



**CARLO GOZZİ: COMMEDIA DELL'ARTE'Yİ HAYATTA
TUTMAYA ÇALIŞAN ROMANTİK***
CARLO GOZZI: THE ROMANTIC TRYING TO KEEP COMMEDIA
DELL'ARTE ALIVE

İbrahim GÜNGÖR

Dr.

PhD.

ibrahim.gungor99@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3633-8524>

Atf/Citation

Güngör, İ. (2021). "Carlo Gozzi: Commedia Dell'arte'yi Hayatta Tutmaya Çalışan Romantik". *Sanat Dergisi*, (37), 25-51.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.865850>

Öz

16. yüzyılda bugün bilinen hali ile tarih sahnesinde belirmiş olan İtalyan halk tiyatrosu türü Commedia dell'Arte iki yüzyıldan fazla süren etkisi ile İtalya dışına da yayılmış ve kalıp tipleri, doğaçlamaya dayanan yapısı ve maske kullanımı ile özgün bir üslup oluşturmuştur. 18.yüzyılın ortasından itibaren ise Carlo Goldoni öncülüğünde başlayan değişimlerle asal özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Aristokrat kökenli yazar Carlo Gozzi, 18.yüzyılın sonunda artık yok olmaya yüz tutan türün özelliklerini yaratıcı bir hayal gücü ile yeniden popüler hale getirmiş ve Goldoni'nin 'reform' çabalarına karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış aynı zamanda edebi bir tartışma ile sürmüştür. Gozzi'nin hayal gücü ile işlenmiş oyunları, Commedia dell'Arte'nin geleneksel özelliklerini koruma

Abstract

Commedia dell'Arte, which was appeared on the stage in the 16th century as it is known today, created a unique form and spread outside of Italy with its prototypes, masks and its structure based on improvisation and its influence lasted for more than 200 years. By the mid-18th century its fundamental features started to disappear with the changes started under the leadership of Goldoni. Carlo Gozzi, who had aristocratic heritage, was made the features of this form popular which is about to disappear with his creative imagination and objected to Goldoni's 'reform' efforts. This objection brought a literal debate. Gozzi's plays which are rich in imagination and attempts to protect the traditional features of Commedia dell'Arte became important at the beginning of the 20th century as many actors and actresses interested in that form. In

* Bu çalışma 2013 yılında Prof. Dr. Semih Çelenk danışmanlığında Dokuz Eylül Üniversitesi GSE Sahne Sanatları Bölümü'nde sunulan "Günümüz Oyunculuk Teknikleri Bağlamında Commedia dell'Arte ve Carlo Gozzi'ye Yeniden Bakmak" başlıklı Yüksek Lisans tezinden üretilmiştir.

çabası 20.yüzyılın başında pek çok tiyatrocunun türe duyduğu ilgi için önemli bir referans noktası olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu öneme tezat şekilde Türkçe’de Carlo Gozzi hemen hiç tanınmamakta ve oyunları bilinmemektedir. Uzaktan bakıldığında yok olmakta olan aristokrat sınıfın tutucu bir temsilcisi gibi görünen Carlo Gozzi’nin hayatına ve sanat düşüncesine yakından bakıldığında romantizmin isyan ruhunu taşıyan ve bir halk tiyatrosu türü olan Commedia dell’Arte’yi korumasına almış ilginç bir öyküye ulaşılmaktadır. Çalışma Carlo Gozzi’nin Commedia dell’Arte’ye hak ettiği önemi veren bir kişi olarak hayatına, düşüncelerine ve oyunlarına yakından bakma ve romantizmin isyan ruhu ile yakınlıklarına ışık tutma amacı taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Tiyatro, Commedia dell’Arte, Carlo Gozzi, Romantizm.

contrast to that era, Carlo Gozzi and his plays are not known in Turkey. Even if he might seem a conservative representative of aristocrat class, when it is looked closer to his life and works one can find an interesting story that has a rebellious soul of the romanticism and a protector of a folk drama form Commedia dell’Arte. This work aims to take a closer look to the life and works of Carlo Gozzi who gave Commedia dell’Arte the importance it deserves and his close relationship with the rebellious soul of the romanticism.

Key words: Theatre, Commedia dell’Arte, Carlo Gozzi, Romanticism.

Giriş

İtalyan geleneksel halk tiyatrosu Commedia dell’Arte, 16.yüzyıldan 18.yüzyılın sonuna kadar etkisini yoğun olarak sürdürmüştür. 20.yüzyıl tiyatrosunda ise oyunculuğun ilk kez profesyonellerce icra edilmeye başlandığı ve oyuncunun hünerinin tiyatronun başat unsuru olduğu bir tür olarak hatırlanır. Farklı tiyatro kuramcıları ya da uygulamacıları geriye dönük arayışlarında Commedia dell’Arte’yi birçok kez kaynak olarak almışlardır. 20.yüzyılın başında Meyerhold, Gordon Craig, Jacques Copeau, Vakhtangov, Tayrov, Charles Dullin, Jacques Lecoq gibi pek çok önemli isim Commedia dell’Arte’nin kimi özelliklerini oyunculuk araştırmalarında ya da sahnelemelerinde farklı biçimlerde kullanmışlardır.

Tüm Avrupa tiyatrosunu kasıp kavuran bir tür olarak 18.yüzyılın sonuna kadar gelen Commedia dell’Arte için bu tarih bir dönüm noktası olur. Burjuva kültürünün toplumda hâkim olmaya başlaması ile Goldoni öncülüğünde gelişen yeni tiyatro anlayışı geleneksel özelliklerini değiştirerek Commedia dell’Arte’nin bir anlamda mezarını kazmıştır. Kültürel değişimin rüzgârı burjuva değerleri ile aristokrat değerlerinin çatıştığı bir ortam yaratmış ve aristokrat kökenli bir aileden gelen Carlo Gozzi ile burjuva kökenli Carlo Goldoni bir halk tiyatrosu türü olan Commedia dell’Arte çevresinde dönen tartışmaları ile karşı karşıya gelmişlerdir. Bu edebi kavga yıllarca sürmüştür. Dönemin içinden bir bakışla tartışma Gozzi’nin sanatsal üstünlüğü ile sonlanmış gibi gözükse de tarihsel bir bakışla burjuva kültürü üstün gelmiş ve Commedia dell’Arte tarihsel bir dönüşüm geçirmiş, bir anlamda burjuva tiyatrosunun oluşan biçimi içerisinde erimiştir. Kuşkusuz ki yeni türler bu tarz sentezlerle oluşmaktadır. Ama Gozzi bu dönemde verdiği mücadele ile belki de 20.yüzyılın başındaki büyük hareketlilik için en önemli tarihsel

referanslardan birini oluşturmuştur. Türün temel özelliklerini yazılı kültür ile buluşturması ve geniş hayal gücü ile Goldoni'nin burjuva gündelik gerçekliği ile işgal ettiği Commedia dell'Arte alanını korumaya çalışarak yüzyılları aşacak bir miras bırakmıştır.

Carlo Gozzi ülkemizde daha çok 18.yüzyıl İtalyan tiyatrosu içinde Carlo Goldoni'nin yarattığı burjuva değişimine direnen kişi olarak dillendirilmektedir. Commedia dell'Arte akımının en etkin olduğu dönemden sonra (1761'de ilk oyununu yazar) ortaya çıkıp onun ilkelerini savunmaya çalışmıştır. Yükselen burjuva değerlere ve tiyatral değişime direnen muhafazakâr adam olarak bilinmektedir.

Çalışma Türkiye'de neredeyse üzerine hiç kalem oynatılmamış Carlo Gozzi'nin tanınması amacını taşıdığı gibi aynı zamanda Commedia dell'Arte'nin özgün özelliklerinin kırılmaya başladığı döneme de yeniden bir göz atma niyeti taşımaktadır. Bu dönem romantizmi de doğuracak toplumsal hareketliliklerin yoğun olarak yaşandığı 18.yüzyıl Avrupa'sında aristokrasinin çöküşü burjuvazinin yükselişinin gerçekleştiği dönemdir. Çalışmada sürecin netlikle ortaya konulabilmesi için önce Commedia dell'Arte'nin tarihsel gelişimine ve Gozzi'nin hayatına kısaca göz atılacaktır. Sonra Carlo Gozzi'nin hayat ve sanat hakkındaki düşünceleri etraflıca ele alınacak, yazdığı ve pek çoğu Türkçe'ye çevrilmemiş oyunlarının konularına yer verilecektir. Son olarak da Gozzi'nin romantik başkaldırı ile paralellikleri işlenecektir.

1. Commedia dell'Arte Hakkında Bir Özet

Commedia dell'Arte, İtalyan geleneksel tiyatrosuna verilen addır. Profesyonel oyuncu olarak bilinen sanatçılar tarafından icra edilen komedi türü olarak da tanımlanır. 'Arte' sözcüğü dramatik sanatları içine almaktadır ve kontlar, dükler, düşesler karşısında icra edilen şeyleri ifade eder (Akt. Hirst, 1989: 118). Öte yandan Commedia dell'Arte bir profesyoneller birliğidir. Rudlin, Dario Fo'nun bir saptamasına dikkat çeker. Fo'ya göre bu birliğin yapısını anlayabilmek için bugünün oyuncular sendikası/birliği tarzı örgütlenmelere bakılması gerekmektedir. Bu birlik oyuncuları bir araya getiren ve onların haklarını koruyan bir oluşumdur. 'Arte' kelimesi o dönemde 'esnaflık' ile 'sanatsal yönü olan teknik ustalık'ın bir birleşimi anlamını taşımaktadır. Yani bu isim bir gösteri türünden önce bir birliğin adı olarak anlaşılmalıdır. Gerçekte ise Commedia dell'Arte adı 18.yüzyılda Carlo Goldoni maskeli doğaçlama tiyatrosu ile yazılı tiyatroyu ayırtırana kadar neredeyse hiç kullanılmamıştır (Rudlin, 2001: 24). Goldoni'nin sınıflandırma çabası öncesi bu doğaçlama halk tiyatrosu türü için Commedia All Improviso, Commedia a Sogetto gibi isimler kullanılmaktadır (Fuat, 1984: 99-100).

Genel olarak bakıldığında kumpanya ruhuna, doğaçlamaya ve kalıp tiplere dayanan, maske kullanımının olduğu ve oyuncuların özel yetenekleri ile neredeyse tüm yaşamları boyunca aynı rolleri oynayarak ustalaştıkları bu tür, İtalya'nın hareketli Rönesans ikliminde ortaya çıkmıştır. İtalya'da 1500'lerin başındaki toplumsal ortamı Klass Nicoll şöyle özetler:

"Commedia dell'Arte'nin ortaya çıkışı ve gelişimi, ayaklanmaların durmak bilmediği, kaosun ve kanunsuzluğun kol gezdiği ve İspanya tarafından büyük oranda işgal edilmiş bir ülkede; Trent Konseyi'nin yapıldığı, Protestan

reformculara karşı bir karşı-reform girişiminin başlatıldığı ve çizitlerin desteği nedeniyle, eleştiri yapmaya çalışanların bu niyetlerini çok dikkatli bir şekilde dillendirmesi gerektiği bir dönemde gerçekleşmiştir” (Nicoll, 2003: 10).

Böyle bir dönemde türün ortaya çıkış nedenlerini sorgulayan araştırmacılar şu sonuca varırlar: Bu süreçte İtalya ciddi bir dahi yazar sıkıntısı yaşamaktadır. Var olan yazarlar aristokrasi özentisidir ve taklitçi, inandırıcı olmayan üretimler vermektedirler. Ama kumpanyalar, zengin İtalya’da genellikle soyluların desteği ile hayatta kalarak yazar becerisine ihtiyaç duymayan üretimler yapabilmektedirler (Smith, 1912: 19). Bu durum doğaçlamaya dayalı bir türü tetiklemiş olmalıdır.

Türün tam olarak başlangıç tarihinin bilinemediğini söyleyen Oscar Brockett, 1545 tarihli bir anlaşmada Commedia gösterisinden söz edildiğini fakat gösteriye ait ilk açık referansın 1568 yılına ait olduğunu belirtmektedir (2001: 160). Bu tarihte kayıtlara geçmiş olan gösteri Bavyera sarayında yapılmıştır (Smith, 1912: 4). Saraya davet edilmiş bir Commedia dell’Arte ekibi ve gösterisi, bize asıl mekânı açık alanlar olan bu türün bu yıldan çok daha önce ortaya çıktığını ve bu yıl itibarıyla de artık saraylarda bile kabul gören bir bilinirliğe ve popüleriteye ulaştığını göstermektedir. İtalya’da toplumsal anlamda yaşanan karışık sürece karşıt bir şekilde ortaya çıkmış olan büyük sanatsal hareketliliğin bir parçası olan Commedia dell’Arte İtalya dışında da yoğun bir etki göstermiştir.

Tarihsel anlamda pek çok farklı referansın üzerinde yükselen Commedia dell’Arte’nin temel tür özellikleri İtalya’nın toplumsal-sanatsal süreci ile birleşerek özgün yapısına kavuşmuştur. John Rudlin bu ortama pazar yerlerinde çığırkanlık yapan uşakları ve karnavalların etkisini örnek verir. Önce tanıtım amaçlı ve dikkat çekmeye yönelik başlayan pazar aktivitelerinin zamanla gösterilere dönüşmüş olabileceğini dillendirir. Zanni’lerin yüksek sesle ve kaba konuşmalarının da pazar yerlerindeki çığırkanlık kökenli olduğunu söyler. Pazar yerinde yapılan bu hareketli, yaygaralı satış gösterisi sonrası ise yeterli para kazanıldığında finalde oynanan bir komedi gösterisinin varlığı bir çeşit sevinç ve ödüllendirmedir (Rudlin, 2001: 34-37). Diğer etki de karnavalların yansımadır. Rudlin şöyle der:

“Bir kişi, Commedia dell’Arte’nin giyinip süslenme ile doğaçlamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir gösteri olduğunu söylediğinde, doğrudan doğruya, kökeni Karnavala dayanan birçok kültürel olayın ritüel doğasına ulaşır. Karnavalda, maskeleri, dili, saçmalığı, hicvi, taklitçiliği, akrobatlığı, tek kelimeyle değişmez karakterlerinden birini oluşturan göçebelikle birlikte doğaçlama geleneğine geçen unsurların tümünü buluruz” (Rudlin, 2001: 42).

Türün ortaya çıkmasında Angelo Beolco’nun (1502-1542) önemli katkıları olduğu düşünülür. Beolco, 1520’li yıllarda yazmaya ve oynamaya başlamıştır. Saraya özgü Commedia Erudita türüne duyduğu tepki onu Kuzey İtalya’nın doğal konuşmalarına ve sade yaşamına yönlendirmiştir. ‘Ruzzante’ tiplemesini yaratmış ve oynamıştır. Uzun süre boyunca oynadığı bu tipin Commedia dell’Arte’deki kalıp tiplere öncülük ettiği düşünülür (Brockett, 2001: 160). ‘Ruzzante’ geveze bir Padualı köylü tiplemesidir. Bu tipleme tutulduğunda başka tiplemelere de yer vermeye başlar. Ekibi kalabalıklaşır. Ayrıca onun kendi ekibini kalabalıklaştırmasının yanı sıra başka kişiler

de onun yolunu izlemeye başlamışlardır. Beolco'nun erken gelen ölümünden sonra dikkate değer bir diğer oyuncu da Andrea Calmo (1510-1571) olmuştur. Calmo yaşlı ve cimri bir Venedikli tiplemesi oluşturur. Bu tipleme de akla Commedia'nın önemli rol kişilerinden Pantalone'yi getirmektedir (Nutku, 2000: 141-142).

Oyuncu-yazar Giovanni Cecchi (1518-1587)'de Assinolo isimli bir taşlamalı oyunla popüler ön yargıları alaya alarak oldukça büyük bir ün kazanmıştır. Cecchi'nin bu oyunuyla 'kusursuz bir yenilik' getirdiği düşünülür. Beolco ve Cecchi'nin o güne göre taze bakışı İtalyan tiyatrosu için yeni bir çıkış yaratmıştır. Bu isimler sayesinde, tiyatrodaki Rönesans'ın etkisi ile klasiklere dönük yoğun ilgiden yani Terentius, Plautus, Boccaccio'nun kötü birer taklidi olma halinden gündelik olaylara dönüşün kapısı açılmış olur (Ducharte, 1966: 18-19).

Beolco, Cecchi, Calmo gibi isimlerin yaptıkları gösterilerin kazandığı başarı ekiplerini genişletmelerine neden olmuştur. Bu genişleme Commedia topluluklarının da ortaya çıkışı anlamına gelir. İlk tanınmış topluluk Alberto Naselli'nin Zan Ganassa isimli topluluğudur. Ama daha sonra ortaya çıkan Gelosi topluluğu çok daha büyük bir üne kavuşmuştur. 16.yüzyılın sonunda topluluk sayısında hızlı bir artış görülür. Confidenti, Uniti, Desiosi, Accessi, Fideli toplulukları gibi bugün bile hala bilinen ekipler çok farklı şehirlerde ve ülkelerde gösteriler düzenlemiş ve türün gelişimine katkıda bulunmuşlardır (Brockett, 2001: 164). Topluluk sayısındaki bu hızlı artış türün genel özellikleri itibariyle bir karakter çeşitliliği artışına da neden olmuştur.

Daha önce de söylendiği gibi Commedia dell'Arte oyuncunun doğaçlama becerisi ve kişisel hünerine dayanan bir türdür. Yazılı bir metni olmadığı için de kimi taslaklar kullanılır ya da kalıp senaryolar üzerine yapılan sayısız çeşitlemesi olabilir. Halka doğrudan hitab eden bir tür olduğu için de güncel gerçeklere, durumlara, kişilere sıkı sıkıya bağlı bir gösteri türüdür. Bu özellikler dikkate alındığında Commedia dell'Arte'nin her grupta, kişide, yörede ve zamanda farklılık gösterebileceğini anlamak mümkündür. Örneğin her bölge kendi başkahramanını yaratmıştır. Yani topluluklar oyun oynadıkları bölgelerin güncel konularından yararlandıkları gibi o bölgeye özgü tipleri de sahneye taşımaya başlarlar.

Milano, Brighella'nın kardeşleri Beltrame'ı, Scapin'i ve Meneghino'yu ortaya çıkarır, Naples önce Pulcinella'yı sonra Scromuchio'yu sonra da Tartaglia'yı yaratır, Roma, Meo-patacca, Marco-pepe sonra da Cassandrino'yu yaratır. Böyle devam eden bir süreç sonunda her bölge kendi övünebileceği kahramanını ortaya çıkarmıştır (Ducharte, 1966: 19). Almanya'da Hanswurst, Fransa'da Pierrot, İngiltere'de Punch halkın tuttuğu yerel tipler olmuşlardır (Nutku, 2000: 142). Bu tipler bir nevi sözcü gibi hitap ettikleri halkı temsil ederler. Yörelerinin şivelerine göre konuşurlar. Çok fazla karakter oluşmasına rağmen tiplerin genel özellikleri birbirine çok benzemektedir (Ducharte, 1966: 20).

Bugün elde 700'e yakın oyun taslağı vardır (Fuat, 1984: 100). İlk baskı Flaminio Scala tarafından 1611 yılında yapılır ve en eski 50 oyun taslağı bu baskıda yer alır. Bu oyunların ufak bir bölümü ciddi, çoğunluğu komik ve bir kısmı da melodramatiktir (Brockett, 2001: 161). Bugün bilinen aktör-yazar Flaminio Scala'nın 50'ye yakın oyun

senaryosu vardır (1611), Basilio Locatelli'nin hala var olan 103 parçası (1620-1630), Annibale Sersale'nin 183 senaryosu (16.yüzyılın sonu) vardır (2001: 160).

Karakterler Rönesans'ın da etkisiyle hümanist kaynaklı ve gözleme dayanır (Ducharte, 1966: 19). Yaratılan tipler günlük hayattan alınmıştır. Antik Yunan'ın tanrı insanları ya da orta çağın kutsal kitaptan fırlayan soyut kişilikleri yerlerini Rönesans'ın hümanist etkisine bırakmıştır. Cimri ve kibirli Pantalone, çokbilmiş Dottore, açgözlü ve kurnaz uşaklar ortaya çıkar. Konular da günlük hayatın entrikaları, aşk ilişkileri, çıkar ve yanlış anlamaları temeli üzerine kuruludur.

İtalya'nın Rönesans döneminde sahip olduğu zengin sanatsal ortam Commedia dell'Arte'nin de kısa sürede hem kilisenin baskılarına direnebilen hem de sarayın elit sanat anlayışına kendini kabul ettirmeyi başaran bir türe dönüşmesini sağlar. Commedia dell'Arte iki yüzyıl süren etkinliğinde çok geniş bir yankı bırakmıştır. Ortaya çıkmasını sağlayan toplumsal ortam 1700'lerin başından itibaren keskin dönüşümler yaşamaya başlar. Yükselen burjuva sınıfı kendi değerlerinin sanatta ve tiyatrodada karşılığını görmek istedikçe bir halk tiyatrosu olarak doğup sarayın kültürü içerisinde yerini almış olan Commedia da değişim dalgasına direnemez hale gelmiştir. 1750'lerde, eski gücünü hızla yitirmekte olan sosyal sınıfının melankolik ve hayal dünyasına sığınan temsilcisi Carlo Gozzi, Commedia dell'Arte'yi hayatta tutmaya çalışan bir romantik olarak karşımıza çıkacaktır.

2. Carlo Gozzi'nin Hayatına Kısa Bir Bakış

Carlo Gozzi, 13 Aralık 1720'de İtalya'da Venedik'te doğmuştur. Anne ve babası Venedik'in en köklü aristokrat ailelerinden gelmektedir (Hauger, 1977: 1-4). Soyluluklarının işareti olarak 18.yüzyılda Venedik'te *İncil*'den ve Dante'nin *İlahi Komedya*'sından bile önemli olduğu düşünülen iki kitapta adlarının geçmesi gösterilir. Babasının soyadı *Gümüş'ün Kitabı*'nda (*Libro D'argento, The Book of Silver*) annesinin soyu ise daha önemli bir kitap olarak görülen *Altın'ın Kitabı*'nda (*Libro d'Oro, The Book of Gold*) yer almaktadır. Annesi ailevi değerlerin katı bir savunucusudur. İlk doğan erkek çocuğu Gasparo'ya aşırı düşkün olduğu bilinmektedir. Belki de bu düşkünlük nedeniyle Carlo Gozzi daha çok babasına bağlıdır. Babasını erken yaşta kaybedecek olan Gozzi de ailevi bağlardan erken yaşta kopacaktır. Bu nedenlerle oyunlarında genel olarak sevgi dolu babalar ve nevrotik canavar anneler görüldüğü söylenmektedir (Patterson, 2011: 45-47).

Kalabalık aile yapısı ve değişen toplum düzeninin getirdiği maddi çöküş nedeniyle eğitim süreci sıkıntılı geçmiştir. Aristokrat bir ailenin çocuğu olan Carlo Gozzi, en büyük rakibi olarak görülen burjuva Carlo Goldoni'den maddi olarak çok daha sıkıntılı bir hayat sürer (Patterson, 2011: 46). Soylu sınıfın özel ders kültüründen farklı olarak Carlo Gozzi gençliğinde devlet (kilise) okullarında eğitim görmüştür. Eğitiminin büyük bölümünü katolik rahiplerden alır. 24 kişilik bir akademiye gönderilir. Bu kişilerin içinde aristokrat kökenli olmayan öğrenciler de vardır. Eğitim şartlarının onu daha fazla teşvik ettiği söylenmektedir. Klasikleri okumakta, babası ve öğretmenleri ile onlar üzerine tartışmaktadır. Latince, İspanyolca ve Fransızca çalışır (2011: 48-49).

Daha çocukken oyunlar yazmakta ve kız kardeşi ile birlikte bunları köylülerin karşısında oynamaktadır. Oyununa verdiği isim 'imitation' yani 'taklit'tir (Yawney, 1970: 30). Şehrin merkeze uzak bir çiftlikteki evlerinde bir de tiyatro sahnesi vardır. Gezici ekiplere para ödeyecek güçleri kalmadığında bu sahne Gozzi için bir oyun alanına dönüşür. Kardeşi ile birlikte burada âşık çiftleri canlandırırılar. Carlo Gozzi çocukluğunda oyunculuk konusundaki yetenekleriyle de dikkat çekmektedir (Patterson, 2011: 47).

20 yaşında gönüllü olarak askere gider. Askerde bulunduğu sürede erkeklerden oluşan amatör bir ekipte tiyatro yapar. Hizmetçi kız rolünü canlandırır. Komedideki başarısı onun askeri işlerden genellikle kaytarabilmesini sağlar (Hauger, 1977: 1-4). Aristokrat kökeni sayesinde Venedik ordusunda bir komisyon memurluğu görevi alır. Orada üç yıl çalışır. Bu zaman diliminde çok farklı insanlarla tanışır. Paylaşacak pek bir şey bulamasa da insanlar üzerinde keskin gözlemler yapar. Farklı ahlaki yapıları gözlemler, insanları anlama özelliği kazanır ve oyunları için insani malzeme toplamış olur. Gozzi'nin gururlu yapısı savaş yıllarında gözlemlenebilir. Ordudaki mevkisi en az bir uşak tutmasını gerektirmektedir. Fakat zaman içinde onun bile parasını ödeyemez duruma gelince ordudan ayrılır. Üç yıl sonra Venedik'teki sosyal yaşamına geri döner. Babası yedi yıl felçli yaşadıktan sonra 1945 yılında ölmüştür. Bunun üzerine ailenin mal varlığının kontrolü Carlo Gozzi'ye geçer. Uzun süre finansal işlerle ilgilenir. Maddi sıkıntılar Gozzi'de evden kaçma isteği yaratmaktadır (Patterson, 2011: 49-50). Askerlik sonrası günde en az altı saat okuyup yazmaya ayırdığını söyler. Bunun dışında kafelerde oturmakta, insanlar hakkında gözlemler yapmakta ve diyalogları, konuşmaları dinlemektedir. Döneminin önemli şair, eleştirmen ve gazetecilerinden olan abisi Gasparo Gozzi ise felsefe ve şiir çalışmalarına gömülmüştür. Ailenin ekonomik durumu ile ilgilenmez. Bu durum Gozzi'yi fazlasıyla üzmektedir (Gozzi, 1980a: 293). Bu dönem içerisinde edineceği deneyimler ilerleyen yaşlarında karakterinin parçası olacaktır.

1761'de ilk oyunu *Üç Portakalın Aşkı*'nı yazar. Bu oyunun kazandığı büyük başarı üzerine kısa sürede 9 peri masalı (fiabe-fable) daha yazar. Daha sonra, 23 tane İspanyol oyununu uyarlamış ya da çevirmiştir. 25 yıl boyunca döneminin en önemli tiyatro kumpanyalarından olan Sacchi Kumpanyası için oyunlar yazmıştır. 1781'de bir hastalığa yakalanır. Sahne için yazmayı bırakır ve anılarını yazmaya konsantre olur. 18 Mart 1789'da anılarını tamamlar. Hayatının geri kalanını bir karanlık içinde tamamlar ve 4 Nisan 1806'da 86 yaşında ölür. Hiç evlenmemiştir (Hauger, 1977: 1-4).

Carlo Gozzi'nin hayatı hakkında en ayrıntılı bilgiye anılarını kaleme aldığı kitabından ulaşılabilmektedir. Kitabının adı *Useless Memoirs of Carlo Gozzi (Carlo Gozzi'nin İşe Yaramaz Anıları)*'dir. Gozzi üzerine derin araştırmalar yapan ve kimi oyunlarını İtalyanca'dan İngilizce'ye çeviren John Louis DiGaetani kitabına 'useless' yani 'işe yaramaz/gereksiz' başlığını koymasının nedenini kendisini şanssız olarak görmesine ve arkadaşları tarafından pesimist olarak görülmesine bağlar. Ya da sanatında derin bir humor barındıran bu adamın kendisine de aynı esprili yaklaşımı uyguladığını düşünmektedir (Akt. Patterson, 2011: 46).

Anılarının İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirisini yapan John Addington Symonds, kitabın girişinde uzunca bir Carlo Gozzi incelemesi yapmıştır. Ve bu incelemede

Gozzi'nin hayatının dört dönem halinde incelenebileceğini söylemektedir (Symonds, 1890a: 1).

İlk dönem 1745 yılında babasının ölümüne kadar olan dönemdir. Üç yılını askerlikte geçirdiği bu dönem içerisinde hayatındaki en önemli olaylardan biri gerçekleşmiştir. 1740 yılı civarında Venedik'te kurulan bir akademi ile yolları kesişmiştir: 'Akademia Granneleschi'. Bu akademi düşünsel anlamda Gozzi'ye ilham vermiş bir kurumdur. Çağın yükselen düşüncelerini “*düzmece, katı, mecazi, süslü moda*” (Symonds, 1890a: 93) olarak görürler; yayılmakta olan bir “*veba mikrobu*” (1890a: 93)'dur.

İkinci dönem, 1745'ten 1756'ya kadar olan dönemdir. Bu dönemde ailesi dağılır. Carlo Gozzi bu yıllarda yoğun olarak maddi ve yasal işlerle ilgilenir. İnatçılığı ve tartışmacı yönü bu dönemde gelişir. Ve üçüncü döneminde girişeceği edebi kavgalarının altyapısını oluşturur. Karşılaşılan zorluklarla bir adli savaşı, sabırlı deneyimli bir avukat gibi mücadele eder. İkinci dönemde edebi yanını da ihmal etmemiştir. ‘Ciddi’ işlerinden arta kalan zamanlarında yazmaya da vakit ayırmıştır (Symonds, 1890b: 330-331).

Üçüncü dönem, 1756'da *Tartana Degli Influssi* 'yi yazması ve Sacchi'nin ekibine katılması ile başlar. 1781'de sona erer (Symonds, 1890b: 331-332). Bu dönem her anlamda Carlo Gozzi'nin hayatının en hareketli, en çalkantılı ve en başarılı dönemidir. Yoğun edebi kavgalar vermiş ve tiyatral anlamda en büyük başarılarına bu dönemde ulaşmıştır. Carlo Goldoni ve Chiari ile olan edebi atışmaları, bir meydan okuma sonrasında tiyatral eserler yazmaya başlamasına neden olmuştur. Başlayan bu edebi savaş Gozzi'nin eserlerinin büyük başarı kazanmasıyla sürmüş ve Goldoni'nin Venedik'i terk edip, Paris'e gitmesi ile son bulmuştur. Fakat yıllar içinde ekibinde çalkantılar başlayan ve tiyatrodan uzaklaşan Gozzi'nin bu başarısı kalıcı olamamıştır. Yükselen yeni sınıfın sanatı Carlo Goldoni'nin eserleri içinden doğmuş ve Gozzi muhafazakâr ve gerici bir yazar olarak adlandırılmıştır.

Hayatının son 15 yılı ise dördüncü dönemi ve edebi aktivitesinin çok az olduğu bir dönem olarak görülmektedir. Anılarının bir kısmını 1780'de yazar. 1798'de ise tamamlar. Fakat cumhuriyetin çöküşü ve yönetimdeki kargaşa nedeniyle basılamaz. Hayatının son dönemini oldukça yalnız geçirmiştir. Bu dönemde vasiyeti ve ailesinin mal varlığı işleriyle yoğunluklu olarak ilgilendiği ve hayatının ikinci dönemindeki hareketliliğe geri döndüğü görülmektedir. 13 Şubat 1804'te vasiyetini yazar. Bu vasiyetten hala geleneksel değerlere bağlı bir muhafazakâr olduğu; din, politika, felsefe ve ahlak anlamında tutucu olduğu anlaşılmaktadır (Symonds, 1890b: 332-334).

3. Carlo Gozzi'nin Hayat ve Sanat Hakkında Düşünceleri

Carlo Gozzi, John Louis DiGaetani'ye göre 18. yüzyılın en başarılı yazarıdır (Akt. Patterson, 2011: 45). Derin çalkantıların hüküm sürdüğü Avrupa'da Carlo Gozzi, çöken bir sınıfın temsilcisi olarak bu payeye nasıl erişmiştir? Dirdendiği yükselen değerlere karşı -geçici de olsa- başarıyı nasıl yakalamıştır?

Gozzi'nin hayat ve sanat hakkındaki düşüncelerini etkileyen en önemli şey ait olduğu sınıfın düşüncesine olan katıksız bağlılığı gibi görünmektedir. Gozzi daha önce de söylendiği gibi aristokrat bir ailede doğmuştur. Yönetici sınıftan değildir. Ailesinin hızlı maddi çöküşü eğitim konusunda onu diğer iki erkek kardeşinden daha kötü etkilemiştir. Ama bu durum onda bir kırbaç etkisi yaratır. Ve kendi eğitiminin peşine düşer. Kendi arzusu ile kitaplara çivilenmiş bir hayat yaşadığını söyler (Gozzi, 1890a: 192-194).

1700'lerin başından itibaren İtalya'da ticaretin kazandığı önem ile sınıf yapısı hızla değişmekte ve artık soylu sınıf eski zenginliğini, yönetimdeki söz hakkını ve gücünü yitirmeye başlamaktadır. Ailesi eski gücünü yitirdikçe Gozzi de sıkıntılar yaşamaya başlamıştır. Ailenin maddi çöküşü hayata daha melankolik ve umutsuz bakmasını sağlar. Gozzi yaşadığı bu geçiş döneminde, olanlar ve olması gerekenler arasında gidip gelen bir tartışma düşüncesi ile büyümüştür (Yawney, 1970: 20). Yawney bu durumu şöyle ifade eder: “(...) *Eski kurullarla yaşamaya alışkın biri değildi. Ama 'şimdi'nin kabul edilmesi mümkün olmayan bir geleceğin başlangıcı olduğuna inanıyordu. Onun gibi soylu doğan ve gerçeklik-karşıtı birinin içinde yer bulmasına imkân olmayan bir gelecek...*” (1970: 21).

30 yıl savaşları sonrası Avrupa'da Fransa'nın kültürel üstünlüğü baş göstermiştir. Bu üstünlük yeni düşüncelerin, yükselen yeni sınıfın değerlerinin ve fikirlerinin yarattığı bir dalga oluşturmuştur. Bu durum içinde İtalya kültürel değişimin gözlemcisi olarak, Fransa'yı yakından takip eden sanatçılarla dolmuştur. Fransız filozofları din üzerine keskin eleştiriler sunmakta ve dogmalara, kiliseye karşı, bireysellik ve özgürlükler adına mücadele vermektedirler. Voltaire'in 'deizm'i ve Rousseau'nun 'panteizm'i insanlığın özgürlük arzularını etkilemekte onları ruhani hayallerden uzaklaştırmaktadır. Karşı reformların yapıldığı İtalya ise daha kendi içine kapanık kalarak, sadece yenilenme için önerilerin yapılması aşamasında kalmıştır. Gozzi bu reformlara hem kendi sınıfının yok oluşunu sezdığı için hem de geleneksel değerlere olan katı bağlılığından dolayı karşı çıkar. Toplumsal ortamda yaşanan karmaşayı gördükçe kendisini aydınlanmanın etkisinden korumaya çalışır, dönemine eleştiriler yönelterek, geçmişi savunup, idealize eder, bir parodi ve fantezi dünyası kurar (Yawney, 1970: 21).

Çevresinde gördüğü ahlaki çöküntüleri yeni filozofların -Voltaire ve Rousseau gibi- görüşlerine bağlar. Bu düşüncelerin insanların ruhani güçlerini sonlandırdığını, tanrı ve krala karşı olan inançlarını zedelediğini düşünür. Sosyal yapı zedelenmektedir. İnsanların ruhani yanlarına verilen hasar bir umutsuzluk durumu yaratmaktadır. Geçmiş insan ruhuna atılmış bir temel olarak görür. Bu temel yıkıldığında insanın inancı da yıkılacak, bu da sosyal yıkımı getirecektir. Din, insana gerçeği gösteren tek rehberidir. Kilise de bu rehberin uygulayıcısıdır (Akt. Yawney, 1970: 11).

“Dinin ve araçlarının halklar ve milletler için yararlı olduğunu düşünmekle yükümlüyüm. Ama bizim yeni yetme filozoflarımız bu düşünceleri, batıl inanışların zayıflatıp, gözlerini korkuttuğu entelektüellerin önyargıları olarak adlandırmışlardır. O nedenle, din, insan tutkularının bu faydalı dizginleyicisi, gücsüzleşmiş ve alay konusu olmuştur” (Gozzi, 1890b: 99-100).

Yaşamı okurken geçmişe sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışması oldukça tutucu fikirlerin katı bir savunucusu olmasına neden olmuştur. Örneğin idamın suçluları cezalandırmak ve caydırıcı olmak açısından gerekli olduğunu düşünmektedir. Bunun tiranlık düşüncesi olduğunu söyleyenlerin, suçun artışına izin verdiklerine inanır. Gozzi için kahramanlık, dürüstlük, iyi niyet ve eşitlik toplum için yararlıdır. Mutluluğu, eğlence ile eşdeğer gören ve 'ne kazanırsan kardır' diyen yenilikçiler ise bunları romantik tutumlar olarak görürler. Arsızlık, dolandırıcılık, hile ve ihanet zafer kazanmıştır (Gozzi, 1890b: 100). Burjuva düşüncesinin yeni değerleri Gozzi'ye göre eskinin 'iyi' şeylerini tümünden silmeye girişmiştir. Bu durum Gozzi'yi kendini dâhil edemediği yeni toplumdan koparır, aristokrat kökeninin artık sahip olmadığı 'yüksek' değerleri korumakla ilgili bir savaşa girişir. Bunun için kendini ayrıksı bir yere koyar. Bulunduğu yeri politikacıların konumu ile karşılaştırır. Yaşama onlar gibi tepeden bakmaktadır. Fakat politikacılar aşağıdakileri, yönetilir, baskı altına alınır ve kullanılır birer böcek olarak görmekteyken; o kendisini, onlarla eş ve akraba, yukarıdan aşağıya gözlem yapan, insanların garipliklerini, komikliklerini gözlemleyen biri olarak görür. Sonra aşağı inip komşusuyla yan yana gelip bunları anlatmakta ve insanların, kendilerine gülmelerini sağlamaya çalışmaktadır (Gozzi, 1890b: 106-107). Dine dönük yanı ve toplumda kendini gördüğü bu konum yönetimle ilgili düşüncelerine de yansır. Dinsel yanı onu, kendi tanımlamasıyla 'yeni-yetme filozofların düşüncelerini kabul etmemeye itmiştir. Yeni filozoflar, monarşiyi ve oligarşiyi sorgulayıp, bireysel özgürlükleri savunurken, o, hala monarşi yanlısı kalmıştır. Tüm bu toplumsal kargaşada, insanı kurtarabilecek iki şey vardır: biri din diğeri ise darağacıdır. Ölüm cezası kaldırılınca bile savunulardan biridir. Gozzi için toplumsal düzenin önemli olmasının diğeri iki sebebi ise; toplumsal sınıfların korunması ve kitlelerin eğitiminin düzgün devam edebilmesidir. Sınıfsal farklılığın gerekliliğini savunur (Yawney, 1970: 12-13).

Eskiye korumaya çalışsa da melankolisi ve umutsuzluğu görüşlerine yansımaktadır. Önerileri pesimisttir, çözüm odaklı değildir, dahası yerine inşa etmeden yıkıcıdır. Dönemi içerisinde her yeni harekete bir virüs muamelesi yaparak, her şeyi zararlı görmüştür. Bilime karşı çıkar çünkü bilim keşifleri ve buluşlarıyla insana kutsal gerçeğin arkasındakini arama hevesi verir. Bu da toplumsal ve ahlaksal çöküntüye yol açar; bir çeşit inanç kaybıdır. Zenginlerin aydınlanmaya bakışını zararlı görür. Çünkü kazanca yönelik bakışlar din kurallarına zarar vermektedir. Dergiler, süreli yayınlar aydınlanma düşüncesinin yayılmasında önemlidirler. Gozzi bunları da kabul etmez. Çünkü eğitim ve çalışmaya havai bir yaklaşıma teşvik etmektedirler (Yawney, 1970: 17-18). Değişen düşünceleri yeni heyecanlara açlığa, tutarsızlığa ve can sıkıntısına bağlamaktadır. Bu değişimin yarattığı modanın insanları körleştirdiğine inanır. Çünkü bir moda sona erdiğinde aynı düzen kendini tekrar etmekte ve yeni bir moda ortaya çıkmaktadır. İnsan'ın kartal bakışlı olduğunu sandığını ama aptallığından gözlerinin gerçekleri göremez olduğunu söyler (Gozzi, 1890b: 107-108).

Gozzi'nin yaşadığı 18.yüzyıl iki ana düşüncenin savunmasının yapıldığı bir çağdır. Bu düşünceler aynı zamanda tiyatro düşüncesini de belirlemiştir. Symonds bu iki grubu liberaller ve muhafazakârlar olarak açıklamaktadır. Carlo Gozzi döneminin muhafazakârları içerisinde yer alır. Muhafazakârlar, kurulu aristokrasiyi, devlet yapısını, ulusal dini ve geleneksel değerleri korumaya çalışmaktadırlar. Commedia dell'Arte'nin

İtalyan geleneksel tiyatrosu olarak bu düşünce tarafından himaye altına alınmaya çalışıldığı görülür. Liberaller ise daha çok Fransız düşünürleri ve modasına ilgi duymaktadırlar. Venedik devletinin belirlediği yasaların karşısında insan haklarına yönelik başka bir devlet düşüncesini savunmakta ve Fransız yeni dramatik akımlarına özenmektedirler. Günün yeni sorun ve modasını resmeden başka bir yüksek komedi sorunsalı ile ilgilenmektedirler. Pietro Chiari ve Carlo Goldoni yükselen burjuva sınıfının temsilcileri olarak 'edebiyatta' liberalleri temsil etmektedirler (Hauger, 1977: 4-5).

Carlo Gozzi'nin burjuva sınıfından bu iki yazara karşı verdiği mücadele aynı zamanda iki sınıfın değerlerinin de karşı karşıya gelmesidir. Toplumsal ortamda olduğu kadar sanatsal ortamda da derin çatışmaların ve uzlaşmazlıkların görüldüğü dönemde Patterson'un da belirttiği gibi (2011: 10) Gozzi ve Goldoni'yi incelemek sadece tiyatral reform çabalarını incelemek değil, aynı zamanda bir dönemin değişen fikirlerinin çatışmasına göz atmaktır.

Bu değişim döneminin yazarı olarak Carlo Gozzi'nin sanat düşüncesi çatışan toplumsal sınıfların görüşleri etrafında şekillenmiştir. Edebiyatla hayatının her döneminde hem okur hem de yazar olarak ilgili olan Carlo Gozzi'nin oyun yazmaya başlaması tamamen bir edebi atışma sonrası olmuştur. Bu edebi tartışma, Carlo Goldoni ve Pietro Chiari'nin sanat düşüncesi ve eserleri üzerine yürüttüğü fikirler ve eleştiriler için yazdığı kısa almanak *Tartana degli influssi* ile başlar.

Gozzi *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile* 'yi 1757'de yazar. Eski Toscana şairlerinin tarzında yazılmış küçük bir kitaptır ama Venedik'te yayımlanamaz. Kitap Paris'e gönderilir ve beş kopya basılır. Bu kopyalar elden ele dolaşır. Goldoni bu kitabı sert sözlerle eleştirmiş, 'beceriksizlik' olarak tanımlayıp eskiye bağlılığı nedeniyle de 'bayat' ve 'küflü' yakıştırmalarını yapmıştır. Ayrıca yazarının da 'acinası, sinirli bir adam' olduğunu söylemiştir (Gozzi, 1890b: 116-117).

Bu eleştiriler dört yıl sürecek bir edebi tartışmanın başlangıcını oluşturur. Carlo Gozzi, Goldoni ve Chiari ile başlayan kof coşkulu ve başıboş özgür modanın, hızlı adımlar attığını ve insanları yanılttığını söyler. Hızlı adımlar atar çünkü rahat hareket edebileceği bir toplumsal yapının ürünüdür. Entelektüelleri sindirir. Neyin iyi neyin kötü olduğu düşüncesini yok eder. İyi olan da kötü olan da aynı şekilde alkışlanmaktadır. Saf, akılcı, edepli ve doğal olan yerini, yorgun bir rehavete ve aşağılık bir özenme durumuna bırakır. Gozzi bu duruma 'bulaşıcı hastalık' der. Hastalık çok çabuk yayılmıştır ve artık Goldoni ile Chiari bir numaralı İtalyan yazarlar kabul edilmektedirler. İki yazarın kültürsüzlükteki dehalarının birbiriyle yarıştığını söyler. Gençliğin bu karmaşa ve gürültü içinde hayrete düşüp akli başından gitmiştir, gençlik saptırılmıştır (Gozzi, 1890b: 110).

Gozzi, Goldoni'yi oyunlarında bolca yer alan komik öğeler, hakikat ve doğallık ile tanımıştır. Ama oyunlarının yetersiz ve alçak entrikalarla dolu olduğunu düşünmektedir. Gerçeğin birebir kopyası olarak görür onları, taklidi değil. Erdemler ve ahlaksızlıklar -ahlaksızlıkların daha sık zafer kazandığı-, avamca çift anlamlı sözcükler -özellikle Venedik oyunlarında-, gereksiz karakterler, kavg-a-dövüş ve bilgece sözler

dikkatini çeken öğelerdir. Ama Gozzi, onu yine de çağının en sıkıcı ve 'aşağılık' diye tabir ettiği yazarlarından ayrı bir yere koymaktadır. Ayrıca hiç 'yeni' ve birinci sınıf bir karakter de yaratamadığını ve hatasız oyun yazamadığını düşünmektedir (Gozzi, 1890b: 112-113). Goldoni için “*iyi bir tartışma ortağı ama zavallı ve aşırı meraklı bir yazar*” (Gozzi, 1890b: 119) der.

Gozzi, Chiari için ise “*öfkeli, düzensiz, kaba ve ukala bir beyin*” (1890b: 113) der. Oyun konuları belirsizdir. Aksiyondan bağımsız, birbirleriyle alakasız, felsefi görünümlü laf kalabalığı ile şişirilmiş sahneleri vardır. Nadiren tiyatral sürprizler, saf bir açık sözlülükle yakalanmış yerinde açıklamalar içermekte ama diğer yandan zararlı bir ahlaki yapıya dayanmaktadırlar. Gozzi, Chiari'yi çağının en tuntuşaklı, en abartılı yazarı olduğunu düşünmektedir (1890b: 113).

Goldoni ve Chiari taraftarları *La Tartana degli influssi*'yi hantal kötücül bir hiciv olarak algıladılar (Gozzi, 1890b: 118). Goldoni tüm bu eleştirilere “*söylediklerini ve argümanlarını kanıtlamayan adam, aya karşı havlayan köpekten farksızdır*”(Gozzi, 1890b: 119) diyerek cevap vermiştir. Gozzi argümanlarını kanıtlamak için yeni bir kitap yazmaya girişir: *Il teatro Comico all'Osterio dell Pellegrina*. Bu kitabında bir öykü uydurur. Hem sözlerini kanıtlamaya hem de okurunu eğlendirmeye çalıştığını söyler. Goldoni'nin komik tiyatrosunu dört suratı dört ağız olan maskeli bir yaratığa benzetir. Gozzi'ye göre Goldoni hiçbir erdemi ya da değeri yüceltmeden popülerlik peşinde koşmaktadır. Eski usul doğaçlama komediye ortadan kaldırdıktan sonra baştan sona her şeyi yazılı metinler kaleme almaya başlamıştır. Gozzi, Goldoni'nin yaptıklarını 'sözde reform' olarak niteler. Bir grup ahmak ve fanatiğin gözünde Goldoni'nin şöhreti artmaktadır. Goldoni'nin soylu kimseleri oyunlarında dolandırıcı, alçak ve absürt olarak yansıttığını düşünmektedir. 'Düşük' sınıflar erdemli ve kahraman olarak yansıtılmakta ve bununla çoğunluğun desteği kazanılmaya çalışılmaktadır. Gozzi, Goldoni'nin zamanın onurlandırdığı maskeleri sahtekârlık yarattığı ve ahlaksızlık içerdiği için sahne dışına attığını iddia eder. Maskeler topluma kötü örnek olmaktadır. Gozzi “ (...) *ben de defalarca şunu iddia ettim: bence Goldoni'nin oyunları çok daha edepsiz, çok daha şehvetli ve ahlaka çok daha aykırı*” (Gozzi, 1890b: 122) der. Gozzi'ye göre Goldoni'nin metinleri çift anlamlı sözcükler, müstehcen ve müphem durumlar ve diğer iğrençliklerle doludur. Gozzi, tek görevinin kurallara sahip çıkıp yazınının saflığını korumak olduğunu söyler (1890b: 122-124).

Goldoni üzerine yazdığı bu yazıyı yayınlamaya hazırlandığı bir dönemde iki kişi (Giuseppe Farsetti, Ludovico Widiman) ondan yazıyı yayınlamamasını isterler. Gozzi bu isteği kabul eder ve bunun kavganın bitmesi için bir sebep olmasını rica eder. Fakat Goldoni durmaz ve oyunlarında alaycı tiplere yer verir. Gozzi sözünden dönemeyeceği için kitabı yayınlamaz fakat bir gerilla savaşına başlar. Bu Gozzi'ye göre Goldoni'nin tarzıdır ama o, bunu daha eğlenceli ve esprili yapacaktır. Carlo Gozzi, dört yıl süren bu edebi kavgada hesap edemeyeceği kadar çok şey yazdığını söyler (Gozzi, 1890b: 123-124).

Bu karşılıklı eleştiri ve atışma dönemi 1757-1761 yılları arasında sürer. Bunun üzerine Goldoni ve Chiari, Gozzi'ye “*eleştirmek kolaydır salonları seyirci ile dolduracak oyun yazmaktır zor olan*” (Gozzi, 1890b: 128) derler. Gozzi ise “*seyircinin*

olması oyunun iyi olduğu anlamına gelmez" (1890b: 128) diye karşılık verir. Ama oyun yazma düellosuna kayıtsız kalamamıştır ve 1761'de ilk sahne eseri *L'Amore Delle tre Melarance (Üç Portakalın Aşkı)* oyununu kaleme alır. Niyeti onları kendi silahları ile vurmaktır (1890b: 129).

Bu oyun, Gozzi'nin 25 yıl sürecek olan ve Sacchi Kumpanyası için yazacağı oyunların ve tiyatro anlayışının da ilk adımını oluşturur. Artık daha fazla, 'masum' *Commedia dell'Arte*'nin 'boğazlanmasına' göz yumamayacağı için eski maskeleri 'koruması altına' almaya karar verdiğini söyler (Gozzi, 1890b: 128).

Üç Portakalın Aşkı 1761'de Sacchi Kumpanyası tarafından Venedik'te sahnelenir. Yeniliği ve sürprizleri ile oldukça etki yaratır. Gozzi oyun için "*dünyayı salladı!*" (1890b: 129) demiştir. Bu oyun ile birlikte Antonio Sacchi'nin kumpanyasıyla 25 yıl sürecek çalışması da başlamış olur. Bu kumpanyanın çok yetenekli başoyuncuları vardır (Antonio Sacchi, Agostino Fiorelli, Atanagio Zannoni ve Cesare Derbes) fakat yan roller aynı derecede başarılı değildir. Gozzi bu kişilerin iyi niyetli fakat tecrübesiz ve hünersiz kişiler olduğunu düşünmektedir (Gozzi, 1890b: 129-130).

Goldoni ve Chiari oyunu halka ulaşmak için sırf soytarınlık içeren bir eser olarak görürler. Gozzi "*deliye döndüler*" (1890b: 130) der.

Daha sonra Napoli hikâye kitaplarından bir fiabe çıkarır: *Cunto delle cunte, trattenimento pe le piccielle*. Öyküyü yüce tragedyaya halinden arındırarak bir mucize oyununa dönüştürmüş ve bazı eklemeler yapmıştır. Bu ikinci oyununa *Il Corvo (Kuzgun)* adını verir ve yine başarıya ulaşır. Seyirci gülmece ile hüznü bir arada bulmuştur. Gazeteler oyunu kardeşçe bir sevginin muhteşem örneği diye karşılarlar. Bu başarı Goldoni ve Chiari için bir yıkım olmuştur. Gozzi "*demir tavında dövülür, hızımı almışken yazmaya devam etmeliyim*" (Gozzi, 1890b: 131) der. Üçüncü fiabesi *Rè Cervo*'yu yazar. Benzer tepkiler ve eleştiriler alır. Hemen ardından *Turandotte (Turandot)* ve *I Pitocchi Fortunati (Şanslı Dilenciler)* oyunlarını yazar.

Sacchi Kumpanyası ile çalıştığı uzun süre içerisinde çok farklı gözlemler yapıp deneyim kazanma şansı yakalamıştır. Grubun samimi yapısı, arkadaşlık bağları onların arasına girmesini ve onları derinlemesine tanınmasını sağlamıştır. Ekipteki kişilerin çocuklarının vaftiz babası, kumpanyanın başyazarı, oyuncuların danışmanı, hocaları ve hatta ara bulucuları olmuştur. Bu durum yazın anlamındaki başarısına da katkı sağlamıştır. Genel anlamda doğaçlamayı *Commedia dell'Arte*'nin temel öğelerinden görmesine rağmen Gozzi de oyunlarında yazılı diyaloglar kullanmıştır. Gozzi'ye göre her oyuncu doğaçlama anlamında yetenekli değildir. Onların ve oyunun başarısını sağlamak ve arttırmak için sonsuz destek vermiş, gecelerce, sayfalar dolusu şarkı, söz ve tirat yazmıştır (Gozzi, 1890b: 143-144).

1766 yılına geldiğinde rakipleriyle olan yarışı kazanmış olduğunu söyler. Chiari'nin yazdıklarının büyüünün bozulduğu, Goldoni'nin ise kendini tekrar ettiği düşünülmektedir. Geçmişteki etkilerini yaratamazlar. Chiari yazdıkları karşılığında artık ücret alamaz olunca yazmayı bırakır. Goldoni ise Paris'e gider. Bu başarının yarattığı etki Gozzi'nin kendini gruba ve insanlara karşı sorumlu hissetmesine neden olmuştur. Yeni eserler üretmesi ile ilgili bir beklenti oluşur. *Donna Serpente (Yılan Kadın)*, *La*

Zobeide (Zobeide) ve Il Mostro Turchino (Mavi Canavar) oyunlarını yazar (Gozzi, 1890b: 156-157).

Gozzi yarattığı dramatik fable (fiabe) buluşunun etkisinin diğer grupların başarısını etkilediğini ve onları maddi zarara uğrattığını söyler. Bu dönemden sonra kendisini taklit edenler çıkmıştır. Fakat onun yazarlık üslubunun inceliklerini beceremeyip görsel şova yüklenenler başarısız olmuştur (Gozzi, 1890b: 157). Gozzi yarattığı dramatik fabelerin zor bir tür olduğunu söyler ve özelliklerini şöyle sıralar:

“*Seyircinin dikkatini çekecek ve onu tiyatroya ilgili kılacak bir dramatik fable yazmak, tüm diğer türlerden daha zordur. İhtişam dolu olmazsa, etkileyici büyümlü sırlar, dikkati cezbedecek derecede yenilik, etkili bir dil -belagat-, anlamlı felsefi özlü sözler, esprili ve ilgi çekici eleştiriler, yürekte diyaloglar, ve hepsinin ötesinde imkansızlıkların, mucizelerin hem göze hem gönüle gerçekmiş gibi görünmesini sağlayan o çekici büyü -tüm diğerleriyle birlikte- yaratılmazsa, tekrar ediyorum, ne sağlam ve net bir etki ne de yoksul oyuncuların azmini ve acılarını karşılayacak maddi bir değer yaratamayacaktır*” (Gozzi, 1890b: 159-160).

Sacchi Kumpanyası ile geçirdiği on yılın ardından ekte anlaşmazlıklar baş gösterir. *Le Due Notti Affannose (İki Çılgın Gece)* oyununu yazar. Bu oyun, kumpanyanın en çok gelir getiren oyunu olmuştur. Fakat Gozzi ekte bu dönemde ortaya çıkan çalkantılı olaylardan bahsetmektedir. Oyuncular arasında tartışmalar başlar. Bazıları gelir dağılımındaki adaletsizlikten yakınır, kendi başarıları olmasa ekibin de başarılı olamayacağını söylerler. Gozzi bu söylentilerden haberdar olur. Bazı tecrübeli aktörlerin isteğine rağmen kendini geri çeker. Gozzi'nin yokluğu ile geçen bir yılın sonunda Sacchi Kumpanyası oyunlarını boş koltuklara oynamaya başlar. Bu çalkantılı dönem sonrası Gozzi yoğun istek üzerine ekibe geri döner. Bu durum diğer tiyatroları zor duruma düşürmektedir. Yokluğunda toparlanmaya başlayan ekipler onun geri dönüşünden rahatsızdırlar. Gozzi transfer teklifleri alır, güzel aktrislerin çekici teklifleri ile fikri değiştirilmeye çalışılır. Ama o, Sacchi'nin ekibi var olduğu sürece onlara yazmaya devam edeceğini söyler. Teklifleri reddeder (Gozzi, 1890b: 165-166).

Ama oyuncular bu tekliflere kayıtsız kalamazlar. Daha fazla para kazanma isteği ve ekip içindeki sürtüşmeler kopmalara neden olur. İki önemli oyuncu Pantalone rolünü oynayan Cesare Derbes ve ekibin ünlü Tartaglia'sı Agostino Fiorelli ayrılırlar. Gozzi'nin onları döndürme çabası sonuçsuz kalır. Bu kopuş sonrası Sacchi de bir karşı transfer atağına girişir. Rakiplerinin en önemli aktrisi Caterina Manzoni'nin ekibe katılmasının iyi olacağı kararına varırlar. Böylece kaybettiklerinin intikamını almış olabileceklerdir. Caterina Manzoni bu teklifi ekip arkadaşlarının yalvarmaları nedeniyle kabul edemez. Bunun üzerine bir başka primadonnaya yönelinir: Teodora Ricci. Bu katılım kumpanya içinde hoş karşılanmaz. Oyuncular arasında süren anlaşmazlıklar yeni gelenin dışlanması sürecinde de devam eder. Gozzi, bu primadonna'nın başrolde olduğu ilk oyununu yazar: *La Innamorata da Vero (Gerçek Aşk)*. Oyun metin olarak yine başarılı bulunmuştur ama yeni baş aktris vasat görülür. Bu durum diğer oyuncuları memnun eder. Sacchi, Gozzi'den bir Fransız komedisi olan *Fajel*'i çevirmesini ister. Gozzi oyunu çevirir fakat oynanmadan önce bir önsözle birlikte metni bastırır. Bu önsözde Fransızcadan yapılan çevirilere olan karşı duruşundan bahsetmektedir (Gozzi, 1890b: 170-177).

Bir sonraki oyunu *Principessa Filofofa (Filofoz Prenses)* 'i yazar. Oyun ilk kez 8 Şubat 1772'de sahnelenir (Gozzi, 1890b: 181-186). Hemen ardından *Il Moro di Corpo Bianco, ossia lo Schiavo del Proprio Onore (Beyaz Beden-Kölelik ve sadece Onur)* 'yi yazar (Gozzi, 1890b: 219).

Gozzi kendi yazdığı fablelar dışında, yeni bir alana yönelme gereği duyar. Sacchi ona İspanyol oyunlarını çevirmesini önermektedir. Ama o bu konuda kendi tarzında hareket etmeyi tercih eder. Oyunların plot hikâyelerini alır, diyalogları ve aksiyonu güçlendirir, karakterleri değiştirip hikâyeyi geliştirerek onları İtalyan komedisine uygun hale getirir. Bu süreçte çevirdiği oyunlar dizisi: *Donna Innamorata, Donna Vendicativa, Donna Elvira, Notti Affannose, Fratelli Nimici, Principessa Filofofa, Pubblico Segreto, Moro di Corpo Bianco, Metafisico, ve Bianca di Melfi*. Bu planının devamı olarak Tirso de Molina 'nın oyunu *Zelos cum Zelos se Curat* 'u çevirir. Adını *Droghe d'Amore* olarak değiştirir. 1775 yılında tamamlar (Gozzi, 1890b: 225-226).

Ama oyununa uzun süre güvenemez. Fakat Sacchi'nin ısrarlı yeni oyun isteklerine dayanamayıp sahnelenmesi için ona verir. Oyun ekibe yeni bir karmaşa ve farklı bir şöret getirir: Teodora Ricci'nin varlığı ekip içinde huzursuzluk yaratmaya devam etmektedir. Ekibin baş aktrisi olarak bir türlü beklenen başarıyı gösterememekte ve buna rağmen oyunlar onun üzerine kurulmaktadır. Bu aktrisin hayranı senato sekreteri soylu Gratarol de tiyatro kulislerinden çıkmaz olup, ekip içinde tedirginliğe neden oldukça Sacchi Kumpanyası bir iç karmaşaya sürüklenir. Gozzi, Teodora Ricci'nin ekibe katılışında önemli rol oynamış ve aktrisin koruyuculuğunu yapmıştır. Fakat Teodora Ricci'nin Gratarol ile olan ilişkisi onu da zor durumda bırakır. Çeşitli girişimlerle bu kişinin kulislerden ve kumpanyanın iç işlerinden uzaklaşmasını sağlamaya çalışır. Fakat Teodora Ricci'nin tepkisi ve direnci ile karşılaşır. Bu süreç içerisinde yazdığı bir oyundaki bir karakter, Gratarol'ün bir karikatürü gibi algılanınca her şey bambaşka bir hal alır. Gozzi ısrarla bu karakterin Gratarol'ün parodisini yapmak için yazılmadığını söylese de bu söylenti önce elden ele dolaşan oyunun kopyası sayesinde şehre yayılır. Sonra insanlar arasında bir skandala döndürür. Bu söylentinin yayılmasında en büyük etken oyundaki karakterin (Don Adone) Gratarol'a benzediği tepkisini fazlasıyla abartılı bir şekilde göstermiş olan ve bu durumu bir skandala dönüştürmeyi çıkarına gören Teodora Ricci'dir. Artık herkesin oyundan beklentisi bu soylu Venediklinin karikatürünün nasıl oynandığını, parodisinin nasıl çıkarıldığını görmek için oyunu beklemek olmuştur. Oyun Gratarol'un sansür çabaları ve engellemelerine rağmen 10 Ocak 1777'de sahnelenir. Gozzi kendi kontrolü dışına çıkan bu olayın sonucu olarak, oyuncular tarafından da sahnede rolün Gratarol'ün karikatürü olarak oynandığını görür. Yönetime yakın bir insan olarak Gratarol, ekibin oyunu oynamaması için elinden geleni yapar (Gozzi, 1890b: 214-288). Bu büyük tartışma Gozzi'nin Goldoni ve Chiari atışması sonrası hayatında önemli yer işgal eden bir başka kavgası olmuştur.

Bu dönemde Venedik'te aynı anda oyun oynanan iki tiyatro evi ve üç de opera salonu vardır. Bu oyun Sacchi Kumpanyası'na eski başarısını yeniden kazandırır (Gozzi, 1890b: 220). Son olarak iki oyun yazar ve Sacchi'ye verir. *Il Metafisico* ve *Bianca Contessa di Melfi* (Gozzi, 1890b: 254).

Gozzi, Sacchi Kumpanyası ile çeyrek yüzyıl süren birlikteliğinin sonuna geldiğini düşünmektedir. Artık Sacchi yaşlanmıştır ve ekip içerisinde onun despotik tavırlarına olan hoşgörüsüzlük iyice artmıştır. Bu çatışma kızıştığında Gozzi de artık ayrılma zamanının geldiğini anlar. Gozzi ile beraber ekibin en iyi oyuncularını da Sacchi'yi terk edip rakip kumpanyalarla anlaşırlar. Sacchi ve kumpanyası başıboş kalır. Kumpanya yıllardır içinde bulunduğu S. Salvatore Tiyatrosu'ndan taşınır ve S. Angelo Tiyatrosu'na geçer. Gozzi bu dönemde ekibe iki oyun daha yazar: *Cimene Pardo* ve *La Figlia dell'Aria*. Ama maddi imkânsızlıklar nedeniyle ekip bu oyunları sahneleyemez. Sacchi, iki yıl içerisinde, ekibinde kalan diğer oyuncuların da parasını ödeyemez ve borçlarını karşılayamaz hale gelir. Ekip dağılır. Yasal yollarla insanlar paralarını almaya çalışırlar. Gozzi son yazdığı, Sacchi Kumpanyası tarafından sahnelenemeyen iki oyununu başka ekiplere de verir. Daha sonrasında hiç oyun yazmamıştır (Gozzi, 1890b: 321-324).

Carlo Gozzi'nin sarsılan sınıf değerleri içindeki tavrının dönemi için geleneksel ve tutucu olduğu söylenmelidir. Bu tavrının yanında sanatsal üretimlerinde yenilikçi tavırlar içeren, özgün bir bakışa sahip fakat geleneğin özünü koruma düşüncesi ile sanat düşüncesini şekillendirmeye çalışan bir yazar görürüz.

Oyunlarında genellikle kurulu krallık düzeninin bozulduğu, hastalık, büyü, kötülük gibi nedenlerle sevgililerin, karı-kocaların, çocukların birbirlerinden ayrı düştüğü bir durum göze çarpar. Bu noktada genellikle kötü karakterin kadınlar olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bozulan düzen iyi ve soylu kişiler için oyun sonunda normale döner. Bu Gozzi'nin kendi hayatı ile ilgili bir dışı vurum gibi görünmektedir. Altüst olan sınıfsal yapının ve ekonomik durumun hatta yönetimdeki erkin bir şekilde tekrar sağlanmasını dilemektedir. Fakat bu konudaki önerileri somut değildir. Daha çok hayal gücüne dayanan çözümlerle sonuca ulaşır. Oyunlarının yapıları genellikle çok karmaşık dolantılara ve olay örgülerine dayanır. Bu durumun örnekleri eserlerinin incelendiği bölümde ayrıntılı olarak görülecektir.

Oyunları gerçekçi neden-sonuç ilişkilerine dayanmamasına rağmen çok iyi kuruludur. Büyü, sihir gibi özellikler olayları karmaşıklaştıran ve çözen öğeler olarak kullanılırlar. Oyunları trajik öğeler kadar komik öğeleri de taşır. Klasik tiplerden Tartaglia, Pantalone, Brighella, Smeraldina, Truffaldino hemen hemen bütün oyunlarında yer alırlar. Fakat genellikle yan roledirler. Kralın hizmetkârları ya da saray yöneticileri olarak görev yaparlar ve komik öğeyi ortaya çıkaran rollerdirler. Ana hikaye kral, kraliçe, prens ve âşıklar üzerinden ilerler. Entrika, iktidar hırsı düzeni bozar, ama oyunların sonunda her şey eski haline döner. Olaylardan bir ders çıkarma yoktur. Kötüler cezalandırılır ve mutlu son gelir. Gozzi'nin bu oyunlardaki başarısı biçimsel becerisinde ve hayal gücündedir. İçerik olarak aristokrat değerleri ve düzeni kutsayan oyunları, biçimsel olarak sonsuz bir hayal gücü ile bezelidir.

John Addington Symonds'ın da belirttiği gibi Gozzi çok köklü bir eğitim alamamıştır, kendi kendisini yetiştirmiştir. Felsefe, dil ve sistemli bir tarih kültüründen neredeyse yoksundur ama hayranlık verici derecede yeteneklidir. Fantezi dünyasındaki yaratıcılığı ve mizahı doğal bir yetenek olduğunu göstermektedir (Symonds, 1890b: 330-331). "*Yaklaşan krizi sezerek, sonunda, sosyal pozisyonu ve karakteri aracılığıyla, etkili aydınlanma mücadelesinden yılarak, sadece 'şimdi'nin hicvini ve alayını kaleme almış,*

geçmişini savunup idealize etmiş ve bir parodi ve fantezi dünyası kurmuştur” (Yawney, 1970: 21).

Kendisine verdiği lakap hayatını da görme biçimini anlatmaktadır: ‘il solitartio’ yani ‘yalnız’ (Yawney, 1970: 24). Carlo Gozzi anılarında çocukluğundan beri “*insanların ve şeylerin sessiz gözlemcisi*” (Gozzi, 1890a: 191) olduğunu söylemektedir. Bu gözlemciliği onun değişen zaman ve düşünme biçimleri üzerinde de fikir sahibi olmasını sağlamış olmalıdır. Çünkü kendisiyle çeliştiği (Yawney, 1970: 24) iddiasının nedeni aslında katı bir yobaz ya da geçmişe özlemle sarılan bir gerici olması değildir. Yeni değerlerde gördüğü ikilikler onu geçmişe mecburen döndürmüştür. Kurtuluşu kendi sınıfının gelecek hayallerinde arayamaz. Çünkü yok oluşun farkındadır. İnandığı değerleri yaşamaması- dini savunan bir adam olarak din hayatı neredeyse yok gibidir- ya da soylu kökenine -ailesinden erken yaşta kopar- bağlı olmaması onda söylem ile eylem arasında uyumsuzluk yaratır. Eserlerindeki düş ve fantazyaya zenginliği bir kurtuluş kapısı, geçmişe dönük yüzü ise kendisi için sağlam bir sığınaktır. Bu tavrı içinde eserlerinin ya da fikirlerinin bugünün dünyasında karşılığını bulması hiç de zor değildir. Gerçeğin acı verici olduğu bir yerde inanılacak şey de hayaldir.

Temel olarak iki Carlo (Gozzi ve Goldoni) arasındaki rekabet ya da kavga ortamı bu tartışmalar ekseninde gelişir. *Commedia*'nin özgün doğasına Goldoni'nin yaptığı müdahalelere karşı çıkan Gozzi'nin düşüncesi o dönemin içerisinde bir tutuculuktan ibarettir. Geleniğin özüne saldırıldığını düşünen Gozzi bir soyludur. O geleneksel değerlerin değişimine göz yummak istemez. Bir burjuva olan Goldoni ise kendi sınıfının sanatını yaratmanın peşindedir. Farklı sınıflara mensup bu iki yazar halkın içinde doğmuş olan *Commedia* türü üzerinde bir atışmaya girişirler. Bugünden bakıldığında bu tartışma çok farklı anlamlara gelebilir. Hem yeni tiyatral bakışlara ve değişime olanak tanıyan Goldoni'nin çabaları hem de Gozzi'nin *Commedia*'nin klasik öğelerine olan tutkulu bağlılığı önemlidir.

Carlo Gozzi bu hızlı değişim döneminde son bir defa daha *Commedia dell'Arte* özelliklerini savunmuş, 25 yıl kadar onu yeniden popüler kılmış, fakat zamanın baskısına yenilerek onu yeniden dirileceği 20.yüzyılın başına kadar tarihsel değişim sürecine teslim etmiştir.

4. Carlo Gozzi'nin Eserleri

4.1. *Üç Portakalın Aşkı (L'amore delle Tre Melarance / The Love for Three Oranges)*

Carlo Gozzi'nin 1761 yılında yazdığı ilk oyunudur. Turandot ile birlikte en bilinen, en çok sahnelenen eseridir. Bu popülerlikte Prokofyev'in 1921 yılında eseri operaya uyarlamasının da büyük etkisi vardır.

Oyun nedeni bulunamayan bir hastalığa yakalanan Prens Tartaglia'nın öyküsünü anlatır. Kral tüm ülkeye prensi güldürebilenin ödüllendirileceği ile ilgili bir haber duyurur. *Commedia dell'Arte* oyunlarının en bilinen kalıp tiplerinden olan Pantalone bu oyunda Kral'ın sağ koludur. Ülkenin en komik insanları prensi güldürmek için bir şölende toplanırlar. Oysaki Prens Tartaglia'yı hasta eden kötü kalpli kuzeni Prens

Clarice'dir. Sevgilisi Leandro ile onu öldürüp tahta geçme planı yapmaktadır. Cadı Fata Morgana ile anlaşmış ve Tartaglia'yı büyületmişlerdir. Kral ise iyi kalpli büyücü Celio'dan yardım ister. Ayrıca ülkenin en komik adamı Truffaldino da şölene davet edilir. Cadı Fata Morgana şölene Prens Tartaglia'nın güldürülmesine engel olmak için gelir. Hiçbir komedyen başarılı olamaz. Fata Morgana saklanmaya çalışırken yanlışlıkla yere düşer ve Prens Tartaglia gülmeye başlar. Bu duruma çok sinirlenen Fata Morgana ona başka bir büyü yapar. Ömrü boyunca üç sihirli portakalı arayacaktır. Ve onları bulmadan da asla rahata eremeyecektir. Prens giyinir kuşanır ve saraydan portakalları bulmak için ayrılır. Truffaldino da Kral tarafından onu korumakla görevlendirilir. Onun bu arayışta başarılı olamayacağına düşünen Prenses Clarice sevinmeye başlar. Fakat Prens Tartaglia ve Truffaldino, Celio'nun da yardımıyla üç portakalın saklı olduğu kötü büyücü Creonta'nın şatosuna ulaşmayı başarırlar. Celio'nun verdiği taktiklerle üç portakalı alır ve kaçarlar. Celio onlara portakalları bir su kenarına gelmeden kesmemelerini öğütler. Fakat Truffaldino, Fata Morgana'nın yaptığı bir büyü ile iki tanesini susuzluğunu dindirmek için keser. Portakalların içinden çıkan prensesler susuzluktan ölürler. Üçüncüyü kesmesine Prens Tartaglia engel olur. Tartaglia'ya da aynı büyü yapılırca o da üçüncü portakalı keser. İçinden Prenses Ninetta adında bir prenses daha çıkar. Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta birbirlerine âşık olurlar. Evlenmeye karar verirler. Prens şatoya prensese kıyafet getirmek için döndüğünde kötü büyücü Fata Morgana yeniden ortaya çıkar. Ve hizmetçisi Smeraldina'ya verdiği büyülü toka ile Prenses Ninetta'yı bir kuşa çevirir. Prens Tartaglia bütün saray eşrafı ile geri geldiğinde karşısında Smeraldine'yi bulur. İtiraz etmesine rağmen babası tarafından onunla evlenmeye zorlanır. Fata Morgana ile Celio bir yerde karşı karşıya gelirler. Celio, Fata Morgana'yı alt eder. Kral ve eşrafı şatoya döndüklerinde düğün hazırlıkları başlar. Truffaldino düğün için tavuk kızartmaktadır. O esnada içeri kralın sağ kolu Pantalone girer. Yemek hazırlıklarını kontrol eder. Prenses Ninetta ise kuş olarak saraya gelmiştir. Kendini fark ettirir. Kafasındaki toka çıkarıldığında yeniden prensese dönüşür. Prens Tartaglia onu görür ve babasına gerçek sevgilisinin o olduğunu haber verir. Büyücü Celio olanları Krala anlatır. Prenses Clarice, sevgilisi Leandro, Smeraldina ve Prenses Clarice'in uşağı Brighella cezalandırılırlar. Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta'nın evlilikleriyle oyun sona erer (Gozzi ve DiGaetani, 1988: 13-41).

Oyun bu anlatılan kanavanın dışında daha pek çok fantastik öğeye sahiptir. Konuşan halatlar, köpekler, cehennemden gelen şeytanlar ve Commedia dell'Arte'nin en bilinen karakterleri Pantalone, Truffaldino, Brighella, Smeraldina, Tartaglia aynı oyunda birleşirler. *Üç Portakalın Aşkı*, Gozzi'nin fiabe türünün sınırsız hayal gücüne dayanan örneklerinden biridir.

4.2. Kuzgun (Il Corvo/The Raven)

1761 yılında yazılmıştır. Oyun bir deniz yolculuğu ile başlar. Prens Jennaro, Prenses Armilla'yı yakalamış, kardeşi Kral Millo'ya götürmektedir. Çünkü bir süre önce, Kral av sırasında bir kuzgunu vurup öldürmüştü ve sahibi tarafından lanetlenmiştir. Kuzgun insan yiyen dev bir canavara aittir. Lanet şöyledir:

“Bir kadını arayacaksın

*Teni beyaz bu mezar gibi
Dudakları kırmızı
Kuzgunların kanı gibi
Tanrı siyah saç vermiş ona
Kuzgunumun her bir tüyü gibi” (Gozzi, 1989: 31).*

Armilla bu açıklamaya uyan tek kişidir. Armilla'nın intikamını alacak olan kişi babası büyücü Norando'dur. Jennaro dönerken Kral Millo'ya hediye etmek üzere bir doğan ve bir at satın alır. Bu esnada tesadüf bu ki iki güvercin çıkagelir, Jennaro'ya Norando'nun mesajını iletir ve bir kehanette bulunurlar. Eğer hediyeleri krala verirse doğan kralın gözünü oyacaktır. At da onu öldürecektir. Eğer kral Armilla ile evlenecek olursa, bir canavar onu evlilik gecesinde yiyecektir. Eğer Jennaro bu şeyleri Kral Millo'ya vermezse ya da bu laneti ona haber vermeye kalkarsa de kendisi bir heykele dönüşecektir. Jennaro abisini korumak için çare aramaya başlar, atı ve kuzgunu öldürür. Evlilik gecesine gelecek canavarla savaşmak için gizli geçitte bekler. Ve canavarla savaşır. Abisi onu kılıç kuşanmış bir halde gördüğünde kendisini öldürmeye geldiğini düşünür. Jennaro açıklama yapamadığı için de kendince bir neden yaratır. Ona göre Jennaro, Prenses Armilla'ya âşık olmuştur, bu nedenle kendisini öldürmek istemektedir. Jennaro bir hücreye atılır. Ve krallıktan onun öldürülmesi kararı çıkar. Jennaro fedakârlığını anlatmaktan ve bir heykele dönüşmeye razı olmaktan başka çare bulamaz. Abisi ile son bir görüşme ister ve kendini feda eder. Gerçekleri anlatır ve bir heykele dönüşür. Gerçeği öğrenen Millo kendisine lanetler okumaktayken Norando çıkagelir. Jennaro'nun kurtulmasının tek yolunun Armilla'nın kanının heykele değmesi olduğunu söyler ve kaybolur. Bu esnada içeri Armilla girer. Millo olanları Armilla'ya anlatır ve çeker gider. Armilla bu lanetin düzelmesi için yapılabilecek tek şeyin kendini feda etmesi olduğunu düşünür ve kendini öldürür. Jennaro canlanır. İçeri yeniden Kral Millo girer. Karısının yerde yatan cesedini görür. Kardeşine sevinecekken yeni bir trajedi ile karşı karşıyadır. Norando yeniden belirir. Bu peri masalının gerçekçi bir sonla bitemeyeceğini söyleyerek kızını diriltir. Oyun pek çok Gozzi oyununda olduğu gibi bozulan düzenin yeniden sağlanması ile sona erer (Gozzi, 1989: 21-71).

4.3. Turandot

Turandot da 1762 yılında yazılmıştır. Bir Çin efsanesinin Gozzi tarafından sahneye uyarlanmış halidir. Hırçın ve inatçı ama dünyalar güzeli olan Çin Prensesi Turandot'u gören ona âşık olmakta fakat o kimseyle evlenmek istememektedir. Babası Kral Altoum'un ısrarı sonrası bir bilmece düzenler, onu bilen ile evleneceğine söz verir. Fakat bilemeyenlerin kelleleri uçurulmaktadır. Savaşta yenik çıkan Astrakhan ülkesinin prensi Calaf kaçarak Çin'e sığınmıştır. Burada saray çevresinde bir arkadaşına rastlar ve Prenses Turandot'un namını duyar. Ona gösterilen Turandot'un resmi sonrası ona vurulur. Saraya, bilmeceyi cevaplamaya, bilemezse onun uğrunda ölmeye gider. Bu esnada Turandot'un kölesi olan uzak bir ülkenin prensesi Zelima, Calaf'a âşık olur. Calaf bütün soruları doğru cevaplar fakat Turandot evlenmemekte ısrar eder. Calaf ona son bir şans verir: eğer kendisinin kim olduğunu bilirse onunla evlenmekten vazgeçecektir. Turandot'a bunun için sabaha kadar süre verir. Bu esnada bir yandan Turandot, Calaf'ın kimliğini öğrenmeye çalışırken diğer yandan esir prenses Zelima, Calaf'ı elde etmeye çalışır. Sabaha çok kısa bir süre kala Calaf'ın babası da saraya gelir

ve işler iyice karışır. Babası Calaf'ı göremeden tutuklanır ve Calaf'ın kimliğini söyletirmek için işkence edilir. Zelima Calaf'ı ikna edemez fakat kim olduğunu öğrenir ve intikam isteğiyle kimliğini Prenses Turandot'a söyler. Sabah Turandot, Calaf'a kim olduğunu söyler. Calaf bu yenilgiye dayanamayıp kendini öldürmeye çalışır. Fakat Prenses Turandot da Calaf'a ona engel olur çünkü o da ona âşık olmuştur. Oyun Zelima'nın serbest bırakılması ve Calaf ve Turandot'un kavuşması ile sona erer (Gozzi, 1948: 3-61).

Oyunda Carlo Gozzi'nin en çok tercih ettiği kalıp tipler Tartaglia, Truffaldino, Pantalone yine yer alırlar. Fakat bu kez komik ögeyi taşıyanlar Kral Altoum'un yardımcılarıdır.

4.4. Kralın Geyiği (*Il Re Cervo / The King's Stag*)

Oyun 1762 yılında yazılmıştır. Sahne, büyücü Cigolotti ve onun konuşan papağanı ile açılır. Prens Deramo için sarayda bir eş arayışı vardır. Brighella kuzeni Smeraldina'yı prensle görüştürmek ister. Fakat Smeraldina sevimli bir kuş avcısı olan Truffaldino'ya bağlıdır. Benzer bir biçimde prensin sağ kolu Tartaglia da kardeşi Clarissa'yı prensle evlenmeye zorlamaktadır. Pantalone ise kızı Angela'nın prensle evlenmesini ister. Angela gerçekten krala âşık olan tek kişidir. Pantalone'nin oğlu Leandro ise Clarissa'ya âşiktir. Üç kız da Prens Deramo'nun karşısına getirilirler. Prens onların hangisinin kendisini gerçekten sevdiğini anlamak için büyülü bir büst kullanır. Kral adaylara kendisini gerçekten sevip sevmediklerini sorar. Eğer yalan söylenirse büst gülmektedir. Kral da böylece adayı eler. Smeraldina ve Clarissa başarısız olurlar. Prens, Angela'nın kendisini gerçekten sevdiğini anlar. Ve onunla evlenir. Bu duruma çok sinirlenen Tartaglia intikam yemini eder. Birinci perde böylece sona erer. İkinci perde Tartaglia ve Pantalone'nin çocuklarıyla evlenme istekleri üzerine ettikleri kavgalarla başlar. Bu esnada Smeraldina, akli karışmış olan Truffaldino'yu takip etmektedir. Sonra sahne bir ormana dönüşür. Saray eşrafi ava çıkmıştır. Tartaglia kralın büyülü büst gibi kendisine Cigolotti tarafından armağan edilmiş bir başka büyüü öğrenmesi sonrası krala büyü yapar. Kralın ruhu ölü bir geyiğe geçer. Tartaglia da kralın vücuduna girer. Sonra da Deramo'nun ruhunun içine girdiği geyiği bulup, öldürmeye çalışacaktır. Devamında kralın kılığında gezen ve gerçek kralı geyiğin içinde öldürme hırsıyla dolanan Tartaglia yaşlı bir adamı öldürür. Bu adamın vücudu daha sonra kralın ruhunun geyikten çıkıp girdiği vücut olacaktır. Aynı zamanda başka bir yerde, Truffaldino büyülü bir papağan yakalar. Bu papağan Cigolotti'nin papağanıdır. Tartaglia, Kral Deramo kılığında Angela'ya döndüğünde, Angela ondaki değişikliği fark eder ve onu sevmemeye başlar. Tartaglia'nın ruhsuz-cansız vücudu bulunduğu anda, Tartaglia, Pantalone ve Leander'in tutuklanmasını emreder. Son perdede ise Deramo-yaşlı adam kılığında- Angela'yı bulur. Ona olanları anlatır. Aynı anda Truffaldino papağanı ile çıkagelir ve Tartaglia'nın oyunu açığa çıkar. Yüz yüze geldiklerinde Tartaglia onları ölümle tehdit eder. Ama papağan büyücü Durandarte'ye dönüşür. Deramo'yu eski vücuduna geri döndürür. Tartaglia'yı da yaşlı adamın vücuduna hapseder. Diğer karakterler gelir. Clarissa, Tartaglia'yı affeder. Ama Tartaglia yaşlı bedeninin içinde ölür. Çiftler birleşir, oyun sona erer (Gozzi, 1989: 73-124).

4.5. Yılan Kadın (*La Donna Serpente / The Serpent Woman*)

1762 yılında yazılmıştır. Oyun ölümsüz bir prensesin (Cherestani) âşık olduğu adamı kendisine kavuşabilmesi için çıkmak zorunda bıraktığı zorlu ve büyümlü bir yolculuğu/sınavı konu alır. Bir av esnasında Prens Farruscad bir ölümsüze, Prenses Cherestani'ye âşık olur. Cherestani'nin Prens Farruscad'dan tek dileği kendisinin kim olduğunu öğrenmeye çalışmamasıdır. Uzun yıllar mutlu bir birliktelik sürerler. İki de çocukları olur. Fakat uzun yıllar sonra Farruscad merakına yenik düşer ve Cherestani'nin masasını karıştırırken yakalanır. Bu girişimi bir lanete sebep olmuştur. Cherestani ve çocukları yok olurlar. Yaşadıkları saray bir çöle dönüşür. Prens aç susuz bir şekilde prensesi ve çocuklarını aramaya mahkûm edilir. Bu olaylar esnasında prensin ülkesinde savaş vardır. Kral ölmüş, ülke ele geçirilmiştir. Prensın ülkeye dönmesi ve halkının yanında yer alması için bir saray heyeti çöle onu ikna etmeye gelir. Brighella, Tartaglia, Pantalone gibi temel *Commedia dell'Arte* kişileri bu oyunda da saray eşrafının önde gelen kişileridir. Ve oyunun komik unsurunu oluşturan kişilerdir. Cherestani pek çok felaket göndererek Farruscad'ı zor duruma düşürür. Ondan sadece sabretmesini ve kendisine lanet etmemesini ister. En son çocuklarını da ona gösterir ve sonra çığlıklar içinde onları da çeker götürür. Saray eşrafı prensi bulur ve fakat o dönmek istememektedir. Ülkede olan felaketleri duyduğunda yıkılır, dönmeye karar verir. Ülkesine döndüğünde tam bir sefaletle karşılaşır. Ama kendisine lanet okuduğu karısı onun peşini bırakmamıştır. Felaketlerin nedenini saraya gelip anlatır. Ölümsüz olan prenses Farruscad ile yaşayabilmek için ölümlü olmak istemektedir. Bu nedenle de onunla sekiz yıl boyunca yaşaması ve bu süre içinde Farruscad'ın onu hiç lanetlememesi gerekmektedir. Fakat kötü güçler Farruscad'ı kıskırtmaktadır. Zorlu bir teste tabi tutulmaktadır. Karısına lanet okuyan Farruscad onun bir yılan dönüşmesine neden olmuştur. Cherestani ise son gücünde bile ona yardım etmeye çalışır. Savaşı kaybetmekte olan ülkesine yardım eder. Şimdi Farruscad'ın tek bir çaresi vardır karısını kurtarmak için. Canavarlarla savaşır, yılan dönüşen karısını öper. Cherestani yılan bedeninden kurtulur. Artık Farruscad testi geçmiştir. Cherestani ölümlü bir insana dönüşür (Gozzi, 1989: 185-238). Oyun yine düzenin sağlanması ve sevgililerin kavuşması ile sona erer. Bu oyun da pek çok Gozzi oyununda olduğu gibi masalsi bir yolculuk temeline dayanır.

4.6. Yeşil Kuş (*L'Augellino Belverde / The Green Bird*)

1765 yılında yazılmıştır. Hayali bir kent olan Monterotondo'da geçmektedir. Carlo Gozzi bu oyunu ilk oyunu olan *Üç Portakalın Aşkı*'nın devamı olarak düşünerek yazmıştır. *Üç Portakalın Aşkı* oyununun sonunda evlenen Prens Tartaglia ve Prenses Ninetta bu oyunun başkişileridir. Ayrıca o oyunda yer alan Truffaldino, Smeraldina ve Pantalone gibi karakterler de aynı hikâyenin devamı içerisinde burada da yer almışlardır. Kral Tartaglia bir isyanı bastırmak için saraydan uzaktayken, kraliçe Ninetta ikiz çocuklar dünyaya getirir: Barbarino ve Renzo. Tartaglia'nın kötü niyetli annesi Tartaliona, bu çocukların gayrimeşru olduğunu iddia ederek uşağı Pantalone'ye kraliçeyi bir kilere kilitlemesini ve çocukları da nehre bırakmasını emreder. Pantalone bebekleri güvenli bir şekilde beze sarar ve nehre bırakır. Komedyenliği bırakıp Smeraldina ile

evlenen ve kasaplık yapmaya başlayan Truffaldino ve karısı bebekleri bulurlar. Ve onları büyütürler. Çocuklar 18 yaşına geldiklerinde gerçek ailelerini aramak için yola çıkarlar. Bu 18 sene boyunca isyanı bastırmak için saraydan uzakta olan Tartaglia da zaferle saraya döner. Fakat karısı artık yoktur. Tartagliona'nın hücrelerinde tutulan Ninetta bir yeşil kuşun ziyaretleriyle hayatta kalmayı başarmaktadır. Bu yeşil kuş Tartaglia'nın kızı Barbarino'ya âşık olan birisidir. Büyülenmiş ve bir kuşa dönüştürülmüştür. İkizler büyüdüklerinde bir şeylerin ters gittiğini anlarlar, gerçeği araştırmaya başlarlar. Büyülü bir heykel onlara ne yapmaları gerektiğini anlatır. Onun yardımıyla babalarının çok yakınına gelirler. Zengin olurlar fakat gerçek bir türlü ortaya çıkmaz. Hatta işler daha da karmaşık bir hal alır. Kral Tartaglia kendi kızına âşık olur. Fakat kız Tartagliano'nun büyücü Brighella'dan öğrendiği bir büyü ile büyülenir. Bu esnada benzer bir büyü de kardeşi Renzo'ya yapılmıştır. O da cansız bir heykele âşık olmuştur. İsteklerinin gerçekleşmesi için bir maceraya atılırlar. Macera sonunda bir dağ eteğinde yeşil kuşa rastlarlar. Yeşil kuş âşık olduğu Barbarino'yu gördüğünde onlara yardım eder. İkisi de isteklerine kavuşurlar. Saraya döndüklerinde şölen onları bekler. Yeşil kuş gerçeği açıklar; Tartaglia'nın evlenmek istediği kişinin kızı olduğunu söyler. Prenses Ninetta hücreden kurtarılır ve oyun kavuşmaların ardından mutlu sonla noktalanır (Gozzi, 1989: 239-307).

4.7. Diğer Eserleri

Bu altı önemli fiabesi dışında Carlo Gozzi'nin dört fiabesi daha bulunmaktadır: 1763'de yazılan *La Zobeide* (*Zobeide*), 1764'de yazılan *I Pitocchi Fortunati* (*The Fortunate Beggars*) ve *Il Mostro Turchino* (*The Blue Monster*), 1765'de yazılan *Zeim Re de'Genj* (*Zeim, King of the Genies*).

Ayrıca bunların dışında çeşitli dillerden çevirip uyarladığı pek çok sahne eseri vardır: *Marfisa bizzarra* (*Garip Marfissa*) (1766), *The Elixir of Love* (*Aşk İksiri*) (1775/1776), *Il Cavaliere Amico; o sia, Il Trionfo dell'Amicizia* (*The Knight; or, The Triumph of Friendship / Şövalye veya Zafer ya da Dostluk*) (5 perde trajikomediy), *Doride; o sia, La Rassegnata* (*Doride; or The Resigned/Doride; ya da İstifa Eden*) (5 perde trajikomediy), *La Donna Vendicativa* (*The Vengeful Woman/ İntikamcı Kadın*) (5 perde trajikomediy), *La Caduta di Donna Elvira, Regina di Navarra* (*The Fall of Donna Elvira, Queen of Navarre/ Donna Elvira'nın Düşüşü*), *La Punizione nel Precipizio* (*Punishment in the Precipice/ Uçurum Cezası*) (3 perde trajikomediy), *Il Pubblico Secreto* (*The Public Secret/Devlet Sırrı*) (3 perde komedi), *Le Due Notti Affannose; o sia, gl'Inganni della Immaginazione* (*Two Frantic Nights; or, Illusions of Imagination/ İki Çılgın Gece; ya da Hayal gücünün İllüzyonları*) (5 perde trajikomediy), *La Principessa Filosofa; o sia, Il Controveleno* (*The Princess Philosopher; or, The Antidote/ Filozof Prenses; ya da Panzehir*) (3 perde dram), *I Due Fratelli Nemici* (*The Two Enemy Brothers/İki Düşman Kardeş*) (3 perde trajikomediy), *Eco e Narciso* (*Echo and Narcissus/ Yansı ve Narkisos*) (3 perde pastoral komedi), *Il Moro di Corpo Bianco; o sia, Lo Schiavo del Proprio Onore* (*White Body; or, The Slave of Just Honor/ Beyaz Beden; ya da Adil Şeref Kölesi*) (5 perde trajikomediy), *La Donna Contraria al Consiglio* (*The Woman Against the Council/ Yönetim Karşısı Kadın*) (5 perde), *Cimene Pardo* (*Cimene Pardo*) (5 perde trajikomediy), *Innamorata da Vero* (*True Love/Gerçek Aşk*) (3 perde

komedi), Bianca Contessa di Melfi; o sia, Il Maritaggio per Vendetta (Bianca, Countess of Melfi; or, the Maritaggio for Vendetta/ Bianca, Malfi Kontesi) (5 perde trajikomedi), Il Montanaro Don Giovanni Pasquale (The Montanaro Don Giovanni Pasquale) (5 perde), La Figlia dell'Aria; o sia, L'Innalzamento di Semiramide (Daughter of the Air; or, The Rise of Semiramis/ Havanın Kızı; ya da Semiramis'in Yükselişi) (3 perdelik alegorik masal), Il Metafisico; o sia, L'Amore, e L'Amicizia alla Prova (The Metaphysical; or, Love and Friendship Put to the Test/Metafizik; ya da Aşk ve Arkadaşlık Teste Tabi) (3 perde dram), Annibale, Duca di Atene (Hannibal, Duke of Athens/Hannibal, Atina Dükü) (5 perde), La Malia della Voce (The Woman's Voice/ Kadının Sesi) (5 perde dram), Amore Assottiglia il Cervello (Love Thins the Brain/Aşk Beyni Zayıflatır) (5 perde komedi), La Vedova del Malabar (The Widow of Malabar/Malabar'ın Dulu) (5 perde trajedi).

5. Carlo Gozzi ve Romantizm

Romantizm özellikle 1800-1850 yılları arasında etkili olmuş bir akımdır. Carlo Gozzi ise en önemli sahne eserlerini 1760 ile 1780 yılları arasında yazmıştır. Yani aslında romantizm öncesi yazarlarındandır. Fakat Gozzi, bazı Alman ve Fransız düşünürlerince bu akıma dâhil edilir (Symonds, 1890a: 108). Ayrıca İsiyah Berlin, Lessing'in bir oyununu referans alarak romantizmin başlangıç tarihi olarak 1760'ları önermektedir (Akt. Artun, 2006). Hauser de romantizmin 18.yüzyılın bir ürünü olduğunu söyler (2006: 139).

18.yüzyılın hareketli toplumsal ortamı farklı ülkelerde romantik düşüncenin özelliklerini taşıyan yazarlar ortaya çıkarmıştır (Bkz. Hauser, 2006: 137-188). İtalya'da Carlo Gozzi ait olduğu sınıfın kaybettiği gücün farkında olan ve toplumsal değişimlerin etkisinde bir çocukluk geçirmiştir. İlk iki dönemi olarak ifade ettiğimiz askerlik yaptığı ve ailesinin mal varlıklarıyla ilgilendiği dönemler içerisinde onun melankolik ruh halleri ile mücadele ettiğini anlamak zor değildir. Bu durum onu bir karamsarlığa sürüklemiştir. Bu karamsarlık, Gozzi'nin şimdi ve gelecek ile ilgili beklentilerinin boşa çıkmasından kaynaklanır. Belirsizlik gerçek olandan uzaklaşmasına neden olmuştur. Carlo Gozzi bu bakışla erken dönem romantiklerinden görülebilir. Karamsarlığı ve burjuva sanatının gelişimini, sanatın içinin boşaltılması ve yozlaştırılması olarak gören bakışı, sanatta yüce olanın estetiğine yönelmesini ve kutsal saydığı değerlerin Don Kişotluğunu yapmasını sağlamıştır. Ama bu değerler gerçekçi hedefler değil, soyut ve geçmişe dönük hayallerdir. Gerçekten uzaklaşma, geçmişe ve hayal gücüne sığınma romantizmde de görülen özelliklerdir.

Hauser romantik kişiyi değerlendirirken Gozzi'nin durumuna da ışık tutan tespitler yapar: "*Geçmiş çok iyi değerlendirmesine karşın, romantik kişi, kendi yaşadığı çağı, tarihe göre yorumlamaz ve onu diyalektik olmayan bir düşünce ile yargılar. Kendi çağının geçmiş ile gelecek arasında bir geçiş noktası olduğunu, durağan dinamik öğelerin çatışmasını temsil ettiğini anlayamaz*"(2006: 138). Bu nedenle romantik yanlısamalardan biri geçmişe diğeri de bir çeşit ütopyaya sığınmadır. Yani romantik bir şeye sığınmak ister, "(...) önemli olan onun yaşadığı günden ve dünyanın sonundan korkmasıdır" (2006: 138). Gozzi hayatı ve düşüncelerinin incelendiği bölümde de görüldüğü gibi çağının değişen yapısına karşı bir korku içerisinde ve geçmişe bağlılığı

gibi oyunlarındaki fantezi dünyası da bu sığınmanın belirtileridir. Diğer yandan Romantizmde var olan toplumun eğilimlerine karşı gelme isteği (2006: 129) Carlo Gozzi'de de net olarak görülür. Ama bu karşı gelme, zamanını, toplumsal yapıyı ve değişimleri tarihsel sürecin gelişimi içerisinde diyalektik bir şekilde okumaktan mahrum olduğu için bir isyan barındırma bile somut temeller üzerine oturmaz. Romantizmin devrimci ya da gerici olduğu yönünde farklı dönemlerde yapılmış tartışmalar (2006: 137-138) da bu nedenden kaynaklanır. “*Romantik akımın belirleyici özelliği devrimci ya da devrime karşı, ilerici veya gerici bir ideolojiyi temsil etmesi değil, her iki konuma da usa aykırı, diyalektik olmayan ve hayal ürünü yollarla varmasıdır. Bu akımın evrimci coşkusu, tutuculuğu gibi, dünya hakkındaki bilgisizliğinden gelir*” (2006: 137). Tarihsel sürecin gelişiminin nedenlerine ulaşamadıkları için katı bağlılıklarla hareket ederler. Diyalektik bir bakıştan yoksundurlar.

Gozzi'nin spontaniteye ve fütursuzluğu dayanan karşıtlığı tavrını romantik yapmaktadır. Ama bu Gozzi tarafından yapılmış bilinçli bir tercih değildir. Hayata karşı duyduğu umutsuzluk nedeni ile başkaldırı oyunlarının genetiğine işlemiştir (Hauger, 1977: 11). Kendi sınıfının sonunun geldiğini hissettiği için insanın büyük ülkülerine olan inancı yıkılmıştır. Gerçekle olan bağının kopması düşe, fanteziye, gerçek olanın dışında ne varsa ona ilgi duymasına neden olur. Bu durum Fransız devriminde özgürlük hayalleri kuran insanların, ülkülerinin kapitale yenilmesinden sonra yaşadığı hayal kırıklığı, umutsuzluk ve kaçışı andırır: Pierre Barberis der ki: “*Fransız Devrimi evrensel özgürlüğün değil paranın devrimi*” (Akt. Yücel, 1981: 61) olmuştur sadece. Kendisinden sonra gelen dönemin bu hayal kırıklığını Gozzi erken bir dönemde İtalya'da yükselen burjuva değerler karşısında yaşamaktadır. Dolayısıyla gününün gerçeğinden kaçma isteği hislerinin doğal sonucudur. Fable'lara yani peri masallarına yönelmesi ve onları dramatik fabla başlığı ile oyunlarının en önemli yapı taşı olarak kullanması sadece estetik bir tercih değildir. Novalis peri masallarının “*yurdun, her yerde olduğunun ya da hiçbir yerde bulunmadığının*” (Akt. Hauser, 2006: 146) düşü olduğunu söylerken romantiklerin yalnızlığına ve kendini bir yere ait hissedememesine dikkat çekmektedir. Hauser'in, kaçma girişimleri ile ilgili şu pasajı neredeyse Gozzi'den bahseder:

“*Kaçma girişimlerinin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktır. Ütopya'ya ve peri masallarına, bilinçdışına ve fantastik olana, tekinsiz ve gizemli olana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde ifade bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun bir yaşama duyulan özlemdir*” (Hauser, 2006: 145).

Gozzi'nin oyunlarında da yüce ülkülerdense akıl dışı düşsel hedeflere çılgınca koşan ve bunu yaparken de gözü pek, ölümden korkmayan kahramanlar görürüz. Akıl değil duygular ön plandadır. Örneğin *Turandot* oyununda Prens Calaf, Prenses Turandot'a âşık olduğunda ölümü göze alarak sorularına cevap vermeye gider ve kazanmasına rağmen yine de kendini feda etmeye razı olur. Ya da *King's Stag (Kralın Geyiği)* oyununda Angela gözünün gördüğüne değil gönlünün gördüğüne inanır. Evlendiği adamın vücuduna giren bir yabancıyı tanır. Ve onu reddeder. Sevdiği adamı ise yaşlı bir vücudun içerisinde bile hisseder.

Gozzi için değişen düzen onu akılcı olmaktan çok duygusal ve duygusal olmaya itmiştir. Çünkü mantığı ona içinde yer alamayacağı bir geleceği göstermektedir. Aklın devre dışı kalması onun yarattığı kurallar silsilesini de yıkmıştır. Gozzi kurallardan kaçarak yaratımın sınırsız yolculuğuna çıkar. Oyunları fantastik olayların peş peşe geliştiği bir karnaval gibidir. Karşıtlıklar en dikkat çeken unsurlardandır: gerçek ve hayal-fantezi, aşk ve nefret, aydınlık ve karanlık, asil ve grotesk oyunlarının temel dokusunu oluşturur. Bu karşıtlıkları Romantizmde de kolaylıkla görebiliriz.

Karşıtlıkların bir aradalığı durumuna Hauger de dikkat çeker: “*Romantizm ansal olanın sanatıdır, tutkuların serbestçe salınmasını ister, sevgi ve nefret, acı ve eğlence, umutsuzluk ve sevinç. Ruhani ve belirsiz imajlar, pürüzlü bir şekil, anlaşılmasız imalı önerilerle, seçili olmayan sözcüklerle, çarpıcı ve puslu anahatlar içerir*” (Hauger, 1977: 14). Brockett bu durumu romantizmde insanın ikircikli durumu ifadesi ile açıklar. İnsanın ikircikli bir varlığı vardır; beden ve ruh, maddi ve manevi, geçici ve kalıcı, sınırlı ve sınırsız gibi. İnsan bu ikircikli doğası nedeniyle kendi içinde ve kendine karşı bölünmüş durumdadır. Ruhu fiziksel sınırları aşmak istemektedir (Brockett, 2001: 385). Gozzi'nin oyunlarında yoğun olarak yer alan groteskin bu ikircikli doğanın yaratımına katkısı çok fazladır. Grotesk ile tüm absürtlükleri, kusurları, tutkuları, lekeleri ve insanlığın suçlarını gözler önüne serer.

Sonuç

Muhafaza etmenin muhafazakârlıkla kurduğu yakınlığın Carlo Gozzi'de keskin bir sınırdan yer aldığı görülmektedir. Hayatla ilgili düşünceleri katı bir gelenekçi ve kuralcı ile karşı karşıya olduğumuz izlenimini verir. Diğer yandan Goldoni ve Chiari ile giriştiği edebi tartışmalar sonrasında yazdığı oyunlara bakıldığında yepyeni bir bakış açısı görülür. Meyerhold'un da dikkatini çektiği gibi (1997: 298) Gozzi, Commedia dell'Arte'nin geleneksel yöntemlerini sadece korumaya çalışmamış aynı zamanda ona taze bir soluk da kazandırmış ve 'ileriye doğru' bir adım atmıştır. Maskeleri koruması altına alarak Goldoni tarafından eskidiği söylenen yapılara hak ettikleri değeri vermiştir. Gündelik gerçeğin oyunları dönüştürdüğü bir dönemde hayal gücünün sınırları imha eden bakışını Commedia dell'Arte dokularına işlemiş, sadece oyuncuların hünerine dayandığında başarıya ulaşabilecek kanavaları, unutulmaya yüz tutan fableleri kendi üslubu ile yazılı hale getirerek ölümsüzleştirmiştir. Kuşkusuz Carlo Gozzi hakkında toz pembe bir yenilikçi tablosu çizmek mümkün değildir. Ama yüzeysel bir bakışla onu bir 'gerici' olarak görmek de doğru değildir. Romantizmin tutuculuk ve devrimcilik çizgisinde görülen isyankâr yapısı Gozzi'de vücut bulmuştur. 20.yüzyılın başında yoğunlaşan oyunculuk araştırmalarında Commedia dell'Arte'yi inceleyen isimler için de Gozzi önemli etkiler yaratmıştır. Meyerhold, *Üç Portakalın Aşkısı* isimli bir dergi çıkarır. Vakhtangov, Turandot'u sahneler. Gündelik gerçeğin dışına sıçramak isteyen avangard etkisindeki isimler Gozzi'nin fantastik yaratıcılığı ile Commedia dell'Arte türünün temel özelliklerini araştırmalarına referans alarak, yeni bir bakış yakalamaya çalışırlar. Bu etkiler başlı başına bir çalışmanın konusu olabilecek kadar kapsamlıdır. Tüm bu durumların gösterdiği üzere Carlo Gozzi döneminde verdiği mücadele, yazdığı oyunlar ve Commedia dell'Arte'nin geleneksel bir halk tiyatrosu türü olarak temel özelliklerini koruyup geliştirmesi ile ihmal edilmemesi gereken bir isimdir. Dilimizde bundan sonra

yapılacak akademik araştırmalarda Gozzi'ye gereken önemin verilmesi ve oyunlarındaki fantastik dünyaların daha fazla seyirci ve okuyucu ile buluşması noktasında bu çalışmanın bir başlangıç noktası oluşturabilmesi umulmaktadır.

Kaynakça

- Brockett, O. G. (2001). *Tiyatro Tarihi*. (Çev. S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ducharte, P. L. (1966). *The Italian Comedy: The Improvisation, Scenarios, Lives, Attributes, Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia Dell'Arte*. New York: Dover Publications.
- Fuat, M. (1984). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Gozzi, C. (1890a). *The Memoirs of Carlo Gozzi- Volume the First*. London: John C. Nimmo.
- Gozzi, C. (1890b). *The Memoirs of Carlo Gozzi- Volume the Second*. London: John C. Nimmo.
- Gozzi, C. (1948). *Çin Masalı - Prenses Turandot*. (Çev. Said Kural). İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Gozzi, C. ve DiGaetani L. J. (1988). *Carlo Gozzi: Translations of The Love of Three Oranges, Turandot and The Snake Lady with a Bio-Critical Introduction*. New York: Greenwood Press.
- Gozzi, C. (1989). *Five Tales for the Theatre*. London: The University of Chicago Press.
- Hauger, L. K. (1977). *The Spirit of Carlo Gozzi in the Russian Revolutionary Theatre*. Yüksek Lisans Tezi. Texas: Teck University.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2*. (Çev. Yıldız Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi.
- Hirst, D. L. (1989). *Dario Fo and Franca Rame*. London: Macmillan.
- Meyerhold, V. (1997). "Meyerhold Tiyatrosu'nda Yaratım Metodu" Konulu Bir Tartışmadan. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (Ed. ve Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Nicoll, S. K. (2006). *Moliere and Commedia Dell Arte: Past, Present and Future*. Yüksek Lisans Tezi. Florida: Atlantic University.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Patterson, D. J. (2011). *A Tale of Two Carlos: An Examination of the On going Battle Between the Marginalized and the Privileged as Exemplified by Carlo Goldoni and Carlo Gozzi During the 18th Century*. Yüksek Lisans Tezi. Utah: Utah State University.
- Rudlin, J. (2000). *Commedia dell'Arte; Oyuncular için El Kitabı*. (Çev. Ezgi Ege İpekli). İstanbul: Tem Yapım Yayıncılık.

- Smith, W. (1912). *Commedia dell Arte*. Columba: Columbia University Press.
- Symonds, J. E. (1890a). Introduction: Part I-II-III. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi Volume the First*. London: John C. Nimmo. pp. 1-183.
- Symonds, J. E. (1890b). Sequel to Gozzi's Autobiography. *The Memoirs of Count Carlo Gozzi Volume the Second*. London: John C. Nimmo. pp. 330-337.
- Yawney, V. J. J. (1970). *Carlo Gozzi: A Study of the Playwright, His Major Works and the Times in Which He Lived*. Yüksek Lisans Tezi. Columbia: University of British Columbia.
- Yücel, T. (1981). "Fransız Coşumculuğu". *Türk Dili Dergisi*, S349, 59-68.

İnternet Kaynakça

- Artun, A. Sanat Hayali, Yönetim Disiplini ve Sanat Yönetimi: Avangard ve Taylorizm, www.aliartun.com/yazilar/sanat-hayali-yonetim-disiplini-ve-sanat-yonetimi-avangard-ve-taylorizm/ . (Erişim Tarihi: 17.01.2021).