

COMMEDIA dell'ARTE ÜZERİNDE ŞARK ETKİLERİ 'ORIENTAL INFLUENCES ON THE COMMEDIA dell'ARTE' (İNGİLİZCEDEN ÇEVİRİ/TRANSLATION FROM ENGLISH)¹

NAZLI MİRAÇ ÜMİT
Arş. Gör., İstanbul Kültür Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi
Sanat Yönetimi Bölümü
nazlimumit@gmail.com

Son birkaç yıldır beni, Commedia dell'Arte'nin İtalya topraklarında ve tamamıyla oraya özgü olarak doğuşunu ele alan belirsiz (ve hala doğrulanmamış) önermeye karşılık yeni bir varsayım ortaya atmaya iten bir dizi konu var. Eski neslin ve geleceğin bilim adamları arasındaki en temel farkın, ulaşılabilir yeni kaynakları göz önüne alarak kültürler arası diyaloga girmeye istekli olup olmamalarına dayanması gerektiğini düşünüyorum. Gösteri sanatları araştırmaları gibi kısıtlı bir alanda bile yapılan yeni çalışmaların Avrupa merkeziliğin Hegel üslubundaki varsayımlarından, delillerin ve inandırıcı ifadelerin yardımı ile kurtulup, geçmişin gelişigüzel kısıtlanmış kültür alanlarından uzaklaşmaları gerekir.

İlginçtir ki, Commedia dell'Arte'nin kökenlerine ilişkin sorunlara baktığımızda birçok bilgin, araştırmacı ve yazar -Crocé'den Pandolfi'ye, Duchartre'den Scherillo'ya, Reich'dan Driesen'a - tek bir noktada birleşirler. Bu özgün gösteri biçimi için kullandıkları 'Soytarı' komedisi, 'histrionik' oyun, 'maskeli oyun', 'doğaçlama' komedi gibi çok sayıda terim vardır ama hepsi onun İtalya'da doğduğu üzerine hemfikirdir. Saraylara, aristokrat malikânelerine, *akademi*'ye akın eden amatör oyuncular 16. yüzyılın ortalarına doğru özel etkinliklerde düzenlenen gösterilerin sonu gelince günlük uğraşlarına geri döndüler. Fakat tiyatro, Commedia dell'Arte ile gerçek bir meslek haline geldi. D'Amico şöyle diyor:

"Ne zaman dramatik edebiyat gerilese ve Tragedya ile Komedyaya halkın zevklerini tatmin edemez duruma düşse şu olur, yorumcular yani aktörler ortaya çıkıp şu beyanı verirler: 'Artık şairler yoksa biz kendi başımızın çaresine bakacağız'. Bu, Yunan ve Roma tiyatrosu gerilediğinde de olmuş ve kısa süre içerisinde mim ve pandomim tiyatronun

¹ Fulchignoni'nin bu çalışması İtalyanca olarak, 1983 tarihli Paris Üniversitesi yayını olan ve editörlüğü Christian Bec ve Irene Mamczarz tarafından yapılan *Le Théâtre italien et l'Europe XVe- XVIIe siècles* (15. ve 17. yüzyıl arası İtalyan Tiyatrosu) içerisinde *Le influenze orientali sulla Commedia dell'Arte. Per una ipotesi di ricerca* başlığı ile yer alır. İtalyanca'dan İngilizce'ye çevirisi ise UNESCO Uluslararası Tiyatro Enstitüsü bünyesinde bir tiyatro araştırmacısı ve tarihçisi olan Una Crowley tarafından *Oriental Influences on the Commedia dell'Arte* başlığı ile yapılmıştır. *Asian Theatre Journal* tarafından yayınlanan çeviriye şu not düşülmüştür: "Asian Theatre Journal, Fulchignoni'nin yarım kalmış olan bu son çalışmasını, onun görüşlerinin ve anlayışının bir hatıra olması umuduyla yayınlamaktadır. Benzer bir tutumla, Venedik Bienali'nin isteği üzerine 'kültürleri biraraya getiren ve insanlar arasında diyalogu derinleştirip yenilenmiş yaklaşımlar sağlayan eserler'e verilmek üzere Fulchignoni'nin adına sinema ödülü verilmeye başlanmıştır" (Cilt 7, Sayı: 1, ss: 29-41, 1990). (Ç.N)

yerini almıştı. Aynı şey 16. yüzyılın ortalarına doğru İtalya'da yaşandı. İtalyan oyuncular akademik metin yokluğu ile yüz yüze gelince: "Eğer edebiyat yoksa gösteri var" dediler. *Commedia dell'Arte*'yi icat ettiler" (S. D'Amico, *Storia del Teatro Drammatico*, Milan: Garzanti, 1950, s. 61).

Kimdi bu aktörler? Tarihçilere göre çoğu, teatral gösteriyi gerçek bir mesleğe dönüştürmek için sosyal açıdan biraz düşük seviyede bulunanlarla hümanist kültür çerçevesinde birleşen orta sınıf şehirlilerdi. Orta Çağ fars soytarılarının ve komedyenlerinin torunlarını böyle topluluklar içinde bulunabileceğini düşünmek mantıklı olur. Başlarda bu tiyatro kumpanyaları akademik oyunlar ve pastoral hikâyeler sergilerlerdi. Fakat zaman geçtikçe özel bir gelişme oldu. Farklı seyircilerle kurulan ilişki ve iletişimi yoğunlaştırıp canlandırmaya karşı duyulan karşı konulmaz tutku ile kelimeler gitgide kendilerini yazılı metinden kopardılar ve doğaçlama kontrolü ele geçirdi. Bunun tam olarak ne zaman ve nerede olduğu ise henüz belirlenebilmiş değil.

Ele geçen birkaç belge, özellikle ilk yıllarda hokkabazların, akrobatların ve karnavallarla bağlantılı olarak gösteriler yapmış maskeli oyuncuların yeteneklerine emanet edilmiş teatral etkinliklerinden bahseder. Bu belgeler ayrıca bu oyuncuların İtalyan yarım adasının farklı bölgelerinde - özellikle iki belirli yerde, ilkin Venedik ve çevresi, daha sonra Napoli ve Campania- arka arkaya gerçekleşen gösterilerini anlatır. *Shiavone*'ler ve Bergamo'lu hammallar güldürünün en gözde hedefi haline geldiler. Este Sarayı kayıtlarında Meixeburg'lü Christopher, 'Venedik soytarılarından' söz eder. Aretino'nun da doğruladığı gibi bunlar hızla kitlelerin tercih ettiği eğlenceler haline gelmişlerdir. Mantua ve Bolonya'daki idari belgeler de 'doğaçlama tiyatronun' ilk kumpanyalarından bazılarını kurma kararını alan Yahudi aktörlerden söz eder.

Doğaçlama tiyatronun en erken repertuarının nasıl oluştuğuna dair bir fikir birliği vardır. Dolayısıyla sergilenen çeşitli gösteriler arasında bir sentez yapılabilir. 16. yüzyılın ilk on yılında; Orta Çağ geleneğinden gelen soytarılar, skolastik sebeplerle klasik metinleri oynayan amatörlere, *contado*'ların köhne dünyalarıyla alay eden 'bayağı' farslara ve inkâr edilemeyecek bir üslup bilgisine sahip donanımlı aktörlerin akademik oyunlarına rastlarız. 1500 ve 1530 arasındaki otuz yılda, tüm bu farklı bileşenlerin 'doğaçlama tiyatro' nun ana yapısı üzerinde kaçınılmaz bir etkisi olmuştur. Nihayetinde 16. yüzyıl ortalarında 'doğaçlama komedi' yi oluşturan öğeler: soytarıların doğaçlamaları, Ortaçağ'dan miras bir karnaval geleneği olan maskeler, özellikle farklı ağızların kullanıldığı gösterilerdeki kalıplaşmış 'tipler' ve akademik tiyatro metinlerinden doğan öyküler yani *scenari* olmuştur. Perrucci, Riccoboni, Cecchini, Leone de'Sommi, Gaspare Gozzi ve Gherardi gibi kavramcıların *Commedia dell'Arte*'ye felsefi açıdan kattıkları şeyler tutarlı bir tablo sunmaktadır ancak dile getirmeliyim ki bence bu tablo sadece Batı'nın tiyatro kültürü tarihçiliğine mükemmel bir biçimde uymaktadır.

'Doğaçlama komedi tiyatrosu' üzerine araştırma yapmanın özellikle zor olduğu kabul edilmelidir. Bu zorluğa sebep olan şeyler, hem konuşma diline aktarım sürecindeki yazılı belgelerin oldukça az olması ve geleneksel yapıların başkalaşımı, hem de halk tiyatrosunun erken izlerinin sadece yazılı metinler kapsamında ele alınamayacağını

gösteren bazı önemli filolojik yaklaşımlardır. Bu izlerin mimetik ve müziksel uzantılarını da değerlendirmek gerekir ki bunlar, sözel kültürün dolayısıyla da doğaçlama gösterinin temelleridir. 'Beden dili' nin rolü Commedia dell'Arte'nin temellerinden birini oluşturur ve bu yüzden en başta sıkı bir şekilde ele alınması gerekir ki bu da Croce'den bu yana çok sık tekrarlanan edebi biçimlendirmeleri sorgulamayı gerektirir. Bu biçimlendirmeler, bir ilerlemeye sebep olmak şöyle dursun, sözel kültürün somut boyutlarına ve teatral gösterinin antropolojik boyutlarına ulaşmada engel oluştururlar.

Metinlerin yorumlanmasında karşımıza çıkan birçok zorluğa (bir diğer *grave lacuna*²) ikonografik belgelerin azlığını da ekleyebiliriz. Örneğin 16. yüzyıl şenlikleri ve gösterilerinden bizlere ulaşan o engin sanatsal mirasa ve bir de aynı dönemde karşımıza çıkan halk tiyatrosuna ait tasvirlerin azlığına bakalım. Eugenio Battisti, Orta Çağ soytarıları ikonografisine yaptığı göndermeyle bizi ilgilendiren dönem için de geçerli net bir beyanda bulunur: "Yeni tür teatral deneyim, yani hem yukarıdakilerden hem aşağıdakilerden gelen baskıları etkisiz kılıp toplumun farklı sosyal seviyelerini bir araya getirerek ortak kültüre katkıda bulunmaya çabalayan halk gösterileri, figüratif sanatlarda sansürlenmiş ve baskı altına alınmıştır".

Kavramların (profan kültürün tipolojisinin) kalıcı olarak ikonografide temsil edilmelerini engellemek onları sansürlemenin bir yoludur. Orta Çağ'ın sonlarına doğru yaygınlığı artan soytarıların ve daha en başlarında Commedia dell'Arte'nin başına gelen şey de aynen budur. Karşıt güçler sürekli olarak yarattıkları bir çeşit ikonografik boşlukla kökenlere ilişkin sorunları daha da zorlaştırdılar. İtalya'da Reform dönemi uygulanan ve Karşı Reform ile gelen ikinci taarruz zamanında da az da olsa devam eden sansür operasyonlarından muhtemelen hiçbir şey sağ kurtulamadı. Bu durum, neden çok daha sonraki bir dönemde ikonografik temsillerin -Callot'ın *Balli di Sfessania*'daki gravürleri örneğinde olduğu gibi - sorunumuzu çözmeğe başladığını açıklar.

'Doğaçlama tiyatro'nun yansıttığı 16. yüzyıl toplumunun yenilenmesine dair büyük sorunlar, figüratif sanatın eşliğinden hemen hemen hiç geçmemiştir. Alt sınıfların tarihi söz konusu olduğunda, saray eğlencelerinin ve gösterilerinin geniş ve muhteşem ikonografisinden sağlam sonuçlar çıkarmamıza yarayacak elle tutulur izler yerine dolaylı tanımlar ve göndermelere bakılmalıdır.

Kültürel gerçeklikleri yeni ve daha geniş bir perspektif ile araştırmayı amaçlayan kültürler arası tarih araştırmalarının görüşü ile Avrupa merkezci kavramcılarının bakış açısını karşılaştıralım. 13. yüzyılın sonlarındaki Venedik ve Doğu ilişkilerini düşünün. Yoğun ve sürekli bir değiş tokuş ağı- insanların yer değiştirmesi gibi- içerisinde hem en öngörülebilir hem de en beklenmedik iletişim biçimleri gerçekleşmiştir. Yahudiler, 1492'de İspanya'dan sürgün edilmelerinden sonra Konstantinopolis'te Yunan ve Roma metinlerinin ilk baskılarını düzenlediler. Aynı Yahudiler, yetenekleri oldukça beğenilen amatörlerin de içinde yer aldığı gösteriler düzenlediler. Ermeni ve Arnavut Türkü hokkabazlar ve akrobatlar sadece Venedik meydanlarında değil, Gaspare Gozzi'nin kayıtlarına göre 18. yüzyıla kadar Venedik'in mandası konumundaki Dalmaçya'da hayatta

² 'Büyük boşluk' anlamında. (Ç.N)

kalmış olan şaşaalı ve capcanlı gösterilerde de yer aldılar. Böyle gösteriler geride dile ait sadece birkaç kalıntı ve dolaylı izler bırakarak ortadan kayboldular fakat akrobasi, jestler, komik girişler, fars, soytarılık ve *lazzo*³ ile dil engellinin üstesinden gelen karakter maskeleri ve mimdeki benzersiz yoğunlukta vücut buldular.

Yaşayan kültürler ürünlerini uzaklara ithal edebilirler, onları yaymak için. Duygu ve var oluş biçimlerini sanat ve zanaat gibi somut kalıntılarla ya da doğaçlama gösteri, halk müziği ve sözel geleneğin bir var bir yok oluşumları ile ifade edemeyen bir uygarlık düşünülemez. 13. ve 14. yüzyıllarda Venedik uygarlığı, en uzun süren denizci kültürü, sadece Akdeniz’de değil tüm Doğu boyunca birçok iz bırakmıştır. Asya’nın şarkî krallıkları – Acemistan, Türkiye, Hindistan ve hatta Çin - Orta Çağ’dan bu yana bazen istikrarlı bazen kısa sürelerle Batı’ya doğru türlü kültürel etkiler yaymışlardır. En önemli üçüncü Akdeniz medeniyetinden geçip Perrault ve La Fontaine’e ulaşan Acem masallarının yolculuğunu, Carlo Gozzi’nin komedilerine ilham veren mistik Çin alegorilerini hatırlamalıyız. Ayrıca mimetik-sözel geleneğin hareketi kuşkusuz medeniyetlerin karşılaşmasının en ayrıcalıklı taşıyıcılarından biriydi.

Bizim konumuzun kapsadığı dönem için Baltrusaitis, Avrupa’da geç Roma ve Gotik dönem kemerlerinde ve başkentlerde hala yaşayan ‘diğer dünya’ ikonografisinin doğuşunun, 12. ve 13. yüzyıllarda keşiş ve misyonerlerin kopyaladığı Çin, Tibet ve Java’daki canavar ve ejderha tasvirlerine bağlı olduğunu reddedilemez kanıtlarla ispatlamıştır. Berenson, İtalyan dini resim sanatına olan Şark etkisi üzerine çalışmış ve bu çalışma çok ilginç sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Görülüyor ki, 4. yüzyılın başında tüm Avrupa yalnızca İslam kültürünün değil Moğol işgalleri sebebiyle de tüm Uzak Doğu ile karşı karşıya geldi. Aslında Moğol imparatorluğu çok farklı bir şekilde kışkırtıcı olan bir üçüncü etki alanıdır çünkü İslam kaynaklarıyla karşılaştırınca hiç bilinmeyen bazı şeyleri ortaya çıkardığı görülür. Sanatsal anlamda Avrupa’da karşılıklı bir etkileşim alanı oluşur: Uzak Doğu’da 14. yüzyıl bir Fransiskan dönemi olacaktır. Rahipler kiliseler inşa edip Çinli sanatçılara duvarları süsletmekle kalmazlar. Lamaist törenlerden ilham alarak Avrupa’ya ilham verecek ikonografik konular da ithal ederler. Örneğin, *Danse Macabre*’nin bilindik temasının hem figüratif boyutta hem de dini ve profan mim açısından etkilenmesi gibi.

Paduan Pignoria 1615 tarihli tezi *Discorso intorno alle Divinita delle Indie*’de (Hint İlahları Üzerine), Doğu Asya ikonografisinin gösterişli, sıradan ve profan unsurlarının geleneksel kalıplara uyumunu sağlayan mitoloji senkretizmini ortaya çıkarır. Chastel şunu söyler:

“Şark hikâyelerinin ilahları ve kahramanları onları yüzyıllarca içinde barındıracak bir sığınak buldular: Batı toplumu kendi memnuniyeti ve kimliği için gereksinimlere göre uyarlanan tüm imgeleri kayıt altına aldı ve kendisinin vazgeçilmez bir parçası haline getirdi.”

‘İmgelerin kayıt altına alınması’ kavramı bizi varmak istediğimiz yere - kültürlerarası karşılaştırmaya- sağlam bir adımla daha çok yakınlaştırıyor.

³ Commedia dell’Arte’de diyalog ya da hareket biçiminde komik öge. (Ç.N)

Akdeniz'deki Venedik ve Doğu ticaretini inceleyen birisi, uzun bir süre yalnızca soytarılara has olduğu düşünülen 'moor'⁴ dansını göz ardı edemez. Bir çeşit rock'n roll gibi kolların ve bacakların birbirlerinden bağımsızlarmış gibi bir etki vermek için rastgele sallandığı, 1450 ve 1460 arası Venedik'te oldukça meşhur bir dans. Aynı dönemde Arcetri del Pollaiolo villa'daki fresklerde aynı sert jestlere ve canlı hareketlere rastlarız. Dansın uluslararası bir boyuta ulaşmasını en iyi şekilde örnekler bu dans. Bu durumda yine, İtalyan sanatının belirli önemli olgularının yorumu yalnızca İtalya yarımadasının revaçta olan tarzları ile sınırlandırılmamalı. Aristokrat dansların üzerine yazılıp çizilenlerde 'moor' dansına gönderme yapılmadığını görürüz - tıpkı akademik tiyatronun *scenari*'lerinden günümüze kadar ulaşmış hemen hemen hiçbir veri barındırmamaları gibi. Vurgulanması gereken bir diğer nokta şu ki İtalya'da bu halk dansının iki ana coğrafi merkezi Venedik ve Napoli idi, tıpkı Commedia dell'Arte de olduğu gibi. *Morisca* olarak bilindiği Napoli'de bu dans, Sarazenlerin sürekli istilaları yüzünden daha çok evlerde gerçekleştirildi ama oldukça yaygındı.

Resim sanatı söz konusu olduğunda da, Şark ikonografisi etkisinin 13. ve 14. yüzyıllarda İtalya'da arttığı söylenebilir. Grifonlar, basiliskler, maskeli ya da maskesiz şeytanlar ve Doğu Akdeniz süslemelerine özgü tüm koleksiyon sıkça görülmeye başlamıştır. Arap hikâyelerindeki konular Orta Çağ imgeleri ve alegorilerine, Hindistan'dan gelenler de Yunan efsanelerine aktarılmıştır. Heykel sanatında da - Batı'da daha özgür ve sıra dışı bir hayal gücünün etkisi altında olan dikkatin, anatomi ve diğer unsurların işlenişinde çok detaylı bir gerçekçiliğe odaklanıyor olması ile beraber- aynı bağdaştırıcılık görülür.

Diğer bir deyişle Şark ile olan ilişkiler Orta Çağ'ın son döneminde yoğunluk kazanmıştır. Ticaretin ve ticari çıkarların yanı sıra artık sadece tek başına hareket eden öncüler değil gerçek bir bilgi akışı, sistematik bir keşif başlamıştır. Bu da Marco Polo'nun (1298), Riccardo di Montecroce'nin (1300), Oderico de Pordonone'nin (1330) ve

⁴ İngilizce *moor* kelimesinin bir anlamı: çorak arazi, ölü toprak, çalılık; bir diğeri ise *faslı*'dır. Kökeni, Kuzeybatı Afrika'da Moritinya topraklarında yaşanan Yunanca *maurusii* (geç dönem Yunanca'da siyah, kara, şeytani anlamlarına gelen *mauros* ile de ilişkilendirilir), Latince *mauri* olarak bilinen insanlarına verilen isime dayandırılır. Avrupa nüfusuna kıyasla koyu tenli olmaları sebebiyle, 16. ve 17. yüzyıllarda 'zenci' kelimesinin eş anlamlısı olarak ve daha sonra genel anlamda Müslümanlar (Arap, Acem, Türk) için kullanılmıştır. Metinde *moorish dance* olarak geçen gösteri biçimi ise -İngiliz halk bilim, drama ve tiyatro araştırmalarında *morris dance* terimi - İtalyanca ve İspanyolca *morisca*, Fransızca *mouresque*, Almanca *moriskentanz* olarak bilinir. İlkel pan-Avrupa dini bereket törenlerinin bir uzantısı olarak; kırsal yörelerde ve köylerde düzenlenen mevsim şenliklerinde, yarışmalarda ve oyunlarda gerçekleştirilen geleneksel eğlence biçimi olarak tanımlanır (Claire Sponsler, "Writing the Unwritten: Morris Dance and the Study of Medieval Theatre", *Theatre Survey* Cilt: 38, no: 1, 1997, s. 90). Aralarında bir 'soytarı' ile sadece erkeklerin yer aldığı, çıplaklığın yanı sıra belirli kostümler, bacaklara takılan ziller, davullar, silahlar, tahta atlar ve süslü direkler gibi yardımcı öğeler ile kurgulanmış, dansçının/ dansçıların/yüzlerini siyaha boyayarak sahne aldığı bu eğlence biçimi saray eğlencelerinde de - özellikle 15. Yüzyıl İngiltere'sinde- görülür. Öyle ki bu geleneksel biçimin günümüze ulaşan en erken yazılı anlatımı Aragon prensesinin düğünündendir (Violet Alford, "Morris and Morisca" *Journal of the English Folk Dance and Song Society* Cilt: 2, 1935, s. 42). Bu gösteri biçiminin kaynaklarına ilişkin çalışma yapan isimlere şunlar örnek verilebilir: Cecil Sharp, E.K. Chambers, ve Rodney Gallop. Metin And *Dionisos ve Anadolu Köylüsü* adlı çalışmasında ise moor kavramı ile ilgili şu detayı verir: "Avrupa'da bir çok seyirlik köylü oyunlarında da yüzünü karaya boyamış bir Arap bulduğumuz gibi, bu Osmanlı şenliklerinde de oynanmış olan Morisco danslarında da görülür. Morisco ile zenci, Mağribi, Müslüman hatta Türk eş anlamdaydı. Onyedinci yüzyılda da kılıklara girip, yapılan maskaralıklara 'Mauresque' deniyordu" (42). (Ç.N)

Mandeville'nin (1360) yazdıklarıyla kanıtlanmış ve bu yazılanlar büyük ölçüde yayılmıştır. İkonografiye olan etkileri de aynı ölçüde kesindir. Marco Polo'nun kitabının Christopher Columbus'a ait kopyasında Genoan tarafından yazılmış, sadece somut ve coğrafi gerçeklere değil hayal gücü uyarıcılarına da verilen dikkati açığa çıkaran en az 360 adet not vardır. Bu oldukça anlaşılırdır çünkü iki dünyanın arasında kurulan iletişim sonucu bazı ölçüler ve değerler tamamen yeni yönler doğru gelişme göstermiştir. Daha haşin ve barbar ve aynı zamanda daha rafine olan Doğu, Rönesans'a kadar ulaşan bir dönemde belirli görünüşler sergilemiştir ve bunun çok açık kanıtları vardır. Dua ve ibadet kitapları⁵ Hristiyanların yanında şarkî karakterleri de betimlemiştir. Bellini'nin resmettiği geçitlerde Venedikli elçilerin yanında Tatar Hanları görülür. Flandra ve Provence minyatürlerinde şapkalarından ve zırhlarından ayırt edilebilen Çinliler ve Moğollar da figürlerdendir. Öldüğü güne kadar, kesin bir kararlılıkla Hint kıtasının topraklarını keşfettiğine inanan Columbus'un 1492'de Büyük Kaan'ın krallığına demir attığını sanma hatasına düşmesi de semboliktir.

Fakat Hristiyan Batı'nın gözünde tek seçkin ülke Hindistan değildi. Doğu Asya insanların betimlemelerinde ve ithal edilen diğer şeylerde Çinlilerin de seçkin bir konumu vardı. 16. yüzyılın en saygın Arap coğrafyacılardan Ibn-al Mardi⁶ en kötü Çinli sanatçının bile yaptığı resim ya da çizimin dünyadaki tüm diğer örneklerinden daha üstün olduğunu söylemiştir. Çin biçimlerinin yayılışı 13. yüzyılın ortalarından itibaren yoğunlaşmış, Akdeniz'de Moğol istilalarından sonra da devam etmiştir. İki yüzyıl boyunca, yükseköğrenimin rafineliliğini çok sıkı bir hiyerarşiye bağlı özel geleneklerin inceliği ile dünyaya kazandıranın, barbar göçebe topluluklar olması da garip bir çelişkidir.

Moğol, Acem ve Türk minyatürlerinde ikonografi Carpaccio, Rubens ve Rembrandt'ı etkilemiş, Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar – bu durum yalnızca Yeni Dünya'nın keşfi ile Avrupa'nın ilgisinin Doğu'dan Batı'ya kesin bir dönüş yapması ile durmuştur- istisnasız tüm plastik sanatların, Şark'ın bitmez tükenmez ilham kaynaklarından istifade ettiğini doğrulamıştır. Bu tür etkiler Rönesans'a kadar artmıştır. Bu dönemin ikonografisi üzerine yapılan son çalışmaların çoğu daha önce Eski Yunan-Latin dirilişinin araştırmaları sırasında ciddiye alınmamış Şarkın etkilerine dikkat çeker. Mitolojide, pagan tanrılar, inancın bir objesi değildi. Zevke ve hayal gücüne göre değişiklik gösterebiliyorlardı. Tantra Budizminin yarasa kanatlı ve pençeli şeytanları kıyamet tasvirlerinde ortaya çıkardı. Birçok şeyin yanında Akdeniz'deki ticari hareketlilik Şark'tan kaynak gelişini sağladı ve böylece tanrılar Mısır ve Suriye biçimlerine ve niteliklere sahip oldular. Serapis, Hierapolis'in Juno'su, Mars, Üç Şekilli Diana, hepsi o veya bu şekilde Fidias ve Praksiteles'in ikonografik arketipleri olarak kabul ediliyorlardı. "Bu normaldir" der Andre Chastel, "böylesine anlaşılması güç ve heyecan verici figürlerin bir maskeli oyuncular kumpanyası gibi o zamanların zapt edilmez politik ve sosyal modası haline gelmiş eğlence, şenlik ve gösteri hizmetlerine girmiş olması".

⁵ Metinde *the book of hours*: İçerisinde Hristiyan inancı metinleri ve duaları bulunan, Orta Çağ'da yaygın ve o zamandan günümüze en çok ulaşmış olan süslemeli ve resimli elyazmaları. (Ç.N)

⁶ İngilizce kaynaklarda Ibn al-Wardi olarak geçiyor. (Ç.N)

Bu sebeple, geniş bir şenlik ve gösteri yorumu içerisinde çözülmeyi bekleyen bir dizi bilmece ile karşı karşıyayız. Örneğin, Doğu'ya bakmadan 'siyah deri maskenin' (Merkez Asya şaman ritüelinin bin yıllık bir ürünü) Batı'da tam da o dönemde birden ortaya çıkışını açıklamak mümkün mü? Commedia dell'Arte sahnesinin esaslarından olan bu unsurun böylesine ısrarla var olması nasıl açıklanır? Ya da Plautus ve Menander gösterilerinin sahneleme tekniğinin yüzyıllar sonra tekrar ortaya çıkışını? Merkez Avrupa'daki karnavallarda kılık değiştirmenin geçirdiği (malzemenin, derinin, ahşabın, kumaşın ikonografisinde asla yer almamış olan) evrimi? Sözlü metnin, dışavurumcu yöntemi ile hızlıca iletişime geçebilen mimetik eylemin karşısında aniden gölgede tutulmaya uğraması nasıl açıklanabilir? Hepsinden öte, 'doğaçlama tiyatronun' doğumunun gerçekleştiği bölge, Adriyatik sahili boyunca uzanan Venedik Cumhuriyeti'nin toprakları ile kesişen bir dörtgen içinde kesin çizgilerle nasıl sınırlandırılır? Burada dikkate değer bir nokta var. 'Doğaçlama tiyatro' olgusunun genetik çekirdeği, doğuda Adriyatik sahili boyunca Venedik'ten Bolonya'ya, batıda ise Bergamo'dan Milano'ya uzanan bir bölgeyi kapsar. Daha önce sözünü ettiğimiz tarihçiler de doğaçlama tiyatronun kökenlerinin bu sınırları ile ilgili hemfikirdirler.

1960'ta, Unesco'nun Doğu-Batı kültürler arası projesi kapsamında Asya'da halk gösterilerinin yapıları üzerine bir çalışmaya dâhil olmuş ve geleneksel olanın bir kültürden diğerine geçişinin (gerçekçi-komik dürtülerin özgürleştirici devinimleri sayesinde) nasıl birçok antik tiyatro biçiminin değişmez bir parçası olduğunu doğrulayabilmişim. Gösteri sanatlarını bu açıdan ele alan karşılaştırmalı çalışmalar ve araştırmalar uzun bir yol kat ettiler ve sonuçları oldukça verimli. Araştırma yöntemi iki yönde şekillenmiş durumda: biri maskelerde, kostümlerde, minyatürlerde, arkeolojik keşiflerde, etnografik belgelerde, antropolojik kanıtlarda ve el yazmalarında bulunabilecek ikonografik izler üzerine yapılan araştırmalar; diğeri ise köylerde, ya da ilgili buluntuların var olduğu her hangi bir yerde, halk gösterileri incelemeleri. Bu tür karşılaştırmalı çalışmalar sayesinde hem Orta Doğu hem Uzak Doğu'da maskeli gösterilerin şaman ritüellerine ve genel anlamda 'tekerrür eden zaman' ritüellerine (mevsimler, hasat döngüsü... vb.) bağlı olduğunu gösterebilmek mümkün olmuştur.

Günümüze kadar gelen Şark gösterilerinin temelde doğaçlama ve güldürü odaklı olduğunu daha önce belirtmişim. Bir dizi trajik gösterilerin de var olduğu bilinmektedir ki bunlar da aslında Kore ve Japonya'daki şaman ritüelleri ile bağlantılıdır. Uzlaştırıcı ya da siyasi ve askeri sebeplerle ortaya çıkan teatral alış-veriş üzerine çalışmalar yapmak mümkün olmuştur. Ayrıca, bu tür bir etkileşimin sonuçlarının nadiren aradan geçen süreyle ve eski olmakla orantılı olduğu, kısıtlı ve yakın tarihli etkileşimlerin daha derin izler bıraktığı ve etkilediği görülmüştür. Bu gözlemden yola çıkarak karşılaştırmalı çalışmanın odak noktası, hangisinin daha önce meydana geldiği ya da geliştiği değil, 'etkileşimin şekli' olmuş, 'maskeli gösteriler' üzerine yapılan çalışmalara yönelik beklenmedik bir ilgi oluşmuştur.

Asya'ya özgü bu gelişim biçiminin keşfedilmesi, karnaval ritüelleri maskelerinin 'daimi ortak işlevi' ile ilgili olan Avrupa öğretilerinde ve daha genel anlamda İtalyan

maskelerinin 'partenojenetik'⁷ teorilerinde karışıklığa yol açan bir dizi hipotezi de beraberinde getirmiştir. Hindistan'dan Uzak Doğu'ya, Merkez Asya kanalı ile Kore'ye ulaşan Budist ritüellerin, maskeli tiyatronun taşıyıcılığını yaptığını kanıtlayan Çinli ve Koreli araştırmacılar muhteşem keşiflere imza attılar. Budist drama ritüellerinin hep bir parçası olan bu maskeler 5. ve 6. yüzyıllarda Japonya'ya ulaştıklarında kısa ömürlü ve sürekli yer değiştiren bir yapıdaydılar. Arkaik maskelerin dönüşerek, Budist ritüelleri ve Şamanist mirası bir araya getiren *Noh* tiyatrosunu oluşturmaları 12. yüzyılda başlamıştır.

Her durumda denilebilir ki, deriden ya da ahşaptan yapılan ilk maskeler Merkez Asya'da - Hindistan'da - ortaya çıkmış, Doğu'ya, Kore ve Japonya'ya buradan geçmiştir. Moğol istilalarının Avrupa sınırlarından Anadolu'ya sıçraması ile de Batı'ya yolculukları başlamıştır. Merkez Asya, Moğolların ve Türklerin geldiği bölgedir. 12. ve 13. yüzyıllarda doğudan batıya gerçekleşen bu akım sırasında fethedenlerin Budizmi, tümü Şamanist olan yerel dinlerle tanıştı. Maskeler açısından bakarsak da bazı ritüellerin tipik izlerini takip edebilmek mümkündür. Maskeler doğaüstü varlıklar kadar hayvanları da temsil ederler. Bu sebeple Anadolu, halk gösterilerine güçlü bir ritüel zenginlik katan ve şaman uygulamaların işleyişine uyararak, onları trajik- dramatik ya da komik-alaycı bir çizgide geliştiren bir yerdi.

Bu sayede, bizi ilgilendiren zaman dilimi - Orta Çağ ve Rönesans arası- içerisinde Doğu ve Batı arası sınır bölgedeki gösteri sanatlarını tanımlayan bir kültür haritası çizmek mümkün olabiliyor. Türklerin belli başlı Asya kültürleriyle, özellikle Çin ve Tibet ile kurduğu iletişimin Şamanist, totemci ve animistik ritüellerin maskeli gösterilerini nasıl yoğun ve canlı bir biçimde devam ettirdiğine değinmiştik. Budizm etkisiyle beraber Şamanizm, Tibet ve Çin Türkistan'ına girdi. Bu etkileşimin alanı o kadar genişti ki bugünün araştırmacıları -Ankara Üniversitesi'nden Metin And bunlara en açık örnektir- bunun hala Bektaşî dervişleri arasında ya da Sufi oluşumlarda yaşadığını ispat edebilirler. Maskenin kullanımına ilişkin bir diğer Asya ögesi, Merkez Asya Türklerinde baskın bir biçimde görülen renk simgeciliğidir. Çağdaş teatral halk gösterilerde aktörler yüzlerini tamamıyla beyaza ya da siyaha boyarlar. 12. ve 13. yüzyıllardan beri bu renkler pozitif ve negatif güçler arasındaki karşıtlığı temsil etmektedir ve ikisinin arasındaki çatışma, ikisinden birinin galibiyeti, bazen de kurbanın dirilişi ile sonuçlanır. Tarımsal ritüellerde maskenin varlığı tarih öncesi dönemlerden beri süre gelen bir başka özelliktir. Bu ritüellerin amacı insanı yeryüzü ve evrenle kaynaştırmaktır. Hem bu geleneklerde hem de yenilenmiş bir repertuarla günlük sorunları ile başa çıkmaya uğraşan her yeni nesil için maske çok önemlidir. Onların gösterileri asıl ritüel anlamlarını kaybetmiş olabilirler ama biçim aynen kalmıştır.

Bunu destekleyebilecek çok sayıda veri bulunmaktadır. Gösteri sanatlarının bu yönü üzerine yapılan karşılaştırmalı araştırmalar giderek ümit verici sonuçlar doğurmaktadır. Araştırma gruplarında artık sadece filoloji ya da dilbilim değil, kültürel antropoloji, müzikoloji ve sosyoloji uzmanları da yer almaktadır. Burada iki önemli isime değinmek gerekiyor: New York Üniversitesi Yakın Doğu Çalışmaları Merkezi başkanı Profesör Peter J.

⁷ Kendiliğinden üreme, eşeysiz üreme. Metinde *parthogenetic* olarak geçmektedir. (Ç.N)

Chelkowski ve Brown Üniversitesinden William Beemen. Her ikisi de geleneksel İran tiyatrosu üzerine çalışmalar yapmışlardır. Çok yakın bir tarihe kadar batılı araştırmacılar tarafından görmezden gelinen bu konu iki açıdan çok önemlidir: Bali'den İstanbul'a uzanan geniş Asya kıtasında hayatta kalmayı başaran çok sayıda şekilleri ve elbette çok eskilere dayanan kökleri. Yüzyıllar boyu milyonlarca insanı bu tiyatro biçimlerinin eğlendirmiş olması ve daha önemlisi Batı'daki tiyatronun aksine yüzyıllar boyunca neredeyse hiç bozulmamış olmaları göz önüne alındığında bu konu üzerine yapılan çalışmaların azlığı daha çok şaşırtıcı bir hale gelmektedir.

Doğu'nun 'doğaçlama tiyatrosu', karşılaştırma yapılabilecek ayrıcalıklı bir alandır. Commedia dell'Arte ile olan benzerlikleri ve birinci mileniyumun başlangıcından beri Anadolu platosundan İran'a, Hindistan'dan Pakistan'a kadar geniş bir alanda inatla var olması tiyatro tarihçilerini hep hayrete düşürmüştür.

1976 ve 1977'de İran, Şiraz'da yapılan güzel sanatlar festivalinde hatırlamaya değer toplantılar yapılmış, üç farklı kültür bölgesinden: Türkiye'den *karagöz* ve *orta oyunu*; İran'dan *ruhozi*; Hindistan'dan *bhavai* gösterilerine katılmak ve fikir alışverişi yapmak için dünyanın dört bir yanından uzmanlar bir araya gelmişti. Politik durumlar yüzünden Şiraz seminerlerine ait raporlar beklenmedik bir şekilde gecikti ancak umuyorum ki Brown Üniversitesi tarafından basılacaklar. Bu yüzden, her ne kadar dünyadaki 'doğaçlama tiyatro' tarihi açısından büyük önem taşıyalar da bu teatral biçimlerin özellikleri üzerinde uzunca durmayacağım. Onun yerine bu biçimlerin farklı dönemlerine yoğunlaşmak niyetindeyim. Bir Hint gösterisi olan *bhavai* doğrudan Sanskrit tiyatrosuna bağlıdır ve M.Ö. onuncu yüzyıla kadar izleri takip edilebilir. Moğol istilaları döneminde gelişen Türk gösterisi *karagöz*, Orta Çağ başlangıcında ilk temellerini gösterir ve bu dönemden iki yüzyıl sonra doruk noktasına ulaşır. Sözü değil mimin ağır bastığı, koreografi ve akrobasi eklentileri olan Bizans üslubu *ruhozi*, Doğu İmparatorluğu'nun çöküşünü takiben Akdeniz diasporasında temel bir unsur haline gelmiştir.

Balkanlar, Venedik Cumhuriyeti, Bizans ve sonrasında Osmanlı İmparatorluğu arasında dört yüzyıl kesintisiz süren kültürel alışverişin altını çizerken, batılı tarzda tiyatronun nasıl doğrudan etkilendiğine örnek teşkil eden bir olaya da dikkat çekmek gerekir. 1453 Konstantinopolis'in düşüşüdür. Adriatik kıyıları boyunca gerçekleşen sığınmacı akımında sadece din adamlarının, askerlerin ve zanaatkârların değil, şehrin son yıllarına kadar Hipodrom'da gerçekleşen meşhur profan şenliklere canlılık katan yetenekli mimcilerin, hokkabazların ve oyuncuların da olduğu göz önüne alınmalı. Aziz John Chrysastomos'un şiddetli polemiklerinden, on yıl sonrasında gösterilerin sıklığını ve çeşitliliğini vurgulayan Cremona'lı Liutprand gibi Batı'dan gelen ziyaretçilerin kroniklerine kadar Bizans'ta sayısız sanatçının varlığını ispatlayan deliller var. Bu, zulmün sebebiyet verdiği ilk sürgün örneği midir? Yüzyıllar içerisinde Doğu'daki tiyatrolar yağmanın ve işgalin sonunda gelen büyük göçlere aşinalık kazandı. Aslında tam da bu stilistik ve kültürel geçişler, şaşırtıcı biçimsel bütünlükleri ile Asya kıtasının halk gösterilerinin yaşadıkları en uzak değişimlerin izlerini açığa çıkarır.

Bu benzerliklere somut bir örnek verebilmek için, Hindistan'da M.Ö. 7. yüzyıldan beri varlığını sürdüren ve Asya'nın bazı bölgelerinde hala var olan *bhava'i*'nin öncülerine kadar giden 'doğaçlama oyun' un kendisine has özelliklerinin kısa bir sentezini yapmak istiyorum.

Birincisi, oyuncuların yazılı metinleri yoktur ve gösteriyi düzenleyen kimse onun isteği üzerine yüz kadar 'durumu' doğaçlama ile canlandırabilirler.

İkincisi, çoğu durumda başoyuncu isle yüzünü siyaha boyar ya da beyaz kurşunla beyazlaştırır. Diğer oyuncular tacir, savaşçı, doktor, kadın, hizmetçi gibi kalıplaşmış tipleri oynayarak ona eşlik ederler. Çoğu siyah deri maske takar ya da yüz ifadelerini gizleyen siyah, beyaz, kırmızı makyaj yaparlar.

Üçüncüsü, tüm oyuncular şarkı söyleyebilir ve akrobasi yapabilirler.

Dördüncüsü, gösteri başlamadan önce bir oyuncu (her zaman aynı oyuncu) seyirciye oyundaki hikâyeyi anlatır.

Beşincisi, komik roller her zaman yerel dili kullanırken girişte konuşan oyuncular hâkimiyeti en çok olan dilde konuşur ve şarkılar da o dilde söylenir (örneğin Hindistan'da Sanskritçe).

Altıncısı, bu oyunların konuları her zaman gerçek hayattan alınmıştır ve gerçek durumları yansıtır. Kalıplaşmış roller (asla yarım düzineyi geçmez) günlük hayatın durumlarına, canlandırdıkları tiplerin özellikleri doğrultusunda tepki verirler ve diyaloglarla mimikler bu doğrultuda şekillenir.

Yedincisi, kadın karakterler asla maske takmazlar ve daha çok âşıkları, kadın satıcılarını ya da fahişeleri canlandırır.

Sekizincisi, bu profesyonel oyuncular bir kasabada uzun süre kalmazlar. Ev sahibi toplum gösterinin sorumluluğunu alır ve ücretini öder. Böyle çalışan binlerce kumpanya vardır. Antik kronikler bu kumpanyalardan genelde çok eski zamanlardan beri değişmemiş, nispeten homojen kurumlar olarak söz ederler.

Bu, akademik sistemlerin katı sınırlarının ötesine geçmeyi göze almaya hazır araştırmacıların izleyebileceği yollardan biridir. Elbette Commedia dell'Arte geniş coğrafi ve kronolojik açıdan kültürler arası önermeleri olan konulara örnek niteliindedir. Akdeniz bölgesini ele aldığımızda söyleyebiliriz ki burada medeniyetler bazen karşıtlıklar içinde olmuştur: açık ve doğası gereği bağlı/ yakın, bazen kıskanç ve münhasır, çatışmalarla koparılmış, gelişim için bir araya getirilmiş, yüzyılların durağanlığından daha sonra birden hareketli, çalkantılı, tedirginliğin sonu gelmeyen dalgalarıyla canlanan. 15. yüzyıl ortaları, 'doğaçlama tiyatro' İtalya'da ortaya çıktığı dönem, bu tedirginlik zamanlarından birine yakındır. İnsanlar göç etmiş, kültürel varlıklar da onlar gibi yerlerinden edilmişti. Bazılarının geçtiği yollar belirlenebilmiş ama çoğunun izini sürebilmek karışık bir hal almıştır.

Profesör Braudel o dönemin Akdeniz medeniyetleri üzerine yaptığı bilimsel tezinde, Sina'da keşfedilen Katalan resimleri, Mısır'da bulunan İspanyol kapıları, Athos Dağı⁸ için Ortodoks manastırlarında kopyaları yapılan İran minyatürlerini içeren ilgi çekici bir liste yer almaktadır. Aynı şey edebiyat, temel öğretiler ve tıp için de geçerlidir. Yazılı ve basılı metinlere bakıldığında bu bağlantılar ispatlanabilir. Ancak kelimelerle tanımlanamayacak şeyler – geçici, anlık ve büyülü tiyatro gibi- söz konusu ise devreye inanış girer. Rönesans patlamasından önce hâkim olan atmosfer gibi, hareketli ve dışavurumcu gücün yüzülünde Doğu-Batı arasındaki diyalog hiç durmamıştır. Bu diyalogu ispatlayacak her yeni kanıt, Avrupa merkezci yaklaşımın kültürel gerçeklik üzerine kurduğu kuramlarının ne kadar zayıf olduğuna da işarettir.

ENRİCO FULCHIGNONİ KİMDİR?

Enrico Fulchignoni 18 Eylül 1913 yılında İtalya, Messina'da doğdu. İlk tiyatro çalışmalarına, fizyoloji üzerine uzmanlaştığı tıp eğitimi sırasında Teatro Sperimentale di Messina'yı kurarak ve yönetmenliğini yaparak başladı. 1939'da Teatro Sperimentale di Firenze'ye geçerek burada da oyunlar sahnelledi ve ona Teatro delle Arti di Roma'nın kapılarını açacak olan Giulio Bragaglia ile tanıştı. Roma'da hummalı bir çalışma temposunun içine girerek Aristofanes, Sofokles, Achille Campanile, Pier Maria Rosso di San Secondo, Gabriele d'Annunzio ve Aldo De Benedetti'nin oyunlarını sahneye koydu. Bir araştırmacı, çevirmen ve eleştirmen olarak da Fulchignoni, sahne sanatları ve sinema üzerine yazdığı köşe yazılarının yanı sıra, Japon Noh Tiyatrosu üzerine akademik çalışmaları doğrultusunda, Roma Üniversitesi tarafından yayınlanan *Teatro Giapponese* başlıklı kitabın editörlüğünü yaptı. Çoğunu Beniamino Joppolo ile birlikte yazdığı oyunlardan bazıları ise şunlardır; *Il digiunatore* (1941), *A ognuno la sua croce* (1942), *Il reduce involontario* (1955), *La tazza di caffè* (1957).

Opera eserlerinin sahnelenme çalışmalarında da yer alan Fulchignoni'yi 1940'lardan sonra sinema yapımları içinde de görmeye başlarız. Yönetmenliğini, senaryo ve öykü yazarlığını yaptığı filmlerin içerisinde en bilinenleri, İngiliz şair George Byron'nın (Lord Byron) *The Two Toscani* adlı beş perdelik oyunundan uyarlanan *I due Foscari* (1942), *Lettera da El Alamein* (1959) ve Luigi Zampa'nın yönettiği *Anni Difficili*'dir. 1959'da Eric Rohmer'in bir filminde de oyuncu olarak yer almış, Centro Sperimentale di Cinematografia bünyesinde de oyunculuk eğitimi vermiştir. 1949'da UNESCO'nun Film Departmanına yönetmen olarak atandıktan sonra psikiyatri, antropoloji ve sanat tarihi üzerine kısa filmlerle ilgili birçok belgesel yapmıştır. Daha sonra, yine UNESCO himayesinde, Uluslararası Sinema ve Televizyon Konseyi'nin başkanı oldu. Son eseri olan ve çekimlerini Mali'de yaptığı etnografik belgeselin 1988'te Venedik Film Festivali'nde yapılan gösterimine sağlık sebeplerinden dolayı katılamayan Fulchignoni kısa bir süre sonra da yaşamını yitirmiştir.

⁸ Aynoroz Dağı. (Ç.N)