

Bilkent Üniversitesi
Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü
Tiyatro Ana Sanat Dalı

**SHAKESPEARE OYUNLARINDAKİ KARAKTERLERİN YORUMUNDA
DİKSİYON ENERJİ İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CEBRAİL ESEN

TEZ DANIŞMANI: Prof. Dr. CÜNEYT GÖKÇER

TIYATRO BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Mayıs 2005

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Cebrail Esen

ÖZET

Shakespeare oyunları yorumlanırken günümüz tiyatro anlayışı içinde pek çok farklı biçimle karşılaşılmaktadır. Bu biçimler çoğu kez postmodernizmin asiliği içinde özgür açılımları beraberinde getirmektedir. Lear kimi zaman paltolu, Hamlet kimi zaman zenci olabilmektedir. Bu yaklaşımların sanatsal niteliğine dair değerlendirme yapılırken biçimden çok öze dair arayışlara girildiği gözlenmektedir. Zaten yorumlayanlar da Shakespeare'in anlattıklarını reddetmemektedirler. İyi yorumlarda öz biçimin gerisinde kalmamaktadır.

Peki Shakespeare'in özü oyuncular için ne demektir?

Aktörlerin her biçimin içinde dahi atlamaması gereken nedir?

Shakespeare'i bu kadar özel yapan şey aktörlerin yorumu sırasında nasıl açığa çıkabilir?

Başarılı Shakespeare oyuncularının üstün yorum yetenekleri tanrı vergisi bir sır mıdır?

Ya da açıklanabilir teknik zorunluluklar zincirinin eksiksiz uygulaması mı?

Eğer analizler Shakespeare oyunlarının bildik temel yapısı üzerine yoğunlaştırılırsa bunun dilin mükemmelliğinde ve kurgusal zenginlikte yattığı sayısız kaynağa dayandırılarak açıklanabilir.

Tiratların yapısı, kurgu ve sahneler uzmanların görüşleri doğrultusunda incelenmiş örnekler verilmiştir. Bu doğrultuda enerji kullanımına dair sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk., Diksiyon, Enerji, Shakespeare.

ABSTRACT

While the plays of Shakespeare have been interpreted, many different forms have been seen within the comprehension of today's theatre. These frequently bring free unfolding in the mutiny of postmodernism. Sometimes Lear may be in overcoat and Hamlet may be a black man sometimes. It has been observed that there is seeking of essence more than the form as an evaluation on the artistic quality of these approaches has been made. Essentially, interpreters don't refuse what Shakespeare explained.

What does the essence of Shakespeare mean according to the actors?

What are the important points that the actors shouldn't forget even in the form?

How could the thing that made Shakespeare special appear while the actors are interpreting?

Are the great interpretation skills of the successful Shakespeare actors secrets granted by the God?

Or is it the full application of the chain of definable technical difficulties?

If the analyses have been focused on the well known basic structure of Shakespeare's plays, this lies on the perfection of language and fictional richness could be explained being based on the sources.

The structure of tirades, fiction and scenes have been investigated according to the views of the experts and examples have been provided. In this direction, results on usage of the energy have been reached.

Key words: Diction, Energy, Actor, Shakespeare.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ	1
I. WILLIAM SHAKESPEARE.....	2
I. I. SHAKESPEARE	2
I. II. SHAKESPEARE OYUNLARINDA KURGU.....	14
I. III. SHAKESPEARE'İN OYUN KİŞİLERİ	22
I. IV. SHAKESPEARE'DE SIKIŞTIRMA.....	27
II. DİKSİYON ENERJİ İLİŞKİSİ BAKIMINDAN DETAYLAR.....	30
II. I. GİRİŞ.....	30
II. II. SHAKESPEARE'İ YORUMLARKEN	35
II. III. TİRATLAR.....	40
II. IV. SAHNELER	69
II. IV. I. BAŞLANGIÇ	70
II. IV. II. SONUÇ	72
II. IV. III. DEĞİŞİM NOKTASI	74
SONUÇ.....	88
BİBLİYOGRAFYA	91

GİRİŞ

Oyuncular için Shakespeare'in önemi büyüktür.

Shakespeare oynamak ayrıcalıktır.

Tezde genel olarak metne yaklaşırken ilk yapılması gerekenler üzerine yoğunlaşmıştır.

Kuşkusuz prova bir süreçtir ve nasıl başlanıldığı önemlidir.

Yorum farklılıkları bazı ana noktaları değiştirmemektedir.

Dil bu ana noktalar içinde en önemli olanıdır.

Uzun tiratlar iyi analiz edilmelidir.

Sahnelerin kırılma noktaları keşfedilmelidir.

Ritmin önemi algılanmalı ve performansta iyi oturtulmalıdır.

Enerji normal bir oyuna göre daha fazla kullanılmaktadır.

Bu kullanım boşa gitmemeli ve enerji kullanımı ekonomik olmalıdır.

I. WILLIAM SHAKESPEARE

I. I. SHAKESPEARE

Böyle bir başlığın altına hiç şüphesiz çok fazla şey yazılabilir. Kimilerine göre hiç yaşamamış, kimilerine göre ise dünyanın en büyük şairi ve oyun yazarı William Shakespeare'in bizi ilgilendiren yanı kuşkusuz yazdıklarıdır. En yalın haliyle kimliğine ve yazdıklarına bakacak olursak:

William Shakespeare (1564—1616) belki de tüm zamanların en büyük oyun yazarıdır. Ayrıca bir oyun yazarı, oyuncu, tiyatro binaları ve oyuncu topluluklarının da pay sahibi olarak gününün herhangi bir oyun yazarından daha çok tiyatronun değişik alanlarıyla doğrudan ilgilenmiştir.

Shakespeare'in otuz sekiz oyun yazdığı kabul edilir; oyunlarından bazılarının bölümleri başkalarınca yazılmıştır. Kesin olarak tarih sırasına koymak zor olmakla beraber, E. K. Chambers tarafından yapılan tarih sıralaması şöyledir:

VI. Henry, II. ve III. Bölümler 1590—1591

VI Henry, I. Bölüm 1591—1592

III. Richard ve Yanlışlıklar Komedyası 1592—1593

Titus Andronicus ve Hırçın Kız 1593—1594

Veronalı İki Centilmen, Aşkın Boşa Giden Emeği ve Romeo ve Juliet
1594—1595

II. Richard ve Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası 1595—1596

Kral John ve Venedik Taciri 1596—1597

IV. Henry, I. ve II. Bölümler 1597—1598

Kuru Gürültü ve V. Henry 1598—1599
Julius Caesar ve Beğendiğiniz Gibi 1599—1600
On ikinci Gece, Hamlet ve Windsor’un Şen Kadınları 1600—1601
Troilus ile Cressida 1601—1602
Yeter ki Sonu İyi Bitsin 1602—1603
Kısasa Kısas ve Othello 1604—1605
Kral Lear ve Macbeth 1605—1606
Antonius ve Cleopatra 1606—1607
Coriolanus ve Atinalı Timon 1607—1608
Pericles 1608—1609
Cymbeline 1609—1610
Kış Masalı 1610—1611
Fırtına 1611—1612
VIII. Henry ve İki Soylu Akraba 1612—1613 (BROCKETT 2000:173).

Peki Shakespeare yaşadığı sürece tiyatro ile olan ilişkisi nasıl gelişmiş ve son bulmuştur? Bu bilgilerin bir kısmı döneme ait belgeler, bir kısmı da bu belgelerin ışığında yürütülen tahminler doğrultusunda verilmektedir:

Londra’da ilk tiyatro binası yaptırıldığında Shakespeare on bir yaşında bir çocukmuş. Muhtemelen şiire olan yatkınlığı bilinen bir genç olarak tiyatro binasına ilk adımını attığındaysa yaşı herhalde yirmiyi bulmuş olmalıydı. İlk oyunlarını kaleme almaya başladığı sırada katılmış olduğu tiyatro kumpanyasının bulunduğu yörede, beş tane daha tiyatro binası açılmış bulunuyordu. Tiyatro birdenbire “moda” olmuş ve Londralılar topluca hevesli tiyatro izleyicilerine dönmüşlerdi. Yükselen bu

istek karşısında bir sürü şair, yazar, hatta uydurma yazarlar bile birden oyunlar düzenlemeye başlamışlar ve sermaye sahipleri de tiyatro alanına para yatırmaktan kaçınmaz olmuşlardı. O döneme kadar para getiren gösteri yerlerinde horoz dövüşleri ya da bir ayı ile birkaç köpeğin kapaşması sunulmaktaydı. Yaşı otuzlarına yaklaştığında, kumpanyası daha gösterişli bir binaya taşındı, yaşı kırklarına vardığındaysa, daha deneysel eserlerini sergileyebileceği ikinci bir tiyatro binası açmayı başarmışlardı. Ellisine vardığında kendisini emekli etti. Artık varlıklı bir kişi olmuştu!

Nasıl Charlie Chaplin'in yaşamı, ticari sinemanın canlanmasıyla aynı döneme rastlamışsa, Shakespeare de Kraliçe Elizabeth döneminde canlanan tiyatroculuğun başlarında bu akıma katılmış ve çağıyla birlikte başarıya ulaşmıştı. Dönem onu coşturduğu kadar, o da dönemin yaratıcısı olmuştur. İkisinin bir araya gelmesi sonucu İngiliz Tiyatrosunun Altın Çağı gerçekleşmiştir.

[...]

Daha önceleri, tiyatrocular, gezici gruplar halinde oluşur, uygun buldukları yerlerde perde açarlardı. Çoğunlukla hanların dört köşe avlularında, yatak odalarına ulaşan sahanlıkların önünde oyunlarını oynarlardı. İlk kez 1576 yılında Richard Burbage adında, aynı zamanda deneyimli bir marangoz olan bir oyuncu, "Liecester Kontu'nu Adamları" isimli tiyatro grubu için Londra'nın Shoreditch mahallesinde 600 İngiliz Lirası masraf ederek bir tiyatro binası yaptırmış ve adını yalın bir şekilde "Tiyatro" koymuştu.

[...]

Meslek hayatına son verene kadar Burbage ailesiyle çalışacaktı. 1591 yılında ilk kez, yazdığı bir oyunla başarı kazanmış ve giderek 'Tiyatronun Ortakları' arasına alınmıştı. Richard Burbage, Elizabeth döneminin en ünlü iki aktöründen biri olacak

ve III. Richard, Hamlet, Lear, Othello ve Macbeth rollerini ilk kez oynayan oyuncu olarak kayıtlara geçecekti.

Liecester Kontu'nun ölümünden sonra adını "Lord Chamberlain'in Adamları" olarak değiştiren kumpanya, yirmi iki yıl boyunca Tiyatro binasında çalışmalarını sürdürdü. 1598 yılında, Tiyatro'nun üzerinde bulunduğu arsanın uzun vadeli kira kontratı sona eriyordu.

[....]

Tiyatro binası, Bankside yakasında yeniden inşa edilmiş, fakat bu kez, ilk başta harcanan paranın iki katı, yani bin dört yüz İngiliz Lirası harcanmıştı. Yeni bir kalfa kullanılmış ve birçok yeni düzenleme gerçekleştirilmişti. Geçen sekiz yıl içinde yazdığı oyunlar nedeniyle adını duyurmuş olan Shakespeare'in, bu yeni düzende payı olduğu ve yalnızca yazdığı oyunlar için değil, yazmayı düşündüğü yeni oyunlar için de daha elverişli bir sahne yaptırmakta hizmeti geçtiği de var sayılmaktadır.1599 yılında açılan yeni binalarına hiç çekinmeden "The Globe" (Dünya) adını vermişler, amblem olarak da dünyayı sırtında taşıyan Herkül figürünü seçmişlerdi.

[....]

Yeni tiyatro binası Shakespeare'in görüş açısını genişletmişti. İzleyen birkaç yıl içinde hayala gücünün en hızlı çalıştığı zamanı kanıtlayan Hamlet, Othello, Kral Lear ve Macbeth oyunlarını yazacaktı. Bu arada, "Roma Oyunları" diye anılan Julius Caesar, Coriolanus ve Antonius ve Cleopatra oyunlarını da yazacaktı. (Bu sonuncu oyunun sahnelenip sahnelenmediği tam olarak bilinmemektedir.)

Shakespeare gelecek on dört yıl boyunca Globe Tiyatrosu için oyunlar yazmayı sürdürdü.

Kumpanya, 1608 yılında, günümüzde bir tren istasyonunun bulunduğu Blackfriars semtinde bulunan bir çocuk tiyatrosunun kirasını devraldı. Burası daha

küçük bir binaydı. Yalnızca 700 izleyici alabiliyordu ve Grand Chamber denilen bölgeydi. Üstü kapalı bir bina olduğu için hem kış aylarında hem de geceleri temsil verilme olanağına sahipti. Burasını daha özenli bir yer haline getirmek amacıyla bilet ücretlerini yükselttiler. Shakespeare'in son oyunları olan Cymbeline, Kış Gecesi Öyküsü ve Fırtına'nın anlaşılması daha zor oyunlar olmalarının nedenleri aranılacak olursa, yeni tiyatronun seçkin izleyicilerine sunulmak üzere düzenlenmiş olduklarını kaydetmek yerinde olur.

1613 yılında uğranılan felaket, Shakespeare'in sanat yaşamının sonunu getirdi. Eski tarzını devam ettirerek, İngiliz Krallarını anlattığı oyunların sonuncusunu, VII. Henry oyununu, yazmaya ikna edilmişti. Globe Tiyatrosu'na çok müşteri çekmiş oyunlarındaki gibi, görkemli danslar, savaşlar ve top atışları içeren bir gösteri hazırlanmıştı.

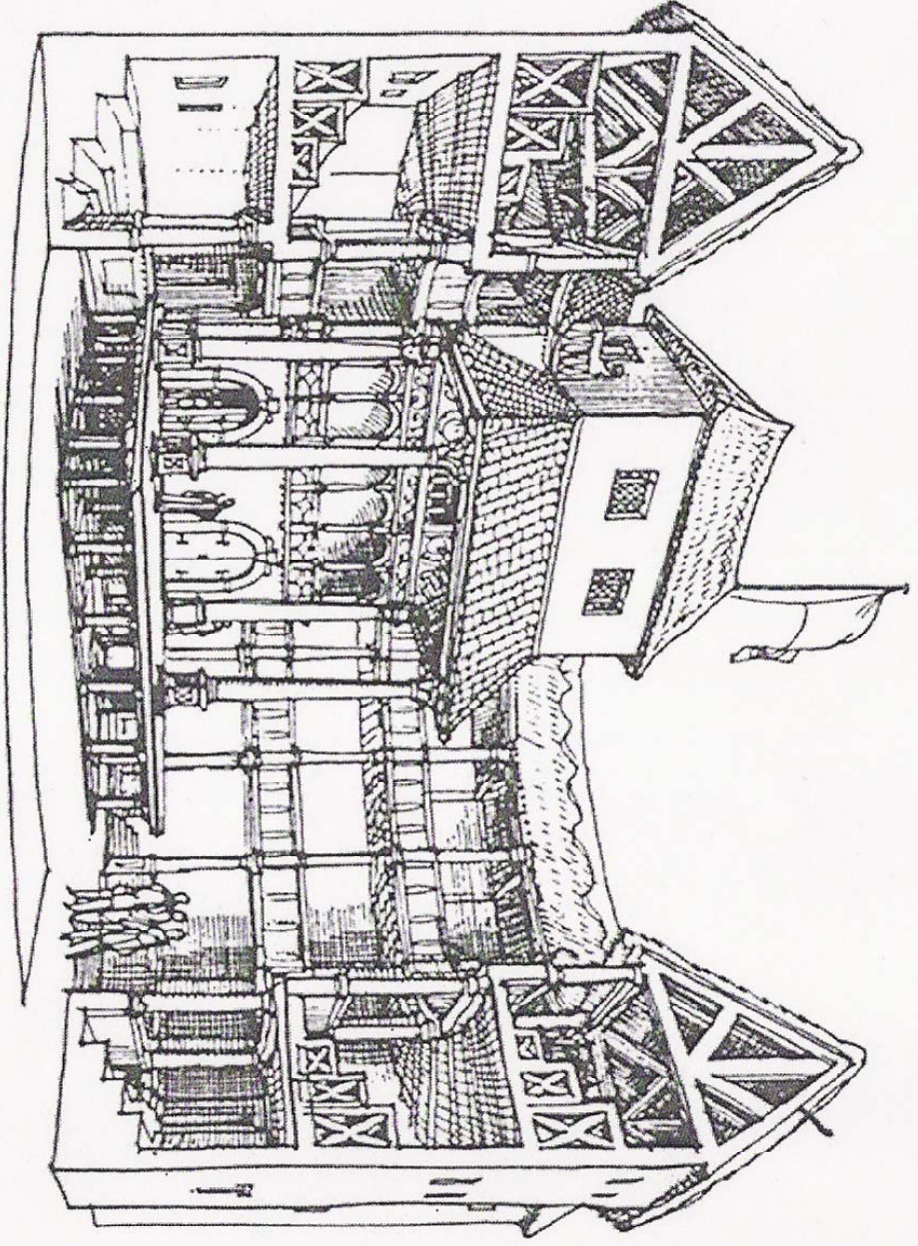
[...]

Yangını izleyen Ben Jonson "Dünyanın yanışını izledik" demiştir.

Bir yıl geçmeden, Globe Tiyatrosu "ülkenin en iyisi" diye tanımlanacak biçimde yeniden inşa edilmişti, ancak Shakespeare, tiyatroyla olan ilişkisine son vermişti. Üç yıl daha yaşayacak, ama bir daha eline kalem almayacaktı.

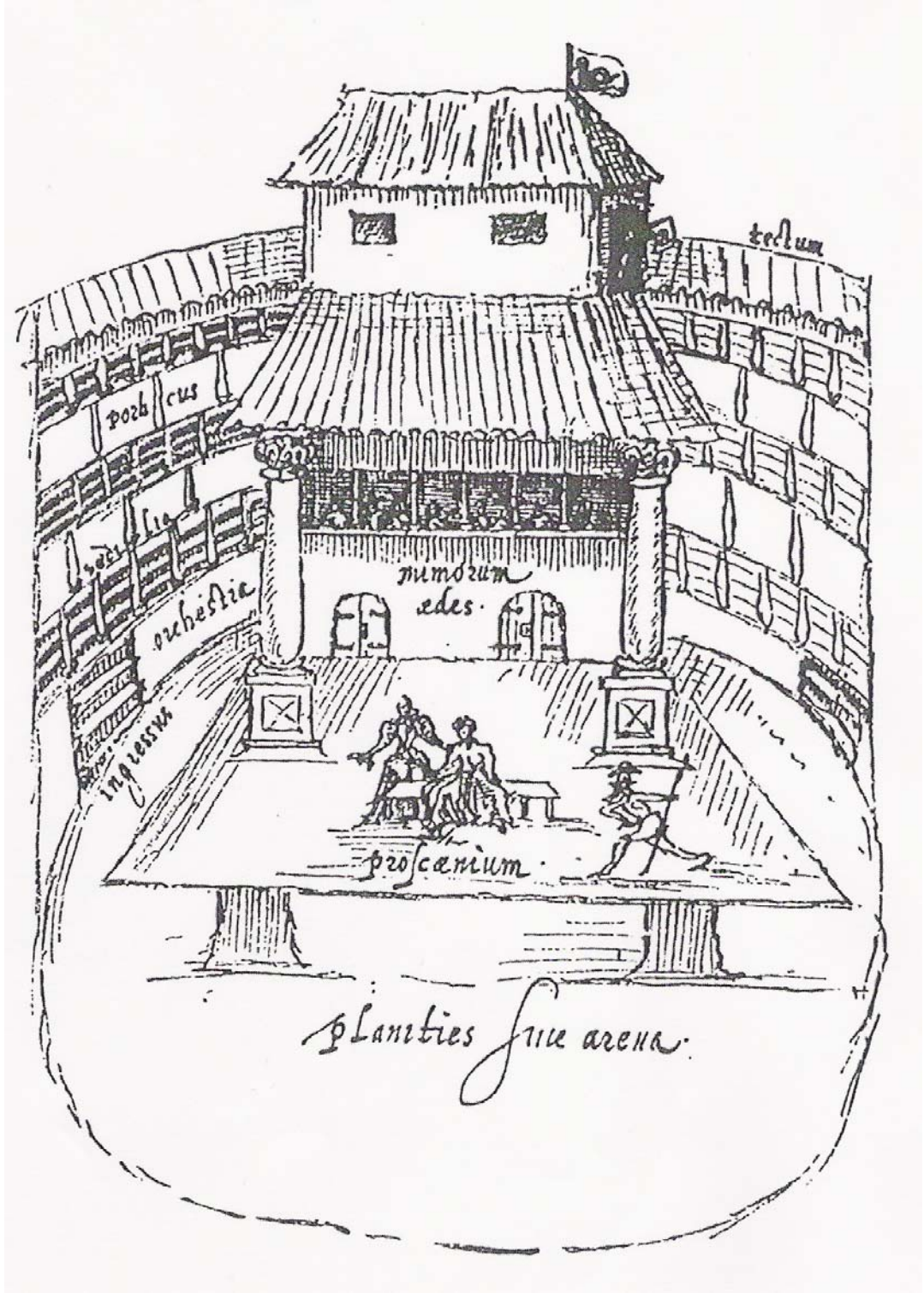
Otuz yıl sonra yönetime el koyan Püritenler "Venüsün Sarayları" ya da "Şeytan Sinagogları" diye aşağıladıkları tiyatroları, 1642 yılında tümüyle yasaklayacaklardı ve bu kapatılma olayı on sekiz yıl sürecekti. Ben Jonson'un deyişiyle "Nehir kıyısının görkemi, Globe Tiyatrosu" bir süre ahır olarak kullanılacak, daha sonra da yıkılacaktı.

Aradan bir kuşak geçtikten sonra, Shakespeare döneminde geliştirilmiş birçok teknik ve oyunların seslendirilişi ve sahnelenişiyle ilgili tüm bilgiler bir daha bulunamayacak biçimde kaybolmuş ve unutulmuştu (BRINE-YORK 2002:239-243)!



*Tipik bir Elizabeth dönemi Tiyatrosu
(1965'te C. Walter Hodges tarafından gerçekleştirilen çizim.)*

Resim I (BRINE-YORK 2002:16)



Swan Tiyatrosu

(1596'da Johannes De Witt'in çizdiği resmin Arend Van Buchell tarafından yapılmış kopyası.)

Resim II (BRINE-YORK 2002:15)

Shakespeare yaşadığı dönemden ne kadar etkilenmişti?

Oyunlarında hangi konulara neden yer vermişti?

Globe neden bir ticari işletme olmak zorundaydı?

Dönemin izleyicilerinin tiyatrodan beklentileri neydi?

Shakespeare bu isteklere ne kadar bağlı kalmıştı?

Bu sorular ve benzerlerinin cevapları:

[...]

Oyun yazarlığı Shakespeare'in yaşamının yalnızca bir bölümünü oluşturuyordu. Hayatını tümüyle tiyatroya adanmıştı. Oyunculunun yanı sıra tiyatronun her işiyle ilgiliydi. Kumpanyanın yönetimiyle ilgili her konuda görev alıyordu. Oyuncularla olduğu kadar, çalgıcılar, marangozlar, terziler, doğramacılar, örgücüler ve körük tamircileriyle de uğraşmaktaydı. Büyük olasılıkla, başkalarının yazdıkları oyunları da sahneye koymakta ve bir yandan kasa defterlerini kontrol etmekteydi. Oyunlar kısa sürede yenilenmek zorundaydı. Hem oyuncularına güzel roller sağlayacak, hem de izleyicilerin ücret ödeyip seyretmeye gelecekleri yeni oyunlar için sürekli değişik kaynaklar arayacaktı. Kısacası, günümüzdeki tiyatro yöneticilerinin karşılaştıkları tüm sorunlarla boğuşmak durumundaydı.

Aynı zamanda, tiyatrodaki adı geçen bir oyuncuydu. Kumpanyanın baş aktörü değildi, o yeri Richard Burbage almıştı. Yine de "Lord Chamberlain'in Adamları" kumpanyasının oyuncular listesinde adına "önemli oyuncular" arasında yer verilmekteydi. Bir oyuncunun karşılaştığı zorlukları kişisel deneyimiyle öğrenmişti.

Dize ezberlemenin güçlüğünü,

konusurken anlaşılır olmanın zorluğunu,

izleyicinin ilgisini üzerinde tutmanın önemini,
izleyiciyi kahkahalara boğacak komik sözlerin zamanlamasını,
sayısı üç bini bulan izleyicilerin nefesini kesecek biçimde etkileyici
olabilmenin yöntemlerini,
hep yaşayarak öğrenmiş olmalıydı.

İzleyiciyi sürükleme gücü, oyunlarında her zaman belirgindir. Günümüzde bile oyuncular bu oyunları bir oyuncunun yazmış olduğundan şüphe etmezler. Kumpanyanın yöneticisi olarak izleyicilerin isteyecekleri türden oyunlar aramak peşinde olduğu gibi, kumpanyanın yazarı olarak da o tür oyunlar yazmak zorundaydı. Ortağı bulunduğu Globe Tiyatrosu, Elizabeth dönemi Londra'sının en başarılı tiyatrosu olmakla birlikte, tam on yedi tane rakibi vardı. Kraliçe Elizabeth ölünce tahta çıkan Kral 1. James, bu tiyatro kumpanyasına kraliyet unvanı verecek, "Lord Chamberlain'in Adamları" artık "Kralın Adamları" olarak bilinecekti. Shakespeare, kendini emekli edip de Stratford-upon-Avon'a çekildiğinde, kasabanın ikinci en büyük köşkünü satın alabilecek kadar servet sahibi olmuştu.

Pek hatırlanmaz ama Globe Tiyatrosu tam bir ticari işletmeydi. Kendi geçimlerini kendileri sağlamak zorundaydılar. Oyuncular başıbozuk sayıldıklarından, soylu birinin "hizmetine" (himayesine) girmekle kendilerini bir tür güvence altına almış oluyorlardı.

Tiyatro yöneticileri iki ana görevleri olduğunun bilincindedirler. İlk olarak, sokaktaki insanı tiyatruza çekecek bir duyuruda bulunmanız gerekir. Ardından, tiyatroya gelen kişilere, ödedikleri ücretin karşılığını vermek zorundasınızdır. En azından iki ya da üç saat boyunca, izleyicileri tiyatruza bağlamalısınız. İzleyicilerin büyük çoğunluğunun ayakta dolandığı Globe gibi bir tiyatrodaki bu hiç de

kolay bir iş değildir. Gösteri dünyasında inanılmaz bir ustalık sergilemiş olan Shakespeare, bu görevlerin her ikisinde de büyük bir başarı göstermiştir.

Oyunlarını izleyen insanların ilgi odaklarını yakalamasını her zaman biliyordu. Gösteriyi izlemeye gelenlerin çoğunun, tıpkı Madam Tussaud'nun Mumyalar Müzesi'nin önünde kuyruklar oluşturanlar gibi, ünlü kişileri yakında izlemek merakıyla ya da “Korku Tünelleri” gibi heyecan verici olaylara katılmak amacıyla geldiğinin farkındaydı. İzleyicilerin süslü gösterilere bayıldıklarını da öğrenmişti. Gösterileri tanıtan el ilanlarında İngiliz krallarıyla ilgili oyunlar oynanacağını öğrenen insanların, gösteriye geldiklerinde savaş sahneleri, taç giyme törenleri, idamlar, cenazeler ve benzeri olaylara tanık olmayı beklediklerinin de farkındaydı. İngiltere'yi o günlere getirmiş kahramanların yaşam hikayeleri ve kendi atalarını nasıl bir hayat sürmüş oldukları, izleyici kalabalıklarının ilgisini çekiyordu. Shakespeare bu durumun farkındaydı.

Latince o dönemde ikinci bir dil gibiydi. İlköğretim okullarında Latince okutulur, yabancı diplomatların saraya kabulünde bu dil kullanılırdı. Latin klasiklerinin çevirileri ilgi çekiyor ve toplum; Julius Caesar, Marcus Antonius ve Cleopatra gibi ünlüleri tanımak istiyordu.

Yurtdışına çıkmak herkesin can attığı bir olay olmuştu. Londra sosyetesinin en gözde kişileri, Avrupa seyahatinden yeni dönenlerdi. Bu kişiler, Avrupa'da çimenlerin daha yeşil olduğuna dair abartılı hikayeler anlatıyorlar, hele İtalya'da dağların ne kadar daha yeşil olduğunu anlata anlata bitiremiyorlardı. Bu nedenle oyun yazarımız komedilerine romantik bir hava vermek için Venedik, Verona, Padua ya da Messina'da geçen olayları anlatıyor ya da yarı uydurma ama romantik kabul edilen İliyya ve Bohemya gibi ülkeleri konu alıyordu. Nasıl Bertolt Brecht'in yazdığı Arturo Ui oyununda sergilenen Chicago kentinin aslıyla hiç ilgisi yoksa,

Shakespeare'in düzenlediği ve İngiliz ormanlarıyla bezenmiş Atina'nın ya da gölgeler içinde gösterilmiş Efes'in de asıllarıyla hiçbir benzerliği kalmamıştır. Uzakta olmak, ilgiyi kamçulamaktaydı. Bu tür ilginç ve romantik yerlerin adlarını anarak, anlattığı hikayelere bir tür peri masalı havası kazandırıyor.

Daha önemli oyunlarında bile, izleyicisini geçmişe ve uzaklara taşımayı ihmal etmemiştir: Truva, Eski Roma, Ortaçağ İskoçya'sı, Danimarka ya da kendi atalarının yaşadığı İngiltere! Böyle davranmakla, bir yandan izleyicilerine kendi vatanlarından uzak diyarlara ulaşma fırsatı veriyor, diğer yandan da böyle uzak diyarlardan söz ederek kendi gününde dile getirilmesi yasak olan birçok konuya sözünü esirgmeden değinme olanağını elde ediyordu.

Globe Tiyatrosu'nda yer bulmak için itişip kakışan kalabalık, bir gün önce tiyatronun biraz ötesindeki Paris Bahçesi'nde, aylarla köpeklerin dövüşmesini seyretmeye gidenle aynı kalabalıktı. Dış görünüşleri bakımından, "Ayı İni" diye anılan gösteri yeriyle Globe Tiyatrosu birbirlerine öylesine benziyordu ki, Londra'yla ilgili birçok yayında buraların adları karıştırılmıştır. Adı anılan dövüş gösterisi şöyle geliyordu: Bir kazığa bağlanmış bir ayının üzerine aç bırakılmış köpekler saldırtıyorlardı. Uzun dişli azgın köpekler, ayının gırtlığına ulaşmaya çalışırken, kazığa bağlı ayı da iri pençeleri ve sivri dişleriyle onları parçalamaya uğraşmış. Hatta köpekleri ısırınca hemen parçalamasın diye, gösteri öncesinde ayının dişleri ve tırnakları biraz törpülenirmiş! Yine de köpeklerden bazıları paramparça olur, bazılarının kafaları elma koçanları gibi etrafa savrulmuş. Shakespeare bu olaya, Macbeth düşmanları tarafından sarıldığı sırada, şu dizelerle atıf yapmıştır:

Aylar gibi tomruğa bağladılar beni.

Kaçamıyorum; burada durup dövüşmek zorundayım (Macbeth, Perde V, Sahne VII, Bülent BOZKURT).

Shakespeare'in bu tür acımasız gösterilerden hoşlanmış olduğunu sanmıyorum. Hatta, tam aksine, kapana sıkışmış hayvanlara (ya da insanlara), avlanmış geyiğe, ökseye yakalanmış kuşa ya da düşmanlarınca alt edilmiş Tiran'a bile sempati ya da acıma duygusuyla yaklaştığını söyleyebiliriz. Ne var ki, dönemin izleyicisinin kan akıtılmasından hoşlandığı su götürmez bir gerçektir.

Shakespeare, tiyatrosuna gelenlere bol bol kan sunuyordu cinayetler, suikastler, intiharlar, düellolar, işkence sahneleri ve savaşlarda ölesiye çarpışmalar. Doğüstü olaylarla ilgilenenler için de hayaletler, periler, gulyabaniler, büyücüler, uçan ruhlar ve fallar geliştiriyordu. Sondan bir önceki oyununun baş karakteri de dört cevhere hükmeden bir sihirbazdı.

[...]

Öte yandan “Halk ne istiyorsa onu veririm” diyen sinik bir tiyatro yönetmeni de değildi. İyi yetişmiş bir tiyatro yöneticisiyle aynı yaklaşıma sahipti: “Halka, henüz istediğini bilmediği şeyleri sunmalıyım.” Shakespeare'in üstün yaratıcılığını tanımlamak için bütün bu özel efektleri nasıl kullanabildiğini görmek gerekir. Bu özel efektleri, Shakespeare yaratmamıştı – oyun yazarları, bunları her zaman kullanıyorlardı.

İzleyici sahnede bir hayalet (ya da bir cinayet ya da bir savaş) izlemek istiyorsa, Shakespeare bu isteği karşılamalıydı. Ancak oyun yazarımızı asıl ilgilendiren, olayın kendisi değil, olayı tecrübe eden kişilerin nasıl etkilendikleriydi.

[...]

Heyecan ve kan dökülmesi sözlerini duyan izleyiciler, tiyatroya akın ederlerdi. Tiyatroya geldikleri zaman, Shakespeare, savaşa neden olan insanlarla, savaşta acı çeken insanların portrelerini birlikte sunardı.

Ayı ve köpek dövüşlerinden çıkıp tiyatroya gelen ve sahnede savaşlar, cinayetler ve hayaletler izlemeyi bekleyen her iki izleyiciye karşılık, bir izleyicinin cebinde de Bacon ya da Montaigne'in çalışmaları bulunuyordu. Bu gibi izleyiciler de “İnsan denilen varlık nedir? Dünyaya geldiği beşikten, göçeceği mezara gidene kadar onu neler yönlendirir? Günümüzde kullandığımız tabirle, insanı işleten mekanizma nedir?” türünden sorunlarla meşguldü (BRINE-YORK 2002:68-73).

Kısaca Shakespeare'in hayatının bizi ilgilendiren kısımlarına göz atmaya çalıştık. Bu detaylar oyunlarındaki karakterleri yorumlarken bize ışık tutacaktır. Ayrıca ilerleyen bölümlerde ayrıntılara daha fazla girilecektir.

I. II. SHAKESPEARE OYUNLARINDA KURGU

Shakespeare hakkındaki yorumların çokluğu malumdur. Sayısız kalem tarafından yaklaşık dört yüz yıldır yazılar yazılmaktadır. Bunlar olumlu, yanlı ya da eleştirel anlamda gerçeklerden uzak olabilmektedir. Unutulmamalıdır ki yazılanlar kendi dönemlerine aittir. Victor Hugo, T. S. Eliot ve Peter Brook'un elbette aynı düşünmedikleri bilinmektedir.

Bugün Shakespeare bizim için ne ifade etmektedir?

Bugünün tiyatro adamları Shakespeare'i yorumlarken neler yazmaktadırlar?

Bu konuyla ilgili olarak yapılan bölümlemelerin ilkinde Shakespeare'in oyunlarındaki kurguya farklı yaklaşımlarla bakılmaya çalışılmıştır:

Kısa bir yazıda Shakespeare'in hakkını vermek mümkün değildir çünkü hiçbir oyun yazarının eserleri onunki kadar incelenmemiş ve övülmemiştir. Bu nedenle burada sadece Shakespeare'in oyun yazma sanatının birkaç özelliği gözden geçirilebilecektir. Shakespeare, öykülerini birçok kaynaktan almış (tarih, mitoloji, efsane, roman ve oyunlar) fakat onları, büyük ölçüde kendi malzemesi haline getirinceye kadar üzerinde çalışmıştır. Genellikle durumlar ve karakterler ilk sahnelerde açıkça tanıtılır ve bu sergilemeden sonra aksiyon akılcı bir biçimde gelişir. Birkaç olay dizisi iç içe dokunmuştur; başlangıçta birbirlerinden biraz bağımsız görünen olaylar, sonlara doğru bir araya gelirler ve böylece birinin çözümü diğerlerinin de çözümüne yol açar; bu yolla görünüşteki çeşitliliğe bütünlük verilir. Aksiyon, zaman ve mekanda özgürce gelişir; genellikle ayları yılları içine alır ve geniş bir alana yayılmış ayrı mekanlarda gelişir. Bu geniş tuval, sahnelerin ardından sürüp giden bir yaşam duygusu verir.

Shakespeare'in çok sayıdaki oyun kişileri, beceriksiz ve komikten otorite sahibi ve kahramana, genç ve masumdan yaşlı ve kahramana kadar, bir seri oluşturacak çok yönlü karakterlerden oluşmaktadır. Karakterlerinin bu geniş dağılımına rağmen Shakespeare, çoğuna sempatiyle yaklaşmış ve onların sadece sahne figürleri olarak görünmesinden çok yaşayan bireyler olarak görünmelerini sağlamıştır. İnsan davranışlarını derinlemesine kavrayışından dolayı Shakespeare, kendinden sonra gelen tüm kuşaklar için saygınlığını korumuştur.

Hiçbir oyun yazarı dili Shakespeare kadar etkili bir biçimde kullanmaz. Onun şiirsel ve mecazlı diyalogları sadece belirli ruh durumlarını, düşünceleri ve duyguları uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda, hemen o anda olan dramatik durumu tüm yaradılışla birleştiren bir karmaşık ilişkiler ve çağrışımlar ağı kurar.

Shakespeare, büyük bir farkla, zamanının en kavrayışlı, duyarlı ve dramatik olarak etkin yazarıydı. Zamanın tüm popüler konularını ve dramatik türlerini denemiş ve her durumda onlara en mükemmel anlamını vermiştir. Ancak bütün bunlara rağmen yaşadığı dönemde Shakespeare'in eleştirmenler arasındaki ünü, Jonson, Beaumont ve Fletcher'den daha azdı. Şöhreti on yedinci yüzyılın sonlarında artmaya başlamış, ancak on dokuzuncu yüzyıla kadar doruğa ulaşmamıştır. Çağdaşlarının çoğu gibi Shakespeare de oyunlarını korumayı pek düşünmemiştir; o zaman bunlara (daha çok bugünün televizyon dramaları gibi) geçici eğlenceler olarak bakılıyordu. Oyunlarının günümüze kalmasının büyük oranda, otuz altı oyununu yayımlayan oyuncu dostlarının, özellikle Henry Condell ve John Heminges'in, onun anısını yaşatma isteğine bağlı olduğu düşünülür (1623 yılında ortaya çıkan ilk orijinal baskı genellikle ilk Folio olarak gösterilir) (BROCKETT 2000:173).

Shakespeare ve çağdaşlarının oyunları birçok teknik benzerlikler gösterir. Hemen hepsi erken bir başlama noktası kullanır ve kronolojik bir düzenleme yaparlar; geçmişi hatırlatma veya "haberci" sahnelerini çok az kullanırlar, çünkü tüm önemli bölümler sahne üstünde gösterilir. Oyunların çoğunda kısa sahne, temel yapı birimidir. Yanılsama yaratacak bir sahneye yönelik yazmadıklarından, aksiyon için önemli olduğunda olayın geçtiği yer her zaman sözlerle belirtildiği halde, bu oyunlar aslında mekansızdır. Asıl ilgi gelişen aksiyon üzerindedir; aksiyon içinde çoğunlukla yer ve zaman hızlı bir biçimde değişir. Oyunun tarzı da ciddi olandan komiğe sık sık değişir. Oyunların çoğu kısmen ahlaki bir düzene olan inançla biçimlendirilir; bu düzende insan kendi seçimlerinin yapmakta özgürdür fakat önünde sonunda kendinden üstün güçlere sorumludur. Ortaçağ oyunlarında olduğundan daha az belirgin olmasına rağmen karakterler hala iyi ile kötü arasındaki mücadele içinde

tutulurlar. Çok az yazar ahlaki dersleri içeren doğrudan cümleler kullanır; ahlaki tavır çoğunlukla şiirsel betimleme, kendi kendine konuşma ve vecize yoluyla kurulur (BROCKETT 2000:175).

Shakespeare, Londra'dan yardım alarak, yine bu şehre, dünyanın başka hiçbir şehrine sunulmamış, derin anlamlı ve zorlu oyunlar sundu. Şüphesiz , bir yandan aktörlerinin ihtiyaçlarını karşılama amacıyla çalışırken, ticari baskılar da yeteneklerinin ortaya çıkmasını sağladı.

Ancak, zihninin algılama ve kaydetme özelliği ile olağanüstü keskin gözlemciliği sayesinde insan yaşamın anlamada eşsiz bir güce ulaştı; öyle ki eserlerinin hepsi çağını aşmıştır.

Oyunları, yeni düşüncelere, yeni yorumlara ilham verme yönünden tükenmez kaynaklardır.

Bu oyunların seyircilerin ve okurların yaşamlarını değiştirme gücüne sahip oldukları gerçeği, onun “mucize” yarattığının değil, sanatçı ve düşünür yönlerinin benzersiz olduğunun kanıtıdır. Örneğin, zihinsel gücü, eserlerinin sağlam, incelikli, örümcek ağı gibi hassas örgülü yapılarında, bini aşkın kişi portresindeki çeşitlilikte, hatta sezgilerinin ve sanatının insanı huzursuz eden niteliğinde görülür. Kıvrak mizah zekası ile komedi duygusu benzersizdir.

Ancak, seyirciyi sakinleştirmeye veya gevşetmeye çalışmak şöyle dursun, Shakespeare insan tabiatının çıplak gerçeklerine ve derinden huzursuz edici yönlerine ışık tutar. İnsan tabiatına olan merakı sınırsız olmakla birlikte, bu merak insanın durumuna anlayış ve hoşgörüyü bakmasını hiçbir zaman engellememiştir.

Yaralandığı kaynakları kullanırken yaptığı başlıca değişiklikler, davranış nedenleri ve duygularla ilgilidir.

Sahneye aktardığı şiddet türünün azami derecede etkili olmasına önem vermekle birlikte, duyguların da şiddetin de basit ve ham türlerini benimsemez. Arkadaşlarından hep destek görmüş ve onlara istediklerini vermiştir. Hatta istediklerinden fazlasını; çünkü oyunları eşsiz bir şekilde kendilerini yenileme gücüne sahip ve insanları başka oyunlarla kıyaslanmayacak ölçüde etkiliyorlar.

Topluluk üyelerinin, onun oyunlarını sergileyebilmek için becerilerini en üst düzeyde ortaya koymaları gerekiyordu; ama öte yandan kendisi de, oyunlarında oynayanları yeterince ödüllendiriyordu.

Genellikle bir metni karmaşıktırmak için, satırdan satıra, olayların havasını, şiddetini, temposunu değiştiriyor; sonuç olarak da bir aktöre kapasitesi doğrultusunda kullanabileceği esneklikte değişken bir iç yapı sunuyordu (HONAN 20003:532-533).

Hamlet başta olmak üzere, Shakespeare'in oyunlarının işleniş şekli, örgüsü, aynı anda birden fazla anlamın bir arada yer alması için uygun bir çerçeve oluşturacak niteliktedir. Oyun yazarlığı sahasındaki ustalığına geri dönecek olursak, Shakespeare'in, oyunlarında olağandışı bir dramatik yoğunluk elde etmesinin kısmi nedeninin oyunlarında yersiz kelimelere yer vermemesi olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de Shakespeare, bilmemiz gereken her şeyi apaçık bir şekilde bize mutlaka söyler; fakat, bu temel bilgiyi bir kenara koyacak olursak, ima yoluyla bize vermiş olduğu anahtarlarla kendisinin henüz açmamış olduğu kapıları açma hususunda sık sık bize meydan da okur. Shakespeare'in pek çok şeyi söylenmemiş bırakan ekonomisi sadece gerilimin artmasını sağlamakla kalmaz, izleyici üzerinde tahrik edici ve ifade edilmesi zor bir etki bırakabilen bir esrarengizliğin boy vermesine de yol açar (LINGS 2001:40).

Bu sahnelerde her şey mevcuttur: İnsan kalbinin işleyişi, iktidar mekanizması, korku, dalkavukluk ve hile... İyi ve kötü kral diye bir şey yoktur; kral yalnızca kraldır. Veya bunu daha çağdaş bir üslupta anlatalım: Kralın yalnızca içinde bulunduğu durum ve düzen vardır. Bu durum hiçbir şekilde kişinin seçim hakkını özgürce kullanmasına izin vermez (KOTT 1999:22).

Öldürüleceklerini bilen insanlar oynayacaktır bu oyunu; kendi canlarını kurtarmayı deneyecekler veya bir parça kendine saygı, cesaret veya dürüstlük için tarihle pazarlığa oturacaklardır. Hiçbiri başarılı olamayacaktır. Nitekim tarih onları ilk önce gözden düşürecek, sonra da onların kafalarını uçuracaktır (KOTT 1999:26).

Böylesi bir Shakespeare Rönesans'a aittir, aynı zamanda en çağdaş olanıdır. Vahşi, acımasız ve hayvansıdır, dünyevi ve cehennemidir. Düş ve şiir yanında terör uyandırır. En gerçek ve imkan dışı, hareketli ve tutkulu, akılcı ve çılgın, eskatolojik ve gerçekçidir (KOTT 1999:278).

Shakespeare'in oyunlarında en hayranlık duyduğum anlar işte bu anlardır. Trajedi de birdenbire gündelik hayata geri döner; karakterler kesin sonucu belirleyecek bir savaştan önce veya krallığın kaderinin kurulan komploya bağlı olmasına rağmen, akşam yemeğine veya yatmaya giderler (KOTT 1999:27).

Shakespeare oyunları esas olarak ve tekrar tekrar, yıkımın ve düzensizliğin üretimi ve denetimi ile ilgilidir (GREENBLATT 2001:54).

Shakespeare'in krallık hikayelerinde yalnızca nefret, şehvet ve vahşet vardır: Büyük Mekanizma celladı kurbanı, kurbanıysa cellada dönüştürür (KOTT 1999:45).

İyi ya da kötü kral yoktur, merdivenin farklı basamaklarındaki krallar vardır. Kralların adları değişebilir, her zaman Richard'ı aşağı iten bir Henry veya tam tersi bulunmaktadır. Shakespeare'in tarihi oyunlarındaki karakterler 'Büyük Mekanizma'ya aittirler.

Tahtın dibinde işlemeye başlayan ve tüm krallığın boyun eğdiği bu tarihsel mekanizma nedir?

Dişlilerin hem büyük lordlar hem de kiralık katiller olduğu bir mekanizma mı?

İnsanları vahşete, zulme, ihanete zorlayan, sürekli olarak yeni kurbanlar isteyen bir mekanizma mı?

Yasalara göre, güç erkine giden yolun aynı zamanda ölüme giden yol olduğu bir mekanizma mı?

Shakespeare için bu Büyük Mekanizma, kralın tanrı tarafından tayin edildiği bir tarih düzenidir.

Azgın bir denizin bütün suyu bile

Meshedilmiş bir kralın tedavi ediciliğini yıkayamaz,

Dünyevi insanların soluğu azledemez

Tanrının seçtiği temsilciyi (RICHARD 2) (KOTT 1999:39).

Shakespeare'in tarihsel oyunlarındaki tahtı zorla ele geçirenlerle kralların özelliklerinden, yavaş yavaş tarihin bir yansıması ortaya çıkar. Bu Shakespeare'in kendine özgü kurgusunun bir görüntüsüdür.

Shakespeare tarafından bir çok kez tekrarlanan tarihin bu yansıması, güçlü bir üslupla bizi etki altında bırakır. Ortaçağ tarihi, tıpkı kralların merasimle sürekli üzerinde yürüdükleri ihtişamlı bir merdiven gibidir. Yukarıya atılan her adım bir cinayet, hainlik ve ihanetle mühürlenmiştir. Merdivenin her basamağı, tahtı biraz daha yakınlaştırır; bir adım daha... ve taç ele geçer. Ta ki; bir başkası onu alıp kaçana kadar.

“...al sana bir engel daha:

Ya düşüp kalacaksın önünde, ya atlayıp geçeceksin(MACBETH).”

Çok az bir mesafe, en yüksekteki basamakla sonu görünmeyen boşluğu ayırır. Hükümdar değişir. Fakat basamakları tırmanan kim olursa olsun iyi ve kötü, cesur ve korkak, aşâğılık ve soylu, saf ve kinik, hepsi aynıdır (KOTT 1999:17—18).

Shakespeare, ortaçağa benzer kaygılardan uzak ve Rönesans’ın başlarındaki yanılısamları taşımaksızın bu amansız mekanizmayı gözler. Güneş dünyanın etrafında dönmez, doğanın ya da gökyüzünün düzeni yoktur. Kral, Tanrı tarafından seçilmemiştir, siyaset yalnızca gücü ele geçirmeyi ve garantiye almayı amaçlayan bir sanat değildir. Dünya fırtına ya da kasırgaya benzer bir görünüm sunar. Zayıf çalılar dünyaya şapka çıkarmak zorunda bırakılırken, uzun ağaçlar kökü sökülmüş halde düşer. Tarihin ve doğanın düzeni acımasız, insan yüreğinde büyüyen tutkular korkutucudur (KOTT 1999:47).

Hemen hemen bütün Shakespeare oyunlarında, çatışmaların gösterilmesi ve harekete geçirilmesi şaşırıcı bir hız ve doğrulukla yapılır ve oyunun tüm havası belirlenir (KOTT 1999:106).

Önemli olan Shakespeare'in metni yoluyla, çağdaş deneyimimizi, endişemizi ve duyarlılığımızı kazanmak zorunda olduğumuzdur.

Hamlet'te birçok konu vardır. Ahlaka karşı güç ve politika vardır. Teori ve pratik arasındaki farklılık, yaşamın son amacı üzerine tartışma, aile dramının yanında aşk trajedisi vardır. Siyasal, din bilimsel ve fizik ötesi sorunlar dikkate alınır. İçinde, derin psikolojik çözümleme, kanlı bir öykü, bir düello ve genel katliam olmak üzere, istediğiniz her şey vardır. İnsan istediğini seçebilir, ama seçerken, neyi ve niye seçtiğini bilmelidir (KOTT 1999:55).

Alıntıların ortak özellikleri belirgindir. Oyunların kurguları benzerlikler göstermektedir. Dönemin izleyicisinin beklentileri ve Shakespeare'in kendi düşünceleri doğrultusunda yaptığı kurgulamalar günümüzde karşılığını nasıl bulmalıdır? Bu ve benzeri soruların cevaplarına ilerleyen bölümlerde yanıtlar aranacaktır.

I. III. SHAKESPEARE'İN OYUN KİŞİLERİ

Shakespeare tiyatro tarihinin en etkileyici oyun kişilerini yaratmıştır. Kendinden öncesi ve sonrası için onu farklı kılan karakterlerindeki çok yönlülüktür.

Dram sanatı bir eylem sanatıdır.

[....]

Eylem, insandan dolayı ve insanla ilişkisi oranında önemlidir (ŞENER 2003A:42).

Antik tragedyalarda, Shakespeare'in oyunlarında, çağdaş tiyatronun büyük yapıtlarında geçit durumları ele alınmış, insanın bu geçitlerde nasıl bir sınav verdiği gösterilmiştir (ŞENER 2003B:43).

Tiyatro sanatının daha sonraki dönemlerinde, soylu kahraman tahtından inmiş, yerini, kusurları daha bol, gücü daha sınırlı oyun kişilerine bırakmıştır. Bu oyun kişileri yaşam eşiklerini aşmaya çalışırken bizi kendi insani nitelikleri yanında, sınavın koşulları üzerinde düşünmeye zorlarlar. Shakespeare tragedyalarında oyun kahramanı geçit sürecinin özel koşulları içinde ele alınmıştır. Böyle dönemlerin insandaki tutkuları ateşlediği ve durumu daha büyük bir çıkmaza soktuğu gösterilmiştir (ŞENER 2003B:45).

Shakespeare'in trajedileri, ölümsüz tanrıların karşısında ahlaki tavırların sorgulandığı antik tragedyalara benzemez; Shakespeare'de kahramanın geleceğini kader belirlemez.

Shakespeare, insanların tarihe ne ölçüde katkıda bulduklarının farkındadır, bu, onun gerçekçiliğinin büyüklüğünü göstermektedir. Bazıları tarihi yaratırken, diğerleri tarihin kurbanı olurlar. Bazıları ise sadece tarihi yarattıklarını düşünürler; oysa ki kendileri de birer kurbandan başka bir şey değildirler (KOTT 1999:25).

Shakespeare tragedyalarında kahramanların zaaflarının iyice sivrildiği görülür. Gerçi bu kahramanlar gene orun sahibi soylu kişilerdir. Fakat orunları ölçüsünde tutkuları da artmıştır. Onların aşırı tutkuları kendi yıkımlarını hazırlamakla kalmaz, öncelikle yakın çevrelerini, giderek tüm toplumu etkiler. Onun için toplum kahramanların yanlıgılarına karşı duyarlıdır. Shakespeare'in kralları,

prensleri, kumandanları kişisel istekleri, kişisel tercihleri yüzünden siyasal sorumluluklarını göz ardı ederler. Kral Lear, Macbeth, Coriolanus, Julius Caesar, Antonius ve Cleopatra, kahramanlarının ülkeyi savaşa sürüklediği oyunlardır. Shakespeare kahramanlarını inceleyen düşünürler, onları hem bireyin psikolojik açmazları, hem toplumu etkileyen güçlerin anatomisi bakımından ilginç bulmuşlardır. Shakespeare tragedyalarında kahramanın yanlılığı insanlığın kaçınılmaz yanlılığına, kahramanın acısı insanlığın acısına, kahramanın yıkımı insanlığın yıkımına dönüşür ve seyirciye felsefi bir bakış açısı kazandırır (ŞENER 2003B:50-51).

Shakespeare, tragedyalarında özel bireylerin büyüklüğüne, soyluluğuna, sorumluluk duygusuna olan inancını belirtirken, insan doğasının tutkulu, kötücül, şeytani yanına da dikkat çekti. Seyirci, yaşamın karmaşık gerçekleri, çelişik değerler, karşıt güçlerin savaşımı karşısında önce şaşkınlığa düşüyor, giderek derinliğine düşünmeye, yaşamı yeni bir gözle görmeye, durumu yeniden değerlendirmeye başlıyordu (ŞENER 2003A:108).

Hamlet, bazen duygulu ve kırılgan, bazen coşkulu ve atak, sırasında çok düşünen, sırasında düşünmeden davranan karmaşık kişiliği ile farklı yorumlara açıktır. Macbeth, aşırı tutkusu ile korku, yürekliliği ile saygı uyandırır (ŞENER 2003A:87).

Shakespeare tradgedyalarında, kişisel yanlılığa bocalama eklenir. Oyun kişisi hem yanlış bir seçim yapmış, hem de sonucu görünce şaşkına dönmüştür. Çünkü artık sorun, iki zorunluluk arasında seçim yapmak ve kendi zorunlu değerini sonuna

dek savunmak sorunu değildir. Toplum bir değer çokluğu içindedir. Doğrularla eğriler birbirine karışmıştır. Doğruları eğri, eğrileri doğru gibi gösteren yanıltmacalar yapılmaktadır. Kral Lear, emeklilik yaşı gelince ülkesini kızları arasında paylaşmakla akıllıca bir iş yaptığını sanmıştır. Bu paylaştırmada kullandığı ölçü ise çocuklarının kendine olan sevgisinin boyutudur. Sevgisini en abartılı biçimde dile getiren en büyük payı alacaktır. Oysa bir kralın, ne ülkesini bölmeye, ne de bu bölme işleminde öznel ve duygusal ölçüler kullanmaya hakkı olmamalıdır. Macbeth, savaşta kazandığı göz kamaştırıcı yengiden sonra ülkeyi yönetecek kişinin kendi olmasına karar vermiş, bu karar doğrultusunda Kralı öldürmekte sakınca görmemiştir. Oysa bir komutanın ne böyle bir karar vermeye, ne de böyle bir uygulamaya geçme hakkı vardır. Shakespeare'in oyunlarında bu çeşit yanlış kararları oyun kahramanının bocalama dönemi izler. Bu bocalama döneminde doğru sanılanlar irdelenir, yanlışlar açıklanır. Ne var ki, Shakespeare'in kahramanları pişmanlıklarla ömür tüketecek insanlar değildir; onurlu ve güçlü bireyler olarak savaşımalarını sonuna dek sürdürürler; eylemsizlikten tükenmektense, eyleyerek yıkılırlar. İpi göğüsledikleri zaman, bilmezlikten bilmeye geçmiş, büyümüş, olgunlaşmış olurlar. Shakespeare'in kahramanları uzun bir bocalama ve uğraş döneminden sonra gerçeğe ve doğruya ulaşan, fakat olayların kendi olasılık zinciri içindeki gelişimine yeni bir yön vermekte geç kalan kişilerdir (ŞENER 2003B:54-55).

Shakespeare'in dünyasında, olgu düzeniyle ahlaki düzen arasında bir çelişki yaşanır. Bu çelişki kaderdir ve hiç kimse kaderden kaçamaz (KOTT 1999:22).

Bu norm, hayret uyandırıcı ölçüde zengin unsurların bir bütünlük, sadelik ve uçsuz bucaksız bir derinlik etkisi oluşturacak şekilde iç içe örülmesi yoluyla ortaya çıkan karmaşık ama kavranabilir bir psikişik cevherdir. Bu ideal, kişinin oyunculuk yeteneğini sonuna kadar sergilemesini istediğinden dolayı bir oyuncu için tehlike oluşturmaktadır (LINGS 2001:250).

Shakespeare'in kendi yaşam görüşü, oyun kahramanlarınınkine kıyasla, daha umut dolu ve sakindi; ancak, onların duygularını paylaşabiliyordu. Erkeklerle ve kadınlarca yaratılmış olamayacak kadar güçlü olan kötülüğün sürekli varlığının farkındaydı; ancak, trajedilerinin temelindeki endişeyi, dini inancın verdiği bir güven duygusuyla dengelemez. Her trajedi onun için hayalinden yarattığı bir hipotez olmuş, bu hipotezler aracılığıyla, söz sanatlarına ve oyun kurgusuna da hakim olması sayesinde, yaşamın kendisini, anlamını sınamıştı. Ancak, din unsurunu işin içine katmaz. Trajedi kahramanlarının kırılgan ve hırçın konuşmalarının ardında kısmen bu öge yatar. Örneğin, kendini aşağılanmış hisseden Kral Lear, korkunç fırtınada, "Alazlayın şu ağarmış başımı," diye ümitsizce haykırır,

Siz de, kainatı sarsan o korkunç gürlmelerinizle,

Yamyassı edin şu yuvarlak dünyayı (Kral Lear, Perde III, Sahne II, İrfan ŞAHİNBAŞ)!

Acaba Lear'in çaresizliği, yazarın herhangi bir dönemdeki kendi çaresizliğini mi yansıtıyor? Shakespeare'in zihni, karmaşık bir çelişkiler ve aşırı duygular bulvarıydı. Ancak bir dereceye kadar kendi eserlerindeki belirsizlikleri, gerilimleri ve trajik sonları yaşıyordu (HONAN 2003:453).

Alıntılar ve metne sığdırılmayan sayısız yorumda gene benzer noktaların altı çizilmiştir.

Karakterler çok yönlüdür.

Beklenmedik davranışlar sergilemektedirler.

Bu renklilik üstün bir oyun gücü gerektirmektedir.

I. IV. SHAKESPEARE'DE SIKIŞTIRMA

Tiyatronun sıkıştırılan zaman ve mekanda sıkıştırılmış duyguları gösterdiği bilinmektedir. Bir anda elli yıl sonrası ya da öncesine gidilebilir. Sıkıştırma yoğunluk olarak da algılanmalıdır.

Tiyatronun içindeki yaşam daha okunaklı ve daha şiddetlidir çünkü daha yoğunlaştırılmıştır. Uzamın küçültülmesi ve zamanın sıkıştırılması işlemi bir yoğunluk katmaktadır.

[....]

Sıkıştırma gerçekten gerekli olmayan her şeyin kaldırılması ve gerekli olanların da pekiştirilmesidir; kendiliğindenlik izlenimi korunurken boş bir sıfat yerine güçlü bir sıfat konması gibi. Eğer bu izlenim sağlanırsa, iki insanın gerçek yaşamda söylemeleri üç saat sürecektir bir şey sahnede üç dakika olacaktır (BROOK 2004B:14).

Shakespeare'in herhangi bir oyunu sıradan bir oyundan daha uzun değildir, metnin bir paragrafı günümüz gazetesindeki sıradan bir paragrafla aynı uzunluktadır; lakin yoğunluk –anın yoğunluğu—hepimizin bütün ilgisini çeken noktanın yattığı

yerdir. Bu yoğunluk pek çok unsur içermektedir, ve bu unsurların en önemlilerinden bir tanesi betimlemedir: ancak aynı zamanda kelimeler de vardır (BROOK 1998A:17).

Shakespeare tarihi oyunlaştırırken, ilk önce tarihi belli zaman dilimleri içine sıkıştırır. Tarihin kendisi, John'un, Henry'lerin, Richard'ların dramlarından daha heyecan vericidir. En görkemli dram, Shakespeare'in kurgusunun işleyişinde gizlidir. Shakespeare, yılları bir aya, ayları bir güne sığdırırken, tek bir sahnede kullandığı üç yada dört cümle ile hikayenin özünü açıklar (KOTT 1999:20).

İşte bu noktada Shakespeare'in kurgusu gene karşımıza çıkar ve bu kurgunun tahtın eteklerinden Londra sokaklarına, Kraliyet Dairesi'nden, Londra Kulesi'nin zindanlarına kadar nasıl çalıştığını izlemek gerekir.

[...]

III. Richard oyununun ilk iki sahnesinde Shakespeare, İngiliz tarihinin o döneminin 11 uzun yılını bir tek haftaya sığdırır. Sahnede yalnızca Richard ve tahta çıkmak için tırmanması gereken basamaklar vardır. Her basamak bir insanı simgeler. Sonunda geride sadece, ölen kralın iki oğlu kalır. Onların da ölmesi gereklidir. Shakespeare tarih hakkında yazarken öğelerin betimlenmesinden, anektodlardan ve neredeyse hikayenin kendisinden kaçmıştır. Bu, onun dehasının sadece bir bölümünü göstermektedir. Konu dışında kalan her şey, bir süzgeçten geçirilerek atılmıştır.

Tarihi kişilerin ve olayların ne kadar doğru olduğu önemli değildir. Ama durumlar doğrudur. Hatta durumların fazla doğru olduğunu bile söyleyebiliriz. Bu çok uzun ve bitmek bilmeyen Shakespeare'e özgü haftada, vakit sabah, akşam ve gece olabilir. Zaman kavramı yoktur. Sadece hikaye vardır ve biz hikayenin gidişini

neredeysi fiziksel olarak hissederiz. Bir de gece vardır; hani bütün ülkenin kaderinin, şatoda toplanan Kraliyet Danışma Konseyi'nin alacağı karara veya bir hançer darbesine bağlı olduğu dramatik gecelerden biri. İşte bu tarihi gecelerde hava her zamankinden daha gergin ve saatler her zamankinden daha uzundur; hele bir de bekleyen biri varsa (KOTT 1999:23).

Shakespeare'in oyunlarının eyleminin böylesine yoğun olması gerçeği, belli türde bir oyun gerektirir. Metin yoğun ve metaforiktir. Shakespeare, bir film yönetmeni gibi, sıkça yakın çekimlerden yararlanır. Tek başına konuşmalar, doğrudan "kameraya", yani sahneden doğrudan seyirciye yapılır. Shakespeare'e özgü tek başına konuşma yakın çekim konuşma gibidir (KOTT 1999:277).

Konumu ilginçti: Dante, Leonardo, Molière, Bach ve benzerlerini düşündüğümüzde görüyoruz ki, hepsi eşsiz olmakla birlikte, hiçbirini, herhangi bir sanat türünde, Shakespeare'in son dönem trajedilerinde ulaştığı anlam yoğunluğuna ve enginliğine, düşünsel ve duygusal başarıya ulaşmamıştır (HONAN 2003:462).

Yapılan yorumlar doğrultusunda Shakespeare genel anlamda incelenmeye çalışılmıştır. Yaşadığı dönemin beklentileri ve kendi düşünceleri doğrultusunda eserler veren Shakespeare'in karakterlerinin çok yönlülüğü, kurgudaki ustalığı, yoğunlaştırmadaki başarısı, hayal gücü ve zekasıyla tüm zamanlara ait olduğu düşünülmektedir. Son olarak çağımızın en önemli Shakespeare yorumcuları arasında gösterilen Laurence OLIVIER'nin görüşlerine yer verelim:

Düşün hayatım boyunca, tüm zamanların en büyük oyun yazarı, bazılarına göre ise tüm zamanların en büyük şairi, filozofu ve insanı Shakespeare ile yaşadım. Shakespeare kaleminin bir dokunuşuyla seyirciyi kahkahalara boğup sonra da gözyaşlarına sürükleyebilir. Onun dehası eşsizdir. Öyle roller kaleme alır ki, işini hakkıyla yapan her oyuncu öyle yada böyle, rolü canlandırmanın yolunu bulur. Anlayışı, yeteneği, imgelemi, coşkusu ve felsefesi benzersizdir. Benzersiz olduğu daha sonsuz sayıda şey sayabilirim... Ancak hepsinden öte sahip olduğu şey, büyüdü tiyatro zekasıdır. Birçoğu çalıntı ve daha önceden anlatılmış olsa da, hikayelerini öyle bir şekilde kalıba sokar ve biçimlendirir ki, sanki daha bu sabah üretilmiş gibi ışıldarlar. Bir oyuncu, bir şekilde Shakespeare oynamaya giriştiğinde, ona büyük açıklık ve heyecanla yaklaşmalıdır. Eğer, beyninizden parmak uçlarınıza kadar, her yerinizi çalıştıran onun dili ise işinizi ehliyle yapıyorsunuz demektir. Aynı rolü canlandırırken Shakespeare'e tekrar tekrar geri dönebilirsiniz ve her seferinde mutlak keşfedilecek yeni bir şey olacaktır. Hamlet'i kötü bir oyuncu bile canlandırıyor olsa, mutlaka keşfettiği doğru bir şey olduğu söylenir (OLIVIER 2004:287).

II. DİKSİYON ENERJİ İLİŞKİSİ BAKIMINDAN TEKNİK DETAYLAR

II. I. GİRİŞ

Bu bölümde teknik detaylara girilecektir. Ancak öncesinde diksiyon ve rol tanımı kısaca verilecek ve bir oyunu yorumlarken dikkat edilmesi gereken hususlara yer verilecektir. Özellikle Shakespeare gibi bir yazarın oyunu yorumlanırken çok dikkatli olunmalıdır. Atlanılan önemli noktalar sahnelemede ve rolde zayıflıklara yol açacaktır. Oyuncular için dikkat edilmesi gereken en önemli noktanın dilin teknik

yapısı ve bunu tamamlayan duygu olduğu düşünölmektedir. Teknik desteği olmayan duygu enerjisinin boşa harcanmasını sağlayacaktır.

Shakespeare'in yazdığı her satır bir atom. Serbest bırakılabilecek enerji sonsuzdur –eğer parçalayabilirsek (BROOK 1998:34).

Tiyatroda rol terimi sahteciliği değil, bir gerçekliğin tiyatro sanatına özđü anlatım yöntemi ile dile ve görüntüye getirilmesini anlatan bir sözcüktür (ŞENER 2003A:15).

Diksiyon bir anlatım yoludur (GROTOWSKI 2002:144).

Söz söylerken duygu ve düşünceleri, doğru, üslubuna uygun olarak anlatmak için sesin uyumunu, söylenişi, jesti, mimiği, alınacak tavırları yerinde ve güzel kullanma sanatıdır (ŞENBAY 1998:132).

[....]

Ölümcül tiyatro Molière'in oyunlarından tutun da Brecht'in oyunlarına kadar amansızca sızmayı başarıyor. En korkusuzca, en rahat, en sinsice girip çöreklediği yer de hiç kuşkusuz William Shakespeare'in oyunlarıdır. Ölümcül Tiyatro, Shakespeare'e kolayca sığır.

[....]

Shakespeare için de aynı öğüdü duyar ya da okuruz: "Ne yazılıysa onu oynayın." Ama yazılı olan nedir? Kağıt üzerindeki kimi şifreler. Shakespeare'in

sözcükleri, onun sözlü olarak söylenmesi istediği sözlerin kayıtlarıdır, anlamlarının bir bölümünü oluşturan ses perdesi, duraklama, ritm ve davranış ile birlikte insanların ağzından çıkacak sözcükler. Bir sözcük sözcük olarak doğmaz, bir içtepinin ürünüdür, anlatım gereksinimini bize duyuran tutum ve davranışın dürtüklemesiyle ortaya çıkar. Bu süreç tiyatro yazarının içinde olup biter; oyuncunun içinde yinelenir. Her ikisi de sözcüklerin ancak ayırında olabilirler ama hem oyun yazarı hem de oyuncu için sözcük, görünmeyen devasa bir oluşumun görünürdeki küçük bir parçasıdır.

[....]

Klasik oyunlar için kullandığımız “müziksel”, “şiirsel”, “yaşamdan daha büyük boyutlu”, “soylu”, “kahramanca”, “romantik” gibi sözcüklerin sanki kesin bir anlamları varmış gibi yapmanın alemi yok. Bunlar belki bir dönemin eleştiri anlayışını yansıtan sözcüklerdir ve bugün bu ölçütlere uygun olan bir oyun sahnelemeye kalkışmak Ölümcül Tiyatro yapmanın en şaşmaz yoludur –saygıdeğer olduğu için yaşayan, canlı bir doğruymuş sanılan Ölümcül Tiyatro.

[....]

Profesyonel bir tiyatro her gece birbirinden farklı insanları bir araya getirir ve onlara davranışların diliyle seslenir. Bir temsil bir süre sonra yerine oturur ve çoğunlukla yinelenmek zorundadır, hem de olabildiğince iyi ve doğru yinelenmelidir, lakin oturduğu günden başlayarak görünmez bir şeyler ölmeye başlar.

[....]

Listemizdeki oyunları gişe gelirini sonuna kadar sağacak uzunlukta oynamadığımız kaygısını taşıdığımız Stratford’da şimdi bunu oldukça yararlı bir açıdan tartışıyoruz. En fazla beş yıllık bir ömür biçiyoruz belli bir sahnelemeye. Modası geçmiş görünen yalnızca saç tuvaletleri, kostümler ve makyaj değil.

Sahnelemenin bütün öteki öğeleri –belli coşkuların yerini tutan davranış formülleri, el kol hareketleri, ses tonları- görünmez bir tahvil borsasında durmadan dalgalanıyorlar. Hayat yerinde durmuyor, oyuncu ve izleyici üzerinde rol oynayan etkiler var, başka oyunlar, sanatlar, sinema, televizyon, gündelik olaylar, tarihi yeniden yazmak ve gündelik doğruyu değiştirmek için elbirliği yapıyorlar. Moda dünyasında birisi elini masaya vurup “çizme moda” diyecektir; bu varoluşsal bir olgudur. Moda gibi öylesine ıvır zıvır bir şeye uzak kalabileceğini sanan canlı bir tiyatro, canlılığından bir şeyler yitirir. Tiyatroda daha önce doğmuş her biçim ölüme yazgılıdır; her biçim yeniden düşünölmelidir, yeni kavrayış tarzı da kendi çevresinde bütün etkilerin damgasını taşıyacaktır. Bu anlamda tiyatro göreceliktir. Gene de büyük bir tiyatro bir moda evi değildir; sürekli, değişmeyen öğeleri vardır, tiyatro etkinliğinin altında belli temel sorunlar yatar.

[...]

Tiyatro sözcüğünün pek çok savruk anlamı var. Dünyanın pek çok yerinde tiyatronun kesin bir yeri, açık seçik bir amacı yok, parçalanmış bir halde yaşıyor. Tiyatronun biri para peşinde koşuyor, biri ün, biri coşku, biri politika, biri eğlence. Oyuncu ise kendi denetimi dışındaki koşullardan şaşkına dönmüş, tükenmiş bir durumda oradan oraya sürükleniyor.

[...]

Oyunculuk sanatı bazı bakımlardan hepsinin en zorudur, sürekli eğitim görmedikçe oyuncu yarı yolda kalır.

[...]

Tiyatro yapmanın dehşet verici güçlüğü kabul edilmeli. Belki de en zor ortamdır ya da gerçekten yapıldığı zaman öyle olur. Çok acımasızdır, hataya, savurganlığa yer yoktur.

[....]

İki saat hem çok kısa bir süredir hem de sonsuzluk kadar uzun. Halkın iki saatini kullanmak çok ince bir sanattır.

[....]

Dört yüz yıl önce oyun yazarı için dış dünyadaki olay kalıplarını, bireyler olarak yalıtılmış karmaşık insanların iç dünyalarındaki durumları, onların korkularının ve özlemlerinin güçlü çekimini apaçık çatışkıya sokmak isteme olanağı vardı. Tiyatro gözler önüne sermek demektir, çelişki demektir ve bunun sonunda da çözümleme, katılım, tanıma, bilme, en sonra da insan kavrayışının uyandırılması demektir. Shakespeare tabanı olmayan, bulutlarda yüzen bir dağ zirvesi değildi: onu besleyen onlarca ikinci sınıf oyun yazarı, onları besleyen daha başka önemsiz yazarlar vardı ama hepsi de, Hamlet'in dediği gibi, çağın biçim ve baskılarıyla boğuşma tutkusunu paylaşıyorlardı. Gel gelelim bugün, manzum ve gezici, yeni bir Elizabeth Tiyatrosu olacak şey değildir. Bu bizi soruna daha yakından bakmaya ve Shakespeare tiyatrosuna özgü niteliklerin neler olduğunu araştırmaya zorluyor. Basit bir olgu hemen kendini gösteriyor. Shakespeare bugün de geçerli olan aynı birimi kullanıyordu: Kamu zamanının birkaç saatini. Bu zaman süresini inanılmaz zenginlikteki canlı malzemenin bir miktarını, saniyesi saniyesine bir araya toplamak için kullanıyordu. Bu malzeme aynı anda son derece çeşitli düzeylerde var olur, ta diplere dalar, yükseklerle fırlar: Teknik oyunlar, nazım ile düzyazı kullanımı, heyecanlı, komik, rahatsız edici bir yığın sahne, yazarın kendi gereksinimlerine karşılık bulmak için geliştirmek zorunda kaldığı şeylerdi; yazarın açık seçik, insansal ve toplumsal bir amacı vardı bu ona konularını araştırmak için, anlatım yollarını araştırmak için, tiyatro yapmak için yeterli nedeni sağlıyordu (BROOK 1990C:8-45).

Eğitimli bir piyanistin kafası fiziksel olarak parmakları kadar meşgul değildir, kendini ne kadar müziğe kaptırırsa kaptırsın kulağı yansızlığını ve nesnel denetimini korur. Tiyatro oyunculuğunun birçok bakımlardan benzersiz güçlükleri vardır çünkü bir oyuncunun kullandığı ortam hain, değişken ve gizemli bir malzeme olan kendisidir. Hem tam anlamıyla kendini vermesi hem uzak durması istenir –yansız olmadan yansızlaşmak. İçten olmalıdır, içtenliksiz olmalıdır: İçtenlikle içtenliksiz olmayı, doğru sözlülükle yalan söylemeyi öğrenmelidir (BROOK 1990C:151).

Günümüzde yorumun arkasına sığınmak suretiyle bir çok teknik hata yapılmaktadır. Bu hataların oyunları yavanlaştırdığı ve oyuncunun yeteneğini göstermesine engel olduğu gözlenmiştir. Özellikle Shakespeare iyi analiz edilmek zorundadır.

II. II. SHAKESPEARE'İ YORUMLARKEN

Bu bölümde Shakespeare'i oynarken dikkat edilmesi gerekenlere yönelik genel yorumlara bakılmıştır:

Diğer herhangi bir yazarda ziyade, Shakespeare üzerinde çalışırken metni sesli okumanız ve anlamını kavramaya başlamadan önce dilin hareketini hissetmeniz gerektiğine inanıyorum, metni sadece kağıt üzerinde öylece okumak yeterli değildir. Metnin yapısının bir ayak bağı değil de bir güç olduğunu kolaylıkla anlamak zorundayız (BERRY 1987:52).

Shakespeare, sahne tekniğini ve oyunculuk kurallarını kendinden önce yaşamış ya da günümüze kadar oyun yazmış herkesten çok daha iyi bilen bir kişiydi. Bir yandan oyuncularına gerçekleştirilmesi imkansız görünen ödevler verip, hayal gücünün sınırlarını zorlayan özel durumlar yaratırken, diğer yandan da oyuncularına bu görevleri nasıl başaracaklarının yollarını göstermesini biliyordu. Çözmesini bilebilirsek, oyunlarının en iyi nasıl sahneleneceğine dair bütün soruların cevaplarını onun dizlerinde bulabiliriz. Ne var ki, bir oyuncunun Shakespeare'i anlamak için, o güne kadar oyunculuk konusunda edinmiş olduğu bilgilerden arınarak, açık fikirli olması gerekir (BRINE-YORK 2002:13).

Günümüzde, oyuncuların Shakespeare ile ilgili sorunlarının çoğu, Shakespeare'in yazdıklarıyla, sahnede gördükleri, okudukları ya da düşledikleri Shakespeare arasında net bir ayrıma gidememiş olmalarından kaynaklanır. Gelenekler, kuramlar ve başka oyuncuların performansları, Shakespeare'i anlamaya giden yolu tıkamaktadır. Dizeler doğru okunup, doğru anlaşılmalıdır. Kanımızca asıl yapılması gereken, şairin ne yazmış olduğunu görerek dizelerin doğru anlamlarını bulup çıkarmaktır. Bu tür bir kavrayış için, İngiliz tiyatrosunun yeniden inşa edildiği, İngiliz dilinin biçimlendiği dönemi anlamak şarttır. Oyun metinlerinin içine gizlenmiş olan inanılmaz enerji kaynaklarını harekete geçirebilen bir oyuncunun hem hayal gücü hem de oyunculuk yeteneği akıl almaz biçimde gelişir ve canlanır (BRINE-YORK 2002:14).

Shakespeare'e yaklaşırken, olma ihtimali olan iki şey olduğunu düşünüyorum:

1. Büyük olduğunu bildiğimizden, karakterler büyüktür ve normalden daha geniş hissederler, duyguyu da buna göre ayarlama eğiliminde olurlar. Düşüncenin gerçekliği uğruna metnin duygusal boyutu üzerinde dururuz –imgenin disiplini bakımından bu konuda bir şeyler söylemiştik- ve söz konusu olan şiir olduğu için şiirsel nitelik üzerinde dururuz. Ya da;

2. Tam tersini yaparız, ve anlamın zor olduğunu hissettiğimiz için, metni olabildiğince edebi ve gerçekçi yaparız ve böylece duyguyu atlarız.

[...]

Düşünce tarafından tamamlanmayan his, yarım yamalak, aşırı duygusaldır ve bakış açısı yoktur (BERRY 1987:115).

Shakespeare'in metinlerinin noktalamasını bir müzik notası gibi okumayı öğrenmek ve nerede nefes alınacağını, nelerin üzerine basılması gerektiğini saptamak önemli bir araştırma konusuydu. Özellikle, Shakespeare'in kendi yarattığı, tiyatroya özgü yazı tarzının, yalnızca metinlerin izlenmesi yoluyla çözülmesi gerektiği ve abartıdan kaçınıldığı takdirde, her sözün kendiliğinden doğru değerlendirileceği açıklaması, bizim görüşlerimize çok uygun düşmüştü (BRINE-YORK 2002:28).

Shakespeare, oyunlarında sürekli olarak insanoğlunun değişkenliği, kendi içindeki uyumsuzluğu ve açıklanamayan karmaşıklığı temalarını işlemiştir (BRINE-YORK 2002:56).

Yirminci yüzyıl içinde Shakespeare oynayarak ün yapmış tüm oyuncuların hepsinde görülen ortak nokta, metinlere gösterdikleri bağlılık ve Shakespeare'e olan inançlarıdır (BRINE-YORK 2002:114).

Oyuncunun en öncelikli görevi, sözlerini dinletebilmesidir. “Sırf öyle yazılmışlar” diye metni dile getirmekle yetinmek doğru olmaz.

Ayrıca izleyicinin ilgisini çekmek amacıyla da olsa, beklenmedik hareketler yapmak ya da garip pozlar takınarak dikkati üzerine çekmeye çalışmak hiç doğru değildir (BRINE-YORK 2002:128).

Shakespeare’de hareket (davranış) konusunda geçerli kurallar yoktur.

[...]

Shakespeare’in karakterleri, insanlardan oluşur ve hepsinin zayıf yönleri, iştahları ve her türlü insancıl yönleri vardır (BRINE-YORK 2002:347).

Shakespeare gösterilerinde, ister gelenekselleşmiş ister deneysel yöntemler kullanılmış olsun ya da ister sahnede ister filmde olsun, fiziği güçlü (duygusal ya da kendine düşkün olmayan) oyunculara gerek vardır.

OYUNLAR HEP SÜRÜKLEYİCİDİR;

ÖYLE ARADA DURUP ÖZEL ATMOSFER YARATMANIZA GEREK YOKTUR;

TİRATLAR DA SÜRÜKLEYİCİDİR-BUNLARLA YÜKSEK NOKTALARA VARILMAKTADIR; DİLDE AÇIKLAYICIDIR-

AMAÇ İZLEYENLERİN HAYAL GÜCÜNÜ GÜÇLENDİRMEKTİR;

BU NEDENLE DUYULMAK VE ANLAŞILMAK DAHA DA ÖNEM KAZANIR.

İDEAL BİR SHAKESPEARE OYUNCUSU,

YALNICA İÇİNDE BULUNDUĞU VE CANLANDIRMAKTA OLDUĞU GERÇEKLİĞE İNANMAKLA KALMAYIP,

OYUNCULUK GÜCÜ VE TÜM YETENEĞİNİ KULLANARAK BU TUTUMUNU İZLEYİCİYLE PAYLAŞABİLEN OYUNCUDUR (BRINE-YORK 2002:349).

Shakespeare'in oyunlarında ise, karakterlerin duygularını sözcükler ritm ortaya çıkarmaktadır. Bu kavramlar, oyuncunun duygularını ortaya çıkarmaya da yaralı olur. Rosalind'in uzun dans ritmleri ya da Othello'nun ağır ve kısa konuşmaları, rolü canlandıran oyuncuda uygun duyguların uyanmasına yardımcı olacaktır (BRINE-YORK 2002:330).

Shakespeare, oyunlarındaki karakterleri, yaşamlarının getirdiği güçlü duyguların etkisi altında çırpınıp, yaşamın fırtınalarında çalkalanıp dururken - KISKANÇLIK, ÇILGINLIK, AŞK, CİNAYET, ŞEHVET, SAVAŞ HALLERİNİ YAŞARKEN- önümüze getirmektedir. Bu durumdaki karakterler, ancak ve ancak bugünü yaşamak durumundadır. Sürekli krizlerle uğraşıp, hayatlarını sürdürmeye çabalarlar (BRINE-YORK 2002:335).

Shakespeare oyuncusu, metni oynamakla görevlidir; metne uymayan bir gizli metin aramaya kalkanların, başarılı olamayacağı kesindir. Karakterin kendi dile getirdiğinin dışında bir düşüncesi olması söz konusu değildir.

[...]

Shakespeare'in asıl üzerinde durduğu nokta, izleyicisinin dikkatini kaybetmemektir. Bunun içinde sürekli bir hikaye anlatmaktaydı. Hikayenin sürekliliğini sağlayan da arkasından nelerin takip ettiğiydi. Yirmi yıl önce ne olduğu yada yirmi yıl sonra neler olacağı o kadar da önemli değildir (BRINE-YORK 2002:340-341).

Sorulması gereken şudur: Gerçeği nerede aramalıyız? Oyuncunun sınırlı yaşam hikayesinde mi yoksa Shakespeare'in ölçülemez dehasında mı?

Shakespeare insanların duygularını anlatan oyunlar yazmıyordu. Öncelikle, insanların yaşamlarında karşılaştıkları kriz anlarında NASIL DAVRANDIKLARINI, NE DÜŞÜNDÜKLERİNİ ve de NELER SÖYLEMİŞ OLABİLECEKLERİNİ dile getirmekteydi.

Duygular, ancak olayları sürüklemek içindi (BRINE-YORK 2002:342).

OYUNCU ÖNCE SHAKESPEARE'İN DİLİNİ, KENDİ DOĞAL DİLİYMİŞ GİBİ KULLANMASINI ÖĞRENMELİ (bunu yabancı bir dilmiş gibi kullanmaktan kurtulmalı, ağzının içinde yuvarlamak ya da mırıldanmak gibi davranışlardan kurtulmalı, günümüzde yaptığımız gibi cümleleri kesip paralamaktan vazgeçmeli) VE CANLANDIRDIĞI KARAKTERİN SAVUNDUĞU KONULARI ANLAYARAK BENİMSEMELİDİR.

Bu adım tamamlandıktan sonra ikinci adıma sıra gelir.

Artık sıra aslında her oyuncunun görevi olan, duyguları ortaya çıkarmak, yaşanan dramı biçimlendirmek ve üstlenilmiş olan rolü yaşama geçirmeye gelecektir. (BRINE-YORK 2002:346).

II. III. TİRATLAR

Yukarıdaki genellemelerden de hareketle tiratların yapısı incelenecektir.

Bir Shakespeare oyunun en önemli bölümlerinden biri de tiratlardır. Sahnelemelerde genellikle sorun olarak görülmektedirler. Uzundurlar. Oyunculuk performansını zorlarlar. Ancak teknik olarak benzerlikler göstermeleri oyuncuyu rahatlatacak bazı önerilerin ve yöntemlerin geliştirilmesine sebep olmuştur.

Tekrarlar, karşıtlıklar ve anlam iyi algılanmalıdır. Reji biçimi farklılık gösterse de dil çevirilerdeki kayıplara rağmen aynıdır. Enerji kullanımı önemlidir. Ritm iyi yerleştirilmelidir. Şimdi de alıntılarla örnekleme ve detaylara girilecektir:

Uzun tiratların yapısında, karşıtlıkların çarpışması izlenmektedir. ‘Kargalar arasında dolaşan bir güvercin beyazı’ (ROMEO VE JULIET, PERDE 1, SAHNE 5, YUSUF MARDİN) gibi karşıtlıklar ve ikilemler bütün oyunlarında vardır: Gece/Gündüz, Kız/Oğlan, Kral/Falstaff, Yaşlılık/Gençlik, Othello/Iago. Karşıtlıklar oyunları nasıl bölmekteyse, dizeleri de benzer biçimde ikiye ayırmaktadır. Aklına ‘kara’ da gelince hemen karşıtı ‘ak’ da gelmektedir.

[....]

Shakespeare’in yaratıcılığının önemli bir yanı da, mutlak olanı hiçbir zaman kabul etmemesinin yanı sıra, yarattığı karakterlerle bütünleşmeyi ve böylece hiç değişmeyen bir kişilik geliştirmeyi kabul etmemiş olmasıdır. Bu nedenle, Shakespeare’in bir karakterinin ne yapacağını önceden kestiremezsiniz, tıpkı yaşayan insanların neler yapabileceklerini kestiremediğiniz gibi (BRINE-YORK 2002:51-52)!

Shakespeare’in bir tiradına yaklaşmanın iki yolu vardır. Birinci yol, sözlerin anlamı ve yaşanan duyguların tanımlanmasıyla işe başlamaktır. Bu çalışma sonucunda, ortaya kaçınılmaz bir biçimde seslendirme ve ritm çıkar. İkinci yolsa, önce ritm ve seslendirme yöntemlerini araştırmaktır- bunun sonucunda da, kaçınılmaz bir biçimde sözlerin anlamı ve duyguların tanımı ortaya çıkar. Bu durumu, altında, batıdan doğuya doğru giden bir tünelin geçtiği bir dağa

benzetmişlerdir. Batı girişinden tünele giren, ister istemez bir süre sonra doğudan dışarı çıkacaktır ya da durum, tam tersi olacaktır.

Othello oyunundan alınan bir tiratla bu durumu açıklamamız mümkündür.

Othello, ihanet ettiğini sandığı karısından intikam almaya karar vermiştir. Othello'nun "Ayaklan kapkara intikam" diye haykırışına Iago "Sabırlı ol, belki fikrini değiştirebilirsin" diye yanıt vermektedir. "Belki mi?" Othello şöyle der:

Asla Iago. Nasıl Karadeniz'in buzlu, durmayan akıntısı

Geri dönüşü olmayan bir yolda dosdoğru boylarsa

Boğaz'dan Marmara'ya

Benim kanlı düşüncelerim de öyle ilerleyecek ,

Asla dönmeden geriye, güçten kesilip alçalarak,

Asla aşka doğru dönmeyecek:

Büyük ve müthiş intikam hepsini yutuncaya kadar (Othello, Perde III, Sahne III, Özdemir NUTKU).

İlk bakışta bu parça yalnızca renkli bir anlatım gibi görünür. Adeta, oyunun bir bölümüne parıltı getirsin diye yerleştirilmiş bir mücevherdir. Şimdi az önce tanımladığımız "tünelin iki yönlü girişi"ni ele alalım.

Önce anlamı kavrayalım. Othello'nun "kanlı düşünceleri" intikamı gerçekleşene kadar mutlaka devam edecektir. Nasıl Karadeniz'in (Pontick) önüne geçilmez akıntısı, Boğaz'dan geçip Marmara'ya, ardından Çanakkale'den (Hellespont) geçerek Ege Denizi'nde kayboluyorsa! Yaratılan hava gaddar, kanlı bir intikam havasıdır. Amaç, kararından dönmeyeceğine Iago'yu inandırmaktır.

Bir de olaya, işin teknik yönünden, yani ritm ve seslendirme yönlerinden bakalım.

Tirat bir noktaya varana kadar tam altı dize yazılmıştır (İngilizce metninde bu konuşma yedi satır tutmaktadır-ç.n.).konuşma hiç arkasına bakmadan ilerlemekte ve:

...intikam hepsini yutuncaya kadar

sözleriyle sona ermektedir.sürekli tekrarlarla anlam güçlendirilmektedir.

“Durmaya akıntı”,

“Dönüşü olmayan yolda”,

“Dosdoğru boylarsa” hep üst üste olayı vurgulamaktadır. Shakespeare, Pontick ve Hellespont gibi kulağa yabancı gelen adlar kullanarak, zihinleri özenle karıştırmaktadır (Maalesef, Sayın Özdemir Nutku, yazarımızın bilhassa üzerinde durduğu bir şeyi yapmış ve çevirisinde bu eski adlar yerine, bugün geçerli olan Karadeniz ve Boğaz sözcüklerini kullanmıştır.-ç.n.). Akıntı sonunda denize karışıp kaybolurken bir çok “a” sesi tekrarlanmıştır:

“Asla dönmeden”,

“Asla aşka doğru dönmeyecek”.

Bu tiradın “durmaya” bir “akıntısı” mevcuttur.

Bu tirat gerek dizelerinin sayısı, gerekse acımasızlığıyla, Pontick Denizi’nin güçlü akıntısını adamın kanlı düşüncelerine benzetmekle kalmıyor, aynı zamanda Othello’nun kararlılığına adeta bir vücut kazandırıyor.

Tek bir nokta olması, tüm dizelerin nefes alınmadan art arda ve giderek güçlendirilerek dile getirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Aradaki virgüller, yalnızca anlamı güçlendirmek içindir. Bu tiradı “bölümlere” ayırmaya kalkan oyuncu, hislerini “tarif eder” duruma düşer. Dizeleri bir nefeste söyleyebilen oyuncuysa, bu heyecanı ortaya çıkarmış olacaktır. Ayrıca bu tirat, Othello’nun karakterinin de bir göstergesidir –bu adam bir fikre saplandı mı,

ondan kolay kolay vazgeçmeyen birisidir. Iago'yu kararından dönmeyeceğine başka türlü nasıl inandırabilir ki?

Böylece görüyoruz ki

Anlam,

Seslendirme,

Ritim,

Ve dramatik yönlendirme birbirleriyle iç içe geçmiş unsurlardır. Bu dizelerin “oyuncunun önünü tıkadığını” ileri sürmek, rayların bir trenin ilerlemesine engel olduğunu iddia etmeye benzer (BRINE-YORK 2002:87-89).

Teknikle temellendirilmiş duygunun daha etkili olacağı vurgulanmıştır. Shakespeare'in dilinin yapısı özellikle kuvvetli bir teknik gerektirmektedir. Teknikten kasıt iyi bir diksiyon eğitimi ve doğru enerji kullanımıdır. Yaratıcılık bu noktadan hareketle kendini göstermelidir.

Bu, Shakespeare'in tiratlarının tipik bir özelliğidir. Daima yükselir, ara sıra yön değiştirse bile hiçbir zaman durağan değildir ve hiçbir biçimde geri gitmez (BRINE-YORK 2002:124)!

İzleyici, her an “Acaba şimdi ne diyecek?” diye meraklanmalıdır. Bir hikaye anlatırken izleyiciyi meraklandırmak zor değildir.

Benzer biçimde Shakespeare'in uzun tiratlarının hep bir hikaye içerdiklerini unutmamak gerekir (BRINE-YORK 2002:129).

Her hikayede hem bir hareket hem de bir karşıtlık vardır.

Shakespeare'in tiratlarının çoğunda da, bir hikaye yoksa bile, bir hareket ve karşıtlık bulunur.

Oyuncunu görevi, hareket ve karşıtlıkları bulup çıkarmaktır.

Bu tiratlar hiçbir zaman durgun göller değildir, daha çok dağdan akan sular ya da birbirine karışan akıntılar gibidir. Oyuncunun kürek çekmek için gayret sarf etmesi gerekmez, akıntıya uyup sözlerin kendisini sürüklemesini sağlaması yeter.

Shakespeare, bir hikaye içermeyen tiratlarında bile, konuşmaya canlılık kazandırmak için masal anlatım tekniklerini kullanmıştır.

Bu tekniklerin en ilginç olanı da, konuşmanın içinde iki karşıt görüşün çatışmasıdır.

Bunlar fikirlerin, sözcüklerin daha da ilginç amaçların çatışması biçiminde gelir. İlgili kişi, kendi içinde, önündeki yollardan hangisini seçmesi gerektiğini tartışmaktadır (BRINE-YORK 2002:129).

Karşıtlıklar her zaman eşleştirilmiş ve yan yana getirilmiştir: Aydınlık/Karanlık; İnsan/Hayvan; Yaşam/Ölüm; Aziz/Şeytan; Çirkin/Güzel; Genç/Yaşlı; Savaş/Barış; Yaz/Kış! Othello karakterini yaratınca hemen karşısına Iago'yu çıkartmıştır. İki kardeş yaratırsa mutlaka biri iyi öteki kötü kalpli olur (Hamlet, Kral Lear, Yok Yere Yaygara). Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununda yumuşak başlı ve ufak-tefek Hermia'nın karşısına iri-kıyım ve aksi huylu Helena'yı koymuştur.

[...]

Kısa konuşmalarda bile, bir sözcüğün ya da bir düşüncenin mutlaka aksiyle karşı karşıya getirildiğini görmekteyiz. Dilbilgisi uzmanları bu yaklaşıma "karşı-tez" adını vermişlerdir. 2. Richard'sa "sözcüğün sözcüğe karşıtlığı"ndan söz eder. Bu

yöntemi irdeleyen oyuncu, onu nasıl kullanacağını da mutlaka öğrenmelidir. Oyuncu, bu yolu izlediği takdirde, hele uzun tiratlarda yer alan çatışmayı ortaya çıkararak, izleyicinin dikkatini kaybetmemenin yöntemini bulacaktır.

Uzun bir tiratla karşılaşan oyuncu, tiradı önce birbirine bağlı bölümlere ayırmalı ve karşıtlığın değiştiği noktaları ya da bir fikirden öbürüne nereden geçildiğini saptamalıdır.

Serbest nazımın yazılış tarzı (her dize aşağı yukarı aynı uzunluktadır) ya da düzyazıyla yazılmış bölümler, ilk bakışta okuyanı ürkütebilir. Serbest nazım, bazı oyuncularını her dizenin sonunda duraklama yapılması gerektiği yanılgısına sürükler. Gerçekte duraklama, dizenin sonunda değil anlatılan düşünce tamamlandığında yer almalıdır. Zor bir tiradı Walt Whitman'ın kullandığı serbest nazım biçiminde gruplara ayırmak çok aydınlatıcı sonuçlar verecektir.

Bu denemeyi II.Richard'ın uzunca bir tiradında yapabilir ve fikirlerin nasıl ortaya çıktığını izleyebiliriz. Kral Richard, Flint Kalesi'nin surlarında belirmiştir. Aşağıda onu tahtından indirmek üzere toplanmış isyancılar vardır. Krala bir elçi gönderirler. Gelen Northumberland'dir. Ancak elçi daha ağzını açmadan Richard coşar, çünkü Northumberland onun önünde diz kırıp eğilmemiştir. Bu kendini Tanrı'nın yeryüzündeki kutsal temsilcisi kabul eden kral için dayanılmaz bir saygısızlıktır.

“Hayretler içindeyiz, uzun süre bekledik
Kırılmalı dizinizin karşımızda bükülmesini
Zira kendimizi sizin kanuni Kralınız saymaktayız.
Ve biz öyleyse, nasıl olur da sizin eklemeleriniz
Karşımızda gereken saygıyı göstermekten kaçınır?
Öyle değilsek, gösterebilir misiniz bize

Bizi yönetmenliğinden affetmiş olan Tanrının Elini.

Çünkü bilmekteyiz ki, etten ve kemikten yapılmış

Hiçbir el, kutsal asamıza uzanamaz, meğer ki

Gaspa, hırsızlığa ve inkara yeltenir olsun.

Sizin şimdi yaptığımız gibi hepiniz de sanıyorsunuz ki

Bize sırtınızı çevirmekle ruhlarınızı dışlamaktasınız

Ve bizim sahipsiz ve dostlardan uzak kaldığımızı sanırsınız

Ama unutmayınız ki benim sahibim, her şeye kadir Tanrı

Göklerde özel taun bulutları hazırlamaktadır

Ve bunların üzerine yağarak daha doğmamış çocuklarınızı

Ve onların da çocuklarını mahvedecektir,

Bizim başımıza karşı yükselen köle ellerinizi

Ve kutsal tacımızın şanına karşı gelen sizleri (II. Richard, Perde III, Sahne III,

Ali Hasan NEYZİ).

Şimdi bu tiradı daha serbest bir biçimde şu bölümlere ayırabiliriz:

“Hayretler içindeyiz,

Uzun süre bekledik, kırılışı dizinizin karşımızda bükülmesini

Zira kendimizi sizin kanuni Kralınız saymaktayız.

Ve biz öyleyse, nasıl olur da sizin eklemlerinizi

Karşımızda gereken saygıyı göstermekten kaçınır

Öyle değilsek, gösterebilir misiniz bize

Bizi yönetmenliğinden affetmiş olan Tanrının Elini.

Çünkü bilmekteyiz ki, etten ve kemikten yapılmış
Hiçbir el, kutsal asamıza uzanamaz, meğer ki
Gasp, hırsızlığa ve inkara yeltenir olsun.

Sizin şimdi yaptığınız gibi hepiniz de sanıyorsunuz ki
Bize sırtınızı çevirmekle ruhlarınızı dışlamaktasınız
Ve bizim sahipsiz dostlardan uzak kaldığımızı sanırsınız

Ama unutmayınız ki-

Benim sahibim her şeye kadir Tanrı

Göklerde özel taun bulutları hazırlamaktadır

Ve bunlar üzerinize yağarak daha doğmamış çocuklarınızı

Ve onların da çocuklarını mahvedecektir

Bizim başımıza yükselen köle ellerinizi

Ve kutsal tacımızın şanına karşı gelen sizleri (II. Richard, Perde III, Sahne III,
Ali Hasan NEYZİ).

Yukarıda sunduğumuz bölümlemeler, “ak” ve “kara”nın çatışmasını yine ortaya çıkarmaktadır. “Siz bana karşı gelirsiniz” ama “Tanrı benim arkamdadır”.

Ardından, kaçınılmaz “ama unutmayınız” dile geliyor ve Richard’ın konuşma tonu birden değişiyor. Artık Richard her tür çekingelikten arınmıştır ve kutsal saydığı krallığına isyan etmeye kalkışan kölelerin “daha doğmamış” çocuklarının bile mahvolacağını haykırmaktadır.

[...]

Ünlü bir dilbilgisi ustasının “trafik ışıkları” diye tanımladığı

VE,
AMA,
FAKAT,
BÖYLECE,
BU NEDENLE,
RAĞMEN,
YA DA,

türünden bağlaçların ne kadar önemli yerleri olduğu da böylece anlaşılmıştır. Bu bağlaçlar sayesinde o tünellerin (ki genellikle dümdüz ve upuzun olurlar) aslında hiç de öyle olmadıkları ve

BİRÇOK DÖNÜŞ,
KAVİS,
HATTA GERİ DÖNÜŞLER

içerdikleri ve oyuncunun sürekli vites değiştirmek zorunda kaldığı belirginleşmektedir.

[....]

Oyuncu, önce dile getireceği

TİRADIN AMACINI SAPTAMALI,

NELERİ DİLE GETİRECEĞİNİ TAM OLARAK ANLAMALI

ve bu bakış açısının savunulmasını üstlenmelidir.

Coşku ya da duygular kendiliğinden gelecektir.

Coşku SÖZLERLE doğmalıdır, sözlerden önce değil!

Oyuncu, gizli bir anlam peşinde koşmamalı ya da söylenenlerden başka anlamlar çıkarmaya kalkışmamalıdır.

Tek yapması gereken, “dizeleri seslendirmek” tir.

“Hayretler içindeyiz”, “Gereken saygı” ya da “Ama biliniz ki” gibi sözler, gereken buyurgan üslubun işaretleri değil midir? Kral Richard’ın ağzından “kral”, “görev”, “Tanrı”, “kutsal”, “şan” ya da “taç” gibi sözcükler ve bu sözcüklere karşın “eklemler”, “aşağılık”, “hırsızlık”, “el uzatmak”, “köle” ya da “tehdit” gibi sözcükler nasıl çıkacaktır?

Geliştirilmiş ritimler de coşkuları tanımamızda yardımcı olmaktadır. Bu açıdan incelendiğinde, kralın memnuniyetsizliğini dile getirirken kullandığı ikili ya da üçlü ve hep üst üste gelen vurgulamalar bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

Hayretler içindeyiz...

... Biz öyleyse...

Öyle değilsek...

Bilmekteyiz ki...

Sanıyorsunuz ki...

Ama unutmayınız ki...

Bu tiradı yüksek sesle okursanız ve önerilmiş duraklamalara dikkat edip (ki bunların hepsi Kral Richard’ın önem verdiği sözcüklerdir) bu duraklamaları doğru biçimde seslendirebilerseniz, kendi içinizde –tıpkı Richard’ın içinde doğduğu gibi- soylu bir kızgınlığın fırtınasının esmeye başladığını görürsünüz. Coşku adeta kendiliğinden gelecektir.

Aşağıda verdiğimiz şu dört “temel emrin” doğruluğuna, Shakespeare’i sahnelemiş bir çok “usta” yönetmen tanıktır:

ANLAMI ORTAYA ÇIKARIRSANIZ, RİTMİ BULURSUNUZ.

RİTMİ DOĞRU İZLERSENİZ, ANLAMA ULAŞIRSINIZ.

ANLAM ORTAYA ÇIKARILINCA, DUYGULAR KENDİLİĞİNDEN GELİŞECEKTİR.

RİTMİ İZLERSENİZ, HİSLER BELİRGİNLEŞİR!

DİZELERİNDE ANLAM, RİTİM VE DUYGULARIN HEP BİR ARADA OLMASI, SHAKESPEARE'İN GÜÇLÜ VE OLGUN OYUNLARININ ÇOK ÖZGÜN BİR YANIDIR (BRINE-YORK 2002:133-137).

II. Richard'ın tiradı Ali H. Neyzi'nin çevirisiyle verilmiştir. Şimdi de Hamit Çalışkan'ın çevirisinden aynı bölümlemeler yapılmaya çalışılacaktır:

Hayretler içindeyiz

Bunca zamandır

Korkuyla bükülen dizlerini görmek için bekliyoruz

Çünkü kendimizi yasal kral sanıyorduk.

Eğer öyleyse, bacakların ne cüretle

Önümüzde görevini yapmayı unutuyor?

Değilsek, getir Tanrıdan bir belge

Bizi vekilliğinden azlettiğini gösteren-

Çünkü çok iyi biliyoruz ki, hiçbir ölümlü

Tanrıya karşı gelmedikçe, çalmadıkça ya da el koymadıkça

Kutsal asamıza dokunamaz.

Ve herkesin, senin yaptığın gibi,

Bize karşı gelerek suç işlediğini

Ve bu yüzden hiç dostumuz kalmadığını düşünsen bile,

Unutma ki, efendim, her şeye kadir Tanrım,

Bulutlarında felaket ordularını topluyor

Ve bana aşağılık ellerini kaldıran,

Değerli tacımı tehdit eden sizlerin

Henüz doğmamış çocuklarını mahvedecek (II. Richard, Perde III, Sahne III, M. Hamit ÇALIŞKAN).

Bu alıntı çevirideki farklılıklara rağmen de bazı uygulamaların yapılabileceğini göstermek için yapılmıştır.

Anlam aranmalı ve bölümlemeler farklılıklara rağmen yapılmaya çalışılmalıdır.

Bu noktada üzerinde durmak istediğim üç nokta var:

1. Neredeyse her konuşma içinde süregelen bir diyalog vardır. Bu diyalog içinde, düşünceler farklı ölçülerde hareket eder, satırlar çeşitli vurgularla hareket eder, sesli ve sessiz harfler yapılar ekler ancak bütün çatışma farklı bir ölçüde, farklı bir zamanda gerçekleşir ve bu da konuşmaya farklı bir hareket katar.

Karakterin temasını, çatışmasını öne sürmesi itibariyle meydana getirir. Daha sonra, başlangıç sözünü yanıtlamak için hazırlanır ve sonuna kadar farklı düşünce blokları kullanarak bunu tartışmaya devam eder. Elbette, Hamlet'in 'olmak ya da olmamak' repliği, net bir biçimde işleyen diyalogu anlayabilmek bakımından bunun en kusursuz örneğidir.

2. Dizenin genel yerleşimi, düşünce yapısıyla ölçü yapısının nasıl birlikte uzandığını; düşüncenin genel olarak satırlar boyu devam edip etmediğini ya da satırın ortasında bitip bitmediğini düzenlemek şeklindedir. Bu bize düşünmenin kaidelerini; aklın çözüme ne kadar motive olduğunu ve daha derin bir duygusal gücün

nasıl yerini aldığını gösterir. Örneğin, Coriolanus, düşüncelerin yerine oturmasında Romeo ve Juliet'ten daha rasyoneldir.

3. Her bir konuşma, bir nedeni amaçlayarak yapılmalıdır. Daha önce söylediğim gibi, 'şeylerin nedenini bilmek demek onların doğasını bilmektir' diyen Aristoteles ideasına inanıyorlardı. Böylece aşağıdaki model –bir çeşit etkisizliğe sahip olduklarından kendi kendine konuşmaları anlamak için bir araçtır, ancak bir sahne içinde konuşmaları izler:

Başlık, ya da tema ya da çatışma en başta verilir: yarım satırdan beş ya da altı satıra kadar uzanabilir –bunu bulmak zorundasınız.

Bu düşünce, her zaman çözümün herhangi bir biçimi olan sona kadar metafora yapılan sapmalarla takip edilir. Eğer çözüme ulaşmayacak gibi görünüyorsa, bunun nedeni karakterin çözemediği bazı nedenler olmasıdır.

Bu çözüm başlangıçla bağlantılıdır.

Her birey, bütün boyunca düşünür, hem başlangıca gönderme yaparak hem de bizi alıp sona götürerek.

Böylece çok gerçekçi bir duygu içinde son başlangıçtır ve başlangıç da sondadır.

Konuşma hem potansiyelliği hem de hareketi içine alır, işte bu enerjidir (BERRY 1987:128-129).

Her oyunda çelişkiye düşen karakterler bulunur. Shakespeare'in özelliği ise kendi içlerinde çelişkiye düşen karakterler yaratmasıdır. Tek başına dile getirilen tiratlar, bu sözcük çatışmalarının savaş alanlarıdır. Tiradın içinde böyle bir fikir çatışmasının bulunması, bir oyuncu için bulunmaz bir fırsattır.

Bazen yaratılmış karakterin bir parçası ayaklanıp diğer parçasına karşı çıkıyor gibidir:

Günahım ağır basıyor dua isteğimden

İki işten birini seçemez olunca

İkisini de yüz üstü bırakanlar gibiyim (Hamlet, Perde III,Sahne III, Sabahattin EYÜBOĞLU).

Bu alıntı da Hamlet'tendir, ama bu sözleri dile getiren genellikle karasızlık içinde çırpınan Hamlet değil de, dua etmeye çalışan Kral'dır.

Ve şimdi Prospero'ya gelelim:

Bana yaptıkları hainlikler içime işledi

Ama AKIL DENEN O SOYLU YETİYİ kullanarak

ÖFKEME karşı direniyorum (Fırtına, Perde V, Sahne I, Bülent BOZKURT)

Bu tür iç çatışmalar Shakespeare'in kendisine de yabancı olmamalıydı.

Sonelerde bu duruma değişik örnekler bulmak mümkündür:

Savaşır GÖZLERİMLE GÖNLÜM öldüresiye (46. Sone, Talat Sait HALMAN)...

Vurgunum GÖZLERİNE ve o gözler acır bana

Bilirler YÜREĞİN HOR GÖRÜP işkence eder (132. Sone, Talat Sait HALMAN)...

Tanrı bilir, GÖZÜMLE SEVMİYORUM ben seni:

Çünkü sana baktıkça GÖZÜM bin kusur bulur

Ama YÜREĞİM sever gözün sevmediğini

Görünüşe ALDANMAZ, SEVGİYE teslim olur (141. Sone Talat Sait HALMAN).

Günümüzde insanların “kişiliklerinden” söz etmek moda oldu. Elizabeth dönemindeyse böyle bir konudan pek söz edilmezdi. O dönemde insanları çekici kılan kişiliklerinde bulunan “çok yönlülük”tü: Aşırı gözlemci Shakespeare bu açıdan yola çıkarak yazdığı oyunlarda yarattığı kişilerin iç çatışmalarını canlandırmaya özen göstermişti. Gözleriniz birine aşık olabilir ama kalbiniz bu aşka karşı gelir. Ya da kalbiniz sizi, birini sevmeye sürüklerken, mantığınız ya da aklınız aksi yöne iter.

Tiratlar, genellikle, MANTIK ve KALBİN karşı karşıya geldiği savaş alanlarıdır (BRINE-YORK 2002:147-149).

Shakespeare karakterlerini genellikle böyle seçimler yapmak zorunda bırakmakta ve yapacakları seçimler yoluyla da onların kişiliklerini belirginleştirmektedir. Bu, onun insancıl yaklaşımıdır. Yarattığı karakterler ne kadere bağlıdır ne de Tanrılar ya da kendilerinin dışındaki güçler tarafından yönlendirilirler. Onlar yaşar oldukları için ne programa bağlanmış robotlar ne de bağımsız hayvanlardır. Bir antilopa rastlayan aslan, avını öldürür. Bu hareket, aslanın doğası gereğidir.

Oysa Macbeth, kralını öldürüp öldürmemekte serbesttir.

Benzer biçimde Othello da kulağına fısıldayan Iago’ya inanmak zorunda olmadığı gibi V.Henry de Fransa’ya karşı savaş açıp açmamakta serbesttir.

Son olarak, Hamlet, Horatio’nun ihtarlarına karşı kendisini çağıran Hayaleti izlemenin tehlikelerini göz alacaktır.

Shakespeare’in tiratlarının pek çoğu kendi içinde ufak bir dramı yaşatmaktadır. Yaratılan karakter, içinde bulunduğu açmazdan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Diksiyon dersleriyle ün salmış Cicely Berry bu konuya açıklık getirirken (açmaz yerine başka bir sözcük kullansa da) “Her zaman için karşılaşılan

sorunla ilgilenmemiz gerekir. Yaşanılan duygular kendiliğinden gelecektir” demiştir (BRINE-YORK 2002:152).

Shakespeare oyunlarını canlandırmak için yalnızca güzel bir diksiyonla yetinilmeyeceği doğaldır.

[....]

Duyguların nerde yükselip nerde inişe geçeceğini, tiratların yazılış tarzları belli etmektedir. Düşünce ya da ilginin nerelerde yön değiştireceğini gösteren “trafik ışıklarını” Shakespeare bize her zaman vermiştir. Bu yönlendirmeler aynı zamanda arabayı süren (yani oyuna hayat kazandıran) oyuncuya da yön vermektedir.

Uzun tiratlarda bu değişimlerin nasıl belirlendiğini göstermek için III. Richard oyununun başında, izleyicinin önüne çıkıp kendi durumunu açıklayan sakat (daha kral olmamış) Gloucester Dükü'nün tiradını ele alacağız.

Alışkın olduğumuz üçlü dengeyi (Karaya karşı Ak eşittir Sonuç) burada da bulmaktayız. Ayrıca görmekteyiz ki, bu uzun tirat adeta üç sonenin birleşmesi biçiminde kaleme alınmıştır.

Her grup on dört dizeden oluşmuş, yalnızca ilk bölümde on üç dize yer almıştır. Shakespeare'in gününde izleyiciler, duyduklarının bir sone olup olmadığını hemen anlardı. Herkesin bir atasözünü hemen hatırlaması ya da 3/4lü bir müzik çalındığında bir vals olduğunun çabucak kabul edilmesi gibi! Bu gözle baktığımızda, şairimizin on üçüncü dizenin sonunda herkes sonucu beklerken konuyu birdenbire değiştiriverip, yeni bir fikre geçtiğini ve izleyicisini kasten şaşırttığını kolayca görürüz. Bu sistemli değişime biz “ama” ya da “ancak” uygulaması diye bir ad vermek istiyoruz. (III. Richard'ın açış konuşması: İlk dile getirilen sözcük

“Şimdi...”, on dördüncü dizenin başlangıç sözü “Ama ben...” ve yirmi sekizinci dizenin ilk sözü de “Ve bu nedenle...”dir.)

Uzun bir tiradı önemli bölümlerine ayırmak, tiradın anlaşılmasına kolaylık getirdiği gibi, duyguların nasıl değiştiğini de ortaya çıkarmaktadır. Birçok uzun tirada değişik duygular yüklenmiştir.

Oyuncu tirada hızlı başlarsa, kısa süre sonra sesinin tükendiğini anlayıp zor duruma düşebilir.

İşte sözü edilen “trafik ışıkları”, duyguların nerede kontrol altında tutulması ve oyuncunun nerede kendini kaptırması gerektiğini göstermektedir.

Richard’ın tiradında üç bölüm noktası vardır: “Şimdi...” diye başlar, “Ama ben...” diye yön değiştirir “Ve bu nedenle...” diyerek sonuca ulaşır.

Bir oyuncu için en ilginç olanı, hiç şüphesiz ortadaki bölümdür. Richard bu bölümde, hem de on dört dizide, kendi sakatlığından yakınır! İlk bakışta burada dile getirilenler fazla tekrar içeriyormuş gibi görülebilir. Yazar bu yakınmayı beş, altı dizeye indirerek de gerekli bilgiyi izleyicilere aktarmış olurdu diye düşünebiliriz. Ancak o zaman Richard’ın iç yüzünü iyice tanıma fırsatını bulamamış olurduk! Bu bölümdeki tekrarların çok geçerli bir nedeni vardır. Sakat oluşu, Richard’ın en önemli yanını oluşturmaktadır. Her düşüncesi, her hareketi bu sakatlığının etkisi altındadır. Sakatlığı, yücelme hırısının da önüne geçmektedir! Sakat bir adam nasıl olur da İngiltere Kralı olabilir? Bu düşünceden vazgeçemez: Sakatlığı, Richard’ın bağımlılığı olmuştur.

Başlangıçta sakatlığını hafife alıyormuş gibi sözler dile getirirse de, bu sözler geçicidir. Hemen hislerine kapılarak üst üste “Ben... Ben... Ben...” demesi, şımarık bir çocuğun karşısındaki kapalı kapıyı kızgınlıkla tekmelemesini andırır. Nefret ettiği sözcükler, ağzından bir bir dökülecektir:

“biçimlenmemiş”,
“sakatlanmış”,
“bozulmuş”,
“kandırılmış”,
“tamamlanmamış”,
“vakti dolmadan dünyaya yollanmış”,
“yarım kalmış”,
“topal ve gösterişsiz”.

Konuştukça kanı daha fazla kaynar ve en sonunda asıl nefretini iki sözcükte toplar:

“benim sakatlığım”.

Bu noktada yönetmen, oyuncusuna “Her sözcükten sonra araca biraz daha gaz vereceksin. Sonra daha da vereceksin, “benim sakatlığım” sözcüklerine eriştiğinde son hızına varmış olana dek” diyebilir. Oyuncu birinci vitesle başladığını dördüncü vitesle bitirecektir.

Richard sahneye geldiğinde oldukça heyecanlı görünmektedir.

Shakespeare’in uzun tiratları genellikle yüksek vitesle başlar, ama hızını sonra azaltır.

Sahneye çıkan kişinin heyecanlı olması, izleyicileri uyarmak açısından, doğal olarak, yararlıdır. Komite toplantısına katılmaya gelmiş bir bürokrat edasıyla sahneye çıkan bir oyuncuya, herhalde kimse fazla önem vermez. Bu açıdan sahneye girmek üzere olan bir oyuncunun nasıl bir giriş yapacağını düşünüp planlaması, kaçınılmaz bir yöntemdir.

Richard’ın kullandığı dil, gerçekleşmiş olan barışın onu çok ilgilendirdiğini göstermektedir. Kullandığı sıfatlar da çok abartılıdır:

GÖRKEMLİ yaz,
EĞLENCELİ davetler,
HOŞA GİDEN davranışlar,
OYNAK danslar,
İÇ BAYILTAN boşluklar.

Son derece mutlu gibi görünmektedir. Çevresindeki herkes de öyledir. (Henry Irving bu rolü oynadığında açılış sahnesinde zafer çanları çaldırmış!)

Sıra “Ama ben...” diye başlayan bölüme geldiğinde Richard yüzündeki maskeyi birdenbire söküp atmış ve izleyiciyi şaşkın bir hale sokmuştur.

Herkesin hoşuna giden bu barıştan sakatlığı nedeniyle dışlanması ve savaştan dönen kahramanların her odada sevgilileriyle bulunduğu bir dönemde kendi yalnızlığı içinde hapsolması, Richard’ı çılgına çevirmektedir.

“Ve bu nedenle...” diye başlayan üçüncü bölümde bir kez daha vites değişmektedir. Kullanılan dil birden uygulamaya döner. “Planları düzenledim...”

Artık imgelere, şiirsel yaklaşımlara yer kalmamıştır.

Dizeler kısalmış, kesikleşmiştir, hatta tek heceli olmaya başlamıştır.

Richard’ın acelesi vardır.

Hızlı davranması gerekmektedir.

“Bugün” Clarence’ın hesabı görülmelidir. Dikkat ederseniz, “herhangi bir gün” ya da “haftaya” değil, bugün olmalıdır bu iş. Bu acele, tiradın başındaki “Şimdi...” bölümüyle bağlantılıdır. (Shakespeare zamanı kısıtlayarak olayları art arda getirmenin yolunu çok iyi bilmektedir.) Richard daha konuşmasını bitirmeden Clarence “tevkif edilmiş” ve (hapishane olarak kullanılan) Kuleye gönderilmek üzeredir ve orada sonu gelecektir. Richard gene vites değiştirir ve oyun asıl orada başlar.

[....]

Karakterin görüşünü değiştirdiği ya da başka bir yöne yöneldiği noktaları saptamakla, tiradın biçimini ortaya çıkarmakta daha başarılı oluruz. Bu değişim noktaları oyuncuya hem yaklaşımında hem de kullanacağı tonlarda nasıl değişmeler yapması gerektiğini belli eder. Böylece, konuşmanın ne zaman “Mantığın” hakim olması ve ne zaman “Duyguların” ön plana çıkması gerektiğini anlayacaktır.

Biçime gereken önemi vermemek, akıntıya karşı kürek çekmemek olur. Biçime uymasını bilen bir oyuncu, Shakespeare’in onu elinden tutup akıntıyla sürüklediğini görecektir (BRINE-YORK 2002:159-162).

III. Richard’ın üç farklı çevirideki değişim noktaları (şimdi, ama ben, ve şimdi) büyük harflerle gösterilmeye çalışılacaktır:

GLOUCESTER DÜKÜ RICHARD:

York’un yükselen güneşi, mutsuzluğumuzun kışını

Parlak bir yaza çevirdi, artık soyumuzun üzerine çöken

Kara bulutlar okyanusun diplerine gömülmüş durumda.

Zafer çelenkleri sarıldı alınlarımıza, duvarlarda asılı

Kaldı örselenmiş pusatlarımız, savaşa giden yürüyüşler,

Eğlenceli danslara döndü, ürkütücü yüzlü savaş

Artık çatmaz oldu kaşlarını ve ŞİMDİ, zırhlı atlarının

Sırtında düşmanlara korku salacak yerde,

Hanımların odalarında raks etmektedir herkes.

Oynak bir gitarın eşliğinde –AMA BEN-

Böyle oynaşmak için yaratılmış değilim ki?

Ayna karşısında kırıtacak hal mi var bende?

[...]

Meğer ki güneşte çarpık gölgemi izlemek

Ve sakatlığımı lanetlemekten öte!

MADEM Kİ bu hoş geçen günlerin tadını çıkaracak

Bir aşk yaşamım söz konusu olamıyor, öyleyse

Ben de hıyanete saplanıp bu boş günleri

Kararlıyım karartmaya (Çev. Ali H. NEYZİ)...

GLOUCESTER:

Kırgınlığımızın kışı, York'un bu güneşi ile, ŞİMDİ parlak bir yazı çevrildi;
evimizin üstüne çöken bulutlar okyanusun bağrında boğuldu.

[...]

...sazın şehvet doğuran zevkine kapılmış, dönüp zıplıyor.

FAKAT ne oynaşmak ne de sihirkar bir aynaya cilveler yapmak için
yaratılmamış olan BEN; salına salına giden...

[...]

Ancak güneşte gölgemi tecessüsle, kendi biçimsizliğimin mevzuunu
işliyorum.

BUNDAN BÖYLE, kimsenin aşıkı olmadığımı göre, bir hain olmaya ve
zamanın boş zevklerinden nefret etmeye karar verdim (Çev. Berna MORAN)...

RICHARD GLOUCESTER:

Kaygılarımızın kışı ŞİMDİ

Muhteşem bir yaza döndü

Bu York güneşi sayesinde.

[....]

Lavtanın aşk nağmeleri eşliğinde, salına salına

Bir bayanın yatak odasına yollanıyor şimdi.

OYSA BEN, bu çarpık bedenimle

Ne böyle aşk oyunları için yaratılmışım,

Ne ayna karşısında kırtmak için.

[....]

...çarpıklığıma yanarak vakit geçirmeye

Hiç niyetim yok.

ONUN İÇİN DE, madem çapkın olup

Bu güzel günleri hoşça geçirme şansım yok,

Ben de hain olup o günlerin boş zevklerinden

Nefret etmeye karar verdim (Çev. Bülent BOZKURT)....

Üç çeviride de ayrımların yapılabildiği görülmektedir.

Kralların bu yüce tahtı, bu soylu ülke,

Bu ululuğun yurdu, bu kahraman ada, bu yeryüzü cenneti,

Doğanın kendisini savaşıardan ve kötülükten

Korumak için yaptığı bu kale (II. Richard, Perde II, Sahne I, M. Hamit ÇALIŞKAN)...

İşte böyle! Bu dizeleri, şarabın tadına bakan bir çeşneci gibi ağzınızda yuvarlayarak ve bir oyunda rol aldığımızı unuturcasına seslendirebilirsiniz. Ne var ki böyle, davranan bir oyuncu, yazarın vermekte olduğu (aşağıda açıklanan) işaretleri atlamıştır:

a) Sözlere bir yücelme varsa, konuşan karakter bu sözlerden heyecan duymaktadır!

b) Metinde tekrarlamalar var ve konuşan kişi benzer sözcükleri üst üste dile getiriyorsa, gerekli görüldüğünden ve konunun kendisi açısından çok önemi olduğu için böyle davranmaktadır.

c) Tekrarlamalar, her zaman için bir doruğa çıkılacağına işaretidir.

Yukarıda verdiğimiz dizeleri dile getiren Gaunt'lu John, "bu İngiltere'nin" Kral II. Richard'ın kötü yönetimi nedeniyle içine düştüğü durumdan büyük üzüntü duymaktadır. Derdini uzun uzadıya anlatmaktadır çünkü içi yanmaktadır. Bu sırada oyuncuya düşen, Shakespeare'i sahneye getirip alkışlanmayı beklemek değildir.

Bu tirat, bir açıdan, yazarımız Kraliyet Şairi kesilmiş de ülkeyi öven bir şiir yazmış gibi yorumlanabilir. Ancak tiradın sonu çok anlamlıdır. Tiradın sonunda John, Kral Richard'ın kötü yönetimi sonucu "bu canım ülke"nin çok kötü bir duruma düştüğünden yakınacak ve memleketin sanki kiraya verilmiş bir arsaya döndüğünden söz açarak

"utanç verici",

"çürümüş",

"rezil olmuş"

gibi sözler kullanacaktır.

Yaşlı devlet adamı acı duyduğu olayları haykırmaktadır.

Konuşmasının dayanağı kızgınlıktır.

Konuşan, Shakespeare değildir; Gaunt'lu John yakınmaktadır. Bu süslü ritimler ve renkli vurgulamalar, yaşlı devlet adamına aittir.

Şairimiz kendini burada kendisini Gaunt'lu John'un yerine koymaktadır. Bir oyuncunun yapabileceği en doğru hareket de, olayı böyle algılamaktır (BRINE-YORK 2002:163-164).

Şimdi tiradın sonuna kadar olan kısmına bakıp ayrıntıları görelim:

GAUNT:

Kralların bu yüce tahtı, bu soylu ülke,

Bu ululuğun yurdu, bu kahraman ada, bu yeryüzü cenneti,

Doğanın kendini savaşımlardan ve kötülükten

Korumak için yaptığı bu kale,

Bu mutlu insanlar ülkesi, bu küçük dünya,

Diğer ülkelerin kıskançlığına karşı

Tıpkı doğal bir duvar

Ya da su dolu hendeğin görevini gören,

Gümüş renkli denize yerleştirilmiş bu değerli taş,

Bu kutsal topraklar, bu ülke, bu krallık, bu İngiltere,

Cesaretleriyle dünyaya korku salan atalarıyla ünlü,

Hıristiyanlık ve şövalyelik adına

Ülkelerinden çok uzaklara,

İnatçı Yahudilerin yaşadığı,

İsa'nın insanlığı kurtarmak için canını verdiği
Kutsal topraklara kadar giden
Ve oralarda kazandıkları başarılarıyla ün salmış
Soylu kralların yetiştiği bu rahim, bu ana;
Bu güzel insanlar ülkesi, bu sevgili ülke,
Bu dünyadaki saygınlığıyla ünlü ülke
Sanki onun için kiralık bir çiftlik.
Bunları söyleyerek ölüyorum.
Dört yanı engin denizlerle çevrili kayalık sahilleri
Neptün'ün kıskanç saldırılarına karşı koyan İngiltere,
Atılan imzalar, verilen borç senetleri yüzünden
Başını utançtan kaldıramıyor;
Ülkeler fethetmeye alışkın İngiltere
Utanç verici bir teslimiyet içinde artık.
Bilsem bu rezalet ölümümle son bulacak
Mutlu eder beni yaklaşan ölümü kucaklamak (II. Richard, Perde II, Sahne II,
M. Hamit ÇALIŞKAN).

Gaunt konuşmasında “bu” kelimesini tam on sekiz kez kullanmış, tiradın tamamında İngiltere için yirmi bir sıfat kullanmıştır.

Yoğunluk ve pekiştirme oyuncu için apaçık ortadadır.

Dikkat ederseniz düzyazıda anahtar sözcükler daha aralıklı ve bir birbirinden uzaktır. Nazımdaysa genellikle her dizede iki anahtar sözcük vardır. Bu demektir ki,

düzyazıyla kaleme alınanı daha hızlı seslendirmek mümkündür. Düzyazı hem daha hafif, hem daha hızlı, hem de daha neşelidir. Daha az vurguyla da dile getirilebilir.

Nazımda mevcut ritimler, oyuncuyu sürükleyecektir. Düzyazıdaysa, oyuncunun ritimleri arayıp bulması gerekmektedir. Ritimleri arayıp bulabilmek için de ÖZEL BİR ENERJİ harcamasına gerek vardır. Düzyazı, hiç de görüldüğü gibi kolay değildir (BRINE-YORK 2002:207).

Ün kazanmış ve haklı olarak çok yinelenen birçok tirat, şaşılacak kadar basit dizelerle başlar. İşte birkaç örnek:

Yapmakla olup bitseydi bu iş

Hemen yapardım olup biterdi (Macbeth, Perde 1, Sahne 7, Sabahattin EYUBOĞLU).

Kralım esirleri ondan esirgemedim (4. Henry, Perde 1, Sahne 3, Bülent BOZKURT)...

Ey! Berbat bir gece geçirdim (3.Richard, Perde 1, Sahne 4, Berna MORAN)....

Çok kudretli, yüce saygı değer Sinyorlar,

Soylu, iyiliksever efendilerim,

Bu ihtiyarın kızını kaçırdığım doğru,

Onunla evlendim de, suçumun hepsi bu (Othello, Perde 1, Sahne 3, Özdemir NUTKU)...

Yaşamak üstüne sen ve başkaları

Ne düşünürsünüz bilmem;

Ama ben, kendi hesabıma diyebilirim ki

Bana benzer bir kişiden korkarak yaşamaktansa (Julius Caesar, Perde 1, Sahne 2, Sabahattin EYUBOĞLU)...

Hamlet'ten seçtiğimiz şu alıntılara da bir göz atalım:

Ah! Nasıl bir uşak, ne aşağılık bir köleyim ben!

Nasıl da her şey aleyhime dönüyor

Ve güçsüz intikamımı kamçılıyor!

Kabahatim çok kötü, kokusu göklere ulaşıyor!

Şuraya, şu resme bak, bir de şuna!

İki kardeşin resimleri bunlar (Hamlet, Perde 3, Sahne 4, Sabahattin EYUBOĞLU).

Bu dizeler de ne olağanüstü ne de görkemli hiçbir yan bulunmamaktadır. Bu dizeler, gündelik hayatta, konuşurken söylediğimiz sözlerden pek farklı değildir. Oysa bu sözleri dile getirirken kişiler hep heyecan içindedirler. Ya kariyerlerini kurtarmak için çırpınmakta, ya ölümü beklemekte ya da tutkularının esiri olmuş bir haldedirler. Böyle başlayan konuşma devam edecek, konuşan erkek ya da kadının aklına başka imgeler gelecek ve daha karmaşık fikirlerle duygularının temposu yükselerek kullanılan dil çok daha üstün hale gelecektir.

Macbeth sözlerini şöyle sürdürür:

Acımak, yeni doğmuş bir çocuk olur, çırılçıplak

Kasırganın yelesine sarılmış

Ya da bir melek, görülmez atlarına binmiş göklerin....

Düşünde suda boğulduğunu gören Clarence, gördüğü düşü anlatır:

Altın parçaları, iri çapalar, yığınla inci,

Sayılamayacak kadar ziynet, paha biçilmez mücevherler

Denizin dibine dağılmıştı,

Bazıları ölmüş kişilerin kafataslarında, oyuk kalmış
Gözlerinin yerlerine yerleşmişti
Ve aşağılayan gözlere gibi parıldıyorlardı
Denizin dibinin yosunlarını çağırır gibiydiler
Etrafa dağılmış kemiklerle alay ediyorlardı...
Hamlet, annesini utandıracak şu sözleri söyleyecektir:
Ey, Cehennem Tanrıya başkaldıran Şeytanı
Bir yaşlı kadının kuru damarlarını
Böylesine azdırıp tutuşturabiliyorsan
Bırakalım fazilet, namus, balmumuna dönsün...
Anlatmak istediğimiz, şiirin hep arkadan geldiğidir.
Tiratlar basit ve sakın sözlerle başlar.

Heyecan giderek artınca voltaj yükselecek ve kullanılan dil zorlaşmaya başlayacaktır.

Dil bazen o kadar zorlaşır ki, konuşma anlaşılmaz hale gelebilir.

Macbeth'in "kasırganın yelesine sarılmış çocuğu" ya da "balmumuna" dönen namus kavramı kolay anlaşılacak sözler değildir, fakat hayal gücümüzü zorlayan, müzikal, göze hitap eden, ilginç söylemlerdir!

Özellikle, acı çekmekte olan bir kişinin içinde geçenleri ortaya çıkarmaktadır. İşte oyuncunun o anki görevi de karakterin durumunu anlamaktan çok, böyle bir karakterin iç görünümünü hayalinde canlandırabilmesi ve bu durumu izleyiciye yansıtabilmesidir.

Shakespeare'in oyunlarının çoğunda benzer bir gelişimi izlemekteyiz.

Başlangıç noktası, gündelik hayattan alınmıştır; şiir ve heyecan arkadan gelecektir (BRINE-YORK 2002:214-216).

Tiratları yazan Shakespeare, bu sorunun üstesinden gelme yolları aramış ve bulmuş olmalıydı. Monolog biçiminde dile getirilen bu tiratlarda benzer imajların tekrarlanması ve bazı pasajların art arda birbirini izlemesinin nedeni de bu olsa gerekir. Bu yinelemeler sayesinde izleyici bazı bölümleri kaçırsa da ana temayı yakalama fırsatını buluyordu (BRINE-YORK 2002:244).

Bu tekrarlar günümüzde anlamın pekiştirilmesi ve yoğunluk bakımından önem kazanmaktadır. Ancak bazen fazlalık olarak da görülmüştür. Bu konuda seçim yorumcuların tercihi ile ilgili de olabilir.

II. IV. SAHNELER

Üç ana değişim noktası olduğu düşünülmektedir. Giriş için parlaklık ve ritim, sonuç için cümlelerin analizi ve sahne finalinde altı çizilecek repliklerin bulunması, değişim noktası içinse kırılma noktaları aranmalıdır. Aşağıdaki geniş alıntıda örneklerle açıklamalar yapılmıştır.

Oyunun bir sahnesini ele alacağınız zaman, üç noktaya dikkat etmeniz gerekir:

BAŞLANGIÇ

SONUÇ

DEĞİŞİM NOKTASI.

II. IV. I. BAŞLANGIÇ

Sahne, ilk sözlerin dile getirilmesiyle başlar. Oyuncu, bu satırla (ya da dizayle) izleyicinin dikkatini kendine çekecektir. Bu satırdan önce daha önemli hiçbir şey olamaz. Shakespeare sahneyi bomba gibi açma konusunda eşsiz bir ustadır.

Leydi Macbeth sahneye girer.

“Onları sarhoş eden beni yüreklendirdi

Onların kanını uyuşturan beni ateşledi

O ne?

Hişş

Haykıran baykuştı, en acı sesiyle

İyi geceler diyen o uğursuz zangoç (Macbeth, Perde II, Sahne II, Sabahattin EYUBOĞLU)...”

Hiç de cesaretli değildir, hatta ürkektir ve en ufak sestten bile sinirlenmektedir. Tek sözcükten oluşan (ve duraklamaları belirleyen) iki satır, Leydi Macbeth’in ruh halini göstermektedir.

İsterseniz bu kez de Othello’dan örnek verelim:

Roderigo’yla Iago sahneye girerler.

RODERIGO:

Doğrusu çok gücüne gitti! Yazıklar olsun sana,

Kesemi, hem kendi kesenmiş gibi aç, kapa

Hem de bildiğin halde söyleme bana.

IAGO:

Hey Tanrım, susun da dinleyin beni!

Böyle olduğunu rüyamda görsem

Kahrolayım inanmazdım!

RODERIGO:

Hani nefret ediyordun ondan?

IAGO:

Etmiyorsam alçağım (Othello, Perde 1, Sahne 1, Özdemir NUTKU)....

Parıltılı bir açılış! "Böyle" olan nedir? Kim kimden nefret edermiş? Yükselen sesler ilgimizi çekmiştir. Iago artık sakinleşecek ve durumu belirgin hale gelecektir:

...Beni yaver seçsin diye

Kentin üç büyüğü eğildiler bir de önünde (Othello, Perde 1, Sahne 1, Özdemir NUTKU)...

Sahnelerin başlangıcı konusunda oyunculara öğüdümüz şudur: Açılış dizesini mümkün olduğunca çabuk dile getirin!

Bu öğüdümüz, bir Çehov oyunu için geçerli olmayacaktır. Vanya Dayı oyununun açılış konuşması şöyle başlar:

DADI: Çayını içsene.

ASTROV : Canım çekmiyor.

Sahnemiz, bir bahçedir. Çay masası hazırlanmıştır. Bir koltukta terk edilmiş bir gitar yatmaktadır. Dadı, örgü yapmaktadır. İzleyiciye, esas konulara gelene kadar zaman tanımak gerekmektedir. Astrov "ileri geri yürümektedir." Bu, duyduğu huzursuzluğu belli eder. Dadı, Astrov'un huzursuzluğu yüzünden "Çayını içsene" demek gereğini duymuştur. Demek ki karakterler daha konuşmaya başlamadan orada bir şeyler yaşanmıştır.

Oysa Shakespeare'in oyunlarında böyle bir açılışa yer yoktur. Hem ritim değişik hem de yaklaşım farklıdır. Ayrıca, Çehov'un izleyicilerinin durumu

bambaşkadır. Onlar, karartılmış bir salonda, rahat koltuklarına yerleşmişler ve günlük hayatın bir benzerinin kendilerine sunulmasını beklemektedirler.

Shakespeare'in izleyicileriye çoğunlukla ayakta, güneşin altındadırlar ve izleyebilecekleri bir şeylerin önlerine gelmesini beklemektedirler. İzleyicilerin dikkatinin dağılmasını önlemek için, havada uçan kuşlara ya da birbirlerine bakmalarına izin vermemek gerekmektedir.

Özgün bir yaklaşım geliştirilmesi gerekiyorsa, (ki Shakespeare'in oyunlarının içinde Çehov'a yakın olan sahneler de vardır; II. Henry, I. Perde, V. Sahne'de Suskun Yargıç'ın Glouchestershire'daki bahçesinde geçen sahne gibi) o zaman sahne açıldığında bu yaklaşım geliştirilecektir.

II. IV. II. SONUÇ

Yine bir genelleme yapmayı göze alarak diyebiliriz ki, sahneler sona ermeden üç-dört dize önce bir karara varılacaktır; bu bir söz kesme olur, bir kabul etme olur, bir buluşmanın kararlaştırılması olur. Kısacası, anlatılan hikayeyi sürükleyecek bir durum ya da olay, sahne sona ermeden yer alacaktır.

Sahneleri sona erdiren satırlar, genellikle, bir formaliteden öteye gidemez ya da söylenmiş bir sözün yinelenmesinden ibaret olur. Aşağıda verdiğimiz sahneler aslında "/" işaretin de sona ermektedir:

IAGO:

Arkadaşımı öldü bilin, yerine getirilecektir isteğiniz,

Ama bırakın Desdemona yaşasın.

OTHELLO:

Lanet olsun o hayasız kaltağa! Lanet olsun! /

Gel benimle şimdi; ölümlerden ölüm seçeyim o güzel iblise.

Sensin yaverim bundan böyle.

IAGO:

Sizinim sonuna kadar (Othello, Perde III, Sahne III, Özdemir NUTKU).

(Çıkarlar.)

Bir Yaz Gecesi Rüyası oyununda;

HELENA:

... Şimdi gidip Hermia'nın kaçtığını ona söylemeli

Yarın gece peşinden ormana gidecektir. /

Verdiğim bilgiye karşı bir teşekkür bile alsam

Çabalarım boşuna gitmemiş demektir.

Onu orada görmemle yitirmem bir olacak

Biliyorum acılarım kat kat artacak (Bir Yaz Gecesi Rüyası, Perde I, Sahne I,

Bülent BOZKURT). (Çıkar)

Venedik Taciri oyununda;

ANTONIO:

... Bu kederler, ziyanlar

Öyle bitirdi ki beni, yarına kadar

Kanlı alacaklıma bütün şu vücudumdan

Kala kala bir libre et bile kalmayacak. /

Gidelim zindancı. Ah Tanrım! Bassanio gelse

Ben borcumu öderken görse bir şey istemem (Venedik Taciri, Perde III, Sahne IV, Nurettin SEVİN).

Görmüş olduğunuz gibi son dizelerde belirgin bir düşüş göze çarpmaktadır. Oyuncu son sözlerini sahnenin ortasında dile getirirse, sahneden çıkmak için zaman

kaybetmek zorunda kalırdı. Bu sözleri tam çıkarken dile getirse, hem duyulmama tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir hem de gelecek sahne için gereken bir eşyanın sahneye taşınması ya da sona eren sahneye ait bir sandalyenin kaldırılması gibi bir olay, önemli sözlerin kaybolmasına yol açabilirdi.

Yönetmenler, sahneleri diledikleri gibi sona erdirebilirler. Ne var ki, oyunların nasıl yazılmış olduğunu bilmek, yönetmenlerin önemsiz dizeleri boşu boşuna ön plana çıkartma gibi bir yanılgıya düşmesini kesinlikle önleyecektir.

II. IV. III. DEĞİŞİM NOKTASI

Ünlü romancı E.M. Forster, anlatıldığına göre çekingen ve yumuşak bir dille "Ah! Efendim, öyledir, her romanın bir hikayesi olur" demiş. Benzer biçimde, her oyunun da bir hikâyesi vardır! Elizabeth döneminin bir peni ödeyip gösteriye giren esnaf takımını üç saat boyunca açık sahnenin önünde ayakta tutan, herhalde oyunlardaki felsefe, karakter tahlilleri ya da güzel şiirler değildi. Shakespeare bile, döneminin izleyicilerinin istekleri doğrultusunda, komedilerinde o akla hayale gelmedik, düşlerde görüle inanılmaz buluşmaları, düşmanların affedilişlerini, yıllardır kaybolmuş kızların bulunuvermelerini ve önceden kötü görünen karakterlerin birdenbire "hidayete erip" iyi karakterler oluvermelerini yazmaktan kendini alamamıştır. Onun da (E.M. Forster gibi) "Ah! Efendim öyledir, her oyunun bir hikayesi ve her hikayenin de bir sonu vardır" dediğini duyar gibi oluyoruz, değil mi?

Oysa bir oyunu kotarmanın gereği olarak, birçok teknik ve sanatsal ayrıntıyla provalarda boğuşmak zorunda olan birçok oyuncu ya da yönetmen, ağaçları göreyim

derken ormanı göremez hale gelir, anlatılması gereken hikayeyi ya unuttur ya da umursamaz.

Bizler de, az önce andığımız genç yönetmen gibi, ilk genel provada karman çorman olup ağırlaşmış gösterilere tanık olmuştuk. Bazen, böyle bir genel provadan sonra, oyuncularını bir araya toplayıp, ayrıntıları saptamak için, tuvale yaklaşmış bir ressamın yaptığı gibi, çizmeye çalıştığımız tabloya biraz da dışarıdan bakarak, anlatmaya çalıştığımız hikayeyi nasıl dile getirmemiz gerektiğini hep birlikte tartışmamız gerekir. Bu konuda oyunculara açıklama yapmak, onları aşağılamak gibi görünecekse, o zaman oyunun akışını yeniden irdelemekte yarar vardır.

Birçok oyuncuya şu sorunun yöneltmesi, oyuncunun rolünü daha iyi geliştirmesine yardımcı olmuştur: "Yaratacağın karakterin hikayesini bize anlatır mısın?"

Her sahne kendi içinde küçük bir hikaye içerdiği için, oyun içinde birbirini izleyen sahneler de oyunun hikayesini oluşturur. Bu cümleden, genellikle bir ya da birden çok karakterin kişiliğinde bir değişim noktasına ulaşılacağı anlamını çıkarabiliriz. Bu "değişim noktası"ndan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu değişim noktasının, genellikle gizlenmiş de olsa, bulunmasının büyük bir önemi vardır.

Bu durumun bir örneğini, Macbeth oyununda az önce değinilen uzun tiradın hemen ardından gelen konuşmalarda buluruz:

Leydi Macbeth sahneye girer.

MACBETH:

Ne o! Ne haber?

LEYDİ M.:

Neredeyse yemekten kalkacak. Odadan niye çıktınız?

MACBETH:

Beni aradı mı?

LEYDİ M.:

Bilmiyor musunuz, aradı elbet.

MACBETH:

Bu işte daha ileri gitmeyelim. Beni daha yeni ödüllendirdi; üstelik her sınıf halkın değerli sevgisini de kazandırdı. Bunlar, pırıl pırıl yenyken giyilecek şeyler, o kadar çabuk bir yana atılacak şeyler değil.

LEYDİ M.:

Öyleyse kuşandığınız umut sarhoş muydu? O zamandan bu yana uyudu da şimdi mi o kadar gözü pekçe kurduğu düştten uyanıyor! Bundan sonra senin sevgini böyle bileceğim. Dileğinin gerçekleşmesi için yiğitlik gerekiyor. Böyle olmaktan korkuyor musun? Hem yaşamında çok önemli olacak bir şeye sahip olmak isteyeceksin hem de korkak olacaksın. Atasözündeki balık yemek isteyen ancak ayaklarını ıslatmak istemeyen zavallı kedi gibi, isteği korkuya köle etmek mi istiyorsun?

MACBETH:

Ne olur yeter! Bir erkeğe yaraşan şeyi yapmayı göze alırım; ama daha fazlasını göze almak erkeklik değildir.

LEYDİ M.:

Öyleyse kalkıştığımız bu işi bana haber vermeye sizi zorlayan hangi canavardı? O işi yapmayı göze aldığınız zaman, işte asıl o zaman erkektiniz, erdiğinizden daha fazlasına ermek için daha çok erkeklik göstermeye hazırınız. O sırada ne zaman uygundu ne de yer, ama siz ikisini de yaratmaya bakıyordunuz. Onlar kendiliğinden oldu, fakat bu durum sizi, siz olmaktan çıkarttı. Çocuk

büyüttüm, insanın meme verdiği yavruya sevgisi ne kadar sevecenlikle doludur biliyorum, ama sizin bu iş için içtiğiniz gibi bir ant içmiş olsaydım, daha dişleri çıkmamış ağzından mememin başını çeker de onun beynini dağıtırdım.

MACBETH:

Ya başaramazsak...

LEYDİ M.:

Başaramazsak mı? Sen sadece gözü peklğini gergin tut, bak nasıl başarırız. Duncan uykuya dalınca, zaten bütün gün süren yolculuktan yorgun düştüğü için derin bir uykuya dalacaktır, iki oda uşağını öyle içkiye boğarım ki, beynin bekçisi olan bellek dumana dönüşür, aklın saklandığı kap da boş bir imbik olur. Onlar körkütük sarhoş, ölü domuzlar gibi uyurken kalkansız kalan Duncan'a seninle biz ne isteyip de yapmayız ki? Korkunç cinayeti de sarhoş adamlarına yükleriz.

MACBETH:

Sen yalnız erkek çocuk doğur! Çünkü senin korku nedir bilmeyen hamurundan yalnızca erkek ruhlar yoğrulmalı. Odasındaki o iki uyuntunun üstlerini kana bular ve onların hançerlerini kullanırsak, işi onların yaptığına herkes kolaylıkla inanır.

LEYDİ M.:

Ölümü üzerine biz acı çığlıklarıyla haykırınca, kim başka türlü düşünmek cesaretini gösterir ki?

MACBETH:

Kararımı verdim. Bedenimde ne kadar güç varsa, hepsini bu işe koşacağım. Haydi gidelim. Yalancı gönlün bildiğini yalancı yüzle gizlemek gerek.

Yapılacak "bu iş", kralın öldürülmesidir. Sahnenin başında birbirine karşı gelen iki irade vardır. Macbeth direnmektedir (önceki tiradında açıkladığı üzere),

çünkü ölümünde kendisini cehennemin beklediğini bilmektedir. Fakat Leydi Macbeth "işin" tamamlanması için dayatmaktadır. Sahnenin sonunda ikisinin sahtekar kalpleri buluşacaktır. Kadın, kocasının çekingenliğini ortadan kaldırmıştır. Macbeth, karısına boyun eğmiştir. Peki, ne zaman ve nasıl?

Dikkat etmişseniz başlangıçta cehennem korkularını karısına açmayıp, "her sınıf halkın sevgisi" gibi sudan bir neden ileri sürer. Pratik bir kadın olan karısının hurafelere yüz vermeyeceğini bilmektedir.

Leydi Macbeth, kocasının kararsızlığını yenmek için üç yönden saldırarak, gırtlığına sarılmaktadır:

a) Önce sevgisini sakınacağını açıklar. "Sevgini böyle (bir de işaret yapar) bileceğim."

b) Onu artık saymayacağını bildirip, "korkak" der.

c) Birlikte (işi) ne kolayca yapacaklarını anlatır: "seninle biz, ne isteyip de yapamayız!"

Macbeth'in yenilgisi, "Ya başaramazsak" sözüyle başlamıştır. "Erkek çocuk doğurmalısın" dediğinde karısının sözüne çoktan gelmiştir! İşte, değişim noktası burasıdır.

Bu sahnede, karı koca arasındaki ilişkiyi parlak bir biçimde ortaya çıkaran bir olaya tanık oluruz. Macbeth, karısının aşkını ve saygısını kaybetmektense ruhunun cehenneme gitmesini yeğleyecek bir kişidir. Tüm sorunu, burada yatmaktadır. Macbeth'i cinayeti işlemeye razı eden, kadının ileri sürdükleri değil, yalnızca kendi kişiliğidir. Macbeth hiçbir yerde karısına "haklısın" demez. "Haklısın" diyeceğine, kadınlığında bulduğu erkekliği dile getirip "yalnız erkek çocuk doğur" der.

Sahnenin ortasında basit bir vites değiştirme noktası ararken, onları birbirlerine bağlayan ve adamın felaketine yol açan nedeni keşfettik! Keşfettiğimiz

bu nokta, bu sahnenin değişim noktası olmaktan da öte, Macbeth'in cehenneme giden yola girişinin de başlangıcıdır. Macbeth bu konuşmadan sonra gitgide dibe batacaktır.

Oyunların neredeyse hepsinde değişim noktaları bulunmaktadır, ancak iki örnek daha vermekte yarar görüyoruz. Sahnelerin tümünü burada vermek çok yer kaplayacaktır, ancak çok duyulan ve yinelenen sahneler olduğu için bunların sözünü etmeyi yararlı gördük.

Birincisi, Hamlet'le annesi arasında geçen, ünlü yüzleşme sahnesidir (III. Perde, 4. Sahne). Hamlet, annesine eski kocasından yenisine dönmekle yaptığı hatayı anlatmaktadır:

Senin Lordunun kölesinin tırnağı olamaz!

Gertrude, onu susturmaya çalışarak, üç kez "Yeter!" diye haykırır. İkisi de müthiş bir heyecan içindedir.

Birdenbire, babasının hayaleti belirir. Oğlunun saldırganlığı önlemeye gelmiştir, çünkü oğlu, kalede verdiği sözü unutmuş gibi davranmaktadır. Bu, öyle bir değişim noktasıdır ki, aynı zamanda bir geri dönüş noktası da oluşturmaktadır. Hamlet, annesinin "eski Lordunu" görmediğini anlayacaktır, çünkü annesi "gözsüz kulaksız, havalarla konuşmaktasın" demektedir. Gertrude da Hamlet'in aklını oynattığına inanmıştır. Az sonra kocasına olayı böyle anlatacaktır. "Çıldırılmış, rüzgar ve deniz nasıl çıldırırsa." Hamlet'in yurtdışına yollanmasına karar verirler.

Bu sahnede yer alan değişim noktası, oyunun da değişim noktasıdır.

Benzer bir olay, III. Richard oyununda Gloucester Dükü Richard'ın, Leydi Anne'e ilanı aşk ettiği sahnede yer almaktadır (I. Perde, 2. Sahne). Shakespeare, bu sahnede, kendine imkansız bir hedef seçmiş ve bu hedefin de üstesinden gelmeyi başarmıştır. Seçilen hedef şudur: Bir adam, hem kocasını hem de kayınpederini

kaybeden bir leydiye, üstelik kayınpederin cesedinin önünde ilan aşk edecektir, ama ikisini de zaten bu adam öldürmüştür. Üstelik kadın çok dindar kişidir. Aşkını ilan eden adamsa çirkin ve sakattır! Bu rolü üstlenen oyuncular, bu ani değişimi nasıl gerçekleştirecekleri konusunda kararsızlık çekerler.

Kanımızca bu ani değişimi gerçekleştiren bir anahtar sözcük vardır.

Leydi Anne'in dili yalnızca aşağılayıcı sözcüklerle doludur:

"ŞEYTAN",

"İBLİS",

"CEHENNEM TELLALI",

"KİRPİ",

"KURBAĞA".

Erkekse, sürekli kadını yüceltici sözler eder:

"AZİZE",

"MELEK",

"KADINLIĞIN EN GÜZELİ."

(Aslında bu sözler, kadının her zaman duymak istediği şeylerdir.)

Kadının her hakaretine daha güzel bir sözle yanıt veren adam, en sonunda, uzun süredir seksten uzak kalmış bu güzel kadına hiç beklemedik bir söz eder:

ANNE:

Cehennemden başka hiçbir yere layık olamazsın.

RICHARD:

Bir tek yer var, izin verirsen dile getireyim.

ANNE:

Bir zindan olmalı.

RICHARD:

Senin yatağın.

Anlaşılan “yatak” sözcüğü, kadının aklını karıştırır. Sanki adam aniden sarılıp onu öpmüş gibi hisseder kendini. Bu söz, ruhunun derinliklerinde bir heyecan duymasına da sebep olmuştur! İşte bu “sözcük”, bu sahnedeki değişim noktasını oluşturmaktadır. Artık daha sonra aralarında geçen tartışmada Leydi Anne mağlup olacaktır. Richard, istediğini elde edecektir.

Anahtar sözcüğü, yine dile getiren bir sözde bulduk, öyle değil mi (BRINE-YORK 2002:278-287).

Değişim noktasındaki Richard Lady Anne sahnesi örneği için Jan Kott da benzer fikirler ileri sürmüştür.

III. Richard, tarihsel deneyimin bütünü içinde, Shakespeare'in sunduğu o büyük kişiliklerin ilkidir. Amacı, gerçek dünyayla ilgili hesaplaşmasını sonuçlandırmaktır. Bu hesaplaşma, Richard'ın Lady Anne ile tanışmasıyla başlar. Bu sahne Shakespeare'in yazdığı ve bugüne değin yazılan en önemli sahnelerden biridir. Lady Anne, kendi kayınpederi VI. Henry'nin cesedini hizmetkarların taşıdıkları açık bir tabutu izlemektedir. Richard onu Londra Kulesi'nde öldürtmüştür. Richard daha önce de, Anne'in kocası ve babasını, yani Edward'ı ve Warwick Kontu'nu, öldürtmüştür. Bir önceki gün müydü? Bir hafta, bir ay, bir yıl önce miydi? Burada zamanın bir anlamı yoktur. Zaman uzun bir geceye, uzun yoğun bir haftaya sıkıştırılmıştır.

Richard cenaze alayına engel olur. Kule saatinin altı dakikayı gösterdiği, içinde kırk üç karşılıklı konuşma olan 3. Folio'nun okunduğu, o altı dakikalık zaman

diliminde Richard, kocasını, babasını, kayınpederini öldürtmüş olduğu kadını, yatak odasına kendi isteğiyle girmeye ikna edecektir.

Siz tabutu taşıyanlar, koyun onu yere.

Bunlar Richard'ın bu sahnedeki ilk sözleridir. Lady Anne, eski trajedilerdeki Kader Tanrıçaları gibi tümüyle acı çeken ve nefret eden biridir. Fakat Lady Anne, içinde yaşadığı zamanı iyi bilmektedir. Shakespeare, başlangıçta sahneyi, herkesin korkudan kanının donduğu ve hiç kimsenin yaşamından emin olmadığı bir şiddet ve korku ülkesine yerleştirir. Tabutu bekleyen askerler Richard'tan önce kaçıp ortadan yok olurlar; hizmetkarlar tabutu yere fırlatır. Lady Anne için artık hiçbir şey sürpriz değildir; her şeyi görmüştür o.

Ne! Titriyor musunuz? Korkuyor musunuz hepiniz?

Sizi ayıplamıyorum, ölümlüsünüz çünkü.

Lady Anne, Richard'la yalnız kalacaktır; sevdiği herkesi yitirmiştir. Artık korkudan kurtulmuştur. Ağlar, yalvarır, ilenir, dalga geçer, alay eder:

Vahşi bir hayvan bile acıma duygusundan nasibini almıştır.

Ve Richard cevap verir:

Ben hayvan değilim, bu yüzden böyle bir duygum yok.

Shakespeare, bir kez daha, gezegenlerin en acımasız olan dünyada, hayvanlardan daha acımasız olan insanlar arasında, devinimin yer aldığını hatırlatır bize. Hesaplaşmasını sonuçlandırmak için, aşırı sevgi ve acıyı, suç ve nefreti araştırır. Bu sözlü düelloda Lady Anne hala üstün olan taraftır. Richard bozguna uğramıştır, suçunu inkara çalışır, yalanlar söyler. Lady Anne, ona yalanlarını kabul ettirir. Ve yalnızca şimdi, dış görünüşünden arınmış, vahşetin açıkça ortaya konduğu, caninin kurbanıyla karşı karşıya kaldığı bir dünyada, Richard, Anne'den daha güçlü olabilir. Kral'ı öldürdüğünü kabul eder.

GLOUCESTER:

Gitmesine yardım ettiğim için teşekkür etsin bana

Dünyadan çok oraya yakışıyordu...

LADY ANNE:

Sense cehenneme yakışırsın ancak.

GLOUCESTER:

Bir yere daha, izin verin söyleyeyim.

LADY ANNE:

Zindana.

GLOUCESTER:

Hayır, yatak odanıza.

Bu Richard'ın ilk zaferidir. Yalan söylediği, suçunu inkar ettiği sürece ahlaki düzenin varlığını tanımıştır. Ama şimdi onu yok etmiştir. Sahnede yalnızdırlar, ama yalnızca sahnede değil, cinayet, vahşet, kaba kuvvet ve zulümle dolu bir dünyada yalnızdırlar.

LADY ANNE:

Huzursuzluk çöksün yattığın odaya.

GLOUCESTER:

Öyle olacak sizinle yatıncaya kadar.

LADY ANNE:

Dilerim öyle olsun.

Bu noktada Lady Anne zaten kaybetmiştir. Richard, halıyı onun ayağının altından çekmiştir. Öyleyse bütün bu dayanılmaz mekanizma, sevdiklerinin ölümü, ülkenin büyük lordlarının çektikleri, iktidar erki ve taç için harcanan çaba, bütün bunlar görünüşte onun için, yalnızca onun içindi. Dünya dış görünüşünden arınmış,

ahlaki düzen yok olmuştur. Şimdi de tarih yok olmaktadır. Ortada yalnızca bir adam, bir kadın ve bir kan gölü vardır.

GLOUCESTER:

Güzelliğinizdi öldürmeme sebep.

Rüyama girip

Koynunuzda bir saat yaşamak uğrunda,

Dünyayı öldürmeyi göze aldırın güzelliğiniz.

LADY ANNE:

Katil herif, buna inansaydım, bil ki

Bu tırnaklar o güzelliği yırtar atardı yanaklarımdan.

Shakespeare psikolojik öngörü yeteneğine sahiptir. Bu büyük sahnede, çılgın ve cesur kısa diyalog içinde, karanlığın yüreğine olan yolculuğunu üstlenir. Dünyayı, kin ve nefretin ilkel güçlerine indirger. Lady Anne, Richard'tan hala nefret etmektedir, ama yalnızca şehvetin var olduğu bir dünyada nefretiyle zaten yalnızdır. Bu sahne, kendi deneyimlerimiz için yorumlanmalıdır. Kişi bu sahnede, Nazi işgali gecesini, toplama kamplarını, katliamları görmelidir. Kişi bu sahnede, tüm ahlaki değerlerin parçalandığı, kurbanın cellat, celladın kurban olduğu zalim zamanı bulmalıdır. Lady Anne, Richard'ın yüzüne tükürecektir; ama bu son hareketi, boyun eğmeden önceki son savunması olacaktır.

Lady Anne, kendini Richard'a korkudan vermez. Dünyadaki tüm yasaların yok olduğunu kendine kanıtlamak için, onu cehennemin dibine kadar izleyecektir. Çünkü her şey yok olduğunda belleklerde yalnızca anı kalır, ama o da bastırılmalıdır. Kişi kendini ya da kendindeki son utanç izlerini öldürmelidir. Lady Anne, Richard'ın yatağına bunun için girer.

Eğer tarih devasa bir katliamdan başka bir şey değilse, ne kalıyor karanlığa bir sıçrama dışında, ölümle zevk arasında bir seçim mi? Shakespeare'in Lady Anne'e kullandığı, başka hiçbir seçeneği olmayan bu şıkkı uygulatma biçimi harikaydı.

Richard kılıcını ona verir.

GLOCESTER:

Hayır, durma, çünkü Kral Henry'yi ben öldürdüm.

Fakat güzelliğinizdi beni kışkırtan;

Haydi çabuk, genç Edward'ı vuran bendim,

Ama sebep kutsal yüzündü senin.

LADY ANNE:

Kalk ikiyüzlü, ölmeni isterim

Ama celladın olmak istemem.

Shakespeare' den yarım yüzyıl sonra, bir kadının babasını öldüren adamlar karşı karşıya kaldığı bir oyun yazıldı. Chiméne'in babası, Rodrigue'in babasına hakaret etmiş ve Rodrigue babasının utancının öcünü almıştı. Buna karşılık Chiméne de babasının intikamını almak için Rodrigue'in kafasını ister. Tüm trajedi boyunca sert ritmi bir an bile bozulmayan, düzgün, on iki heceli dizelerin yönettiği, aşk ve görev arasında bir diyalog sürer. Corneille'in dünyası da acımasızdır, ama ahlaki düzen de, entelektüel düzen de çiğnenmemiştir. Onur, sevgi ve yasa sağlam kalmıştır. Shakespeare'in krallık hikayelerinde yalnızca nefret, şehvet ve vahşet vardır: Büyük Mekanizma celladı kurbanı, kurbanıysa cellada dönüştürür. Corneille'in kahramanları birbirine uygun ve kendine güvenlidir. Yaşamlarında şüpheye yer yoktur; tutkuları karakterlerini değiştirmez. Tekdüze bir dünyada yaşarlar. Başka gezegenden gelmiş insanlar gibi görünmelerinin nedeni bu olabilir. İzleyicinin gözü önünde, soylu bir davranışla birbirlerinin değerini arttırmaya

alışırlar, ama bu onlara pahalıya mal olmaz ve i dünyalarını da değiştirmez. Shakespeare'in fırtınalar koparan diyaloglarını, Corneille'in değişmez gramer kuralları uğruna tutkunun azaltıldığı o büyük söz sanatına tercih ederim.

LADY ANNE:

Kalbini okuyabilseydim.

GLOUCESTER:

Dilim onun tercümanı.

LADY ANNE:

Korkarım ikisi de yalancı.

GLOUCESTER:

Doğru erkek görülmemiş yleyse.

LADY ANNE:

Tamam, tamam, al kılıcı.

GLOUCESTER:

Beni bağışlıyorsun demek.

LADY ANNE:

Onu sonra öğrenirsin.

GLOUCESTER:

Umutla mı yaşayayım?

LADY ANNE:

Sanırım bütün insanlar öyle yaşar (Richard III-I,2).

Corneille'in kahramanları dünyadan daha güçlüdür ve ruhlarının derinliklerinde karanlık yoktur. Ama kocasının katilinin yüzüne tkren ve sonra da onunla yatan Lady Anne bana daha insan ve heykele benzeyen Chimne'den belki de daha ağdaş görünüyor. Shakespeare'de tüm insan değerleri kırılıgandır ve dünya

insanlardan daha güçlüdür. Tarihin acımasız çarkı, herkesi, her şeyi ezer geçer. İnsanın durumunu, kendi bulunduğu büyük merdiven basamağı belirler. İnsanın seçim özgürlüğünü belirleyen de bu basamaktır.

Shakespeare, II. Richard'ta, yalnız kralı değil, krallık gücünün düşüncesini de azleder. III. Richard'ta, tüm ahlaki düzenin çöküşünü göstermiştir. Büyük tahta çıkma sahnesinden sonra, II. Richard bir ayna ister; yüzünün değişmediğini görünce aynayı kırıp atar. Kral insana dönüşmüş, taç Tanrının seçtiğinin başından sökülüp alınmıştır. Ama dünya yerinden oynamamış, hiçbir şey, hatta kralın yüzü bile değişmemiştir. Bu yüzden, taç aldatmacadan başka bir şey değildir.

Lady Anne'i yatak odasına zorla götürdükten sonra, III. Richard da ayna ister. Her şey aldatmacaya dönüşmüştür: Bağlılık, aşk ve hatta nefret. Suç cezasız kalır; güzellik kaba kuvveti seçmiştir; insan yazgısı, kişinin ellerinde şekillendirebileceği bir kil parçasıdır. Burada Tanrı yoktur, yasa yoktur.

Tanrı, kendi vicdanı, hep bana karşı bunlar.

Benimse dayanacak dostlarım yok.

Şeytandan ve ikiyüzlülükten başka

Yine de onu elde edeyim ha (Richard III-I,2)

III. Richard da ayna ister. Fakat II. Richard'tan daha akıllıdır. Ayna ister, ama aynı zamanda, kendisine yeni bir elbise dikmeleri için terzilerini çağırır (KOTT 1999:42-46).

Sahne bölümü ile ilgili olarak son bir alıntı yapalım:

Kelimeler her zaman bir yaşam gücüdür, her zaman provokasyondur; sessizliğin tam tersidir. Dolayısıyla her zaman duyguyla değil de o an ki durumla

alakadar olmalıyız – bu kendi kendine yeterli olacaktır. İzleyicinin üzerinde, yargılama yapması yönünde bir baskı olmamalıdır –bu hikayenin kendisinden gelir (BERRY 1987:285).

SONUÇ

Kral Lear'ın üç farklı yorumunu inceleyelim.

İlki Peter Brook tarafından 1970 yılında yapılmış ve filme alınmıştır. Lear'ı Paul Scofield oynamıştır. Oyunun finalinde Cordelia'nın cesedi ile sahneye giren Lear bir köpeğin ulumasını andırırçasına inlemektedir.

İkincisi Michael Elliot tarafından yönetilmiş ve 1984 yılında yapılmıştır. Lear'ı Laurence Olivier oynamıştır. Aynı sahnede benzer biçimde ulumayı andıran inlemeler vardır.

Üçüncü ise Basil Coleman tarafından yönetilen Lear'dır. Lear rolü Cüneyt Gökçer tarafından oynanmış ve aynı sahnede benzer biçimde inlemeler yapılmıştır.

İngilizce metinde “No!” diye başlayan bu bölüm Türkçe çevirilerde “Uluyun! Ağlayın!...” diye başlamaktadır. Yorum farklılıklarına rağmen üç oyunda da dil, özellikle Lear'ı oynayan oyuncular tarafından çok iyi kullanılmıştır.

Önemli olan Türkçe'nin imkanlarını doğru kullanabilmektir. Devlet Tiyatroları'nın seksen yılların başında yaptığı bu prodüksiyon Türkçe'nin imkanlarını Shakespeare'i oynarken kullanma da adeta bir ders niteliğindedir.

Süreçler yeni biçim ve önerileri beraberinde getirecektir. Tezde de belirtilmeye çalışıldığı gibi bugün Shakespeare'in bizim için ne ifade ettiği önemlidir.

Yolun başındaki oyuncu adayları ve oyuncular için teknik bir yöntem izlemek kaçınılmazdır.

Öneriler elbetteki başlangıç ve sonrası içindir ancak rejisörün ve oyuncunun yaratıcılığının da katkısı göz ardı edilmemelidir.

Ulaşılan sonuçlardan biri de ekonomik ve yüksek enerji kullanımının zorunluluğu olmuştur. Dilin ağır ve şiirsel yapısı yoğun bir enerjiye ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir.

Performans iki kısma ayrılarak düşünülmelidir.

Prova süreci ve temsiller süreci.

Provada yaratıcılığınızı destekleyen her şey mevcuttur. Her gün daha iyiye gidilmektedir. Prömiyer yoğunluğun ve performansın doruk noktası olmaktadır. Seyirciyle buluşmanın ilk heyecanı ve keşfedilen yeni duygular olumlu etkilere yol açmaktadır.

Ancak ilk haftadan sonra tehlikeler belirmeye başlamaktadır.

Oyun bir bakımdan yaratım sürecini tamamlayarak tekrar sürecine girmiştir.

Deneyimli oyuncular tecrübe ve teknikleriyle bu engeli çoğunlukla atlatırlar. İnsani kaymalar oyunun yapısını bozmayacak şekilde atlatılır.

Ancak genç oyuncular daha dikkatli olmak zorundadır.

Shakespeare'in büyük duyguları muhteşem olduğu kadar bir oyuncu için acımasız da olabilir. En deneyimli oyuncuların bile bu tarz hatalara düşmesi olasılık dahilindedir.

Bu engeli aşmak adına çok fazla önerme yapılabilir.

Her oyuncunun farklı sorunları olduğu gözlenmiştir.

Bu noktada oyuncunun kendini tanıması gerekmektedir.

Akıp giden temsillerde performansını korumak adına önlemler alınmalıdır.

Dil yaratım sürecinde önemli bir basamaktır. Doğru kullanılıp duyguyla birleştiğinde olağanüstü sonuçlar verdiği gözlenmiştir.

Deneyim ve tecrübenin gerekliliği tartışılmazdır.

Deneyim ve tecrübe doğru teknik uygulanarak kazanılmaktadır.

BİBLİYOGRAFYA

Berry Cicely, *The Actor And His Text*, London: Harrap Ltd, 1987.(Çeviriler Erhan Kaplan tarafından yapılmıştır.)

Brine Adrian-Michael York, *Shakespeare Oyunculuğu*, Çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Brockett G. Oscar, *Tiyatro Tarihi*, Çev: Sevinç Sokulu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Brook Peter, *Evoking Shakespeare*, London: Nick Hern Boks Ltd, 1998A. (Çeviriler Erhan Kaplan tarafından yapılmıştır.)

Brook Peter, *Açık Kapı*, Çev:Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004B.

Brook Peter, *Boş Alan*, Çev. Ülker İnce, İstanbul: Afa Yayınları, 1990C.

Greenblatt Stephen, *Shakespeare Ve Kültür Birikimi*, Çev. Nilgül Pelit, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2001.

Grotowski Jerzy, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, Çev. Hatice Yetişkin, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık Ltd. Şti, 2002.

Honan Park, *Shakespeare Bir Yaşam*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003

Kott Jan, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev. Teoman Güney, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 1999.

Lings Martin, *Shakespeare'in Kutsal Sanatı*, Çev. İhsan Durdu, İstanbul: Ayışığıkitapları, 2001.

- Olivier Laurence, Hamlet, Mimesis Tiyatro/Çeviri – Araştırma Dergisi Sayı:10
Hamlet Özel Sayısı, Çev. Devrim Umut Aslan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
Yayınevi, 2004.
- Shakespeare William, II. Richard, Çev. M. Hamit Çalışkan, İstanbul: Yapı Kredi
Yayınları, 1992.
- Shakespeare William, III. Richard, Çev. Ali H. Neyzi, İstanbul: Mitos-Boyut
Yayınları, 2004.
- Shakespeare William, III. Richard, Çev. Berna Moran, İstanbul: Milli Eğitim
Basımevi, 1947.
- Shakespeare William, III. Richard, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi,
2004.
- Şenbay Nüzhet, Söz Ve Diksiyon Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Şener Sevda, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Ankara: Dost Kitabevi
Yayınları, 2003A.
- Şener Sevda, Dram Sanatı, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları, 2003B.

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Almanya'da doğdu.

2002 yılında Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı'ndan mezun oldu.

Aynı yıl açılan Devlet Tiyatrosu sınavını kazanarak Sivas Devlet Tiyatrosu'na atandı.

2003 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü'nde yüksek lisansa başladı.

Halen Sivas Devlet Tiyatrosu Sanatçısı olarak görevini sürdürmektedir.