertuar topluluğu daha oldu: APA (Association of Producing Artists). APA, 1960'ta Ellis Rabb tarafından kuruldu. APA 1964'te Phoenix Theatre ile kurduğu ilişkiden sonra daha çok yapımcı olarak hizmet verdi. APA büyük övgüler almasına karşın, finansal zorluklar yüzünden 1970'te dağılmak zorunda kaldı. Shaw'dan Pirandello'ya, Çehov'dan Ionesco'ya ve benzeri yazarların yapıtlarına uzanan geniş bir repertuarı vardı. Topluluk kimi

kez, yalnızca tanınmış yazarların yapıtlarını sergilediği için aşırı tutucu olmakla suçlandı ama bu niteliği sayesinde Amerika Birleşik Devletleri'nde bir süreliğine de olsa tiyatro sanatının en etkileyici kesitini oluşturdu.

Savaşın sonra, tiyatroyu tek merkezlilikten çıkartmak adına birtakım girişimler oldu. Bu alandaki bir öncü de, 1935'te Kongre tarafından New York'un dışında tiyatroyu canlandırmayı teşvik etmek ve bu alanda kadroları eğitmek adına bir akademi oluşturmak için kurulan ANTA'ydı (American National Theatre and Academy). ANTA, Amerika'nın tiyatro hakkında bilgi toplayan ve bilgi veren bir numaralı merkezi haline gelmesine karşın, fonların yetersizliği nedeniyle burada çok az şey başarıldı. Savaşın sonra, bölgesel tiyatrolar kurma girişiminde ilk önemli itki, 1947 yılında Dallas'ta başarılı bir arena tiyatrosu oluşturan Margo Jones'tan geldi (1913-1955). Diğer öncü gruplar arasında ise, 1947'de Houston'da Nina Vance tarafından kurulan Alley Theatre; 1949'da Washington'da Edward Mangum ve Zelda Fichandler tarafından kurulan Arena Stage ve 1952'de San Francisco'da Jules Irwing ve Herbert Blau tarafından kurulan Actor's Workshop sayılabilir. Başlangıçta, grupların çoğu adım adım seyirci oluşturmaya çalışırken, bir yandan da yarı-profesyonel kadrolarla mücadele etmek zorunda kaldılar.

1960'lar ondokuzuncu yüzyıldan bu yana Amerikan tiyatrosunun New York dışında en büyük genişlemesine tanık oldu. İlk önemli itki, Ford Vakfı'nın birtakım küçük gruplara, ülkenin dört bir yanına yayılan kentlerde mekânlar sağlamak adına oldukça büyük buluşlar sağlamasıyla, 1959 yılında ortaya çıktı. Alley Theatre, Arena Theatre ve Actor's Workshop gibi toplulukları tam anlamıyla yerleşik hale getirmek adına parasal yardımlar yapıldı. Buralarda, yerleşik topluluklara doğru bir eğilim ise Tyrone Guthrie'nin Minneapolis'te bir tiyatro kurma niyetini açıklamasıyla güçlendi. 1963'te bu tiyatro açıldığında, diğer kentlerde de benzeri yerleşik topluluklar oluşturma çabaları ortaya çıktı. 1966'da bölgesel tiyatrolar yavaş yavaş filiz vermeye başladı. Sayıları 35'e yükseldi. Öyle ki, 20. yüzyılda ilk kez New York'un dışında oynanan oyunların sayısı New York'ta oynanan oyunların sayısını aştı. Bu topluluklar yeni yazılmış başarılı oyunların da dahil edildiği ve klasiklerin ağırlıkta olduğu repertuarları ve yeni oyunlara kısıtlı ilgileriyle Avrupa'daki ödenekli tiyatroları anımsatıyorlardı. Bu, kâr amacı gütmeyen tiyatrolar arasındaki işbirliği ve iletişimi desteklemek amacıyla 1961 yılında Theatre Communications Group (TCG) adıyla bir birlik kuruldu.

Yaz festivalleri de bütün bunlara ek olarak bir farklılık getirdi. 1953'te Ontario, Stratford'ta bir Shakespeare

festivali başlatıldı. Festivalin ilk sanat yönetmeni Tyrone Guthrie burada açık bir sahne kullandı. Bu festivalin başarısı ve uzamsal düzenlemeleri Kuzey Amerika'da çok etkili oldu. 1955'te Connecticut Stratford'ta bir American Shakespeare Festivali düzenlendi. Bu festival bu tarihten itibaren ise 15 haftalık bir oyun süremi haline getirildi. New York Shakespeare Festivali ise 1954 yılında Joseph Rapp tarafından kuruldu ve yaz aylarında, 1957'den itibaren de Central Park'ta belediyenin sahip olduğu ve 1962'de yapılan 2263 kişilik Delacorte Theatre'da bedava oyunlar oynamaya başladı. Ashland (Oregon) San Diego ve benzeri yerlerde de yılda bir olmak üzere başka Shakespeare festivalleri de düzenlendi. Birçoğu sayfiye yerlerinde kurulan yaz tiyatroları da bu yıllarda çoğaldı. Buna ek olarak 1960'ların ilk yarısında aşağı yukarı 1500 kolej ya da üniversite tiyatro dersleri vermekteydi.

Savaşın sonra Birleşik Devletler'de oyun yazarlığı kısa bir süre oldukça verimli göründü. Bu gelişim, Eugene O'Neill'in oyunlarının, 1956'da *Buzcu Geliyor*'un başarısının ardından repertuarlara girmesiyle gözle görünür ölçüde arttı. *Günden Geceye* (1957'de oynandı.) 1950'lerin en etkileyici oyunlarından biri oldu ve O'Neill'in diğer oyunları da övgü aldı. Maxwell Anderson, güçten düşse de bu dönem içinde, *Joan of Lorraine* (*Lorraine'li Joan*, 1946), *Anne of the Thousand Days* [*Bin Günün Anne'i*, 1948] ve *The Golden Six* (*Altın Altı*, 1958) gibi oyunları yazma eylemini sürdürdü. Clifford Odets eski gücünü *The Country Girl* [*Taşra Kızı*, 1950] ve *The Flowering Peach* [*Şeftali Çiçeği*, 1954] ile kısmen korudu. William Saroyan *The Cave Dwellers* [*Mağara Sakinleri*, 1957]; Lilian Hellman *The Autumn Garden* [*Güz Bahçesi*, 1951] ve *Toys in the Attic* [*Çatıdaki Oyuncaklar*, 1960]; S.N. Behrman *The Cold Wind and the Warm* [*Soğuk Rüzgâr ve Sıcak*, 1959] ve *But for Whom, Charlie* (1962); ve Thornton Wilder *Çöpçatan* (1954) oyunu ile yeniden tiyatroya döndü.

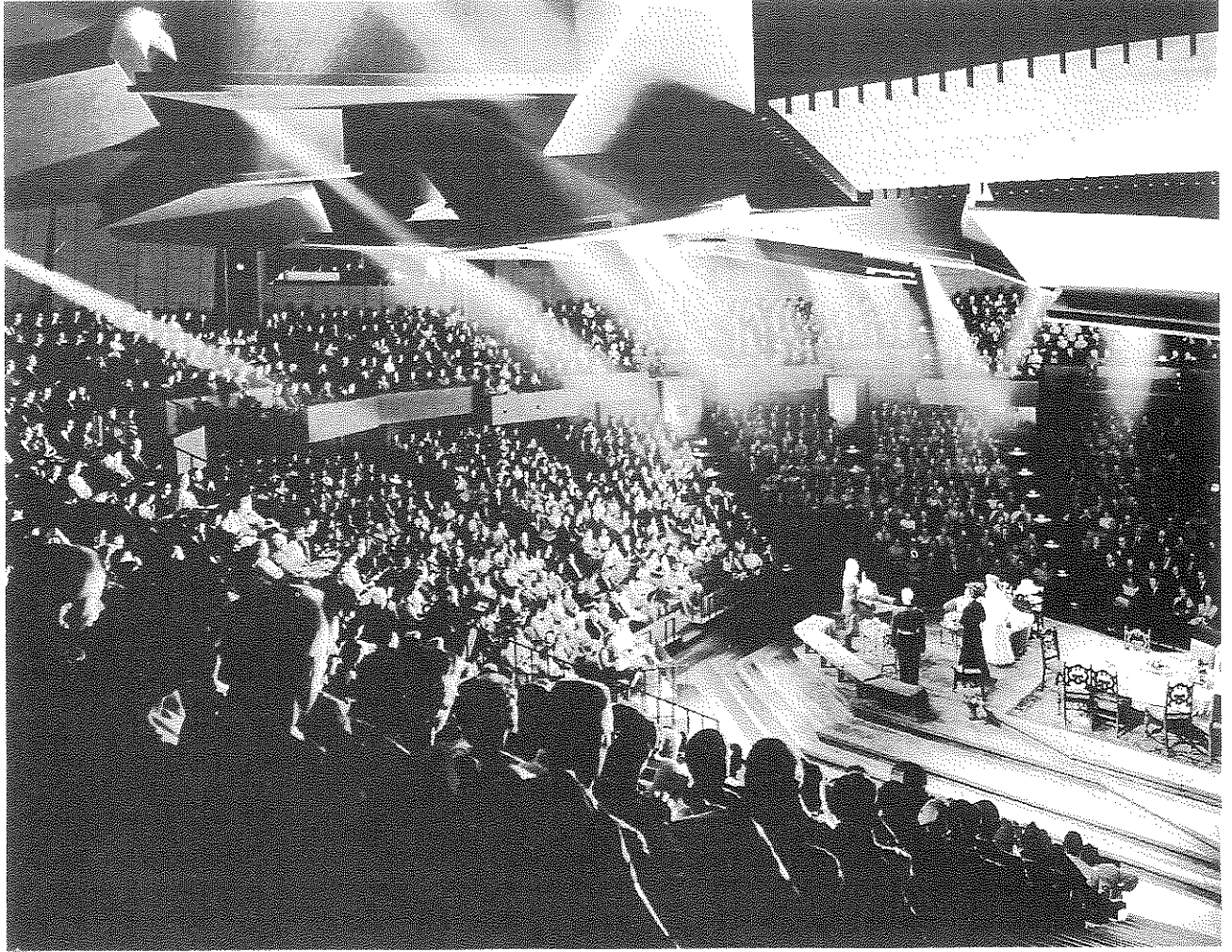
Önde gelen yeni yazarlar ise Williams ve Miller'dı. Tennessee Williams (1911-1983) ilk başarısını 1945'te *Sırça Kümes* ile yakaladı ve bunu *Arzu Tramvayı* (1947), *Döğme Gül* (*The Rose Tattoo*, 1951), *Kızgın Damdaki Kedi* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1957), *Orpheus Descending* [*Cehenneme İnen Orpheus*, 1957], *Gençliğin Tatlı Sesi* (*Sweet Bird of Youth*, 1959) ve *Iguana Gecesi* (*Night of the Iguana*, 1961) gibi oyunları pekiştirdi. Ancak 1950'lerin sonunda Williams kendini tekrarlamakla suçlandı ve *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* [*Süt Treni Artık Burada Durmuyor*, 1962], *Slapstick Tragedy* [*Uydurmaca Tragedya*, 1966], *This is an Entertainment* [*Bu Bir Eğlence*, 1976] ve *A Lovely Sunday*

*for Creve Coeur* [*Creve Coeur İçin Neşeli Bir Pazar*, 1979] gibi oyunlarla üretimini sürdürdüyse de bundan sonra Williams'a ilgi oldukça azaldı.

Williams'ın gücü, bunalımlı ve şiddetli durumlar içinde, geçmişini aşma ya da bugünün basitliğinden, maddeciliğinden daha güven verici buldukları bir geleceği yaratma çabası içinde olan ilginç karakterleri yakalamadaki başarısından kaynaklanmaktadır. Dramatik aksiyonun gelişim sürecinde, başkahraman sıklıkla kötü ve zorba karakterlerin ellerinde ahlaksal ya da fiziksel bir çöküşü yaşadktan sonra yanlısamalarını terk etmek zorunda bırakılır. Williams'ın duygusal durumları, maddeci bir dünyada aşkın ve güzelliğin sürmesi üzerine ahlaksal yaklaşımını genellikle çapraşık bir hale getirir. Etki sağlamak adına, Williams teatral araçları imgesel olarak kullanmış, kimi kez açıkça karakterin içsel gerçekliğine ve duruma dikkat çekerek onları dönüştürmüştür. Hiçbir Amerikalı oyun yazarı, 1945 ile 1960 arasında Williams'ın etkilediği oranda seyirciyi etkileyememiştir.

Arthur Miller (1916- ) ilk başarısını, savaş pilotlarının güvenliğini hiçe sayarak para kazanan bir uçak motoru satıcısını anlatan İbsenvari bir oyun olan *Bütün Oğullarım* (*All My Sons*, 1949) ile yakaladı. Miller'ın ünü bugün de *Satıcının Ölümü* (1949), *Çadı Kazanı* (*The Crucible*, 1953) ve *Köprüden Görünüş* (*A View from the Bridge*, 1955) gibi oyunları sürmektedir. Gerçekten başarı sağlamamış sonraki yapıtları arasında ise *Düşüşten Sonra* (1964), *Vichy Olayı* (1964), *The Creation of the World and Other Business* [*Dünyanın Yaradılışı ve Diğer İşler*, 1973] ve *Bedel* (*The Price*, 1968) bulunmaktadır. Miller'ın oyunlarının çoğu aynı düşünce etrafında döner. Karakterleri genellikle maddeci, büsbütün küçük değerler yüzünden yoldan çıkarlar ve kendilerini ve toplumdaki rollerini daha iyi anladıklarında huzur bulurlar. Miller genellikle "toplumcu" bir oyun yazarı olarak adlandırılmasına karşın ilgisi daima ahlaksal konular üzerinde yoğunlaşmıştır. Toplum, bireyleri yanlış değerlere yönlendirse de, bu aynı zamanda bireyin yanlıştan doğruyu çıkarma sorumluluğunu da getirmektedir. Miller toplumun çerçevesi içinde dürüstlüğü sürdürmenin olası olduğunu açık bir biçimde ifade eder. Miller'ın yapıtları içinde *Satıcının Ölümü* adlı oyunu, maceracı bir maddi başarı tutkusu ve mutluluk arasındaki Amerikan bilincindeki çatışmayı başarılı bir biçimde canlandırmasından dolayı genellikle en başarılı oyunu olarak görülür.

Bu arada kimi yazarlar da ümit verici ilk çıkışlarını yaptılar. Bunlardan William Inge (1913-1973) *Little Sheba* [*Küçük Sheba*, 1950], *Come Back* [*Geri Dön*, 1950], *Picnic* [*Piknik*, 1953], *Bus Stop* [*Otobüs Duracağı*, 1955]



Resim 18.18  
Minneapolis, Guthrie Theatre. Ortada sahnesiyle ve kademeli seyir yerleriyle dikkat çekmiştir. Tyrone Guthrie'nin Çehov'un *Uç Kız Kardeş* yapımı, 1963.

ve *The Dark at the Top of the Stairs* [*Merdivenin Tepesinde*, 1957] adlı oyunları ile gözle görülür biçimde ilgi çekti. Ama bugünden bakıldığında bu oyunların Williams'ın daha nahif çeşitlemeleri olduğu görülür. Dönemin diğer popüler oyun yazarları arasında, *Tea and Sympathy* [*Çay ve Sempati*, 1953] ve *You Know I Can't Hear You When the Water's Running* [*Sular Aktığı Zaman Seni Duyamadığımı Biliyorsun*, 1966] ile Robert Anderson (1917- ); *Home of the Brave* [*Cesaret Evi*, 1946], *A Clearing in the Woods* [*Ağaçlarda Bir Temizlik*, 1957] ile Arthur Laurents (1918- ) ve *The Tenth Man*

[*Onuncu Adam*, 1959] ve *Gideon* (1961) ile Paddy Chayefsky (1923-1981) sayılabilir.

1960'tan sonra yapım giderlerinin yükselmesi Broadway bilet fiyatlarının daha da artması sonucunu getirdi. Daha geniş bir izleyici kitlesine yönelme gerekliliği, New Yorklu yapımcıları, gösterileri öncelikle müzikaller, komediler ve daha önce herhangi bir yerde popüler olmuş oyunlarla sınırlamaya yöneltti. Broadway dışardan gelen denemelerden vazgeçti ve Birleşik Devletler'deki yerleşik tiyatrolardan ve Londra'dan gittikçe artan bir biçimde oyun ithal etmeye başladı. Böylece, Broadway ye-

ni oyunların tutulduğu bir yer olmaktan çıktı ve Birleşik Devletler'deki ticari tiyatroların ana merkezi olarak anılır oldu.

1960 sonrasında Broadway sahnelerinin en başarılı oyun yazarı, *Come Blow Your Horn* [*Gel Borunu Öttür*, 1961] ile denemeci bir çıkıştan sonra, *Çıplak Ayak* (*Barefoot in the Park*, 1963), *Tuhaf İkili* (*The Odd Couple*, 1965), *The Last of the Red Hot Lovers* [*Ateşli Aşkıların Sonuncusu*, 1970], *The Sunshine Boys* [*Neşeli Çocuklar*, 1972] *California Suite* [*California Suii*, 1976] *Chapter Two* [*İkinci Bölüm*, 1979] ve *Biloxi Blues* (1985) gibi, her birinde soytarıca alayın, uç karakterlerin ve komik bir görünüşün altında acının ve ümitsizliğin ima edilmesinin iç içe girdiği oyunları bir dizi başarıya imzasını atan Neil Simon oldu (1927- ).

Amerikan oyun yazarlığının 1960'lardaki en prestijli ismi ise, tümü tek perdelik olan ilk dört oyunu 1960-61 süreminde off-Broadway'de sahnelenen Edward Albee'di (1928- ). Bu ilk yapıtlar, özellikle de *The Sandbox* [*Kum Sandığı*, 1959] ve *The American Dream* [*Amerikan Rüyası*, 1960] Albee'nin absürdistlerle birleştirilmesine neden olmuştu. Ancak ilk uzun oyunu ve ilk Broadway başarısı olan *Kim Korkar Hain Kurttan?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962) ile irdelediği çarpık psikolojik ilişkiler yoluyla Williams ve Strindberg'e bir eğilim göstermiştir. *Kim Korkar Hain Kurttan?* oyununda, insanların zayıflıklarını kabul etmedikleri için birbirlerinin yaşamını cehenneme çevirmelerini göstermek amacıyla içki içilen bir gece boyunca karakterler adım adım görünüşlerinden soyundurulurlar. Albee'nin bundan sonraki yapıtları daha çok değerlerle ilgilidir. *Tiny Alice* [*Küçük Alice*, 1964], insanların hayat tarafından neden kurban edildiklerini açıklamak için, belirsiz sistemler oluşturarak kaderleriyle barışmasını önerdiği karmaşık bir meseldir. *Kılıpayı* (*A Delicate Balance*, 1966) adlı oyunu ise, kimi karakterlerin kaygılarından kurtulmaya çalışmalarını ve başkahramanın, dostluğun benliğini korumaktan daha önemli olduğunu anlamasını gösterir. *The Sandbox* ve *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* [*Başkan Mao-Çe-Tung'tan Özdeyişler*, 1968] zenginler ile yoksullar arasındaki, eğer düzeltilmezse dünyayı boş bir sandığa çevirecek olan ideolojik çatışmanın, saçmalığın ve sıklıkla tehlikelerine işaret etmektedir. *All Over*'da [*Her Şey Bitti*, 1971] ise eğer, kendini bilmek, merhamet ve kanaat ile hareket etme isteğinin de içinde olduğu içsel gücümüzü geliştiremezsek, insanla birlikte kısa sürede bütün bunların, dışsal otoritelerin de ölmesi ile birlikte tamamen ortadan kalkacağını savunmaktadır. *Seascape* [*Deniz Sapsı*, 1974]



Resim 18.19  
Royal Shakespeare Company'de Albee'nin *Kılıpayı* oyunu, 1967.

insanlığın yaşamsallığını yitireceğini ve geleceğin aşk ile saygıyı koruyan (oyunda iki yaratığın denizden karaya çıkması gibi) diğer yaratıklara bağlı olacağını ortaya atmaktadır. *The Lady from Dubuque* [*Dubuqueli Bayan*, 1979] ise yeniden insanlığın umarsızlığa kaçışındaki kifayetsizliği, kendini yalıtıma kalkışması gibi temalara bir geri dönüşür.

Albee, bu karmaşık oyunlarından, öykü ile anlam arasında varsayımsal bir ilişkinin olduğu son oyunlarına dek giden süreçte giderek soyut bir hale gelmiştir. Son yıllarda, eleştirmenler Albee'nin önemini azaltma eğiliminde olmuşlardır. Yine de Albee, 1960'lar boyunca evrensel anlamda büyük ölçekte kabul gören tek Amerikalı oyun yazarı olmuştur.

1960'ların başında, Arthur Kopit de (1938- ) genellikle Albee ile birlikte anılmıştır. Kopit, ilk kez 1960 yılında, Tennessee Williams'ın tuhaf yapıtlarını anımsatan ama absürdist teknikle geliştirilmiş bir parodi-oyun olan *Oh, Dad, Poor Dad, Mama's Hang You in the Closet and I'm Feeling So Sad* [*Ah Baba Vah Baba Anam Asmış Seni Dolaba, Bilsen Ne Üzgünüm Buna* adlı oyunu ile ön plana çıktı. Oyunda, piranhaların, sinek kapanlarının ve ölü kocasının cesedinin bulunduğu evin sahibi Madam Rosepettle, oğlunu kendi egemenliğinden bağımsız kılmasına karşın, onu hayatın sert gerçeklerinden korumaya çalışan bir kadındır. Kopit 1968'lere kadar Buffalo Bill'in Vahşi Batı Gösterisi'ni bir çerçeve olarak kullanarak, Kızılderililerin aldatılmasının nasıl bir eğlence haline dönüştürüldüğünü ve böylece de bizim gerçeği görmezlikten gelmemizin sağlandığını gösterdiği *Indians* [*Kızılderililer*] oyunuyla bir süre daha başarısını





Resim 18.20  
Leonard Bernstein'in *Candide*'i. Yönetmen: Harold Prince. Bu yapıyı için, tasarımcılar Eugene ve Franne Lee oyun yeri ile seyir yerini birleştirmek için bir Broadway tiyatrosunun içini tamamen değiştirdiler. Foto: Martha Swope Photography, Inc.

sürdü. Bu, Amerikan düşününün boşa çıkmasına dönük bugünün temaları üzerine bir çeşitlemedir. *Wings* [*Kanatlar*, 1978] ise, eksen karakteri, ağır bir felç geçiren ve konuşma gücüyle bunun simgelediği her şeyi yeniden kazanma mücadelesi veren bir kadın olan bir oyundur. *End of the World* [*Dünyanın Sonu*, 1984] hayali bir nükleer savaş üzerine kuruludur.

1940-1968 arasındaki süreç sanki müzikal komedinin altın çağıydı. Bu klişe, Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein tarafından *Oklahoma* (1943), *Carousel* [*Ath Karınca*, 1945], *South Pacific* [*Güney Pasifik* 1949] ile *The King and I* [*Kral ve Ben*, 1945] gibi oyunlarla kurulmuştu. Daha sonra, Alan Jay Lerner ve Frederick Loewe *Brigadoon* [*Tugay*, 1947], *My Fair Lady* (1956) ve *Kamelot* (1960); Frank Loosser *Guys and Dolls* [*Erkekler ve Kadınlar*, 1950] ve *Most Happy Fella* [*En Mutlu Fella*, 1956]; Leonard Bernstein *Candide* (1956) ve *Batı Yakasının Hikâyesi* (*West Side Story*, 1957); Jule Styne *Funny Girl* [*Neşeli Kız*, 1964]; Jerry Bock *Damdaki Ke-*

*manca* (*Fiddler on the Roof*, 1964); Jerry Hermann *Hello Dolly!* (1964) ve *Mame* (1966); John Kander *Cabaret* (1966) ve *Zorba* (1968) ile bu kalıbı birçok çeşitleme ile sürdürdüler. Bunların tümü, geniş bir oyuncu kadrosuna, çok işlevli dekorlara, (genellikle atletik) kalabalık korolara ve çok sayıda dans sahnelerine, uyumlu şarkılara ve kolayca anlaşılabilir olay dizilerine sahipti.

## İNGİLİZ TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

1939'da savaşın çıkmasıyla birlikte İngiliz tiyatrosu kısa süre içinde bir duraklama dönemine girdi. Alman saldırılarının en üst düzeye ulaştığı sırada Londra'da sadece bir tiyatro açık kalabildi. Old Vic tiyatrosu bölgelere çekildi; Donald Wolfit (1902-1968) öğle yemeği zamanına ilişkin programlar organize etti; kimileri ise tiyatroyu yaşatmak adına farklı girişimlerde bulundular. Ancak, bü-

tün bunlara rağmen yine de İngiliz tiyatro yaşamının büyük bir bölümü bu dönemde kesintiye uğradı.

Savaşın sonra ise İngiliz ticari tiyatrosu, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tiyatro sendikalaşmasını animatör bir biçimde kendi kulvarında geliştirdi. 1942 yılında, birçok bölgesel tiyatroların sahibi olan Prens Littler, Stoll Theatre Corporation'ı ele geçirdi ve kimi başka tiyatro topluluklarının yapımcıları ve sahipleri ile bir araya gelerek bir birlik oluşturmaya başladı. 1947 yılında, onun "The Group" adlı birliği, İngiltere'deki tiyatroların %75'ini denetimi altında tutuyordu ve Londra'nın en büyük yapımcı şirketi H.M. Tennant Ltd.'nin hisselerinin büyük bir bölümüne sahip oldu. "The Group" daha sonra tiyatrolarını kiraya verdiği grupların haftalık brüt gelirinin %30-40'ını talep etmeye başladı ve belirlenen haftalık gelirin altına düşen herhangi bir oyunu kaldırma hakkını kendinde saklı tuttu.

Bu şartlar altında, savaş sonrası İngiliz oyun yazarlığının etkisiz olması bir sürpriz değildi. Bu dönemin en önde gelen oyun yazarı, 1933'te oyun yazmaya başlayan ve ilk popüler başarısını *French Without Tears* [Ağlamadan Fransızca, 1936] ile yakalayan ve savaşın sonra ise *The Winslow Boy* [Sonuna Kadar, 1946], *The Browning Version* [Browning Çeşitlemesi, 1948], *Separate Tables* [Ayrı Masalar, 1955], *Ross* (1960) ve *Cause Celebre* [Ünlü Anlaşmazlık, 1977] gibi oyunlarla daha ciddi konulara yönelen Terence Rattigan'dı (1911-1977). Rattigan ilginç karakterler ve zorlayıcı durumlar yaratırsa da, oyunlarının "misafir odası" atmosferiyle, tutucu geleneği ölümsüzleştirmiştir.

1950'lerde Martin Browne'nin Mercury Theatre'daki çalışmaları ile gözle görülür bir cevap geliştirmesinden sonra, ticari tiyatro şiirsel oyunları da kendi kanatları altına almıştır. Brownie'nin *A Phoenix too Frequent* [Uğrak Bir Anka Kuşu, 1946] yapımcı Christopher Fry'ya ilgi çekmiş ve John Gielgud'yu, şiirsel tiyatroya yeniden ilgi çeken ve Fry'ın ününü getiren *The Lady's Not for Burning* [Bu Kadını Yakılmak İçin Değil, 1946] adlı oyunu yapmaya yönlendirdi. Fry (1907- ) *Venus Observed* [Gözlenen Venüs, 1949], *The Dark is Light Enough* [Karanlık Yeterince Aydınlıktır, 1954], *Curtmantle* [Pelerin, 1961] ve *The Yard of Sun* [Güneşin Avlusu, 1970] ve birçok uyarılama ile yazmayı sürdürdü. Bu arada T.S. Eliot da Eddinburgh Festivali'ndeki sahnelenmesiyle büyük başarı kazandığı *Kokteyl Partisi* (*The Cocktail Party*, 1949) ile oyun yazarlığına döndü ve *The Confidential Clerk* [Özel Katip, 1955] ve *The Elder Statesman* [Emektar Devlet Adamı, 1958] ile yazmayı sürdürdü. 1955 yılına gelindiğinde, çok sıklıkla yazılmasından ve eski for-

müllere şiirsel bir elbise giydirilmesinden dolayı şiirsel tiyatroya ilgi azaldı.

Savaşın sonra, Old Vic İngiltere'de en saygı gören topluluktur. Old Vic savaş yıllarını bölgelerde geçirdikten sonra 1944 yılında Londra'ya döndü. Öncelikle, kendi tiyatroları yıkıldığı için New Theatre'da oynamak zorundaydılar. Bu sırada yönetim Tyrone Guthrie'den Laurence Olivier'ye, Ralph Richardson'a ve (içlerinde *Kral Oidipus*, *III. Richard*, *Aşk İçin Aşk* ve *Peer Gynt*'ün olduğu) birçok parlak yapımcı atan John Burrell'a geçmişti. Bu, Old Vic'i dünyadaki en beğenilen topluluklardan biri yaptı. 1946'da Old Vic Michel Saint-Denis'in yönetiminde ve George Devine ile Copeau'nun ortaya koyduğu ilkeleri kullanan Glen Byam Shaw'un yardımcılığını yaptığı bir tiyatro okulu da kurdu. Bu okulla birleşik olarak da bir tiyatro topluluğu düşünüldü. Bu da George Devine'in yönetiminde ve çocuklar için oyun oynayan Young Vic'ti. 1946'dan sonra Old Vic Bristol'da da bir şube açtı.

Bütün bunlara rağmen Olivier ve Richardson'ın zamanlarının büyük bir bölümünü dış bağlantılara harcamaya başlamasıyla Old Vic 1948'den sonra bir düşüşe geçti. 1949'da yönetim Bristol Old Vic'in kurulduğundan beri yöneticiliğini yapan Hugh Hunt'a (1911- ) geçti. Topluluğun 1950 yılında onarılan Old Vic tiyatrosuna dönüşü okul ile Young Vic topluluğu arasında çatışmalar yarattı ve 1952'de her ikisi de feshedildi. 1953'ten 1958'e kadar Old Vic Michael Benthall (1919-1979) tarafından



Resim 18.21

T.S. Eliot'un *Kokteyl Partisi*'nin 1949'daki prömiyeri. Ortada, Harcourt-Reilly rolünde Rex Harrison. Foto: Anthony Bruckley.



Resim 18.22  
Zefirelli'nin 1960'ta Old Vic'te yaptığı *Romeo ve Juliet* oyunu.

yönetildi. Topluluk genç olmasına karşın hâlâ oldukça iyiydi (John Neville, Barbara Jefford ve Paul Rogers bu dönemde önde gelen oyuncular). Her ne kadar 1960'ta Franco Zefirelli'nin tartışmalı, gürültü koparan ve oldukça güçlü *Romeo ile Juliet* yapıyla kısa bir çıkış yaptılarsa da, görkemli günler geride kalmıştı. 1963'te Old Vic feshedildi ve yönetim yeri de National Theatre'in binası oldu.

Old Vic'in gerilemesiyle, 1946-1968 arasında topluluğun yöneticisi olan Barry Jackson tarafından yapılan reformlar sayısında Stratford Festival Company büyük ölçüde prestij sağladı. Onun yönetimi altında topluluk, dekor ve kostümünü de kendisi kotaran teknik elemanlarıyla kendi kendine yeten bir yapım örgütlenmesi olmuştu. Sahne yeniden biçimlenmiş ve bir de depo yapılmıştı. Jackson ayrıca tüm festivalin denetimini de eline aldı ve bir eşgüdüm oluşmasını sağladı. Jackson ayrıca topluluğu, Peter Brook (1925- ) ve Paul Scofield (1922) gibi genç ve dinamik yönetmenler ve oyuncuların katılımını sağlayarak canlı bir hale getirdi. 1948 ile 1956 yılları arasında ise topluluğun yönetimi, topluluğa 1953'te Glen Byam Shaw tarafından alınan Anthony Quayle'ye (1913- ) geçti. Topluluk içinde, Gielgud, Olivier, Redgrave ve Peggy Ashcroft gibi belli başlı oyuncular sıklıkla yer aldılar ve 1951'de yıllık olarak

yapılan birçok yapımın sayısı, daha titiz bir hazırlık sürecine olanak vermek adına azaltıldı. Topluluk ilk kez, düzenli gösterileriyle Londra'daki eleştirilenlerin dikkatini çekti ve eleştirilerde Stratford, Old Vic'in üzerinde yer aldı. 1950'lerle birlikte ise artık yeni yorumlar bir yanlılık olarak değil bir ölçü olarak kabul edilir oldu.

Savaşın sonra Londra'daki repertuar süremleri kimi zaman ticari idarelerce de desteklendi. H.M. Tennant'ın desteğiyle Jonh Gielgud 1944-45 süreminde ve 1945'ten 1956'ya kadar da Lyric Theatre Haymarket'te bir dizi önemli oyun sergiledi. Hammersmith, daha sonra turneye yolladığı birçok yapıma ev sahipliği yaptı. Edinburg, Chichester, Malvern, Glyndebourne, Canterbury ve Aldeburgh gibi festivaller de 1950'lerde İngiliz tiyatrosunun canlılığına gözle görülür bir katkı sağladı.

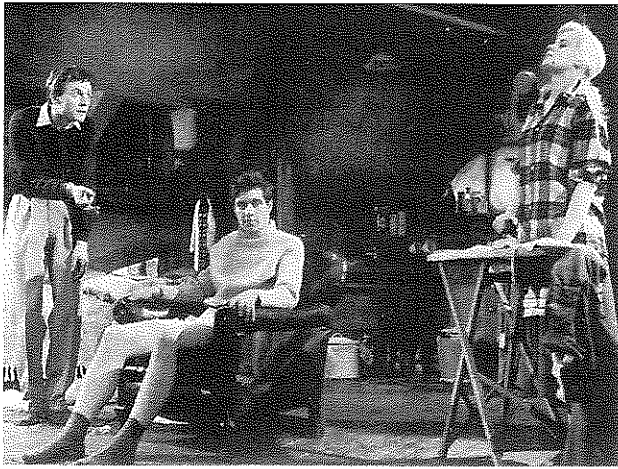
Buna rağmen, 1956'da İngiliz Tiyatrosu birçok gözlemciye kendi geçmiş ününün üzerinde yaşadığı izlenimi verdi. Tam bu sırada ise beklenmedik bir biçimde bir "renaissance" ortaya çıktı. Bu değişim, iki yapım örgütlenmesi, English Stage Company ile Theatre Workshop ve bu topluluklarla çalışan oyun yazarlarına bağlanabilir.

English Stage Company, 1956'da kuruldu ve mesleğe 1932'de oyuncu olarak başlayan, 1936'dan 1939'a kadar Michel Saint-Denis'in Londra'daki Theatre Studio'sunda eğitim gören ve savaşın sonra Old Vic topluluğunu yöneten Georges Devine'in (1910-1966) sanat yönetmenliği altında gelişim gösterdi. Öncelikle, Granville Barker topluluğunun yeri olan Royal Court Theatre'da oynayan English Stage Company yeni İngiliz oyunları ile İngiltere'de henüz görülmemiş yabancı yapıtları tanıtmaya çalışıyordu. Oynanmamış İngiliz oyunlarına destek olmak ve bunları öne çıkarmak için Devine "The Stage"te bir çağrıda bulundu ve bu çağrı John Osborne'un (1929- ) *Öfke* (*Look Back in Anger*) oyununu yazmasına neden oldu. Osborne'un oyununun 1956'da sahnelenmesi savaş sonrası İngiliz tiyatrosunda bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

*Öfke*'nin de tam anlamıyla gerçekçi olmasından görüleceği gibi, Osborne'un geçmişle ilgisini kesmesi onun dramatik yapısında değil, daha çok sınıflar arasındaki ayrımlara ve tüm sınıfların ataletine ve gönül rahatlığına karşı saldırısında bulunabilir. Oyunun başkahramanı Jimmy Porter'in ortaya koyacak hiçbir olumlu önerisi yokmuş gibi görünmesine karşın Edwardçı sözleri ağızdan düşürmeyenlerin ahlaksal, toplumsal ve politik ihanetlerini açığa vurur. Oyun, temelde ton olarak olumsuz olsa da, Jimmy Porter'in, kısa süre içinde tüm "öfkeli genç kuşak"ın simgesi haline gelmesini sağlayacak çağdaş bir başkaldırıyı yakaladı.

Osborne'un, bir sonraki oyunu olan *The Entertainer*'ın [Eğlendirici, 1957] ilk kez Laurence Olivier tarafından oynanmış başkahramanı, uyumsuz bir müzik-hol komedyenidir. Burada, İngiliz ilericiliğinin değerlerinin ve gücünün düşüşü, insanları eğlendirmeyi meslek edinen Rice ailesinin üç kuşağında simgelenmiştir. Osborne, gerçekçi sahneleri bir vodvil işleyişinde yan yana getirmesiyle Brecht'ten çok etkilendiği izlenimini vermektedir. Olivier'nin bu oyunda Archie Rice olarak aldığı övgüler onun kariyerini tazeledi ve eski ile yeni tiyatro arasında bir köprü oluşturdu. Bundan sonra, İngiliz oyuncularını giderek artan biçimde yeni oyunlarda görünür oldular.

Osborne'un 1960'tan sonraki çalışmaları, nitelik açısından çok iyi değildir. Başarılı oyunları arasında, reformcu bir din adamı üzerine psikolojik bir çalışma olan *Luther* (1961) ve orta yaşlı bir avukatın, dışardan başarılı görünen harcanmış yaşamını zihninde canlandıran *Inadmissible Evidence* [Geçersiz Kanıt, 1965] sayılabilir. Bunun yanında Osborne, birçok da başarısız oyun kaleme almıştır. Bunların arasında, *A Patriot for Me* [Bana Göre Bir Yurtsever, 1965], *Hotel Amsterdam* [Amsterdam Oteli, 1968], *West of Suez* [Süveyş'in Batısı, 1971] ve *Watch it Come Down* [Bak, Düşüyor!, 1976] sayılabilir. Eleştirmenler, onun ilk çıkışındaki ümit vericiliği zamanla yitirdiğine inansalar da, Osborne savaş sonrası oyun yazarlarının en önemlilerinden biri olarak kabul edilmelidir.



Resim 18.23

Osborne'un *Öike* adlı oyunu. Royal Court Theatre, 1956. Oyuncular, Kenneth Haigh, Alan Bates ve Mary Ure. Yönetmen: Tony Richardson. Foto: Houston Rogers.

Osborne'dan sonra, Royal Court'un ilk yıllarındaki en önemli yazar hiç kuşku yok ki, *Live Like Pigs* [Domuzlar Gibi Yaşa, 1958], *Çavuş Musgrave'in Dansı* [Sergeant Musgrave's Dance, 1959], *The Happy Haven* [Mutlu Sığınak, 1959], *Armstrong's Last Goodnight* [Armstrong'un Son İyi Geceleri, 1964] ve benzeri oyunlar yazan John Arden'dir (1930- ). Arden'in yapıtları hem çokça övgü almış hem de karışık, karmaşık olmakla yargılanmıştır. Çünkü o çağdaş sorunları işlemiş ama belli bir tarafta yer alır görünmemiş; seyirciler de onun amacının ne olduğunu anlamakta zorlanmışlardır. Ama, pratikte oyunlarının hepsi aynı temayı takip etmektedir: Düzen ve karmaşa, uyum ve özgürlük, kalıplar ve ilkeler koymak isteyenlerle böylesi çabalara direnenler arasındaki çatışma. 1967'den sonra, Arden oyunlarının büyük bir çoğunluğunu bütün bunların üzerinde, toplumsal mesajlar taşımak ve toplumsal değişime etki yapmak isteğinde olan karısı Margaretta D'Arcy ile ortaklaşa yazmıştır. Bundan sonra Arden'in yapıtları, İngiliz politik ve toplumsal amaçları üzerine bir yorum getirmek adına Kral Arthur efsanesini kullandığı *Island of the Mighty*'de [Güçlüler Adası, 1972] olduğu gibi, giderek daha çatışkısız bir hal almıştır.

Royal Court, yeni yapıtlara öncelik vermeyi birincil olarak öne çıkardıysa da, geniş ölçüde *Lysistrata*, *Country Wife*, *Major Barbara* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* gibi eski oyunları da sergilemiştir.

Theatre Workshop ise 1945'te, hem sanatsal hem de toplumsal bağlamda ticari tiyatrolardan hoşnut olmayan bir grup genç insan tarafından kuruldu. Jean Littlewood (1914- ) kısa süre içinde grubun lideri oldu. Topluluk, hiçbir finansal kaynağı olmaksızın 1953'te Londra'nın bir banliyösü ve işçi bölgesi olan Stratford'ta yerleşmeden önce bir İngiltere ve anakara turnesi yaptı. Topluluğun en önemli çalışmaları ise, Paris'teki dünya festivalinde görünerek uluslararası bir ün kazandıkları 1955 ile Littlewood'un topluluktan istifa ettiği 1961 yılları arasında yer aldı.

Özellikle, iki oyun yazarı Behan ve Delaney Theatre Workshop ile çalıştılar. Brendan Behan'ın (1923-1965) ilk yapıtı *The Quare Fellow* [Kavgacı] 1945'te yazıldı ve 1950'de ise Theatre Workshop'ta oynandı. Bu oyun, ciddi ve komik olanın bir karışımıydı. Bir tutsağın idamı öncesinde bir hapisanede yaşananlardan bir kesiti göstermekteydi. *The Hostage* [Rehine, 1958] de buna benzer biçimde, bir I.R.A. suçlusunun beklenen ölümü ve ona misilleme olarak öldürülecek bir rehinenin çevresinde dönmektedir. Şarkılar, danslar ve karakter vinyetleri gibi birçok bölüm oyuna canlılık katmaktadır. Shelagh Dela-



Resim 18.24

Joan Littlewood'un *Ah, Ne Güzel Bir Savaş!* oyunu. Theatre Workshop, 1963. Tasarım: John Bury. Foto: *The Report*.

ney'in (1939- ) *A Taste of Honey* [*Bir Tadım Bal*, 1958] oyunu da, genç bir kızla onu yakın takibe alan pasaklı annesinin öyküsüdür.

Theatre Workshop, bununla birlikte yapım biçemiyle de ilgi çekti. Bunun kuşkusuz en iyi örneği, I. Dünya Savaşı üzerine acı bir satir olan *Oh, What a Lovely War!* [*Ah, Ne Güzel Bir Savaş*, 1963] oyunudur. Littlewood, 150'den fazla yapımın yönetmeni olarak topluluğun yaklaşımının da belirleyicisi oldu. Daha çok Brechtçi gelenekle müzikal geleneğini kullanan Littlewood, ayrıca özellikle aksiyonda ve doğaçlamada "çizgisel gelişim" tekniğiyle Stanislavski'yi de kullandı. Onun asıl amacı, emekçi sınıfların tıpkı bir eğlence yerine ya da ucuzluk pazarına gider gibi bir düzenlilik ve istek içinde gidebileceği bir tiyatro yaratmaktır. O, halk eğlencesinden aldığı teknikler çerçevesinde kalıcı bir mesaj ya da kayda değer bir içerik koyma arayışındaydı.

Topluluğun başarılı yapımlarından bazıları ticari tiyatrolara taşındı ve bu uygulama topluluğu o denli zaafa düşürdü ki, Littlewood sonunda istifa etti. Littlewood bundan sonra topluluk için kimi oyunlar yönettiyse de

topluluk 1955'ten 1960'ların ilk yarısına kadar olan süredeki yaşamsal gücünü daha fazla sürdüremedi.

Tabii ki, tüm önemli yeni oyun yazarları English Stage Company ya da Theatre Workshop ile bağlantılı değillerdi. Bu topluluklarla bağlantısız olarak ortaya çıkan oyun yazarları arasında kuşkusuz en önemlilerinden biri 1950'lerde İngiltere'nin en toplumcu oyun yazarı olan Arnold Wesker'dır (1932- ). Onun en bilinen yapıtları, sosyalist hareketteki amaç duygusundaki gerilemenin izlerini yansıtan ve işçilerin küçük şeylere yönelindiklerinden dolayı, hastalıklarını iyileştirmek için yanlış yollara saptıklarını gösterme çabasında olan bir "üçleme"dir: *Chicken Soup with Barley* [*Şehriyeli Tavuk Çorbası*, 1958], *Kökler* (*Roots*, 1959) ve *I'm Talking About Jerusalem* [*Kudüs'ten Bahsediyorum*, 1960]. Wesker, *Mutfak'ta* (*The Kitchen*, 1958) büyük bir restoranın küçük evreni içerisinde, işçi sınıfının çalışma koşullarını ortaya koyarken, *Chips with Everything* [*Her Şeyle Cips*, 1962] ise askere alınan insanların sömürüldüğünü ve eğlenceden, sanattan ve her türlü yaşam koşullarından sistematik olarak mahrum bırakıldıklarını göstermek için bir hava kampını kullanır.

1962 yılında Wesker, adını Trades Union Congress'te [İşçi Sendikaları Kongresi] sanatın işçiler arasında yaygınlaştırılmasını içeren 42 numaralı çözüm maddesinden alan, Center 42 adındaki işçi sınıfı sanatsal hareketinin lideri durumuna geldi. Center 42 ile Wesker ülke dışındaki festivallere yüksek nitelikli oyunlar ve müzik sağlamaya kalktı ama 1962 yılındaki kısa erimli bir enerji patlamasının ardından hareket duruldu ve 1966'dan 1970'e kadar, Londra'nın kuzeyinde bir demiryolu atölyesinden dönüştürülmüş olan Round House'a hapsedildi. 1942'de Center 42 dağıtıldı. Wesker 1962'den sonra çok az yazdı. Bundan sonraki yapıtları arasında, ününü borçlu olduğu ilk yapıtlarına benzemediği için sınırlı bir başarı kazanan, *Dört Mevsim* (*The Four Seasons*, 1966), *The Friends* [*Dostlar*, 1970], *Love Letters on Blue Paper* [*Mavi Kâğıta Aşk Mektupları*, 1978] sayılabilir.

Bir diğer önemli oyun yazarı Peter Shaffer da (1926-) yazmaya 1950'lerde başladı. Shaffer, *Five Finger Exercises* [*Beş Parmak Alıştırması*, 1958] gibi gerçekçi oyunlardan *The Private Ear and Public Eye* [*Özel Kulak ve Kamusal Göz*, 1962] ve *Karanlıkta Komedi* (*Black Comedy*, 1965) gibi absürdist güldürülere varan geniş bir yelpaze içinde yazdı. Shaffer, en çok Peru'nun İspanyol fethini anlatan bir öykü olan *The Royal Hunt of the Sun* [*Güneşin Soylu Avi*, 1964] adlı oyun ile tanınsa da, yine bu oyun nedeniyle, "tanrı kavramını tanımlamaya kalkışmak"la suçlandı. *Küheylan* (*Equus*, 1973) atları kör eden



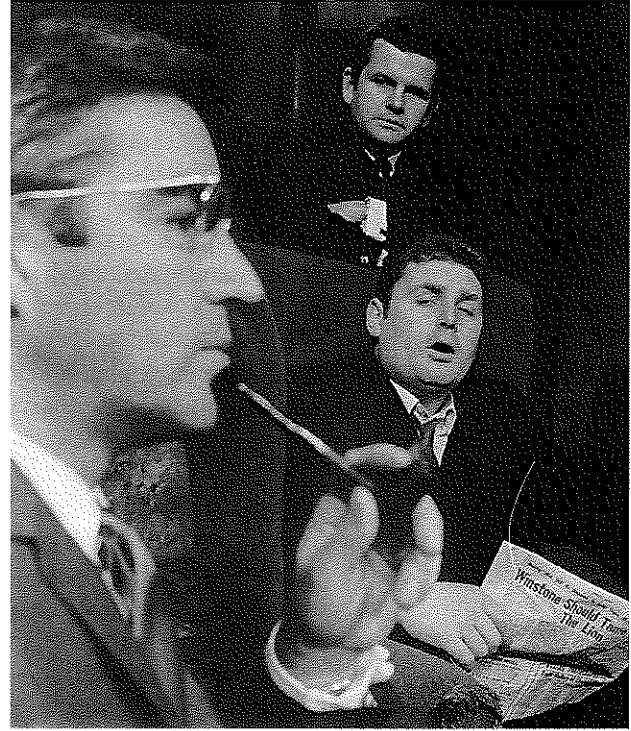
Resim 18.25  
Peter Shaffer'ın *Güneş'in Soylu Avı* oyunu. National Theatre, Londra 1964.

bir çocuk ile onu tedavi eden psikiyatrist üzerine psikolojik bir çalışmadır. *Amadeus* (1979) çocuksu ve sakar yetenek Mozart'ın, nazik ve kıskanç rakibi Salieri tarafından yıkılışını gösterir. *Yonodab* (1985) ise İncil'den alınmış bir konu üzerine kuruludur. Bu oyunlarla Shaffer, kendi sanatını ustaca kullandığını göstermekte ve çağımızın en yetenekli oyun yazarlarından biri olmayı hâlâ sürdürmektedir.

Bunun yanında, ilgi toplayan birçok oyun yazarının içinde, ahlaksal ve dinsel konular üzerine yazdığı, *The Living Room* [Oturma Odası, 1953], *The Potting Shed* [Çöken Baraka, 1957] ve *The Complaisant Lover* [Hoşgörülü Aşık, 1959] gibi oyunları ile Graham Greene (1904- ) ve kendi kendini aldatma ve başarısızlık üzerine Çehovvari bir oyun olan *Flowering Cherry* [Çilek Çiçeği, 1957], Sir Thomas More'un hayatı ve kurban edilmesi üzerine bir oyun olan *Her Dönemin İnsanı* (1960), I. Elizabeth ve İskoç Kraliçesi Mary'nin öyküsünün işlendiği *Vivat, Vivat Regina!* (1970) ve Rus Devrimi'ni ve bunun sonrasını ele alan *State of Revolution* [Devrim Durumu, 1977] oyunları ile Robert Bolt (1924- ) bu dönemde ilgi çektiler.

Ama bu dönemde, en büyük uluslararası ünü yakalayan oyun yazarı, kariyerine önce oyuncu olarak başlayan ve 1957'de *Oda* (*The Room*) adlı oyunu ile yazarlığa geçen Harold Pinter'di (1930- ). Bu tarihten başlayarak sürekli olarak tiyatro, sinema ve televizyon için yazdı. Onun sahne yapıtları içinde, *Git-Gel Dolap* (*The Dump*

*Waiter*, 1957), *Doğum Günü Partisi* (*The Birthday Party*, 1958), *Kapıcı* (*The Caretaker*, 1960), *Eve Dönüş* [*The Homecoming*, 1965], *Old Times* [Eski Günler, 1970], *No Man's Land* [İssız Topraklar, 1975], *Aldatma* (Betrayal, 1978) ve *A Kind of Alaska* [Bir Çeşit Alaska, 1982] sayılabilir. Bunlar birbirlerinden çok farklı olmasına karşın, Pinter'ın oyunlarında genellikle birkaç temel özellik belirgindir: Bir tehdit ve gizem havasında gelişen günlük, sıradan durumlar; açıklanamayan, açığa vurulmayan, belirsiz güdüler ya da geçmişe ait bilgiler ve otantik, görünüşte doğal ve dikkatlice, incelikle işlenmiş bir konuşma düzeni. Pinter'la birlikte sessizlik konuşma düzeninin ayrılmaz bir parçası oldu. Ve o tüm konuşmayı, karakterin kendi ruhsal çıplaklığını örtme çabasının sonucu olan bir strateji biçimi olarak işledi. Böylece, "konuşulmayan bir altmetin" de konuşma düzeni kadar önemli oldu. Pinter'ın oyunlarında başlangıçta her şey eğlendirici ve keyif verici bir biçimde belirsiz görülür ama oyun tam anlamıyla adım adım kaygıya, pathos'a, karakterin kimi kötü durumlarla karşılaştığında oluşan korkuya ve



Resim 18.26  
Pinter'ın, 1965'te Royal Shakespeare Company'de yapılan *Eve Dönüş* oyunu. Teddy rolünde Michael Craig, Joey rolünde (oturan) Terence Rigby ve Lenny rolünde Ian Holm. Yönetmen: Peter Hall.



Resim 18.27  
*VI. Henry. Güller Savaşı* derlemesinin bir bölümü, 1964. Yönetmen: Peter Hall. Tasarım: John Bury. Tom Holte Theatre Photographic Collection.

kendilerini, genellikle dışardan gelecek ya da oyunun geçtiği ortamda ortaya çıkacak bilinmeyen, genellikle de tanımlanamayan tehlikeye karşı koruma arayışına döner. Bir oyun yazarı olarak Pinter, Beckett ile Çehov arasında bir yere denk düşer. Beckett gibi karakterlerini gerçekliği olmayan bir evrende, yalıtılmış bir biçimde, kaygılarıyla boğuşmaya bırakırken, Çehov gibi de, geçmişe ait gerçekçi bir yapı ve daha derin çatışmaların ve belirsizliklerin gizlendiği ya da sıklıkla kaçamak cevaplardan oluşan, eylemi öncelleyen bir konuşma düzeni yaratır.

Savaş sonrasında İngiliz tiyatrosunun yol kat edebilmesi, destekler konusundaki tavrın değişimi ile olası hale gelmiştir. II. Dünya Savaşı'na kadar sanata doğrudan bir yardım hiç verilmemişti. 1940 yılında, CEMA [Council for the Encouragement of Music and the Arts – Müzik ve Güzel Sanatları Teşvik Kurulu] savaş süresinde ortaya çıkan yapıtları desteklemek adına 50.000 sterlin verdi. CEMA 1945 yılında, hükümet fonlarıyla desteklenen ve yardımın nasıl dağıtılacağına karar veren bir bağımsız kuruluş olan, Arts Council'e dönüştü. Bununla birlikte parlamento 1948 yılında, yerel yönetimlere sanatı desteklemek adına gelirlerinin bir kısmını paylaşım yetkisini verdi. Sonuç olarak, kimi yerel yönetimler yerleşik, yerel topluluklara ödenek verdi. Bunlar, 1960'larda bütün Britanya'da, klasiklerden ve yeni yapıtlardan oluşan,

karışık bir repertuara sahip 50'den fazla topluluktu. Bu topluluklardan en iyileri, Bristol, Birmingham, Manchester, Nottingham, Coventry ve Glasgow'daydı.

English Stage Company'ye ek olarak, 1960'tan sonraki İngiliz tiyatro yaşantısında iki topluluk özellikle önemliydi: Royal Shakespeare Company ve National Theatre. 1961 yılında Stratford Memorial Theatre'a yeni bir ad ve imtiyaz verildi ve topluluğun adı Royal Shakespeare Company (RSC) oldu. Topluluk, bu yeni konumunu büyük ölçüde, yönetmenlik kariyerine 1955'ten sonra başlayan ve 1957'den itibaren Stratford'ta çalışan ve 1960 yılında da topluluğun yöneticisi olan Peter Hall'a (1930- ) borçludur. Bu yeni durumun bilinciyle Hall öncelikle topluluğun en temel sorunlarından birini yenmeye çalıştı. Bu da, topluluğu bir arada tutamamak, bir ensemble oluşturamamaktı. Çünkü Stratford'ta tiyatro süremi her yıl ortalama altı ay sürüyordu. Hall, bu durumun üstesinden gelmek için Londra'daki Aldwych Theatre'ı kiralarak topluluğu yıl boyunca çalışır hale getirdi. Bu tarihten itibaren topluluk enerjisini Stratford ve Londra arasında bölmüş oldu. Hall ayrıca repertuarı, Shakespeare oyunları dışına çıkacak biçimde genişleterek, oyuncuların dencyim kazanmalarını sağladı.

1962 yılıyla birlikte RSC'nin etkinliği Peter Brook ve Michel-Saint Denis'in de yönetici kadroya dahil ola-



Resim 18.28  
Peter Brook'un 1970 yılında yaptığı *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*. Oberon ve Puck (trapezin üstündekiler) aşağıdaki Titania'yı izliyorlar. Tasarım: Sally Jacobs.

cağı biçimde genişledi. RSC ayrıca dencyzel bir programa da başladı ve 1963-64 süreminde Peter Brook, Charles Marowitz ile ortaklaşa "Vahşet Tiyatrosu" başlığı altında bir dizi program geliştirdi. Bu süremin dışında gelişen Weiss'in *Marat/Sade*'nin Brook tarafından sahnelenmesi ise dönemin en etkileyici yapımlarından ve aynı zamanda da Artaud'nun kuramına en çok dikkat çeken çalışmalardan biri oldu. 1960'ların ortasında RSC, Hochhuth, Pinter ve birçok eski ve yeni İngiliz ve uluslararası yazarın oyunları ile geniş bir yelpazeye yayılmış repertuarı ve yenilikçi tekniklerle sahnelediği oyunlarıyla, en büyük *avant-garde* topluluğuydu.

Hall'un yönetimindeki RSC, en karakteristik yapımlarında daha çok Brecht'e borçlu olduğu yalınlaştırılmış bir gerçekçiliği kullandı. Replikler ölçülü vuruşlarla ses-



Resim 18.29  
National Theatre'in Strindberg'in *Ölüm Dansı* yapımı, 1967. Oyuncular, Geraldine McEwan, Robert Stephens ve Laurence Olivier. Foto: Zoë Dominic.

lendiriliyordu. Görsel biçemlerini ise daha çok, Hall'un 1963'ten sonraki bir numaralı tasarımcısı olan John Bury'e (1925- ) borçluydular. Bury, bezemeci ve yansıtmacı bir sahne tasarımı kaçındı. Onun tasarımı daha çok, işlevsel, iskeletimsi yapılardan oluşuyordu. Giysiler ve aksesuarlar kullanılmış izlenimi veriyordu. Hall'un çalışmalarının en yüksek noktasını, Shakespeare'in tarihsel oyunlarını "dönüşümlü" olarak sunduğu ve tümüne *The War of the Roses* [*Güller Savaşı*] adını verdiği, 1963-64 süremindeki çalışmasıdır. RSC ile çalışan yönetmenler arasında en etkileyicisi Peter Brook'tu (1925- ). Yirmili yaşlarına gelmeden yönetmenliğe başlayan Brook, Stratford'ta ilk kez 1946 yılında çalıştı. 1950'lerde, Olivier, Paul Scofield ve Lunts gibi oyuncuların yer aldığı, Shakespeare, Fry, Anouilh, Eliot, Dürrenmatt ve Genet gibi yazarların oyunları ile ününü pekiştirdi. Ama onun en bilinen yapımlar dizisi 1960'tan sonra yaptıklarıdır. Bunların arasında *Kral Lear* (1962), *Marat/Sade* (1964), *Fırtına* (1968) ve *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (1970) en ünlüleridir. Bir yönetmen olarak Brook, birçok kaynaktan ödünç aldıklarını, kendi canlı deneyimi adına kullanan, eklektik bir yenilikçi değildi. Örneğin *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* için Meyerhold'u, dell'Arte'yi, sirk



ve 1960'ların radikal tiyatro gruplarını kullandı ama sonuçlar tamamen kendisine aitti. Bu yapımında Brook, oyunu perili ormanların ve masalların romantik ortamından çıkararak, çağıyla daha çok ilgili hale getirmişti. Brook, metni aşkın keşfedilmesi olarak almış ve Theseus ve Hippolyta ile Oberon ve Titania'da aynı oyuncu çifti kullanmış ve büyüleyici sahneleri, soylu nişanlı çift için aşk üzerine dersler olarak kullanmıştı. Sahne, üç taraftan beyaz, çıplak ve yalnızca üzerinde arkada görünmeyen birbirine yakın iki kapı ile bölünen duvarlarla çevrilmişti. Orman, gevşek biçimde balık kamışlarına tutturulmuş metal yaylarla oluşturulmuştu. Uçma sahneleri ise, dekor içinde yer alan ve alçalıp yükselen trapezlerle gerçekleştirilmişti. Oyuncuların çoğu kostüm olarak bir çeşit işçi tulumu giyerken, arada *commedia dell'arte* ve sirk giysileri de kullanılmıştı. Bütün bu ayırıcı özelliklere rağmen, metin şiirsel değerinden hiçbir şey kaybetmemişti. Bu tür yeni ve imgesel yaklaşımlar Brook'u çağın en önemli ve en etkili yönetmenlerinden biri yapmıştı.

1960'ların başında, RSC'nin National Theatre'da güçlü bir rakibi ortaya çıktı. İngiltere uzun süre böyle bir girişim üzerine düşünse de, ulusal tiyatroyu kuran en son Avrupa ülkelerinden biriydi. Parlamento'nun topluluğun kurulmasıyla ilgili onayı 1940'larda olmasına karşın, karar Old Vic'in feshedildiği ve binasının da yeni bir topluluğa tahsis edildiği 1963 yılına dek hayata geçmedi. Topluluğun yönetmeni Laurence Olivier ve yazınsal danışmanı Kenneth Tynan'dı. National Theatre kısa bir süre içinde, tam anlamıyla eklektik oyun seçimi ve yapım tarzıyla olağanüstü bir üne kavuştu. Her yapım için o metne en uygun ekibi oluşturma arayışına girdi. Sonraları, birçok İngiliz ya da yabancı yönetmeni (bunlar arasında Brook, George Devine, Jonathan Miller, Franco Zeffirelli, Ingmar Bergman ve Victor Garcia vardı) ve tasarımcıyı (Motley, Sean Kenny, Josef Svoboda ve René Alio) kullandı. Topluluk ayrıca zaman zaman deneysel oyunlar da sahneledi. Genellikle RSC bir yönetmen tiyatrosu ve English Stage Company bir oyun yazarı tiyatrosu olarak nitelenirken National Theatre'ın bir oyuncu tiyatrosu olduğu söylenir.

## İTALYA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

II. Dünya Savaşı sonrasındaki İtalyan oyun yazarlığı, bir yüzyıl önce yaşanan, kimi bölgesel ağızları kullanmayı gerektiren bir gerçekçilik talebiyle, daha yazınsal bir konuşma gerektiren evrensellik istemi arasındaki tartışma-

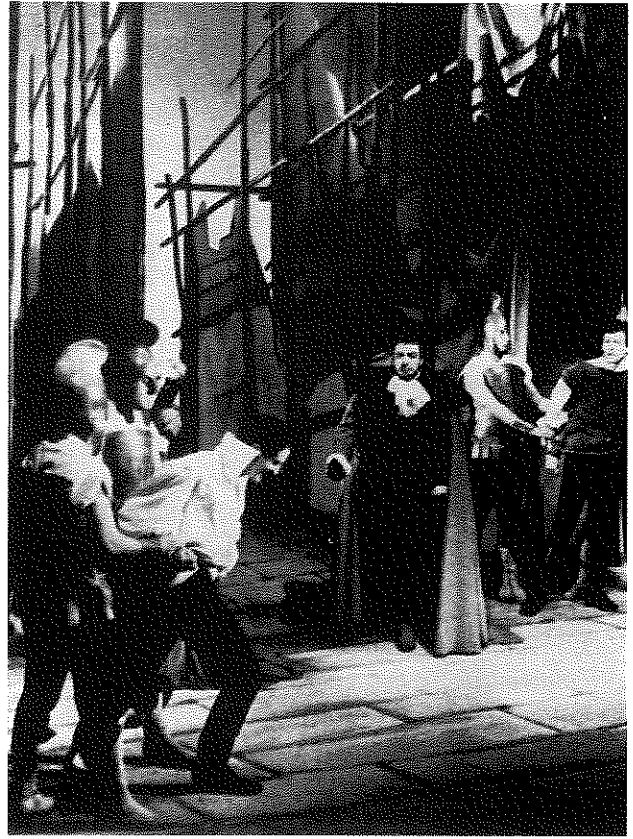
nın devam etmesi nedeniyle zorlu bir durum yaşamaktaydı. Sonraları, oyun yazarları doğal olarak kendi düşüncelerine göre yazdılar. Bir oyun yazarı genellikle ulusal anlamda bir ün yakalayabilir ama İtalya'da yalnızca biri, Betti, savaş sonrası dönemde uluslararası anlamda bir konuma sahip oldu. Ugo Betti (1892-1953) oyun yazarlığına 1927'de başladı ama adını daha çok *Adalet Sarayında Rüşvet* [*Corruzione al Palazzo di Giustizia*, 1948], *Kraliçe ve İsyanlılar* [*La regina e gli insorti*, 1951] ve *Yanık Çiçek Yatağı*'nın [*L'aiula bruciata*, 1953] da bulunduğu son yapıtlarıyla duyurdu. Betti'nin tüm oyunları, özellikle bürokratik anlamda güç sahibi olanların vicdani çatışmaları üzerine kuruludur. Onun öncelikli ilgi alanı, suç ve savaş sonrası bilincinde güçlü bir etki yaratmaktır.

Bu dönemde, iki oyun yazarı daha, Fabbri ve Filippo da uluslararası anlamda ün kazandı. Diego Fabbri (1911- ) geleneksel biçimdeki oyunlar yoluyla kilisenin öğretilerini desteklemiştir. Oyunlarından, İsa'nın dünyadaki varlığından kaynaklanan zorlukları anlattığı *İsa'nın Duruşması* (1955) en iyi yapıtıdır. Eduardo de Filippo (1900-1984) 1930'larda yazmaya başladı. Napoli'de yaşamasına ve Napoli ağzını kullanmasına karşın, iktidara, rahatsızlıklara ve örseleyici aile ilişkilerine karşı savaşım sürdüren karakterleri gösterdiği oyunları evrenselliği yakaladı. Çok yakından gözlenmiş yerel ayrıntılar içinde ciddi, komik ya da patetik olanı birbiri içinde başarıyla verdi. En iyi yapıtları arasında, *Napoli'nin Milyonerleri* (1945), *Filumena* (1946), *Cumartesi, Pazar, Pazartesi* (1959) ve *Patron* (1960) sayılabilir. De Filippo bu oyunları yanı sıra, uzun yıllar, kardeşi ve İtalya'nın en ünlü oyuncularından Peppino de Filippo (1903-1980) ile birlikte çalışan, iyi bir oyuncuydu da.

Bu dönemde, yapımlar bakımından turne toplulukları egemenliklerini sürdürdülerse de bunun yanı sıra birkaç yerleşik topluluk da kurulmuştu. Bu yerleşik topluluklardan en önemlisi, 1947'de Milano'da Giorgio Strehler tarafından kurulan Piccolo Teatro'ydu. Topluluğa, Milano Belediyesi tarafından, kira alınmayan bir tiyatro binası verildi ve daha sonra aynı topluluk İtalya'da ilk devlet yardımını alan topluluk oldu. Piccolo Teatro, 20-30 oyuncudan oluşan kapalı, yerleşik bir topluluk ve bir tiyatro okuluydu. Ağırlıklı olarak Goldoni, Brecht ve Shakespeare'in yapıtlarından oluşan oyunların dörtte üçünü Strehler yönetiyordu ama kimi oyunları yönetmek için çok tanınmış yabancı yönetmenler de davet edildi. Strehler ağırlıklı olarak, Brechtçi teknikleri kullanan Luciano Damiani (1923- ) ve Ezio Frigerio (1930- ) gibi tasarımcılarla çalıştı. Piccolo Teatro, yurtdışına yaptığı turneler dolayısıyla yalnızca İtalya'nın en iyi topluluğu olmakla



Resim 18.30  
Giorgio Strehler'in Goldoni'nin *İki Efendi'nin Uşağı* yapımı. Piccolo Teatro, Milano. Dekor: Ezio Frigerio. *Scene Design Throughout the World Since 1950*.



Resim 18.31  
Vittorio Gassman'ın Alfieri'nin *Oreste*'sini sahnelemesi, 1957. Dekor: Gianni Polidori. *World Theatre*.

kalmadı, dünyanın da en iyi topluluklarından biri oldu. İtalya'nın diğer bölgelerinde de yerleşik tiyatrolar kuruldu. Bunların en iyilerinden biri, hiç kuşku yok ki, 1952'de kurulan ve Luigi Squarzina (1922- ) tarafından yönetilen Cenova'daki Teatro Stabile'ydi. Teatro Stabile daha sonra, 1955'te, Torino'da da kuruldu ve Gianfranco de Bosso (1924- ) tarafından yönetildi. 1960'larda İtalya'da bu yerleşik toplulukların sayısı 10'du.

Buna rağmen birçok kent turne topluluklarına bağlıydı. Bunlardan üçü özellikle çok önemliydi. Film yıldızı olarak uluslararası bir ün kazanan ama daha çok, İtalya'nın en büyük klasik oyuncusu olarak tanınan Vittoria Gassman (1922- ) zaman zaman eskinin belli başlı yapıtlarını sahnelediği topluluklar kurdu. Giorgio de Lullo'nun (1921- ) yönetici ve önde gelen yönetmeni; Rosella Falk'ın (1926- ) yönetici; Ronollo Valli (1925- ) ve Elsa Albani'nin karakter oyuncularını olarak yer aldığı Compagnia de Lullo-Falk ise 1955'ten sonraki en iyi turne topluluğuydu. Topluluk, daha sonra bu üstünlüğünü, oyuncu ve yönetmen Anna Proclemer (1923- ) ve Giorgio Albertazzi tarafından yönetilen ve İtalya'nın belki de en ünlü oyuncu ekibine sahip olan Compagnia Proclemer-Albertazzi'ye bıraktı. Bu, çoğu Strehler'in tiyatronun kıdemli oyuncularını tarafından oluşturulan topluluklar, bütün İtalya'da turne yaptılar.

Savaş sonrası yıllarda iki İtalyan yönetmen uluslararası ün kazandı. 1950'lerde İtalyan sinemasının ününü

büyük ölçüde borçlu olduğu Yeni-gerçekçilik'in kurucularından olan Luchino Visconti (1906-1976) aynı biçimselciliği sahne yapıtlarına da getirdi. En iyi çalışmalarını operada ve özellikle Maria Callas'ın oynadığı bir dizi yapımla gerçekleştirdi. Franco Zeffirelli (1923- ) ise kariyerine kendisi üzerinde belki de en çok etki yapan, Visconti'nin tasarımcısı olarak başladı. 1953'te öncelikle operada olmak üzere yönetmenliğe geçti ve 1958'de oyun yönetmek üzere yurtdışına da davet edildi. Klasikleri (onun *Romeo ile Juliet* ve *Hamlet*'i özellikle iyi kavranabilir oyunlardı) hayata geçirmekle büyük bir ün kazandı. Birçoğunun tasarımını da kendisinin yaptığı yapımların çoğunda Zeffirelli, yeni-gerçekçi dekorları ve jestleri kullandı. Bir yandan, görsel ayrıntılar içinde metni kaybetmekle suçlandığı, öte yandan ise seyirci tarafından uzak olarak algılanan tüm yapıtlara bir somutluk duygusu getirmekle övüldüğü bir yaklaşım getirdi.

## RUS TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

Savaş yılları boyunca Rus tiyatrosu büyük ölçüde moral depoladı. Birçoklarına göre, devletin denetiminin gözle görülür ölçüde esnekleşmesiyle, savaşın sonu daha geniş bir özgürlük ortamı getirdi. Oysa, 1930'lardaki kısıtlamaların birçoğu 1946'da daha şiddetli biçimde etkisini sürdürdü ve 1948 yılında, birkaç gözde tiyatroya verilenler dışında tüm destekler durduruldu. Rusya'da 950 tiyatrodan 450'si savaş sırasında yıkıldığı gibi, devletin maddi desteğinin yokluğu şiddetli bir patlamaya yol açtı. 1953 yılına gelindiğinde yalnızca 250 tiyatro binası kalmıştı.

Sanatsal kısıtlamalar, kabul edilen tek sanatsal biçim olan toplumcu gerçekçilik ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun yöntemlerinin ölçütlerine göre yapılmaktaydı. Politik denetim, 1949 yılında her tiyatronun yönetimine partiye bağlı bir komiserin atanmasıyla daha da güçlendi. Birçok batılı oyun repertuarlardan çıkartıldı ve devlet politikasını destekleyen yeni Rus oyunları beklenir oldu. Anatoly Safronov'un (1911- ) kişilerin parti amaçlarına uygun olarak nasıl eğitileceğini gösteren *Mika Karakter* (1949) ve Konstantin Simonov'un *Yabancı Gölge* (1949) ile Nikolai Pogodin'in *Missouri Valsi* (1950) bu dönemde yazılan Amerikan karşıtı oyunlardan başlıcalarıydı. Savaş sonrası oyun yazarlığının diğer örnekleri arasında, Vsevolod Vişnevski'nin *1919-Unutulmaz Yıl*'ı (1949) ve A. Stein'in *Öndeyiş*'i (1952) ise komünizmin gelişmesinde Stalin'in rolünü öven oyunlardı.

1953'te, Stalin'in ölümünün ardından birçok değişiklik ortaya çıktı. Her ne kadar, özgürlük ve kısıtlama dönemleri birbirini izlediye de, genel anlamda, özellikle 1956'da Kruşçev'in Stalin'i koyulan kurallar nedeniyle suçlamasından sonra ciddi ölçüde bir esneklik oluştu. En çok tiyatroların yönetim kurullarında hissedilmek üzere tiyatro üzerindeki baskılar sürse de, bir ön yargılaşma olarak sansür artık daha fazla uygulanmadı. Gerçekçilik egemen biçim olarak varlığını sürdürdü; öğreticilik ise en baskın amaçtı. Ama her ikisi de yaygınlığını önemli ölçüde kaybetti ve gözden düştü. Yeni oyunlarda, Alexander Volodin'in (1919- ) *Fabrika Kızı*'nda (1957) adaletsiz emirlerden kurtulma tipik hale getirilirken, Pogodin'in *Petrarca'nın Sonnet'si* (1957) yapıtında olduğu gibi romantik ve aile içi durumlar daha sıkça işlenir oldu. Victor Rozov'un *Eşit Olmayan Mücadele* (1960) yapıtında örneklenen kuşaklar arası çatışma da, yaygın bir konu haline geldi. 1960 yılı ile birlikte daha önceden yasaklanmış birçok Rus oyunu popüler hale gelirken,

Amerikan-karşıtı oyunlar ise repertuarlarda görünmemeye başladı. Propaganda amaçlı olarak klasikleri yeniden biçimleme eğilimi de gözle görülür biçimde azaldı.

Kısıtlamaların esnek hale gelmesinin bir sonucu da, birçok yabancı oyunun Rusya'da ilk kez sahnelenmesiydi. Örneğin, 1960'ta Brecht'in oyunları repertuarlarla tanışmaya başladı ve bunun hemen ardından da Miller, Osborne, Williams ve diğerlerinin yapıtları da sıklıkla oynandı. Öte yandan, büyük olasılıkla aşırı derecede "biçimselci" bulunduğu için az sayıda absürdist oyun sahnelendi.

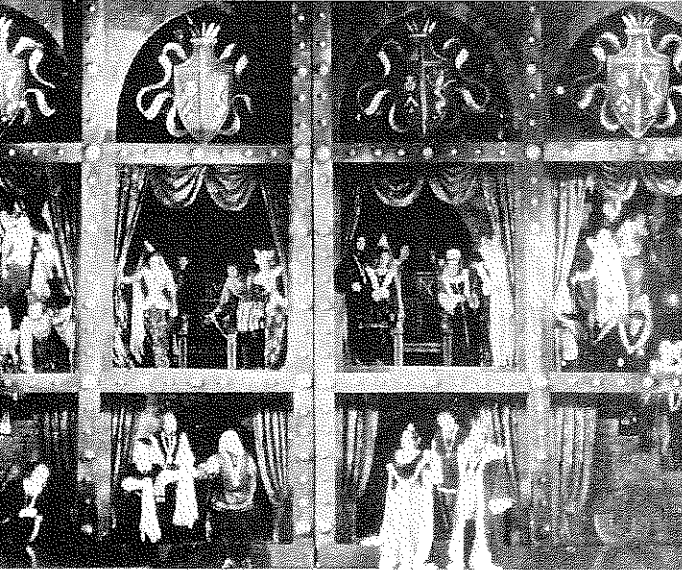
Bu değişimler, gerek destekler gerekse maaşlar ve diğer devlet ölçütleri bakımından alanının liderliğini sürdüren Moskova Sanat Tiyatrosu'nun da prestijini yitirdiğini haber veriyordu. Resmî konumuna rağmen, Moskova Sanat Tiyatrosu 1960'lara gelindiğinde seyirci tarafından bir müze olarak görülmekteydi. Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan daha aşağıda bir resmî konumu olmasına karşın Maly Tiyatrosu için de aynı şeyler söylenebilirdi.

Bu tiyatrolar prestij kaybederken, kimi tiyatrolar ise yükseldi. Diğer önemli bir değişiklik de boğenide meydana gelen değişiklikti. Eski tiyatrolardan Vakhtangov, Reuben Simonov'un yönetiminde, toplumcu gerçekçilik'e karşı en kabul edilebilir yöntem olarak, Vakhtangov'un yöntemini önermesiyle, en popüler hale geldi. Satir Tiyatrosu da, Valentin Pluchek'in yönetiminde 1954'te Mayakovski'nin *Tahtakurusu* ve *Banyo* adlı oyunlarını Meyerholdvari bir biçimde sahnelemesiyle büyük sansasyon yarattıktan sonra itibarlı bir biçimde büyüdü.



Resim 18.32

Pogodin'in *Petrarca'nın Sonnet'si* oyunu. Mayakovski Tiyatrosu, Moskova 1957. *Moscow Theatre*'tan.



Resim 18.33  
Okhlopkov'un Moskova'da 1954'te Mayakovski Tiyatrosu'nda yaptığı  
*Hamlet*.

Mayakovski Tiyatrosu'nda (eski Devrim Tiyatrosu) Nikolay Okhlopkov ise savaş öncesinde, oyuncu-seyirci ilişkisi üzerine yaptığı denemelere döndü. 1950'lerin ikinci yarısında, Podovkin'in *Aristokratlar*'ını 1930'lardaki sahnelemesinde yaptığı gibi oyun yerinin seyircilerin ortasında yer aldığı bir biçimde, yeniden sahnelledi. Okhlopkov'un savaş sonrası sahnelemeleri içinde, kuşkusuz en ünlüsü, dekorun bölünmüş küçük odacıklardan oluştuğu ve tüm aksiyonun Hamlet'in dünyaya benzeyen hapis-haneden kaçmaya kalkışması üzerinc kurulu olduğu *Hamlet*'ti. Savaş öncesinin diğer yönetmenleri, Yuri Zavadski Mossoviet Tiyatrosu'nda ve Alexei Popov da Sovyet Ordusu Merkez Tiyatrosu'nda önemlerini sürdürdüler.

Leningrad'ta Puşkin Tiyatrosu, Moskova'da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun durumuna benzer bir biçimde savaş öncesi durumunu koruyordu. 1950'lerde ise yine benzer bir biçimde prestijini büyük ölçüde yitirdi. Daha sonra Leningrad'ta en çok beğenilen topluluk Gorki Tiyatrosu oldu. 1956'dan sonra, Georgi Tovstogonov'un (1915- ) yönetiminde, klasikleri çağdaş yorumlamalarıyla dikkat çekti. Gerçekçi dekor parçalarını kullanan Tovstogonov, genellikle duvarlar, tavanlar ve benzer ayrıntılara hiç önem vermedi. Bunun yerine, aksiyonu platformun üzerine taşıyarak "yakınlaşma"

efekti benzeri sinema tekniklerini kullandı. Leningrad Komedi Tiyatrosu'nda aynı zamanda tasarımcı ve yönetmen olan Nikolay Akimov (1901-1968) yüksek ölçütler getirdi. Yaptığı önemli çalışmalarına rağmen Akimov'un resmî konumu içinde çalıştığı tiyatroya da yansıdı. Tiyatrosu bir bakkal dükkânının üzerinde genişçe bir odaydı.

Moskova'nın savaş sonrasında en yenilikçi topluluğu, 1957'de kurulmuş ve Rusya'da 1930'lardan sonra onaylanan ilk yeni topluluk olan Çağdaş Tiyatro'ydu. Oleg Yefremov'un (1927- ) önderliğinde kadrosunun büyük bölümünü ve yöntemlerini Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan ya da bu tiyatronun okulundan aldı. Bu yeni topluluğun ilk çıkışları, daha çok bugünün yaşantısına ilişkin oyunlarda (Brecht, Osborne, Shatrov, Rozov vb.) Moskova Sanat Tiyatrosu'nun incelikle işlenmiş tabloları yerine daha yalın dekorları kullanmak üzerine yoğunlaştı. Çağdaş Tiyatro, bunun yanında içlerinde *Çıplak Kral* (1933, "İmparator'un Yeni Giysisi"nden uyarlama), *Gölge* (1941) ve *Ejderha* (1943) gibi masallardan yola çıkan ve politik imalar içermesinden dolayı Sovyet otoriteleri tarafından kimi zaman yasaklanan kimi zaman ise oynanmasına izin verilen, alaycı mesellerin yazarı Yevgeny Schwarz'ı (1897-1958) yeniden ortaya çıkarttı.

1960'ların ikinci yarısında Rus Tiyatrosu, Stalinist dönemde dayatılan ölçütler ve kısıtlamalardan önemli ölçüde uzaklaştı. Ama yine de partinin isteklerini yerine getirmeye yönelik baskılar sürdü ve devlet kendi izin verdiğinin dışına çıktığı ölçüde sapmalarda varlığını hissettirmeyi sürdürdü.

## ÇEKOSLOVAKYA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI, 1940-1968

II. Dünya Savaşı'nın ardından Doğu Avrupa'nın büyük bir bölümü Rusya'nın egemenliğine girdi. Sonuç olarak, bu ülkelerdeki tiyatro da SSCB'de dayatılan kısıtlamaların benzerlerine maruz kaldı. Bununla birlikte 1956'da Stalinizmin bitmesinden sonra, özellikle Çekoslovakya ve Polonya'da kısıtlamalar azaldı ve deneysellik gözle görülür ölçüde gelişti.

Çekoslovakya, bütün bunların ötesinde, teknoloji ve tasarım alanında Josef Svoboda'nın (1920- ) çalışmalarıyla uluslararası bir etki yarattı. Svoboda mesleğe 1945'te başlamasına karşın, toplumcu gerçekçiliğin bir ölçüt olarak kabul edilmesinden vazgeçildiği 1950'li yıllara kadar kendini gösteremedi. Çalışmalarının çoğu, 1930'larda E.F. Burian'ın (1904-1959) ve Miroslav

Kouril'in (1911- ) multimedya ile yaptıkları denemelerin geliştirilmesinden oluşmaktaydı. Tabii ki bu başarı büyük ölçüde, 1957'de kurulan, Kouril tarafından yönetilen ve kadrosu ile olanaklarını deneysellik adına kullanan Prag Sahne Tasarımı Enstitüsü'ne ait sayılmalıdır.

Svoboda'nın kariyerinde dönüm noktası 1958'de yönetmen Alfred Radok ile iki proje üzerine ortak çalışmalarıyla geldi (Bu projeler, her ikisinde de, durağan ve hareketli birçok görüntünün yansıtıldığı ekranların kullanıldığı Polyekran ve Laterna Magika'ydı). Laterna Magika'da aynı zamanda canlı oyuncular da gösterinin içinde yer alıyordu. Bu biçimlerin her ikisi de 1958 Brüksel Dünya Fuarı'nda sergilendi ve oldukça büyük övgü aldı. Daha sonraları, Svoboda her oyunun gereksinimi ölçüsünde, sahneden sahneye değişebilen, tam anlamıyla hareketli bir sahne yaratma anlamında denemelerini sürdürdü. Ekranlara ve projeksiyonlara ek olarak, oyun alanının ölçüsüne ve uzamsal ilişkilere göre, ufuksal, dikey ve yatay olarak hareket edebilen platformlar ve merdivenler getirdi. Svoboda, bunun yanında kimi örneklerde olduğu gibi, sahnenin arkasında, aşağısında ya da başka bir açıda yer alan aksiyonu ya da farklı imgeleri üzerinde yansıtmak adına, aynalar, plastikler ve ağlar gibi malzemeleri sahne tasarımında kullanılır hale getirmiştir. Ünü daha çok multimedya tekniklerini geliştirmesiyle artmış olsa da, Svoboda akla gelebilecek her biçimde tasarım yapmış ve 1960'tan sonra dünyadaki en tanınmış ve en etkili tasarımcılar arasında yer almıştır.

Svoboda'nın çalışmaları, Çek tiyatrosunun yüksek niteliğine bir bütün olarak daha çok ilgi gösterilmesine neden olmuştur. 1960'larda Çekoslovakya'da aşağı yukarı 56 topluluk vardı ama yurtdışında Prag Ulusal Tiyatrosu dışında daha çok tanınanlar, çoğu 1962'de devletin denemeci toplulukları desteklemek adına Devlet Tiyatro Stüdyosu'nu kurmasından sonra ortaya çıkan, Praglı bir grup küçük topluluktu. Bu topluluklardan üçü oldukça önemlidir. Kapının Ardındaki Tiyatro 1965'te Otomar Krejca tarafından kuruldu ve Laterna Magika ile 435 koltuklu bir tiyatroyu paylaştı. Her ikisinin de baştasarımcısı Svoboda'ydı. Bu topluluk, gerek Çek gerekse yabancı oyunlar üzerine yaptığı düşünsel yorumlar ve imgesel sahne uygulamalarıyla dikkat çekti. Cinoherni (Oyuncular Kulübü) 1965'te kuruldu ve Jaroslav Vostř tarafından yönetildi. Oyunlarını 200 koltuklu bir tiyatrodan oynadı. Öncelikli olarak ağırlığı, belki de en iyi Çekoslovakya'da rastlanan, ensemble oyunculuğuna ve dünya tiyatrosundan geniş bir yelpazede oyunlar sahnelemeye veriyordu. Balustrade Tiyatrosu ise 1958'de kuruldu ve 1962'de, 1969'a dek Jan Grossman tarafından yönetildi.



Resim 18.34

Svoboda'nın, Prag Ulusal Tiyatro'da 1959 yılında yapılan Josef Topol'un *Onların Günü* oyunu için yaptığı dekor. Bu, Svoboda'nın tiyatro tasarımında Laterna Magika tekniklerine ilk başvurmasıdır. Foto: Jaromir Svoboda.

200 koltuklu bir tiyatroydu. Bu topluluk, Çekoslovakya'da absürdist tiyatroya ve süregelen oyun yazarı olarak, çağdaş Çek oyun yazarı Vaclav Havel'in (1936- ) oyunlarına yer verdi. Onun bürokrasiye acı, alaycı eleştiriler yönelttiği *Garden Parti* (1963), *Muhtıra* (1965), *Sui-kastçiler* (1974) gibi oyunları Havel'in dünya çapında tanınmasını sağladı. Çek tiyatrosunda yeni yeni görül-meye başlanan canlanma, 1968'deki Sovyet işgaliyle büyük ölçüde zedelendi.

## ULUSLARARASI GELİŞMELER

II. Dünya Savaşı'nın sonunda, yaşamın her alanında uluslararası bir ortaklık arayışı başladı. Birleşmiş Milletler'in kurulmasının hemen ardından, uluslararası anlaşmayı öngören birçok başka örgütlenme ortaya çıktı. Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) de 1947'de Birleşmiş Milletler'in kendisini yıllık ödeneklerle destekleyen eğitim, bilim ve kültür örgütü UNESCO himayesinde kuruldu. 1950'den 1968 yılına dek ITI, bilginin paylaşımını sağlamak adına süreli yayın olarak tasarlanan *World Theatre*'ı yayınladı. Bunun yanında sıkça uluslararası buluşmalar gerçekleştirdi. 1958'den başlayarak ise yıllık bir festivali,

“Theatres des Nations”u (Uluslar Tiyatrosu) destekledi. Düşünce alışverişini sağlamak adına bu dönemde diğer örgütlenmeler de çalışmalar yaptı. Bunların arasında, Tiyatro Teknisyenleri Birliği, Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği ve Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu da sayılabilir.

Uluslararası ortaklaşma dünyanın her tarafında tiyatronun gelişimini teşvik etti ve yeni kurulan devletler kendi ulusal kültürlerini yansıtmak adına bir avantaj yakaladı. Sonraları, dünyanın çok az ya da hiç tiyatrosu olmayan bölgelerinde tiyatrolar kuruldu ve bundan dolayı da coğrafi anlamda tiyatro, 1945’ten sonra, daha önce hiç olmadığı kadar yaygınlaştı.

1960’larla birlikte tiyatro, savaş yıllarının yıkıntısının da üstesinden geldi. Daha önceleri tiyatroya sahip olan birçok bölgede tiyatronun düzenli bir biçimde gelişmesine karşın, yine de İngiltere ve Fransa gibi kimi istisnalar ortaya çıktı. Ama 1960’larda, yeni eğilimler ve görüşler güç topladı ve 1968’le birlikte tiyatro olağanüstü tartışmalı ve olağanüstü canlı bir sürece girdi.

## *Tiyatro Tarihine Bakış*

Tiyatro tarihi üzerine çalışırken, öncelikle o çağın “entelektüel yükseliş”iyle ilgilenmek gerekiyor. Bu, belli amaçlar ve değerler üzerine bir anlaşmanın olduğu bir süreç midir? Belirgin ayrımları var mıdır? Eğer varsa, nedir? Savunulan ya da saldırılan şeyler nelerdir? Sorgulanmaya ya da tartışılmaya ihtiyaç göstermeyen ve en çok kabul edilen nedir? Hangi otoriteler inançları ya da kuşkuvarı desteklemektedir? Doğüstü bir güç mü? Bilimsel bilgi mi? İnsanın birikimleriyle gelişen deneyimi mi? Hiçbir süreçte amaçlar ve değerler üzerine tam anlamıyla bir anlaşma yoktur. Ama birçok dönemde düzen için gerekli bağılılığı sağlamak adına yeterli benzerlikler vardır. Bunun yanında, karmaşa yaratmak için de yeterince anlaşmazlık vardır. Her iki durumda da tiyatro bunlara yardımcı değildir; ama bu durumlardan etkilenir.

Genel olarak, 1940’a kadar bir karmaşadan söz edilebilir. Nazi temerküz kampları ve atom bombası korkusu; 1950’lerdeki soğuk savaşın hemen ardından dünyanın yok olacağı tehdidi ve yalnızca insanın akılcı davranabileceğine ilişkin değil, akılcı ve bağımlı bir toplumun inşa edebilecek bir inanç sistemi bulup bulamayacağına ilişkin de kuşkuvar doğurdu.

İnançsal olarak yaşanan bu kriz absürdist hareketi ortaya çıkarttı. Bu kriz, kuşkusuz en açık biçimde Albert Camus tarafından tanımlanmıştır:

Bir dünya kötü nedenlerle tanımlansa bile tanıdık bir dünyadır. Ama öte yandan, aniden ışıklardan ve yanılısamalardan soyutlanan bir evrende insan kendini bir yabancı olarak hissederek. Vaat edilmiş bir ülke umudundan ve yitlik bir yurdun anısından yoksun bırakıldığından dolayı onun sürgünlüğü umarsızdır. Bu, insan ile onun yaşamı arasındaki ayrılık tam olarak bir absürdite hissidir. Kimin ve neyin hakkında gerçekten “Ben bunu tanıyorum, biliyorum” diyebilirim? İçimdeki yüreği hissedebilir ve onun varoluşunu yargılayabilirim. Bu dünyaya da doku-nabilir ve aynı şekilde onun da varoluşunu yargılayabilirim. İşte, bütün bilgim burada biter ve bundan sonrası kurmacadır.

Dünyanın absürd olduğunu söylerken çok aceleci davrandım. Bu dünya kendi içinde akılcı değildir. Söylenilecek tek şey budur. Ama absürd olan, insan yüreğinde yankılar uyandıran akıldışı olan ile yabancı berraklık özleminin karşı karşıya gelmesidir. Absürd, insanın ihtiyaçları ile dünyanın akıl almaz sessizliği arasındaki bu yüzleşmeden doğmuştur.

Albert Camus “Sisifos Söyleni” [“The Myth of Sisyphus”], *The Myth of Sisyphus and Other Essays* içinde, çev. Justin O’Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1967), s. 6, 19, 21, 28.

Camus tarafından ortaya konulan bu konumdan hareketle yazıldığı izlenimi veren bir grup oyun için Absürd Tiyatro nitelemesini 1961 yılında ilk kullanan ise Martin Esslin’dir:

Absürd Tiyatro’nun alameti farikası, önceki dönemlerin test edilmiş ve kusurlu bulunmuş çocuksu yanılısmaları ve bilinçli bir biçimde aşağılanmış kesin ve sarsılmaz varsayımlarının silinip süpürülmesidir. Bu insanın konumundaki absürditenin metafizik ıstırap hissi, Beckett, Adamov, Ionesco ve Genet’in ve bu kitapta tartışılan diğer yazarların oyunlarının en yaygın temasıdır. Fakat bu, Absürd Tiyatro diye andığımız şeyi tanımlayan asıl sorun değildir. (Tiyatro da) insanın durumundaki anlamsızlığın anlamını ve mantıksal düşüncenin ve akılcı aygıtların terk edilmesinden kaynaklanan akılcı yaklaşımın yetersizliğini açıklama çabasıdır. (O) kendi temel sorunlarıyla onların açıklandığı biçimler arasında bir bütünlüğe ulaşma çabasıdır.

Martin Esslin, *Theatre of the Absurd (Absürd Tiyatro)*, gözden geçirilmiş ve güncelleştirilmiş baskı (Woodstock, N. Y., The Overlook Press, 1973) s. 4-6.

Eugene Ionesco, sadece en tartışmalı ve en başarılı absürdist oyun yazarlarından biri değil, aynı zamanda oyunlarını sahneye koyan yönetmenlere eleştirileriyle yol gösteren bir yazardır da (Bu yorumların çoğu Notes and Counter Notes'ta [*Notlar ve Karşı Notlar*] toplanmıştır). Buraya onun *Gergedan*'ının 1961'de Amerika'daki yapımı üzerine tepkilerini alıyoruz:

Oyun hakkında çıkan Amerika'daki tüm eleştirileri okudum ve her birinin oyunun çok eğlenceli olduğu hakkında hemfikir olduğumu gördüm. Ama öyle değil! Yapım, sadece biçimden yoksunluğu açığa vurmuyor; bütün bunların ötesinde entelektüel sahtekârlığı da gösteriyor. (Oyun) fanatikliğin büyümesinin ve aynı zamanda yeni doğan totaliterizmin büyümesinin, bütün dünyaya bunu yaymasının, fethetmesinin ve dönüştürmesinin nesnel bir tanımlamasıdır. Bunu Amerikalı yönetmene gerçekten de söylemeye çalıştım ve birkaç söyleşide açıklıkla vurguladım. Bu çok ciddi ve acı verici bir durum, başka bir şey değil.

Kimi eleştirilenler beni iyi olanı söylemeden sadece kötü olanı söylediğinden ötürü suçluyorlar. Mekanik bir düşünce sistemine inanmak oldukça kolay bir şey. Bir insanın kendini düşünmekten alıkoyan hazır yapım bir ideolojidense kendine ait işlemez bir çözüm bulması daha değerlidir.

New York'un büyük eleştirilenlerinden biri, beni bu düzeni yıktıktan sonra yerine hiçbir şey koymamakla ve kendisini ve bütün seyircileri bir boşlukta bırakmakla suçluyor. Bu, işte tam olarak da yapmak istediğimdir. Özgür bir insan kendini, diğer insanların çabasıyla değil kendi çabasıyla bu boşluktan çıkarabilir.

*Notes and Counter Notes, Writing On Theatre*, çev. Ronald Watson (New York: Grove Press, 1964, s. 207-211)

1950'lerdeki hoşnutsuzlukların tümü absürdist tiyatrodaki ifade bulmamıştır. İngiltere'de bu dönem içindeki en önemli etki kendilerini görece geleneksel dramatik biçimler içerisinde açıklayan "öfkeli genç adamlar"dan gelmiştir. Bugün, Osborne'un *Öfke*'si İngiliz oyun yazarlığında bir dönüm noktası olarak görülse de, birçok araştır-

macı bu konuda farklı düşünmektedir. Burada, bu en olumsuz yazılardan birinden kimi alıntılar yapıyoruz:

Bu noktada çok dürüst olmalıyız. Royal Court'taki Yazarlar Tiyatrosu'nda *Öfke* gibi oyunlar yapılırsa, bu tiyatro hiç kuşkusuz ki batmak zorundadır. Ben, kendi kendine acıyan, kaba ve bayağı başkarakterleriyle, öylesine ve boşa geçirilmiş bu gece üzerine, öfkeyle dönüp geriye bakıyorum.

J.C. Trewin, *The Birmingham Post* içinde, 8 Mayıs 1956.

İyi ki, diğerleri bunun yanında daha anlayışlıdır:

Hiç kuşkusuz ki, *Öfke* mükemmel bir oyun değil. Ama İngiliz tiyatrosunda çok sık görülmeyen, yaşamla, yaşamsallıkla dolu ve şu anda yaşadığımız hayat gibi olan, ilginç bir çalışma. Bu oyunu kaçırmayın. Eğer gençseniz size seslenecektir. Orta yaşlıysanız, size gençlerin ne hissettiğini anlatacaktır.

T.C. Warsley, *The New Statesmen* içinde.

1945 ile 1960 arasında, egemen olan yapım biçiminin, ABD'deki en iyi örneği, Elia Kazan'ın yönetmen, Jo Mielziner'in de tasarımcı olarak ortak çalışmalarıydı. Burada, onların çalışmalarını oldukça iyi açıklayan, Tennessee Williams'ın *Cat on a Hot Tin Roof* (1955) oyunu üzerine Eric Bentley'in yazısını alıyoruz:

Jo Mielziner'in dekoru bir kareden ve sadece bir yüzüyle değil bir köşesiyle seyirciye doğru uzanan eğimli bir platformdan oluşuyor. Tavanın bir köşesi yukarda, sahne yukarısını işaret etmektedir. Platformun üzerinde oturma ve yatak odasını belirleyen az sayıda mobilya vardır. Odanın dışını yansıtan merdivenler ile evin dışındaki mekân olarak düşünülen alan vardır. Duvardan bütün sahneye değişen ışık ve gölgeler yayılmaktadır.

Tıpkı, Elia Kazan'ın sadece bir yazar üzerine değil, birçok yazar üzerine yaptığı çalışmalardan bildiğimiz dünyası gibi. Bu genel plan, sadece *Arzu Tramvayı*'nda değil, *Satıcının Öümü*'nde de vardı. Aynı zamanda içsel de olan bir dışsallık. Ama daha da önemlisi, bir insanın dışsal görünüşü aynı zamanda onun içselliğidir de. Bir tiyatro tarihçisi bunu büyük bir olasılıkla, doğalcılıkla dışavurumculuğun bir karışımı olarak adlandırabilir.

Bu yapım, Amerikan tiyatrosunun ayrıcalıklı yaratılarından biridir.... Bu yapım, eski tiyatro bu anlamda hiçbir şey yapmazken, Yeni Amerikan tiyatrosu kendi yöntemleriyle (Lee Strasberg ve Harold Clurman okulu) eski tiyatronun (gösterimin gerçek görkeminin) kutsal sonunun geldiği bir noktada yetişmiştir.

Bence bunun nedeni, bu geleneğin içinde değildir. Bu görkemlin etkileyici tasarımının kaynağı, ışıklamada ve topluluğu oluşturmada, gelenek ile bireysel gösterimin karşıt niteliği arasındaki etkileşimden gelmektedir. Fiziksel yapımın dışsallığı eski tiyatroya bağlı, ama oyunculuk içsel, "Stanislavski tarzı"dır. Geleneksel dekorun içinde, sabitlenmiş konumlarında duran oyuncular, tıpkı Mr. Kazan'ın daima vermeye çalıştığı biçimde, rollerini odaklanmış ve kesintisiz bir yoğunlukta yaşıyorlar.

*The New Republic*, 4 Nisan 1955.

1960'larla birlikte, uzay çağının tüm teknolojik araçları teatral amaçlara uyarlanmış, sanatlar arasındaki engeller

yıkılmış ve her türlü multimedya olayı gelişmiştir. Josef Svoboda, teknolojik aygıtlar yoluyla tiyatronun anlatım yelpazesini genişletme arayışında olan isimler arasında belki de en çok tanınanıdır. Burada, onun Boston'da 1965'te yapılmış Luigi Nonno'nun *Intoleranza* operası üzerine görüşlerinden kimi alıntılar veriyoruz:

Sahne üzerine yerleştirdiğim birçok ekranla TV imgesini yansıtmaya çalışarak, sinema yerine televizyon tekniklerini kullandım. Stüdyo sahneden üç mil uzakta olmasına rağmen, stüdyomuzda oynanan aksiyonla koşutluk kurabildik. Tüm bu stüdyolar birbirine işitsel ve görsel monitörlerle bağlanmışlardı ve böylece oyuncular kendileri ile ilişki kuran yönetmeni görüyorlar ve sahnedeki oyuncular stüdyoda ne oynandığını görebildiler. Bu yolda yönetmen gösterimin tartımının tek belirleyicisi olmuştur.

Jarka Burian, *The Scenography of Josef Svoboda* (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1971), s. 103.



# 19

## 1968'den Sonra Tiyatro ve Oyun Yazarlığı



1968'le birlikte bütün Avrupa ülkelerinde büyük bir gerginlik ortaya çıktı. Bu gerginlikler, Birleşik Devletler'de Vietnam Savaşı etrafında odaklandı. Protestolar, şiddet içermeyen yurttaş hakları hareketlerinden, gerilla taktiklerine döndü. Şiddet, günlük yaşamın giderek büyüyen bir parçası haline geldi.

Bu protesto biçimleri ve şiddet, değişim isteklerini karşılayabilme yetisi olan toplumsal kuruluşların yapabilirliği, geleneksel değerlerin ve kalıcı göreneklerin geçerliliğine ilişkin duyulan derin kuşkuların bir işaretiydi. Bireyler ve gruplar kendi ideallerini, yükümlülüklerini kanıtlamak, kendi ölçüleriyle yaşamak ve kendi görüşlerine karşı olan her şeyi yıkmak ya da değiştirmeye karşı isteklerini var olan yasaların üzerinde görmeye başladılar. Sonuç, güçlü, ortak amaçları olmayan parçalanmış bir toplum ve karmaşaya doğru bir eğilimdi. Bu koşullar en çok Birleşik Devletler'de görülmekle beraber diğer ülkelerde de ortaya çıktı.

Tiyatro, çağının gerginliklerinden uzak kalamaz. Tiyatro da geleneğin sürmesinden yana olanlarla değişim-

den ve yenilikten taraf olanların arasındaki savaşıma yakanmıştır. Bu çatışma, tiyatronun doğası ve işlevi üzerine birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Ayrıntılı bir gözleme dayanan (üstün bir güzellik ya da düzen arayan) eski sanat anlayışına, sanatı anlık toplumsal ve politik baskıları yansıtmak ve bir değişim aygıtı olarak kullanmak isteyenlerce meydan okundu. Bu savaşım, kimi ülkelerde diğerlerine göre daha belirgin yaşandı. Görece olarak tecrit olmuş Rusya gibi ülkelerde ise pek şiddetli değildi. Ama diğer ülkelerde –özellikle Birleşik Devletler'de– genellikle coşkulu denemelere yol açtı. Gerek geleneksel gerekse yenilikçi çalışmalar için maddi destek bulmak kolaylaştığından, 1960'lar boyunca süren ekonomik başarı, tiyatroya gözle görülür bir istikrar kazandırdı. Eski ve yeni, kimi zaman rahatsız bir birliktelik içinde fakat çoğunlukla keskin bir karşıtlıkta bir arada bulundu.

1970'lerin ikinci yarısında politik ve ekonomik tutuculuk kendini yeniden öne çıkarttı ve önceki yılların coşkusu azaldı. Tiyatro bir yansılama olma eğilimine girdi.

Kendi araçlarına dikkat çekti ve sunulan işlerin eleştirilmesine ağırlık vermeye başladı.

## 1968 SONRASI İTALYA'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI

1968'den sonra da, Giorgio Strehler İtalya'nın en saygı değer yönetmeni olmayı sürdürdü. Piccolo Teatro'nun 1968'de yeni bir bina arama durumuna düşmesi, öyle görünmesine karşın, bir ulusal tiyatro olarak adlandırılmamasından dolayı Giorgio Strehler yönetimden ayrıldı. Topluluk, Strehler döneminde zaman zaman konuk yönetmen olarak çalışan Paulo Grassi'nin yönetiminde, 1972'de Grassi La Scala Opera topluluğunun yöneticisi olana dek çalıştı. Bu dönemde Strehler Piccolo Teatro'nun yönetimine tekrar geldi ve eski konumunu sürdürdü. 1968'den sonra Salzburg Festivali'nde, Paris Operası'nda, Burgtheater'da ve benzeri yerlerde yönetmenlik yaptı.

1983'te Strehler Ortak Pazar ülkelerinin temsil ettiği Avrupa Parlamentosu'nu ikna ederek, Avrupa'nın ortak kültürel mirasını ortaya çıkarmak adına kurdurduğu Theatre de l'Europe'un yönetmeni oldu. Theatre de l'Europe'un ana binası Paris'teki Odéon'du, fakat birçok yapımı Ortak Pazar ülkelerinin büyük tiyatrolarınca desteklendi. Bu yapılardan birçoğu, çeşitli Avrupa kentlerine de turne yaptı. Strehler Theatre de l'Europe'u 1983'te kendi yapımı olan Shakespeare'in *Furtina*'sıyla başlattı (Daha sonra bu oyun 1984'te Los Angeles Olimpiyatları'nda sergilendi). Strehler *Furtina*'yı tiyatro hakkında bir oyun olarak işlemiştir ve Prospero fırtınayı, oyun kişilerini ve olayları çağırın bir yönetmen/ büyücüydü. Prospero'nun seyircilerin içinde yer aldığı oyunun sonunda sahne çöker ve Prospero seyirciden, tıpkı onun oyun boyunca bir iple asılı olan ve tutsak edilmiş Ariel'i kurtardığı gibi, onların da kendisini kurtarmasını ister. Strehler, yanılmadan öğrenmek zorunda olduğumuzu ama sonra onun ardına geçmek gerektiğini önermektedir. Bu yapım, zamanının en önemli yapımlarından biri olmuştur. Strehler Theatre de l'Europe'a, aralarında Lessing, Corneille ve Strindberg gibi oyun yazarlarının yapıtlarının da yer aldığı birçok yapımla katkı sağlamıştır. Bu arada Milano'da da çalışmayı sürdürmüştür.

Diğer yenilikçi yönetmenler arasında Fo, Ronconi ve Bene sayılabilir. 1950'lerde tiyatro yapmaya başlayan ama kısa süre içinde, *İki Tabancası* ve *Siyah-Beyaz Gözleri Vardı* gibi oyunlarıyla alaycı-politik farslara yönelen Dario Fo (1926- ) orta sınıf izleyiciye ulaşmayı tasarlamıştı. Ancak, 1960'ların sonunda Fo, proletarya dev-

riminin savunuculuğuna soyunmuş ve bu andan itibaren kapitalizmle, İtalyan Komünist Partisi'yle, İtalya devletiyle, kiliseyle ve savunuculuğunu yaptığı kendine özgü sosyalizmin tüm düşmanlarıyla alay eden agit-prop oyunları yoluyla, işçi sınıfından izleyiciyi çekme arayışına girdi. Eleştirileriyle çok geniş bir yelpazeye ulaşmasıyla, Fo'nun topluluğu Teatrale della Commune (1970'te kuruldu) gerek politik sağ ve gerekse sol tarafından sürekli suçlandı. Fo'nun eşi Franca Rame onun birçok yapımında oyuncu olarak yer almasının yanında, Fo'nun birçok oyununu da ortaklaşa yazdı.

Fo'nun en popüler oyunları arasında Ortaçağ farsı ve mimi ile günlük yaşama ait öğeleri birleştirdiği *Mistero Buffo* (1969); Mussolini'nin iktidara geldiği 1911-1923 yılları arasında İtalya'daki politik olaylar üzerine kurulu olan *Hepimiz Birimiz, Birimiz Hepimiz İçin! İyi Ama Şuradaki, Bizim Patron Değil mi?* [*Tutti uniti, tutti insieme! Ma scusa, quello non e il padrone!*, 1974]; bir teröristle karıştırılan bir sanayici hakkındaki oyunu *Klakson, Borazanlar ve Burtlar (Clacson, trombette e pernacchi*, 1981) sayılabilir. Fo'nun ev kadınlarının ekonomik çöküntüye karşı isyanlarını ele alan *Bedava mı Sandın!* [*Non si paga, non si paga!*] ve bir politik isyancının polisçe yok edilmesini ele alan *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü (Morte accidentale di uno anarchico)*, İngiltere ve Amerika'da özellikle çok popüler oldu. Fo'nun çoğunlukla dev kuklaların ve halk eğlencesinden alınmış pratik oyunların kullanıldığı tüm yapımları alaycı ve teatral bir imgesellik taşımaktadır. Topluluğuyla fabrikalarda, okullarda, açık alanlarda ve seyircinin toplanabileceği her yerde oynadı. Avrupa'ya, çok ilgi ve beğeni topladığı çok geniş turneler yaptı.

Luca Ronconi (1913- ) önce Spoleto'da daha sonra ise Belgrad, Milano, Paris, New York ve diğer yerlerde sergilenen *Orlando Furioso* yapımı ile 1969'da uluslararası üne kavuşmadan önce, birçok toplulukla ve özellikle de yıllarca Vittoria Gassman ile çalıştı. Metin, Edoardo Sanguineti tarafından, Ludovico Ariosto'nun onaltıncı yüzyılda yazılmış ve mitolojik yaratıklar, esrarlı kaleler, büyücüler ve diğer düşsel yaratıklarla dolu olağanüstü uzun bir şövalye macerasını anlatan epik şiirinden uyarlanmıştı. Ronconi, episotları kısa sekanslar olarak göstermektense teatral mekânın farklı bölümlerinde eşzamanlı olarak geliştirilmiş iki ya da daha çok sahne yapmaya dair yaklaşımının şiirin okunusunun getirdiği düşlem ve düzensizlik efekti ile aynı olduğuna inanmaktaydı. Geniş ve açık bir alanda, seyircinin neyi izlemek istiyorsa oraya hareket ettirdiği aşağı yukarı 50 tekerlekli vagon vardı.



Resim 19.1  
Dario Fo'nun, 1984'te Washington'da Arena Stage'de sergilenen *Bir Anarşistin Kaza Sonucu Ölümü* adlı oyunu. Yöneten: Douglas C. Wager; Sahne Tasarımı: Karl Eigsti; Kostümler: Marjorie Slaiman; Işık: Allen Lee Hughes. Foto: Joan Marcus.

Ronconi'nin daha sonraki yapımları, daha az bilinen ama yine de imgesel olarak buna eşit yapımlardı. Ronconi, XX yapımlarında (1971) seyirciyi gruplara böldü ve her bir grubu, aralarındaki duvarların ağır ağır hareket ettiği ayrı odacıklara oturttu. Her grup sadece birkaç rahatsız edici olay görüyor ve sağdan soldan gelen sesleri duyuyordu. Tüm duvarlar ortadan kalktıktan sonra, *darbe* [coup d'état] anonsu yapılıyor ve seyirciye dağılması emrediliyordu. Ronconi, burada diktatör gücün ancak iş işten geçtikten sonra fark edildiğini göstermek istediğini söylüyordu. Ronconi, 1982'de Spoleto Festivali için İbsen'in *Hortlaklar*'ını, bir kilisenin altında, oyuncu ve seyirci alanlarını tamamen içine alacak biçimde camla kaplanmış bir mekâna uyarladı. Dışavurumsal ve ağır-çekim hareketli bu dört saatlik gösteride hayaletler siyah

ve gri giysileriyle, somut hayaletler olarak işlenmişti. 1977'te Ronconi, bundan böyle yapımlarını gerçekleştireceği Proto Tiyatro Atölyesi'nin başına geçti.

Oyuncu, yönetmen ve oyun yazarı Carmelo Bene İtalya'nın en büyük *avant-garde* isimlerinden biridir. Çok tanınmış kimi oyunları (bunların arasında *Hamlet*, *Romeo-Juliet* ve *II. Edward* sayılabilir) kendi önemli saydığı temaları ve düşünceleri ortaya çıkarmak için bozmasıyla tanınmıştır. Yaptığı *Othello*'da aşkın ve kıskançlığın farklı anlamlarını ortaya çıkarma ve oyunda bulunduğu erkek egemenliği ve bağımlılığının motiflerini vurgulama adına oyun kişilerini 8'e indirmiş, hepsini beyaz giydirmiş ve tümünü dev bir yatağın üzerine çıkartmıştır.

1970'lerin başında kimi İtalyan toplulukları, elektronik medya, gerçeküstü görsel imgeler, pantomim ve müziğe ağırlık vererek, geleneksel dramatik metinleri red-



Resim 19.2  
Ronconi'nin *Orlando Furioso*'su. İlk kez 1969 yılında Spoleto'da İki Dünya Festivali'nde sergilendi. Seyirci tarafından çevrelenen tekerlekli vagonlarda ayakta duran oyuncular görülüyor. Foto: Pic, Paris.

dettiller. Bu çok popüler gruplar arasında, La Gaia Scienze, Falso Movimento, Krypton ve Trademark sayılabilir.

İtalya, yazarlar bakımından yönetmenlerde olduğu gibi şanslı değildi. Ülke içinde tanınmış birçok yazar olmasına karşın, İtalya'nın Fo dışında uluslararası kabul görmüş, çağdaş bir yazarı yoktu. Ülke içinde tanınmış yazarlar arasında, Carlo Terron, Federico Zerdi, Franco Brusati, Guiseppe Patroni-Griffi, Raffaele Viviani ve Luigi Squarzina sayılabilir. 1970'te yapılan bir konferansta, yerli oyun yazarı çıkmamasının nedenleri üzerine farklı şeyler öne sürüldü. Bu nedenler arasında, topluluklara oyun önerecek yazımsal danışmanların eksikliği ve toplulukların yerli oyunlara şans vermek konusundaki isteksizliği en önemlileriydi. Bu sorunları aşmak için İtalyan hükümeti 1982-83'te yeni oyun yapımlarına önemli ölçüde destek verdi. Bu, yeni yapımların sayısını artırmasına rağmen, programın amaçları halen tam olarak gerçekleştirilememiştir. 1985'te hükümet, sonraki üç yıl içinde sanata 1 milyar dolar tahsis edilmesini sağlayan ve hükümetlerin tiyatroya ve diğer sanat örgütlenmelerine yapacağı yardımlar üzerine tali reformlar içeren bir yasa getirdi. Bu teşviklerin etkisi ise daha sonraları görülecekti.

## 1968 SONRASI RUS TİYATROSU

Rus tiyatrosunda 1956'da başlayan erime 1960'lar boyunca da sürdü. Gözlenen önemli bir sonuç Meyerhold'a ve Tairov'a yeniden ilgi gösterilmesi idi. 1960'larda Meyerhold'un yazılarının tamamının baskısı yapıldı ve Meyerhold'un ve Tairov'un yapımlarından oluşan sergiler çoğaldı. 1974 yılında Meyerhold'un doğum yıldönümü, özel sergiler, gösterimler, yazılar, konferanslar ve anma pullarıyla kutlandı. Birçok yöntemi halen sosyalist bir ülkede kabul edilemez görünse de, böylece Meyerhold'un itibarı iade edildi. Yine de, Meyerhold'a yeniden artan bu ilgi, egemen biçim olmayı sürdürse de toplumcu gerçekçiliğin prestijinin genel bir düşüşünün sonucudur. Bu dönemde, belki de toplumcu gerçekçilik kabul edilebilir bir seçenek olarak görüldüğü için, Vakhtangov'un yöntemi de bir popülerlik kazanmıştır.

Amerikan ve diğer batı oyunları da, gösterim biçiminin toplumcu gerçekçilikten uzaklaşmasına yardımcı oldu. Edward Albee ve Tennessee Williams gibi oyun yazarlarının oyunları giderek popüler oldu (1985 yılında, Moskova'da tam 6 tane Williams oyunu oynandı). Sovyet yönetmenler, gerçekçi olmayan sahnelene biçimlerine ve cinsel ya da önceden tabu kabul edilen temalara artan

ilgiyi batının yozlaşmasının ve bozulmuş değerlerinin üzerine yorumlar olarak tanımlayabildiler.

Devlet yetkilileri, kimi özgürleştirmeleri kabul etseler de, halen toplumcu gerçekçiliği yaşatmaya çalışıyor ve tehlikeli gördüğü sapmaları da denetim altına alıyordu. Moskova Sanat Tiyatrosu, halen en büyük resmi prestije sahipti ve oyuncularını halen en yüksek maaşı alıyordu. 1968-69'da, 70. yıldönümünün onuruna, yeni ve görkemli bir bina inşa edilerek konumunu yeniden güçlendirdi.

Çağdaş Tiyatro da, 1970 yılında kurucusu Oleg Yefremov'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nun başına geçmesiyle prestij kazandı. Yefremov, 1974 yılında, eski binalarını etkinliklerini genişletme adına elinde tutarken, öte yandan (prova odaları ve atölyeleri ile sinemadan dönüştürülmüş) kendi yeni tiyatrosuna sahip olan Çağdaş Tiyatro'da yerini Oleg Tabakov'a bırakmıştı.

Bunun yanında, en tartışmalı ve denemeci tiyatro Moskova Dram ve Komedi Tiyatrosu'ydu (Genellikle kurulduğu banliyönün adıyla, Taganka olarak anılıyordu). 1964'ten sonra, daha önce Vakhtangov Tiyatro Okulu'nda eğitmen olan Yuri Lubimov (1917- ) tarafından yönetildi. Bu okul, devingen hareket, dans, mask, kukla ve projeksiyonun özgürce kullanımını getirmiş, metinleri sıklıkla yeniden biçimlemiş ya da roman uyarlamaları yapmıştır. Topluluğun hoşgörünün sınırlarında gezen oyunlar yapma eğilimi ve "biçimselci" yapım teknikleri Taganka'yı geniş ölçüde izlenir ve tartışılır bir topluluk haline getirdi. Topluluk, daha çok genç seyirciler arasında popülerdi. Aynı zamanda, kimi zaman otoritenin yanında kimi zaman da karşısında görülebiliyordu. 1970 yılında Tiyatro Çalışanları Dernekleri Birliği kongresinde, sansür dışında bırakılan tek topluluktu. Bununla birlikte, kimi yapımları sansür edildi ve zaman zaman yasaklandı. Yine de, topluluğun 1977'de bir yurtdışı turnesi yapmasına ve bunun ardından da da Lubimov'a zaman zaman Batı Avrupa'da oyun yönetmesi için izin verildi. 1983'te batıda olduğu sırada, Meyerhold'a 1930'larda yapıldığına benzer bir biçimde, yapıtlarına karşı Sovyet duyarsızlığını kinamıştır. Yine 1984'te yurtdışındayken Taganka'daki görevinden alınmış ve Komünist Parti'den de atılmıştır. Lubimov daha sonraları birçok başarılı ve övgü alan yapımları gerçekleştirdiği (bunlardan en önemlileri Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı ile 1985'te Theatre de l'Europe için yaptığı *Ecinniler* uygulaması) batıda yaşamayı sürdürmüştür.

Taganka'nın başına Lubimov'un yerine, Rusya'nın bir başka tartışmalı yönetmeni olan ve diğer tiyatrolarda yaptığı oyunlar sansür edilen ya da repertuardan çıkartı-



Resim 19.3

Yuri Lubimov'un, Albert Camus'nün Dostoyevski'den yaptığı *Ecinniler* uyarlamasının sahnelemesi. Tasarım: Lazaridis Stefanos. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.

lan, Anatoly Efros geçti. 1979 yılında, Efros'a Minneapolis'teki Guthrie Theatre'da Bulgakov'un *Molière*'ini yapması için izin verildi. Lubimov ve Efros'un kafa karıştırıcı uygulamaları, Sovyet yönetiminin, tiyatroyu denetleme konusundaki görevini hatırlamasına neden oldu. Lubimov'un azledilmesini getiren şey, onun yapımlarından çok yurtdışında yaptığı isyankâr konuşmalar oldu.

Oyun yazarlığı da benzer bir gelişim gösterdi. Kısıtlamalar esnekledi ama yine de konulan sınırları aşmanın bedeli tıpkı, 1920'lerde birçok deneysel teknik uygulayan oyunları gözle görülür bir başarı elde eden Vasili Aksyonov'un durumunda görüldüğü gibi şiddetli oluyordu. Örneğin, Aksyonov (1932- ), *Her Şey Satılık* (1966) adlı oyununda şarkıları, dansları, maskaları ve sinemayı konformist toplum yapısını anlatmak adına kullandı. Daha sonra ise *Katiliniz* (1977) gibi kalabalıklara karşı duran kahramanlarıyla Ionesco'nun *Gergedan*'ını hatırlatan oyunları absürdist tekniklere yöneldi. Ancak, 1981 yılında Rusya'nın eleştirisini yapan bir kitap yayıncıya sürgüne gönderildi. Bugün Birleşik Devletler'de yaşamaktadır. Cengiz Aytmatov ve Kaltai Muhamedhanov *Fuji Dağı'na Tırmanış* (1973) ve G. Baklanov da *Kemerlerinizi Bağlayınız* (1975) gibi oyunlarında, otoritenin

istekleri ile yüz yüze gelindiğinde dürüstlüğü sürdürebilme sorununu ve eğer başarılı olunmak isteniyorsa bir kişinin mutlaka sistemle uyumlu olması gerektiğini dile getirdiler. Ancak bu yazarlar Sovyet sistemini eleştirmeyi kısa süre içinde bıraktılar. Son dönem oyun yazarlarının birçoğu ise vakit geçirici ya da sentimental eğlence içeren oyunlara yönelmişlerdir. Bu oyun yazarlarının en başarılıları arasında, Rus fars geleneği içinde yer alan, *Ördek Avı* (1967) ve *Chulimsk'te Geçen Yaz* (1972) adlı oyunları yazan Aleksandr Vampilov (1937-1972); kuşak çatışmasına yakalanan iki aşığı anlatan *Valentin ve Valentina* (1971) adlı oyunuyla geniş ölçüde popüler olan Mikhail Roschin (1933- ) ve iki yaşlı insan arasında uyanan aşkı işleyen *Eski Moda Komediya* (1976- Bu oyun Broadway'de 1978'de *Takla Atar mısınız?* adıyla oynandı.) gibi oyunları son zamanların en popüler ve en doğurgan oyun yazarı olan Aleksei Arbuzov sayılabilir.

Rusya'nın en beğenilen oyun yazarlarından biri de yapıtları hem Moskova Sanat Tiyatrosu'nda hem de yurtdışında oynanan Edward Radzinski'di. İlk kez, öncelikle Anatoly Efros tarafından yönetilen ve daha sonra 120'den çok tiyatrodan oynanan, sonra ise baleye ve sinemaya uyarlanan oyunu *Aşk üzerine 104 Sayfa* (1964)



Resim 19.4  
Aksyonov'un Moskova Çağdaş Tiyatro'da yaptığı *Her Şey Satılık*. Yöneten: Oleg Yefremov.

adlı oyunu ile popülerliği yakaladı. Son yapıtları ise, bir üçlemeyi oluşturan ve tarihsel kişilikleri kullanarak çağdaş dünya üzerine düşüncelerini yansıttığı *Sokrates'le Konuşmalar*, *Neron ve Seneca Zamanlarında Tiyatro* ve *Lunin: Ölüm Tiyatrosu*'dur.

Rusya'da tiyatro, dünyanın hiçbir yerinde olmadığı kadar bir popülerite kazandı. Moskova'nın 30 tiyatrosu her akşam tıka basa doldu ve hükümet istatistikleri bu katılımın ülke çapında da büyük olduğunu gösterdi. 1980'lerde Rusya'da, içlerinde 60'ı çocuk ve gençlik tiyatrosu olan, 550'den fazla tiyatro vardı. Yaz ayları boyunca Leningrad ve Moskova'nın büyük toplulukları bölgelere turne yaptı ve bölge tiyatroları da aynı şekilde büyük kentlere turne yaptı. Bunun yanında, topluluklar yerleşik toplulukları olmayan bölgelere yaşayan tiyatroyu götürdüler.

## POLONYA VE ÇEKOSLOVAKYA'DA TİYATRO

Doğu Avrupa'nın diğer bölümü gibi, II. Dünya Savaşı sırasında Polonya da Sovyet egemenliği altına girdi ama 1956'dan sonra bundan ilk kurtulan yine Polonya oldu. Daha sonra, 1960'ların ikinci yarısına kadar devlet tiyatro üzerine doğrudan baskı uygulamadı.

1956'dan sonra egemen dramatik biçim, Fransa'da-  
kinden daha alaycı ve öğretici bir biçime dönmüş olan absürdizmdi. Öncelikle, *Su Tavuğu*, *Anne ile Kötü Adam*

ve *Rahibe* gibi oyunları, savaş yıllarının gerçeküstücü yazarı olarak tanınan ve oyunları 1956 sonrasının bütün dünyada en iyi *avant-garde* oyunları olarak kabul gören Stanislav Ignacy Witkiewicz'in (1885-1939) oyunları bir moda başladı. Witkiewicz'in oyunlarına ek olarak, Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'i de absürdist tiyatronun çeşnisini meydana getiren oyunlardan biri oldu. Kısa bir süre içinde ise yeni bir oyun yazarları okulu ortaya çıktı. Bunların en önemlileri Rósewicz ve Mrozek'ti. O zamanlar ünlü bir şair olan Tadeusz Rósewicz (1921- ) oyun yazmaya 1960 yılında başladı. Onun *Kart Dizini* (1960) ve *Evi Terk Etti* (1964) oyunları, en yaygın tema olarak mutlaklık kavramını reddetme ve kayıp bir düzen arayışını kullanan ardıllarınca çokça izlenecek bir motif ortaya koyma adına çok katkı sağladı. Bu temayı daha sonra yazdığı *Lacon Grubu* (1974), *Beyaz Evlilik* (1975) ve *Bay Greddyguts'un Yola Çıkışı* (1977) gibi oyunlarında da irdelemeyi sürdürdü.



Resim 19.5  
Tadeuz Kantor'un Cricot 2 grubu ile yaptığı *Wielopole* adlı oyun. Foto: Carol Rosegg.



Resim 19.6  
Tomasewski'nin Wrocław Pantomim Tiyatrosu'nda 1978 yılında yaptığı *Kavga* adlı çalışma. Senaryo, yönetim ve koreografi: Henryk Tomaszewski. KaiDib Films International, Glendale, California.



Resim 19.7  
Grotowski'nin Calderón'un oyunundan uyarlayarak sahnelediği *Sadık Prenses* adlı oyun. Mekân, seyircinin oyunu tıpkı yukarıdan aşağıya bir ameliyatı izler gibi izlemesine olanak sağlayacak biçimde tasarlanmıştır. Grotowski'nin yaklaşımıyla bu yapımda, simgesel anlamda "ruhsal operasyon" ortaya çıkmıştır. Foto: Agence de Presse Bernand, Paris.

Rósewicz, Polonya'da çağdaş oyun yazarlarının en önde geleni olmasına karşın, yurtdışında bu ünü, oyunları daha çok bir karikatür estetiğinde olan Slawomir Mrozek (1930- ) tarafından geçilmiştir. Örneğin, *Polis* (1958), gizli polisin işten atılmalarına karşı içlerinden birini düşman ajanı yaparak nasıl bu durumdan kurtulduklarını anlatan Mrozek'in kısa oyunlarından biridir. Mrozek, bunun yanında, en bilineni, 1960'ların ikinci yarısında Avrupa'daki yeni oyunlar arasında en popüler oyun olan *Tango* (1965) olmak üzere uzun oyunlar da yazmıştır. *Tango*, yalnızca zorbalığın gerçek anlamda etkili olabileceği ve sadece insansal ilkelere saygı duymayanlarla, en çok şiddet kullanma eğiliminde olanların egemen olabileceğini gösteren, değerlerin çürümesi üzerine bir meseldir. Mrozek bu damarı, sol anarşist gençliği ailesine zulmeden, evlerini kundaklayan ve sonuçta yıkıntılar içerisinde umarsız kalan büyümüş bir bebek formunda gösterdiği *Mutlu Bir Olay* (1971); solcu aydınlarla işçilerin hayata anlam katmak için birbirlerine bağlanmalarını gösterdiği *Sığıntılar*'da (1974) ve sanata inancını yitirmiş bir sanatçının yeni bir doğru arama kaygısını ve sonuçta da intiharını anlatan *Mezbaha*'da da (1975) sürdürmüştür.

Ancak, belki de Polonya yazarlıktan daha çok yenilikçi yapımlarla tanınmaktaydı. Polonya, birçok önemli yönetmene sahipti. Bunlardan biri, 1960'ta Varşova'daki Ulusal Tiyatro'da yönetici olmadan önce birçok tiyatrodan çalışmış olan Kazimierz Dejmek'ti (1924- ). Dejmek,

daha çok Polonyanın rönesans oyunlarını yeniden ortaya çıkarmasıyla ve Shakespeare yapımlarıyla fark edildi. 1968'de yapımlarından birinin yol açtığı karmaşanın ardından konumunu bırakması için zorlandı ama yine de Polonya'nın en önemli yönetmenlerinden biri olmayı sürdürdü. Tadeusz Kantor (1915- ) Krakow'da 1955 yılında kurulan Cricot 2 topluluğuyla uluslararası anlamda birçok ödül ve övgü aldı. 1956 yılında Witkiewicz'in oyunlarını yeniden gündeme getirerek, Absürdist Tiyatro'ya ilgi çekilmesini sağlayan da Kantor'du. 1969 yılından başlayarak topluluğu bütün Avrupa'da ve 1984'te de Los Angeles'teki Olimpiyat Sanat Festivali'nde oyunlar oynadı. Kantor'un en çok bilinen sahnelemeleri; Witkiewicz'in notlarına dayanan, zalim bir güldürü olan ve yaşanan karakterlerin kendi çocukluklarıyla yüzleşmesinin yer aldığı *Ölü Sınıf* (1975) ve kitle katliamlarına ve savaşlara dayanan, kilise ve ordu arasında kalan Polonya halkının acısını ortaya koyan *Wiepole, Wiepole*'dür (1980). Kantor bu parçalı ve eklektik yapıtlarıyla, sahnede, aksiyonun canlı [görülebilir] bir kılavuzu olarak görünür. Polonya'nın en önemli sinema yönetmenlerin-

den Andrzej Wajda da sıklıkla tiyatro'da da yönetmenlik yapmıştır. Onun Fortinbras'ın oyununun sonunda askeri giysi içinde iktidarı aldığı *Hamlet* (1982), General Jaruzelski'nin Polonya'ya askeri yönetimi getirmesi olarak alınmıştır. Wajda bu oyunu kısa bir süre sonra 1983'te Roma'da sahnelese de, oyunun kısa bir süre içinde kaldırılması sürpriz olmamıştır. Henryk Tomaszewski ise yazınsal kaynaklardan hareketle kendi kendine yazdığı senaryoları kullandığı kendi mim topluluğu ile hem yurt içinde, hem de yurt dışında büyük bir ün kazanmıştır. Tomaszewski, hareketin anlatımındaki saklı güzelliği bulma ve açığa çıkartma arayışındaydı. Onun, öykü anlatan sessiz yapıtları sadece olağanüstü gücü nedeniyle değil, insan yaşantısına iyimser bakışıyla da önemli bulunmuştur.

Ancak uluslararası tanınmışlık söz konusu olunca, Polonya Laboratuvar Tiyatrosu'nun yönetmeni Jerzy Grotowski (1933- ) tüm bu yönetmenleri geride bıraktı. Grotowski 1959'da Opole'de çalışmaya başladı ama 1965'te Wrocław'a (Breslau) taşındı. Bu zamana kadar çok az tanınan Grotowski'nin ünü bir anda yayıldı. Topluluğu birçok ülkede gösteri yaparken, Grotowski de birçok farklı toplulukla çalıştı ve yöntemleri üzerine birçok ders verdi. Bunun yanında Grotowski'nin çalışmaları hem kendinin yazdığı hem de kendi üzerine yazılmış denemelerden oluşan denemeler olarak basıldı – *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* (1968).

İronik bir biçimde, Grotowski tam uluslararası kabul görmeye başladığı bir anda yaklaşımını değiştirmeye başladı. Böylelikle çalışmalarının ilk safhası 1970'lerde sona ermiş oldu. Bu ilk safhada Grotowski, tiyatronun diğer iletişim aygıtlarından, özellikle sinema ve televizyondan çok fazla şey aldığı tezinden yola çıkarak, tiyatronun oyuncu ve seyirci dışında gerçekten gerek duymadığı her şeyi atarak kendi özüne dönme arayışındaydı. Grotowski, oyuncu tarafından yaratılmayan gösterimi en aza indirgediği ve tüm mekaniklikten uzak durduğu bu yaklaşımını "Yoksul Tiyatro" olarak adlandırdı. Oyuncularının makyaj yapmasına ve bir karakterde ya da bir rolde değişikliğe yol açacak kostüm değişikliğine izin verilmiyordu. Oyunun tüm müziği oyuncular tarafından üretilmek zorundaydı. Aksiyonun gerekleri doğrultusunda birçok farklı biçimde kullanılan, birkaç işlevsel aksesuar kullanılmasına karşın geleneksel anlamda dekor da kullanmadı. Tiyatroda ön-sahne kavramını değiştirdi ve bunun yerine her yapımda yeniden biçimlenen geniş bir oda kullandı. Bu yolla oyuncular (temel teatral öge) kendi kaynaklarına geri gönderilmiş oluyordu.

Bu süreçte, oyuncunun eğitimi Grotowski'nin ilgi alanının püf noktasını oluşturuyordu. Çalışmalarında –Sta-

nislavski, Yoga, Meyerhold, Vakhtangov, Delsarte, Dullin vb. gibi– birçok kaynaktan etkilendi. Onun sistemi oyuncunun, kendi üzerinde alabildiğine fiziksel ve sessel denetime sahip olmasını ve bu denetimi yapımın isterleri doğrultusunda, kendini tam anlamıyla dönüştürebilecek bir fiziksel esnekliğe ulaştırmasını gerektiriyordu. Grotowski'nin oyuncuları gerekli olduğunda kendilerini tam olarak verme ve fiziksel olarak da kendilerini ortaya koyma isteğini taşımak zorundaydılar. Grotowski'ye göre oyuncular, seyircinin yapabileceklerinden çok daha öteye gidebileceklerinden dolayı, bir hayret duygusu uyandırmalıydılar.

Bu ilk safhada, Grotowski tiyatroyu seyirci-tanıkları içine alan bir tür ritüel olarak görmekteydi. O, seyircinin de gösterimin öteki temel ögesi olduğuna ve bundan dolayı da rolünü çekinmeden oynayabileceği bir konuma yerleştirilmesi gerektiğine inanıyordu (ona göre, seyirciyi cesaretlendirecek tek şey onu o farkında olmadan oyunun içine katmaktı). Bundan dolayı, her yapım için, seyircinin psikolojik olarak nasıl tepki göstereceğine karar verdi ve bunun için de uygun bir fiziksel uzaklık yaratmak adına uzamsal bir düzenleme tasarladı.

Grotowski bir yapıyı hazırlarken, bir metnin içinde bugün seyirciler için evrensel bir anlamı olabilecek arketipal motifler bulma arayışına girmişti. Böylece metnin çoğundan vazgeçiliyor ve kalan kısım ise yeniden düzenleniyordu. Nihai amaç, oyuncunun ve seyircinin dinsel bir deneyimi anımsatan bir şey içinde kendi kendisiyle yüz yüze gelmesini sağlamaktı.

1970'te Grotowski, topluluğunun teknik ustalık anlamında araştırmalarının sonuna geldiği inancını taşıyordu ve yeni bir oyun yapmamaya karar verdi. Oyuncularının kendi yolları üzerinde duran duvarları yıktığını ancak seyirci ile oyuncu arasındaki duvarları yıkamadığının farkına varmıştı. Bundan sonra, oyuncunun seyircinin önünde oynaması anlamında "tiyatro düşüncesi"ni de ortadan kaldırmaya ve seyirciyi de silahsızlanma sürecine katacak bir yol bulmaya kalkıştı. 1973'te şunları söylüyordu: "Vardığımız sonuç öyle olmalı ki, bileti ortadan kaldırılmalı ve seyircinin, kendi günlük yaşamını bir kenara bırakarak, tiyatroya özel bir yere gelir gibi gelmesini sağlamalı. ... Bu zaman sürecini biz 'Bayram', ya da kutsal bir gün [Kutlugün]olarak adlandırıyoruz. ... Birlikte mümkün olan nedir? Bir buluşmadır, bir karşılaşma değil; tamamen kendimiz olabileceğimiz bir komün-yondur."

1970'lerde Grotowski, önceden profesyonel tiyatro deneyimi olmayan kimi gençleri de içine alarak, topluluğunu yeniden oluşturdu ve öncü katılımcılar yoluyla



insanların kendi bedenleri, imgelemleri, doğal dünya ve birbiriyle arasında temel ilişkiler bulma arayışına girdi.

Bu yeni çalışmaların ilk ortaya çıkışı 1975 yılında geldi ve Grotowski tarafından örgütlenen, o yıl Varşova'nın ev sahipliğini yaptığı Uluslar Tiyatrosu'nun desteğinde Wrocław'da gerçekleştirilen "araştırma üniversitesi"ne dünyanın dört bir yanından gelen aşağı yukarı 500 kişi katıldı. Bu grup, aralarında Peter Brook, Jean-Louis Barrault, Luca Ronconi, Joseph Chaikin ve Andre Gregory gibi isimlerin olduğu- ünlü yönetmenlerin yanında, öğrenciler, öğretmenler ve gazetecilerden oluşuyordu. Buraya gelenlerin hepsi yapılanlara katılmak zorundaydılar. Etkinliklerin kimi, grupların, 24 saat boyunca temel mitler ve arketipler ile ateş, hava, su, yemek, dans etmek, oynamak, ekip biçmek ve yıkanmak gibi sembolleri canlandırmaya yönelttikleri ormana gitmelerini içeriyordu. Bu süreç boyunca, katılımcılardan saf ritüel deneyim içinde, kendi varlıklarını bulguladıkları gibi tiyatronun kökenini de yeniden bulgulamaları beklenmekteydi.

1975'ten sonra Grotowski, Japonya, Hindistan, Haiti, Meksika, Afrika ve benzeri yerlerdeki farklı ritüel gösterimleri incelemeye başladı ve bu deneyimleriyle daha önce yaptığı çalışmaları bir adım ileriye götürmeye çalıştı. Çalışmalarının bu safhasını ise "Kaynaklar Tiyatrosu" olarak adlandırdı. 1983'te Grotowski, Irvine Kaliforniya Üniversitesi'nde "Kaynaklar Tiyatrosu" adı altında başladığı çalışmalarını daha sistematik hale getirdiği bir enstitünün başına getirildi. Polonya'daki Polonya Laboratuvar Tiyatrosu ise 1984 yılında hükümet tarafından lağvedildi. Grotowski'nin çalışmaları, kimi safhalar halinde geliştirse de, en büyük etkisini 1970'ten önce yaptığı çalışmalarla göstermeyi hep sürdürdü.

Polonya Tiyatrosu, politik krizlerden büyük ölçüde etkilendi. İlk büyük kriz, 1968'de tiyatro işçilerinin, ülkelerinin Çek özgürlük hareketini durdurma çabasına katılmasına karşı çıkmasıyla geldi. Sonuç olarak, kimi önde gelen eleştirmenler sürgüne gitti ve Mrozek'in oyunları yasaklandı. 1970'lerin ortasında, kısıtlamalar gözle görülür ölçüde azaldı. Mrozek'in oyunları yeniden repertuara döndü ve birçok yeni tiyatro yapıldı ya da restore edildi. Sanatsal yenilikler ve çağdaş yaşamı konu alan yeni oyunlar için ödüller kondu. İkinci ve çok daha önemli bir kriz ise, 1980 yılında, 1982'de sıkıyönetim ile sonuçlanan dayanışma hareketi ile birlikte geldi. Bu andan itibaren tiyatro büyük zorluklar yaşadı ve önde gelen birkaç yazar ve yönetmen ülkeyi terk etti.

Bunun gibi, Çekoslovakya'da da 1968'deki Sovyet işgali bu ülkedeki tiyatroya keskin bir darbe indirdi.

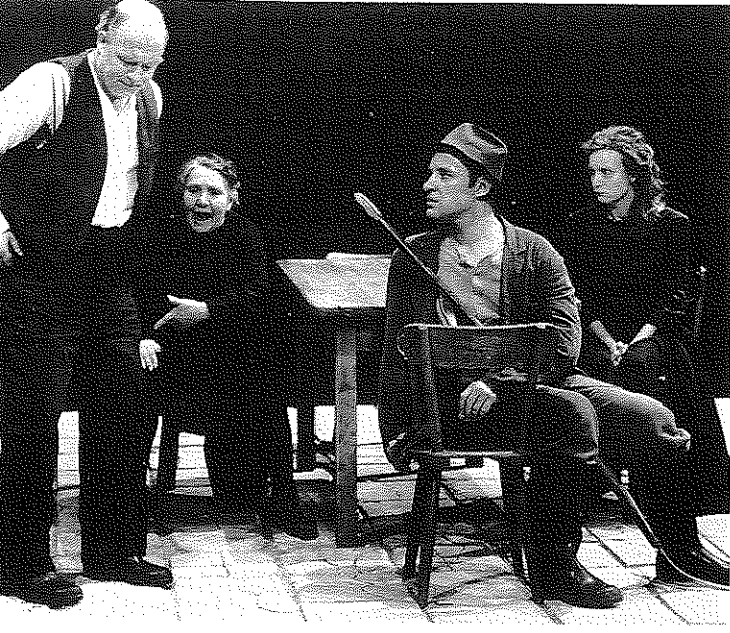
1969'dan başlayarak sansür yeniden ortaya çıktı. Bu yıl içinde, Grossman ve Havel Balustrade'teki görevlerinden alındılar. Cinohermi ise politikalarından birçoğunu değiştirmeye zorlandı. 1971'de Krejca yeniden Gate'e yönetmen olarak atandı ve 1972'de ise anlatılanlara göre, oyuncuların kendisine bağlı davranmasından dolayı Gate yasaklandı. 1976'da Krejca'ya ülkeyi terk etmesi ve Batı Almanya'da kalıcı bir işe girmesi için izin verildi. Prag Tasarım Enstitüsü kapatıldı. 1977'de Havel ve birkaç yazar mahkemeye çıkartıldı ve Havel hapse atıldı. Birçok yazar ve tiyatro sanatçısı ülkeyi terk etti. Svoboda ise büyük uluslararası ünü sayesinde küçük engellemelerle de olsa çalışmasını sürdürdü.

1970'ler boyunca ilgi, Prag (Çek nüfusunun başkenti) tiyatrolarından, birçok anlamda Prag tiyatrolarına eşit olan ancak Çekoslovakya dışında az tanınan Bratislava (Slovak nüfusun başkenti) tiyatrolarına kaydı. Ama Çek tiyatrosu 1960'lar boyunca sahip olduğu önemi kısa bir süre içinde yeniden kazanacaktı.

## 1968 SONRASI ALMAN TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI

1960'ların ortasında, yeni Alman oyun yazarları suç ile uğraşmaktan bıkmış görünüyordular. Bununla birlikte, birçoğu çağdaş toplumun aymazlıklarıyla ilgiliydi. Bu oyunların çoğu, günlük yaşamdan karakterler seçmeleri, uzun süredir Alman sahnelerine egemen olan yüksek Almanca'ya bir tepki olarak ağızları ve konuşma dilini kullanmaları ve yeni doğalcılığa karşı ilgileri nedeniyle halk tiyatrosu geleneğinin bir devamı olarak nitelendirilebilir. Bu oyunlar daha çok, *Gescichten aus der Wiener Wald* [Viyana Ormanından Masallar, 1930] ve *Kasimir und Karoline* [Kasimir ile Karoline, 1931] gibi, şiddeti ve baskıyı banal ve sıradan bir şey olarak ele almasından dolayı 1930'larda yasaklanan ama 1960'larda yeniden önem kazanan Odon von Horvath'ın (1901-1938) etkisiyle ortaya çıkmıştır.

Bu gelenek içinde belki de en önemli yazar, memleketi Bavyera'nın davranış ve konuşma kalıplarını yeniden biçimlemesi oyunlarının en belirgin özelliği olan Franz Xaver Kroetz (1946- ) oldu. En bilinen yapıtları içinde, *Stallerhof* [Mandır, 1972] ve bunun devamı olan, iki uygunsuz kişi -yaşlı bir çiftlik işçisi ile çiftliğin sahibinin zihinsel özürü genç kızı- arasındaki ilişkiyi ele aldığı *Wildwechsel* [Yabani Yol, 1972] sayılabilir. Oyunda, etki sansasyonellikten daha çok eylemlerin neden-



Resim 19.8  
Kroetz'in, 1985'te Hamburg Deutsches Schauspielhaus'ta yaptığı *Ölen Çiftçi* oyunu. Tasarım: Wilfried Minks. Foto: Roswitha Hecke.

leri üzerine kurulu olmasına karşın, tecavüz girişimi, çocuk düşürmeye yeltenme ve çocuğun öldürülmesi gibi birçok ayrıntı oldukça doğalcıdır. Daha sonra yazdığı, *Oberösterreich* [Yukarı Avusturya, 1973], *Das Vest* [Yuva, 1975] ve *Mensch Meier* [İnsan Meier, 1978] gibi oyunlarında, giderek artan bir biçimde, işçi sınıfından seyircisi için, toplumun doğasını ve onların bunun içindeki yerini açığa çıkartma arayışına girdi. Bu bilinci artırarak, seyircilerini konumlarını değiştirmeleri için bir adım atmaya yönlendirmeyi umdu. 1980'lerin ortasında, bütün Alman dilinin en tanınan oyun yazarıydı ve Amerika'da da tanınmaya başladı.

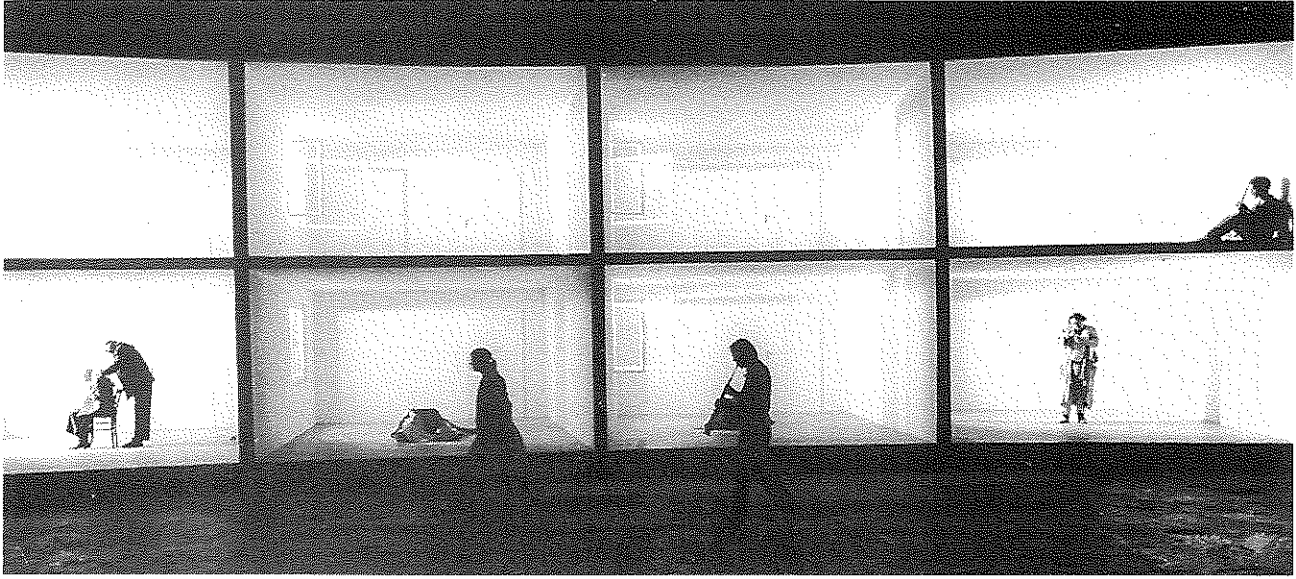
Kroetz'in yapıtlarına farklı biçimde yaklaşan iki yazar, Sperr ve Bauer'di. Martin Sperr (1944- ) köy yaşantısı, kasaba yaşantısı ve kent yaşantısını ele aldığı üçlemesiyle dikkat çekti: *Jagdszenen aus Niederbayern* [Aşağı Bavyera'dan Av Sahneleri, 1966], *Landshuter Erzählungen* [Köyevlerinin Masalları, 1967] ve *Müncher Freiheit* [Münih Özgürlüğü, 1971]. Hepsisi de insanın bencilliğini, yıkıcılığını ve yabanılığını ele alıyordu. Birkaç yıl süren bir rahatsızlığın ardından Sperr 1977'de on dokuzuncu yüzyılın bildik bir düzenbazı üzerine yazdığı *Spitzeder* adlı oyun ile yeniden tiyatroya döndü. Wolfgang Bauer (1941- ) ise katıksız bir Avusturya lehçesi

ile yazan ama kent yaşantısını acı, alaycı nüktelerle işleyen bir yazardı. *Magic Afternoon* [Büyüülü Öğle Sonrası, 1968] ve *Change* [Değişim, 1969] gibi oyunlarında, zamanını keyfi şiddet ve seks oyunları ile geçiren sevgiden yoksun gençliği ele almıştı.

Günlük yaşantıyı alabildiğine eleştiren ama bakışlarında apolitik olduğu gözlenen yazarlar da vardı: Bunlar Strauss ve Bernhard'tı. Botho Strauss (1940- ) oyun yazarlığına başlamadan önce, Almanya'nın en beğenilen yönetmenlerinden Peter Stein'in dramaturgu olarak çalışmıştı. *Trilogie des Wiedersehens* [Yeniden Buluşmalar Üçlemesi, 1976], *Gross und Klein* [Büyük ve Küçük, 1978], *Kalldewey, Farce* [Kalldewey Farsı, 1982] gibi oyunlarında Strauss, bir türlü kaçamadıkları anlamsız günlük yaşantılarının farkında olan, duyarlı ve nevrotik karakterleri işlemiştir. Thomas Bernhard (1931-1989) Avusturyalı bir yazardı ve oyun yazarlığına 1970 yılında *Ein feist for Boris* [Boris İçin Bir Şölen] adlı oyunuyla başladı. Daha sonraki oyunları arasında *Minetti* (1976), *Die Heldenplatz* [Kahramanlar Alanı, 1980] ve *Am Ziel* [Kasten, 1982] sayılabilir. Oyunlarının tümü, basit bir tema üzerine; kaçınılmaz çürümenin ve ölümün karşısında insan çabasının boşunluğu üzerinedir.

Peter Handke (1942- ) dil-tavır ilişkisiyle ve ritüelize edilen toplumsal biçimlerin sonuçlarıyla ilgilenmesi nedeniyle kendi çağdaşlarının birçoğundan farklı bir yön izlemiştir. Oyun yazarlığına 1966'da, isimsiz ve birbirinden farksız dört sunucunun teatral yanılısamanın doğası ve tiyatro seyircisinin ilgisi üzerine var olan klişeler hakkında seyirciye bir dizi görüş bildirdikleri *Publikumsbeschimpfung* [İzleyiciye Hakaret, 1966] ile başladı. Sonuç olarak, teatral gösterimin gerçeğin yansımaları değil oynandığı anın gerçekliği olduğunu savunur. Kuşkusuz, Handke'nin en bilinen yapıtı, tam anlamıyla yalıtılarak büyütülmüş olan genç bir insanın (bundan dolayı oyun sözsüzdür) adım adım dil yoluyla uyum sağlamasını ve diğer birbirine benzeyen figürlerden ayrılmaz hale gelmesini anlatan *Kaspar*'dı (1968). Bunlarda ve *Das Mündel will Vormund' sein* [Ayağım, 1969], *Quotlibed* (1969), *Der Ritt über den Bodensee* [Konstanz Gölü Kıyısında Bir Gezinti, 1971] ve *Die Unvernünftigen sterben aus* [Aptallar Ölüp Gider, 1974] gibi öteki oyunlarında Handke, insanın her şeyi düzene indirgeyen geleneklerce, insanlık dışı ve yabanıl hale getirildiğini ve bu mekanik kalıpları kırmaya çalışıldığında ise cezalandırıldığı öngörüsünden hareket eder.

Doğu Almanya'nın önde gelen oyun yazarı Heiner Müller (1929- ) ise oyun yazmaya 1956'da başladı. Tipik olarak, bugüne bir derinlik kazandırmak amacıyla



Resim 19.9  
Batı Berlin’de 1978 yılında Schaubühne am Halleschen Ufer’de yapılan Botho Strauss’un *Küçük ve Büyük* adlı oyunu. Yönetmen: Peter Stein. Tasarım: Karl-Ernst Herrmann. Foto: Ruth Walz.

ışlediği tarihsel konuları seçer. Oyunları arasında *Philoctetes* (1966), *Hamlet Makinesi* (*Hamletmaschine*, 1977) ve *Quartett* (1980) sayılabilir. O, geçmişteki gerçekliklerde yansıtılan çağımızın umutları, çelişkileri ve başarısızlıkları ile ilgilidir. Yapıcı bir devrimci değişimin mümkün olduğunu önerse de, oyunları genellikle yabani ve bakışı da trajiktir.

Bugün Alman Tiyatrosu, savaş sonrası süreçteki çok fazla yeteneğin ortaya çıkmaması sorununu aşmıştır. Diğer dikkat çeken yazarlar arasında, Thomas Brasch, Reiner Werner Fassbinder, Hartmut Lange, Hans Gunter Michelsen, Karl Wittlinger, Siegfried Lenz ve Jochen Zeim sayılabilir. Buna ek olarak, daha önce kariyerine başlayan birçok oyun yazarı, 1968’den sonra da etkin olmayı sürdürdü. Bunlar arasında Dürrenmatt, Frisch, Dorst, Walser ve Hochhuth sayılabilir.

1968’den sonra Brecht’in oyunlarının popüleritesi de arttı ve 1970’lerde Almanya’da oyunlarının yıllık sahneleme sayısı Shakespeare’inkileri geçmişti. Bununla birlikte, Brecht’in topluluğu birçok sorunla karşı karşıya geldi. Helma Weigel’in 1971’deki ölümünden sonra herkes Berliner Ensemble’ın bir müze haline geleceğini düşünüyordu. Ruth Berghaus yönetmen olarak başa gelince, Wedekind’in *Baharın Uyanışı* ve Strindberg’in *Matma-*

*zel Julie*’si gibi, yüksek ölçüde deneysel oyunlar yaparak topluluğa yeniden bir canlılık kazandı. Onun bu çabaları kayda değer ölçüde bir muhalefetle karşılaştı. Birçok eleştirmen, bu yaptıklarını “kendinden menkul bir biçimcilik” olarak lanetledi. 1977 yılında Berghaus’un yerini, Brecht’le yakın olarak çalışmış olan Manfred Wekwerth aldı. Wekwerth ile birlikte topluluk önceki yıllardaki canlılığını büyük ölçüde yeniden kazandı.

1970’lerde Bayreuth’daki Festival Tiyatrosu da önemli değişikliklere uğradı. 1973 yılında, Wagner ailesi, Richard Wagner Vakfı’nın kurulmasıyla, festivalin denetimini çoğunu ve arşiv malzemelerini bu vakfa bıraktı. Bu vakıf festivali yürütmeyecek ama koruyacaktı ve Wagner ailesinin herhangi bir üyesi “eğer festivale nitelikli başvurular olmazsa” gelecek festivallerin yönetimini devralabilecekti. 1976’da festivalin 100. yıldönümü, özellikle Fransız yönetmen Patrice Cherau’nun “Ring cycle” sahnelemesi nedeniyle, coşkulu ve tartışmalı bir biçimde kutlandı.

Başka bir festival, Batı Berlin Theatertreffen, 1963’te başladı. Özellikle Alman tiyatrosunun o anki durumuna odaklanılmasına yardımcı oldu. Festivale her yıl ortalama 10 tane önemli, yenilikçi ve kışkırtıcı yapımla davet ediliyordu. Seçimler genellikle tartışmalı olmasına rağmen,



Resim 19.10  
1973 yılında Brooklyn'de Chelsea Theatre'da yapılan Handke'nin *Kaspar*'ı. Yönetmen: Carl Weber. Video: Video Free America. Foto: Ammon Nomis. Chelsea Theatre Center.

yine de bu oyunlar Almanya'daki teatral eğilimler adına önemli bir ölçü de getirdi.

1968'ten sonra Batı Alman Tiyatroları anlaşmazlıklarla uğraştı. Diğer ülkelerde olduğu gibi, Almanya'da repertuarların o anki toplumsal ve politik durumla ilişki kuracak biçimde genişletilmesi konusunda bir görüş birliği vardı. Tipik bir tiyatro süreminin, bugünü yansıtmaktansa daha çok geçmişi korumakla meşgul olduğunun görünmesi, sıklıkla suçlama konusu oluyordu. Ama kimi yönetmenlerin repertuarı radikalleştirmeye kalkışmaları bölünmelere ve çekişmelere yol açıyordu. Peter Stein ve Heinz Gunther Heyme gibi yönetmenler, bugünün toplumsal ve teatral gerçeklikleri üzerine bir yorum getirerek ve şiirsel, dolaylı bir anlatımla, politik ve toplumsal gerçekliği ortaya çıkartacak biçimde tanınmaz hale gelen Alman klasiklerini sahneleyerek bu tartışmada çok önemli bir rol oynadılar. Metinlerin bu denli tartışmalı

ve çekişmeli yorumlanması 1970'lerde katılımda bir düşüşe yol açtı ve kimi tiyatrolar, desteklerin maliyetlerin % 80'ini karşılamasına karşın maddi zorluklarla karşı karşıya kaldılar. Batı Almanya'nın sadece ödenekli tiyatrolar yoluyla var olabileceğine ilişkin kuşkuyla seslendirilmeye başlandı. Kimi tiyatroların dağıtılması gerektiği önerildi. Bununla birlikte, bu dönem toplulukları arasında en tipik olarak, yapımları değişmek, dekor, kostüm ve tanıtım kampanyalarını ortaklaştırmak gibi yardımlaşmalar da ortaya çıktı.

1960'ların gerginlikleri aynı zamanda özgür tiyatroların ve birbirlerine bağlı birçok küçük topluluk arasında kooperatiflerin ve öğle tiyatrolarının kurulmasını da getirdi. Bunlar, aynı zamanda geleceğin seyircisini oluşturmak ve araştırmak adına çocuk tiyatrosuna da ilgi gösterdiler. Birçok tiyatro düzenli olarak yılda bir kez, genellikle de Christmas'ta ve çoğunlukla bir masaldan uyarlanan bir çocuk oyunu oynuyordu. 1970'lerde, sadece çocuklar ve gençler için tiyatro yapmak adına kimi topluluklar kuruldu. Bunların içinde en bilineni, Batı Berlin'deki Grips Theater'dı. Kimi diğer topluluklar gibi Grips Theater da masalları çocukların kendi yaşantısına malzeme sağlayacak bir biçimde değiştirerek kullanıyordu. Bu yaklaşım genellikle "özgürlükçü tiyatro" olarak adlandırılıyordu ve seyircisini geleneksel baskılardan ve yanlış algılamalardan kurtarma arayışındaydı. Kimi tiyatrolar ise sadece büyüme çağındaki gençler için hizmet veriyordu. 1976 yılında ortak sorunlarına ve arayışlarına yardımcı olmak adına Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği kuruldu. Bununla birlikte, yılda bir kez düzenlenen bir çocuk tiyatroları festivali de hayata geçti.

Başka bir tartışma da yönetim uygulamalarında yaşandı. Kuşku yok ki, huzursuzluğun en büyük kaynağı, devlete bağlı çalışan ve sınırsız yetkisi ve gücü olan tiyatro yöneticileriydi (*Intendanten*). 1969 yılında birçok kentte oyuncular gösterileri keserek, tiyatrodaki konumlarına da yansıyan toplumsal gerçeklikler üzerine tartışmalar yapmalarıyla bu hoşnutsuzluk en uç noktaya tıramdı. Bu tür krizler farklı yollarla çözüldü. Örneğin Cologne kenti, her birinin kendi oyuncu grubuna sahip olduğu ve tek bir sanat yönetmeninin altında çalışan bir yönetmen üçlüsü oluşturdu. Wuppertal kenti ise altı yönetmen ve bir sanat yönetmeninden oluşan bir sisteme geçti. Frankfurt ve Kiel ise topluluğun her üyesinin katıldığı, katılımcı bir yönetim anlayışına girdi. Batı Berlin'de, (Peter Stein'in baskın bir figür olduğu) bir komün kuruldu. Birçok yaşlı ve tutucu *intendant* genç ve daha özgürlükçü yönetmenlerle yer değiştirmesine rağmen birçok topluluk eski sistem altında çalışmayı sürdürdü. Bir-



Resim 19.11  
Peter Stein'in 1971'de Batı Berlin'de, Schaubühne am Halleschen Ufer'de yaptığı İbsen'in *Peer Gynt*'ü. Tasarım: Karl-Ernst Herrmann. Peer rolünde Werner Rehm. Sfenks'in altındaki Begriffenfeldt Akıl Hastanesi sahnesi. Foto: Ruth Walz.

çok yeni örgütlenme yöntemi ise çok hantal bulunduğu için ya bozuldu, ya da değiştirildi.

1968 sonrasının önemli yönetmenleri arasında en yenilikçi ve etkileyici olanları Heyme, Palitzsch ve Zadek'ti. Hansgünther Heyme (1935- ) önce Piscator'un asistanıydı, daha sonra 1968'te Cologne topluluğunun başına geçti. 1969'da burada, dönemin en etkili gösterilerinden biri olan Schiller'in *Wallenstein*'ını yaptı. Heyme, Schiller'in bu üçlemesini tek bir oyuna dönüştürdü ve Schiller'in açıkladığı nedensel güçleri yansıtmak bi-

çimde metni yeniden biçimledi. 1960'ların büyük ilgi çeken olayı Vietnam Savaşı da bu yapımın birçok yerinde yankısını buldu. Heyme bunda ve bundan sonraki yapımlarında bireysel davranışların toplumsal koşullara boyun eğmesi üzerine durmuştur. Peter Stein ile birlikte Heyme, 1970'lerde Almanya'da sahneleme üzerine en büyük etkiyi yaratan yönetmendi. Peter Palitzsch ise 1960'ta Berliner Ensemble'dan ayrıldıktan sonra Batı Almanya'da çalışmıştır. Genellikle tasarımcılarıyla ve özellikle de Wilfried Minks (1931- ) ile ortaklaşa Brecht oyun-

larını sahnelemede yeni yöntemler bulmuş ve Brecht'in tekniklerini Shakespeare'in tarihsel oyunlarını ve Walser, Dorst ve Hochbuth gibi yazarların oyunlarını sahnelerken kullanmıştır. 1960'lar boyunca Brecht'in oyunlarına ve sahneleme tekniklerine ilginin büyük oranda artmasında çok önemli bir rolü olmuştur. Peter Zadek (1926- ) Almanya'da doğmasına karşın İngiltere'de büyümüş ve 1960'a dek Almanya'ya dönmemiştir. Onun için sıklıkla, Alman sahnelerine İngiliz etkisini getirdiği söylenir. 1972'den sonra, sürprizli ve imgesel oyun yorumlarının belli bir tartışma ve beğeni yarattığı Bochum'daki tiyatrounun başına geldi. 1968 sonrasının diğer ünlü yönetmenleri arasında, Claus Peymann, Rudolf Nuolte, Hans Neuenfels, Hans Lietzau, Hans Hollman, Klaus Michael Grüber ve Manfred Karge sayılabilir.

Bununla birlikte 1968 sonrasının en kayda değer yönetmeni, 12 yapımından 8'i Berlin Theatertreffen'e dahil olan Peter Stein'di. Bremen'de 1969 yılında Goethe'nin *Tasso*'sunu yaptığı rejisi uça bir yapım olarak kabul edilmiştir. Goethe'nin yapıtı uzun yıllar titizlikle sahnelenmiş saygı duyulan bir klasikti. Oyun, ardında yatan toplumsal güçleri ortaya çıkartmak adına Stein tarafından köklü bir biçimde değiştirildi. Sonuçta oyun, onun durumunun gerçekleri görmedeki başarısızlığını ortaya koyarak Goethe'nin bir eleştirisi durumuna geldi. Yorum, bugünün tiyatro sanatçısının, devlet yardımı ve seyirci yönlendirmesi karşısında aldığı konumla, Tasso'nun rönesans döneminin soylu patronları karşısında rönesans döneminde boyun eğmesiyle aynı olduğunu öne sürecek denli genişledi. Bu yapım etrafındaki tartışma, Stein'i ve topluluğun büyük bir kısmını istifaya yöneltti. Ayrılanlar daha sonra Batı Berlin'de yerleşik, bir tiyatro ortaklığı kurdular. İçlerinde, Bruno Ganz, Edith Clever, Jutta Lampe ve Michael König gibi Almanya'nın en iyi oyuncularının olduğu bu ortaklık, kısa süre içinde ülkedeki en iyi topluluk olarak kabul edildi. Yapımları arasında İbsen'in *Peer Gynt*, Kleist'in *Hamburg Prensi*, Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi*, Gorki'nin *Yaz Misafirleri* ve Çehov'un *Üç Kız Kardeş*'i son zamanların en beğeni toplayan yapımları oldular.

1970'lerde, Alman sahneye koyuculuğunda Stein'in yorum yaklaşımı egemen hale geldi. Yapım ekipleri, oyunların içinde yazarları etkileyen tarihsel bağlamları ve oyunlarda işlenen tarihsel durumları etraflıca irdeledi. Metinler, içlerindeki metnin tarihsel biçimi tarafından gizlenen ilişkileri keşfetmek ve onları biçimleyen, belirleyen ilişkileri açığa çıkartmak adına yeniden biçimlendi. Başka bir deyişle, bir yapım eşzamanlı olarak hem bir metnin gösterimi ve hem de metnin ideolojik sınırla-

malarının bugünle ilişkisini ve bugünle ilişkisinin ortaya çıkarılmasının kanıtı haline geldi. Yapımlar (bir kurgusal anlamdan çok) bir cylem alanı ve sahnenin, gerçekliğin sunulmasından çok sorgulandığı bir yer olarak tiyatroyu da işledi. Bundan dolayı da, 1970'lerde ve 1980'lerde Alman tiyatrosu tam anlamıyla diyalektikti.

## 1968 SONRASI FRANSIZ TİYATROSU

1960'ların sonunda dünyayı saran hoşnutsuzluk dalgası Fransız tiyatrosuna da birtakım değişiklikler getirdi. Mayıs 1968'deki işçi ve öğrenci ayaklanması, ülkeyi fiilen sarstı ve 1969'da DeGalle'ü çekilmeye zorladı. Bu değişimler Fransız yaşamında tiyatrounun rolü konusunda bir devrimi ve bu alanda birçok değişikliği de beraberinde getirdi. 1970'lerin başında devlet ulusal tiyatro sistemini yeniden örgütledi. 1968'de Barrault, Theatre de France'in başkanlığından istifa etti ve topluluk da ona bağlı olduğundan Odéon tiyatrosunda hiçbir topluluk kalmadı. Daha çok yeni *avant-garde* yapıtlar için bir mekân olarak düşünülen ve bu yüzden de çekiciliğini artırma çabasında olan Odéon 1970 yılında Comédie Française'e tahsis edildi. Çıkan yasalar Comédie Française'in müdavimlerinin sayısını artırdı. Sözleşme süresi 20 yıldan 10 yıla düşürüldü ve oyunculara başka yerlerde de oynamaları için büyük özgürlük tanıdı. Bu değişimlerin tümünün amacı, Comédie Française'i büyük oyuncular için çekici hale getirmektir. Bunun yanında topluluğun tiyatrosu da, topluluğun 1980 yılındaki 300. yıl kutlamalarına hazırlık olarak geniş bir şekilde yeniden yapıldı.

Ulusal tiyatro sisteminin yeniden yapılanmasının bir parçası olarak, hükümet Paris'in merkezindeki kimi tiyatroları ilk kez diğerlerinden farklı bir biçimde ulusal tiyatrolar olarak belirledi. Bu konuma yükselen gruplardan Théâtre National de Strasbourg (Eski Tiyatro Merkezi); Theatre de l'Est Parisien (Paris'in banliyölerinden birinde kurulan eski tiyatro merkezi) ve daha sonra adı Théâtre National Populaire'e dönüştürülen (Paris merkezli bu topluluk daha sonra Théâtre National de Chaillot olarak adlandırıldı.) Villeurbanne'daki Planchon'un topluluğuydu.

Merkezden kaydırma programı, bir süre daha 1975'te 15 Kültür Evi (Maison de la Culture), 18 Tiyatro Merkezi (Centres Dramatique) ve 20'yi aşkın bölgesel topluluğun, ödenek için yarışması sorununu doğurana kadar sürdü. Ama, gerek Paris'te gerekse bölgelerdeki devlet destekli birçok topluluğun 1968 gösterilerini sempatik karşılayıp, forum ve tartışmalar için tiyatrolarını açmaları devletin

topluluklardan çoğuna kuşkuyla yaklaşmasını getirdi. 1970'ler boyunca, ödenekler özellikle sol görüşü savunan küçük topluluklara verilme eğilimindeydi ve devlet yardımının toplam miktarı o derece düşüktü ki, bu sadece, yönetim giderleri ve binaların bakım masrafları için kullanılıyordu. Kimi bölgesel tiyatrolar kendileri oyun çıkartmayı bırakarak, turne gruplarına katıldılar. Bu uygulama, Fransızca'da "garaging" olarak adlandırılıyordu. 1970'lerin sonunda, yerinden yönetimin [decentralization] ölü bir yöntem olduğu sıklıkla söylenmeye başladı.

1970'lerde devlet, oldukça sık bir biçimde, öncelikle kültürün kurumsallaşmasıyla ilgilenmekle ve büyük Fransız topluluklarının atılım yapmalarına olanak tanılamakla suçlandı. Birçok eleştirmen, 1968 krizinin yükselmesini hükümetin halkla ilişkisini kaybetmesine bağladı. Bu suçlama aynı zamanda birçok tiyatroya karşı da yapıldı. Kimi önemli yönetmenler ise bu durumu düzeltmeye çalıştı. Theatre de France'ı bırakmasının ardından Jean Louis Barrault, Rabelais'in yazdıklarından oluşan bir malzemenin kullanıldığı ve baskı ve devrim üzerine yerinde yorumlar getiren 3 saatlik bir oyun olan *Rabelais*'i (1968) tasarladı ve yönetti. Sahnelemede tüm çağdaş eğilimler özgürce kullanılmıştı ve yapım özgün olarak Londra'da, New York'ta ve diğer yerlerde sergilenmeden önce, Paris'te bir spor salonunda sunulmuştu. 1970'te Barrault, bu başarısını kutlamak adına Jarry'nin yaşamı ve yazdıklarından yola çıkarak *Jarry Sur la Butte*'yi yapmaya kalkıştı ama sonuç oldukça hayal kırıcı oldu. 1971 yılında Barrault, 1976'ya kadar Paris'te yapılan bir uluslararası festival olan Théâtre des Nations'un yöneticisi oldu (Bu festival şu an, her yıl başka bir ülkede yapılmaktadır. Farklı ülkelerden gelen yapımlara ek olarak, festival iletişimi ve yenilikçiliği teşvik etme ve düşünselliği kışkırtma adına atölye çalışmalarını, konferansları ve tartışmaları da içermektedir). Barrault bununla birlikte, 1974'ten sonra Theatre d'Orsay'da ve daha sonra da Theatre Rond-Point'te oynayan kendi topluluğunu da devam ettirdi.

Bunlar arasında Fransız tiyatrosunu yeniden biçimlemekle en çok ilgili olan, Roger Planchon'du. Uzun süre Paris'te Brecht'in en büyük savunucusu sayılan Planchon, 1972'de Théâtre National Populaire'in yöneticiliğine atandıktan sonra, yapımlarını işçi sınıfı için anlaşılabilir olarak tasarlamının yollarını bulma arayışını sürdürdü. Aralarında, *Cochon noir* [*Kara Domuz*, 1972], *Gilles de Rais* [*Raisli Gilles*, 1976] gibi, her biri yabancı bir doğanın gerçek, tarihsel olayları ve bunlara akla yatkın açıklamalar getirmeye çalışan oyunlar yazdı. Bu yapıtların sahnelenmesinde, seyirciye kendi dünyasından bek-



Resim 19.12

Planchon'un, 1974'te Théâtre Nationale Populaire'de yaptığı Michel Vinaver'in *Sınırı Aşmak* adlı oyunu. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.

lenmedik yansımalarla sürprizler tasarlayan zengin bir sahne imgelemi yaratmak için Brechtçi ve Artaudcu yöntemleri karıştırmıştır. Yapımlarının içerdikleri büyük güce rağmen Planchon, işçi sınıfından seyirciyi geniş ölçüde tiyatroya çekmede başarılı olamamış ve bu başarısızlığı toplum değişene kadar kaçınılmaz olarak yorumlamıştır.

1972'de, Planchon TNP'nin yönetmeni olması için Patrice Cherau'yu (1944- ) seçti. Paris'in komünist ağırlıklı banliyölerinden birinde bir topluluk kurmuş olan Cherau, popüler tiyatronun bir savunucusuydu. Planchon'da olduğu gibi o da, işçi sınıfına ulaşmak için tiyatrosunun ölçülerini aşağıya çekmek gerekmediğine ve tiyatroyu kitleler için anlaşılabilir ve algılanabilir hale getirme çabasının zorunlu olduğuna inanıyordu. TNP'de Marlowe'un *Paris'te Kıyım* (*Massacre in Paris*), İbsen'in *Peer Gynt* ve Dorst'un *Toller*'ini yöneterek büyük bir başarı sağladı. Ama asıl başarısı, 1976'da Wagner'in "Ring Cycle"ını, sanayii devriminin getirdiği değerlerin kaybolması olgusuyla bağlantı kurarak Bayreuth'da sahnelemesiyle geldi. 1982'den sonra, bir işçi sınıfı banliyösü olan ve 1984'te burada yaptığı ve Fransa'daki Afrikalı işçi akımının yarattığı ırkçı gerilimi yansıttığı Genet'nin *Paravanlar*'ıyla büyük sansasyon yarattı. 1982'de Nan-

terre'de Theatre des Amandiers'in yönetmeni oldu. Genellikle Cherau tüm büyük yapımlarını, tasarımcısı Richard Peduzzi ile ortaklaşa gerçekleştirmiştir.

Daha geniş bir seyirciye ulaşmak adına diğer bir yaklaşım da sokaklara çıkmaktı. Bu yolu izleyen gruplar arasında 1968'de, 1963 yılından o güne dek sürdürdükleri, öncelikle klasiklerden oluşturdukları repertuarı bırakan Jacques Kraemer'in yönettiği Theatre Populaire de Lorraine önemlidir. 1968'den sonra daha çok demir ve çelik üretimi ağırlıklı bir bölge olan Lorraine üzerine yapıtlar üretmişlerdir. Topluluk, bölgenin yöneticilerinden birçoğu tarafından saldırıya uğrarken, ulaşmak istediği seyirci kitlesi arasında ise önemli bir destek bulmuştur.

Fransız tiyatrosunu değiştirmeye yönelik en belirleyici yaklaşımlar devlet yardımı almayan küçük "alternatif" gruplardan geldi. Bu grupların çoğu, banliyölerde ve kafelerde, sanatçı lokalleri ve spor sahaları gibi geleneksel olmayan yerlerde oynadılar. Bu en yenilikçi gruplardan biri, tiyatronun başarısızlığı eğer işçi sınıfına "yüksek" kültürü kabul ettirmeye çalışmanın sonucuysa, bunu aşmanın yolunun da ancak "alt" kültürü kullanarak kabul edilmiş sanat biçimlerini bozmakla olacağına inanan Jerome Savary'nin yönettiği Grand Magic Circus'tu. 1970'te yaptığı ve kendisi tarafından "ortaçağdan günümüze sömürgeciliğin garip öyküsü" diye tanımladığı, (Tarzan'ın Kayıp Kardeşi'nin Öyküsü) *Zartan*'la oldukça büyük ilgi topladı. Daha sonra Savary yalnızlıktan, edilgenlikten ve suskunluktan özgürleşen modern insanoğlunun öyküsü olan, *Robenson Crusoe'nun Yalnızlığı'nın Son Günleri*'ni (1972) tasarladı ve ardından buna benzer yapıtlar vermeyi sürdürdü. Bunlar arasında, *Aşk Mace-raları* (1976) ve *1001 Gece* (1978) sayılabilir. 1981'de ilk kez, başı sonu belli olan bir oyun olarak Molière'in *Gülünc Kibarlar*'ını sahneledi ama oyuna kendi sonunu ekleyerek, yine uyarılma yoluna gitti. Savary'nin yapımları, çağdaş dünya üzerine ince bir biçimde gizlenmiş yorumları içerse de, ona göre bu mesajlar birincil değildir. Ona göre, tam tersine, tiyatronun işlevi, "canlı bir gösteri" insanları keyif verici bir kutlama için bir araya getirecek bir bahane olmalıdır. Savary her ikisini de "akılcı" diye damgaladığı Grotowski'den ve Living Theatre'dan hiç hoşlanmadığını belirtmiş, buna karşın her çeşit seyirciye doğrudan ulaşmak için çaba göstermiştir. Topluluğu, plajlarda, hastanelerde, parklarda -geleneksel olarak tiyatro kabul edilen mekânların dışında neredeyse her yerde- oynadı. Savary, adeta bir sirk, karnaval ya da çocuk tiyatrosu tadı taşıyan ve seyirci ile oyuncu arasında geniş anlamda alışverişlerin yaşandığı, doğaçlamalar, akrobatik hareketler, alaycı iğnelemeler ve her çeşit şaşırtıcı



Resim 19. 13

Patrice Chereau'nun 1983'te yaptığı Genet'in *Paravanlar*'ı. Tasarım: Richard Peduzzi. Theatre des Amendiers, Nanterre. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.

efektlerle gelişen yapımlarıyla önemli ölçüde bir hayran kitlesi yarattı.

Bunun yanında, alternatif toplulukların en önemlisi 1964'te Arianne Mnouchkine'nin (1940- ) itici güç olduğu Théâtre de Soleil'di. Topluluk ilk kez, Wesker'in *Mutfak*'ıyla tanındı. 1968 ayaklanmaları sırasında topluluk bu oyunu, seyirciden inanılmaz olumlu tepkiler aldıkları fabrikalarda oynadılar. Daha sonra bu topluluğun, herkesin aynı maaşı alacağı bir tiyatro ortaklığına dönüşmesi kararlaştırıldı. Ortaklığın ilk yapımı, soytarının toplumda sanatçının en doğru temsili olacağı inancından yola çıkan, *Les Clowns*'du [*Soytarılar*, 1969] Topluluğun ilk büyük başarısı ise 1970 yılında sergiledikleri, Fransız devriminin başlangıcını ve devrimin eşitlikten çok mülkiyetle ilgilenenlerce altüst edildiğini anlatan *1789* adlı oyunla geldi. Ayaktakımı olarak kabul edilen ve ayakta duran seyirciler tarafından çevrelenen platformlarda sahnelenen oyun oldukça fazla övgü aldı ve çok başarılı oldu. İlk kez Milano'da sergilenen *1789* daha sonra Fransa'da ve Paris'in bir banliyösü ve topluluğun daha sonra yerleşeceği yer olan Vincennes'de *cartoucherie* denilen, yıkılmış bir fişek fabrikasında sergilendi. Bu oyunu, *1793*





Resim 19.14  
Ariane Mnouchkine'nin kendi çevirisinden, Théâtre du Soleil'de 1982 yılında yaptığı Shakespeare'in *Onikinci Gece* adlı oyunu. Kostümler: Jean-Claude Barriera ve Nathalie Thomas. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.



Resim 19.15  
Antoine Vitez'in 1985 yılında Paris'te, Théâtre National de Chaillot'ta yaptığı Hugo'nun *Hernani'si*. Tasarım: Yannis Kokkos. Foto: Agence de Presse Bernard, Paris.

(1972) adlı, devrimin daha sonraki etkilerini işleyen oyun izledi. Bu oyun büyük övgüler almasına karşın, 1973-75 arası topluluk büyük bir mali sıkıntıya düştü ve üyelerinin büyük bir çoğunluğu işsiz kaldı. 1975 yılında bu durum, *L'Age d'or* [*Altın Çağı*] adlı, maddiyatçılığın ve sapkın değerlerin farklı yüzlerinin gösterildiği oyunla aşımaya başlandı. 1980'lerin başında, Mnouchkine topluluğu yeniden yapılandırdı ve aralarında *II. Richard*, iki bölümlük *IV. Henry* ve Hint ve Japon tiyatrosundan özgürce alınan kimi öğelerle geliştirilen *Onikinci Gece*'nin olduğu bir dizi Shakespeare yapımı gerçekleştirdi. Bu oyun, 1984'te Los Angeles'ta Olimpiyat Sanatları Festivali'nde oynandığında herkesten büyük övgüler aldı. 1985'te ise topluluk Shakespeare'in tarihi oyunlarıyla doğu tiyatrosunun öğelerini karıştırdığı, Helene Cixoux'un 1955-1979 yılları arasındaki Kamboçya tarihiyle ilgili olarak yazdığı 8 saatlik bir destan olan, *l'Histoire terrible mais inachevée du prince Norodom Sihanouk* [*Kamboçya Kralı Norodom Sihanouk'un Korkunç Ama Tamamlanmamış Hikâyesi*] ile doruk noktasını yakaladı. 20 yıllık çalışmanın ardından, 1980'lerin ortasında Théâtre de Soleil, dünyadaki en önemli topluluklardan biri oldu ve Fransız hükümetinden önemli ölçüde destek sağlayacak bir etki yarattı. "Alternatif" duruşunu hiç bozmadan, devletçe de kabul edilen bir topluluk konumunu kazandı.

Avignon Festivali de, 1968 sonrası Fransız tiyatrosunda önemli bir rol oynadı. Festival, daha 1966'da bile oyun yerlerini artırmaya başlamıştı ve 1968'den sonra 12 resmî mekâna ve sayısız "off-off-festival mekânı"na sahip olacak kadar büyüdü. Daha sonra ise, Avignon giderek Fransız topluluklarını, Fransızca konuşan farklı azınlık bölgelerinden azınlık gruplarını, birçok alternatif topluluğu ve yabancı ülkelere büyük sanatçılarla, önemli toplulukları ağırlamaya başladı. Böylece Fransa'da ve diğer yerlerdeki tiyatro çalışmalarının temsili bir kesitini verir duruma geldi.

Devletin tiyatroya karşı tavrı, François Mitterand'ın başkan seçildiği 1981'den sonra gözle görülür ölçüde değişti. Onun hükümeti, selefleri tarafından kuşkuyla karşılanan birçok topluluğa giderek artan bir destek sağladı ve yine Mitterand hükümeti kültürel etkinliklere sağlanan fonları iki mislinden daha fazla artırdı. Bunlardan da öte, bu miktarın % 60'tan fazlası merkezin dışındaki etkinliklere tahsis edildi.

1980'den sonra, yeni önemli yönetmenler öne çıktı. Bunların arasında en önemlisi, 1975'ten 1983'e dek yeni yazarları sahnelemesi ve çalışma yöntemleri ile Fransa'nın en etkili tiyatrolarından biri durumuna getirdiği Théâtre National de Strasburg'un yönetmeni olan Jean-

Pierre Vincent'ti. Peter Stein'in hayranı olan Vincent, büyük Alman topluluklarından aldığı çalışma yöntemlerini uyguladı. Aynı zamanda bir grup genç oyun yazarını da teşvik etti. Bunlar, toplumun en aşağı tabakasından karakterleri ve temaları seçmeleri dolayısıyla yapıtları Kroetz'i anımsatan Michel Deutsch ve Jean-Paul Wenzel'di. Vincent'in başarısı, 1983'te halen Fransa'nın en önde gelen tiyatrosu kabul edilen Comédie Française'in yöneticisi olduğu 1983 yılında daha çok ortaya çıktı.

Başka bir önemli yönetmen de, 1979'dan sonra Théâtre National de Chaillot'un yönetmeni olan Antonio Vitez'di. Vitez, var olan yapıtlar üzerine bir yorum ve onlara bir yanıt olma adına romanlar ve oyunlar üzerine uyarlamaları tercih etti. Yapımlarında oyundan ve oyuncudan kaynaklanan gerçekleri üst üste getirerek ve bunların arasındaki çatışmayı kullanarak bu eşzamanlı dene-

yime ve bunun bizimle ilişkisine dikkat çekti. Ulusal tiyatroların yeniden canlanmasına bir destek de, 1983'te Giorgio Strehler'in Odéon'daki merkezle birlikte Theatre de l'Europe'un başına geçmesiyle geldi.

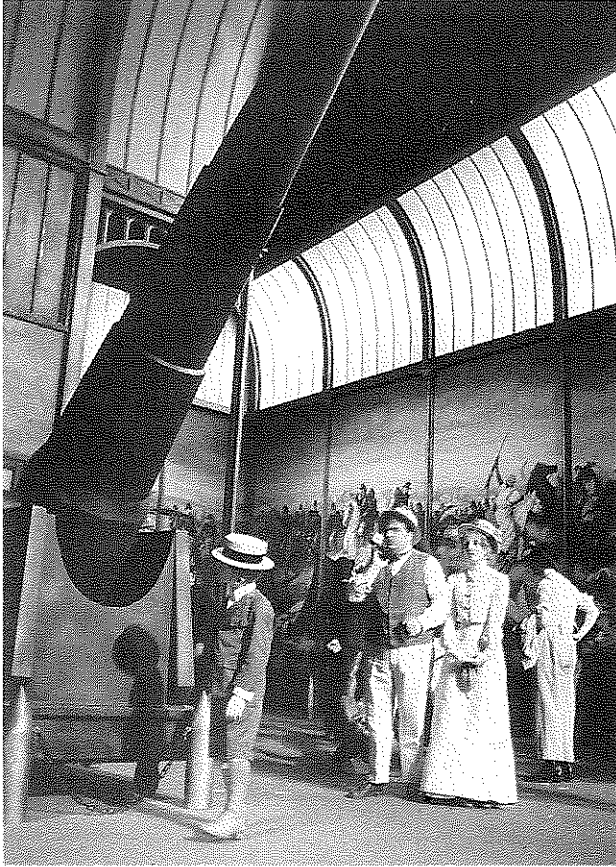
Belki de, 1968 sonrasının en bilinen yeni yazarları Grumberg ve Vinaver'di. Jean-Paul Grumberg (1939- ) bir Yahudi göçmen ailenin oğluydu. Sahne için yazmaya 1960'ların ortasında başladı. Ancak, Naziler hakkında bir mesel olan *Amorphe d'Ottenburg*'u yazdığı 1971 yılına kadar bir başarı kazanamadı. En bilinen yapıtı, Yahudi karşıtlığını ortaya çıkartmak adına, 1930 yılında Polonya'nın bir kasabasındaki Yahudi gettosunda amatörlerin Dreyfus olayını prova etmeleri sırasında geçen *Dreyfus*'tur (1974). Oyun 1974-75 süreminde eleştirmenlerce en iyi oyun seçilmiştir. *En r'venan d'l'Expo* [*Sergideki Gelişler ve Gidişler*, 1975] 1900'deki Evrensel Sergileme'de yer alan ve I. Dünya Savaşı'nı çıkaran güçlerin bayağılığına işaret eder. Oyunun büyük bir bölümü *Cafe Concert*'in müziğine karşı geliştirilmiştir. L'Atelier [*Atölye*, 1979] ise işgalden etkilenen Yahudilerin yaşama mücadelesi üzerine doğalcı bir oyundur.

Michael Vinever (1926- ) de 1950'lerde kimi oyunlar yazmasına karşın, Planchon'un yaptığı, zamanla değişmeye çalışan bir tuvalet kâğıdı işletmesini anlatan ve farklı çağdaş değerler üzerine bir yorum getirmek adına müzikal-komedi tekniklerini ve burleski kullanan, değişken bir oyun olan *Par-dessus bord*'un [*Sınırı Aşmak*] sergilendiği 1973'e dek ön plana çıkmadı. Daha sonraki oyunları ise *A la Renverse* (*Tersine*, 1980), *İşler ve Günler* (1980) ve *L'Ordinaire* [*Sıradan*, 1983], seyirciyi duyduklarını sorgulatma amacını güden ve birçoğu aynı olayların farklı çeşitlemeleri idi. Bunları izleyen diğer çağdaş oyun yazarları ise, George Michel, René Kaliski ve André Benedetto'ydu.

## 1968 SONRASI İNGİLİZ TİYATROSU

1968'de İngiliz tiyatrosunda çok büyük etki yaratacak bir olay oldu ve 1737'den beri etkisini gösteren sansür kaldırıldı. Daha önceden yasaklanmış birçok oyun, çıplaklıktan ve müstehcenlikten dolayı yasaklanan *Hair!*; eşcinsel sahnelerden dolayı yasaklanan Osborne'un *Benim İçin Bir Yurtsever*; Hochhuth'un Churchill'in anısına saldırdığı için yasaklanan *Soldiers* [*Askerler*] ve ahlaka aykırı olduğu için yasaklanan Edward Bond'un oyunları hemen sahneye geldi.

Daha da önemlisi, hiç kuşku yok ki, yasada yapılan değişiklikler, o güne dek küçük bir etki yaratabilmiş,



Resim 19.16  
Jean-Paul Grumberg'in 1975'te Paris'te, Théâtre de L'Odéon'da yaptığı *Sergideki Geliş ve Gidişler*. Tasarım: Yannis Kokkos. Foto: Agence de Presse Bernand, Paris.

Amerikan off-off Broadway topluluklarıyla karşılaştırılabilecek kimi küçük topluluklara güç verdi. 1968'den sonra, "Fringe" toplulukları sayısal olarak hızla arttı. Bu gruplar, üniversitelerde, birahanelerde, oyun sahalarında, toplantı salonlarında ve seyircinin toplanabileceği her yerde, alışıldık tiyatro saatlerinde oynadıkları gibi, öğle yemeği zamanında ya da gece yarılarında bile oynuyorlardı. Onların (yaklaşımında, yerde, gösteri zamanında, konularda ve ulaşılmak istenen seyircide) sahip oldukları büyük ölçüdeki esneklik, İngiliz tiyatrosuna büyük bir çeşitlilik getirdi. Fringe toplulukları arasında en yaygın olanı Ed Berman tarafından 1968'de kurulan ve en geniş programa sahip olan bir ortaklık olan Interaction'dı. Bu ortaklık, bir gezici tiyatroyu (Fun Art Bus), bir sokak tiyatrosunu (Dogg's Troupe), Almost Free Theatre'da sürekli oynayan iki *avant-garde* topluluğu (The Ambiance ve Other Company), yaşlılar için oyun oynayan bir tiyatroyu ve British-American Repertory Company'yi içeriyordu. Bu tür çeşitli etkinlikler yoluyla, Berman sanatı kent insanının yaşamsal bir parçası haline getirmek ve sınıflar ile uluslar arasında bir köprü kurmak arayışındaydı. Diğer önemli Fringe toplulukları, People Show, the Pip Simmons Theatre, the Freehold, the Portable Theatre, Triple Action, Soho Poly, Joint Stock, King's Head, Bubble Theatre ve Tricycle Theatre'dı. Bu tür topluluklar, özellikle önceden tiyatroyu önemsemeyen seyirciye yaklaşımları yoluyla İngiliz tiyatrosunun canlılığına büyük ölçüde katkı sağladılar. Bu gruplar İngiliz politik ve toplumsal kurumlarını eleştirdiler. Bu gruplar, özellikle var olan tiyatrolardan soğuyan genç seyircilere yöneltiler. 1970'lerin ortasında Fringe toplulukları, tüm Britanya'da oldukça yaygın hale geldi ve bu toplulukların Arts Council'den ve yerel yönetimlerden destek almaya başlaması kabul edildi.

Belki de, muhalif olarak sansürün kalkmasından en çok etkilenen topluluk, 1956'dan bu yana yeni oyun yazarlarının ilk oynadığı tiyatro olan English Stage Company'di (ESC). 1968'den sonra, birçoğu yeni metinleri sahneleyen Fringe topluluklarının çoğalması ESC'nin katkısının önemini azalttı. Bununla birlikte, birçok grubun sadece minimal stüdyo yapımları olanağını tanıdığı bir yerde, tanınmayan yazarlara kendi ana sahnesinde büyük yapımla olanağı tanınmasından ötürü kısmen de olsa önemli bir rol oynamayı sürdürdü.

İronik bir biçimde, sansürün kaldırılmasının temel nedeni ESC idi. George Devine'in 1965'te ayrılmasından hemen sonra, yeni yöneticiler William Gaskill, Lindsay Anderson ve Anthony Page Bond'un *Saved*'ini [*Kurtarılmış*] ve Osborne'un *Benim İçin Bir Yurtsever*'ini sahne-

lemek istedi. Lisansları iptal edilince de ESC'yi sadece üyelere açık bir kulüp haline getirdiler. Bu yöntem, sansürden muaf olma adına uzun süre kullanıldı. Yine de, Lord Chamberlain ESC'ye karşı bir dava açmasına ve kazanmasına karşın tartışmanın sonucunda parlamento sansürü kaldırma konusunda ikna oldu.

ESC'nin yönetiminin sıkça değişmesine karşın, temel amacı olan devamlılığını sürdürdü: Oyun yazarlarını teşvik etmek. 1969 yılında, yeni oyunları kısa süremde sahnelemek ve pazar geceleri oyun okuma akşamları yapmak için, Theatre Upstairs'i açarak programını genişletti. 1980'de buna, 20'li yaşların altındaki yazarların oyunlarına tahsis edilen Genç Yazarlar Festivali de eklendi. Yeni oyunlardan dolayı gözle görülür bir riske sahip olan ESC yıllarca ekonomik krizlerle uğraştı ve ödeneğinin kesilmesiyle tehdit edildi. Kısmen, maddi kısıtlamalara yanıt olarak, topluluğun ilk tasarımcısı Jocelyn Herbert (1917- ) daha sonraları Royal Shakespeare Company'nin de sıkça kullandığı minimal tasarımın öncülüğünü yaptı. Tüm bunlara karşın ESC yaşamını sürdürdü ve İngiltere'nin oyun yazarlığında halen süren ağırlığına ve gücüne büyük ölçüde katkı sağladı.

1968'de Royal Shakespeare Company de, yönetmenler Peter Hall, Peter Brook ve Michel Saint Denis'in istifasıyla bir değişim sürecine girdi. Bu yönetmenlerin yerine çok az bir yöneticilik deneyimi olan Trevor Nunn (1940- ) getirildi. 1974'e dek Christopher Morley ile yakın çalışan Nunn, topluluğu Hall'un getirdiği Brechtçi yeni-gerçekçilik çizgisinden çok farklı bir yere taşıdı. Morley'in sıklıkla büyük boş kutuların kullanıldığı minimalist dekorları, ve daha çok da Hall'dan daha stilize ve parlak oyunculuğa odaklanmasıyla dikkat çekti. Bu yaklaşım, Brook'un 1970'teki, oldukça büyük övgüler alan ve topluluğun ekonomik krizden çıkmasını sağlayan *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nda da görüldü. 1974 yılında RSC, Stratford'ta adı Öteki Yer (Other Place) olan bir küçük tiyatro ve 1977'de de Londra'da yine buna benzer bir mekân olan ve yeni oyunlar ile deneysel çalışmalar için düşünülen Warehouse'u açtı. 1978'de, toplulukta birkaç yıldır oyun yöneten Terry Hands (1941- ) sanatsal yönetmenliği Nunn ile ortaklaşa yürütmeye başladı. 1970'lerin sonunda, topluluk Dickens'ın romanının 8 saatlik bir uyarlaması olan *Nicholas Nickleby*, 10 Grek oyununun uyarlaması olan *Grekler* ve Shakespeare'in tarihsel oyunlarından yapılan bir "cycle" gibi anıtsal yapımlarla büyük övgü aldı.

1982'de RSC uzun süredir beklediği Londra'daki iki oyun yeri olan Barbican [Kule] adlı yeni mekânına taşındı. Çukur denilen alan 200 kişilik bir mekândı ve buraya

Warehouse yerleştirildi. Büyük Tiyatro ise 1166 kişilikti. Sahnesi 22 metre genişliğinde ve 14.5 metre derinliğinde ve ağız da 9 metre yüksekliğindeydi. Sahnenin yukarı-sındaki 33 metrelik bir boşluk ise, repertuar değiştirmeyi sağlayan, iki düzlemde dekor koyma olanağını veriyordu. Topluluk 1985 yılında, Elizabeth ve Jakoben dönemlerinde Shakespeare'in oyunları dışında kalan oyunları koymak için Stratford'ta üçüncü bir tiyatro tasarladı.

RSC, şu an birçok tiyatrosu, geniş ve zengin repertuarı ve olağanüstü bünyesiyle (yaklaşık 700 çalışan) dünyanın en büyük topluluklarından biridir. RSC'nin ünlü daha çok, burada oyun koyan John Barton, Clifford Williams, David Jones, Ron Daniels, Howard Davies, Barry Kyle ve Adrian Noble gibi yönetmenlerle, aralarında Derek Jacobi, Alan Howard, Judi Dench, Ben Kingsley, Helen Mirren, Roger Rees, Norman Rodway, Patrick Stewart ve Anthony Sher gibi isimlerin olduğu oyuncular ve özellikle Nunn'ın devamlı birlikte çalıştığı John Napier ile Hands'ın ortak çalıştığı Farah gibi tasarımcılara bağlıydı.

1968'den önce RSC'yi yönetenler bu kariyerlerini daha sonra başka yerlerde de sürdürdüler. Michel Saint-Denis 1971'deki ölümüne kadar, kalan yıllarını, yeniden Copeau'ya dönüşü içeren bir geleneği sürdürdüğü New York'taki Julliard School'da ve Kanada'daki Ulusal Tiyatro Okulu'nda oyunculuk programında geçirdi.



Resim 19.17  
Londra'da Royal Court Theatre'da English Stage Company'nin sergilediği Edward Bond'un *Kurtarılmış* oyunu. Foto: John Haynes.

Peter Brook, RSC için 1970 yılında *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası*'nı sahneledikten sonra, 1971 yılında Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'nin yöneticisi oldu. Paris'te kurulu olan bu merkeze dünyanın her tarafından oyuncular katıldı. Brook burada farklı dillerin ve kültürlerin yarattığı engelleri yok etmenin yollarını bulma çabasına girdi. Merkez, ilk gösterimini 1971'de İran'daki Persepolis Festivali'nde *Orghast* ile yaptı. Oyun, belli bir dilin üzerine çıkma yaklaşımından dolayı, tamamen uydurma bir dilin kullanıldığı karmaşık bir kabul töreniydi. Daha sonra topluluk, Afrika'ya seyahat etti. Amerika'da Ulusal Sağırlar Tiyatrosu ve Teatro el Campesino ile, Avustralya'da yerli kabile üyeleriyle ve dünyanın birçok başka ülkesinde farklı gruplar ile, farklı iletişimsel süreçleri anlama adına çalıştı.

Brook'un topluluğu Paris'te *Vişne Bahçesi* gibi çok bilinen oyunları oynamayı sürdürmenin yanında, kendi yapıtlarını da yaratmayı sürdürdü. En büyük etkisini ise, özellikle yazar Jean-Claude Carriere'le ortaklaşa yaptığı



Resim 19.18  
Charles Dickens'in romanından David Edgar tarafından uyarlanan *Nicholas Nickleby* oyununun Royal Shakespeare Company yapımı. Yönetmen: Trevor Nunn ve John Caird (1980). Foto: Martha Swope.



Resim 19.19  
Jean-Claude Carriere'in bir Hint destanından uyarladığı ve Peter Brook'un sahnelediği *Mahabharata*'dan. İlk kez 1985 yılında Avignon Festivali'nde sahnelendi. Tasarım: Chloe Oblenski; Foto: Agence de Presse Bernand, Paris.

*Carmen* ve *Mahabharata* ile yaptı. *Carmen'in Tragedyası* (1982) kısmen Merimee'nin romanına kısmen de Bizet'nin operasına dayanan bu karışık öyküyü kökenine indirgedi. Oyun, kumla kaplanmış bir daire içinde ve birkaç temel aksesuar ve altı kişiden oluşan bir ekiple sahnelendi. Bu yapımın yalınlığı, Brook ile 1976'dan beri çalışan Carriere'in uyarladığı Hint destanı, *Mahabharata*'nın zenginliğiyle tam anlamıyla karşıtı. Oyun, 1985 yılında Avignon Festivali'nde eski bir taş ocağında sergilendi. Oyun, içlerinde Grotowski'nin topluluğunun kurucu ve değişmez üyesi Ryszard Cieslak'ın da olduğu, onaltı farklı ülkeden oyuncularından oluşan bir ekibi ve özenli kostümleriyle, müziğin ve dansın kullanıldığı, dramayı da içeren dokuz saatlik bir gösteriydi. Tasarlanan, bu oyunun daha sonra farklı Avrupa ve Amerika kentlerinde oynanmasıydı.

Peter Hall RSC'den ayrıldıktan sonra, 1973'te Laurence Olivier'nin yerine National Theatre'ın başına geçmeden önce, yönetmen olarak Royal Covent Garden Opera topluluğuyla çalıştı (Olivier'nin tiyatroya yaptığı hizmetler onu 1970 yılında soyluluk ünvanı alan ilk İngiliz oyuncusu yaptı). Hall, karmaşık bir örgütlenmenin yöneticiliğine ve oyun yönetmeye ek olarak, topluluğun yeni mekânıyla ilgili birçok sorunla da başa çıkmak zo-

runda kaldı. 1974'te açılması planlanan bina, 1976 yılına kadar hazır hale gelemedi ve maliyeti de 32 Milyon dolara yükseldi. Tamamlandığında üç gösteri yeri, -890 kişilik Lyttleton Sahnesi; ikiye bölünmüş ve 13.5 metre aşğıdaki atölyelere kadar alçalabilen bir döner sahnesiyle 1160 kişilik Olivier Açık Sahne ve 400 kişilik Cottesloe Laboratuvar Sahnesi- 100'ü geçen soyunma odası, birkaç tane sahne boyutlarında prova odası ve birçok da stüdyoyu içeren bir tiyatro binasıydı. Gecikmeler ve maliyetin yükselmesi, özellikle National Theatre'a bu kadar para harcamaktansa bunu tüm İngiltere'yi saran küçük topluluklara vermenin daha yararlı olacağını savunan Fringe toplulukları arasında bir tepki yarattı. Bu tepkiler, 1975-76 süreminde Arts Council'in tiyatro bütçesinin neredeyse dörtte birinin National Theatre'a gitmesiyle daha da arttı. Muhalefet, bu paranın büyük bir bölümünün yeni binanın yapım ve işletimine harcanması konusunda sınırlı kalmadı. Hall, kendini kuşatılmış hissetti ve 1976'dan sonra enerjisinin büyük bir bölümünü tiyatrosunun "ulusal" rolünü anlatmaya harcadı. 1980 yılından sonra, yılda bir olmak üzere oyunlar ortalama 20 hafta süren bir Britanya turnesine çıktı. Buna rağmen, imtiyazlı konumu National Theatre'ı hasımları için hep hazır bir hedef haline getirdi.

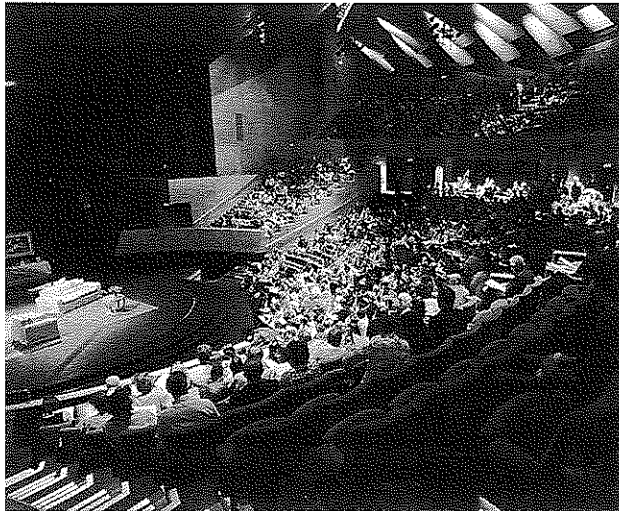
National Theatre'ın kuruluş amacı, klasiklerden, yeni oyunlardan ve dünyanın dört bir yanından seçilen, ihmal edilmiş oyunlardan oluşan farklı bir repertuar sunmaktı. Repertuarı, *Oresteia*, *Coriolanus*, *Dünyanın Hali*, *Müfettiş* ve Çehov'un *Ayı'sı* gibi oyunlardan, Peter Shaffer, Tom Stoppard ve David Hare gibi çağdaş yazarların oyunlarına kadar geniş bir yelpazeyi içeriyordu. Böylesi karmaşık bir yapımın işlemesi birçok kişiye bağlıdır. National Theatre'ın yönetmenleri arasında en önemlileri, Peter Wood, Peter Gill, Richard Eyre, Bill Bryden, Michael Bogdanov ve David Hare'di. Topluluğun, oldukça geniş ve sürekli değişen oyuncu kadrosunda ise, Maggie Smith, Joan Plowright, Irene Worth, Ian McKellen, Edward Petherbridge, Anthony Hopkins, Alan Bates, Albert Finney gibi birçok isim bulunuyordu. John Bury'nin yöneticiliğini yaptığı tasarım ekibindeyse, John Gunter, Hayden Griffin, Alison Chitty ve Dierdre Clancy vardı. Sorunlara ve nitelikteki iniş çıkışlara karşın, National Theatre dünyanın en büyük topluluklarından biri olarak anılmayı hak etmektedir.

Londra'nın dışında, yerel yerleşik topluluklar da önemli bir rol oynamayı sürdürdüler. 1970'ler boyunca bunlara birçoğu turne yapan Fringe toplulukları da katıldı. Ek bir çeşitlilik de festivallerce sağlandı. Özellikle Edinburg Festivali'nin sunduğu oyunlar gündend güne arttı. 1980 yılında festivale İngiltere'den ve İngiltere di-

şından 300 Fringe topluluğu katılmıştı. 1981'den başlayarak, Uluslararası Londra Tiyatro Festivali (LIFT) de her yaz birçok yabancı topluluğun Londra'ya gelmesini sağladı.

Başka yerlerde olduğu gibi, artan maliyetler ve hızlı enflasyon İngiltere'de de tiyatro adına bir kriz yarattı. Ödenekli tiyatrolar, ciddi zararlarla başa çıkmak için ek destek arayışına girdi. İngiltere'nin her yerinde mali krizle baş etmek adına riskleri ortaklaşa göğüslemek ve kendi bölgelerinde sanatı yaymak için bölgesel sanat birlikleri kuruldu. 1970'lerin sonundan başlayarak, özel birlikler taahhüt edilmiş yapımlarla kimi örgütlenmeleri desteklediler.

1968'den sonra İngiltere'nin gücünü sürdürdüğü en önemli alanlardan biri de oyun yazarlığıydı. Bu dönemde yazarlığa soyunanların birçoğu daha sonra da üretimlerini sürdürdüler. Bunlar arasında John Osborne, Arnold Wesker, Peter Shaffer ve Harold Pinter sayılabilir. Yeni oyun yazarlarından en tartışma yaratanı, 1965'te, bir bebeğin arabasının içinde babası ve arkadaşlarıca taşınarak öldürülmesini anlatan *Kurtarılmış* adlı oyunun ESC'nin özel gösterimiyle bir gecede ünlü olan Edward Bond'du (1935- ). Kuşkusuz, bu oyundan da çok tartışma yaratan oyunu, Florance Nightingale ile Kraliçe Victoria'nın lezbiyen ilişki içerisinde gösterildiği, tüm karakterlerin yamyamlaştıkları, Victoria dönemine ilişkin gerçeküstücü bir fars olan *Early Morning*'di (1968). Bond'un halka açık



Resim 19.20  
National Theatre, Londra. Olivier Theatre'in sahne ve seyir yeri. Foto: Reg Wilson.

gösterimi yapılan ilk oyunu ise, Japonya'da geçen ve yine insanların aldirışsızlığına işaret etmesine karşın önceki yapıtlarından daha sarsıcı görüntüleri içeren *Narrow Road to the Deep North* [*Kuzeyin Derinliklerine Dar Bir Geçit*, 1968] adlı oyundu. *Lear* (1971) ise Shakespeare oyunlarından birçok durum ve karakteri kullanan ama bunların insanlık dışılığını ve zorbalığını anlatmak için değiştirerek veren bir oyundu. Duyarsızlık, bencillik ve şiddet Bond'un *Bingo* (1973), *The Fool* [*Budala*, 1975], *The Bundle* [*Paket*, 1977], *The Woman* [*Kadın*, 1978], *Summer* [*Yaz*, 1982] ve ortak bir başlık taşıyan *Savaş Oyunları* (*War Plays*, 1985) adlı bir üçleme gibi sonraki oyunlarında da yer almayı sürdürdü. Bond, birçok eleştirmen tarafından, sansasyonel ve dekadadan olmakla ve şiddete aşırı derecede takılmakla suçlansa da, sonuçta oyunları kendi doğruları açısından da olsa, sevgi ve şefkat açılığının, korkunç olanı normal kabul etmeyi getiren bir duyarsızlığın yer aldığı bir dünyanın ahlaksal sorunlarıyla ilgilidir.

David Storey (1933- ) yazarlığa romanla başladı ama daha sonra 1967'de yazdığı *The Restoration of Arnold Middleton* [*Middleton'ın Restorasyonu*] ile oyun yazarlığına geçti. Daha sonra ise, *In Celebration* [*Kutlama*, 1969], *The Contractor* [*Müteahhit*, 1970], *Home* [*Ev*, 1970], *The Changing Room* [*Değişken Oda*, 1971], *The Farm* [*Çiftlik*, 1973], *Life Class* [*Hayat Sınıfı*, 1974] ve *Mother's Day* [*Anneler Günü*, 1980] adlı oyunları yazdı. Storey'in oyunları biçimsel olarak dışsal gerçekçilik ve kolay anlaşılabilirlikten uzak olmasıyla Pinter ve Çehov'un oyunlarına uzaktan bir benzerlik taşır ama onun oyunları Pinter'in yapıtlarındaki tehdit duygusundan yoksundur.

Storey, bütün bunların üzerinde en çok farklı yabancılaşma türleri ile ilgilidir. Sınıf ile sınıf, kişi ile kişi, kişi ile kendi, gerçeklik ile ideal vb. Bu farklı yabancılaşma biçimleri hiç kuşkusuz ki en çok, bir akıl hastanesinde geçen ve dört asal karakterin de, rastlantısal diyaloglarla ortaya çıktığı ve oyunun başlığını da içeren (bu bir ülke, yurt ya da aitik duygusu da olabilirdi.) konuda ironik işaretlemelerde buldukları *Home*'de geliştirilmiştir. Storey bununla birlikte, ayrıntılandırılmış fiziksel eylemler yoluyla da vurgularını belirtmektedir. *The Contractor*'da, bir grup işçi birinci bölümde evlenme töreni için bir çadır kurarlar, son bölümde ise, işçilerin ve işverenlerin ilişkilerinin ve tavırlarının bir kesitinin gösterildiği süreç içinde bu çadır kaldırılır. Sadece birkaç yazar, gerçek yaşantıya ait durumların ayrıntılarını böylesi tam olarak yeniden ortaya koydu ya da bunları çağdaş insan ve toplumsal alışkıları anlatmak adına kullandı.



Resim 19.21

Peter Hall'ın 1984'te National Theatre'da yaptığı Shakespeare'in *Coriolanus*'u. Tasarım: John Bury. Aşağı ortada, *Coriolanus* rolündeki Ian McKellen ve onun arkasında ise, Volunmia rolünde Irene Worth. Foto: John Haynes.

Tom Stoppard (1937- ) 1967 yılında *Hamlet*'ten aldığı iki hizmetkârı oyunun başkahramanları yapmasıyla ve bunların etraflarında önemli olaylar döndüğünü hissetmelerine karşın parçası oldukları yaşantı hakkında daha hiçbir şey anlamadan öldürülmelerinden dolayı Beckett'in yapıtlarını anımsatan *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* [*Rosencrantz ile Guildenstern Öldüler*] ile ön plana çıktı. Stoppard, bu ileri teatral buluşlarını gerçekliğin doğallığı içerisinde vermeyi, *The Real Inspector Hound* [*Gerçek Müfettiş Hond*, 1968], *Jumpers* [*Atlayanlar*, 1972], *Travesties* [*Travestiler*, 1974], *Dirty Linen* [*Kirli Çarşaf*, 1976] ve *Night and Day* [*Gece ve Gündüz*, 1979] ile sürdürdü. En başarılı oyunlarından biri *The Real Thing* [*Gerçek Şey*, 1982] aşkın, “gerçek

şey”in aykırılıklarını ve belirsizliklerini değiştirmeksizin farklı eğilimlerini ve ifadelerini ortaya koyan bir oyundu.

Peter Nichols (1929- ) ilk sahne başarısını, bir öğretmenin karısıyla birlikte, onların hayat üzerinde oynadığı bir oyun olarak gördükleri ama aslında, onların bastırılmış sinirlerini ve kaygılarını öne çıkaran bir katalizör işlevi gören spastik çocuklarıyla uğraşma çabalarını anlatan, *A Day in the Death of Joe Egg* [*Joe Egg'in Öldüğü Bir Gün*, 1967] ile kazandı. Bu ince alay, şefkat ve sıkıştırılmış gözlemin karışımı, tıp uygulamalarını romantize eden bir televizyon programı eşliğinde, yaşamlarını uzattıkları bir hastane koğuşundaki yaşlı hastalar üzerine bir oyun olan *The National Health*'te [*Ulusal Sağlık*, 1969] de sürdürdü. Şarkı, müzik ve müzikhol yöntemleri Nic-

hols'ün vazgeçilmez öğeleridir. Bu öğeler, *Forget-Me-Not Lane* [*Beni Unutma Lane*, 1971], *Privates on Parade* [*Resmî Geçit*, 1977], *Born in the Gardens* [*Bahçelerde Doğmak*, 1979], *Passion Play* [*Acı Çekme Oyunu*, 1981] ve *Poppy* [*Afyon*, 1982] adlı oyunlarında, yaşamlarımızı genellikle geri dönülemez biçimde değiştiren aldatmalar ve ironileri yansıtmak adına kullanılmıştır.

David Hare (1947- ) tiyatroya bir Fringe topluluğu olan Portable Theatre ile başladı. İlk oyunları, *Slag* [*Dışkı*, 1969] ve *Teeth'n'Smiles* [*Dişler ve Gülüşler*, 1975] işçi sınıfının ve onu sömürenlerin yaşamının boşunluğu ve yoksunluğu üzerineydi. Bundan sonraki oyunlarında edilgen aydınlar üzerine yoğunlaştı. *In Plenty*'de [*Bolluk*, 1979] oyunun başkahramanı güttüğü tüm ideallerin mutsuzca boşa çıkmasından dolayı sonuçta hüzne kapılmaktadır. *A Map of the World* [*Bir Dünya Haritası*, 1983] biri marksist ötekisi seçkin bir romancı olan iki entelektüel arasındaki, ideal toplum ve bunu gerçekleştirmenin yolları üzerine görüşlerin devreye girdiği çatışmayı ele alır. *Pravda* (1985), gazetelerini kendi bencil sonlarını getirmek adına kullananlarca basının tam anlamıyla yoldan çıkartıldığını anlatan ve Howard Brenton ile ortaklaşa yazılmış bir oyundur. Hare'in yazarlığı, iyileşmektense giderek kötüye giden dünya üzerine nükteli oyunlardan oluşmaktadır.

Caryl Churchill (1938- ) oyunlarının çoğunu Joint Stock Company ve ESC için yazdı. Sterotip toplumsal

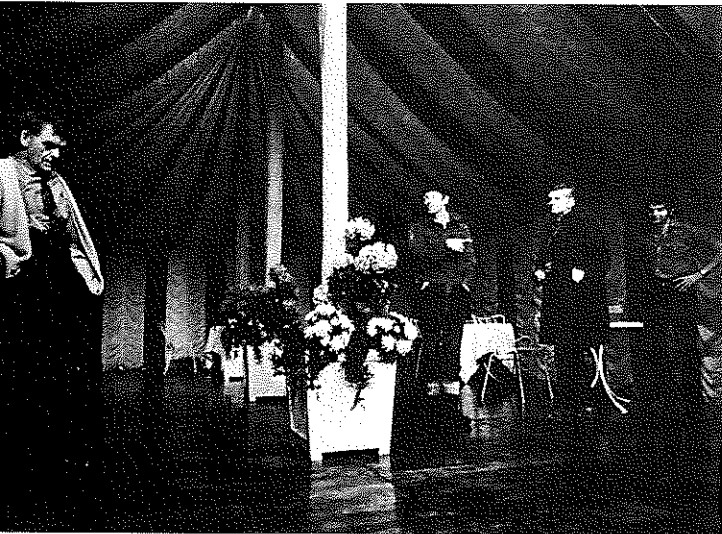


Resim 19.23

Mike Nichols'un 1984 yılında New York'ta Plymouth Theatre'da yaptığı Tom Stoppard'ın *Gerçek Şey* (1982) adlı oyunu. Dekor: Tony Walton; Kostümler: Anthea Sylbert; Işık: Tharon Musser. Oyuncular Glenn Close ve Jeremy Irons. Foto: Martha Swope.

güçlerin insanların oynadığı cinsel rolleri nasıl belirlediğini büyük bir ince alayla ifade eden *Cloud 9* [*Bulut 9*, 1979] oyunuyla ilk kez geniş anlamda tanındı. *Top Girls* [*Gözde Kızlar*, 1982] ise, (erkeklerin dünyasında kendilerini kanıtlamak için ödeyecekleri bedeli düşünen) geçmişin ünlü kadınları ile bir iş bulma kurumundaki bugünün (erkek egemen toplumun kedi-fare oyununa yakalanmış olan) bir grup çağdaş kadını karşıtlar. *Fen* [*Bataklık*, 1983] Doğu İngiltere'de düşük ücretler ve olağanüstü kötü yaşam koşullarıyla baş etmeye çalışan kadın tarım işçilerini göstermektedir. Churchill'in tüm oyunları, sosyo-ekonomik rollerin nasıl sosyo-ekonomik güçlerce belirlendiğinin kabulü üzerinedir.

Diğer tanınmış oyun yazarları arasında, *Christie in Love* [*Âşık Christie*, 1969], *Weapons of Happiness* [*Mutluluk Silahları*, 1976] ve *Romans in Britain* [*Romalılar Britanya'da*, 1980] ile Howard Brenton (1942- ); *Clouds* [*Bulutlar*, 1982], *Noises Off* [*Sessizlik Lütfen*, 1982] ve *Benefactors* [*Hayırseverler*, 1984] ile Michael Frayn (1933- ); *City Sugar* [*Şehir Şekeri*, 1976], *Strawberry Fields* [*Çilek Tarlaları*, 1977], *Breaking the Silence* [*Sessizliği Kırma*, 1984] ile Stephen Poliakoff (1952- ); ve *Absurds Person Singular* [*Yalnız Tuhaf Kişiler*, 1972], *The Norman Conquest* [*Normandiya Çıkartması*, 1973] ve *The Way Upstream* [*Akıntıya Karşı*, 1982] ile Alan Ayckbourn (1939- ) sayılabilir. Bu dönemde değinilme-



Resim 19.22

David Storey'in *The Contractor* adlı oyunu. Londra, Royal Court Theatre, 1970. Yönetmen: Lindsay Anderson. Foto: Tom Murray.





Resim 19.24  
Royal Court Theatre'de Caryl Churchill'in *Bulut 9* adlı oyunu. Londra, 1979. Foto: John Holmes.

si gereken diğer yazarlar ise, Trevor Griffiths, Howard Barker, Christopher Hampton, David Mercer, David Halliwell, Barie Keefe, Peter Barnes ve Simon Gray'di.

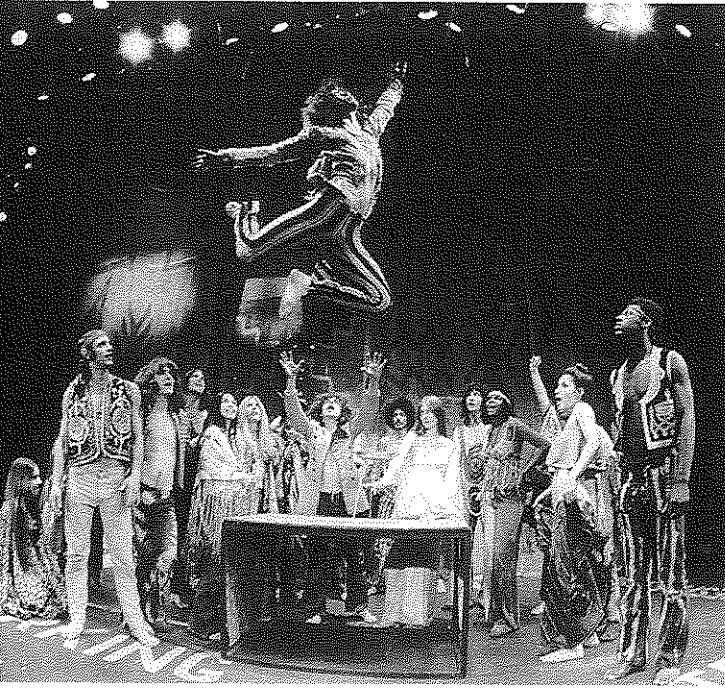
## 1968 SONRASI AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE TİYATRO

1968 yılı birçok açıdan Amerikan tiyatrosu için bir boşalım yılıydı. *Hair!* müzikaliyle birlikte, açık saçıklık ve çıplaklık Broadway'le tanıştı. 1969'da *Che!* açık bir biçimde sahneye cinsel eylemleri getirdi ve yine aynı yıl *Oh, Calcutta*'nın birçok sahnesi tam anlamıyla çıplak sahnelendi. Otoriteye boyun eğmeye karşı protestolara karşın, katı yurtseverlik, belirli davranış ve giyim şekilleri 1950'lerin sonuna dek sorgulandı. Açıklığın ve çıplak-

lığın ortaya çıkışı da bu eğilimlere hız kazandırdı ve 1970'te daha önceden kabul edilen tüm ölçütler topa tutuldu. Gelenekçilere göre, bu tüm değerlerin tehlikede olduğu rahatsızlık verici bir dönemdi; putları kıranlara göre bu, bitimsiz bir özgürleşmenin ve yenileşmenin yaşandığı bir inatlaşma çağıydı. 1968'den sonra teatral uygulamalar da hızla ve kökten bir biçimde değişti.

Galt McDermot, Gerome Ragni ve James Rado tarafından yazılan *Hair!* tüm öğelerinin gençlik kültüründen çıktığı, bugünün düzen-karşıtı duruşu, yaşam biçimi ve giyimi, yüksek sesli rock müziği ve o an için en popüler dans biçimleriyle yeni bir müzikal biçimin de popüler hale gelmesinde önemli oldu. Kaçınılmaz olarak tüm dünyada sahnelendi ve var olan davranış kalıplarını kaldırıp atmak isteyenler için bir odak noktası oldu. *Hair!* Amerika'da, Steven Schwartz'ın *Pippin!* (1972) ve *Godspell* [*Tanrı Sözü*, 1974] gibi müzikallere giden yolun taşlarını döşedi. Müzikal türünün eski biçimi, Charles Strouse'nin *Annie* (1977) ve Jerry Herman'ın *La Cage Aux Folles* (1983) gibi yapıtlarıyla sürse de, 1970'ten sonra açık bir yönelim eksikliği yaşadı. Stephen Sondheim (1930- ) 1968 sonrasının en başarılı müzikal yazarı olarak öne çıktı. Onun *Company* [*Topluluk*, 1970] müzikalinde koro yoktu ve bağıyuncular da şarkı ve dans sahnelerinde kullanılıyordu. *Pasific Overtures* [*Pasifik Üvertürleri*, 1976] Japon tiyatro geleneği üzerine giden bir çalışma ve *Sweeney Todd* (1979) ise tamamında müziğin kullanımıyla operaya yaklaşan bir yapıtı. Bütün bunların ötesinde, Sondheim'in yapıtları insan davranışları ve toplumsal değerler üzerine ironik bir bakışı içeriyordu ve daha önceki müzikallerin mutlu son anlayışından uzaktı. Michael Bennett'in *A Chorus Line* [*Bir Koro Dizisi*, 1975] da, koronun başkarakter olarak kullanılması ve sunum biçimiyle bir değişiklik getirdi. İlginç bir nokta da, 1970'li ve 80'li yılların en popüler müzikallerinden kimilerinin (*Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Cats*) bir İngiliz besteci, Andrew Lloyd Weber tarafından yazılmasıydı.

1968 yılı, Living Theatre'nin yeniden Amerika'ya döndüğü yıl olması bakımından da önemliydi. 1964 ile 1968 yılları arasında bütün Avrupa'da turne yapmış ve giderek anarşist, devrimci, radikal ve edilgen gruplar için bir mükânat işlevi görmeye suçlanmıştı. Genet'nin *Hizmetçiler*'ini ve bir *Antigone* çeşitlemesini de oynamalarına karşın, en büyük yapımları, 1964'ten sonraki kendi yapımlarıydı. *Mysteries and Smaller Pieces* [*Gizem Oyunları ve Küçük Sahneler*], *Frankenstein* ve *Paradise Now!* [*Cennet, Şimdi!*] gibi oyunlarının hepsi de kısıtlamalardan özgürleşmeyi savunuyordu. Kuşkusuz, en bilinen yapımları, Avrupa ve Amerika'daki kargaşa ile aynı döneme



Resim 19.25  
Broadway'de 1968'de sahnelenen *Hair!* Yönetmen: Tom O'Horgan.  
Foto: Martha Swope.

denk gelmesinden ve bunu yansıtmasından dolayı, *Paradise Now!* (1968) adlı oyundu. Bu oyunda aksiyon, seyircinin politik bilincini adım adım yükseltmek adına 8 bölüme ayrılmıştı ve bugüne kadar geliyordu. Oyunun sonunda seyirciler sokaklara çıkarak, devrimi sürdürmeleri için kışkırtılıyordu. Oyuncu ile seyirci arasındaki tüm engeller ortadan kaldırılmıştı ve fark gözetmeden her ikisi de aynı anda sahnede ve salonda dolaşabiliyordu. Oyuncular güdüsel olarak saldırganı ve seyirci ile yüzleşiyor, hepsine karşı yönelttiği hakaretlerle ve müstehcenlikle onları yenmeye çalışıyordu. Tam anlamıyla tahrik edici, politik bir toplantı havası vardı.

Living Theatre, 1968'de Birleşik Devletler'e döndüğünde bütün ülkeyi kapsayan bir turne yaptı ve her yerde, tiyatronun doğası ve toplumda sanatın rolü konusunda ciddi tartışmalara ve çatışmalara neden oldu. Living Theatre 1970 yılında Avrupa'ya döndükten sonra ise üç farklı gruba bölündü. Beck kendi grubuyla 1971 yılında Amerika'ya dönmeden bir süre hapse atıldığı Brezilya'ya gitti. Daha sonra yine Avrupa'ya döndü ve burada yine etkisini sürdürdü. 1984 yılında New York'ta sergilediği dört yapıtı ise, Amerikalı eleştirmenler tarafından ama-

törce ve kayda değer bir içerikten yoksun bulundu. Beck'in 1985 yılındaki ölümü, topluluğun geleceğini de bir sorunsal olarak ortada bıraktı.

Daha sonraları popülaritesini yitirmesine karşın, Living Theatre'nın 1960 ve 1970'lerdeki önemi yadsınmaz. Kısa bir süre etkisini yitirse de, onun tavrı ve herhangi bir metnin anarşizm ya da toplumsal değişim adına bir argümana dönüştürülemeyeceğini reddetmesi; Artaudcu teknikler yoluyla dilin niteliğinin değişmesi; gösterimde atletiklik; seyirciyle yüzleşme ve onu ezme isteği; Protestan söylem ve özgür yaşam tarzı gibi uygulamaları her yerde yankısını buldu.

Living Theatre'la çok yakın ilişkide olan topluluklar "radikal topluluklar" olarak adlandırıldılar. Bunların en önemlisi Bread and Puppet Theatre, [Ekmek ve Kukla Tiyatrosu] San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino ve Free Southern Theatre'dı. Bread and Puppet Theatre 1961'de Peter Schumann tarafından kuruldu. Farklı boylarda kuklaları, canlı oyuncularını ve söylencelerden, İncil'den ve çok bilinen masallardan kaynak bulan öyküleriyle, aşkı, yardımseverliği ve alçakgönüllülüğü vurgulamaya ve maddiyatçılık ile hileciliğin kötülüğünü ortaya çıkartma arayışına girdi. San Francisco Mime



Resim 19.26  
Stephen Sondheim'in *Sweeney Todd* adlı oyunu, 1979. Yönetmen: Harold Prince. Oyuncular: Angela Lansbury ve Len Cariou. Foto: Martha Swope.



Resim 19.27  
Living Theatre'in *Paradise Now!* adlı oyunu. *Paradise Now: Living Theatre Amerika'da* filminden. Yönetmen: Marty Topp; Yapım: Univesel Mutant; Yapımcı: Ira Cohen

Troupe, 1959'da R.G. Davis tarafından sözsüz oyunlar oynamak üzere kuruldu. Ancak 1966'dan sonra ajit-prop, sözlü oyunlara döndü. Belirgin durumları karikatürize ederek ve oldukça açık bir biçimde sergiledi. El Teatro Campesino ise 1965'te, Kaliforniya'daki tarım işçilerinin kötü koşullarını canlandırmak adına Luiz Valdez tarafından kuruldu. Daha sonra ise kendini, Amerikan-Meksikalı [Chicano -ç.n.] kitlesini kültürel miraslarıyla övmeleri konusunda yüreklendirecek oyunlar oynamaya adadı. Free Southern Theatre, 1963'te Gilbert Moses ve John O'Neal tarafından yurttaşlık hakları hareketinin genişletilmesi için kuruldu. Güncelyi zencileri bilinçlendirme çabasına girdi. Free Southern Theatre dışında tüm bu gruplar çalışmalarını hâlâ sürdürmektedirler. Radikal topluluklar, bir topluluk ya da bir fırsat yakalandığında hazırlıksız, kısa, özlü ve dikkat çekici oyunlar oynamak ve belli konular üzerine dikkat çekmek adına Gerilla Tiyatrosu'na döndü. 1970'lerde, ülkedeki değişimin bir yansıması olarak Gerilla Tiyatrosu'na ilgi azaldı ama tam olarak yok olmadı.

New York'ta, off-off Broadway grupları daha çok yeniliklerle ilgilendiler. Bunların en önemlilerinden biri, 1963'te Peter Feldman ve Living Theatre'in bir oyuncusu olan ama grupta yurtdışına çıkmayı seçmeyen Joseph Chaikin (1935-) tarafından kurulan Open Theatre'di. Open Theatre, bir yapım örgütlenmesinden çok, bir atöl-

ye çalışmasıydı ve çalışmalarını düzensiz aralıklarla halka gösteriyordu. Daha çok, tiyatroyu sinemadan ve televizyondan ayıran -doğrudan insanla ilişkisi ve hiç durmadan değişmesi gibi- özellikleri aramakla meşguldü. Ağırlıklı biçimde insan davranışlarına yönelik olarak ve özellikle de "dönüşüm" ile ilişkilendirerek (değişim bağlamıyla ilişkili olarak, rollerimizden çıktığımızda gerçekliğin durmaksızın değişebileceği düşüncesi) geliştirilen "rol oynama" ve "oyun" kuramlarıyla ilgilendi. Open Theatre, Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro"sunu andıran birçok teknik kullandı. Oyuncular oyun boyunca hiç değiştirmedikleri prova kostümleriyle oynuyorlardı. Hiç makyaj yapmıyorlar ve çok az aksesuar kullanıyorlardı. Dekor hiç yoktu ve ışık minimal düzeyde kullanılıyordu. Oyuncular geniş ve açık bir mekânda oynuyorlar ve bir dönüşüm dizisi içinde bir rolden çıkıp öteki role özgürce geçebiliyorlardı.

Open Theatre ile yazarları arasındaki ilişki çok yakındı. Genel olarak yazar bir özet, sahneler, durumlar ya da motifler ortaya koyuyor; bu temel üzerine çalışılıyor; oyuncular doğaçlamalar, metaforik birleşmeler ve diğer teknikler yoluyla olasılıkları keşfediyorlardı. Oyun yazarı bundan sonra, bu sonuçların en etkili görünenlerini seçiyordu. Bu denemelerin kiminden hiçbir şey çıkmıyordu, ama kimileri ise Megan Terry ve Van İtalie ile yapılan ortak çalışmalarda olduğu gibi önemli sonuçlar doğuruyordu. Megan Terry (1932-) kuşkusuz ki en çok, Vietnam'daki savaş korkusunu işlediği oyunu *Viet-Rock* (1966) ile tanıdı. Bu dönüştürücü teknikleri Open Theatre için yazılmamış oyunlarında da kullandı. Bunlardan en kayda değer olanı, Fransız felsefeci ve mistik Simone Veil'in yaşamını işlediği *Approaching Simone* [*Simone'a Yaklaşımlar*, 1970] adlı oyunuydu. Jean-Claude Van İtalie'nin (1936-) en iyi yapıtı hiç kuşku yok ki, İncil'den aldığı malzemeye, John F. Kenedy ve Martin Luther King'in ortadan kaldırılması gibi geçmiş olayları üst üste getirdiği ve Tanrı düşüncesinin, insanın kendi üzerinde kısıtlamalar getirmesi için yarattığı bir düşünceyken, Şeytanın, insanın üzerindeki sınırlamaları ortadan kaldırması için bir tahrik olduğunu söyleyen, *The Serpent* [*Şeytan*, 1969] oyunuydu.

1970'te Open Theatre bir ortaklık olarak yeniden kuruldu ve bu andan itibaren öncelikle öğrenciler ve mahkûmlar için oynayan bir topluluk oldu. 1973'te dağıldı. Chaikin daha sonra 1983'te işini sürdürmesini olanaksız hale getiren bir felç geçirmesine dek, yönetmen ve oyuncu olarak çalışmayı sürdürdü.

1968'den sonra, LaMama örgütlenmesi de off-off Broadway'de önemli bir rol oynadı. Yeni oyun yazarla-



Resim 19.28  
Bread and Puppet Theatre'in 1974'te Vermont'ta yaptığı *Evcil Kıyametler Sirkisi*, adlı gösteriden Foto: Craig Hamilton.

rını desteklemeye ek olarak, diğer topluluklara ev sahipliği de yaptı ve kendi topluluklarını geliştirdi. Bu topluluklardan kimisi, belli etnik gruplar üzerine (Portorikolular, Zenciler, Amerika Yerlileri gibi) uzmanlaştılar. LaMama'nın etkisi yurtdışında da oldukça etkili bir biçimde sürdü.

Diğer önemli off-off Broadway grupları arasında, 1969'da Marshal Mason'ın sanatsal yönetmen olarak kurduğu ve daha çok kendine yakın bağı olan toplulukların oynadığı oyunları geliştirmek üzerine eğilen Circle Repertory Company; 1965'ten 1980'e kadar Robert Kolfin'in yönetiminde belli başlı yabancı oyunları sergileyen Chelsea Theatre Centre; 1970'ten sonra Lynne Meadow'un yönetiminde kendine ait üç tiyatrosunda oyunlarını sergileyerek ve okuma yoluyla yeni yazarları destekleme çabasında olan Manhattan Theatre Club sayılabilir. 1980'lerde farklı niteliklerde aşağı yukarı 150 off-off Broadway topluluğu vardı. Bunların arasında ba-

zıları haftada 50 oyun oynuyordu. Bunların birçoğu 1972'de üyelerini ortak sorunlarda desteklemek adına kurulan off-off Broadway Birliği'ni kurdular.

Off-off- Broadway gruplarının içinde şu an kuşkusuz en önemlisi, New York Shakespeare Festival Public Theatre'dır. Bu topluluk, 1954 yılında New York Shakespeare Festivali'nde çalışmaya başlayan ve 1957'den başlayarak Central Park'ta ücretsiz oyunlar oynayan ve 1962'de belediyenin sahip olduğu Delacorte Theatre, bu iş için kendisine verilen, Joseph Papp'ın (1921- ) bir yaratıstıydı. 1964 yılında Papp'ın amaçlarından biri de yeni seyirci aramak ve bunlara tiyatronun hem eğlendirici hem de ilgi uyandırıcı olabileceğini kanıtlamak olduğundan, kimi yapımları New York çevresine taşıdı. 1967 yılında Papp, Astor Kitaplığı'nı ele geçirerek burayı beş oditoryumu olan bir tiyatro haline getirdi. Bu tiyatro –buradaki ilk sahnelenişinden sonra Broadway'de yeniden sahnelenen ve dönemin en büyük hitlerinden biri olan–

*Hair!* ile açıldı. Papp bundan sonra giderek karmaşık bir program yürütmeye başladı ve Broadway'e birçok hit yapımla girdi. Bunların arasında, *Bir Koro Dizisi* ve *Edwin Drood'un Gizemi* sayılabilir. Birçok yeni yapıma ek olarak, Papp aynı zamanda New York'taki diğer grupların da tiyatrolarını kullanmasına izin verdi.

1973'ten 1978'e dek, Lincoln Center'daki Beaumont Theatre'in da yöneticiliğini sürdürdü. Papp istifa ettikten sonra burası bir süre kullanılmadı. 1980'de Richmond Crinkley yerleşik bir tiyatro kurma adına başarısız bir girişimde bulundu. Kısa bir süre boşluktan sonra, 1985'te Gregory Mosher'in sanat yönetmeni olduğu yeni bir başlangıç ortaya çıktı.

Broadway Amerika'daki ticari tiyatronun kalbi ve başarının alamet-i farikası olarak kabul edilmeyi sürdürdü. Bilet fiyatları artmaya devam ederken, büyük kitlelerin ilgi gösterdiği gösteriler ile başka yerlerde—Londra'da bölgesel tiyatrolarda, off-Broadway'de ve off-off-Broadway'de— başarı kazanmış yapımlar burada görülmeye başladı. 1980'lerde, tehditlerin ötesinde Broadway'in 44 tiyatrosunu ilgilendiren önemli bir değişiklik oldu. Tiyatro bölgesinde, bölge kotalarındaki değişimle yüksek katlı binalara onay verilmesi, girişimciler için tiyatroları yıkıp site yapmak adımı çekici oldu. 1985 yılında, tiyatroların korunmasını sağlamak için bir anlaşma tasarlandı ama bu tiyatro binalarının giderek yıpranması konusunda çok az katkı sağladı.

1968'den sonra Amerikan tiyatrosunun canlılık kaynağı, daha çok New York dışındaki kâr amacı gütmeyen tiyatrolardı. Topluluklar sayısal olarak giderek arttı ve 1980'lerin ortasında yılda ortalama 3.400 yapıma imza atan 230 tiyatro ortaya çıktı. Bu, programları, olanakları, oylumları ve nitelikleri birbirinden çok farklı olan tiyatrolar Birleşik Devletler'in her bölgesinde canlı gösteriler sunuyorlardı.

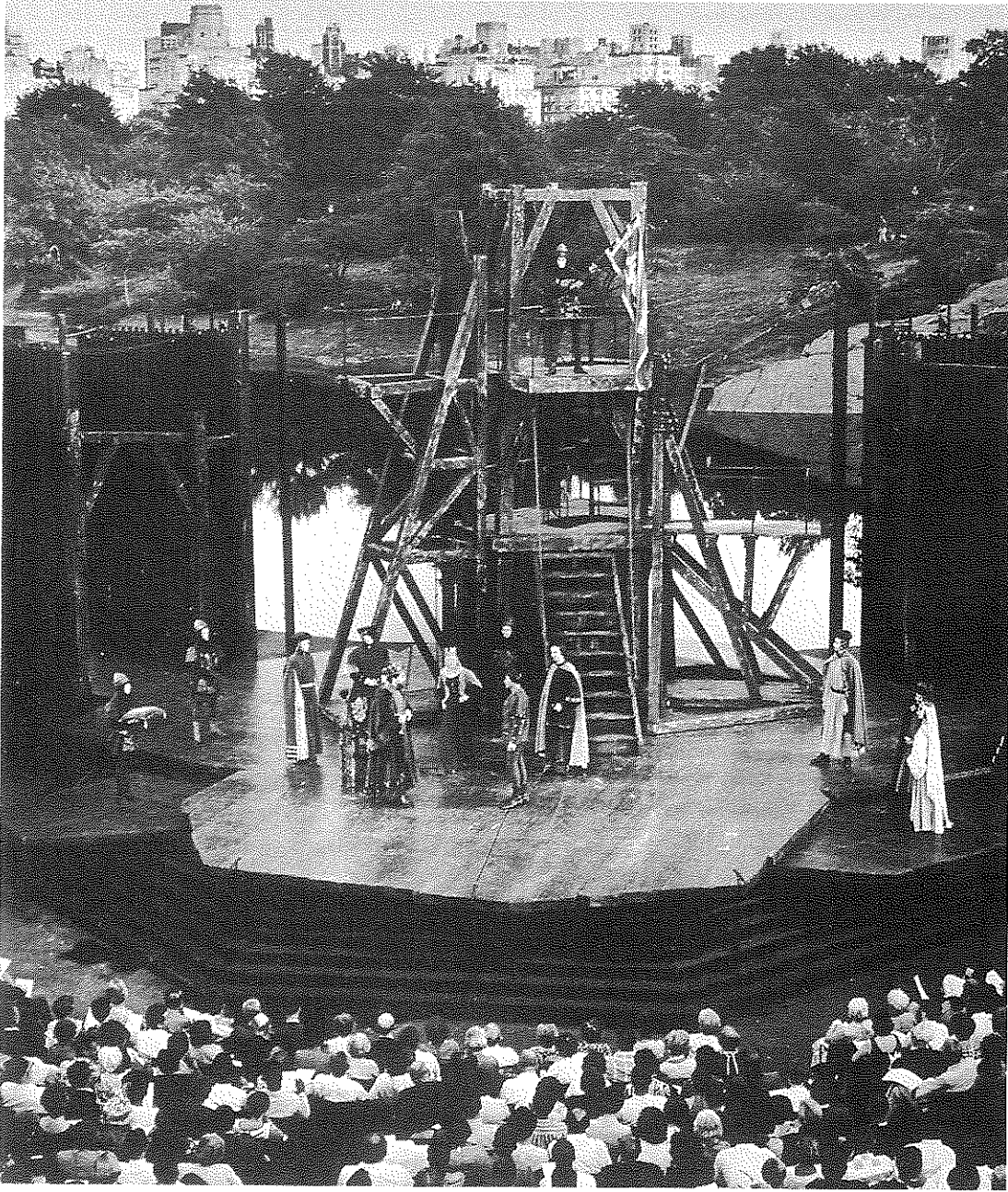
Bu çok sayıda topluluğun sadece birkaçı kayda değer sayılabilir. 1966'da Robert Brustein tarafından kurulan ve 1978'de ise Lloyd Richards tarafından yönetilen Yale Repertory Theatre, Amerika'daki tiyatro eğitim programları içinde en etkilisini uygulayan Yale Drama School ile işbirliği içinde çalışıyordu. Richards, Güney Afrikalı oyun yazarı Athol Fugard (1932- ) ile özel bir çalışma ilişkisi kurmuştu ve onun *Master Harold and the Boys* [*Efendi Harold ve Çocuklar*, 1982] ve *The Road of Mecca* [*Mekke Yolu*, 1984] oyunlarının prömiyerlerini yaptı. Yale Repertory Company bunun yanında, her yıl yaptığı ve yeni yapıtları değerlendirdiği "Winterfest"te yeni yazarları da teşvik etti. Richards, her yaz oyun yazarlarını oyunlarını yazmaları için yardımcı olan Ulusal

Oyun Yazarları Konferansı'na evsahipliği yapan Eugene O'Neill Theatre Center'in da sanatsal danışmanlığını yaptı.

Brustein'in 1979 yılından sonra, Harvard Üniversitesi'nde kurduğu The American Repertory Theatre maceracı repertuarıyla ilgi çekti. ART, özellikle, aralarında Andrei Serban, JoAnne Akalaitis ve Robert Wilson'ın olduğu Amerikan'ın kimi en yenilikçi yönetmenlerinin yapımlarıyla, yurtiçinde ve yurtdışında birçok festivalde yer alarak, uluslararası bir üne kavuştu.

The Actor's Theatre of Louisville, Jon Jory'nin yönetiminde, 1976-77'den başlayarak yaptığı ve yıllık düzenlediği Yeni Oyunlar Festivali yoluyla, yeni yazarları ortaya çıkartmada büyük bir güç oldu. Festival ilk on yılında, 160'tan fazla yeni oyun sundu. 1963 yılında *avant-garde* bir bölgesel tiyatro olarak kurulan Minneapolis Guthrie Theatre da özellikle 1981-85 arası, belli yapıtları provokatif bir biçimde sahnelemesiyle tanınan Romanyalı bir yönetmen olan Liviu Ciulei'nin (1923- ) yönetiminde yenilikçi bir çizgi izledi. Diğer önemli bölgesel tiyatrolar arasında ise şunlar sayılabilir: New Haven'da Arwin Brown yönetimindeki Long Wharf Theatre; Washington'daki Zelda Fichandler'in yönettiği Arena Stage; Los Angeles'ta Gordon Davidson'ın yönettiği Mark Taper Forum ve Providence'daki, 1983'ten sonra aynı zamanda Dallas Theatre Center'in da yöneticisi olan Adrian Hall'un yönettiği Trinity Repertory Company.

1980'ler boyunca Chicago ve Los Angeles giderek önemli tiyatro merkezleri haline geldiler. 1979'da Chicago'da 22 topluluk vardı. Ama bu sayı 1985'te, hepsi profesyonel olmamakla birlikte, 110'a çıktı. Bunların arasında tartışmasız en bilineni, 1976'da kurulan ve üyeleri arasında Gary Sinise, John Malkowich, Laurie Mercalf ve Glenna Headley gibi, New York'a giden yapımlar ya da sinema yoluyla tanınmış isimlerin olduğu Steppenwolf Theatre'di. 1925'te kurulan Goodman Theatre da, 1978'den sonra öncelikle Gregory Mosher'in yönetiminde özellikle Mamet'ın *Glengarry Glen Ross* ve Rabe'in *Hurlyburly* [*Kuru Gürültü*] oyunlarının Amerika prömiyerini yapması ile ve Mosher'in 1985'te Lincoln Center topluluğunun başına geçmesiyle ulusal düzeyde tanındı. Diğer önemli Chicago toplulukları arasında, Wisdom Bridge, the Organic Theatre Company, Victory Gardens ve Body Politic sayılabilir. Los Angeles ve Güney California'da Mark Taper Forum'a ek olarak, büyük topluluklar arasında South Coast Repertory Company, The LaJolla Playhouse ve San Diego's Old Globe Theatre katılabilir. 1980'lerin ortasında aşağı yukarı, herhangi bir zaman dilimi içerisinde bu bölgenin



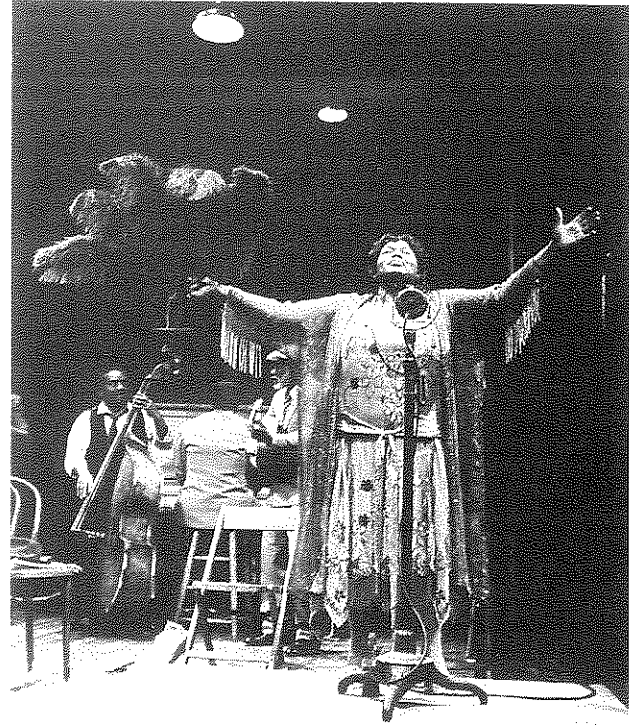
Resim 19.29 New York Shakespeare Festivali'nde Shakespeare'in *Kral John* adlı oyunu. Central Park'taki Delacorte Theatre, 1967. Foto: George E. Joseph

tiyatrolarında 100 yapım sahne alıyordu. 1985 yılında 4 gösteri salonuyla Los Angeles Theatre Center'in açılması, Los Angeles'taki tiyatro yaşamına büyük katkı yaptı.

Bölgesel tiyatroların büyümesinde en büyük katkı devlet, eyalet, özel vakıflar ile birliklerin yardımıyla oluştu. Sanata devlet yardımı 1965'te, Federal Meclis'in, önceden belirlenen fonlarla gruplara ve projelere gözle görülür biçimde oylumlarına ve seyirci sayısına göre destek veren bir kurum olarak Ulusal Sanat Vakfı'nı kurmasıyla başladı. Federal hükümet bununla birlikte her eyalette bir sanat konseyi kurulması için eyaletleri teşvik etti. Bugün, birçok eyaletin sanatı teşvik etmek ve desteklemekle görevli resmî bir yapılanması vardır. Bu yapılanmaların çoğu az da olsa tiyatroya bir destek sağladı. Buna ek olarak, bölgesel konseyler (meclisler) sanatı desteklemek adına eşgüdümlü tasarılar gerçekleştirmek için üyesi oldukları eyaletlere bağlandılar ve eyaletler içinde birçok topluluk yerel gereksinimleri ve sorunları belirlemek için sanat konseyi kurdu. Bu gelişmelere rağmen, birkaç tiyatro grubu (Avrupa topluluklarının yaptığı gibi) süregelen hiçbir maddi destek güvencesi bulamadılar. Bu yüzden de nadiren uzun-erimli program yapabildiler. Maddi sorunlar iki ya da daha fazla topluluğu, yapımları paylaşmaya götüren anlaşmalara yöneltti ve birçok tiyatro birlikte ya da başka birlikler tarafından yapılan her yapımın altına imza atmak durumunda kaldı.

1968'den sonra, birkaç yeni ve önemli yazar ortaya çıktı. Bunların en kayda değer olanlarından biri oyun yazarlığına 1964'te off-off-Broadway'de başlayan Sam Shepard'tı (1943- ). Olağanüstü geniş üretkenliği içinde, *Mad Dog Blues* [*Kuduz Köpek Ezgileri*, 1971], *The Tooth of Crime* (*Suçun Dış İzi*, 1972), *Aç Sınıfın Laneti* (*Curse of the Starving Class* 1976), *Buried Child* [*Gömülü Çocuk*, 1978], *True West* [*Vahşi Batı*, 1980], *Fool for Love* [*Aşk Budalası*, 1982] ve *A Lie of the Mind* [*Aklın Bir Yalanı*, 1985] gibi oyunlara imza attı. Sanatında birçok çeşitleme olmasına karşın, kimi temalar hep aynı kaldı: Kaçış eğilimi ve geçmişi yadsıma; Bir Amerikan söylencesi olarak batı ve kovboylar; bir mücadele alanı olarak aile ve boş hayaller ile hayali gerçekler arasında sıkışmış karakterler.

Lanford Wilson (1937- ) da bu dönem, aralarında *Balm in Gilead* [*Bezir Yağı*, 1965], *Hot L Baltimore* [*Sıcak Baltimore*, 1973], *Talley's Folly* [*Talley'in Aptallığı*, 1979], *The Fifth of July* [*Temmuz'un Beşi*, 1980], *Angels Fall* [*Melekler İniyor*, 1982] ve *Talley and Son* [*Talley ile Oğlu*, 1985] gibi oyunların olduğu birçok oyun yazdı. Oyunların içinde öykü minimal düzeydeydi. Oyunların odağında karakterin ilişkileri ve gizlenmiş duyguları,



Resim 19.30

Yale Repertory Theatre'in August Wilson'un *Ma Rainey's Black Bottom* adlı yapımı. Yönetmen: Lloyd Richards. Kadın oyuncu: Theresa Merritt. Foto: George G. Slade.

umutları ve hayalkırıklıklarının kaçınılmaz olarak açığa çıkarılması yer alıyordu. Wilson'un, insanın uyumsuzlukları ve toplum tarafından dışlanmasını şefkatli bir biçimde işlemesi, onu çağdaş oyun yazarları arasında en müşfik oyun yazarlarından biri yaptı.

David Rabe (1940- ) ilk oyunlarının birçoğunu Vietnam'daki savaşa karşı yazdı. *The Basic Training of Pavlo Hummel* [*Pavlo Hummel'in Temel Eğitimi*, 1971] çocuğu ve yurtsever bir gencin zamanla insanlık dışı hale getirilmesini işliyordu. *Sticks and Bones* [*Sopalar ve Kemikler*, 1971] kıdemli bir askerinin gözleri kör olarak Vietnam'dan dönüşünü ve bu durumun aile üzerindeki etkisini ele alıyordu. *Streamers* [*Flamalar*, 1976] ise gücünün büyük bir bölümünü, Kore Savaşı'nı anımsatarak, bize tüm savaşların bir bedeli olduğunu anlamamızı sağlayan kıdemli askerlerden alan Vietnam Savaşı'nın henüz başladığı bir dönemde geçiyordu. Sonraki oyun *Hurlyburly* (1984) ise Hollywood'ta birbirlerine karşı yönelttikleri kasıtlı şiddetin görünüşte farkında olmayan



Resim 19.31

JoAnne Akalaitis'in American Repertory Theatre'da yönettiği Beckett'in *Oyunun Sonu*. Bu yapımda Beckett'in metinde gösterdiği biçimin aksine, rol dağılımında ve dekorda önemli değişiklikler yapılmıştır. Foto: Richard Feldman.

karakterleri işliyordu. Bu çevredeki ahlaksal zaafiyet duygusu, bugün Rabe'in Amerikan toplumu tarafından kabul edildiğine işaret eder.

David Mamet (1948- ) oyun yazarlığına Chicago'da başlamış ve daha çok, insanın bozulmasını ve aşağılanmasını, Amerikan toplumunun amaçlarının ve iş ilişkilerinin içinde özetleyerek vermiştir. Başkalarının yönlendirmelerinin peşine düşen karakterlerinin çoğu, seçkin bir biçimde güçle ya da parayla ilgilidir. Oyunları arasında en bilinenleri, *Amerikan Buffalo* (1977) ve *Glengary Glen Ross*'tur (1983).

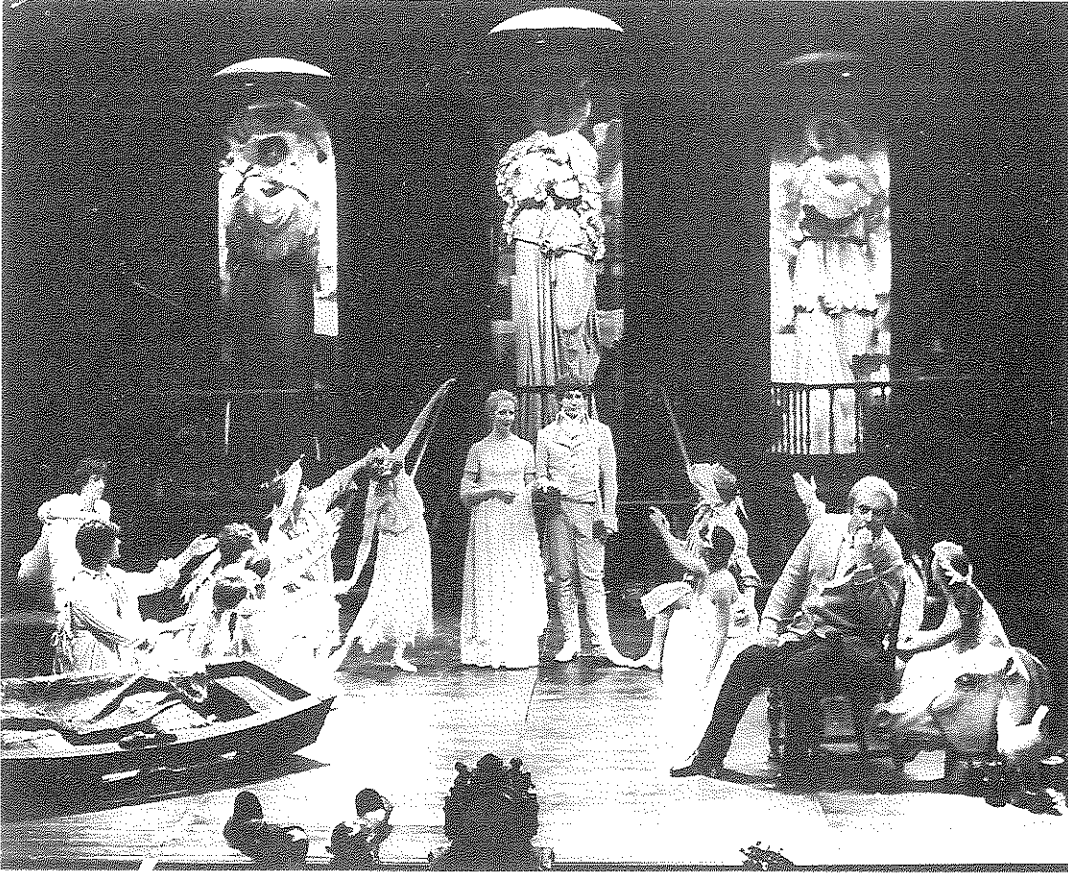
Bu dönemdeki diğer oyun yazarları ise şunlardır: Christopher Durang, Terence McNally, Richard Nelson, Ronald Ribman, Ted Tally, Michael Cristofer, Wallace Shawn, Harvey Fierstein, Thomas Babe ve William Hoffman.

1968'den sonra kadın oyun yazarları da giderek artan bir kabul gördü. Bunların arasında en bilinenleri, Norman, Mann, Fornès ve Henley'di. Marsha Norman (1940- ) öncelikle varoluşun ikilemleri üzerine yazdı. Hapisten çıkan bir kadını anlattığı *Getting Out* [*Dışarı Çıkmak*, 1977] oyunuyla ilk kez dikkati çekti. En başarılı oyunu intihara hazırlanan ve sonunda intihar eden bir kadını anlattığı, *'night Mother* [*İyi Geceler Anne*], 1983'te

Pulitzer Ödülü kazandı. *Traveller in the Dark* [*Karanlık Seyyahı*, 1984] adlı oyununda ise kendisine ve çevresine inancını yitiren bir cerrahı işledi. Emily Mann (1952- ) en çok belgesel oyunları ile tanındı. *Still Life* [*Sakin Hayat*, 1980] hayatları Vietnam deneyinden büyük ölçüde etkilenen üç kişiyle yapılan görüşmelere dayanarak yazıldı. *The Execution of Justice* [*Adalet Yerini Buldu*, 1983] ise, San Francisco Belediye Başkanı Moscone ve danışmanı Harvey Milk'i öldüren Dan White'ın duruşmasıyla ilgilidir. Maria Irene Fornès (1930- ) çok yönlü ve verimli bir yazardı. En bilinen yapıtları, bir sayfiye evinde bir araya gelen sekiz kadının, umutlarının, özlemlerinin ve pişmanlıklarının ortaya koyulduğu *Fefu and Her Friends* [*Fefu ve Arkadaşları*, 1977]; iktidarı ve iktidarın gerçekleriyle yüzleşmeyi anlatan *Mud* [*Çamur*, 1984] ve Latin Amerika'daki diktatörlüğün kadınları ezmesini anlatan *The Conduct of Life*'dir [*Hayatın İdaresi*, 1985]. Beth Hentley ise, daha çok küçük güney kasabalarındaki karmaşık ve tuhaf ilişkiler üzerine yazmıştır: *Crimes of the Heart* [*Yürek Suçları*, 1977] (1980 yılında Pulitzer Ödülü), *The Miss Firecracker Contest* [*Bayan Torpil Yarışması*, 1984] ve *Debutante Ball* [*Sosyete Balosu*, 1985]. Diğer kadın yazarlar arasında, Tina Howe, Wendy Wasserstein ve Rochelle Owens sayılabilir.

Başka bir olumlu gelişme de güçlü bir Zenci tiyatrosunun ortaya çıkmasıydı. Bu gelişim 1963'te Free Southern Theatre ile ortaya çıktı ve 1964'te LeRoi Jones'un ve diğerlerinin New York'ta, çok kısa sürede sonlanmasına karşın büyük bir itki oluşturan Black Arts Repertoire Theatre School'u kurmasıyla sürdü. Buna benzer diğer örgütlenmeler ise kısa sürede bütün ülkeyi sardı. 1960'ların sonunda sayıları 40'ı bulan bu gruplardan üçü özellikle önemliydi: Spirit House, 1965 yılında, geçmişle ilişkisini kesip Iramu Baraka adını alarak, Newark'a döndükten sonra beyazları suçlayan ve zenci toplumu öven oyunlar yazan LeRoi Jones tarafından kuruldu. The New Lafayette Theatre 1967'de Robert Macbeth tarafından kuruldu ve daha çok Harlem'in kültür merkezi olarak hizmet verdi. Aynı zamanda, burası ülkedeki tüm zenci gruplar için bir aydınlanma ve çıkarttıkları *Black Theatre Magazine* adlı dergiyle de bir bilgilenme merkezi oldu. Ne yazık ki, topluluk içindeki anlaşmazlık 1973 yılında topluluğun dağılmasına yol açtı. The Negro Ensemble Company (NEC) New York'ta 1968'de kuruldu ve Douglas Turner Ward tarafından yönetildi. Zencilere anlamlı gelecek, ama zenciler tarafından yazılmamış, geniş bir yelpazeye yayılan oyunlar yaptı. Bu üç gruptan yalnızca bu topluluk hâlâ yaşamını sürdürmektedir. Bugün de halen etkili bir güce sahiptir. Birleşik Devletler'in her





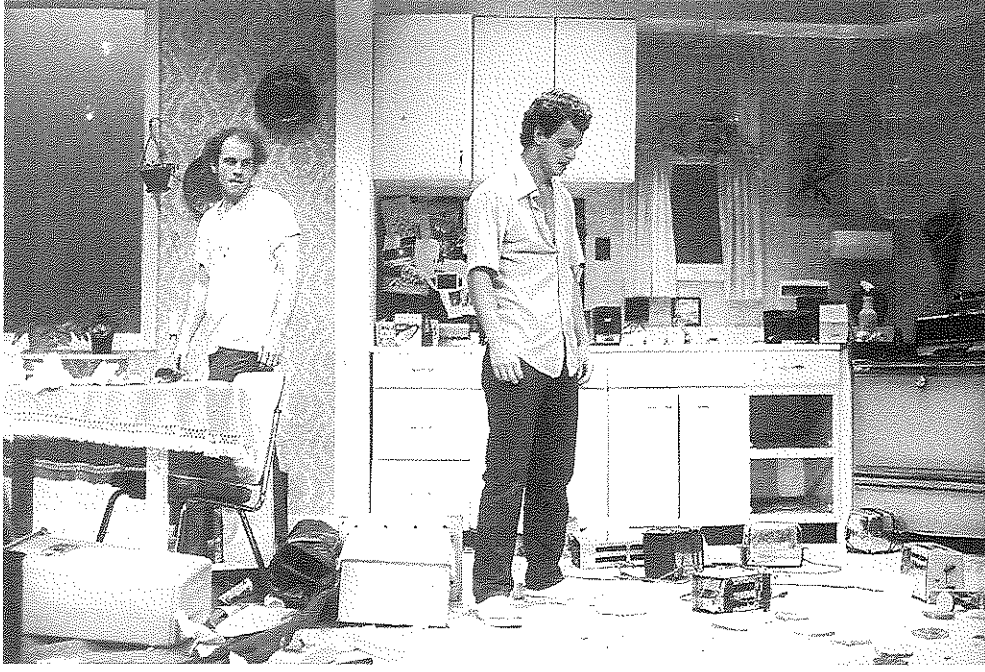
Resim 19.32  
Liviu Ciulei'nin 1981 yılında Guthrie Theatre'da yaptığı Shakespeare'in *Fırtına*'sı. Bu yapımda sahnenin dört bir yanı, batı uygarlığını temsilen kanla doldurulmuştur. Foto: Bruce Goldstein.

yerinde zenci tiyatroları kuruldu ve bunların çoğu Black Theatre Alliance'a [Zenci Tiyatrosu Birliği] bağlıydı.

Zenci tiyatrosu hareketinin yükselmesi zenci oyuncular ve yönetmenlere de artan olanaklar sağladı. Bunun da ötesinde, zenci oyun yazarların da sayısı arttı. Bu ilk zenci oyun yazarları arasında en önemlileri Hansberry, Baraka ve Bullins'ti.

Lorraine Hansberry (1930-1965) değerleri süreç içinde olgunlaşan ama hayalleri darmadağın olan, çok çalışan Chicago'lu bir zenci aile üzerine bir oyun olan *A Raisin in the Sun* [*Güneşte Bir Kuru Üzüm*, 1959] ile tanındı. Hansberry zamansız ölümünden önce yalnızca bir oyun daha tamamlayabildi: *The Sign in Sidney's Brustein's Window* [*Sidney Brustein'in Penceresindeki İşaret*, 1964] kendi ailesi içindeki sorunları adlandırmaya çabalayan

çocuksu ve idealist birini anlatmaktaydı. Hansberry'nin tamamlayamadığı oyunlarından bazıları daha sonra eşi Robert Nemiroff tarafından tamamlandı. Imamu Baraka (LeRoi Jones 1932- ) *The Toilet* [*Tuvalet*, 1964] ve *Dutchman* [*Hollandalı*, 1964] adlı ilk oyunlarında anlayış ve şefkate dayalı zenci-beyaz ilişkilerini işledi. 1965'ten sonra ise tüm beyazları kötü olarak ele aldı. *Slave Ship* [*Köle Gemisi*, 1969] zencilerin Afrika'dan bugünün Amerika'sına gelişlerini ve beyazlar tarafından sadistçe ve hoyratça davranışlara maruz kalmalarını anlatıyordu. *Boy and Tarzan Appear in a Clearing* [*Tarzan ve Oğlu Açıkta Görüldü*, 1983] ise bugünün zenci Afrika liderlerini haris ve bozguncu olarak verirken, bu davranışların beyaz seleflerinden öğrenildiğini göstermekteydi. Ed Bullins (1935- ) New Lafayette Theatre'ın



Resim 19.33  
Sam Shepard'ın *Vahşi Batı'sı*. Solda John Malkovich ve Gary Sinise. Yönetmen: Gary Sinise. Foto: Martha Swope.

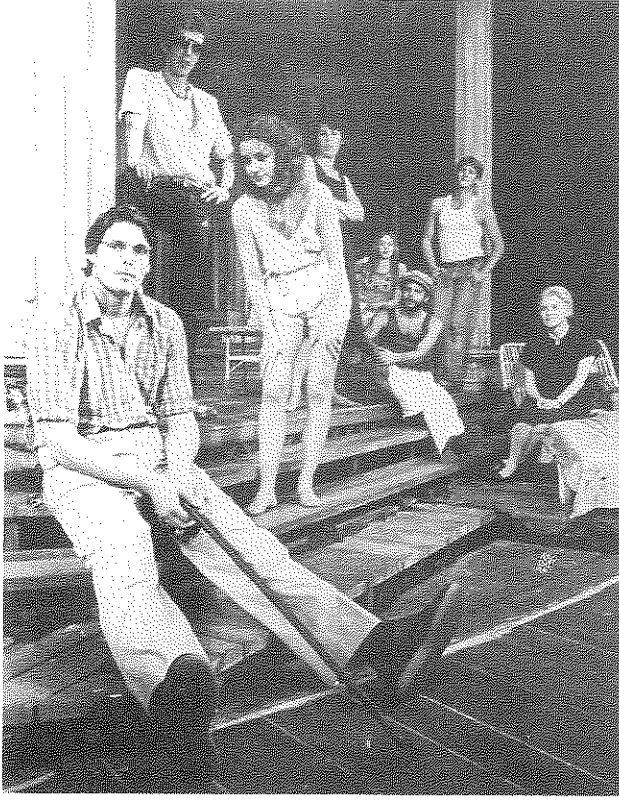
yardımcı yönetmeni, yerleşik oyun yazarı ve *Black Theatre Magazine*'in yayın yönetmeniydi. *Clara's Old Man* [*Clara'nın Yaşlı Kocası*, 1965], *The Electronic Nigger* [*Elektronik Zenci*, 1968] *The Pig Pen* [*Domuz Ağılı*, 1970], *The Taking of Miss Jamie* [*Bayan Jamie'nin Götürülüşü*, 1975] ve *Daddy* [*Babacığım*, 1977] gibi oyunlarının tümünde ortak nokta zencilikle gurur duyma ve zenciliklerini inkâr edenleri de aşağılamadır.

Sonraki zenci oyun yazarları arasında kendi anlamsız yaşamlarından kaçmak adına Harlem'de ritüel yapanları işlediği *Ceremonies in Dark Old Man* [*Siyah Yaşlı Adamların Törenleri*, 1969] adlı oyunla Lone Elder III; *The River Nigger* [*Zenci Irmağı*, 1972] ile Joseph A. Walker; Zenciler ve Beyazlar arasındaki ayrımcılığın ve ırkçı önyargının etkilerini ortaya koymak adına 1944'te Louisiana'daki bir askeri kamptaki cinayetin araştırmasını işlediği *A Soldier's Play* [*Bir Askerin Oyunu*, 1982] ile Charles Fuller ve 1927 yılında Chicago'da beyazlar için çalışmak zorunda olan zenci müzisyenlerin yenilgilerini, küçük zaferlerini ve aşağılanmalarını anlatan *Ma Rainey's Black Bottom* [*Ma Rainey'in Kara Poposu*, 1984] ile August Wilson sayılabilir. Değînilmesi gereken diğer

zenci oyun yazarları ise şunlardır: Charles Gordone, Ntozake Shange, Richard Wesley, Ben Caldwell, Ron Milner, Ossie Davis, Adrienne Kennedy, Melvin van Peebles, Oyamo, Philip Hayes Dean, Vinette Carroll ve Leslie Lee.

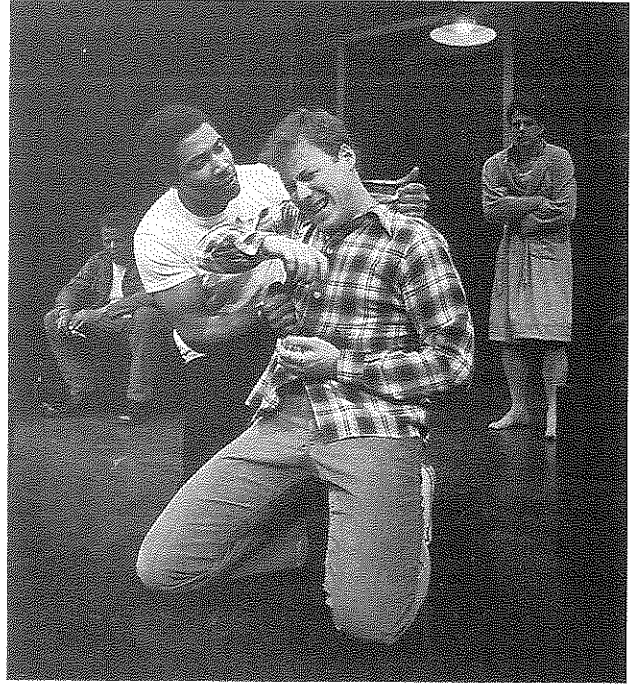
Zencilerin yanında diğer etnik gruplar da, özellikle Portorikolular, Amerikan-Meksikalıları ve Amerikan Yerlileri giderek daha çok tiyatroyla ilgilendiler. Bu tiyatroların birçoğu toplumsal bir eylem ve kendi toplumlarıyla yakın bir ilişki kurmak arayışındaydılar. Bunun yanında kadınların, eşcinsellerin ve azınlık gruplarının gereksinmelerine hizmet eden farklı tiyatrolar da kuruldu.

1968'den sonra tiyatro alanında ortaya çıkan birçok değişikliği, belirsiz bir tanımlama olan ama İbsen'in döneminden II. Dünya Savaşı sonrasına (hatta daha çok bizim kültürümüze ve bugüne kadar) teatral sanat biçimlerini alttan alta destekleyen temel inanışlarda ve uygulamalarda belirgin bir değişiklik öneren, benzer düşünceler ve uygulamaları "postmodernizm" olarak anılan akım yansıttı. Kuşkusuz, en temel değişiklik, neyi bildiğimiz ve nasıl bilebildiğimiz konusundaki algılayışımızda oldu. Geleneksel olarak, eğer bir metne ya da yapı-



Resim 19.34  
Lanford Wilson'ın *Fifth of July* oyunu, 1980. Yönetmen: Marshall Mason. Önde Christopher Reeve ve Swoozie Kurtz; sağda kolona dayanan Jeff Daniels. Foto: Martha Swope.

ma çözümleyici olarak yaklaşılmca, aktarılmak istenen anlamların kesinlikle belirlenebileceği farz ediliyordu. Buna karşıt olarak postmodernizm, sözcüklerin (ya da sanatsal araçların) gerçeklik üzerine belli bir yargıyı yansıtmadığını ve bundan dolayı da herhangi bir metnin ya da sanat yapıtının tek bir doğru yorumu olamayacağını ileri sürdü. Bunun da ötesinde, anlamın algılanmasının kişinin içinde bulunduğu kültürel bağlam içerisindeki bireyin kendi bağlamıyla ilgili olduğu kadar, bütün bir kültürel bağlamı belirleyen kodlar ve göstergelere bağlı karmaşık bir sisteme de bağlı olduğundan, herhangi bir yapıt bittiğinde, yapıt üzerine yaratıcısının yargısı herhangi birinin yargısından daha farklı bir anlam taşımaz. Böylece, bir gösterimin her alıcısı kendi bilincinde oluşan kalıpları, kodları ve göstergeleri geliştirerek yeniden yaratır ve bu yeniden yaratım aynı gösterinin diğer alıcılarının yeniden yaratımından aynı anda hem farklılaşır hem de benzerdir. Birinin yeniden yaratımı ötekinden daha de-



Resim 19.35  
David Rabe'in *Strewers* oyunu. Yönetmen: Mike Nichols; Foto: Martha Swope.

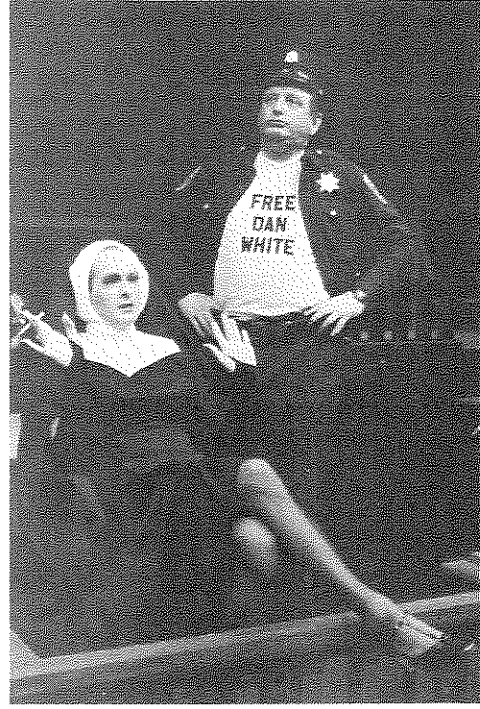
ğerli değildir. Benzer olarak, bir yönetmen de bir metne yazarıkinden tamamen farklı olan bir yorum getirmekte özgürdür. Kimi zaman, kabul edilebilir yorumları içinde kutsal olarak kabul edilen çok bilinen oyunların (özellikle klasikler) ancak birinin kökten farklı bir yorumunu (günahkâr da olsa) izledikten sonra onu farklı bir biçimde görebiliriz.

Bu, açık anlamın sorgulanması cinsiyetler, sanatlar, kültürler, dramatik biçimler ve gösterim biçimleri arasındaki açık farklılıkların ve eleştiri ile sanat yapıtı ve metin ile gösterim ayrımlarının da yıkılmasını getirdi. Postmodernist tiyatronun büyük bir kısmını –kendine ya da nasıl ortaya çıktığına dikkat çeken– tiyatro üzerine tiyatro oluşturmaktadır. Kimi zaman bu, sergilenen oyun üzerine bir yorumu (ya da eleştiri) getirebilir (Örneğin, bir gösterimin, metnin politik ideolojisinin çıkarımları üzerine bir yorumlama olması gibi). Böylelikle, metinle o metnin gösterimi arasında diyalektik bir ilişki yaratılıyordu. Sıklıkla da kimi yapıtlardan kimi öğeler alınıyor ya da bilinçli bir biçim karmaşası ortaya çıkartılıyordu (Postmodernist mimari, en çok farklı geçmiş biçimlerin eklektik bir biçimde üst üste gelmesi olarak tanımlana-

bilir). Neredeyse, postmodernizmin tüm karakteristik araçları bizzatıhi sanat yapıtının kendisine dikkat çekme etkisini ortaya çıkartır (onu yansıtmacı yapar) ve böylece de metin ile gösterim arasında eşitsizlik (ya da araçlar ile anlam arasında bir ayrılık) kurarak seyircinin algısında ve algılaması üzerinde iki eşit olmayan ögenin sentezinin nihai sorumluluğu üzerinde yer alan bir diyalektik yaratır.

Postmodernizmin kimi öğeleri 1968 sonrası ortaya çıkan tüm yenilikçi yapıtlarda geniş ölçüde bulunabilir. Ama birkaç kişi ve grup bu süreci en iyi yansıtanlar olarak görünmektedir. Birleşik Devletlerde postmodernizm öncelikle, gerçeküstücülerin, fütüristlerin ve *dadacıların* ortaya çıkarttığı teknikleri geri getiren “happening”lerle gündeme geldi. Bu hareketin içindeki en önemli isim, bir ressam ve sanat tarihçisi olan ve 1950’lerde (sanat kavramına içinde ortaya çıktığı ve görüldüğü bütün çevreyi dahil eden) “çevreselcilik” [“enviroments”] ile ilgilenen ve bir sergiyi izleyenlerin de o serginin bütün bağlamı içinde bulunduğuna inanan ve bu yüzden de seyircilere de yapacağı bir şeyler vermeye başlayan Alan Kaprov’dur (1927- ). 1959’da Kaprov kimliksizliği ifade etmek adına “happening” olarak adlandırdığı, bir sanatsal olayın özetini içeren bir kitap yayınladı. Aynı yıl, böylesi bir olayın ilk seyirci gösterimi gerçekleştirildi: *18 Happening 6 Parts* [6 bölümde 18 Happening]. Galeri üç odacığa bölünmüştü ve projeksiyonla farklı imgeler ve görüntüler yansıtılırken arkada müzik ile ses efektleri veriliyor ve her bölümde eşzamanlı olarak farklı etkinlikler sürüyordu. Bu eyleme katılanların hepsi bu etkinliğin bir parçasıydı ve eyleme girdikleri anda yaptıkları yönlendirmeler dikkate alınıyordu.

Kaprov dışında birçok kişi Happening ile ilgilendi ve bu kavram her doğaçlama ve oyuna farklı işlev yüklemek isteyen her türlü çalışmayı tasarlamak anlamında kullanıldı. Happening’ler tam olarak teatral olmamasına karşın özelliklerinden birçoğu teatral uygulamalar ve amaçlar içerisinde farklı yollarla kullanıldı. İlk, “kurumsallaşmış sanat”a saldırıldı. Tiyatroların, müzelerin ve konser salonlarının sınırını aşmak ve sanatı daha tanıdık ve almaya hazır çevrelere taşımak adına birçok girişimde bulunuldu. İkinci olarak, ağırlık gözlemden, seyirci ile gösterimin daha yakın bir ilişki içine girdiği katılıma –üründen sürece– döndü. Öyle ki, kimi zaman seyirci ile oyuncu aynı oldu. Üçüncü olarak ağırlık sanatçının niyetinden uzaklaşarak alıcının bilincine verildi. Her katılımcı-seyirci bu deneyimden alacağını kendi çıkartmalıydı. Dördüncü olarak, eşzamanlılık ve çoklu odaklanma bölümlemeye ve neden-sonuç ilişkisine bağlandı. Genellikle, herkesin aynı anda aynı şeyi duyacağı ve göre-



Resim 19.36  
Emily Mann’ın *Adalet’in Tecellisi*, Houston Alley Theatre, 1985. Yönetmen: Pat Brown. Foto: Carl Davis.

ceği gibi bir anlayış yoktu. Beşinci olarak ise, happening’ler sanatlar arasındaki engelleri yıkan multimedya olaylarıydı.

Bu düşüncelerin çoğu, daha sonra *The Drama Review*’un yayın yönetmeni olan Richard Schechner tarafından yaygınlaştırılan deyimle *çevresel tiyatro* [environmental theatre] olarak sentezlendi. 1968 yılında Schechner çevresel tiyatroyu açıklamak için 6 “belit” yayınladı. İlk ortaya attığı şey, bu etkinliklerin “Saf/ Sanat” ile “Almaşık/ Hayat” arasında bir kesintisizlikte yer alacağını ve geleneksel tiyatro kutubundan, çevresel tiyatro yoluyla happeninglere ve kamusal olaylara ve gösterilere dek giden başka bir kutupta son bulacağıydı. Böylece Schechner, Çevresel Tiyatro’yu geleneksel tiyatro ile happening’ler arasında bir yere yerleştirmiş oluyordu. İkincisi, Çevresel Tiyatro’da “her yer gösterim için ve seyirci için kullanılabilir”di. Seyirciler, tıpkı günlük yaşamda, sokak sahnesindeki gibi, aynı zamanda hem sahneyi “meydana getirenler” hem de aynı sahnenin “seyircisi” idiler. Kendilerini sadece seyirci olarak görseler bile bütün bir resmin parçasıydılar. Üçüncüsü, “etkinlik tam anlamıyla dö-

nüştürülmüş bir mekânda yer alacağı gibi, ‘bulunmuş’ bir mekânda da yer alabilir.” Başka bir deyişle, mekân bir “çevre”ye dönüştürülebileceği gibi, mekân olduğu gibi kabul edilerek yapım buraya uyarlanabilir. Dördüncü belit, “odak esnek ve değişkendir.” Beşincisi, “tüm yapım öğeleri –söylenen sözleri desteklemekten çok– kendi dillerini konuşur”. Altıncı, “bir metnin başlangıç noktasına gerek olmadığı gibi, bir yapımın da amaca gereksinimi yoktur. Ortalıkta hiç metin de olmayabilir.” Buradaki püf nokta, Kaprow’un “çevresel” fikrinin, seyir yerinin seyirciyi ve oyuncuyu kuşatan bütünün organik bir parçası ve varoluşsal olarak etkileşebilecekleri biçimde ileriye götürülmesidir. Böylesi bir yaklaşım, otomatik olarak geleneksel tiyatro mimarisini de, çevresel olarak uygun olacak ya da dönüştürülebilecek mekânlardan yana değiştirdi. Daha da ötesi, otomatik olarak odaklama da çok yönlü ve çeşitli hale geldi. Schechner, Polonya Laboratuvar Tiyatrosu, Living Theatre ve Open Theatre gibi tiyatroları ve buna eklediği birkaç tiyatroyu daha çevresel olarak kabul etti.

Schechner 1968 yılında Performance Group adını verdiği kendi tiyatrosunu kurdu. Tiyatroları, sağa sola yayılmış sütunlar ve platformlardan oluşan ve her tarafı



Resim 19.37  
Negro Ensemble Company'nin Joseph Walker'in *Zenci Irmağı* yapımı,  
1972. Foto: Bert Andrews.

aynı zamanda hem seyirci hem de oyuncu tarafından kullanılan garajdan dönüştürülmüş bir mekândı. Topluluğun ilk yapımı, *Dionysos in 69* [69'da Dionysos], Euripides'in *Bakkhalar*'ını, bedenle cinsiyet ya da özgürlük ile baskıyı ilişkilendiren bir dizi ritüele dönüştürme çalışmasıydı. Bunun ötesinde, yapım daha çok, bilinçsiz bir biçimde tüm kısıtlamaların fırlatılıp atılmasını öneren özgürlük için bir yakarı haline geldi. Daha sonra topluluk, (Shakespeare'in oyunu üzerine uyarlanmış) *Makbeth*, Amerika'nın geçmişi ve bugünü üzerine grubun yarattığı bir çalışma olan *Commune* (1970) ve pop müzik dünyasındaki rekabetin gangsterlik biçiminde verildiği Sam Shepard'ın *The Toot of Crime* (1973) ve 1975'te de Brecht'in *Cesaret Ana*'sını yaptı. Schechner 1980'de grubu bıraktı.

Tiyatro daha sonra, 1975'ten beri topluluğun içinde bir birim olarak var olan The Wooster Group tarafından devralındı. Elizabeth LeCompte'nin sanatsal yönetmenliğinde, bir kısmı ilk üyelerinden biri olan Spalding Gray'in özyaşam öyküsünden uyarlanan kendi oyunlarını geliştirdi. Yurtdışındaki festivallerde görünmesiyle uluslararası arenada tanındı ve oldukça büyük övgüler aldı. Oyunlarından ikisi, *Route 1 & 9* (*1 & 9 Yolu*, 1981) ve *L.S.D.* (1993) çok fazla tartışmaya yol açtı. Bunlardan ilkinde, *Our Town*'dan [*Kasabamız*] alınan parçaların bir siyahi vodvil işleyişi ve pornografik filmle üst üste getirilerek, Wilder'in cinsiyetlerin ve etnik grupların aşağılandığı pastoral Amerika'sı üzerine bir yorum getiriliyor ve sanayinin çorak toprakları boyunca uzanan ottoyolun adı da oyunun adını oluşturuyordu. Bir açıdan, buna benzer olarak *L.S.D.* de, sömürgeci ve modern New England ile ilişkilendirmeyi yansıtmak adına *Cadı Kazanı*'ndan alınmış bölümlerden oluşmuştu. Bu oyun, Miller oyunundan alınan bölümlerin kullanılması için izin vermeyi kabul etmediğinden hiçbir biçimde sahnelenemedi.

Bu olay, American Repertory Theatre'in başka bir girişimiyle birlikte (JoAnne Akalaitis'in, Beckett'in *Oyunun Sonu* adlı oyununu, yıkılmış bir metro tüneline geçirmesi ve Hamm olarak da zenci bir aktörü oynatması üzerine, Beckett'in yasal girişimlerde bulunacağı tehditini getirmesi) yazarın yapıtlarını yazıldığı biçimiyle sahnelettirme hakkı ile yönetmenin yapıtı en etkili kabul ettiği biçimde yorumlama hakkı arasında uzun süredir devam eden tartışmaları alevlendirdi. Bu tartışma, post-modernizmi merkez alan birçok tartışmayı da beraberinde getirdi.

Buna benzer tartışmalar, 1969'da Amerika'ya yerleşmiş Romanyalı bir yönetmen olan Andrei Serban'ın

(1943- ) yönettiği her yapımda hemen hemen aynı biçimde ortaya çıktı. Yapımları arasında 1977'de Lincoln Center'da yaptığı *Vişne Bahçesi*, 1963'te New York City Opera'da yaptığı Handel'in *Alcina*'sı, LaMama'da yaptığı *Vanya Dayı*, 1983'te American Repertory Theatre için yaptığı *King Stag* [*Abaza Kral*] ve 1985'te Broadway'de yaptığı *Figaro* bulunmaktadır. Bu yapımların tümünde, geçmişin yapıtlarını bugünün seyircisi için anlaşılabilir kılabacak ve aynı zamanda da dramatik durumlar, karakterler ve düşünceler üzerine bir yorum getirecek çağdaş tınılar yaratma arayışında olmuştur.

Bir başka önde gelen *avant-garde* yönetmen de bütün gücünü “duyguların düşüncelerin değil, ama içimizde olan her şeyi, çabalamayı, etkiyi, stratejileri ve buluşları, yaratmayı temsil eden ve düşünmemizi sağlayan bir tiyatro” yaratmaya harcayan Richard Foreman'dı. Bu buluşlarını ortaya koymak adına, 1968 yılında bütün yapımlarında yazar ve yönetmen olarak yer aldığı Ontological-Hysteric Theatre'ı kurdu. *Hotel for Criminals* [*Suçlular Oteli*, 1974], *Pandering to the Masses* [*Kitleleri Satmak*, 1975] ve *African is Instructus* [*Afrikalı Öğretmen*, 1985] gibi yapıtlarında, seyirciyi sadece “yapılmış olan sanat”a değil “yapılmakta olan sanat”a da yoğunlaştırmak için, üzerinde önceden düzenlediği resimlerin ve aksiyonları yerleştirdiği bir önsahneyi kullandı. Görsel imgeler ve onların yan yana getirilmesi, kayıt edilmiş bir sesin yaptığı yorumlar ve sorulan sorular, geleneksel tiyatrodan oldukça farklı bir biçimde düşünce ve tepki yaratmak adına üst üste getirilmiştir. Foreman yurtdışında da geniş ölçüde beğenilen kayda değer çalışmalar yaptı. Bunun yanında Guthrie Theatre ve Papp'ın Public Theatre'ı için de oyun yönetti. Onun Guthrie Theatre'da yaptığı Molière'in *Don Juan* yorumu büyük tartışma yarattı.

Lee Breuer (1937- ) San Francisco'da Actor's Workshop'ta çalıştı; Grotowski tiyatrosunda ve Berliner Ensemble'da eğitim gördü ve 1970 yılından 1977'ye kadar sanatsal yönetmenliğini yaptığı, ve bu dönemde grubun içinden ve dışardan 9 kişinin çalıştığı bir “tiyatro ortaklığı” haline gelen Mabou Mines'ı kurmadan önce Paris'te Beckett'in *Oyun*'unu yönetti. Mabou Mines, 25'e yakın yapım gerçekleştirdi ve bunları Amerika'da, Avrupa'da, Asya'da ve Avusturalya'da sergiledi. Breuer tarafından yazılan yapıtların birçoğu otobiyografikti ve ağırlıklı olarak sözel-görsel oyunlara, çok azkişi tarafından anlaşılabilir göndermelere ve elektronik aygıtlara dayanıyordu. Bir alt benlik olarak kuklayı ve anneden sevgiliye, babadan bir ajana dönüşen kayıtlı sesleri ve zaman zaman Mann'ın romanından alıntılar ile filmlerden Drakula görüntülerini içeren *Prelude to Death in*

*Venice*'i [*Venedik'te Ölüm İçin Prelüd*, 1979], kendi gençliğini anlamasına yardım etmesi adına yazdığını söylemiştir. Bu görünüşte uyumsuz öğeler, Oedipus güdüsü, gençlik, yaşlanma ve ölüm arasında bağlaşıklıklar kurularak ilişkilendirilmiştir. Onun *Gospel at Colonus* [*Hakkat Kolonos'ta*, 1984] adlı oyunu, Grek esrik itkisini yansıtırma olarak gördüğü Sophokles'in *Oidipus Kolonos'ta* adlı oyununun, bugünün Amerika'sındaki bir siyah kilisesinin incil ayinine ve vaazlarına uyarlanmasıydı. Breuer, Mabou Mines dışındaki topluluklar için de oyunlar yönetti. En çok bilinen yapımlarından biri American Repertory Theatre'da yaptığı *Wedekind*'in, bir punk-rock orkestrayla tamamen çağdaş Amerika'ya uyarladığı *Lulu*'suydu.

Postmodernizmin birçok özelliği Robert Wilson'ın (1942- ) yapıtlarında da bir araya geldi. Bunların ara-



Resim 19.38  
Performance Group'un *Komün* adlı çalışması, 1970. Foto: Elizabeth LeCompte.

sında, *Deafman Glance* [*Sağır Adam'ın Bakışı*, 1971], *Ka Mountain* [*Ka Dağı*, 1972], *The Life and Times of Joseph Stalin* [*Joseph Stalin'in Çağı ve Yaşamı*, 1972], *A Letter to Queen Victoria* [*Kraliçe Elizabeth'e Bir Mektup*, 1974], *Einstein on the Beach* [*Einstein Plajda*, 1976], *Death, Destruction and Detroit* [*Ölüm, Yıkım ve Detroit*, 1979] ve *CIVIL warS* [*İç Savaşlar*, 1983-1984] sayılabilir. Wilson iletişim aygıtlarından, kültürlerden ve tarihsel dönemlerden eklektik olarak aldığı parçaları açık bir yorumlamayı önleyecek bir biçimde değiştirerek yan yana getirmiştir. Birçok oyunu, 4 saatten başlayan ve 12 saati bulan (içlerinden bir tanesi 7 gün 7 gece sürmesine karşın) oldukça uzun oyunlardır. *CIVIL warS*'ın 1984'te Los Angeles'ta Olympic Arts Festival'de oynanması amaçlandı ama uygun fonların bulunamaması nedeniyle daha sonraları sadece bölümler halinde Batı Almanya'da, Hollanda'da, Fransa'da, İtalya'da ve Birleşik Devletler'de sergilendi. Oyun, birbirinden oldukça bağımsız olan Voltaire, Büyük Friedrich, Karl Marx, Abraham Lincoln ve bir Kızılderili kabilesi gibi figürleri içermektedir; insan ilişkilerini etkileyen tüm çatışma biçimlerinin gösterilmesi

amaçlanmıştır. 12 dilin kullanılmasından dolayı tek bir kültürden gelen seyircinin hiçbir şey anlamasına olanak yoktu. Wilson'a göre, oyunlarında anlaşılabilir değil yaşanacak şeyler vardı. Her seyirci, davetkâr, ve zamanı saptırılmış imgeler yoluyla kendi içsel oyununu yaratmaya terk edilmişti. Wilson, dünyada en çok beğeni toplayan tiyatro sanatçılarından biri oldu. Özellikle yapımlarının birçoğunu gerçekleştirdiği Avrupa'da çok tutuldu. Daha sonraları, istek üzerine standart repertuar içinde yer alan oyunlar ve operalar da sahnelendi.

Genç Amerikalı yönetmenler içerisinde Peter Sellars da (1957- ) son yenilikleri en çok taşıyanlardan biri olarak görünmektedir. 1984'te Roger Stevens ile Washington Kenedy Center'da American National Theatre'ı kurmak için bir araya gelen Sellars, sürprizli ama etkili sahnelmeleriyle tanınıyordu. Onun American Repertory Theatre için yaptığı Handel'in *Orlando*'sunda Handel'in operası astronotların maceralarına dönüştürülmüştü. Chicago Lyric Opera'da yaptığı *Mikado*, çağdaş bir Japon şirketinin pansiyonunda geçmekteydi. Onun Guthrie Theatre'da yaptığı *Hang on to Me* [*Bana Güven*],



Resim 19.39  
Wooster Group'un *L.S.D.* adlı çalışması. Foto: Nancy Campbell.



Resim 19.40  
Robert Wilson'un *CIVIL wars* [*İç Savaşlar*] adlı çalışmasının  
Cambridge'te American Repertory Theatre'da gösterilen bir bölümü.  
Foto: Richard Feldman.

Gorki'nin *Summer Folk* [*Yaz Misafirleri*], Gershwin'in şarkıları ve birbirinden çok farklı gösterim biçimlerinden kendi oluşturduğu bir harmanlamaydı; Shakespeare'in *Pericles* yapımında ise anlatıcı olarak, caz-dili konuşan zenci bir oyuncu kullandı. Öte yandan Sellars, yine Sağır-lar Ulusal Tiyatrosu için, Kabuki biçimiyle bir western sahneledi. Sellars, tüm teatral biçimlerin ve gösterim biçimlerinin bir arada var olması gerektiğini getirse de, kendi yapıtları onun daha çok postmodernizme yakın olduğunu göstermektedir.

## BİR NOT

Doğru bir kehanette bulunmak, dünya olaylarının gidişatını önceden görebilmeyi gerektirdiği için, geleceğin

tiyatro sanatı adına neler getirebileceği sadece bir spekülasyon konusu olabilir. Batı tiyatrosu, insan ve dünya üzerine görüşlerde oluşan tüm değişimleri yansıtmıştır. Böylelikle psikolojideki, ahlaktaki, toplumbilimdeki ve politikadaki kuramlar değiştikçe tiyatro da değişmiştir. Şu an önemli gibi görünen birçok son yenilik, yanlış bir başlangıç olduğu görülerek unutulacağı gibi bununla birlikte bu kitapta anılmayan birçok şey de geriye bakıldığında gelecekteki büyük değişimlerin öncülleri olarak görülebilecektir. Tarih, hiç durmadan yeniden yazılmaktadır. Çünkü geçmişi bugünün bakış açısından görürüz ve değerlerimiz ve ilgi alanlarımız değiştikçe tarih hakkındaki yargımız da değişir. İnsanın geleceğe yönelik yaklaşımları –yaratılışı ne olursa olsun, duygularını hangi türden cazibeler belirlerse belirlersin, ne türden kişisel, ahlaksal, toplumsal ve politik ideallere tutunursa tu-



tunsun- tiyatronun ve oyun yazarlığının yönelimini de belirleyecektir. Ve bu da henüz yaşanmamış ve kaydedilmemiş bir tarihtir.

## Tiyatro Tarihine Bakış

Tarih, çoğunlukla “konsensüs” adını verdiğimiz bir bakış açısından yazılmıştır. Her dönemde tarihçiler, bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde belli olaylar ve konular üzerinde hemfikir olmak ve bunlar üzerinde odaklanmak arayışındadırlar. Tabii ki bu, tarihçiler arasında bir ittifak olduğu ya da belirgin bir noktaya ilişkin düşüncelerin bir kuşaktan bir kuşağa değişmediği anlamına gelmez. Bu daha çok o çağın getirdiği ölçütlere bağlıdır. Tiyatro tarihi adına bu nokta en iyi biçimde, “eritme potası” adlı kültür kuramının geçerli olduğu ve İngiliz dilinin tiyatrosunun ana yatağı içinde yer aldığı ön kabulünden hareket edilen Amerika’nın durumu ile yansıtılabilir. Kuşku yok ki, Amerikan tiyatrosunun bu özelliği birincil derecede önemliken, “konsensüs” yaklaşımı ulusun teatral tarihinin çokkültürlü zenginliği içinde hayal kırıcı bir olgu olmuştur. Sonuç olarak, birçoğumuz Amerikalı Yerlilerin (Kızılderililerin) Amerikan-Meksikalıların, Amerikalı Çinlilerin ya da farklı dillerin ve dinlerin ya da bizim teatral mirasımız içinde yer alan diğer grupların teatral geleneklerini ya hiç bilmiyoruz ya da bunlara hiç dikkat etmiyoruz. 1968’den başlayarak tarihe “konsensüs” yaklaşımı büyük saldırılara maruz kaldı ve tarihi sorgulama alanını genişletmek adına girişimler ortaya çıktı. Tiyatro tarihindeki bu başlangıçlar henüz tamamlanmamıştır. Geçmişimizin zenginliği bizim tarafımızdan açığa çıkarılana kadar da tamamlanmayacaktır.

“Konsensüs tiyatrosu”na karşı meydan okuma 1960’ların alamet-i farikasıydı. Living Theatre dışında hiçbir grup bu rolde can alıcı bir biçimde yer almadı. Bu meydan okuma doruk noktasına topluluk tarafından “sürekli devrime doğru dikey bir yükseliş” olarak adlandırılan *Paradise Now* (1968) ile ulaştı. Yapımın en çok konuşulan özelliği, seyirciyle doğrudan yüzleşme, gerçekte seyirci başarılı bir devrimin engeli rolü oynadığından çok az anlaşıldı. Bu çalışmanın basılmış halinden bir parçayı buraya alıyoruz:

Yüzleşmeler bir tanımlama girişimiydi ve böylelikle her eylemin biçiminde ve görünümündeki, üstesinden gelinecek tökezletici engellerin özellikleri anlaşıl-

lacaktı. Böylece ilk tökezletici engel ve estetik şiddete yenilecek olan Kültür’e geldik; son tökezletici blok ise zorla yenilecek olan kabızlıktı. Yüzleşmeler yolculuğun her sahnesinde seyirci ile oyuncu arasındaki ilişki için kılavuzlardır. Devrimci değişime direniş bir engel olarak işlenmiştir. Tasarlanmış olan enerji biçimi oyuncunun engeli dönüştürmesi için uygun bir stratejidir.

*Paradise Now, Collective Creation of the Living Theatre*, Judith Malina ve Julian Beck (New York: Vintage Books, 1971) s.11-12.

1968’den sonra büyük bir amaç da, “tiyatro” için gerçekten gerekli temelin ne olduğuydu. Bu arayış kuşkusuz en iyi Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro”unda özetlenmiştir:

Gereksiz kabul edilen ne varsa, bunları aşama aşama ortadan kaldırarak tiyatronun makyajsız, otonom kostüm ve dekorsuz, belirlenmiş bir gösterim alanı (sahne) o ışıklama ve efekt vb. olmaksızın var olabileceğini keşfettik. Ama tiyatro algılanabilir, canlı ortaklaşa doğrudan bir oyuncu-seyirci ilişkisi olmaksızın var olamaz. Uygulamada şaşmaz bir biçimde test edildiğinde tiyatro hakkındaki genel geçer düşüncelerimizin çoğu yere basmamaktadır. Bu pratik, birbirinden farklı yaratıcı disiplinlerin bir birleşimi olarak tiyatro bilgisine meydan okumaktır. Bu “sentetik tiyatro”, bizim “Zengin Tiyatro” olarak adlandırdığımız ve kusurda zengin olan çağdaş tiyatrodur.

Jerzy Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru (Towards a Poor Theatre*, New York: Simon and Schuster, 1968, s.19).

1970’lerde 1960’ların coşkusu azaldı. Buraya Margaret Croyden’in bu noktada neyin yanlış gittiğine ilişkin yorumunu alıyoruz:

Hareketlerin tam anlamıyla kişilikler üzerine kurulduğu ve kişiselliğin bizatihi sanatsal araç olarak görüldüğü bir yerde, kimi kişiler otantik, yeni bir tiyatro keşfetmeye yönelik asıl amaçlarına ilişkin görüşlerini yitirdiler ve her türden kişilik sapmalarına ve alışkanlıklara yakalandılar.

Ciddi bir sorun da, denemecilerin birincil dereceden baskın bir estetik ve eski, romantik bir ilke olarak, kendini ifade etmeye bağlanmalarıydı. Kendini

ifade etme, tüm tartışmalarda bir yanıt oldu ve işle-meyen dramatik etki ve düşünce eksikliğini saklamaya hizmet etti. Bu yeni bir güdü ve sınırlı bir öznellik ve dejenerelik ortaya çıkarttı. Bu da yeni bir entelektüelizm karşıtlığı....

Margaret Croyden, *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre* (New York: McGraw-Hill Book Co., 1974) s.289.

1970'lerin ortasındaki egemen akımı ise Hilton Kramer yazdı:

60'lardaki engin prestiji tarafından yönlendirilen *avant-garde*, aynı otomatik kabulü görmeyi sürdürmedi. Seyircilere ve ortama saldırı isteği açık bir biçimde azaldı.

Bu, 60'ların yenilikçilerinin hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolduğu anlamına mı gelir? Tabii ki değil. Fakat bunlar nerede yaşamını sürdürmektedir. Bunlar, kurulu düzenle var olmuşlar ve giderek uyum sağlamışlardır.

"A Yearning for 'Normalcy' – The Current Backlash in the Arts", *The New York Times*, 23 Mayıs 1976, Bölüm 2, s.1, 25.

Bu tür anlayışlar, Elenor Fuchs'un postmodernizm üzerine gözlemleri ile benzer değildir:

Bu özellikler –geleneksel engellerin çökmesi, tiyat-ro nun kendi araçlarını, tekniklerini ve biçemlerini içselleştirilmesi– bir tiyatroyu postmodern olarak adlandırmamız için en iyi nedenlerdir. Algılamamız böylesine tersyüz olması ve tarihsel kültürel değer-

lerin bozulması geçmişte iki dönemde, batı toplu-mundaki her türlü insan girişiminin saldırıya uğra-masına ve "postness" (sonrasızlık) duygusunun uyan-masına neden olmuştur. Bizler, sanayii-sonrası, kapitalist-sonrası, hümanist-sonrası, vahiy-sonrası hatta algılama-sonrasızız.

"The Death of Character", *Theatre Communications*, 5 (Mart 1983), s. 2.

Gerald Rabkin, birçok postmodern oyunun istediği metin-seyirci ilişkisini tanımlamıştır.

... Wooster Group daima Umberto Eco ile uyumlu olarak çalışmıştır. "Açık" metin modeli okuyucunun (seyircinin) yorumunun tam anlamıyla anlamayı sağ-lamak adına metin tarafından talep edilmesidir.

"Is There a Text on This Stage?", *Performing Arts Journal*, 26/ 27 (1985), s.144.

Çağdaş Tiyatro tarihi üzerine çalışmanın yollarından biri, son yapımlar, denemeler ve kuramlar üzerine haber veren dergileri ve gazeteleri izlemektir. Bu, bir kitabın basıl-ması bir yıldan fazla zaman almasından dolayı, çağdaş tiyatrodan geri kalmamak adına oldukça can alıcı bir noktadır. Tiyatroda meydana gelen son olayları anlamak adına kimi yayınlar bu kitabın bibliyografyasının en sonunda verilmiştir.

Kuşkusuz, çağdaş tiyatroyu öğrenmenin daha önemli bir yolu da, bu gece sahnede gördüğümüzün yarımın tari-hinin bir parçası olmasından dolayı, tiyatro gösterilerini düzenli olarak izlemektir. Bir etkinliğin kimi tarihsel de-ğerlendirmeleri de, kişisel olarak bu etkinliğin içinde bu-lunmak kadar canlı olabilir.

# 20

## Afrika Tiyatrosu



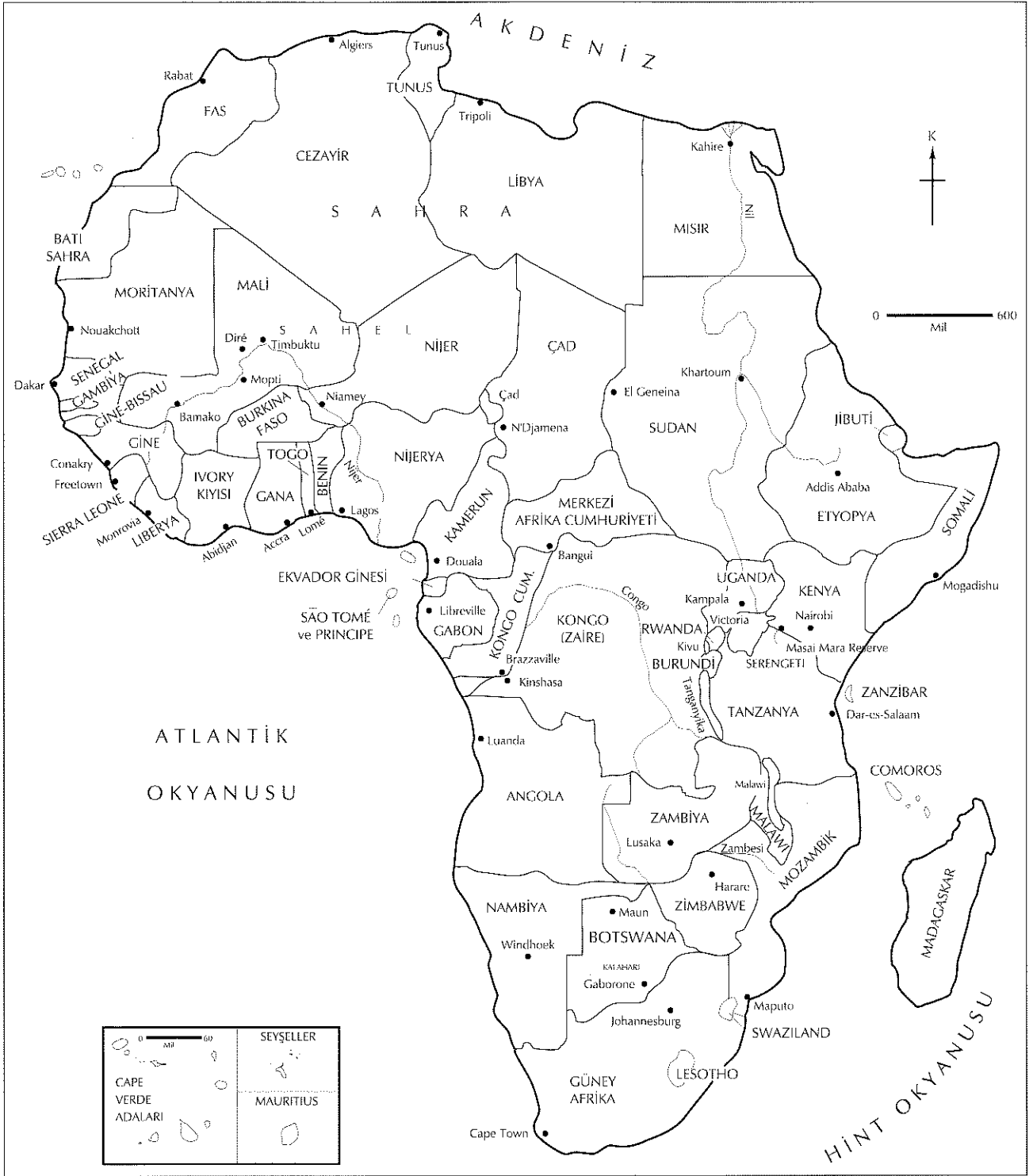
Avrupalılar, Afrika'yı sömürgeleştirmeye başladıklarında, kendi bildikleri tiyatroya benzer pek az gösteriye rastladıkları için Afrika'nın tiyatrodan yoksun olduğunu düşünmüşlerdi. Aslında bütün bir kıta, gösteri etkinlikleriyle doluydu. Seremoniler, festivaller, dinsel ayinler, meddah gösterileri ve çeşitli kutlamalar farklı Afrika kültürlerinin günlük yaşamıyla iç içeydi. Avrupalılar kendi teatral biçimlerini, kıtaya taşımışlar ve o coğrafyanın büyük bir bölümünde yerel tiyatro haline getirmenin yollarını aramışlardı. Sömürgeci mirasla yerli biçimler arasındaki gerilim, çağdaş Afrika'da burada pek azı ele alınabilecek, güçlü ve etkin bir gösteri yelpazesi yaratmıştır.

### BAZI TEMEL KONULAR VE SORUNLAR

Afrika tiyatrosunun (ve üzerine yapılan çalışmaların) asal sorunlarından ikisi, dil ve sömürgeci etkidir. Kıtada sekiz yüzden fazla yerel dil konuşulmakta ve bu iletişimin ve gösterimin mevcut durumunu yaratarak, karşılıklı iletişimi

mi o dilin kendi özel coğrafyası dışında zorlaştırmaktadır. Bu dillerin çoğu, –Avrupalı liderlerin Afrika'daki etki bölgeleri üzerinde anlaştığı 1884-85 kongresinden sonra– sömürgeciliğin ciddi olarak başladığı dönemde yazılı anlatıma sahip değildi. 1900'lerin başında Avrupalılar, Liberya ve Etyopya dışında, bütün Afrika kıtasını kendi aralarında bölüşmüştü ve toprakların büyük çoğunluğunda sömürgeci yönetim 1960'lara dek sürmüştü.

Her sömürgeci iktidar, kontrolü ele geçirir geçirmez tek bir yönetim bölgesinde birden fazla dille ve etnik grupla karşılaşınca, o bölgede kendi Avrupa dilini resmi dil haline getirdi (Günümüz Afrika'sındaki ölümcül çelişkilerin kaynağı, Avrupalılar tarafından yaratılan ve bağımsızlıktan sonra da korunan düşman kabile öbeklerini aynı ülkeye yerleştiren coğrafi sınırlardır). Okullar kuruldu; daha alt düzeylerde, eğitim genellikle, İncil'i yerel dile çevirmek isteyen misyonerlerin çabasıyla, artık yazılı hale getirilmiş yerel dilde sürdürülüyordu. Barbar olduğu ya da yıkıcı bir öz taşıdığı düşünülen yerel dinler ve gösteriler hem misyonerler, hem de sömürge yönetimleri ta-



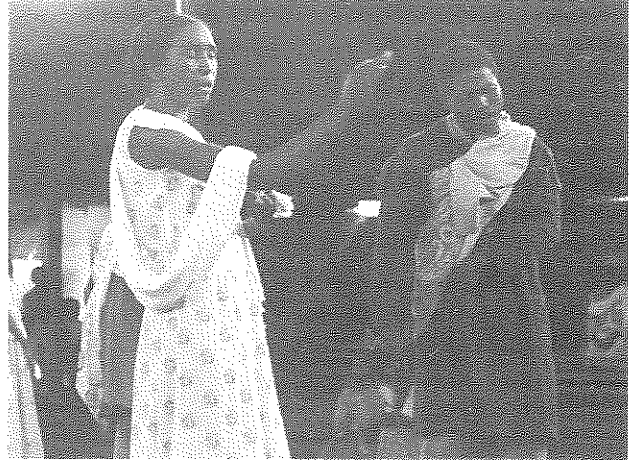
Resim 20.1  
Bugünkü Afrika.

rafından engelleniyordu. Yine de hem dinsel uygulamalar, hem de gösteriler, genellikle "kılık değiştirerek" de olsa sürmüştür. Hatta zaman zaman sömürge yöneticilerine gösterilerde rol verilerek işbirliğine gidildiği bile görülmüştür. Daha yüksek düzeylerdeki eğitim, büyük ölçüde Avrupa dillerinden biriyle sürdürülüyordu; bu eğitim biçimi alt düzey bürokrat ve memur yaratmak için kullanılıyordu ama daha çok sömürge yönetimlerinin yerel dillerin ancak en basit amaçlarla kullanılabileceğini düşüncelerinden kaynaklanıyordu. Bu yüksek okullarda, Avrupa tiyatrosunun klasiklerini ve bazen bu oyunların yeni inşa edilen pek çok okulda bulunan çerçeve sahnede sergilenmesini de içeren bir müfredat izleniyordu.

En yaygın diller olan Fransızca ve İngilizce, pek çok bölgede bölgesel grupların kullandığı tek ortak dil olma özelliği taşıyordu. Ama yüksek okullara gitmeyenlerin (çoğunluğun) ne kadarının bu dilleri anladığı kuşkuluydu. Yazar olmayı amaçlayan Afrikalıların genellikle sömürgeci yöneticilerinin dillerini kullanmayı seçmelerinin nedeni büyük ölçüde, bunun geniş izleyici kitlelerine ulaşmanın tek yolu olmasıydı; çünkü yerel dili konuşan izleyici sayısı sınırlıydı. Afrika'nın geniş alanlarının İngilizlerin ya da Fransızların yönetimi altında olması nedeniyle, bu dillerden birinde yazmak, hem geniş bir Afrikalı izleyici kitesine, hem de uluslararası bir kitleye seslenmek olanağını barındırıyordu.

Afrikalı uluslar bağımsızlıklarını kazandıklarında, kolonyal dili, devlet yapısını ve eğitim kurumlarını, yerel diller ve etnik çekişmelerle baş edebilmek için bünyelerinde tuttular. Pek çok durumda sadece sömürgeci iktidarların yerli türevleriyle ikamesi söz konusu olduğundan, genellikle neo kolonyalizm [yeni sömürgecilik] olarak adlandırılan bir süreç başlamış oldu. Yalnızca Tanzanya bir Afrika dilini, *Swahili*yi resmi dili olarak kabul etmişti. Pek çok başka ülkede Afrika dilleri, yarı resmi niteliğe sahipti ve bugün Afrika dillerinin resmi dil olarak kabul edilme eğilimi giderek artmaktadır (hiçbir zaman sömürgeleştirilmemiş olan Etyopya, resmi dil olarak *Amharic*'i kullanmaktadır ve Kuzey Afrika ülkelerinin çoğu Arapça'yı resmi dil kabul etmiştir).

II. Dünya Savaşı sonrasında yoğunlaşan ve pek çok ülkede 1960'larda başarıya ulaşan bağımsızlık savaşını oyun yazarları ve gösterim için katalizör niteliği taşımıştır. Hem Avrupa dillerindeki hem de yerel dillerdeki ürünler belirgin şekilde artmıştır. İngilizce ve Fransızca yazan birkaç Afrikalı oyun yazarı uluslararası üne kavuşmuştur. Hatta yeni ulusların birçoğu Avrupa tarzında binalar yapmışlardır (ve genellikle bunları Ulusal Tiyatro olarak adlandırmışlardır). Öte yandan, yerel dillerin ve yerel



Resim 20.2

Madagaskar'da, sömürgeci etkiyi yansıtan bir *Hira Gasy* gösterimi. Indiana Üniversitesi, Afrika Çalışmaları Bölümü'nden N. Brian Winchester.

gösterim biçimlerinin kullanımı da giderek yaygınlık kazanıyor, genellikle sömürgeci ve yeni sömürgeci değerlere ve uygulamalara karşı bir başkaldırı olma anlamını taşıyordu. Özellikle 1980'lerden sonra, yönetimde bulunan ve *status quoyu* elde tutmanın yollarını arayan yeni sömürgecilerle, sınıf çelişkilerinin üstesinden gelmeye ve bağımsız bir Afrika kimliği oluşturmaya çalışanlar arasındaki savaşım hız kazanmıştır. İkinci gruptan olanların pek çoğu Afrika dillerinde yazmaya ve Afrika gösteri geleneğini kullanan doğaçlamalara (mekân düzenlemelerini de içerecek şekilde) ön ayak olmuşlar, sömürgeciliğin kalıtı olan iktidar yapılarıyla ve yönetimdeki konumlarını, toplumun refah düzeyini görmezden gelecek kişisel zenginliklerini arttırmak için kullananlara saldırmışlardır. Bu savaşım pek çok Afrika devletinde tiyatroyu farklı ve karmaşık kılmıştır. Bu değişken öz, devlet yöneticilerinin sakıncı davranmasına ve gösterimlerin ve oyun metinlerinin büyük ölçüde yasaklamalara ve sansüre maruz bırakılmasına neden olmuştur. 1970'lerden sonra Afrika oyunlarının yayımlanmasında görülen düşüş kısmen sansür ya da hapis ve sürgünden, kısmen de (yayıncıların daha az ilgisini çeken) yerel dillerde yazma ve (kendi sorunlarını anlamının ve üstesinden gelmenin yollarını bulmaya çalışan, bölgelere-özü) gelişimci tiyatro eğiliminden kaynaklanıyordu.

Afrika gösterimlerini tartışmaya ilişkin bir başka sorun da gösterim öğelerinin karmaşıklığıdır. Yerel biçemlerde, sözcükler genellikle en az önemli öğedir. Diğer

“diller”, özellikle ritim ve dans, Afrikalı izleyicilere sözcüklerden fazlasını söyler. Bu öğelere görsel imgelemi, sembolizmi, tavrı, mask ve kostümü eklemek gerekmektedir; bunların taşıdığı özel anlamları ve çağrışımları açıklamak ve betimlemek zordur. Gösterimlerde sözcüklere yer verildiğinde bile, Avrupa tiyatrosundakinden oldukça farklı biçimde kullanılır. Doğrudan izleyici katılımı hedeflenir. Dans, müzik ve şarkı komünal nitelik taşır ve izleyiciler, ritme alkışla eşlik ederek, nakaratlara katılarak, söz öbeklerini tekrarlayarak ya da yorumlar yaparak gösteriye katılırlar. Yazılı metinler dansa ve müzik kullanımına ilişkin sahne direktifleri barındırmıyor olsa da, bu öğeler sıklıkla gösterime eklenir ve yeni bir sembolik anlam düzeyi yaratılır. Belki de en önemlisi, yerel gösterimlerin kendi kültürlerine gömük nitelikleri nedeniyle, o kültürün içinden olanlar için son derece açık olanın, kültür dışındakiler açısından şaşırtıcı ve anlaşılmaz olmasıdır. Afrika ritüelleri ve gösterileri değişmezlik özelliği taşımaz; ritüelin ya da seremoninin işlevi sabit olsa da, uygulamada hemen her zaman doğaçlama ve uyarlamaya olanak tanıyan alanlar vardır. Sonuç olarak yerel gösteriler her zaman değişim ve oluş halindedir.

Pek çok biçim alabilen hikâye anlatıcılığı, önemli Afrika gösterim biçimlerindedir. Avrupalılar geldiğinde, Afrikalıların yazı dili olmaması nedeniyle, Avrupalılar burada tarih olmadığını düşünmüşlerdi. Onlar, Afrikalıların tarihsel önem atfettikleri şeyleri gösterimlerinde koruyup canlandırdıklarını anlayamamışlardı. Çeşitli kültürlerde özellikle önemli olan *griot*, hikâye anlatıcısıydı ve bunlar bazen toplumun “yaşayan arşivi” olarak kendilerini geçmişe adıyor ve ardıllarına kabilenin tarihçesine geçiyorlardı. Başka toplumlarda hikâye anlatıcıları temelde eğlendirmeye yöneliyordu ama neredeyse bütün Afrika toplulukları kültürel geleneklerinin bir parçası olarak, hikâye anlatıcılığının bir biçimine sahipti. Hikâye anlatıcıları genellikle bir yandan da ziter [kanuna benzer bir çalgı, ç.n.], ud ya da arp-gitar gibi bir müzik âleti çalıyorlardı ama kimi durumlarda bir iki müzisyenin ya da şarkıcının da hikâye anlatıcısına eşlik ettiği olurdu. Hikâye anlatıcıları hikâyelerini, sözlü geleneğin süreç içinde yazılı biçimlerini yaratan, Antik Yunan’ın Homeros destan ve Germen Avrupa’nın masal geleneğiyle benzerlik taşıyacak biçimde, hem eğitime, hem de eğlendirme amacıyla anlatıyorlardı. Hikâye anlatıcılığı, Afrika tiyatrosunun yaşamsal ve etkin bir ögesi olarak canlılığını korumuştur ve hikâye anlatıcıları bugünkü tiyatrodan anlatıcı ya da oyun kişisi olarak kendilerini göstermektedirler.

Bilimsel düşüncenin insan türlerinin olasılıkla Afrika’dan doğduğuna yönelik fikri, Avrupalıların Afrika’nın



Resim 20.3  
Ulusal Dans Topluluğu tarafından sunulan bir geleneksel Tanzanya dansı.  
Louis A. Mbughuni.

tarihsiz olduğuna ilişkin düşüncelerini daha da ironik kılmaktadır. Afrika’nın Sahra bölgesinde, Avrupalıların bölgeye gelmesinden önce krallıklar hüküm sürmüştü ve bugünkü Gana, Nijerya, Benin ve Mali’de önemli görsel sanat yapıtları İS 800 ve 1500 yılları arasında yaratılmıştır ve bu sanat yapıtlarının yirminci yüzyıl resim ve heykel sanatında belirleyici etkisi vardır. Sahra bölgesi kazılarında büyük şehirlerin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Bunlara rağmen Avrupalılar için Afrika barbar ve tarih yoksunuydu çünkü kendi kültürel kullanımına uygun olmayan her şeyi görmezden gelme eğilimindeydiler. Afrika “karanlığın yüreği”ydi ve Avrupa’nın görevi bu topraklara aydınlık taşımaktı. Afrika barbarlığı ile Hıristiyan aydınlanması arasında bulunduğu varsayılan karşıtlık, 1450 ve 1865 yılları arasında on milyon köleleştirilmiş insanı Güney Afrika’dan Amerika’ya taşıyan köle ticaretinin de meşrulaştırılmasını sağlamıştı. Aynı dönemde Doğu Afrika’yla Afrika’nın diğer bölgeleri ve Arap ülkeleri arasında da köle ticareti vardı. Köleleri sağlayan Afrikalı yöneticilerin tutumu, Yunan ve Roma dünyasındaki benzerlerinden farksızdı; savaşlarda ya da akınlarda ele geçirilen düşmanlar ya kendi hizmetlerinde tutacakları ya da elden çıkaracakları mallara dönüştürülüyordu.

Sömürgeci tutum, bugün pek çok insanın içinde durmaya devam ettiği, Afrika’yı monolitik terimlerle düşünme eğilimini kolaylaştırmıştır. Ama Afrika, coğrafyası, iklimi, dili ve siyasetiyle monolitik olmanın oldukça uzaktadır. Aynı uzaklık burada sadece en belirgin ya da önemli yanları ele alınabilecek tiyatro ve gösterimler için de geçerlidir.

## NİJERYA

Nijerya Afrika'nın en kalabalık ve nüfus yoğunluğu en fazla olan ülkesidir. İçerdiği iki yüz elli civarında farklı etnik grup arasında en büyükleri kuzeyde Hausa, güneybatıda Yoruba, güneydoğuda Ibo ve kuzeyde Fulani sayılabilir. Bölgeye ilk Portekizliler 1472 yılında gelmişlerdir. Britanya, Nijerya topraklarını 1861'de işgal etmeye başlamış ve işgallerine bu tarihten sonra sürekli devam etmiş ancak bugünkü Nijerya'nın tamamını 1914'e kadar ele geçirememiştir. Nijerya 1960'ta tam bağımsızlığına kavuşmuştur.

Nijerya, Avrupalıların geliştirmeden önce birden fazla krallığın bulunduğu bir bölgedir. Bu krallıkların önemlilerinden biri, onüçüncü yüzyılda, kutsal bir Yoruba kenti olan Ifa çevresinde, bir başkası onbeşinci yüzyılda Benin'de varlığını sürdürmüştür. Her ikisi de bugün uluslararası geçerliliğe sahip törensel sanat nesneleri üretmişlerdir. Yerel Nijerya kültüründe, halk gösterileri, anlatımın ve iletişimin olağan araçları olduğundan, şu ya da bu gösteri bütün bir yıl boyunca sürebiliyordu. En büyük Yoruba festivallerinden biri, izleri geriye doğru ondördüncü yüzyıla dek sürülebilir ve bu dönemde en olgun haline ulaşmış olan ve bugün de önemini koruyan *egungen*'di. *Egungen* atalara seslenir ve yaşayanlarla ölümler arasında, şimdi ile geçmiş arasında tinsel bir bağ kurar. Festival ekim döneminin başında yıllık olarak tekrarlanır. Festival arifesinde bütün gece devam eden gösterilerde kurbanlar kesilir ve *egungen* korusunda ölümlerden, kutanma ve gönenç talbinde bulunulur. Festival günü, maskeli ve özel kostümlü *egungen*, rahipler ve topluluğun diğer üyeleriyle birlikte, davulcuların ritmi eşliğinde dans ederek kutsal korudan çıkar ve reis'in evine yönelir. Maskli yürüyüşçüler, işlevi toplumun içindeki kötülükleri alıp bir kanoyla uzaklara taşımak olan "taşıyıcı" ortaya çıkana kadar yollarına devam ederler. *Egungen* yürüyüşüne katılanlar cenazelerde ve başka bazı olaylarda da dans ederler. Joel Adedeji, Alarinjo tiyatrosunun onyedinci yüzyılda *Egungen* yürüyüşlerinden geliştiğini saptamıştır. Bu tür tiyatro, maskeli oyuncularıyla, Oyo Yoruba krallığı sarayında sahnelenmiş ve bu sanatın sırlarının ve hünerlerinin yayılmasını engellemek için bir tür lonca kurulmuştur. Müzisyenler, mask ustaları ve oyuncular da farklı loncalar altında toplanmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında çeşitli gruplar arasında çok sayıda ölüme neden olan savaşlar krallığın ve loncaların ortadan kalkmasına neden olmuş ve bu tarihten sonra gösterileri profesyonel gezici topluluklar sürdürmüştür. Gezici toplulukların gösterileri, doğaçlamaya dayanan ve

bu nedenle sonsuz değişime olanak tanıyan bir tür varyete biçimini almıştır. Gösteriler aynı zamanda, büyük ölçüde izleyici katılımına dayanıyordu. Bu biçimin bazı kalıntılarına bugün özellikle Yoruba operasında rastlamak mümkündür. Nijerya'nın çeşitli bölgelerine özgü, başka pek çok maskeli geçitlerin, festivallerin ve törenlerin yanı sıra *egungen*'in, opera dışındaki diğer çağdaş teatral formlar üzerinde önemli bir etkisi vardır.

Bir başka kaynak da hikâye anlatıcılığıdır. Örneğin güney Nijerya'ya ait Ijo'nun anlatımı yedi gün süren destanları vardır. Bu hikâye anlatımına genellikle müzisyenler eşlik eder ve izleyicilerden sözleri tekrar etmeleri ve "soru yanıt bölümlerine" katılmaları beklenirdi. Dans tiyatrosu ve kukla tiyatrosu diğer geleneksel türleri oluşturuyordu.

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda ve yirminci yüzyılın başında, koloni izleyicilerine sunulan gösteriler giderek İngiliz müzikhollerinin yapısını almıştı. Hıristiyan kiliseleri de, bir yandan, dramatize edilmiş İncil öyküleri ve dinsel oyunlar sahneliyordu. Bugünün en popüler teatral biçimi olan Yoruba Operası (şimdilerde genellikle Yoruba Gezici Tiyatrosu deniliyor), Alarinjo etkisinin yanı sıra, kısmen bunlardan doğmuştur. Yoruba operası ilk kez, *egungen* geçitlerince ve Alarinjo tarzı tiyatro gösterilerine katılmış olan Hubert Ogunde (1916-1990) tarafından geliştirilmiştir. İlk metni olan *The Garden of Eden and the Throne of the God*'ı [Cennet Bahçesi ve Tanrının Tahtı] 1944'te yazmış ve kilise yararına sahnelemiştir. 1945'te, daha politik bir tavırla, işçilerin kötü koşullarını ele aldığı



Resim 20.4  
Nijerya'daki Owuru Festivali'nde maskli dansçılar. Başlangıçta danslarda yedi kişi kullanılıyordu ancak sonradan bu sayı iki katına çıkarılmıştır. Foto: Phil Peek.

*Strike and Hunger*'ı [Grev ve Açlık] yaratmış ve 1946'da kurulduğu tarihten itibaren, Nijerya dışında bile olsa, nerede Yoruba dilinde konuşan nüfus varsa oraya turne yapan, Nijerya'nın ilk profesyonel topluluğunu kurmuştur. 1947'de artık tiyatrosunun biçimi belirlenmiştir: Neşeli bir açılışı (ya da herkesi heyecanlandıran müzik gösterisini) bir meselenin ya da güncel bir konunun etrafında kurulan diyaloglu, şarkılı ve danslı bir gösteri izliyor ve yine neşeli bir finalle opera tamamlanıyordu. Gösteriler, asıl vurguları eğlendiricilik olsa da, hemen her zaman belirgin bir törel iletici taşıyordu. Bağımsızlıktan sonra, Ogunde, ulusal birliği sağlamayı hedefleyen *Yoruba Awake* [Yoruba Uyanışı, 1964] gibi oyunlara yönelmişti. 1944 ile 1972 arasında, Ogunde otuz sekiz değişik opera yaratmış ve sahnelemiştir. Sömürgecilik karşıtı çalışmalarının pek çoğu sansüre uğratılmış ve yasaklanmış; kendisi de bir kez hapse atılmıştır. Ogunde, halkın duygu ve dertlerini anlayacak yakınlıkta kalabilmek için büyük çaba göstermiş ve oyunlarında her zaman halkın sorunlarını gündeme getirmiştir. Topluluğu muazzam bir üne kavuşmuştur. 1980'lerde, Ogunde, sinema yaparak ve filmlerde oynayarak aynı konumu sürdürmüştür.

1981 yılında Ogunde'nin yaptığından iyisini yapmak için ortaya çıkmış topluluk sayısı yüz yirmiydi ve bu topluluklar yaklaşık 3600 tam mesaili oyuncu çalıştırıyordu. Onların ihtiyaçlarını karşılamak için Ogunde, Nijerya Tiyatro Uygulayıcıları Derneği'ni kurdu.

Yoruba operasından bir başka önemli isim de, büyük olasılıkla Alarınjo tiyatrosunun etkisiyle, operaya Yoruba sözlü geleneği, müzik, mitos ve maskeli geçitlerden esinlenerek katkıda bulunan Duro Ladipo'dur (1931-1978). Diğer Yoruba operası topluluklarından farklı olarak, Ladipo, geleneksel Yoruba müzikal biçimlerini ve enstrümanlarını kullanıyordu. İlk operası olan *The Ghost Catcher* [Hayalet Avcısı, 1962], oyuncu ve gösteri sanatçısı yetiştirmek için kurduğu Mbari-Mbayo Merkezi'nin de açılış oyunuydu. En ünlü operası, Yoruba ışık tanrısını konu alan, *The King Did Not Hang* [Kral Asmadı, 1964], Duro Lodipo Tiyatrosu'nun uluslararası turnelerinde büyük bir başarı kazanmıştır. Sonuçta, onun operaları çağdaşlarınınkinden her zaman daha başarılı bulunmuş ve *The King Did Not Hang*, 1969'da yayımlandığında basılan ilk Yoruba operası olmuştur. Ladipo aynı zamanda yetenekli bir müzisyen ve gösteri sanatçısıydı. Operalarının yanı sıra Ladipo bir *Everyman* uyarlaması olan *Eda*'yı da yazmıştır.

Diğer bir ünlü Yoruba topluluğu da, Baba Sala adıyla sahneye çıkan Moses Alaiya Adejumo (1936- ) tarafından kurulmuş Alawada Tiyatrosu'dur. Adejumo Nijer-

ya'nın en ünlü komedyenidir ve etkinlik alanı otellerden, plak ve dergi prodüksiyonuna ve müzik topluluklarının menajerliğine, televizyon ve sinema oyunculuğuna kadar uzanır. 1990'da artık canlı gösterilere çıkmayacağını duyurmuştur. Topluluğunu 1963'te kurmuş ve bütün Nijerya'da ve Güney Afrika kıyılarında gösteriler yapmıştır. Oyunları, dürüst olmayan yollarla para kazanmaya, mevki edinmeye çalışanları bilerek ya da bilmeden ifşa eden akıllı bir yoksul adam olan Baba Sala karakteri çevresinde gelişen doğaçlamaya dayalı satir komedilerdir.

Yoruba operasının ya da Yoruba gezici tiyatrosunun uyarlanmaya son derece uygun bir biçime sahip olduğu kanıtlanmıştır. İster geleneksel müzik, dans ve miti; isterse de en son müzik tarzlarını, en geçici hevesleri kullanır. Basitlikleri nedeniyle hazırlanması kolay hareketli oyun alanları kullanılabilir. Kostümler rengârenktir. Kullanılan dil Yoruba'dır (bazen de bozuk, yerelleştirilmiş bir İngilizce) ve genellikle şarkı söylenir: müzik mutlaka oyuna ya davulla, ya çeşitli enstrümanlarla, ya da şarkı formunda eşlik eder. Şarkıların provası yapılır ama diyaloglar genellikle doğaçlamadır. Her zaman izleyiciyle iletişim kurulur. 1980'lerden beri Yoruba operası televizyon, film ve videoda gittikçe artan sıklıkta görülmeye başladığından, bu durumun canlı gösterileri tehdit ettiği düşünülmektedir.

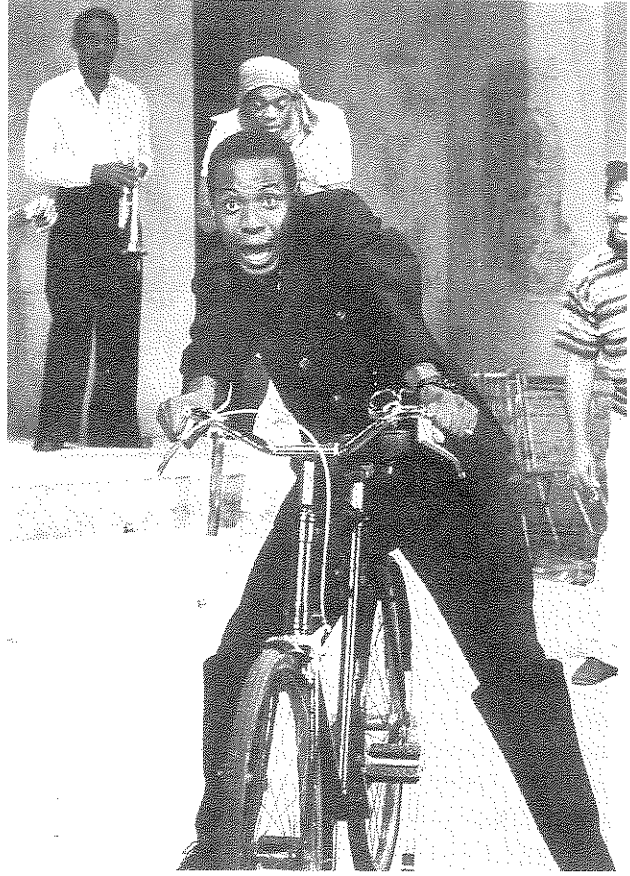
İngilizce oyunlar Nijerya tiyatro yaşantısında önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Lagos'ta 1899'da kurulan Glover Memorial Hall, Avrupalılara ve belli seçkin zenci kulüplerine sesleniyordu. Bu tür tiyatrolar Avrupa tiyatrosunu yaygınlaştırmayı hedefliyordu. D.A. Oloyede'nin 1904'te yazdığı *King Elejigbo and Princess Abeje of Kotangora* [Kral Elejigbo ve Kotangora'lı Prenses Abeje] oyunu bir Nijeryalı tarafından (kilise destekli bir drama topluluğunun himayesinde), orada sahnelenmek üzere yazılmış ilk oyundur. Kiliselerin ve devlet okullarının genellikle yükseltilmiş çerçeve sahneleri vardı ve bu okullardaki Nijeryalı öğrencilere, teatral gösterimler için bunun en uygun düzenleme olduğu öğretiliyordu. Okullarda Shakespeare ve Molière gibi yazarların sahnelenmesine ön ayak olunuyordu. II. Dünya Savaşı'ndan sonra, BBC Avrupa radyo tiyatrolarını Nijerya'da yayınlamaya başladı. Bunlar Nijerya'nın gelecekteki oyun yazarlarının içinde yetiştiği ortamı belirliyordu. Bu anlamda, 1960'larda kazanılan bağımsızlık döneminde canlanmaya başlayan İngilizce oyun yazma eğilimi, Avrupa formuyla yerli formlar arasındaki gerilimi de yansıtıyordu.

En ünlü Nijeryalı oyun yazarlarından biri olan Wole Soyinka (1934- ) bir Anglikan rahibinin oğluydu ama *egungen* geçitlerine ve diğer geleneksel gösterimlere de



aşınaydı. Hem Nijerya'da hem İngiltere'de üniversite okudu ve Londra Kraliyet Tiyatrosu'nda topluluğun yeni oyunlara en açık olduğu dönem olan 1959-60 sezonunda çalıştı. 1960'ta Nijerya'ya döndü ve ilk önemli oyunu olan *A Dance of the Forests*'ı [Ormanların Dansı, 1960] bağımsızlık kutlamaları için oynayacak olan 1960 Mask Tiyatrosu'nu kurdu. Oyun aynı zamanda geleceğe ilişkin de bir uyarıydı. Oyunda kabileler bir bayram için ve tanrılardan gönenç isteğinde bulunmak için bir araya geliyorlar, ancak tanrılar istekleri gerçekleştirmek yerine, felaketlerle dolu geleceği engellemek için tek yolunun –Soyinka'nın oyunlarında sık rastlanılan bir düşünce olan– kurban verme, kendini bilme olduğunu söyleyen iki savcı gönderirler. Soyinka, daha neşeli oyunlar da yazmıştır; bu oyunlar arasında, dindar bir seyyar satıcı üzerine yazılan bir satır olan *The Trials of Brother Jero* [Jero Kardeşin Davaları, 1964], ve geleceğe başkaldırarak, evlenmek istediği kadın için başlık parası ödemek istemeyen ve kadını köy muhtarına kaptıran bir öğretmeni –gelenek ile değişim arasındaki gerilimi– anlattığı oyunu *The Lion and the Jewel* [Aslan ve Mücevher, 1964] sayılabilir. Öteki oyunları arasında, iktidarı almak için savaşımların, hakimiyet arayışları sırasında halkın ihtiyaçlarını görme yeteneklerini kaybettiklerini anlattığı *Kongi's Harvest* [Kongi'nin Hasatı, 1967] ve Soyinka'nın hükümet yetkililerince iki yıl gözetim altında tutulmasından sonra yazdığı *Madmen and the Specialist* [Deliler ve Doktor, 1970] sayılabilir. Oyunda bir hekimin katile dönüşmesi ve hekimin kız kardeşine yeryüzü analarının yeni şifa yöntemleri öğretmesi anlatılır. Gözaltından çıkmasından sonra Soyinka 1976'ya kadar sürgünde yaşar. Bu dönemde İngiltere'de National Theatre'da sahnelenecek *The Bacchae of Euripides*'i [Euripides'in Bakkhalar'ı, 1973] yazar; oyunun sahnelendiği dönemde, Nijerya'nın sömürge tarihinden bir kesitin yansıtıldığı *Death and the King's Horseman*'i [Ölüm ve Kralın Süvarisi, 1975] yazmıştır. Nijerya'ya döndükten sonra Brecht'in *Üç Kuruluşluk Opera*'sının uyarlaması olan ve Afrikalı bir diktatörü ve işbirlikçilerini ele aldığı *Opera Wonyosi*'yi (1977) sahneler. *A Play of Giants* [Devlerin Oyunu, 1985] aralarında Idi Amin, Jean-Bedel Bokassa, Francisco Macias Nguema ve Joseph Mobutu gibi yakın dönemlerin en vahşi diktatörlerinin parodisini çıkarır ve bütün bunlara kayıtsız kalan Batılı güçlere saldırır.

Soyinka oyunlarında sembolizmden, masklardan ve Yoruba mirasının imge dünyasından yararlanır. Sadece gücün ve zenginliğin peşinde koşanların kimliğinde insanlara sorumluluklarını anımsatmada Yoruba geleneğinin barındırdığı olanaklarını gösterir. Yine de oyunları



Resim 20.5

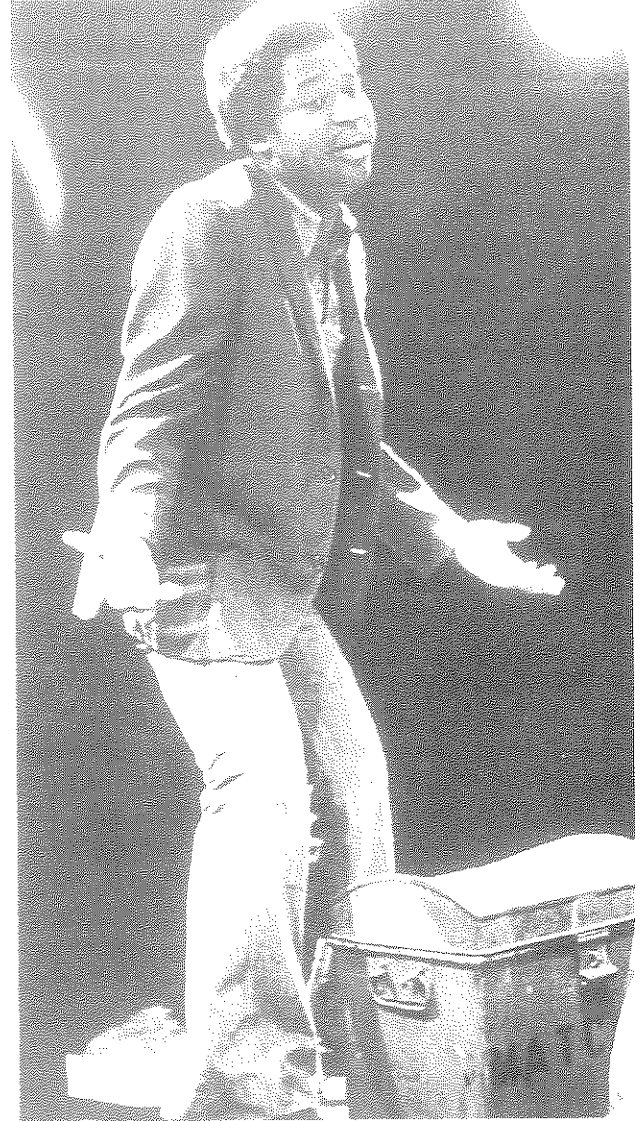
Wole Soyinka'nın *The Beatification of Area Boy* adlı oyununun, 1995'te İngiltere'de Leeds'te West Yorkshire Playhouse'daki sahnelenişinden. Foto: Eckhardt Breitingner.

propagandist değildir; iletileri eylemle bütünlük içindedir. Soyinka 1986'da Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazandığında, bu ödülü alan ilk Afrikalı olmuştur. 1993'ten sonra General Sani Abacha'nın askeri yönetimi altında, Soyinka, devlet düşmanı ilan edilirse de, ülkeden kaçmayı başardı ve 1994'e kadar yurtdışında yaşadı. 1997'de ihanetten gıyabında hüküm giydi. Soyinka askeri rejimi eleştirmeyi sürdürdü. *Beatification of Area Boy* [Serseri Çocuğun Aziz İlan Edilişi, 1994] günlerini Lagos meydanında geçiren serserilerin ve evsizlerin üzerinden, Abacha yönetimi altındaki hayatı anlatan bir satir oyunudur.

John Pepper Clark-Bekederemo (1936- ) Ijo yaşamını ve masallarını yansıtan oyunları ile uluslararası üne kavuşmuştur. Soyinka'nın topluluğunca sahnelenen, *Song of Goat* [Keçi Şarkısı, 1964] adlı oyunu, karısı tarafından erkek kardeşiyle aldatılan ve kardeşini öldüren bir adamın

öyküsünü anlatır. Kardeşini öldürdükten sonra denizde intihar eder ve karısı da doğum yaparken ölür. Oyundaki koro Yunan tragedyasındaki benzer bir atmosfer yaratır. *Masquerade*'daki (1964) asal oyun kişisi, *Song of Goat*'ın sonunda doğan çocuğun büyümüş hali olan Tufa'dır. Geçmiş ortaya çıktığında, Tufa'nın kayıpederi kızına, kocası Tufa'yı terk etmesi için baskı yapar, kızı kabul etmeyince, kızını öldürür; Tufa kendisi de öldürülmeden önce karısının intikamını alır. *The Raft*'ta [Sal, 1964] Nijer Deltası'nda seyreden bir salın içindeki dört adam kendi hikâyelerini anlatır. *Ozidi*'de (1966) oyun adını veren karakter büyükannesinden öğrendiği büyülerle babasının öldürülmesinin ve kardeşinin aşağılanmasının intikamını alır. Oyun büyük Ijo destanının özeti gibidir. Bu destanın versiyonlarından birinde hikâye anlatıcı bütün rolleri üstlenir ve müzik eşliğinde oynar. Başka bir versiyonda, bütün izleyici topluluğu gösterimin bir parçası haline gelir ve müzik, dans ve mimden yararlanır. Destanın gösterime hazırlanması birkaç yıl, gösterimin sunulması ise toplam yedi gün sürer. Bu Nijerya'nın en geniş kapsamlı geleneksel biçimlerinden biridir. Clark-Bekederemo, destanın bütünü anımsayıp ezberden okuyacak birilerini bulmakta güçlük çektiyse de, sonunda anımsanabilenleri yazıya döküp 1977'de yayımlamayı başarmıştır. Oyun yazarlığı kariyerinin büyük bir bölümünde, Clark-Bekederemo, Lagos Üniversitesi'nde İngilizce profesörü olarak çalışmıştır. 1980'lerin başında üniversitedeki görevinden istifa etmiş ve repertuarını İngilizce yazılmış Afrika oyunlarına adanmış bir profesyonel tiyatro topluluğu kurmuştur. Bu topluluk için yazdığı birkaç oyun arasında *The Bikoroa Plays* [Bikoroa Oyunları, 1981, trilogya] ve *The Wives' Revolt* [Kadınların İsyanı, 1985] sayılabilir.

Ola Rotimi (1936- ) Yale Üniversitesi'nde okuduktan sonra, Nijerya'ya dönmüş ve 1968'de Ori Olokun Oyuncu Kumpanyası'nı kurmuştur. Topluluğun ilk oyunu Rotimi'nin yazdığı *The Gods Are Not To Blame* [Suç Tanrıların Değil, 1968] bir *Kral Oidipus*'un Yoruba uyarlamasıdır. Bu oyun Rotimi'nin en bilinen oyunu olarak kalmıştır. Rotimi sonradan Nijerya tarihine dönmüş ve Ijaiye'deki Oyo krallığı için yapılan mücadeleyi ele alan *Kurunmi*'yi (1969) yazmıştır. Oyun, kullandığı şarkıcılar, müzisyenler, dansçılar, koro ve oyuna adını veren soylu karakterin ve insanların oyunun sonunda yok edilmesiyle oldukça etkileyici bir teatral çalışmadır. *Ovonramven Nogbasi* (1971) 1897'de Britanya tarafından teslim alınan Benin Oba'sını ele alır. *If...: The Tragedy of the Ruled* [Eğer...: Yönetilenlerin Tragedyası, 1979] kiracıların (bir politikacı olan) mal sahiplerine karşı ayaklan-



Resim 20.6  
John Pepper Clark-Bekederemo'nun Martin Banham tarafından Leeds Üniversitesi Workshop Theatre'da sahnelenen *The Raft*'tan bir sahne. Foto: Trevor Faulkner.

masını anlatır; protestoları başarısızlığa uğrar ve geleceğe ilişkin umutların temsilcisi olan oğlan polis baskını sırasında ölür ve kiracılar kapı dışarı edilir. *Hopes of the Living Dead* [Yaşayan Ölümlerin Umudu, 1988] adlı oyun, cüzami, bütün güçlülere rağmen yapıcı biçimde ele alınabilecek, toplumsal ve politik problemlerin metaforu olarak kullanır. Pek çok diğer Nijeryalı oyun yazarları gibi Rotimi de oyun yazarlığının büyük bir bölümünde akademik görevler üstlenmiştir. 1991'den 1993'e kadar

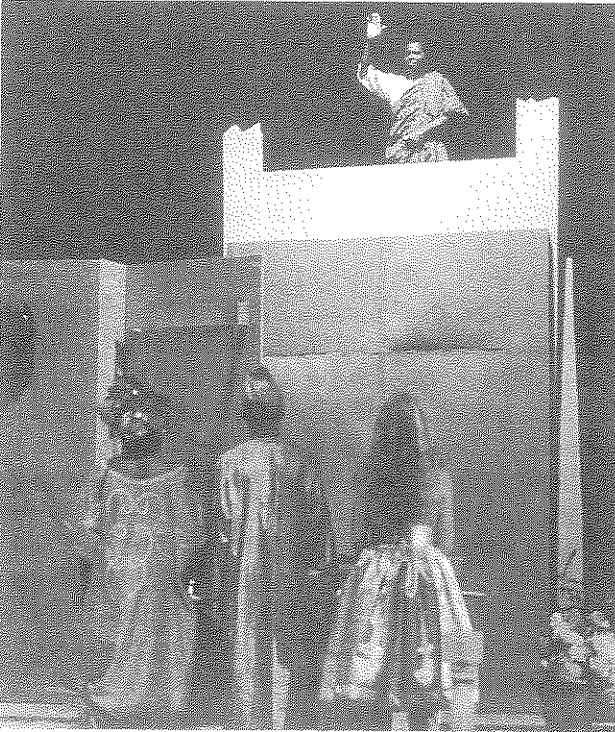
da Lagos'ta profesyonel bir tiyatro topluluğunun başında bulunmuştur.

Femi Osofison (1946- ), kendilerinden önceki oyun yazarlarını, sınıfsal ve sosyo-ekonomik sorunlarla pek az ilgilendikleri için eleştiren yeni kuşak yazarların en ünlüsüdür. Bu yeni yazarlar, Nijerya ekonomik sisteminin ve iktidar yapılarının geniş kitleler için daha eşitlikçi kılınabilmesi için devrimci bir biçimde yeniden düzenlenmesi gerektiğini düşünen öğrenciler ve halk kitleleri, tarafından dikkatle izlendi. *No More the Wasted Breed* [Harcanmış Nesiller Olmasın, 1982] ve *Another Raft* [Başka Bir Sal, 1989] Soyinka'nın ve Clark-Bekederemo'nun oyunlarının doğrudan eleştirisidir. Osofison'ın en bilinen oyunu *The Chattering and the Song* [Gevezelik ve Şarkı, 1976], yasadışı Çiftçi Hareketini konu edinir. Oyunda, ondokuzuncu yüzyıldaki bir ayaklanmayla ilgili bir oyunun provası yapılmaktadır; bu üç oyun, eşitlik ve paylaşım vaat eden devrimin provasının metaforu olarak kullanılmaktadır. Öteki oyunları arasında, Nijerya ordusunun hırsız olduğunu söyleyen *Once Upon Four Robbers* [Bir



Resim 20.8

Amos Tutuola'nın Nijerya'da çok sevilen romanının dramatisasyonu olan *The Palm Wine Drinkard*. [Palmiye Şarabı Sarhoşu]. Indiana Üniversitesi Afrika Çalışmaları Bölümü.



Resim 20.7

Femi Osofison'ın *Nkrumah ni... Africa ni* oyunu. Nkrumah sürgünde doğumgünü kutlamaktadır. Foto: Eckhard Breitingen.

Zamanlar Dört Haydut, 1980], çiftçilerin ayaklanmasıyla Nijerya mitoslarını bir araya getirerek bir oyun kurmaya çalışan bir yönetmen ve oyuncuların etrafında örülmüş *Morountodum* (1982) ve bütün kişileri kadın olan *Yungba Yungba and the Dance Contest* [Yungba Yungba ve Dans Yarışması, 1993] sayılabilir. Aynı damara ait diğer oyun yazarları arasında *Ijaye War* [Ijaye Savaşı, 1970] ve *Langbodo* (1980) ile Wale Ogunyemi (1939- ); *The Sweet Trap* [Tatlı Tuzak, 1977] ve *A song of a Maiden* [Bir Kızın Şarkısı, 1991] ile oyunu basılan pek az Nijeryalı kadın yazarından biri olan Zulu Sofola; *Tornadoes Full of Dreams* [Düş Yüklü Kasırgalar, 1970] ve *Monkey's Gold* [Maymun'un Altını, 1993] ile Bode Sowande (1940- ); ve *The Transistor Radio* [Transistörlü Radyo] ve ünlü televizyon dizisi *Basi and the Company* [Basi ve Şirket, 1980 ortaları] ve politik hareketliliği nedeniyle uydurma bir ihanet davasıyla idam edilişiyle tanınan Ken Saro-Viwa (1941-1995) sayılabilir.

Çağdaş Nijerya tiyatrosunda ve gösterimlerin yaratımında en belirleyici iki kaynak devlet ve üniversitelerdir. 1970'lerde (karşıt etnik grupların sömürgeci politikalarla aynı ülkeye yerleştirilmesinin doğrudan bir sonucu olan) vahşi iç savaşın sona ermesinden sonra, Nijerya, her biri, bir Devlet Sanat Konseyine, bir üniversiteye ve bir televizyon kanalına sahip Devletler Fedcrasyonu haline geldi. 1985 yılına kadar sekizi tiyatro ve gösterim konusunda eğitim veren yirmi üç üniversite kurulmuştur. Bu üniversitelerden bazıları, yapımlarıyla turneye çıkan tiyatro topluluklarını desteklemektedir. Bazı üniversiteler de

geleneksel gösterileri destekleyip belgelemektedir. 1980'lerden başlayarak, tiyatroyu geliştirme amacıyla kurulan merkezler, yerel sorunlar ve ulusal meselelerle ilgili bilinci yükseltmek ve bu sorunlara çözümler bulmayı amaçlayan oyunlar ve gösterimler geliştirmek için topluluklarla ortak çalışmalar yapmaktadır. Nijerya ekonomisinin en önemli kaynağı olan petrolün fiyatındaki düşüş nedeniyle bu çalışmalara ayrılan maddi destek 1980'lerde azalmış olsa da, tiyatroya ve gösterilere duyulan bağlılık hep aynı kalmıştır. 1993'te General Sani Abacha'nın yönetimi ele geçirmesinden sonra ifade özgürlüğü, Soyinka ve Saro-Viwa örneklerinin de gösterdiği gibi tehlikeye düşmüştür.

## GANA

Diğer Afrika ülkelerinde olduğu gibi Gana'da da önem sırasına göre Akan, Dagbani, Fanti, Ewe, Ga, Hausa ve Moshi gibi birçok dil konuşulmaktadır. Resmi dil İngilizce'dir. 1450'lerde, Portekizlilerin Gana'yı ilk ziyaretlerinde Gana'da çokça altın bulmaları nedeniyle, bu topraklar Avrupalılar tarafından Altın Sahil olarak adlandırılmıştır. Sonradan köle ticaretinin simgesi haline gelmiştir. 1874'te İngiltere Gana'nın bir kısmını sömürgesi haline getirdi ve 1901'de de kalan kısımları kontrolü altına aldı. 1957'de Britanya, Altın Sahili ve British Togoland'e bağımsızlıklarını geri verdiğinde (daha önceleri Alman korumasındaydı) iki bölge birleşerek bugünkü Gana'yı kurdular; Gana, bağımsızlığını ilk elde eden Afrika kolonisidir.

Yine, diğer Afrika ülkeleri gibi Gana da özellikle dans, tiyatro, hikâye anlatıcılığı ve törenler gibi çok zengin bir yerel mirasa sahiptir. Geleneksel biçimlerin hemen hepsine müzik, dans, maskeler ve kostümler ve bazı kısa dramatik sahneler eşlik ediyordu. Hepsi toplumsal yaşam üzerine temellenmişti ve toplumsal yaşamın bireysellikten daha üstün olduğu vurgulanıyordu. *Anansesem* [örümcek öyküleri] geleneği de dahil olmak üzere pek çok yerli formun çağdaş tiyatro üzerinde önemli bir etkisi vardır.

En önemli tiyatro türü olan "Concert Party" Yoruba operasıyla paralellikler taşır ve büyük olasılıkla ondan etkilenmiştir. The Concert Party'nin kaynağı, zaman zaman 1919'de İmparatorluk günü kutlamaları için konserler vermeye başlamış (değişik kostümler giyerek, içinde minstrel makyajlarının da bulunduğu, şakalardan, şarkılardan ve danslardan oluşan bir karışımı) bir ilkokul öğretmeni olan Mr. Yalley'e kadar uzatılır. Ancak, Concert Party, Yalley'in öğrencilerinden Ishmael (Bob)

Johnson'un Yalley'in gösterilerinin yanı sıra Amerikan zenci vodvilleri, sessiz filmler ve geleneksel örümcek hikâye anlatımlarından oluşan pek çok değişik kaynaktan yararlanarak yeniden yaratımıyla karakteristik biçimine kavuşmuştur. Johnson 1930'da "üçlüleri"nin ilki olan *The Two Bobs and Their Carolina Girl* [İki Bob ve Karolinalı Kızları] adlı oyununu (Johnson'un yanı sıra J. "Bob" Ansa ve C.B. Hutton'dan oluşmuştur) Johnson'un geliştirdiği haliyle Concert Party'de, bir müzik parçasının üçlü tarafından dans edilerek seslendirilmesi; Boblardan birinin kesik tempolu bir şarkı söylemesi ve diğer iki Bob'un esprili bir düet yapması açılış bölümünü oluşturur. Bunu yaklaşık bir saat süren bir komik oyun izlerdi. Her zaman doğaçlamaya dayalı olan ve müzik ve dans eşliğinde sunulan bu oyunlar, bazen İngilizce, bazen yerel dillerle, bazen de bozuk, yerelleştirilmiş bir İngilizce'yle oynanırdı. Eğlendirici özelliklerinin yanı sıra, çoğu Concert Party gösterimlerinde güncel konular işlenir ve bu konularda izleyiciler düşünmeye davet edilirdi. 1960'ta Johnson, Gana Müzisyenler Birliği'ni kurduğunda, ülkede yaklaşık yirmi sekiz üçlü vardı ama bunların sayısında son yıllarda bir düşüş gözlenmektedir. The Concert Party Gana'nın bütünsel anlamda ilk profesyonel tiyatrosuydu. Aynı zamanda komşu Togo Cumhuriyeti'nde de en popüler formlardan biriydi.

Daha yazınsal bir tiyatronun kökleri Kobina Sekyi'nin *The Blinkards* [İşildayanlar, 1915] ve J.B. Danquah'nın (1895-1965) *The Third Woman*'a [Üçüncü Kadın, 1943] kadar götürülebilir. Her iki oyun da yerli halkla sömürgeci etkilerin ilişkisi üzerine kurulmuştur. Bu iki oyuna rağmen, yazılı metinler 1957'de kazanılan bağımsızlık sonrasında kadar yaygınlaşmamıştır.

Gana'nın en önemli iki yazarı da kadındı: Sutherland ve Aidoo. Efua Sutherland (1924-1996) Gana tiyatrosunun bağımsızlık sonrasındaki en önemli tiyatro insanıdır. Gana Başbakanı Nkrumah'ın 1966 yılında iktidardan indirilmesine kadar, onun desteğini de arkasına alan Sutherland, devletin sosyal ideallerini somut bir biçimde şekillendirecek bir tiyatro yaratmanın yollarını aramıştı. Sutherland, 1957'de Accra'da "Gana Drama Stüdyosu" adı altında bir açık hava tiyatrosu kurdu ve Lagon'da Gana Üniversitesi'nde geleneksel gösterimleri araştırmak ve teşvik etmek amacıyla bir Müzik ve Tiyatro Okulu kurulmasına yardım etti. Sutherland, aynı zamanda Ekumfi-Atwia'da Kodzian'ı [Hikâye Evi] kurarak hikâye anlatıcılığı geleneğini de güçlendirmeye çalıştı. Hikâye Evi'nin yapısı, sömürgecilerin çerçeve sahnesine benzetilmek yerine, hikâye anlatıcılığı geleneğine uygun biçimde yapılmıştı. Kendi yazdığı *Vulture! Vulture!* [Akbaba!



Resim 20.9

Gana Ulusal Dans Topluluğu'yla Abigromma (Legon'daki Gana Üniversitesi Gösteri Sanatları Okulu'nun Tiyatro Topluluğu) Teksas Üniversitesi'ndeki gösteride gerçekleştirdikleri ortak performans. Her iki topluluk da şu anda Gana Ulusal Tiyatrosu'na dahil olmuştur. Performing Arts Center, University of Texas, Austin.

Akbaba!] ve *Tahinta* gibi oyunlarla, çocuk tiyatrosunu da güçlendirmeye çalışmıştı. Aynı zamanda baş rejisörlük yaptı.

Sutherland'ın en bilinen oyunları *Edufa*, *Foriwa* ve *The Marriage of Anansewa*'dır [Anansewa'nın Evliliği]. *Edufa*'da oyuna adını veren karakter, kendisine bir tür kehanele bildirilen karısının ölümünü, fal ve dinsel törenlerle kendi amaçları için kullanmanın yollarını araması üzerine kurulmuştur. *Foriwa* (1962) geri kalmış bir köyde yaratılmaya çalışılan değişikliklere, köyün yaşlılarının ayak diremesinin öyküsünü anlatır. Oyun karşıt grupların işbirliği yapmasının gerekliliğinden ve Gana'nın yeni yöneticilerinin düşüncelerine açık olmaktan yanadır. *The Marriage of Anansewa* (1975) Sutherland'ın, *Anansem* örümcek hikâyeleri geleneğinden yararlanarak, *Anansegoro* diye adlandırdığı yeni bir yapı kurma girişiminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Oyun Ananse'nin para kazanmak için dört Şef arasında bir savaş çıkmasına neden olması üzerine kurulmuştur. Hikâye anlatıcısı, ortamı anlatmanın yanı sıra, olup bitenler hakkında yorum yapan ve izleyicinin tepkisini yönlendiren biri olarak, oyunun en belirgin kişisidir. Bir sahnede rolü olmayan oyuncular, sahnede olup bitenler hakkında yorum yapan ve tepki veren sahne izleyicilerine dönüşürler ve böylece oyunun gerçek izleyicileri ile sahne arasında bir bağ kurarlar.

Oyunda aynı zamanda birçok müzikal numaralar ve oyunun sahne donanımını izleyicinin gözleri önünde yerleştiren sahne amiri vardır. Bu oyun genelde Sutherland'ın en önemli oyunu olarak gösterilir.

Ama Ata Aidoo (1942- ) iki oyunuyla dikkat çekmiştir. *The Dilemma of a Ghost* [Bir Hayaletin Çelişkisi, 1964], bir adamın Amerika'dan zenci bir kadınla birlikte ailesinin yanına dönmesiyle, ailesinin atalarının köleliği nedeniyle ortaya çıkan gerilimleri ve değişmez ön yargılarını gösteren bir öykü üzerine gelişir. Adamın karısı uyum sağlamayı beceremediğinden kendini içkiye verir, kocası da onu daha da yalnız bırakır. Oyun, karısıyla yüzleşmediği ve ailesinin olası tepkilerine karısını önceden hazırlamadığı için suçun çoğunu adama yükler. Oyunun sonunda anne bütün sorumluluğu üzerine almak durumunda kalır. Oyun, dışardan gelenlerin korkularını, seyirciye söylentileri fısıldayan ve dedikoduları yayan bir koroyu da içinde barındırır. Oyun, kadının bakış açısıyla, erkek-kadın ilişkilerini gözler önüne sermesi açısından dikkat çekicidir. *Anowa* (1970), karı-koca arasında, kocanın, karısının karşı çıkışlarına karşın köle satın almaya karar vermesi ve bu yüzden aralarında çıkan sorunları anlatan ve ondokuzuncu yüzyılda geçen bir oyundur. Adam, sonradan cinsel gücünü yitirince, kadın bu durumun köle sahibi olmaktan kaynaklandığına inanır. Oyunun finalinde karı koca intihar ederler. Bir kez daha Aidoo olumlu kadın-erkek iletişimi eksikliğinden söz ettiği oyununda, eylemin bağlamından ileri götürülebileceğini izleyicilere anımsatan bir koro da bulundurur. Aidoo, Sutherland'ın "Studio"sunda onunla birlikte çalışmış ve daha sonra Eğitim Bakanı olmuştur. Son yıllarda yurtdışında yaşamaktadır.

Joe C. de Graft (1924-1978) Gana'nın bir diğer önemli oyun yazarıdır. *Sons and Daughters* [Oğullar ve Kızlar, 1964] oyunu kendini yetiştirmiş bir Afrikalının, en küçük kızını ve oğlunu, kendi istekleri olan müzik ve danstan uzaklaştırarak, büyük kardeşlerinin yolunu izlemeleri için zorlamasını konu alır. Çağdaş değerlere ve eğitime getirdiği güçlü eleştirileriyle, oyun, İngilizce konuşulan Afrika'da son derece ilgi görmüştür. *Through A film Darkly* [Karanlık Bir Film, 1966] adlı oyununda, beyaz bir İngiliz kadınla gidebilmek için nişanlısını terk eden eğitimli bir Afrikalının, İngiliz kadın tarafından aynı şekilde terk edilmesiyle başlar (kadın adamı sadece antropolojik açıdan ilginç bulmaktadır). Adam beyazlardan nefret ederek geri döndüğünde, büyük bir utanç içinde olan nişanlısıyla yüzleşir; bu yüzleşmenin ardından önce kız sonra da oğlan intihar eder. Zenci/beyaz ilişkilerini ve yeni eğitim sisteminden geçmiş Afrikalıların birden fazla kültürde

birden varolmalarını açmılayışıyla bütün Afrika'da oldukça beğeni almıştır. *Muntu* (1975) Tüm Afrika Kilseleri Konseyi'nin ısmarladığı ve günümüz Afrika'sını ve hükümetin diktatörlük eğilimlerini eleştirmek amacıyla mitolojiden yararlanan bir oyundur.

Bir başka etkili oyun yazarı Mohammed Ben Abdallah'dır (1944- ). İlk oyunları *Anasesem* hikâyeleri üzerine odaklanmış, *Ananse and the Magic Drum* [Ananse ve Sihirli Davul] ve *Ananse and the Rain God* [Ananse ve Yağmur Tanrısı] adlı oyunlardır. Daha sonraki dönemlerde yazdığı oyunların arasında en bilinenleri (yoğun biçimde kukla kullanılan) *The Trial of Mallam Ilya* [Mallam Ilya Davası] ve Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* adlı oyununun uyarlaması olan *The Lands of a Million Magicians* [Milyonlarca Büyücünün Toprağı, 1991]. Ben Abdallah, hükümet düzeninde Ulusal Kültür Komisyonu Amirliği'ni de içeren birçok görevde bulunarak, Gana tiyatrolarında oldukça önemli roller üstlenmiştir. Bununla birlikte Ulusal Tiyatro'nun yaratılmasında ve yeni binanın yapımında önemli görevler almış; bu binanın profesyonel bir dans ve tiyatro topluluğunun gereksinimlerini karşılayacak özellikler taşıyan Avrupalı çizgisinin yanı sıra, (Concert Party'ler hariç) Gana'daki tek profesyonel tiyatro olan Abidigromma'nın da ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde inşa edilmesini sağlamıştır.

Diğer Ganalı oyun yazarları arasında *Maama* (1968) ve *Laughter and Hubbub in the House* [Evde Kahkaha ve Gürültü, 1972] oyunlarını yazan Kwesi Kay; *Kivuli* (1972) ve *Blood and Tears* [Kan ve Gözyaşı, 1973] ile Asiedu Yirekyi; *The Mightier Sword* [Kuvvetli Kılıç, 1973] ve *The Sudden Return* [Ani Dönüş, 1973] oyunları ile Martin Owusu; ve *Amavi* (1975) ile Jacob Hevi sayılabilir. Tıpkı Nijerya'da olduğu gibi, Gana'da da tiyatro, üniversitelerin ve hükümet programlarının desteğini görmektedir. Gana'da Concert Party ve yeni ulusal tiyatro dışında pek az profesyonel tiyatro bulunsa da, gösterimler değişik kılıklar altında yaygınlığını ve dinamizmini korumaktadır.

## SIERRA LEONE

Sierra Leone 1896'da Britanya'nın sömürgesi olmuş ve 1961'de bağımsızlığına kavuşmuştur. Nüfusu on dört temel gruptan oluşur. En büyüğü Mende'yi, ikinci büyük toplum Temne izler. (Topraklarına dönmüş köle haline getirilmiş Afrikalıların torunları olan) Creoles toplumu nüfusun yüzde birini oluşturur ama dilleri Krio, en yaygın kullanıma sahip dildir. Resmi dil İngilizcedir.

Mende'lerde hikâye anlatıcılığı özel bir önem sahiptir. Tarihsel ve kurgusal olmak üzere iki temel türü vardır. *Ngawovei* olarak adlandırılan tarihsel tür, geçmişin konduğu belgelerin anlatımına dayanır. Geçmiş anlatılır, seslendirilir, şarkı formunda söylenir ama dramatize edilmeden sunulur. Amaçlanan tarihsel gerçeklere sadık kalmaktır. *Domei* olarak adlandırılan kurgusal öyküler, her hikâye anlatıcısının dilediği gibi alıp kullanabileceği ve değiştirebileceği masallardan oluşmuş ortak birikimden yararlanılsa da, genellikle, hikâye anlatıcılarının yaratımıdır. Hasat bittikten sonra hikâye anlatıcılığının en yaygın olduğu dönemdir. Gösterim gece başlar ve ertesi gece yarısına dek sürebilir. Hikâye anlatıcılarının çoğu amatördür ama bir köyden diğerine gösterim yapan birkaç olgunlaşmış profesyonel de vardır. Anlatı genel bir çerçeve oluşturuyor olsa da, başka unsurların da başat nitelik kazanabildiği görülür. Hikâye anlatıcısı, hikâyecinin temasını içeren bir şarkı, bulmaca ya da şakayla başlayabilir. İzleyicilerin kuşkularını sesli olarak ifade ettiği anlarda konudan sapılıp açıklamalar yapılır. Gösterimler, hemen her zaman dairesel olan, genellikle geniş bir açık alanda yapılır ve anlatıcı, izleyicileri gösterime katmak için sürekli hareket eder. Birden fazla karakteri üstlenir. Duygusal ortamı sağlayan şarkılar çeşitlilik gösterir. Dansa da başvurulduğu durumlar vardır ama gösterimin önemli bir unsuru değildir. Kostüm en aza indirgenmiştir. İzleyiciler bütünüyle gösterime dahil edilmiştir. Müzisyenler ve şarkı söyleyen koro izleyiciden uzaklaştırılmıştır ama her izleyici istediğinde gidip koroya katılmakta serbesttir ve izleyiciler hemen her zaman ritmik alkışlarla oyuna katılırlar. Bazen hikâye anlatıcısı izleyicilerin arasından birilerine rol verebilir. Sonuç olarak bütün gösterim spontan doğaçlama havasında geçer.

Temne halkı, erginleştirme ritüel ve törenlerinden geçilmeden yetişkin olunamayacağına inanır. Bu törenler şarkıyı, dansı, enstrümantal müziği, kostümü ve makyajı bir araya getiren gösterimler içerir. Erginleştirmenin, yetişkinliğe geçişi sağlayan bir dönüşüm getirdiği düşünülür. Kız ve erkek çocukları için, tamamlanması bir yıl kadar sürebilen, farklı erginleştirme törenleri vardır. Bunlar ve diğer ritüel ve törenler, içsel değerlerinin yanı sıra, sembolik gösterimler için bir repertuar ve çağdaş tiyatrodaki sık başvurulan bir "dil" olma işlevini de üstlenmişlerdir.

Sierra Leone'nin başkenti olan Freetown'da, çoğu, Sierra Leone Üniversitesi, Ulusal Tiyatrolar Birliği ya da okullarla işbirliği halinde olan bir dizi küçük tiyatro topluluğu vardır. Ancak birkaç önemli oyun yazarı çıkarmıştır. Raymond Sarif Easmon (1913- ) belki de bu

yazarların en ünlüsüdür. *Dear Parent and Ogre* [Sevgili Ebeveyn ve İnsan Yiyen Dev, 1965] oyunu alışılmadık biçimde, üyeleri zenginli ve güçleriyle hava atan yönetici sınıfın elit dünyasında geçer. Öykü başbakan olma isteyen bir politikacı ve babasının isteği dışında bir müzisyenle evlenmek isteyen kızı etrafında gelişmektedir. Pek çok entrika ve gizli kapaklı pazarlıktan sonra her şey herkesi memnun edecek biçimde sonuçlanır. *The New Patriots* [Yeni Yurtseverler, 1965] aynı ortamda, yaklaşık olarak aynı karakterlerin iktidar ve yasadışı zenginlik için kavgalarını ele alır. Oyunda karmaşık aşk ilişkileri, entrikalar vardır ama oyun yozlaşmanın karşısında güçlü bir cümle kurmayı başarır.

Thomas Decker, nüfusun yüzde altmış tarafından konuşulan Krio'yu kullanan bir tiyatronun kampanyasını yıllarca sürdürdü. *Jil Sezar ve Beğendiğiniz Gibi*'yi başarıyla çevirdikten sonra Decker çalışmalarının karşılığını aldı. Juliana John aynı eğilimi Krio dilinde oyunlar yazarak daha ileri bir aşamaya taşıdı. Bu süreç, Afrika'nın en radikal oyun yazarlarından biri olan ve oyunlarında iktidarda olanların, özellikle de dinsel kişilerin, halkı nasıl aldattığını ve ikiyüzlüklerini yansıtan Yulisa Amadu Maddy'nin (1936- ) oyunlarıyla hız kazanmıştır. *Alla Gbah, Obasai, Yon-kon, Life Everlasting* [Ebedi Hayat] ve *Gbanda-Bendu* oyunlarını içeren bir derleme 1971 yılında yayımlanmıştır. Oyunların hepsi de kitlelerin sorunları ve toplumsal reform talepleriyle ilintilidir. Maddy Zambiya Ulusal Dans Topluluğu'nun direktörlüğü göreviyle Sierra Leone'den ayrıldı ve ardından birkaç yılını Avrupa'da oyunlar yöneterek ve romanlar yazarak geçirdi. Sierra Leone'ye döner dönmez, Krio dilinde "büyük ölüm" anlamına gelen *Big Berrin*'i sahneledi. Oyun, adından da anlaşılacağı gibi, kentli yoksulların, yoksunlukları ve engellenmiş düşleri içinde yaşayan ölümler haline gelişlerini konu almaktadır. Gösterim stilize müziği (korusu) ve mime dayalı yapısıyla bir cenaze töreninin teatral formda anlatımı biçiminde düzenlenmiştir. Maddy'nin gösterimden sonra tutuklanması, tiyatroyu toplumsal reform davasında kullanmak isteyen Afrikalı oyun yazarlarının çelişmesini de gözler önüne sermektedir. Maddy hapisten çıktığı 1970'ten beri yurtdışında yaşamaktadır.

Diğer oyun yazarları arasında, 25 oyun yazmış Dele Charley (öl.1994); *Nar Mami Born Am* (1968) ve *E Day E Nor Do* (1969) ile Juliana John (1938- ); yerel dillerin kullanımını yaygınlaştıranlardan biri olan ve en önemlisi *The Great Betrayal* [Büyük Aldatma] olan on iki oyun yazmış olan Akmid Kabarr; yazdığı on oyundan en ünlüsü olan *Let Me Die Alone* [Bırakın Yalnız Öleyim, 1979]

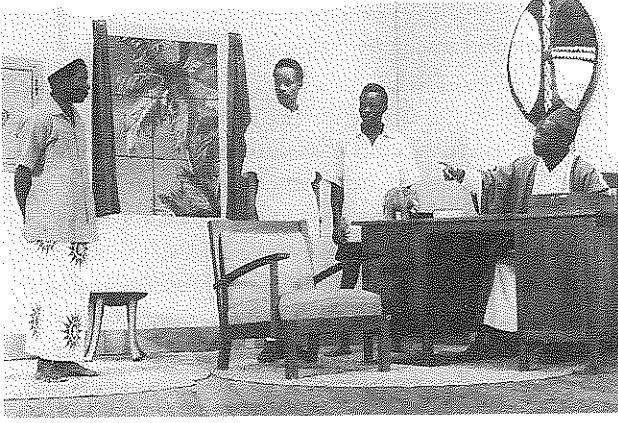
adlı oyununu sömürgeci iktidar ve yerel yöneticiler arasındaki gerilimin ve yönetim hakkını savunan bir kadının etrafında kuran John Kolosa Kargbo (öl. 1994) sayılabilir.

Krio tiyatrosu, özellikle kentli izleyicileriyle oldukça yaygındır. Büyük ölçüde hikâye anlatıcılığına, mim, müzik ve dansa dayanır ve anlatıcılık ve koro başattır. Gösterimler sokakta, meyhanede ya da halka ait diğer yerlerde izlenebilir. Yapımların büyük çoğunluğu başkent Freetown'da oluşturulur ama pek çoğu turneyle diğer bölgeleri de dolaşır.

## KENYA

Doğu Afrika'da bulunan Kenya, diğer tropik Güney Afrika ülkelerinden farklıdır. Topraklarının büyük çoğunluğu çorak ve çalılıktır ama kıyıda ve güneybatı bölümünde (nüfusunun yüzde sekseninin yaşadığı) daha verimli araziler de bulunur. Bu bölgede yaşayan kırk kadar yerli halktan en önemlileri, Kikuyu, Kamba, Luhya, Luo, Kisii, Kalenjin ve Maasai'dir. Britanya bölgeye 1887'de ayak basmış ve 1903'te topraklar bütünüyle Britanya kontrolü altına girmiştir. Britanya Avrupalıları Kenya'da yerleşmeye teşvik etmiş ve pek çokları bu topraklara yerleşerek büyük topraklarda çiftlik ve iş kurmuşlardır. Amaç Avrupa tarzı bir ülke yaratmaktır. Göçmen nüfusun, getiriyi ve kontrolü paylaşmayı reddetmesi, pek çok Britanya sömürgesinden farklılık gösterecek biçimde Kenya'nın Mau Mau tarafından yürütülen ve sadece birkaç yıl süren terörist eylemler ve mücadeleler sonrasında bağımsızlığını kazanmasının nedenini de açıklamaktadır. 1963'te bağımsızlık kazanılmıştır. Göçmenlerin büyük çoğunluğu orada kalmaya devam etmiş ve zenginlikleri ve güçleri, hükümet Afrikalıların eline geçtiğinde bile sürmüştür. Kenya'nın resmi dili Swahili'dir ama resmi işlerin çoğunda İngilizce kullanılır.

Bağımsızlıktan önce, Kenya'daki tiyatro etkinliği ya İngiliz cemiyeti tiyatrosu türündeydi ya da turneye gelen İngiliz topluluklarca yürütülüyordu. 1952'de sömürge hükümeti Nairobi'de, öncelikle göçmen nüfusa ve kendini sömürgeci iktidarın yandaşı olarak gören Afrikalılara seslenecek bir Ulusal Tiyatro kurdu. Bağımsızlıktan sonra tiyatro çizgisini korudu. Tiyatronun başına ilk kez 1968'de Seth Adagala adında bir Afrikalı geçtiyse de, bu tiyatronun programında pek az değişiklik yarattı. Adagala, Ulusal Tiyatro Drama Okulu'nu kurarak, Ulusal Tiyatro'ya kaynak ve turnelere çıkan eğitilmiş bir topluluk yaratmış oldu. 1964'ten sonra, sürgünde bir Afrikalı olan Ezekial Mphahlele tarafından kurulan Chemchemi Top-



Resim 20.10  
Graham Hyslop'un Nairobi'de, Kenya'da yazıp yönettiği *Afadhali Mchawi* [Cadıdan İyil] oyunundan sahne. Louis A. Mbughuni.

luluğu, hem İngilizce hem Swahili dilinde gösterimler yapmış ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşmalarını sağlayacak bir repertuar arayışına girmiştir.

Sadece okullar ve üniversiteler, zenci öğrencileri tiyatroya katılmak konusunda cesaretlendiriyordu. Sömürge hükümeti döneminde, bir Tiyatro Festivali yapılmış, müfredattan seçilen oyunların sahnelendiği bir okullar arası yarışmada öğrenciler bir araya getirilmiştir (başlangıçta, oyunlar ve jüri her zaman Avrupalı oluyordu). Bağımsızlıktan sonra Afrika oyunları yayımlanmaya başlandıktan, oyunlar yavaş yavaş festivallerde boy göstermeye başladılar. Nairobi Üniversitesi tiyatro ve drama programını Avrupa tarzının dışına çıkacak şekilde genişletti. Bu gelişim yerel biçimlerin araştırılmasına ve oyun yazarlığında ve gösterimde yeni biçimlerin denenmesine ön ayak oldu. Diğer ülkelerde yazılmış Afrika oyunları da incelenip sahnelenmeye başladı. Bu etkiler, ulusal yaklaşımları geliştirdi ve bir dizi önemli oyun yazarının doğmasını sağladı.

Bir Doğu Afrikalı tarafından yazılan ilk uzun oyun *The Black Hermit* [Zenci Münzevi, 1962] Ngugi wa Thiong'o (1938- ) tarafından kaleme alınmıştı. Oyun eğitim görmüş bir Afrikalının kendi kabilesine dönmekle başka yollarda ilerlemek arasında bocalamasını konu almaktadır. *This Time Tomorrow* [Yarın Bu Saatlerde, 1968] zenginlerin yoksullara karşı kayıtsızlığını (yoksulların barınaklarının turizm uğruna buldozerle yıkılması konusu etrafında) sergilediği oyun, Ngugi'nin sonraki oyunlarında da koruyacağı antikapitalist duruşu barındırmaktadır. Kadın oyun yazarı Micere Githac Mugo ile birlikte

yazdığı *The Trial of Dedan Kimathi* [Didan Kimathi Davası, 1975] yazıldığı tarihten yirmi yıl öncesinin olaylarını ele alır. Asilcrin generali olan Kimathi, büyük ölçüde sembolik olan ve şarkı, dans ve mim yoluyla Avrupalıların gelişini, köleliği, sömürgeciliği ve ezilmeye karşı verilen savaşı Kimathi'nin dört duruşması çerçevesinde anlatan bu oyunun eksen kişisidir. Kimathi'nin ölümüne mahkûm edilmesine rağmen savaşım devam etmiştir. İşçi sınıfından izleyicilerin yoğunlukta olduğu bir izleyici kitlesi karşısında oynanan ve Ulusal Tiyatro'da gerçekleştirilen prömiyerin finalinde (beyazlar ve askerler hariç) bütün izleyicilerin katıldığı bir bağımsızlık şarkısı söylenmiş ve oyuncular ve izleyiciler dans ederek tiyatrodan sokağa taşmıştı. Bu yapımla ulusal tiyatronun rolü hakkında önemli bir tartışma başlatmıştı.

Çalışan sınıfa ulaşmak isteyen Ngugi 1976'da, Limuru'da Kamiriithu Halkı Eğitim ve Kültür Merkezi'ni, kırsal gelişim programıyla bütünlenecek biçimde kurdu. Bu merkezde, tiyatro, bilinci yükseltmek, düşüncüyü kışkırtmak ve eyleme geçirmekte kullanılacaktı. Merkez için, tamamıyla gönüllü emekle yapılmış bir açık hava tiyatrosu inşa edildi. Tiyatronun ilk oyunu Ngugi wa Thiong'o, yetişkin eğitimcisi Ngugi wa Miiri ve yerli halkın ortak çabasıyla yaratılan *I'll Marry When I Want* [İstediyim Zaman Evleneceğim, 1977] olmuştur. Kikuyu dilinde sahnelenen oyunda, kitlelerin yabancılarla müttefik olan Kenyalılar tarafından ihanete uğratılması, şarkı, ritüel ve dansın kullandığı bir form kullanılarak anlatılıyordu. Yedi hafta sonra Kenya hükümeti oyunu yasakladı, Ngugi wa Thiong'o'yu bir yıla mahkûm etti, Ngugi wa Miiri'yi de üniversitedeki görevinden uzaklaştırdı. Ngugi wa Thiong'o hapisten çıktıktan sonra Merkez'deki görevine geri döndü ancak 1982'de Kenya halklarının sömürgeci baskılara direnişini ele alan (oyunda çeşitli Afrika dilleri ve Kenya'nın sekiz etnik grubuna ait seksen şarkı kullanılıyordu) *Mother Sing To Me* [Anne Bana Şarkı Söyle] adlı oyununa gösterim izni verilmedi. Hükümet Merkez'i kapattı ve tiyatroyu yerle bir etti. Yine de Merkez'in çalışmaları bütün Afrika'da dürüst halkın tiyatrosu için bir model oluşturdu. Ngugi wa Thiong'o sürgüne gönderildi ve bir süre Zimbabve'de çalıştıktan sonra New York Üniversitesi'nde hocalık yaptı. Sömürgeciliği ve yeni sömürgeciliği eleştirdiği iki önemli kitap olan *Decolonizing Mind* [Zihinleri Sömürgeci Kurtarmak, 1986] ve *Moving the Center*'i [Merkezi Hareket Ettirmek, 1993] yayımladı.

Kamiriithu deneyimi, Kenya'da popülist (kimi zaman da radikal) bir politik tiyatro hareketi yarattı. Örneğin Nairobi'deki Tamaduni Oyuncuları, sokaktaki yaşama



ilişkin kendi oyunlarını geliştirmişler ve *The Trial of Dedan Kimathi*'yi Swahili dilinde oynamışlardı Diğer tiyatrolar kasabalarda ve varoşlarda kurulmuştu. 1986'da bu gruplar Nairobi'de dört günlük bir festival gerçekleştirdiler. Yine de, hükümet her tiyatro topluluğunun kaydolmasını ve her metnin sahnelenmeden önce okunmasını getiren yasaları kullanarak festivali yakın takibe aldı. Ngugi'nin bilinç düzeyine çıkardığı ayrıcalıklı sınıflarla geniş kitleler arasındaki uçurum, artan düzeyde teatral çalışmaların temelini oluşturmaya başladı.

Diğer önemli oyun yazarları arasında *The Illness of Ex-Chief Kiti*'nin [Eski Lider Kiti'nin Hastalığı, 1976] ve *The Trial of Didan Kimathi*'nin yazarlarından Micere Mugo (1942- ); *My Son for My Freedom* [Özgürlüğüm Uğruna Oğlum, 1973], *The Broken Pot* [Kırık Çömlek, 1973] ve *Dedan Kimathi* (1974) oyunları Kenya Watene; *Betrayal in the City* [Şehirde İhanet; Kenya'nın, Nijerya'da 1976'da gerçekleştirilen İkinci Dünya Sanat ve Kültür Festivali'ne katıldığı oyun] ve kültürel tabulara ve uğrayacağı öngörülen lanetlerle sınırlandırılmayı reddedişini anlatan *Aminala* adlı oyunun yazarı olan Francis Imbuga sayılabilir.

Kenya tiyatrosu hâlâ, hükümetin desteklediği yeni sömürgeci tiyatroya karşı koyan, sıradan halkın marjinal kılınışını ve baskı altında tutuluşunu betimleyen (devletin usandırdığı) tiyatro arasındaki gerilime sıkışmıştır.

## UGANDA

Uganda, Britanya yönetimine girmiş diğer Afrika ülkelerinininkine benzer süreçlerden geçmiştir. Ülkede her bir kendi dilini konuşan elli etnik grup yaşamaktadır ama bunların arasında en önemlileri Nilotic ve Bantu'dur. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarında Britanya'nın koruması altına girmiş ve 1962'de bağımsızlığına kavuşmuştur. İngilizce ülkede resmi dil olarak kullanılmaktadır.

Uganda, içerdiği dans ve müzik öğeleriyle, büyük toplumsal olaylarda kullanılan ve ortak toplumsal duygu deneyimleri kurmayı sağlayan zengin bir yerel tiyatro geleneğine (erginleştirme ritüelleri, törenleri, hikâye anlatıcılığı vs.) sahiptir. Tarihsel olarak, Uganda kraliyet saraylarında müzik toplulukları ve dansçılar bulunurdu ve bunların kalıntıları hâlâ şehir şehir dolaşarak gösteriler yapan ve sık sık düğünlerde ve diğer geleneksel kutlamalarda gösteri yapmak üzere çağırılan topluluklarda sürmektedir. Avrupalıların gelişiyle birlikte misyonerler ve kurulan okullar, yerel olanı Avrupalı biçimlerle ikame etmenin yollarını aradılar. Yirminci yüzyılda Batı tarzı

tiyatroya duyulan ilgi, bağımsızlık taleplerinin artışına paralel biçimde arttı. 1946'dan sonra, tiyatro resmi kanallardan finanse edilen okullar, gençler ve yetişkin gruplar arasında düzenlenen yarışmalarla geliştirildi.

Uganda'da Doğu Afrika'nın tek üniversitesi olan Makerere Üniversitesinin önemli bir işlevi olmuştur. Üniversitenin tiyatro topluluğu 1962'de Ngugi wa Thiong'o'nun *The Black Hermit*'ini sahnelemişti. 1971'de üniversite, müzik, dans ve tiyatro eğitimi veren bir bölüm kurdu ve burada, lisans ve ön lisans düzeyinde eğitim verilmesinin yanı sıra oyunlar da sahnelendi. Bağımsızlıktan sonra, tiyatro zevki bütün ülkeye yayıldı ve hem yerel hem de turne tiyatroları hızla çoğaldı. 1965'te Makerere Üniversitesi, Gezici Özgür Tiyatro'yu kurdu ve kısa zamanda tiyatro topluluklarının hemen hepsi turne yapma ihtiyacı duymaya başladı. Tiyatroyu halka götürme eğilimi biraz da seçkin sömürge tiyatrosunu reddetmek anlamını taşıyordu. 1959'da bir Ulusal Tiyatro binası inşa edildi ve 1963'te buna bir tiyatro okulu eklendi. Bununla birlikte Uganda tiyatrosunun bütünüyle Afrikalılaştırılmış olmasına karşın, toplulukların çoğu amatörü (Afrika'daki sosyalist sanatçıların büyük çoğunluğu profesyonel tiyatroyu kaçınılması gerçeken sömürgeci kapitalizmin mirası olarak nitelendiriyordu). 1966 ve 1978 arasında Obote ve Amin'in baskıcı rejimleri altında, pek çok önemli tiyatro insanı öldürülmüş ya da sürgüne gönderilmiş ancak tiyatro 1986'dan sonra Yoweri Museveni'nin yönetimiyle birlikte yeniden kayıplarını karşılamış, yarı profesyonel ve amatör topluluklar hızla çoğalmaya başlamıştır. En önemli çalışmalar müzikal satir ve dans tiyatrosu alanında gerçekleştirilmiştir (belki de dil konusunda sorun yaratmadıkları için). AIDS'in en çok zarar verdiği Uganda tiyatroyu hastalığa ilişkin yapılan kampanyalarda da etkin biçimde kullanmıştır.

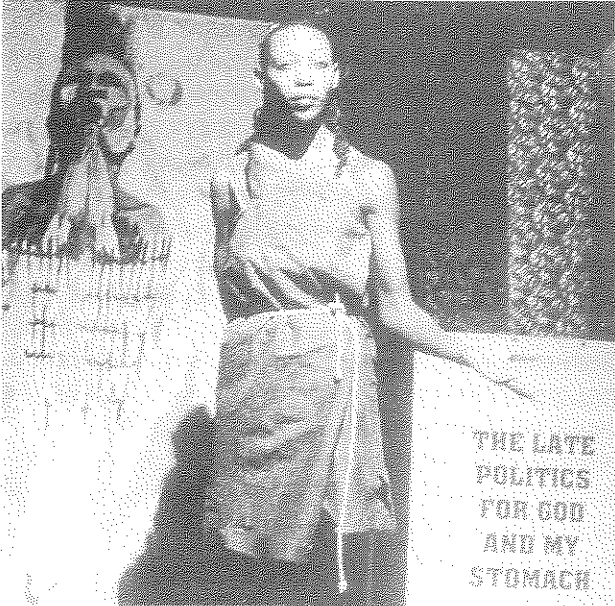
Uganda'nın önemli oyun yazarları arasında Serumaga, Ruganda ve Ruyendo'yu saymak mümkündür. Robert Serumaga (1939-1982), Dublin'deki Trinity Üniversitesi'nden mezun olduktan ve İngiltere'de bir miktar tiyatro deneyimi edindikten sonra, 1966'da Uganda'ya döndü ve 1968'de yarı profesyonel bir topluluk olan Theatre Limited'ı [Sınırlı Tiyatro] kurdu. Bu topluluk daha sonraları Manila, Belgrad ve başka yerlerdeki festivallere katılmıştır. Serumaga, bunun ardından, politik ayaklanmalarla bağlantısı olan ve sonradan Nairobi'ye taşınan Abafumi Oyuncuları'nın başına geçer. Serumaga otantik bir Afrika tiyatrosu için bir biçim bulmaya çalışıyordu, sonuçta müzik, şarkı, imge ve dansa başvurarak oyunlarını güçlendirmeye ve bu unsurların sözcüklerin yerini tutmasına çalıştı. İlk dönem çalışmalarından biri



Resim 19.11  
Robert Serumaga'nın *Majangwa* oyununun Uganda, Kampala, Pride Theatre sahnelenişi. Foto: Eckhard Breitinge.

olan ve köyünü ve yaşam biçimini savunmak durumunda kalan bir şefin etrafında örülmüş *Renga Moi* (1972) ile birçok turne gerçekleştirmiştir. Serumaga yerli biçimleri kullanımını *A Play* [Bir Oyun, 1967], *The Elephants* [Filler, 1970] ve *Majangwa*'da (1971) yetkinleştirdiyse de, sonradan dans tiyatrosuna dönmüştür. En bilinen oyunlarından olan *The Elephants*'ta bir Doğu Afrika üniversitesindeki oyun kişileri öz-saygılarını korumak için birbirlerini yönlendirirler; oyun, dışarıda fil olanların içerde fare kadar olabileceğini ima etmektedir.

John Ruganda (1941- ) çağdaşlarının tersine, gerçekçi tonda oyunlar yazmayı seçmiştir. Önemli oyunları arasında, *The Burdens* [Sorumluluklar, 1972], *Black Mamba and Covenant With Death* [Zenci Mamba ve Ölümle Sözleşme, 1973], *Music Without Tears* [Gözyaşsız Müzik, 1982], *Echoes of Silence* [Sessizliğin Yankıları, 1987] ve *The Floods* [Tufanlar, 1988] sayılabilir. Ruganda'yı üne kavuşturan *The Burdens*'ta, karısı ve çocuklarıyla birlikte yoksulluk içinde yaşayan gözden düşmüş bir politikacının, düş kırıklıkları nedeniyle içki ve zinaya batması; karısının ona saygınlığına ve itibarına kavuşması için yardım etmesine karşın, adamın aynı yaşam biçimini sürdürmesiyle karısının onu öldürmek zorunda kalması işlenir. *The Floods*, Idi Amin rejimi ve zorbalıkların psikolojisi üzerine kurulu bir oyundur. Ruganda sonradan Kenya'da Nairobi Üniversitesi'nde ders vermiştir.



Resim 20.12  
Alex Mukulu'nun *The Wounds of Africa* adlı oyununda bir kadın dinsel hoşgörü isterken. Foto: Eckhard Breitinge.



Resim 20.13  
Gelişim için Tiyatro'nun AIDS oyunlarından biri olan *Mutabani*, Bundibuyo, Uganda'da, Nthuuha Cramactors tarafından oynanmıştır. Foto: Eckhard Breitinge.

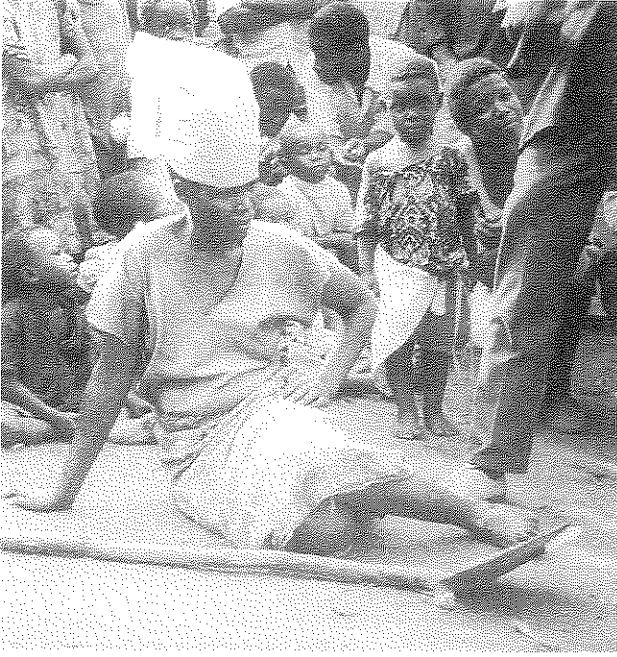
## TANZANYA

Tanzanya yaklaşık 120 etnik grup barındıran bir ülkedir. Ondokuzuncu yüzyılın sonundan I. Dünya Savaşı'nın sonlarına kadar Almanya'nın himayesinde kalmış, bu tarihte ise İngiltere'ye teslim edilmiştir. Tanganyika adıyla 1961'de bağımsızlığına kavuşmuş ve 1964'te Zanzibar'la birleşerek (1963'te bağımsızlığına kavuşmuş bir başka Britanya koruması) Tanzanya adını almıştır. Resmi dili Swahili'dir.

Diğer Afrika ülkelerinde olduğu gibi Tanzanya'da da erginleştirme ritüelleri, evlilik, hasat gibi toplumsal olaylarla ilgili kutlama töreni dansları, hikâye anlatıcılığı ve ezberden okuma gibi türler içeren zengin bir geleneksel gösterim mirası bulunmaktadır. Yine diğer Afrika ülkelerinde olduğu gibi sömürgeci iktidarlar, bu tür yerli anlatım araçlarını 1940'ların sonlarına kadar engellemenin yollarını aradılar. Uygulanan politikadaki bu değişiklik, hızla dans topluluklarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kolonyal okullar Avrupa tarzı tiyatroyu 1920'lerde tanıtmaya başlamışlar ve 1950'lerin sonunda okullar arası yarışmalar düzenlenmeye başlanmıştır.

1967 tarihli Arusha Deklarasyonu beraberinde pek çok değişiklik getirmiştir. Bu sosyalizm projesiyle yabancı oyunların sahnelenmesi ikinci planda bırakılarak, Swahili dilinde yazma özendiriliyordu. Tanzanya'nın önemli oyun yazarlarının hemen hemen hepsi 1967'den sonra ortaya çıkmıştır. Pek çokları sosyalizm çağrısına kulak vermişse de, 1978'den sonra iktidar seçkinlerindeki yozlaşma genel bir düş kırıklığı yarattı. Bu oyun yazarlarının en önemlilerinden biri, *Kinjeketile* (1970), *The One Who Got What She Deserved* [Hak Ettiğini Alan Kadın, 1970], *The Dock in The Village* [Kasaba Ritimim, 1976], ve *Wedding* [Düğün, 1980] gibi oyunların yazarı Ebrahim Hussein'dir (1943- ). *Kinjeketile* kimilerince Afrika'nın en iyi oyunu olarak nitelendirilir. Oyun, 1904 yılında Tanganyika'da Alman baskısı altındakilerin başlattığı Maji Maji ayaklanmasını anlatır. Tanrı Hongo'nun temsilcisi olarak görülen Kenjeketile, Tanganyikanlar arasındaki ayrılıkları ortadan kaldırmak için onlara içirdiği kutsal suyun onları yenilmez kıldığını ancak Alman ateşinin üzerine tek başlarına yürürlerse, birlikte davranmaları halinde kazanabilecekleri savaşı kaybedeceklerini anlatır. Oyun, baskılara karşı güçleri birleştirme zorunluluğuna ilişkin bilinç aşılarken, mantıklı davranmayı da öğütlemektedir.

Geleneksel dans da sosyalizmin çağrısına ayak durmak için 1967'den sonra değişim gösterdi. Başkent Dar es Salaam'da yaklaşık otuz kadar dans topluluğu



Resim 20.14  
Kampala, Uganda'da sokak tiyatrosu, 1994. Foto: Eckhard Breitingen.

Benzer biçimde Mukotani Rugyendo Uganda dışında (Tanzanya'da editör olarak) çalışmıştır. *The Barbed Wire* [Gerili Tel], *The Contest* [Yarışma], ve *And the Storm Gathers* [Ve Fırtına Yaklaşıyor] gibi (hepsi 1977'de yayımlanmış) oyunları, sosyalist bir Afrika devletine duyulan gereksinimi tartışır. Bu oyunlardan *The Barbed Wire* zengin adamın kendi kazancı için köylülerin ortak malı olan toprakları elde etmeye çalışmasını anlatmasıyla tipik bir oyundur. *The Contest* iki kahraman arasında kalan bir kadının (biri kapitalizmi, biri sosyalizmi temsil etmektedir) seçim için yaptığı yarışmada hikâye anlatma geleneğini kullanması üzerine kurulmuştur. Davulcu törenin yöneticisi, izleyici ise son kararı verecek olan hakemdir.

Diğer önemli tiyatro insanları arasında *The One You Despise* [Küçümsediğin Kişi, 1963] ve *Lazio, Cecilia's Husband* [Lazio, Cecilia'nın Kocası, 1972] gibi oyunları yazmış olmasına, ününü radyo oyunlarına ve televizyon dizilerine borçlu olan Wycliffe Kiyingi-Kagwe (1934- ); *The Last Safari* [Son Safari, 1975] ve *Kinsmen and Kinswomen* [Erkek Akrabalar ve Kadın Akrabalar, 1986] oyunları ile Cliff p'Chong Lubwa; *The Wounds of Africa* (Afrika'nın Yaraları, 1990) ve [Afrika'nın Yaraları, 1990] ve *Thirty Years of Bananas* [Muzların Otuz Yılı, 1993] ile Alex Mukulu anılabilir.



Resim 20.15

Dar es Salaam Üniversitesi'nde Paukwa Tiyatro Topluluğu tarafından sahnelenen *Mafuta*'dan [Yağ] bir sahne. Foto: Paukwa Tiyatro Topluluğu.

kuruldu. Yeni bir gösteri tarzı olan ve kostüm, sahne gereci, hareket ve jestle zenginleştirilmiş ezber okunan şiirlerden oluşan *Ngonjera* 1967'den sonra yaratılmıştır. Özellikle ulusal festivallerde ve diğer resmi olaylarda gösterim yapmasıyla süreç içinde özellikle de okullar açısından en popüler tür haline geldi. Sıradan halk için ise en popüler biçim, doğaçlama skeçlerle, müzik ve dansın bir araya getirildiği *Vichekesho* idi. Üniversiteler Tanzanya tiyatrosu için doğru biçimin bulunabilmesi amacıyla geleneksel ve çağdaş yerel formları ve yabancı uygulamaları inceleyip denemeler yapma işine giriştiler.

1970'lerden sonra, "gelişim için tiyatro" kavramı Tanzanya'da her geçen gün daha fazla önem kazanmaya başladı. Workshoplar ve köylerde yürütülen uzun dönemli projeler üniversitelerle bağıntılıydı. Bu çalışmanın önde gelen isimleri Penina Muhando Mloma (1948- ) ve Amandina Lihamba'dır. Onların gelişim için tiyatro projeleri, Afrika'nın başka bölgelerindeki benzerlerinden, söz ağırlıklı bir tiyatro yerine, yerel gösterim tekniklerine vurgu yapan bir tiyatro yapımlarıyla farklılaşıyordu. Mloma aynı zamanda kadın hakları konusunda ilgili bir oyun yazardı. *My Respect* [Saygım,1974], *I Divorce You* [Seni Boşuyorum, 1976] ve *Mother the Main Pillar* [Anne Evin Direği, 1982] gibi oyunları genellikle bu mesele üzerinedir. Ancak gelişim için tiyatro projesine başladıktan sonra kendi oyunlarını yazmayı bırakmıştır. Aynı zamanda Dar Es Salaam Üniversitesi'nde Sanat, Müzik ve Tiyatro bölümünün başkanlığını yürütmektedir.

Tanzanyalı oyun yazarlarının oyunları genellikle basılmıştır, ama oyunlar Swahili dilinde yazıldığından ve

pek azı Avrupa dillerine çevrildiğinden, oyunlar Afrika'nın dışında pek az tanınmaktadır. Bu yazarlar arasında *Pledge* [Rehin, 1980] ile Godwin Kaduma (1938- ) ve *The Dawn of Darkness* [Karanlığın Şafağı, 1980], *The Last Drop* [Son Damla, 1985] oyunları ile Emmanuel Mbogo (1947- ) sayılabilir. 1990'lara gelindiğinde gelişim için tiyatro vurgusu hâlâ sürmektedir ve eğitimcilerin eğitilmesi ile çocuk ve gençlik tiyatrosuna veren daha fazla önem verilmektedir. Bu programa bağlı olarak her yıl tekrarlanan bir festival de düzenlenmektedir. Afrika'ya ve Avrupa'ya özgü gösterim tekniklerinin bir arada ele alındığı gösteriler, özellikle Dar es Salaam Üniversitesi ve Bagamoyo Sanat Okulu önderliğinde yürütülen çalışmalarla yaygınlaştırılmaktadır.

## ZAMBİYA, ZİMBABWE VE BOTSWANA

Britanya yönetimindeyken Kuzey Rodezya olarak adlandırılmış olan Zambiya 1964'te bağımsızlığına kavuşmuştur. Bölgede diğer pek çoklarının yanı sıra, altı büyük dil grubu vardır: Bembe, Nyanja, Lozi, Tonga, Lunda ve Kaonde.. Resmi dil İngilizcedir.

Diğer Afrika ülkelerinde olduğu gibi Zambiya'da da tarih öncesine uzanan bir gösteri geleneği vardır. Bu geleneğin içinde, dans, dans tiyatrosu, mevsim dönümleriyle ilgili ritüeller, erginleştirme, cenaze, ergenlik törenleri, yöneticilerin göreve atanma kutlamaları, oyunlar, hikâye anlatıcılığı ve zafer kutlamaları sayılabilir. Bu gösteri türlerinin büyük çoğunluğu, 1965'te kurulan Ulusal Dans Topluluğu ve 1969'da Yulisa Amadu Maddy yönetiminde kurulan Zambiya Dans topluluğu tarafından adapte edilerek kullanılmıştır.

Başka yerlerde olduğu gibi Avrupalılar bu topraklara da kendi tiyatrolarını getirmişlerdir. Zambiya'da bu tür tiyatro özellikle 1950'lerde, bakır madeni şirketleri Avrupalı işçilerini hoşnut etmek için, Avrupa oyunlarını sahneleyen tam donanımlı tiyatrolar kurmalarıyla yaygınlaşmıştır. Sonunda, bu tiyatrolar Kuzey Rodezya Drama Derneği (sonradan Zambiya Tiyatro Derneği) kanalıyla bir çatı altında toplandı. Bağımsızlığa kadar, bu tiyatrolar büyük ölçüde beyazlara hizmet etti. Okulların teşvikiyle Avrupa tarzı tiyatro, bir ölçüde, zenciler arasında da ilgi görmeye başladı ve 1950'de her yıl gerçekleştirilen bir tiyatro festivali başlatıldı. 1963'te Afrika tiyatrosunu yaygınlaştırma amacıyla kurulan Zambiya Sanat Kurulu İngilizce ve Zambiya dilinde sahneledikleri oyunları tur-neler yapmaya başladı. Kurul tiyatro festivalleri de düzenliyordu.

Zambiya Üniversitesi 1969'da tiyatro dersleri verme-ye başladı ve 1971'de Chikwakwa Tiyatrosu'nu kurdu. Bu açık hava tiyatrosu kasten yaratılmış bir geçicilik atmosferi altında işliyor, her sezon yeniden yapılandırılıyordu. Turnelerde oyun alanının hazırlanması için gereken süreyi ve diğer detayları her yerde birbirine yakınlaştırarak bir ortalama tutturmaya çalışılıyordu. Chikwawa hem kendi üretimi olan oyunları hem de yerel formları ülkenin hemen her yerini dolaşarak sergiledi. Bu oyunların provası İngilizce yapılıyor ama gidilen yerdeki izleyicinin dilinde oynanıyordu. Öğrenciler ve diğer tiyatro üyeleri çeşitli topluluklarda yer alarak, insanlara kendi gösteri projelerini oluşturmakta yardımcı oluyorlardı. Hedeflerden biri de, yeni bir yerel tiyatronun oluşum koşullarını hazırlamaktı. Chikwakwa, süreç içinde, Zambiya tiyatrosunun gelişimini belirleyen en önemli unsurlardan biri haline gelmiş, ve sonradan Zambiya Tiyatro Sanatları Birliği altında toplanacak olan, okullardan, üniversitelerden ve dernek tiyatrolarından insanların kurduğu, pek çok benzer topluluk kurulmuştur. Chikwakwa Tiyatrosu yılda bir gerçekleştirilen festivaller de düzenlemiştir. Başka bazı etkin tiyatro toplulukları da vardır. David Wallece tarafından kurulmuş olan Tiyatro Çevresi, geleneksel hikâye anlatıcılığın dayalı oyunlar geliştirmiştir. Çalışan kesimin yaşadığı bölgelerde dernek tiyatroları 1980'lerde patlak vermiş; bunlardan biri olan Kanyama Tiyatrosu Zambiya'nın ilk tam mesaili, Zambiya ve Zimbabwe turneleri gerçekleştiren profesyonel tiyatrosu haline gelmiştir. İnsanlara eylem kalıplarını anlama, tanıma ve analiz etmede yardımcı olan gelişimci tiyatro da boy göstermeye başlamıştır. Bu tiyatro türü zaman içinde öylesine yaygınlaşmıştır ki, Zambiya Ulusal Tiyatro festivalinde, ayrı bir kategori haline gelmiş ve 1991'de Zambiya Halk Tiyatrosu Birliği sadece bu tür tiyatronun gereksinimlerine yanıt vermesi için kurulmuştur. 1994'te, hükümet sanatı desteklemek için Ulusal Sanat Konseyi'ni kurmuştur.

Zambiya'nın en önemli oyun yazarları Kasoma, Chifunyise ve Phiri'dir. Kabwe Kasoma özellikle ulusal gelişimin bir basamağı olarak yerel izleyiciler yaratmaya çalışıyordu. Bunun doğal bir sonucu olarak oyunlarının hemen hepsi Zambiya meselelerine odaklanmıştır. En bilinen oyunu Zambiya'nın hükümet lideri Kenneth Kuanda'nın düşünceleri üzerine kurulmuş olan *Black Mamba* [Zenci Mamba, 1971'de tamamlanmıştır] üçlemesidir. Üçleme, Zambiya'nın özgürlük mücadelesini bağımsızlığın kazanılmasına kadar olan süreç boyunca takip eder. Oyunda dans ve müzik yoğun biçimde kullanılmış ve Kasoma sahne direktiflerinde, oyunun izleyicinin diline uygun hale getirilmesi için gerekli dönüşümlerin yapıl-

masını istemiştir. İlk gösterimlerinden sonra oyunları yasaklanmıştır. Kasoma'nın diğer oyunları *The Long Arm of the Law* [Adaletin Uzun Kolu], *Fools Marry* [Aptallar Evleniyor] ve *Katongo Chala*'dır.

Stephen Chifunyise (1948- ) hem Zambiya'da hem Amerika Birleşik Devletleri'nde eğitim görmüş, sanatla ilgili resmi görevlerde bulunmuştur. Oyunları kırsal bölgelerdeki yoksulların yaşam koşullarını ya da yeni bir toplum kurmak için verilen savaşımın yeni sömürgeci güçlerce nasıl baltalandığını anlatır. *I Resign*'da [İstifa Ediyorum], Afrikalı yönetici yardımcısı, zenci işçilerin yerini alacak makineler ithal etmek isteyen beyaz yöneticiye direnir. *The District Governor Goes To the Village* [Bölge Yöneticisinin Köye Gidişi] adlı oyunda, resmi görevlilerin yaşadığı yozlaşma gözler önüne serilir. Chifunyise'nin oyunları hem Zambiya'da, hem de Zimbabwe'de son derece popülerdir.

Masautso Phiri (1945- ) 1963'ten beri etkin bir tiyatrocudur ve 1975'te Tikwiza Tiyatrosu'nu kurmuştur. Bu tiyatroda yapılan deneysel workshoplardan *Soweto: Flowers Will Grow* [Soweto: Çiçekler Açacak, 1979] doğmuştur. Gösterim, şarkılardan, şiirden, tanıklıklardan ve eski Güney Afrikalı yerli yazarların aktardığı tarihten yararlanarak Apartheid'in kötülüğüne ilişkin bilinç aşılama hedefini taşımaktadır. Topluluk, Zambiya'da olağanüstü sıklıkla turnelere çıkmıştır. Phiri'nin önceki oyunları, *Things Fall Apart* [Aynı Düşen Şeyler; Chinua Achebe'nin romanından uyarlanmıştır] ve *Nightfall*'dır [Akşam Karanlığı].

Zimbabwe'deki yapı, aşağı yukarı Zambiya'daki gibidir. En büyük dil topluluğu Shona, diğer diller ise Ndebele, Tonga, Kalanga ve Venda'dır. Resmi dil İngilizcedir. Zambiya'da olduğu gibi Zimbabwe'de de, özellikle erginleştirme, düğün, hasat törenlerinde ve diğer toplumsal olaylarda sunulan dans dramalarını içeren, uzun soluklu bir yerli gösterim geleneği vardır. İngilizler bu törenleri cadılık olarak değerlendirerek engellemeye çalışmışlardır. Zimbabwe bağımsızlığına kavuştuğunda, zenciler üzerindeki kontrolünü kaybetmek istemeyen beyaz göçmen azınlık, 1965'te Britanya ile bağlarını bütünüyle koparmış ve 1980'de zenci çoğunluğun yönetimine şartlı olarak girene dek, beyazların yönetimini korumak için savaşmıştır. Bu tarihe kadar tiyatro büyük ölçüde ayrı tutulmuştur. Beyaz göçmenler, 1958'de Rodezya Tiyatro Dernekleri Birliği altında bir araya gelecek olan ve yıllık festivaller düzenleyen pek çok tiyatro kulübü kurmuştur. Afrika'nın yerli halkının tiyatrosu ise kiliselere, okullara ve amatör kulüplere kalmıştır. 1970'lerde özgürlük mücadelesi, yerel biçimlere duyulan ilgiyi arttırmıştır. Beyaz hükümeti devirmek için sürdürülen mücadelede, özgürlük

savaşçıları, halkın desteğini harekete geçirebilmek için anonim şarkılar, danslar, şiir ve skeçlerden oluşan ve bütün bir gece süren *pungwe*'ye başvurmuşlardır. 1980'den sonra ayrımcılık bir politika olarak terk edildiğinden, yerli Afrika toplulukları daha önce sadece beyazlara açık olan ve yılda bir tekrarlanan Ulusal Tiyatro Festivali'ne katılmaya başladılar.

1982'de Ngugi wa Miiri ve (Kenya'daki Kamiriithu projesine katılmış olan) Kimani Gecau Eğitim ve Kültür Bakanlığı tarafından halk topluluklarına dayalı bir tiyatro geliştirmekle görevlendirilmişlerdi. Başlangıç olarak *The Trials of Dedan Kimathi*'yi sahnelediler ve bu oyunla hem İngilizce hem de Zimbabwe dillerinde turneler gerçekleştirdiler. 1983'te Zimbabwe'de UNESCO'nun himayesinde bir gelişim için tiyatro uluslararası atölye çalışmaları düzenlendi ve bu tarihten sonra halk topluluğuna dayalı tiyatroya yapılan vurguda belirgin bir artış oldu. Bu gelişimin içinde yer almış olan gruplar, 1987'de kurulan Zimbabwe Halklar Tiyatrosu Birliği ile birbirine bağlandı. 1995'te bu birliğin üyesi olan 200 grup bulunmaktadır. Zimbabwe Üniversitesi de 1984'te başlattığı drama programıyla birlikte bu süreçte etkin bir rol oynamaya başlamıştır. Öğrenci yetiştirmenin yanı sıra halklar tiyatrosu hareketinde sürükleyici bir unsur olmuştur.

Stephen Chifunyise'nin Gençlik, Spor ve Kültür Bakanlığında Sanat ve El Sanatları Müdürü olarak çalışmasına ve *Jekesa* (1994) ve *Strange Bedfellows* [Birbirine Yabancı Yatak Arkadaşları, 1995] gibi oyunlarının sahnelenmesine karşın, Zimbabwe, yeni yeni önemli oyun yazarları kazanmaya başlamıştır. Önemli iki oyun yazarı; *The Storm* [Fırtına, 1982] ve *The Changes* [Değişimler, 1983] oyunları ile bilinen Thompson Tsozodo (1947- ) ve *My Uncle Grey Bhonzo* [Amcam Grey Bhonzo] oyunuyla Ben Sibenke'dir (1945- ). Bunların yanı sıra Just for Women [Sadece Kadınlara] ve Glen Norah Kadın Tiyatrosu gibi bir iki kadın topluluğu da bulunmaktadır.

Afrika'nın pek çok yerinde olduğu gibi Zimbabwe'de de, 1990'da gerçekleştirilen *Mandela: The Spirit of No Surrender* [Mandela: Vazgeçmek Bilmeyen Ruh] gösteriminin de örneğini teşkil ettiği, Güney Afrika özgürlüğü, ele alınan temel meseledir. Oyun Mandela'nın yaşamı ve özgürlük savaşımındaki etkisi üzerinedir. Oyun, Harare'deki bir okulda, farklı ırklardan otuz beş oyuncuyla, İngilizce, Shona ve Ndebele dillerinde sahnelenmiştir. İletişim son derece açıktır: Sadakat ve hiç vazgeçmeme. Oyunun kısmen Tanzanya'da gerçekleştirilmesi, Apartheid'a gösterilen geniş ilginin bir göstergesidir.

Zimbabwe'nin komşusu olan Botswana'daki ortam tiyatronun geniş ölçüde yayılmasını engellemiştir. Bu ge-

niş ve seyrek nüfuslu topraklarda, Khoi-Khoi'lerin ve Kalahari'nin San halkının tiyatro projeleri dikkate değerdir. 1970'lerde yetişkin eğitimciler tarafından, işçilerin sağlık, tarım ve eğitim konularında geliştirilmelerinde tiyatroyu nasıl kullanabileceklerinin araştırıldığı, kısmen Zambiya'daki Chikwakwa tiyatro programından ve Kenya'daki Kamiriithu projesinden doğan Botswana Halk Tiyatrosu Kampanyası kapsamında halk tiyatrosu kullanılmıştır. *Laedza Batanani* ("Güneş doğdu. Bir araya gelip çalışma zamanı") olarak adlandırılan gösterimin odağında, katılım ve özgüven vardı. Bu çalışma tiyatronun gelişimi için öncelikli bir ortam yaratmışsa da, duyarsızlığı sosyo-politik açıdan eleştirmek yerine, köylüleri duyarsızlık ve tembellekle suçlaması nedeniyle eleştirilerin hedefi olmuştur. *Laedza Batanani* projesi 1980'lerin başında tamamen sona ermiştir.

## MOZAMBİK, GİNE-BİSSAU, SAO TOME VE PRENSLİĞİ, VE CAPE VERDE

Portekiz, Hindistan'a deniz yolu arayışını sürdürürken, Afrika'nın Atlantik kıyısını keşfeden ilk Avrupa ülkesi olmuştur. Bölgede beş koloniyi kontrolü altında tutmuştur: Angola, Mozambik, Gine-Bissau, Sao Tome ve Prensliği ve Cape Verde. Bu bölgelerin hepsinde gelişmiş yerli törenler ve gösterimler vardı ve Portekiz hepsinde de bunları ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Portekizlilerin bölgeye getirdiği tiyatro, Katolikliği tanıtmak ve yaymak için bir araç olarak kullanılıyordu. Bu amaç dışında pek az tiyatro yapılıyordu. 1960'lardaki silahlı bağımsızlık mücadelesinden ve 1975'te beş bölgede birden kazanılan bağımsızlıktan önce, Portekiz bağımsızlığa kadar pek az olan tiyatro etkinlikleri de dahil olmak üzere her tür iletişim biçimi üzerinde çok katı bir sansür uyguluyordu. Bu dönemde, yerli halklar arasında okuryazarlık oranı yüzde on gibi son derece düşük bir orandı. Bu nedenle edebi tiyatro metinleri için bir talep de yoktu. Yapılabilen, sadece, salt eğlence amaçlı vodvil türü programlardı. 1960'lardan itibaren ciddi oyunlar birbirleriyle çekişme halinde olan hiziplerin propaganda aracı olarak kullanılmaya başlandı.

Önemli ve beklenmedik bir gelişme, 1971'de genç bir Portekizli yönetmen olan Norberto Barroca'nın Lindo Lhongo'nun (1940) Mozambik dilinde yazdığı *The Engagement or the Dramatic Discourse about the Purchasing of a Bride*'ı [Nişan ya da Bir Gelinin Satın Alınması Üzerine Dramatik Bir Söylev] sahnelmesiyle gerçekleşmiştir. Değişmekte olan kabile gelenekleri hakkındaki bu oyun, geleneksel müzik ve danstan yarar-

lanmış, iki ayrı tiyatrodada bir Avrupalılara bir Afrikalılara oynanmıştır. 1972'de Angola'da, 1940'larda kısa ömürlü bir tiyatronun başında bulunmuş olan Domingos Vanduncem (1925- ) *Christmas Play* [Noel Oyunu] adlı müzikali karma bir izleyici için sahnelemiştir. Ancak her ülkede de, Portekizliler yönetimleri boyunca bu tür gösterilere pek izin vermemişlerdir.

Bağımsızlıktan sonra, (Angola'nın başkenti) Luanda'da birkaç tiyatro topluluğu kurulmuştur. 1977'de Xilenga-Teatro topluluğu Tchokwe halkının sözlü geleneğine dayanan oyunlar sahnelemeye başlamıştır. Bu dönemin Luanda'da gerçekleştirilen dikkate değer yapımları arasında Brecht etkisinde kalarak Henrique Guerra tarafından kaleme alınan *Bombo's Chalk Circle* [Bombo'nun Tebeşir Dairesi, 1979] oyunu sayılabilir. Diğer tiyatrolarda kuklalar kullanılarak bir dizi deneysel gösterimler yapıyordu. Sao Tome ve Prensligi, Gine-Bissau ve Cape Verde'de bağımsızlıktan sonra politik konuları ele alan ancak yerli formları kullanan oyunlar yaygınlaşmıştır. Bu tür oyunlar özellikle Francisco Fragoso'nun (1940- ) Korda Kaoberdi [Uyan Cape Verde] tiyatrosunu kurduğu Cape Verde'de en yetkin biçimine kavuşmuştur. Burada Fragoso halk müzikalleri ve toplumsal oyunlar üzerine çalışırken Kaoberdiano Dambara ile işbirliği yapmıştır.

Bu beş sömürge, diğer Fransız ve İngiliz kolonilerinden çok daha fazla tüketilmiştir. Özellikle Angola'daki koşullar, eskiden sömürge olan bu topraklarda daha kapsamlı çalışmalar yapmak üzere 1980'lerde bir vakıf kurulmuşsa da, tiyatronun gelişmesi için pek uygun olamamıştır.

## SENEGAL

Sömürgeleştirilmeden önceki tarihi boyunca Senegal İS sekizinci yüzyıldan itibaren, birbirinin ardılı olan pek çok Afrika imparatorluğuna dahil olmuştur. Avrupalılar bölgede, onbeşinci yüzyıl gibi erken bir tarihten itibaren karakollar kurmaya başlamışlar ve ülke sonunda bütünüyle Fransız sömürgesi haline gelmiştir. 1895'e gelindiğinde bütün Senegal Fransız yönetimi altındaydı ve birkaç koloniyi kapsayan Fransız Güney Afrika Federasyonu'nun merkez karakolu haline gelmişti. 1960'ta tam bağımsızlığına kavuştu. Senegal'da en önemlileri Volof, Serer, Fulani, Tukuler, Diola ve Mandingo olan pek çok dil grubu vardır. Fransızca resmi dildir.

Diğer sömürge iktidarlarının yaptığı gibi Fransızlar da, yerli gösterim ve ritüelleri yasaklamaya çalışılırsa da, bu gösterilerin, dünyanın oluşumuna ilişkin dinsel inançlara bağlı olması, insanın tanrılarla ilişkisini ve ölü-

lerle yaşayanlar arasındaki sürekliliği sağladığına inanılması nedeniyle pek az başarı sağlamışlardır.

Bölgede Fransızca tiyatronun gelişimini sağlayan en büyük etki, 1930'da Senegal'da bütün Fransız Güney Afrikalı öğretmenlere eğitim vermek üzere kurulan bir okul olan William Ponty Okulu'na aittir. 1933'le 1948 yılları arasında, Güney Afrika'nın çeşitli kültürel gruplarına ait hikâyeler dramatize edilerek, yıl sonu projesi olarak sahnelenmiştir. Sabit ve basit düzeydeki konuşma bölümleri Fransızca, şarkı formunda söylenen diğer bölümler Afrika dilindeydi. Oyunlarda giderek artan oranlarda Afrika şarkılarına ve danslarına yer verilmeye başlanmıştı. Bu dramatizasyonlar yapılırken, Fransızlar hiçbir zaman "uygarlaştırma" misyonlarını unutuyorlardı; Afrika yaşantısı, gelenekleri ve tarihi konu edilse bile hedef Fransızlıktı. Öğretmenler, ülkelerine döndüklerinde, kendi okullarında Ponty oyunlarını sahneletmeye ya da Ponty formülünü temel alan kendi oyunlarını üretmeye yönlendiriliyordu. Öğrenciler de tatillerde, bu oyunlarla Güney Afrika ülkelerine turneye çıkmaya özendirilirdi. 1937'de bir topluluk, okulu tarafından Paris'teki Uluslararası Sergi'ye gönderilmiş, grubun sahnellediği oyun övgü toplamıştı.

1948'de kolonici okul sistemi elden geçirilmiş ve ilgi Ponty okullarından, bütün Fransız Afrika kolonilerinde kurulan Fransız Kültür Merkezleri'ne kaydırılmıştır. 1951 ve 1958 yılları arasında, bu merkezlerde her yıl bir tiyatro yarışması düzenlenmiş ve her sömürge birinci olan gruplar, koloniler arası bir yarışmaya gönderilmiştir. Bu dönem boyunca Fransız kolonilerinde sahnelenen oyunların hemen hemen hepsi ilk kez yarışma için hazırlanmış oyunlar olmuştur. Birçok kolonide, 1960'larda kazanılan bağımsızlıktan sonra, yılda bir ya da iki yılda bir düzenlenen Gençlik Festivallerinde buna benzer bir yapı korunmuştur. Her bölge, kendi içinde yarışacağı bölgelere ayrılmış ve kazanan yapımlar ulusal yarışmaya gönderilmiştir. Bu festivallerin dışında, seçilen bazı katılımcılar Fransa'ya ya da başka Avrupa ülkelerine eğitime gönderilmiştir.

Senegal'ın başkenti Dakar'da ilk tiyatro 1954'te açılmıştır. Burada sahnelenen en başarılı oyun, hikâye anlatıcılığı geleneğine dayanan ve dramatizasyonu Birago Diop tarafından gerçekleştirilmiş olan *Sarzan*'dir (1955). Bağımsızlığın ardından Senegal 1965'te Daniel Sorano Ulusal Tiyatrosu'nu kurmuştur. Tiyatronun ilk yönetmeni Senegal başkanının yeğeni Maurice Sonar Senghor'dur (1927- ). Daniel Sorano Tiyatrosu'nda tiyatroya eleman yetiştiren bir de Tiyatro Sanatları Bölümü vardı. 1966'da Senegal Birinci Zenci Sanatları Festivali'ne (sonradan Dünya Afrika Sanat ve Kültür Festivali adını alacaktır)

evsahipliği yapmış ve 1969'da ilk ödülünü, Cezayir'de düzenlenen Birinci Panafrika Kültür Festivali'nde kazanmıştır. Daniel Sorano tiyatrosu yapımları Fransa ve Afrika'ya turneler yapmış ve Lagos'ta (1977), Lyon'da (1979) ve Kartaca'da (1987 ve 1995) ödüller kazanmıştır. Bu başarılarla rağmen, ulusal tiyatroya sağlanan destek 1980'lerde etkili bir biçimde azaltılmış, bu düşünüş toplulukların sayısını yarıya indirmiş ve eğitim veren okulların altı yıl süreyle kapanmasına neden olmuştur.

Bağımsızlıktan sonra, Fransızca konuşan bütün Afrika ülkelerindeki tiyatro eğitimi, Fransız hükümetlerinin eski sömürgelerine gösterdiği ilgiyle hız kazanmıştır. Kısmen Afrika'da Fransız dilinin ve kültürünün sürekliliğini sağlama almak amacıyla, Fransa, Bakanlıklarla işbirliği yaparak, bir gösterim standardı oluşturulması için pek çok topluluğunu Afrika'ya göndermiştir. Bu program, o ülkedeki oyunculuk hünerlerini geliştirmek için gönderilen uygulamacılarla da desteklenmiştir. Ayrıca, Fransa her yıl birkaç Afrikalı yönetmenin Avignon ya da Fransa'da başka yerlerde düzenlenen festivallere katılımının sponsorluğunu üstlenmiştir. Bütün bu çabaların yanı sıra, Fransa, 1966'dan sonra, kendi devlet radyosu dolayısıyla her yıl tekrarlanacak ve Fransızca konuşan bütün Afrikalılara açık bir İnter Afrika Radyo Tiyatrosu Yarışması düzenlemiştir. Her yıl ilk beşe ödül vermiş ve beşinciye dinleyicilere seçirmiştir. 1978'den sonra, büyük ödülü kazanan yazarın ülkesinden bir topluluk oyunu sahnelemesi ve komşu Afrika ülkelerine turne yapması için desteklenmiştir. Oyunların arşiv kayıtları tutulmuş ve her yılın ödül alan beş oyunu basılmıştır. 1983'te Senegal televizyonu, Afrika'da ulusal televizyon kanallarında gösterilen oyunların değerlendirmeye alındığı ve her yıl tekrarlanacak olan kendi oyun yarışmasını başlattıysa da, o tarihte televizyonu olan insan sayısı pek az olduğundan, radyo ile karşılaştırıldığında çok sınırlı bir izleyici kitlesine seslenebilmiştir. Bütün bu çabalar, yenisömürgeciliği destekleme hizmetinde bulduysa da, Afrika'da tiyatroyu tanıtmış ve yaygınlaştırmıştır.

Farklı kaynaklarca gösterilen bu çabalara karşın, Senegal ancak birkaç önemli oyun yazarı çıkarabilmiştir. Bu yazarlar arasında belki de en tanınanı Cheik Aliou Ndao'dur (1933- ). İlk oyunu olan *Le Marabout* 1961 yılında sahnelenmiştir. Ancak en bilinen oyunu 1969'da Cezayir'de ödül kazanan *The Exile of Albouiri*'dir [Albourni'nin Sürgünü, 1968]. Oyun, Avrupalı güçlerle, Senegalli yöneticiler arasında gelişen ilk yakınlaşmalar üzerine kurulmuştur. 1875 ile 1890 yılları arasında Djoloff krallığının yöneticisi olan Albouiri, kaybedeceğini anlayınca, yabancıların hakimiyeti altında yaşamaktansa, sür-

güne gitmeyi tercih eder. Oyun *griot*'u anlatıcı ve yorumcu olarak kullanmakta ve hikâye anlatıcılığı geleneğine yaslanmaktadır. Ndao'nun amaçlarından biri de Fransızların, Fransa'nın o toprakları "işgal" etmek yerine oralara "barışı ve huzuru getirdiği"ni öğretmek çarpıtıldığı Afrika tarihini yeniden düzeltmektir. Ponty oyunlarında yansıtılan bu Fransız perspektif, Ndao'nun karşı koyduğu durumdur. Afrika'da son derece popüler olan Ndao'nun diğer oyunları, Afrikalıların sömürgecilerle yaşadıkları çelişkileri anlatan tarihsel konuları ele alır. Bu tür oyunları arasında *The Almany's Son* [Almany'nin Oğlu, 1973] ve *Blood For A Throne* [Bir Taht için Dökülen Kan, 1983] sayılabilir. Bu son oyun, 1860'larda, Senegallilerin beyazlar tarafından tehdit edildiği yıllarda geçer. Çeşitli grupları bir araya getirme çabası, kardeşin kardeşi öldürdüğü bir savaşla sonuçlanır. *Griot*'un rolü, oyunda anlatıcı, soy uzmanı, arabulucu ve eğlendirici olması nedeniyle son derece önemlidir. Bir başka tanınmış oyun yazarı da, Güney Afrikalı Shaka ve Zulularla ilgili yazılmış nadir oyunlardan biri olan *The Amazulus* (1972) ve Senegal'daki bir akıl hastanesini anlatan *Pinthioum Fann* (1972) oyunlarını kaleme almış Abdou Anta Ka'dır (1931- ). Diğer önemli yazarlar arasında *Lat Dior or the Path of Honor* [Lat Dior ya da Şeref Yolu, 1971] ile Thierno Ba (1926); *The Native Land or Death* [Kendi Toprağımız ya da Ölüm, 1986] ile Mamodou Traore Diop (1944- ) ve *The Republic* [Cumhuriyet, 1987] ile Ibrahima Sall (1949- ) sayılabilir.

Senegal'ın Afrika'da 1930'larda başlayan ve özellikle 1945'ten sonra yaygınlaşan *negritude* kavramının da merkezi olduğu belirtilmelidir. *Negritude*, Afrika'daki ve Karayiplerdeki Fransız eğitilmiş zenci aydınların ortak miras ve yazgı duygusu anlamında kullanılmaktadır. *Negritude*, sömürgeci değerlere başkaldırmayı savunur ve Afrika'nın geçmişini ve beyaz akla ve mantığa karşı, siyah duygu ve sezgiyle kurulmuş geleneksel Afrika toplumunun güzelliğini ve uyumunu yüceltir. Bu fikrin en önemli yandaşlarından biri de, Senegal'm ilk başkanı, L.-S. Senghor'dur. Bu düşünce çeşitli Afrika ülkelerinde dikkate değer bir etki alanına sahiptir.

## FİLDİŞİ KİYILARI

Fildişi sahilleri, adını onbeşinci yüzyılda Fransızların bölgeye fildişi ticareti için gelmeye başlamasıyla almıştır. 1893 yılında Fransa'nın sömürgesi olmuş ve 1961'de bağımsızlığına kavuşmuştur. Halkı dört temel gruba ayrılmıştır: Akan, Kru, Mande ve Voltaic; bu gruplar da altmışa



yakın alt gruba ayrılmıştır. Avrupalıların bölgeye gelmesinden önce bir kaç önemli krallıktan her biri farklı ritüel ve performans türlerine sahipti.

Fildişi Sahilleri'nde Fransızca Avrupa tarzı tiyatronun kuruluşu, Senegal'daki William Ponty okuluyla yakın bağları olan Bingerville'deki Ecole Primaire Superieure'e dayanmaktadır. 1938'de iki Ponty mezunu olan Amon d'Aby (1913- ) ve Cioffi Gadeau (1915- ), dönemin tek bağımsız topluluğu olan, Fildişi Kıyıları Yerli Tiyatrosu'nu kurmuştur. 1938 ve 1846 yılları arasında ya ilk kez Ponty okulunda üretilmiş oyunları, ya da aynı tarzda kendi yazdıkları oyunları sahnelemişlerdir. 1953'te d'Aby ve Gadeau bir başka Ponty mezunu Bernard Dadie (1916-) ile bir araya gelerek Fildişi Kıyıları Kültür ve Folklor Çevresi'ni kurmuşlar ve bu topluluğun yapımları iki yıl üst üste Fransız Afrika Kültür Merkezleri'nin düzenlediği yarışmalarda birincilik ödülü kazanmıştır. 1956 ve 1960'ta Çevre, Paris'te Theatre des Nations'ta sahneye çıkmış ve her seferinde en başarılı yerli topluluk ödülünü kazanmış ve Fransa içinde de turneler gerçekleştirmiştir. 1950 ve 1960'larda başka topluluklar kurulmuş ve 1960'ta kurulan Abijdan Üniversitesi de tiyatronun gelişmesinde önemli bir görev üstlenmiştir. Bu üniversite gezici bir tiyatroya sahip tek frankofon üniversite olma özelliğine sahiptir. Üniversitede 1970'te düzenlenen bir konferans, geleneksel Afrika tiyatro yöntemlerinin Avrupa yöntemleri karşısındaki konumunu ve tiyatronun nasıl bir izleyiciye hitap ettiğini ve nasıl bir izleyiciye hitap etmesi gerektiğini tartışmaya açmıştır. Bu konferansı deneysel çalışmalar takip etmiştir. Porquet Niangoran, hikâye anlatıcılığını, müzik, şarkı, mim ve dansı kullanarak, Avrupa yöntemlerini ortadan kaldıracak bir "griot" tiyatrosu geliştirmeye çalışmıştır. Niangoran'ın "grio" oyunları arasında en bilineni *Soba or Great Afrika*'dır [Soba ya da Büyük Afrika, 1978]. Souleymane Koly, Koteba Ansamble'ını, toplumsal komediyi, kasırgayı ve ilahi düşünceyi temsil ettiği düşünülen yılanın spiral hareketi üzerine kurulu mim, jest ve dans biçimleriyle birleştiren Mali'nin Bambara halkına özgü *koteba* gösterim geleneği üzerine inşa etmiştir. Koly'nin gösterimleri yerel dilleri arada bir kullanan ve daha çok mim ve dansa dayalı gösterimlerdi. Amacı, sıradan insanın düşüncelerini yansıtanın yollarını bulmaktı. Sidi Bakaba (1949- ) da ortak yaratıma dayalı ve yükseltilmiş bir çerçeve sahnede farklı yüksekliklerde eşzamanlı oynanan ve bazı oyuncuların seyir yerinde bulunduğu ve temelde hikâye anlatıcılığı geleneğine dayanan bir tiyatronun peşindeydi. Bu ve bunun gibi girişimler, Afrikalı kentli izleyicilere daha uygun olan bir tiyatronun yaratılmasını sağlıyordu.

Fildişi Kıyıları'nın ve kimilerine göre Fransız Afrika'nın en önemli oyun yazarı ilk oyunlarını Ponty Okulu için yazmış bir Ponty mezunu olan Bernard Dadie'dir. Bu oyunlarından biri, *Assemien Dehyle, King of the Sanwi* [Assemien Dehyle, Sanwi Kralı], 1937'da Ponty okulu tarafından Paris'te sahnelenmişti. Dadie 1936 ve 1947 yılları arasında Paris'te çalışmış, ülkesine döner dönmez, önemli resmi görevlere getirilmiştir. Oyun yazmaya uzun yıllar ara verdikten sonra, 1960'ta yeniden yazmaya başlamıştır. Oyunlarının en ünlüsü olan *Beatrice of the Kongo* [Kongo'nun Beatrice'i, 1970] 1971'de Avignon festivalinde sahnelenmiştir. Oyun 1415'ten başlayıp Beatrice'in 1706'daki ölümüne kadar olan yaklaşık üç yüz yılı taramakta ve birleştirici tema olarak özgürlük/egemenlik'i kullanmaktadır. Temelde (Portekiz olarak görülen) Avrupa ile (Kongo ile temsil edilen) Afrika arasındaki ilişkiler ele alınmaktadır. Oyunun odağını, kültürel, ekonomik ve politik egemenlik oluşturur. Postkolonyal ilişkilerle de bağlantılar kurulmaktadır. Oyun geliştikçe, Avrupalıların alışkanlıklarını, giyimlerini ve davranışlarını taklit etmeye çalışan Afrikalıların parodisi, Kongo kralının kızı Beatrice'in, halkına, beyaz değerleri kabullenmekle düştükleri hataları anlattığı daha ciddi bir öyküye dönüşür. Oyunun sonunda, yakılmak üzere bağlandığı kazıkta, kıtanın gerçek sahiplerinin haklarını savunmaya devam edeceklerini haykırır. *Monsieur Thogognini* (1967) ya da oportünist, 1840 yılında geçen bir komedidir. Kendi çıkarı uğruna, beyaz tüccarlarla olan ilişkisini sömürmeye çalışan bir adamın öyküsü üzerine kurulmuştur. Sonuçta Dadie, sömürgeciliğin Afrikalıların bölünmesine hizmet eden nasıl bir güç olduğunu ve etkisini nasıl hâlâ sürdüğünü anlatmaktadır. *The Voice in the Wind* [Rüzgârdaki Ses, 1970] iktidara gelse, ülkeyi barış içinde adaletle yönetebileceğini düşünen yoksul bir adamın, sihirle gerçekten iktidara geldiğinde, bir polis devletini yöneten bir diktatöre dönüştüğünü görmesini konu edinir. Dadie birkaç da tek perdelik oyun yazmıştır.

Diğer Fildişi Kıyıları yazarları d'Aby, Nokan, Koffi ve Zaourou'dur. Amon d'Aby Fildişi Kıyıları'nın en üretken yazarıdır; önceleri Ponty Okulu'nun teknikleriyle oyunlar yazmış, sonradan reformist bir bakış açısıyla toplumsal alışkanlıklar hakkında ciddi oyunlar kaleme almıştır. *Kwao Adjoba* ve *The Crown of the Auctions* [Açık Arttırmadaki Taç] gibi oyunlarının modası hızla geçmiştir. Charles Zegoua Nokan (1936- ) tarihsel konularda sol eğilimli oyunlar yazmıştır. *The Misfortunes of Tchako* [Tchako'nun Talihsizlikleri, 1968] kitlelerle, seçkin sınıf arasında her geçen gün büyüyen uçurumu ele alırken, *Abrah Pokou or a Great African Woman* [Abrah Pokou

ya da Muhteşem Bir Afrikalı Kadın, 1970] oyununda, 1717 yılında Kraliçe Pokou önderliğinde göç eden Boulesler ve bunun etrafında kurulmuş efsaneler (Mark-sist bir bakış açısının hikâye anlatıcılığının araçlarıyla birleştirilmesi ile) anlatılır. Rafael Koffi'nin en bilinen oyunu *The Golden Throne*'dur [Altın Taht, 1968]. Sömürge öncesi dönemde geçen oyun, altın tahtından savaşmadan feragat eden Abron kralının hikâyesini anlatır. Oyunun sonunda kralın kız kardeşi kralı öldürür ve intihar eder. Oyunun teması, özgürlüğün savunulmasının sömürge öncesi değerleriyle ilgilidir ve bugün için çıkarılacak dersler barındırır. Zadi Zaouru (1938- ) *didiga* denilen eski bir geleneğe yaslanan ayırt edici biçimiyle, yeni bir farkındalık yaratmak için tanıdık dünyayı akıldışı bir dünyayla karşı karşıya getiren oyunları ile anılmaya değerdir. Dili, sembolizmi, ritmi ve müziği kullanarak *The Eye*, [Göz, 1974] *The Anthill* (1981) ve *Secret of the Gods* [Tanrıların Sırrı, 1984] gibi oyunlarında politik uygulamaları eleştirmiştir.

## MALİ VE KAMERUN

Mali topraklarının Sahra'da olan bölümünde Taureglerin ve Arap göçebe hayvancılarının yaşadığı bir ülkedir. Merkez bölgenin sakinleri daha çok Peuls halkı iken, güneyde yaşayan geniş nüfus, Bambara, Malinke, Sarakole, Songhai, Bozo, Bamana ve Dogon halklarını barındırır. Mali, yedinci ve onaltıncı yüzyıllar arasında Güney Afrika'nın bir dizi imparatorluğunun merkezi olmuştur. Onüçüncü ve onaltıncı yüzyıllar arasında Mali İmparatorluğu Afrika'daki zenci imparatorlukların en büyüğü olmuştur. 1850'de Fransa Mali'ye girdiğinde, Afrika'nın diğer ülkelerinden çok daha büyük bir dirençle karşılaşmıştır. 1895'te (Sudan) olarak bilinen Mali Fransız sömürgesi haline geldi. 1960'ta bağımsızlığına kavuştu. Güçlü bir sosyalist ülke olan Mali'nin resmi dili Fransızca'dır.

Mali'de pek çok yerel gösteri geleneği vardır. Bambara halkının geleneklerinden biri de, (kasırganın ve ilahi düşüncenin sembolü olarak kabul edilen yılanın spiral biçimi üzerine inşa edilmiş) bir dans tarzını, mim, jest ve toplumsal komediyle birleştiren ve *koteba* olarak anılan gösteridir. *Koteba*'da kadın şarkıcılardan oluşan bir koro, dansçılar ve müzisyenlerden oluşan beş daire tarafından kuşatılır. Bu biçim, hem Mali'deki hem de Güney Afrika'da başka bölgelerdeki tiyatro üzerinde son derece etkilidir. Bamana Gençlik Tiyatrosu gibi grupların bugün de devam ettirdiği kuklacılık Mali'de çok gelişmiştir. Biri ekim diğeri de hasat öncesi olmak üzere yılda iki kez

gösteri yapan Bamana Kukla Tiyatrosu, on üçle kırk yaş arasındaki erkekler ve on dört yaşından büyük kadınlardan oluşan bir gençlik derneği tarafından düzenlenir ve uygulanır. Göstericiler kuklalarını ister kendileri yapar, ister birilerine parayla yaptırırlar. Her zaman daha önceki gösterilerde kullanılan kuklalardan bazıları, bir sonraki gösteride, geleneğin ve gelişimin dengesini tutturmak için, yeniden kullanılır. Kendi şarkılarını kendileri yaparlar; ritim davulcular ve kadın şarkıcılar tarafından kontrol ediliyor olsa da, hareket ve danslarını kendileri tasarlarlar. Bu etkinlikler, yetişkin olduklarında daha ciddi törenlere kayacak olan gençlerin sunduğu bir eğlence olarak değerlendirilir.

Mali'de birçok öğrenci 1930'larda Senegal'daki Ponty Okulu'na gitmiş ve Mali'ye bağımsızlıktan sonra da devam eden ve Mali tiyatrosuna güçlü bir ulusalcı temel kazandıran bir tarihsel oyun zevki ile dönmüşlerdir. Bu öğrencilerden biri *The Great Destiny of Soundjata* [Soundjata'nın Muhteşem Yazgısı, 1971] oyunuyla Sory Konake'dir. Oyun, katlanarak gelişen öyküyle ilgili konuşan ve yorumlarda bulunan bir *griot*'un epik biçimde, oyun kişilerinin sahnelerini oynamak için sahneye davet edildiği bir yapı işlenmesiyle oluşturulmuştur. Büyüye ilişkin unsurlar anlatı bölümleriyle sınırlı tutulmuştur. Öykü, kendi olmak, güven ve yurtseverlik gibi Afrikalı erdemlerin gösterimi olarak sunulur.

Bağımsızlığın kazanıldığı yıllarda, Mali'de, çeşitli türlerde yaklaşık yirmi kadar tiyatro topluluğu bulunuyordu. Bu topluluklar Mali tiyatrosunu oluşturmak için bir araya gelmişlerdir. 1964 yılında, tiyatro insanı yaratmak amacıyla Ulusal Sanatlar Enstitüsü'ne bağlı bir Tiyatro Sanatları bölümü kurulmuştur. Bölümün başına Moskova'da eğitim görmüş ve Berliner Ensemble'de çalışmış G. Diawara getirilmiştir. Diawara, Mali'ye özgü tiyatroyu biçimlendirme çabası içinde, sömürge öncesi yerel formlar, özellikle de *koteba* mim ve dansı üzerinde durmuştur. Mali'nin önde gelen yazarlarından biri olan Diawara, kendi yazdığı *Moriba Yassa* [Keçi Dansı, 1983] oyununda da *koteba* geleneğini kullanmıştır. Oyunda, Sırtlan, Geyik, Keçi, Timsah ve Aslan gibi hayvanlar karakter haline getirilmiştir. Oyun neşeli hazırcıvaplıklar ve bir sürü atasözleriyle dolu altı tablodan oluşur. *Dawn of Sheep* [Koyunların Şafağı, 1975] gibi diğer oyunları alegoriktir. Bir başka Malili oyun yazarı da Seydou Badian'dır. *The Death of Chaka* [Chaka'nın Ölümü, 1975] adlı oyunu, Afrikalı oyun yazarlarının favori konularından birini –(1828'de öldüğünde 200.000 metre karelik bir alana kurulu bir krallığı yönetmiş olan) Zulu kralı Shaka– ele almış ve bütün Fransız Afrikası'nda sahne-

lenmiştir (Shaka bütün Afrika'da, Avrupalıların Afrika'yı geri kalmış ve uygarlık dışı kültür muamelesi yapmasının karşısında, kültürel geçerlilik, canlılık ve değerlerin sembolü olarak kabul edilmiştir. Kral, aynı zamanda birleşmiş bir Afrika bilincinin de sembolüdür). Diğer oyun yazarları da geleneksel kabile gelenekleri hakkında sorular üretmişlerdir. A. Kane, *From Chair to Throne* [Sandalyeden Tahta, 1975] oyununda her yedi yılda bir kralın boğazlanmasına ilişkin Bozo geleneğini işler ve *The Respect for the Dead*'de (Ölülere Saygı, 1980) çocukları kurban etme geleneğini sorgular.

Kamerun Cumhuriyeti 250'den fazla etnik grup barındırır. Bunların arasında en önemlileri Bamileke, Fulani, Kirdi, Bassa, Pahouin ve Douala'dır. Tarihçiler erken döneme ilişkin pek az şey bilmektedir ama bu bölgede yaşayan insanların onuncu yüzyıldan sonra, değerleri bugün anlaşılan dikkate değer dökme bronz nesnelere yaptıkları bilinmektedir. Portekiz bölgesine onbeşinci yüzyılda

girmiş ve 1884'ten 1919'a kadar Kamerun bir Alman kolonisi olarak kalmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonra bölge İngilizler ve Fransızlar arasında paylaşılmıştır. 1961'de gelen bağımsızlık döneminde Kamerun'un küçük bir bölümü Nijerya'ya katılmış ve kalan bölge Kamerun Federe Cumhuriyeti adı altında birleşmiştir. Fransızca ve İngilizce ülkenin resmi dilleridir.

Ne sömürgeci ne sömürge sonrası hükümetler tiyatroyu pek teşvik etmemişlerdir. 1961 ve 1982 yılları arasında diktatörlükle yönetilen ülkede pek çok sınırlama ve sansür geçerli olmuştur. En başarıyla sürdürülen form geleneksel danslardı. (1963'te kurulan) Kamerun Ulusal Geleneksel Dans Ansamblе'si Kamerun'u bütün dünyada temsil etmiştir. Kamerun'daki tiyatro büyük ölçüde amatörler tarafından yürütülmektedir. Tiyatroya sağlanan tek devlet desteği Yaoundé Üniversitesi'nin tiyatro bölümüne ilişkindir. Ülkenin en önemli oyun yazarı, Yaoundé ve bakanlık görevlerinde çalışmış olan Guillaume Oyono-Mbia'dır (1939- ). Afrika'da oldukça popüler olan ve hem Fransa'da hem İngiltere'de sahnelenen oyunlarının, İngilizce ve Fransızca versiyonlarını yazmıştır. Bir toplumsal değişim döneminde ortaya çıkan evlilik, eğitim, toplumsal konum vs.'ye ilişkin çelişkileri işlemek için komediden yararlanır. Oyunları arasında *Three Suitors*, *One Husband* [Üç Talip, Bir Koca, 1964], *Until Further Notice* [İkinci bir Emre Kadar, 1970], *Our Daughter Must Not Marry* [Kızımız Evlenemez, 1971] *His Excellency's Special Train* [Ekselansların Özel Treni, 1989] sayılabilir. Sonrasında oyun yazmayı bütünüyle bırakarak kısa öykülere yönelmiştir. Bugün Fildişi Sahilleri'nde çalışmakta olan Werewere Liking (1950) Bassa ritüellerine dayanan bir tiyatro biçimi geliştirmiştir. *The Power of Um* [Um'un Gücü, 1979], *The Sleep of Injustice* [Haksızlık Uykusu, 1980] ve *The Rainbow Measles* [Gökkuşak Kızamığı] gibi oyunlar yazmış bu kadın oyun yazarının metinleri, gösterimde eklenen imge, müzik, dans, mim ve jestle çok zenginleştiğinden ve yazılı metnin bu katkıları yansıtması imkânsız olduğundan oyunlar gösterimleriyle değerlendirilmelidir. Liking oyunlarının tanıkları üzerinde iyileştirici bir etkisi olduğunda ısrar eder; bütün izleyicileri, kendi varlıklarını sorgulamaları ve neyin yanlış gittiğine ilişkin bir açıklama aramaları için, oyunun içine çekmeyi hedefler. Bunun olabilmesi için izleyicilerin mistik bir kült içindelermiş gibi kendilerini büyülenmeye açık bir hale getirmeleri ve böylece birliği tehdit eden kötülüğün kaynağına hep birlikte inebilmeleri gerekir.

Victor Eliame Musinga Kamerun'un İngilizce dilini kullanan en önemli oyun yazarıdır. Musinga, toplumun



Resim 20.16  
La Troupe d'Ébène tarafından Kamerun'da sahnelenen *The Bacchae* ilham alınarak Euripides oyunundan bir Dionysos tapını. Foto: Eckhard Breitinge.

alt kesimden insanların genellikle cinsellik, zenginlik ya da itibar gibi konulardaki hedeflerine büyü ve sihirden yardım almalarını konu alan yirmiden fazla oyununu sahnelemiş olan Musinga Drama Grubu gibi son derece popüler bir tiyatro topluluğunu da yönetmektedir. Oyunları arasında *Madame Magrano* (1968), *Colofango* (1970), *The Trials of Ngowo* [Ngowo'nun Davaları, 1973] *The Tragedy of Mr. No Balance* [Bay Dengesiz'in Tragedyası, 1975] ve *The Director* [Yönetici, 1978] bulunmaktadır.

## KONGO HALK CUMHURİYETİ VE KONGO [ZAİRE]

Kongo Halk Cumhuriyeti Kongo Nehri'nin hemen kuzeyinde kurulmuştur. Halkı pek çok alt grup barındıran dört temel gruba ayrılmıştır: BaKongo, Batéké, M'bochi ve Sangha. Bölge 1903'te Fransız sömürgesi haline gelmiş ve 1960'ta bağımsızlığına kavuşmuştur. Fransızca resmi dildir.

Bu ülkenin tiyatrosu oldukça sınırlıdır. Kongo Ulusal Tiyatrosu 1965'te kurulmuş ve o tarihten itibaren, Afrika'nın Fransızca konuşulan bölgelerinin en iyi oyun yazarları olan Kongolu yazarların oyunlarını sahnelemiştir. Bu yazarlar arasında Menga, Letembet-Ambily, U Tam'si ve Bemba sayılabilir. *The Oracle*'da [Kehanet, 1968], Guy Menga (1935- ) anlaşmalı evlilikleri alaylı bir dille eleştirir ve bu tür bir anlaşma yapan bir fetişistin anlaşması sahte çıkar. Oyun okul toplulukları arasında oldukça popülerdir ve Fransızca konuşan Afrika bölgelerinde sık sık sahnelenir. *Koka-Mbala's Pot* [Koka-Mbala'nın Çömleği, 1968] oyununda Menga, değişime engel olan, Koko-Mbala halkının kabile ruhlarının kilden bir çömlekte toplandığına yönelik fetişist inancı, ruhlara duyulan geleneksel korkuyla karışık saygıyı sorgulamak için kullanır. Oyun dansı da bir eğlence unsuru olarak yapısına dahil eder. Antoine Letembet-Ambily (1920- ), özellikle, Avrupa'nın insanlık jürisi önünde mahkemeye çıkarıldığı, Asya'nın savcı, Okyanusya'nın savunma avukatı olduğu, koşuklu bir alegorik oyun olan *Europe Indicted* [Suçlu Avrupa, 1969] oyunuyla tanınır. Tchicaya U Tam'si (1931-1988) oyun da yazan önemli bir Afrikalı şairdir. En bilinen oyunu *The Zulu*'dur (1977). Oyun diğer Shaka oyunlarının aksine, eksen karakter olan Zulu lideri Shaka'yı, iktidarı tiranca kullanan biri olarak çizer ve çağdaş Afrika'daki diktatör iktidarlarına karşı bir uyarı niteliği taşır. Oyun sonradan Fransa'da da sahnelenmiştir. U Tam'si'nin diğer oyunları *Vwene the Founder* [Kurucu Vwene, 1977] ve *The Glorious Destiny of Marsal Nnikon*

*Nniku*'dur [Marsal Nnikon Nniku'nun Muhteşem Yazgısı, 1979]. Silvain Bemba (1934- ) genellikle Kongo'nun en önemli oyun yazarı kabul edilir. Oyunları arasında *Hell is Orfeo* [Cehennem Orfeo, 1970], *The Man Who Killed the Crocodile* [Timsahı öldüren Adam, 1972], *Black Tarantula and White Devil* [Siyah Tarantula ve Beyaz Şeytan, 1976] ve *A Rotten World for an Over-Honest Laundryman* [Aşırı Dürüst bir Çamaşırcının Sahtekâr Dünyası, 1979] sayılabilir. Bu sonuncu oyun, çamaşırcı dışında bütün toplumu etkisi altına alacak kadar yaygın olduğu gösterilen sahtekarlığın ele alındığı bu acıtır satırda, sahneleri birbirine bağlamak ve bir çerçeve yaratmak için *griot* kullanılmıştır. *The Man Who Killed The Crocodile*'da [Adı Timsah Öldüren Anlamına Gelen] zengin N'Gandou, bir öğretmen kendisine baş kaldırana ve her şeyi tersine çevirene dek, bölgeyi yönetimi altına almış sömürmektedir. Oyunun sonunda, hikâye anlatıcısı insanları, her an yeni timsahlarla karşılaşabileceklerinden, uyanık olmaya çağırır. Bemba, oyunlarında, standart Fransızca'yı, gündelik dille bağdaştırmaya çalışır.

Kongo Nehri'nin güneyinde bulunan Kongo (eskiden Zaire) Afrika'nın en büyük ülkelerinden biridir ve özellikle yağmur ormanları, bakır madenleri ve endüstriyel elmaslarıyla tanınır. 200'den fazla dilin konuşulduğu bölgede, Fransızca resmi dildir. Afrika'nın en büyük imparatorluklarından biri olan Kongo Krallığı onbeşinci ve onaltıncı yüzyılda en gösterişli dönemini yaşamış, ve krallığın ortadan kalkmasından sonra toprakların 1885 Belçika Kralı'nın özel mülkiyeti haline gelmesine kadar burada güçlü devletler kurulmuştur. Yerli halka zulmedilmesi uluslararası düzeyde protestolara neden olunca ülke 1908 yılında Belçika sömürgesi haline geldiyse de, bu gelişim Afrika halkının gördüğü baskıyı pek değiştirmedir. Ülke 1960'ta bağımsızlığını kazandı ama başbakan Patrice Lumumba'nın da öldürülmesini (Afrika'da ve başka yerlerde yazılmış birçok şiirde ve oyunda konu edilmiş) içeren politik ayaklanmalar, General Joseph Mabutu Sese Seko'nun yönetime el koymasına kadar, ülkeyi karışıklık içinde tuttu. 1972'de ülkenin Kongo olan adı Zaire olarak değiştirildi. Mabutu, Lourent Kabała önderliğindeki ayaklanmayla koltuğundan indirilene kadar, 1997 yılına dek iktidarı elinde bulundurmuştur. Bu tarihte ülkenin adı bir kez daha Kongo olarak değiştirilmiştir.

Bağımsızlığın ardından, 1967 yılında profesyonel eğitim verecek bir Ulusal Sanat Enstitüsü ve Ulusal Tiyatro kuruldu. Başta geleneksel sanatlar ve teknikler üzerine çalışan ve arşiv tutan Lubumbashi Üniversitesi olmak üzere, ülkenin üniversiteleri tiyatroya yardım ediyordu. Lu-

bumbashi'nin topluluğu Catharsis, kendi oyunlarını üretmiştir. Gelişim için tiyatro büyük bir ilgi görmektedir. 1990'larda Wembo Ossako (1946- ) Augusto Boal'ın "Ezilenlerin Tiyatrosu"nu *Love and Prejudice* [Aşk ve Önyargı] olarak adlandırılan bir program dolayısıyla destekliyordu.

Zaire görece çok sayıda oyun yazarı çıkarttıysa da, bu yazarların pek azı ülke dışında tanınmaktadır.

Mobutu döneminde açık politik mesajlı oyunlar yazmak oldukça tehlikeliydi; sansürler ve tutuklamalarla yazarlar sürekli tehdit altındaydılar. Yazarlar kimi zaman Zaire'den hiç söz etmeyen, genellikle Güney Afrika'nın sorunlarını ele alan oyunlar yazarak, dolaylı yorumlar yapmayı tercih etmişlerdir. N. Musangi'nin *They are Crying in Soweto* [Soweto'da Ağlıyorlar, 1978] oyunu bu türe örnek verilebilir. Geleneksel gösteriler zenginliklerini korumaktadır ve sıklıkla söze dayalı oyunlarda kullanılmaktadır. Sonuç olarak teatral ve gösterisel etkinliklerin yaygın ve popüler olduğu söylenebilir.

## GÜNEY AFRİKA

Güney Afrika Cumhuriyeti, Afrika'nın güney burnundadır. Nüfusunun büyük bir yüzdesi batıdaki çorak toprakların ve çöl bölgesinin dışında kalan verimli ekim alanlarına sahip doğuda yoğunlaşmıştır. Yerli halk Khoisanlar, Zulular, Basutalar, Xhosalar, Swazi, Ndebele, Pondos halkları ve diğer küçük gruplardan oluşur (bir alt gruplardan bir kaç bir araya gelip Bantular adını alır).

Güney Afrika tiyatrosunun tarihi, sömürgeci geçmişinin ve yakın geçmişinin karmaşıklığıyla doğrudan ilgilidir. Güney Afrika'nın topraklarına kaynakları ve stratejik önemi nedeniyle, Avrupalılar çok erken dönemlerde göz dikmeye başlamışlardı. 1652 yılından başlayarak Hollanda, Felemenk göçmenlerini buraya yerleşmeye özendirdi.

1814'te Britanya bölgenin bir kısmını ele geçirerek, İngiliz yerleşim bölgesi kurdu. Britanya yönetimi altında yaşamak istemeyen Felemenk göçmenler (Boerler, bugünkü adlarıyla Afrikanerler) içerilere doğru göç ederek kendi devletlerini kurdular. Bütün bunlar olurken yerli halk, bölgesini korumanın yollarını arıyordu; 1770'lerden başlayarak yüz yıl boyunca ülkede sürekli çatışma olmuştur. Zulu kralı Shaka bu dönemde öldürülmüştür (1828). 1880'lere gelindiğinde yerli halkın çoğu, Amerika Birleşik Devletleri'nde yerli halka ayrılan bölgelere benzer biçimde, kendi bölgelerine hapsedilmişti.

Boer bölgesinde önce pırlanta (1867) sonra altın (1886) bulunmasının ardından, 1902'de Britanyalılarla

çatışma başladı, iki savaştan sonra Britanya bütün bölgeyi terk etti. İngilizlerle Afrikalılar arasında sağlanan uzlaşma, 1910 Güney Afrika Birliği'nin kurulmasının koşullarını hazırlamıştır. Birlik, Britanya'dan bağımsızlığını 1931 yılında aldıysa da, 1961 yılına kadar İngiliz Milletler Topluluğu'nun üyesi olarak kalmıştır. Bu tarihte Güney Afrika Cumhuriyeti adını almıştır. Bu son değişiklik, özellikle Güney Afrika'nın apartheid politikasına gösterilen uluslararası tepkiye yanıt niteliğindedir. Apartheid politikası özellikle 1920'lerden sonra gelişmeye başlamış ancak beyazlarla, beyaz olmayanların yaşadıkları bölgelerin birbirinden ayrılmasını öngören bir yasanın yürürlüğe girmesiyle birlikte, bu politika 1950'lerden sonra son derece yoğunlaşmıştır. Bu yasanın bir sonucu olarak, zenci nüfusun büyük çoğunluğu, yerinde bir deyimle gecekondu kasabalara göçmüş, şehirden yalıtılmış ancak şehirdeki madenlerde, fabrikalarda, işyerlerinde, evlerde karın tokluğuna çalıştırılacak yakınlıkta bölgelere yerleşmişlerdir. Zencilere, toprakların asıl sahiplerine ayrılan bölgeler tabii ki en kötü topraklardı; zenciler yaşadıkları bölgeden ayrılp başka yerlere çalışmaya gittiklerinde, ailelerini yanlarında götürmelerine izin verilmiyor, bu da ailelerin parçalanmasına neden oluyordu. Bu zenci erkekler, sakinlerinin tamamı erkek olan pansiyonlarda yaşıyorlar ve bazı bilim adamlarına göre, bir süre sonra yeni bir kent kültürü yaratıyorlardı. Bütün zenciler 'geçiş izni' taşımak zorundaydı; bu sayede zencilerin hareketi ve istihdamı kontrol altında tutuluyordu. Güney Afrika, Zenciler için bir polis devleti haline gelmişti. Zencilerin kendilerine ayrılmış okullarında verilen minimal eğitim, 1976'da Soweto'da başlayıp, bütün ülkeye yayılan öğrenci ayaklanması Zenci Bilinç Hareketinin de önemli destek noktalarından biri olmuştur. 1950'lerden başlayarak Afrika Ulusal Kongresi (The African National Congress) apartheid'a karşı duran uluslararası güçlere önderlik etmiştir ama devletin baskısı ve ANC liderlerinin hapse atılması nedeniyle, ancak 1990 yılında, apartheid politikasında değişiklik yapılmasını zorunlu hale getiren uluslararası boykotlardan sonra, hükümet apartheid uygulamalarını kaldırmaya başlamıştır. 1994 yılında yapılan, ülkenin ilk demokratik seçimlerinde zenci bir avukat olan Nelson Mandela Başkan seçildi. 1995 yılında Güney Afrika yeniden İngiliz Milletler Topluluğu'na katıldı. Afrikalıların sivil ve ekonomik haklarının yeniden düzenlenmesine hâlâ devam edilmektedir.

Apartheid döneminde, ayrımcılığa maruz bırakılanlar sadece zenciler değildi. Renkli ırktan olanlar (karışık ırk) ve Asyalılar (başta Hintliler olmak üzere) da, devletin kurduğu alanlarda, Afrikalıları uygulananlar kadar ağır

olmasa da yasaklamalarla yönetiliyordu. Bu bölünmeler Güney Afrika tiyatrosunu karmaşık kılmaktadır.

Diğer Afrika ülkelerinde de olduğu gibi, yerli gösterim biçimleri çok çeşitli ve Avrupalıların gelişinden önce-sine uzanan tarihiyle çok eskiydi. Bu biçimler arasında hikâye anlatıcılığı, dinsel ritüeller, erginleştirme törenleri ve başka farklı türlerde müzik, dans, mask, kostüm, görsel sembolizm ve konuşmaya dayanan gösteriler vardır. Bunlardan bazıları, özellikle de kendi topraklarında yaşayan ve bu nedenle bir takım değişikliklere ve kısaltmalara uğramış olsa da belli ritüellerini ve kutlamalarını korumayı başarmış olan Zulular arasında hâlâ kullanımdadır. Yaş törenleri, düğün öncesi kutlamalar ve yeni liderin kutlanması gibi törenler bu türe dahildir. Hikâye anlatıcılığı da değişmiş formlar altında yaşamını sürdürmektedir. Çalışmak amacıyla kendi topraklarını terk edip kentsel bölgelere giden erkekler, gittikleri yere kendi geleneksel pratiklerinden unsurlar taşımışlar, buralardan başka bölgelerin gelenekleriyle karşılaşp iç içe geçen unsurlarla geleneksel ve modern törenlerinin karışımından yeni yerli gösterim türleri yaratmışlardır. Zionist ve Nazareth Baptist gibi Zenci Hıristiyan kiliseleri de genellikle oldukça incelikle işlenmiş törenlerinde, geleneksel Afrika dinsel inançlarından yararlanır. Peter Larlham, Zuluların kiliseler ve kentlerde emekçi zenciler arasında geçerliliği olan tören ve gösterilerin büyük çoğunluğunu betimlemiştir. Yakın dönemlerde beyazların hakimiyetine yönelik protestolar arttığından, geleneksel uygulamalar sık sık çağdaş zenci gösterim tekniklerinde model alınmakta ve pek çok oyunla yerel tarih ve kültürü yeniden canlandırılmaya çalışılmaktadır.

Güney Afrika'da ilk Avrupa oyunu 1780'lerde sahnelenmiştir ve 1801'den sonra Cape Town'da Afrika Tiyatrosu kurulduğunda, tiyatro gösterileri ancak İngiltere'den ya da başka yerlerden turneyle gelmiş topluluklarca gerçekleştiriliyordu. Ondokuzuncu yüzyılın son yıllarında elmas ve altın madenlerinin bulunması bölgeye yeni bir göçmen akını başlatmış ve bu göçmenlerin özellikle de şehirlerdeki varlıkları, içinde Avrupa oyunlarının sahneleneceği, Avrupa'dakileri model alan yeni tiyatroların inşa edilmesini güdülemiştir.

Afrikanerlerin durumu İngiliz göçmenlerinden farklıydı. İngilizler kendi dillerinde yazılmış uzun ömürlü bir tiyatro geçmişine sahiptiler; bu nedenle de onları oyun yazmaya teşvik edecek pek az şey vardı. İngilizler aslında daha çok Güney Afrika'nın kârlı bir turne bölgesi olduğunu fark eden yabancı topluluklara kolaylık sağlamakla ve turneler düzenlemekle ilgileniyorlardı. 1913'te kurulan I.W. Schlessinger'in Afrika tiyatroları, 1930'lara ka-

dar tiyatro binaları inşa eden ve turne menajerliği yapan en önemli kurum olarak kalmıştır. Ancak Felemenkçe'den (İngilizce ve başka birkaç dilin etkisiyle birlikte) türemiş bir dil olan Afrikaan dilinde oyun yazma geleneği oluşmamıştır. Ancak 1880'lerden sonra bu dili konuşanlar kendi dillerinin ve kültürlerinin geçerlik kazanması sorunuyla ilgilenmeye başlayarak, kendi edebiyatlarını yaratmaya ve uluslararası arenada kabul ettirmeye öncelik verdiler. Afrikaan dilinde yazılan ilk oyun S. J. du Toit (1847-1911) tarafından kaleme alınmış *Magrita Pinstlo*'dur; 1897 yılında sahnelenmiştir. Oyun, İngilizce yazılmış bütün Güney Afrika oyunlarından eski tarihlidir. İngilizce konuşan Güney Afrikalılardan farklı olarak Afrikanerler [Afrika'da doğmuş Avrupalılar, ç.n.] kendi yapımlarını da yaratmak durumundaydılar. 1907 yılında ilk Afrikaan tiyatro topluluğu Afrikaans, Hollandse Toneelvereniging kurulmuş yeni yeni ortaya çıkan Afrikaner yazarların oyunları amatör topluluklarca Afrikaanerin çoğunlukta olduğu her yere, en uzak kırsal bölgelere bile taşındı. Bu yazarlar arasında Melt Bring (1842-1925) ve C.J. Langenhoven'i (1873-1932) saymak mümkündür. Afrikaaner büyük ölçüde kırsal hayatlarını ve muhafazakârlıklarını korumuşlar, kendilerini daha çok kentli ve liberal olan İngilizlerden uzak tutmuşlardır. Afrikaan tiyatrosu özünde amatör olan topluluklar ve organizasyonlardan oluşan ve gittikçe büyüyen bir ağ olarak düşünülebilir. Hendrik Hanekom Afrikaanse Toneelspelers 1925'te; Kaapstadse Afrikaanse Toneelvereniging 1934'te Cape Town'da; ve Johannesburgse Afrikaanse Amateur-Toneelselers 1942'de kurulmuştur. İlk profesyonel Afrikaan topluluk 1925'te Paul de Groot tarafından kurulmuştur. Afrikaan oyun yazarlarının da sayısı artmıştır. En bilinenleri arasında *The Witch* [Cadı, 1923] ile Louis Leipoldt (1880-1947); *If the Halter Chafes* [İdam İpi Yıpranırsa, 1926] ile J.W.F. Grosshopf; ve *Let the Candles Burn* [Mumlar Yanık Kalsın, 1945] ile Gerhard Beukes (1913- ). 1925'te Afrikaanların dillerinin kabulü için verdikleri mücadele başarıya ulaşmış ve dilleri, İngiltere'yle birlikte Güney Afrika'nın resmi dili kabul edilmiştir.

1930'larda İngiltere'den turneye gelen toplulukların sayısında azalma olduysa da, profesyonellerden ve amatörlerden oluşma Güney Afrika toplulukları çalışmalarını sürdürmüştür. Amatör tiyatroların zaten oldukça fazla ilgi uyandıran çalışmaları, 1938'de Güney Afrika Amatör Tiyatro Dernekleri Federasyonu'nun kurulmasıyla daha da iyi koordine edilmeye başlanmıştır. 1947'de profesyonel tiyatrolara yardım etmek için kurulan ilk devlet bütçeli kurum olan Ulusal Tiyatro Örgütü kuruldu. Bu örgüt,

1947 ile 1963 yılları arasında beyaz bir izleyici kitlesi için yapılacak hem Afrikaan, hem İngiliz profesyonel tiyatrosunu teşvik etmek için pek çok girişimde bulunmuştur.

1960'larda Güney Afrika tiyatrosu, büyük ölçüde Apartheid'a ilişkin çelişkilerin hızlandırılmasıyla yeni bir aşamaya geçmeye başlamıştır. İngiliz Milletler Topluluğu'ndan çekilme ve Güney Afrika Cumhuriyeti'nin kurulması büyük ölçüde bu çelişkiden beslenmiş ve uluslararası kınamaların etkisiyle, apartheid karşıtı bilinç ve protestolar artmıştır. 1963'te yabancı yazarların oyunlarının Güney Afrika'da sahnelenmesini reddettiler ve 1966'da Britanya Eşitlik'i üyelerinin tecrit edilmiş tiyatrolarda oynamasını yasakladı (Güney Afrika yasaları 1966'dan 1977'ye kadar karışık izleyiciyi yasaklamıştır). Bu tür kararlar Güney Afrika tiyatrolarının repertuarlarının büyük bir bölümünden yoksun kalmalarına ve hem Güney Afrika oyunları, hem de oyuncular için giderek büyüyen bir Pazar olan İngiliz turne topluluklarından fiilen uzaklaşmışlardır. 1963'te Ulusal Tiyatro Örgütü'nün yerini Gösteri Sanatları Merkezi aldı. Bu merkezler Güney Afrika'yı oluşturan her bölgede birer tane kurulmuş ve tiyatro desteği bu merkezlere kaymıştır. Hükümetin getirdiği sınırlandırmalar nedeniyle, bu meclisler verdikleri desteklerde muhafazakâr kalmışlardır ve bu nedenle değişim ihtiyacı içinde olunan bir dönemde, yenilikçi tiyatroyu teşvik etmek konusunda pek az işe yaramışlardır. Yine de, Cape Town'daki Nico Malan Tiyatrosu (1975), Pretoria Devlet Tiyatrosu (1981), Durban'daki Playhouse ve Bloemfontein'daki sanat kompleksi gibi etkileyici tiyatro binaları inşa etmişlerdir. Meclisler aynı zamanda tiyatro uygulayıcıları için eğitim ve deneyim olanakları da sağlamıştır.

Meclislerin en iyi hizmet verdiği nüfus Afrikaan halkıdır. Afrikaanlar hükümet politikalarına karşı gelmeme eğilimindeydiler ve 1960'lar ve 70'ler boyunca bazı Afrikaan oyun yazarlarının en aktif olduğu dönemde meclis bu yazarlara önemli bir destek sağlamıştır. Bu yazarların belki de en iyisi olan Bartho Smit'in (1924-1986) başı sık sık sansürle derde girmiştir. *The Maimed* [Sakatlanmış, 1960] adlı oyunu, Güney Afrika'nın ırk yasalarının saçmalığını gözler önüne serer. *Bacchus in the Highveld* [Baküs Highveld'de, 1974] adlı oyunda, Baküs beyaz bir şarap üreticisini ve beyaz olmayan işçilerini oynar. *Christine* (1971) Nazi Almanyası'ndaki olayların etkisinin üzerine kurulmuştur. Christine'in gençlik ve yaşlılık dönemi iki ayrı oyuncu tarafından eş zamanlı oynanır. Diğer oyunları arasında *Mether Hanna* [Hanna Ana, 1959], *Well Without Water* [Susuz da Olur, 1962] ve *The Emperor* [İmparator, 1977] sayılabilir. P. G. du Plessis

(1934- ) oyun yazarlığı kariyerine *Night of Legion* [Lejyonların Gecesi, 1969] oyunuyla başlamıştır. Oyunda akıl hastanesindeki erkekler koğuşundaki insanların geçmişlerinin karşısına dikilen dinsel yaşantıları sergilenmektedir. Aynı yazarın *Seer in the Suburbs* [Varoşların Peygamberi, 1971] adlı oyunu Johannesburg'un varoşlarındaki aile yaşamını ele alır ve aldığı iki ödülünden sonra, uzun süre gösterimde kalan film versiyonu da yapılan oyun, Güney Afrika'nın en popüler oyunlarından biri olmuştur. Adam Small'ın (1936- ) *Kanna Comes Home* [Kanna Eve Dönüyor, 1962] oyununda, annesinin ölümü üzerine Kanada'dan dönen adamın geriye dönüşlerle ailesinin iyi ve kötü dönemlerini anımsaması anlatılır. Pieter Fourie, *Faan de Trein*, *Faan se Stasie* ve *Mooi Maria* (1980) adlı oyunlarında Güney Afrika'nın yaylılarındaki yaşamı işler. Pieter-Dirk Uys (1945- ) oyun yazarlığı konusunda bir alternatif geliştirmiş; kabare ve revüler için oyun yazmış ve oyunculuk yapmıştır. Uys, hem kendi ülkesinde, hem de yurtdışında binlerce kez satır oyunlarının sürükleyici karakteri olan Evita Bezuidenhout karakteriyle izleyici karşısına çıkmıştır. Bu karakter, Apartheid'in kalkmasından önce bu politikanın anlamsızlığının gösterilmesinde etkili olmuş ("Güney Afrika'nın en ünlü beyaz kadını" olarak anılır) ve 1994'ten sonra pek çok önemli devlet görevlisiyle televizyonda söyleşiler yapmış biridir (Güney Afrikalılara durumlarını anlamak konusunda yardımda bulunan herkes beyaz hükümet tarafından lanetlenmiştir). Uys, aynı zamanda Güney Afrika'nın en bilinen ve en popüler oyuncularından biridir. Oyunları arasında *Paradise is Closing* [Cennet Kapantıyor, 1977], *Beyond the Rubicon* [Rubicon'un Ötesinde, 1986] ve *Just Like Home* [Evim Gibi, 1988] sayılabilir. Dikkate değer diğer Afrikaan yazarlar Chris Barnard (1939- ) ve Andre P. Brink'tir (1935- ).

Devlet yasakları nedeniyle İngilizce yazan beyazlar ve zenci oyun yazarları, maddi olarak desteklenen tiyatroların dışında kalmışlardır. Zencilerin, geleneksel gösterim dışındaki tiyatroya ilgi duymaları en azından 1920'lere kadar götürülebilir. 1927'de, G. B. Sinxo'nun kaleme aldığı *Debeza's Baboon* [Debeza'nın Habeş Maymunu] Xhosa dilinde sahnelenen ilk oyundur. Bir zenci tarafından İngilizce yazılan ve yayımlanan ilk oyun H. I. E. Dhlomo'nun (1903-1956) yazdığı *The Girl Who Killed to Save: Nongquase* [Yaşamak İçin Öldüren Kız: Nongquase, 1935] oyunudur. Oyunda bir Xhosa peygamberinin kehanetlerinin ondokuzuncu yüzyıl sonunda bir sığır katliamına neden olması anlatılır. Dhlomo, peygamberin itibarını yitirliğini, Hristiyanlığın zaferi olarak yorumlar. Dhlomo, Bantu Dramatik Derneği'ni 1933'te, topluluğun



Resim 20.17  
Shakespeare, *Othello*. Johannesburg Market Theatre. Yönetmen Janet Suzman. Oyuncular. Joanna Weinberg, Richard Haines ve John Kani.  
Foto: Ruphin Coldyzer. Market Theatre.

Avrupa oyunları da sahnelmesine rağmen, zenci Afrika tiyatrosunu geliştirme hedefiyle kurmuştur.

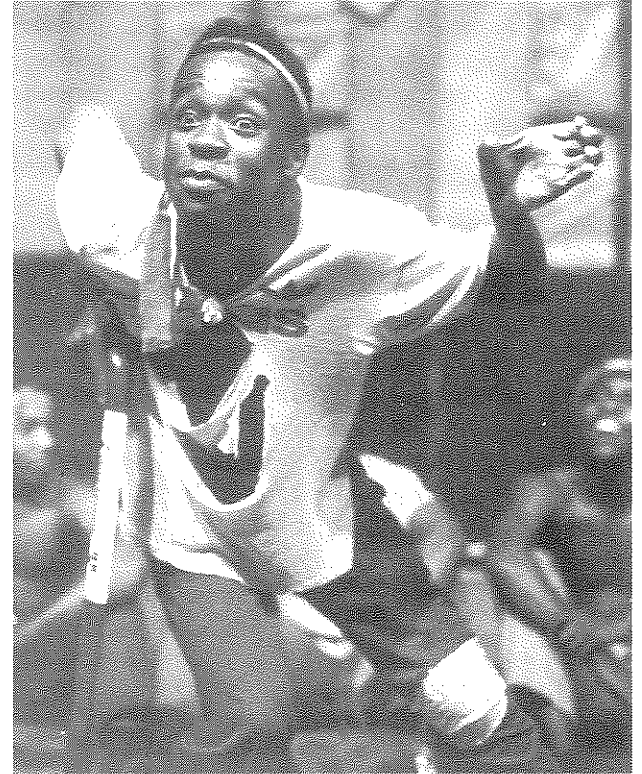
Diğer etkin çalışmalar da bir başka kanaldan ilerlemiştir. 1927'de Esau Mthethwa zenci oyuncularından oluşan ilk tiyatro topluluğu olan Lucky Stars'ı kurmuştur. Bu topluluk Zulu dilini konuşan bir izleyici kitlesine seslenmektedir. Zulu günlük yaşamından alınan konular çok sayıda şarkı ve dansla beslenmiş olsa da, amaç satir ve komedi yoluyla izleyiciye ders vermektir. Bu topluluk 1936'ya kadar bütün ülkede gösteriler yapmıştır. Zenci tiyatrosunda bir sonraki önemli gelişme, 1952 yılında Johannesburglu girişimci Alf Herbert'in, Afrika Jazı ve varyetesi denen popüler eğlencelerle turne düzenlemesi olmuştur.

1953'te kurulan Güney Afrika Sanatçılar Birliği (Sanatçılar Birliği olarak anılır) zenci sanatçıların haklarını koruma amacıyla, Herbert'in düşüncelerini daha ileri bir noktaya taşımış ve 1959'da ağırsiklet şampiyonu Ezekiel Dhlamini'nin yaşamı üzerine kurulmuş King Kong müzikalini yaratıp sahnelemiştir. Bu, süreç içinde 'köy müzikali' olarak adlandırılacak olan ve kentli çalışan sınıf kültürünün, popüler eğlence biçimleri, caz ve diğer köy müzikleriyle birleştirilmesinden doğan türün ilk örneğidir. King Kong'dan kazanılan parayla, Sanatçılar Birliği, Afrika Müzik ve Drama Birliği'ni kurmuş ve Johannesburg'da bir tiyatro okulunu ve Workshop'un sponsorluğunu üstlenmiştir. 1961'de, Prova Odası adlı bir tiyatro

kurmuşlar, sonradan Güney Afrika tiyatro yaşantısında önemli roller üstlenecek olan siyah ve beyaz sanatçılar burada birlikte çalışmışlardır (bu tiyatrodaki çalışanlar arasında Athol Fugard ve Gibson Kente de vardır).

1965'te yürürlüğe giren ve karma kastı ve karma izleyiciyi yasaklayan yasadan sonra, Gibson Kente (1932- ) Sanatçılar Birliği'nden ayrılmış ve 1967'de kendi topluluğunu kurmuştur. 1970'te üç müzikal çalışma *Sikalo*, *Lifa* ve *Zwi*'yi sahnelemiştir. Köylerde oyun sahneleyen topluluklar arasında Kente'ninki en başarılı zenci topluluktu. Köylerde yapılan gösteriler, yer değiştirme ve kentleştirme nedeniyle zarar görmüş geleneksel gösterimlerin yerini almıştır.

Köy tiyatroları ticaridir. Köylerde yaratılır, sahnelenir ve köy hayatını yansıtır. Müzik ve dans ayrılmaz parçalarıdır; diyaloglar büyük ölçüde oyuncuların doğaçlamasıyla yaratılır. Bundan önce köy tiyatrosu diye bir oluşum olmadığından, bu parçalar çeşitli yerlerde, aynı yerde asla



Resim 20.18  
Market Theatre'in eğitim kanadı olan Atölye'den bir öğrenci çalışması.  
Market Theatre, Johannesburg.

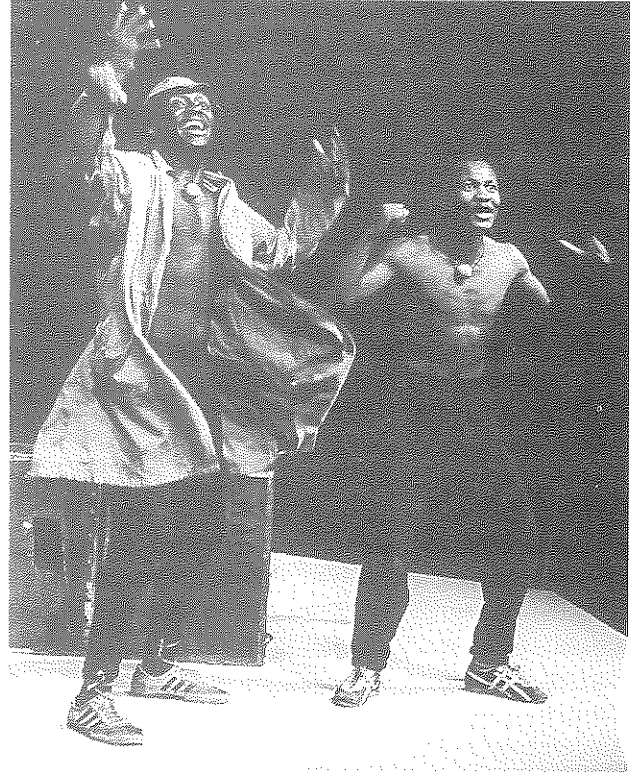


bir geceden fazla olmamak üzere sahneleniyordu. Oyuncu kadrosu genişti ve bunun doğal bir sonucu olarak ücretler düşüktü. Oyuncuların çoğu başka işler de yapıyordu. Kente'nin oyunları, 'geçiş izni'ne ilişkin yasalar ve bunun aileler ve topluluklar üzerindeki etkisinin ele alındığı *How Long?* [Daha Ne Kadar?, 1973] oyunu dışında, ancak dolaylı biçimde politiktir. Bu oyun büyük başarı kazanmış ve 1976'da Kente'nin uzun süreli bir hapis cezasına mahkûm edildiği dönemde filme çekilmiştir. Serbest kaldıktan sonra, Kente tiyatro çalışmalarına döndüysede, *Too Late* [Çok Geç, 1981] gibi açıkça politik oyunlarının varlığına rağmen, genelde açık politik mesajlı oyunlar yazmaktan kaçınmıştır. Oyun, genç bir çocuğun, zalim bir polislin eline düşen ve diğer mahkûmların suistimaline maruz kalan, özürülü kuzenini bu insanların elinden kurtarmaya çalışırken, öfkeli ve vahşi bir adama dönüşmesini anlatmaktadır. Politik olsun ya da olmasın, Kente'nin topluluğu popüler özelliğini korumuştur.

1970'lerde, üniversitelerde başlayan Zenci Bilinç Hareketinden zenci politik tiyatrosu doğmuştur. Politik anlamda eylemli olamayan bu hareket, tiyatroyu zencileri bir araya getirmek ve onlara kendi tarihlerini ve kültürlerini anımsatmakla ve direnç geliştirmekte araç olarak kullanmışlardır. Bu hareketten doğan Halkın Deneysel Tiyatrosu (PET) 1973'te kurulmuştur. PET'in en bilinen yapıtı, Afrikalı bir adamla, Hintli bir kadının Güney Afrika'daki bağımsızlık savaşı sırasındaki ilişkilerini konu edinen, *Shanti*'dir. Oyunun yazarı; yakınlarda öldürülen ve Zenci Bilinç Hareketinin lideri ve PET'in kurucusu



Resim 20.19  
Barney Simon'un Market Theatre'da sahnelediği *Starbrites* [Parlak Yıldızlar]. Fotoğraf Ruphin Coldzyer. Market Theatre, Johannesburg.



Resim 20.20  
*Bopha!*'da Percy Mtwa ve Cast. Fotoğraf Ruphin Coldzyer. Market Theatre, Johannesburg.

olan Mthuli Shezi'dir. PET üyeleri ve Zenci Bilinç Hareketiyle işbirliği yapmış olan topluluklar 1975'te hapis cezasına çarptırıldılarsa da; bu engelle rağmen, davaları 1976'da Soweto'da öğrencilerin eğitim sistemine karşı ayaklanmasıyla güç kazanmıştır. Gösteriler hızla ülkenin diğer bölgelerine yayılmıştır. Bu ayaklanmadan sonra, Zenci Bilinç Hareketi'ni duymayan kalmamıştır. Saldırgan Pan Afrikancı Kongre'nin etkisi, "Bir göçmen, bir kurşun" sloganıyla artmıştır.

Hükümet politikalarına yönelik mutsuzluğun ve bilinçin yükselmesi nedeniyle, 1970'lerde Güney Afrika'daki en önemli tiyatro, ister beyaz ister zenci olsun, yeni çalışma ve gösterim teknikleri arayışı içindeki angaje tiyatrolar olmuştur. Pek çok durumda zenciler ve beyazlar birlikte çalışmaktadırlar. En önemli alternatif tiyatrolardan biri 1972'de Cape Town'da Brian Astbury, Yvonne Bryceland ve Athol Fugard tarafından kurulmuş olan Space Theatre ve diğeri de Mannic Manim ve Barney Simon'un 1976'da Johannesburg'da bir pazar yerini dönüştürerek yaptıkları

Market Theatre'dır. İlk gösterimleri Space'de gerçekleştirilen oyunlar arasında, Athol Fugard, John Kani ve Winston Ntshona'nın birlikte yazdığı *Sizwe Bansi Is Dead, Statements after an Arrest under the Immorality Act* [Sizwe Bansi Öldü, Ahlaksızlık Yasasına Dayanarak Yapılan Bir Tutuklama Hakkında Söylenenler] ve *The Island* [Ada]; Pieter-Dirk Uys'un *Pity About People* [İnsanlara Acımak], *Selle ou Storie* ve *God's Forgotten* [Tanrı Unutuldu]; Geraldine Aron'un (1941- ) *Bar and Ger* [Bar ve Ger]; ve Fatima Dike'nin (1948- ) *The Sacrifice of Krelu* [Krelu'nin Kurban Edilişi] ve *The First South African* [İlk Güney Afrikalı] gibi yazarların oyunlarının yanı sıra pek çok önemli Güney Afrikalı oyun yazarlarının da oyunları ilk kez burada sahnelenmiştir (Dike oyunu basılan ilk Güney Afrikalı zenci oyun yazarıdır). Market Theatre'da sahnelenen çok sayıda önemli oyunun yazarı arasında Fugard, Uys ve Matsemela Manaka, Maishe Maponya ve Zakes Mda gibi zenci yazarlar sayılabilir. Diğer alternatif tiyatro toplulukları arasında Cape Town'daki The Glass Theatre; Johannesburg'da The Junction Avenue Tiyatro Topluluğu, Boy Theatre ve Nunnery Theatre; Doğu Londra'da Window Theatre; Port Elizabeth'de Serpent Players ve birkaç kilise, enstitü ve üniversitenin tiyatroları sayılabilir. Bunların büyük çoğunluğu beyazlar tarafından yönetiliyor olsa da, hepsinde siyah oyuncular ve yazarlar çalışıyordu. Karma kast ve izleyiciyi engelleyen yasaklamanın 1977 yılında kaldırılmasından önce bu tiyatroların çoğu bu yasaklamalarla başa çıkabilmek için kaçamaklara başvurmuştur. Tiyatroların hemen hepsi "beyazlık"ları nedeniyle eleştirilmiştir ama aslında beyazların köylerde çalışması fiilen olanaksızdı. Siyah, beyaz ve karma gruplar bu tiyatrolarda son derece önemli çalışmalar üretmişlerdir.

1971 ve 1973 yılları arasında, Fugard ve iki zenci oyuncu Winston Ntshona ve John Kani, ortak çalışmayla *Sizwe Bansi Is Dead* [Sizwe Bansi Öldü] ve *The Island*'ı [Ada] yarattılar. Ölen bir adamın kimliğine geçerek 'geçiş izni' alınması üzerine kurulmuş olan birinci oyun, yalnız Afrika'da değil Amerika Birleşik devletleri'nde ve başka pek çok yerde son derece başarılı olmuştur. Diğer tiyatro insanları da bu tür deneysel yaklaşımlarla oyun üretmeye yönelmişlerdir. Bu çalışmalar arasında en başarılılardan biri olan Workshop'71'in *Survival* [Hayatta Kalma, 1976] yapımı olan ve Space Theatre'in çalıştığı oyun, dört oyuncu ve bir yönetmenden oluşan bir topluluk tarafından yaratılmıştır. Oyun cezaevinden geçer; dört kişinin Güney Afrikalı polisle yaşadığı kimi komik ve gülünç kimi korkunç anıları üzerinde odaklanmıştır ve ezilenleri el ele verip, düzeni değiştirmeye çağırır.

Oyunda şarkı ve dans geniş yer tutar. Oyun, sadece Space'de değil, Cape Town çevresindeki zenci mahallelerinde ve sonra da sırasıyla Soweto, East London ve Johannesburg'da sahnelendikten sonra, Amerika turnesine çıkmıştır. Daha önceden yaratılmış olmasına karşın Soweto ayaklanmalarıyla neredeyse eş zamanlı sahnelenmesiyle son derece büyük yankı uyandırmıştır.

Londra'da Joan Litterwood'la çalışmış olan Barney Simon (1934-1995) grup çalışmasıyla yaratılmış birkaç oyunla Market Theatre'da görev yapmıştır. Bu oyunlardan biri altbaşlığı "Kent Yaşamından Sahneler" olan *Cincinatti*'dir (1979); oyun Cincinatti adlı bir gece kulübünün polis tarafından kapatılması çevresinde gelişir. Simon ve on oyuncunun çalışmalarından geliştirdiği oyun geniş bir izleyici kitlesi tarafından beğeniyle izlenmiştir. *Born in the R.S.A* [Doğum Yeri R.S.A, 1986] Barney Simon ve değişik ırktan sekiz oyuncudan oluşmuş bir kastın ortak çalışmasıyla yaratılmıştır. İlk bakışta aralarında pek az bağlantı varmış gibi görünen oyun kişileri, oyunun sonunda, kampüste polis ajanı olan ve güvenlik polisine bilgi veren bir üniversite öğrencisinin çeşitli ırklardan bir eylem grubunu ihbar etmesiyle, oyun kişilerinin hepi de sorguya çekilir. Simon *Woza Albert!*'in (1980) yaratımında da katkıda bulunmuştur. Percy Mtwa ve Mbon Geni Ngema (1995- ) Gibson Kente'nin bir oyununda çalışırken, bir yandan da İsa, Güney Afrika'ya geri gelse zencilerin onun hakkında ne düşüneceği ve beyaz hükümetin nasıl tepki vereceği gibi sorulardan yola



Resim 20.21  
Mbon Geni Ngema, Percy Mtwa ve Barney Simon *Woza Albert!*'de.  
Market Theatre, Johannesburg.

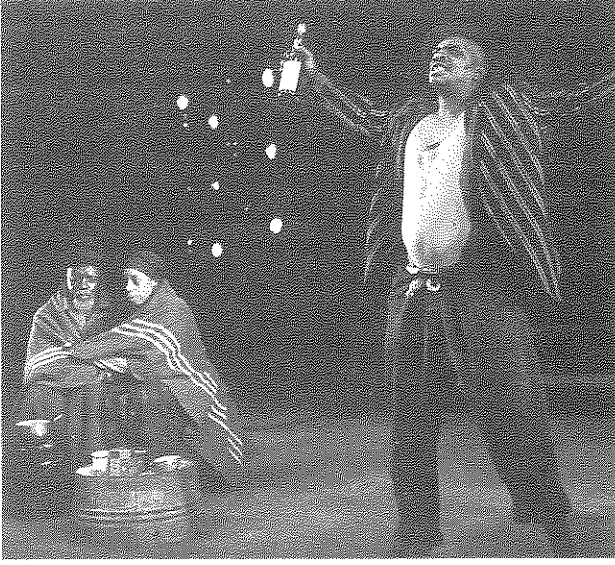
çıkılarak yaratılmış bu oyun projesi üzerine çalışmaya başlamışlardır. Sonunda Simon, bu çalışmayı toparlayan yazar ve oyunun yönetmeni olarak, *Woza Albert*'i sahnelemiştir ve gösterim Güney Afrika tarihinin en popüler oyunu olmuştur. Oyun Amerika'ya ve başka yerlere turne yapmış; oyun, kazandığı yirmi ödülün yanı sıra, Edinburgh Festivali'nde Fringe Birincilik Ödülünü de almıştır. Oyun aynı zamanda metnin yazarı olan iki zenci oyuncunun, üstlendikleri çok sayıda roller arasında, az dekorlu bir sahnede, basit birkaç sahne aracı ve kostüm parçasıyla hızla gidip gelmesiyle sahnelenmiştir. Oyuncular, beyaz karakterleri canlandırırken burunlarına pembe bir squash topu takıyorlardı.

Ngema ve Mtwala oyunlar yaratmaya devam ettiler. Mtwala'nın *Bopha!* (1985) oyunu, apartheid'ı zenci bir aile üzerindeki etkisiyle ele alır. Ailede eylemci bir oğulla, apartheid yasalarını uygulamakla görevli bir polis baba karşı karşıya getirilir. Sonunda polis kendi halkının düşmanı haline geldiğini fark ederek istifa eder. Diğer zenci oyunlarında olduğu gibi, bu oyun da anlatım, müzik, dans, mizah ve öfke karışımından yaratılmıştır. Oyun 1993'te filme çekilmiştir. Ngema, 1982 yılında, pek çok uluslararası başarıya imza atacak olan Committed Artists'i kurmuştur. Ngema'nın *Asinamali* (1985) oyunu, Güney Afrika'da bir cezaevinde beş erkek mahkûmun, sözcükler, şarkı, dans, satır, mizah ve öfke gibi araçlarla mahkûmiyetlerinin nedenini açığa çıkarmalarını anlatmaktadır. Mahkûmların her biri, hepsi de sonuçta Apartheid'a bağlı olan farklı suçlardan –cinayet, işsizlik, yanlış kimlik taşıma, ahlak yasasına direnç gösterme, politik eylem– hüküm giymiştir. Başlık –'hiç paramız yok' anlamına gelmektedir– kira artışlarına karşı eylem yapan göstericilerin lideri Msizi Dube'nin polis tarafından öldürülmesinden sonra ortaya çıkan ve kendini ırkçı eşitsizliklerin ortadan kaldırılmasına adanmış bir grubun sloganıdır. Ngema, Soweto ayaklanmasında kadınların önemini anlattığı *Sarafina* (1986) oyunuyla yaptığı uluslararası turnelerde büyük başarı kazanmıştır. Oyun, bir okulda öğrencilerin zencilerin kitaplarda olmayan tarihini öğreten bir kadın olan ve son derece sadık bir eylemci olarak sivilmiş Sarafina karakteri ekseninde gelişir. Oyun sonradan bir Hollywood filmi olarak da çekilmiştir. Bu müzikallerden kazanılan para, Ngema'ya artan sayıda tiyatro insanı istihdam etme ve bu insanlara eğitim sunma olanağı tanımıştır. *Township Fever* [Köy Ateşi, 1990] oyunu köy müzikallerinin ciddi dram ve dansla karışımından oluşmuş ve 1987'deki taşınmacılık grevi sırasında bir kaç grevcinin grev kıran işçileri öldürmekle suçlanması üzerine kurulmuştur.

Maishe Maponya (1951- ) oyun yazmaya 1975'te başlamıştır. Sonradan Soweto Bahumutsi Drama Group'u kurmuş ve ona İngiltere'deki tiyatro yaşantısını görme fırsatı veren bir ödül kazanmıştır. Güney Afrika'daki zencilerin çalışma koşullarını sergileyen ve bir tür Brecht'iye öğretici oyunu olan *The Hungry Earth* [Aç Dünya, 1979] önce Soweto'da sahnelenmiş, sonra da Biranya ve Batı Almanya turnesine çıkmıştır. Diğer oyunları arasında *Peace and Forgiveness* [Barış ve Bağışlama, 1977] *Umongikazi* (1982) ve *Dirty War* [Pis İş, 1984] sayılabilir. Bilinen oyunlarından biri olan *Gangsters* (1989) bir zenci yazarın, beyaz bir oyun kişisi yarattığı ilk oyun olma özelliği taşır. Oyun, genç zenci eylemci Steve Biko'nun cezaevindeki şaibeli ölümünü ele alır; zenci polis, beyaz amirinden aldığı emirle zenci şairi öldürene kadar işkencede tutar.

Soyikwa Theatre Group'un kurucusu olan Matsemela Manaka (1955- ) yazma serüvenine *The Horn* [Boynuz, 1977] ile başlamış ve *Egoli–The City of God* [Egoli–Tanrının Şehri, 1979] oyunu Avrupa turnesine çıkmış Londra'da Yılın Oyunu'na aday gösterilmiştir. Oyun, erkeklerin iş bulmak için evlerini terk etmelerini öngören çalışma sisteminin, bir aileyi yıkıma götürmesini anlatır. Karamsar öyküsüne karşın, oyun işçilerin özgürlüklerini kavuşacakları vadiyle biter. 1983'te tek perdelik iki oyunu *Imbumba* (1979) ve *Pula* (1982) Edinburgh Festivalinin Fringe yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır. *Children of Asazi* [Asazi Çocukları, 1984] oyunu, devletin Johannesburg'un Alexandra köyü halkını topraklarından sürme kararını konu alır ve kişisel bağlarıyla devlet edimine başkaldırma gereksinimi arasına sıkışmış bir genç eylemci ekseninde gelişir. Gösteride şarkılar ve bir caz saksofoncusunun yaptığı müzik önem taşır. Manaka, arada bir Market Theatre'da oyun sahnelese de, genellikle köylerde çalışmaktadır.

Zenci yazarların birçoğu, genelde çağdaş sorunlara eğilse de, zaman zaman tarihsel ve kültürel miraslarıyla da ilgilenmişlerdir. Bu tür oyunların, belki de en ünlüsü Credo Mtwala (1921- ) tarafından, kısmen Workshop '71'in işbirliğiyle yaratılan *Unotilimela*'dır (1973). Oyun Soweto'da ve başka birçok yerde sahnelenmiştir. Oyunda kullanılan dekor, oyunun bölgeden bölgeye taşınmasına pek olanak tanımadığından, oyun gördüğü ilgiye rağmen 1975'te perde kapatmıştır. Oyun; anlatımcı, kütörenselleşmiş, mizahi ve allegorik sahneleriyle ve oyuna adını veren kadın kahramanın kim olduğu sorusunun peşinde, Afrika tarihi ve kültürünün onurlu bir mirasçısı haline gelişini anlatırken, tarihten, efsanelerden, tutkularından ve Bantu halkının yerel geleneksel gösterilerinden yararlanır. Oyu-



Resim 20.22

Athol Fugard'ın 1992'de (New York) Manhattan Theatre Club'da sahnellediği *Boesman and Lena* oyunu. Oyuncular, Tsepo Mokone, Lynn Thigpen ve Keith David. Foto: Gerry Goodstein.

nun iletisi, zencilerin yabancı kültürleri taklit etmekten vazgeçerek, kendi kültürlerine sahip çıkmalarına ilişkindir.

Güney Afrikalı beyaz yazarların en iyisi olan Athol Fugard (1932- ) genellikle ülke dışında Güney Afrika'nın dikkate değer tek oyun yazarıymış gibi algılanır. Fugard oyun yazma serüvenine, 1958- 1961 yılları arasında Johannesburg'da Birleşik Sanatçılarla çalıştığı dönemde yazılan ve sahnelenen *No-good Friday* [Kutsal Olmayan Cuma, 1959] ile başlamış; iki kardeşin, kendilerini, birbirlerinden ayrılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakan ırkçı yasalarla mücadelesini anlatan *The Blood Knot* [Kan Düğümü, 1961] oyunu, buradaki Reharsal Theatre'in ilk yapımı olarak sahnelenmiştir. Avrupa'da edinilmiş birkaç yıllık tiyatro deneyiminden sonra, Fugard, Güney Afrika yasalarının etkilerini ve işçi sınıfına karşı tutumu ele alan bir dizi oyunu yazacağı Port Elizabeth'e yerleşmiştir. Burada yazdığı oyunlar, *Hello and Goodbye* [Merhaba ve Hoşça kal, 1965], *People Are Living There* [Orada İnsanlar Yaşıyor, 1968] ve *Boesman and Lena*'dır [Boesman ve Lena, 1969]. 1971 ve 1973 yılları arasında, daha önce de belirtildiği gibi John Kani ve Winston Ntshona işbirliğiyle oyunlar yazmıştır. Fugard sonradan yeniden tek başına yazmaya dönmüştür. *Master Harold and the Boys* [Sahip Harold ve Evlatları, 1982] adlı oyunu, beyaz bir oğlanın vekâleten rahiplik

yapan zenci arkadaşıyla ilişkisini, apartheid'in öğretilmiş davranış kalıplarıyla bitirmesi üzerine kurulmuş olduğundan, genellikle, otobiyografik bir oyun olarak değerlendirilir. *My Children, My Africa* [Benim Çocuklarım, Benim Afrikam, 1989] başarı için rekabete giren siyah bir oğlanla beyaz bir kızın süreç içinde dostluğa dönüşen ilişkilerinin, oğlanın kendini, katılmak zorunda hissettiği bir boykotta, onları bir araya getirmeye çalışan öğretmenlerinin başını çektiği bir grup tarafından öldürülmesiyle kesintiye uğramasını anlatır. *Playland*'de [Oyun Alanı, 1992] geçmişlerinde şiddetin belirleyici olduğu –biri zenci diğeri beyaz– iki adam eğlence parkında karşılaşırlar ve hem birbirleriyle, hem kendileriyle, hem de geçmişleriyle yüzleşirler. Oyun, Güney Afrika gerçeğinin bir mikro kozmosunu çizer, beyaz/zenci deneyimi şeytan çıkarma işlemine tabii tutulur ve suçlar açığa çıkar. Diğer oyunları arasında *A Lesson from Aloes* [Aloes'ten Bir Ders, 1978], *Road to Mecca* [Mekke Yolu, 1984], *A Place With Pigs* [Domuzlu Yer, 1987], ve *The Captain's Tiger* [Kaptanın Kaplanı, 1997] sayılabilir. Fugard son yıllarda, sadece bir pasif gözlemci, Güney Afrika'daki yaşamı betimleyen ama onu pek az değiştirebilen biri olmakla eleştirilmektedir.

Güney Afrika'nın diğer oyun yazarları arasında –Lewis Sowden, Basil Warner, James Ambrose Brown, Guy Butler, H.W.D. Manson, Deon Opperman and Ian Ferguson– Slabolepszy ve Akerman'ın ayrı bir yeri vardır. Paul Slabolepszy, (1948- ) Güney Afrika'nın en önemli ve en popüler oyun yazarları arasında yer alır. Yazdığı çok sayıda oyun arasında, *Saturday Night At the Palace* [Sarayda Cumartesi Gecesi, 1981], *Making like America* [Amerika Gibi Yapmak, 1986], ve *Victoria Almost Falls* [Victoria Düşmek Üzere, 1993] gibi oyunlar sayılabilir. Anthony Akerman (1949- ) oyun yazmaya sürgündeyken başlamış ancak Güney Afrika'ya 1992'de dönmüştür. *A Man out of the Country* [Ülke Dışındaki Adam, 1985], *A World Elsewhere* [Bir Başka Dünya, 1987] ve *First Loves* [İlk Aşklar, 1993] gibi oyunları, Güney Afrikalı olmanın getirdiği çelişkilerle yaşamının ne anlama geldiğini sorgular. Hem Afrikaan dilinde hem İngilizce yazan ve Afrika'nın en büyük edebiyat ödülü olan Herzog ödülünü 1994 yılında kazanmış olan Reza de Wet bir başka önemli oyun yazarıdır. Wet'in deneysel parçaları, cinsel ve psikolojik tabuları işlerken çeşitli teatral metaforlardan yararlanır. Özellikle genç bir izleyici kesimi son derece popüler olan oyunları *Trits* ve *A Worm in the Bud* [Goncadaki Kurtçuk] gibi üçlemeler içerir.

1980'lerden bu yana, Güney Afrika tiyatrosu bir belirsizlik ve geçiş dönemi yaşamaktadır. 1987 yılında, Gös-

teri Sanatları Konseyi, kurallarını değiştirerek, zenci oyunculara kendi yönetmenlerinin yönetiminde oynama izni verdi. Konsey ilerletici programları da geliştirmeye karar verdi. 1990'da, 1960'larda ve 1970'lerde alternatif tiyatro olarak algılanan ve adlandırılan ne varsa, ana eğilime dahil olmuştu. 1980'li yılların değişimleri arasında, sendikaların sponsorluğunda kurulan işçi tiyatrolarının doğuşudur. Gösterimlerde, işçiler, diğer işçilere koşullarını belirleyen gizli yapılara ilişkin dersler vermeyi hedefleyen oyunlar sahneliyorlardı. Tiyatro AIDS'le mücadelede de kullanılmıştı; bu kullanımın belki de en önemli örneklerinden biri, gösteri boyunca bir anlatıcının sahneleri açıkladığı ve gerekli bilgileri verdiği "Puppets against AIDS" [AIDS'e karşı Kuklalar] adlı bir Afrika Araştırma ve Eğitim Kukla Programı projesiydi.

Değişim üniversitelerde de hissediliyordu. Zululand Üniversitesindeki drama bölümü müfredat programını Avrupa biçimlerinden Güney Afrika'nın yerel biçimlerine ve halk tiyatrosuna kaydirdi. Bölümdeki sınıflar git-tikçe artan düzeylerde workshoplarla ve oyun kurarak eğitim görmeye başladılar. Diğer üniversiteler de programlarını gözden geçirerek yeni koşullara uyum sağlama-ya çalıştılar. Hemen her yerde dil sorunu yükseldi (yeni hükümet yönetimi altında en başta İngilizce olmak üzere, tam on bir resmi dil kullanılıyordu) ve dansın önemi giderek arttı. Güney Afrika'nın bugün geldiği noktanın en belirgin göstergesi, ülkede, her yıl düzenlenen ve dört bir yanından yapımların katıldığı Grahamstown Festivali'dir. 1970'te başlangıçta yalnızca beyazların tiyatrosuna ait bir festival iken 1980'lerden itibaren her yıl zenci katılımcıların sayısı artmıştır.

1990'ların ortalarına gelindiğinde, festivalin ana bölümünde ve Fringe buluşmalarında yaklaşık beş yüz tiyatro gösterimi izlenebiliyordu. Bu festivallerde genellikle tartışılan ve dramatize edilen mesele, eşitlikçi bir toplumun nasıl tanımlanıp nasıl hayata geçirileceği ve hakiki Güney Afrika Tiyatrosu'nun ne olduğuna ilişkindi.

## KUZEY AFRİKA

Kuzey Afrika tarihinin bazı yönleri daha önceki bölümlerde ele alınmıştır. Daha önce belirtildiği gibi, eski Mısır ritüel dramaları, bilinen en eski gösterim türlerinden biridir. Sonuç olarak, Kuzey Afrika'nın, Akdeniz'e kıyısı olan bölümleri, Hellen, Roma ve Bizans dünyalarına dahil olmuş ve bu kültürlerin o dönemdeki tiyatrolarına katılmışlardır. İS yedinci ve sekizinci yüzyıllarda bütün Güney Afrika, Müslümanlar tarafından işgal edilmişti ve

süreç içinde Arapça resmi dil, Müslümanlık da resmi din haline geldi. Bu din tiyatro sanatına uzak durduğundan, bu alanda pek az gelişim kaydedilmiştir. Zaman zaman kimi sahnelerin canlandırılmasıyla gerçekleştirilen hikâye anlatıcılığı dokuzuncu yüzyıldan bu yana geçerliliğini korumaktadır; İran'dan ve Türkiye'den alınma gölge tiyatrosu, uzun yıllardır bölgenin en popüler tiyatro eğlencesi biçimidir.

Mısır, Kuzey Afrika Tiyatrosu'nda en geniş etki alanına sahip kültürdür. Ondokuzuncu yüzyılın büyük bir kısmında ve yirminci yüzyılın ilk yıllarında Mısır, İngiliz hakimiyeti ve/veya işgali altındaydı. Ondokuzuncu yüzyılda yavaş yavaş tiyatro toplulukları ortaya çıkmaya başladı. İlk Batı tarzı yapının tarihi 1870'tir. Bu yapımda ve bunu takip edeceklerde şarkı ve dans son derece önemliydi, hikâye ikinci derecede önem taşıyordu.

Mısır'da tiyatro özellikle yirminci yüzyılda gelişti. Daha önceki yıllarda en önemli grup Jurj Abyad'ın 1910'da Eğitim Bakanlığının desteğiyle kurduğu topluluktur. Topluluk bütün oyunlarını Arapça oynamış ve hem Avrupa'ya hem de Arap dünyasına ait oyunlar sahnelenmiştir. 1914 Salama al-Hijazi tarafından kurulmuş bir toplulukla birleşmişlerdir. Bu tarihten kısa zaman sonra başka bazı topluluklar da ortaya çıkmaya başladı. Bu topluluklar arasında en popüler olanlarından biri de Naguib al-Rihani'nin (1892-1949) başında bulunduğu topluluktur. Rihani ve özellikle de Avrupalılaştırmış düzenbazların hileyle üstesinden gelen Kirkish Bey karakteriyle özdeşleşmiştir. 1930'larda komedi alanında daha az geleneksel bir çizgiye kayarak, *The Egyptian Pound* [Mısır Poundu, 1931] ve *Quaraqash's Rule* [Quaraqash'un Kuralı, 1935] gibi oyunlar kaleme almıştır. 1940'ta çok sayıda film yapmıştır.

Mısır'ın ilk önemli oyun yazarı altı tarihi oyun ve bir komedi yazmış olan Ahmad Shauqi'ydi (1868-1932). Ciddi oyunları arasında sayılan *The Fall of Cleopatra* [Kleopatra'nın Düşüşü] ve *Qambiz* Elizabeth İngilteresi'nde geçen olayların tekrar anlatılması ve tebaları olan Shauqi'nin onların bakış açılarını değiştirmeye çalışması üzerine kurulmuştur. Bazen kimilerince modern Mısır tiyatrosunun babası olarak anılan son derece önemli bir başka oyun yazarı da, Tawfig al-Hakim'dir (1903-1987). Al-Hakim, felsefi ve dinsel konularda, kadınların konumu, savaş, sefalet ve hastalık ortamında mutluluk arayışı gibi sorulara yanıt arayan kırk kadar oyun yazmıştır. İlk dönem oyunları arasında en bilinen çalışması (biraz da yeni kurulmuş olan Mısır Ulusal Tiyatrosu'nun 1935'te sahnelenen açılış oyunu olmasından) *The People of the Cave* [Mağara İnsanları] Kur'an'dan bir mesel ekseninde

geliştirilmiştir. Diğer oyunları arasında *The Sultan Who Could Not Make Up His Mind* [Karara Varamayan Sultan, 1960], *The Tree Climbers* [Ağaca Çıkanlar, 1962], *Fate of Cockroach* [Hamamböceğinin Yazgısı, 1966] ve *The Donkey Market* [Eşek Pazarı, 1975] sayılabilir. Al-Hakim'in oyunları öncelikle okunmak için yazılmıştır. Ashad Rushdy tersine, sahneyi düşünerek yazar. Şaşırtıcı bir biçimde Rushdie, oyunlarındaki toplumsal ve politik eleştiriye rağmen, sansürden kaçmayı başarmıştır. Bu tür oyunlarının en bilinenleri, *The Butterfly* [Kelebek, 1959] ve *Egypt My Love*'dir [Mısır Aşkım, 1967].

1967'de Mısır tiyatrosu, ekonomik koşulların kötüye gitmesi, İslamcı köktencilikğin yükselmesi ve televizyonun yaygınlaşması gibi nedenlerle kan kaybetmeye başladı. Mısır'ın Arap dünyasının tiyatro kaynağı olma işlevi yerini Arap televizyon programları ve filmler için kaynak olma işlevine bırakmıştır. Mısır Tiyatrosu daha düşük bir düzeyde daha az izleyiciyle yoluna devam etmektedir.

Diğer Kuzey Afrika ülkeleri –Fas, Cezayir, Tunus– uzun yıllar Fransız egemenliğinde kalmıştır. Cezayir Fransa'nın bir ili olarak 1830 yılında işgal edilmiş ve 1962 yılında yeniden bağımsız bir ülke olmuştur. 1962'den önceki tiyatrosu büyük ölçüde Mısır (Arapça) ya da Fransa (Fransızca) kökenliydi. Allâlû, 1926 ve 1931 yılları arasında halk Arapçasıyla yazılmış yedi oyunuyla ve her türden izleyicinin keyif alabileceği bir tiyatro yaratma çabasıyla, Mısır tiyatrosunu geliştirmek için çok çalışmıştır. Cezayir bağımsızlıktan sonra, (Bachtarzi Mahiedine yönetiminde) oyuncu yetiştirecek bir konservatuvar ve (Mustapha Kateb'in yönetiminde) bir Devlet Tiyatrosu kurmuştur. Bu iki tiyatro adamı da bütün insanlara seslenebilecek bir tiyatro geliştirmeye çalışıyorlardı. Mahiedine aynı zamanda Cezeyir'in önemli oyun yazarlarından da biridir. Özellikle işçi sınıfından izleyicilerin beğenisini kazanmış oyunları arasında *The Traitor* [Vatan Haini], *The Yes-Men* [Evet Diyenler] ve *They Have Awakened* [Uyandıılar] sayılabilir. En ünlü Cezayirli oyun yazarı Kateb Yacine'dir (1929- ). Fransız sömürgeciliğine güçlü bir saldırı olan oyunu *The Encircled Corpse* [Kuşatılmış Ceset, 1958] Cezayir bağımsızlık savaşı sürerken oynamış, Fransa'da ciddi bir düşmanlık yaratması nedeniyle, oyun Brüksel'e taşınmıştır. İkinci oyunu *The Ancestors Redouble Their Ferocity* [Atalar Vahşetlerini Arttırıyor] de oldukça gürültü koparmıştır. Fransa'daki Cezayir göçmenleriyle ilgili oyunu *Take Your Suitcase* [Bavulünüzü Alın] özellikle Fransız izleyicilerin beğenisini kazanmıştır. Son yıllarda Cezayir'de tiyatro İslamcı köktendinciliğin her gün biraz daha artan muhalefetiyle karşı karşıyadır.

Hem Fas, hem de Tunus 1954'de bağımsızlığını kazanmıştır ve yerel ölçüler dışında önem kazanmış yönetmenler ya da oyun yazarları çıkaramamış olsalar da her iki ülkede de bağımsızlıktan sonra kurulmuş bir ulusal tiyatro vardır.

Yukarıda tartışılan ülkelere ek olarak, söz edilmeyen pek çok ülke vardır: Moritanya, Gine, Gambia, Burkino Faso, Liberya, Togo, Benin, Ekvator Ginesi, Nijer, Çad, Orta Afrika Cumhuriyeti, Gabon, Sudan, Etyopya, Somali, Djibouti, Ruanda, Burundi, Malawi, Namibia, Lesotho, Swaziland, Madagaskar Adası, Libya ve Güney Sahra. Bu ülkelerde tiyatroların ilgi çekici yanlarının olma olasılığı varsa da, belgelenmiş Afrika tiyatrosu içinde hiçbirinin önemli bir rol oynamadığı görülmektedir.

## Tiyatro Tarihine Bakış

Afrika tiyatrosu üzerine çalışırken, kısa zamanda, onun "ötekiliği"nin – bizim en alışık olduğumuz geleneklere benzemeliğinin farkına varırız. Batı tiyatrosuna bakarken, kendi kalıt ya da yaratılmış geleneklerimize ve konvansiyonlara baktığımızdan, "içerden" olanın bakış açısıyla değerlendirme yapmaya olanak tanıyan bir konumdan konuştuğumuz için ve pek çoğunun bize fazlasıyla tanıdık gelmesi nedeniyle, bilincimizi bir kenara bırakırız. Çoğumuz, "oyun", "tiyatro" ya da "oyuncu" sözcüklerini gördüğünde ya da duyduğunda neredeyse hemen Batı tiyatrosuna ilişkin deneyimlerine bağlı imgeler canlanır. Afrika tiyatrosuna bakarken, başlangıçta Batıya ait çağrışım ve varsayımlarla ele aldığımızdan, bu tiyatroyu yanlış algılama olasılığımız yüksektir. Batılılar Afrika tiyatrosunun ne olduğunu "içerden" birinin gözüyle değerlendirmeyi başaramamışlarsa da, –bunu için Afrika gelenekleriyle büyümüş olmak gerekiyor– en azından, Batı tarzı tiyatro nosyonlarının "örnek", "sağduyuya uygun" ya da "geçerli" olduğunu ve kendilerine tanıdık gelmeyen kültürel nosyonların da "sapkın", "egzotik", "kusurlu" olduğunu düşünmekten vazgeçmeleri önemli bir adım olacaktır. Tiyatronun en doğru biçimde, kendi kültürel bağlamı içinde gözlemlenebileceği gerçeği özellikle, sömürge öncesi dönemlerden beri varolan gösteri tekniklerinin pek azı Batılı "tiyatro" kavramlarına uyan ve uzak bir "olay" olmak yerine, çoğu toplumun günlük yaşamının bir parçası olan Afrika tiyatrosu söz konusu olduğunda daha doğrudur. Yazı dili olmayan toplumlarda

bir gösterinin bıraktığı etki, Batı kültüründeki tiyatrodan çok daha geniştir. “Gösterim” terimi (yeni gelişen “gösterim çözümlenmeleri”ndeki anlamıyla) daha geniş bir davranış ve etkinlik yelpazesi tarafından kuşatılmıştır. Margaret Thompson, “gösterim” üzerine şunları söylemektedir:

Gösterim... kültürün temel boyutlarından biri olduğu kadar, kültüre ilişkin bilgi üretiminin de temel boyutları arasındadır. Buna günlük yaşamın kişisel arabuluculuklarından, insanların birbirlerine anlattıkları öykülere, popüler eğlencelerden, politik hitabete, gerilla savaşlarından, tiyatro, ritüel, festival, geçit gibi birbiriyle ilintili olaylara kadar pek çok şeyi dahil edebiliriz.

“The State of Research on Performance in Africa”  
*African Studies Review*, 34, 3 (Aralık 1991), 1.

Batılılar için yerli Afrika gösterilerini bütünlüklü deneyim olarak algılamak oldukça zordur çünkü Afrika üzerine yazanlar, genellikle gösteriyi kültürel bağlamından kopararak, bileşenlerine ayırıp her birini bütünden yalıtılmış halde inceleyerek ve böylece, birbirine karşı genellikle doğaçlamayla işleyen çoklu dil kullanımının güçlendirdiği bütünlüğe zarar vererek incelemektedirler. Üstelik gösterimler üzerine yazanlar, derli toplu bir sonuç çıkarabilmek için doğaçlamaları, ezber geçmeleri ve ayrıntıları görmezden gelme eğilimindedirler:

...(Afrikalı) göstericiler genellikle belli gösterim türlerinde uzmanlaşmışlarsa da –davul çalmak, dans etmek, şarkı söylemek– bu etkinlikler nadiren birbirlerinden ayrı var olabilir. Bütün davulcular, dansçılar, şarkıcılar ve diğerleri, gösteri sürecinde iletişime geçip, fikir alışverişinde bulunurlarken, araştırmacılar onları birbirlerinden yalıtarak, ötekileri dışlamak paahasına bir türe odaklanarak çalışmaktadırlar...

...Böylece gösterim doğrusal, ardışık olarak düzenlenmiş tek boyutlu bir yapıya indirgenmiş ve –gösteri yapanlar tarafından değil de– sosyal bilimsel prosedürler tarafından normalleştirilmiş olur.

A.g.e. s. 16.

Kısmen pagan olarak kabul ettikleri için kısmen de yıkıcı bir potansiyel taşıyor olabileceğinden endişelendiklerinden, sömürge yöneticileri yerel gösterimleri yasaklamaya ya da kontrol altında tutmaya çalışmışlardır. Pek az örnekte bütünüyle başarı kazanabilmişlerdir:

Başka toplumlarda olduğu gibi, Afrika yerlilerinin sanatları, halk gösterileri için son derece uygun bir ortam oluşturduğundan, yıl içinde herhangi bir yerde şu veya bu türde bir gösterime rastlamak hiç de zor değildir. Drama, dans, şiir, hikâye anlatma, müzik ve heykel yaratımı onları sürekli gösteriye hazır tutuyordu ve tüm bu kaynaklar çağdaş dinsel ve toplumsal gerçeklikler tarafından tüketiliyordu... Hıristiyanlar, kutsal sayılan yerlere baskınlar düzenlediler ve Afrikalıların kendi kültürel birliklerinin etkinliklerine katılmalarını hatta müzik aletlerini çalmalarını yasakladılar... Onların yaptıklarına barbarca ya da kötü demek, yarattıkları sanatsal ve politik biçimleri damgalamanın en iyi yoluydu.

...Yerli tiyatronun susturulmaya verdiği tepki hemen hemen bütün Afrika ülkelerinde birbirine benzer. Nijerya’daki Nigbolar Britanyalı sömürge memurlarını –yöneticiler, polis, misyonerler– kullandıkları yeni oyunlarda yansıtılar ve bu oyunlarda memurların aile üyelerini de yasaklanmış geleneksel tiplerin yerine geçirdiler.

J. Indukakau Amankulor, “English-language Drama and Theater” *A History of Twentieth-Century African Literatures*, yay. haz. Oyekan Owomoyela (Lincoln University of Nebraska Press, 1993), 139-40, 141.

Çağdaş Afrika tiyatrosuna ilişkin konuların arasında hedeflenen izleyici sorunu da vardır. Tiyatro kimin için yapılmaktadır? Bu soru kaçınılmaz olarak dil tartışmasına gelmek demektir. Yazar hangi dili kullanmalıdır? Ngugi wa Thiong’o sorunu açıkça ortaya koymaktadır:

İngilizce yazdığımız anda, İngilizce konuşabilen ve okuyabilen bir izleyiciye yöneliyorsunuz ve bu anlamda eğitilmiş seçkin Afrikalılar ve bu dili konuşan yabancılar oluşturuyor kitlenizi. Bu da bu yabancı dilleri anlayamayan ve konuşamayan Afrikalı işçilerin ve köylülerin önünü tıkamak anlamına geliyor.

Ngugi wa Thiong’o, söyleşi, *Kunapipi*, 1 (1981). Ingrid Björkman’ın “Anne Bana Şarkı Söyle”: *Kenya’da Halk Tiyatrosu* (Londra: Zed Books, 1989), 3’te alıntılanmıştır.

Afrika tiyatrosuna ilişkin tartışılan bir başka mesele de tiyatronun doğası ve işlevi üzerinedir. Amaç eğlendirmek ve estetik haz vermek midir, yoksa toplumsal değişimin aracı mı olmalıdır? Afrika tiyatrosu üzerine araştırma ya-

panlara bile, "gelişim için tiyatro" üzerine çalışanlar meydan okumaktadırlar, ya da "gelişim için tiyatro" uygulayıcıları, değişimi getirecek politik eylemi performanslarıyla sağlayamadıklarında acımasızca eleştirilmektedirler.

Bir halkın geleneksel gösterimlerini ya da ciddi bir deneysel tiyatroyu gözlemleyen bir akademisyen, bu "nesnel" gözlemlerinin çözümlemelerini gidip, yabancı bir yerde sunduğunda bir nevi hırsızlık yapmış olur. ... (Araştırma geleneksel göstericilerin hiç işine yaramazken) araştırmacı akademik derecelerle, yüksek maaşla uluslararası seyahatlerle ödüllendirilir. Bazı Afrikalı eylemciler, bugün bir geleneksel gösterimi kaydetmenin, hatta bu gösterimleri şu ya da bu biçimde "canlı" halleriyle koruma çabasının bu sanatın asıl

sahibi olan Afrika köylülerini hiçbir şekilde ilgilendirmediğini, hatta kendileri için daha iyi bir toplum kurma çabalarıyla da ilgisi olmadığını düşünmektedirler. ... Köylüler bizi sık sık topraklarımızı nasıl kaybettiklerini anlatan oyunlar yapmak yerine, spekülâtif amaçlarla ellerinden alınan toprakları tekrar kazanmalarına yardım etmemiz konusunda uyarırlar. ... Toplumsal yığın en altındakiler ve aslında onlarla ilişki kurmak isteyen entelektüeller ve sanatçılar açısından tiyatro sanatı daha büyük ölçekli bir politik görevden ve işlevi içinde toplumsal gerçeklikten ayrı düşünülemez.

Michael Etherton, *The Development of African Drama* (Londra: Hutchinson University Library for Africa, 1982) 26-27.



# Ek

*Bu kitap, tarihsel bir çalışmanın doğası, alanı, malzemeleri ve yöntemleri üzerine sistematik bir yapı önermektedir. Bu ilgiyi karşılamak adına ise burada böylesi bir yapı verilmiştir.*

## I. TİYATRO TARİHİ'NİN DOĞASI VE UĞRAŞ ALANI

Tiyatro tarihinin amacı, tiyatroyu ortaya çıktığı belli bir zaman ve mekânda tanımlamak, açıklamak ve birbirini izleyen değişimlerin izini sürmektir. Tiyatro tarihi, tarihin diğer dalları gibi, geçmişin bir kaydını sağlamak arayışındadır. Buna ek olarak, olayların nedenlerini ve önemlerini de ortaya çıkarabilir ve bunları önceden belirlenmiş sanatsal, entelektüel, toplumsal, ekonomik, antropolojik ya da diğer bağlamlarda yerleştirme çabasına girer ve bunları tiyatronun süregelen gelişimi ile ilişkilendirebilir.

Tiyatro tarihi birçok konuya ilgi duyabilir. Bunlardan ilki ve belki de en köklüsü, önemli bir geleneği tam olarak

anlamak için, temel insani tutkuyu anlamaktır. Tiyatro, insanlığın en önemli yaratılarından biri olduğu için tarihi de önemli bir insanlık bilimidir. Ayrıca birçok özellikli gereksinime de hizmet eder. Ortaya çıktığı şartları göstererek bugünün tiyatrosunu anlamaya yardımcı olduğu gibi, gelecek için de bir anlayış verir ve kılavuzluk eder. Pratikte, tiyatro sanatçıları için bugünün tiyatro seyircisine uyarlanabilecek ve dönüştürülebilecek olasılıkları önererek ve bu konuda bilgi vererek bir esin kaynağı oluşturabilir.

Tiyatro tarihinin uğraş alanı, insan yaşantısının herhangi bir özelliği ile sadece zamanı içinde ilişki kurduğundan alabildiğine geniştir. Daha da önemlisi tiyatro kendi başına da, diğer birçok alanla –edebiyat, görsel sanatlar, müzik ve dans– ilişki içinde olduğu için alabildiğine karmaşıktır. Böylelikle tiyatro tarihi genel başlığı altına birçok konu dahil edilebilir. Farklı kültürlerde ve toplumlarda tiyatronun yerini tanımlama girişimleri; başarılı dönemleri içinde teatral sanatları tanımlamak; büyük hareketleri ve biçimleri etkileşimleri içinde

izlemek; tek başına sanatçıları ve onların katkılarını araştırmak; sanatsal, toplumsal, entelektüel, antropolojik, ekonomik çevre ve buna benzer konuların ana hatlarını çıkarmak. Bu faaliyet alanı, kimi bildik araştırma alanlarını da ekleyecek biçimde, genişletilebilir: Oyun yazarları ve oyunlar, tiyatro mimarisi, tiyatro işletmeciliği, yönetmenler ve yönetmenlik, oyuncular ve oyunculuk, dekor tasarımcıları ve dekor tasarımları, sahne aksesuarları, mekanik ve özel efektler, kostüm tasarımcıları ve kostüm tasarımı, ışıklama, sahne makyajı, seyirci, tiyatro eleştirisi ve toplumda tiyatronun yeri.

“Yazımsal Tiyatro”ya olan yoğunlaşma, yazımsal olmayan etkinliklerin tiyatro tarihindeki önemini kararttığından tiyatro tarihi, varyete, müzikal, vodvil, burlesk ve pantomimi içine alacak biçimde genişletilebilir. Müzik araştırmaları (özellikle opera ve müzikal komedi) ve dans da (özellikle bale) tiyatro bilgimize katkı sağlar. Son zamanlarda tiyatronun sinema ve televizyon ile etkileşimi de giderek önemli hale gelmektedir.

Bunun içindir ki, tiyatronun doğası ve uğraş alanı aynı zamanda geniş anlamda ve çok özellikli bir bilgi alanı gerektirmektedir. Diğer tarihsel araştırma biçimlerinde olduğu gibi, tiyatro tarihi de üç temel aşamayı içine alır: 1) Doğru kanıtların bulunması ve bir araya getirilmesi, 2) Kanıtın eleştirisi, 3) Sonuçların ilişkilendirilmesi. Bunların her biri de temeldir ve hepsi de özel bir beceri gerektirmektedir.

## II. TİYATRO TARİHİ ALANINDA ARAŞTIRMANIN MALZEMELERİ

Bir tiyatro tarihçesinin yüz yüze geldiği ilk görev, bir sorgulama yolu formüle ettikten sonra doğru bilgiyi bulmaktır. Ne yazık ki tiyatro tarihindeki malzemenin büyük bir bölümünün, genelleştirilemeyen ve kısa erimli bir doğası vardır. Niteliğini belirleme ya da onu oluşturan süreci yeniden oluşturma çabasına girdiğimizde, ilkesel olarak kişisel ve istisnai olana bağlı olmak zorunda kalırız.

Tarihsel araştırmanın diğer türlerinde olduğu gibi, tiyatro tarihindeki malzeme de birincil kaynaklar ve ikincil kaynaklar olarak bölünebilir. Birincil kaynaklar, özgün olayın birinci elden kayıtlarıdır: Uygulama metni, oyunun oynandığı sahne, sahne ve giysi tasarımları, fotoğraflar, çizimler ya da yapımın diğer görsel kayıtları, gösterim üzerine çıkan değerlendirmeler vb. Bunlar tiyatro tarihçilerinin ne zaman olursa olsun araştırmak zorunda olduğu birincil malzemelerdir. Böylesi kaynaklara ve kayıtlara ulaşamadıkları zaman ikincil kaynaklara bağ-

lanmak zorunda kalır: Olay üzerine açıklamalar, bir uyarılama bile olsa hiçbir müdahale yapılmamış metin, sahnenin ve görsel öğelerin tanımlamaları ve ikinci elden gösteri haberleri vb.

Tiyatro tarihçilerinin gereksindiği malzemeler tiyatro tarihi kadar karmaşıktır. Bunlardan bazıları şunlardır:

### 1. *Metinler*

Oyun metni (özellikle o yapım için değiştirilmiş ya da uyarlanmış hali)  
Reji defteri  
Oyuncuların aldığı notlar

### 2. *Müzik*

Tiyatro oyunlarının müzik partiyonları (Operalar, Müzikal Komedi, Balad-Operalar, Melodramlar vb.). Oyunun metnine ya da reji defterine girmiş, belli bir yapımda kullanılan rastlantısal müzikler vb.

### 3. *Dans*

Belli bir yapım üzerine yapılmış dans yazımları (ya da korelasyonları)  
Dansla ilgili, metinde bulunan ya da ayrıca verilmiş diğer işaretler (biçimi, tanımlaması vb.)

### 4. *Tiyatroya İlişkin Yasal Belgeler*

Malzeme faturaları ve telif anlaşmaları  
Sözleşmeler (binayla, oyuncularla, tasarımcılarla ve yazarla vb. ilgili)  
Hükümet ya da yasa koyucu tarafından yayınlanan ve tiyatroyu ya da tiyatro çalışanlarını etkileyen kararlar, yasalar ya da düzenlemeler  
Onaylanan istekler

### 5. *Resmî Kayıtlar*

Devletçe tutulan kayıtlar. Eski yarışmaların didaskalik [oyun düzeni] kayıtları; Eğlence Bürosu'nun hesapları, Lord Chamberlain'in kayıtları; oyunlar ve tiyatrolar için lisanslar; ödeme kayıtları, loncalar, yerel yönetimler ve mahkemeler tarafından yapılmış yapım anlaşmaları vb.  
Tiyatro topluluklarının ya da yapımcıların hesapları ya da günceleri  
Yapım gruplarının ve devlet dairelerinin yazışmaları vb.

### 6. *Reklamlar ve Broşürler*

Afişler  
Program dergileri  
Gazete reklamları ve duyuruları

Broşürler  
Diğer basılı malzemeler

### 7. Özgün tasarımlar, Taslaklar, Planlar, Çizimler

Binalar	Giysiler
Dekor	Işıklama
Mekanizmalar	Aksesuar ve özel efektler

### 8. Diğer Grafikselsel Malzemeler

Yapımın, oyuncuların, dansçıların, dekorun, giysilerin, binalar vb.nin fotoğrafları.  
Gravürler  
Resimler  
Heykeller ve kabartmalar  
Freskler ve diğer duvar resimleri  
Binaların, mekanizmaların ve özel efektlerin teknik çizimleri ve diyagramları vb.  
Filmler

### 9. Yapılmış Malzemeler

Tiyatro binalarının mimari kalıntıları	Mekanizmalar Kayıtlar ve bantlar
Kostümler ve masklar	Reji defterleri
Dekorlar	Biletler
Işıklama elamanları	Programlar
Aksesuarlar	

### 10. Kişisel Kayıtlar

Otobiyografiler	Anıtlar
Söyleşiler	Mektuplar
Değerlendirmeler	Günlükler
Tiyatro hakkında ayrıntılara yer veren çağdaş romanlar, oyunlar vb.	

### 11. Kuramsal İncelemeler

Oyun yazarlığı	Aksesuar
Yönetmenlik	Tiyatro müziği
Oyunculuk	Tiyatro mimarisi
Dekor	Teatral dans
Işıklama	Seyirci ve seyirci psikolojisi
Kostüm	Tiyatro estetiği
Makyaj	Tiyatronun doğası

### 12. Tarihsel, Biyografik ve Eleştirel Değerlendirmeler

Tiyatro yıllıklarının derlemesi  
Belli başlı oyunların, dönemlerin ve hareketlerin değerlendirilmesi  
Tiyatro ile ilgili insanların biyografileri  
Oyun yazarlarının, oyuncuların, yönetmenlerin ve diğer tiyatro çalışanlarının eleştirel değerlendirilmesi  
Tiyatronun genel tarihçesi  
Kültürel toplumsal tarihçeler

Bu gerekli malzemelerin özeti, tüm teatral sanatlara, belli başlı dönemlere, hareketlere, ülkelere ya da kişilere dair özellikli ilişkileri göstermesi adına birçok değişik yolla daha yeniden düzenlenebilir. Yine de, verdiğimiz bu derleme, tiyatro tarihinde gerekli malzemelerin geniş yelpazesini ve kanıtları toplamada karşılaşılabilecek zorlukları göstermek için gereklidir. Buna rağmen, belli bir proje için tiyatro tarihçesinin gereksindiği malzemeler kolayca tanımlanabilirse de, bunları yerli yerine koymak basit bir konu değildir. Şu an ortalıkta bulunan birçok mükemmel tiyatro derlemesinden ancak birkaçı, belli standartlar göz önüne alındığında sistematik olarak elde edilmiş malzemelerden oluşmuştur. Sonuç olarak bunlar, ya alabildiğine geniş bir yelpaze içinde ama çok derin olmayan bir içeriğe ya da uygun ve destekleyici madde başlıkları olmaksızın, kısıtlı bir alanda mükemmel birincil malzemelere sahiptirler. Bu birçok derlemenin taşıdığı gelişmişlik yüzünden, araştırmacıların araştırmaları için gerekli olan malzemelerin yerlerini belirlemeleri –bu malzemeler korunmuş olsa bile– alabildiğine zordur. Kimi derlemelerin oylumu ve popülerliği, başvuru adına bu yapıtları sıklıkla kullanılan kaynaklar haline getirmektedir. İpuçları, dipnotlardan, bibliyografyalardan ya da aynı genel araştırma alanına ait bilimsel çalışmaların önsözlerinden bulunabilir. *Performing Arts Collections: An International Handbook* türü çalışmalara başvurularak çok zaman kazanılabilir. Ve bütün bunların yanında araştırmacılar, kendi deneyimlerinden de çıkarımlarda bulunabilirler. Bu yöntemlerin hiçbiri mutlak değildir. Bununla birlikte, kimi zaman araştırmacılar, buldukları malzemeyi kullanmaya harcadıkları kadar zamanı, bilinen derlemeleri yerine koymada da harcarlar.

Daha da ötesi, tiyatro derlemelerindeki malzemeler genellikle düzensiz sıralanmıştır. Çünkü bunların çoğu genel anlamda, bir kitap, süreli yayın ya da bir kütüphanecilik materyali biçiminde değildir. Programlar, afişler, çizimler, fotoğraflar, tasarımlar ve kupür defterleri gibi kısa erimli malzemeler, katalogcular için zorluk yaratır ve zaman aşımı sorununu getirir. Örneğin tek başına bir çizim, belli bir yazar, yönetmen, birkaç oyuncu ya da bir sahne tasarımcısı vb. ile ilgili kurabilir. Kimi zaman ise bunların tümü bir dizin içerisinde de yer alabilir. Bununla birlikte araştırmacılar, tüm kullanılabilir kanıtlar adına bir derlemenin sıralamasının kendilerine kılavuzluk edeceğini ve buna bağlı olarak aradıkları malzemeyi ortaya çıkaracak bağımsız araştırmalara başvurmaya gereksinimleceklerinin farkına varmazlar.

Zorluklar bir yana, araştırmacıların kendi özgün araştırmaları için sahip oldukları destekleyici kanıtları sorgu-

layabilmeleri bir sorumluluktur. İlgili kanıtların tümü bulunduğunda, nadiren de olsa kesin bilgiye ulaşmak olasıdır. Ama bu, araştırmacının [kendi] araştırmasının tamamlanmışına makul bir biçimde emin olana kadar, sadece inanca dayalı bir yazısı da olabilir. Eğer yeterli kanıtlar toplanmamışsa, tarihçiler de deneme kabilinden yargılarla yetinmek ya da o konuyu, daha gerçekçi bilgiye dayanan ve daha güvenli işlenmiş başka bir konuyla değiştirmek zorunda kalabilir.

### III. ELEŞTİRİ VE KANITLARIN KULLANILIŞI

Kanıtların bulunması öncelikle zorunlu olsa da, tarihçinin birincil görevi bu kanıtın zeki bir biçimde kullanılmasıdır. Bu aşamada, araştırmacının eleştirel yeteneği birçok yolla sınanmalıdır.

İlk olarak bulunan dokümanları yönlendirme konusu gelir. Tarihçiler, sahte, farklı biçimlerde değiştirilmiş, yanlış tarihlendirilmiş ya da herhangi bir biçimde yanlış olabileceği olasılığına yeterli biçimde dikkat edilmeyen kanıtların gelişigüzel kullanımından dolayı genellikle yanlış yöne sapabilir. Tarihçi kullandığı malzemenin doğruluğunu mümkün olduğunca açık bir biçimde sağlamalıdır.

Dokümanların yönlendirilmesi çoğunlukla özellikli bir bilgi ve ustalık gerektirir. Örnekte, reji defterlerinin değerlendirilmesi belli asistanları ve onların el yazılarını vb. tammayı gerektirdiği gibi sahne dekorlarını ele alan gravürlerin değerlendirilmesi de gravür tarihini ve farklı gravür biçimlerini bilmeyi gerektirir.

Bununla birlikte, bir tek araştırmacının karşılaştığı her duruma ilişkin gerekli bilgiye ya da ustalığa sahip olması olanaksızdır. Bu suretle, çalışmanın böyle bir safhasında diğer araştırmacılara başvurmalıdır. Genellikle araştırmacılar koleksiyonlardaki malzemelerin kaynağını belirlemek için tiyatro koleksiyonlarının kuratörleriyle ilişki kurarlar. Bu görevin hakkıyla yapılması, bu alanda çalışanların eğitimine bağlıdır. Ancak böylelikle bu koleksiyonlar tarihçinin işini kolaylaştıracak derecede güvenilir bir yardım sağlayabilir. Araştırmanın değerinin kullanılan dokümanın geçerliliğine bağlı olmasından dolayı, tarihçinin bu anlamda güvenilir bir yardım alması çok önemlidir.

İkinci nokta, araştırmacı, otantik malzemeler tamamen yanlış bilgiler içerse de, dokümanların içerdiği bilgilerin güvenilirliğini takdir etmek zorundadır. Bir tiyatro sahnesinin gravürüyle ilgilenirken, sanatçının sahnede görüneni mi yoksa hayalinden bir şeyi mi çizdiğini bilmelidir;

söz konusu olan bir tiyatro binası ise, yapının inşa edildiğinden bu yana değiştirilip değiştirilmediğini bilmek zorundadır.

Kanıtların güvenilirliğini test etmeyle ilgili süreçleri burada tanımlamak çok kapsamlı olabilir; ama bunlar tarihsel yöntem üzerine yapılan çalışmalarda özetlenmiştir. Yine de, bütün bunların tarihçiyi biyografik, ekonomik, toplumsal, hukuki, politik, felsefi, dinsel ve diğer malzemelerin labirentlerine –ya da onun kovalama isteği onu ne yana sürüklerse– yönelttiğine işaret etmekte yarar var. Tarihçinin söz edebileceği güven derecesi ve güvenilirliği, kullanılan kanıtın doğrulanmasında harcadığı dikkatle belirlenir.

Üçüncü nokta; tarihçiler kanıtı yorumlamak zorundadır. Otantik malzemelere ve güvenilir bilgiye sahip olduklarından emin olsalar bile, birçok durumda kanıtın ardında yatan belli kalıpları keşfetme arayışını sürdürmek zorundadırlar. Tarihçiler genellikle açığa çıkaramadıkları olayları kaydetmekle yetinirler. Oysa ki, tarihsel yazım tam anlamıyla olaylardan oluşur. Tarihçinin amacı, belli bir olayı tanımlamak değil, bu olayın kendi zamanı içindeki ve genel olarak da tiyatro tarihi içindeki etkilerini ortaya çıkartmaktır. Genellikle, bir insanın karşılaşılabileceği en zor sorular ile karşı karşıyadırlar ve olayın nasıl meydana geldiğini ve önemini bulmaya çalışırlar. Daha sonra ise, tarihçinin eğitsel ve zihinsel anlamda kişisel niteliğinin üst düzeyde önem kazandığı ve kişisel değer yargılarının da devreye girdiği kanıtın yorumlanması gelir.

Yorumlama, kanıtın uygun bir bağlam içerisinde yerleştirilmesini gerektirir. Ne yazık ki, en uygun bağlamın ne olacağına karar vermek de, bu olayın herhangi bir dönemde, döneminin herhangi bir yazınsal ya da sanatsal hareketi içinde olabileceğinden, dönemin toplumsal, politik ya da felsefi eğilimlerinden, katılımcılarının psikolojik yapılarından ve bunun gibi bir sürü olası bağlamdan ötürü, basit bir iş değildir. Kimilerinin tüm ilişkili etmenlerin göz önünde bulundurulması gerektiği yönündeki görüşlerine karşın, bu tek bir yapıta nadiren söz konusu olur ve genellikle etmenlerden biri ya da ikisi diğerlerine göre daha çok vurgulanır. Tarihçiler bir sorunun her özelliğini ele alamazlar. Eğer böyle yapmaya kalkıştırlarsa, çalışma sonsuz ve gereksiz tekrarlarla dolu bir teze dönebilir. Sorulan soruların açık bir tanımlaması hangi özelliklerin asıl hangilerinin ise yalnızca çevresel olduğunu belirlemede en güvenli kılavuzdur.

Tarihsel yazımda nesnellik ideali sıklıkla ifade edilmesine karşın, bu alabildiğine zor, hatta yakalanabilmesi olanaksız bir şeydir. Yine de, tarihçiler kendi eğilim-

lerinin farkında olmayı öğrenmek ve bunu kendi değerlendirmelerinde hesaba katmak durumundadır. Bir dereceye kadar öznellik kaçınılmaz olurken bu, önyargıyı beslemek ya da bir tezi doğrulamak adına eldeki kanıtı kasti bir biçimde örtmeyi ya da bozmayı mazur kılmamalıdır.

İyi bir tarihsel yazım, geçmişin coşkulu ve anlaşılabilir görünümünü verir. Ama en iyi tarihsel yazım bile, bir olayı gerçekleştirdiği andaki gibi yeniden yaratamaz. Bu yüzden de, hiçbir tarihsel değerlendirme tüm okurları memnun etmez ya da bir-iki kuşaktan fazla okuru elinde tutma eğiliminde değildir. Tarih için devingen süreç, bugünün eğilimlerinin ışığında geçmişin yeniden değerlendirilmesidir. İlgili alanı da, büyük ölçüde kendi durumumuza ve bakış açımıza bağlıdır ve ilgili alanları değiştikçe, geçmiş olayların değerlendirilmesi de değişir.

Bundan dolayı, tarihsel yazım, kendi temelini belirleyen olaya ilişkin kanıtı bağlı olduğu kadar, olayların yorumlanmasına da bağlıdır ve hem onu biçimleyen görüş hem de bu görüşü destekleyen kanıtın eleştirel gözle okunmasına gereksinim duyar. Kanıtın yorumlanması, her tariheye bağlı olarak bir biçimde farklılıklar gösterse de, birkaç asal örnek gösterilebilir.

Birincisi; tarihçiler birincil öncemi bir toplumsal ve kültürel kurumsallık olarak tiyatroya verebilir. Böylelikle, genel olarak ya da belli bir zamana ve mekâna bağlı olan toplumsal, politik, ekonomik, felsefi, antropolojik ve psikolojik güçlerin ifadesi ya da sonucu olarak tiyatro üzerine yoğunlaşabilir. Söylence, ritüel ya da ulusal ve ırksal özellikler de bu tür değerlendirmelerde devreye girecek öncüller olabilir.

İkincisi; tarihçiler tiyatroya bireysel sanatçıların bir ürünü olduğuna vurgu yapabilir. Bunun için de, biyografik bir yaklaşıma başvurulabilir ve belli bir zaman ve mekâna ait teatral etkinliklerde en baskın olan kişilerin yapıtlarını ya da yaşamlarını araştırırlar.

Üçüncüsü; tarihçiler teatral gösterimin olduğu süreçte önem verebilirler. Farklı teatral sanatların, farklı dönemlerde nasıl ortaya çıktığına, bir teatral yapının başlangıcından tamamlanmasına kadar geçen aşamaları izlemeye yoğunlaşarak araştırabilirler.

Dördüncüsü; tarihçiler ürünü –seyircinin tarafından izlenen tiyatrodaki gösterimi– tanımlama ve çözümleme çabasına girebilirler. Burada birincil kaygı sanatsal nesne ile ilgilidir ve bunu biçimsel, biçimsel ve estetik sorular izler.

Çok az tarihsel değerlendirme açıkça bu yaklaşımlardan birinin sınırları içinde kalır; birçoğu ise tüm bu öğeleri içerir. Her bir yaklaşımın değeri, onun ortaya çı-

kan belli soruları yanıtlamadaki kullanılabilirliği tarafından belirlendiğinden, bir yaklaşımın diğerinden daha verimli olduğunu göstermek olanaksızdır. Bu dört yaklaşımdan hiçbirini, bugün için yapılan tarihsel yazımlarda diğerlerini kuşatabilmesine karşın, diğerlerinin önüne geçecek bir biçimde tahakküm kuramaz.

Tarihsel değerlendirmeler, ayrıca sınırlı bir alanda yoğunlaşması ya da geniş bir zaman dilimini ele almaya kalkışmasına göre de sınıflandırılabilir. Her ikisi de önemlidir. Sınırlı, özel bir çalışma genel için, çalışmayı sentezlemek adına sabit bir temel oluşturmak için gereklidir. Genel çalışma ise sınırlı çalışma için bir arkaplan ve bir perspektif sağlayabilir.

Bundan sonra kanıtın kullanılmasında, tarihçiler dokümanları yönlendirmek, içeriklerini doğrulamak ve belli kalıpları araştırmayı sağlamak için tüm eleştirel niteliklerini getirmek zorundadırlar.

#### IV. TARİHSEL ARAŞTIRMANIN SONUÇLARINI İLİŞKİLENDİRMEK

Araştırmacılar, araştırmayı yalnızca kendi aydınlanmaları açısından da yürütebilirler. Sonuçlar, ancak başkaları için de bir anlam ifade edebilecek bir biçime girdiğinde daha geniş bir izleyici kitlesi için yarar sağlar. Biz, yalnızca çalışmalarındaki değerlendirmelerini yayımlayanlara tiyatro tarihçisi adını veririz. Bunun da anlamı, etkili (sözel ve görsel) bir iletişimin her tarihe için gerekli yetilerden biri olduğudur.

Profesyonel tarihinin ortaya çıkışını, okur kitlesinin tarih yazımına ilgisinin yükselişinin kaydedilmesine koşut olarak, ondokuzuncu yüzyılın sonları olarak alıyoruz. Tarih bilgisi geçmişte ve büyük ölçüde bugün de kendi alanında yetkin kişilerin bilgi alışverişidir. Tarihsel yazımın büyük ölçüde yalnızca sınırlı bir gruba hitap etmesi kaçınılmaz olsa da, tarihsel değerlendirmelerin mutlaka kabul edilmemelidir. İyi yazabilme yetisi ve etkili iletişim kurabilme, birçok başka yetiye daha sahip olması gereken tarihinin niteliği olarak kabul edilmelidir.

Bununla birlikte, en iyi iletişim kurma yetisi bile, çalışmayı genel okur için çekici hale getirecek bir biçimi oluşturamaz. Var olan en yararlı yapıtlar içinde bazıları ve kimi diğer yapıtlar, temelde referans çalışmaları olduğundan ve özel bir kullanım için tasarlandığından, bunların geniş bir kitleyi çekmesi zordur. Ama yine de, bu çalışmalardan açık, dürüst ve etkili bir biçime sahip olmalarını bekleyebiliriz.

# Kaynakça

Bu kaynakçada, kitapta dile getirilen görüşleri en iyi temsil eden en kapsamlı kitaplara yer verilmiştir. Belli eserler dışında kitaplar İngilizcedir.

## GENEL YAPITLAR

- CARLSON, MARVIN. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca, NY, 1984.
- CLARK, BARRETT H. (yay. haz.), *European Theories of the Drama*. Henry Popkin tarafından yeniden gözden geçirilmiş basım. New York, 1965.
- COLE, TOBY ve CHINYOY, HELEN K. (yay. haz.), *Actors on Acting*. Yeniden gözden geçirilmiş basım, New York, 1980.
- DUERR, EDWIN. *The Length and Depth of Acting*. New York, 1962.
- DUKORE, BERNARD F. (yay. haz.), *Dramatic Theory and Criticism; Greeks to Grotowski*. New York, 1974.
- GASSNER, JOHN ve ALLEN, RALPH. (yay. haz.) *Theatre and Drama in the Making*. 2 cilt. Boston, 1964.
- GASSNER, JOHN ve QUINN, E. (yay. haz.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*. New York, 1969.
- IZENOUR, GEORGE. *Theatre Design*. New York, 1977.
- KINDERMANN, HEINZ. *Theatergeschichte Europas*. 8 cilt. Salzburg, 1957-1972.

- LAVER, JAMES. *Drama, Its Costume and Decor*. Londra, 1951.
- LEACROFT, RICHARD ve LEACROFT, HELEN. *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*. New York, 1984.
- Mc-Graw-Hill Encyclopedia of World Drama*. 4 cilt. New York, 1972.
- NAGLER, ALOISM M. *Sources of Theatrical History*. New York, 1952.
- NICOLL, ALLARDYCE. *The Development of the Theatre*. 5. basım Londra, 1966.
- *World Drama*. Yeniden gözden geçirilmiş basım. Londra, 1976.
- WIMSATT, WILLIAM K. ve BROOKS, CLEANTH. *Literary Criticism: A Short History*. New York, 1957.

## 1. TİYATRONUN KÖKENLERİ

- BREASTED, JAMES H. *The Development of Religion and Thought in Ancient Egypt*. New York, 1912.
- BROWN, IVOR. *The First Player: The Origin of Drama*. New York, 1928.
- BUDGE, E. A. W. *Osiris and the Egyptian Resurrection*. 2 cilt. New York, 1911.
- CAMPBELL, JOSEPH. *The Masks of God; Occidental Mythology*. New York, 1964.

- *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York, 1959.  
 FRANKFORT, HENRI. *Ancient Egyptian Religion*. New York, 1948.  
 FRAZER, J. G. *The Golden Bough*. 12 cilt. Londra, 1913-1915.  
 FREUD, SIGMUND. *Totem ve Tabu*. Viyana, 1913.  
 GASTER, THEODOR. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York, 1950.  
 HAVEMEYER, LOOMIS. *The Drama of Savage Peoples*. New Haven, 1916.  
 HUIZINGA, JOHANN. *Home Ludens: A Study of the Play Element in Culture*. Boston, 1955.  
 HUNNINGHER, BEN. *The Origin of the Theatre*. New York, 1961.  
 KIRBY, E. T. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York, 1975.  
 LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. *The Savage Mind*. Chicago, 1966.  
 RIDGEWAY, WILLIAM. *The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races*. Cambridge, 1915.  
 TURNER, VICTOR. *From Ritual to Theatre*. New York, 1982.

## 2. ANTİK YUNAN'DA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI

- ARNOFF, PETER D. *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century*. B. C. Oxford, 1962.  
 BIEBER, MARGARETE. *The History of the Greek and Roman Theatre*. 2. basım Princeton, N.J., 1961.  
 BUTLER, JAMES H. *The Theatre and Drama of Greece and Rome*. San Francisco, 1972.  
 CORNFORD, FRANCIS M. *The Origin of Attic Comedy*. Londra, 1914.  
 DEARDON, C. W. *The Stage of Aristophanes*. Londra, 1976.  
 ELSE, GERALD F. *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*. Cambridge, Mass., 1965.  
 FLICKINGER, ROY C. *The Greek Theatre and Its Drama*. Genişletilmiş 4. basım. Chicago, 1936.  
 HAMILTON, EDITH. *The Greek Way*. New York, 1952.  
 HARSH, PHILIP W. *A Handbook of Classical Drama*. Stanford, Calif., 1944.  
 HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. New York, 1985.  
 KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. 2. basım. Londra, 1950.  
 LAWLER, LILLIAN B. *The Dance of the Ancient Greek Theatre*. Iowa City, 1964.  
 LEVER, KATHERINE. *The Art of Greek Comedy*. Londra, 1956.  
 MURRAY, GILBERT. *Euripides and His Age*. New York, 1913.  
 NICOLL, ALLARDYCE. *Masks, Mimes, and Miracles*. New York, 1931.  
 PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Yeniden gözden geçirilmiş 2. basım., T. B. L. Webster. Oxford, 1962.  
 — *The Dramatic Festivals of Athens*. John Gould ve D. M. Lewis tarafından yeniden gözden geçirilmiş 2. basım. Oxford, 1968.  
 — *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, 1946.  
 SIFASKIS, G. M. *Studies in the History of Hellenic Drama*. Londra, 1967.  
 TAPLIN, OLIVER. *Greek Tragedy in Action*. Berkeley, 1978.  
 — *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford, 1977.  
 VINCE, RONALD W. *Ancient and Medieval Theatre. A Historical-geographical Handbook*. Westport, Conn., 1984.

- VITRUVIUS. *Ten Books of Architecture*. Çev: Morris H. Morgan. New York, 1960.  
 WEBSTER, T. B. L. *Greek Theatre Production*. 2. basım. Londra, 1970.

## 3. ROMA TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI

- ALLEN, JAMES T. *Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence*. New York, 1927.  
 BEARE, WILLIAM. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. 3. basım. Londra, 1963.  
 BIEBER, MARGARETE. 2. bölümün içinde.  
 BUTLER, JAMES H. 2. bölümün içinde.  
 DUCKWORTH, GEORGE E. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton, N.J., 1952.  
 FRIEDLANDER, LUDWIG. *Roman Life and Manners Under the Early Empire*. 3 cilt. New York, 1910.  
 HAMILTON, EDITH. *The Roman Way*. New York, 1932.  
 HANSON, J. A. *Roman Theatre-Temples*. Princeton, N. J., 1959.  
 HARSH, PHILIP W. 2. bölümün içinde.  
 HUNTER, R. L. 2. bölümün içinde.  
 LUCAS, FRANK L. *Seneca and Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1922.  
 NICOLL, ALLARDYCE. 2. bölümün içinde.  
 PALLOTTINI, MASSIMO. *The Etruscans*. Gözden geçirilmiş, genişletilmiş basım. Bloomington, Ind., 1975.  
 SEGAL, ERICH. *Roman Laughter: The Comedy of Plautus*. Cambridge, Mass., 1968.  
 VINCE, RONALD W. 2. bölümün içinde.  
 VITRUVIUS. 2. bölümün içinde.

## 4. DOĞU VE BATI: BİN YILIN KESİŞEN AKIMLARI

- BAUMER, RACHEL V. ve BRANDON, JAMES R. *Sanskrit Drama in Performance*. Honolulu, 1981.  
 BAYNES, N. H. ve MOSS, H. (yay. haz.), *Byzantium: An Introduction to East Roman Civilization*. Oxford, 1948.  
 BHARATA. *Natyasastra*. Çev: M. Ghose. Bengal, 1950.  
 BRYAN, GEORGE B. *Ethelwold and Medieval Music-Drama at Winchester: The Easter Play, Its Author, and Its Milieu*. Bern, 1981.  
 CHAMBERS, E. K. *The Mediaeval Stage*. 2 cilt. Oxford, 1903.  
 CHUEN, J. *The Chinese Theatre*. Londra, 1949.  
 COLLINS, FLETCHER. *The Production of Medieval Church Music-Drama*. Charlotte, Va., 1971.  
 DONOVAN, R. B. *Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, 1958.  
 GARGI, BALWANT. *Theatre in India*. New York, 1962.  
 HARDISON, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Baltimore, 1965.  
 HUNNINGHER, BENJAMIN. 1. bölümün içinde.  
 KEITH, A. B. *The Sanskrit Drama: Its Origin, Development, Theory and Practice*. Oxford, 1924.

- LAPIANA, G. "The Byzantine Theatre." *Speculum*, 11 (1936), 171-211.
- LIU, WU-CHI. *Introduction to Chinese Literature*. Bloomington, Ind., 1966.
- NICOLI, ALLARDYCE. 2. bölümün içinde.
- SCHUYLER, M. *A Bibliography of the Sanskrit Drama with an Introductory Sketch of the Dramatic Literature of India*. New York, 1906, 1965.
- STICCA, SANDRO. *The Latin Passion Play: Its Origin and Development*. Albany, 1970.
- TARLEKAR, G. H. *Studies in the Natyasastra, with Special Reference to the Sanskrit Drama in Performance*. Delhi, 1975.
- VINCE, RONALD W. 2. bölümün içinde.
- WEINER, ALBERT B. *Phillippe de Mezieres' Description of the "Festum Praesentationis Beatae Mariae."* Translated from the Latin and Introduced by an Essay on the Birth of Modern Acting. New Haven, Conn., 1958.
- WINSATT, G. *Chinese Shadow Shows*. Cambridge, Mass., 1936.
- YOUNG, KARL. *The Drama of the Medieval Church*. 2 cilt. Oxford, 1933.

#### 5. ORTAÇAĞ SONLARINDA AVRUPA TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI

- BEVINGTON, DAVID. *From Mankind to Marlowe: Growth in Structure in the Popular Drama of Tudor England*. Cambridge, Mass., 1962.
- CHAMBERS, E. K. 4. bölümün içinde.
- COHEN, GUSTAVE. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*. Paris, 1926.
- *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion, joué à Mons en 1501...* Paris, 1925.
- CRAIK, THOMAS W. *The Tudor Interlude: Stage, Costume and Acting*. Leicester, 1958.
- CRAIK, THOMAS W. ve diğeri. *The Revels History of Drama in English*. 2. cilt 1500-1576. New York, 1980.
- EVANS, MARSHALL B. *The Passion Play of Lucerne*. New York, 1943.
- FRANK, GRACE. *The Medieval French Drama*. Oxford, 1954.
- *The Medieval Drama*. Oxford, 1960.
- GARDINER, HAROLD C. *Mysteries' End: An investigation of the Last Days of the Medieval Religious Stage*. New Haven, Conn., 1946.
- KOLVE, V. A. *The Play Called Corpus Christi*. Stanford, Calif., 1966.
- NAGLER, A. M. *The Medieval Religious Stage: Shapes and Phantoms*. New Haven, 1976.
- NELSON, ALAN H. *The Medieval Pageants and Plays*. Chicago, 1974.
- NICOLI, ALLARDYCE. 2. bölümün içinde.
- POTTER, ROBERT A. *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition*. Londra, 1975.
- Records of Early English Drama*. Toronto, 1978.
- SALTER, F. M. *Medieval Drama in Chester*. Toronto, 1955.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the 17th Century*. Oxford, 1967.

- SHOEMAKER, WILLIAM H. *The Multiple Stage in Spain during the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Princeton, N.J., 1935.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Medieval Theatre in the Round*. Londra, 1957.
- SUMBERG, S. *The Nuremberg Schembart Carnival*. New York, 1941.
- TYDEMAN, WILLIAM. *The Theatre of the Middle Ages*. New York, 1979.
- VINCE, RONALD W. 2. bölümün içinde.
- WICKHAM, GLYNNE. *Early English Stages, 1300-1660*. 3 cilt. New York, 1959-1979.
- *The Medieval Theatre*. Londra, 1974.
- WILLIAMS, ARNOLD. *The Drama of Medieval England. East Lansing, Mich.*, 1961.
- WOOLF, ROSEMARY. *The English Mystery Plays*. Berkeley, 1972.

#### 6. 1400-1700 ARASI İTALYAN TİYATROSU VE OYUN YAZARLIĞI

- BJURSTROM, PER. *Gaeomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm, 1961.
- BURCKHARDT, JAKOB B. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 3. basım. New York, 1950.
- CAMPBELL, LILY BESS. *Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance*. Cambridge, 1923.
- DUCHARTRE, PIERRE L. *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Musks of the Illustrious Characters of the Commedia dell' Arte*. Çev: R. T. Weaver. Londra, 1929.
- HERRICK, MARVIN. *Italian Comedy in the Renaissance*. Urbana, Ill., 1960.
- *Italian Tragedy in the Renaissance*. Urbana, Ill., 1965.
- *Tragicomedy: Its Origin and Development in Italy, France, and England*. Urbana, Ill., 1955.
- HEWITT, BARNARD (yay. haz.). *The Renaissance Stage: Documents of Serlio, Sabbattini, and Furtenbach*. Coral Gables, Fla., 1958.
- KENNARD, JOSEPH S. *The Italian Theatre*. 2 cilt. New York, 1932.
- KERNODLE, GEORGE. *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*. Chicago, 1943.
- LEA, KATHLEEN M. *Italian Popular Comedy: A Study of the Commedia dell' Arte, 1560-1620*. 2 cilt. Oxford, 1934.
- MULLIN, DANIEL C. *The Development of the Playhouse: A Survey of Architecture from the Renaissance to the Present*. Berkeley, 1970.
- NAGLER, ALOIS M. *Theatre Festivals of the Medici, 1539-1637*. New Haven, Conn., 1968.
- NICOLI, ALLARDYCE. 2. bölümün içinde.
- *Stuart Masques and the Renaissance Stage*. Londra, 1937.
- OREGLIA, G. *The Commedia dell'Arte*. New York, 1968.
- SCHWARTZ, ISIDORE A. *The Commedia dell'arte and Its Influence on French Comedy in the Seventeenth Century*. Paris, 1933.
- STRONG, ROY. *Splendor at Court*. Boston, 1973.
- SYMONDS, JOHN A. *The Renaissance in Italy*. 7 cilt. Londra, 1909-1937.
- VASARI, GIORGIO. *Vasari's Lives of the Artists*. Paris, 1927.



- VINCE, RONALD W. *Renaissance Theatre: a Historiographical Handbook*. Westport, Conn., 1984.
- VITRUVIUS. 2. bölümün içinde.
- WEINBERG, BERNARD. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. 2 cilt. Chicago, 1961.
- WHITE, JOHN. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Londra, 1957.
- WORSTHORNE, S. T. *Venetian Opera in the 17<sup>th</sup> Century*. Oxford, 1954.

## 7. ORTAÇAĞ'DAN 1642'YE İNGİLİZ TİYATROSU

- ADAMS, JOHN C. *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*. 2. basım. New York, 1961.
- BALDWIN, T. W. *The Organization and Personnel of the Shakespearean Company*. Princeton, N.J., 1927.
- BARROL, J. L. ve diğerleri. *Revels History of Drama in English*. Cilt 3: 1576-1613. New York, 1975.
- BARRY, HERBERT (yay. haz.), *The First Public Playhouse: The Theatre in Shoreditch, 1576-1598*. Montreal, 1979.
- BECKERMAN, BERNARD. *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*. New York, 1962.
- BENTLEY, GERALD E. *The Jacobean and Caroline Stage*. 5 cilt. Oxford, 1941-1956.
- *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time, 1590-1642*. Princeton, N.J., 1971.
- *The Profession of Player in Shakespeare's Time, 1590-1642*. Princeton, N.J., 1984.
- BOAS, FREDERICK S. *An Introduction to Stuart Drama*. Londra, 1946.
- CAMPBELL, LILY BESS. 6. bölümün içinde.
- CHAMBERS, E. K. *The Elizabethan Stage*. 4 cilt. Londra, 1923.
- *A Short life of Shakespeare*. Oxford, 1933.
- GALLOWAY, DAVID (yay. haz.), *Elizabethan Theatre*. Hamden, Conn., 1973.
- GILDERSLEEVE, VIRGINIA. *Government Regulation of the Elizabethan Drama*. New York, 1908.
- GURR, ANDREW. *The Shakespearean Stage, 1574-1642*. Cambridge, Eng., 1970.
- HARBAGE, ALFRED. *Shakespeare's Audience*. New York, 1958.
- HODGES, C. W. *The Globe Restored*. 2. basım. Londra, 1968.
- *Shakespeare's Second Globe*. Londra, 1973.
- HOTSON, LESLIE. *Shakespeare's Wooden O*. New York, 1960.
- JOSEPH, BERTRAM. *Elizabethan Acting*. 2. basım. Londra, 1962.
- KING, T. J. *Shakespearean Staging, 1599-1642*. Cambridge, Mass., 1971.
- LAWRENCE, W. J. *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*. 2 cilt. Stratford-on-Avon, 1912-1913.
- *Pre-Restoration Stage Studies*. Cambridge, Mass., 1927.
- LEONGARD, JANET S. "An Elizabethan Lawsuit: John Braync, His Carpenter, and the Bulding of the Red Lion Theatre," *Shakespeare Quarterly*, 34 (1983), 298-310.
- NAGLER, A. M. *Shakespeare's Stage*. New Haven, Conn., 1958.
- NICOLL, ALLADRYCE. 6. bölümün içinde.

- ORGEL, STEPHEN. *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*. Berkeley, 1975.
- ORGEL, STEPHEN ve STRONG, ROY. *The Theatre of the Stuart Court: Including the Complete Designs... Together with Their Texts and Historical Documentatton*. 2 cilt. Berkeley, Cal., 1973.
- ORRELL, JOHN. *The Quest for Shakespeare's Globe*. New York, 1983.
- *The Theatres of Inigo Jones and John Webb*. New York, 1985.
- REYNOLDS, GEORGE F. *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605-1625*. New York, 1940.
- RUTTER, CAROL C. (yay. haz.), *Documents of the Rose Playhouse*. Dover, N.H., 1985.
- "Shakespeare: an Annotated Bibliography." *Shakespeare Quarterly* (1924-günümüze). (SQ'nın eski adı *The Shakespeare Association Bulletin*'dir.) Shakespeare ile ilgili yazılar üzerine yıllık kaynakça.
- Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study and Production*. Cambridge, 1948-günümüze.
- SMITH, IRWIN. *Shakespeare's Blackfriars Playhouse: Its History and Its Design*. New York, 1964.
- SOUTHERN, RICHARD. *The Staging of Plays Before Shakespeare*. New York, 1973.
- SPRAGUE, A. C. *Shakespearean Players and Performances*. Cambridge, Mass., 1953.
- STRONG, ROY. 6. bölümün içinde.
- VINCE, RONALD W. 6. bölümün içinde.
- WELSFORD, ENID. *The Court Masque*. Cambridge, 1927.
- WICKHAM, GLYNNE. 5. bölümün içinde.

## 8. 1700 YILINA KADAR İSPANYOL TİYATROSU

- ALLEN, JOHN J. *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Principe, 1583-1744*. Gainesville, FL., 1983.
- BRENAN, GERALD. *The Literature of the Spanish People*. 2. basım. New York, 1953.
- CRAWFORD, J. P. W. *Spanish Drama before Lope de Vega*. Gözden geçirilmiş basım. Philadelphia, 1937.
- RENNERT, HUGOR A. *The Life of Lope de Vega*. Philadelphia, 1904.
- *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York, 1909.
- SHERGOLD, N. D. 5. bölümün içinde.
- VINCE, RONALD W. 6. bölümün içinde.
- WILSON, EDWARD M. ve MOIR, DUNCAN. *A Literary History of Spain: The Golden Age, Drama, 1492-1700*. N.Y., 1971.
- WILSON, MARGARET. *Spanish Drama of the Golden Age*. New York, 1969.

## 9. 1500-1700 YILLARI ARASINDA FRANSA'DA TİYATRO

- BJURSTROM, PER. 6. bölümün içinde.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, WILMA. *Histoire de la Mise-en-scène dans le Théâtre Français de 1600 à 1657*. Paris, 1933.

- JACQUOT, J. (yay. haz.), *Les Fêtes de la Renaissance*. 2 cilt. Paris, 1956-1960
- *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*. Paris, 1964.
- JEFFREY, B. *French Renaissance Comedy, 1552-1630*. Oxford, 1969.
- LANCASTER, H. C. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, 5 cilt. Baltimore, 1929-1942.
- LAWRENSEN, T. E. *The French Stage in the XVII<sup>th</sup> Century: A Study in the Advent of the Italian Order*. Yeniden gözden geçirilmiş basım. Manchester, 1984.
- LOCKERT, LACY. *Studies in French Classical Tragedy*. Nashville, 1958.
- LOUGH, JOHN. *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Londra, 1957.
- MCGOWAN, M. *L'Art du Ballet de Cour en France*. Paris, 1963.
- MAHELOT, LAURENT. *La Memoire de Mahelot, Laurent et D'autres Décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Yay. haz: H.C. Lancaster. Paris, 1920.
- MITTMAN, BARBARA G. *Spectators on the Paris Stage in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ann Arbor, 1984.
- STRONG, ROY. 6. bölümün içinde.
- TILLEY, A. A. *Molière*. Cambridge, 1936.
- TURNELL, MARTIN. *The Classical Moment: Studies in Corneille, Molière, and Racine*. New York, 1948.
- VINAVER, EUGENE. *Racine and Poetic Tragedy*. Çev: P. M. Jones. Manchester, 1955.
- VINCE, RONALD W. 6. bölümün içinde.
- WILEY, W. L. *The Early Public Theatre in France*. Cambridge, Mass., 1920.

## 10. DOĞU TİYATROSU

- The Actor's Analects*. yay. haz., çeviren, Giriş ve Notlar: Charles J. Dunn ve Bunzo Torigoe. Tokyo, 1969.
- ALLEY, R. *Peking Opera*. Pekin, 1957
- BOWERS, FAUBION. *Japanese Theatre*. New York, 1952.
- BRANDON, J. R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Mass., 1967.
- CHEN, J. 4. bölümün içinde.
- CRUMP, JAMES I. *Chinese Theatre in the Days of Kublai Khan*. Tucson, 1980.
- DOLBY, WILLIAM. *A History of Chinese Drama*. Londra, 1976.
- ERNST, EARLE. *The Kabuki Theatre*. New York, 1956.
- GARGI, BALWANT. 4. bölümün içinde.
- GUPTA, CHANDRA B. *The Indian theatre*. Benares, 1954.
- HIRONAGA, SHUZABURO. *Bunkaku, Japan's Unique Puppet Theatre*. Tokyo, 1964.
- HOWARD, ROGER. *Contemporary Chinese Theatre*. Hong Kong, 1979.
- INOURA, YOSHINOBU ve KAWATAKE, TOSHIO. *The Traditional Theater of Japan*. New York, 1981.
- IYER, K. B. *Kathakali: The Sacred Dance-Drama of Malabar*. Londra, 1955.
- KAWATAKE, SHIGETOSHI. *An Illustrated History of Japanese Theatre Arts*. Tokyo, 1956.

- KEENE, DONALD. *Bunraku: The art of the Japanese Puppet Theatre*. Tokyo, 1965.
- KOMPARU, KUNIO. *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*. New York, 1983.
- LEITER, SAMUEL L. *The Art of Kabuki: Plays in Performance*. Berkeley, 1979.
- *Kabuki Encyclopedia: An English-Language Adaptation of Kabuki Jiten*. Westport, Conn., 1979.
- LIU, WU-CHIH. 4. bölümün içinde.
- MACKERRAS, COLIN. *The Chinese Theatre in Modern Times*. Amherst, Mass., 1975.
- MATHUR, JAGDESH. *Drama in Rural India*. New York, 1964.
- MELLEMA, R. L. *Wayang Puppets: Carving, Colouring, Symbolism*. Amsterdam, 1954.
- O'NEILL, P. G. *Early Nō Drama: Its Background, Character and Development, 1300-1450*. Londra, 1958.
- *A Guide to Nō*. Tokyo, 1953.
- PE-CHIN, CHANG. *Chinese Opera and Painted Face*. New York, 1979.
- SAKANISHI, S. *Kyogen*. Boston, 1938.
- SCOTT, A. C. *The Classical Theatre of China*. New York, 1957.
- *The Kabuki Theatre of Japan*. Londra, 1955.
- *Theatre in Asia*. New York, 1973.
- TOHA, YASUJI. *Kabuki, the Popular Theatre*. New York, 1970.
- WALEY, ARTHUR. *The Nō Plays of Japan*. Londra, 1921.
- ZEAMI. *Kadensho*. Çev: Chuichi Sakurai, Shuseki Hagashi, Rokuro Sato, Bin Miyai. Kyoto, 1971.

## 11. İNGİLİZ TİYATROSU, 1642-1800

- BOOTH, MICHAEL ve diğerleri. *The Revels History of Drama in English*. 6. cilt, 1750-1880. Londra, 1975.
- BURNIM, KALMIN. *David Garrick, Director*. Pittsburgh, 1961.
- CAMPBELL, LILY B. "A History of Costuming on the English Stage between 1660 and 1823." *University of Wisconsin Studies in Language and Literature*, II (1918), 187-223.
- CIBBER, COLLEY. *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*. Londra, 1740. Pek çok kez yeniden basılmıştır.
- FISKE, ROGER. *English Theatre Music in the Eighteenth Century*. Londra, 1973.
- HIGHFILL, PHILIP II., JR., BURNIM, KALMAN ve LANGHANS, EDWARD. *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*. Carbondale, Ill., 1973-.
- HOTSON, LESLIE. *The Commonwealth and Restoration Stage*. Cambridge, Mass., 1928.
- JOSEPH, BERTRAM. *The Tragic Actor*. New York, 1959.
- KRUTCH, JOSEPH W. *Comedy and Conscience after the Restoration*. New York, 1949.
- LEACROFT, RICHARD. *The Development of the English Playhouse*. Ithaca, N.Y., 1973.
- LOFTUS, JOHN ve diğerleri. *Revels History of Drama in English*. 4. Cilt: 1660-1750. New York, 1976.
- The London Stage, 1660-1880*. 11 cilt. Carbondale, Ill., 1960-1968.

- LYNCH, JAMES J. *Box, Pit and Gallery: Stage and Society in Johnson's London*. Berkeley, 1953.
- MILHOUS, JUDITH. *Thomas Betterton and the Management of Lincoln's Inn Fields, 1695-1708*. Carbondale, Ill., 1979.
- NICOLL, ALLARDYCE. *History of English Drama, 1660-1900*. 6 cilt. Londra, 1955-1959.
- ODELL, G. C. D. *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 cilt. New York, 1920.
- PRICE, CECIL. *Theatre in the Age of Garrick*. Oxford, 1973.
- RANKIN, HUGH F. *The Theatre in Colonial America*. Chapel Hill, N.C., 1965.
- RICHARDS, K.R. (yay. haz.), *Essays on the Eighteenth Century English Stage*. Londra, 1972.
- ROSENFELD, SYBIL. *A Short History of Scene Design in Great Britain*. Oxford, 1973.
- *Strolling Players and Drama in the Provinces, 1660-1765*. Cambridge, 1939.
- SOUTHERN, RICHARD. *Changeable Scenery: Its Origin and Development in the British Theatre*. Londra, 1952.
- SUMMERS, MONTAGUE. *The Playhouse of Pepys*. Londra, 1935.
- *The Restoration Theatre*. Londra, 1934.
- THALER, ALWIN. *Shakespeare to Sheridan*. Cambridge, Mass., 1922.
- WRIGHT, RICHARDSON. *Revels in Jamaica, 1682-1838*. New York, 1937.

## 12. ONSEKİZİNCİ YÜZYILDA İTALYA VE FRANSA

- BAUR-HEINHOLD, M. *Baroque Theatre*. New York, 1967.
- BJURSTROM, PER. 6. bölümün içinde.
- BORGERHOFF, ELBERT. *The Evolution of Liberal Theory and Practice in the French Theatre, 1680-1757*. Princeton, N. J., 1936.
- BRENNER, C. D. *The Theatre Italien: Its Repertory, 1716-1793, with a Historical Introduction*. Berkeley, 1961.
- GOLDONI, CARLO. *Memoirs of Carlo Goldoni*. Çev. By John Black. New York, 1926.
- GOZZI, CARLO. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi*. Çev. J. A. Symonds. 2 cilt. Londra, 1890.
- GREEN, FREDERICK C. *Minuet: Critical Survey of French and English Literary Ideas in the 18th Century*. New York, 1935.
- JOURDAIN, ELEANOR F. *Dramatic Theory and Practice in France, 1690-1808*. New York, 1921.
- KENNARD, JOSEPH S. 6. bölümün içinde.
- LANCASTER, H. C. *French Tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early Years of the French Revolution, 1774-1792*. Baltimore, 1953.
- *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*. Baltimore, 1950.
- *Sunset: A History of Parisian drama in the Last Years of Louis XIV, 1701-1715*. Baltimore, 1945.
- LOUGH, JOHN. 9. bölümün içinde.
- MAYOR, A. H. *The Bibiena Family*. New York, 1945.
- *Giovanni Battista Piranesi*. New York, 1952.
- MELCHER, EDITH. *Stage Realism in France Between Diderot and Antoine*. Bryn Mawr, Pa., 1928.

- MITTMAN, BARBARA G. 9. bölümün içinde.
- OGDEN, DUNBAR (çeviri ve açıklama), *The Italian Baroque Stage: Documents by Giulio Trioli, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini*. Berkeley, 1978.
- SCHOLZ, JANOS. *Baroque and Romantic Stage Design*. New York, 1950.
- VIALI FERRERO, MERCEDES. *La Scenografia del '700 e I Fratelli Galliani*. Torino, 1963.

## 13. ONSEKİZİNCİ YÜZYILDA KUZEY VE DOĞU AVRUPA TİYATROSU

- AIKIN, JUDITH P. *German Baroque Drama*. Boston, 1982.
- AIKIN-SNEATH, BETSY. *Comedy in Germany in the First Half of the 18th Century*. Oxford, 1936.
- BAUER-HEINHOLD, M. 12. bölümün içinde.
- BEJER, AGNE. *Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm*. Çev. G. L. Frolich. Malmö, 1944.
- BRUFORD, WALTER H. *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival*. Cambridge, 1935.
- *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany*. Londra, 1957.
- CARLSON, MARVIN. *Goethe and the Weimar Theatre*. Ithaca, N. Y., 1978.
- HEITNER, R. R. *German Tragedy in the Age of Enlightenment, 1724-1768*. Berkeley, 1963.
- HILLESTROM, G. *Theatre and Ballet in Sweden*. Stockholm, 1953.
- KARLINSKY, SIMON. *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin*. Berkeley, 1985.
- LIMON, JERZY. *Gentlemen of a Company: English Players in Central Europe, 1590-1660*. Londra, 1985.
- MCCABE, WILLIAM H. *An Introduction to the Jesuit Theatre*. Yay. haz: Louis J. Oldani. St. Louis, 1983.
- MARKER, FREDERICK J. ve MARKER, LISE-LONE. *The Scandinavian Theatre: A Short History*. Oxford, 1976.
- PASCAL ROY. *The German Sturm und Drang*. Manchester, 1953.
- PRUDHOE, JOHN. *The Theatre of Goethe and Schiller*. Oxford, 1973.
- SLONIM, MARC. *Russian Theatre from the Empire to the Soviets*. Cleveland, 1961.
- THOMAS, RICHARD R. *The Classical Ideal in German Literature, 1755-1805*. Cambridge, 1939.
- WILLIAMS, SIMON. *German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Idealism, Romanticism, and Realism*. Westport, Conn., 1985.
- WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Classical Age of German Literature, 1749-1832*. Londra, 1926.

## 14. ONDOKUZUNCU YÜZYILIN BAŞLARINDA AVRUPA VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE TİYATRO

- APPLETON, WILLIAM W. *Madame Vestris and the London Stage*. New York, 1974.

ARVIN, NEIL E. *Eugène Scribe and the French Theatre, 1815-60*. Cambridge, Mass., 1924.

BOGARD, TRAVIS ve diğerleri. *Revels History of Drama in English*. 8. Cilt: American Drama. New York, 1977.

BOOTH, MICHAEL. *English Melodrama*. Londra, 1965.

BOOTH, MICHAEL ve diğerleri. 11. bölümün içinde.

CARLSON, MARVIN. *The French Stage in the nineteenth Century*. Metuchen, N.J., 1972.

— *The German Stage in the nineteenth Century*. Metuchen, N.J., 1972.

— *The Theatre of the French Revolution*. Ithaca, N.Y., 1966.

CARSON, W. G. B. *The Theatre on the Frontier*. Chicago, 1932.

— *Managers in Distress*. St. Louis, 1949.

CROSS, GILBERT. *Next Week "East Lynne": Domestic Drama in Performance, 1820-1874*. Lewisburg, Pa., 1976.

DANIELS, BARRY. *Revolution in the Theatre: French Romantic Theories of drama*. Westport, Conn., 1983.

DONOHUE, JOSEPH W. *Theatre in the Age of Kean*. Oxford, 1975.

— (yay. haz.). *The Theatre Manager in England and America: Players of a Perilous Game*. Princeton, N.J., 1971.

GRIMSTED, DAVID. *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850*. Chicago, 1968.

HEWITT, BARNARD. *Theatre USA, 1668-1957*. New York, 1959.

HODGE, FRANCIS. *Yankee Theatre*. Austin, Texas, 1964.

JOSEPH, BERTRAM. 11. bölümün içinde.

KARLINSKY, SIMON. 13. bölümün içinde.

KAUFFMANN, F. W. *German Dramatists of the Nineteenth Century*. Los Angeles, 1940.

KENNARD, JOSEPH S. 6. bölümün içinde.

KLENZE, CAMILLO VON. *From Goethe to Hauptmann*. New York, 1926.

LACEY, ALEXANDER. *Pixérécourt and the French Romantic Drama*. Toronto, 1928.

LEACROFT, RICHARD. 11. bölümün içinde.

MACREADY, WILLIAM CHARLES. *Macready's Reminiscences*. New York, 1875.

MATTHEWS, BRANDER ve HUTTON, LAURENCE. *Actors and Actresses of Great Britain and the United States from the Days of David Garrick to the Present Time*. 5 cilt. New York, 1886.

MEISEL, MARTIN. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton, 1983.

MELCHER, EDITH. 12. bölümün içinde.

MOYNET, JEAN-PIERRE. *French Theatrical Production in the Nineteenth Century*. Binghamton, N.Y., 1976.

NICOLL, ALLARDYCE. 11. bölümün içinde.

ODELL, G. C. D. *Annals of the New York Stage*. 15 cilt. New York, 1927-1949.

— *Shakespeare from Betterton to Irving*. 2 cilt. New York, 1920.

PLANCHÉ, J. R. *The Recollections and Reflections of James Robinson Planché*. 2 cilt. Londra, 1872.

POLLAK, GUSTAV. *Franz Grillparzer and the Austrian Drama*. New York, 1907.

QUINN, ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War*. 2. basım. New York, 1943.

REES, TERENCE. *Theatre Lighting in the Age of Gas*. Londra, 1978.

ROWELL, GEORGE. *The Victorian Theatre, 1792-1914*. 2. basım. Londra, 1979.

SAXON, ARTHUR H. *Enter Foot and Horse: A History of Hippodrama in England and France*. New Haven, Conn., 1968.

SENELICK, LAURENCE. *Self Actor: The Life and Art of Mikhail Shechepkin*. Westport, Conn., 1984.

SHATTUCK, CHARLES H. *Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth*. Washington, 1976.

SLONIM, MARC. 13. bölümün içinde.

SOUTHERN, RICHARD. 11. bölümün içinde.

SPEAIGHT, ROBERT. *Shakespeare on the Stage: An Illustrated History of Shakespearean Performance*. Londra, 1972.

VARDAC, A. N. *Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. Cambridge, Mass., 1949.

WALZEL, OSKAR F. *German Romanticism*. New York, 1932.

WATSON, ERNEST B. *Sheridan to Robertson: A Study of the 19th Century London Stage*. Cambridge, 1926.

WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism*. 2. cilt. New Haven, Conn., 1955.

WILLIAMS, SIMON. 13. bölümün içinde.

WILLOUGHBY, LEONARD A. *The Romantic Movement in Germany*. New York, 1930.

WILSON, GARFF B. *A History of American Acting*. Bloomington, Ind., 1966.

WITKE, CARL F. *Tambo and Bones. A History of the American Minstrel Stage*. Durham, N.C., 1930.

YOUNG, WILLIAM C. *Documents of American Theatre History: Famous American Playhouses*. 2 cilt. Chicago, 1973.

— *Documents of American Theatre History: Famous Actors and Actresses on the American Stage*. 2 cilt. New York, 1975.

## 15. ONDOKUZUNCU YÜZYILIN SONUNDA AVRUPA VE ABD'DE TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI

BANCROFT, MARIE EFFIE. *The Bancrofts*. New York, 1909.

BELASCO, DAVID. *Theatre Through Its Stage Door*. New York, 1919.

BERNHIEIM, A. L. *The Business of the Theatre*. New York, 1932.

BOGARD, TRAVIS ve diğerleri. 14. bölümün içinde.

BOOTH, MICHAEL. 14. bölümün içinde.

BOOTH, MICHAEL ve diğerleri. 11. bölümün içinde.

CARLSON, MARVIN. 14. bölümün içinde.

CROSS, GILBERT. 14. bölümün içinde.

FELHEIM, MARVIN. *The Theatre of Augustin Daly: an Account of the Late Nineteenth Century Stage*. Cambridge, Mass., 1956.

FITZGERALD, PERCY. *The World Behind the Scenes*. Londra, 1881.

GLASSTONE, VICTOR. *Victorian and Edwardian Theatres*. Cambridge, Mass., 1975.

HENDERSON, MARY C. *The City and the Theatre: New York Playhouses from Bowling Green to Times Square*. Clifton, N.J., 1973.

HEWITT, BARNARD. 14. bölümün içinde.

HOPKINS, ALBERT A. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions*. New York, 1897.

HUNT, HUGH ve diğerleri. *The Revels History of Drama in English*. Cilt 7: 1880 to the Present Day. New York, 1979.

JOSEPH. BERTRAM. 11. bölümün içinde.  
 KAUFFMANN. F. W. 14. bölümün içinde.  
 KENNARD. JOSEPH S. 6. bölümün içinde.  
 KELNZE. CAMILLO VON. 14. bölümün içinde.  
 LEACROFT. RICHARD. 11. bölümün içinde.  
 MAMMEN. EDWARD W. *The Old Stock Company School of Acting*. Boston, 1945.  
 MATTHEWS. BRANDER. *French Dramatists of the Nineteenth Century*: 5. basım. New York, 1914.  
 — *The Theatres of Paris*. New York, 1880.  
 — ve Hutton, Laurence. 14. bölümün içinde.  
 MEISEL. MARTIN. 14. bölümün içinde.  
 MELCHER. EDITH. 12. bölümün içinde.  
 MOYNET. JEAN-PIERRE. 14. bölümün içinde.  
 NICOLL. ALLARDYCE. 11. bölümün içinde.  
 ODELL. G. C. D. 11. ve 14. bölümün içinde.  
 PLANCHÉ. J. R. 14. bölümün içinde.  
 QUINN. ARTHUR H. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*. 2. basım. New York, 1949.  
 ROWELL. GEORGE. 14. bölümün içinde.  
 SACHS. EDWIN O. ve WOODROW. E. A. E. *Modern Opera Houses and Theatres*. 3 cilt. Londra, 1897-1898.  
 SHATTUCK. CHARLES H. 14. bölümün içinde.  
 SLONIM. MARC. 13. bölümün içinde.  
 SOUTHERN. RICHARD. 11. bölümün içinde.  
 SPEAIGHT. ROBERT. 14. bölümün içinde.  
 VARDAC. A. N. 14. bölümün içinde.  
 WATSON. ERNEST B. 14. bölümün içinde.  
 WEINBERG. BERNARD. *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. Chicago, 1937.  
 WELLEK. RENÉ. *A History of Modern Literary Criticism*. Cilt. 3-4. New Haven, Conn., 1965.  
 WILLIAMS. SIMON. 13. bölümün içinde.  
 WILSON. GARFF. 14. bölümün içinde.  
 YOUNG. WILLIAM C. 14. bölümün içinde.

## 16. MODERN TİYATRONUN BAŞLANGICI, 1875-1915

ANTOINE. ANDRÉ. *Memories of the Théâtre Libre*. Çev: Marvin Carlson. Coral Gables, Fla., 1964.  
 APPIA. ADOLPHE. *The Work of living Art and Man Is the Measure of All Things*. Coral Gables, Fla., 1960.  
 BABLET. DENIS. *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 à 1914*. Paris, 1965.  
 — *Edward Gordon Craig*. New York, 1967.  
 BENTLEY. ERIC. *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. New York, 1946.  
 BIGSBY. C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. 1. Cilt 1900-1940. New York, 1983.  
 BLOCK. HASKELL. *Mallarmé and the Symbolist drama*. Detroit, 1963.  
 BOGARD. TRAVIS ve diğerleri. 14. bölümün içinde.  
 BOURGEOIS. MAURICE. *J. M. Synge and the Irish Theatre*. New York, 1965.  
 BRAUN. EDWARD. *Meyerhold on Theatre*. New York, 1969.

BROCKETT. OSCAR G. ve FINDLAY. ROBERT R. *Century of Innovation: A History of European and American Theatre and Drama since 1870*. Englewood Cliffs, N.H., 1973.  
 BRUSTEIN. ROBERT. *The Theatre of Revolt*. New York, 1964.  
 BYRNE. DAWSON. *The Story of Ireland's National Theatre: The Abbey*. Dublin, 1929.  
 CARTER. LAWSON A. *Zola and the Theatre*. New Haven, Conn., 1963.  
 COLE. TOBY (yay. haz.), *Playwrights on Playwriting: The Meaning and Making of Modern Dance from Ibsen to Ionesco*. New York, 1961.  
 COLE. TOBY ve CHINOY. HELEN K. (yay. haz.), *Directors on Directing*. Indianapolis, 1963.  
 CORNELL. KENNETH. *The Symbolist Movement*. New Haven, Conn., 1951.  
 CRAIG. EDWARD GORDON. *On the Art of the Theatre*. 2. basım. Boston, 1924.  
 FUCHS. GEORG. *Revolution in the Theatre*. Çev: C. C. Kuhn. Ithaca, N.Y., 1959.  
 FUERST. WALTER R. ve HUME. SAMUEL J. *Twentieth Century Stage Decoration*. 2 cilt. Londra, 1928.  
 GARTEN. H. F. *Modern German Drama*. New York, 1959.  
 GLASSTONE. VICTOR. 15. bölümün içinde.  
 GOLDBERG. ROSALIE. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York, 1979.  
 GORCHAKOV. NIKOLAIA. *The Theatre in Soviet Russia*. Çev: Edgar Lenman. New York, 1957.  
 GORELIK. MORDECAI. *New Theatres for Old*. New York, 1940.  
 GRUBE. MAX. *The Story of the Meiningen*. Çev: Ann Marie Koller. Coral Gables, Fla., 1963.  
 HUNT. HUGH ve diğerleri. 15. bölümün içinde.  
 INNES. CHRISTOPHER. *Edward Gordon Craig*. New York, 1983.  
 JASPER. GERTRUDE. *Adventure in the Theatre: Lugné-Poë and the Théâtre de l'Oeuvre to 1899*. New Brunswick, N.J., 1947.  
 KOCHNO. BORIS. *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York, 1970.  
 KOHT. HALVDAN. *The Life of Ibsen*. 2 cilt. New York, 1931.  
 KOLLER. ANN MARIE. *The Theater Duke: Georg II of Saxe-Meiningen and the German Stage*. Stanford, 1984.  
 LAMM. MARTIN. *August Strindberg*. New York, 1971.  
 LEHMANN. ANDREW G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*. Oxford, 1950.  
 LUMLEY. FREDERICK. *Trends in Twentieth Century Drama: A Survey Since Ibsen and Shaw*. 2. basım. Londra, 1960.  
 MACCARTHY. DESMOND. *The Court Theatre, 1904-07*. Londra, 1907.  
 MARKER. LISE-LONE. *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*. Princeton, N.J., 1975.  
 MATLAW. MYRON. *Modern World Drama: An Encyclopedia*. New York, 1972.  
 MAXWELL. C. E. W. *A Critical History of Modern Irish Drama, 1891-1980*. New York, 1985.  
 PATTERSON. MICHAEL. *The Revolution in German Theatre, 1900-1933*. Boston, 1981.  
 RISCHBEITER. HENNING. *Art and the Stage in the Twentieth Century*. Greenwich, Conn., 1968.  
 ROOSE-EVANS. JAMES. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. Gözden geçirilmiş yeni basım. Londra, 1984.  
 SANDERSON. MICHAEL. *From Irving to Olivier: A Social History of the Acting Profession, 1880-1983*. New York, 1985.

- SEGEL, HAROLD B. *Twentieth-Century Russian Drama*. New York, 1979.
- SHATTUCK, ROGER. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918*. New York, 1961.
- SLONIM, MARC. 13. bölümün içinde.
- SPEAIGHT, ROBERT. *William Poel and the Elizabethan Revival*. Londra, 1954.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN. *An Actor Prepares*. Çev: Elizabeth R. Hapgood. New York, 1936.
- *Building a Character*. Çev: E. R. Hapgood. New York, 1949.
- *Creating a Role*. Çev: E. R. Hapgood. New York, 1961.
- *My Life in Art*. Çev: J. J. Robbins. Boston, 1924.
- STEIN, JACK M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Detroit, 1960.
- STYAN, J. L. *Modern Drama in Theory and Practice*. 3 cilt. New York, 1981.
- TAIROV, ALEXANDER. *Notes of a Director*. Çev: William Kuhlke. Coral Gables, Fla., 1969.
- TREWIN, J. C. ve KEMP, T. C. *The Shakespeare Festival: A History of the Shakespeare Memorial Theatre*. Londra, 1953.
- VALENCY, MAURICE. *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama*. New York, 1963.
- VOLBCH, WALTHER. *Adolphe Appia, Prophet of the Modern Theatre*. Middletown, Conn., 1968.
- WAGNER, RICHARD. *Opera and Drama*. Çev: Edwin Evans. Londra, 1913.
- WAXMAN, S. M. *Antoine and the Théâtre Libre*. Cambridge, Mass., 1926.
- WELLEK, RENÉ. *A History of Modern Criticism, 1751-1950*. 3. ve 4. cilt New York, 1965.
- WILLIAMS, RAYMOND. *Drama from Ibsen to Eliot*. Londra, 1952.

## 17. İKİ SAVAŞ ARASINDA AVRUPA VE ABD'DE TİYATRO

- ARTAUD, ANTONIN. *The Theatre and Its Double*. Çev: Mary C. Richards. New York, 1958.
- BENTLEY, ERIC. 16. bölümün içinde.
- BIGSBY, C. W. E. 16. bölümün içinde.
- BISHOP, G. W. *Barry Jackson and the London Theatre*. Londra, 1933.
- BOGARD, TRAVIS ve diğerleri. 15. bölümün içinde.
- BRAUN, EDWARD. 16. bölümün içinde.
- BRECHT, BERTOLT. *Brecht on Theatre*. Çev: John Willett. New York, 1964.
- BRETON, ANDRÉ. *What Is Surrealism?* Londra, 1936.
- BROCKETT, OSCAR G. ve FINDLAY, ROBERT R. 16. bölümün içinde.
- BRUSTEIN, ROBERT. 16. bölümün içinde.
- CLURMAN, HAROLD. *The Fervent Years: The Story of the Group Theatre in the Thirties*. New York, 1957.
- COLE, TOBY. 16. bölümün içinde.
- DAVIS, HALLIE FLANAGAN. *Arena*. New York, 1940.
- DONOGHUE, DENIS. *The Third Voice: Modern British and American Verse Drama*. Princeton, N. J., 1959.
- DOWNER, ALAN S. *Fifty Years of American Drama, 1900-1950*. Chicago, 1951.

- GARTEN, H. F. 16. bölümün içinde.
- GIELGUD, JOHN. *Early Stages*. New York, 1939.
- GOLDBERG, ROSALEE. 16. bölümün içinde.
- GORCHAKOV, NIKOLAI. 16. bölümün içinde.
- *The Vakhtangov School of Stage Art*. Moskova, n.d.
- GORELIK, MODRECAI. 16. bölümün içinde.
- GREENE, NAOMI. *Antonin Artaud: Poet Without Words*. New York, 1970.
- GROPIUS, WALTER (yay. haz.), *The Theatre of the Bauhaus*. Middletown, Conn., 1961.
- GUTHRIE, TYRONE. *A Life in the Theatre*. Londra, 1960.
- HAYMAN, RONALD. *Brecht: A Biography*. New York, 1983.
- HOOVER, MARJORIE L. *Meyerhold: The Art of Conscious Theatre*. Amherst, Mass., 1974.
- HOUGHTON, NORRIS. *Moscow Rehearsals: An Account of Methods of Production in the Soviet Theatre*. New York, 1936.
- HUNT, HUGH ve diğerleri. 15. bölümün içinde.
- INNES, C. D. *Erwin Piscator's Political Theatre*. New York, 1972.
- ISSACS, EDITH J. R. *The Negro in the American Theatre*. New York, 1947.
- KIRBY, MICHAEL. *Futurist Performance*. New York, 1971.
- KNAPP, BETTINA. *Louis Jouvet, Man of the Theatre*. New York, 1958.
- KNOWLES, DOROTHY. *French Drama of the Interwar Years, 1918-39*. New York, 1967.
- LEY-PISCATOR, MARIA. *The Piscator Experiment*. New York, 1967.
- LUMLEY, FREDERICK. 16. bölümün içinde.
- MACCLINTOCK, LANDER. *The Age of Pirandello*. Bloomington, Ind., 1951.
- MACGOWAN, KENNETH ve JONES, ROBERT E. *Continental Stagecraft*. New York, 1922.
- MACKAY, CONSTANCE D. *The Little Theatre in the United States*. New York, 1917.
- MARSHALL, NORMAN. *The Other Theatre*. Londra, 1947.
- MATLAW, MYRON. 16. bölümün içinde.
- MAXWELL, C. E. W. 16. bölümün içinde.
- MELZER, ANNABELLE. *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance*. Ann Arbor, 1980.
- O'CONNOR, JOHN ve BROWN, LORRAINE (yay. haz.), *Free, Adult, Uncensored: The Living History of the Federal Theatre Project*. Washington, 1978.
- PATTERSON, MICHAEL. 16. bölümün içinde.
- PISCATOR, ERWIN. *The Political Theatre: A History, 1914-1929*. Çev: Hugh Rorison. New York, 1978.
- QUINN, ARTHUR H. 15. bölümün içinde.
- RICHTER, HANS. *Dada: Art and Anti-Art*. New York, 1966.
- RISCHBEITER, HENNING. 16. bölümün içinde.
- ROOSE-EVANS, JAMES. 16. bölümün içinde.
- ROWELL, GEORGE ve JACKSON, ANTHONY. *The Reportory Movement: A History of Regional Theatre in Britain*. New York, 1984.
- SAINT-DENIS, MICHEL. *The Rediscovery of Style*. New York, 1960.
- SANDERSON, MICHAEL. 16. bölümün içinde.
- SEGEL, HAROLD B. 16. bölümün içinde.
- SIMONOV, REUBEN. *Stanislavsky's Protégé, Eugene Vakhtangov*. Çev: Miriam Goldina. New York, 1969.
- SLONIM, MARC. 13. bölümün içinde.
- SOKEL, WALTER H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth Century German Literature*. Stanford, Calif., 1959.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN. 16. bölümün içinde.  
 STYAN, J. L. 16. bölümün içinde.  
 SYMONS, JAMES. *Meyerhold's Theatre of the Grotesque: The Post-Revolutionary Productions, 1920-1932*. Coral Gables, Fla., 1971.  
 TAIROV, ALEXANDER. 16. bölümün içinde.  
 TREWIN, C. C. ve KEMP, T. C. 16. bölümün içinde.  
 WELLEK, RENÉ. 16. bölümün içinde.  
 WILLETT, JOHN. *Expressionism*. New York, 1970.  
 — *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York, 1959.  
 — *The Theatre of Erwin Piscator*. New York, 1979.  
 WILLIAMS, E. HARCOURT. *Old Vic Saga*. Londra, 1949.  
 WILLIAMS, RAYMOND. 16. bölümün içinde.  
 WINGLER, HANS. *Bauhaus*. Cambridge, Mass., 1969.  
 ZORTMAN, BRUCE. *Hitler's Theatre: Ideological Drama in Nazi Germany*. El Paso, 1984.

## 18. AVRUPA VE AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ'NDE TİYATRO, 1940-1968

ADDENBROOKE, DAVID. *The Royal Shakespeare Company: The Peter Hall Years*. Londra, 1974.  
 BARRAULT, JEAN-LOUIS. *The Theatre of Jean-Louis Barrault*. Çev: J. Chiari. New York, 1961.  
 BENTLEY, ERIC. *In Search of theatre*. New York, 1953.  
 BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. II. Cilt Williams/Miller/Albee. New York, 1984.  
 BOGARD, TRAVIS ve diğerleri. 15. bölümün içinde.  
 BORDMAN, GERALD. *American Musical Comedy*. New York, 1982.  
 BOWERS, FAUBION. *Broadway, USSR: Theatre, Ballet and Entertainment in Russia Today*. New York, 1959.  
 BRADBY, DAVID. *Modern French Drama, 1940-1980*. New York, 1984.  
 BRECHT, BERTOLT. 17. bölümün içinde.  
 BRÖCKETT, OSCAR G. ve FINDLAY, ROBERT R. 16. bölümün içinde.  
 BROOK, PETER. *The Empty Space*. New York, 1968.  
 BROWNE, TERRY. *Playwrights' Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*. Londra, 1975.  
 BRUSTEIN, ROBERT. 16. bölümün içinde.  
 BURIAN, JARKA. *The Scenography of Joseph Svoboda*. Middletown, Conn., 1971.  
 COHN, RUBY. *Just Play: Beckett's Theatre*. Princeton, 1979.  
 COLE, TOBY. 16. bölümün içinde.  
 DONOGHUE, DENIS. 17. bölümün içinde.  
 ELSOM, JOHN. *Post-War British Theatre*. Boston, 1979.  
 ESSLIN, MARTIN. *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*. New York, 1970.  
 — *The Theatre of the Absurd*. Yeniden gözden geçirilmiş basım. New York, 1969.  
 FINDLATER, RICHARD (yay. haz.). *Twenty-Five Years of the English Stage Company*. Londra, 1981.  
 FOWLIE, WALLACE. *Dionysus in Paris: A Guide to Contemporary French Theatre*. New York, 1960.  
 FREEMAN, E. *The Theatre of Albert Camus*. Londra, 1973.

GARTEN, H. F. 16. bölümün içinde.  
 GASSNER, JOHN. *Theatre at the Crossroads: Plays and Playwrights of the Mid-Century American Stage*. New York, 1960.  
 GOLDBERG, ROSALEE. 16. bölümün içinde.  
 GORCHIAKOV, NIKOLAI. 16. bölümün içinde.  
 GUICHARNAUD, JACQUES. *Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett*. New Haven, Conn., 1961.  
 HAINAUX, RENÉ (yay. haz.). *Stage Design Throughout the World Since 1935*. New York, 1956.  
 — *Stage Design Throughout the World Since 1950*. New York, 1964.  
 HAYMAN, RONALD (yay. haz.). *The German Stage*. New York, 1975.  
 — 17. bölümün içinde.  
 HINCHLIFFE, ARNOLD. *British Theatre, 1950-1970*. Totowa, N.J., 1975.  
 HIRSH, FOSTER. *A Method to Their Madness: The History of the Actor's Studio*. New York, 1984.  
 HOUGHTON, NORRIS. *Return Engagement: A Postscript to "Moscow Rehearsals"*. New York, 1962.  
 HUNT, HUGH ve diğerleri. 15. bölümün içinde.  
 INNES, C. D. *Modern German Drama*. New York, 1979.  
 KIENZLE, SIEGFRIED. *Modern World Theatre: A Guide to Productions in Europe and the United States Since 1945*. Çev: A. ve F. Henderson. New York, 1970.  
 LUMLEY, FREDERICK. 16. bölümün içinde.  
 MAROWITZ, CHARLES ve TRUSSLER, SIMON. *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*. New York, 1968.  
 MATLAW, MYRON. 16. bölümün içinde.  
 NOVICK, JULIUS. *Beyond Broadway*. New York, 1968.  
 POPKIN, HENRY. *The New British Drama*. New York, 1964.  
 PRICE, JULIA. *The Off-Broadway Theatre*. New York, 1962.  
 RISCHEITER, HENNING. 16. bölümün içinde.  
 ROOSE-EVANS, JAMES. 16. bölümün içinde.  
 ROWELL, GEORGE ve JACKSON, ANTHONY. 17. bölümün içinde.  
 SANDERSON, MICHAEL. 16. bölümün içinde.  
 SEGEL, HAROLD B. 16. bölümün içinde.  
 SLONIM, MARC. 13. bölümün içinde.  
 STRASBERG, LEE. *Starsberg at the Actor's Studio*. New York, 1965.  
 STYAN, J. L. 16. bölümün içinde.  
 TAYLOR, JOHN RUSSELL. *The Angry Theatre*. Londra, 1969.  
 WEALES, GERALD. *American Drama since World War II*. New York, 1962.  
 — *Jumping Off Place: American Drama in the 1960's*. New York, 1969.  
 WELLWARTH, GEORGE E. *The Theatre of Protest and Paradox: Development in the Avant-Garde Drama*. New York, 1964.  
 WILLETT, JOHN. 17. bölümün içinde.

## 19. 1968'DEN SONRA TİYATRO VE OYUN YAZARLIĞI

ANSORGE, PETER. *Disrupting the Spectacle: Five Years of Experimental and Fringe Theatre in Britain*. Londra, 1975.  
 ARONSON, ARNOLD. *American Set Design*. New York, 1985.

- BIGSBY, C. W. E. *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. III. Cilt. Beyond Broadway, New York, 1985.
- BINER, PIERRE. *The Living Theatre*. 2. basım. New York, 1972.
- BLAU, HERBERT. *Blooded thought: Occasions of Theatre*. New York, 1982.
- BLUMENTHAL, EILEEN. *Joseph Chaikin: Exploring at the Boundaries of Theatre*. New York, 1984.
- BRADBY, DAVID. 18. bölümün içinde.
- BRECHT, STEFAN. *The Theatre of Visions: Robert Wilson*. Frankfurt am Main, 1978.
- BOGARD, TRAVIS ve diğerleri. 15. bölümün içinde.
- BORDMAN, GERALD. 18. bölümün içinde.
- BROCKETT, OSCAR G. ve FINDLAY, ROBERT R. 16. bölümün içinde.
- BROWN, TERRY. 18. bölümün içinde.
- BRUSTEIN, ROBERT. *Revoultion as Theatre: Notes on the New Radical Style*. New York, 1971.
- BULL, JOHN. *New British Political Dramatists*. New York, 1984.
- BURDICK, ELIZABETH B. ve diğerleri (yay. haz.), *Contemporary Stage Design, USA*. Middletown, Conn., 1974.
- Byrd Hoffman Foundation. *Robert Wilson: Theatre of Images*. New York, 1984.
- CALANDRA, DENIS. *New German Dramatists*. New York, 1984.
- CHAMPAGNE, LENORA. *French Theatre Experiment Since 1968*. Ann Arbor, 1984.
- COHN, RUBY. *New American Dramatists, 1960-1980*. New York, 1982.
- COOK, JUDITH. *The National Theatre*. Londra, 1976.
- CROYDEN, MARGARET. *Lunatics, Lovers and Poets: The Contemporary Experimental Theatre*. New York, 1974.
- DAVY, KATE (yay. haz.), *Richard Foreman: Plays and Manifestoes*. New York, 1978.
- FILLER, WITHOLD. *Contemporary Polish Theatre*. Warsaw, 1977.
- FINDLATER, RICHARD. 18. bölümün içinde.
- GOLDBERG, ROSALEE. 16. bölümün içinde.
- GREEN, SUSAN. *Bread and Puppet: Stories of Struggle and Faith from Central America*. Woodstock, Vt., 1985.
- GRODZICKI, AUGUST. *Polish Theatre Today*. Warsaw, 1978.
- GROTOWSKI, JERZY. *Towards a Poor Theatre*. New York, 1968.
- HAINAUX, RENÉ. *Stage Design Throughout the World*. New York, 1972.
- *Stage Design Throughout the World, 1970-1975*. New York, 1976.
- HAYMAN, RONALD. *British Theatre Since 1955: A Reassessment*. New York, 1979.
- 17. bölümün içinde.
- *Theatre and Anti-Theatre: New Movements Since Beckett*. New York, 1979.
- HILL, ERROL (yay. haz.), *The Theatre of Black Americans*. 2 cilt. Englewood Cliffs, N.J., 1980.
- HIRSCH, FOSTER. 16. bölümün içinde.
- HUNT, HUGH ve diğerleri. 15. bölümün içinde.
- INNES, C. D. 18. bölümün içinde.
- ITZIN, CATHERINE. *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*. New York, 1981.
- KERENSKY, OLEG. *The New British Drama: Fourteen Playwrights Since Osborne and Pinter*. New York, 1979.
- KIRBY, MICHAEL. *Happenings*. New York, 1966.
- KOSTELANETZ, RICHARD. *The Theatre of Mixed Means*. New York, 1968.
- KUMIEGA, JENNIFER. *The Theatre of Grotowski*. Londra, 1985.
- LESNICK, HENRY (yay. haz.), *Guerrilla Street Theatre*. New York, 1973.
- LITTLE, STUART. *Enter Joseph Papp: In Search of a New American Theatre*. New York, 1974.
- MARRANCA, BONNIE (yay. haz.), *The Theatre of Images*. New York, 1977.
- MATLAW, MYRON. 16. bölümün içinde.
- MITCHELL, LOFTEN. *Black Drama*. New York, 1967.
- MITCHELL, TONDY. *Dario Fo: People's Court Jester*. New York, 1985.
- NEFF, RENFREU. *The Living Theatre USA*. Indianapolis, 1970.
- O'CONNOR, GARRY. *French Theatre Today*. Londra, 1975.
- ORENSTEIN, GLORIA. *The Theatre of the Marvelous; Surrealism and the Contemporary Stage*. New York, 1976.
- PASOLLI, ROBERT. *A Book on the Open Theatre*. New York, 1970.
- PATTERSON, MICHAEL. *German Theatre Today*. Londra, 1976.
- *Peter Stein: Germany's Leading Theatre Director*. New York, 1981.
- ROOSE-EVANS, JAMES. 16. bölümün içinde.
- ROWELL, GEORGE ve JACKSON, ANTONY. 16. bölümün içinde.
- SCHECHNER, RICHARD. *The End of Humanism: Writings on Performance*. New York, 1982.
- *Environmental Theatre*. New York, 1973.
- SCHEVILL, JAMES. *Breakout! In Search of New Theatrical Environments*. Chicago, 1972.
- SEGEL, HAROLD B. 16. bölümün içinde.
- SHANK, THEODORE. *American Alternative Theatres*. New York, 1982.
- TAYLOR, JOHN RUSSELL. *Second Wave: British Dramatists for the Seventies*. New York, 1971.
- TRENSKY, PAUL I. *Czech Drama Since World War II*. White Plains, N. Y., 1978.
- TREWIN, J. C. *Peter Brook*. Londra, 1971.
- VALENCY, MAURICE. *The End of the World: An Introduction to Contemporary Drama*. New York, 1980.
- ZIEGLER, JOSEPH. *Regional Theatre: The Revolutionary Stage*. Minneapolis, 1973.

## 20. AFRIKA TİYATROSU

- BAME, KWABENAN. *Come to Lough: A Study of African Traditional Theatre in Ghana*. Accra, 1981.
- BANHAM, MARTIN ve WAKE, CLIVE. *African Theatre Today*. Londra, 1976.
- HILL, ERROLL ve WOODYARD, GEORGE (yay. haz.), *The Cambridge Guide to Africa and Caribbean Theatre*. Chambridge, 1994.
- BJORMAN, INGRID. *Mother Sing For Me: People's Theatre in Kenya*. Londra, 1989.
- BOSMAN, F. C. L. *The Dutch and English Theatre in South Africa, 1880 till Today, and the Afrikaans Theatre*. Pretoria, 1951.
- BREITINGER, ECKHARD (yay. haz.), *Theatre and Performance in Africa*. Beyrut, 1997.
- (der.), *Theatre for Development*. Beyrut, 1994.



- CLARK, EBUN. *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*. Londra, 1979.
- CONTEH-MORGAN, JOHN. *Theatre and Drama in Francophone Africa*. Chambridge, 1995.
- COPLAN, DAVID, B. *In Township Tongiht! South Africa's Black City Music and Theatre*. Johannesburg, 1985.
- DAVIDSON, BASIL. *Modern Africa: A Social and Political History*. 2. baskı. Londra, 1983.
- DREWAL, MARGARET THOMPSON. "The State of Research on Performance in Africa," *African Studies Review*, 34, 3 (1991), 1-64.
- *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*. Bloomington, IN, 1992.
- EHERTON, MICHAEL. *The Development of Africa Drama*. Londra, 1982.
- FINNEGAN, RUTH. *Oral Literature in Africa*. Oxford, 1970.
- FLETCHER, JILL. *The Story of South African Theatre, 1780-1930*. Cape Town, 1994.
- GIBBS, JAMES. *Wole Soyinka*. Londra, 1986.
- GOTRICK, KACKE. *Apidan Theatre and Modern Drama*. Stockholm, 1984.
- GRAY, JHON. *Theatre and Performance: A Pan-African Bibliography*. Westport, CT, 1990.
- HAUPTFELFISCH, TEMPLE ve STEADMAN, IAN (yay.haz.), *South African Theatre: Four Plays and an Introduction*. Pretoria, 1984.
- JEYIFO, BOIDUN. *The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama*. Londra, 1985.
- *The Yoruba Popular Theatre of Nigeria*. Lagos, 1984.
- KAVANAGH, ROBERT MSHENGU. "Introduction," *South African People's Plays*. Johannesburg, 1981.
- KERR, DAVID. *African Popular Theatre: From Pre-Colonial Days to the Present Day*. Londra, 1995.
- *Theatre and Cultural Struggle in South Africa*. Londra, 1985.
- *Theatre and Popular Culture in Southern Africa*. Beirut, 1997.
- KIDD, ROSS. *From People's Theatre for Revolution to Popular Theatre for Reconstruction: Diary of a Zimbabwean Workshop*. The Hague, 1984.
- LARLHAM, PETER. *Black Theatre, Dance, and Ritual in South Africa*. Ann Arbor, MI, 1985.
- MDA, ZAKES. *When People Play People: Development Communication through Theatre*. Johannesburg, 1993.
- MLAMA, PENINA MUHANDO. *Culture and Development: The Popular Theatre Approach in Africa*. İsveç, 1991.
- NDLOVU, DUMA (yay.haz.), "Introduction," *Woza Africa! An Anthology of South African Plays*. New York, 1986.
- NGUGI WA THIONG'O. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Nairobi, 1986.
- OBAFEMI, OLU. *Contemporary Nigerian Theatre. Cultural Heritage and Social Vision*. Beirut, 1997.
- OGUBAN, OYIN ANDIRELE, ABIOLA (yay.haz.), *The Theatre in Africa*. Ibadan, 1978.
- OGUNBIYI, YEMI. *Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Sourcebook*. Lagos, 1981.
- ORKIN, MARTIN. *Drama and the South African State*. Johannesburg, 1991.
- OWOMOYELA, OYEKAN (yay.haz.), *A History of Twentieth-Century African Literatures*. Lincoln, NE, 1993.
- RACSTER, OLGA. *Curtain Going Up! The Story of the Cape Theatre*. Cape Town, 1951.
- SCHIPPER, MINEKE. *Theatre and Society in Africa*. Johannesburg, 1982.
- TDR: THE DRAMA REVIEW. 32, 2 (Yaz 1988). [Günümüz Afrikaındaki ritüel gösterimler üstüne denemeler.]
- THEATRE RESEARCH INTERNATIONAL, 9, 3 (1984). [Fransız dilinde Afrika tiyatrosu üstüne denemeler.]
- TRAORE, BAKARY. *The Black African Theatre and Its Social Functions*. Çev. Dapo Adedugba. Ibadan, 1972. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*. Cil 3: Africa. New York, 1997.

E K

- ATTRIDGE, DEREK, vd. (yay.haz.), *Poststructuralism and the Question of History*. New York, 1987.
- BREISACH, ERNST. *Historiography, Ancient, Medieval and Modern*. Chicago, 1983.
- CASE, SUE ELLEN. *Feminism and Theatre*. New York, 1987.
- GEERTZ, CLIFFORD. *The Interpretations of Culture*. New York, 1973.
- GREENBLATT, STEPHEN, AND GUNN, GILES (yay.haz.), *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. New York, 1992.
- HARDING, SANDRA (yay.haz.), *Feminism and Methodology*. Bloomington, IN, 1987.
- POSTLEWAIT, THOMAS ve MCCONACHIE, BRUCE. *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, 1989.
- REINELT, JANELLE G. ve ROACH, JOSEPH R. (yay.haz.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor, NJ, 1975.
- VESER, H. ARAM (yay.haz.), *The New Historicism*. New York, 1989.
- VINCE, RONALD W. *Ancient and Medieval Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, CT, 1984.
- *Neoclassical Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, CT, 1988.
- *Renaissance Theatre, A Historiographical Handbook*. Westport, CT, 1984.

Bu bilgilerle ilgili en son değişiklikler aşağıdaki süreli yayın ve gazetelerde bulunabilir.

*American Theatre*  
*Bühnentechnische Rundschau*  
*Comparative Drama*  
*Modern Drama*  
*Modern International Drama*  
*New Theatre Quarterly*  
*The New York Times*  
*Performing Arts Journal*  
*Plays and Players*  
*TDR (The Drama Review)*  
*Theatre*

*Theatre Crafts*  
*Theatre der Zeit*  
*Theatre Design and Technology*  
*Theater Heute*  
*Theatre Journal*  
*Travail Théâtral*  
*Variety*  
*The Village Voice*

*Nineteenth Century Theatre Research*  
*Restoration and Eighteenth Century Theatre Research*  
*Revue d'Histoire du Théâtre*  
*Shakespeare Quarterly*  
*Theatre History Studies*  
*Theatre Notebook*  
*Theatre Research International*  
*Theatre Survey*

Yukarıda adı geçen yayınlar bu konuyla ilgili makaleler de yayınlamaktadır. Bunlara yandaki yayınlar da eklenebilir.

Daha birçok süreli yayım tiyatro tarihi üzerine makaleler yayınlamaktadır. Bu liste buraya sığamayacak kadar uzundur.

# Dizin

- Abba, Marta 548.  
Abbey Theatre (İrlanda) 516-517, 559, 567.  
Abe, Kobo 274.  
Absesimov, A., 376.  
Abone sistemi 496, 563.  
*Abraham* (Hrosvitla) 102.  
Absürd 507, 510, 546, 549, 576-577, 579-580, 583-585, 587, 595, 597, 602, 607, 609, 610-611, 618, 622-623.  
Absürdizm 582, 621.  
Abydos 22, 24.  
*acı çekme oyunu* 22, 87, 113, 120, 122, 135, 140, 641.  
Academy 246, 293, 480, 508, 597.  
*Acajou* (Favart) 332.  
Accesi topluluğu 164.  
Accius, Lucius 65.  
Achard, Marcel 576.  
Acharnlılar 33.  
Achurch, Janet 500.  
*Acı Kader* (Pisemski) 480.  
Ackermann, Konrad 355-357, 363.  
*Acolastus* (Gnapheus) 127.  
*Actor of All Work* 423.  
Actor's Studio (New York) 588.  
Actor's Theatre (Louisville) 641.  
Actor's Workshop (San Francisco) 592.  
*Acts of the Apostles* 113, 115.  
*Aç Sınıfın Laneti* (Shepard) 643.  
*Adak Taşyanlar* (Aiskhylos) 30.  
*Adam Adamdır* (Brecht) 538.  
Adam de la Halle 123.  
*Adamcıl* (Menander) 48, 49, 238, 239.  
Adamov, Arthur 577, 579-580, 609.  
Adams, J.C. 185-186, 190.  
*Adding Machine* (Rice) 567.  
Addison, Joseph 291, 312.  
Adelphi Theatre (Londra) 462.  
Adler, Stella 563.  
*Admirable Crichton* (Barrie) 514.  
*Adrienne Lecouvreur* (Scribe) 338, 342, 403, 445, 451, 551.  
Aerssen, Francis van 216.  
Aesopus 77.  
Afinogenov, Alexander 554.  
Africanus 65.  
African Grove (New York) 436.  
Afrika tiyatrosu 655, 658, 669, 672, 677, 681-684, 688-691.  
*Agamemnon* (Aiskhylos) 30, 66.  
*Agathon* 29.  
*Agon* 33.  
Agonothetes 49.  
*Aias* (Sophokles) 29, 30, 43-44.  
Aiskhylos 28-31, 35-39, 41-44, 46, 58, 445, 523.  
Akademiler (İtalya) 144, 152, 155, 162-163, 228.  
Akalaitis, JoAnne 641, 649.  
*Akhilleus* 138.  
*Akulan Bela* (Griboyedov) 408.  
Akimov, Nikolai 607.  
Akinolu Thomas 142.  
Aksyonov, Vasili 617.  
Akşam programları 314, 336, 412, 424, 457, 479.  
*Aktörlük Hakkında Aykırı Düşünceler* (Diderot) 338.  
Aktör-yönetici 299, 309.  
Albee, Edward 590, 595, 616.  
Alberti, Leon Battista 145.  
*Alchemist*, (Jonson) 174.  
Aldridge, Ira 437.  
Aldwych Theatre (Londra) 602.  
Alegori 125-129, 131-132, 143, 151, 158, 166, 170, 192, 194, 199, 202, 207, 221, 232, 386, 388, 507, 518-519, 678, 680.  
Alexandrinski Tiyatrosu 481, 519.  
Aleotti, Giovan Battista 47, 374.  
Alfieri, Vittorio 324, 478-479.  
Algieri, Pietro 341.  
*Alkestis* (Euripides) 31, 39.  
*All for Love* (Dryden) 288.  
Alley Theatre (Houston) 592.  
Alley, Edward 178, 180, 183.  
Almanya 102-103, 123-124, 151, 164, 286, 320, 322, 347, 349-350, 352-353, 355-358, 360-361, 363-369, 371, 373, 379-381, 384-394, 397-398, 443, 474, 482-485, 495, 497-499, 511, 513, 520, 528-529, 533-536, 538-541, 543, 573, 582-585, 587-588, 621-626, 651, 671, 683, 687.

- Alma-Tadema, Sir Laurence 463.  
*Altı Kişi Yazarın Arıyor* (Pirandello) 548.  
*Afzire* (Voltaire) 328.  
*Amadeus* (Shaffer) 601.  
 Ambigu-Comique (Paris) 395, 400, 405-406.  
*Ambrosio, or The Monk* (Lewis) 414.  
 American Academy of Dramatic Art 475.  
 American Laboratory Theatre 563.  
 American National Theatre and Academy (ANTA) 592.  
 American Place Theatre 592.  
 American Repertory Company (Cambridge, MA) 589, 631.  
 American Repertory Theatre 641, 649, 650, 651.  
 American Shakespeare Festival 593.  
 "Amerikalı" (Yankee tiptemesi) 427, 434-435.  
 Amerikan Tiyatro Birliği 560.  
 Ames, Winthrop 560.  
 Amfitiyatro 68-70, 72, 74, 76-77, 85, 118, 123, 182, 223, 229, 231, 243, 303, 340, 429.  
*Aminta* (Tasso) 141.  
 Amiral'in Oyuncuları 178, 193.  
*Anasının Kuzusu* (Fonvizin) 376.  
*Anatol* (Schnitzler) 499.  
 Anaxandrides 47.  
 Anderson, Lindsay 631.  
 Anderson, Mary 503.  
 Anderson, Maxwell 567, 593.  
 Anderson, Robert 594.  
*Andorra* (Frisch) 584.  
*Andre* (Dunlap) 427.  
 Andreini, Fiambattista 164.  
 Andreini, Francesco 164.  
 Andreini, Isabella 164.  
 Andreyev, Leonid 518.  
*Andria* (Terentius) 220, 291.  
*Androboros* (Hunter) 315.  
*Andromak* (Euripides) 31, 236.  
*Andromaque* (Racine) 236, 291.  
*Andromède* (Corneille) 232, 246-247.  
 Andronicus, Livius 63-64, 71, 77-78, 173.  
*Androphilus* (Masen) 350.  
*Angelica, Vincitrice di Alcina* 380.  
 Anglin, Margaret 526.  
*Anna Christie* (O'Neill) 565, 569.  
 Anouilh, Jean 547, 576, 578, 603.  
*Antichrist* [Decca] 104, 127.  
*Antigone* (Anouilh) 547.  
*Antigone* (Cocteau) 541.  
*Antigone* (Hasenclever) 536.  
*Antigone* (Sophokles) 31, 393.  
 Antiphanes 47.  
*Antiphonarium* (Pope Gregory) 101.  
 Antiquarianism (Bkz. Tarihsel doğruluk)  
 Antoine 496-498, 506, 515, 520-521.  
 Antoine, André 399.  
 Antoine topluluğu 497.  
*Antonius ve Kleopatra* (Shakespeare) 173, 288.  
 Antrakt eğlentileri 292, 303, 313, 314, 316, 431.  
 Anzengruber, Ludwig 482.  
 APA (Association of Producing Artists) 592.  
 Apollinaire, Guillaume 541.  
 Apollodorus 49.  
*Apology for Actors, An* (Heywood) 199.  
 Aposentos 210, 213, 215.  
 Appen, Karl von 584.  
 Appia, Adolphe 507-510, 513, 520, 530, 539, 542, 563, 582.  
 Apuleius 76.  
 Aquilius 65.  
 "ara" türler 330.  
 Araba yarışları 60-61, 63, 69, 74, 85.  
 Araia, Francesco 375.  
 Arbuzov, Aleksei 617.  
 Arch Street Theatre (Philadelphia) 472.  
 Archer, William 500.  
*Architectura, De* (Vitruvius) 144-146.  
*Architettura* (Serlio) 146-147, 220.  
*Archon* (Yunanistan) 46.  
 Arden, John 599.  
 Arena Stage (Washington) 592, 641.  
 Argand lamba 306.  
*Argonotların Savaşı* 158.  
 Arion 27.  
 Ariosto, Lodovico 140, 145, 614.  
 Aristodemus 49.  
 Aristophanes 33, 39, 45, 47, 220, 236, 454, 585, 589.  
 Aristoteles 19, 27, 32, 36, 44, 49-51, 142, 144, 156, 166, 220, 380.  
 Arlekin/Harlequin 162-164, 240, 292-293, 296, 346, 352.  
*Arlequinpoli par L'amou* (Marivaux) 329.  
 Armat, Thomas 527.  
 Armin, Robert 180.  
 Aronson, Boris 563.  
 Arrabal, Fernando 580.  
*Arrah-na-Pogue* (Boucicault) 453, 458.  
*Ars Poetika* (Horatius) 142.  
*Art of the Theatre* (Craig) 508.  
 Artaud, Antonin 280, 542, 546, 570-571, 575, 580, 590, 603, 627.  
 Arts Council (İngiltere) 602, 631, 633.  
*Arzu Tramvayı* (Williams) 588, 593, 610.  
 Asansör sahne 272, 475, 486, 528, 557.  
 Asansör sistemi 528.  
 Asansörlü kapaklar 452.  
 Ascensius, Jodius Bodius 145.  
*Ascent of F6* (Auden ve Isherwood) 558.  
 Ashbury, John 287.  
 Ashcroft, Peggy 557, 558, 598.  
*Aslan Asker Şvayk* 538.  
 Asma perde 302, 392, 411.  
 Asphaleian stage [Bkz. Asansör sistemi]  
 Astley's Amphitheatre 415.  
 Astor Place Ayaklanması 433.  
 Astydama 47.  
*Aşkın Zaferi* (Marivaux) 194.  
*At the Hawk's Well* (Yeats) 516.  
 Atelier (Paris) 544-545, 575, 581, 630.  
 Atellan (fars) 61, 67-68, 71, 79-80, 159.  
*Athenaeum, Das* 384, 530.  
 Athenaeus 58.  
 Atilius, Marcus 65.  
 Atkins, Robert 555.  
*Atilılar* (Aristophanes) 33, 517.  
*Atreé et Thyeste* (Crébillon) 328.  
 Atta 65.  
 Auden, W. H. 558.  
 Audiberti, Jacques 580.  
 Audinot [tiyatro topluluğu] 334.  
 Augier, Emile 445-446, 483, 499.  
 Auto 204, 207, 213, 216.  
 Auto sacramental 202, 207, 216.  
 Avignon Festivali (Fransa) 575-576, 629, 633, 677.  
 Avlu 166, 181, 211.  
 Avustralya 18, 19, 472.  
 Avusturya (Bkz. Almanya)  
*Awake And Sing* (Odets) 567.  
 Ayak değirmeni 538.  
 Ayaklanmalar 97, 215, 235, 253, 369, 384, 395, 408, 411, 423, 426, 433, 582, 585, 626, 628, 662-663, 669, 671, 680-681, 685-687.  
*Ayaktakımı Arasında* (Gorki) 505.  
*Aydınlanmanın Meyveleri* (Tolstoy) 480.  
 Ayı dövüşleri (Bkz. Dövüş alanları)  
 Aytmatov, Cengiz 617.  
 Azınlık grupları 629, 646.  
 Baal (Brecht) 538.  
*Baba* (Strindberg) 427, 510.  
 Bağımsız tiyatrolar 523.  
*Baharın Uyanışı* (Wedekind) 511, 519, 623.  
 Baker, Benjamin 437.  
 Baker, George Pierce 437.  
*Bakkhalar* (Euripides) 31, 649.  
 Baklanov, G., 617.  
 Bakst, Leon 518.  
 Balad-opera 292-293, 295, 322, 331, 376, 694.  
 Bale [Ballet] 68, 70, 72, 76, 157, 127, 166, 200, 232-234, 237, 244, 259, 336, 341, 347, 349-350, 379, 395, 410-411, 413, 477, 481, 518, 541-542, 550, 555, 582, 588, 592, 617, 694.  
*Balkon* (Genet) 579.  
*Ballet de cour* [Intermezzi'nin Fransa varyasyonu] 157, 221, 225.  
 Ballets Russes [Rus Balesi] 518, 520, 542, 561.  
 Ballets Suédois 542.  
 Baltimore 107, 424, 643.  
 Balustrade Tiyatrosu (Prag) 608.  
 Baneroff, Squire 454, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 465, 467, 474, 503.  
*Banyo* (Mayakovski) 553.  
 Baraka, İmamı Amiri 644, 645.  
 Barbican [Tiyatro] 631.  
*Barış* (Aristophanes) 33.  
 Barker, Harley Granville 501, 502.  
 Barker, James Nelson 433.  
 Barker, Robert 405.  
 Barlow, Boleslag 583.  
 Barnay, Ludwig 498.  
 Barok [Baroque] 141, 144, 150-151, 155, 165, 233, 321, 323, 344.  
 Baron, Michel 241-242, 338, 363, 407, 478, 483.  
 Barrault, Jean-Louis 544, 574-576, 580-581, 621, 626, 627.  
 Barrett, Lawrence 468, 472, 478, 569.  
 Barrie, James M. 514, 558, 569.  
 Barry, Elizabeth 311.  
 Barry, Philip 567.  
 Barry, Spranger 313.  
 Barrymore, John 562.  
*Basic Training of Pavlo Hummel* (Rabe) 643.  
 Bassermann, Albert 513.  
 Bateman ailesi 462.  
 Bates, Blanche 525, 633.  
 Bath (İngiltere) 295.  
 Bathyllus 68.

- Batı Oulasının Aşk Macerası* 251.  
*Batı Yakasının Hikâyesi* 596.  
 Baty, Gaston 543, 545, 574-575.  
 Bauer, Wolfgang 622.  
 Bauhaus 539-540.  
 Baylis, Lilian 554-555.  
 Bayreuth 453, 490, 512, 529, 582, 623, 627.  
 Beaubour, Pierre-Trochon de 338.  
 Beaujoyeux, Baltasar de 221.  
 Beaumarchais, Pierre-Agustin Caron 331, 341, 343, 376.  
 Beaumont, Francis 173, 175-176, 194, 287, 592, 641.  
*Beaux' Stratagem* (Farquhar) 290, 413, 555.  
 Beck, Julian 590, 638, 653.  
 Beckerman, Bernard 185-186.  
 Beckett, Samuel 577-578, 580, 589-590, 602, 609, 618, 635, 649-650.  
 Becque, Henri 496, 498.  
 Beeston, Christopher 188.  
 Beeston, William 285.  
 Beeston's Boys 188.  
*Beggar* (Sorge) 293, 536, 555.  
*Beğendiğini Gibi* (Shakespeare) 172-173, 626, 667.  
 Behan, Brendan 599.  
 Behn, Mrs. Aphra 289.  
 Behrman, S. N., 560, 565, 567, 569, 592-593.  
 Bèjart ailesi 241.  
 Belasco, David 477, 524-527.  
 Belgesel Tiyatro 583, 587.  
 Bell, Marie 574.  
 Bellamy, George Ann 313.  
*Belle Helene* (Offenbach) 447.  
 Bellerose, Pierre le Messier 228, 245.  
 Bellomo, Joseph 368.  
*Bells* 462.  
 Benavente, Jacinto 522.  
 Bene, Carmole 614-615.  
 Benedetto, André 630.  
 Bennett, Michael 637.  
 Benois, Alexandre 518.  
 Benozzi, Giovanna 339.  
 Benscrade, Isaac 233.  
 Benson, Frank 514-515, 554.  
 Benthall, Michael 597.  
 Beolco, Angelo 159-160.  
 Bérard, Christian 544.  
*Bérénice* (Racine) 236, 242.  
 Berghaus, Ruth 623.  
 Berlin Devlet Tiyatrosu 367, 537-538.  
 Berlin Tiyatrosu 367, 394.  
 Berlin Ulusal Tiyatrosu 583.  
 Berliner Ensemble 583-584, 623, 625, 650, 678.  
 Berman, Ed 631.  
 Bernard, John 425-426.  
 Bernarda Alba'nın Evi (Lorca) 549.  
 Bernhard, Thomas 622.  
 Bernhardt, Sarah 446, 450, 472, 499, 522, 544.  
 Bernstein, Aline 563.  
 Bernstein, Leonard 596.  
 Bertaut, Francois 217.  
 Besson, Benno 584.  
 Betterton, Thomas 287, 294, 298, 300, 309-312, 314, 318, 530.  
 Betti, Ugo 604.  
 Betty, William Henry West 421.  
*Beverlei* (Suarin) 330.  
 Beverley, William Roxby 125.  
*Beyaz Saçlı Kız* 259.  
*Beyfendilere özel* 415, 422.  
 Bharata 91.  
 Bharatanatyam 278.  
 Bhasa 92.  
 Bhavabhuti 92.  
 Bianco, Baccio del 215.  
 Biancolelli, domenico 240.  
 Bibbiena, B. D. 140, 220.  
 Bibiena ailesi 320, 345.  
 Bickerstaffe, Isaac 295.  
 Bidermann, Jakob 350.  
 Bieber, Margarete 57.  
*Biedermann ve Kundakçılar* (Fricsh) 584.  
 Bileşik topluluklar 472.  
 Biletler 46, 70, 193, 299, 314, 400, 447, 695.  
*Bilgiç Kadınlar* (Molière) 238.  
 Bimicilikle ilgili oyunlar 417.  
 Biomekanik 550-551, 553.  
*Bir Aktör Hazırlanıyor* (Stanislavski) 504.  
*Bir Bebek Evi* (Ibsen) 494, 500, 524.  
*Bir Karakter Yaratmak* (Stanislavski) 504.  
*Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (Shakespeare) 172-173, 191, 288, 394, 456, 503, 515-516, 530, 603, 631-632.  
 Bird, Robert Montgomery 434, 593.  
 Birinci Stüdyo (Moskova Sanat Tiyatrosu) 519, 551-552.  
 Birleşik Devletler 59, 315-316, 383, 411, 414, 419-420, 423-429, 431, 434, 436-438, 443, 453, 458, 462, 467, 503, 521, 523, 525, 533, 535, 537-538, 552, 559, 563, 567, 573, 586, 590-597, 610, 613, 617, 638, 641, 644, 648, 651, 673, 681.  
 Birleşik Sahne Sanatçıları 565.  
 Birleşik yapımlar 490.  
 Birlikler 25, 114, 212, 634, 643.  
 Birmingham Repertuar Topluluğu 555-556.  
*Birth of a Nation* 527.  
*Biyografi* (Behrman) 567.  
 Bizans İmparatorluğu 83, 87-88.  
 Bjurström, Per 229.  
 Black Arts Repertoire Theatre School 644.  
*Black Crook* 477.  
 Black Theatre Alliance [Zenci Tiyatrosu Birliği] 645.  
*Black Theatre Magazine* 644, 646.  
*Black-Eyed Susan* (Jernold) 415, 459.  
 Blackfriars 187-190.  
 Blake, Eubie 564.  
 Blanchard, E. L. 454.  
 Blau, Herbert 592.  
 Blin, Roger 580.  
 Blüztstein, Marc 564.  
*Blot on the Scutcheon* (Browning) 413.  
 Blumenthal, Oskar 498.  
 Bocage 402.  
 Boccacio 138.  
 Bocharov, Mikhail 481.  
 Bock, Jerry 596.  
 Bodenstedt, Friedrich von 491.  
 Boker, George Henry 471.  
 Boleslavski, Richard 519, 563.  
 Bolşoy Tiyatrosu (Moskova) 410.  
 Bolşoy Tiyatrosu (St. Petersburg), 410.  
 Bolt, Robert 601.  
 Bond, Robert 630-631, 634.  
 Booth, Barton 311.  
 Booth, Edwin 472.  
 Booth, Junius Brutus 432.  
 Booth's Theatre (New York) 473.  
 Boquet, Louis-René 304, 341.  
 Borchert, Wolfgang 584.  
*Boris Godunov* (Puşkin) 409.  
 Bosso, Gianfranco de 605.  
 Boston 316, 425-426, 430, 472, 475, 560, 611.  
 Boston Museum 469, 470, 472.  
 Boston Opera Company 561.  
 Bottomley, Gordon 558.  
 Boucher, Francois 304, 341.  
 Bouchet, Jean 114.  
 Boucicault, Dion 453, 457-459, 472, 499, 526.  
 Bougoin, Samuel 126.  
 Bourdet, Edouard 545.  
 Bourseiller, Antoine 581, 582.  
 "Bowery Boy" tiplemesi 437.  
 Bowery Theatre (New York) 429-430, 433, 438.  
*Boy and the Blind Man* 123.  
 Boyle, Roger 287.  
 Bölgesel tiyatro 575, 592, 597, 627, 641, 643.  
 Bracegirdle, Anne 311-312.  
 Brackenbridge, Hugh Henry 316.  
 Bragaglia, Anton Giulio 549.  
 Brahm, Otto 498, 508, 513.  
 Braithwaite, Lilian 557.  
*Brand* (Ibsen) 494.  
 Brando, Marlon 588.  
 Brandt, Karl 490, 528.  
 Brasseur, Pierre 575.  
 Brayne, John 182-183.  
 Bread and Puppet Theatre 638.  
 Brecht, Bertolt 252, 274, 280, 538-539, 570, 579, 581, 583-586, 590, 599-600, 603-604, 606-607, 623, 625-627, 631, 649, 661, 666, 675, 687.  
 Breton, André 541.  
 Breuer, Lee 650.  
 Bridges-Adams, W. 557.  
 Brioux, Eugène 498.  
*Brig* (Brown) 590.  
 Brighthouse, Harold 502.  
 Brighton (İngiltere) 315.  
 Bristol (İngiltere) 602.  
 Britanya Drama Birliği 557.  
*Broker of Bogota* (Bird) 434.  
 Brook, Peter 586, 598, 602-604, 621, 631-633.  
 Brough, William 454.  
 Brougham, John 434, 471.  
 Brown, James 436-437.  
 Brown, Kenneth 590.  
 Brown, Maurice 560.  
 Brown, William Wells 523.  
 Browne, E. Martin 597.  
 Browne, Robert 351.  
 Browning, Robert 413, 597.  
 Bruford, W. H. 379, 380.  
 Bruhl, Count Karl 391.  
 Brunelleschi, Filippo 145.  
 Brunot, André 575.  
 Bruscambrille 224.  
 Brustein, Robert 641, 645.  
*Brutus* (Payne) 311, 418, 427, 431, 468, 472, 514.  
 Brückner, Ferdinand 540.  
 Brückner, Max 492.  
 Buchwitz, Harry 583.  
 Buckingham II. Dükü, George Villiers 287.  
 Buckstone, John Baldwin 415, 455.  
 Buffequin, George 230-231.  
*Bugaku* 260-261.  
 Bulgakov, Mikhail 554, 617.  
 Bullins, Ed 645.  
*Bulular* (Aristophanes) 33, 41.  
 Bulvar tiyatroları (Paris) 334-335, 396, 399-404, 426, 541, 575.  
 Bulwer-Lytton, Edward George 415.  
 Bunn, Alfred 416.  
*Bunraku* 267, 274.  
 Bunrakuken, Uemura 267.

- Buontalenti, B. 151, 153, 157.  
 Burbage, James 178, 182-183, 188.  
 Burbage, Richard 180, 188.  
 Burckhardt, Max 499.  
 Burghart, Hermen 486.  
*Burgraves. Les* (Hugo) 399.  
 Burgtheater (Viyanâ) 361-362, 368, 389, 391-392, 484, 485-486, 491, 499, 528, 582, 614.  
*Buried Child* (Shepard) 643.  
 Burlesk 36, 56, 61, 105, 124, 292-293, 295, 353, 423-424, 434, 453-454, 470-471, 477, 525, 541, 546, 630, 694.  
 Burlesk-extravaganza 453-454, 459, 471.  
 Burletta 413.  
 Burma 275.  
 Burnacini, Giovanni 320.  
 Burnacini, Ludovico Ottavio 320, 348.  
 Burnand, F. C. 454.  
 Burne-Jones, Edward 463.  
 Burrell, John 597.  
 Burton, William E. 468-469, 472, 478.  
 Bury, John 603, 633.  
 Bush, Ernst 584.  
*Buzcu Geliyor* (O'Neill) 589, 593.  
 Büchner, Georg 389.  
*Bütün Oğullarım* (Miller) 593.  
 Bütünçül tiyatro 539-540, 575.  
*Büyük Dünya Tiyatrosu* (Calderón) 207, 511, 535.  
*Büyük Galeoto* (Echegaray) 522.  
 Büyük İskender 47, 50, 84, 236.  
*Büyük Tanrı Brown* (O'Neill) 565.  
*Büyüleyici Adanın Zevkleri* 234.  
 Byron, George Gordon, Lord 413.  
 Byron, Henry James 453.  
*Cadi Kazanı* (Miller) 593, 649.  
*Caesar and Cleopatra* (Shaw) 501.  
 Caigniez, Louis 396.  
*Calandria* (Bibbiena) 140, 220.  
 Calderón de la Barca, Pedro 207.  
 Caldwell, James 428, 646.  
 California 427, 431, 468, 524, 595, 641.  
 California Theatre (San Francisco) 468.  
*Caligula* (Camus) 577.  
*Calisto ve Melibeia* 170, 204.  
*Cambises* (Preston) 129, 170.  
 Cambridge Festival Theatre 556.  
 Camerata Akademisi (Floransa) 144.  
*Campaspe* (Lyly) 172.  
 Campbell, Bartley 476.  
 Campbell, Joseph 18, 20.  
 Campen, Jacob von 372.  
 Camus, Albert 577, 609.  
*Candide* 596.  
 Capion, Etienne 373.  
 Capon, William 416.  
 Carew, Richard 135.  
*Carmina Burana* 103.  
 Carmines, Al 592.  
 Carnovski, Morris 563.  
 Caron, Antoine 221, 331.  
 Carriere, Jean-Claude 632-633.  
*Carro* (araba sahne) 118, 203-204.  
 Cartel des Quatre 543.  
 Carter, Mrs. Leslie 525.  
*Carudatta* (Bhâsa) 92.  
 Casares, Maria 575.  
 Casona, Alejandro 549.  
*Caste* (Robertson) 453, 460.  
 Castelvetro, Lodovico 142-143, 167.  
 Castle Spectre 414.  
 Castro, Guillen de 148, 206, 226.  
*Cat on a Hot Tin Roof* (Williams) 593, 610.  
*Cathleen ni Houlihan* (Yeats) 516.  
*Cato* (Addison) 291, 312, 353, 365, 418.  
 Caudi, José 216.  
 Cazuela 210, 211, 215.  
 Cecchini, Pier Maria 164.  
 Cehennem 116-117, 119-120, 122, 154.  
 Cehennem Ağzı 120, 190.  
*Cenci* (Shelley) 413.  
 Cennet (Elizabet dönemi tiyatro yapısında) 105, 117, 119-122, 154.  
*Cenodoxus* (Bidermann) 350.  
 Center 42 (Londra) 600.  
 Centlivre, Susanna 290.  
 Cervantes, Miguel de 205, 206.  
 Cesaire, Aimé 581.  
*Cesaret Ana* (Brecht) 539, 583, 649.  
 Chaeremon 47.  
 Chaikin, Joseph 621, 639.  
 Chambers, E. K. 173, 199.  
 Chambers Street Theatre (New York) 469.  
 Champmeslé, Matmazel, 241, 242.  
 Chancerel, Léon 545.  
 Chanfrau, Frank S. 468.  
*Chang Hsieh* 96.  
*Changing Room* (Storey) 634.  
 Chapelain, Jean 227.  
 Chaperon, Philippe 448.  
 Chapman, George 174.  
 Chapman, William 428.  
 Chappuzcau, Samuel 246.  
 Charlemagne 97.  
*Charles II* (Payne) 427.  
*Charles IX* (Chénier) 395.  
 Charleston (South Carolina) 315-316, 424, 426, 428.  
 Charlot, André 559.  
 Chayefsky, Paddy 594.  
*Che!* 637.  
 Chelsea Theatre Centre (New York) 640.  
 Cheney, Sheldon 561.  
 Chenier, Marie-Joseph 395, 401.  
 Cherau, Patrice 623, 627-628.  
 Chesnaye, Nicolas de la 126, 221.  
 Chester (İngiltere) 112, 117, 122, 135-136, 295.  
 Chestnut Street Tiyatrosu (Philadelphia) 424-425, 429-430, 438.  
 Chetwood, William 310.  
 Chhau (Hint dansı) 278.  
 Chi Chünhsiang 251.  
 Chiarelli, Luigi 548.  
 Chicago 24, 428, 440, 469, 475, 526, 531, 560-561, 641, 644-646, 651.  
 Chicago Little Theatre 560.  
 Chikamatsu Hanji 266.  
 Chikamatsu Monzaemon 266, 268.  
*Child Murderess* (Wagner) 359-360.  
 Chionides 33.  
*Chips With Everyting* (Wesker) 600.  
 Choerilus 29.  
*Choregus* 34-35, 39.  
*Chorus Line* 637.  
*Christine* (Dumas père) 166, 399, 683.  
 Christmas Tale 305.  
 Christus Paschon 87.  
 Christy, E. P. 436.  
 Chronegk, Ludwig 491.  
*Chryséide et Arimand* (Mairet) 225.  
*Chu Chin Chow* [Açıl Susam Açıl] 554.  
 Churchill, Caryl 585, 630, 636.  
*Chushingura* 268, 270.  
 Cibber, Colley 290, 311, 318.  
 Cibber, Susanna 313.  
 Ciceri, Susanna 405-407.  
*Cid'in Gençlik Maceraları* (Castro) 206, 226.  
*Cimri* (Molière) 238.  
*Cinna* (Cornicille) 227.  
 Cino, Joe 591.  
 Cinohermi (Prag) 608, 621.  
 Cinthio, Giambattista Giraldi 140-141.  
 Cipriani, Giovanni Battista 304.  
 Circle (Maugham) 558.  
 Circle in the Square (New York) 589.  
 Circle Repertory Company 640.  
 Cirque Olimpique 396, 404.  
 Ciulei, Liviu 641.  
 Civic Repertory Company (New York) 563, 588.  
*Civic Theatre* (MacKaye) 560.  
 Cizvit tiyatrosu 350.  
 Claire, Ina 338, 569.  
 Clairon Matmazel 338, 339, 343.  
 Clairond, Aimé 574.  
 Claramonte, Andrés de 217.  
 Claudel, Paul 521, 575.  
*Clitophon* (Ryer) 225.  
 Clurman, Harold 563, 611.  
 Cochran, C. B. 559.  
 Cockpit (Tiyatro) 190, 197, 283, 285-286.  
*Cocktail Party* (Eliot) 597.  
 Cocteau, Jean 541-542.  
*Coelina* (Pixérécourt) 396, 414.  
*Cofradia* (İspanya) 208, 212.  
 Colclow, Thomas 114.  
 Coleridge, Samuel Taylor 386, 413.  
 Colet, John 170.  
 Coliseo (Madrid) 215.  
*Colleen Bawn* (Boucicault) 453, 472.  
 Collegium poetarum [oyuncular ve yazarlar derneği] (Roma) 77.  
 Collier, Jeremy 290.  
 Colman, George, (Genç olanı)  
 Colman, George, (Yaşlı olanı)  
 Colomb 201, 396, 414.  
 Colorado 468.  
 Colosseum (Roma) 69, 74, 76.  
*Comedia* (İspanya) 206-208, 211-212, 217-218.  
 Comédie des Champs-Élysées 543.  
*Comédie des Comédiens* (Gougenot) 228.  
 Comédie Française 240-244, 328-343, 345, 395-396, 398, 400-403, 406-408, 445, 448-450, 458, 496, 541, 545, 574-576, 581-582, 626, 630.  
 Comédie Italienne 325, 332-336, 338-340, 395.  
 comédie larmoyante 329.  
 Comédies rosses 497.  
*Comic Theatre* (Goldoni) 324.  
*Comical Tale* (Scarron) 227.  
*Commedia dell'arte* 159-160, 164, 167, 210, 212, 222-223, 231, 237, 240, 292, 324-328, 331-332, 345, 352, 371, 373, 375, 519-520, 522, 557, 604.  
*Commedia erudita* 159-160, 220.  
 Commune 614, 649.  
*Community Drama* (MacKaye) 560.

- Compagnia de Lullo-Falk 605.  
Compagnia Proclemer-Albertazzi 605.  
Compagnie des Comédiens-Routiers 545.  
Compagnie des Quatre Saisons 545.  
Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault 575.  
Comte, Auguste 444, 495, 510.  
*Condemnation of the Banquet* (Chesnaye) 127.  
Confidenti topluluğu 164.  
*Confidential Clerk* (Eliot) 597.  
Confrérie de la Passion 118, 221, 240.  
Congreve, William 289-290, 297.  
*Connection* (Gelber) 590.  
Connelly, Marc 564.  
*Conquest of Granada* (Dryden) 287.  
Cons, Emma 554.  
*Conscious Lovers* (Steele) 291.  
Conservatoire (Paris) 402, 403.  
*Constant Wife* (Maugham) 558.  
Constantine (Roma İmparatoru) 351.  
Contenoble, Ludwig 391.  
*Contractor* (Storey) 634.  
*Contrast* (Tyler) 426, 433-434.  
Cook, Raph 592.  
Cooke, George Frederick 419.  
Cooke, T. P. 421.  
Cooper, Thomas Abthorpe 425-426, 431.  
Copeau Jacques 521, 542, 543-545, 549, 561, 563, 575, 597, 632.  
Coquelin, Constant-Benoit 450, 472.  
*Coriolanus* (Brecht) 585.  
*Coriolanus* (Shakespeare) 173.  
*Corn is Green* (Williams) 558.  
Corneille, Pierre 225-227, 235-236.  
Corneille, Thomas 235.  
Cornell, Katherina 569.  
Cornwall çevreli oyun yerleri 118.  
Corpus Christi 111, 114, 117, 122, 202-203, 205, 211-212, 216.  
Corral de la Cruz 209, 213.  
Corral del Principe 209, 211, 213.  
*Corrales* 208-209, 211, 217.  
*Corsican Brothers* (Boucicault) 453, 457, 464.  
*Costume Historique, Le* (Racine) 448.  
*Costumes et Annales des Grand Théâtres de Paris* 343.  
Cothurnoi 53.  
*Country Wife* (Wycherley) 289, 599.  
Cousin, Gabriel 581.  
Covent Garden (Londra) 292, 294-295, 298-299, 302, 304, 306-307, 312-313, 411, 415-416, 418-419, 422, 424-425, 438, 455, 461, 633.  
Coward, Noel 558.  
Cowl, Jane 569.  
Crabtree, Lotta 468.  
*Cradle Will Rock* (Blitzstein) 564.  
Craig, Gordon 462, 465, 507-510, 513, 515, 518, 520, 530-531, 539, 542.  
Cratinus 33.  
Craven, Hawes 463.  
Crawford, Cheryl 563, 588.  
Crébillon, Prosper Jolyot 327-328.  
Cricot 619.  
Crinkley, Richmond 641.  
Criterion (Londra) 462.  
*Critic* (Sheridan) 295.  
Crommelynck, Fernand 546.  
*Cromwell* (Hugo) 398.  
Cross, Richard 310.  
Croyden, Margaret 653, 654.  
Cueva, Juan de la 205.  
Cumberland, Richard 296, 318.  
Curel, Francois de 498.  
Curry, Samuel S. 475.  
Curtain (Londra) 183.  
Cushman, Charlotte 433, 457.  
Custis, George Washington Parke 434.  
Cyclorama 406.  
Cysat, Renward 114.  
Çağdaş Tiyatro (Moskova) 460, 607, 616, 653-654, 664, 666.  
*Çar Fyodor Ivanoviç* (Tolstoy) 481, 504.  
Çarmıha geriliş (oyun) 103.  
*Çavuş Musgrave in Dansı* (Arden) 599.  
Çaykovski, Peter I. 481, 553.  
Çehov, Anton 505.  
Çehov, Mikhail 519, 552.  
Çekoslovakya 607-608, 618, 621.  
Çerçeve 32, 92, 121, 153-155, 185, 193, 224, 264, 272, 285, 301, 319, 350, 394-395, 452, 461-462, 515, 529, 534, 540, 557, 582, 595, 657, 660, 664, 666, 677, 680.  
Çevresel Tiyatro [Environmental theatre] 648.  
Çıplaklık 62, 630, 637.  
Çıraklar 109, 124, 174, 179, 199, 213, 223, 292.  
Çift-etkili diorama tekniği 405.  
Çin 94-97, 249-257, 259-261, 264, 274, 280-282, 341, 584.  
Çocuk tiyatrosu 624, 628, 665.  
Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği (Almanya) 624.  
Çocuk ve gençlik tiyatrosu 618, 672.  
Çömlek (Plautus) 64.  
D'Amico, Silvio 549.  
D'Annunzio, Gabriele 521.  
D'Arcy, Margaretta 599.  
D'Aulnoy, Comtesse 217.  
D'Oyly Carte, Richard 454.  
Dacqmine, Jacques 575.  
*Dada/Dadacılık* 538, 541, 648.  
*Dafne* 144.  
Daguerre, Louis-Jacques 405-406, 438, 440.  
Dalberg, H. von 363, 365-366.  
Dalcroze, Emile Jacques 508.  
Dall, Nicholas Thomas 304.  
Dallas Theatre Center 641.  
Dalrymple, Jean 588.  
Daly, Augustin 472-475, 525.  
Daly's Theatre (New York) 474.  
Damiani, Luciano 604.  
Dancourt, Florent-Carton 328.  
*Dangerous Corner* (Priestley) 558.  
Dangeville, Marie-Anne-Botot 338.  
Danimarka 196, 304, 373-374, 487, 491.  
Dans 18, 27-28, 32, 34, 36-38, 42, 55, 58, 60-61, 68, 78, 94-96, 155, 157, 166, 171, 191, 194, 204, 206, 211-212, 221, 233-235, 254, 260-261, 264, 268-271, 274-275, 277-279, 289, 308, 314-315, 319, 331, 335-336, 352, 363, 375, 396, 421, 423, 452, 468, 477, 481, 500, 519, 538-539, 541, 542, 544, 576, 596, 616, 621, 637, 658-660, 662-664, 666-673, 677-679, 682, 684, 686-687, 689, 691, 693-695.  
Dante 138, 563.  
*Danton'un Ölümü* (Büchner) 389, 534.  
Darwin, Charles 17, 495.  
*Das Goldene Vlies* (Grillparzer) 388.  
*Das Große Welttheater* (Hofmannsthal) 511.  
Dasté, Jean 545.  
Daudet, Alphonse 496.  
Davenant, Charles 287.  
Davenant, William 196-197, 285.  
Davenport, Fanny 474.  
Davis, Hallie Flanagan 563.  
Davis, R. G. 639.  
Davy, Sir Humphrey 466.  
Dawson, Bogumil 392.  
Deasily 575.  
DeBar, Ben 469.  
*Decameron* (Boccaccio) 138, 205.  
*Decorum* 143.  
Decroux Etienne 575.  
*Defence of Poesy* (Sidney) 171.  
*A Defence of Poetry, Music, and Stage Plays* (Lodge) 171.  
Deierkauf-Holsboer, Wilma 229.  
Dejmek, Kasimierz 619.  
Dekker, Thomas 132, 174, 176, 564.  
Dekor 42-45, 52, 69, 74, 76-77, 94, 112, 114, 117-119, 126, 129, 131, 143-145, 147-151, 153, 155, 157, 159, 164-165, 178, 184, 190-191, 193-197, 210, 213-215, 220, 224-225, 230-233, 235, 243-244, 246, 264, 272, 277, 302-303, 320, 322, 331, 335-365, 380, 391-392, 407, 423-424, 438, 448-449, 452, 457, 463, 465, 469, 472-473, 481, 486-487, 490, 492, 497, 502, 510, 513, 519-520, 528-531, 538, 540, 545, 551, 553, 555-556, 561, 571, 576, 582, 598, 604, 607, 620, 624, 632, 639, 687, 694-695.  
Delacorte Theatre (New York) 593, 640.  
Delaney, Shelagh 599.  
Delavigne, Casimir 398.  
*Della Pittura* (Alberti) 145.  
DeLoutherbourg, Philippe Jacques 305-306.  
Delsarte, Francois 449, 475, 487, 620.  
DeMille, Henry 524.  
Dengaku-no 261.  
*Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (Raimund) 388.  
*Der böse Geist Lumpazivagabundus* (Nestroy) 388.  
*Der Erdgeist* (Wedekind) 511.  
*Der Hofmeister* (Lenz) 359.  
*Der Sohn* (Hasenclever) 536.  
*Der Stellvertreter* (Hochhuth) 585.  
*Der sterbende Cato* (Gottsched) 353.  
*Der Traum ein Leben* (Grillparzer) 388.  
Dernekler 124.  
Descaves, Pierre 575.  
Descarcins, Matmazel 395.  
Desiosi topluluğu 164.  
Desmares, Matmazel 242, 338.

- Desvanes 210.  
Dethomas. Maxime 521.  
Detroit Arts and Crafts Theatre 560-561.  
*Deus ex machina* 45.  
Deutsches Theater 498, 513, 534, 583-584.  
Devine, George 597-598, 604, 631.  
Devlet destekli [tiyatro] 28, 63, 360, 379, 582, 626, 679.  
devlet yardımı [tiyatro] 356, 360, 395, 604, 626-628, 643.  
Devoto, John 304.  
Devrient, Eduart 393.  
Devrient, Emil 392.  
Devrient, Ludwig 392.  
Devrim Tiyatrosu (Moskova) 607.  
DeWitt, Johannes 186.  
Dışavurumculuk [Expressionism] 535-538, 569.  
Diaghilev, Sergei 518, 555.  
Diamond, Jack 436.  
Didelot, Charles 411.  
Diderot, Denis 330, 338, 345.  
*Die Chinesische Mauer* (Frisch) 584.  
*Die deutsch Schaubühne* (Gottsched) 355.  
*Die Jäger* (Iffland) 367.  
*Die Jungfrau von Orleans* (Schiller) 370, 391.  
*Die Koralle* (Kaiser) 537.  
*Die Matrosen von Cattano* (Wolf) 540.  
*Die Piccolomini* 370.  
*Die Plebejer proben den Aufstand* (Grass) 585.  
*Die Wandlung* (Toller) 537.  
*Dilenci Operası* (Gay) 293, 555.  
Dingelstedt, Franz 484, 485.  
Dionysos 23, 26-29, 32-34, 38, 42, 44-46, 49-51, 54-57, 649.  
*Dionysos in 69* 649.  
Diorama[lar] 405-406, 418, 422, 438, 440, 456.  
Diphilus 49.  
*Diplomatie* (Sardou) 460.  
Direkli araba (dekor değişimi) 150, 197, 232, 452, 490.  
*Dissertation on Stage Acting* (Lang) 350.  
*Dithyrambos* [*Dithyramb*] 27-29, 34-38, 52, 94.  
Dmitrevski, Ivan 378, 410.  
Dobuzhinski, Mstislav 518.  
Doggett, Thomas 311.  
Doğaçlama 27, 32, 36, 97, 116, 159-160, 167, 222-223, 255, 268, 275, 310, 325, 327, 352-354, 362-363, 370, 380, 411, 510, 519, 548-551, 556, 600, 628, 639, 648, 657-660, 664, 666, 672, 684, 691.  
Doğalcılık [Naturalism] 359, 480, 482, 495-496, 506, 511, 610.  
*Doğrular* (Camus) 577.  
*Doğum Günü Partisi* (Pinter) 601.  
98 Kuşağı (İspanya) 522.  
*Doktor Faustus* (Marlowe) 564.  
*Dokumacılar* (Hauptmann) 499.  
Domestik dram 366, 368, 399.  
Domestik tragedya 296, 330, 334, 357, 376, 414.  
*Don Carlos* (Schiller) 369.  
*Don Juan* (Molière) 207, 387, 519, 522, 546, 582, 650.  
Dorset Garden Theatre (Londra) 300.  
Dorst, Tankred 587-588, 623, 626-627.  
Dorval, Madam 402.  
*Dostigayev ve Diğerleri* (Gorki) 553.  
Douglass, David 315-316, 424.  
Downes, John 310.  
Döner sahne 272, 486, 504, 528, 581-582, 633.  
Döngüsel oyunlar (Ortaçağ) 111-112, 115, 119, 122, 125.  
Dönüşüm dizisi 639.  
Dönüşümler 156, 194, 224, 445, 673.  
Dördüncü duvar 497.  
Dördüncü Stüdyo (Moskova Sanat Tiyatrosu) 553.  
Dövüş alanları [Ayı dövüşleri] 182.  
Drake, Samuel 428.  
*Dram Tekniği* (Freitag) 482.  
Dramatic Authors' Society (İngiltere) 459.  
Dramatik Sanat Akademisi (Roma) 475, 549.  
Dramaturg 27, 356, 358, 380-381, 394, 538, 546, 576, 582, 622.  
*Drame* 330.  
*Dress and Habits of the People of England* (Strutt) 307.  
Drew, John 474.  
Drew, Mrs. John 469.  
Drottningholm 374.  
Drummond, Thomas 439.  
*Drunkard* (Smith) 430.  
Drury Lane (Londra) 293-295, 298-304, 308-309, 311-313, 411, 413, 415-418, 422, 424-425, 438, 440, 454-456, 461.  
Dublin 287, 311-312, 314, 317, 516, 669.  
Ducange, Victor 396, 409.  
Duchenois, Matmazel 401-402.  
*Duchess of Malfi* (Webster) 176.  
Duclos, Matmazel 242, 338.  
*Duenna* (Sheridan) 295.  
Duff, Mary Ann 431.  
Dufrense, Charles 237.  
Duke of York's Theatre (Londra) 502.  
Duke's Company 286.  
Dullin, Charles 521, 542-545, 574-575, 580-581, 620.  
Dumas, Alexandre *filis* 445-446.  
Dumas, Alexandre *père* 399.  
Dumensil, Matmazel 338-339.  
Dunlap, William 425-427.  
DuParc, Matmazel 241.  
Duse, Eleanora 499, 508, 521-522.  
*Dutchman* (Baraka) 645.  
Dux, Pierre 574.  
Dürrenmatt, Friedrich 584-585, 603, 623.  
*Düşmanlar* (Gorki) 505.  
*Dybbuk* (Anski) 551.  
*Early Morning* (Bond) 634.  
*Easiest Way* (Walter) 525.  
Eastman, George 527.  
*Eccerinus* (Mussato) 138.  
Echegaray, José 522.  
Eckermann, J. P. 381.  
Eckphantides 33.  
Edinburg 82, 315, 318, 405, 425, 598, 687.  
Edinburg Festivali 633.  
Edison, Thomas A. 466, 527.  
*H. Edward* (Marlowe) 172, 615.  
Edwardes, George 454-455.  
Efeş 51-52.  
Efros, Anatoly 617.  
Egan, Pierce 415, 437.  
Eidophusikon 305.  
*Ein Geschlecht* (Unruh) 536.  
*Einstein on the Beach* (Wilson, R.) 651.  
Ekhof, Konrad 355-356, 360-361, 363-364, 366, 368, 380.  
*Ekkyklema* [tekerlekli sahne] 45.  
Eklektizm 513, 520.  
Ekranlar (projeksiyon için) 608.  
Elder III, Lonnie 646.  
*Electra* (Hofmannsthal) 30, 328, 511, 565.  
*Electre* (Crébillon) 328.  
*Elektra* (Euripides) 31, 328.  
*Elektra'ya Yas Yarasır* (O'Neill) 565.  
Eliot, T. S. 559, 597, 603.  
*Elisabeth von England* (Brückner) 540.  
Elizabeth Sahne Birliği (İngiltere) 515.  
Elliston, Robert 416-417.  
Else, Gerald 28.  
Emerson, Charles W. 475.  
*Emilia Galotti* (Lessing) 358.  
Emmett, Dan 436.  
Empire Theatre (New York) 524.  
*Empress of Morocco* (Scutell) 287.  
Encina, Juan del 204.  
*Encyclopédie* (Diderot) 330, 339.  
*Endimion* (Lyly) 172.  
Endonezya 88, 275.  
*Engaged* (Gilbert) 454.  
Engel, Eric 584.  
English Stage Company (Londra) 598, 600, 602, 604, 631.  
Ennius, Quintus 65.  
*Entertainer* (Osborne) 599.  
*Entremèse* 206, 211, 217.  
Epicharmus 32.  
Epidaurus 51.  
Epik tiyatro [Epic theatre] 387, 538, 540, 564.  
Episkenion 52.  
*Erasmus Montanus* (Holberg) 373.  
*XIV. Erik* (Strindberg) 551-552.  
Erlanger, Abraham 523.  
Erler, Fritz 511-512, 520.  
*Escape* (Brown) 471.  
*Esir Kleopatra* (Jodelle) 220.  
Eskiler ve Modernler'in Savaşı 244.  
Esslair, Ferdinand 393.  
Esslin, Martin 580, 609-610.  
Estetikçilik 514.  
Estienne, Charles 220.  
*Eşek Arıları* (Aristophanes) 33, 236.  
*Eşekler Komedyası* (Plautus) 64.  
*Eşitlerin Entrikası* (Levidov) 551.  
Eşzamanlı 76, 149, 150, 154, 185, 230, 236, 246, 267, 310, 548, 570, 614, 626, 630, 648, 677.  
Eternal Road 563.  
Ethel, Agnes 474.  
Ethelwold, Winchester Piskoposu 101-102, 107.  
Etherege, Sir George 289.  
Etnik gruplar [tiyatro] 533, 640, 646, 649, 663.  
Etruria 59-60, 79.  
Eubulus 47.  
*Eugène* (Jodelle) 220.  
*Eugene Aram* (Wills) 462.  
*Eugénie* (Beaumarchais) 331, 341.  
*Eumenidler* (Aiskhilos) 29-30, 36, 39, 44.  
Eupolis 33.  
Euripides 29-31, 35-39, 47-48, 87, 220, 502, 649, 661.  
*Eurythmi* 508.  
Evans, Edith 557.  
Evans, Henry 188.  
Evans, Maurice 558.  
*Everyman in His Humour* (Jonson) 174.  
Evrcinov, Nikolai 520, 550.  
Ewald, Johannes 374.



- Exodia (ek oyun)* 67.  
*Extravaganza* 453-454, 459, 470-471.
- Fabbri, Diego 605.  
 Fabbri, Jacques 581.  
*Fabula Atellana* 61, 67, 80.  
*Fabula Crepidata* 79.  
*Fabula Palliata* 65, 79.  
*Fabula Praetexta* 65, 67, 79.  
*Fabula Togata* 65, 79.  
 Fagan, J. B. 556.  
*Faith Healer* (Moody) 527.  
 Falck, August 510.  
*False Delicacy* (Kelly) 296.  
*Family Reunion* (Eliot) 559.  
*Fando et Lis* (Arrabal) 580.  
 Farjeon, Herbert 559.  
 Farquhar, George 290, 413.  
 Farrant, Richard 188.  
 Farren, Elizabeth 313.  
 Fars 61, 123-124, 159, 228, 289, 546, 554, 567.  
*Fashion* (Mowatt) 437.  
*Fastes d'enfer* (Ghelderode) 546.  
 Faucit, Helen 423.  
 Faure, Renée 574.  
*Faust* (Goethe) 371, 385.  
 Favart, Charles-Simon 332, 339.  
 Favart, Marie-Justine 339.  
 Fay, Frank 516.  
 Fay, W. G. 516.  
 Fechter, Charles 458, 462-463.  
 Federal Street Tiyatrosu (Boston) 426, 430.  
 Federal Tiyatro Projesi 563.  
 Fehling, Jürgen 537-538.  
 Feldman, Peter 639.  
 Felsenstein, Walter 583.  
*Fenikeli Kadınlar* (Euripides) 31, 66.  
 Fennell, James 425.  
 Fenton, Frederick 456.  
 Feodalizm 137.  
 Ferrari, Paolo 521.  
 Festivaller 99, 113, 128, 141, 151, 157-159, 166, 202-205, 212, 216, 220, 234, 260-261, 276, 278, 305, 396, 453, 486, 503, 511, 514, 535, 540, 556-557, 575-576, 582, 592-593, 597-600, 608, 614-615, 619, 623-624, 627, 629, 631-634, 640-641, 649, 651, 659, 655, 659, 668-669, 672-677, 687, 689, 691.  
 Festival Tiyatrosu (Bayreuth) 453, 490, 623.  
 Feuillère, Edwige 575.  
*Furuna* 173, 191, 480, 536, 614.  
 Fichandler, Zelda 592, 641.  
 Fidefi ("vefakâr") topluluğu 164.  
 Field, Nathan 180.  
 Fielding, Henry 293.  
 Fiesko (Schiller) 359, 369.  
 Fifth Avenue Theatre (New York) 473.  
*Fifth of July* (Wilson) 643.  
*Figaronun Düğünü* (Beau-marchais) 331, 448.  
 Figueroa, Roque de 212.  
 Filippo, Eduardo de 605.  
 Filippo, Peppino de 605.  
 Fiorillo, Tiberio 240.  
 Fiske, Harrison Grey 524.  
 Fiske, Minnie Maddern 524.  
 Fitch, Minnie Maddern 526.  
 Fitzball, Edward 415, 424.  
*Fizikçiler* (Dürrenmatt) 585.  
*Fledermus, Die* (Strauss) 483.  
 Fletcher, J. 173, 175-176, 287.  
 Fleury, Abraham-Joseph 101-102, 401.  
 Floridor 228, 242.  
 Fo, Dario 614, 616.  
 Fokine, Mikhail 518.  
 Fontanne, Lynn 569.  
 Fonvizin, Denis 376.  
 Foote, Samuel 294, 299.  
 Forbes-R. J. 467, 503.  
 Ford, John 175-176, 592.  
 Ford Vakfi 592.  
 Ford's Theatre (Washington) 469.  
 Foreman, Richard 650.  
*Forest Rose* (Woodworth) 434.  
 Fornès, Maria Irene 644.  
 Forrest, Edwin 423, 431, 433-434, 468, 478.  
 Fort, Paul 506.  
 Fortune (Londra) 183-184, 186, 190, 198, 283, 393, 490.  
 Fortuny, Mariano 529.  
*Four Elements* (Rastell) 169.  
 Fox, George 471.  
*Francesca da Rimini* (Boker) 471.  
*Francesca da Rimini* (D'Annunzio) 521.  
 Francini, Tomaso 225.  
 Franconi, Laurent 404.  
*Frankenstein* 637.  
 Fransa 21, 25, 73, 88, 101-102, 112, 115, 123-124, 126, 131-132, 140, 164-165, 169, 171, 208, 218-220, 222, 226, 231, 233-235, 237, 240, 245-246, 286, 319-320, 322, 327, 329-332, 337, 342-347, 350, 373, 376, 379, 383, 386, 395, 397, 398-408, 410-411, 443, 445-448, 453, 475, 480, 485, 487, 491, 495-496, 498, 511, 520, 535, 541, 543-547, 575-581, 609, 618, 627-630, 651, 675-680, 690.  
 Fransız Akademisi 226-227, 244, 246.  
 Franz, Ellen 491.  
 Fraser, Claud Lovat 555.  
 Frazer Sir James 15, 17.  
 Free Southern Theatre 638-639, 644.  
 Freie Bühne 498-500.  
 Freie Volksbühne 499.  
 Freud, S. 499, 510-511, 541.  
 Freytag, Gustav 482.  
*Friar Bacon and Friar Bungay* (Greene) 172.  
 Frigerio, Ezio 604.  
 Fringe toplulukları (İngiltere) 631, 633.  
 Frisch, Max 584-585, 623.  
 Frohman, C. 476, 502, 523-526.  
*Frou-Frou* 474.  
 Fry, Christopher 597, 603.  
 Fuchs, Elinor 654.  
 Fuchs, Georg 512-513.  
*Fuente Ovejuna* (Lope de Vega) 206.  
 Fuerst, René 543.  
 Fugard, Athol 641, 684-686, 688.  
*Fuji Dağı'na Tırmamış* 617.  
*Fulgens and Lucrece* (Medwall) 129, 169.  
 Fuller, Charles 646.  
 Fuller, Isaac 303.  
 Fulton, Robert 405.  
 Furttenbach, Joseph 151, 349.  
 Fütürizm 541, 547-548, 569.  
 Gaiety Theatre (Londra) 455, 502.  
 Gàité Théâtre (Paris) 395.  
 Galeriler 52, 56, 72, 129, 148, 155, 158, 182-184, 186-187, 189, 190, 193, 210, 213, 217, 223-224, 229-231, 243, 299, 451-452, 462, 490, 648.  
 Gallariler 322.  
 Galsworthy, John 502, 558.  
*Game of Chess* (Middleton) 175, 193.  
*Gamester* (Moore) 296, 330.  
*Gammer Gurton's Needle* 170.  
 Garnier, Charles 452.  
 Garnier, Robert 220.  
 Garrick, David 294, 299, 303, 305-313, 317-318, 338, 378, 415-416, 453, 461, 503.  
*Gas* (Kaiser) 537.  
 Gassman, Vittorio 605, 614.  
 Gaster, Theodor 23.  
 Gate Theatre (Londra) 555.  
 Gatti, Armand 581.  
 Gaultier-Garguille 223, 228.  
 Gay, John 293.  
 Gaz ışığı 408.  
 Gaz kontrol paneli 439.  
*Gecede Trampet Sesleri* (Brecht) 538.  
*Gecenin Dansı* 232.  
 Geddes, Norman Bel 563.  
 Gelber, Jack 590.  
 Gellert, C. F. 357.  
 Gelosi [topluluk] 164.  
 Gémier, Firmin 542-545.  
 Genç Almanya 388-389, 482, 484, 498.  
 Genet, Jean 577-580, 589, 603, 609, 627, 637.  
 George, Matmazel 401-402, 410.  
 Gerçeğe benzerlik 142, 226, 475.  
 Gerçekçi Tiyatro (Moskova) 553.  
 Gerçeküstüçülük 541, 549.  
*Gergedan* (Ionesco) 578, 610, 617.  
 Gerilla Tiyatrosu 639.  
*Geschichten aus der Wiener Wald* (Horvath) 621.  
*Gezgin Bilgin ve Büyücü* (Sachs) 124.  
 Ghelderode, Michel de 546, 580.  
 Ghéon, Henri 546.  
 Giehse, Therese 584.  
 Gielgud, J. 462, 556, 558, 597-598.  
 Giffard, Henry 294.  
*Gigaku* 260, 261.  
 Gilbert, G. H. (Bayan) 474.  
 Gilbert, William S. 454.  
*Gilles de Rais* (Planchon) 627.  
 Gillette, William 476.  
 Gingold, Hermione 559.  
*Giocanda* (D'Annunzio) 521.  
 Giotto 138.  
 Giraudoux, Jean 543, 546-547.  
 Giriş ücretleri 46, 114, 122, 123, 180-181, 187, 193, 210, 299.  
 Girit 25, 42.  
*Girl of the Golden West* (Belasco) 525.  
*Girl with the Green Eyes* (Fitch) 526.  
*Gizli Oturum* (Sartre) 576.  
*Gladiator* (Bird) 434.  
 Gladyatör yarışmaları 54, 60, 63, 69-70, 72, 74, 81, 85.  
*Glance at New York* (Baker) 437.  
 Glinka, Mikhail 411.  
 Globe (Londra) 183, 186, 188-190, 192.  
 Gluck, Christoph Willibald 323.  
 Glyn, Isabella 456.  
 Gnapheus 127.  
 Godfrey, Peter 555.  
 Godfrey, Thomas 316.  
*Godly Queen Hester* 170.  
*Godot'yu Beklerken* (Beckett) 578, 590, 618.  
 Godwin 465, 487, 508, 672.  
 Goethe, Johann Wolfgang 358-359, 364, 366, 368-371, 381, 384-385, 387, 391-392, 394.  
*Goetz von Berlichingen* (Goethe) 359-360, 363, 365, 368.

- Gogol, Nikolai 409, 411, 480, 551.  
*Golden Apple* 319.  
*Golden Boy* (Odets) 567.  
Goldoni, Carlo 324-326, 333-345, 604.  
Goldsmith, Oliver 296-297, 331.  
Goll, Yvan 569.  
Golovin, Alexander 518.  
Goncourtlar [Kardeşler] 498.  
Gontcharova, Natalie 518.  
Goodman's Fields Tiyatrosu (Londra) 294, 312.  
*Goiboduc* (Sackville ve Norton) 171.  
Gordone, Charles 646.  
Gorelik, Mordecai 563.  
Gorki, Maxim 505, 552-553, 562, 626, 652.  
Gorki Tiyatrosu (Leningrad) 607.  
Gosson, Stephen 171.  
Got, Edmond 450.  
Gottsched, Johann Gottfried 353-355, 357-358, 365, 380.  
*Governor's Lady* 525.  
Gozzi, Carlo 326-327, 386, 551.  
Gölge oyunu 88, 93, 95, 275.  
Gösteri arabaları 114, 117, 122, 131, 135-136, 148, 158, 182.  
*Gözetim Altında* (Genet) 578.  
Grabbe, C. D. 387, 394.  
Grand Magic Circus 628.  
Grandval, C. F. 338.  
Grass, Gunterw Grassi, Paolo 585.  
Gray, Spalding 649.  
Gray, Terence 556.  
Greban, Arnoul 113.  
Greban, Simon 113.  
Green, John 352.  
Green, Paul 567.  
Green, Robert 172.  
Greene, Graham 172-173, 601.  
Greet, Ben 554-555, 557.  
Gregory, André 621.  
Gregory, Johann Gottfried 374.  
Gregory, Lady Augusta 516-517.  
Grein, J. T. 500.  
Griboyedov, Alexander 408.  
Grieve, Thomas 457.  
Griffiths, D. W. 527.  
Grillparzer, Franz 387-388, 391, 483, 491.  
Grimaldi, Joseph 456.  
Grimsted, David 440.  
Gringoire, Pierre 124.  
Grips Theater (Berlin) 624.  
Gripsholm 374.  
Gropius, Walter 539, 540.  
Gros-Guillaume 223, 228.  
Grosses Schauspielhaus (Berlin) 534-535.  
Grossman, Jan 608, 621.  
Grotesk Tiyatro 548.  
Grotowski, Jerzy 620-621, 628, 633, 639, 650, 653.  
Group Theatre (New York) 563, 588.  
Grumbert, Jean-Claude 630.  
Gründgens, Gustav 582, 583.  
Gual, Adria 523.  
Gual, Franz 486.  
Guarini, Giambattista 141.  
Guénégaud [tiyatro] (Paris) 240, 242-243.  
Guillot-Gorju 228.  
Guinness, Alec 558.  
Güitry, Sacha 541.  
Gutzkow, Karl 388-389.  
*Guy Mannering* 433.  
*Güçbela Ayaktayız* (Wildler) 567.  
*Gülünç Kibarlar* (Molière) 237, 628.  
*Günahkâr İnsan* 126.  
*Günden Geceye* (O'Neill) 589, 593.  
Güneydoğu Asya 90-91, 249, 261, 275.  
Gwynn, Nell 311.  
Gymnase (Paris) 400, 403.  
*Gysbrecht van Aemstel* (Vondel) 372.  
*H.M.S. Pinafore* (Gilbert ve Sullivan) 454.  
Haase, Friedrich 486, 491-492.  
Habimah Tiyatrosu 551.  
Hacke, Johann Caspar 353.  
Hackett, James, H. 435.  
*Hadım* (Terentius) 64.  
*Hair!* 630, 637, 641.  
*Hakemler* (Menander) 49.  
Halk tiyatroları (Elizabeth dönemi) 66, 152, 155, 176, 178, 181-182, 184-187, 189-193, 203-204, 207-209, 212-213, 215-216, 222, 229, 231, 242, 352, 480-481, 543.  
Hall, Peter 188, 564, 602-603, 631, 633.  
Hallam, Lewis 315-316, 424-425.  
Hallam ailesi 315-316, 428.  
Hambleton, T. Edward 589-590.  
*Hamburg Dramaturgisi* (Lessing) 356, 358, 380.  
*Hamburg Prensi* (Kleist) 626.  
Hamburg Ulusal Tiyatrosu 356-357, 363.  
*Hamlet* (Shakespeare) 173, 180, 363, 409, 458, 462, 471, 473, 486, 518, 562-563, 605, 607, 615, 620, 623.  
Hammerstein, Oscar II 567, 596.  
Hampden, Walter 563.  
Han Süalesi (Çin) 95.  
*Hanamichi* 272.  
Handel, George F. 650-651.  
Handke, Peter 622.  
Handmann, Wynn 592.  
Hands, Terry 565, 631-632.  
Hansberry, Lorraine 645.  
Hanswurst 352-354, 380, 388.  
Happening 648.  
Hardison, O. B., Jr. 107.  
Hardwicke, Cecil 558.  
Hardy, Alexandre 222-225.  
Hare, David 636.  
Hare, John 503.  
Harel, Jean-Charles 402-403.  
Harker, Joseph 463.  
*Harlequin a Sorcerer* 317.  
*Harlequin Executed* (Rich) 292.  
Harrigan, Edward 476.  
Harris, Augustus 454.  
Harris, Thomas 299.  
Harşa 91-92.  
Hart Charles 311.  
Hart, Moss 567.  
Hart, Tony 476.  
Hartman, Louis 525.  
Hasenclever, Walter 536.  
Hauptmann, Gerhart 498-499, 502, 507, 511.  
*Haupt-und-Staatsaktion* 353.  
Hauser, Arnold 344.  
Havel, Vaclav 608, 621.  
*Hay Fever* (Coward) 558.  
*Hayalet Kadın* (Calderón) 207.  
*Hayaletler Sonatı* (Strindberg) 510.  
*Hayat Bir Rüya'dır* (Calderón), 207, 388.  
*Hayatın Trajik Anlamı* (Unamuno) 549.  
*Haydular* (Schiller) 359, 368, 392.  
Hayes, Helen 569.  
Hayman, Al 523.  
Hayman, Francis 304.  
Haymarket Tiyatrosu (Londra) 294-295, 299.  
*Hazel Kirke* (MacKaye) 475.  
Hebbel, Friedrich 389-390, 486.  
Hébertot, Jacques 542-544.  
*Hedda Gabler* (Ibsen) 519, 524.  
Hegel, G. W. H. 389.  
Heilweil, David 589.  
Heinz, Wolfgang 583.  
*Hekabe* (Euripides) 31.  
Helenistik tiyatro 51-52, 79.  
*Helgeland'daki Vikingler* (Ibsen) 494.  
Hellman, Lillian 567, 593.  
Heminges, John 173, 180.  
Henderson, John 313.  
Henley, Beth 644.  
*Henri II et sa Court* (Dumas père) 398-399.  
Henry, John 424-425.  
*IV. Henry* (Pirandello) 548.  
*IV. Henry* (Shakespeare) 173.  
*V. Henry* (Shakespeare) 169, 173, 192, 394, 422.  
Hensel, Sophie 356, 360.  
Henslowe, Philip 178, 183, 187, 190-193.  
Her Majesty's Theatre (Londra) 503.  
*Her Şey Satılık* (Aksyonov) 617.  
*Herakles'in Çocukları* (Sophokles) 31.  
Herbert, Jocelyn 631.  
Herbert, Sir Henry 177.  
Herculecum 305, 323.  
Herman, Jerry 637.  
*Hermann* (Schlegel) 365.  
*Hernani* (Hugo) 398-399, 401-402, 407, 451.  
Hernc, James A 476-477, 524.  
Herodotos 23.  
Heron, Matilda 476.  
Herrand, Marcel 575, 578.  
Hewlett, James 436.  
Heyme, Heinzgünther 624, 625.  
Heywood, John 125.  
Heywood, Thomas 174.  
*Hırçın Kız* (Shakespeare) 475.  
*Hristiyan Terentius* 127.  
Hill, George Handel 435, 570.  
Hilpert, Heinz 582, 583.  
Hindistan 50, 88-91, 93, 95, 105, 260-261, 275-280, 621, 674.  
Hinduizm 89, 90.  
Hipodrom 85, 86.  
*Hippolytos* (Euripides) 31, 37.  
Hirschfeld, Kurt 584.  
*History of British Costume* (Planché) 418.  
*History of the American Theatre* (Dunlap) 427.  
*Histriomastix* (Prynne) 174, 194, 198.  
Histriones 60, 77, 99.  
Hiver Sirkisi 543.  
*Hizmetçiler* (Genet) 578, 637.  
Ho Ching-chih 259.  
Hochhuth, Rolf 585, 587, 603, 623, 626, 630.  
Hochwalder, Fritz 584.  
Hodges, C. Walter 185-186.  
Hodgkinson, John 425.  
Hoffman, Karl Ludwig 644.  
Hofmannsthal, Hugo von 511, 535.  
Holberg, Ludwig 373-374.  
Holcroft, Thomas 296, 414.  
Holland, John, J. 186, 438.  
Hollanda 117, 124, 128, 134, 150, 171, 182, 201, 216, 290, 369, 371-372, 383, 491, 497, 500, 645, 651, 681.  
Home (Storey) 634.  
*Homecoming* (Pinter) 601.  
Homeros 25, 49, 658.

- Hope (Londra) 183-184, 186, 198.
- Hôpital de la Trinité 118, 221.
- Hopkins, Albert A. 486.
- Hopkins, Arthur 582.
- Hoppla, Wir Leben!* (Toller) 537-538.
- Horatius 28, 60, 142-143, 166, 220, 227.
- Horizon* (Daly) 474.
- Horniman, A.E.F. (Bayan) 502, 516.
- Horiklaklar* (Ibsen) 491, 494, 497-498, 500, 522, 530, 615.
- Horvath, Odon von 621.
- Hosley, Richard 185, 186, 190.
- Hot L. Baltimore* (Wilson) 643.
- Hotel de Bourgogne (Paris) 224, 332, 340, 372.
- Houghton, Norris 589.
- Houghton, Stanley 502.
- Houseman, John 564.
- Howard ailesi 470.
- Howard, Bronson 475.
- Howard, Sidney 567.
- Hrosvitha 102.
- Hue and Cry After Cupid* 197.
- Hughes, Langston 564.
- Hugo, Victor 398-399, 401, 407, 445, 511, 535, 544.
- Hui Sülalesi (Çin) 95.
- Hull (İngiltere) 295.
- Humanizm 169-170.
- Hume, Sam 561.
- Humpty Dumpty* 471.
- Hung Sheng 253.
- Hunt, Hugh 597.
- Hükümet düzenlemeleri [tiyatro] 176, 213.
- Iffland, August Wilhelm 366-369, 371, 390-392.
- Ikhernofret 22, 24.
- Il faut qu'une porte soit ouverte ou femme* (Musset) 399.
- Immermann, Karl 394, 515.
- Imperial Theatre (Londra) 462, 508.
- Importance of Being Earnest* (Wilde) 514.
- In Abraham's Bosom* (Green) 567.
- In der Sache J. Robert Oppenheimer* (Kipphardt) 587.
- In Town* 455.
- Inadmissible Evidence* (Osborne) 599.
- Incorporated Stage Society (İngiltere) 501.
- Independent Theatre (Londra) 499-501.
- Indians 595.
- Inge, William 593.
- Ingegneri, Angelo 153, 159.
- Inns of Court (İngiltere) 171, 194.
- Ino et Melicerte* (LaGrange-Chancel) 327.
- Inspector Calls* (Priestley) 558.
- Interaction (Londra) 631.
- Intimate Theatre (Stockholm) 510.
- Ionesco, Eugène 577-578, 580, 589, 592, 609-610, 617.
- Iphigenia Aulis'te* (Euripides) 31.
- Iphigenia Tauris'te* (Euripides) 31.
- Iphigenia Tauris'te* (Goethe) 368.
- Irving, Henry 513.
- Irving, Jules 592.
- Isherwood, Christopher 558.
- Işık sistemleri (Fortuny) 529.
- Işıkrama 408, 520, 531, 542, 695.
- Ivanov, Vsevolod 552, 554.
- Ibsen, Henrik 259, 274, 489, 491, 493-495, 497-500, 502, 507, 509, 513, 519, 522, 524, 530, 562, 589, 615, 626-627, 646.
- İç Göçmenler 540.
- İhtişam* (Skelton) 126, 169, 194.
- İki Efendinin Uşağı* (Goldoni) 325.
- İki Şehrin Hikâyesi* 503.
- İkinci Çoban Oyunu* 125.
- İkinci Moskova Sanat Tiyatrosu 552.
- İkizler* (Plautus) 64, 140, 220.
- İlahi Komediya* (Dante) 138, 563.
- İlahi Sözler* (Valle-Inclán) 549.
- İlyada* (Homeros) 25, 28, 90, 506.
- İmparator Jones* (O'Neill) 564.
- İnci Gerdanlık* (Harsa) 92.
- İngiltere 101-102, 112-115, 117, 122, 125, 127, 129, 131-133, 140-141, 150-151, 164, 169-172, 174, 176, 178-179, 183, 187, 193-194, 196-197, 200-201, 208, 213, 219, 220, 224, 283, 285-287, 290, 292-294, 298-300, 302-305, 314-316, 322, 327-329, 331, 336-337, 342, 347, 352, 357, 373, 379, 386, 398, 401, 411, 413-416, 420, 422-427, 431, 435, 437-438, 443, 453, 455, 458-460, 462-463, 471-474, 491, 497, 500, 502-504, 514, 516, 520, 540, 555-559, 597, 598-600, 604, 609-610, 614, 626, 631, 633-634, 636, 661, 664, 669, 671, 679, 682, 687, 689.
- İnsan Hayatı* (Andreyev) 518.
- İnsanoğlu* 126, 511, 535, 537.
- İnterlud* 128-129, 171.
- İntermezzi* (İtalya) 143-144, 148, 157.
- İon* (Euripides) 25, 31.
- İrlanda 287, 311-314, 317, 421, 469, 471, 478, 516-517, 559, 578.
- İrlanda Ulusal Tiyatro Birliği 516.
- İskenderiye (Mısır) 50-51, 56.
- İspanya 21, 25, 66, 73, 88, 97, 102-103, 112, 114, 117-118, 134, 141, 164-165, 171, 201-209, 211-212, 215-217, 224, 327, 331, 341, 347, 371, 383, 479, 520-523, 533, 549, 575-576, 580.
- İsviç 370, 374, 397, 491, 510.
- İşçi Tiyatroları 499, 565.
- İşçi Tiyatrosu Birliği 565.
- İşkilli Koca* (Molière) 237.
- İtalya 25, 55-56, 59, 61, 63, 67, 73, 79, 82, 97, 102-103, 107, 112, 131, 134, 137-138, 140-146, 150-152, 155, 157-160, 164-166, 169, 172, 178, 186, 190-191, 193-194, 196-197, 201, 204-205, 210, 212, 215-216, 218-221, 224-227, 230-235, 240, 244, 246, 285, 288, 293, 300-302, 319-320, 322, 324, 327, 329, 331-334, 339-340, 345, 347-349, 368-369, 372-373, 375-376, 379, 383, 386, 443, 446, 478-479, 491, 497, 521, 529, 533, 547-549, 573, 575, 604-605, 614-616, 651.
- İtalyan ve Fransız Tiyatro Binalarının Karşılaştırılması* (Dumont) 339.
- İyi kurulu oyun* 412, 435, 445-446, 494, 499.
- İyi Öğüt Almış, Kötü-Öğüt Almış* 126.
- İyilikle Öldürülen Kadın* (Heywood) 174.
- İyimser Tragedya* (Vişnevski) 553-554.
- İz Sürenler* (Sophokles) 30-31.
- Jablochhoff Mumu 466.
- Jackson, Barry 502, 555-556, 558, 598.
- Jacquemont, Maurice 545, 575.
- Jagemann, Caroline 371.
- Jamaika 315-316.
- James IV* (Greene) 173.
- James-Lange kuramı 550.
- Jamois, Marguerite 545.
- Japonya 260-261, 263, 266, 273-274, 281, 573, 621, 634.
- Jarry, Alfred 507, 542, 546, 548, 627.
- Jealous Wife* (Colman) 296.
- Jedermann* (Hofmannsthal) 511.
- Jefferson, Joseph I 425.
- Jefferson, Joseph III 177.
- Jeneval* (Mercier) 330.
- Jeppe paa Bjerget* (Holberg) 373.
- Jerrold, D. W. 415, 459.
- Jessner, Leopold 537.
- Jessnertreppen 537.
- Jesus Christ Superstar* 637.
- "Jig" (Elizabeth dönemi) 191.
- Jim Crow 435.
- Joan of Lorraine* (Anderson) 593.
- Jocundus 145.
- Jodelet 227-228.
- Jodelet Aşağılandı* (Scarron) 227.
- Jodelle, Etienne 220.
- Johan Johan* (Heywood) 125.
- John Street Theatre (New York) 316, 425.
- Johnny Johnson* (Green) 567.
- Johnson, Hall 564, 664.
- Jolly, George 286, 352.
- Jonathan Bradford* (Fitzball) 415, 424.
- Jonathan in England* 435.
- Jones, Henry Arthur 500.
- Jones, Inigo 151, 190, 195-197.
- Jones, J. S. 435.
- Jones, Le Roi (Bkz. Baraka, İmamı Amiri)
- Jones, Margo 592.
- Jones, Robert Edmond 560.
- Jonson, Ben 132, 171, 173-174, 176, 187, 194, 196, 198-199, 285, 287-288.
- Jouvet, Louis 521, 543, 545-547, 575, 578.
- Judith* (Hebbel) 389, 547.
- Judson Poets' Theatre 592.
- Julia* (Payne) 427.
- Jumpers* (Stoppard) 635.
- Juno and The Paycock* (O'Casey) 559.
- Justinian 83, 86, 97.
- Juvarra, Filippo 321, 322.
- Jül Sezar* (Shakespeare) 69, 173, 365, 530, 534, 564, 667.
- Kabale und Liebe* (Schiller) 359, 369.
- Kabuki 266, 268-274, 280-282, 652.
- Kachalov, Vassily 505.
- kader tragedyası 387.
- Kadınlar Mektebi* (Molière) 238, 245.
- Kadınlar Mektebinin Tenkidi* (Molière) 238.
- Kafkas Tebeşir Dairesi* (Brecht) 252, 539.

- Kagura (Japonya) 260.  
Kainz, Josef 498.  
Kaiser, Georg 537.  
*Kaiser Octavianus* (Tieck) 386.  
Kalidasa 92.  
Kalsiyum lambası (Bkz. Kireç lambası)  
*Kamelyalı Kadın* (Dumas fils) 445, 458.  
Kamerny (Rusya) 520, 543, 551, 553.  
Kammerspiele (Berlin) 513, 534.  
Kamyonguk (Kore) 274.  
Kander, John 596.  
*Kanlı Dügün* (Lorca) 549.  
Kant, Immanuel 384.  
Kantor, Tadeusz 619.  
Kao Ming 252-253.  
Kao Wen-hsiu 252.  
Kapaklar (Sahne) 72, 121, 157, 184, 203, 214, 452.  
Kapalı dekor 365, 392, 407, 411, 423-424, 438.  
*Kapıların Dışında* (Borchert) 584.  
Kaprow, Alan 649.  
"kar" sistemi 298.  
*Karağaçlar Altında Arzu* (O'Neill) 565.  
Karagöz (Türkiye) 88.  
*Karamazov Kardeşler* 521, 563.  
*Karanlığın Gücü* (Tolstoy) 480, 497.  
Karanlık dönem 25.  
*Karanlık Odanın Kralı* (Tagore) 280.  
Karatygin, Vassily 410.  
Karbon ark [lamba] 466, 529.  
*Kardeşler* (Terentius) 64.  
Kardinal Richelieu 225-226, 228, 231, 347.  
Karntner Tiyatrosu (Viyanalı) 361.  
*Kaspar* (Handke) 622.  
Kathak (Hindistan) 278.  
Kathakali (Hindistan) 278-279.  
Kaufman, George 567.  
Kawatake Mokuami 269.  
*Kaybolan Prenses* (Harşa) 92.  
*Kaynana* (Terentius) 64, 71.  
Kazan, Elia 563, 588, 592, 610.  
Kean, Charles 438, 456-460, 462-463, 465, 487.  
Kean, Edmund 419, 431.  
Keats, John 413.  
Keeley, Robert 420.  
Keene, Laura 469, 476.  
*Kefaret* (Tolstoy) 480.  
*Kel Şarkıcı* (Ionesco) 578.  
Kelly 296.  
Kemble, Charles 398, 419-421.  
Kemble, John Philip 415, 417, 419  
Kemble, Roger 418.  
Kemble, Stephen 420.  
Kempe, William 180, 398.  
*Kendi Onurunun Doktoru* (Calderón) 207.  
Kent Dionysia 26-35, 37, 47, 49, 55.  
Kern, Jerome 567.  
*Khorev* (Sumarokov) 375.  
Kılıç dansı 130.  
*Kıllı Maymun* (O'Neill) 565.  
Kır Dionysia 33-35.  
*Kırganlar Evi* (Shaw) 501.  
*Kırpık Kız* (Menander) 49.  
Kısa filmler 527.  
Kısa güldürü 296.  
Kısa oyun 55, 112, 123, 151, 224, 331, 395, 455, 459, 470, 477, 499, 504, 516-518, 541, 548, 578, 619.  
*Kısasa Kısas* (Shakespeare) 173.  
*Kış Masalı* (Shakespeare) 173.  
Kış sezonu 211, 472.  
*Kışık Sarayın Alınışı* 550.  
Kızıl Ordu Merkez Tiyatrosu (Moskova) 553.  
Kızalderili tiplemesi 434.  
Kızalderililer 433, 474, 595, 653.  
*Kikloplar* (Euripides) 31.  
Kilian, Eugene 515.  
Kilise ile tiyatro 81.  
Kilise oyunları 103-105, 107, 111, 118.  
Killigrew, Thomas 286-287, 298, 300, 303, 308.  
*Kim Korkar Hain Kurttan?* (Albee) 595.  
*King John* (Bale) 127, 529.  
*King Shotaway* (Brown) 437.  
King, T.J. 190.  
King, Thomas 313.  
King's Company 286, 297.  
King's Theatre 302, 412, 461.  
Kipphardt 585, 587.  
Kireç lambası 439, 466, 529.  
*Kırlı Eller* (Sartre) 576, 577.  
Kiyotsugu Kan'ami 263.  
Klaw, Marc 523.  
Klein, Cesar 537.  
Klein, Julius 515.  
Kleines Theater (Berlin) 513.  
Kleist, Heinrich von 387, 394, 483, 581, 626.  
Klinger, Friedrich Maximilian 359.  
Kniazhin, Yakov 376.  
Knipper, Olga 505.  
Knowles, James Sheridan 414-415.  
Koch, Frederick 560.  
Koch, Heinrich 355.  
Koltuklar 451.  
Kolvc, V. A. 111.  
Komedy 31-36, 38, 40-45, 47-50, 53-56, 62-65, 67, 74-75, 77-79, 85, 92, 102, 105, 127, 138, 140-144, 151, 159, 161-162, 164, 167, 170, 172, 174-176, 181, 204-205, 207, 220, 223, 226-228, 236-239, 241, 244, 253, 269, 288-289, 291, 296-297, 303, 308, 311-312, 324-335, 337-339, 342, 345, 350, 352, 357, 363, 373, 375-376, 386, 388-389, 391-392, 395-396, 401-403, 408-411, 414, 419-420, 423-426, 428, 433-435, 437, 445-447, 450, 453, 459, 541, 558, 563, 567, 617.  
Komik Bale 221, 234, 237, 395.  
Komik opera 292, 295, 314, 322-323, 329, 331-333, 336, 376, 413, 423, 454, 460, 486.  
Komische Oper (Berlin) 583.  
Kommissarzhevskaya, Vera 520.  
Kommissarzhevski, Theodore 520, 557.  
Konstantinapol 81, 83-85, 87, 106, 140, 159.  
Konstruktivizm 541, 550-551.  
Koonen, Alice 520.  
Kopit, Arthur 595.  
Kore 260-261, 274, 643.  
*Koridorlar [Vomitario]* 452.  
*Korkunç Ivan'ın Ölümü* (Tolstoy) 481.  
Korneichuk, Alexander 554.  
Koro 29, 32, 36, 37, 38, 40, 65, 105, 264, 265, 637, 641.  
Korsh, A. A. 482.  
Kortner, Fritz 582.  
Kostüm 39, 72, 79, 115, 162, 191-192, 213, 256, 264, 275, 307, 343, 365, 391, 407, 418, 448-449, 481, 493, 497, 516, 518, 551, 570, 660, 666, 695.  
*Kothurnos [cothurnoi]* 40.  
Kotzebue, August Friedrich von 366-368, 371, 386-387, 396, 414, 427.  
Kouril, Miroslav 608.  
*Köpernikli Yüzbaşı* (Zuckmayer) 540.  
*Kötü Adam ve Rahibe* (Witkiewicz) 618.  
Kraemer, Jacques 628.  
*Kral Lear* (Shakespeare) 173, 317, 416-417, 558, 603.  
*Kral Oidipus* (Sophokles) 30-31, 153, 503, 513, 597, 662.  
*Kral Übü* (Jarry) 507.  
Kralın Oyuncuları (Londra) 176, 178-180, 187-189, 193, 223, 228.  
Kraliçenin Oyuncuları [Queen's Men] 178, 180, 189.  
Kraliyet Dans ve Müzik Akademisi (Bkz. Opéra, Paris)  
Kraliyet karşılama törenleri 220.  
Kraliyet Opera Salonu (Berlin) 528.  
Kraliyet ödeneği 174.  
Kraliyet Tiyatro Okulu 337.  
Kraliyet Tiyatrosu 207, 295, 360-361, 368, 374-375, 478, 661.  
Kramer, Hilton 654.  
*Krankheit der Jugend* (Brückner) 540.  
Krauss, Werner 513.  
*Krechinski'nin Dügünü* (Sukhovo-Kobylin) 480.  
Krejea, Otomar 608, 621.  
Kroetz, F. X. 621, 622, 630.  
Kuan Han-ch'ing 251.  
Kuklalar 95, 115, 117, 121, 122, 266, 267, 275, 516, 548, 614, 638, 675, 678, 689.  
Kukolnik, Nestor 409.  
*Kulaktan Kulağa* (Gregory) 517.  
Kulisler 302.  
Kung Shang-jen 253.  
*Kuppelhorizont* (alçı kubbe) 529.  
*Kurbağalar* (Aristophanes) 33, 39.  
*Kuru Güvütlü* (Shakespeare) 173, 463, 641.  
Kurz, Joseph von 362-363.  
*Kuşlar* (Aristophanes) 33.  
*Küçük Kil Araba* (Sudraka) 92.  
Küçük roller 179, 255, 450, 460, 465, 482, 492, 543.  
Küçük tiyatro hareketi 560.  
*Kühyan* (Shaffer) 600.  
Kültür merkezleri 368, 576, 675, 677.  
Kyd, Thomas 172, 180.  
Kynaston, Edward 311.  
*L'alouette* (Anouilh) 576.  
*L'Architecte et l'Empereur de Assyrie* (Arrabal) 580.  
L'Arronge, Adolf 498.  
*L'art et le comédien* 450.  
*L'enfant prodigue* (Voltaire) 330.  
*L'orphelin de la Chine* (Voltaire) 341, 343.  
*La fausse antipathie* (LaChaussée) 329.  
*La fille de L'exilé* (Pixérécourt) 403.  
*La guerre de Troie n'aura pas* (Giraudoux) 547.  
*La locandiera* (Goldoni) 326.  
*La Machine Infernale* (Cocteau) 541.

- La nuit Vénitienne* (Musset) 399.  
*La Parisienne* (Becque) 496.  
*La poudre aux yeux* (Labiche) 446.  
*La Sainte Resurrection* 111.  
*La valse de Toréadors* (Anouilh) 576.  
 LaBarraca (İspanya) 549.  
 Labiche, Eugène 446.  
 LaChaussée, Pierre Claude Nivelles de 329-330, 354.  
 Lacy, John 299, 309, 311.  
 Lactus, Pomponius 145.  
 Lafayette Theatre (New York) 564.  
 LaGaussin, Matmazel 338.  
 LaGrange, Charles Varlet 241.  
 LaGrange-Chancel, Joseph de 327.  
 LaMama 591-592, 639-640, 650.  
 Lambert, George 304.  
 Landet, Jean Baptiste 375.  
 Landriani, Paolo 323.  
 Langhoff, Wolfgang 583.  
 Lanuvinus, Lucius 65.  
 Laos 275.  
 Larive, Jean Mauduit 338.  
 Larivey, Pierre de 220.  
 Laroque 228.  
 Larson, Orville 107, 150.  
 Laschi, Antonio 138.  
 Laterna Magika 608.  
 Laube, H. 388-389, 484, 485.  
*Laudi* 112.  
 Laurents, Arthur 594.  
 Lautenschlager, Karl 486.  
 Lawrence, Gertrude 317, 463, 468, 472, 478, 557.  
 Lawson, John Howard 567.  
 Lazzi 160, 163, 167.  
*Le belveder* (Pixérécourt) 404.  
*Le Cid* (Corneille) 206, 225-228, 231, 242, 246, 407.  
*Le Cid tartışması* 227.  
*Le demi-monde* (Dumas fils) 445.  
*Le fils naturel* (Diderot) 330.  
*Le gendre de M. Poirier* (Augier) 446.  
*Le jeu de l'amour et du hasard* (Marivaux) 329.  
*Le joueur* (Regnard) 328.  
*Le Légataire universel* (Regnard) 329.  
*Le Maître de Santiago* (Montherlant) 576.  
*Le mariage d'Olympe* (Augier) 446.  
*Le mariés de la Tour Eiffel* (Cocteau) 542.  
*Le Mémoire de Mahelot...* 230.  
*Le Miracle de Saint-Antoine* (Maeterlinck) 551.
- Le père de famille* (Diderot) 330.  
*Le préjugé à la mode* (LaChaussée) 329.  
*Le reine morte* (Montherlant) 576.  
*Le soulier de satin* (Claudel) 575.  
*Le temps et un songe* (Lenormand) 546.  
*Le terre est monde* (Salacrou) 546.  
*Le triomphe de la médecine* (Romains) 546.  
*Le verre d'eau* (Scribe) 445.  
*Lear* (Bond) 317, 634.  
 LeCompte, Elizabeth 649.  
 Lecouvreur, Adrienne 338, 342, 403, 445, 451, 551.  
 Lee, Nathaniel 287, 526.  
*Lefty'yi Beklerken* (Odets) 567.  
 LeGallienne, Eva 563, 588.  
 Leicester Kontu Oyuncuları 178.  
 Leigh, Andrew 555.  
 Leisewitz, Johann Anton 359.  
 Lekain, Henri-Louis 338-339, 343, 378.  
 Lemaître, Frédéric 403.  
 Lemercier, Népomucène 396.  
 Lenaia (Yunanistan) 33-35, 49, 55.  
 LeNoir, Charles 228.  
 Lenormand, Henri-René 546.  
 Lenz, Jacob M. R. 359, 623.  
*Leonce ile Lena* (Büchner) 389.  
 Leopoldstadter Theater (Viyana) 388.  
 Lermontov, Mikhail 409.  
 Lerner, Alan Jay 596.  
*Les avaries* (Brieux) 498.  
*Les corbeaux* (Becque) 496.  
*Les Mousquetaires* (Dumas père) 399.  
*Les nègres* (Genet) 579.  
*Les pattes de mouche* (Sardou) 446.  
 LeSage, Alain René 208, 328, 329, 331.  
 Lessing, Gotthold Ephraim 356-359, 363, 376, 380-381, 387, 394, 483, 486, 614.  
 Lessing Theater (Berlin) 484, 498.  
*Letters on the Dance and Ballet* (Noverre) 336.  
 Levacher de Charnois 343.  
 Lévidov, Mikhail 551.  
 Lévi-Strauss, Claude 17.  
 Lewis, James 474.  
 Lewis, Matthew Gregory 414.  
 Lewis, Robert 588.  
 Li Hsing Tao 252.  
 Li Yü 253.  
 Lillie, Beatrice 559.  
 Lillo, George 291-292, 357, 376.  
 Lincoln Center (New York) 588, 592, 641, 650.
- Lincoln's Inn Fields (Londra) 292, 294, 300, 302, 304.  
 lines of business 450, 460.  
 Linnebach, Adolf 528.  
*Lisandre ve Caliste* (Ryer) 246.  
 Liston, John 420.  
*Little Sheba* (Inge) 593.  
 Little Theatre (New York) 560.  
 Littlewood, Joan 599-600.  
 Littmann, Max 512.  
 Liverpool 295, 315, 502.  
 Living Theatre 590-591, 628, 637-639, 649, 653.  
 Lloyds, Frederick 457.  
*Loa* 206, 211.  
 Localar 299, 529.  
 Localar (oturulan) 72, 123, 155, 183, 189, 193, 210, 217, 223-224, 229, 257, 272, 300, 302, 314, 323, 337, 340, 372, 451, 462, 490, 582.  
 Lodge, Thomas 171, 253.  
 Loengard, Janet 182.  
 Loewe, Frederick 596.  
*Logeion* 44.  
 Lohenstein, Daniel Caspar von 353.  
*London Assurance* (Boucicault) 453.  
*Londra Sahnesi, 1660-1880* 317.  
 Lonsdale, Frederick 558.  
 Lorca, Federico Garcia 549.  
 Lord Chamberlain [Hazine Sorumlusu] 178, 294-295, 411, 413, 419, 631, 694.  
 Lord Chamberlain'in Oyuncuları 178.  
*Lorenzaccio* (Musset) 399.  
 Los Angeles 614, 619, 629, 641, 643, 651.  
 Louis, Victor 340.  
*Louis XI* (Boucicault) 457.  
*Love à la Mode* (Macklin) 312.  
*Love for Love* (Congreve) 289.  
*Love's Last Shift* (Cibber) 290.  
*Love's Metamorphosis* (Lyly) 172.  
 Lowin, John 180.  
 Löwen, Johann Friedrich 356.  
 Lubimov, Yuri 616, 617.  
 Lucerne 112-118, 121, 123.  
*Ludi* (Roma) 63, 70.  
 Ludlow, Noah 428, 469.  
 Ludwig, Otto 482.  
 Ligné-Poë, Aurélien-Marie 506-507, 521, 530, 542.  
 Luidprand (Cremonali) 87.  
*Luke the Labourer* (Buckstone) 415.  
 Lully, Jean-Baptiste 234, 235, 238, 240, 242-243, 519.  
 Lunaçarski, Anatole 550-551.  
 Lunt, Alfred 603.
- Lut Şarkısı* 252-253.  
 Lyceum Theatre (Londra) 424, 458.  
 Lyceum Theatre (New York) 521.  
 Lyly, John 132, 172, 187.  
 Lyric Theatre (Hammersmith) 555, 557, 598.  
*Lysistrata* (Aristophanes) 33, 37, 482, 599.  
*Lyubov Yarovaya* (Trenyov) 554.
- Mabou Mines 650.  
*Macbeth* (Shakespeare)  
 Macgowan, Kenneth 562.  
 Machiavelli, Niccolo 140.  
 MacKaye, Percy 560.  
 MacKaye, Steele 475, 486.  
 Macklin, Charles 307, 309-310, 312.  
 Macready, William 398, 413, 415, 418, 422-423, 431, 433, 439, 456-459, 463, 529.  
*Maça Kızı* (Çaykovski) 553.  
*Mad Dog Blues* (Shepard) 643.  
*Madam Butterfly* (Belasco) 525-526.  
 Madison Square Theatre (New York) 475, 486, 524.  
*Madras House* (Barker) 502.  
 Maeterlinck, Maurice 507, 518, 548, 551.  
 Maffei, Francesco Scipioni di 324, 332.  
*Magda* (Sudermann) 499.  
*Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions* (Hopkins) 486.  
 Magnes 33.  
*Mahabharata* 90, 275, 633.  
 Mahelot, Laurent 230, 243, 246.  
 Mai Chih-yüan 252.  
 Mairet, Jean de 225-226.  
*Major Barbara* (Shaw) 501, 599.  
*Makbeth* 649.  
 Makine 45, 70, 76, 105-106, 114, 120-121, 140, 149-151, 155-156, 165, 184, 197-198, 203, 214, 217, 230, 232-233, 235, 243-244, 264, 266, 272, 384, 452, 473, 486-487, 521, 528, 537, 547, 550, 673.  
 Makine oyunları 234-235, 237.  
 Malezya 275.  
 Malina 590, 653.  
 Mallinowski, Bronislaw 17.  
 Mallarmé, Stéphane 506.  
 Malraux, André 576.  
 Malvern Festivali (İngiltere) 556-557.  
 Maly Tiyatrosu (Moskova) 410, 481, 482, 552.

- Maly Tiyatrosu (St. Petersburg) 410.
- Mamet, David 641, 644.
- Man and Superman* (Shaw) 501.
- Manchester 315, 502, 602.
- Manchester Okulu 502.
- Mandragola* (Machiavelli) 140.
- Manhattan Theatre (New York) 524.
- Manhattan Theatre Club 640.
- Manipuri dansı 278.
- Mankind* 126.
- Mann, Emily 644.
- Mann, Theodore 589.
- Mansfield, Richard 478, 526.
- Mansiyon (dekor) 104, 230.
- Marat-Sade* (Weiss) 586.
- Marble, Dan 435, 469.
- Marchat, Jean 575.
- Maré, Rolf de 542.
- Margaret Fleming* (Herne) 477.
- Maria Stuart (Schiller) 370, 372.
- Marinetti, Filippo Tommaso 547.
- Marino Faliero* (Bryon) 398, 413.
- Marion Delorme* (Hugo) 399.
- Marivaudage 329.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 329, 332, 339, 399, 581.
- Mark Taper Forum (Los Angeles) 641.
- Marlowe, Christopher 172, 174, 180, 581, 627.
- Marmontel, Jean Francois 338, 346.
- Marowitz, Charles 603.
- Marriage à la Mode* (Dryden) 289.
- Mars, Matmazel 401-402, 407.
- Marshall, Charles 422.
- Marshall, Norman 555.
- Marston, John 174, 187, 194.
- Martu* (Çehov) 504.
- Martinelli, Tristano 164, 212.
- Martin-Harvey, John 503.
- Martyn, Edward 516.
- Mary Magdalene* (Wager) 129.
- Masaccio 145.
- Masen, Jakob 350.
- Mask oyunları 151, 174, 178, 191-200, 215, 221.
- Maske ve Yüz* (Chiarelli) 548.
- Maskeli Baló* (Lermontov) 409.
- Masklar 131, 264.
- Masse-Mensch* (Toller) 537.
- Massinger, Philip 175-176.
- Matine gösterimleri 447, 482.
- Matmazel Julie* (Strindberg) 510, 623.
- Maugham, Somerset 558.
- Mauro ailesi 322.
- Mavi Kuş*, (Maeterlinck) 507, 518.
- Mayakovski, Vladimir 553-554, 606.
- Mayakovski Tiyatrosu 607.
- Mayor, A. Hyatt 216, 344-345.
- Mazarin, Cardinal 227, 231-233.
- McDermot, Galt 637.
- McVicker, John H. 469.
- Medea* (Euripides) 31.
- Medea* (Seneca) 66.
- Medici ailesi 151.
- Medwall, Henry 127, 129, 169.
- Megara 25, 32, 55.
- Mei Lan-fang 255.
- Meiningen Oyuncuları 463, 481, 491-493, 497, 498, 504.
- Mélite* (Corneille) 226, 228.
- Melmoth, Bayan Charlotte 425.
- Melodram 31, 47, 92, 296, 328, 331, 395-397, 402, 407, 409-410, 413-415, 440, 444, 447, 453, 475-476, 478, 480, 500, 503, 543, 554.
- Memfis Dramı (Mısır) 22.
- Menander 48, 49.
- Menschenhass und Reue* (Kotzebue) 368.
- Merak Bağları* (Benavente) 522.
- Mercier, Louis Sebastian 330, 376.
- Merope* (Maffei) 324, 332.
- Merry, Anne Brunton 425.
- Messinalı Gelin* (Schiller) 387.
- Metamora* (Stone) 434.
- Meyerhold, Vselod 280, 518-521, 550-553, 603, 606, 616, 620.
- Mısır 20-25, 50, 58, 88-89, 94, 558, 689-690.
- Michel, Jean 113, 241-242.
- Middleton, Thomas 174-176, 193-194.
- Mielziner, Jo 563, 588, 592, 610.
- Mikhailovski (St Petersburg) 410.
- Milanino, Maximiliano 212.
- Miller, Arthur 592-593.
- Miller, Henry 526.
- Milton, John 194.
- Mim oyuncular 56, 68-69, 77-80, 87, 99, 159.
- Mimus 77.
- Ming Hanedanlığı 252-253.
- Minks, Wilfried 625.
- Minna von Barnhelm* (Lessing) 358, 365.
- Minos kültürü 25.
- Minstrel 436.
- Minstrel Gösterileri 436.
- Minturno, Antonio 142, 166-167.
- Mishima, Yukio 274.
- Miss Sara Sampson* (Lessing) 357, 358.
- Mitchell, Abbie 564.
- Mizaçlar Evi* (Nestroy) 388, 392.
- Mnouchkine, Ariane 280, 628, 629.
- Mochalov, Paul 410.
- Modellbuch (Bkz. Reji defteri)*
- Modena, Gustavo 164, 478.
- Modern Tiyatro Sanatı* (Rouché) 520.
- Modjeska, Helena 503.
- Moeller, Philip 562.
- Mohun, Michael 286, 311.
- Moissi, Alexander 513.
- Mole, Francois-René 338, 339.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 208, 227-228, 234, 236-242, 244-245, 247, 293, 328-329, 342, 352, 373, 407-408, 450, 519, 521, 581-582, 617, 628, 650, 660.
- Molina, Tirso de 206.
- Moncalvo, Giuseppe 478.
- Money* (Bulwer-Lytton) 415.
- Monk, Egon 584.
- Monodram 520.
- Montagu, Lady Mary Wortley 380.
- Montaigu, René Magnon de 373.
- Montana 468.
- Montchrestien, Antoine de 222.
- Montdory 226, 228.
- Monte Kristo Kontu* 524.
- Montecassino (İtalya) 103.
- Monteverde, Claudio 144.
- Montfleury 228, 242.
- Montherlant, Henry de 576, 589.
- Montigny, Adolphe 448, 485.
- Moody, William Vaughan 315, 526-527.
- Moore, Edward 296.
- Moore, George 516.
- Moralite 123, 125-129, 132, 169, 181, 202, 261.
- Moreto, Augustin 207-208.
- Morris, Clara 474, 563.
- Morris dansı 100, 130, 216.
- Morton, Charles 455.
- Moses, Gilbert 639, 660.
- Mosher, Gregory 641.
- Moskova Kararnamesi 400.
- Moskova Sanat Tiyatrosu 482, 505, 508, 518-520, 543, 551-553, 563, 606-607, 616, 617.
- Moskvin, Ivan 505.
- Moss, Edward 455.
- Motta, Fabrizio Carini 150.
- Mounet-Sully 450.
- Mowatt, Anna Cora 437, 457.
- Mozart, Wolfgang Amadeus 323, 423, 601.
- Mrozek, Slawomir 618-619, 621.
- Muhamedhanov, Kaltai 617.
- Muhtesem Boynuzlu* (Crommelynck) 546.
- Multimedya 548, 608, 611, 648.
- Mummingler ve kılık değiştirme 130-131.
- Munden, Joseph 420.
- Munford, Robert 316.
- Murder in the Cathedral* (Eliot) 559.
- Murdoch, William 438.
- Mussato, Albertino 138.
- Musset, Alfred de 399.
- Mussorgski, Modest 409.
- Mutfak* (Wesker) 600, 628.
- Mücevher Kutusu* (Plautus) 64.
- Müfettiş (Gogol) 409, 551, 633.
- Müller, Heiner 622.
- Müllner, Gottfried 387.
- Müniş Sanat Tiyatrosu 511, 513, 528.
- Müstehcenlik 630, 638.
- Müzik 18, 35-36, 38, 42, 50, 60-61, 65, 69, 78, 80-81, 94-95, 114, 122, 128, 131, 135, 143-144, 157, 159, 171, 180, 191, 194, 206-207, 211, 234, 249, 250, 260-261, 264, 270, 275, 279, 288, 305, 310, 314, 323-324, 331-332, 335, 344, 350-352, 396, 413, 421, 423, 477, 489, 508, 520, 529, 541, 544, 547, 576, 600, 635, 648-649, 658, 660, 662, 664-665, 667, 669, 672, 673, 674, 677, 679, 682, 687, 691, 693-694.
- Müzik ve Güzel Sanatları Teşvik Kurulu (Britanya) 602.
- "Müzik odaları" 455.
- Müzikal komedi 455, 567, 596, 694.
- My Fair Lady* 596.
- My Friend Fritz* 448.
- My Life in Art* (Stanislavski) 531.
- Mysteries and Smaller Pieces* 637.
- Nackspiel* 352.
- Naevius, Gnaeus 63, 64.
- Nanine* (Voltaire) 330.
- Naogeorgus, Thomas 127.
- Napolyon 383-384, 387, 390, 395-397, 400-402, 408, 411, 415, 426-427, 443, 446, 451, 495.
- Naselli, Alberto 164, 210, 212.
- Nathan der Weise* (Lessing) 358.
- National Health* (Nichols) 635.
- National Opera Company (İngiltere) 555.
- National Theatre (İngiltere) 526, 592, 598, 602, 604, 633, 651, 661.
- Native Son* 565.

- Nature* (Medwall) 169.  
*Natyasastra* (Bharata) 91-94, 278.  
*Naumachiae* 69, 70.  
 "Nautical" [denizcilikle ilgili] melodrama 415.  
 Negro Ensemble Company (New York) 644.  
 Nehr, Caspar 538, 584.  
 Neighborhood Playhouse (New York) 560.  
 Nemiroviç-Danchenko, Vladimir 482, 504.  
 Neoklasik 141-143, 164, 171, 217, 220-222, 225-227, 235, 237, 239, 244, 246, 287, 290, 303, 305-306, 310, 316-317, 324, 328, 330-331, 342, 353, 358-359, 367, 375-376, 384-385, 395-398, 401, 408, 416, 439.  
 Neoklasizm 166, 226, 288, 292, 314, 343, 409.  
 Neoptolemus 49.  
 Neroni, Bartolomei 153.  
 Nestroy, Johann Nepomuk 388, 392.  
 Neuber, Carolina 353-355.  
 Neuber, Johann 353-355.  
 Neue Freie Volksbühne 499.  
 Neue Sachlichkeit (Bkz. Yeni-gerçekçilik)  
 Nevada 468.  
 New Lafayette Theatre (New York) 644-645.  
 New Orleans 131, 428, 430-431.  
 New Stage (New York) 589.  
 New Theatre (New York) 560.  
 New Theatre League 565.  
 New York Dramatic Mirror 524.  
 New York Sahne Birliği 561.  
 New York Shakespeare Festivali 593, 640.  
 New Way to Pay Old Debts (Mas-singer) 176, 419.  
 Newcastle (İngiltere) 315.  
 Ngo Tou'ya Yapılan Haksızlık 251.  
 Nichols, Peter 635.  
 Nicolet's (Paris) 334.  
 Nieuwe Schouwburg (Amsterdam) 372.  
 Night must fall 558.  
 Nikolaus Avancini 350.  
 Nixon, Sam 523.  
 Noh 261, 263-269, 272, 274, 282.  
 Norman, Marsha 555, 644.  
 Northbrooke, John 171.  
 Norton, Thomas 171.  
 Norveç 341, 373, 493, 494.  
 Norveç Ulusal Tiyatrosu 493.  
 Norwich (İngiltere) 315.  
 Notes and Counter Notes (Iones-co) 610.  
 Noverre, Jean Georges 336, 411.  
 Novius 67.  
 Nuh (Obey) 546.  
 Nunn, Trevor 631-632.  
 O'Casey, Sean 518, 559.  
 O'Keeffe, John 295.  
 O'Neal, John 639.  
 O'Neill Theatre Center 641.  
 O'Neill, Eliza 419.  
 O'Neill, Eugene 565, 589, 593.  
 O'Neill, James 524.  
 Oberon Maskı 197.  
 Obey, André 546.  
 Odeion (Atina) 42, 45.  
 Odéon (Paris) 450, 458, 497-498, 515, 543, 574, 576, 614, 626, 630.  
 Odets, Clifford 563, 567, 593.  
 Oditoryum 42, 512, 640.  
*Odyssea* (Homeros) 25, 28, 31, 90.  
 Oenslager, Donald 563.  
*Of Germany* (Stael) 386, 397.  
 Off-Broadway 588-591, 590-591, 595, 641.  
 Offenbach, Jacques 447, 482.  
 off-off-Broadway 591-592, 641, 643.  
 off-off-Broadway toplulukları 592.  
 Ogilby, John 287.  
 Oğlan toplulukları 188.  
*Oh, Calcutta* 637.  
*Oh, Dad, Poor Dad* (Kopit) 595.  
*Oh, What a Lovely War!* 600.  
*Oidipus* (Seneca) 66-67, 236, 328, 541.  
*Oidipus Kolonos'ta* (Sophokles) 30, 43, 650.  
 Okhlopov, Nikolai 553, 607.  
*Oklahoma* 567, 596.  
 Okul tiyatrosu 350.  
 Olay tiyatrosu 585, 587.  
*Old Times* (Pinter) 601.  
 Old Vic (Londra) 545, 554-555, 557-558, 596-597, 598, 604.  
 Old Vic Bristol 597.  
 Oldfield, Anne 309, 312, 338.  
 Oldmixon, Bayan 424.  
 Olimpik Akademisi (Italy) 152.  
 Olivier, Laurence 558, 597, 598-599, 603-604, 633.  
*Omai, or a Trip Around the World* 305.  
*On ne hadine pas avec l'amour* (Musset) 399.  
*One-Third of a Nation* 564.  
*Onikinci Gece* (Shakespeare) 173, 193, 393, 463, 515, 556, 629.  
*18 Happening 6 Parts* 648.  
 Ontological-Hysteric Theatre 650.  
 Open Theatre 639, 649.  
 Opera 36, 143-144, 152, 155, 157, 164-166, 210, 231, 233, 235, 240, 243, 259, 277, 282, 285, 288, 292-293, 295, 300, 302, 311, 314, 319-320, 322-324, 331-333, 337, 340-341, 344-345, 347-350, 361, 363, 375-376, 379-380, 395, 405-406, 408-413, 433, 440, 445, 452, 454-455, 461, 482, 490-491, 511, 518-519, 528, 539, 555, 561, 582-583, 588, 592, 614, 633, 659-661, 694.  
 Opéra (Paris) 234, 240, 242, 244, 331-332, 334-336, 338-342, 345, 395, 400, 451-452, 574.  
 Opera binası (Venedik) 144, 155, 319, 348, 406, 455, 490-491.  
 Opéra-Comique 395, 451-452.  
 Operet 277, 477, 482-483.  
*Oralloosa* (Bird) 434.  
 Oratoryolar 314.  
*Orbecche* (Cinthio) 140.  
*Oreste* (Alfieri) 324.  
*Oresteia* (Aiskhylos) 30, 42, 534, 575, 633.  
*Orestes* (Euripides) 31, 328, 478.  
 Orgel, Stephen 197-198.  
*Orghast* 632.  
 Orkestra çukuru 231, 243, 255, 490, 512, 556, 570.  
*Orlando Furioso* 614.  
 Orlik, Emil 514.  
 Ormond Tiyatro Birliği (İrlanda) 516.  
 Oropus 52.  
*Orpheus* (Cocteau) 76, 541.  
*Orpheus and Eurydice* (Gluck) 323.  
*Orpheus in the Underworld* (Offenbach) 447.  
 Orrell, John 192.  
 Ortaçağ 20, 97-141, 154, 170-171, 175, 185, 190-192, 201-202, 205, 208, 214, 219-221, 224, 230, 248-249, 265, 328, 343, 352, 373, 391.  
 Ortiz, Christobal 212.  
 Osborne, John 598-599, 606-607, 610, 630-631, 634.  
 Osiris 22-24.  
 Ostrovski, Alexander 480-482, 504, 552.  
*Othello* (Shakespeare) 398, 413, 437, 482, 615.  
 Other Place (Stratford-on-Avon) 631.  
 Otto, Teo 584.  
 Otway, Thomas 288.  
*Our American Cousin* (Taylor) 453.  
*Our Betters* (Maugham) 558.  
*Our Boys* (Byron) 453.  
*Our Town* (Wilder) 567, 649.  
*Ours* (Robertson) 453.  
 Ouspenskaya, Maria 563.  
 Owens, John E. 435.  
 Oxford Repertory Company 556, 558.  
 Oyun repertuarı 313, 334.  
 Oyun Yazarları 25, 29-30, 34, 59, 63, 65, 67, 90-92, 96, 102, 112, 128, 134, 137, 142, 144, 158, 169-180, 187, 198, 204, 206, 211, 220-227, 235-237, 246, 249-253, 259, 266, 268, 274, 280, 282, 288-295, 297-298, 309, 316, 324, 327, 330-331, 334, 337, 352-360, 366-368, 371-372, 374-380, 385-387, 389-390, 393, 396-397, 399-400, 408-409, 411, 413-414, 425, 431-434, 437-440, 443-448, 453-454, 458-460, 471, 475-484, 486, 489, 491, 493-495, 498-502, 504, 507, 509-511, 514, 516-518, 520-526, 529-531, 537-538, 542, 546-549, 554, 558-560, 564-565, 567, 569, 575-576, 578-581, 584-588, 591-595, 597-602, 604, 606, 608, 610, 613-619-623, 630-636, 639, 641, 643-646, 653, 657, 660, 662-663, 665-669, 671-674, 676-680, 682, 683, 686, 688-690.  
 Oyun Yazarları Derneği (Fransa) 400.  
 Oyuncular 18, 27, 34-36, 38-41, 44-45, 49-50, 52, 54, 57-71, 76, 78-81, 87-88, 99, 101, 103, 105, 109-110, 115, 117-122, 124-126, 130, 132, 134-135, 137, 140-141, 160, 164-167, 169-170, 172-173, 179-187, 191, 194, 198-199, 201, 206-208, 211, 217, 221-225, 227, 233-235, 240-243, 246, 249, 255-257, 259-268, 270-272, 274-275, 279, 282, 286, 289-290, 293-298, 314, 318-324, 327-330, 332, 350, 360-363, 366-374, 376, 379-380, 384-387, 392-396, 398, 409, 421, 424-427, 430, 433-437, 447-448, 456-459, 462-469, 472, 475-476, 479, 482, 489-492, 494-496, 498-517, 520-524, 529-530, 538-548, 550, 552-559, 563-564, 569-570, 573, 579-582, 588-589, 591-594, 599-600, 605-609, 614, 616, 622, 624, 629-631, 639-640, 644-645, 647-650, 655, 657, 660-664, 667-668, 673-674, 677-678, 682, 691, 697.

- Oyunculuk 35-37, 77-78, 105, 115-116, 129, 158-159, 174, 178, 180, 181, 199, 212-213, 223, 229, 242, 245, 247, 254, 255, 268, 276-277, 283, 285, 308-313, 318, 330, 337-339, 346, 354-356, 363-364, 366-367, 381, 388, 391-392, 393, 400-403, 410-411, 415, 418-421, 425, 427-428, 431, 433, 437, 441, 449, 451, 456, 458, 460-461, 469, 475, 477-478, 481-482, 486-487, 502-504, 512-515, 518, 521, 531, 539, 543, 550-552, 555-556, 563, 570, 588, 611, 632, 676, 683, 694-695.
- Oyunculuk, İlk Altı Ders* (Bosslavski) 563.
- Oyunun Sonu* (Beckett) 578, 649.
- Ozerov, Vladislav 408, 410.
- Ödüller 34-35, 46, 128, 194, 213, 356, 396, 621, 676.
- Öfke* (Osborne) 598, 610.
- Öğle yemeği zamanı [tiyatro] 596, 631.
- "Ölümün Dansı" 125.
- Öykü anlatıcılığı 19, 88, 96.
- Öykü anlatma 17, 19, 222.
- Özel efektler 38, 45, 114, 121, 125, 143, 151, 155-156, 165, 184, 190-191, 195, 203, 215, 231-232, 235, 272, 319, 350, 403, 407-408, 463, 694, 695.
- Özel tiyatrolar (Elizabeth dönemi) 187-188, 190-193, 379, 400, 481, 534.
- Özgür Tiyatro Topluluğu (Japonya) 273.
- Özgürlüğü tiyatro 624.
- Pacuvius, Marcus 65.
- Pagnol, Maurice 546.
- palais à volonté 243, 364.
- Palais de Chaillot (Paris) 576.
- Palais-Cardinal (Paris) 231.
- Palais-Royal (Paris) 231-232, 234, 237, 240, 242, 339.
- Palavracı Asker* (Plautus) 64, 170.
- Palitzsch, Peter 584, 625.
- Palladio, Andrea 153.
- Pallenberg, Max 513.
- Pammachius* (Naogorgus) 127.
- Panayır tiyatroları (Paris) 334, 336.
- Panjurlar (dekor) 285, 302-303, 305, 319.
- Panolar (dekor) 44, 149, 197, 214, 225, 243, 273, 321, 372, 465, 506, 512, 528.
- Panorama Dramatique (Paris) 406-407.
- Panoramalar 405-406, 418, 438.
- Pantagleize 546.
- Pantomim 18, 38, 68-69, 76-82, 85, 94, 96, 101, 105, 116-117, 131-132, 157, 192, 194, 232, 254-255, 265, 274-275, 279, 292-293, 295-296, 299, 303, 309, 313-314, 317-318, 330-334, 336, 352, 395, 403, 407, 415, 426, 440, 454, 456-457, 471, 510, 541, 575, 615, 694.
- Papp, Joseph 640-641, 650.
- Parabasis* 33.
- Parade* (Cocteau) 541, 636.
- Paradis* 229.
- Paradise Now* 637-638, 653.
- Paravanlar* (Genet) 579, 627.
- Parigi, Alfonso 151.
- Parigi, Guilio 151, 197.
- Park Tiyatro (New York) 426-427, 429-430, 433, 438.
- Parlamentoda Kadınlar* (Aristophanes) 33, 47.
- Parodos 29, 45.
- Parter 189, 193.
- Pastor, Tony 477.
- Pastoral oyun 141, 204.
- Pater Noster oyunları 125.
- Patient Grissel* 129.
- Patio* (İspanyol tiyatrosu) 209-210.
- Patrie!* (Sardou) 446.
- Paul Kauvar* (MacKaye) 475.
- Paulsen, Carl Andreas 352.
- Paulus* (Vergerio) 138.
- Payne, B. Iden 557.
- Payne, John Howard 427.
- Pazukhin'in Ölümü* (Saltikov-Shchedrin) 480.
- Peach Blossom Fan* 253.
- Peer Gynt* (Ibsen) 494, 597, 626-627.
- Peisistratus 26.
- Pekin Operası 253-255, 259, 282.
- Pelléas ve Mélisande* (Maeterlinck) 506-507.
- Pellio 77.
- Peloponez savaşları 33-34, 26, 47.
- Penafiel, Damien Arias de 212.
- Pensionnaire* (Fransa) 241, 335-337.
- Perdeler 38, 56, 65, 76, 92, 105, 120-121, 155, 167, 190-191, 213-214, 217, 230, 252, 254, 302, 306, 314, 319, 321-322, 336, 372, 392, 411, 465, 476, 509, 515-516, 518, 521, 528, 530, 535, 540.
- Perez, Cosme 212.
- Perfall, Karl von 515.
- Performance Group (New York) 649.
- Pergamum 51.
- Pergolesi, Giovanni Battista 322, 333.
- Periaktoi* 148.
- Pericles 46, 173, 652.
- Persopolis Festivali (İran) 632.
- Persler* (Aiskhylos) 30.
- Perspektif anlayışı 145, 345.
- Perspektif Uygulamasının İki Kuralı* (Vignola) 148.
- Perspektifin Altı Kitabı* (Ubaldu) 149.
- Perspektifli dekor 145-147, 155, 164-165, 190-191, 220, 225, 350.
- Pertharite* (Corneille) 227.
- Peruzzi, Baldassare 146.
- Peter Pan* (Barrie) 514.
- Petipa, Marius 481, 518.
- Petit Bourbon (Paris) 221, 231-233, 237, 246.
- Petrarca'nun Sonnet'si* (Pogodin) 606.
- Petrarch 138.
- Phèdre* (Racine) 236, 242, 401, 441, 551.
- Phelps, Samuel 423, 456, 458, 471, 503.
- Philadelphia 315-316, 425-426, 429-430, 433, 437-438, 441, 469, 523, 567.
- Philander 145.
- Philemon 49.
- Philippe, Gérard 575.
- Philips, Ambrose 291.
- Philoctetes* (Sophokles) 30, 39, 43.
- Philosopher Without Knowing It* (Sédaine) 330.
- Phipps, C. J. 462.
- Phoenix Theatre (New York) 589, 592.
- Phrynicus 29.
- Phylakes* 56, 61.
- Piccolo Teatro (Milan) 604, 614.
- Pickard-Cambridge, A. W. 44.
- Picnic* (Inge) 593.
- Pictorial and Architectural Perspective* (Pozzo) 350.
- Pierre Pathelin* 124.
- Pierrot 346, 403.
- Pietas Victrix* 350-351.
- Pigmalion and Galatea* (Gilbert) 454.
- Pinakes* 44.
- Pinero, Arthur Wing 500.
- Pinter, Harold 601-603, 634.
- Piramit metinleri (Mısır) 22.
- Pirandello, Luigi 548, 589, 592.
- Piranesi, Gian Battista 323.
- Pirchan, Emil 537.
- Pisarev, Alexander 409.
- Piscator, Erwin 538-539, 583, 625.
- Piscator Tiyatrosu 538.
- Pisemski, A. F. 480, 504.
- "Pit" 340.
- Pitoëff, Ludmilla 542-545, 547, 575.
- Pix, Mary 290.
- Pixérécourt, René Charles Guilbert de 396, 401, 403, 414, 440.
- Pizarro* (Kotzebue) 414.
- Pizarro* (Sheridan) 417.
- Placida ve Victoriano'nun Eclogue'u* (Encina) 204.
- Placide, Alexandre 426.
- Planché, James Robinson 454, 463.
- Planchon, Roger 579, 581, 626-627, 630.
- Plaute* 118.
- Platon 49.
- Plautus, Titus Maccius 64-65, 70, 74-75, 77-80, 138, 140, 159, 170, 220, 244, 373.
- Playfair, Nigel 555.
- Playwright's Company (New York) 565.
- Plutos* (Aristophanes) 47.
- Po-ca-hon-tas* (Brougham) 434, 471.
- Pocahontas* (Custis) 434.
- Poel, William 514-515, 557.
- Poetika* (Aristoteles) 27, 49-50, 142, 144, 167, 220.
- Pogodin, Nikolai 554, 606.
- Polevoy, Nikolai 409.
- Pollux 48, 53-54, 79, 148, 156.
- Polonya 221, 353, 375, 392, 437, 503, 507, 585, 607, 618-621, 630, 649.
- Polonya Laboratuvar Tiyatrosu 620-621, 649.
- Polus 49.
- Polyekran 608.
- Polyeuctes* (Corneille) 227.
- Pompa* (Roma Şenlikleri) 63.
- Pompeii 323.
- Pompey Tiyatrosu (Roma) 76, 82.
- Pomponius 67, 145.
- Ponsard, Francois 399.
- Ponteach* (Rogers) 434.
- Popov, Alexander 551, 553, 607.
- Popüler kültür 439.
- Porgy* (Heywood) 564.
- Portekiz 141, 201, 205, 207, 215, 586, 659, 664, 674-675, 677, 679.
- Porter's Hall (Londra) 188.
- Porte-Saint-Martin (Paris) 340, 396, 400, 402-403, 406, 450.
- Porto-Riche, Georges 498.



- Postmodernizm 646-650, 652, 654.
- Potter, John 294.
- Powell, Charles Stuart 426.
- Powell, Snelling 426.
- Power 564.
- Power, Tyrone 421.
- Pozitif Felsefe* (Comte) 444.
- Pozitif Politika* (Comte) 444.
- Pradon, Jacques 236.
- Prag Ulusal Tiyatrosu 608.
- Prampolini, Enrico 548.
- Pratinas 29. 31.
- Prehouser, Gottfried 361.
- Prens Littler 597.
- Preston, Thomas 129, 170.
- Préville 339.
- Prévost, Pierre 405.
- Price, Stephen 426-427, 429-431.
- Priene 51.
- Priestley, J. B. 558.
- Prince of Wales's Theatre (Londra) 459-461.
- Princess's Theatre (Londra) 455, 457-458, 487.
- Pritchard, Hannah 313.
- Private Lives* (Coward) 558.
- Proleter Tiyatrosu (Berlin) 538.
- "prologuist" ["giriş yapan"] 224.
- Prometheus Unbound* (Shelley) 413.
- Propalladia* (Torres Naharro) 204.
- Proscenium* 351.
- Provalar 35, 114-115, 134, 217, 239, 242, 245-246, 265, 309-310, 363, 370, 381, 394, 400, 410, 421-422, 493, 504, 584, 585.
- Provincetown Players 560-562, 565.
- Prynne, William 194, 198.
- Psyché* (Molière) 233.
- Public Theatre (New York) 640, 650.
- Puşkin, Alexander 409.
- Puşkin Tiyatrosu (Leningrad) 552, 607.
- Püritan Rejim (İngiltere) 286-288, 297, 301, 306-308.
- Pylades 68.
- Quaglio ailesi 322.
- Quayle, Anthony 558, 598.
- Queen Quæritis* 107.
- Queen's Theatre (Londra) 302, 459.
- Quin 309-310, 312, 318.
- Quinault, Phillipe 235.
- Quinault-Dufrense 338.
- Quintero, Jose 589.
- Quintilian 79.
- Rabb, Ellis 592.
- Rabe, David 641, 643, 644.
- Rabelais* 627.
- Raber, Vigil 114.
- Rabkin, Gerald 654.
- Rachel 403, 441.
- Racine, Jean 227, 236-237, 241, 244, 291, 324, 327, 329, 381, 398-399, 441, 448, 551, 581.
- Radikal topluluklar 638-639.
- Radok, Alfred 608.
- Radzinski, Eduard 617.
- Raimund, Ferdinand 388.
- Raisin in the Sun* (Hansberry) 645.
- Rakşasa'nın Mühür Yüzüğü* (Visakhadatta) 92.
- Ralph Roister Doister* (Udall) 170.
- Rama'nın Sonraki Yaşamı* (Bhavabhuti) 92.
- Ramayana* 90, 275.
- RAPP [Rusya Proleter Yazarlar Birliği] 552.
- Rasa* 92.
- Rasputin* (Tolstoy) 538.
- Rattigan, Terence 597.
- Raucourt, Matmazel 339, 342.
- Ravenscroft, Edward 289.
- Raylar 150, 463, 465, 473, 474.
- Realizm 274, 281, 311, 325, 330, 371, 381, 384, 390, 399, 439.
- Red Bull 183, 186, 190, 285, 286, 300.
- Red Lion 182-183.
- Red Roses For Me* (O'Casey) 559.
- Redgrave, Michael 558, 598.
- Regnard, Jean-Francois 328-329.
- Regularis Concordia* 101-102.
- Rehan, Ada 474-475.
- Reigen* (Schnitzler) 499.
- Reinagle, Alexander 424-425.
- Reinhardt, Max 389, 465, 503, 513-514, 520, 534-535, 538, 543, 549, 561, 563.
- Réjane, Gabrielle 450.
- Reji defteri 115, 513, 584, 694.
- Reklam 341, 694.
- Renaud, Madeleine 574-575.
- Renaud'un Kurtuluşu* 225.
- Repertuar Topluluğu 555-556, 563, 592.
- Retorik Odaları [*Chambers of Rhetoric*] 123, 128, 371-372.
- Revolution in the Theatre* (Fuchs) 511.
- Revü 559.
- Reybaz, André 580-581.
- Reyne'in Komik Balesi* [*Ballet Comique de la Reyne*] 221.
- Reynolds, George 185-186, 190-191.
- Rgveda* 90.
- Rhadamisthe et Zénobie* 328.
- Rhesus* 47.
- Rhinegold* (Wagner) 486.
- Rhinton 56.
- Rhodes, John 285-286.
- Riccoboni, Luigi 332, 339.
- Rice, Elmer 567.
- Rice, Thomas, D. 435.
- Rich, Christopher 287.
- Rich, John 292-293.
- III. Richard* (Shakespeare) 129, 169, 173, 180, 192, 307, 318, 392, 410, 419, 436, 438, 457, 462, 471, 537, 597.
- Richards, Inigo 304.
- Richards, Lloyd 641.
- Richardson, Ralph 558.
- Richardson, Willis 564
- Richelieu* (Bulwer-Lytton) 415.
- Rideau de Paris 575.
- Riders to the Sea* (Synge) 517.
- Rienzi* (Wagner) 489.
- Rip van Winkle* 478.
- Riquelme, Alonso 212.
- Ristori, Adelaide 478, 479.
- Ritüel 15-19, 21-24, 27-28, 41, 63, 91, 94, 111, 123, 166, 260-261, 274, 520, 570, 579-580, 620-622, 646, 649, 658, 666, 668-669, 671-672, 675, 677, 679, 682, 689, 691, 697.
- Rival Queens* (Lee) 287.
- Rivals* (Sheridan) 297, 555.
- River Nigger* (Walker) 646.
- Road to Ruin* (Holcroft) 296.
- Robertson, Thomas William 453-454.
- Robin ve Marion'un Oyunu* (Halle) 123.
- Robson, Flora 556-557.
- Rodgers, Richard 567, 596.
- Rodogune* (Corneille) 227.
- Roilletus 219.
- Rojas, Fernando de 204.
- Rojas Villandrando, Augustin de 212.
- Rojas Zorrilla, Francisco de 207, 329.
- Rolland, Romain 543.
- Roma 50, 54, 56-57, 59-63, 65, 67-68, 70-71, 73-75, 77-85, 94-95, 97, 99, 102, 105, 107, 109, 118, 123, 127, 133-134, 137-138, 140-141, 143-145, 153-154, 158, 165, 170, 190, 206, 212, 219, 221, 239, 242, 319, 323, 383, 416, 548, 658, 689.
- Roma Akademisi 144-145.
- Roma Sanat Tiyatrosu 548.
- Romagnesi, Marc'Antonio 240.
- Romains, Jules 546.
- Romalı kostümü [*Habit à la romaine*] 306, 342, 365.
- Romantizm 384, 386, 399, 408, 445.
- Romeo ve Juliet* (Shakespeare) 173, 186, 303, 457, 482.
- Ronconi, Luca 614-615, 621.
- Ronsard, Hierre de 220.
- Roschin, Mikhail 617.
- Roscius 77-79, 421, 437.
- Rose of the Rancho* (Belasco) 525.
- Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (Stoppard) 635.
- Rosenplut, Hans 124.
- Rösewicz, Tadeusz 618-619.
- Rosmersholm* (Ibsen) 494-495, 524.
- Rossi, Ernesto 478-479, 521.
- Rostand, Edmond 451.
- Rotrou, Jean de 225-226.
- Rouché, Jacques 520-521, 543-544.
- Round House (Londra) 600.
- Rowe, Nicholas 291.
- Rowley, William 175-176.
- Royal Academy of Dramatic Art (İngiltere) 504.
- Royal Academy of Music (Londra) 293.
- Royal Ballet (İngiltere) 555.
- Royal Circus 415.
- Royal Coburg (*Bkz.* Old Vic)
- Royal Hunt of the Sun* (Shaffer) 600.
- Royal Shakespeare Company 602, 631.
- Rozov, Victor 606-607.
- Rueda, Antonio de 212.
- Rueda, Lope de 114, 205.
- Rufus, Varius 66.
- Ruggeri, Ruggero 548.
- Ruhsat (tiyatrolar, oyunlar, eğlenciler) 286-287, 294-295, 298-300, 302, 310, 312, 314, 355, 411-413, 456, 555.
- Ruhsatlı tiyatrolar (İngiltere) 411-413, 416.
- Ruhm Tiyatrosu* (Evdreinov) 520.
- Rule a Wife and Have a Wife* (Fletcher) 176.
- Rus balesi 375, 411, 481.
- Rusya 341, 356, 374, 375-376, 379, 408-411, 437, 479-482, 491, 495, 504, 518-520, 533, 544, 549, 550, 552, 573, 579, 607, 613, 616-618.
- Rutebeuf 113.
- Rutherford, Albert 516.
- Ruy Blas* (Hugo) 399.
- Rüya Oyunu* (Strindberg) 510.

- Ryan, Dennis 424.  
Ryer, Pierre du 225.
- "Saatler" 100-101.  
Sabbatini, Nicola 157.  
Sabbionetta 153.  
Sachs, Hans 124.  
Sackville, Thomas 171.  
Sacramento 468.  
*Sacre Rappresentazioni* 112.  
*Sade İnsan, Maddeci İnsan* (Bougoin) 126.  
*Sadık Çoban* (Guarini) 141.  
Sadler's Wells Theatre 555.  
Sadler's Wells Opera ve Bale topluluğu 555.  
Sadovskî, Prov 481-482.  
Safronov, Anatoly 606.  
Sağduyu Tiyatrosu 399, 446.  
Sahne aksesuarları 45, 694.  
Sahne değişimleri 157, 372, 452, 456-457, 490, 503, 530, 539.  
Sahne köprüleri 464.  
Sahne makineleri 165, 266, 486.  
Sahne perdesi 306, 345.  
Sahne ressamı 299, 463, 531.  
Sahne stüdyosu 406.  
Sahne tabanı 452, 473.  
Sahne Tasarımı Enstitüsü (Prag) 608.  
Sahnede oturan seyirci 243.  
Sahneleme 75, 93, 104, 110, 125-126, 144, 153, 158, 181, 185-186, 190, 193, 197, 203, 214, 226, 235, 251, 276, 286-287, 294-295, 299, 302-303, 305, 309, 311-312, 315, 333, 335, 353, 360, 364, 375, 393, 395, 402, 405, 413, 448, 459, 477, 496, 514-515, 525, 545, 616, 623, 625-626.  
Sahneleme ruhsatı (İngiltere) 286, 294-295, 299, 312.  
Sahneye koyucu 76, 626.  
*Sahne Erdemlilik* 240.  
*Sainete* 206.  
Saint-Denis, M. 545, 597-598, 632.  
*Sakuntala* (Kalidasa) 92.  
Salacrou, Armand 546, 576.  
*Salamanca'nın Alimi* (Scarron) 227.  
Salisbury Court Theatre 188.  
Salle des Machines 233, 339, 341.  
*Salmacida Spolia* (Davenant) 197, 199.  
Salomé 551.  
Salt Lake City 468.  
Saltikov-Shchedrin, Mikhail 480.  
Salvini, Tommaso 472, 478-479.  
*Samisen* 266-267, 270.  
*Samoslu Kız* (Menander) 49.  
San Cassiano 155.  
San Daniele, Pellegrino da 145.  
San Francisco 468, 477-478, 524, 592, 638, 644, 650.  
San Francisco Mime Troupe 638.  
San Gallo, Aristotle de 148, 159.  
San Secondo, P. M. R. 548.  
*Sanat Dünyası* 518.  
Sanat için Sanat 514.  
Sanat Konseyi (ABD) 663, 673.  
*Sandalyeler* (Ionesco) 578.  
*Sandık* (Ariosto) 140, 145.  
Sanskrit dramı 91-93.  
Sansür 141, 409, 447, 481.  
*Sansür İndeksi* 141.  
Santurini, Francesco 348.  
*Saratoga* (Howard) 475.  
Saray Tiyatrosu 155, 188, 207, 215-217, 221, 373, 491, 515.  
Saraydaki Cockpit 190.  
*Sardanapalus* (Byron) 413.  
Sardou, Victorien 446, 448, 460, 474, 483, 499.  
Saroyan, William 563, 567, 593.  
Sartre, Jean-Paul 576-577.  
*Sarugaku* 261.  
*Satıcının Ölümü* (Miller) 588, 593.  
Satir 32, 34, 37-38, 40-41.  
Satir Tiyatrosu (Moskova) 606.  
*Saul* (Alfieri) 324.  
Savary, Jerome 628.  
*Saved* (Bond) 631.  
Savits, Jozsa 515.  
Savoy Theatre (Londra) 454-455, 466, 486, 502, 515.  
Saxe-Meiningen, 437, 474, 482, 486, 489, 491-493, 529.  
Scala, Flaminio 161, 164, 322.  
Scaliger, Julius Caesar 142.  
Scamozzi, Vincenzo 153, 196.  
*Scapin'in Dolapları* (Molière) 237.  
Scarron, Paul 208, 227, 246.  
*Scena per angolo* 320-321, 324, 341.  
Schalla, Hans 583.  
Schechner, Richard 648-649.  
Schéhadé, Georges 580.  
Schembartlaufen [çıraklık şenlikleri] 124.  
Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung (Grabbe) 387.  
Schiller, Friedrich 359-360, 366, 368-371, 381, 384, 386-394, 483, 486, 491, 582, 625.  
Schiller Theater (Berlin) 582.  
Schinkel, Karl Friedrich 391, 490.  
Schlegel, August Wilhelm 386.  
Schlegel, Johann Elias 357.  
Schlemmer, Oskar 539.  
Schlenther, Paul 499.  
Schneider, Alan 590.  
Schnitzler, Arthur 498-499.  
Schonacus, Cornelius 127.  
*School for Scandal* (Sheridan) 297.  
*School of Abuse* (Gosson) 171.  
Schouwburg (Amsterdam) 371-372.  
Schöncmann, Johann Friedrich 355-356, 363.  
Schreyvogel, Josef 391, 484.  
Schröder, Friedrich Ludwig 356, 363-364, 381.  
Schröder, Sophie 355-356, 391.  
Schumann, Peter 534, 638.  
Scotfield, Paul 598, 603.  
Scott, Sir Walter 398, 413, 415.  
*Seascape* (Albee) 595.  
*Sebat Kalesi* 125-126.  
*Second Mrs. Tanqueray* (Pinero) 500.  
*Secret Service* (Gillette) 476.  
Sédaine, Michel-Jean 330.  
Sellars, Peter 651-652.  
Sellner, Rudolf 583.  
Semper, Gottfried 393, 490.  
Semyonova, Yekaterina 410.  
Seneca, Lucius Annaeus 66-67, 138, 140, 171-172, 220.  
Sentetik oyun 548.  
Sentimental komedy 65, 296, 329-330, 338, 357, 376, 414.  
Sentimentalizm 290-291, 297, 324, 326-329, 345, 395.  
*Separate Tables* (Rattigan) 597.  
Serban, Andrei 641, 649.  
Serl topluluğu (Rusya) 379, 410.  
Serlio, Sebastiano 146-148, 152-154, 166, 196, 220, 230.  
*Sermons joyeux* 124.  
*Serpent* (Van Itallie) 639.  
Serreau, Jean-Marie 581.  
Servandoni, J.-Nicolas 304, 341.  
*Servant the Mistress* (Pergolesi) 322, 333.  
Ses efektleri 69, 184, 230, 305, 648.  
Settle, Elkanah 287.  
*Sevil Berberi* (Beaumarchais) 331.  
*Sevilla'nın Düzenbazı* (Molina) 207.  
Seydelmann, Karl 393.  
Seyir yeri 46, 52, 72-73, 93, 223, 229-230, 243, 301-302, 340, 371-372, 451, 490, 529.  
Seyirci/İzleyici 19, 46, 68, 71, 73-74, 119, 122-123, 147, 167, 170-171, 213, 217, 224, 242, 257, 259, 265, 275, 301, 305, 314, 328, 341, 346, 371, 421, 506, 519, 520, 524, 527, 548, 648, 654, 695.  
Seyirciyle yüzleşme 638.  
Seyler, Abel 360, 363, 368.  
*Sezuan'ın İyi İnsanı* (Brecht) 539, 599, 666.  
Shadwell, Thomas 288.  
Shaffer, P. 600-601, 633, 634.  
Shakespeare, W. 44, 66, 126-127, 172-176, 180, 183, 186, 189-191, 198, 206, 259, 273, 280, 287-288, 297, 303, 316-317, 360, 363-366, 370-371, 385-387, 393-396, 398, 409, 412-414, 416, 418, 422, 439, 456-457, 462, 469-470, 473, 479, 483, 486-489, 491, 497, 503, 513-516, 521, 529-530, 554-557, 562, 564, 581, 583, 589, 592-593, 602-604, 614, 619, 623, 626, 629, 631-634, 640, 649, 652, 660.  
Shakespeare Festivali 592-593, 640.  
Shakhovskoy, Prens Alexander 409-410.  
Shang Hancam 94.  
Shattuck, Charles 529.  
Shattuck, Roger 24.  
*Shaughraun* (Boucicault) 453, 459.  
Shaw, George Bernard 501-502, 558.  
Shaw, Glen Byam 558.  
Shaw, Irwin 563.  
Sheldon, Edward 561.  
Shelley, Percy Bysshe 413.  
Shen Ching 253.  
*Shenandoah* (Howard) 476.  
Shepard, Sam 643, 649.  
Shergold, N. D. 216.  
Sheridan, Richard Brinsley 295-297, 299, 305, 308, 313, 331, 414-415, 417, 426.  
*Sherlock Holmes* (Gillette) 476.  
Sherwood, Robert E. 565, 567, 569.  
*Shimpa* 273.  
*Shingeki* 274.  
Shirley, James 175-176, 194.  
*Shoemaker's Holiday* (Dekker) 174.  
*Shop Girl* 455.  
*Shore Acres* (Herne) 477.  
Short View of the Immorality 290.  
*Showboat* 567.  
Shrovetide oyunları 124.  
Shubert örgütlenmesi 526.  
Shubert, Jacob J. 526.  
Shubert, Lee 526.  
Shubert, Sam 526.  
Shusherin, Yakov 378.  
Shuter, Edward 313.  
Sınır tiyatroları (ABD) 433.  
*Sırça Kümes* (Williams) 569, 593.

- Sırdas 67, 92, 142, 172, 237, 376.  
 Sicilya 25, 32, 55, 59, 201.  
 Siddons, S. 416, 418-421, 424.  
 Sidney, Sir Philip 171.  
*Siege of Rhodes* 285.  
*Siegfried* (Wagner) 486, 490, 546.  
 Silsbee, Joshua 435.  
 Simgeci oyun 499, 507, 514.  
 Simgecilik 24, 30, 130, 494, 506, 511, 514, 518, 549, 565.  
 Simon, Neil 595.  
 Simonson Lee 561-563.  
 Simpson, Edmund 430.  
 Sinclair, Catherine 468.  
*Sinekler* (Sartre) 576.  
*Singspiele* 322.  
*Sirenler Kayalari Yahtyor* (Casona) 549.  
 Sirk[ler] 63, 69, 74, 85, 261, 314, 403, 429-430, 465, 513, 519, 541, 546-547, 550, 555, 603-604, 628.  
*Sisifos Söyleni* (Camus) 609.  
 Sissie, Noble 564.  
 Sişkov, M. A. 481.  
*Size Öyle Geliyorsa Öyledir* (Pirandello) 548.  
 Skelton, John 126, 169.  
*Skene* 42-43, 52, 75.  
*Skenefrons* 72-76.  
 Skipworth, Sir Thomas 287.  
*Sleeping Beauty* 471.  
 Smith, Irwin 189.  
 Smith, Solomon 428.  
 Smith, William H. 430.  
 Smock Alley (Dublin) 287.  
*Sociétaire* (Fransa) 241, 335, 337-338, 400-401, 574.  
*Society* (Robertson) 453, 459.  
*Sofonisba* (Trissino) 140.  
*Soldaten* (Lenz) 359-360, 585.  
*Soldiers* (Hochhuth) 630.  
 Solice, John Joseph 426.  
 Solon 28.  
 Somi, Leone di 158-159.  
 Sondheim, Stephen 637.  
 Sonenthal, Adolf 484.  
 Sophokles 29-31, 35-37, 39, 44, 58, 220, 393, 485, 650.  
*Sophonisba* (Mairet) 225.  
 Sorano, Daniel 575, 675-676.  
 Sorge, Reinhard Johannes 536.  
 Sorma, Agnes 498.  
*Soruşturma* (Weiss) 586.  
 Sothern, E. A. 453.  
*Sotties* 124.  
*South Pacific* 596.  
 Souzdaflı Abraham, piskopos 105.  
 Sovyet Yazarlar Birliği 552-553.  
 Soyatarlar 80, 94, 105, 112, 124, 195, 205, 256, 260, 628.  
 Soyatarlar Şenliği 105, 124.  
*Spanish Tragedy* (Kyd) 172.  
 Spectatorium (MacKaye) 486.  
 Spencer, John 351.  
 Sperr, Martin 622.  
 Spirit House (Newark) 644.  
 Spot ışıkları 529.  
 Squarzina, Luigi 605, 616.  
 St. Louis 428, 469.  
 Staël, Madam de 397.  
 Stanfield, Clarkson 422.  
 Stanislavski, Constantin 274, 410, 481-482, 493, 504-505, 518-520, 531, 539, 549-552, 563, 588, 600.  
 Stanislavski sistemi 504, 519, 552, 563.  
 Starr, Frances 525.  
*Stasima* (Bkz. Koro şarkıları)  
 Statius, Caecilius 65.  
 Steckel, Lionel 584.  
 Steele, Sir Richard 291, 294.  
 Stein, A. 606.  
 Stein, Peter 622-625.  
 Stendhal 398.  
 Stern, Ernst 514.  
 Stevens, Thomas Wood 560, 651.  
 Stewart, Ellen 591.  
*Sticks and Bones* (Rabe) 643.  
 Stoll, Oswald 455.  
 Stoll Theatre 597.  
 Stolypin, E. A. 409.  
 Stone, John Augustus 434.  
 Stoppard, Tom 633, 635.  
 Storey, David 634.  
 Stowe, Harriet Beecher 470-471.  
 Strand Theatre (New York) 527.  
*Strange Interlude* (O'Neill) 565.  
 Stranitzky, Joseph Anton 352, 361, 388.  
 Strasberg, Lee 563, 588, 611.  
 Stratford Festival Company (İngiltere) 598.  
 Strauss, Botho 622-623.  
 Strauss, Johann 483.  
 Strauss, Richard 511.  
 Stravinski, Igor 518.  
*Streamers* (Rabe) 643.  
 Strehler, Giorgio 604-605, 614, 630.  
*Strife* (Galsworthy) 502.  
 Strindberg, August 274, 498, 510-511, 548, 584, 585, 595, 614, 623.  
 Strindberg Oyunu 585.  
 Strnad, Oscar 514.  
 Strong, Roy 166, 194, 197-198.  
 Strutt, Joseph 307.  
 Stubenrauch, Philipp von 391.  
 Studio des Champs-Élysées 543, 545, 575, 581.  
*Sturm und Drang* yazarları 359-360, 363, 368, 384.  
 Styne, Jule 596.  
 Su gösterileri 54, 155, 222.  
*Su Tavağı* (Witkiewicz) 618.  
 Suarin, Bernard-Joseph 330.  
 Sudermann, Hermann 498-499, 511.  
 Sudraka 92.  
 Suför 114-115, 135, 180, 199, 299, 302, 310, 401, 407, 452.  
 Sukhovo-Kobylin, A. 480.  
 Sullerzhitski, Leopold 519, 551.  
 Sullivan, Sir Arthur 423, 454, 460, 486.  
 Sumarokov, Alexander 375-376.  
*Sumurun* (Freska) 561.  
 Sung Hanedanlığı (Çin) 96-97.  
*Superstition* (Barker) 433.  
 Suppé, Franz von 483.  
 Surrey Tiyatrosu (Londra) 413.  
*Suyun Ucu* 96.  
 "süperdrama" 569.  
 Sürrealist dram 541.  
 Svoboda, Josef 604, 607-608, 611, 621.  
 Swan Tiyatrosu (Londra) 185-186.  
*Sweeney Todd* 637.  
*Sylvanire* (Mairet) 225.  
 Syngc, J. M. 516, 517.  
 Syrus, Publius 68.  
*Şafaklar* (Verhaeren) 550.  
*Şakayık Kulübesi* 253.  
*Şam Yolu* (Strindberg) 510.  
 Şenlikçi Çocuklar 188.  
 Şenlikçibaşı 177-178, 180, 190, 193, 286-287, 457.  
 Şepkin, Mikhail 410, 481-482.  
 Şukin, Boris 551.  
*Şüpheli Hakikat* (Alarcon) 207, 227.  
 T'ang Hsien-tsu 253.  
 T'ang Sülalesi (Çin) 96.  
 Tabakov, Oleg 616.  
 Tableaux vivants [*yaşayan resimler*] 132.  
 Tacca, Ferdinando 151.  
 Taganka [Tiyatrosu] (Moskova) 616.  
 Taglioni, Marie 411.  
 Tagore, Rabindrinath 280.  
*Tahtakurusu* (Mayakovski) 553, 606.  
*Tahtta Hak İddia Edenler* (Ibsen) 494.  
 Taille, Jean de la 220.  
 Tairov, Alexander 520-521, 551-553, 616.  
 Takedo Izumo 266, 268.  
 Takemoto Gidayu 266.  
*Tale of Mystery* (Holcroft) 414.  
*Talley's Folly* (Wilson) 643.  
 Talma, Francois-Joseph 395, 401, 407.  
*Tamerlane* (Rowe) 291.  
*Tancrede* (Voltaire) 343.  
*Tango* (Mrozek) 619.  
 Tanıtım alanı 185-186, 190-191, 213-214.  
 Taplin, Oliver 58.  
 Tardieu, Jean 580.  
*Tarelkin'in Ölümü* (Sukhovo-Kobylin) 480.  
 Tarentum 56, 63.  
 Tarihsel doğruluk 338, 491, 515.  
 Tarleton, Richard 180.  
*Tartuffe* (Molière) 238, 247.  
 Tasarımcılar 146, 225, 303, 305, 319-320, 323-324, 341, 347-348, 406, 418, 422, 424, 448-449, 457, 486, 514, 518, 542, 544, 545, 563, 582, 584, 604, 608, 625, 632, 694.  
 Tasso, Torquato 141, 626.  
*Taste of Honey* (Delaney) 600.  
*Taşrada Bir Ay* (Turgenev) 479.  
 Tavan perdeleri (dekorda) 302, 319.  
 Tayland 275.  
 Taylor, Baron 407.  
 Taylor, Joseph 180.  
 Tayvan 259.  
 Teatral eğlenceler 63, 81, 87, 112, 157-158, 481.  
 Teatrale della Commune 614.  
 Teatro Campesino, El 638-639.  
 Teatro degli Independenti 549.  
 Teatro Espagnol 479.  
 Teatro Farnese 153.  
 Teatro Intim (Barselona) 523.  
 Teatro Novissimo (Venedik) 150, 231.  
 Teatro Olimpico (Vicenza) 152.  
 Teatro Stabile (Cenova) 605.  
*Tebeşir Datresinin Öyküsü* 252.  
 Tekel 221, 234-235, 240, 244, 261, 294, 313, 331, 335, 345, 350, 395, 410, 447, 481, 526.  
 Teknik bölüm 186, 198, 217.  
 Telbin, William 457.  
 Televizyon 59, 173, 396, 574, 588, 601, 611, 620, 635, 639, 660, 663, 671, 676, 683, 690.  
 Telif hakkı 211.  
*Temple of Love* (Davenant) 197.  
 Tenis kortu [tiyatroya dönüştürülen] 224, 228-229, 243, 246, 286, 340, 361.  
 Tennant, H. M. 597-598.  
 Terentius 64-65, 71, 74-75, 77-79, 102, 127, 138, 145, 154, 159, 182, 219-220, 244, 291, 350, 371-372.  
 Terentius Sahnesi 145, 219, 220, 350.

- Tertullian 81.  
 Textor, Ravisius 219.  
 Tezli oyun 446, 501.  
 Thayer, James 405.  
*The Drama Review* 648.  
*The Fashionable Gentlemen* (Dancourt) 328.  
*The Father* (Dunlap) 427.  
*The Great Divide* (Moody) 526.  
*The Green Mountain Boy* (Jones) 435.  
 "The Group" (İngiltere) 597.  
*The Hostage* (Behan) 599.  
*The Hunchback* (Knowles) 414.  
*The Indian Princess* (Barker) 433, 434.  
*The Indian Prophecy* (Custis) 434.  
*The King Amuses Himself* (Hugo) 399.  
*The Lady of Lyons* (Bulwer-Lytton) 415.  
*The Lady's Not for Burning* (Fry) 597.  
*The Last of Mrs. Cheyney* (Lonsdale) 558.  
*The Little Foxes* (Hellman) 567.  
*The London Merchant* (Lillo) 291.  
*The Maid of the Mill* (Bickerstaffe) 295.  
*The Maid's Tragedy* (Beaumont ve Fletcher) 175.  
*The Malcontent* (Marston) 174.  
*The Man of Mode* (Etherege) 289.  
*The Man of the World* (Macklin) 312.  
*The Man Who Come to Dinner* (Kaufman ve Hart) 567.  
*The Man Who Married a Dumb Wife* 561.  
*The Mask* (Craig) 508.  
*The Masque of Blackness* (Jonson) 196.  
*The Masque of Hymen* 197.  
*The Matchmaker* (Wilder) 388, 567.  
*The Mikado* (Gilbert ve Sullivan) 454.  
*The Miracle* 113, 563.  
*The Moor of Venice* (Vigny) 398.  
*The Mystery of Adam* 110.  
*The Octoroon* (Boucicault) 453.  
*The Orphan* (Otway) 288.  
*The Orphan of the House of Chao* 251.  
*The People's Lawyer* (Jones) 435.  
*The Petrified Forest* (Sherwood) 567.  
*The Philadelphia Story* (Barry) 567.  
 The Phoenix (Londra) 188.  
*The Pirates of Penzance* (Gilbert ve Sullivan) 454.  
*The Plain Dealer* (Wycherley) 289.  
*The Playboy of the Western World* (Synge) 517.  
*The Prince of Parthia* (Godfrey) 316.  
*The Recruiting Officer* (Farquhar) 290.  
*The Rehearsal* (Buckingham) 295.  
 The Rose (Londra) 183.  
 The Theatre (Londra) 182-183, 188.  
*The Ticket-of-Leave Man* (Taylor) 453.  
*The Truth* (Fitch) 526.  
 Theater in dem Redoutensaal (Viyanana) 535.  
 Theatertreffen (Batı Berlin) 623, 626.  
*Theatre Advancing* (Craig) 508.  
 Théâtre Alfred Jarry 542.  
 Théâtre Ambulant 543.  
*Theatre Arts Magazine* 561.  
 Theatre Communications Group 592.  
 Théâtre d'Art 506.  
 Théâtre de France 581.  
 Théâtre de l'Athénée (Paris) 543.  
 Théâtre de l'Oeuvre (Paris) 506-507, 520-521.  
 Théâtre de L'Oeuvre (Villeurbanne) 530.  
 Théâtre de la République (Paris) 395.  
 Théâtre des Arts (Paris) 520-521, 543.  
 Théâtre des Associes 334.  
 Théâtre des Funambules (Paris) 403.  
 Théâtre des Nations 627.  
 Théâtre du Marais 228, 229.  
 Théâtre Feydeau 395.  
 Theatre Genesis (New York) 592.  
 Théâtre Historique (Paris) 407.  
 Théâtre Illustre (Paris) 237.  
 Théâtre Libre (Paris) 496-498, 500, 506.  
 Théâtre Marigny (Paris) 575.  
 Théâtre Montparnasse (Paris) 545.  
 Théâtre National de l'Opéra-Comique 395.  
 Théâtre National Populaire (Paris) 543, 575, 626-627.  
*Theatre of the Absurd* (Esslin) 580, 610.  
 Théâtre Sarah Bernhardt (Paris) 544.  
 Theatre Studio (Londra) 598.  
 Théâtre supérieure 372.  
 Theatre Union (New York) 565.  
 Theatre Upstairs (Londra) 631.  
 Theatre Workshop (Londra) 598-600.  
*Theatron* 45.  
*Thebai Karşısında Yediler* (Aiskhylos) 30.  
*Thebai Kralı Oidipus* (Bouhélicr) 543.  
 Theodectes 47.  
 Theodorus 49.  
*Thérèse Raquin* (Zola) 496.  
*Thesmophaita Şenliğini...* (Aristophanes) 33.  
 Thespis 23, 27-29, 41.  
*They Knew What They Wanted* (Howard) 567.  
*Thirty Years* (Ducange) 409.  
 Thomas, Augustus 476, 527.  
 Thompson, Lydia 477.  
 Thorikos 42.  
 Thorndike, Sybil 557.  
 Thornhill, James 304.  
 Throckmorton 563.  
*Thyestes* (Seneca) 66-67, 328.  
*Thymele* 42.  
*Thyromata* 52-53, 73.  
 Tieck, Ludwig 386, 393-394, 490-491.  
*Times of Your Life* (Saroyan) 567.  
*Timocrate* (Thomas Corneille) 235.  
*Timurlenk* (Marlowe) 172.  
 Ting Yi 259.  
*Tiny Alice* (Albee) 595.  
*Tiresias'ın Memeleri* (Apollinaire) 541.  
*'Tis Pity She's a Whore* (Ford) 176.  
 Titinius 65.  
 Tiyatro Çalışanları Dernekleri Birliği (Rusya) 616.  
*Tiyatro Dekorları ve Makinelerinin Yapımı İçin Elkitabı* (Sabbattini) 148.  
*Tiyatro İçin Küçük Organon* (Brecht) 570.  
 Tiyatro merkez[ler]i (Fransa) 49, 205, 322, 410, 424, 426, 428, 431, 447, 468, 516, 523, 552, 575-576, 580-581, 626, 641.  
 Tiyatro mimarisi 36, 51, 153, 164, 339-340, 344, 451, 460, 490, 513, 535, 539, 649, 694-695.  
 Tiyatro sendikalaşması (ABD) 597.  
 Tiyatro tarihinde İslam 88.  
*Tiyatro ve İkizi* (Artaud) 542, 570.  
 Tiyatrolar Birliği (İngiltere) 298.  
*Tiyatroların ve Tiyatro Makinelerinin Yapımı* (Motta) 150.  
 Tiyatronun Kökenleri 15, 17.  
 Tiyatroya karşı (Hıristiyanlar) 86, 212.  
 Tiyatroyu ulusallaştırma (Rusya) 550.  
*To the Actor* (M. Çehov) 552.  
*Toilet* (Baraka) 645.  
*Tokatlanan Soyтары* (Andreyev) 519.  
 Toller, Ernst 537-538, 587.  
 Tolstoy, Alexey K. 481.  
 Tolstoy, Leo 480-481.  
 Tom Thumb (Fielding) 293.  
 Tomaszewski, Henryk 620.  
*Tooth of Crime* (Shepard) 643.  
 Toplum tiyatrosu 560.  
 Toplum tiyatrosu hareketi 560.  
 Toplumcu gerçekçilik 552-553, 606, 616.  
 Torelli, Giacomo 150, 231-233, 237, 246, 319-320.  
 Torrence, Ridgely 564.  
 Torres Naharro, Bartolomé de 204.  
*Tosca* (Sardou) 446.  
 Touchard, Pierre-Aimé 575.  
 Tournour, Cyril 174-175.  
 Tovstogonov, Georgi 607.  
*Towards a New Theatre* (Craig) 508.  
 Toy Theatre (Boston) 560.  
 Toys in the Attic *Toys in the Attic* (Hellman) 593.  
 Traji-komedy 31, 332, 396.  
 Traji-komik 175, 222-223, 225, 579.  
*Trakyalı Kadınlar* (Sophokles) 30.  
 Trapez 68, 78, 537, 550, 604.  
*Travesties* (Stoppard) 635.  
*Treatise on Perspective* (Dubreuil) 350.  
 Tree, Ellen 456.  
 Tree, Herbert Beerbohm 467.  
 Tremont Street Tiyatrosu (Boston) 430.  
 Trent Konsülü 141-142, 165.  
 Trenev, Constantin 554.  
 Treschel, Johannes 145.  
*Trial by Jury* (Gilbert ve Sullivan) 454.  
*Trip to America* (Mathews) 434.  
*Trip to Niagara* (Dunlap) 438.  
*Triple: A Plowed Under* 564.  
 Trissino, Giangiorgio 140.  
*Tristan ile Isolde* (Wagner) 508.  
*Triumph of Love* (Shirley) 194.  
 Trotter, Catherine 290.  
 Troy 470.  
*Troyalı Kadınlar* (Euripides) 31.  
*Troyalı Kadınlar* (Seneca) 66.  
 Trullan Kilise Meclisi 86.  
 Ts'ao Yu 259.  
*Turandot* (Gozzi) 327, 551.  
*Turcaret* (LeSage) 329, 331.  
 Turgenev, Ivan 479-480, 504.  
 Turlupin 223, 228, 245.

- Turne [ler] 49, 129, 177, 179, 181, 192, 205, 211, 223, 228, 237, 280, 354-356, 360, 363-364, 379, 392-393, 403, 410, 419-420, 423, 426, 428, 431, 437-438, 441, 447, 451, 455-457, 460, 462, 468-473, 475, 478, 481-482, 491, 493, 497, 503-504, 507, 514, 518, 521, 523, 525-526, 544, 546, 549, 551-552, 563, 575-576, 598-599, 604-605, 614, 616, 618, 627, 633, 637-638, 644, 660, 663, 667, 669-670, 672-677, 682-684, 686-687.
- Turnuva [lar] 123, 126, 129-132, 158, 181, 215, 220, 234.
- Turpilus, Sextus 65.
- Turpio, Lucius Ambivius 77.
- Tüm-Rusya Tiyatro Çalışanları Kongresi 481.
- Türbin Günleri* (Bulgakov) 554.
- Türkiye 88, 689.
- Türlerin Kökeni* (Darwin) 495.
- Twenty-Fourth of February* (Werner) 386.
- Tyler, Royall 426-427.
- Tynan, Kenneth 604.
- Tyronc Guthrie (Minneapolis) 555, 592-593, 597.
- Tzara, Tristan 541.
- Ubalduş, Guido 149.
- Udall, Nicholas 132, 170.
- Ufkun Ötesinde* (O'Neill) 565.
- Ulusal Sağırlar Tiyatrosu 632.
- Ulusal Sanat Vakfı (ABD) 643.
- Ulusal Tiyatro (Tokyo) 267.
- Ulusal Tiyatro Sahipleri Birliği 526.
- Ulusal tiyatrolar 666.
- Uluslararası buluşmalar 608.
- Uluslararası Londra Tiyatro Festivali 634.
- Uluslararası Telif Hakları Anlaşması 471.
- Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu 609.
- Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) 608.
- Un chapeau de paille d'Italie* (Labiche) 446.
- Unamuno, Miguel de 549.
- Uncle Tom's Cabin* 469-470, 472.
- Under the Gaslight* (Daly) 473.
- Underhill, Cave 311.
- Unruh, Fritz von 536.
- Urban, Joseph 111, 561.
- Uriel Acosta* (Gutzkow) 388.
- Usta [iş] sanat yapıtı 489-490.
- Utah 468.
- Uzun Yaşam Sarayı* 253.
- Üç Kız Kardeş* (Çehov) 504, 569, 626.
- Üç Krallığın Aşk Serüveni* 96.
- Üç Kuruluş Opera* (Brecht) 539, 583, 661.
- Üç Portakalın Aşkı* (Gozzi) 327.
- Üç Sultan* 343.
- Üçüncü Stüdyo (Moskova Sanat Tiyatrosu) 551.
- Üniversite Aydınları 172.
- Üniversiteler /ve tiyatro 90, 102, 109, 133, 170-172, 201, 220, 353, 545, 560, 631, 663, 666, 668, 672-673, 680, 685, 689.
- Üstün İrk'in Özel Hayatı* (Brecht) 539.
- Üstün-kukla [übermarionette]* 509.
- Vaca, Jusepa 212.
- Vagonlar (Dekor değişimi) 136, 203, 540.
- Vahşet Tiyatrosu 542, 570, 586, 603.
- Vakhtangov 280, 519, 551-553, 606, 616, 620.
- Valdez, Luis 639.
- Valle-Inclan, Ramon del 549.
- Vallieran, LeComte 223-224, 227-228.
- Valois, Ninette de 555.
- Vampilov, Aleksandr 617.
- Vampire* (Planche) 463.
- Van İtalic, Jean-Claude 639.
- Vance, Nina 592.
- Vandenhoff 419.
- Vanya Dayı* (Çehov) 504, 650.
- Varey, J. E. 216.
- Variétés Amusantes 334, 340, 395.
- Variot, Jean 521.
- Varro 64.
- Varsılık ve Sağlık* (Wager) 129.
- Varyete 62, 352, 356, 412, 454, 455, 457, 476, 477, 482, 659, 684, 694.
- Varyete Tiyatrosu 468, 569-570.
- Vasari, Giorgio 158.
- Vasavadatta'nın Düşü ve Caru-datta* (Bhasa) 92.
- Vaughan, Stuart 526, 589.
- Vecize* 175.
- Vedrenne, John 501-502.
- Vega, Lope de 205-208, 211, 217-218, 329.
- Velten, Johann 352.
- Venationes* [vahşi hayvan dövüşleri] 69.
- Venedik Taciri* (Shakespeare) 173, 463, 465, 486, 525, 556-557.
- Venice Preserv'd* (Otway) 288.
- Verbrechen aus Ehrsucht* (Iffland) 366.
- Vergerio, Pier Paolo 138.
- Vernier, Marie 223.
- Verona, Bartolomeo 391.
- Versay 234-235, 238, 244-245.
- Versay Tuluatı* (Molière) 238, 245.
- Vestris, Madam (Gorgaud) 422-423, 469.
- Vestris, Madam (L. E. Bartolozzi) 339.
- VIII. Henry 131, 133, 169-170, 173, 180, 193, 303, 307, 419, 433, 466, 516.
- Vicente, Gil 205.
- Victor. ou L'enfant dela forêt* (Pixérécourt) 396.
- Viet-Rock* (Terry) 639.
- Vieux Colombier, Théâtre du (Paris) 521, 543.
- Vigarani, Carlo 265.
- Vigarani, Gaspare 264.
- Vignola 148, 196.
- Vigny, Alfred de 398.
- Vikingler 97, 102.
- Vilar, Jean 544, 575-576.
- Vinaver, Michel 630.
- Vincent, Jean-Pierre 437, 630.
- Vinci, Leonardo da 145.
- Visakhadatta 92.
- Viseonti, Luchino 605.
- Vişne Bahçesi* (Çehov) 504-505, 632, 650.
- Vişnevski, Vsevelod 553-554, 606.
- Vitaly, Georges 581.
- Vitez, Antoine 630.
- Vitrac, Roger 542, 546.
- Vitruvius 144-148, 153, 220.
- Vivian Beaumont Theatre (New York) 592.
- Vodviller 333, 395, 445, 447, 477, 504, 599, 649, 664, 674, 694.
- Voix du sang* 328.
- Vokes ailesi 454.
- Volkov, Fyodor 375-376, 378.
- Volksbühne (Berlin) 499, 537-538, 543, 583-584.
- Volodin, Alexander 606.
- Volpone* (Jonson) 174.
- Voltaire 251, 327, 328, 330, 338, 341, 343, 354, 651.
- Von Mergens bis mitternachts* (Kaiser) 537.
- Vondel, Joost van den 372.
- Vor Sonnenaufgang* (Hauptmann) 499.
- Vostry, Jaroslav 608.
- Wagner, Heinrich Leopold 359.
- Wagner, Richard 489-491, 508.
- Wagner, Wieland 582.
- Wagnerci Oyun Sahneleme* (Appia) 508.
- Wajda, Andrzej 620.
- Walden, Herwarth 536.
- Walker, Joseph A. 646.
- Wallack, James W. 419, 469.
- Wallack, James W., Jr. 469.
- Wallack, Lester 469.
- Wallack's Theatre (New York) 470.
- Wallenstein üçlemesi* (Schiller) 486.
- Wallensteins Lager* 370.
- Wallensteins Tod* 370.
- Walnut Street Tiyatrosu (Philadelphia) 430.
- Walser, Martin 587, 623, 626.
- Walter, Eugene 525.
- Walterlin, Oskar 584.
- Wang Shih-fu 251.
- Ward, Douglas Turner 644.
- Warfield, David 525.
- Warner, Mrs. Mary 423, 456.
- Warren, Mercy Otis 316.
- Warren, William 425.
- Warren, William, Jr. 469.
- Washington (D.C.) 426, 434, 468-469, 560, 562, 592, 641, 651.
- Washington Square Players (New York) 560, 562.
- Way of the World* (Congreve) 289, 555.
- Wayang golok 275.
- Wayang kulit 275.
- Wayang Oreng 275.
- Wayang Topeng 275.
- Weaver, John 292.
- Webb, John 196, 285, 303.
- Webster, Benjamin 455.
- Webster, John 132.
- Wedekind, Frank 511, 519, 548, 623, 650.
- Wei Liang-fu 252.
- Weigel, Helena 583, 623.
- Weill, Kurt 538.
- Weimar klasisizmi 369, 371, 381, 392-393, 418.
- Weiss, Peter 392, 585-587, 603.
- Wekwerth, Manfred 584, 623.
- Welles, Orson 564.
- Werner* (Byron) 413.
- Werner, Zacharias 386.
- Wesker, Arnold 600, 628, 634.
- Wessel, Johan Herman 374.
- West Indian* (Cumberland) 296.
- What Price Glory?* 565.
- White Devil* (Webster) 176, 680.
- Whitefriars 187-188.
- Whitehead, Robert 592.
- Whitlock, Eliza Kemble 194, 419.

- Whitworth, Geoffrey 557.  
Wickham, Glynne 111, 117-118, 166, 199.  
*Widower's Houses* (Shaw) 500.  
Wignell, Thomas 424-425.  
Wilde, Oscar 514, 551.  
Wildenbruch, Ernst von 482.  
Wilder, T. 388, 567, 584, 593, 649.  
Wilkinson, Norman 516.  
Wilks, Robert 299, 311.  
Willett, John 570.  
*William Tell* (Knowles) 413.  
Williams, Tennessee 588-589, 593-595.  
Williamsburg 315-316.  
Wills, W. G. 462.  
Wilson, Lanford 643.  
Wilson, Robert 650-651.  
*Windsor'un Şen Kadınları* (Shakespeare) 173, 557.  
*Wings* (Kopit) 596.  
*Winslov Boy* (Rattigan) 597.  
Winter Garden Theatre (New York) 473.  
*Winterset* (Anderson) 567.  
Witkiewicz, S. I., 618-619.  
Woffington, Peg 313, 453.  
Wolf, Friedrich 540.  
Wolff, Pius Alexander 381, 392.  
Wolfit, Donald 558, 596.  
Wolter, Charlotte 484.  
*Wonders of Derbyshire* 305.  
Wood, Bayan John 471.  
Wood, William 425.  
Woodward 293.  
Woodworth 434.  
Wooster Group 649, 654.  
Wordsworth, William 413.  
*World Theatre* 608.  
*Woyzeck* (Büchner) 389.  
Wren, Christopher 300.  
Wright, Richard 565.  
Wycherley, William 289.  
Xirgu, Margarita 549.  
*Yaban Ördęđi* (İbsen) 494-495, 497.  
Yabancılaştırma etkisi 539, 570.  
Yakındođu 20-23, 25, 28, 242, 306, 322, 341, 365.  
Yakovlev, Aleksey 410.  
*Yalancı* (Corneille) 227.  
Yale Repertory Theatre 641.  
*Yalvaran Kızlar* (Aiskhylos) 419.  
*Yalvaran Kızlar* (Euripides) 107.  
*Yanlışlıklar Komedyası* (Shakespeare) 173.  
*Yapı Ustası Solnes* (İbsen) 494.  
Yapısalcılık 18.  
*Yaprakların Oyunu* (Halle) 123.  
Yarıklar (Sahne tabanı) 150, 452.  
*Yaşamın Gururu* 125.  
*Yaşayan Sanat Yapıtı* (Appia) 508.  
Yates, Mary Ann 313.  
Yates, Richard 313.  
Yaz tiyatroları 482, 593.  
*Yaz ve Duman* (Williams) 589.  
*Yedek* (Bkz. Yedek aktör)  
Yedek aktör 338.  
Yefremov, Oleg 607, 616.  
*Yegor Bulichev ve Diğerleri* (Gorki) 553.  
*Yelpaze* (Goldoni) 251, 264, 272, 326.  
Yeni-gerçekçilik 540, 605, 631.  
Yeni-Romantikçilik 511.  
Yerel renk 245, 403, 406-407, 415, 445, 453, 476.  
Yerinden yönetim 575, 627.  
*Yerma* (Lorca) 549.  
Yıldız sistemi 309, 505, 549.  
27 Kuşadı (İspanya) 549.  
Yoksul Tiyatro 620, 639.  
*You Can't Take It With You* (Kaufman ve Hart) 567.  
Young Vic 597.  
Young, Charles Mayne 419.  
Young, Karl 107.  
Yönetmen 35, 77, 114-119, 122, 228, 363, 365, 370, 393, 401, 403, 415, 423, 441, 448, 457, 466, 475, 484, 486, 497-498, 509, 529, 531, 537-539, 543-545, 550-551, 555, 574-575, 581, 583, 588-589, 603-605, 607-608, 610-611, 614-615, 621-624, 630, 633, 639-641, 647, 649-650, 663, 674, 695.  
Yönetmenlik 428, 485, 545, 560, 602, 614, 620, 694-695.  
Yunanistan 26-28, 32, 36-37, 39, 42, 47, 49-50, 57-58, 61, 68, 71-72, 76-77, 79, 88, 94, 138.  
Yuzhin, Alexander 552.  
Yüan oyun yazarlığı 249.  
*Yügen* (Noh tiyatrosu) 264.  
Yürüyen platform sahne 528.  
Yüzen tiyatrolar 428-429.  
Zadek, Peter 625-626.  
*Zaire* (Voltaire) 328.  
Zakhava, Boris 551.  
*Zarzuela* 207.  
Zavadski, Yuri 551, 553, 607.  
Zeamı, Motokiyo 263-265, 282.  
Zeffirelli, Franco 598, 604-605.  
"Zenci" tiplemesi 435.  
Zenci tiyatrosu (Amerika) 436, 644-645, 564, 684.  
*Zırlı Tren* (Ivanov) 552, 554.  
Ziegfeld, Florenz 561.  
*Ziegfeld Folyoları* 567, 569.  
Zimmerman, Fred 523.  
*Zincire Varulmuş Prometheus* (Aiskhylos) 30, 43, 58.  
*Ziyaret* (Dürrenmatt) 585.  
Zola, Emile 495, 496, 498, 500, 510.  
*Zoraki Hekim* (Molière) 237.  
Zuckmayer, Carl 540, 583, 584.