

ANTİK YUNAN TİYATROSUNDA KOMEDYANIN EVRELERİ

Doç. Dr. Ayşegül YÜKSEL

Antik Yunan tiyatrosunun bilinen tarihi aşağı yukarı iki buçuk yüzyılk bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönem, Atina'da Büyük Dionisos Şenliği'nde tragedya türünde oyunlarla birlikte komedyalarla da sergilenmesine yasal olanak tanındığı M.Ö. 486 yılında başlar (Duckwarth, s. 51) ve Yunan komedyasının bilinen son büyük ozanı Menandros'un ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra M.Ö. 250'de noktalanır. Bu süre içinde komedyaya önemli iki evreden geçer: Eski Komedyalar ve Yeni Komedyalar adı verilen bu iki evre birbirine Orta Komedyalar olarak belirlenen bir geçiş dönemiyle bağlanır. Eski Komedyalar, Atina'nın Pelepones Savaşları'nda kesin yenilgiye uğradığı M.Ö. 405 yılında sona erer ve seksen iki yıllık bir süreyi kapsar. Yetmiş yıllık bir Orta Komedyalar döneminden sonra, Büyük İskender'in Yunan dünyasına egemen olduğu M.Ö. 336 yılında, seksenaltı yıl sürecek olan Yeni Komedyalar evresi başlar. Komedyanın bu iki evresinde iki ayrı yüzyılın ve birbirinden başka iki dünyanın özellikleri yaşanmış, komedyalar içeriği ve biçimiyle her iki evrede de içinde bulunduğu dünyayı yansıtmıştır.

Eski Komedyalar Evresi

Eski Komedyalar M.Ö. 5 inci yüzyılda Atina'da gelişmiş ilk komedyalar türüdür ve Atina'nın Altın Çağı (M.Ö. 480—430)'nın ürünüdür. M.Ö. 6 inci yüzyılda tarıma bağlı küçük bir toplumu barındıran Peisistratos'un ve Solon'un Atinası, M.Ö. 5 inci yüzyılda Perslere karşı kazanılan yengiden sonra büyük bir tecimsel güce ulaşmış, aristokrasi yerini demokrasiye bırakmıştı (Lever, s. 63). M.Ö. 5 inci yüzyılın Atinası büyük bir sanat ve ekin merkezi olmuştu. Cinsellikten politikaya felsefeden spora, dinsel coşkudan toplumsal kaygılara dek, insan yaşamının içerdiği tüm boyutları varlıklarında uzlaştırabilen kişilerdi Atinalı yurttaşlar. Güzel düşüncelere, güzel konuşmaya olduğu denli, bilek gücüne, yiğitliğe de tutkundular; bütün gece içtikten sonra, ancak duru beyinlerin baş-

edebileceği sorunları tartışabilecek denli dayanıklı ve tutkulu olabiliyorlardı. Bu yüzyılın Atinalıları için "kafa" ve ruh" denli "beden" de önemliydi (Hamilton, s. 157). Birey olmaktan önce "yurttaş" tılar; Atina'nın esenliği onlar için herşeyden önce gelirdi. Eski Komedyâ M.O. 5 inci yüzyıl Atinasının bu şaşırtıcı devinimi içinde kendine özgü biçimini aldı ve gelişti.

Eski Komedyâ yalnızca, Atina demokrasisinin gerileme döneminde yaşamış olan büyük ozan Aristofanes'in günümüze ulaşmış dokuz yapıtıyla tanınmaktadır. Ancak, bu komedyâ türünün kökenlerinin çok daha eski tarihlere uzandığı sanılmaktadır.

Aristoteles komedyanın "fallus" türkülerinden doğduğunu belirtir (Aristoteles, s. 346). Fallus türkeleri bolluk tanrısı Dionisos kültünün simgesidir; amacı insanın üretkenliğini arttırmak ve toplumu arındırmaktır. "Üretkenlik" bağlamında cinsellik ve "armma'i bağlamında esriklik ve coşku Dionisos^kültü açısından çok önemli iki etmendir. Karanlık dağ eteklerinde şarapla, şarkıyla, dansla esrikleşen insanın kendinden geçip tanrıyla birleşeceği inancı, Eski Komedyâ'da ağırlıklı olarak yer alan cinselliğe ve açık saçıklığa, dans-şarkı-şiir bileşiminin oluşturduğu, tüm seyircileri sarıp sarmalayan coşkuya kaynak olmuştur (Lever, s. 8). Ancak, Aristoteles'in de belirttiği gibi, komedyanın nasıl bir gelişme çizgisi gösterdiği bilinmemektedir (Aristoteles, s. 347). Eski Komedyâ'nın gelişimine ilişkin bilgimiz çok sınırlı tarihsel kanıtlara dayalı varsayımlardan oluşmaktadır.

Aristofanes'in arkasında, hem zengin bir şiir geleneği, hem de komedyadan önce gelişen tragedya türünün ve Aristofanes'ten önce gelen Eski Komedyâ yazarlarının sahnelenmiş yapıtlarıyla oluşmuş parlak bir tiyatro geleneği vardı. Komedyâ geleneğinin biçimlenmesi bağlamında ise çeşitli etkenlerden söz edilmektedir. Bu etkenlerin üstünde en önemle durulanı "komos"tur. "Komedyâ" sözcüğünün kökeni olan "komos", "cümbüş" (içkili eğlenti) demektir. "Komos", bolluk tanrısı Dionisos adına gerçekleştirilen bir "ritüel" di. Müzik eşliğinde dans ederek, açık saçık sözleri olan şarkı söyleyerek, seyirciler arasındaki kişilere ya da Atina'nın ünlü kişilerine alaycı bir yaklaşımla söz dokundurarak, maskaralık yaparak yol boyunca ilerleyen coşkulu "komos" koroları M.O. 501 yılında Dionisos Şenlikleri'nin yasal bir parçası olmuştu (Duckvorth, s. 21). Koro üyeleri -daha sonra Eski Komedyâ'nın korolarında da görüldüğü gibi- hayvan kılığına bürünür, maske takarlardı (Nicoll, s. 60). Ayrıca, bir yarışma özelliği içerdiği öne sürülen bir çeşit Atina "komos"

unun, "koronun girişi", "iki koro önderi arasında tartışma", "koronun halka seslenişi" ve "koronun şarkı söyleyerek çıkışı" bölümlerini içerdiği ve bu düzenin daha sonra Eski Komedyanın yapısına yansıdığı da genellikle benimsenen açıklamalar arasında yer almaktadır (Lever, s. 43).

"Komos alayları"nın geçişi sırasında korodan kişilerin doğaçlama yoluyla yaptıkları keskin kişisel taşlama da Yunan şiirinde yabancı bir öge değildir. Söz gelimi, M.O. 8 inci yüzyılın ozanlarından Arşiloşos diline doladığı kişileri sanatlı bir dille yerin dibine batırmasıyla ünlüdür (Lever, s. 8).

Komedyanın kökeni 6 inci yüzyılın ilginç yazarlarından İkaryalı Susarion'a da dayandırılmaktadır. Bu yazarın oyuncu ya da ozanlardan oluşan bir koroyla, yarışma niteliği de taşıyan güldürücü gösteriler düzenlediği ve kazanana bir sepet kuru incirle şarap verildiği söylenir. Aynı yazara, toplumsal eleştiri amacını taşıyan bir çeşit köylü komedyası da yakıştırmaktadır. Kendilerine hakça davranmayan yurttaş sınıfına kızan birtakım çiftçilerin, bir gece yurttaşların oturduğu mahalleye gidip, kendilerine yapılan haksızlıklara toplu olarak karşı çıktıkları, sonra da olayı duyanların desteklemesiyle- eylemlerini yüzlerini şarap tortusuyla boyamış oyuncuların gündüzleri sundukları bir gösteriye dönüştürdükleri söylenmektedir. Yeterince kanıtlanmış olmasa bile bu varsayım, Eski Komedyanın ciddi toplumsal ya da kişisel taşlama özelliğinin, örnekleri Atina'ya komşu yöreler olan Megara ve İkarya'da görülen bir tür kaba köylü güldürüsünde de var olduğunu göstermektedir (Lever, s. 8).

Bir başka etkenin de, Dor kültürünün egemen olduğu yörelerde sunulan "fars"lar olduğu ileri sürülmektedir. Oldukça ilkel sahne gösterileri olan bu "fars"larda kaba güldürü egemendir. Meyve hırsızlarının konuşma biçiminin ya da yabancı bir doktorun bozuk şivesinin abartmalı bir yanılması içeren bu tür farpların, M.Ö. 6 ncı yüzyıl Korint ve Dor vazolarındaki resimlerinde oyuncuların "fallus" taktıkları, abartılı giysileri içinde "şişkin" bir görüntü verdikleri görülür. Dor farplarıyla Attika Komedyası arasında olduğu varsayılan ilişki, Eski Komedyada ağırlıklı olarak yer alan fars ögesini açıklamaktadır (Lever, s. 15).

Araştırmacılar tarafından üstünde önemle durulan ama Atina komedyasına etkisi kesin olarak belirlenemeyen bir kişi de M.O. 5 inci yüzyılın ünlü Sicilyalı ozanı Epikarmos'tur. Aristoteles'e göre Epikarmos

ilk güldürücü olaylar dizisini biçimlendiren kişidir (Aristoteles, s. 345). M.O. 5 inci yüzyılda Sirakuza, Yunan dünyasının bir çok ozan ve düşünürün sık sık gelip gittiği bir kültür merkeziydi. Bu ortamda yetişen Epikarmos, İonyalılardan mitoloji ve söylen (myth) malzemesini ve "parodi" anlayışını, Doryalılardan ise müzikli fars anlayışını almıştı (Lever, s. 45). Epikarmos'un oyunlarına "komedi" değil, "dram" adı verilmektedir. Düşünsellik ve gülmeceyle örülmüş olan bu oyunların nükte açısından yoğun olduğu, ancak kakhaha attıracak denli güldürücü olmadığı ileri sürülmektedir (Dalven, 384).

Epikarmos'un, mitolojiyle ilgili kişilerin ya da olayların gülünçleştirildiği, "soyutlama" yoluyla yaratılmış oyunları olduğu da varsayılmaktadır (Duckworth, s. 19). Epikarmos'un ayrıca bir çeşit gerçekçi töre oyunları yazdığı da düşünülmektedir. Bu oyunlarda gerçek yaşamda gözlemlenmiş kişilerin "karakter-tip" olarak çizildiği de öne sürülmektedir (Lever, s. 45). Kısacası, bu varsayımlar eldekilerden daha sağlam verilerle kanıtlanabilse, gerek Eski gerekse Yeni Komedyanın pek çok özelliğinin Epikarmos'un yapıtlarından kaynaklandığı söylenebilecektir.

K. Lever, Eski Komedyayı Pelepones Savaşı "öncesi" ve "sonrası" olarak iki evreye ayırmaktadır (s. 77). Atina'nın en parlak döneminde ürün vermiş Savaş Öncesi yazarlarının başında Kratinus ve Krates gelmekteyse de bu iki yazar ve diğerleri hakkında yapıtlarından kalan parçalar yetersiz olduğu için pek bir şey bilinmemektedir; Savaş Dönemi yazarı olarak tanımlanan Aristofanes ise günümüze gelmiş dokuz yapıtıyla tek başına Eski Komedyanın türünü yansıtmaktadır.

K. Lever, Eski Komedyanın nitelik açısından da ikiye bölmektedir: 1) Keskin taşlama ustaları; 2) Terbiyeli yazarlar (s. 77). İlk sınıfa Kratinus ve Aristofanes, ikinci sınıfa ise Krates girmektedir.

Eski Komedyanın bir tiyatro türü olarak, Antik Yunan'ın "Altın Çağı"nın komedyacı yazarları olan Kratinus ve Krates'in yerli "komos"a yeni boyutlar getirmesiyle ortaya çıktı. Kratinus komedyaya taşlama ve yergi öğesini, Epikarmos etkisinde olduğu düşünülen Krates de "burlesk (maskaralıklarla dolu güldürücü oyun)"i ve "allegorfiye dayalı tartışmaları kattı ve genel konuları içeren olay dizisiyle bir tür töre komedyası oluşturdu (Dalven, s. 384). Bu nedenle "töre" komedyasının ilk örneklerinin yaratıcısı olan Krates'in Yeni Komedyanın yazarlarına kaynaklık ettiği de söylenebilir; Krates'in ya da onun yaklaşımıyla yazan ozanların yapıtları günümüze kalmış olsaydı, belki de Eski Komedyanın Yeni

Komedyadaki "geçiş"! daha boyutlu bir biçimde açıklama olanağı doğacaktı.

Aristofanes ise hem Kratinus hem de Krates'ten yararlanarak bugün Eski Komedyalar olarak tanımlanan türün bilinen en parlak örneklerini verdi. Aristofanes, Pelepones Savaşı dönemi Atina'sını tüm yönleriyle dile getirdi. Yaklaşık elli yıl süren Altın Çağ boyunca kutsal bir sancak gibi taşıdığı onurunu yitirme tehlikesiyle karşı karşıya gelmiş bir Atina'yı dile getirdiği. Demokrasi yozlaşmaya başlamıştı; yönetim "demagog"ların eline geçmiş, savaş güvensizlik ve yoksulluk getirmişti. Aristofanes, herşeyden önce büyük bir yurtseverdi; Atina'nın Altın Çağı'na dönebilmesi için, dolaylı ya da dolaysız olarak tüm oyunlarında, Atina'yı "kurtarma" kaygısını dile getirdi. Eğitim gibi, hukuk gibi, kamu yaşamını doğrudan doğruya ilgilendiren konuları sürekli olarak irdeledi. Bu nedenle de yapıtları "düşünce ve tartışma güldürüsü" özelliği taşır. Aristofanes'in oyunlarında, toplumsal taşlama yanında bireysel taşlama ve yergi de ağırlıklı olarak yer alır.

Aristofanes, toplumu "eğitme" işlevini üstlenerek, Atina demokrasisinin yurttaş sınıfına tanıdığı düşünce ve söz özgürlüğünü sonuna dek kullanmış bir ozandır. Bu özgürlüğü oyunlarında değerlendirirken, temel araç olarak "Eski Komedyalar izleklerinin kamusal yanını vurgulayan" (Anderson, s. 25) "koro"yu kullandı. Oyunda ortaya atılan "tartışma"yı alevlendiren, tartışmanın her iki yanında da yer alan, oyunun "Parabasis" bölümünde ise "öne çıkarak" seyirciye yazar adına seslenen koro, Eski Komedyalar türünde Atinalı yurttaşın kafası ve vicdanı gibiydi. Aristofanes aynı zamanda Dionisos tutkunuydu. Oyunlarında Dionisos ritüellerinin esrikliğini, sınırsız bir yaşam ve doğa sevgisini kusursuz bir şiir-şarkı-dans örüntüsü içinde tüm coşkusıyla ilettiler; gerçek yaşamın boyutlarını alt üst ederek, oyunları için çok zengin ve renkli bir "fantazi" dünyası oluşturdu. Koro bu bağlamda da önemli bir işlev taşıyordu ve oyunun sonunda, "tartışma" sonucunda benimsenen yeni "düşünce"nin kutlandığı "komos (cümbüş)"e götürüyordu oyun kişilerini. Aristofanes, Eski Komedyalar'nın hem "eğitici" hem de "eğlendirici" yanını oluşturmada mitolojik "burlesk"i, "allegori"yi, "soyutlama"yı, bu "fantazi" boyutu içinde ustaca kullandı; toplumun ünlü kişilerini, tanrılarla ve sokaktaki adamlarla böylece yanyana getirip kamu açısından önemli tartışmalar içine atıverdi. Bunu yaparken de, "taşlama"dan "kaba fars"a, "incelikli söz oyunları"ndan "küfürlü ya da açık saçık şakalar"a dek, kuşağının yazarlarına kalan kültür mirasının içerdiği tüm güldürü öğelerini sonuna dek değerlendirdi. Aynı zamanda büyük bir

ozandı. "Koro" kullanımı yoluyla " lirik " şiirin tadına doyum olmaz örneklerini verdi.

Aristofanes'in sunduğu ürünlerde Eski Komedy a, dinsel tören, politik-toplumsal alay ve taşlama, şiir, şaka ve maskaralık karışımı, Atina'daki en güncel dedikodu konularıyla mitoloji kahramanlarının yanyana geldiği "grotesk (abartmalı)" bir bileşim olarak çıkar karşımıza (Brockett, s. 95). Aristofanes, Dionisos ilkeldi doğrultusunda, yaşama sevincinin mutlu ve rahat bir yaşamın, alçak gönüllülüğünün, adaletin, yurttaşlık sorumluluğunun ve hepsinden önce de "barış" in sözcüsüydü (Lever, s. 96). Atina yaşamının tüm bu cephelerini, bireyle toplum arasındaki ilişkiye sindirerek, bir "bütün "olarak değerlendirip ortaya koydu.

Aristofanes tiyatrosu tek bir "sorun"u irdeleyen tek "çatışma"ya indirgenmiş bir tür "komos"tan türediği ileri sürülen (0. Companion, s. 116), yalın bir yapıya oturtulmuştu. Aristofanes'in zaman zaman çeşitlemeler yapmakla birlikte, genel ilke olarak benimsediği yapı şudur: 1) PROLOGUS (Giriş): kişilerin tanıtıldığı ve "durum"un sergilendiği bölüm; 2) PARADOS: Koro'nun girişi; 3) AGON (Çatışma): Koro tanıklığında, bir sorunun iki karşıt görüş bağlamında tartışılması ve görüşlerden birinin herkes tarafından benimsenmesi; 4) PARABASIS (One Çıkış): Koro'nun oyundan bağımsız olarak, yazar adına seyirciye seslenişi; 5) EPISODLAR (Kısa Bölümler): Benimsenen yeni düşüncenin uygulamaya konuşunu ve sonuçlarını sergileyen, yer yer koro şarkılarıyla bölünmüş kısa tablolar; 6) EXODUS (Çıkış): Koro'nun oyun kişileriyle birlikte -genellikle bir "komos"a katılmak için- sahneden çıkışı.

Bu yapı Aristofanes'in komedi yazmaktaki amacına uygun düşüyordu, çünkü irdelediği sorunların temelinde, toplumda izlediği yozlaşmaları ve gelecekte yaşanacak olan "yıkım"ı durdurma kaygısı yatıyordu. Ancak, Aristofanes'in sanat gücü bu yıkımı engellemeye yetmedi...

M.O. 404'te Atina, Pelepones Savaşları'nda kesin olarak yenilgiye uğradı ve toplumsal-politik-ekonomik açıdan yoğun bir kargaşanın yaşandığı karanlık bir döneme girdi; önce "30 tiran"lar tarafından yönetildi, daha sonra kanlı bir ayaklanmaya sahne oldu, en sonunda da M.Ö. 336'da Makedonya egemenliği altına girdi. Altın Çağ'da yaşanmış olan "demokrasi"nin artık söz konusu olmadığı bu dönemde, Eski Komedy a bir dolu özelliğ im yitirdi:

1. Düşünce ve söz özgürlüğünün yitiriliş iyle, "toplumsal eleştiri" ve "taşlama" da ortadan kalktı.

2. Ekonomik sıkıntı nedeniyle, büyük parasal yatırım gerektiren korolar küçültüldü ve oyun yazarı için bir "serbest kürsü" olan "Parabasis" bölümü işlevini ve varlığını yitirdi.
3. Politik ve ekonomik zorluklar içinde Dionisos'un esinlediği yaşama sevinci de yokolduğundan, doğa yavaş yavaş sahneden çekildi ve komedyanın, "ritüel" kökeniyle olan bağları koptu.
4. Atina'nın yaşamında artık Plato ve Isokrates'ten eğitim görmeye gelen varlıklı gençler, iş adamları gibi yabancıların da etkin olmasıyla, kısacası seyircinin de değişmesiyle, seyirci-koro-oyuncu-yazar bütünü'nün "ortak bilinci" yokoldu (Lever, s. 164).

Bu dört temel değişim sonucunda Eski Komedyanın beslendiği kaynaklar kurumuş ve ortadan kalkmıştır.

Orta Komedy

Bir "geçiş dönemi" olmak için çok uzun bir süreyi (M.O. 405—336) içeren Orta Komedy dönemi üstüne ne yazık ki yeterli belge yok elimizde. Bilinen, tiyatronun gitgide daha yaygınlaşan bir eğlence türüne dönüştüğü, Atina'nın bir kültür ve tiyatro merkezi olmayı sürdürdüğü, çok sayıda yazarın ve yapıtın ortaya çıktığıdır. Bu yazarlardan en önemli ikisi Antifenes ve Aleksis'ti (Duckworth, s. 22). Orta Komedyanın niteliklerini ufak ipuçlarından oluşan varsayımlar belirlemektedir. Bu dönemde "fantazi" ve "taşlama"ya yönelik oyunların yerlerini, zaman içinde Epikarmos ve Krates'in etkisindeki mitolojik "burlesk" lere ve hafif toplumsal güldürülere bıraktığını görüyoruz (Duckworth, s. 22).

Bu dönemin önemli komedy yazarlarının çoğunun Atinalı olması sonucunda oyunlarda yansıyan "Atina sevgisi" gitgide azalmış, Orta Komedyanın yaratıcıları "ozan" niteliği olmayan profesyonel tiyatro yazarlarına dönüşmüştür. Bu yazarlar, "Atinalılık erdemi"ni artık tiyatrodan yansıtmayan, seyirci ve yazarı yok sayan, dramatik yanılsamaya yönelen bir tür güldürü üretiyorlardı; amacı, Eski Komedyada olduğu gibi, toplumu gülme yoluyla iyileştirmek, arındırmak ya da eğitmek değil, "eğlendirmek" olan bir tür güldürü... Politika bir oranda komedyada yine yer alıyordu, ama artık söz konusu olan, Atina politikası değil, uluslararası politikaydı (Lever, s. 164—5). Politik taşlamanın ortadan kalkmasına karşın, düşünürlere yönelik taşlamalar sürüyordu. Komedyada "olay dizisi" kurma yönünde çabalar harcanyor, romantik aşka olan ilgi artıyordu. Yazarlar "şiiresel biçim"i bıraktılar ve "retorik"

anlatıma yöneldiler. Diyalog (söyleşim) biçiminde ise gündelik konuşma diline yaklaşıyorlardı (Nicoll, s. 73). Bu dönem komedyacı yazarları insan doğasını anlama ve anlatma çabasına yönelmişlerdi; oyunlar çiftçi, Doktor, Genelev Sahibi, Asalak gibi genel tiplere ilişkin başlıklar taşı-maktaydı (Duckworth, s. 22).

Orta Komedyacı'nın "geçiş dönemi" özelliğini, yine Aristofanes'in bu dönemde yazdığı iki oyununda buluyoruz. Pelepones Savaşı yenilgi-sinden sonra biçimlendirilmiş olan "Kadınlar Yönetimi" ve "Plutus" oyunlarında, fantazi dozunun sınırlandığını, şarkı ve dansların azaldığını, koronun dramatik işlevinin en aza indirildiğini, oyunu bütünüyle ören bir olaylar dizisi kurmaya çalışıldığını görürüz. Söyleşim düzeninde gündelik konuşmaya yakınlık vardır; doğal dünya ile ilişki kopmuştur. "Plutus"da koro neredeyse ortadan kalkmıştır; "parabasis" yoktur (Lever, s. 138—9). Şiirsel anlatım ve güldürücü maskaralıklar sınırlanmış tutulmuştur. Her iki oyunda da, Atina'nın yeryüzündeki önemini azaldığını gösteren bir yoksulluk ve çaresizlik ortamı egemendir (Anderson, s. 27).

Kısacası, Orta Komedyacı'da "söz özgürlüğü" ortamından "söz özgürlüğü olmayan" bir ortama, ülkücü bir toplum anlayışından maddeciler bir toplum anlayışına geçildiği, Atina'nın "kozmpolitleşme" süreci içinde, zamanın politik-toplumsal-ekonomik koşullarına uyabilecek bir tiyatro yaratma çabasına girildiği görülmektedir. Bu çabalar, gitgide "yurttaş" kimliğinden sıyrılarak "orta sınıf" özelliklerini benimsemeye başlayan seyirciyi mutlu etmek kaygısını da içermektedir. Kanımca, Orta Komedyacı dönemi boyunca yaşanan "geçiş" in en belirleyici boyutu, komedyacıda "grotesk" in yerini "gerçeğe uygunluk" ilkesinin almış olmasıdır. Ancak, bu değişimin komedyacıda "ileri bir aşama" olarak değil, yalnızca bir "olgu" olarak değerlendirilmesi gerekir, çünkü günümüz tiyatrosunda "gerçekçi" anlatım gibi "grotesk" anlatımın da yeri ve işlevi sürmektedir.

Orta Komedyacı'nın "geçiş dönemi" özelliği tiyatro yapılarında somut olarak gözlemlenebilmektedir. Grotesk bir öğe olan koro'nun önemini yitmesiyle, daire biçimindeki "orkestra" (orta alan) zamanla yarım daireye dönüşmüş, proskene (sabne), oyuncuların ön düzeye çıkmasıyla "orkestra" ya doğru ilerlemiş, aynı zamanda yükseltilerek seyirciye yaklaştırılmıştır. Ayrıca, bu dönemde yapılmış heykelticiklerde oyuncuların sahnede kullandıkları "jest (hareket)" sayısını arttırdıkları, sahne giysilerinde abartılı görünüşlerin ortadan kalktığı görülmektedir (Nicoll, s.

74—5). Komedyada yeni bir evrenin hazırlıkları yavaş yavaş gerçekleşmektedir.

Yeni Komedyaya Evresi

Atina M.Ö. 336'da kesin olarak Makedonya egemenliğine geçmiştir. Artık Atina Yunan dünyasının merkezi değildir. Yurttaşlık sorumluluğu üstüne kurulmuş bir uygarlığın yerini burjuva uygarlığı, sesini gürül gürül duyuran bir toplumun yerini suskun bir toplum almıştır. Kültür bir anlamda evcilleşmeye başlamıştır. Güncel politik ve toplumsal sorunlar Atinalı'nın denetimi altında değildir artık. Sorunları başkaları irdelemekte, kararları başkaları olmaktadır. Atinalı'nın yaşamı, evi, arkadaşları, köleleri, yemek içmek ve sevişmekle sınırlıdır artık. Bundan böyle komedyaya bu sınırlı çevredeki sorunlarla ilgilenecektir (Lesky, s. 643). Yeni Komedyaya evresine geçilmiştir. Bu evrenin pek çok özelliği çağdaş seyirciye tanıdık gelir: sevişen gençler, baba-oğul, efendi-uşak, karı-koca ilişkileri, evdeki mutluluk, dışardaki cinsellik, ayrı düşmeler-kavuşmalar, yanlış anlamalar-barışmalar, ve para kaygısı, bugünün orta sınıf insanın da yaşantısının bir parçasıdır. Bu nedenle, dünya komedi geleneğinin temelinde Eski Komedyaya'nın değil de, Yeni Komedyaya ile oluşan evcil güldürü türünün yatmasına şaşmamalı.

Yeni Komedyaya'nın yarattığı dünyada tanrılar yoktur; Prolog (On-deyiş) dışında soyutlamalara rastlanmaz. Ozan kendi adına konuşmaz artık oyunlarında. Politik öğütler olmadığı gibi, taşlama da yoktur. Artık fars öğelerine bir yüz verilmemektedir. Yeni Komedyaya dünyasında toplumsal sarsılma söz konusu değildir. Düzen bozulmaz, kişiler, toplumsal-sınıfsal ilişkileri içinde dondurulmuşlardır (Anderson, s. 27).

Yeni Komedyaya, Atina'nın M.Ö. 4 üncü yüzyıldaki gündelik yaşamını gerçekçi bir biçimde dile getirir. Oyuncular gerçek yaşamda olduğu gibi konuşur ve davranırlar sahnede; giysileri günün gerçeklerine uygundur; maskeleri gerçekçi bir anlayışa göre yapılmıştır. Olay dizisi oyunun tümüne sindirilmiştir. Koro, beş bölümden oluşan oyunun bölüm aralarında oyundan bağımsız şarkılar söyler yalnızca. Sahnede dramatik bir yanılısama yaratılması amaçlanmaktadır (Brockett, s. 100, 101). Ancak, oyun kişilerinden birinin seyirciye zaman zaman seslendiği ve yanılısamanın bozulduğu da görülmektedir. (Eski Komedyaya'nın seyirciye seslenme geleneği kökünden söküp atılamamıştır).

Oyunların kişilerini orta-yüksek sınıftan yurttaşlar ve çevrelerindeki kişiler oluşturur. Çoğu günümüze dek gelmiş karakter-tiplerdir

bunlar: genç aşık, genç kız, huysuz ya da pinti baba, "altın yürekli" olan ya da olmayan fahişe, delikanlının arkadaşı, genç kızın hizmetçisi, saf-kurnaz-iyi-kötü köle, doktor, rehinci gibi meslek tipleri ve ilk olarak Epikarmos tarafından çizildiği belirlenen "asalak" tipi... Oyunların çoğunda hedef gençlerin mutlu birleşmesidir. Bu mutluluğa, sınıfsal ayrımlar, çeyiz sorunu, yoksulluk ya da yasal olmayışları nedeniyle terkedilen çocukların getirdiği sorunlar, ana-babanın gençlerin evliliğini desteklememesi gibi durumlar engel oluşturur. Olay dizisi kötünden iyiye gidiş doğrultusunda düzenlenir (Lever, s. 187). Oyunların dolantısımı, "gerçeği bilmemek," "insanlara yanlış kimlik yakıştırma," "söyleneni yanlış anlama" gibi durumlar oluşturur. Oyun sonunda ise genellikle yıllarca birbirinden ayrı düşmüş babayla oğulun, karıyla kocanın birbirlerini yüzük, madalyon, ensedeki "ben" gibi göstergeler ya da oyun kişilerinden birinin rastlantıyla dinlediği bir konuşma yoluyla tanınmasıyla herşey tatlıya bağlanır. Böylece, Yeni Komedyada gerçek yaşamı yansıtmaya yönelen konular, pek de gerçekçi olmayan bu sanatsal sahne üstü anlatım geleneklerine dayandırılarak işlenir (Anderson, s. 32).

Yeni Komedyanın adları bilinen altmış dört yazarından en önemli üçü Filemon, Difilus ve Menandros'tur (Duchworth, s. 25). Her birinin yüzer oyun yazdığı ileri sürülmektedir. Elimizde 20 nci yüzyıla dek hiç bir Yeni Komedyaya örneği yoktu. 1905'te Kahire'de Menandroş'un bir oyunu ("Kötü Huylu Adam ya da İnsansevmez") tümüyle, altı oyunu da bütünlenebilecek parçalar durumunda "papirüs"e yazılmış olarak bulunmuştur. Dolayısıyla Yeni Komedyaya üstüne yapılan genellemelerin hemen tümü, bilinen birtakım oyun adları, kabartmalar ve vazo resimleri dışında, bu oyunlara dayanmaktadır. Bu nedenle de yazdıklarının yalnızca yüzde beşini bildiğimiz Menandros, işlediği konular, kullandığı öğeler, olaylar ve karakter-tiplerle, günümüze dek ulaşan komedyaya geleneğinin babası sayılmaktadır (Lever, s. 119).

Menandros, herşeyden önce çevresindeki dünyayı çok iyi algılayabilen usta bir gözlemciydi (Anderson, s. 29). Yazdığı oyunlarda, Atinalıların "yurttaş" olarak değil, "insan" olarak dile getirdi. Yeni Komedyayı genelde etkileyen etmenler yanında, öğretmeni, düşünür Teofratesin, insan yaradılışını "tipler" yoluyla inceleyen "Karakterler" adlı yapıtından etkilendiği açıktır. Teofrates, elimizde bir bölümü bulunan yapıtında yirmi sekiz olumsuz "tip" in ayrıntılı açıklamasını yapar. Bu tipler kalıplaşmış özellikleriyle değil, ayrıntılı "insan" boyutlarıyla dile getirilir. Menandroş'un oyunlarında da, kalıplaşmış tipler yoluyla kotarılmış eğlendirici bir olay dizisinden çok, insanların "tipik" özellikleri gerisinde

yatan derinliği görme çabası sezilir (Lever, s. 188-9). Menandros'a göre insanın eylemini karakter belirliyordu, ve yeryüzünün iyiliğe yönelik düzeni, kusurlu karakterin bu kusuruyla yüzleşip, düzelmesini sağlıyordu (Duchworth, s. 29). Oyunlarında sık sık rastlanan "bilinmeyen yüzeysel gerçeklerin son anda öğrenilmesi" öğesinin amacı, bu aydınlanmayla, kişinin kendi karakterindeki kusurların bilincine varmasıydı.

Menandros, insan karakterinde ve yaşantısında evrenseli arayan, eğlendirmeyi amaçlayan ama güldürüsünü kakhaha boyutlarına ulaştırmayan, yüzlerde hafif bir gülümseme uyandırmakla yetinen bir yazardı. Daha sonra gelen Yeni Komedyacı yazarlarının yapıtlarında ise güldürü dozunun gitgide azaldığı ileri sürülüyor.

Yeni Komedyacı'nın böylece biçimlenmesine neden olan etmenler şöyle sıralanabilir: 1) M.O. 4 üncü yüzyıl Atmasının orta sınıf yaşamı; 2) Eski Komedyacı ozan Krates'in yazdığı toplumsal güldürüler; 3) (Dolaylı olarak) Epikarmos'un toplumsal güldürüleri ve karakter-tip çizimleri; 4) Aristofanes'in Eski ve Orta Komedyacı türlerindeki yapıtları.

Kimi araştırmacılar, Antik Yunan'ın büyük tragedyacı yazarı Öripides'in yapıtlarının da Yeni Komedyacı'yı etkilemiş olabileceğini öne sürüyorlar. Öripides'in oyunları M.Ö. 4 üncü yüzyılda çok tutuluyordu (Duchworth, s. 33—7). Bu ünlü ozanın çizdiği karakterlerde görülen gerçekçi yaklaşım, tüm oyunlarında insan yaratılışını anlamaya çalışmış olması, son oyunlarında "mutlu son" görülmesi, bebekliklerinde yitirilmiş çocukların yıllar sonra ana babalarına kavuşması gibi örgeler kullanması, oyunlarının başında kullandığı açıklayıcı Prolog, karmaşık olay dizisi kurma çabası Yeni Komedyacı'da da görülmektedir (Nicoli, s. 76—77). Ancak, Eski Komedyacı yapıtlarının tümünün elimizde olmayışı bu etkilenmenin yönünün belirlenmesini zorlaştırmaktadır.

SONUÇ

Antik Yunan döneminde yazılmış olan komedyanın iki önemli evresini oluşturan Eski ve Yeni Komedyacı arasındaki tarihsel-toplumsal-politik-sanatsal geçişin bu tiyatro türünde ne denli büyük bir denge değişikliğine yol açtığını elimizdeki sınırlı verilerle açıklamaya çalıştık. Komedyacıyı "fantazi" den "gerçekçi anlatım"a, "grotesk"ten "yanılsama"ya, "kamusal kaygı"dan "kişisel kaygılar"a, "güncel konular"dan "genel konular"a, "tek olay"dan "dolantılı olay dizisi"ne, "düşünce

güldürüsü"nden "durum ve karakter güldürüsü"ne, "kahkaha attıran öğelerin kullanımı"ndan "gülümseme uyandıran öğelerin kullanımı"na, "ülkûsel" bir dünyadan "sıradan" bir dünyaya getiren bu "geçiş", düşsel bir yiğitlik çağından uzaklaştırıp günümüze yaklaştırıyor Antik Yunan'ın insanlarını. Ancak, Eski Komedyâ ustası Aristofanes'in en parlak biçimde yansıttığı "komik dünya görüşü" de neredeyse ortadan kalkmış oluyor. Bu nedenle de iki yüzyıl sonra Altın Çağ'ını yaşayacak olan Roma Komedyâsı'nın özelliklerini yalnızca Yeni Komedyâ özellikleriyle açıklamak zaman zaman sakıncalı olabiliyor. Roma Komedyâsı'nın iki ustası Plautus ve Terentius'un Yeni Komedyâ ürünlerinden uyarladıkları yapıtlardan hiç biri, elimizde özgün metni bulunan yapıtlar değildir. Bu nedenle elimizde herhangi bir karşılaştırma olanağı yoktur. Plautus'un günümüze gelmiş yapıtlarında ise "komik dünya görüşü"nü olanca devinimiyle yeniden ortaya çıktığını görüyoruz (Dalven, s. 389). Bu canlılığın kaynağının herhalde Yeni Komedyâ'da değil, başka bir yerlerde aranması gereklidir.

KAYNAKÇA

- And, M. *Tiyatro Kılavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1973.
- Anderson, M. "The Comedy of Greece and Rome", *Comic Drama* (Ed. Howarth) Methuen, London, 1978.
- Aristotle, *The Pocket Aristotle*, Washington Square Press, New York, 1963.
- Arnott, P.D. *The Ancient Greek and Roman Theatre* Pantom House, New York, 1971.
- Brockett, O.G. *The Theatre* Holt, Rimbart and Winston Inc., New York, 1974.
- Duckworth, G.E. *The Nature of Roman Comedy* Princeton University Press, New Jersey 1952.
- Dalven, Vae "Greece" *The Readers Encylopedia of World Drama* (Ed. J. Gassner E. Quinn) Thomas Y. Crowell Company, New York, 1969, ss. 372—391.
- Hamilton, E. *The Greek Way* W.W. Norton Company Inc. New York 1942.
- Harvey, P. (Sir) Ed. *The Oxford Companion to Classical Literature* Oxford Univ. Press, London, 1952.

- Lever, K. *The Art of Greek Comedy* Methuen, London, 1956.
- Lesky, A. *A History of Greek Literature*, London, 1966.
- Nicoll, A. *World Drama* Harrap, London, 1979.
- Nutku, Ö. *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Cilt I, A.Ü. DTCF Yay., Ankara, 1971
- Packard-Cqambridge, A.W. (Sir) *Dithramb, Tragedy and Comedy* Oxford University Press, London, 1962.
- Vellacott, P. "Introduction" *Menander Plays Fragments, Theophrastus Characters* Penguin, London, 1967.