

Prof. Dr. Melahat ÖZGÜ

GÜNÜMÜZ DÜŞÜNCE YAŞAMINDA TİYATRO BİLİMİ

XX. yüzyılın sonundayız; bilim çağını yaşıyoruz. Teknik başarılarla cenneti bu dünyada kurmak istiyoruz. Roesseau'nun anlayışıyla de «insan iyidir» diyoruz. Ama, onu gene de bir türlü üzüntüden, sıkıntıdan, kötülüklerden kurtaramıyoruz; kurtaramadığımız için de insanın bu dünya ile ilişkisi dramatik oluyor; tiyatro da işte onun dramını oynuyor.

Dünyanın tüm ülkelerinde yaşam, eskisine bakıldığında, çok daha hızlanmış. Gidiş gelişler, haberleşmeler, yeni araçlarla artmıştır; olaylar da üzerimize dalgalar halinde gelmekte, bizleri bir sel gibi basarak, düşünmeye bile vakit bırakmadan, içlerinde kurtuluş için, bizleri çarpındırmaktadır. Batı'ya baktığımızda, geçmişin aynı yaşam kargaşalığı içinde, tiyatronun geleneğe dayandığını, süreklilik içinde geliştiğini görüyoruz. Ama, sistematik araştırmalarla tiyatro bilimi, Batı'da ancak geçen yüzyılın Üniversite öğretimi içine girerek başladı. Gerçi Antik'ten bu yana «denemeler» yapılmamış değildi, insanlık yaşamının simgeli yansımaları parıltılar içinde gösteren bu sanat dalının özünü bulmak için de uğraşıldı; ama yöntemlerin bulunması, tam bir yüzyıl sürdü ve ancak yavaş yavaş geliştirilebildi. Bulunan yöntemlerin yardımıyla de, bu teatral sanat yapıtının kendine özgü yasaları olduğu tanındı.

Edebiyat-tarihi — Tiyatro-tarihi

Uzun süre, değil yalnız bizde, Avrupa'da da, tiyatro tarihi, edebiyat tarihinin bir yandalı sayılıyordu. Tiyatro olayları ve olayların sanat biçimleri, metinler incelenmekle, tiyatro repertuarları gözden geçirmekle bulunabileceği sanılıyordu. Gerçi repertuar,

hangi dramların seçilerek sahnelenmiş olması, tiyatro tarihinin temel sorunlarındadır ama, bununla ancak, bir olayın çok dar bir bölümü içinden çıkartılıp aydınlatılabiliyordu. Dram (metin), tiyatro sanatını gerçekleştiren, yalnızca partitürün temel kesimidir, zorunludur. Yaşam için uyandırılan, teatral somutlama içine katılan verilerle bu temel, optik ve akustik yönden öyle bir biçim alır ki, yazarın istekleri, ancak o zaman yerine gelmiş olur. Bütün bunlar, edebiyatın ötesinde bulunan güçlerle: oyuncular, rejisörler, dekorcular, sahne teknisyenleri ve kostüm yaratıcılarla olur; dramaturglardan, fısıldayıcılara (*souffleur*'lere), düzenleyicilere (*conduit*'lere), giysi-koruyucularına (*garde-robe*'culara) değin uzmanlarla olur, bir çok işçiler ve daha bir çok gizemli, görülmez etkenlerle kişilerle olur. Bugün bile sahne müziği ve dansı, oyunda da önemli bir rol oynamaktadır. Bir çok etkenlerin böyle birbirini içine girmeleri, bu teatral sanat yapıtının, edebiyat alanından çok öteye uzanan, kendine özgü yasalı olmasından gelmektedir. Tiyatronun bu çok yasalılığı, her akşam yeniden oynanan bu «güçler oyunu bilimsel bir biçimde kavramak, sahnede geçen olayları yalnızca anlamak ve anlatmak, her birini zaman tarihi içinde, estetik açıdan, düşünüyü tarihi içinde de anlamını vererek değerlendirebilmek ve yorumlayabilmek için yepyeni, edebiyat biliminden apayrı yöntemler gerektirdi. Bu türlü kavramayı ve incelemeyi, anlayarak yorumlamayı güçlendiren daha da iki etken vardır :

1. Lessing'in deyimiyle : Sahne yapıtları *transitorisch*'dir («geçici»dir). Perde kapanır kapanmaz, her şey biter. Canlı bir bütün, ancak anılarımızda kalır. -Edebiyat tarihçisi ise yalnızca metinlere dayanır. Metin ise «geçici» değildir; olduğu gibi, değişmeden kalır. -Sanat tarihçisi de incelemesini yaparken, yapıya bakar. Heykel ya da resim, hep önündedir. Ama tiyatro bilimcisi, bu «geçici» sanat yapıtını, beşyüzyıl, bir yıl, yüzyıl, ya da yirmi yıl öncesinde bile verilmiş bir gösteriyi inceleyebilmek için, elde bulunan belgeler ve kalıntılarla ancak, geçmişte canlı olarak verilmiş bir gösteriyi inceleyerek, parçaları bütünleyerek yeniden kurarak canlandırabilir. Bunun için de hiç kuşkusuz tiyatroya özel yöntemleri geliştirmesi gerekmiştir. Araştırma ancak, kalita dayanılırsa sağlıklı olur. Bunun için de Tiyatro Müzeleri'nin, açılması gerekti; bunlar Avrupa'da, değil yalnız giysileri, dekorları da, hiç değilse maket halinde saklamaktadırlar.

2. Belgeler

Tiyatro alanlarından kalmış belgeler, yalnız bizde değil, Avrupa ülkelerinde bile azdır. Elde olanlardan çoğu okunamamakta, bu yüzden de kullanılamamaktadır. Diyelim ki, oyunların metinleri var elimizde; ama, bunlar yalnız metin olarak, dram edebiyatı olarak işimize yarar ki, bu da yeterli değildir. Bir örnek vermek istersek, Batı anlayışında Türk tiyatrosunun babası saydığımız Muhsin Ertuğrul'u anımsayalım: Çok sevdiği, yönettiği, başrollerini de çoğunlukla kendisinin oynadığı Shakespeare'in dramlarını, acaba hangi metinden, hangi çevirisinden, ya da belli teatral nedenlerle özel işlenmiş bir metne dayanarak mı oynamıştır? Belli metinlerden oynamış olduğunu öğrensek bile, bu metin acaba nasıldı? Nasıl oynadı? Nasıl oynattı? Reji defterleri var mı? Rol kitapları nerede? Hiç değilse fısıltı metinlerini elde edebilirsek? Düzenleme defterleri de gerek! Bunlardan hiç birini ele geçiremezsek, hangi kaynaklara başvurmamız gerekecek? Mektupları çıkmış mı? Günlük ya da ayrıntılı eleştirileri nerede? Olanlar da bizleri aydınlatmak için yeterli mi? Ya oyuncular? Bunlar, Muhsin Ertuğrul'un yönetimi altında, her bir rolü nasıl kavradılar? Nasıl konuştular? Doğal olarak mı? Yoksa başka bir üslupta mı? İngilizleri mi öykündüler? Davranışları nasıldı? Mimikleri doğrumuydu? Tavırları neydi? Sahne üzerindeki kıvılcıkları, yürüyüşleri iyi miydi? Değil yüzyıllar öncesi, eli ya da yirmi yıl öncesi, bugün bile, teatral sanat yapıtında, dünyanın bir parçası olan sahnede, oyuncunun bu simgeli tahtalara egemen oluşlarda hep deney söz konusu olmuş ve olmaktadır. - Muhsin Ertuğrul da, kendisi, acaba bu simgeli tahtalar üzerindeki davranışlarını, devinimlerini, acaba nasıl göstermiştir? Bu sırada kullanılmış dekorlar, kostümler nasıldı? Sahne taslakları, rol fotoğrafları var mıdır? Oyunlarda aksesuar kullanıp kullanmadığı, oyunlarına bir şeyler katıp katmadığı söylenebiliyor mu? Yoksa seçilmiş bir çerçeve, tipdekor olarak mı kullanılmıştır? Öğrenilebilecek bir eşya listesi var mıdır? Renk beraberliğini sağlayan, özel biçimleriyle birlikte konuşan mı, yoksa cansız, görkemli miydi bunlar? Oyuncular hiç maske taktılar mı? Maskeleri kişiliklerine uygun muydu? Bunlar, oyun boyunca aynı mi kaldılar? Yoksa söz konusu olan kişinin ruhsal durumu ya da değişen

niteliğini göstermek üzere devinimleri yavaş yavaş mı, yoksa hızlı, birdenbire mi değişti?

Böylesine binlerce sorular sorulabilir. Bunlar, kültür sorularıdır; Devirlerin üslup, toplum ve ahlâk sorularıdır.. Tiyatro bilminde, yeniden kurulacak olan oyunda, ister bütün bir gösteri, bir oyun düzeni çalışmalarının özel bir bölümü, oyuncuların belli bir başarı ya da tüm dizler araştırılsın, bir yönetmenin, bir oyuncunun, bir dans, bir ses sanatçısının özellikleri canlandırılınsın, tüm bu soruların yanıtlanması gerekmektedir tiyatro tarihinde. Sorumluluk bilinci içinde kaynaklara dayanarak, bilimsel bir araştırma yolunda, gösterisi, «geçici» olan bu tiyatro sanatı, araştırmacının karşısına çıkardığı güçlüklerle bir başkası daha eklenir ki, buna da edebiyat bilimi, hiç kale almaz, bu da seyirci konusudur.

Tiyatro Seyircisi

Seyircinin üzerine gösterinin yankısı vurmadan, teatral sanat yapıtı anlamsız kalır. Dramlar, tiyatro tarihi için, sahneye çıktıktan sonra bir değer kazanır. Bunun içindir ki, yazılış tarihleri değil de, (edebiyat tarihlerinde olduğu gibi) ilk sahneye konduğu tarihler ve mekânlar önemlidir. Tiyatro araştırmalarında gösteri, seyirci karşısında verildiğinden, onun o andaki tepkisi dikkate alınmalıdır. Teatral veriş biçimi, doğrudan doğruya seyirciye yönelir ve onun sahne ile bağlantı yeteneğine dokunur. Bu yöneliş, sahneden seyirciye bir köprü kurar, teatral sahne yapıtı da, sahneden seyirciye akar; olumlu ya da olumsuz, onda yankısını yapar. Bu yüzden de tiyatro biliminin tüm araştırma alanlarına çok yakın bulunan psikolojik ve sosyolojik bakımdan da değinmek gerekir; sahne başarılarına ilişkin ölçüde «seyirci araştırması» da konu olarak son dönemlerin tiyatro araştırmaları alanına girmiştir.

Değerlendirmelerin ve tiyatro eleştirilerinin, bunlardan önce de, dram bilgisinin ve dramaturgi açıdan aydınlatılmanın yapılması gerektiği de kendiliğinden anlaşılır. Hepsinde de, tiyatro biliminin, edebiyat biliminden kendisini kurtarması ve kendi yöntemlerini araması zorunlu olmuştur. Bu yollar, halile de, bir çok yerde, edebiyat tarihi, plastik sanatlar ve müzik tarihlerinin yollarıyla sıkı sıkıya ilişki kuracaktır; daha da başka alanları da içine alacak, onlardan da yararlanacak ve birlikte duyuracaktır.

Ulusallık ve Evrensellik

Edebiyat tarihleri, hemen hemen tüm ülkelerde, daha çok dil alanından, ulusal edebiyattan hareket ederler: Her ülke: Almanya, Fransa, İngiltere, İspanya, ya da İtalya, yalnız kendi edebiyatlarını araştırıp ayrıntıları ile inceler, diğer ülkelerin edebiyatlarını ise, ancak kendi edebiyatlarına ilişkisi ve etkisi olduğu oranda aydınlatırlar. Tiyatro araştırmalarında ise, tüm ülkelerin tiyatrolarının araştırılması gerekiyor; ancak araştırmaların sonuçları karşılaştırılırsa ulusal ülkenin tiyatro olaylarının diğer ülkelerin teatral olaylarıyla olan bağları araştırılırsa, tiyatro tarihi yapılabiliyor. Bu da zorunludur; çünkü :

1. Bir kez, Avrupa'nın yüzyıllar boyunca gelişen tiyatro tarihine bakacak olursak, çok sürmeden, burada, Viyana'nın ünlü tiyatro tarihçisi Ord. Prof. Dr. Heinz Kindermann'ın deyimiyle: bir *Dominanzerscheinung* (ağır basan bir görünüm) vardır. Bunda, bir ulus, teatral ürünleriyle bir başkasının önüne geçer ve bu yeni tiyatro ürünleriyle öteki ülkelere örnek olur. Bu başkanın teatral haberciliği öteki ülkelere de gelir ve örnek olarak etkiler. Sözgelisi: İtalya'dan yola çıkan *rinascimento* (rönesans), bütün Avrupa ülkelerini, teatral biçimleriyle sarmıştır. Fransa'da, *Comédie Française*'in klâsik tiyatrosunun oyun biçimi: Corneille, Molière ve Racine'in dünyalarını, tiyatro oyunlarıyla, hızla tüm Avrupa ülkelerinin gözleri önüne sermiş ve XIV. Louis ile ardılarınının (haleflerinin) rejimi ve yönetim altındaki politik emperyalizme koşut olarak örnek olmuştur.

2. İngiltere, gezici komediantlarıyla, iyi de olmasa, diğer uluslara ilk Shakespeare dünyasını tanıttırdı. Kendisi de sonra, hem de yavaş yavaş, Shakespeare'in gerçek büyüklüğünü sezmeye başladı. İngiltere'ye Shakespeare'in büyüklüğünü sezdiren Almanya olmuştur. Shakespeare hayranlığı, Almanya'dan geçmiş İngiltere'ye; bugüne dek de hiç sönmeden bir kıvılcım gibi her ülkeyi tutuşturmuştur.

3. Avusturya Tiyatrosu'nun büyük payı, çok karmaşık bir olaydır. Avrupa-Barok Tiyatrosu'nun savıdır. İspanya ile İtalya'dan gelen ilk akımlar, Orta-Avrupa'ya geçmiş, akımı canlı ve bağımsız tutan Avusturya, özellikle de Viyana olmuştur. İçinde, üç

büyük hükümdarı'nın egemen olduğu Saray Tiyatrosu (*Hoftheater*), çok çeşitli biçimlerin ve üslupların içinde gelişti ve çok önemli, politik, gösterişli bir rol oynadı. Bu «Imperial Dünya Tiyatrosu»nun barok biçimleri, sonradan Avrupa'nın bir çok ulusal tiyatrolarına alındı. Viyana'nın Barok Tiyatrosu'nun bu karmaşıklığından doğan, kendine özgü biçimler, saray biçimlerini, saray operasının görkemli sahneye koyuşlarında, yüzlerce oyuncunun oynadığı bir sahnede, Viyana'nın Ludi Caesarei'nin Jesuit Tiyatrosu'nda, bu Viyana-Barok-İmperial büyük biçimlerini, küçük yarı sahneleriyle birlikte, az bir zaman içinde, bir Barok-Halk-Tiyatrosu'na dönüştürdü. Özellikle de bu Barok-Halk-Tiyatrosu, Barok Çağı'nı aşan, Viyana'da çok yetkin bir gelişim gösterdi ve tiyatroyu doruk noktasına çıkardı. Bu da Alman dilini konuşan, öteki Avrupa bölgelerinde, Halk Tiyatrosu'nun biçimleri, komik kişileri ve doğmaca biçimleriyle artık tükenmeye başladığı bir zamanda oldu.

4. Bu Halk-Barok'unda, halktan halka geçen teatral gelişim, kendisini açıkça Viyana'da göstermiştir. İtalya'dan yola çıkan tiplerle *Commedia dell'arte*'nin sahne biçimleri, Alpler üzerinden Avusturya'ya gelmiş, İngilizlerin gezici toplulukları da kendi *Pickelhering* figürleriyle Viyana'da Graz'da ve Innsbruck'ta ilginç konuk oyunlar vermişlerdir. Şimdi sorun: Acaba Avusturya'da Barok Tiyatrosu, halkımsı üslubıyla kime bağlanmıştır? Arlechino, Pantalone, Brighella, Dottore ve Colombino tipleriyle üstün *commedia dell'arte*'ye mi? Yoksa daha kabaca oynayan İngilizlerin *Pickelhering*'in sakalarına mı? -- Avusturya Halk Barok'un oyunları İtalyan meslektaşlarından olduğu gibi, İngiliz meslektaşlarından da ana çizgilerini aldılar; ama onlar, bu çizgileri kendi yerli, Alpler ülkelerinin öğeleriyle birleştirdiler. Örneğin: Salzburg'dan gelen Stranzky'nin Hanswurst tipi, ağırbaşlı olayları gülünç hale sokarak öyküen XVII. ve XVIII. yüzyılların «abartılı, tumturaklı tarihsel dramlarında» (*Haupt und Staatsaction*'ları) görüldüğü gibi, Stranzky'nin bu Hanswurst yaratıcılığından sonra, daha binlerce türde, sahnede, büyümlü ve tansıklı (mucizeli) biten yollardaki otlar gibi, özellikle de XIX. yüzyılın Avusturya Halk-Barok'unun biçimlerini yarattı ve birbirlerine tamamiyle aykırı iki oyuncuya, aynı zamanda da dram yazarı olan ve bugünümüz sahnelerinde dram ile komedyaları yaşayan Raimund ile Nestroy'a götürdü.

5. XIX. yüzyılın son otuzbeş yılında, naturalist tiyatronun dalgası, İskandinavya'dan, Fransa'dan ve Rusya'dan, bütün bir kıt'ayı öylesine sarmıştı ki, bunun karşıt dalgaları çok güçlkle tutundu. İçevurumcuların İzlenimcilerin (*Impressionist'lerin*), Simgecilerin (*Symbolist'lerin*), ve Yeni Romantikçilerin (*Neuromantiker*) bu karşıt dalgaları da Hofmannsthal'in ülkesinden tüm Avrupa'ya yayıldı ve tiyatro ile desteklendi. Avusturyalı Hermann Bah r, o zamanlar Avrupa'da, tiyatrodan tamamiyle programlı olarak naturalizmi yenmek isteyenlerin başında geliyordu; başarılması için de çok yardımcı oldu. Avusturya oyunları arasında Josef K a i n z, olgun bir oyuncuydu. Avusturya'dan gelen Max R e i n h a r d t da, Avrupa Tiyatrosu'nun naturalist dalgasına, bilinçli olarak karşı çıktı ve impressionist sahnenin büyücüsü oldu.

Tüm bu örnekler, tiyatro bilimi, özellikle de tiyatro tarihi için, yalnız ulusal halk açısından bakmanın ne denli yanlış olacağını göstermeye yetiyor. Bakış, kıt'aların tüm uluslarına çevrilmeli! Kindermann'ın dediği gibi «güçler oyunu»na yönetilmeli! Hele bir yandan Amerika'dan, öteki yandan da Doğu-Asya'dan gelen etki dalgalarını düşünülürse, XX. yüzyıl için, yalnız Avrupa kıt'ası açısından bakmak da yetmeyecektir. Amerika için bir çeşit «karşı armağan» söz konusu olmuştur; çünkü ürünleri Avrupa'nın eski tiyatro ülkeleriyle karşılaştırılırsa, genç Amerika tiyatrosu da, pek çok şey, Avrupa'nın düşün yaşamından ve tiyatrosundan almıştır; son zamanlarda da, aldıklarını kendi mayasıyla yoğrarak, armağan olarak Avrupa'ya geri vermiştir. Avrupa'da çok geride kalmış olan buluşları, Amerika'lılar, yeni keşfettikleri halde, örneğin: ruh incelemelerini (*Psykoanalys'lerini*) dolu ellerle biçimleri içinde, gene Avrupa tiyatrosuna geri vermiştir, hâlâ da vermektedir.

«Teatral Güçler Oyunu»

Ülkeler ve devirler arasında geçen, içinde ruhbilimsel (psikolojik) ânın, bilinçli algılarının çözüldüğü «teatral güçler oyunu»nu araştırmak Ord. Prof. Dr. Heinz K i n d e r m a n n 'ın yöntemi olmuştur. On ciltlik «Avrupa Tiyatro Tarihi» (*Europäische Theatergeschichte*) dev kitaplarını bu yöntemle oluşturmuştur. Bunlarda, her ulusun ürününün, kopya mı, yoksa kendi teatral gücü mü olduğu, alınmış olan gerçeğin, kendi kültürlerinin, kendi yaşamları-

nın, kendi düşünce biçimlerinin, kendi politik ve sosyal istek dünyalarının ulusal özelliklerine mi uygulandıkları kolaylıkla anlaşılıyor. Alınmış olanın, belki de önceleri çok çekici gelmiş olan bu yabancı gereç ve biçimin yabancı çizgileri yitirilinceye dek değiştirilebilmiş. Sonunda da, üçüncü bir biçim ya da çizgi çıkarılabilmıştır. En iyi yaşam öğeleri, iki kaynaktan: Yabancı ile yerli kaynaklardan alınanların iyi işlenmiş olduğu görülünce de sevinç, o oranda büyük olur.

Bu tür olayları araştırmak çok ilginçtir: Ulusal tiyatrolar sahne biçimleri, çok çeşitli yollardan geliştirmiş, olgunlaştırmış. Şöyle ki :

1. Hiç bir örneğe baş vurmadan, doğrudan doğruya oluşturmuş olanlar vardır.
2. Çok daha uzun geçerli olmuş, kendi gelenekleriyle beslenmiş olanlar vardır.
4. Örneklerine karşı çıkararak, çatışarak, benliklerini bulanlar vardır.
5. Ani dili kullanan ulusların özellikleri, tiyatrodaki havalarını başka başka oluşturarak belirtmiş olanlar vardır. v.d.b.

Avusturya'da özellikle de Viyana'da, hükümdarlık sarayı tiyatrolarında (*Hoftheater, Burgtheater*'de) Almancanın yarattığı hava, Almanya'da, Berlin, Weimar, Stuttgart, Bayreuth, Mannheim, Dresden, Münih, Kassel Prenslüklerinin saray ve köşk tiyatrosu Almancalarının yarattığı havalardan çok başkadır. Hepsinin, Prokoko Devri'nde, hiç değilse bir Fransız, bir İtalyan tiyatroları vardır. Bunların yanında da sürekli olarak bir gezici topluluk tutuyorlardı. Bunlar da, bir yandan yabancıların yapıtlarını, özellikle yeni tanıyan ve değerlendirilen İngiliz burjuva dramlarını, Almancaya çeviriyorlar, öte yandan da kendilerini Prenslüklerin saraylarından kurtarıp bağımsız olmaya çalışıyorlardı. Böylece Fransız, İngiliz ve İtalyanlardan öğrenen, çabucak da bağımsızlıklarına kavuşan Alman Tiyatrosu, köklü bir devinime geçti ve Avusturya ile Alman Prenslük saraylarında, tiyatro konusunda, her gün yeni karşılaşmalar, yeni çarpışmalar, verimli çatışmalar oldu. Sorun : Yaban-

cuların, Almanca konuşan bu bölgelerin hangisinden neler aldıkları ve hangilerinin hangi yabancılara neler verdiklerini araştırmak oldu.

«Dünya Tiyatrosu»

Viyana, XVIII. yüzyıl sonunda ve XIX. yüzyıl başında hâlâ bir amaca ulaşmaya çalışan rollerini sürdürürken, verimli karşılaştırmalar, o zamana dek Almanya'da, Weimar kentinde, dram, opera ve şarkılı-oyun türünde kendisini göstermiş olan bir tiyatrocunun uluslararası önderlik etmiş kültürlü ülkelerin dikkatini çekti. Bu tiyatrocunun Johann Wolfgang von Goethe idi. Onun yazın alanında *Weltliteratur* («Dünya Edebiyatı») düşüncesine koşut (paralel) olarak bir *Welttheater* («Dünya Tiyatrosu») repertuarı oluşturmaya doğru yürüdüğünü anladılar. Goethe, yabancı oyundan bir seçme yapıyor, düşüncelerine yenilerini ekliyor, taslaklar çiziyor, çalışıyor, çabalyor, ama kendi kurduğu *Liebhäbertheater* (Tiyatro-Severler Tiyatrosu'nda) orta derecedeki oyuncular topluluğu ile «dünya tiyatrosu» düşüncesini bir türlü, istediği gibi gerçekleştiriyordu. Goethe bu çalışmalarını Weimar'da, eleştirici bir gözle izleyen Schreyvogel, Viyana'ya Burgtheater'in (Saray Tiyatrosu'nun) başına getirilince ilk işi, Goethe'in bu düşüncesine uzanmak ve repertuarına, İspanyol Barok Tiyatrosu oyunlarını da almakla güçlendirdiği topluluğunu, başarıya ulaştırdı. Schreyvogel, ilk olarak, bu «dünya tiyatrosu» repertuarıyla, Burgtheater'e bir «dünya ünü» kazandırdı. Heinrich Laube de sonra, XIX. yüzyıl ortasına doğru, bir kez daha aynı düşünceyi ele aldı ve onu daha da çok genişletti.

Viyana Tiyatrosu

Viyana Tiyatrosu'nun dünyaya açılması, gerek Viyana sahne sanatçılarını, gerekse Viyana seyircilerini, daha başka, oldukça da güç ödevler karşısında bıraktı; çünkü Viyana, o zamanlar, yalnız politik ve ekonomik bakımdan bir başkent değil, aynı zamanda, bir çok uluslar - temsilcilerinin bulunduğu bir kültür merkeziydi. Tüm bu temsilciler, Viyana'ya ve onun tiyatrosuna bakıyorlardı. Böylece «Tuna İmparatorluğu» içindeki Kuzey ve Güney Slavların ulusal tiyatrolarının gelişmiş biçimleri, Macarların da Alman ve Vi-

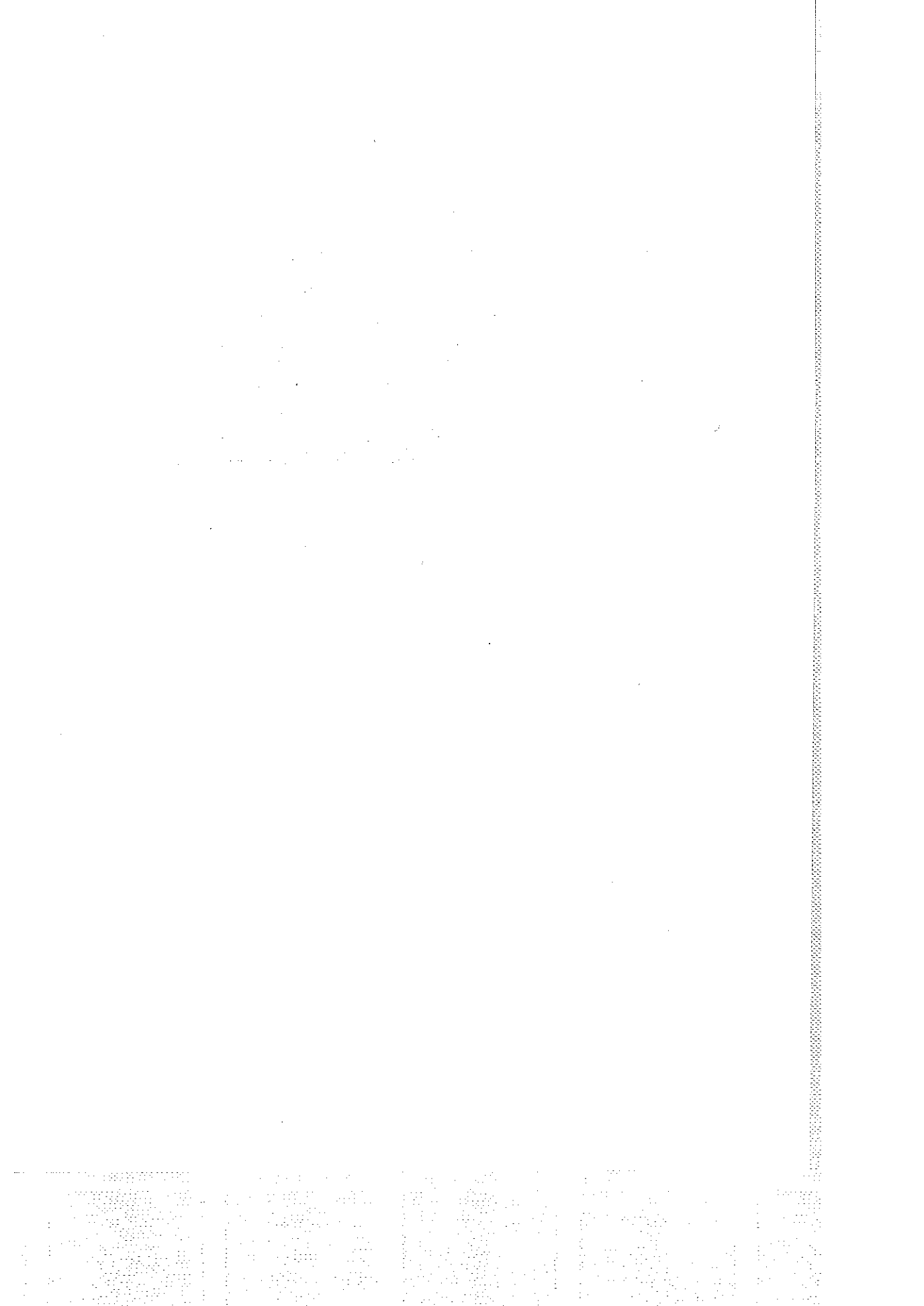
yana Tiyatrosu ile karşılaşması, her birinin ulusal özelliklerinin gelişimini destekledi. Viyana Tiyatrosu'na değinmeler, bir çok Alman topluluklarının, Prag'da ve Brünn'de, Pressburg'da ve Budapeşte'de, Agram'da ve Leibach'da oynamalarıyla oldu. Bir çoğu da karşıkoyarak, yarışircasına, güçlerini alevlendirdiler ve her biri, Macar-Avusturya havası içinde özelliklerini buldular. Böylece, Alman-Avusturya Tiyatrosu, Macarlara ve Slavlara yetiştirme konusunda eğitici oldular. Onlara düşün büyük ödev de bu idi. Çok zaman geçmeden, Slav ve Macarlar, Viyana repertuvarlarında, bir rol oynamaya başladılar. Günümüzde artık bu politika kargaşalığta, Avrupa'nın «teatral güçler oyunu»nda karşılıklı alışverişlerin önemli ödevleri, ulusları birbirlerine yaklaştırmak olduğu anlaşıldı. Dev tiyatroların etkinlikleri bu karşılıklı konuk gösteriler, sonunda, zorunlu ve karşılıklı birbirlerini tanımalarına, ortak yanlarını görmelerine ve kendilerinden başka türlü olanları kavramalarına neden oldu.

Sonuç

Böylece, tiyatro biliminin en önemli ödevlerinden biri, yüzyıllar boyunca süren bu «güçler oyunu»nun araştırmak, yapıcı öğeleri olduğu gibi, yıkıcı öğeleri de saptamaktır. Çoğu ülkelerin tiyatro tarihi araştırmacıları, ancak birbirlerini tamamlayarak ve birbirlerini destekleyerek ,birlikte çalışmakla bu amaca ulaşabileceği kanısına vardılar. Bunun için de Tiyatro Bilimi Enstitü'lerinin, Avrupa'nın, Amerika'nın ve Doğu Asya'nın 39 devletinden bir «Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Derneği» olarak biraraya gelmeleri bir raslantı değildi. Kongrelerinde, her birinin bu uluslar-üstü araştırmalarda, karşılıklı alışverişler, değıstokuşlar görülmeye başladı. Bunun dışında, Venedik'te, özel Tiyatro araştırmalarına yardım kaygısıyla, bu uluslararası Enstitü, günümüze dek, tam 39 devleti bu yolda çalışmaya çağırdı. Viyana Üniversitesi Tiyatro Bilimi Enstitüsü de, kendisini daha baştan, ulusları birbirine bağlayan bu Avrupa Tiyatrosu Araştırmaları'nın hizmetine adanmıştı. Araştırmalarda, haliyle çok geride bulunan geleneklere dayanmak gerekti. Çok nitelikli olarak, sistematik çalışmalara, Viyana Tiyatrosu Araştırmaları'nın babası, o zamanlar, Viyana Kent Kütüphanesi'nin Müdürü Karl G l o s s y, 1982 yılında, çalışmalarını, bir Uluslararası Tiyat-

ro Sergisi açmakla başlamıştı. Bu serginin kataloğu da günümüz uluslarını birbirine bağlayan havasıyla, bu kuruluşu tanıtlar.

Elli yıldan bu yana, Viyana Üniversitesi'nin Tiyatro Bilimi Araştırmaları Enstitüsü, elde edilmiş tüm yeni araştırma yöntemleriyle, ulusları birbirine bağlayan ve karşılıklı aydınlatan amaca hizmet etmektedir. Bunun için de, bu Enstitü, her türlü araştırmalar yanında, yerli tiyatrolara da yardımcı olmuştur. Programlı ve bilinçli olarak Ortak-Avrupa Tiyatrosu'nun çalışmalarını, gelişimi içinde etkilerini işleyerek desteklemiştir. Böylece günümüz düşünce yaşamında, tiyatro bilimi, insanları ve ulusları birbirine tanıştıran, biraraya getiren, birleştiren, barış isteyen ve barıştıran bir konudur. Dünya Tiyatro Festivalleri düşüncesi, bu yoldaki araştırmaların ürünüdür.



TANITMALAR

