

ALMANYA ve AVUSTURYA'DA MOLIERE'İ YAŞATANLAR

Prof. Dr. Melâhat ÖZGÜ

Yaşatmak hakkı ölümlere değil, yaşayanlara verilmiştir! Sahne eserlerini de yaşatan tiyatro adamlarıdır. Dramaturglar, sanat değeri olan sahne eserlerini önerirler; rejisörler önerilen eserler arasından, olanaklarına göre bir seçim yaparlar, seçtikleri eseri repertuvarlarına alırlar, seyircilere sunmak üzere de, belli bir görüş ve anlayışla sahneye koyarlar. Bunun için, oyuncular, dekorcular, ışıkamacılar ve daha bir çok teknik uzmanlıklarla işbirliği yaparlar, çalışmalarını bağdaştırırlar ve oyunu dengeli, düzenli bir yolda biçime sokarak sanat yüzeyine çıkarmak kaygısıyla yönetirler. Onların yönetiminde, eser, belli bir biçimde sahnede canlanır; her, rejisörün elinde öz, bir başka biçim alır. Öyle eserler vardır ki hemen her devirde, her ulusta ele alınmış, her ünlü rejisör de onu hep yeniden sahneye koymaktan bıkmamış, her kezinde bir başka biçimle ortaya koymuştur. Her devirde, her ulusta sahneye konan eserler arasında M o l i e r e 'in-kiler de vardır. Neden Molière?

Molière, her şeyden önce, zamanında bir kukla olan kahramanlarını insanlaştırmış, her birinden erdemleri olmayan, insana benzemeyen, bir takım gülünç tip taslaklarından karakterler yaratmış, komedyaya karakteri sokmuştur. Ayak takımından kişizadelere, din adamlarından her türlü meslek sahiplerine değin, toplumun çeşitli kuklalarını yoğunlaştırarak canlandırmıştır. İnsanlığın bitip tükenmek bilmeyen zaafalarını yakalamış, her devirde ve her ülkede görülen kusurlu insanları gözümüzün önünde oynamıştır: İki yüzlü, yüze gülücü insanlar, sofuluk maskesi altında hırslı düzenbazlar, kibarlığa özenen burjuvaları, bilgiç olmak isteyen bilgisizler, hastalarından para çeken, göz göre göre de mezare sürükleyen hekimler, züppeler, kendilerini erdemli gösteren erdem yoksulları, kibarlık, incelik kayısıyla yaşamasını, konuşmasını şaşırان çıkırdımlar, bir tutku uğruna şerefini, namusunu, ailesini ve çocuklarını feda edenler, her zaman ve her yerde görülen

ve görülecek olan kimselerdir; ağlanacak varlıklarıyla gülünç olmaksın bir türlü kurtulamazlar; her biri, Molière'de temsil ettikleri kusurların birer temsilcisi olmuşlardır; tipler, Molière'de karaktere yönelmiştir. Rejisörleri ve oyuncularını çeken de işte komedyada, onun bu tipten karakter yönelişleridir. Oynaması çok güç olmakla beraber, iyi oynandığında, oyuncuya ustalığını gösterten, etkisi güçlü olan rollerdir. Konumuz, Almanya'da ve Avusturya'da, devirler boyunca Molière'i kimlerin yaşattığı: hangi rejisörlerin nasıl sahneye koydukları, tipten karaktere oluşan kişilerinin de hangi oyuncuların ve nasıl oynadıklarına bakmaktır.

*

Almanya'ya Molière Aufklärung (Aydınlanma) devrinde girdi. Akıl çağı idi bu devir (1700-1740). Akla uygun gelmeyen biçimler, davranışlar istenmiyordu; akla da ancak Antik çağın, Aristoteles'in "üç birlik" kuralına göre işlenmiş oyunlar uygun geliyordu. Almanların bu zamanda, bu kurallara göre kurulmuş yerli dramları yoktu. Bunun için de Fransız örneklerine bakmak zorunda kaldılar. Fransa, o devirde, XIV. Louis'nin parlak devrini yaşıyordu. Politik ve kültür alanında Avrupa'nın bütün öteki uluslarından daha güçlü idi. Bu durumdan faydalanarak, Avrupa ülkelerine, özellikle de tiyatro alanında klasik ürünlerini vermeğe çalıştı; Corneille, Racine, Molière'ini en iyi biçimde tanıttı. Bu yazarların eserlerini sahnede gören Almanlar, Fransızları öykünmeye başladılar ve geleneksel oyunlarından vazgeçtiler Fransızları öykünürken de Almanlar, kendilerine karşı yabancılaştılar. Bu yabancılaşmada da, bugüne dek "halk tiyatrosu" ile "sanat tiyatrosu" arasında kapatılmayan bir uçurum açıldı. Fransız klasiklerinin bu önemli evresinde, Fransız dramının komedyası dünyaya yanına koyacak aynı değerde oyunları olmadığından, gezginci toplulukların repertuvarları, tamamiyle Fransızların oyun dağircıklarına bağlandı.

Gezginci topluluklar arasında, bu sıralarda en ünlü topluluk Almanya'da: Neuber-Topluluğu idi. Bu topluluğun başında da Neuber'in Karısı Karoline (1697-1760), bulunuyor ve kısaca: Neuberin (Neuber'in Karısı) diye anılıyordu; bu yeni yol için de pek heveslendi Neuberin. Çok akılcı olan Johann Cristoph Gottsched ile birlikte, Alman tiyatrosu için gereken reformu yapmış, sahneden doğmaca oyunculuğu kaldırmış (Hanswurst'u kovmuş) ve yerine sağlam metinlere dayanan eserleri geçirmek istemiştir. Bunun için sahne dilinde yöresel prüzleri ayıklamakta, dilin akışını engelleyen olumsuz çizgileri kaldırmakta ve sahne dilinde öz Almanca için çalışmakta idi. Ama, onun

bu çalışmaları, Fransız klasiklerinden çeviriler oynamak ve bunları öykünmek için henüz yeterli değildi. Öyle olduğu halde, ileriye atılacak bir adım için kapıları açmıştı. Almanya'da Corneille, Racine ile birlikte Molière'i de çıkardı Karoline Neuber sahneye. İlk olarak da onun "*L'Avare*" ("Cimri") ile "*Tartuffe*" adlı oyunlarını aldı oyun dağarcığına. 1738 yılında, Kiel kentinde verdikleri bu temsillerden sonra, Gerhard Rudolph A. Sievers, yazdığı bir kutlama mektubunda şöyle demiştir: "*Fransız güçleri, bizlere, Almanya'da olmayı vermekte... Racine'in tatlı çizgileri, Corneille'in tansıklı oyunları, Crebillon'un ağırbaşlılığı, Voltaire'in şimşek parıltısı, Molière'in de tuzu... Alman kılığına bürünen biçimleriyle, Almanların kulaklarını ve yüreklerini hayran bıraktı. Sen de (Karoline Neuber) oyunculuk sanatıyla bu üstün oyunları canlandırmak için hiç bir yorgunluktan kaçınmamışın!*"¹). "Molière'in tuzu" o zamandan bu yana Almanların sanat şölenlerinde hep lezzet verdi. Kiel'den sonra Neuber-Topluluğu, "Cimri" ile "*Tartuffe*" oyunlarını büyük umutlarla tiyatrosever bir halkı olan Hamburg'a götürdüler.

Hamburg'da Velten-Topluluğu yerleşmişti. Magister Velten, okul görmüş, iyi yetişmiş ve dürüst bir baştı. Onun topluluğundan da oldukça iyi oyuncular çıktı. Hamburg'da, opera, parlak devrini yaşarken, Velten-Topluluğu, bu Kentin Neumarkt'ında (Yeni Pazar Meydanında) karmakarışık konulu oyunlar oynuyordu. Devlet Başları'nın kanlı olaylarını anlatan *Hauptaktionen* türüne, dinsel konuları ele alan *farce*'ları katıyor (*geistliche Possenspiele*), aralarına da geleneksel *Hanswurst* oyunlarını sokuşturuyordu. Öyle ki, kurallı tiyatro isteyenlere bu oyunlar çok zevksiz geldi. Fransız klâsisizmine eşit bir yüzeye çıkaracak ilerlemelere engel oluyordu. 1719 yılında Velten, Molière'i de, böyle kendi tarzında oynadı ama, bütün oyunların sonunda, katkı olarak. "*Les Précieuses ridicules*" ("Gülünç Kibarlar"): "*Die kostbare Lächerlichkeit oder die spitzfindigen, doch aber recht bestrafte Mädchen*" ("Değerli Gülünçlük Ya Da Sivri Akıllı, Ama Ağır Cezalandırılmış Kızlar") adı altında "devlet başı olayı" türde bir kanlı oyundan sonra oynandı.

Aynı yılda, Molière'in "*Tartuffe*" ü de, bir çok gezginci topluluklar tarafından Fuhlenwiete'de (küçük bir oda sahnesinde) oynandı. Bu oyunların programlarına, arasına da: "Tam onarıldığından, sa-

¹ Ecknoffs Nachlass: "Die Neuberin". Materialien zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts, Heidenau 1956, S. 83. (Siehe H. Kindermann: "Theatergeschichte Europas" Bd. IV. S. 482.)

yın seyircileri artık ıslanacaklarından korkmalarına neden kalmamıştır” gibi tümceler katılırdı.

Velten’in ölümünden sonra dul kalan karısı, topluluğu sürdürdü ve ilk kez Molière’in “*Le Malade imaginaire*” (“Hastalık Hastası”) adlı komedyasını oynadı.

Molière oyunlarının bu türlü temsilleri gerçi ruhsuzdu ama, oyuncularını, içlerinde bir oğulun babasına: “*Ey benim tatlı mutluluk dolu yaşamımın kaynağından fıskıran Nektar! (Tanrı içkisi!)*” diyebilen “devlet başarı olayları” türünün abartmalı üslubunu bırakarak, sade ve doğal bir biçimde oynamağa götürmüştür. Hamburg halkı da aslında bunu istiyordu. Bu nedenle de Neuber–Topluluğu’ndan çok şey bekledi. Beklediğini bulamayınca oyunlarını beğenmedi. Neuber–Topluluğu, en çok burada alkışlanacaklarını sanmıştı. Onlar, hayal kırıklığına uğradılar. Baş rollerde ünlü oyuncu Heinrich Gottfried Koch (1723–1775) üstün oyunlar çıkardığı, oldukça sade ve doğal oynadığı halde²), ancak sekiz akşam oynayabildiler; çünkü Hamburg’da, halka, Fransızların etkisi büyük olmuştu. Burada Fransız dili ve tonu, hattâ jestleri çok seviliyordu. Fransızca’yı Fransız jestleriyle konuşmak sanki moda olmuştu. Bu nedenle de yabancı olan Fransız komedyacılar, burada çok iyi karşılandılar; kendi tragediyaları yanında Molière’i de oynadılar; doğal oynadılar ama, dil ve tona uygun dış görkeme: dekor ve kostüme çok önem verdiler; bunun için de çok alkışlandılar. Neuber’lerin reformları, haliyle Fransızların klâsik oyunları için henüz yeterli değildi. Bu yüzden de oyunları beğenilmedi. Karoline Neuber, bu durumdan çok üzüldü, öfkeleni ve Hamburg seyircisini “değer bilmez, şımarık” diye nitelendirerek ayrıldı, Rusya’ya gitti. Onların yerinde de Leipzig’den Schönemann–Topluluğu geldi.

Johann Friedrich Schönemann (1704–1782), oyuncuandan Ekhof ve Ackermann ile oyun dağarcığını yeniden düzenledi tragedyalardan çok komedyalara yer verdi, başa da Molière’i geçirdi “*Cimri*” ve “*Taruffe*” ile...

Konrad Ackermann’in çok sevdiği bir komedyacı yazarı idi Molière; genel kültürü vardı, ana dilini iyi biliyor ve iyi kullanıyordu. Doğa bilimleri ve hekimlik ile de ilgilenmişti; portreler çiziyor, resim yapıyor, her türlü insanla konuşmasını biliyordu. Cimri ve Tartuffe

² Ossenfelder anlatmış. (H. Kindermann: “Theatergeschichte Europas” Otto Müller Verlag, Salzburg, Bd. IV, 1961, S. 499.

rollerini yaşayabildiği için Ackermann, başarabilecekti; ustalığını yeni bir tarzda gösterecek, Schönemann'ın istediği gibi, Fransız rationalist (kurallı) oyun tarzına İngilizlerin deneysel yaşantısını da katacak, ağırlatıcı bir güldürü yaratacak; kahramanlık dünyası ile günlük yaşamın halk dünyasını birleştirerek oynayacaktı. Deneysel anlayışın tarzı idi bu. Bu yeni tarz için de ona Molière'in "*Cimri*"si ile "*Tartuffe*"ü çok elverişli geldi. "*Taruffe*" de Organ rolünü, çok doğal, gerçekçi bir üslûpla, hem de hiç güçlük çekmeden, abartmadan oynar; öyle ki, sonraları, Friedrich Ludwig Schröder üvey babasını överken: "*uzun yıllar yaptığım gözlemlerimde, onun bir kezcik olsun "Taratuffe" de Organ rolünü, gençliğinin verdiği hafiflikle çok doğal bir biçimde oynarken aşırılığa kaçtığını görmedim*"der³).

Yalnız akılda kalmayıp oyun tarzına yaşantı, duygu da karışınca, Molière, Hamburg'da, Nationaltheater'de almanlaşiverdi.

Hamburg'dan sonra Schwerin kentinde de Molière önemli bir rol oynadı.

Schönemann-Topluluğu'nu Krüger-Topluluğu izler. Aralarında bulunan usta oyuncular ile Molière komedyaları, bundan önceki topluluklardan çok daha büyük bir başarı kazanır, çok da geniş bir kitleyi etkiler. Yalnız ne varki, dünyaya gözlerini erken kapadı Johann Christian Krüger, uzun süre topluluğun başında kalamadı. Krüger'in ölümünden sonra yerine Löwen geçti.

Johann Fridrich Löwen de (1629-1671) Molière ile başladı. Ama, önce Hamburg'da, Nationaltheater'de, meslek arkadaşlarına bir söylév çekti. Bunda, amaçlarını ve oyun dağarcığını ortaya düktükten sonra, oyun seçiminde sınırın çok dar tutulduğunu eleştirdi ve halkın hangi oyunlardan daha çok hoşlandığını araştırmak gerektiğini ile sürerken Molière hakkında: "*Bizim tiyatromuz, Molière'den, bütün yanılğlarına rağmen, Chausee'den ya da örnek alınan başka her hangi ince Fransız komedyaya yazarlarından çok daha fazlasıyla hoşlanırlar*" dedi⁴). Gerçekten de Almanlar, ve yalnız geniş kitle değil, saray seyircisi de Molière'den çok hoşlanıyordu.

Ackermann, Schönemann - Topluluğundan ayrıldıktan sonra, büyük tragedya oyuncusu olan Sophie Charlotte Schröder'in toplu-

³ H.Kindermann: "Theatergeschichte der Goethezeit" H. Bauer-Verlag, Wien 1948, S. 122.

⁴ H. Kindermann: "Theatergeschichte der Goethezeit" H. Bauer-Verlag-Wien 1948, S. 311.

luğunda, Rostok'a, Danzig'e, oradan da Rusya'ya gitti. 1751 yılında Ackermann, kendisi bir topluluk kurdu. Bütün gezilerinde, Schröder-Topluluğu ona yoldaşlık etti. Yeni yeni Rusya yolculukları, onlara, para bakımından, iyi sonuçlar sağladı. Ama, Ackermann, ülkücü bir tiyatro adamı, bütün kazancını, Königsberg'de bir tiyatro yapısına yatırdı. Tam içine gireceği sırada da "Yedi Yıl Savaşları" başladı. savaştan ürkererek Ackermann, doğu Prusya'nın bu kentinden çıktı; topluluğu ile, Alman dilini konuşan ülkelerde dolaştı: Danzig'den İsviçre'ye gitti ve konuk oyunlar verdi. 1764 yılında, yeniden, ama bu sefer de kendi topluluğuyla Hamburg'a Koch'un yerine geldi. Sanatı ilerlemiş, yaşam tecrübesi artmıştı. Topluluğuna Eckhof da girmişti. Böylelikle Ackermann'ın sanat olanakları arttı. Anlayışlarında ve zevklerinde birleşen bu iki gençlik arkadaşları, oyun dağıcıklarında Molière'i eksik etmediler: "*Cimri*" ile "*Tartuffe*" düzyazı çevirileri ile sahneye koydular. Bu sefer Tartuffe rolünü Ekhof oynadı (bkz. res¹). 1775 yılında, Ackermann'ın karısı Charlotte, henüz onsekiz yaşında ama, rollerinde çok başarılı, seyircilerin de sevgisini kazanmış olarak ölür. Yerine Schröder geçecektir. Yüreğinde açılan derin acıdan ötürü, karısının oynadığı roller bulunan oyunları sahneye çıkartmaz. Bu sırada Ackermann, Molière'in "*Cimri*"sinde Harpagon rolünü oynar. Ama, onun bu oyunu, bu büyük acısından sonra en büyük başarılarından biri olur.

*

Rokoko devrinde, Alman Prensleri'nin saraylarında Molière, Ludwig Schubart ile daha da almanlaştı. Fransız gezginci toplulukları, Avrupa'nın dört bir yanına, özellikle de Avrupa'nın ortasına, Almanya, Avusturya ve İsviçre'ye akım ediyorlardı. Her yerde, kendi klasiklerini: Corneille ile Racine'in güçlü tragedyalarını, Molière'in de komedy dünyasını tanıtmak üzere geliyorlardı. Versaille'in bu büyük çaptaki oyun üslubunu tiyatro oyunlarının temel oyun biçimi olması için yaymak istiyorlardı. Böylece Würtemberg'e, Duka Karl Alexander'in Saray Tiyatrosu'na da geldiler. Buradan da bu Fransız oyuncular Heilbronn'a Prens Eugen von Savoyen'in konağına götürüldüler. Bunların oyun-dağarcıkları, o devrin Fransız saraylarının oyun-dağarcıkları idi: Corneille, Racine, Molière başta geliyordu. Lessing'in ve Sweert'in notlarına göre,⁵). Berlin'de de Friedrich der Grosse (Büyük Friedrich) diye anılan II. Friedrich'in Saray Tiyatro-

⁵ Sweert: "Livre de Mémoire pour les représentations de la Comédie Française 1743-1757".

su'nda Fransız klâsikleri arasında Molière de başta oynananlar arasında idi⁶).

Almanların son Harlekin'i olan Franz Schuch, 1754 yılında Berlin'e geldiğinde, burada Yedi Yıl Savaşları süresince tam on yıl yerli, doğmaca oyunlariyle halkı kazandı; sonra da kurallı oyunlar oynamaya başladı. Oyun dağarcığına Fransız klâsikleri arasında Molière'i de aldı, başrolleri ise Eckhof'a oynattı. Schuch'un ölümünden sonra, dul kalan karısı, kocasının topluluk imtiyazını, Neuber Topluluğu'nda iyi yetişmiş olan Gottfried Heinrich Koch'a satınca, onun da Berlin'de, Behrenstrasse'de bir tiyatrosu oldu; o da, yalnız yerli oyunlarla yetinmeyerek bir çok yabancı yazarlar arasında Molière'i de dağarcığına aldı.

Mannheim'de, kahramanlık pantomimleri yanında, *pastoral-ballet* ve *comédie-ballet* çok seviliyordu (çoban balesi ve baleli komediya). Bunun için de Molière'in *comédie-ballet*'leri çok uygun düştü burada. Bu kentin Nationaltheater'ine (Millî Tiyatro'suna) Wolfgang Heribert von Dalberg *Intendant* (Müdür) olunca gene Molière'in "Cimri" ile "Tartuffe" komedyalarına uzanıldı. Her ikisinin baş rollerini Iffland oynadı Ocak 1780'de. "Tartuffe"de de Orgon rolü Beil'de idi. Ama, Iffland'ın oyunu, oyun tarzından olacak, hiç beğenilmedi. Iffland, Molière'i burada çok sulandırmıştı.

August Wilhelm Iffland, 14 Kasım 1796 tarihinde, Berlin'e Nationaltheater'e (Millî Tiyatro'ya) çağrıldı. Burada, tiyatronun, Prusya'nın politik yaşamında özel bir durumu vardı; öyle ki Kral II. Friedrich Wilhelm, Iffland'a direktifler bile veriyordu: Bir reform yapmak istiyordu Kral. Iffland'ın yapacağı reform da, haliyle oyun dağarcığını etkileyecekti. Çok güçlü oyuncular buldu burada... aralarında Fleck de vardı. Doğal, duygusal ve çöşarak, hiç bir kurala dayanmadan, kendi özel kanunlarına göre oynuyordu rollerini. Iffland'ın üslubu ise ayrıntılıydı; psikolojik inceliklere önem veriyordu. Oyunlarında basamak basamak ilerliyor ve seyircilerini bir sahneden öteki sahneye etkileyerek sürüklüyordu. Böylece rol biçimlendirmesinde mozaikimsi bir üslup yaratmıştı. Her şeyi önceden hazırlıyor, sonunda da, vurgulu bir ağırlıkla bitiriyordu. Bunu da hiç beklenmedik bir yerde yapıyor ve sembolik bir jestle anlamını veriyordu⁷). Moli-

⁶ Frenzel: Brandenburg-Preussische Schloss-Theater (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 59) Berlin 1959, S. 205 ff.

⁷ H. Kindermann: "Theatergeschichte der Goethezeit" H. Bauer-Verlag Wien 1948, S. 7379.

ère'in Cimri rolünü de gene öyle oynamış. IV. Perde'nin 7. sahnesinde Harpagon'un: "*Nerede beni soyan hırsız?!*" derken attığı adımlar da, el ve kol hareketlerinde bütün ayrıntılar belirmekte imiş. (bkz. res.

). Onun bu oyunu Berlin'de çok beğenildi; öyle ki, 1808 yılında, Viyana'ya Burgtheater'e konuk oyuncu olarak çağrıldığında, bir kaç klâsik oyun arasında "*Cimri*" yi de götürür ve Viyana'da da seyirciyi büyüler. Alkışlar arasında sahneden inerken, kendisine Viyana'da kalması önerilir. Iffland, kalmak üzere kararını vermek isterken, Berlin Sarayı, onu bırakmaz.

Son yıllarında hasta olan Iffland, yerine, Berlin'e, Breslau'da oyununu gördüğü Ludwig Devrient'i çağırmağa karar verir. Gerçi onun oyunu kendisinininkinden bambaşka idi ama, gene de hoşuna gitmişti.

Ludwig Devrient (1784-1832) sahne için çok heveslenmiş, ama çıktığında başlangıçta, ona bu yaşam çok zor gelmiş; gücünün ancak kahramanlık rollerinde değil de, keskin profilli karakter rollerinde olduğunu keşfedince, oyun alanının entrikacı, demonik karakter ile alçak ve aykırı tip rollerini çok iyi canlandırmış. Önce Dresden'de (1805) sonra da Breslau'da (1809) sahneye çıkmış. Berlin'e çağrıldığında, Berlin Saray tiyatrosu'nun Generalintendant'ı (Genel Müdürü) Graf Brühl'dü. Ludwig Devrient'in oyun tarzı: duygulu, çöşkün, taşkın ve hırslı idi. Bu tarz oyuna da demonik karakterler uyuyordu: trajik-demonik ya da komik-demonik... Molière'in "*Cimri*" sinde Harpagon rolünü, böyle komik-demonik tarzda oynamış.

*

Duygunun ağır bastığı Sturm und Drang (Çöşknlük ve Taşkınlık) diye adlandırılan evrede, Hamburg'da Friedrich Ludwig Schröder, karakter oyuncusu olarak sahneye çıkar ve Molière'in "*Cimri*" sinde Harpagon rolünü oynar. Bu rol Schröder'e, Sturm und Drang üslubunu yarattırdı; sanatı, Harpagon rolünün en içini, içinin de bütün ayrıntılarını parlak bir biçimde veriyordu. Bu rol, bu zamana değin Harlekin oyunlarının incelmış biçimlerinde oynanmıştı; Harpagon da ilk olarak, *tragi-komik* gördü. Cimri'nin komik bir biçimde bozulmuş yüzünden, içinin acısını belirtmeğe çalıştı. Onun içi hastalıklıdır; yüreğini, en geçici olana (paraya, altına) bağladığından, içinde durmadan tepen dürtü, onu yaşamdan artık kıvanç duyamaz yapar. Böttiger ile Schink, onun bu sürekli geçitlerini: seyircileri, komik ve gülünç olandan, derin ve sarsıcı olana nasıl süreklediğini anlatırlar. Schröder'in oyunu, Lessing'in "karışık" karakter isteğini

de aşırıyordu; öylesine doğal ve duygulu bir oyun çıkarmıştı. Birbirlerine son derece aykırı olan doğal oyun tarzı ile duygulu oyun tarzını, o, sessiz, hemen hemen pantomimsi bir oyun tarzına bağlar, yazarın, yazı ile verdiği *sözlerin*, konuşmada da aynı önemi kazanması için, her birini gereken *jestlerle* vurgular; öyle ki, şaşırılmış olan Harpagon'un, hırsız ararken, hiç farkına varmayarak, bir koltuğa dolanmış olan kendi kolunu yakalaması, oyunun tragi-komik doruğunu verir. Schröder'in *maskesi* de çok etkili imiş: "*Yarı çıplak bir başta, ak saçlar, kemikli buruşuk bir yüz; çukurları içinde karanlık gözüken gözler; ileriye doğru uzanan sivri bir çene; dar, beyaz bir bağ ile bağlanmış ince, kemikli bir boyun; vücudunun öteki kesimleri sadece deri ile kaplı bir iskelet*"⁸). Buna bir de karikatüre yakın bir *kostüm* katılıyor. Böyle olduğu halde, gene de, her türlü keskin karakterize eden öğeler, bu maddileştirmede: "*Üzerinde, her yanı dardacak, eski kavları dökülmüş kara bir çeket vardı. Kolları kısa, içinden de, örümcek ayaklarına benzeyen parmaklar, etsiz ellerden fıskırıyordu sanki. . . İnce uzun bacakları, sözde, vücudu taşıyordu, Pantolonunun paçaları, ayak bileklerini tam örtmüyordu. Ayaklarında, sözde, çorap vardı; deliklerden hep parmakları çıkıyordu. Yoksun, perişan, ezgin, kendi kendini kemiren bir hali vardı; bir hırsızdan korkuyordu sanki. . .*"⁹). Bu evreye dek, kostümün ancak bir çerçeve görevi vardı. Şimdi ise, ilk kez, görevinin dışına çıkıyor ve anlamını veriyordu. Maske ve gözlerinin ifadesi, kostüm ve çıkrık gibi ince vücudu, kapkara hareketler, elerinin gergin, simgeli kırmıldanışları, keskin sesi, altını gördüğünde de doğal olmayan bir gülüş, kendi kendisini itirafa çalışırken ölüm derecesinde bir ürperti, ilikleri titreten bir şaşkınlık, sonunda da taptığı altınları yitirince, sanki dünyalar başına yıkılır. . . Bütün bunlar, burada dir bütün içinde, bölünmez, canlı bir oyun örgenliği içinde verilmişti. Birdenbire, hırsızın değil de, kendi kolunu yakaladığını görünce, haykırır, öfkelenir; altınları kendi kolundan istediğini anlar ve yıkılır: "*Dudaklarından eriyen duygulu sesler akar; gözleri yaş içinde kapkaranlıktı. . . çocuğunun mezarı başında ağlayan bir babaninki gibi acı içinde, yaşamdan yarı yarıya ayrılmıştı sanki, ve gitgide yavaşlayan sesiyle, ağırlaşan nefesiyle, kendisinin öldüğünü ve mezara girdiğini sanınca, herkes de onun gerçekten öldüğünü sandı, öylesine çeset gibiydi sahnede. . . Sessizlik içinde bir aradan sonra, gene kendine*

⁸ H. Kindermann: "Theatergeschichte der Goethezeit", H. Bauer-Verlag-Wien 1948, S. 466

⁹ H. Kindermann: "Theatergeschichte der Goethezeit", H. Bauer-Verlag Wien 1948, S. 466-467.

geldi, yaşamı ve hırsızlığı anıldı. Bu anılamanın ürünü de: hırsıza karşı, kendisine karşı olan şaşkınlığını ve öfkesini arttırdı. Kutuyu bulamayacaksa eğer, varsa bütün dünya yere batsın isterse, hattâ kendi de birlikte... Kendisini ve bütün dünyayı eliyle batırmak istiyorcasına yaptığı jestle, bir bakışla, dışarıya fırladı”¹⁰). Bu rolün bundan önceki “üstün oyun” diye nitelendirilen başarıları, Schröder’in, oyunun bütün çerçevesini dolduran başarısı yanında, kıyaslanmıyacak ölçüde ileri bir adımdı. Burada şaşırmış bir insan, son kertesine değin gülünç olmakla beraber insanı acındırıyor, duygularını paylaşıyordu; sanki bir höcrenden patlak vererek fışkıran tohum, oyun örgenliğinin içinde geliyor, önemli bir örnek oluyordu. Schröder ile Almanların yerli tiyatro sanatının tarihinde, büyük bir adım atılmış oldu. Akıl alanında oluşmuş olan Fransız klâsikleri, Schröder’in oyununda duygusal yorumcusunu bulmuştu. Schröder, oynadığı Fransız kâsiklerini de hep Rembrandt’ın ışık-gölge yorumu ve tekniği ile oynamıştı. Nitekim Schröder’den sonra da bu yorum ve teknik, Sturm und Drang’ın ülûbu oldu.

Schröder’in oyunculuktaki bu üstün başarısı ün saldı. Onu Viyana’ya konuk oyuncu olarak çağırdılar. Burada da gene o, Molière’in “Cimri”sini sahneye koydu ve baş rolü kendisi oynadı. Üstün başarısı burada da çok alkış topladı, hem de öylesine ki, İmperatoriçe Maria Theresia, onun Viyana’da kalmasını ve Burgtheater’e asil oyuncu olarak atanmasını istedi; bunun için hattâ kendisi uğraştı.

*

Almanya’da Klâsik devir Johann Wolfgang von Goethe’nin olgunluk çağı ile Weimar’da başlar (1786-1805). Goethe’yi tiyatro yöneticiliğine götüren çabalarda, bu küçük kentte, *Weimarische Liebhaber-Theater* (Weimar Tiyatro-Severler) topluluğu idi. Bu toplulukla Weimar Dukası Karl August da yakından ilgilneniyordu. Başlangıçta bir sahneleri yoktu bu topluluğun. Weimar Sarayı’nın avcısı Hauptmann’ın evinde toplanıyorlar, tiyatro konusu üzerinde görüşüyorlar, prova yapıyorlar, temsiller veriyorlardı. Weimar yakınında Ettersberg’de, yanya duran üç şirin köşk vardır. Topluluk, bir gün, bu köşklerin birinde temsil vermek hevesine düşer. İlk temsillerini de Molière’in “*Médecin malgré lui*” (“Zoraki Hekim”) ile verirler (20 Mayıs 1779). Roller şöyle dağılmıştı: Sganarelle rolünü Einsiedel, Baba Géroude rolünü Seckendorff, Âşık Leander rolünü Seidler, Lucinde rolünü Corona Schröder, Evin Uşağı Lucas rolünü Goethe, Valère rolünü de Duka Karl August oynadılar. Goethe’nin özel

¹⁰ H. Kindermann: “Theatergeschichte der Goethezeit”, H. Bauer-Verlag Wien 1948, S. 467.

yazmanı, aynı zamanda da dostu olan Eckermann; Molière'in bu oyununu okumuş ve ona hayran olmuştu. 29 Ocak 1829 tarihinde, Goethe ile konuşurken Molière için: “O, ne büyük ve temiz bir insan!” der. Goethe de onun bu sözünü şöyle onarır: “Evet, temiz bir insan; onun hakkında söylenecek söz budur. O, hiç bir şeyi saklamamış, hiç bir şeyi bozmamıştır. Büyüklüğe gelince: O, zamanının törelerine ege-mendi... Molière, insanları, yaşamda oldukları gibi göstermekle eği-tiyor”¹¹).

Goethe, Weimar Tiyatrosu'nun yönetimini üzerine aldığında (17 Ocak 1791), işe yavaş yavaş koyuldu. Yeni oyuncularla, yeni bir oyun üslûbu istiyordu. Repertuvar'ına pek çok yabancı dramlar aldı. Bir “dünya tiyatrosu” kurmak düşüncesinde idi (*Welttheater*). Hepsini de sahne için yeniden işledi. İşlemeler, haliyle yabancıları da alman-laştırdı. Fransızlardan Molière başta geliyordu; oyunlarının mantık-lı-matematik kuruluşlarını dahice ve amaçlı buluyordu: “Bir kez komedyaya olacaksa, yazarlar ve ortaya koyanlar arasında Molière'i birinci sınıfa oturtmak ve ona en iyi yeri vermek gerekir; çünkü bir sanatçı hakkında, doğasının kusursuz, iyi yetişmiş, çalışma sonuçlarının olgun, uyumlu bir yetkinliğe erişmiş olmasından başka daha iyi ne söy-lenebilir? Hepsi onda vardı. Bu tanıtlama da, yüzyıl boyunca, öyle pek öz buluşu olmadığı halde, oyunlariyle en yetenekli düşünür-sanatçı-larda tepki uyandırmış, onları sahneye çıkararak her birini uğraştır-mıştır”¹²). Nitekim Molière'i de Goethe oyun-dağarcığından, Napo-léon gözdığı verdiği sıralarda bile hiç çıkarmamıştır.

Goethe, Molière'in oyunlarını daha gençliğinde okumuş ve sev-miştii: “Bütün yaşamım boyunca ben, ondan öğrendim” der. Her yıl da onun, hiç değilse bir kaç eserini “mükemmel olanla” ilişkisini ko-koparmamak için okumuş. O, yalnız Molière'in olgun sanatına değil, aynı zamanda “onun sevimli doğasına, yazarın yüksek iç dünyasına” hayrandı: “Onda, töreye uygun bir incelik, bir tarz var; doğuştan getirdiği güzel doğasının ancak, yüzyılının yetkin insanlariyle her gün konuşarak elde edilebilecek görüşme inceliğinin tonu var”¹³). “İnsan, çağdaşlarını, birlikte yaşayanları değil de, geçmişin büyük insanlarını, eserleri yüzyıllar boyunca değerlerini ve büyüklüklerini

¹¹ Eckermann: “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens” Ge-denkausgabe, Artemis Verlag, Zürich, Bd. 24, s. 173.

¹² Goethe: “Über Kunst und Altertum” 6. Bd. 2. Heft, 1828.

¹³ 28 Mart 1827. Eckermann: “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens” Gedenkausgabe, Artemis Verlag, Zürich, Bd. 24, s. 609.

yitirmemiş olanları okumalı” diye öğüt verirken, nedeninin bir ihtiyaç olduğunu, yetenekli bir insanın geçmişin bu büyük insanlarıyla görüşmek gerekmesini duyduğunu, bu duygunun da yüksek bir yeteneği imgelediğini söyler ve eski Yunanlılarla, Shakespear’le birlikte Molière’i de sayar¹⁴). “*Molière, öylesine büyüktür ki, onu her okuyuşta hayran olur insan. O, kendine öz bir insandır: oyunları, trajik olana yaklaşır; kişileri sıkılgandır; kimse de onları öykünmeğe yüreklilik gösteremez. Onun Cimri’si, özellikle de baba ile oğul arasında, her türlü acımayı kaldırdığı yerde büyüktür; yüksek anlamda da trajiktir. Ama, Almanca bir işlenişinde, oğul yerine bir akraba konulursa, o zaman oyun zayıflar ve fazla bir şey ifade etmez. Kötülüğü kendi doğasında görmekten korkar insan. Ama, ne olur sonra? Her yerde, dayanılmaz olandan başka, trajik etki yapandan başka ne olur ki?—Ben Molière’den her yıl bir kaç eser okurum . . . çünkü biz küçük insanlar, böyle şeylerin büyüklüğünü içimizde saklayamayız. Bunun için de, içimizdeki bu türlü etkileri tazelemek için geriye dönmemiz gerekiyor¹⁵”).*

Goethe’nin ilk yazdığı komedyalarına Molière’in etkisi büyük oldu¹⁶. İngilizlerinki ile de karşılaştırarak, Molière’inkilerini “karakter komedyaları” diye nitelendirmiştir ama, bunun için de artık zamanın geçtiğini ileri sürmüştür: “*Karakter komedyası, bütünüyle, gerek yazar, gerekse oyuncu yönünden çok daha büyük bir dahilik istiyor; günümüzde sanıldığından da çok daha derin incelemelerin yapılması gerekiyor.*”¹⁷). Bunun için de örnek olarak “*Le Misanthrope*” u gösteriyor “*. . . Bir yazar, kendi içini ne zaman daha yetkin ve daha sevimli göstermiştir ki? Biz, bu oyunun içeriğine ve işlenişine trajik demek istiyoruz; hiç değilse, bizde böylesine bir etki bırakmıştır her zaman; çünkü gözlerle düşünceler önüne serilen şeyler, çoğu zaman bizleri de şaşkına çevirmiş ve bizi, onun gibi dünyadan kaçırmak istemiştir. Burada kazanılmış olan bilgilere rağmen, gene de doğal kalmış, kendisiyle olduğu gibi, başkalarıyla de hakikî ve derin olmak isteyen arı insan gösteriyor kendisini. Ama, biz, onu, olduğundan başka türlü*

¹⁴ 1 Nisan 1927. Eckermann: “Gespräche mit Goethe in den Letzten Jahren seines Lebens” Gedenkausgabe, Artemiz Verlag, Zürich, Bd, 24 S. 617.

¹⁵ 12 Mayıs 1925. Eckermann “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens” Gedenkausgabe, Artemiz Verlag, Zürich, Bd. 24 S. 158.

¹⁶ “Die Mitschuldigen” (“Suç Ortakları”) ve “Scherz, List und Rache” (“Şarka, Düzen ve Öç”).

¹⁷ Goethe: Propyläen, 3. Band. 2. Stück, 1800.

göstermeden, düzeyde kalmada, içinde yaşayamayan sosyal dünya ile çelişki halinde görüyoruz¹⁸”.

Molière'in "Tartuffe" üne gelince de: Eckermann'ın, bir oyunun teatral olabilmesi için nasıl olmalı? sorusu üzerine, Goethe, Molière'in "Tartuffe" ünü örnek verir ve şöyle der: "Sembolik olmalı, yani her olay, kendi içinde anlamlı olmalı ve daha önemli bir olaya doğru yürümeli. Molière'in 'Tartuffe'ü, bu bakımdan büyük bir örnektir. İlk sahnesini düşünün bir kez, bu ne serimdir? Her şey, daha baştan, çok anlamlı... sonra da gelecek olana, çok daha önemli bir şeye doğru götürüyor"¹⁹. Onun Almanya'da tiksinti uyandırdığını imgeleyerek, nedenini şöyle açıklıyor: "Kötü insandı o... bir burjuva ailesini yıkmak için dine ve töreye ihanet ediyordu; bunun için de sonunun polise dayanması hoş karşılanmıştır"²⁰).

Goethe, son zamanlarında, bu oyunun ileri sürülmesini ve övülmesini şöyle açıkladı: "... çünkü bir sınıf insan için, onları, sessizce etkiledikleri ve devlet işlerinde zararlı olmağa başladıkları söyleniyordu. Yakından bakılırsa, bu oyunun hiç bir zaman, dahice estetiği yönünden ele alınmadığı, ancak çirkin bir silah olarak kullanıldığı görülür. Siyasi partiler birbirine girdiler; biri, ötekine dokunmak, ötekisi de kendisini örtmek istedi... canlı bir konudur bu... zekice ve sanatlı işlenişle de etkiliyor, ağır basıyor...²¹)... ve iyi olan eskinin yanında, zaman zaman seyirci çekecek ve kandıracak yepyeni şeyler getirmek zorunda idi. 'Tartuffe'ü yasaklamalarıyla Molière'in başına, yazar olarak değilse de, yönetici olarak sanki yıldırım inmişti: Ünlü topluluğun geçimini üzerine almış, kendisinin olduğu gibi oyuncularının da ekmek parasını nasıl çıkaracağını düşünmeğe başlamıştı"²²).

Weimar Tiyatrosu'nun yapısı onarıp değiştirilince, Duka Kral August, çokça masraf yapmak istemedi ve tiyatro, para kazandıran bir yapı olduğundan, mimari bakımdan hiç de öylesine görkemli bir sanat eseri olması gerekmediğini söylemişti. Eckermann, Duka'nın görüşüne çok şaşmış, Goethe'ye düşüncesini sormuştu. Goethe, Eckermann'a,

¹⁸ Goethe: "Über Kunst und Altertum" 6. Bd. 2. Heft, 1828: "Histoire de la vie et des ouvrages de Molière".

¹⁹ 26 Temmuz 1826. Eckermann: "Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens" Gedenkausgabe, Artemis Verlag, Zürich, Bd. 24, S. 179.

²⁰ Goethe: "Über Kunst und Altertum" 6. Bd. Heft, 1828.

²¹ Goethe: "Über Kunst und Altertum" 6. Bd. 2. Heft, 1828.

²² 1 Mayıs 1825. Eckermann: "Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens" Gedenkausgabe, Artemis Verlag, Zürich, Bd. 24, S. 581.

bu görüşün bir de yüksek yanını imgeleyerek şu cevabı verdi: “*Bir tiyatro, sadece masraflarını çıkartmak değil de, üstelik para da kazanmak isterse, o zaman bu tiyatro, her bakımdan mükemmel olmalı: başında çok iyi yönetici olmalı; oyuncular güçlü olmalı; sürekli olarak da öylesine iyi oyunlar vermeli ki, her akşam salon dolsun... ona gereken çekiciliği hiç bir zaman yitirmemeli... Molière tiyatrosuyla hiç kuşkusuz, her şeyden önce para kazanmak istiyordu ama, asıl amacına ulaşabilmek için istiyordu o, bunu. Bu nedenle de durmadan, her şeyin en iyi durumunda olmasına bakıyordu!*”²³).

Sahne için olayların nasıl işleneceğini öğretmek için Molière, bütün yazarlara büyük bir öğretmen oldu. Onun “*Le Malade imaginaire*” (“*Hastalık Hasgası*”) adlı oyununu ele alarak, Goethe, Eckermann’a şöyle der: “*Oyunun içinde öyle bir sahne var ki, eseri ne zaman okusam, hep tam bir sahne bilgisinin simgesi gibi gelir bana. Hastalık Hastası’nın küçük kızı Louison’a, ablasının odasında, genç bir adamın bulunup bulunmadığı sorulan sahneyi demek istiyorum. — İşçiliğini, Molière gibi iyi bilmeyen bir başkası, bu küçük Louison’a, olayı, hemencecik anlattırır; iş de olup biterdi. — Ama, Molière, bir sürü geciktiren motiflerle, yaşam ve etki için bu yoklamaya ne getiriyor? Küçük Louison’u, önce, babasının sorusunu anlamamış gibi yaptırıyor; sonra da bir şeyler bildiğini yadsıttırıyor; sopanın gözdağı karşısında onu ölmüş gibi yere düşürtüyor; baba da şaşkın bir hale gelince, yapmacıklı baygınlığından gene kurnazca, neşe içinde ayağa fırlatıyor; sonunda yavaş yavaş her şeyi itiraf ettiriyor. — Benim imgelediğim bu sahne, size, yaşamdan ancak çok zayıf bir fikir verir ama, bu sahneyi kendiniz okuyun ve onun teatral değerine nüfuz edin, o zaman siz de içinde, bütün kuramlardan daha çok öğretti olduğunu teslim edersiniz*”²⁴).

Goethe, Molière’i sadece eski Yunanlılardan Menander ile kıyaslayabiliyor: “*Menander’den ancak pek az parça tanırım. Ama, tanıdıklarım da bana, onun hakkında öylesine yüksek bir fikir vermiştir ki, ben, bu büyük Yunanlıya, Molière ile ölçülebilecek tek insan diye bakıyorum!*”²⁵).

*

Avusturya’da Maria Theresia devrinde, Andreas-Khevenhüller 1772 yılında düşmanlara karşı yönettiği savaşı kazandıktan

²³ 28 Mart 1827. Eckermann: Gespräche mit Goethe, aynı yerde, S. 609.

²⁴ 28 Mart 1927. Eckermann: “Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Gedenkausgabe, Artemis Verlag, Zürich, Bd. 24, S. 609.

²⁵ Aynı tarih’de ve aynı yerde.

sonra, Viyana'da çok canlı bir tiyatro yaşamı başladı. Görkemli bir barok tiyatrosunun sahnesini, İmperatoriçe, *Theresianische Collegium'a* (Theresia-Semineri'ne) çevirtir, yandaşlarını da burada, zaman zaman Fransız komedyacılarla sevindirir. Hofburg'da (Saray Tiyatrosu), Ritterstube (Şövalyeler Salonu) önünde kurulmuş olan küçük "theatro"da ya da "Spanischer Sall" (İspanyol Salonu'nda) seçkin bir aile çevresi, oda temsilleri için toplanır. Kutlama günlerinde, çocuklara öğretilen oyunlar, buralarda gösterilir. Bu gösterilere saray şairi Abbate Metastasio yardımcı olurdu. Bu aile tiyatroları yanında, gene dar bir çevre önünde *Bedientenkomödie* (hizmetliler komedyaları) diye adlandırılan İmperator ya da İmperatoriçe'nin buyruğu üzerine saray subayları, subay eşleriyle temsiller verirler. Sonraları bu çevre daha da genişler ve bu genç soyluların verdikleri temsilleri seyir için dışarıdan seyirciler de çağrılmağa başlanır. Bu genç, amatör oyuncular görevlendirilerek gittikleri Fransa'dan Fransız kültürü getirmişler, Paris'de ya da Fransa'nın öteki kentlerinde gördükleri oyunları yurtlarında öykünmeğe başlamışlardı. Böylelikle de Avusturya Sarayı'nda bir çeşit Fransız *Cavalier Komödien* (Şövalye Komedyaları) diye adlandırdıkları oyunlar gösterildi (1742). Bundan sonra da artık sırasıyla hep Fransız komedyaları oynandı. 1746-1752 yılları arasında, sıra, Molière'in "*Le Bourgeois gentilhomme*" una ("Kibarlık Budalası") geldi. Bu da "İspanyol Salonu"nda oynandı²⁶).

Ama, geniş kitleye Molière, Avusturya'da asıl halka verilen, halk oyuncularının temsilleriyle yayıldı. Viyana'da, bir Halk Tiyatrosu olan Kärtnertortheater'de, doğmaca oyunların yanında Molière'in taslakları da ele alınır ve bütün kişileri *commedia dell'arte*'nin kişilerine uygulanır. "*Le Tartuffe*" oyununun adı: "*Pantolon Tartüf-oder der Scheinheilige*" ("Pantolon Tartüf Ya Da Sözde Aziz") olur. 1764 yılının Ekim ayında da Molière'in "*Le Malade imaginaire*" ("Hastalık Hastası") adlı son oyununda Argan, Hanswurst olur, oyun da: *Hanswurst, der Kranke in der Einbildung*" ("Hanswurst, Hastalık Hastası") adını alır. Geniş kitlenin seve seve seyrettiği Molière taslaklarının bu doğmaca oyunları, Avusturya'nın kurallı tiyatrosunu da etkiledi.

Bu Halk Tiyatrosu'nda, Molière, böyle doğmaca katkıları oynanırken, Saray'da ağır başlı bir tiyatro kurmak için çaba gösteriliyordu. Özellikle de bu yolda, 1753 yılında, Devlet Bakanı olan Wen-

²⁶ Kunz: "Höfisches Theater in Wien zur Zeit der Maria Theresia" Diss. Wien, gedruckt in: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Jhrg. 1953/54 Wien 1958, s. 3 ff.

zel Anton Graf von Kaunitz Riedberg destekledi bu çabaları. Onun için tiyatro, uluslarının kültür yaşamında, en önemli işleri yanında yer alıyordu. Ödevlerinden biri de, Avusturya Tiyatrosu'nun gelişmesini hızlandırmaktı. Bu gelişim, İmparator II. Josef tahta geçince hızını daha da arttırdı. Onun ilk işlerinden biri, Sarayı için, bir tiyatro kurmak ve iyi bir Fransız topluluğu getirmek oldu. Jean Louis Hébert adındaki topluluk, Fransız olduğu halde, Fransa'dan değil de Hollanda'dan, Haag'dan geldi (3 Mart 1752). Kaunitz, onu, vaktiyle Avusturya topraklarında olan Brüksel'de görevli iken, komşuları Hollanda'da tanımıştı. "Théâtre Français près de la Cour (Saray'ın yanındaki Fransız Tiyatrosu) adıyla anılan bu topluluk²⁷⁾, aynı yılın Mayıs ayında ilk temsilini verdi. Ama, bu tiyatronun temsilleri, yalnız Saray halkını eğlendirmek için değildi; gösterileri, bütün halka açıktı. Hébert, repertuvarında, bütün Fransız klâsiklerini sıralamış olduğundan, kurallı oyunları sahnede görüp tartışmak için olanak sağlanmıştı. Repetuvarda klâsikler arasında Molière de yer almıştı.

Viyana'da, Burgtheater, dünya çapında ilk kalkınmasını, Josef Schreyvogel'e borçludur (1768-1832). Bu tiyatronun sanat yöneticiliği ona verildiğinde, ilk ereği, Goethe'nin Weimar'da yapmak istediği ve küçük çap oyuncularla yapamadığı "dünya tiyatrosu"nu gerçekleştirmek oldu. Burada bulunduğu güçlü oyuncularının üstün eserlerini sıraladı; aralarına Molière'i de, "Tartuffe"ü ile sokunca, İmparator Franz, hemencecik: "Bugün tiyatroya gitmeliyim. Sansör, içinde bir kıl bulabilir, oyun yasaklanabilir; o zaman da ben onu görmemiş olurum"²⁸⁾ diyerek tiyatroya koşar.

*

Alman romantizmi (XIX. yüzyıl başlangıcı) Molière'i tutmadı, hattâ August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Üniversite'de, dram üzerinde verdiği derslerinde (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) onu kesin, olumsuz yargılarla eleştirmiştir: Yukarıdan bakan, toplumu uzaktan gören, bayağı bir farce'ci olarak göstermiş, mesleğinin de, yalnız, Efendisine (XIV. Louis'ye) türlü farce'lar bulmakla gözüne girmek olduğunu söylemiştir. Böylesine düşük farce'larda o, ancak başarılı olabilmış. En iyi yanlarını da çalarak, hırsızlıkla elde etmiş. Yüksek bir komedyâ türü yaratmak için kendisini çok

²⁷⁾ R.Henn: "Das Wiener Théâtre Français près de la Cour" Diss. Wien 1936—Y. Witzenetz: "Le théâtre français de Vienne" Szeged 1932.

²⁸⁾ L.A. Franke: Bkz. H. Kindermann: "Theatergeschichte Europas" Bd. V. S. 341.

zorlamış, ama, başaramamış. “*Le Misanthrope*” dan nefret etmiş, “*Tartuffe*”ü bir parça övmüş ama, bu övüş de pek zoraki olduğu şuradan belli ki, hemencecik arkasından, yapabildiğince yermiştir. Molière’in “*Les femmes savantes*” (“Bilgiç Kadınlar”) adlı komedyasını, kadınların davranışlarını yapmacıklı buluyor, bilgilerini de gülünç göstermesini affedemiyor.

Schlegel’in bu eleştirileri tek yanlı idi. O, hemen bütün eserlerde, sadece konuya ve düzene bakar, küçük benzerlikleri büyük olaylarla saptardı. Yazarın, ruh yaşamı, yetişisi ve okuyucularına, seyircilerine vermek istedikleriyle hiç ilgilenmezdi. Ama, sanat yetenekleri, eserlerinden, kişilikleri görünmezse, neye yarar ki? Halkın kültürüne giren bu değil midir?

*

XIX. yüzyıl sonunda, realist devirde, Almanya’da II. Herzog von Meiningen (1826–1914), tiyatro tarihinde üç bakımdan büyük bir rol oynadı:

1. Avrupa’da, oyunculuğun uzun bir durgunluk evresinden sonra, yeniden canlandığı bir anda, sanat yetenekleri yüksek, seçkin oyuncularla özel bir tiyatro topluluğu kurdu.
2. Tiyatronun, günlük programlarından uzak tutulmasını, “*tiyatro sanatı, töre sanatıdır*, diyerek yalnız tören çerçevesi içine alınmasını savundu.
3. 1874 yılında da topluluğu ile dünya turuna çıktı ve ün kazandı. Oyun–dağarcığında Molière’den iki oyun vardı: “*Hastalık Hastası*” ile “*Tartuffe*”. Bu turnede de tam 112 temsil verdi.

Meiningen–Topluluğu’nun bu iki Molière oyunu sahnelemeleri çok övüldü: perdeyi hiç kapatmadan oynamışlar. Perde aralarında da, zamanı burleks–pantomim oyunlariyle doldurmuşlar. Bu ara oyunlar, aynı zamanda, bir perdenin bittiğini imgeliyormuş. Onların, perdeleri imgeleyen daha başka şeyleri de varmış. Örneğin: Uşak odayı havalandırır, hizmetçi yatak yapmağa kalkarsa, bu devinimler, hep perdenin bittiğini imgelermiş.

Meiningen–Topluluğu’nda, oyuncular arasında henüz genç yaşta bulunan Joseph Kainz de (1858–1910) vardı ve gezginci temsillerde ün kazanmıştı. Münih Saray Tiyatrosu’nun yöneticisi Ernst von Possart, onu bu oyunlarında görür, beğenir ve henüz 22 yaşında olduğu halde, onu Münih’e çağırır. Kainz, Meiningen–Topluluğu’nda üç

yıl çalışmıştı. Bundan sonra da artık burada fazla bir şey öğrenemeyeceğini anladı ve çağrışı kabul etti. —Kainz, Possart'tan çok şey öğrendi; en çok da ses eğitimi üzerinde: ton dalgalarının özel melodiler için inip çıkışlarını ve söze, nasıl içtenlikle duygu katılabileceğini öğrendi; böylelikle her sözcüğün müzikalitesi ve uyum güzelliği korunmuş oluyordu²⁹). Konuşma tekniğinden olumlu olarak sonralara ne kaldıysa, hepsini Possart'a borçlu idi Kainz. Ama, daha sonra o, daha da başka yolda yürüdü ve üstün bir oyuncu oldu.

Müniş Saray Tiyatrosu'nda Kainz, 1880 yılının güz aylarından bu yana hep oynadı. Oyun dağırcığında klâsikler arasında Molière'in "*Les femmes savantes*" ("Bilgiç Kadınlar") vardı. Bu komedyada o, Clitander rolünü büyük başarı ile oynamış.

Kainz'e Berlin yolunu gene Possart açmıştı (1883). Burada o, L'Arrouge'un olan Schumannstrasse'deki Friedrich Wilhelm-Städtisches Theater'in *sociétaire* (asli) üyesi idi. Arkadaşları ile birlikte o, bu tiyatroyu *Deutsches Theater*'e (Alman Tiyatrosu'na) çevirmek istiyordu. Amaç, üslûp bakımından yeni bir tiyatro kurmaktan çok, ortak bir "Alman Tiyatrosu" yaratmaktı. Bu da bütün diğer Alman tiyatrolarına olduğu gibi, Viyana'daki Burgtheater'e de örnek olacaktı. Ama, Kiral Ludwig, Possart'ın Müniş'den ayrılmasına izin vermedi; Kainz de Berlin'de koruyucusuz kaldı. Öteki asli üyelerle pek anlaşamadı Kainz. Bernay, Charlottenstrasse'de olan "*Walhallatheater*"i, *Berliner Theater* (Berlin Tiyatrosu) adı altında Bir *Volkstheater*'e (Halk Tiyatrosu'na) çevirmek ister, bunun için de Kainz'ı buraya çağırır. Ama, buradaki oyunlar Kainz'i doyurmaz. Berlin'e, Kuzey Denizi kıyısında bir liman kenti olan Ostend'den Belçikalı bir topluluk gelince de, Kainz, kendisine yapılan öneri üzerine hemen bu topluluğa katılır. Belçikalılar arasında Kainz, oyuncu ve yönetici olarak çalışır. Buradan, Oskar Blumenthal'in çağrışı üzerine Lessing-Theater'e geçer. Buradanda konuk temsiller vermek üzere çeşitli ülkelere gider. Amerika'da, New York'da çok başarılı olur. Dönüşte, yeniden Berlin'e gelir ve *Deutsches Theater*'e girer. Burada Molière'in "*Le Misantrop*" (Adamcıl) adlı oyununda Alceste rolünü oynar. O, bu rol ile de bir Hamlet-Komedyası yaratır. Alceste, yüksek ruhlu, çılgın bir çocuk olur onun oyununda. Berlin Börsen-Courier gazetesi, ondan şöyle söz eder: "*Bu artık bir rol değildi; oyun değildi onun oynadığı. Bu Alceste'de doğa yaşıyor, kaynıyordu. Kainz, yalnız rolün etik yanını, moral'in iki yüzölçümüne karşı protesto etmiyor, heyecan veren*

²⁹ E. Kober: "Joseph Kainz" Wien 1948, S. 112 f.

Don Quichot'umsu bir tarz ile pırıldatmıyor, aynı zamanda İmperator Heinrich'in alaylı şarkısını alevli bir aşk itirafına çeviriyordu... Bunun üzerine de oyun, dakikalarca kesildi alkıştan. Seyirciler, oyunun ortasında yerlerinden fırladılar; kadın erkek ellerinde mendillerini ve şallarını sallayarak sahneye çiçekler yağdırdılar”³⁰). Deutsches Theater'in yönetimini Otto Brahm alınca da Josef Kainz, bu tiyatrodaki kalır ve burada, Molière'in “Tartuffe” ünde baş rolü oynar.³¹).

Viyana'da Burgtheater'in başına Berlin'li naturalist Paul Schlenker getirilir (31 Ocak 1898). Onun oyun-dağarcığında modern yeni dramlar yanında, yeni bir biçimde sahneye konacak klasikler de vardı. Joseph Kainz, daha Burckhard zamanında, Burgtheater'e atanmıştı. Ama, görevine ancak şimdi başlayabilirdi. Tam 23 baş-rol oynaması gerekiyordu. Bunların arasında da Molière'in “Le Misanthrope” undaki Alceste rolü ile “Tartuffe” ün baş rolü de vardı (1899). Ama, Kainz ile bu roller, artık impressionist üslûba girmişti. Onun oynadığı bütün bu figürler, ister Alceste, ister Tartuffe olsun, sanki başklamakta olan XX. yüzyıl seyircisi için yeni yaratılmışlardı. Rollerini sahnede canlandırırken, oyun sanatındaki yaratıcılığı öylesine güçlü idi ki, Hugo von Hofmannsthal: “Oynanmadıkça dramatik metin eksik kalıyor” demek zorunu duymuştur.

*

Otto Brahm (1856–1912), naturalist devrin, *Freie Volksbühne*'nin (Özgür Halk Sahnesi) başına geçtiğinde, 1890/91 tiyatro mevsiminde, daha çok toplum sorunlarını işleyen oyunları sahnelemek istedi. Bu oyunları işleyen eserler ise karamsar görüşe dayanıyordu. Bu “Halk Sahnesi” daha çok işçilerin sahnesi idi. Alman işçilerinin görüşleri ise bu devirde karamsar değil, iyimserdi. Onlar daha çok, çarpışmadan, savaştan hoşlanıyorlardı. Bunun için de modernden çok, klâsik oyunlara baş vuruldu. İşçiler, klâsik oyunlarda sınıf bilincini sezmiyorlar, yalnız kavga öğeleri buluyorlardı. Bu öğeler de onların savaş isteklerini karşılıyordu. Modern sanatta ise savaş yoktu. Olaylar hep edilgen (pasif) karşılanıyordu. Bunun için, Alman klasikleri yanında Brahm, o sıralarda *Lessing-Theater*'de oynanan Molière'in “*L'Avare*” (“Cimri”) adlı oyununu sahneye koydu ve alkışlandı.

Deutsches Theater'de Brahm-Topluluğu arasında Albert Basermann (1867–1952) büyük oyuncularından biri idi. Lindau'un

³⁰ Berlin 1909.

³¹ L. Fulda: Neues Wiener Journal, Jg. 1893, 25. Dezember.

müdürlüğü altında Molière'in Tartuffe rolünü oynar. Bassermann'ın Tartuffe'ü, naturalist üslupta, çok arzulu, hırslı, tamamiyle erotik bir Tartuffe olur³²).

Alfred von Berger de Viyana'da, Burgtheater'de bir Molière Akşamı düzenler. Molière'in iki oyunu, Fulda çevirileri ile oynanacaktır. Oyunlar: 1. "*George Dandin*"dir. bunda Hugo Thimig Dandin rolünde, Lotte Witt de Angèlique rolünde, tam anlamıyla naturalist bir oyun çıkarırlar. 2. "*L'Ecole des femmes*" ("Kadınlar Okulu"). Burada da Tressler, Arnolph rolünde, Rosa Abach-Retty de Agnes rolünde aynı üslubu başarırlar. Bütün kötülükler, muziplikler, alaylar, en kesin çizgilerle belirtilir oyunlarında.

İlk Dünya Savaşı'nda, Viyana'da Burgtheater'e komedy oyuncusu Jakob Tiedtke atanır. Bu, Molière'in "*Le Malade imaginaire*"deki ("Hastalık Hastası") Argan rolünü oynar ama, onun naturalizmi, Burgtheater'in aradığı yeni yol değildir.

*

Burgtheater, yeni yolu impressionist üslupta buldu. Müdür olarak çalıştığı Devlet Operası'ndan ayrılırken Richard Strauss (1864-1949), Redoutensaal'de (Şenlik Salonu) kendisini bestelediği müzikle Molière'in komedyalarından "*Le Bourgeois gentilhomme*" ("Kibarlık Budalası") adlı komedyası sahnelenir. Burada, bir müzik ve tiyatro adamı şerefine düzenlenmiş bir kutlama töreni söz konusu olduğundan, bunu Burgtheater ile Devlet Operası birlikte düzenler. Oyuncu Philipp Zeska'nın rejisinde, Roller'in sadece belirtilen dekorları içinde Josef Turnau'un koreografisi ile tiyatro, müzik ve dans, herkesi bir şiir gibi büyüler; Jourdain rolünde Willi Thaler, Lucille rolünde Alma Seidler, Dorimene rolünde Lilli Marberg ile tipik impressionist sahne üslubu yaratılmıştı bu temsilde. O zamana değin bu Roudetensaal'de verilen temsillerin de en parıltılısı olur³³.) Ama impressionist sahne üslubu, asıl, Almanya'da Max Reinhardt ile gelişir.

1905 yılının Mayıs ayında, gazeteler Max Reinhardt'ın güz aylarında, Berlin'de Deutsches Theater'in yönetimini üzerine alacağını haber verirler. Reinhardt burada Shakespeare ve Goethe'nin yanında Molière'i de sahneye kor; hem de "*Tartuffe*" ü... Başrolü de Franz Wedekin'e verir. Mimik bakımından azıcık katı bir hali vardı We-

³² Turszinsky: "Albert Bassermann", Berlin 1909, S. 28.

³³ J. Wenger-Oehn: "Die Wiener Oper unter Richard Strauss und Franz Schalk" Diss. Wien 1964, S. 18.

dekind'in, yüzü de sanki maskeli gibiydi. Büyük gözleri, çukurları içinde parlıyor, çaresiz bir şeyler arıyor gibiydi. Onun bu hali, kendi yazdığı dramlarının baş kişilerine çok uygundu ama, Tartuffe için yeterli değildi. Reinhardt, bu rolü, onunla denemişti, pek başarılı olmadı. Wedekind, yalnız sözcüklerin anlamını değil, çınlayışlarını da değerlendirmek istiyordu; oyunlarında sesini biçimlendiremiyor, ruh katabilmek için zorlu bir etkileme çabası gösteriyordu. Böyle olduğu halde, gene de dil bakımından bir çok kişileri karakterize edebilmiş³⁴).

Reinhardt, *Deutsches Theater*'in yanında, Berlin'de *Kammerspiele*'yi de (Oda Tiyatrosu) yönetiyordu. Burada da Molière'in "*Mariage forcé*" ("Zorla Evlenme") adlı oyununu "*Die Heirat wider Willen*" ("İsteksiz Evlenme") adı altında sahneye çıkardı (1910). Eseri Hugo von Hofmannsthal sahne için hazırlamıştı. Roller de şöyle dağıtıldı: Sganarell rolünde Victor Arnold, Geromino rolünde Kühne, Dorimène rolünde Leopoldine Konstantin, Alcidas rolünde Moissi, Lykast rolünde Tiedtke, Pankrazio rolünde de Wassermann. Ernst Stern'in dekorları ve kostümleri içinde de çok başarılı olmuş bu temsil. Siegfried Jacobsen bu başarıyı şöyle anlatıyor: "*Her şeyin üzerinde, sanki Fransız inceliğinden gelen bir hava vardı. özellikle de Frau Konstantin neşeliydi; baştan çıkartan dişiliği ile, Almanların ağırlıklarını hafifletmiş gibi görünüyordu; yüzüncesine, uçarcasına olan hareketleriyle (sanki, Paris'in havalarından gelmiş gibi görünüyordu*"³⁵).

13 Nisan 1912 tarihinde Max Reinhardt, Molière'in "*George Dandin*"ini sahneye koydu. Baş-rol gene Victor Arnold'de idi. Tyrsis rolünü de Moissi oynadı; dekor ve kostümlerini gene Ernst Stern yaptı. Victor Arnold'un oyunu için Siegfried Jacobsen şunları saptar: "*Bir bakıyorsunuz, George Dandin, kendisine acındırıyor. Bir bakıyorsunuz, kendisinden ürkütüyor. Ama, hiç bir zaman neşelendirmiyor. Acı içinde dokunaklı bakışları, insanın yüreğine saplanıyor. Bir insan kuşağına karşı tiksinti duyugusunun sessiz seslenmeleri idi bunlar; kendisine uymayan, kendisi de egemen olamayan bakışlar... yontullmamış Hanswurst'un bedeninde bir ruh inliyordu. Herkes de salonda, sahnede birinci derecede bir oyuncu bulunduğunu gördü.. Ertesi gün ise Arnold, suni bir adamdı*"³⁶).

³⁴ A. Holzbock: "Frank Wedekind: Regisseur und Schauspieler" (in: Frank Wedekind und das Theater' Berlin 1915, S. 70).

³⁵ S. Jacobsen: "Jahre der Bühne" ed. Karsch S. 72 f.

³⁶ S. Jacobsen: "Jahre der Bühne" Bd. IV, Berlin 1915, S. 39, 40.

Aynı yılda Max Reinhardt, librettosunu Hugo von Hoffmannsthal'in yazdığı, müziğini de Richard Strauss'un bestelediği "*Ariadne auf Naxos*" ("Naxos Adasında Ariadne") adlı bir perdelik operayı, sahneye koyacaktır. Güfteci ile besteci, yeni bir sahne biçimi istediklerinden, bulacakları bu yeni biçime de Stuttgart'da yeni kurulan Saray Tiyatrosu'nun küçük yapısını uygun bulurlar. Reinhardt burada, Berlin'de Deutsches Theater topluluğundan seçtiği oyuncularını ile gelir ve dekorcusunu beraberinde getirir. Bu konuk oyunu gerçekleştirmek için Stuttgart'ta çok çaba harcamak zorunda kalırlar. Üstelik de büyük güçlüklerle karşılaşılır. Reinhardt'ın rejiyi üzerine alması bile hoş karşılanmaz; hele dekorcusunu: Ernst Stern'i, beraberinde getirmiş olmasına çok kızarlar.

Reinhardt, bütün yaşamı süresince commedia dell'arte'yi çok sevmiştir. Buna dayanan komedyalar da pek hoşuna gidiyordu. Özellikle bu türün biçimlerine ve figürlerine hayrandı: Oyunumsu tarzı, sallantıları, doğmacıları, söz ile jest koşutlukları, büyük oyun sanatı ile üstün oyunculuk ve entrika ile gelişen komik, belirtileriyle trajik olaylar, bu türün özel biçimlerini veriyordu. Reinhardt, bunları, sahneye koyduğu komedyaların içine, az çok dokuyor ama, henüz pek belirli olmadığından göze çarpıyor, yalnız eleştiricilerin gözünden kaçmıyordu. Hepsinde, "*Tartuffe*" de, "*Kibarlık Budalası*" nda ve "*Hastalık Hastası*"nda bu dokular vardır. Bunu sahnede daha da belirtmek, hattâ Molière'in figürlerini commedia dell'arte figürleriyle birleştirmek düşüncesi geldi şimdi Reinhardt'a Stuttgart'ta... Bu düşünce ile de, kendisi daha gelmeden, Stuttgart Tiyatrosu'nun baş rejisörü Gerhausen'in, çok çalışarak Reinhardt için yapmış olduğu hazırlıklardan bir çok sahneleri baştan aşağı çizdi³⁷). İlk temsil 25 Ekim 1912 tarihinde verildi. Roller Reinhardt'ın topluluğundan şu oyunculara dağıtılmıştı: Jourdain rolünü Arnold, Dorak rolünü Abel, Dorimene rolünü Elsa Heims, Noline rolünü Camilla Eibenschütz oynadılar. Dans Öğretmeni Biensfeldt oldu. Ahçı Ekert idi. Ahçı Çırağını da mimik ifadenin ustası olan dans sanatçısı Grete Wiesenthal yaptı. Bu temsilin en çekici yanı: ağır başlı, acıklı konunun, hafif neşeli konu ile, trajik duygululuğun buffonesk komikle sıkı sıkıya bağlanmış olmasında idi. Yenilik burada idi. Müzik yönetimi de Richard Strauss'da idi. Ernst Stern, yalnız "*Kibarlık Budalası*"nı değil, araya katılan operayı da, bu devrin mitolojik gösterilerini gerçekleştirirken, onları commedia dell'arte öğeleriyle işlemeği düşünür. Bu da Hofmanns-

³⁷ H. Kindermann: "Theatergeschichte Europas" Bd. VIII, S. 803, Anm. 8.

thal ile Reinhardt'ın taslaklarına uyar. Böylece üç dekor yaratılır: 1. Jourdain'in oturma odası, 2. Yemek salonu, 3. Naxos adası. Oturma odası ve yemek salonu, gravür örneklerine göre XVII. yüzyıl dekoru *commedia dell'arte* motifleriyle bezenir, Naxos adası dekoru da sahnenin tam ortasında bir mağra gösterir; mağranın her bir yanında üçer tane palmiye vardır; palmyelerin sadece birer kesimleri pembe renge boyanmıştır; arka planda bulut, imgeli bir manzarayı gösterir. Mağranın üzerine doğru üç büyük, ışık saçan avize sarkar. Bütün sahne perdelerle çerçevelenmiş ve bir çerçeve sahnesi ortaya çıkmıştır.³⁸

Reinhardt, burada "*Ariadne auf Naxos*"u sahnelerken, barok oyun olanaklarını yeniden kazanmak kaygısını gütmüş: "*Reinhardt-Topluluğu Molière'i oynuyor, Grete Wiesenthal de ahçı çırağı olarak dans ediyordu. Bu dans sahnesi, aynı zamanda commedia dell'arte ile ağır başlı oyun arasında bir bağ oldu. Gerçekten de sanatçılar burada, opera buffa (açık saçık güldürü) ile seria (ağır başlı oyunu) öylesine içiçe eritmekte başarılı oldular ki, hiç biri özelliğini yitirmedi. Bütününü ile de gene organik bir sanat eseri oldu oyun. "Ariadne"yi 'Le Bourgeois gentilhomme' ile, barok tiyatrosunu yeniden canlandırmak için yapılmış ilk deneme idi bu*"³⁹). Reinhardt'ın yaşamını yazan Benno Fleischmann da sahneye konan bu tiyatro-opera temsili için şunları söylemiştir: "*Baroku yeniden canlandırmanın en belirli simgesidir bu... yalnız ne var ki, seyirci başarısı eksik kaldı; Strauss ile Hofmannsthal de bu iki oyunu, bir daha, birarada oynatmamağa karar verdiler. Ama, tiyatro tarihi bakımından bu temsil son derece önemli olmuştur*"⁴⁰. Gerçekten de "*Ariadne*"yi. Molière'den ayrı oynamak üzere Hofmannsthal, Strauss ile birlikte başbaşa vererek yeniden yazdı ve Molière'in komedyasından ayrı oynandı. Molière-Hofmannsthal-Reinhardt bileşimi, Richard Strauss'un müziği eşliğinde, ancak bundan altı yıl sonra (1918'de) Berlin'de *Deutsches Theater*'de oynanabildi. Bu kez de baş rolü Max Pallenberg oynadı; dekorları ise gene Ernst Stern yaptı. Reinhardt'ın yaratıcı başarısı, *seria* ile *buffa*'nın, trajik ile komik oyunun içiçe girmesinde, sahne ve ses sanatçılarının bu üslûpta oynanabilmelerinde idi.

Serbest kalan "*Le Bourgeois gentilhomme*"u da ("Kibarlık Budalası") Reinhardt, sahnelemek istedi. Bu da 9 Nisan 1918 tarihin-

³⁸ E. Stern: "Bühnenbildner bei Max Reinhardt" Berlin 1955.

³⁹ E. Hubalek: "Hermann Bahr im Kreise Hofmannsthals und Reinhardts" Diss. Wien 1953 (H.Kindermann: "Theatergeschichte Europas" Bd. VIII S. 518-579).

⁴⁰ B. Fleischmann: "Max Reinhardt. Die Wiederbelebung des Burgheaters" Wien 1948.

de, Stern'in dekoru içinde *Deutsches Theater*'de ilk olarak oynandı. Hofmannsthal'in istediği gibi Jourdain rolünü Pallenberg, Lucil rolünü Helene Thimig, Dorante rolünü Johannes Riemann, Dorimène rolünü Else Heims, Nicole rolünü Margarete Kupfer, Covielle rolünü Hermann Thimig oynadılar. Ama, Pallenberg, Richard Strauss'un müzik eşliğinde olduğu halde tam bir başarı sağlayamadı. Hofmannsthal'de bu başarısızlıktan söz eder. Ama gene de yanlış anlayan eleştirilere rağmen, temsil 31 kez verilmiş.

Reinhardt, oyun dağıncığına, 1916 yılında, Hofmannsthal'in sahne için hazırladığı Molière'in "*Facheux*" ("Münasebetsizler") adlı oyununu da alır. Bu kez de onu "*Die grüne Flöte*" ("Yeşil Flüt") adlı pantomim oyunu ile birlikte oynar. Orphise rolünü Leopoldine Konstantin Dorimène rolünü Camilla Eibenschütz, Alceste rolünü Paul Hartmann, Ergaste rolünü de Max Pallenberg oynar. Hofmannsthal, Molière metinlerini sahne için nasıl hazırladığını, Reinhardt'ın bunları, Stern'in dekorlarıyla nasıl sahneye koyduğunu, Richard Strauss'a şöyle yazar: "*Reinhardt, son altı hafta, her akşam bir Molière oynuyordu: "Die Lästigen" (Münasebetsizler); öyle ki, içinde oyunun adından başka Molière'in bir tek satırı bile kalmamıştı. Her söz, baştan sonuna dek, sizin, size bağlı librettonuzdandı; eleştiriciler de bunu gizlemediler*"⁴¹.

Aynı yılda, Molière'in "*Le Malade imaginaire*" ("Hastalık Hastası") adlı komedyasını da sahneye kor Reinhardt. Bütün bu oyunların sahnelemeleri *linear* idi (çizgizel). Komedyaya yazarı Molière'in, henüz tragedyanın arka planı yoktu⁴²). Baş rol, bu kez Pallenberg'de idi (bkz. res. 2). Hekim rolünü de Werner Kraus oynadı; dekorlarını O. Kaufmann, kostümlerini Krehan yaptı. Şimdiye dek verilen Molière temsilleri arasında en iyisi idi bu; tam anlamıyla bir sanat yapıtı konmuştu sahneye...

1923 yılında, Max Reinhardt, Salzburg festivaline Molière'in "*Le Malade imaginaire*"i ("Hastalık Hastası") ile katılır. Ama, Salzburg ve buradaki festivaller için zaman çok kritikti: Demokrasinin oluşmakta olduğu ve bir çok ulusların kendi kendilerini yönetmek istedikleri bir zamandı. Para da düşmüştü bugünlerde... Açlık, ayaklanmalar baş gösteriyordu. Reinhardt da oyuna, bu durumları imleyen kendi doğmacısından bir şeyler kattı: oyun içine oyun sokuştur-

⁴¹ Briefwechsel Hofmannsthal-Richard Strauss, hrsg. von Franz und Alice Strauss; bearbeitet von Willi Schuh, erweiterte Neuauflage, Zürich 1955, S. 209.

⁴² J.Kaut: "Festspiele in Salzburg", Salzburg 1965, S. 369.

du. Bunu da teatral bir çerçeve içinde yaptı. Reinhardt'ın, Salzburg'a yakın Leopoldskron ilçesinde, bir köşkü vardı; oyunu, bu köşkün çerçevesi içine soktu. Böylelikle "*Hastalık Hastası*", aristokratların tiyatro yerini almış oldu. G. Rühle, bu sosyolojik durumu; "*Reinhardt, önderlik durumundan savunucu duruma geçmişti*" diye anlatır⁴³).

1923 yılı yaz aylarında, Max Reinhardt, Amerika'da, ilk büyük konuk oyununu: Vollmoeller'in "Mirakel"ini sahnelemekle uğraşıyordu. Bunun için de Menager Moris Gest ile birlikte bir çok yabancı kişiler Salzburg'a ve Leopoldskron Sarayı'na konferans vermeğe geldiler. Bunların arasında, Amerikalı dekorci Norman Bel Geddes de vardı. O da "Mirakel"ın pantomim oyununu New York'daki Century-Theater için donatmak üzere gelmişti⁴⁴). Reinhardt, özel köşküne (Leopoldskron) girip çıkan konukları Alman dostları için burada bir temsil vermek ister. Bunun için de Molière'in "*Le Malade imaginaire*"ini (Hastalık Hastası") seçer ve tören oyunu diyerek ancak bir akşam oynayabilecektir. Siyasal durum güvenli olmadığından, bir kaç akşam için izin alamaz. Temsil, köşkte, 20 Ağustos 1923 tarihinde verilir ve örnek temsil olduğu söylenir.

Oyunun oyun alanı, Leopoldskron'daki köşkün Salonu (Res. 3). Bunu Reinhardt, dekorcu Ernst Schütte'ye özenerek döşetmiş. Şimdi de, oyunun gösteri yeri olur. Böylelikle gerçek alandan oyun alanına geçişler kolaylıkla sağlanır. Hattâ "üstün konuklar"ın kendileri, bu sahnelemenin bir kesimini verirler. Gerçi Reinhardt, ev sahibi olarak köşkün dış kapısı önünde durmakta ve konukları karşılamaktadır ama, salonun kapısında da . . . resmî kıyafette iki uşak dikilir; dizlerinde bağlar vardır, saçları iki yandan umuzlarına değin sarkar; XIV. Louis devrinin perukası başlarındadır. Kalabalık içinde, zamanına uygun olarak giyinmiş erkek ve kadınlar arasında çok şık bir kişi dolaşır: Max Pallenberg'di bu, Hastalık Hastası'nın kostümü ile . . . "*yüzünde sevimli bir ifade vardı; gelenlere 'hoş geldiniz!' diyordu*"⁴⁵). Böylece Pallenberg, Argan rolünde, konukları oyun içine sokan kişi idi: ". . . onun 'buyurun' diyen sesi, konukların gürültücü seslerinin üstüne çıkıyor, her birine çektiği ağırlarını anlatırken, gelenleri kendine yaklaştırıyor; gerçekten hasta olduğunu, fısıldayarak söylüyor ama, neresinin ağrıdığı sorulunca da, söylemekte tereddüt geçiriyor, göğsünü,

⁴³ G. Rühle: "Theater für die Republik 1917-1933" Frankfurt a. M. 1967, S. 465.

⁴⁴ O.M.Sayler: "Max Reinhardt and Hixs Theatre" New York 1924, S. 13.

⁴⁵ R. Auerheimer, Theater in Leopoldskron (= Neue Freie Press, Jg. 1923, 26 August).

kulaklarını gösteriyordu. Sapsarı eliyle, dostlarına uzanıyor, her birini sıkı sıkıya yakalıyor ve kendisine doğru çekiyor, hastalığına acıyıp acımadıklarını anlamak için de karşısındakinin gözü içine bakıyordu”⁴⁶). Konukları karşılamada, Argon rolündeki Pallenberg’e daha başka oyuncularla kostümleri içinde yardım ettiler: Beline rolünü oynayacak olan Nora Gregor, Angélique rolünü oynayacak olan Alma Seidler, Berald rolünü oynayacak olan Louis Rainer, Dr. Diafoirus rolünü oynayacak olan Egon Friedell, Thomas Dafoirius rolünü oynayacak olan Hans Thimig, Cléant rolünü oynayacak olan Hans Brausewetter, Toinette rolünü oynayacak olan Hausi Neise. Konukların ardı kesilince, Argon-Pallenberg, proloğunu söylemeğe başlar. Bunda konuklara ve oyunculara oynayacakları komedyayı tanıtır; aynı zamanda da yavaş yavaş oyunun oynanacağı yere götürür. Böylelikle konuklar, temsilin verileceği köşkün büyük mermer salonuna geçirilmiş olurlar. Güldürücü çağrışımlarla durmadan, konuklar ile buldukları yerler ve oyunun kişileri, özellikle de başkişisi Argon’ın baş sorunu olan hastalık hastalığı arasında ilişkiler kurulur; şöyle ki: “Bizlere şeref verdiğiniz için size çok teşekkür ederim Herr Graf... Lütfettiniz sayın Baronesse... Böyle uzun yoldan ürkmeyen zahmet ettiğiniz için gerçekten çok duyulandım Monsieur Géraldy... Ah Herr Hofmannsthal, sanırsam, sizinle bir yerde tanışmıştık... yanılmıyorsam Viyana’da?! Evet, güzel kenttir Viyana! Orada iyi su da var. Ama ne yazık ki, hamur işleri de çok! Bu da vücudumuza zarar veriyor... Siz, Salzburg’da mı oturuyorsunuz Herr Joung? Güzel kenttir Salzburg! Havası da iyidir. Bacaklar güçlü olunca, dağlara tırmanmak ne de kıvanç verir insana! Özgürlük, dağların tepesinde, dediler bana? Ne yazık ki bunu ben tadamadım. Benim için baş dönmesi var oralarda. Başım döner benim hep... Londra’dan mı geliyorsunuz Mr. Cochrau? Çok ilginç! Yıllar var, ben de oradaydım. Bir mucize idi benim oralara gitmem. Bir az çokça sis var; viski de var orada... A, Herr Wolff!⁴⁷). Ne çok sevindim sizi gördüğüme! Yanılmıyorsam, siz Berlin’lisiniz? Ruhr’dan çok yakınıyorsunuzdur her halde?⁴⁸) Ischl’den de mi?⁴⁹) Sizi sevgili karımla tanıştıırabilir miyim? Beline, sana burada Dr. Koritschoner’i tanıtıyorum... Bu genç kız da benim kızım:

⁴⁶ G. Adler: “Max Reinhardt” Salzburg 1954, S. 108.

⁴⁷ Berlin “Tageblatt” gazetesinin başyazarı.

⁴⁸ Çift anlamlı. Burada politik anlamda: 1923 yılında Fransızların bu bölgeyi işgal etmelerinden, Ruhr Savaşları’ndan Rhein havzasının Cumhuriyet ilân etmesinden ve bu bölgede parti savaşlarından...

⁴⁹ Ischl’de o zamanlar, her yaz Avusturya operet bestecileri toplanırlardı.

Angélique. Umarım candan, burada iyi vakit geçirirsiniz. Sizlere güzel bir akşam geçirtmek için elimizden gelen her şeyi seveseve hazırladık. Ne yazık ki, benim sağlığım pek iyi değil; hastayım azıcık! Aslında yaktaktan kalkmamam gerek . . . bilemiyorum ama . . . şuracığında . . . nasıl söyleyeyim? İlgilenirseniz sizi hekimimle tanıştırmak isterim: Herr Dr. Diafoirus; tam bir diagnostikcidir . . . Toinette, konuklara çay ver bakalım . . . Galiba, burada, neşeli biricik insan benim . . . sizlerden, benimle bir az sabırlı olmanızı rica edeceğim. Üzülerek söylüyorum, ben hasta bir adamım. İştahım yok, uyku yok! . . .⁵⁰). Barok devrini bu mermer salonu, tavanda ve duvardaki mumlariyle aynizamanda tiyatro salonu idi. Başka bir dekor gerekseymiyordu. Sahne eşyasına da (aksesuvara) pek gerek yoktu. Seyir yeri ve sahne birleşmişti. Oyun yerinin ortasında mermerden bir şömine vardı, alevleri odayı aydınlatıyordu. Şöminenin önünde Argan'ın koltuğu, bir sandalya ve üzerinde ilâç şişeleri bulunan küçük bir masa duruyordu. Salonun tonları, pembe renk üzerinden ayarlanmıştı. Buna Argan-Pallenberg'in omuzuna atmış olduğu yeşil ipekten geceliği tam karşı rengi veriyordu. Başında ise yusuvarlak, çilek kırmızısı kenarlı bir takke vardı⁵¹).

Oyuna souffleur kadın ve bir kaç comédie italienne figürlerinin birlikte içeri girişleriyle başlanmış. Jacobsohn, temsili şöyle anlatıyor: *O pırl pırl, üstleri pirinç kaplı meşeden kapılar açıldı sağda ve solda . . . Uşaklar, ellerinde kollu şamdanlarla önde yürüdüler. Biri, souffleur-kadını (o da kostüm giymişti) ortaya dek götürdü ve oyuncuların karşısına oturttu. Ardından Polichinelle (Brausewetter) Colombine (Maria Ley, koreografıyı de yapan) ve Harlekin (Hans Thimig) geldiler ve Einer Nilson'un yönetiminde, Lully'nin melodileri eşliğinde dans ettiler⁵²). Bundan sonra: "Max Pellenberg de yandan geldi; dizleri tutmuyordu sanki, ama geceliği içinde dimdikti. Bu arada, ateşin yanına itilmiş olan hasta koltuğuna oturdu ve 'izin verirseniz' diyerek eczane hesaplarını gösteren kıvrık uzun bir kağıdı açtı; bununla da oyunun melodisi başladı⁵³). Bu "melodik oyun"u, Auenheimer, yalnız bal-let-intermèdes: araya bale sokulduğu için övmez, onunla birlikte, bütün*

⁵⁰ Tamamı: F. Handomovsky'de: "Reinhardt und Salzburg" O.J. S. 64.

⁵¹ R. Auerheimer: "Theater in Leopoldskron" Neue Freie Presse, Jg. 1923 26 August.

⁵² L. Jacobsohn: "Als Gast bei Max Reinhardt (= Neues Wiener Journal, 22. August. Jg. 1923.

⁵³ Auernheimer: "Theater in Leopoldskron" (= Neue Freie Presse, Jg. 1923 26 August.

eleştirmeler, müziğin Pallenberg'in oyununu ritimleştirdiği, desteklediği için överler. Polgar da şöyle açıklamıştır: "*Pallenberg ya da müzikten komik olanın doğuşu idi bu. Nasıl da hayal gücü, sözcüklerin sesinde tutuşmuştu? Motifli gereçi, her sahnede, anında: söz, mimik ve hareketle çok çeşitli (hattâ ezici bir çeşitlilikle) oynadı. Bütün bunlar, sanat köklerinin müzikte olduğunu tanıtlar*"⁵⁴). Reinhardt'ın sahneye koyuşunu, müzikal hareketlilik, "buyur diyen" in durmadan hayal ile hakikate geçişleri karakterize ediyormuş. Polgar, Pallenberg'in bu rolü dolayısıyla, onun için: "*Pathetik insana karşı canlı bir yergi*" demişti⁵⁵). Bunu da, Pallenberg ile, çok bilgili bir kültür tarihçisi olan ve oyunda Dr. Diafoirus rolünü oynayan Friefell arasındaki doğmaca dialoglardan ötürü söylemişti. Hiç biri altta kalmak istemiyordu. Pallenberg de büyük bir doğmaca oyuncusu idi. Onun oyunu, bütün oyunun ruhunu vermişti; öyle ki, Reinhardt, bu doğmaca sahnelerini merkez yapmış, bütün sahneleri buna göre düzenlemişti. Reinhardt de özellikle bu oyun ile, Pallenberg'in şimdiye dek olan Clown'ımsı komikliğinde büyük bir değişiklik yapabildiği; onu derinleştirmiş ve iki anlamlı yapmıştı. O zamana dek Polgar, onun oyunculuğunu şöyle tanıtlıyordu: "*Dada (kekeleme) önünde uzun süre suada'nın (söz sanatının) köpüklü dudakları ve örgenleri ile Clown'un diktatörlüğünü haber verirdi. Anlamsız şeyler yapmaz ama, kendisini anlamsızlıklara kaptırırdı. Her türlü alçak gönüllülüklerle kötü bir hevesi vardı. Bunun karşısında da insanın aklı ve şerefi incinirdi*"⁵⁶). Reinhardt, Clown komiği ile entrika tragedyasını birbiri içine sokabilmişti. Bunun üzerine de Auernheimer, Reinhardt, Pallenberg'in Molière ile içten akrabalığını belirtmiş diyerek: "*Her ikisi de karamsar, her ikisinde de komik patlamalar var. Ön-koşulları da, acıklı olanı kavrayabilme ve kavradığını trajik bir biçimde biçimlendirebilme*" olduğunu saptamıştır. Reinhardt'ın oyunu, kuruluş başarısına boçrlu olduğunu söyler ve Pallenberg'in Argan'ını şöyle över: "*O, küçük kızı Louison'un öldüğünü sanır, Angélique de babasının öldüğünü sanır . . . içi ferah, duygulu ve yumuşaktır ama, gene de bir komedy figürü olarak kalır. Bütün düğümler çözülür ama, gene de matematik olmaz*"⁵⁷). Küçük Louison ile olan sahnelerde ve ailesinin gerçek anlayışını keşif için kendisini "öldü" diye gösterdiği yerlerde, Pallenberg'in oyunu, nerede ise Kıral Leare'in oyununu andırırken, hemen ardından, ilkel bir komik ile gene Hastalık Hastası-

⁵⁴ A. Polgar: "Ja und Nein" Bd. IV. Berlin 1927, S. 202.

⁵⁵ A. Polgar: "Ja und Nein" Bd. IV, S. 212.

⁵⁶ A. Polgar: "Ja und Nein" Bd. IV, S. 200.

⁵⁷ S. Jacobsohn: "Max Reinhardt" Berlin 1910, S. 1.

na dönüşür: “ve böylece biz, hemen gene, onun çılgınlığına güldük. Ama, bu kez, bundan öncekinden daha başka türlü güldük”⁵⁸). Argan’ın oyununda, kaba ve trajik çizgiler birbirlerini koşulluyormuş. Bu da ancak Reinhardt’ın yardım eden müdahalesiyle olabilmiş. Hizmetçi Toinette rolünü, o devirde Viyana’nın en büyük halk oyuncusu Hansi Niese çok iyi başarmış. Salzburg’lu bir eleştirmen şunları gözler: “Onu (Arganı) kâh iyilik, kâh kötülükle durmadan uyandırması, Hansi Niese, bu karşıtlı oyunu ile güçlü kuvvetli bir Toinette idi. Hep içinden pazarlıklı şeyler gözlemliyormuş gibi görünüyordu. Nitekim, sonunda, Hasta’nın da vücudunun belirsiz yerlerindeki ağrılar, yaşamak isteğinden ileri geldiği açığa vuruldu”⁵⁹). Komedyant geleneğinden gelen Hansi Niese, bir çok yerde, “Viyana Halk Tiyatrosu” oyunlarının kontrapunktlerini çok iyi vurgulamış⁶⁰). İkisi: Argan ile Toinette, biri baş öteki ayak; biri hasta, öteki sağlam; tam karşıt bir çiftti. Bunlara Reinhardt, bir de Friedell’in Hekim rolündeki gülünçlüğü katmış. Kendi kendisiyle alay ederek, kendisini doyuran bir tipti bu Hekim. Rolü ile oynama oldu onun bu oyunu. Hans Thimig’in Diaforus rolü ise: “perişanlık içinde aydın bir genç”in görünümünü vermiş. Yalnız Gregor, Belinde rolünde: “güzelliği ve durmadan değiştirdiği sözleriyle insani çekiyordu. Sözleri ardında serüvenimsi bir şey vardı ki, bu hem çekiyor, hem de itiyordu insani”⁶¹). Belinde’nin karşıt figürü ise Alman Seidler’in yumuşak, yavaş, ürkek Angélique’i idi: ... “sahnede en güçlüsü ... ölümüne, sözde telaşa düşerek bir koltuğa çöker ve ellerinin sessiz oyunu ile de kendisini toparlamağa çalışır”⁶²).

Reinhardt’ın, bu oyunu sahneye koyuşunda en önemli olay, onun, aslındaki *ballet-intermèdes*’i de (ara-balesini) içine alması olmuştur. Burada, onun pantomim ve ballet sevgisinin *commedia dell’arte* ve *comédie italienne* ile birarada seslenmesinde beliriyordu. Böylece bu müzikal-danslı ara-oyunda, seyircilerin ortasında Polichinel (Brausewetter) ve Colombine (Maria Ley), Harlekin (Hans Thimig) Dottore (Louis Rainer) ve Zerbinetta (Alma Seidler), Einar Nilson’un düzenlediği Lully’nin müziğiyle döndüler. Bununla da “komedyanın müzikten doğuşu” tamamlanmış oldu. Hepsi çok hafiflemişti ama, Auernheimer’in sandığı gibi de Reinhardt’ın tiyatroyu tiyatrodan çıkar-

⁵⁸ R. Aurnheimer: “Theater in Leopoldskron” Neue Freie Presse” Jhrg. 1923, 26 August.

⁵⁹ Salzburger Chronik, Jg. 1923, 23 August.

⁶⁰ Örneğin: B. Fleischmann’da: “Max Reinhardt” Wien 1948, S. 166.

⁶¹ F.Krotsch: Salzburger Volksblatt, Jg. 1923, 21 August.

⁶² F. Krotsch: Salzburger Volksblatt, Jg. 1923, 21 August.

mağa çalıştığından değil, tam tersine: yaşamı tiyatrolaştırmak istediğinden ileri gelmişti. Brigitte Pecho, bunu açıkça şöyle söyler: Leopoldskrone'deki temsil: "*Yaşam tiyatro olarak, tiyatro da yaşam olarak burada, hiç zorlanmadan içiçe idi*"⁶³).

*

Görüldüğü gibi, Almanya'da ve Avusturya'da Molière'i yaşatmak için çok çaba harcanmıştır. Tiyatro adamları: yöneticiler ve oyuncular, her devirde Molière'in oyunlarını yeni bir görüş ve anlayış ile sahneye çıkarmışlar, içlerine kendi özelliklerini de katarak her devir üslubu ile belli bir biçimde oynamışlardır. Biçim, devrin görüş ve zevkine göre değişmişse, öz, her devir için geçerli kalmıştır. Bu da Molière'in olayları gözlemlenmede dikkatli, insan yaratmada usta, tip ve karakter öğelerine egemen oluşundan, insanın kusurlarını açıkça, incitmeden ortaya koyabilmiş, gülerek güldürerek gösterebilmiş olmasındandır. Onun yarattığı insanlar, kendi devrinde olduğu gibi, kendinden sonra gelen devirlerde ve her ulusda vardı; bugün de var! İnsan insan olarak kaldığı sürece de hep var olacaktır. Değişen ancak motiflerdir. Bunun için işte Molière yaşatılıyor; bunun için yaşıyor, bundan böyle de hep yaşayacaktır.

⁶³ "Reinhardt's Salzburger Inszenierung des "Eingebildeten Kranken".- H. Kindermann: Theatergeschichte Europas"/Otto Müller Verlag, Salzburg 1968, S. 49ğ. Bd. VIII.



Resim: 1 Josef Kainz Alceste rolünde, Molière'in "Misanthrop"unda



Resim: 2 Max Pallenberg, Molière'in "Hastalık Hastası" rolünde, Kammerspiele, Berlin 1916.



Resim: 3 Salzburg, Leopoldskron köşkünde Mermer Salon
Molière'in "Hastalık Hastası'nın temsil edildiği salon.