



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

COMMEDIA DELL'ARTE'NİN OPERA ÜZERİNDEKİ
DRAMATİK VE MÜZİKAL ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahadır Noyan COŞGUN

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Raşit Görkem AYTİMUR

Temmuz 2024



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

COMMEDIA DELL'ARTE'NİN OPERA ÜZERİNDEKİ
DRAMATİK VE MÜZİKAL ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahadır Noyan COŞGUN
210222005

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Raşit Görkem AYTİMUR

Temmuz 2024



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 210222005 numaralı Yüksek Lisans / Doktora Öğrencisi Bahadır Noyan COŞGUN ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, Commedia dell'Arte'nin Opera Üzerindeki Dramatik ve Müzikal Etkilerinin İncelenmesi başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Doç. Dr. Raşit Görkem AYTİMUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Unvanı Adı SOYADI
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Teslim Tarihi : Gün Ay Yıl
Savunma Tarihi : Gün Ay Yıl



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

Tarih

Bahadır Noyan COŞGUN



ÖNSÖZ

Opera, pek çok sanat formunu bünyesinde barındıran bir yapıdadır. Tek başına ele alındığında özgün bir form da olsa, kendisini oluşturan yapıtaşları köklü sanat formlarıdır. Opera ‘yeni bir şey’ olarak sahneye çıkmış iken bile seyirci opera izlerken aslında dolaylı olarak binlerce yıllık tarihe sahip müzik, tiyatro, edebiyat, dans, mim gibi formları izlemektedir. Operanın evsahipliği yaptığı bu formların hepsi operadan yaşıldır ve operanın doğduğu yıllarda kendi evrim yolculuklarında oldukça ilerlemiş halde bulunmaktadırlar. Bu formların her biri, yaşamını sürdüren veya ölüme terk edilmiş pek çok alt türe sahiptir. Kendisini inşa eden formlar ile ilişkisi ve bu formların tarihi göz önünde bulundurulduğunda, operanın geçmişe birden fazla kol ile tutunduğundan söz etmek mümkündür. Bununla beraber, her sanat dalı gibi operanın da bulunduğu dönemin sosyal hayatından, modasından, siyasi tablosundan ve problemlerinden etkilendiği dikkate alınırsa operanın karmaşık ve bol katmanlı bir performans sanatı olduğu ifade edilebilmektedir.

Dört yüzü aşkın yıldır hayatta olan opera, hem yorum hem yaratım yönünden kendisini sürekli olarak yenilemiştir. Günümüz opera şarkıcısı asırlar önceki meslektaşı ile kıyaslandığında modern dünyanın, bilgiye erişim kolaylığının, gelişmiş şan tekniğinin, modern sahnelerin tanıdığı olanakların avantajlarından ötürü daha şanslı görünse de, dikkatten kaçabilecek bir zorluk ile mücadele etmek mecburiyetindedir. Müzik tarihinde gelinen noktada opera alanyazını, farklı dönemlerin ve akımların müzikal ve teatral karakter anlamında birbirinden çok farklı yorumlar gerektiren eserleri ile dolu çok kalın bir kitaptır. Bu yüzden 17. yüzyılın opera şarkıcısının zihni, günümüzün şarkıcısından daha berraktır. Yorumu daha az engele ve alışkanlığa takılmaktadır. Geçmişin şarkıcısı, yorumunu beslemek için yorumladığı opera karakterinin kökenlerine inmek istediğinde, karakterin geçmişteki atalarının çok uzakta olmadığını, hatta belki tam o sırada şehir meydanında gösteri yapmakta olan Commedia dell’Arte kumpanyasındaki karakterlerden biri olduğunu görecektir.

Operanın oluşumu sırasında ve özellikle ilk yüzyıllarında en çok beslendiği tiyatro formlarından birinin Commedia dell’Arte olduğu bilinmektedir. Bazı operalar Commedia dell’Arte karakterleri ve senaryolarının direkt olarak etkisi altında yaratılmışlardır. Rollerini sahnede yaşatabilmek ve onunla samimi bir ilişki kurmak isteyen yorumcular, icra edecekleri karakterleri daha iyi tanımak istemektedirler. Bu noktada özellikle materyal sıkıntısı çeken yorumcu için geçmişe ait bir eser veya tiyatro formu ile opera arasında bir bağ kurarak karakterinin atasına tutunabilmek çok değerlidir. Çağımızın stil ve yorum çeşitliliği bu tip bağların görünürlüğüne bulanıklaştırabilmektedir. Bir opera buffayı geçmişten gelen bağları umursamadan yorumlamak, karakteri sadece libretto metninde söylenenlerin çizdiği sınırlarda yaşatmak hem opera şarkıcısının yorumundaki boşlukları fazla bireysel ve döneme ait olmayan unsurlar ile doldurmasına sebep olmakta, hem de onu güvensiz hissettirmektedir. Bu çalışma, Commedia dell’Arte’nin opera formu genelinde ve opera karakterleri özelindeki etkilerini araştırıp saptanan benzerlikler ile yorumculara kaynak teşkil etme maksadı ile yapılmıştır.

Öncelikle bana rollerin insanlar gibi olduğunu, zaman ve emek ile daha iyi tanınabildiğini öğreten değerli İhsan Ekber hocama, Ariadne auf Naxos eserinde

Harlekin'i olma imkânı bulduğum, bana bu çalışmanın fikrini yıllar önce veren değerli soprano Ayşe Sezerman Ünel'e, yaratıcı fikirleri ile hep yanımda olan değerli Doç. Esra Çetiner'e ve son olarak çalışmamdaki büyük desteğinden dolayı değerli hocam, arkadaşım ve tez danışmanım Doç. Dr. R. Görkem Aytimur'a çok teşekkür ederim.

Temmuz 2024

Bahadır Noyan COŞGUN
Koro Sanatçısı



İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
ÖZET.....	xv
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Varsayımlar	4
2. YÖNTEM	5
2.1. Araştırmanın Modeli	5
2.2. Evren ve Örneklem.....	6
2.3. Veri Toplama ve Veri Analizi.....	6
2.4. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği	7
3. COMMEDIA DELL'ARTE'NİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ	9
3.1. Commedia dell'Arte'nin Doğuşu	9
3.2. Commedia Dell'Arte'nin Yapısal Özellikleri	11
3.3. Senaryolar ve Doğaçlama	13
3.3.1 Lazzi.....	14
3.4. Başlıca Commedia dell'Arte Karakterleri.....	15
3.4.1 Zanni (hizmetçiler).....	15
3.4.2 Vecchi (yaşlılar).....	27
3.4.3 Innamorati (âşıklar).....	31
3.4.4 Bilindik diğer karakterler	33
3.5. Commedia Dell'Arte'nin Tarihsel Süreçteki Dönüşümü.....	39
3.5.1 Carlo Gozzi ve Carlo Goldoni etkisi	39
4. OPERADA COMMEDIA DELL'ARTE ETKİSİ	43
4.1. Commedia dell'Arte'nin Opera Formu Üzerindeki Müzikal Etkileri	43
4.2. Madrigal Komedileri.....	44
4.3. Komik Opera	44
4.4. Opera Buffa.....	45

5. COMMEDIA DELL'ARTE'DEN ETKİLENMİŞ OPERALAR	49
5.1. Le Nozze di Figaro (Figaro'nun Düğünü).....	49
5.1.1 Figaro.....	51
5.1.2 Susanna.....	52
5.1.3 Contessa.....	53
5.1.4 Conte d'Almaviva	54
5.1.5 Cherubino	55
5.1.6 Basilio	55
5.1.7 Bartolo	55
5.1.8 Diğer roller	57
5.2. Così Fan Tutte	57
5.3. Don Giovanni	59
5.4. Don Pasquale	64
5.5. L'elisir D'amore (Aşk İksiri).....	65
5.6. Falstaff.....	67
5.7. Ariadne auf Naxos (Ariadne Naxos'ta)	69
5.8. L'amour Des Trois Oranges (Üç Portakala Aşk)	72
5.8.1 L'amore Delle Tre Melarance oyunu hakkında.....	72
5.8.2 Oyundan operaya dönüşüm süreci.....	73
5.8.3 Gozzi'nin oyunu ile Prokofiev'in operasının karşılaştırılması	74
6. SONUÇLAR.....	77
7. YORUMLAR VE ÖNERİLER.....	81
7.1. Yorumlar	81
7.2. Öneriler.....	81
KAYNAKÇA.....	83
ÖZGEÇMİŞ.....	87

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 Çalışmanın veri analizinde temel alınacak ve Commedia dell'Arte oyunlarından elde edilen, ilke niteliğindeki maddelerin alanyazında bulundukları kaynaklar.....7

Çizelge 2.2 Çalışmanın veri analizinde temel alınacak ilke niteliğindeki maddelerin alanyazındaki hangi kaynaklardan elde edildiğinin gösterilmesi.....8





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Peeter van Bredael'in Commedia dell'arte-Szene in italienischer Landschaft isimli tablosundan detay	12
Şekil 3.2 Maurice Sand'in Arlecchino tasviri.....	17
Şekil 3.3 Giovanni Domenico Ferretti'nin Arlecchino e Colombina tablosu.....	19
Şekil 3.4 Maurice Sand'in Brighella tasviri.....	21
Şekil 3.5 Nicolas Lancret'in Pierrot tasvir detayı.....	23
Şekil 3.6 Nicolas Bonnat'in Pulcinella tasviri.....	26
Şekil 3.7 Jacques Callot'un Pantalone tasviri.....	28
Şekil 3.8 Maurice Sand'in Il Dottore tasviri.....	30
Şekil 3.9 Maurice Sand'in Isabella tasviri.....	32
Şekil 3.10 Abraham Bosse'nin Il Capitano tasviri.....	34
Şekil 3.11 Nicolas Habert'in Tiberio Fiorilli'nin oynadığı Scaramuccia karakterinin gravürü.....	36
Şekil 3.12 Maurice Sand'in Tartaglia tasviri.....	37
Şekil 4.1 Le Nozze di Figaro operasından Don Bartolo'nun ariasından bir bölüm..	54



COMMEDIA DELL'ARTE'NİN OPERA ÜZERİNDEKİ DRAMATİK VE MÜZİKAL ETKİLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışmada Commedia dell'Arte'nin opera üzerindeki etkileri tarihin çeşitli dönemlerden operalar model olarak alınarak incelenmiştir. Opera üzerindeki etkinin şekli, miktarı, geçişli olup olmadığı ve sebebi objektif ve çok yönlü bir şekilde araştırılmak istenmiş, bu hedefe yönelik araştırmaya başlarken Commedia dell'Arte'nin kapsamlı bir şekilde tanımlanması gerekliliği doğmuştur.

Öncelikle Commedia dell'Arte'nin tanımı yapılmış, onu döneminin diğer tiyatro türlerinden ayıran unsurlar net bir şekilde belirtilmiş, Commedia dell'Arte'nin kökenlerine dair teorilere değinilmiştir. Commedia dell'Arte'nin drama tarihinde doldurduğu boşluk ve fonksiyonu üzerinde durulmuş, yapısal özellikleri incelenmiştir. Commedia dell'Arte'nin kendisinden önce gelen benzer tiyatro türlerine kıyasla daha organize bir şekilde sunduğu senaryo ve doğaçlama unsurlarından bahsedilmiştir. Başlıca Commedia dell'Arte karakterleri, kostümleri ve kökenlerine de değinilerek tanıtılmıştır. Commedia dell'Arte'nin iki buçuk asır boyunca seyirci karşısında olduğu düşünüldüğünde, karakterlerinin de zaman içinde değişime uğradığı göz önünde bulundurulmuş, araştırma için incelenmekte olan karakterin dönemsel farklılıklarını yansıtabilecek bir kaynak çeşitliliği sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca, Commedia dell'Arte karakterini niteleyen huy, yetenek, diğer karakterler ile ilişki, senaryodaki fonksiyon gibi unsurlar araştırmanın bu kısmında kaynaklar izin verdiğiince açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Karakteristik özellik konusunda yapılan bu derinlemesine taramanın sebebi, çalışmanın sonraki aşamalarında Commedia dell'Arte karakterleri ile görece onlardan daha karmaşık olarak nitelendirilebilen opera karakterleri arasında net bağlar kurmayı ve paralellikler yakalamayı kolaylaştırmaktır. Çalışmada Commedia dell'Arte'nin tarihsel süreçteki dönüşümüne, Carlo Goldoni ve Carlo Gozzi'nin bu dönüşüm üzerindeki reformist etkilerine değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci kısmının odağı Commedia dell'Arte'nin kendisinden elli yıl kadar sonra doğan opera formu üzerindeki etkileridir. Bu bölüme Commedia dell'Arte'nin müzik ile olan ilişkisi ve notasyona tabi olmasa da müzikal yönü vurgulanarak başlanmıştır. Operanın müzikal çatısında ve özellikle recitativin oluşumunda Commedia dell'Arte karakterlerinin duygu değişimlerini ve kişilik özelliklerini pek çok farklı ses rengi ile ifade etmelerinin payı olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu noktada operanın öncüsü sayılan, Commedia dell'Arte ve madrigal üzerinde yapılan bir denemenin sonucunda meydana gelen madrigal komedilerine değinilmiştir. Commedia dell'Arte'nin opera üzerindeki etkileri kronolojik bir hiyerarşi gözeterek ele alınmış, opera türleri seçilirken Commedia dell'Arte'nin soy hattından çıkmamaya gayret edilmiş, bu sebeple inceleme komik opera ve opera buffa başlıkları altında yapılmıştır. Bu incelemeyi takiben sekiz opera ele alınmış, bu operaların karakterlerinin ve konularının çeşitli yönlerden Commedia dell'Arte ile ilişkileri araştırılmıştır. Commedia dell'Arte etkisinin incelenen operaların farklı yönlerinde görüldüğü saptanmış, çalışma bu durumdan ötürü her opera için farklı araçlar kullanılarak yürütülmüştür. Örneğin; *Le Nozze di Figaro* operasındaki karakterlerin atalarının Commedia dell'Arte karakterleri olduğu eserin kökenlerine bakıldığı zaman açıkça görülebildiğinden, inceleme karakterler tek tek ele alınarak

yürütölmüş, karakterlerin hangi Commedia dell'Arte karakterlerinin özelliklerini daha çok yansıttıkları tek tek analiz edilmiştir. Bununla beraber *Ariadne auf Naxos* eserinde bir Commedia dell'Arte kumpanyası karakterlerin isimlerine varana kadar tüm gerçekliği ile, otantik hâliyle sahnede bulunduğundan çalışma Commedia dell'Arte unsurunun *Ariadne auf Naxos*'ta nasıl ve ne amaçla kullanıldığını tespit etme yönünde ilerlemiştir.

Çalışmanın sonunda Commedia dell'Arte geleneği ve incelenen operalar arasında bazen açık ve anlaşılır, bazen girift ve yoruma açık ilişkiler görölmüştür. Araştırma sonucu elde edilen tüm bu benzerliklerin başka çalışmaların yolunu açabilecek nitelikte olduğu kanısına varılmıştır.



THE DRAMATIC AND MUSICAL INFLUENCES OF COMMEDIA DELL'ARTE ON OPERA

SUMMARY

Opera encompasses many art forms within its structure. Even though it stands as an original form on its own, its constituent elements are deeply rooted art forms. When opera emerged in history as 'something new', the audience watching opera was indirectly experiencing forms with thousands of years of history such as music, theater, literature, dance, and mime. All these forms hosted by opera are older than opera itself and were well advanced in their evolutionary journeys by the time opera was born. Each of these forms has numerous sub-genres, whether they are still thriving or have been abandoned. Considering opera's relationship with the forms that constitute it and the history of these forms, it is possible to say that opera clings to the past with multiple branches. Furthermore, if one takes into account that opera, like any other art form, is influenced by the social life, fashion, political landscape, and problems of its time, it can be stated that opera is a complex and multi-layered performing art.

For over four hundred years, opera has continually renewed itself both in terms of interpretation and creation. While today's opera singer may seem more fortunate compared to their centuries-old counterpart due to the advantages provided by the modern world, such as easy access to information, advanced vocal techniques, and modern stages, they must contend with a challenge that might be overlooked. In the current state of music history, the opera repertoire is like a very thick book filled with works from different periods and movements, each requiring vastly different musical and theatrical interpretations. Therefore, the mind of a 17th-century opera singer is clearer than that of today's singer. Their interpretation faces fewer obstacles and habits. If a 17th-century singer wanted to delve into the origins of the opera character they were portraying to enrich their interpretation, they would find that the character's ancestors were not far in the past, and perhaps even one of the characters in a Commedia dell'Arte troupe performing in the town square.

During the formation of opera and especially in its first centuries, it is known that one of the theatrical forms that influenced opera the most was Commedia dell'Arte. Some operas were created directly under the influence of Commedia dell'Arte characters and scenarios. Performers who want to bring their roles to life on stage and establish a close relationship with them seek to better understand the characters they will portray. At this point, it is very valuable for a performer, especially one facing a lack of material, to connect their character to an ancestral character by establishing a link between an older opera or theatrical piece and the current opera. The diversity of styles and interpretations in our era can obscure the visibility of such connections. Interpreting an opera buffa without regard for its historical connections and confining the character solely within the limits set by the libretto text not only leads the opera singer to fill interpretive gaps with overly individualistic and anachronistic elements, but also makes them feel insecure. This study was conducted with the aim of researching and identifying the influences of Commedia dell'Arte on the opera form in general and on opera characters in particular, to serve as a resource for performers through the identified similarities.

In this study, the influences of Commedia dell'Arte on opera were examined using operas from various historical periods as models. The nature, extent, continuity, and reasons for this influence were investigated in an objective and multifaceted

manner. To achieve this goal, it was necessary to provide a comprehensive definition of Commedia dell'Arte at the outset of the research.

First, the definition of Commedia dell'Arte was provided, clearly distinguishing it from other theatrical forms of its time, and theories regarding its origins were addressed. In the later stages of the study, it became necessary to consider the plausibility of each of these theories. In the second phase of the examination, which focused solely on Commedia dell'Arte, the role and function it served in the history of drama were discussed, and its structural characteristics were analyzed. The study highlighted the organized manner in which Commedia dell'Arte presented scenarios and improvisational elements compared to similar theatrical forms that preceded it. The main characters of Commedia dell'Arte were examined under three categories: Old men, servants, and lovers. These characters were introduced with references to their costumes and origins, and presented with their illustrations made by contemporary painters. Given that Commedia dell'Arte was actively performed for two and a half centuries, it was acknowledged that its characters evolved over time. An effort was made to ensure a diverse range of sources that could reflect the periodical differences of the characters under scrutiny. Additionally, traits defining a Commedia dell'Arte character, such as temperament, physical deformities, skills, relationships with other characters, and functions within the scenario, were explored as thoroughly as possible within the available sources. The reason for this in-depth investigation into the characteristic features was to facilitate the establishment of clear connections and parallels between Commedia dell'Arte characters and the relatively more complex opera characters in the subsequent stages of the study. The study also touched upon the historical transformation of Commedia dell'Arte and the reformative impacts of Carlo Goldoni and Carlo Gozzi on this transformation.

The focus of the second part of the study is on the influences of Commedia dell'Arte on the opera form, which emerged about fifty years after Commedia dell'Arte. This section begins by emphasizing the relationship between Commedia dell'Arte and music, highlighting its musical aspects even though it is not subject to notation. It is noted that Commedia dell'Arte characters' ability to express spontaneous emotions and personality traits through various tonal colors played a role in the musical structure of opera, particularly in the formation of recitative. Following this, the section discusses madrigal comedies, considered the forerunners of opera, which emerged as a result of an experiment conducted on Commedia dell'Arte and madrigal. The influences of Commedia dell'Arte on opera are examined following a chronological hierarchy, and care was taken to select opera types that trace their lineage back to Commedia dell'Arte. Thus, the examination was conducted under the headings of comic opera and opera buffa. Following this examination, eight operas were analyzed, investigating the relationships between their characters and plots with Commedia dell'Arte from various perspectives. In line with another finding obtained from the literature review during the study process, it has been understood that many operas written during the period when Commedia dell'Arte was an active and popular genre, namely the 17th century, exhibit as much Commedia dell'Arte influence as the operas examined in the study. However, many of these operas are not performed on contemporary stages. Therefore, in selecting the works to be addressed in the study, operas that are more frequently staged and consequently more frequently studied have been preferred. It was determined that the influence of Commedia dell'Arte was evident in different aspects of the examined operas, and consequently, the study employed different tools for each opera. For example, in *Le Nozze di Figaro*, the ancestors of the characters are clearly seen as Commedia dell'Arte characters when examining the origins of the work. Therefore, the analysis was conducted by examining the characters individually, analyzing which Commedia dell'Arte characters' traits they most reflect. Meanwhile, in *Ariadne auf Naxos*, since

a Commedia dell'Arte troupe is presented on stage with all its authenticity, down to the names of the characters, the study has progressed towards identifying how and for what purpose the Commedia dell'Arte element is used in *Ariadne auf Naxos*.

At the end of the study, relationships between the Commedia dell'Arte tradition and the operas examined were observed, sometimes clear and understandable, and sometimes intricate and open to interpretation. It was understood that, contrary to what was initially thought, these relationships were not limited to just character origins or plot similarities. It was observed that elements of Commedia dell'Arte, such as lazzi and improvisation, which are almost impossible to transfer to the opera stage, were sometimes simulated through the language of opera. It was concluded that all these similarities discovered as a result of the research have the potential to pave the way for further studies.





1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Opera sanatı bestecinin müzikal stil gereklilikleri, libretto metni, çok esnetilemeyen bir ritmik yapı ve şarkıcıların seslerini seyirciye duyurma sorumluluğu benzeri unsurlar ile sınırlanmıştır. Bu sanatın yorumcusu, icrâsını beslemek için libretto metninin derinlerine inmek; kimi zaman bu metni oluşturan edebî eserlere ulaşmak ve kimi zaman da tarihî bilgilere sarılmak durumundadır. Bu derinleşme genellikle eserin kendi evrenini keşfetmek yönünde olmakta ve bununla sınırlı kalmaktadır. Ancak, gerek müzik formlarının, gerekse çeşitli tiyatro stillerinin bir anda ortaya çıkmadıkları, çoğu zaman seleflerinden evrildikleri somut kanıtlar ile görülebilmektedir. Bu noktada yorumlanan eserin öncüllerini incelemek, bir başka deyişle, opera metninin tarihsel evrim akışında ters yönde ilerlemek ve bu yolculukta rastlanılan ve operayla ilgili olsun ya da olmasın, eserlerdeki paralel rollerden veya konulardan beslenmek, opera şarkıcısı tarafından yorumlanacak rolün karakter ve müzikal yorumunu zenginleştirmektedir. Yorumcu, bir Klâsik Dönem operasını çalışırken kendisini müzikal ifade konusunda dönem geleneklerinde sıkışmış hissederse, Klâsik Dönem'in stili dışına çıkmamak kaydı ile ikincil olarak Barok Dönem'in müzikal geleneklerinden beslenebilmektedir; ancak Romantik Dönem'in ifade yelpazesinden borç alması uygun olmamaktadır. Benzeri bir durum libretto metninin, dolayısıyla icra edilecek rolün yorumu için de geçerlidir. Yorumcu, eserin libretto incelemesini ve rolünün karakter analizini yalnızca konunun geçtiği dönem ve eserin yazıldığı dönem sınırları içerisinde tuttuğunda, rolünün tüm karanlık köşelerini aydınlatmaya yetecek kadar veri elde edemeyebilir. Bu noktada geçmişe gitmeyi denemekte, eserin köklerinde bir tarihsel olaya rastlamakta, o olay hakkında bilgi sahibi olma yoluna gitmekte ve rolünü bu şekilde derinleştirmektedir. Geriye doğru yaptığı bu yolculukta bazen bir halk efsanesine, bazen mitolojik bir destana veya dinî bir hikâyeye rastlamaktadır. Yorumcu, çeşitli kaynaklardan bu hikâyelerin farklı versiyonlarına ulaşmakta ve bu sayede opera metninin kendisine çizdiği alanın ötesine geçebilmektedir.

Bir opera yorumcusunun alanyazına yönelik yapacağı analizde rastlayabileceği formlardan biri, tiyatro tarihinde iki yüz elli yıl ayakta durmuş, gezgin doğası sayesinde Avrupa kıtasına yayılmış olan Commedia dell'Arte'dir. Bu form, özellikle komedi unsurları içeren sahne eserleri için bir şablon oluşturmuş, günümüzün

modern sanatları da dahil olmak üzere pek çok sanat kolunu etkisi altında bırakmış ve kendisinden yaklaşık yarım yüzyıl kadar genç olan opera sanatını etkilemiştir. Commedia dell'Arte, birçok operanın temelinde bazen direkt olarak, bazen yazarın düşünce şekline ve dolayısıyla kalemine işlemiş bir şekilde görülmektedir. Bu durum bazen bir operanın Commedia dell'Arte konusu ve karakterleri üzerine örülmesi şeklinde, bazen de özgün bir konuya ve karakterlere sahip bir operanın Commedia dell'Arte'yi açık bir şekilde 'misafir etmesi', yani kendi konusunu Commedia dell'Arte karakterleri ile renklendirmesi şeklinde göze çarpmaktadır. Özellikle opera buffa türünün çeşitli örneklerinin zaman zaman iskeletini oluşturacak kadar içine giren Commedia dell'Arte, sadece popüler olduğu dönemin sanatçıları değil, günümüz sanatçılarının yaratısını ve yorumunu da etkilemiştir.

Sanat, hayata, doğaya ve sanat eserine farklı ve yeni açılardan bakmaya yönlendiğinden, uzun yıllardır sahneye konmakta olan karakterleri Commedia dell'Arte karakterleri ile akrabalık gösteren komik opera repertuarının temel taşı niteliğindeki operaları sahnelemenin de yeni yolları aranmakta, bu yolda görsel sanatın çeşitli özelliklerinden ve Commedia dell'Arte'nin hareket poetikasını oluşturan bileşenlerden faydalanılmaktadır. Bazı opera rejisörleri, Commedia dell'Arte'ye duyulan ilginin özellikle yirminci yüzyılın başlarında canlanmasından cesaret alarak, bu tipteki operaları, yazılı metinlerin kullanılmadığı orijinal Commedia dell'Arte tarzıyla sahneye koymuşlardır. Herbert Graf tarafından 1926 yılında Münster'de sahneye konan Rossini'nin *Il Barbiere di Siviglia*'sı bunun bir örneğidir. (Zvara, 2002).

Küçük ölçekte düşünüldüğünde, daha önce yüzlerce kez sahneye konmuş bir operanın yeni bir prodüksiyonunda rol alan bir opera şarkıcısı, yorumlayacağı karakter Commedia dell'Arte karakterleri içinde bir karşılık bulmakta ise rolünün hazırlık aşamasında zaman zaman bu paralellikten beslenebilmektedir. Bunu icrasını sağlam temellere oturtma amacıyla veya karakterini renklendirme ve farklılaştırma amacıyla yapabilir. Örneğin, 1941 yılında Metropolitan Operası'nda sahnelenen *Le Nozze di Figaro*'nun bir temsili üzerine yazılan bir eleştiride ünlü bas Ezio Pinza'nın Figaro rolünü yorumlarken beden dilinin Commedia dell'Arte'den aşırıya kaçan miktarda etkilendiğinden bahsedilmiştir ("The Metropolitan Opera Archives (MET)", 2024).

Trahan (2012) daha ileri giderek tezinde opera şarkıcısının rolünü herhangi bir tarihi bağ aramaksızın, bu rol ile çeşitli ortak özellikler gösteren bir Commedia dell'Arte karakteri ile ilişkilendirme özgürlüğü olduğundan bahsetmektedir. Hatta bu

ilişkilendirmeyi rolün yorumunu özgünleştirmek için özellikle önermekte ve beş tenor rolü özelinde örneklemektedir.

Bütün bu kavramsal çerçeve doğrultusunda çalışmanın temel problemi olarak, geleneksel bir tiyatro formu olan Commedia dell'Arte'nin opera sanatı üzerindeki etkilerinin ne olduğu konusu ele alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma Commedia dell'Arte tiyatro formunun opera tarihinde farklı eserlerdeki görünümünün dramatik ve müzikal etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu ana amaç doğrultusunda Commedia dell'Arte ve operanın ilişkisi temelinde şu alt amaçlar olarak belirtilen sorulara cevap aranacaktır:

- a) Opera rejilerinde Commedia dell'Arte'nin hem tiyatral hem de karakteristik kullanımına duyulan ihtiyacın nedeni nedir?
- b) Commedia dell'Arte karakterlerinin yansımaları başlıca hangi operalarda görülmektedir?
- c) Commedia dell'Arte formuna söz edilen operalarda nasıl ve hangi biçimde rastlanılmaktadır?
- d) Commedia dell'Arte'nin tipik karakterlerinin operadaki karşılıklarının yapısı nasıldır?
- e) Operadaki Commedia dell'Arte formunun özüne sadık kalarak ya da dolaylı olarak kullanımı arasında farklar var mıdır?

1.3. Araştırmanın Önemi

Commedia dell'Arte'nin, bazı opera eserleri için adeta hayalet bir omurga oluşturduğu görülmektedir. Bu durum Commedia dell'Arte karakterleri ile bazı opera karakterlerinin özellikleri ve başlarına gelen olaylarda rastlanan paralellikler halinde göze çarpmaktadır. Bu paralellik ve dolayısıyla bu araştırma, opera yorumcusunun bir eserdeki karakterlerin analizini yaparken yeni bir bakış açısı sahibi olmasına ve dolayısıyla yorumunu zenginleştirebilmesine vesile olabileceğinden dolayı önem taşımaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Çalışmada ele alınan Commedia dell'Arte karakterlerinin seçimi yapılırken Commedia dell'Arte'nin temel ve popüler karakterleri dikkate alınmış, bu

karakterlerin nadir görülen varyantları veya Avrupa'nın çeşitli yerlerinde başkalaşmış halde bulunan türevleri çalışma kapsamında tutulmamıştır.

Çalışmada ele alınan ve Commedia dell'Arte oyunlarındaki temel kavramlarla karşılaştırmalı olarak incelenecek operalar konusunda şu temel ilke benimsenmiştir: Operalarla ilgisi direkt ya da dolaylı olarak Commedia dell'Arte'yle benzerlik gösteren eserler ele alınmıştır. Buna karşın, Commedia dell'Arte'yle kurulabilecek bu benzerliğin çok dolaylı ve tartışmalı olduğu; paralelliklerin ancak büyük ayrıntılı çalışmalarla ve derinlemesine dramaturjik araştırmalarla ortaya konabileceği opera örnekleri çalışmanın dışında tutulmuştur.

Çalışmada Commedia dell'Arte ile ilişkisi üzerinden ele alınan operalar şunlardır:

- a) Le Nozze di Figaro
- b) Così Fan Tutte
- c) Don Giovanni
- d) Don Pasquale
- e) L'Elisir d'Amore
- f) Falstaff
- g) Ariadne auf Naxos
- h) L'amour Des Trois Oranges

Çalışmada ele alınan operaların Commedia dell'Arte ile paralellikleri, operaların libretto metinleri düzeyinde incelenmiştir. Librettonun esinlendiği tiyatro oyununun veya bağımsız öykünün Commedia dell'Arte ile benzerliğinin araştırılması, ihtiyaç duyulmuş birkaç yer dışında, çalışmanın dışında tutulmuştur.

Ariadne auf Naxos operasının konusu, incelemede gerekli görüldüğünden genel bir çerçevede çalışmaya eklenmiştir. Bu eser dışında kalan ve çalışmada incelenen diğer operaların konu anlatımına gerek duyulmamıştır. Söz edilen operaların konuları ile ilgili birçok kaynaktan bilgi edinmek mümkündür. Burada esas olan, operaları Commedia dell'Arte ile ilişkileri odağında tutarak sınırlamaktır.

1.5. Varsayımlar

Commedia dell'Arte tiyatro geleneğinin unsurlarının ve kalıplaşmış karakterlerinin opera evreninde bir karşılığı olduğu bu çalışmanın temel varsayımıdır. Bu doğrultuda, Commedia dell'Arte'nin temel unsurlarının ve karakterlerinin dolaylı veya dolaysız yollardan araştırmanın evrenini oluşturan opera eserlerinin incelenmesi sonucunda tespit edilebileceği varsayılmıştır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinden betimsel veri analizi tekniği ve literatür taraması kullanılmaktadır. İster nitel ister nicel yazılsın çalışmaların aşamalarında nitel araştırmanın bilimsel yöntem sürecinde yer aldığı belirtilmektedir. Bilimsel yöntem, problem, hipotezler(sorular), verileri toplama, sonuçlar ve tartışma aşamaları ile tanımlanabilmektedir. Araştırmacı bir sorun ya da problem ile başlar, problem ile ilişkili doğrudan ve dolaylı ilgili literatürü inceler, sorular sorar, veri toplar ve bunları analiz eder ve sonuçlara ulaşır (Creswell,2013, s, 54).

Cresweel'in (2013), nitelikli olarak söz edilebilecek bir çalışmanın hazırlanış sürecindeki yöntemlere dair karakteristik özelliklerini vurguladığı liste şu şekildedir:

- Araştırmacı titiz veri toplama prosedürlerini uygulamaya koyar.
- Araştırmacı, araştırmasını nitel yaklaşımın karakteristik özellikleri ve varsayımları çerçevesinde sürdürür.
- Araştırmacı nitel çalışmasında, işaret edilen beş yaklaşımdan birini (veya diğerlerini) kullanır.
- Araştırmacı araştırmakta olduğu tek bir nokta veya kavramla işe başlar.
- Araştırma özenli bir veri toplama, veri analizi ve raporlaştırma sürecini içeren detaylı bir yöntemi içinde barındırır.
- Araştırmacı soyutlama çeşitleri kullanarak verilerini analiz eder.
- Araştırmacı, okuyucunun sanki oradaymış veya olayın içindeymiş gibi hissetmesi için ikna edici bir şekilde yazar.
- Çalışma araştırmacının tarihini, kültürünü ve kişisel deneyimlerini yansıtır.
- İyi bir nitel çalışma etik ilkelere sahiptir.

Dört temel nitel bilgi kaynağı olarak kabul edilen mülakatlar, gözlemler, dokümanlar ve görsel-ışitsel materyaller açısından düşünüldüğünde bu çalışmada makaleler, lisansüstü tezler, kitaplar, opera librettoları ve kitapçıkları, dramaturjik notlar, belge analizleri ve görsel-ışitsel kaynaklar araştırılarak alanyazın taraması yapılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmada değinilen Commedia dell'Arte karakterlerinin ve unsurlarının, Commedia dell'Arte türünün evrenini yansıttığı düşünülmüştür.

Örneklem olarak da bu çalışmada yer alan Commedia dell'Arte ile çeşitli yönlerden ilişkisi olan operalar arasından *Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Don Pasquale*, *L'Elisir d'Amore*, *Falstaff*, *Ariadne auf Naxos*, *L'amour Des Trois Oranges* operaları seçilmiştir. Bu operaların Commedia dell'Arte türü ile dolaylı ve dolaysız ilişkilerini saptayabilmek için operaların librettoları gözden geçirilmiş ve işitsel görsel yayınları incelenmiştir.

2.3. Veri Toplama ve Veri Analizi

Çalışmanın verileri betimsel analiz tekniği ile elde edilmiştir. Araştırmada gerçekleştirilen kaynak taramalarında, incelenen operaların librettolarından ve bu librettolar ile ilgili yazılmış makale, otobiyografi, kitap, lisansüstü tezler, dramaturjik notlardan yararlanılmıştır. Çalışmada alanyazın taraması yöntemi ile elde edilen Commedia dell'Arte'nin tarihsel gelişim süreci ve yapısal özellikleri, başlıca Commedia dell'Arte karakterleri ve Commedia dell'Arte'nin tarihsel süreçteki dönüşümü hakkında bilgiler verilmiştir.

Commedia dell'Arte'den etkilenmiş operalar başlığı altında incelenen operaların içerisindeki karakterler Commedia dell'Arte bağlamında ele alınarak şu maddeler bağlamında incelenmiştir:

- 1- Commedia dell'Arte'nin tarihsel gelişim ve dönüşüm süreci
- 2- Commedia dell'Arte oyunlarındaki karakterlerin yapısal özellikleri
- 3- Commedia dell'Arte ile opera arasındaki ilişki
- 4- Commedia dell'Arte unsurlarının ve karakterlerinin operadaki yansımaları

Madde 3 ve madde 4'te yer alan Commedia dell'Arte ve opera ilişkisi ve Commedia dell'Arte unsurlarının ve karakterlerinin operadaki yansımaları bu türün özelliklerini taşıyıp taşımadıkları, başka bir karaktere dönüşüp dönüşmedikleri ya da aynı anda birkaç Commedia dell'Arte karakterinin özelliğini gösterip göstermediklerine göre karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

2.4. Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenilirliği

Araştırmada incelenen ana başlıklar Commedia dell'Arte üzerine yazılmış kaynaklar taranarak Commedia dell'Arte'nin operaya etkisinin irdelenmesi bağlamında elde edilen bilgilerin net görülmesi için taranan kaynaklara aşağıdaki tabloda yer verilmiştir.

Çizelge 2.1 Çalışmanın veri analizinde temel alınacak ve Commedia dell'Arte oyunlarından elde edilen, ilke niteliğindeki maddelerin alanyazında bulundukları kaynaklar.

Kaynağın Yazarı ¹	Kaynağın İsmi	Katalog No
J. Rudlin	Commedia dell'Arte An Actor's Handbook	1
I. Thue	Maskespill i operaen: Elementer av commedia dell'arte i Hugo von Hofmannsthal's Ariadne på Naxos, Ferruccio Busoni's Arlecchino og Sergei Prokofiev's Kjærligheten til tre appelsiner	2
B. Grantham	Playing Commedia	3
O. G. Brockett	History of the Theatre	4
A. Drake	Commedia dell'Arte influences on Shakespearean plays	5
D. C. Boughner	Traditional Elements in Falstaff	6
J. A. Hopkin	The Influence of the Commedia dell'Arte on Opera Buffa	7
M. Levey	Aspects of Mozart's Heroines	8
A. Einstein	Mozart His Character His Work	9
F. Aktakka	Don Giovanni Operası ve Üzerindeki Commedia dell'Arte Etkisi	10
D. R. Hinson	Are You Serious?	11
V. Zvara	Commedia dell'Arte and the Evolution of Music Theatre in the First Third of the Twentieth Century	12
E. Wilbourne	Seventeenth Century Opera and the Sound of Commedia dell'Arte	13
E. Blom	The Literary Ancestry of Figaro	14

¹ Burada listelenmiş kaynakların açık künyeleri kaynakçada yer almaktadır.

Çizelge 2.2 Çalışmanın veri analizinde temel alınacak ilke niteliğindeki maddelerin alanyazındaki hangi kaynaklardan elde edildiğinin gösterilmesi.

Çalışmanın veri analizinde temel alınacak, Commedia dell'Arte oyunlarından elde edilen, ilke niteliğindeki maddeler	Alanyazındaki bulundukları kaynaklar
Commedia dell'Arte'nin tarihsel gelişim ve dönüşüm süreci	1,2,4,7,10,13
Commedia dell'Arte oyunlarındaki karakterlerin yapısal özellikleri	1,2,3,4,5,6,12,13
Commedia dell'Arte ile opera arasındaki ilişki	1,2,5,7,8,9,10,11,12,14
Commedia dell'Arte unsurlarının ve karakterlerinin operadaki yansımaları	1,2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,14

3. COMMEDIA DELL'ARTE'NİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE YAPISAL ÖZELLİKLERİ

3.1. Commedia dell'Arte'nin Doğuşu

Türkçeye 'sanatçıların güldürüsü', 'usta işi oyun', 'sanat komedisi', 'profesyonel oyuncuların güldürüsü' gibi alternatifler ile çevrilebilen Commedia dell'Arte terimi, comici dell'arte (sanat komedyenleri) tarafından sergilenen komik ve trajik oyunları belirten bir kısaltmadır (Pirrotta, 1955). İtalyanca bir kelime olan commedia, Yunanca şenlik anlamına gelen komos ve ezgi anlamına gelen oidia kelimelerinin birleşiminden oluşan komoidia kelimesinden gelmektedir. Komoidia Atina'da M.Ö. beşinci yüzyılda ortaya çıkmış olan önemli bir dramatik sanat formudur (Aktakka, 2023). Bu sanat formu aşkı, siyaseti, sosyal statüyü, kültürel meseleleri alaycı ve eleştirel bir dille ele alan gösterileri içermektedir ve kendisinden sonra gelen formları oldukça etkilemiştir. Commedia dell'Arte terimindeki 'dell'Arte' kısmı ise İtalyanca della ve arte kelimelerinin kısaltmalı yazımıdır. Della iyelik zamiridir. Arte ise zanaatkârlık anlamı içermektedir; yani belli bir geleneğe bağlı, tecrübeli ve işinde uzman kişileri nitelemektedir (Wilbourne, 2016). Bu isim, oynanan oyunun profesyonel yapıda bir güldürü olduğu ve oyunda amatör oyuncularının değil, profesyonel sanatçıların yer aldığı, şeklinde ayırıştırıcı bir durumu da işaret etmektedir (Kahan, 1976).

Geniş anlamda düşünüldüğünde dönemin profesyonel tiyatrosu sayılabilecek Commedia dell'Arte, doğaçlama oluşu ve profesyonel oyunculardan oluşan kumpanyası ile saraylarda amatör aktörler tarafından oynanan 16. yüzyılda ortaya çıkmış Commedia Erudita (Türkçeye öğrenilmiş güldürü veya üst düzey güldürü olarak çevrilebilir) türünden ayrılmaktadır (Brockett, 1971; Wilbourne, 2016). Commedia Erudita aristokrat seyirci için amatör oyuncular tarafından saraylarda, malikanelerde veya özel tiyatro salonlarında oynanmakta iken, Commedia dell'Arte profesyonel oyuncular tarafından açık havada oynanmakta ve genellikle alt sınıftaki insanlara hitap etmektedir (Balamir, 2017).

Commedia dell'Arte ismi 18. yüzyıla kadar kullanılmamıştır. Ancak günümüzde, Commedia dell'Arte terimi, doğaçlama bir şekilde oynanan, geçmişteki benzerlerinde görülmemiş bir şekilde bünyesinde kadın oyuncuların da bulunduğu profesyonel gezgin tiyatro kumpanyalarının ilk belgelendiği zamandan, yani 1550 yılından itibaren tüm fenomenin tarihini kapsamaktadır (Wilbourne, 2016).

Commedia dell'Arte'nin nasıl ve ne zaman başladığı net bir şekilde belli değildir. Kökenleri ile kendisini ayıran sınır çizgisi bulanık ve tartışmaya açıktır (Kahan, 1976). Commedia dell'Arte'nin oluşumunda pek çok etkinin payı vardır ve köklerine yönelik teoriler ne yalanlanabilir, ne de kesinleştirilebilir. Bir iddiaya göre Commedia dell'Arte milattan önce ikinci yüzyılda yaşamış Romalı yazarlar Plautus ve Terence'in komedileri üzerine yapılan doğaçlamalardan evrilmiştir (Brockett, 1971). Birçok tarihçinin savunduğu başka bir iddiaya göre Commedia dell'Arte'nin kökleri milattan önce üçüncü yüzyılda bir Antik Roma şehri olan Atella çevresinde gelişen Atellan farsına dayanmaktadır. Atella komedilerinin sabit karakteristik özelliklere sahip Pappus, Maccus, Dossenus ve Bucco karakterleri de maske takmakta, belirli bir kostüm ile sahneye çıkmakta ve doğaçlama yapmaktadır (Oreglia, 1968). Bu teoriye göre Atellan farsından gelen doğaçlama geleneği, yaşamını sürdürmek için karnaval ayinleri, anonim yöresel İtalyan farsları gibi mecralar bulmuş, ortaçağın gezgin pandomim ustaları tarafından başka coğrafyalara taşınarak yüzyıllar boyunca hayatta kalmıştır. Pennell (1986), Konstantinopolis'in 1453'teki fethinden sonra İtalya'ya göç eden Bizans pandomimcilerinin bu eğlence biçimini İtalya'ya taşımış olabileceğinden bahsetmektedir. Bir başka teori de Commedia dell'Arte'nin klâsik modellere dayanan yazılı komedi türü Commedia Erudita'dan türemiş olabileceğini öne sürmektedir.

Fisher (1992)'a göre, eğer Commedia dell'Arte evrimini Commedia Erudita'yı temel alarak gerçekleştirdiyse 1502-1542 yılları arasında yaşamış Padova'lı Angelo Bealco bir geçiş figürü görevi görmüş olabilir. Bealco bir tiyatro oyuncusu ve yazardır. Ruzzante adında kalıplaşmış geveze ve kurnaz bir köylü karakteri yaratmıştır. Bealco'nun oyunlarını ve yorumunu Commedia Erudita oyunlarından ayıran ve onlara Commedia dell'Arte'ye geçiş niteliği veren unsurlar, oyunlar ile ilgili elde edilen kaynakların kaba taslaklar halinde, doğaçlamaya imkan tanıyan bir yapıda olması ve Kuzey İtalya'nın doğal lehçesinde olmasıdır (Fisher, 1992). Brockett (1971), Ruzzante karakterinin farklı senaryolarda aynı karakteristik özellikleri korumasının da Commedia dell'Arte geleneğinin sabit karakter temelinin öncülüğünü yaptığını aktarmıştır. Bealco bu geçiş sürecinde tek değildir; Bealco'nun dönemdaşı, eski bir gondolcu olan Andrea Calmo da aptal yaşlı adamları oynama konusunda uzmanlaşmıştır (Fisher, 1992). Eğer Bealco'nun Ruzzante'si Commedia dell'Arte'nin zanni kategorisindeki karakterlere uygun düşmekte ise, Calmo'nun yarattığı karakter de Pantalone'ye denk düşmektedir.

Commedia dell'Arte'nin kökeninin bu teorilerden yalnızca birine bağlı olmama ihtimali de vardır. James Fisher'in teorisine göre, Commedia dell'Arte kendisinden

önce gelen üç türün; Atellan farsı, Plautus ve Terentius'un Antik Roma komedyaları ve Commedia Erudita'nın birleşimidir (Trahan, 2012).

3.2. Commedia Dell'Arte'nin Yapısal Özellikleri

Commedia dell'Arte kumpanyası, oyunculuğu yaşama amacı olarak gören, köy kökenli ve çoğunlukla düşük gelirli profesyonel oyuncuların oluşmaktaydı. O döneme kadar oynanan bilge, hümanist, edebî kaygılar ile yazılmış Rönesans komedilerinin kontrolü eserin yazılı metninde, dolayısı ile eserin yazarında olmaktaydı. Ancak Commedia dell'Arte'nin oyunları önceden kararlaştırılmış bir akış taslağı haricinde doğaçlama olarak oynanmakta, diyaloglar oyuncuların doğaçlama yeteneğine bırakılmaktaydı. Oyuncuların herhangi bir edebi kaygısı yoktu; seyircileri mutlu etmek ve para kazanmak istemekteydiler. Doğaçlama tecrübeleri arttıkça halkın nabzını tutma ve seyirciyi eğlendirme konusunda ustalaşmaktaydılar. Sıklıkla diyalekt kullanımı barındıran ve doğaçlama olduğu için popüler kültürden beslenip kendini güncelleyebilen Commedia dell'Arte, dönemin alışlagelmiş yazılı komedilerine kıyasla avantajlı durumdadır (Pirrotta, 1955). Kumpanyayı oluşturan oyuncular doğaçlama ve kendilerini durumlara adapte etme konusunda oldukça yetenekliydi ancak çoğunlukla olgunluklarının ilk yıllarında bir rol geliştirmekte ve sahneler veda edene kadar bu rolü oynamaktaydılar (Kahan, 1976). Kendilerini bu sabit karakter ile öyle özdeşleştirmekteydiler ki, onlar oyuna değil, oyun onlara uymak durumunda kalmaktaydı. Bir süre sonra özel hayatlarında ve yazışmalarında da sahne isimlerini kullanmaya başlamaktaydılar (Scherillo, akt. Thue, 2007). Yazar Philippe Monnier, 18. yüzyıl Venediği'ni anlattığı bir kitabında Commedia dell'Arte oyuncularından şu şekilde bahsetmektedir:

Onlarda parmaklarının ucuna kadar kurnazlık ve ayaklarının ucuna kadar zekâ vardır. Aynı zamanda mim, akrobat, dansçı, müzisyen ve oyuncudurlar. Ve şairdirler. Çünkü sahneledikleri oyunu, hayal güçlerine göre kendileri yazarlar, kendileri icat ederler ve ilhamlarına göre doğaçlama yaparlar. Sınıf öğretmenin ezberlettiği bir dersi tekrar eden okul çocukları değildir. Kendilerinden önce başkasının konuşmasını bekleyen yankıcılar değildir. Sıra dizilip, sahne önünde repliklerini sırasıyla söyleyen rölyef figürleri değildir. Vücutlarında sabırsızlık, hayal gücü ve bir şeytan vardır. Onlar, kahkahanın harika sanatçılarıdır. Altın tohumlu ilahî neşenin tohum saçıcılarıdır. Beklenmedik olayların hizmetkarlarıdır. Harika keşiflerin komutanlarıdır. Dizleri üzerinde karaladıkları bir senaryoyu sabah arkadaşları ile toplanıp tartışmaları ve akşamleyin kağıdın kuliste asılı kalması bu basit metin üzerinde yaratım yapabilmeleri için yeterlidir. Sahneye, mesleğe ve sanata aşına; torbalarında çeşitli numaralar ve çantalarında türlü kurnazlıklar bulunduran; dağınık zihinlerinde atasözleri, espriler, bulmacalar, bilmece, tarifler, saçmalıklar ve şarkılar hazinesi saklayan; her türlü metafor, benzetme, tekrar, zıtlık, kakofoni, abartı, mecaz ve hoş figürleri bilen; ayrıca yorgunluk anlarında kullanmak üzere ezberden birçok tirat, monolog, umutsuzluk, çıkış, mutlu aşk, kıskançlık, dua, küçümseme, dostluk, liyakat veya ayrılık sözleri bilen onlar, yaratmaktadırlar. (Monnier, 2009, s.113)



Şekil 3.1 Peeter van Bredael'in *Commedia dell'arte-Szene in italienischer Landschaft* isimli tablosundan detay ("Wikimedia Commons", 2024).

Yüzyıllara yayılmış bir tür olan Commedia dell'Arte'nin zaman zaman belirtilen tanım sınırlarının dışına çıktığı da görülmektedir. Örneğin bazen profesyonel olmayan, üst sınıf mensubu insanlar çevrelerini eğlendirmek için Commedia dell'Arte kostümleri giyerek festivallerde ve özel etkinliklerde gösteriler yapmışlardır. Bir başka sınır ihlâli sayılabilecek durum da Commedia dell'Arte oyuncularının seyircinin beğenisini kazanma çabası ile yazılı tiyatro eserleri sahnelemeleri şeklinde olmuştur (Thue, 2007). Yine de genellikle Commedia dell'Arte'nin yapısal özellikleri hakkında temel bazı unsurlardan söz edilebilmektedir. Barry Grantham (2000), tüm bu unsurların aynı anda bulunması gerekmediğini, çeşitli durumlarda bu unsurların bir veya birkaçının dışarıda tutulabildiğini eklemekle beraber Commedia dell'Arte'nin beş karakteristik unsurundan şöyle bahsetmektedir:

1. Görsel öğeye sözel öğe kadar önem verilen geniş kapsamlı bir performans tarzıdır. İzleyiciyi performansın bir parçası olarak dahil eder ve izleyicinin varlığı sıklıkla kabul edilir.
2. Bir hikaye anlatmak veya dramatik bir durum yaratmak için sanatçının çeşitli becerilerinden (hitabet, pandomim, dans, akrobasi, müzik ve diğer yetenekler) yararlanır.
3. Doğaçlama yapılabilir ancak performansın spontan bir şekilde ortaya çıkmasını desteklemek için çalışılmış ve prova edilmiş materyaller (lazzi* ve sahne numaraları dahil) kullanılır.
4. Bir oyundan diğerine taşınabilecek karakterler içerebilir: İtalyan komedisinden alınan karakterler veya aynı ilkelere göre geliştirilen yeni karakterler.
5. Birçok karakter için yüz maskesi kullanılabilir. (Grantham, 2000, s.9)

3.3. Senaryolar ve Doğaçlama

Commedia dell'Arte kumpanyaları para kazandıkları halde seyahat halinde olmak, diğ er kumpanyalar ile rekabet, d üş k gelir gibi sebeplerle maddî sıkıntılar ekmekteydiler. Ancak kumpanyaların oynadıkları oyunlar, doğaçlama kullanımı sayesinde aristokratik saraylarda oynanan, hazırlıkları maliyetli olan ve kimi zaman aylar s uren, yazılı metinlere dayalı oyunlara kıyasla daha hızlı ve daha maliyetsiz bir şekilde hazırlanabilmekteydi. Bazen eski gösteriler kolayca değ ştirilip gidilen şehirdeki seyirci profiline adapte edilmekte, ya da iki gösteri birbiri ile kar ıştırılıp yeni bir gösteri yaratılmaktaydı. Doğaçlama ayrıca seyirciyi heyecanlandıran bir unsur idi. Seyirci kendi izlediği oyunun biricikliğinden keyif almaktaydı. İ ini iyi yapan bir Commedia dell'Arte kumpanyası, daha önceden çalışılmış bir sahneyi doğaçlama gibi sunabilmekte, sahnedeki karakterler birbirleri ile spontane bir şekilde ilişki kuruyormu  gibi g sterebilmekteydi.

Commedia dell'Arte, 18.yy'a kadar metinsiz olarak, yalnızca oynanacak oyunun genel çizgilerini gösterir nitelikte bir senaryo etrafında oynanmaktadır. Halkın geçmişteki oyunlardan tanıdığı, huylarına, kılık kıyafetlerine, jestlerine, mimiklerine a ına olduğu karakterler bu senaryo hattını takip ederek doğalamaktadırlar. Bu senaryo 'canovaccio' (taslak) veya 'soggetto' (tema) olarak adlandırılmaktadır. Senaryolar edebî bir sebeple değil sadece oyunu kolaylaştırmak için yazılmaktadır ve her kumpanya kendi senaryo koleksiyonunu meslek sırrı gibi kabul ettiğinden senaryolar genellikle basılıp yayınlanmamaktadır (Thue, 2007). Ancak zaman içinde senaryolar bir kumpanyadan diğ erine yayılmaya ba lamı  ve belirli bir düzene girerek sadele mi tir. 1000'den fazla senaryo korunmuştur. Bu senaryoların 50 tanesi 1611 yılında I Gelosi kumpanyasının oyuncusu olan ve pek çok kumpanya için ajans görevi gören Flaminio Scala tarafından bastırılmıştır (Brockett, 1971). Bilinen en eski basılı senaryo 1602 yılındandır ve '*La Schiava*' (k le kadın) adını taşımaktadır (Thue, 2007).

"Commedia dell'Arte oyuncularının elinde bulunan diğ er bir araç kendi hafızalarıydı. Senaryo, hikayenin çizgilerini belirlerdi, ancak sahnede söylenip yapılacaklar için sadece bir başlangıç noktasıydı. Bu çerçeveyi içerik – kendi replikleri, jestleri ve hareketleri ile doldurmak oyunculara bağlıydı. Her zaman, her türlü durumda kullanılabilir büyük miktarda malzemeye erişimleri olmalıydı. Bu nedenle, en yetenekli Commedia dell'Arte oyuncularından bazıları oldukça iyi okur yazardı." (Thue, 2007, s.22)

Brockett (1971), Commedia dell'Arte oyuncularının zaman zaman saraylarda yazılı oyunlar sahneliyor olmalarının, kendi oyun senaryolarının içeriğini etkilemiş olabileceğini belirtmektedir. Senaryoların büyük bir çoğunluğunun içeriği komiktir ancak bazen karışık formlar hatta trajediler de işlenebilmektedir. En popüler oyunlar aşk entrikaları, yanlış anlaşılmalara, aldatma, karakterlerin birbirlerini kurnazlık ile alt etmesi, kıskançlık, yaşlı genç çatışması etrafında dönen oyunlardır.

3.3.1 Lazzi

Commedia dell'Arte sahnesinde tekil haline lazzo, çoğul haline lazzi adı verilen, oynanan konudan bağımsız esprili ara oyunlar da sıklıkla sergilenmektedir. Lazzi, önceden provası yapılmış şakaların yanısıra güncel konularla, bulunulan yörenin adetleriyle, yerel skandallarla dalga geçen nitelikteki doğaçlamaları da içerebilmektedir.

Oyuncunun kişisel yeteneklerine ve karakterine göre icat ettiği, senaryo ile genellikle hiçbir ilgisi olmayan bu şakalar, fiziksel veya sözel olabilmekte, süre itibarıyla basit bir kelime oyunundan bağımsız bir bölüm olma derecesine kadar çeşitlilik gösterebilmektedir (Thue, 2007). Genellikle Zanni karakterlerinden beklenen lazzi, seyirciyi dehşete düşürmeye varan mizahi aşırılıklar taşıyabilmektedir (Riccoboni, akt. Rudlin, 2003).

Lazzi, oyunun durağanlaştığı noktalarda seyirciyi eğlendirmekte ve diğer oyunculara dinlenme imkânı vermektedir. Lazzinin oyundaki olayların arasına girip onları birbirine bağladığı varsayıldığından Toskana'da 'bağlanmış' anlamına gelen lacci kelimesi ile ilişkili olduğu düşünülmektedir (Rudlin, 2003).

Barry Grantham (2008) yüzlerce lazziden 67 tanesini kitabında örneklemiştir. Bu şakalar bazen tek bir oyuncunun yaptığı espri veya cambazlık şovu sayesinde değil kumpanya içindeki takım oyunu sayesinde başarıya ulaşmaktadır:

Kumpanya, Arlecchino'nun kiraz lazzo'sunu (şakasını) oyunun bir anında yapma ihtimali olduğunu bilmektedir ancak bunun ne zaman olacağına dair hiçbir fikirleri yoktur. Bu sefer Arlecchino bu şakayı yapmak için romantik başroller Lelio ve Isabella arasında geçen bir aşk sahnesini seçer. Lelio'yu oynayan aktör, Arlecchino'yu oynayan aktörün, şakayı yapmak için bu sahneyi seçmesinden rahatsızdır çünkü bu sahne, Lelio'nun en romantik sahnesidir. Arlecchino'yu oynayan aktör, bunun Lelio'yu oynayan aktörü sinirlendireceğini bilir. Üstelik seyirci de Arlecchino'yu oynayan oyuncunun bunu sırf Lelio'yu oynayan oyuncuyu kızdırmak için yaptığını bilmektedir. Arlecchino elinde tuttuğu kiraz dolu kase ile sahnenin kenarında oturmaktadır. Lelio, Arlecchino'ya 'Lütfen kiraz çekirdeklerini bana tükürme' düşüncesiyle bakmaktadır. Arlecchino kirazları yemez bile; sadece onlarla oynar, onları sallar, küpe olarak kullanır, saplarından ayırır, onlarla hokkabazlık yapar. Ve Lelio, her zaman olduğu gibi Isabella'ya evlenme teklif etmeyi deneyecektir. Arlecchino havaya bir kiraz fırlatır ve onu ağızıyla yakalar: 'Ah, çok lezzetli!'. Ağızında yuvarlar! Lelio giderek daha fazla endişelenmektedir. Göz ucuyla Arlecchino'nun kiraz çekirdeğini ağızından çıkardığını görür. Arlecchino bu çekirdekle ne yapacağını düşünmektedir, onu bir çocuk gibi önce burnuna, sonra kulağına sokmaya çalışır. Sonra endişelenir. . . çünkü kulağına sıkışmıştır! Dışarı çıkana kadar şiddetle başını sallar. Seyirci artık yüksek sesle gülmektedir ve aşk sahnesine çok az

dikkat etmektedir. Arlecchino bir kiraz daha yer ve bu sefer taşı doğrudan Lelio'ya tükürür. Lelio'nun eli boynuna gider. 'Ayy!' (Unutmayın, bu sadece hayalî bir kiraz çekirdeğidir.) Lelio, Arlecchino'ya yumruğunu sallar, Arlecchino birkaç dakika bir şey yapmaz, sahneye devam etmesine izin verir. Ardından Arlecchino yeniden atağa geçer. Lelio'nun yanağına bir çekirdek çarpar. Sonra biri koluna, diğeri boynuna... Arlecchino daha sonra çekirdekleri ağzına doldurur. Ağzındaki çekirdeklerden bir tanesini tükürür ve yanlışlıkla Isabella'yı vurur!!

"Eyyvah!" Innamorato'ya (erkek kahraman) bedel ödemedi her şeyi yapabilirsiniz, ancak Innamorata (kadın kahraman) ile ilgili işler oldukça farklıdır. Isabella ona doğru gelir. Arlecchino, yanakları kiraz çekirdekleriyle dolu bir halde yüzü Isabella'ya dönük olarak ayağa kalkar. Isabella iki eliyle Arlecchino'nun yüzünün yanlarına tokat atar ve Arlecchino, bir yutkunmada çekirdekleri yutar! Panik halinde sahneyi terk eder. Isabella soğukkanlılıkla Lelio'ya döner: "Az önce ne diyordunuz...? (Grantham, 2000, s. 7-8)

3.4. Başlıca Commedia dell'Arte Karakterleri

Commedia dell'Arte kumpanyalarında oyuncular genellikle tek bir rolü oynamışlar, dolayısıyla o rol ile özdeşleşmişlerdir. Bu sayede birbirlerinin sahne kişiliklerine de aşinâ olmuşlardır. Yıllarca aynı rolü oynamanın getirisi olarak sahnede birbirleri ile kolayca spontane ve serbest ilişkiler kurmuşlar, İtalyan doğaçlama komedisinin temel özelliği olan doğaçlamayı rahat bir şekilde icra etmişlerdir (Thue, 2007).

Commedia dell'Arte karakterleri, oynadıkları oyunun sergilendiği dönemin ve ülkenin sosyal ve kültürel haline göre değişiklikler gösteren yüzlerce varyasyona sahip olsalar da, belli başlı birkaç grup altında toplanabilirler:

3.4.1 Zanni (hizmetçiler)

Zanni kelimesi, Giovanni isminin Bergamo aksanı ile bozunmaya uğramış halidir (Wilbourne, 2016). Taşradan gelen, para kazanmak için uşaklık, hamallık benzeri işler yapan, fakir ve cahil bir Bergamo köylüsü temeli üzerine kurulmuştur. Yaşlı, hep yorgun görünen, biraz aptal, biraz kurnaz bir uşak karakteridir. Zanni kelimesi hem tekil hem çoğul olarak anlam ifade edebildiğinden, Commedia dell'Arte'nin erkek hizmetçi rollerinin herhangi birini veya tümünü kastederken kullanılması mümkündür. 'Zan' şeklinde bir ön takı olarak isimlerin başına gelebilmektedir. Zanni rollerini oynayan oyuncular Zan Ganassa, Zan Cornetto gibi ek lâkaplar ile adlandırılmışlardır. Zanni, ilk dönem senaryolarında tek bir karakterdir. Commedia dell'Arte'nin daha sonraki dönemlerinde bu karakter bölünmüş, karakterin çeşitli özellikleri zenginleşerek birbirlerinden farklı, bazen birbirlerine zıt zanni karakterleri oluşturmuştur. Commedia dell'Arte karakterleri arasında en çok çeşitlilik gösteren ve hayatta kalma içgüdüleri en güçlü olan karakterler zanni'lerdir (Brockett, 1971; Grantham, 2000; Rudlin, 2003). Aptal gibi görünseler de bu görünümün arkasında aslında oldukça zekidirler ve kurnazlık gerektiren entrikaların içinde olmayı sevmektedirler. Hepsi gurur ve sağduyu sahibi, şakacı tiplerdir. Bununla beraber bu karakterlerin kavgacı, kinci ve kıskanç yönleri de oyunlara

yansımadır. Zanni “disiplin ve otoriteye karşı tahammülsüz ama çok sadıktır. Tamamen şimdiki zamanda yaşar, örneğin asla uyuyacak bir yer aramaz; uyku aklına gelir ve çoğu zaman tamamen uygunsuz durumlarda uyuyuverir. Bütün tepkileri duygusaldır” (Rudlin, 2003, s. 71).

Senaryolarda genellikle en az iki zanni bulunmaktadır. Bir oyunda birden fazla zanni oynuyorsa, bunlar birbirlerine zıt yapıda karakterlerdir. Örneğin birinci zanni zekî ve hesapçı iken, ikinci zanni geç anlayan ve kolay kandırılabilen bir karakterdir (Thue, 2007).

Zannilerden biri sıklıkla Napolili olurdu. Zanni neredeyse her zaman yaşlı adamlardan (çoğunlukla Venedikli Pantalone ile) biriyle, innamoratilerden biriyle veya Capitano ile eşleştirilen hizmetkarları oynardı. Zaman zaman zanni, bir han sahibi veya bir hırsız gibi başka alt sınıf rollerini oynardı; ve bazen zanni soylu kılığına girip, tamamen uygunsuz davranışlarının komik manzarasıyla seyirciyi eğlendirirdi. (Wilbourne, 2017, s.32)

Ne çok zekilik, ne de zihinsel engel derecesinde aptallık komik bulunduğundan, iyi bir senaryoda zeki ve aptal zanni arasındaki fark mutlak denebilecek düzeyde değildir (Rudlin, 2003).

Zanni karakterleri, oyun akışında önemli roller üstlenmektedirler. Efendilerine yardım etmeye veya onların işlerini bozmaya çalışırken düzenledikleri entrikalar, konunun gelişimini sağlamaktadır. Çoğu uşak erkektir fakat oyunun esas kadınının bazen bir veya birden çok kadın hizmetçisi olabilmektedir. Servetta veya Fantasca olarak adlandırılan bu kadınlar zeki ve hazırcevaptırlar. Sıklıkla erkek hizmetçilerden biri ile aşk ilişkisi yaşamaktadırlar (Brockett, 1971).

Arlecchino, Colombina, Brighella, Pierrot, Pulcinella en popüler zanni karakterleridir. Bu karakterlerin özellikleri şu şekildedir:

3.4.1.1 Arlecchino

Arlecchino zannilerin, hatta Commedia dell’Arte’nin en meşhur karakterlerindendir ancak bir yandan da kökeni en belirsiz olanıdır. Belli başlı üç teoriye göre, Arlecchino karakterinin kökenleri ya Afrikalı bir köleye, ya Fransız efsanelerine dayanan bir ortaçağ iblisinin karikatürize edilmiş hâline, ya da tıpkı Commedia dell’Arte’de kullanıldığı şekli gibi Bergamo’da doğmuş tembel, açgözlü ama eğlenceli bir insan tipine dayanmaktadır (Grantham, 2000). Popülerliği de Commedia dell’Arte tarihi boyunca giderek artmıştır (Brockett, 1971).

Fakir görünüşüdür ve baklava desenli kostümü yamalı gibi durmaktadır. Üzerinde bir siğil olan, kedi yüzünü andıran siyah, deri bir maskesi vardır. Bu maske onun bulunduğu bölgeye yabancı olduğunu göstermektedir (Drake, 2015). Resimlerden ve senaryolardaki notlardan bilindiği kadarıyla yanında kavgı sahnelerinde

kullandığı tahtadan bir kılıç veya sopa taşımaktadır (Brockett, 1971). Kedi gibi akrobatiktir, çok yükseklere tırmanabilmekte, balkonlardan atlayabilmekte, dans edebilmekte, şarkı söyleyebilmektedir (Oreglia, 1968). İlk dönem senaryolarında bedeninin akrobatikliği ile zıtlık oluşturunca yavaş çalışan aklı, XVII. yüzyıldan sonraki Arlecchino versiyonlarında daha iyi çalışmaya başlamıştır (Rudlin, 2003). Bu karakterin açlığa, sevgiye, tehlikeye ve çevresinde olan herhangi bir şeye verdiği tepkiler çok büyüktür ancak kısa sürelidir (Rudlin, 2003).



Şekil 3.2 Maurice Sand'in Arlecchino tasviri ("Wikipedia", 2024).

Arlecchino'nun plân yapabilmesi, bu plânlar çoğunlukla başarıya ulaşmasa da, onu sıradan zanni karakterlerinden ayırmaktadır. Senaryolarda olay örgüsünün gelişimine etki eden çetrefilli entrikaların oluşumunda Arlecchino direkt olarak yer almamaktadır fakat hataları veya görevlerini eksik yapışı ile durumları daha da karmaşık hale getirerek bu entrikaların merkezinde bulunmayı başarmaktadır. Oyunun çeşitli yerlerinde kılık değiştirmektedir. Bazen sahte bir düğün düzenlemek için bir rahip olmakta, bazen kadın kılığına girmekte, bazen de zengin bir

hayırsevere dönüşmektedir. Bununla birlikte, seyirci ile yakın ilişki kurarak, seyircinin oyun ile bağlantısını sağlamakta ve sıklıkla güncel olaylar hakkında yorum yapmaktadır (Oreglia, 1968; Rudlin, 2003).

Becerikli, kurnaz ama asla kötü niyetli olmayan Arlecchino, diğer zannilerin aksine, kendisine zararı dokunanlara kin tutmamaktadır. Senaryolarda sıklıkla Pantalone veya Il Dottore rolünün hizmetçisi, Colombina'nın âşığıdır. Colombina onunla dalga da geçse, Arlecchino'nun aşkına karşılık vermektedir.

3.4.1.2 Colombina (ve diğer kadın hizmetçiler)

Commedia dell'Arte'nin zanne olarak adlandırılan sıradan kadın hizmetçileri arasında konum ve işlev olarak farklı yapıda olanlar vardır. Bu hizmetçiler alt düzeyde işler yapmamaktadırlar. Onlar genellikle oyunun başrolündeki innamoratanın (kadın âşık) kişisel hizmetçileridir. Komiklikleri de diğer zannilerin şakaları gibi bedensel bozukluklara ya da tipik bir zanni karakterinde bulunan açgözlülük, aptallık gibi özelliklere dayanmamaktadır. Aksine, çoğu zaman oyundaki en zekî ve mantıklı davranan karakterdirler. Başlangıçta İtalyanca sobretta veya Fransızca soubrette olarak adlandırılan bu rol, Türkçeye 'subret' olarak geçmiştir. Commedia dell'Arte sahnesinin ilerleyen dönemlerde bu rolün yaşlı olanlarına 'la fantesca', genç versiyonlarına ise 'la servetta' denmiştir. Fantesca tecrübeli ve çok açsözlüdür. Servetta ise çevik, flörtöz ve sıcakkanlı bir yapıdadır (Grantham, 2000; Thue, 2007).

Rudlin (2007)'e göre servetta, oyunlarda hizmetçinin efendisini yönettiğine sıkça rastlanılan Commedia Erudita'dan ödünç alınmış bir roldür. Senaryolarda pek çok iş ile meşgul iken innamorati rollerinin gerçek anlamda ortaya çıkışı ile beraber sırdaş ve mesaj taşıyıcı rolüne indirgenmiştir.

Grantham'a (2000) göre, Servetta'nın Commedia dell'Arte senaryolarında benzersiz bir yeri vardır. Çoğu senaryoda birden fazla zanni, hatta bazı senaryolarda birden fazla innamorata bulunsa da çok nadiren birden fazla Servetta bulunmaktadır. Servetta'nın oyunun büyük bölümündeki varlığı innamoratanın işleri ile ilgilidir ancak genellikle kendisine ait bir aşk hikayesine de sahiptir.

İsmi İtalyancada 'küçük kumru' anlamına gelen Colombina, zekî, dikbaşı ve tıpkı Arlecchino gibi iyi kalpli bir hizmetçidir. Dans etmeyi, şarkı söylemeyi sever. İyi bir taklitçidir. Diğer zannilerden farklı olarak okuryazardır ve birçok kitaba sahiptir. Bir hanımefendinin hizmetçisi olduğu için sıradan hizmetçilerden daha iyi giyinmektedir. Maske takmamaktadır. Elbisesi birkaç renk malzemeden oluşmakta ve bazen Arlecchino'nun elbisesi gibi yama desenli olmaktadır.



Şekil 3.3 Giovanni Domenico Ferretti'nin *Arlecchino e Colombina* tablosu ("davis & co. press office", 2024).

Colombina, "dönen çarkın hareketsiz merkezidir. Olup biten her şeyde vardır ve sonuçlar üzerinde olumlu bir etki yapmaktadır" (Rudlin, 2007, s. 130). Çok sevdiği Arlecchino ile çoğu senaryoda aşk ilişkisi yaşamaktadır ve onun dişi yansıması gibi bir karakterdir. Bu yansıma durumu gerçekte, hem büyük bir benzerlik, hem de bir terslik hali olarak kendini göstermektedir. Arlecchino başına buyruktur. Colombina ise daha mantıklıdır. Bu yüzden Arlecchino ve Colombina arasında sık sık çekişmeler olmakta ancak bu çekişmeler sonunda tatlıya bağlanmaktadır. Rudlin (2007)'e göre Colombina, Arlecchino'nun adeta içini görmektedir. Sıradan bir tip olmanın sınırlarını kendisi gibi Arlecchino'nun da kırabilmesi umudu taşımakta ve bu yüzden onu eğitme ihtiyacı duymaktadır. Onu azarlamakta, cezalandırmakta ve hatta bazen kızıp terk etmektedir. Bunlara rağmen, Arlecchino değişmemekte ve Colombina onu olduğu gibi kabul etmek zorunda kalmaktadır. Bu sevgililik sürecinde Pantalone, Il Dottore, Il Capitano ve hatta bazen bir süreliğine innamoratonun kendisi de Colombina'nın peşine düşmektedir. Ancak Colombina oyunun sonunda sıklıkla Arlecchino ile evlenmektedir (Grantham, 2000; Rudlin, 2007).

3.4.1.3 Brighella

Bu karakterin ismi İtalyanca'daki briga (kavga), brigare (çekişme), imbrogliare (aldatmak, kandırmak, karıştırmak) kelimelerinden doğmuştur (Rudlin, 2003). Çengel burnu ve bıyığı ile açgözlülüğü ve arzuyu temsil eden zeytin yeşili renginde bir maskesi, yine yeşil renkte şeritlerle süslenmiş bir pantolonu ve beyaz bir pelerini vardır. Zalim, kinci, hazırcevap, entrikacı ve şehvet düşkünü bir zannidir (Brockett, 1971). Oreglia(1968)'ya göre, Brighella çok iyi şarkı söylemekte, dans etmekte, başta gitar ve mandolin olmak üzere pek çok enstrümanı çalabilmektedir. Arlecchino kadar olmasa da, o da oldukça çeviktir. Kaba, müstehcen espriler yapmaktadır. Bu edepsiz esprileri bile daima zekâ doludur. Vicdansız, alaycı Brighella'nın Commedia dell'Arte'deki işlevi komedinin aksiyonunu yönlendirmek ve konuyu entrikalar ile köpürtmektir. Bu amaçla kendini beğenmiş karakterleri pohpohlamaktadır. Bazen evlilikleri bozmaktan bile çekinmemekte, bazen ise evliliklere vesile olmaktadır. İhtiyaç duyduğu kimi zamanlarda çeşitli iksirler, şifalı merhemler veya tılsımlar hazırlamaktadır. "En büyük arzusu, kendi deyimiyile, 'yaşlı, aşk hastası bir aptalı alt etmek, bir cimriyi soymak ve bir alacaklıyı dövmektir'" (Oreglia, 1968, s. 71).

Brighella, zanni kategorisindeki en üst statüye sahiptir. Rudlin (2003)'e göre kurnazlığı ile elde ettiği küçük başarılar bile (bir dükkan sahibi olmak, küçük bir patronluk konumu vb.) onu commedia dünyasının kendini geliştiremeyen, hizmetçilikten sıyrılamayan diğer zannilerinden daha yukarıya taşımaktadır. Para ve yiyeceğe ulaşmak için her türlü hileye başvurabilmektedir. Herşeye rağmen, sıradan bir hırsıza kıyasla çok daha sofistikedir. Kadınlara karşı hisleri, yiyecek, içecek ve para tutkusu ile paraleldir. Dans edişi, mandoliniyle yaptığı serenatlar ve kaygısız karakterlere özgü çekiciliği ile kadınları kolayca ikna edebilmektedir. Gözü karalığı yüzünden yalanlarını, çevirdiği oyunları gizli tutmak gibi bir derdi yoktur.



Şekil 3.4 Maurice Sand'in Brighella tasviri ("Second Face", 2024).

Senaryolarda Pantalone, Il Dottore veya Il Capitano'nun hizmetçisidir ancak hizmetçilikle yetinmemektedir. Elinden her iş geldiği için bazen kendisini haberci, asker, hancı, hırsız, esnaf veya falcı olarak bulabilmektedir (Rudlin, 2003; Drake 2015). Çok zor durumların içine girse bile asla mağdur olmamakta, genellikle bu zorluklardan sıyrılabilir. Özellikle ilk dönem senaryolarında yakın arkadaşı Arlecchino ile beraber hareket etmektedir. (Grantham, 2000). Bu karakterin Scapino, Mezzetino, Flautino olarak adlandırılmış çeşitlemeleri de bulunmaktadır (Brockett, 1971).

Aktörlük kariyerini Brighella karakterini oynayarak geçirmiş on sekizinci yüzyılın meşhur bir Commedia dell'Arte oyuncusu olan Atanasio Zannoni'nin *Raccolta di motti Brighelleschi arguti allegorici e satirici* (Brighella'nın keskin zekâlı, alegorik ve satirik vecizelerinin derlemesi) adında bir kitabı vardır. Bu kitap Brighella karakterinin dünyaya bakış açısı ile ilgili herşeyi açığa vurur niteliktedir. Kitaptaki bini aşkın vecizeden bazıları şunlardır:

Hizmetçilik hakkında: İyi niyetli bir efendiye hizmet etmek gerekir, ki eğer ödemezse, en azından borçlu olduğunu anlasın (Zannoni, 1807, s. 155).

Hayat hakkında: Dünya bir hapisanedir, doğmak ölüm cezasıdır ve hayat saatli bir süredir (s. 150).

Hayatımız her şeyden daha kısadır. Biz çiçek gibiyiz: dün doğduk, bugün yaşıyoruz, yarın öleceğiz.(s. 174)

Yaşlı kadınlarla ilgili: Hanımefendi, hizmetkârlarınızın sizi terk etmesine aldırmayın; gül mevsimi geçtikten sonra kimse dikenlere ilgi göstermez.(s. 165)

Çok yaşlı adamlarla ilgili: Zavallı yaşlı adam, hafızasını kaybetmiş, sonunda kendini gömmeyi bile unutmuş. (s. 168)

Ölümlü kavga eden yaşlı adamın talihsizliği, alacaklıdan süre isteme veya mahkemede olduğu gibi erteleme ve süre talep etme şansının olmamasıdır. (s. 169)

Evlilik ile ilgili: Evlilik, gençleri yaşlandıran ve yaşlıları öldüren bir ilaçtır (s. 176).

Yalan ile ilgili: Yalan büyük söylenmelidir. Yalan, omlet ve köfte, ya büyük olmalıdır, ya da hiç olmamalıdır (s. 10).

3.4.1.4 Pedrolino (Pierrot, Pagliaccio)

Pedrolino, 16. yüzyılda küçük ve faydalı bir rol olarak ortaya çıkmış, özellikle 19. yüzyılda Commedia dell'Arte sınırlarının çok ötesine taşmış, toplumsal ruhun önemli bir parçası olmuş bir karakterdir.

1547 yılında Piero, 1570 yılında Pagliaccio, ardından 1598 yılında Gian-Farina isimleri ile Commedia dell'Arte kayıtlarında beliren bu zanni, senaryolardaki çeşitli gereklilikleri yerine getiren yararlı rollerden biridir. Kimi zaman Arlecchino'nun doğal zekâsının ve Brighella'nın kurnazlığının onları tipik zanni'nin birkaç basamak üstüne çıkarmış olması sonucu beliren aptal zanni açığını kapatmıştır. Kimi zaman bir innamoratonun saygın hizmetkarı, hatta arkadaşı seviyesinde üst bir konumda bulunmaktadır. İlk dönem senaryolarında seyirciyi gösteriye hazırlayan, gösterinin çığırkanlığını yapan karakterdir.

Kostümü ikinci el ve kendisine hep büyük gelen beyaz kıyafetlerden oluşmaktadır. Pek çok cebi olan bu kıyafetlerin ceplerinde yalnızca manevi değere sahip küçük nesneler bulunmaktadır. Fırfırlı bir boyunluk ve geniş bir şapka takmaktadır. İsmindeki farina kelimesinin Türkçe anlamı 'un' dur ve bu, yüzünün tamamını kaplayan beyaz boyaya bir göndermedir. Diğer zannilerin aksine maskesizdir. Tüm yüzünün görünmesi, mimiklerinde diğer zannilerden çok daha geniş bir duygusal ifade yelpazesine olanak tanımaktadır. Oyunlarda karakter özellikleri temelde aynı kalsa da, zekâsı, konuşma şekli oldukça değişken şekillerde yorumlanmıştır. Kimi zaman dilsizdir veya konuşması küçük bir çocuğun çıkardığı seslerle sınırlıdır. Ancak bazen hafif, çekingen, titrek bir ses ile uzun, diğer zannilerin çoğunun erişemeyeceği nitelikte konuşmalar yapabilmektedir.

Yalnız bir karakterdir. Genellikle Colombina'ya yönelik karşılıksız bir aşk duymaktadır. Colombina ona yüz vermeyip Arlecchino ile birlikte olduğunda yetersiz olduğunu düşünmekte ve kendisini suçlamaktadır. Bencil plânlar kurmaz; vicdanlı, dürüst ve hizmet ettiği efendisine sadık bir karakterdir. Diğer zannilerin şakalarına ve alaylarına sıklıkla maruz kalmaktadır. Gerek bu alaylara, gerekse içinde bulunduğu zor koşullara metanet ile göğüs germekte, duygularını adeta dondurarak çevresine

tahammül etmektedir. Pedrolino hep yorgundur ve her yerde uyuklamaktadır. Kendine ait bir yatağı yoktur ve İtalyancada pagliaio denen saman balyaları üstünde uyumaktadır. Pagliaccio ismi de buradan gelmektedir.

Suçluluk hissi, mahçubiyet ve pişmanlık duyguları ile dolu olan bu zanni'nin Fransa'daki küçük bir varyantı olan Pierrot, zaman içerisinde çeşitli olaylar sebebiyle başka bir boyut kazanarak sanatın çeşitli alanlarında benimsenen bir figüre dönüşmüştür. Hülyalı, melankolik, hasret çeken Pierrot'nun popülerleşmesinde rol oynayan olaylardan biri on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaşamış, Pierrot yorumu oldukça meşhur olan sanatçı Jean-Gaspard Deburau'nun pantomim dramalarıdır (Grantham, 2000; Rudlin, 2003). "Yarım akıllı bir Zanni'nin karanlık gölgeler, içe dönüklük ve özleminden oluşan bir yaratığa dönüşümünden herkesten çok Deburau sorumludur" (Grantham, 2000, s. 202).



Şekil 3.5 Nicolas Lancret'in Pierrot tasvir detayı ("Flickr", 2024).

Zvara (2002)'ya göre, yirminci yüzyılın başlarındaki sanat dünyasında *commedia dell'Arte* nin eğlendirici ya da ferahlatıcı olmayan, ikinci bir yüzü oluşmuştur. Bu, *Commedia dell'Arte* karakterlerinin kültürüdür. Gerçeklik ve gerçekdışılık arasındaki bariyerden geçen, iyi ve kötü gibi sıfatların ötesinde, tuhaf bir estetikçilik barındıran bu karakter kültürünün başrolünde Pierrot vardır. Zvara bu kültürün oluşumunu iki tarihsel kaynağa bağlamaktadır. Birinci kaynak Fransız sembolizmidir. Molière'in yorumunda saf bir köylü olan Pierrot, Watteau'nun Gilles figüründe duygusal ve melankolik bir havaya bürünmüştür. Daha sonra sembolistler onu Ay ile konuşan, aşk acısı çeken, gizemli, umutsuz aşk yüzünden intihar ve cinayet arasında kalmış bir karakter haline dönüştürmüşlerdir. Nispeten daha eski olan ikinci kaynak ise Alman romantizminin Carlo Gozzi'nin masalsı yazımını kabul etmesine dayanır. Bu etki, E.T.A. Hoffmann'ın eserlerinde romantik ironi ve hayalperestlik kullanarak bireyin kimliği ile oynama şeklinde kendisini göstermiştir.

Grantham (2000)'a göre her sanat formu Pierrot'yu bünyesine almıştır; sanat Pierrot'a adetâ yapışmıştır. Kendisine aşılana ruh o derece güçlüdür ki, bulunduğu eserlerdeki diğer rollerin ışıltılı tabiatlarına yabancı bir melankoli virüsü bulaştırma ihtimali vardır.

3.4.1.5 Pulcinella

On yedinci yüzyılın sonuna kadar sırtında bir kambur ile; bazen de bölünmüş kişiliğine gönderme yapar gibi iki kambur ile oynanmıştır. Bol, keten bir gömleği, bol bir pantolonu, çok büyük, kanca gibi bir burnu, sivri bir şapkası vardır. Elinde, borçlarını tahsil etmek için kullandığı 'alacak âsâsı' adını verdiği bir sopa bulunmaktadır (Brockett, 1968; Rudlin, 2003).

Sesi tavuk gıdıklamasını andırmaktadır. İsmi de bu cıvıltılı konuşma şekli sebebiyle İtalyancada küçük piliç anlamına gelen 'pulcino' kelimesinden türemiştir.

Diğer karakterlerin çoğu Kuzey İtalya'dan gelirken Pulcinella karakteri her zaman bir Napoli'lidir. Kuzeydeki *Commedia dell'Arte* kumpanyalarının en popüler karakteri Arlecchino iken, güneydeki kumpanyaların gözdesi Pulcinella olmuştur (Grantham, 2000).

Pulcinella'nın karakter özellikleri ile ilgili olarak anekdotlardan elde edilen veriler çelişkilidir. Çeşitli kaynaklar onun zalim ve kötü niyetli olduğunu söylerken, bazı kaynaklar onun çok nazik ve iyi niyetli olduğunu söylemektedir. Bu ikili durum, karakterin zekâ seviyesi için de geçerlidir (Grantham 2000). Pulcinella, "bir açığözlülük ve budalalık, aşk ve hainlik, duygu ve duygusuzluk karışımıdır" (Brockett, 1968, s. 153).

Çok bencildir. İnsan hayatına değer vermemektedir. İyi huylu davranışları ile vahşî, kavgacı yapısını gizlemekte, gerçekte kan dökmekten zevk almaktadır. Genellikle evlidir, ancak hep başka kadınlara ilgi duymaktadır. Karısı dahil tüm kadınlara kötü davranmaktadır. Brighella entrikalarının başarısız sonuçlanmasından doğan sorunlar ile boğuşan bir zanni iken, Pulcinella'nın plânları hep başarılı olmaktadır. O, istediklerini Brighella gibi dolaylı yoldan değil, güç ve zalimlik ile elde etmektedir. Cinayetten bile ceza almadan sıyrılabilmektedir. Her şeyle girebilmektedir; zorba, tembel, duygusal, sadık, sinirli, saf gibi pek çok sıfat ile nitelenebilmekte; sahnede uşak, garson, fırıncı, yargıç, okul müdürü, casus gibi birçok farklı meslekte görülebilmektedir. Ancak tüm bu kamuflajların içinden bir Pulcinella özelliği mutlaka üste çıkmakta ve kendisini seyirciye belli etmektedir. Diğer zannilerin aksine çok gevezedir ve konuştuğu zaman konuşması gerekenden daha fazla konuşmaktadır. Bu konuşma hem sahnedeki diğer karakterler ile hem de seyirci ile olabilmektedir. Seyirci ile sohbet ederek, senaryodan bağımsız güncel bir konu hakkında konuşarak, bazen de sahnede rahatça tuvalet ihtiyacını gidererek yabancılaştırma etkisine de hizmet etmiş olmaktadır.

Grantham (2000)'a göre seyircinin Pulcinella'ya duyduğu sevgi, işlediği suçtan paçayı kurtaran kötü adama duyulan gizli hayranlığa dayanmaktadır. Pulcinella, seyircinin doğacak sonuçlardan korkmasa yapmak isteyeceği herşeyi onların gözleri önünde yapmaktadır. Tüm yerleşik düzene ve ahlâka karşı isyanı temsil ederken aynı zamanda köleliğe ve kötü davranışlara da meydan okuyan, adalet ve özgürlük simgesi bir karakterdir. Tıpkı doğa gibi, duygusuz, güçlü, vahşî ve yıkıcıdır (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).

Pulcinella karakterinin Commedia dell'Arte sahnelerinde bilinen halinin ilk yorumcusu Il Capitano rolünün de meşhur oyuncusu olan Silvio Fiorillo'dur. Pulcinella'yı 1620 yılında Napoli'li, beyaz önlüklü bir köylü olarak canlandırmıştır. Rudlin (2003), Commedia dell'Arte'nin Atellan farsı kökeninin karakter bağlamında en bariz kanıtının Pulcinella olduğunu ve Pulcinella'nın tüm Commedia dell'Arte karakterlerinin en eskisi olduğunu belirtmektedir. Drake (2015) de Pulcinella'nın Atellan farsı karakterleri Bucco ve Maccus'un soyundan geldiğini vurgulamaktadır.



Şekil 3.6 Nicolas Bonnard'ın Pulcinella tasviri ("Wikimedia Commons", 2024).

Rudlin (2003) Pulcinella'nın benzerlerinin diğer ülkelerde de görülmesini, karakterin sosyal, yerel ve kültürel koşulların bir ürünü olmasına bağlamaktadır. Pek çok kaynak İngiliz kukla tiyatrosu Punch ve Judy'nin Punch'ının Pulcinella'dan geldiğini söylemektedir. Rudlin (2003)'e göre Fransa'nın Polichinelle'i, Almanya'nın Hanswurst'u, Hollanda'nın Toneelgek'i, Avusturya'nın Kasperle'si, Rusların Petrushkası ve Türklerin Karagöz'ü de Pulcinella kökenlidir.

And (1963) Pulcinella'nın Karagöz'e dönüşmediğini, ancak ikisinin de ortak atadan, Bizans mimusundan geldiğini iddia etmektedir. Balay (1987) ise Bizans mimusu ile Karagöz gölge oyunu figürleri arasında kıyafet ve form itibarıyla çeşitli benzerlikler olduğunu kabul etmekle beraber, bu benzerliklerin yalnızca benzer tarihsel koşullara dayandığını ifade etmektedir. Ona göre ortaoyununun ve gölge oyununun yapısal özellikleri ile Commedia dell'Arte'nin farklılıkları, benzerliklerinden çok daha fazladır. Balay, Pulcinella ve Karagöz karakterlerinin tarihsel süreçteki evrimlerinin ayrı noktalar (Pulcinella için pantomim, Karagöz için şehir panayırıları) bittiğinden ve bu durumun bu iki karakterin aslında zannedildiği kadar paralel olmadığına dair bir delil teşkil ettiğinden bahsetmektedir.

Commedia dell'Arte karakterlerinin gelişimlerinin son aşamasına geldiği ya da yok

olduğu günümüzde, Pulcinella İtalya'da hâlâ büyümekte ve pek çok sanatçının özgün yorumları ile evrimini sürdürmektedir (Rudlin, 2003).

Ele alınan bu karakterler haricinde pek çok zanni karakteri vardır. Nispeten popüler olanları Truffaldino, Smeraldina, Coviello ve Burattino'dur.

3.4.2 Vecchi (yaşlılar)

Rönesans döneminin zengin güçlü toprak sahiplerini karikatürize eden bir yapıdadırlar. Hikâyedeki otorite figürünü oluşturan, yedi ölümcül günaha meyilli aksi ihtiyarlardır. "Genellikle ikiyüzlüdürler ve kendilerinin asla göstermeyeceği fedakarlıkları ve bağlılığı başkalarından beklerler. Eserlerin son perdesinde sıklıkla katıllıkları çözülür ve mutlu bir sona izin verirler" (La Commedia dell'Arte, 2024, para. 2). En popüler vecchi karakterleri Pantalone ve Il Dottore'dir.

3.4.2.1 Pantalone

Senaryolarda kimi zaman ellili yaşlarının sonlarında, kimi zaman daha yaşlı bir adam gibi görünen Pantalone'nin ismi, büyük bir ihtimalle Adriyatik'in çevresinde arazi talep eden, yani o dönemin tabiri ile 'aslanı diken' (Venedik'in ünlü Aziz Mark aslanı kastedilmektedir) tüccarlara verilen Pantaleoni isminden gelmektedir (Drake, 2015; Grantham, 2000). Senaryolarda sıklıkla kullanılan bir ismi de Türkçe anlamı 'muhteşem' olan 'Magnifico'dur. Genellikle ince gövdesine tam oturan kırmızı bir yelek, bazen uzun, bazen kısa kırmızı bir pantolon, kırmızı bir takke, kırmızı çoraplar, sarı yumuşak terlikler, ayak bileklerine kadar uzanan siyah bir palto veya pelerin giymektedir. İddiaya göre kostümündeki siyah renk Negroponte Triarşisi'nin Türkler tarafından Venediklilerden alınmasının yasını temsil etmektedir. Kanca burunlu ve kalın kaşları olan bir maskesi, uzunca bir sakalı vardır. (Brockett, 1968; Rudlin, 2003). Grantham (2000)'a göre sinirlendiğinde veya heyecanlandığında çocuksu bir şekilde tizleşmesine rağmen otoriter bir ses tonu vardır, ancak Rudlin (2003), Pantalone'nin ses tonunun çok ince olduğunu belirtmektedir.



Şekil 3.7 Jacques Callot'un Pantalone tasviri (Met Museum, 2024).

Venedikli tüccar Pantalone, tüm Commedia dell'Arte karakterleri arasında en prestijli olanıdır. Senaryodaki olaylar gerçekleşmeden önceki toplumsal yapının yöneticisi konumundadır. Bazen çok zengindir ama sıklıkla eski zenginliğini kaybetmiş bir haldedir. Yine de, içinde bulunduğu oyundaki maddi gücün neredeyse tümüne sahiptir. Bu gücünü kullanarak hizmetçilerini düzenli olarak azarlamakta ve çoğu performansta çocuklarına uzun öğütler vermektedir. Cimridir fakat “ihtişamı ve şatafatı sever, kurnaz fakat ihtiyatsız, tutucu ve ikiyüzlü bir yapısı vardır” (Karaboğa ve Özçitak, 1994, s. 235). İleri yaşına rağmen senaryodaki genç erkekler ile rekabet etmekte ve kızlara kur yapmaktadır. Bazen kızı Isabella'ya çeyiz vermeyerek, bazen onu sevdiği adamla değil de Il Dottore ile evlendirmek isteyerek, bazen oğlu Flavio'nun sevdiği kız ile evlenmeye niyetlenerek, senaryodaki 'çeşitli eylemlere engel olan karakter' görevini yapmaktadır. “Hizmetkârlarına karşı kötü, çocuklarına karşı dar kafalı, yasaklayıcı, Il Dottore'ye yaltaklanan, Il Capitano'yla beraber entrikalar çeviren, Colombina'ya karşı şehvetli ve kendine karşı hoşgörülüdür.” (Rudlin, 2003, s. 95). Herşeyin alınıp satılabileceğine inanan bir karakterdir; para ve çeşitli maddî vaatler kullanarak türlü entrikalar çevirmektedir. Ancak amacına ulaşamaz; oyunlar sadakat ve aşkın para ile satın alınamayacağı mesajı ile biter.

Seyirci ile iletişimi yoktur çünkü seyircinin farkında olamayacak kadar bencildir. Il Dottore karakteri kadar bilgiçlik taslamasa da konuşmalarında bolca imâ ve metafor bulunmaktadır. Kendisine yapılan kötülükleri hep hatırlamakta ve asla affetmemektedir. Tehditleri Dottore'nin aksine lâfta kalmamakta, eyleme geçmektedir. İstedikleri olmadığında aşırılığa kaçan öfkesi ve zorbalığının şeffaflığı da onu Il Dottore'den ayırmaktadır. Yine de anlayışsız bir karakter değildir; tüm kötü davranışlarına rağmen ailesine, hizmetkârlarına, karşılık bulan bir sevgi beslemektedir (Brockett, 1968; Grantham,2000; Rudlin, 2003).

3.4.2.2 Il Dottore

1560'larda Bologna'da beliren Il Dottore karakteri, hukuk ya da tıp doktoru gibi önemli bir mesleğe sahip gibi görünmektedir. İçki düşkünü olduğunu belli eden kızarık yanaklarını açıkta bırakan, yalnızca burnunu ve alnını kaplayan bir maskesi vardır (Balamir, 2017; Drake, 2015). Tam ismi Il Dottore Gratiano, Il Dottore Balanzone, Il Dottore Boloardo gibi çeşitlilikler göstermektedir. Kökeni karnaval figürlerine dayanmaktadır. Bologna'lı akademisyenleri hicveden, topuklara kadar uzanan siyah bir ceket, siyah ayakkabılar, siyah çoraplar, siyah pantolon ve siyah bir kasketten oluşan akademik bir elbise giymektedir. Üzerinde beyaz bir mendil ve on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren boynuna eklenmiş beyaz bir fıfır bulunmaktadır. Bologna lehçesi, İtalyanca ve Latince'nin karışımı bir dil konuşmaktadır (Rudlin, 2003). Kostümü ve lehçesi gibi kendisi de mezun olduğunu iddia ettiği üniversitenin bulunduğu Bologna'dan gelmektedir. Onu komik kılan şey aslında çok hakimmiş gibi görüldüğü halde pek bilmediği konular üzerine büyük bir kendini beğenmişlikle yerli yersiz aktardığı bilgilerdeki hatalar ve telaffuz yanlışlıklarının yol açtığı, korkunç karışıklıklara neden olabilen kelime oyunlarıdır. Konuştuğunda herkes onu dinlesin istemektedir; Dikkat çekmek ve bilge görünmek için sesinin şiddetini, tonunu ve konuşma hızını değiştirmektedir. Ancak bunu yapıyor olması, söylediği laf kalabalıklarını, saçmalıkları daha da gülünç kılmaktadır (Grantham, 2000).

Sık sık diğer karakterler tarafından ve eğer evli ise başta karısı tarafından aldatılmaktadır (Brockett, 1968). Ancak çoğu zaman bekâr veya duldur. Genellikle bir innamorati'nin babasıdır ve doğallığını, içtenliğini kiskandığı için kötü davrandığı Pedrolino'nun efendisidir. Senaryonun kuruluşuna göre kendisinden neredeyse hiç ayrılmadığı Pantalone'nin sırdaş derecesinde arkadaşı da, rakibi de olabilmektedir. Bu iki vecchi karakteri benzerlikler gösterebilir de bazı noktalarda ayrılmaktadırlar; Il Dottore, Pantalone gibi bir hedef figür değildir, kendini kurtaran, hayatta kalan bir

karakterdir. Il Dottore Commedia dell'Arte'nin geç dönemlerinde Fransa'da görülen versiyonları haricinde çok iri ve göbeklidir, Pantalone oldukça incedir. Il Dottore de tıpkı Pantalone gibi cimridir ancak bunun sebebi harcayacak parasının olmayışıdır (Rudlin, 2003). İkisi de 'alt edilmesi gereken baba'dırlar. Para harcamaktan kaçınmak, çocuklarını en iyi mali avantaja sahip olacakları şekilde evlendirmek, hizmetçiyi tavlama, zengin bir mirasçıyı yakalamak derdindedirler. Ancak kaliteli bir yaşantıya, güzel yiyeceklere, iyi şaraba olan sevgisi ve Pantalone'de pek görülmeyen nezaketi ile Il Dottore olumlu insani niteliklerden nasibini Pantalone'ye nazaran daha çok almıştır. Pantalone'ye kıyasla daha sevgi doludur. Bilgisi sahte de olsa öğrenme aşkının gerçekliği onu biraz daha anlaşılır kılmaktadır (Grantham, 2000).



Şekil 3.8 Maurice Sand'in Il Dottore tasviri ("Wikimedia Commons", 2024).

Il Dottore'nin oyundaki bir işlevi de aşırı konuşması sayesinde diğer oyuncuların fiziksel anlamda dinlenmelerine, kostüm değiştirmelerine olanak tanımasıdır. Bu fonksiyonu yüzünden sahnede uzun süre kalmaktadır; hatta bazen konuşması devam ederken diğer karakterler tarafından kollarından tutularak kulise sürüklenmektedir (Rudlin, 2003).

O, bir pedagogun, bilgiçlik taslayan bir gevezenin karikatürüdür. Ona, okul günlerimizin zorluğunun intikamını almak için güleriz ve onun kökenlerinin en azından bir kısmının Bologna

3.4.2.3 La Ruffiana

Commedia dell'Arte'nin sınırlı sayıdaki kadın karakterlerinden biridir. Yaşlı ve dedikoducu bir "alt sınıf" kadınıdır. Standart bir kostümü yoktur; kostümü hikayedeki maddi durumuna göre değişmektedir. Genellikle Napolili bir köylü kadın kostümü giymektedir. Colombina ve innamorata karakterlerinin aksine maskesi olan bir kadın karakterdir. İsmi'nin direkt çevirisi kadın satıcısı da olsa, muhtemelen çöpçatanlık yaptığı için bu ismi almıştır. Geveze, inatçı, dar görüşlü ama iyi kalpli ve yardımsever bir karakterdir (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).

3.4.3 Innamorati (âşıklar)

Commedia dell'Arte'nin narsist ve iyi kalpli âşık karakterleri, ana senaryoyu oluşturan hikayenin baş kahramanıdır. Rudlin (2003)'e göre Commedia Erudita'dan ödünç alınmış karakterlerdir. Toskana aksanı ile günlük hayatta kullanılmayan, yalnızca edebiyatta rastlanabilecek bir şiirsellikte konuşmaktadırlar. Ses tonları zannilerin aksine yumuşak ve müzikaldir. Abartılı aşk sözcükleri ile dolu uzun cümleler kurmaktadırlar. Şık ve modaya uygun kıyafetler giymektedirler. Erkek âşık karakterleri bazen asker veya öğrenci kıyafeti giyebilmektedirler. Kadın karakterler ise sık sık kostüm değiştirerek seyirciye farklı kıyafetler sergilemektedirler. Mendil, çiçek demeti, yelpaze gibi zarif aksesuarları vardır. Maskesizdirler (Rudlin, 2003).

Erkek karakterler sıklıkla Flavio, Lelio, Leandro, Cinzio, Ottavio, Aurelio, Florindo, Orazio isimlerini alırken kadın karakterler Isabella, Flaminia, Lavinia, Camilla, Silvia, Lidia, Auralia isimlerini almaktadırlar (Grantham, 2000).

Bazen asil bir soydan gelmektedirler, bazen de zengin burjuva ailelerinin çocuklarıdır. Genç ve güzeldirler. Commedia dell'Arte senaryolarında genellikle olayları ateşleyen, tüm karakterleri harekete geçiren şey âşıklar ile ilgili durumlar olmaktadır. Senaryolar âşıkların şartlar gereği birbirlerinden ayrı kalmaları veya bir vecchio ile erkek âşık arasındaki çekişme üzerine kurulu olduğundan, âşıkların Commedia dell'Arte'nin omurgasını oluşturdukları söylenebilmektedir (Thue, 2007).

Kendilerine takık halde, bencil, şımarık, tahammülsüz ve şüphelidirler, ancak sadıktırlar. Olay örgüsündeki diğer karakterler ile iletişimleri, sevdikleri kişi ile olan iletişimlerinden daha fazladır. Bunun bir sebebi utangaçlıkları iken, daha enteresan bir sebebi ise birbirlerinden ziyade kendilerine âşık olmaları, kendi kurdukları cümlelerde boğulup birbirlerini dinlememeleri, birbirlerine inanmamaları ve

umutsuzluğa kapılmalarıdır. “Esas olarak kendilerine, ikincil olarak aşka ve bunların sonucu olarak sevdiklerine âşıktırlar” (Rudlin, 2003, s. 109). İmkansızlıklar gereği birleşememekten tuhaf bir şekilde keyif almaktadırlar ve bu hal senaryoya da hizmet etmektedir; zanniler mesajlar veya mektuplar taşımakta, pek çok yanlış anlaşılma olmaktadır (Rudlin, 2003). Sonunda zannilerin kurnazlıkları ve biraz da tesadüfler sayesinde bir araya gelmektedirler (Thue, 2007). Âşıkların mizahları inceliklidir ve diğer karakterlerin aksine fiziksel şakalardan çok zekâyâ dayalıdır. Seyirciyi âşıklar ile ilgili güldüren şey çoğu zaman onların içinde bulundukları durumdur (Grantham, 2000).

On altıncı yüzyılda Isabella adında bir âşık kadın karakteri, diğer âşık kadın karakterlerden neredeyse Colombina’nın diğer zannilerden ayrılması gibi bir farklılık göstererek ayrılmıştır. Isabella karakterinin ortaya çıkışı Gelosi kumpanyasının önemli oyuncusu Isabella Andreini ile ilişkilendirilir ancak Rudlin’e (2003) göre Isabella’nın doğuşu onaltıncı yüzyılda, sonradan Isabella adını alan, Vittoria degli Amoevoli adında meşhur bir innamorata ile ilgili de olabilir.

Isabella, diğer âşıklardan daha becerikli ve daha zekidir. Onlar kadar edilgen ve olayların gidişatına teslim olmuş bir yapıda değildir. Karşılaştığı sorunlara kurnazca çözümler bulmaktadır. Çapkınlık, iffet ve zekâ birleşince kendisine âşık olan erkeklerin dürüstlüklerini test eden, onlarla dalga geçen bir karakter ortaya çıkmıştır. Isabella karakteri bulunduğu senaryoların neredeyse tamamında Pantalone karakterinin kızıdır. İnadı ve özgür ruhu sebebiyle Pantalone ile sık sık tartışmakta, onun nutuklarına kulak asmamakta, kendi istediklerini yapmaktadır (Rudlin, 2003).



Şekil 3.9 Maurice Sand'in Isabella tasviri ("Wikimedia Commons", 2024).

Âşıklar her ne kadar Arlecchino veya Pantalone gibi meşhur maskeli karakterler kadar popüler olmasalar da Commedia dell'Arte'nin değeri gerektiği kadar bilinmeyen yıldızlarıdır. Onlar, kibirleri ve diğer renkli karakterlere kıyasla daha az eğlenceli olmaları haricinde olumlu özelliklere sahiptirler. Zanniler senaryodaki işlevlerini âşıkların pratik çözümler bulamayışlarına borçludur. İlerlemiş yaşın gençlik ve güzellik ile rekabeti de vecchi karakterleri ile kontrast oluşturur nitelikteki âşıklar sayesinde sunulmaktadır. Dolayısıyla âşıklar, olay örgüsünde vazgeçilmezdirler. Tarihte kadın oyuncuların yeni yeni sahneye çıktığı bir dönemde seyircilerin merakını uyandırması bakımından da güzel, kültürlü Isabellanın, ve diğer innamorata karakterlerinin önemi yadsınamaz (Grantham, 2000; Rudlin, 2003; Thue, 2007).

3.4.4 Bilindik diğer karakterler

Commedia dell'Artenin tüm karakterleri zanni, vecchi, veya innamorati gruplardan birine ait değildir. Bazı bağımsız karakterler bu gruplardan birkaçının özelliğini aynı anda göstermekte, hatta senaryonun gerekliliklerine bağlı olarak oyundan oyuna farklı özellikler gösterebilmektedir.

3.4.4.1 Il Capitano

'Il capitano' kelimesi Türkçe'ye komutan, kaptan, şef, yüzbaşı olarak

çevrilebilmektedir. Rudlin (2003), Il Capitano karakterinin iki yöne uzanan kökleri olduğunu söylemektedir. Ona göre bu karakterin bir kökü edebîdir ve Plautus'un *Miles Gloriosus*'unda ve Terentius'un *Eunuchus* oyunundaki Trasone karakterinde görülen kendini beğenmiş asker tiplemesine, diğer kökü ise sahte İspanyol paralı askerine uzanmaktadır. Grantham (2000) da Il Capitano'nun İspanyol kökeninden ve İtalyan şehirlerinde caka satarak dolaşan işgâl askerlerinin bir parodisi olduğundan bahsetmiştir. Bu karakter genellikle Capitano Spavento da Vall'inferno (cehennem vadisinden gelen dehşet), Capitano Spezzaferro (kılıç kıran), Capitano Coccodrillo (timsah), Capitano Rinocorente (gergedan) veya Capitano Matamoros (moro avcısı) gibi kibrini vurgulayan ancak gerçek karakterinden uzak isimler ile sahneye çıkmaktadır (Brockett, 1971; Thue, 2007). Dönemin ve bölgenin askerî kıyafetlerini giymektedir. Uzun burunlu, bazen bıyıkları olan bir maske takmaktadır (Drake, 2015). Kalın, İspanyol aksanlı ve asker karakteri taşıyan, yüksek volümlü bir ses ile konuşmaktadır. Sıklıkla tehdit içeren uzun cümleler kurmaktadır. Korktuğu anlarda sesi çok incelmektedir (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).



Şekil 3.10 Abraham Bosse'nin Il Capitano tasviri ("Wikimedia Commons", 2024).

Senaryonun geçtiği mekânın yabancısıdır ve bu durum onun işlerini kolaylaştırmaktadır. Bu sayede kendisi ile ilgili kahramanlık hikâyeleri uydurabilmekte ve kendisini ait olmadığı yükseklikte bir statüde gösterebilmektedir (Rudlin, 2003). Hayâllerinde yaşamakta, anlattığı bilgelik ile süslenmiş hikâyelerdeki mitolojik veya tarihî kahramanları bazen açık olarak, bazen üstü kapalı olarak kendisine benzetmektedir (Boughner, 1944). İçine cesurca daldığını iddia ettiği tehlikeli durumlardan çeşitli sahtekârlıklar ve politik yollar ile sıyrılmayı tercih etmektedir. Gerçek bir savaşta görev yerine en son gelecek ve ilk teslim olacak kişidir. Ancak bazı senaryolarda cesur, fakat sakarlığı yüzünden yarardan çok zararı olan bir şekilde de görülmektedir (Rudlin, 2003).

Paragözdür, oyundaki karakterlerden en yüksek kazanç getireceğini varsaydığına yaklaşmakta, bu sebeple diğer karakterler tarafından sevilmemektedir (Drake,

2015). İlk senaryolarda Pantalone karakteri ile bir çıkar ilişkisi halindedir; Pantalone kirli işlerini ona yaptırmakta fakat Il Capitano'nun yüzüne gülüp ona ihanet etmektedir. Kimi zaman da Il Capitano, Pantalone'yi veya Il Dottore'yi zengin bir damat adayı olduğuna ikna edebilir. Il Capitano sonraki dönem senaryolarında zanniler ile ilişki hâlinde görülmektedir. İçten pazarlıklı Pantalone'ye ve tarafından alt edilmekten korktuğu kurnaz Arlecchino'ya karşı temkinlidir, ancak Il Dottore karakterinden çekinmemektedir; onun doktor ünvanının da kendi komutan ünvanı kadar boş olduğunu bilmektedir (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).

Il Capitano seyirciyi çok önemsemekte ve sahne üzerindeki karakterler kadar seyirciyi de kendisine hayran bırakmaya çalışmaktadır. Onun aslında göstermeye çalıştığı kişi olmadığının ipuçları öncelikle diğer karakterlere değil seyirciye gelmektedir. Mecburî sayılacak bir âdete göre sahneye girişinde sendelemeli ya da bu tip bir sakarlık yapmalıdır. Il Capitano'nun gerçek karakteri oyunun sonunda her zaman açığa çıkmaktadır. (Rudlin, 2003).

3.4.4.2 Il Mago

Türkçe'deki karşılığı 'büyücü' olan bu karakter doğaüstü güçleri olan bir figürdür. Bazı durumlarda oyunu sonlandırmaya yardımcı olan bir *deus ex machina*² görevi görmektedir. Sihirli güçleri, dönemin teknolojisi ile seyirciyi etkileyen sahne efektlerinin kullanımı için olanak tanımaktadır (Thue, 2007).

3.4.4.3 Scaramuccia

On altıncı yüzyılın sonlarından beri sahnede olan bu karakterin ismi "Küçük savaşçı" veya "küçük çatışmacı" anlamına gelmektedir. Bedenine iyi oturan siyah bir pantolon ve ceket giymektedir. Büyük, siyah, tüylü bir beresi, siyah bir pelerini vardır. Bazen yanında mandolin taşımaktadır. Il Capitano'nunkine benzer uzun burunlu bir maske takmaktadır. On yedinci yüzyılda yaşamış Tiberio Fiorilli adlı oyuncu tarafından maske iptal edilmiş ve sonrasında da maskesiz oynanmıştır (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).

² Deus Eks Makina [Lat. Deus ex machina = makineyle (vinçle) indirilen Tanrı]: 1- Antik Yunan tragedyasının olay dizisindeki asal düğümü çözmek için bir sepetin içinde ilkel bir vinçle Tanrı'nın indirilmesi. 2- Bu terim daha sonraları ve günümüzde inandırıcı olmayan, tepeden inme, beklenmedik çözümler için kullanılmıştır (Nutku, 1983).

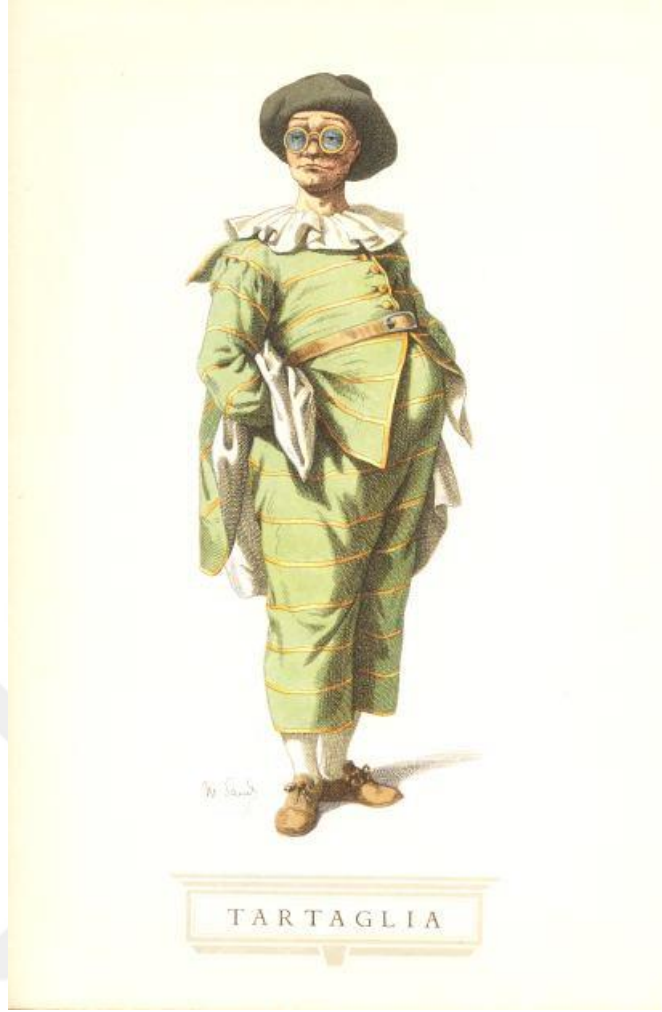


Şekil 3.11 Nicolas Habert'in Tiberio Fiorilli'nin oynadığı Scaramuccia karakterinin gravürü ("Wikipedia", 2024).

Brighella, Arlecchino ve Il Capitano karakterinin karışımı gibidir (Brockett, 1971). O da Il Capitano gibi hayalî kahramanlıkları ve hayalî ünvanları ile övünmektedir. Il Capitano'dan daha kibirli, daha korkak ve daha ağırbaşlıdır. Yapacakları kestirilemeyen bir karakterdir. Genellikle bir beyefendiye hizmet etmesi, çöpçatanlık yapması, sinsi bir hırsız oluşu ve çevikliği zanni nitelikleri ile benzeşmektedir. Senaryolardaki işlevi karışıklık yaratmaktır. Sıklıkla Pulcinella ile birlikte hareket etmektedir ancak Pulcinella sarhoş olup kavga çıkardığında kaçmakta ve onu yalnız bırakmaktadır (Rudlin, 2003). Kötü niyetli, kendi kabahatlerini masum karakterlere atarak işlerin içinden çıkan bir karakterdir.

3.4.4.4 Tartaglia

İsmi italyanca kekelemek fiilinden gelmektedir. Göbekli ve sakalsızdır. Yüzünün yarısını kaplayan kalın çerçevesi bir gözlük takmaktadır. Sarı çizgileri olan yeşil bir kostümü, yeşil bir pelerini, beyaz çorapları vardır. Anlayışı kıt, yorgun, görme ve konuşma problemi yaşayan yaşlı bir güneyli karikatürüdür.



Şekil 3.12 Maurice Sand'in Tartaglia tasviri ("Wikimedia Commons", 2024).

Çoğunlukla hakim, noter ya da avukat gibi bir hukukçudur. Ancak zaman zaman küçük bir memur, eczacı, polis, hatta bazen bir innamoratanın babası da olabilmektedir. Yaşlarının yakınlığından dolayı sıklıkla Il Dottore ile ahbaplık etmektedir. Senaryoda kritik bir boşluğu doldurduğu söylenemese de faydalı bir karakterdir. Bulunduğu senaryolarda yalnızca bir sahnede bulunmaktadır, bu da seyircilerin onun sahnesini daha büyük bir heyecanla takip etmelerine sebep olmaktadır. Komikliği kekeleyor olmasından değil, kekeledikçe bu duruma sinirlenmesinden, sinirlendikçe ağzından çıkan yanlış ve çoğunlukla müstehcen kelimelerden ve hecelerden kaynaklanmaktadır (Grantham, 2000; Rudlin, 2003).

Commedia dell'Arte karakterlerinin gelenekler ile tanımlanmış özellikleri onları sınırlamamakta, basmakalıp kuklalar yapmamaktadır. Bu özellikler oyuncunun doğaçlaması için ilhâm kaynağı olmaktadır. Bu da hem seyirci hem aktörler için monotonluktan uzak, renkli ve özgün bir performans anlamına gelmektedir.

Bireysel karakterler, yaş, kıyafet ve maskeler gibi sabit özelliklerle seyirci tarafından tanımlanabilse de, aslında yalnızca oyuncular tarafından içerikle doldurulan boş kaplardan fazlası değillerdi. Commedia dell'Arte'deki doğaçlama yönü, karakterlerin kişiliğinin bir kez ve herkes için belirlenmemiş olması, her gösteride yeniden yaratılması gerektiğini beraberinde getiriyordu. (Thue, 2007, s.19)

3.5. Commedia Dell'Arte'nin Tarihsel Süreçteki Dönüşümü

Commedia dell'Arte'nin doğumundan sonraki yüz yılı kapsayan dönem, en etkin olduğu dönemdir. Bu dönem "Büyük topluluklar dönemi" olarak anılmaktadır (Nutku, akt. Suner, 2007). İlk tanınmış topluluk Alberto Naselli'nin sahne adını taşıyan Zan Ganassa topluluğudur ve 1568 yılında kurulmuştur. Bu topluluk Paris, Madrid, Mantua gibi İtalya dışındaki şehirlerde pek çok gösteri yapmıştır. Zan Ganassa'nın şöhreti kendisi ile aynı yıl kurulmuş olan I Gelosi (kıskançlar) kumpanyasının başarıları ile gölgelenmiştir. Daha sonra oluşan I Confidenti (güvenilirler), I Uniti (birleşikler), I Accesi (coşkulular), I Fedeli (sadıklar) gibi bazı önemli kumpanyalar Commedia dell'Arte'nin etkisinin yayılmasına büyük katkı sağlamış, gittikleri ülkelerin yerel oyuncularını ve yazarlarını etkilemişlerdir. Mantua dükünün 17. yüzyılın ikinci yarısında bazı kumpanyaları desteklemesi ile beraber Parma ve Modena'daki saraylar ile ilişkisi olan kumpanyalar Commedia dell'Arte'nin en önemli kumpanyaları haline gelmiştir. İtalya'da doğup Avrupa kıtasına yayılan, ikinci evi Fransa olan Commedia dell'Arte, tüm bu yayılmaya rağmen tarihte hiçbir zaman ilk yüz yılını kapsayan dönem kadar popüler olmamıştır (Brockett, 1971).

3.5.1 Carlo Gozzi ve Carlo Goldoni etkisi

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında Commedia dell'Arte kendini tekrar etmeye başlamıştır. Yıllar içinde oturmuş geleneklerle Commedia dell'Arte tiplerinin katı bir şekilde belirlenen genel çizgileri oyuncuları sınırlamaya başlamıştır. Senaryo yazarları kusurlu doğaçlamalara güvenmek yerine oyuncuların gösterilerde kullanacakları bazı konuşmaları önceden yazmaya başlamışlardır. Bu iki durum oynadığı karakteri geliştirme konusunda oyuncuya çok az alan tanımaktadır (Hopkin, 1974). Bir yandan, 18. yüzyıl ile gelen toplumsal değişiklikler de seyircinin yapısını ve beğenisini değiştirmiştir. Güçlenen orta sınıf duygusal komedilere ilgi duymaya başlamış, Commedia dell'Arte'yi kaba ve duygusuz bulmaya başlamıştır (Aktakka, 2023). Yani büyük suçlar işleyip yakalanmadan kaçabilen ahlâksız Pulcinella karakteri, seyirciyi eskisi kadar eğlendirmemektedir.

Bu dönemde yaşamış olan Carlo Gozzi (1720-1806) ve Carlo Goldoni (1707-1793) Commedia dell'Arte için birer değişim yolu açmışlardır:

Goldoni, gençliğinde bir yandan çeşitli Commedia dell'Arte kumpanyaları için senaryolar, bir yandan da trajedi ve trajikomedî oyunları yazmıştır. Ülkesi İtalya'nın, Roma veya Antik Yunan gibi yazılı komedyaları olmayışından, veya İspanya, Fransa ve İngiltere'nin sahip olduğuna benzer bir ulusal edebî komedi geleneğinin oturmamış oluşundan yakınan Goldoni, bir reformcu olma hayali ile motive olmuştur. Goldoni'nin komedilerinde yine Commedia dell'Arte karakterleri vardır ancak diyaloglar tamamen yazılıdır. Bunu oyunlarda tek bir yazarın üretimini karakterize eden bir stil eşitliği oluşturma amacı ile yapmaktadır (Hopkin, 1974). Goldoni, oyuncularını maskesiz olarak görmek istemektedir. Commedia dell'Arte maskelerinin kısıtlayıcı olduğunu düşünür ve 'maskenin altındaki bir ruh, küllerin altında kalmış bir ateş gibidir' görüşündedir (Rudlin, 2003). Eserlerinde zamansız aşk, yanlış kimlik, sınıf farkları gibi temaları ele almış ve ciddi opera ya da Commedia Erudita karakterlerine kıyasla ayakları yere basan, daha hayata ait karakterler kullanmak istemiştir. Bunu yaparken doğaçlamaların kaba maskaralığından, müstehcen eylemlerinden oldukça uzak durmuş, Commedia dell'Arte'nin alışlagelmiş vulgar karakterlerinden daha yüce, orta karakterler (mezzo carattere) yaratmayı başarmıştır. Seyirci de yazdığı 150 komedi ve sayısız opera librettosu sayesinde Goldoni'nin orta karakterleri ile tanışmış, bu karakter tipinin eğlendirici ve derinlikli etkisini sevmiştir (Drake, 2015; Hopkin, 1974).

Onun 1748'den itibaren oldukça tutarlı bir şekilde uygulanan bu tür bir birleşim için kullandığı terim 'dramma giocoso' idi. Bu terim içerikleri oldukça iyi özetliyordu, çünkü o dönemde 'dramma' tek başına opera seria'nın görkemli, kahramanca dünyasını ifade ederken, 'giocare' oynamak veya eğlenmek, aynı zamanda aldatmak veya birini aptal yerine koymak anlamına geliyordu. Dramma giocoso'nun bir yorumlaması, 'ciddi unsurlarla eğlence' olabilir. (Heartz, 1990, s.196).

Bu akım, Da Ponte ve Mozart'ın yaratımını da etkilemiştir. Tüm bu yenilikler nedeniyle Goldoni, İtalyan gerçekçi komedisinin kurucusu olarak görülmektedir (Aydın, 2019). Bir görüşe göre de Goldoni, Commedia dell'Arte'nin yıkımından sorumludur. Ancak bu bakış açısının gözden kaçırdığı şey, Commedia dell'Arte'nin Goldoni'nin üretimlerinden çok önce bayatlama emareleri gösteriyor olduğu ve opera buffa gibi yükselen formlar karşısında erimekte olduğudur (Starkie, 1924).

Carlo Gozzi ise, Pantalone karakterinin memleketi olan Venedik'te soylu ve yoksul bir ailenin oğlu olarak doğmuş ve büyümüştür. Muhafazakar ve reaksiyonerdir; Aydınlanma Çağı'nın eşitlik ve ilerleme fikirlerine karşı çıkmıştır. Goldoni'nin Commedia dell'Arte üzerinde Moliere'in karakter komedilerinden esinlenerek yaptığı reformu, bu türün geleneksel yapısına bir saldırı olarak görmüştür. Ona göre İtalya'nın çocuğu olan Commedia dell'Arte, yabancı etkilerden korunmalıdır. Gozzi, oyunlarında Goldoni'nin göz ardı ettiği sihir, fantezi gibi unsurları kullanmakta, ciddi ve komik roller arasındaki ayrımı yeniden oluşturmakta ve oyuncuların

doğaçlamasına olanak tanımaktadır (Aktakka, 2019; Thue, 2007). Bununla beraber Gozzi, Goldoni'nin karmaşık kişiliklere sahip karakterler ortaya koyabilmek için karakterlerinden çıkarttığı Commedia dell'Arte maskelerini oyunlarında kullanmaktadır. 1761'de bir Commedia dell'Arte kumpanyasına destek olmak için 'Üç Portakalın Aşkı'³ anlamına gelen '*I Amore delle Tre Melarance*' adlı bir senaryo yazmış, bu senaryoda fiabe denen (tekil hali fiaba) İtalyan halk masalları ve çeşitli efsaneler ile bir dramatik tür olan Commedia dell'Arte'yi kaynaştırarak yeni bir bütün oluşturmuştur. 'Gozzi'nin fiabaları' olarak nitelenen bu tür, zamanla senaryo formundan uzaklaşmış ve yazılı oyunlara benzemeye başlamıştır. Goldoni, Commedia dell'Arte'yi yeni bir tiyatro formuna dönüştürmeye soyunmuş iken Gozzi bu formu muhafazakarlık ve saygı ile korumuş, ona masalsı bir aroma eklemiştir. Bunu yaparken Commedia dell'Arte karakterlerini yazdığı masal karakterleri ile karıştırmamış, her oyuncuya bir Commedia dell'Arte karakteri ve bir masal karakteri olacak şekilde çift rol atamıştır (Thue, 2007).

³ Bu oyun ile ilgili daha detaylı bilgi, çalışmanın Commedia dell'Arte etkisindeki operalar kısmında, Üç Portakala Aşk adlı operanın incelemesinde mevcuttur.



4. OPERADA COMMEDIA DELL'ARTE ETKİSİ

4.1. Commedia dell'Arte'nin Opera Formu Üzerindeki Müzikal Etkileri

Commedia dell'Arte, başlangıcından beri müzik ile yoğurulmuş, müzikten beslenmiştir. Commedia dell'Arte oyuncularının dönemin yazılı ve görsel kaynaklarında sıklıkla ellerinde bir müzik aleti ile tasvir edilmektedir (Thue, 2007). Pek çok gösteride Commedia dell'Arte oyuncularının şarkılar söylediği, enstrümanlar çaldıkları belgelenmiştir. Ruzzante de bu müzisyen oyuncularından biridir. Kumpanya oyuncularının şarkı söyleme ve enstrüman çalmadaki ustalıkları, kumpanyayı diğer kumpanyalar ile rekabette yukarı taşımaktadır. Commedia dell'Arte ile müziğin ilişkisi zaman zaman ters yönden de işlemiştir ve bu Commedia dell'Arte'nin gelişiminin müzik ile iç içe olduğunu kanıtlar niteliktedir. 16. yüzyıl saray müzisyenlerinden Massimo Troiano, dönemin önemli bestecisi Orlando di Lasso (1532-1594) ile beraber bir Commedia dell'Arte gösterisinde oynamış, bu deneyiminden bahsederken Orlando di Lasso'nun Venedikli tüccar Pantalone ve Zanni rollerini büyük bir başarı ile icra ettiğinden bahsetmiş, Lasso'nun Bergamo lehçesini orada 50 yıl yaşamış birinin başarısı ile konuştuğuna değinmiştir (Farahat, 1990).

Müzik teorisyeni ve besteci Vincenzo Galilei'ye (1520 – 1591) göre Commedia dell'Arte oyuncularının, insanların günlük konuşma ifadelerinin müzikal yelpazesini konuşma tonlarına büyük bir başarı ile yansıtabilmektedirler. Galilei, bu renkliliğin müzikli tiyatro için bir model teşkil etmiş olduğunu öne sürmüştür. Commedia dell'Arte'nin konuşmaları yalvarma, coşku, yaltaklanma gibi çeşitli duygusal durumlara bağlı melodiler ve karakterlerin statülerine bağlı tonlama çeşitlilikleri ile doludur. Erken dönem opera bestecilerinin, bir Commedia dell'Arte performansında kolayca duyulabilecek ses kullanımı çeşitliliğinden (karakterin tavrına bağlı olarak değişen ses perdesinin yüksekliğinden, konuşma hızındaki değişikliklerden, vurgulara ve jestlere bağlı güç farklarından) büyük ölçüde beslendikleri düşünülmektedir. Bu çeşitliliğin dönemin yeni yeni oluşmakta olan recitatif sanatı için bir model oluşturduğu düşünülmektedir. Commedia dell'Arte'nin işitsel boyutunun, her karakterin birbirinden farklı bir ses ile farklı lehçeler konuşuyor oluşunun, İtalyan operasının zengin müzikal yapısının sebeplerinden biri olduğu ve popülerleşmesini kolaylaştıran faktörlerden biri olduğu varsayılmaktadır (Wilbourne, 2016).

Opera 17. yüzyılın ilk yıllarında yalnızca soylu ve zenginlere yönelik, saray çevreleri ile sınırlı bir tür olarak kalmıştır. Bu dönemde yetenekli bazı Commedia dell'Arte kumpanyaları bazen bölgenin aristokratları tarafından desteklenmekte ve saraylarda gösteriler yapmaktadırlar. Bu durum iki tiyatro formu arasında bir temasın oluşmasına sebep olmuştur. Claudio Monteverdi'nin (1567-1643) *Arianna* adlı operası 1608 yılında prömiyer yaptığında, sarayın Commedia dell'Arte kumpanyasından bir oyuncu olan Virginia Ramponi'nin Arianna rolünü söylemiş olması, bu ilişkiye bir örnektir (Thue, 2007).

4.2. Madrigal Komedileri

Rönesans döneminin genellikle eşliksiz olarak, sadece insan sesi ile icra edilen, aşk ve doğa gibi din dışı temalar üzerine bestelenen madrigalleri, 16. yüzyılın sonlarında bir deneye tabi tutulmuş, dramatik öğeler yardımı ile zenginleştirilmek istenmiştir. Müzik tarihindeki ömrü kısa sürmüş olan bu türe madrigal komedisi denmektedir. Madrigallerin içine fars türü bir komedi ve Commedia dell'Arte karakterleri ekleyerek madrigalleri daha dinamik kılmak, onları tiyatro sahnesine taşımak amacıyla oluşturulan madrigal komedilerinin en ünlüsü Orazio Vecchi (1550-1605)'nin 1594 yılında bestelediği *L'Amfiparnaso* adlı eserdir. Karakterlerin çoğunun isimlerini bile değiştirmeden Commedia dell'Arte'den alınmış olması ve diyalekt kullanımı gibi unsurlar madrigal komedilerinin kökeninde Commedia dell'Arte olduğunu açıkça göstermektedir (Grout ve Williams, 2003). Commedia dell'Arte karakterlerinin madrigal komedilerinde rol almaları günümüzde operanın öncüsü sayılmaktadır (Thue, 2007).

4.3. Komik Opera

Commedia dell'Arte her ne kadar müzik ile ilişkisi olan bir tür de olsa, Vecchi ve Adriano Banchieri (1568-1634) gibi bestecilerin madrigal komedileri sayesinde müzikal anlamda gerçek bir karşılık bulmuştur. Daha sonra Commedia dell'Arte'ye ait komik öğeler ve karakterler Barberini Sarayı'nda bulunan Roma operasından başlayarak dönemin operalarına sirayet etmeye başlamıştır (Savage, 2015). Örneğin, erken Barok Dönem bestecilerinden Stefano Landi'nin *La Morte d'Orfeo* eserinde Styx Nehri'nin kayıkçısı Charone karakteri, zanni özellikleri göstermektedir (Hopkin, 1974). 1632 yılında sahnelenen operası *Sant'Alessio*'daki uşak ve dadı rolleri farklı isimlerde ve biraz daha gerçekçi karakterler de olsalar Commedia dell'Arte'nin klâsik tiplerinden türetilmişlerdir. 1639 yılında sahnelenen, Virgilio Mazzocchi ve Marco Marazzoli tarafından bestelenmiş *Chi Soffre Speri* adlı opera,

Commedia dell'Arte karakterleri içermekte, konusu da Commedia dell'Arte senaryoları ile çok benzeşmektedir (Grout ve Williams, 2003).

Bu akımın etkileri kısa süre sonra Venedik operalarında da görülmüştür; Monteverdi'nin 1641 tarihli *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* ve 1642 tarihli *l'Incoronazione di Poppea* eserleri komik opera kategorisine tam olarak girmeseler bile, bu operalardaki hizmetçi karakterleri komik yapıdadırlar ve Commedia dell'Arte hizmetçileri ile benzeşmektedirler. Venedikli besteci Francesco Cavalli'nin *Giasone* adlı operasında Demo adında kekeme bir hizmetçinin bulunduğu komik bir sahne bulunmaktadır. Bestecinin *Orimonte* adlı operasında da fars niteliği taşıyan komik sahneler bulunmaktadır (Hopkin, 1974). Savage, (2015) genellikle Commedia dell'Arte'nin vecchi ve zanni karakterlerinin çok benzerlerinin bulunduğu bu tip komik sahnelerin Venedik'ten doğan ciddi operalarda bile sıklıkla yer aldığından bahsetmektedir:

Bir Commedia kumpanyası üyesi şehrin operalarından birini ziyaret etseydi, orada sergilenen alt sınıf hayat, Commedia kökeninden gelen delirme (veya sahte delirme) sahneleri ve bazı operaların, Commedia senaryolarını hatırlatan konu hatları sayesinde kendisini oldukça evinde hissedirdi. Benzer şekilde, Venedik merkezli bir opera evinin bir üyesi bir dell'Arte gösterisini ziyaret etseydi, oyuncularının ara sıra basit ancak etkili şarkılar patlatmasından keyif alırdı. (Savage, 2015, s. 271).

Napoli'de ise Francesco Provenza ve öğrencisi Alessandro Scarlatti yükselmektedir. Scarlatti 17. yüzyılın komik ve ciddi sahneleri birleştiren son bestecisi olma niteliğindedir ve Napoli okulunu zirveye taşımış, yeni bir döneme geçiş görevi görmüştür. Eserlerinde genellikle yaşlı bir kadının genç bir uşağa aşık olması, veya yaşlı bir adamın genç bir kızın peşinden koştuğu, tanıdık komik karakterler içeren sahneler bulunmaktadır. 1718 yılında yazdığı, konusu Don Giovanni ile benzeşen ve komik karakterler içeren *Il Trionfo dell'Onore* adlı opera hem eğlenceli hem de sofistike bir eser olması bakımından özgün sayılmaktadır (Hopkin, 1974).

4.4. Opera Buffa

Napoli'nin opera tarihine kattığı değerli bir unsur da ciddi operaların perde aralarında sergilenen minyatür, hafif operalar olarak da tanımlanabilecek intermezzi formunun gelişip güçlenmesidir. Commedia dell'Arte geleneğinden etkilenmiş olan bu formun en ünlü örneği Giovanni Battista Pergolesi'nin (1710-1736) 1733 yılında sahnelenen *La Serva Padrona* adlı operasıdır. Intermezzi'lerin büyük ilgi görmesi opera buffa'nın bağımsız bir form olarak doğumuna ve gelişimine vesile olmuştur (Hinson, 2009). Türkçeye 'komik opera' olarak çevirilebilen 'opera buffa' terimi 18. yüzyılın ortasından itibaren opera seria olarak kategorize edilemeyen İtalyan operaları için

kullanılmaya başlanmıştır (Grout ve Williams, 2003). Tam uzunluktaki opera buffa, libretto yazarı Goldoni ve besteci Baldassare Galuppi'nin (1706-1785) 1740 yılında Venedik'te yaptıkları işbirliği ile ortaya çıkmıştır. Opera buffa'nın konuları başlangıçta Commedia dell'Arte geleneğinde sık rastlanan çeşitli anlaşmazlıklar üzerine kurulu iken, zaman içinde intermezzi'lere kıyasla sahip olduğu süre uzunluğunun tanıdığı olanaklara bağlı olarak detaylanmış ve genişlemiştir (Hinson, 2009). Bu sırada, eskimekte olan opera seria, sağlıklı ve genç olan opera buffa tarafından dışlanmaktadır. Opera dünyasının hem yaratıcılar cephesinde hem seyirciler cephesinde ilgi, tanrısal kahramanların ve mitolojik figürlerin başına gelenlerden ziyade sıradan insanların, veya halkın kendini eşit görebileceği karakterlerin yaşadıklarına kaymıştır. Bu sadeleşme devriminde Goldoni'nin yaptığı reformun payı büyüktür. Jean-Jacques Rousseau'nun 1752 yılında sahnelenen *Le Devin du Village* adlı pastorel operası da Fransız operasının tarihinde sadeleşme yolunda önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir (Levey, 1959). O dönem opera tarihinin Fransa cephesinde tohumları atılan, tam olgunluğa erişmiş hali ile hiçbir zaman sadece komik öğeler taşımayan, konuşmalı diyaloglar içeren, konu bakımından çeşitlilikler gösteren opéra-comique türü, aslında opera buffadan oldukça farklıdır. Ancak türün çıkış noktası Théâtre de la Foire'dir (Paris Fuar Tiyatrosu) ve burada yapılan sert hiciv, doğaçlama ve karakterler Commedia dell'Arte geleneği ile ortak özellikler taşımaktadır (Zvara, 2002). *Le Nozze di Figaro*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale* operaları, opera buffa alanının sınırları dahilindeki en yüksek başarıları temsil etseler de, tam olarak 18. yüzyılın İtalyan komik opera akımının bir parçası sayılmamaktadırlar. Mozart dönem olarak 18. yüzyıl bestecisi de olsa Alman etkisi göstermektedir, Napoliten okuluna ait değildir. Donizetti ve Rossini'nin eserleri ise eski İtalyan stilini yansıtmaya yönelik oldukları halde Romantik Dönem operasının oluşumunun ve gelişiminin temel taşlarındandır (Hopkin, 1974).

Opera buffanın pek çok yapısal unsurunun da Commedia dell'Arte geleneğinden gelen etkiler üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Örnek olarak, opera buffa karakterlerinin büyük bir çoğunluğunun yaratımında Commedia dell'Arte karakterleri kaynak olarak alınmıştır. Commedia dell'Arte senaryolarını oluşturan konu materyalleri çoğu zaman opera buffa librettolarına ilham olmuştur. Thue'ye (2007) göre genel olarak opera librettosu yazarlarının Commedia dell'Arte'den ne kadar çok ilham aldığı en büyük delili opera buffadır. "1770 yılları civarında opera buffa'da her karakter sadece adını ve maskesini değiştirmiştir, rolünü değil." (Einstein, 1977 s. 405). Commedia dell'Arte'nin Lazzi'leri opera formuna uygun düşmeyeceğinden

bunların yerine müzikal olarak ifade edilmesi mümkün olabilecek komik unsurlar (örneğin kekeleme, ses aralığında ani ve büyük sıçramalar, falsetto kullanımı) getirilmiştir (Hopkin, 1974). Opera buffanın kahramanları opera seria kahramanlarının aksine insanların kusurlarını ve gülünç yanlarını temsil eden karakterlerdir ve bu roller genellikle hizmetçi gibi alt sınıfın temsilcilerine düşmektedir. Bu değişiklik ana rollerin ses renklerinin dağıtımını da etkilemiştir. Opera tarihinin ilk dönemlerinde kastratolar ve sopranolar yaygın ve popüler iken, opera buffa ile beraber zanni ve vecchi türevi karakterler deklamatif, pes sesleriyle sahnede yer almışlardır (Zvara, 2002). Bu sayede opera bestecileri için yaratıcılıklarını gösterebilecekleri yeni bir kanal açılmıştır. Hopkin, (1974) opera partiyonlarındaki kadanslarda yapılan notasyondan bağımsız kişisel süslemeler ile Commedia dell'Arte'nin doğaçlama ruhu arasında bir benzerlik ilişkisi olduğunu iddia etmektedir. İtalyanlar doğaçlama geleneklerini operaya da yansıtmışlar, şarkıcıdan sadece bestecinin yazdığı notaları söylemesini değil, notaları kendine göre yorumlamasını da heyecanla beklemişlerdir. Şarkıcılar da bu beklentiye fazlasıyla karşılık vermişlerdir. Böylece her akşamın temsili bir diğer akşamdan oldukça farklı bir yapıda olmakta, bu durum seyircilere çekici gelmektedir. "1600 ile 1800 arasında aynı operanın iki performansı, hiçbir zaman aynı performans değildi." (Hopkin, 1974, s. 85).

1630'ların sonlarından itibaren saraydan ve aristokrat partilerinden çıkıp her kesimden seyirciye açık hale gelen opera, Commedia dell'Arte için eğlence pazarında tehlikeli bir rakip olmuştur. Rekabetlerini belirli bir noktaya kadar birbirleri ile alış veriş halinde sürdürebilen bu iki kardeş form (Commedia dell'Arte de opera da İtalya'da, geç Rönesans ile Barok Dönem arasında ortaya çıkmıştır, bu iki tiyatro formu da 17. ve 18. yüzyıllarda tüm Avrupa'da ünlü olmuştur) teknik sebeplerden dolayı ayrılmışlardır. 18. yüzyıl ile birlikte operatik şarkı söyleme tekniği gelişmiş, buna bağlı olarak besteciler şarkıcılara daha karmaşık ve ustalık isteyen partiyonlar yazmışlardır. Operanın zaman içerisinde çevresine ördüğü bu gibi duvarlar yüzünden Commedia dell'Arte kendisine opera buffa ve opera seria içerisinde bir fonksiyon bulamamış, bu ayrılığa Commedia dell'Arte gösterilerine operalar ile dalga geçen parodiler koyarak karşılık vermiştir (Savage, 2015; Thue, 2007).

Commedia dell'Arte sadece opera buffa üzerinde değil tüm opera türleri üzerinde dikkate değer bir etki yapmıştır. Singspiel, opera bouffe gibi türler de Commedia dell'Arte etkisi altında kalmışlardır (Hopkin, 1974). Özellikle 19. yüzyıl ortalarından itibaren Commedia dell'Arte'ye ilgi tekrar yükselmiştir, ve bu ilginin sonuçları belirli tiyatrolar ve bestecilerle sınırlı kalmış da olsa dönemin opera yaratımlarına

yansıdığıdır. Yirminci yüzyılın başlarında neo-klâsizmin canlanması, Händel ve Mozart operalarına yeniden duyulan ilgi opera buffa türüne ve Commedia dell'Arte'ye olan ilgiyi de canlandırmıştır. Carlo Pedrotti'nin *Tutti in Maschera* (1856) operası, Ruggiero Leoncavallo'nun *I Pagliacci* (1892) operası, Pietro Mascagni'nin *Le Maschere* (1901) operası, Maurice Ravel'in *L'Heure Espagnole* (1911) operası, Ferruccio Busoni'nin *Arlecchino* ve *Turandot* (1917) operası ve Ermanno Wolf-Ferrari'nin Goldoni librettoları üzerine yazdığı operaların tamamı çeşitli açılardan opera buffa karakteri ve Commedia dell'Arte teması barındırmaktadır (Zvara, 2002).

Commedia dell'Arte figürleri 20. yüzyılda komik unsur olmanın haricinde de kullanılmışlardır. Bu figürleri içeren fantastik, duygusal, karanlık hikâyeler çeşitli müzik tiyatrosu ürünlerine ilham olmuşturlar. Özellikle üzgün, melankolik Pierrot karakteri Fransız sembolizminin, dönemin ekspresyonist sanatının eserlerinde zaman zaman görölmektedir. Müzik tiyatrosu cephesinde Arnold Schönberg'in (1874-1951) *Pierrot Lunaire* eseri, Igor Stravinsky'nin (1882-1971) *Petruşka* balesi buna örnektir.

5. COMMEDIA DELL'ARTE'DEN ETKİLENMİŞ OPERALAR

5.1. Le Nozze di Figaro (Figaro'nun Düğünü)

Şekil değiştiren, evrilen Commedia dell'Arte, sirayet ettiği ülkeye göre zaman zaman İtalyan diyalekt şakalarını bünyesinden atmış, bazen oluşan boşlukları bale ile desteklemiştir. Hatta kimi zaman İtalyan komedyasının kuralsız yapısının kendisinden daha iyi yapılandırılmış bir dramaya ek unsur olarak kullanıldığı da görülmüştür. Marivaux, Regnard ve Beaumarchais gibi Fransız oyun yazarları belirli Commedia dell'Arte konularından ve lazzilerinden beslenmiş, Arlecchino'ları Figaro'lara dönüştürmüşlerdir (Smith, 1912). *Le Mariage de Figaro*'da pek çok edebi gelenekten izler görülmektedir. Cüretkar hizmetçi, hırçın doktor ve umutsuz yaşlı kadın gibi pek çok karakter, direkt olarak Commedia dell'Arte senaryolarından gelmektedir. *Le nozze di Figaro*'da karakter benzerlikleri haricinde de Commedia dell'Arte'nin klâsik unsurları sıklıkla kullanılmıştır. Bunlar arasında çok sayıda kapı çarpması, sandalye arkasına saklanması ve saçma kılıklara girilmesi yer almaktadır (Mc Donald, 2006; Opera Omaha, 2022).

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*'da kökleri Moliere'e dayanan, bol sözlü ve sofistike bir stil olan Fransız komedisi geleneğinde kalmış görünmektedir. Ancak eserde Beaumarchais'nin çağdaşı Lope de Vega etkisi de oldukça fazladır; Vega'nın *Peribanez* adlı oyunda güçlü bir adamın cinsel ilgisinden kaçmaya çalışan, işçi sınıfından bir çift tasvir edilmiştir (Mc Donald, 2006). Sonuç olarak, *Le Mariage de Figaro*'da Moliere'den daha politik, Commedia dell'Arte'den daha sofistike ve bir pikaresk romandan daha teatral yeni bir şey oluşmuştur (Mc Donald, 2006; Opera Omaha, 2022).

Beaumarchais'nin oyununun bir operaya dönüştürülmesi fikri Mozart'a aittir ve Mozart, neredeyse her detayının kendi onayından geçeceği bir libretto yazması için Da Ponte ile işbirliği yapmıştır. Bunun sonucunda Da Ponte'nin kendi sözleriyle 'özel amaçları gerçekleştirip yeni bir tür gösteri sunmaya' yönelik Shakespeare eserleri kadar güçlü bir drama ortaya çıkmıştır (Levey, 1959). Opera librettolarında soylulara ve kraliyet ailelerine yapılan ithaflar yaygındır. Önsözler ise çok nadir görülmektedir. Da Ponte'nin orijinal kopyası artık pek az bulunan *Le Nozze di Figaro* librettosuna yazdığı önsöz şu şekildedir:

Genel kullanım tarafından belirlenen bir sahne performansının süresi, aynı şekilde sınırlı olduğumuz belirli rol sayısı, dikkat, kostüm, yer ve kamuoyu gibi çeşitli başka düşünceler, o

mükemmel komediyi [Beaumarchais orijinali] çevirmek yerine bir imitasyon, ya da diyelim ki bir özet yapma nedenlerim arasındaydı.

Bu nedenlerden dolayı, on altı orijinal karakteri on bir karaktere indirmek ... ve bir bütün perdeyi, orijinalinde bolca bulunan birçok etkili sahne ve zeki sözleri çıkarmak zorunda kaldım. Bunların yerine, canzonette'ler, arylar, koro parçaları ve müzikle sunulabilecek başka düşünce ve sözler koymak durumunda kaldım - bunlar asla düzyazı ile değil, yalnızca şiirle ele alınabilirdi. Ancak, besteci ve benim tarafımdan gösterilen tüm gayret ve özene rağmen, bu opera, opera sahnelerimizde sergilenen en kısa operalardan biri olmayacak. Umuyoruz ki, bu dramının çeşitliliği, uzunluğu ve kapsamı, sanatçıların boş durmaması gerektiğinden gerekli olan müzik parçalarının sayısı, uzun resitatiflerin sıkıcılığı ve monotonluğundan kaçınmak, çeşitli tutkuları doğru ve tam renklerle betimlemek ve özel amacımızı gerçekleştirmek - yani rafine zevklere ve kesin bir anlayışa sahip bir kamuoyuna sanki yeni bir tür gösteri sunmak – bizim bir özur dileyişimiz olarak kabul edilecektir. Şair. (Einstein, 1977, s. 445).

Levey'e (1959) göre daha önce hiçbir yerde bu kadar gerçek, yaşayan, acı çeken, karakterlerin bulunduğu, aşkın gücü temalı ve güncel konulu bir opera sahnelenmemiştir. Bu karakterlerin hikayenin en yakın benzerliği sadece opera buffa'da bulunabilir ancak *Le Nozze di Figaro*'nun başlık sayfası buffa terimini kullanmaz, bunun yerine operanın bir Commedia per Musica olduğunu belirtir. Beaumarchais'nin oyunu, Da Ponte'nin librettosu ile sayfa sayfa kıyaslandığında büyük benzerlikler gösterdiği halde, müzik ile zenginleşmiş, olağanüstü bir dönüşüm geçirmiştir (Levey, 1959).

Mozart Commedia dell'Arte karakterlerini, onların işleyiş sistemlerini, birbirlerini ne çeşit entrikalarla alt ettiklerini çok iyi anlamış, *Le Nozze di Figaro*'da takip etmesi oldukça kolay olan bir ritmik yapı oluşturmuştur. Eserdeki rollerin şarkı söylemedikleri kısımlarda müzikal olarak sunulanlar, yorumcuyu metin, düşünce, eylem hatta hareketin temposu için dramatik bir şekilde hazırlamakta ve eseri sahneleyen rejisör için büyük ipuçları barındırmaktadır. Eserin dramatik mekanizması, entrikaların kendisi ile değil, başarılı ve başarısız entrikaların ve yarattığı karmaşık durumların gücüyle çalışmaktadır. Commedia dell'Arte'yi andıran şematik karakter yapıları aslında basit entrikalara meyillidir, ancak eserde çevrilen dolapların oluşturduğu karmaşık ağ, psikolojik farklılaşmaları beraberinde getirmektedir ve bu durum, müzikal anlatım ve sahne için büyük olanaklar yaratmaktadır. Bunun güzel bir örneği, altı karakterin ardı ardına sahneye girip dramatik durumu tamamen tersine çevirdiği eserin ikinci finalidir (Dahlhaus akt. Bietti 2020; Opera Omaha, 2022).

Mozart, Beaumarchais'nin üçlemesinin ilk oyunu *Le Barbier de Séville* ile de ilgilenmiştir ve Giovanni Paisiello'nun opera olarak bestelediği bu hikâyenin başarısından etkilenmiştir (Hardin, 1973). Fakat *Il Barbiere di Siviglia*'nın Petrosellini tarafından hazırlanan librettosu, sıradan bir opera buffa librettosu olmanın önüne geçememiş, Beaumarchais'nin çarpıcı, zekâ dolu, ışıltılı oyununu güçlü bir şekilde sunamamıştır. Bir yandan, *Le Mariage de Figaro*, *Le Barbier de Séville*'den daha

farklı, daha derin bir doğaya sahiptir. Figaro'nun bazı karakterleri açık bir şekilde çeşitli oranlarda Commedia dell'Arte dünyasına aittir. Susanna'da biraz Columbina etkisi, Figaro'da ise biraz Arlecchino etkisi bulunmaktadır. Don Bartolo ve Marcellina buffo figürleri gibi görünmektedirler. Kontes, Kont, Barbarina, Basilio, Antonio, Cherubino, nispeten daha yoruma açık bir yapıdadırlar. Mozart ve Da Ponte bu eserdeki opera buffa olanaklarını görmüşlerdir (Einstein, 1977). Da Ponte, Beaumarchais'nin oyununa ne birebir bağlı kalmıştır, ne de onu ihmal etmiştir. Eserin ruhu biraz değişmiştir ancak senaryonun omurgası aynı kalmıştır. Hatta bazı karakterlerin ariaları, (örneğin "Non piu andrai" ve "Non so piu") neredeyse hiç değişime uğramadan librettoya aktarılmışlardır (Levey, 1959).

Beaumarchais, çeşitli karakteristik özelliklerle sınırlandırılmış Commedia dell'Arte figürlerine hayat vermiş, onları kişiliklere dönüştürmüştür. *Le Mariage de Figaro*'daki Fransız aristokrasisinin etkisindeki bu karakterlerinin ciddiyeti, bir komedi içinde bile olsalar, onları birer karikatürden daha öteye taşımıştır (Biatti, 2020; Blom, 1956). Da Ponte bu kişilikleri librettoya aktarırken ustalıklı korumuş, Mozart ise onları daha zengin bir alan olan müziğe dâhice taşımış, neredeyse tanıdığımız kişiler gerçekliğine ulaştırmıştır (Blom, 1956; Einstein, 1977).

Araştırmanın temel yaklaşımı operalardaki Commedia dell'Arte etkisinin belirlenmesi olduğu için, *Le Nozze di Figaro* operasının karakterlerinin tek tek incelenmesi çalışmanın kavramsal çerçevesi açısından, bir yöntem olarak belirlenmiştir. Bu aşamada, *Le Nozze di Figaro* operasındaki Commedia dell'Arte etkisi bağlamında ele alınacak karakterlerden şöyle söz edilmiştir:

5.1.1 Figaro

Figaro karakteri ele alınmadan önce temel olarak belirtilmesi gereken yaklaşım şudur: Tıpkı Figaro'da olduğu gibi eserdeki birçok karakter için sadece tek bir Commedia dell'Arte karakterinin tipik özelliklerinin yansıtıldığını ve diğer karakterlerin özelliklerinin gösterilmediğini söylemek eksik bir yaklaşım olacaktır. Hatta elde edilen ilk benzerlikler ile bir eşleştirme yapmak bu karakterlerin çok boyutlu analizleri konusunda önemli bir yanılsa neden olacaktır. Bu doğrultuda örneğin, Figaro'nun büyük ölçüde Arlecchino soyundan geldiği görünse de Brighella özellikleri de taşıdığını söylemek mümkündür. Figaro, Arlecchino'nun Brighella'da bulunmayan iyi kalpliliği ile yine bir zanni olan Brighella'nın kurnazlığının, entrikacılığının yalancılığının bir birleşimidir (Blom, 1927).

Figaro, Brighella kadar kurnaz olabilir, ancak hiçbir şekilde ikiyüzlü ve yalakalık yapan biri değildir. O, Domenico Biancolelli'nin Fransız halkının büyük bir aktörün yeteneğinin aptallar ve budalalar rolünde harcanmasını istememesi üzerine Harlequin'i dönüştürdüğü şekildeki

Harlequin'dir. Halk, onu daha canlı, zeki ve ustaca rollerde görmeyi tercih etmekteydi. Tıpkı Brighella'nın kötülük adına kurnazlığını kullanması gibi, iyi işler için zekasını ve hazırcevaplığını kullanan bir karakter, Commedia dell'Arte için büyük bir kazanımdı ve yaratıcısının elinde hemen önde gelen bir yere yükseldi, tıpkı Beaumarchais'in iki komedisinde berber-uşak kılığında olduğu gibi anahtar bir rol oynadı. (Blom, 1927, s.536)

Figaro'nun kimi karakteristik özellikleri Don Giovanni'deki Leporello'ya, kimi özellikleri ise Die Entführung aus dem Serail'deki Pedrillo'ya benzemektedir. Operadaki Figaro'nun rolü, Beaumarchais'nin oyunundaki Figaro'ya kıyasla daha kısa ve daha etkisizdir. Bu durum operadaki Susanna ve Kontes'e alan açarak onları daha etkin kılmaktadır. Böylece entrikaları çözüme kavuşturanlar Kontes ve Susanna olmuştur (Levey, 1959).

Rudlin (Rudlin, 2003)'e göre Arlecchino ve Brighella'nın da dahil olduğu zanni grubu, seyirciye doğrudan hitap etme imkanı olan, oyunun en sempatik karakterlerinden oluşmaktadır. Zanni, seyirciyi kolektif olarak ele almaktadır. Figaro'nun *Aprite un po' quegli occhi* ayaası da sahnede bir karaktere hitap eden bir aya değildir. Figaro'nun kendi içinde düşüncelere daldığı bir aya da değildir. Figaro bu aya ile erkeklere, bir bakıma seyirciye seslenmekte, hatta seyirciyi uyarmaktadır. Seyirci ile iletişim tipik bir zanni özelliğidir. Bu durum Figaro'nun zanni karakterleri ile benzeşmesini destekler niteliktedir.

5.1.2 Susanna

Çevresindeki güçlü kadınlar, Mozart'ın operalarına klâsik dönemin kadın dramatik portresi geleneğiyle çatışan derinlikteki kadın karakterler olarak yansımıştır (Heredos, 2014; Einstein, 1977). Susanna-Kontes, Donna Anna-Donna Elvira-Zerlina, Fiordiligi-Dorabella, Pamina-Gece kraliçesi ve Die Entführung aus dem Serail'in bağımsız kadınları Constanze-Blonde gibi kadın karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri ve birbirlerini tamamlayış şekilleri de klâsik dönemin ilerisindedir. Shakespeare de kadın karakterleri önemsemiş ve kalıplaşmış komedi figürleri ile bağlantılı yapıdaki kadın karakterlerine bile yaşayan insan gerçekliği vermiştir. Bu bağlamda Mozart'ın opera dramatistliğindeki başarısı ancak Shakespeare ile kıyaslanabilmektedir (Einstein, 1977).

Susanna özellikle operanın ilk üç perdesinde Pergolesi'nin Serpina'sının ve tüm İtalyan müzik sahnesinin servetta (hizmetçi kız) karakterlerinin çizgisinden geliyor gibi görünmektedir (Blom, 1956). Bu karakterler bazen tecrübeli ve felsefî, bazen yozlaşmış ve alaycı, esas kadın karakterin güvenini kazanmış, onun sırlarını saklayan, ona tavsiyeler veren, iyi ve kötü arasındaki dengeyi harika bir şekilde sağlayan hizmetçilerdir. Bazen âşıkların (innamorati) çift setini tamamlamak için kullanılan ikinci bir kadın görevi de görmektedirler.

Arlecchino her zaman Colombina'nın sevgilisi olmuş ve genellikle onunla evlenmiştir. Bu durumda Susanna'dan tipik bir Colombina olması beklenmektedir (Blom, 1927). Rudlin (2003)'e göre Commedia dell'Arte oyunları genellikle Colombina karakteri ile açılmaktadır. Le Nozze di Figaro da Susanna ve Figaro'nun düeti ile başlar. Ancak tıpkı Arlecchino ile tüm özellikleri örtüşmeyen Figaro gibi, Susanna da içinde Colombina barındırmanın ötesinde, kendine özgü ve yaşayan bir karakterdir (Einstein, 1977). Psikolojiye ilgi duymayan, hatta erkek karakterlerine kıyasla daha kukla gibi, daha sert kadın karakterler yaratan Beaumarchais bile Susanna'yı yazarken bir istisna yapmış, ona bir tür karakter derinliği vermiştir (Levey, 1959).

Birçok modern eleştirmen Susanna'nın entelektüelliğini ve canlılığını feminist olarak tanımlamaktadır. Bu durumu destekleyen etkenlerden biri, Commedia dell'Arte geleneğinde hizmetkârların çoğu zaman aristokrat işverenlerinden daha zeki olmasıdır. Başka bir etken hikâyedeki kadın dayanışmasının zengin ve güçlü Kont'u alt etmeyi denemesi ve başarmasıdır. Diğer bir etken de Mozart'ın müziği alt anlamları ifade etmek için mükemmel bir şekilde kullanışı ile ilişkilidir. Örneğin, eserin üçüncü perdesinde Kontes ve Susanna'nın düetinde farklı sınıflardan iki kadının çok benzer ses aralıkları ve iç içe geçen melodiler ile şarkı söylediği duyulmaktadır. Mozart burada sosyal statüler arasında gördüğü eşitliği sergilemektedir (Heredos, 2014). Mozart eserin son aryası olan 'Deh vieni non tardar'ı Susanna'ya vermiş, operanın adeta son sözünü kontes kılığında, bahçede yalnız başına duran Susanna'ya söyletmiştir. Bu, Kontes'in 'Porgi amor'una bir cevap gibidir (Levey, 1959). Burada Susanna, servettaya hatta Colombina'ya fazla gelecek kadınsılıkta bir yönünü göstermiştir (Blom, 1956).

5.1.3 Contessa

Beaumarchais'nin üçlemesinin ilk eseri olan Le Barbier de Seville'in Rosine'i, Commedia'dell Arte'nin Isabella'sıdır. İtalyan komedilerinde sıkça görülen Isabella'nın vesayet altında oluşu ve bu durumdan kaçma çabası, Le Barbier de Seville'de de benzer şekilde işlenmiştir. Üçlemenin ikinci eserinde Rosine, Almaviva Kontesi olmuştur. Karakteri temelde aynı kalmış, bununla birlikte, saf Rosine özellikleri korunmakla beraber biraz daha derinleştirilmiş ve duygusallaştırılmıştır (Blom, 1927; Levey, 1959). *Le Barbier de Seville*'deki Rosine'nin, entrikacı ve kurnaz Colombina yönü oldukça güçlü iken, *Le Mariage de Figaro*'daki Rosine, Colombina özelliklerinin bir kısmını Suzanne'a devretmiştir. Rosine entrika çevirme gücünden hiçbir şey kaybetmemekle beraber, subret hafifliğini yitirmiştir (Levey,

1959). *Le Mariage de Figaro*'ya Commedia dell'Arte şablonu üzerinden bakıldığında Susanne başroldeki âşık kadının (innamorata'nın) kişisel yardımcısı olan Colombina karakterine kolayca oturmaktadır. Eserin sonunda Susanne'i bir elmasla, Figaro'yu ise para dolu bir kese ile ödüllendiren Rosine ise innamorata karakterini andırmaktadır (Levey, 1959).

Beaumarchais'nin Figaro'sundaki Kontes, yazarın kendi tanımlamasına bakıldığında 'iki zıt duygu ile sarsılmış' ve 'kocasını artık sevmiyor da olsa, onunla melek gibi yaşamaya devam eden kadınlara örnek' bir karakterdir. Burada bahsedilen iki zıt duygu, kontun aşkını kaybediyor olmasının hüznü ve Cherubino'ya duyduğu (operada hiç değinilmeyen) yarı aşktır. Ancak operanın Kontes'inin oyundaki Kontes'ten farklı olduğu görülmektedir. Da Ponte ve Mozart'ın Figaro'sundaki en büyük değişiklik Kontes karakterinde olmuştur. Mozart'ın kontesi klâsik bir opera buffa karakteri sınırlarının çok ötesine geçen bir melankoli barındırmaktadır. Levey'e göre operadaki en yalnız, en görkemli ve en ilginç olan figür odur. Kontesin aryaletlerinin sözleri Beaumarchais'den izler taşımaz ve tamamen Da Ponte'nin yaratımıdır (Levey, 1959). Sonuç olarak, *Le Mariage*'da neşeli ve entrikacı Colombina'dan biraz uzaklaşan Rosine, Mozart ve Da Ponte etkisi ile Colombina'dan bir adım daha uzaklaşmış, bunun sonucu olarak âşık kadın özelliği pekişmiştir. Ancak bu aşk, tipik bir Commedia dell'Arte innamorata'sının çerçevesine asla sığamayacak yoğunlukta bir melankoli ile kendini göstermiştir.

5.1.4 Conte d'Almaviva

Commedia dell'Arte'nin sıklıkla kullanılan innamorati çifti Rosaura ve Leandro'nun yansıması, özellikle *Le Barbier de Séville*'in Rosine ve Almaviva'sında görülmektedir (Einstein, 1977; Blom, 1927). *Le Mariage de Figaro* ve *Le Nozze di Figaro*'nun kontu ise, Leandro'nun 18. yüzyılda kibirli ve aptal bir züppe haline gelmiş varyantına daha çok benzemektedir (Blom, 1927). Brockett (1968)'e göre, Commedia'dell Arte'nin en ünlü figürlerinden biri olan Il Capitano, başlangıçta âşıklardan (innamorato) biridir, hareketleri ve giyimi abartı değildir. Daha sonra bu âşık karakteri böbürlenmeyi seven, cesareti ile övünen Il Capitano'ya dönüşmüştür. Bu karakter sık sık genç kadınlardan birinin istenmeyen âşığı olmakta ve oyunun en yüksek noktalarından birinde itibarını tamamen kaybetmektedir (Brockett, 1968). Rudlin (2003), Il Capitano'nun Colombina'yı rahatsız ettiğinden söz etmektedir. Colombina, Arlecchino'yu aşağılamak için bazen Il Capitano'yu kullanmaktadır. Il Capitano, içinde bulunduğu tüm senaryoların finalinde güvenden paniğe, gururdan alçakgönüllülüğe bir dönüşüm sergilemektedir (Rudlin, 2003). Bu dönüşüm *Le*

Nozze di Figaro'nun finalinde Almaviva Kontu'nun Kontesin önünde diz çöküp af dilemesi ile benzerlik taşımaktadır. Susanna'nın, Colombina ile, Figaro'nun Arlecchino ile paralellikleri de göz önünde bulundurulduğunda, *Le Nozze di Figaro*'daki Almaviva Kontu, Leandro'dan daha çok Il Capitano özellikleri göstermektedir.

Il Barbiere di Siviglia'nın innamorato özellikleri gösteren Kont Almaviva'sı *Le Nozze di Figaro*'da Il Capitano benzerliği göstermektedir. Bu durum, meşhur bir Commedia dell'Arte kumpanyası olan Gelosi topluluğunun en önemli üyesi Francesco Andreini'nin (1548-1624) oyunculuğu yolculuğunun ilk döneminde innamorato karakterini oynayıp sonradan Il Capitano karakterini oynaması ile tesadüfî bir paralellik göstermektedir.

5.1.5 Cherubino

Cherubino, Commedia dell'Arte karakterlerinden Lelio'nun öğrencisi olan Leandro ile ilişkilidir. Beaumarchais Leandro'yu aslında kont karakteri için model olarak kullanmıştır ancak Cherubino kontun henüz kozasından çıkmamış hali gibidir. Leandro da olgun ve kibirli haline kavuşana dek tıpkı Cherubino gibi bazen çekingen bazen cesur bir halde kadınların etrafında dolaşan genç bir âşıktır.

Cherubino bir yönü ile de Pierrot karakteri ile ilişkilendirilebilir, çünkü kadınların peşinde koşmasının sonunda aşkına karşılık bulamaz, alaya maruz kalır ve küçük düşürülür (Blom, 1927, 1956).

5.1.6 Basilio

Le Nozze di Figaro'nun Basilio'su, Brighella'dır. Brighella, statü olarak kendisinden üst konumda olanlara karşı abartı bir yaltaklanma sergiler, ikiyüzlü bir nezaket gösterir. Kendinden alt konumdakilere gösterdiği kibarlık ise ironiktir. Basilio tüm bu özellikleri göstermekle beraber tıpkı Brighella gibi olayları çıkarlarına uygun bir şekilde çarpıtan, dedikoducu bir karakterdir. "Mozart'ın bestelediği aryasında Basilio tıpkı kendi sözleri ile anlattığı gibi, kibirli bir aslanın pençelerinden kurtulmak için mütevazı bir eşek derisini giymeye hazırdır" (Blom, 1927, s. 539).

5.1.7 Bartolo

Dr. Bartolo *Le nozze di Figaro*'nun en katkısız Commedia dell'Arte karakteridir (Opera Omaha, 2022). Bartolo, Commedia dell'Arte'nin birbirlerine benzemekle beraber aralarında küçük ama keskin farklar barındıran vecchi(ihtiyar) karakterleri Pantalone ve Il Dottore'nin bir karışımıdır (Blom, 1927). Olay akışındaki görevinin

yanısıra, Bartolo'nun Commedia dell'Arte ile ilişkisinin somut göstergelerinden biri, (tıpkı *Il Barbiere di Siviglia*'nın Bartolo'sunun ariasında olduğu gibi) ariasındaki tekerlemeyi andıran kısımdır (Einstein, 1977; Opera Omaha, 2022). Commedia dell'Arte geleneğinin meşhur vecchi tekerlemelerine benzeyen bu bölüm şöyledir:



Şekil 4.1 *Le Nozze di Figaro* operasından Don Bartolo'nun ariasından bir bölüm ("International Music Score Library Project (IMSLP)", 2024).

Mozart *Le Nozze di Figaro*'yu besteledikten yaklaşık 10 yıl önce, *Clarice cara mia sposa* (K. 256) adlı bir aria bestelemiş, bu eserde Commedia dell'Arte'ye yaklaşmıştır:

Capitan Faccenda (Usta Dedikoducu) gelecekteki eşi Clarice'te bulunması gereken erdemler üzerine inanılmaz bir şekilde çene çalarken, Clarice'in babası Don Timoteo, söz selini durdurmak için zayıf girişimlerde bulunur. İkisi de commedia'nın stok karakterleridir ve böylece Mozart, onları daha derinlemesine karakterize etmeye çalışmadan, basit bir crescendo ile yetinir ki bu bize hemen Don Bartolo'nun Figaro'daki ariasını ve Rossini'nin *Il Barbiere di*

Siviglia'sındaki Basilio'nun la calunnia (iftira) aryasını hatırlatır. Sonuçta komik etkisi müthiştir. (Einstein, 1977, s. 377)

5.1.8 Diğer roller

Commedia dell'Arte senaryolarında yardımcı bir karaktere ihtiyaç duyulduğunda Tartaglia kullanılmıştır. Bu karakter adeta bir dolgu malzemesi görevi görse de, seyirciyi sıkıkmamak için eğlenceli olma sorumluluğu taşımaktadır. Aptallık ve kekemelik, hiçbir komedide birden fazla sahnede bulunmayan bu küçük karakteri yeterince eğlenceli hale getirmiştir. Bu geleneksel İtalyan figürü Tartaglia, Beaumarchais tarafından modernize bile edilmeden, olduğu gibi Fransız komedisine eklenmiştir. Oyundaki adı Bridois, operadaki adı Don Curzio olan bu karakter, kekeleymektedir. Commedia dell'Arte senaryolarında Tartaglia'nın doldurduğu roller sıklıkla noter, avukat veya hâkim olmaktadır. Figaro'da Bridois, hem vekil, hem danışman hem de hâkimdir. Yani Tartaglia'nın birkaç tabakası olan ve yoğunlaştırılmış bir versiyonudur (Blom, 1927).

Yaşlı, vicdansız ve gülünç Marcellina, Colombina karakterinin Susanna'da eksik olan özelliklerini almıştır. İtalyan komedilerinde kadın karakterin sırdaşı olan ikinci kadınlar, bazen dadı rolüne evrilmiş olarak görülmektedir. Bu durum hem yaşlılık ile ilgili şakalar yapılmasına, hem de opera sahnesinde kontralto sesin kullanımına olanak tanımaktadır (Blom, 1927).

Le Nozze di Figaro operaya dönüştüğünde içeriğindeki toplumsal hicvin yapısının değiştiği söylenmektedir. Ancak eser hâlâ aristokrasiye saldırı barındırmaktadır; Kont yine alt edilir, Susanna ve Figaro amaçlarına ulaşmakta ve birleşmektedirler (Levey, 1959). Opera, oyuna kıyasla daha neşeli, insancıl ve ilham vericidir ama oyundaki gibi bolca sosyal alt metin bulundurmaktadır (Einstein, 1977).

Beaumarchais'nin ölümsüz eseri de, tıpkı Shakespeare'in *Othello*'sunun ve *The Merry Wives of Windsor*'unun operalaştıktan sonra da değerinden hiçbir şey kaybetmeyişi gibi, kendi önemini korumaktadır (Einstein, 1977). "Figaro, İtalyan komik operasının mükemmelliğin son aşamasıdır. Geleneksel Commedia dell'Arte figürlerini insanileştirir ve yüceltir; ki bu figürler, açıkça Beaumarchais'nin karakterlerinin atalarıdır" (Blom, 1956, s. 287).

5.2. Cossi Fan Tutte

Cossi fan tutte'nin karakterleri ile Commedia dell'Arte karakterleri arasında güçlü bir bağ vardır. Hinson (2009)'a göre eserdeki karakterler komik karakterler, orta karakterler ve ciddi karakterler olmak üzere üç grupta incelenebilmektedirler.

Don Alfonso komik karakterlerden biridir. Yaşlı ve bıkkın bir filozoftur, ses türü olarak da Buffo Bas'tır. Bu durum kendisinin ilk bakışta vecchi karakterlerinden biri ile ilişkilendirilmesi eğilimi yaratmaktadır. Ancak Hinson (2009) kurnazlığını ve oyun kurup diğer karakterleri kukla gibi oynatışını göz önünde bulundurarak Don Alfonso'yu Scaramuccia'ya benzetmektedir. *Così fan tutte*'de Scaramuccia'nın kafa karıştırıcılığı çöpçatan özelliği ile birleşmekte ve ters (ya da bir bakıma çapraz) bir şekilde işlemektedir.

Despina eserin diğer komik karakteridir. Thue (2007)'ye göre Despina kıvrak zekâlı, sıcakkanlı ve flörtöz yapısı ile Commedia dell'Arte'nin servetta karakteri ile eşleştirilebilmektedir. Ancak Despina servetta sınırları içerisinde tanımlanamayacak kadar renkli bir karakterdir. W.A. Mozart'ın ve L. Da Ponte'nin ortak dehâsının bir ürünüdür ve adetâ bir Commedia dell'Arte potpurisidir. Despina, oyun boyunca çeşitli şekillere girmektedir; memnuniyetsiz bir hizmetçi iken bile basit bir servetta değil, alaycılığı ve becerikliliği ile Colombina'dır. Oyun içinde Colombina'nın Commedia dell'Arte sahnesinde sıklıkla yaptığı gibi kılık değiştirir, ancak birinci perdede girdiği kılık bir Il Dottore karakteri parodisidir. Bozuk latince ile sahte doktorluk yapar (Hinson, 2009). Il Dottore, çok şey bilmesi beklenen ama gerektiği kadar bilmeyen bir karakter iken, Despina'nın sergilediği Il Dottore parodisi, Despina'nın aslında birşeyler bilmesi için sebep yokken bir miktar bilen bir karakter olduğunu da vurgulamaktadır. Bu sahneyi Commedia dell'Arte ile ilişkilendiren bir durum da Commedia dell'Arte sahnesi için neredeyse demirbaş niteliğindeki lazzilerden biri olan sahte zehirlenmenin kullanılmasıdır (Goehring, 1995). Despina eserin ikinci perdesinde de âşıkları evlendirmek üzere Commedia dell'Arte'nin kekeleyen noter karakteri Tartaglia olarak belirlemektedir (Hinson, 2009).

Fiordiligi ve Ferrando Hinson (2009)'a göre, eserin ciddi karakterleridir. Onlar, Commedia dell'Arte'nin güzel sesli, lirik cümleler kuran, edilgen, diğer karakterler kadar eğlenceli olmayan âşık karakterlerine tekabül etmektedirler.

Operanın orta karakterleri Dorabella ve Guglielmo'dur. Hinson (2009)'un bu karakterleri orta karakter olarak adlandırmasının sebebi hem seria hem buffa özellikleri taşımalarıdır. Dorabella özellikle *Smanie implacabili* aryasında Fiordiligi'den bile daha çok hasret çeken, nispeten kaprisli âşık kız özellikleri göstermektedir, ancak tepkilerinin patlayıcılığı ve duygularını dile getirişinin abartılı hâli durumu gülünç kılmaktadır. Birkaç sahne sonra Guglielmo'nun baştan çıkarmasına kolayca tavlanması da bu komik etkiyi tamamlamaktadır (Hinson, 2009).

Guglielmo bir yanıyla âşık çiftlerin rekabetçi olanıdır; hem sevgisini, hem de kızları etkileme gücünü arkadaşları Ferrando ile yarıştırmaktadır. Ancak özellikle kılık değiştirdikten sonra Il Capitano özellikleri göstermektedir (Hinson, 2009). Tıpkı Il Capitano gibi böbürlenmekte, onu seven hiçbir kadının bir daha başkasını sevmeyeceğinden bahsetmektedir. Il Capitano karakteri tarihi ve mitolojik referanslar kullanarak kendisini öven bir karakterdir. Guglielmo sadece bir aryasında bile (*Rivolgete a lui lo sguardo*) sekiz ayrı mitolojik ve tarihi gönderme yaparak zaten karikatürvari bir karakter olan Il Capitano'nun karikatürüne dönüşmektedir.

5.3. Don Giovanni

Sanat tarihi için önemli bir karakter olan Don Juan, 17.yy İspanya'sında ortaya çıkmıştır. En önemli tiyatro yazarlarından biri olarak görülen Tirso de Molina takma adlı Gabriel Tellez, (1584-1648) *El Burlador de Sevilla y Convidado de Pietra* (Sevil'in çapkını veya Taş Konuk) adlı eserinde Don Juan Tenorio isimli bir karakter kullanmıştır. 'Don' eki İspanyol kültürüne göre üst statü belirten bir ünvandır. 'Tenorio' ise karakterin hangi ailenin üyesi olduğunu göstermektedir. 1630 yılında basılan oyunda Don Juan, birbirlerinden farklı sosyal statüde ve karakterde olan dört kadını çeşitli yollarla baştan çıkarmakta, kızına yardım etmeye çalışan masum bir babayı öldürmekte, daha sonra bu kişinin mezarının başında onu yemeğe davet ederek kutsal sayılan kavramları hiçe saymaktadır. Don Juan'ın bu davetini kökenleri eski bir efsaneye dayanan taş konuk figürü kabul eder ve onu yer altına çekerek cezalandırır. Molina, bu final ile soyluların dünyadaki yargının cezalarından kaçabilseler bile ilahî adaletin eli ile cezalandırılacaklarını vurgulamıştır fakat Don Juan karakteri özellikle romantik dönemde öte dünyaya meydan okuyan yapısı ile karizmatik bulunmuş ve mitleşmiştir (Büke, 1998).

Molina'nın eserinin konusu Fransa'da Moliere'in (1622-1673) kaleminden de geçmiş, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* adı ile 1665 yılında sahnelenmiştir. Clayton'a (1994) göre Moliere'in yazımı İtalyan Commedia dell'Arte geleneğinin Fransızlaştırılmış versiyonunun etkisindedir ve Moliere, *Dom Juan ou le Festin de Pierre* oyununda aslında Commedia dell'Arte karakterlerini kullanmıştır. Clayton, Commedia dell'Arte'nin Fransızlaşmış halinin, Commedia dell'Arte'nin kalıplaşmış ve daha az sayıda karakter ile uygulanan şematik bir versiyonu olan pantomimin oluşumuna yol açtığını da öne sürmektedir.

İtalya'da Don Juan konusunu Carlo Goldoni ele almıştır. Goldoni oyununun yazım aşamasını anlattığı hatıralarında Molina'nın oyunundan hiç hoşlanmadığını ve oyunun seyirci tarafından bu kadar beğeniliyor olmasını hayretle karşıladığını

yazmıştır. Fakat Moliere'in Don Juan'ı Fransız halkına sunmuş olması, Goldoni'nin kendisini İtalya seyircisine borçlu hissetmesine neden olmuştur. Bunun üzerine Goldoni Don Juan konusuna dayalı beş perdelik bir oyun yazmış, karakterlerini yaratırken pek çok oyununun aksine herhangi bir Commedia dell'Arte karakteri kullanmamıştır. Goldoni'nin oyunu, *Don Giovanni Tenorio* ismi ile 1736 karnavalının kapanışında San Samuele'de sahnelenmiştir. Molina'nın oyunundaki dini ve ahlâki hava Moliere ve Goldoni'nin Don Juan adaptasyonlarında biraz hafiflemiştir. Bu iki eserde de Don Juan'ın uşağının yer aldığı komik sahneler yer verilmiştir (Einstein, 1977).

Mozart ve Da Ponte Don Giovanni'yi oluşturmadan önce Don Juan teması pek çok besteci tarafından opera ve müzikal eserlerde işlenmiştir. İngiliz besteci Henry Purcell (1659-1695) yazar Thomas Shadwell'in Don Juan temalı *The Libertine Destry'd* adlı oyunu üzerine bir sahne müziği bestelemiştir. Christoph Willibald Gluck (1714-1787) koreografisini Gasparo Angiolini'nin (1731-1803) yaptığı *Le Festin de Pierre* adlı bir pandomim balesi bestelemiştir. Özellikle Gluck'ün eserinin yarattığı rüzgâr sebebiyle Don Juan efsanesini konu alan operalar bestelenmeye başlamıştır. Vincenzo Righini (1756-1812) 1777 yılında seyirci karşısına çıkan drama tragicomico olarak nitelendirdiği *Il Convitato di Pietra* adlı operayı bestelemiştir. 1783 yılında Giacomo Tritto'nun (1733-1824) ve 1787 yılında Giuseppe Gazzaniga'nın (1743-1818) yine aynı ismi taşıyan *Il Convitato di Pietra* adlı operaları sahnelenmiştir (Aktakka, 2023). Da Ponte, librettosu Giovanni Bertati tarafından yazılmış olan *Gazzaniga'nın Il Convitato di Pietra'sından* çok etkilenmiştir. Kendisi de Don Juan üzerinde çalışmaya karar vermiş ve iki perdelik bir opera olacak *Don Giovanni*'nin librettosunu yazmıştır. Mozart libretto üzerinde çalışmaya başladığı sırada babası Leopold Mozart'ın ölüm haberi ile sarsılmıştır. Büke, (1998) Mozart'ın o dönem yazdığı eserlerin çoğunda hissedilen karanlık atmosferi bestecinin o dönemki kayıpları ile ilişkilendirmektedir. *Don Giovanni* (veya uzun adı ile *Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni*) 29 Ekim 1787 gecesi Prag'da, 1788 yılının mayıs ayında Viyana'da seyirci karşısına çıkmıştır.

Don Giovanni, Da Ponte ve Mozart tarafından *Dramma Giocoso* olarak tanımlanmaktadır. Temelleri Goldoni ile atılmış olan bu tür, hem ciddi hem komik unsurları bir araya getirdiğinden, bu türe ait karakterler de 17. yüzyıl ve öncesinin yalnızca birkaç sıfatla tanımlanabilen kuklamsı, tek boyutlu karakterlerinden daha katmanlı olmak durumundadır.

Schneider (2022)'a göre, taş konuk hikayesi Don Juan mitinin omurgasını oluşturmaktadır ve Goldoni'nin, Moliere'in, hatta Molina'nın oyunlarından da önce

sahnelerde kullanılan bir konudur. Halk bu mite Commedia dell'Arte oyunlarından, farslardan, kukla gösterilerinden aşınadır. Dolayısı ile başta Commedia dell'Arte oyunları olmak üzere hikâyenin kullanılagelmiş aktarım yolları, hikayenin yeni formlardaki yansımalarını da etkilemiş, bu konuyu ele alan tiyatro oyunlarının veya operaların karakterleri bazen direkt olarak Commedia dell'Arte karakterlerinin isimlerini almışlardır. Örneğin Cicognini'nin 1632 tarihli oyununda Zerlina ve Masetto'nun konumundaki karakterlerin isimleri Pantalone ve Brunetta'dır. Perucci'nin 1690 yılındaki oyununda bu karakterler Pollecina ve Pimpinella'dır. Moliere ise Masetto'ya denk düşen karakterine Pierrot ismini vermiştir (Aktakka, 2023).

Aktakka'nın Nino Pirrotta'dan aktardığına (2023) göre, *dramma giocoso* niteliğindeki eserlerdeki roller ciddi karakterler, orta karakterler ve komik karakterler olarak üç grupta incelenebilmektedir. Karakterler dramatik ve müzikal farklar gözetilerek bu şablon ile incelendiğinde düşük/komik grupta yer alan karakterler Zerlina, Masetto ve Leporello olarak görülmektedir. Bu karakterlerin üçü de sosyal statü itibarıyla alt sınıftandır.

Zerlina, masum görünümü, flörtöz yapısı ile Colombina'ya benzemektedir. Don Giovanni'nin teklifinden etkilenir ve kafası karışır. Daha sonra Masetto'yu cazibesini kullanarak geri kazanmasını bilir (Hinson, 2009).

Hinson (2009) Masetto'yu Moliere'in *Dom Juan*'ında Pierrot adını taşımasından da yola çıkarak Pagliaccio'ya benzetmektedir. Haksız yere dövülmesi, nişanlısını Don Giovanni'ye kaptırma sınırına gelmesi, Pagliaccio'nun Commedia dell'Arte oyunlarındaki kaderi ile uyumaktadır. Masetto'nun partiyedeki vokal hattı gözlemlendiğinde uzun, bağlı, melodik müzik cümlelerine rastlanmamaktadır. Masetto köylü (ve zanni) kabalığını yansıtır şekilde köşeli, kesikli, kuru bir şekilde yazılmıştır. Masetto Don Giovanni'ye en baştan beri güvenmemektedir. Don Giovanni'nin aslında kötü niyetli olduğunu ortalama kurnazlıkta bir zanni sezebilecek iken, saf ve kandırılmaya müsait Pagliaccio'nun bu kokuyu alabileceği şüphelidir. Özellikle Pagliaccio'nun Pierrot varyantının tanımındaki melankolik ve romantik hâl düşünüldüğünde sinirli ve kıskanç Masetto'nun Pagliaccio'dan ziyade sıradan bir zanni ile benzerlik gösterdiği fark edilmektedir.

Grout ve Williams (2003)'a göre, düşük statüdeki komik karakterlerden biri olan Leporello, opera alanyazınının Commedia dell'Arte kökenli komik hizmetçi karakterlerinin en bilindik örneğidir. "Don Juan'ın uşağı: Pasquariello, Arlecchino, Leporello, Moliere'in Sganarelle'si... Zekâ, saygısızlık, korkaklık, oburluk ve tipik

'hizmetçi' nin yüzlerce başka özelliğiyle harmanlanmış bir karışımdır ve bu karakter komedinin en eski kalıp karakterlerinden biridir" (Einstein, 1977, s. 451). Blom, (1927) orijinal Arlecchino'nun aptal ve saf bir hizmetçi olduğundan, kendisine türlü türlü pis işler yaptırıldığından, bolca dayak yediğinden ve Arlecchino'nun opera dünyasındaki gerçek varisinin Leporello olduğundan bahsetmiştir. Leporello'nun oburluğu da tipik bir zanni özelliğidir. Aryalarında sıçrama hissi veren kısa ve geniş nota aralıkları, katalog ariasında orkestra ile birlikte sergilenen ses cambazlıkları Arlecchino'nun çevik yapısı ile örtüşmektedir (Aktakka, 2023). Leporello efendisinin ahlâk dışı faaliyetlerine sözde karşı çıkmakta, ancak elde edeceği kazanç ve eğlence ağır bastığı için onun uşağı olmaya devam etmektedir. Belki bu yüzden Hinson, (2009) Leporello'yu çıkarıcı, duyarsız ve kötü niyetli bir karakter olan Pulcinella ile eşleştirmiştir. Hatta Don Giovanni'nin ahlâk kavramı ile ilgilenmeyerek kendini dışarıda (bir bakıma muaf) tuttuğunu, ancak Leporello'nun Don Giovanni'yi takip etmeyi seçerek gerçek anlamda bir ahlâksız olduğu tespitini yapmıştır. Çağın en önemli bas baritonlarından Bryn Terfel da Leporello'nun kadınların Don Giovanni ile ilgili hayallerini kırma konusunda adeta silah haline gelmiş şeytani bir alaycılığa sahip olduğundan, bu silahın bir örneğinin katalog ariasında görülebildiğinden bahsetmektedir. Terfel, Leporello'nun Commedia dell'Arte geleneğinden geldiğinin çok açık olduğunu söyler. Ona göre Don Giovanni ve Leporello arasında telepatik bir bağ vardır ve birbirlerinden beslenmektedirler. Leporello'nun hayatını renklendiren ve güçlendiren şey efendisinin kimi zaman ikisini de ölümle burun buruna getiren maceralarıdır. Hiçbiri diğeri olmadan var olamamaktadır. Leporello iyi bir hizmetçi olmayı önemsemekte ve işini iyi yapmaktadır, ancak efendisinin çevresindeki herkesi üzüyor oluşu veya finalde efendisinin ateşlere inmesi onu çok da sarsmaz; hemen kendine yeni bir efendi bulmaya gider (Terfel, akt. Bourne, 2003).

Libretto metni, müzikal aktarım, rolün tarihsel gelişimi kaynaklara dayalı olarak incelendiğinde, Leporello karakterinin Commedia dell'Arte karakterleri içerisinde zanni grubuna ait olduğu görülmektedir. Leporello, efendisini sözde de olsa ahlâka ve uslu durmaya davet etmesi ile iyi kalpliliği sezilen, ancak Pulcinella umarsızlığına ve kırılcılığına da sahip olan bir Arlecchino olarak formüle edilebilmektedir.

Donna Elvira, eserin orta karakterlerinden (mezzo carattere) biridir. Soyluluğu ve ruhen yaralı oluşu gibi faktörlerin etkisi ile Zerlina'nın hafif karakterine kıyasla ağır bir doğası vardır, ancak eserde ciddi ve derin bir lirizm ile sunulduğu söylenemez. Karakteri bir ikilem içerisinde. Don Giovanni'den hem nefret etmektedir, hem de bir yandan ona âşıktır. Kendisini terk eden bu adamı evlilik sözünü tutması için aramaktadır. Bu durum karakterde ciddi-komik bir ikilem yaratmaktadır. Donna

Elvira'nın Commedia dell'Arte geleneğinde bir eşdeğeri olduğu söylenememektedir (Hinson, 2009).

Başka bir orta karakter olan Don Giovanni bir bukalemun gibidir. Her duruma uyum sağlamakta, her durumu sömürebilmekte ve yarattığı karışıklıklardan bedel ödemediği sınırlanabilmektedir. Alet çantasında her sosyal sınıftaki kadın için bir tavlama metodu bulundurmaktadır. Don Ottavio karakterini tenor rolü, eserdeki diğer erkek rollerini ise bas olarak tasarlayan Mozart, belki de Don Giovanni'yi orta karakter olarak düşündüğü için ona bariton rolü yazmıştır. Don Giovanni, serenatları, baştan çıkarma konusundaki becerisi, kostüm değiştirip başkalarının kılıklarına girebilmesi ile Commedia dell'Arte'nin Arlecchino karakterine benzemektedir (Hinson, 2009). Eser boyunca adeta görünmez bir kalkan ile korunmakta, kedi gibi dört ayak üzerine düşmektedir (Büke, 1998). Öte yandan Rudlin (2003), Commedia dell'Arte karakterlerinin özelliklerinden bahsederken Il Capitano karakterini 'bir Don Juan, Pizarro ve Don Kişot karışımı' olarak tanımlamıştır. Il Capitano'nun hamurunda biraz Don Juan olması, Don Giovanni'nin hamurunda biraz Il Capitano olduğu anlamına gelmeyebilir, çünkü Don Giovanni her ne kadar cesaret gerektiren durumlardan zaman zaman kaçınsa da eserin finalinde korkmadan cehenneme gitmiştir. Bu, Il Capitano karakterinin yapabileceği bir şey değildir. Thue (2007) ise Don Giovanni ve Arlecchino'nun temelde oldukça farklı olduğunu savunmaktadır. Ona göre Don Giovanni eğer bir Commedia dell'Arte gösterisine katılsa, innamorato kostümü giymelidir. Don Giovanni'nin aristokratlığı, kültürü, şiirsel konuşabilmesi de bu fikri desteklemektedir. Ancak Don Giovanni kurnazdır; onda sorunlarını bir türlü çözemeyen innamoratilerin saflığı bulunmamaktadır. Don Giovanni'nin, yapısında sadece bir Commedia dell'Arte karakteri ile ilişki barındıramayacak kadar karmaşık olduğunun bir göstergesi de Mozart'ın müzikal yazımı olabilir; Mozart Don Giovanni'nin müziğinin kimi yerlerine '*Ah taci ingiusto core*' terzetinde veya '*Deh vieni alla finestra*' serenadındaki gibi tatlı, şiirsel müzik cümleleri koymuştur, kimi kısımlarda da Don Giovanni'nin sözlerini '*Finch han dal vino*' ariasındaki gibi sert, patlayıcı, dünyevi bir canlılık içeren bir müzikle yazmıştır. Don Giovanni'nin Leporello kılığında söylediği '*Meta di voi qua vadano*' ariasında müzik cümlelerinin çoğunun kesikli oluşu, zanni kostümüne bürünmüş Don Giovanni'nin kendisini müzikal olarak ifade ediş şeklinin de değişimi şeklinde gözlemlenebilmektedir.

Eserin diğer iki karakteri olan Donna Anna ve Don Ottavio, onurlu duruşları, soylulukları ve müzikal sunuluşları göz önünde bulundurulduğunda ciddi karakter olarak değerlendirilmekte ve Commedia dell'Arte'nin innamorati grubunun Isabella ve Octavio karakterlerine benzemektedirler. Don Ottavio sıkıcılığı, konservatifiği,

beyefendiliği ve öfkelenildiği anlarda bile şiirsellikten ödün vermeyişi ile tipik bir innamorato'dur. Molina'nın oyununda Donna Anna ve Don Ottavio'ya denk düşen karakterlerin isimleri Isabela ve Octavio'dur. Bu karakterlerin Commedia dell'Arte'de uygun düştükleri âşık çift ile bu tip bir isim benzerliği taşımalarının tesadüf olup olmadığı net değildir. *El Burlador de Sevilla* oyununun yazıldığı yıllarda Napoli'ye hızla yayılmış olduğu düşünüldüğünde, o yıllarda yükselişte olan Commedia dell'Arte'nin bu iki âşık karakterin ismini bu popüler İspanyol eserinden devşirmiş olabileceği bile ihtimal dâhilinde değerlendirilebilmektedir (Hinson, 2009).

Commendatore karakteri cesur ve onurlu bir soyludur ancak sahnede çok kısa süre bulunduğu için herhangi bir Commedia dell'Arte karakteri ile benzerliği saptanamamaktadır.

Bazı karakterlerin Commedia dell'Arte karakterleri ile oldukça benzeyen yapıları hesaba katılmadığında bile, eserde Commedia dell'Arte geleneğine özgü öğelere rastlanmaktadır. Don Giovanni operasının köklerinde Goldoni'nin kalemine dair unsurlar bulunmaktadır. Fakat eser Gozzi'nin ilgi duyduğu öğeleri de içermektedir. Mesela eserin finalinde canlanan heykel ve cehenneme iniş gibi fantastik anlar, Leporello'nun bu atmosfer ile tezat oluşturur basitlikte ve komiklikteki hâli, Gozzi'nin yaklaşımı ile benzeşmektedir (Rosen, akt. Aktakka, 2023). Ayrıca Don Giovanni'nin ev yaşamına dair detayların seyirci ile paylaşılması, ziyafet sahnesinin spontanlık hissi veren yapısı, büyük bir ustalık ile işlenmiştir ve bir doğaçlama etkisi yaratmaktadır (Allanbrook, akt. Aktakka, 2023).

5.4. Don Pasquale

İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin bestelediği yaklaşık yetmiş operanın on altı tanesi komik opera sayılabilmektedir. Bu komik operalar içerisinde en popüler olanlar Donizetti'nin 1843 yılında yazdığı *Don Pasquale* ve 1830 yılında yazdığı *L'elisir d'Amore*'dir.

Don Pasquale, ilk kez 1843 yılında Paris'te sahnelenmiştir. *Rossini'nin Il Barbiere di Siviglia*'sı ve Verdi'nin *Falstaff*'ı ile beraber on dokuzuncu yüzyılın opera buffa'sının ustalıklı işlenmiş bir örneği olarak kabul edilmektedir. Opera buffanın romantik opera döneminin sınırındaki son kalesidir (Hopkin, 1974).

Don Pasquale'nin librettisti Giovanni Ruffini de, librettonun uyarlandığı metnin yazarı Anelo Anelli de politik tutsak olmuşlardır. Eserin metni İtalyan siyasî sürgünlerinin bulunduğu bir çevrede yaratılmıştır. Açgözlü ihtiyarın çeşitli entrikalarla alt edildiği eski, klâsik geleneğe özgü bir hikayenin, yeni, devrimci düşünceler ile yoğurulması

ve ustalıkla işlenmiş bir komik opera ile sunulması bu iki fikrin çatışmasının uzlaşmaya varabileceğinin kanıtı niteliğindedir (Grout ve Williams, 2003).

Donizetti, *Don Pasquale*'nin notalarının ilk baskısındaki karakter tanımlamaları kısmında Don Pasquale karakteri için 'Bekâr bir ihtiyar, antik tarzda biçimlendirilmiş, kolay kandırılabilen, tutumlu, inatçı, özünde iyi biri' açıklamasını kullanmıştır (Weinstock, 1963). Bu tanımlamadaki 'antik tarzda biçimlendirilmiş' ifadesi ile Commedia dell'Arte stili kastedilmektedir (Hopkin, 1974). Donizetti'nin *Don Pasquale* karakterini betimleyen sıfatları da Commedia dell'Arte karakterlerinden Pantalone'nin karakteristik özellikleri ile örtüşmektedir. Don Pasquale'nin oyun boyunca başına gelenler de Commedia dell'Arte senaryolarında Pantalone'nin yaşadıklarına oldukça benzemektedir. Yaşına bakmadan, biraz da maddi bir güdüm ile hareket eden Don Pasquale, eserin sonunda tıpkı Pantalone'nin başına sıklıkla geldiği gibi aşkın gücüne yenik düşmektedir. Hopkin (1974)'e göre, diğer karakterler de Commedia dell'Arte karakterleri ile benzerlikler göstermektedir. Ona göre Ernesto bir âşık karakteridir, Norina klâsik zanni karakterlerinin kaba ve uyanık tavrını ile bir innamoratanın sosyal statüsünün birleşmiş hâlidir, Malatesta Brighella'nın kurnaz, renkli yapısı ile Il Dottore karakterinin itibarlılığının birleşmiş hali gibidir.

Glyndebourne Operası'nın sitesinde yer verilen tanıtıcı açıklamalarda ("Glyndebourne", 2024), Don Pasquale'nin Pantalone karakteri ile örtüştüğü ifade edilmiştir. Ancak Ernesto'yu bir innamorato karakterinden ziyade üzgün, hasret çeken Pierrot'ya benzetmektedir. Ernesto'nun çevresinde dönen entrikaların bir süre farkına varmıyor oluşu, hem innamorato karakterlerine özgü kendi içindeki aşk haricindeki şeylere kayıtsız kalma durumuyla, hem de Pierrot saflığı ile benzerlik göstermektedir. Bu kaynak, Norina'yı bir zanna ve innamorata karışımı olarak gören Hopkin (1974)'in aksine, zekâsı ve statüsü ile özelleşmiş bir zanna olan Colombina olarak görmektedir.

5.5. L'elisir D'amore (Aşk İksiri)

Hopkin (1974)'e göre, *L'elisir d'Amore* operasının konusu ve karakterleri Belcore karakteri dışında Commedia dell'Arte ile benzerlik göstermemektedir. Eser bu yönden incelendiğinde Belcore karakteri hem davranış, kelime seçimi gibi karakteristik özellikleri, hem de eserin dramatik akışında başına gelenler bakımından Commedia dell'Arte'nin Il Capitano'su ile paralellikler göstermektedir:

Il Capitano, genellikle oyunun baş innamoratasının peşinde olan, bir yandan da seyirciler dahil tüm kadınları iltifata boğan bir karakterdir (Rudlin, 2003). Il Capitano,

geldiği kasabada her zaman yenidir ve kendisine kalacak rahat bir yer aramaktadır (Grantham, 2000). Herhangi bir askerden daha süslü, daha bilge cümleler kurmaktadır. Kendini beğenmiş, küçümseyici, alaycı bir tavrı vardır (Boughner, 1944).

Belcore de askerdir ve bununla gurur duymaktadır. Adina'yı iltifatlara boğmakta, her fırsatta tıpkı Il Capitano'nun konuşmaları gibi mitolojik benzetmeler yaparak kendini övmektedir. Bu durum eserin birçok yerinde görülmektedir ancak Belcore'nin daha sahnede ağzını açtığı ilk an söylediği aryada yoğunlaştırılmış bir halde bulunmaktadır:

Tıpkı alımlı Paris'in altın elmayı en güzele (Afrodit) sunduğu gibi
Ben de sana bu çiçekleri veriyorum tatlı köylü kızı.
Fakat ben ondan (Paris'ten) daha şanlı ve mutluyum
Çünkü ödül olarak senin güzel kalbini kazanıyorum.
Yüzünde açık olarak görüyorum ki kalbini fethettim.
Bunda şaşıracak bir şey yok çünkü hem zarif biriyim, hem de çavuşum.
Hiçbir kadın asker miğferinin görünüşüne dayanamaz.
Aşkın annesi (Afrodit) bile savaşı tanrısı Mars'a boyun eğer. ("OperaGlass" 2024)

Il Capitano'nun müziğe ve dansa karşı büyük bir takdiri vardır (Boughner, 1944). Belcore eserde danstan bahseden tek kişidir ve birinci perdenin sonunda tüm köylü kızlarını müzikli ve danslı bir nikah törenine davet etmektedir. Belcore, eserin finalinde Il Capitano'nun kendini beğenmişliğini yansıtan sözcükler kullanmakta ve binlerce kadının kendisi ile evlenmek isteyeceğini söylemektedir: "Pieno di donne e il mondo; e mille e mille ne otterra Belcore" (Dünya kadınlarla dolu, Belcore binlercesine sahip olacak) ("OperaGlass" 2024).

Belcore kendisi hakkında yaptığı tüm abartılı benzetmelere ve böbürlenmelerine rağmen Il Capitano karakteri gibi yalancı değildir, -en azından kendisi ile ilgili söylediği herhangi birşeyin yalan olduğu eser süresince ortaya çıkmaz- ancak Rudlin (2003)'e göre, Il Capitano'nun sahtekâr olmayan, Il Cavaliere adlı bir varyantı vardır. Bu varyant Il Capitano'dan farklı olarak gerçek bir askerdir ve küçük farklılıklarına rağmen Il Capitano kategorisinde görülmektedir.

Rudlin (2003), Il Capitano'nun Pedrolino karakterinin dürüstlüğünden ve kadınlara karşı hislerini yalın ve samimi bir şekilde söyleyebiliyor olmasından rahatsız olduğunu belirtmektedir. Il Capitano, kendisindekilerin tam zıddı olan özelliklerden dolayı Pedrolino'yu üstü örtülü bir şekilde kıskanmaktadır. Belcore de Nemorino'yu pek çok kez aşağılamakta, ona 'baggiano' (ahmak), 'babbuino' (aptal/maymun), 'buffone' (şaklaban) gibi hakarete varan sözler söylemektedir. Birinci perdenin finalinde Nemorino Adina'yı evlenmekten vazgeçirmek için dürüstlük ve samimiyet

belirtileri içeren konuşmasını yaptığında Belcore çok öfkelenir ve onu aşağılar; ancak eserin bu noktasından sonra Belcore apar⁴ konuşmalarında Nemorino'yu birkaç kez 'rivale' (rakip) sözcüğü ile nitelemekte, onu dışarıya belli ettiğinden daha fazla ciddiye almaya başladığını ağzından kaçırmaktadır. Sahte iksirden medet uman, bir damla gözyaşı hakkında opera tarihinin en önemli tenor aryalarından birini söyleyecek romantikliğe sahip olan Nemorino, yalnızlığı, çekingenliği, aşk acısı çekiyor oluşu ile Pedrolino karakteri ile benzerlik göstermektedir.

5.6. Falstaff

William Shakespeare 16. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş, Commedia dell'Arte'nin popülerliğinin zirvesinde olduğu bir dönemde eserler üretmiştir. Shakespeare'in popüler tiyatro gösterilerini izlediği ve Commedia dell'Arte'den etkilendiği düşünülmektedir. Özellikle komedilerinde Commedia dell'Arte karakterlerini görmek mümkündür. Bu karakterler Pantalone'ye benzeyen despot babalar, Tartaglia gibi kekemeler, böbürlenilen Il Capitano gibi askerler olabilmektedir. *Hamlet* eserindeki Polonius karakteri uzun konuşmaları da göz önünde bulundurulduğunda Pantalone karakteri ile örtüşmektedir. Bir iddiaya göre *Othello* eseri de Commedia dell'Arte etkisi altında yazılmıştır ve *Othello*'nun yedi ana karakteri, Commedia dell'Arte'nin yedi temel karakteri olan Pantalone, Capitano, Pedrolino, masum innamorata ve onun hizmetçisi ve bir çift zanninin yansımasıdır. Shakespeare'in oyunlarında sadece karakterler değil zaman zaman eylemler de Commedia dell'Arte senaryoları ile paralellik göstermektedir. *Così fan tutte*'de ve sıklıkla Commedia dell'Arte senaryolarında görülen âşık çiftlerin çapraz eşleşmesi, Shakespeare'in *Love's Labour's Lost* eserine dört âşık çift arasında geçen komik ve romantik olaylar şeklinde yansımıştır (Drake, 2015).

Shakespeare'in Falstaff karakteri Ruzzante lakabı ile bilinen Angelo Bealco'nun *Parlamento di Ruzzante che iera vegnu de campo* başlıklı Padova köylüsü diyaloglarındaki korkak asker ile benzeşmektedir. Ruzzante'nin bu oyununda yaşadığı ve yaptığı pek çok şey, Falstaff'ın başına gelenler ve yaptıkları ile büyük benzerlikler göstermektedir. Falstaff bir yandan Commedia Erudita yazarı Giambattista Della Porta'nın (1535-1615) kaptan karakterlerini de andırmaktadır.

⁴ Apar: 1- Oyuncunun rol gereği seyircilerin duyacağı biçimde, ama öbür oyuncular sanki duymuyormuş gibi düşünmesi ya da konuşması. 2- Oyuncunun doğrudan seyirciye dönerek konuşması. (Nutku,1983, s. 7)

Ancak I Gelosi kumpanyasının meşhur oyuncusu Francesco Andreini'nin Capitano Spavento karakteri Falstaff ile en çok örtüşen yapıdaki karakterdir (Boughner, 1944). Dolayısı ile Shakespeare'in IV. Henry eseri ile ortaya çıkan, daha sonra *The Merry Wives of Windsor* eserinin de başrolünde olan Sir John Falstaff karakterinin Commedia dell'Arte'nin Il Capitano karakterinin özelliklerini taşıdığını söylemek mümkündür. Falstaff ismi çoğu Shakespeare karakterinin ismi gibi karakterin yapısına gönderme içermektedir. False staff İngilizcede yanlış mızrak anlamına gelmektedir, bu da Falstaff'ın askerî becerisinin azlığına yönelik bir taşlama içermektedir. Falstaff sözde cesur ama eyleme geçildiğinde korkak olan, bolca kahramanlık hikayesi uyduran bir karakterdir. Yemek ve içkiyi çok sevmekte, sürekli olarak farklı ve özellikle zengin kadınlar ile ilişki kurmaya çalışmaktadır. Bunun bir sebebi tıpkı Il Capitano gibi parasız ve paragöz oluşudur (Riffero, 2018). Falstaff'ın güçlü Il Capitano benzerliğine rağmen, başka Commedia dell'Arte karakterlerini hatırlatan tarafları da vardır; Boughner (1944), Falstaff'ı tuzağa düşürülen ve hayal kırıklığına uğratılan bir yaşlı olması bakımından Pantalone'ye; Drake (2015), I Gelosi kumpanyasının aktörü Lodovico Bianchi'nin canlandığı Il Dottore karakterine; Riffero (2018), hayatın zevklerine düşkünlüğü, lafını esirgememesi ve çapkınlığına dayanarak Arlecchino'ya benzetmektedir.

Besteci ve librettist Arrigo Boito, (1842-1918) *The Merry Wives of Windsor* eserini temel alarak Shakespeare'in Falstaff karakterinin çeşitli maceralarını Giuseppe Verdi (1813-1901) için büyük bir başarı ile libretto haline getirmiştir. Bunu yaparken bazı sahneleri birleştirmiş, yeni bölümler yaratmış, rolleri değiştirmiş ve bazı karakterleri çıkarmıştır. Sonuç hem besteciliği dolayısıyla kelimelerin müzikalitesine önem veren, hem de Shakespeare konusunda uzman olan bu librettistin ustalık eserlerinden biri olmuştur. Verdi 1893 yılında Milano'da prömiyer yapan *Falstaff*'ı bestelediğinde seksen yaşındadır. Eser seyirci ve eleştirmenler tarafından büyük beğeni ile karşılanmıştır.

Shakespeare'in Commedia dell'Arte etkisinin görüldüğü komedilerinin yüzyıllar sonra iki büyük İtalyan müzisyen tarafından operalaştırılması karakterlerin Commedia dell'Arte paralellüğinden bir şey götürmemiştir. Falstaff eserin Il Capitano'sudur. Mrs. Quickly Commedia dell'Arte'nin kurnaz ve becerikli hizmetçisi, aynı zamanda hanımının sırlarını da tutan Colombina'ya denk düşmektedir (Riffero, 2018).

Ford, Pantalone karakterine, Dr Caius ise Il Dottore Graziano karakterine tekabül etmektedir. Hopkin (1974) iki vecchi veya iki zanni gibi aynı statü grubunun

mensubu Commedia dell'Arte oyuncularının birbirlerinin rollerinin alanına girmemeleri gerektiği ilkesini, Verdi'nin Falstaff'ı üzerinden anlatmaktadır:

Opera şarkıcısının tarzı bilmek gibi bir sorumluluğu taşıması gerekir. Her Commedia dell'Arte karakterinin, kendi özel duruşu, konuşma tarzı ve özellikleri vardı. Farklı tiplerin etkileşimi çeşitlilik yaratmaktaydı. Modern şarkıcılar aynı karakter çeşitliliğini hedeflemelidir. Örneğin, Verdi'nin Falstaff'ında, ustabaşı Ford'u tasvir eden oyuncunun rolünün, doğru bir karakterizasyon oluşturmak için Pantalone'nin komedi maskesine dayandığını anlaması gerekir. Ancak, eğer Ford'u şaklabanlıklar ile dolu onsekizinci yüzyıl Pantalone'si gibi oynarsa, Goldoni ve Shakespeare'in tipe eklediği incelik eksik kalır. Ford bir budalayıcı değil, bir orta karakteri temsil eder. Benzer şekilde, Dr. Caius'un karakterizasyonunu Dr. Graziano'nun yapmacık zariflikteki hareketlerine dayandırması gerekir. Aksi takdirde, ilk yaşlı adamdan işleri devralmaya kalkışabilir, böylece izleyiciye iki Ford ve hiç Caius vermiş olur. Her iki oyuncu da rollerinin tarihî arka planını anlarsa, izleyicilere çok eğlenceli bir karakterizasyon ve iş yapma sunabilirler. (Hopkin, 1974, s. 92-93)

Fenton ve Nannetta karakterlerinin Commedia dell'Arte'nin âşık çifti Florindo ve Rosaura karakterleri ile benzeştiği görülmektedir. Bu karakterler başta Pantalone'nin (Falstaff'ta Ford) karşı çıkışı olmak üzere çeşitli engeller yüzünden bir araya gelemeyen romantik gençlerdir. Tıpkı innamorata'nın Commedia dell'Arte senaryolarında Pantalone tarafından Il Dottore ile evlendirilmek istemesi gibi Nannetta da Ford tarafından Dr. Caius ile evlendirilmek istenmektedir. Ancak yine tıpkı Commedia dell'Arte'de olduğu gibi gerçek aşk engellerin üstesinden gelmekte ve gençleri mutlu bir birlikteliğe ulaştırmaktadır (Riffero, 2018).

5.7. Ariadne auf Naxos (Ariadne Naxos'ta)

Hugo von Hofmannsthal ve Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*'i tamamladıktan hemen sonra Molière'in *Le Bourgeois Gentilhomme* oyununun Almanca versiyonuna eşlik etmesi için tek perdelik bir opera yazmışlardır. *Le Bourgeois Gentilhomme*'un içine yerleştirilen *Ariadne auf Naxos* adlı bu eser, seyirciye oyun ve operanın karışımı bir deneyim sunmuştur. 1912 yılında prömiyer yapmış, ancak beklenen ilgiyi görmemiştir (Grout ve Williams, 2003). Bunun üzerine eser revize edilmiş, eserin bir prolog ve bir perdeden oluşan ikinci versiyonu oluşturulmuştur. Molière'in oyunundan bağımsız, kendi başına oynanan bu versiyon, operanın günümüzde en sık oynanan halidir. Opera, Ariadne mitini konu alan bir operanın kısıtlı imkânlarla sahnelenme sürecini ve buna dahil olmak zorunda bırakılan Commedia dell'Arte oyuncularının katılımı ile oluşan komik atmosferi sergilemektedir (Drake, 2015).

Librettonun yazarı Hugo von Hofmannsthal'ın memleketi Viyana, müzik ve sahne sanatları bakımından zengin bir geleneğe sahiptir. Commedia dell'Arte de on yedinci yüzyılın sonlarında gezgin İtalyan kumpanyaların halka açık yerlerde sahne almaları sayesinde Viyanalılar ile buluşmuştur. Kısa bir süre sonra bu İtalyan kumpanyalar ile rekabet eden yerel kumpanyalar doğmuştur. Commedia dell'Arte, Viyana pantomimini

de etkilemiştir. Bu durum Hofmannsthal'ın zaten aşına olduğu Commedia dell'Arte karakterlerini librettoya ustalıkla yerleştirebilmesinin bir sebebi olabilir (Thue, 2007).

Eser Viyanalı bir zenginin konağında geçmektedir. Genç ve idealist bir besteci, Viyanalı zengin evsahibinin siparişi üzerine Ariadne auf Naxos adlı ciddi bir opera yazmıştır. Plana göre o gece konakta önce opera oynanacak, daha sonra doğaçlama bir Commedia dell'Arte oyunu sergilenecek ve gece havai fişek gösterisi ile sona erecektir. Ancak terslikler olur ve zaman kısıtlaması nedeniyle opera oyuncularını ile Commedia dell'Arte kumpanyasının aynı anda sahneye çıkıp birbirlerine doğaçlama ile kaynaşarak temsil yapmaları gerekir (Altar, 2001).

Eserin Opera kısmının karakterleri Ariadne ve Bacchus, prologda “tenor” ve “primadonna” olarak adlandırılırken Commedia dell'Arte karakterlerinin isimleri prologda da aynıdır. Thue'ye (2007) göre bu durum, Commedia dell'Arte oyuncusunun özel hayatında da oynadığı rol ile özdeşleştirilmesini, oynadığı rol ile kendi kişiliği arasındaki sınırın belirsizleşmesini yansıtır niteliktedir.

Ariadne auf Naxos'taki Commedia dell'Arte kumpanyasının yapısı, klâsik Commedia dell'Arte kumpanyası yapısından farklılık göstermektedir. Normal bir kumpanyada mutlaka bulunan vecchi (yaşlılar) ve innamorati (âşık), Ariadne auf Naxos'un Commedia dell'Arte kumpanyasında bulunmamaktadır. Standart bir kumpanyanın kadrosunda on civarında oyuncu bulunmakta iken *Ariadne auf Naxos*'taki kumpanya beş kişiden oluşmaktadır. Zerbinetta adlı bir kız kumpanyanın lideri ve oyun kurucusu niteliğindedir. Diğer karakterlerin isimleri Scaramuccio, Brighella, Harlekin ve Truffaldin'dir. Zerbinetta doğaçlama yeteneği, karışık durumlara uyum sağlayışı, müziğe ve dansa karşı ilgisi, samimi ve flörtöz hali ile becerikli bir servetta kategorisinde görülebilir (Thue, 2007). Harlekin ile olan ilişkisi, kıvrak zekâsı ve derin analizler yapabiliyor oluşu Colombina karakteri ile de benzerlik göstermektedir. Diğer dört karakter de isimlerine uygun şekilde zanni kategorisindedirler. Librettodan edinilen bilgilere göre Harlekin cesur, tutkulu, pervasız ve canlı, Brighella genç ve kabadır. Carlo Goldoni'nin en ünlü oyunlarından biri olan *Il servitore di due padroni* (iki efendinin uşağı) adlı eserin başrolündeki karakterin ismini taşıyan Truffaldin, yaşlı ancak şehvetli bir karakterdir. Scaramuccio karakteri ise orta yaşlı, kurnaz bir hırsız olarak tanımlanmaktadır.

Eserin ikinci bölümü olan operanın sahnelenme kısmında Ariadne, Theseus tarafından terk edilmiş bir halde, Naxos adlı adada bulunmaktadır. Commedia dell'Arte karakterleri kendi aralarında konuşmakta, Ariadne'yi neşelendirecek birşeyler yapmaya çalışmaktadırlar. Harlekin gitarı ile teselli edici bir şarkı söylemeyi

denemekte fakat bir sonuç alamamaktadır. “Zerbinetta, Ariadne'ye seslenir ama asla yanıt alamaz. Ariadne'nin yanıt vermemesinin nedeni, yanıt verememesidir. Bir opera figürü olarak, libretto ve partitürde ne yazıyorsa ona bağlıdır ve orada Zerbinetta ile konuşma hakkında bir şey yazmamaktadır” (Thue, 2007 s.48). Ariadne kendi kendine ölümü hasretle beklediğini anlatan, uzun müzik cümleleri ile dolu bir aria söyler. Bu büyük ayardan sonra Commedia grubu Ariadne'yi teselli etme konusunda umutsuzluğa kapılır, doğaçlamaları, şarkıları, dansları Ariadne'ye adeta işlememektedir. Zerbinetta Ariadne'nin dikkatini çekmek için onunla tek başına konuşmaya karar verir ve onun karanlık düşüncelerine Ariadne'nin ariasından çok farklı, ancak onunki kadar derin bir yorum ve virtüözite isteyen bir aria ile cevap verir. Zvara (2002)'ya göre, eserin Ariadne, Bacchus, Najade, Dryade ve Echo karakterleri ile kurulan mitolojik anlatısının tamamen opera seria unsurları kullanılarak gerçekleştirildiğini, Commedia dell'Arte kumpanyasının ifade dilinin de sadece opera buffa araçları ile örüldüğünü söylemek fazla yüzeysel bir bakış olacaktır. Ona göre Zerbinetta'nın ariasının koloratür pasajlarının çetrefilliliği bile bunun aksini işaret etmektedir.

Zerbinetta Ariadne'yi teselli etmeye çalıştığı bu ayarda kadın erkek ilişkisini, kadın kalbinin karmaşıklığını çeşitli metaforlar ve kendi geçmişi ile ilgili referanslar kullanarak samimi bir şekilde irdeler. Ariadne'ye aşkın sürprizlere gebe olduğundan, ne zaman, nasıl geleceğinin belli olmadığından, insanı değiştirdiğinden bahseder. Söyledikleri Ariadne üzerinde bir etki yaratmaz gibi görünmektedir. Bunun üzerine Commedia dell'Arte grubu beklemeye, olabilecek izlemeye karar verir. Bu sırada grubun dört erkek karakteri de çeşitli yöntemlerle Zerbinetta'nın ilgisini çekmeye çalışırlar. Ancak deneyimli bir çapkın olan Harlekin bu tavlama savaşının galibi olur. Grup sahneyi terk ettiğinde Najade, Dryade ve Echo genç bir tanrının geldiğini müjdelerler. Ariadne gelen tanrıyı kendisini dünyadan alıp götürecektir Hermes zanneder ancak gelen tanrı Bacchus'tur. Birbirlerine tutku ve mutluluk ile bağlanırlar. Zerbinetta belirir ve alaylı bir zafer edası ile ayarda söylediklerini hatırlatır: ‘Yeni tanrı geldiğinde kendimizi ona adar ve sessiz oluruz’ (Altar, 2001). Eserin karakter seçiminde olduğu gibi müziğinde de ciddi ve komik unsurlar Mozartvari bir ustalık ile iç içe geçirilmiş, birbirine zıt olduğu varsayılan müzikal ve teatral unsurlar harmanlanmıştır (Zvara, 2002). Thue (2007)'ye göre, eserin ikinci bölümü olan opera kısmında yüksek kültür ile alçak kültür karşı karşıya getirilmiştir. Opera seria karakterlerinin ciddiyeti ile Commedia dell'Arte karakterlerinin kaygısızlığı tezat oluşturmaktadır. Dolayısıyla Ariadne karakteri ve Zerbinetta arasındaki ilişki

tartışmalıdır ve bu tartışma Hofmannsthal'ın eserin librettosu üzerinde çalışırken R. Strauss'a yazdığı şu mektup ile başlamıştır;

Burada, kahramanlar, yarı tanrılar, tanrılar – Ariadne – Bacchus – (Theseus) – karşısında sadece insan, yalnızca insan olan, hafifmeşrep Zerbinetta ve onun yoldaşlarının, bu bayağı yaşam maskelerinin grubu yer almaktadır. Zerbinetta, kendi doğal ortamında, yani birinden diğerine savrulurken en rahat halindedir. Ariadne ise yalnızca bir adamın karısı veya sevgilisi olabilirdi, o sadece bir adamın geride kalanı, terk edilmiş olabilir. Elbette bir şey daha kalıyor: o da bir mucize, bir tanrı. Ariadne, kendini ona verir, çünkü onu ölüm zanneder: O aynı anda hem ölüm hem de yaşamdır. ... Ama tanrısal ruhlar için gerçek bir mucize olan şey, Zerbinetta'nın dünyevi ruhu için sıradandır. O, Ariadne'nin deneyiminde sadece bunu görebilir: eski bir sevgilinin yerine yenisinin geçmesi. (Schuh, akt. Thue, 2007, s.42)

Ariadne auf Naxos'un librettosunda Gozzi'nin fiabalarının ve Moliere'in *Le Bourgeois Gentilhomme*'unun etkisi görülmektedir. *Ariadne Auf Naxos*'taki Commedia dell'Arte karakterlerinin sahneye giriş anları *Le Bourgeois Gentilhomme*'dakiler ile benzeşmektedir. Bununla beraber her iki eserin de Commedia dell'Arte cephesinin sadece şarkı dans ve mim gibi çeşitli performanslar göstermekle yükümlü olması, yani kendi içinde bir olay örgüsünün olmayışı da benzetmektedir. Bir başka benzerlik de iki eserdeki Commedia dell'Arte karakterlerinin de tüm yaptıklarına rağmen diğer karakterler tarafından adeta görülmez ve duyulmaz halde oluşudur. Thue (2007), bunlara dayanarak Moliere'in metninden Hofmannsthal'ın metnine bir aktarım gerçekleşmiş olabileceğini, dolayısıyla *Le Bourgeois Gentilhomme*'un *Ariadne auf Naxos*'un ikinci bölümünün yapısal temelini oluşturmuş olabileceğini öne sürmektedir. Ayrıca Hofmannsthal'ın *Ariadne auf Naxos*'taki mitolojik figürler ve Commedia dell'Arte karakterlerinin birlikteliği ile yarattığı kontrastı, Gozzi'nin fiabalarından aldığı ilhama borçlu olduğundan bahsetmektedir.

5.8. L'amour Des Trois Oranges (Üç Portakala Aşk)

L'amour des Trois Oranges (Üç Portakala Aşk) Sergei Prokofiev (1891-1953)'in satirik operasıdır. Eserin librettosu Prokofiev tarafından Carlo Gozzi'nin oyunu *L'amore delle Tre Melarance* temel alınarak yazılmıştır (Aytimur, 2019).

5.8.1 L'amore Delle Tre Melarance oyunu hakkında

Gozzi, 1761 yılında yazdığı *L'amore delle Tre Melarance* adlı oyunu usta oyuncu Antonio Sacchi'nin Commedia dell'Arte kumpanyasına ve dolayısıyla Commedia dell'Arte'ye yeniden hayat verme amacı ile üretmiştir. Sacchi'nin oyuncularının oynamaya alıştıkları karakterlere ve üsluba sadık kalarak onlara Commedia dell'Arte senaryolarına benzeyen bir taslak vermiştir. Bu taslağı Giambattista Basile'nin (1566-1632) Üç Portakala Aşk isimli peri masalı üzerine düzenlemiştir. Gozzi, melankoli hastalığına tutulmuş bir prens, üç sihirli portakal, konuşan halatlar, cehennemden gelen şeytanlar gibi fantastik öğeler içeren bir İtalyan peri masalının büyülü

atmosferine Pantalone, Truffaldino, Tartaglia gibi Commedia dell'Arte karakterlerini eklemiştir. Bu ekleme, masal alay konusu edilsin diye tasarlanmamıştır. Bu birleşim Commedia dell'Arte karakterlerini yeni ve büyülü bir kılıf ile, yaşlı ninelerin ateş başında anlattıkları hikayelerin, masalların cazibesi ile sunmaktadır (Güngör, 2021; Nice, 2005). “Gozzi bir masaldan yola çıkarak performansa bir çeşit çifte anlam katmıştır. Commedia dell'Arte oyuncular, kendi alışılmış sahne isimlerini korumuşlar, ancak aynı zamanda masal karakterlerini canlandırmışlardır. Bu sayede seyirci prens Tartaglia ve yardımcısı Truffaldino'nun masalsı bir yolculuğa çıktığını görürken, aynı zamanda iki Commedia dell'Arte karakterinin masal karakterleri olarak ‘kılık değiştirdiğini’ de izler” (Thue, 2007, s.70).

Yapısal anlamda incelendiğinde *L'amore delle Tre Melarance*'nin Commedia dell'Arte senaryosu niteliğini Gozzi'nin diğer dokuz fiabasına kıyasla daha çok taşıdığı görülmektedir. Yazar diğer fiabalarında da doğaçlama için bölümler ayırmıştır ancak o eserlerinin geneline yazılı diyaloglar daha hakimdir. *L'amore delle Tre Melarance*, aynı zamanda Gozzi'nin yayınlamayı tercih ettiği tek fiabasıdır. *L'amore delle Tre Melarance*'yi tipik bir Commedia dell'Arte oyunu ekseninden saptıran en önemli iki etmen; yoğun masalsı tema ve Commedia dell'Arte oyunlarında sıklıkla bulunan innamorati karakterlerinin yokluğudur.

Dönemin yazarları Carlo Goldoni ve Pietro Chiari (1712-1785)'nin Commedia dell'Arte ve tiyatro yaklaşımlarını tasvip etmeyen Gozzi, yazdığı oyunda Goldoni ve Chiari'nin eserlerinin parodisini de yapmak istemiştir. Provokatif amaçlar taşıyan oyunda pek çok gizli atıf bulunmaktadır; Büyücü Celio karakteri Goldoni'nin, Cadı Morgana ise Chiari'nin parodisidir. Oyunun metninin çeşitli yerlerinde Chiari ve Goldoni'nin tiyatro oyunları ve vezin kullanımları ile üstü kapalı bir şekilde alay edilmiştir. *L'amore delle Tre Melarance* prodüksiyonu seyirci karşısında başarılı olmuştur; Gozzi kullandığı yeni dramatik materyallerin Commedia dell'Arte'yi canlandıracağı varsayımının doğru olduğunu görmüştür ve Goldoni ile Chiari'nin Venedik kariyerleri darbe almıştır (Thue, 2007).

5.8.2 Oyundan operaya dönüşüm süreci

Prokofiev otobiyografisinde bestelemek için bir opera konusu aradığı sırada dönemin yenilikçi Rus tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold'un kendisine editörlüğünü yaptığı bir tiyatro dergisinin ilk sayısını verdiğini aktarmaktadır. Meyerhold Commedia dell'Arte'ye önem veren bir yönetmendir ve dergide Gozzi'nin *L'amore delle Tre Melarance* senaryosunun Rusça uyarlaması bulunmaktadır (Nice, 2005; Thue, 2007). Prokofiev metni beğenir ve kendisinden bir opera yazmasını bekleyen Chicago

Operası'nın direktörü İtalyan Cleofonte Campanini'ye Gozzi'nin oyununu bir operaya dönüştürme fikrinden bahseder:

Aklımda bir fikir belirmişti: Moskova'dan ayrılırken, ilk sayısında Carlo Gozzi'nin oyunu Üç Portakala Aşk'ın basıldığı bir tiyatro dergisi yanımdaydı. Masal, mizah ve hiciv karışımı içeren bu oyun, bana çok çekici geldi ve uzun yolculuğum sırasında kafamda bir tür plân bile tasarlamıştım. Bu fikri Campanini'ye sundum. "Gozzi!" diye bağırdı. "Bizim sevgili Gozzi'miz! Bu harika!" Ocak 1919'da bir sözleşme imzaladık. (Prokofiev, 2000, s. 60)

Prokofiev operalarının librettolarını kendisi yazan bir bestecidir ve *l'Amour des Trois Oranges*'in librettosunu da kendisi yazmıştır. Libretto önce Rusça olarak yazıldığı halde eserin 30 Aralık 1921'deki ilk performansı, bestecinin librettoyu uyarlaması ile Fransızca olarak gerçekleşmiştir. Bunun sebebi, Prokofiev'in eseri Amerikan seyircisinin beğenisine sunuyor olmasıdır (Aytimur, 2019).

Prokofiev otobiyografisinde *L'amore delle Tre Melarance*'nin masal karakterleri, öteki dünyaya ait karakterler ve Commedia dell'Arte karakterlerinden oluşan üç katmanlı yapısının dramatik yaratı yönünden bakıldığında kendisine çok ilgi çekici geldiğinden bahsetmiştir. Eserde Rimsky-Korsakov'un masal operalarının ve Debussy'nin *Pelleas et Melisande*'sinin etkileri görülmektedir. Prokofiev *The Gambler* adlı operasında kullanmış olduğu yöntemi, yani karakterleri müzik dili ile betimlemeyi bu eserinde de kullanmış, depresif bir Maça Kralı, yaylı sazların staccatoları ile gülen bir Prens, taklalar atan Truffaldino ve yalakalık yapan Leandro'yu ustalıkla aktarmıştır. Doğüstü karakterler Tchelio ve Fata Morgana'yı şaşırtıcı derecede ciddi ve şeytani bir hava ile sunmuştur (Nice, 2005).

5.8.3 Gozzi'nin oyunu ile Prokofiev'in operasının karşılaştırılması

Prokofiev, Gozzi'nin oyununu bir operaya dönüştürürken metindeki bazı Commedia dell'Arte öğelerini değişikliğe uğratmış, çeşitli eklemeler ve eksiltmeler ile dönemin sanatsal yapısına uygun, modern ve düşsel bir opera buffa yaratmıştır.

Yaptığı değişikliklerden biri, esere bir seyirci grubu eklemek olmuştur. Trajedi, komedi, lirik dram ve fars türünün fanatiklerinden oluşan bu seyirci grubu, prologda kendi aralarında izlemek istedikleri eserin türü konusunda tartışmaktadır (Aytimur, 2019). Operanın diğer perdelerinde de olayların akışı hakkında zaman zaman yorumlar yapacak olan bu grup Gozzi'nin oyununda bulunmamaktadır. Thue (2007), bir Commedia dell'Arte oyununun opera librettosu haline getirildiğinde doğasından kaybedeceği en önemli unsurlardan birinin doğaçlama unsuru olduğuna değinmektedir. Prokofiev, esere eklediği izleyici grupları ve onların sahnede anlık dürtüler ile, düşünmeden hareket ediyormuş gibi görünmeleri sayesinde bir doğaçlama illüzyonu yaratmayı başarmıştır. İç düzeydeki aktörler olarak nitelenebilecek masal karakterleri ile dış düzeydeki aktörler olarak tanımlanabilecek

izleyici grupları arasında yapay bir kontrast oluşmuştur ve bu, istenen doğaçlama efektine hizmet etmektedir

Aktakka (2023)'ya göre, Gozzi'nin oyunundaki Tartaglia karakteri, Commedia dell'Arte'nin geleneksel Tartaglia'sı ile ismi haricinde bir benzerlik göstermemektedir. Belki de bu yüzden Prokofiev, bu uyumsuzluğu ortadan kaldırmak için operada prensin ismini kullanmamaktadır.

Eserin üçüncü perdesinde Smeraldina, Ninette'i dev bir fareye dönüştürmektedir. Gozzi'nin oyununda ise Ninetta karakteri bir güvercine dönüşmüştür (Thue, 2007).

Prokofiev'in metinde yaptığı değişikliklerden biri de Gozzi'nin prenseslerinden biri olan Violetta'nın ismini Linetta olarak değiştirmiş olmasıdır. Nice, (2005) Prokofiev'in bunu sahne adı Lina olan şarkıcı, müstakbel eşi Carolina Codina için yapmış olduğunu söylemektedir.



6. SONUÇLAR

Çalışma boyunca çoğu opera karakterinin Commedia dell'Arte karakterleri ile paralelliklerinin saptanması konusunda farklı yazar ve araştırmacıların birbirleri ile benzer tespitler yaptıkları görülmüştür. Ancak bazı opera karakterleri ile ilgili olarak yazarların birbirlerinden farklı fikirler beyan ettiklerine rastlanmıştır. Bu durumlarda Commedia dell'Arte karakterlerinin karakter özellikleri kaynaklar taranarak incelenmiş ve farklı fikirler beyan eden yazarların vardıkları sonuçlar birbirleri ile örtüşmese bile iddia ettikleri paralelliği tayin etmekte kullandıkları bulgunun doğru olduğu görülmüştür.

Çalışmaya bazı opera karakterlerinin Commedia dell'Arte karakterleri ile paralelliğinin hiç olmadığı, kimi opera karakterlerinde ise paralelliğin tek bir Commedia dell'Arte karakterini açık bir şekilde işaret ettiği varsayımıyla başlanmıştır. Ancak Romantik Dönem ve sonrasına kıyasla basit karakterlere sahip Klâsik Dönem operalarında bile bazı karakterlerin, zaman zaman birkaç ayrı Commedia dell'Arte karakterinin çeşitli özelliklerini barındırdığı fark edilmiştir. Bu doğrultuda, çalışmanın veri analizinde temel alınan ve Commedia dell'Arte oyunlarından elde edilen, ilke niteliğindeki maddeler göz önüne alınarak incelenen operaların, Commedia dell'Arte ile ilişkisi bağlamında şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Le Nozze di Figaro operasının Figaro karakterinin zanni grubu mensuplarından Arlecchino ve Brighella karakterlerinin özelliklerini gösterdiği saptanmıştır. Figaro'nun *Aprite un po' quegli occhi* ariası erkeklerle, dolayısı ile seyirciye seslenmekte, Figaro'nun zanni kökenini pekiştirmektedir. Susanna karakterinin Colombina karakteri ile benzerlikler gösterdiği tespit edilmiştir. Susanna'nın Kontes ile kurduğu ilişki de Colombina ile Innamorata karakterlerinin ilişkisine benzemektedir. Kontes karakterinin innamorata karakterine benzerliği konusunda edinilen veriler her ne kadar zayıf da olsa Susanna ile olan ilişkisi Kontes'in innamorata benzerliğini dolaylı yoldan pekiştirmiş olmaktadır. Kont Almaviva, *Il Barbiere di Siviglia* operasında innamorato karakterine denk düşmektedir ancak bununla birlikte çalışmada elde edilen bulgular birbirleriyle karşılaştırıldığında da *Le Nozze di Figaro* operasındaki Kont'un *Il Capitano* karakteri ile benzerlikler gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Cherubino karakterinin âşıklardan Leandro ve zannilerden Pierrot ile bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Don Basilio karakterinin ise Brighella karakteri ile ilişkili olduğu ifade edilebilmektedir. Bartolo karakteri

Commedia dell'Arte'nin en ünlü vecchi karakterlerinden olan Pantalone ve Il Dottore karakterleri ile benzerlik göstermektedir.

Così fan tutte operasındaki Guglielmo karakteri *Rivolgete a lui lo sguardo* aryasında 8 adet mitolojik atıf yapması, asker kılığına girerek bıyık takması ve kendini övmesi gibi özellikleri dikkate alındığında Il Capitano karakteri ile bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Don Alfonso karakteri ise Scaramuccia karakteri ile ilişkilendirilmiştir. Yine aynı operadan Despina karakterinin servetta temelli olduğu, ancak çeşitli Commedia dell'Arte karakterlerinin parodisini yaptığı saptanmıştır. Fiordiligi ve Ferrando karakterlerinin de bir innamorati çifti niteliğinde olduğu görülmüştür.

Don Giovanni operasındaki Don Giovanni karakterini Arlecchino ile Il Capitano ile ve Innamorato ile ilişkilendiren kaynaklar bulunmaktadır. Bu kaynaklardan elde edilen bazı bulgulara rağmen, Don Giovanni karakterinin tek bir Commedia dell'Arte karakteri ile ilişkilendirilmesinin yetersiz kalacağını ifade etmek mümkündür. Don Giovanni karakterinin müzikal yazımında kullanılmış birbirlerinden farklı karakterdeki kısımlar da bu çıkarımı destekleyici yöndedir. Benzer şekilde, Masetto karakterinin bazı bulgulara Pagliaccio karakteri ile ilişkilendirildiğine rastlanmıştır. Bununla birlikte başka bulgular doğrultusunda ve karakterin müzik- metinsel yazımının incelenmesi sonucunda Masetto'nun sıradan bir Zanni karakteri ile olan benzerliklerinin Pagliaccio veya Pagliaccio'nun Pierrot varyasyonu ile olan ilişkisinden daha fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Zerlina karakterinin Colombina karakteri ile benzeştiği saptanmıştır. Leporello karakterinin ise Commedia dell'Arte evreninde Pulcinella özellikleri gösteren bir Arlecchino olarak tanımlanabileceğine yönelik sonuçlar elde edilmiştir. Bunun yanında, Donna Anna ve Don Ottavio karakterlerinin bir innamorati çiftine karşılık geldiği tespit edilmiştir.

Don Pasquale operasında Don Pasquale karakterinin Pantalone'nin karakteristik özellikleri ile örtüşen yapıda olduğu, Malatesta karakterinin ise Brighella ve Il Dottore karakterlerinin çeşitli özelliklerini gösterdiği sonucuna varılmıştır. Ernesto karakterinin innamorato ve Pierrot, Norina karakterinin ise Colombina özellikleri gösterdiği saptanmıştır.

L'Elisir d'Amore operasındaki Belcore karakterinin Il Capitano, Nemorino karakterinin ise Pierrot özellikleri gösterdiği görülmüştür.

Ariadne auf Naxos operasındaki Zerbinetta karakterinin büyük ölçüde Colombina özellikleri gösteren bir zanna olduğu saptanmıştır. Eserdeki mitolojik figürler ve Commedia dell'Arte karakterlerinin birlikteliğinin yarattığı kontrastın Gozzi'nin fiabaları ile ilişkili olabileceğine yönelik bulgular edinilmiştir.

L'amour des Trois Oranges operasında Gozzi'nin fiabasında bulunmayan seyirci unsurunun, Commedia dell'Arte'deki doğaçlama unsurunun yerini doldurması amacı ile kullanılmış olabileceği görülmüştür.

Falstaff operasında Falstaff karakterinin Commedia dell'Arte karakterlerinden Il Capitano'yla, Mrs Quickly karakterinin Colombina'yla, Dr. Caius karakterinin Il Dottore'yle, Ford karakterinin Pantalone'yle, Fenton ve Nannetta çiftinin ise innamorati karakterlerinden Rosaura ve Florindo'yla benzerlik gösterdiği görülmüştür.





7. YORUMLAR VE ÖNERİLER

7.1. Yorumlar

Çalışmada çeşitli dönemlerden operalar ele alınmıştır. Seçilen operalar, (okuyucuya ve opera yorumcusu adayına yardımcı olma amacı da gözetilerek) okullarda sıkça çalışılan veya çağımızın opera repertuarının sıkça sahnelenen eserleri içerisinde seçilmiştir. Çalışmada incelemeye tabî tutulan operaların en eskisi *Le Nozze di Figaro*'dur ve eserin ilk sahnelenişi Commedia dell'Arte'nin gerileme döneminin sonuna denk gelmektedir. Yani ele alınan operaların tamamı Commedia dell'Arte'nin doğumunu takip eden ve altın çağı olarak nitelenen yüzyılın en az iki yüzyıl ilerisinde kalmaktadır. Bu iki yüzyıl içerisinde drama sanatı çok yol katetmiş, senaryolar da karakterler de çokyönlü, daha derin ve daha katmanlı bir hale gelmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada ele alınmış bir Klâsik veya Romantik Dönem operasının herhangi bir karakterinin yapısal özelliklerinin, sadece benzeştiği Commedia dell'Arte karakterinin sıfatları ile tanımlanabilecek basitlikte olmadığı saptanmıştır. Karşılaştırmalar sonucunda benzer özellikler net bir şekilde görülse bile, opera karakterleri ait oldukları dönemin müzikal, dramatik, politik, sosyolojik makyajları ve derinliği ile beraber gelmektedir. Araştırmanın ilk aşamalarında ele alınan operalarda Commedia dell'Arte karakterlerinin az miktarda değişikliğe uğramış, derinleşmiş özdeşlerine rastlanacağı varsayılırken araştırma sürecinin sonunda, bu karakterlerin bazılarının kendilerinden oldukça farklılaşmış, modern, ayrı diller konuşan karakterler olarak bulundukları operaların içerisinde yer aldıkları görülmüştür.

7.2. Öneriler

Bu çalışmada günümüzde sıklıkla sergilenmekte olan, popüler olarak nitelendirilebilecek operalar materyal olarak alınmıştır. Araştırma süresi boyunca alanyazın taramaları sonucunda dolaylı yoldan elde edilen bilgiler, günümüzde genellikle oynanmayan bazı 17. yüzyıl operalarının Commedia dell'Arte geleneği ile oldukça yüksek miktarlarda benzerlikler gösterdiğine işaret etmektedir. Bu durum dönemsel yakınlık ile ilgili olabilir. Commedia dell'Arte'nin yükseldiği çağda yazılmış operalar, örneğin Francesco Cavalli'nin operaları gelecekteki çalışmalar için uygun materyaller olabilirler. Araştırmacılar ele aldıkları eserlerin popülerliğini umursamaksızın bu operalara yönelebilirler.

Bu alışmada *Le Nozze di Figaro*'nın incelemesi Beaumarchais'nin üçlemesine de değinilerek yapılmış, Beaumarchais'in esinlendiği oyunlar ve stillerden de bahsedilmiştir. Mozart'ın *Le Nozze di Figaro*'sunun karakterlerini Beaumarchais'nin karakterleri ile kıyaslayabiliyor olmak, karakterlerin Commedia dell'Arte'nin geleneksel karakterlerinin üstüne hangi katmanları giydiklerini görmek açısından verimli olmuştur. Bu çalışmada ele alınmayan Beaumarchais'nin *Le Barbier de Sville* oyunundaki Commedia dell'Arte etkisi ve bu eserin Paisiello'nun ve ondan otuz dört yıl sonra Rossini'nin *Il Barbiere di Siviglia* operalarına yansıyışı oldukça zengin bir çalışma materyali sunabilir.

Alanyazında yeterli materyal bulunduğu takdirde, opera karakterlerinin Commedia dell'Arte karakterleri ile paralelliklerini arayıp bağlantılar kurmak yerine tek bir Commedia dell'Arte karakterini, rneğin Arlecchino'yu ele alıp onun kökenini, kendi tarihi içerisindeki değişimini derinlemesine incelemek, belki sadece opera ile sınırlı kalmayıp tüm sanat dallarındaki yansımaları üzerinden çalışma yürütmek oldukça faydalı olabilir.

KAYNAKÇA

- Aktakka, F. (2023). *Don Giovanni operası ve üzerindeki Commedia dell'Arte etkisi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Altar C.M. (2001). *Opera tarihi III*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- And, M. (1963). Karagöz, Mimuz ve Reich, *Türk Dili Dergisi*, 144.
- Aydın, A. (2019). *W.A. Mozart'ın Don Giovanni operasındaki Don Giovanni, Leporello, Masetto karakterlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Aytimur, R. G. (2019). *20. yüzyılda 20 opera*. Ankara: Phonix Yayınevi.
- Balamir, E. (2017). Commedia dell'Arte, tipler ve Carlo Goldoni ile İtalya'da tiyatro reformu. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 9, 81-88.
- Balay, M. (1987). Preliminary report on the comparison of Turkish and Italian popular drama traditions and their modernization. Roma: Sapienza Università di Roma.
- Bietti, G. (2013). *Mozart all'opera*. Bari: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Blom, E. (1927). The literary ancestry of Figaro. *The Musical Quarterly*, 528-539.
- Blom, E. (1956). *Mozart*. London: J. M. DENT & SONS LTD.
- Boughner, D. C. (1944). Traditional elements in Falstaff. *The Journal of English and Germanic Philology*, 43, (4), 417-428.
- Bourne, J. (2003). *Who's who in opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Brockett, O. G. (1971). *History of the theatre*. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- Büke A. (1998). *İki dahi üç opera: Mozart ve Da Ponte'nin ortak çalışmaları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Clayton, J. D. (1994). *Pierrot in Petrograd*. Quebec: McGill-Queen's University Press.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Davis & Co. (2024, 7 Nisan). davis & co. press office; arte, spettacolo, letteratura. Erişim: <https://www.davisandco.it/?p=12296>
- Drake, A. (2013). Commedia Dell'Arte influences on Shakespearean plays. The Tempest, Love's Labor's Lost, and The Taming of the Shrew. *Selected papers of the Ohio Valley Shakespeare Conference*, (s. 11-30) içinde. Ohio Valley.
- Einstein, A. (1977). *Mozart, his character, his work*. London: Panther Books Ltd.
- Farahat, M. (1990). Villanescas of the virtuosi: Lasso and the Commedia dell'Arte. *Performance Practice Review*, 3 (2), 121-137, doi: 10.5642/perfpr.199003.02.3.

- Fisher, J. (1992). *The theatre of yesterday and tomorrow: Commedia dell'Arte on the modern stage*. New York: The Edwin Mellen Press.
- Glyndebourne Opera (2024, 07 Nisan). The Glyndebourne Opera Archives. Erişim: <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-don-pasquale/don-pasquale-the-characters/>
- Flickr, (2024, 7 Nisan). Erişim: <https://www.flickr.com/photos/91590072@N04/12164558055>
- Goehring, E. J. (1995). Despina, Cupid and the pastoral mode of "Cosi fan tutte". *Cambridge Opera Journal*, 7, (2), 107-133.
- Grantham, B. (2000). *Playing commedia*. London: Nick Hern Books Limited.
- Grantham, B. (2006). *Commedia plays*. London: Nick Hern Books Limited.
- Grout, D. J., & Williams, H. W. (2003). *A short history of opera*. New York: Columbia University Press.
- Güngör, İ. (2021). Carlo Gozzi: Commedia dell'Arte'yi hayatta tutmaya çalışan romantik. *Sanat Dergisi*, 37, 25-51, doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.865850>
- Hardin, P. W.(1973). *The significance of characterization in the preparation and composition of The Marriage of Figaro*. Honors Theses, 567.
- Heartz, D. (1990). *Mozart's operas*. Los Angeles: University of California Press.
- Heredos, R. (2014). The many disguises of Susanna: A comparison of the 1786 premiere and the 1789 revival of Mozart's *Le nozze di Figaro*. *Excellence in Performing Arts Research*, 1, 1-7. doi: 10.21038/epar.2014.0102.
- Hinson, D. R. (2009). *Are you serious? An examination of the role of the tenor in Mozart's operas Don Giovanni and Così fan tutte* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of North Carolina, Greensboro.
- International Music Score Library Project (IMSLP) (2024, 07 Mart). Erişim: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP873093-PMLP3845-Ricordi_Le_nozze_di_Figaro.pdf
- Kahan, G. (1976). *Jacques Callot artist of the theatre*. Athens: The University of Georgia Press.
- Karaboğa, K. ve Özçitak, İ. (1994). Commedia dell'Arte. *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, (5), 227-258. Erişim: <https://www.mimesis-dergi.org/pdf/Commedia.pdf>.
- La Comedia dell'arte (2024, 10 Nisan). Erişim: <https://sites.google.com/site/italiancommedia/the-characters/vecchi>
- Levey, M. (1959). Aspects of Mozart's heroines. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 22(1/2), 132-156.
- Met Museum (2024, 7 Nisan). The Met. Erişim: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/416944/1921891/main-image>
- Monnier, P. (2009). *Venise au XVIII Siecle*. Paris: Tallandier Editions.
- Nice, D. (2005, Ekim). *The love for three oranges* [Cd Kitapçığı]. Erişim: <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/CH10347.pdf>
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim sanatları terimleri sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- OperaGlass (2024, 16 Mart). Stanford University Opera Archives. Erişim: <http://opera.stanford.edu/Donizetti/Elisir/libretto.html>

- Opera Omaha (2022, Temmuz). *The marriage of Figaro* [Broşür]. Erişim: <https://operaomaha.org/season-tickets/past-repertoire/22-23/the-marriage-of-figaro>
- Oreglia, G. (1968). *The Commedia dell'Arte*. New York: Hill and Wang.
- Pennell, N.K. (1989). *Three theories of the origin of the Commedia dell' Arte* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Kansas State University: Kansas.
- Pirrotta, N. (1955). Commedia dell'Arte and opera. *The Musical Quarterly*, 305-324.
- Prokofiev, S. (2000). Sergey Prokofiev autobiography articles reminiscences. (R. Prokofieva, Çev.) Honolulu: University Press of the Pacific.
- Rachel, M. (2006). *Almaviva: a contemporary adaptation of Mozart's Le nozze di Figaro* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). University of Wollongong, Wollongong.
- Riffero, C. *Il mosaico drammaturgico perfetto: Arrigo Boito e la nascita di Falstaff tra Shakespeare e la Commedia dell'Arte*. Erişim: https://www.academia.edu/37610684/Il_mosaico_drammaturgico_perfetto_Arrigo_Boito_e_la_nascita_di_Falstaff_tra_Shakespeare_e_la_Commedia_dellArte.
- Rudlin, J. (2003). *Commedia dell'Arte an actor's handbook*. London: Routledge.
- Savage, R. (2015). *Meetings on Naxos. J. Chaffee, & O. Crick* içinde, The routledge companion to Commedia dell'Arte (s. 268-275). New York: Routledge.
- Schneider, M. T. (2022). *The original portrayal of Mozart's Don Giovanni*. New York: Routledge.
- Second Face, (2024, 7 Nisan). Second Face, Museum of Cultural Face. Erişim: <https://www.maskmuseum.org/wp-content/uploads/Europe-Italy-Commedia-dellArte-Brighella-1d.png>
- Smith, W. (1912). *The Commedia dell'Arte a study in Italian popular comedy*. New York: The Columbia University Press.
- Starkie, W. (1924-1927). Carlo Goldoni and the "Commedia Dell' Arte". *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, 37, 53-86.
- Suner, L. (2007). Commedia dell'Arte etkisinde üç oyun beş yorum. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 145-183.
- The Metropolitan Opera (MET) (2024, 3 Nisan). The Met Opera Archives. Erişim: <https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockkey=0367925>
- Thue, I. (2007). *Maskespill i operaen: Elementer av Commedia dell'Arte i Hugo von Hofmannsthal's Ariadne på Naxos, Ferruccio Busonis Arlecchino og Sergei Prokofievs Kjærligheten til tre appelsiner* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Trahan, C. (2012). *Uniting Commedia dell'Arte traditions with the spieltenor repertoire* (Yayınlanmamış doktora tezi). University of North Texas, Texas.
- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1600spanishcapitano.jpg>
- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Polichinelle,_ca._1680_-_Nicolas_Bonnart.jpg
- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_04.jpg

- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_10.jpg
- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Peeter_van_Bredael_Commedia_dell_arte_Szene_Detail_B%C3%BChne.jpg
- Wikimedia Commons, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/7/7a/Tartaglia_-_Zeichnung_von_Maurice_Sand.jpg
- Wikipedia, (2024, 7 Nisan). Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/Harlequin#/media/File:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg
- Wikipedia, (2024, 7 Nisan). Erişim: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tiberio_Fiorilli#/media/File:Tibere_Fiorilli_dit_Scaramouche_by_Habert_1700_-_Gallica_\(adjusted\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Tiberio_Fiorilli#/media/File:Tibere_Fiorilli_dit_Scaramouche_by_Habert_1700_-_Gallica_(adjusted).jpg)
- Wilbourne, E. (2016). *Seventeenth-century opera and the sound of Commedia dell'Arte*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Zannoni, A. (1807). *Raccolta di motti Brighelleschi arguti, allegorici e satirici*. Torino: Reycend e Comp.
- Zvara, V. (2002). Commedia dell'Arte and the evolution of music theatre in the first third of the twentieth century. *Musicologica Istropolitana*, 1, 147-160.