

## GOETHE'NİN TİYATROÇULUĞU

Prof. Dr. Melahat ÖZGÜ

Yazınlarıyla kendisini dünyaya tanıtan, dehasıyla dünya yazınında kendisine bir yer sağlayan, 1732 yılında gözlerini dünyaya kapayan Almanların en büyük ozanı Johann Wolfgang von Goethe ozan olduğu oranda, tiyatrocu da idi. Onun gerçekten tiyatrocu olup olmadığı konusu üsünde çok tartışıldı. Alman, dolayısıyla Avrupa tiyatro tarihçiliğinin gelişimi için önemli bir rol oynayıp oynamadığı, tiyatro alanında bir yenilik getirip getirmediği üzerinde çok duruldu. Goethe'nin tiyatro karşısındaki tutumu, tüm yaşamında: çocukluğundan olgunluk çağına değin araştırıldı, dramaturgi bakımından oyunları incelendi, sahne çalışmaları gözden geçirildi, kullandığı dekor ve kostümler dikkate alındı ve şu sonuca varıldı:

1. Goethe'nin çocukluğundan bu yana, tiyatroya karşı ateşli bir sevgi beslediği,
2. İçinde oyunculuk yeteneklerinin güçlü olduğu,
3. Dünya yazınına oyun dizelgesinde (*repertoiarında*) düzenleyici bir rol oynadığı,
4. Oyunculuk kuramlarını, Almanya'da, ilk kez ortaya sürdüğü,
5. Oyuncularını hem eğittiği, hem yönettiği,
6. Eleştirici, yargılayıcı ve etkileyici bir yönetici olduğu,
7. Aynı zamanda da sahne dekorlarının yaratıcısı, biçimlendiricisi olarak kendisini gösterdiği saptandı.

Goethe'nin, Thüringen-ilinin başkenti olan Weimar'daki tiyatro başarılarına nesnel olarak bakıldığında, olumlu olumsuz elde ettiklerinin etkisi, yalnız Alman dilini konuşan bölgelere değil, bir çok bakımdan tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Goethe, kendi yazdığı *Dichtung und Wahrheit* ("Şiir ve Hakikat") adlı özgeçmişinde, Büyükannesinin kendisine bir kukla tiyatrosu

armağan ettiğini söyler. Bu kukla tiyatrosu da onu, daha çocuklukta tiyatro müdürü ve oyun yöneticisi yaptığını, kuklalarını oynatırken, çeşitli buluşlar elde ettiğini, oyun yeteneğini güçlendirdiğini, hayalgücünü artırdığını ve sahnelemede belli bir teknik kazandırdığını anlatır. Bütün bunlar, kendisine, onu tiyatroya götüren tohumlar ekmiş... Onun, bu tiyatro dünyasıyla ilk karşılaşması, yalnız seyirci olarak bırakmamış, aynı zamanda kendisini büyük bir istekle bu işe sokmuştur.

Çocuk Goethe, Prusya Kralı Büyük Friedrich'in, İngilizlerle birleşerek Avusturya'ya, Maria Theresia'ya ve Fransa'ya karşı açtığı savaş içinde büyüdü. Savaş, tam yedi yıl sürdü (1756-1763). Barıştan sonra da Frankfurt'a, Fransız oyuncu toplulukları geldi. Bunlarla, çocuk Goethe'nin, tiyatroya karşı olan ilgisi daha da arttı. Babası'nın, tiyatro ile hiç ilgisi yokmuş; ne zaman tiyatrodan söz edilse "hiç bir şeye götürmez!" dermiş. Oğlu da Babası'na karşı tiyatroyu elinden geldiğince savunmaya çalışır, gördüğü oyunların tüm yabancı dillere çevrildiğini söyler, mutluluktaki kusurların, mutsuzluktaki erdemlerin sanatlı bir doğrulukta dengeleyebildiğini anlatır. Seyrettiği Lessing'in *Miss Sara Samson*'unu, Lillo'nun *Londra Taciri*'ni örnek gösterir, *Aristoteles*'in "zaman, mekân ve eylem birliği"ne dayanan üçbirlik kuramı'nının olayları nasıl gerçekleştirdiğini açıklar ve çabucak öğrendiği Fransızcasıyla, Fransız dramlarının kaynaklarını araştırır, Corneille ile Racine'in oyunlarına yazdıkları önsözleri okur, Fransız sahne biçimleriyle sahne düzenlerine ve Fransız dizeleri arasındaki uyumu, savunmasına katarmış.

Frankfurt'da, Tiyatroseverler, ünlü bir ozan olan Adam Ölen-schläger'in evinde biraraya gelip özel bir sahne kurarlar (1779-1850). Bu sahnede, kendi çaplarına göre oyunlar gösterirler. Racine'in *Britanicus* adlı oyunu sahnelenirken, Goethe, genç yaşta, heyecanını tutamaz, kendisi de Fransızlardan gördüklerini denemek ister ve oyunlara katılır. Oyunda da Goethe Nero rolünü oynar. Bir de Lessing'in *Minna von Barnhelm*'inde Wachtmeister (Başçavuş) rolünde oyunculuğunu gösterir. Bundan böyle Goethe'de, yöneticilik ve oyun yazarlığı için büyük bir heves uyanması doğaldı; çünkü tiyatronun anlamı ve etkisi için oyunların iyi yazılması ve iyi sahneye konması iyi de yönetilmesi gerektiğini Goethe, daha çocuk yaşlarında anlamıştı.

1 Goethe, *Dichtung und Wahrheit* 1. Buch, Artemis Vrlg. hrsg. Ernst Beutler, Zürich, Bd. 10, S. 20, 57-30, 119, 123, 332.

Goethe çocukluğunda iyi bir seyirciydi. Frankfurt'da, Adam Ölenşlăger'in evinde, amatör ruhla oynanan oyunlar heyecanla seyrediyordu. O, bu heyecanını sonraları Leipzig'de, Üniversitede hukuk okurken de sürdürdü. Burada, ünlü gezici Koch Topluluğu vardı. Bu toplulukta Goethe, meslek edinmiş oyuncularla tanıştı. Gerçi bunlar artık yerleşik olmuşlardı ama, hâlâ gezginci alışkanlıklarını bırakamamışlardı. Altı gün sonra da Bode'nin Richard Cumberland'den, *Bati Hintli* diye çevirdiği "The West Indien" adla oyunu oynadılar. Duygusal bir komedi idi bu. Goethe, bunda başrolü oynadı. Oyun Hauptmann'ın evinde gösterilecekti; ama, yalnızca dört çift kulisle donatılmış portatif sahne elverişli gelmedi. Bu yüzden de sahne genişletildi. Burada birbirlerine koşut boyutlar sözkonusu oldu; çünkü arka perde yalnızca 5,60 metre genişliğinde ve 4,20 metre yüksekliğindeydi. Değiştirilmelerin daha çabuk yapılabilmesi için de, dekorda, katlanılabilir tahtaperde kullanıldı; arka-perde de çekilir biçimde kuruldu.

Almanya'da, Gottsched ile Lessing'in aracılığıyla, VIII. yüzyılda Fransız *rationalisme*'ine (akılcılığına) dayanan kurallı yazının etkisi çok büyük oldu. Roman yazarı Wieland'ın yapıtlarıyla de rokoko üslubu doruğa varmıştı. Goethe, başlangıçta, bu üslubun etkisi altında kaldı. Ama sonra, giderek bunu yenmeye çalıştı ve yeni bir çığıra girdi. Onun yapıtları, üslup bakımından üç evrede irdelenmektedir:

1. Gençlik çağında: Sturm und Drang evresi.
2. Olgunluk çağında: Klasik evresi.
3. Yaşlılık çağında: Romantik evresi.

### **Sturm Und Drang**

Dilimize "Fırtına ve Atılım" diye çevrilen Sturm und Drang (Gençlik evresi) onun "çoşkunluk ve taşkınlık" evresidir: Goethe'nin oluşumunun ve gelişiminin başlangıcı sayılmaktadır. Goethe bu evresinde, Rhein (Ren) ve Lahn (Lân) ırmaklarının çerçevelediği bölgede dolaşır. Ufukta gotik katedrallerle Ortaçağın yüksek kaleleri vardır. Goethe burada heyecanlıdır, çoşkundur, fırtınalardan ürkmmez; kılavuzu Shakespeare'dir. Onun gibi kendisini doğaya vermiştir. Tiyatro dünyasına da doğayı o, bu evrede sokmuştur; dünya repertuarını adım adım izler ve çeşitli rollerde kendisini bilinçli olarak denemeye çalışır. Gösteriler, onun için uygulamalı tiyatro

çalışmalarının okuludur. Goethe, burada tiyatroculuk alanında, dört yetisini birden geliştirmeye çalıştı:

- 1- Oyun yazarlığında,
2. Oyun yöneticiliğinde,
3. Oyunculukta,
4. Sahne işçiliğinde.

### **Oyunyazarlığı**

Goethe'nin en büyük isteği yazar olmaktır. Bir Üniversite arkadaşına gönderdiği mektupta şöyle yazmıştır:

*"İyi bir yazar olmak için, ateşli kafam ile umudum, iyilik gösterilerini onaylamayı engelliyor. Tanrı, acaba yazar olmama istemiyor mu?"*<sup>2</sup>

Goethe'nin bu sözünden, erkenden, hem de çok açık olarak, yaşamında yürüyebileceği iki yol olduğu bilincine vardığı anlaşılıyor:

- 1- Yaşamını, ya bir hizmet görevinde hep istenilen bir işe adanmak,
- 2- Ya da gözlemci olarak, dünya zenginliğini içine alarak kendi yaratıcılığında, aldıklarını bir biçime, sanatlı bir biçime sokarak dışarıya yansıtmak.

### **Oyunları:**

Goethe'nin yazdıkları arasında ilk oyunları yok olmuştur. Hepsini ya kendisi yok etmiş, ya da yarım kaldığı için yok edilmiştir. . . Ancak, çok sonraları, araştırmalar sonucunda, çoğu bir raslantı olarak parçaları bulunmuş, bunlardan da ancak adları öğrenilmiştir:

- 1- *Die königliche Einsiedlerin* ("Görkemli Yalnız Kadın")
- 2- *Belsazar* (Babilonya'nın son Kralı)
- 3- *Der Tugendsspiegel* ("Erdem Aynası")
- 4- *Die Laune des Verliebten* ("Aşık Olan'ın Huysuzlukları")
- 5- *Die Mitschuldigen* ("Suç Ortakları").

Yalnız sonuncusu tamdır, bir perdelik komedyadır. Bundan başka da, daha 15 küçük farce (fars) türünden komedyası tamdır. Bunlara iki tane de "şarkılı oyun" eklemek gerekiyor:

<sup>2</sup> 24 Kasım 1768 tarihinde, Frankfurt'tan Leipzig'e gönderdiği mektup.

1- *Erwin ile Elmire*

2- *Claudine von Villa Bella* ("Villa Bella'lı Claudine")

\*

XVIII. yüzyıldan bu yana, Almanya'da "şarkılı oyunlar" çok seviliyordu. Alman operetlerinde başlangıcı oldu bu oyunlar; özellikle düzyazılı metinlerle, önceleri daha çok burlesk (kaba komik), sonraları daha çok duygusal, içlerine aryalar duette'lerin (ikili şarkıların) katıldıkları aşk olayları işlendi. Frankfurt'da, "Yedi Yıl Savaşları" sırasında, ordu ile yurda gelen Fransız komedyacıları, beraberlerinde Fransız "şarkılıoyunlar" getirmişlerdi: gösterdiler. 1771 yılından bu yana da Marchandsche Topluluğu, Goethe'nin baba evleri yakınında Junghof'da (Gençler Sarayı'nda) Mangsigny, Philidor ve Gretry'den Fransız operalarıyla Beethoven'in Bonn'daki öğretmeni Neefe, Hiller'den, Benda'dan ve Johann Andre'den Alman "şarkılıoyunları" verdirdi. Andre de Goethe'nin bestecisi oldu. Kendisi Goethe'den sekiz yaş büyüktü. "Çömlekçi" diye çevrilen *Potier* adındaki opereti, Goethe'nin çok hoşuna gitmişti. Nasıl olduysa oldu, "tiyatroyu çok sevdiği için" dediler, Goethe, onunla tanıştı. Sahne eserlerinin her türünü denemek hevesinde olduğundan, bu besteci ile birlikte "şarkılıoyun" yaratmak üzere ilişki kurdu. Böylelikle de onun *Erwin ile Elmire* adlı şarkılıoyunu sahneye çıktı ve çok beğenilen bir oyun oldu.

*Villa Bella'lı Claudine* ise daha ağırbaşlı, acı şarkılı bir komedyadır; çok değerli olduğu halde pek tutunmamıştır, bağımsızlığa özgürlüğe bir çağrıdır bu. Tutucu Dine bağımlılık, aşkın zorundan kurtulmak gerek! Toplumun ahlak anlayışı, kahramanı sıkılmaktadır. Onun güvendiği yalnız bir şey vardır, o da kitaradır; yalnızlığının, duygularının oyuncadır. Ama aşkında, oyunda duygulardan öylesine çok söz edilmez.

\*

Goethe, yüksek öğrenimini Strassburg'da tamamladı. Burada devrin büyük yazarlarından Gottfried von Herder ile tanıştı. Herder, ona Shakespeare dünyasını açtı ve ona verimli bir yaratıcılığa yönelmesini sağladı. Shakespeare ile Goethe, Fransızların akılcı ve kuralcı etkisinden kurtuldu, Alman Tiyatrosu'na da gerekli olan boyutları göstermeye çalıştı. Etkisi, *Götz von Berlichingen* adlı büyük dramının daha ilk taslağında görüldü. Götz, yerli bir kahraman-

dır, ama tarihin büyük bir kişisi değildir. Goethe, onu “büyük” yapmak, hak uğruna çarpışan, ezilenleri koruyan, halkın dostu, bir “büyük” yapmak, hem de “şarkılı oyun” yapmak istemiştir. Ama, sonra o, bu düşüncesinden vazgeçerek Shakespeare’in etkisi altında, Sokrates’in “zaman, mekan ve eylem birliği”nden ayrılarak yazmak istemiştir. Shakespeare’de de bir *deus ex machina* (birdenbire çıkararak çözüm için gelen bir Tanrı) yoktur, diyerek, bildiğimiz bu oyunu özgürce tamamlamıştır. Goethe ile Weislingen arasındaki dostluk ile gerilimde, onun, Shakespeare’in Caesar ile Antonius’una, Adelheit için Cleopatrasına, Maria için Octavia’sına, Liebetraut için de Shakespeare’in kendisine baktığını söylediler. Ama, Shakespeare’in kişilerine hiç benzemeyen nitelikleri vardı her birinin, bunlar da, olmaları gerek niteliklerdir; yurdunun hakiki kişileri, Frank ve Schwab bölgelerinin nitelikleridir. Goethe, Herder’e bu ilk taslağını okuduğunda: “Shakespeare, sizi hepten bozmuş!” deyince<sup>3</sup>, Goethe taslağı yeniden ele alır ve sahne için tam “görülebilecek bir oyun” yapar: (*Ein Schauspiel*) bu ad da, tamamlar: *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (“Demirelli Berlichen’li Götz”) demidir. Sahneler, oldukça sıklaştırılmış kabalıklar giderilmiş, ağırlık da başoyuncu Götz’e verilmiştir. Oyun, ilk kez Berlin’de 1774 yılında Koch Topluluğu tarafından *Komödienhaus* (Komedy- Evi’nde) oynanan Goethe’nin ilk bütük dramı oldu.

Goethe’nin bu yıllarda yazdığı ikinci büyük dramı *Clavigo*’dur. Karısına ihanet eden “erkeğin bir başkasına olan aşkı” dünya yazınında en büyük konular arasındadır. Goethe, bu konuyu, Fransız yazarlarından Beaumarchais’in *Memoires*’ında (“Anıları”ında) buldu. Günün birinde de bunu dostlar ve gençkızlardan oluşmuş bir çevreye okumuş, içlerinden, anne ve babasının kendilerine gelin olmalarını istedikleri ondokuz yaşındaki kızcağzı, Goethe’ye bu konuyu dramatize etmesini söyler. Goethe de oturur, bir hafta içinde bu konuyu işler. Ona hiç de zor gelmemiştir bu konuyu işlemek; çünkü kaynak önündeydi. Beaumarchais: “İspanyolların, Fransızlar karşısında insan haklarını hiç saymadıklarını” yazmıştı. O, bu insanca babasının önerisi üzerine, kızkardeşini desteklemek üzere, onu düğünden önce iki kez bırakan bir İspanyol yazar ile görüşmek için Madrit’e gittiğinde varmış. Evlenmek için verdiği sözü kıran da *Clavigo*’dur. Goethe, düğümün bağlanışından yola çıktı ama çözmedi. Beaumarchais ile *Clavigo* arasında geçen büyük sahneyi,

3 13-20 Mayıs 1774’de. *Dichtung und Wahrheit*, 15. Kitapta, Goethe kendisi anlatır.

Goethe, sözcük sözcüğüne çevirir ve tüm ikinci perdeyi, Clavigo'nun "hain sensin!" deyişine kadar doldurur. Ondan sonra da olayı, acı bir "son" ile bitirir. Karakterleri çok değiştirmiştir: Goethe'nin Clavigo'su çok daha soyludur, Marie de çok daha yumuşak, halâ da nişanlısını sevmektedir. Onun Beaumarchais'si de çok daha geniş görüşlüdür. Carlos'unun özgür düşünceleri ve dostluğu da, tamamiyle Goethe'nindir.

Goethe'nin *Sturm und Drang* evresinin üçüncü büyük dramı da *Stella*'dır. Bu oyun, iyi oynandığında, özel bir biçimde insanı büyüler; etkisi olayda değil, olayın havasındadır; bu havası da "aşk"tır. Aşk, dünyadır oyunda. İşgününü temsil eden, postahaneye gelen mektupları postacılara dağıtan postahanedeki kadın memur (*Postmeisterin*) şöyle der:

"Bizim ağlamak için, ne yazık ki, dua etmekten çok daha az vaktimiz var. Yalnız pazar ve işgünlerinde ağlarız biz. "Bir kez de dinlenmeye koyuldum mu, her şey dinlenir!" (I, 1)

Ama, gene de bu oyunu oynayanlara her gün bayramdır, "duygu bayramı"dır. Bunun için de işte oyuna kendilerini verir seyirciler. *Stella* oyununu yazmadan bir yıl önce de Goethe, şöyle demişti:

"Bir ânu yöneten, evet, tüm ânları yöneten, yalnızca yürektir".

Ama "yürek" huzursuzdur; kendisini tanımaz; kendisini koyuverir, yitirir. Kararsız olan, aşık olan Fernando'dur; ama, onun tüm duyguları, hırsları, kendilerini, *Stella*'da gösterir. Bıraktığı karısı Cacilie de, ondaki kararsızlığını gösterir. Hep yeniden zevk alabilmek için Fernando'nun özgürlüğe duyduğu istek, ruhunun bir anında, bu mutluluğu her zaman için sağlar. Duyguların iki kadın arasında, önce birine sonra da ötekine kayması, Fernando'nun her birine beslediği hakiki özlemini vurgular; ama onun duyguları karmakarışık dalgalanır. Oyun da bu dalgalanıştır.

### **Olgunluk Çağı: Klâsik Evresi**

Thüringen bölgesinin başkenti olan Weimar'da, sıkıcı bir hava esiyordu; içine aldığı sert esintilerden sonra, Goethe için uzun bir solukverme zamanı gelmişti. Gerçi bu kent küçüktü, ama bir sanat merkeziydi. Henüz daha çocukluğunu yaşayan bir Dük Karl August ile annesi Anna Amalia tarafından yönetiliyordu. Ama, gerçekte, burdaki yaşamı uyandıran, uyandırdığı yaşama da biçim

veren Goethe idi. Burada Gezici topluluklarından Seyler-Ekhof Topluluğu vardı. 1774 yılında Weimar Sarayı yanınca, bu topluluk geldiği yere, Thüringen ormanının eteğindeki Gotha ilçesine döndü. Weimar'da Sanat severler, bir topluluk halinde, Saray Avcısı Hauptmann'ın evinde, amatörce gösteriler veriyordu. Anna Amalie, küçük Dük'ün eğitilmesi için Goethe'yi Weimar'a çağırmişti. Çocuk yetiştikten sonra, Goethe, hem Dük'e devlet işlerinde yardımcı olacak, hem de "Tiyatroseverler Topluluğu"nun başına geçecekti. Geçtiğini duyan "Seyler-Ekhof Topluluğu", Goethe'ye yardımcı olmak üzere Weimar'a geri koştu. "Sanatseverler Topluluğu"nun profesyonel tiyatro yaşamı da, Goethe, onun başına geçtikten sonra başlar: Rejisör, oyuncu ve başoyuncu olarak çalışmaya başladıktan sonra, oyunlar, sanat düzeyine yükselir. Goethe o zamanlar, meslekten tiyatrocuları da gerektiği gibi yetiştirmiş bulmadığından, her birinin eğitilmelerini, kültürlerini artırmalarını ister. Bunun için de oyunculara şunu söyler:

*"Homeros'un, Sophokles'in, Euripides'in, Aristophanes'in, Plautus'un, Terentius'un, Shakespeare'in doğa anlayışına gelebilmeleri için, onların okullarında yetişmelisiniz! Her şeyden önce de özel eğitici yöntemle doğayı inceleyip öğrenmelisiniz! Oyuncuların her biri, tüm yaşamları boyunca, söyleyecekleri büyük duygular için yetişmeli!"*<sup>4</sup>

Goethe, Saray Orkestrası'ndan birkaç yaylı sazsanatçısı ile sessanatçısı aldı. Bunların arasında meslekten yetiştirmiş, Leipzig de tanıdığı ünlü sessanatçısı Corona Schröter de vardı. Güzelliği, çekiciliği, davranışı ve yürüyüşüyle herkesi etkiliyordu. Sahne tekniğinde de, çok dürüst çalışan bir tiyatro ustası olan Mieding yardım etti. Önce, "Seyler-Ekhof Topluluğu"nda göstermişti Mieding kendini. Goethe'nin yanına gelince de, hemen, Hauptmann'ın evinde portatif bir sahne kurdu: "Serbest duran, kısa bir zamanda değiştirilebilen yeni bir biçimde sahneydi bu."<sup>5</sup>

Weimar çevresinin tiyatro dostları, Goethe, "Tiyatroseverler Topluluğu"nun başına geçergeçmez, çabucak arttı, hem de öylesine ki, Hauptmann'ın evi, seyirciler için artık yetmez olmuştu. Bu yüzden de başka bir özel eve taşınmak zorunda kaldılar; besteci Secken-

4 Müller: "Genaue Nachrichten von beiden K.K. Schaubühnen". Frankfurter Gelehrten-Anzeiger, 1722.

5 H. Kindermann: *Theatergeschichte der Goethezeit* a.a.o. S. 569.



dorff'un evini çok daha geniş buldular. Seckendorff, müzik ustası olduğundan buradaki gösteriler, "şarkılı oyunlara" yöneldi. İlk olarak da Goethe'nin *Jerry ve Bathely* adlı oyunu sahnelendi. Bunda, Corona Schröter, Bathely rolünü oynadı. Goethe, bu oyunu, bir yıl önce yaptığı İsviçre gezisinden getirmişti (1779'de). Günlüğünde, kendisi bu oyundan şöyle söz eder:

"Bunun içinde estirilen dağ havasını ben, hâlâ, kişiler sahneye çıktıklarında, panodaki, kavaklı kayaların arasında duyuyorum".

Goethe, "şarkılı oyun"ları sahnelerken, bu tür için bir çok önerilerde bulunmuştur. Yazdıklarının arasında en önemlisi de, müzik uygulanırken yaptığı örneklerdir:

"Müziğin söze eşlik etmesinde, aşırılığa kaçınılmamasını öneririm... Ölçü zenginlik verir. Bu işin unsurları, iki keman, bir viola ve bir basla, bütün bir yaylı sazlar takımından daha iyi sonuç almışlardır. Solunum sazları kullananlar, zevk verebilmek için arduardınca üflemliler... Bir yerde flüt, bir başka yerde fago, flaute, bu zevki sağlar. İnsan da o zaman, neden zevk aldığını bilir. Ahğıların sofraya getirip herkesin önünde koydukları et, balık ve sebzededen oluşmuş yemeğin, ister kızarmış, ister pişmiş olsun, karmakarışık bir tat verir; genç besteciler de böyle davranırlarsa, doğru olmaz!"

Nisan ayında, Thüringen Ormanı'nın içinde, vaktiyle halk ozanlarının yarıştıkları, XVIII. yüzyılda da Karl August'un bir av köşkü olan Ettersburg'da, Goethe, sahne için hazırladığı Aristophanes'in *Kuşlar*'ını müzikli vermek yürekliliğini de göstermiştir.

\*

1780 yılında, (*Komödienhaus*), yeni bir "Tiyatro Evi" kurulmuştu Weimar'da. Bu kuruluştan sonra, bu kentte, "Tiyatroseverler Topluluğu"nun başarıları doruğa çıkar. Gösteriler, daha seyrek verilmeye başlanır, ama daha şanlı olur. Yeni *Wittumspalais*'nin (*Wittumsaray*'nın) karşısında bulunan *Redoutenhaus*'un (*Tören-evi*'nin) sahnesi de giderek tiyatro için kullanılmaya başlanır. Olanaklar, böylesine sağlandığı halde, Dük, artık devletişleri yüzünden, öyle pek ilgilenemez olur. Goethe ise, yönetimi altında, unutulmamacak oyunlar sahnelemeyi sürdürür. Bunlar, sonraki tiyatro gelişmeleri için çok yararlı olur. *Komödienhaus*'da, genellikle sevilen "Gölge Oyunları" da gösterilir. İlk olarak da Seckenhoff'un *Das Urteil des Midas* ("Midas'ın Kararı") çok alkış toplar.

Weimar'a yakın *Tiefurt Parkı*'nda, açık hava'da oynanan Goethe'nin *Die Fischerin* ("Balıkçı Kadın") adlı "şarkılı oyunu" ise çığır açıcı bir nitelik kazandı. Temmuz 1782'de oynanan bu oyunun ikinci başlığı: "Bir Orman ve Su oyunu"dur. Corona Schröter, bu oyunda, Dörtchen rolünü oynadı. Açık hava'da oynanan bu oyunun müziğini de Schröder, kendisi bestelemişti. Yükselge uzanan ağaçların altında, İlm ırmağı'nın dik yamaçlarının ötesinde, gece karanlığını aydınlatan meşale ışıkları içinde, Goethe'nin Park-Tiyatrosu, şaşırtıcı bir estetikle, çok güzel bir açık hava oyunu çıkardı. Goethe, kendisi, 1807 yılında, bu oyunu şöyle anlatmıştır:

*"Balıkçı Kadın" oyunu, yaz gecesinde, göğün pırıl pırıl, binlerce yıldızının altında, bülbül şakımaları içinde seslendirildi. Az sonra da bunlara, Schröter'in tatlı ve büyüleyici etkili titreşimleri katıldı: 'At üstünde, böylesine geç vakitte, gecenin, rüzgârın içinden, dönmeye giden kimdir?' şarkısını söyledi."*<sup>6</sup>

Seyirciler, sahneyi, saman kulübesi'nde seyrettiklerinden, dekor olarak, hem İlm ırmağının bir kıyısını, hem de ırmağın kendisini görüyorlardı. Geceyarısı, suların üstünde ışıklarını yansıtan bir kayak da oynayıyordu. Oyunun kahramanı kızcağız, kaçıp, ırmak boyunca, önce yaya yürüdü, sonra koşarak kayığa bindi. Onu arayanların, nişanlısı, babası ve komşuları, ellerinde fenerler ve meşalelerle, ışık cümbüşüne katılmaları, çok görkemli bir görünüm sağladı.

*"Meşaleler, önce, Koro'nun her yanını aydınlattı, sonra da insanların, kaynaşan kalabalığına katıldı. Gecenin karanlığında, binlerce ışık parlayınca, yukarıya doğru tırmanan alevlerin içinden Kız'ın, "yetişin!" çığı, İlm ırmağının sıra dalgaları içine yansıdı, herkese de büyüleyerek sarsan bir an yaşattı."*<sup>7</sup>

Goethe, burada, geceyarısı, "açık hava tiyatrosu"nda bu "şarkılı oyun"unu sergilemekle, söz müzik, ışık, doğa dekoru, oyun bütününe tamamlamış oldu. Oyun da, bir perimasalı havasına büründü. Irmak ve orman, büyü öğeleri olarak oyunun içine çekilmişti. Bu denemede, doğanın karanlık görünümü içinde, koyu karanlığa getirilen ışık oyunları, plastik müzikal biçimde, büyü öğesi olarak kullanma yöntemini getirdi. Sonraları da, Goethe'nin klasik tiyatro sahnelmelerini de etkiledi.

6 Goethe'nin *Erlkönig* baladı: "Wer reitet so spat durch Nacht und Wind..."

7 G. Jacobi'ye yazdığı bir mektupta.

Weimar Dükü Carl August ile Goethe'nin devlet işleri giderek daha çok artar, ikisi de tiyatro alanında artık çalışamaz olurlar: boş zamanları da giderek darlaşır, "Tiyatrosevenler" in oyunları için hemen hiç vakit ayıramaz olurlar. Bu yüzden de bir ara, çok parlak oynanan oyunların arkası kesilir; çalışmalar bir süre durur. Ama, sonra, Goethe, Weimar Saray-Tiyatrosu'nun başına geçirilir.

\*

Goethe, 1791 yılında Weimar Tiyatrosu'nun başına geçti. Yönetici olarak ilk düşündüğü üslup eğitimi idi. Büyük hayaller peşinde koşmuyor, işini yavaş yavaş ilerletiyordu.<sup>2</sup> Saray, yardım için yanına üç kişi verdi:

- 1- Hesap işleri danışmanı,
- 2- Müzik işleri için bir orkestraşefi,
- 3- Reji sorunları için de, Prag'dan bir oyuncu.

"Bellomo Topluluğu"ndan Goethe bir kaç kişi de aldı.

Başlangıçta bu topluluk, orta derecede bir topluluktuk; yalnız dramlar oynadığı gibi, şarkılı oyunlar ve operalara da yer veriyordu. Kış oyunlarını Weimar'da, yaz oyunlarını da Lauchstadt, Halle, Erfurt ve Leipzig kentlerinde gösterdiler.

.Vulpius: Bellomo Topluluğu'ndan gelmişti, orada tiyatro yazarı olarak çalışıyordu.

Georg Melchior, ile Kraus da: Goethe'yi sahne dekoru ve kostüm alanında destekliyordu. Kendisi Weimar'da Resim Okulu'nda çalışıyor ve bir "Moda Gazetesi" yayınlıyordu. Bundan ötürü de önerileri tutarlıydı.

- |                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| Corona Schröter | : | Genç oyuncularını yetiştiriyor,                |
| Aulhorn         | : | Dans öğretiyor,                                |
| Kirsch de       | : | Maç ustası olarak maç derslerini üstlenmiştir. |

Goethe, bu orta derecedeki topluluğu, sağlam bir eğitimden geçirdi, sonunda da, dünya çapında önemli oyunlar sergilemeyi başardı. Repertuvarına ilk olarak Schiller ile kendi oyunlarını aldı. Weimar Saray Tiyatrosu'nu da, 7 Mayıs 1791 tarihinde Iffland'ın *Jäger* ("Avcı") adlı oyunu ile açtı. Kendisi de bu oyun için bir prolog yazmıştı. Prolog'unda: "bütün oyunun uyumu"ndan ve "güzel

bütün”den söz etmişti, estetik amaçtan konuşuyordu. Bu amaç Winckelmann’ın estetik görüşüyle de uygunluk gösteriyordu. Oyunda, Schröter’in “doğa” ve “doğal olma” çabası, aynı zamanda da Mannheim Tiyatrosu’nun *effekt* oyunlarına alışılmış oldu. Bu da çok önemli bir adımdı.

“Güzel bütün”ün amacı, “güçlkle atlatılabilen bir engel” diye karşılandı. Goethe, buna *Rhythmophobie* (hastalıklı korku) adını verdi. Tiyatroda da: uyaktan (kafiyeden), düzenden (rhytm’den) ürkme anlamına geliyordu. “Sturm und Drang” dramı, bilinçli olarak Fransız Alexandrin’lerinden ve onu *pathos*’lu (heyecanlı) oyunundan uzaklaşmış, düzyazıya geçmişti. Şimdi ise gene dizeler isteniyor, manzum dram sözkonusu oluyordu; çünkü yüksek üslup ancak dizelerle verilebilecekti. Alexandrin’ler de Alman diline yabancıydı. Bunun için, dile uyan, yeni bir dize düzeninin bulunması gerekiyordu. Jambus’lu (v—) dizelerin dokusu, Alman diline uyuyordu. O halde, bir kez de Jambusları denemek gerekiyordu. Goethe için bir dev çalışma oldu bu. Dizelerden ürken oyuncular, gene dizeli konuşmaya ve dizelere uygun üsluplaştırılan bir oyun tarzına götürüldüler. Goethe, çoğu provalarda bulunuyor, konuşmaları, durmadan kesmek ve düzeltmek zorunda kalıyordu. Onun müzik yardımcısı Eberwein, Goethe’nin provalarını şöyle anlatır:

*“Goethe, salonda, parterre’de, en ufak locaların birinde oturur ve düzeltmelerini yüksek sesle yapardı. Parterre’in derinliklerinden Goethe’nin sesi, en yetenekli oyuncunun ses gücünü, dolgunluğunu ve saydamlığını aştığından, onu öylesine dinlerdi ki!... Bunun için de söyledikleri dinlenir, etkiler ve herkese, yüksek bir yasa gibi gelirdi.”*<sup>8</sup>

Goethe’yi canlandıran da, sözlerinin dinlenmesiydi. Tüm amacı, oyun sanatında yeni kurallar bulmaktı. Ama, bulacağı kurallar öyle kurallar olmalıydı ki, oyuncular dıştan değil, içten, organik, kendi sanat deneylerinden çıkartacakları kurallar olacaktı. İlk zamanlarda o, çıldırarak gibi olmuş; hem de öylesine ki, tiyatro yöneticiliğini bırakmak bile istemiş; çünkü oyuncular, bir türlü, “Sturm und Drang”cılarının alışkanlıklarından, karakteristik olanı verme şemasını aşamıyorlarmış. Gerçi Goethe de, vaktiyle, Shakespeare gününde Mannheim’de verdiği söylevde, karakteristik olanın üstünde durmuştu; Schröter de karak-

<sup>8</sup> Goethes Schauspieler und Musiker. Erinnerungen von Everwein und Lobe, mit Ergänzungen von Bode. Berlin 1912.

teristik olanı, örnek olabilecek biçimde gerçekleştirmişti; oynarken, ama, kuşaklar değişmişti artık. Gelişme şöyle oldu: Fransızlara bakan Neuberin'in pathos'u ve tip oyunu, Eckhof ile karakteristik olana dönüştü. Schröter ile de, doğal, hakiki karakter belirtilerek oynandı. Goethe de şimdi, "öz olanı" istiyordu (*das Wesensmässige*). Bu da çok güç atılacak bir adımdı. Bir kez, "bireyden de öz olanı" istiyordu (*Individual-Einmalig*). Her şeyin ardında sezilen anabiçim'in oynanmasını istiyordu (*Urform'un*). Bunu Goethe'nin oyuncularını arasında başaracak, ancak bir kişi vardı, o da *Christiane* idi.

Christiane Neumann-Becker. 1791 yılında, Shakespeare'in "*King John*" adlı oyununda oynamış ve başarı kazanmıştı. O zamandan bu yana da Goethe, ondan çok yararlandı Onu, topluluğunun yürütücü gücü yaptı. Christiane de, topluluktaki oyuncularından birini, Goethe'nin ilkelerine göre yetiştirdi. Bu da gene aynı oyun üslubunu başka oyunculara öğretti. Goethe, Christiana Neumann'dan, onun "*King John*" rolündeki başarısından söz ederken, hep şöyle diyordu:

"Öteki oyuncuların, ona uyum sağlamaları da, hep benim işim oluyordu!"

Bu da gene provalar yapılırken, ilk başarısını Goethe, 1792'de, Weimar'da, ilk kez oynanan Schiller'in *Don Carlos*'u ile gösterdi.<sup>2</sup> Bununla da klâsik oyunların üslubunu bulmuş oldu.

\*

Weimar Tiyatrosu'nun oyuncuları, sonunda, Goethe'nin rejisörlükteki isteklerinin, ne yalnız "kuram", ne de gerçekleşmesi olanaksız "hayal" olduğunu kavradılar. Goethe. Dalberg ile İffland'ın ulaştıkları ereği, çok önemli bir noktada aşmıştı:

Dalberg: Mannheim'de *ratio* (akıl yönünden bir üsluplaştırmaya doğru yürümüştü).

İffland: Berlin'de, Dalberg'in çabalarını, ince, organik, mozai-kimsi bir işleyiş biçimiyle, ikinci derecedeki çizgileri biraraya getirerek insan portresinin kişiliğini bir bütün olarak veriyordu.

Goethe ise: Organik bütünlüğü içinde sanatlı üslubu gerçekleştirmeye çalışıyordu. "Akıl" ile "duygu", "hayal" ile "gerçek" birbirleriyle dengeli birleşecek ve organik bütünlüğü içinde değişerek geliştirecekti.

Goethe için, oyuncularını, sistematik bir eğitime bağımlı tutmak onları “Organik rol biçimlendirmesi”ne doğru götürmek, demekti (*Organik der Rollengestaltung*); bu da sahne biçimlendirmesinde seyircilere, içten gelişmeyi göstermek oldu. Aslında bu “yapıbilim” (morpholojik) bir düşünceydi, Oyunun biçim değiştirmelerine bir erek koymaktı. Bu düşünce, Goethe’yi, İffland’ın Weimar’da ilk konuk oyunundan bu yana hep uğraştırmıştır. Bunun için de işte, Mannheim’lilerin hâlâ “Sturm und Drang” üslupları karşısında, İffland için çok dikkati çeken bir söz söylemiş: *Dezent im feinsten Sinne* (“en ince anlamda edepli”) demiştir.

\*

1797 yılında, Mannheim’de İffland’ın, Beck’in ve Beil’in yanında yetişmiş çok yetenekli genç bir kadın oyuncu: Karoline Jagemann, Weimar Saray Tiyatrosu için kazanıldı: Âşık rollerini oynayacak soprano sesliydi. Mannheim’de gördüğü öğrenim ile de, Goethe’nin isteklerini en iyi bir biçimde gerçekleştirebiliyordu. Goethe, onun provalarında bulunuyor, kendisini koruyordu. İlk olarak Weimar Saray sahnesinde Wranitzky’nin *Oberon* adlı operasında, Oberon rolünü oynadı. Sahnede görünür-görünmez de Weimar seyircisinin çok sevilen bir sahne sanatçısı oldu. Müzik ustası Eberwein, anılarında, onun için şöyle demiştir:

*“Jagemann, sahnede, bir bulut arabası içinde görünür görünmez, insan, sanki dünyaya barış ve sevinç haberi getirmek üzere göklerden inen bir melek görüyormuş gibi oluyordu. Sahneye çıkar çıkmaz da, parladığından, ona operada, tiyatrodaki çeşitli roller verdiler.”<sup>9</sup>*

Mozart’ın “Saraydan Kız Kaçırma” adlı operasında, Konstanze rolünde de Karoline Jagemann, tüm Weimar kentini fethetmişti.

Karoline: Tiyatrodaki, Goethe’nin istediği biçim değiştirmeyi, müzikle çözümlenerek, rolünde gerçekleştirmesini bilmişti.

Operada da: Müzikli olanı, dramatize ederek oynanmasını da başarıyor.

Weimar’da, yeni bir tiyatro yapısının kurulmasıyla, Goethe, tiyatro yönetiminde en parlak dönemini yaşadı. O, bu parlaklığı, oyun dizelgesinde her yeni oyunu alıp denemesi, her yeni oyuna da “klasik üslub”u verebilmesi için tiyatro eğitiminde gösterdiği çaba-

9 V. Maltzahn: *Karl von Knebel* Jena 1929, S. 84.

sıyla sürdürebildi. Bir kezinde de o, hesap işleri Danışmanı Kırmıs'e şöyle yakınmıştır:

*"Tiyatrocular, çok isteksiz derse geliyorlar; her basamakta kendilerini yetiştirilmiş sanıyorlar; onları yeniliklere yöneltmek öylesine güç ki, her birine, türlü hokkabazlıklar yapmak zorunda kalıyorum, azarlıyorum bile"*<sup>10</sup>

Goethe, topluluğundaki her bir oyuncuyu" çeşitli rollere girebilen oyuncu" (*Verwandlungsspieler*) olarak yetiştirmek istiyordu.

*"Sahnede yalnızca kendisini oynayan oyuncu, sahne sanatçısı değildir. Öz ve biçim bakımından, çeşitli rollere girmeyene, sanatçı denemez!"* diyordu<sup>11</sup>

Durmadan değişik roller için de, Goethe'ye, Eckhof ile Lessing'in, doğal olmak ve gerçek görünmek çabaları yetmiyordu. Ona Schröter'in "Strum und Drang" realizmi de uygun gelmiyordu. Bunun için de işte idealleştirecek bir devinim biçimi bulmaya çalışıyordu: İdeal olacak, ama gene de doğal etkileyecekti. Goethe'nin görüşüne göre, en önemli olan henüz eksikti: Oyuncuların, yazarların yürüdükleri idealize eden yolda, kendilerini denemelerini istiyordu. Bunun için de işte şöyle yakındı:

*"Gerçi Almanya'da, vücutlarını, düşüncelerini, duygularını gösterebilen, susmasını, duraklamasını, işaret etmesini, ince çekici beden hareketleriyle söylemesini bilen, konuşmaları, hoşbir pantomimle bütüne bağlayabilen oyuncular var, ama, biz mutlu bir doğallık istiyoruz, oyuncuların yazarlarla birlikte yürüyerek, onlardan öğrenmelerini istiyoruz; yoksa tiyatroya seyir için gelenlerin istedikleri bir çalışma (Übung) yapılmış olmaz!"*<sup>12</sup>

Bunun için de provalarında, özellikle buna dikkat ediyordu. Fischer'in yerine, anlayışlı Homeros çevirmeni Johann Heinrich Voss gelince, Goethe giderek daha çok provalara katıldı. Okuma Provaları'nı da Goethe kendisi yürütüyordu. Bu yoldaki yöntemini, Hanau'lular Derneği'nin yöneticisi Carl Caesar Ritter von Leonard'da şöyle açıklar:

*"Bana, okuma provalarının, kaçamakların önlenilmesi, rollerin aksatılması, cansız değil de, gerçek bir hava içinde oynanabilmesi,*

10 Gespräche mit Eckermann: 22 März 1825.

11 Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* adlı romanında Jarno'ya açıklattır.

12 aynı romanda.

... ateşli saldırganlığına değil de temkinli davranılması" dilde de itenin ve bozuk olanın giderilmesi ... aynı zamanda, sahne oyunlarına yabancı olan genç oyuncuların yakışık almadağı halde, kendilerini kaptırdıkları abartılaraan kurtarmaları için... bırakılmaması gerek gibi geliyor. Bir çoklarına da, okuma provaları, rollerin ruhuna girebilmeleri için ezbere öğrendiklerini değil, yüreklerinin dillerini dinlettirebilmek için.. bırakılmaz gibi geliyor."<sup>13</sup>

Goethe, provalarında, en çok da dil ayrımı üzerinde durmuş; İnce geçişleri (nüance'ları) kesin olarak belirtilmesini istemiş. Geçişlerin niteliklerini de: "önemini vurgulayarak, "tepki" göstererek, "utanırcasına" ya da "sabırsızcasına", "yarı gülerek", "yumuşakca" ya da "sevimli" olarak, diye not etmiştir.

Eğitimde en önemli bildiği ereği "birbirlerine uyararak" oynamalarında görüyordu:

"Bakalım onları yavaş yavaş uyumlu, sanatlı bir oyuna alıştıra-  
bilecek miyim?" diye de zaman zaman yakınıyordu.

Goethe'nin istediği "yıldız" (star) oyunculuk değil, "topluluk" (ensemble) "beraberlik" oyunuydu. Durmadan, orkestrayı örnek gösterirmiş: Oyun Yöneticisi olarak orkestra Şefini... onun orkestrasına, bir tiyatro yöneticisinin oyununa olduğundan çok daha büyük bir güvenle egemen olduğu için de imrenirmiş; çünkü oyuncular, oyunu bozduklarında "içkulaklarıyla duymaz olurlar!" dermiş. Goethe bu görüşünü de şöyle açıklamıştır:

"Eğer en yüksek olana erişilmek istenirse, o zaman "yıldız" oyunculuk (Virtiosität), dramatik sanattan (oyun sanatından) uzak tutulmalı. Hiç bir ses, diğer sesleri aşmamalı. Uyum (Harmonie), bütüne egemen olmalı"<sup>14</sup>

Dildeki ayrımlar (nüance'lar) dışında Goethe, Oyuncularına sözcüğün, hep gizli bir müzikle desteklenmesi gerektiğini söylemiştir:

"Jestlere bir ezgi eşlik ettiğinde, nasıl daha kolay ve daha eğitilmiş bir davranış olursa, oyuncu da, düpedüz yapacağı rolünü, kafasında bestelemeli ki, kişisel biçimine göre tekdüzen (monoton) mırıldanmasın; gerektiği gibi de sesini değiştirerek, düşünce inceliğiyle (Takt'la), ölçülü oynasın!"<sup>15</sup>

13 H. Kindermann: Theatageschichte Europas Bad. V, S. 177.

14 Wilhelm Meisters Lehrjahre.

15 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre'de topluluğun en iyi oyuncusu S e r l o'dur.



Goethe için bir de, heceleri iyi, ölçülü söylemek (*articulation*) çok önemliydi. Bu da *ölçülü konuşmayı* sağlıyordu. Sesi perde perde yükseltmek, en çok öfkelenilecek yerde bile, kendinden geçmemek gerektiğini söylüyordu. Bununla da, sözde ve jestte, her türlü “vecdi” reddediyor ve oyuncularının bunu anlamalarını istiyordu. Ama, tüm işçilikler, “incelikle” görülecekti. Bu da bir soyluluk bir kibarlık veriyordu dialoga (*Vornehmheit*).

*“İncelik, güç öykünülebilen bir şeydir; çok uzun süren bir çalışmayı gerektirir!”* diyordu.

Biçim bakımından gurur değildir inceliği veren ... tersine:

*“Onürsuz, aşağı olandan kaçınan, kibardır. İnsan, kendisini hiç unutmamalı, hem kendisine, hem de başkalarına bakalım. Kendisini hiç bağışlamamalı, başkalarına, ne çok ne de az bir şey yapmamalı. Her şeyden duygulanır görünmemeli, her şeyden heyecanlanmamalı. Hiç bir zaman wedi davranmamalı; her an kendine egemen olmasını bilmeli. İçte, istediğince fırtınalar kopsun, dışta dengeyi korumalı. Soylu insan, kendisini, belki bir çok anlarda ilgisiz gösterebilir, ama ince olan hiç bir zaman böyle davranmamalıdır! İnsan ince görünmek için, gerçekten ince olmalı!”*<sup>16</sup>

\*

Sahne Dekorları sorunları için Goeth'ye Heinrich Meyer yardım ediyordu, bunun için eldeki para çok azdı. Ama Meyer, gene de Goethe'nin isteğine göre çiziyordu dekorları. O zamanlarda, Goethe'nin, sahne dekorlarının görevini ve biçimlerini nasıl tasarladığı, nasıl yargıladığı, Meyer'in taslaklarından öğrenilmiştir.<sup>17</sup> Goethe “Palmir” adlı operayı, Milano’lu tiyatro ressamı Georg Fuentès’in görkemli dekoru içinde gördüğünde, Schiller’e şöyle yazar:

*“Tiyatro kuruculuğunda çekilen en büyük sıkıntı, yapı-sanatının anakuralları kavranıldığı halde, ‘gerekiyor’ diyerek onlardan gene de ayrılmaktadır. Yüksek anlamda yapı-sanatı, ağırbaşlı, sağlam bir varlık göstermeli. Bu da kuralları incitmeden, çekici olamıyor. Yoksa tiyatrodada, her şey çekici olmalı! Tiyatro yapısı, hem hafif, hem de süslü, çeşitli, görkemli, yüksek soylu olmalı. Dekorlar, genel olarak, en çok da arka planda tablo verilmeli! De-*

16 “Wilhelm Meister’in Çırağlık Yılları”nda Serlo’ya söyler.

17 Goethe’nin, Frankfurt Tiyatrosunu (*Schauspielhaus’u*) ziyaret etikten sonra, Schiller’e 14 Ağustos 1797 gününde yazdığı mektup.

*korcu, kuruculuğunda kendi isteklerine göre biçimlendirebilen görünüm (manzara) ressamından daha ileri bir adım atmalı*

Dekor ve oyun, Goethe'nin görüşüne göre, çerçevenin resme olan ilişkisi gibi uyumlu olmalı! Her bakımdan da resim, töresel görünmeli! Goethe, Weimar kentindeki gösterilerinin, hep töresel niteliğini vurgulamıştır. O, bu töresel niteliğin çeşitli etkenlerin birbirlerini etkileyerek teatral bir sanat yapıtı yaratmakla ancak ortaya çıktığını biliyordu. "Güzellik" ancak estetik bir d e n g e ile verilebilir, bu da simetridir (bakışım: "tenazür"). Simetri duruktur (*statik*); oyun da o zaman duruk bir düşünce verir; ama, böyle olmamalı: hareketli figürlerin ve güçlerin, görünebilen somut bir dizginlemesidir bu. Her şey akın halindedir, hiç durmaz. Oyuncularla, bir görünümünden ötekine geçerler, gruplaşır gruplaşmaz da, yeni bir alan açmak üzere dağılırlar.

\*

Goethe'nin "güzellik" gereksinmesi, çok aşırıydı. K o s t ü m -lere, tarih ya da folklor bakımından bağlı kalmak için gösterdiği çaba (özellikle de kadın oyuncularla), sözkonusu olan giysiler, oyunculara yakışmadığında, "ideal güzelliği" bozduğu için hemen değiştirdi. Goethe, bunun için kadın oyunculara şöyle demiştir:

*"Ulusal ve zamana uygun giysilerden ancak kendinize yakışanı seçin!"*

*"Güzel görünürseniz, seyirciler hoşlanırlar!"*

Weimar Topluluğun birçok oyuncuların giysilerini hep *Georg-Melchior Klaus* çizmiş ama, onun çizimlerinden çoğu yok olmuş. Yalnız *Bertuch*'un yayınladığı "Günlük Moda Gazetesinde olanlar kalmıştır, bunlar da, Kraus'un giysilerinden bir fikir verebilmiştir. Bu "Moda Gazetesi", Fransız Moda Gazeteleri'nin karşısında, yerli örneklerle çıkmayı amaç edinmişti. Weimar'ın rol giysileri ise, öyle pek yalın değil, oldukça görkemliydi.

Weimar Saray Tiyatrosu gösterilerinin çerçevesi dar olduğu halde, törenli oluyordu; çünkü burada, her akşam saat 17,30'da tüm saray halkı, belli bir düzen içinde tiyatroya geliyor, Orkestra Şefi de müziğin başlaması için işaretini veriyordu. Weimar'da, bu "sanat kentinde" o zamanlar, hiç aydın kişiler eksik olmazdı; aslında, soylu düşüncelerin yönettiği, ama öteki seyirci çevrelerinin de isteklerini

gözönünde bulunduran aristokratik bir tiyatro oldu. Goethe, “oyun dizelgesi”nin (*repertoire*'nin), hiç bir zaman ve hiç bir nedenle düşürülmesini istememiştir:

“Kitle, uyandırılması gereken duyguları istemiyor, diye uyandırmamak, yanlış bir hoşgörüdür!” demiştir.

Bununla da tiyatrosunda yalnız oyuncuların değil, aynı zamanda seyircilerin de eğitmeni olmak istemiştir. Seyircilerin de sanatta eğitilmeleri gerektiğine inanmıştır.

Goethe'nin oyuncularıyla her gün birlikte olması, sonra da Dük Karl August'un Karoline Jagemann ile olan yakınlığı, Viyana soyluları (*Patrizier*) salonlarında olduğu gibi “büyük dünya”nın girip çıktığı salonlara egemen olan toplumsal bir değerlendirme karşısında kalmamıştı. Weimar Sarayı, gerçi zaman zaman, genç, yetenekli güçleri, kendileri için yetiştiriyordu, dıştan birçok sanatçıları da, saray törenlerinde çalışmak üzere Saray'a sokuyordu; yalnız ne var ki, başkaca bir işleri yoktu; ancak, kendi aralarında bir topluluk idiler, saray ölçülerini ve burjuva ölçülerini bilmedikleri için, onlara herkes biraz tuhaf bakıyor, onlar da kedilerini bu saray oyuncularından uzak tutmayı yeğliyorlardı.

\*

Goethe'nin, ilk gelişim evresinden tiyatroculuğunda biçim değiştirmeye dek olan oyun dizelgesi'ne (*repertoire*'na) gözetilacak olursa, bütün oyun türlerinde, eğlendirenlede bile, “iyi oyunlar” arzulandığı görülür; para bakımından çok sıkıntı çektiği halde, paraca yardım edildiğinde bile, hiç bir zaman, yardım edenlere boyun eğmemiştir. Onun çabası, görkemli oyunları sahneye çıkarmak değildi; ama, her oyun, tragedyadan farce'a değin beğenilmesi için “iyi bir oyun” çıkarmaktı; oyunun büyük, hareketli, neşeli, ince ve her halde sağlıklı olması, içinde de birde bulunması gerektiği hasta, güçsüz, ağlayan, duysal olan her şey olduğu gibi, korkunç, iğrenç ve ahlakı inciten oyunları, “oyundizelgesi”ne almadı. Goethe “ben bunlarla, hem oyuncularını, hem de seyircileri bozmaktan korkarım” diyordu Eckermann'a. Onun, daha bir evre öncesinde, olumlu duyarlılığı, bu sınırlamada “korkunç” ve “hasta” diyerek atması dikkatini çekmişti.

— Goethe'nin istediği “oyun dizelgesinin” elde edilmesi için, elindekilerini, ancak yavaş yavaş değiştirmekle kazanabilecekti. Başlangıçta, “oyun dizelgesi”nin hemen yarısı komedyaydı. Ancak, adım adım ağır-

başlı oyunlarla opera'nın sayısını arttırdı. Bellomo Topluluğu, Weimar'dan gittikten sonra, oyun mevsiminin ilk üç ayında, 20 yeni oyunun yılda da 40 yeni oyunun hazırlanması gerekiyordu; çok hızlı bir *tempo* (ilerleme hızı) istiyordu bu. . . Goethe, Bellomo Topluluğu'nun dizelgesinden çok az oyun alabilmişti. Öte yandan, seyirci çevresinin darlığı yüzünden, bir oyun, öyle çok tekrarlanamıyordu. Ancak tiyatro mevsiminin sonuna doğru, Goethe'nin yönetiminde, bir yıllık dizelgeye 24 yeni oyun alabilmişti. Ama, bunda, kendi "Sturm und Drang" evresinden hiç bir yapıt yoktu; hepsini kendinden uzak tuttu. Yalnız dram yazarı Johann Anton Leisewitz'in oldukça yumuşak ve dengeli olan *Julius von Tarent* adlı oyunu, bir ayrıcalık oldu. Bu yüzden de işte Goethe, bir çok yabancı dramlar oynatmak zorunda kalmıştı. Bunların hepsini, önce sahneye konabilecek bir biçime sokuyor ya da uluslaştırıyordu. Marivaux'dan Beaumarchais'ye dek, Rousseau'dan Merciere'e dek, çağdaş burjuva dramlarını da oynattı. Fransız klasiklerini ise hiç oynatmadı. İtalyan'lardan Goldoni ile Gozzi'yi sevmişti; bu ikisini sahneye çıkardı. Danimarka'luların Molière'i olan Holberg'de, oyundizelgesinde yer aldı. Shakespeare'den ise: *Hamlet*, *King Lear*, *King John*, *VI. Henry*' ile oyundizelgesini tamamladı. Yerli oyunlardan da daha çok burjuva, ahlak dramları ağır basıyordu. Bir de *Götz von Berlichingen*'le günlük şövalye oyunları katıldı dizelgeye. Lessing'den ise *Minna von Barnhelm* ile *Emilia Galotti* seçildi. Kendi oyunlarından da *Clavigo* ile *Die Geschwister* ("Kardeşler"), ancak mevsimin sonlarına doğru sahnede görülebildi. Schiller'in *Die Räuber*'i ("Haydutlar") *Don Carlos*'u ve *Kabale und Liebe*'yi ("Hile ve Sevgi'i). İffland'ın da, konuk olarak gösterdiği oyunları da çok tutundu.

\*

Opera alanında Goethe, İtalyan yapıtlarıyla başlamıştı: Cimarosa'nın *Teatral Serüveni*'nin ve *Amfossi*'nin yeni barok operası'nda, kusursuz müziğiyle verdiği *Circe* operasını sahneye koymuştu. Bunların libretolarını Goethe Almancaya çevirmiş. Alman ve Avusturya operalarını almakla da oldukça büyük bir değişim getirdi. Hepsinin başında Karl von Dittersdorf ile Wolfgang Amadeus Mozart vardı. Goethe'nin kendi" şarkılı oyunu" olan *Claudine von Villa Bella*'yı da Reinhardt'ın müziğiyle, Weimar'lılar seve seve seyrettiler.

Goethe'nin ilk gelişim evresinde oyun dizelgesi için koyduğu ölçüler, onun ikinci klasik evresinde istediği "sağlam" ölçülerle ay-

nydı. Bunun için de, yönetici Goethe, sahne uygulamasında, Winckelmann'a giden yolda başarılı oldu. Artık, zamanı geçmiş, diye gördüğü her şeyi, olduğu gibi, her türlü aşırı yeniyi de geride bıraktı. Bu sırada da, çok programlı olarak oyun dizelgesinin, her seyircinin kahramanını karşılayabilmesi için "çok yönlü" olmasına bakıyordu.<sup>18</sup> Bu yüzden de Goethe'nin oyun dizelgesi, rahat bir dizelge değildi: her kattaki seyirci anlayışını kazanmak, aynı zamanda da ötekilerin gereksinme ufuklarına uzanmak istiyordu.

\*

Weimar Saray Tiyatrosu'nun iki etken, klasik üsluba ulaştırdı ve ona dünyaca önem kazandırdı.

1- Dıştan, Stuttgart'tan getirilen mimar Thouret ile ressam Haidelhoff'un tiyatro yapısının biçimini değiştirmeleri (1798'de).

2- Tiyatronun dizelgesi yeniden ele alınırken, Schiller'in dramaturgi işlerinde ve oyunların eğitiminde, provalarında, yardımcı olması.

Her bakımdan çok beğenilen "yeni yapı", saray halkının önünde törenle açıldı. Bu açılışı Goethe, şöyle anlatmıştır:

*"Yapının oturtuluşu, zevkli, ağırlık vermeden, ağırbaşlı, yüklü olmadan görkemli. Parterre'i içine alan eliptik dikilmiş, granit gibi de boyalı sütunlar üzerinde, dorik düzen, sütunlarla çevrilmiş<sup>2</sup>. Önünde ve altında, seyircilerin oturacakları yerler, bronstan bir merdiven parmaklığıyla ayrılmıştır. Sütunlar, antik sarı mermerdendir. Başlıkları ise bronstan; cumba da bir çeşit yeşile bakan kurşunrengi Cipollin'den (ışığı içine çeken mermerden); bunun üzerine, dikeyine sütunlar istüne, çeşitli maskeler konmuştur: trajik, vekarlı, komik, gerili, bozuk yüzlere değin, her türlü örneklerden çeşitli nitelikler göstermektedirler. Cumbanın ardında ve üstünde bir galeri daha var. Perde: Her şeyc uygun. Seyirci de: kendisini ve sevdikleri oyuncu topluluğunu, yakın zamanda, gerçi küçük, ama hoş olan bu yerde görmek üzere gösteriyi beklemektedir"<sup>19</sup>*

Törenli, canlı renklerle süslenmiş olan bu tiyatroyapısı, Schiller'in *Wallenstein* üçlüsünde Max Piccolomini'nin kostümleri içinde, Voss'un

<sup>18</sup> Goethe'nin istediği ölçüler *Weimarische Hoftheater* adlı yazısında (Schriften zur Literatur: Artemis Vrlg. Bd. 14, S. 62-90.)

<sup>19</sup> Dorik: Kalın, kesin oyuklu yuvarlak, altlarında taban olmayan sütunlar.

söylediği monologla açıldı. Voss'da, monologunda, sözlerini, yeni yapının "uyumlu yüksek düşün ruhuna", "yaratıcı oyun dehası" ile "yüksek kurallara" sunmuş ve tiyatro ile operanın birarada gerçekleşmesini dilemiş.

Weimar'da oynanacak oyunlar için, sahneye koyuş işlerini Goethe, çok belli kurallara dayıyordu. . Söz konusu olan oyunu, oynanabilir, her bakımdan anlaşılabilir bir hale getirecek biçimde işlenmesini istiyordu. Bu tür işlemenin güzel bir örneği, Schillerin *Egmont*'unu işleyiş biçimiyle verilmiş oldu. Bu örnek, aynı zamanda, Goethe ile Schiller'in birlikte çalışmalarını vermesi de çok önemliydi. Bu çalışmalarda, ikisinin, bundan sonraki tüm çalışmalarına yol açtı: Goethe'nin, lirizmi ile dialogları ve düşünce yürütüşünü çokça daldandırıp budaklandırmasını, Schiller, teatral enerji ve sağlam bir etki elde edebilmek için geriyordu. Goethe, ozan olarak, gerçi bu dramaturgiyi istemiyordu ama, gene de tam bir tiyatro adamı olan Schiller'e hak vermiyor değildi:

*"Schiller, dialogun, en çok dramatik olandan idilik ve elejik olana geçtiği yerde kısaltıyordu; çünkü, bir oyunda, çok şey olabildiği gibi, çok duyulmuş olan da söylenebilirdi. Bu yüzden de bir çok hoş olan yerleri de çizip geçti."*<sup>20</sup>

Schiller, bir de dramaturgi bakımından ikinci bir iş yapıyordu. Goethe'nin atladığı, seyircilerin sezış yeteneğine fazlaca yöneldiği yerde, Schiller, nedenli geçitler koyuyordu, Goethe'nin metninde belirsiz olanı imgelediği yerde de, Schiller, halk felsefesinden geldiği, Kant'tan da çok şey öğrendiğinden, görev katılığında ve içzorunluluktan, olumlu olumsuz, belli olanı yerine oturtuyordu. Şöyle ki:

Goethe: Schiller'in *Egmont*'unu, Richard'ın karşısında yakındırır ve şöyle dedirtir: "Benim istemediğim gibi yaşamamı istiyorlar". Oysa, Schiller'in sahne çalışmalarında bu tümce şöyledir: "Benim yaşamıyacağım gibi yaşamamı istiyorlar."

Ama, *Egmont*'un operamsı sonundan, Schiller, bunun, seyirciden çok fazla bir şey istemek olduğunu bildiği halde, onu bırakır; çünkü her ikisi de, Goethe ile Schiller, bunun yeni bir "erek" demek olduğunda aynı düşüncüyü taşıyorlardı: Yüksek, ideal dram ile, zamanları aşacak değerinde bir tiyatro yasahlığı arasında uyumluluktan bu. Gerçi bu uyumluluğa, oyunun ilk bölümünde ulaşılmıştır, ama,

<sup>20</sup> Cotta Yayınevinin çıkardığı "Allgemeine Zeitung"a anlatır Ekim 1798.

tam olarak, ayrı ayrı bölümlerin bütününde, açıkça görülebilebilmekti. Şimdi de bu uyumun, oyunun bütününde sağlanması gerekiyordu. Yüksek dramda, teatral zorunluluktan bu, ve ancak Goethe ile Schiller'in birlikte çalışmasıyla gerçekleşebildi. Onları, her ikisinin de arkadaşı olan yazar *Karl Philipp Moritz*'in göstermiş olduğu önekoşuldán: ses, renk ve hareket birliğinden yola çıktılar.

Goethe ile Schiller, bu Weimar sahnesine, bir çeşit "deneme sahnesi" diye bakıyorlardı. Bu sahnenin seyircilerinde, özel bir "fikir aristokrasisi" vardı; seyircilerini de "deneme konuları" olarak alabiliyorlardı. İşte en çok da bu özellik, erkenden bir çok dış ziyaretçileri Weimar'a çekti. Bir çokları Weimar Topluluğu'nun oyunlarını, Lauchstadt'daki konuk oyunlarını seyrettiler. Ama bütün bu oyunları seyreden Jena ve Halle kentlerinin üniversitelerindeki öğrenciler, erkenden, bu Weimar Tiyatrosu'nun ürününü, Avrupa'nın tüm bölgelerine överek yaydılar.

\*

Goethe 1803 yılında, iki genç oyuncuya Pius Alexander Wolff ile Franz Gruner'e "*Regeln für Schauspieler*" ("Oyuncular için Kurallar") adını verdiği kitabını söyleyerek yazdırdı. 1824 yılında da yazar ve özel yazman Johann Peter Eckermann'a bu kuralları yeniden kaleme aldırdı. Son zamana dek, bu kurallardan yalnız Eckermann'a yazdırdıkları biliniyordu; çünkü Eckermann, Goethe'nin yazdırdıkları ile kendi bildiklerini birleştirmiş ve oıtaya âdeta "kutsal bir tiyatro kitabı" çıkarmıştı (*Theaterkatechismus*). Goethe'den de izin alarak, onu yayınlayınca, kitap, oyuncuların ellerinden düşmez oldu. Bu arada, P.A. Wolff ölür. H.G. Böhme de onun ardında kalan defterler arasında elyazısı ile Goethe'nin ona yazdırdığı defteri bulur: Weilburg'da bulunduğu için de *Weilburg Funde* (Weilburg buluntuları") diye adlandırılır. Goethe'nin, oyuncu yetiştirmek için tasarladığı planları açıkça göstermesi bakımından önemlidir. Weimar'da oyuncu yetiştirmek için bir de tiyatro kursu açmış Goethe (*Theaterkurs*) bu kursu da yönetmiş. O zamanlar, bu kursda aşağı yukarı oniki öğrencisi varmış. Oyunculuk dersine başladıktan sonra da şöyle demiş:

"Bu güne dek, içimden gelen bir güçle yaptığım bu işi, şimdi, daha açık olarak görmeğe başladım. Kendim için geliştirdiğim grameri, bir çok genç oyuncularla uyguladım. Bunlardan bir kaç yazılmıştır."

Kurallar, tam 91 tane imiş. Hepsini de oyunsanatı için koymuş:

*“Oyunsanatı : Söz ile gövde deviniminden oluşur. Ama, bunu bir ikilem olarak almamak gerekir ; çünkü bunlar iki ayrı kaynaktan geldikleri halde, birarada çalışan, biçimverici güçlerdir.”*

Ne yazık ki bu kuralların ancak sekiz tanesi biliniyor. Bunlar da şunlardır:

1. Pürüzsüz, şivesiz bir konuşma (*dialog*). Yöreselliğin sahnede yeri yoktur, aşılmalı!

2. Söylenen, açık söylenmeli ki, seyirciler, söyleneni iyi anlasınlar. Bu da boğumlamak (*articuler*) ile olur: Heceleri tane tane söylemekle, ciğerlerden gelen havanın, ağız ve burundaki çeşitli nokta ve bölgelerde engellenerek sesyolunun herhangi bir yerinde daralma ya da kapanma ile sesi keskin çıkartmaktır. Bu olay, söz-nokta ve bölgelerde engellenerek sesyolunun herhangi bir yerinde daralma ya da kapanma ile sesi keskin çıkartmaktır. Bu olay, sözcüklerin son hecelerini yutturmaz, belirtir. Bir çok oyuncular, bunu mekanik bir biçimde yerine getirdiklerinden, heceler kopar.

Goethe'ye karşı gelen bir oyuncu: Reinhold, Graff'a, 1808 yılında, alayla şöyle demiştir:

*“Goethe'nin ektiği tohumlar, ürünkaldırma (hasat) zamanında biçilir.”*

Goethe, kendisi ise bunu başka türlü almıştır:

*“Sözler ve tümceler, öylesine söylenmeli ki, anlamı kolayca ve kesinlikle dinleyicileri sarsın!”*

Demek oluyor ki Goethe için oyuncu, “ima” ile, sözleri yorumlayarak değil, açık konuşacaktır.

3. Oyuncunun konuşma biçimini, onun rolüne uyma yeteneği belirleyecektir; öylesine ki, oynayacağı kişinin “havası” (*Stimmung*) tümce uyumu içinde yansımali. Her tutku, ölüm ürpertisi de, coşkusu içinde canlanmalı.

4. Goethe, konuşmada biçim veren duraklamanın görevini de unutmamıştır: Oyuncular, derin bir soluk almakla söze başlamalı (*Stimmeinsatz*)— Onun bu önerisi de çok eleştirildi— Oysa, ancak böylelikle zorunlu olan öteki dalgalanmalar verilebilir (*Modulation*).

5. Anlam birliğin, söyleme ritminde, mutlaka dize ve uyak (kafiye) duraklamaları konmasını isterdi Goethe.



6. Coşkudan (*pathos*'dan) vazgeçilmeli! diyordu. Sözler yüksek sesle, abartmalı değil (*deklamation* olmamalı), daha çok "yüce bir yalınlık" (*in erhabene Einfalt*) içinde söylenmeli! P.A. Wolff'a yazdığı bir not defterinde Goethe şöyle der:

*"Vaktiyle tragedyanın görkemli içinde kabarık, abartılmış bir konuşma biçimi istenirdi. Şimdi ise, en yüce olanın bile, büyük bir yalınlık içinde söylenmesi gerekiyor. Oyuncuyu söyleyiciden ayıran da budur."*<sup>2</sup>

7. Oyuncu, oyunun anlam dokusundan çıkan role egemen olacaktır.

8. Bilinen son kural da, "doğru" ve "güzel" kavramları üzerinedir.

Goethe, oyun sanatının önemini, kişinin sahnede duruşunda tavrında ve deviniminde bulunur. Bu konudaki önerileri de, onu, etik ve estetik idealizmin ereklerine, Alman klasisizmine götürmüştür. Goethe'nin isteği:

*"Oyuncu düşünmeli, doğayı yalnızca öykünmemeli; aynı zamanda onu ideal olarak tasarlamalı; oyununda doğru olanı güzel bir bağlamalı."*

Bu da klâsik ideal insan portresinin oyunda gerçekleştirilmesi demektir.\*

\* 20 Kasım 1986 yılında, A. Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde, Tiyatro öğrencilerine tarafımdan Konferans olarak verildi.