146581

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TANITIM VE HALKLA İLİŞKİLER ANABİLİM DALI

146581

Doktora Tezi

Algılama ve Aktarmada Niyet:
" Bir Tiyatro Oyununun İletişimsel Yapısı"

Arzu TOĞUŞLU
2502980122

Tez Danışmanı
Doç.Dr. Mete ÇAMDERELİ

İSTANBUL
2004

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüz **TANITIM VE HALKLA İLİŞKİLER** Anabilim Dalında **9825020122** numaralı **AZAU POĞUŞLU'nun** hazırladığı **"ALGILAMA VE AKTARMADA NİYET:BİR TİYATRO OYUNUN İLETİŞİMSEL YAPISI"** konulu **DOKTORA TEZİ** ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI **05.07.2004 PAZARTESİ** günü saat: **11.00'de** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ...Kabulü.....'ne* **OYBİRLİĞİ /~~OYÇOKLUĞUYLA~~** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.DR. AHMET ŞAHİNKAYA	Kabula	
DOÇ.DR. DİKMEN GÜRÜN UÇARER	Kabul	
DOÇ.DR. METE ÇAMDERELİ	Kabulü	
YRD.DOÇ.DR. EMİNE YAVAŞGEL	Kabulü	
YRD.DOÇ.DR. SEHER ER	Kabulü	Seher Er

Besim Ömer Paşa Caddesi Beyazıt-34452-İstanbul
Tel:0212 440 00 00 -Fax: 0212 520 85 04

Tümüyle bir sahnedir yaşam;
Erkeklerle kadınlarsa, hepsi birer oyuncu;
Biri çıkar, öteki girer ve her biri,
Kendine düşen sürede pek çok rol oynar;
İnsanın yedi dönemi yedi perde eder.
İlk perdede bebektir; dadısının kollarında
Cıyak cıyak bağıran, her an kusan bir bebek.
Sonra, sızlanıp duran okul çocuğu gelir;
Elinde çantası, pırıl pırıl sabah suratıyla;
Salyangoz gibi sürüne sürüne,
Gönülsüzce okuluna yollanan çocuk.
Sonra sıra sevdalıda: baca gibi iç çeker durur,
Ezgiler düzer sevdiğinin kaşlarına.
Arkadan panter bıyıklı, onur düşkünü asker gelir;
Desteksiz atmadan edemez; her an her şeye hırslanıp
Kavga çıkarmak için bahane arar;
Şan şöhret denen o sabun köpüğünü
Topun ağızında bile aramaktan çekinmez.
Sonra sıra yargıçtadır;
Semiz tavukla beslenmiş okkalı toparlak göbeğiyle,
Haşin bakışları, görevine uygun resmi sakalıyla;
Ardarda bilgece deyişler sıralayıp,
Beylik örnekler vermeye meraklı yargıç da
Rolünü oynar geçer. Sahne değişir;
Altıncı dönemde sıra
Sıska, terlikli, pimpirik ihtiyara gelir;
Gözlükleri burnunun üstüne düşmüş, yanakları sarkmış,
Gençliğinden kalma iyi korunmuş pantalonu,
Bir deri bir kemik bacaklarına çuval gibi bollaşmıştır;
O tok sesi yeniden tiz çocuk sesine dönmüştür;
Islık gibi çıkar ağızından.
İlginç olaylarla dolu bu tarihsel oyunun son sahnesi
İkinci çocukluk ve sınırsız unutkanlıktır;
Ne diş kalmıştır artık, ne göz ne tat,
Ne de başka bir şey...

William Shakespeare
"As You Like It"
II. Perde VII. Sahne

ÖZ

Bu çalışmada Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununun sahnelenmesinde kodlanan göstergelerin anlamlandırılması göstergebilimsel yöntem temel alınarak incelenmiştir. Oyun metninin, oyuncuların yorumunun, müziğin, sahne, ışık, kostüm tasarımının kodlandığı göstergeler de açımlanarak kültürel kodların varlığının oyunu anlamlandırmadaki yararı konusunda iz sürülmüştür. Dünyaca ünlü bir oyun yazarını daha geniş kitlelere ulaştırabilmek ve sanatı evrensel boyuta taşıyabilmek, dildeki kültürlerarası geçişi sağlayarak seyircide bir imgelem uyandırabilmekle mümkündür. Bu imgelem, seyircinin uzak olmadığı kodlarla gerçekleştiğinde ona daha çok yaklaşır. Bu çalışmada, bu amaca dönük Işıl Kasapoğlu'nun kurguladığı dünyaya tanık olmak mümkün. Sanat evrenseldir, anlatımlarsa kültürlere özgü.

ABSTRACT

In this study semiological method is used in analysing the signification of the signs coded in the stage adaptation of Shakespeare's ***Twelfth Night***. The text of the play, the dramatization of the players, the music, the stage, the lighting and costume design coded in the signs have been studied in all aspects, making it possible to demonstrate the use of the cultural codes in signification of the play. Only by invoking an imagery in the audience and by creating an intercultural linguistic transfer is it possible to convey the art of a world famous playwright to the universal audiences. An image is created in the mind of the audience if these codes are familiar to the audiences. The present study aims at achieving this purpose by analysing the fictive world created by Işıl Kasapoğlu. Art is universal, while expressions are peculiar to a culture.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın amacı bir tiyatro oyununu göstergebilimsel yaklaşımla çözümlemektir. Bu amaca yönelik olarak olarak izlenen göstergebilimsel yöntem, Işıl Kasapoğlu'nun rejisiyle Semaver Kumpanya'nın sahnelediği Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununa uygulanmıştır. Sahnelemede, uslupların geçişgenliği öne çıkmış, Shakespeare'in yapıtı Türk insanının imgelemine tanış olan göstergelerle kodlanmış ve seyirciyi yakalamış, onunla doğrudan iletişim kurabilmiştir. Seyirci ile kurulan bu doğrudan iletişimi saptayabilmek ve gösterge kavramının anlamlandırmasını inceleyebilmek için Greimas'ın '*Üretici Süreç*' adını verdiği bir şema aracılığıyla iz sürülmüştür. *Üretici Süreç*'te Betisel, Anlatısal ve İzleksel Düzey'leri açımlamak amacıyla kullanılan dilsel ve dil dışı göstergeler, gösteren – gösterilen ayrımları ile incelenmiş, oyun kişilerinin duygu devinimleri göstergebilimsel dörtgenin de yardımıyla değerlendirilmiş, uzamı öncelleştiren Helbo soru dizininin Sahne Uzamı, Nesneler, Oyuncular, Dram, Yönetmenin Çalışması başlıkları altındaki öğelerinin karşılıkları bulunmuştur. Helbo'nun soru dizini İzleksel Düzey'de anlamlandırmanın son aşaması için bir değer yaratmıştır. Bu anlamda çalışmanın birinci bölümü, iletişim bilimini, tiyatroyu ve tiyatronun göstergebilim ve yapısalcılıkla ilişkilendirilmesini konu almıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde bütüncül bir sanat olarak tanımlanan tiyatronun bileşenleri olan yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımcısı ve müzisyenlerin birbirleriyle olan 'olmazsa olmaz' ilişkileri ele alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünü ise, yukarıda betimlenmeye çalışılan '*Üretici Süreç'in* aşamalarının Işıl Kasapoğlu'nun sahneye koyduğu Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyunu üzerine uygulanması oluşturur.

Tezin hazırlanmasında her biri benim için ayrı değer olan kişileri tek tek anmak isterim. İzlediğim uyarıları ve yönlendirmeleri ile çalışmayı ileriye taşıyan ve güç veren danışmanım, değerli hocam Doç.Dr. Mete Çamdereli'ye, tiyatro konusundaki engin bilgisini benimle paylaşan ve kaynaklarını bana açan değerli hocam Doç.Dr. Dikmen Gürün Uçarer'e, son altı aydır tez izleme komitemde

olmasına rağmen, katkılarıyla bana yeni ufuklar açan, bu çalışmadaki payı için minettar olduğum değerli hocam Yrd. Doç.Dr. Emine Yavaşgel'e, bu çalışmanın başlangıç noktası olarak gördüğüm ve o zamandan bu yana görüşleri, paylaşımları ile daha iyiye gitmeme sebep olan Cem Duygulu'ya, yoğunluğu içerisinde bana zaman ayıran ve tezimin tamamlanma aşamasında büyük destek gördüğüm Işıl Kasapoğlu'na, Zeynep Avcı'ya, Yavuz Pekman'a, Semaver Kumpanya yöneticilerine ve oyuncularına, Semaver Kumpanya ile ilgili her türlü bilgiye beni en kolay yoldan ulaştıran Emrah Keskin'e, oyunun çekimini gerçekleştirerek görselliğe estetik katan Kürşat Kızbaz'a, çevirileri ile destekleyici değerli arkadaşım Banu Akalay'a, Nebi Tonguç'a, Ata Benlioğlu'na, Zeliha Gülçat'a, Majdi Abukaraki'ye, Uğur Duygulu'ya, teknik desteği için değerli arkadaşım Cem Aktaş'a, Okan Kalyoncu'ya, her zaman yanımda olan kardeşim Ebru'ya, çalışmanın gözden geçirilmesinde ve deşifrelerdeki titiz tutumu sebebiyle ablam Deniz'e, manevi destekleri için Yetkin ve Koray dayıma, anneaneme, anneme ve babama, çalışmam esnasında gösterdikleri hoşgörü sebebiyle TEKFEN'deki yöneticilerime sevgi, saygı ve en derin teşekkürlerimle...

Arzu TOĞUŞLU
İstanbul, Haziran 2004

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii
ÖNSÖZ iv
İÇİNDEKİLER vi
TABLO LİSTESİ ix
ŞEMA LİSTESİ x
KESİT LİSTESİ xii
GİRİŞ 13

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İletişim Bilimi ve Tiyatro 19
1.1. Tiyatro'nun İletişim İşlevi 21
1.2. İletişimsel Süreçler 23
2. Tiyatro Oyununun İletişimsel Yapısı 26
2.1. Tiyatro Göstergebilimi 27
2.1.1. Gösterge 30
2.1.2. Gösteren 32
2.1.3. Gösterilen 34
2.2. Tiyatro Söylemi 36
2.3. Tiyatro'nun Göstergebilimle Etkileşimi 38
2.4. Göstergebilim ve Yapısalcılığın Tiyatroyla Bütünleşmesi 40
3.Tiyatroda Algı ve Estetik 42
3.1. Algılama, Alımlama ve Anlamlandırma Süreci 42
3.1.1. Algılama Süreci 43
3.1.2. Alımlama Süreci 44
3.1.3. Anlamlandırma Süreci 45
3.2. Estetik 47
3.2.1. Tiyatro Metinlerinde Estetik Öğeler 48
3.2.2. Tiyatroda Estetik Kodlar 49
3.2.2.1. Alımlama Estetiği 49

İKİNCİ BÖLÜM

4. Bütüncül Sanat Olarak Tiyatro İletişimi 52
4.1. Sahneye Aktarılan Metin 52
4.1.1. Metnin Alımlanması, Yorumlanması ve Yorumsanması 54
4.1.2. Sahneye Aktarılan Metnin Özgüllüğü 60
5. Sahnelemenin Bileşenleri 63
5.1. Yönetmen 64
5.2. Dramaturg 67
5.3. Oyuncu 69
5.4. Sahne Tasarımı 71
5.5. Işık Tasarımı 74
5.6. Kostüm Tasarımı 76
5.7. Müzik 77

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

6. Oyunun Çözümlenmesi: Bir Uygulama Örneği 80
6.1. Çözümleme Yöntemi 81
6.2. Bütüncenin Tanıtılması 94
6.2.1. Oyunun Künyesi 96
6.2.2. Oyunun Adı 97
6.2.3. Oyunun Dönemi 98
6.2.4. Oyunun Türü 99
6.2.5. Oyunun Uyarlaması 101
6.2.6. Oyunun İzleği 103
6.2.7. Olay Örgüsü 106
6.2.8. Oyunun Özeti 107
6.3. Çözümleme 108
6.3.1. Betisel Düzey 109
6.3.1.1. Oyun Kişilerine Giydirilen Özellikler 109
6.3.2. Anlatısal Düzey 170
6.3.3. İzleksel Düzey 182

6.3.3.1. Helbo Soru Dizini 282

SONUÇ 287

EKLER

EK I Semaver Kumpanya Özgeçmişleri **301**

EK II Röportajlar

Işıl Kasapoğlu 311

Zeynep Avcı 316

Yavuz Pekman 322

EK III Sahneye Aktarılan Metin 326

BİBLİYOGRAFYA 347

ÖZGEÇMİŞ

TABLO LİSTESİ

Tablo 1.1: Tadeuz Kowzan'ın Göstergelerin Sınıflandırılması Tablosu 41
Tablo 3.1: Üretici Süreç 86
Tablo 3.2.: Orsino'nun Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 114
Tablo 3.3.: Orsino'nun Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 114
Tablo 3.4.: Viola'nın Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 121
Tablo 3.5.: Viola'nın Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 122
Tablo 3.6.: Olivia'nın Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 130
Tablo 3.7.: Olivia'nın Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 130
Tablo 3.8.: Malvolio'nun Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 136
Tablo 3.9.: Malvolio'nun Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 136
Tablo 3.10.: Tobi'nin Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 141
Tablo 3.11.: Tobi'nin Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 141
Tablo 3.12.: Andrew'un Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 145
Tablo 3.13.: Andrew'un Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 145
Tablo 3.14.: Mari'nin Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 149
Tablo 3.15.: Mari'nin Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 149
Tablo 3.16.: Sebastian'nın Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 153
Tablo 3.17.: Sebastian'nın Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 153
Tablo 3.18.: Feste'nin Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 156
Tablo 3.19.: Feste'nin Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 156
Tablo 3.20.: Antonio'nun Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 161
Tablo 3.21.: Antonio'nun Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 161
Tablo 3.22.: Curio'nun Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 163
Tablo 3.23.: Curio'nun Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 163
Tablo 3.24.: Gemi Kaptanı'nın Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 165
Tablo 3.25 Gemi Kaptanı'nın Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B.Kişiler 165
Tablo 3.26 Fabian'nın Toplumsal/Bireysel Kimlik Açılımı 168
Tablo 3.27. Fabian'nın Fiziki/Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde B. Kişiler 168

ŞEMA LİSTESİ

Şema 1.1.: Gösterge 33
Şema 3.1.: Eyleyenler Şeması 87
Şema 3.2.: Gösterge Şeması 90
Şema 3.3.: Göstergebilimsel Dörtgen 91
Şema 3.4.: Eksenler 92
Şema 3.5.: Eyleyenler Şeması 170
Şema 3.6.: Orsino'nun İletişim ve Edim Ekseni 171
Şema 3.7.: Viola'nın İletişim ve Edim Ekseni 172
Şema 3.8.: Olivia'nın İletişim ve Edim Ekseni 173
Şema 3.9.: Malvolio'nun İletişim ve Edim Ekseni 174
Şema 3.10.: Tobi'nin İletişim ve Edim Ekseni 175
Şema 3.11.: Andrew'nin İletişim ve Edim Ekseni 176
Şema 3.12.: Mari'nin İletişim ve Edim Ekseni 177
Şema 3.13.: Sebastian'nın İletişim ve Edim Ekseni 178
Şema 3.14.: Feste'nin İletişim ve Edim Ekseni 179
Şema 3.15.: Antonio'nun İletişim ve Edim Ekseni 180
Şema 3.16.:Curio'nun İletişim ve Edim Ekseni 180
Şema 3.17.: Gemi Kaptanı'nın İletişim ve Edim Ekseni 181
Şema 3.18.: Fabian'nın İletişim ve Edim Ekseni 181
Şema 3.19.:Orsino'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde I.sahne: Aşk 188
Şema 3.20.:Orsino'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde I.sahne 189
Şema 3.21.: Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde II.sahne:Umutsuzluk 194
Şema 3.22.: Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde II.sahne 194
Şema 3.23.:Andrew'un Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde III.sahne:Zayıf 201
Şema 3.24.: Andrew'un Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde III.sahne 201
Şema 3.25.: Sebastian'nın Göstergebilimsel Dörtgeni,1.perde IV.sahne:Ölüm 205
Şema 3.26.: Sebastian'nın Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde IV.sahne 205
Şema 3.27.: Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde V.sahne:İtiraf 210
Şema 3.28.: Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde V.sahne 210

Şema 3.29.: Feste'nin Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde VI.sahne: Zeki 217
Şema 3.30.: Feste'nin Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde VI.sahne 217
Şema 3.31.:Tobi'nin Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde VII.sahne:Hedonist 222
Şema 3.32.:Tobi'nin Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde VII.sahne 222
Şema 3.33.:Tobi'nin Göstergebilimsel Dörtgeni1.perde VII.sahne:Bencil 223
Şema 3.34.: Tobi'nin Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde VII.sahne 223
Şema 3.35.: Orsino'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde VIII.sahne:Romantik 230
Şema 3.36.: Orsino'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 1.perde VIII.sahne 230
Şema 3.37.: Malvolio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 1.perde I.sahne:Kibir 236
Şema 3.38.: Malvolio'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 1. perde I.sahne 236
Şema 3.39.: Olivia'nın Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde I.sahne:Otoriter 244
Şema 3.40.: Olivia'nın Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde I.sahne 245
Şema 3.41.:Mari'nin Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde II.sahne:Kurnaz 248
Şema 3.42.:Mari'nin Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde II.sahne 248
Şema 3.43.: Antonio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde III.sahne:Melek 251
Şema 3.44.: Antonio'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde III.sahne 251
Şema 3.45.: Sezaryo'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde IV.sahne:Nankör 263
Şema 3.46.: Sezaryo'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde IV.sahne 263
Şema 3.47.:Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde VIII.sahne:Bağlılık 276
Şema 3.48.:Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde VIII.sahne 276
Şema 3.49.:Final Sahnesinin Göstergebilimsel Dörtgeni,2.perde VIII.sahne:Sevinç 277
Şema 3.50.:Final Sahnesinin Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde VIII.sahne 277
Şema 3.51.:Malvolio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni, 2.perde VIII.sahne:Hırs 278
Şema 3.52.:Malvolio'nun Göstergebilimsel Eksenleri, 2.perde VIII.sahne 278

KESİT LİSTESİ

Ön Oyun	Kesit 3.1.–3.5.	**183-184**
1.perde.I.sahne	Kesit 3.6.-3.11.	**185-188**
1.perde.II.sahne	Kesit 3.12.-3.19.	**190-193**
1.perde.III.sahne	Kesit 3.20.-3.31.	**196-200**
1.perde.IV.sahne	Kesit 3.32.-3.35.	**202-204**
1.perde.V.sahne	Kesit 3.36.-3.44.	**207-209**
1.perde.VI.sahne	Kesit 3.45.-3.54.	**212-216**
1.perde.VII.sahne	Kesit 3.55.-3.61.	**219-221**
1.perde.VIII.sahne	Kesit 3.62.-3.74.	**225-229**
1.perde.IX.sahne	Kesit 3.75.-3.80.	**232-234**
2.perde.I.sahne	Kesit 3.81.-3.89.	**240-243**
2.perde.II.sahne	Kesit 3.90.-3.92.	**246-247**
2.perde.III.sahne	Kesit 3.93.-3.94.	**250**
2.perde.IV.sahne	Kesit 3.95.-3.121.	**253-262**
2.perde.V.sahne	Kesit 3.122.-3.123.	**265-266**
2.perde.VI.sahne	Kesit 3.124.-3.128.	**267-268**
2.perde.VII.sahne	Kesit 3.129.-3.131.	**269**
2.perde.VIII.sahne	Kesit 3.132.-3.148.	**271-275**

GİRİŞ

"Metnin anlamlandırılması, edilgin bir iş değil, metinle karşılıklı bir söyleşmedir, kuru bir canlandırma değil, yeni bir yaratıdır"[1] diyor Gadamer. Bu çalışmanın çıkış noktası da, saptanan göstergebilimsel yöntem çerçevesinde bir tiyatro oyununun dilsel ve dil dışı göstergeleriyle yansıttığı kodları anlamlandırmaktır.

Göstergebilim, "yapısalcılığın bir biçimidir; çünkü bizim dünyayı kendi terimleriyle anlayamayacağımızı, dünyayı ancak kendi kültürümüzdeki dilbilimsel ve kavramsal yapılarla kavrayabileceğimizi savunur."[2]

İnsanı insana insanla anlatan bir sanat dalı olan tiyatronun da göstergebilim içinde gerek göstergelere yüklenen anlam açısından, gerek jest, mimik ve beden dilinin kullanımı açısından ağırlıklı bir yeri vardır.

Bilindiği üzere, tiyatro, temelde sözel, bedensel, görsel olduğu kadar jest, mimik, simge gibi dil dışı göstergelerin kullanıldığı bir sanat dalıdır. Anlatı ötesinde çok yönlü bir amaçtır. Sanatçı ve toplum arasında kurulan sağlam bir köprüdür.

Tiyatronun evrensel özelliği ortak bir tiyatro dilini yaratır. Jest, mimik ve beden hareketleri sözün önüne geçer. Tiyatronun kullandığı dil dışı kodlar dilsel göstergelerden de çok şey söylerler. Bütüncül sanat olarak tiyatro düşünüldüğünde, yönetmenin yönlendirmesiyle sahneye taşınan, oyun müziğinin, sahne tasarımının, ışığın, kostümün ve oyuncunun yarattığı atmosfer bazen dilsel göstergelerin ötesinde bir anlam yaratır. Bu da tiyatronun göstergebilimle kesişen noktasıdır.

---

[1] Zehra İpşiroğlu (akt), **Eleştirinin Eleştirisi,** 2 bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları,1998, s.28
[2] John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1996, s.151

Saussure doğrultusunda çalışan kuramcılar, gösterge kavramını yalnızca dil için değil, bildirişim dizgesi niteliğindeki, birçok alanda uyguladılar. 1930'lardan sonra tiyatro da göstergebilimsel bir kuram oluşturma çabaları içindeki yerini aldı. Tiyatro göstergebiliminin doğuşu, tiyatro olgusunu bir bütün olarak kendi içinde görme ve aynı bağlamda tiyatroyu dış etkenlerden uzak, kendi içinde inceleme kaygısından kaynaklanır. Yazılı metnin oyuncu ekseni olmaktan çıktığı, sahneleme olgusunun kendi içinde bir metin oluşturduğu bir dönemde ortaya çıkan tiyatro göstergebilimi, seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntemdir.[3] Bir tiyatro oyununa göstergebilimsel bir yaklaşım sahne üzerindeki her kodun anlamlanması ile olanaklıdır. Sadece dilsel değil, dil dışı göstergelerinde çok şey söylediği sahne sanatlarında ışıkla, kostümle, müzikle değişik duygu devinimleri yaratabilmek mümkündür.

"Genel göstergebilim yönelimi tiyatro göstergebiliminin yönelimini de belirler. Genel göstergebilim anlam ve anlamlama sorununu ele aldığına göre, tiyatro ya da bir başka alt evren göstergebiliminin de incelediği kendi bütüncesinde, anlam, anlamlama ve sözceleme açısından iletişim gibi olguları irdelemesi ve incelemesi beklenir. Tiyatro göstergebilimi gösteriyi anlam açısından betimlemek için oyunu hem bir anlam evreni hem de bir anlatı olarak inceler. Gösteri aşamasında değişik kod, gönderge ya da kanal yardımı ile sunulan oyunda alıcıya aktarılan anlamdır ve anlam geçmişe ait bir şey değildir. Anlam bildirinin alıcıya aktarılması aşamasıyla ilgili bir durumdur. Bu temel yaklaşım içinde, söz konusu göstergebilim incelediği oyunu kendi kendine yeterli bir anlam dizgesi olarak eşsüremlilik içinde çözümlemeyi amaçlar."[4]

Bir tiyatro oyununa göstergebilimsel bakış açısıyla yaklaştığımız bu çalışmanın birinci bölümünde tiyatronun iletişim işlevine ve de tiyatro oyununun

---

[3] Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.37
[4] V.Doğan Günay, "Tiyatro ve Gösterinin Göstergebilimi", **Göstergebilim Tartışmaları**, İstanbul, Multilingual, 2001, s.231

iletişimsel yapısına değinilecek olup, aynı zamanda tiyatro söylemi ile tiyatronun göstergebilim ve yapısalcılıkla kurduğu bağlar açımlanacaktır. Bu bağlamda bir göstergeyi oluşturan iki ana unsur gösteren ve gösterilen kavramları ve bu kavramların algılanması ve anlamlandırılması aşamasında estetik öğelere de değinilmesi gerektiği vurgulanacaktır. Bilindiği gibi, Tiyatro'da her duygunun anlatımı değişik göstergelerle gerçekleşmektedir. Bazen bir şarkı ile, bazen bir kostüm ile, bazen ışığın yansıtılmasıyla, bazen jest, mimik ile, bazense dilsel göstergelerle. Tüm bunlar tiyatro oyunun iletişimsel işlevini daha da ileri taşımaktadırlar. Çünkü her gösterge kendini imge ya da görüntü olarak göstermekle birlikte mutlaka bir anlam ve kavram çağrışımı ile kendini bütünlemektedir.

Tiyatronun bütüncül bir sanat olarak vurgulandığı ikinci bölümde özellikle sahneye aktarılan metin üzerinde durulacak ve sahnelemenin bileşenleri olan yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımı ve müziğin hangi nedenlerle bu bileşenlerden ayrılmazlığı ifade ettiği açıklanacaktır.

Sahnelemenin Bileşenleri, herbiri kendi içinde önemli unsurlar olan, etkileşimleri ile oyunun sahnelenmesinde bir bütünlük yaratan ve seyirci ile kurdukları iletişim açısından da birbirleri için elzem öğelerdir. Oyuncunun oyun metnini alımlaması, role kendini hazırlaması bir süreçtir. Oyun metnini destekleyen dil dışı göstergelerin varlığı ve bireşimi sahnelemeyi iletişimsel bazda etkileyen bir öğedir. Işığın aydınlatma, boyutlandırma, vurgulama ve atmosfer yaratma gibi, hem sahneyi, hem oyuncuları, hem de müziği destekleyici yönleri vardır. Bilindiği gibi, atmosferin yaratılması seyirci ile iletişimin kurulduğu anın doruk noktasıdır. Seyirci, oyun kişisi, oyun kişisinin kostümü, sahne tasarımı, müziğin ve ışığın kurduğu bu atmosfer içinde oyunla en doğrudan iletişimi kurar.

Çalışmanın üçüncü bölümü Shakespeare'in olgun dönem komedyalarından sayılan ***Onikinci Gece'***nin, belirlenen göstergebilimsel yöntem ve Helbo soru

diziniyle çözümlenmesi ile sonlanacaktır. Semaver Kumpanya[5] tarafından Işıl Kasapoğlu rejisiyle sahnelenen ***Onikinci Gece*** göstergeler dünyasında gezinilebilecek bir yapıt olarak dikkat çekicidir. İzlenen oyunda kullanılan kodların göstergebilim çerçevesinde anlamlandırılması iletişimle tiyatronun kesiştiği alanların irdelenmesi anlamında önem kazanmaktadır.

İzlenen göstergebilimsel yöntemden söz etmek gerekirse;

Göstergebilim, anlatının çokanlamlılığını yine anlatının kendisi içinde tutarlı bir bağıntılar, ilişkiler ağı kurarak yeniden yapılandırmaya çalışır. Anlatının yüzeyini değil, derinliklerden yüzeye uzanan üretim sürecini çözümlerken *her şeyin söylenebileceğine* değil, *her şeyin birbiriyle tutarlı ya da tutarsız bir bağıntı içinde bulunduğuna* bu nedenle çözümleyici söylemin de bu tür bağıntıları görebilecek, ortaya koyabilecek bir yöntemsel yaklaşım içinde yaratılabileceğine inanır.[6]

Bu yaklaşım doğrultusunda Greimas'ın *'Üretici Süreç'*[7]*i* uygun bir çözümleme çerçevesi sunmaktadır.

'Üretici Süreç' şemasında *'Anlamlama'*nın eklemlenim yeri olarak adlandırılan üç aşama *Betisel, Anlatısal ve İzleksel Düzey'dir.* Şemadan da anlaşıldığı üzere, derin anlamlara ulaşılacak olan *"İzleksel Düzey"e* erişmek için *"Anlatısal"* ve *"Betisel Düzey"*lerin irdelenmesi gerekir.

*'Betisel Düzey'*de çözümlenecek bütüncedeki kişiler, zaman ve uzam yani birincil değerleri ile ortaya konur. Kişi ile ilgili olarak; fiziki ve ruhsal görünümü, yaptığı eylemler, etkileşimde bulunduğu diğer anlatı kişileri değerlendirilir. Zaman açısından, olayın belli bir zaman içine yerleştirilmesi, anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklar ya da benzerlikle süre, tarihsel zaman, anlatıdaki olayların zaman

---

[5] Işıl Kasapoğlu tarafından 2002 yılında kurulan Kocamustafa Çevre Tiyatrosu'nda gösterimler gerçekleştiren Tiyatro Topluluğu

[6] Mehmet Rıfat, **Gösterge Eleştirisi,** İstanbul, Tavanarası Yayınları, 2002, s.20

[7] Mehmet Rıfat, "Genel Göstergebilim İlkeleri, Gösterge Dizgelerinin Üretim Süreci", **Dilbilim V,** İstanbul, İ.Ü.Y.D.Y.O.Yayınları,1980, s.108

içindeki gelişimi (yinelenmesi, sıklığı vb.) ele alınır. Uzam açısından da, nesnenin kapladığı yer, boyutu, sınırları, olayın geçtiği uzam ve yer değiştirmeler gibi durumlar ele alınır.[8] Nitekim bu çözümlemede kullanılan Helbo soru dizininin de uzamı öncelleştiren bir yapısı vardır.

Bu düzeyde yer alan oyunculaşmadan eyleyenlerin bir kahraman olarak kişilik kazandıklarını, süremselleşmeden (zamansallaşma) anlatı izlencelerinin mantıksal olarak zincirlenmesini, uzamsallaşmadan da anlatı izlencelerinin zincirlenişlerinin çerçevesinin belirlenmesi anlaşılmalıdır.

Bu düzlemde yapılacak betisel çözümlemede, oyun kişilerinin fiziki ve ruhsal görünümü, eylemleri, etkileşimde bulunduğu diğer oyun kişilerinin yanısıra, bireysel ve toplumsal kimlikleri tanımlanacaktır.

Süremselleşme ve uzamsallaşma konuları, sahne bazında çözümlemenin yapıldığı ve derin anlamlara ulaşılan *İzleksel Düzey'de* ele alınacaktır.

'Anlatısal Düzey'de', betisel düzeyin bireysel nitelik taşıyan oyuncuları, üretici sürecin anlatısal sözdizim basamağında işlevlerine indirgenerek soyutlaşır. Bu nedenle de eylemleriyle tanımlanarak eyleyen terimiyle gösterilirler.[9] Eyleyenin kapsam alanı geniştir. Soyut ya da somut, tekil ya da çoğul, insan ya da nesne olabilir. Çünkü Greimas'a göre eyleyen değil, eylem önemlidir ve eylemin kurucu öğeleri eyleyenlerdir.

'İzleksel Düzey', derin anlamlara ulaşılmasını sağlayan bir aşama olduğundan, sahne bazında ayrıntılandırılacak olan Saussure'un gösterge kavramı, gösteren-gösterilen bağlamı içinde sanatsal yapıtlarda daha belirgin olan yananlam kavramı çerçevesinde irdelenecek, duyguların adlandırılmasında ve öne çıkmasında Greimas'ın *Göstergebilimsel Dörtgen'i* kullanılacak ve André Helbo'nun sahne uzamı, nesneler, dram, oyuncular ve yönetmenin çalışması başlıklarını içeren soru

---

[8] V.Doğan Günay, **Metin Bilgisi,** İstanbul, Multilingual, 2003, s.169
[9] Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri,** Ankara, Seçkin Yayınevi, 2000, s.147

dizini çalışmaya rehberlik edecektir. Ve de Gadamer'in de dediği gibi, dilsel ve dil dışı göstergelerle karşılıklı söyleşerek yeni bir yaratı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

"Güzelduyu ile imgelemin ortak bir yanı vardır:
Güzelduyu imgelemi beslerken, bir taraftan da
imgelem güzelduyuyu besler."
Edgar Morin

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İletişim Bilimi ve Tiyatro

"İletişim, insanın varlık sürdürme biçiminin bir ürünü ve insanın varlık sürdürme biçimindeki gelişmelere göre değişimlere uğrayan insana özgü bir olgudur."[1] Tiyatro ise, insanı, insana insanla anlatan bir sanattır. Yalnızca bu bile tiyatro ile iletişimin yadsınamaz ortaklığına işaret eder.

İnsanlar için iletişim doğal, kaçınılmaz, 'olmazsa olmaz' bir olgudur. İletişim kurarız, çünkü çevremizle ilişkiye girmek, bilmek ve anlamak isteriz. Başka türlü ne varlığımızı sürdürmemiz, ne de kendimizi tanıyıp geliştirmemiz olasıdır. İnsan için iletişim önce bir organizma olarak varoluşun, sonra da psikolojik ve kültürel bir varlık olarak toplumsal ve kültürel çevreyi anlamlandırmanın ve kendisini bu çevre içinde konumlandırmanın temelidir. İletişim insanın 'dünya' ile ilişkisini sağlar."[2] Shakespeare de, "Tümüyle bir sahnedir yaşam. Erkeklerle kadınlarsa, hepsi birer oyuncu. Biri çıkar, öteki girer ve her biri, kendine düşen sürede pek çok rol oynar. İnsanın yedi dönemi yedi perde eder[3]..."diyerek yaşamın, dolayısıyla iletişimin önemine değinir.

Yine Muhsin Ertuğrul şu sözleri ile tiyatronun önemine işaret eder: "Tiyatro yeni ve eski medeniyetlerin mabedidir, orada terakki vazedilir, şu halde biz de ancak ondan sonra terakkinin içine girmiş olacağız ve oradan ışık, aydınlık alacağız.

---

[1] Ünsal Oskay, **İletişim'in ABC'si,** İstanbul, Der Yayınları, 1997, s.7
[2] Merih Zıllıoğlu, **İletişim Nedir?,** İstanbul, Cem Yayınevi, 1996, s.60
[3] William Shakespeare, **Size Nasıl Geliyorsa,** Çev. Bülent Bozkurt, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.65

Tiyatro, bizim gibi karanlığın dalgaları içinde bocalayan milletlere yol gösteren bir gece feneridir ve biz senelerdir ki bu fırtına içinde hep o fenere hasret çektik".[4]

Dünden bugüne gerek sanat gerek bilim çevrelerinin iletişim ile tiyatro arasında ortak bulguladıkları 'İNSAN' olgusu olmuştur. Tarihsel perspektifle bu benzerliğin vurgulandığı pek çok olaya tanık olunmuştur.

"Doğal çevresi araç gereçleri, üretim süreçlerindeki insan ile insan arasındaki ilişkiler, bu ilişkilerde farklılaşmaları tarafların gözünde haklılaştıran değerler sistemi ise, insanın toplumsal hayat tarzını oluşturur. Bunun mayası iletişimdir."[5] İnsanın varolduğu her yerde iletişim '*sine qua non*' (olmazsa olmaz) koşuldur.

Oyun sanatı tiyatro, dinden de eskidir. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı düşünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış olur.[6] Böylelikle, taklidin insanın yapısında bulunan bir özellik olduğu ve eş zamanlı olarak da tiyatronun ilk basamaklarından birini oluşturduğu gerçeği ortaya çıkar.

Aristoteles'e göre, hem tragedya, hem komedya, "bir eylem ve etkinlik içinde bulunan kişileri hikaye etme" yoluyla 'taklit eden' sanatlardır, bu gibi yapıtlar "eylem halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ettikleri" için kimilerince 'drama' diye adlandırılırlar. Öyle ki, Aristoteles, insanlarda diğer canlılardan farklı olarak bir 'taklit içtepisi' bulunduğunu, bunun yanı sıra taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmanın insana ilişkin karakteristik bir özellik olduğunu da eklemektedir.[7]

Tüm bu durumlar, insanın olduğu her yerde iletişimin olduğu varsayımını güçlendirir. Tiyatro da insanı hedef alan ve bunu yaparken de yine derdini insanla

---

[4] Efdal Sevinçli, **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, ARBA Yayınları, 1990, s.143
[5] Ünsal Oskay, **a.g.e.**, s.7
[6] Memet Fuat, **Tiyatro Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1984, s.9
[7] Aristoteles, **Poetika,** Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, ss. 14-15'den aktaran Yavuz Pekman, **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002, s.52

anlatmaya çalışan bir olgu olduğu için, tiyatro ile iletişimin ilişkisi açıkça ortaya çıkar. Buradan yola çıkarak, insan topluluğu ve davranışları ile ilgili her dalın iletişimle ilgilenme zorunluluğu olduğunu söylemek mümkündür.

1.1. Tiyatronun İletişim İşlevi

Her sanatsal yapıt gibi, tiyatro yapıtının da iletişim işlevi vardır. Oyunu sahneleyen yönetmen, onu diyaloğa dönüştüren, uyarlayan ve/veya çeviren çevirmeni, sahneye koyulan metni çözümleyen dramaturg, oyunu aktaran oyuncu, oyunun müziğini besteleyen, duygularını notalara döken müzisyen, sahne, ışık ve kostüm tasarımcıları aktarmak istediklerini yönetmenin seçtiği yapıtta kendi alanlarında kullandıkları kodlarla sergilerler. Ulaşmak istedikleri seyircileridir. Her yaptıkları seyirciye olan yakınlığı bir adım öteye taşımak ve ona ulaşmak içindir.

İletişimin tanımını bu noktada bir kez daha yinelemek gerekirse;

"İletişim esas olarak simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine (veya diğerlerine) bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimi"[8] olduğundan bir tiyatro oyunu da seyircisini bulamazsa bir yanı eksik kalır. Tiyatroda oyuncu-seyirci döngüsü tamamlanmalıdır. Tıpkı iletişim sürecinde gönderen ve alıcı arasındaki iletinin aktarıldığı, yani sürecin tamamlandığı gibi, oyuncu-seyirci süreci de tamamlanmalıdır. Burada en önemli nokta gönderen tarafından gönderilen ileti, yani tiyatro oyununun seyircisiyle, yani alıcıyla buluştuğu zaman seyircinin anlamlandırması ile oyuncunun aktarmak istediklerini algılamasıdır.

Dolayısıyla tiyatronun iletişim işlevi, kendini hem sahneleyenlerin iç iletişimleri, hem de sahnelendikten sonra seyirci ile kurulan iletişim olarak göstermektedir.

---

[8] Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 3.bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1998, s.168

Tiyatro, insanlar arasında geçen, aktarılmış ya da kurgu ürünü olayların canlı betimlemelerinin eğlendirme amacıyla oluşturulmasıdır.[9] Tiyatro oyunu, sinema gibi, müzik gibi iletişim kurma amaçlı bir yapıttır. Bu yapıtı yorumlayan bir yönetmen, oyuncuları ile yapıtı sahnelediğinde, seyircisine belli kodlarla ulaşmak ister.

"Öte yandan, bir iletişimin enikonu gerçekleşmesi, gönderici ile alıcının iletişime istekli olmalarına dayanır. Bu, en önemli önkoşuldur. Bütün varlıkların her türlü iletişiminde değişmeyen bir koşul. Bir öykü, şiir, oyun yazan kişi, yazma edimiyle iletişime istekliliğini göstermiştir."[10] Buna bağlı olarak yönetmenin oyunu sahnelemesi ile kurulan döngü, "Tiyatronun görevi eğitmek ve eğlendirmektir"[11] düşüncesinden yola çıkarak oyunu izlemeye gelmiş bir seyircinin oyunu, yani iletiyi alımlamak, eğlenmek ve üzerinde düşünmek için alıcı olarak koltuğunda yerini alması ile tamamlanır.

"İnsanlararası iletişimler temel olarak duygu ve düşünce alışverişini yürütme düzenleridir. Burada ana öğe "anlatmak"tır. İletişimi kuran ve başlatan kişi kendisini, duygu ve düşünce dünyasını, ilişkilerini, ilişkilerinin kendisindeki karşılıklarını açıklamak ve karşısındakine iletmek ister. Kişilerin anlatma eylemlerinin iletişim açısından amacı "anlaşılmak"tır."[12]

Bu nedenle yönetmen bir oyun sahnelediğinde her yaptığı şeyi kafasında kurguladığı dünyayı aktarmak için yapar. Buradaki temel amacı seyircisine ulaşmaktır.

---

[9] Bertolt Brecht, **Tiyatro için Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, s.25

[10] Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi Yazılar**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1989, s.17

[11] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** 3 bs., Ankara, Dost Kitabevi, 1998, s.87

[12] Zuhal-Acar Baltaş, **Bedenin Dili**, 17.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s.19

1.2. İletişimsel Süreçler

İletişim Süreci, yukarıda da değinildiği üzere, bir yandan sahnelemenin bileşenlerinin aralarındaki iletişimde ortaya çıkarken, diğer yandan sahnelenen oyunun seyircisine ulaşması anında gerçekleşen iletişim olarak varolur.

Masabaşı çalışmasıyla başlayan sahneleme süreci, yönetmen, dramaturg, çevirmen (eğer oyun çeviri ise), müzisyen, oyuncu, sahne, ışık, kostüm ve efekt tasarımcılarının ortaya çıkardığı ortak bir çalışmanın ürünüdür. Sahneleme sürecinde, sahnelemenin tüm bileşenlerinin arasında prova döneminde bir etkileşim yaşanır. Bu yaşayan bir metin olan oyun metninin her prova gününde yeni fikirlerle beslenmesi demektir. Oyunu ortak olarak ortaya çıkaran bu bileşenlerin aralarında gerçekleştirdikleri her doğru ve üretken etkileşim sahnelemedeki performansı ve aktarımı da o kadar doğrudan etkiler.

Sahnelemeyi, Patrice Pavis şöyle tanımlar:

"Eco'dan esinlenerek söylemek gerekirse, okur ya da model-izleyicinin izlediği yolun yanısıra, bu aşamada, sahnelemeyi yalnızca biçimleme, alıştırma ve prova süreci olarak değil (ki genel olarak durum böyledir), sanatsal üretim ve sonuç olarak kavrayan toplumbilimsel (ve daha sonra antropolojik) bir yaklaşım önerilmesi söz konusudur. Sahneleme ya da temsil denilince, perfomansı, şöyle ki sahne sanatlarını, medyaları, ritüelleri ve törenleri, her düzeyden kültürel performansları, Jean Duvignaud'nun dramatizasyonlar diye adlandırmış olduğu şeyi anlarız:

> "Şenlikler, mahkemelerdeki duruşma, evlenme teklifi, cenazeler, siyasal görüşmeler vs. bütün bunlar bir o kadar da kaçınılması güç olan toplumsal rolleri birleştiren ve karşı karşıya getiren dramatizasyonlardır." [13]

[13] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s.292

Patrice Pavis'in Eco'nun fikirlerinden yola çıkarak tanımladığı bu toplumsal yaklaşım, seyircinin oyunu alımlaması esnasındaki süreçlerde de önem kazanır.

Yine seyirciyi bu denli önemseyen Ferdinando Taviani ise, gösterimin anlaşılır kılınması, başka bir deyişle hedef kitleyi yakalayabilmenin koşullarını aşağıdaki gibi açıklar:

"Basit sağduyu bizi bir gösterimi anlamanın yalnızca fikir sahiplerinin (yazar, oyuncu, yönetmen...) gösterimin içine ne koyduklarını görmek anlamına gelmediğini fark etmeye zorlar. Onu derinden anlamak da derininde gizli saklı olanı meydana çıkarmak olmayıp, özenle incelenmiş bir yolculuk boyunca keşiflerde bulunmak olmalıdır. Bu da demektir ki, "bir gösterimi anlaşılır kılmak" keşifler düzenlemekle değil, seyircinin ve ilgisinin kıyısı boyunca yol alacağı akarsular tasarlamak ve bu kıyılarda değişik biçimlerde ufacık beklenmedik bir yaşamın belirmesini sağlamakla olur. İzleyiciler kendi görme biçimlerini bu yaşama daldıracak ve kendi buluşlarını yapabileceklerdir."[14]

Bu da seyirciyi yakalama noktasını işaret eder. Buna koşul olarak ileti, bu bir tiyatro oyunu, bir film, herhangi bir anlatı olabilir, aktarılabilmek için bir araca ihtiyaç duyar. John Fiske aracın önemini ve türlerini aşağıdaki gibi dile getirir:[15]

Araç temelde, iletiyi kanal aracılığı ile aktarılabilecek bir sinyale dönüştüren teknik ya da fiziksel bir nesnedir. İnsan sesi de bir araçtır; yayın teknolojisi ise radyo ve televizyon araçlarından oluşur. Öyle ki, bir aracın teknolojik ya da fiziksel donanımları, aracın kullanımına sunulan kanal ya da kanalların doğası tarafından belirlenir.

Bu durumda araçları üç temel kategoriye ayırarak incelemek gerekecektir:[16]

---

[14] Eugenio Barba–Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** Çev. Ayşın Candan, İstanbul, YKY, 2002, ss.365-367

[15] John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Ark Yayınevi, 1996, ss.35-36

[16] **a.g.e.**, ss.35-36

1. Sunumsal araçlar: ses, yüz, beden. Bu araçlar konuşulan sözcüklerin, ifadelerin, jest ve mimiklerin "doğal" dilini kullanır. İletişimcinin varlığını zorunlu kılarlar, çünkü araç kişidir; burada ve şimdi ile sınırlıdır ve iletişim eylemleri üretirler.
2. Temsili araçlar: kitaplar, resimler, fotoğraflar, yazılar, heykel, iç mimari, peyzaj v.b. Bir tür "metin" yaratmak için kültürel ve estetik uzlaşımları kullanılan sayısız araç vardır. Bunlar temsildir, yaratıcıdır. Birinci kategorideki araçları kaydedebilen bir metin oluştururlar ve iletişimciden bağımsız olarak varolabilirler. Bu araçlar, iletişim ürünleri üretirler.
3. Mekanik araçlar: telefon, radyo, televizyon, teletext. Birinci ve ikinci kategorilerdeki aktaran araçlardır. İkinci ve üçüncü kategori arasındaki temel farklılık, üçüncü kategorideki araçların mühendislik tarafından yaratılan kanalları kullanması ve bu yüzden daha büyük teknolojik sınırlamalara maruz kalması, ikinci kategoriye gore A düzeydeki gürültüden daha fazla etkilenmesidir.

Bu noktada belirtmek gerekirse, bu araçlardan birincisi olan sunumsal araçlar, bir tiyatro oyununun aktarımı esnasında kullanılan araçlardır. Beden hareketleri, ses, jest ve mimikler önemli olduğundan sahnelemenin de odak noktasını oluşturmaktadır. Bir başka ifadeyle, tiyatroda insan aracılığıyla bir aktarım söz konusudur ve o aktarım her gösterimde yeniden başka biçimde varolmaktadır.

İletişim süreci irdelenirken neyin, nasıl, niçin ve hangi kanalla iletildiği konusu çeşitli yöntemlerden yararlanarak, varolan yöntemler geliştirilerek çözümlenmeye çalışılmaktadır. Tiyatro oyunlarının göstergebilimsel çözümlemesi de bu iletişim sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır. Çevremizi kuşatan herşeyin bir gösterge olduğu düşünülürse, gösteren–gösterilen ilişkisini irdeleyen göstergebilimsel çözümleme öteki çözümleme yöntemlerinden ayrımsanabilir.

Bu anlamda seyirci kendisine sunulan kodlarla bu iletişim sürecini yaşamaktadır. Sahneleme ile kendisine sunulan kodları açımlayarak süreci

tamamlamaktadır. Tiyatro oyunlarının insanı, insana insanla anlatan yanları bu iletişimsel süreçlerdeki etkileşimi, paylaşımı ve aktarımı doğrular.

2. Tiyatro Oyununun İletişimsel Yapısı

Tiyatro metni dendiğinde akla mutlaka sahnelenen bir yapıt gelmektedir. Tiyatro metninin sahnelenmek için yazılmış olması onu öteki yapıtlardan ayıran önemli bir özelliktir. Bu ileride söz edilecek olan Tiyatro Söylemi ile de ilgilidir. Sahnelemede kullanılan kodların herbirinin kendine özgü eklemlenişi vardır.

Göstergebilimsel açıdan bakılırsa, kendine özgü bir biçimde düzenlenmiş göstergeleri olan her iletişim dizgesi bir dildir. Gerek doğal, gerekse doğal dil içinde varolan özel diller bu tanıma girer. Her dilin abecesi, ses, sözcük, renk gibi birimlerini düzenleyen bir işleyiş yolu vardır. Her dil, belli birtakım anlamların göstergesi olan ses, sözcük, tümce gibi birimleri kendine özgü kurallarla birbirine ekler, yapısıyla da en yalından en karmaşığa doğru aşamalı bir özellik gösterir. İşte sanat, bir dilin içindeki bütün öbür iletişim düzenleriyle ya da bütün öbür dillerle bu özelliği paylaşır. Onun da iletisini kendine özgü biçimde düzenlenen göstergeleri taşır.[17]

Ancak tiyatroda kostüm, ışık, sahne tasarımı ile oyuncunun jest, mimik gibi kodları dil dışı göstergeler olup, tiyatro oyununun farklı bir iletişimsel boyutta değerlendirilmesine neden oluştururlar.

Tiyatro bildirisi kanal ya da Hjelmslev'in ifadesi ile anlatımın tözü bakımından değişik göstergelerin sunulduğu yapılardan oluşur. Bu töz; ses, jest, müzik, söz, ışık ve sahne üzerindeki değişik ilişkiler içindeki farklı göstergeler tablo şeklinde bir dizge oluşturur.[18]

---

[17] Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1988, s.13

[18] Anne Ubersfeld, **L'Ecole du Spectateur, Lire le Théatre 2**, Paris, Editions Sociales'den aktaran V.Doğan Günay, "Tiyatro ve Gösterinin Göstergebilimi", **Göstergebilim Tartışmaları**, İstanbul, Multilingual, s.229

Tiyatro sanatı için oyun düzeni, yaratıcı bir sahne tasarımı, kostüm, nesne, ışıklama dili vb.gereklidir. Bunların her birinin değerlendirme ilkeleri bambaşkadır ve oyun metni bunların çıkış kapılarından biridir. Bir sahne yapıtı, yazın tarihçisinin ya da incelemecinin güzel, duygusal ölçüleri açısından değerli görülmeyebilir; ancak aynı yapıt tiyatro bilimi alanında, tiyatro sanatının gelişmesinde, sahneye koyuş tekniğinde, oyunculuk sanatında önemli bir yapı değişikliğine olanak tanıdığından değeri çok değerli olabilir."[19] Tiyatro'nun iletişimsel yapısının farklılığı da bu nedenden kaynaklanmaktadır. Tiyatro'da her duygunun anlatımı değişik göstergelerle gerçekleşmektedir. Bazen bir şarkı ile bazen bir kostüm ile bazen ışığın fazla ya da az oluşu ile bazen jest, mimik ile bazense dilsel göstergelerle. Tüm bunlar tiyatro oyunun iletişimsel işlevini daha da ileri taşımaktadırlar. Çünkü her gösterge kendini imge ya da görüntü olarak göstermekle birlikte mutlaka bir anlam ve kavram çağrışımı ile kendini bütünlemektedir.

2.1. Tiyatro Göstergebilimi

"Göstergebilim, toplum yaşamı içinde ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen dal"[20] olarak kendi alanını belirlemiş bulunmaktadır.

Saussure'ün gösterge anlayışı, daha sonraları göstergebilimin bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. İnsanlar yalnız dil kapsamında değil, yaşamın birçok alanlarında göstergeler kullandıkları için bir resim göstergebiliminden, davranış göstergebiliminden, edebiyat ve mitoloji göstergebilimlerinden söz edilir olmuştur. Eco ve Barthes gibi düşünürler yaşamımızın kültür kapsamına girmeyen hiçbir yanı olmadığını, dolayısıyla tüm kültür olgularını göstergebilim kapsamında ele almanın olası olduğunu belirtmişledir. Ayrıca, insanın çoktan, doğadan farklılaşmış bir kültür varlığı haline geldiğini ileri sürmüşlerdir.[21]

---

[19] Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1989, s.30
[20] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.106
[21] Fatma Erkman Akerson, **Dile Genel Bakış**, İstanbul, Multilingual, 2000, s.43

Saussure'ün yaklaşımlarını yakından izleyen kuramcılar, gösterge kavramını yalnızca dil için değil, bildirişim dizgesi niteliğindeki, birçok alanda uygulamaya koyulmuşlardır. Çok geçmeden tiyatro da (1930'lardan sonra) göstergebilimsel bir kuram oluşturma çabaları içindeki yerini almıştır. Tiyatro göstergebiliminin doğuşu, tiyatro olgusunu bir bütün olarak kendi içinde görme ve aynı bağlamda tiyatroyu dış etkenlerden uzak, kendi içinde inceleme kaygısından kaynaklanmaktadır. Yazılı metnin oyuncu ekseni olmaktan çıktığı, sahneleme olgusunun kendi içinde bir metin oluşturduğu bir dönemde ortaya çıkan tiyatro göstergebilimi şöyle tanımlanabilir: Seyircilerin ve sahneyi oluşturanların (sanatçılar ve uzmanlar) bir yazılı metni ve/veya sahnedeki oyunu biçimlendirme ve anlamlandırma sürecini incelemeyi, çözümlemeyi amaçlayan yöntemdir.[22] Tiyatro sanatının akratım işlevi düşünüldüğünde göstergebilimin tiyatro ile yakınlaştığı alan daha da belirginleşir.

Genel göstergebilim yöneliminin tiyatro göstergebilimi yönelimini de belirlediği kesindir. Genel göstergebilim anlam ve anlamlama sorununu ele aldığına göre, tiyatro ya da bir başka alt evren göstergebiliminin de incelediği kendi bütüncesinde anlam, anlamlama ve sözceleme açısından iletişim gibi olgularını irdelemesi ve incelemesi beklenir. Tiyatro göstergebilimi gösteriyi anlam açısından betimlemek için oyunu hem bir anlam evreni hem de bir anlatı olarak inceler. Gösteri aşamasında değişik kod, gönderge ya da kanal yardımı ile sunulan oyunda alıcıya aktarılan anlamdır ve anlam geçmişe ait bir şey değildir. Anlam bildirinin alıcıya aktarılması aşamasıyla ilgili bir durumdur. Bu temel yaklaşım içinde, söz konusu göstergebilim incelediği oyunu kendi kendine yeterli bir anlam dizgesi olarak eşsüremlilik içinde çözümlemeyi amaçlar.[23]

Bu anlam dizgeleri tiyatral göstergelerin yardımıyla kendini gösterir. Göstergeler tiyatro oyunu içinde oldukça farklı biçimlerde ortaya çıkarlar. Bazen bir kostüm pek çok anlama gönderme yapabilir.

---

[22] Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.37
[23] V.Doğan Günay, "Tiyatro ve Gösterinin Göstergebilimi", **Göstergebilim Tartışmaları**, İstanbul, Multilingual, 2001, s.231

Bir dönemi ama aynı zamanda bir ritmi ve bir uçuşma biçimini özdekleştirebilen kostüm kendisini az çok açar, sergiler. Kostüm bir uzamı doldurur ve oluşturur, bunu en azından devinimleri içerisinde bedeni ortaya koyan biçimiyle yapar.[24] Bütün bu devinimlerin hepsi birer göstergedir, değişik anlam ve duygulara işaret ederler.

Gerçekten de öteki sanatlar gibi tiyatronun da sürekli devinim içinde olması, yaratılan durumların yaratıcıdan yaratıcıya değişmesi, yorumların göreceliği, seyirci katılımı gibi birçok etmen bu sanata da belirli kalıcı ve dizgesel ölçütler getirmeyi engellemiştir. Tiyatro göstergebilimi alanında yapılan çalışmalar metnin ve sahnenin yapısını çözümlemek, yazarın ya da yönetmenin kurgusunu bulmak, buradan yoruma ulaşmak bağlamında modern tiyatro düşüncesine önemli katkılarda bulunmuştur.[25]

Tiyatro metinleri yaşayan metinlerdir. O nedenle sahneye aktarılana kadar değişikliğe uğramaları söz konusudur. Bu metin sahneye taşınana kadar yeni fikirlerle beslenir. Gösteriyi çözümlemek amaçlandığından metnin kendine özgü oluşu şöyle açıklanır:

"Tiyatro göstergebilimi yazınsal göstergebilimden farklı olarak gösteriyi çözümlemeyi amaçlamıştır. Bir anlatı olarak tiyatro metni yazınsal göstergebilimi ilgilendirir. Ancak bu metin oynanmak için yazıldığından ve görselleştirilmeye yönelik bir anlatım kullanıldığından metin olarak da farklılık taşır. Diyalog biçimindeki anlatısal düzenleme, yazınsal göstergebilim kuralları ile açıklanabilir, tek farklılık "yüzeysel incelemedeki söylemsel yapının tiyatro metninin ayırıcı yönünü" oluşturmasıdır".[26]

Dolayısıyla, tiyatro göstergebilimi, tiyatral göstergelerin irdelenmesi ile çok zengin bir anlam çözümlemesine olanak tanır.

---

[24] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s.207
[25] Esen Çamurdan, **a.g.e.**, s.38
[26] V.Doğan Günay, **a.g.e.**, s.233

2.1.1. Gösterge

Saussure'ün terimleri arasında yer alan gösterge, gösterilen ve gösterenden oluşur.

Berke Vardar'ın, ***Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü'***nde gösterge kavramına ilişkin ayrıntılı tanımını, alanımıza ilişkin işlevselliğinden ötürü olduğu gibi, hiçbir yan açılımını atlamadan almayı uygun gördük :[27]

"Gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu; özel olarak, dilsel bir gösterenle bir gösterilenin birleşmesinden doğan birimdir. F. de Saussure'ün tanımladığı biçimiyle dil göstergesi, ilişkin olduğu gerçekle doğal bir bağıntı kuran belirtiden, saymaca (uzlaşımsal) olmasına karşılık nedenlilik de içeren ve daha çok görsel olan simgeden hem nedensiz ya da buyrultusal, hem de saymaca olmasıyla ayrılır. Göstergenin öğelerini (gösteren ve gösterilen) birleştiren bağ doğal değildir, buyrultusal ya da nedensizdir ve saymacadır. Yansımalar bile toplumdan topluma değişir. Göstergeler, gösterenleri aracılığıyla çizgisel biçimde, söz zincirinin birimleri olarak gerçekleşirler. Öte yandan, gösterge ayrımsal niteliklidir; hem gösteren, hem gösterilen düzleminde bağıntı kurduğu öbür benzer öğelerle belirlenir ve bir dizge içinde yer alır." Dolayısıyla göstergeleri çözümler ve değerlendirirken Vardar'ın da vurguladığı gibi, birbirleriyle ilişkilerini, kısaca bağlam içerisindeki öteki göstergelerle kurdukları karşıtlık ilişkisinden doğan değerlerini de dikkate almak gerekir.

Göstergeler yalnızca içerdikleri öğelerle (gösteren ve gösterilenlerle değil), dil dizgesindeki çevreleriyle de belirlenirler. Göstergenin değeri bu düzlemde yer alır. Değer kavramı, dilin bir töz olmayıp bir biçim niteliği taşıdığının saptanmasıyla incelemelerde yer almaya başlamıştır. Gerçekten de "dil, bütün öğelerinin dayanışık, birinin değeri yalnızca öbürlerinin zamandaş varlığından doğan bir dizgedir."[28] Bu

---

[27] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.106

[28] Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri,** Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual,1998'den aktaran Berke Vardar, **Dilbilim Temel Kavram ve İlkeleri,** İstanbul, Multilingual, 1998, s.79

durum göstergenin ayrımsal nitelikli olduğunu, kurduğu karşıtlık ilişkileriyle belirlenmesi gerektiğini ortaya koyar. Gerçekten de, "göstergenin şu ya da bu kavramla değiştirilebileceğini, bir başka deyişle şu ya da bu anlama geldiğini belirtmekle yetindiğimiz sürece değer saptanamaz"[29]; bu öğeyi, "benzer değerlerle, karşıtlık ilişkisi kurabileceği öbür göstergelerle"[30] de karşılaştırmak gerekir. Her gösterge bir gösterge dizgesinin öğesidir.

Saussure, göstergeyi iki yüzlü bir kağıda benzetir. Kağıdın bir yüzü gösterendir, diğer yüzü gösterilen ve bu iki düzlem çözümsel olarak ayırdedilebilse de fiilen birbirinden ayrılamaz.[31] Bir göstergenin, gösterge olarak adlandırılabilmesi için fiziksel bir biçimi, kendisinden başka bir şeye gönderme yapması ve insanlar tarafından gösterge olarak kabul edilmesi ve kullanılması gerekir.

Bir gösterge ya da 'representamen', bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle, bu kişinin zihninde eşdeğer bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır.[32] Gösterge, gösteren-gösterilen ilişkilerini içerir, bir başka ifadeyle anlam iletme sorunudur.[33] Nedeni de göstergelerin belli duyguları, düşünceleri ve kavramları aktarma araçları olması olarak görülür.

"Tiyatro göstergesinin formülü şöyle yazılabilir: Gösterge=Gösteren (imge, görüntü) + Gösterilen (Kavram, anlam). Gösteren sahnede kullanılan her şeydir: Nesne, renk, biçim, ışık, mimik, hareket, devinim... Gösterilense kavramdır, gösterene yüklenen anlamdır ya da oyunun, başka bir deyişle gösterinin ta kendisidir."[34]

---

[29] **a.g.e.,** s.79
[30] **a.g.e.,** s.79
[31] **a.g.e.,** ss.70-72
[32] Mehmet Rıfat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2**, 2.bs., İstanbul, Om Yayınevi, 2000, s.242
[33] Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, Multilingual, 1999, s.62
[34] Patrice Pavis, **Dictionnaire du Théatre**, Messidor/Editions Sociales, 1987'den aktaran Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.39

"Tiyatro pek çok kod ve gösterge dizgesinin kullanımına olanak tanır. Sahne dramında jest bu sanatın temel kodlarından biridir. Kod ve gösterge kavramları bir sanatın sahip olduğu 'dilin' öğelerini tanımlar; mecaz kavramı, bu kodların yeni, beklenmedik anlamlar üretme yönünde alışılmadık ve mantık dışı kullanım yollarını tanımlamak için gereklidir."[35]

Tiyatroda gösterge, Saussure'ün tanımlamasından yola çıkarak, bir gösteren ile gösterilenden en küçük anlam birimi olarak betimlenir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı da dilin tersine, tiyatroda açık ya da kapalı, belirli bir nedensellik içerir.[36] Öyle ki, tiyatral göstergeler, sahnedeki diğer göstergelerle etkileşim içindedirler ve onlarla birlikte bir anlam kazanırlar. Bu anlam bulundukları ortam içinde değişebilir. Dolayısıyla, göstergelerden oluşan sahneleme bileşenleri bütüncül olarak belli bir anlamı aktarmak üzere biraraya gelirler.

2.1.2. Gösteren

Gösteren, Ferdinand de Saussure'e göre, bir göstergenin fiziksel biçimi, bir sözcüğün sesi ya da yazılı hali, bir fotoğrafın görünümüdür.

Gösteren, göstergenin maddi olan parçası, anlamlandırma sürecinin maddi varlığıdır. Gösteren, "şey"in kendisine bir anlam verilmeden öncesidir. Bu herhangi bir "şey" olabilir; bir nesne, bir sözcük ya da bir ses. Her zaman maddi bir varlıktır, yani gösterenin varlığı bir duyu organıyla duyumsanabilir; onu görebiliriz, işitebiliriz, ona dokunabiliriz, onu koklayabiliriz, tadabiliriz. Gösteren gösterilenin yardımıyla anlamlandırma sürecinde yer alabilir.[37] Gösteren kavramı bir tiyatro oyunu bağlamında düşünüldüğünde, sahneden seyirciye yansıyan herşey olarak algılanabilir. Seyirci, tiyatro oyununun kendisine yansıttığı ya da gösteren olarak sunduğu her kodla zihninde bir anlam üretir.

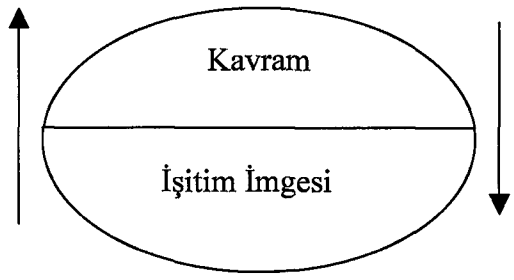
---

[35] James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?,** Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2002, s.66
[36] Esen Çamurdan, **a.g.e.**, ss.39-40
[37] Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1998, s.140

Saussure'ün de dediği gibi gösterenle-gösterileni birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu kavramlardan birini açıklarken diğerinden de söz etmek gerekir.

Gösterenin öz niteliği, gösterileninkiyle hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açar. Katışıksız bir bağlantısal öğedir [relantum] bu ve tanımı, gösterilenin tanımından ayrılmaz. Tek ayrım gösterenin bir aracı olmasıdır: Özdek ona gereklidir. Ne var ki, bir yandan bu özdek yeterli değildir, öte yandan da göstergebilimde, gösterilenin kendisi de belli bir özdeğin aracılığını gerektirebilir: Sözcüklerin özdeği. Gösterenin bu özdekselliği, bir kez daha özdek ile tözü birbirinden iyice ayırt etmemizi zorunlu kılar. Töz özdeksel olmayabilir (içeriğin tözü de böyledir). Demek ki, yalnızca gösterenin tözünün her zaman özdeksel olduğunu (sesler, nesneler, görüntüler) söyleyebiliriz.[38]

Saussure, zihnimizdeki kavrama, yani göstergenin içeriğine gösterilen, bunun dilsel dışavurumu olan ses zincirine de, yani göstergenin somut biçimini de gösteren olarak tanımlar.[39] Demek ki "dil göstergesi, iki yönlü anlıksal bir kendiliktir. Bunu şöyle gösterebiliriz.



Bu iki öğe birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, birbirini çağrıştırır.

Şema 1.1. Gösterge
Ferdinand de Saussure,**Genel Dilbilim Dersleri,** Çev., Berke Vardar, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları,1985, s.71

[38] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rıfat - Sema Rıfat, 4.bs., İstanbul, Kaf Yayınları, 1999, s.65
[39] Fatma Erkman Akerson, **Dile Genel Bakış**, İstanbul, Multilingual, 2000, s.41

2.1.3. Gösterilen

Gösterilen, bir konuşmacının aklında olan ve özgül bir sözcüğü ya da deyişi kullanırken iletmek istediği anlam ya da düşüncedir.

"Saussure, sözcüklerle gerçek nesneler arasındaki bağıntı üzerinde durmaz. Yani ev nesnesi ya da ev/ses dizisi ile ilgilenmez, anlıksal nitelikli gösteren ile gösterilenle ilgilenir."[40] "Gösterilen, göstergeyi oluşturan kavram ikilisinden biri olup, göstergenin gönderme yaptığı zihinsel kavramı dile getirmektedir."[41] "Gösterilen, göstergenin kavramsal yönüdür. Gösterenle birleşerek göstergeyi oluşturan içeriktir. Örneğin yıldız göstergesinin gösterileni "yıldız" dır. F. de Saussure'ün ortaya koyduğu biçimiyle gösterilenin gösterenle zorunlu, doğal hiçbir iç bağıntısı yoktur, bunlar arasındaki bağ nedensiz ve saymacadır."[42]

Gösterilen, algılama ile de ilintidir. Algılama, anlamlandırmayı getirdiğinden gösterilenler kişiye göre değişebilir ve bir gösteren farklı iki kişi için değişik gösterilenleri çağrıştırabilir. Anlamlandırma, kişinin ekinsel yapısı ile çok ilgili olduğundan ve özellikle sanatsal yapıtlarda gösterenler farklı göndermeler ile karşımıza çıktığından gösterilen, yani kavramın algılanması sanatsal yapıtlarda çeşitlilik göstermektedir.

Bu noktada çözümlemecinin durduğu yerin de önemini yadsımamak gerekir; onun psikoloik yapısı, düşünyapısı, önyargıları, zevk ve beğenileri, yaşadığı toplumun ortak kültür değerleri işe karışacaktır kuşkusuz. (örneğin çöl kültürüyle büyümüş bir çocuğun denizi algılaması ve anlamlandırmasıyla, balıkçı bir ailenin çocuğunun denize bakışı coşkusal olarak aynı değerleri taşımayacaktır.[43]

---

[40] Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991, ss.46-47
[41] Erol Mutlu, **a.g.e.**, s.144
[42] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.108
[43] Mete Çamdereli, "Çok İleri Giderek Bir Mavi Afişi okumak ya da Bir Reklam Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi", **İletişim**, Ankara, 2000, s.97

"Göstergenin özelliklerden birisi de, onu oluşturan her iki öğenin de devingen bir yapıda olmalarıdır. Bir gösterilen, örneğin ev, dekor, müzik, devinim benzeri çeşitli gösterenlerle anlatıldığı gibi, gösterene de türlü gösterilenler yüklenebilir ki bu onun çokanlamlılık kazanması demektir."[44]

Tiyatro oyunu sahneleyen yönetmen kullandığı anlatım biçimiyle seyircilere farklı biçimlerde ulaşır. Yani her seyirci kendi donanımıyla o oyundan farklı bir tat alır. Her kod, farklı bir biçimde açımlanmıştır, bu da seyirci sayısı kadar yorum demektir. Yani bir gösteren, birden fazla gösterilene göndermede bulunabilir, bu da çokanlamlılığı olası kılar.

Bir gösterenin birçok gösterilene gönderme yaptığı, bir gösterilenin de birçok gösterenle anlatıldığı düzgüler çoktur. Sözgelimi, sanatsal düzgüler. Bu düzgülerde resimsel işlev gelişmiştir, gösterge açıktır.[45] Görüldüğü gibi, sanatsal yapıtlarda çokanlamlılık kaçınılmazdır.

"Tiyatro dizgesinde en azından gösterge kadar önemli olan bir başka öğe de, göndergedir; genelde, bir göstergenin gerçek dünyada ya da imgesel, düşsel dünyada ilettiği (gönderdiği) şey, yer, varlık, kaynak olarak tanımlanır. Tanımlamayı tiyatroya uyarlarsak göndergenin işlevi az çok aydınlanmış olur. Sahnedeki bir göstergenin, başka bir dünyada, gerçekte var olan ya da imgesel, düşsel bir dünyada bulunan bir nesne ya da varlığa, yere gönderme yapması, bağlantı kurmasıdır. Oyunda canlandırılan herhangi bir ortam, ilişki biçimine göndermede bulunabileceği gibi, bir oyuncunun taşıdığı tacın göndergesi de, ister istemez dış dünyadaki herhangi bir tacdan çok 'krallık' kavramı olacaktır."[46] Anlamlandırmada, gösteren-gösterilen ilişkisi içinde çokanlamlılık kavramı önem kazanırken göndergenin işlevi de artmaktadır.

---

[44] Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.40
[45] Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.44
[46] Esen Çamurdan, **a.g.e.**, s.41

2.2.Tiyatro Söylemi

Sanat işlevi mesajın kendisiyle ilgilenir ve her türlü dilsel bulgu ya da dilin gücül deneyim biçimlerini içerir. Kuşkusuz sanat işlevi en ayrıcalıklı anlatım biçimini edebiyatta, şiirde, tiyatroda, şarkıda ve dili kullanan tüm bireylerde bulur. [47] Bu durum söylemin önemine işaret eder.

Söylem, 'Söz, dilin sözlü ya da yazılı gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı' olarak tanımlanır. Bu da her bireyin farklı söylemlerinin olacağı sonucunu getirir. Söylemi yazılı ve sözlü olarak ikiye ayırarak incelemek gerekir.

Yazılı söylem ve sözlü söylem arasındaki önemli bir farklılık yazılı söylemin, sözlü söylemden daha ayrıntılı ve sabit dilbilgisi kuralları geliştirmiş olmasıdır. Çünkü yazıdaki anlam, dilin düzenlenişiyle ilgilidir. Sözlü söylem, yazılı söylemdeki gibi, dilbilgisine gerek kalmadan anlamın belirlenmesine yardımcı olan canlı bir ortama sahiptir. Bir diğer farklılık, yazılı söylemde anlam dilin kendisinde yoğunlaşırken, sözlü söylemde anlamın, bağlamdan doğmasıdır.[48] Yazılı söylemler yani metinlerde bağlam sadece sözcüklerden oluşur. Oysa sözlü söylemlerde anlamı aktaran, anlamı derinleştiren vurgu vb.yardımcı öğeler mevcuttur.

Bir metinde, metne giren kelime bile, bütün fonetik (sesçil) niteliklerinden yoksundur. Konuşurken kelimeler vurgulanır, konuşmacının sesinden canlı, heyecanlı, sakin, kızgın ya da mesafeli olduğu anlaşılabilir. Hiçbir kelime vurgusuz söylenmez. Metinde yazım işaretleri, metnin tonunu asgari ölçüde yönlendirir, örneğin soru işareti ya da virgülle ses biraz yükselir. Usta eleştirmenlerin benimsediği ve uyarladığı yazı geleneği, vurgulama için metne bağlı olmayan ipuçları verebilir, ancak bunlar sınırlıdır. Tiyatro oyuncuları, önlerindeki metindeki kelimelerin nasıl söyleneceğini belirlemek için saatlerce çalışır. Belli bir bölümü bir oyuncu bağıra bağıra, öbürüyse fısıldayarak okuyabilir.[49]

---

[47] Zeynel Kıran, **Dilbilim Akımları,** 2.bs., Ankara, Şahin Matbaası, 1996, s.99
[48] Walter J. Ong, **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Yayınları, 1995' den aktaran Edibe Sözen, **Söylem,** İstanbul, Engin Yayıncılık, 1999, s.36
[49] Walter J. Ong, **a.g.e.**, ss. 122-123

Oyuncuların donanımları sözlere anlam katmak için bir değerdir. Oyuncuların yorumu ve oyuna kattıkları da bu donanımla doğru orantılıdır.

Jaques Ellul da sözün önemine şöyle işaret eder: "Söz şimdi varolur. Şimdiki birşeydir ve hiçbir zaman manipüle edilemez. Ya varolur ya da varolmaz. Söz beni, rolüm sözün içeriğinden çok kendisi tarafından belirlenecek şekilde kendim yapar; beni konuşan ve dinleyen birine dönüştürür. Sözün bir nesne haline gelmesi için, biri tarafından yazıya dönüştürülmesi gerekir. Fakat bu durumda artık o konuşma değildir. Yine de o, bu biçimde bile zamanı içerir. Bakışım, önce satırı izler, sonra aşağıya doğru kayarak sayfayı inceler; ve gözlerin bu hareketi bir zaman alır. Yazılı sayfaya, hiçbir şekilde anlık yaklaşım mümkün değildir; görme, söze uygulandığında zaman alır. Söz, yazıya dönüştürülerek gözle görünür kılındığında bile bağımsızlığını korur."[50]

Söylemin tiyatro oyunlarındaki önemi büyüktür. Tiyatro metinleri oynanmak için yazıldıklarından dolayı sözlü söylem, yani metinsel boyutlarının konuşma esnasında da kabul edilebilirliği olmalıdır. Söylemden bahsedildiğinde, oluşum sürecindeki sözcelem ve sözceye de değinmek gerekir.

Tiyatroda kişinin söylemi, hem sözce hem de sözcelem biçiminde gerçekleşir. Oyun kişisi oyundaki sözcenin eyleyeni (aşk, ün, para, türünden bir değer nesnesi ardında bir özne), aynı zamanda da sözcelemin eyleyenidir. Bir başka deyişle, konuşan öznenin söylemi bir yandan oyundaki olayların (entrikaların) kuruluşu için gerekli olan dayanakları sunarken, bir yandan da rolün gerektirdiği duygu ve düşünceleri dile getirmeye yarar. Böylece, tiyatro söylemi yalnızca bir sahnenin aktarılması değil, bir eylemin gerektirdiği söylemin üretilmesini de kapsar. Kimi oyunlarda anlamlılık, iki düzenek arasındaki çelişmeler ya da eksiltilere, kimilerinde ise örtüşmelere dayanır. Görüldüğü gibi, tiyatro söylemindeki dilsel sözcelem konuşan öznenin sahnedeki konumuyla sınırlanamaz yalnızca. Sözce ve sözcelem düzeylerine bağlanan söylemsel yapılanmaların birbiriyle çelişmesi ya da

[50] Jaques Ellul, **Sözün Düşüşü**, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998, s.33

örtüşmesinin, tiyatro söyleminin sahnelenmesinde önemli bir anlam öğesi olduğu açıktır.[51] Söylemin oluşmasında sözler kadar beden hareketleri de önem taşır. "Söze anlam yükleyen görsel kodlara da değinmek gerekir. Çünkü konuşmacının sözleri, sesinin özellikleri ve sesinin niteliği (yüz ifadeleri, el kol hareketleri vs.) ya da yazarın formu –ki bu anlatıdır- kelimelerden müteşekkil değildir."[52] Bu anlamda tiyatronun aktarım araçlarına önemli görev yüklenmektedir.

"Tiyatro söyleminin dayandığı en temel görsel öğe, devinimselliktir. Kısaca dilsel sözceler kadar bedensel sözceler, dilsel sözcelem kadar bedensel sözcelem de tiyatro göstergebiliminin temel inceleme alanlarını oluşturur. Göstergebilimcilere göre gestus konusu "bedensel anlatım", "doğaçlama", sözmerkezli (logocentrique) bir sözcelemle ilkel yatırımlara dönük devinimsel sözcelem arasında yer alan tiyatro söylemi aracısız, doğrudan bir anlam içerir."[53]

Sonuç olarak, tiyatro söylemi, görsel ve dilsel kodlarla, sözce ve sözcelemle ortaya çıkan bir yapı sergiler.

2.3. Tiyatronun Göstergebilimle Etkileşimi

Göstergebilim gösterge dizgelerini inceleyen bir alandır. Tiyatro oyunu ise sahnelenirken doğası gereği dilsel ve dildışı göstergeler kullanır. Bu durum göstergebilimle tiyatroyu pek çok noktada kesiştirir.

"Göstergebilim, ele aldığı bütüncedeki anlamın oluşumunu ortaya koymaya çalışır. Anlamın ortaya konması da belli bir bütünlük ve kapalılık içinde sunulan göstergeler dizgesini bir arada çözümlemek, aralarındaki ilişkileri ortaya koymak ve yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru bir okuma süreci gerçekleştirmekle olabilecektir. Kısaca, göstergebilim, ele aldığı bildiride anlamın nasıl oluştuğunu ortaya koyabilmek için, ilk bakışta görülebilen öğelerden, belli ayrıntılı okuma elde

---

[51] Nedret Tanyolaç Öztokat, "Tiyatroya Göstergebilimsel Bir Bakış", **Günümüz Dilbilim Çalışmaları**, İstanbul, Multilingual, 2003, s.63
[52] Edibe Sözen, **Söylem,** İstanbul, Engin Yayıncılık, 1999, s.36
[53] Nedret Tanyolaç Öztokat, **a.y.,** s.64

edilecek anlamlı yapılara doğru giden çözümlemelere girişir. Çözümlemeler, alıcıya iki türde bilgi sağlar: Niceliksel olarak çözümlemenin temeli ve yöntemi üzerinde açıklayıcı yaklaşım getirir. Alıcı bir başka gösterge türünü anlamada bu yolu izleyerek bildiriyi anlamaya çalışır. İkinci olarak da, okuma (çözümleme) süreçlerinden yola çıkarak, imgenin yapısını yeniden oluşturmayı amaçlar. Kısaca bir araya gelerek belli anlam sağlayan göstergeler arasındaki ilişkileri her boyutta çözümler. Anlaşılır olmak ve konusunu daha tutarlı ve etkin bir biçimde kavramak amacıyla örnekçeler oluşturur."[54] Amacı, bir anlam aktarmak olan tiyatro oyunu da göstergelerden faydalanarak bunu gerçekleştirmektedir. Sahnelemedeki tüm bileşenler birer gösterge görevi görmekte olup anlamlandırma bir adım öteye taşırlar.

Göstergebilimin tiyatroya girmesiyle birlikte tiyatro düşüncesi yeni boyutlar kazanmış, sahne ve metne yaklaşım değişikliğe uğramıştır. Sahne, metin ile gösterinin (temsilin) birleştiği bir göstergeler bütünü/dizgesi olarak görülmeye ve ele alınmaya başlamıştır; sahneye koyma eylemi de "göstergeye dönüştürme" etkinliği olmuştur. Sahneye koymanın göstergeye dönüştürme olmasından yola çıkan Bernard Dort'a göre, sahneye koyma, göstergeye dönüştürme ise belirlenmiş bir zaman ve uzam içinde, bu göstergelerin hareketini ya da yönünü belirleme demektir. Bir göstergeler dizgesi, ya da birçok gösterge dizgesinin biraraya gelmesi olarak algılanan sahneyi ve/veya yazılı metni inceleme de, sözkonusu göstergelerin dökümünü yapma, onların yapılarını, bunlara bağlı olarak da düzenleniş biçimlerini, aralarındaki ilişkileri kurcalama olacaktır; bir tür, değişik anlam düzlemlerinde karşılıklı olarak biçimden öze, özden biçime ulaşma çabası[55] olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle tiyatral göstergeler de göstergebilimin konusu olmuş ve tiyatro göstergebilimini oluşturmuştur.

---

[54] V.Doğan Günay, **Göstergebilim Yazıları**, İstanbul, Multilingual 2002, s.186

[55] Esen Çamurdan (akt), **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.41

2.4. Göstergebilim ve Yapısalcılığın Tiyatroyla Bütünleşmesi

Göstergebilimle bu kadar içiçe geçen tiyatronun yapısalcılıkla olan bağları da yadsınamaz.

1928 ile 1948 yılları arasında Çekoslavakya'da Prag Okulu olarak bilinen ve yazın, tiyatro ve müzik kuramcılarıyla dilbilimcilerden oluşan üretken bir öbek, sanatı incelemede dizgeli ilk yapısalcı-göstergebilimsel yaklaşımı gerçekleştirmiştir. (Gerçekte sanat göstergebilimi, sanatın göstergeler dizgesi olarak incelenmesi 1934'te, Prag'taki Sekizinci Uluslararası Felsefe Kongresi'nde, Jan Mukarovsky'nin bir ön duyuru niteliğindeki (programmatic) "Göstergesel bir Olgu Olarak Sanat" (Art as a Semiotic Fact) adlı bildirisiyle ortaya atıldı. Öncelikle şiir ve yazın sorunları üzerinde odaklaşan yapısalcılar, giderek ilgi alanlarını; tiyatroyu, sinemayı, görsel sanatları ve müziği olduğu kadar, genel sanat kuramı ve estetik sorunları da içine alacak şekilde genişlettiler.[56] Yapısalcılığın tiyatroyla bu bağ yapı kavramının özerkliği ile de ilgilidir. Yapısalcılar için tiyatroda temel yapı, gösterinin yapısıdır.

Yapısalcılığın kilit taşı yapı kavramı, ana ilkesi ise iç inceleme kuralıdır. Yapı özerk bir bütündür. Değerini birbirinden alan, aynı anda bir arada bulunan eş zamanlı öğe ya da olguların ördüğü, türlü düzeylerde kurulan bağıntıların dokuduğu, belirlediği bir bütün. İç inceleme ilkesi, bütünün bu özelliklerinden doğan, uyulması zorunlu bir araştırma koşuludur. Hangi alanda, hangi dalda olursa olsun, inceleme yapı düzleminde yürütülmedi mi, iç inceleme ilkesine uyulmadı mı gerçeğin özüne ulaşmak, aldatıcı görüşleri aşar temele inmek olanaksızdır. [57] Yapısalcılığın bütünlük kavramını tiyatroda da görmek mümkündür. Değerlendirme yapılırken bütüncül sanat olarak ele alınan sahnelemenin bileşenlerinin, yani yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımcıları ve müzisyenlerin bir yapı oluşturdukları düşünüldüğünde bütüncül olarak ortaya koydukları değeri de düşünmek gerekir.

---

[56] Frantisék Deak, "Tiyatroda Yapısalcılık: Prag Okulu'nun Katkısı", **Çağdaş Eleştiri,** Çev. Cem Duygulu, Sayı 3, Ekim 1984, s.34

[57] Berke Vardar, **Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık,** İstanbul, Multilingual, 2001, s.11

Yapısalcılığın tiyatro alanına girmesinde iki etmen rol oynamıştır:[58]

1. güçlü bir geleneksel repertuar tiyatrosu ile etkin ve çeşidi bol bir yenilikçi tiyatro akımının aynı anda varlığını sürdürmesinin gereç açısından bolluk yaratması ve kuramcılara esin kaynağı olması,
2. tiyatro kuramı ve estetiğin bağımsız bir inceleme alanı olarak ortaya çıkması. Otokar Zich'in 1931'de yayımlanan Estetika Dramatického Uméni (***Dramatik Sanatın Estetiği***) adlı çalışmasının da yapısalcı kuramın gelişmesine önemli bir katkısı olmuştur

Yapısalcıların yapı kavramına verdikleri önemden yola çıkılınca, bir sanat yapıtının da birçok bileşenden oluştuğu ve anlamdırmada bileşenlerin arasındaki bağıntının da önemli olduğunu belirtmek gerekir. Wagner'in ortaya attığı 'Gesamtkunstwerk' kavramı sahnelemenin bileşenlerini gösterinin içinde yer alan müzik, resim, oyunculuk gibi sanatlarla açıklar.

Maddesel gösterge olarak adlandırılan göstergeleri ise, Tadeusz Kowzan şöyle sınıflandırır:

<table>
<tr><td>1. Söz
2.Titrem</td><td>Konuşulan metin</td><td rowspan="3">Oyuncu</td><td>İşitsel göstergeler</td><td>(Zaman)</td><td>İşitsel göstergeler (oyuncu)</td></tr>
<tr><td>3.Mimik
4.Tavır
5.Hareket</td><td>Gövdesel anlatım</td><td rowspan="3">Görsel göstergeler</td><td>Uzam ve zaman
Uzam</td><td>Görsel göstergeler (oyuncu)</td></tr>
<tr><td>6.Makyaj
7.Saç Biçimi
8.Giysi</td><td>Oyuncunun dış görünümü</td><td>Uzam ve zaman</td><td>Görsel göstergeler (oyuncunun dışı)</td></tr>
<tr><td>9.Aksesuar
10.Dekor
11.Işıkama</td><td>Sahnenin görünümü</td><td rowspan="2">Oyunucunun dışı</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>12.Müzik
13.Ses efektleri</td><td>Boğumlanmamış sesler</td><td>İşitsel göstergeler</td><td>(Zaman)</td><td>İşitsel göstergeler (oyuncunun dışı)</td></tr>
</table>

Tablo 1.1. Tiyatroda Gösterge
Frantisék Deak (akt), "Tiyatroda Yapısalcılık: Prag Okulu'nun Katkısı", **Çağdaş Eleştiri,** Çev. Cem Duygulu, İstanbul, Sayı 3, Ekim 1984, s.37

[58] Frantisék Deak, **a.y.**, s.35

Tablo 1.1'den de anlaşılacağı üzere sanatsal yapıtlar, yani bir tiyatro oyunu göstergesel bağlamda ayrıntılandırılarak, göstergebilim ve yapısalcılıkla ayrılmaz bir bütün oluşturmuştur.

3. Tiyatroda Algı ve Estetik

"Algı, insanın yakınındaki dünyadan etkin bir şekilde malzeme seçimi yapması ve bu malzemeyi anlamlandırması anlamına gelmektedir."[59] Algılamak, aslında kavramayı, haz almayı ve tavır almayı da içinde barındırır. Bir oyun seyrederken haz duyuluyorsa, bu o oyuna estetik bir tavır alındığına işarettir. Algı da bu estetik tavrın içinde olan ve ondan ayrılamayan bir fenomendir.

Estetik tavır, subjektif, yani nesnel olmayan bir tavırdır ve estetik nesneler de öznel nitelikte nesnelerdir. Buradaki "sübjektiflik, real temele dayanan subjektifliktir. Bu real temeli de, estetik tavrın duyusal algı yanı oluşturur. Estetik obje, bu real duyusal temel üzerinde sübjektif bir dünya olarak oluşur. Estetik algıda obje, real ilgilerinden dışarıya alınır. Böyle bir obje artık salt doğa objesi olmaktan çıkar ve bir sübjektiflik içinde bir estetik obje niteliği elde eder. Estetik obje, bu sübjektiflik karakteri içinde doğal bağlılıklar ve ilişkilerden kurtulur, irreal varlık dünyasına doğru uzanır. Estetik obje de bu değişiklikler meydana gelirken estetik tavra, estetik algıya sahip süjede de buna parallel değişmeler olur. Estetik tavır içine girmiş olan süje de dışsal real bağlılıklardan kopar, estetik obje ile bir bütünleşme içine girmek ister. Görüldüğü gibi, algı estetik tavır için çok temelli bir öğedir."[60]

3.1. Algılama, Alımlama ve Anlamlandırma Süreci

Bir sanatsal yapıtı anlamlandırmadan önce algılama ve alımlama süreçlerinin yaşanması gerekir. Algılama yukarıda da belirtildiği üzere anlamlandırmanın ilk aşamasıdır.

---

[59] Erol Mutlu, **a.g.e,** s.30
[60] İsmail Tunalı, **Estetik,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, s.37

Anlamlandırma ekseninde gösteren-gösterilen ilişkisine yakından bakılırsa, gösterenin fiziksel bir fenomen olmadığını, bir kod içinde ve ancak bir gösterilenle varolabildiğini anımsamak gerekir. Örneğin, kırmızı bir ışığın kendi başına bir anlamı yoktur. Ulaşım bağlamında üçlü bir ışık sistemine dahil edildiğinde bir anlam üstlenir. Bir başka deyişle, bir gösterilenle buluştuğunda, yeşil ışık göstereni bir eylem anlatmaya çalışır. Böylece göstergenin anlamlandırım süreci dışında bir varlığı olmadığını kavranabilir.[61]

3.1.1. Algılama Süreci

Algı, nesneleri, varlığı yalnız gerçeklikler olarak değil de, aynı zamanda 'sempati-antipati' objesi olarak kavrar. Böyle bir kavrayış içinde gerçeklik dünyası aynı zamanda bir kavrayış dünyası olur.[62]

Algılamanın ruhbilimsel açıdan incelenmesi ile çağdaş sanat uygulamasının bir bireşimi olan tanınmazlaştırma kavramının tanımı, bir önduyuru niteliği taşıyan "Bir Araç Olarak Sanat" adlı bildiriyle 1917'de yapılmıştır (Bildirinin başlığı "Uygulayım Olarak Sanat" diye de çevrilmiştir). Şöyle yazıyor Shklovsky: "Ve sanat, yaşamın duyumsanması için vardır; şeyleri hissetmek için, taşa *taşlığını* vermek için vardır. Sanatın amacı, şeylerin bilindikleri gibi değil, algılandıkları gibi duyumsanmasını sağlamaktır. Sanat tekniği, nesneleri 'tanınmaz' yapmak, biçimleri zorlaştırmak, algılamayı zorlaştırıp uzatmaktır; çünkü algılama süreci estetik amacı kendi içinde taşır ve uzatmak zorundadır. *Sanat, bir nesnenin sanatsallığını yaşama yoludur; nesne önemli değildir.*" [63] Algılamada kavramın önemi büyüktür. Nesne ne olursa olsun çağrışımları anlamı üretir. Bu anlamda imgelerin de önemine işaret etmek gerekir. "İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler."[64]Anlamlandırma, ancak

---

[61] Nedret Tanyolaç Öztokat, **a.y.**, s.60
[62] İsmail Tunalı, **a.g.e.**, s.35
[63] Frantisék Deak, "Tiyatroda Yapısalcılık: Prag Okulu'nun Katkısı", **Çağdaş Eleştiri**, Çev. Cem Duygulu, İstanbul, Sayı 3, Ekim 1984, s.38
[64] Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.14

kişilerin dünyasında bir imgelem yaratmakla mümkündür. Bu imgelemin oluşması için doğru kodların kullanılması gereklidir.Algılama ancak bu kodları çözmekle mümkün olur.

Shklovsky'ye göre, sanatın işlevi neotiktir ve algılama sürecinin amacı kendisidir. Nesnenin tanınmazlaştırılması ise bu iki hedefe ulaşmak için yararlanılan araçtır. Shklovsky, getirdiği kavramı çeşitli yazın yapıtlarında kanıtlamak için, daha sonra denemesinde çok sayıda örneğe yer verir. Tanınmazlaştırma kavramı, biçimselcilerce doğrudan tiyatro kuramına uygulanmış değilse de, özellikle yenilikçi tiyatro gösterilerinin çözümlenmesi açısından önemini hala korumaktadır. Bir gösteri, algılama göz önüne alınarak tasarlandığında (sanatçının ana kaygısı algılamanın otomaktikliğini kırmaktır), bu amacın anlaşılır, özgül sanat araçlarıyla kullanım biçimlerinin de algılanır olması yapıtın kavranıp değerlendirilmesi için bir zorunluluktur.[65]

3.1.2. Alımlama Süreci

"Alımlama, iletişim mesajının (metninin) basitçe ve edilgin bir biçimde tüketilmesi anı değil, o mesajın etkin bir şekilde yeniden üretilme anıdır."[66] O nedenle sanatsal yapıtlardaki alımlamanın boyutları çok daha derindir. Alımlayan da alımlanmak üzere sanatsal yapıtı ortaya koyan kişi de karşılıklı üretim içindedir. Alımlamanın doğru biçimde olması, bu iki tarafın kültür ortaklığında yatar.

"Kültürel aktarımın sorunsuz gerçekleşebilmesi için, yönetmen hedef kültürü yeterince iyi tanımalı ve seyirci kitlesinin vereceği tepkiyi önceden kestirmelidir. Kaynak kültürün alımlamasını hazırlayacak ve kültürel evrenler arasında iletişimi kolaylaştıracak düzenlemeler öngörülmelidir. Dramaturjik uyarlayıcıların, amaçları doğrultusunda yetkilendirilmiş kimi uyarlayıcılar, okunabilirliği ve alımlamayı güvenceye bağlar."[67]

---

[65] Frantisék Deak, **a.y.**, s.38
[66] Erol Mutlu, **a.g.e.**, s.32
[67] Patrice Pavis, **Sahneleme,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi, 1990, s.229

Aktarımlar seyirciye tanış göstergeler seçilerek kodlandığında alımlama olanaklıdır ve alımlamanın iletişimin ilk aşaması olduğu düşünülürse, gerçekleşmemesi iletişimi engeller. Oysa sanatçılar ürettikleri her yapıtta birşeyler anlatmak isterler.

Yazınsal yapıt nasıl yazarın kendi birikiminin ve yaşantısının uzantısıysa, yaşadığı gerçeklere ve sorunlara gönderme yapıyorsa, yapıtın alımlanması da alımlayanın birikimine ve yaşantısına bağlıdır. Bu da alımlayanın yaşadığı zaman dilimi, kültürel ortam, dünya görüşü, birikimine göre ayrılıklar gösterebilir,[68] dolayısıyla alımlayanın ekinsel yapısına bağlıdır.

"Alımlayıcı, sanat yapıtının karşısında hiçbir zaman üzeri istendiği şifrelerle doldurulabilecek boş bir kağıt konumunda değildir. Alımlayıcı, bir çocuk bile olsa, izlenimlerle yaşantılarla, düşünceler ve deneyimlerle yüklü olarak yaşamdan gelen kişidir; bütün bunlar zamanın, doğanın, kişinin geldiği sınıfın vb. etkisiyle alımlayıcının iç dünyasında şu ya da bu ölçüde yer edinmiştir."[69]

Sanat yapıtının alımlaması hem taşıdığı yan anlamların fazlalığı hem de onu alımlayanların kendi kimlikleri aracılığıyla yükledikleri anlam dolayısıyla çeşitlilik kazanır.

3.1.3. Anlamlandırma Süreci

"Anlamlama, bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluştur. Bir bulut yağmur göstergesidir; yukarı doğru kalkan kaşlar şaşkınlığın, bir köpeğin havlaması kızgınlığın, "at" sözcüğü bir hayvanın göstergesidir."[70]Tiyatro oyunlarında kullanılan kodlardan örnek verilecek olursa, sahne tasarımına veya kostüme kodlanmış bir gösterge birçok mesajı içinde taşır. Kostümde kullanılan beyaz renk saflığa

---

[68] Zehra İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri-Yazın** , İstanbul, Papirüs Yayınları, 2001, s.53
[69] George Lukacs, **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001, s.15
[70] Pierre Guiraud, **Anlambilim,** Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual, 1999, s.23

gönderme yapabilir. Görüldüğü gibi, sanat yapıtlarında anlamlandırma çeşitlilik gösterebilir.

"Anlamlandırma, F. de Saussure için, bir göstergenin ya da gösterge dizgesinin göndergesel gerçekliğiyle ilişkisidir. Roland Barthes, anlamlandırma kavramını çok daha geliştirir ve göstergelerin bir kültürdeki işleyiş biçimlerini adlandırmakta kullanarak Saussure'ün kendi içinde kapalı sistemindeki anlamlandırma kavramına kültürel değerler boyutunu ekler."[71] Anlamlandırma'nın en önemli kısmını teşkil eden kültürel boyut, anlamlandıran kişide algıladığı nesne ile farklı çağrışımlar getirebilir.

Anlamlandırmada iki düzey bulunmaktadır: Düzanlam ve Yananlam

Düzanlam, "Bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramın kaplamı, gösterenin belirttiği nesneler sınıfı. Yananlama karşıt olarak bir birimin mantıksal, bilişsel, nesnel anlamıdır."[72]

Roland Barthes düzanlamı bir fotoğraf örneği ile açıklar. Düzanlamı fotoğraf makinesinin doğrulttuğu nesnenin film üzerindeki mekanik bir yeniden üretimi olarak tanımlar. Yananlam ise, bunun insani boyutudur. Bir başka ifadeyle, neyin fotoğraflandığı düzanlamı, nasıl fotoğraflandığı ise yananlamı gösterir. Yananlam, genellikle bir görüngüsel boyuta sahip olsa da büyük ölçüde nedensizdir, bir kültüre özgüdür.[73]

Öyleyse, yananlam, "Bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere, vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal

---

[71] Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 3.bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1998, s. 41
[72] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.85
[73] John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Ark Yayınevi, 1996, s.117

ikincil anlam; çağrışımsal değerdir." [74] Yananlam sanatsal yapıt ve metinlerde daha çok rastlanan türdür.

3.2. Estetik

"Toplumsal hayatın bütünü, estetik kılınmıştır."[75] der Terry Eagleton. Schiller'in de oyunu estetiğin temeli alan ünlü kuramı şöyledir: "İnsan, ancak sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve o, ancak oynadığı zaman tümüyle insandır."[76]

Görüldüğü üzere insan yaşamının özünde estetik vardır. Estetiğin toplumsal hayatımızın içinde bir kavram olduğunu, tiyatronun da bu toplumsal yaşamın aslında kendisi olduğu düşünüldüğünde, sanatsal yapıtların mutlak estetik öğeler taşıdığına değinmek gerekir.

En büyük sanat "yaşama sanatı" ise, estetiğin en son amacı da kendinde düşünce değil, kendisi için düşünce, yani "pratiktir", "yaşam"dır. Çok güzel bir şiir yazmak, aynı zamanda başkaları için çok güzel bir şiir yazmaktır. Yani çok güzel bir şiirin zenginliğiyle toplumsal bir yaşam sürmektir. Demek ki, sorun, içinde ve birlikte karşılıklı etkileşme içinde yaşadığımız gerek doğanın, gerek nesnelerin gerekse insanların, yani sonunda tüm toplumun "güzelliğin yasalarına" göre düzenlenmesi sorunudur.[77] Bundan yaşamın içinde olan sanatsal yapıtların estetik öğelerle bezenmesi gerekliliği çıkarsanmalıdır.

---

[74] Berke Vardar, **a.g.e.,** ss.215-216
[75] Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. B.Gözkan, H.Hünler, T.Armaner, N.Ateş, A.Dost, E.Kılıç, E.Akman, N.Domaniç, A.Çitil, B.Kıroğlu, Ankara, Doruk Yayınları, İstanbul, t.y, s.59
[76] Schiller: **Über die aesthetische Erziehung des Menschen** (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine), mektup XV'den aktaran George Lukacs, **Estetik** I, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınları, 1999, s.171
[77] Aziz Çalışlar, **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul, Der Yayınevi, 1986, s.169

3.2.1 Tiyatro Metinlerinde Estetik Öğeler

Eco sanat yapıtlarındaki estetik öğeleri açıklarken, "Estetik metinlerde göstergeyi taşıyan gerecin anlamı yaratmada çok etkili olduğunu vurgular. Örneğin bir sözcüğün vurgusu, tonu, vb. gibi öğeleri değiştirildiğinde anlamı da değişir. Sözcük aynı sözcüktür, sözcüğün biçimi değişmez, ama anlatımın biçimi değişir, çünkü gereç değişmiştir. İki demir çubuktan da değerli taşlarla süslü iki çubuktan da bir haç yapmak olanaklıdır. Ama bu iki haç aynı anlamı yaratmaz. Çünkü değerli taşlar, usta onları haç yapmak için kullanmadan önce de toplum için değerli şeylerdir. Haç aynı haçtır, haçın biçimi değişmez, ama anlatımın biçimi değişir, çünkü gereç değişmiştir. İki örnekte de anlatının biçiminin değişmesi içeriğin ya da anlamın değişmesine yol açar. Birinci örnekte aynı sözcük, ikinci örnekte aynı biçimdeki iki haç bizi değişik içeriklere gönderir".[78]

Sahneye taşınan metin sahneye taşınırken de pek çok estetik öğeyi beraberinde getirir. Oyuncunun jestleri, mimikleri, müzik, kostüm ve sahne tasarımı metni daha da zenginleştirir.

Estetik varlığı sadece süje ve estetik obje belirlemez, onu meydana getiren bir varlık da estetik değerdir ya da güzeldir. Her estetik olay belli bir estetik değeri ortaya koymak ister. Bu değer güzel değeri ya da ideasıdır.[79] Bu ideayı bütüncül sanat diye adlandırılan ve sahnelemenin bileşenleri durumundaki yönetmen, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımcıları ve müzisyen (ler) beraberce gerçekleştirir.

Böylece Eco, estetik görüngüyü 'bireysel yaratıcılık', 'esin' gibi kavramların egemenliğinden kurtarır, kültürün estetik metinleri etkilediğini söyler. Eco'ya göre estetik metinler bilinen kodları kullanırlar, ancak onlara güç verirler, onlardaki gizilgüçleri ortaya çıkarırlar, onların bilinen düzanlamlarına yeni yananlamlar eklerler. Eco'ya göre görüntünün ikonik ve belirtisel yönü çok güçlüdür, ancak görüntü anlatımının biçiminden ötürü, bilinen kodları kullansa da, yananlamlar

[78] Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991, s.39
[79] İsmail Tunalı, **Grek Estetiği**, İstanbul, Remzi Kitabevi, Şubat 1996, s.17

oluşturur. Seyirci, bağlamdan ötürü ya da bir kültürel koddan ötürü yananlamı anlar.[80]

3.2.1. Tiyatroda Estetik Kodlar

Her sanatsal yapıtta olduğu, tiyatro oyunlarının da kendilerine özgü kodları vardır. Gösterim sanatları kodlar açısından zengindirler. Sahne, ışık, kostüm tasarımları onların aktarımlarını zenginleştirir. Yine oyuncunun kendi bedeniyle beden dilinin kodlarını kullanarak seyirciye duygularını aktarması ve ona estetik haz yaşatması sahnelemenin en öne çıkan yönleridir.

3.2.2.1. Alımlama Estetiği

"Sanat gerçeğe öykünme, gerçeğe ayna tutma iddiasını yitirince, yaşamın da kendisine dönüşüyor. Böylece alımlama da bilinçli bir yaşantı oluyor. Günümüzde alımlama sürecini tanımlamak, kullanılan çoğulcu yorum, çokseslilik, boş alan gibi kavramlar bu bilinçli yaşantının uzantıları olarak değerlendirilebilir."[81] Alımlamada, alımlayan kişiye doldurulması için sunulan boş alanlar seyircinin kendi kimliğiyle getirdiği donanımlarla doldurulur.

Alımlama estetiğinin önde gelen temsilci Wolfgang Iser de çalışmalarında dil felsefesi, algılamanın ruhbilimi, tarih kuramı, dilbilim ve yorumbilim araştırmalarından yararlanır, tasarladığı alımlama estetiğini de temelde okuma edimine dayandırır. Ona göre, her metin bizi zorunlu olarak bir okuma edimine götürür; çünkü her metinde, daha doğrusu her metinin kendi düzenleniş biçimi içinde, kendi alımlanmasının koşulları vardır. W. Iser, anlamı da estetik etkiyi de metin verileri olarak kabul etmez, bu özellikler yazınsal bir metnin beklediği, istediği bir karşılıklı etkiden (okur ile metnin arasındaki etkileşim) doğar. Demek ki, yazınsal metnin var olma koşulu ve tarihsel sürekliliği kendi içinde yatan gücüllüklerin

---

[80] Seçil Büker, **a.g.e**, ss.39-40

[81] Nazan İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2000, ss.20-21

okurlar tarafından ortaya çıkarılmasına bağlıdır. Ancak burada önemli olan, okurların yazınsal metinleri okuyarak anlamları dönüştürmesi değildir. Temel amaç, okurun algılama biçimini yönlendirecek olan ve metnin kendi içinde yatan özelliğin ne olduğunu bulmaktır. Bir okuma edimi, metnin belirsiz, örtük eğilimlerini, gücüllüklerini ortaya çıkarmak demektir.[82]

Bir yazınsal yapıt için geçerli olan bu durum, tiyatro oyunu için de geçerlidir. Oyunu izlemek için yerini alan seyirciye sunulan oyunu estetik haz alarak izlemek, algılamak ve ondan zevk almak kalacaktır. Bunun için sahnelenen oyunun bunları sağlayabilecek etkiye sahip olması gerekir.

"Wolfgang Iser, yazın yapıtının sanatsal ve estetik diye ayrılan iki yönü olduğu görüşünden yola çıkar. Sanatsal yönü yazar tarafından ortaya konan metindir. Estetik yönü ise, okur tarafından somutlanmasıdır. Öyleyse yazınsal yapıt ne salt yazarın yazdığı metindir, ne de okur tarafından yeniden canlanması, yani somutlanmasıdır. Başka deyişle, yazınsal yapıt ne metinle, ne de okurun metni çeşitli somutlamalarıyla özdeştir. Yazınsal yapıtın gücül (virtuel) bir yapısı vardır, yani ne metne, ne de metnin okur tarafından somutlanmasına indirgenebilir. Yazınsal yapıtın canlılığı ve dinamizmi, işte bu gücüllükten doğmaktadır. Metin, ancak kendisini alımlayan bilinç (okur) tarafından yeniden varlık kazandığı zaman yazınsal yapıttan söz edilebilir."[83]

Alımlama estetiğine göre yazınsal yapıtlar tarihsel ve toplumsal durumun ürünü oldukları halde bu durum değiştiğinde de yaşamaya devam ederler. Ama varlıklarını sürdürmelerinin nedeni toplumdan ya da gerçekten bağımsız oluşları değildir. Bitmiş, son noktası konmuş, basılmış, yayınlanmış bir yapıt yazarından, çevresinden, toplumdan bağımsız bir varlık sürdüremez. Ama bu yapıt toplumda, her

---

[82] Mehmet Rıfat, **XX. yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, 2.bs., İstanbul, Om Yayınevi, 2000, s.176

[83] Şara Sayın, **Metinlerle Söyleşi**, İstanbul, Multilingual, 1999, s.50

yeni kültür ortamında okurun sürekli değişen ölçütlerle kendisini değerlendirdiği yaşamını sürdürecektir.[84]

Aynı şekilde tiyatro yapıtları da yüzyıllar sonra bile sahnelenebildiklerinde değer kazanırlar. Shakespeare'in yapıtlarının günümüzde de sahnelenmesi ve seyircisini bulması, Shakespeare'in oyunlarını sahneleyen yönetmenlere boş alanlar bırakması, onları bir nebze özgür bırakmasındandır. Yapıtlar, yaşayan metinlerdir ve her sahnelenişlerinde yeniden can bulurlar.

Her sanat yapıtı, gerekliliğin açık poetikasının izlenmesi sonucunda yaratılmış olsa bile, her bir yapıt, belirli bir gözlem, zevk, bireysel icraya göre yeniden yaşamaya götüren sonsuz sayıda olası okuyuşa, doğası gereği açıktır."[85] "Fakat her yorumlayışın seyirci için bir anlamı olmalıdır, aksi takdirde sahneleme, sonunda hedef kültüre ulaşınca, son engelle yani seyirci kitlesiyle karşı karşıya gelir. Seyirci kitlesi de bir kıyıdan diğerine az çok kaçak bir biçimde taşınmış olan yükü açar ve tanımlar. Hiçbirşey söylemeden kabul edebilir ya da tersine onu iteleyip tanımayı reddedebilir.[86]

Bir tiyatro yapıtı ele alındığında, yönetmenin hedef kitlesini tanıması ve onlara aktaracak olduğu mesajları onların alımlamalarına olanak tanıyacak şekilde sahnelemesi gerekliliği ortaya çıkar, yoksa oyuncu-seyirci döngüsü dediğimiz tiyatro oyunlarının vazgeçilmez unsuru tamamlanmamış olacaktır. Bilindiği gibi, seyircisiz bir tiyatro asla düşünülemez.

---

[84] Şara Sayın, **a.g.e.**, s.41
[85] Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2000, s.88
[86] Patrice Pavis, **Sahneleme**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi, 1990, s.232

"Yaşama gücünü oyuncunun sanatıyla kuran
tiyatro sanatının ruhuna, doğru bir yolda varmak gerekir;
sanatı bir takım eğilimleri biçimlendirmek için değil,
gerçek dünyada görülen şeylerin yansıları olarak
sahneye getirmek için kullanmak gerekir."
Richard Wagner

İKİNCİ BÖLÜM

4. Bütüncül Sanat Olarak Tiyatro İletişimi

Tiyatro oyunu doğası gereği bileşken bir sanattır. Tiyatro yapıtının bileşenleri arasındaki ilişki ise şöyle tanımlanır:

"Tiyatro yapıtında, özünün gereği olan düzenli bir biçimlemeye, inceleme yapmaya özen gösterilmeli, gereksiz ayrıntıya, rastlantısal olana yer verilmemeli, tüm öğeler organik bir bütün oluşturmalıdır".[1]

Bu tanım, tiyatroda yönetmenin, dramaturgun, eğer oyun uyarlama ise uyarlayanın, oyuncunun, müzisyenin, sahne, ışık ve kostüm tasarımcılarının işbirliği içinde bulunduklarının ve aralarında bir armonik bütünlük olduğunun altını çizer.

4.1. Sahneye Aktarılan Metin

Tiyatro yapıtlarının diğer yapıtlardan farklı yanları vardır. O da tiyatro metinlerinin sahnelenmek üzere yazıldıklarıdır. O nedenle ilk önce tiyatro metninin çözümlenmesi gerekir. Metin çözümlemesi ile ilgili iki yaklaşım söz konusudur:

- Var olan metnin nasıl sahneye konulduğunu incelemek,
- Metnin nasıl sahnede dile getirildiğini, yani nasıl işitsel ve görsel kılındığını gözlemlemek.[2]

---

[1] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi,** Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Şubat 1998, s.53

[2] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi,** Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, s. 229

Metin geleneksel tanım açısından "yazılı ya da daha çok basılı bir ürün biçiminde saptanan sözce olarak yorumlanır. Ancak metinler (hiç kuşkusuz) kendi başlarına değil (de), bir iletişimde kullanıldıkları, yani alımlandıkları ortamlar içinde düşünülmelidir. Diğer bir deyişle metinlerin okuyucu/dinleyici/izleyici üzerindeki etkisi, alımlama süreci sonucu ortaya çıkmakta ve bu etki, alımlama yapan kişinin içinde bulunduğu nesnel, tarihsel, toplumsal ve ruhsal koşullara bağlı olarak değişebilmektedir. O nedenle, bir metnin taşıdığı özellikle, gerek yaratıcısının amaçları, gerekse o metnin iletişim içinde yarattığı etki göz önüne alınarak (saptanmalı), metnin taşıdığı anlamsal ve sözdizimsel özellikler o metnin iletişim içindeki işlevine göre çözümlenmelidir.[3]

Tiyatro Metinleri çok boşluklu metinlerdir ve o nedenle söylediklerinden de daha ileri düzeyde anlamlandırılabilirler. Bu nedenle Spitzer, metni birkaç düzeyde ele almayı öğütler: [4]

1. Önce filolojik güçlüklerin giderilmesiyle işe başlanmalıdır.
2. Metinde, zamanın ortak malı olan dilsel, düşünsel yanlar varsa, belirtilmelidir.
3. Metnin ait olduğu toplumun kültür özellikleri, gerekirse, anımsatılmalıdır.

Bu ön çalışmalardan sonra metnin özelliği, sanatı değerlendirilebilir.

Sahnelenecek metin bu ayrıntılarla birlikte yönetmen tarafından alımlandığında, yönetmenin kafasında sahnelenir. Bundan sonra metni bedene yansıtmak ve söylenmek istenen herşey müzikle, sahne, ışık ve kostümle dillendirilmelidir. Bu dillendirme metnin en doğru şekilde bütün bu bileşenleri tarafından doğru alımlanması, yorumlanması ve yorumsanmasıyla gerçekleşir.

---

[3] Ender Ateşman, " Çeviri Amaçlı Metin Çözümlemesi", **Çeviribilim ve Uygulamaları**, Kasım 1992, s.64'den aktaran Mete Çamdereli, "Tümceötesi Dilbilimsel Çözümleme Yönetimi Üzerine", **Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Kırıkkale, Sayı 4, 2000, s.85

[4] Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, Multilingual, 1999, s.53

4.1.1. Metnin Alımlanması, Yorumlanması ve Yorumsanması

Tiyatro metinlerinin alımlanması öncelikli olarak oyunu sahneye koyacak yönetmen tarafından gerçekleştirilir. Metinlerin satıraralarına gizlenmiş yönetmenin ortaya çıkarması gereken yönleri vardır. Bu da anlamlandırmadır ve bu anlamlandırma, her yönetmen tarafından her defasında farklı biçim ve biçemlerde ortaya çıkar.

Metindilbilim bağlamında çeşitli metin türlerini belirli düzeylerde– edimbilimsel, izleksel, anlamsal, sözdizimsel, sözbilimsel, düşünyapısal kesitleyerek çözümleme yöntemini kuran Lita Lundquist, metnin çözümlemesinin üç temel amacı bulunduğunu söyler. Birincisi; metinlerin anlaşılmalarını sağlamak, yani içeriğin anlamının kavranmasına çabalamak ve yazarın hedef kitleye karşı niyetinin anlaşılmasını ortaya çıkarmak. Daha da ileri giderek dilin özel bir metin içindeki çeşitli mekanizmaları bağlamında nasıl işlediğini anlamaya çalışmak. İkincisi; metinlerin nasıl üretildiklerini göstermek. Metinsel işleyişin dilsel ilkelerini ve bu ilkeleri kuşatan normları anlamak, ve bu doğrultuda çeşitli metinlerin (mektup, yazı, özet, iş talebi, çeviri vb.) yanlışsızca üretilmesine yardımcı olmak. Üçüncüsü, bilgi akışının bütün toplumları sardığı şu günlerde birçok metin arasına sıkışan insan tekini, yani okuru öne çıkararak eleştirisel bir düzlem oluşturmak.[5]

Bir metnin anlamlandırılmasında elbetteki o metni alımlayanın dünyası ile o metin hayat bulur. Ancak bu anlamlandırma sırasında metnin izin vermediği belli noktalar dışına çıkmak zordur.

"Okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söyleyemediği şeyleri çıkarsayabilirler (yorumlayıcı işbirliği ile de bu ilkeye dayanmaktadır), ancak metinlere söylediklerinin tersini söyletemezler."[6]

---

[5] Mete Çamdereli,**a.y.**, s.87

[6] Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996, s.106

Roland Barthes, "metinsel çözümleme, metnin ne ile belirlendiğini öğrenmeye değil, daha çok nasıl parçalanıp yayıldığını öğrenmeye çalışır" derken, metinsel bir çözümleme girişimindeki tutumunu şöyle dile getiriyor: "Metnin bütün anlamları değil de (bütün anlamları değil, olanaksızdır bu, çünkü metin sonsuza açıktır; hiç bir okur, hiç bir özne, hiç bir bilim metni durduramaz) anlamları olanaklı kılacak biçimler, kodlar, kesin olmayan biçimde saptanmaya çalışılacaktır. Anlamın yolları saptanmaya, ayrıştırılmaya çalışılacaktır. Amacımız metnin ne anlamını ne de bir anlamını bulmaktır. Bizim amacımız, metnin çoğulluğunu, anlamlılığının açıklığını tasarlamak, hayal etmek ve yaşamaktır. [7] Bu da anlamın bitmemişliği konusuna işaret eder.

Büyük sanat yapıtlarının özellikleri çok anlamlılıkları, bitmemişlikleridir. Shakespeare'in bugün 18.yy'dan çok daha değişik alımlanması buna örnektir. Anlama, dönemden döneme, çağdan çağa değişiklikler gösterir. Büyük sanat yapıtlarında anlama hiç bitmeyen bir süreç olarak yaşanır.[8]

Metin çözümlemesi, metni açma, metnin katlarını açma anlamında bir çalışmadır. Önemli olan anlamların kalkışlarını göstermektir, varışlarını değil. Metni temellendiren şey, kapalı, hesaplanabilecek bir iç yapı değildir ama, metnin başka metinlere, başka kodlara, başka göstergelere açılma noktasıdır; metni metin yapan şey, metinlerarası ilişkidir. R. Barthes'ın, metin çözümlemesi üzerine yaptığı bu değerlendirmeden herkesçe kabul edilen genel geçer bir çözümleme yönteminin bulunmadığı, daha çok çözümlemecide somutlanan öznel çizgilerle yöntemin biçimlendiği sonucuna varılabilir. [9]

Bütün bunlar tiyatro metinlerinin öznel yorumlar içerdiğini kanıtlar. Her yönetmenin düşsel, ekinsel, toplumsal özelliklerinin belirlediği çizgilerde başka bir yorumla sahneleme gerçekleşecektir. Buradaki bir diğer önemli nokta da metindeki

---

[7] Mete Çamdereli, **a.y.**, s.86
[8] Zehra İpşiroğlu, **Eleştirinin Eleştirisi**, 2.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998, s.30
[9] Mete Çamdereli, **a.y**, s.86

anlatımın göstergelerle biçimlenmiş olmasıdır. Tiyatro göstergelerinin onları zenginleştiren farklı yönleri vardır.

"Tiyatro göstergeleri hem kendi başına vardırlar, hem de oyundaki eylemle ilişki içindedirler. Sahnede oluşturdukları bütün içinde tek başlarına değil, ancak öteki göstergelerle birlikte bir anlam kazanırlar ve bu anlam bağlı bulundukları bütüne göre biçimlenir. Örneğin tek başına ele alınan bir nesne (beyaz bir giysi) birçok anlam taşıyabilir. Uniforma, yaz, mevsim, temizlik, saflık... Bu nesnenin belirli bir anlam ve buna bağlı olarak işlev kazanması, kullanıldığı öteki öğelerle olan ilişkilerine göre gerçekleşecektir ancak. Başka bir anlatımla gösterge, öteki göstergelerle oluşturduğu bütün içinde bir anlam yüklenir."[10] Dolayısıyla tiyatro göstergeleri bağlamları ve birbiriyle ilişkiler kurma anlamında etkileşim içinde bulunan göstergelerdir.

Tiyatral ortamda Roland Barthes'ın da belirlediği beş gösterge bağlamı bulunmaktadır: [11]

1. "Yorumsal gösterge", görevi ortaya bir merak öğesi atmak, okurun merakını gidermek, merak öğesini geliştirmek, ya da gizin ortaya çıkmasını geciktiren olayları biçimlendirmek olan tüm okuma birimlerinden oluşur. Bu gösterge okuru, merakını gidermek yolunda metinde bulduğu ipuçlarını düzenleyerek yanıtlar bulmaya yönelten bir çeşit yapı belirleyicisi işlevi görür.

2. "Olay göstergesi", yapıtın olay örgüsüne, bir olayın arkasından bir başkasının gelme durumuna ilişkin ipuçları veren birimleri kapsar.

3. "Anlam göstergesi" okurun, yapıttaki kişiler üstündeki bilgilerini geliştirmesine katkıda bulunan okuma birimlerini kapsar.

4. "Simgesel gösterge", okurun metindeki verilere dayanarak simgesel veya izleksel bir okumaya yönelmesini sağlayan okuma birimlerini kapsar.

---

[10] Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s. 40

[11] J. Culler, **Structuralist Poetics**, s.203'den aktaran Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, İstanbul, Yazko, 1981, s. 58

5. "Göndergesel gösterge", yapıtın içinde yer aldığı ekinsel düzlemi belirleyen okuma birimlerini kapsar ve okurun metni doğallaştırma yoluyla daha iyi anlamasını sağlar".

Bütün bunlara karşın tiyatro metinlerinin boşluklu, tamamlanmamış metinler olduğu da unutulmamalıdır. Yönetmen yukarıda sayılan bağlamlar çerçevesinde daha yapıtı okurken varolan boş alanları doldurur. Bu boş alanların hangi anlatımlarla seyirciye ulaşacağı yönetmenin yaratıcılığı ile koşutluk gösterir. Yönetmen, metni okuduğu andan itibaren kafasında sahnelemeye başlar, sahnelemenin tüm öğelerini ile ortaya koyar ve sahneledikten sonra seyirciye teslim eder.

Boş Alan dendiğinde Peter Brook'dan söz etmek gerekir. "Peter Brook'un Boş Alan ve başka yerlerde anlattığı tiyatro görüşünün temelinde "görünmezi görünür kılmak" ve hırs ve kavga yumağına dönüşmüş çağdaş toplum insanı için "yaşamsal bir gereklilik olan ve insanın bütünlüğüne seslenen" bir tiyatro yatar. Burada Shakespeare, çağımızın bu önder yönetmeninin öngördüğü yenilenme için önemli bir hesaplaşma noktasıdır."[12]

Metinsel ve sahnesel iki yapıtın ilişkiye konuşu, sözce ve sözceleme, varlık ile yokluk arasında bir dolaşım kurmakla yetinmez. Metnin ve gösterinin belirsizlik ve kapalılık yerlerini birbirleriyle yüzleştirir. Bu yerlerin metnin içinde ve sahne üzerinde birbirlerine denk düşmesi zorunlu değildir. Gösteri kimi zaman metinsel bir çelişki ya da belirsizlik üzerinde kararını verir. Aynı biçimde dramatik metin sahnesel resimlemedeki anlam kapalılıklarını ortadan kaldırabilir ya da tersine, yenilerini ekleyebilir.[13]Sahneye aktarılan metnin öncelikle akıcı olması da önemlidir. Metni okurken çok fazla gelmeyen tekrarlar sahneye taşındığında sıkıcı olabilir. Bu da sahneye aktarılan metnin her yönüyle gözden geçirilmesi gerektiğine işaret eder.

---

[12] Ayşın Candan (akt), **20.Yüzyılda Öncü Tiyatro,** 2.bs, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1997, s.180

[13] Patrice Pavis, **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s.62

Onun içindir ki, sahneleme artık bu noktada bir metnin bir gösteriye aktarımı olarak değil, yaratıcı'nın (auteur, yönetmen) gösterimin bütününe biçim ve anlam vermek için her türlü yetke ve yetkiye sahip olduğu bir sahne üretimi olarak kavranır. Bu yaratıcı, ki bunun üzerinde ısrarla durmak gerekir, (bir yönetmen ya da bir koreograf gibi) mutlaka somut bir kişi değildir, o hem bir bütüne ait hem tarafgir, hareket alanı ve sorumluluğu sınırlı olan, sahnelemenin oluşumu sırasında getirilen bütün isteklerde, sanatsal ve teknik kararlar vermek üzere kendini parçalara ayıran bir "öznedir", hem de bu kararları, gösterim düzenine sokulup tamamlandığında, sanki onların doğruluğunu ve uygulanışını sınamak için her şeyi yeniden kurmak söz konusunuymuş tarzı niyetlere indirgemeksizin alandır.[14]

Bir tiyatro oyununun seyirci tarafından algılanması ve alımlanması da oyuna çok şey katar. Çünkü oyuncu-seyirci etkileşimi oyununun belki her seferinde başka bir şekilde aktarılmasına sebep olur ya da her seferinde daha da gelişerek seyirciye ulaşmasına... Bu da şu sonucu çıkarsamamıza neden olur: [15]

"Yapıtın bir yeri seyirci tepkisi ya da algılamasına göre de değiştirilebilir. Başka deyişle tiyatro sanatında, yapıtın alıcısı da yaratıcısına yol gösterebilir. Çünkü kullanılan tiyatro sözcüğü de, eski Yunanca'da "seyir yeri" anlamına gelen theayron'dan kaynaklanmaktadır, bu sözcüğün kökeni ise "seyretmek" anlamındaki theaomai'dir."

Bu noktada tarihsel arka planına yeniden dönmek gerekirse; "tiyatronun kaynağında seyirci, oyunculardan ayrı değildi, oyuncuya hareketleri, tepkileri ile katıldığı gibi, sırasında yerinden kalkıp oyuncularla birlikte oynayan dans eden biriydi. Bu seyirci gösteri alanını çevreler, oyuncunun yakınında, zaman zaman da içinde bulunurdu. Seyirci de bir çeşit oyuncuydu. Oyun alanı ile seyirci arasında hiçbir sınır yoktu; seyirci oyuncudan, oyuncu da seyirciden ayrılmamıştı. Tiyatronun

---

[14] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000, ss.22-23

[15] Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s.40

bu iki temel öğesi içiçe, birbirini tamamlayan, birbiriyle soluk alan, birlikte düşünen ve duyan kişilerden kuruluydu."[16]

Seyirciyle oyununun içiçeliği bu yüzden oyunun başarısını ve etkileşimi yaratmaktadır. Bir tiyatro uzamında seyirciye ayrılan yer ise ona oyun sırasında yüklenen işlevi belirler. Sahneye yakınlığı, uzaklığı, İtalyan sahne, bir salonda ya da açık bir alanda yer alması, amfitiyatro ya da sirkte bulunması, öteki seyircilerle birbirlerini görüp görmemeleri vb. önem kazanır. Konumuna göre, seyirci ya kendine sunulan tablonun bir parçasını oluşturur, bu tabloda varlığını duyurur ya da seyretmekle yetinir. Klasik tiyatrodan farklı olarak çağcıl tiyatro, seyircinin sahneye yönelttiği geleneksel bakışını kırmaya çalışır, sahnede ya da oyun alanında gezinmeye zorlar onu. Kutu sahnenin dışına taşan, çeşitli yapılarda, alanlarda, her yerde gerçekleştirilmeye başlanan tiyatroyla birlikte, seyirci de kutu sahnenin sınırlarını aşmış, tek yönlü bakış açısının yerini çokyönlülük almıştır.[17]

Bu içiçeliğin en güzel örneği Türk kültüründeki Orta Oyunu'dur. Ancak günümüzde sahnenin sınırları belirlenmiş ve bu içiçeliğin yaşanması bu koşullar altında mümkün kılınmamıştır. Ender de olsa bazı tiyatrolarda oyuncunun oyunun '*konseptine*' göre seyircinin arasına girmesi bu içiçeliği bir ölçüde yaşatmaktadır. Bu içiçelik sadece kelimelerden akan anlamlar değildir elbet. John Condon, bu durumu şöyle tanımlar: "Bir kelimenin nasıl kullanılacağını göstermek amacıyla zaman zaman bir tanım sunarız. Birşeyi tanımlamak onun sahasını daraltır ve sınırlar koyar. Tanımlanabilecek olan yalnızca kelimeler değildir. Sosyologlar ve iletişimciler, durumların tanımlarından da bahsederler."[18]

Tiyatro metinleri ancak bedene taşındıklarında söylediklerinden de öteye birşeyler söylerler. Yönetmeninin alımlamasından seyirciye ulaşana kadar yaşayan metin olarak algılanabilecek olan metinler, özellikle '*interaktif oyunlar*'da etkileşim açısından öne çıkarlar ve bu durumda seyircilerin de katkısı yadsınamaz.

---

[16] Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1989, s.255
[17] Esen Çamurdan, **a.g.e.**, ss.52-53
[18] John C.Condon, **Kelimelerin Büyülü Dünyası,** Çev. Murat Çiftkaya, İstanbul, İnsan Yayınları, 1995, s.123

4.1.2. Sahneye Aktarılan Metnin Özgüllüğü

Dilci ve filolog olan Spitzer, tarihsel akım içinde yetişmiştir. Tarihsel yönteme bir dereceye kadar bağlıdır. Yapıtı tarihteki yerine yerleştirmek gereğine inanır. Ne var ki, yapıtı tarihteki yerine yerleştirmek (kimi yanlış anlamalar önlense de), özelliklerini, onu benzer başka yapıtlardan ayıran yanları ortaya çıkaramaz. Yapıt benzerleriyle paylaştığı döneminin malı yanlardan soyutlanarak, kendisi için yorumlanmalıdır. Kısaca, tarihsel yöntem gerektiği yerde kullanılmalı, ancak yine de bir yerde durmalı, yapıt kendi bütünlüğü içinde incelenmelidir. Geleneksel metin açıklaması yerine metin yorumlaması (hermeneutik) yapılmalıdır.[19]

Hermeneutik anlamanın yöneldiği anlam, yalnızca bir bağlam içindeki yönlerin konum ve değerinden çıkar. Bu bağlamın özdeşliği, özdeşliğin yaşantılar içinde sürekli parçalanmasını da önler. Bu nedenle bu özdeşlik, yaşam tarihinin sürekli yenilenen, birikimsel olarak genişleyen geriye bakışlı göstergeleri aracılığıyla durmadan üretilmek zorundadır. Hermeneutik, göstergelerin empatik olarak anlaşılmasıdır. [20]

"Tiyatro yapıtı ile diğer yazınsal türler arasındaki ayırıma değinen tek araştırmacı Jiri Veltrutzky, "***Dramatic Text as Component of Theatre***" (Tiyatroda Metin Öğesi) başlıklı yazısında tiyatro metnini, tüm yazınla ilişki içinde olan "yazın ürünü" olarak niteledikten sonra öteki yazınsal türlerle tiyatro metni arasındaki belirleyici ayrımın tiyatro dilinin "söyleşim" üstüne kurulu olmasından ileri geldiğini söyler. (Şiir ya da anlatı türünün dili ise iç konuşma üstüne kuruludur.) Bu nedenle de bir oyunun anlamsal yapısı birbiriyle içiçe olan çoğul bağlamlara dayalıdır. [21]Bu çoğul bağlamlar da sahnelemenin bileşenlerinin oluşturduğu bağlamlardır. Bu bileşenlerden biri de oyuncudur. Oyuncunun diğer oyuncularla kurduğu ilişki ve

---

[19] Süheyla Bayrav, **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, Multilingual, 1999, s.49

[20] Bkz.Doğan Özlem, **Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri,** İzmir, Prospero Yayınevi, 1994, s.20

[21] Jiri Veltrutzky, "Dramatic Text as a Component of Theatre", Semiotics of Art, Prague School Contributions'dan aktaran Ayşegül Yüksel , **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, İstanbul, Yazko, 1982, s.60

onlarla kurduğu duygusal birlikteliklerin derinliği ve uzaklığı da bu bağlamların oluşmasındaki önemli bir etkendir. Ancak metin de önemli bir rehber ve yol göstericidir. "Her şeyin metin içinde olması gerekir; oyuncuya çeşitli sorumluluklarının neler olduğu söyleyen tüm bilginin".[22]

Sahnede bir oyuncu konuşurken, izleyici, anlatı türünde olduğu gibi yalnız o kişiyi (anlatanı) değil, söyleşime katılan ve sahnede yer alan tüm öteki kişileri de algılar. Böylece izleyici için, söyleşim içinde yer alan her anlamsal birim yalnızca konuşmakta olan kişi bağlamında değil, o anda sahnede söz konusu olan tüm bağlamlarda yansır. Kısacası, "söyleşim", eylem ve karşı eylemlerden oluşan bir zincir olmaktan çok, aynı anda birçok anlam içeren bir bağıntılar ağıdır. [23]

Bir dramatik metnin sahneye aktarılmasında üç tür yorumsal eklemlemeden söz edebiliriz. Bu üçlü yaratıcı amacının (intentio auctoris) araştırılması olarak yorum, yapıtın amacının (intentio operis) araştırılması olarak yorum ve son olarak da okurun amacının (intentio lectoris) verilişi olarak yorum arasındaki ayrımdır.[24]

Dramatik metin bu yorumsal ayrımlarla birlikte sahne üzerine uyarlanmış metindir. Dolayısıyla yazınsal metinden ayrılır. Adeta delikli bir metindir. Yönetmen yapıtı sahnelerken o boş alanları doldurur ve izleyici yönetmenin gözünden sahneye aktarılan metinle tanışır. Bu anlamda yazınsal metnin yönetmenle buluşması ve yönetmenin metinle hesaplaşması sahnelemeden önceki en önemli aşamadır.

"Alımlama süreci içinde okuyucu kendi imgelem gücünü etkin kılarak metni somutlaştırır ve anlamlandırır. Bu bakımdan yazınsal yapıt nasıl yazarın kendi birikiminin ve yaşantısının bir uzantısıysa, yaşadığı gerçeklere ve sorunlara gönderme yapıyorsa, yapıtın alımlanması da alımlayanın birikimine ve yaşantısına bağlıdır. Bu da alımlayanın yaşadığı zaman dilimi, kültürel ortam, dünya görüşü,

---

[22] Eric Morris, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, Ankara, Dost Kitabevi, 2002, s.152
[23] Ayşegül Yüksel, **a.g.e.**, s.60
[24] Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, Çev. Sema Rıfat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991, s.23

birikimi vb.'ne göre ayrılıklar gösterebilir."[25] Yönetmenin süzgecinden geçen onun hesaplaştığı metnin sahneye aktarılması öncesinde metinle yönetmen arasında okuyucu-yazar hesaplaşması da vardır.

Eco'nun anlattığı okuyucu ile yazar iletişimi burada yönetmen-yazar diye alımlanırsa, bu durum olaya başka bir boyuttan bakmayı gerektirir. Eco şöyle der: "Bir ormanda dolaşmanın iki yolu vardır. İlkinde bir ya da daha fazla yolu denersiniz; ikincisi, ormanın yapısını ve neden patikalara girilip, diğerlerine girilmediğini anlamaya çalışırsınız. Aynı şekilde, bir anlatı metnini katetmenin iki yolu vardır: Metin herşeyden önce haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini bilmek isteyen birinci düzey bir okura yöneliktir. Ancak metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey okura da yöneliktir. Öykünün nasıl sona erdiğini bilmek için, genellikle bir kez okumak yeterlidir. Örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak. Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve O'nun kendisinden istediklerini anladığında (ya da yalnızca anlamaya başladığında) tam anlamıyla örnek okur haline gelecektir."[26]

Sahneye aktarılan metinde yönetmenin gözü ya da ona yansıyan bakışı vardır ve metni alımlarken yönetmen, Eco'nun üzerinde durduğu,

> "-metinde yazarın ne söylemek istediğini aramaya,
> -metinde, metnin ne söylediğini (yazarının amaçlarından bağımsız olarak) aramaya"[27] çalışır.

Bütün bunların ötesinde, sahneye aktarılan metin, insanları hareket ettirecektir, her bedenin kendi sahne gerçeği vardır. Sahne için yazılan metinler,

---

[25] Zehra İpşiroğlu, **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Yazın**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2001, s.53
[26] Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996, s.35
[27] Umberto Eco, **Alımlama Göstergebilimi**, Çev. Sema Rıfat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991, s.23

sinema ve TV için yazılanlardan farklıdır. Perdede izlediğimiz olay çoktan olup bitmiştir, zaman içinde donmuştur. Oysa tiyatro sahnesinde makaslama, yeniden çekim gibi bir şey olamaz. Her şey burada ve o anda olmaktadır. İşte tiyatroya o büyük gücü veren de budur: Duvarda titreşen imgelerden çok daha uzun süre anılarda yer edecek olan canlılık...[28]

Bütün bunlar dramatik metnin özgül taraflarını ortaya koyar. Çünkü buradaki süreç salt yönetmenin alımlamasını değil, sahnelemeyi ve sonrasında seyirciyle anlamın yeniden kurulmasını da içerir.

5. Sahnelemenin Bileşenleri

Sahnelemenin Bileşenlerine geçmeden önce sahneleme terimini açmak gerekir.

Dar anlamda sahneleme terimi, belli bir oyun zamanı ve uzamı içerisinde, dramatik bir yapıtın farklı sahne yorumu öğelerinin düzenlenmesi etkinliği anlamı taşır. "Appia'ya göre, sahneleme sanatı yazarın yalnızca zaman düzleminde tasarladığını uzam içinde tasarlama sanatıdır. Tiyatro oyununun sahnelenmesi, yazılı partisyon için, gösterime en uygun sahne somutlamasını bulmayı kapsar. Artaud'a göre sahneleme bir tiyatro oyununda, gösterimin özgül ve gerçek tiyatral yanıdır."[29] Sonuç olarak, oyuncu ve sahne uzamı yoluyla metnin değişime uğramasıdır.

Geniş anlamıyla sahneleme ise, sahnedeki yorum araçlarının tümüdür, bir başka deyişle sahneleme uzamı içerisinde yer alan bileşenlerin etkileşimidir. Her sahnelemenin kalkış noktası yönetmendir. Yönetmenin bir oyunu sahneleme isteği ilk kıvılcımdır. Bu yola çıkış sonrasında diğer paydaşlar dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımcısı ve müzisyenler biraraya gelerek yaratıcı ekibi oluştururlar. Ancak yönetmenin bu ekipteki rolü tabii ki tepe noktasıdır.

---

[28] Steve Gooch, **Oyun Yazmak**, Çev. Filiz Ofluoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998, s.27
[29] Sophie Moscoso, "Notes de répétitions", **Double Page**, sayı 32, 1987, s.8'den aktaran Patrice Pavis, **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s.15

5.1. Yönetmen

"Boş bir tiyatroda, soğuk yüzlü kadife kaplı boş koltukların ortalarında bir yerde tek başına bir adam oturmaktadır. Gözleri, kulakları, sinirleriyle tepeden tırnağa dikkat içinde, aktörlerin prova yapmakta oldukları sahneye doğru eğilmiş. Dekorsuz, hemen hemen ışıksız bir yerde, değişik ruh halleri ve giysileri ile kişilerin kıvrıla büküle dolaşıp durdukları geniş ağızlı boşluğa gözlerini dikmiş, gelişi güzel söylenen ya da yorumlanan cümleleri çatık kaşları, dikkat kesilmiş kulakları ile dinlemektedir. Yönetmendir bu, ya da 'metteur en scéne' (sahneye koyucu).[30] Yönetmenin bulunduğu ortamı dillendiren ve tüm ayrıntıları atlamadan sıralayan bir tanımdır bu tanım.

Peter Handke de yönetmenin yaratıcılığına ve farklılığına şöyle işaret eder: "(...) şurada bir böcek, burada bir salyangoz, orada bir arı, bir kelebek durur ve hiçbiri diğerlerinin varlığından haberdar olmasa bile, bir bakışta benim bakışımda bir araya gelirler."[31] Yönetmen, okuduğu, gördüğü, yaşadığı, kısacası onda iz bırakan herşeyi zihninde saklar ve tüm bu biriktirdikleri bir anda, bir sahnelemede biraraya gelir. Yönetmenleri birbirinden farklı kılan bu deneyimlerini biraraya getirişleri ve sunuşlarıdır. Her sanatsal anlatım yönetmenin yaratıcı kimliğine dair izler taşır. Ancak yönetmen aslında sahnelemenin paydaşları ile yani dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımcısı ve müzisyeniyle bir işbirliği halinde ve onlarla bir etkileşim içindedir. Yapıtın sahneleme süreci, bir başka deyişle yaratım süreci birçok aşamayı içinde barındırır. Bu süreç ve bu süreçteki önemli noktalara değinmek gerekirse, söz konusu süreç aşağıdaki gibi açımlanabilir: [32]

"Yönetmen önce yapıtı evinde kabul eder, sessiz küçük odasında. Kendini huşu içinde, derin bir sevgiyle yapıta verir; her sözcüğe, sözcüklerin arkasında ne yattığına dikkat kesilir. Kendini bütün bütüne yazarın zamanına götürür; ancak kendi zamanının bir çocuğu olarak, kendi zamanının güçleriyle donanmış olarak kalır.

---

[30] Louis Jouvet, "Rejisörün Görevi", **Sahneye Koyma Sanatı,** Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s.103
[31] Mehmet Ergüven, **Kurgu ve Gerçek,** İstanbul, Gendaş, 2003, s.147
[32] Zehra İpşiroğlu, **20.yy'da Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993, ss.254 -255

Yönetmenin ele aldığı sayfalarda, bin yıllık yapıtlar da antik oyunlar gibi yaşayabilirler. Çünkü bizim uğraşımız budur. Miras edindiğimiz yapıtları onlara sahip olmak için yeni baştan elde etmek. Bu onları çağımızın düşüncesiyle yeniden doğurmak demektir. Bizim Shakespeare'imiz 400 yıl öncekinden farklı bir Shakespeare'dir. Yaşam kazandırmadan onları gömülü oldukları yerden çıkarmak, ölüleri rahatsız etmek demektir. Yaşayan tiyatro, ister bugüne ister geçmişe ait olsun, ancak canlı yapıtları kullanabilir. Yönetmen kendi hayalgücüyle, ki bu evrensel anahtarıdır, yapıtın kapılarını açmış, derin katmanlara inmiştir, orası canlı olan herşeyin oluştuğu yerdir. Yapıtın tüm kökleri orada yatar. Orada uzun süre karanlığa bakar, sonra ortalık yavaş yavaş aydınlanmaya başlar. Geniş görünümler, karla örtülü dağlar, sonra sonsuz geçitler, karanlık odalar, dik merdivenler, ay ışığıyla aydınlanan, periler gibi yerde kayan beyaz dalgalı sisleriyle çayırlar, hayaletsi gölgelerle ormanlar. Gölgeler kurtulurlar, hareket ederler, yönetmene yaklaşırlar, insan biçimine bürünürler. Yönetmen, bu büyülü dünyayı bulandırmamak için soluğunu tutar. Arayıcının yüreği işitilecek gibi çarpar ve çevresini saran şekillerde, yumuşak, ama çok yönlü bir yankı bulur. Orada solgun dudaklar konuşmaya başlar, önce uzaktan geliyormuş gibi, sonra hep daha yakından, daha anlaşılır. Dil yabancı gelir, ama yönetmen onu yine de çözer."

Yönetmen, metinle hesaplaştıktan sonra yaratıcı ekibi ile oyunu göstergelere aktarmaya hazırdır. Gösteriden önceki çalışmalarda yönetmen tek dinleyici ve izleyicidir, oyunun kaçınılmaz eşlikçisidir. Ancak, burada karşılıklı etkileşim daha güçlü, daha somut, daha etkin oluşur. "Yönetmen, hem kadınsı bir alımlama içinde olmalı, hem de erkeksi bir biçimde dölleyebilmeli; dahası, bütün bütüne yansız bir biçimde oyuncuya sadık görüntüsünü yansıtan bir ayna gibi davranmalıdır. Çünkü oyuncu, uyumlu bir biçimde kendi işinin en önemli bölümü olduğu için, kendi kendisini duyamaz ve göremez. Ressamın yaptığı resimden, müzikçinin, yontucunun, yazarın kendi yaratımlarından uzaklaşabilmesi gibi, kendi işinden uzaklaşamaz. Ama bir oyuncu bütünün bir parçasıdır; yönetmen tüm parçaları elinde tutmalı, onları uyumlu bir biçimde içiçe geçirebilmelidir. Nehirleri, dereleri, durgun su

birikintilerini tek bir büyük yatağa yönlendirmelidir. Derinler, sığları iyi bilmeli, gemisini tehlikeye sokmadan yürütmesini bilmelidir."[33]

Yönetmenin, yaratım süreci içindeki rolü çok geniş kapsamlıdır. Louis Jouvet bunu aşağıdaki gibi açımlar:[34]

1. Sahneye koyucu, yani yönetmen, başkalarından ödünç aldığı ya da esin yolu ile başkalarına verdiği yeteneği, yaratma gücünü ve sevinci kendi eserine katan aşığa benzer. Bir oyunu sahneye koymak, temsilde paydaş kişilerle şeyleri bir araya getirmek harekete geçirip bölüştürerek belli bir atmosfer yaratmak demektir. Sözgelişi, bütün oyunun maddi çevresi olan dekorda tahta, boya, çivi, ışık gibi şeyler sanıldığı gibi cansız, inorganik değil, yerli yerinde kullanılmaları son derece güç şeylerdir. Oyunun ve yorumcularının bunlardan gereği gibi yararlanabilmeleri, ancak, önceden yapılacak uzun ve ince hesaplara, gizli bir uyuma bağlıdır.

2. Bir oyunu sahneye koymak, aktörlere ezberlerini hatırlamaları için yardım etmek, metni kitabilikten kurtulacak şekilde provalarda iyice yoğurup oyuncuların duygularında eritmek, aktöre rahatlık sağlamak, bunu da nasıl yapacağını bilmek demektir.

3. Bir oyunu sahneye koymak, aktörleri desteklemek, beslemek, canlandırmak, yüreklendirmek, doyurmak, onlara uygun gelecek ve tiyatroya özgü perhiz yemeğini arayıp bulmak demektir. Her yeni oyun için değişik bir formül ile kurulan tiyatro topluluğu denilen aileyi meydana getirmek ve yetiştirmek demektir.

4. Bir oyunu sahneye koymak, size eserini sevdiren oyun yazarına derin bağlılıkla hizmet etmek demektir.

---

[33] Zehra İpşiroğlu, **a.g.e.**, s.254
[34] Louis Jouvet, **a.y.**, 2003, s.105

Yönetmenin öncül rolüyle birlikte bir oyunu sahnelemek, yukarıda da belirtildiği üzere bir ekip işidir ve bütün bu çalışmalardan sonra sahneye yansıyan bu ekibin uyumlu bütünlüğüdür. Sahneye aktarımın öncelikli önemli tarafı, metnin sahneye aktarılması olduğundan dramaturgun rolüne de değinmek gerekecektir.

5.2.Dramaturg

Dramaturg, kökence drama yazarı ve sahneye koyucu anlamına gelen Lessing'in ***Hamburgischer Dramaturgie*** yapıtından sonra tiyatronun ortak yönetimcisi, yazınsal danışmanı ve sanat yöneticisi anlamında gelişmiştir. Günümüzde dramaturgun işlevleri (tiyatro kuramlarına bağlı olarak) çok çeşitlilik göstermektedir; bu işlevler şöyle sıralanabilir: Oyun okumak ve oyun seçmek, oyun dağarcığı politikasını saptayarak araştırmalara dayalı bir oyun dağarcığı hazırlamaktır.[35]

Dramaturgi her zaman metinle ilgili bir şey olarak anlaşılmıştır. Eugenio Barba dramaturgiyi şöyle açımlar: "Tekst sözcüğü konuşulan ya da yazılan, basılı ya da el yazması metin anlamına gelmeden önce dokuma demekti. Bu anlamda metinsiz gösterim olamaz. Gösterimin metnini ilgilendiren herşey, dramaturgi yani eylemlerin işi, dramergon olarak tanımlanabilir. Eylemlerin işleyişi de olay örgüsüdür. Dramaturgi, fizikte kullanıldığı şekliyle iş olarak görülür. Fizikte iş, enerjiyle eşanlamlı değildir. Enerji, iş yapabilme yetisini anlatır, bu ise ancak hareket içinde bir güç uygulandığında ortaya çıkar. Bir anlamda iş, enerji ile bir gücün özgül hareketi arasındaki fazdır, bu faz enerjinin görülür biçimde modülasyonunu olanaklı kılar. Böyle anlaşıldığında dramaturgi, enerjinin hareket içinde biçim aldığı filtre ya da kanaldır. Eylemler, ister Aristotelesçi anlamda, metnin bir parçası olarak, ister daha doğrudan sahneye ait eylemler olarak aktörlerin, gereçlerin, ışığın vb. eylemleri

[35] Bkz. Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 2.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları,1993, s.53

olarak anlaşılsın, işi yapanlardır. Bu nedenle bir metin dramaturgisinin yanında tüm sahne bileşenlerinin bir dramaturgisi olduğu söylenilebilir. Bu açıdan bakıldığında dramaturgi, hem metin ile sahneyi birleştiren kavram, hem de yaşam dediğimiz şeyi (metin olsun, sahnenin ya da gösterimin yaşamı olsun) daha belirsiz ve uçucu deyimlerle anlatmayı mümkün kılan kavram olarak düşünülebilir."[36]

Sahneleme'nin en önemli bileşenlerinden biri olan dramaturg ve eğer oyun bir çeviri ise çevirmenin oyunun akışı ve anlaşılmasına olan katkıları büyüktür. Brook, tiyatronun işlevine bu noktada şöyle işaret eder: "Tiyatronun sorumluluğu şudur: Bir kitabın anlatamayacağı şeyi, hiçbir düşünürün gerçekte açıklayamayacağı şeyi, tiyatro anlaşılır kılabilir. Çevrilemeyecek olanı çevirmek tiyatronun işlevlerinden biridir."[37]

Yorumlama, oyun metniyle hesaplaşmanın ürünüdür. Bu hesaplaşma aşamasında dramaturji çalışmalarının önemi büyüktür. Tiyatro metinlerinde, gerek çevirilerde, gerekse yorumlamada doldurulması gereken boş alanlar vardır. Boş alanların alımlanabilmesi ve anlamlandırılması da yorumlamadan geçer.

"Tiyatro'da, yorumlamada oyun metnine çok bağlı kalınabileceği gibi, metinden uzaklaşılabilinir de. Her şekilde sahne metniyle iyice içli dışlı olmak gerekir, aksi halde yorumlamadan söz edilemez. Klasik bir tanıma göre, metin çözümlemesi temelini 'yazar ne söylüyor, yazarın iletisi ne' sorusunda bulur. Ancak metni sadece yazarın iletisi doğrultusunda çözmeye çalışan dramaturgi çalışması, tek yönlü ve kısıtlı kalacak, metnin içerdiği ya da içerebileceği anlamlar yükünü göremeyecektir. Kuşkusuz ki, yazarın yapıtını yazarken vermek istediği belli bir ileti ya da iletiler vardır; bu bakımdan da yazarla yapıt arasında bir bütünlük söz konusudur. Ama aynı zamanda yapıtın yazardan, yazarın vermek istediği iletiden bağımsız olarak sürdürdüğü kendi yaşamı da vardır, bu da yapıtla yazar arasındaki bütünlüğün yer yer kesintiye uğramasına yol açar. Edebiyat dilinde bu kesinti,

---

[36] Eugenio Barba-Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** Çev. Ayşın Candan, İstanbul, YKY, 2002, s.285

[37] Patrice Pavis, **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro,** Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999, s.227

metindeki 'boş alanlar' olarak tanımlanır. Yani okuyucu, yapıttaki boş alanları bulgulayarak yazarın iletisinden çok daha değişik şeyler alımlayabilir, yazarın belki de bilincinde bile olmadığı, düşünmediği şeyleri görebilir."[38] Dolayısıyla, sahneye aktarılan metin yoğun bir dramaturji çalışmasının ürünüdür. Söz edilmekte olan boş alanların doldurulması da yorumlamanın temelidir. Sonraki aşama ise, bu yorumu dilsel ve dil dışı kodlarla göstergelere taşımaktır.

Bütün bunlardan yola çıkarak, tiyatro uzamında sahneye aktarılan metnin önemini bir kez daha vurgulamak, dilsel kodların görsel kodlarla etkileşimin altını çizmek ve sahneleme sırasındaki etkileşimlerine değinmek gerekir. Öyleyse, öncelikle oyun metnini bedene taşıyan oyunculardan başlamak gerekir.

5.3.Oyuncu

"Oyunculuk yaratım sürecidir. Martin Wuttke metnin bedeninde dolaşımına değinir. "Bazı metinler kafamda yer alır, bazıları bacaklarımda! Metinler bedenimde dolaşır ve bu bir fiziksel eylemdir, harekettir. Üzerinde çalıştığım bütün metinlerde satırların resimleri belleğimde yer etmiştir. Mekansal görsellik, metnin belleğiyle bağlantılıdır ve bu bedensel devinimi gerçekleştirir. Oyunculuk mimarlık gibidir, inşa etmektir."[39] Oyuncunun metni bedeninde dolaştırabilmesi onun imgelem gücüyle ilgilidir.

"Bir aktör sahne üzerinde ya kendi içinde yaşar, ya da kendi dışında. Yaşadığı ya gerçek, ya da imgesel bir yaşamdır. Bu soyut yaşam dikkatimizin içsel odaklanmasında sonsuz bir gereç kaynağı ödevini görür. Bu yaşamdan yararlanmanın güçlüğü, onun ha deyince dizgin tutmayışı olayında gizlidir. Sahne üzerinde çevremizi saran maddesel şeyler iyi eğitilmiş bir dikkati gerektirir. İmgesel şeyler ise, çok daha disiplinli bir odaklanma gücünü gerekli kılar."[40]

---

[38] Zehra İpşiroğlu, **Tiyatroda Düşünsellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1995, s.19
[39] Dikmen Gürün (akt.), **Tiyatro Yazıları,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.47
[40] Bkz.Konstantin Stanislavski, **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Yazko, 1983, s.100

Herkesin bir imgelemi vardır, bir yerlerde, bir çeşit... Çocukluk imgelemleri kullanılabilir ve ulaşılabilirdir. Ancak, yaşımız ilerledikçe imgelememizin üstünü bir zar gibi kaplayan, imgelerimizi teslim alan şeyler söz konusudur. Hem toplumun hem de yaşamın sorumluluklarının oynamamızı 'mış' gibi davranmamızı desteklememesi, hatta kaş çatması yüzünden ('Bu yetişkin davranışı değil, çocukça bir davranış), imgelemimiz uykuya yatar. Bir oyuncunun yeteneği, düşleyebilme yetisine fazlaca bağlıdır. İmgelem konusunda yalnızca bir film ya da oyun yaparken çalışmamalıdır".[41] Oyuncunun sanatını icra ederken imgelem gücünü harekete geçirmesi de onun ekinsel yapısı, hatta donanıma bağlı olarak gelişir. İmgelemi çok güçlü olan oyuncuların yaratıcılıkları da o denli güçlüdür.

"Sanat imgelemin bir ürünüdür. Aktörün metni bedenine taşırken imgelemin büyük önemi vardır. İmgelem, olabilecek ya meydana gelebilecek şeyler yaratır, alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği ise, var olmayan, hiçbir zaman var olmamış olan ve de olmayacak olan şeyleri bulup ortaya koyar."[42] Her sanat yapıtının farklılığı bu sebepledir ve sanat bu olmayacak şeyleri bulup ortaya koymayı gerekli kılar.

Yukarıda da değinildiği gibi, sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır ve kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak onu 'realite'den kesin sınırlarla ayırır. [43]

Oyuncunun duygusunu aktarabilmesi için bazen araçların etkili olduğundan da söz etmek gerekir. Maskeler de duygu aktarımında oyuncuların en büyük yardımcısıdır. Maskenin oyuncuya sağladıklarına değinmek gerekirse; maskede olduğu gibi, oyun kişisinin attığı her adım, yaptığı her hareket, söylediği her söz, yapıya eklenen birer tuğladır. Bunlar birbiri ardına sıralandıkça, kişi hakkındaki ilk kavramdan yola çıkarak, kişinin yaşamı giderek büyür ve oyunun dünyası, yani

---

[41] Eric Morris-Joan Hotchkins, **Rol Yapmayın Lütfen,** Çev. İpek Bilgin, Ankara, Dost Kitabevi, 2000, s.157
[42] Konstantin Stanislavski, **a.g.e.**,s.68
[43] Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine,** Çev. Kamuran Şipal, 3.bs, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001,s.105

'sahne gerçeği' adım adım kurulur. Kişinin tutarsızlığı, yaşama uygun olsa da, bu kurguyu bozar. Sanki hile yapılıyormuş gibi olur. Bu açıdan maskeler yalnızca yararlı bir deneme değil, olağanüstü bir simgedir. Oyun kişisini görmenin bir yoludur, oyun kişisini olduğundan da yakın görmeyi sağlar ve etkiyi de bu oluşturur. Algılama, iletmenin ötesindedir.[44] Oyuncudan seyirciye akan sıcak akım, metni bedenine taşıyan oyuncunun aktarımı ile ilgilidir ve oyuncunun bu sahneleme bileşenleri arasındaki önemine işaret eder.

Oyuncunun önemi şu sözlerle de dile gelir: "Doğa öyle bir düzen kurmuş ki, birileriyle sözel iletişime geçtiğimizde, bu düzen gereğince, söyleyebileceğimiz sözcüğü, önce zihin gözümüzün retinasına götürür, sonra da gördüğümüze göre konuşuruz. Birilerini dinlerken de önce söyleneni işitir, sonra da zihnimizde, işittiğimiz şeyin imgesini (resmini) yaratırız". [45] Dinlemek söyleneni görmektir; söylemek de görsel imgeler yaratmaktır. Oyuncu açısından, sözcük yalnızca ses, ya da sesler bireşimi değil, imge çağıran, çağrıştıran, uyandıran, yaratan bir kaynaktır. Bu nedenle, sahne üzerinde konuşurken kulaktan daha çok göze hitap etmek gerekir.

Oyuncu tiyatral olayın kalbinde yer alır: yazarın metni (söyleşimler ya da sahne yönergeleri), yönetmenin direktifleriyle seyircinin dikkatle dinleyişi arasındaki canlı bağdır; her gösterim betimlemesinin geçiş noktasıdır.[46] Oyuncunun kendini bu denli ifade etmesi uzamla da etkileşim içinde olmasındandır ve öyle olmasını gerektirir.

5.4. Sahne Tasarımı

Tiyatronun temel bir öğesi, sahne tasarımı ve sahne mekanı, bilgisi ve düzeni, sahne dekoru ile sahnesel çevre düzenini de kapsayacak bir biçimde, tüm gösterim mekanının biçimsel ve görüntüsel düzenidir. Sahne Tasarımı, sahnelemeyi bütünleşik

---

[44] Steve Gooch, **Oyun Yazmak**, Çev. Filiz Ofluoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998, s.83
[45] Konstantin Stanislavski, **Bir Karakter Yaratmak**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996, s.142
[46] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara Dost Kitabevi, 2000, s.79

olarak oyuncu ile sahne arasındaki bağı kurduğu gibi, metne bağlı sahnesel imgeyi de yaratır, sahneleme ile sahne mimarisi arasındaki işlevsel uyumu kurar, bu nedenle de doğrudan doğruya dramaturjik bir önem taşır, sahneleme plastiğini oluşturur. Sahne Tasarımı'nın tiyatronun öbür öğeleriyle doğrudan ilintisi, kendi gelişimini olduğu kadar, işlevlerini de belirlemiştir. Bugün için Sahne Tasarımı ile sahneleme bütünleşik bir özellik gösterir. [47] Daha önce değinildiği gibi, sahnelemenin bileşenlerini birbirinden ayrı tutmak olanaksızdır. Hareketli bir oyun için tasarlanacak sahnenin de o hareketliliğe imkan tanıyan bir yapıda olması gereklidir. Dolayısıyla sahne tasarımı sahneleme ile doğrudan ilintilidir. Andre Antoine ise, sahne dekorunun önemine şu sözlerle değinir: "Bir sahne dekorunun yeni, ilgi çekici ve doğru olması için, herşeyden önce, ister bir manzara, ister bir iç görünüş olsun, göze birşeyler sunacak şekilde hazırlanmış olması gerekir. Eğer dekor bir iç görünüş ise, biraz sonra, seyircilerin, sahne üzerinde olup bitenleri seyretmelerini sağlamak üzere ortadan kalkacak olan dördüncü duvarı hesaba katmaksızın, dört yanı, dört duvarı ile birlikte kurulmalıdır."[48]

Sahne Tasarımı, 20.yüzyıla kadar, tiyatro süslemesi, sahne resmi ve dekor olarak anılagelmiştir, bu bağlamda Sahne Tasarımı, iki boyutluluğa dayanan resim sanatından üç boyutluluğa dayanan heykel ya da mimari sanatına geçişe koşut bir evrim izlemiştir. Sahne Tasarımı, bir yandan teknolojinin gelişimine, öbür yandan tiyatral anlayışlarının gelişimine bağlı olarak evrilmişti. 20. yüzyılın başındaki teknolojik yenilikler yanısıra, yönetmen tiyatrosu anlayışı ve tiyatro reformuyla birlikte Sahne Tasarımı da köklü bir değişikliğe uğrayarak, özerkliğe kavuşmuştur. 20. yüzyıl, Sahne Tasarımı'nın tiyatro biçemlerine göre yöntemsel ve biçemsel ayrımlar gösterdiği evredir. [49] Oyunun türü ve vurgularına göre sahne tasarımı da farklılık gösterecektir. Sahne tasarımının algısal değerleri de düşünüldüğünde, "eşyanın biçimi ve rengi duygusal etkiyi ölçüye alır. Dışarıdan sarı ışık vurmuş bir pencere ne denli mutluluk veren bir duygu yaratırsa, dışarıdan (kulisten) beyaz ya da

---

[47] Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü,** 2.bs, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993,s.165
[48] Andre Antoine, "Dördüncü Duvarın Gerisinde", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s.16
[49] Aziz Çalışlar, **a.g.e.**, s.165

kırmızı ışık vurmuş pencere o denli değişik duyguları vareder."[50] Bu da sahnelemeyle tasarımın doğrudan ilişkisini ortaya koyar.

20.yüzyılda, Sahne Tasarımı, plastik sanat akımlarına bağlı olarak, bir yandan ressam tiyatrosu doğrultusunda yer alırken, öte yandan Bauhaus Okulu etkisinde mimarlık tiyatrosu doğrultusunda yer almıştır. Günümüzde, Sahne Tasarımı, mimetik (öykünmeci) işlevselliğinden bütünüyle kurtularak '*Sahne Tasarımı dramaturji, demektir'* anlayışına kadar gelip dayanmıştır. [51]

Sahne Tasarımı seyirci oyunu seyretmek üzere koltuğuna oturduğunda, dekordan oyun hakkında bir fikir almaya çalışır. Dekorun etkisi seyirciyi daha oyun başlamadan içine çeker. Başarılı sahne tasarımlarına imza atan Barış Dinçel, tasarladığı bir dekorun öyküsünü şöyle anlatır: [52] "Her oyun birşey söyler ve ben isterim ki benim dekorum oyundan önce o oyunun ne demek istediğini seyirciye anlatsın. Dekor da birşey söylesin istiyorum. Öyle arkada dursun ama bir anlamı, bir içeriği olsun. Mesela "Sarıpınar 1914"; Yaşandığı varsayılan bir deprem sonrası kaymakamın, devlet büyüklerinin ve hatta Osmanlı padişahının geldiği bir köyde geçen bir oyun. Bir köy yapmak, onu yıkmak hemen akla gelen ve uygulandığında sorun çıkmayacak bir çözüm ama orada aslında bir bürokratik sapma var. Deprem aslında Osmanlı'nın yıkımını anlatan bir deprem. Zaten bence oyunun başlığı "1914 Osmanlı Yıkılırken" olmalıydı. Osmanlı'ya yıkılırken Avrupa "Hasta Adam" demişti. Ben hastalığı topallık olarak algıladım, çünkü yıkılmaya müsait bir hastalık. Dört ayaklı birtakım yükseltilerin bir ayağını "topal" edip, yerine koltuk değneği yerleştirdim. Bu koltuk değneği ile zar zor ayakta duran bir Osmanlı düşündüm ama değneklerin üstü sırmalarla, altınlarla süslü. Benim bu yaptığım, işi oyuncaklamak ve ben bunu çok seviyorum. Eğer uyuştuğum bir yönetmen ile birlikte çalışıyorsam o işte müthiş şeyler çıkıyor."

---

[50] Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1989, s.285
[51] Aziz Çalışlar, **a.g.e.**, s.165
[52] Genco Demirer, "BenimYuvam Marangozhane, Demir Atölyesi", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı 138, İstanbul, 2004, s.44

Sahneyi oluşturan öğeler arasında nesnelerin varlığı kuşkusuzdur. Nesne denilince, oyuncu tarafından yönlendirilen kullanılan herşeyi anlaşılmalıdır. Bu terim, oyun kişisine ait olan ikincil bir gereç düşüncesine fazlasıyla bağlı aksesuarın yerini alma eğilimindedir. Ancak, nesne, yalnızca bir aksesuar olmadığı gibi, dekorun, oyuncunun ve gösterimin bütün öteki plastik değerlerinin temelini oluşturduğu düşüncesini de uyandırarak, temsilin merkezinde ve yüreğinde yer alır.[53]

5.5. Işık Tasarımı

Sahneleme anlayışı ve sahne tasarımı ile uyumlu olarak sahne ışığı yapma, ışıklama sanatı, ışık yönetimi. Işık tasarımı, 19.yüzyılın sonlarında yeni tekniklerin ortaya çıkması ve yönetmen tiyatrosu anlayışının önem kazanmasıyla, tiyatro reformu ve bireşimci tiyatro bağlamında yer almış ve gelişmiştir. Işık Tasarımı, teknik olarak, ışığın renk, yön, şiddet, hareket, parlaklık, dağılım, denge, uyum, oran, vurgu, tartım gibi çeşitliliğinden ve değişik merceklerin birlikte kullanılmasından yararlanarak, sahnelenen oyunun biçemine yorum ve anlatımına doğrudan katkıda bulunur. Bu nedenle Işık Tasarımı, değişik tiyatro anlayışları doğrultusunda, gerek yönetmenlerce, gerekse ışık tasarımcılarınca değişik biçimlerde uygulanagelmiştir. Örneğin dışavurumcu tiyatro, Işık Tasarımı yoluyla, sahnede ruhsal durumu ortaya çıkarmaya çalışmış, Bauhaus sanatçıları ışığı oyuncunun kendisi kılmış, Brecht ise, ışığı yabancılaştırma etmeni olarak kullanmıştır. Özellikle sahnelemede görsel anlatımın, görsel imge ve eğretilemenin başlı başına önem kazandığı günümüzde, Işık Tasarımı çok önemli bir teknik-estetik işlevi yerine getirmektedir. Bu öneminden dolayı da ışık tasarımı, günümüzde ışık yönetimi (ışık rejisi) niteliğini taşımaktadır. Bu anlamda, Işık Tasarımı, dramaturjik (oyunun içeriği ve yapısına yönelik) bir önem kazanmış olduğu gibi, tiyatrosal (sahne plastiğine, görsel sanatsal imgelendirmeye yönelik) bir önem de kazanmış bulunmaktadır.[54] Işığın bu denli önemli ve tamamlayıcı özelliği ona değişik işlevler de yüklemektedir. Her farklı ışıklandırma belli bir anlama gönderme yapmaktadır. Bununla birlikte ışığın değişik işlevlerine değinmek gerekirse, ışığı tiyatro gösterisi içindeki dört işlevinden söz

[53] Patrice Pavis, **a.g.e.**, s.215
[54] Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s.87

etmek mümkündür. Aydınlatma, boyutlandırma, vurgulama ve atmosfer yaratma.Işık tasarımcısı, sahne üzerinde gerekli ve yeterli aydınlatmayı yaptıktan ve oyuncunun üç boyutlu varlığını gerektiği gibi ortaya çıkardıktan sonra, bir anlamda ışıklamanın teknik yanını bitirdikten sonra estetik yanını da tamamlamalıdır. Sahnedeki belli nesneleri ve kişileri vurgulamak ve onları öne çıkarmak anlatımın kuvvetlendirilmesi için gerekli bir unsurdur. Ve son olarak ışık tasarımının işlevi izleyicinin imgelem gücünü çalıştıran atmosferi yaratmaktır. Bunun için ışık tasarımcısının hedefi, seyircinin, oyunun dramaturjik yapısı doğrultusunda yaşadığı tinsel süreçleri destekleyici bir görselliği yakalamaktır.[55]

Bir oyunda ışık öncelikli olarak atmosferin yaratılması için en önemli unsuru oluşturur. Nitekim, oyuncunun yorumunun, bu yorumu destekleyen sahne ve kostüm tasarımının ışık olmadan öne çıkması olanaklı değildir. O nedenle ışık bütün bu öğelerin ortaya çıkmasını sağlayan bir araçtır. André Antoine de ışığın önemine şu sözlerle işaret eder: "Işık tiyatronun canıdır, dekorun iyilik perisidir, sahnelemenin ruhudur".[56] Sahnelemenin diğer bileşenlerinin estetik anlamında ortaya çıkışları ışıkla ilintilidir. Bir atmosfer yaratmak, ışığın tiyatro oyunu içinde başlıca görevidir, seyirciye oyunu ulaştırmak ve hazzı yaşatmak ancak o atmosferi yaratmakla olanaklıdır. David Belasco bu savı şu sözlerle destekler: "Bir şarkının ezgisi için müzik ne ise, dram için de ışık odur. Bir piyesin sahneye konuluşunda, o piyesin ruh halleri ile duygularını seyirciye ulaştırma yönünden bu derece etkili başka hiçbir etken yoktur."[57]

"Işık anlamayı kolaylaştırır. Eğer aydınlatılan nesne iyi kontrastlanmışsa, açıkça tanınabilir. Işık, bir olgunun az çok usçul olarak anlaşılması, dinlenmesindeki

---

[55]Cem Duygulu, "Tiyatro Gösterisinde Işıklamanın Temel İşlevleri", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Kuruluş Yılı Kutlama Programı** çerçevesinde sunulan konferans metni, İzmir, 1986

[56] André Antoine, "Dördüncü Duvarın Gerisinde", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s.20

[57] David Belasco, "Atmosfer Yaratma", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s.27

kolaylık ya da güçlükten sorumludur. Aydınlatmayı değerlendirmek, gösterimin öteki bileşenleri üzerinde nasıl etkide bulunduğunu anlamaktır."[58]

5.6. Kostüm Tasarımı

Bütüncül sanat olarak ele alınan tiyatronun en önemli bileşenlerinden biri oyuncu ise, diğeri de ondan ayrılmaz bir parça olarak düşünülen kostüm olmalıdır.

"Tiyatro giysisi bir kıyafet değildir. Oyunun, karakterin anlamına yardım eden bir uzantıdır. Bunun için de oyuncunun hareketlerinde ve jestlerinde giysiyi yorumlayan bir ustalık gereklidir. Kendini rolüne doğru bir yolda hazırlamış olan oyuncu, üstüne giydiği giysi içinde de iğreti durmayacaktır"[59] Metni bedenine taşıyan oyuncunun ifadesini güçlendirmek için giysisinin önemli bir rolü vardır.

Tiyatro giysisinin başlıca işlevleri şunlardır: .[60]

- Tanımlama : Toplumsal konum, dönem, tarz, kişisel tercihler
- Eylemin koşullarını belirleyen dramaturjik saptama: oyun kişisinin tanınması ya da kılık değiştirmesi
- Gösterimin bütün gestusunu, öyle ki temsilin ve özellikle giysilerin toplumsal ve evrenle bağıntısının gestusunu saptamak: Giyside, bu bağıntının seçikliğini bulandıran, gösterimin toplumsal gestusuna karşı duran, anlaşılmaz duruma getiren ya da çarpıtan herşey kötüdür; tersine biçimlerde, renklerde, içeriklerde ve bunların düzenlenmesinde bu gestusun okunmasına yardımcı olan herşey iyidir.

Kostüm, oyunun yorumlanmasında, seyircilerin algılamasında ve uzam içinde seyircinin kendini o ana ait hissetmesi için kendisine önemli işlevler yüklenen bir unsurdur.

---

[58] Patrice Pavis, **a.g.e.**, s.224
[59] Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s.332
[60] Patrice Pavis, **a.g.e.**, s.205

5.7. Müzik

"Müzik, tiyatroda yalnızca fon değildir, sahnelerin bağlanmasında, karakterlerin tanımlanmasında ve yorumlanmasında dekor değişimlerinde de kullanılabilir. Yönetmen de hazırladığı oyun düzeni defterine müziği ayrıntılı bir yolda açıklamalıdır. Hatta, bir besteci, yönetmenin ne yapmak istediğini ilk bakışta anlayabilmelidir."[61] Yönetmenlerin, hep aynı müzisyenlerle çalışma isteğinin temelinde belki de bu sav yatar.

Müzik anlam dışıdır ya da en azından figüratif değildir. Sözden farklı olarak, yaşanılan dünyayı temsil etmez. Böylelikle, gösterim içine yerleştirilen müzik, tam olarak ne olduğu bilinmeksizin, bir kaynaktan yayılır. Algımızı etkiler, ama kesin olarak hangi anlamları yarattığı söylenemez. Alımlamamızı özellikle gösterime duyarlı kılan bir atmosfer yaratır. Ruhun içimizde doğan ışığıdır.[62] Atmosfer yaratmada müziğin rolü yadsınamaz. Hareketli ya da durağan bir duygu deviniminin en doğrudan anlatma biçimlerinden biri de müziktir.

"Müzik, şu ya da bu belirli sevinci, şu ya da bu üzüntüyü, acıyı, irkiltiyi, mutluluğu, ya da huzuru dile getirmez; sevincin, üzüntünün, acının, irkiltinin, mutluluğun, ya da huzurun kendisini, soyut olarak, özel nitelikleriyle, her türlü katkıdan, dolayısıyla da amaçtan sıyrılmış olarak dile getirir."[63]

Beethoven bestelerinin yaratım sürecini şöyle dillendirir: "Düşüncelerimi kağıda dökmeden önce uzun zaman sıklıkla çok uzun zaman içimde tutarım... İçime sinene kadar birçok şeyi değiştiririm, çıkarırım, tekrar denerim... Ne istediğimi tam olarak bulana kadar temel fikir benden hiç ayrılmaz, önümde durur ve gelişir. Resmi kafamda tüm yapısı ve boyutlarıyla bir kalıp olarak gördüğüm ve duyduğum zaman

---

[61] Özdemir Nutku, **a.g.e.**, s.385
[62] Patrice Pavis, **a.g.e.**, s.168
[63] Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, 8.bs., Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1995, s.181

artık benim için onu hızla kağıda dökmekten başka bir şey kalmamıştır."[64] Bir bestenin insanlara nüfuz etmesi bu yaratım süreciyle doğrudan ilintilidir.

Müzik, tiyatro oyunlarında özellikle seyirci üzerinde yarattığı etkiyle bileşenlerin en önemlilerinden biridir. Dilin sözle anlatmaya çalıştığını, müzik notayla anlatır ve seyirciyi güzel duyusal anlar yaşatır. Müziği işlevleri oyunun türüne göre oyunun vermek istediği duyguyu beslemektir. Müzikle tiyatroyu birbiriyle bütünleştiren Wagner'in bu konudaki görüşleri şöyledir: [65] "Wagner, sanatı iki ana bölümde ele alır. Birinci bölümü doğrudan doğruya insandan türeyen sanatlar oluşturur; dans, müzik, şiir. Bunlarda insanın kendisi kendi sanatsal uğraşının hem konusu hem aracıdır. İnsanın doğadaki malzemelerden biçimlendirdiği sanatlar ikinci bölümü oluştururlar; mimarlık, yontu, resim. Bunlarda ise insan, nesneleri sanatsal açıdan betimlemeye duyduğu büyü özlemini dile getirir. Wagner'e göre sanatın en yüce biçimi tiyatrodur. Tiyatronun en yüce biçimi de içinde müziğin, şiirin ve dansın kaynaştığı biçim olan müzikli dramdır. Bu yolda yeni estetik yaratmak adına sanat kollarının birbiri içinde eritilerek kaynaştırıldığı sanat yapıtı için Wagner *Gesamtkunstwerk* deyimini kullanır."

Wagner, şu sözleri ile de müziğin gösterim sanatı içindeki yerini vurgular: "Öteki sanatların bu şu anlama gelir dedikleri yerde, müzik bu vardır" [66]der. Müzik, doğrudan yaratılan etkiyle ilintilidir ve sahnelemenin diğer bileşenlerini destekleyecek unsurları kendi içinde taşır.

Sahnelemenin Bileşenleri, herbiri kendi içinde önemli unsurlar olan, etkileşimleri ile oyunun sahnelenmesinde bir bütünlük yaratan ve seyirci ile kurdukları iletişim açısından da birbirleri için elzem öğelerdir. Oyuncunun oyun metnini alımlaması, role kendini hazırlaması bir süreçtir. Oyun metnini destekleyen dil dışı göstergelerin varlığı ve bireşimi sahnelemeyi iletişimsel bazda etkileyen bir öğedir. Daha önce de bahsedildiği gibi, ışığın aydınlatma, boyutlandırma, vurgulama

---

[64] Nicholas Cook, **Müziğin ABC'si,** Çev. Turan Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1999, s.93
[65] Cem Duygulu, **Adolphe Appia'nın Sahne Plastiği'ne ve Işıklamasına Getirdiği Yenilikler,** Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi A-7, Ankara, Dramaturgi Birimi, 1984, s.2
[66] Patrice Pavis, **a.g.e.,** ss.168-169

ve atmosfer yaratma gibi, hem sahneyi, hem oyuncuları, hem de müziği destekleyici yönleri vardır. Bilindiği gibi, atmosferin yaratılması seyirci ile iletişimin kurulduğu anın doruk noktasıdır. Seyirci, oyun kişisi, oyun kişisinin kostümü, sahne tasarımı, müziğin ve ışığın kurduğu bu atmosfer içinde oyunla en doğrudan iletişimi kurar.

"Sahne bir düş yeridir."
Richard Wagner

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

6. Oyununun Çözümlenmesi: Bir Uygulama Örneği

"İletişim, yalnızca sözel bir süreç değildir. İnsan ile insanın karşılaştığı, ilişki kurduğu her yerde, her durumda, her mekanda ayrı bir dil biçimi içinde kodlanmış iletişim süreci yaşanır."[1] Tiyatro da bu iletişim sürecinin geliştiği mekanlardan biridir, dilsel ve dil dışı göstergelerin kodlandığı bir ortamdır.

Yinelemek gerekirse, Shakespeare'in "Tümüyle bir sahnedir yaşam. Erkeklerle kadınlarsa, hepsi birer oyuncu. Biri çıkar, öteki girer ve her biri, kendine düşen sürede pek çok rol oynar.[2]...",sözü tiyatronun hayatın kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Toplumsal hayat doğrudan iletişim olgusunu akla getirmektedir.

Bu anlamda Semaver Kumpanya, sahnelediği ***Onikinci Gece*** adlı oyunda Işıl Kasapoğlu'nun yarattığı dünyada, bir sirk ortamında, hayatın bir kesitinde ve o kurgu içindeki kodlarla oyunu seyirciyle buluşturmuştur.

Bu çalışmada, "İletişim sağlamada etkili olan göstergeler ***Onikinci Gece*** adlı oyunda nasıl kodlanmakta" ve "Hangi iletileri aktarmaktadırlar?" sorularına yanıtlar aranacaktır. Oyunun izleği irdelenirken, hangi duyguların öne çıkarıldığının izi sürülecektir.

Bilindiği üzere, tiyatro, temelde sözel, bedensel, görsel olduğu kadar jest, mimik, simge gibi dil dışı göstergelerin kullanıldığı bir sanat dalıdır. Anlatı ötesinde

---

[1] Ünsal Oskay, **İletişimin ABC'si**, İstanbul, Der Yayınları, 1997, s.9
[2] William Shakespeare, **Size Nasıl Geliyorsa,** Çev. Bülent Bozkurt, 2.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.65

çok yönlü bir amaçtır. Sanatçının topluma hayat için hazırladığı köprüleri taşımaktadır.

En temel anlamıyla gösteri, "Göze ve kulağa aynı anda seslenen bir anlatı biçimidir. Bu tanım tiyatro için geçerli olduğu kadar, dans, halk oyunları, pandomim, sirk, klasik müzik ya da rock konserleri, bale, akrobasi hareketleri, sinema ya da başka tür bir gösteri için de geçerlidir. Bir gösteri olan ve insanın farklı duyum bölgelerine seslenen tiyatro, kullandığı değişik anlatım kodları ve kipleri nedeniyle de değişik iletişim kanallarından yararlanır. Bu nedenle tiyatronun birçok sanatı kapsayan bir yapısı vardır. Yine tiyatro kavramı yazılı metin kadar görsel oyunu da içeren bir yapıdır. Yazılı metinde her şey doğal dille verilmesine karşın görsel anlatım sahnede canlandırılır, yani doğal dilin sözlü kullanımı yanında başka gösterge türlerinden de yararlanılır."[3]

Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyunu, Işıl Kasapoğlu'nun rejisinde göstergeler dünyasında gezinilebilecek bir yapıt olarak dikkat çekicidir. İzlenen oyunda kullanılan kodların göstergebilim çerçevesinde anlamlandırılması iletişimle tiyatronun kesiştiği alanların irdelenmesi anlamında önem kazanmaktadır.

6.1. Çözümleme Yöntemi

İletişimi değişik alanlara uygulayabilmek, onun açılımını oluşturabilmek, onu çözümleyebilmek için pek çok iletişim kuramı geliştirilmiştir. İletişimi basit bir doğrusal süreç olarak ele alan Shannon ve Weaver'ın Matematiksel İletişim Kuramı, iletişim sürecini iki ardışık boyuttan (algılama ya da alımlama boyutu ile aktarma ya da araçlar ve kontrol boyutu) oluşan bir süreç olarak gören Gerbner Modeli, kim, kime, hangi kanaldan, hangi etkiyle, ne söylüyor? soruları ile iletişim sürecindeki her aşamanın araştırılması gerektiğini vurgulayan Lasswell Modeli, toplumda ve toplumsal ilişkilerde iletişimin rolü üzerinde duran ilk model olan Newcomb Modeli, neyin nasıl aktarılacağını karar verme sürecini, yani editoryal iletişim işlevini gören yeni bir öğeyi katan Westley MacLean Modeli, gönderen, bağlam, ileti, temas, kod

[3] V. Doğan Günay, "Tiyatro ve Gösterinin Göstergebilimi", **Göstergebilim Tartışmaları**, İstanbul, Multilingual, 2001, s.227

ve alıcı öğelerinden oluşan Jakobson Modeli gibi kuramlar ve modeller iletişim alanında geliştirilmiş ve uygulanmışlardır.

Bu iletişim kuramlarının içinde hiç kuşkusuz ki 'göstergebilim'in önemi büyüktür. Göstergebilim denildiğinde, kökeninde yapısalcılığın bulunduğunu belirtmeden geçmemek gerekir.

"Yapısalcılık, esasta yapıları algılama ve tanımlamanın baskın olduğu bir dünyayı kabullenmenin yolu olmuş"[4], bununla birlikte, "göstergebilim alanında da etkisini güçlü bir biçimde duyurmuş, değişik doğrultularda gelişen çeşitli akımların kalkış noktasını oluşturmuştur".[5] "Yapısalcılık -en geniş anlamda- gerçeği tek tek nesnelerle değil de, nesneler arasındaki ilişkilerde arama yoludur."[6]

Bugün bu ilişkileri irdelemekte olan göstergebilim ise, daha geniş anlamda şöyle tanımlanabilir:

İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (sözgelimi Türkçe), davranışlar, çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, bir mimarlık düzenlemesi, kısacası bildirişim amacı taşısın taşımasın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir anlamlı dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde gösterge olarak adlandırılır. [7] Göstergelerin birbirileriyle uyumu ve oluşturdukları bağlam anlamlamayı beraberinde getirir. "Yapısalcılık belli bir sistem dahilinde şifrelerin çözümlenmesidir."[8] Yine çok genel belirtecek olursak, anlamları bütünleri, bir başka deyişle gösterge dizgelerini

---

[4] Bkz.Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics**, London, Routledge, 1997, s.17
[5] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.219
[6] Robert Scholes, **Structuralism in Literature**, s.4'den aktaran Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, İstanbul, Yazko, 1982, s.6
[7] Mehmet Rıfat, **XX.yy'da Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1**, 2.bs., İstanbul, Om Yayınevi, 2000, s.127
[8] Bkz.Terry Eagleton, **Literary Theory**, Second Edition, London, Blackwell Publishing, 2003, pg.107

betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklemlenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak ya da insan ile insan, insan ile dünya arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilgikuramsal (epistemolojik), yöntembilimsel (metodolojik) ve betimsel (deskriptif) açıdan tümü kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı birçok araştırma göstergebilim diye adlandırılan bir bilim alanına girer.[9]

John Fiske, yapısalcılıkla göstergebilim arasındaki bağı şöyle kurar: [10]

"Göstergebilim yapısalcılığın bir biçimidir; çünkü bizim dünyayı kendi terimleriyle anlayamayacağımızı, dünyayı ancak kendi kültürümüzdeki dilbilimsel ve kavramsal yapılarla kavrayabileceğimizi savunur."

Yukarıda da tanımlandığı üzere, insanı, insana, insanla anlatan bir sanat dalı olan tiyatronun göstergebilim içinde gerek göstergelere yüklenen anlam açısından, gerek jest, mimik ve beden dilinin kullanımı açısından ağırlıklı bir yeri vardır.

Oyunun sıradan bir izleyici olarak izlenmesi, bu çalışmada iz sürülecek konuların yakalanmasına olanak tanımaz. Bu alanları keşfedebilmek ve özümseyebilmek tiyatro yapıtına çözümleyici olarak yaklaşmakla mümkündür. Böylelikle yapıt daha net kavranacak ve derinlerindeki anlamları yakalamak olanaklı olacaktır.

Çözümleyici kimliği ile yola çıkılırsa; film çözümlemesindeki sıradan izleyici ve çözümleyici ayrımlarının tiyatro oyununa da uygulanmasının olanaklı olduğu görülür.Bu ayrımlar şöyle sıralanabilir:[11]

---

[9] Mehmet Rıfat, **a.g.e.**, 2000, s.127

[10] John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev., Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1996, s.151

[11] Francis Vanoye, Anne Goniot Lété, **Précis d'analyse filmique**, Nathan/Her, 1999, s.13'den aktaran Simten Gündeş, **Film Olgusu:Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003, s.11

Sıradan İzleyici:

- Edilgendir, daha doğrusu çözümleyiciden daha az etken daha da doğrusu içgüdüsel olarak nedensiz us-dışı biçimde etkendir. Özel bir hedefi olmaksızın oyunu algılamakta, görmekte ve işitmektedir.
- Oyuna bağımlıdır, oyuna kendini bırakır.
- Oyunla özdeşleşme sürecini yaşar.
- İzleyici[12] için oyun, boş zamanı değerlendirme evrenine özgülenmiştir (Haz).

Çözümleyici ise;

- Etkendir, bilinçli olarak etken, usçul, biçimlenmiş olarak etkendir.
- Oyuna bakmakta, dinlemekte, gözlemlemekte, incelemekte, özenle bakmakta, belirtiler aramaktadır. Oyunu çözümleme araçlarının, varsayımlarının egemenliğine bağımlı kılmaktadır.
- Oyundan uzaklaşma sürecini yaşar.
- Çözümleyici için oyun düşünce ve bilgi-bilim alanına özgülenmiştir (Görev).

Çözümleyici kimliğiyle ***Onikinci Gece*** adlı oyunu irdelerken, elde edilecek veriler aşağıda belirlenen yöntemle sınırlandırılmıştır.

Göstergebilim, bir dizge (anlamlı ve yapılı bir bütün) oluşturan birimlerin aralarında, bir bağıntının, bir kurallı dayanışmanın bulunduğuna inanır; anlamın benzer öğelerden değil, karşıt öğeler arasındaki ilişkilerden doğduğu varsayımından hareket eder. Bu nedenle, insanın düşünsel, dilsel, kurmaca yaratımının en üst aşamalarında yer aldığı kabul edilen, yoğun anlam demetinden oluşmuş yazınsal/sanatsal ürünlere (sonuç) ve üretimlere (süreç) yaklaşırken bile, bu ürün ve üretimlerin yapısına uygun bir tutarlılık içinde çalışmayı ister. Bu tür çokanlamlı

[12]Bu çözümlemede çözümlemeyi yapan izleyici olarak anılacak, diğer durumlarda seyirci ifadesi kullanılacaktır. (Yazarın Notu)

dizgeleri aldığında, "yoruma açık bir dizge" ya da "anlamlı sonsuz bir dizge" diyerek, "her şeyi söyleyebilme" yetkisini tanımaz.[13] Bu nedenle belirlenen yöntem, yapıtta varolan tüm anlamlara erişilmesine olanak tanımayacaktır. Ulaşılacak veriler yalnızca belirlenen çerçevenin içinde kalacaktır.

Diğer anlatılar gibi, tiyatral anlatılar da, mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi[14] olarak tanımlanır. Bu tanım bir tiyatro oyunu metnini de kapsamına almaktadır. O halde bir oyun metninin çokanlamlılığından da söz etmek olasıdır.

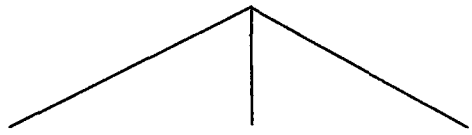
Göstergebilim, anlatının çokanlamlılığını (anlatı içine yerleşmiş, aralarında bağlantı bulunan anlamlar demeti) yine anlatının kendisi içinde tutarlı bir bağıntılar, ilişkiler ağı kurarak yeniden yapılandırmaya çalışır. Anlatının yüzeyini değil, derinliklerden yüzeye uzanan üretim sürecini çözümlerken "her şeyin söylenebileceği"ne değil, "her şeyin birbiriyle tutarlı ya da tutarsız bir bağıntı içinde bulunduğu"na bu nedenle çözümleyici söylemin de bu tür bağıntıları görebilecek, ortaya koyabilecek bir yöntemsel yaklaşım içinde yaratılabileceğine inanır.[15]

Bu yaklaşım doğrultusunda Greimas'ın *"Üretici Süreç"i* uygun bir çözümleme çerçevesi sunmaktadır.

Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş, gösterenle gösterilenin birleşme süreci, anlam aktarma ve anlam verme eylemi, anlamın eklemlenişi, anlamın üretiliş ve kavranışı olarak tanımlanan *"Anlamlama"*[16]ya önem veren A.J. Greimas, *Üretici Süreç* olarak adlandırdığı bir şemada bu açımlamayı yapar.

---

[13] Mehmet Rıfat, **Gösterge Eleştirisi,** İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s.19
[14] Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 3 .bs, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları /Ark, 1998, s.41
[15] Mehmet Rıfat, **a.g.e.,** s.20
[16] Berke Vardar, **a.g.e.**, s.21

<table>
<tr><td colspan="4">ÜRETİCİ SÜREÇ</td></tr>
<tr><td rowspan="3">ANLATISAL YAPILAR (izleksel düzey) (anlatısal düzey)</td><td colspan="2">Sözdizimsel Bileşke</td><td>Anlamsal Bileşke</td></tr>
<tr><td>Derin Düzey</td><td>Temel Sözdizim:Göstergebilimsel Dörtgen</td><td>Temel Anlam Değer Yargıları</td></tr>
<tr><td>Yüzeysel Yapı</td><td>Anlatısal Sözdizim:Eyleyenler Çizgisi ve İşleyişi</td><td>Anlamsal Anlam</td></tr>
<tr><td>SÖYLEMSEL YAPILAR (betisel düzey)</td><td colspan="2">Söylemsel Sözdizim
Söylemselleşme
 
Oyunculaşma Süremselleşme Uzamsallaşma</td><td>Söylemsel Anlam
İzlekselleşme
Betiselleşme</td></tr>
</table>

Tablo 3.1. Mehmet Rıfat (akt), "Genel Göstergebilim İlkeleri, Gösterge Dizgelerinin Üretim Süreci", **Dilbilim V,** İstanbul, İ.Ü.Y.D.Y.O.Yayınları,1980, s.108

Üretici Süreç şemasında "Anlamlama"nın eklemlenim yeri olarak adlandırılan üç aşama *Betisel, Anlatısal ve İzleksel Düzey'dir.* Şemadan da anlaşıldığı üzere, derin anlamlara ulaşılacak olan *"İzleksel Düzey"e* erişmek için *"Anlatısal"* ve *"Betisel Düzey"*lerin irdelenmesi gerekir.

"Betisel Düzey" de çözümlenecek bütüncedeki kişiler, zaman ve uzam yani birincil değerleri ile ortaya konur. Kişi ile ilgili olarak; fiziki ve ruhsal görünümü, yaptığı eylemler, etkileşimde bulunduğu diğer anlatı kişileri değerlendirilir. Zaman açısından, olayın belli bir zaman içine yerleştirilmesi, anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki farklar ya da benzerlikle süre, tarihsel zaman, anlatıdaki olayların zaman içindeki gelişimi (yinelenmesi, sıklığı vb.) ele alınır. Uzam açısından da, nesnenin kapladığı yer, boyutu, sınırları, olayın geçtiği uzam ve yer değiştirmeler gibi durumlar ele alınır.[17]

Bu düzeyde yer alan oyunculaşmadan eyleyenlerin bir kahraman olarak kişilik kazandıklarını, süremselleşmeden (zamansallaşma) anlatı izlencelerinin

[17] V.Doğan Günay, **Metin Bilgisi,** İstanbul, Multilingual, 2003, s.169

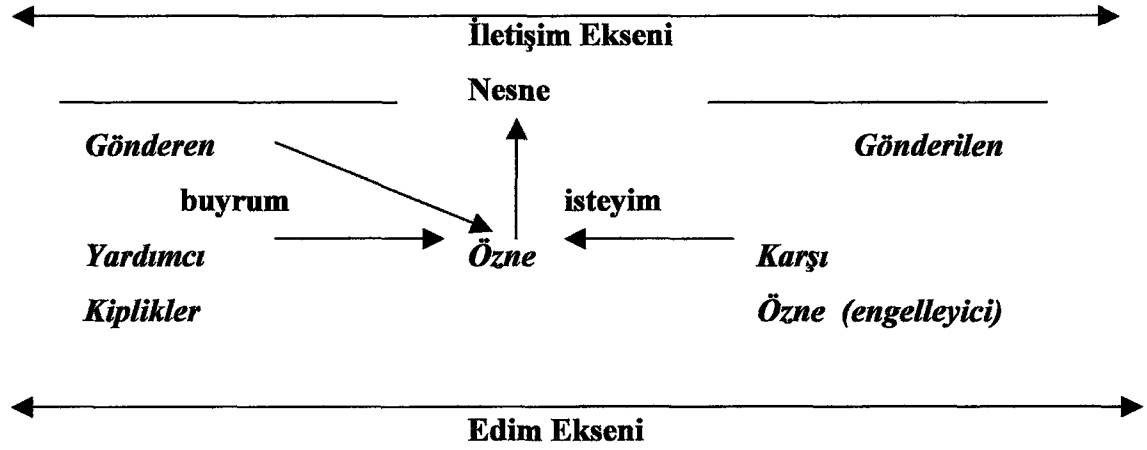
mantıksal olarak zincirlenmesini, uzamsallaşmadan da anlatı izlencelerinin zincirlenişlerinin çerçevesinin belirlenmesi anlaşılmalıdır.

Bu düzlemde yapılacak betisel çözümlemede, oyun kişilerinin fiziki ve ruhsal görünümü, eylemleri, etkileşimde bulunduğu diğer kişilerin yanısıra, bireysel ve toplumsal kimlikleri tanımlanacaktır.

Süremselleşme ve Uzamsallaşma konuları, sahne bazında çözümlemenin yapıldığı ve derin anlamlara ulaşılan *İzleksel Düzey'de* ele alınacaktır.

Anlatısal Düzey'de betisel düzeyin bireysel nitelik taşıyan oyuncuları, üretici sürecin anlatısal sözdizim basamağında işlevlerine indirgenerek soyutlaşır. Bu nedenle de eylemleriyle tanımlanarak eyleyen terimiyle gösterilirler.[18] Eyleyenin kapsam alanı geniştir. Soyut ya da somut, tekil ya da çoğul, insan ya da nesne olabilir. Çünkü Greimas'a göre eyleyen değil, eylem önemlidir ve eylemin kurucu öğeleri eyleyenlerdir.

*Anlatısal Düzey'*de anlatımın işleyiş biçimi ortaya konur. Eyleyenler şeması, anlatı izlencesi bu aşamada gerçekleştirilir. Anlatıdaki kişiler adlarına göre değil, yaptıkları işlevlere göre betimlenir. [19]



Şema 3.1. Eyleyenler Şeması

[18] Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınevi, 2000, s.147

[19] V.Doğan Günay, **Göstergebilim Yazıları**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.188

Oyuncuların bu anlatıdaki işlevleri onların bu eksen üzerindeki yerlerini belirlemektedir. Eyleyenler şeması 6 eyleyenden oluşur:

Özne	*Nesne*
Eylemi gerçekleştiren	Eylemin konusu olan
Gönderen	*Gönderilen*
Eylemi belirleyen	Eylemin sonuçlarını alan
Yardımcı	*Engelleyici*
Eyleme yardım eden	Eylemi engelleyen

Eyleyenler şemasında kişi, ne olduğuyla değil de ne yaptığıyla değerlendirilir. Bu model altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir:

1. *İsteyim ekseni* üzerinde Özne-Nesne Karşıtlığı,
2. *İletişim ekseni* üzerinde Gönderici-Alıcı Karşıtlığı,
3. *Güç ekseni* üzerinde Yardımcı-Engelleyici Karşıtlığı.[20]

Greimas, eyleyenlerin kendi aralarındaki etkileşimine bağlı olarak, onları dört anlam eksenine göre değerlendirir. Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki, *iletişim eksen*ini oluşturur. Özne ile nesne arasındaki etkileşim isteyim ekseni, gönderen ile özne arasında buyrum ekseni ve yardımcı, özne ve engelleyici arasında da bir sınama (edim) ekseni vardır. Bu eksenler, eyleyenler arası ilişkiyi ortaya koyar.[21]

---

[20] Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran, **a.g.e.**, s.148
[21] V.Doğan Günay, **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual, ss.173-174

Üçüncü düzey olarak, *İzleksel Düzey* ise, anlamın en derin, dolayısı ile en soyut aşamasının ortaya konduğu izleksel aşama, göstergebilimcinin en çok önem verdiği çözümleme kısmıdır. Çözümlemenin son ve en zor aşaması izleksel düzeyde gerçekleştirilir. Bir bakıma, bütüncenin derin yapısında bulunabilecek yananlam, çağrışımsal değer, simgeleştirme gibi soyut durumların ortaya konulması aşamasıdır. Bu aşamada gerek betisel, gerekse anlatısal düzeyde ortaya konulan durumların, dönüşümlerin, nesnelerin, uzamların ve eyleyenlerin gösterdikleri dışında, göstermek istedikleri açısından ele alınır. İncelenen bütüncedeki anlam taşıyıcı öğeler arasındaki değişik türden ilişkilerin ortaya konması söz konusudur. Derin yapıdaki çözümleme, biçimsel ya da belirim düzlemindeki çözümleme değil, doğrudan içerik düzeyinde yapılan çözümlemedir.[22]

Çıkış noktasını göstergelerin teşkil ettiği bu çalışmada sahneye aktarılan metnin çözümlemesi dilsel göstergeler aracılığıyla gerçekleştirilirken, sahnelemede ortaya çıkan dil dışı göstergeler de irdelenecektir.

İzleksel Düzey, derin anlamlara ulaşılmasını sağlayan bir aşama olduğundan, sahne bazında detaylandırılacak olan Saussure'un gösterge kavramı, gösteren-gösterilen bağlamı içinde sanatsal yapıtlarda daha belirgin olan yan anlam kavramı çerçevesinde irdelenecek, duyguların adlandırılmasında ve öne çıkmasında Greimas'ın *Göstergebilimsel Dörtgen'i* kullanılacak ve André Helbo'nun sahne uzamı, nesneler, dram, oyuncular ve yönetmenin çalışması başlıklarını içeren soru dizini çalışmaya rehberlik edecektir.

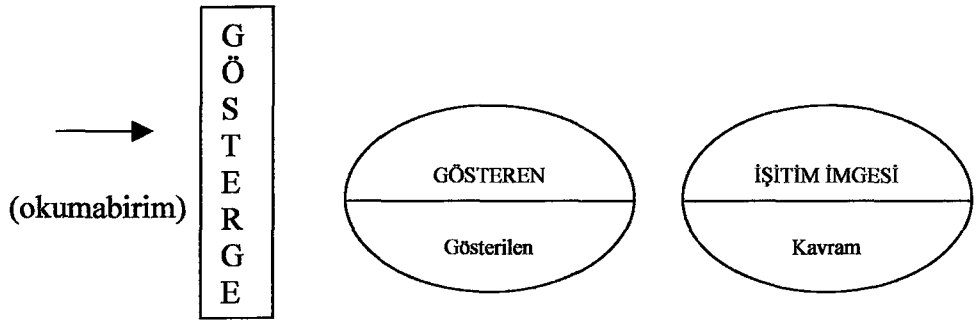
İzleksel Düzey'de ele alınacak kavramlar detaylandırılacak olursa;

2 Perde ve toplam XVII sahneden oluşan oyunun her sahnesi gösterge ve onu oluşturan gösteren-gösterilen kavramları açısından incelenecektir. Göstergeler bazen tek sözcükten, bir simgeden, melodiden, bazen bir replikten oluşabilir. Çalışmada replikler de önemli bir dayanak noktası oluşturduğundan, Roland Barthes'ın tümceyi,

---

[22] V.Doğan Günay, **Göstergebilim Yazıları,** İstanbul, Multilingual, 2002, s.189

bir tümce parçasını ve en fazla üç dört tümcelik öbekleri okumabirim olarak adlandırmasını referans alarak, kullanılan bu yapılar okumabirim[23] olarak anılmıştır.



Şema 3. 2. Gösterge [24]

Saussure için gösterge, anlamı olan fiziksel bir nesnedir; ya da onun terimleriyle ifade edilirse, bir gösterge bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir, kağıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır.[25]

Saussure, yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere, kavram yerine gösterilen, işitim imgesi yerine gösteren terimleri benimsenmesi gerekliliğini söyler, her iki düzlemden oluşan bütünü de gösterge olarak adlandırır.

Bir göstergenin üç özsel niteliği vardır:

Önce fiziksel bir biçimi olması gerekir; ikincisi kendisinden başka birşeye gönderme yapması gerekir; üçüncüsü ise insanlar tarafından bir gösterge olarak kabul edilmesi ve kullanılması gerekir.[26]

---

[23] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven,** 4.bs, Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul, Kaf Yayınları, 1999, s.219

[24] Bkz. Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri,** Çev. Berke Vardar, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları, 1985, s.71

[25] Bkz.John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş,** Çev., Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1996, s.67

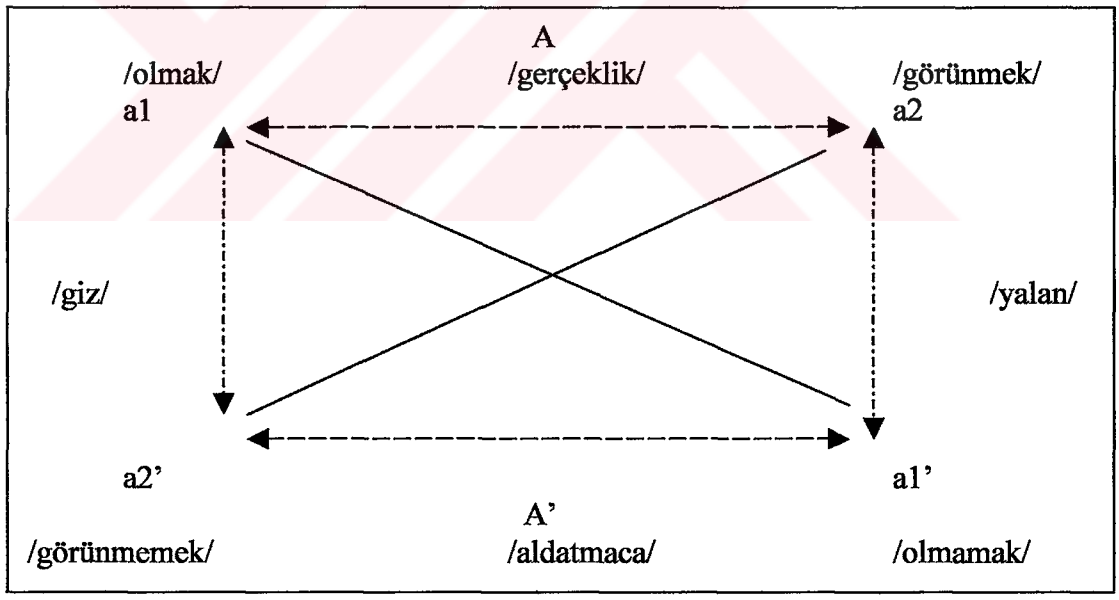
[26] Bkz.Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü,** 3.bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1998, s.140

Göstergelerin iki anlamından söz edilebilir. Düzanlam ve Yananlam. Kısaca bu tanımları hatırlatmak gerekirse;

Düzanlam; "bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramların kaplamı, gösterenin belirttiği nesneler sınıfıdır. Yananlama karşıt olarak, bir birimin mantıksal, bilişsel, nesnel anlamıdır."[27] Yananlam ise, Roland Barthes'ın ikincil anlamlandırma, çağrışımsal anlamlar olarak adlandırdığı anlamdır.

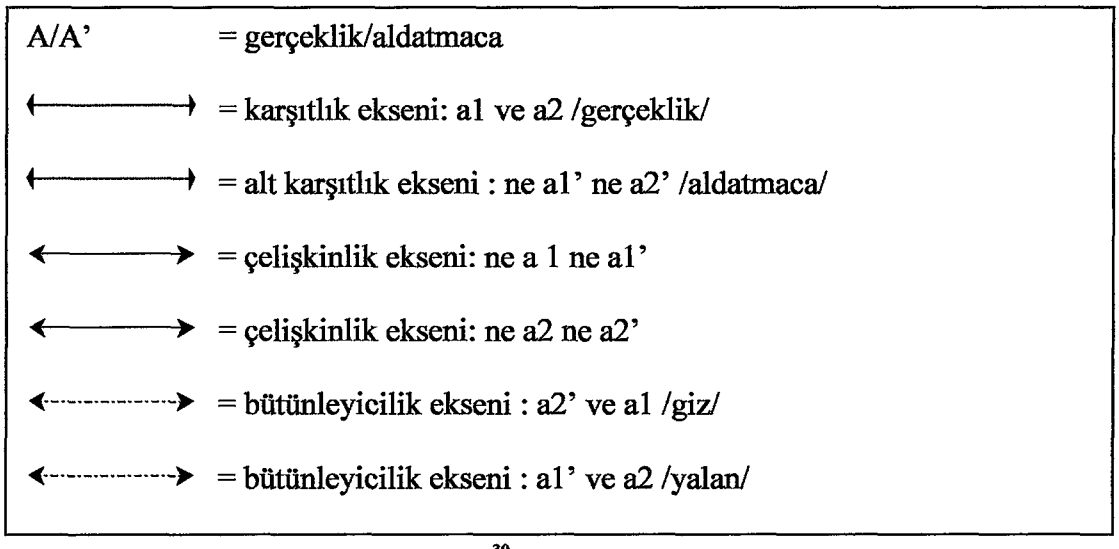
Göstergenin öz niteliklerinin yanısıra, Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni de göstergeler evreninden beslenen iletişimsel durumları ya da duyguları karşıtlık, çelişkinlik ve bütünleyicilik eksenlerine oturtur. Saussure'un "anlam karşıtlıklardan doğar"[28] savı da bu ilişkiler düzlemini desteklemektedir.

"Olmak" fiilinden yola çıkarak bir örnek oluşturulacak olursa; karşıtı görünmek fiili ile aşağıdaki dörtgen oluşturulabilir:



Şema 3.3. Göstergebilimsel Dörtgen[29]

[27] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.85
[28] **a.g.e.**, s.165
[29] Zeynel Kıran-Ayşe Eziler Kıran, **a.g.e.**, s.250



Şema 3. 4. Eksenler[30]

"Olmak" ve "görünmek" kavramlarının belli bir durum çerçevesinde göstergebilimsel dörtgene taşınmasında, olmak ve görünmek arasında bir karşıtlık yani gerçeklik, olmamak ve görünmemek arasında bir alt-karşıtlık yani aldatmaca, görünmemek ve olmak arasında bir bütünleyicilik yani giz, olmamak ve görünmek arasında bir bütünleyicilik yani yalan, olmak ile olmamak arasında ve görünmek görünmemek arasında bir çelişkinlik ekseni bulunmaktadır. Bu temel bir durum çözümlemesidir. Değişik bağlamlarda anlamsal değişikliklerin ortaya çıkması söz konusudur.

Sahne bazında yapılacak çözümlemede, ortaya çıkan duygular göstergebilimsel dörtgene aktarılacaktır.

Tiyatro'nun öğeleri ise, en yalın anlamda, oyun, sahne, oyunculuk, sahne tasarımı, ışık tasarımı, kostüm tasarımı, sahneleme ve seyircidir.[31] O nedenle son düzeyde uygulanacak, Tiyatro'nun öğelerine ilişkin anlamların irdeleneceği soruları içeren André Helbo'nun soru dizini aşağıdaki gibidir:[32]

---

[30] **a.g.e.**, s.250
[31] Bkz.Aziz Çalışlar, **Tiyatro'nun ABC'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993, s.10
[32] Bkz.Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, 2000, ss.57-58

Sahne Uzamı:

- Biçimi ve Tiyatronun Biçimi
- Özelliği (mimetik- oyunsu)
- Uzamın koordinatları (açık-kapalı, yükseklik-derinlik, geniş-dar, boş-dolu)
- Sahneyle sahne dışının ilişkileri
- Hangi "estetik" (renkler, biçimler, "biçem", kültürel göndermeler

Nesneler:

- Kökeni? Malzemesi?
- Sayısı? Çokdeğerliliği?
- Yararı?
- Retorik-simgesel işleyişi?

Oyuncular:

- Oyuncuların sayısı
- Oyun kişisi-oyuncu ilişkisi, tip bireyleme
- Görünüş, yaş, cinsiyet, jestüel, ses, boğumlama, giysi?
- Oyuncunun toplumsallığı, öyküsü, daha önce oynadığı roller, bir tiyatro topluluğuna bağlılığı

Dram:

- Hangi türde?
- Hangi fabel?
- Karşılıklı ilişki kurma biçimi
- Doğaçlamanın payı ve rastlantısal olan?

Yönetmenin Çalışması:

- Kurmacayı nasıl değerlendirir (yapıntılaştırma)?
- Ne tür gönderen seçmiş (tarihsel, çağdaş, düşsel…)
- Birimler halinde parçalara ayırmayı nasıl yapar? Sürekli akışa mı yoksa kesintili akışa mı öncelik tanır?

- Görsel olan mı yoksa işitsel (söz, müzik) olan mı ağır basar?

Bu çalışmada, '*Helbo soru dizini'nin* karşılıklarının bulunmasıyla izleksel düzeydeki çözümleme sonlandırılacaktır.

6.2.Bütüncenin Tanıtılması

Göstergebilimsel yaklaşımla oluşturulan ve yukarıda betimlenen seçmeci yöntem, Işıl Kasapoğlu'nun rejisiyle sahnelenen Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı romantik komedisi üzerinde uygulanacaktır.

Çalışma konusu olarak seçilen bu oyunun kendine özgü öne çıkan özellikleri çoktur. Bu oyunla yaratılan dünya bir sirk dünyasıdır ve oyuncular birer palyaçodur. Oyuncular bu çerçeve içinde Shakespeare'in en önemli ve ünlü komedilerinden biri olan ***Onikinci Gece***'yi sahnelemektedirler ve bu bilinçle Shakespeare'in dünyasının bu ortamdaki karşılığını bulmaya çalışmaktadırlar.

Uyarlama metni, kaynak kültürde verilmek istenenlerin hedef kültürdeki, yani o bağlam ve ortamdaki izlerini aramış, sahnelenen gösterimle amaçlanan seyirciye başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Bu oyunun seçilmesinde kültürlerarasılık da payı olan bir etkendir.

Sahnelemede önemli bir diğer etken de oyundaki 'anlatıcı'dır. Anlatıcı, olayları seyirciye kısaca özetlemekte, seyirciyle diyalog kurup interaktifliği sağlamaktadır. Zeki soytarı Feste, tüm karakterlerin üzerinde yer almakta, onları eleştirmekte ve zaman zaman onlara ders vermektedir. Türk insanına en yakın figür olan "satıcı" figürü hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkıp seyircilere kalem ya da tarak satmaya çalışmaktadır. Karadeniz şiveli bir kaptan, gündelikçi kadın kılığında bir hizmetçi, Commedia dell Arte'nin öne çıkan maskları bu oyunda seyirciyle buluşmaktadır. Zeynep Avcı'nın kendi deyimi ile "altın dengeyi koruyarak"[33]

[33] Zeynep Avcı ile **Röportaj,** İstanbul, Ocak 2004

gerçekleştirdiği uyarlama, Işıl Kasapoğlu tarafından Türk motifleri ile bezenerek sahneye taşınmış ve gerek oyunculuk, gerek sahne tasarımı, gerek ışık tasarımı, gerek kostüm tasarımı, gerek popüler şarkıların seçimiyle kendini 'göstergebilimsel yaklaşımla' iz sürdüğümüz bu çalışmanın odağı haline getirmiştir.

6.2.1. Oyunun Künyesi

Oyunun Adı	: ONİKİNCİ GECE
Yazan	: W. SHAKESPEARE
Yöneten	: Işıl KASAPOĞLU
Dilimize Uyarlayan	: Zeynep AVCI
Sahne Tasarımı	: Hakan DÜNDAR
Dramaturji	: Yavuz PEKMAN
Sahne Teknikleri	: Gürhan ELMALIOĞLU
Dans Düzeni	: Leman YILMAZ
Şan	: Şebnem ÜNAL
Anlatıcı	: Evren KARDEŞ
Orsino	: Sarp AYDINOĞLU
Sebastian	: Ümit İLBAN / Ahmet KAYNAK
Antonio	: Serkan KESKİN
Gemi Kaptanı	: Serkan KESKİN
Curio	: Serkan KESKİN
Fabian	: Serkan KESKİN
Tobi	: Tansu BİÇER
Andrew	: Fatih DÖNMEZ
Malvolio	: Asil BÜYÜKÖZÇELİK
Feste	: Evren KARDEŞ
Olivia	: Akasya ASILTÜRKMEN / Nurgül ULUÇ
Viola	: Emel ÇÖLGEÇEN
Mari	: Burcu DEMİRTEPE / Mine TUGAY
Müzik:	: Sibel ALTAN, Emel ELEVLİ, Ali SAVAŞÇI
Sahneleyen Kurum	: SEMAVER KUMPANYA

6.2.2. Oyunun Adı

Oyunun adının neden ***Onikinci Gece*** olduğu ilk etapta seyircinin belleğinde bir soru işareti yaratır.

"Onikinci Gece, 1599–1600 yıllarında yazılmıştır. Noel şenlikleri 24 Aralık gecesi başlayıp, on iki gün sonra 6 Ocak'ta bittiği için, şenliğin 12'inci ve son gecesi ayrıca önemliydi. Bu oyun, şenliğin sonunu kutlamak amacıyla o gece Kraliçe Elizabeth'in sarayında oynandığından '*Twelfth Night*' adını alır."[34]

Shakespeare'in bu romantik komedisi aslında iki isimle anılmaktadır. '***Onikinci Gece***' ve '*Ne İsterseniz*'.

'Ne İsterseniz', 'What You Will' Shakespeare'in tesadüfen bulduğu ikinci başlıktır. Belki de ana başlıktaki ruhu ve neşeyi ifade edebilmek adına kullanılmak istenmiştir. 'will', 'istemek' aynı zamanda deniz kazasında birbirlerini kaybeden ikiz kardeşlerin birbirlerini bulmak istemelerine de gönderme yapmaktadır.[35]

Komedi ile aşk serüveni karışımı olan bu oyunda gülünç sahnelerin yanısıra, trajik olmasa bile, aşk sahneleri de yer alır. Shakespeare, yazdığı oyunun belli dram türleri kapsamına girmediğini düşünerek "ister komedi, ister aşk öyküsü deyin, ne isterseniz deyin" anlamındaki bu ikinci başlığı eklemiştir.[36]

---

[34] Bkz. Mina Urgan, **Shakespeare ve Hamlet**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1984, s.132
[35] Bkz.Michael Taylor, **Shakespeare Criticism in the Twentieth Century,** New York, Oxford U.Press, 2001, pg.95
[36] William Shakespeare, **Onikinci Gece (Önsöz),** Çev. Özdemir Nutku, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999, s.7

6.2.3. Oyunun Dönemi

Oyunun yazıldığı dönem, Elizabeth Çağı'na denk gelir. "Shakespeare'in yetiştiği Elizabeth Çağı, İngiliz Rönesansı'nın gerçekleştiği, uyanıp yenilenme, canlanıp devinme, güçlenip büyüme dönemidir."[37]

Elizabeth Çağı Tiyatrosu tamamıyla kendine özgü bir tiyatro türüdür. Ne İngiliz edebiyatında, ne de dünya edebiyatında Elizabeth Çağı'nda yazılan oyunlara benzer oyunlar bulunur. Eski Yunanistan'da tüm Avrupa'yı etkileyen çok büyük oyunlar yazılmıştır, ama Elizabeth Çağı tiyatrosu öz açısından da, biçim açısından da Yunan Tiyatrosu'nun etkisinde kalmamıştır. Zaman, mekan ve konu birliği kuralını da, tragedya ile komedyanın birbirine karıştırılmaması kuralını da benimsememiştir.[38] Bütün bunların ötesinde Shakespeare'in yaşadığı yıllar dil konusunda da önemli gelişmelerin gerçekleştiği bir dönem olmuştur.

Yine bu dönem "yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans olarak da adlandırılmaktadır. Bu dönemde eğitim, bilim dallarına ve diğer ülkeler ile kültürler arasındaki ilişkilerde büyük gelişme yaşanmıştır. Yunanca, Latince İspanyolca, Flemenkçe ve diğer dillerden gelen kelimeler, insanlara yeni ufuklar açmıştır. İngilizce'nin sahip olduğu kelime haznesi de hızlı bir şekilde büyümüştür. Shakespeare'in eserleri, döneminin dilinin değişiminde etkili olduğu gibi, eş zamanlı olarak çağdaş ingilizceye çok önemli katkılar sağlamıştır. Shakespeare'in oyunlarını yazdığı dönemde yeni olan birçok kelime ve deyim, günümüzde kullanılan İngiliz ingilizcesinde artık standart kelimeler ve deyimler haline gelmişlerdir. [39] Shakespeare'in dili ustalıkla kullanması onu bir adım öteye taşımıştır.

Shakespeare'in olgun dönem komedilerinde merhamet duygusu öne çıkmıştır. Bütün yaş ve sınıflardaki karakterlere karşın anlayış ve sempati ile

---

[37] Bkz.Turan Oflazoğlu, **Shakespeare**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1999, s.5
[38] Bkz.Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.191
[39] Sean McEvoy, **Shakespeare:The Basics,** London, Routlege, 2000, pg.16

yaklaşım hakimdir. Shakespeare, kendini oyunlarında aşıklar ve şairler yoluyla tanımlasa da, artık bu dönemle birlikte ben-merkezci aşık ve şair değildir. Tersine bütün insanlara tutkuyla ilgi duyan bir dram yazarıdır. [40] Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununda Olivia'nın Malvolio'ya duyduğu merhamet bu düşünceyi desteklemektedir.

Shakespeare'in dili yaratıcı biçimde kullanması, psikologlar ve edebi metinler üzerine araştırma yapanlar için adeta bir ödül olmuştur. Bu kişiler, Aydınlanma Çağına yeni bir soluk getirmişlerdir. Shakespeare'in hayal gücüne dayalı olarak kurduğu dünyada, şiirin de gücüyle kurguladığı söylemleri ve bunu sahneye taşıyışı bütün Avrupa'ya sanatın her dalında Romantizm konusunda ilham kaynağı olmuştur.[41]

Shakespeare'in olgunluk dönemi komedilerinden ***Onikinci Gece*** bir romantik komedidir. Romantik komedi olarak adlandırması, içindeki aşk ilişkilerinden kaynaklanır.

6.2.4. Oyunun Türü

Onikinci Gece, romantik komedi olarak adlandırılır."Romantik komedi, şövalyelik ve serüven komedisidir. Bu türün en büyük ustası Shakespeare'dir. Bu tür komedilerde olanak dışı olmayan, ama olabilmesi zor olan bir olayın inandırıcı bir biçimde sunulması yeralır. Bu tür komedilerde kılık değiştirmeler, aşklar, dövüş sahneleri vardır; masalların zengin fantazisi ile süslüdür, ancak masallardaki gibi gerçekdışı olayları bu komediler kapsamaz."[42]

Onikinci Gece içinde yukarıda sözü geçen olaylar yaşanmaktadır. İkiz kardeşini deniz kazasında kaybeden Viola kılık değiştirerek Dük Orsino'nun emrinde çalışmaya başlar. Orsino'nun aşık olduğu Olivia'ya aşk mesajlarını iletme görevini

---

[40] F.E.Halliday, **Shakespeare with 151 illustrations,** London, Thames and Hudson, 1998, pg.74
[41] Jane Martineau, **Shakespeare in Art,** London, Merrel Publishers Limited, 2003, pg.16
[42] Bkz.Özdemir Nutku, **Dram Sanatı,** İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s.68

yerine getirirken, o da Orsino'ya aşık olur. Viola'nın erkek olduğunu düşünen ve Olivia'ya yaklaşmasını engellemek isteyen Tobi, Andrew ve Viola için bir düello hazırlığı yapar. Görüldüğü gibi, kılık değiştirme, yaşanan aşk ilişkileri ve düello ile ***Onikinci Gece,*** romantik komedi özellikleri ile örtüşür.

"Shakespeare'in romantik komedileri, bir yandan yanlış yapanı cezalandırarak, iyileri ödüllendirerek eğitici görevini yerine getirirken, bir yandan da seyircisinin düş gücünü uyarır, onu heyecanlandırır, coşturur. Bu oyunlarda, yanlış anlamadan doğan şaşırtıcı durumlarla canlılık, doğal olanın kutsanmasıyla yaşam gücü üretilir. ***Onikinci Gece***'de şiirli konuşmalar ve şarkılarla beslenen duygulu iki aşk öyküsü yer almıştır. Bunun yanında, kendini beğenmiş, kibirli Malvolio'ya oynanan oyun, evin hanımına göz koyan ve sevgisinin karşılık gördüğünü sanan bu haddini bilmez kahyanın hak ettiği gülünç düşürülme cezasıdır. Bir deniz kazasında birbirinden ayrı düşmüş kardeşlerin aynı yere gelmeleri, fakat birbirilerine rastlayamamaları yüzünden ortaya çıkan dolantı, genç kızın erkek kılığına girmiş olması ve sevdiği erkeğe kadın olduğunu açıklayamaması, kardeşlerin birbirine benzerliği yüzünden bir para sorununda ortaya çıkan yanlış anlama ile güldürücü durumlar yaratılmış ve seyircinin bolca eğlenmesi sağlanmıştır. Hizmetçi Mari'nin kıvrak zekası, Andrew'nin şaşkınlığı, Feste'nin soytarı kimliği oyuna ayrıca canlılık katar."[43] ***Onikinci Gece***'de şiirsel konuşmalar özellikle romantik bir adam olan Orsino'nun ağzından çıkınca seyirciyi etkiler. Şiirsellik, seyirciyle iletişim kurmada etkin bir yoldur ve Orsino çoğunlukla şiirsel bir dille konuşur.

Orsino: "O zaman sözümü dinle. Senden genç
Olsun sevdiğin.
Yoksa uzun sürmeyecektir sevgin.
Bir gül fidanı gibidir kadınlar.
Çiçeğini koparıp, kokladığın zaman.

---

[43] Bkz.Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı,** Ankara, Dost Kitabevi, 2001, s.135

Dökülür yaprakları, hemen solar."[44]

"Kahkaha, karakterin ötekine karşı gösterdiği ani tepkiden doğar"[45] savı bu oyunu desteklemektedir.1 Perde I.Sahnede Orsino'nun aşka dair şiirsel konuşması sonrasında bir şarkı istemesi ile romantik bir şarkının çalınması beklentisi oluşmaktadır. Oysa söylenen şarkı çözümlemede incelendiği üzere, durumla örtüşmeyen, 'Bayıra karşı yatır beni, tırmala beni kaşı beni' şarkısıdır. Bu şarkıya Orsino'nun gösterdiği ani bir tepki vardır. Tabii seyirci de bu tepkiye kayıtsız kalmamaktadır. Bu tür seçimler komedi öğesini destekleyen niteliktedir. "Shakespeareyen komedi, aşık karakterlerin aynı anda en 'gerçek' ve 'gerçekdışı', en hakiki ve en sahte olduklarını farkındadır."[46]

6.2.5. Oyunun Uyarlaması

Göstergebilimsel olarak incelenen ***Onikinci Gece***, Zeynep Avcı'nın uyarladığı biçimiyle Türk insanına özgü kodlarla sahneye konmuş ve seyircisine nüfuz etmeyi başarmıştır. Kullanılan kodlar seyircinin dünyasının bir parçasıdır. Seyircinin her gün görmeye alıştığı satıcıyla oyunda karşılaşması bu oyunu daha çok kendinden bir parça olarak görmesine yol açmıştır. Bu anlamda uyarlama nedir? Çeviri ile hangi noktada ayrılır? buna değinmek gerekir.

Uyarlama ile çeviri arasına bir sınır çizgisi çekmek çok güçtür. Zira çok devingen olan bu çizgi, farklı toplumlar ve farklı dönemlerde çok değişik biçimlerde çizilmiştir. Hangi çeviri, kendisine gerçek bir çeviri denilmeyi hakeder? Sadakat kavramı bir metnin mutlaka anlamsal biçimine mi uygulanmalıdır? Bu metnin yaşamı anlamsal biçime mi kurban edilmelidir? [47] Tüm bu sorular aslında uyarlama

---

[44] William Shakespeare, **Onikinci Gece,** Dilimize Uyarlayan , Zeynep Avcı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s.119
[45] A.Seyler, S. Haggard, **Komedi Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s.42
[46] Terry Eagleton, **William Shakespeare**, Çev. A.Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,1998, s.22
[47] Edmond Cary, **Çeviri Nasıl Yapılmalı**?, Çev. Mete Çamdereli, İstanbul, İnsan Yayınları, 1996, s.68

sırasında aşağıda değinilecek olan altın dengeyi akla getirir. Metne sadık kalmak ama altın dengeyi de bozmamak.

Uyarlamak, aynı anda ve hep, kendiliğinden olmayan bir göstergelemeyi, alımlanmasını ve anlaşılmasını kolaylaştırarak, kültürlerin aracılığına ve birbirleriyle ilişkiye konmalarına müdahale ederek düzenlemektir. Uyarlayıcı, ayrımı, öncelikle de kendi kültürümüz ile yabancı kültür arasındaki ayrımı, onları hiyerarşilemeye ya da birini diğerine indirgemeye çalışmaksızın, algılama yeteneğine sahiptir.[48]

Tüm bu algılamaları ile metni yeniden yaratmaya çalışanlar, yani uyarlayanlar, metin ile ilgili yapılmaması gerekenleri farkında olup o sınırda dururlar.

Patrice Pavis kaynak kültürden hedef kültüre uyarlama yapılırken kum saati adını verdiği, dikkat edilmesi gereken unsurları vurgular[49] :

1. Kültürel modellendirmeler
   Toplumsal ve/ veya insanbilimsel, vb.kodlandırmalar
2. Sanatsal modellendirmeler
3. Uyarlayıcıların amacı
4. Uyarlama çalışması
5. Oyuncuların hazırlık çalışmaları
6. Bir tiyatral biçimin seçimi
7. Kültürün tiyatral temsili
8. Alımlama adaptörleri
9. Okunabilirlikler
10. Hedef kültürde alımlama

10.A. Sanatsal modellendirmeler ve /veya

10.B.Toplumbilimsel ve/veya insanbilimsel kodlandırmalar

10 C.Kültürel modellendirmeler

11. Ortaya çıkan ve öngörülen sonuçlar

---

[48] Bkz.Patrice Pavis, **Sahneleme**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi, 1999, ss.218- 219
[49] **a.g.e.**, s.212

Pavis'e göre bu noktalar dikkate alındığında uyarlama daha da etkinleşir.

Uyarlama esnasında dikkate değer bir nokta da, çokkültürlülüktür. Çokkültürlülük, içerisinde, her kültürün, özellikle bir tanesine takılıp kalmaksızın bütün etkileri içine alan global bir toplumun karmaşıklığını ve çeşitliliğini yansıttığı bir kültürlerarasılıktır: karşılaşma ve içine alma bir pota ya da melezleşme olarak değil, birleşme ve belki de bireşim olarak kavranır.[50]

"Ana çizgiyi bozmak, karakter dengesini bozmak mümkün değilken, bir uyarlamada mekan, zaman ve kostümü değiştirmek mümkündür. Shakespeare'in büyüklüğü altın ölçüsünden gelir. Ölçüye yaklaşıldığı zaman bu hissedilir. Bunu bozma der. Oyunun bir takım renkleri vardır, o renklerin kompozisyonunu bozmak mümkün değildir. Örneğin Malvolio, oyuna gelen bir adamdır, onun oyuna gelmeyen bir adam olarak değiştirilmesi mümkün değildir. Ama hizmetçi, köy kökenli de olur kentli de olur. Her ikisi de hilebaz olabilir. Bu seyircide farklı bir izlenim yaratmaz. Öyleyse her iki şekilde de olabilir."[51]

Bu temel düşünceden yola çıkılarak uyarlanan metinde, Shakespeare'in ***Onikinci Gece***'si Türk insanının diline uyarlanmıştır. Yazarın kodları uyarlama esnasında çözülüp Türk insanının kodlarına aktarılırken altın denge korunmuş ve sahneleme ile desteklenen uyarlama metni seyirciye ulaşırken güzel duyusal işlev de üstlenmiştir. Zaten Pavis de, "son çözümlemede, kültürel evrenlerin uyarlanmasını ve birbirleriyle iletişime konmasını güvenceleyen, hep sahnelemedir" der.[52]

6.2.6. Oyunun İzleği

Oyundaki anlatıcı ön oyunda, "Tiyatromuz Semaver Kumpanya William Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununu oynayacak sizlere. Bu oyunda neler yok neler? Aşk, ihtiras, intikam, macera ve biraz yalan biraz dolan hepsinden önemlisi

---

[50] Bkz.Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, 2000, s.315

[51] Zeynep Avcı ile **Röportaj**, İstanbul, Ocak 2004

[52] Patrice Pavis, **Sahneleme**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi, 1999, s.230

komedi ve şamata..."[53] diyerek oyunun izleğini ve yan izlekleri seyirciye aktarır, hatta oyunun türüne ilişkin seyirciye ipucu verir.

Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyunu insan ilişkilerinde en karmaşık duygu olan aşkı ele alır. Her ne kadar ana izlek aşk, yan izleklerle besleniyorsa da ihtiras, tutku ve marazilik içeren aşklara rastlamak mümkündür. Statü kazanmak, ikiz kardeşini bulabilmek için kılık değiştirmek gibi ana amaçlarla yola çıkılsa bile bu amaca ulaşmak için geçilmesi gereken yol aşkın yoludur. Yine aşka aşık bir adamın romantik ve melankolik duygularının onu sürüklediği aşk serüveni, sadece ikiz kardeşini aramak için kılık değiştiren Viola'nın Orsino'ya duyduğu ve Sezaryo kılığında Olivia tarafından kendisine beslenen rastlantısal aşk oyunda öne çıkar. Aşkın düğümlediği bir yumakta sevgi türlerini görebilmek mümkündür. Özellikle fedakar ve olgun sevgiyi, kardeşlik ve arkadaşlık sevgisini, kendini sevme, kibirlilik ve kendini aldatma duyguları da yan izlekler olarak ana izleği beslemektedir.

"Ana izleğin tekliğine karşılık, yan izleklerin çokluğu adeta atardamarı besleyen kılcal damarlar gibidir. Konuya egemen olan düşünce tektir, ama ona destek verecek ya da tartışılan noktayı zenginleştirecek olan bu yan izleklerdir."[54] Yukarıda da açıklandığı üzere, yan izlekler ana izleği desteklemekte ve kuvvetlendirmektedir.

Yine anlatıcı bu aşk yumağını seyirciye şu söylemle aktarır: "Olivia, Viola'ya, Viola Orsino'ya, Orsino Olivia'ya, Malvolio Olivia'ya, Andrew oyundaki bütün erkeklere aşıktır".

"Kendini aldatma" ve "sevgi türleri" biraz daha açımlanacak olursa, kendini aldatmanın tam tarifi, kişinin gerçekte bulunduğu duruma ve statüye karşılık, düşüncesinde kendini koyduğu statüdür. Bu oyundaki birçok karakter kendileri ile ilgili yanlış düşünceler içindedirler. Örneğin Malvolio kendisini etrafındakilerden

---

[53]Işıl Kasapoğlu rejisiyle Semaver Kumpanya'nın sahnelendiği ***Onikinci Gece***'nin ön oyunundan sahneye aktarılan metin, 2003 (Y.N.)

[54] Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.56

farklı olduğuna inandırmıştır. Orsino, kendini Olivia'yı sevdiğine inandırmıştır ancak o da aşka aşıktır.

Sevgi türleri dendiğinde kadının kadına, erkeğin erkeğe ve kadının erkeğe beslediği adınınsa aşk olmadığı duygular akla gelir. Bu oyunda bir yanda da aşk vardır. Orsino'nun Olivia'ya karşı ümitsiz bir şekilde beslediği aşk, romatik aşka gönderme yapar. Viola'nın Orsino'ya ve Olivia'nın erkek kılığındaki Viola'ya, yani Sezaryo'ya beslediği duygular da aşk tanımı içine girer. Sevginin olgun ve fedakar yanı, Viola'nın kendi aşkından önce Orsino'nun aşkına ulaşmasına yardımcı olması bakımından hissedilebilmektedir ve oyun bu duyguyu vermektedir. Kardeşçe sevgi, Antonio'nun Sebastian'ı koruma altında almasından ve onun için elinden geleni yapması ile gün ışığına çıkmaktadır. Viola ile Sebastian arasındaki bağlılık o kadar büyüktür ki, Viola aşık olduğu Orsino'yla evlenmekten çok kardeşinin yaşadığına sevinir, bu da ailevi bağlılığa ve sevgiye işaret eder.

"*Kendini aldatma*" Malvolio'nun sınırları içinde düşünüldüğünde kendini ev halkından farklı bir konumda görmesi kibirliliğini daha da ateşlemektedir. Bu oyunda ayrıca kibirli olmanın tehlikesine de değinilmektedir. Kibirli olmak, bir nevi kendini sevmedir, bu duyguyu en doğrudan veren Malvolio'dur çünkü kendini sevme hastalığına tutulmuştur. Onun için statü önemlidir ve Olivia'ya ulaşmak, statüye ulaşmak demek olduğundan Olivia'ya aşıktır. Malvolio'nun kendini sevme derecesi, Mari'nin hazırladığı sözde Olivia'nın kendisine aşık olduğunu itiraf eden mektuba kolayca kanmasından ve bunu hiç sorgulamamasından da çıkarılabilir.

'Kendini aldatma' kavramı Orsino'nun sınırları içinde düşünüldüğünde, aşka aşık bir adam olduğu halde, kendini Olivia'ya aşık zannetmektedir. Ancak oyunun sonunda Viola'nın aşkını geri çevirmemesi ve Olivia'ya duyduğu bu derin aşkın üzerini birdenbire çizmesi 'aşka aşık' olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

'Kendini aldatma' Olivia için değerlendirildiğinde, kardeşinin yasını tutan ve o nedenle Orsino'nun aşkını geri çeviren Olivia'nın, erkek kılığındaki Viola'ya birdenbire aşkını itiraf etmekte olduğu ortaya çıkar. Bu noktada yası düşünmemektedir.

Shakespeare yapıtlarında sevginin her türünü işler ve "Shakespeare hangi konuyu işlerse işlesin, -savaş, delilik, ün yarışı, kara çalma, aile çekişmeleri, daha da niceleri, bunların hepsi sevgi'yi de sahneleyen oyunlardır. İster güldürü, ister tragedya türüne girsin, ister eski tarihsel olaylardan, isterse çağdaş durumlardan esinlensin, sevgi ağırlıklı şiirleri düzyazılardır büyük ölçüde. Hemen hemen her oyunda rastlayabileceğimiz bazı sahneler çok renkli sevgi gerçeğini, bir ya da birkaç yönden günışığına koyan davranış ve söz vurgulamaları sunar." [55]

Onikinci Gece, aynı zamanda acılar üzerine bir oyundur. Aşkın acısı, kaybetmenin acısı ve yaşamın acısı.[56] Bu romantik komedide, hüzünlü ve komik sahneler ardarda gelir. Oyun böyle bir denge üzerine kurulmuştur ve Shakespeare "aşkın ve erkin kesişme noktasını"[57] konu alır.

6.2.7. Olay Örgüsü

Olay örgüsü iki farklı noktada gelişir:

Birincil olay örgüsü; ikiz kardeşlerin birbirlerini bir deniz kazasında kaybetmeleri sonrası, kılık değiştirme ile başlayan serüven ve sonrasında yaşanan aşk ilişkileridir. Dük Orsino Olivia'ya, Olivia, erkek kılığına girmiş Viola'ya, yani Sezaryo'ya, Malvolio Olivia'ya, Mari Tobi'ye aşıktır.

---

[55] Nermi Uygur, **Başka Sevgisi**, İstanbul, YKY, 2001, s.131
[56] Laurie E. Maguire, **Studying Shakespeare a guide to the plays**, London, Blackwell Publishing, 2004, pg. 183
[57] Bkz.Barbara A.Mowat and Paul Werstine, **Shakespeare Three Comedies,** New York, WS Press, 2002, pg.287

İkincil olay örgüsü ise; kurnaz Mari'nin kendini sevme hastalığına tutulmuş Malvolio'ya Olivia'nın ağzından Olivia'nın ona olan aşkını itiraf eden bir mektup yazması, tüm saflığıyla bu mektuba inanan Malvolio'nun düştüğü komik durumlar ve Tobi'nin Olivia ile Andrew'in arasını yapmak istemesi ile gelişen olaylardır.

Oyunun zamanının belirgin olmayışı, oyuna masalımsı bir atmosfer katar.

Zaten buradaki zaman ölçülen zaman değildir. Gerçek anlamda anlaşılan zaman değildir. Sahnedeki oyunun seyirci ile paylaşımıdır. Belki de seyirci tarafından algılanan da budur.[58]

Bu komedinin vurgulanması gereken bir başka niteliği de, tasarımındaki ve işlenmesindeki uyumdur.Olay dizisi, oyun kişileri ve konuşma örgüsü uyumlu bir biçimde bütünlenmiştir. Hiçbir gereksiz ayrıntı, hiçbir gereksiz fazlalık yoktur. Yazarın düğüm üzerine düğüm attığı durumlar, bir bir zamanında çözülmüştür. Aşk ilişkilerini götüren ana olay dizisi ile komik sahneleri geliştiren ikincil olay dizisi tutarlı bir bütünlük içinde harmanlanmıştır ve birbirinden ayrılmayacak bir uyum içine sokulmuştur. Bu oyunda aksiyonun uyum çizgisi, hiç düzey kaybetmeden sonuna kadar gider, yetersiz sahnelerle zedelenmemiştir.[59]

6.2.8. Oyunun Özeti

Viola deniz kazası sonunda ikiz kardeşi Sebastian'dan ayrı düşerek Iliyra kıyılarına çıkar. İkiz kardeşini bulmak amacıyla, Sezaryo adıyla uşak giysileri içinde Dük Orsino'nun emrinde çalışmaya başlar.

Orsino, Olivia'yı onulmaz bir aşkla sevmekte, ancak Olivia, Orsino'nun aşkını geri çevirmektedir. Orsino, çare olur umuduyla Sezaryo'yu (Viola) aşk elçisi olarak Olivia'nın yanına gönderir. Sezaryo ise, Orsino'yu sevdiği için bu görevi büyük bir yürek acısıyla yerine getirir, ancak bu kez Olivia'nın sevgisini kazanır.

---

[58] Bkz.Wolfram Hogrebe, " Zeitfragment - Szenische Zeit", **Zeit,** Theaterschrift Nr.12, Dec.,1997, Seite 24

[59] Bkz. Özdemir Nutku, **Gecenin Maskesi,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1995, s.114

Bu arada, Viola'nın ikiz erkek kardeşi Sebastian çıkagelir ve Sezaryo'nun tersine, Olivia'nın aşkını geri çevirmez. Olivia'yla onun yerine evlenir. Ancak Sebastian'ın varlığıyla, kişilerin birbirleriyle karışmasıyla, olaylar da birbirine karışınca, iki kardeş kimliklerini açık ederler. Yanlış anlamaların ve gerçek sevgililerin ortaya çıkması sonunda, Dük Orsino Viola'yla, Olivia da Sebastian'la birer çift oluştururlar.

Oyunun yan eylemi, yeğeni Olivia'dan para sızdırmak ve içki arkadaşı, aptal bir genç olan Andrew ile Olivia'nın arasını yapmak için kendisini körükleyen, işe yaramaz bir yiyip içiçi olan Tobi'nin yanısıra, burnu havalarda, Malvolio ile, Malvolio'ya oyun oynamak için eline Olivia'dan düzmece bir aşk mektubu vererek, herkesin önünde gülünç düşmesini sağlayan Mari ve zekice tavırları ile oyunda çok incelikle mesajlar veren soytarı Feste etrafında gelişir.[60]

6.3. Çözümleme

Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyunu 2 Perde ve toplam XVII Sahneden oluşmaktadır. Işıl Kasapoğlu'nun rejisiyle oyun, ön oyun ve 2 Perde olarak sahnelenmiştir. 1. Perde IX sahneden, 2. Perde VIII sahneden oluşmaktadır.

Çözümleme 2 Perde ve toplam XVII sahneden oluşan ***Onikinci Gece***'nin sahne bazında incelenmesi ile Betisel, Anlatısal, İzleksel Düzey.olarak üç aşamalı gerçekleştirilecektir.

Yukarıda açıklandığı üzere, Betisel Düzeyin verilerini oyun kişilerinin çözümlemeleri oluşturmaktadır. Bu bölümde oyun kişilerinin toplumsal ve bireysel kimlikleri, fiziki/ruhsal görünümleri, eylemleri ve etkileşimde bulundukları kişiler ele alınarak değerlendirilecektir. Ayrıca oyun kişilerinin konumları, hikayedeki işlevleri, izleyici ile olan ilişkileri, kostümleri, maske ve aksesuarları, özellikleri ve ilişkileri zemini de irdelenerek anlatısal düzeye dayanak oluşturulacaktır. 2 aşama olan Anlatısal Düzeyde ise, iletişim ve edim eksenleri oyun kişileri bazında

[60] Aziz Çalışlar, **Tiyatro Oyunları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994, s.226

çözümlenecektir. 3. aşama olan İzleksel Düzey'de ise, okumabirimler gösteren-gösterilen bazında ele alınırken, Helbo soru dizini ile oyunun derin yapısında göstergebilimsel yaklaşımın izi sürülecektir.

6.2.1. Betisel Düzey

6.2.1.1.Oyun Kişilerine Giydirilen Özellikler

Onikinci Gece adlı oyunun kahramanları bu oyunu bir "gezici kumpanya" olarak sahnelemektedirler.

Bilindiği gibi Commedia dell'Arte'nin asıl mekanı sokaktır.[61] Sahnelenen oyunda Commedia dell'Arte'ye hem sahnelenen mekan olarak hem de doğaçlamanın çokça kullanılması nedeniyle gönderme yapılır.

Çünkü, Commedia dell'Arte oyuncuları, "kaba eylem taslağına (senaryo) göre doğaçlama oynarlar; çok iyi saptanmış oyuncu rolleri içinde, belli bir duruma, yere, zamana, izleyiciye göre oyunu olduğu kadar, ağızdan ağıza söz akışını da çeşitlendirirler."[62]

Tüm kahramanlar palyaço görünümündedir. Her birinin maske olarak kullandığı bir burnu vardır ve palyaço olarak Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı yapıtının bu uzam ve bağlamdaki karşılığını bulmaya çalışmaktadırlar.

Sahnelemenin Bileşenleri genel çerçeve içinde yönetmen, dramaturg, oyuncu, müzisyen, sahne, ışık, kostüm, tasarımcılarından oluşmaktadır. Bu bileşenlerin en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz ki kişileştirme yapan oyuncudur ve onun kendi bedeninde can verdiği oyun kişisidir. Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı yapıtının

---

[61] Bkz.John Rudlin, **Commedia dell'Arte**, Çev. Ezgi Ege İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.65

[62] Bkz.Aziz Çalışlar, **Tiyatro'nun ABC'si**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993, s.85

oyun kişileri Orsino, Sebastian, Tobi, Andrew, Malvolio, Olivia, Viola, Mari ve Feste, Antonio, Gemi Kaptanı, Curio ve Fabian'dır.

En yalın anlamıyla karakter (kişi), kendi fizik yapısıyla, çevresinin, üzerinde yaptığı etkilerin toplamıdır.[63] Yani çevreden aldığı her türlü olumlu ve olumsuz etkiye karşı değişim gösterir.

Karakter daha açık tanımlanacak olursa, Elizabeth döneminde karakter, kişinin bireysel psikolojisinin ya da "iç tabiat"ının bir anlatımı anlamına değil, ama belirli bir tipe karşılık verme anlamına geliyordu, nitekim, her insan evrensel olanın bir yansıması, ya da küçük evren biçimi olarak görülüyordu.[64]

Karakterlendirme ise, bir oyunda karakteri (oyun kişisini) sahip olduğu ya da gösterdiği nitelik ve özelliklere göre adlandırmadır. Shakespeare'de karakterlendirmeye çokça rastlanır. Örneğin Augecheek (Andrew): "Sıtmayanak", Belch (Tobi): "Geğirti", Malvolio: "Namemnun" gibi.[65]

Her oyuncunun karakter zorunlulukları vardır. Bu zorunluluk zihinsel/psikolojik, fiziksel ve duygusal olarak üç başlıkta toplanabilir. Karakterizasyonu ile uğraşırken, oyuncu kendini bu üç unsura yöneltmelidir. Bu, yaratacak olduğu kişinin doğasını ortaya koymak için karakteri parçalara ayırmaktır.

Bu karakter nasıl bir kişidir?
Fiziksel yapısı nedir? Görünüşü nasıldır?
Akıl bakımından nasıl bir insandır? Dengeli? Güvenilmez?
Zeka seviyesi nedir? Parlak zekalı denebilir mi?
Duygusal durumların yapısı nedir?
Mizacı nasıldır? Uyumlu mudur yoksa patlamaya hazır mıdır?
Şüpheci bir doğası var mıdır? Fiziksel olarak güçsüz müdür?

---

[63] Bkz.Lajos Egri, **Piyes Yazma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996, s.77
[64] Bkz.Aziz Çalışlar, **Shakespeare Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994, s.109
[65] Bkz.Aziz Çalışlar, **a.g.e**, s.109

Maço mudur? Güzel midir? İtici midir?[66]

Bu sorular ***Onikinci Gece*** oyun kişileri ile özdeşleştirilmeye çalışıldığında, Orsino'nun duygusal yapısı, çok kırılgan olduğu ve onun aşka aşık romantik bir adam olduğu sonucuna varılabilir. Öte yandan Viola'nın genç, güzel, soylu bir kız olduğundan, Feste'nin bilge soytarı kimliği ile olayları zekice gözlemlediğinden söz edilebilir. Karakterizasyon oyuncunun rolünü üzerine biçerken, hazırlık safhasında bir nevi rolü ile hesaplaşmasıdır.

Oyun Kişileri iki aşamalı olarak aşağıda açıklandığı şekliyle detaylandırılmışlardır. Semaver Kumpanya'nın ***Onkinci Gece*** adlı oyun için Feste'nin genç ve güzel görünümlü bir kız olması, Orsino'nun genç ve yakışıklı bir delikanlı olması yönetmenin kararıdır. Bill Alexander'in yönettiği ***Onikinci Gece***'de Feste karakterini Bruce Alexander canlandırmıştır.[67] Feste, Bill Alexander'in yönettiği ***Onikinci Gece'***de orta yaşlı bir adamdır. Oysa Semaver Kumpanya'nın sahnelediği ***Onikinci Gece***'de Feste bir genç kızdır. Shakespeare, hem yönetmenlere hem de oyunculara boş alanlar bırakır. "Shakespeare'in bir diğer yeteneği de yazdığı diyalogların aktörün kendi yeteneğini, arzusunu gösterecek sözlü ve fiziksel imkanları ona tanıyabilecek olanakları içermesidir. Bu olanakları Shakespeare oyunculara vermektedir. Bu olanaklar aynı zamanda sahneyi şekillendirmekte, karakterin ortaya çıkarılmasını kontrol etmektedir."[68]

Bu boş alan Semaver Kumpanya'nın ***Onikinci Gece'***yi bir tamamı genç oyunculardan oluşan bir kumpanya olarak sahnelemelerine olanak tanımıştır.

Shakespeare'nin karakterlerini neden tamamlamadığının gerekçesini Adrian Brine ve Michael York şöyle açıklar:

---

[66] Bkz.Eric Morris, **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, Ankara, Dost Kitabevi, 2002, s.138
[67] Bkz.Bill Alexander, John Barton, John Caird, Terry Hands, **Director's Shakespeare approaches to Twelfth Night**, London, Nick Herrn Books, 1990, pg. 64
[68] John Russel Brown, **Shakespeare's Dramatic Style**, London, Heinemann Educational Books, 1970,pg.157

"Shakespeare yarattığı karakterleri tamamlamamışsa mutlaka bir bildiği vardır. Tamamlanmış bir portre çizmenin zaten peşinde olmadığı gibi, buna gerek bile görmemişti. Shakespeare, romancıların aksine hakkında yazdığı karakteri yaratan ve onun hakkında herşeyi bilen bir yarı Tanrı pozuna girmek istemez. O bir tiyatrocuydu (Shakespeare'i bazen hafife almanın yararları da olur) ve oyunlarını aktörler için yazıyor ve onlara nefes alacak yer bırakıyordu.[69] Böylelikle her oyuncu kendi bedeninde var ettiği karakteri, kendi içindeki duygulardan besleyerek ortaya çıkarıyordu.

Bir köprüye bakarsanız onun metalden yapılmış bir çeşit sıçrama olduğunu görürsünüz. Başka bir deyişle görünen hareketsizlik değil, harekettir. Bir köprünün en önemli yanı, parmaklıklarını süsleyen dekor öğeleri değil, anlattığı gerilimdir. Aynı şey gösterim için de söz konusudur. Bir başka kıyaslamadan yola çıkarak diyebiliriz ki, oyuncunun oyunu melodi gibi, sahneleme ise armoni gibidir.[70] Böylelikle her oyuncunun Shakespeare'in koyduğu sınırlar içinde ortaya çıkardığı bir melodi olduğu açıktır.

Shakespeare'in yapıtlarında karakterlerin farklı yorumlanabilme özgürlüğünü de "Oyunu bitiren Shakespeare kalemi elinden bırakır ve "İşte ben yazacağımı yazdım, gerisi oyuncuya kalmış. Kendi bedeni, kendi kişiliği, kendi sesi ve kendi heyecanıyla bu karakteri bütünleştirmek onun işidir" [71] der. Yazılmış karakterler hep yansıtılmaya hazır ama bağımlı değildirler şeklinde nedenlendirmektedirler.

Shakespeare'in bu özgür çerçevesi içinde ***Onikinci Gece***'yi yorumlayan oyuncuların kişileştirmeleri iki aşamalı olarak incelenecektir. Kişinin Bireysel ve Toplumsal Kimliği açıklandıktan sonra, Betisel Düzeyin ilk aşaması olan kişilerin fiziki, ruhsal görünümleri, eylemleri ve etkileşimde bulunduğu diğer kişilere açıklık getirilecektir. İkinci aşamada, oyun kişileri, adları, konumları, hikayedeki işlevleri,

---

[69] Adrian Brine–Michael York, **Shakespeare Oyunculuğu**, Çev. Ali H. Neyzi, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002, s.298
[70] Eugenio Barba-Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı, Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü,** Çev. Ayşın Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.210
[71] Adrian Brine–Michael York, **a.g.e**, s.298

izleyici ile ilişkileri, kostümleri, maskeleri, aksesuarları, özellikleri ve ilişkileri bazında açımlanacaktır.

Semaver Kumpanya'nın ***Onikinci Gece*** adlı oyun için rol ve rollerin[72] açılımı aşağıdaki şekildedir.

Orsino:	Ilirya Dükü
Sebastian:	Viola'nın ikiz erkek kardeşi, genç bir soylu
Antonio:	Sebastian'ın dostu, Gemi Kaptanı
Gemi Kaptanı:	Viola'nın arkadaşı
Curio:	Dük'ün maiyetinde bir soylu
Fabian:	Olivia'nın uşağı
Tobi:	Olivia'nın dayısı
Andrew	Şövalye, Tobi'nin arkadaşı
Malvol io:	Olivia'nın kahyası
Feste	Soytarı, Anlatıcı, Satıcı
Olivia	Soylu genç kız
Viola:	Sebastian'ın ikiz kız kardeşi
Mari:	Olivia'nın hizmetçisi

[72] Oyun kişilerinin isimlerinin yazılışında Zeynep Avcı'nın uyarlama metni referans alınmıştır. (Y.N.)

ORSINO



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
ORSINO	"Ilirya Dükü"	'Coşkulu, kaprisli, sevgisine karşıt olarak sürekli ve dingindir. Kendini önemsemeden bu sevgiyi sürdürür; bu onun alçakgönüllü doğasını gösterir'.

Tablo 3.2. Orsino'nun Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*ORSINO*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	aşka aşık, sevgi dolu, hayalleri olan, melankolik
EYLEMLER	aşkı için savaş veren
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Olivia'ya aşık, Feste ile iyi geçinen, Antonio ile düşman, Viola'yla efendi-elçi ilişkisi içinde, Curio ile efendi -uşak ilişkisi içindedir.

Tablo 3.3. Orsino'nun Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: ORSINO

Konumu: Ilirya Dükü. "Soylu, kendini önemseyen, kendine değer veren oyundaki önemli kişilerden biridir. Aşka aşıktır. Fakat, aşk, tehlike ve belirsizliğin dünyasına giriştir, aşktaki her şey olanak dışıdır."[73] Bu oyunda da Olivia–Orsino birlikteliği gerçekleşemez. Aşırı duygusal bir kimliği olan Orsino, çok çekici ve zekice konuşan romantik bir adamdır.

Hikayedeki İşlevi: Olivia'ya aşıktır. Olivia'nın kendisini reddetmesi, onun melankolik yapısını daha da etkilemiş ve bu eğilimi derinleştirmiştir. Orsino, uşağı Sezaryo'yu (kılık değistirmiş Viola) aşk mesajlarını iletmesi için Olivia'ya göndermişse de, sürekli reddedilmiştir. Bu arada Viola erkek kılığında olmasına rağmen bir kadındır ve duygularına gem vuramayarak Orsino'ya aşık olur. Orsino ise, Olivia'yı elde etmek için o kadar uğraş vermesine karşın, aşka aşık bir adam olarak aşkını Viola'ya yönlendirir.

Orsino, Shakespeare'in kendini düşünen, bencil aşıklarından biridir.[74] Aşk kelimesi değişik anlamlara sahip elastik bir kelimedir. Shakespeare'in kullandığı anlamda aşk kelimesinden anlayacağımız, dürüst, açık olarak yaşanan, arzulu, alıkonamaz bir tutku olmalıdır.[75]

'Aşk' kelimesinin dile getirdiği öncelikle 'müzik' ve 'yiyecek' tir. Biri soyut maddi olmayan hayal alemine götüren bir kelime iken diğeri maddi, somut, basit ve kavranabilirdir.[76]

---

[73] Jan Kott, **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.205

[74] Bkz.Peter Quennell & Hamish Johnson, **Who's Who in Shakespeare,** Second Edition, London, Routledge, 2002, pg.156

[75] Eric Partrigde, **Shakespeare's Bawdy**, London, Routledge, 2001, pg.180

[76] John Russel Brown, **Shakespeare's Dramatic Style**, London, Heinemann Educational Books Ltd, 1970, pg.137

Bu iki öğenin beraber sunuluşunu da " Madem, müzik aşkın gıdasıymış, durmayın. Hadi! Çalın!" [77] repliğidir.

Bill Alexander ***Onikinci Gece*** için rol dağılımının önemli olduğunu söyler. Orsino'nun genç olması tercih edilirse, Viola'dan birkaç yaş büyük olmasına özen gösterilmelidir. Ama onu orta yaşlı biri olarak düşünürsek, genç bir kızın olgun bir erkeğe aşık olması söz konusu olacaktır.

Bu da günümüzde sıkça rastlanan bir durumdur. Buradaki seçim, yani Orsino'nun genç olması ve Viola ile aralarında fazla yaş farkının olmaması tamamen yönetmenin tercihidir. Yönetmen seçimiyle farklı bir yorum da getirebilir. Fakat bu oyundaki seçim, genç oyuncuların oluşturduğu kumpanyanın bu oyunu sahnelemesi yönündedir.

Oyunun kişilerinin genç ya da yaşlı olmaları değil, birbirine uyumlu rol dağılımının yapılması önemli bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Semaver Kumpanya'nın rol dağılımında genç oyuncular seçilmiştir.

Oyundaki Viola (Sezaryo)-Orsino diyaloğunda, Orsino Viola'ya öğüt vermektedir:

Orsino: "O zaman sözümü dinle: Senden genç olsun
sevdiğin.
Yoksa uzun sürmeyecektir sevgin.
Bir gül fidanı gibidir kadınlar.
Çiçeğini koparıp kokladığın zaman,
Dökülür yaprakları, hemen solar."[78]

---

[77] William Shakespeare, **Onikinci Gece,** Dilimize Uyarlayan, Zeynep Avcı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s.87
[78] William Shakespeare, **a.g.e.,** s.119

Orsino, Olivia'ya delice aşık olmasına rağmen, oyunun sonunda aşka aşık bir adam olarak sevgisini Viola'ya yönlendirir. Olivia ise, Sezaryo (Viola) olarak görüp tanıdığı kişiyle değil, ikiz kardeşi olan Sebastian ile birlikte olur ve bu oyundaki ikiz figürü bu şekilde kendini tamamlar. Olivia da aşkına kavuşur Viola da.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan bir ilişki içinde olmasa bile, şiirlerini aktarması ile izleyiciye romantizmi yaşatmaktadır.

Orsino romantik bir kişidir. 1.Perde I.Sahnedeki [79]repliği bunun göstergesidir.

Orsino: "Madem müzik aşkın gıdasıymış, durmayın.
Hadi! Çalın!
Yüreğimin açlığını bastırın.
Gözü doysun arzularımın,doysun da
biraz durulsun.
Şu baygın şarkıyı çalın.
Hani, mor menekşe tarlasından esip gelen
yel gibi,
Buram buram, insanı bayıltan, ninniler gibi
ruhu uyutan."[80]

Kostümü: Orsino, Dük'e yaraşacak şekilde soylu görünür. Şile bezinden yapılmış krem rengi bir pantalon ve kol uçları dantelden yapılmış krem rengi, ruff yakalı (kırmalı yaka) bir gömlek giymektedir.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır. Özel bir aksesuarı yoktur.

Commedia dell'Arte'nin karakteristiğinde maskenin önemi büyüktür.

---

[79] Sahnelerin sırası, sahneleme referans alınarak belirtilmiştir. (Y N)
[80] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.87

Her maske, herkesin hayatında bir 'an'ı simgeler. Bu komedinin değişmez tiplerinin, basit ve indirgenmiş olduklarını göstermez. Her maske en azından bir paradoksu ifade eder; her birinin fiziki yapısının elde edilmesi bir oyuncunun genellikle on yılını alan metafizik bir nitelik içerir. Örneğin; cimri bir doktorun uşağı, Bergamolu aptal Arlecchino, efendisinin cimriliği yüzünden, değişik renklerde, artık kumaş parçalarından yapılmış bir kıyafet giymeye mecbur kalır. O, ahmak bir soytarı, her zaman keyifle sırıtan düzenbaz bir uşaktır. Biz, maske tarafından gizleneni görürüz. Aslında Arlecchino cehennem güçlerinin bekçisidir.[81]

Özellikleri ve İlişkileri: Bu oyundaki bazı kişiler gibi Orsino da kendini anlayamayanlardandır, yani yaptıklarının hesabını kendine bile veremeyen bir yapıdadır. Aşka aşıktır ama o, kendisinin Olivia'ya aşık olduğunu düşünür. Kendisini Olivia'dan etkilenmiş bir adam olarak görür. Bütün yaşadığı aşklardan farklı olarak bunun en içten ve en coşkulusu olduğunu savunur. Oysa Olivia, bu düşkünlüğünün sözde nesnesidir. Aşkın kendisine saplanmış olan Orsino, bunu da sonunda Viola'yı tercih etmesiyle ispatlar.

Orsino'nun Olivia'ya kur yapması oyunun sonuna kadar Olivia'yı görme çabası içine girmediğinden gerçek dışıdır. O, aşkının peşinden doğrudan gitmektense aşk mesajları göndermeyi seçer. Olivia ise, açık ve net bir şekilde onu sevmediğini söyler. Bu kararlı tutum, bu aşk acısının dinmeyeceğine işaret eder. Ama Orsino, kendi duygularına Olivia'nınkinden daha çok önem verir.

Onikinci Gece, Orsino'nun karşılıksız aşktan kaynaklanan melankolik duygularını açığa çıkarmaktadır. Aslında o, Ilirya'nın varlıklı ve erk sahibi dükü olarak kendi seçimleri ile istediği hayatı sürebilir. Ancak o, bütün gün müzik dinlemek ve aşkın ne kadar güzel bir şey olduğuyla ilgili konuşmaktan yanadır.

---

[81] Bkz. John Rudlin, **Commedia dell'Arte**, Çev. Ezgi Ege İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.49

Viola, ev halkından biri haline gelince, Orsino onunla da aşkı konuşur olmuştur. Olivia ise, nadiren bu konudan söz etmektedir. Aşk tek başına çok fantastik bir şeydir ve 1. Perde I. sahnede de Orsino'nun ağzından aşk, geldiği anda başka her şeyi unutturan bir olgu olarak nitelenmiştir:

Orsino: "Ah! Aşk acısı çekmek yok mu? Nasıl da
çabucak değiştiriyor ruhumu?
İniyorum, çıkıyorum, bir anda değişiyorum.
Fırtınaya tutulmuş denizler gibiyim,
Bir göklerdeyim; herşey kıymetli, herşey
değerli.
Bir düşüyorum; herşey ucuz, herşey adi.
Bazen kederler içindeyim, bazen hayalci.
Sevdalılar ne çok sever hayalleri."[82]

Orsino gerçekleri göremez halde olduğundan, kendi takıntısını farkına varamaz ve kendini aldatır. Oysa Viola aşka ilişkin konuşurken kendi duygularını dışa vurmasıyla içten, kardeşini bulabilmek adına kılık değiştirmesi ile de o denli gerçekçidir.

Orsino'nun kimliği ve konumu, 1. Perde II. sahnede kaptanın söyledikleri ile izleyiciye aktarılmaktadır. Orsino'nun soylu bir genç olarak yetiştiği onun sözlerinden yansıtılmaktadır.

[82] William Shakespeare, **a.g.e**, s.87

Viola: "Ben kurtulduğuma göre, ümit doluyor
içime.
O niye kurtulmasın?
Söyle bakalım, kime aittir bu ülke?
Kaptan: Adı güzel, kendi güzel soylu bir Dük'e
Viola: Adı ne?
Kaptan: Orsino.[83]

Oyunun sonunda Orsino gerçeği görür. Sezaryo'nun Viola olduğunu keşfeder. Olivia'nın onu istememesi bu noktada önemsiz hale gelir ve Viola'nın kendi için doğru kişi olduğunu düşünür bu nedenle de Olivia ile evlenme fikrini unutur.

Oyundaki komik öğeler kişilerde ve durumlarda kendini göstermektedir. Orsino'nun aşk hastası davranışları komiktir. Derin duygulara sahiptir ve her kim (seyirci) erişilmez bir aşka tutulduysa onunla empati kurabilir. Çünkü 'yaşadığınızdan bile haberi olmayan birine delice tutulmak' yaşanan ve olağan bir durumdur. Ayrıca Orsino'nun kimliğinde izleyiciye aktarılan aşkın acı veren ama eş zamanlı harika anları yaşatan bir duygu olduğudur. O an yaşananların ileride değerlendirilmesi yapıldığında çok da mantıklı davranışlar olmadığı ortaya çıkar ama o süreçte o an önemlidir ve herşey o anda güzel gelir. İşte Orsino bu duyguların temsilcisidir ve onun durumu alışılageldik bir durumdur. Orsino'nun duyguları tiyatral olarak abartılmaktadır ve bu nedenle de komiktir. Ancak aynı zamanda çok insancıl işlenmekte olduğundan dokunaklı bir yanı da vardır.

[83] William Shakespeare,**a.g.e.**, s.89

VIOLA



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
VIOLA	"Sebastian'ın ikiz kız kardeşi, soylu"	'nazik, alçakgönüllü, zeki, duygusal ama duygularını açıklamaktan çekinen bir kız, sevdiğine sadık, görevine bağlı;
KILIK DEĞİŞTİRDİKTEN SONRA		kılık değiştirmesi ile oyundaki ilgi odağı odur.'
SEZARYO	"Orsino'nun uşağı"	'görevine bağlı, tüm kişisel özellikleri kılık değiştirdikten sonra da taşır.'

Tablo 3.4. Viola'nın Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*VIOLA / SEZARYO*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kılık değiştirdiği için erkek ve kadın kimliğinde, iki farklı kılıkta seyircinin karşısına çıkar. Viola olarak yeşil gözlü, uzun kahverengi saçlı, orta boylu genç ve güzel bir kız, Sezaryo olarak kadın yüzlü bir erkek görünümündedir.
RUHSAL GÖRÜNÜM	sevdiğine sadık, görevine bağlı, zeki ve duygusal ama duygularını açıklamaktan çekinen
EYLEMLER	aşkı için savaş veren, elçi olarak görevine sadık kalan ve Orsino'nun aşkını Olivia'ya aktarmak için çaba gösteren
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Orsino'ya aşık, Olivia'ya elçi olarak giden, Andrew ile düello yapan, Tobi, Mari ve Malvolio tarafından sevilmeyen

Tablo 3. 5. Viola'nın Fiziki- Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: VIOLA (SEZARYO)

Konumu: ***Onikinci Gece*** oyun kişileri içinde soylu tabakadan genç ve güzel bir kız. Sebastian'ın ikiz kız kardeşidir. Kardeşini bulmak için kılık değiştirdikten sonra uşak olarak Orsino'nun hizmetinde çalışmaya başlamıştır.

Hikayedeki İşlevi: Viola, bu oyundaki en önemli kişilerden biridir. Kılık değiştirmesi ile bu oyunda ilgi odağı haline gelir. Viola'nın kılık değiştirmesi seyirciye bir şarkı eşliğinde yansıtılmaktadır. Viola bu kılık değiştirme işlemini sahnede gerçekleştirir. Erkek kılığına girişi ve olayların içinde bulunuşu her ne kadar alışılmadık gelse de, tavrı ve yapmak istedikleri dikkate alındığında, yaptıkları anlaşılabilir ve onaylanabilir olarak algılanabilmektedir.

Kılık değiştirme ile ilgili olarak Stephen Greenblatt'ın yorumu şöyledir: "Kadınların gerçekte ya da hayalde erkeklerden daha az hareket özgürlüğüne sahip olmaları dolayısıyla kadın giysileri giymenin doğanın bağımlı olduğu şey üzerinde yuvarlanmayı değil, daha çok bir momentum dinginliğini gerektirmesidir. Çünkü erkeklikten dişiliğe geçiş, idelojik olarak üstün olandan aşağı olana iniş olarak ve

dolayısıyla doğaya aykırı bir hareket veya toplumsal bir ayıp olarak kodlanmıştır. [84] Erkek kılığında ikiz kardeşini daha rahat arayabileceğine inanan Viola kılık değiştirir.

Viola'nın genç, güzel ve soylu olduğu Sebastian'ın 1.Perde IV.sahnede söylediklerinden çıkarsanabilir:

Sebastian: "Söylemesi ayıp efendim ama, pek güzel bir kızdı. Kız olmasına rağmen bana pek benzerdi. Bir elmanın yarısı oydu, öteki bendim. Övünmesi ayıp ama, huyu da yüzü kadar güzeldi biçarenin."[85]

Son derece üzgün ve tutkulu olması ise, tutumu ve yaptıkları ile seyirciye aktarılmaktadır.

Viola, Sebastian'ın ikiz kız kardeşidir. Gemi kazası sonrasında sağ olarak Ilirya'ya ayak basar ve kaptanla yaptığı konuşmada kardeşinin sağ olabileceği düşüncesine kapılır. Kılık değiştirerek adını daha önce duyduğu Dük Orsino'nun hizmetinde çalışmaya karar verir ve Sezaryo olarak Orsino'nun hizmetine girer. Orsino'nun aşkını itiraf eden mesajlarını Olivia'ya iletir. Olivia'nın huzuruna kabul edilir. Orsino'nun tutkusu ile ilgili dokunaklı, hoş bir konuşma yapar. Ayrıca efendisinin yerinde olsa ne yapacağını anlatır. Olivia bu konuşmadan çok etkilenir. Viola, Olivia'nın erkek kılığındaki kendisine, yani Sezaryo'ya aşık olduğunu farkeder. Sezaryo, Olivia'ya Orsino'nun mesajını iletirken, Olivia ona aşık olduğunu itiraf eder. Sezaryo ise, kalbinin 'hiçbir kadına' ait olamayacağını tekrar eder ve Olivia'yı reddeder. Öte yandan Tobi, Sezaryo'ya kendisi ile düello yapmak isteyen bir şövalyenin olduğunu söyler. Sezaryo, istemeyerek de olsa Andrew ile düelloya hazırlanır. Ancak düello, Antonio'nun gelmesiyle kesilir. Antonio ise, Sezaryo'nun

[84] Stephen Greenblatt, **Shakespeare ve Kültür Birikimi**, Çev. Nilgül Pelit, Ankara, Dost Kitabevi, 2001, s.108
[85] William Shakespeare, **a.g.e.**, ss.108-109

Sebastian olduğunu düşünmektedir ve Sezaryo'nun kendini tanımamasını nankörlük olarak niteler. Sebastian'nın ortaya çıkışıyla Viola, Olivia ile evlenmekten kurtulur ve sonunda Orsino'nun onu Viola olarak sevdiğini öğrenir.

Olay örgüsü içinde Viola'nın rolü aktif mi, pasif mi? diye düşünülürse, şu sonuçlara varılabilir: Viola oyun içinde ne tam olarak erkek olmayı, ne de tam olarak kadın olmayı seçmiştir. Bu da pasif bir tutum içinde olduğu izlenimi verir. Ayrıca o, çok romantik bir karakter çizmez, ancak Orsino ona Olivia'ya olan aşkını anlatmaya başladığı andan itibaren, Viola da içten içe Orsino'ya karşı beslediği aşkı haykırır. İkili sahnelerde Sezaryo olarak bile onun kadınsı duyguları gün ışığına çıkar.

Orsino: "Ustaca konuşuyorsun.
İddia ederim ki, genç görünüyorsun ama,
Bir sevgilinin çehresi dolaşıyor bakışlarında.
Öyle değil mi? Söyle bana.
Viola: Öyle sayılır, müsaadenizle.
Orsino: Nasıl bir kadın bu?
Viola: Sizin gibi biri"[86]

Bu diyalogta Viola, Sezaryo kılığında aslında Orsino'ya aşkını itiraf etmektedir.

Yine aşağıdaki replikte aynı itiraflara rastlanmaktadır.

Viola: "Gözümün nuru, canımın içi, dünyanın
tüm hazineleri kadar bağlandığım,
Bir kadına duyacağım aşktan daha büyük
sevdaya kapıldığım,
Adamın peşinden gidiyorum.
Zerrece yalan varsa söylediklerimde

[86] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.118

Zerrece sahtekarlık ettiysem eğer size,
Ey yüce gökler, cezalandırın beni."[87]

Bütün bu replikler dikkate alındığında Viola'nın Sezaryo kılığında bile Orsino'ya olan aşkını dile getirdiği görülmektedir.

Viola bazen,
"Kimlere kur yaparsam yapayım,
onun karısı ben olmalıyım" diyerek de adeta meydan okur.
Bazen de,

"Ey, zaman! Ben çözemem bu karışık düğümü.
Sana bırakıyorum bütün çözümü"[88]
diyerek edilgen bir durum sergiler.

Fakat oyunun sonunda galip gelen, aşkına kavuşan ve mutlu olanlardan biri de Viola'dır.

İzleyici ile ilişkisi: İzleyiciyle doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Kostümü: Viola'nın kadın kılığında iken, sıfır kollu düz uzun krem ve yavruağzı renklerinden oluşan bir elbisesi vardır. Kılık değiştirdikten sonra krem rengi şile bezi bir pantalon ve kol uçları dantelden yapılmış mavi bir gömlek giyer.

Maske ve aksesuar: Siyah takma burun maske işlevini görmektedir. İkiz figürü sebebiyle diğer siyah takma burun da Sebastian'dadır. Oyundaki diğer kişilerin kırmızı takma burnu vardır. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır. Bıyık ve ip şeklinde sakalı vardır. Ayrıca Viola Sezaryo olarak kılık değiştirirken saçlarını içine sakladığı yeşil, kırmızı ve kahverengi desenli bir şapka giymektedir.

---

[87] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.165
[88] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.111

Özellikleri ve İlişkileri: Viola'nın zekası iki şekilde ortaya çıkmaktadır. Öncelikle, Orsino'ya olan aşkını itiraf ederken kelimeleri özenli seçişi ve biraraya getirişinde bu özellik görülebilmektedir. Viola'nın tutkusu duygularını açığa vurmasını sağlar, ancak bütün bunların yanısıra Orsino'nun onu bir kadın olarak algılamaması da gereklidir. O nedenle Sezaryo olarak inandırıcı olmak zorundadır. Olivia ile karşılaştığı sahnelere bakılacak olursa;

Viola, oyunun sahneleniş sırasına göre, 1. Perde, VI. Sahnede Olivia ile her türlü kelime oyununu oynayabilmektedir.

Viola'nın hem duygusallığı hem kelimeleri zeki kullanışı aşağıdaki repliklerde görülebilmektedir.

Viola: "Olduğunuz gibi gördüm sizi. Adamakıllı
kibirlisiniz.
Ama şeytanca da olsa, çok güzelsiniz.
Efendim Dük Orsino delice aşık size.
Böyle bir aşk tapılınacak kadar yüce olsa
da,
Büyük bir ödüldür güzelliğinize.
Olivia: Nasıl severmiş beni?
Viola: Tapınıyor, secde ediliyor size,
Acılı gözyaşları döküyor sevginizle.
Bağrı yanıyor iç çekişleriyle."[89]

Viola'nın zekası, ikinci olarak kendini korumaya yönelik içgüdüsel duyulara sahip olmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yabancı bir yerde kadın olarak varolmanın tehlikesini sezdiğinden, erkek kılığına girmeyi seçmiştir. Böylelikle kendisini kendi zekasına güvenebilecek duruma sokmuştur.

[89] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.105

Viola'nın tutkusunun ortaya çıkması kendi denetimi altındadır. Orsino'ya "Ben seni seviyorum" diye açıkça söyleyememekte bu yoğunluk şiirsel bir dille aktarılmaktadır ve Viola 1. Perde VIII. Sahnede aşkını haykırmaktadır.

Orsino: "Neyi biliyor muşsun?
Viola: Bir kadının bir erkeği nasıl sevebileceğini.
Onlar da bizler kadar yürekten bağlanırlar.
Bir kızı vardı babamın, bir erkeğe bağlandı.
Öylesine bağlandı ki, bilemezsiniz.
Ben kadın olsam da size bağlansam,
İşte öyle tutulurdum. Tahmin edersiniz.
Orsino: Eee? Sonra? Ne oldu?
Viola: Nafile bir sevgiydi efendim. Sevgisini
söyleyemedi.
Sevdası amansız bir kurt gibi kendi kendini
kemirdi.
Aşkını gül pembesi yanaklarında besledi.
Küskünlüğün ve hüznün girdabında kayboldu,gitti.
Suskun bir metanet anıtı gibiydi.
Ama yine de görkemli tasasına gülümseyebildi.
Peki, sizce bu aşk değil miydi?
Erkeğiz, konuşur konuşur, yeminler ederiz,
duygularımızdan çok fazladır gösterişimiz.
Yemini bol keseden ederiz ama iş
sevgiye gelince, nasıl da cimriyiz!"[90]

[90] William Shakespeare,**a.g.e.**, ss.121-122

1. Perde V. Sahnede ise, Sezaryo olarak Orsino'ya Olivia'ya nasıl kur yapacağını anlatmaktadır. Olivia ise, Sezaryo'dan o kadar derinden etkilenmiştir ki ona aşık olmuştur. 1. Perde VIII. Sahnede yine aşk üzerine söyleşirler.

Viola: "Ama efendim… Ya sizi sevmiyorsa?
Orsino: Böyle birşey yapılamaz bana!
Viola: Gerçekçi olmalısınız.
Mesela, bakınız. Diyelim ki sizin onu sevdiğiniz
gibi,
Genç bir bayan da size aşık.
Olivia'ya duyduğunuz aşk acısını, o da
duyuyor ama, size karşı.
Diyelim ki, onu sevmiyorsunuz ve bunu
ona söylüyorsunuz.
Ne yapacak şimdi?
Duygunuza saygısızlık edebilir mi?
"Bu bana yapılamaz" diyebilir mi?[91]

Viola'nın aşkı içten ve olgun bir aşktır. Öyle ki Orsino'nun mutluluğunu birincil olarak düşünmektedir ve kendi mutluluğunu bu uğurda hiçe saymaktadır. Orsino Olivia'yı seviyorsa da, Viola Orsino için Olivia'ya kur yapacak kadar kendini arka plana itmektedir.

Viola çok sabırlı ve iyimserdir. Kendisinin bu alışılmadık durumunu sakin bir şekilde kavramaktadır. Zamanın bu sorunları çözebileceğine inanmakta ve zamandan yardım istemektedir.

[91] William Shakespeare, **a.g.e.**, ss.120 -121

1. Perde VI. Sahnede Viola'nın zamandan yardım istemesi söz konusudur.

Viola: "Nasıl düzelecek bu iş şimdi? Efendim bu
kadına deli gibi aşık.
Ben, şu tuhaf yaratık, efendime aşık
oldum.
Efendimin aşık olduğu kadın da tuttu bana
vuruldu.
Erkek halimle nasıl çelerim efendimin
aklını?
Kadın halimle nasıl yanıtlarım Olivia'nın
aşkını?
Ey, zaman! Ben çözemem bu karışık
düğümü.
Sana bırakıyorum bütün çözümü."[92]

Diğer kişiler kendi doğrularını bulabilme konusunda telaşa düşmektedirler, ancak Viola, doğru bildiği yolda sabırlı bir şekilde yol almakta ve sonunda ödüllendirilmektedir.

Her ne kadar kılık değiştirmiş, başka bir yüzle seyircinin karşısına çıkmış olsa da, Viola bütün davranışları ile ele alınırsa, bu oyundaki en dürüst kişilerden sayılabilir.

[92] William Shakespeare, **a.g.e.,** ss.110-111

OLIVIA



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
OLIVIA	"soylu bir genç kız"	'sınıfsal tabakayı önemser, duygusal, kibirli, becerikli ve otoriter'

Tablo 3.6. Olivia'nın Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*OLIVIA*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	uzun kahverengi saçlı, ela gözlü, orta boylu, genç ve güzel
RUHSAL GÖRÜNÜM	aklına eseni yapan, duygusal, şımarık, kibirli, otoriter
EYLEMLER	aşkı için savaş veren
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Orsino'yu reddeden, Sezaryo'ya aşık, Tobi ve Andrew ile iyi bir iletişimi olmayan, Malvolio'ya acıyan, Mari ile hanım-hizmetkar ilişkisi içinde

Tablo 3.7. Olivia'nın Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: OLIVIA

Konumu: Soylu ve zengin oluşu, çekici ve asil doğuşu ile Orsino'ya benzemektedir. Ancak eğilimi Orsino'nunkinden farklıdır. Zenginliği her ne istese yapmasını sağlar.

Hikayedeki İşlevi: Orsino, Olivia'ya delice aşıktır. Ancak Olivia onu ve tüm aşklarını kardeşinin yasını tutması nedeniyle reddeder. Olivia'nın Orsino'yu reddedişindeki kararlılık Orsino'nun aşkını ifade etmesi ve göstermesinde aşırı davranışlara neden olur. Olivia, Orsino'nun uşağını kabul etmez, ancak Sezaryo'yu (kılık değiştirmiş Viola) kabul eder ve Orsino'nun mesajını dinlemeye razı olur. Sezaryo, Olivia'ya eğer efendisinin yerinde olsaydı, ne yapması gerektiği konusunu anlattığında, Olivia 'daha çok şey yapmalısın' öğüdünü verir. Sonunda duygularını dizginleyemeyerek Sezaryo'ya aşık olur ve bu aşk onun arzularını ve duygularını anlaşılmaz hale getirir. Oyunun başında ölen kardeşinin yasını tutacağını söylemesine rağmen, Sezaryo ile tanıştıktan sonra hep onu düşünür ve onunla evlenmeyi hayal eder.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Kostümü: Olivia'yı iki farklı oyuncu canlandırmaktadır. Oyuncuların rolü canlandırmalarında kendi benlikleri ile uyumlu kostüm seçmeleri söz konusudur.

Nurgül Uluç'un Olivia'sı, soylu bir genç kız görünümünde şık giysiler içindedir. Yakalarında ve kollarında dantel olan kavuniçi bir bluzu ve üzerinde motifleri olan şile bezinden yapılmış krem rengi bir eteği vardır.

Akasya Asıltürkmen'in Olivia'sı da soylu ve şık bir genç kızdır. Tuttuğu yas sebebiyle siyah uzun etek ve karpuz kollu siyah bluz giymiştir. Kırmızı şık bir ceket de zarifliğinin göstergesi olarak kostümü tamamlamıştır.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Her iki oyuncu da kırmızı burnu kullanmıştır. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır.

Nurgül Uluç, aksesuar olarak rengarenk kumaştan yapılmış, gösterişli bir şapka kullanmış, Akasya Asıltürkmen ise, siyah kumaştan yapılmış ve üzerinde kırmızı çiçek olan şapkayı seçmiştir.

Özellikleri ve İlişkileri: Olivia'nın Orsino'yla olan ilişkisi "red" cevabına dayalıdır. Kendini bilen ve zaman zaman kendi ile alay edebilen birisidir. Sonunda Sezaryo aşkına karşılık vermeseydi bile, bu acılı durumunu bile alaya alabilir bunu kabullenebilirdi ve bu durum onun olgunlaşmasını sağlardı.[93]

Hem otoriter hem de kibar bir kimliği vardır. Tüm ev halkını katı bir şekilde ancak kibarca yönetir.

Sınıf atlama derdi içinde olan kibirli Malvolio, Olivia'ya kur yapar. Orsino gibi, Olivia da kendini düşünen, melankolik bir yapı içindedir.

Orsino'dan farklı olarak Olivia aşkının doğrudan peşinden gider. O kararlı bir şekilde erkeğinin kalbini kazanmaya çalışır. Red cevabı onu düş kırıklığına uğratır, fakat yılmaz, bu davranışları ne zekasının ne de asilliğinin göstergesidir, ona bütün bunları yaptıran ve olayların üzerine gitmesini sağlayan aşktır. Olivia'nın merhametli bir doğası vardır, kibar bir hanımefendidir. Bu nedenle dayısı Tobi'nin kaba davranışları onu rahatsız eder. Malvolio'nun Mari'nin hazırladığı oyuna gelmesinden dolayı Malvolio adına çok üzülür.

Olivia ayrıca kıvrak bir zekaya sahiptir. Sözleri zekice kullanabilmekte ve doğrudan Viola'yla konuşabilmektedir. Viola ve Olivia'nın biraraya geldiği sahneler bunun göstergesidir.

---

[93] Bkz. Bill Alexander, John Barton, John Caird, Terry Hands, **Director's Shakespeare approaches to Twelfth Night**, London, Nick Herrn Books, 1990, pg .5

1. Perde VI. Sahnede de bu görülebilmektedir:

Olivia: "Evet efendim! Konuşun da dinleyelim.
Viola: Dünyanın en güzel kadını…
Olivia: Böyle başlaması güzeldir ama sonrası tartışmalı. Nerede bu lafların arkası?
Viola: Dük Orsino'nun kalbinde.
Olivia: Kalbindeymiş, öyle mi? Neresindeymiş kalbinin?
Viola: Derinliklerinde, en derinlerinde.
Olivia: Oraları bilirim ben; yalan dolan doludur. Umarım başkaca söyleyeceğiniz yoktur.
Viola: Hanımefendi! Açın peçenizi, gösterin Bana güzel çehrenizi.
Olivia: İşte şimdi haddinizi aştınız. Yüzümü görmek için miydi efendinizle pazarlığınız? Ama zararı yok, madem öyle, açılsın perde, görülsün suretimiz."[94]

2. Perde I. Sahnede yine Olivia ile Viola'nın diyaloğunda Olivia'nın ve Viola'nın kelimeleri ne kadar özenli kullandığını görülmektedir.

Olivia: "Adınız neydi?
Viola: Kulunuzun adı Sezaryo efendim.
Olivia: Neden kulum olacakmışsınız? Yalan ne zamandır iltifat oluyor? Bu ne alçakgönüllülük? Sahtekarlığa benziyor. Genç adam! Kulluk etmek için Dük Orsino'yu seçmişsiniz…

[94] William Shakespeare, **a.g.e**, s.104

Viola: Hizmetinde bulunduğum kişi kulluk
Etmek için sizi seçtiyse,
Demek ben de kulunuz oluyorum.
Kulunuzun kulu, sizin de kulunuzdur
diyorum."[95]

Olivia, aynı zamanda kişilerin iyi bir yargıcıdır. Malvolio'nun kendini sevme hastalığına tutulduğunu bilmektedir. Dayısı Tobi'nin de içki düşkünü olduğunun farkındadır. Olivia, Orsino'nun karakterini tam olarak değerlendirebilmekte ve algılayabilmektedir. Onun soylu, zeki ve cesur olduğunu bilmekte, sevgisini ona vermek istemeyen bir kadının peşinden gittiğini düşünmektedir.

Neden zeki bir kadın aşka düştüğünde kendini duygularına bıraksın ki? 1. Perde VI. Sahnede Olivia'da bu gerçeğin nedenini bilmemektedir.

Olivia: "Ne olacak benim bu halim? Hayal
peşinde koşup aklımı yanıltıyor mu gözlerim?
Hadi! Gücünü göster kaderim! Bu saatten
sonra yapacağım birşey kalmadı, esiriyim
kaderin. Ne yazılıysa alnımda, o olacak.
Ne diyeyim?"[96]

Feste, olayların zeki gözlemcisidir. Olivia'nın sahip olduğu statü ve onurun farkında olan biridir. Olivia, başlangıçta Sezaryo'ya ilgi duyarken, onun soyunu da dikkatlice sorgulamaktadır.

Feste ise, olayları gözlemleyen biri olarak kişileri kullanarak ironi yapmaktadır ve Olivia'yı sorgulayıp onu aptal çıkarmayı başarmaktadır:

[95] William Shakespeare, **a.g.e,** s.132
[96] William Shakespeare, **a.g.e**, s.107

Olivia: "Kardeşimi kaybettim, onu kara topraklara terkettim.

Feste: Kara toprakta değildir o, herhalde cehennemde.

Olivia: Ne münasebet! Elbette ki, cennette.

Feste: Madem cennetteymiş, o zaman bu yas niye. Götürün bu aptal kadını."[97]

Feste'nin bu yaklaşımı seyirciye olayların üzerinde bir kez daha durup düşünme şansı vermektedir.

[97] William Shakespeare, **a.g.e**, s .99

MALVOLIO



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
MALVOLIO	"Olivia'nın kahyası"	'kendini seven, kibirli, sınıfsal tabakaya önem veren, sınıf atlamak için herşeyi yapan'

Tablo 3.8. Malvolio'nun Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*MALVOLIO*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kısa kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	dar kafalı, erdemli geçinen, sempatik olmayan,haris
EYLEMLER	Olivia'ya aşık, soylu tabakaya ait olmak isteyen
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Tobi, Mari, Andrew Fabian ile iyi ilişkileri olmayan, sınıf atlamak için Olivia'ya hayran, onu elde etmek isteyen

Tablo 3.9. Malvolio'nun Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: MALVOLIO

Konumu: Olivia'nın kahyasıdır.

Hikayedeki İşlevi: Olivia'nın kahyası olarak hep ev halkının içinde ona yakın bir yerde yer alır. Kendi gücünün haricinde hiçbir şeyi o kadar sevmez.

Hem centilmen olup hem de eğitimli bir kişi olarak zengin kişilerin ev işlerini idare etmek Elizabeth döneminin tipik bir özelliğidir.[98]

İzleyici ile olan ilişkisi: Malvolio bu oyundaki sözcükleri unutma ve sessiz film yöntemiyle anlatması sahneleri ile izleyici ile derin bir iletişim içindedir.

Kostümü: Siyah kadife kaftanı ve kol uçları dantel mor bir gömleği ve siyah bir pantalonu vardır. Yakasında bordo bir fuları vardır. Adeta üst tabakadan biri izlenimi uyandırır.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir.

Malvolio, çapraz diz bağlarını takıp, sarı çorapları ile "Üsküdar'a gider iken" şarkısının melodisi eşliğinde "Kontes benim, ben kontesin el ne karışır" diyerek pardesüsünü giymiş olarak geldiğinde kafasında siyah bir şapkası ve elinde bir şemsiyesi vardır.

Özellikleri ve ilişkileri: Malvolio'nun düşüncesinde kendisi, evdeki diğer uşaklardan farklı konumdadır. Olivia'nın ona farklı muamele yaptığını ve saygı gösterdiğini zanneder. Hanımı etrafta olmadığında, diğerlerine karşı otorite kurmaya

[98] Bkz. Peter Quennell & Hamish Johnson, **Who's Who in Shakespeare**, London, Routledge, 2002, s.135

çalışır ve bu zamanlarda sosyal statüsünü de dile getirir. Bu kibirli davranışları diğerlerinin onu düşman olarak algılamasına yol açar.

Ayrıca, "Malvolio, becerileri yönünden düşük bir düzeyde oluşunu (en azından kendisinin böyle görmesini) ödünlemek için bir güç ve fetih (Olivia'nın gönlünü fethetmesi)düşü kurar.[99]

Malvolio da, bir nevi kılık değiştirenlerdendir. Yobaz kılığındadır. Hiçbir şey onu eğlendirmez. Hiç kimse onu gülerken görmemiştir. Fakat bu özelliği de ona diğerlerini eleştirme hakkı tanımaktadır.

Siyah kadife kaftanının altında kibirli bir kalbi vardır. Rüyaları Olivia'nın onu eş seçmesi ve onunla evlenmesi üzerine kuruludur. Kendisini güzel kıyafetlerle ve mücevherler takılı olarak hayal etmektedir. Ev halkının ancak o zaman onun emirlerine riayet edeceğini düşünmektedir.

Kendisine saygılı davranmayanlardan intikamını almak ister. İronik olan Malvolio'nun başkalarını değil de, kendini aptal duruma sokmasıdır. Ev halkı onun ukala ve iki yüzlü biri olduğunu düşünmektedir.

Hesaplı hareketleri sebebiyle akıllı denilebilecek Malvolio, aptal Feste veya sarhoş Tobi'den bile daha aptal olabilirdi. Bu ihtimal soytarıların, yani aptal sayılan kişilerin sahip oldukları bilgeliği sunmaları adına Shakespeare'in oyunlarında izlenen bir yoldu. [100]

Olivia'nın çevresi, kötü şöhretli ancak centilmen iki kişiden oluşur. Bunlardan biri sarhoş dayısı Tobi, diğeri ise onun arkadaşı Andrew'dir. Malvolio vicdan sahibi, dürüst ancak espriden yoksun bir kişi olup, ev işleri konusunda elinden gelenin en iyisini yapmaktadır. Bu konuda bir düzen oluşturma amacını taşır. Bu yüzden de

---

[99] Norman N. Holland, **Psikanaliz ve Shakespeare**, Çev. Özgür Karacam, İstanbul, Gendaş, 2002,s.311

[100] Stanley Wells, **Shakespeare for All Time**, London, Macmillian, 2002, pg.139

yalnızca Tobi ve Andrew'yi değil, Olivia'nın hayat dolu hizmetçisi Mari'yi de kendi aleyhine çevirmiştir. Malvolio'yu, hazırladıkları sahte bir mektup yoluyla hanımının ona gizli bir sevgi beslediğine inandırırlar. Yine bu aşkı kanıtlamak için de onu, Olivia'nın bir çift sarı çorabı ve çapraz diz bağlarını çok sevdiğine inandırırlar. Malvolio bu oyuna kanar. Bu aslında Malvolio'nun haris kimliğiyle de ilintilidir.

En hırslı kişilere verilebilecek bir örnek Malvolio'dur. Olivia'nın kahyası olarak bütün bütün çalışanları organize etmektedir. Ancak Olivia'nın dayısı Tobi ve onun en yakın arkadaşı Andrew'i kontrol etmekte sorunlar yaşamaktadır. Hayali şimdi sahip olduğu statüden daha üst bir statüye sahip olmaktır. Olivia'nın kocası olursa, statü kazanacaktır. Malvolio'nun sahip olduğu mali, parasal yetenekler, sorumluluklar, onu toplumdaki Puritan vatandaş sınıfına dahil etmektedir. Bu sınıf, politika içinde profesyonel tiyatronun muhalefet kanadını temsil etmektedir. Malvolio'nun rezil edilmesi; tiyatrodan nefret eden bir kişinin küstahlığının, haddini bilmeyişinin cezalandırılması olarak da değerlendirilir. [101]

Malvolio sınıf atlamak için, araç olarak gördüğü Olivia'ya ulaşmak adına çapraz diz bağlarını takmış ve sarı çorapları giymiştir. Duygularını ise, şöyle dile getirir:

Malvolio: "Ah, ciddi işler yapabilirdim ama şu çapraz
dizbağlarım kanımı sıkıştırıp durmasa.
Zararı yok. Sevdiğimin gözüne hoş
görünüyorsa, varsın sıksın canımı, akıtmasın
kanımı, razıyım. Ne demişler; "Gönlünü
hoş et birisinin, gönlü hoş olur hepsinin."[102]

Malvolio herşeyden önce komik ve komik olduğu kadar trajik bir kişidir. Birçok kötü kaderli Shakespeare kahramanında olduğu gibi 'tek taraflı bir aşk hastalığına' tutulmuştur. Tek başına kalmış, kendi içine kapanmış kapalı bir kişiliğe

[101] Bruce R.Smith, **Shakespeare and Masculinity**, New York, Oxford University Press, 2000, pg.122
[102] William Shakespeare, **a.g.e**, s .140

sahiptir. Hatta Malvolio ile kanlı hükümdar 3. Richard arasında bir benzerlik kurulabilir. Kendini beğenmişliği, kibirli ve kendinden emin bencilliği, egoizmi dışında Malvolio'nun karakteri konusunda ayıplanıp, güven sarsacak başka bir şey bulunmamaktadır.

Malvolio'nun kendini aptal durumuna düşürdüğünü diğer çalışanlar da bilir. Kendini aldatması onu Tobi'nin hedefi haline getirir. Mari'nin mektubu, Olivia'nın onu sevdiğini inandırmaya yeter. Bu mektup ona kibirli ve gururlu davranmasını söyler ve bu da ona gerçek duygularını açığa vurma fırsatı verir. Fakat bu durum, onu gururlu davranmaya zorladığı gibi, aptal davranmaya da zorlar. Ancak Malvolio'nun dibe vuruşu öncelikli olarak aptallığına bağlanamaz. Sınıf atlama onun bazı şeyleri net görememesine sebep olur.

Hemen hemen bütün oyun kişileri zaman zaman aptal davranırlar. Orsino aşka aşık olmasıyla, Olivia, Sezaryo'ya tutulmasıyla, Andrew, Tobi'nin dediklerine uymasıyla, zaman zaman aptallık sınırlarında davranırlar. Malvolio'da bu aptallık sınırı Olivia'nın ona aşık olduğuna inanması ile doruklara ulaşır. Malvolio kendine gülemez, kendi hatalarını göremez. Bu nedenle oyunun sonunda başına gelenlerden kurtulamaz. Oyunun sonunda etrafındaki herkes gülmekten kendilerini unuttukları anda Malvolio öfkesine sığınır ve herkesden öç alacağına yemin eder.

TOBI



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
TOBI	"Olivia'nın dayısı"	'içki düşkünü, esprili, nüktelerinin tadı ve sokulganlığı onu kocaman yaramaz bir çocuk yapar'

Tablo 3.10. Tobi'nin Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*TOBI*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	"açık kumral kısa saçlı, ela gözlü, orta boylu, göbekli, yaşlı
RUHSAL GÖRÜNÜM	alkol bağımlısı, nükteleri olan, yaramaz, çocuk ruhlu, bencil, çıkarcı
EYLEMLER	Andrew ile Olivia'yı birleştirmek isteyen
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Olivia'yla çok iyi ilişkileri olmayan, Andrew ile gününü gün eden, Malvolio ile geçinemeyen; Mari'nin zekasından etkilenen, Mari, Fabian ve Andrew ile Malvolio'ya oyun hazırlayan, Andrew ve Sezaryo'nun düellosuna sebep olan

Tablo 3.11. Tobi'nin Fiziki- Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: TOBI

Konumu: Tobi, Olivia'nın dayısı olmakla birlikte, alkol bağımlısı olduğundan o sınıfın bir üyesi olmayı haketmeyen bir kişi olarak görünür.

Hikayedeki işlevi: Malvolio gibi kendini beğenmiştir. Bütün gününü amaçsız işler peşinde koşmak ve salt vakit geçirmek için kullanır. Zorba bir adamdır, Olivia tarafından da bu davranışları sebebiyle sevilmemektedir. Bununla birlikte Andrew'yi de etkileyip kendisine eşlik etmesini sağlar. Ayrıca Mari ile de aralarında bir yakınlaşma vardır.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyiciye karşı oturup yeğeni Olivia'yı çekiştirmesi ile sıcak bir iletişimi vardır.

Kostümü: Kol uçları dantel şile bezinden krem rengi bir gömleği, eflatun pantalon ve ceketi vardır.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Zaman zaman taktığı, giydiği kostümle uyumlu büyük krem rengi bir şapkası vardır.

Özellikleri ve ilişkileri: Olivia'nın dayısı olması sebebiyle evin işlerini yürütme görevini üstlemiştir. Bütün vaktini yeme-içme ile geçirir. Etrafına hoş görünmeye, sarhoşluğunu gizlemeye çalışsa da Olivia bunun hep farkına varır.

Tobi'nin içki arkadaşı Andrew'dir. Andrew'nin bir aptal olması onun için bir fırsattır. Paraya ihtiyacı olduğunda Andrew'den faydalanır, çünkü o zengin ve aptaldır. Bu durumu Tobi çok iyi bir şekilde kendi lehine kullanır.

Tobi'nin zekası, 1. Perde VII. Sahnede Mari ile diyaloğunda sezilmektedir. Mari'ye soylu olduğunu hatırlatmaktadır.

Mari: "Böyle kızgın mart kedileri gibi, ne cırlayıp
duruyorsunuz? Hanımım Malvolio'yu
çağırıp sizi dışarı attırmazsa, ne olayım.
Ne bu gürültü!

Tobi: Hanımın tam bir başbelası. Biz ise gerçek
efendileriz. Ayrıca, Malvolio zavallısı kendisine
baksın. (Şarkı söyler) Şen şakrak
gençleriz biz. Hayatı pek severiz! (Şarkı biter)
Aynı kandan değil miyiz, senin
hanımınla? Ben onun dayısı olurum, di mi?
(Şarkı söyler) Kır belini Tobi dayı, kır
belini, vay,vay."[103]

Tobi kelimelerle oynar ve her şeyi karmaşık bir biçimde anlatır. Onun yaptığı duymak istemediği eleştirileri saptırmaktır. Tobi, aynı zamanda kendini ve yeğenini o kadar iyi tanır ki, hangi noktada Olivia'nın sabrının tükeneceğini ve hangi sınırda kovulacağını çok net hesaplayabilmektedir. Ayrıca Tobi, Andrew'nin ne yapmak istediğini önceden tahmin edebilmektedir ve onu istediği gibi kullanabilmektedir. Bunlar tamamen bencil bir karakterin göstergesidir. Fakat Tobi'nin neşeli bir insan olması, hayatın tadını çıkarması durumu da vardır. Felsefesi 'yaşam eğlenmek ve yaşamak için vardır'dır.

Ayrıca Mari Tobi'yi sever ve korunmasını sağlar ama bunu doğrudan söylememiştir. Neşe dolu bir kişi olan Tobi'den sadece Malvolio nefret eder.

Oyunun sonunda Tobi, Sezaryo'nun ve Andrew'nin düello yapmasına sebep olduğundan cezalandırılır. Bu gururunun incinmesi için yeterlidir. Sezaryo ile Andrew düello yaparken, Antonio'nun gelişi ile düello son bulur. Bu defa düelloya

[103] William Shakespeare,**Onikinci Gece**, Dilimize Uyarlayan Zeynep Avcı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.113

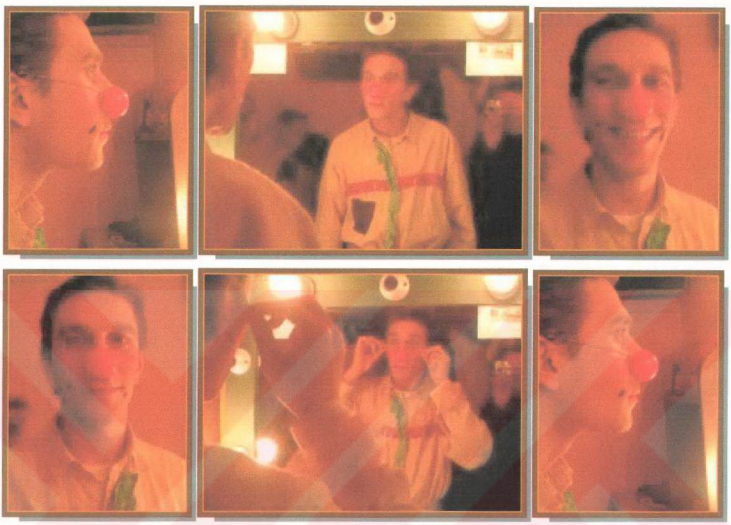
devam etmek isteyen Tobi, daha sonra Sezaryo zannettiği Sebastian'ı kışkırttığı için ondan dayak yer. Tabii bundan Andrew de nasibini alır.

2. Perde VII. sahnede bu kışkırtmanın sonucunda dayak yiyen Andrew'nin haykırışı söz konusudur.

Andrew: "Kafamdaki şu koca yarık incinme sayılabilirse,
fena halde incitildim ben. Belki pek
çok kanlı kelle gördünüz, ama bu seferki
benimki. Bakın, Bay Tobi'nin hali de
perişan. Şimdi, dinleyin bakalım, neler
anlatacak? Kafası bulanık olmasaydı, hakkınızdan
gelirdi, ama ne yapalım ki, biraz içkiliydi…
Orsino: Neler oldu size? Umarım şimdi daha iyisiniz.
Tobi: Ne farkeder? Olan oldu bir kere, yaraladı
beni. Bana bak, zirzop efendi. Doktoru
gördün mü? Sana diyorum soytarı!
Feste: Maalesef, bir saattir zilzurna dolaşıyor
Sayın Bay Tobi hazretleri. Sabahın köründe
kafayı bulmuştu."[104]

[104] William Shakespeare, **a.g.e**, ss.167-168

ANDREW



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
ANDREW	Tobi'nin arkadaşı, şövalye	aptal, iyi niyetli, kolay kandırılabilir

Tablo 3.12. Andrew'in Toplumsal -Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*ANDREW*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	Kısa kahverengi saçlı, ela gözlü, orta boylu, eşcinsel görünümlü, sevimli
RUHSAL GÖRÜNÜM	çevresinin söylediklerini önemseyen, hedefi olmayan, yönlendirilen
EYLEMLER	gününü gün etmeye çalışan
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Tobi ile çok iyi arkadaş, Olivia ile birleştirilmek istenen, Viola ile düelloya çıkan, Malvolio ile iyi ilişkileri olmayan, Malvolio'ya oynanan oyunda payı olan, Mari ile, Tobi'den dolayı iletişimi olan

Tablo 3.13. Andrew'in Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: ANDREW

Konumu: Saf bir şövalyedir.

Hikayedeki İşlevi : Tobi çıkarları sebebiyle Andrew'yi Olivia'ya yönlendirir. Sezaryo'ya (kılık değiştirmiş Viola) karşı düzenlenen düelloya Tobi'nin çabalarıyla dahil edilip kandırılır. Tobi'nin hem Sezaryo hem de Andrew için uydurma kahramanlık hikayeleri ve kılıç kullanmada bir ustalığa sahip oldukları yönünde söylentileri vardır. Ancak düello Sezaryo'nun (kılık değiştirmiş Viola) Antonio tarafından desteklenmesi sonucu son bulur. Bunun üzerine Andrew bu durumu korkaklığın belirtisi olarak görür. Ancak daha sonra karşılaştığı kişi Sezaryo yerine Sebastian olunca hem Tobi hem Andrew bu düellodan nasibini alır.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan ilişkisi yoktur.

Kostümü: Üzerinden yeşil ve kırmızı fırfır geçen beyaz bir gömleği, kırmızı fuları ve kırmızı bir pantalonu vardır. Bu kostümle feminen bir görüntü sergilemektedir.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Çok süslü bir kırmızı bir şapkası vardır. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır.

Özellikleri ve ilişkileri: Oyunda anlatıcı tarafından aşk kahramanları sıralanırken, 'Olivia, Viola'ya, Viola Orsino'ya, Orsino Olivia'ya, Tobi Mari'ye, Andrew oyundaki bütün erkeklere aşıktır'(Ön Oyun,2.perde,II.Sahne) denilerek Andrew'nin eşcinsel kimliğinin altıda çizilmektedir.

İnsanların canını çok da acıtmayan bir kişidir. O kadar saf ve temiz duygular içindedir ki, zaman zaman seyircinin onun için üzüldüğü de olur. Etrafında olan olayları bir türlü yakalayamaz ve sürekli yönlendirilir.

Andrew, bir şövalye olarak erdemli olması gerektiğini düşünür. İyi bir dansçı olduğunu söyler, ancak en basit adımlarda bile gülünç duruma düşer. Soylular, mutlak birkaç yabancı dil bilmeli diye düşünerek, kendini, öğrenmeye çalıştığı fransızca ile aptal bir duruma düşürür.

Andrew, başkaları tarafından kolayca yönetilen birisidir. Tobi Andrew'ye olmasını istediği adam gibi olduğunu söyleyerek kendisine tapmasını sağlar. Eğlendirici olan taraf, Tobi'nin bir şövalyeyi etkilemesidir. Andrew kararlı olmadığından Tobi tarafından kolayca yönlendirilebilmektedir. Olan biteni kaçırdığında Andrew Tobi'nin dediklerini tekrarlar.

Kılıç kullanmak da bir şövalyenin niteliklerindendir. Mari'nın söylediği gibi, Andrew kapışmadan hoşlanır. Çarpışamadığı zaman kaçmaktan yanadır. Bunun kanıtı, Sezaryo (erkek kılığındaki Viola) kadın kimliğinden dolayı onunla çarpışmakta tereddüt ettiğinde, Andrew'nin de itiraz etmemesi ve düellonun gerçekleşmesini istememesinden çıkarılabilmektedir.

Andrew basit davranışları sebebiyle çokça suçlanan birisidir. Ona eğlenerek ve sempati ile bakmak mümkündür. Başkalarının onu aptal olarak tanımladıklarını farkındadır. Başkalarından daha zeki olmak ister ve kendini olduğu gibi görmek istemez.

Sebastian'dan dayak yiyen Andrew, Sezaryo'ya Tobi tarafından yönlendirildiğini anlatmaya çalışmaktadır:

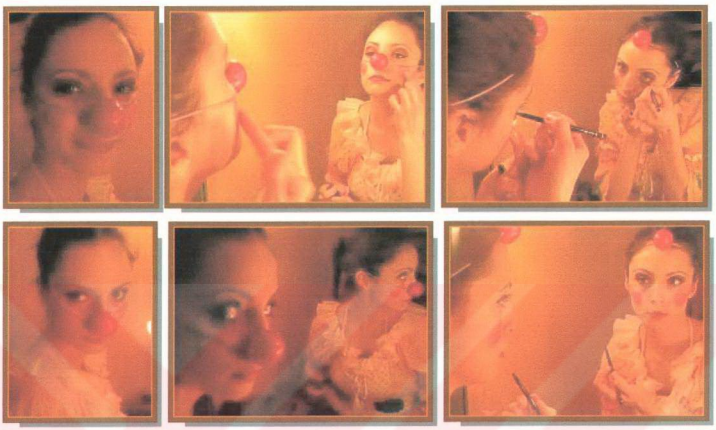
Andrew: "Hay Allah kahretsin! Burada duruyor
muş işte. Boş yere kırdınız kafamı efen
dim. Ne yaptıysam, ne ettiysem,
Tobi yüzünden. O kızıştırdı kanımı. Yoksa
ben size kötülük eder miydim?

Viola: Ne diyorsunuz Tanrı aşkına bana?
Size zarar veren ben miyim?

Yoksa siz misiniz kılıca davranıp üstüme
Yürüyen?
Bütün nezaketimle, incitmeden sizinle konuşurken."[105]

[105] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.167

MARI



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
MARI:	"Olivia'nın hizmetçisi"	'kurnaz, işini bilen, hamlelerini hesaplayan bir kadındır. Sivridilli, şakacı ve akıllıdır'

Tablo 3.14. Mari'nin Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*MARI*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu, gündelikçi kadın görünümündedir, Mine Tugay'ın Mari'si soyluların hizmetçisi görünümündedir.
RUHSAL GÖRÜNÜM	sivridilli, şakacı, kurnaz, hamleleri iyi hesaplayan, akıllı
EYLEMLER	Malvolio'ya zekice oyun planlayan, Tobi'ye ilgisi olan
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Malvolio'ya düşman, onunla alay eden ve Malvolio'ya onu kötü duruma düşeren zeki oyunu hazırlayan ve oyuna geldiği için bundan keyif alan, Olivia'yı koruyan, Tobi'ye ilgisi olan

Tablo 3.15. Mari'nin Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: MARI

Konumu: Olivia'nın hizmetçisidir.

Hikayedeki İşlevi: Çok keskin bir zekaya sahiptir. Malvolio'yu Olivia önünde küçük düşüren ve ona çapraz diz bağlarını ve sarı çorapları giydiren mektubu o yazmıştır. Ayrıca Olivia'ya Malvolio'nun garip davranışlarının delilik olabileceğini söyleyen kişidir. Yine Feste'yi Peder Topas olarak davranma ve Malvolio'ya hapiste işkence etmesi konusunda kandıran da odur. Esprili, hazırcevap, hayat dolu bir insandır. Malvolio'yu bu derece kandırması, eziyet etmesi onun Malvolio'yu çok iyi derecede anlayıp, tanımasıdan kaynaklanmaktadır.

İzleyici ile ilişkisi: İzleyici ile doğrudan bir ilişkisi yoktur.

Kostümü: Mari rolünü iki farklı oyuncu paylaşmaktadır. Burcu Demirtepe'nin Mari'sinin yeşil şalvarı, çiçekli gömleği ve kırmızı el dokuması bir yeleği vardır. Bu giysiler gündelikçi kadın görünümü vermektedir.

Mine Tugay'ın Mari'si ise, krem rengi uzun etek, krem rengi fırfırlı bluz giymektedir. Bu görünüm, Olivia ile Mari'nin hanım–hizmetçisi ilişkisinden öte aynı okulda okumuş, aynı evde yıllardır yaşamış iyi iki arkadaş olması konusunda da ipucu vermektedir.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir.

Her iki Mari'nin de yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır.

Burcu Demirtepe'nin Mari'sinin başındaki yemenisi onun en önemli aksesuarıdır. Gerek kostümü gerek yemenisini bağlayış biçimiyle gündelikçi Türk kadınlarını anımsatmaktadır.

Mine Tugay'ın Mari'sinin aksesuar olarak önlüğü vardır.

Özellikleri ve İlişkileri: Mari'de Malvolio'nun titiz tutumu ve Tobi'nin umursamazlığı arasındaki dengeli davranış biçimi görülebilmektedir. Mari, Tobi'yi düzeltmek ve onu karmaşadan uzak tutmak için uğraş verir. Tobi'yi, Olivia'nın onun içkiye olan düşkünlüğüne katlanmak istemeyişi konusunda uyarır.

Malvolio ona güvendikten sonra, Mari baş entrikacı haline gelir. Malvolio odayı terkeder etmez, onu aptal durumuna düşürecek planlar hazırlamaya koyulur. Oyununu kırk yıllık uzman gibi başarıyla gerçekleştirir ve Malvolio'nun çapraz dizbağları ve sarı çorapları ile ortaya çıkmasına sebep olur.

1. Perde III. Sahnede, Mari'nin de Tobi gibi kelimeleri kullanmakta usta olduğu görülmektedir.

Tobi: "Aaaa ! Ne ayıp! Böyle de söylenir mi
adamcağızın arkasından? Şen şakrak, saz
çalar, bir kaç dil bilir ana dili gibi. Allah
övmüş de yaratmış.

Mari: Hıhh! Dönüp bir daha arkasına bakmamış
Yarattıkan sonra. Yalnız budala değil, üstelik
dilini de tutamaz. O kadar ödlek olmasa
başı beldan kurtulmaz. Kaçmayı
bilmese, çoktan mezara girmişti diyorlar."[106]

Mari, Tobi'nin kelime oyunları ile kendisini etkilemesine izin vermez. Tobi Mari'den kendisine söylemesini istediği şeyleri duyar, ancak Andrew içeri girdiğinde çok ustaca bir şekilde davranışını değiştirir ve önceki sözleri onun söylediğine inanmak mümkün değildir. Tobi, Mari'yi bu özelliği ile takdir eder.

[106] William Shakespeare, **a.g.e**, ss.91-92

Mari, oyunun sonunda hem Malvolio'dan intikam alarak, hem de Tobi'yle evlenerek Malvolio'nun isteği olan sınıf atlamayı gerçekleştirmekle, amacına ulaşır.

SEBASTIAN



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
SEBASTIAN	"Viola'nın ikiz erkek kardeşi, genç bir soylu"	'pervasız ve açık yürekli bir adamdır'

Tablo 3.16. Sebastian'ın Toplumsal -Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*SEBASTIAN*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kısa, kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	duygusal, kardeşine bağlı, dostluğa önem veren
EYLEMLER	kardeşini arayan, Olivia ile evlenen
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Olivia'nın aşık olduğu kişi (kılık değişikliğinden dolayı), Olivia'yı reddetmeyen, Antonio ile iyi ilişki içinde, Andrew ve Tobi'yi hırpalayan

Tablo 3.17. Sebastian'ın Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: SEBASTIAN

Konumu: Viola'nın erkek ikiz kardeşi ve genç bir soyludur.

Hikayedeki İşlevi: Sebastian, Viola'nın ikiz erkek kardeşidir. Bir deniz kazasında ikiz kardeşini kaybeden ve onun boğulduğunu düşünen Sebastian, kız kardeşinin yasını tutmaktadır. Orsino'nun sarayına gitmek için yola çıkmıştır. Feste, onu 'Sezaryo' (kılık değiştirmiş Viola) zannetmiştir. Aynı hatayı Andrew de yapmıştır. Onun Sezaryo olduğunu düşünen Olivia, Sebastian'ı kendi evine götürür. Bu durum onu tamamen şaşırtır. Ancak yine de Olivia'yı reddetmez ve onunla evlenir.

Sebastian mizac olarak Viola'ya benzer. Kız ve erkek kardeş birbirlerine derinden bağlıdır. Deniz kazasından sonra ikisi de birbirlerinin öldüğünü düşünmüştür. Onların sevgileri, yeniden biraraya gelişleri oyunun sonunda bu entrikanın çözülmesini sağlar. Bu dokunaklı ve etkileyici bir andır.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan ilişkisi yoktur.

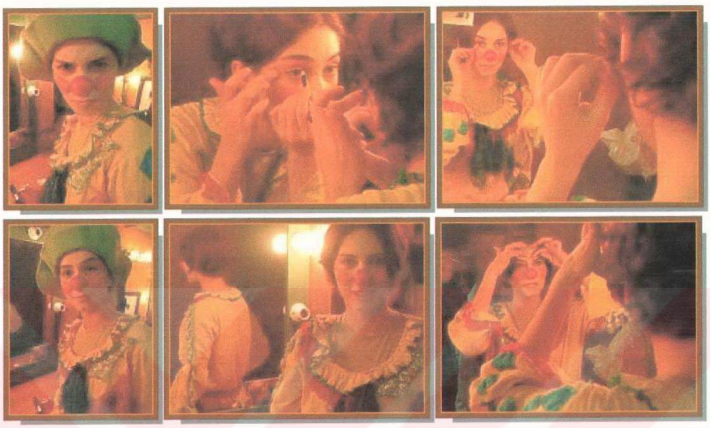
Kostümü: Üzerinde kılık değiştirmiş Viola'nın kostümünün aynısı vardır. Krem rengi pantalon ve kol uçları dantelden mavi bir gömlek giyer.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda siyah takma burun maske işlevini görmektedir ve sadece ikiz figürlerinde siyah takma burun vardır. Diğer kişiler kırmızı takma burun kullanmaktadırlar. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır . Yeşil, kırmızı ve kahverengi desenli bir şapka giymektedir.

Özellikleri ve ilişkileri: Sebastian ve Antonio arasındaki ilişkide ince bir çizgi vardır. Antonio dostluk adı altında Sebastian'a yardım eder. Hatta düellodaki Viola'yı Sebastian zannederek ona sahip çıkar. Sebastian'a para kesesini teslim eder. Onu koruyabilmek için elinden geleni yapar. Ancak ona duyduğu sevgi dostluk sınırının biraz üstündedir.

Sebastian ve Antonio'nun birlikte göründükleri sahnelerde seyircinin şahit olmadığı olayları onlara anlatma görevleri vardır. Kazayı anlatmaktadırlar. Burada bu iki kişinin de seyircinin olayları birbirine bağlayabilmesi için verdikleri bilgiler vardır.

FESTE



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
FESTE	"Olivia'nın soytarısı"	'insanların ve olayların zeki gözlemcisidir'

Tablo 3.18. Feste'nin Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	FESTE
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kısa kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu, güzel bir kız
RUHSAL GÖRÜNÜM	zeki, olaylara üçüncü göz olarak yaklaşan, dinamik, akıllı
EYLEMLER	bu oyunun hem içinde hem dışında gibi davranan
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Olivia ile bir laf dalaşına giren, Rahip olarak Malvolio'ya tuzak kuran, Andrew ile Viola arasındaki düelloyu yöneten, Orsino ile iyi ilişkiler içinde olan,satıcı kimliği ile seyircilere kalem ve tarak satan, anlatıcı kimliğiyle bilgilendirici ve açıklayıcı işlev üstlenen

Tablo 3.19. Feste'nin Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: FESTE

Konumu: Olivia'nın soytarısı. Zeki bir gözlemcidir. Feste adeta oyunun devinimini belirler. Aşağıdaki replik onu kelimelerle oynadığına delil oluşturur.

Orsino: "Oo! Sen misin? Nasılsın bakalım?
Feste: Açıkça söylemek gerekirse,
düşmanıma karşı çok iyi, dostuma karşı
pek kötü bir durumdayım.
Orsino: Tam tersi. Dostuna karşı iyi olmalısın.
Feste: Hayır. Dosta karşı kötüyüm.
Orsino: Ne biçim iş bu böyle?
Feste: Ah, o dostlar! Yüzüme gülüyorlar,
arkamdan neler söylüyorlar. Oysa düşmanlar...
Küfürlerini yüzüme karşı sıralayıp,
gözlerimin içine bakıp, sövüyorlar bana.
Düşmanımla kendimi tanıyorum, dostumla
aldanıyorum. İki negatif bir araya gelince
bir pozitif sonuç çıkarsa demek ki,
dostumla kötüyüm, düşmanımla iyi.
Anlatabildim mi?"[107]

Hikayedeki İşlevi: Feste'nin bu komedi içindeki rolü, tüm diğer kişilere yol gösterme ve kendilerini daha iyi tanımasına yol açma yönündedir. Olivia, Orsino ve Malvolio ile olan diyaloglarında onları sorgularcasına duygularını irdelemektedir.

Olivia ile Feste arasında geçen diyalogta Feste'nin olaylara yaklaşımı görülebilmektedir.

Aşağıdaki diyalogta zekice yaklaşımıyla Olivia'yı aptal çıkarmayı başarmıştır.

---

[107] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.161

Olivia: "Madem eğleniyoruz, neden olmasın?
Hadi bakalım, sorgulama başlasın.
Feste: Söyleyin önce: Bu yas niye?
Olivia: Kardeşimi kaybettim, onu kara
topraklara terkettim."
Feste: Kara toprakta değildir o, herhalde cehennemde."
Olivia: Ne münasebet! Elbette ki, cennette."
Feste: Madem cennetteymiş, o zaman bu yas niye.
Götürün bu aptal kadını."[108]

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile sürekli diyalog halindedir. Gerek soytarı rolünde sahneden salona ders verircesine konuşması, gerek anlatıcı olarak seyirci ile sağladığı sıcak akım, gerek satıcı rolüyle seyircinin arasına girip onlara tarak, kalem satmaya çalışması ile oyundaki interaktifliği doruk noktasına çıkaran bir oyundaki en renkli kişidir.

Kostümü: Sarı bir pantalonu ve desenli, çok renkli, fırfırlı, yamalarla bezenmiş bir gömleği vardır.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır. Karnaval çağrışımı yapan yeşil renkli bir şapkası vardır. Zaman zaman fes giymektedir. Anlatıcı rolünde zaman zaman davul çalar. Düelloyu yönetirken çaldığı düdüğü vardır.

Özellikleri ve İlişkileri: Feste, oyunun 2. Perdesinde Malvolio'ya bir oyun hazırlar ve Peder Topas olarak davranır. Malvolio'yu sorguya çeker. Onun bir şeytan tarafından ele geçirildiğini söyler ve onu ciddi anlamda korkutur. Bu sahnede Malvolio duygularını şöyle dile getirmektedir:

[108] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.99

Malvolio: "Beni boş bir çuval gibi attılar buraya,
karanlığa tıktılar.
Rahipler, eşşekler gönderiyorlar karşıma.
Bu da yetmiyor, deli diyorlar
hakkımda." [109]

Burada Feste'nin fonksiyonu, seyirciye ana karakterin aptallığını göstermektir. Orsino'nun melankolik durumunu onunla yaptığı sohbetlerde ve Olivia'nın takıntılı yanını onunla girdiği sorgulamalarda teşhis eden de Feste'dir.

Feste, oyundaki gözlemci, bilge işlevinden ötürü Terry Hands'e göre, değişmeyen, yaşlanmayan ve cinsiyetsiz bir kişidir. Yani kadın–erkek, genç–yaşlı tarafından canlandırılabilir.[110]

Feste'yi, siyah/beyaz, iyi/kötü gibi tanımlara da sokamayız. Bunların karışımı Feste'yi tanımlamaktadır. Çünkü o oyundaki bütün kişilerin üzerinde yer almakta onlara tepeden bakmaktadır. Olaylara bakış açısı bu nedenle objektiftir ve yaklaşımı da bu nedenle farklılık göstermektedir.

Feste'nin 20. yy.'ın düşüncesi ile örtüştüğü gerçeği yadsınamaz. Onun kimliğini tahlil ederken dikkati çeken bir nokta da, onun insanda sempati, sevgi uyandıran bir yapıtın konusu olmasıdır.[111]

Tarihin geçmiş dönemlerinde yaşamış filozoflar bir komedyenin, bir soytarının akıllı, bilgili bir insan kalıbına hiç bir zaman uymadığını söylemişlerdir. Ancak Feste bilge ve zeki kimliğiyle Onikinci Gece'nin başlıca oyun kişilerinden biridir. [112]

---

[109] William Shakespeare, **a.g.e**, s.158
[110] Bkz.Bill Alexander, John Barton, John Caird, Terry Hands, **Director's Shakespeare approaches to Twelfth Night,** London, Nick Herrn Books, 1990, pg. 65
[111] Bkz.J.M. Lothian –T.W.Craik, **The Arden Shakespeare,** London,Routledge,1988, pg.liii
[112] Bkz. Tanya Pollard, **Shakespeare's Theater A Sourcebook**, London, Macmillian, 2002, pg.299

Feste'nin, diğer kişileri söz oyunları ile, şarkılarla eğlendirme görevi vardır. Onun başka oyun kişilerinde olmayan bir perspektifi vardır.

John Card'e göre Feste bir soytarı olup, kelimelerle oynayan kişidir. Bu durum Shakespeare'in Feste'nin nasıl bir kişi olmasını istediğini göstermektedir. Sahip oldukları doğal felsefeleri, doğal içerikli sözlerinden dolayı Feste'nin söylediği şarkılar ayrı bir öneme sahiptir. Bunu bir nedeni de bu şarkıların bazı şeylere çare bulmaya çalışan hayal dünyası arkasındaki gerçekliğe işaret eden yönlerinin olmasıdır. Örneğin "Rüzgarın Yağmuru" adlı şarkıda bir insanın yedi ayrı yaş halini temsil etmektedir. [113] Kaynak metinde Feste'nin anlatmak istedikleri ve vermek istediği dersler şarkılara da kodlanmıştır. Sahnelenen oyunda Feste yine şarkılarla pek çok gönderme yapmaktadır. 'Bayıra karşı yatır beni, tırmala beni kaşı beni', 'Oy oy eminem', gibi şarkıları söyleyerek Orsino'nun duymak istediği aşk şarkılarının tersine şarkılar söyleyerek komik durumlar yaratmaktadır.Bunun yanısıra müziği özgün haliyle korunmuş 'ellere var da bize yok mu?' şarkısına söz yazılmış ve Orsino'yu öven 'Bizim Dük Orsino' adlı şarkı oluşturulmuştur.

Şakacı görüntünün altına gizlenerek Feste, diğer kişilerin davranışını değerlendirmektedir. Farklı kişilerin ona karşı olan davranışlarını gözlemektedir. Olivia, Feste'nin ne yapmak istediğinden haberdar olup, onun bu niteliğini takdir etmektedir. Ondan bilgi alır. Malvolio kendi ile ilgili gerçeği kabul etmek istemez bu nedenle Feste'den rahatsızlık duyar. Tobi ve Mari zekalarını Feste ile birlikte kullanarak iğneli sözler türetirler. Orsino da Feste ile ilgilenmez ancak soytarının niteliğini melankolik şarkılar söyletmede kullanır. Fakat Feste'nin Orsino'nun istediği şarkıları değil de, durumdan bağımsız ve uyumsuz şarkıları söylemesi komedi öğesi olarak kendini gösterir.

---

[113] Bkz.Bill Alexander, John Barton, John Caird, Terry Hands, **Director's Shakespeare approaches to Twelfth Night**, Graet Britain, Nick Herrn Books, 1990, pg.63

ANTONIO

Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
ANTONIO	"Sebastian'ın dostu Gemi Kaptanı"	'Dostluğa önem veren'

Tablo 3.20. Antonio'nun Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*ANTONIO*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kısa kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	dostluğa önem veren
EYLEMLER	Sebastian'ı koruyan, varını yoğunu onun için seferber eden
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Sebastian zannettiği Sezaryo'yu düeolladan kurtaran, Sebastian'ı koruyan, Orsino ile düşman

Tablo 3.21 Antonio'nun Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: ANTONIO

Konumu: Sebastian'ın dostudur.

Hikayedeki İşlevi: Sebastian'a çok derin bir dostluk beslemektedir. Sebastian için varını yoğunu seferber eden ona para kesesini teslim eden biridir. Andrew ile Sezaryo arasındaki düello esnasında Sezaryo'yu Sebastian zannedip korumuştur. Sebastian kardeşini ararken ona eşlik etmek istemektedir, ancak Orsino'nun adamları tarafından arandığından onunla gidememektedir; bunun için içinde bir burukluk vardır.

Ayrıca Orsino'nun adamları tarafından tanınmamak için kılık değiştirmek zorunda kalmıştır, fakat yine de yakalanmaktan kurtulamamıştır.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan ilişkisi yoktur.

Kostümü: Kırmızı pantalon, krem rengi bir gömleği vardır.

Maske ve aksesuar: Aksesuar olarak siyah bir şapka taşımaktadır.

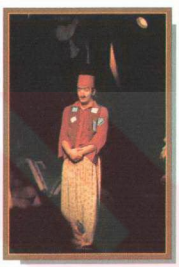
Özellikleri ve ilişkileri: Sebastian'la olan dostluğu öyle derindir ki, aşağıdaki replik bunun gerçekliğini kanıtlamaktadır:

Antonio: "Öl derseniz ölmem, size olan sevgimden
ama kulunuz köleniz olurum.
Sebastian: Hayatımı kurtardınız ya. Daha ne isteye
bilirim? Bu iyiliğinizden vazgeçip, beni
mahcubiyetten öldürmek istemiyorsanız
kulluk, kölelik demeyin. Uzaklaşın yanımdan
gidin. Bakın, içim bir tuhaf oldu, gözlerim
yaşlarla doldu. Aynen muhterem validem
gibiyimdir. Ağlayıveririm. Hadi, gidin
Ben de gidiyorum.
Dük Orsino'nun sarayına. Hadi! Elveda!
Antonio: Tüm Tanrılar korusun sizi, rahmet
yağdırsınlar üstünüze.
Ama,Orsino'nun sarayı düşmanlarımla
dolu
Yoksa sizi yeniden görmek mümkün
Olurdu.
Ama ne olursa olsun, takılacağım peşinize.
Belki de tehlike zannettiklerim, olacak birer
eğlence."[114]

[114] William Shakespeare, **a.g.e**, s.109

Antonio her ne kadar bu oyunda küçük bir rol gibi görünse de, bu rolün özelliği, Shakespeare'in kendi eserleri arasındaki hareketli roller yerine ikinci, üçüncü derece bu rolü üstlenmeyi yeğlemesidir.[115] Bir başka deyişle, Shakespeare ***Onikinci Gece'*** de Antonio rolünü kendisi oynamıştır.

CURIO



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
CURIO	"Dük'ün mahiyetinde bir soylu"	'Görevine bağlı'

Tablo 3.22. Curio'nun Toplumsal -Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*CURIO*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	Kısa kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, orta boylu, ince bıyıklı, kaşları bitişik
RUHSAL GÖRÜNÜM	Efendisinin dediklerini yapan, uyumlu
EYLEMLER	Orsino'ya eşlik eden
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Orsino'yu koruyan, haber getiren, Orsino'nun isteklerini yapan, Sezaryo'yla iyi iletişimi olan, Feste ile iyi iletişimi olan

Tablo 3.23. Curio'nun Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

[115] Park Honan, **Shakespeare: Bir Yaşam,** Çev., Bülent Bozkurt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s.283

Adı: CURIO

Konumu: Dük Orsino'nun mahiyetindeki bir soyludur.

Hikayedeki İşlevi:. Dük Orsino'nun isteklerini yerine getirir. Ona eşlik eder.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyici ile doğrudan ilişkisi yoktur.

Kostümü: Sarı renkte çiçekli bir şalvar, bordo rengi gömlek, ve yamalı desenli bordo bir yelek giymektedir.

Maske ve aksesuar: Bu oyunda kırmızı takma burun maske işlevini görmektedir. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır ve kırmızı bir fes giymektedir.

Özellikleri ve ilişkileri: Yönetmen Valentine rolünü Curio'ya entegre etmiştir. Valentine de Orsino'nun mahiyetindeki bir soyludur. Valentine'nin replikleri, Valentine, aldığı haberi Curio'ya aktarmış, Curio da bunları Orsino'ya aktarıyormuş gibi Curio tarafından dile getirilmektedir.

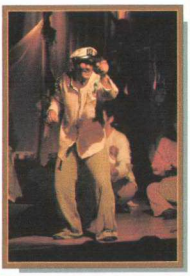
Curio, Valentine'in söylediklerini aktaran olarak bir işlev üstlendiğinden sahneye aktarılan metne "mış", "miş" olarak ilaveler yapılmıştır.

Orsino: "Çabuk söyle ondan haber var mı?

Curio: Efendimiz, affediniz ama huzuruna
Giremedim (miş)
konuşan yine hizmetçisi(ymiş)
Dedi (miş) ki: yedi güz mü desem, yedi yaz mı?
Ama, en az yedi vakit geçecek(miş)
Yalnız yerdekiler değil, göktekiler bile onu
göremeyecek(miş)."[116]

[116] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.88

GEMİ KAPTANI



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
GEMİ KAPTANI	"Gemi Kaptanı"	'Pozitif, umutlu, sözünün arkasında duran'

Tablo 3.24. Gemi Kaptanı'nın Toplumsal - Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*GEMİ KAPTANI*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kısa kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, korsan görünümlü, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	Yardımsever, umutlu, fedakar
EYLEMLER	Viola'yı kurtaran, ona yardım eden
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Viola'yı koruyan ve yardım eden

Tablo 3.25. Gemi Kaptanı'nın Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: GEMİ KAPTANI

Konumu: Gemi Kaptanıdır.

Hikayedeki İşlevi: Viola'ya yardım eden kişidir. Onun umutlanmasına neden olur ve onu destekler.

İzleyici ile olan ilişkisi: İzleyicilere bakarak konuşur. Karadeniz şivesiyle sempatik bir tavrı vardır.

Kostümü: Beyaz pantalon ve beyaz kaptan ceketi giymektedir.

Maske ve aksesuar: Beyaz kaptan şapkası ve bir gözünü kapayan bandı vardır.

Özellikleri ve ilişkileri: Gemi Kaptanı karadeniz şivesiyle konuşur ve seyirciye yönelerek yaptığı konuşmalarında komedi öğesi olarak ortaya çıkar. Ayrıca Kaptan tek gözlü olduğundan dolayı oyun metninde değişiklik yapılmıştır.

Viola: "*Gözlerin keskin,* sözlerinse altın değerinde.
Ben kurtulduğuma göre ümit doluyor içime."
"*Gözün keskin*, sözünse altın değerinde.
Ben kurtulduğuma göre ümit doluyor içime." [117]

şeklinde değişikliğe uğramıştır.

Ayrıca aynı şekilde kaptanın tek gözlü olması komedi öğesini aşağıdaki replikte tetiklemektedir.

Kaptan: "Siz hadım olacaksanız, ben de dilsiz
kesilirim.
Çenemi tutmasını iyi bilirim.
Tutamazsam, kör olsun *şu gözlerim.*"[118]

Kaptan: "Siz hadım olacaksanız, ben de dilsiz
kesilirim.
Çenemi tutmasını iyi bilirim.
Tutamazsam, kör olsun *bu gözüm de.*"[119]

---

[117] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.90
[118] William Shakespeare, **a.g.e**, s.90
[119] Sahneye Aktarılan Metin uyarlama metniyle karşılaştırılmıştır. Ekler bölümünden metnin tamamına ulaşılabilir.(Y.N.)

Bu replikte, tek gözlü olduğu halde o gözünü de feda etmesi ile hem fedakar yapısı beslenmektedir.Ayrıca komedi öğesi olarak bu replikte de vurgulanmakta ve seyirciyi güldürmektedir.

FABIAN



Kişi	*"Toplumsal Kimlik"*	*'Bireysel Kimlik'*
FABIAN	"Olivia'nın uşağı"	'sempatik, görevine bağlı, sakin, esprili'

Tablo 3.26. Fabian'nın Toplumsal- Bireysel Kimlik Açılımı

KİŞİ	*FABIAN*
FİZİKİ GÖRÜNÜM	kahverengi saçlı, kahverengi gözlü, oldukça şişman, orta boylu
RUHSAL GÖRÜNÜM	hanımının dediklerini yapan, uyumlu, esprili
EYLEMLER	Andrew'yi Olivia'ya karşı cesaretlendiren
ETKİLEŞİMDE BULUNDUĞU KİŞİLER	Tobi ve Andrew ile iyi ilişkileri olan, Olivia'ya karşı görevini yerine getiren, Mari ile iyi geçinen, Malvolio'ya oynanan oyunun içinde bulunan

Tablo 3.27. Fabian'ın Fiziki - Ruhsal Görünümü ve Etkileşimde Bulunduğu Kişiler

Adı: FABIAN

Konumu: Olivia'nın uşağıdır.

Hikayedeki İşlevi: Fabian, Andrew, Mari ve Tobi ile birlikte Malvolio'ya oynanan oyunun içinde yer almıştır. Uyumlu bir yapısı vardır.

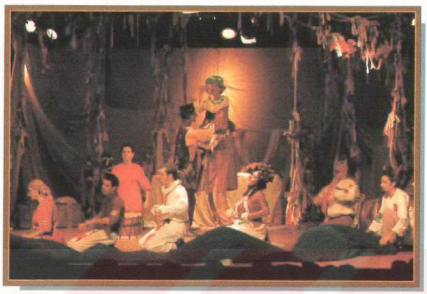
İzleyici ile olan ilişkisi: Oyunun birinci perdesinin sonlanması sebebiyle değil de, sanki Andrew'nin donup kalması sebebiyle ara veriliyormuş izlenimine kapılındığı sırada seyirciye sempatik bir şekilde "15 dakika ara" diyen Fabian'dır.

Kostümü: Siyah pantalon ve siyah kısa kollu tişört giyer.

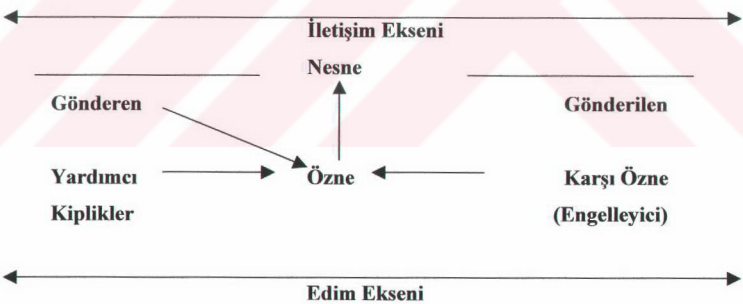
Maske ve aksesuar: Kırmızı takma burnu ve beyaz fırfırlı şapkası vardır. Yanakları kırmızı yuvarlaklar halinde boyanmıştır.

Özellikleri ve ilişkileri: Fabian'ın "r"leri söyleyemeyişi de bir komedi unsurudur. Olivia ile uyumlu bir ilişki içinde olan Fabian, Mari, Tobi ve Andrew ile Malvolio'ya oyun hazırlar ve bu oyuna kanan Malvolio'yu izlemek keyfini sürer.

6.3.2. Anlatısal Düzey



Betisel Düzey'den sonra ikinci aşama olan Anlatısal Düzey'in çözümlemesi yöntem bölümünde anlatıldığı şekilde yapılacaktır. Oyun kişilerinin ilişkileri bazında çözümleme aşağıdaki şekle göre yapılacaktır.

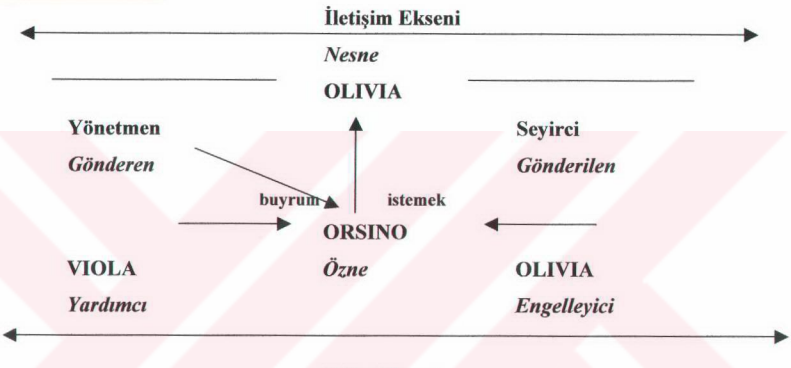


Şema 3.5. Eyleyenler Şeması

Oyun içinde oyun mantığıyla bakıldığında oyun iki düzlemde ele alınabilir. Buradaki gönderen ve alıcı ikilisi, oyunun dışına çıkılarak oyunu sahneleyen yönetmen ve oyunu algılayan seyirci olarak düşünülmelidir. Böyle bakıldığında yönetmenin yönlendirmesiyle rolünü gerçekleştiren oyuncu, seyirci tarafından alımlanmaktadır. Bu alımlama esnasında ikinci düzlemde özne ve nesne devreye girmektedir. Bu da oyunun izleğine ilişkin oyun kişilerinin davranışları olarak düşünülmelidir.

ORSINO



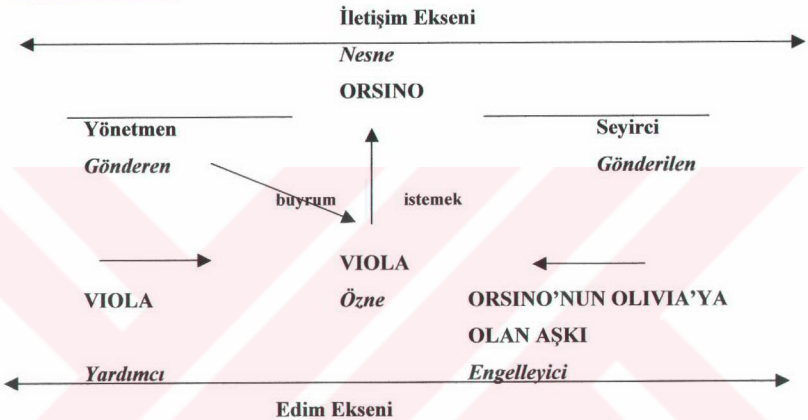


Şema 3.6. Orsino'nun İletişim ve Edim Ekseni

Orsino aşka aşık bir kişidir. Oyunun ilk perdesinde aşkını Olivia'ya anlatmaya çalışmaktadır. Ancak, aşkını doğrudan değil, dolaylı bir biçimde kılık değiştirmiş Viola (Sezaryo) ile gönderdiği aşk mesajları ile iletmektedir. Viola kadın kimliğiyle Orsino'ya aşık bir kişi olarak özverili davranırken, erkek kimliğiyle görevine sadık bir kimlik olarak Orsino'ya Olivia'ya kur yapma konusunda yardımcı olmaktadır. Ancak Olivia bu aşka ne olursa olsun karşı koyduğundan dolayıdır ki, bu edim ekseninde engelleyici konumdadır.

VIOLA



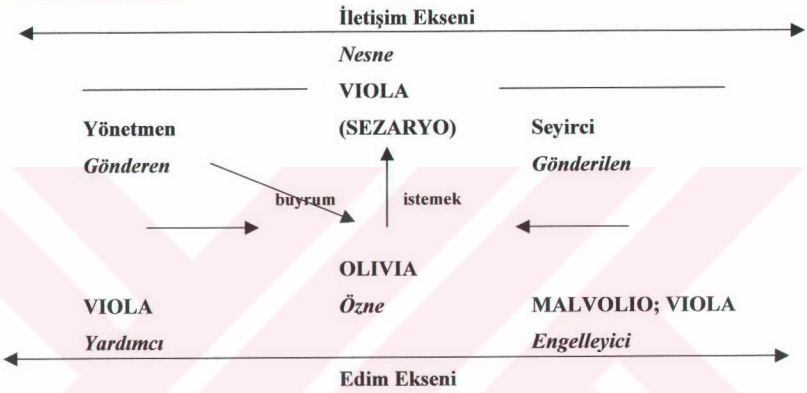


Şema 3.7. Viola'nın İletişim ve Edim Ekseni

Viola, özverili bir aşıktır. Orsino'ya olan aşkı günden güne artsa da, görevine sadık bir şekilde Olivia için aşk elçiliği görevini de yerine getirmektedir. Viola'nın Orsino'ya olan aşkında yardımcı yine Viola'dır. Çünkü Orsino ile aşk üzerine söyleşirken aslında Viola kendi duygularını katıp aşkı öylece açıklar. Engelleyici unsur olarak bu noktada seyircinin karşısına bir kişi değil, bir duygu çıkmaktadır. O da Orsino'nun Olivia'ya olan onulmaz aşkıdır.

OLIVIA



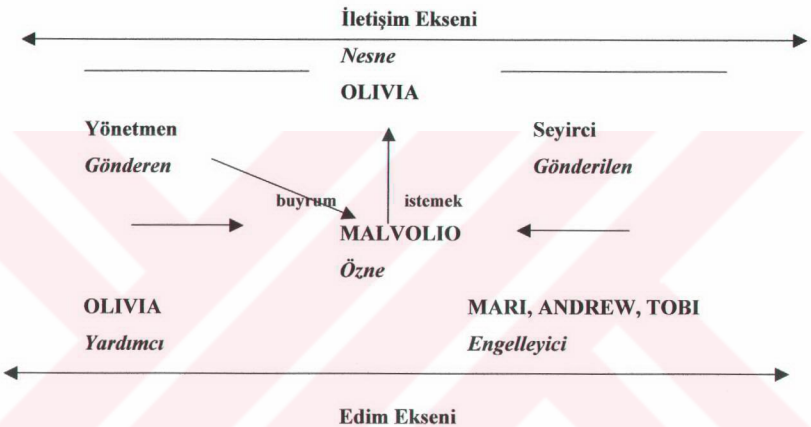


Şema 3.8. Olivia'nın İletişim ve Edim Ekseni

Olivia, kendine aşk mesajları getiren ve aşkı bir kadın olarak ama erkek kılığı içinde tarifleyen Sezaryo'dan o kadar etkilenmiştir ki, ona aşık olmuştur. Bu aşk ona kardeşinin yasını bile unutturacak derecede büyük bir aşktır. Viola (Sezaryo) ise, erkek kılığında bir kadın olarak bu aşkın imkansızlığını bilmekte ve Olivia'yı bu nedenle reddetmektedir. Viola aslında erkek kılığıyla kendine Olivia'yı bağlayan, dolayısıyla bu aşkın oluşmasına neden olan biri olarak yardımcı konumdadır. Ama Viola olarak, yani kadın olarak bu aşkın imkansızlığı dolayısıyla engelleyici konumdadır. Engelleyici olan bir diğer kişi de sınıf atlamak için Olivia'yı bir araç olarak gören Malvolio'dur. Onun için tek önemli olan şey soylu sınıfına dahil olmaktır. Bu nedenle Olivia'yla evlenmek ve sınıf atlamak istemektedir.

MALVOLIO



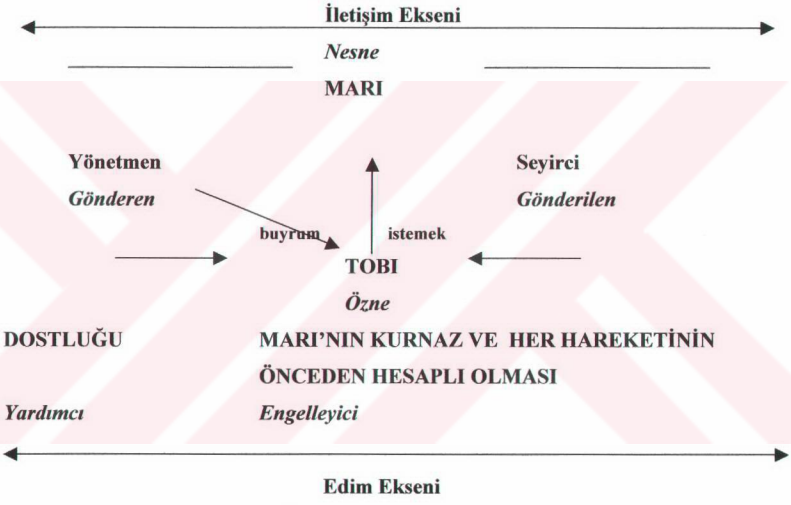


Şema 3.9. Malvolio'nun İletişim ve Edim Ekseni

Kendini sevme hastalığına tutulmuş Malvolio statü sahibi olabilmek için Olivia'ya ulaşmaya çalışmaktadır. Kibirli tutumu sebebiyle Tobi, Mari ve Andrew tarafından sevilmemektedir. Bu nedenle onlar tarafından hazırlanan oyuna kanar ve zor duruma düşer. Onun bu zor durumda kalmasına Olivia çok üzülür. Olivia'ya erişme isteği Mari, Tobi ve Andrew tarafından engellenen Malvolio, Olivia tarafından sadece bir uşak olarak görülmesine karşılık Olivia'nın bu tutumu Malvolio tarafından yanlış algılanmaktadır. O nedenle Olivia yardımcı konumdadır.

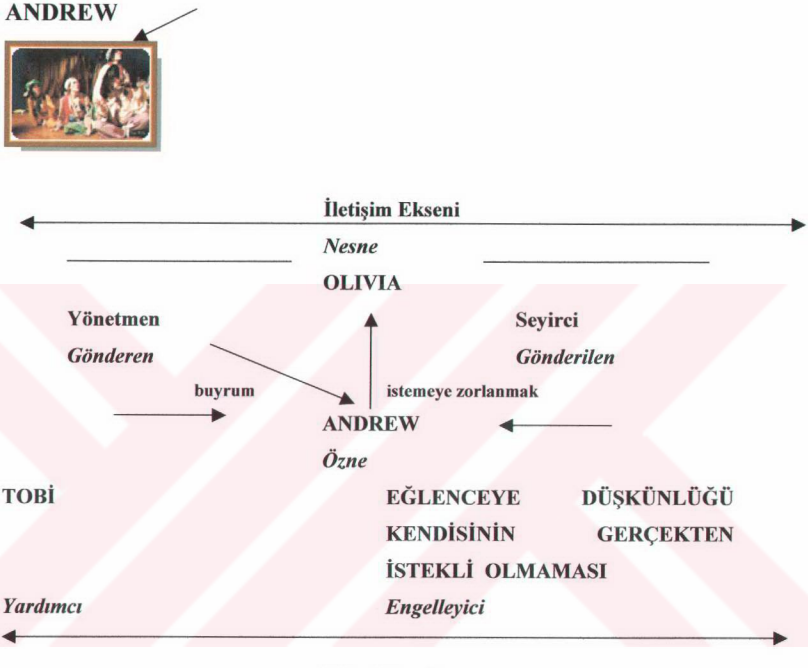
TOBI





Şema 3.10. Tobi'nin İletişim ve Edim Ekseni

Tobi, Mari'den hoşlanmakta ve ona karşı sevgi beslemektedir. Ancak Mari'nin kurnaz ve her hareketinin hesaplı oluşu engel durumundadır. Ancak dostluklarını kullanarak Tobi'nin bu isteğini gerçekleştirme imkanı da vardır.

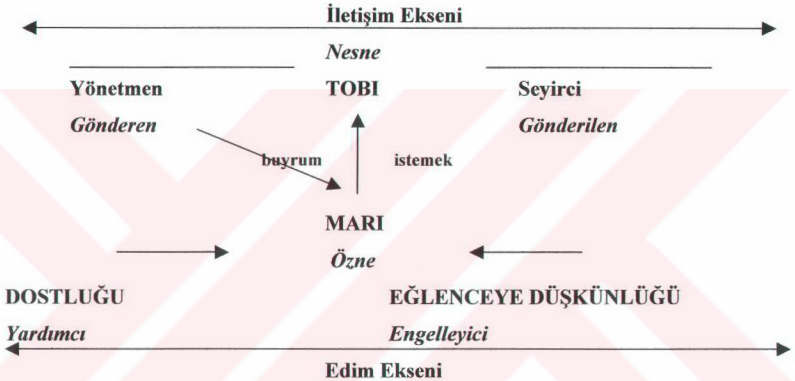


Şema 3.11. Andrew'nin İletişim ve Edim Ekseni

Andrew, Tobi tarafından yönetilen bir kişidir. Etrafında olup bitenleri bazen yakalayamaz bile. Tobi'nin isteği doğrultusunda Olivia'ya yönelir. Olivia'yı elde etmek için en büyük yardımcısı Tobi'dir. Ancak Andrew'nin Olivia'ya karşı gerçekten istekli olmayışı ve eğlenceye düşkünlüğü bu durumu engellemektedir.

MARI



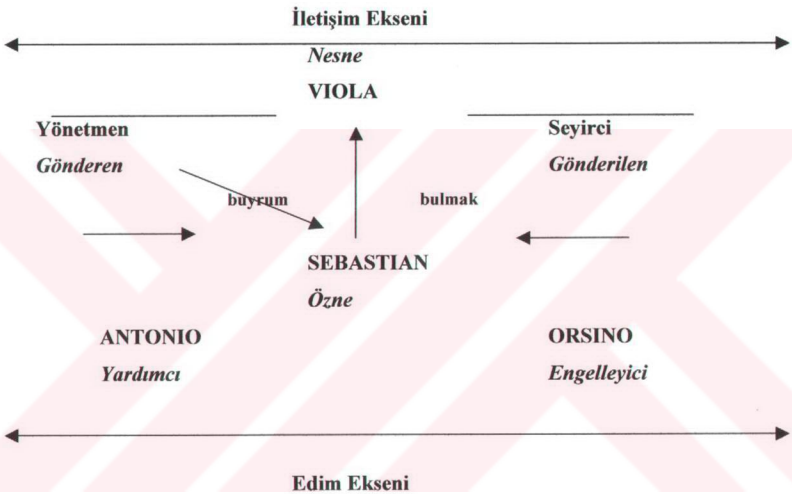


Şema 3.12. Mari'nin İletişim ve Edim Ekseni

Olivia'nın hizmetçisi olan Mari kıvrak zekaya sahiptir. Bu kıvrak zekası ile nefret ettiği Malvolio'ya onun canını çok acıtacak bir oyun hazırlar. Bu oyunda ona eşlik edecek olan Tobi'yi sevmekte ancak bunu ona doğrudan söylememektedir. Tobi ile kurduğu dostluğu ona yardımcı olurken, Tobi'nin eğlenceye düşkünlüğü bir yandan engelleyici olarak bu eksende yer almaktadır.

SEBASTIAN



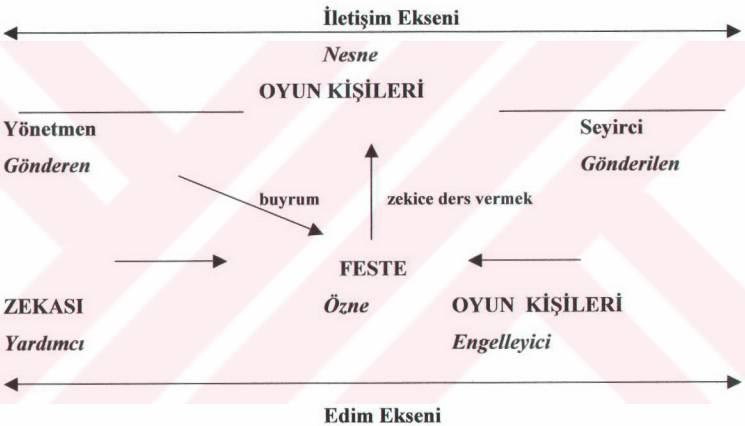


Şema 3.13. Sebastian'ın İletişim ve Edim Ekseni

Sebastian ikiz kardeşine yürekten bağlıdır. Tek amacı deniz kazasında kaybettiği Viola'yı bulmaktır. Antonio ona bu konuda elinden geldiğince yardımcı olmaktadır ve onu korumaktadır. Ancak Antonio'nun geçmişte Orsino ile ilişkisinin kötü olması bu eksende engelleyici olarak ortaya çıkmaktadır.

FESTE

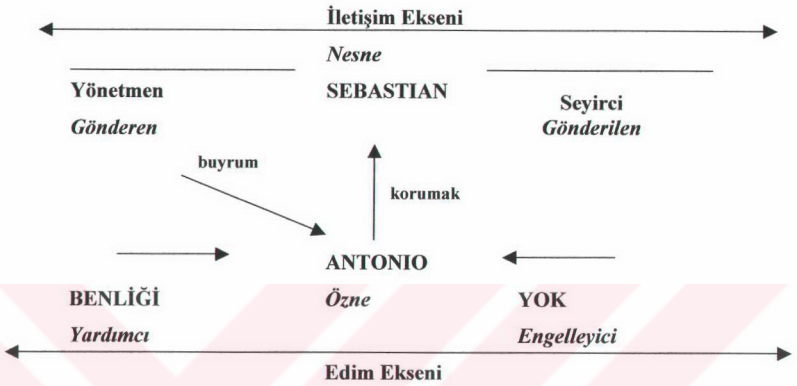




Şema 3.14. Feste'nin İletişim ve Edim Ekseni

Feste, diğer tüm kişilerin üzerinde yer alan ve onlara tepeden ve objektif bakan bir kişi konumundadır. Onun herkese zekice ders verme görevi vardır. Sözcüklerle oynayışı, olayları zekice değerlendirmesi ile kimse onun bu zekasına erişemez. örneğin, Olivia ile olan diyaloğunda bile ona açıksözlülükle "götürün bu aptal kadını" diyebilmektedir. Bu da bazı durumlarda diğer kişileri karşısına alması anlamına gelmektedir.

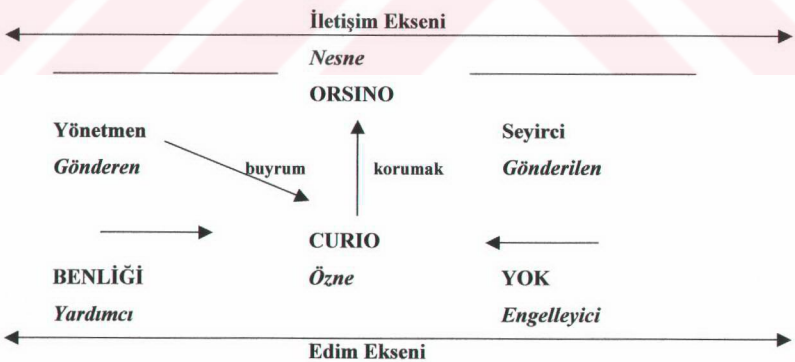
ANTONIO



Şema 3.15. Antonio'nun İletişim ve Edim Ekseni

Antonio, Sebastian'a derin bir dostluk bağı ile bağlıdır. Bu dostluk ikisi arasında geliştiğinden engelleyici yoktur. Yardımcı ise kendi benliğidir.

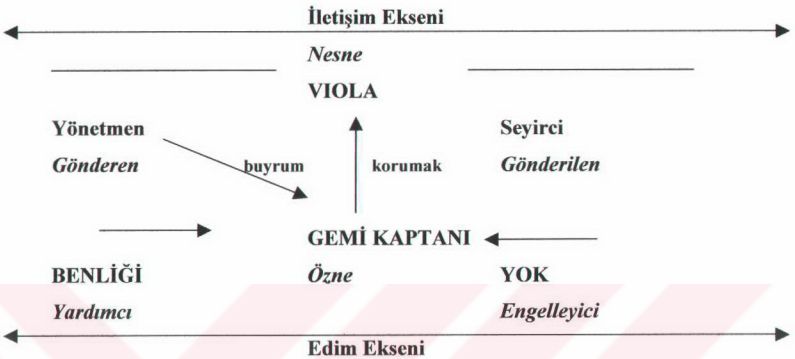
CURIO



Şema 3.16. Curio'nun İletişim ve Edim Ekseni

Curio, görevine sadıktır ve Orsino'yu koruma görevini yerine getirir. Yardımcı kendi benliği, engelleyici ise yoktur.

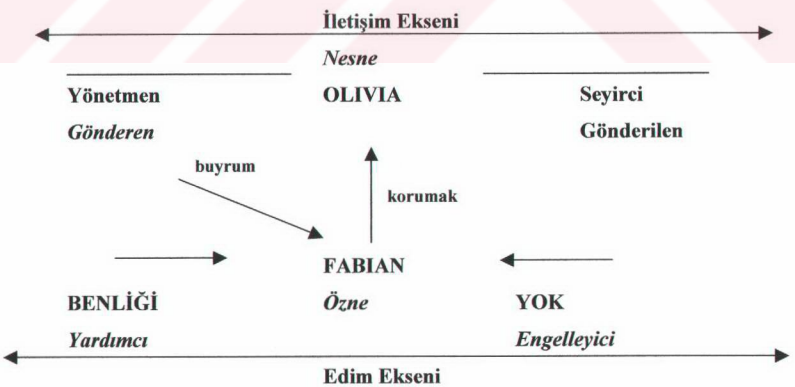
GEMİ KAPTANI



Şema 3.17. Gemi Kaptan'nın İletişim ve Edim Ekseni

Gemi Kaptanı, Viola'yı korur ve ona yardımcı olur. Yardımcı kendi benliği, engelleyici ise yoktur.

FABIAN



Şema 3.18. Fabian'ın İletişim ve Edim Ekseni

Fabian, görevine sadıktır ve Olivia'yı koruma görevini yerine getirir. Yardımcı kendi benliği, engelleyici ise yoktur.

6.3.3. İzleksel Düzey

İzleksel Düzey, en derin anlamlara ulaşılan düzey olduğundan, betisel ve anlatısal düzeyde elde edilen verilerin izleksel düzeyde çıkarsanan verilerle değerlendirmesi yapılacaktır. İzleksel düzeyde, okumabirimlerin gösteren - gösterilen çerçevesinde incelenmesi ve göstergebilimsel dörtgenle desteklenmesi söz konusu olacaktır. Helbo soru diziniyle verilerin analizi ile bu aşama kendini tamamlayacaktır.

Oyun içinde oyun mantığıyla sahnelenen ***Onikinci Gece*** bir ön oyunla başlar. Ön oyun şu sırayı izler:

Semaver Kumpanya oyuncuları heyecanlı, ritmik bir müzik eşliğinde hem sahneden hem de sahne dışından seyircilerin arasından dolaşarak içeriye girerler:

"Oyunumuz başlıyor birazdan" diyerek müzik ve dans eşliğinde şarkı söylerler.

Semaver Kumpanya oyuncularından daha sonra karşımıza anlatıcı, soytarı ve satıcı olarak çıkacak oyuncu hoşgeldiniz konuşmasını aşağıdaki şekilde ve elindeki davulu çalarak yapar:

"Bayanlar, baylar, merdivenden kayanlar, yağlı yemek yiyip sofrada bayılanlar, az konuşanlar, çok konuşanlar, yaşlılar, gençler, analar, babalar, dayılar, halalar, amcalar, yengeler, eltiler, görümceler, iç güveyler, dış güveyler hepiniz hoşgeldiniz!"

Tiyatromuz Semaver Kumpanya William Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununu oynayacak sizlere. Bu oyunda neler yok neler?

"Aşk, ihtiras, intikam, macera ve biraz yalan biraz dolan hepsinden önemlisi komedi ve şamata…"

Oyunculara, "Hazır mısınız arkadaşlar?"

Oyuncular: "Eveeet"

Seyircilere: "Ya siz?"

Seyirciler: "Eveeet"

O zaman Perde…"

ÖN OYUN



Ön Oyun Kesit 3.1.



Ön Oyun Kesit 3.2.



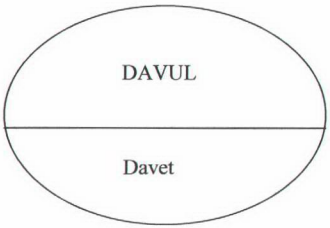


Ön Oyun Kesit 3.3.





Ön Oyun Kesit 3.4.





Ön Oyun Kesit 3.5.



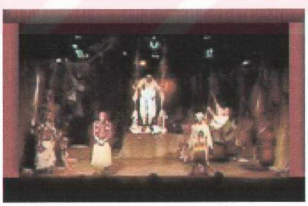
Ön oyun seyirciye oyun içinde oyun fikrini hissettirmekte, müzik ve dans eşliğindeki karşılama Semaver Kumpanya hakkında izlenim edinilmesini sağlamaktadır. Anlatıcının yaptığı hoşgeldiniz konuşması seyirciyi oyunun içine çekmekte, izlekleri sıralaması ise, bilgilenmeyi sağlamakta, algılamayı kolaylaştırmaktadır.

1.PERDE
I.SAHNE

YER: DÜK ORSINO'NUN SARAYI'NDA BİR ODA

KİŞİLER:
ORSINO
CURIO
MÜZİSYENLER
ANLATICI
FESTE

Orsino, Olivia'ya olan aşkının büyüklüğünü ve Orsino olarak aşka bakışını bu sahnede aktarır. Olivia'nın hiç bir elçiyi kabul etmediği ve yüzünü kimseye göstermediği de bu sahnede dile getirilmektedir. Ayrıca Olivia'nın asil ve iyi yürekli olduğuna da Orsino'nun sözlerinden çıkarmak mümkündür.



1.Perde I.Sahne Kesit 3.6.



Bu replikte Orsino'nun ne kadar aşka aşık bir adam olduğu ve bunu sözcüklere ne kadar güzel yansıtabildiği göze çarpar. Müziksiz yaşayamayan ve her durumda heyecanını aktarmaya çalışan bir aşıktır. Aşkının peşinden gider ve melankolisini yansıtır.



FESTE: "BAYIRA KARŞI
YATIR BENİ, TIRMALA
BENİ KAŞI BENİ..." (ŞARKI)

Komedi öğesi

1.Perde I.Sahne Kesit 3.7.

Orsino'nun aşkı bu sahnede müzikle dile gelir. Romantizm kokan bu konuşmanın ardından şarkılar da o derece romantik olacak diye bir beklenti oluşmuşken, seçilen ezgiler kültürel göndergeler içeren ve komedi unsuru taşıyan şarkılara dönüşmüştür. Şarkıların romantik şarkılar olmayışı da komedi unsurunu desteklemektedir.



FESTE:: "*KONAK*"TA MI
BÜYÜDÜN,
OY OY EMİNEM ..."(ŞARKI)

Komedi öğesi
"*Soyluluk*"

1.Perde I.Sahne Kesit 3.8.

Orsino'nun romantik parçalarla duygularını beslemek istediği noktada tam bu duruma tezat olarak çalınan şarkılar, seyirciyi güldürmektedir, ancak şarkı sözlerinde gizlenmiş "Konak" Olivia'nın soyluluğuna gönderme yapar.



1.Perde I.Sahne Kesit 3.9.



Olivia'nın miyavlaması, bir yandan ilgiyi çağrıştırırken, diğer yandan Orsino - Curio diyaloğunda adı geçtiğinde "ben buradayım, Olivia benim" işaretini seyirciye vermesi olarak da algılanır.



1.Perde I.Sahne Kesit 3.10.



Soyluluk ve "soylu av" ifadesi Orsino - Curio arasındaki diyalogta şöyle dile gelir:

Curio: "Hani ava gidecektiniz *efendi?*[120]

Orsino: Ne avı, ne avlayacağım Curio?

Curio: Ceylan *efendi.* Öyle değil mi?

Orsino: Evet. O soylu avın peşinde değil miyim zaten?"[121]

[120] Sahneye aktarılan metinde oluşan farklılıklar italik olarak işaretlenmiştir. (Y.N.)
[121] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.87

Av, Ceylan olarak geçmesine rağmen Orsino, 'av' sözcüğünün bu bağlamdaki yan anlamını kullanarak 'soylu av' tabiriyle Olivia'ya gönderme yapmaktadır.

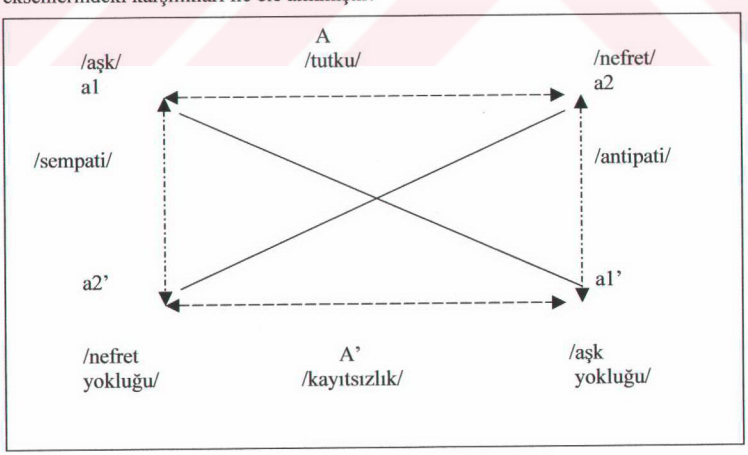




1.Perde I.Sahne Kesit 3.11.

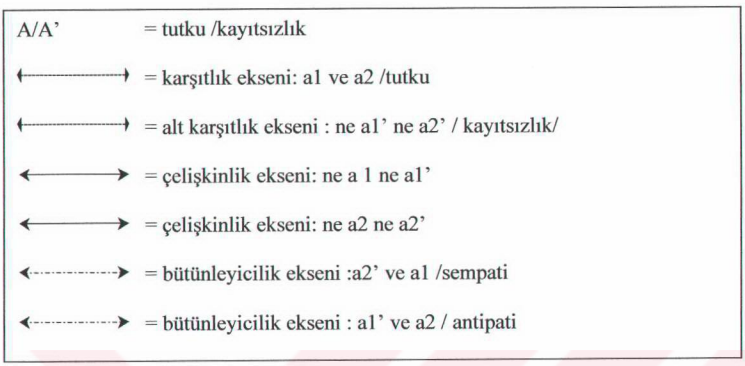
Orsino aşkını dışavuranlardandır. Bu dışavurumu müzikle, şiirle besler. Ancak bir yandan da aşkının imkansızlığına istemeden de olsa değinir. Bu duygusunu da "Hayal ekelim, ümit biçelim"[122] şeklinde dile getirir.

Orsino'nun bu sahnede yansıttığı duygulardan en öne çıkanı aşktır. Göstergebilimsel dörtgende aşk, aşağıdaki şekilde karşıtlık, alt karşıtlık, çelişkinlik ve bütünleyicilik eksenlerindeki karşılıkları ile ele alınmıştır.



Şema 3.19.Orsino'nun Göstergebilimsel Dörtgeni: Aşk

[122] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.88



Şema 3.20. Orsino'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Orsino, aşkla öne çıkan bir kimliktir. Göstergebilimsel dörtgende her duygunun karşıt duygusunun yer alması söz konusudur. Bu oyunda karşıtlık ekseninde aşk öne çıkmış ve aşkın beraberinde taşıdığı tutku da oyunu sürükleyen bir öğe olarak belirmiştir. Karşıt duygu nefret, Orsino'nun davranışlarında belirgin olarak saptanamaz. Ancak alt karşıtlık eksenindeki 'kayıtsızlık' Olivia'nın Sebastian'la evlenmesi sonrasında Orsino'nun Viola'yı seçmesi ve uğruna diller döktüğü Olivia'ya karşı kayıtsızlığı ile net bir şekilde tespit edilebilmektedir. Dolayısıyla Orsino, Olivia'ya olan aşkı ile tutkuyu ve sempatiyi yaşamakta, ancak nefret ve antipati belirgin bir şekilde görülmemektedir. Sadece Viola'yı seçtikten sonra Olivia'ya karşı kayıtsızlığı dikkat çeker.

1.PERDE

II. SAHNE

YER: DENİZ KIYISI

KİŞİLER:

VIOLA

KAPTAN

DENİZCİLER

ANLATICI

İkiz kardeşini bir deniz kazasında kaybeden Viola Ilirya sahiline varmış, kaptanla ikiz kardeşi üzerine konuşmaktadır. Viola kardeşine derinden bağlıdır ve onu aramak için verdiği karar, kılık değiştirmektir.



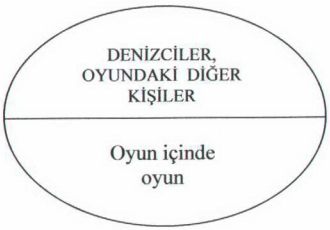


1.Perde II.Sahne Kesit 3.12.

Viola'nın derinden gelen 'Sebastian' diye bağıran sesi, seyirciye bir arayış ve kaybolma durumu olduğunu çağrıştırır.



1.Perde II.Sahne Kesit 3.13.



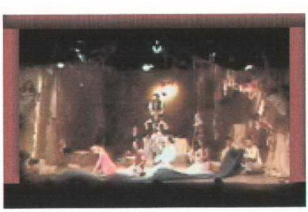
Viola ile Kaptan'ın konuştuğu sahnede oyundaki diğer kişiler denizci olmuştur. Tüm kostüm ve kimliklerinden sıyrılarak denizci olmaları 'oyun içinde oyun' mantığını getirmektedir.



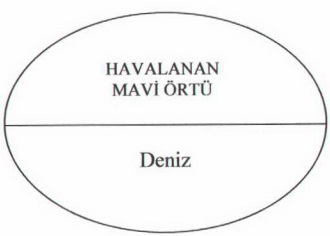
1.Perde II.Sahne Kesit 3.14.



Şarkı, kültürel göndergeler içermekte Karadeniz'i çağrıştırmaktadır. Kaptan Karadeniz şivesiyle konuşmaktadır. Ayrıca 'uşak' da Karadeniz'e özgü bir kelimedir. Şarkının tınıları ise hüznü çağrıştırır.

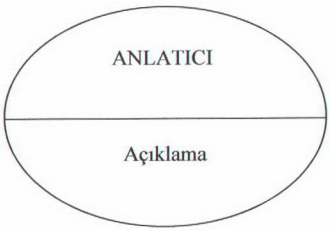


1.Perde II.Sahne Kesit 3.15.



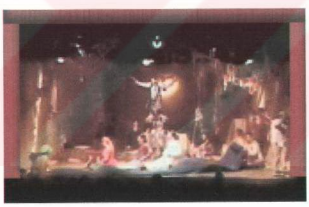
Mavi örtü denizin simgesi olarak verilmektedir. Dalgalanması ile ve denizcilerin kürek çekişleri ile birlikte seyirciye ortam aktarılmaya çalışılmaktadır.

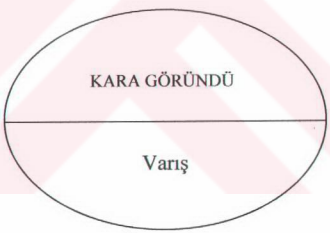




1.Perde II.Sahne Kesit 3.16.

Anlatıcı, "Şimdi Sebastian ve Viola adlı ikiz kardeşlerin birbirilerini bir deniz kazasında kaybettikleri o hüzünlü hikayeyi izliyoruz", diyerek açıklayıcı ve bilgilendirici bir görev üstlenmektedir.



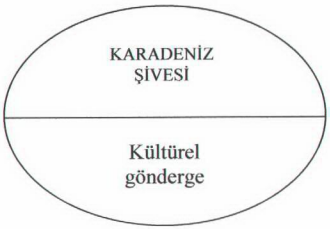


1.Perde II.Sahne Kesit 3.17.

Bir yere varışı anlatmak için yine oyundaki kişilerden 'Malvolio' olarak izlediğimiz oyuncu 'kara göründü' diye bağırır. Buradaki ortam bir yere varışı anlatmak için kullanılmıştır ve bu noktada Malvolio kendi kimliğinden sıyrılmıştır. Bu durum, oyun içinde oyunu da desteklemektedir. Seyirci bir oyun oynandığını farkındadır. Seyirci ile sahne arasındaki dördüncü duvar yıkılmış ve seyirci de oyunun bir parçası haline gelmiştir.



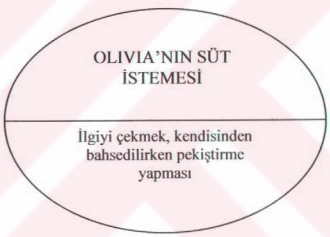
1.Perde II.Sahne Kesit 3.18.



Kaptandaki Karadeniz şivesi de kültürel gönderge olarak ortaya çıkmaktadır. Genelde denizcilerin Karadenizli olduğu düşünülür ve burada da seyirci Karadenizli bir kaptan ile karşılaşmıştır.

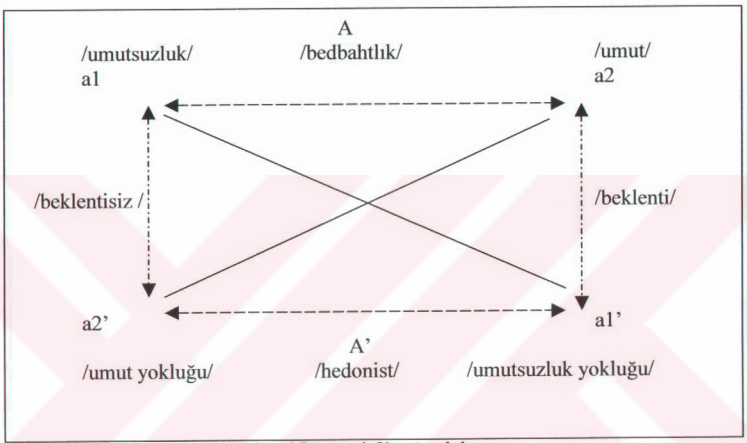


1.Perde II.Sahne Kesit 3.19.



Oyunda kişiler, kendilerinden bahsedildiğinde çıkardıkları seslerle 'ben burdayım'demekte ve kendilerini tanıtmaktadırlar. Olivia da bu sahnede miyavlayarak kendini tanıtmıştır. Kaptanla Viola arasındaki diyalogta "Kimmiş bu Dilber Olivia?" repliği ile Olivia'nın eş zamanlı "süüt" diye seslenmesi, Kaptanın da, Olivia oyunun içinde imiş gibi "süt yok" diye cevap vermesi bu unsuru desteklemektedir. Ayrıca bu sahnede Viola son kez kadın kılığı içindedir.

Viola, deniz kazasında kaybettiği ikiz kardeşini aramakta ve sadece bu yüzden kılık değiştirmektedir. Konuşmasına başladığında bir umutsuzluk içinde görünen Viola'yı kaptanla konuşması heyecanlandırmış ve yeni umutlar beslemesine yol açmıştır.



Şema 3.21. Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni: Umutsuzluk

A/A' = bedbahtlık/ hedonist/

⟷ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /bedbahtlık/

⟷ = alt karşıtlık ekseni : ne a1' ne a2' /hedonist/

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

⟷ = bütünleyicilik ekseni :a2' ve a1 /beklentisiz/

⟷ = bütünleyicilik ekseni : a1' ve a2 /beklenti/

Şekil 3.22. Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri

Viola, göstergebilimsel dörtgen içindeki tüm karşıt duyguları oyun sürecinde yaşamaktadır. Kardeşini kaybetmenin verdiği hüzünle umutsuzluğa kapıldığı olmuştur. Kaptanın onu umutlandırması ile kardeşini aramaya koyuluşu ve kılık değiştirmesi en can alıcı noktadır. Umutsuzluk sonrasında beklentisiz olan Viola umutlanmayla kardeşini bulmanın beklentisi içine girmiştir. Böylece bütünleyicilik eksenlerindeki beklentisiz/beklenti içinde olma durumunu yaşamıştır. Viola'nın kardeşini kaybetmeyle çizdiği karşıtlık eksenindeki bedbahtlık duygusudur. Oyunun sonunda aşık olduğu Orsino'yla beraberliği ise, alt karşıtlık eksenindeki hedonistliğin karşılığıdır.

1. PERDE

III.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİNDE BİR ODA

KİŞİLER:

TOBI

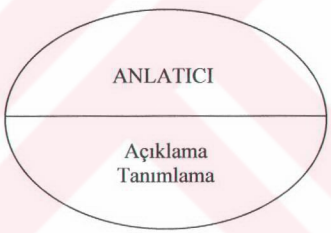
MARI

ANDREW

ANLATICI

Bu sahnede seyirci, Olivia'nın içki düşkünü dayısı Tobi, kurnaz hizmetçisi Mari ve saf şövalye Andrew ile tanışır. Kimliklerine ilişkin ipuçları yakalar.





1.Perde III.Sahne Kesit 3.20.

Anlatıcı bir sonraki sahneye geçişte seyirciye gerekli açıklamayı yapar ve Tobi'yi tanımlar: "Kazadan kurtulanlar döndüler bir bir kentlerine. Şimdi Dük Orsino'nun aşık olduğu Kontes Olivia'nın evindeyiz. Şu gördüğünüz şiş göbek de Olivia'nın dayısı. Söz konusu para olunca bu adam tamamen değişir." Anlatıcı, Tobi'nin kimliğine ilişkin bilgileri de bu şekilde vermektedir.



1.Perde III.Sahne Kesit 3.21.



Tobi, içkiye düşkün bir yapıdadır. Andrew'nin hem parasının olması hem de saf yanı onunla arkadaşlık kurmasına sebeptir. Tobi'nin kimliğindeki bu çıkarcı yanı zaman oyun sürecinde çokca ortaya çıkmaktadır.



1.Perde III.Sahne Kesit 3.22.



Tobi'nin yeğeni Olivia'yı sahnenin kenarına oturarak seyircilere karşı çekiştirmesi seyirci-oyuncu arasında sıcak bir akım kurmakta seyircinin kendisini oyunun içinde hissetmesine yol açmaktadır .



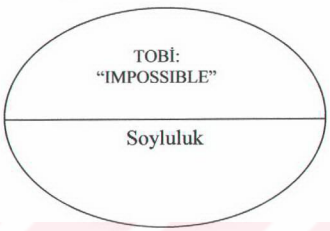
1.Perde III.Sahne Kesit 3.23.



Oyundaki ana tema para olmasa da paraya göndermeler vardır. Zenginliğe ve soyluluğa itibar söz konusudur. Tobi'nin "Yılda üçbin altın girerse cebine, seni de boylu boslu yapar" [123]sözü paraya verilen öneme işaret etmektedir.



1.Perde III.Sahne Kesit 3.24.



Dil bilmek, soylu tabakaya ait olmanın bir göstergesidir. Andrew'nin soylu sınıfa dahil olmanın bu şartını karşılayamamış olması sebebiyle itirafları ve keşkeleri vardır. "Keşke zamanında köpek dalaşlarına, deve güreşlerine gideceğime, kendimi sanata kültüre verip şu kafamı güzelleştirseydim" diyerek bu düşüncesini dillendirir. Kültürün köseliğe iyi gelip gelmediği sorusu da komedi öğesi olarak karşımıza çıkar. Andrew ile Tobi arasındaki diyalog şöyledir.

Andrew: Kelliğe (*köseliğe*) de yarıyor mu bu kültür?

Tobi: Eh, kellik (*köselik*) Allah vergisi, kültür insan yapısı olduğuna göre… Kültürün olunca saçın da olurdu belki". [124]

Burada bahsedilen köselik, kaynak metinde kellik olarak geçer.

Andrew: "Ama beni bu halimle yakışıklı bulanlar da var.

Tobi: Elbette. Pırıl pırıl parlıyor baksanıza. Müthiş bir ayna olurdun, genç bir hanımın yatak odasına."[125]

---

[123] William Shakespeare, **a.g.e,** s.91
[124] William Shakespeare, **a.g.e,** s.94
[125] William Shakespeare, **a.g.e,** s.94



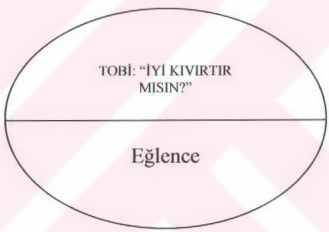
1.Perde III.Sahne Kesit 3.25.



Andrew'nin Tobi'nin baskısıyla Olivia'ya yönelmesi ve Olivia'yı elde etmek istemesi hep Tobi'nin desteğiyle gerçekleşmektedir. Bu nedenle kendini Dük Orsino'ya karşı zayıf hissetmektedir. Bu ısrarını sadece Tobi istediği için sürdürmektedir.



1.Perde III.Sahne Kesit 3.26.





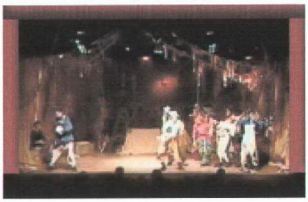
1.Perde III.Sahne Kesit 3.27.

Eğlenceye düşkünlük, Tobi ve Andrew'yu birbirine bağlayan noktadır. Her ikisi de eğlenmeye ve içki içmeye bayılırlar, bu ortaklıklarından dolayı yeğeni Olivia ile Andrew'nin arasını yapmak konusunda Tobi çok fazla çaba gösterir.

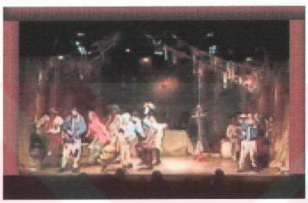


1.Perde III.Sahne Kesit 3.28.

Bu sahnenin en can alıcı noktası Viola'nın kılık değiştirmesidir.



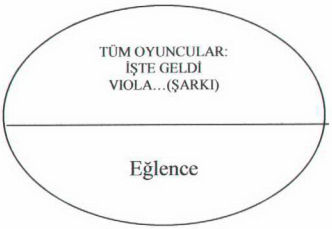
1.Perde III.Sahne Kesit 3.29.



1.Perde III.Sahne Kesit 3.30.



1.Perde III Sahne Kesit 3.31.

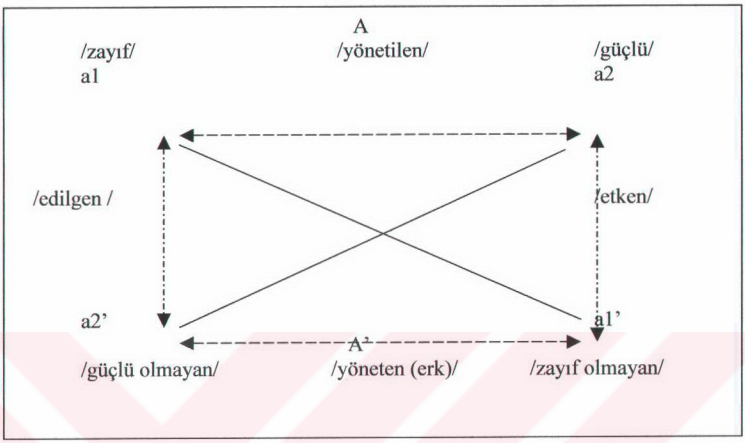


Tüm oyuncular aşağıdaki şarkıyı söylerler:

"İşte geldi Viola
Bundan sonra olacak bir erkek
Bir de Dük'ün hizmetinde
Değişti adı oldu Sezaryo
İyi oynarsa Viola,
Kendi olmaktan çıkarsa
Sezaryo kadınlıktan kurtulursa
Sezaryo mu yoksa Viola mı?
Sezaryo, Viola, Viola, Sezaryo
Sezaryo, Viola, Viola, Sezaryo"

Kılık değiştirme olayı şarkıyla birlikte anlatılır. Hem göze hem kulağa hitap ederek seyircinin algılaması kolaylaştırılmıştır.

Andrew, bu oyundaki saf yanlarıyla komik durumlara çokça düşen kişilerden birtanesidir. Tobi'nin onu çıkarları uğruna kullandığını hiçbir zaman keşfedemez ve onunla içki muhabbetini sürdürür. Kararlarını onun yerine hep Tobi verir. Hatta Olivia ile birlikte olması gerektiğine, Sezaryo ile düello yapmasının çok elzem olduğuna karar veren Tobi'dir.



Şema 3.23. Andrew'nin Göstergebilimsel Dörtgeni: Zayıf

A/A' = yönetilen/yöneten (erk)

⟷ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /yönetilen/

⟷ = alt karşıtlık ekseni : ne a1' ne a2' /yöneten (erk)/

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

⟷ = bütünleyicilik ekseni : a2' ve a1 /edilgen/

⟷ = bütünleyicilik ekseni : a1' ve a2 /etken/

Şema 3.24. Andrew'nin Göstergebilimsel Eksenleri

Andrew bu zayıf tutumuyla oyunda en dikkat çekici kişilerden biridir. Karşıtlık eksenindeki yönetilen onu anlattığı gibi, oyun süressince alt karşıtlık eksenindeki yöneten olamamıştır. Bütünleyicilik eksenindeki edilgen tutumuna tanık olmak mümkünken, etken olduğu hiçbir zaman görülememiştir.

1. PERDE
IV.SAHNE

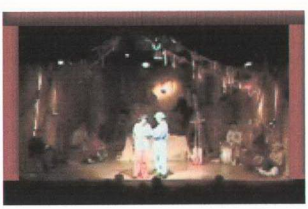
YER: DENİZ KIYISI

KİŞİLER:
ANTONIO
SEBASTIAN

Sebastian'ın Antonio ile olan diyaloğu, kaynak metinde 2. Perde I.Sahne iken, sahneye aktarılan metinde Viola'nın kılık değiştirme sahnesine bağlanmış ve 1. Perde IV. sahne olarak oynanmıştır. Viola'nın kılık değiştirme sahnesinden sonra ikiz kardeşi Sebastian'ın seyircinin karşısına çıkması ikiz figürünü bir kez daha hatırlatmaktadır.

Antonio, Sebastian'a derin bir arkadaşlık bağı ile bağlıdır.

Antonio: "Öl derseniz, ölmem size olan sevgimden,
ama isterseniz kulunuz köleniz olurum." [126]diyerek Sebastian'a olan hayranlığını da bir kez daha dile getirir.



1.Perde IV.Sahne Kesit 3.32.



[126] William Shakespeare, **a.g.e.**, s.109

Viola'nın ikiz kardeşini anlatırken kullandığı ifadenin aynısını Sebastian tekrarlar. Hem ikiz figürü böylelikle daha net aktarılabilmektedir, hem de birbirlerine olan derin bağları gün ışığına çıkmaktadır.



SEBASTIAN İKİZ KARDEŞİNDEN BAHSETTİĞİNDE VİOLA HAPŞIRIR

Kendini seyirciye tanıtma, hatırlatma

1.Perde IV.Sahne Kesit 3.33.

Viola'nın adının geçtiği anda hapşırması, kendini seyirciye göstermesi ve 'ben burdayım' demesidir. Böylelikle seyirci ikiz kardeşleri daha açık algılayabilmektedir.



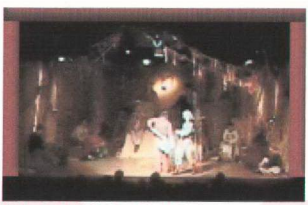
ANLATICI

Bilgilendirici, Açıklayıcı

1.Perde IV.Sahne Kesit 3.34.

Anlatıcı, "Sebastian Dük Orsino'ya doğru yol alırken, ikiz kardeşi Viola çoktan Dük'ün hizmetinde çalışmaya başlamıştır. Dük artık sevdiği kadına elçi olarak hizmetindeki Curio'yu değil, Viola'yı göndermekteydi." diyerek açıklama yapar.

Anlatıcının da Sebastian ve Viola'yla ilgili bağlantıyı kurup seyirciye aktarması neden bu sahnenin Viola'nın kılık değiştirme sahnesinden önceye alındığını ispatlar.



1.Perde IV.Sahne Kesit 3.35.



Oyuncular rollerinin olmadığı sahnelerde de sahne üzerinde olup, kulise gitmemektedirler. Bilindiği gibi Commedia dell'Arte'de de mekan sokaktır.

"Commedia dell'Arte'de yalın bir yükseltiden ibaret olan sahnenin dekoru arka düzeyindeki boyalı panolarla süsleniyor. Dekor bu kadar. Gerektiği zaman iskemleler getiriliyor. Ama genel olarak sahnede binbir hünerle pişmiş oyuncular var. Oyuncuların kostümleri göz alıcı ve çok çeşitli. Oyuncuların gülünç olanları maske takıyorlar; ağız kısmı açıkta bırakan yarım maskeler bunlar. Oysa aşıklar maskesiz. Coşkun, pırıl pırıl gözleriyle genç erkekler ve baygın bakışlı, cilveli genç kızlar. Halk heyecanla izliyor sahnedeki oyunu. Hepsinin yüzünde ilgi ve dudaklarında hiç eksilmeyen bir gülümseme var. Oyuncular bir perdenin arkasından çıkıyorlar ve sahnedeki görevleri bitince onlar için ayrılmış yere gidip oturuyorlar." [127] Görüldüğü üzere, oyunun sahnelenmesinde Commedia dell'Arte özelliklerinin bulunması dikkat çeker.

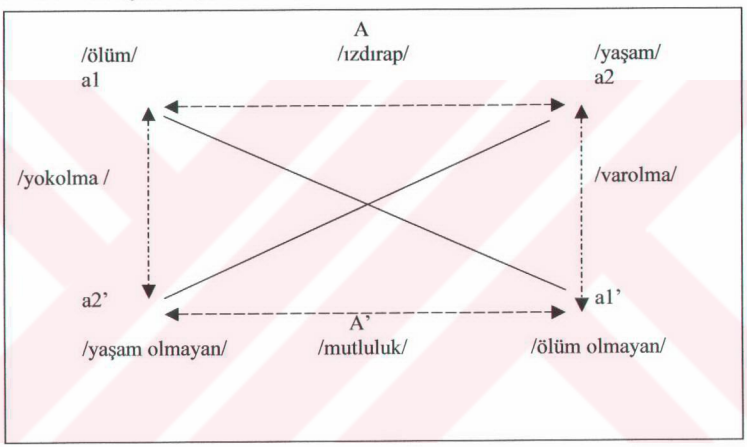
Kulise gitmeme ve rolü geldiğinde Curio, Kaptan, Fabian ve Rahip rollerini oynamakta olan oyuncunun bu sahnede Kaptan rolünden çıkıp Curio rolüne girmesi söz konusudur ve bu seyircinin gözü önünde gerçekleşir. Bu da oyun içinde oyun öğesini desteklemekte ve seyirciye oyun oynandığı hissettirilmektedir.

---

[127] Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi,** Cilt 1, 3.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000, s.141

Sebastian, ikiz kardeşini kaybetmiş ve derin bir üzüntü içindedir. Sebastian'ın bu duygularını Viola da yaşamaktadır.

Sebastian aşağıdaki göstergebilimsel dörtgende açıklanan duyguların hepsini yaşamaktadır. Çünkü kaybettiğini zannettiği kardeşine oyunun sonunda kavuşmuştur. Kaybetme 'ölüm' anlamında algılanır. Deniz kazası sonucu her iki kardeş de birbirinin öldüğünü düşünmektedir.



Şema 3.25. Sebastian'ın Göstergebilimsel Dörtgeni: Ölüm

A/A'	= ızdırap/ mutluluk
←·····→	= karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /ızdırap/
←·····→	= alt karşıtlık ekseni : ne a1' ne a2' /mutluluk/
←——→	= çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'
←——→	= çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'
←·····→	= bütünleyicilik ekseni : a2' ve a1 /yokolma/
←·····→	= bütünleyicilik ekseni : a1' ve a2 /varolma/

Şema 3.26. Sebastian'ın Göstergebilimsel Eksenleri

Sebastian, kardeşini aradığı zaman içinde büyük sıkıntılar içindedir. Karşıtlık eksenindeki ızdırap duygusunu yaşamakta, ancak kardeşini bulmasıyla alt-karşıtlık eksenindeki mutluluk duygusu aktif hale geçmektedir. Bütünleyicilik eksenlerindeki 'yokolma' ve 'varolma' konularını ikiz kardeşlerinin birbirlerini bulma ve kaybetmelerine işaret eder. Sebastian da, Viola da, birbirlerinin yokolduklarını düşünmekte ancak oyunun sonunda birbirlerine kavuştuklarında aynı anda varolma duygusunu paylaşmaktadırlar.

1. PERDE

V.SAHNE

YER: DÜK'ÜN SARAYINDA BİR ODA

KİŞİLER:

CURIO

VIOLA

ORSINO

Bu sahnede Orsino'nun Viola'ya duyduğu güven ve beğeni Curio tarafından dile getirilmekte, Orsino aşkında ısrarcı olduğunu ve Sezaryo'nun da ısrarcı davranması gerektiği konusunu Sezaryo'ya aktarmaktadır.



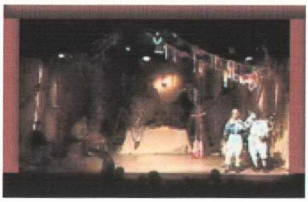
1.Perde V.Sahne Kesit 3.36.



1.Perde V.Sahne Kesit 3.37.



Curio'nun "efendi"yi söyleyiş biçimi Araplara benzer. Bu da oyuna yansıyan kültürel bir göndergedir. Ayrıca Dük'ün Sezaryo'yu beğenmesi ısrarcı ve görevini sadakatle yapmasından kaynaklanır.



1.Perde V.Sahne Kesit 3.38.



Kılık değiştiren Viola, Sezaryo olarak genç ve yakışıklı bir genç adam olur. Hatta Malvolio onu şöyle tanımlar:

"Erkek demek için çok genç. Çocuk demek için geçkin. Tomurcuklanmış bir gül, çiçek açmış bir elma gibi." [128]



1.Perde V.Sahne Kesit 3.39.



Viola, ne kadar görevine sadık olsa ve Dük için Olivia'ya kur yapsa da, kendi içinden geçen seslere bir an için seyirciyi ortak eder ve Düke aşık olduğunu itiraf eder.

[128] William Shakespeare,**a.g.e**, s.102



1.Perde V.Sahne Kesit 3.40.



1.Perde V.Sahne Kesit 3.41.



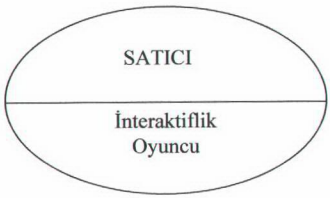
1.Perde V.Sahne Kesit 3.42.



1.Perde V.Sahne Kesit 3.43.



1.Perde V.Sahne Kesit 3.44.

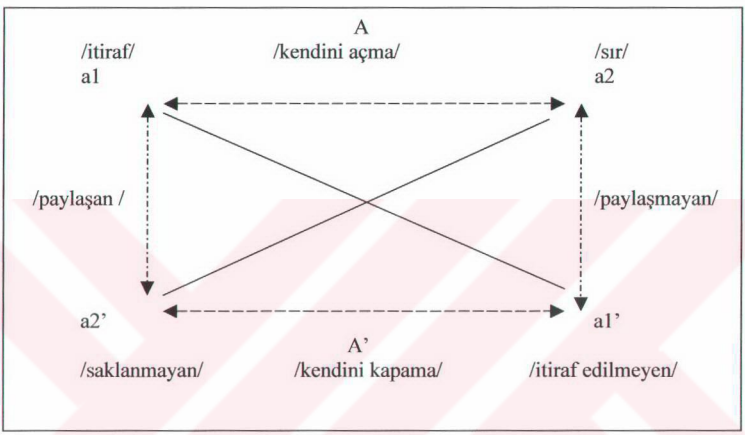


SATICI seyircilerin arasından şunları söyleyerek çıkar:

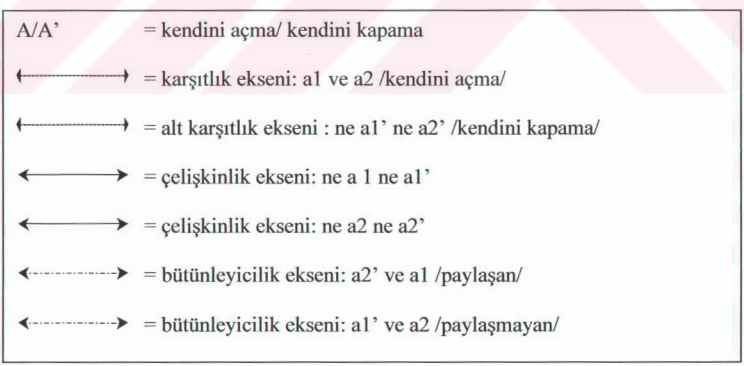
"Abilerim, ablalarım bugün size her cebin ihtiyacı harika bir kalem takımı getirdim ablacım. Mesela elimde gördüğünüz kalem Japonların son icadı çift taraflı kalem. Bastın mı kırmızı yazar kardeşim. Bastın mı mavi yazar. Başka yerde 3 milyon, 5 milyon, tutturabildiğine."

Oyunun belli zamanlarında satıcı olarak ortaya çıkan soytarı FESTE burada bir yandan da oyuncuyu anlatır. O da bir oyuncudur. Bir metin ezberler ve her gün o metni okur. Ayrıca "satıcı" figürü Türk insanın her gün vapurda, otobüste karşılaştığı Türk kültürüne ait bir öğedir.

Viola'nın kılık değiştirmiş biri olarak Orsino'ya aşık olması durumu, seyirci ile aşkını sürekli paylaşması ve itirafları ile bu aşkı beslemesi yönündedir.



Şema 3.27. Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni: İtiraf



Şema 3.28. Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri

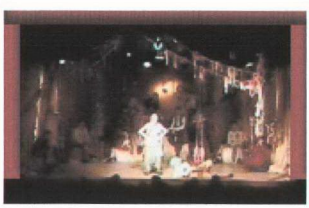
Viola kardeşini aramak için girdiği kılık yüzünden bazı çıkmazlar içine girmiştir. Orsino'nun aşk mesajlarını Olivia'ya taşırken Olivia ona, yani erkek kılığındaki bir kadına aşık olmuştur. Oysa Viola hizmetinde çalıştığı Orsino'ya aşıktır. Bu karmaşık durumda Viola, sahnede yalnız kaldığı zamanlarda Orsino'ya aşık olduğunu haykırır. 1. Perde VIII.sahnede Viola, 'Resmen Aşığım' şarkısını söyleyerek bunu kanıtlamaktadır. Viola bu göstergebilimsel dörtgendeki tüm duyguları yaşar. Karşıtlık eksenindeki 'kendini açma' söylediği şarkı ile seyirciyle paylaşılmaktadır. Öte yandan alt karşıtlık eksenindeki 'kendini kapama' Orsino'ya karşı gösterdiği duygudur, aşkını kılığından dolayı itiraf edemez. Buna paralel olarak bütünleyicilik eksenlerindeki paylaşan/ paylaşmayan tanımları da kendisine ve seyirciye itirafta bulunan ve aşkını Orsino'ya karşı bir sır gibi saklayan Viola'nın gösterdiği duygulardandır.

1. PERDE
VI.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİNDE BİR ODA

KİŞİLER:
MARI
FESTE
OLIVIA
MALVOLIO
VIOLA

Bu sahnede Feste'nin zekasının buna paralel Olivia'nın aptallığının ortaya çıkması söz konusudur. Viola (Sezaryo)'nın Olivia ile ilk karşılaştığı an ve Olivia'nın Viola'ya aşk sözcüklerini söylediği sahnedir. Olivia, Sezaryo'dan etkilenir. Sezaryo ise, erkek kılığında bir kadın olarak durumun trajik yanını ortaya koyar. Olivia ve Sezaryo sahnenin iki yanında durarak kendi duygularını aktarırlar.



1.Perde VI. Sahne Kesit 3.45.



Feste, cesur bir kişidir. Düşündüğünü söyleyen bir yapısı vardır. Oyun içindeki diğer kişilerin üzerindedir. Bu konumla konuştuğu her kişiyi sorgulama, onlara zekasını gösterme, ders verme ve doğruyu gösterme tarafı vardır. Kelime oyunlarıyla bilge yönünü de seyirciye hissettirmektedir. Feste, doğrular ve yanlışlar

diye kendi yaşam felsefesindeki kıstasları koyar. Cesur olmak onun için olması gereken birşeydir ve her durumda bu düşüncesinin arkasında durur.





1.Perde VI. Sahne Kesit 3.46.

Feste soytarıdır, ancak üzerindekilerin onu aptal yerine konmasına sebep olduğunu düşünerek bu konuya değinir. Ancak zeka ile kılık arasında doğru orantının olmadığını bu sözlerle gösterir.





1.Perde VI. Sahne Kesit 3.47.

Feste, kardeşinin ölümü sebebiyle yas tutan Olivia ile bir sorgulamaya gider. Kelimeleri zekice kullanan Feste, Olivia'yı sonunda aptal çıkarır.



MALVOLIO: "AKILLILARA YARAMAYAN ŞEYLER .....İYİ GELİR." DELİ KELİMESİNİ UNUTMASI

Komedi öğesi
Diyalog

1.Perde VI. Sahne Kesit 3.48.

Malvolio'nun kelimeleri unutup sessiz film yöntemiyle anlatması, seyirciyle bağını sağlamlaştırmaktadır.



MALVOLIO:
"OLIVIA, OLIVIA, OLIVIA"

Romantizm

1.Perde VI. Sahne Kesit 3.49.

Malvolio, aslında Olivia'nın statüsüne aşıktır ve bu statüye erişmek için Olivia onun için bir araçtır. Ancak Olivia'ya yaklaşması statüye yaklaşması demek olduğundan ona aşık olduğuna kendini inandırmıştır ve ona seslenişi romantizm içerir.



OLIVIA: "YOKSA SİZ OYUNCU MUSUNUZ?"

Rol Yapmak

1.Perde VI. Sahne Kesit 3.50.

Orsino'nun mesajlarını Olivia'ya taşıyan Sezaryo ile Olivia arasındaki diyalog ilk karşılaşmada biraz gergindir ve Olivia'yı sorgular gibi sorularla ironik bir yaklaşım sergiler. 'Oyuncu musunuz?' sorusu da bu bağlamda çok yeri olmayan ama rol yapmayı çağrıştıran bir sorudur. Viola'nın, rolünün adamı olmadığını söylemesi ise kılık değiştirdiğini ve bu rolü üzerine biçemediğini anlatır.



OLIVIA: "AÇILSIN PERDE, GÖRÜLSÜN SURETİMİZ"

Etkilenme

1.Perde VI. Sahne Kesit 3.51.

Olivia yüzünü ona aşık olan Orsino'ya bile göstermezken, Sezaryo'dan o kadar etkilenmiştir ki, yüzünü ona gösterir.



VIOLA: "HEPSİNİ ALLAH MI YARATTI YOKSA VAR MI BAŞKA ŞEYLERİN DE YARDIMI"

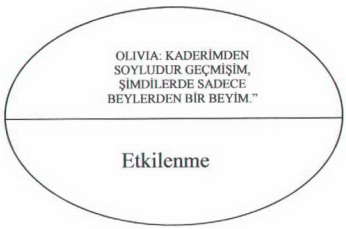
Beğenme
Türkçe söylem

1.Perde VI. Sahne Kesit 3.52.

Olivia beğendiği Sezaryo'ya kendini göstermek ister. Sezaryo da Orsino'nun aşk mesajlarını ilettiği Olivia'ya kur yapar ve onu beğendiğini gösterir. Ayrıca "Hepsini Allah mı yarattı, yoksa var mı başka şeylerin de yardımı?" söylemi Türkçe söylemdir. Uyarlama metninin başarılı bir göstergesidir.



1.Perde VI. Sahne Kesit 3.53.



Sezaryo'nun kendini tanıtmada kullandığı cümleleri Olivia tekrarlar. Bu durum Sezaryo'nun Olivia tarafından beğenildiğinin ve ondan etkilendiğinin ifadesidir.



1.Perde VI. Sahne Kesit 3.54.



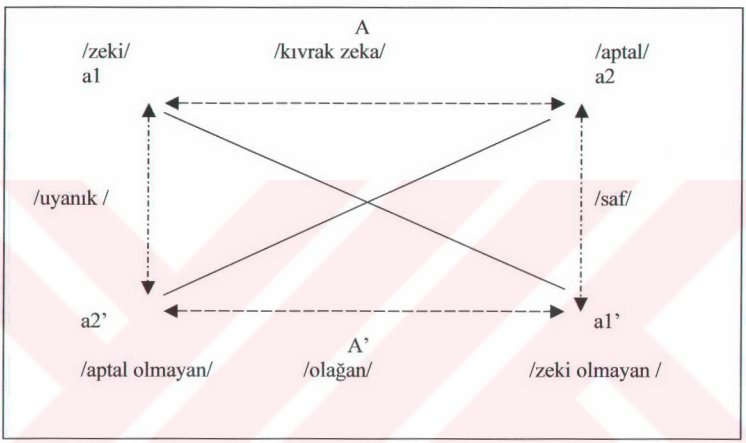
Zaman, Shakespeare oyunlarında çok önemli bir unsurdur. İşin içinden çıkılamayacak bir durumda zamandan yardım isteme söz konusudur. Bu bölümde Viola erkek kılığı içinde zamandan medet umar.

Feste'nin olayların zeki gözlemcisi olmak ve tüm oyun kişilerine tepeden bakma gibi bir konumu vardır.

"Shakespeare, içinde yaşadığı dünyada başlı başına büyük bir güç durumunda olan insan usuna, başarıya ulaşma savaşında etkili bir silah gözüyle bakmaktadır. Onun usa karşı tutumunun bir yönü işte budur. Öteki yönüyse, şu düşüncede anlatımını buluyor: Usunu parlak bir el feneri gibi kullanan adam için başka insanlara karanlık gelen pek çok şey aydınlıktır. Şu kötü, şu tuhaf dünyada o hem

kendini, hem de çevresini olağanüstü açıklık ve parlaklıkta görür. Usun feneriyle aydınlandığı zaman dünyanın yalnızca kötü ve tuhaf olmakla kalmayıp aşağılık ve budalaca olduğu da ortaya çıkar."[129]

Shakespeare tüm bu düşüncelerini Feste ile bir bedene sokmuştur.



Şema 3.29. Feste'nin Göstergebilimsel Dörtgeni: Zeki

A/A'	= kıvrak zeka/ olağan
←·····→	= karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /kıvrak zeka/
←·····→	= alt karşıtlık ekseni :ne a1' ne a2' /olağan/
←——→	= çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'
←——→	= çelişkinlik ekseni:ne a2 ne a2'
←-·-·-→	= bütünleyicilik ekseni :a2' ve a1 /uyanık/
←-·-·-→	= bütünleyicilik ekseni :a1' ve a2 /saf/

Şema 3.30. Feste'nin Göstergebilimsel Eksenleri

[129] Antoli Vasilyeviç Lunaçarski, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**,Çev., Kevser Kavala, İstanbul, Adam Yayıncılık,1992, s.33

Feste oyunda zekası ve bilgeliği ile öne çıkmaktadır. Oyun boyunca diğer kişilerle söz oyunlarına girer ve onlara ne kadar zeki olduğunu ispatlar. Feste Olivia ile 1. Perde VI.sahnede girdiği sorgulamada Olivia'yı aptal çıkarmayı başarır:

Feste:	"Söyleyin önce bu yas niye?
Olivia:	Kardeşimi kaybettim. Onu kara topraklara terkettim.
Feste:	Kara toprakta değildir o, herhalde Cehennemde.
Olivia:	Ne münasebet! Elbetteki cennette.
Feste:	Madem cennetteymiş, o zaman bu yas niye? Götürün bu aptal kadını."[130]

Feste, bu göstergebilimsel dörtgendeki pozitif duygularla seyirciye ulaşmaktadır. Karşıtlık eksenindeki kıvrak zeka onu tanımlamaktadır. Alt karşıtlık eksenindeki olağan durum Feste için sözkonusu değildir. Bütünleyicilik eksenindeki uyanık olma durumu onu yansıtmakta, fakat saf olma durumu onunla asla örtüşmemektedir.

[130] William Shakespeare, **a.g.e.,** s.99

I. PERDE

VII. SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİ

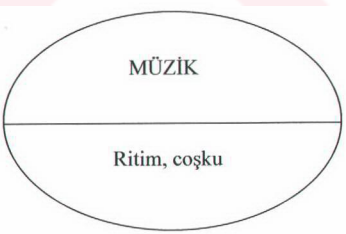
KİŞİLER:
TOBI
ANDREW
FESTE
MARI
MALVOLIO

Tobi'nin eğlenceye olan düşkünlüğü sebebiyle Olivia'nın dayısı olmasına rağmen Malvolio tarafından istenmemesi, Malvolio'nun kibirli ve hiç kimseyi beğenmeyen tavrı, onu Mari, Tobi ve dolayısıyla Andrew'e düşman yapmıştır. Bunun intikamını almak için Mari, Malvolio için bir oyun hazırlar. Bu oyun, Olivia'nın ağzından bir aşk mektubu yazmak ve Malvolio'dan bu şekilde intikam almaktır.



1.Perde VII. Sahne Kesit 3.55.

Müziğin bu oyuna kattığı ritim ve güzel duyusal işlevin önemi büyüktür. Kimi zaman hüznü, kimi zaman coşkuyu kimi zaman karmaşayı hissettirir ve kulağa hitap ederek seyirciyi yakalar.







1.Perde VII. Sahne Kesit 3.56.



1.Perde VII. Sahne Kesit 3.57.



1.Perde VII. Sahne Kesit 3.58.



1.Perde VII. Sahne Kesit 3.59.







Malvolio'nun kibirli tavrı evdeki tüm hizmetlilerin ve Tobi'nin ondan nefretine sebep olmuştur. Ona inat Andrew ve Tobi "sersem salak gezeriz" şarkısını söylerler ve eğlenceye olan düşkünlüklerini ortaya koyarlar. Tobi'nin

bu tavrından Olivia'nın hiç hoşlanmadığını söyleyen Malvolio, Tobi ile söz dalaşına girer ve Malvolio Tobi'yi evden uzaklaştırmak ister. Bu isteğe bir şarkı ile yanıt veren Tobi, "Artık demir almak günü gelmişse zamandan" diyerek Malvolio'yu büsbütün kızdırır ve onun gitmesi gerektiğini Yahya Kemal Beyatlı'nın şiiri ile anlatır. Bir kültürel gönderge olarak karşımıza çıkan bu şarkı aynı tartışmanın devamında "Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin" denilerek tekrarlanır.





1.Perde VII. Sahne Kesit 3.60.

Oyunda seyirci ile interaktif bir iletişimi mümkün kılan unutma sahneleri mevcuttur. Bu sahnede Malvolio "sizin de defteriniz dürüm dürüm dürülecek" repliğinde "dürülme" lafını unutur. Bu sahne tamamen seyircinin erken ya da geç tepki vermesine göre uzar ya da kısalır ve seyirciye güzel bir an yaşatır.

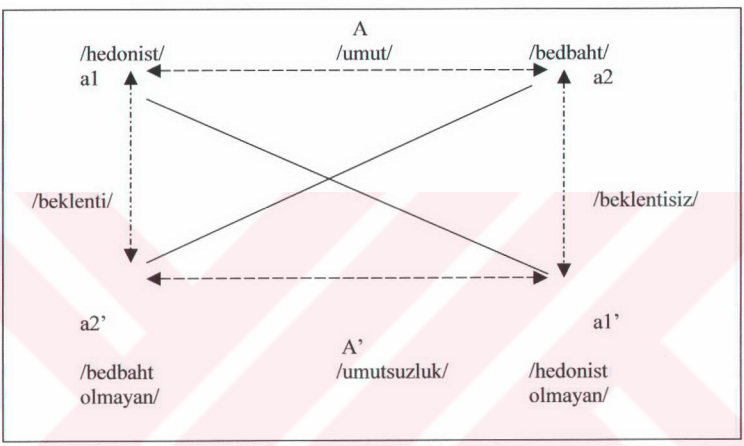




1.Perde VII. Sahne Kesit 3.61.

Andrew'nun eşcinsel tavırları ve görünümü vardır. Bunun replikle de desteklendiği göze çarpar. Tobi ile aralarındaki bu yakın arkadaşlık Andrew'nin tavırları ile birleşince eşcinsellik çağrışımı ortaya çıkar.

Olivia'nın içkiye düşkün dayısı Tobi, hayattan zevk almak ve eğlence için yaşamayı kendine ilke edinmiştir. O nedenle Tobi'nin göstergebilimsel dörtgeni şöyle şekillenebilir.



Şema 3.31. Tobi'nin Göstergebilimsel Dörtgeni:Hedonist

A/A' = umut/umutsuzluk

↔ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /umut/

↔ = alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / umutsuzluk/

↔ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

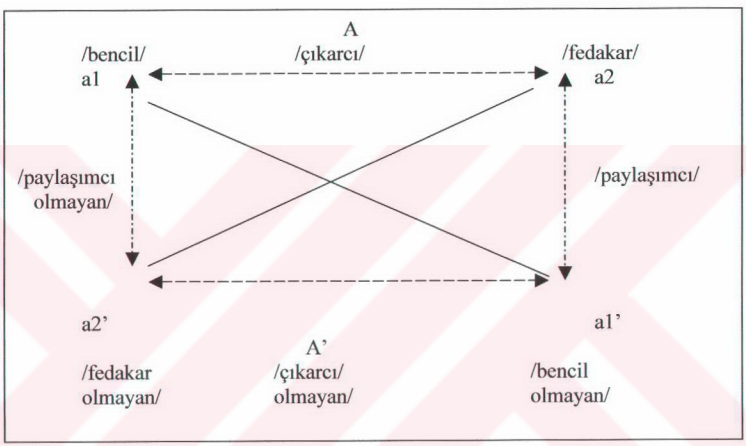
↔ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

↔ = bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / beklenti/

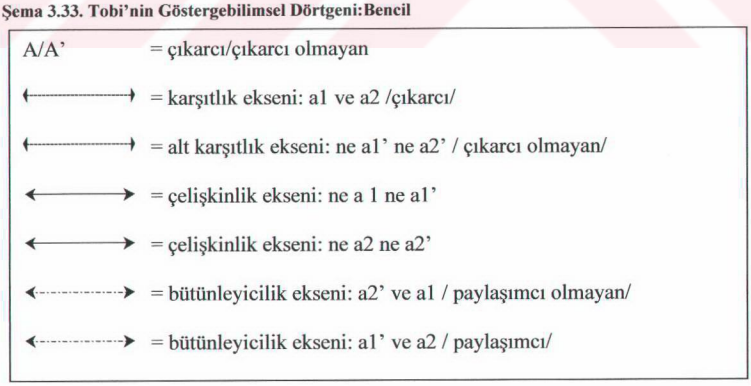
↔ = bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / beklentisiz/

Şema 3.32. Tobi'nin Göstergebilimsel Eksenleri

Tobi, hayattan zevk almayı hedef haline getirdiği için karşıtlık eksenindeki umut onun duygularını karşılamaktadır, alt karşıtlık eksenindeki umutsuzluk ise, onun için söz konusu değildir.Bütünleyicilik eksenlerindeki beklenti onun için söz konusu olmazken, beklentisiz ve eğlenceli bir hayat sürmektedir. Tobi aynı zamanda çıkarcı ve bencil bir adamdır.



Şema 3.33. Tobi'nin Göstergebilimsel Dörtgeni:Bencil



Şema 3.34. Tobi'nin Göstergebilimsel Eksenleri

Oyunda Tobi'nin eylemleri daha çok bencillik ve çıkarcılık yönündedir. Karşıtlık eksenindeki çıkarcı olma durumu Tobi ile örtüşürken, çıkarcı olmama durumu onun için söz konusu değildir. Bütünleyicilik eksenindeki paylaşımcılık sadece kendine bir içki arkadaşı edindiği içindir.

1.PERDE

VIII.SAHNE

YER: DÜK ORSINO'NUN SARAYI

KİŞİLER:
ORSINO
VIOLA
CURIO
FESTE

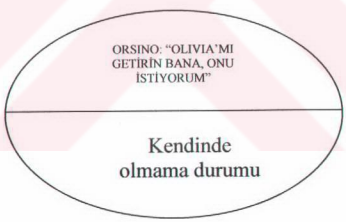
Orsino'nun aşkını ifadesi, duygusallığı, Viola'nın Orsino'ya olan aşkını dile getirişi ve bütün bu duyguların müzikle beslenişi bu sahnede seyirciyle buluşmaktadır.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.62.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.63.



Orsino'nun aşık kimliği bu sahnede de ön plana çıkmıştır. Aşık kimliklerin kendinde olamama durumu bir intihar sahnesiyle desteklenmiştir.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.64.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.65.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.66.

Aşkına karşılık görmeyen Orsino bağırıp intihar etmeye kalkışmakta onu sakinleştirmek isteyen oyuncular da branda çağrışımı yapacak bir örtüyü tutmakta ve intiharı engellemeye çalışmaktadırlar. İntihar sahnesi mizanseni renklendirmiş, bu aşkın büyüklüğü, çaresizliği ve melankolisini seyirciye yaşatmıştır.



"Müzik, duygu ve düşüncelerin ateşli bir dizilişidir ve bu diziliş duygu ve düşünceleri öyle bir ifade eder ki, insan yaşamında bir eşi daha yoktur. Müzik varoluşsal özümüzün ve varoluşsal tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören bir sentezidir; kişisel, sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen bir harmanlamadır. Müzik yaşamdaki tehlikeli duygusal gidip - gelmeleri, zayıflıkları, yengileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara dönüştürür ve böylece hem yaratıcılarına ve hemde dinleyicilerine aykırı deneyimler yaşatır."[131] Müziğin bu işlevleri, Orsino'nun intihar sahnesinde kendini

[131] James Lull, **Popüler Müzik ve İletişim,** Çev. Turgut İblağ, Çivizaları, İstanbul, 2000, s.11

göstermektedir. Orsino'nun çatışmaları, duygusal gidip gelmeleri sonunda Orsino sakinleştirilmiş ve bu da seyircilere aykırı deneyimler yaşatmıştır.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.67.





1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.68.

Bu duygu dolu sahneden sonra sakinleştirilen Orsino, Sezaryo ile aşk üzerine söyleşmeye başlar. Ona hayatın gerçeklerinden bahseder.
Deneyimlerine onu ortak eder.



1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.69.



Olivia'nın Orsino'ya karşılık vermemesine karşı Orsino'nun ısrarcı tavrı Sezaryo'nun onu gerçekçi olması yönünde uyarmasına neden olur. Sezaryo yaşananların bir kurgu ve gerçek dışı olduğunu gösterir.



FESTE VE TÜM OYUNCULAR: NE O? (ŞARKI)

Ellere var da, bize yok mu?

1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.70.

Orsino, ruhunu dinginleştirebilmek için bir şarkı istemektedir. Bu şarkıyı Feste söyler. Orsino'nun dinlemeyi istediği ve beğendiği şarkı "Ne o? adlı şarkı ve bu şarkının melodisidir.

"Melodiyi tanımlamak kolaysa, bir melodiyi güzel kılan nitelikleri ayırt edebilmek çok daha az kolaydır. Bir değeri takdir etmenin kendisi de değer takdirine tabidir. Bu konularda sahip olduğumuz tek standart, beğeninin yetkinleşmesini varsayan bir kültür inceliğine dayanır."[132] Orsino'nun beğendiği şarkı ve melodi Türk kültürünün bir parçasıdır. Dolayısıyla seyirciye yakınlığı ve algı kolaylığını sağlamaktadır. Şarkının sözleri değişse de melodisinin verdiği çağrışımlar vardır. O da 'Ellere var da bize yok mu?' çağırışımıdır. Bu dize, Orsino aşkına karşılık bulamazken Olivia'nın Sezaryo'ya olan ilgisinin altını çizer.



ORSINO:" BİR KADININ BANA DUYDUĞU AŞK BENİM OLIVIA'YA DUYDUKLARIMLA NASIL BAŞ EDECEK?"

Süreklilik

1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.71.

[132] Igor Stravinsky, **Altı derste Müziğin Poetikası**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000, s.37

Orsino, her ne kadar karşılık görmese de aşkının peşinden gider ve bu duygusunda süreklilik vardır. Yüreğinde öyle derin bir sevda besler ki, hiç kimsenin bu duygunun önüne geçemeyeceğini ve bu durumu değiştiremeyeceğine inanır.





1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.72.

Sezaryo, kadın kimliğini ortaya çıkarır ve aşık olduğu kişiden bahseder. Bu Orsino'nun kendisidir, ona duygularını Sezaryo olarak aktarır, ancak dile getirdiği Viola olarak duyduğu aşktır.

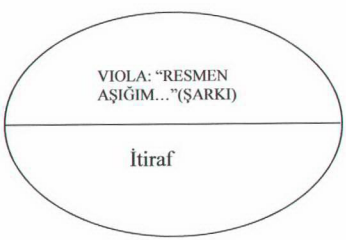




1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.73.

Orsino'nun hassas ve duygusal yapısı bu ifadesinden bir kez daha anlaşılmaktadır.

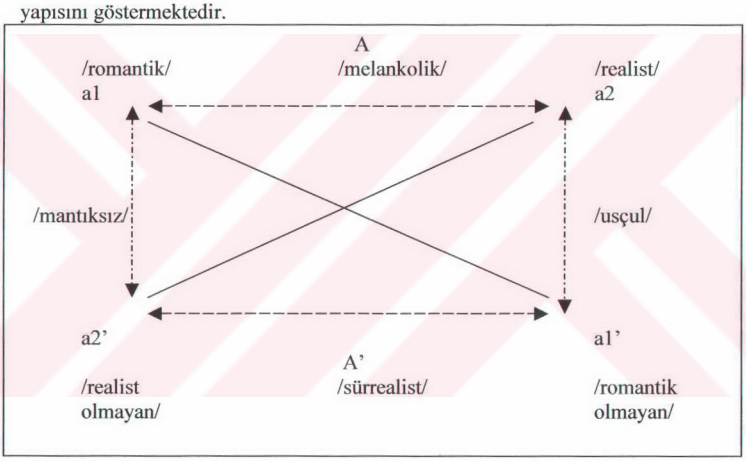




1.Perde VIII. Sahne Kesit 3.74.

Viola, Orsino ile konuşurken örtük ifadelerle aktardığı aşkını, yalnız kaldığı anda 'Resmen aşığım' şarkısıyla dillendirir. Bu şarkı, hem Viola'nın aşkını itirafını anlatmakta hem de seyircinin tanıdığı bir şarkı olması sebebiyle güzel duyusal bir işlevi yerine getirmektedir.

Orsino, romantik bir adamdır. Duygulandığı anlarda müzik dinlemek isteyişi, kırılganlığı ve aşkına karşılık bulamayışı ile girdiği durumdan kurtulmak için bile şarkı dinlemeyi seçmesi ve o duygusal noktada bile bunu düşünebilmesi onun hassas yapısını göstermektedir.



Şema 3.35. Orsino'nun Göstergebilimsel Dörtgeni:Romantik

A/A' = melankolik/sürrealist

↔ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /melankolik/

↔ = alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / sürrealist/

↔ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

↔ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

↔ = bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / mantıksız

↔ = bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / usçul/

Şema 3.36. Orsino'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Orsino'nun melankolik yapısı, romantik yapısı oyuna eklenen bir sahne, "intihar sahnesiyle daha da doruklara ulaşmıştır. 1. Perde VIII. sahnede Orsino, "Olivia" diye bağırarak sahnenin tepesine tırmanmaya başlar. İntihar girişimdedir ve kendinde olmama durumu vardır. Oyuncular onu sakinleştirmeye çalışırlar ama o haykırmaya devam eder. Bu sahne Orsino'nun melankolik halini yansıtmaktadır. Aşkın getirisi olan "mantıksız" davranma durumu ortaya çıkmaktadır. Orsino'nun davranışlarındaki realist tutum, Viola ile aşk üzerine söyleştiğinde, erkeklerin kadınlardan yaşça büyük olması gerektiğini savunduğunda ortaya çıkmaktadır. Oyunun sonunda Viola'yla birlikteliği usçul davrandığının işaretidir.

I.PERDE
IX.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN BAHÇESİ
TOBI
ANDREW
FABIAN
MALVOLIO
MARI

Tobi ve Fabian'ın da ortak olduğu Mari'nin Malvolio'ya hazırladığı oyun bu sahnede açıklığa kavuşur. Malvolio sözde Olivia'nın ona yazdığı aşk mektubu bulur ve bütün duygularını Andrew, Fabian ve Tobi'nin bulunduğu ortamda açıklar.

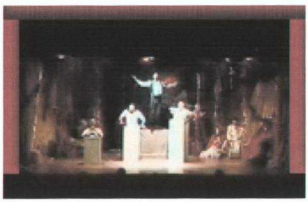




1.Perde IX. Sahne Kesit 3.75.

Viola'nın "Resmen aşığım" şarkısından sonra;
ANLATICI: "Bu sahne beni hüzünlendirir." diyerek önceki sahneyle bağlantı kurar. Sonra devam eder.

Anlatıcı,"Malvolio'yu tanıdınız. Kibirli mi, kibirli, ukalanın kendini beğenmişin biridir o. Bizim şu Mari yok mu? Şeytana pabucunu ters giydirir. Bakalım neler olacak?"diyerek iki sahne arasındaki bağı kurar ve Malvolio ve Mari'nin kimliğine ilişkin hatırlatıcı bilgileri seyirciyle paylaşır.





1.Perde IX. Sahne Kesit 3.76.

Malvolio, Olivia'ya karşı beslediği aşkın karşılık bulduğunu düşünerek büyük bir sevinçle sahneye çıkar. Söylediği şarkıyla da bu sevincini dile getirir. Bu şarkı içinde "bebek" kelimesini unutarak, sessiz film yöntemiyle seyirciye anlatır ve seyirciden yardım alarak onlarla iletişim kurar.





1.Perde IX. Sahne Kesit 3.77.

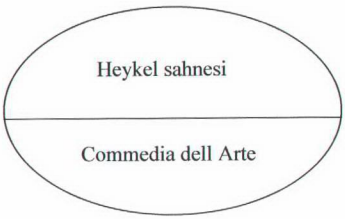
Malvolio, kendine çok güvenir. Aslında sadece statüye aşık olan ve Olivia'yı bu statüye ulaşmak için bir araç olarak gören Malvolio, "Kont Malvolio olabilmek!"[133] diyerek bu düşüncesinin ipuçlarını da verir. Bu durum onun kibirli oluşuna ve ev halkını küçük görmesine de sebep olmaktadır.

Herkese üstten bakan Malvolio, kendini sınıf atlamış olarak görür.

[133] William Shakespeare, **a.g.e.,** s.123



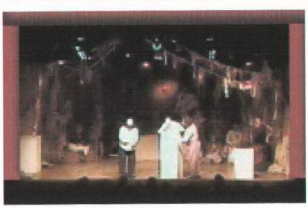
1.Perde IX. Sahne Kesit 3.78.



Malvolio'ya oynanan oyunun sonucunu görebilmek için Tobi, Andrew, Mari ve Fabian büyük bir bekleyiş içindedirler. Malvolio kendine duyduğu bu güvenle sahneye çıkar. Heykel sahnesi ve Andrew, Tobi ve Fabian'ın yüzlerinin boyalı oluşu, kesik kesik hareketlerin olması Commedia dell Arte'nin bir özelliğini yansıtmaktadır.



1.Perde IX. Sahne Kesit 3.79.



1.Perde IX. Sahne Kesit 3.80.





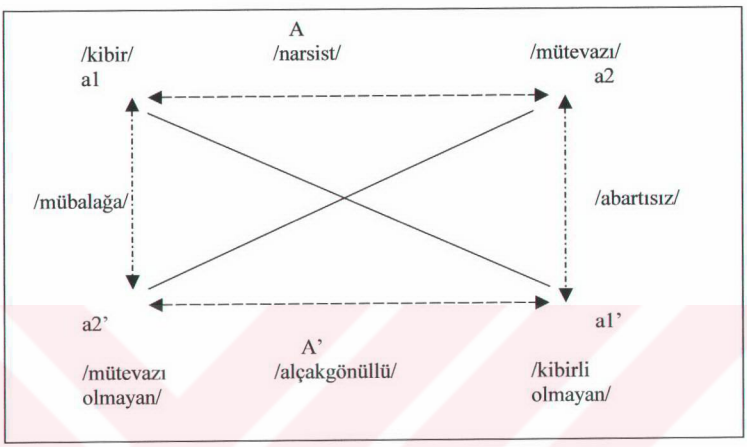


Bu sahnede Malvolio oyun metninden farklı olarak monolog yapar. Oyun metninde Malvolio'nun söylediklerine yorum getiren Tobi, Andrew ve Fabian burada sadece onu dinlerler. Zaman zaman onları aşağıladığında, mesela Tobi kendisine uzanan eli ısırarak tepki gösterir. Malvolio, sözde Olivia'nın kaleminden yazılmış aşk mektubuna olan inancı tamdır, bu nedenle bunun bir oyun olabileceğini tasavvur edemez. Malvolio, statü sahibi olabilmek için tüm çabasını gösterir ve hırsı ona sarı çorapları ve çapraz diz bağlarını giydirir.

Malvolio o kibirli tavrı ile kendine övgüler yağdırırken, ışığın onun üzerinden alınıp sahnenin başka bir noktasına verilmesi de o an için o kibirli adamın dinlenmemesi gerektiğini ve ona karşı olan antipatiyi gösterir.

Heykel sahnesinde Andrew'nin donup kalması ve onu kendine getirebilmek için sanki 15 dakika ara veriliyormuş gibi yapılması, hem oyun içinde oyun mantığını hem de seyirci ile olan diyaloğu göstermektedir. Ayrıca 15 dakika ara dedikten sonra hem oyuncular, hem seyirciler aynı şekilde davranır, oyuncular kulise, seyirciler fuayeye yönelirler. Davranışlarda aynilik yaratmak seyirci ile kurulan diyaloğu sağlamlaştırmaktadır.

Malvolio, statü düşkünüdür ve Olivia'ya da sadece statüsü sebebiyle yaklaşmaktadır. Olivia'nın kaleminden yazılmış sözde mektup, onu daha da kibirli biri yapar. Bu duygular göstergebilimsel dörtgende şöyle tanımlanabilir:



Şema 3.37. Malvolio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni:Kibir

A/A' = narsist/alçakgönüllü

⟷ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /narsist/

⟷ = alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / alçakgönüllü/

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

⟷ = bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / mübalağa/

⟷ = bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / abartısız'

Şema 3.38. Malvolio'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Malvolio, kibirli tavırlarıyla Mari, Andrew, Tobi ve hatta Fabian'ın düşmanlığını kazanmıştır. Karşıtlık eksenindeki narsist olma durumu onu tanımlamaktadır. Alt karşıtlık eksenindeki alçakgönüllü olma durumu ile Malvolio'nun ilgisi yoktur. Ayrıca tutum ve davranışlarındaki mübalağaya sınır koyamaz, dolayısıyla bütünleyicilik eksenindeki mübalağayı destekler ancak abartısız olmak onun için söz konusu değildir.

1.Perde'de, anlatıcının fonksiyonunu görebilmek ve sahnelemede seçilen şarkıların hangi kodları içerdiğini belirleyebilmek için sahne bazında görselleştirme yapmak gerekecektir.

	ANLATICI
Ön Oyun	*Bayanlar, baylar, merdivenden kayanlar, yağlı yemek yiyip sofrada bayılanlar, az konuşanlar, çok konuşanlar, yaşlılar, gençler, analar, babalar, dayılar, halalar, amcalar, yengeler, eltiler, görümceler, iç güveyler, dış güveyler hepiniz hoşgeldiniz!!! Tiyatromuz Semaver Kumpanya William Shakespeare'in Onikinci Gece adlı oyununu oynayacak sizlere. Bu oyunda neler yok neler: Aşk, ihtiras, intikam macera ve biraz yalan biraz dolan hepsinden önemlisi komedi ve şamata... Hazır mısınız arkadaşlar? Ya siz?*
1. Perde II . Sahne	*Şimdi Sebastian ve Viola adlı iki zkardeşlerin birbirlerini bir deniz kazasında kaybettikleri o hüzünlü hikayeyi izliyorsunuz.*
1. Perde II . Sahne	*Kazadan kurtulanlar Ilirya kentine vardı. Şimdi Dük Orsino'nun evindeyiz. Şu gördüğünüz şiş göbekte Olivia'nın dayısı olur. Bakmayın öyle masum durduğuna, söz konusu para olduğunda bu adam tamamen değişir.*
1.Perde IV. Sahne	*Sebastian Dük Orsino'ya doğru yol alırken ikiz kardeşi Viola çoktan Dük'ün hizmetinde çalışmaya başlamıştır. Dük artık sevdiği kadına elçi olarak hizmetindeki Curio'yu değil, Viola'yı göndermekteydi.*
1.Perde VIII.Sahne	*Of, bu sahne beni hep duygulandırır. Neyse Malvolio'yu tanıdınız, kibirli mi kibirli, kendini beğenmiş ukalanın biri... Ama şu bizim Mari yok mu şeytana pabucunu ters giydirir Bakalım neler olacak?*

Yukarıda da görüldüğü üzere Anlatıcı'nın oyundaki olayları birbirine bağlama görevi vardır. Ön Oyunda seyircilere sıcak bir karşılama yapan anlatıcı, 1.Perde II.Sahne'de ikiz kardeşlerin hüzünlü hikayesinden söz eder. Yine 1.Perde II. Sahnenin sonunda III.Sahneye bir geçiş yaparak oyun kişilerini tanıtma yoluna gider. Bu anlatıda Tobi'nin mizacını seyircilere aktarır. Seyircilerin ana olay dizisinden uzak kalmamalarını sağlayan Anlatıcı, IV.sahneye geçmeden ikiz kardeşlerin hikayelerini ve birbirlerinden ayrı neler yaptıklarını seyirciyle paylaşır ve iki sahne arasında geçiş yapar. 1.Perde VIII.sahnede oyunu izleyen bir kişi kimliğinde Viola'nın 'resmen aşığım' şarkısından etkilendiğini ve bu sahnenin onu da duygulandırdığını söyler. Hem seyirciye oyunda olduğunu hissettirir hem de oyun dışındaymış gibi davranır. Bu anlatıda Malvolio'nun kibiri üzerine de bir konuşma yapar.

Feste'nin hem anlatıcı hem de satıcı kimliği vardır. İşportacı da Türk insanının her gün vapurda otobüste rastladığı bir figürdür. Satıcın seyircilerin arasına karışması hem seyirciyi anlık da olsa, oyundan uzaklaştırmakta, hem de seyirciyle birebir kaynaşmasına neden olmaktadır. Satıcının metni aşağıda yer almaktadır. Söylemlerin Türk insanınla tanış söylemler olduğu bir gerçektir.

SATICI	
I.Perde V. Sahne	*Abilerim, ablalarım... Bugün sizlere şöyle her cebin ihtiyacı harika bir kalem takımı getirdim ablacım, mesala bu elimde görmüş olduğunuz kalem Japonların son icadı çift taraflı kalem. Bastın mı kırmızı yazar kardeşim, bastın mı mavi yazar başka yerlerde üç milyon, beş milyon tutturabildiğine...*

1.Perde'de seçilen şarkılar ve anlamsal değerleri aşağıdaki gibi detaylandırılabilir:

SAHNELEMEDE SEÇİLMİŞ ŞARKILAR		***METNE KATTIĞI ANLAMSAL DEĞERLER***
Ön Oyun	Oyunumuz başlıyor birazdan... Hep birlikte, eğlenelim bizde. Herkes aşık olsun. Karışık bir hikaye. Bu oyunda, aşık oldu herkes. Karşılıklı Dük Kontese Sorulur mu? Herkes sevgiliye...	Oyunda açılış şarkısıdır. Oyunda karşılaşılacak öğeleri göstermekte ve seyirciyi nasıl bir oyunun beklediğini haber vermektedir.
1.Perde I. Sahne	Bayıra karşı yatır beni, tırmala beni kaşı beni, bayıra karşı yatır beni tırmala beni kaşı beni	Orsino'nun duygusal bir şarkı istemesine karşın, çalınan şarkı budur. Bu da karşıtlık yaratmakta ve uyumsuzlukla seyirciyi güldürmektedir.
1.Perde I. Sahne	Sabahtan gördüm seni çok beyaz geldin bana. Konakta mı büyüdün oy, oy eminem, nedir bu güzellikler, nedir bu güzelikler? Parmağında yüzükler, kolunda bilezikler, oy sana dolanayım oy oy eminem	Bu şarkıyı istemeyen Orsino'ya ikinci şarkı olarak çalınan bu şarkı Olivia'ya ve soyluluğa da konak sözcüğü itibariyle gönderme yapmaktadır.
1.Perde II. Sahne	Çekin uşaklar çekin, hemen alın ırgatı Geliyor bir sert poyraz,buranın iki katı	Deniz kazasının anlatıldığı bu sahnede hem tınıları ile hüznü çağrıştırmakta hem de gemide olunduğuna işaret etmekte bu öğeyi beslemektedir.

SAHNELEMEDE SEÇİLMİŞ ŞARKILAR		*METNE KATTIĞI ANLAMSAL DEĞERLER*
1.Perde VII.Sahne	Kır belini Tobi dayı	Komedi öğesi olarak ortaya çıkan bu şarkı özellikle göbek atılan bir şarkı olup, Malvolio'nun bu şarkıyı duyduğunda dayanamayıp oynaması ile de dikkat çekicidir.
1.Perde VII.Sahne	Artık demir almak günü gelmişse zamandan, meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.	Bu şarkı Tobi'nin evden gitmesini isteyen Malvolio'nun gitmelisin, talebine karşı Tobi tarafından söylenen şarkıdır. Kültürel gönderge içermekte ve mesajların şarkılara kodlanmasıyla atmosferi değiştirmektedir.
1.Perde VII.Sahne	Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin? Söyle canım ne dersin?	Tobi'nin Malvolio'yla atışması esnasında söylenir.Mesajı şarkıyla verir.
1.Perde VIII. Sahne	Neo Neo. Bizim Dük Orsino, Orsino. Ölüm meleği gel yanıma, gel yanıma gel, gel gel yanıma gel. Size veda ediyorum, son soluğumla, son son soluğumla selam verip buralardan hadi hazırlayın beni kır çiçeklerini. Neo Neo. Bizim Dük Orsino, Orsino	Bu şarkı Orsino'nun Feste'den bir şarkı istemesi üzerine söylenir. Orsino'yu öven, öne çıkaran bir yapısı vardır.
1.Perde VIII. Sahne	Sanki Orsino, putmuş gibi, hayat sırf oymuş gibi, hem var hem yokmuş gibi ben Orsino' ya aşığım, ben Orsino' ya aşığım, ben Orsino' ya aşığım, Orsino' yu benden almasınlar, bize bulaşmasınlar, arayıp sormasınlar, kıskandırıp durmasınlar...	Viola'nın erkek kılığı içinde Orsino'ya aşkını haykırışı bu şarkıyla dile gelir.
1.Perde IX.Sahne	Çık güzelim çık ortaya çık aşktan saklanmak ne demek, mutluluğun formulü çok açık bir sen bir ben bir de bebek....	Olivia'nın onu sevdiğine ve ona aşk mektubu yazdığına inanan Malvolio sevinçten onun için Türk seyircisine yakın, güncel bir şarkıyı söylemektedir.

2.PERDE
I. SAHNE

YER: OLIVIA'NIN BAHÇESİ
VIOLA
FESTE
TOBI
ANDREW
OLIVIA

Bu sahnede Feste'nin Viola ile diyaloğu ve Feste'nin zekasından Viola'nın etkilenmesi, Andrew ve Tobi'nin Viola ile karşılaşmaları aralarında çok sıcak bir havanın olmaması ve Olivia'nın Viola ile uzun uzun konuşması ve aşkını aktarması, Viola'nın ise, efendisinin mesajlarını iletmesi ve görevi sadakatle yerine getirmesi söz konusudur.



2.Perde I.Sahne Kesit 3.81.





2.Perde I.Sahne Kesit 3.82.







2.Perde I.Sahne Kesit 3.83.

Satıcı, "Abilerim, ablalarım, bugün size her kafanın ihtiyacı harika bir tarak takımı getirdim..." diyerek özellikle kel bir seyircinin yanına gitmesi ve tarakları satmak isteyişi içiçeliği ve sıcak akımı beraberinde getirmekte ve seyirciyi kahkaya boğmaktadır. Sahnedeki oyuncuların Feste'yi sahneye çağırmaları ve "2.perde I.sahne" demeleri de seyirciye oyunda olduğunun hissetirilmesidir.





2.Perde I.Sahne Kesit 3.84.

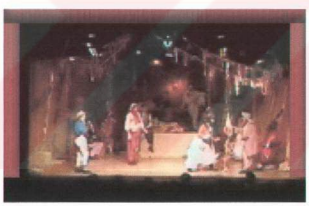
Feste, oyun boyunca paradan sıkça söz eder. Zaten satıcı olarak girdiği sahnelerde amacı para kazanmaktır ve sahneye çağrıldığında da "bir siftah bile edemedik be" der. Çok üstüne basılmasa da bu sahnede kapitalizmin ayak sesleri duyulmaktadır. Feste para kazanmayı da zekasını kullanarak başarmaktadır. Viola'nın "Kerata o kadar zeki ki..." demesi de bir kez daha Feste'nin zekasına işaret etmektedir.





2.Perde I.Sahne Kesit 3.85.

Soytarılık genelde aptallıkla özdeş görülür ama Viola burada açıkça soytarıların akıllı olmaları gerektiğinden bahseder ve Feste'nin de çok akıllı hatta herkesten akıllı olduğunu böylelikle vurgular.

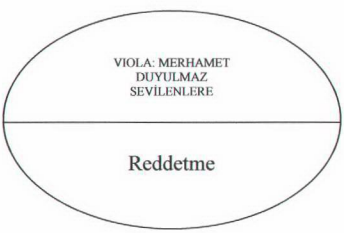




2.Perde I.Sahne Kesit 3.86.

Olivia zaman zaman sınıfsal tabakaya gönderme yapar. Aşkı gözünü kör eden Olivia, Sezaryo'dan karşılık bulamayınca bu defa sınıfsal tabakaya işaret eder. Yoksulların gururlarından başka birşeye sahip olmadıklarını vurgular.





2.Perde I.Sahne Kesit 3.87.

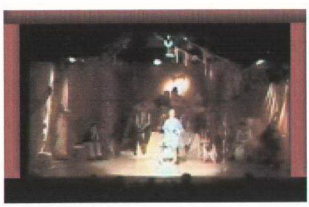
Sezaryo, erkek kılığında bir kadın olarak kibarca Olivia'nın aşkını reddetmektedir. Merhameti sevginin bir çeşidi olarak gören Olivia'ya "merhamet duyulmaz sevilenlere" diyerek "ben sizi sevmiyorum" mesajı verir ve reddeder. Sezaryo'ya göre aşk merhamet denilen bir duyguyu kaldıramaz.





2.Perde I.Sahne Kesit 3.88.

Olivia, Sezaryo'ya çok büyük bir aşk beslemekte ve bunun için çok büyük bir çaba sarfetmektedir. Sezaryo ile olan diyalogta bu aşkın karşılık bulmaması açık şekilde ifade edilmiş ve Olivia reddedilmiştir. Reddedilmek ile sonuçlanan bu durum saatin çalması ile zamana gönderme yapar. Boşa geçen zamana ve emeklere işaret eder.

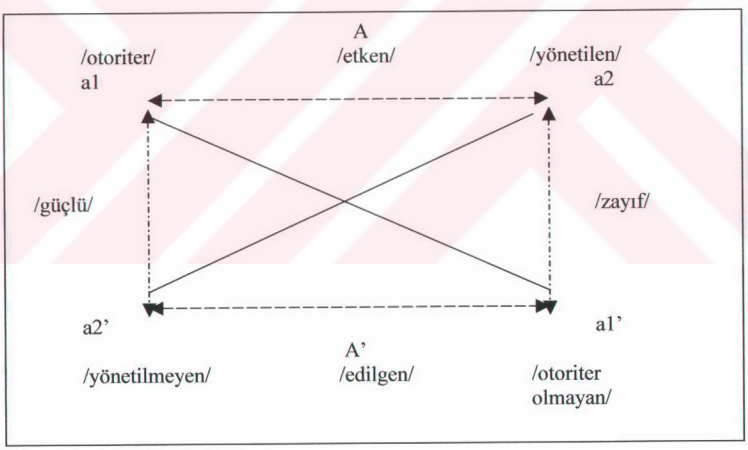




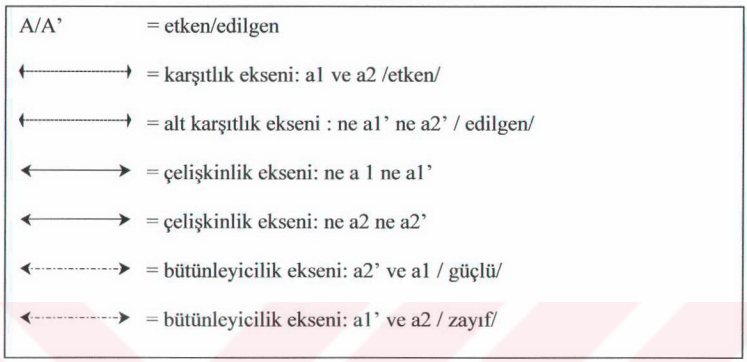
2.Perde I.Sahne Kesit 3.89.

Sezaryo'nun kendini soytarıya benzetmesi iki şekilde açıklanabilir: Birincisi, yaptıklarının altında herhangi bir anlam aranmaması, kılık değiştirme neticesinde böyle bir aşk çıkmazına girmesi, hem kendine beslenen aşkla hem de kendisinin Orsino'ya beslediği aşkla nasıl başedeceğinin yolunu bulamaması ve bu durumu bu nedenle anlamsız olarak nitelemesidir. İkincisi ise, bir deniz kazasında kaybettiği ikiz kardeşini bulabilmek için erkek kılığında daha rahat edebileceğini düşünerek zekasını kullanmasıdır.

Olivia'nın otoriter bir yapısı vardır. Bunu aşık olduğu kişiye de hissettirmektedir. Aşkını reddeden Sezaryo'ya merhametin sevginin bir çeşidi olduğuna inandırmak ister. Ancak otoritesini bu anlamda kullanamaz ve reddedilir.



Şema 3.39. Olivia'nin Göstergebilimsel Dörtgeni: Otoriter



Şema 3.40. Olivia'nın Göstergebilimsel Eksenleri

Olivia'nın otoriter yapısı aşık olduğunda ortadan kalkar ve belki de yönetilen durumuna geçer. Karşıtlık eksenindeki etken olma durumu Sezaryo'nun aşkını reddetmesi sonucu gerçekleşmez. Daha sonra Sebastian'ın kabulüyle Olivia istediği sonucu elde eder. Alt karşıtlık eksenindeki edilgen olma durumu Sezaryo'nun reddetmesi ile gerçekleşir. Bütünleyicilik eksenlerindeki güçlü ve zayıf olma durumunun ikisi de Olivia da sezilebilmektedir. Sezaryo tarafından reddedilen biri olarak zayıf, ancak sonrasında Sebastian tarafından kabul edilen biri olarak da güçlü durumdadır.

2.PERDE
II.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİNDE BİR ODA

KİŞİLER:

TOBI
FABIAN
ANDREW
MARI

Tobi'nin ısrarlarıyla Olivia'nın peşinden giden Andrew bu defa Sezaryo ve Olivia arasındaki yakınlığı farkeder ve isyan etmeye başlar. Andrew'nın ısrarından vazgeçmesini istemeyen Tobi, Sezaryo ve Andrew arasında bir düello düzenlenmesi fikrini ortaya atar ve ortalığı kızıştırmak için de Andrew'nın ağzından Sezaryo'ya mektup yazar. Andrew ve Sezaryo'ya birbirleri hakkında çok güçlü oldukları ile ilgili övgüler yağdırır.





2.Perde II.Sahne Kesit 3.90.

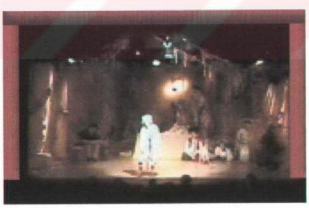
Tobi, Andrew ile parası için arkadaşlık kurmaktadır. Paranın ön plana çıkması ve önemsenmesi durumu vardır. Tobi'nin planladığı düello'nun ona pahalıya patlayacağını hatırlatan Fabian'a aktardığı "ona 2000 altına maloldum" sözü de paranın önemine işaret eder. Arkadaşlıklarının bu boyutu da tekrar vurgulanır.





2.Perde II.Sahne Kesit 3.91.

Mari'nin kurnazca geliştirdiği plan ve Malvolio'ya oynadığı oyunun sonuçlarını görmek üzere Andrew, Fabian ve Tobi'ye haber verir. Ondan intikam aldıkları için çok mutludurlar. Planın işlemesi Tobi'nin Mari'ye karşı beslediği duyguları da geliştirir.

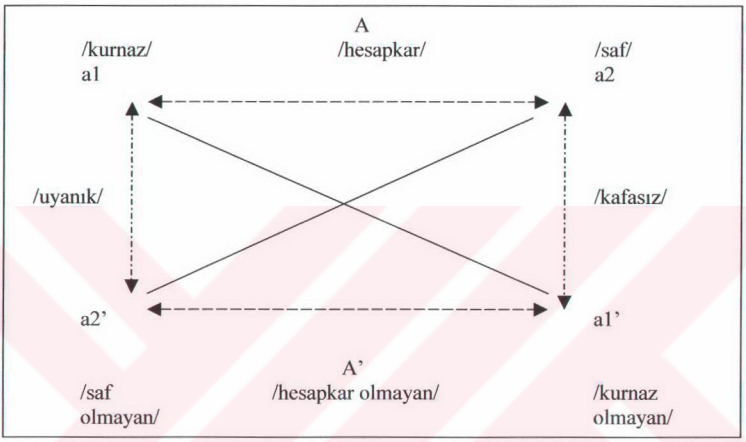




2.Perde II.Sahne Kesit 3.92.

Anlatıcı: "Aşk, Aşk, Aşk..., Orsino Olivia'ya, Olivia Viola'ya, Viola Orsino'ya, Malvolio Olivia'ya, Mari Tobi'ye, Andrew oyundaki bütün erkeklere aşıktır" diyerek oyundaki tüm aşk ilişkilerini özetler ve hatırlatma yapar.

Mari'nin kurnazlığı sayesinde ev halkı Malvolio'dan intikamını alır. Mari, Tobi, Fabian ve Andrew'in beraberce planladıkları oyuna Malvolio, aşırı hırsı ve statü düşkünlüğü sebebiyle kanar. Mari, Tobi'nin gözünde bu plan sayesinde yücelir.



Şema 3.41. Mari'nin Göstergebilimsel Dörtgeni:Kurnaz

A/A' = hesapkar /hesapkar olmayan

= karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /hesapkar/

= alt karşıtlık ekseni:ne a1' ne a2' / hesapkar olmayan/

= çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

= çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

= bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / uyanık/

= bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / kafasız/

Şema 3.42. Mari'nin Göstergebilimsel Eksenleri

Malvolio'ya hazırladığı oyunu başarı ile gerçekleştiren Mari, karşıtlık eksenindeki hesapkar olma durumunu ve bütünleyicilik eksenindeki uyanık olma durumunu tümüyle yansıtmakta bu kurnaz tavrı ona statü kazandırmaktadır. Bu duyguların negatifleri Mari'de ortaya çıkmamaktadır.

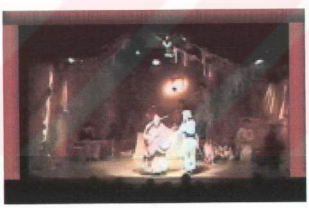
2.PERDE

III.SAHNE

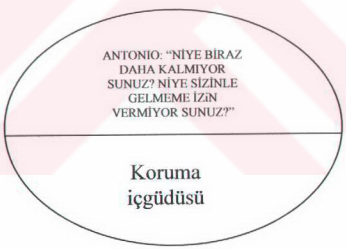
YER: BİR SOKAK

KİŞİLER:
SEBASTIAN
ANTONIO

Antonio'nun Sebastian'la buluşması ve onunla gelmek istemesi onu koruma altına almak isteyişinden kaynaklanmaktadır. Onun tehlikelerden korunması ve ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için ona bir kese verir. Antonio'nun Sebastian'a duyduğu sevgi, arkadaşlık sevgisinden biraz öte bir anlam taşımaktadır.

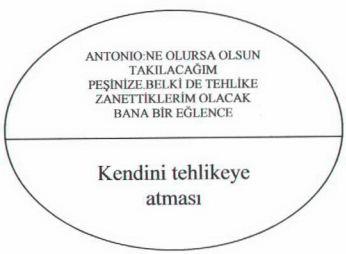


2.Perde III.Sahne Kesit 3.93.

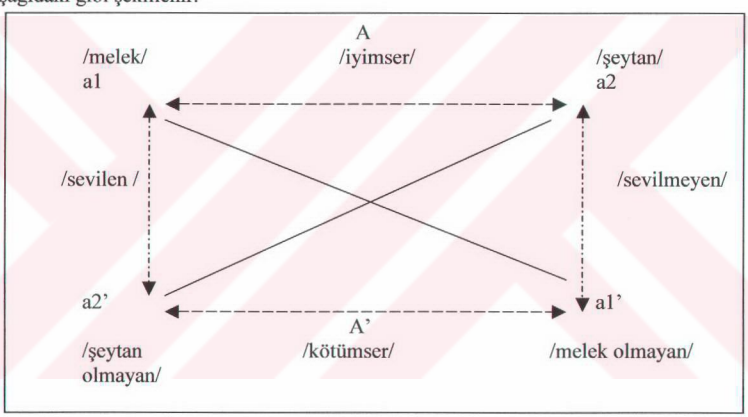




2.Perde III.Sahne Kesit 3.94.



Antonio, Sebastian'a karşı bir koruma içgüdüsü içindedir. Ona zarar gelmesini istemez ve onunla birlikte daha önce yaşadığı olaylardan dolayı saklanması gerekirken kendini tehlikeye atmayı göze alır. Sebastian ısrarla peşinden gelmemesi gerektiğini söylerken, Antonio kendi bildiğini okur. Ne olursa olsun, Antonio'nun peşinden gitmesi ona derinden bağlı olduğunun işaretidir. Antonio'nun Sebastian'a duyduğu sevgi, arkadaşlık sevgisinin biraz ötesindedir ancak bu sahnelemede çok fazla öne çıkmamıştır. Antonio'nun göstergebilimsel dörtgeni aşağıdaki gibi şekillenir.



Şema 3.43. Antonio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni: Melek

A/A'	= iyimser/kötümser
←----------→	= karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /iyimser/
←----------→	= alt karşıtlık ekseni : ne a1' ne a2' /kötümser/
←——————→	= çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'
←——————→	= çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'
←----------→	= bütünleyicilik ekseni : a2' ve a1 /sevilen/
←----------→	= bütünleyicilik ekseni : a1' ve a2 /sevilmeyen/

Şema 3.44. Antonio'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Antonio'nun Sebastian'a karşı iyiliksever tavrı ve melek gibi bir kalbi vardır. İyilik ve kötülük bu göstergebilimsel dörtgende melek ve şeytan olarak kodlanmıştır. Karşıtlık ekseninde Antonio iyimser bir tavır sergilemektedir. Alt karşıtlık ekseninde kötümser özellik Antonio'da görülememektedir. Antonio çok yardımsever ve arkadaş canlısı olduğundan bütünleyicilik ekseninde yer alan 'sevilen ' özelliği onun için geçerliyken, 'sevilmeyen' onun özelliklerinle örtüşmemektedir.

2.PERDE
IV.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN BAHÇESİ

KİŞİLER:
MARI
MALVOLIO
TOBI
FABIAN
ANDREW
VIOLA
OLIVIA
VIOLA
I.MUHAFIZ
II.MUHAFIZ

Olivia aşk acısı içindedir. Sezaryo'ya karşı duyduğu aşkın karşılık bulmaması onu üzer. Duygularını söylediği şarkılarla dile getirir. Öte yandan kendisine hazırlanan oyuna gelen Malvolio'nun Olivia karşısında düştüğü durum da bu sahnede seyirci ile buluşur. Sezaryo ile Andrew arasında bir düello düzenlenmesi işini organize eden Tobi bunda başarılı olmuştur. Erkek kılığındaki Viola, kendi kimliğini bu noktada açık vermekten korkar. Ancak o sırada yardımına Sebastian'a karşı derin bir koruma içgüdüsüne sahip Antonio girer ve bu düellodan onu kurtarır.





2.Perde IV.Sahne Kesit 3.95.

Yaşadığı aşka karşılık bulamayan Olivia, kara sevdasını bir şarkı söyleyerek aktarır.



MALVOLIO:
KONTES BENİM BEN
KONTESİN EL NE
KARIŞIR...(ŞARKI)

Aitlik
Kültürel gönderge

2.Perde IV.Sahne Kesit 3.96.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.97.

Malvolio, kendisine kurulan oyuna kanmış ve Olivia'nın kendisi ile beraber olma isteğini kafasına koymuştur. Bunu da bir şarkıyla dile getirir. Şarkı sözlerinde özellikle "kontes benim, ben kontesin" dizelerinde aitlik şeklinde yansıtır.

Ayrıca "Üsküdar'a gider iken" şarkısının melodisi kullanılarak, üzerine duruma özgü söz yazılarak seyircinin tanış olduğu bir şarkı ile durum aktarılmaya çalışılmış ve böylelikle güzel duyusal işlev de yerine getirilmiştir.



MALVOLIO'NUN
ÇAPRAZ DİZ BAĞLARI
SARI ÇORAPLAR

Statü için en olmaz
şeylerin bile
yapılabileceği

2.Perde IV.Sahne Kesit 3.98.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.99.

Malvolio, sınıf atlama derdindedir. Bunun ancak Olivia ile birlikte olursa mümkün olacağının farkındadır. O nedenle de onun istediği her ne ise, bu mantık dışı da olsa ona göre yapılabilirdir. Çapraz diz bağlarını önce Olivia'ya gösterir. Olivia'nın çığlık atmasından sonra seyirci meraklanır ve bu meraklanma sonrasında Malvolio seyirciye döner. Bu an seyircinin merakla beklediği bir andır.



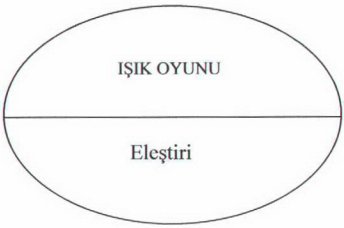
2.Perde IV.Sahne Kesit 3.100.



Malvolio tüm ev halkını önceden beri aşağılayan bir tavır içindedir. Ancak Olivia'nın ona sözde yazdığı mektuptan sonra daha da cesaretlenmiştir. Ev halkı ile her konuştuğunda onları aşağılama ve kendinle övünme doruk noktasına çıkar. Sevinçli olup şarkı söylediğinde "all together" diyerek seyirciyi oyuna katması ve burada kullandığı ingilizce sözcükle soylu tabakaya yakınlığını hissettirmeye çalışmaktadır.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.101.



Malvolio'nun kendini öven sözleri sırasında ışığın onun üzerinden alınıp sahnenin başka bir yönüne verilmesi ve ona yansıtılmaması, onun bu kendini seven tavrına ve kendini öven sözlerine karşı ışık ile yapılan bir eleştiridir. Bir nevi kibirin iyi birşey olmadığına dair bir öğreti sunar.



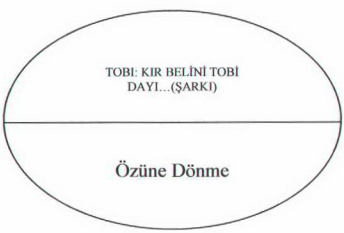
2.Perde IV.Sahne Kesit 3.102.



Malvolio "Siz kimsiniz, ben kimim?"[134] diyerek ev halkını aşağı görür kendini soylu tabakadan sayar. Olivia, davranışları açısından büyük bir değişime uğrayan Malvolio'nun bu durumuna bir anlam veremez ve ona acır.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.103.



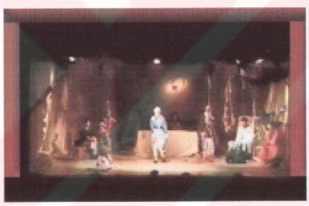
[134]William Shakespeare, **a.g.e.**, s.143



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.104.



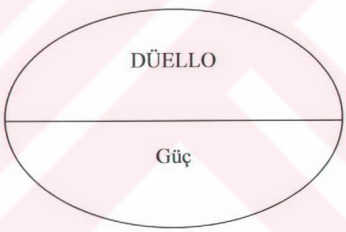
2.Perde IV.Sahne Kesit 3.105.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.106.

Malvolio, kimsenin sözünü dinlemeyen ve herkese yukarıdan bakan bir duruma gelmiştir. Ev halkının onu kendine getirebilmek için hep bir ağızdan "Malvolio" diye bağırmaları da kar etmemiştir.
Ayrıca Malvolio, bu sahnede 'kadı' kelimesini unutur ve sessiz film yöntemiyle anlatmaya çalışır.

Malvolio, ancak Tobi,"Kır belini Tobi dayı" diye şarkı söylemeye başladığı zaman soyluluğu birden unutup özüne döner.



Tobi, Andrew'nin Olivia ile beraber olması taraftarıdır. Olivia'ya aşk mesajları taşıyan Sezaryo ile bir düello yapılmasını ister ve her iki tarafa da diğer tarafı güçlü gösterir. Bu bir güç gösterisidir. Ancak erkek kılığındaki Viola bu durumdan rahatsızdır, çünkü bugüne kadar sakladığı kimliğini sadece bu düello yüzünden açıklamak zorunda kalacaktır. Böyle bir kötü duruma düşmemek için dua eder.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.107.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.108.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.109.



Müzik bu düelloya heyecan ve hareket katmaktadır.

Oyundaki diğer kişiler Feste'nin söylediği şarkı eşliğinde düello hazırlığı yaparlar. Sandalyeler ve düello yapacak kişilerin hazırlanmasına yardım edilir.

Feste, roundların belirlenmesi ile ilgili hem bir levha tutar, hem de düdük çalar.

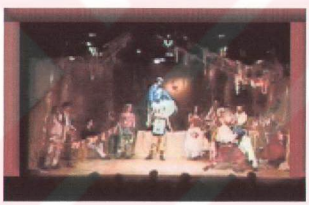
Bu hazırlıklar esnasında kılık değiştirmiş, Sezaryo'nun tedirginliği sezilmekte, Andrew'un kendisine başarılı olarak anlatılmış olan Sezaryo'dan çekindiği gözlemlenebilmektedir.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.110.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.111.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.112.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.113.



Oyunun ana konusu ikiz kardeşlerin birbirlerini bir deniz kazasında kaybetmeleri ve sonrasında ikiz kardeşini bulmak için kılık değiştiren Viola için bir düellonun yapılması, tüm emeklerinin boşa gitmesi ve kimliğinin açığa çıkması tehlikesini beraberinde getirir. Viola, kimliğini açığa vurmamak için elinden geleni yapar, ancak Viola'nın dayanacak gücünün kalmadığı ve durumu bilen seyircinin Viola için kaygılandığı bir sahnedir.

Öte yandan düello sahnesinde tüm oyuncular rollerinden arınmış bir şekilde düelloyu izlemekte, Andrew ve Sezaryo'yu düelloya hazırlamaktadırlar. Örneğin, Sezaryo'nun efendisi olan Orsino, "Orsino" kimliğinden sıyrılmış, Sezaryo'yu hazırlayıp sakinleştirme görevini üstlenmiştir.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.114.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.115.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.116.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.117.

Viola, erkek kılığına girmiş Sezaryo olarak, ikiz kardeşi Sebastian'ın tıpatıp aynısı olmuştur. Bu durum Sebastian'a onu koruma sözü veren, ona olan bağlılığını her fırsatta dile getiren, onun için kendini tehlikeye atan Antonio için karışık bir olaya dönüşmüştür. Sezaryo'dan onu tanımadığına ilişkin sözler duyan Antonio, Sezaryo'yu, yani ona göre Sebastian'ı nankörlükle suçlamaktadır. Çünkü para kesesinin tümünü ona vererek onu koruma altına almış ve kendini onun için tehlikeye atmıştır. Bütün bu olaylar Viola'yı düşünmeye zorlar. Ancak Antonio'yu hayal kırıklığına uğratır ve Antonio kendi düşüncesinde Sebastian'ı, gerçekte Sezaryo'yu korumak için karıştığı düello esnasında tutuklanır.





2.Perde IV.Sahne Kesit 3.118.

Antonio, karşısındakinin Sebastian olduğunu düşünerek bugüne kadar yaptığı fedakarlıkların anımsanmayışını nankörlük olarak nitelendirmiştir. "Nefret ederim nankörlükten" diyerek kendini aklamaya çalışır ama Antonio'nun ısrarlı bir şekilde onu suçlaması, Viola'yı ikiz kardeşinin yaşadığı fikrine götürür. Bu sırada kontrbasdan yükselen melodi hüznü çağrıştırır.





2.Perde IV.Sahne Kesit 3.119.

Viola'nın bu hüzünlü sahnesinden sonra, düellonun şarkıya aktarılmış şekilde "barabar"la seyirciye yansıması, hem kültürel gönderge, yani durumun Türkçeleştirilmiş şekli, hem hüzünlü bir sahneden sonra hareketlilik katması, hem de beklenmedik bir anda başlamasıyla komedi öğesi olarak ortaya çıkar.

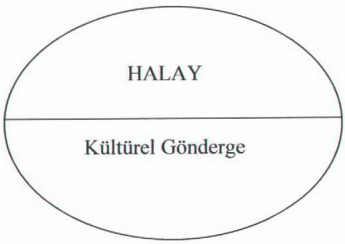
Ayrıca şarkı sözlerinde "Kılıcını çekmiş Sezaryo, incredible birşeyler oluyor..." şeklinde İngilizce kelimelerin de kullanılması, oyun metninde Tobi'nin kullandığı "impossible" kelimesi gibi bir kullanımdır. Şarkı sözleri de oyun metninle paralel şekilde oluşturulmuştur. Tobi'nin bu kelimeyi kullanmasında bir soyluluk göndermesi vardı, bu durum şarkıya da aktarılarak süreklilik ve izlenebilirlik kazanmıştır.



2.Perde IV.Sahne Kesit 3.120.

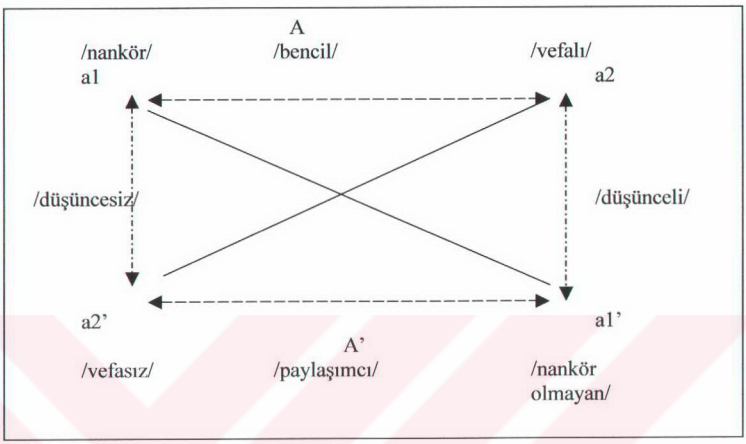


2.Perde IV.Sahne Kesit 3.121.



Halay, Türk insanına özgüdür ve Türk motiflerinin kullanılmasıyla öne çıkan bu oyunda sürekliliği desteklemiştir.

Antonio, bu sahnede çok fedakarlık yaptığı Sebastian yerine Sezaryo, yani erkek kılığındaki Viola'yla karşılaşmıştır. Ancak, o Sezaryo'yu, Sebastian zannettiği için Sezaryo onun söylediklerine kayıtsız kalınca, onu nankörlükle suçlamıştır.



Şema 3.45. Sezaryo'nun Göstergebilimsel Dörtgeni: Nankör

A/A'	= bencil/ paylaşımcı
⟷	= karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /bencil/
⟷	= alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / paylaşımcı/
⟷	= çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'
⟷	= çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'
⟷	= bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 /düşüncesiz/
⟷	= bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / düşünceli/

Şema 3.46. Sezaryo'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Antonio, kılık değişikliğinden dolayı Sebastian zannettiği Viola'yı (Sezaryo) nankörlükle suçlamış, Viola ise bundan birşey anlamamıştır. Antonio, Sebastian için çok fedakarlık yapmış ve kendinden önce onu düşünmüştür. Viola'için karşıtlık eksenindeki bencillik söz konusu olmazken, alt karşıtlık eksenindeki paylaşımcılık Viola'da öne çıkmaktadır. Bütünleyicilik eksenindeki düşünceli hal onu simgelerken,düşüncesizlik Viola için söz konusu değildir.

2.PERDE
V.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİNİN ÖNÜ

KİŞİLER:
SEBASTIAN
FESTE
TOBI
ANDREW
OLIVIA

Sebastian, Feste, Andrew ve Tobi'le karşılaşır. Sebastian'ın Sezaryo olduğunu zanneden ev halkı ona yakın davranır. Tüm bu olan bitene anlam veremeyen Sebastian onlarla tartışmaya girer. Sezaryo'ya olan aşkını sürekli aktarmaya devam eden Olivia, Sebastian'a da aşkını haykırır. Durumun farkına varamayan Sebastian yine de Olivia'yı reddetmez ve Olivia muradına erer.



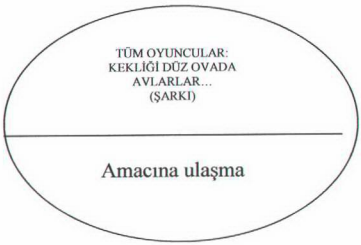


2.Perde V.Sahne Kesit 3.122.

Feste'nin Sebastian'la karşılaşması, Feste'ye göre Sezaryo ile karşılaşması sonunda Sebastian'ın tavırları olayda bir karışıklık olduğunu gösterir.



2.Perde V.Sahne Kesit 3.123.



Olivia, Sebastian'dan karşılık görünce, çabalarının sonucunda amacına ulaşınca, bu durum bir şarkıyla aktarılır. Olivia, Orsino tarafından "soylu av" olarak nitelendirilmişti. Olivia'nın avladığı bu defa Sebastian'dır. Oyun metninin devamlılığını şarkı sözü tamamlamıştır.

2.PERDE
VI.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN EVİNDE BİR ODA
KİŞİLER:
MARI
FESTE
MALVOLIO
TOBI

Bu sahnede ayrıca Malvolio'nun hapse girişi ve bu durumdan kurtulmak için gösterdiği çabalar söz konusudur.



2.Perde VI.Sahne Kesit 3.124.



2.Perde VI.Sahne Kesit 3.125.



Anlatıcı, "Ufak bir karışıklık olsa da Olivia sonunda amacına ulaştı. Malvolio da aşkının ve hırsının kurbanı olup hapse girdi. Şimdi Mari ve Tobi'nin Malvolio'ya nasıl oyun ettiğini izleyeceksiniz. Tabii "oyunda ben de varım"diyerek açıklayıcı ve bilgilendirici, sahneler arasındaki bağı kurucu görevini yerine getirir.Oyunda ben de varım demesiyle de "Bakın ben de oyuncuyum" mesajını da verir.



2.Perde VI.Sahne Kesit 3.126.





2.Perde VI.Sahne Kesit 3.127.

Satıcının birden ortaya çıkması, komedi öğesi olarak nitelendirilebilir. Feste "Bu oyunda ben de varım" dedikten sonra satıcı kimliğine bürünmüştür ve Malvolio'ya hazırlanan oyunda Peder Topas olarak rolünü oynar. Malvolio'ya Feste'ye "Güzel soytarı" diye seslenerek yardım ister. Tüm kibirli hali gitmiş, yardıma muhtaç haliyle Malvolio'nun en zor duruma düştüğü sahnedir.



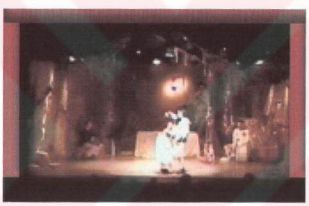
2.Perde VI.Sahne Kesit 3.128.

2.PERDE
VII.SAHNE

YER: OLIVIA'NIN BAHÇESİ

OLIVIA
SEBASTIAN

Sebastian Antonio'yu bulamadığından söz eder ve bu işte bir karışıklık olduğu fikrine kapılır. Olivia ile evlenmek üzere Peder'i alarak kilisenin yolunu tutarlar.



2.Perde VII.Sahne Kesit 3.129.



2.Perde VII.Sahne Kesit 3.130.



2.Perde VII.Sahne Kesit 3.131.



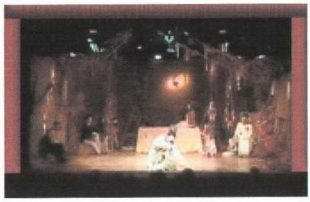
Olivia'nın Sezaryo olarak bildiği Sebastian'a karşı duyduğu aşk, Sebastian'ı o kadar etkilemiştir ki, Olivia'yı tanıyalı çok kısa zaman olmasına rağmen, ondan etkilenmiştir. "Kekliği düz ovada avlarlar" şarkısı tekrar söylenerek, hem bir daha önce söylendiği sahneyle paralellik kurulmuş, hem de yinelenme ile anlatım daha da sağlamlaştırılmıştır.

2.PERDE
VIII.SAHNE

YER:OLIVIA'NIN EVİNİN ÖNÜNDEKİ SOKAK

KİŞİLER:
FESTE
ORSINO
OLIVIA
VIOLA
ANDREW
TOBI
FABIAN
RAHIP
MUHAFIZ
SEBASTIAN
MALVOLIO
ANTONIO

Birbirilerini bir deniz kazasında kaybeden Viola ve Sebastian adlı ikiz kardeşlerin birbirilerini bulmalarıyla çözülen düğüm, Antonio ile Sebastian'ın yüzleşmesi, Orsino'nun Viola ile beraber olması, Olivia'nın zaten evlendiği Sebastian'la mutlu bir çift oluşturması, Malvolio'nun Olivia'nın kendisine yazdığına inandığı mektuba cevap yazması ve kendisine oyun oynandığını farketmesi ve Tobi ile Mari'nin birleşmesiyle sonlanır. Bu sahnedeki en önemli an ikiz figürlerin buluşmasıdır.

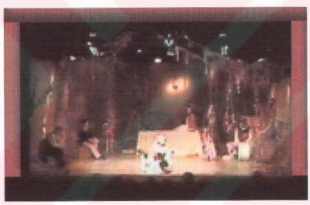


FESTE, DOST DÜŞMAN
AYRIMI YAPAR

Zeka

2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.132.

Orsino, "Nasılsın?" diye sorunca Feste, yine kıvrak zekasıyla "Düşmanıma karşı çok iyi, dostuma karşı pek kötü bir durumdayım" der. Dostlarının yüzüne gülüp, arkasından konuştuklarını, düşmanlarının ise küfürlerini yüzüne karşı sıraladığını belirtir. Yani dostumla aldanıyorum, düşmanımla kendimi tanıyorum"diyerek aslında dost-düşman ayrımının özünde yatan meseleyi açıklar.



FESTE: SAKIN BENİ AÇ
GÖZLÜ BİRİ
ZANNETMEYİN, SADECE
PARAYI SEVERİM.

Kapitalizm

2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.133.

Feste, satıcı kimliğiyle para kazanmak amacındadır. Çok yüzeysel olarak burada kapitalizm ortaya çıkmasa da, sürekli parayı sevme ve para kazanma isteği derin anlamlar irdelendiğinde seyirciyi kapitalizme götürür.



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.139.

KONTRBAS

Hüzün



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.140.

MALVOLIO: HEPINIZIN BURNUNDAN .... GETİRECEĞİM DEMESİ VE FİTİL KELİMESİNİ UNUTMASI

Diyalog



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.141.



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.142



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.143.



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.144



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.145.



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.146.



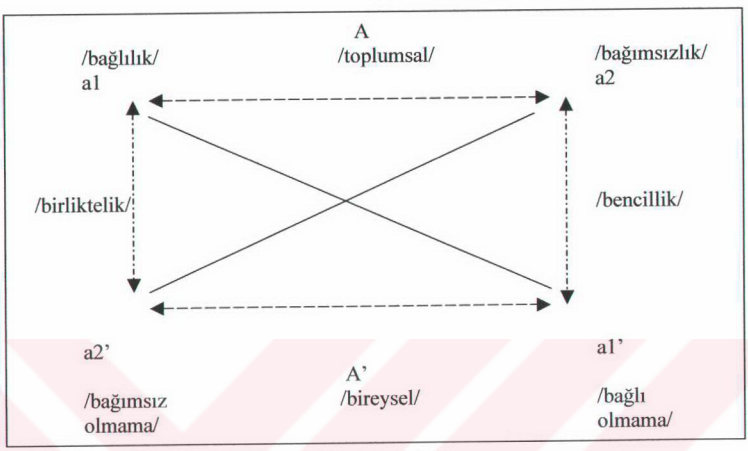
2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.147.



2.Perde VIII.Sahne Kesit 3.148.

Mutlu bir "son" sonrasında kontrbasdan yükselen melodi hüznü çağrıştırır. Çünkü Malvolio'ya oynanan oyun sonrasında Malvolio, uğradığı haksızlığın hesabını sormak üzere ortaya çıkar. Olivia'nın mektuptan haberdar olmayışı Malvolio'yu büsbütün hayal kırıklığına uğratır. Kendisine oyun oynandığını farkeden Malvolio "Hepinizin burnundan fitil fitil getireceğim" demek ister ama unuttuğu fitil kelimesini sessiz film yöntemiyle anlatır. Malvolio'nun gönlünü almak için "Kır belini Tobi dayı" söylenir ve Malvolio dayanamaz, oyuna katılır.

Oyun sonlandıktan sonra, oyucular sahnedeki dekorların üzerinde estetik biçimde yerlerini alırlar. Bu görüntü oyunun başlangıcındaki duruşu yansıtır. Başlangıç ve son arasında bir gidip gelmeye sebep olur. Işık söndüğünde oyuncular oyun başlarken çalan müzik eşliğinde seyircileri selamlamak üzere sahnededirler.



Şema 3.47. Viola'nın Göstergebilimsel Dörtgeni: Bağlılık

A/A' =toplumsal/ bireysel

⟷ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /toplumsal/

⟷ = alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / bireysel/

⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

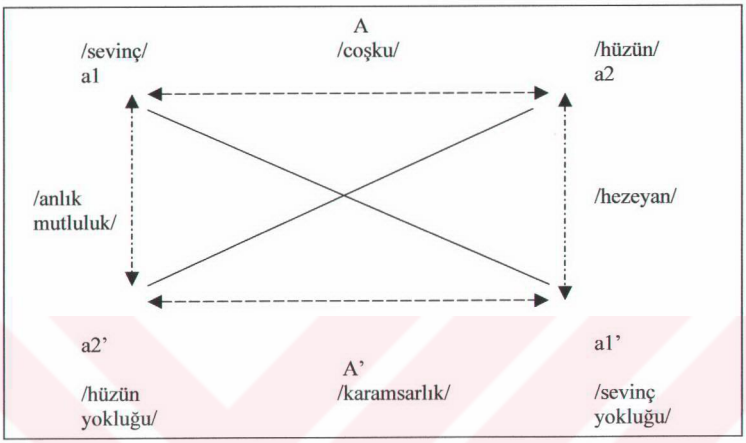
⟷ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

⟷ = bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / birliktelik/

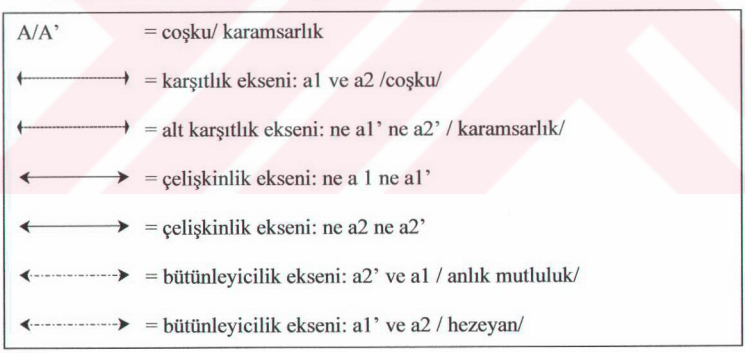
⟷ = bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / bencillik/

Şema 3.48. Viola'nın Göstergebilimsel Eksenleri

Viola'nın göstergebilimsel dörtgeni, onun ailesine bağlılığını göstermektedir. Karşıtlık eksenindeki toplumsal olma durumu Viola için geçerliyken, alt karşıtlık eksenindeki bireysel davranma tutumu onda görülememektedir. Ayrıca bütünleyicilik eksenindeki birliktelik öne çıkarken, bencillik kendini hiç göstermemektedir.



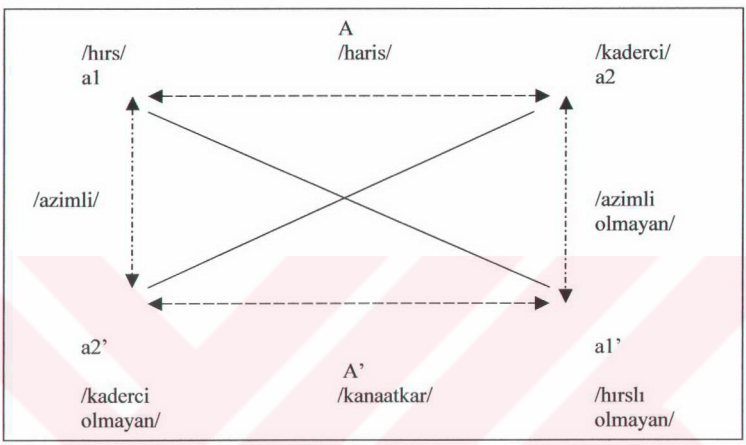
Şema 3.49. Final sahnesinin Göstergebilimsel Dörtgeni: Sevinç



Şema 3.50. Final sahnesinin Göstergebilimsel Eksenleri

Final sahnesinde hem sevinç, hem hüzün kendini göstermektedir. Malvolio dışındaki oyun kişileri amaçlarına ulaştıklarından sevinç içinde olup, coşku yaşamaktadırlar. Ancak Malvolio, kendisine düzenlenen bu oyundan dolayı hem hüzün içinde, hem de karamsardır. Dolayısıyla bütünleyicilik eksenlerindeki anlık mutluluk ve hezeyan bu final sahnesinde paralellik yaratmaktadır.

Malvolio'nun bu duruma düşmesine hırsı neden olmuştur.



Şema 3.51. Malvolio'nun Göstergebilimsel Dörtgeni: Hırs

A/A' = haris/ kanaatkar

↔ = karşıtlık ekseni: a1 ve a2 /haris/

↔ = alt karşıtlık ekseni: ne a1' ne a2' / kanaatkar/

↔ = çelişkinlik ekseni: ne a 1 ne a1'

↔ = çelişkinlik ekseni: ne a2 ne a2'

↔ = bütünleyicilik ekseni: a2' ve a1 / azimli/

↔ = bütünleyicilik ekseni: a1' ve a2 / inanan/

Şema 3.52. Malvolio'nun Göstergebilimsel Eksenleri

Oyunun içinde oyun karakterleri tarafından yaşanan hüzün ve coşkular vardır. İkizlerin birbirlerini kaybetmeleri ve bulmaları, Olivia'nın Sezaryo'ya aşık olması, fakat Sebastian'la evlenmesi, Orsino'nun Olivia'ya tutulup Viola ile birleşmesi, Mari'nin Tobi ile beraberliği bu hüzün ve coşku duygularını yansıtmaktadır. Karşıtlık eksenindeki coşku oyunun sonunda, Orsino, Olivia, Viola ve Mari için söz konusu iken, Malvolio, kendisine yazılan mektubun Olivia tarafından yazılmadığını öğrenince derin bir hüzne boğulur. Onların yaşadıkları sevince ortak olamaz. Malvolio o anda bütünleyicilik ekseninde beliren hezeyanı yaşamaktadır.

Malvolio, istediği statüye kavuşabilmek için karşıtlık eksenindeki harislik noktasına varmış ve bu durum kendisine zarar vermiştir. Bütünleyicilik eksenindeki azim duygusu onda fazlasıyla vardır. Bunun karşıt duygularını, yani altkarşıtlık eksenindeki kanaatkar oluşu ve azimli olmayan bir yapı içinde olma durumu Malvolio'da görülemez.

2.Perde de anlatıcının ve satıcı figürünün repliklerini ve sahnelemeye kattıkları anlam açısından görselleştirmek gerekir.

	ANLATICI
2.Perde II.Sahne	*Aşk, aşk aşk... Orsino Olivia'ya, Olivia Viola'ya, Viola Orsino'ya, Malvolio Olivia'ya, Mari Tobi'ye, Andrew oyundaki bütün erkeklere aşıktır.*
2.Perde V. Sahne	*Ufak bir karışıklık olsa da Olivia sonunda amacına ulaştı. Malvolio da aşkının ve hırsının kurbanı olup hapise girdi. Şimdi Mari ve Tobi'nin Malvolio'ya nasıl oyun ettiğini izleyeceksiniz. Tabii oyunda ben de varım.*

	SATICI
2. Perde I.Sahne	*Abilerim ablalarım, bugün de sizlere şöyle her kafanın ihtiyacı harika bir tarak takımı getirdim ablacım, mesela bu elimde görmüş olduğunuz tarak...*

2.Perde II. Sahnede Anlatıcı aradaki aşk ilişkilerine bir açıklık getirir ve hatırlatma yapar. V.sahnede Anlatıcı'nın yine seyirciye oyun oynadıklarını hissettirmesi durumu vardır. 'Oyunda ben de varım' diyerek bir oyun oynayacaklarını ve bunun da oyun içinde oyun olduğunu vurgular.

2.Perde başlarken içeriye giren satıcı bu defa tarak satmaya çalışmaktadır. Ancak satıcı ile oyuncular arasındaki bağ bu kez farklı bir biçimde kurulmuştur. Oyuncuların "Feste hadi gel, 2.Perde I.sahne" demeleri oyun başlıyor anlamına gelirken, seyirciye sürekli oyunda olduklarını hatırlatmaktadır. Satıcı aynı zamanda oyuncudur.

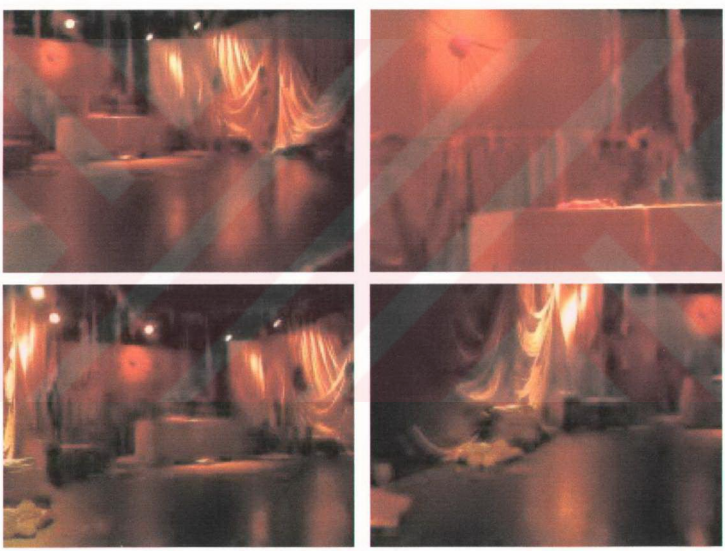
2. Perde' de seçilen şarkılar ve anlamsal değerleri aşağıdaki gibi detaylandırılabilir:

SAHNELEMEDE SEÇİLMİŞ ŞARKILAR		***METNE KATTIĞI ANLAMSAL DEĞERLER***
2.Perde I. Sahne	Bu gemide Olivia da olsaydı, açık denizlere yol alsaydı, ah o memişler memişler, Orsino onları hep düşler, Bu gemide Orsino da olsaydı, açık denizlere yol alsaydı, Bu gemide ikisi de olsaydı, açık denizlere yol alsaydı, bizim erdemli bakire Orsino'yu koynuna alsaydı…	Orsino'nun aşkına karşılık vermeyen Olivia'ya gönderme yaparak bu şarkıyı söylemesi ve bunu günümüz şarkıları ile yapması hem mesajı kolayca vermekte hem de sahnelemeyi daha etkili bir biçime sokmaktadır. Sözler yeniden yazılmış olsa da müziğin tanıdık olması algıyı kolaylaştırmaktadır.
2.Perde II.Sahne ***2.Perde VI.Sahne***	Kekliği düz ova da avlarlar	Olivia'nın Sezaryo'ya beslediği aşk, ikiz kardeşi Sebastian'ın bu aşka cevap vermesiyle mutlu sona ulaşmıştır. Bu mutlu son 'av' kelimesinin içinde bulunduğu bir şarkıyla anlatılmaktadır. Çünkü, Türk kültüründe 'elde etmek' 'avlamak' ile bu bağlamda aynı anlamsal değere sahiptir.
2.Perde III.Sahne	We will rock you…	Düello sahnesine hareket ve renk katan bir şarkıdır.

SAHNELEMEDE SEÇİLMİŞ ŞARKILAR		*SAHNELEMEYE KATTIĞI ANLAMSAL DEĞERLER*
2.Perde III.Sahne	Karşıdan gelen atlı...	Muhafızların Antonio'yu tutuklamaları ile söylenen şarkıdır. Durumla bağıntılı olmaması seyirciyi özdeşleşmeden kurtarmak ve dikkatini başka yere çekmek içindir.
2.Perde IV.Sahne	Dönülmez akşamın ufkundayım, vakit çok geç…	Sezaryo'ya kara sevda ile tutulmuş Olivia kara sevdasını bu şarkıyla dile getirir.
2.Perde IV.Sahne	Kontes benim ben kontesin el ne karışır? Kontesime yamalı da gömlek ne güzel yaraşır…	Olivia'nın kendisini sevdiğine inanan Malvolio, aralarındaki bağı bu şarkıyla açıklar. Çapraz diz bağlarını takıp sarı çoraplarını giydiği sahnede söylediği şarkıdır.
2.Perde V.Sahne	Kılıcını çekmiş Sezaryo Malvolio prison'da duruyor, 'incredible' bir kavga oluyor, 'after although' hikaye herkes kavuşuyor. Barabar, barabar, barabar, ölek ölek ölek barabar… Dük Orsino dedi, Olivia, she wants to marry Sezaryo, kız dedi impossible bu evlilik, Dük Orsino seviyor Olivia'nın e'sini. If you are Sezaryo yoksam Viola, verem ettin bizi Orsino, Andrew herkesi 'kiss'iyo, düğüm suddenly çözülüyor, barabar…	Bu şarkı düello sahnesinden sonra söylenen ve sözlerin yeniden yazılmasıyla oyunu bu sahneye kadar özetleyen bir şarkıdır. Türk kültürünün izlerini taşıyan bu şarkıda kullanılan ingilizce kelimeler de bir anlamda uyumsuzluk yaratmakta ama bütün kültürleri harmanlamaktadır da. Bu şarkıya seyircinin katılımı büyüktür. Şarkı sonrasındaki halay da kültürel öğeleri desteklemektedir.

6.3.3.1.Helbo Soru Dizini

Patrice Pavis, sistematik ve eksiksiz olmayı denemek için izleyiciye soru dizinleri önerir. Çözümleyici kimliğiyle oyunun detaylı anlamlarına inilmesi hedeflenen bu çözümlemede uzamı öncelleştiren Helbo Soru Dizini'ni baz alarak aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.



Uzam, içinde tüm sahneleme öğelerini barındıran bir alan olarak görülür.[135] Bu anlamda sahne üzerindeki öğeler oyuncu, sahne, kostüm ve ışık tasarımı sahne uzamını oluşturan öğelerdir. ***Onikinci Gece***, göstermeci bir biçimle seyirciyle buluşmaktadır. Göstermeci tiyatro, dördüncü duvarı yıkarak seyirciyi de oyuna katar. Yanılsamanın olmadığı bu biçimde seyirciyi oyunun içine çekmek ve interaktif bir yapı oluşturmak olanaklıdır. Anlatıcı'nın olduğu ve seyirciye de rol biçilen bu

[135] Eser Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996, s.46

oyunda 'oyun içinde oyun mantığı' da gelişmektedir. Oyuncular, oyun oynadıklarını seyirciye anlatıcı vasıtasıyla tekrar tekrar gösterirler bu nedenle oyuncuların oyunu yorumlamaları da oyunsudur. Sahne Uzamının fiziksel yönden değerlendirmesinde sahnenin kapalı, yüksek ve derin olmayan, dar ve dolu olduğu sonucuna varılır. Sahne ve sahne dışının ilişkileri dendiğinde ise, anlatıcı olarak karşımıza çıkan Feste, satıcı kimliği ile seyirciye kalem ve tarak satmaya çalışmaktadır bu da seyirciyle Feste'nin interaktif bir ilişki içinde olduklarını gösterir. Seyirci bir yönüyle oyunun bir parçasını oluşturmakta ve tamamlamaktadır.

Bir kumpanya olarak Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununu sahneleyen Semaver Kumpanya'nın kostümlerinde ve sahne tasarımında da aynı kodlara rastlamak mümkün. Yukarıdaki fotoğrafta da görüleceği üzere, Semaver Kumpanya'nın simgesi olan kırmızı burun sahnenin ortasında yer almaktadır. Bu burun seyirciyi Semaver Kumpanya'nın kapısından içeri girdiği andan itibaren yakalar. Semaver Kumpanya'nın simgesi olan kırmızı burun tiyatronun kapısında, salona inerken merdivenlerde ve en son salona girdiğinde sahne üzerinde kendini göstererek bir nevi yinelenerek seyirciye Semaver Kumpanya'yı anlatır; ama anlatırken de sahne uzamının boyutlarını belirler, yani seyirci o burunla karşılaştığı andan itibaren oyunun içindedir, başka bir deyişle sahne uzamı o burunla karşılaşılan tiyatronun giriş kapısına kadar uzar. Zamanın net olarak hissedilmemesi oyuna masalımsı bir özellik katar. Oyunun sahnelenişi şimdiki zamanı seyirciye hissettirir. Bu konuda Frank Kermode şu düşünceyi aktarır: "Richard Eyre'e göre tiyatro şimdiki zamanda yaşamalıdır. Modern bir yönetmenin eseri hem şimdiki zamanla hem de geçmişin ufuklarıyla kaynaşmış bulunmalıdır."[136] Aynı şekilde Terence Hawkes de, "Oyunları şimdiki zamana taşımak, dramanın icra edilen yönüne ve fonksiyonuna ışık tutmaktadır."[137]

Sahne Tasarımı'nda yukarıda da görüleceği üzere renkli çaputlar bu oyunun birçok defa oynandığının ve bu nedenle eskimişliğin göstergesi olmakla birlikte, kostüm tasarımı ile uyum içindedir ve bu kumpanyanın bu oyunu defalarca

[136] Frank Kermode, **Shakespeare's Language**, London, Penguin Books, 2001, pg.4
[137] Terence Hawkes, **Shakespeare in the Present,** London, Routledge, 2002, pg.4

oynadığını iletmektedirler. Renkli olması kumpanyanın dinamik, enerjik yapısına uyumu göstermektedir. Sahne'de oyuncuların rollerini oynadıktan sonra oturmaları için tasarlanmış sandıklar bulunmaktadır. Bunlar da oyunun sokakta geçtiğine dair bir kanıt olup kumpanya fikrini desteklemektedir. Oyunda, bir müzisyenin bir de anlatıcının kullandığı iki adet davul bulunmaktadır. Davul, Türk insanının geleneğine yakın bir enstrüman olup, Türk kültürünün vazgeçilmez bir öğesidir. Oyuncular tarafından icra edilen müzik de, davulun ezgisi de bu kültürel göndergeyi desteklemektedir.

Seçilen kültürel göndergeler seyircinin imgelem yaratmasına olanak tanır. İmgelem kanı veya inanca oluşturulabilen bir kavramdır.[138]Kodlar onun açabileceği ve alımlayabileceği biçimdedir ve bu nedenle onu kavrar. "Her yalın, büyük imge bir ruh durumunu ortaya koyar"[139] ve bu ruh durumunu seyirciye yaşatmak ona yakın kodları kullanmakla mümkündür.

Semaver Kumpanya'nın kadrosu[140] genç oyunculardan oluşmaktadır. ***Onikinci Gece*** 13 genç oyuncu tarafından yorumlanmaktadır. Semaver Kumpanya'nın çatısı altında biraraya gelen oyuncular Türkiye'nin dört bir yanından farklı donanımlarla gelip bu zenginliklerini aynı kurum altında birleşerek yorumladıkları oyunlara katmaktadırlar. ***Onikinci Gece***'nin yorumunda da bu genç kadronun kumpanya adı altında kültürel donanımları ile oyunu dinamik, enerjik ve Türk kültürüne özgü motiflerle sundukları görülmektedir.

Shakespeare'in olgun dönem komedilerinden ***Onikinci Gece*** romantik komedidir.

---

[138] Aristoteles, **Anıma/Ruh Üzerine II**, Çev. Celal Gürbüz, İstanbul, Ara Yayıncılık,1992, s.107
[139] Gaston Bachelard, **Mekanın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996, s.94
[140] Semaver Kumpanya kadrosunun özgeçmişlerine ekler bölümünden ulaşılabilir (Y.N)

Komedi, genelde bir kişiyi bir aksiyon içinde gösteren ve bu aksiyonu gülünç durumlar ve konuşmalarla geliştiren bir dramatik biçimdir.[141]

Helbo, soru dizininde oyunun bir öğreti sunup sunmadığına ilişkin bir çıkarsama olup olmadığını sorar. ***Onikinci Gece*** oyun kişileri içinde kibirli tutum ve davranışları ile statü edinmek uğruna herşeyi göze alan Malvolio, sonunda cezalandırılması ile oyun, kibirin, insanları küçük görmenin ve harisliğin ne derece kötü bir şey olduğu konusunda öğreti sunar.

Olivia için intihara bile girişen Orsino'nun sonunda Viola ile birlikte olması, aşkın ne denli geçici birşey olduğuna işaret olup, Olivia'nın da hiç kimseye yüzünü göstermeyecek kadar erkeklerden uzak durma fikrini, Sezaryo'yu gördükten sonra değiştirmesi, aşkın nelere kadir olacağına dair bir öğreti sunar.

Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı ilişki kurma biçimleri akrobatik hareketlerle de desteklenmektedir. Malvolio'nun Feste ile ilgili düşüncelerini Olivia'ya açarken Feste'yi kucaklayıp ikiye bükmesi, Tobi'nin, Feste'nin bedenini piyano olarak kullanması oyuncuların oyunu yorumlama biçimlerinden bazılarıdır. Oyuncular ayrıca seyirci ile de sıcak bir iletişime girerler. Feste, satıcı kimliği ile kel bir seyirciye tarak satmaya çalışarak duruma hem komik hem de interaktif bir özellik yüklemektedir.

Doğaçlama, oyunun sahnelemesinde daha prova sürecinden beri süregelen bir unsur olarak karşımıza çıkar. Oyunda kullanılan güncel şarkılardan bir kaçı, örneğin "resmen aşığım" ve "barabar" oyunun prova sürecinde yakalanan ve seyirciyi oyuna çeken şarkılardan birkaçıdır. Bunun ötesinde Malvolio'nun unutma sahneleri, hem doğaçlama özelliği taşır, hem de sahnelemeye renk katar. Kadı, bebek, tüy, deli, fitil gibi kelimeleri unutan Malvolio'nun bunları sessiz film yöntemiyle aktarmaya çalışmasıyla her seyirciden farklı tepkiler gelir. Seyirciye göre bu sahne uzar ya da kısalır.

---

[141] Özdemir Nutku, **Dram Sanatı,** 3 bs., İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s.63

Yönetmenin Çalışmasını, ***Onikinci Gece*** adlı oyunun Türklere özgü kodlarla sahnelemesi ve Shakespeare'in Türk kültüründeki, yani bu bağlam ve ortamdaki karşılığının bulunması oluşturur. Bu amaçla, seçilen gönderenler daha çok çağdaş gönderenler olmuştur. Seçilen şarkıların da günümüzdeki şarkılar olması ve seyirciye yakın durması seyircinin kodları açımlayabilmesine olanak tanımıştır.

Bütün bu olguları seyirciye aktarmada seçilen yöntem, duygusal sahnelerden sonra gelen komik sahnelerdir. Orsino'nun Olivia'ya aşkını haykırdığı sahneden sonra, Viola'nın kaptanla konuşması gelir ama bu iki sahne arasındaki "Çekin uşaklar çekin..." şarkısı hüznü çağrıştırır. 1.perde VIII. Sahnede Viola'nın Orsino'ya "resmen aşığım" şarkısı ile aşkını itiraf etmesi sonrasında Mari, Andrew, Tobi ve Fabian'ın Malvolio'ya oynadıkları oyuna kanmasını seyretmeleri sahnesi gelmesi bu duruma örnek verilebilecek sahnelerdir.

Yönetmen, oyunun sahnelenmesinde şarkıları ve anlatıcıyı da çokça kullanmıştır. Kaynak metinde 5 Perde XVIII Sahne olan oyun, II Perde ve XVII sahne olarak yorumlanmıştır. Yönetmen sahneye aktardığı metinde Olivia'nın Sezaryo'ya Malvolio aracılığıyla gönderdiği yüzük sahnesini çıkarmıştır. Müzik kumpanyanın dinamizmini öne çıkarmış, kültüre özgü seçilen şarkılar yerinde kullanılarak seyirciye kendi kültürünün kodları ile ulaşmıştır. Olivia'nın Sezaryo'ya olan kara sevdası 'Dönülmez akşamın ufkundayım' şarkısıyla seyirciye ulaşan bu anlamda verilebilecek örneklerden biridir. Metinde görselliğin vurgulandığından söz eden Peter Thomson, "Bu görsellik ayrıca seyirciye güçlü bir biçimde gösterilmiştir. Biri zayıf, diğeri şişman olan iki karakterden hareketle Sir Andrew ve Sir Toby, Laurel- Hardy'nin prototipleri olarak görülebilir"[142]der. ***Onikinci Gece***'de de bu özellik öne çıkmıştır. Görsel olarak oyunun sahnelenmesi gerek bir sirk havasında her oyuncunun akrobatik hareketlerle oyuna kattığı dinamizm ile, gerek Sezaryo ve Andrew'nin düellosundaki kılıç sahneleri aracılığıyla gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla görsel anlatım müzikle desteklenerek bir bütünlük yaratılmıştır.

---

[142] Peter Thomson, **Shakespeare's Theatre,** London, Routledge, 2002, pg.98

SONUÇ

İletişimin de tiyatronun da kökeninde insan vardır ve insanın olduğu her yerde de iletişim *'sine qua non'* (olmazsa olmaz) koşuldur. İnsanı, insana insanla anlatmaya çalışan tiyatronun da bu döngüdeki iletişimsel yanı kuşku götürmez bir sosyal gerçekliktir.

Edgar Morin "Güzelduyu ile imgelemin ortak bir yanı vardır: Güzelduyu imgelemi beslerken, bir taraftan da imgelem güzel duyuyu besler"[1] der. İnsana ulaşmak güzel duyusal işlevlerle olanaklıdır. Güzel duyusal anlamların yüklendiği göstergelerse bir tiyatro oyununun metninin, oyuncusunun, müziğinin, repliğinin, kostümünün, sahnesinin, ışığının çıkış noktasıdır. Bu noktalardan seyirciye yansıyan gösterilenlerle, yani kavramlarla seyirci oyundan haz alabilmektedir ve tiyatro oyununun seyircisine ulaşması, aldığı hazla ilintilidir. Çünkü Sevda Şener'in de değindiği gibi, "Tiyatronun görevi, eğitmek ve eğlendirmektir".[2]

Bu çalışmada, Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununun Işıl Kasapoğlu rejisiyle yorumlanmasında, kullanılan kodların göstergebilim çerçevesinde anlamlandırılması ve bu bağlamda tiyatro ile iletişimin kesiştiği alanların belirlenmesi esas alınmıştır. Anlamların kodlandığı göstergeler iletişim işlevleriyle seyirciyi oyunun içine çekebilmekte midir? Üçüncü bölümdeki çözümleme bu saptamayı yapmaya olanak tanır. Kimi zaman dil dışı göstergelerin de dilin önüne geçerek daha güçlü anlamlar yüklendiği bu oyunda seyirci kendini oyunun içinde bulur.

Seyircinin ne kadar önemli olduğu üzerinde duran Semaver Kumpanya'nın seyirciye verdiği bu önem şu sözlerden de açıkça anlaşılır:[3]

---

[1] Simten Gündeş (akt.), **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Çalışmaları**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003, s.115
[2] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitabevi, 1998, s.87
[3] Yavuz Pekman ile **Röportaj**, İstanbul, Mayıs 2004

"Oraya tiyatro yapmaya giderken, oraya tiyatro götürdüğümüzü düşünüyoruz. Görev demek istemem ama bir işlevimiz var. Onun dışında başkaları da gelirse, o da bizim için önemli ama biz her zaman Kocamustafapaşa'da tiyatro yaptığımızı unutmuyoruz".

Oyunun yönetmeni Işıl Kasapoğlu da seyircinin önemine şu sözlerle dikkat çeker: "Tiyatronun güzel olmasının tek nedeni her akşam değişebilir olmasıdır. Dünyada daha güzel bir meslek yok. Bunun sinemayla da ilgisi yoktur. Sinemada bir kere yapıyorsunuz. Ne olursa olsun o yüz hep aynı. Halbuki tiyatroda seyirci etkilenir, yüzü değişir. Ne müthiş bir şey değil mi? Aynı şekilde oyuncunun da yüzü değişir. Aynı nefesi, aynı alışverişi yapıyorlar çünkü. Kim derse ki, tiyatro benim yaptığımdır, her gün aynı şeyler oynanır. Bunların doğru olarak kabul edilmesi yanlıştır. Çünkü hergün minicik minicik değişir. Bu akşam en ön sırada çok güzel bir kız vardır, jön çok farklı oynar. Oradan gelen bir ses, bir nefes, oyunun değişmesini sağlar. Güzellik zaten orada. Tiyatro böyle bir sanat..." [4]

Seyirci, bir anlamda etkileşim de yaratabilmekte ve oyunun sahnelenişini yönlendirebilmektedir. Yine bu kadar içiçe bir sahnelemenin gerçekleştiği ***Onikinci Gece***'nin incelendiği çalışmanın birinci bölümünde Tiyatro ile İletişim'in yadsınamaz ortaklığına değinilmiş, Tiyatro Oyununun İletişimsel Yapısı, Tiyatro Söylemi ve Tiyatro'nun Göstergebilim ve Yapısalcılıkla Etkileşimi konu edilmiştir. 'Tiyatro oyunu seyircisiz düşünülemez' fikrinden yola çıkarak Algılama, Alımlama ve Anlamlandırma konuları işlenmiş ve görsel sanatların vazgeçilmez unsuru Estetik'ten de bu konularda yararlanılmıştır ve insanın olduğu her yerde iletişimin varolduğu, tiyatronun da insanı insana insanla anlatan bir sanat olduğu için iletişimle olan yadsınamaz ortaklığı gün ışığına çıkmıştır. Oyunun sahnelemesinde kullanılan kodların seyircide yarattığı imgelemle iletişimin ve seyircinin tiyatro için değişmez iki unsur olduğu sonucuna varılmıştır.

[4] Işıl Kasapoğlu ile **Röportaj**, İstanbul, Mart 2004

Bilindiği gibi, bir oyunun sahnelenmesi öncesinde yönetmenin temel amacı anlatmak istediklerini aktarmaktır. Bu aktarımın sonucu da anlaşılmaktır. Tiyatro'da her duygunun anlatımı farklı göstergelerle gerçekleşebilmektedir. Anlatılmak istenenler şarkıya, sahnenin, ışığın ve kostümün tasarımına kodlanabilmektedir. Metni bedenine giydiren oyuncunun jest, mimik ve hareketleri aracılığıyla da bu aktarım gerçekleşebilmektedir. Bütün bunlar tiyatro oyununun iletişimsel işlevini daha da ileri taşımaktadırlar. Çünkü her gösterge kendini imge ya da görüntü olarak göstermekle birlikte mutlaka bir anlam ve kavram çağrışımı ile kendini bütünlemektedir. Tiyatral göstergelerin bir özelliği de, sahnedeki diğer göstergelerle etkileşim içine girerek onlarla anlam kazanmalarıdır. Dolayısıyla, göstergelerden oluşan sahnelemenin bileşenleri belli bir anlam aktarmak üzere biraraya gelmektedir.

Göstergebilimin tiyatroya girmesi, sahne ve metne olan yaklaşımı değişikliğe uğratmıştır. Sahne, metin ile göstergeler bütününün birleştiği bir yer olarak algılanmaya başlamıştır. Sahneye koyma, Bernard Dort'a göre, "Belirlenmiş bir zaman ve uzam içinde bu göstergelerin hareketini ve yönünü belirleme"[5] olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla, göstergebilimle etkileşen iletişim yapısalcılıkla da bir noktada kesişmektedir. Yapı, bir bütünün öğelerinin düzenlenişidir. Ancak bunu bileşenlerin toplamı olarak değil, bileşenlerin aralarındaki bağıntıyı kapsaması olarak da ele almak gerekir.[6] Göstergelerin belli bir bağlamda anlam oluşturdukları düşünülürse, yapı olarak ele alınan 'gösterinin yapısı' kavramında belirlenen bileşenlerin, yani oyuncu, sahne, ışık, kostüm tasarımı ve müziğin bireşimi anlaşılmalıdır. Bu da hem yapısalcılığın, hem göstergebilimin tiyatro ile etkileştiğinin kanıtıdır.

Macar asıllı tiyatro yönetmeni George Tabori, "Tiyatro demek yaşam demektir, yaşam ise, sürekli bir oluşum, bir akıştır" [7] der. Yaşam olarak tariflenen tiyatronun seyircisinden ayrı düşmesi beklenemez. Ancak seyirciyi oyuna çeken, bir bütün olarak oyunun sahneleniş biçimidir de aynı zamanda.

---

[5] V.Doğan Günay, **Göstergebilim Yazıları**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.186
[6] Frantisék Deak, "Tiyatro'da Yapısalcılık: Prag Okulu'nun Katkısı", **Çağdaş Eleştiri**, Çev. Cem Duygulu, İstanbul, Sayı 3, Ekim 1984, s.36
[7] Zehra İpşiroğlu (akt), **2000'li Yıllara Doğru Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998, s.136

Çalışmanın ikinci bölümünde, bütüncül bir sanat olan tiyatronun bileşenlerinin incelenmesine odaklanılmıştır. Oyunun sahneleniş biçimi deyince, söz konusu olan yönetmen, dramaturg, oyuncu, sahne, ışık, kostüm, ve müziğin bireşimidir ve bu bireşim ***Onikinci Gece***'nin sahnelenmesinde açık bir biçimde görülebilmektedir. Sahne Tasarımı'nda kullanılan kodların, ışık tasarımı, kostüm tasarımı ve müzikte de ortak bir alan yaratmaları zorunludur. Tabii buna metni de eklemek gerekir. Oyun metninin Türk kültürüne özgü göndergeler içermesi oyunu daha anlaşılır ve haz alınır noktaya getirmiştir. Bütün bu bileşenlerin tepe noktasında yer alan yönetmenin ruhuyla harmanlanan bu yapı, kendini özgün bir biçimde ortaya koyar. Bu çalışmada da, yukarıda adı geçen sahnelemenin bileşenleri arasındaki iç iletişimin, sahnelemenin başarısında etkin rol oynadığı bulgulanmıştır.

Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyunu, Işıl Kasapoğlu'nun rejisinde göstergeler dünyasında gezinilebilecek bir yapıt olarak dikkat çekicidir. Bu nedenle çalışmanın üçüncü bölümünde göstergelerin açımlamasına olanak tanıyan bir yöntem belirlenmiştir. "Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlığımızda canlandırılabilecek bir göstergeye bağlayan oluş, gösterenle, gösterilenin birleşme süreci, anlam aktarma ve anlam verme eylemi, anlamın eklemlenişi, anlamın üretiliş ve kavranışı olarak tanımlanan 'anlamlama'[8]ya önem veren A.J. Greimas'ın *'Üretici Süreç'* adını verdiği şema bu açımlamayı olanaklı kılmaktadır. *'Üretici Süreç'* şeması, Anlamlama'nın eklemlenim yeri olarak adlandırılan Betisel, Anlatısal ve İzleksel Düzey'den oluşur. Betisel Düzey'de, oyun kişileri ve birbirileriyle bağıntıları üzerinde durulurken, Anlatısal Düzey'de ise, iletişim ve edim ekseni bağlamında çözümleme yapılmıştır. İzleksel Düzey'de ise, gösteren/gösterilen ayrımı gerçekleştirilen göstergelerin derin anlamlarına ulaşılması hedeflenmiş ve göstergebilimsel dörtgen çözümlemesiyle de oyun kişilerinin duygu devinimlerinin ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır. Sahne Uzamı, Nesneler, Oyuncular, Dram ve Yönetmenin Çalışması başlıklarını içeren Helbo Soru dizini de deşifre edilerek izleksel düzey temellendirilmiştir.

---

[8] Berke Vardar, **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002, s.21

Çözümleme sonucunda elde edilen veriler kültürel olguların anlamlandırmadaki yadsınamayacak önemini bir kez daha öne çıkarmıştır. Öyle ki, bu çözümlemede bulgulanan sonuçları sahne, ışık, kostüm tasarımına kodlanan anlamlar, seçilen biçem, dilsel kodlarla aktarılan göndergeler, oyunda kullanılan kültürel öğeler ve şarkılar, göstergebilimsel dörtgen çözümlemesi aracılığıyla elde edilen duygu devinimleri olarak açımlamak mümkündür.

Semaver Kumpanya'nın sahnelediği ***Onikinci Gece'yi*** seyretmeye giden her seyirci, Semaver Kumpanya'nın simgesi olan kırmızı burunla tiyatroya girerken karşılaşır. Kırmızı burun, daha salona girmeden, salona inerken merdivenlerde ve en son salona girdiğinde sahne üzerinde kendini göstererek bir nevi yinelenerek seyirciye Semaver Kumpanya'yı anlatır ama anlatırken de sahne uzamının boyutlarını belirler, yani seyirci o burunla karşılaştığı andan itibaren oyunun içindedir, başka bir deyişle sahne uzamı o burunla karşılaşılan tiyatronun giriş kapısına kadar uzar. Sahne Tasarımı'nda, daha önce görüldüğü üzere, renkli çaputlar, kostüm tasarımı ile uyum içindedir ve bu kumpanyanın bu oyunu defalarca oynadığını iletmektedirler. Renkli olması kumpanyanın dinamik, enerjik yapısına uyumu göstermektedir. Sahne'de oyuncuların rollerini oynadıktan sonra oturmaları için tasarlanmış sandıklar bulunmaktadır. Bunlar da oyunun sokakta geçtiğine dair bir kanıt olup kumpanya fikrini desteklemektedir. Yönetmenin özellikle 'Semaver Kumpanya'nın öne çıkmasını sağlamayı hedeflediği bu sahnelemede, hedeflenen, seyirci ile, kodlar aracılığıyla kurulan doğrudan bağ ile gerçekleşmiştir.

Işık Tasarımı, oyuncuların beraberce şarkı söyledikleri kısımlarda parlak olarak, düello sahnesindeki karmaşaya destek olmak için yanıp sönerek verilmiştir. Ayrıca Malvolio'nun kibirli bir şekilde kendinden söz ettiği sahnelerde, 'onu dinlemeyin, kibirlilik iyi bir şey değil' izlenimi vermek için onun üzerinden alınmakta ve aksi yöne yansıtılmaktadır. Bu da seyirciye dolaylı olarak bir öğreti sunmaktadır.

Onikinci Gece, göstermeci bir biçimle seyirciyle buluşmaktadır. Göstermeci tiyatro, dördüncü duvarı yıkarak seyirciyi de oyuna katar. Yanılsamanın olmadığı bu biçimde seyirciyi oyunun içine çekmek ve interaktif bir yapı oluşturmak olanaklıdır. Anlatıcı'nın olduğu ve seyirciye de rol biçilen bu oyunda 'oyun içinde oyun' mantığı da gelişmektedir. Bu öğeyi özellikle satıcı kimliğiyle 2.Perdenin başlangıcında seyircilere tarak satmaya çalışan Feste'nin sahneden "Feste...2.Perde I.sahne"denilerek çağrılması destekler. Oyuncular, oyun oynadıklarını seyirciye anlatıcı vasıtasıyla tekrar tekrar gösterirler bu nedenle oyuncuların oyunu yorumlamaları da oyunsudur. Sahne Uzamının fiziksel yönden değerlendirmesinde sahnenin kapalı, yüksek ve derin olmayan, dar ve dolu olduğu sonucuna varılır. Sahne ve sahne dışının ilişkileri dendiğinde ise, anlatıcı olarak karşımıza çıkan Feste, satıcı kimliği ile seyirciye kalem ve tarak satmaya çalışmaktadır bu da seyirciyle Feste'nin interaktif bir ilişki içinde olduklarını gösterir. Seyirci bir yönüyle oyunun bir parçasını oluşturmakta ve tamamlamaktadır.

Oyun 2 Perde ve XVII sahneden oluşmaktadır. 1. Perde[9] IX sahne, 2. Perde VIII sahnedir. Ancak sahnelemenin sıralaması vurgulanmak istenen ikiz figürü sebebiyle değişikliğe uğramıştır. Sebastian ile Antonio'nun karşılaşması sahnesi 1. Perde III.sahnenin arkasına alınmıştır. Bu sahne, Viola'nın kılık değiştirme sahnesinden önceki sahnedir. Burada sahne üzerinde aslında ikiz olmayan ama ikiz olarak bundan sonra oyuna devam edecek iki oyun kişisinin vurgulaması yapılmıştır. İkiz figürü desteklenmiş ve göstermeci biçimde seyirciye aktarılmıştır. Ayrıca aşkın yoğunluğunu vurgulamak amacıyla, 1.Perde VIII.sahnede kaynak metinde olmayan ancak sahneye aktarılan metinde yer alan Orsino'nun intihar sahnesi bulunmaktadır. Kaynak metindeki 2.Perde II.sahnede yer alan Olivia'nın geri dönmesi için Sezaryo'ya gönderdiği yüzük ile ilgili gelişen sahne, sahneye aktarılan metinden çıkarılmıştır. Kişiler bazında Valentine sahneye aktarılan metinde yer almaz. Ancak Curio, Valentine'in söylediklerini aktaran kişi olarak, 'mış', ve 'miş' kullanarak bu aktarımı vurgular.

---

[9] Kaynak metinde 5 perde ve XVIII sahneden oluşan oyun, 2 Perde ve XVII sahne olarak sahneye aktarılmıştır. Perde ve sahne sayıları belirtilirken sahneye aktarılan metin referans alınmıştır.(Y.N.)

Bu anlamda öncelikli olarak uyarlama metninin sahnelemeye kazandırdıklarına değinmek gerekir. Uyarlama metninin seyircinin imgelem yaratmasına olanak tanıdığını kanıtlamak amacıyla, kaynak metinle uyarlama metni arasında bu konuda en öne çıkan replikler karşılaştırılarak bulgulanmıştır.

Kaynak Metin[10]		**Uyarlama metni**
1.Perde III.Sahne	Mari: "Peki öyleyse, madem öyle düşünüyorsunuz; şimdi elinizi şarap mahzenine götürelim de biraz kafayı bulsun. Andrew: Ama neden sevgilim? Ne demek istiyorsunuz? Maria: Kupkuru *(Sevişmeyen kişilerin kuru elleri olduğuna inanılırdı)* da ondan."	Mari: "Siz alın o elinizi götürün meyhaneye, sıkı tutsun kadehi. Güzelce kafayı bulursunuz, beni de unutursunuz. Andrew: Kalbimi kırıyorsunuz? Nesi varmış elimin beğenmiyor sunuz? Mari: Islanmış. Sırılsıklam olmuş terden."
1.Perde V.Sahne	Soytarı: "Akıllı sayılabilirim? Ne demiş Quinapalus? *(Feste sanki bir alıntı yapıyormuş gibi bir düşünür adı uydurur.)"*	Feste: Ne demiş üstadımız Laf-ı Güzaf efendi?
1.Perde VII.Sahne	Tobi: "A olmadı ama! Bundan doldurulmuş bir kadeh kadar nefret ederim. Gece yarısından sonra yattın mı erkenden, tam zamanında yattın demektir. Bizler dört temel öğeyle (*Eski bilim, her varlığın ve yaratığın ortaya çıkmasında dört temel öğenin uyumlu karışımını öngörüyordu;bunlar ateş, hava, toprak ve suydu*) varolmuyor muyuz?"	Tobi: "Hayır yanıldın. Gece yarısından sonra yatar sonra yine kalkarsan, erken kalkmış sayılırsın ve böylece ayılırsın. "
1.Perde IX.Sahne	Andrew: "Tanrı cezanı versin, emi Jezebel." *(İsrail Kralı Ahab'ın acımasız ve kendini beğenmiş karısı)*	Andrew: "Allah seni nasıl bilirse öyle yapsın kuruntu kumkuması."
2.Perde I.Sahne	Olivia: "Neler düşündünüz kim bilir? Onurumu direğe bağlamadınız mı?" *(Burada imge bear–baiting'dengelemektedir.Ayı bir direğe bağlanır üstüne de av köpekleri salınırdı.* Daha önceki çevirisinde çarmıha gerilmek kulağa daha hoş gelmesine karşın, *anlam olarak çok değişik bir imge gelişmektedir.Bunun için özgün imgeyi kullanmayı yeğ tuttuk.)*	Olivia: "Siz değil misiniz, gururumu bir hamlede avucunuza alan?"
2.Perde II.Sahne	Fabian: "Ancak bu arada kayda değer bir yiğitlik ya da taktikle kusurunuzu bağışlatmazsanız Hollanda'nın (*Bu oyun yazıldığı sırada, Hollandalı Barents'in Kuzey Kutbu'na yapmış olduğu araştırma gezisi Londra'da günün konusuydu. Barents 1596 yılında Kuzey Nova Zembla'yı keşfetmişti)* sakalındaki buz parçası gibi asılı kalacaksınız."	Fabian: "Ya yiğitlik göstereceksiniz ya acaip bir taktik güdeceksiniz ki, gözüne yeniden gireceksiniz. Yoksa, ayazda kalmış denizcinin sakalındaki buz parçası gibi açıkta kalırsınız.
2.Perde VI.Sahne	Soytarı: "Nasıl oldu da aklınızın beş melekesini (*Stephen Hawes'in The Fastine Pleasures adlı yapıtının 24. bölümünde aklın beş melekesi şunlardır: akıl, imgelem, fantazi, tasarım ve bellek*) birden kaybettiniz.	Feste: "Neler oldu da aklınızı hepten yitirdiniz."

[10] Özdemir Nutku'nun getirdiği açıklamalar ( ) içinde ve italik olarak sözcüklerden hemen sonra verilmiştir. (Y.N.)

Yukarıdaki karşılaştırmalara bakıldığında, eli kuru, Quinapalus, dört temel öğe, Jezebel, onurun direğe bağlanması, Hollanda'nın sakalındaki buz parçası, aklın beş melekesi Türk insanına tanış kavramlar değildir. Türk kültürüyle yetişmiş bir seyircinin bu sözcüklerle bir imgelem yaratması olanak dışıdır. Oysa uyarlama metnindeki eli terli, Laf-ı Güzaf Efendi, gururun bir hamlede avuca alınması, ayazda kalmış denizcinin sakalındaki buz parçası, aklın hepten yitmesi Türk insanında çağrışımlar yaratabilecek kavramlardır.

Yukarıdaki dilsel kodlardan 'eli kuru' üzerinde durulacak olursa, libidosu düşük olarak anlamlandırılan bu ifade, Türk insanının imgeleminde bir karşılık bulamamaktadır. Uyarlayan, bunu Türk seyircisine 'eli terli' olarak yansıtmıştır. Eli terli, bu noktada heyecana da gönderme yapabilmektedir. Nedeni de, Andrew'nin Mari'den çekiniyor olmasıdır.

Kaynak metinde kullanılan 'Quinapalus' seyirciye uzak düşerken, zeki soytarı Feste'nin kullandığı Laf-ı Güzaf Efendi Türk seyircisine daha yakın gelmekte ve seyircinin oyunla bağını kuvvetlendirmektedir.

Dil sahnede gösterilenin açımlanması kadar gösterilmeyenin de anahtarıdır. Bu yüzden de, yazar, sözcükleri seçmedeki titizliğini, sözcüklerini sıralamada da göstermelidir. Çünkü tiyatroda konuşma güçlü sözcüklerin vurgulanmasıyla anlam kazanır.[11] Yukarıda verilen örnek bu düşüncenin altını çizer.

Dilsel göstergelerin incelenmesi, anlamların yan anlam olarak irdelenmesi ile gerçekleşmiştir. Sanatsal metinler çokanlamlılık taşıdığından çözümleme de bu yapıda oluşturulmuştur. Kibirli Malvolio'nun "Kargalarla bile konuşabilir bülbüller"(2.Perde IV.sahne) repliği bu yapıya örnek teşkil etmektedir. Bu replikte kastedilenin bülbül ve karga olmadığı açıktır. Malvolio alt ve üst tabaka ayrımı yapmıştır. Onun ötesinde seçilen sözcükler bir kültürel gönderge olarak da oyunda kendini göstermektedir.

---

[11]Hülya Nutku, **Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.114

1.Perde II.Sahne'de Kaptan'ın karadeniz şivesiyle konuştuğuna tanık olunmuştur. Kaptanın karadeniz şivesi hem komedi öğesi yaratmakta, hem de kaptanların genelde karadenizli olmaları nedeniyle seyirciye tanıdık gelmektedir. Yine 1.Perde I.Sahnede Curio'nun "efendi" yi söyleyiş biçimi araplara gönderme yapmaktadır.

Ayrıca oyunda, bir müzisyenin bir de anlatıcının kullandığı iki adet davul bulunmaktadır. Davul, Türk insanının geleneğine yakın bir enstrüman olup, Türk kültürünün vazgeçilmez bir öğesidir. Oyuncular tarafından icra edilen müzikte davulun ezgisi de bu kültürel göndergeyi desteklemektedir.

Gerek kullanılan ifadeler, gerek seçilen simgeler, başka bir deyişle, kodlanan olgular kültürel mozağimizi yansıtmakta ve Türk kültürünün bunlardan oluşan bir bütün olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca bu kodlar Türk insanına yakın durdukları noktadan itibaren seyircilerin oyunla bütünleşmesini sağlamaktadırlar.

Oyunda anlatıcının olması, bilgilendirici, açıklayıcı işlev üstlenmesi ve anlatıcının satıcı kimliğiyle de oyuna katılması seyirciye kurulan bağı güçlendirmektedir. Sözü edilen bu bağ, üçüncü bölümde detaylandırılan ve Ek'te verdiğimiz Anlatıcı'nın tüm konuşmalarında açıkça hissedilmektedir.

Anlatıcının açıklayıcı özelliği ve sahneleri birbirine bağlaması, hem atmosferi değiştirmekte hem de seyirciye bağlantıları kurmada yardımcı olduğu için önemli bir görev üstlenmektedir.

Elindeki davulu çalarak seyircilere "hoşgeldiniz" diyen anlatıcı, ileride soytarı ve satıcı olarak da seyircinin karşısına çıkar. Anlatıcı'nın Semaver Kumpanya'nın Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı oyununu sahneleyeceğini söylemesi, oyun içinde oyun kavramını desteklemekte ve bunu seyirciye hissettirmektedir. Sahne uzamı seyirciye doğru uzamaktadır. Oyuncuların rollerini oynadıktan sonra yine sahne üzerinde bir yere oturmaları da bu öğeyi

desteklemektedir. Her ne kadar davul davetin göstergesiyse de, geleneksel Türk Tiyatrosu'na da göndermede bulunduğunun bir işareti olarak okunabilir.

	SATICI
1.Perde V. Sahne	*Abilerim, ablalarım... Bugün sizlere şöyle her cebin ihtiyacı harika bir kalem takımı getirdim ablacım, mesala bu elimde görmüş olduğunuz kalem Japonların son icadı çift taraflı kalem. Bastın mı kırmızı yazar kardeşim, bastın mı mavi yazar başka yerlerde üç milyon, beş milyon tutturabildiğine...*
2. Perde I.Sahne	*Abilerim, ablalarım, bugün sizlere şöyle her kafanın ihtiyacı harika bir tarak takımı getirdim ablacım, mesela bu elimde görmüş olduğunuz tarak...*

Satıcı kimliğiyle seyircinin arasına karışarak onlarla interaktif bir ilişki içine giren Feste, işportacı kimliğiyle de Türk kültürüne göndermede bulunmaktadır. Ayrıca satıcı da bir oyuncudur. Bir metin ezberler ve o metni hergün aynı şekilde oynar. Bu da oyun içinde oyun mantığına yakın olup, bir yandan da oyuncuyu anlatmaktadır.

Şarkılar da oyundaki canlı, ritmik atmosferi destekleyici ve sahneleri tamamlayıcı öğelerdir. Seçilen şarkılar, güncel ve Türk insanına yakın olması nedeniyle anlaşılır ve amacına hizmet eden seçimler olmuştur. Bu şarkılara seyircinin de zaman zaman eşlik etmesi onu oyunla bütünleştirmiştir.

Kaynak metinde Soytarı tarafından söylenen 6 şarkı yer alırken, sahnelenen oyunda 17 şarkı kullanılmıştır. Bu durumda müziğin sahnelemeye olan katkısı ve sahnelemenin diğer bileşenleriyle etkileşimi doğrulanır. Seçilen şarkıların seyircilerin üzerindeki etkisi büyüktür. Yapılan çözümlemede seyirci tarafından bilinen, güncel şarkıların kullanılmasının seyircilerin kodları açmakta ve eşlik etmesindeki payının yadsınamaz olduğu sonucuna varılmıştır. Sahnelemede kullanılan şarkılar ve metne kattıkları anlamsal değerler tablolaştırılarak verilmiştir.

SAHNELEMEDE SEÇİLMİŞ ŞARKILAR		*METNE KATTIĞI ANLAMSAL DEĞERLER*
Ön Oyun	Oyunumuz başlıyor birazdan…	Açılış Şarkısı /Oyuna ilişkin bilgi
1.Perde I. Sahne	Bayıra karşı yatır beni…	Uyumsuzluk / Komedi Öğesi
1.Perde I. Sahne	Oy oy Eminem…	Soyluluk
1.Perde II. Sahne	Çekin uşaklar çekin…	Deniz /Kaza
1.Perde VII.Sahne	Kır belini Tobi dayı	Komedi öğesi
1.Perde VII.Sahne	Artık demir almak günü gelmişse zamandan….	Kültürel gönderge, Yan anlam
1.Perde VII.Sahne	Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin…	Şarkıyla mesaj verme
1.Perde VIII.Sahne	Ne o… Ne o...	Orsino'ya övgü
1.Perde VIII.Sahne	Resmen Aşığım	Aşkını Haykırış
1.Perde IX.Sahne	Çık güzelim çık ortaya çık…	Sevinç
2.Perde I.Sahne	Bu gemide Olivia da olsaydı…	Sevgili'ye Sesleniş
2.Perde III.Sahne ***2.Perde VI.Sahne***	Kekliği düz ova da avlarlar…	Amacına Ulaşma
2.Perde III.Sahne	We will rock you…	Heyecan
2.Perde III.Sahne	Karşıdan gelen atlı...	Uyumsuzluk
2.Perde IV.Sahne	Dönülmez akşamın ufkundayım, vakit çok geç…	Kara Sevda
2.Perde IV.Sahne	Kontes benim ben kontesin el ne karışır?	Elde etme
2.Perde V.Sahne	Barabar…	Kültürel Gönderge, Oyunun Özeti

Şarkıların Türk insanının ekinsel yapısına uygun ve onun anlamlandırmasını kolaylaştıran bir şekilde verilmesi oyunun algılanmasını kolaylaştırmakta, anlam kaybını önlemekte ve daha da ileri giderek seyirciyi oyuna katmaktadır.

Bilindiği gibi, oyun metni, yaşayan bir metindir ve prova süresince de yaşamaya devam eder. Ancak ***Onikinci Gece***'nin rejisinde oyun metni provadan sonra da yaşamını sürdürür. Sahnelemedeki interaktiflik ve seyirci ile kurulan doğrudan iletişim bunu olanaklı kılar. Özellikle soytarı Feste'nin satıcı kimliğiyle kel olan bir seyirciye tarak satmak istemesi ile seyirciyle kurduğu diyalog her seyirciye göre farklılık göstermektedir. Malvolio'nun kelimeleri unutması, 'bebek', 'tüy', 'fitil' gibi kelimeleri sessiz film yöntemiyle anlatma süreci, tamamıyla seyirciden gelen tepkiye göre belirlenmektedir. Tepkisiz bir seyirci kitlesine karşı bu süreç devam ederken, tepkisini gösteren seyirciye karşı bu sahnenin devam etmesi olanaksızdır. Fabian'ın seyirciyle kurduğu iletişim de çok sıcaktır. 'r'leri söyleyememesi Fabian'ı seyircinin gözünde daha da sevimli yapar. 1.Perde IX.sahnede, Malvolio'ya oynadıkları oyunu seyretmeye gelen Tobi, Fabian ve Andrew, Malvolio'nun kendisini öven kibirli sözlerine kendi aralarında gülüp, seyirciyle doğrudan iletişime geçmektedirler. Bu sahnede beden dilini kullanarak Malvolio ile ilgili düşüncelerini açık eden Tobi, Fabian ve Andrew jest, mimik ve beden hareketleri ile duygularını seyirciye aktarmaktadırlar. Uyarlama metnindeki karşılıklı diyalog rejide Malvolio'nun kendini öven monoloğuna dönüşmüştür. Tobi, Andrew ve Fabian'ın tepkileri ise hareketleri ile dillendirilmiştir. Dolayısıyla, beden diliyle kodlanmış ve anlamlandırılmışlardır. Bu da sahnelemeye bir farklılık getirmiş ve renk katmıştır.

Oyundaki anlatıcının, bu oyunda neler yok neler? diye başlayıp sonunda "Aşk, ihtiras, intikam, macera ve biraz yalan biraz dolan hepsinden önemlisi komedi ve şamata..." olarak sıraladığı temaları oyun kişilerinin duygu devinimlerinden görmek mümkün. Greimas'ın her duygu karşıt duyguyu da içinde barındırır ilkesi ile, Göstergebilimsel Dörtgen'de her oyun kişisinin oyun boyunca yaşadığı duygular verilmiş ve aşağıdaki şekilde görselleştirilmiştir.

Göstergebilimsel Dörtgen, duygu ve düşüncelerin hangi kavramlarla anlatılandırıldığını çözümlemeyi erek edinen bir yöntemdir.

	SAHNELEMEDE DOĞRUDAN İFADELENEN DUYGULAR	***SAHNELEMEDE DOĞRUDAN İFADELENEN DUYGULARIN KARŞITLARI***
1.Perde I.Sahne	Aşk	**Nefret**
1.Perde II.Sahne	Umutsuzluk	**Umut**
1.Perde III.Sahne	Zayıf	**Güçlü**
1.Perde IV.Sahne	Ölüm	**Yaşam**
1.Perde V.Sahne	İtiraf	**Sır**
1.Perde VI.Sahne	Zeki	**Aptal**
1.Perde VII.Sahne	Hedonist	**Bedbaht**
1.Perde VII.Sahne	Bencil	**Fedakar**
1.Perde VIII.Sahne	Romantik	**Realist**
1.Perde IX.Sahne	Kibir	**Mütevazı**
2.Perde I.Sahne	Otoriter	**Yönetilen**
2.Perde II.Sahne	Kurnaz	**Saf**
2.Perde III.Sahne	Melek	**Şeytan**
2.Perde IV.Sahne	Nankör	**Vefalı**
2.Perde VIII.Sahne	Bağlılık	**Bağımsızlık**
2.Perde VIII.Sahne	Sevinç	**Hüzün**
2.Perde VIII.Sahne	Hırs	**Kaderci**

Bu tablonun bize söylediği sahnelemede kullanılan negatif ve pozitif dilsel değerlerde bir denge durumunun söz konusu olduğudur. Aşk, umutsuzluk, ölüm, itiraf, hedonist, bencil, romantik, kibir, nankör, bağlılık, sevinç duyguları ifade ederken, zeki, otoriter, kurnaz, hırs, zayıf ve melek kişilik özelliklerinin bir anlatımıdır. Sahnelemede duygu ve kişilik özellikleri bunların çağrıştırdığı imgelerden daha pozitiftir. Dolayısıyla, yönetmen aktardıklarıyla bu aktarılanların seyircilerin zihninde çağrıştırdıkları arasında diyalektik bir ilişki kurmaktadır. Sözgelimi aşk, zeki, romantik, vefalı, melek, sevinç gibi pozitif durumlar, pozitifliği aktarmak üzere kullanılmıştır. Böylelikle sahnelemede hayata dair tek yönlülük kırılmış olmaktadır. Sahnelemede aktarılan ve bunların çağrıştırdıklarında pozitif ve negatif denge durumu söz konusudur. Aktarılanlar ve çağrıştırılanların pozitif *versus* negatif denge değeri de bu anlamda eşitlenmektedir. Bu da bize diyalektik imgelemin kurgulandığını gösterir. Diyalektik imgelem, anlatım olarak da metni anlaşılır kılar,

çünkü diyalektik olmayan anlatıların hayata dairliği sorgulayıcıdır. Diyalektik, insan hayatının doğasını oluşturan omurga görevini üstlenir.

Sahnelemede öne çıkan bir başka nokta da, oyuncuların seyircilerle birebir kurdukları diyalogtur. Bu durum oyunun seyircilerle içiçe geçmesini sağlar. Bütüncül bir sanat olan tiyatro ***Onikinci Gece*** için bütün sahneleme bileşenlerinin birbirlerini desteklediği ve göstergelerin kendini, gerek şarkı, gerek replik, gerek kostüm, gerek sahne tasarımı ve gerek ışık tasarımı olarak öne çıkardığı bir oyundur.

Semaver Kumpanya, Shakespeare'in ***Onikinci Gece*** adlı komedisinin Türk motifleri ile bezenmiş halini yansıtmış ve Shakespeare'in bu oyununun bu uzam ve bağlamdaki karşılığını seyirci ile buluşturmuştur.

Işıl Kasapoğlu'nun rejisi, kültürlerarası kodların başarılı bir şekilde uygulandığı bir uyarlama ile bütünleşerek Türk insanına kendi kodları ile Shakespeare'in anlatmak istediklerini aktarmıştır.

Yabancı oyunların Türk insanının kültürüne özgü kodlarla aktarılması, çeşitli göstergelerin buna göre anlamlandırılması, iletilerin daha kolay algılanmasına zemin hazırlamıştır.

Tiyatro'nun evrensel boyutu ancak kültürlerarası bu geçişgenliğin varlığı ile gerçek anlamını bulur. ***Onikinci Gece*** komedisi, hem kültürel göndergeleri kullanarak seyircisine Shakespeare'i ulaştırabilmiş ve anlatabilmiş, hem de yeni sentezlerle seyircisini tanıştırmayı başarabilmiştir. ***Onikinci Gece'***nin Göstergebilimsel Çözümlemesi de, bizlere sanattaki evrensel anlatıların kültüre özgü kodlarla yapılması gerekliliğinin haklı sebeplerini inceden inceye duyumsatan bir sonuca ulaştırmıştır.

EK I

IŞIL KASAPOĞLU
SEMAVER KUMPANYA GENEL SANAT YÖNETMENİ

Galatasaray Lisesi'ni bitirdi. Paris'te Sorbonne Ünivesitesi Tiyatro Bölümü'nde gördüğü eğitimi, 1981'de tamamladı. Paris Devlet Konservatuarı Pierre Vial atölyesinde çalıştı.

1978-83 yılları arasında Paris'te:

- **Patronun Ölümü** - *Dario Fo*
- **Benerci Kendini Niçin Öldürdü** - *Nazım Hikmet*
- **Pantagruel** - *F.Rabelais*
- **Ölü Canlar** - *N.Gogol*

oyunlarında, Mehmet Ulusoy / Theatre de Liberte ile birlikte çalıştı. 1983'ten başlayarak gerek kendi kurduğu **Theatre a Venir'** de gerekse ödenekli veya özel tiyatrolarda oyunlar yönetti.

1983 **Theatre a Venir'** i kurdu.

1984 **Bir Varmış Hiç Yokmuş** *I.Kasapoğlu* / Chaillot Devlet Tiyatrosu / Paris

1985 **Nasreddin Hoca** *I.Kasapoğlu* / Theatre a Venir / Paris

1986 **Rock a Fils** *I.Kasapoğlu* / Chaillot Devlet Tiyatrosu / Paris
Grimmoire de Grimm *R.Soudee* / Theatre. a Venir/ Paris
Zaman Zaman İçinde *I.Kasapoğlu* / Theatre a Venir / Paris

1987 **İki efendinin Uşağı** *C.Goldoni* / İstanbul Şehir Tiyatrosu
Kültür Bakanlığı En İyi Yönetmen Ödülü

1988 **Misafir** *B.Erenus* / Theatre a Venir / Paris

1989 **Benim Küçük Üçkağıtçım** *S.Wenström - Zeynep Avcı* / Th. a Venir/ Paris

1990 **Kral Lear** *W.Shakespeare* / İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları
Avni Dilligil En İyi Yönetmen Ödülü

1991 **Müfettiş** *N.Gogol* / İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları
Tiyatrocu *G.Sururi* / Gülriz Sururi Tiyatrosu

1992 **Abelard ve Heloise** *R.Duncan* / Theatre de Cluny / Paris
Bir Tek Daha *H.Pinter* / Theatre Guichet Montparnasse / Paris

1993 **Barış** *Aristophanes* / Bakırköy Belediye Tiyatrosu
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği İstanbul Jürisi Ödülü

1994 **Macbeth** *W.Shakespeare* / Diyarbakır Devlet Tiyatrosu
Korku *O.Asena* / Diyarbakır Devlet Tiyatrosu
Venedik Taciri *W.Shakespeare* / Trabzon Devlet Tiyatrosu
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği İstanbul Jürisi Ödülü

1995 **Onikinci Gece** *W.Shakespeare* / Diyarbakır Devlet Tiyatrosu
Çöplük *T.Nar* / Tiyatro Stüdyosu
Kısasa Kısas *W.Shakespeare* / Diyarbakır Devlet Tiyatrosu
Tiyatro Eleştirmenleri Birliği İstanbul Jürisi Ödülü

1996 **Histeri** *T.Johnson* / Tiyatro Stüdyosu
Abelard ve Heloise *R.Duncan* / Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu

1997 **Gılgamış** *Z.Avcı* / Ankara Devlet Tiyatrosu
Ayı *A.Cehov* / Adana Devlet Tiyatrosu
Antigone *Sophocles* / Akademi İstanbul

1997 **İzmit Büyükşehir Belediye Tiyatrosu'nu kurdu ve Genel Sanat Yönetmenliğini üstlendi.**

1997-98 **Hamlet** *W. Shakespeare* / İzmit Şehir Tiyatrosu
Alacaklılar *A.Stringberg* / Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu
Evlen-me *A.Çehov* / İzmit Şehir Tiyatrosu
Şeytanlar *J.Whiting* / Akademi İstanbul
Cyrano de Bergerac *Edmond Rostand* / İstanbul Devlet Tiyatrosu

1999 **Molly S** *Brian Friel* / Aksanat Pr. Tiyatrosu
Bernarda Alba'nın Evi *F. Garcia Lorca* / Akademi İstanbul
Kısa Oyunlar *A. Çehov* / Akademi İstanbul
Roberto Zucco *B. Marie Koltes* / İzmit Şehir Tiyatrosu

2000 **III Richard** *W. Shakespeare* / Ankara Devlet Tiyatrosu
Nasreddin Hoca *I.Kasapoğlu* / Semaver Kumpanya
Bin Varmış Hiç Yokmuş *I. Kasapoğlu* / Akbank Çocuk Tiyatrosu
Sevilmek *Bilge Karasu* / Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu
Afife Jale Tiyatro Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü
Tiyatronline Seyirci Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü

Bildirim *Vaclav Havel* / Akademi İstanbul
Şapka *Tuncer Cücenoğlu* / İstanbul Devlet Tiyatrosu
Ayrılış *Tom Kempinski* / Oyun Atölyesi

2001 **M. Knepp** *Jorge Goldenberg* / Aksanat
Neyzen *Tuncer Cücenoğlu* / Tiyatro Kare
Bir Varmış Hiç Yokmuş *Işıl Kasapoğlu* / İzmit Şehir Tiyatrosu
Örnek Suçlar *Max Aub* / Akademi İstanbul
Efrasiyab'ın Hikayeleri *İhsan Oktay Anar-Uyarlayan: Zeynep Avcı* / İstanbul Devlet Tiyatrosu

2002 **Ben Anadolu** *Güngör Dilmen* / Antalya Devlet Tiyatrosu
Tek Kişilik Şehir *Behiç Ak* / Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu
Ermişler ya da Günahkarlar *Anthony Horowitz* / Oyun Atölyesi
Siyah Beyaz Dinleti Zuhal Olcay / Oyun Atölyesi
Batı Rıhtımı *Bernard Marie Koltes* / Akademi İstanbul
Semaver Kumpanya / Çevre Tiyatrosu'nu Kurdu
Nasreddin Hoca *Işıl Kasapoğlu* / Semaver Kumpanya
Onikinci Gece *W. Shakespeare* / Semaver Kumpanya
Kuşlar Meclisi *Ferüdiddin-I Attar* / Semaver Kumpanya
Memo' nun Önlenemez Yükselişi *Zeynep Avcı* / Semaver Kumpanya

2003 **Cimri** *Moliere* / Adana Devlet Tiyatrosu
Dido ve Eneas *Henry Purcell – Barok Opera* / Semaver Kumpanya
Cimri *Moliere* / Akbank Çocuk Tiyatrosu
Murtaza *Orhan Kemal* / Semaver Kumpanya

Kır *Martin Crimp* / İstanbul Devlet Tiyatrosu
Fernando Krapp Bana Mektup Yazmış *Tankred Dorst* / Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu

2004 **Kuru Gürültü** / *W.Shakespeare* / Adana Devlet Tiyatrosu
Onikinci Gece / *W.Shakespeare* / Trabzon Devlet Tiyatrosu

Adı : Yavuz
Soyadı : PEKMAN
Doğum Tarihi, Yeri : 1969, Bursa
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : İ.Ü. Hukuk Fak, İ.Ü. Edeb. Fak. Tiyatro Böl. (master-doktora)
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da (varsa) lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])

1987-1990 Bursa DT
1990-1994 Ortaoyuncular
1996 Tiyatro Ti
2000 Aksanat
2002 Semaver Kumpanya

Katıldığı Kurs ve Eğitimler : Manchester Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Bölümü ("Modernleşme Sürecinde Türk Tiyatro Yazını" başlıklı 3 aylık araştırma 2003)
IATC Genç Eleştirmenler Semineri Amsterdam 1999
Sibiu 1996
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler : Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik (Kitap MitosBoyut Yay., 2001
İ.Ü. Tiyatro Bölümü Öğr. Üyesi
Profesyonel Üyelikler : IATC (Uluslararası Tiyatro Eleştirmenleri Birliği)

Adı : Tansu
Soyadı : BİÇER
Doğum Tarihi, Yeri : 04 Temmuz 1978, Ankara
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : İzmir Şemikler Lisesi
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])

2001 "Keşanlı Ali Destanı", Temel
2002 "Bay Biederman ve Kundakçılar", Bay Biedermann"
2003 "Onikinci Gece", Tobi dayı
2003 "Memo'nun Önlenemez Yükselişi", Memo
2003 "Deniz Kızı"; Kaptan
2003 "Pırtlatan Bal"; Paracı
2004 "Murtaza", Murtaza

Katıldığı Kurs ve Eğitimler :
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler : Motorsiklet kullanmak, araba kullanmak; yüzmek, boks yapmak
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Emel
Soyadı : ÇÖLGEÇEN
Doğum Tarihi, Yeri : 9 Temmuz 1976, İstanbul
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Özel Boğaziçi Lisesi
İSTEK Tarabya Kemal Atatürk Lisesi
Marmara Üniversitesi İktisat Fakültesi 2.Sınıf Terk
Akademi İstanbul Tiyatro Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])

94/95 TRT 1 "Gülşen Abi" Dizisinde Sekreter Emel
97/98 "Truth & Lies"; Kısa Metraj, Yöneten: Kerem Altuğ

97/98 Sezonu Devlet Tiyatroları "Cyrano de Bergerac", Edmond Rostand;
Yönetmeni Işıl Kasapoğlu, Roller: Yankesici, Yapışkan, Şair, Paj, Sir Marthe

98/99 Aksanat Prodüksiyon Tiyatrosu Reji Asistanı
99/00 Oyunlar: "Abelard ve Heloise"; Ronald Duncan
00/01 "Alacaklılar"; August Strindberg
01/02 "Sevilmek"; Bilge Karasu
"Molly S"; Brian Friel
"Bay Knepp"; Jorge Goldenberg
"Tek Kişilik Şehir"; Behiç Ak

00/01 Akbank Çocuk Tiyatrosu "Bir Varmış Hiç Yokmuş"
00/02 Akademi İstanbul Tiyatro Bölümü Asistanlığı
01/02 Devlet Tiyatroları "Efrasiyab'ın Hikayeleri" Kukla ve Mask oynatıcı
02/03 Semaver Kumpanya "Onikinci Gece", W. Shakespeare; Viola
03/04 Akbank Çocuk Tiyatrosu "Cimri", Moliére, Elise
03/04 Semaver Kumpanya "Murtaza" O.Kemal, Reji Asistanı
2003 "Tramvay" Uzun metraj, Pelin Karakteri, Yön.: Olgun Arun, Prodüksiyon: Plato Film
Halen Semaver Kumpanya ve Akbank Çocuk Tiyatrosu'nda çalışmalarına devam etmektedir.

Katıldığı Kurs ve Eğitimler : 97/98 Cornell Uni. "Sanat Tarihi"
Fransız Kültür Merkezi "Kukla Workshop"
Francoise Clavie "Oyunculuk Workshop"
Zeynep Tanbay "Dans Wokshop"
Fransız Kültür Merkezi "Fransızca Dil Kursu 2 kur"
Bilgisayar Kullanım Bilgisi : Orta
Diğer Nitelikler : Lisanslı Tenisci / Yüzücü
Profesyonel Üyelikler : Galatasaray Kulüp Üyesi / Galatasaray Ada Üyesi

Adı : Akasya
Soyadı : ASILTÜRKMEN
Doğum Tarihi, Yeri : 14 Nisan 1977, İstanbul
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : M.S. Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (orta seviye)
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
1994 "İstanbul Kanatlarımın Altında"
1994 "Kadınlar Bizim Kadınlarımız", Tiyatro, Carlo Borsotti
1999 "Renkli Türkçe"
2000 "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar"
2003 "Onikinci Gece", Olivia
Sinema, Reklam Dublajı
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu
Tiyatro Tiyatro Grotowsky Tiyatro Laboratuarı
Bağbozumu Workshop
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler :
Profesyonel Üyelikler : ÇASOD

Adı : Asil
Soyadı : BÜYÜKÖZÇELİK
Doğum Tarihi, Yeri : 05 Nisan 1980, Fransa
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : H.Ü. Devlet Konservatuarı Oyunculuk Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
2002 "Onikinci Gece" ;Malvolio
2003 "Pırtlatan Bal"; Doktor
2003 "Deniz Kızı"; Yumos
2003 "Murtaza"; Fen Müdürü
Katıldığı Kurs ve Eğitimler :
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler :
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Ali
Soyadı : SAVAŞCI
Doğum Tarihi, Yeri : 20 Mart 1973, Kelkit
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : A.Ö.F. Kamu Yönetimi
Bildiği Yabancı Diller : Az Almanca, Az İngilizce
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
1992 "Canlanan Masallar", (Çocuk Oyunu)
1993 "Abbas Yolayoiden"
93/94 "Bekçi", Işık, Efekt Tasarımı
95/96 "Vatan Haini"; Nazım Hikmet
1997 "Ritüeller"; Koreografi, Müzik, Dans
97/98 "Papatya", (Çocuk Oyunu)
97/98 "Öğretmeniz Acıya Sürgün", Reji
98/99 "Zengin Mutfağı"
98/99 "Pırtlatan Bal"; Reji
2000 "Yeşil Papağan", LID
2000 "Şahane Lunapark"
2002 "Onikinci Gece"
2003 "Murtaza"
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : 1990-1994 Kartal Sanat Tiyatrosunda "Tiyatro"
1995/1997 Beksav Tiyatro Atölyesi "Dans"
1998 Borusan "Ritim Atölyesi"
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler : Ritim (Perküsyon), dans etmek, şarkı söylemek
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Ümit
Soyadı : İLBAN
Doğum Tarihi, Yeri : 19 Eylül 1979, İstanbul
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Akademi İstanbul Tiyatro Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
"Onikinci Gece"; Semaver Kumpanya, Sebastian
"Memo'nun Önlenemez Yükselişi"; Kuklalar
"Pırtlatan Bal"; Paracı
Katıldığı Kurs ve Eğitimler :
Bilgisayar Kullanım Bilgisi : Az
Diğer Nitelikler :
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Sarp
Soyadı : AYDINOĞLU
Doğum Tarihi, Yeri : 21 Eylül 1980, Ankara
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Tiyatro Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (az)
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
"Urfaust", İstanbul Devlet Tiyatrosu
"Onikinci Gece", Orsino
"Murtaza", Makara-Dubara Cafer
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : Kümülüs Tiyatrosu ile Workshop (Fransa)
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler : F.B.'de profesyonel kürekçi; dans, akrobasi ve jonglaj
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Fatih
Soyadı : DÖNMEZ
Doğum Tarihi, Yeri : 1 Şubat 1975, Kuşadası
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Ankara Üni. D.T.C.F. Latin Dili ve Edebiyatı
Akademi İstanbul
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce / Fransızca
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
2000 "Benerci Kendini Niçin Öldürdü", Mum Tiyatrosu
2001 "Haydutlar", İstanbul Devlet Tiyatrosu
2002 "Efrasiyabın Hikayeleri", İstanbul Devlet Tiyatrosu
02/03 "Nasreddin Hoca", Semaver Kumpanya
02/03 "Onikinci Gece", Semaver Kumpanya, Andrew
2003 "İnsan Nedir ki?"; Reha Erdem; Sinema Filmi, Hasta rolünde
03/04 "Murtaza"; Yönetmen
03/04 "Pırtlatan Bal"; Yönetmen
03/04 Most Production, Yönetmen Asistanlığı
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : Didier Galars Commedia dell'arte Workshop; Karina Cheres, Kukla ve Mask Workshop
Bilgisayar Kullanım Bilgisi : Word, Maya 5, Photoshop 7.0
Diğer Nitelikler : Gitar ve piyano çalmak
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Sibel
Soyadı : ALTAN
Doğum Tarihi, Yeri : 25 Kasım 1972, İsviçre
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Akademi İstanbul Tiyatro Bölümü
Bildiği Yabancı Diller : Almanca (iyi), İngilizce, Fransızca (orta)
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
1998 "Deniz Kızı"
1998 "Hakimiyet-i Milliye Aşevi"
1999 "Lisystrata"
1999 "Roberto Zucco"
2000 "Şapka"
2001 "Efrasiyabın Hikayeleri"
2001 "Örnek Suçlar"
2002 "Batı Ruhtımı"
2002 "Nasreddin Hoca"
2002 "Memo'nun Önlemez Yükselişi"
2002 "Onikinci Gece"
2003 "Murtaza"
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : 2003 Bulgaristan ve Hollanda'da Kukla Workshop
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler : Darbuka, kanun, perküsyon çalmak, kukla oynatmak ve kukla yapmak, jonglaj
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Mine
Soyadı : TUGAY
Doğum Tarihi, Yeri : 28 Temmuz 1978, Konya
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Ana Sanat Dalı Oyunculuk Bölümü Mezunu (1998/2002)
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce (az)
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
1997 "Karambol Kamil", TV Dizisi
1997 "Büyük Kulaklı Küçük Ayı"; Masal Gerçek Tiyatrosu (Çocuk Oyunu)
2001 "Kaç Baba Kaç", İstanbul Devlet Kons. Oyunu, Reji Asistanlığı
2002 "Kökler", İstanbul Devlet Kons., Mezuniyet Oyunu
2003 "Kuşlar Meclisi", Semaver Kumpanya
2003 "Onikinci Gece", Semaver Kumpanya, Mari
2003 "Gülbeyaz", TV Dizisi
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : 1996/1997 Müjdat Gezen Sanat Merkezi 1 yıllık Eğitim
Bilgisayar Kullanım Bilgisi : İyi
Diğer Nitelikler : Edebiyat ve sinema ile ilgilenmek
Profesyonel Üyelikler : yok

Adı : Serkan
Soyadı : KESKİN
Doğum Tarihi, Yeri : 25 Kasım 1978, İzmit
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : Akademi İstanbul Tiyatro Bölümü Mezunu
Bildiği Yabancı Diller :
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
98/99 "Hakimiyeti Milliye Aşevi", İzmit Şehir Tiyatrosu
98/99 "Lystrata", İzmit Şehir Tiyatrosu
98/99 "Roberto Zucco", İzmit Şehir Tiyatrosu
01/02 "Cimri", İzmit Şehir Tiyatrosu
01/02 "Don Juan", İzmit Şehir Tiyatrosu
01/02 "Bir Yaz Gecesi Rüyası", İzmit Şehir Tiyatrosu
"Onikinci Gece", Semaver Kumpanya, Curio, Fabian, Gemi Kaptanı, Rahip
"Murtaza", Semaver Kumpanya
"Nasreddin Hoca", Semaver Kumpanya
"Pırtlatan Bal", Semaver Kumpanya
Katıldığı Kurs ve Eğitimler :
Bilgisayar Kullanım Bilgisi : Orta
Diğer Nitelikler : Klarnet, jonglaj, akrobasi, kukla uygulayıcısı
Profesyonel Üyelikler :

Adı : Evren
Soyadı : KARDEŞ
Doğum Tarihi, Yeri : 13 Temmuz 1979, Ankara
Uyruğu : T.C.
Eğitim Bilgileri : H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı Bale Ansanat Dalı 1998 Önlisans mezunu/ H.Ü. Ankara Devlet Kons. Tiyatro Bölümü 2002 Mezunu
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Oyunculuk Deneyimleri ve Oynadığı Roller (Yıl)
(Oyunculuk dışındaki alanları da varsa lütfen belirtiniz. [Işık Tasarımı, Kostüm Tasarımı, Sahne Tasarımı, Müzik vb.])
2002 "Onikinci Gece", Feste
2003 "Murtaza", Ustabaşı
2003 "Pırtlatan Bal", Nine, Sekreter, Köylü kadın
Katıldığı Kurs ve Eğitimler : 1994 Hungarian Dance Academy : Klasik bale, repertuar ve jazz dans;
1997 Yabancı Dil Eğitimi: Reading Colleage of Technology and Art
Bilgisayar Kullanım Bilgisi :
Diğer Nitelikler :
Profesyonel Üyelikler :

EK II

Işıl KASAPOĞLU ***Röportaj / Mart 2004***

A.Toğuşlu: Işıl Bey, Onikinci Gece'nin farklı bir sahneleniş biçimi var. Bu uyarlama metninden de kaynaklandı ancak yine aktarış biçimi yönetmenin yaratısı. 'Onikinci Gece' oyununu sahnelerken nereden yola çıktınız?

Işıl Kasapoğlu: Yönetmenlik bazen yanlış anlaşılıyor; Yönetmenlik bir oyunu bulup, 'bugün tiyatroda gel şu oyunu yap' demek değil. Hiçbir zaman böyle olmamış gerçekte. Fiilen böyle belki, pratikte insanlara "al şunu yap" diye neredeyse görev veriliyor, yönetmenliği biz görev olarak aldığımız anda işler yürümüyor. Oysa yönetmen, tiyatrocu kafasında ömrü boyunca bir çok şeyi biriktiriyor: gördüğü yüzü biriktiriyor, gördüğü bir olayı biriktiriyor, okuduğu birşeyi biriktiriyor. Bir gün bunlar kendi kafasında birleşiyor, bir taraflarda, onun o gün ışığına çıkması gerekiyor. Bu önemli bir şey. Ben birtakım şeyleri not almışımdır. Bu, bu sebeple beni çok ilgilendiriyor diye yazmışımdır. Yine eski yazılarıma döndüğümde , Roberto Zucco ilk yazıldığı zaman 'Bu oyun mutlaka yapılmalı' demişim ve 'Türkiye'ye dönersem bu oyunu mutlaka yapacağım' demişim ve onu 12 yıl sonra yapmışım. Hiçbirşey durduk yerden olmuyor. 'Onikinci Gece' de böyleydi. Onikinci Gece'yi ben önce Diyarbakır'da yaptım. Sonra tekrar burada çok farklı biçimde yaptım. Onikinci Gece'nin özelliğinde şu vardı: Ben Türkiye'de birtakım anlatmak istediğim şeyleri hep birtakım şeylere araç olarak kullanmaya çalıştım. Onikinci Gece'nin de bana sunduğu şey bir kumpanyaydı. Yani bir ekibin birlikte yaratabileceği, ünlü starların olmayacağı, tek tek birtakım isimleri öne çıkarmaktan çok kumpanyanın kendisinin bir star olabileceği bir oyunu getiriyordu bana. Bir yandan 'Onikinci Gece' ile uğraşırken, bir yandan da kumpanyayı kurmayla birbirini tamamladı. İşte o helva dediğim şey orada kendini buldu ve ilk adımını attı. Yoksa mesele ne 'Onikinci Gece'yi yalnız başına yapmaktı, ne de yalnız başına bir kumpanyayı kurmaktı. 'Onikinci Gece' yi kumpanya ile yaptığım zaman star kumpanya olacaktı, böyle oldu. Farkındaysanız burada star Semaver Kumpanya. Bunun çok basit nedenleri vardı. Ben çok genç oyuncular almıştım. Bazen bu konuda eleştiriliyorum, bazen de destekleniyorum. Elbette o yeni oyuncular zaman içinde 3 yıl içinde, 5 yıl içinde gelişerek tiyatro starları olacaklar önemli olan da o. Demek ki, ben Türk tiyatrosuna yeni starlar kazandırıncaya değin pozitif anlamda söylüyorum, kumpanyanın starlığını korumak zorundaydım ve kurmak zorundaydım. O yüzden böyle bir oyun bana çok denk düştü. Üstelik şiirsel bir dil taşıyan Shakespeare'i paylaşmak benim için çok önemli oldu. Hayatımda herşeyi, bütün okuduğum tiyatro kitaplarını yönlendirdim. Basit mihenk taşlarım var. Kitabı okuduğum zaman 5 tane ya da 6 tane cümleyi 10, 15 sayfada bir çıkartıp duvara asabiliyorsam o cümleyi 3 - 5 gün düşünebiliyorsam o oyunu yapıyorum. Shakespeare'in her sayfasında yüzlerce var. Sıkıldığım anda sarıldığım zaman Shakespeare'de her defasında beni ilerleten, ileriye doğru götüren, düşüncelerimi çözen şeyler var. Bugün, Kral Lear beni çok fazla ilgilendirmiyor. Babamı sahneye koymak daha çok ilgilendiriyor. Yani oradaki Kral Lear'de birşey görüyorum. Birşey paylaşmak istiyorum. Anlatmam gereken birşeyi paylaşmak istiyorum, o nedenle Kral Lear'i yapıyorum. 'Onikinci Gece'nin meselesi de bu. Hem Kumpany,a hem de edebi yönünü, Feste'nin söylediği güzel cümleleri herkesle paylaşabilmek. Kurgu olarak da 'köyün delisi' diye baktığınızda, bütün oyunu kuran, götüren diye baktığınızda beni açıkçası ilk giriş için heyecanlandıran çok şey oldu.

A.Toğuşlu: Shakespeare'in Feste'si başka görevler de yüklenmiş. Feste'nin başka kimlikleri de var; satıcı kimliği var, anlatıcı kimliği var. Bu öğeler birleşince bambaşka bir kişi çıkıyor. Denir ki, Tiyatro metni delikli metindir. Ve yönetmen sahnelerken o boşlukları doldurur. Bu boşluklar çok farklı bir biçimde doldurulmuş. Kumpanya mantığı, sirk ortamı, farklı bir bakış açısı var. Hani bir yandan da dert seyirciye birşeyler anlatmak, onunla sıcak akımı yakalamaktır ve onunla o sıcak akımı yakalayamadığınız an keyif de alamazsınız. Bunun için ona birşeyler anlatmayı hedeflerken kullandığınız, seçtiğiniz araçlar çok önemli. Derinine inerek sorarsem, şunu şu nedenle yaparım diyebilir misiniz?

Işıl Kasapoğlu: Yok.Ne yaptığımı bilmiyorum çünkü.

A.Toğuşlu: İçgüdü mü?

Işıl Kasapoğlu: Tamamen içgüdüsel gidiyor. Sadece şuna inanıyorum. Bir Kültür Birikimi yaratmaya uğraşıyorum, yıllardır, yönetmen olarak. Bunun için sürekli okuyorum, sürekli beslenmeye çalışıyorum. Sergilerden olsun, müzikle olsun, resimle olsun. Herşeyle beslenmeye çalışıyorum sürekli ve bunun içine mutlaka psikanalizi, analizi koyuyorum ve tek amacım bana gelen bir şeyi iyi yansıtabilmek karşıya. Yanlış olduğunu yansıtabileyim en azından. Çünkü doğruya inanmıyorum tiyatroda. Şu, şunun için yapılınca böyle olur diye birşeyin olduğuna inanmıyorum. Juliet ancak böyle oynanır, Romeo bu yaşta olmalıdır, hiç böyle birtakım kurallara inanmıyorum. En başta kuralları yok etmek istiyorum. Buna karşın öyle bir birikime sahip olmak ve onu taşımak istiyorum ki, geleni samimi olarak geri yollayabileyim, yani yansıtabileyim aktöre ve aktörün önündeki imkanları arttırayım. Aynı şekilde Sahne Tasarımcısı'nın imkanlarını arttırabileyim, aynı şekilde ışığın imkanlarını arttırabileyim. Başta ilk girişimimin yine yönetmen olarak "hayır" dememek, önce "hayır" dememeyi öğrendim. Hiçbirşeye "hayır" demiyorum. Herşeye "evet" diyorum ve yansıtma sonucu onun olup

olamayacağını aktörün kendisinin karar vermesini istiyorum ve kendisi zaten karar veriyor.

A.Toğuşlu: Aktör ya da aktrislerin özgürlüğü var diye anlıyorum ve farklılıklara değinmek istiyorum. Bu oyunda iki Mari var. Biri Burcu Demirtepe, diğeri Mine Tugay. Bir şalvarlı, gündelikçi kadın görünümünde. Diğeri soylularla yetişmiş, daha asil görünümlü. Kostümlerinden de yansıyan bu. Çok fark var. Yine Olivia için Nurgül Uluç ile Akasya Asıltürkmen kostümleri ve aktarımları tamamen farklı. Oyuncuların aktarımlarındaki farklılık tabii ki doğal ama sormak istediğim bir çıkış noktanız var ama yansımalar farklı. Yorum değişiyor doğal olarak. Bu farklılık sınırları nasıl korunuyor ya da korunuyor mu? Korunması gerekli mi? Bir yerde bir birlik gerek bu nasıl sağlanıyor? Böyle olunca, oyunun konsepti de değişmiyor mu ?

Işıl Kasapoğlu: Oyunun konsepti ister istemez değişiyor. Çünkü oyun canlı birşey. Bunu unutmayalım. Oyun kişiden kişiye değişir. Ben sizinle çalışıyorsam aktör olarak sizi sonuna kadar sömürmeye çalışıyorum. Sömürebileceğim neyiniz varsa sömürüyorum. Ne yapmasını biliyorsanız. Şarkı mı söylüyorsunuz, eskrim mi yapıyorsunuz. Ben o kadar arsız bir yönetmenim ki, herşeyi kullanmaya çalışıyorum. Sizden verim alabileceğim herşeyi kullanmaya çalışıyorum. Tıkanıyorsa, tıkandığı yerden itibaren siz ne yapabiliyorsanız onun en iyisini kullanmaya çalışıyorum. O zaman bunlar tabii ki değişebilir kişiden kişiye. Bugün bir kişide gündelikçi kadına varmışımdır onu çok iyi kullanıyorumdur, kullanmaya çabalıyorumdur. Yapabildiğim herşeyi yaparım. Hepsinde samimiyim. Birinde onu yaptıramayıp başka birşey yaptırmışımdır ama anlatmak istediğimi yine anlatmışımdır. O zaman benim için hiçbirşey değişmiyor. Çünkü başta hiçbiri estetik değil. Başta herşey birşeyi iyi aktarabilmek. Bizim görevimiz okuduğumuz birşeyi ya da kendi düşüncelerimi seyirciye aktarabilmek. Bunun en iyisini yapmak. Ama bunu kırmızıyla yapmışım, ama mavi ile. Yeter ki iyi aktarabilmişsem odur beceri. Niye kırmızı, niye mavi diye düşünmedim. Düşünmem böyle şeyleri ben. Evde hiç bir hazırlık yapmıyorum. Şimdi yine gidiyorum. Yine 'Onikinci Gece' yapacağım. Evde hiçbirşey yapmıyorum. Ama herşeyi okuyorum etrafımdaki. Teksti bir kere okusam bana yeterli, çünkü on kere okumuşumdur zaten eskiden.

A.Toğuşlu: Evet.Teksti çok iyi bildiğinize dair duyumları aldım zaten. Ayrıntıları, derinleri bile biliyormuşsunuz.

Işıl Kasapoğlu: Evet. Çok ilginçtir. Ben oyunlarımı seyretmem hiçbir zaman. Hayatımda hiçbir oyunumu seyretmedim. Son, seyirciyle buluşmadan, avam prömiyerde bir kere daha seyrederim ondan sonra seyirciye ulaştığı andan itibaren bir daha seyretmem. 60 tane oyun yaptım. Hiçbirini seyretmedim.

A.Toğuşlu: Çok ilginç. Neden?

Işıl Kasapoğlu: O da başka birşey. Belki kendi kendime kıskançlıktır. Bir çocuk doğuruyorsunuz. Aylarca çalışıp bir çocuk doğuruyorsunuz. 50 yıl + 2 ay çalışıp bir çocuk doğuruyorsunuz. Tak diye bir gün seyircinin eline tutuşturuyorsunuz. Ondan sonra o sizin olmaktan çıkıyor. Onlar büyüttüyor. Ondan sonra ne yaparsanız yapın o çocuk bir gün şımarık olur, bir gün uslu olur, bir gün iyi büyür, yücelere çıkar, çok yakışıklı bir delikanlı olur ya da kötüye gider. Artık orada yapacağınız birşey yok. Siz başka bir çocuğun üstüne konsantre olmuşsunuzdur bile. Ben daha hiçbir oyunumu görmedim seyirciyle. Ne sinemada, ne videoda, ne kendisini gördüm.

A.Toğuşlu: Sizi şimdi Trabzon'da 'Onikinci Gece' sahnelemeye iten sebep nedir?

Işıl Kasapoğlu: Trabzon'da Karadeniz Ülkeleri içinde bir festival yapılıyormuş. Ve benden de rica ettiler. Ben de dedim ki, "gelip aynısı yapamam, beceremem." Çünkü oyunu hatırlamıyorum. Sadece sesleri var kafamda. Ben hem oyunu ezbere bilirim hem hiçbirşey bilmem. Yani 8 tane Shakespeare yaptım. Hiçbir tanesini hatırlamıyorum. Şimdi bana Macbeth'te ne oluyor deseniz, vallahi haberim yok, Macbeth neydi diye. Ama buna karşın o bir ses bende. Benim kulağımda. Ben genellikle oyun oynarken, hangi oyunum olursa olsun, bu "KIR" için de geçerli, fuayede dolaşarak oyunun nasıl gittiğini anlıyorum, bu sihir olduğundan falan değil, sadece duyduğum sesle, nefesle... Çünkü iddia ettiğim şey de tiyatronun canlı olması ve güzel olmasının tek nedeni her akşam değişebilir olması. Siz demin bana , tekste bakarken yüzünüzün ifadesi beğenmemiş gibiydi dediniz. Oyuncuydunuz o sırada. Anlatabiliyor muyum? Sahnede seyirciye o havayı verdiği anda oyuncunun ne yaptığını düşünün. Dünyada daha güzel bir meslek yok. Bunu anlatamıyorum. Bunun sinemayla falan ilgisi yok. Sinemada bir kere yapıyorsunuz. Ne olursa olsun o yüz hep aynı. Halbuki siz demin etkilendiniz benim bakışımdan ve yüzünüz değişti. Seyircinin yüzü değişti. Ne müthiş bir şey değil mi? Aynı şekilde oyuncunun da yüzü değişti. Kim derse ki, işte tiyatro benim yaptığımdır, her gün aynı şeyler oynanır; bunların doğru olarak kabul edilmesi yanlıştır. Çünkü hergün minicik minicik değişir. Bu akşam en ön sırada çok güzel bir kız vardır. Jön çok farklı oynar. Ne kadar ışık gelirse gelsin oradan bir ses, bir nefes, oyunun değişmesini sağlar. Güzellik orada zaten. Tiyatro böyle bir sanat...

A.Toğuşlu: 'Onikinci Gece'nin Özdemir Nutku çevirisi de var. Birebire yakın bir çeviri. Zeynep Avcı'nın çevirisinde, daha doğrusu uyarlamasında Yavuz Pekman pek çok şeyin dilimize geçtiğini ve fazla bir kayba uğramadığını söylemişti. Siz yönetmen olarak bu uyarlama sırasında, Türk kültürünün süzgecinden geçerken, o tarafta

bıraktığımız birşeyler olup olmadığı konusuna nasıl bakıyorsunuz?

Işıl Kasapoğlu: Bu tür metinlerin 300 yıl 400 yıl kalabilmesi için önce yaşıyor olmaları gerekir. Aynı yere geleceğim. Metinler yaşamadan, hep aynı şekilde hiç uyarlanmadan yapıldığı zaman bir süre sonra sıradan, keyifsiz, ve zenaat olmaya başlar. Zenaat da çok zevkli birşeydir ama, aynı şeydir. Bir koltuk yaparsınız ve o koltuk durur. Aynısını bir daha yaparsınız. Bu metinlerin hepsi uyarlanabildikleri için varlar zaten. Bu tekstlerin hepsi uyarlanabildikleri için 400 yıl kalmışlar ve hala kalmaya devam ediyorlar. Şu sıra Ankara'da bir Hamlet yapıyor Robert Strua yapıyor. Teksti 24 sayfaya indirmiş. Hiçbirimiz laf edemiyoruz. Ama 24 sayfayla da Hamlet oluyor. Adam diyor ki, ben 24 sayfayla da Shakespeare'in anlatmak istediğini anlatabileceğim. Anlatabiliyorsa da bravo. Zaten anlatıyor. İmajlar yaratıyor. Bazen birtakım imajlar, birtakım hayalgücünde yarattığınız şeyler 5 satırın yerini alabiliyor metinde. O nedenler metinlerde uyarlamaya kesinlikle karşı çıkmamak lazım. Şimdi bir de şöyle ilginç durum var. Türkiye'de hem yazarlarımız çok az olduğundan, hem de uyarlama konusunda sağdan soldan laflarla hareket ettiğimiz için eksik birtakım şeyler. Gidin Paris'te bir kitapçı dükkanına Hamlet'i istiyorum deyin. Hangi çevirisi derler. 29 tane çeviri çıkarırlar. 29 tane minimumdur. Kral Lear'in de 28 tane çevirisini çıkartır. Daha ileri gidelim, Shakespeare'in yazdığı Kral Lear'da kaç tane değişik Kral Lear var onu da çıkartır. Türkiye'de herkes kendi yaptığına sahip çıkmaktan ve öyle bakmaktan, birtakım profesörlerimiz de bu kadar rahat olunabileceğini kavrayamıyor. Oysa yönetmen ve dramaturg, ki bu da Türk Tiyatrosu'da önemli bir konu birbirlerini çok iyi tanımalı. Bu teksti Işıl mı sahneyelecek ona göre çevirmek gerek. Ya da ben Zeynep'e şu ya da şu metin çevirisini senden istiyorum, çünkü ben bunun burada gördüğü şeyi farklı görüyorum. Bu çeviri de geçen soğukluğu ben tekstte farklı, daha yumuşak görüyorum. Ya da bu adamı daha farklı görüyorum demeliyim. Şimdi daha ileri gidelim Shakespeare için, Kral Lear için örnek verelim. Önemli, yer alabilirse çalışmanızda iyi olur. Kral Lear diyor ki "Ben Cuma günleri balık yemem" onu çevirdiniz, oynacaksınız. Ne yapalım böyle mi yer alacak? Çoğu yerde böyle geçiyor. Oysa "Cuma günleri balık yemem" demesi "Ben protestanım, ya da katoliğim" orada bunlardan bir tanesini söylüyor. Ben kraliçenin yanındayım diyor. Yani ben öbür taraftan değilim. Ben burada tekste bağlı olacağım, uyarlamayacağım böyle kullanacağım diye, böyle söyletirsem, benim genç arkadaşım da seyirci de, "ne yapalım yani yemezse yemesin" der.

A.Toğuşlu: Maksadını anlatamıyoruz.

Işıl Kasapoğlu: Maksadını anlatamıyorum. O zaman niye, nerede ısrar ediyorum. Benim orada derdim ne "Ben sizden tarafım. Kral tarafından değilim dedirteceğim. Ben başka türlü dedirtiyorum ya da onu çıkartıyorum. Onu yine anlatmaya çabalıyorum tabii. Ben sizden yanayı mı anlatmak zorundayım. Orada başka bir uyarlama yapıyorum doğal olarak. Bu metinler de o nedenle varlar zaten. Çünkü her altını kurcaladığımızda bir metnin arkasından yeni bir şey çıkıyor. Bazen öyle çeviriler geliyor ki Türkiye'ye açıkçası. Birşey anlamanız mümkün değil. Oturup o dönemi ne kadar okursanız okuyun o metinden o çeviriden birşey anlamanıza imkan yok. Ve ne yazık ki, çeviriler çoğalmıyor. Bence çeviriler daha da çoğalmalı. Hangi arkadaşımız yeni bir oyun yapıyorsa, onu yeniden çevirtmeli, bildiği birisine. Olsun, fazla çeviriler olsun. Belki içinden başka şeyler keşfedeceğiz Bir de ne yazık ki birebir çevireceğim diye çok yanlış çeviriler de var. Geçen gün yine rastlamıştım. Çok uzun yıllar bir ülkede yaşadığınız zaman o ülkenin argosunu da öğreniyorsunuz. Bir oyun okurken Fransızca'da o argo sizin günlük konuşmanız haline geldiği için anlayıp geçiyorsunuz. Çeviriye bakınca birisi onu çok iyi Fransızca biliyorum diye çevirirse, yandınız. İmkan yok o çeviriyi oynamanıza. Halbuki doğru çeviri ama hiçbir ilgisi yok gerçek yaşamla.

A.Toğuşlu: Siz 'Onikinci Gece'ye intihar sahnesi katmışsınız, kattığınız şeyler de var, çıkardığınız şeyler de var, intihar sahnesi bence çok hoş bir sahne olmuş. Orsino'nun deli gibi bağırması, ciddi bir şekilde intihar etmeye kalkması, bunlar da çok desteklemiş oyunu. Commedia dell'Arte'nin de oyundaki izleri ön planda kuşkusuz, kesik hareketler, boyalı yüzler gibi; gündelikçi kadın, satıcı figürü, pek çok uslup birarada. Ne amaçla bu farklılıklar biraraya geldi?

Işıl Kasapoğl: Benim için bunlar bütünün bir parçasıydı. Yani meddahlık var içinde, ben Akdeniz ülkeleri oyunculuğunda ısrar ediyorum. Şimdi kafamda öyle bir şey var daha geliştiremediğim açamadığım fakat ayrı birşey olduğunu seziyorum. Bu sezgimi öne çıkarmaya çalışıyorum. Açıkcası biz Kuzey ülkeleri aktörlerinden farklıyız. Yurt dışında bir rock show istendiği zaman nasıl bir çalışma yapmalıyım ki, kendi Akdenizliliğimin bana kazandırdığı şeyleri orada kullanabileyim ve artı bir katkıda bulunabileyim insanlara diye düşünüyorum. Bu oyunun da Ortaoyunu-Commedia dell'Arte'nin bir ortaklığından çıktığını düşünüyorum, o yüzden orta oyununu kullandığım heryerde mutlaka Commedia dell'Arte'den bir parça kullanıyorum, bunlar çok bilinçli olmuyor.

A.Toğuşlu: Heykel sahnesinde oyuncular boyalı yüzlerle geldiklerinde çok öne çıkıyorlar. Bir de Curio'nun "efendi" demesi araplara benziyor.

Işıl Kasapoğlu: Bunların hepsinin biraraya gelmesi şunu getiriyor: Biz efendi diyerek birşey kaybettirmiyoruz oyuna, kazandırıyoruz. Bu bizim bütün mozaiklerden oluştuğumuzu getiriyor, bahsettiğim oyunculuğu destekliyor, ben bunları

tam teorik olarak açıklayamıyorum, pratikte gösteriyorum, kaptan da öyle.

A.Toğuşlu: Bir öğe daha var oyunda, kaptan tek gözlü zaten bir de "kör olsun bu gözüm da" diyor ya orada kopuyor seyirci, kaynak metinde "gözlerim" diye geçiyor; bu sahnede bir sürü komedi öğesi yakalamak mümkün. Işık tasarımı'nda da bir şey dikkatimi çekti: Malvolio çok kibirli bir kişi oradan oraya koşturuyor duruyor birşeyler anlatmak için ama ışık onu yansıtmıyor, ışık onun üstünden alınıyor.

Işıl Kasapoğlu: Aynen, o işte, "sus kerata" demek, "sen biraz in bakalım aşağıya" demek.

A.Toğuşlu: Sahneye aktarılan metin, yaşayan metin farklı. Ben "reji metni var mı" diye sordum, "yok öyle şey Işıl bey' de hiç bir zaman olmaz" dendi, yaşayan metin de sahneye aktarılan metin de, kaynak metin çok farklı. Tabii bir sürü şey değişti ama "aktarılması güç burayı çıkaramadım" dediğiniz oldu mu sahneleme aşamasında, başka bir deyişle metnin sahneye taşınmasında zorluk çekilen bölümler oldu mu?

Işıl Kasapoğlu: Mutlaka olmuştur çok hatırlamıyorum, ama her oyunda olur. Beceremiyorsam ya hayal gücümle, imajla becermeye çalışırım; hiç de olmuyorsa ve anlatamıyorsam uyduruk bir şey oluyorsa tekste de çok zarar vermiyorsa çıkartırım. Benim de hiç bir şey anlamadığım ya da uğraşıp yapamadığım yerler mutlaka vardır.

A.Toğuşlu: Oyuncuların diyaloglarında çok sık rastlanan doğaçlama var ve sessiz film var herşeyden önce, seyirci ile diyaloğu sağlayan. Bu da oyunu interaktif bir oyun haline de getiriyor. Seyirci o anda Malvolio'nun anlattığı kelimeyi bilince oyuncu orada durmak zorunda, bilemediği zamanda anlatmaya devam etmek zorunda, o şekilde sahneleme değişiyor ve bu da sahnelemeye bir devinim getiriyor. Sessiz film sahneleri interaktifliğe hizmet etmesi için mi eklendi?

Işıl Kasapoğlu: Hayır, bütün amaçlar benim kafamda yok, interaktif yapayım, alternatif yapayım, öyle çıkıyor. Burada mesele şudur: bir şey anlatmak istiyorsunuz ve yollar arıyorsunuz baktım o yolla anlaşılıyor, devam.

A.Toğuşlu: Aktarma yollarından bazıları oyunculardan çıkıyor değil mi?

Işıl Kasapoğlu: Elbette, çoğu oyunculardan çıkıyor. Kendine haline bırakıyorum, sonra toparlıyorum, o dünyayı bozan, o dünyayı kıran çok güncel bir şey getirdiği zaman bozuyorum.

A.Toğuşlu: Oyunda kullanılan çok güncel şarkı var, onlar burayı böyle anlatıyorumu mu ifade ediyor?

Işıl Kasapoğlu: Evet. "Burayı böyle anlatıyorum" u ifade ediyor, bazen tuzağa düştüğüm de oluyor. Evimde TV yok, bir gün bir şarkı geldi, çocuklar yaptılar o salıncaktaki şarkının güncel olduğundan haberim yoktu. Oyun çıktı bana ondan sonra söylediler. 'Resmen aşığım' şarkısı. Çalışırkenn 'ne güzel şarkı olmuş bu' dedim çocuklar söylerken çok da mutluydum, o anda böyle bir şeyden haberim yoktu. Oyun çıktıktan 3 hafta sonra 'Hocam bu bilmem kimin şarkısı hergün TV'de gösteriliyor' dediler, 'o kadar mı yeni' diye sordum, çünkü onu takip etmiyorum, o dünya neredeyse benim için yok.

A.Toğuşlu: Feste'nin söylediği şarkılara gelirsem; Oyunun ilk sahnesinde Orsino 'bana şarkı çalın' dediğinde romantik bir müzik bekliyoruz. Tam tersi bir şarkı 'bayıra karşı yatır beni' geliyor, 'Oy, oy Eminem' söyleniyor, bir konak lafı geçiyor bir takım göndermeler var ama, acaba bu seçimlerle uyumsuzlukla bir şey mi anlatılmaya çalışılıyor, Bunu böyle mi anlamalıyız?

Işıl Kasapoğlu: Elbette, bunu siz böyle söylediğiniz zaman ben onu uyumsuzluk diye adlandırıyorum, doğru düşünüyorsunuz, siz onları söyleyince "onlar öyledir" derim ben. Öyle zaten, ama ben onları baştan uyumsuzluk diye yapmıyorum. Ben hep tiyatroda vurarak sevgi ifadesini kullanmayı seviyorum. 'Aptal seni seviyorum.' Aynı şeyler bunlar benim için, bunu benim tiyatrolarımın çoğunda görebilirsiniz. İşte şarkı da tıpkı tokat atıp seni seviyorum demek gibi.

A.Toğuşlu: Oyunda çok önemli maskeler var, mask olarak burun kullanımı, kırmızı yanaklar, tamamıyle o sirk havasını yansıtıyor.Bütün bunlar ayrıca sahne tasarımını bütünlüyor. Sahnenin arkasında bir burun var. Dolayısıyla orada o konsepti yaratırken sahne tasarımcısı ile çok uyumlu bir birliktelik seziliyor. O dünyayı yansıtan renkli çaputlar var, oturacakları yerler var, kırmızı burun var. Ayrıca bütün oyuncular sahnede, hiç kimse kulise gitmiyor, oyun içinde oyun mantığı da var değil mi?

Işıl Kasapoğlu: Tabii tabii oyun içinde oyun oynuyor onlar, o kumpanya bir arada ve hepsi birarada oyun oynuyorlar, sadece üstlerini değiştirmek için o da seyircileri rahatsız etmesinler diye giriyorlar o kadar. Şimdi dışarı çıkınca çevre tiyatrosunun dışına baktığınız zaman burun'u göreceksiniz. Dışardan ilk girerken o burnu görüyorsunuz. Sahneye baktınız gene kırmızı burun. Bunların hepsi birbirini tamamlıyor.

A.Toğuşlu: Bir de ben teksti takip ettiğimde Sebastian ile Antonio'nun konuşması kaynak metinde I. Perde III. Sahnede yer alıyordu.

Işıl Kasapoğlu: Yer değiştirdim.

A.Toğuşlu: Birbirine bağlanmış sahneler var, Viola'nın kılık değiştirme sahnesine bağlanmış bu sahne. Sebastian-Viola arka arkaya görünsün, pekiştirme olsun diye mi?

Işıl Kasapoğlu Hayır, kılıkları değiştirsinler, aynı anda kılık değiştirtebileyim diye. Benim yaptığım birşey. İkisi birden aynı anda kılık değiştirsin, göstermeci birşey olsun istedim ikiz figürünü destekleyen. Çünkü nasıl olsa birbirine benzemiyor. Ben göstermeci birşey yaparak seyircinin gözü önünde bunu yaparak "bakın benim elimde ikiz kimse yok", benzetemem o kadar makyajla ben size ikiz yapıyorum gözünüzün önünde, bundan sonra bunlara ikiz diye bakın diyorum.

A.Toğuşlu: 'Göstermeci Tiyatro'kavramını biraz açabilir misiniz?

Işıl Kasapoğlu: Göstermeci tiyatro, meddah, orta oyunu hepsine göstermeci tiyatro diyebilirsiniz. Yani gizli-saklı yok, illüzyon yok. Herşey gözünüzün önünde gerçekleşiyor, "ben buyum" diyorum "ben şimdi kadın oldum" diyorum; mesela eşarp koyuyorum kafama ve kadın rolü oynamaya başlıyorum, göstermeci tiyatroyla epik tiyatro arasında karşılaştırma yapabildiğiniz zaman oradan benzerlikler çıkıyor zaten; aynen Arlecchino'da olduğu gibi.

A.Toğuşlu: Serkan Keskin dört rolü birden oynadığı için sahne üzerinde bazen kostümünü değiştiremeyebiliyor, ama diğer oyuncular hep sahne üstünde. Ben oyun kişilerini sizin nasıl gördüğünüzü merak ediyorum.Örneğin ben çalışmamda bireysel-toplumsal kimlikler olarak detaylandırdım. Andrew'yi iyi niyetli olarak düşündüm, aptal, saf, böyle bir havası var Andrew'nin. Kullandırıyor kendini çok fazla ve bu da iyi niyetinden kaynaklanıyor diye düşündüm. Fatih Dönmez aslında "çok kötü niyetli" diyor. İyi niyetli yanlış bir saptama mı?

Işıl Kasapoğlu: Yanlış değil bence.

A.Toğuşlu: Shakespeare tanımlamış oyun kişilerini, Andrew'yi; fakat benim yaptığım çalışmada sahneden bana yansıyan neyse onu doğru kabul ediyorum.

Işıl Kasapoğlu: Bence doğrusu sizinki.

A.Toğuşlu: Güzel bir komedi ama çok ciddi şeyler de söylüyor, komedi öğelerinin yoğun olduğu yerde aslında çok ağır laflar da var, mesaj içeren şeyler de var. Özellikle Feste'nin sahnelerinde, ciddi şeyler ve komik öğeler , içiçe geçmişlik var sanki.

Işıl Kasapoğlu: Doğru.

A.Toğuşlu: "Yönetmenin Çalışması" diye André Helbo'nun soru dizininde bir soru var. Bu sahnelemede çağdaş gönderenler seçilmiş, güncel şarkılar kullanılmış. Kesintili bir akış var. Bir de müzik çok tamamlamış bu öğeleri.

Işıl Kasapoğlu: Joel Simon ile çalışıyorum yıllardır, 30 yıldır. 'Kuru Gürültü' onun, 'Efrasiyab'ın Hikayeleri' onun, 'Kır' da onun, 'Fernando Krapp Bana Mektup Yazmış' da onun, yaptığım her oyunun müziği onun 'Murtaza' hariç.

A.Toğuşlu: Bütüncül Tiyatro'dan yola çıkarsak müzik, ışık tasarımı, kostüm tasarımı, herşey bir bütün, giriş müzikleri yakalıyor seyirciyi dolayısıyla tanıdığınız müzisyenle çalışmak bu anlamda mı sizi ona bağlıyor?

Işıl Kasapoğlu: Artık birbirimizden uzak olduğumuz için 3 kelime ile anlaşabiliyoruz, ben burada ısrar ediyorsam Viola Orsino'yu çok seviyor diye karşılıklı tekstlerde okuduğumuz zaman ona göre pat diye birşey çıkabiliyor. Müziklerimiz öyle bir hale geldi ki Joel ile, önce yapıyor bana internet vasıtasıyla yolluyor ben onları dinliyorum sonra ona dakikalar veriyorum, bir daha yapıyor sonra geliyor son üç gün onları tam oturtuyor ve gidiyor.

A.Toğuşlu: 'Semaver Kumpanya' mantığından yola çıktınız ve bu müzik çok güzel oturmuş. O müziği duyduğum anda 'Semaver Kumpanya' geliyor aklıma. Peki ışık tasarımı, kostüm tasarımı için de aynı şeyler mi geçerli?

Işıl Kasapoğlu: Aynı şeyler.

A.Toğuşlu: Kostümlerin tasarımı yırtık-pırtık. Bu kumpanyada ne bulmuşlarsa giymişler, mantığımı var?

Işıl Kasapoğlu: Dekor da öyle, beş kuruş para vermedik sıfır bütçeyle yaptık onları.

A.Toğuşlu: Kostüm Tasarımcınızı yönlendiriyor musunuz böyle bir şey istiyorum diye.

Işıl Kasapoğlu: Beraber oturup konuşuyoruz, şimdi mesela Trabzon'da yapılacak olanda başka bir şey deneyeceğiz.

A.Toğuşlu: Trabzon'da sahnelenecek olan 'Onikinci Gece' de bizlere yine çıkış noktanızı gösterecek öyleyse. Keyifle izleyeceğiz. Çalışmama katkılarınız nedeniyle çok teşekkür ederim Işıl Bey

Işıl Kasapoğlu: Rica ederim.

Zeynep AVCI ile Röportaj / Ocak 2004

A.Toğuşlu: Zeynep Hanım, 'Onikinci Gece'nin uyarlaması çok başarılı, uyarlama yaparken kodları aktarırken nasıl bir yol izlediniz? Kodlamaları şu nedenle yaptım diyebilir misiniz?

Zeynep Avcı: Bir takım şeyleri neden yaptığımı bilmem, niye yapmadığımı bilirim yani neden yapılmayacağını bilirim. Neden yapılacağını bilmem.

A.Toğuşlu: 'Neden yapılmayacağı' bu kavramı biraz açabilir misiniz?

Zeynep Avcı: Neden yapılmayacağı şudur: Mesela Shakespeare konusunda, ya da herhangi bir uyarlama konusunda, eser sahibinin katı kurallar içinde yargılanmasından yana değilim. Öyle olmaması gerektiğini düşünüyorum. Shakespeare'in herhangi bir oyununu bugüne uyarlarken, dile uyarlarken de aynı şeyi düşünüyorum. Shakespeare bir insandır, sonuçta kendi de ne olduğunu bilmeden bir şey koymuştur ortaya, bunu tamamen nasıl yaptığını bilmiyordur. Böyle bir şey yoktur, çünkü insan bir şeyi nasıl yaptığını yüzde yüz bilemez. Mutlaka onun da bilmediği bir sürü tarafı vardır yaptığı işin. Dolayısıyla bunun vazgeçilmez öğeler taşıdığını düşünmem. Mutlaka öğelerinin bazıları vazgeçilebilirdir. İşte oradan sonra da içgüdü başlıyor.

A.Toğuşlu: O halde içgüdüyü aktaramam diyorsunuz.

Zeynep Avcı: Nasıl aktarırsın? Bir karakterin Türkiye'deki tanınan bir karakterin, tipin ya da bir prototipin benzer tarafları vardır. Uşak, onların uşağı bizdeki hizmetkar; dolayısıyla hizmetkarın kodları var uşağın kodları var, ama ikisi de benzer statüdeler. Dolayısıyla o kodları öbür kodlarla değiştiriyorum.

Mesela 'Onikinci Gece'de kadın hizmetçi vardır. Bizde de oynak Rum kadın hizmetçiler vardır, değil mi? Onu ona tercüme etmek olabilirmiş gibi geliyor. Herhalde Shakespeare "hayır benim kadın hizmetçim böyledir" demez, yani diyemez, hiçbir şey diyemez.

A.Toğuşlu: Mari'yi oynayan oyuncu değişmiş, ben değiştikten sonra izledim, şunu düşündüm önceki Mari daha bir gündelikçi kadınlarımıza benziyordu, şalvarı vardı, başörtüsü vardı, kostümü ile düşündüğüm zaman bu ayrımı gördüm, şimdiki Mari öyle değil. Daha farklı bir Mari.

Zeynep Avcı: Daha hoppa .

A.Toğuşlu: Aynı okulu okursunuz, aynı evde büyürsünüz.

Zeynep Avcı: Hatta kardeş olursunuz.

A.Toğuşlu: Onun gibi ama biriniz daha soylusunuzdur. Sanki Olivia ile Mari'nin arasındaki ilişki böyleymiş gibi geldi ikinci yorumda.

Zeynep Avcı: Niye olmasın? Bence Işıl'ın çıkış noktası da benimkine benzer, 'olmazsa olmaz' bazı şeyleri var oyunların. Malvolio 'oyuna gelen' bir adamdır oyunda, Malvolio'nun 'oyuna gelmeyen' bir adam olarak değiştirilmesi mümkün değil, öyle mi? Ama hizmetçi öyle olursa oyuna herhangi bir zararı oluyor mu, hayır olmuyor, seyircide başka bir izlenim yaratıyor mu, hayır yaratmıyor. Sonuçta tesadüfen diyelim ki, o aile o kadın o hizmetçiyi attı öbürünü aldı farkeder mi? Farketmez. Her ikisi de hilebaz olabilirler. Biri köy kökenli olabilir, öbürü kent kökenli olabilir, bir şey değişir mi, hayır değişmez. Şimdi böyle ince bir nokta var, bu ince nokta da ısrarcı olmak bana bağnazlık gibi geliyor, illa ki öyle olsun. Hayır öyle olması gerekmiyor, Ama yapılmaması gerekenleri biliyorum. Yapılmaması gerekenler, ana çizgiyi bozmak, karakter dengesini bozmaktır. Mekanı değiştirebilirsin, zamanı değiştirebilirsin, kostümü değiştirebilirsin, jargonu değiştirebilirsin ama dengeyi bozamazsın. Çünkü bir çok büyük yazarda bir "Altın Denge" var, o Altın Denge'yi bozman için aynı derecede önemli biri olman lazım ki yeni bir denge kurasın.

A.Toğuşlu: Özellikle bozmayayım diye düşündüğünüz bir nokta var mı?

Zeynep Avcı: Elbette var, çünkü adamın büyüklüğü o "Altın Ölçüsü'nden geliyor. O Altın Ölçüye yaklaştığın zaman hissediyorsun, oraya yaklaştığın zaman bunu bozma diyor, burası komedi, ağır komedi olması lazım, işte burada kırıp geçireceksin ortalığı, bu arada hafif bir hüzün yarat. Burada bir denge kurmuş. Oyunun her açıdan, gerek komedi, trajedi ve dram öğeleri yerleştirilmiş yerleri var, Romantizm, alay gibi dengeleri var. Bir takım renkleri var oyunun o renklerin de bir kompozisyonu var. Ben ressam değilim ki o kompozisyonu yeniden yaratayım. O kompozisyonu bozmamak lazım. O da ancak yaklaşıp da kokuyu hissettiğin an oluyor. Dokunma diyor, buraya dokunma diyor. Hissediyorsun.

A.Toğuşlu: Sahnede hüzünlendirdiği zaman seyirciyi, ardından hemen mutlu bir şey geliyor.

Zeynep Avcı: Tekstin dengesi de öyle. Altın Ölçü' de böyle bir şey var, adamın Altın Ölçüsü var o zaman onu bozamıyorsun, bir yazar var karşına çıkıyor, bakıyorsun oyun bir yerde sarkmış, ölçü bozuk zaten, şimdi orada biraz daha kırpsam, biraz daha kırpsam, biraz daha kırpsam, hiçbir şey bozulmuyor yine de o sarkıntıyı düzeltiyorsun, o kadar hata düzeltiyorsun; ama Shakespeare'de öyle bir şey çok az.

A.Toğuşlu: Shakespeare'in böyle bir yazar olmasının size kolaylık sağlayan bir yanı var ama zorluğu da var, değil mi?

Zeynep Avcı: Shakespeare'in her oyunu defalarca sınanmış, defalarca değişik seyirci tepkisine uğramış, onlara göre yol değiştirmiş ve bize kadar öyle gelmiş. O oyunların hepsinin büyük tecrübeleri var, doğdukları gibi değiller karşınızda..

A.Toğuşlu: Siz kime oynandı ise o zaman kaleme alınmış demiştiniz.

Zeynep Avcı: Tabii değiştiriyor bir yerde, yukarıdaki loca kalabalıksa, balkondaki asiller takımına göre oraya araya laf atıyor, bölüm ekliyor, aktöre ona göre talimat veriyor, aktör huysuzsa metin ona göre değişiyor, bir sürü tecrübeden geçerek gelmiş oyunlar.

Ondan dolayı klasik; ondan dolayı 'Hamlet'in tamamı altı buçuk saate yakın onu oynadığında da Hamlet, 3 saat oynadığında da Hamlet, Altın Ölçüsü dediğimiz bu, Moliére de de bu var, bu kişiler klasik olduğundan elbette var bir sebebi.

A.Toğuşlu: 'Commedia dell'Arte'nin izlerini gördüm, onunla çok ilintili, ben de bundan yola çıktım bundan da faydalandım' diyebilir misiniz.

Zeynep Avcı: Işıl'ın sahnelemesi de zaten bana yakın.

A.Toğuşlu: 'Onikinci Gece'de Commedia dell'Arte'nin oyun kişilerine benzeyen kişiler var mı?

Zeynep Avcı: Feste, Arlecchino'nun bozulmuşudur. Arlecchino çok zeki bir adamdır, küçük hilelikler yapar ama kötü değildir. İşi gücü çarpmak, çırpmak oradan kendine bir şey çıkarmak. Feste: "Onun da kardeşi" olsa diye para istiyor "2 tane oldular iyi, 4 tane olsalar ne iyi olur" diye aynı paragözlülük var. Arada bir önemli laflar ediyor.

A.Toğuşlu: Pantalone'yi kime benzetmiştiniz?

Zeynep Avcı: Tam bir Pantalone burada yok. Ama en fazla Commedia dell'Arte özelliği olan oyunlardan biri. Ama ben Pantalone'yi kime benzetmiştim hatırlayamıyorum şimdi. İsim hafızam berbat ama bir Commedia dell'Arte kadın karakteri vardır, Colombino.Şeye benziyor.

A.Toğuşlu: Olivia'ya.

Zeynep Avcı: Tıpatıp Olivia'ya benziyor. Hatta Işıl giyimine de dikkat etmiş, göğüsler havada kadınlığını ön plana çıkarmış.

A.Toğuşlu: Dudaklarını hatta farklı boyamış.

Zeynep Avcı: Evet, ama sahnelemede de, kullandığı aksesuarlarda da olduğu gibi mask kullanmamış ama burunluklar, ayak hareketleri de var.

A.Toğuşlu: Tobi'de çok ortaya çıkıyor dans ederken.

Zeynep Avcı: Bunlar Arlecchino'nun ayak hareketleri çoğunlukla, duruşları var.

A.Toğuşlu: Pantalone'nin çok garip duruşu var.

Zeynep Avcı: Hepsinde var, maske taktıkları için beden hareketleri ifadeye yönelik. Farklı değil de, maskeli surat ile aktörün oyunculuğunu suratı ile ifade etmesi mümkün olmadığı için Commedia dell'Arte oyuncuları vücut öğrenirler her şeyden önce, bir de maske kullanımını öğrenirler, kafa hareketleri, bakışlar, maskenin biçimine göre bakarlar, ani dönüşleri vardır. Heykel sahnesinde tamamen Commedia dell'Arte'nin mizanseni var. Hani heykele saklanıyorlar, duruşları, birdenbire hareket ediyorlar, onların hepsinde Commedia dell'Arte mizansenini görmek mümkün

İyi bir Commedia dell'Arte oyununda bizim bildiğimiz oyuncu hareketleri yerini kesik kesik hareketler alır, daha çok simgeseldir hareketler, dolayısıyla da, beklenmedik dramatik hareketlerdir, ani bakar, ani sinirlenir, akışkan değildir, hareketler daha kesik kesiktir. Dediğim gibi heykel sahnesinde bir maske tak Commedia dell'Arte. Kostümleri biraz değiştir. Zaten maske takmamış beyaza boyamış hepsini, maske hiç kullanmamış oyunda.

Commedia dell'Arte zaten Pazar yerlerinde, satış yapanların arasında yapılan şaklabanlıktır.

A.Toğuşlu: O zaman satıcılar öğesi de oyunla ilintili olabilir mi yoksa tamamıyle kültürel bir gönderge olarak mı düşünülmüş?

Zeynep Avcı: Hayır yalnızca insanların kalabalık olduğu yer olarak Pazar seçildiği için Pazar, güldürülecek uygun mekan, bol miktarda halk var, elit bir tabaka değil, satışla ilgili bir tarafı olduğunu zannetmiyorum. Commedia dell'Arte oyuncularının satıcılara yardımcı oldukları söyleniyor.

A.Toğuşlu: Feste'nin başka bir özelliği de var arada bir kalem satıyor. O da destekleyici bir unsur.

Zeynep Avcı: Onda işte, Işıl'ın tiyatro eğitimi tamamen batılı kökenli Sorbonne olduğu için ve Commedia dell'Arte'ye çok meraklı olduğu için gönderme var, ve ayrıca Commedia dell'Arte'de de bizim tuluat'a da gönderme var.

Durup durup insanların pat diye ortaya bir laf atmaları örneğin. 'Onikinci Gece' de metin dışında çok laf var.

A.Toğuşlu: Bol miktarda şarkı ile besleniyor oyun.

Zeynep Avcı: Lehçeler... Karadeniz lehçesi.

A.Toğuşlu: Kaptan'ın Karadenizli olacağı düşünülmüş.

Zeynep Avcı: Efendi diye uşağın birdenbire Osmanlı, Arap kölesi haline gelmesi filan onlar yok öyle bir şey yok metinde.

A.Toğuşlu: "Feste ne kadın ne erkek onun kimliğini siyah –beyaz gibi ayıramıyoruz".

Zeynep Avcı: Shakespeare'de Feste erkektir.

A.Toğuşlu: Asıl metinde "şöyle bir adam" diye bir laf var, erkek olduğuna dair bir gönderme var.

Zeynep Avcı: Metin çevrilirken Diyarbakır'da oynayacak kadro belliydi, Feste'de kadındı ve kadın olmasının hiç bir zararı yok.

A.Toğuşlu: Burada gerçi oyuncu Evren. O da bilmiyor.

Zeynep Avcı: Işıl'ın niye kadın yaptığını bilmiyorum. Işıl a bence bilmiyor, Işıl,çok içgüdüsel bir yönetmen neyi neden yaptığını bilmez, neden yapmadığını bilir. Şimdi Feste neden kadın olmasın diyecek

Venedik Taciri'nde Sherlock'u kadın yaptı, niye olmasın çirkin bir yahudidir bu, her yerde resimleri vardır, yaptı, bayağı da oldu çağa çok daha yakın oldu.

A.Toğuşlu: Işıl Bey sonuna kadar ne kullanabiliyorsa onu kullanıyor, mesela kontrbası neden var, niye olmasın orada bir hüzün var hüznü destekliyor gibi düşüncede.

Zeynep Avcı: Çok temel bir başka düşüncemiz var: Shakespeare bugün karşımda olsaydı buna itiraz eder miydi etmez miydi?

A.Toğuşlu: Etmezdi diye mi düşündü.

Zeynep Avcı: Tabii o ölçüsü var, yani kontrabası ona verselerdi o da kullanırdı diye düşünüyor, doğru.

A.Toğuşlu: Uyarlayanlarda özellikle sizde Shakespeare'in ne yapacağını ne düşüneceğini biliyorsunuz. Nerede durulacağının bilinmesi çok önemli bir yeti.

Zeynep Avcı: İlk Lear'ı koyması 20 yıla yakındır, 15 yıl falan olmuştur. Kral Lear'i sahneledi Şehir Tiyatroları'nda. Benim bildiğim bir 8 tane Shakespeare oyunu koydu Işıl bey. O oyunun içinde tanıyor insan yazarı

A.Toğuşlu: Bir de siz ben gittim, gezdiği dolaştığı yerlere bir baktım.

Zeynep Avcı: Işıl da Shakespeare'i oyunların içinde tanıdı ve çok okudu sonradan, içine girer girmez dolayısıyla bildik biri haline geliyor. Biz sizinle, diyelim ki, 3 yıl birlikte yaşasak aynı evde. Ananas yemeyeceğinizi bilirim, değil mi? Onu yerine kiwi alayım diye düşünürüm. Yahut da yine ev sigara koktu camı açayım derim yani karşımdakinin tepkilerinden haberdarımdır. Hani anlat deseler tam olarak belki tablo çizemem bunu sever, bunu sevmez diyemem. Ama zamanı geldiğinde nasıl davranacağımı bilirim. Pek tam tarif edemem bütün huylarını yaz deseler, saatlerce düşünmem lazım. Şimdi Shakespeare ile de öyle. Bir süre sonra tanıdık hale geliyor, burada kızar diyorsun bunu yapmayayım diyorsun zaten metni de öyledir

A.Toğuşlu: Uyarlamada bu çok önemli değil mi? Burada kızar noktasına geldiniz mi hiç uyarlarken? Düşündüğünüz, günlerce düşündüğünüz, burayı nasıl yapsam diye düşündüğünüz bir nokta var mı?

Zeynep Avcı: Kendi açımdan "Kısasa Kısas" ta oldu bu. Kadının talipleri vardır hiçbirini beğenmez, o taliplere, lehçe ve Osmanlı tebaasının çeşitliliğini katmak istedim. İşte orada da öyle tamamen İngiliz imparatorluğunun uzantıları yerlerden geliyor kişiler. Biri Arap, biri bilmem ne, biri Mısır'dan biri gerçekten Afrikalı. Ben onu Osmanlı uzantısına çevirmeye çalıştım. Biri Arnavut oldu bir bilmem ne oldu rahat edemedim.

Değiştirdim, birkaç defa değiştirdim sonra ne yaptığımı hatırlamıyorum ama orada ilk anda çizgiyi geçtiğimi fark ettim, gizli bir çizgi var aştın dedim kendi kendime. Haddini aştın bu kadarını yapamazsın. Öyle bir şey var ve bu çok tuhaf bir şey bir şekilde bunu James Joyce'a yaptılar ve bu ağır bir rezaletti.

Joyce'un uslüp ve yazı biçimi farklılıkları yazma biçimi farklıklarını Osmanlı lehçelerine çevrilmiş. Ama adamın yaptığı bu yazma biçimi bu. Ben de öyle bir yerde olduğumu hissettim. İngiltere'nin kolonileri yahut sömürgelerinin insanlarının İtalyanların oraya onlara göre yabancı değil, bize sanki yabancı kaçıyormuş gibi geldi ve kaçtım. Shakespeare böyle yerlerde dürtüyor, mesela Makber okunuyordu 'Onikinci Gece'de? Hala okunuyor mu?

A.Toğuşlu: Okunamıyor çünkü...

Zeynep Avcı: Kadın gitti. Bana o fazla gelmişti. Kızı çok seviyordum, üzüldüm gittiğine ama Makber'in okunduğu ilk piyesi seyrettikten sonra dedim ki ilk dizeyi oku bitir çok uzun oluyor.

Kadının sesi o kadar güzel ki kaptırıp gidiyorsun, tutumlu olmak diye bir şey vardır bazı şeylerde tadında bırakmalı.

Müthiş bir ses bir kere.Oyunu bırakıp Rojin'i dinliyorduk, bayağı bir Makber havası

soluyorsun oyuna dair bir Makber değil, bayağı oturuyor şan dersi de almış bülbül gibi şakıyor.

Bu zamanla edinilen bir şey. Araba kullanmak gibi birden dördünce vitese geçer misin? İkiye geçersin sonra üçe sonra dörde işte böyle bir şey var, Shakespeare onu tanıyor sana.

A.Toğuşlu: 'Onikinci Gece'de "Kısasa Kısas"daki gibi noktaya gelmediniz uyarlarken, değil mi?

Zeynep Avcı: Hayır oyun yapısında kendine göre bir takım şeyler var, mesela "Kısasa Kısas" da da var. Shakespeare'in komedileri daha fazla halk önüne çıkıp daha fazla form değiştirmiş, içlerindeki karakterler de ona göre biçim almışlar besbelli tecrübeleri daha fazla, dolayısıyla da 'Kısasa Kısas'ın ölçüsünde bir kaçıklık vardır, acaba bir aktörün eline geçti mi, bir yerini kırptı mı diye düşünür insan. Onun için komedilerde her türlü oyuna açık bir yapı var, yani 'Hamlet'i kesersin en fazla; başka bir şey yapamazsın, 'Hamlet'i alırsın, adapte edersin, ama çok büyük bir değişiklik yapamazsın, adam babasını öldürmüştür amcası annesi ile evlenmiştir, böylesine bir kurguyu bozamazsın. Komedilerde daha esnek davranmak mümkün, uyarlamaya daha yakın, daha yatkındır komediler.

A.Toğuşlu: Ben oyunculara da sordum temayı, aşk diyen oldu, para diyen oldu. Siz nasıl tanımlarsınız?

Zeynep Avcı: Komedi de öyle bir zorunluluk yok zaten.

A.Toğuşlu: Ben merak ediyorum, Feste daha doğrusu anlatıcı ihtiras var, aşk var, şu var bu var komedi şamata var diyor. Orada o öğeleri sıralaması seyirciye "Bak bunlar geçecek bu oyunda" mı demek?

Zeynep Avcı: Tuluat. Orta oyuna göndermeler onlar. Işıl'ın seyirlik oyun havasına sokma isteği, bir tür ön oyun o.

A.Toğuşlu: Orada ön oyunda davul, dans hepsi var.

Zeynep Avcı: Sunucu, onların hepsi ön oyun; bir de "biz sizi güldüreceğiz" demek.

A.Toğuşlu: Peki, metni okuduğumuzda hep aşkla başlıyor, "Madem müzik aşkın gıdasıymış" deyip başlıyor ve onun ona şunun şuna duyduğu aşk. Hep aşk, sevgi bir sürü öğeler var. Kimileri araç olarak kullanıyor aşkı, Malvolio Olivia'ya karşı aşkı var gibi gösteriyor ama öyle bir derdi yok aslında, sınıfsal tabaka onu daha çok ilgilendiriyor. Bu oyunda daha çok aşk'ın üzerine basıldığı için mi hep aşk anlatılıyor gibi algılanıyor? Seyirci tarafından baktığınızda böyle diye düşündüğüm için bunu soruyorum.

Zeynep Avcı: Ben daha başka bir taraftan bakıyorum 'Onikinci Gece'nin yaratılma nedenine bakınca, daha farklı bir bakış açısı getiriyor Arzu. Kraliçenin tahta geçiş yıldönümleri kutlamaları yapılırken 'Onikinci Gece'de oynanacak bir oyundur. Dolayısıyla Shakespeare'in amacı kraliçeyi ve etrafındaki kokmuş asilleri eğlendirmekti. Onların arasındaki o aşk benzerliklerini komedi unsuru olarak düşünmüş. Komik bir uşak; asillerin uşağa gülecekleri kesin ortada, Malvolio yaltaklanan bir uşak ve oyunun en komik karakteri en çok ona gülecek kraliyet, kadın erkek kılığına girenlerin kavuşmalarına sevinecekler, ona da gülecekler.

A.Toğuşlu: Uyarlama yaparken, örneğin "Selamün aleyküm fıstık" diye bir laf var oyunda, daha çok ağıza oturmuş bir takım şeyleri seçiyorsunuz, Türk insanı bunu nasıl söyler diye düşünüyorsunuz, öyle değil mi? Ya da ne söylersem kendine yakın hissederden mi yola çıkıyoruz?

Zeynep Avcı: Elbette, elbette ingilizcesini tam olarak hatırlamıyorum ama genellikle o seviyede insanların kullandıkları bir selamlaşma tarzı var, bizde de unutulmuş bir Osmanlı terbiyesi kalıntısıdır selamün aleyküm demek. Halka dairdir ama...

A.Toğuşlu: Sizin metninizin özgün bir yanı var. Kaynak metinde varolan bir takım öğeler var. Sizin süzgecinizden geçerek ortaya konmuş bir yaratı var, bu kodlamayı yaparken, metin değişime uğrarken siz neleri baz aldınız? Türk insanını baz aldınız, onun dışında sizin yaşam tecrübeleriniz, bilginiz, yetişme tarzınızın da bu uyarlamaya katkısı oldu, değil mi?

Zeynep Avcı: Bunları düşünerek yapmıyorum, öyle olsa o bilimsel çalışma olurdu, bir piyes tercümesi olmazdı, ben bunu şimdi yapayım dersem mahvoldum. Eğer öyle düşünürsem bir kere yıllar sürer, ikincisi kötü bir şey olur, kuru bir şey olur, bazı şeylere fazla düşünce girmemek zorundadır.

A.Toğuşlu: Söz konusu o zaman Altın Denge dediğimiz şey, öyleyse.

Zeynep Avcı: Metne hissederek yaklaşmak, saygılı ve ölçülü olmak lazım. Bu işlerde, insan ilişkisinde de böyledir. Ama yazarını tanrısal bir konuma getirmekle aynı şey değil bu. Saygı derken, Shakespeare gibi dünya çapında ciddi bir kişi var karşınızda.

A.Toğuşlu: Zeynep Hanım, Özdemir Nutku'nun çevirisini de okudum, birebi bir çeviri. Çeviride dipnotlar var ve dipnotlarda açıklıyor neyin ne anlama geldiğini, çünkü Türk insanına tanış kavramlar değil.

Zeynep Avcı: Özdemir Nutku bilim adamı. Tiyatro adamı ve bilim adamı, yani hoca, hakikaten hepimizin hocası, benim hocam olmadı ama bir anlamda hocam, bir bilim adamıdır, ben tiyatroya

bilimsel bakmıyorum, tiyatro çevresine hiç bilimsel bakmıyorum, tiyatro insanı eğlendirmek için ortaya çıkmış bir sanattır o kadar. Fazlası yoktur.

A.Toğuşlu: Benden çıkan şey içgüdülerimle çıkar gerisini düşünmem mi diyorsunuz?

Zeynep Avcı: İçgüdü değil tabii ki, geride bir bilgi, bir eğitim, bir okuma var ama bu bir fizik değil ki.

A.Toğuşlu: Ama söylerken nasıl söyleyeceğinizi düşünüyorsunuz.

Zeynep Avcı: Hayır, düşünürsem berbat ederim, çok düşündün mü cümleyi perperişan edersin, öyle değil mi?

A.Toğuşlu: Mektup yazarken nasıl pat diye çıkıyor düşünceleriniz. Basite indirgememek lazım ama sonuç itibariyle şunu şöyle mi yapsam böyle mi yapsam diye düşünür insan, uyarlama denince dayandığınız noktaları bulabilmek için sormak zorunda hissettim bunu.

Zeynep Avcı: Haklısın, ama bana öyle geliyor ki tiyatro yapacak herkes önce sahneye koyduğu oyunun, sahneye çıkaracağı oyunun hitapettiği ahali tarafından istediği biçimde tepki almasını hedef alıyor, güldürmek istiyorsa, güldürecek şeyler yapıyor, üzmek istiyorsa, üzecek şeyler yapıyor. Vodvil yapmak istemiyorum. Ayağa düşürmek istemiyorum Shakespeare kalitesini bozmak istemiyorum. Ama 'aman birebir çevireyim de artık isterlerse gülsünler' de emiyorum. Shakespeare'e sadık kalmak diye endişenin çok komik olduğunu düşünüyorum. Neye sadık, hangi birine sadık kalacağımı bilmiyorum çünkü. Elimdeki metnin hangi metin olduğunu bilmiyorum.

A.Toğuşlu: Ama kodlar o kadar güzel geçmiş ki Türkçe'ye, gerçi yönetmenin elinden geçen bir oyun ve yönetmenin de söylecekleri var tabii.

Zeynep Avcı: Her şey onda var canım, oyun onun oyunu.

A.Toğuşlu: Yönetmen kodlarla aldığı için sizden, ona göre gelişiyor. Ben sahneye aktarılan metin üzerinden çalıştığım için sizin kodlamanız burada çok önemli.

Zeynep Avcı: Mesela Venedik Taciri'nde bu başımıza geldi. Muhteşem güzel çevrilmişti. Çok doğruydu. Milli Eğitim klasiklerinden çıkmıştı 45-50 yıllarında, orijinalleri ile karşılaştırıldığında bir tek hata bulamıyordunuz. Fakat bir yangın halinde beni Trabzon'dan aradılar oynayamıyorlar oyunu. Doğru mu? Doğru. Hiç kimse gülmüyor, oynayanlar anlamıyorlar, oyuncular anlamıyor söylediklerini. Doğru mu? Sonuna kadar doğru bir tek hata yok. Virgülü, noktası, nokta aralığı, satır aralığı hepsi doğru. Birebir, ahengi yerinde okuduğun zaman. Ben okuyorum eh işte sesi de fena değil, ama anlamıyorlar. Ağıza oturmuyor. İçine giremiyorlar, sancılar içinde ağlıyorlardı. Hepsi demoralize olmuşlar. Üç günde oturup tekrar yazdım ben onu, ama uyarlamadım, tekrar yazdım. Adamın yazdığının üzerine oturttum cümleleri, başka bir şey oldu ama. Bir kere insan öğesi unutarak bir tiyatro metni yazılmaz. Orada bir insan var. Bu insan kaç yaşında? 28 yaşında. 'Arz-ı hürmetler ederim efendim' lafını hayatında duymamış olabilir, değil mi? Doğrudur. Yani bir Trabzon seyircisi.

A.Toğuşlu: Kime söyletiyorum da önemli.

Zeynep Avcı: Tabii çok önemli. Hepsi konservatuar öğrencileri, iyi eğitimden geçmiş, ama sonuçta bu kültürün insanları, onların yabancı olduğu bir şeyi oynamalarını nasıl beklersin?

A.Toğuşlu: Altın ölçü dediğiniz çok önemli bir de insan olarak hedeflediğiniz kesim önemli diyorsunuz?

Zeynep Avcı: Tabii tiyatronun çıkış noktasının hiç şaşmamasından yanayım; tiyatro insanları eğlendirmek için icat edilmiş. Bunu elit, saçma sapan bir tepe kültüre yükseltmek son derece yanlış. Deneme tiyatroları var, avangard tiyatroları ayrı. Ama Shakespeare kitlelere tiyatro yapmış.

Moliere de öyle yapmış büyük insanları eğlendirmek istemişler. Aristo felsefesi ile de uğraşmamışlar. Şimdi niye biz bunu Shakespeare Study haline sokuyoruz. O dilin inceliğini incelesin çok ciddi bir adamdır o ayrı,. ama tiyatro öyle bir şey değil. 'Hamlet'te insanları mahvetmek istiyor üzüntüden, kıvrandırmak istiyor, düşündürmek ve insanlara güvensizlik aşılamak istiyor belli ama, etkilemek istiyor oradaki insanlar evine gitsinler karı koca düşünsünler, konuşsunlar unutsunlar istiyor o kadar, bir hayat felsefesi değil ki bu. Bu ağırlaştırma nedeniyle tiyatrolar bazı sıkıntılar yaşıyorlar, ben o kanıdayım. Tiyatronun bir elit kültür ürünü olduğunu iddia ediyorlar, böyle bir şey yok.

Her şey yapabilirsin, iyi yaparsan, iyi bir Shakespeare olur, bu kadar basit. Bozabilirsin, Kürt yapabilirsin, Suriyeli yapabilirsin, her şeyi yapabilirsin Shakespeare'e. Yeter ki iyi yap. Dokunmaz. Shakespeare altında öyle bir duruyor ki sarsılmıyor, o kadar sağlam. Ama kötü yaparsan tabii iş senin üzerine kalıyor, "Hırçın kız"ı gör.

A.Toğuşlu: Gördüm.

Zeynep Avcı: Kötü!

A.Toğuşlu: Ama kapalı gişe ben bunu anlamıyorum

Zeynep Avcı: O başka Meltem Cumbul, Mehmet Ali Alabora o belli. Ama kötü yapmış, Hırçın Kız'ın altında yatan örgüyü didiklemiş, sen o örgünün üzerine yeni bir örtü ser, bir şeyler dik,

ama didiklemiş yırtmış. Bir dekor var ağlar; ne işi var orada ağların, sonra düşüyor. Niye düşüyor? Niye o adamlar kafalarını böyle sallayarak çıkıyorlar.

Hiçbir gerekçesi yok. Shakespeare'den hareket yok diyorum ya orada, adamın serdiği bayağı çelik bir ağ var aşağıda, onu deşelemiş, bunun üzerine ipek ört, çiçekler koy.

A.Toğuşlu: Söylenmemesi gereken şeyleri de söylemiş.

Zeynep Avcı: O rezalet, o tamamen kötü bir tuluata çevirmiş, o başka, ama işin temelindeki yapıyı zedelemiş ve onu iki tane zavallı oyuncunun sırtına yıkmış. O zavallı oyuncu yırtınıyorlar ne yapacaklarını bilmeden koşuşturuyorlar, yırtınıyorlar, bağırıyorlar.

A.Toğuşlu: O zaman sahneye çıkan metnin mutlaka ağıza oturması gerektiği sonucu çıkıyor diyebiliriz değil mi?

Zeynep Avcı: Elbette bunun için insanlar Avrupa' da, bir metin yardımcısı tutuyor, yazar orada, dramaturg orada, ağıza oturtmak için bir metin yardımcısı tutuyor, burada acaba iskemle mi desek, sandalye mi? diye saatlerce konuşuyorlar. Sandalyeden sonra ince sesli harfler geliyor sandalye ve kilim yan yana çok iyi gitmiyor iskemle desek kilimle daha iyi gidiyor bunları konuşuyorlar. Sahnede bir 20 dakika konuş bakayım ne oluyorsun, ağzından akanlar bir süre sonra geri dönüyor, tıkanıyor kötü metinde. Çok sıkıntı çekiyor oyuncu konuşurken. Ben provalarda mutlaka metnin başında bulunup bakıyorum, oyuncu sıkılıyor bir yerde tıkanıyor, "böyle desek olur mu" diye soruyorum "tamam Allah razı olsun" diyor.

A.Toğuşlu: Sahneye aktarılan metnin akıcılığı çok önemli oyunun başarısı açısından. Uyarlama'nın başarısı ise, doğrudan sahneye yansıyan bir etken. Bunun örneğini 'Onikinci Gece' bizlere yaşattı. Çok faydalı görüşme oldu. Çalışmama katkılarınız için çok teşekkür ederim Zeynep Hanım.

Zeynep Avcı: Rica ederim.

Yavuz PEKMAN ***ile Röportaj / Mayıs 2004***

A.Toğuşlu: Yavuz Bey, Onikinci Gece ile ilgili yaptığımız göstergebilimsel çözümlemede bir takım dayanak noktalarına ihtiyacımız var. Metinden başlayacak olursak, 'Kaynak metni okudum, uyarlama metni okudum, orijinali okudum. Fazla bir kayıp yok' dediniz. Dramaturjik bir çalışmada sizin müdahale ettiğiniz noktaları merak ediyorum, çünkü gerçekten oyun ortaya çıktığı zaman hem seyircisini yakalayan, hem farklı formatta bir oyun, hem de bizim çalışmamızın odak noktası oldu çünkü çok fazla gösterge var. Mask var, şarkı var...

Yavuz Pekman: Bizim yaptığımız çalışma biraz karışık bir çalışma oldu, Işıl ağabeyin daha önce Diyarbakır'da sahnelemiş olduğu bir oyun olduğu için, aslında kafasında hazır bir konsept vardı. O yüzden kafasında bir dramaturji de vardı, daha önce bu metne uygulamış olduğu bir dramaturji. Bizim tiyatrodaki çalışma yöntemini de biliyorsun, daha çok oyuncu merkezli bir çalışma yöntemi var. Yani önceden dramaturg, yönetmen herşeyi hazırlıyor, bir format olarak oyuncuya veriyor, oyuncu onu uyguluyor diye bir şey yok. Sadece kafada bir fikir var, dramaturji var, oyuncunun malzemesi ile birlikte o fikri sahnede geliştirmesini bekliyoruz. Dolayısıyla benim dramaturg olarak bu çalışmada yaptığım şey daha çok bir sahne dramaturjisi oldu. Ön hazırlık gibi bir dramaturji değil, yani metni baştan çözümleyen, herşeyi hazırlamış olarak provaya gelen bir dramaturji değil, oyuncunun getirdiği malzemeyi metinle buluşturmaya çalışan bir dramaturji çalışması oldu.

A.Toğuşlu: Benim kullanabilecegim, bana yardımcı olabilecek noktalar var mı? 'Metni bedene sokmak'diye bir tanım var.Metin yaşayan, sürekli değişen bir şey. O nokta da benim için çok önemli, yani sahneye taşınması esnasında neler olduğu. Çünkü ben bunu kaydettim ve çözümledim ama her defasında aynı sözler söyleniyor diye bir şey yok, muhtemelen her oyunda değişiyordur o sözler diye düşünüyorum çünkü çok fazla doğaçlama var...

Yavuz Pekman: Evet bir kısmı öyle. Sahnede boş alan tanıyan bir tarafı var oyunun, o da galiba bizim tiyatro olarak kendi tiyatromuzda kurduğumuz ilişkiden, yani geleneksel Türk tiyatrosu ile kurduğumuz ilişkiden kaynaklanıyor. Bizim geleneksel tiyatromuz oyuncu merkezli bir tiyatro, metin merkezli bir tiyatro değil. Önceden hazır bir metni yok, yazılı metin yok, her laf, her oyunda aynı biçimde söylenecek gibi bir kaygı yok. Hani müzikte de vardır ya, müzikal yapı bellidir ama enstrümanı çalan adama belli açık alanlar tanır ve orayı müzisyen istediği gibi doldurur. Bizim tiyatromuzda da böyle bir yapı var ama aslında. Şunu söylemek isterim ben, hem çalışma esnasında, hem oyun çıktıktan sonra oyunu zaman zaman seyrederken hep 'Onikinci Gece' bana daha böyle postmodern bir yapıymış gibi geliyor. Diyeceksiniz "bunu önceden düşünerek mi çalıştınız?" galiba çok düşünerek çalışmadık, postmodernizm de o kadar çok düşünmeye açık bir yapı değil, yani en azından ben Yavuz olarak öyle bakıyorum, çünkü düşünme dediğin şey beraberinde neden-sonuç ilişkisini getiriyor. İlla bir sava ulaşmayı gerektiriyor, oysa postmodernizm bütün bunları dışlayan bir şey, tabii ki düşünme vardır içinde ama modernizmin merkeze alındığı bir düşünce değil postmodernizmin düşünce yapısı ve oyuna baktığın zaman mesela uslup karmaşası vardır bizim oyunda; bir sürü uslubun birarada olduğu; bir yandan bakıyorsun geleneksel tiyatronun uslubu var, bir yandan bakıyorsun yer yer dramatik tiyatronun uslubu da var, bir yandan bakıyorsun sirk tiyatrosunun uslubu da var, bir yandan epik tiyatronun kendine has uslubu var. Bir yandan Shakespeare'in metni var ama bir yandan oyuncunun kendi metni var, bir yandan anlatıcının metni var; metinde de bir karmaşa var aslında. Çok farklı tarzların bir araya gelmesi var, galiba sonuç bizi böyle bir postmodern yapıya ulaştırdı. Bilerek ya da bilmeyerek.

A.Toğuşlu: Aslında metinle ilk tanışan kişi siz olduğunuz için, metinle hesaplaşan ilk etapta siz olduğunuz için o boş alanlar size verilmiş boş alanlar, yani dramaturgun boş alanları değil mi? Metni çözümleme esnasında metinde bir takım boş alanlar var, onu kimi zaman siz, kimi zaman yönetmen dolduruyor, burada biraz da oyuncuya verilmiş bu yetki sanki.

Yavuz Pekman: Evet daha doğrusu oyuncudan gelen malzemeyi biz bir biçimde kafamızda metne ya da sahneye oturtmaya çalıştık, oyuncudan gelen malzemeyi düzenlemeye çalıştık prova esnasında. O yüzden bizim yaptığımız dramaturji daha çok sahne dramaturjisi oldu, prova esnasında yapılan dramaturji.

A. Toğuşlu: Prova esnasında herşey çıktı daha önce düşünülmüş değildi, bugün böyle oldu, yarın başka mı?

Yavuz Pekman: Daha önce düşünülmüş bir tarafı vardı ama o daha çok Işıl ağabeyin kafasındaki düşünceydi ve tabii daha önce Diyarbakır'da sahnelediği oyundan yola çıkarak oluşturduğu düşünceydi.

A.Toğuşlu: Şarkılara yazılan sözler Diyarbakır'da mı yazıldı?

Yavuz Pekman: Tam hatırlamıyorum ama bir kısmı vardı zaten bir kısmı prova esnasında çıkmıştır, bir kısmı oyun çıktıktan sonra eklenmiştir, öyle bir boş bir alan var oyuncuya tanınan.

A.Toğuşlu: Oyuncu bir şarkı katmaya karar veriyor gidip yönetmene soruyor mu? Onun bir mizanseni olduğu için katabilir miyim diye izin alıyor mu yoksa ben yaptım oldu mu? oluyor.

Yavuz Pekman: Oyuncu o oyunun yapısına ne uygun olup olmadığına karar verecek durumdadır, gidip her seferinde yönetmenden izin almasına gerek yoktur, biraz oyun esnasındaki duygusu da etkiler.

A.Toğuşlu: Oyunda iki farklı Mari var, ikisi de birbirinden tamamen farklı, Olivia da aynı şekilde. O kadar farklılar ki. Tabii oyuncunun kendisinden de kaynaklanıyor ama herşeyi farklı kostümü farklı, her bir şeyi farklı, bazen mizansen bile farklı diye düşünüyor insan, hareketleri, konuşma tarzı, dolayısıyla herkes kendi başına bir oyuncu, ama bir takım noktalar var, hani onlara dokunulmayacak olan? Bir denge var mı yönetmenin elinde tuttuğu?

Yavuz Pekman: Oyunun bir yapısı var elbette, metnin gerektirdiği bir takım şeyler var, işte oyundaki karakterler, karakterlerin yönelimleri, diğerleri ile ilişkileri, onlar sabittir, ama onun dışında tabii ki her oyuncu oynadığı rolü kendi malzemesine göre yoğuracaktır. Normal birşey, bütün oyunlar için geçerli. Herhangi bir oyuna Ahmet'i koy başka oynayacaktır, Mehmet'i koy başka oynayacaktır. Bu tamamen oyuncunun kendi malzemesi ile ilgili birşey. Üstelik bu yapıda diyorum ya, oyuncu merkezli bir yapıda, elbette oyuncudan oyuncuya değişecektir.

A.Toğuşlu: "Elimizde bu oyuncular var bu oyuncu ile hangi oyunu çıkarabiliriz" böyle mi düşünülüyor roller, rol dağılımları?

Yavuz Pekman: Yok, öyle düşünülmüyor. Biz de daha çok ekip bir araya geliyor, oyunu çalışmaya başlıyor, roller daha sonra belirleniyor, o çalışma esnasında yapılan konuşmalar, okuma provaları sahnede yapılan doğaçlamalar buna göre rol dağılımı belirleniyor hiç bir oyunda "şu rolü şu oynayacaktır" diye bir şey yok, şu da bir gerçek ki yönetmenin kafasında bazı isimler vardır, "şu rolü şuna oynatsam" "bu rol buna uyar" biçimde bir takım düşünceler vardır; o tamamen oyuncunun görüntüsü ile de ilgili birşey olabilir, o oyuncunun malzemesi ile de ilgili bir şey olabilir önceden böyle bir şey vardır ama biz hiç bir oyunda çalışmaya başlarken bu tip net kararlarla başlamıyoruz "şu oyuncu şunu rolü oynacak" "bu oyunu bu oynayacak"; sonradan çalısma esnasında belirliyoruz. Bazı açık roller var herkes onu deniyor, kime en uygunsa o bir biçimde ekibin içinde saptanıyor.

A.Toğuşlu: Rol dağılımında bir şekilde sizin de katkınız oluyor, öyle değil mi?

Yavuz Pekman: Rol dağılımı ile ilgili mi? Benim Yavuz olarak bakış açım şudur tiyatroda çalıştığımda kimin hangi rolü oynadığı önemli değil, dramaturg olarak benim için nasıl oynadığını önemli, ben oyuncu ile onu tartışırım, yoksa kimin hangi rolü oynayacağı daha çok yönetmenin inisiyatifinde olan birşeydir bana sorarsan. Benim bir takım fikirlerim, kişisel fikirlerim oluyor, kafamda "bu role kimi koyarsan" dediğin zaman bir takım fikirlerim oluyor ama o sadece benim öznel fikrimdir, kimin ne oynadığı beni çok ilgilendirmiyor açıkçası.

A.Toğuşlu: Dramaturg olarak mutlaka herkesten farklı bakış açısınız vardır, metni bedene giydirmek diye bir Pavis'in bir lafı var. Ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Yavuz Pekman: Ben her oyuncunun herhangi bir rolü kendi bedenine giydirebileceğine inananlardanım. Oyuncu, eğer oyuncu ise onu oynar; iyi oyuncu ise oynar. Bizim tiyatroda beraber çalıştığımız arkadaşlarımın pek çoğunun iyi oyuncular olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla çok farketmiyor benim için hangisinin neyi oynadığı

A.Toğuşlu: Commedia dell'Arte'ye ilişkin bir kaç şey sormak istiyorum. Bir heykel sahnesi var orada kesik hareketler ve boyalı yüzler Commedia dell'Arte'nin uzantısı olan. Siz dediniz ki, postmodernizme yakın birşey yaptık, aslında sadece sözcüklerde, ifadelerde değil her şeyde belki kostümlerde bile ortaya çıkıyor öyle değil mi? Dediğiniz gibi Türk tiyatrosu bir yerde Commedia dell'Arte ile örtüşüyor. Zeynep Avcı'ya uyarlama metni ile ilgili soru sorduğumda altın dengeden bahsetti, Shakespeare'i çevirirken dokunamayacağı yerleri ve dokunabileceği yerleri olduğunu söyledi., çünkü orada "selamün aleyküm fıstık" tarzında bir selamlaşma vardı uyarlamada, en çok dikkatimi çeken noktalardan biri tanesiydi, dolayısıyla "ben de sahnelenirken belki orada Işıl'a sorsam niye olmasın" diyecek dedi; "dokunabildiğim gidebildiğim yere kadar gittim" dedi. Acaba Shakespeare de çok fazla boş alan mı bırakıyor; insanların istedikleri gibi hareket edebilmelerini mi sağlıyor? Bir yerde dur diyor tabii ama öyle bir tutumu var mı acaba? Sizin yorumlarınızı almak isterim.

Yavuz Pekman: Öyle bir şey olduğu muhakkak. Şöyle söylemekte yarar var sanıyorum: Shakespeare gibi bir konuya girdiğin zaman tabii dikkatli konuşmakta yarar var. Ama benim kendi bakış açımı sorarsan Shakespeare'in bu tip çalışmalara imkan tanıyan bir yapısı olduğunu düşünüyorum, bir kere Shakespeare'de bir halk tiyatrosu tarafı vardır, kendi döneminde yaptığı tiyatroyu, hitap ettiği seyirci kitlesini düşünürsek bir yandan soylu, erdemli bir seyirciye hitap eder, bir yandan da özellikle komedilerinde halkı kavramaya dönük bir yapısı var, bir halk tiyatrosu özelliği olduğunu düşünüyorum. İkincisi Shakespeare'in dramatik özellikle tragedyalarına baktığın zaman dramatik bir özellik taşısa da Shakespeare'in yaptığı aslında epik tiyatrodur. Anlatısı parçalıdır, zaman atlamaları vardır, özellikle komedilerine baktığımız zaman daha hareketli bir tiyatro vardır. Bizim yapımıza imkan

tanıdığını düşünüyorum. 'Onikinci Gece'nin metnini al eline. Ne diyor? Çok önemli bir şey söylemiyor bana sorarsan. Onu o halde sahnelemeye kalkarsan bugün açısından pek de bir şey ifade etmediğini söyleyebilirim. Bir 'Macbeth', bir 'Hamlet' değildir 'Onikinci Gece'. Dolayısıyla onu acaba biz bugünün Türkiyesi'nden bakarak başka bir şey söyler hale getirebilir miyiz derdine düştüğümüz andan itibaren zaten bahsettiğimiz o boş alan iyice genişliyor gibi geliyor bana. Kaldı ki, Commedia dell'Arte'den bahsediyorsun. Commedia dell'Arte dediğin şey ne? İtalyan Halk Tiyatrosu. Yani öyle çok elit bir tiyatro değil ki Commedia dell'Arte dediğin şey. Dünyanın her yerinde halk tiyatrosu dediğin şey birbirine benzer, belli özellikleriyle birbirine benzer. Halk tiyatrosunun belli biçimsel ve öze ilişkin özellikleri var. Bu Japon Halk Tiyatrosu'nda da aynı, İtalyan Halk Tiyatrosu'nda da aynı, Türk Halk Tiyatrosu'nda da aynı, dolayısıyla Commedia dell'Arte yapayım ben bunu dediğin andan itibaren o yapıştırma bir şey olur, önemli olan o Halk Tiyatrosu dediğimiz meselenin içindeki özellikleri, estetik özellikleri yakalamaktır. Onları yakaladığın zaman hem Commedia dell'Arte olur hem geleneksel Türk Tiyatrosu olur. Sadece Commedia dell'Arte, sadece Geleneksel Türk Tiyatrosu değil ki, mesela Sirk Tiyatrosu'nun da belli özelliklerini taşıyan tarafları var. Ve bütün bunlar belli bir dramaturjik konsepte dayanıyor aslında, Shakespeare'in bütün oyunlarında var olan bir oynama, oyuncu/insan kavramı var, mesela 'Hamlet'te de vardır, 'Macbeth'de de vardır. Shakespeare'in insanları o soylu kesim kendilerine dayatılmış, kendilerine verilmiş bir takım rolleri oynarlar. Bunların hepsi bir takım maskeli kimliklerdir ve bunlar yaşamın içinde bir takım oyunlar oynarlar ya bir iktidar oyunu oynarlar ya bir aşk oyunu oynarlar. Hepsi bir oyundur aslında ve bu insanların farkında olmadıkları oyunlardır, biz bunları soytarılar, sirk geleneksel tiyatro tipleri yaparken hep bu oyuncu-insan kavramını düşünmeye çalıştık, onu konsept ortaya olarak koyarken "halk tiyatrosu olsun canım" demek yetmiyor. Onun mutlaka Shakespeare'den bir referansının olması gerekiyor, boş alan derken o kadar da boş değildir, Shakespeare'e dair bir referansı vardır onun. Onun metinle ilgili bir bağlantısı var, onu açığa çıkartmak istedik, çıkıyor, çıkmıyor, anlaşılıyor mu onu bilmiyorum ama esas dramaturjisinde o vardır, oyuncu ile de hep bunu konuşmaya çalıştık. Oyun içinde oyun, onun içinde başka bir oyun var bizim oyunda, çünkü yaptığı şey tiyatro zaten bir oyun, orada oynayanlar da oyuncular ama o oynadıkları insanlar da oyuncular aslında. Malvolio da bir oyuncu, bir yandan, Olivia'da oyuncu, hepsi oyuncu bir aşk oyunu oynuyorlar. Dikkat et, hep gizlilik, bir tanesi erkek kılığına giriyor, öteki kadın kılığına giriyor. Hepsi bir takım kılıkların içindeler zaten.

A.Toğuşlu: Oyun içinde oyun kavramını açabilir miyiz? Bir de daha önce sizin anlattığınız o çeşitli kılıklar, kılıkların altındaki bireyi yok etmek gibi kavramları açabilir miyiz? 'Onikinci Gece' o kadar derinlere götürmüyor, hani komedi, herkes izliyor, gülüyor. Bizim bahsettiğimiz bir izleyici bir de çözümleyici kimliği var. İzleyici kimliğim ile oturduğum zaman ben, o çok da fazla irdelemiyor bunun altında ne yatıyor diye, hatta Makberi'i dinlerken herkesin mest olduğu, oyunda mıyım diye düşündüğünü söylüyorlar, ben o versiyonunu izleyememiştim, ama o noktaya da gelebiliyor; komedi olduğu zaman. Çok eğlenceli bir oyun, herkes girip çıkıyor. Ama çözümleyici olarak derinler de irdeleniyor. Sahne üzerinde oturmalar oyun içinde oyuna mı gönderme yapıyor?

Yavuz Pekman: Tabii, tabii, kuşkusuz. "Bu bir tiyatrodur, buradaki insanlar da oyunculardır" bir biçimde. Bizim geleneksel tiyatromuzda da olan açık biçim özelliğine, yani oyunun oyun olduğunu gizlememe, yapılan şeyin tiyatro olduğunu izleyiciden gizlememe gibi bir mantığı var.

A.Toğuşlu: Özellikle sahne dışından girmeleri, o interaktiflik de buna hizmet eden şeyler mi?

Yavuz Pekman: Girip çıkanlar genellikle kostüm değiştirenlerdir.

A.Toğuşlu: Evet, birden fazla kılığa girenler. Dört tane rolü var Serkan Keskin'nin Fabian oluyor, o daha çok girip çıkıyor, diğer oyuncular sahne üzerinde kalıyor. Viola, özellikle sahne üzerinde değiştiriyor kılığını göstermek adına.

Yavuz Pekman: Biz 'Onikinci Gece' ile başlayan süreçte Semaver Kumpanya olarak genel olarak öyle bir yapı kurmaya çalışıyoruz, izleyiciye yalan söylemeyen, izleyicinin gözünde bir illüzyon yaratmak gibi bir derdi olmayan bir yapı kurmaya çalışıyoruz. Böyle başladığın zaman işe o tiyatroya ait bir sahne dili oluşturmaya başlıyorsun. Bu çok önemli bir şey bence Türkiye'de pek çok tiyatroda eksik olan bir şey. O tiyatronun kendine ait bir oyunculuk dili, sahneleme dili, müzikal dil ne dersen de hepsini bir araya toplandığın zaman ortaya bir sahne dili çıkıyor, o sahne dili o ekibe ait ve biz sahne dili olsun istiyoruz. O yüzden benim orada dramaturg olarak işlevim tek tek oyunlar tabii ki önemli tek tek oyunlar üzerinde de çalışıyoruz ama genel olarak böyle bir yapı kurmak. Aslında çabamız odur.

A.Toğuşlu: Bunu başardığınıza inaniyorsunuz o halde, değil mi?

Yavuz Pekman: Zamanla olacak, o bir anda olacak bir şey değil, zamanla, oyunlar çalışıldıkça ortaya çıkacak birşey, ama çok yol katettiğimizi söyleyebilirim.

A.Toğuşlu: 'Onikinci Gece', 'Murtaza' şimdi de 'Mem ile Zi'n geliyor zaten ve Kuşlar Meclisi var.

Yavuz Pekman: 'Kuşlar Meclisi'nde ve şu anda yaptığımız 'Mem ile Zin'de de aynı şey var. Fakat oyunların yapısı 'Murtaza' ve 'Onikinci Gece'den çok farklı olduğu için, çünkü her ikisi de efsanaye dayalı oyunlardı, belli bir mitolojiye dayalı oyunlardı, orada biraz daha bizim köy tiyatrosu geleneğimize yaklaşan bir yapı var. Ama köy tiyatrosu geleneği de açık biçimdir zaten. Ama Halk Tiyatrosu geleneği komedidir, köy tiyatrosu geleneği biraz daha tırnak icinde "tragedyadır". Ama yapı çok değişmiyor.

A.Toğuşlu: Mem ile Zin'e nasıl karar verildi?

Yavuz Pekman: Bizim tiyatro olarak bu iki sezon sonunda ulaştığımız şey var, bundan böyle Türk metinleri yapalım, yabancı bir metin yapacaksak da onu mutlaka Türkleştirelim gibi bir anlayışımız var. Mutlaka ele aldığımız oyun bizim tezgahımızdan geçsin. Çünkü bir sahne dili oluşturmaya çalışıyorsan, bütünlüklü bir sahne dili oluşturmak istiyorsan metin de bunun bir parçası, o metni de o tiyatronun sahne diline uydurmak zorundasın. Uydurmak mı diyelim uyarlamak mı dileyim buna? Yani bu Cuma da olsa böyle, Orhan Kemal'de olsa böyle. Biz mutlaka o metni kendi tezgahımızdan geçiriyoruz. O yüzden bir metni sahnelemeye karar verdiğimiz zaman hep bunu düşünüyoruz, "biz bu metinde ne yapabiliriz?" Kendi sahne dilimizde bu metin bir işe yarar mı?

A.Toğuşlu: Dolayısıyla orada bir uyarlayan var, dramaturji çalışması yapan siz oluyorsunuz.

Yavuz Pekman: Dramaturji. evet dramaturji. Pek çok insan bunun dramaturjinin sınırlarını aştığını söylüyor, ortaya yeni bir metin çıktığını söylüyor, ama ben bunu hala dramaturji olarak görüyorum. Aşırı dramaturji diyebilirim ama dramaturjidir.

A.Toguslu: Sizin ciddi anlamda dramaturji yaptığınız iki oyun 'Murtaza' ve 'Mem ile Zin'.

Yavuz Pekman: 'Kuşlar Meclisi' de var. Çünkü hem 'Murtaza'da hem 'Kuşlar Meclisi'nde, hem 'Mem ile Zin' de ortaya o topluluğa ait yeni bir metin çıkmıştır. 'Mem ile Zin'de de öyle oldu. Cuma'nın bir metni vardı ama Cuma'nın metni Ahmet Efendi'nin Mem ile Zin eserinde uyarlanmış bir metindi zaten. Cuma'nın ki de uyarlamaydı. Dolayısıyla biz bir kaç metni yanyana koyarak ve de ekipçe ve bazı şeyleri tartışarak Cuma'nın metninde nelerin eksik olduğunu vurgulayarak onu yaptık. Ve bizde biri bir metni yazıyorsa dramaturglardan, Günay ya da ben o hiçbir zaman ekiple tartışılmadan yapılmıyor. Yönetmen, oyuncular, dramaturglar hepsi bir araya geliyorlar ve bir kere metni uzun uzadıya konuşuyorlar. Bu metinle biz ne anlatırız, derdimiz ne olur, bu metin iyi mi kötü mü? Herkes fikrini söylüyor Gerekirse okumalar yapılıyor, gerekirse doğaçlamalar yapılıyor, onun üzerine dramaturglar gidiyorlar o metni yazıyorlar. Bence bu çok sağlıklı bir çalışma yöntemi. Çünkü o metin tekrar oyuncuya geldiği zaman en azından oyuncunun benimsediği bir metin haline geliyor. Ve o metin geldikten sonra da iş bitmiyor. O metinde tekrar biz sahnelemeye yönelik çalışma yapıyoruz, kesiyoruz, biçiyoruz, parçalıyoruz, bazen içine eksik kalan şeyleri tekrar yazıyoruz. O zaman da o ekibin metni oluyor, o çok önemli birşey bana sorarsan. 'Murtaza'da da aynı şey oldu. Çok tartıştık 'Murtaza'yı.

A.Toğuşlu: O şarkıların girmesini de her şeyi tartışmıştısınız. Doğal olarak sahnede duyduğumuz herşeyi tartışıyorsunuz, ağıza oturan bütün sözcükleri.

Yavuz Pekman: Evet, öyle oluyor 'Murtaza'nın metni şu anda sahnelenen biçimiyle değildir. O da çok kesilmiş, biçilmiş bir metin. Çünkü sahneye çıktığı zaman görüyorsun metni çalışıyor mu çalışmıyor mu? Bazı yerler fazla geliyor, sıkıcı diyorsun. Çünkü yazmak başka bir şey, insan yazarken "buldum ne güzel yürüyeyim burdan" ama tiyatroda fazla geliyor, laf kalabalığı oluyor. Veya bir oyunda "bu burada bitmeli" diyorsun ama bitmiyor iki sahne daha var, 'Murtaza'da öyle şeyler oldu mesela.

A.Toğuşlu: 'Onikinci Gece'de oldu mu öyle şeyler? Atladığınız sahneler? Hatırlıyor musunuz?

Yavuz Pekman: Oldu, çok oldu. Ben hatırlamıyorum. Onlar Günay'da vardır. Blok olarak sahne atıldı mı onu hiç hatırlamıyorum ama en azından laflar atılmıştır, eklemeler olmuştur.

A.Toğuşlu: Seyirciye ulaşma konusunda hiç düşünür mü dramaturg? Bir metin sonuç itibariyle ortaya çıkıyor ve bu metni oyuncular yorumluyor. Peki, son noktayı düşünerek yapar mı işini?

Yavuz Pekman: Yapar tabii. Zaten bu bizim tartıştığımız bir şey tiyatroda, çünkü biz belki de pek çok özel tiyatrodan farklı olarak bölge tiyatrosu yapıyoruz. Bir yandan öyle bir işlevimiz de var, ve o işlevimizi hep düşünmek zorundayız aslında. Biz bir sahne dili, ekip falan diyoruz ama onu bütünleyen bir de seyircimiz var bizim. Oradaki mahalleli var, oradaki esnaf var. Onlar bizim için çok önemli.

A.Toğuşlu: Sahnede herşey seyirci için yapılıyor ve dramaturji çalışması da metnin sahnede çalışması için çok önemli bir çalışma. 'Onikinci Gece' sahnede çalışan bir metne sahip ve seyircisine başarıyla ulaşan bir oyun. Semaver Kumpanya'nın kendini önümüzdeki yıllarda da farklı biçimlerde göstereceğine inancım sonsuz. Yavuz bey, vakit ayırdığınız ve ufkumu bu konuda genişlettiğiniz için çok teşekkür ederim.

Yavuz Pekman: Rica ederim.

EK III

Onikinci Gece

(Sahneye Aktarılan Metin)

Yazan:William Shakespeare / Uyarlayan: Zeynep Avcı/Yöneten: Işıl Kasapoğlu

Ön Oyun

Tüm oyuncular: (Şarkı) Oyunumuz başlıyor birazdan oturalım hep .....
Hep birlikte, eğlenelim biz de. Herkes aşık olsun. Karışık bir hikaye. Bu oyunda, aşık oldu herkes. Karşılıklı Dük Kontese..
Sorulur mu? Herkes sevgiliye...

ANLATICI: Bayanlar, baylar, merdivenden kayanlar, yağlı yemek yiyip sofrada bayılanlar, az konuşanlar, çok konuşanlar, yaşlılar, gençler, analar, babalar, dayılar, halalar, amcalar, yengeler, eltiler, görümceler, iç güveyler, dış güveyler hepiniz hoşgeldiniz!!! Tiyatromuz Semaver Kumpanya William Shakespeare'in Onikinci Gece oyununu oynayacak sizlere. Bu oyunda neler yok neler: Aşk, ihtiras, intikam macera ve biraz yalan biraz dolan hepsinden önemlisi komedi ve şamata... Hazır mısınız arkadaşlar? Ya siz?

1. Perde I. Sahne
(Dük Orsino'nun Sarayında bir Oda, Ilirya Dükü ORSINO, CURIO ve MÜZİSYENLER girerler.)

ORSINO: Madem müzik aşkın gıdasıymış, durmayın. Hadi biraz çalın bana. Yüreğimin açlığını bastırın. Gözü doysun arzularımın, doysun da biraz durulsun. Bana şu baygın parçayı çalın, ha? Hani mor menekşe tarlasından esip gelen yel gibi, buram buram, insanı bayıltan, ninniler gibi ruhu uyutan.
FESTE:: (Şarkı) Bayıra karşı yatır beni. tırmala beni kaşı beni, bayıra karşı yatır beni tırmala beni kaşı beni

ORSINO:: Durun, durun bu parça o parçaya hiç benzemiyor. Hani gergif işleyen genç kızların dantelalarının sonuna geldikleri zaman söyledikleri bir türkü var ya.

FESTE: Haaa.Tamam, tamam. Hazır mısınız? La...la...**(Şarkı)** Sabahtan gördüm seni çok beyaz geldin bana. Konakta mı büyüdün oy, oy eminem, nedir bu güzellikler, nedir bu güzelikler? Parmağında yüzükler, kolunda bilezikler, oy sana dolanayım oy oy eminem.

ORSINO: Ah! Aşk acısı çekmek yok mu? Ne de çabuk değiştiriyor ruhumu. İniyorum, çıkıyorum, bir anda değişiyorum. Fırtınaya tutulmuş denizler gibiyim. Bir göklerdeyim; herşey kıymetli, herşey değerli. Bir düşüyorum; herşey ucuz herşey adi. Sevdalılar ne çok severmiş hayalleri.

CURIO : Hani ava gidecektiniz efendi?

ORSİNO: Ne avı? Ne avlayacağım Curio?

CURIO::Ceylan efendi. Öyle değil mi?

ORSINO:: Evet. O soylu avın peşinde değil miyim zaten? Bakışlarım Olivia'ya dalmışken, (Olivia miyav diye bağırır) sanki bütün dünya arınıyor pisliklerinden. İşte o zaman ceylan ben oluyorum, arzularım kızışıyor ve kudurmuş köpekler gibi koşuyorum kendi peşimden. Curio, Valentine ne demişti sana?

CURIO:: Efendi, affedecekmişsiniz ama, huzuruna girememiş. Konuşan yine hizmetçisiymiş. Demiş ki: Yedi yaz mı desem, yedi kış mı? Ama, en az yedi vakit geçecekmiş. Yalnız yerdekiler değil efendi, göktekiler bile onu göremeyecekmiş. Takacakmış peçesini, öyle gezinecekmiş. Odasında gizlenecekmiş. Biraderinin sonsuz yasını yüreğinde tazeleyecekmiş efendi.

ORSINO:: Ah! Bu nasıl asil bir yürektir, kardeş sevgisiyle böylesine kederlenir. Hele, bir de o yüreğe aşkın oku saplanırsa, insan o yüreğin biricik hükümdarı olursa, nasıl bir sevgi yağdıracaktır, kim bilir? Hadi! Gidelim! Aşk bahçesine girelim.Hayal ekelim, ümit biçelim.

1. Perde II . Sahne
(Deniz kıyısı VIOLA, KAPTAN ve DENİZCİLER girerler)

VIOLA:: (*bağırır*) Sebastian, Sebastian
Tüm Oyuncular/**Şarkı**
Çekin uşaklar çekin, hemen alın ırgatı
Geliyor bir sert poyraz, buranın iki katı
ANLATICI:Şimdi Sebastian ve Viola adlı ikizkardeşlerin birbirlerini bir deniz kazasında kaybettikleri o hüzünlü hikayeyi izliyorsunuz.

DENİZCİ:Kara göründü, kara göründü!

VIOLA:: Kaptan, bu ülkenin adı nedir kaptan?

KAPTAN: Iliryadır, küçükhanım.

VIOLA:: Ilirya, ama ben Ilirya toprağında ne ararım, kardeşim gömülüyken kara topraklarda? Ya gömülmediyse? Kurtulmuşsa. Ha, denizciler. Konuşsanıza! Ya şans güldüyse ona da? Kurtulmuşsa...

KAPTAN: Şans birine güldü ama. O da sizsunuz efendum.

VIOLA: Biricik kardeşim benim! Elmanın bir yarısı bendim, öteki oydu. Ama o boğuldu. Yoksa, yoksa kurtuldu mu?

KAPTAN: Neden olmasın, küçükhanum? Sizi rahatlatmak istiyor canum, doğruyu söyleyeceğim, inanun. Teknemiz ikiye yarildiğinda, herkes sandala sarildiğinda, ben böyle uzaklara baktum, baktum. Ula bir de ne göreyum? Kardeşunuz akıl etmuş kendini sağlam bir kazığa rap diye bağlamuş. Sanki Arion gibiydi yunusun sirtinda. Bu gözümle gördüm yaav.

VIOLA: Gözün keskin, sözünse altın değerinde. Ben kurtulduğuma göre, ümit doluyor içime. O niye kurtulmasın? Söyle bakalım kime aittir bu ülke?

KAPTAN: Bu ülke, adı güzel, kendi güzel, soylu bir Tük'e aittir. Tük Orsino'ya.

ORSİNO: (kuş sesi) Gakgurugakgak gurugak
VIOLA: Dük Orsino? Duymuşluğum var adını? Tabii babam söylerdi. Müzmin bir bekar değil miydi Dük Orsino?

KAPTAN:Öyleydi ya. Hala da öyle olmalı. Yani ben buradan ayrılalı iki ayı geçti. Eh, bilirsunuz dedikoducu insanlari.Zenginin malı züğürdün çenesini yorar derler. Dediklerine göre DilberOlivia'ya yanıkmış bağri.

OLIVIA: Süüt...

VIOLA: Süt istiyor.

KAPTAN: Süt müt yok!

VIOLA: Kimmiş bu dilber Olivia?

KAPTAN: Olivia, erdemli bir bakire, her dem taze bir kont kızı. Babası öleli iki yılı aştı.Ülkeyi oğluna bırakmıştı. Derken oğlan da göçtü gitti öteki tünyaya. Kızcağız herkese küstü yaav.

VIOLA: Keşke beni de alsa yanına, birlikte gizlensek şu dünyadan. Kim olduğumu, kimlerden olduğumu kimse anlamadan, keşke ben de çatısının altına saklansam

KAPTAN: İşiniz zor olurdu baaaayan. Kulak astığı yok kimselere Olivia'nın. Baksanıza zavallı Dük'ün haline.

VIOLA: İçimden bir ses diyor ki Kaptan ben güvenebilirim sana. Tek isteğim var; çeneni kapa! Kimselere söyleme kim olduğumu, bırak yapayım aklıma koyduğumu. İyi dinle beni

KAPTAN: Dinliyorum.

VIOLA: Bak ne yapacağım. Önce ben, şu ben olmaktan çıkıp, başka biri olacağım. Üzerimdekileri atacağım, başka bir kılık bulacağım. Demin sözünü ettiğin Dük var ya. Onun hizmetinde çalışacağım. Ve sen, sen benim kefilim olacaksın. Saygıdeğer Düke beni hadım sen tanıtacaksın. Bunları söyleyip susacaksın, gerisini bana bırakacaksın.

KAPTAN: Şimdi anladum şimdi, anladum. Siz hadım olacaksanız, ben de dilsiz kesilirum. Çenemi tutmasını iyi bilirum.Tutamazsam kör olsun bu gözümda.

VIOLA: Aferin! Hadi gidelim.

KAPTAN:: Hadi gidelim.

ANLATICI*: Kazadan kurtulanlar Ilirya kentine vardı. Şimdi Dük Orsino'nun evindeyiz. Şu gördüğünüz şiş göbek de Olivia'nın dayısı olur. Bakmayın öyle masum durduğuna, söz konusu para olduğunda bu adam tamamen değişir.*

1.Perde III. Sahne
(Olivia'nın Evi'nde bir oda TOBI ile MARI girerler.)

MARI:Tobi, Tobiiii!

TOBI: Bu yeğenim Olivia iyice saçmaladı artık. Ne olmuş. Kardeşi ölmüş! Ne yapalım! Ölenle ölünür mü? Keder yaşamın baş düşmanıdır, derim de başka da bir şey demem.

MARI: N'olursa olsun Tobi, eve çok geç dönüyorsunuz. Hanımım sinir oluyor geç gelmenize.

TOBİ: Beni sinir edeceğine o sinir olsun, bana ne!

MARİ: Öyle deme ama. Biraz toparlanman lazım.

TOBI: Toparlanmak mı? Bundan daha derli toplu olamam. Şu kılık kıyafete bak. İçki içmek için biçilmiş kaftan.Şu çizmelere bak; çizmelere insanı meyhaneye göttürmez mi? Laf! Darağacına gitmiyoruz ya.

MARİ:: İçkiniz felaketiniz olacak; bunu böyle bilin. Üstelik getirmişsiniz o budala şövalye bozuntusunu. Ona da sinir oluyor hanımım.

TOBI: Kim? Alyanak Andrew mi?Levent bir delikanlı o yahu. Ilirya'nın bütün erkekleri kadar boylu boslu.

MARI: Ay şimdi, ne ilgisi var boyunun bosunun?

TOBI: Var, bal gibi de var! Eğer senin de cebine senede üç bin altın girse,sen de boylu boslu olursun.

MARI: Bütün gün kafayı çekerse, altınlar ne işe yarar? Bir yıllık içkisine zor yeter o paralar. Budalanın, serkeşin biri o.

TOBI: Aaaaaa! Ne ayıp! Böyle de söylenir mi adamın arkasından? Bir defa şen şakrak, saz çalar, birkaç dil bilir ama ana dili gibi. Allah övmüş de yaratmış

MARI: Üstelik diyorlar ki, geceleri sizinle birlikte körkütük sarhoş oluyormuş.

TOBI: Ne varmış bunda? Sağlığına içiyoruz yeğenimin. Şu memleketteki içkileri tükenmedikçe, şu boğazım düğümlenmedikçe de, içmeye devam edeceğim. Başı fırıl fırıl dönene kadar yeğenimin sağlığına içmeyen, şerefsizdir, namussuzdur.
(SIR ANDREW girer.)

ANDREW: Merhaba Bay Tobi! Merhaba, Merhaba canım. Nasılsınız bakalım?

TOBI: İşte Alyanak Andrew de geldi.

ANDREW: (MARI'ye) Merhaba fıstık!

MARI: Merhaba.

TOBI: Siftin, Alyanak, siftin!

ANDREW: Ay merhaba Sayın Bayan Siftin, kimlerdensin bakiim canım?

TOBI: Yeğenimin canıciğeri, Alyanak.

ANDREW: Sayın Bayan Siftin Canıciğeri, şerefyad oldum efendim. Nasılsınız?

MARI: Adım Mari.

ANDREW: Sayın Bayan Mari Siftin Canıciğeri.

TOBI: Ulan Alyanak! Alyanak, canıciğeri derken Olivia'nın yakın arkadaşı demek istedim. Siftin demek de, sokul, sürtün, aşna-fişne yap demek.

ANDREW: A-a! Siftineceğim. Yani, ha yapamam ben öyle şey Tobi herkesin önünde ayıp olur.

MARI: Beyler, bana müsaade .

ANREW: Tabii, tabii lütfen.

TOBI: Eğer giderse, şövalyeliğini nasıl ispat edeceksin.

ANDREW: Nasıl yani?

TOBI: Kılıcın kınında kalır, Andrew.

ANDREW: Yapmayın, bayan nereye kayboldunuz şimdi bayan bayan, bakın eğer bir yere giderseniz kılıcım kınında kalırmış ve şövalyeliğimi ispat edemiyormuşum. Ama şövalyeyim işte. Ama şövalye... Bulamıyorum Tobi, bulamıyorum.

TOBI: Gel, gel bulamazsın. Sen en iyisi soğuk su iç bunun üstüne! Ya da gel birkaç kadeh atalım ne dersin?

ANDREW: Ah, işte bu iyi fikir.

TOBI:: Seni böyle cin çarpmış gibi görmemiştim hiç.

ANDREW:: Göremezsiniz Tobi, göremezsiniz! Zaten o elinizdeki kadehler de o kadar da çabuk çarpmaz beni Bay Tobi. Ama, biliyor musunuz Tobi, bazen kendimi böyle sıradan bir salak, bir geri zekalı zannediyorum. Acaba ben idiot muyum neyim Tobi? Bakın Tobi tamam bu iş böyle olmayacak. En iyisi ben pılımı pırtımı toplayıp atıma atlayıp ve evime geri döneyim, hadi bye, bye

TOBI:: Impossible!

ANDREW: Impossible. Ah Impossible! Yes. Impossible. O da ne demek oluyor Tobi? Yoksa gidişin olsun da dönüşün olmasın demek mi oluyor? Tobi işte bu yabancı dil bilmemek var ya beni öldürecek. Hayır, zamanında keşke köpek dalaşlarına, deve güreşlerine gideceğime kendimi sanata verseydim, kültüre verseydim, İskandinav dilleri öğrenseydim de şu kafamı güzelleştirseydim.

TOBI: Ya, belki o zaman birazcık sakalın olurdu, ha.

ANDREW: Demeyin! Köseliğe de iyi geliyor mu bu kültür ?

TOBI: E tabii, kellik Allah vergisi, kültür insan yapısı olduğuna göre. Kültürün olunca sakalın olurdu belki.

ANDREW: Ama Bay Tobi, beni bu halimle yakışıklı bulanlar da var.

TOBI::Tabii canım tabii.Pırıl pırıl parlıyorsun baksana. Çok güzel bir ayna olurdun, bir hanımefendinin yatak odasına.

ANDREW: Evime gitmek istiyorum ben. Hayır yok sizin o yeğenden. Hem değil bırakın hayrını Bay Tobi, yüzünü bile göremiyorsunuz ki. Görsek n'olacak, ha? Sanki beni bırakıp gidip başkasına varmayacak. Nah işte bakın Bay Tobi tam şuraya yazıyorum. Bire dört koyarım... Hem, nasıl dayanırım ben o Dük'ün karşısında ayol? Ben karışmam, git git.

TOBI: Sinirlendirme beni Alyanak! Dük'ü mükü bir yana bırak. Olivia gözümün önünde yemin etti. Kendinden daha üstün birine asla varmayacak. Sen beni dinle. Düş bu işin peşine.

ANDREW: *Gerçekten mi? Ay, madem o* zaman bu kadar ısrar ediyorsunuz Tobi, tamam canım ben de sizi kırmayayım o zaman. Bir ay kadar daha kalayım, ha?. Size birşey itiraf edeyemi mi Tobi? Ben, Tobi ben, yani ben ama ben eğlenceye meylenceye bayılırım efendim

TOBI: Eğlenceye bayılırsın, ha? Söyle bakalım, iyi kıvırtır mısın bari?

ANDREW: Her cinsten kıvırtırım Bay Tobi.

TOBI: Ben de iyi fırıldak çeviririm. Peki, ayakların nasıldır? Seri misindir hoplayıp zıplarken?

ANDREW:: Rüzgar gibi eserim savururum. Kuşlar gibi uçuşurum.

1.Perde IV. Sahne

Tüm Oyuncular: İşte geldi Viola... Bundan sonra olacak bir erkek. Bir de Dük'ün hizmetinde değişti adı oldu Sezaryo. İyi oynarsa Viola, kendi olmaktan çıkarsa Sezaryo kadınlıktan kurtulursa Sezaryo mu yoksa Viola mı? Sezaryo Viola, Viola Sezaryo, Sezaryo Viola, Viola Sezaryo
(Deniz Kıyısı ANTONIO ve SEBASTIAN girerler)

ANTONIO: Nereye gidiyorsunuz.efendim. Neden sizinle gelmeme izin vermiyorsunuz?

SEBASTIAN: Antonio, yüksek müsaadelerinizle, arz edeyim. Yıldızım söndü, talihim döndü. Bu bahtsız halimle sizin bahtınızı da karartırım diye korkuyorum. Affedin bendenizi ama, yalnız yaşamalıyım kaderimi. İnce hislerinizi rencide etmek istemem, ama.

ANTONIO: Peki ama, nereye gittiğinizi söyleyin bari.

SEBASTIAN: Esasında, bu da mümkün değil efendim. Yine arz edeyim nereye gideceğimi bilmiyorum. Tavrınızdan anlıyorum ki, beni sıkıştıracaksınız, nereye gittiğimi öğrenmek için. Hassasiyetiniz beni müşkül mevkiye düşürmektedir, bunu bilesiniz. Bu sebeple, arz etmeliyim ki, ismim daha önce beyan ettiğim gibi, Roderigo değildir. Bendeniz Sebastian. Babam da Sebastian'dı. Ona Messalinli Sebastian derlerdi. Bir de hemşirem vardı. İkiz kız kardeşim. (Viola hapşırır... diğer oyuncular çok yaşa derler) İkimizde aynı saat içinde dünyaya gelmişiz. Keşke kaderimiz de aynı çizilseymiş. Müdahale ettiniz de efendim, beni ölümlerden kurtardınız ama, heyhat! O öldü! Azgın dalgalar arasında boğuldu, gitti biçare kardeşim.

ANTONIO: Ne müthiş bir gündü...

SEBASTIAN: Söylemesi ayıp efendim ama, pek güzel bir kızdı. Kız olmasına rağmen ben denize pek benzerdi. Bir elmanın bir yarısı oydu, ötekisi bendim. Övünmesi ayıp ama, huyu da yüzü kadar güzeldi biçarenin. O tatlı şey, o tuzlu sulara nasıl da gömüldü gitti Antonio. Ama ben hatırasını tuzlu suda saklarcasına, taptaze muhafaza edeceğim, buna emin olun.

ANTONIO: Sizi istediğim gibi ağırlayamadım; bağışlayın.

SEBASTIAN: Asıl siz affeyleyin. Ben sizi çok taciz ettim.

ANTONIO: Öl derseniz ölmem, size olan sevgimden ama kulunuz köleniz olurum isterseniz.

SEBASTIAN: Hayatımı kurtardınız ya. Sizden daha ne isteyebilirim ki? Ama mahcubiyetten öldürmek istemiyorsanız bana kulluk, kölelik demeyin. Bakın, içim bir tuhaf oldu, gözlerim yaşlarla doldu. Aynen muhterem validem gibiyimdir. Hemen ağlayıveririm.

ANTONIO: Gidiyorum, gidiyorum.

SEBASTIAN: Hadi ben gidiyorum. Dük Orsino'nun sarayına.

ANTONIO:: Tüm tanrılar korusun sizi, rahmet yağdırsınlar üzerinize.. Dük Orsino'nun sarayı düşmanlarımla dolu, yoksa sizi yeniden görmek mümkün olurdu, ama ne olursa olsun, takılacağım peşinize. Belki de tehlike zannettiklerim, olacak bana bir eğlence.

ANLATICI: Sebastian Dük Orsino'ya doğru yol alırken ikiz kardeşi Viola çoktan Dük'ün hizmetinde çalışmaya başlamıştır. Dük artık sevdiği kadına elçi olarak hizmetindeki Curio'yu değil, Viola'yı göndermekteydi.

1.Perde V. Sahne

(Dük'ün Sarayı'nda bir oda CURIO ve erkek kılığına girmiş VIOLA girer.)

CURIO: Dük sizi pek beğeniyor efendi. Daha üç günde girdiniz gözüne. ..?Bu gidişle işiniz iş.

VIOLA: Duruma kuşkuyla baktığınıza göre iki ihtimal var: Ya benim açık vereceğimden korkuyorsunuz ya da Dük hazretleri maymun iştahlı. Hangisi doğru acaba? Dük sevgisinde ısrarlı değil midir?

CURIO: Öyledir efendi, öyledir. Dük sevdi mi gönülden verir.

VIOLA: Teşekkür ederim. İyi ki söylediniz. (DÜK ORSINO, CURIO ve adamları girerler.)

ORSINO: Sezaryo, Sezaryo nerdesin? Sezaryo, ruhumun derinliklerindeki kitabı sana satır satır okudum. Ben ol, benim gibi ol ve dayan onun kapısına. Delikanlı endamınla diret, dayat, reddederse sakın yılma. De ki ona, seni içeri almazsa, kök salarsın, ağaç olursun o kapıda.

VIOLA: Elbette efendimiz fakat dedikleri gibi kendini hüzünlü kaderinin kollarına bırakmışsa, ha ben ha başkası. Yüzünü göstermeyecektir asla.

ORSINO: Asla eli boş dönmeyeceksin. İcabında nezaketi bir yana bırakacaksın ve kapısını önünde yaygarayı basacaksın.

VIOLA: Becerdim de onunla konuştum diyelim, efendimiz. Peki ona ne söyleyeceğim?

ORSINO: Ona sevdamın derin denizlerini anlatacaksın. Onu ruhumdaki aşkın büyüklüğüne inandıracaksın. Asık suratlı bir ahmak bunları söylerse, kulak asmayacak, ama sana dikkat kesilecek, o gencecik söylevin ürperişleriyle.

CURIO: Efendiii...

VIOLA: Ben emin değilim efendimiz.

ORSINO: Genç adam, bana inanmalısın. Ortalıkta erkek gibi dolaşsan da, aynada kendine bakmalısın. Dudakların kiraz gibi, Tanrıça Diana su dökemez eline. Bülbüllerden esinlenmiş, billur gibi şakıyor sesin. Çık sahneye, zenne ol, bak erkek misin, değil misin, farkedilmezsin. (Ötekilere) CURIO! Sende onunla git, yalnız bırakın beni. Kimseler olamayınca etrafta iyi hissediyorum kendimi.

VIOLA: Elimden geldiğince sevgilimin gönlünü yapmaya çalışacağım.

ORSINO: Bir becerdin mi bu işi, efendiden daha efendi olacaksın. Krallar gibi yaşatacağım seni.

VIOLA: Zoraki bir uğraş benim için. Kimlere kur yaparsam yapayım, onun karısı ben olmalıyım.

SATICI: Abilerim, ablalarım... Bugün sizlere şöyle her cebin ihtiyacı harika kalem takımı getirdim ablacım, mesala bu elimde görmüş olduğunuz kalem Japonların son icadı çift taraflı kalem. Bastın mı kırmızı yazar kardeşim, bastın mı mavi yazar başka yerlerde üç milyon, beş milyon tutturabildiğine...

I.Perde VI. Sahne
(Olivia'nın evinde bir oda, MARI ve SOYTARI FESTE girerler.)

MARI: Festee, söyle bakiim nerdeydin. Affedilmen için kılımı kıpırdatmam, tek kelime etmem nerede olduğunu söylemezsen. Hanımım asacak seni.

FESTE: Adamakıllı asılmış bir insanın bu dünyada hiçbirşeyden korkusu kalmaz.

MARI: Niyeymiş o?

FESTE: E, korkulacak şeyi göremez de ondan

MARI: Ben onu bunu bilmem. Böyle birdenbire ortalıktan kaybolunca bunca zaman, ya asılırsın ya da kovulursun. Kovulmak da asılmakla bir zaten.

FESTE: Adamakıllı asılmış bir insan berbat bir evlilikten de kurtulmuş olur. Kovulmaya gelince... O da yaz günlerinde adamı çalışmaktan kurtarır.

MARI: Sen kafaya koymuşsun, ipini koparmışsın.

FESTE: Kopmasın diye iki yerden bağladım.

MARI: Biri koparsa, öteki tutar, değil mi? İkisi de koparsa, şeyin açığa çıkar.

FESTE: Vay be! Tam yerinde cevap! Bana bak sen git kendi işinle ilgilen! Tobiciğin kafa çekmekten vazgeçerse, çeneni onunla yarıştırırsın. Yasak meyveyi yedirdiğin gibi ona!

MARI: Boşboğaz, geveze! Gitsene işine. Bak! Hanımım geliyor işte. Şimdi yaptığın pisliği temizle.
(MARI çıkar.)

FESTE: Aman, ey zeka bana biraz yardım et. Ne yapayım, edeyim de akıllı budalalardan daha akıllıymış gibi görüneyim? Ne demiş üstadımız Laf-ı Güzaf Efendi? "Akıllı bir deli, deli bir akıllıdan evladır".
(OLIVIA ve MALVOLIO girerler.) (Olivia şarkı söyleyerek gelir.)

FESTE: Tanrı ne muradınız varsa versin Hanımefendiciğim.

OLIVIA: Atın bu aptalı buradan.

FESTE:Duydunuz değil mi? Atın hanımı buradan!

MALVOLIO: Başüstüne!

OLIVIA: Çık git buradan. Aptaldan da öte, budalasın en budaladan. Her söylediğin boş, yavan. Üstelik madrabaz, düzenbaz oldun. İyice bozuldun.

FESTE: Bu kadarcık mı kusurum? İkisinin de ilacını biliyorum: İçki! Bir içirin de beni, bakın, nasıl bütün boşluklarım dolar, yavanlığım ortadan kalkar, düzenbazlığımı kendi ağzımla itiraf ederim. Madrabazlığımı da tamire veririm. Onarılmış herhangi bir şey yavandır. Yoldan çıkan erdem günahla yamanır. Yola giren günahlar erdemle yamanır. Nasıl ama mantık? Bu da halledemediyse meseleyi, yandık.

OLIVIA: Atın bu aptalı buradan.

FESTE: (MALVOLIO'ya) Duymadınız mı atın hanımı buradan!

OLIVIA: Seni atacaklar dışarı.

FESTE: Hata! Gafil hata! Ne demiş, üstadımız Laf-ı Güzaf Efendimiz? "Ye kürküm ye!" Üstümde soytarı kılığı var diye beni aptal mı sandınız? Müsaade edin de, kim aptalmış, anlatayım. Bakalım sizin aptallığınız ne alemde?

OLIVIA: Benim aptallığım mı? Bunu mu ispat edeceksin?

FESTE: Hem de nasıl?

OLIVIA: Madem eğleniyoruz, neden olmasın? Hadi bakalım, sorgulama başlasın.

FESTE: Sayın Bayan, neden yastasınız?

OLIVIA: Sayın soytarı, kardeşimi kaybettim. Onu kara topraklara terkettim.

FESTE: Sanırım ruhu da cehennemde.

OLIVIA: Ne münasebet canım! Elbette ki cennette.

FESTE: Madem cennetteymiş, o zaman bu yas niye? Götürün bu aptalı buradan.

OLIVIA: Ne dersiniz Malvolio, bu budala yavaş yavaş adam oluyor galiba?

MALVOLIO: Evet, evet. Akıllılara yaramayan şeyler, şeylere iyi gelir

OLIVA: Neyi? Kime

MALBOLIO: Şeye, ah buldum, delilere iyi gelir derler.

FESTE: Darısı başınıza beyim, darısı başınıza. Kulakları çınlasın Tobi Bey'in. Benim için cin

gibidir demez ama, ona kalırsa sizin aklınızda beş para etmez.

OLIVIA: Öyle mi? Konuşsanıza Malvolio!

MALVOLIO: Hanımefendi, bu maskaranın nesini beğenirsiniz, şaşarım. Şu sünepe, pespaye, süngüsü düşük haline bakın. Gözünü dikmiş, bir gülücük bekliyor ki, canlansın. Yoksa dut yemiş bülbül gibi köşesinde kalacak. İstediğiniz kadar yüz verin ona, boşuna. Bence bu budala kadar ona yüz verenler de budala sayılacak.

OLIVIA: Siz kendini beğenmişin birisiniz Malvolio. Üstelik zevksizin de tekisiniz. Hoşgörülü, hoş niyetli, açık yürekli biri, sizin top güllesi sandığınız şeylerin sinek vızıltısı bile olmadığını bir bakışta anlar. Herkes bilir ki, iyi bir soytarı dalgasını geçer, ama kara çalmaz insana. Nasıl sağduyulu zekalar ona buna takılırken, kimsenin namusuna dokunmazsa, aynen böyledir soytarının akıllısı.

FESTE: Eyvahlar olsun hanımım Aptaldan yana konuşursan, seni de aptal sanırlar, unutma!
(MARI girer.)

MARI: Hanımefendi ... Geldi.

OLIVIA: Defedin onu gitsin. Yeni zırvalarla uğraşacak halim yok benim.
(MARI çıkar.)

OLIVIA: Malvolio! Siz de gidin, bakın. Dük Orsino birini göndermiş olmasın. Öyleyse eğer, hasta oldu, öldü, filan deyin. Ne yapıp, edin, savın gitsin.
(MALVOLIO çıkar.)

OLIVIA: Gördün ya. Saçmalıklarını artık kimse dinlemiyor. Şaklabanlığın artık kimseye sökmüyor. Bittin, tükendin sen.

FESTE: Az önce söylediklerinizi biri duysaydı ilk evladınız soytarı olsun diye dua ettiğinizi sanırdı.
(TOBI girer.)

FESTE: Şuna bakın. Kafa boş , tıngır tıngır.

OLIVIA: Boş değil, besbelli içkili. Kim var kapıda, dayıcığım?

TOBI: Efendiden biri.

OLIVIA: Efendiden biri, öyle mi? Neresi efendi?

TOBI: Her yeri.

FESTE: Saygıdeğer Bey'fendi. Bay Tobi!

OLIVIA: Sabahın bu saatinde yine kafayı bulmuşsunuz.

TOBI: Hayır, tıpayı bulamadım. Ama bulsaydım icap eden yere takacaktım. Sonra bir de baktım, kapıda bir adam var. Ben bunu söylemiş miydim?

OLIVIA: Söylediniz de, kimmiş bu gelen bir türlü onu söylemediniz, dayıcım, dayıcım! Offf... Söyle bakalım, sarhoşlar neye benzer?

FESTE: Aptallar,deliler ve boğazlananlar, sarhoş gibidir. İlk vuruşta aptal olur, ikincisinde delirir, üçüncüsünde de soluğu kesilir.

OLIVIA: Git de o zaman bir doktor getir. Dayım boğulmak üzere içkiden. Belki hala kurtulabilir.

FESTE: Henüz sadece aptal, gerektiği kadar delirmedi.
(FESTE ve MALVOLIO girer.)

MALVOLIO: Nuh diyor, peygamber demiyor. Dikilmiş kapının önünde, gitmiyor. Hastadır dedim, olmadı. Sağlınızı merak ediyormuş, gözleriyle görmeliymiş. Uyuyor dedim, tutmadı. Ne desem boş! Lafımı dinlemiyor.

OLIVIA: Benimle görüşmesi mümkün değil. Söylemediniz mi?

MALVOLIO: Söylemez miyim, hanımefendi söylemez miyim, dilimde şey...

OLIVIA: Ney... bitti

MALVOLIO: Şey...

OLIVIA: Pinokyo, Pamuk prensens, Yedi cüceler....üzümlü kek... Tüy, tüy, tüy

MALVOLIO: Evet, mükemmel zeka.Dilimde tüy bitti. Ama inatçının teki. Kapının dibinde dikilirmiş yalı kazığı gibi, şuradan şuraya kımıldamazmış.Olivia, Olivia, Olivia...

OLIVIA: Olivia, Olivia... Ne biçim biri bu?

MALVOLIO: İnsana benziyor.

OLIVIA: Genç mi, geçkin mi, erkek mi, dişi mi? Yani nasıl biri?

MALVOLIO: Erkek demek için çok genç. Çocuk demek içinse geçkin. Tomurcuklanmış bir gül, çiçek açmış bir elma gibi. Çocukluktan başlamış, erkekliğe doğru giderken sanki yarı yolda kalmış. Bir de yakışıklı ki. Kafa tutuyor ama tuttuğu kafa da pek güzel.

OLIVIA: Bırakın girsin içeri canım. Mari'yi çağırın bana. Mari! Mari! Mari!
(MALVOLIO çıkar, MARI girer.)

OLIVIA: Peçem nerede? .....ve yüzümü görmesin.

(VIOLA girer.)

MALVOLIO: İşte bu tüysüz.

VIOLA: Evin hanımı ile görüşebilir miyim acaba?

OLIVIA: Bana söyleyin söyleyeceğinizi. Cevabınızı veririm.

VIOLA: Bu parlak güzellik, bu eşsiz zarafet, bu benzersiz letafet. (Ötekilere) Lütfen söyleyin, evin hanımı o mu? Bakın bu evin hanımını hiç görmedim ben. Çok önemlidir söyleyeceklerim, boşa gitmesini istemem. Mutlaka kendisine söylemeliyim. Ben bu sözleri seçmek ve ezberleyebilmek için çok acılar çektim.
Üstelik gerçekten hassastır yüreğim. Güzel hanımlardan dileğim, beni boş çevirmeyiniz. Yardım edin.

OLIVIA: Geldiğiniz yeri söyleyin bana.

VIOLA: Bütün söyleyeceklerimi ezberledim. Başka söyleyeceğim yok. Soylu hanımefendi, eğer sizseniz bu evin hanımı, lütfedin, deyin ki: "Ben O'yum" o zaman ben de konuşurum.

OLİVİA: Yoksa oyuncu musunuz?

VIOLA: Ne hoşsunuz! Size yemin ederim, lanetlerin başı üstüne; şu oynadığım rolün insanı değilim. Söyleyin, sizsiniz değil mi bu evin hanımı?

OLIVIA: Kendimi yok edemeyeceğime göre, evet öyle.

VIOLA: Zaten kendinizi yok ettiğiniz besbelli. Neler bağışlamış da size tabiat ana, siz onları dağıtacağınız yerde saklıyorsunuz.

OLIVIA: Sizi dinlemek niyetinde hiç değilim.Biraz aklınız varsa kısa kesin. O kadarı da yoksa, çekip gidin. Mari...

MARI: Demir alın bakalım yelkenler fora, istikamet kapının önü.

VIOLA: Sözlerim hanımefendi yalnızca sizin kulaklarınız için. Savaş değil, barış isteyeceğim ve bunu sadece size söyleyeceğim.
(MARI çıkar.)

OLIVIA: Mari, Mari söylesin şu Tanrısal sözlerini de gitsin artık. Evet efendim. Konuşun da dinleyelim.

VIOLA: Dünyanın en güzel kadını...

OLIVIA: Böyle başlaması güzeldir, ama sonrası tartışmalı. Nerede bu lafların arkası?

VIOLA: Dük Orsino'nun kalbinde.

OLIVIA: Kalbindeymiş, öyle mi? Neresindeymiş kalbinin?

VIOLA: Derinliklerinde, en derinlerinde.

OLIVIA: Oraları bilirim ben; yalan dolan doludur. Umarım başkaca söyleyeceğiniz yoktur.

VIOLA: Hanımefendi! Açın peçenizi, gösterin bana o güzel çehrenizi.

OLIVIA: İşte şimdi haddinizi aştınız. Yüzümü görmek için miydi efendinizle pazarlığınız? Ama zararı yok canım, zararı yok, madem öyle, açılsın perde, görülsün suretimiz (peçeyi açar) İşte buyrun! Ben her zaman, tastamam buyum. Nasıl güzel olmuş mu?

VIOLA: Hepsini Allah mı yarattı? Yoksa var mı bir şeylerin yardımı?

OLIVIA: Halis Allah yapısıdır. Fırtınaya, güneşe dayanıklıdır.

VIOLA: Her şey ne de iyi düşünülmüş. İnce işlenmiş, ince örülmüş. Pembeliklere o puslu gölgeler ne güzel düşmüş. İzlerini bırakmak gerekmez mi güzelliğinizin? Hepsini alır mezara götürürseniz, en büyüğü olmaz mı bu zalimliğin?

OLIVIA:Meraklanmayın o kadar da densiz olmayacağım. Vasiyetnamemi bütün bunları düşünerek hazırlayacağım. Neyim var neyim yoksa, kalem kalem yazdıracağım. Her kalem ayrıntısıyla anlatılacak. Şöyle: Bir çift kırmızı dudak, özel bir kırmızıdan. Bir çift siyah göz, yay gibi kaşlarıyla birlikte. Uzun bir boyun, ince bir çene vesaire, vesaire, vesaire. Yoksa buraya hepsine değer biçmeye mi geldiniz?

VIOLA: Olduğunuz gibi gördüm sizi. Adamakıllı kibirlisiniz. Ama, şeytanca da olsa, çok güzelsiniz. Efendim Dük Orsino delice aşık size. Acılı gözyaşları döküyor sevginize. Bağrı yanıyor iç çekişleriyle.

OLIVIA: Efendiniz bal gibi biliyor aklımdan geçenleri. Sevemem onu. Biliyorum, hem asil bir ailenden, hem yakışıklı, hem erdemli. Herkesçe malum gücü, kuvveti, malı mülkü, bilgisi. Ama hiç ilgilendirmiyor beni. Sevemem onu.Böyle diyeceğimi çok iyi biliyordu.

VIOLA: O sevda efendim yerine ben de uyansaydı...

OLIVIA: O zaman ne yapardın?

VIOLA: Eşiğinize yerleşir, mekan kurardım, ayaklarınız altında kaybolan ruhumu ararım. Boşa giden sevdama ağıtlar yakardım. Çığlıklarım yankılanırdı geceleri, ıssız kayalıklarda, adınızla. Öğretirdim o güzel heceleri havanın boşluğuna; gökyüzü haykırırdı hep bir ağızdan: Olivia! Olivia! Olivia! Rahat kalmazdı size, havadada karada da. Ve işte o zaman, belki acırdınız bana

OLIVIA: Meğer neler yapabilirmişsiniz. Söylesenize kimlerdensiniz?

VIOLA: Kaderimden soyludur geçmişim. Şimdilerde, sadece beylerden bir beyim.

OLIVIA: Gidin, efendinize söyleyin. Sevemem onu; sevmeyeceğim. Kapıma bir daha kimseleri göndermesin. Ama siz... Bu taraflara gelmek isterseniz, açıktır size evimiz. Başımızın üstündedir yeriniz, sohbetiniz. Alın. Bunu da benim için harcayın. Karşılıksız bırakmak istemem zahmetinizi.

VIOLA: Hizmetimin bedeli yoktur hanımefendi. Paranızı kendinize saklayın.
(VIOLA çıkar.)

OLIVIA(Taklit eder) "Kaderimden soyludur geçmişim. Şimdilerde, sadece beylerden bir beyim". Beysin, üstelik de en iyisi. Dilin tatlı, yüzün güzel, hareketlerin asilce. Asaletin her halinden belli. Ama neden o değil de bana aşık olan, efendisi?

VIOLA: Yüce tanrım! Yoksa aşık filan mı oldu bana, aldanıp da şu kılığıma? Yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıöylebir süzdü ki beni. Gözlerini üzerime bir dikti, konuşmayı beceremedi.

OLIVIA: Dur bu ne acele, nasıl şey bu böyle, yıldırım aşkı olabilir mi?

VIOLA: İlk görüşte aşık oldu, yıldırım aşkı.

OLIVIA: Kendi gitti ruhu kaldı içimde öyle bir yerleşti ki herşeyiyle, ne olacağı bilinmez.

VIOLA: Gönlüne ben düştüm, adım gibi biliyorum. Fakat elimden ne gelir, ona acıyorum. Keşke bir hayale aşık olsaymış. Kılık değiştirmek... Meğer şeytanlıkmış. Kadınların yumuşacık yüreğinde, parlak sahteliğin iz bırakması ne kolaymış. Ama, hiç kabahat yok biz kadınlarda, suç tümüyle zaaflarımızda. Böyle yaratılmışız, demek ki zayıfız. Nasıl düzelecek bu iş şimdi? Efendim Dük Orsino bu kadına deli gibi aşık. Ben, şu tuhaf yaratık, efendime aşık oldum. Efendimin aşık olduğu kadında tuttu bana vuruldu. Nasıl düzelecek bu iş şimdi? Hayır ben erkek halimle nasıl çelerim efendimin aklını? Kadın halimle nasıl yanıtlarım Olivia'nın aşkını? Ey zaman! Ben çözemem bu karışık düğümü. Sana bırakıyorum bütün çözümü.

1.Perde VII. Sahne
(OLIVIA'nın evi, TOBI ile ANDREW girerler.)

TOBI: Gel bakalım Andrew. Madem ki yatakta değilsin, demek ki ayaktasın!

ANDREW: Madem ki gece yarısından sonra ayaktayım, tamam artık demek ki sabahladım.

TOBI: Hayır, yanıldın. Eğer gece yarısından sonra yatar sonra tekrar kalkarsan, erken kalkmış olursun. Ve böylede ayılırsın.

ANDREW: O zaman da ne yaparım başlarım yeniden yemeye içmeye.

TOBI: Harika bir fikir! Mari içkiler benden!
(FESTE girer.)

TOBI: Sen beni öldürmek mi istiyorsun? Bu su.

FESTE: (Güler) Merhaba beyler. Birdi, iki oldu, ikiydi üç oldu. N'haber?

TOBI: Üçüncüsü dört ayaklı!
(Piyano sahnesi – Andrew'da orkestra şefi gibi davranır)

MARI: Böyle kızgın mart kedileri gibi, ne cırlayıp duruyorsunuz? Hanımım Malvolio'yu gönderip sizi dışarı attırmazsa, ne olayım. Ne bu gürültü?

TOBI: Hanımın tam bir baş belası. Biz ise gerçek efendileriz. Ayrıca, o Malvolio zavallısı kendine baksın. (Şen şakrak gençleriz biz, hayatı pek severiz.)
(MALVOLIO girer.)

TOBI: Ben Olivia'nın dayısı olurum, değil mi? (kır belini Tobi dayı. oh, oh)

MALVOLIO: Beyler, manyak mısınız siz? Ya, Kendiniz mi kaybettiniz? Nerde sizin efendiliğiniz, terbiyeniz,? Gecenin kör karalığında çenesi düşmüş ayyaşlar gibi, ne sayıklıyorsunuz? Ne sandınız bu evi? Meyhane mi?

Şarkı: Kır belini Tobi dayı. oh oh

TOBI: Şen şakrak gençleriz biz. Yürüyün de görelim ense tıraşınızı.

MALVOLIO: Bakın Bayım Tobi. Şimdi konuşmak sırası geldi, insan gibi. Dayısı olursunuz diye, hanımım elinden geleni ardına koymadı size. Ama yeter! Bu iş burada biter! Olacak şey mi efendim? Kendinize gelin. Kötü alışkanlıklarınızı terkedin. Bu evde başımızın üstündedir yeriniz. Ama şu haliniz çekilecek şey değil. Böyle giderseniz, izin isteyin hanımından sizi başka bir yere göndersin. Sizi uğurlamak bizim için şeref olacak.

TOBI: *(Şarkı)* Artık demir almak günü gelmişse zamandan, meçhule giden bir gemi kalkar bu limandan.

MALVOLIO: Alçakca bir şey bu. Bunu yapamazsınız.

TOBI: *(Şarkı)* Bir ihtimal daha var, o da ölmek mi dersin? Söyle canım ne dersin?
(Malvolio'ya).

MALVOLIO: Hoşt derim canım, hoşt.

TOBI: Acaba şarkıları makamıyla söyleyemiyor muyuz? Bu yüzden mi bozuluyorsunuz? Siz alt tarafı bir uşak parçası değil misiniz? Niçin sizinle yüzgöz oluyoruz. Siz bıcırdayıp gıcırdıyorsunuz diye niye biz kendi keyfimizden oluyoruz?

FESTE: Boş verin efendim Buna bakılırsa herkes yılın üç yüz günü oruçlu dolaşmalı.

TOBI: Haklısın soytarı. Git de hanımına söyle, tasmanı ovsun, parlatsın, şeyine kına yaksın. Mari! İçkiler nerede?

MARI: Hemen geliyor Tobi.

MALVOLIO: Bakın Bayan Mari. Gaflet içindesiniz, hata ediyorsunuz.. Hanımımım laflarına dudak bükmeyiniz. Bu serserilere şakşakçılık etmeyiniz. Bunların hepsi hanımın kulağına gidecek, sizin de defteriniz...
MALVOLIO: Anlatıyorum, bir kelime...yabancı

TOBI: Pike, örtü, battaniye, yastık, nevresim takımı,çarşaf, perde, tül, elektrikli battaniye

ANDREW: Tuvalet kağıdı, elektrikli battaniye

FESTE: Başla...

TOBI: Eyleme bakın eyleme

FESTE: Büzüştürmek, eh...kıvırmak

TOBI: Toplamak...

ANDREW: Hayır, Malvolio çok kızdı bizim bu ahlaksızlıklarımıza illallah dedi eşyalarını toplayıp gidiyor, öyle birşey mi?

MALVOLIO: Hayır...

TOBI: Sıcak...

FESTE: Ütü..

MALVOLIO: Bravo...

TOBI: Buldum, buldum! Son ütücü...

FESTE: Yerleştirmek, kaldırmak...

ANDREW: Malvolio, artık bıkmış mabeyincilik işlerinde evlenip evinin hanımı olacak.

MALVOLIO: Hadi be hadi...

TOBI: Kılıç gibi...Cani..

MARI: Sokup çıkarıyorsun

ANDREW: Dönen bir şey mi bu? Döner!

TOBI: Dürüm!

MALVOLIO: Evet, evet, evet...Defteriniz dürüm dürüm dürülecek...
(MALVOLIO çıkar.)

MARI: Koş, koş durma yetiştir hemen

TOBI: Hadi be! Hadi...

ANDREW: Bay Tobi ne yapalım biliyor musun? Şu Malvolio ahmağına bir güzel oyun yapalım, aklını başına toplayalım. Düşünsene canım ne keyif olurdu, değil mi?

TOBI: Evet evet. Sen planı yap beni de al yanına şövalye.

ANDREW: Gerçekten mi? Tamam ama önce biraz rahatlayın şöyle, bravo canım evet...

MARI: Sevgili Bay Tobi. Sakin olun. Hanımım hala kendine gelemedi o parlak genci gördükten beri. Andrew... Andrew

TOBI: Kızlar yavaş...

MARI: Yani Malvolio'ya öyle bir oyun oynayacağım ki, oyunu yaşadıkça unutamayacak. Yağlı ballı aşk mektupları yazacağım, yolunun üstüne bırakacağım. Adı anılmayacak içinde ama, saçının şekli, bacaklarının biçimi, herşey onu anlatacak. Mektuplarda kendini bulacak. Bu mektuplar hanımımın el yazısıyla yazılmış olacak..

ANDREW: Nasıl yani?

MARI: Yazılarımız birbirine çok benziyor, ayırması mümkün olmayacak

TOBI: Harika bir fikir.

ANDREW: Bravo, dahiyane bir fikir canım.

MARI: Beyler, soylu bir alkış

MARI: Mektupları bırakacağımız yerde ikinizde tanık olarak bulunacaksınız. Şimdilik bana müsaade.

ANDREW: Tamam.

TOBI: Kesinlikle...

(MARI çıkar.)

ANDREW: Ama sanıyorum bu kızcağız bak galiba gerçekten iyi bir kızcağız.

TOBI: Eee...Evet Cins bir yaratıktır. Söylemesi ayıp, bana da biraz aşıktır.

ANDREW: E canım herhalde eskiden benden de biraz hoşlanıyordu, değil mi Tobii? Ama şimdi işte böyle...

TOBI: Şimdi yatma vakti şövalye, yürü.

ANDREW: Yatalım... Yatalım canım, yatalım.Tobi, şu anın romantizmine leke sürme

TOBI: Aaaa, bak aklıma ne geldi.

ANDREW: Ne geldi aklına?

TOBI: Sen bir haber göndersen de azıcık para gönderseler.

ANDREW: Tamam, tamam Bay Tobi, haber göndereyim, paracıklarda gelsin ama eğer bu seferde yeğeniniz Bayan Olivia'dan iş çıkmazsa, bütün yatırımlarım boşa gitti demektir, ona göre artık.

TOBI: Sen hele paraları getir, yeğenim olmazsa, beni alırsın koynuna.

ANDREW: Gerçekten mi? Tobicim....

TOBI: Andrew?

ANDREW: Tombişim eğer bende sizin sözünüzü dinlemez de şu işi bir beceremezsem, siz de alır beni hop diye çöpe atarsınız, ne dersiniz?

TOBI: Bak ne diyeceğim, hadi gidip sıcak süt içip kendimize gelelim.

(TOBI ve ANDREW çıkarlar.)

1. Perde VIII. Sahne
(Dük'ün Sarayı'nda bir Oda. DÜK ORSINO, VIOLA, CURIO ve diğerleri girer.)

ORSINO: Olivia, Olivia, Olivia'mı getirin... (intihar sahnesi)

ORSINO: Biraz müzik çalın bari. Hani geçen gece, eski bir ezgi çalmıştık ya.. Herhalde öylesi iyileştirecek beni. İçimdeki aşk acılarına iyi gelecek sanıyorum. Öyle şıngırdak parçalar çalmayın.Hadi çalın bana biraz.
Curio? Ne oldu?

CURIO: Efendi, o şarkıyı söyleyen efendi burada değil efendi.

ORSINO: Kimdir o?

CURIO: Feste.

ORSINO: Kimdir?

CURIO: Festedir.

ORSINO: Nerdedir? Civardadır.

CURIO: Bulamadım.

ORSINO: Çalın bana biraz.
(CURIO çıkar, müzik başlar.)

ORSINO: Sezaryo, bir gün sen de aşık olursan eğer aşkın tatlı acılarına dalmışken bugünleri hatırla, ben an. Gerçek aşkların hali aynı benim ki gibidir. Değişmez olan tek şey, sevgilinin hayalidir. Geri kalan her an, her zaman değişebilir. Nasıl buldun bu şarkıyı?

VIOLA: Sevda imparatorluğunda yankılanıyor sanki.

ORSINO: Bravo konuşmakta ustasın. İddia ederim ki, genç görünüyorsun ama, bir sevgilinin çehresi dolaşıyor bakışlarında. Öyle değil mi?

VIOLA: Öyle sayılır, müsaadenizle.

ORSINO: Nasıl bir kadın bu?

VIOLA: Sizin gibi biri efendimiz.

ORSINO: Yoksa size layık değil mi? Kaç yaşlarında?

VIOLA: Sizin yaşınızda efendimiz.

ORSINO: Tanrı aşkına! Çok da yaşlıymış! Bak sana ne diyeceğim. Kadın kendinden büyüğüne varmalı. Yaşlı bir adamı seçmeli ki, ona kolay uymalı. Biliyorsunuz ki kendimizi övüp dursak da, kararsız, kaypağız, aklımız bir karış havada. Ne kadar seversek sevelim, benzemeyiz kadınlara. Onlardan daha çabuk kapılır ama daha kolay sıyrılırz.

VIOLA: Ben de öyle düşünüyorum efendimiz.

ORSINO: O zaman sözümü dinle. Senden genç olsun sevdiğin. Yoksa uzun sürmeyecektir sevgin. Bir gül fidanı gibidir kadınlar. Çiçeğini koparıp kokladığın zaman, dökülür yaprakları, hemen solar.

VIOLA: Öyledirler beyim. Ne yazık ki, aynen öyledirler. Olgunlaşır, güzelleşirken solup giderler.

CURIO: Efendiiiiii.

FESTEBeni emretmişsiniz efendi.

ORSINO: Hani geçen gece de bir şarkı söylemiştin ya onu tekrar söylemeni istiyorum.

FESTE: *(Şarkı)* Hazır mısınız? La. la fa. la fa neo neo. Bizim Dük Orsino. Orsino. Ölüm meleği gel yanıma. gel yanıma gel. gel gel yanıma gel. Size veda ediyorum. son soluğumla. son son soluğumla selam verip buralardan hadi hazırlayın beni kır çiçeklerini. neo neo. Bizim Dük Orsino. Orsino...
(CURIO ve diğerleri çıkar.)

ORSINO:İşte Sezaryo,yine o güzeller güzeli, ama pek zalim kadının yanına gideceksin. Ona bir kez daha benim soylu aşkımdan söz edeceksin. Sevgim öyle değerli ki, değer vermez topraklara, hiç ilgilenmiyorum ona kalmış olan paralarla, pullarla. Talihin ta kendisi kadar bile önemsemiyorum bunları. Beni ona doğru sürükleyen doğanın harikası güzelliğidir yalnız. O sanki bütün mücevherlerin sultanı.

VIOLA: İyi ama efendimiz. Ya o sizi sevmiyorsa?

ORSINO: Rezalet. Böyle bir şey yapılamaz bana!

VIOLA: Gerçekçi olmalısınız. Mesela, bakınız. Diyelim ki genç bir bayan da size aşık. Sizin Olivia'ya duyduğunuz aşk acısını, o da duyuyor ama, size karşı. Diyelim ki, onu sevmiyorsunuz ve bunu ona söylüyorsunuz. Ne yapacak şimdi?

ORSINO: Hiç bir kadın yüreği dayanamaz böyle bir sevgiyi taşımaya. Hiç bir kadının gönlünü benimki gibi heyecanlandıramaz. Kadınlar böyle bir sevgiyi taşıyamaz. Oburca bir iştahtır onların sevgileri, yürekte değil, midededir sanırsın. Oysa benimki, engin denizler gibi, aç ve açık herşeye. Neredeyse cihanı yutabilecek. Bir kadının bana duyabileceği aşk, benim Olivia'ya duyduklarımla nasıl başedecek?

VIOLA: Ama, ben çok iyi biliyorum.

ORSINO: Neyi biliyormuşsun?

VIOLA: Bir kadının bir erkeği nasıl sevebileceğini. Onlar da bizler kadar gönülden bağlanırlar. Bir kızı vardı babamın, bir erkeğe bağlandı. Öylesine bağlandı ki, bilemezsiniz. Hani ben, hani ben kadın olsam da size bağlansam, işte öyle tutulurdum. Tahmin edersiniz.

ORSINO: Eeee? Sonra? Ne oldu?

VIOLA: Nafile bir sevgiydi efendimiz. Sevgisini söyleyemedi. Sevdası amansız bir kurt gibi kendi kendini kemirdi. O sevgiyi gül pembesi yanaklarında besledi. Suskun bir metanet anıtı gibiydi, ama yine de görkemli tasasına gülümseyebildi. Peki, sizce bu aşk değil miydi? Erkeğiz, konuşur konuşur, yeminler ederiz; duygularımızdan çok fazladır gösterişimiz. Yemini bol keseden ederiz ama iş sevmeye gelince, nasıl da cimriyiz!

ORSINO: Yani, kız kardeşin ölüp gitti mi sevgisinden?

VIOLA: Bilemem. Ailemin kız çocuğu da, erkek çocuğu da benim işte. Neyse, gidiyor muyum sevdiğiniz hanımefendiye?

ORSINO: Ah elbette! Konumuz bu değil miydi? Bu mücevherleri ona ver. Sevgimi tekrarla, hem de inatla. Dönmeyeceğim yolumdan. Bunu söyle. De ki, yüreği asla dayanamazmış reddedilmeye!

VIOLA: (Şarkı) Sanki Orsino, putmuş gibi, hayat sırf oymuş gibi, hem var hem yokmuş gibi ben Orsinoya aşığım, ben Orsinoya aşığım ben Orsinoya aşığım. Orsino'yu benden almasınlar, bize bulaşmasınlar, arayıp sormasınlar, kıskandırmasınlar...

ANLATICI: Of, bu sahne beni hep duygulandırır. Neyse Malvolio'yu tanıdınız, kibirli mi kibirli, kendini beğenmiş ukalanın biri... Ama şu bizim Mari yok mu şeytana pabucunu ters giydirir Bakalım neler olacak.
(DÜK ORSINO ve VIOLA çıkarlar.)
(OLIVIA'nın bahçesi, TOBI, ANDREW ve FABIAN girerler.)

1. Perde IX.Sahne

TOBI: Gelin Fabian.

FABIAN: Geliyorum. Gelmez miyim? Bir anını kaçırırsam bu oyunun, mahvolurum!

TOBI: O şerefsiz, o ödlek, o tıynetsiz herifin mahvoluşunu oluşunu görünce, delice sevineceksiniz, değil mi?

FABIAN: Sevinmez miyim azizim, sevinmez miyim? Kim vurduya getirip, beni hanımımın gözünden düşürdü, biliyorsunuz. O zamandır diş bilerim kendisine.

TOBI: Dişinizi bilemeye devam edin. Göreceksiniz ona öyle bir oyun oynayacağız ki, onu maskara edeceğiz.

ANDREW: Tabii Canım, edemezsek yazıklar olsun bize.
(MARI girer.)

MARI: Hadi çabuk kutularınızı getirin. Malvolio bu tarafa doğru geliyor. Bir taraftan da gölgesine söyleniyor. Siz siz olun gözünüzü ondan ayırmayın, tamam mı. Göreceksiniz, mektup onu serseme çevirecek Tobi.(saklanırlar)

ANDREW: Fabian, bak şöyle,şöyle

FABIAN: Bak benimle daha fazla ilgilenmeni istemiyorum.

MARI: Şşşşt sessiz.: Oltamıza takılacak olan balık neredeyse burada olur.
(MARI çıkar, MALVOLIO girer.)
.

MALVOLIO (Şarkı) :Çık güzelim çık ortaya çık aşkan saklanmak ne demek, mutluluğun formülü çok açık bir sen bir ben bir de .... anlatıyorum, eee eee eee e, dandini dandini dastana danalar girmiş bostana

FABIAN: Bebek...

MALVOLIO: Çok teşekkür ederim, sağolun eh bir sen bir ben bir de bebek Şans diye buna derler işte. Zaten Olivia'nın beni beğendiğini Mari bir zamanlar söylemişti bana ohh, aşka düşerse, senin gibi birine vurulur demişti. Neden olmasın? Peşinde dolaşanlar arasında en çok beni el üstünde tutmuyor mu, ha? Ne demek bu? Ha? Ne demek? Kont Malvolio olabilmek. Olmayacak şey değil ki. Sultanların kahyalarıyla evlendikleri görülmemiş mi? Mesela evlenmişiz. Aradan 3 ay geçmiş ve ben baş köşeye yerleşmişim. Sırmalı kadife kaftanımı sırtıma geçirmişim. Çevremde dizilmiş hizmetçiler, uşaklar. Olivia sedirinde mışıl mışıl uyuklar. Krallara yakışır bir eda ile dolaşıyorum. Böyle yukarıdan bakıyorum etrafıma yok daha yukarıdan. Öyle bir bakıyorum ki, herkes benim ne kadar önemli olduğumu hemen anlıyor. Hepsini hizaya getiriyorum ve hemen can düşmanım Tobi'yi huzura davet ediyorum. Yedi adamın birden büyük bir saygıyla fırlıyorlar yerlerinden. Onu getirmeye gidiyorlar. Ve ben bu arada asıyorum suratımı. Önemli işlerle uğraşıyorum. Mesela saatimi kuruyorum, ya da ne bileyim işte, pırlantalı bileziğimi parlatıyorum. Derken Tobi yanıma geliyor, eğiliyor, eğiliyor, eğiliyor. Ben her zamanki dengemi koruyarak, o ölçülü gülümseyişimi ciddi ve de heybetli bir bakışın ardına gizleyip elimi ona uzatıyorum. İşte aynen şöyle. "Bakın kuzen Tobi. Yeğeninizle kaderimi birleştiren talihim size bazı şeyleri söylemek hakkını veriyor bana". Aynen böyle söylüyorum. "Artık günaha tövbe demenin vakti geldi. Ayyaşlığa da bir son vermelisiniz. O kıymetli zamanınız harcadığınız budala şövalye bozuntusundan da kurtulmalısınız." (Mektubu alır.) Yüce Tanrım! Bu yazı hanımımın. Evet, B'ler onun, E'ler de onun. M'lerle D'ler de onun. "O bilinmez sevgiliye, bütün güzel dileklerimle." Bunlar onun sözleri. İşte mührü de burada. Dur Malvolio, yavaş. Adım gibi biliyorum. Bu hanımımın mektubu. Ama, acaba kime? *(Okur)* "Tanrılar biliyor aşkımı. Ama kime? Mührledim dudaklarımı; kimseler duymamalı." Kimseler duymamalı, ha? Bana bak Malvolio, bu sen isen eğer...(*Okur*) "Taptığım insana emrediyorum. Susmak, konuşmamak, Lükreş'in hançeri gibi, kanatmıyor ama deliyor yüreğimi. Hayatımın harfleri M...O...A... ve I." "Hayatımın harfleri M...O...A... ve I." "Evet, evet bir daha bakalım. "Taptığım insana emrediyorum." Elbette... Bana emrediyor işte. Hizmet ediyorum, o da emrediyor. Sıradan bir zeka ilk bakışta anlar bunu. Ya sonundaki o harfler. Mutlaka benimle bir ilgisi olmalı. M.O.A.I! Malvolio! M adımın ilk harfi. arkasından A gelmeli, bakalım ne geliyor. O! Malvolio. En arkada da I. Şimdi bu I de nesi? Bu harflerin dizilişi baştaki cümleler kadar açık değil ama, olsun. Hepsi de adımın içinde var. Acele etmeyelim, okumayı sürdürelim. Bundan sonrası düz yazı. (*Okur*) "Mektubum eline geçerse, iyice düşün. Mevkiim ve soyluluğum senden üstün olabilir ama sakın büyüklük korkutmasın gözünü. Kimileri büyük doğar, kimileri büyüklüğü edinir, kimilerine ise büyüklük kendi ayaklarıyla gelir. Talih kuşu kanatlarını germiş sana, sıkı tutun onlara. Bu kuş konmuşsa başına, alıştır kendini bundan böyle olacaklara. Silkelen, kendine gel. Taptaze görün gözlerime.

Sertleş. Çekinme. Hele hizmetçilere. Sözlerin siyasetle dolsun, mutlaka herkesten farklılığın olsun. Senin için yüreği dopdolu biri söylüyor sana bunları. O sapsarı çoraplarına hayran olan, çapraz dizbağlarına bayılan sevgilini unutma. Unutma, diyorum. Seni güçlü karakterinle görmek istiyorum. Yoksa seni hep hizmetçilerden biri, şansın kıyısından bile geçmediği bir mabeyinci olarak mı göreyim. Hoş kal, hoşça kal. Seninle yer değiştirmekten hoşnut kalacak olan bahtiyar mutsuz." Ayan beyan ortada bu. Gün ışığındaki ova gibi. Gururlu olmamı istiyor. Hem de siyasetten bahsetmeliyim. Bay Tobi'yi de aşağılamalıyım. Sıradan insanlara yanaşmamalıyım, kabalıktan uzak durmalıyım. Şu mektupta ne yazılıysa harfi harfine uymalıyım. Hayır, kendimi de kandırmıyorum. Bu bir hayal değil. Apaçık bir gerçek. Hanımım beni seviyor, evet. Hanımım beni seviyor, evet. Hanımım beni seviyor, evet. Tanrıya şükürler olsun. Ufkumda güneşler doğdu. Yıldızlarım uğura döndü. Bundan böyle her gün sarı çoraplarımı giyecek, çapraz dizbağlarımı takacak, kibirli biir olacağım. Herkes yukarıdan bakacağım, herkese. Şükürler olsun. A! Bir de dipnot var. (*okur*) "Kim olduğumu asla anlayamayacaksın. Ama sen yine de gülümse. Nasıl da yakışıyor sana o gülümseme. Ne olur, biricik sevgilim, yanımda olduğunda hep gülümse." Tanrılar şahidimdir ki bundan böyle, hep gülümseyeceğim, hep güleceğim. Çık güzelim çık ortaya çık aşktan saklanmak ne demek mutluluğun formulü çok açık bir sen bir ben bir de bebek.
(MALVOLIO çıkar.)

TOBI: Sırf bu oyunu tezgahladığı için evlenebilirim o tatlı cadıyla çeyiz meyiz de istemez.

MARI: Tobi, Fabian etkilendi mi söylesenize?

TOBI: Etkilendi mi ne demek, bombanın süperman'i ne hale sokarsa öyle oldu, yamuldu.

MARI: Aaa, Hadi gidelim o zaman.

FABIAN: Hadisene gidiyoruz, görmüyor musun. Hadi yürü.
Hadi be görmüyor musun, gidiyoruz diyorum işte...Korkmuyorum ki
Tobi, ben korkmuyorumki laylaylay

TOBI: Ee o zaman?

FABIAN: 15 dakika ara

2. Perde I.Sahne
(OLIVIA'nın Bahçesi, VIOLA ve elinde bir darbukayla FESTE girerler.)
Müzik oyuncular sahneden ve sahne dışından girerler.

Şarkı: Bu gemide Olivia da olsaydı, açık denizlere yol alsaydı, ah o memişler memişler. Orsino onları hep düşler. Bu gemide Orsino da olsaydı, açık denizlere yol alsaydı. Bu gemide ikisi de olsaydı, açık denizlere yol alsaydı, bizim erdemli bakire Orsino'yu koynuna alsaydı.

SATICI: Abilerim ablalarım, bugün de sizlere şöyle her kafanın ihtiyacı harika bir tarak takımı getirdim ablacım, mesela bu elimde görmüş olduğunuz tarak

TOBI: Feste, Feste!! 2.Perde I.sahne

FESTE: Ya daha siftah edemedik be

VIOLA: Tanrı seni korusun Feste. Demek hayatını bu şekilde kazanıyorsun, öyle mi?

FESTE: Olur mu efendim. Hayatımı kilise sayesinde kazanırım ben.

VIOLA:Yoksa kendini dini işlere filan mi adadın?

FESTE: Ne ilgisi var efendim. Sadece, evim kilisenin bitişiğinde. Madem ki evim kilisenin bitişiğinde demek ki hayatım kilise sayesinde devam ediyor.

OLIVIA: Madem öyle, dilencinin biri kral sarayının yakınında oturuyorsa,
kral hayatını dilenci sayesinde kazanıyor. Darbuka kilisenin bitişiğindeyse, kilise darbukan sayesinde ayakta kalıyor, öyle mi?

FESTE: Çok doğru efendim. Şimdiki gençler harika! Ama sözcükler güderiden bir eldiven gibidir, anında ters-yüz edilebilir.

VIOLA: Sen Olivia'nın soytarısı değil misin?.

FESTE: Asla, bir soytarısı yok onun evlenineeye kadar da olmayacak. Orkinosun yanında hamsi balığı ne kadar kalırsa, kocaların yanında soytarılar da o kadar kalır. Yani diyeceğim şu ki, kocalar biraz daha kocamandır.

VIOLA: Dük Orsino'nun sarayında görmüştüm seni. Dünyanın çevresinde güneş gibi dolanıyordu bu soytarı.

FESTE: Hanımıma bir soytarı lazım ama efendimiz için gereksiz.

VIOLA: Bana bak sen kes bu laf kalabalığını da , al paranı da git artık.

FESTE: Dilerim Yüce tanrılardan, bir daha kıl kökü dağıtırlarsa, bol bol ayırsınlar sana.

VIOLA: Kıl köküne ihtiyacım olsa bile, çenemde çıkmasını istemem. Söyle bakalım, hanımın evde mi?

FESTE: Bunun bir de eşi olsa üremez mi bayım?

VIOLA: İstifini iyi yapar, üst üste iyi koyarsan, ürerler.

FESTE: İstiflemeyi iyi bilirim. Çöpçatanlığa gelince, en iyi onu beceririm. Hani, biriyle diğerinin arasını yapmak lazımsa benden iyisini zor bulursunuz.

VIOLA: Evet, dilencilikte, birincisin. *(Para verir.)*

FESTE: Çöpçatanın çöpü kalmazsa, ne yapsın? Dilenecek elbette. Hanımım derseniz, bittabi evde. Gideyim de geldiğinizi haber vereyim. (Feste çıkar)

VIOLA: Kerata, o kadar zeki ki, beceriyor soytarı gibi görünmeyi. Akıllı olmak lazım soytarı sanılmak için. Şakalaşmak için şakayı kim ne kadar kaldırır, iyi bilmeli. Yerini, zamanını, ayarını iyi seçmeli. İşin içinde baltayı taşa vurmak da var. Budala görünürken budalalığın dikalasına yapmak da var. O akıllı insan. Budalalığı oturtuyor gediğine. Budalalık yapayım derken rezil oluyor kimileri de.
(TOBI ve ANDREW girerler)

TOBI: Uğurlar olsun genç adam.

VIOLA: Sizi de uğurlar olsun bayım

ANDREW: Dieu vous garde, Monsieur.

VIOLA: Et vous aussi, votre servituer.

ANDREW: Merci..

TOBI: Qui.Evime teşrif ettiğiseniz, hoş geldiniz

ANDREW: Şeref getirdiniz efendim

TOBI: Meseleniz herhalde yeğenimle..

ANDREW: Ooo buyrun canım o zaman sizi şöyle alayım.

TOBI: Aman, aman. Andrew meselesi de yeğenim.

ANDREW: Canım buyrun ben sizi şu taraftan

TOBI: Aman, aman. Andrew meselesi yeğenimle Olivia'yla.

ANDREW: Buyrun canım sizi şöyle alayım

TOBI: Of, of...Zaten yerinde sizi bekliyor, buyrun deneyin bakalım bacaklarınızı.

VIOLA: Ne demek istediğinizi anlayamadım bayım fakat bacaklarım denenmiştir, lafımı dinlerler, iyi giderler.

OLIVIA: Tobiii
(OLIVIA ile MARI girerler)

VIOLA:Dünyanın en eşsiz kadını. Misk-ü amber kokuları yağdırsın üstünüze yüce tanrı.

ANDREW:(Mırıldanır) Misk-ü amber kokuları.

VIOLA:Sözlerimin sesi yoktur hanımefendi. Lütfederseniz, ancak sizin kulağınıza fısıldayabilirim.

ANDREW:(Mırıldanır) Lütfederseniz! Oturaklı adamsın maşallah.

OLIVIA: Bizi yalnız bırakın. Kapıyı da arkanızdan kapatın

VIOLA: Sevgili Hanımefendi ben...

OLIVIA: Bizi yalnız bırakın. Kapıyı da arkanızdan kapatın

VIOLA: Bayan Olivia,

OLIVIA: Bizi yalnız bırakın. Kapıyı da arkanızdan kapatın, dayıcım.
(TOBI, ANDREW ve MARI çıkarlar.)

VIOLA: Emirlerinize amadeyim hanımefendi. Sadık hizmetkarınızım.

OLIVIA: Adınız neydi?

VIOLA: Kulunuzun adı Sezaryo efendim.

OLIVIA: Neden kulum olacakmışsınız. Yalan ne zamandır iltifat oluyor. Sahtekarlığa benziyor. Genç adam! Kulluk etmek için Dük Orsino'yu seçmişsiniz...

VIOLA: Hizmetinde bulunduğum kişi kulluk etmek için sizi seçtiyse, ben de kulunuz oluyorum. Kulunuzun kulu, sizin de kulunuzdur, diyorum.

OLIVIA: Dük'müş. Hıh! Sanki o benim umurumda! Beni düşündüğü için kafasını doldurdu sanıyorsa, vazgeçiversin de kafası bomboş kalsın, temizlensin.

VIOLA: Buraya gelişimin sebebi, hanımefendi, ince duygularınızı efendime yönelik harekete geçirmektir.

OLIVIA: İzin verin, sözünüzü keseceğim.!... Bana bir daha ondan söz etmeyin demedim mi? Ama başka duyguları söylemekse niyetiniz, bence cennetten gelen seslerden daha kutsal olacaktır sesiniz

.

VIOLA: Ama hanımefendi bak!

OLIVIA: Bırakın beni! Söylemeliyim bütün söyleyeceklerimi. Siz değil misiniz yüreğimi daha öncede avucunun içine alan, aklımla birlikte yüreğimi düşüncelerimi de bir çırpıda çalan? Böylesine akıllıysanız eğer, kolay olmalı sizce, hareketlerimden anlamak ki, ne fırtınalar esiyor yüreğimde. Aramızda kalan, ince bir tül perde şimdi. Dilerseniz, artık dinleyebilirim sizi.

VIOLA: Merhamet duyuyorum size.

OLIVIA: Sevginin bir çeşitidir derler.

VIOLA: Hiç de değil; merhamet duyulmaz sevilenlere. Biz düşmanlarımıza acırız genellikle.

OLIVIA: Madem öyle, gülümseyelim yine de. Hey gidi dünya. Yoksullar nasıl da mecbur gururlarına. Bir avcının eline düşeceksen eğer, kurtlara yem olmaktansa aslanın pençesi daha iyi,değil mi?
(Saat çalar) Zamanımı boşa harcadığımı hatırlatıyor saat. Meraklanmayın genç adam, sizi elde etmek değil niyetim. Yine de, bir gün aklınız hakim olunca gençliğinize, esaslı koca geçecek karınızın eline..

VIOLA: Hanımefendi. Tanrı sizi mutlu ve bahtiyar etsin.

OLIVIA: Lütfen hemen gitmeyin, hakkımda ne düşündüğünüzü söyleyin.

VIOLA: Bence, her neyseniz, öyle olmadığınızı düşünmektesiniz.

OLIVIA: Kendim için böyle düşünüyorsam, sizin için de düşüncelerim böyledir.

VIOLA: Tam isabet! Çünkü ben, gerçekten, göründüğüm gibi değilim.

OLIVIA: Keşke istediğim gibi biri olsaydınız.

VIOLA: Bilmem ki? Daha iyi olurdu belki. Çünkü yaptığım sadece soytarılık şimdi.

OLIVIA: Alay ederken ki halin bile yakışıyor sana, küçümseyen dudaklarına. Cinayet gibi günah bile, gizlenmek isteyen aşk kadar kolay çıkmaz ortaya. Aşkın gece yarısında, gün ışır insanın ruhuna. Sezaryo! Baharın güllerini, onurun, bekaretin gerçeğin, her şeyin adına, o kadar çok seviyorum ki seni...İstediğin kadar hor gör beni, kulak astığım yok, ne mantığıma, ne gururuma. Ama karşılık beklemiyorum diye umursamazlık etme bu kadar da. Unutma: Karşılık bulan aşk iyi de, daha iyisi karşılıksız verileni, değil mi?

VIOLA: Masumiyetim ve gençliğim üzerine and içerim ki, bir taneciktir yüreğim de, gönlüm de, gerçeğim de. Bunlara bir kadın sahip olamaz. Ben bile. Ve şimdi elveda! İyi yürekli kadın, bana inanın. Artık efendimin hıçkırıklarını size duyurmayacağım.

OLIVIA: Gel yine. Belki içimdeki nefreti dönüştürebilirsin, onun sevgisini biraz olsun hoşgörmeye.
(VIOLA ve OLIVIA çıkarlar)

2.Perde II. Sahne
(Olivia'nın Evi'nde Bir Oda, TOBI, ANDREW ve FABIAN girerler.)

ANDREW: Hayır, hayır, hayır sakın bana yaklaşmayın! Bu perişan adam artık burada bir dakika bile duramaz..sakın yaklaşmayın, bırakın beni, bıraaaak...

TOBI: Niye asil şövalyem? Neden?

FABIAN: Gerçekten! Bir sebebi olmalı.

ANDREW: Sebebi besbelli! Yeğeniniz, Dük'ün adamıyla beraber. Ona öyle bir yakınlık gösterdi ki bu yakınlığın zerresini bile bana göstermedi.

TOBI: Ya onlar? Onlar seni gördüler mi?

ANDREW: Bay Tobi, şimdi ben sizi nasıl Görebiliyorsam onlarda beni aynen öyle görebiliyorlardı Tobi..

FABIAN:Deli gibi seviyor sizi, besbelli.

ANDREW:Hadi oradan be! Bu kadar eşek miyim ben?

FABIAN:Gözlerinizin önünde bir gençle kırıştırdı, çünkü niyeti sizi kışkırtmaktı! Uyandırmak gerekiyordu uykuya dalmış, yiğit erkekliğinizi. Tam o sırada yanaşmalıydınız. Cazibenizi hareketlerinize, aklınızı esprilerinize aktarıp onu aptallaştırmalıydınız.. Ama yine treni kaçırdınız. Şimdi ya yiğitlik yapacaksınız, ya da öyle bir taktik güdeceksiniz ki, gözüne yeniden girebilesiniz.

ANDREW: İyi tamam o zaman taktik...Tamam, tamam, tamam... Yiğitliği seçiyorum. Politikaya gireceğime kendimi de sizi de cayır cayır yakarım.

TOBI: Madem öyle, yiğitlikten yiğit beğen. Mesela, genç adamı düelloya davet et de, görelim. Delik deşik et her yerini. Yeğenim hemen farkedecek. Yiğitliğin dize getiremediği kadın görülmemiştir.

FABIAN:Tek çare budur, Bay Andrew!

ANDREW: Gerçekten mi? İyi ama onu düelloya çağırdığı mı nasıl anlayacak?

FABIAN: Bay Tobi?

TOBI:Git, ona bir savaş bildirisi yaz. Yazarken de vahşi naralar at. ama kısa olsun. Sakın espri yapmaya kalkışma.

FABIAN: Sakın espri yapma çok kötü espri yapıyorsun.

TOBİ:.Arada bir sert ol, biraz yukarıdan al. Bir de başvurmaktan çekinme yalana. Hadi! Fırla. Başla yazmaya.

ANDREW: Tamam düello mektubu
Yazacağım bu adama

FABIAN: Sinir oluyorum bu adama.
(ANDREW çıkar)

FABIAN: Bu oyuncak size pahalıya mal olacak Bay Tobi.

TOBI: Galiba ona pahalıya mal olan benim. İki bin altına mal oldum.

FABIAN: Müthiş bir mektup çıkacak ortaya. Siz mi vereceksiniz delikanlıya?

TOBI: :Elbette. Vermekle de kalmayacağım, cevap versin diye elimden geleni yapacağım. İkisini bir araya getirmek kolay mı sanıyorsun? Andrew ödleğin biridir! Düellonun d'sini görsün, kes kolunu, bak kanı akar mı?

FABIAN: O genç adam da yumuşak bir şey. Fazla, sert davranacağa benzemiyor.
(MARI girer.)

MARI: Malvolio, yuttu ya zokayı dini imanı unuttu.

TOBI: Gerçekten mi?

MARI: Gerçekten. Sarı çorapları da geçirmiş ayağına.Sırıtışını bir görmelisin, öyle yer etmiş ki suratının çizgileri, hanımım suratına bir tokat patlatmazsa ne olayım. Hadi gelin.

2. Perde III Sahne
eşek sesi (ai)

ANLATICI: Aşk, aşk aşk... Oliva Viola, Viola Dük'e, Dük Olivia'ya, Malvolio Olivia'ya, Mari Tobi'ye Andrew oyundaki bütün erkeklere ve herkes birbirine aşık. Bu arada Sebastian'ı deniz kazasından kurtaran Antonio onun peşinden sürüklenmeye devam ediyor. Antonio..

ANTONIO: Sebastian, Sebastian (kısık sesle)

SEBASTIAN: Antonio, Antonio, bendenize kalsa taciz etmezdim sizi ama, dertleri zevk edinmişsiniz zat-alinize.

ANTONIO:Canım sıkıldı siz gider gitmez; içim içimi yedi sanki. İçimden bir ses, "Hadi, durma, git bul onu," dedi. Sizinle cehennemin dibine kadar gidecek olsam bile, içimdeki isteğin sebebi sadece arkadaşlığımız değildi. Bilmezsiniz, tanımazsınız bizim buraları. Size yol gösteren biri olmadan dolaşılacak yerler değildir. Düşündüm de başınıza gelebilecek belaları.

SEBASTIAN:Muhterem dost Antonio! Bilmem ki size nasıl şükranlarımı arzedebilirim? Naçizane, binlerce kere teşekkür edebilirim., sağ olun, varolun. Keşke servetim olsaydı lütuflarınızı ödeyebilecek kadar. Heyhat! Ceplerim boş! Sadece necip hislerim var. Neyse, neyse ne yapacağız şimdi? Gezelim mi, tarihi ve turistik yerleri?

ANTONIO:Bunları yarın yapalım efendim. şimdi kalacağınız yeri görelim.

SEBASTIAN: Ama hiç de yorgun değilim. Kokusunu almak istiyorum güzel şehrinizin. Güzelliklere bakıp şenlendirmeyelim mi gözlerimizi?

ANTONIO: Affedersiniz ama, güzellik kadar tehlike de var burada. Kendimi güvencede hissedemiyorum bu sokaklarda.

SEBASTIAN: Haaa?

ANTONIO: Ne haaaa? Yıllar önce bir deniz savaşında, Orsino'nun gemilerini batırdım, şimdi yakalarsa beni bitirecektir işimi.

SEBASTIAN: Dük'ün adamlarını öldürdünüz, kan da döktünüz;, acımasızca.

ANTONIO: Öldürmedim ama öldürebilirdim, aramızdaki anlaşmazlık sürseydi kan dökebilirdim. Aslında, başka tüccarlar gibi, ondan aldıklarımı geri de verebilirdim. Ama inat ettim işte; vermedim. Anlıyorsunuz değil mi, Dük yakarlarsa beni. Bitirecektir işimi.

SEBASTIAN: Antonio, Amtonio, O halde hangi cesaretle dolaşıyorsunuz ortalıkta?

ANTONIO: Haklısınız, dolaşmamalıyım. Şimdi lütfen kesemi alın. şehrin güneyinde küçük bir otel vardır. Temizdir, rahattır; ayrı yerlerden gider, orada buluşuruz.

SEBASTIAN: Ala, mükemmel,... Antonio, Amtonio Antonio, Amtonio iyi de kesenizin ne işi var bende?

ANTONIO: Sizin gibi soylu bir adam canı bir şey çeker, almak isterse, keyfi kaçmasın diye. Siz söylemediniz mi? Beş kuruş bile yok cebinizde.

SEBASTIAN: Anlıyorum. Yani kesenizi sizin yerinize ben taşıyorum. Şimdilik demek istiyorum. Sizden sadece bir saatliğine ayrılıyorum.

ANTONIO: Otelde görüşmek üzere.

SEBASTIAN: Kalın selametle.

2 Perde IV. Sahne
(Olivia'nın Bahçesi, OLIVIA ve MARI girerler)

OLIVIA: **Şarkı:**Dönülmez akşamın ufkundayım...

OLIVIA: Haber yolladım ona, geleceğini söyledi ama, ne yapacağımı bilemiyorum. Onu nasıl ağırlayacağım kestiremiyorum. Gençlik dediğin satın alınırsa elde edilir; yalvarıp dilenirsen ele avuca sığar gibi değildir. Malvolio nerede? Çok ihtiyacım var ona, nerede o?

MARI: Geliyor., yolda

OLIVIA: Ama tuhaf cinlere perilere mi karıştı ne? Hayrola sayıklıyor mu?

MARI: Hayır hanımefendi ama, suratına bir sırıtma yerleşti ve bir türlü gitmiyor.Diyorum ki şöyle yerine güçlü kuvvetli birini alsak o adamın hali hiç iyi değil.

OLIVIA: Git çağır onu hemen, hüzünde, sevinçte sonuçlanıyor sanki delilikle , onun kadar deliyim işte ben de.

MARI: Hanımefendi Malvolio geliyor hanımefendiiii.

OLİVIA: Ödümü kopardın.

MARI: Geliyor bakın şimdi.
(MALVOLİO girer)

MALVOLIO: (Şarkı): Kontes benim ben kontesin el ne karışır? Kontesime yamalı da gömlek ne güzel yaraşır.

OLIVIA: Oooo! Hoş geldin Malvalio.

MALVOLIO: Sevgili hanımefendi. Hah,hah,hah! Hi,hi,hi! Gösterir.
(Çapraz diz bağlarını gösterir)

OLIVIA: Ne varmış bunda gülecek? Çağırttım seni, çünkü işimiz ciddi.

MALVOLIO: Ah, ciddi işler yapabilirdim ama şu çapraz dizbağlarım canımı acıtmasa ama varsın acıtsın canımı.akıtmasın kanımı ne demişler. "Gönlünü hoş etsin birinin, gönlü hoş olur alltogether"

OLIVIA: Allah Allah! N'oldu sana böyle? Kara bir haber mi aldın, ne?

MALVOLIO: Ruhumda hiçbir karanlık yok, bacaklarımı sarılık sarsa bile. Anlayacağımı anladım, mesajı aldım. Emirlerinize harfi harfine uygulayacağım. O inci gibi el yazısını elbette tanıdım!

OLIVIA: Biraz yatmak istemez misin Malvolio?

MALVOLIO: Yatmak! Yatmak mı? Elbette! Yatalım sevgilim. Söylemesine şuracığa yatalım işte. Yatalım Sevgiliiiiiim.

OLIVIA: Aaaama ben onu kastetmedim Malvolio Bir dakiki da dur. Malvolio

MALVOLIO: Olivia...

OLIVIA: Malvolio.

MALVOLIO: Olivia...

OLIVIA: Malvolio.

MALVOLIO: Olivia...

OLIVIA: Malvolio. Delirdin mi? Neden kollarımı bacaklarını öpüyorsun? Malvolio!

MARI: Malvolio, nedir bu haliniz?

MALVOLIO: Sana ne be sana hesap mı vereceğim ben? Ama niye olmasın? Kargalarla bile konuşabilir bülbüller.

MARI:Bu ne cesaret! Hem de hanımın yanında.

MALVOLIO: Büyüklük korkutmasın gözünü." Pek doğru! Unutmadım bu sözünü

OLIVIA: Ne diyorsun Tanrı aşkına Malvolio?

MALVOLIO: "Kimileri büyüklüğü edinir."

OLIVIA: Nedir bu saçmalıklar?

MALVOLIO: "Kimilerine ise büyüklük kendi ayaklarıyla gelir."

OLIVIA:Aman yarabbi! Sen koru bu garibi.

MALVOLIO: "Sapsarı çoraplarına hayran sevgilini unutma".

OLIVIA: Ben sarı çorap giymem ki.

MALVOLIO : Çapraz dizbağlarına hayran sevdiğini unutma."

OLIVIA: Çapraz mı?Diz bağı mı?

MALVOLIO: "Seni güçlü karakterinle görmek istiyorum."

OLIVIA: Kim istiyormuş? Ben mi?

MALVOLIO: "Yoksa seni hep hizmetçilerden biri, şansın kıyısından bile geçmediği mabeyinci olarak mı göreyim?"

OLIVIA: İyi saatte olsunlar almış götürmüş bunu.

FABIAN ::Bayan Olivia, Bayan Olivia,

OLIVIA: Buradayım, buradayım .

FABIAN: Bayan Olivia, Dük Orsino'nun hizmetkarını galiba çağırdım. Çok net hatırlamıyorum ama.. İlk başta reddetti gelmeyi, epeyce direndi, ama sonunda ikna ettim galiba. Aaa, Malvolio. Malvolio bana bak. Kır belini Tobi dayı kır belini
(Uşak çıkar.)

OLIVIA: Kaç, kaç, kaç...Mari! Dikkat et bu adamcağıza. Dayım Tobi'yi de bul bana. Evde kim varsa, göz kulak olsunlar ona. Onu severim. İyileşmesi için çeyizimin yarısını verebilirim.
(OLIVIA ve MARI çıkarlar.)

MALVOLIO: Ne çeyizinin yarısı! Ha! Şimdi anlaşıldı mı, ben kimim? Ama doğrusu bakıcım olarak şu Tobi'yi beğenmedim. Benimle ilgilenecek başka birini bulamadı mı ortalıkta? Ha? Her şey mektupta yazıldığı gibi gidiyor işte. Aslında, Tobi'yi sarıyor ki başıma, dikleneyim haddini bildireyim, hesabını göreyim diye. Ne diyordu mektupta "Silkelen, kendine gel. Taptaze görün gözlerime. Sertleş. Çekinme. Hele hizmetçilere. Sözlerin siyasetle dolsun, mutlaka herkesten farklılığın olsun." Ne yapmak lazım şimdi? Suratımı iyice asacağım, bütün asaletimi takınacağım, açacağım bayramlık ağızımı. Soylu bir sesle konuşmaya başlayacağım. Ah, nasıl da düştü serçe ökseye. Yüce Tanrı. Büyük Tanrı. Sana şükürler olsun! Ne dedi? "Dikkat et bu adamcağıza." Hoş değil, asla hoş değil. Benim gibi biri için böyle bir laf... Ayıptır, rezalettir. Şimdiye kadar her şey yolunda gitti; bu kadar kusur (Kadı kelimesini unutuur anlatır) Sağolun. Eh canım bu kadarcık kusur kadı kızında da bulunur. Yüce Tanrı! Büyük Tanrı. Şükrediyorum sana. Gözlerim yaşlarla doldu, yüreğim minnetten boğuldu. Çok teşekkür ederim, sağolun.
(TOBI, FABIAN ve MARI girerler.)
Malvolio diye bağırırlar.

TOBI: Nerdesin?

FABIAN: Malvolio, nerdesin, Allahaşkına, nerede bu adam?

TOBI: Burada olduğunu söyle, geldim ama bulamadım.. Duman olup uçmadı ya koskoca adam.

FABIAN: Ah işte Malvolio, şemsiye... Şemsiyesi burada kendisi yok.

MALVOLIO: Buradayım.

FABIAN: Merak etmeyin canım burdaymış işte. Nasılsınız bakalım Bay Malvolio.

TOBI: Ne alemdesiniz?

MALVOLIO: Defolun, azledildiniz, pılınızı pırtınızı toplayıp yollanınız. Beni rahat bırakınız,

MARI: Şeytan girmiş içine, sesi cehennemin alevleri gibi çıkıyor. Ah Bay Tobi işte hali bu. Hanımım sizden rica ediyor. Sakın yalnız bırakmayın onu.

TOBI: Sıkmayın canım kendinizi. Ona elinizden geldiğince göstermelisiniz bütün sevecenliğinizi. Seyredin şimdi beni . Malvolio.

MALVOLIO: Söyle şekerim

TOBI: Malvolio.

MALVOLIO: Söyle cicini yiyeyim

TOBI: Kır belini Tobi dayı.
İnsanlığın en büyük düşmanıdır o.

MALVOLIO: Yapma, yapma.. Kes, kes, keeees

TOBI: Malvolio, senin gibi bir şeytanı yenebilmek.İnsanlığın en büyük düşmanıdır o.
MALVOLIO: Ağzınızdan çıkanı kulağınız duysun, Bay Tobi.!

MA RI:AA!. Laf ettirmiyor şeytana. Çarpıldı bu!

FABIAN: O zaman hemen kurşun döktürelim ona.

MARI: Yok, yok ben bir büyücüye gidip birkaç büyü yaptırayım. İyileşmezse hanımım beni ne yapar? Asar.

MALVOLIO: Neymiş, neymiş, neymiş?

MARI: Yok bir şey,bak anlatacaklar şimdi.

TOBI:Aman efendim, canım efendim. Malvolio , ne alemdesiniz.

MALVOLIO: Bana bak sana sen yetti ha. Sana ne oluyor bıyık, (Fabian'a tokat atar), sana ne oluyor sakal (Tobi'ye tokat atar)

TOBI: Teessüf ederim. Malvolio, hani sende efendiden birisiydin. Böyle şeytanlıklara nasıl geldin. Bana bak Malvolio, içindeki şeytanı çıkar öyle çık karşıma, yoksa seninle iki kelime daha konuşmam

MARI: Malvolio en iyisi dua etsin.

MALVOLIO: Duaymış, seni gidi ciğeri iki para etmez yelloz seni. Hepiniz defolun. Serseriler! Budalalar! Kim oluyorsunuz da, geçmiş karşıma benimle böyle konuşuyorsunuz? Siz kimsiniz ? Ben kimim? Durun bakalım siz durun, daha neler göreceksiniz!
(MALVOLIO çıkar.)

TOBI: Gel buraya gel adam zehiri içmiş, üstelikte de sindirmiş. Enayilik içine işlemiş bunun

FABIAN:Şahtı şahbaz oldu! Bu gidişle tımarhanelik olacak.

MARI:O tımarhaneye giderse, biz de evde rahat rahat yaşarız.

TOBI: Evet, bizim kız onun aklını oynattığına iyice inandı galiba. Eğer daha fazla eğlenmek istiyorsak, bu oyun devam eder. Şunu zincire vurdurup hapse tıktıralım, sıkılınca bırakırız, ne olacak? Olan sana olur Mari!

MARI: Neden canım.

TOBI: İnsanlar delileri tımarhaneye yollamak için sana gelir herkes. Ooo!
(ANDREW girer.)

ANDREW:Yazdım efendim, yazdım. Evet ! Mektubu yazdım. Oğlanı düelloya çağırdım. Yalnız bu galiba bu çok hiddetli ve çok şiddetli mektup gibi geldi bana bak ne diyorum ben sana.

FABIAN: Ver şu mektubu ver! Cır cır cır

ANDREW: Fabian, ne oldu?

FABIAN: Anlamaya çalışıyorum.

TOBI: Kör oldum. Beni kaderimle başbaşa bırakın Yüce Tanrım ben sana ne yaptım, ne yaptım sana ben?

ANDREW: Görüyor evet görüyor."

TOBI: Gel buraya.

MARI: Tobi, Tobi ne yapıyorsun? Fabian, çek. Tobi sen ne yaptın?

MARI: Geç geç oraya, geç

FABIAN: Tobi tükür, bana değil yere, ağızı sil böyle.

FABIAN: Geç şöyle.

TOBI: Ay hayret bir şey ya.

FABIAN: Kendine gel.

TOBI: Kız bakma öyle

FABIAN: Hep senin yüzünden oldu. Şşt Tobi, yemin ederim giderim bak kendine gel.

TOBI:Tamam, tamam. *(Okur)* "Bana bakın genç adam." Deermişim. Kim olduğunuzdan bana ne. İpsiz sapsız olduğunuz besbelli!
"Elbette sen diyeceğim size. Şaşıracak ne varmış bunda?."

ANDREW: Ama birazcık kaba olmuş galiba "siz" diye değiştirebiliriz.

TOBI:*(Okur)* Sebebini asla açıklamayacağım; sorma

ANDREW: yınız

TOBI: "Ne diye ikide bir Bayan Olivia'nın kuyruğunda dolaşıyorsun?

ANDREW: sunuz.
TOBI: Görmüyor muyum kırıştırdığınızı sanıyorsun?

ANDREW: sanıyorsunuz

TOBI: Üstelik durmadan palavra atıyorsunuz..

FABIAN: Aaa, bir saniye atıyorsunuz mu dedi, atıyorsunuz değil, atıyorsun.

ANDREW: Hayır, hayır Fabian, atmıyorsunuz.

FABIAN: Offf, Andrew baydın bizi ama.

TOBI:*(Okur)* "Ama seni sepetlemeye karar verişim bu yüzden değil.Seni evinin yolunda karşılayacağım. Becerir de orada öldürebilirsen ben."Hiç çekinme, bir sokak serserisi gibi gebert beni!"

FABIAN: Böylece adam bütün sorumluluktan kurtuluyor. Bu da iyi.

TOBI: *(Okur)* "Şimdi elveda! İkimizden birinin ruhuna fatiha! Bu ruh benimki de olabilir ama, amacım bu değildir. Kolla kendini! Bil ki, ya dostunum, ya da azılı düşmanın! İmza. Alyanak Andre."

FABIAN: Harika

TOBI: Eğer bu mektupla kanı kızışıp da saldırmazsa üstüne, yuf olsun onun erkekliğine! Şimdi gidiyorum ve mektubu ona veriyorum. Geliyor.

TOBI: Elbette vermeyeceğim bu mektubu o gencin eline. Besbelli, iyi yetişmiş biri. Üstelik de yetenekli. Bir bakışta anlayacak, bu satırların kuş beyinli biri tarafından karalandığını. Ama ben onun gözlerine değil, kulaklarına sesleneceğim, hem de kendi dilimle. Ona bizim Alyanağı bir öveceğim, bir ballandıracağım ki, Alyanak gözünün önünde kudurgan, saldırgan, dövüşken bir horoz olup çıkacak.

FABIAN:İşte geliyor. Yeğeniniz de yanında.
(TOBI, FABIAN ve MARI çıkarlar.)

OLIVIA:Söylediklerimin taşı yumuşatırdı, ama yüreğinizi yumuşatmadı. Onurumu serdim ayaklarınızın altına, ama yine de işe yaramadı. Kendi kendimi yiyorum bu zavallılığım yüzünden, öyle güzel bir zavallı olmuşum, öyle inatçıyım ki zavallılıkta, bir yandan da alay ediyorum kendimle içimden.

VIOLA: Şu çektiğiniz acının her zerresi efendimin acısında var.

OLİVİA: Bari şu kolyeyi kabul edin, içindeki benim resmim. Hiç sesi çıkmaz, öylece yaslanır göğsünüze. Lütfen yine gelin. Namusum hariç elimde ne varsa size vermeye razıyım.

VIOLA: Bayan Olivia, Bir tek dileğim var sizden: Ne olur sizde efendimi sevin
.
OLIVIA:Gönlümdeki bir tek sevgi vardı; onu da size verdim. Namusumu ayaklar altına almadan o sevgiyi başkasına nasıl veririm?

VIOLA: Ben o namusunuzun kefili olmaya razıyım.

OLIVIA:Ah şimdilik kalsın. Yarın yine bekliyorum sizi. Bir iblistir girmiş yüreğinize, bir çırpıda gönderebilir sizi cehenneme. Sıkıştım.

FABIAN: Farkettik.
(OLIVIA çıkar, TOBI ve FABIAN girerler.)

TOBI: Uğurlar olsun genç adam.

VIOLA: Sizlere de uğurlar olsun baylar.

TOBI: Bak delikanlı.! Ne yaptıysan adama, bahçenin ucuna dikilmiş, gözleri alev saçan biri, parçalamak üzere seni. Kuzunun kokusunu almış aç kurtlar gibi. Dikkatli ol, Tetikte bir şövalyedir, çeviktir. Üstelik katildir!

VIOLA:Bakın bir yanlışlık olmalı Dövüşmemizi gerektirecek bir şey olmadı ki aramızda. Zorluyorum kafamı, birileriyle atıştığımı dahi hatırlamıyorum.

TOBI:Yanlışlık manlışlık yok! Sen beni dinle! Kafanı kolla diyorum sana. eğer canının beş paralık değeri varsa, dikkat et hasmına. Yiğit biri, kuvvetli, becerikli, döğüş ustası, üstelik azgın boğa gibi.

VIOLA: Bir dakikda bir dakika, bari, kim bu adam onu söyleyin.

TOBI: Her şeyden önce, bir şövalye. Tatlı su şövalyesi, ama keskin kılıçlı biri.T

VIOLA: Efendim?

TOBI: Tarihinde üç kesilmiş kelle var. Yetmez mi? Üstelik şimdi, o kadar hiddetli ve şiddetli ki, kan dökmeden yatışmayacak, mezarını görmeden susmayacak.

VIOLA:Bari gideyim de hanımefendiden beni korumak için birilerini yollamasını isteyeyim. Ben anlamam ki dövüşmekten, kan dökmekten.

TOBI:Seninle atışmak için sebebi var adamın. Sen de bu meydan okumaya karşı koymalısın. Yok eve döneceğim dersen, karşında beni bulacaksın.

VIOLA: Bütün bu olanlar apaçık bir kabalık! Ben neden böyle bir davranışla karşılaşıyorum. Farkında olmadan ne kusur işlemişim ben de bileyim istiyorum şimdi hemen benden...

TOBI: Anladım, tamam! Bunu şimdi söyleyeceğim. Fabian, ayrılmayın delikanlının yanından. Hemen geliyorum.
(TOBI çıkar.)

VIOLA: Bey'fendi! Siz bir şey biliyorr musunuz bu konuda, lütfen?

MALVOLIO: Her şeyden önce bu şövalyenin size diş bilediğini biliyorum ama, sebebinden haberim yok. Bak şimdi ne yalan söyleyeyim, ben söz veriyorum sizin aranızı bulmaya çalışacağım.

VIOLA: Bay Malvolio bunu gerçekten yapar mısınız? Çünkü ben erkeklik gösterisi yapmaya hiç meraklı değilim.
(Çıkarlar, TOBI ve ANDREW girerler.)

TOBI: Andrew. Andrew. Gel.

ANDREW: Hayır gelmeyeceğim, tamam mı Tobi gelmeyeceğim

TOBI: Geleceksin Andrew, geleceksin gel buraya. Ah belim, belim belim. Nereye kaçacaksın, Andrew çekme.

ANDREW: Bırakın, bırakın beni.

TOBI: Kaçın Kaçın, kaçalım. Ne yapıyorsun Fabian?

FABIAN: Ben hiç bir şey yapmıyorum

TOBI: Böyle cazgırına hiç rastlamadım.

FABIAN : Ben de rastlamadın

TOBI: Adım atayım dedim, kuşandığı bütün silahlarla saldırdı üstüme.

FABIAN: Vallahi saldıdı, baltayla saldırdı, uçurdu ben.

TOBI: Adam pire gibi.

FABIAN: Pire gibi zıp zıp zıp zıp

TOBI: Adım atar gibi dövüşüyor vesselam. Diyorlar ki, en meşhur ustadan almış kılıç derslerini.

ANDREW::Allah kahretsin! Nasıl dövüşürüm ben onunla?

TOBI: İyi-hoş ama, herifin tepesi attı bir defa. Nasıl yatıştıracağız? Fabian zor tutuyor onu.

ANDREW: Veba salgınına uğrar inşallah! Başına yıldırım düşsün inşallah. Hayır, keşke ben onu düelloya çağırmadan önce kalp krizinden geçirip öbür dünyayı boylasaydı ya.

FABIAN: Bilemezsin ki, nereden bileceksin Andrew ya.

ANDREW: Bak Tobi aklıma ne geldi bak. Eğer bu adam bu düellodan vazgeçsin canım saf kan arap atımı sana hediye etmeye razıyım.

FABIAN: Ne safkan arap atı mı?

TOBI: Tamam gidiyorum ve ona yalvarıyorum.

ANDREW: Hadi canım lütfen.

TOBI: Senin üzerinden ineyim arap atının üzerine bineceğim.

ANDREW: Efendim?

TOBI: Yok bir şey.
(TOBI ve VIOLA karşılaşır)

TOBI: Genç adam konuştum kendisiyle. Karar vermiş sizi haklamaya. Kılıcınızı çekin hazır olun. Söz verdi, fazla uğraştırmadan alacakmış canınızı.

VIOLA: (Kendi kendine söylenir) Yüce Tanrım!... Sen yardım et bana. Boşu boşuna erkekliğimden vazgeçip, her şeyi açıklamak zorunda kalacağım bunlara.
(ANDREW ve TOBI)

TOBI: Andrew! Konuştum ben kendisiyle.

ANDREW: Evet vazgeçtiğini söyle.

TOBI: Karar vermiş seni haklamaya.

ANDREW: Yapma.

TOBI: Söz verdi, fazla uğraştırmadan alacakmış canınızı.

ANDREW:İyi bari bakarsınız tutar sözünü.

BÜTÜN OYUNCULAR: Şarkı: We will rock you. (Düello sahnesi)

TOBI: Andrew, kılıcı tut, tut Andrew tut, Andrew kılıcı tut.

ANTONIO:Bırakın, Bırakın kavgayı, bırakın diyorum bırakın, bırakın bırakın, bırakın kavgayı. Bu adam suçluysa eğer, ben çekeceğim cezasını. Yok suçlu sizseniz, cezanızı elimden çekeceksiniz.

TOBI: Merhaba, Siz de kimsiniz? Neden aralarına girdiniz?

ANTONIO:(Kılıcını çeker) Yiğit denebilirse bana, varsa dövüşecek cesaretim. Bu genç için onun birkaç mislini deneyebilirim.

TOBI:Bu da nereden çıktı? Bak kardeşim, sen genç adamın yerine dövüşeceksen, ben de hasmının yerine geçerim. Senin de defterini dürerim!
(Muhafizlar girer.) Açılın Muhafız Diego geliyor. **(Şarkı)** Karşıdan gelen atlı. Ah ne bileyin ben

FABIAN: Aman, Bay Tobi! Muhafızlar geldi.

2.MUHAFIZ: Kanun ve de Dük Orsino namına! Eller yukarı. Tutuklusunuz

ANTONIO: Pardon Siz beni galiba birine mi benzettiniz?

1.MUHAFIZ:Kimseye benzettiğimiz yok sizi. Çıkartmışsınız denizci berenizi ama, ben iyi bilirim çehrenizi. Yürü. .

ANTONIO:(VIOLA'ya) Bir saniye. Karşı koyamam ki onlara. Sizi ararken geldi bunlar başıma. Gidip Dük'e karşı savunmalıyım kendimi. Yine de düşünmeden edemiyorum sizi. Beş parasız ne yapacaksınız? Kesemi sizden alınca, iyice zorda kalacaksınız. Kendimden çok size yanıyorum. Paramı istediğim için, inan, çok utanıyorum.

VIOLA: Bir dakika, ne parasından bahsediyorsunuz, anlamıyorum. Mert adamsınız zannederken, bu halinize şaşıyorum. Madem dara düştünüz. İmkanlarımı zorlayıp biraz borç vereceğim size. Ama hepsi bu. Ben de zengin değilim. Neyim varsa, sizinle bölüşeceğim.

ANTONIO:Bunca dostluk gösteren birine, bu muydu layık gördüğünüz? Hiç tanımıyormuş gibi davranıp, horlamak mı teşekkürünüz? O kadar yardım etmedim mi size, neden bu nankörlüğünüz? Zora düşmüş görüp beni, halimi kötüye kullanmayın. Sakın beni evliyanın biri sanmayın. Şu davranışınız tepeme çıkarıyor kanımı.

VIOLA:Ben iyilik falan görmüş değilim sizden. Hiçbir şey anlamıyorum sözlerinizden. Nankörlük diyorsunuz; nefret ederim nankörlükten.

ANTONIO:. Görüyor musunuz, şu karşımızda duran genci? Onu zor kurtardım ölümün pençesinden. Öylesine emindim ki, sevgimden, sevgisinden, o sevgi ki cennetin müjdelerini verdim. Ona peygamber gibi taptım, sözüne tanrı buyruğu gibi bağlandım. Tanrı sanmıştım, sıradan bir put çıktı. Şu melek gibi çehre, ardında nasıl da saklıyormuş şeytanı. Ben böyle rezil tanımadım Sebastian'ı. Her sakatlıktan kötüdür ruhun çarpıklığı. Hiçbir şey affettiremez insafsızlığı. Güzel olan her şey erdemde saklıdır. Ama bazen iblisin büyüğü gözalıcı giysilerle gezinir. Hadi gidelim.
(ANTONIO ve MUHAFIZLAR çıkarlar.)

VIOLA:(Kendi kendine konuşur) Ne kadar çoşkulu, ne kadar içtenlikliydi söyledikleri. Her söylediğine yüreğiyle inanıyordu, besbelli. Ama inanasım gelmiyor ki benim. Yoksa, sözünü ettiği... Kardeşim... Olabilir mi?.

TOBI: Andrew..

ANDREW: Efendim?

TOBI: Nereye.?

ANDREW: Buraya canım

TOBI: Otur, otur da şu olup biteni sağlıklı kafayla bir düşünelim.

VIOLA:(Kendi kendine konuşur) Sebastian dedi, yanlış duymadım sözünü. Aynaya her baktığımda, görmüyor muyum onun yüzünü? Çehresi de giysisi de tıpatıp benzemiyor muydu bana? Zaten benzemeye çalışmıyor muyum Sebastian'a. Bütün bunlar bir doğru çıksa. Unutacağım bütün olanları. Nasıl seveceğim fırtınaları, hırçın dalgaları.
(VIOLA çıkar.) Beni bekleyin...

TOBI: Tavşan pisliği gibi bir herif bu.

ANDREW: Evet canım doğru söylüyorsun

TOBI: Şerefli bir böyle söyler mi, kendisine yardım eli uzatmış bir zavallıya?.

ANDREW: Söylemez, bence de söylemez.

TOBI: Adam boğazına kadar derde girmişken, elinin tersiyle itiverdi biçareyi Hayır adam hem ödlek, hem şerefsiz.

ANDREW: Tamam şimdi bak ben gidip ne yapacağım gidip onun ağızını burnunu kıracağım

TOBI: Harika fikir. A a bak ne diyeceğim ne olursa olsun kılıcını çekme

2.Perde V. Sahne

Şarkı: Kılıcını çekmiş Sezaryo/

Kılıcını çekmiş Sezaryo
Malvolio prison'da duruyor, 'incredible' bir kavga oluyor, 'after although' hikaye herkes kavuşuyor, barabar, barabar, barabar, ölek ölek ölek barabar
Dük Orsino dedi, Je'taime Olivia, she wants to marry Sezaryo, kız dedi impossible bu evlilik, Dük Orsino seviyor Olivia'nın e'sini.
If you are Sezaryo yoksam Viola,
verem ettin bizi Orsino, Andrew'e herkesi 'kiss'iyo, düğüm suddenly çözülüyor,
barabar. .
(Olivia'nın Evi'nin Önü, SEBASTIAN ve FESTE girerler.)

FESTE:Aradığım adamın sen olmadığına inandırmalısın beni.

SEBASTIAN:Bela mısınız efendim? Lütfen tepemden düşünüz.

FESTE: Nasıl da kandırıyorsunuz insanı. Tamam. Pekala. Sizinle tanışmıyoruz. Adınız Sezaryo değil. Hanımım beni size elçi diye göndermedi. Şu burun da benim değil. Bu bu değil, şu da şu değil. Öyle ama öyle değil, böyle ama katiyen böyle değil.

SEBASTIAN: Saçmalamayı keser misiniz, istirham ederim! Sizinle müşerref olmadık hiç!

FESTE: Saçmalıyorum öyle mi?. Saçmalamak buysa, size kalırsa, sapasağlam yeryüzü de çivisi bir tekerlekten başka bir şey değildir. Şimdi bırak bu numaraları da, ben hanıma ne diyeceğim onu söyleyin. Birazdan eteklerinin dibine toplanacağınızı söyleyeyim mi ona?

SEBASTIAN: A! Aklınızdan zorunuz mu var sizin? Yeter ama. Paraysa, hakkınız yok ama, alın, işte para. Bu da yetmezse, başka türlü geleceğim hakkınızdan.

FESTE: Aman aman akıllısızlığınızı aptallara para vererek örtenlerdensiniz.
(ANDREW, TOBI ve FABIAN girerler.)

ANDREW: Merhaba canım, ay yiine karşılaştık, ne kadar güzel bir tesadüf. Hoşgeldiniz canım...Heyyt Yan bakan var mı?

FABIAN: Var canım var.

FESTE:Bunları hanımıma anlatmazsam çatlarım. Hazine bağışlasanız da durmam artık yanınızda.
(FESTE çıkar)

OLIVIA: Durun, durun durun!

FABIAN: Tamam bir saniye durduk

OLIVIA: Nankör, alçak adam! Siz vahşi dünyanın insanısınız. Dağ başında, mağaralarda yaşamalısınız. Yeter zorbalığınız! Defolun dedim! Defolun.
(TOBI, ANDEW ve FABIAN çıkarlar.)

OLIVIA: Asil dostum. Lütfen bu vahşete aklınızla dayanın, sakın hassas ruhunuz öfkeye kapılmasın. Hadi, eve gidelim. Size şimdiye dek olan biteni anlatayım. Bu beceriksiz sahtekarın saçma oyunlarını bir de benden dinleyin. Başka çare yok. Evet deyin bana.
.
SEBASTIAN: Bir gariplik var havada, anlıyorum. Ne tarafa akıyor bu çılgın nehir? Şuurumu kaybetmediysem, derin uykudayım. Kapıldıysam bu rüya gibi akıntıya, aman uyanmayayım.

OLIVIA: Gelin ne olur, teslim olun bana.

SEBASTIAN: Dünden razıyım. Başüstüne!

OLIVIA: Hep böyle deyin, hep böyle olun işte!
(SEBASTIAN ve OLIVIA çıkarlar.)
(Şarkı) Kekliği düz ova da avlarlar, kanadını kanadına bağlarlar

ANLATICI: Ufak bir karışıklık olsa da Olivia sonunda amacına ulaştı. Malvolio da aşkının ve hırsının kurbanı olup hapse girdi. Şimdi Mari ve Tobi'nin Malvolio'ya nasıl oyun ettiğini izleyeceksiniz. Tabii oyunda ben de varım.

2.Perde VI. Sahne
(Olivia'nın Evinde bir Oda, MARI ve FESTE girerler, MALVOLIO karanlık bir bölümde hapsedilmiştir.)

FESTE: Keşke bu cüppeyi giyip de kendini olduğundan başka gösteren tek insan ben olsaydım.

MALVOLIO: Çıkarın beni burdan, Çıkarın beni burdan ah Olivia ah

MALVOLIO: Siz kimsiniz

FESTE: Peder Topas, bir zır deliyi ziyarete geldim.

MALVOLIO:Ah, aziz Bay Rahip Peder Topas! Lütfen hemen hanımıma gidin.Ona deyin ki...

FESTE:Kes sesini, gürültücü herif! Zebani! Kadınlardan başka bir şeye ermez mi senin aklın?

MALVOLIO: Peder Topas! Büyük bir haksızlığa uğradım ben. Kimsenin başına böyle bir şey gelmemiştir. Peder ben deli değilim; buna inanmayın. Tıktılar beni bu karanlık deliğe.

FESTE: Şu dünyadaki tek karanlık cahilliktir. İşte sen böyle bir karanlığa düşmüş olmalısın. Durumun pek kötü.

MALVOLIO: Cahillik cehennem karanlığı demekse, burasıda cahillik kadar karanlık işte.

FESTE: Hadi artık bana elveda.

MALVOLIO: Peder beni burada böyle yalnız bırakmayın çıkarın beni buradan , ben deli değilim. Peder Topas! Çıkarın beni

MALVOLIO:Peder Topas!

FESTE: Abilerim, ablalarım...

MALVOLIO:Hey Feste!

MALVOLIO: Ay Feste, canım Feste. Biricik, güzel soytarım benim. Bana biraz kağıt, kalem, mürekkep, hokka, kamış, tüy, azıcık da mum getirirsen, ömür boyu unutmam bu iyiliğini. Ölene kadar saygıyla anarım adını.

FESTE: A-aa! Saygıdeğer Bay Malvolio!

MALVOLIO: Yanılmadın, bu benim işte, saygıdeğer Bay Soytarı Feste.

FESTE: Neler oldu da aklınızı hepten yitirdiniz böyle?

MALVOLIO: Budala! Geri zekalı kaçık! Sinirlendirme beni. Aklım en az seninki kadar başımda. Haksızlığa uğradım, hepsi bu.

FESTE: Geri zekalı bir kaçıktan birazcık akıllıysan, demek ki zır delinin birisin demektir.

MALVOLIO: Feste, beni boş bir çuval gibi attılar buraya, karanlığa tıktılar. Rahipler,

eşşekler gönderiyorlar karşıma. Bu da yetmiyor,deli diyorlar hakkımda. Hadi be git, kağıt, kalem, mum getir bana. Sonra da yazacaklarımı al hanımına götür. Fırla, deli değilim.

FESTE:Beyninin içine görmeden bir deliye inanma derler. Haklıdırlar. Gideyim de istediklerinizi bulup getireyim. Hemen, hemen...

2.perde VII. Sahne
(Olivia'nın Bahçesi SEBASTIAN girer.)

SEBASTIAN:Hava güzel, gök mavi, güneş ısıtıyor içimi. Ve parmağımda yüzük, hem de incili. Elimle tutuyorum, gözümle görüyorum. Galiba mutluluktan çıldırıyorum. Otele uğradım, Antonio'yu bulamadım. Dediler ki, gelip gitti, aramaya şehre sizi. Oysa, burada olsaydı, nasıl da işe yarardı tesellisi. Ya bu muhteşem kadın muhteşem bir deli, ya da ben delireceğim. Bir öğrenebilsem şu mesele neyin nesi.
(OLIVIA girer.)

OLIVIA: lal lal lalala Evet, çok acele ediyorum. Ayıplamayın beni. Hadi kiliseye gidelim., ömür boyu beraberliğimizin sözünü verin bana. Huzursuz ruhum rahata kavuşsun, ama kutsal evliliğimiz şimdilik bir sır olsun.

SEBASTIAN:Yanınızdayım işte, sizinle geleceğim kiliseye. And içeceğim, ömür boyu sadakatime.

OLIVIA: Artık şenlensin gökler, sevinsin melekler. Şu yaptığımız ne de müthiş bir şeydir, hepsi bilsinler.

Şarkı : Kekliği düz ovada avlarlar...
(Olivia'nın Evi Önündeki Sokak FESTE ve FABIAN girerler.)

FABIAN: Versene şu mektubu

FESTE: Benden ne isterseniz isteyin, ama bunu, Malvolio'nun mektubunu istemeyin!

FABIAN:Her şeyi isteyebilir miyim?

FESTE: Mektup hariç her şey.

FABIAN: Gerçekten mi?

FESTE: Evet.

FABIAN:Ama ben başka bir şey istemiyorum ki.
(ORSINO, VIOLA,CURIO ve diğer asiller girerler.)

ORSINO: Siz bayan Olivia'nın malı değil misiniz?

FESTE: Evet. Tapulu arazisi kadar hakkı var üzerimizde.

ORSINO: Oo! Sen misin? Ne haber bakalım?

FESTE: Açıkça söylemek gerekirse dosta karşı pek kötü, düşmana karşı çok iyi bir durumdayım.

ORSINO: Ne biçim iş bu böyle?

FESTE: Ah, o dostlar! Yüzüme gülüyorlar, arkamdan neler söylüyorlar. Oysa düşmanlar... Küfürlerini yüzüme karşı sıralayıp, gözlerimin içine bakıp, sövüyorlar bana. Düşmanımla kendimi tanıyorum anlatabildim mi?

ORSINO: Harika anlattın.

FESTE: Ama siz siz olun da benim dostum olmaya kalkmayın sakın.

ORSINO: Merak etme, aramız kötüleşmez. Al sana bir taş altın, bu iyi gelecektir.

FESTE: Bu kesecik tek başına bütün kötülüklerin hakkından nasıl gelsin ki? İki olsalardı, belki...

ORSINO: İyi bir fikir değil bence.
.
FESTE: Siz beni dinleyiniz, fikrime güvenin. pamuk eller cebe, altınlar Feste'ye,

ORSINO: Al sana ikinci kese.

FESTE: Allahın hakkı üçtür. Ne demiş eskiler? Biri zarar, ikisi karar, çoğu yarar.

ORSINO:Yok, işte o laf öyle değildi, ama nasıldı ben de unuttum. Sana yine de üçüncü altını vermeyeceğim. Ama eğer hanımına gidip burada olduğumu söyler, onu buraya kadar getirirsen eğer, göreceksin, cömertliğim yeniden uyanacaktır.

FESTE: Söyleyin cömertliğinize, ben gelinceye kadar güzelce kestirsin. Sakın beni açgözlünün biri zannetmeyin. Sadece, parayı severim.
(FESTE çıkar, ANTONIO ve MUHAFIZLAR girerler.)

VIOLA: Efendimiz! İşte beni kurtaran adam bu!

ORSINO: Bak sen. Evet! Hatırlıyorum bu çehreyi. Ama son gördüğümde bu halde değildi. Su alan, batmak üzere olan, berbat bir teknesi vardı. Ve o tekneyle donanmanın en güzel gemisine öyle bir yanaştı ki, sonradan düşündüm, onunla düşman olmak bile onurdu belki. Açık deniz korsanı değil misin sen , hangi cüretle geldin buraya?

VIOLA: Efendim. Niyeti bana iyilik etmekti. Kılıcını çekti, saldırdı onlara. Gerçi sonradan tuhaf laflar etti ama, bunların sebebi belki o anlık cinnetti.

ANTONIO: Ey Dük Orsino! Soylu beyefendi, şimdi lütfen dinleyin beni. Benim için ettiğiniz küfürleri, izin verin de biraz hafifleteyim. Antonio korsan da değildir, haydut hiç olmadı. bir sürü sebepten düşmanları oldu. Bir çoğu da yerden göğe haklıydı. Büyülenmiş gibi geldim buraya. Çok inanmıştım şu karşıdaki delikanlıya. Onu nankör denizin insafsız dalgalarından kurtardım. Hayatını köpüklerden çıkarıp ruhuna saldım. Üstelik hiçbir karşılık beklemiyordum. Cüret alıp ona olan bağlılığımdan, kendimi bu şehrin tehlikelerine gözü kapalı attım. Zorda gördüğümde kılıcımla korumaktı maksadım. Ama yakalandım. Ve o, bütün hainliğinle, beni tanımadığını söyledi. Bütün dostluğumuzu hiç utanmadan reddetti. Birden hayatımın yirmi yılını kaybettim sanki. Üstelik reddediyor, benden aldığı içi dolu keseyi.

VIOLA: Efendimiz. İnanılmaz şeyler söylüyor.

ORSINO: Bu genç ne zaman geldi bu şehre?

ANTONIO: Daha bugün geldi; önceleri hep birlikteydik. Üç ay, beraber yedik, beraber içtik.
(OLIVIA girer.)

ORSINO: Üç aydır yanımda olan bu gence mi inanayım, sana mı? Götürün bunu.

OLIVIA: Beni emretmişsiniz. Ne emriniz varsa, hazırım yapmaya. Tabii, bir tek şey dışında. Ama Sezaryo siz bana söz vermiştiniz.

ORSINO: Bayan Olivia.

OLIVIA: Bir şey mi dediniz Sezaryo? Dük Orsino.

VIOLA: Önce efendim konuşacak.

OLIVIA: Yine o eski şarkıyı söyleyeceksiniz, efendimiz, gına getirdiniz Güzel bir şarkıdan sonra köpek uluması dinlemek gibi bir şey.

ORSINO: Hala mı? Bu ne acımasızlık!

OLIVIA: Hala bu ne ısrarcılık, kararlılık efendim.

ORSINO: Yanlış yolda gitmeye karar vermek mi marifet? Sizin kabenize yüzlerce kez yöneldim, sunağınıza en değerli adaklarımı verdim, size tapındım!Başka ne yapmalıydım?

OLIVIA: Ne uygun görürseniz kendinize, onu yapınız. Mutlaka en doğrusu olacaktır kararınız.

ORSINO: Yüreğim elverseydi eğer, yar olmayasınız diye kimselere, öldürürdüm sizi kendi ellerimle. Soylu bir duygudur bazen, o vahşi kıskançlık. Ama sevgime saygınız olmadığını biliyorum artık. Taş yürekli bir gaddar gibi sürdürün hayatınızı. Ama işte şahidimdir Tanrı, bunu yanınıza bırakmayacağım. Nasıl elimden aldınızsa gönlümce sevmeyi, ben de sizinkine el koyacağım. Gözdenizi çıkardığınız tahttan indirip, yanıma alacağım. Genç adam, yanıma gel. Artık her türlü kötülük gelecek elimden. Sizin için biricik kuzucuğumu kurban edeceğim.

VIOLA: Sizi yatıştıracaksa, uğrunuza ölmeye bile razıyım. hem de sevinçle içtenlikle.

OLIVIA: Nereye gidiyorsun Sezaryo? Yardım et öldürecekler güvercinimi.Gitme, nereye gidiyorsun Sezaryo.

VIOLA: Canımın içi, gözümün nuru dünyanın tüm hazineleri kadar bağlandığım, bir kadına duyacağım aşktan daha büyük sevdaya kapıldığım insanın peşinden gidiyorum.

OLIVIA: Lanet olsun! Aldattın beni!

VIOLA: Kim o aldatan? Kim size haksızlık eden?

OLIVIA: Ne çabuk unuttun kim olduğunu? Bu kadar çok mu zaman oldu? Bulun pederi, çağırın, gelsin.

ORSINO: (VIOLA'ya) hadi biz gidelim.

OLIVIA: Nereye gidiyorsunuz ? Sezaryo! Kocam! Gitme!

ORSINO: Ne kocası?

OLIVIA: Kocam. Benim kocam.

ORSINO: Onun kocası mı oldun genç adam?

VIOLA: Olamam ki...

OLIVIA: Yazık! İçindeki o ödlek ruha yazıklar olsun. Kişiliğini boğuyor, yok ediyorsun. Olduğun gibi ol ki, büyük kal, gözümde olduğun gibi. (RAHİP girer.)
İşte peder. Hoşgeldiniz Peder. Gizliliği unutunuz artık, söyleyiniz. Ne var ne yoksa, dökmelisiniz ortaya.

RAHİP: Hoşbulduk .Siz ve siz! Sonsuz bir bağ ile birleştiniz. Tanrı yeminiyle takıldı yüzükleriniz. Bu düğünün töreninde ben vardım. Şahsen bizzat ben kıydım nikahı.

OLIVIA: Evet, evet, evet.

OLIVIA-ORSINO: Sezaryo!
(TOBI girer.)

TOBI: Doktor! Lütfen bir doktor. Kan gövdeyi götürüyor. Dük'ün adamı Sezaryo getirdi.

OLIVIA: Ay neler oluyor? Bu hale kim getirdi?

ORSINO: Hani sen duygusal çocuktun.

ANDREW:: Tobi gelin size yardım edeyim, cerrahi müdahale edeyim

TOBI: Sen kim oluyorsun bana cerrrahi müdahale yapıyorsun.

FABIAN: Yan bakan var mı?

SEBASTIAN: Hanımefeni, hanımefendi. Affınıza sığınıyorum hanımefendi, aileden birini yaralamış olmalıyım. Öyle bir bakıyorsunuz ki bana, hayalet görmüş gibi.Ne olur, ettiğimiz yemini adına. Biricik sevgilim, sevdamın ışığı, beni bağışla.

ORSINO: Farkında mısınız? Gözler aynı.

OLIVIA: Sözler de aynı.

ORSINO: Hileli ayna karşısında gibiyim.

OLIVIA: Hangisi gerçek, hangisi hayal.

ORSINO-OLIVIA: Bilmeliyim.

SEBASTIAN: Antonio! Antonio. Nerelerdeydin. Sizi kaybettim diye karalar bağladım. Gelin, yanıma gelin korkmayın benden.Şaşırdınız değil mi beni görünce.

ANTONIO: Sebastian! Bu sizsiniz, değil mi?

SEBASTIAN: Ne var bunda bu kadar şaşıracak ?

ANTONIO: Nasıl bölündünüz böylesine ikiye?Bir elmanın iki yarısı bile, birbirine bu kadar benzeyemez. Tanrı aşkına Sebastian kim...

OLIVIA: Hayretler içindeyim!

SEBASTIAN: Bu da kim, karşımdaki? Tıpkı ben sanki. Yüce bir gücüm de yok, aynı anda ayrı yerlerde bulunayım. Topu topu bir gerçek vardı hayatta, Onu da kaybettim hırçın dalgalarda. (VIOLA'ya) İstirham ederim, söyleyin: Nereden geldiniz? Kimlerdensiniz? Anneniz? Babanız?

VIOLA: Messalin'denim. Babamın adı Sebastian'dı. Bir Sebastian vardı. Erkek kardeşim. Hırçın dalgalarda kaybolduğunda üzerindekiler bunlardı. Ruhlar giysilere bürünebilirse eğer, bir hayaletsiniz karşımda. Korkmaya değer.

SEBASTIAN: Elbette bir ruhum var benimde. Ama ana karnından çıkarken çoktan girmişim gövdeye. Ama siz... İnanmasam erkekliğinize, tıpatıp benziyorsunuz ikiz kız kardeşime.

VIOLA: Babamın alnında, burasında bir ben vardı.

SEBASTIAN: Benim babamın da öyle bir beni vardı.

VIOLA: Viola, onüçüne bastığında babası göçüp gitti.

SEBASTIAN: Ah o ne müthiş bir gündü. Babam meçhule doğru yola çıktığında. Biricik kardeşim nasıl da üzüldü.

OLIVIA: Orsino

ORSINO: Olivia

SEBASTIAN: (OLIVIA'ya) Meğer aldanmışsınız ama yemin ederim ki büyük değil yanılgınız.

ORSINO:Demek doğruymuş söylediklerıniz.

SEBASTIAN: Bir kadına, bir bakireye aşıktınız.

ORSINO: Benden başka kimseyi sevemiyeceğinizi söylemiştiniz.

SEBASTIAN: Ama bir erkekle, hem de bakir bir erkekle nikahlandınız

VIOLA: Seni seviyorum.

ORSINO: Ben de seni seviyorum.

OLIVIA: Şenliklerle kutlayalım, bütün masraflar benden.

ORSINO: Başımla beraber.

2.perde VIII. Sahne

OLIVIA: Nasılsın Malvolio?

MALVOLIO: Ah hanımefendi! Nasıl da haksızlık ettiniz bana

..

OLIVIA:Ben sana hiçbir şey yapmadım Malvolio.

MALVOLIO: Yapmaz olur musunuz? Bakar mısınız şu mektuba. Dikkat ediniz, Bu benim el yazım değildir, diyemezsiniz Şimdi yazsanız, yine böyle yazarsınız. Yazıyı da, lafları da.Ya mühür? Görmüyor musunuz, o da sizinki. Neden bana aşk nağmeleri çaldınız? Sarı çoraplar, çapraz diz bağları, buyruklarınız nedendi?

Kendimi size beğendireceğim diye var gücümle uğraşınca, neden sesinizi çıkarmadınız karanlığa kapatılmama? Rahipler gönderildi üzerime. Soytarıların maskarası oldum. Korkunç bir oyunun içine düşmüşken ben, neden çıkarmadınız sesinizi?

OLIVIA: Sakın şaşırma ama Malvolio, bu benim yazım değil. Biliyorum çok benziyor ama bunu yazan bizim Mari olmalı. Lütfen rahat et artık. Bak bir tuzağa düşmüşsün. Söz veriyorum sana, tuzağın sebebini anladığımda yargıyı sana bırakacağım, intikamını baka türlü alacağım.

ANDREW: Ne, inanmıyorum Mari mi yapmış?

ORSINO: Bay Fabian nereye?

FABIAN: B uradayım, çakmağımı alacağım. Bayan Olivia, bu güzel güne hiçbir gölgenin düşmesine izin vermeyeceğim., lütfen dinleyin beni. Şimdi herşeyi itiraf edeceğim. Bu oyunu biz tezgahladık, Tobi ile ben, Malvolio'ya karşı. Çünkü çok rahatsız etmişti bizi kaba davranışları.

MALVOLIO: Hepinizin burnundan fitil fitil (fitil kelimesini unutur sessiz film yöntemiyle anlatır) getireceğim.

BİBLİYOGRAFYA

Akerson, Fatma Erkman : **Dile Genel Bakış**, İstanbul, Multilingual, 2002.

Alexander, Bill; Barton, John; Craid, John; Hands, Terry : **Director's Shakespeare approaches to Twelfth Night,** London, Nick Herrn Books, 1990.

Antoine, Andre : "Dördüncü Duvarın Gerisinde", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, Papirüs Yayınları, 2003.

Aristoteles : **Anıma, Ruh Üzerine,** Çev. Celal Gürbüz, İstanbul, Ara Yayıncılık, 1992.

Bachelard, Gaston : **Mekanın Poetikası,** Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1996.

Baltaş, Zuhal-Acar : **Bedenin Dili**, 17. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Barthes, Roland : **Göstergebilimsel Serüven**, 4.bs., Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul, Kaf Yayınları, 1999.

Bayrav, Süheyla : **Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi**, İstanbul, Multilingual, 1999.

Belasco, David : "Atmosfer Yaratma", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul Papirüs Yayınları, 2003.

Brecht, Bertolt : **Tiyatro için Küçük Organon**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

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

Brown, John Russel : **Shakespeare's Dramatic Style**, London, Heinemann Educutional Books Ltd,1970.

Büker, Seçil : **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara, İmge Kitabevi, 1991.

Candan, Ayşın : **Yirminci Yüyılda Öncü Tiyatro,** İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 34, Mart 2003.

Cary, Edmond : **Çeviri Nasıl Yapılmalı?,** Çev. Mete Çamdereli, İstanbul, İnsan Yayınları, 1996.

Condon, John C. : **Kelimelerin Büyülü Dünyası, Anlambilim ve İletişim,** Çev. Murat Çiftkaya, İstanbul, İnsan Yayınları:128, İletişim Dizisi: 2, Nisan 1995.

Cook, Nicholas : **Müziğin ABC'si,** Çev. Turan Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1999.

Çalışlar, Aziz : **Gerçekçilik Estetiği**, İstanbul, Der Yayınevi, 1986.

Çalışlar, Aziz : **Tiyatro'nun ABCsi**, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993

Çamdereli, Mete : "Tümceötesi Dilbilimsel Çözümleme Yönetimi Üzerine", **Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi**, Kırıkkale, sayı 4, 2000

Çamdereli, Mete : "Çok İleri Giderek Bir Mavi Afişi Okumak ya da Bir Reklam Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi", **İletişim**, Ankara, 2000.

Çamurdan, Esen : **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996.

Deak, Frantisék : "Tiyatroda Yapısalcılık: Prag Okulu'nun Katkısı", **Çağdaş Eleştiri,** Çev. Cem Duygulu, Sayı 3, Ekim 1984.

Demirer, Genco : "Benim Yuvam Marangozhane, Demir Atölyesi", **Tiyatro Tiyatro Dergisi**, Sayı 138, İstanbul, 2004.

Duygulu, Cem : **Adolphe Appia'nın Sahne Plastiğine ve Işıklamasına Getirdiği Yenilikler**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi A-7, Ankara, Dramaturgi Birimi, 1984.

Duygulu, Cem : "Tiyatro Gösterisinde Işıklamanın Temel İşlevleri", **Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 10. Kuruluş Yılı Kutlama Programı** çerçevesinde sunulan konferans metni, İzmir, 1986.

Eagleton, Terry : **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. B.Gözkan, H.Hünler, T.Armaner, N.Ateş, A.Dost, E.Kılıç, E.Akman, N.Domaniç, A.Çitil, B.Kıroğlu, Ankara, Doruk Yayınları, İstanbul, t.y.

Eagleton, Terry : **William Shakespeare,** Çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yaynevi, 1998.

Eagleton, Terry : **Literary Theory,** Second Edition, London, Blackwell Publishing, 2003.

Eco, Umberto : **Açık Yapıt**, Çev. Pınar Savaş, İstanbul, Can Yayınları, 2000.

Eco, Umberto : **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1996.

Eco, Umberto : **Alımlama Göstergebilimi**, Çev. Sema Rıfat, İstanbul, Düzlem Yayınları, 1991.

Egri, Lajos : **Piyes Yazma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 1996.

Ellul, Jaques : **Sözün Düşüşü**, Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul, Paradigma Yayınları, 1998.

Ergüven, Mehmet : **Kurgu ve Gerçek**, İstanbul, Gendaş, 2003.

Fischer, Ernst : **Sanatın Gerekliliği**, 8.bs., Çev. Cevat Çapan, İstanbul, Payel Yayınları, 1995.

Fiske, John : **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 1996.

Freud, Sigmund : **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kamuran Şipal, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Fuat, Memet : **Tiyatro Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1984.

Gooch, Steve : **Oyun Yazmak**, Çev. Filiz Ofluoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998.

Göktürk, Akşit : **Sözün Ötesi Yazılar,** İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1989.

Göktürk, Akşit : **Okuma Uğraşı,** İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1988.

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

Guiraud, Pierre : **Göstergebilim**, Çev. Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Kitabevi, 1994.

Guiraud, Pierre : **Anlambilim**, Çev. Berke Vardar, İstanbul, Multilingual, 1999.

Günay, V. Doğan : "Tiyatro ve Gösterenin Göstergebilimi", **Göstergebilim Tartışmaları**, İstanbul, Mutilingual, 2001.

Günay, V. Doğan : **Metin Bilgisi**, İstanbul, Multilingual, 2003.

Günay, V. Doğan : **Göstergebilim Yazıları**, İstanbul, Multilingual, 2002.

Gündeş, Simten : **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2003.

Gürün, Dikmen : **Tiyatro Yazıları**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000.

Halliday, F.E. : **Shakespeare with 151 illustrations**, London, Thames and Hudson, 1998.

Hawkes, Terence : **Structuralism and Semiotics**, London, Clays Ltd.,St. Ives plc., 1997.

Hawkes, Terence : **Shakespeare in the Present,** London, Routledge, 2002.

Hogrebe, Wolfram : "Zeitfragment-Szenische Zeit", **Zeit**, Theaterschrift Nr. 12, y.y., Dec.1997.

Holland, Norman N. : **Psikanaliz ve Shakespeare,** Çev. Özgür Karacam, İstanbul, © Gendaş. A.Ş., 1999.

Honan, Park : **Shakespeare: Bir Yaşam**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, YKY, Kasım 2000.

İpşiroğlu, Nazan : **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2000.

İpşiroğlu, Zehra : **Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Yazın**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2001.

İpşiroğlu, Zehra : **20. yy.da Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1993.

İpşiroğlu, Zehra : **Tiyatroda Düşünsellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1995.

İpşiroğlu, Zehra : **Eleştirinin Eleştirisi**, 2.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998.

Jouvet, Louis : "Rejisörün Görevi", **Sahneye Koyma Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003.

Kermode, Frank : **Shakespeare Language,** London, Penguin Books, 2001.

Kıran, Zeynel : **Dilbilim Akımları**, 2.bs., Ankara, Şahin Matbaası, 1996.

Kıran, Zeynel; Kıran, Ayşe Eziler : **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Ankara, Seçkin Yayınevi, 2000.

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

Leppert, Richard : **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002.

Lothian, J. M.; Craik, T.W. : **The Arden Shakespeare**, London, Routledge, 1998.

Lukacs, George : **Estetik III**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Payel Yayınevi, 2001.

Lull, James : **Popüler Müzik ve İletişim**, Çev. Turgut İblağ, İstanbul, Çiviyazıları, 2000.

Lunaçarski, Antoli Vasilyeviç : **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, Çev. Kevser Kavala, Istanbul, Adam Yayıncılık, 1992.

Maguire, Laurie E. : **Studing Shakespeare-A Guide To The Plays**, London, Blackwell Publishing, 2004.

Martineau, Jane : **Shakespeare in Art**, London, Merrel Publishers Limited, 2003.

McEvoy, Sean : **Shakespeare: The Basics**, London, Routledge, 2000.

Monaco, James : **Bir Film Nasıl Okunur**?, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2002.

Morris, Eric : **Fütursuz Oyunculuk**, Çev. İpek Bilgin, Ankara, Dost Kitabevi, 2002.

Morris, Eric; Hotchkins, Joan : **Rol Yapmayın Lütfen**, Çev. İpek Bilgin, Ankara, Dost Kitabevi, 2000.

Mowat, Barbara A.; Werstine, Paul : **Shakespeare Three Comedies**, New York, WS Press, 2002.

Nutku, Hülya : **Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999.

Nutku, Özdemir : **Sahne Bilgisi**, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1989.

Nutku, Özdemir : **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998.

Nutku, Özdemir : **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt 1, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları,2000..

Nutku, Özdemir : **Gecenin Maskesi**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1995.

Oflazoğlu, Turan : **Shakespeare**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1999.

Ong, Walter : **Sözlü ve Yazılı Kültür**, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul, Metis Boyut Yayınları, 1995.

Oskay, Ünsal : **İletişimin ABC'si**, İstanbul, Der Yayınları, 1997.

Özlem, Doğan : **Metinlerle Hermeneutik (Yorumbilgisi) Dersleri**, İzmir, Prospero Yayınevi, 1994.

Öztokat, Necdet Tanyolaç : "Tiyatroya Göstergebilimsel Bir Bakış", **Günümüz Dilbilim Çalışmaları**, İstanbul, Multilingual, 2000.

Patrigde, Eric : **Shakespeare's Bawdy**, London, Routledge, 2001.

Pavis, Patrice : **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Pavis, Patrice : **Sahneleme**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi, 1990.

Pavis, Patrice : **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.

Pekman, Yavuz : **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2002.

Pollard, Tanya : **Shakespeare's Theater A Sourcebook**, London, Macmillian, 2002.

Quennell, Peter; Johnson, Hamish : **Who's Who in Shakespeare**, London, Routledge, 2002.

Rıfat, Mehmet : **Gösterge Eleştirisi**, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002.

Rıfat, Mehmet : **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2**, 2.bs., İstanbul, Om Yayınevi, 2000.

Rıfat, Mehmet : **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1, Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, İstanbul, Om Yayınevi, 2000.

Rıfat, Mehmet : "Genel Göstergebilim İlkeleri, Gösterge Dizgelerinin Üretim Süreci", **Dilbilim V,** İstanbul, İ.Ü.Y.D.Y.O. Yayınları, 1980.

Rudlin, John : **Commedia dell'Arte**, Çev. Ezgi Ege İpekli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2000.

Saussure, de Ferdinand : **Genel Dilbilim Dersleri,** Çev. Berke Vardar, Ankara, Birey ve Toplum Yayınları, 1985.

Sayın, Şara : **Metinlerle Söyleşi**, İstanbul, Multilingual, 1999.

Sevinçli, Efdal : **Görüşleriyle Uygulamalarıyla Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, ARBA Yayınları, 1990.

Seyler, A.; Haggard, S. : **Komedi Sanatı**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003.

Shakespeare, William : **Onikinci Gece (Önsöz)**, Çev. Özdemir Nutku, 4.bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Shakespeare, William : **Onikinci Gece**, Dilimize Uyarlayan Zeynep Avcı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1996.

Shakespeare, William : **Size Nasıl Geliyorsa**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Smith, Bruce R. : **Shakespeare and Masculinity,** New York, Oxford University Press, 2000.

Sözen, Edibe : **Söylem,** İstanbul, Engin Yayıncılık, 1999.

Stanislavski, Konstantin : **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Suat Taşer, İstanbul, Yazko, 1983.

Stravinksy, Igor : **Altı Derste Müziğin Poetikası**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2000.

Şener, Sevda : **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3.bs., Ankara, Dost, Kitabevi, 1998.

Şener, Sevda : **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı,** Ankara, Dost Kitabevi, 2001.

Taylor, Michael : **Shakespeare Criticism in the Twentieth Century**, New York, Oxford Uni. Press, 2001.

Thompson, Peter : **Shakespeare's Theatre,** London, Routledge & Kegan Paul plc., 1983.

Tunalı, İsmail : **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Tunalı, İsmail : **Grek Estetiği,** İstanbul, Remzi Kitabevi, Şubat 1996.

Urgan, Mina : **Shakespeare ve Hamlet**, İstanbul Yayınları, Altın Kitaplar, 1984.

Urgan, Mina : **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.

Uygur, Nermi : **Başka Sevgisi,** İstanbul, YKY, 2001.

Vardar, Berke : **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**, İstanbul, Multilingual, 1998.

Vardar, Berke : **Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık**, İstanbul, Multilingual, 2001.

Wells, Stanley : **Shakespeare For All Time**, London, Macmillan, 2002.

Yüksel, Ayşegül : **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, İstanbul, Yazko, 1981.

Zıllıoğlu, Merih : **İletişim Nedir?**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1996.

SÖZLÜK

Barba, Eugenio; Savarese, Nicola : **Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çev. Ayşın Candan, İstanbul, YKY, 2002.

Çalışlar, Aziz : **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, 2.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Ekim 1993

Çalışlar, Aziz : **Shakespeare Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1994.

Çalışlar, Aziz : **Tiyatro Oyunları Sözlüğü,** İstanbul, Mitos Boyut Yayınları 1994.

Mutlu, Erol : **İletişim Sözlüğü**, 3.bs., Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, 1998.

Vardar, Berke : **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Multilingual, 2002.

ÖZGEÇMİŞ

Arzu TOĞUŞLU, 1972 yılında İstanbul'da doğdu. 1989 yılında girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yabancı Diller Eğitim Bölümü'nün Alman Dili Eğitimi Bölümü'nde 1993 yılında lisans öğrenimini tamamladı. 1997 yılında İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Avrupa Topluluğu Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı'nda "Roma Antlaşması'nın 85. ve 86. maddeleri uyarınca Gümrük Birliği'nin Türkiye'ye Etkileri" başlıklı teziyle yüksek lisans öğrenimini tamamlandı. 1998 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tanıtım ve Halkla İlişkiler Anabilim Dalı'nda doktora programına başladı. Halen Tekfen İnşaat ve Tesisat A.Ş. bünyesinde "Toplam Kalite Yönetimi" konusunda çalışmaktadır.