Afro-Amerikan Tiyatrosunun Kısa Tarihi

GULCİN NEWBY KENNETT

Yaygın kanının aksine Afro-Amerikan tiyatrosu, 1960'ların başında tanınmaya başlamış olsa da o yıllarda doğmadı; kökleri yüzyıllar öncesine uzanıyor.

Kölelerin, gemiler daha Amerika kıyılarına varmadan beyaz sahiplerinin önünde oyunlar sergilediğine inanılıyor. Bu oyunlar ritüellere ve gizli bir hicve dayanıyordu. Hiciv, Afrika kültürünün ayrılmaz bir parçasıydı; anlaşmazlıklar, kanlı çatışmalara varmasın diye çoğu zaman alaycı bir sahne dilinin içinden dile getirilirdi. Dramın en eski başlangıçlarına, Mısırlı İsis ve Osiris rahiplerinin büyülü, ruhani ayinlerine bakarsak böylesine gösterişli bir sahne sanatının insanlığın evrimiyle adım adım geliştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Üstelik modern antropoloji bu evrimin izini Afrika'ya kadar sürebildiğine göre, Afrika'nın bütün tiyatronun kaynağı olabileceği sonucuna varmak da mümkündür. Köle gemilerine dönersek: Hiciv orada iki ucu keskin bir kılıç gibi iş görüyordu. Görünüşte kendi siyahlıklarını alaya alan oyuncular, aslında bu gösterileri keyifle izleyen sahiplerini gülünç düşürüyordu.

Amerika'daki köle topluluklarında, ölüm gibi belli vesilelerle ya da kendi tarzlarına uyarladıkları Hristiyan bayramlarında, seyircinin katılımını gerektiren doğaçlama dramatizasyonlar yapılırdı. Bu gösterilerde alay ve mizah bol bol kullanılır; müzik, dans ve pandomim neredeyse hiç eksik olmazdı. Kutsal Kitap hikâyelerinin serbest uyarlamalarından büyülü orman kültürüne kadar uzanan geniş bir yelpaze, bu geleneğin özünü oluşturuyordu.

Bir başka tiyatro türü de İncil'in dramatize edilmesiydi; Afro-Amerikalılar burada *Yaratılış*'ı kendi yorumlarıyla sahneye taşıyordu. Eski Ahit'ten ve Afrika folklorundan beslenen bu oyunlarda başkişi çoğu zaman şeytandı; Karayipler'in örümceği Anansi'yi, Brezilya'nın Eşu'sunu ve Haiti vudusunun Legba'sını temsil eden bir şeytan.

Bu etkileşimli oyun biçimi, 1960'ların Alternatif Tiyatro Hareketi'nde, anne babalarının orta sınıf değerlerine başkaldıran beyaz orta sınıf gençliğinde yeniden yankı buldu. Living Theater'ın en uç noktadaki yapımı *Paradise Now*'dı. Oyun, seyircilerin arasında dolaşan oyuncuların özgürlük üzerindeki kısıtlamaları (esrar içmek, pasaportsuz seyahat etmek, halk içinde çıplak dolaşmak ve benzeri) lanetlemesiyle başlıyordu. Ardından seyirciler ve oyuncular salonda ve sahnede ayrım gözetmeden dolaşıyor, birçoğu soyunuyor, kimileri esrar içiyordu. Oyuncular bazı seyircileri itiraz etmeye kışkırtıyor, sonra da onları çoğu zaman küfürle, hatta üstlerine tükürerek susturuyorlardı. Sonunda topluluk, tiyatroda başlayan devrimi sokakta sürdürmek üzere seyirciyi dışarı çıkarmaya çalışıyordu.

Buna karşılık doğaçlamaya dayalı etkileşimli tiyatronun siyah seyircisi duygularını sokağa taşımadı. Onlar tiyatroyu, kölelik denen çetin ve karşılıksız hayattan boşalmanın bir yolu olarak benimsediler; onun büyülü ve komik dünyasına sığındılar, arınmayı orada buldular.

Beyazların bu eğlence biçimini siyahlar arasında keşfetmesi elbette gecikmedi. Böylece sözde *"Zenci Oyunları"* olarak anılacak bir geleneğin tohumları atıldı: Siyahları anlatan ama beyazlar tarafından, tümüyle beyaz bir seyirci için yazılan oyunlar. Minstrel gösterileri diye de bilinen bu yapımlar, pırıltılı dünyalarıyla zengin beyazları Harlem'deki, beyazların sahip olduğu ve işlettiği *"zenci tiyatrolarına"* akın ettirdi. Bu oyunlarda siyah oyuncular yüzlerini daha da koyu boyuyor, karşıtlığı vurgulamak için beyaz eldiven takıyordu. Gelenek ellilerin ortalarına kadar sürdü. O tarihe gelindiğinde siyah oyuncuların yerini çoktan yüzlerini siyaha boyayıp sahnede soytarılık eden beyaz oyuncular almıştı.

Aynı dönemde Federal Tiyatro Projesi adlı bir kuruluş, tiyatroda siyahlara yönelik ayrımcılıkla mücadele ediyor ve bu oyunlarda çalıştırılan siyah oyuncuların haklarını korumaya çalışıyordu. Beyaz oyuncuların yüzlerini siyaha boyamasına ve başka kültürlerin her türlü klişeleştirilmesine karşı çıkıyorlardı. Ne yazık ki Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi ırk eşitliği için yürütülen her kampanyayı komünist propagandası saymaya karar verince, Federal Tiyatro Projesi kapılarını kapatmak zorunda kaldı. Ancak siyasi bilincin tohumları çoktan Afrikalı tiyatronun toprağına düşmüştü.

McCarthy döneminde siyahlığın her ifadesi yıkıcı, Amerikan karşıtı ve komünist sayıldı. Bu yıllarda Harlem tiyatrolarına gidip gelen beyazların çoğu *"komünist"* damgası yeme korkusuyla gelmeyi bıraktı; bu tür eğlenceye talep kalmayınca çok sayıda siyah oyuncu işsiz kaldı. İşte bu oyuncular, oyunların tümüyle siyah bir seyirci için yazıldığı, sahnelendiği ve izlendiği siyah cemaat topluluklarının gelişmesinde önemli bir rol oynadı. Bu topluluklardan Langston Hughes'un kurduğu *Harlem Suitcase Theater ile Rose McClendon Players*, *American Negro Theater* ve *Negro Playwrights Company* gibi kumpanyalar doğdu.



Ellilerin sonunda bir dönüm noktasına gelindi: Lorraine Hansberry'nin *"A Raisin in the Sun"* (Güneşteki Kuru Üzüm) adlı oyunu dünya çapında eleştirmenlerin beğenisini kazandı ve bitmek bilmeyen tartışmalar arasında Broadway'e çıktı. Bu, özellikle şu nedenle önemliydi: O güne kadar hiçbir siyah yazar, siyah oyuncu, siyah yönetmen ya da teknisyen tiyatrodan maddi olarak yararlanamamıştı.

Adını Langston Hughes'un *"Harlem"* şiirinden alan oyun, bütünleşme hayalinin nasıl durmadan boşa çıkarıldığını etkileyici biçimde gösteriyordu. Kimileri Hansberry'yi oyununda siyahların durumunu sorgulamamakla eleştirdi oysa yazar, oyununun bir siyah oyunu değil, yozlaşmış bir toplumla çatışan Amerikalı bir ailenin oyunu olduğunu söylemişti.

Watts ve Harlem ayaklanmalarının ardından hükümet, siyahların öfkesini tiyatro aracılığıyla ifade etme imkânı tanıyarak etkisizleştirmeye çalıştı. Böylece tiyatronun klasik ilkesinden, kitleleri yıkıcı iştahlarından arındırma işlevinden yararlanarak öfkeyi denetim altında tutmayı ve toplumda yasa ve düzeni korumayı umuyorlardı. Belki işe yaradı ama aynı zamanda 1960'larda taptaze bir devrimci siyah oyun yazarları kuşağının yetişmesine de yardım etti. LeRoi Jones, Douglas Turner Ward, Lonne Elder ve Archie Shepp bu kuşaktandı.

LeRoi Jones'un *"Dutchman"* (Hollandalı) adlı oyunu 1963-64 sezonunun En İyi Drama dalında Obie Ödülü'nü kazandı ve New York tiyatro eleştirmenleri Jones'u önemli bir ses olarak selamladı. Oyunun iki kişisi vardır: Orta yaşlı, bohem bir beyaz kadın ile genç, orta sınıftan bir siyah adam. Mekân ise bir tren vagonudur. Kadın siyah adama cinsel yakınlık gösterir; adam onun çılgın dansına eşlik etmeyince kadın önce ırkına, sonra burjuva ideallerine hakaret etmeye başlar. Eleştirmenlerin deyişiyle *Dutchman*, hem bedenle hem sözle sahnelenen, aynı anda cinsel, ırksal ve metaforik bir üslup düellosudur.

Dutchman eleştirmenler arasında pek çok tartışmaya yol açtı, seyirciyi ise şaşkınlık ve huzursuzluk içinde bıraktı. Bazı eyaletlerde polis oyunun sahnelenmesini engellemeye çalıştı, gazeteler ilanını basmayı reddetti. Oyunun Birleşik Devletler'in dört bir yanındaki üniversite ve cemaat tiyatrolarında sayısız kez yeniden sahnelenmesine karşın ticari sahnelerde nadiren görülmesi, içerdiği düşüncelerin ve duyguların gerçek gücüne tek başına sağlam bir tanıklık sayılmalıdır.

LeRoi Jones İslam'a geçtikten sonra adını İmamu Baraka olarak değiştirdi (daha sonra kısaca Amiri Baraka diye tanındı) ve Batı tiyatrosunun bütün geleneklerini reddederek ağırlıklı olarak Afrika mitolojisine, ritüele ve Afro-Amerikan tarihine yönelen Black Arts Repertory Theater'ı (BART) kurdu. Sanat bir kez daha çemberini tamamladı; sanatla hayat arasındaki ince çizgi silindi. Bu yüzden taklidin gerçekliği değiştirdiğini söylemek abartı olmayacaktır.

Afro-Amerikan tiyatrosu her zaman, hem bu kadar yabancı hem bu kadar tanıdık bir dünyada kültürel kimliğini arayışın ya da o kimliği haykırma çabasının oyun alanı oldu. Kaderin birbirine bağladığı köle kuşakları boyunca taşınan sözlü geleneğin zenginliği, oyuncuların doğaçlamasında kendini gösterir. (Kölelerin okuma yazması yasaktı; bu yüzden Afro-Amerikan kültürü geleneksel olarak sözlü, işitsel ve doğaçlamaya dayalı becerilerde son derece gelişkindi.)

Müzik, oyunun ifadesinde önemli bir yer tutar; konuşmanın ritmi, çağrı-yanıt biçiminde katılan seyircinin havasını belirler. Bu ritim aliterasyon ve tekrarla kurulur. Afro-Amerikan dramaturg Geneviève Fabre'ın deyişiyle siyahlar müzik yoluyla kaosa hükmedebildiklerini, saçmalığa anlam verebildiklerini ve evrene ruhaniliği geri getirebildiklerini ortaya koyar.

Bütün bu belirleyici özellikler Afro-Amerikan tiyatrosunu dünya çapında daha çok ilgiyi hak eden, eşsiz bir gelenek kılıyor.