

HİNT DRAMININ MENŞELERİNE DAİR

Dr. Walter Ruben

Ankara Dil, Tarih, Coğrafya Fakültesi Profesörlerinden

İlk Hint dramları, bize, Milâttan sonra 100 senelerine doğru, büyük Kuşhan Kayseri Kanişka'nın Hindistanda hüküm sürdüğü günlerden, yani iç Asyadaki Türk kavimlerinin hareketleri Çinden Roma İmparatorluğuna kadar bütün ön Asyayı heyecana getirdiği ve bu meyanda Hindistanın Kuşhan'lara boyun eğdiği zamandan kalmıştır. Bunun için aşağıda, o vakitler Hint ülkesinin, dramı hazırlıyan ne gibi safhalar yaşadığı ve dramın neden dolayı tam o devirde doğduğu tetkik edilecektir. [1]

Bu maksatla, aktör, oyuncu, demek olan naṭa kelimesinden hareket etmek doğru olur. Naṭa, rakkas mânasına gelen gayrı âri bir kelimedir. [2] Bu kelimedden, nāṭaka = sahne oyunu, ve nāṭya = sahne sanatı iştikak ettirilmiştir. [3] Fakat nāṭya, raks mânasına da gelir. Raks ise şöyle tarif olunurdu: raks, bir hal yahut bir durumun pantomimik tasviridir. [4] Demek oluyor ki, eski Hint raksının bir mânası vardı, ve bu sebeple insanları tiyatroya, sahne sanatine isal etmeğe salıhtı. Hindistanın sahne sanatine dair ders kitabı, bizim «dramatik» diye tavsif ettiğimiz şeylerden ziyade, raks ve mimik'i mevzuubahs eder. Ve Hint dramı, bir Avrupalı üzerinde bir opera intibasını bırakır, zira nesir olarak yazılmış diyalogun arasına sık, sık ince bir surette işlenmiş bir çok jestler yaparak terennüm edilen mısralar girmektedir. Grekler, bütün maskeleri ile ve Kothurn [*] lariyle, Hint oyununun bu inceliklerine hiç bir zaman erişememişlerdir.

[1] Bu mevzu üzerinde evvelce yapılan münakaşalar şu eserlerde toplanmıştır: St. Konow, Das indische Drama, Berlin 1920; B. Keith, The Sanskrit Drama, Oxford 1924.

[2] Konow, § 4, Keith 25 vesaire. — t hakkında şu gayrı âri kelimelerle mukayese ediniz: ḍima, tāṇḍava, saṭṭaka, troṭaka. — Rigveda da nr̥tu'nun mânası rakkas değil, kahramandır. Mukayese ediniz: nr̥ -nara ve grekçede anēr

[3] Konow § 9.

[4] Mālavikāgnimitran, ed. Kale, Bombay 1918, notes Pg. 7.

[*] Eski Greklerde oyuncuların giydikleri ayakkabı. (mütercim)

Bugün naşa'lar bir kast olarak yine mevcuttur. Barabar mağaralarının civarında çingeneye benzer bir insan sürüsünü, kurduğu çadırlar ile birlikte gördüm; manda yetiştirmekte olan bu göçebeler, kasaplara mandalarını satarlar; yani Hint mefhumlarına göre takbihe lââyık bir işle iştigal ederler. Görünüşlerine nazaran bunlar, çok alçak bir kast derekesine düşmüş, iptidai bir kabile halindedirler [5]. Şimdiye kadar, bunların tereddi etmiş oyuncu kumpanyaları oldukları farzolunmuştur; fakat şunu da kaydedelim ki, bu insanlarda çok eski ve iptidai âdetler de müşahede olunabilir.

Hemen hemen aynen taş devrine ait durumlar içinde yaşar bir çok iptidai kabileleri ihtiva eden ve prehistorik ve iptidai hayatın bakiyelerinin âdeta bir melceini teşkil eden orta Hindistan dağlarında, şimdi İngilizler tarafından yasak edilmiş olan insan kurbanı kesmek âdeti, bundan bir kaç sene evveline kadar elan mevcuttu. İnsan kurbanı âdeti naşa'larda, rivayet edildiğine göre, çok dikkati calıp bir şekilde imiş [6]. İki kaya arasına bir ip gererlermiş; bir naşa, tıpkı bir canbaz gibi ipin üzerinde yürümeğe mecbur edilirmiş. Aşağı düşen öldürülürmüş; ip üzerinde bulunan insanın sık sık aşağı düşmesi de temin olunmuş; zira ekseriya birisi ipi kesermiş. Böylece kurban edilen canbaz (rakkas), ilâh (Naş Baba) addedilir, ve ona tapılmış. Bu âdetin mevcudiyeti, Pençapta ve Himalaya dağlarında Tehri Garwal'da, Sirmurda [7], Kumaon'da ilh... ve Tibet'in içlerine kadar tesbit olunmuştur. Tibet'te bu nevi canbazlara Badi [8] derler ki, bu, vâdi, yani muganni'den istikak ettirilmektedir (Turner); ip mukaddes addolunur: âyinden sonra parça parça kesilir ve âyinin yapıldığı köyün tarlalarına tevzi olunur; bunun gibi, ip canbazının saçları, «ilâh Sıvanın saçları» telâkki olunur; âyinden hemen sonra canbazın başından kesilir ve felâketleri evlerden uzak tutma tılsımı olarak köylülerin evlerinde hıfzolunurdu. Bu rakkaslar (yani canbazlar) bir nevi köy memurları idiler; zira kendilerine köyün hasadından bir

[5] Baines, Ethnography 1912 § 77: Gond'lardan olduklarını iddia ederler. Bu Gond'lar, naşa'ların âdetleri ile kabili kıyas o korkunç «sallama kurban» âdetini muhafaza etmiş olan orta Hindistan iptidaileridirler.

[6] Crooke, Religion and Folklore of Northern India, Oxford 1926, 141 f.; Traill, in Asiatic Researches 1828; Turner, in Census 1931, I, 3, 1935, S. 18.

[7] İmperial Gazetteer XXIII, 22: Güneş hanedanının son kralı bir ayın rakkasesine bir uçurum kenarında raksetmesini emretmiş; buna mukabil kendisine devletin yarısını vadetmiş, devletin birliğini kurtarmak için birisi ipi kesmiş, fakat bu yüzden hem devlet, hem hanedan, hem payitaht mahvolmuş.

[8] Baines, yukarıda zikrolunan eser: naşaların talî bir grupu.

pay verildiği gibi, memuriyetleri de babadan oğla geçerdi. Bu gibi ailelerin efradından daima bir kişi, böyle bir âyinde kurban etmek üzere, saçlarını, kesmeden, aynen muhafaza etmeğe mecburdu.

İşte bu, köylülere mahsus, iptidai bir insan kurbanı şeklidir. İp cambazı, tarlaların verimlilişmesi için, raksederken ölecektir. Burada rakkas, ilâh addolunmakta ve ilâh kurban edilmektedir. Bu görüş bugün etnologlara artık yabancı değildir. Ön Asyada, ilâhların güzel oğlu Attis yahut Osiris'in katledildiğine inanırlardı; onun ölümü ve tekrar dirilmesi, «Mystère» (sır) lerin mevzuunu teşkil ederdi. Bu Mystère'ler, drama doğru götüren ilk kademele-
rin en eskilerinden biri ve aynı zamanda verimlilik kurbanı olan dini temsillerdir. İsanın ölümü ve tekrar dirilmesi, Allahın oğlunun kurban edilmesi mânasını taşır; bundan ortaçağda Mystère (sır) oyunları çıkmıştı, ki bunlar dram sanatının teşekkülüne doğru bir adımdır. Meksikada bir insan verimlilik ilâhı olarak ilân edilmiş, bir müddet kendisine tapılmış; fakat sonra kurban edilmiş. Bu verim âyininin bir dram çıkmıştır [9]. Demek ki Hindistandaki ip canbazlığı, verimin ve yeni hayatın ancak verimlilik ilâhının ölü-
münden fıskırabileceğini, bunun için onunla aynı addolunan bir insanın kurban edilmesi lâzım geldiğini iddia eden bu çok yayılmış imanın Hindistana ait şeklidir. Kurban yoluyla ölüme ve tekrar dirilmeğe iman, muahhar dramalarda hailenin ana motifi olmuştur. Kurbanda ölüm karşısında duyulan korku, verimliliğin verdiği sevinç ve âyinin verdiği vecd ile mezcoldmaktadır.

İp üzerinde raks, Arilerden evvel gelen köylülerin eski ilâhı Siva'nın dinine dahildir. Siva'nın aldığı en muhteşem şekillerden biri de, «rakkasların rabbi» olmasıdır. Siva'ya cenubi Hindistanda rakkasların rabbi olarak taparlar; onu rakseder vaziyette gösteren nefis bronz heykelleri oradan gelmedir. Bu ilâh, Hindistanda köylülük kadar eskidir. Binaenaleyh onun mevcudiyeti milâttan önce 3000 senesine kadar geriye doğru takip edilebiliyorsa, şaşmamalıyız. İndus vâdisinde Harappa da böyle bir rakkası çıplak olarak gösteren, fevkalâde güzel işlenmiş bir heykelcik bulunmuştur [10].

[9] Winternitz, Geschichte der indischen Literatur III, 163. Krickeberg, Buschans illustrierte Völkerkunde I, 1922, 191 f., 196; şimalî Amerika âyinleri «sallama» kurbanlara benzerler. Mukayese ediniz: J. J. Meyer, Trilogie altindischer Mächte der Vegetation, 1937, III, 294.

[10] Resim: Annual Bibliography of Indian Archaeology IX, 1939, Pl. 1. Hindü kültürü rakkasesinin bronzdan heykeli (Marshall, pl. XCIV), Mathurâ'nın kadın şekillerine benzetilebilir (J. Ph. Vogel, La Sculpture de Mathoura, Paris,

Bu heykelcik, kol ve bacaklarını tutuş vaziyetleri hususunda, tarihi bronz heykellerine uygundur. Bu eski heykelin başı maalesef kaybolmuştur. Heykel taşandır; fakat bronzu Hindistana getiren, prehistorik İndus kültürü olmuştur. Bronz buradan, yarım kıymetli taşlardan gerdanlık yapmak, tuğla pişirmek ilh... sanatları ile birlikte, cenubi Hindistana girmiştir [11].

Bu ilâhın raksı, bilhassa cenubi Hindistanda çok tanınmış ve yerleşmiştir. Bugün de ilâhın raksını, gerek âyin ve gerekse dünyevi bir sanat olarak yapanlar, bilhassa cenubi Hindistanlı rakkaslardır. Bu, meselâ Seylan adasında, Wedda'larda ve Nilgiri'nin Toda'larında bugün de müşahede edebildiğimiz iptidai bir raks tipinin yüksek bir kültüre uygun tarzda inkişaf ettirilmiş şeklidir [12]: bu yerlerde sihirbaz, bir ruh tarafından çarpılmış olunca rakseder. Fakat «rakkasların rabbi» Sivan'nın raksı, büyük bir mistisizm havası içine bürünmüştür: o, dünyanın seyridir [13]. Dünyanın seyri ise, esasında ilâhın hazla dolu ve gayesiz raksından başka birşey değildir; Siva, *korkunç* bir ilâhtır. Ölüm ve insan kurbanı onun ibadetine dahildir, ve bu ilâh aynı zamanda ibadetinde ve efsanesinde sevgiye aynı derecede ehemmiyetli bir pay ayıran *sevimli* bir ilâhtır. Ölüm ve sevgi beraber gider. Hint sevgi ilâhı, ki ok atan bir gençtir, «ölüm» adını da taşır ve Hint ölüm ilâhı, müşevvik, aldatıcı şekline de girmektedir. Demek ki pek eski bir hikmet, sevginin ölüm olduğunu, sevmenin yeni hayat husule gelsin diye kendisini hiçe koyvermek demek olduğunu söylüyor.

Rakseden Siva, bir meczubun muhteşem bir görünüşü (vision'u) dür; hemen hemen bütün Hint köylerinde ona ibadet edilir. Sayısız kitaplar onu mütalâa eder. Fakat hiçbir efsane yoktur ki onun hakikaten yaptıklarından haberdar etsin. Mitolojisi, daima yardıma koşan faal bir ilâhın değil, muazzam bir statik varlığın görünüşlerinden ibarettir. O meselâ, gökten aşağıya düşen Ganga'yı başı ile yakalayan muazzam bir târikidünya olarak da tasavvur olunmaktadır.

1930, pl. XVIII f.); Mühürlerin üzerindeki boğalar, Aşoka sütunu üzerindeki boğa ile, ve oturmuş vaziyetteki sakallı adamlar, Jataka kabartmaları üzerindeki Brehmenlerle mukayese edilebilir.

[11] Müellifin: Eisenschmiede und Dämonen, Supplement zu Internationales Archiv für Ethnographie XXXVII, 1939, 145 ff.

[12] Seligmann, The Veddas, S. 128, 133 f.; Rivers, The Todas, 1906, 249 ff.

[13] Müellifin: yukarıki eser, 195 f.

Bharata'nın (en eski olan,) oyun sanatı kitabı -ki zamanını Milâttan sonra aşağı yukarı 200 senesi olarak tesbit edebiliriz, [14] - Bharata tarafından evvel zamanda gökte ilâhların önünde temsil olunan en eski iki dramdan birisini, Şivanın Tripura cinlerini nasıl yendiğini mevzuubahs ettiğini, anlatmaktadır [15]: cin Tāraka'nın oğulları üç burç yapmışlar: biri, arz üzerinde ve demirden, ikincisi havada ve gümüşten ve üçüncüsü gökte ve altından. Siva kendini bir toplamış. İlâhlar, bütün kuvvetleriyle, onun silâhlarına tebdil olunmuşlar. Siva yayını germiş ve oku takmış, fakat oku atmamış. Gözlerinin bir bakışıyle, üç burcu yakmış, kül etmiş. Bu efsanede dikkate değer nokta, ilâhın savaşmaması ve yalnız savaşan bir insanın pozunda durmasıdır; ilâh yalnız durmakla galip geliyor. Bunda bir dram mevzuu göremeyiz; fakat bunu bir pantomim raksının mevzuu olarak pek âlâ tasavvur edebiliriz. Filhakika, buradaki raks, dört perdelik bütün muhtevası diğer ilâhlar ve atak ve cüretkâr cinlerle dolu bir dramın en yüksek noktasını teşkil ediyor. Hint ananelerine göre en eski addolunan bu dram, «rakkasların rabbi» nin raksına iyice uygundur. Böyle bir dram nevine çima derlerdi. Bu, âri olmıyan ve mânasını anlamadığımız bir kelimedir [16]; ilâhın raksının adı olan Tāṇḍava da, âri olmıyan bir kelimedir [17]. Demek oluyor ki eski Hint raks kültürünün bu unsurları âri olmadığı gibi, eski Hindistanda tam mânasiyle tipik âri raksın mevcudiyetinden de haberdar değiliz [18].

Bu ilk dram temsil olunduğu vakit, bizzat Siva'nın kendi Tāṇḍava raksının, dramatik temsillerin hepsinden evvel gösterilmesini emrettiğini, yukarıda zikrettiğimiz ders kitabı kaydeder (4,10 ff.), ve hakikaten bu âdet mevcuttu. Siva'ya hitaben bir dua da bu âdete dahildi. Hint dramının mukaddimesi gayet uzun ve orkestra musikisi ilh... gibi şeylerden müteşekkildi. Bizzat Bharata, mukaddimenin, seyircileri yorması mümkün olduğunu ve bu sebeple kısaltılırsa

[14] Konow S. 2.

[15] Konow § 22; Keith S. 347; Müellifin: yukarıki eser, 203 ve Saurapurāṇa 34 f., Rāmāyana VII, 71.

[16] Keith S. 347.

[17] Ona ders veren Tāṇḍu'dan: Bharata, Nāṭyaśāstra ed. Kashi Sanskrit Series 60, Benares 1929. 4,17 ff.

[18] Âri dinin, bütün teferruatıyla malûm olmasına rağmen, bu böyledir. Mukayese ediniz: Keith 26; Konow, S. 39, Schröder tarafından zikrolunmaktadır; S. 42: sofulara yasaktır, S. 43.

iyi olacağını söyler. Fakat duadan hiçbir zaman sarfınazar edilemez. [19]

Đima dram nevi, Bharata'nın verdiği izahata nazaran, bir «halk piyesi» intibasını bırakıyor; đima dramı, sihribazlık, gürültü ve kavga ile dolu idi [20] ve erkeklere mahsus korkunç bir piyesti (Bharata 35, 32 ff.); bu nevi piyeslerden birkaç tane, el yazısı olarak mevcuttur. Fakat bizce malûm olan ancak iki tanedir. Bir tanesi, yukarıda mezkûr Tripura zaferinin muahhar bir tasviridir; bu, herhalde Bharata'daki malûmata istinaden telif olunmuştur ve binaenaleyh, bizim için eski bir vesika değildir [21]. Öteki, bundan ancak 100 sene kadar evvel yazılmış, sevgi ilâhı Kāma'nın çok terennüm edilmiş ölümünü mevzuubahs eden bir piyestir [22]. Cin Tāraka'nın kudreti fevkalâde artmıştı ve ilâhlar ondan kaçıyorlardı. Yegâne kurtuluş çaresi olarak, Śiva'nın bir oğlunun cini öldürebileceğini haber aldılar. Fakat Śiva, Himalayada inzivaya çekilmiş ve her türlü sevgi fikrini kendinden uzaklaştırmıştı. İlâhlar, Śiva'yı okiyle kalbinden vurması için, sevgi ilâhını gönderdiler: Kāma ilâhların en büyüğüne rastladı ve onu âşık kıldı; lâkin inziyasının bozulmasına hiddetlenen Śiva, Kāma'ya bir bakış attı ve onu yakıp kül etti.

Bunun üzerine, sevgi ilâhının karısı «sevgi», sadık bir Hindu kadını sıfatıyla, kendisini öldürmek istedi ise de, Śiva ona kocası ile tekrar birleşeceğini tebşir etti; zira o, tekrar canlanacaktı [23]. Piyes burada biter.

Sevgi ilâhının, yani sevgi ilâhesinin güzel zevcinin, ölümü ve tekrar dirilmesi, ön Asya Mystère'lerinin de temasıdır. Acaba burada tarihi bir münasebet mi mevzuu bahstir? Herhalde biz hiçbir Hint Mystère'i tanımıyoruz; bu son dram ise pek yenidir. Müellif bu dram nevinin hakikî mahiyetini ve bakışı ile öldüren fakat bunun dışında bir münzevi pozu ile sükûnet halinde bulunan Śiva'nın özünü, anane ile değil de hadsî olarak mı kavramıştır? Bundan 100 sene evveline kadar bu gibi đima dramlarına ait bir anane mevcut mu idi? Daha fazla adette đima tanımadan bunun hakkında bir hüküm veremeyiz [24]. Son zamanlarda, bu malzemeden

[19] Konow S. 24; Keith 24; Winternitz III, 185. Bloch, ZDMG 62, 1908, 655.

[20] Konow § 22; Keith 347.

[21] Keith 267.

[22] Konow § 117: Manmathonmathana, ed. Schmidt, ZDMG 63, 409 ff. 629 ff.

[23] Nasıl tekrar vücut bulacağı söylenmemektedir. Pradyumna olarak mı ?.

[24] Đima Kṛṣṇavijaya (Konow'a bakınız!) Kṛṣṇa'na ölümünü ve tekrar dirilmesini, Viṣṇu olarak mütalâa edebilirdi.

müstakil olarak, ölüp tekrar dirilen sevgi ilâhının, bir halk dininde bahar bayramı şeklinde bugüne kadar canlı olarak muhafaza olunageldiğinin isbatına uğraşmıştır. Bu ilâh, iptidaları bir ağaç ilâhı imiş [25]. Hint iptidaları ve Hinduların aşağı kastları için katledilen bir kimse, bugün dahi mukaddes addedilir; belki de böylece, kurban edilmiş olan naça, sevgi ilâhı gibi, kurban - ilâh olmuştur.

Bununla alâkadar olarak, şu halk âdeti üzerinde de durulmuştur: Eskiden Śiva ile karısından müteşekkil Androjin ve hususî bir varlık telâkki olunan cin Bhūtamātā'nın şerefine bir yaz bayramı kutlanırdı. Bu bayramda, bir oyuncu yahut bir kadın bu cini temsilen Śiva'nın Tāṇḍava raksını oynardı. Oyuncu bir ağacın altına yatar ve köy cemaati musiki calarak gelir ve onu orada uyandırır; oyuncu, o zaman - tıpkı Naça'nın Śiva'ya karşı yaptığı gibi - cinle kendisini bir olmuş göstererek ilâhın raksına delicesine başlardı. Bundan maada, günahkârların cehennemde gördükleri cezaları gösteren temsiller tertip olunurdu [26]. Netice: Hindistanda Avrupa ortaçağının ölüm dansları (danse macabre = Totentanz) ile kabili kıyas, ahlâkî gayeler güden, korkunç halk piyesleri vardı. Bunlarda ölüm ve tövbe yine Śiva'nın raksı ile birlikte görülürdü. Fakat elimizde bulunan malûmata dayanarak diyebiliriz ki bu, tıpkı Avrupada olduğu gibi, hakikî dramı doğurmamıştır.

Bu münasebetle şunu da zikretmek gerektir: Hindistanın klâsik bir dramı, Kral Purūrava'nın Urvaśi adlı peri ile aşkını hikâye eden Kālīdāsa'dır. Bu dramın temelinde fevkalâde eski ve Rigveda'da mezkûr, «bozulmuş İlah - insan izdivacı [*]» efsanesi bulunur. Peri, insan kocasını terkeder, o da ancak mihnetle dolu bir aramanın sonunda karısını tekrar bulabilir. Dramın en yüksek noktası, kahramanın elemelerini ve araştırmalarını tasvir eden dördüncü perdedir. Purūrava cengelin boşluğu içinde bir deli gibi dolaşır durur [27]; ormandaki otlar ve hayvanlarla konuşur; her gördüğüne kaybolan sevgilisini sorar. Bütün perde cesim bir monolog, daha ziyade bir opera arya'sı gibi bir şeydir; zira kahraman ekseriyetle manzum olarak terennüm eder ve ilâveten, bugün Bengalda halk dansı olarak tanınmış, troçaka denen bir raksı oynar

[25] Meyer yukarıki eser, 1.

[26] Meyer I, 172 ff.; ib. II, 90, not 2.

[27] Mukayese ediniz: Meghadūta dan Malinātha: ancak bir deli bulut ile konuşabilir.

[*] Aslında «Marten - ehe» yazılıdır; bunun mânası, bir ilâhla bir insan arasında akdolunup iyi neticelenmeyen bir izdivaçtır (mütercim)

(maalesef bu hususta tafsilât neşrolunmamıştır) [28]. Elimizdeki edebiyat tarihlerine bakılırsa, bu perde müteaddit defa taklit edilmiştir, ve hakikaten de ihtiva ettiği lirizm buna lâyıktır. Kaybolmuş sevgiliyi böylece münzeviyane aramak ve onu tabiatan sormak motifinin, eski Mystère'lere ait çok eski bir motif olduğuna dikkat olunmamıştır. Demeter, kaçırılan Persephoneia'sını - yani verimli toprağın, binaenaleyh hayatla dolu tohumun ilâhesini - işte böyle aramıştır. Hint mitolojisinde, güneş sülâlesine mensup kahraman Rāma, eski bir sapan ilâhesi olan karısı Sītā'yı da yine böyle arardı. Hint iptidailerinde Rāma'nın bu araması, kadim etiyo- lojik [*] efsanelerle müzdeviçtir [29]. Görülüyor ki Hint dramının bu pek kadim teması da raks ve Mystère ile alâkadardır. Muahhar bir Hint ders kitabı, dramatik temsiller arasında, bu raks gibi troçaka adını taşıyan ayrı bir nevi zikretmektedir. Bu hususta Urvaşi dramından başka bir misale maalesef malik değiliz.

Ayrıca bir dram nevi olarak, ders kitaplarında Bhāṇa zikredilmektedir. Bu da bir tek oyuncu tarafından temsil olunan bir perdelik bir oyundur [30]. Bunların bize kadar gelenlerinin hepsi yeni ve hepsi cenubi Hindistana aittir. Zira, Sīva'nın tek başına raksetmesi, cenubi Hindistanda iyice malûmdur. Bunlardan, Sīva'nın zevcesi Madurā ilâhesi Mīnākṣī'nin bayramı münasebetiyle kaleme alınmış olan bir tanesi, şehrin delikanlılarından biri olan kahramanın, sevgilisini ararken gece yaptığı bir gezintide envai horos ve koç döğüşleri, güreşler ve sihirbaz oyunları ilh... gördüğünü tasvir eder. Kahraman, bütün yaşadıklarını mimik tarzda temsil etmek, yani söylemek, teganni etmek ve Hint dramı için pek karakteristik raks nevinden ananevi jestleri yapmakla mükelleftir. Burada, eski sevgi (verimlilik), sihir ve raks motifleri, dini tarzda temsil olunmakla beraber, şehvetli bir eğlence piyesi haline getirilmiştir. Nazariyatçılar her ne kadar bu bir perdelik piyeslerde, raksın ve bilhassa Sīva'nın zevcesinin, «rakaslar rabbi» ninkinden daha yumuşak olan oyununun pek büyük bir rol oynadığı üzerinde ısrar ediyorlarsa da, eserin halkçı karakteri yine çok barizdir.

Başka bir nevide, Saṭṭaka adlı bir dans mühim bir rol oynar; dram nevi de binnetice Saṭṭaka adını taşır. Bhāṇa denen birer

[28] Konow S. 64, 33. Keith 350 f.

[29] S. C. Roy, The Birhors, Ranchi 1925, 415 ff.

[*] Etiyoloji = İletlerin ilmi (mütercim).

[30] Konow § 26, 121. Keith 348.

perdelik piyeslere gelince, bunlar, Prasthāna, Rāsaka, Srīgadita, Bhāṇikā neveleriyle kabili kıyastır [31]. Görülüyor ki Hindistanın birçok dram tiplerinde dram, din ve raks arasındaki münasebet açıkça görülmektedir. Bharata (4, 304, ff.), bir de umumî olarak, raksın dramda nasıl kullanılması lâzım geldiğini izah eder. Raksı, meselâ şu durumlarda kullanmak lâzımdır der: sevgili yakında bulunduğu halde mevsimin güzelliği tasvir olunduğu vakit; oyunun kahramanı kadın, kendi sevgisinin farkına vardığı vakit ilh....; fakat Bharata için dramın dinî bir mânası yok, ancak estetik bir mânası vardır [32]. O, raks hakkında, ameli bir gaye gütmeyip, yalnız güzelliğe hâdim olduğunu ve bundan dolayı herkesçe sevildiğini söyler [33]. Aynı zamanda da bilir ki raks, saadet vadeder, yani sihrî yollarla saadet getirir ve bundan dolayı düğün gibi merasimlerde kullanılır (4,262). Bharata der ki: işte bundan dolayıdır ki semavî hakim Bharata, ilk dramı gökte ilâhların önünde göstermek istediği zaman, ifritler dehşet ve korkuya kapıldılar; ilâhlara saadet getiren temsili bozmak için göğe hücum ettiler ve ilâhe Indra elindeki Jarjara ağacı gövdesi ile kendisini müdafaa etti. Bundan dolayı Indra'nın ağacına karşı hürmet nişaneleri, dramın mukaddimesinde, Śiva'nın raksı yanında yer almaktadır [34]. Mukaddimedede, Śiva raksı ve Śiva duası esnasında davulların gürültüsü bilhassa uğurludur. Zira sesin eriştiği yerlerde fena ruhlar ölürler (36, 21 f.). Bir dram dinliyen yahut oynayan bir kimse, ilâhlara inekler kurban edenin nail olduğu uhrevî mükâftaları alır; hattâ ilâhlar, kurbandan ziyade bir dramın temsilinden memnuniyet duyarlar [35]. Bir oyun tertibi dindarca bir harekettir, çünkü ilâhların bayramlarını güzelleştirmeğe yardım eder. Śiva'nın hayatını nümune olarak alıp aynen öyle yaşayan, yani onun raksını yapan bir kimse, Śiva'nın göğüne vasıl olur: Buna, Bharata inanıyordu (4,320 f.).

Sahne müdürü, «ip tutan» lâkabını taşır: Bu noktanın da naṭa'nın ip cambazlığı ile alâkadar olması mümkündür; halbuki bu, evvelleri

[31] Konow § 32, 115, 34, 38, 40, 46, 122.

[32] Bu, dünyanın bir aynasıdır: I, 104 ff., XXI, 119 ff.

[33] IV, 260; Konow § 9.

[34] Konow § 48; Meyer III, 50 f.

[35] XXXVI, 74 ff.: Mukayese ediniz: Malāvikā'nın birinci perdesindeki raks hocası: raks bir kurbandır.

kukla oyunlariyle münasebettar kılınmakta idi [36]. Dikkate şayan başka bir ad da, kaya üstünde duran (yahut ordugâh kuran) adıdır (Şailūşa, Sailālin) [37]; naṭa'ların en kadim hocalarına ve bunların tilmizlerine bu ad verilmiştir. Bunun da kayalar arasına gerilmiş ip ve dağların rabbi Śiva ile alâkadar olması mümkündür.

* * *

Başka bir dram nevine hallīsa derlerdi; bu oyunlar, mudil tarafları olmıyan aşk hikâyeli bir perdelik eserlerdir. Bunlarda bir erkek 7 ilâ 10 kadınla birlikte oynar, ve birçok şarkı ve raks vardır. Misal olarak, «Raivataka üzerinde oyun» temsili gösterilebilir [38]. Ağlebi ihtimal mevzu, kahraman Kṛṣṇa'nın Dvārakā civarında, Raivataka dağında, -Mahābhārata destanında (1,211, f.) anlatıldığı veçhile, -kutladığı âyindir. Kṛṣṇa ve kabilesinin deniz kenarında yaptıkları ve Harivaṃsá'da (144) tasvir olunan âyin de bu âyine pek benzer: Kṛṣṇa, bayram haleti ruhiyesi ve sevinci içinde hallīsa raksını oynuyor ve bu esnada filāvta çalıyor (144,68). Bu dram nevi, Kṛṣṇa'yı karakterlendiren bu raksı müzdeviç bir aşk hikâyesinden başka birşey değildir. Bhāsa'nın: «Çocuk Kṛṣṇa'nın hayatı» dramında, bu raks sıklık merkezini teşkil eder: Kṛṣṇa ve erkek kardeşleri çoban kızlariyle rakseder, başka çobanlar davul çalar ve bu esnada ihtiyarlar seyredeler. Raksın teferruatı ayrıca bildirilmemektedir. Fakat Chota Nāgpur'un iptidai kabilelerinden birini raksederken gören bir kimse, hallīsa'nın buna benzediğine hükmetmeğe meyleder. Bu kabilelerde genç kızlar ve genç kadınlar saf saf dizilip dansederler, ve delikanlılarla genç erkekler kendi başlarına ve münferiden, kadın ve kızların önünde, en büyük heyecanla zıplırlar. Erkekler aynı zamanda dümbelek çalar ve kadınlar şarkı söylerler [39], ki bütün bunlar Bhāsa'nın dramında açıkça teyit olunmaktadır.

Bu meselede tarihçiler şu müşküle maruz bulunuyorlar: Mevzuu-bahis dram nevi, yalnız yeni bir metinde zikrolunuyor ve Bhāsa'nın dramı ile Harivaṃsā'nın buna dair olan kısmı nisbeten yenidir [40].

[36] Konow § 56; yahut ta çadırı germiş olanla ... (Winternitz III, 170); fakat bu gibi çadırların mevcudiyeti isbat edilmemiştir. Yahut dehlizin mimariyle: Bharata I, 79 ff.

[37] Keith 31; Konow § 8, 4.

[38] Konow § 45; Keith 351: yalnız Sāhityadarpaṇa' da.

[39] Müellif: yukarıki eser, 62 ff.

[40] Brahma-, Viṣṇu-, Padma-purāṇa'da mefkuttur.

Halbuki daha eski metinlerde, Kṛṣṇa'nın gençliği münasebetiyle, başka türlü olduğu söylenen, rāsa adlı başka bir raks mevzuu-bahstir. Kṛṣṇa rāsa'yı, geceleyin ve çoban kızları ile birlikte, tek erkek olarak, gizli ve musikisiz rakseder [41]. Raks esnasında ona âşik çoban kızları delikanlının, bizzat görüp yaşadıkları, kahramanlıklarını terennüm ederler. Ananelerden birisine göre [42], bunun tasvirine şu suretle devam edilmektedir: Kṛṣṇa, çoban kızlarını terk ediyor ve gece mehtapta cengelde yalnız dolaşüyor; kızlar, meysus ve melûl onu arıyorlar. Nihayet Kṛṣṇa avdet ediyor ve işte ancak o zaman büyük sevinç herkesi kaplıyor. Bu temaşa sonraları daha fazla inkişaf ettirilmiştir. Nisbeten yeni olan eserlerde şunu okuyoruz: Çoban kızlarının arasından Rādhā adlı bir tanesi, kahramanın sevgilisi olarak ayrılıyor ve eserde ehemmiyet kazanıyor. Bundan sonra onun içinde yaşayan sevgi, ayrılık acısı ve tekrar visalin verdiği saadet, ruhun Allahı arayıp bulması gibi mistik bir motif ve aynı zamanda da lirik ve yarı dramatik şiire mevzu olduğu gibi [43], bugün bile Viṣṇu'ya ait Mystère oyunları telâkki olunabilecek halk oyunlarında (yātrā) gösterilmektedir. Bu oyuna büyük bir yaş atfedemeyiz; maamafih içinde Hint dramının nüvesinin bulunduğu tahmin edilmektedir [44].

Başka bir ananeye göre, çoban kızları yalnız Kṛṣṇa'nın hayatını terennüm etmekle kalmıyor, bir de onu doğrudan doğruya oynuyorlar: onun yürüyüşünü, oyununu, raksını ve terennümünü taklit ediyor, yani onun aynen yerine geçiyor ve hayatını yaşıyorlar [45]. Naṭa Śiva'nın yerine geçip onun raksını raksettiği gibi, çoban kızları aynen Kṛṣṇa olarak raks ediyorlar: çünkü kadınlar, bu kahramanın ince ve sevgi ile dolu dinini, erkeklerden daha iyi kavriyorlar. Rāsa raksı da «şifalı»dır: dünyanın «fenalıkları»nın hareketini durdurur [H. 144; 22]; rāsa ve halīsa arasındaki münase-

[41] Gece ve mahremiyet, romantik unsurlardır, fakat bu, herhalde eski halk âdetlerinden alınmış olmasa gerek.

[42] Brahma-, Viṣṇu ve Bhāgavata-purana, ellerinde değnek bulunan kadınlardan müteşekkil bir raks kolu hâlinde tasvir olunmuştur.

[43] Jayadeva'nın Cītagovinda'sı.

[44] Keith 40; Winternitz III, 163; Konow 53.

[45] Cerur Kṛṣṇasya caritam: Harivaṃśa 75, 26f. Bharata IV, , 320. Demek oluyor ki burada kadınlar erkek rolü oynuyorlar. Kadın raksının tasvirinde, Bharata, başka şeyler meyanında, erkek libasları giymiş bir kadının, dostlarını eğlen-dirmek için sanskritçe okuduğunu anlatır. (XX, 144; Konow § 13): dramın bu raks unsuru, çoban kızı sahneden gelmedir; şukadar ki, kadınlar artık çoban değildirlir.

bet ne kadar vüzuhsuz olsa da, burada bir Vişnu dramının nüvesi mevcuttur [46]. Şimali Hindistanda Holi töreni alayında, Kṛṣṇa ve çoban kızları şimdi hâlâ taklit edilmektedirler; bir delikanlı ve dört beş alıfta oyunu oynarlar: bunlar bir arabaya binerek alaya iştirak ederler; etraflarında açık saçık şeyler bağırlır ve açık şarkılar söylenir: bu, bahar bayramına bir Hint karnavalı manzarasını verir [47]. Grek komedisinin buna benzer alaylardan iştikak ettirildiği malûmdur. Orji halini alan bahar bayramları, Śiva'nın verimlilik raksının ve kurban bayramının mukabilini teşkil eder, ve cenubî Hindistan köylülerinin (Dravida) *değil*, ilâhları Śiva olmayıp Güneş ilâhı olan orta Hindistan iptidailerinin (Munda) malıdır. Hindu mitolojisinin büyük Güneş ilâhı, Śiva'nın aksine olarak *faal* olan, Vişnu'dur. Vişnu'nun mitolojisi büyük pozlardan ibaret değildir; o, kahramanca savaşlarıyla dünyaya yardım eder. Hindu kültürü, bu iki büyük esas durumun bir halitası ve mütekabil faaliyetinde anlaşılmalıdır. Hint dramında trajik taraf Śivaizm'in, kahraman taraf Vişnuizm'in payıdır [48]. Bu iki âmilin ne zaman, nerede ve nasıl birleştiğini, Śiva'nın naçalarının Vişnu'ya ait rakısı ve mevzuları ne zaman aldıklarını artık tesbit edemiyoruz, zira Hint dramının ilk kademeleri yazılı değildir; eski edebiyat ise, halk örfleriyle alâkadar olmıyan aristokrat brehmenlerin elinde bulunuyordu. Klâsik Hin dramlarında, oyunun iyi ve mesut neticelenmesi âdeta kaidedir. Kurban ilâh (yukarıya bakınız!) ancak en aşağı kastlara ait olabilir. Aristokrasi ve bilhassa brehmenler, trajikin verdiği heyecandan korkarlardı [49]. Bu sebeple, «ilâh Śiva'nın müthiş gazabı» na (raudram) ancak nadiren rast gelinmektedir [50]. Ve dramların Kṛṣṇa ile olan münasebetleri, Śiva ile olan münasebetlerinden kıyas kabul etmiyecek derecede daha sıklıdır.

[46] Okyanus bayramında da oynanan rāsa rakısı: Hariv. 144,22,

[47] Meyer I, 59; 105.

[48] Müellif: yukarıdaki eser 188 ff.

[48] Müellif: yukarıda zikrolunan eser.

[49] Keith 38 A. 2; H. Weller, Eine indische Tragödie? Stuttgart 1933. Losch in OLZ 1934, 705 f.

[50] Malatīmādhava'da muhteşem surette tasvir olunnmuştur: cesedin durduğu yerde iki sihirbaz, korkunç Karālā'ya taparlar ve, Śiva'nın Tandava'sına müşabih olarak, rakslarını tasvir ederler. Bu dram bir Śiva bayramında oynanmıştır. Mukaddime ile III üncü perde bir Śiva bayramında geçer. - Bālacaritam II. de gece bir sürü dişi iblisler, (herhalde rakederek olacak) zalim kral Kaṃsa'ya kur yaparlar.

Krşna'nın hem rāsa hem hallīsa rakslarının sonlarında bir boğa dögüşü tertip olunur [51]. Efsaneler anlatır ki, Arişta adlı cin, Krşna'ya taaruz etmek için bir boğa şeklinde gelmiş, fakat bu da onu kendi boynuzu ile yere sermiş. Şunu kaydedelim ki Krşna ile beraber yaşayan çobanlarda boğa dögüşü vardı [52]. Burada, Akdeniz sahasında ve Çinde boğa dögüşünün, eski bir boğa ilāhına tapınmanın ve boğa dininin bir kahraman dini tarafından yenilmesinden bakiye kalmış olması mümkündür. Hint boğa ilāhı Śivadır: onun rakibi Krşna -Vişnu'dur. O halde, Krşnanın çoban kılzariyle yaptığı raksı müteaddit (perdelere demiyelim) kısımlara: sevgililerin ayrılıp tekrar buluşması, onların mesut raksı ve raksın boğa dögüşü yüzünden inkitaa uğraması, gibi kısımlara ayıran eski naṭa halk oyunları var mı idi? [53]

Yahut, diğer taraftan, Krşna'nın aşk oyunu, nümunesi Kālidāsa'nın «Mālavikā ve Agnimitra» adlı klāsik dram olan ve daima dramatik bir şekilde inkişaf ettirilmiş bulunan aşk oyunları ile alākalı addolunabilir mi? Kālidāsa'nın piyesinde, kral Agnimitra ilk bakışta, sarayına esire olarak gelmiş olan Mālavikā'ya âşık oluyor ve birçok entrikalardan sonra onunla evleniyor. Burada kral, kendisini güzel esireden ayırmak isteyen iki karısı, güzel esire ve ona yardım etmek isteyen dostlarından ibaret bir kadın kitlesi karşısında, muarız tarafı teşkil ediyor. Piyeste, bir raks müsabakasında, krala güzel kızın güzelliği, ustalığı ve sevgisi gösteriliyor ve kızın oynadığı, hem raks ve hem mimik olan «ağaç düğünü» içindeki bahar âyini, sevgililere ilk vısalı temin ediyor. Romantik bir haleti ruhiyenin nişanesi olarak muhafaza edilmiş olan bu âyin, iptidai bir verimlilik âyini dir. - Bu dramın en eski ve pek güzel bir taklidi, kral Harşa'nın Ratnāvali'sidir (Milāttan sonra 600 senesi civarı). Bunun birinci perdesi, Holi bayramının (yukarıya bakınız!) uzun ve renkli bir tasviriyle başlıyor. Bu bayramda kral, zevcesinin güzel esiresine âşık oluyor.

Bu eser de, tıpkı Mālavikā gibi, bahar bayramında oynanırdı [55].

[51] Bunun gibi, III. Mālatīm' de, aşk sahnesinde bir kaplan dögüşü vardır.

[52] Müellif: yukarıda zikrolunan eser.

[53] Belki bundan sonra, Krşna'nın, Kāmsaya karşı - yazın kışa karşı savaşın antropomorf şekli olmak üzere - mücadelesi gelirdi: Keith, 36 ff., böyle tahmin ediyor; Konow, § 49, bu fikre muarızdır. Meyer I, 30 ff. ve 199 f. bu gibi esatiri bir savaşa Hindistanda bir mümasil bulamıyor.

[54] Meyer I, 12 ff.

[55] Meyer 13; Crookes'un Sitabenga mağarası hakkında verdiği malūmat bir sui tefehhüme müstenit olacak.

Demek oluyor ki Holi bayramı, eski aşk rakslarından çıkmış ve ihtiva ettiği aşk hikâyesi, bir aşk raksının genişletilmiş şekliinden başka birşey olmıyan bu dramın içinde yer almıştır. Eski raks âyini ile raks âyininin yeni ve estetik şekli olan dram arasındaki münasebeti, bundan daha sıkı olarak tasavvur etmeğe imkân var mı?

Şimdi aşk raksının başka bir cephesini ele alalım: Mathurās asılzadelerinden kahraman Kṛṣṇa, tanınmadan çobanlar arasında vakit geçiriyor; ormanda ve tabiatın serbestisi içinde çoban kızlarının sevgisine mazhar oluyor; fakat şehire dönmek ve sevgililerini bir daha hiç görmemek üzere onları terk ediyor. Buna mukabil kral Duşyanta ormanda târiki dünyaların yanına gidiyor, kendisini tanıttırmadan, bir tövbekârın kızı Śakuntalā'yı seviyor ve sonra, krallık vazifelerine dönmek için onu terk ediyor. Kālīdāsa, bu mevzu ile dramların en güzelini ve aynı zamanda en eskilerinden birini yaratmıştır: Dramın başında, kralın arabada bir ceylânı koğalhyarak ormana gelmesi, mimikle, daha doğrusu, -mutat hint tabiri vechile, -raksla tasvir olunuyor. (Bakınız: Śak. VII, Urvāsī I) Kral Śakuntalā'yı ilk defa görünce Śakuntalā şu mergup tema'yı «raks» ediyor: Kadın etrafında vızıldayıp duran müziç bir arıdan korkusunu ve himayeye olan ihtiyacını, malik olduğu bütün kızlık cazibesıyla ifade ediyor. Biraz sonra kral kendisini arı ile mukayese ve bu sahneyi hatırasında canlandırarak tasvir ediyor [56]. Sevgililerin ayrılmağa mecbur oldukları zaman Śakuntalā, bir ağaç dalının libasına takılmasını ve bu sayede dönüp sevgiliyi görmek fırsatını bulmasını tasvir eder [57]; dostu olan kızlar çiçek toplama sahnesini (IV), yahut «gelinin süslenmesi»ni (44,25) «raks» ederler. Buradaki iki büyük aşk sahnesi (I,III) Kṛṣṇa mitolojisinde, Yamunā'da Balarāma sahnesinde terennüm edilen eski «cennet ağacı altında delikanlı ile üç ilâhe» temasının teatral şekilleridir. Kṛṣṇayı çoban kızlarının araması gibi, kral, sevgilisini, ayak izlerini takip ederek arar (28,22), ve Śakuntalā «çoban kızları» gibi, şehir kadınlarının rekabetinden korkar (33,19).

Mṛcchakaṭikam dramına gelince, bu dramın en yüksek noktasını, iki sevgiliden kadının erkeğe şıtap etmesi teşkil eder, ki bu aynı zamanda, resim ve şiirde Hint aşk lirizm'inin ve bilhassa Kṛṣṇa aşk mistik'inin en meşhur sahnelerinden biridir: Kadının ilk defa sahnede görünüşü, kadının kötü bir mahlûkun takiplerinden kaçıp kahramanın evine sığınmasını tasvir eden sâkit ve

[56] Śakuntalā, ed. Capeller III, sl. 66 ve VI. S. 80, 8 ff.

[57] (I) in sonu; mukayese ediniz: III ve IV, Urvāsī I.

muhteşem bir raks sahnesidir. Tabiidir ki, bütün bu nevi temala-riyle birlikte, bu kadar ince bir tarzda inkişaf etmiş olan Kṛṣṇa romantizminin, iptidai rakslarda mevcut olduğunu tahmin etmek imkânsızdır. Fakat rakslar, bugüne kadar canlı kalan temel-dir, ve dram bu temelden inkişaf etmiş ve şairin dehası sayesinde, yine iptidai rakstan neşet ve inkişaf etmiş olan halk oyununa tesir etmiştir. Böylece Kṛṣṇa mistiklerinin rakısı, dramı, halk oyunu, destan şiiri ve lirik şiiri, tegannisi, - bahar rakslarının aynı kökten çıkan muhtelif dalları olmak itibariyle- biribirini müsbet surette müteessir etmiştir.

Kṛṣṇa, Sūrasena kabilesine mensuptu ve bu kabilenin lehçesi, sanskri dilinden maada dramalarda en ziyade kullanılan dildi [58]. Kṛṣṇa, asıl Sātvata sülâlesine mensuptu. Hint dramında ise, muhteşem üslûplu neve, Sātvata derler [59]. Kṛṣṇa mezhebinin drama kahramanlık unsurunu soktuğu anlaşılıyor. Esasen onun hayatı, ilk dram henüz yazılmadan önce Harivaṃśa destanında uzun uzadıya anlatılmıştı. Bu hayat o kadar vazih surette münferit sergüzeştlere ayrılmıştır ki, dramın perdeleri, destanda önceden tesbit edilmiş bulunmaktadır.

Harivaṃśa'dan başka iki destan daha vardır. Bunlardan Rāmā-yana, içinde bir yerde bildirildiği veçhile, ilkönce Rāma'nın oğul-ları Kuşa ve Lava tarafından babalarına okundu. Aktör ifade eden başka bir tabir de, iki oğlun adlarının terkihi ile yapılmış kuşilava kelimesidir [60]. Bu adı taşıyan aktörlerin, bidayette naṭa'larla ne gibi bir alâkaları olduğunu bilmiyoruz.

İkinci destan, Mahābhārata destanı, cetleri Śakuntalā'nın oğlu Bharata olan Bharata'ların tarihinden ibarettir. Fakat Bharata keli-mesi de aktör mânasına gelir [61]. Hikâye şudur: Bharata adlı bir hakim (muni) evvel zamanlarda gökte, yüz oğluna ilk dramı öğ-retmiş (yukarıya bakınız!); bunun üzerine bu yüz oğlu gururlanmış olduklarından, diğer hakimler tarafından tel'in ve arza inmeğe mahkûm edilmişler. Göğe hücum eden Kṛṣṇa'nın cediti kral Nahu-şa, arza gelirken onları da beraberinde sürüklemiş, arza gelince naṭa'lar sülâlesini tevhit etmişler! bu esatiri hakim, kendisine atfe-dilen dram kitabında, işte böyle anlatır (36, 14 ff. ; 1, 24 ff.). Jest

[58] Konow S. 17; Keith 41.

[59] Konow § 14; Keith 326 f. Bharata XXXI, 12 ve 38, yanlış olarak Sattvam-dan istikak ettirilmiştir.

[60] Bharata XXXV, 84; Konow § 8; Keith 31

[61] Konow § 8; Keith 29 f.

yahut şarkı ile değil de kelime ile tesir icra eden üslûp nevine Bharata denir [62]. Acaba bu, Bharata'ların destan okuyucu olmalarına bir işaret midir? [63]. Mevzuubahs yüz Bharata, Bharata kavminin bir nevi saz şairleri mi, yoksa raks ve teganni eden gençliği mi idi? [64] Her Hint dramının son kıtası bir takdisnameyi ihtiva eder; bu son kıtaya Bharata kıtası derlerdi [65]. Bu, ilk zamanlarda saz şairlerinin bir duası mı idi? [66] Herhalde her üç destanın dramla münasebetleri vardır; fakat bize kadar gelen anane bir kaç bakiyeden ibarettir. Her üç destan da Vişnu tarzındadır. Fakat dram gibi çok mudil bir şey, sadece ve münhasıran bu iki âmilden istikak ettirilemez. Meselâ dramın mukaddimesine, başka şeyler meyanında bütün Asyada çok yayılmış bir âdet olan [68] Indra ağacının tapılması dahildir. Bu, muhtelif budaklarına renkli elbise parçaları asılmış bir bambu değneğidir [67]. Her yaz, ağacın bayramı kutlanır [69]; bayramların birisinde meselâ Harşa'nın Nâgânanda dramı oynanmış [70], bahar bayramında aşk dramının orjiyak rakstan neşet etmesi gibi, bir kahramanın kurban olmasını tasvir eden bu ciddî, dinî dram, bu bayramda gösterilmesi mutata olan halk temsillerinin ve güreşlerinin artistik halefidir [71].

* * *

Grek dramlarının muhtelif Dionysos bayramlarında oynanmaları ve bu bayramların iptidai raks, esrar ve alaylar ile alâkadar olmalarına benzer bir duruma Hindistanda da şahidiz. Atinada, eski

[62] Konow § 14; Keith 326 f.

[63] 3 üncü neve, Krşna efsanesinin Vidarbha şeklinin bir şahsı olan Kaişika'nın adı verilmiştir. Poetik'te vuzuhiyle temayüz eden bir üslûba'da Vidarbha derlerdi. Görülüyor ki burada şiirin eski bir merkezi mevcuttu. Dram müellifi Bhavabhüti buradandır.

[64] Munda'larda bekâr evi müessesesi vardır!

[65] Konow S. 20; Keith 8. 83.

[66] Keith 30.

[67] Meyer III, 4, 52.

[68] O halde, Keith (41) in dediği gibi, İndo - germen olmiyan bir âdet.

[69] Meyer III, 113 f.

[70] Meyer I, 13 not.

[71] Meyer III, 10, not. Hint dramının başka bir menşei «kaba saba adam» oyunudur. (Konow § 53). Balacaritam'da Krşna'nın silâhlarının sahneye çıkıp, - Avrupada Orta çağ kama oyunlarında mutata olduğu veçhile - birer mısrala kendilerini takdim etmeleri, belki bununla alâkadardır. Mudrarakşasa gibi siyasi bir entrika piyesi olan bir eser herhalde iptidai kökleri yoktur. (Mukayese ediniz: Müellif : Acta Orientalia XIII, 214 -220).

bayramları büyük tantana ile hazırlayan, Peisistratos olmuştur. Halkın yardımı ile memleketi asılzadelere karşı idare eden Peisistratos, eski halk törenlerini inkişaf ettirdi ve bunların seviyelerini yükseltti. Bu hususta Demeter ve Dionysos dinleri ona temelleri verdi; - Hint dramının doğmasında temel şartlar destan ve lirizm olduğu gibi - Dionysos dini de bir az evvel koroların lirizmi ve kahramanların efsanevi destanları ile zenginleşmişti [72]. Greklerde de her üç dramı (haile, komedi, satyr oyunu) birer raks tarzı karakterlendiriyordu (Emmeleia, Kordax Sikinnis) [73]. Fakat Grek dramının menşesinde koro daha mühimdi: Dionysos mezhebinin Grek «dithyrambe» korolarından, grek dramının korosu neşet etti; Hint dramında böyle bir şey yoktur [74]. Fakat Hint dramının mukaddimesinde eskiden kalma bir bakiye olarak Tāndava ile koro (eskiden kalma koro) okunurdu [75], Grekçe Komodos tabiri (Komodos = Dionysos sürüsünün şarkısı) ve bayramlardaki temsiller, grek dramının seleflerine işaret eder; bunun benzerini naṭa tabiri ve Hint bayramları münasebetiyle müşahede ediyoruz. Greklerde dramın diyalogları destanların dilinde, teganni edilen kısımlar ise eski dorik lirik tarzında yazılmıştır. Buna mümasil olarak, Hindistanda bir tarafa diyalogların ve destanların sanskri dili ile Kṛṣṇa sülâlesinin Śurasenī dilini, ve şarkılarda (kısmen) nisbeten eski bir lirizmi inkişaf ettirmiş olan memleketin dili Mahārāṣṭrī'yi görüyoruz [76]. Greklerde aktör koronun karşısına çıkar; Aeschylus ilk aktöre bir ikincisini ilâve etmiştir; ve bu andan itibaren ki bir dramın mevcudiyetinden bahsedilebilir. Hindistanda böyle bir şey yoktur. Hindistanda, dramatik temsillere vesika olarak koṣu (agon) lar da olmadığı gibi, Satyr oyunlarının mitolojik nükteleri [77] ve komedilerin siyasi nükteleri yoktu: çünkü Hindistanda Atina demokrasisine benzer bir şey mevcut değildi.

Buna rağmen, Büyük Kayser Kanişka, birçok bakımdan Peisistratosla mukayese edilebilir. Kanişka, Hint asılzadelerinin teşkil

[72] Christ - Schmidt, Griechische Literaturgeschichte 1912, 6, I, 258.

[73] ay. es. 276.

[74] Keith 39, Patanjali III, 2, 11'in Grantika'larını, ditiramb'larla mukayese eder. Luders'e nazaran eserin bu kısmından böyle bir netice çıkamaz.

[75] Christ - Schmidt 161.

[76] Konow § 11; bundan maada aşağıların ve fenaların lisanı olarak māgadhi; şarkî Māgadha karşı düşmanlığın temeli, Kṛṣṇa'nın Jarāsandha'ya karşı düşmanlığıdır. Bunun dramların zamanında siyasi ehemmiyeti kalmamıştı.

[77] Pahasana, sevgi ve cemiyet ile alay eder. (Konow, § 25 ve 118).

ettikleri yekpare cephe karşısında bulunuyordu; Kanişka Brehmenlerin Kast teşkilâtına karşı, onların kan asaletinin aleyhine, ruhi asaleti temsil eden budizmi müdafaa etmeğe muvaffak olmuştur. Budizm ve hususiyle budizmin mistik tarafı ondan gördüğü himaye ve teşci sayesinde, onun devrinde yüksek bir tekâmüle mazhar olmuştur. Bize kadar muhafaza olunan dramların en eski-leri, Kanişka'nın devrine ait budist dramlardır [79].

Aeschylus'un dramları tamamen dindar olduğu gibi, budist dramlar da tam mânasıyle ihtidaya sevkedici mahiyettedir. Aeschylus'tan önce, Tespis gelip Atinada ilk dramları oynatalı, yahut Arion, Dionysos korolarına destan muhtevasını vereli ve koro karşısına tek muganniye çıkaralı az adette nesil yaşamıştı; bunun gibi bu dramları yazan şairler arasında ilk tanıldığımız, Kanişka'nın saray şairi Aşvagoşa'dan evvel, Hint dramının ancak kısa bir müddet mevcut olduğunu tahmin edebiliriz [80]. Kanişka, Mathurā'da yaşardı, heykeli orada bulunmuştur [81]. Orada takriben 200 seneden beri iç Asyadan gelmiş fâtiler hüküm sürerlerdi, bunlar Kanişka gibi, elâstikiyetten mahrum Kast sistemi karşısında kalmuşlar; arkeolojinin isbat ettiği veçhile, o zamanlar Mathurā şehri budizmin bir merkezi idi. Fakat şehrin etrafındaki ülke ve köyler, Krişna'nın hikâyesinin sahnesi idi. Megasthenes, Krişna dininin Milâttan evvel 300 senesine doğru Mathurā civarında canlı surette hüküm sürdüğünü bize bildirmektedir. Bu ülkede o zamanlar, Hint dramına giren Sūrasena dilini konuşurlardı. Burası herhalde Hint dramının beşiğidir.

Brehmenizm, taraftar kazanmağa hiçbir zaman ehemmiyet vermemiştir; onun temelleri köy ile Kast'tır. Halbuki Budizm, şehirlilerin dini idi [82]. Buda, şehirlileri kendi dinine kazanmak için onların arasında vazeder, önlerinde mucizeler yapar ve muarızları ile münakaşa ederdi. (Acaba bunlar dramın kökleri değil midir?) [83]. Şivaizm ve Vişnuizm Hint dramının menşeleri bakımından mühim ise, Budizm de onun doğmasına vesile olmak itibariyle mühimdir. Aşvagoşa Budanın vaızlarına dayanmıştır. Budanın hayatının

[78] Smith, Early history of India 1924, 283.

[79] Konow, § 58; Keith, 69 ff, bu fikre muarızdır.

[80] Konow § 59; Keith 80 ff.

[81] Resim: Vogel, pl. 1.

[82] Breloer, ZDMG 93, 1939, 283, 271.

[83] Hint fiylozofları, daha Budadan evvel, iptidai bilmece musabakası nümunesine tevfikân, (müellif: ZDMG 8, 1929, 247) diyaloglar kaleme alıyorlardı,

safhaları, (Kṛṣṇa'nınki gibi) Aśvaghōṣa tarafından bir destanda tasvir edilmiş ve bu hayat, asırlardanberi değişmez sahneler halinde, ananenin malı olmuştu. Pencab'ın kabartma sanatı onu mükerreren mevzu edinmişti; ön Asyada Mitra hikâyesinin, o zamanlara doğru seri halinde yapılan kabartma sahnelerinde, yani müşabih bir tarzda gösterilmiş olması, dikkate değer bir keyfiyettir. Mitra'nın boğa döğüşü, Kṛṣṇa'nın döğüşü ile mukayese edilebilir.[84] Hem Mitra, hem Kṛṣṇa, Buda gibi birer münci, birer mesihtir. Acaba Kṛṣṇa ve Buda'nın, Mitra'ya ithaf olunan gizli «Mystère» (esrar) oyunlarına benziyen oyunları var mı idi? Kabartma serileri (- Kṛṣṇa hakkında elimizde bulunanlar o kadar eski değildir-) tiyatro temsilinin tasvirleri midir? Yoksa tiyatro bu gibi resimlerin canlandırılmış şekli midir? Belki bu noktada, henüz karanlık bulunan münasebetler mevcuttur.

Fakat Kanışka'nın, Peisistratos gibi kitleler için değil, fakat şehirli asılzadeleri, memurları kendisine çekmek için bir vasıtaya ihtiyacı vardı; bunların yardımları ona lâzımdı O, insanları Brehmenizmden ayırıp Budizme sevk etmek istiyordu. Az zaman sonra, Gupta devrinin Brehmen klâsikleri, dramlarıyla onlara hitap ettiler. İşte böylece iptidai köy âyininin sanat dramı doğmuştur.

Hindistanın şimal garbinde, büyük İskenderdenberi Grek prensleri hüküm sürmekte idiler. Bunların grek dramları (Euripides, Menander) oynatmış olmalarını tahmin edebiliriz [85]. O halde grek dramının Hint dramına bir tesiri kabul olunabilir mi? Belki bu noktada, grek plâstik sanatının Hint plâstığıne yapmış olduğu tesire müşabih bir tesir mevzuu bahstir. Plâstikteki tesir, el ile tutulacak kadar barizdir; bu tesirin ancak ehemmiyeti üzerinde münakaşa edilmektedir; zira daha evvel bir yerli Hint plâstığı mevcuttu. (Yukarıda 10 numaralı nota bakınız!)

Trajedinin ve eski komedinin yahut satyr oyununun tesir icra etmiş olması imkânsızdır. Olsa olsa, Menander - o da muhteva itibariyle - yalnız Mṛcchakaṭikam'la mukayese olunabilir [86]. Fakat

[84] Acaba resim serileri, Patañjalinin karanlık kalan kısmını izaha yardım ederler mi? Uttararāmacarita I'de Lakṣmaṇa, Rāma'ya resimlerin yardımıyle sergüzeştini anlatır.

[85] Keith 59.

[86] Konow § 52; Keith 57. - Menander hakkında: Scenen aus Menanders Komödien, deutsch von C. Robert, Berlin 1908' e müracaat olunmuştur. Mṛcchak'ta grek tesirlerinin mevcudiyetini müdafaa eden Windisch, bunda Kṛṣṇa efsanesiyle olan benzerliklere işaret etmiştir: Verhandlungen d. kgl. Ges. d. Wiss. Leipzig. phil - hist. Cl. 37, 1885, 439 ff, 456 ff.

bu sonuncusu da neşeli bir komedyâ değildir; Menander'de olduğu gibi bunda gayri meşru bir çocuğun babasının araştırılması gibi bir şey yoktur. Hindin haremlelerinde ve çocuk izdivaçlarında böyle bir mesele başgösteremezdi [87]. Hindistanda, Menander'de görülen subay, Atinalı kurnaz esir, Heter denen fahişeler yoktur ve M̄rchakaṭikam'da esen ahlâkî hava Menander'dekinden çok daha ciddi, daha dinî ve daha müessirdir, ve ruhunun kuvvetli bir Budist tarafı vardır. Buna uygun olarak, Budist masalı (Jataka 118) nın şerhinde şu müşabih hikâye anlatılıyor: bir alüfte bir tacire götürülüyor; kadın ondan ayrılıp bir başkasına gidiyor; tacir kadını öldürmüş olmakla itham ediliyor ve hüküm meydanına sevkolunuyor; son dakikada kadının meydana çıkmasıyla kurtuluyor, ve keşiş oluyor. Başka bir masalda [318] alüftenin, örtülü bir araba ile sevgilisini getirttiği, şaki olan sevgilisi tarafından bir parkta boğulduğu, tekrar hayata avdet ettiği hikâye edilir. Demek oluyor ki, bütün bu masal ve dram motifleri halis Hint motifleridir ve Yunanistandan gelme değildir.

Şekiller arasındaki farklar da fevkalâde büyüktür. Menander'in sahnesi bizimkine benzer, halbuki M̄rchakaṭikam'da aktörler ekseriya aynı sahnede, kâh bir evin içinde kâh dışında, yani sahnenin, kulislerle ayrılmamış iki kısmında oynarlar [89]. Aktöre sahne üzerinde yer değıştirtilir ve böylece aynı sahnede vakanın yer değıştirdiğine işaret edilir [90]. Bundan maada, Hint dramında diyalog olarak yazılmış ve arasına muğdil metrik'e göre nazmedilmiş mısralar sokulmuştur; halbuki grek dramında devamlı mısralar vardır.

Fakat buna mukabil şu noktalarda mukayeseler yapmak mümkündür. Menander'in "Hüküm,, oyununda (IV,7) aktör bir monolog söyler ve kulisin gerisinde bir muhatabı varmış gibi oynar (mukayese ediniz: Sisamlı kadın III,7). Hindistanda bu dikkate değer

[87] Duşyanta, gebe Śakuntalâ'yı yanına almak istemiyor. Urvaşı oğlunu, Purūravas'tan saklıyor. Bu, grek tesirini araya sokmadan da anlaşılabilir. - Kāmas bayramında, kahraman, oyunun kız kahramanına aşık oluyor (M̄rchak. , Mālatī). Fakat Menandar'de kahramanın Tauropolie'lerde yaptığı gibi, ona tasallut etmiyor (Hüküm II, 3).

[88] Winternitz 203.

[89] M̄rch. I. - VI. Mālatim VI.

[90] M̄rch. IV; IX; mukayese ediniz: Morgenstierne 63 f., 69 henüz Carudatta. Balac. ed Weller 7 f.'de yoktur.

monolog [91] şekillerine çok rastgelinir; bunlardan, bir perdelik, Bhana'lar teşekkül etmiştir. (Yukarıya bakınız!)

Menander'in "Kesik saçlı Güzel," inde, "bihaberlik," rolünü oynayan aktör, bir monologla vakanın girizgâhını yapar; "Sisamlı kadın," da bu rolü yapan bir kadındır. Bunlara, Mudrārākṣasa'nın başında baş kahramanın büyük monoloğu ve semavî muganni Nārada'nın Bālacarita daki monoloğu benzetilebilir.

Monoloğların daha küçük bir şekli diye tavsif edebileceğimiz bir parça, bazen perdelerin başında bulunur. (Mısıl: Hüküm, II,III; Sisamlı Kadın II,IV; Kesik saçlı Güzel, III). Bazı Hint dramlarının perdeleri de tamamen müşabih bir tarzda başlar [92].

Menander'in "Hüküm," oyununun birinci perdesi, bilâkis iki tâli şahıs olan esir ile aşçı arasında, hikâyenin girizgâhını yapan bir diyalog ile başlar. "Ced," oyununun birinci perdesi de buna mümasıldır. Bu gibi perdebaşı diyaloglarını Mṛcchakaṭikam'da görmüyoruz; maamafih bunlara hemen hemen bütün diğer dramlarda rastlıyoruz [93]. Hint sahne sanatı bu gibi giriş sahnelerine, pravesaka [94] adını vermekte ve bunların, oyunun kahramanları hattâ ikinci derecede şahısları tarafından bile konuşulmıyacağı için, sanskrice söylenmiyeceğini bildirmektedir.

Hulâsa edelim: Hint müellifleri, grek komedisinin ne tipik muhtevasını, ne de şeklini almış, ancak temsil tekniğine müteallik, şekle ait bazı ilhamlar almışlardır. Hindistanda malûm olan son Grek kralı Hermaios, milâttan takriben 20 sene sonra, Kuşhan Kayseri ve Kanişka'nın büyük babası İnci Kadphises tarafından mağlûp edilmiştir.

Görülüyor ki Hindistanın ilk hakikî dramlarının hangileri olduğunu ve bunların, muhtelif rakslarda meknuz bulunan iptidai temellerinin neler olduğunu göstermeğe imkân vardır. Fakat dramlarla temeller arasında bugün mühim bir uzuv noksandır, zira Aśvaghōşa iptidailerin rakslarına dayanmış değildir; o, iptidai

[91] Mṛcch, II, IV, IX. Cārudatta. Mudrār II, III, VII. de yoktur; Śak. III, VII. Eğer Cārudatta Mṛcch. tan daha eski ise, onda Menanderle daha fazla müşabehetler bulunması lâzım gelir! Onda II inci perdenin - Hüküm I, 5'e bilhassa andıran - oyuncular sahnesi yoktur.

[92] Mṛcch. I. - VI., VII. - IX. (Cārudatta yalnız I, Mudrār. I - VII, Mālavikā I, III - V, Urvaśī II - V, Śak. II, III, VI, Mālatī III, V, Bālac. I, III - V.

[93] Śak. IV. (41 f. dahi!), Mālatī II - III, bilhassa şu dramlarda kısa başlangıç monologlardan sonra kesretle rastgelinir: Mudra VI, Mālav. I, III, V, Urvaśī II - IV, Śak. VI, Mālatī VII, Bālac. III.

[94] Konow S. 13.

cengel sakinlerinin örflerini inkişaf ettirmiş, Siva ve Vişnu raks-larını mezcetmiş ve Greklerden surî ilhamlar almış olan Hindu köy ve şehir kültürlerinin halk oyunlarını çıkış noktası ittihaz etmiştir. Kauçalya devlet ilmi kitabında (milâttan evvel 300 senelerine doğru), köylerde, naça'lar, rakkaslar, muganniler çalgıcılar ve neşidecilerin ve Kuşilava'ların lûğbiyatı için yerler yapılmaması tavsiye ediliyor; zira, deniyor, bu gibi eğlenceler halkı çalışmaktan meneder (II, 1, 19, 41 ff.). O halde, o zamanlar köylerde bile artık yalnız dinî âyinlerde faaliyet göstermekle kalmıyan, fakat halkı da eğlendiren envai çeşit hokkabaz vardı. Bu siyaset adamı gibi, Budistler ve Brehmenler, bu gibi eğlencelere gitmelerini, müminlerine yasak etmişlerdir. Bu halk adetleriyle, ne rahipler, ne de şövalye sınıfının destancıları eserlerinde meşgul olurlardı. Onun içindir ki, iptidai âyinlerle asıl dram arasında mutavassıt rolünü nelerin oynamış olduğuna dair birşey bilmiyoruz.

Demek oluyor ki, Hindistanda naça'lar vardı, raksar, bayramlar, diyaloglar, alenî münakaşalar vardı. Destanlar ve hikâyeler, ve, 300 senesine doğru, dünyevî temsillere mahsus mahaller vardı. Halk oyununun, yüksek tabakanın edebiyatı seviyesine yükselmeyi, Kayser Kanişka'nın ve onun saray şairi Aşvagoşa'nın himmetine borçlu olduğunu kabul edebiliriz.

[95] Bu gibi diyaloglardan yalnız Mālatī'de bir rahibe konuşur; bu rahibe ise dramın başlıca şahsıdır ve bütün entrikaları idare eder.

[96] Smith 250.