

**T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**EDWARD ALBEE’NİN  
TİYATRO ESERİNDEN UYARLANAN  
“KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN?” FİLMİNİN  
MÜZİKAL BAKIŞ AÇISIYLA DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Omid ZAFARGHOLIZADEH**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DANIŞMAN  
Doç. Seta KÜRKÇÜOĞLU**

**İSTANBUL, Ocak 2021**

**T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**EDWARD ALBEE’NİN  
TİYATRO ESERİNDEN UYARLANAN  
“KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN?” FİLMİNİN  
MÜZİKAL BAKIŞ AÇISIYLA DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Omid ZAFARGHOLIZADEH  
(172028001)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**DANIŞMAN  
Doç. Seta KÜRKÇÜOĞLU**

**İSTANBUL, Ocak 2021**

# ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince ve tez yazma sürecimin her aşamasında beni destekleyen ve büyük fedakarlıklarda bulunan, akademik bilgisini hiçbir şekilde öğrencilerinden esirgemeyen çok kıymetli hocam İstanbul Okan Üniversitesi Konservatuvarı Öğr. Üyesi Doç. Dr. Seta KÜRKCÜOĞLU'na; bana yüksek lisans eğitimi imkanı veren İstanbul Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü Dr. Öğr. Üyesi Çetin KÖRÜKÇÜOĞLU'na ve tüm hocalarıma; desteklerini ve fedakârlıklarını hiçbir zaman esirgemeyen eşime ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ocak, 2021

Omid ZAFARGHOLIZADEH

# İÇİNDEKİLER

## SAYFA NO

|                                                                                                             |      |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| ÖNSÖZ.....                                                                                                  | i    |
| İÇİNDEKİLER.....                                                                                            | ii   |
| ÖZET .....                                                                                                  | iv   |
| ABSTRACT .....                                                                                              | vi   |
| RESİM LİSTESİ .....                                                                                         | viii |
| BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ .....                                                                                | 1    |
| BÖLÜM 2. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN? FİLMİ .....                                                          | 3    |
| 2.1. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN? FİLMİ'NE<br>GENEL BAKIŞ .....                                            | 6    |
| 2.2. FİLMİN YÖNETMEN, YAZAR VE OYUNCULARI .....                                                             | 10   |
| 2.2.1. Yönetmen Mike Nichols .....                                                                          | 10   |
| 2.2.2. Yazar Edward Albee .....                                                                             | 13   |
| 2.2.3. Oyuncu Richard Burton .....                                                                          | 16   |
| 2.2.4. Oyuncu Elizabeth Taylor .....                                                                        | 23   |
| 2.3. FİLMİN SENARYO ANALİZİ .....                                                                           | 27   |
| 2.3.1. Kara Komedi Yönüyle İncelenmesi .....                                                                | 28   |
| 2.3.2. Filmin Genel Eleştirisi ve Senaryonun Analizi.....                                                   | 31   |
| BÖLÜM 3. SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİĞİN ETKİNLİĞİ ....                                                         | 41   |
| 3.1. SİNEMA VE MÜZİK .....                                                                                  | 41   |
| 3.2. TİYATRO VE MÜZİK .....                                                                                 | 48   |
| 3.2.1. Oyun Müziği .....                                                                                    | 57   |
| BÖLÜM 4. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN?<br>FİLMİ'NİN MÜZİKAL BAKIŞ AÇISI İLE ELE<br>ALINIŞI .....            | 66   |
| 4.1. FİLMİN BAROK DÖNEMDEN İTİBAREN TONAL<br>MÜZİK YAPISIYLA BESTELENMİŞ ESERLERE<br>BENZER BÖLÜMLERİ ..... | 66   |

|                                                                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 4.1.1. Besteci Antonio Vivaldi ve Besteci Tomaso Albinoni<br>Müziği Üzerinden Yapılan Değerlendirme.....                 | 66        |
| 4.1.2. Besteci Johann Sebastian Bach Müziği Üzerinden<br>Yapılan Değerlendirme .....                                     | 69        |
| 4.1.3. Besteci George Frideric Händel Operaları Üzerinden<br>Yapılan Değerlendirme .....                                 | 72        |
| 4.1.4. Besteci Richard Wagner Eserlerinde Görülen “Leit<br>Motif” Müzikal Teması Üzerinden Yapılan<br>Değerlendirme..... | 75        |
| <b>4.2. FİLMİN ATONAL MÜZİK FORMUNA BENZER<br/>BÖLÜMLERİ.....</b>                                                        | <b>79</b> |
| 4.2.1. Besteci Arnold Schönberg Müziği Üzerinden Yapılan<br>Değerlendirme.....                                           | 81        |
| <b>BÖLÜM 5. SONUÇ.....</b>                                                                                               | <b>84</b> |
| <b>KAYNAKLAR.....</b>                                                                                                    | <b>89</b> |

# ÖZET

## EDWARD ALBEE’NİN TİYATRO ESERİNDEN UYARLANAN “KİM KORKAR VIRGINIA WOOLF’TAN?” FİLMİNİN MÜZİKAL BAKIŞ AÇISIYLA DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu çalışmada, Edward Albee’nin tiyatro oyunu olarak yazdığı ve Mike Nichols’ın sinema filmine aldığı “*Who’s Afraid of Virginia Woolf*” (Kim Korkar Virginia Woolf’tan) filmi müzikal açıdan incelenmiştir. Filmin müzikal olarak ele alınması birkaç genel nedenden dolayı mümkündür. Bu filmde “sinema ve müzik” sanatlarını birleştirmek, aşağıdaki üç madde üzerinden ele alınacak olunursa iyi bir karşılaştırma alanı sayılabilir;

1 - İzleyiciyle özel bir ilişki kurabilecek diyalogları içermesi ve sinema tarihinde en çok diyaloga sahip olan film olması,

2 – Karşılaştırmayı kolaylaştıran az sayıda oyuncu olması ve eserin ana etkisini müzikal bir bakış açısından anlamaya yardımcı olması,

3 - Karşılaştırma için iyi bir platform olan filmin türü, atmosferi ve üç bölümden oluşması sebebiyledir.

Bu çalışmada, filmdeki görsel alandaki mevcut formlar ve modellere, batı klasik müziği açısından bakılmış ve klasik müzik yapısı ile karşılaştırılmıştır. Antonio Vivaldi, George F. Handel, Johann Sebastian Bach, Richard Wagner gibi bestecilerin tarzı ve devamında 20.yy Klasik müziği, Atonal müzik ve Arnold Schoenberg müziği üzerinden ele alınmıştır. Bu büyük bestecilerin müzik eserlerinin yapısı, bu filmdeki görsel alanda (hareketli) nasıl görünmektedir karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu bestecilerin seçilmesinin nedeni, öncelikle özel stillerinin sayısız besteciye öncü olmasından kaynaklanmakta yanı sıra bu bestecilerin seçilen eserlerinin dinleyicilere verdiği duygu, izleyicilerin bu filmi izlerken aldığı duygu ile eşleşmektedir.

Tez konusu olarak seçilen “*Kim Korkar Virginia Woolf’tan*” filmi ile sinema ve müzik arasında farklı bir bakış açısıyla bir köprü kurulmak istenmiş ve farklı sanatlar arasında disiplinlerarası bir vizyon geliştirilmek amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kim Korkar Virginia Woolf’tan Filmi, Klasik müzik, Opera, Sinema, Tiyatro, Tiyatro Müziği



# ABSTRACT

## ASSESSMENT WITH A MUSICAL PERSPECTIVE THE FILM “WHO’S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?” ADAPTED FROM EDWARD ALBEE’S THEATER WORK

In this study, the aim is to musically investigate “*Who’s Afraid of Virginia Woolf*”, a movie directed by Mike Nichols as an **adaptation** of Edward Albee’s play of the same name. Carrying musical features, the movie provides a perfect ground for the intermedial studies between cinema and music.

1- First and foremost, having been credited as the movie with the most dialogues among the actors, the movie contributes to the feelings of the audience to the utmost.

2- Moreover, as the number of actors is limited, the aim of this study is mainly to compare them both individually and as couples from the musical perspective.

3- Furthermore, the movie has been divided into three parts, which along with its type and atmosphere, provides an excellent platform for further relevant comparisons.

Hence, the visual features and models available in the movie have been reviewed through the lens of Western classical music and its primary structures. For this purpose, the style of certain composers including Antonio Vivaldi, George F. Handel, Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, in addition to the 20th-century Classical music, Atonal music, and Arnold Schoenberg’s music has been discussed in detail. The musical patterns employed by these great composers have also been correlated with the visual (movement) atmospheres presented in the movie. These composers have been chosen not only for their forerunning styles in stimulating the feelings that their selected works convey to the audience but also for the perceptions that they cause in the audience while watching this exclusive cinematic work.

The movie “Who’s Afraid of Virginia Woolf” has been scrutinized to bridge the gap between cinema and music from a musical perspective and to develop an interdisciplinary vision between the two arts.

**Keywords:** “Who’s Afraid of Virginia Woolf” (Movie), Classical Music, Opera, Cinema, Theater, Theater Music



## RESİM LİSTESİ

|                                                                                                              | <u>SAYFA NO</u> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| <b>Resim 2.1.</b> “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” Filminin Afişi.....                                       | 3               |
| <b>Resim 2.2.</b> Filmin oyuncularını Richard Burton, Elizabeth Taylor, George Segal ve<br>Sandy Dennis..... | 27              |
| <b>Resim 4.1 .</b> Do Majör Gam.....                                                                         | 80              |

## BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

Sanatta alan unsuru, özellikle resim, heykel ve tiyatro sanatlarında her zaman belirgindir. Klasik sanat döneminde sanatçı, görsel bir yanılsama yaratarak iki boyutlu çalışmasında üç boyutlu bir alan hissi uyandırmaya çalışır.

Modernitenin gelişyle birlikte, sanatçının endişesi artık görsel yanılsamanın kullanımı ve üç boyutlu alanın yaratılması değildir, ancak alan kullanımı farklı bir şekilde sanatçı tarafından yansıtılmaktadır.

Bir film izlemek, düşünmek ile bir bütündür. Bu nedenle müziğin artık tiyatro ve resim gibi farklı sanatlara en yakın sanat olarak görülmemesi doğal ve kaçınılmazdır. Düşünmeye sahip olan bu hareket modeli, sonuçları olan belirli bir hedefe dönüştürüldüğünde, bu hareketin ve birliğin müzikal bir olgusuna ulaşılabilir.

Bu film izlenerek elde edilen bu olguyu, farklı müzik stillerinin görsel alanda anlaşılabilir ve dönüştürülebilir olması sorusundan yola çıkılarak, Klasik vb. dönemlerin bestecilerinin müzik stilleri ile karşılaştırılabilir.

Bu bağlamda, filmin genel yapısı, yapıldığı yıl ve filmin dünyanın hangi noktasında yapıldığı, hangi oyuncuların bu filmde rol aldığı ve bu çalışmanın yazarı ve yönetmeni eserin güçlü yanını anlamak adına ele alınmaktadır. Filmin, ikisi daha tanınmış olan dört oyuncusu vardır. Genel olarak, bu iki ünlü oyuncuya, onların iç dinamiklerini ve yeteneklerini ve esere kendi hayatlarından katıklarını anlayabilmek adına hem özel hem de sanatsal yaşam açısından hayatlarına yer verilmiştir. Eserin yazarı ve yönetmeni de aynı doğrultuda tanıtılmaktadır.

Bu sinema eserinin genel yapısında hissedilen farklı psikolojik devinimler, müzikal form yapılarıyla eşleştirilebilir benzerliktedir ve böyle bir açıdan bakıldığında her iki sanatın yakınlığı hissedilebilmektedir. Bu filmdeki çift ve iki konuk arasındaki ilişki, müzik ve sinema arasındaki bağlantı için iyi bir konudur. Bu çiftin görünüşte basit ilişkisi, filmin çekildiği dönemden günümüze kadar, hala eleştirmenlerce çiftler arasındaki en karmaşık ilişkilerden biri olarak kabul edilmektedir.

Sinema sanatının, Müzik sanatıyla karşılaştırıldığında kısa sürede bu kadar yüksek potansiyele sahip olması ve çok hızlı büyümesinin sebeplerine bakmak gerekmektedir. Bu noktada dikkat çeken konu bir sanat olarak sinemanın ne kadar çabuk olgunlaştığı ve müzikle karşılaştırılabilir hale geldiği ve görsel sanatın gücünün inkar edilemez olmasıdır.

Bilindiği üzere, kolay, akıcı ve basit parçalarda, parçanın bir kısmını duyduktan sonra, devamı tahmin etmek kolaydır. Bu da klişe, hafif ve modaya uygun parçalarda daha çok görünmektedir. Ancak Kontrpuan sanatı gibi oksesli eserlerde görünen girift yapıya sahip Klasik müzik eserlerinde, çalışmanın devamını tahmin etmek zordur.

Bu filmdeki karakterlerin iletişim biçimleri, çift olarak veya her birinin bir diğeriyle kurduğu ilişki, her birinin psikolojik dayanakları izleyici sürekli sürprizlerle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu açıdan aynı klasik müziğin atmosferi ve devinimi gibi bu filmde mkemmел bir şekilde paralel olarak algılanabilmektedir.

Müzik önce tek sesli eserlerle insanlara ulaşsa da evrimsel basamaklar çıkıldıkça Batı Klasik oksesli Müziği gelişmiş bu evrim Atonal Müziğin de ötesine geçmiştir. Çalışmada ele alınan bestecilerden Albinoni ve Vivaldi'nin müziğinde, özellikle Vivaldi'nin eserleri incelendiğinde, eserlerinin çoğunda görülebilen tempo yapılarının "hızlı-yavaş-hızlı" oluşudur.

Bu çiftin kavgaları ve sonra hiçbir şey olmamışçasına sunulan sakin atmosfer ve sessizlik, hemen ardından kavgaların ve ateşli tartışmaların yoğunlaştırılarak sunululuşu, karşılaştırmada ağırlık merkezi olarak kabul edilebilir. Bu filmi bir kez değil, defalarca izlemek izleyiciyi yeni kavramlarla tanıştırır ve disiplinlerarası bakış açısı ile bakmak isteyenlere bu iki sanatın yakın anlayışını sunmaktadır.

## BÖLÜM 2. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN? FİLMİ



**Resim 2.1.** “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” Filminin Afişi  
(<https://www.sinemalar.com/film/6355/whos-afraid-of-virginia-woolf>)

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” eseri bir tiyatro oyunu olarak Edward Albee tarafından 1962 yılında yazılmış, oyun aynı yıl Billy Rose Tiyatrosu’nda sahnelenmiştir. Eser, En İyi Oyun dalında hem 1963 Tony Ödülü, hem 1962-63 New York Drama Eleştirmenleri Birliği Ödülü’nü kazanmıştır.

1966 yılında ilk yönetmenliği olan Mike Nichols tarafından çekilen “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filmi, sinema tarihinin en dramatik çift ilişkilerini ele alan

filmlerinden biridir. Film drama ve iniş çıkışlarıyla, küçük ve çelişkili bir toplulukta geçer. Konu başka bir çift (Nick ve Honey) ev sahipliği yapan, George ve Martha çiftinin evlilik ve hayat hikayesi üzerinedir. Genç çift, ev sahibi çiftin ilginç diyaloglar ve kavgalarına eşlik eder. Bu diyaloglar, Cumartesi gününü Pazar gününe bağlayan gece başlayıp, Pazar sabahı gün ağardığında biter. Filmin hemen tamamı bir evde geçer ve gerçek zamanlıdır.

Bir karı koca arasındaki bütün iç paradokslar ve gizemleriyle en karmaşık, ama inandırıcı olan bir ilişki, George-Martha çiftinde bulunabilir. Aşk ve alışkanlık arasındaki ilişkinin dalgalanmasından kaynaklanan karmaşıklıklar!..

İlginç olan, film çekimi sırasında filmin iki ana rolünün gerçek hayatta da evli olmasıdır. Toplam 10 sinema filmi ve bir televizyon filminde beraber rol alan Richard Burton ve Elizabeth Taylor'ın dördüncü ortak filmidir. Bu işbirliği 1963 yılında başlar ve ayrılmalarından üç yıl önce yani 1972 yılında sona erer. George ve Martha çifti arasındaki karmaşık, çok katmanlı ve büyümlü ilişkinin analizinde, iki büyük oyuncunun gerçek hayattaki ilişkisi de dikkate alınmalıdır. Richard Burton ve Elizabeth Taylor 1964 ile 1974 yılları arasında 10 yıllık bir beraberlikten sonra ayrılırlar, birkaç ay sonra tekrar evlenirler ve bir yıl sonra son olarak birbirlerinden ayrılırlar. Elizabeth Taylor çocuk sahibi olamadığından çiftin bir çocuğu olmamıştır. Burton'un yıkımına yol açan neden ise içki bağımlısı olmasıdır. İlişkileri her zaman mücadeleyi zorlayıcı ve tutkuludur.

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” konusuyla hem tiyatro oyunu olarak hem de film olarak pekçok ödöl almıştır. Özellikle film Oscar dahil pekçok ödöl almış, pekçok ödüle de aday gösterilmiştir. Konusunun çift ilişkilerindeki dinamikleri kolay anlaşılamayacak bir biçimde ele alması filmin güncelliğini korumasında büyük rol oynamaktadır. Filmin kazandığı ödüller ve adaylıkları şunlardır:

#### **Kazandığı Ödüller:**

- 1967 Oscar - En İyi Kadın Oyuncu Akademi Ödülü - Elizabeth Taylor
- 1967 Oscar - En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Akademi Ödülü - Sandy Dennis
- 1967 Oscar - En İyi Sanat Yönetimi Akademi Ödülü - Richard Sylbert, George James Hopkins
- 1967 Oscar - En İyi Görüntü Yönetmeni Akademi Ödülü (Siyah beyaz dalında) - Haskell Wexler

- 1967 Oscar - En İyi Kostüm tasarımı Akademi Ödülü (Siyah beyaz dalında) - Irene Sharaff
- 1967 BAFTA - BAFTA En İyi İngiliz Erkek Oyuncu Ödülü - Richard Burton
- 1967 BAFTA - BAFTA En İyi İngiliz Kadın Oyuncu Ödülü - Elizabeth Taylor
- 1967 BAFTA - BAFTA En İyi Film Ödülü - Mike Nichols
- 1967 Laurel - En İyi Film Ödülü Altın Defne
- 1967 Laurel - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü Altın Defne - Elizabeth Taylor
- 1967 Laurel - En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü Altın Defne - Sandy Dennis
- 1967 Laurel - En İyi Erkek Oyuncu Ödülü Altın Defne - Richard Burton
- 1967 Laurel - En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü Altın Defne 2.cilik - George Segal

#### **Adaylıkları:**

- 1967 Oscar - En İyi Erkek Oyuncu Akademi Ödülü - Richard Burton
- 1967 Oscar - En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Akademi Ödülü - George Segal
- 1967 Oscar - En İyi Yönetmen Akademi Ödülü - Mike Nichols
- 1967 Oscar - En İyi Kurgu Akademi Ödülü - Sam O'Steen
- 1967 Oscar - En İyi Özgün Müzik Akademi Ödülü - Alex North
- 1967 Oscar - En İyi Film Akademi Ödülü - Ernest Lehman
- 1967 Oscar - En İyi Ses Akademi Ödülü - George Groves
- 1967 Oscar - En İyi Uyarlama Senaryo Akademi Ödülü - Ernest Lehman
- 1967 Amerikan Sinema Yazarları Ödülü - En İyi Kurgu Eddie Ödülü - Sam O'Steen
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Film Altın Küre Ödülü - Drama
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Aktör Altın Küre Ödülü - Drama - Richard Burton
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Aktris Küre Ödülü - Drama - Elizabeth Taylor
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Yönetmen Altın Küre Ödülü - Drama - Mike Nichols
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Senaryo Altın Küre Ödülü - Drama - Ernest Lehman

- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Yardımcı Aktör Altın Küre Ödülü - Drama - George Segal
- 1967 Altın Küre - Sinema Dalında En İyi Yardımcı Aktris Altın Küre Ödülü - Drama - Sandy Dennis
- 1967 Grammy - En İyi Özgün Müzik Ödülü - Alex North (WEB\_1)

## 2.1. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN? FİLMİ'NE GENEL BAKIŞ<sup>1</sup>

Elizabeth Taylor ve Richard Burton'ın bu filmdeki rolü, bir orta sınıf (burjuva) evli çiftin yaşamını yansıtan detaylarla doludur. Bu sınıfın özelliği, görünüş profillerinde ve George ile Martha'nın konuşma ve davranışları arasındaki zıtlıkta en iyi şekilde görülmektedir. Elizabeth Taylor bu rol için kilo almış ve kocasını kıskanan, çok bilgili sayılmayacak sıradan ve inatçı bir kadın rolünü üstlenmiştir.

Martha kendini "Sıradan, önemsiz ve evin bir nevi "erkeği" olarak tanıtır. Martha'nın rolü; George'un yarım bırakılmış sigarasını almak, O'nu gıdıklamak, içki kadehlerinden buz parçalarını almak ve sesli bir şekilde çiğnemek, George'a karşı düşmanca duygular beslemenin yanı sıra aynı zamanda bir annelik hissi beslemektir. Martha ev temizliğini aksatmakta, argo kelimeler kullanarak kontrol edilemez kahkahalar atmakdır. George Martha'nın babası hakkında konuştuğunda, Martha babasına olan hassasiyetine dayanarak tepkiler vermekte, George'un geçmişine, zihinsel ve fiziksel erkekliğine hakaret ederek onu kızdırmaktadır. Martha böylesi gerekli inceliklerle yüklü bir karakterdir!... George'a karşı söylediği "*seni kızdırmak dünyanın en eğlenceli şeyidir*" cümlesine rağmen, Martha, içsel muhakeme sonucu, yaşamı boyunca bir tek George tarafından sevildiğini bilmekte ve George'un tüm evlilikleri boyunca aşkına bir bedel ödediğinin idrakiyle böylesi samimi bir itirafta bulunmaktadır.

George ve Martha'nın birbirlerine olan bağlılıkları geleneksel bir biçimde değildir. Onları bu kadar inandırıcı kılan şey, bu bağlantının en gizli psikolojik katmanlarının, en çıplak şekilde ifade ediliyor olmasıdır. Hakim bir kadın imajındaki Martha, George'u

---

<sup>1</sup> Filmden yapılan çıkarımlar, "Who's Afraid of Virginia Woolf?" DVD filmi izlenerek ve Edvard Albee'nin "Kim Korkar Virginia Wolf'tan" tiyatro eserinin Tuncay Birkan'ın Türkçeleştirdiği çevirisi okunarak derlenmiştir.

cahil bir çocuk olarak tanımlar ve George bu tanımın altında ezilişini ergenliğinin en acı hatıraları çerçevesinde gösterir.

Aslında George, başta kendine güvensiz bir profil çizse de tahmin edilemeyecek bir mizaha sahip olan, Martha'ya iğneleyici kelimeler söylerken, aynı zamanda Martha'yı yeterince inatçı bir rakip olarak gören, görkemli bir kelime hazinesine sahip eğitilmiş bir adamdır! George, Martha'dan çok daha belirsiz ve ulaşılamaz bir kişiliğe sahiptir. Kişiliğinin dış katmanında, mizah ve ustalıkla cevap verme özelliğine rağmen diğer yandan karakterinin iç katmanında yalnız, içe kapanık ve üzgün bir kişiliği sahiptir. İçindeki fiil, tam ifadesiyle sözlü yeterliliği ile özetlenmiştir. Genellikle birçok yönden, Martha tarafından azarlanıp küçük düşürülse de George, Tarih Profesörüdür ve Tarih, George'un karakterini ve hayatını iki açıdan gölgelendirmektedir. Bu durum evlerine davet ettikleri genç çiftle birlikte bizim önümüze serilmektedir. Nick'in (George Segal tarafından oynanan rol) Biyolog oluşu buna karşın George'un Tarih Profesörü olması, Martha'nın genç misafiri ile olan diyaloglarında çelişki ve ironiye sebep olmaktadır. Çünkü Nick Biyolog oluşu ve geleceğinin çok parlak olacağı, retrospektif ve tarih vizyonu olan George'u, daha da geride göstermektedir. Öte yandan, tatsız hatıralar ile dolu olan geçmiş, içe dönük ama görünüşte canlı kişiliğe sahip biri gibi görünen George'ta derin yaralar bırakmıştır. George'un, üzgün bir genç hakkında anlattığı iki hatıradan, geçmişin ve bugünün yükünden kurtulmak için acı bir çabada olan ve hala süren köklü bir aşağılanma ve küçük düşürülme öyküsü vardır. Ancak bu hikayenin tamamı değildir.

George ve Martha misafirleri Nick ve Honey için oyunlar düzenlemişler ve genç misafirler istemeden orta yaşlı çiftin sadomazoşist mücadelesine dahil olmuşlardır. George ve Martha arasındaki sert rekabet, dramının temel dinamizmini ve nihai sonucunu oluşturmakta, ancak çiftin oyun tarzı, birbirlerini aksatmayacak ve arkadaşlık kalitesini artıracak şekildedir. Filmdeki bu trajik oyunların gizemi, gerçek ile hayal arasında açıkça bir ayrım yapılamayacak şekildedir. Hayat ve oyunlar iç içe geçmiş durumdadır. Filmde insanı en çok çeken dış gerçekliğin ayrılmaz bir zihniyeti olarak algılamamıza neden olan şey, filmin dairesel formu ve bütün olayların sarhoşluk ve bilinçsizlik atmosferinde gerçekleşmesidir. Oyunda, asla böyle bir gece ve parti olmadığını düşünebileceğiniz kadar kendinden geçmişlik ve sarhoşluk vardır. Bu yüzden, dramının özü bu iki karakterde aranmalıdır.

Ortada, yaşamın boşlukları ve can sıkıntılarına karşı hareket aracı olarak hayali bir çocuğun yaratımını kullanan, yarı-entelektüel ve hümanist dünya görüşüne sahip iki orta yaşlı ve orta sınıf insan vardır. İlginç olan şey, bu ortak hayali çocuğun nasıl oluşturulduğunun detayları konusunda hemfikir olmadıklarıdır! Çocuğun göz renginin mavi veya yeşil olduğu konusunda uyuşmazlıkları, etnik özellikleri dair ifadeleri ve George'un hikayenin yasallığı üzerindeki vurgusu, yaratıcı ve ilgi çekici açılar yaratmakta ve nihayetinde, dramının klasik iniş ve çıkışları, filmi daha derinlemesine incelememiz ve yeniden izlememiz için çok önemli bir neden oluşturmaktadır. Bu neden, bizi tanık olduğumuz hikayenin gerçek doğasını acı bir şekilde tanımamıza sebep olan bir sırrın çözülmesine odaklar. Filmin genelinde neyin gerçekten yaşandığı neyin George ve Martha'nın oynadıkları oyunun bir parçası olduğu, diğer çiftin hayatları hakkındaki sırların açığa çıkması ile karşılık bulur, netleşir.

“*Kim Korkar Virginia Wolf'tan*” Mike Nichols'un, film tarihinde en çok diyalog içeren filmi olarak tanınmaktadır. Filmin hikayesinin tamamı neredeyse tek seferlik bir sekansda toplanmış ve dört karakter tarafından oynanmıştır. Film unutulmaz bir sekansa sahiptir. Richard Burton'un yüzü ve diyalogları unutulmazdır. Özellikle yaklaşık beş dakikalık bir diyalogda, Burton'un yüzü Segal'in yüzü ile kesilir. Bu kesim ayrıca izleyicinin diyalogun geri kalanını beklemesi için yapılmıştır. Çünkü, Seagal (Nick) hikayeyi devam ettirmek için sorular sorar, ancak Burton (George): “*Sana söylemeyeceğim*” der ve yine de anlatmaya devam eder. Sekans Burton'un (George) Seagal'e (Nick) bardan Bourbon vermesiyle başlar (filmde bu bölümde bahçededirler, Nick elinde şişe ile George'un yanına gelir):

*On altı yaşımdayken ve okula gittiğim günlerde, bir grup arkadaş tatilin ilk günü eve gitmeden kente giderdik. Gece karanlığında hepimiz arkadaşımızın gangster babasının sahip olduğu içki imalathanesine gider, yetişkinlerle içki içer, caz müziği dinlerdik. Bir keresinde, birkaç yıl önce av tüfeğiyle kazayla annesini öldüren 15 yaşında bir çocuk grubumuza eklendi. Tabii ki tesadüfen, tamamen tesadüf sonucu. Bilinçaltı bir nedeni bile olmadığından eminim. Bir keresinde, bizimle geldi, biz içkilerimizi sipariş verdik ve sıra ona geldiğinde: “Bergen istemişti. Bana biraz Bergen getirin. Bergen ve Su. Teşekkürler.” Hepimiz gülmüştük. Sarışındı ve melekler gibiydi. Fakat hepimiz gülmüştük. Yazık, yanakları kıp kırmızı olmuştu. Siparişimizi alan garson, olayı yan masaya anlatmıştı ve onlarda gülmüşlerdi. Onlarda diğerlerine anlatmışlar ve*

*gülmüşlerdi. Onlarda diğerlerine. Ama kimse bizden daha fazla gülmemişti. Bizden de en çok gülen annesini öldüren o çocuk olmuştu. Kısa süre sonra içki imalathanesindeki herkes kahkahaların nedenini anlamıştı ve herkes Bergen'i sipariş etmeye, gülmeye ve alay etmeye başlamıştı. Tabii ki, bu kahkahalar kısa sürede soldu, ancak tamamen durmadı. Devam etti. Uzun süreliğine. Arada bir masaların birinden Bergen sipariş verilirdi ve yeni bir kahkaha fırtınası kopardı. O gece bedavaya içtik ve arkadaşımızın gangster babası bize şampanya gönderilirdi. Tabii ertesi sabah hepimiz evlerimize dönmek için trenlere dönerken yetişkinlere özgü başağrıları çekiyorduk... İçkiyi abarttığım için üzgündüm ama o günler gençliğimin en güzel günleriydi.*

Nick: *Çocuğa ne oldu? Annesini öldüren çocuğa?*

George: *Söylemeceğim.*

*O yılın bir yaz gününde, sağında babası ön koltukta arabadayken köy yolunda araba kullanıyordu. Ehliyetide vardı tabi. Sonra bir kirpiye çarpmamak için direksiyon kırıp büyük bir ağaca çarpmıştı. Hayır. Tabi ölmedi. Ancak hastanede tehlikeyi atlattı, babasının ölüm haberini aldığıında gülmüş. Herkes öyle diyor. Kahkahaları hiç durmadan yükseliyormuş. Ancak koluna iğne batırıldığıında ve kendinden geçerken gerçekleri gördüğünde kahkahaları kesilmiş. Yaraları iyileştiğinde ise bir akıl hastanesine gönderilmişti. Bu olay otuz yıl önce gerçekleşmişti.*

Nick: *Hala orda mıdır?*

George: *Ah evet. Otuz yıldır hiç kimseye bir kelime bile konuşmadığını söylüyorlar.*

Konu hem kitapta hem de filmde konunun geçtiği üniversitenin başında olan Martha'nın babasının evinde bir parti vardır. Geç vakitte partiden ayrılmalarına rağmen Martha, partinin sonunda geç saatte Honey ve Nick çiftini (Sandy Dennis ve George Segal) üniversiteye başlayışlarını kutlamak için (özellikle genç adamı çekici bulduğundan) kampüsteki evlerine davet eder. Her zamanki tavırlarının aksine, George ve Martha çifti misafirlerine karşı çatışmalı bir tavır sergilerler ve onların aksine misafir çift, normal ve görünüşe göre mutlu bir çift rolünü oynamaktadır. Soru şudur: Bu genç çiftin davranışları ev sahiplerinin davranışlarına karşı tutarsız bir davranış mı, yoksa onların yaşamlarının normal yapısının bir parçası mıdır? İşte bu soru, filmin üç perdesinde, 4 karakter için derinlemesine bir araştırma ve bu iki çiftin çıkarlarını ve davranışlarını inceleyerek cevap verilmeye çalışılan sorudur. Martha ve George çiftinin, genç çift Honey ve Nick ile tanışması ilk sahnededir, ikinci sahnede çiftler boş bir bara

gider burada Martha ve George genç çifte bir oyun oynar ve ardından birbirlerine savaş açarlar (kitapta bara gidilmemekte tüm olarlar Martha ve George'un evinde geçmektedir), üçüncü sahnede ise Martha ve George'un oğulları hakkındaki hayallerini seyrederiz.

Bu film, insanlar arasındaki karmaşık ilişkileri anlatan bir kara komedidir. Farklı sahnelerde çok yüksek kahkahalar duyulmasına rağmen, bu kahkahalar izleyiciyi çoğu zaman güldürmez, belki düşündürmeyi sağlar ve hatta üzer. Filmin sahneleri gece çekilmiş ve ay ışığında karakter ve çevreye ait birçok gölge görüntülenmiştir. Bu filmdeki kamera izleyicidir. Kameranin yönü bu 4 karakterin gözü gibidir ve kafaları döndüğünde kameranin açısının önlerindeki sahneyi gösterebilmesi amaçlanmıştır. Yönetmen Mike Nichols tarafından oluşturulan bu atmosfer, Elizabeth Taylor ve Richard Burton tarafından en iyi şekilde oynanmış karakterler, aynı zamanda tiyatro oyununun yazarı olan Edward Albee'nin yarattığı ince psikolojik drama ile Ernest Lehman'ın senaryolaştırdığı filmin sinemanın klasikleri arasındaki yerini almasını sağlamıştır.

## **2.2. FİLMİN YÖNETMEN, YAZAR VE OYUNCULARI**

Bu bölümde, tiyatro oyundan uyarlanan filmin yazarı Edward Albee, yönetmeni Mike Nichols, oyuncularını Elizabeth Taylor ve Richard Burton'a yer verilmiştir. Hayatları, kariyerleri ele alınmış, filme kattıkları değer bakımından bu bölüme önce onları ele alarak başlanmıştır.

### **2.2.1. Yönetmen Mike Nichols**

Tam adı Michael Igor Pashkowski olan Mike Nichols, 6 Kasım 1931 Berlin'de doğdu. 1938 yılında, Mike Nichols ailesi ile birlikte Nazilerden kaçmak için Amerika'ya göç etti. Babasının ölümü ve ailesinin maddi sorunlarına rağmen, oyunculuk okumak için Chicago Üniversitesi'ndeki eğitimine devam etti. New York'ta bir süre Lee Strazburg'un gözetiminde oyunculuk eğitimi aldıktan sonra, Chicago'ya döndü ve Alan Arkin gibi birkaç aktörle bir oyunculuk grubu kurdu. 1963 yılından itibaren tiyatro yönetmenliğine başladı ve Neil Simon'ın "Parkta Çıplak Ayak" ve "Çöp Grubu" adlı iki komedi eserinin yönetmenliğini yaparak ün kazandı. 1964 – 2012 yılları

arasında tiyatrodaki “En İyi Yönetilen Oyun” “En İyi Oyun” dallarında 8 Tony Ödülü kazandı ve pekçok adaylığı oldu. 1966 yılında, uyumsuz bir çiftin hayatını anlatan “Kim Korkar Virginia Wolf’tan” adlı senaryo ile sinema hayatı başladı. Elizabeth Taylor ve Richard Burton, filmde karı koca olarak rol aldılar ve Nichols, oyuncu çiftin tiyatro bilgileri sayesinde sınırlı ve kapalı bir alanda güzel oyunlar yakalayarak, başarılı bir film sundu. Ayrıca en iyi film ve en iyi yönetmen alanında onüç Oscar adaylığı ve beş Oscar ödülü kazandı. Nichols, 1967’de “Mezun” adlı filmi yaparak, bu alandaki yeteneğini bir daha gösterdi. Bu film, Dustin Hoffman’ın oyunculuk yeteneğini gösteren ilk filmlerden biridir. Bu film yerine, Oscar’da “En İyi Film” ödülünü “Gecenin Sıcacığında” filmi almasına rağmen, Nichols, “En İyi Yönetmen” Oscar ödülünü kazandı. Nichols, bu filminden sonra, 1970’de, Buck Henry ile birlikte gerçeküstü bir eserden alınan ve Anthony Perkins ve Alan Arkin’in oynadığı, gişede başarısız olan “Catch 22” adlı bir savaş filmini yönetti. 1971’de, Jack Nicholson ve Anne Magritte’in başrolünü oynadığı “Carnal Knowledge – Beden Bilgisi” filminde, bir neslin birkaç farklı dönemdeki romantik ilişkilerini gösterdi. Daha sonra, 1973 yılında senaryo yazarı Buck Henry ile yeniden işbirliği yaparak, konuşmayı öğrenen yunuslarla ilgili bilim kurgu hikâyesiyle, “Dolphin Day – Yunus Günü” filmini yaptı. Nichols, 1975 yılında Jack Lickson’ın oynadığı, “The Fortune – Baht ve Şans” adlı komedi filmini yönettikten sonra 8 yıl boyunca film yapmadı sadece 1980 yılında “Gilda Live” adıyla belgesel bir film çekti. Ardından 1983 yılında “Silkwood” adlı filmini yönetti. Başrolleri Meryl Streep, Kurt Russell ve Cher paylaştı. Hikâye, bir nükleer santralde meydana gelen radyoaktif sızıntı ve bunun örtbas edilmeye çalışılması yaşam, ölüm ve atom felaketleri üzerinedir. Bu film Mike Nichols’a Oscar adaylığı getiren bir diğer film oldu. 1986’da, Nora Afrom’un senaryosunu yazdığı (Afrom daha sonra romantik komedi filmleri yaptı), Meryl Streep (Silkwood filminde oynadığı karakterle “En İyi Kadın Oyuncu” Oscar adayı olmuştu) ve Jack Nicholson ile yeniden birleşerek, “Heartburn – Kıskanç” adlı romantik komediyi yaptı. 1988 yılında, hem Melanie Griffith’i Oscar adayı yapan ve hem de Nichols’a bir Oscar adaylığı daha kazandıran, “Working Girl – Çalışan Kız” adlı romantik bir komedi yaptı. Nichols’un bir sonraki filmi olan ve Curry Fischer’in kendi hayatından ve annesinden ilham aldığı bir romanına dayanan “Postcards from the Edge – Bir Uçurumun Kıyısından Kartpostallar”da, Meryl Streep, Shirley MacLaine, ve Dennis Quaid başrolleri paylaşmıştır. 1990 yapımı bu filmdeki performansıyla Meryl

Streep başka bir “En İyi Kadın Oyuncu” Oscar adayı oldu. Bu film sıkıntılı bir yaşamı olan ve uyuşturucu bağımlısı alkolik annesi ile birlikte yaşayan bir aktristin öyküsünü anlatır. 1991 yılında daha az başarıya ulaşan “Regarding Henry – Henry’nin Bakımı” adlı filmi yönetti, 1992’de ise “The Remains of the Day – Günden Kalanlar” filminin yapımcılığını üstlendi. 1994 yılında bir insanın bir kurt tarafından ısırılarak değişimini ve iyilik / kötülük çatışmasını gösteren bir hikayenin anlatıldığı, Jack Nicholson’un Michelle Pfeiffer ile birlikte rol aldığı, korku filmi türünde olan “Wolf – Kurt” filmini yaptı. Mike Nichols’un 1996 yılında yaptığı bir sonraki filmi ise, Robin Williams, Gene Hackman, Nathan Lane ve Dianne Wiest’in rol aldığı ve 1978’de Edward Molinaro tarafından yapılmış olan “La Cage aux Folles (Delilerin Kafesi)” – Çılgınlar Klübü filmiyle aynı adı taşıyan bir senaryoya dayanan “Birdcage – Kuş Kafesi”dir. Nichols, 1998 yılında, “Primary Colors – Orijinal Renkler” adlı eseriyle film yönetmeye devam etti. Nichols, 2000 yılında, Dünyayı fethetme arayışında olan Marslıların hikayesini anlatan ve Annette Bening, Greg Kinnear, Ben Kingsley, Linda Fiorentino ve John Goodman rol aldığı başarısız bir bilimkurgu/komedi film olan “What Planet Are You From? – Hangi Gezegendensiniz?”i yönetti. Dört yıl sonra 2004 yılında, çok başarılı olan, günümüzdeki kadın ve erkek arasındaki ihanet, sadakat ve krizleri anlatan Julia Roberts, Jude Law, Natalie Portman ve Clive Owen’in rol aldığı “Closer – En Yakınım” adlı filmini yönetti. Nichols zekice bir hareketle, ilişkinin sahnelerini göstermeden filmin tüm duygusal yüklerini diyaloglara vererek, iyi bir oyuncu seçimi (özellikle Clive Owen ve Julia Roberts) ile sinema kariyerinde en iyilerden biri olan filmini sundu. Mike Nichols’un son filmi ise 2007 yılında çekilen, Tom Hanks ve Julia Roberts’ın başrollerini paylaştığı “Charlie Wilson’s War – Charlie Wilson’ın Savaşı”dır. Nichols’un kariyer geçmişi aynı zamanda bazı televizyon film ve dizilerini de içermektedir. Mike Nichols, kadın ve erkek arasındaki ilişkilere ve özellikle de krizlere deyindiğinde son derece başarılı olduğunu kanıtlamıştır (WEB\_2).

Nichols dört kez evlenmiş, ilk üçü boşanmayla sonuçlanmıştır. İlk eşi Patricia Scott ile 1957 – 1960 yılları arasında, ikinci eşi Margot Callas ile 1963 – 1974 yılları arasında, üçüncü eşi Annabel Davis-Goff ile 1975 – 1986 yılları arasında evli kalmıştır. Son eşi Diane Sawyer ile 1988 yılında evlenmiş bu evlilik Nichols’un vefatına dek sürmüştür. Nichols, 83. doğum gününden yaklaşık iki hafta sonra, 19 Kasım 2014’te Manhattan’daki dairesinde kalp krizi geçirerek vefat etmiştir.

## 2.2.2. Yazar Edward Albee

Edward Franklin Albee (Edward Albee), 12 Mart 1928'de Washington DC'de doğumundan kısa bir süre sonra evlatlık olarak verildi. Albee, kendisi ile ilgili farklılıkların altında yatan sebepleri araştırınca altı yaşında evlat edinildiğini öğrendi, ancak durumuyla ilgili birkaç ayrıntıya ulaşabildi. 1989 yılında doğumu ve evlat edinilmesi ile ilgili, evlatlık alan annesinin vefatından sonra: Biyolojik babasının biyolojik annesi Louise Harvey'i terk ettiğini ve o dönemin şartları dolayısı ile annesinin oğlu Edward Harvey'i 2 haftalıkken evlatlık verdiğini öğrendi. Reed ve Frances Albee koruyucu anne babası oldu ve onu daha 18 aylıkken New York, Larchmont'taki evlerine getirdiler; 1 Şubat 1929'da ise resmen evlat edindiler ve adını Edward Franklin Albee III olarak değiştirdiler. Albee'ler 17. yüzyılda Maine'e göç etmiş eski bir Amerikan ailesiydi. Albee'nin büyükbabası Edward Franklin Albee II (1857-1930), ABD genelinde bulunan vaudeville tiyatroları zincirinde B.F. Keith ile birlikte kurucu ve ortaktı. 400'den fazla tiyatrodan oluşan Keith-Albee yapısı, daha sonra RKO'yu (Radio-Keith-Orpheum Corporation) oluşturmak için diğer tiyatrolarla birleşti ve yaşlı Albee'yi milyoner oldu, ardından oğluna miras kaldı. Reed Albee, tipik zengin adam oğluydu; o ve eşi, oğullarını evlat edindikten sonra emekli oluncaya kadar şirkette genel müdür yardımcısı olarak çalıştı. Reed, on yıllık ilk evliliğinin boşanma ile bitmesinden bir yıl sonra, 1925 yılında Frances Cotter ile evlendi; Reed'den oniki yaş küçük olan "Frankie"nin bu ilk evliliği idi. Kadın uzun boylu ve heybetli, adam kısa boylu ve zarifti. (...) Frances ve Reed tanıştığında Frances Manhattan'daki bir mağazada çalışıyordu; anlaşıldığı üzere Albee'lerle yaşamaya başlayan büyükannesi dışında, taşralı bir New York çiftçi ailesinden gelen Frances, genç Edward Albee'nin hayatının önemli bir parçası olmadı. Kendi ifadesiyle, Albee'nin her çocuğun büyürken yaşaması beklendiği gibi kaygısız bir çocukluğu yoktu. Annesi duygusal olarak soğuk ve otoriterdi; Babası mesafeliydi ve oğlunun yetiştirilmesinde yer almamıştı. Albee'nin büyürken yanında olanlar dadısı, Anita Kilisesi ve Büyükanne Cotter'dı. Ailesinin zenginliği kültürünün gelişmesini sağladı: dadısı onu opera ve klasik müzikle tanıştırdı; Albees'in büyük Tudor tarzı evindeki kütüphane dünya edebiyatının klasiklerini içeriyordu (Edward, okumak için değil, gösteriş için yer alan kitapları yerinden oynattığı için azarlanmış olsa da); yaşına uygun olan Broadway yapımlarını izlemesi

için bir limuzin tahsis edildi (örneğin, Jumbo with Jimmy Durante, Rodgers and Hart's On Your Toes ve Hellzapoppin' gibi); ünlü aktörler ve Ed Wynn gibi diğer eğlence dünyasından olanlar ebeveynlerinin evinde sık sık misafir oldular. Reed'ler, New York, Westchester County'de bulunan Larchmont'ta üst sınıf bir mahallede "*nouveau riche* (yeni zengin, sonradan görme)" idi; şehir kulübünün ve yat kulübünün üyesiydiler ve hizmetlileri vardı. Edward Albee, çevresindeki züppeliklere ve önyargılara karşı isyan ettiğini ve daha sonra bu duygularını kendini evlat edinen ebeveynlerine sosyoekonomik ve psikolojik olarak benzeyen hicvettiği karakterler yaratmakta kullandığını ifade etmiştir. Çocukken yaşadığı mutsuzluk, üç özel hazırlık okulundan çıkarılmasıyla kanıtlandı: New York'taki Rye Day Okulu, New Jersey'deki Lawrenceville Okulu ve Pennsylvania'daki Valley Forge Askeri Akademisi. Bununla birlikte, nişini (kendine uygun olan yeri) Connecticut Wallingford'daki Choate'de buldu. Burada, The New Yorker'da yayınlananlar gibi bir oyun, bir roman, şiirler ve kısa öyküler (özellikle James Thurber'in eseri) yazdı. Bu juvenilia'lardan (gençlere yönelik yapıtlar) bazıları okul edebiyat dergisinde, bir şiiri ise 1945'te bir Teksas edebiyat dergisinde yayımlandı. Albee, küçük bir çocukken yazar olduğuna karar verdiğini söyledi; Choate'deki öğretmenleri onu bu arayışta cesaretlendirdi. Mezun olduktan sonra Connecticut, Hartford'daki Trinity College'a kaydoldu ve burada edebiyat dergisi yayınladı ve birkaç oyunda rol aldı, ancak ikinci yılında gerekli derslere ve şapele katılmadığı için kovuldu. Aynı yıl, gece geç saatlerde içkiliyken evlat edinen ebeveynleri ile arasındaki teması yirmi yıl boyunca kesen bir kavgadan sonra evden ayrıldı (veya atıldı). (...) On yıllık bir süre boyunca Albee, Gussow'a göre, hiçbirini yayınlanmamış veya gün yüzüne çıkmamış "9 oyun, düzinelerce hikaye ve 100'den fazla şiir" yazdı. (...) Ardından "The Zoo Story – Hayvanat Bahçesi Hikayesi"ni (yıllar boyunca ilk oyunu olduğunu iddia etti)" yazdı. Sahnelenmesi biraz zaman alsa da, hem Albee hem de dostu Flanagan, ileri doğru dev bir adım olduğunu biliyorlardı. Gussow, Aktörler Stüdyosu'ndaki "Hayvanat Bahçesi Hikayesi"'nin sahne okumasını dinledikten sonra romancı Norman Mailer'ın ayağa kalktığını ve şimdiye kadar gördüğü en iyi tek kişilik oyun olduğunu ilan ettiğini bildirmiştir. (...) "Hayvanat Bahçesi Hikayesi" kritik ve ticari bir başarı oldu ve Albee'nin kariyerini profesyonel bir oyun yazarı olarak başlattı: Oyun ona Obie'yi (Tony ödülünün Off-Broadway eşdeğeri) ve diğer ödülleri kazandı ve onu hala temsil eden William Morris Endeavour Entertainment ajansı

anlaşmasını sağladı. Yapımcı Richard Barr ile uzunsürelî ortak oldu ve ün kazandı. Büyükannesi Cotter, “Hayvanat Bahçesi Hikayesi” New York’ta sahnelenmeden önce 83 yaşında vefat etti; artık malî olarak güvende olduğundan, 30 yaşına geldiğinde babasının büyükannesi tarafından kendisine bırakılan güven fonunun yüz bin dolarlık anaparasını aldıktan sonra, Albee’nin garip işlerde yer almaya ihtiyacı kalmamıştı ve tam zamanlı yazabiliyordu (WEB\_3).

Albee pekçok oyun yazmış, pekçok oyun ve sinema filmi yönetmiş ve yapımcılıklar üstlenmiştir. Moderniteyi ve savaş sonrası Amerikan kültürünü eleştiren oyunlarıyla dönemin farklı seslerinden biri olmayı başarmıştır. Ürettiği eserler içerisinde özel bir dokunulmazlığa sahip oyunu “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” olmuştur. Yine de Edward Albee’nin yazdığı bu tiyatro oyunu, yıllar sonra bile tiyatro dünyasının eleştirmenleri tarafından eleştirilmeye devam etmektedir. Bu oyun aynı zamanda büyük bir ticarî başarı elde etmiştir.

Drama edebiyatında büyük değişim yaratan bir yazar olan Albee’nin çalışmalarını gözden geçirirken, sadece “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” adlı oyunla sınırlı kalınırsa, haksızlık yapılmış olunur. Albee’nin “Hayvanat Bahçesi Hikayesi” oyunu 1960 yılında tiyatro sahnesinde canlandırılmış ve birçok başarı (Berlin Festivali Ödülü, 1960. Obie Ödülü, 1960. Vernon Rice Anıt Ödülü, 1960. Drama Masası Ödülü, 1960. Arjantin Eleştirmenler Birliği Ödülü, 1961) elde etmiştir. “Basseyy Smith’in Ölümü”, ırk ayrımcılığının kurbanı olan şarkıcı bir zencinin hayatı hakkında yazılmış bir başka dramadır. Bu oyun 1960 Berlin Festivali Ödülü ve Yabancı Basın Derneği, 1960-1961 Sezonunun En İyi Oyunları ödülleri kazanmıştır. Albee bu iki eserden sonra, “Amerikan Rüyası” adlı oyunu yazmış ve bu oyunda 1960’lardaki Amerika’nın karikatürize ve esprili ama acı yüzünü görüntülemiştir. 1964’te yazdığı “Küçük Alice” adlı oyununda, yazarlık sanatının yeni bir yönünü izleyicisine sunmuştu. Bazıları, yazarın yeteneklerini kullanarak, çağdaş insanın araç olarak kullanılmasına, modernleştirilen ve kentleştirilen insanlığa verilen zararlara karşı bir protesto yaptığına inanmaktadırlar (WEB\_5).

Georgia Eyalet Üniversitesi İngilizce profesörü Matthew Roudane, Albee’nin oyunlarını üç döneme ayırır:

1- Erken Dönem Oyunları (1959–1966): Yükseliş dönemi. Gladlyatör meydan okumaları, kanlı eylemler ve ölüm metaforuna karşı mücadele karakteri taşıyan oyunları.

2- Orta Dönem Oyunları (1971–1987): Albee'nin Broadway seyircisinin beğenisini kaybedip Amerika'nın bölgesel tiyatrolarında ve Avrupa'da prömiyer yapmaya başladığı oyunları.

3- Son Dönem Oyunları (1991–2016): Dikkate değer bir geri dönüş olarak kabul edilen ve dünyanın dört bir tarafından hem izleyiciler ve hem de eleştirmenler tarafından takdir edilen oyunları.

Albee, Amerikan Modernist (aynı zamanda Absürt) akımın önde gelen temsilcilerinden olup, Seascape (Deniz Manzarası, 1975), A Delicate Balance (Kılpayı, 1966) ve Three Tall Women (Üç Boylu Kadın, 1991) adlı oyunları ile üç kez Pulitzer ödülüne layık görülmüştür. Yazar, aynı zamanda kendi kuşağının en önde gelen oyun yazarı olarak kabul edilmektedir. Edward Albee, 16 Eylül 2016'da New York Montauk'taki evinde 88 yaşında vefat etmiştir.

### 2.2.3. Oyuncu Richard Burton

1960'ların ortasında ünlü bir yıldız olan Richard Burton, “Kleopatra” filminden sonra bir milyon dolar kazanan ilk aktörlerden biriydi. O yıllarda Elizabeth Taylor'la olan evliliği, birçok gazetelere manşet olmuştu.

Richard Burton, 10 Kasım 1925 yılında İngilterenin Güney Galler Bölgesi'nde Wales eyaletinin Glamorgan tarihi şehrine bağlı Pontrhydyfen kırsalında doğdu. Gerçek adı Richard Jenkins Jr. olan Burton, bir madencinin onikinci çocuğuydu. İki yaşındayken annesi onüçüncü çocuğunu doğurduktan 6 gün sonra vefat etti. Büyük ablası Cecilia ve eşi Elfed James onu himayelerine aldılar. Richard ablasına karşı kendini hep minnettar hissetti. Ablasını yanı sıra abisi Ifor da kendi ile ilgilendi ve pekçok sporla (rugby, tenis, masa tenisi, criket..) tanışmasını sağladı. Gençliğinde tiyatroya olan ilgisine rağmen, ailenin maddi durumları nedeniyle üniversiteye gitme şansı yoktu ancak hocası Philip Burton, eğitim ücretini ödeyerek, Oxford Üniversitesi'nde okumasını sağladı. Böylece, bu lütufa karşı, Richard, sanatsal faaliyetleri için “Burton” soyadını seçti ve kendini sanat dünyasında Richard Burton olarak tanıttı. 1949 yılında, henüz 24 yaşındayken “Dalvin'in Son Günleri” adlı ilk sinema filmini oynadı. İki yıl sonra 1951 yılında,

Henry Koster'ın yönettiği, Daphne du Murray'in ünlü ve büyüleyici romanından uyarlanan, "Kuzenim Rachel" filmini oynadı. Bu film, Burton'a "Aktör – Yılın Yeni Yıldızı" dalında Altın Küre Ödülü'nü kazandırdı ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dalında ilk Akademi Ödülü adaylığı getirdi. (...) 28 yaşındayken Victor Mature ile birlikte ilk CinemaScope filminde rol aldı ve böylece bir yıldız olarak tanındı. The Robe (Zincirli Köle) filmi, İsa Mesih'in çarmıha gerilmesinden sorumlu birime komuta eden bir Roma askeri kürsüsünün hikayesini anlatan 1953 tarihli bir Amerikan İncil destanı filmiydi. Film 20th Century Fox tarafından yayınlandı ve geniş ekran CinemaScope olarak yayınlanan ilk filmi. 20th Century Fox, Burton'nın ışığını gördü ve film bültenlerinde Burton'u başrol oyuncusu olarak tanıttı ve böylece Victor Mature ikinci oyuncu oldu. "The Robe" gişede çok başarılı oldu ve başkadın oyuncu Jane Simmons filmin başarısını kutlamak için Los Angeles, Bel Air'deki evinde düzenlediği bir partide Burton ilk kez Elizabeth Taylor ile tanıştı. O sırada aktör Michael Wilding ile evli olan ve ilk çocuklarına hamile olan Taylor, Burton'ı ilk izlenim olarak benmerkezci olduğunu hatırlamış ve "konuşmayı hiç bırakmadığını hatırlıyorum, ona [Balık gözlü] lakabını vermiştim" demiştir (WEB\_6).

Burton aynı yıl tiyatrodaki Hamlet'i oynamak için çalışmaya başlar. Tiyatrodaki bu zorlu rolde kendini ispatlamak istemektedir ve çok başarılı da olur. Burton'ın Fox'la olan sözleşmesi üç film daha yapmasını gerektirmektedir. Ardından "The Rains Of Ranchipur" (Ranchipur Yağmurları) (1955) ve "Prince Of Players" (Oyuncular Prensi) (1955) ve destansı "Büyük İskender" (1956) filmlerinde oynar. Bu arada İngiltere'deki Old Vic ve Royal Shakespeare şirketleriyle birlikte çalışarak tiyatrodaki Shakespeare eserlerinde rol almaya devam eder ve büyük övgüler alırken 1958 yılında, Nicholas Ray'in "Bitter Victory" (Acı Zafer)deki kızgın asker rolünü de üstlenir. Ardından Tony Richardson'un yönettiği İngiliz protesto filmi "Look Back in Anger" (Öfkeyle Geriye Bakmak) (1959) filminde başrolü alır. 1960'larda ise Broadway'deki Camelot Müzikali'nde yer alarak sahne performanslarına devam etmektedir. Aynı yıl The Bramble Bush ve "Ice Palace" (Buz Sarayı) filmlerinde oynar. Başarılarına rağmen hayatındaki sorunları devam etmektedir. Çocukluktan kalma problemleri devam etmektedir, babasıyla arası çok kötüdür. Belki de bu sebepten 8 yaşından beri sigara içmektedir.

Sir Ludovic Kennedy ile Aralık 1977’de yaptığı bir röportajda Burton, günde 60-100 sigara içtiğini itiraf etmiştir. Küçük erkek kardeşi, Graham Jenkins’in 1988 tarihli Richard Burton kitabında belirtildiği gibi: *“Kardeşim, günde en az yüz sigara içiyordu. Aynı zamanda ağır bir içici olan babası, oğlunun yeteneklerini, başarılarını ve takdirlerini kabul etmeyi reddetmişti. Buna karşılık, Burton, babasının cenazesine, yaşlı Burton’ın Ocak 1957’de 81 yaşında beyin kanamasından öldükten sonra katılmayı reddetti.”* demiştir (WEB\_6).

Burton eşi ile 1957 yılında, İsviçre’nin Céligny şehrine taşınır. O yılın eylül ayında, eşi Sybil, Kate adında bir kız çocuğu doğurur. 1960 yılında ise Richard ve Sybil’in ikinci kızı Jessica doğar. Richard Burton, bazıları vasat olarak görülen Hollywood’da filmler yapmaya devam ederken, A Subject of Scandal’da George Holyoake’yi oynamak için İngiltere’ye döndüğünde halka olağanüstü yeteneğini hatırlatır. Amerika’ya döndüğünde ise, The Valiant Years’ın 26 bölümünde oynar ve Broadway müzikali olan Camelot’un temsillerini tamamlar. Bir sonraki projesi, hayatının gidişatını tahminlerin ötesinde şekillendirecektir. Cleopatra, zamanının en pahalı filmidir ve 20th Century Fox için filmin finansal bir başarı sağlaması gerekmektedir. Bu yüzden stüdyo, Elizabeth Taylor Cleopatra’yı oynamasından memnuniyet duymakta ve saç stilleri, mücevherleri, oyunculuğu, görünüşü ve huysuzluğu ile ilgili basına bilgi vermekten mutluluk duymaktadır. Ancak stüdyo, Anthony’yi oynayan yardımcı oyuncu Richard Burton ile çıkan zina ilişkisi hakkında dedikodu yapılmasından çok mutlu değildir. Olay, dünya basını ateşe vermiş gibi görünmektedir, Vatikan konuşmuş ve Amerikan Kongresi Amerika’ya tekrar girmelerini engellemeye çalışmaktadır. Başlangıçta stüdyo çifte karşı endişeli ve sinirliyi, ancak yakında onların gişe satışlarını artıracak belli olmuştur - çift gişe hasılatıdır. İlişkileri bir sonraki film The VIPs boyunca devam eder ve Richard 1963’te Sybil’den boşanır. 1964’te Elizabeth, Eddie Fisher’dan boşanmaya karar verir, Richard Kanada ve New York’ta Hamlet için provalara başlar ve ardından evlenirler (WEB\_7). Bu filminden sonra Taylor ile 10 yıllık bir evlilik yaşayan Burton, bir yıllık bir ayrılıktan sonra tekrar Taylor ile biraraya gelir ve daha sonra tekrar ayrılırlar.

Burton’un belki de en unutulmaz rollerinden biri 1964 yılında Tennessee Williams’in hikayesinden alınmış John Houston’ın yönettiği “The Night of the Iguana” (Iguana Gecesi) filmindedir. Konusu, inancını kaybederek kiliseyi bırakan, alkole boğulmuş

Shannon adındaki eski bir din adamının turist rehberliğine soyunması ve rehberlik yaptığı bir otobüs dolusu kız okulu öğretmenini gezdirdiği sırada bir sinir krizi geçirerek hepsini rehin alması ve onları eski dostu Maxine adlı dul bir kadının moteline kaçırması üzerinedir. Film bu turistik motelde geçen bir gece boyunca eski papazın kendisiyle hesaplaşmasını anlatmaktadır.

Burton'ın, Elizabeth Taylor, Sandy Dennis ve George Segal ile birlikte oynadığı en önemli rollerinden biri ise, 1966 yılında, Mike Nichols'un, Edward Albee'nin oyunundan almış olduğu "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" adlı filmindeki rolüdür. Bir yıl sonra 1967'de, Franco Zephyrée Lee'nin Shakespeare'in oyunundan uyarladığı "The Taming Of The Shrew" (Hırçın Kız) filminde yine Elizabeth Taylor ile birlikte rol alır.

Burton, her ne kadar sonraki yıllarda Joseph Lozzi'nin "Boom" (Aşk Arayan Kadın) – 1968 , Vittorio Desica'nın "Il Viaggio" ( Yolculuk) – 1974 veya Michael Radford "1984" gibi filmlerinde rol alsada, birçok sinema yapımcısına göre, Burton'un en parlak yılları 1958 – 1968 yılları arasında olmuştur. "Vincent Minnie" tarafından yapılmış olan "The Sandpiper" (Martı – Ümitsiz Aşk) – 1965 belki de Richard Burton'ın en iyi ve en bilinmeyen filmlerinden biridir. Burton, Metrogeldine Meyer'in çoğunlukla Kaliforniya'nın Monterey sahilinde çekilen bu filminde, küçük bir kasabada küçük oğluyla kasabaya gelen dul bir kadına aşık olan bir rahibin rolünde karşımıza çıkmaktadır (WEB\_7).

Burton genellikle zor olan karakterli, dramatik, içe dönük erkeklerin rolünü oynamıştır. Yüzünde ve sesinde, belki de gençliğinde canlandığı Shakespeare rollerinden etkilenen bir ağırlık vardır ve belkide bu özelliği için "Alexander The Great" (Büyük İskender) – 1956, "Beckett" – 1964, "Dr. Faustus" – 1968, "Anne of the Thousand Days" (Bin Günlük Kraliçe) – 1969, gibi tarihi filmlerde tercih edilmiştir. Burton 20.yyda böylesi bir Shakespeare oyunculuğu ortaya çıkardığından, dönemin ruhuna göre çarpıcı bir kontrast ortaya çıkmıştır. Richard Burton 1969 yılında, Brian Jay Hutton'un muhtemelen bir macera filmi olan "Where Eagles Dare" (Kartal Yuvası) adlı filminin, çok eğlenceli bir romantik filmde yer aldığı gibi, 1965 yılında Martin Reith'in "The Spy Who Came in from the Cold" (Yeniden Kullanılan Casus) filminde de sıradışı bir rol canlandırmıştır. Burton'un kariyer geçmişi "Ice Palace" (Buz Sarayı) ndan – 1960, 1978 – "The Medusa Touch" (Medusa'nın Çağırısı)na kadar keşfedilebilecek çok yönlü ve olağandışı filmlerle doludur (WEB\_6).

Richard Burton, Paul Newman gibi yakışıklı bir oyuncu değildi, O bir “İngiliz” oyuncuydu. Yakışıklı olmamak, aslında İngiliz aktörlerin bir özelliği olarak düşünülüyordu. Richard Harris, Peter Finch ve John Mills gibi...Ancak Burton özellikle çekiciydi. Belki de, pek çok İngiliz gibi, doğuştan gelen acılarını gizlemeye çalışmadı ve acının dramatik havasının ekranda çekici görüneceğini fark etti. Hamlet ve diğer Shakespearean karakterlerini yıllarca İngiliz tiyatrolarında canlandıran ve tam bir Shakespeareci olan Richard Burton gibi bir oyuncu hakkında tanımlamak veya anlatmaya çalışmak çok zordur. Genellikle, John Gielgud, Michael Redgrave ve hatta Lawrence Olivier gibi Shakespeare rolleri oynayan oyuncular, sinema sahnelerinde daha az parlarlar. Ancak Richard Burton, 1960’ların ortalarında tanınan bir “yıldız”dır ve Kleopatra’dan sonra “bir milyon dolar” kazanan ilk aktörlerden biri olmuştur. Ancak, Burton hiçbir zaman sinema izleyicileri arasında, diğer oyuncuların popülerliğine sahip olamamıştır. Belki bir “İngiliz” olduğu ve Hollywoodun birçok cazibe kaynağı olan “Amerikan” olma özelliğinden yoksun olduğu içindir. Belki de o zamanın sinema kraliçesi Elizabeth Taylor ile olan tartışmalı evliliği, sanatsal yeteneklerinin özel hayatından etkilenmesine sebep olmuştur (WEB\_6).

Elizabeth ile birlikte yaşamı değişmiştir. Paparazziler onları sürekli takip eder. Meksika ve İsviçre’de evleri olmuş, aşçılar, sekreterler, kuaförler, korumalar ve köpekler onlarla birlikte her yere seyahat etmiştir. Maaşlı çalışanları arasında neşeli bir grup güvenilir temsilci, avukat, muhasebeci ve doktor da vardır. Birlikte en başarılı filmleri “Kimin Korkar Virginia Woolf’tan?”dır. Burton başka birinin oynamasını engellemek istemiş ve Martha rolünü oynaması için Elizabeth’i ikna etmiştir – Elizabeth bu rolle Oscar kazanır (WEB\_7).

Taylor, bu filmdeki Martha rolüyle, bir diğer başrol karakter George oynayan Burton’u oyunculuğu ile köşeye sıkıştırır. Evliliklerindeki inişli çıkışlı dinamiklerin bir tür intikamını alır gibidir. Burton da bu meydan okumaya olağanüstü oyunculukla karşılık verir. Onun da Oscar kazanması beklenir ancak kazanamaz. Filmlerde oynamaya devam eder.

Burton, 1970 yılında (45. yaş gününde) CBE<sup>2</sup> ile ödüllendirilir ve nişanını almak üzere kızkardeşi Cis ve Elizabeth’i de Buckingham Sarayı’na götürür (WEB\_7).

---

<sup>2</sup> Britanya İmparatorluğu Nişanı (Order of the British Empire -Şövalye Nişanı) İngiltere’de 4 Haziran 1917’de Kral V. George tarafından verilmeye başlanan bir unvandır.

Richard duygusal yönden sıkıntılı geçen çocukluk yıllarından bu yana sigara içmektedir. Sonrasında içki de içmeye başlar. İlerleyen zamanlarda bir alkolik denilebilecek derecede içki içmesi onu çok etkilemeye başlar. Bu sebeple doktor tavsiyesiyle içkiyi bırakır. Uzun bir zaman ayık gezer. Bilindiği gibi içkiye tekrar dönmek çok büyük irade gerektirmektedir. Bu bakımdan Burton'un çok zorlandığı tahmin edilmektedir.

Ağabeyi Ifor 1972'de öldüğünde Richard'ın iradesi çöker ve sağlığına ya da Elizabeth ile olan ilişkisine çok az önem vererek ağır bir şekilde içmeye başlar. Ifor'un ölümünün Richard üzerinde derin bir etkisi olur. Her şeyi sorgular. Bu süreçte Taylor – Burton ilişkisi bozulmaya başlar ve 1973'te ayrılırlar. Ardından sakin bir döneme girer. Elizabeth ise O'nunla olan hayatından asla vazgeçmez ve 1975'te Afrika'nın Botsvana kentinde yeniden evlenirler. Taylor tutku ve enerjiyle ilk kez evleniyormuş gibi davranır. Richard ise daha temkinlidir (WEB\_7). Bu evlilik yürümez. Richard bağımlılığına devam eder ve arayıştadır. Elizabeth ile 1976'da boşanırlar ve ardından Suzy Miller ile evlenir. Bu evlilik de 1982 yılına kadar sürer. 1983'te makyöz Sally Hay ile evlenir 1984'te vefatına kadar onunla evli kalır.

Kasım 1974'te Burton, Winston Churchill'in akıl sağlığını ve II.Dünya Savaşı sırasında iktidarda olan diğerlerinin akıl sağlığını sorgulayan iki gazete makalesi yazdığı için BBC prodüksiyonlarından kalıcı olarak yasaklanır. Burton, tüm Japon halkını gezegenden tamamen yok etme vaadinden “şiddetle” nefret ettiğini bildirir. Bu makalelerin yayınlanması, Churchill'in yüzüncü yılına denk gelmiş ve Burton, Churchill ailesinin hatırı sayılır yardımı ile A Walk with Destiny filminde Churchill'i oynamıştır. Siyasi olarak Burton, hayat boyu sürececek bir sosyalisttir, ancak hiçbir zaman yakın arkadaşı Stanley Baker kadar siyasete dahil olmamıştır. (...) 1973'te Burton, Yugoslav liderine hayran olduğu için Josip Broz Tito'yu bir film biyografisinde oynamayı kabul etti. Yugoslavya'da çekim yaparken, filmler için büyük meblağlar kazanmakla sol görüşlere sahip olmak arasında hiçbir çelişki hissetmediğini söyleyerek komünist olduğunu kamuoyuna açıkladı ve “kapitalistlerin aksine ben başkalarını sömürmüyorum” dedi. Burton, 1976'da “The Observer” için kısa süre önce 48 yaşında zatürreden ölen arkadaşı ve Galli aktör Stanley Baker hakkında istenmeyen bir makale yazdığı zaman daha fazla tartışmaya yol açtı; makale, Baker'i “kültürsüz bir kadın avcısı” olarak tasvir ederek Baker'ın dul eşini üzdü. (...) Dini görüşlerine göre, Burton

bir ateistti, bu konu ile ilgili görüşlerini “Keşke bir tür Tanrı’ya inanabilsem ama yapamam.” olarak ifade etmiştir. (...) Burton oyuncu ve oyun yazarı Emlyn Williams’tan ilham aldığını ve ona hayran olduğunu söylemiştir. Hatta Oğlu Brook Williams’ı kişisel asistanı ve danışmanı olarak işe almış ve Burton’ın oynadığı bazı filmlerde ona küçük roller verilmiştir (WEB\_6).

Hayatındaki tüm olumsuzluklara rağmen Burton istisnai niteliklerini ve yeteneklerini ömrünün sonuna kadar korur. O, bir komedi oyuncusu değildi ve eski oyuncuların çoğunun mizahından faydalanmamıştı, Carrie Grant, James Stewart, Henry Fanda, Gary Cooper, Roger Moore, Sean Connery, Paul Newman ve diğerlerinin sahip olduğu iyi niteliklere sahip değildi. Öte yandan, Charlton Heston, Gregory Pack, Lee Marvin, Steve McQueen’de görülebilen kahramanlık özelliklerinden yoksundu. Jean-Paul Belmondo, Alan Delon ve Marcello Mastroianni gibi kendinden önceki ve sonraki Avrupalı aktörler gibi bile izleyicileri ve eleştirmenlerin ilgisini çekemedi. Ancak, hep içinde benzersiz olan ve onu hepsinden ayırt eden bir şey vardı (WEB\_8). Ancak bu yeteneği ile psikolojik sorunları arasında hep bir ince çizgi vardı. İstikrarsızlığı çevresine sıkıntı verebiliyordu.

Nitekim The Klansman’ın (1974) çekimleri sırasında neredeyse ölümüne içtikten sonra, Santa Monica, California’daki Saint John’s Health Center’da kaldı. Burton’ın filmi çekerken sarhoş olduğu iddia edildi ve pek çok sahnesi, dik duramadığı için otururken ya da yatarken filme çekilmek zorunda kaldı. Bazı sahnelerde, sözlerini karıştırıyor veya tutarsız konuşuyor gibi görünüyordu. Burton daha sonra filmi çektiğini hatırlayamadığını söyledi. Costar O. J. Simpson, “Hareket edemeyeceği zamanları olurdu” dedi. (...) Burton, gençliğinde yıldız bir atletti ve atletik yetenekleri ve gücü ile tanınırdı. 41 yaşında ise, sağlığı o kadar azalmıştı ki, kendi itirafına göre kolları çok zayıf ve güçsüzdü. Muhtemelen hatalı tedavi sonucu, artrit, dermatit, karaciğer sirozu ve böbrek hastalığı ile ağırlaşan ve kırklı yaşlarının ortalarında belirgin bir topallama geliştiren bursitten muzdaripti. Bragg’e göre, Burton’ın alkol bağımlılığı için tedavi edilmeye isteksizliği nedeniyle, bunun ne kadarının alkol alımından kaynaklandığını tespit etmek imkansızdı. 1974’te Burton, günde üç şişe votka içtiği bir dönemden sonra iyileşmek için bir klinikte altı hafta geçirdi. Aynı zamanda, yetişkin yaşamının çoğu boyunca günde üç ila beş paket içen bir sigara içicisiydi. Sağlık sorunları, 58 yaşında ölene kadar onu rahatsız etmeye devam etti. Burton, daha sonra gömüldüğü İsviçre,

Céligny'deki evinde 5 Ağustos 1984'te beyin kanamasından 58 yaşında öldü. Ölümünün ani olmasına rağmen, sağlığı birkaç yıldır kötüleşiyordu ve sürekli ve şiddetli boyun ağrısından muzdaripti. Mart 1970 gibi erken bir tarihte, karaciğerinin genişlediği konusunda uyarılmıştı ve Nisan 1981'de karaciğer sirozu ve böbrek hastalığı teşhisi kondu. Burton, Dylan Thomas'ın şiirlerinin bir kopyasıyla gömüldü. O ve Taylor birlikte gömülmeyi tartışmışlardı; dul eşi Sally, Burton'ın yanındaki arsayı satın aldı ve muhtemelen Taylor'un oraya gömülmesini önlemek için her ikisine de büyük bir mezar taşı dikti (WEB\_6).

#### 2.2.4. Oyuncu Elizabeth Taylor

Gerçek adı Dame Elizabeth Rosemond Taylor olan Elizabeth Taylor, 27 Şubat 1932'de Amerikalı bir ailenin ikinci çocuğu olarak Londra'da doğdu. Annesi mesleği bırakmış bir tiyatro oyuncusu, babası ise sanat galerisi sahibi idi.

Hayatının ilk yedi yılını Londra'da geçirdi. Taylor ailesi, II. Dünya Savaşı'nın ilk gerilimleri hissedilmeye ve İngiltere'de büyük bir huzursuzluk rüzgarı esmeye başladıktan sonra, savaştan uzaklaşmak maksadıyla, baba Francis'i sanat galerisiyle ilgili son işlerini tamamlaması için geride bırakarak Amerika'ya geri döndü. Burada California Eyaletinin Los Angeles şehrinde yaşamlarına devam etmeye başladılar. Francis Taylor da Londra'daki işlerini sonuçlandırıp vakit kaybetmeksizin ailesinin yanına geldi. Küçük Liz'in keşfedilerek ekranlarla tanışması ise bir aile dostları sayesinde gerçekleşti... aile henüz 9 yaşında olan kızlarını Universal Stüdyoları'na götürdü... küçük kız testi geçerek Universal ile bir sözleşme imzaladı. Liz'i beyaz perde ile buluşturan ilk sinema filmi 1942'de çekilen "There's One Born Every Minute" oldu... (WEB\_8).

Elizabeth Taylor'un çocukluğu mutsuzdu. Sadece 9 yaşındayken oyunculuğa başlamış ve spot ışığına itilmek yalnızca babasının öfkesini kışkırtmıştı. ABC'ye 1999'da yaptığı röportajında Barbara Walters'a, "*Küçük bir kızken, babam içtiğinde küfür eder ve bana sanki vurmak isterdi*" demişti. Taylor, daha sonra evden ayrıldıktan ve kendi çocukları olduktan sonra babasının taciziyle barıştığını söyledi. "*Babam hakkında düşünmeye başladım ve 9 yaşındaki kızının ondan daha fazla para kazanmasının babama nasıl hissettiğini... çok gururlu, güzel, onurlu bir adamken*" dedi.

*“Onu suçlamıyorum ... sarhoştı. Bunu yapmak 10istemediğini biliyorum. Ne yaptığını bilmiyordu.”* (WEB\_9).

Universal ile sözleşmesi feshedilince, Elizabeth “Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)” film şirketine geçerek tek projelik bir anlaşma yaptı. Yeni şirketindeki ilk filmi, o dönem oldukça büyük bir beğeni toplayan “Lassie Come Home” (Lassie Yuvaya Dönüş) (1943) oldu. Yakaladıkları başarının ardından MGM, sözleşmelerini bir yıllığına uzattı. Bu süreçte küçük oyuncu “The White Cliffs of Dover” (Dover’ın Beyaz Kayalıkları) ve “Jane Eyre” (1944) gibi filmlerde önemsiz rollerde yer aldı (WEB\_8).

Elizabeth aynı yıl Clarence Brown’un yönettiği, Enid Bagnold tarafından 1935’te yayınlanan aynı adlı romandan uyarlanan “National Velvet” (Yarış Aşkı, 1944) filminde, “Velvet Brown” rolünde, başrolü Mickey Rooney ile paylaştıktan sonra çok popüler bir küçük yıldız oldu. MGM sözleşmesini uzun süreli olarak yeniledi.

Elizabeth Taylor, daha ergenlik çağına girmeden başarılı bir Hollywood yıldızı olmuştu. Ancak genç oyuncu için şöhret sarhoşu olmaktan uzaktı. Taylor, yeni kariyerinin tadını çıkarmak yerine, film stüdyosu tarafından hırpalanıyor, kullanılıyordu. Öyle ki itiraz ettiklerinde Hollywood’un o günlerdeki en etkili kişilerden biri olan MGM’nin kurucu ortağı Louis B. Mayer, Taylor’ın annesine “*Seni ve kızını çukurdan çıkardım*” diyerek bağırır. Taylor ise annesini savunarak: “*İlk defa yemin ettim, bana ve anneme bu şekilde konuşmaya cesaret edemeyeceğini ve hem kendisinin hem de stüdyonun cehenneme gidebileceğini ve bir daha ofisine geri dönmeyeceğimi söyledim*” der. O sırada sadece 15 yaşındadır (WEB\_9).

40’lı yıllarda ardarda başarılı projelerde rol alır. “Courage of Lassie” (Lassie’nin Cesareti) (1946), “Life with Father” (Baba Evinde Hayat) (1947), “Cynthia” (1947), “A Date with Judy” (Judy ile Randevu) (1948) ve “Julia Misbehaves” (Edepsiz Julia) (1948) gibi filmlerde oynar. Aslında hiçbir oyunculuk eğitimi almamıştır. Zaten o kadar yoğun bir programı vardır ki, buna hiç fırsatı olmamıştır. Okula dahi zor gitmektedir. Oyunculuk anlamında kendini, diğer başarılı oyuncularını izleyerek ve gözlem yaparak geliştirdiğini ifade etmiştir. Elbette doğal bir yeteneği olduğu büyüdükçe daha da belli olacaktır. 1949 yılında “Little Woman” (Küçük Kadınlar) filmiyle büyük başarı elde etti.

Taylor’ın bir genç kız olarak ilk romantik rolü, 1949’da Robert Taylor’la birlikte oynadığı “Conspirator” (Suikastçı) oldu. Sanatçının oyunculuk kariyeri hızla

yükselirken, özel hayatı da yavaş yavaş şekillenmeye başlıyordu. 1950 yılında lise diplomasını eline aldığında, henüz 18 yaşındaydı ve milyoner Howard Hughes'la aşk yaşıyordu. Aynı yıl Howard'dan ayrılan Elizabeth, Conrad Hilton'un oğlu Hilton Otelleri'nin varisi Conrad Nicky Hilton'la evlendi. Bu evlilik dünya çapında ses getirdi. (...) Ardından "Father of the Bride" (Gelin'in Babası) (Vincent Minnie, 1950) filminin devamı olan "Father's Little Dividend" (Temel Taşı) (1951) gösterime girdi. Yine 1951'de George Stevens tarafından çekilen "A Place in the Sun" (İnsanlık Suçu) adlı dramadaki kusursuz performansıya, oldukça başarılı bir aktrist olma yolunda ilerlediğini ispatladı. (...) Taylor'un Conrad Nicky Hilton'la evliliği uzun soluklu olmadı ve ancak 9 ay sürerek 1951'in başında sona erdi. Boşanmasının üzerinden bir yıl geçtikten sonra ünlü aktrist, 1952'de bu defa aktör Michael Wilding'le Dünyaevine girdi. Taylor Wilding'ten, Michael Howard ve Christopher Edward adında iki erkek çocuk dünyaya getirdi. 1954 yılı, Taylor için oldukça yoğun geçti. Bu dönem boyunca birçok filmde boy gösterdi: "Rhapsody", "Beau Brummel" (Çapkın Prens – Sosyete), "The Last Time I Saw Paris" (Son Hatıra – Son Kez Paris'i Gördüğümde) ve "Elephant Walk" (İntikam Geçidi – Fil Adımı). 1956 yılına gelindiğinde, 22 yaşına basmış ve fiziksel görüntüsü oturmuş olan Elizabeth, başrolünü unutulmaz aktör James Dean'le birlikte paylaştığı "Giant" (Devlerin Aşkı) filmiyle büyük başarı yakaladı. (...) Ertesi yıl Taylor, Oscar Ödül Töreni'nde kendisine En İyi Kadın Oyuncu adaylığını getirecek olan "Raintree Country" adlı filmde, Susanna Drake karakterini canlandırdı. (...) 1957'nin başında, Taylor – Wilding evliliğinin sona ermesinin ardından, yıldız oyuncunun Michael Todd'la birlikte olduğu haberleri yayıldı. Bunları doğrularcasına, Taylor'un evliliğinin hemen arkasından hayatlarını birleştiren çiftin mutluluğu yine kısa sürdü. Çünkü ertesi yıl Todd, trajik bir uçak kazasında hayatını kaybederek, Liz'i dünyanın en güzel dudu ünvanıyla ve kızları Elizabeth Frances'le başbaşa bıraktı. (...) Taylor 1959'da bir kez daha "evet" diyerek şarkıcı Eddie Fisher'la hayatını birleştirdi (WEB\_8). Ancak bu evliliğinde de istediği gibi bir ilişki yaşayamıyordu.

1963'te o zamana göre astronomik sayılabilecek bir ücretle (bir milyon dolar civarında); "Kleopatra" (Cleopatra) filminde, daha sonradan beşinci evliliği gerçekleştireceği Richard Burton'la birlikte başrol oynamayı kabul etti. Aslında 1953 yılında bir tesadüf sonucu "The Robe" filminin gişe başarısından ötürü başkadın oyuncu Jane Simmons'ın filmin başarısını kutlamak için Los Angeles, Bel Air'deki evinde

düzenlediği bir partide Burton ile tanışmıştı. Bu filmle Burton ve Taylor gizli bir ilişki yaşamaya başladı. Taylor o sıralar Eddie Fisher’la evliydi.

Çiftin yine 1963’te birlikte çevirdiği “The V.I.P.s” (Aşk Mücadelesi) filmiyle gün yüzüne çıkan ilişkileri magazin medyasının o güne dek ele aldığı en tartışmalı skandallardan biriydi. Bu ilişkinin skandal olarak değerlendirilmesinin nedeni, olay ortaya çıktığında her ikisinin de başka kişilerle evli olmasıydı. O zamanın tabloid gazeteleri Taylor’ı ahlaksız kadın sıfatı yerine kullanılan “Scarlet Woman” şeklinde lansa etti ve bir Vatikan gazetesi, aktris hakkında “erotik serseri” gibi aşağılayıcı bir ifade kullandı. Tüm bu tartışmalara rağmen Taylor, 1964’te Fisher’dan boşanarak Burton’la hayatını birleştirdi. Elizabeth’le Fisher, bir kız çocuğu evlat edinmek için gereken işlemleri başlatmışlardı. Ancak bu olayların üzerine Burton seçtikleri kız çocuğunu Maria Burton adıyla nüfusa geçirdi (WEB\_8).

Taylor’ın kariyerinin en başarılı yılları ellili ve atmışlı yılları oldu. Bu başarı “Little Woman” (Küçük Kadınlar) (Marvin Leroy, 1949) ve “Father of the Bride” (Gelin’in Babası) (Vincent Minnie, 1950) gibi filmlerle başladı ve o dönem çok beğenilen, “A Place in the Sun” (İnsanlık Suçu) (George Stevens, 1951), “Giant” (Devlerin Aşkı) (George Stevens, 1956), “Cat on a Hot Tin Roof” (Kızgın Damdaki Kedi) (Richard Brooks, 1958), “Suddenly, Last Summer” (Aniden, Geçen Yaz) (Joseph L. Mankiewicz, 1959), “Butterfield 8” (Vizonlu Venüs) (Daniel Mann, 1960), “Cleopatra” (Kleopatra) (Joseph L. Mankiewicz, 1963), “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” (Kim Korkar Virginia Woolf’tan?) (Mike Nichols, 1966) ve Parıltılı Gözler (Reflections in a Golden Eye, John Huston, 1967) adlı filmler ile devam etti. Taylor ayrıca Joseph Losey, Michael Curtiz, Jack Conway, Stanley Donen, William Dieterle, Franco Zeffirelli ve George Cukor’un bilinen filmlerindeki başrollerinde yer aldı ve 80’lerden sonra daha çok televizyon dizilerinde rol almaya başladı. Taylor, 1958 – 1967 yılları arasında, beş kez Oscar ödülünün en iyi kadın oyuncu adayı seçildi, “Butterfield 8” (Vizonlu Venüs) ve “Who’s Afraid of Virginia Woolf?” (Kim Korkar Virginia Woolf’tan?) filmlerindeki başarısından ötürü iki kez bu ödülü kazandı. Ayrıca 1993’de Oscar akademisinden Jean Hersholt İnsani Yardım ödülünü aldı. Elizabeth Taylor’ın ödül hazinesi ayrıca Bafta ödülü, Berlin Festivali’nden Gümüş Ayı en iyi kadın oyuncu, Altın Küre ödülü ve Amerikan Ulusal Eleştirmenler Birliği Ödülü gibi ödülleri de içeriyor. Taylor ayrıca bir kez Altın Ahududu En Kötü Kadın Oyuncu ödülüne aday gösterildi (WEB\_5).

Taylor, Parlak sanatsal yaşamına rağmen, özel hayatında başarılı olamadı ve birkaç başarısız evlilik yaşadı. Taylor'ın en ünlü eşi Richard Burton, iki dönem Taylor ile hayatlarını paylaştılar ve bu evlilikleri boyunca çeşitli filmlerde birlikte rol aldılar. Burton'un ardından 1976 - 1982 yılları arasında John Warner ile ve 1991 - 1996 yılları arasında Larry Fortensky ile evli kalan Taylor, 79 yaşında, 23 Mart 2011'de Los Angeles'taki Cedars Sinai Hastanesinde kalp yetmezliği nedeniyle vefat etti.

### 2.3. FİLMİN SENARYO ANALİZİ



**Resim 2.2.** Filmin oyuncularını Richard Burton, Elizabeth Taylor, George Segal ve Sandy Dennis  
([https://tr.wikipedia.org/wiki/Kim\\_Korkar\\_Hain\\_Kurttan%3F\\_\(film\)\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kim_Korkar_Hain_Kurttan%3F_(film))))

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” tiyatro oyununun adının, bazı çevreler tarafından Walt Disney’in “The Three Little Pigs – Üç Küçük Domuzcuk” adlı ünlü çizgi romanı ve çizgi filmindeki “Who’s Afraid of Big Bad Wolf? – Kim Korkar Büyük Kötü Kurttan?” şarkısından esinlenilmiş olduğuna inanılmaktadır. Hatta hem tiyatro eseri ve hem de film “Who’s Afraid of Big Bad Wolf?” şarkısıyla başlar. Albee’nin bir oyun yazarı olarak orta yaşlı bir çiftin insani ve duygusal ilişkilerini aynı anda basit, sofistike ve etkileyici olarak göstermesi, eleştirmenlerin eleştirmelerindeki nedenlerinden biridir. Düzgün diyalog sunumu ve komedi durumlarının yaratılması, “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” tiyatro eseri ve filmin diğer bileşenlerini oluşturur. Bu eser film olarak gösterildikten sonra (özellikle görsel açıdan) sinema tarihinin en acı komedi unvanını

kazanmıştır. Şüphesiz Martha ve George'un eve davet ettikleri misafirlerinin karşısında birbirleriyle olan davranışsal ve agresif yüzleşmesi, filmin en güzel bölümlerinden biridir. "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" senaryosu her ne kadar basit ve doğrusal bir anlatı tarzına sahip olsa da ve hatta bazen ana karakterler arasındaki çatışmalar izleyiciyi şaşırtıyor olsa bile, bu zorlu senaryoyu anlamak için, oyunu birkaç defa okumak veya filmi bir defadan fazla izlemek gerekir. Örneğin, seyirci çiftin hiçbir zaman bir çocukları olmadığı gerçeğini, George'un Martha'ya, oğullarının ani ölümünü bildirdiği sahneden uzun bir süre sonra öğrenir! İzleyici filmde, çiftin birbiriyle tanışması (ilk sahne), çiftin hiç müşterisi olmayan bir restoran'da bulunması (ikinci sahne) ve filmin iki ana karakteri arasındaki sözlü tartışmasından (üçüncü sahne) oluşan ve aslında, karakterlerin keşfedilmesine yol açan 3 sahne ile karşılaşır. Bu eserdeki karakterizasyon kusursuz ve dikkatlice tasarlanmıştır ve içerik açısından o kadar ilgi çekici ki, bu oyunu ve filmi dünyanın en iyi klasikleri içinde düşünmek kaçınılmazdır (WEB\_5).

### 2.3.1. Kara Komedi Yönüyle İncelenmesi

#### *"Kim Korkar Virginia Woolf'tan?"*

Kara Komedi "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?", şakalar ve tehlikeli oyunlarla dolu bir gecede George ve Martha adındaki bir çiftin hayatını anlatır. Bir partide, şaşırtıcı ve inanılmaz sırların ortaya çıkması, yıllar boyunca izleyenleri şaşırtan bir gösteriye neden olur.

Martha'nın doğrudan rahatsızlığı Edward Albee'nin en ünlü senaryosunun tonunu şekillendirir. Üç perdeden oluşan bu senaryo, bir gün batımında, Martha ve kocası George ile olan tartışmayla başlar. George, tarih profesörü ve Martha, üniversite başkanının kızıdır.

1- "Eğlence ve Oyunlar" başlıklı ilk bölümün başında, Martha ve George, Martha'nın babasının evindeki bir gece partisinden eve dönerler. Martha, George'dan habersiz, genç bir çifti bir şeyler içmek için evinlerine davet eder. Konuklar Biyoloji Profesörü olan (Martha bir Matematik Profesörü olduğunu zanneder) Nick ve karısı Honey'dir. Nick ve Honey geldikten sonra, George ve Martha, kimi zaman yükselen ve şiddet içeren bir şekilde yirmi yıldan fazla bir süre boyunca beraber yaşadıkları hayatı anlatmaya başlarlar. Martha gece ilerledikçe alkolün de etkisiyle büyük bir hata yapar.

Martha, Honey'ye bir oğulları olduğunu söyler. George, Martha'nın dikkatsizliği üzerine, ona hakaret etmeye başlar. Birinci perdenin sonunda, Martha, konukları önünde George'u küçük düşürür ve fiziksel olarak onu şişko bir adam olarak tanımlar. Honey çok içmekten dolayı kötü olur ve Martha ona banyoya kadar eşlik eder.

2- İkinci perde, "Cadılar Bayramı" anlamına gelen "Walpurgisnacht" başlığını taşır. Sahne, Nick ve George'un hayatlarını tartışmalarıyla başlar. Martha ise sahne dışında Honey ile ilgilenmektedir. Martha'nın sahneye dönmesiyle, çiftler oyun oynamaya başlar. İlk oyun, "ev sahibini küçük düşürmek" adıyla, Martha'nın kişisel yaşamından ilham alan bir yüzleşmeyle başlar. Bu oyun, Martha'nın yokluğunda George'un Nick'e anlattığı hikayeden ilham almıştır. Kazayla annesini vuran ve daha sonra babasını bir araba kazasında öldüren genç bir çocuğun hikayesidir. Martha, hikayedeki o genç çocuğun George olduğunu söyleyerek oyun bozar. George, misilleme yapmak için iki oyuna daha başlar. Oyundaki gücünü geri kazanmak için "Konukları almak" oyununda Nick ve Honey'nin evliliğinin açıklarını yakalayıp üstlerine gider. George, sıkıntılardan kaçmak için hayatının yarısını kusmakla geçiren bir kadının hikayesini doğaçlama bir şekilde anlatarak, Honey'le dalga geçmektedir. Honey, George'un onun sahte hamileliğini kastederek ve sahte hamilelik mazeretiyle Nick'i kendisiyle evlenmek zorunda bıraktığını ima ettiğinin farkındadır. Honey tekrar kötü olur ve banyoya gider. Puan artırmak isteyen Martha, İkinci perdenin sonunda, George'un huzurunda Nick'e flörtöz bir davranış sergiler. George sessiz kalır ve kitap okuyor gibi yapar. George'un vurdumduymazlığına sinirlenen Martha, Nick'i alarak merdivenlerden yukarı çıkar, George kitabı duvara vurur ve dışarı çıkar.

3- "Şeytan Çıkarma" başlıklı üçüncü perdenin başında, Martha Nick'e, George'un aşırı içki nedeniyle cinsel hayatında yetersiz kaldığını dile getirir. Bu sırada George içeri bir buket Aslanağzı çiçeği ile gelir ve yüksek sesle Martha'ya getirdiği ve (Heves adlı bir otobüs) senaryosuna atıfta bulunan "ölüler için çiçek" anlamına gelen "Flores para los muertos" cümlesini söyler. Martha ve George ayın gökyüzünde olup olmadığını tartışırlar. George, ısrarla ayın gökyüzünde olduğunu ve Martha, yatak odasından ayı gökyüzünde görmediğini söyler. Bu tartışma ikisinin Nick'e saygısızlık yapmalarına neden olur. Zaten Nick yukarı katta sarhoşluğu yüzünden Martha ile hiçbir şey yapamamıştır. George, Nick'ten Honey'i "Çocuğu büyütmek" adlı son oyununu bitirmesi için geri gelmeye ikna etmesini ister. George ve Martha'nın, George'un

sürekli Martha'dan onunla ilgili konuşmamasını istediği bir oğulları vardır. George, Martha'nın oğulları için gurur duyduğunu anlatır ve sonra garip bir şarkı eşliğinde ikisi de oğullarının büyümesini anlatırlar. Martha, oğullarının güzelliğini ve zekasını anlatır, daha sonra George'u oğullarının hayatını mahvetmekle suçlar. Oyunun sonunda George, Martha'ya oğullarının kazada bir kirpiye çarpmamak için sola kırması sonucu öldüğünü belirten bir mektupla geldiğini söyler. Bu oyunun bitmesi anlamına gelmektedir. Martha, "Yapamazsın" diye bağırır. Böylece, oyun oğullarının ölümünün duyurulması ile biter. Korkmuş olan Martha, George'un tek başına bu kararları alma hakkına sahip olmadığını söyler. George, çocuk sahibi olamadıkları yıllarda yarattıkları hayali çocuğu öldürerek oyunlara son verir. George ve Martha'nın oğlunun hayali olduğu ortaya çıktıktan sonra, Nick ve Honey oradan ayrılarak, George ve Martha'yı yalnız bırakırlar. Martha nihayetinde Virginia Woolf'tan ve hayalsiz bir hayattan korktuğunu itiraf eder.<sup>3</sup>

Albee'nin oyunu, ilk defa 13 Ekim 1962'de Broadway'de Billy Rose Tiyatrosu'nda sahnelenir ve 660 gösteri yapılır. Toby Zeinman oyun hakkında şöyle yazmıştır: "*Bu oyun başarısız bir aile profiliyle, Amerikan tiyatrosunda her zaman favori tiyatro oyunlarından biridir. Bu oyun bir ailenin birbirleriyle olan ilişkilerinde sevgi ve nefretle nasıl başa çıktıklarının bir geriye bakışıdır. Oyun, gerçek ve hayalin ölümcül bir mücadelede iç içe olduğu, aile arası çekişme ve gerginliklerle doludur.*"

Hayale karşı gerçeklik kavramı, elli yıldır çeşitli eleştirmenler tarafından eleştirilen bu senaryonun ilk sahnesinden itibaren ana içeriğidir. George ve Martha, stresli evliliklerinde onları bir arada tutan gerçekliği ve hayal gücünü anlatmaktan zevk alırlar. Martha ve George'un, hayali oğullarıyla olan ilişkisi senaryoda çok iyi sembolize edilmiştir. Martha oğullarının varlığını açığa çıkararak kuralları çiğnediğinde ise, George ters tepkiler vermeye başlar ve sonunda hayali çocuklarını yok etmeye yani oğullarının ruhunu çıkarmaya (Şeytan Çıkarma) karar verir. Üçüncü perdenin başlığı da bunu göstermektedir. Adler'in görüşüne göre: "*George aslında hayali oğlunu öldürerek, hayali dünyalarını yıkmak ve gerçekte yaşamak istiyor, öte yandan, evlilik hayatlarında farklılık yaratmak ve çocuk sahibi olmadan mutlu bir hayat yaşamaları için yeterli güce sahip olmadığı gerçeğini yok etmek ve bunun yerine yeni bir gerçek yaratmak istiyor.*

<sup>3</sup> Filmden yapılan çıkarımlar, "Who's Afraid of Virginia Woolf?" DVD filmi izlenerek ve Edvard Albee'nin "Kim Korkar Virginia Woolf'tan" tiyatro eserinin Tuncay Birkan'ın Türkçeleştirdiği çevirisi okunarak derlenmiştir.

*George, Nick ve Honey için hayatın değişim yolunu göstererek kendisi ve Martha için radikal bir değişikliğe varıyor.”*

Eleştirmenlere göre, evlilikleri aşka dayanan Martha ve George’un aksine, Honey ve Nick evliliğinde, Nick, Honey’nin hamileliği ve babasının zenginliği nedeniyle evlenmiştir. Oyun sırasında George, Honey ve Nick’in kendisinin Martha ile olan tartışmasını farketmelerine engel olmak ve hayal gücünü Martha ile yüzleşmek için bir silah olarak kullanmak ister. Martha ise sadece kendi evliliğinde ya da yaşamında değil, diğerlerinin hayatında da bir şeyin eksik olduğunu hisseder. Pavlosi, *“Bu oyundaki genç çift, sosyal davranış duygumuzu, utanç, kişisel ve içsel üzüntülerimizi gösterir”* demiştir. George’un karakter ikiliği, oyuncuların tanıtılması ve onların performans gösterebilmeleri için daha fazla alan sağlar. Albee, *“Eğer bir kere benim oyunumda George’u oynadıysanız, Hamlet’ten başka hiç bir rolü oynamakta zorlanmayacaksınız. Bunun sebebi metnin genişliği, dil karmaşıklığı ve aynı anda birkaç farklı tasarım üzerinde çalışmanın karmaşıklığı olabilir”* diye yorumlamıştır. George rolü, 1966’da Richard Burton, 2005’de Bill Erwin ve 2012’de Tracy Lates gibi ünlü sinema ve tiyatro oyuncularından oynandı (WEB\_2).

### **2.3.2. Filmin Genel Eleştirisi ve Senaryonun Analizi**

Edward Franklin Albee, Amerika Absurd Tiyatrosu’ndaki başarılı senaristlerden biridir. Mükemmel senaryosu *“Hayvanat Bahçesi Hikayesi”* ile tanınan Albee, *“Kim Korkar Virginia Woolf’tan”* Senaryosu ile kendini ispatlamış ve dünya çapında ün kazanmıştır. Jean Gene gibi ailesi tarafından yol kenarında bırakılan bir çocuk olan Albee, zengin olan ailesi tarafından evlatlık alınarak refah içinde yaşamıştır. Albee yirmi iki yaşında, refah dolu hayatından vazgeçip bütün hayatını, artılar ve eksilerin olduğu bir toplumda yaşamaya başlamıştır. Birçok işi dener ve bunun yanısıra şiir, roman ve senaryo yazar. Absurd Tiyatrosu’ndan kaynaklanan korkunç görüntüler, kabuslar ve kaygılar Albee’nin, Amerikan toplumunun ve ailelerin vahşi doğasına karşı gelerek onu eleştirel bir şekilde çalışmalarında özgün bir stil elde etmiştir.

Edward Albee tarafından yazılan bir tiyatro oyununa dayanan *“Kim Korkar Virginia Woolf’tan”* film senaryosunun analizi:

*“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?”* filim kara komedi şeklinde yapılmış bir psikodrama (psikolojik drama)dır. Senaryo, romantik bir evlilikleri olmasına rağmen

artık yolun sonuna gelen ve yıpranan ilişkilerinin hıncını en kötü şekilde birbirlerine hakaret ederek çıkaran orta yaşlı çift Martha ve George'un pasif ilişkilerine değinir. Martha'nın babasının kurduğu üniversitede tarih profesörü olan George, işinde başarıya ulaşabilmek için ondan altı yaş büyük olan Martha ile evlenir. "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminin senaryosu, ikisinin, genellikle Martha'nın babasının düzenlediği, öğretim üyeleri ve akademisyenler ile tanışmak için yapılan gece partisinden eve dönmesiyle başlar. Martha, George'dan habersiz, genç profesör (Nick) ve karısını (Honey), daha fazla yakınlaşmak ve oyunlarına dahil etmek için evlerine davet eder.

Üç sahnede anlatılan "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminin senaryosu, karakterlerin oluşumu, geçmişi ve zaafıları, hayal kırıklıkları ve hepsinin stresli bir psikolojik savaş alanında meydana gelen boşlukları ile ilgilenir. "Eğlence ve Oyunlar" adlı ilk bölümde Nick ve Honey, George ve Martha'nın konuklarıdır. Hakaret ve aşağılanma oyununun merkezinde bulunan Martha, hikayenin temelini ele alarak, George'un geçmişini anlatan iki ana hikayede, onun kişiliğinin çöküşüne yol açar.

Gençliğinde koleji tamamlayan ve tamamen amaçsız olan Martha, kolejdeki çim biçen bir genç ile tanışır ve skandallı bir aşk yaşar. Daha sonra, babasının yanına geri döner ve tarih profesörü George hayatına girene kadar hedefsiz ve boş kalmıştır. Ancak George, başlangıçta gösterdiği kabiliyetine ve yeteneğine rağmen, devamında kurul ve Martha'nın babası tarafından kabul edilmeyi başaramaz. George, bölüm boyunca, Marthanın başka korkunç bir sırrı daha açığa çıkaracağından korkar: Uzun bir süre sonra eve dönecek olan bir oğulları var ki bu gece onun doğumgünüdür. Ama George, bilinmeyen bir nedenden ötürü bu konu ile ilgili konuşmak istemiyordur; sonunda Martha bu konuyu Honey'e anlatır.

"Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" film senaryosunun ikinci sahnesinde (Walpurgisnacht - Cadılar Bayramı): Bir hikaye anlatan George, çok genç yaşta tesadüfen annesini bir tüfekle öldüren ve henüz on altı yaşında olan bir gencin hikayesini anlatır. Bu genç, babası yanında kırsalda araba kullanırken seyir halinde bir kirpiye vurmamak için, direksiyon kırar ve bir ağaca çarpar. Bu kazada babasını kaybeder ve kendi de bir akıl sağlığı merkezine gönderilir. Aslında bu kişi gerçekte George'dur. Senaryonun devamında, bir Biyoloji Profesörü ve Bilimadamı olan Nick de George'a, kromozom testleriyle yeni nesil bebekleri fiziksel olarak kendi fiziksel görünümüne uygun hale getirmeyi planladığını ve aptal bir kadın olan ve histerik

hamilelikleri olduğunu düşündüğü eşi Honey ile evlenme sebeplerini açıklar. Honey altı yaşındayken, bir papaz olan babası ilahi bir vahiy alır ve insanları yönlendirmek için seyahat eder. Böylece iyi bir itibar ve para kazanır. Öldükten sonra bu paralar Honey’e miras kalır. Honey ve Nick, evlenmeden önce Honey’nin hamile olduğunu sanırlar ve Nick, Honey zengin bir kadın olduğu için onunla evlenmek zorunda kalır. Evlendikten sonra ortada bebek olmadığı ve hamileliğin sadece bir aldatmaca olduğu ortaya çıkar. Bu sırada Martha içkiden rahatsızlanan Honey ile ilgilenmektedir.

Grup biraraya geldiğinde Martha ve George yine atışmaya başlar. Buna karşın Martha, Biyoloji Bölümü Müdürü görevini elde etmek isteyen Nick ile (George’u kıskandırmak için), George’un da gözü önünde flörtleşmeye başlar.

“Şeytan Çıkarma” başlıklı üçüncü bölümün başında sahne çiftlerin kafeye gitmeye karar verip yola çıkmalarıyla başlar. Tiyatro oyununda bu sahne evde devam etmektedir. George önce Nick ve Honey evliliğinin dayanağını açığa vurur. Honey çok üzülmüştür ve yine fenalaşır. George, Martha’ya Nick’le yakınlaşmasından ötürü kızgındır ve bu sebeple oklarını ona yöneltir “Çocuğu büyütmek” adlı son oyununa başlar. George ve Martha’nın, George’un sürekli Martha’dan onunla ilgili konuşmamasını istediği bir oğulları hakkında George, Martha’nın oğulları için gurur duyduğunu anlatır ve sonra garip bir şarkı eşliğinde ikisi de oğullarının büyümesini anlatırlar. Oyunun sonunda George, Martha’ya oğullarının kazada öldüğünü belirten bir mektup geldiğini söyler. Bu oyunun bitmesi anlamına gelmektedir. Korkmuş olan Martha, George’un tek başına bu kararları alma hakkına sahip olmadığını söyler. George, çocuk sahibi olamadıkları yıllarda yarattıkları hayali çocuğu öldürerek oyunlara son verir. George ve Martha’nın oğlunun hayali olduğu ortaya çıktıktan sonra, Nick ve Honey oradan ayrılarak, George ve Martha’yı yalnız bırakırlar. “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” senaryosu bir şarkıyla sona erer ...

Albee’nin “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” eserindeki dramatik taktiği, Sürekli Çatışmalar, Durmalar, Saldırılar, Tuzaklar ve Sürprizler, Yükselmeler ve Düşmeler, Sert Durumlar ve Yumuşamalar , Hakim ve Mahkumun yer değişmelerinden gelir.

Absurdism anlatı modeline göre, bu karşılaşmaların sebepleri, bireylerin kişilerarası ilişkileri, karakterlerin psikolojik yapısı, Thomas Harrisin karşılıklı davranış yaklaşımı genel çerçevesinde analiz edilebilir. Bu perspektifte insanın ruhu, yaşamını ilk beş yıllık döneminde üç ana başlık altında toplanır: ebeveyn, çocuk ve yetişkin.

Ebeveynler, çocuk tarafından yaşamın ilk 5 yılında soru sormadan kabullenilen ve çoğu kez kendileri veya onların görevini yapanlar tarafından çocuğa iletilen dış bilgilerin bir kısmıdır. Bu dönemdeki zorunlu, kısıtlayıcı ve çoğu zaman sınırlayıcı olan bilgiler, doğru ya da yanlış oldukları göz önünde bulundurulmaksızın saf gerçeklerdir ve yaşamın sonuna kadar beyinden silinmeyeceklerdir.

Bir süre sonra şu soruyla ortaya çıkar: Çorba nasıl yenmeli? İnsan ruhunun başka bir yönü olan çocuk, içsel olayları kaydeder. Bu kendisinin deneyimlediği görerek, duyarak, hissederek ve anlayabileceklerinden oluşan bir bilgi kümesidir. Bu dönemde çocuk sürekli ben iyi değilim, sen iyisin durumundadır. Bu yüzden, ihtiyaçlarını karşılamak için başkalarından yardım almak zorundadır ve dolayısıyla kendisini zayıf hisseder.

Büyüleyici bir süreç olan insan ruhunun bir başka yönü de, on ayın başlarından itibaren ortaya çıkan ve hareket ederek dünyayı keşfetme deneyimini başlatan yetişkin tarafıdır. Şimdi, öğretilenler (bir ebeveyn tarafından öğretilen hayat kavramı) ve kendisinin hissettiği şeyler (bir çocuğun algılanan hayatı) arasındaki ilişkiyi ayırt edebilir. Bir yetişkinin ebeveynin bilgileriyle ilgili soruları genel olarak bunlar: Gerçek mi? Ben bu fikri nereden buldum? Ne kanıtı var? “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filminin senaryosunda, drama’nın iki ana karakteri olan George ve Martha arasında, ebeveynlik, çocukluk, ergenlik yönleri, sık sık yer değiştirme, yükseliş / sükunet ve neredeyse her zaman ben iyiyim, sen iyi değilsin durumu Martha’nın lehinedir. Psikiyatrik araştırmalara göre, elbette tedavi edilebilir olan bu durum tarih boyunca katillerin ve psikolojik hastaların en sabit durumudur. İlk sahnede, bu üç yönü doğru şekilde temsil eden iki önemli olayla karşılaşırız.

İlk hikayede, Martha, babasının ısrarıyla düzenlenen George’la olan boks maçının hikayesini misafirlere anlatır:

*Martha: Bunlar devam ederken ... neden yaptım bilmiyorum ... Bir çift boks eldiveni taktım ... biliyor musunuz, ipini bağlamadan... yavaşça George’un arkasına geçtim, tabi sadece şaka yapmak istedim ve “Hey George” diye bağırdım . Tam o anda sağ yumruğumu onun tarafına savurdum... Sadece şaka yapmak istedim, anlıyor musunuz?*

*Nick: Tamam, tamam.*

*Martha: ... ve George tam o anda, topukları üzerinde bana doğru döndü ve sağ yumruğum çenesine çarptı ... Güim! (Nick güler) Böyle olmasını istemezdim ...*

*gerçekten istemezdim. Ama... Güm! Doğru çenesine çarptı ... ve dengesini kaybetti... Böyle olmalıydı... Birkaç adım tökezledi ve geriye doğru gitti ve sonra... Boom, yere düştü ... uzandı Kızılçık çalılarının üzerine! (Nick güler. Honey eyvah eyvah diyerek kafasını sallar.) Gerçekten çok korkunçtu. komikti, ama gerçekten korkunçtu. (Boğucu bir kahkahayla, üzücü olan geçmiş bir olayı anımsar.) Sanırım bu olay bütün hayatımızı etkiledi. Gerçekten öyle düşünüyorum. (O sırada George içeri girer. Ellerini arkasında tutar. Kimse onu görmez.) Her neyse, George bu olayı kariyerinde ilerleyememesinin sebebi olarak düşünüyor ve .... (George yaklaşır. Honey onu görür)*

*Martha: kazaydı... gerçekten kötü bir olaydı! (George küçük bir tabancayı arkasından çıkarır ve sessizce Martha'nın kafasına yaklaştırır. Honer çığlık atar .... ve tam o anda Martha arkasına döner ve Georgu görür. George ateş eder.*

*George: Bang!*

*(Bang! Büyük sarı ve kırmızı Çin güneş şemsiyesi tabanca tüpünden çıkar ve açılır. Honey bu sefer çığlık atar.) Sen öldün! Bang! Öldün.*

*Nick (Güler): Ah Tanrım.*

*Martha (Mutlu): seni piç. Bunu nerden buldun?*

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” senaryosunun başından sonuna kadar çocuk yönüyle karşımıza çıkan Martha, sürekli ani ve içgüdüsel duygularla davranmakta, partiden gece yarısı çıkmasına rağmen eve sarhoş dönerken çevresini rahatsız etmeyi umursamamakta, sürekli etrafına emirler vermektedir. Bu çocuksu pervasızlıkla, farkında olmadan gece yarısı eve misafir davet etmiş ve kendi zevki için çevresindekilerden onun korkunç oyunlarına eşlik etmelerini istemiştir.

Yukarıda anlatılan sahnede, Martha'nın kişiliğine ebeveyn ve çocuktan oluşan bir kombinasyonun hakim olduğu görülüyor. Onlar boks oyununa katılmak zorunda kalıyorlar, çünkü Martha'nın babası (Ebeveyn) bunu istemiştir. Martha işin sonuçlarını düşünmeden duygusal bir karar alıyor (Çocuk) ve George'un babasının gözündeki itibarını yok ediyor. Diyalogda yine (Çocuk tarafını) dinleyerek, misafirlere George'u aptal ve sakar göstermek için “boks olayı”nı anlatıyor. Fakat George'un tepkisi ne oluyor? George “çocuk yönüne” teslim olup ve Martha'nın anlamsız oyununa katılarak ona hakaret etmek yerine, olgun tarafından gelen zekice bir yöntem kullanıyor. George olayların espri dozunu arttırarak ve Marthaya ölümcül bir gecikme duygusu empoze ettirerek davranışlarını engellemek için, bir oyuncak silahtan yardım alıyor. Ancak bir

sonraki hikâyede, bu sefer “çocuk yönüne” ağırlık veren George, Martha tarafından zihinsel bir çöküşe maruz kalıyor. İkinci hikâyede:

*George (çok sakın): Seni uyarıyorum.*

*Martha: Dikkat ediyorum! (Duraklama ... sonra Honey ve Nick’e) Kısacası, bir şekilde bu çöple evlendim ve her şey için bir planım vardı ... Bu beyefendi bir yeni damattı ... yani damat olacaktı. Bir gün işleri yönetecekti ... Önce Tarih Bölümünü yönetecekti, babam emekli olduktan sonra, o üniversiteyi yöneticekti. Anlıyor musunuz? Bunlar bizim yaptığımız planlardı. ( Barın yanında arkası ona doğru dönük olan George’u gösteriyor) O köpek tarafın ortaya çıkıyor, he? Değilmi bebeğim? (Dönüyor) Bunlar yaptığımız planlardı. Çok basitti. Babam iyi bir fikir olduğunu düşünüyordu. Tabii bir süreliğine. Bir iki sene damadını destekledi! (George’u gösteriyor) yükseliyordu, he?(Dönüyor) Bir iki sene damadını destekledi ve sonunda bunun iyi bir fikir olmadığına kanaat getirdi... Demek ki küçük George’un içinde bu cevher yokmuş... ki, yoktu!*

*George (Hala arkası dönük): Yeter Martha.*

*Martha (Sinsice bir zafer havasında): neyse, anlatıyorum. Dinliyor musunuz...George pekte kararlı değildi... Cesur değildi. O kocaman (Kelimeleri arkadan ona tükürmek ister gibi) bir hiçti! Bir hiç!*

*(Hiç kelimesiyle birlikte bir şeylerin kırılmasının sesi duyuluyor! George şişelerden birini kırıyor ve arkası insanlara dönük olarak duruyor, kırılmış şişenin kafası elinde kalıyor. Herkes şokta. Sonra...)*

*George (neredeyse ağlayarak): Bitirmeni isterim Martha.*

*Martha (ne yapması gerektiğini düşündükten sonra): Kesin boş bir şişe idi. George, Sen iyi bir içkiyi harcamazsın...senin maaşın buna yetmez.*

Yukarıdaki diyaloglarda, artık kendini Martha’nın sadist davranışlarına karşı güvende hissetmeyen George; onun tekrarlanan saldırıları ve sürekli kullandığı hakaret dolu takma isimlere katlanarak, kendisinin de inandığı “beceriksiz” takma isminin etkisinde kalmakta ve zaman zaman olgun savunma mekanizmaları kapanmaktadır. George bir içki şişesini kırarak çocuk yönünün ve acı veren duygularının tepkisini yansıtmakta ve acıklı bir şekilde ağlayarak (bebek), Martha’dan bu kirli oyunu durdurmasını istemektedir. George’u yeterince küçük düşüren ve amacına ulaşan Martha, misafirlerle birlik olup George’un daha fazla sinirlenmesine sebep oluyor.

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” senaryosunda dikkat çeken başka bir konu ise çiftin hayali çocuğudur. Hayali bir öge olan çocuk, çok bilinen ve çiftin sürekli söyledikleri bir şarkıda saklıdır. Bu şarkı: “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?”dır (“Woolf” kelimesi İngilizcede kurt anlamına gelmenin yanı sıra burada hayali çocuğu temsil etmektedir). Sonunda histerik Martha şu sonuca varır: Dış yaşamın dayanılmaz gerçekliklerine karşı bir savunma mekanizması olan “hayal güçleri”, gerçek dünyanın yüküyle her an yıkılabilir. Nitekim George oğullarının öldüğünü söylediği an Martha bu yıkımı yaşar:

*Martha: Sen... bunu...yapmak...zorunda...mıydın?*

*George: Bir an Evet.*

*Martha: Mecbur muydun?*

*George: Bir an Evet.*

*Martha: Bilemiyorum.*

*George: Artık... zamanı gelmişti.*

*Martha: Öyle mi dersin?*

*George: Evet.*

*Martha: Bir an Üşüdüm.*

*George: Geç oldu.*

*Martha: Evet.*

*George: (Uzun bir sessizlik) Daha iyi olacak.*

*Martha: (Uzun bir sessizlik) Bilmiyorum.*

*George: Öyle olacak... herhalde.*

*Martha: Ben... emin... değilim.*

*George: Hayır.*

*Martha: Sadece... ikimiz mi?*

*George: Evet.*

*Martha: Sanmıyorum, ama belki, yapa...*

*George: Hayır Martha.*

*Martha: Evet, Hayır.*

*George: İyi misin?*

*Martha: Evet, Hayır.*

*George: (Elini yumuşakça Martha'nın omuzuna koyar; o da başını arkaya yaslar; çok hafif bir sesle şarkı söyler ona): Kim Korkar Virginia Wolf'tan?*

*Virginia Wolf'tan?*

*Virginia Wolf'tan?*

*Virginia Wolf'tan?*

*Martha: Ben... George... Ben...*

*George: Kim Korkar Virginia Wolf'tan?*

*Martha: Ben... korkuyorum... George... Ben... korkuyorum...*

*(George yavaşça başını sallar)*

*(Sessizlik olur perde kapanır)* (Albee, 1993, s.149-150, çeviri: Birkan).

Edward Albee'nin bir senaryosundan alınan bu film, sanki birbirlerini asla sevmemiş olan orta yaşlı bir çiftin karmaşık davranışlarını gösteriyor. Pek çok eleştirmen, bu öyküdeki karakterleri sinema tarihinin en karmaşık karakterleri olarak tanımlamıştır. Bu filmde, misafirlerinin önünde sürekli birbirlerini küçük düşüren, Martha ve George çiftinin dışında, genç ve mutlu bir çift gibi görünen, ev sahipleri Martha ve George'a saygılı bir tavır sergileyen bir çift daha var. Bu çift hikayenin devamında Martha ve George'un davranışlarından etkilenerек değişiyor. Onlar insanların çeşitli durumlara ve ortamlara göre değişen kişiliklerin bir göstergesi. "Kim Korkar Virginia Wolf'tan?" filmini sinema tarihinin diğer filmlerinden ayıran, dikkatli bir şekilde yazılmış olan ve Richard Burton ve Elizabeth Taylor tarafından özenle oynanan diyaloglardır. "Kim Korkar Virginia Wolf'tan?", sinema tarihindeki en çok diyaloga sahip film olmasının yanı sıra, sinema tarihindeki en acı komedi olarak da tanıtılmıştır! Martha ve George'un misafirlerine yönelik zorlu diyalogları ve aptalca davranışları, senaryo yazarlığının gücüne anlayabilmek için her sinema hayranının görmesi gereken en etkileyici filmlerden biri olmasını sağlamaktadır.

Gururlu bir adam olan George, bir üniversitede tarih profesörüdür ve orta yaşlı alkol bağımlısı olan Martha üniversite başkanının kızıdır. Uzun süredir evli olan çiftin hayatında herşey yolunda gibi görünmektedir. Ancak Martha, bir gece üniversiteye yeni gelen genç bir çifti eve davet ettiğinde, aslında Martha ve George'un birbirlerini sürekli küçük düşürmeye çalışan çocuklar gibi oldukları ortaya çıkmaktadır. Onların davranışları konuklarını bile etkiler...

"Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" sinema tarihinin en dramatik çift düzenlerinden biridir. İlginç olan, film çekimi sırasında filmin iki ana karakterinin gerçek hayatta da

evli olmasıdır. “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” toplamda on sinema filmi ve bir televizyon filminde beraber rol alan Richard Burton ve Elizabeth Taylor’ın dördüncü ortak filmidir. Bu işbirliği 1963 yılında başlamış ve ayrılmadan üç yıl önce yani 1972 yılında sona ermiştir.

George ve Martha çifti arasındaki karmaşık, çok katmanlı ve büyümlü ilişkinin analizinde, iki büyük oyuncunun gerçek hayattaki ilişkisi dikkate alınmalıdır. Richard Burton ve Elizabeth Taylor 1964 ile 1974 yılları arasında 10 yıllık bir beraberlikten sonra ayrılmış, birkaç ay sonra tekrar evlenmişler ve bir yıl sonra son olarak birbirlerine veda etmişlerdir! Elizabeth Taylor çocuk sahibi olamamış ve bu nedenle çiftin bir çocuğı olmamıştır. Burton’un yıkımına yol açan neden ise içki bağımlısı olmasıdır. Tüm bunlar, şaşırtıcı bir şekilde filmdeki karakterlerin durumu ile örtüşmektedir. Belki de bir karı koca arasındaki bütün iç paradokslar ve gizemleriyle en karmaşık, ama inandırıcı olan ilişkiyi, George-Martha çiftinde bulabiliriz. Aşk ve alışkanlık arasındaki ilişkinin dalgalanmasından kaynaklanan karmaşıklıklar!

Elizabeth Taylor ve Richard Burton’ın bu filmdeki rolleri, bir orta sınıf (burjuva) evli çiftin yaşamını en iyi yansıtan detaylarla doludur. Bu sınıfın özelliğı, görünüş profillerinde ve George ile Martha’nın konuşma ve davranışları arasındaki zıtlıklarda en iyi şekilde görölmektedir. Elizabeth Taylor bu rol için kilo almış ve kocasını kıskanan, entellektüel düzeyi düşük olan sıradan ve inatçı bir kadın rolünü üstlenmiştir. Martha kendini “Sıradan, önemsiz ve evin erkeğı” olarak tanımlar. Elizabeth Taylor’ın oynadığı Martha rolü, George’un yarım bırakılmış sigarasını almak, içki kadehinden buz parçalarını almak ve sesli bir şekilde çiğnemek, kocasını gıdıklamak, George’a karşı sahip olduğı düşmanca duygularıyla birlikte aynı zamanda bir annelik hissi de beslemek, ev temizliğini aksatmak ve çöpleri yastığın arkasında saklamak, argo kelimeler kullanmak, kontrol edilemez kahkahalar atmak, George’un geçmişı ve zihinsel ve fiziksel erkekliğine hakaret ederek onu kızdırmak vb... gibi gerekli inceliklerle doludur. George’a karşı söylediğı “seni kızdırmak dünyanın en eğlenceli şeyidir” cümlesi! Martha, bütün bunlara rağmen, içsel çekişmesi sonucunda kocasının yokluğunda, yaşamı boyunca bir tek George tarafından sevildiğini ve George’un tüm bu yıllarda aşkına bir bedel ödediğini söyleyerek, samimi bir itirafta bulunur.

George ve Martha’nın birbirlerine olan bağılılıkları geleneksel biçimde değildir ve onları bu kadar inandırıcı kılan şey, bu bağlantının en gizli psikolojik katmanlarını en

çıplak şekilde ifade ediliyor olmasıdır. Hakim bir kadın imajındaki Martha, George’u cahil bir çocuk olarak tanımlar ve George endişelerini ergenliğin acı hatıraları çerçevesinde gösterir. George, eğitilmiş, tahmin edilemeyecek bir mizaha sahip olan, Martha’ya iğneliyici kelimeler söyleyen ve aynı zamanda yeterince inatçı bir rakip sayılan, görkemli bir kelime hazinesine sahip olan eğitilmiş bir adamdır! George, Martha’dan çok daha belirsiz ve ulaşılamaz bir kişiliğe sahiptir. Bir yandan kişiliğinin dış katmanında, mizah ve ustalıkla cevap verme özelliğine, diğer yandan yalnızlığında ve karakterinin iç katmanında, içe kapanık, melankolik bir kişiliği sahiptir. Genellikle birçok yönden, Martha tarafından azarlanır ve küçük düşürülür.

George ve Martha, misafirleri (Nick ve Honey) için oyunlar düzenlemişler ve genç misafirler istemeden orta yaşlı çiftin sadomasoşist mücadelesine girmişlerdir. George ve Martha arasındaki sert rekabet, dramının temel dinamizmini ve nihai sonucunu oluşturur, ancak çiftin oyun tarzı, birbirlerini aksatmayacak ve arkadaşlık kalitesini artıracak şekildedir. Filmdeki bu trajik oyunların gizemi, gerçek ile hayal arasında açıkça bir ayrım yapamayacak şekildedir. Hayat ve oyunlar iç içe geçmiş durumdadır. Filmi en çok çeken dış gerçekliğin ayrılmaz bir zihniyeti olarak algılamamıza neden olan şey, filmin dairesel formu ve bütün olayların sarhoşluk ve bilinçsizlik atmosferinde gerçekleşmesidir. Oyunda, asla böyle bir gece ve parti olmadığını düşünebileceğiniz kadar kendinden geçmişlik ve sarhoşluk var.

Bu yüzden, dramının özü bu iki karakterde aranmalıdır. Onlar yaşamın boşlukları ve can sıkıntılarına karşı, yaşam aracı olarak hayali bir çocuğun yaratımını inkar eden yarı-entelektüel ve hümanist dünya görüşüne sahip iki orta yaşlı ve orta sınıf insanlardır. İlginç olan şey, bu ortak hayali çocuğun nasıl oluşturulduğunun detayları konusunda hemfikir olmadıklarıdır! Çocuğun göz renginin mavi veya yeşil olduğu konusunda uyuşmazlıkları, etik özellikleri ve George’un hikayenin yasallığı üzerindeki vurgusu yaratıcı ve ilgi çekici açılar yaratır ve nihayetinde, dramının klasik iniş ve çıkışları, bizi tanıdığımız hikayenin gerçek doğasını acı bir şekilde tanımamıza sebep olan bir sırrın çözülmesine odaklar (WEB\_4).

“Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” Mike Nichols’un, film tarihinin en çok diyalog içeren filmi olarak tanınır. Filmin hikayesi aslında bir senaryo olsa da, tamamı neredeyse tek seferlik bir sekansda toplanmış ve dört karakter tarafından oynanır.

## BÖLÜM 3. SİNEMA VE TİYATRODA MÜZİĞİN ETKİNLİĞİ

### 3.1. SİNEMA VE MÜZİK

Sinema ve müzik arasındaki ilişki, sinema tarihine dayanan, derin, çok yönlü ve karışık bir ilişkidir. Film müziği, bir filme özel olarak yapılmış veya önceden hazırlanmış kayıtlardan oluşan müzikler şeklinde sinema filmleri ile birleşir. Her film, kendine özel bir müzik ile anlam kazanır. Ancak, birçok izleyiciye göre, bütün film müziklerini ya da en azından bazılarını dinlemek ayrı bir zevktir. Sinema filmleri dışında özel belgeseller, çeşitli eğitim programları ve özel haberler için de özgün müzikler bestelenmektedir.

Film müziği iki ana modele ayrılabilir:

1. Film karakterlerinin duyamadığı ve filmin karakterlerinin yapmadığı ancak izleyicinin duyduğu müziktir.
2. Hikayeye göre filmin karakterleri tarafından yapılan ve duyulan müziktir. Bir müzisyen ilk modeli yapmak konusunda özgürdür ve gerekli olan her türlü çalgı ve vokal kullanabilir. Ancak bu model tamamen senaryoya bağlı olarak kullanılabilir.

Sessiz film döneminde, müzik canlı olarak (daha önce piyano, bazen de çeşitli sesler üreten bir tür el orgu olan Werlitzer gibi enstrümanlar ile) yapılmaktaydı. Konuşmanın olmadığı sahnelerde, müzik anlatıda önemli bir rol oynuyordu. Bir taraftan da film yayınlama makinelerinin yüksek seslerini bastırıyordu. Hatta nadir olarak orkestra ekibi, sinema salonunda (büyük bir alan olması gerekmektedir) çalarlardı. Çoğu durumda, popüler bir müzik, film müziği olarak seçiliyor ve nadiren bir film için müzik yapılmıyordu. Sinema tarihinin en ünlü film müziği örneği, Abel Gance'ın senaryosunu yazıp yönettiği "Napolyon" (1927) filmi için Arthur Honneger'in yaptığı müziktir. Bu

gösteri tiyatro ve opera uygulamalarını taklit eden büyük bir orkestra eşliğinde yapılmıştır (Ahmadi, 2012, s. 224-255).

Bazı büyük besteciler film müziği yapmıştır, örneğin Camille Saint-Saëns'ın, "Guisse Dükü Suikastı" (The Assassination of the Duke of Guise) (1908) filmi dışında, Charles Laughton ve André Calmettes'in diğer filmleri için yaptığı müzikler de vardır. Saint-Saëns, müzik tarihinde sinema filmleri için müzik yapan ilk büyük müzisyendir. Fransız asıllı İsviçreli besteci Arthur Honegger, Karl Grune'nin "Sokak" (The Street) (1923) adlı filmi için "Pacific 231" orkestra eserinin bir parçası olan bölümü bestelemiştir. Avant-Garde besteci George Antheil, Fernand Léger'in "Mekanik Bale" (Ballet Mécanique) (1924) adlı filmi için, besteci Erik Satie, René Clair'in bir sürrealist kısa film olan Antrakt (Entr'acte) (1924) filmi için ve Fransız besteci Darius Milhaud ise Marcel L'Herbier "İnsanlık Dışı" (L'Inhumaine) (1924) adlı filmi için müzik bestelemişlerdir. İngiltere'deki en ünlü bestecilerden bazıları da sinema alanında çalıştılar. Örneğin, Ralph Vaughan Williams, William Walton, Michael Kamen, Arthur Bliss ve Arnold Bax gibi isimler de film müziği bestelediler (Ahmadi, 2012, s. 256-257).

Rus besteci Dmitri Shostakovich, Devrim sonrası 19 yaşında St. Petersburg sinemasında sessiz filmlere piyano ile müzik yaptı ve hayatının geri kalanında da sinema müziğine olan aşkı devam etti. İlk bestelediği film müziği, hikayesi Paris Komünü (1871'de halkın isyanıyla kurulan ancak iki ay iktidarda kalan sosyalist hükümet) zamanında gerçekleşen Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg tarafından çekilen "Yeni Babil" (The New Babylon) (1929) sessiz filminin müziğidir. Aynı yönetmenlerin sesli film denemesi "Bir Başına"da (Alone) (1931) birinci makaranın sonundaki sahne de dahil olmak üzere koro kullanılmış, İtalyan korosu, kahramana Leningrad'da kalması için ruhani bir yalvarış olarak kullanılmıştır. Shostakovich, Sergey Yutkevich'in yönettiği "Altın Dağlar" (Golden Mountains) (1931) filmi org ve orkestra için heybetli bir füğ içerir. Shostakovich'in yaratıcılığına eşzamanlı olarak film ses kalitesindeki gelişmeler yardımcı oldu ve Stalin Sovyet sineması üzerindeki hakimiyetini sıkılaştırırken siyaset tarafından engellendi. Bestecinin 1936'da hükümetin gözünden düşmesinin ardından, filmler için müzik yazmak bir hayatta kalma meselesi haline gelirken, deneylerden titizlikle kaçındı. Shostakovich bu dönemde Hükümetin onayladığı besteler yapsa da, "Aptal Bir Küçük Farenin Masalı" (The Tale of a Silly

Little Mouse) (1940) adlı çizgi film için bestelediği büyüleyici, daha çok Mahler'vari istisnaları da vardır. Shostakovich'in sinema dünyasına gerçek bir coşkuyla dönmesi, Stalin'in ölümünden on yıl sonra, eski arkadaşı Kozintsev'in bir çift Shakespeare filmine müzik istemesi ile olur. 13. Senfoni'den hemen sonra Hamlet (1964) ve 14. Senfoni'nin hemen arkasından da Kral Lear (1971) için eser bestelemiştir. Her iki nota da bestecinin duygusal katılığı ve yapısal kararlılığı bakımından geç dönem tarzının tipik bir örnektir ve Koznitsev'in korkunç granitik görüntüleriyle mükemmel bir uyum içindedir. Avusturyalı besteci Erich Wolfgang Korngold 10 yaşında bestelediği bir Kantat'la Gustav Mahler ve Richard Strauss tarafından dahi ilan edilmiş bir bestecidir. Korngold'un film sektörüne ilk girişi 1934'te "A Midsummer Night's Dream"i (Bir Yaz Gecesi Rüyası) filmini yönetmek üzere Hollywood'da bulunan Avusturyalı yönetmen Max Reinhardt'ın ricasıyla olmuştur. Besteci, film sektörüne kolay adapte olur ve Errol Flynn ile Olivia de Havilland'ın oynadığı ilk orijinal soundtrack albümlü Captain Blood (1935) dahil olmak üzere diğer projelere hemen davet edildi. (...) Ertesi yıl, Anthony Adverse (1936) için yaptığı müzik Oscar kazandı. (...) Korngold, bir başka Oscar En İyi Film Müziği ödül "Robin Hood'un Maceraları" (The Adventures of Robin Hood) (1938) ile geldi. (...) Bir bütün olarak filmlerin üstün kalitesi göz önüne alındığında, Robin Hood, The Sea Hawk (1940) ve Kings Row (1941)'a kıyasla Korngold'un en iyi yaratımlarından biri olarak kabul edilir. Yine de daha az bilinen başka eserleri de vardır. Örneğin The Sea Wolf (1941), bestecinin en karanlık ve en modern, aynı zamanda onun en tutarlıdan bestelerinden biridir. Durmaksızın gergin, sisle örtülü bir atmosferle, bir şiir gibi akar ve ilk notadan son notaya kadar dinleyiciyi sürükler. Amerikalı besteci Aaron Copland 1939'da film müziği üzerine bir bölüm de dahil olmak üzere yayınladığı "Müzikte Ne Dinlemeli" adlı kitabı, "Film müziği, kendine has bir hayranlık uyandıran yeni bir müzikal ortam oluşturur" diye başlar, "Aslında, senfonik veya oda müziği türündeki konser müziğinin tersine, daha çok opera, bale, kısmen tiyatro müziğiyle ilgili yeni bir dramatik müzik biçimidir." diye devam eder. Film müziği açıkça Copland'da hayranlık uyandırmıştır. Hollywood'da birkaç yıldır bir gig (bir müzisyen ya da grubun popüler ya da caz müziği çalan canlı performansı ya da katılımı) yapmaktadır. 1939'daki belgesel film "Şehir"deki (The City) başarısının ardından, ilk uzun metrajlı çalıştığı film, John Steinbeck'in aynı adlı romanından uyarlanan "Fareler ve İnsanlar" (Of Mice and Men)'dir. Copland, dramatik gerilim yaratmak için sessizliği kullanarak

film için bir düzineden fazla kısa ipucu besteler. Müziğin böylesine tasarruflu kullanımı, o dönemde Hollywood'da mevcut olan yarı-operatik müzik akışıyla tam bir tezat oluşturur. Ancak endüstride dikkat çeker ve Copland iki Oscar'a aday gösterilir. Ardından Copland, Thornton Wilder'ın Broadway oyunu "Bizim Kasabamız"ın (Our Town) (1940) film versiyonunda yer alır. Besteci ilk seçim değildir. Oyun yazarı, Virgil Thomson veya George Antheil'i kullanmayı ummaktadır. Elbette Copland galip gelir ve bu akıllıca bir seçim olur. Çünkü sessiz, ölçülü müziği bu küçük kasaba dramasına mükemmel bir şekilde uymuştur. Yine Copland, bir çift Akademi Ödülü'ne aday gösterilir (WEB\_10). Besteci eserleriyle pek çok filmde yer alır.

Rus besteci Sergei Sergeyeviç Prokofiev'in sinemadaki ana çalışması üç Sergey Eisenstein filmi içindir: Alexander Nevsky (1938) ve iki bölüm "Korkunç İvan" (Ivan The Terrible) (1944 – 48). Kendisi Shostakovich gibi, Sovyet rejiminin değersiz ve reklam amaçlı filmlerinin çoğu için müzik yapmıştır. Kurt Weill, Leonard Bernstein, Hans Werner Henze, Krishchev Pendertsky, Michael Nyman, Philip Glass, Mikis Theodorakis ve Ravi Shankar film müziği yapan diğer 20. yüzyıl bestecileridir. Joseph Carl Breil tarafından bestelenen David Wark Griffith'in "Bir Ulusun Doğuşu" (The Birth of a Nation) (1915) adlı filmi için yapılmış çalışma, Sessiz film müziğinin ilk örneklerinden biridir. İtalyan Giuseppe Becce'nin müziklerini bestelediği, Robert Wiene'nin yönettiği "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" (The Cabinet of Dr. Caligari) (1919) ilk Alman dışavurumcu korku filmidir. New York'lu besteci William Axt, Hammerstein Grand Opera Company'de yardımcı şef olarak görev yapmış ve 1929'da Metro-Goldwyn-Mayer'da müzik bölümüne katılmadan önce Manhattan'daki Capitol Theatre'in müzik direktörlüğünü yapmıştır. William Axt, yönetmen King Vidor'un filmi "Büyük Tören" (The Big Parade) (1925) ve Fred Niblo'nun "Ben Hur" (1925) filmleri için çok başarılı müzikler bestelemiştir. Bazen, yönetmenler de kendi filmleri için müzik bestelemişlerdir. En ünlü örnek Charlie Chaplindir. Chaplin, bir kaç filmi için müzik yapmıştır (Ahmadi, 2012, s. 256-257).

1920 lerin sonunda sessiz filmlere eşlik etmek için müziğinin kullanılışı ve sinemanın sanata dönüşümü, film müziğinin önem kazanmasına sebep oldu. İlk sesli film, Al Jolson, Warner Oland, May McAvoy'un oynadığı, Alan Crosland'ın yönettiği "Caz Şarkıcısı" (The Jazz Singer) (1927) adlı filmi idi. Yeni şartlar altında, sinema ve müzik yapımcılığına yönelik olanaklar arttırılmıştı; çünkü besteci ve film yapımcısının

arzu ettiği ortamı sağlamak için müzik kayıtları defalarca tekrar edilebiliyordu. Hızlı bir şekilde, film müziği yapımcılığı, film stüdyolarında yüksek teknik yeteneklere sahip özel bir meslek haline geldi. Hollywood müzisyenleri için yüksek gelirli ve kaliteli fırsatlar, birçok Avrupalı müzisyeni Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmeye teşvik etti. Avrupalı büyük besteciler, Hanns Eisler, Erich Wolfgang Korngold ve Max Steiner film müzikleri bestelediler. Steiner çok yoğundu o dereceyoğundu ki, sadece 1933 yılında 37 film için müzik yapmıştı. Bir diğer ünlü besteci, Hollywood'a gitmeden önce Almanyada, Joseph von Sternberg ve Fritz Long tarafından yapılan filmler için müzik yapan Polonyalı besteci Franz Waxman'dı. Franz Waxman, Alfred Hitchcock, George Cukor, Billy Wilder ve George Stevens tarafından yapılmış birçok film için müzik yaptı. 1930'larda Hollywood'da işe başlayan diğer iki yabancı besteci ise Mikls Rzsa ve Dimitri Tiomkin'di. Rzsa Macardı ve Thiomkin Rustu ve diğer film bestecileri gibi, romantik veya neo-romantik müzik yaptılar. Aynı zamanda, Amerikalı besteciler de yeni işler yapmaktaydılar, rneğin, Arnold Schönberg'in ğrencisi olan besteci Alfred Newman, yönetmenler John Ford, Joseph L. Mankiewicz ve Henry King'in filmleri için müzik yapan bir müzisyendi. Diğer bir ünlü besteci, New York'ta doğan ve Aaron Copland ile işbirliği yapmış olan ve Orson Welles'in "Yurttaş Kane" (Citizen Kane) (1941) ve birçok Hitchcock filmlerinin müziği onun eseri olan Bernard Herrmann idi. Herman, François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ın filmlerinin yanı sıra Martin Scorsese'nin "Taksi şoförü" (Taxi Driver) (1976) adlı filmi de dahil olmak üzere Fransız sinemasında birçok yeni filme müzik yaptı (Ahmadi, 2012, s. 256-257).

II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da, sinema müziği önceki yıllara göre daha da çok önem kazandı. nl bestecilerden bazıları, Alex North, Henry Mancini, Victor Young, Elmer Bernstein, Maurice Jarre, John Williams, John Barry, Carl Davis ve James Horner'dır. Son yıllardaki dünya film müziğinin en önemli örneklerinden bazıları; besteci Zbigniew Antoni Preisner, Gabriel Yared, Wojciech Kilar, Magnus Fiennes, Dario Marianelli, Michael Galasso, Shigeru Umebayashi'dir. Ayrıca Jacques Ibert, Georges Auric, Vladimir Cosma ve Maurice Jaubert nl isimlerdir. 1970'lerde François Truffaut, birçok film için Jubert'in eserlerini kullanmıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra besteciler Georges Delerue, yönetmenler Alain Resnais, François Truffaut ve Fred Zinnemann'ın filmleri için müzikler yaptı. Genç besteci Philip Sarde, ayrıca Claude Sautet ve Robert Bresson'un filmleri için müzik yaptı. II. Dünya

Savaşı'ndan sonra İtalya'da, Neorealismo'nun (yeni-gerçekçilik) ortaya çıkmasıyla, Nino Rota, Ennio Morricone ve Armando Trovaioli gibi ünlü isimler ve büyük müzisyenler ortaya çıktı. Japonya'da Fumio Hayasaka ve Toru Takemitsu önemli film müziği yapımcılarıydı. İran sinemasındaki film müziğinin güzel bir örneği ise, Hormoz Farhat'ın Dariush Mehrjui'nin "İnek" (The Cow) (1969) adlı filmi için yapmış olduğu çalışmasıdır.

Birçok sinema filmi için önceden yapılmış müzikler (veya ünlü klasik müzik eserleri) kullanılır. Bu müzikler bazen senaryoda yer alır. Örneğin, filmin karakteri bir parçayı dinler (önceden yapılmış bir parça) veya ünlü bir eseri çalar. Ancak birçok durumda, bilinen veya önceden yapılmış olan müzik parçaları, film müziği olarak kullanılır. Ingmar Bergman, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Luchino Visconti, David Lynch, Stanley Kubrick, Woody Allen ve Louis Malle gibi yönetmenler de klasik müzik kullandılar.

Müzik ve sinema arasındaki ilişkinin bir örneği, Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet'in yönettiği "Arnold Schönberg'in Sinematik Sahneye Eşlik Edişine Giriş" (Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene) başlıklı, 1973 yılında çekilen kısa bir filmidir. Filme konu olan eser Arnold Schönberg'in "Bir Sinematik Sahneye Eşlik" (Begleitungs-musik zu einer Lichtspielszene op. 34) (1929-30) parçasıdır. Straub ve Huillet ayrıca Schönberg'in 1926 – 32 yılları arasında bestelediği Moses und Aron Operasının (Musa ve Harun) 1975 yılında filmini yaptılar. Bir başka örnek ise, yönetmen Mauricio Kagel'in, müziğini Beethoven'in parçalarına dayanarak yaptığı, "Ludwig van" (1970) filmidir.

Film müziğinin gücü, sinema ve müzik arasındaki ilişkide önemlidir. Bazen direkt olarak müzisyenlerin hayatıyla veya bir şekilde müzik tarihi ile ilgili filmler çekilmiştir. Örneğin, yönetmen Abel Gance'nin "Beethoven'ın Büyük Aşkı" (Beethoven's Great Love) (1937) filmi, yönetmen Ken Russell'ın üçlemenin filminin içinde yer alan ilk film "Müzik Aşıkları" (The Music Lovers) (1970) 19. yüzyıl Rus bestecisi Pyotr Ilyich Tchaikovsky'yi anlatan filmi, yine yönetmen Ken Russell'ın senaryosunu yazıp yönettiği "Mahler" (1974) besteci Gustav Mahler'in hayatına dayanan filmi, bir diğer Ken Russell'ın senaryosunu yazıp yönettiği 19. yüzyıl bestecisi Franz Liszt hakkında olan "Lysumania" (1975) filmi, Miloš Forman'ın besteci Wolfgang Amadeus Mozart hakkında "Amadeus" (1984) filmi ve Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet'in

bitirilmesi on yıl süren ve Johann Sebastian Bach hakkında olan ilk uzun metrajlı filmi “Anna Magdalena Bach’ın Günlüğü” (Chronik der Anna Magdalena Bach) (1968) filmidir. Tüm bu başarılı filmlere rağmen, Liszt, Frédéric Chopin, Beethoven ve Tchaikovsky’nin yaşamları hakkında sinematik olarak değerli olmayan filmler de yapılmış ve bunlar bazen sinematik olarak eleştirilmişlerdir. Sinematografi olarak sadece Opera ve Müzikal eserlerin filmlerinin de çekildiği eserler de mevcuttur. Opera 19. yüzyılda gelişmiş ülkelerde, sinemanın 20. yüzyıldaki önem ve rolüne sahipti. Her iki sanat da izleyicileri hayallere, masallara, derin düşüncelere, insani duygulara ve yabancı ulusların insanların hayatlarını sundu ve eşit derecede insanların hayal dünyasını besledi. Her ikisinde de star olanlar insanların davranışlarına zevklerine etkileri oldu. Sessiz sinemada, temeli komedi müzikalleri ve operaya dayanan filmler yapıldı. 1930’ların başında sesli sinemadaki kısa filmler ve fragmanların çoğu, bazı önemli şarkıcıların okuduğu opera aryları gibiydi. 1970’li yıllardan itibaren ünlü operaların öykülerine ve müziğine dayalı filmler yapıldı. Bunlara örnek olarak: Ingmar Bergman’ın 1975’te yönettiği, Mozart’ın 1791 yılında sahnelenen “Sihirli Flüt” Operasını konu edinen filmi, Joseph Losey’in 1979 yılında yönettiği Mozart’ın 1787 yılında bestelediği “Don Giovanni” Operasını konu edinen filmi, Luigi Comencini’nin 1987 yılında yönettiği Giacomo Puccini’nin 1895 yılında bestelediği “La Bohème” Operasını konu edinen filmi, Franco Zeffirelli’nin 1983 yönettiği Verdi’nin 1848 yılında bestelediği “La Traviata” ve 1886’da bestelediği “Otello” Operalarını konu edinen filmleri, Francesco Rosi’nin 1984 yılında yönettiği Georges Bizet’nin 1875 yılında bestelediği “Carmen” Operasını konu edinen filmi, Andrzej Żuławski’nin 1989 yılında yönettiği, Modest Petroviç Mussorgsky’nin 1868-72 yılları arasında bestelediği “Boris Godunov” Operasını konu edinen filmi, Danièle Huillet ve Jean Marie Straub’nin birlikte yönettiği, besteci Arnold Schoenberg’in 1932-1950 yılları arasında bestelediği “Musa und Aron” Operasını konu edinen filmi ve Hans-Jürgen Syberberg’ın 1982 yılında yönettiği Richard Wagner’in 1882 yılında bestelediği “Parsifal” Operasını konu edinen filmi gösterilebilir. Opera, operet ve müzikaller, Luchino Visconti, Akira Kurosawa ve Alain Resnais gibi bazı büyük film yönetmenlerinin çalışma şeklini etkiledi. Öte yandan, sinemanın 20. yüzyıl operasına büyük etkisi olan bir sanat olduğu söylenebilir. Sinematik tekniklerden bağımsız olarak çok az modern opera bulunabilir. Son yirmi yılda, eski operaların çoğunda sinema ve sinematik teknikler kullanılmıştır.

Son olarak, sinema ve müzik konusunda, sinema sanatı canlı müzik programlarının, konserlerin ve operaların kaydedilmesine ve böylece müzik eēitiminin geliştirilmesine yol açmıştır. Sinema ve daha sonra televizyon, insanları müzik performansları sırasında orkestra liderlerinin ruh halleri ve çatışmalarından haberdar etmiştir. Çünkü eskiden orkestra şefleri izleyicilere sırtlarını dndēğnden izleyiciler şefin enerjisinden mahrum kalmaktadır. Oysa alınan konser kayıtları sayesinde şeflerin yönetim biçimleri ve ruh halleri anlaşılır olmuştur. Ayrıca kamera, müzisyenlerin ellerini yakından çekerek, onların yeteneklerini göstermiştir (Ahmadi, 2012, s. 258-259).

### 3.2. TİYATRO VE MÜZİK

Tiyatro kelimenin kökü, Yunanca “*Theatron*” kelimesinden gelmektedir. Bu kelime o dönemlerde  anlam taşıymaktaydı:

- 1) Görme Yeri / Gösteri Yeri /Oturma Yeri
- 2) Gösteri Sanatı
- 3) Gösteri

Tiyatro gösterisi, bir grup izleyici için gerçekleştirilen eylemlere dayalı (ve oēu durumlarda konuşma, ses ve müzik) yk temelli bir anlatıdır. Birçok gösteride müzik ve önemli bir rol oynamaktadır ve oyuncu tarafından şarkı da söylenmektedir. Tiyatroyu operadan ayıran anlamsal mesafe şöyledir: Müzik Opera’da mutlak bir zorunluluktur, Tiyatro gösterisi için ise bir olasılıktır. Eski uygarlıklarda tiyatro hep müzikle ilişkilendirilmiştir. Yunan tiyatrosunda, koro da zaman zaman (tiyatro olaylarından ahlaki bir çıkarım olan) şiirler okur ve oēu durumda bu şiirleri müziksel ifadelerle aktarırlardı. Müzikal ifadenin önemli ve belirleyici bir rol oynadıēı Yunan oyunlarının (Büyük l olarak tanınan Aeschylus, Euripides, Sophocles ve diēerlerinin eserleri) metinlerinden açıkça anlaşılır. oēu durumda, oyuncuların arasındaki konuşmalar müzikal şarkılara dönüşüyordu. Ortaaēēda, istisnai durumlar dışında tiyatro her zaman mzikaldi. Vokal müzik, sokak gösterilerinde ve çeşitli tur şovlarında (köylerde ve mahallelerde) merkezi bir rol oynamıştır. Kiliselerde dini gösteriler 11. yüzyıldan itibaren müzikal olarak gerçekleştirildi. Rönesans’ta, seküler tiyatro geleneēine dayalı müzikal oyunlar ortaya ıktı. Adam de la Halle’ın “Robin ve Marion” (Le Jeu de Robin et de Marion) (1283 – 85) (oyundaki isimler İngilizce olan Robin Hood ve Marianne’in Fransızca telaffuzudur) oyunu Rönesans’ta benzerleri olan oyunların ünlü bir rneēidir.

Bir başka etkileyici eser ise, opera yapımcıları için bir örnek olan ve Mantua sarayında gerçekleştirilen, “Orpheus”un hikayesinin (1480) müzikal temsilidir. Rönesans döneminde, oyunlara (örneğin, William Shakespeare’in oyunlarına dayanarak) her zaman müzik, şarkı ve nağmeler eşlik etmiştir. 1970’lerden bu yana yapılan araştırmalara göre, Shakespeare ve çağdaşlarının oyunları her zaman müzikal eşlikli olmuştur. Ayrıca bugün Shakespeare’in bazı oyunlarının müziği de elimizde mevcuttur. Ancak 18. yüzyıldan itibaren, İngiltere’deki tiyatro geleneği o kadar yaygınlaşmıştı ki müzikal tiyatro ve hatta opera için çok az alan kalmıştı. Henry Purcell bu geleneği kıran ve İngiltere’de opera geleneğini yaygınlaştıran bestecilerin başında gelir (Ahmadi 2012, s. 111-113).

İngiltere müzik hayatında çok kısa sürmüş olan ulusal bir opera dönemi ile karşılaşılır. Bu dönemi yaratan sanatçı ise, XVII. yüzyılın ünlü İngiliz bestecisi Henry Purcell’dır.(...)Bu büyük sanatçı, İngiltere’nin müzik tarihinde başlı başına bir dönem yaratan operalardan başka Shakespeare, Dryden, Leeds gibi ünlü İngiliz yazarların tiyatro eserleri için de sahne müzikleri yazmıştır (Altar, 2000, s.71). Benjamin Britten dönemine kadar üç asırlık dönemde, George Friedrich Händel’in dışında İngiltere’de dünya çapında ünlü olan opera bestecileri ortaya çıkmamıştır.

George Friedrich Händel’in ilk operaları 1705 yılında bestelediği “Almira” ve ardından “Nero”dur. İlk eserleri çok ilgi görmeyince İtalya’ya gitmiştir. Händel’in İngiltere’de bestelediği erken dönem operaları 1706–09 yılları arasında İtalya’da geçirdiği dönemde yazılmış diğer eserler ve kantatlarındaki müzikal fikirlerden ve tarzlardan türetilerek yazılmıştır. Örneğin “Agrippina” (1709) Operasındaki karakteristik armonik yapı açık bir şekilde Händel’in İtalya’da geçirdiği dönemde edindiği materyali sürdürdüğünü göstermektedir. Genel olarak Händel’in erken dönem operalarındaki orkestrasyon sonraki yapıtlarına kıyasla daha zengin ve akıcı olma eğilimi göstermiş ve farklı renkler elde etmek amacıyla fagot gibi enstrümanlardan yararlanılmıştır. Händel özellikle “Rinaldo” (1711) Operasında 4 trompet kullanmış ve bunu başka hiçbir eserinde tekrarlamamıştır (WEB\_11).

İtalyan Rönesans’ında Ortaçağın gösteri ve karnaval sanatı geleneğinden hayatta kalan oyuncular, yüzlerinde maske ile sokak gösterileri yapıyordu. Bu gösteriler Barok dönemine kadar devam etti. İlk bilinen opera “Daphne” (1597), Floransa’da besteci Jacopo Peri tarafından bestelenmiş, konusu Ovidius’un “Dönüşümler” eserinden

alınmış, librettosunu Ottavio Rinuccini tarafından yazılmıştır. Her şeye rağmen bu operanın bestelenişinden önce de, yapılan müzikal performans biçimlerinde operanın ana unsurlarının gizli olduğunu güvenle söyleyebiliriz. Daphne döneminde çok popülerlik kazanmış, ancak ne yazık ki operanın metni kaybolmuş ve günümüze sadece birkaç aria elimizde kalmıştır. Peri'nin daha sonra bestelediği “*Euridice*” Operası da (Giulio Caccini tarafından müzik parçaları eklenmiştir) ve yine günümüze kadar erişememiş bir operadır. Rönesans döneminde opera tam teşekküllü bir sanat haline gelmiş ve İtalya’da besteci Claudio Monteverdi’nin bestelediği “*L’Orfeo*” (Orfeo, 1607), “*Il ritorno d’Ulisse in Patria* (Ulis’in Vatanına Dönüşü, 1640) ve “*L’incoronazione di Poppea*”, (Popea’nın Taç Giymesi, 1642) gibi eserler gelecekteki bestecilerin önünü açmıştır. Bu üç opera bugün hala sahnelenmektedir, ancak Monteverdi’nin diğer operaları ne yazık ki kayıptır.

Opera duygusal ve etkileyici bir sanat olarak, tiyatroya temelde bağlı olarak düşünülebilir, ancak yoluna bağımsız olarak devam etmiştir. Tiyatronun operadaki rolü, yalnızca anlatı (konu) ve bazı gösteri yöntemlerinin kullanımı üzerindendir. Örneğin XIV. Louis döneminde parlayan Fransı şair Jean Baptiste Racine’nin eseri olan “*Iphigénie*” Tragedyası (1676), Nicolas-François Guillard tarafından Fransızca olarak librettolaştırılmış ve “*Iphigénie En Aulide*” (1771-73) adıyla Christoph Willibald Gluck tarafından Fransızca 4 perdelik bir trajedik opera olarak bestelenmiştir. Johann Christophe Friedrich von Schiller’in *Don Carlos* (1787), *Maria Stuart* (1800), *Wilhelm Tell* (1804) oyunları, sırasıyla Giuseppe Verdi (*Don Carlos*, 1866) Gaetano Donizetti (*Maria Stuarda*, 1835) ve Gioacchino Rossini (*Wilhelm Tell*, 1829) tarafından bestelenmiştir. XV. Louis döneminde yaşayan ünlü Fransız oyun yazarı, hicivci ve şair Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais’nin iki komedi oyunu ise Wolfgang Amadeus Mozart’ın “*Le Nozze di Figaro*” (Figaro’nun Düğünü, 1786) Operası ve G.Rossini’nin “*Il Barbiere di Siviglia*” (Sevil Berberi, 1816) Operası’na konu olmuştur. Tiyatro oyunlarına dayanarak yapılan bu operalar, konu edindikleri oyunlar ile eşit oranda ün kazanmışlardır. Edebiyat alanında ise Alexandre Dumas’ın eseri olan “*La Dame aux Camélias*” (Kamelyalı Kadın, 1852) tarihteki büyük romanlardan biridir. Bu romana dayanan G.Verdi’nin “*La Traviata*” (1853) Operası da bir şaheser olarak kabul edilmektedir. Modern Rus Edebiyatının kurucusu Alexander Pushkin’in “*Boris Godunov*” (eserin bitiş tarihi 1825, yayımlaması 1831) romanından esinlenen Rus

besteci Modest Mussorgsky “*Boris Godunov*”(1872-74) Operası’nı bestelemiştir. Günümüzde bu tiyatro oyunları ve romanlar çoğunlukla unutulmuş gibi görünse de, bu eserlerden esinlenilerek bestelene operalar hala sahnelenmektedir (Ahmadi, 2012, s. 114).

Besteci Giuseppe Verdi’ye ait “*Attila*” (1846), “*Macbeth*” (1847), “*Rigoletto*” (1851), “*Il Trovatore*” (1853) “*Don Carlos*” (1866) ve “*Simon Boccanegra*” (1880-81) adlı operaları, tiyatro oyunlarından uyarlanarak bestelenmiştir. “*Attila*” Operası’nın İtalyanca librettosu Temistocle Solera tarafından, 1809’da Zacharias Werner’in yazdığı Almanca *König der Hunnen* isimli bir tiyatro oyunundan uyarlanarak hazırlanmıştır. “*Macbeth*” Operası’nın İtalyanca librettosu Francesco Maria Piave tarafından hazırlanmış, William Shakespeare’in aynı isimli trajik oyunu *Macbeth*’i temel almıştır. “*Rigoletto*” Operası’nın İtalyanca librettosu Francesco Maria Piave tarafından hazırlanmış, Victor Hugo’nun *Le Roi s’Amuse* (Kral Eğleniyor) adlı oyundan uyarlanmıştır. “*Il Trovatore*” Operası’nın İtalyanca librettosu, Antonio García Gutiérrez’in yazmış olduğu *El Trovador* adlı tiyatro oyunundan uyarlanarak Leone Emanuele Bardare ve Salvatore Cammaran tarafından hazırlanmıştır. 5 perdelik grand opera “*Don Carlos*”un Fransızca liberetosu Camille du Locle ve Joseph Mery tarafından, Friedrich Schiller’in Almanca yazılan “*Don Carlos, Infant von Spanien*” dramatik oyunundan uyarlanmıştır. “*Simon Boccanegra*” Operası’nın İtalyanca librettosu, yine Antonio García Gutiérrez’in yazmış olduğu “*Simon Bocanegra*” adlı tiyatro oyunundan uyarlanarak Francesco Maria Piave tarafından hazırlanmıştır (Ahmadi, 2012, s. 115).

Fransız yazar ve şair Louis - Henri Murger’in “*Scenes of Bohemian Life*” (*La Vie de Bohême* (1845) - Bohem Yaşamdan Manzaralar) adlı romanı 19. yüzyılın sonlarında ne yazık ki unutulmuştur. Ancak bu romandan esinlenilerek bestelenen Giacomo Puccini’nin “*La Bohême*” (1896) Operası büyük popülerlik kazanmış, sayısız kereler sahnelenmiştir ve halen de sahnelenmeye devam etmektedir. Çok az kişi Giovanni Verga’nın “*Cavalleria Rusticana*” (Köy Hayatı) (1880) ve Victorien Sardou’nun “*Tosca*” (1887) romanlarını bilir, ancak herkes bu eserlerden esinlenilerek bestelenmiş, besteci Pietro Mascagni’nin “*Cavalleria Rusticana*” (1889) ve Giacomo Puccini’nin “*Tosca*” (1900) Operalarını bilir. Opera konuları, 18. yüzyılın sonuna kadar çeşitli destanlar, klasik- lirik- romantik temalar, dini ritüeller ve olaylar, komik ve trajik

oyunlar içeriyordu. Müzikli Dram anlamına gelen İtalyan terimi “Dramma Per Musica”<sup>4</sup>, 17. yüzyılda eski bir tabir olmak dışında başka bir anlam taşımıyordu. Antonio Salieri ve Antonio Sacchini 18. yüzyılın sonlarında, bu terimi operaya önemli bir unsur olarak kullandılar. Sonradan ciddi ve asil dramadan alt kategorilere ayrılan ve genel olarak “*Opera Seria*” kategorisine giren eserler, 18.ve 19. yüzyılda “Komik Drama” olarak da adlandırılabilen Mozart’ın “*Don Giovanni*” Operası (1787) gibi karma kategorilere evrilmiştir. Lirik dramalar, romantik oyunlar, trajik oyunlar, klasik hikayeler içeren çeşitli opera konuları kullanılmıştır.

Richard Wagner 1852’de yayınladığı “Opera ve Drama” adlı makalesinde opera ve drama kavramını (tiyatro oyunu anlamında) iki karşıt kavram olarak kullanmıştır. Richard Wagner, operada müziğin, bir anlatı yapısını yönettiğini, ancak tiyatrodaki olmadığı görüşündedir. Aynı zamanda, Mozart’ın “*Don Giovanni*” (1787) Operası’nda olduğu gibi dramanın tiyatro mantığında, operada da önemli bir rol oynadığına dair örnekler vermiştir.

Tiyatro ve Operanın birbirlerinden beslenişi kaçınılmazdır. Operanın henüz form olarak oluşmadığı dönemlerde bu açığı müzikten beslenen tiyatro kapatmıştır. Tiyatrodaki müzik sadece modları ifade eden veya yoğunlaştıran müzikal bir eşlik değil, aynı zamanda daha karmaşık formlar anlamına gelmektedir. Örneğin “*Mimodram*”<sup>5</sup>, müziğin eşlik ettiği anlamlı hareketlerden oluşan bir tür tiyatro türüdür. Mimodram’ın, uzak Asya gösterilerinde büyük bir rolü vardır, modern gösterilerde de aynı role sahiptir. Mimodram, pantomime benzetmekle birlikte abartılı hareketlerinden uzaktır ve doğasından dolayı operada büyük bir role sahiptir. Wagner’in “*Die Meistersinger von Nürnberg*” (Nürnberg’in Usta Şarkıcıları) (1861-67) Operası’nın üçüncü perdesinde boksörün girişine Mimodram eşlik eder. Mimodram, 20. yüzyılda daha fazla önem kazanmıştır. Modernist danslarda Mimodram teknikleri kullanılmıştır. Bu teknikler klasik balelerde de farklı bir şekilde mevcuttur.

Librettoları tiyatro oyunlarına dayanan operalar arasında pek çok operaya rastlanmaktadır. Alban Berg’in “*Wozzeck*” (1917-22) adlı eseri, Karl Georg Büchner’in “*Woyzeck*” (1836) adlı oyununa dayanır ve 20. yüzyılın en büyük operalarından biridir.

<sup>4</sup> Dramma Per Musica: 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Monteverdi’nin tanıttığı ilk opera biçimi. Kelimenin tam anlamıyla ‘müzik için drama’, müziğe ayarlanması amaçlanan bir oyun. 18. yüzyılda opera seria ile eşanlamlıdır. 19. yüzyılda bazen ciddi bir opera olduğunu belirtmek için de kullanılmıştır.

<sup>5</sup> Mimodram: Üst düzeyde sanatçılığı, sanat ve tekniği gösteren sözsüz oyun anlamındadır.

Aynı yüzyılın tiyatro oyunlarına dayanan diğer önemli operaları arasında, Rus metni Vsevolod Meyerhold tarafından yazılan Carlo Gozzi'in "*The Love for Three Oranges*" (Üç Portakal Aşk, 1761) adlı oyununa dayanan Sergey Sergeviç Prokofyev'in "*The Love for Three Oranges*" Operası (Üç Portakal Aşk, 1924), Oscar Wilde'ın metni şiir olan "*A Florentine Tragedy*" (Bir Floransalı Trajedisi, 1908) adlı oyununa dayanan Alexander von Zemlinsky'nin "*Eine Florentinische Tragödie*" (Bir Floransalı Trajedi, 1917) adlı eseri, Georges Bernanos'nun yaptığı "*Dialogues des Carmélites*"<sup>6</sup> (Kamelitlerin Diyalogları, 1948) oyuna dayanan Francis Poulenc'in "*Dialogues des Carmélites*" (1957) adlı üç perdelik Operası ve Jean Cocteau'nun "*The Human Voice*" (İnsan Sesi, 1930) monologuna dayanan yine Francis Poulenc'in "*La Voix Humaine - The Human Voice*" (İnsan Sesi, 1959) adlı eseri bunlardan bazılarıdır. Günümüzdeki birçok opera, tiyatro oyunlarına dayanıyor, hatta bu oyunların diğer kurgusal edebiyat kaynaklarına göre son yıllardaki operalar için daha fazla kaynak olduğunu söyleyebiliriz. Örnek olarak, Tennessee Williams'ın "*A Streetcar Named Desire*" (İhtiras Tramvayı, 1947) adlı oyununa dayanan André Previn'in "*A Streetcar Named Desire*" (İhtiras Tramvayı, 1998) Operası gösterilebilir. Bir diğer örnek ise, Arthur Miller'ın "*A View from the Bridge*" (Köprüden Manzara, 1955) adlı eserine dayanan Arnold Weinstein ve William Ballcom'un librettosunu yazıp besteledikleri ve Arthur Miller'ın da librettosuna katkıda bulunduğu "*A View from the Bridge*" (Köprüden Manzara, 1999) adlı operadır. Başka bir örnek, T.S. Eliot'ın "*Murder in the Cathedral*" (Katedraldeki Cinayet, 1935) oyunundan uyarlanan ve Ildebrando Pizzetti'nin bestelediği "*Assassinio nella Cattedrale*" (Katedraldeki Cinayet, 1958) adlı operadır. Pizzetti'nin "*Povera Gente*" (1956) adlı bitmemiş operası ise Fyodor Dostoyevski'nin "*İnsancıklar*" romanından uyarlanmıştır. Hans Werner Henze'nin "*The Bassarids*" (1965) adlı türünde benzersiz olan tek perdelik operası, 20. yüzyıldan Antik Yunan Tiyatrosuna gönderme yapmakta ve Euripides'in "*The Bacchae*" (Bakkhalar) trajedisine dayanmaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli operalarından bir diğeri ise, Jakob Michael Reinhold Lenz'in "*The Soldiers*" (Askerler, 1776) adlı oyununa dayanan, Bernd Alois Zimmermann'ın "*Die Soldaten*" (Askerler, 1965) adlı eseridir. İki ünlü çağdaş opera olan Thomas Pasatieri'nin 2 perdelik "*Three Sisters*" (Üç Kız Kardeş, 1986) operası ile Péter Eötvös'un "*Tri Sestry*" (Üç Kız Kardeş, 1997) adlı

<sup>6</sup> Tahminen 12. yüzyılda, Haçlı hakimiyetinde bulunan Kermil Dağı'nda kurulduğu düşünülen Katolik bir Hristiyan Tarikatı. "Dilenciler Tarikatı" olarak da bilinmektedir.

operası, Anton Çehov'un "Üç Kız Kardeş" (1901) adlı oyunlarına dayanmaktadır. Çehov'un tiyatro eserlerinin çoğu operaya dönüşülmüştür: Çehov'un "The Bear" (Ayı, 1890) adlı oyunu, William Walton'ın librettosunu da yazdığı "The Bear" (Ayı, 1967) operası; "The Sea Gull" (Martı, 1896) adlı oyunu, Roman Vlad'ın "The Sea Gull" (Martı, 1968) operası; "The Cherry Orchard" (Vişne Bahçesi, 1904) oyunu ise Kelterborn'un "Der Kirschgarten" (Vişne Bahçesi, 1984) operası olarak bestelenmiştir (Ahmadi, 2012, s. 116).

Besteci Matthew Locke'un "Macbeth"i (1673), Henry Purcell'in "Tempest"i (Metni kaybolan "Fırtına", 1667), H.Purcell'in "A Midsummer Night's Dream" (Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1692), H.Purcell'in "The Fairy Queen"i (Peri Kraliçesi, 1692), Francesco Cavalli'nin "Giulio Cesare"ı (1646) ve G.F. Händel'in "Giulio Cesare"ı (1724), ayrıca Samuel Barber'in "Antony and Cleopatra" (Antony ve Kleopatra, 1966) Operaları Shakespeare oyunlarından uyarlanmıştır. Son iki yüzyıldaki Shakespeare'in oyunlarına göre yapılmış en ünlü eserlerden diğerleri ise: "Romeo ve Juliet'in" (1594-95) oyununa dayanan, Vincenzo Bellini'nin "I Capuleti e i Montecchi" (Capulet'ler ve Montecchi'ler, 1830) Operası, H.Berlioz'un eseri olan "Roméo et Juliette" (Romeo ve Juliet'in Dramatik Senfonisi, 1839), Charles Gounod'nun "Roméo et Juliette" Operası (1867), Pyotr Tchaikovsky'nin eseri "Romeo & Juliet - Fantasy Overture" (Romeo ve Juliet Fantezi Uvertürü, 1869), Prokofiev'in eseri "Romeo and Juliet" Balesi (Romeo ve Juliet, 1936) ve Leonard Bernstein'in eseri "West Side Story" (Batı Yakası Hikayesi, 1957); "King Lear" (Kral Lear, 1605-6) oyununa dayanan, H. Berlioz'un "Le Roi Lear Overture" (Kral Lear Uvertürü, 1832), Mily Balakirev'in "King Lear Uvertürü" (1858 Revizyon 1905) eseri, Paul Douca'dan "Kral Lear" overture (1883), C. Debussy'nin "Le Roi Lear Overture" (Kral Lear Uvertürü, 1904), D. Shostakovich'in Grigori Kozintsev'in "Kral Lear" filmi için yaptığı müzik (1970) ve Aribert Riemann's'ın "King Lear" (Kral Lear, 1978) Operası; "Hamlet" (1600-1) oyununa dayanan, H.Berlioz'un "Tristia" (Yas Marşı, 1848), Franz Liszt'in "Hamlet" (Hamlet şiir Senfonisi, 1858), Ambroise Thomas'nın "Hamlet" Operası (1868), Franco Faccio'nun "Amleto" (Hamlet, 1871) operası, Pyotr Tchaikovsky'nin "Hamlet Uvertürü" (1888), William Walton'ın Laurence Olivier'in "Hamlet" filminin müziği (1952) D.Shostakovich'in Kozintsev'in "Hamlet" filmi müziği (1962); William Shakespeare'in "Othello" (1604-5) oyununa dayanan, Rossini'nin "Otello" Operası

(1816), Verdi'nin "*Otello*" Operası (1887) ve Antonín Dvořák'un "*Othello Uvertürü*" (1889-92); "*Macbeth*" (1605-6) oyununa dayanan, Verdi'nin "*Macbeth*" Operası (1847) ve Richard Strauss'un "*Macbeth*" senfonik şiiri (1890); "*A Midsummer Night's Dream*" (Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1595-96) oyununa dayanan, Felix Mendelssohn'un "*A Midsummer Night's Dream*" (Bir Yaz Gecesi Rüyası, Op.21, 1826), yine Mendelssohn'un "*A Midsummer Night's Dream*", (Bir Yaz Gecesi Rüyası, Op.61, 1842) sahne müziği, Benjamin Britten'in "*A Midsummer Night's Dream*" (Bir yaz gecesi rüyası, 1960) operası; "*The Merry Wives of Windsor*" (Windsor'un Şen Kadınları, 1597-1600) oyununa göre, Otto Nicolai'nin "*Die lustigen Weiber von Windsor*" Operası, ayrıca hem bu oyun ve hem de "IV. Henry" (1597-98) oyununa göre, Verdi'nin "*Falstaff*" Operası (1893) ve Ralph Vaughan Williams'ın "*Sir John in Love*"ı (Aşık Bay John, 1929); "*The Tempest*" (Fırtına, 1611 – 12) oyununa dayanan, Tchaikovsky'nin "*The Tempest*" (Fırtına Fantezesi, 1872), Ernest Chausson'un "*La Tempête*" (Fırtına, Orkestra için müzik, 1888), Jean Sibelius'un "*La Tempête*" (Fırtına, Orkestra ve koro için müzik, 1926), Frank Martin'in, August Wilhelm von Schlegel'in Almanca çevirisiyle bestelediği "*Der Sturm*" (1956), Peter Greenaway'nin "*Prospero's Books*" (Prospero'nun Kitapları) adlı filmi için Michael Nyman'ın müziği (1996) ve Thomas Adès'in "*The Tempest*" Operası (Fırtına, 2007); bunlara ek olarak Beethoven'ın "*Coriolan Uvertürü*" (1807), Robert Schumann'ın "*Julius Ceaser Uvertürü*" (1850), "*Much Ado About Nothing*" (Kuru Gürültü, 1589-1590) oyununa dayanan Berlioz'un "*Béatrice et Bénédict*" Operası (1860), Britten'in "*The Rape of Lucretia*" Operası (Lucretia'nın Tecavüzü, 1931), Laurence Olivier'in yönettiği "Henry V" (Beşinci Henry, 1943-44) filmi için William Walton'un yaptığı film müziği ve Philippe Boesmans'ın bestelediği "*Wintermärchen*" (Kış Hikayesi, 1999) Operasıdır (Ahmadi, 2012, s.121-123).

Ayrıca tiyatro eserlerinden uyarlanan I. Stravinsky'nin "*L'Histoire du Soldat*" (Askerin Hikayesi, 1918) ve "*Renard*" (1922), Arnold Schoenberg'in "*Pierrot Lunaire*" (Ayn Palyaçosu, 1912), Luciano Berio'nun "*Passaggio*" (1963), Sir Harrison Birtwistle'in "*Down by the Greenwood Side*" (Greenwood'da Günbatımı, 1964), Peter Maxwell Davies'in "*Eight Songs for a Mad King*" (Çılgın Kral için Sekiz Şarkı, 1969), Wolfgang Rihm'in "*Die Hamletmaschine*" (Hamlet makinesi, 1987) ve Mauricio Raúl Kagel'in "*Staatstheater*" (Devlet Tiyatrosu, 1971) eserleri de vardır.

Tiyatro ve operada sahne tasarımı ancak 17. yüzyıldan itibaren önem kazanmış ve Fransızca terim “*mise en scene*” (gösteri sahnesinde bulunan tüm unsurları süslemek ve düzenlemek) önem kazanmaya başlamıştır. Sahne tasarımı, malzemeler ve ışıklarla alan nesneleri ve görüntüleri oluşturan bir dekoratörün sanatsal etkinliğinden daha geniştir. Aslında sahne tasarımcısı, icracıların duruşuna göre de tasarımını oluşturur ve bir açıdan rejisör danışmanı olarak da çalışır. 17. yüzyılın tiyatro ve opera usta sahne tasarımcılarından biri İtalyan mimar Giacomo Torelli’dir. O yüzyılda en zor olan konu, sahnenin ışıklandırılması olmuştur. Önce inek yağı yakılarak bir ışık kaynağı elde edilmiş, ancak keskin kokusundan şarkıcılar sürekli öksürükten şikayet etmişlerdir. Sonrasında Giacomo Meyerbeer’in “*Le Prophete*” (Peygamber, 1849) Operası’nda şimşek çakma sesi bile duyulmuş, büyük bir mercek yardımıyla onlarca kandilin ışığı aniden odaklanıp açılmış, ardından kapanmıştır. G. Rossini’nin eseri olan “*William Tell*” (1829) güneşte parıltı veren yüksek karlı dağları olan dekoru, müzik tarihinde hatırlanacak bir anı olmuştur. 17. yüzyılda, Jean-Baptiste Lully ve Christoph Willibald Gluck, kendi operalarının sahne tasarımcılıklarını yapmışlardır. Bir sonraki yüzyıl, Fransız bale ustası Jean-Georges Noverre, “*Lettres sur la danse*” (Dans ve bale ile ilgili mektuplar, 1760) adlı bir makale yazmış ve sahne tasarımı ile ilgili önemli konulara değinmiştir. Noverre’nin kitabı bir sonraki nesil için yol gösterici olmuştur. 19. yüzyılda, bir sahne tasarımcısının yapması gereken en önemli şey, şarkıcıların sahnedeki yerini en doğru şekilde belirlemektir. Farklı sahnelerde çalışarak elde edilen bu yetenek, büyük önem taşımaktaydı. 19. yüzyılın başlarında, dekorün önemi de anlaşıldı. 19. yüzyılın en büyük sahne tasarımı etkinliği, *Bayreuth* operasının R.Wagner’in çabalarıyla ve Bavyera Kralı Ludwig’in sermayesiyle inşa edilmesi idi. Wagner’in “*Der Ring des Nibelungen*” (Nibelungen Yüzüğü, 1853-74) Operası’nın ilk performansında, çeşitli yağ ve gaz lambalarından gelen, renkli ve hareketli lenslerden geçerek odaklanmış ve yönlendirilmiş ışıklar kullanılmıştı. 1920 yıllarında, elektronik teknoloji sonucu elde edilen teknik imkanlarla, tiyatro ve operada sahne bağımsızlığı ile ilgili yeni anlayışlar oluştu. Geniş sahneler, küçük dekor ve geometrik şekiller, R.Wagner, R.Strauss, Alban Berg ve Paul Hindemith operaları için efsanevi bir Ekspresyonist alan sağlıyordu. Ekspresyonistlerin algılarıyla tutarlı olan, dünyada yalnız olan bir insan fikri, sahne tasarımında şekillendirildi. Opera sahne tasarımının zirvesi, 1976 yılında Wagner’in “*Der Ring des Nibelungen*” eserinin Pierre Boulez

tarafından yapıldığı, Patrice Chéreau tarafından sahnelenen *Bayreuth* performansıydı. Karakterler gündelik hayattaki karşılıklarıyla karşımıza çıktı. Karakterlerden kot pantolon-tişört ve hatta uzay giysisi giymiş olanlar bile vardı. Artık Wagner'in felsefesi dönüşmüştü. Tanrıların ve insanların hayatı farklıydı. Bu dini değerlerden yoksun, temelde değerlerin sorun olmadığı modern teknolojik bir dünyaydı. Operalardaki yenilemeler sonucunda, tiyatro ve sinemada da değişimler oldu. (Ahmadi, 2012, s.117-118).

### 3.2.1. Oyun Müziği

Müzik ve tiyatro arasındaki bağlantı tarihsel bir kökene dayanır. Tiyatro müziğinin en eski ritüllerin yapılışına ve canlandırılışına kadar dayanan kadim bir geçmişi vardır. Şayet film müziği sinema tarihi kadar eski ise, tiyatro müziği neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. İlk zamanlarda müzik ve tiyatro bir bütünün ayrılmaz parçaları gibi düşünülebilir. Basitçe söylemek gerekirse, müzik tiyatronun ilk tiyatro dışı enstrümanıdır. Oysa günümüzde sanat tanıtımı farklı vizyonlarla şekilleniyor. Müzik tiyatro için bir gereklilik değildir, hatta yönetmenler tarafından bir müzikal eser olmadığı sürece neredeyse müziğe bir yönelim dahi yoktur. Değil müzikal bir atmosfer sunmak tek bir aktör ve ışıkla dahi oyun gerçekleştirilebilir.

Tiyatro müziği bestelemek ciddi bir konudur. Eğer konu trajedi veya komediye, bestecinin zihni konunun düzenine göre sınırlanır. Bu yaratıcılığın anlamı ile çalışmaktadır diye düşünülebilir. İşin zorluğu da buradadır. Örneğin besteciler genellikle bir opera bestelemek istediklerinde konuyu seçerler ve librettosunu yazdırırlar. Konu seçimi kendilerine aittir. İstedikleri ölçüde yaratıcılıklarını esere akıtabilirler. Ancak eser sipariş edilmiş ise işte orada da sınırlılık mevcuttur. Çünkü konu seçimi besteciye ait değildir. Bir tiyatro bestecisi ise zaten seçilmiş bir eser için müzik besteleyecektir. Dolayısı ile en başından itibaren bir sınırlılık içerisinde demektir. Üstelik bir yönetmen kadar oyuncuların repliklerine hakim olmalı, jestlerini, hareketlerini bilmelidir.

Yurt dışında film müziği alanında akademik eğitim alınabiliyor, yani bir kişi yüksek öğretimine bu alanda devam edebiliyor ve pek çok besleyici eğitimler alıyor. Sonunda sadece bir besteci olarak değil, bir film bestecisi olarak mezun olabiliyor. Ancak İran'da üniversitelerimiz müzik alanında sadece sınırlı bir kaç bölüme sahip. Film müziği

bölümünde eğitim alan birisi hem sinema, hem de müzik alanında çok sayıda uzmanlık desleri alması gerekir. Tiyatro çalışmaları yapan bir bestecinin de, aynı zamanda tiyatronun teknik ve özel konularıyla ilgili bilgi sahibi olması gerekmektedir. Ancak İran'da böyle bir bölüm olmadığı için, bu alandaki tüm bestecilerin en yaratıcı ve zeki insanlar olduğunu düşünebiliriz. Çünkü bu alanda akademik eğitim almadan çalışıyorlar.

Bu kısımda Siavash Lotfi ve Roshanak Rafani ile tiyatro müziği konusu üzerine yapılan röportaja yer vermek istedim. İran'daki genel sanata bakışı, tiyatroyu ve tiyatro müziğini kendi vizyonundan bize aktarmaktadır.<sup>7</sup>

- Tiyatro müziğinin nedir ve tarihi köklerini nereden ve nasıl aldığını düşünüyorsunuz?

Siavash Lotfi: Tiyatro müziği, İran'da ciddi olarak ilgi gören ancak nadiren ele alınan sanatsal dallardan biridir. Ne yazık ki, tiyatro müziği bir grup yönetmen, oyuncu, tekniker ve hatta tiyatro evi yetkilileri arasında mahsur kalmıştır. Włodzimierz Staniewski'den bir alıntıyla başlamak istiyorum: "Tiyatro iki kez doğdu ve her iki defasında da müzik ile doğdu." Tiyatro müziğinin çok uzun bir geçmişi vardır. Film müziği, sinema tarihi kadar eskiyse, tiyatro müziği sanat tarihi kadar eskidir. Müzik ve tiyatro arasında olduğu kadar hiç bir ikili sanat arasında böyle bir bağ yoktur. Eski Yunanistan'ın en eski tiyatrolarında özellikle Dionysios'un onuruna düzenlenen oyunlarda, tiyatroya eşlik eden bir flüt, birkaç nefesli enstrüman ya da vurmali enstrümanlardan oluşan müzisyenler bir koro vardı. Eski Yunanistan'da ilk tiyatrolarda bile, trajedinin gelişmesinden itibaren, müzik ve trajedi tiyatrosu arasında derin bir bağ kuruldu. Yunan Tiyatrosu'ndan etkilenen ve tarihsel önem taşıyan Roma ve İtalyan veya Romanesque tiyatroda, müzik önemli bir temel olarak tiyatro ile yan yana gelmiştir. İran tiyatrosuna gelince, Ta'zieh, Ritüel ve Drama vs. tamamen müzikle bağlantılıdır. Örneğin, Ta'zieh'de bir metnin okunduğu ve müzik eşliğinde olmadığı bir an yoktur. Başka bir deyimle, Ta'zieh bir tür İran Operası'dır. Hatta tamamen müzik eşliğinde olduğu için ona tiyatro ismi vermemek bile mümkündür. Yani müzik bir tiyatro partneridir. Basitçe söylemek gerekirse, müzik tiyatronun ilk tiyatro dışı enstrümanı olmuştur. Yani, müziğin ana unsurları melodi ve ritim ise, hareket ve

---

<sup>7</sup> Röportajın tamamı WEB\_13'ten alınmıştır.

metin de tiyatronun ana unsurları ise, tarih boyunca tiyatroya eşlik eden ve çokça yer alan ikincil öğenin müzik olduğunu ve zaman içinde ışık, dekor veya sahne tasarımı gibi diğer öğelerin önem kazandığını söyleyebiliriz. Cisimleri görürüz, hareketi ve ışığı görürüz, diyalogu anlarız, müziğin işi ise çevrenin enerjisini ve hissini, görmediklerimizi aktarmaktır. Bunların hepsi bilgelik filtresinden geçer, anlaşılır ve izleyiciyi etkiler. Yani müzik sahnede bulunan görünmez, enerjik ve duygusal olarak mevcut olan her şeye güç veren, özünü ve boyutlarını kendi duygularımıza göre gerçekleştirmemiz için kullanılan bir araçtır. Sonuç olarak, izleyiciyle diğer öğelerin hiçbirinin kuramadığı başka bir sanatsal bağlantı kurar. Bu nedenle müzik tiyatroyu canlandırır ve tiyatroya ruh verir.

- Müzik ve tiyatro arasındaki bağlantının sebebi neydi ve bu etkileşim nerede başlıyor?

Lotfi: Bu konunun tarihsel bir kökeni var. Geçmişte müziğin olmaması tiyatrodaki bir eksiklik hissettirmiş. Bu da aralarındaki bağdan kaynaklanıyordu. Gerçi günümüzde sanat tanıtımı çok çeşitli, hatta tiyatro müziksiz, oyun tek bir aktör ve projektörle gerçekleştirilebiliyor. Müziksiz tiyatro olmaz demiyorum, fakat dönüp geçmişe baktığınızda müziğin eksikliğini his edebiliyorsunuz. Çünkü müzik bir yaşam alanı yaratır ve bunun nedeni müziğin birçok işlevi olan içsel önemidir. Tiyatro geçmişte bir ayindi ve sosyal uygulamaları olan ibadet, kutlama ve yas olarak kullanılıyordu, bu nedenle bu uygulamanın açıklanmasına ve desteklenmesine yardımcı olan tüm unsurlar ve sanatlar kullanılıyordu. Müzik kendiliğinden ibadet, kutlama ve yasta, canlı ve dinamik bir unsur olmuştur, dolayısıyla bunları ayırmak mümkün değildir.

- Canlı müziği olan bir tiyatro ile canlı müziği olmayan bir tiyatro arasındaki fark nedir?

Roshanak Rafani: Canlı müziği olan bir tiyatro ile müzik eşliği olmayan bir tiyatro arasındaki fark, görsel bir deneyime ek olarak işitsel bir deneyimin olmayışı ile açıklanabilir. Konuyu destekleyici bir eşliği olan oyun, izleyicide derin bir etki bırakır. Çünkü kültürlü izleyici, aktörün oyununu, güçlü bir dekor tasarımı ve ışıkla donatılmış bir sahneyi ve tüm tiyatroya özgü unsurları idrak edebilen biri olarak, aynı zamanda müzikle desteklenen bir atmosferden daha da derinlemesine etkilenebilir. Ancak tiyatrodaki müzik sahnenin etkisini artırır demek aslından tek taraflı bir bakış açısıdır.

Bunun tersi de olabilir. Örneğin; sahnenin ve oyuncunun sahip olduğu enerji, oyuncunun oyunculuk gücü, bedeni, ifadesi ve hareketleri ile yarattığı duygusal yoğunluk, müziğin etkisini de arttırabilir. Ayrıca müzik, efektif veya tamamen bağımsız da kullanılabilir. Yine de müziği olan bir tiyatro, özellikle de canlı müzik sunumu var ise, izleyici, müzikle birlikte daha yoğun duygusal deneyimler yaşayabilir.

- Çok sayıda performansları ve elemanları olan bir tiyatronun, yüksek maliyet gerektiren, hem şarkıcılar hem de müzisyenlerden oluşan bir müzik ekibine yer vermesi uygun mudur yoksa alternatif kayıtlar kullanılabilir mi?

Rafani: Müzik canlı olduğunda ve müzisyenler her gece çaldığında ve önceden kaydedilmiş bir eser bulunmadığında, müzisyen sahneye bakarak ve o enerjik alanda bulunarak, aynı anda duygusal bir deneyim yaşar ve müziğini bu atmosferde yaratır. Doğal olarak, her gece müzikal performansa yer verilmesi, müziği ayırmaya çalıştığımız ve müziksiz sadece ses efektlerini kullandığımız bir duruma göre, ortamı daha canlı ve dinamik kılar.

- Günümüzde tiyatro müziğini etkileyen ekonomik ve sosyal problemler nelerdir?

Lotfi: Bugünü tartışacaksak, müziği etkileyen dikkate alınması gereken birkaç konu mevcuttur. Genel olarak müziğin birçok sosyal ve ekonomik sorunları vardır. Örneğin, İran’da bazı uzmanlar, profesörler ve yetkililer tarafından, finansmanı için bazı kriterler belirlemiş oldukları “Tiyatro Evi” adlı bir kurumumuz var. Bu kriterlerden biri, sizin bir müzisyen olarak deneyimlerinizin on yıllık veya on iki yıllık deneyimler olarak farklı şekillerde incelenmesidir. Bu incelemede bu deneyimde bir veya yirmi müzisyenin bulunması, bir saat veya üç dakikalık bir sürede yapıldığı göz önünde bulunmuyor. Sonuç olarak bu kriterler temelden yanlıştır ve bu yanlışı besleyen yanlış algı ve yanlışlar var. Sonuç olarak, ekonomik ve sosyal nedenlerden dolayı müzik, tiyatrodan ayrılmıştır. Bir başka deyişle, tiyatrocular kendi sorunlarıyla baş edemedikleri için müzikle uğraşmamayı tercih etmek zorunda kaldılar. Tabi ben son on yılda tiyatro müziği konusunun daha ciddi hale gelmesinden dolayı çok mutluyum. Fajr Festivali gibi pek çok festivalde, ulusal ve uluslararası alanlarda en iyi bestecileri seçip ödüllendiriyorlar. Bu da çok iyi bir şey. Tabii ki, çocuk festivali gibi festivallerde, müzik alanı yok, ki bu üzücü bir durum. Ancak tiyatro doğası müzikle bağlı olduğu için, genel olarak müzik, özellikle tiyatro müziği için durumlar kötü diyebiliriz.

- Müziğin tiyatrodaki işlevleri ve rolleri nelerdir?

Lotfi: Bazı sahnelerde müzik bir eklem olarak kullanılıyor. Bu şekilde sahnenin değiştiği süreçte, izleyici oyalanılıyor ve bir şekilde önceki atmosferi bir sonraki atmosfere bağlıyor, böylece seyirci aniden bir yerden başka bir yere atıldığını hissetmiyor. Diğer bir rolü ise, duygusal bağlamlara eşlik etmesidir. Yönetmen tarafından belirli bir duygusal konu göz önüne alındığında, müzik eklenerek, izleyicinin duygusal arka planı beslenmektedir. Müzik ayrıca bağımsız bir uygulamaya da sahiptir. Yani fon ya da bağlayıcı değildir, ancak kendisini tiyatro izleyicisine bağımsız bir öğe olarak sunar. Örneğin, müzik grubumuz bu konuda iyi bir örnek olabilir. Hamid Reza Naimi'nin yönettiği oyun için Shaya Tiyatro Grubu ile son iş birliğimizde, bazı sahnelerde oyunu tiyatrodan geri çekiyor ve tiyatronun bir parçası olarak kostümler, tasarımlar ve aktörlerin hareketleriyle tiyatronun bir parçası olarak müziği sunuyor. Bir an izleyiciler konser mi yoksa tiyatro mu izlediklerini düşünüyorlar. Aslında her ikisinden de rejinin yarattığı atmosfere göre tadıyorlar. Böylece müzik, tiyatrodan bağımsız bir işleve sahip olabiliyor, aynı zamanda bir araya gelip tiyatroya zarar vermeden akışı anlamlı kılabilirler.

- Tiyatro müziği için, onu tanımlamada kullanılabilecek bir sınıflandırma var mıdır?

Rafani: Tiyatro müziği ile tam olarak neyi kastettiğimizi ve tiyatrodaki tiyatro müziği olarak bildiklerimizi ele almak önemli ve tartışmalı bir konudur. Ancak çeşitli tanımlarında bile alt bölümlere ayrılabilir. Son on yılda, tiyatromuzda, tiyatro müziği adı verilen yeni bir tarz şekillendi ve Mohammad Rahmanian gibi insanlar bu alanda aktif oldular. Bunlar aslında içlerinde konserler veren tiyatrolardır veya tersine kendi tiyatroları olan konserlerdir. Aslında, tiyatro kadar konsere de yer verilmek te ve bu ikisi tamamen iç içeler. Bu arada, sırf tiyatrodan veya sırf müzikalden farklı olan başka bir tür de müzikal tiyatrodur. Çünkü eğer ondan müzik veya tiyatroyu ayırırsak, herhangi bir farklılaşma bulamayacağız. Ancak, Naimi'nin yönettiği Shaya Tiyatro Grubunun son zamanlardaki çalışmaları gibi, güçlü ve canlı müzik yapan tiyatrolar başka bir kategoride yer alır. Fakat burada ortaya çıkan soru, bütün bunların esas olarak birleşik bir eğilim içinde olması ve nihayetinde tek bir amaç peşinde koşması ya da her birinin ayrı bir yöne sahip olmasıdır. Genel olarak bunu belki bir tarafı tiyatro ve diğer tarafı müzik olan bir spektrum olarak görebiliriz.

Lotfi: Bu sınıflandırmanın eksikliği kesinlikle hissediliyor. Her ne kadar günümüzde müzik ve tiyatro modern tanıtımlarla soluk kalmıştır, ancak aydınlatıcı bir sınıflandırma olabilir.

• Tiyatro müziği besteleme süreci nedir? Bize biraz Faust müziği yapma deneyimi hakkında bilgi verir misiniz?

Lotfi: Genellikle süreç metnin yönetmen tarafından besteciye teslim edilmesi şeklindedir. Çünkü metin temel araçtır ve genel olarak, konu metni okumakla başlar. Metni okuduktan sonra, müzik düşüncesinin ilk yapısını oluşturan yönetmen ve besteci arasında bir konuşma başlar. Başka bir deyişle, yönetmen farklı alanlarda müzikten farklı bekleyişlerini belirtir. Tiyatro beste sürecinin en önemli kısmı, besteci ve yönetmen arasında her aşamada gerçekleşen bu iletişimidir. Müziği tiyatrodan uzak tutan yanlış bir tarihsel söylem yaratılmıştır. Tiyatroda müziğin daha az önem taşıdığını düşünen yanlış bir düşünce. Zevksiz yönetmenlerin tiyatrodan ortadan kaldırdığı ilk şey ne yazık ki müziktir ve ben bunu yapan yönetmenleri eleştiriyorum. Bestelemenin en önemli kısmı bu iletişimidir. Örneğin, “Faust” Tiyatrosu’nda, senaryoyu ilk okuduğumda, yönetmen, karakterin hayatında çöküşten başlayan, sonra yükselen ve daha sonra tekrar çöken bir süreç olduğunu belirtti. Bu karakter çöküşten kalkarak bir dünya yaratmaya başlar. Aslında karakterin kendi içinden çıkarak, dünyayı nasıl etkilediğini görüyoruz. Bir kadını yok eder, bir toplumu zorlar ve dünyayı sanayileştirir. Böylece insanın içinde olan şey zamansal ve semantik bir dönüşüme uğrar. “Faust” Tiyatrosu’nda müziğe ilk bakışım, yönetmenin fikrinden geldi. Bu da bir yönetmenin ne kadar etkileyici olduğunu gösteren iyi bir örnektir. Daha sonra enstrümanlarımızın ne olacağına karar verdim. Kuşkusuz, sesin rengi ve enstrümanın tasarımı, gösterilen zaman süreçlerine uygun olmalıydı. Örneğin modern bir dünya göreceğimiz yerde elektronik müzik ve elektronik gitar kullandım. Böylece modern bir bileşen eklemiş olduk ve işin sonunda, dünya sanayileşti ve asla geriye dönmedi ama karakter geri döndü. Burada, yönetmenle görüşlerimiz farklıydı. Yönetmen dünyanın sanayileştiğini belirterek, Elektronik Müziğin kalmasını istedi, ama ben karaktere geri dönmemizi istedim. Bu yüzden saatlerce birbirimizle konuştuk. Daha sonra provalarda pratik yaptık, kendisi hazırladıklarını onayladı veya reddetti veya bazı yerlerde metine bir müzik eklemek istemedi fakat biz bir parça önerdik. Sonuç olarak, yönetmen ve besteci arasında başından sonuna kadar yakın bir etkileşim oldu.

- Müzisyenle besteci arasında, beste ve performans sürecindeki ilişki nedir?

Rafani: Her zaman müzisyenlik meselesinde var olan konuların başında, müzisyenin besteci veya şefle karşılıklı bir etkileşiminin olması konusudur. Bestecinin sinema yönetmeniyle olan etkileşimi gibi, müzisyen ve besteci arasında da sürekli ve çok yakın bir etkileşim vardır. Ancak burada önemli olan konu, durumu ele alması ve sürdürmesi gereken biri olmalıdır. Bu, tabiki, müzisyenin aynı zamanda yaratıcı olduğu gerçeğiyle de çelişmiyor. Ben vurmali enstrümanlar uzmanıyım. Vurmali enstrümanlar, eşlikçi enstrüman olmakla birlikte, bağımsız solo partiler de sunabilirler. Bir müzisyen olarak, enstrümanı belirli bir zamanda ve belirli bir ses rengi için kullanmayı tercih ediyorum, bunun tiyatro performansındaki en önemli faktörlerden biri olduğunu düşünüyorum.

Lotfi: Müzisyen veya şarkıcı, sahnenin enerjisi ile mükemmel bir uyum içindedir. Bu yüzden tiyatronun ve canlı tiyatro müziğin daha çekici geldiğini iddia ediyoruz.

Rafani: Ayrıca, tiyatrodaki müzik çalmak, hem canlı hem de stüdyoda kayıt için orkestralar veya müzik gruplarında çalmaktan çok farklıdır. Tiyatro müzisyenliğinde, müzisyen zekasını kullanırsa hızlıca erişilebileceği bir dizi parametreye sahiptir. Yaratıcılığa ek olarak, performans sırasında hız da önemli faktörlerden biridir. Tabi bu hızlı olmak veya hızlı hareket etme anlamında değil, belki genel olarak, pratikte veya performansta, en iyi olanı hızlı bir şekilde algılayabilmesidir. Tüm bunlar besteci ve yönetmen yönetimi altında ve kimsenin ayrı olmadığı kolektif bir birlik halidir.

- Canlı olarak yaratılan sahne enerjisine atıfta bulundunuz, bu enerji oyuncular ve sizi nasıl etkiledi?

Lotfi: Sahnenin ve oyuncunun sahip olduğu enerji, bedeni, ifadesi, hareketleri ve hareketleri ile farklı şekillerde gösterdiği hissi, müziği etkiliyor. Tabii ki, performans sırasında yapıda çok fazla değişiklik olmadığını unutmamalıyız, ancak besteci ve sanatçı tarafından yapılan aynı şey, bu oyunun hissini ve kalitesini değiştirir. (...) Mesela, bir hüznü sahnedeki aktörün ağlayacağını varsayalım. Trajik bir fon müziğinin, aktörün bu hissini arttırmasına veya derinleştirmesine ne kadar yardımcı olabileceğini düşünün, ki bu iki meselenin birbirleri üzerinde ciddi bir etkisi vardır. Besteci çalışmalar sırasında kendi işini yapmıştır, müzisyen kağıt üzerinde olanları izleyiciye ulaştırmaktan sorumludur. Bu yüzden müzisyenin hissi de çok önemlidir.

- Tiyatro müziği, diğer müzik türlerinden ne kadar farklıdır?

Lotfi: Tiyatro müziğinin kendi zorlukları ile ilgili birkaç şey söylemem gerekiyor. Tiyatro müziğindeki sanatsal yaratıcılığın anlamı, sanatçıyı ve besteciyi bir düzene bağladığı için tamamen değişiyor. Yönetmenin anlatı ve tasarımlarında var olan mantıklı bir düzen. Eğer konu trajik veya komikse, her biri bestecinin zihnine bir düzen verir ve onu sınırlar. Bu, yaratıcılığın anlamı ile çelişmektedir, çünkü yaratıcılık, mantık düzenini, kültür düzenini ve herhangi bir genel düzeni kırmak ve kişisel düzeni kurmaktır, yani zaman ve kanun ötesi anlamına gelir. Şimdi, hem yaratıcı olarak, hem de tiyatro konusuna, aktörlerin hareketlerine, metne vb. ne kadar bağlı olunabilir... İşte bu tiyatro müziği için büyük bir zorluktur. Diğer bir fark da stildir. Diyelim ilk sahne Khorasanın kuzeyi, ikinci sahne Batıda bir yer.. Şimdi serbest bir besteci olsam ve evde oturup yapmak istediğimi yapabilirdim, bu yüzden kariyerimi seçme konusunda ne kadar zorlandığımı düşünün. (...) Bu açıdan konunun geçtiği yere göre belirlenen stil, yaratıcılıkla ilgili her şeyi ciddi şekilde sınırlandırır. Ancak aynı zamanda sınırlamalar nedeniyle yaratıcılık etkisi büyür. Besteci başka bir yaratıcılık türünü keşfeder ve bu çok güzeldir. Ben bir besteci olarak, kendimi yeni bir alanda ve yeni bir konuda keşfetmeliyim, bu büyük bir meydan okumadır.

- Sinema ve tiyatro müziği arasındaki fark nedir?

Lotfi: Film ve tiyatro müziği, benzerliklerine rağmen, en önemli farklarından biri müzik canlı performans olarak sunulduğunda ortaya çıkar. Tiyatro müzisyenliği ya da besteciliği hakkında söylediğimiz her şey, film müziğinde pratik olarak farklıdır. Film müziğinde, film yapılanı kadar müzik yapımı için fırsat vardır, fakat tiyatro müziği yapmak için bir fırsat olsa bile, çalmak için bir fırsat yoktur ve farkın başladığı o sınır burasıdır.

Rafani: Sanırım yurtdışında daha az görülen, ancak malesef İran'da çok daha büyük olan bir boşluk var. Yurtdışında film müziği akademik olarak yapılıyor, yani bir kişi bir film bestecisi olarak yüksek öğretime devam edebilir ve bir dizi uzmanlık kursuna katılabilir ve sonunda sadece bir besteci olarak değil, bir film bestecisi olarak bilinir. Ancak ülkemizde üniversitelerimiz müzik alanında sadece sınırlı bir kaç bölüme sahipler. Yurt dışında film müziğini bir bölüm olarak okuyan birisi, hem sinema hem de müzik alanında çok sayıda eğitimden geçiriyor. Tiyatro üzerine çalışmalar yapan bir bestecinin, aynı zamanda tiyatronun teknik ve özel konularıyla ilgili bilgi sahibi olması

gerekmektedir. Ancak İran’da böyle bir bölüm olmadığından, sahip olduğumuz tüm besteciler, alandaki en yaratıcı ve zeki insanlardır. Çünkü bu alanda akademik eğitim olmadan çalışırlar ve ilerlerler (WEB\_12).



## **BÖLÜM 4. KİM KORKAR VIRGINIA WOLF'TAN? FİLMİ'NİN MÜZİKAL BAKIŞ AÇISI İLE ELE ALINIŞI**

Bu bölüm içerisinde deneysel bir bakış açısına yer verilmiş ve filmin tiyatral yapısının dışında, eserin müzik formuna benzer bir yapıda olup olamayacağı üzerine bir düşüncesinden yola çıkılarak disiplinler arası bir bakış açısı yaratılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan Barok dönemden başlayarak bazı besteciler seçilmiş, bu bestecilerin yaratı dönemlerinde bestelerini genellikle nasıl bir form üzerine kurdukları tespit edilmiş, bu formların konumuz olan “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” tiyatro eseri ve filmi içerisindeki bölümlere oturtulup paralelliklerin mevcudiyeti sorgulanmıştır.

### **4.1. FİLMİN BAROK DÖNEMDEN İTİBAREN TONAL MÜZİK YAPISIYLA BESTELENMİŞ ESERLERE BENZER BÖLÜMLERİ**

Bu bölümde, Barok Dönem’den itibaren dönemin müzik besteleme anlayışı olan tonal müzik üzerinden eserler besteleyen seçilmiş bestecilerin hayatlarına kısaca değinilmiş, besteleme süreçlerinde eserlerine uygun kullandıkları form yapıları ile filmin bölünleri arasında bulunan paralellikler disiplinler arası bir vizyonla ortaya konulmaya çalışılmıştır.

#### **4.1.1. Besteci Antonio Vivaldi ve Besteci Tomaso Albinoni Müziği Üzerinden Yapılan Değerlendirme**

Antonio Vivaldi yaşadığı dönemin en ünlü İtalyan bestecisidir. Antonio Vivaldi’nin konçertolarında her zaman canlı melodiler, sıcak ve tutkulu ritimler vardır. Net formlar

kullanarak, müziği en iyi yansıtacak enstrümanları seçmiş ve yetenekli düzenlemeler yapmıştır. Vivaldi'nin başarısı ve insanlarda yarattığı derin etkilerin sırrı, basit ama ince bir gerçekte gizlidir. Vivaldi, temel elementlerin yardımı ile şaşırtıcı çeşitlilik elde etmiştir. Bunu, solo ve orkestra enstrümanlarının çeşitli kompozisyonlarını ve çok çeşitli enstrüman gruplarını kullanarak çeşitli renkler ve renk tonları yaratarak elde etmiştir.

Antonio Vivaldi'nin Op.1 sonat seti 1705 yılında yayımlandı.1709'da Op. 2 eser sayılı trio sonatlarını Danimarka Kralı IV. Frederick'e ithaf eden Vivaldi, bu sıralarda konçerto yazmaya başlamıştır. Hollandalı yayıncı Estienne Roger, Vivaldi'nin 12 konçertodan oluşan Op. 3 eser sayılı "*L'estro Armonico*" (Uyumlu İlham) adlı eserini yayımlamış, bu eser dönemin en etkili müzik yayınlarından biri olmuştur. Ardından Op. 4 eser sayılı "*La stravaganza*" (Aşırılık) başlıklı on iki keman konçertosu daha bestelemiş ve aynı yayın evi tarafından yayımlanmıştır. Almanya dışına hiç çıkmayan Johann Sebastian Bach'ın müziğinin İtalyan özelliklerini taşımasında ve oluşmasında Vivaldi'nin önemli bir yeri vardır. 1714'te Vivaldi'nin konçertolarını duyan Johann Joachim Quantz, Tomaso Albinoni ile birlikte Vivaldi'ye konçertoda reform yapmaları için ödenek bağlamıştır (WEB\_13).

1700'lerde 'concerto' bir form değil, daha çok bir enstrümantasyon şekliydi. Ancak 1700'lerden sonra Giuseppe Torelli (1658-1709), Tomaso Albinoni (1671-1751) gibi bestecilerle birlikte yeni form oluşturma denemeleri başladı. Bu çabanın ürünleri olan eserlerde (farklı tonalitelerdeki) "ritornello"<sup>8</sup>, armonik çerçeve olarak kullanılmaya başlandı, solo kısımlar da bunların arasına yerleştirildi. Bu şekilde ortaya çıkan solo konçerto yapısı Arcangelo Corellici (1653-1713) "concerto grosso"nun karşı kutbunu oluşturdu. 18. yüzyıl dönümünün hemen ardından konçertolar bestelemeye başlamış olan Vivaldi bu gelişmeye öyle önemli katkılarda bulundu ki, bu yüzden bir "Vivaldi solo konçerto formu"ndan bahsetmek yanlış olmaz. Toplamda yaklaşık olarak 600 konçerto yazdı. Bu demek oluyor ki 1000'in üzerinde solo konçerto formunda bölüm besteledi (WEB\_14).

Vivaldi'nin konçertoları kadroları itibarıyla altı gruba ayrılır:

- 1) Solo konçertolar (bir solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 329 adet);
- 2) Çiftli konçertolar (iki solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 45 adet);

---

<sup>8</sup> Ritornello: İlk olarak solo konçerto içinde uygulanmıştır. Küçük dönüş, mini nakarat, ara nağme anlamına gelir. Rondo'dan farkı, Ritornello'nun müzikteki ana düşünce, ana tema olmayışındır.

- 3) Gruplu konçertolar (ikiden fazla solo enstrüman, yaylılar ve sürekli bas; 34 adet);
- 4) Bir veya birden fazla solist ve iki yaylı orkestrası için konçertolar (4 adet);
- 5) Oda konçertoları (üç ila altı solo enstrüman ve sürekli bas; 22 adet);
- 6) Yaylı orkestrası ve sürekli bas için konçertolar (44 adet) (WEB\_14).

Vivaldi'nin konçerto formu neredeyse çoğu üç bölümlüdür (hızlı, yavaş, hızlı). Yalnızca yaklaşık otuz konçerto yavaş bir girişle başlar. Konçertoların ilk bölümlerinin her zaman, son bölümlerin ise sıklıkla solo konçerto beste yapısında düzenlendiği görülür. Tonalite açısından bakıldığında da genel bir iskelet yapıyla karşılaşılır: İlk ve son bölümler tonik tonalitedeyken, yavaş orta bölümler bu bölümlere kontrast oluşturacak şekilde dominant, ilgili minör vb. tonalitelere düşer (WEB\_14).

Vivaldi, operalarında ise, genellikle uzun, etkileyici, şarkı söylemeye uygun melodiler bestelemekte ve bu stilde aria ve ariosolara yer vermektedir. Dönemine göre öylesine ilerici bir opera tarzı benimsemişti ki, bir yargıç ve amatör müzisyen olan Benedetto Marcello, Vivaldi (Vivaldi'nin adını broşürde açık ve net şekilde yazmamış adının anagramına yer vermiştir) ve operalarını kınayan bir broşür yazmış ve muhafazakar müzisyenler bu kınamayı desteklemişlerdir. Tüm başarılarına rağmen opera eserleri yeteri kadar sahnelenmemiş büyük opera evleri operalarına gerekli değeri vermemiştir.

Vivaldi'nin eserleri saf ve bozulmamış müzikal fikirleri, açık biçimsel yapıları, kalıcı uyumları, çeşitli dokuları ve parlak ritimleriyle bilinir. Vivaldi, daha önce G.Torelli'nin yaptığı gibi, solo çizgide zıt figürler kullanmakla kalmamış, aynı zamanda çizgiyi müzikal bir bireysellikte parlatmaya ve diğerlerinden ayırmaya çalışmıştır. Bu şekilde Vivaldi, solist ile koro veya orkestranın arasında dramatik ve sanatsal bir gerilim yaratmayı başarmıştır. Bunların her biri, bestecinin ayırmasını veya yeniden birleştirmesini sağlayan ayrı bir armonik birimdir. Vivaldi'nin müziği onsekizinci yüzyılın ilk yarısında stilistik bir değişikliği temsil ediyor. Öte yandan trio sonatları ve soloları, sanatçının en muhafazakar ve geleneksel eserleridir ve Arcangelo Corelli'nin takipçisi olarak kabul edilir. Kantatları ve serenatlarının çoğu ise Domenico Scarlatti'nin çalışmalarını anımsatır. Ancak ritmik canlılıkları, yenilikçi motifleri ve benzersiz tarzları bu eserlerin kalıcı olmasını ve sevilmesini sağlamıştır (Burkholder, 2014, s. 414-421).

Ritornello formunu kullanarak Vivaldi, konçertoların değerini ve itibarını yükselttiği düşünülebilir. Konçertolarındaki uzun solo bölümleri iyileştirmek için formu ağırlıklı olarak başlangıç, orta ve son bölüme dağıtarak uygulamıştır. Onun eser formu birincil bir hızlı bölüm, bir orta yavaş bölüm ve aynı ölçekte veya birincil bölüme yakın bir hızda başka bir hızlı bölümü içerir. Kendisinden sonraki besteciler için geniş bir seçenek yelpazesi sağlayabilecek geleneksel ön planı değiştirmiştir.

Vivaldi'nin bu bölüm için seçilmesinde başlıca sebep, bu formunun filmin yapısıyla karşılaştırılması yönünden Martha ve George arasındaki ilişkiye benzerlikler görülmesinden kaynaklanmaktadır. Bu karakterlerin iletişim biçimlerinden doğan ilişki, Vivaldi'nin Ritornello Formuyla karşılaştırılabilir. Filmde bu iki karakter arasında her zaman hızlı bir mücadele, ardından barış ve yine hararetli tartışmalar var. Bu döngüsel yapının, film boyunca Vivaldi'nin formu tarafından temsil edildiği düşünülmektedir.

#### **4.1.2. Besteci Johann Sebastian Bach Müziği Üzerinden Yapılan Değerlendirme**

Barok dönemde ünleri günümüze değin gelen birçok besteci vardır. Pucell, Couperin, Corelli, Torelli ve Albinoni bunlardan bazılarıdır. Bu dönemin en ünlü bestecileri arasında ise Haendel, Telemann, Vivaldi, Scarlatti ve son olarak Bach vardır. Bach dönemin en ünlü bestecisi olmasının yanında birçok yeniliğe öncülük etmiştir. Eşit düzenli klavye için yazmış olduğu 24 prelüd ve 24 füg en önemli eserlerindendir. Özellikle Bach'ın Füg sanatına yapmış olduğu büyük katkılar müzik tarihi açısından çok önemlidir. Bach'ın ölümüyle birlikte kapanan “Barok Dönem” yerini “Klasik Dönem”e bırakmıştır (Topbaş, 2013, s.76).

Johann Sebastian Bach (1750-1685) birçok müziksever tarafından insanlık tarihinin en büyük bestecisi olarak kabul edilir. Bach kariyeri boyunca, döneminin tüm önemli stillerini, formlarını ve türlerini (opera hariç) denemiş ve bunları yeni şekillerde birleştirip ve geliştirmiştir. Bach'ın çalışmaları, müzik tarihinde benzersiz denilebilecek kadar zengin ve eşsizdir (Burkholder, 2014, s. 435).

Bach, kariyerinin başlangıcında bestecilik sanatını, diğer bestecilerin eserlerini kopyalayarak ve düzenleyerek öğrenmiş ve bu alışkanlığını meslek hayatının sonuna kadar devam ettirmiştir. Bach'ın eserleri arasında Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi,

George Philipp Telemann'ın yanı sıra pek çok bestecinin çalışmalarının uyarlamaları bulunmaktadır. Bu yaklaşımla İtalyan, Alman, Avusturya ve Fransız seleflerinin yöntemleriyle de tanışmıştır (Burkholder, 2014, s. 438).

Bach, önündeki olgulara devam ederek ve onları birleştirerek eşsiz ve kişisel bir stil yaratmıştır. Benzersizliği güçlü hayal gücü, kontrpuana olan hakimiyeti, müzik becerisi ve pedal kullanımındaki sınırsızlıkta gizli olan bir stilden gelir. Bach doğaçlamasıyla tanınır, bu yüzden her zaman yeni veya yenilenmiş orgları denemek için davet edilirdi. Bach, Weimar'dayken Vivaldi'nin müziği ile tanıştı ve büyüldü. Vivaldi'nin birçok eserini org veya klavsen solosu için düzenledi, partileri genişletti ve kontrpuanın tutarlılığını yükseltti, veya çizginin ortasına çizgiler ekledi. Bach'ın kişisel tarzı, bu yeniden yapılandırmaların sonucunda değişti. Bach, Vivaldi'den kısa temalar yazmayı, armonik tasarımları açmayı ve uygun formatlarda ritternolo'nun fikrine dayanan bölünmüş yapılarla genişletmeyi öğrendi (Burkholder, 2014, s. 438-439).

Bach, bestelediği otuz varyasyonun hepsinde ana temanın uyumlu yapısını ve bass continuo kullanmıştır. Yine de Händel veya Vivaldi'ye kıyasla, Bach'ın müziği olağanüstü derecede 'cazip' akorlar ve şaşırtıcı uyumsuzluklar içerebilir ve birçok farklı armonik alana sıçradığı görülebilir. Genellikle eserleri herhangi bir enstrümandan bağımsız, kendi başına bir yapısal fikir olarak var olabilir; sonuç olarak aynı parça çeşitli solo enstrümanlarda da, koro veya orkestra düzenlemesi kadar etkili bir his yaratabilir. Bu bakımlardan ilericidir. Ancak otoritelerin takdiri hariç müziği, günümüzdeki kadar değer görmemiş, özellikle George Philipp Telemann ile kıyaslanarak küçümsenmiştir.

Bach'ın kontrpuanı mükemmeldir; üst üste binen iki bağımsız kompozisyonun her biri kendi başına müzikal anlam ifade eder, ancak aynı zamanda diğeriyle kusursuz bir şekilde birleşir. Görkemli ama şeytanca zor bir kontrapuantal müzik biçimi olan füğde daha da başarılı olmuştur. Füg, iki veya daha fazla satır arasındaki bir tür müzikal kovalamadır. İlk satır başlar; birkaç saniye sonra ikinci çizgi devreye girer. Birincisinden biraz daha yüksek veya daha alçaktır, ancak bunun dışında hemen hemen aynıdır. Üçüncü veya dördüncü bir hat katılabilir. Bir fugal bestecinin becerisi, her satırı bir öncekinin fark edilir şekilde gecikmiş bir varyasyonu yaparken, dizelerin bağımsız olarak gelişmesini, ancak yine de birbirine uymasını sağlamaktır. Bach'ın orgla ilgili uzmanlığı öyle bir şeydi ki, dört bölümlük bir fügen bile doğaçlama yapabilirdi. Bach'ın

klavye için prelüdlere ve füglere, klasik batı müziğinin simge yapılarındandır. Örneğin 12 notanın (Tampere sistem) her bir majör ve minör anahtarı için baş döndürücü bir yapısal çeşitlilik sergileyen, toplam 24 prelüd ve 24 füg içeren sıkı bir şekilde oluşturulmuş muhteşem bir eseri vardır. Eser iki kitaptan oluşan toplamda 48 parça içermektedir. Genellikle ‘48’ veya daha bilinen başlığıyla ‘The Well-Tempered Clavier<sup>9</sup>’ olarak anılır (WEB\_17).

Bach’ın kantatları, solo şarkıcılar, tekli korolar, küçük enstrümantal gruplar ve büyük orkestralar için olanlar dahil olmak üzere, biçim ve enstrümantasyon açısından büyük farklılıklar gösterir. Birçoğu büyük bir koro açılışından sonra, solistler (veya düetler) için bir veya daha fazla recitative-aria ile devam eder ve koro ile karara varır. Son koralın melodisi genellikle açılıştaki gibi bir ‘cantus firmus<sup>10</sup>’ ile sonuçlanır (WEB\_16).

Bach, döneminin tüm türlerini, stillerini ve formlarını eserlerinde bir araya getirmiş ve böylece içlerinde keşfedilmemiş ve gizli olasılıkları çıkarmış ve geliştirmiştir. Bach’ın müziğindeki yer alan armoni ve kontrpuan uyumsuzluklarının yanı sıra melodik ve polifonik uyumsuzluklar genellikle hoş bir rahatlamaya yol açar. Bach’ın eserlerini mükemmel kılan birçok özellik gizlidir. Renkli ve ayırt edici temalar, armonik ve kontrpuan güçlerin dengesi, güçlü ritmik hareketler, form şeffaflığı, uygun ve geniş bölümler, sembolik ve görsel figürlerin yaratıcı kullanımı, sürekli yapısal fikirlerle hizmet eden etkileyici dil ve detaylar dikkate şayandır (Burkholder, 2014, s. 448).

Modülasyon denemeleri de yapan Bach’ın verimli ve yenilikçi müzik kariyerine yetişmeye, günümüz koşullarında hiç bir bestecinin ömrü yetmez. Johann Sebastian Bach 28 Temmuz 1750’de Leipzig’de son füğünü bitiremeden vefat etmiştir.

Pek çok müzik eleştirmenine göre Bach, tüm zamanların en takdire şayan bestecisidir. Karmaşık armoniler ve kontrpuanlar, felsefi müziğinin en olağanüstü yönleri olup, modern müzik bilimcileri için hala üzerinde çalışılması gereken pek çok boşluk bırakmaktadır. Bu tür müzikal değişkenler, müziğini çok katmanlı hale getirmiş ve gelecek pasajın geri kalanını tahmin etmeye çalışırken izleyiciye meydan okuma sunmuştur.

---

<sup>9</sup> Clavier: Tuşlu çalgılar için anlamına gelir. Günümüzde bu başlıktaki eserler çoğunlukla piyano ile seslendirilir.

<sup>10</sup> Cantus Firmus: Polifonik bir kompozisyon için temel olarak kullanılan bir melodidir. Latince kökenlidir.

Sinema tarihinde en fazla uygulamalı diyalog içeren filmlerden biri olan ve bu çalışmaya konu olan “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filmi, Martha ile George arasındaki karmaşık ilişkiyi anlatan çok sayıda detayı uzun uzun tasvir eder. Filmde çift arasındaki hararetli beklenmedik konuşma, ahlaki değerlere sert saldırılar veya kabul edilen normlar arasında gidip gelirken izleyiciyi şoke etmekte, bu bakımdan pek çok film eleştirmenine göre zamanının öncüleri arasında yer almaktadır.

Bach’ın bu bölüm için seçilmesinde başlıca sebep, öngörülemeyen müzik geleneği ve kontrpuanları gibi, Martha ve George arasındaki karmaşıklıklar da insanı düşündürmektedir. Bir kesitte olağandışı hararetli bir tartışmaya giren çift; bir diğer kesitte kaçınılmaz yakınlıklarını ortaya koyar arkadaşça bir şekilde birbirlerinin davranışlarına gülerler. İlişkilerinin bu felsefi öngörülemezliği, hem oyun yazarının böylesine karmaşık diyaloglar yaratma gücünden, hem de bunları icra eden oyuncularından doğmaktadır.

#### **4.1.3. Besteci George Frideric Händel Operaları Üzerinden Yapılan Değerlendirme**

XVII. yüzyılı XVIII. yüzyıla bağlayan süre, müzik sanatının geniş ölçüde Orta Avrupa’ya yönelme eğilimini gösterdiği bir dönemdir. Önce İtalyan operası, sonra da Fransız klavsençileri bu bölgeyi etkilemiş, Orta Avrupa’ya özgü sanat zevk ve esprisi, bu her iki etkiden de yararlanarak, günün birinde “Ön Klasikler Dönemi” diye anılan çok önemli bir sürenin doğmasını sağlamıştır. Müzik tarihinin belli başlı devrimlerinden biri olan “Ön Klasikler Dönemi”, din ve din dışı ses ve alet müziği çeşitlerinin en önemli karışımını meydana getirmiştir. Ön Klasikler türünün tek başınakrckları olan iki büyük sanatçı ise, Johann Sebastian Bach ve Georg Friedrich Händel’dir. Her iki sanatçı da aynı yılda ve aynı bölgede doğduktan başka, hep bir arada anılmışlardır. Bach ve Händel, birbirlerini hiç görmemişlerdi; ayrı sürelerde, aynı şehirde çalışmışlar, çok istedikleri halde tanışamamışlardı. Her ikisi de fikir, ruh ve kader bakımından ayrı taraflara yöneldiler. Händel’de öz düşünce ve ruhun, birbirinden farklı üç ayrı kaynaktan (Alman, İngiliz, İtalyan) beslenmesine karşılık, Bach, anavatanından hiçbir vakit uzaklaşmamış, klavsen eserlerinde Fransızları örnek almasına rağmen bütün yaratışlarında tam bir Alman sanatçısı olabilmenin sırrına ulaşmıştır. Buna karşılık

Händel, sanatında, dış etkiler altında daha çok dramatik yaratışa, yani hayatın doğruca kendisine yönelmiştir. Onun içindir ki Händel en çok vokal eserler meydana getirmiş, Bach ise enstrümantal sanatı tercih etmiştir (Altar, 2000, s.74).

Georg Friedrich Händel, 1685 yılında Almanya'nın Halle şehrinde doğdu. Altı yaşında müzikal yeteneklerinden dolayı dikkatleri üzerine çekti. 1694 yılında F.W.Zachow'dan öğrencisi olarak org ve kompozisyon dersleri gördü. Aynı zamanda keman, klavsen ve obua çalmaya da başladı. Babasının zorlamasıyla hukuk öğrendi. Aynı zamanda sarayda ve katedralde orgçu olan Händel, babasının ölümünden sonra müzikle tamamen bağlantı kurabildi. 1703 yılında Hamburg'a geçti. Opera orkestrasında kemancı olarak çalışmaya başladı. Kısa bir süre sonra klavsencilik, "Almira" Operası (1705) ile beraber de bestecilik yaparak ilk başarılarını kazandı. 1707-1710 yılları arasında İtalya'da yaşamını sürdürdü. Roma'da A.Corelli ve D.Scarlatti gibi dünyaca ünlü olan bestecilerle tanıştı. İtalyan operasını ayrıntılı bir şekilde inceledi. Venedik'te sahne alan "Agrippina" Operası (1709) büyük ses getirdi ve bu ülkede tanınırlığını arttırdı. 1710 yılında Hannover Sarayının müzik direktörlüğüne atandı. Aynı yıl Londra'da 1711 yılında ilk kez gerçekleştirdiği "Rinaldo" Operası ona büyük bir başarı getirdi. 1713 yılında İngiltere Kraliçesi ona yıllık maaş bağladı. Avrupa'ya düzenlediği birkaç gezi haricinde ölümüne dek bu ülkede yaşamını sürdürdü. 1720 yılında daha sonrasında "Kraliyet Müzik Akademisi" (Royal Academy of Music) olarak anılacak olan opera topluluğunun yöneticiliğine atandı. Bu kurumda sahnelenmek üzere 1727 yılına kadar bestelediği 14 İtalyan operasından "Radamisto" (1720), "Otone" (1723), "Giulio Cesare" (1724), "Tamerlano" (1724) ve "Rodelinda" (1725) Operaları ile çok büyük başarılar kazandı. Kurumun iflası üzerine kendini bütünüyle büyük koro eserleri, özellikle de oratoryolara verdi. (...) 1751 yılında kör olunca hayatının son yıllarını yalnız olarak ibadetle geçirdi. 1759'da ölümünden sonra Westminster Katedrali'ne ulusal kahramanlara yakışır bir törenle gömüldü (WEB\_17).

Händel operalarının her perdesi, 18. yüzyılda iki farklı şekilde gerçekleşen İtalyan retorikler (söz söyleme sanatı) ile başlar. İlk şekli Bas Continuo (sürekli bas) ile gerçekleştirilir ve ikili veya solo diyaloglar mümkün olduğunca konuşma şeklinde ifade edilir. Bu retorik türü "Recitativo Semplice" (Basit Reçitatif) olarak bilinir ancak daha sonra "Recitativo secco" (Kuru Reçitatif) olarak yeniden adlandırılmıştır. Bunun dışında, orkestranın ani çıkış ve hareketlerinin çelişkili gösterisini betimlemek için

“Recitativo obbligato” (Bağlı Reçitatif) veya “Recitativo Accompagnato” (Eşlikli Reçitatif) adı verilen diğer retorik türler de kullanılmıştır. Bu ani hareketler duygulardaki keskin değişimleri vurgulayarak sanatçıların cümlelerini anlamlandırır. Händel’in operaları arasında özellikle “Giulio Cesare” Operası bu alanda öncü sayılmaktadır. Händel müziğini dayanıklı kurmak için çok önemli enstrümanlar kullanmıştır. Bach’ın müziğinin yapısal kuruluşu ve kontrpuanına kıyasla, Händel’in melodi, armoni ve zıt dokulardaki ısrarı, onu zamanın ruhuyla uyumlu hale getirmiştir. Özellikle “Koral” eserleri ile eşsizdi ve bir kontrast ustasıydı. Orta sınıf izleyiciler için yazdığı Oratorio’larını bestelerken, sosyal gelişmelere keskin bir bakışla bakıyordu. Kompozisyonlarını Bach’tan daha basit bir tarzda yazıyordu ve daha az kontrpuan kullanırdı. (...) Vokal hatlarına zemin hazırlardı ve orkestrayı şarkıları güçlendirecek şekilde düzenlerdi. Bu düzenleme yöntemi, Händel’in oratorio’larını icra etmek kadar, dinlenmesini de keyifli hale getirir. Händel hikâye anlatır gibi eserlerini sunup, sırayı orkestra ile Aryaya vererek hikâyeyi durdurmak ve statik bir anı yaratmak yerine, hikâyeyi devam ettirmek için bu öğeleri bir araya getirir. Händel, hayatının 36 yılını, çoğu takdire şayan olan operalar yazarak geçirdi. Onun farklı ulusların stillerini (Alman, İngiliz, İtalyan) karıştırma eğilimini, ilk operası “Almira”da (1705) görebiliriz. “Rinaldo” Operası ise (1711) Londra’daki ilk İtalyan tarzı operası olarak bilinir. (...) Vivaldi’nin müzik dünyası üzerindeki etkisi hızlı olsa da uzun bir dönem unutuldu, Rameau’nun etkisi daha da yavaş oldu ve sadece opera ve müzik teorisi alanlarında sağladı. Bach’ın çalışmalarının değeri 19. yüzyıla kadar belirsiz kaldı, ancak Händel yaşamı boyunca uluslararası bir ün kazandı ve müziği o günden günümüze sürekli olarak icra edildi ve adı hiçbir zaman unutulmayan ilk besteci olarak ölümsüzleşti. Yurt dışına nadiren giden Vivaldi, Rameau ve Bach’ın aksine George Frideric Händel (1685-1759) düzenli olarak Almanya, İtalya ve İngilizce konuşulan şehirlerin çeşitli bölgelerine seyahat etmiştir (Burkholder, 2014, s. 450-461).

Karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında, Händel’in bu bölüm için seçilmesinde başlıca sebep, “nihai birlik” meselesidir. “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filmi boyunca Martha ve George arasındaki ilişki, her tür olumsuzluğa rağmen nihai birlik içindedir. Händel operaları incelendiğinde de özellikle “Giulio Cesare” (Jül Sezar, 1724) ve Hercules (Herkül, 1744) Operalarında karakterler gerilimler ve mücadelelerle dolu bir ilişki içindedir ancak sonunda hep nihai bir birleşme içine girerler. Filmde tüm

tartışmalara, hatta fiziksel çarpışmalara - pub sahnesinde olduğu gibi - rağmen Martha ve George arasındaki ilişkinin etkilenmediğine tanık oluruz. Onlar birbirlerine daha çok çekilirler ve bir arada olmak ve birbirlerini yatıştırmakla teselli bulurlar. Händel, sanatında dramatik yaratışa, yani hayatın doğruca kendisine yönelmiştir. Onun karakterleri de tüm insani yönleriyle göz önündedir. “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filminde de dört karakter filmin her bölümünde evrilir (Eğlence ve Oyunlar, Walpurgisnacht - Cadılar Bayramı ve Şeytan Çıkarma) böylece onları tüm yönleriyle tanımış ve yaşamlarına tanıklık etmiş oluruz.

#### **4.1.4. Besteci Richard Wagner Eserlerinde Görülen “Leit Motif” Müzikal Teması Üzerinden Yapılan Değerlendirme**

22 Mayıs 1813’te Almanya’nın Leipzig kentinde doğan Richard Wagner, polis memuru Friedrich Wilhelm – Johanna Wagner çiftinin 9 çocuğundan en küçüğüdür. Henüz 6 aylıkken babasını kaybeden Richard Wagner’in annesi Johanna, 9 ay sonra aile dostu olan ressam, oyun yönetmeni ve yazar Ludwig Geyer ile evlendi ve aile Dresden’e göçtü.<sup>[1]</sup> Geyer, 1821’de öldü ve aile 1827’de yeniden Leipzig’e döndü. Wagner, küçük yaştan itibaren tiyatroya ilgi duymaya başladı. Diğer kardeşleri de meslek olarak oyunculuk ve şarkıcılığı seçmişlerdi. İlk yaratıcı çalışması, 15 yaşında “Leubald und Adelaide” adlı opera metni idi. Weber’in bir operasını ve Beethoven’in bir senfonisini dinledikten sonra ise müzik tutkusu kendisini gösterdi. Leipzig Üniversitesi’ne devam etmeye başlayan Wagner, ayrıca bir sinagogda koro şefi olan Christian Theodor Weinlig’den 6 ay boyunca müzik dersi aldı, armoni ve kontrpuan öğrendi. 1832’de belli başlı eserlerinden ilki olan “Do Majör Senfoni”yi besteledi; eser, Leipzig ve Prag’da seslendirildi ve ilgi gördü. 1833’ten itibaren çeşitli küçük tiyatro topluluklarında orkestra şefi olarak çalıştı; 1834’te “Die Feen (Periler) Operasının müziğini ve metnini yazdı. Bu eser, o hayattayken hiç seslendirilmediyse de ikinci operası olan ve Shakespeare’in “Kısasa Kısas” oyunundan hazırladığı “Das Liebesverbot” (Yasak Aşk) Operası 1836’da Magdeburg’da sahnelendi. 1839’da alacaklılarından kaçarak önce Londra’ya gitti. Bir oyununun perdeye aktarılması sırasında yaşanan bir anlaşmazlık nedeni ile değerinin daha iyi anlaşılacağını

düşündüğü Paris'e gitti. Berlioz ve başka sanatçılarla tanıştı. Yoksulluk içinde geçen Paris günlerinde "Rienzi"yi tamamladı, "Uçan Hollandalı" Operasının taslaklarına başladı. 1842'de Dresden Tiyatrosu "Rienzi"yi sahnelemeye karar verince Paris'ten ayrılıp Dresden'e gitti. Eser, 6 saat süren çok uzun bir opera olmasına rağmen seyirciyi coşturmayı başarmıştı. Böylece "Rienzi" Operası, Wagner'in Almanya'da adını duyurmasını sağlayan ilk eser oldu. 1843'te "Uçan Hollandalı" aynı kentte sahnelendi. Wagner, Dresden'de Krallık Orkestrası şefliğini yaptı. Romantik operası "Tannhäuser" 1845'te Dresden'de sahnelendiğinde geleneksel formların çok dışında bir eser olduğu için eleştirildi. Buna rağmen Franz Liszt, 3 yıl sonra Weimar'da bu eseri sahneledi ve Wagner'i her zaman destekledi. 1848 tanışan Wagner ile Liszt, ömür boyu dost oldular. Wagner, aynı yıl "Lohengrin" Operasını tamamladıysa da sahneleme imkânı bulamadı. Yardımına yine Liszt koştu ve eseri 1850'de Weimar'da sahneledi. Wagner'in devrimci siyasi etkinliklerinden ötürü İsviçre'ye sürgüne gitmesi üzerine kariyerinde yeni bir dönem başladı. Sürgün yaşamı 1862'ye kadar süren Wagner, İsviçre'de "Der Ring der Nibelungen" (Nibelungen Yüzüğü) adı verilen opera dizisini yazdı. Bu eser 4 ayrı operadan oluşmaktaydı. Eserin "Nibelungen Yüzüğü" adını almasının sebebi ise, hikâyelerin birbirinin devamı olarak yazıldığı bu 4 ayrı operanın art arda sahnelenmesi fikri idi. Bu arada varlıklı ipek tüccarı Otto Wesendonck ve eşi Mathilde ile tanıştı. Otto Wesendonck, Zürih yakınlarındaki villasının bahçesindeki küçük bir köşkü Wagner ile eşi Minna'ya kiralayarak Richard Wagner ile eşi arasında doğan aşkın sürmesine farkında olmadan yardımcı oldu. Bu aşk, Wagner'e yeni eserleri için ilham verdi. Wagner böylece, operalarının en uzununu ve en zoru olan "Tristan ve Isolde"yi (1857-1859) yazdı. Eser, 1865'te Münih'te Bavyera Kralının huzurunda sahnelendi. Wagner, tahta yeni çıkan Bavyera Kralı II. Ludwig tarafından davet edilince hemen Almanya'ya gitmişti. Kralın desteği ile ekonomik sıkıntıları sona erdikten sonra tek komik operası "Die Meistersinger von Nürnberg" (Nürnberg'in Usta Şarkıcıları) Operasını yazıp besteledi ve bu eser de Münih'te sahnelendi. Bu arada Bavyera Parlamentosu ülke parasının besteciye yedirildiği inancıyla sanatçıyı eleştirmekteydi. Öte yandan Franz Liszt'in ünlü orkestra yöneticisi Hans von Bulow ile evli olan kızı Cosima ile yaşadığı aşk çevreden tepki toplamaktaydı. 1866'da eşinden ayrılan Wagner, 1870'te Franz Liszt'in kızı Cosima ile evlendiğinde çiftin iki çocukları vardı. Wagner, orkestra eseri "Siegfried Idyll"i 1870'te Cosima için besteledi. 1869-1870 yıllarında "Ring" (Yüzük)

Operalarının ikisi Liszt tarafından sahnelendi. Bu sırada eserin tamamının sahneleneceği bir opera binası için kaynak bulma çabaları sürüyordu. Ümitsizliğe düştüğü anda Kral II. Ludwig'in desteği ile karşılaştı. Opera binası, 1874'te Bayreuth'ta birleşik sanat eseri (müzik, şiir, görsel sanatlar, dans gibi tüm sanatların operada harmanlanması) "Gesamtkunstwerk" kavramına uygun olarak inşa edildi. Opera binasının inşa sürecinde Wagner kendi sanatının gereklerini göz önünde bulundurarak projenin büyük bölümüne çizimleri ile katkıda bulundu. 1876'daki ilk sanat festivalinde tamamı 18 saatlik bir eser olan "Der Ring des Nibelungen" (Nibelungen Yüzüğü) sahnelendi. 1877'de "Parsifal" Operasını yazmaya başlayan Wagner, "saf ırk" konusundaki polemik yaratan yazılarını yayınlamayı sürdürdü. Parsifal, 1882'de Bayreuth'ta sahnelendi. Wagner, 1883 kışını geçirmek için gittiği Venedik'te kalp krizi geçirerek hayatını kaybetti. Bayreuth'taki villasının bahçesinde kendi adına hazırladığı mezarına gömüldü (WEB\_18).

Müzik sanatında olduğu kadar şiirde de olağanüstü düzeye ulaşmış olan Richard Wagner, operalarının hepsinin manzum librettolarını kendisi yazmış ve XIX. yüzyılın ikinci yarısını tek başına egemenliği altına almıştı. Opera sanatının öz vatani olan İtalya'da, büyük besteci Giuseppe Verdi'nin (1813-1901), Wagner yaratışlarına karşı tek başına denge sağlaması, XIX. yüzyıl sonlarına doğru müzikli-dram sanatının, dönemi karakterize eden genel bir tür olmaktan çok, sırf Wagner ile Verdi'nin yaratma esprilerine bağlı kişisel stiller halinde gelişip olgunlaşmasını gerektirmişti (Altar, 2000, s. 272).

Richard Wagner öncelikle reçitativı kaldırarak ve tüm operayı daha geleneksel bir vokal müziği olan arya formuna dönüştürerek opera besteciliğinde ve uygulamasında büyük bir dönüşüm yarattı. Arnold Schönberg, reçitativ ve arya formu arasında olan bir yol icat ederek ve bu tarzı opera boyunca yaygın olarak kullanarak bu gelişimi devam ettirdi. Wagner'le anılan "Leitmotif"<sup>11</sup>, opera bölümlerinin gelişimi ve hatta yapısal mantığı açısından önemli bir rol oynamıştır (Ahmadi, 2012, s. 223).

---

<sup>11</sup> Aynı zamanda bir edebiyat terimi de olan Leitmotif, Arnold Whittall'a göre, *"Müzikal bir eserde temayı tamamlayan, bir kişiyi, nesneyi, yeri, ruhsal durumu, bir özel gücü, yani dramatik yapının herhangi bir bileşenini temsil eden, kendine özgü bir kimlik yüklenen müzikal unsurdur. Bu motif bir akor, melodi, harmoni, ritim veya vokal olabilir."* Bu terimin müzik için bu denli önem taşıma sebebi ise, ilk defa müziğin bir karakter, bir fikir ya da düşünceyle bağlantı kurmasına olanak sağlamasıdır. (WEB\_19)

Richard Wagner, “Opera ve Drama” yazısında (Oper und Drama, 1851), opera ve drama (tiyatro oyunu anlamına gelir) kavramlarını karşıt kavram olarak kullanmıştır. Wagner, operada, müziğin anlatı yapısını yönettiğini, ancak tiyatrodaki öyle olmadığını yazmıştır. Ayrıca, dramanın tiyatro mantığında önemli bir rol oynadığı, Mozart’ın “Don Giovanni” (1787) Operası gibi opera örneklerinden bahsetmiştir. Tiyatrodaki müzik sadece hisleri ifade eden veya yoğunlaştıran müzikal bir eşlik değildir, aksine daha karmaşık formları ortaya çıkartabilir. Britten’in operalarında da Wagner’e referanslar vardır. Opera, Wagner’in romantik vizyonu ile çağının dönüm noktalarından birini görmüştür. Wagner, “Tristan und Isolde Operası”nın (1865) prelüdündeki nota odaklılığını cesurca kenara bırakıp, reçitatif olmadan bir opera besteledi, orkestrayı sahne altına taşıdı ve hoş olmayan seslerin ve hatta taş ile demirin çarpışması gibi kulağı rahatsız eden cızırtılı seslerin dahi kullanımından çekinmedi. Wagner müzik ve psikoloji arasındaki ilişkiden bahsederek, teorilerini bilinçli olarak psikolojinin başarılarına dayandırdı. “Leitmotif” kavramı, (Wagner’in ürettiği bir terim olmasa da bu terimin kavramı kendisinin teorik çalışmalarında, özellikle de operalarında sıkça kullanıldı) Wagner’in psikolojiye olan dikkatinin nedeni ve örneğidir.

Almanca kökenli Leitmotif kelimesi “ana tema” anlamına gelir. Leitmotif, Richard Wagner’in eserlerinin incelemesinde popüler bir terimdir fakat ilginç olan şey, Wagner’in bu terimi kendi eserlerinde kullanmamasına rağmen hem teorik yazılarında hem de operalarında bu terimin ana kavramını kullanmasıydı. Bu terimi ilk kullanan, bir Alman müzik tarihçisi olan August Wilhelm Ambros idi. Ambros 1865’te şöyle yazdı: *“Wagner operalarında, Franz Liszt Senfoni Şiir’lerinde, sabit leitmotifler ile eserin yüksek ve nihai birliğini yaratmışlardır. Wagner’in eserlerinde bu kavram için ifade ettiği şey “temel tema” (opera ve drama kitabının üçüncü bölümünde) ve “melodik unsur” (ünlü “Arkadaşlarım Arasında” söyleyişinde) idi. Opera ve dramada Wagner, tekrarlandıklarında dinleyiciye bu temalarla birlikte olan şeyleri hatırlatan “durumları anımsatan” temalardan bahsetmişti. Sonuç olarak, ana tema, anlamsal tekrarlama haline gelir. Mesela, operada bir temayla sunulan bir kişinin (personaj), eylemin, nesnenin veya olayın, sonraki görünümünde aynı tema ile ilişkilendirilmesinden ibaret olacak kadar basit değil. Bu yöntem 18. yüzyıldan beri operada kullanılmıştır ve “hatırlatma teması” olarak bilinir. Wagner sorunu, bundan daha karmaşıktır. Leitmotif, bir psikolojik durumu, şiddetli gerginlik, stres veya duygusal etkiler yaratır ve*

*tekrarlanırsa hepsini bir araya toplar. İki tema birleştirildiğinde ve leitmotif az çok dikkatsiz bir şekilde tekrarlandığında sorun daha karmaşık hale gelir. Bu belirsiz yöntem operadaki iki farklı konumu gösterir.”* (Burkholder, 2014, s. 346).

Özellikle “Der Ring des Nibelungen” (Nibelungen Yüzüğü) Operası’nda kullanılan leitmotiflerin en önemlisi, diğer temalar ile kombinasyon halinde veya yalın olarak birçok kez tekrarlanan bir “Yüzük Laneti” temasıdır. Bu tekrarlardan en etkili olanı “Siegfried’s Funeral March” (Siegfried’in Cenaze Marşı, 1876)’dır. Wagner’e bu bölümde yer verilmesindeki başlıca sebep, incelenen filmde “Leitmotif” teması olarak adledilebileceğimiz birkaç temaya rastlanmasından kaynaklıdır. Bunların başında “Kim Korkar Virginia Woolf’tan?” filminde temel motivasyon olarak değerlendirilmesi gereken “Hayali Çocuk” motifidir. Bu motif film boyu tekrar tekrar kullanılmıştır. Motiflerini sürekli olarak kısa açık uçlu referanslar olarak kullanan Wagner gibi, filmde “Hayali Çocuk” motifi ya eşzamanlı ya da ardışık olarak kullanılır. Bu, sessizlik ve kadanslarla dolu modası geçmiş konuşmaları önlemek için sahneye gerekli malzemeyi ekler. Aslında “Hayali Çocuk” motifi, Martha ile George arasındaki ateşi harlayan ve sonra onları tekrar bir araya getiren tetikleyicidir. Filmin ilk aşamasındaki “Hayali Çocuk” motifi, konuk çiftin gelmesinden sonra, takip eden tüm gerilimlere neden olur ve izleyiciyi sonuna kadar meşgul eden filmin kilit noktası olarak incelenmelidir.

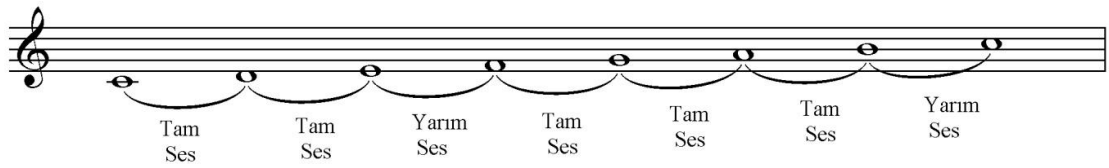
## **4.2. FİLMİN ATONAL MÜZİK FORMUNA BENZER BÖLÜMLERİ**

### **Tonal Müzik:**

Tonal müzik çoksesli müziğin bestelenmeye başlandığı dönemden, 20.yy başlarına kadar süren müzikal armonik kalıptır. Majör ve minör gam yapıları ile oluşturulur.

Gam, bir sestten başlayıp, o sesin oktavında sona eren ses dizisidir. Herhangi bir gamın ilk ve son sesi arasındaki aralıktır. Kalın sestten başlayıp incelen gama “çıkıcı gam”, ince sestten başlayıp kalın seslere doğru inen gama “inici gam” denir. Gam kelimesi ‘dizi’ kelimesiyle eş anlamlı kullanılabilmektedir. Oktav (Tam 8’li), 12 yarım sestten oluşur. Majör gam, 2 tam, 1 yarım, 3 tam, 1 yarım aralıklardan oluşan moddur. Bu mod Barok Dönem’de “Majör Gam” olarak kullanılmaya başlanmış ve klasik batı müziğinin temel gamlarından biri olmuştur (WEB\_20). İçerdiği seslerin 1 tam 1 yarım 2

tam 1 yarım 2 tam şeklinde sıralandığı diziye “Minör Gam” denir. Bir majör gamla aynı arızaları alan minör gama, o majör gamın ilgili minörü denir. Aynı şekilde bir minör gamın arızalarını alan majör gam da o minör gamın ilgili majörü adını alır. İlgili iki gamın tonal donanımları aynıdır. Bir majör gamın 6. derecesiyle başlayan minör gam, o majör gamın ilgili minörüdür. Aynı şekilde bir minör gamın 3. derecesiyle başlayan majör gam, o minör gamın ilgili majörüdür. Örneğin, Do majör ve La minör gamları arıza almazlar ve böylelikle tonal donanımlarında arıza yoktur (WEB\_21).



**Resim 4.1.** Do Majör Gam

Tonalite kurallarına dayanarak yaratılan müziğe “Tonal Müzik” adı verilir. Tonal Müzik kapsamında ele alınan tonalite kuralları kısaca şöyledir:

- Eksen (tonik) yani tonun temel sesi, 1.derece yada karar ses olarak da adlandırılabilir
- Altçeken (subdominant) yani tonun 4. derece sesi
- Çeken (dominant) yani tonun 5. derece sesi (WEB\_22).

Bu fonksiyonlar tonal müzik içerisinde mutlaka kullanılır. Majör veya minör ton diyatonik bir sırada kalmaz, sesler ezgisel devinim içerisinde hareket eder. Eserin başından itibaren ana tonun altçeken, çeken ve eksen sesleri mutlaka kullanılır. Ton içerisinde belli bir süre mutlaka kalınır ve kadanslarla kalışlar yapılır. Ton içerisinde altere sesler kullanılsa dahi yine ana ton içerisinde kalınır. Başka bir tona geçilmek istenirse yine altçeken, çeken ve eksenlerle tona gidiş mutlaka hazırlanır. Final bölümünde mutlaka eserin ana tonu ile oluşturulan kadanslar ile bitiş yapılır.

### **Atonal Müzik:**

En geniş anlamıyla tonal bir merkezi veya anahtarı olmayan müziktir. Atonalite, bu anlamda, genellikle 1908’den günümüze kadar yazılan, tek bir merkezi tona odaklanan perde hiyerarşisinin kullanılmadığı ve kromatik skalanın notlarının birbirinden bağımsız olarak işlev gördüğü kompozisyonları açıklar (WEB\_23). Geleneksel nota sistemine

dayalı müzik 19. yüzyılın ortalarından itibaren artık öyle bir noktaya gelmiştir ki, hemen hemen stil bakımından her yenilik denenmiş ve yeni bir yapı arayışına girilmiştir. Böylece tonlar içerisinde birçok ton dışı seslerin kullanımı ile zenginleştirilmiştir. Bu altere sesler sadece kısa bir duyuş olarak değil öylesin geniş olarak kullanılmıştır ki, tonun tanımı ve duygusu hissedilemez olmuştur. Tonlar arası geçişler armoni kurallarından bağımsız olarak yapılmıştır. Tonun karar seslerinde bitişlerin mecburiyeti ortadan kalkmıştır. Müzik alışılmadık ve dolayısıyla tahmin edilemez hale gelmiş, böylece dinleyici artık bir sonraki anın ne olacağını kestiremez olmuştur.

### **Post – Tonal Müzik:**

Post-tonal müzik teorisi, ortak uygulama dönemi tonal sistemin dışında veya ‘sonra’ yazılmış müziği tanımlamak için ortaya konan teoriler dizisidir. ‘Özgürlüğü bozma’, yani müziğin yapısını doğal tonlardan türeyen tanıdık harmonik örüntülerden kurtarma düşüncesi etrafında dönmektedir (WEB\_24).

Arnold Schönberg, sanatsal hayatı boyunca bu üç müzik türünü denedi ve onların ilkelerini oluşturdu. Wagner, Tristan ve Isolde Operası (1865) Prelüdünde kabul edilmiş olan armonik ilkelerin yönlerini görmezden geldi. Richard Strauss ve Mahler gibi romantik sonrası besteciler Wagner’in stilini devam ettirdiler. Mahler senfonilerini serbest biçimde besteledi, herhangi bir yapısal kuralı kabul etmedi ve armoni alanında da kendine ait yenilikler getirdi. Çalışmalarının çoğunda tonal armoni sisteminin kurallarına uymadı. 10 numaralı Senfonisi’nin (1910) “Abbado” (bitmemiş senfonisinin bir kısmı) atonal bir eserdi. Bazı müzisyenler (Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók, vb.) geleneksel tonal sistemini reddetmeye yönelik cesur adımlar atmış olsa da, Viyana’daki atonal müziğin kapsamlı ve ayrıntılı bir teorik formülasyonu, Schönberg tarafından oluşturuldu.

## **4.2.1. Besteci Arnold Schönberg Müziği Üzerinden Yapılan**

### **Değerlendirme**

13 Eylül 1874’te Viyana’da doğdu. 8 yaşında keman çalmayı öğrendiği zamandan itibaren beste yapmaya başladı. Teorik bilgisinin büyük bir kısmını kendi başına çalışarak kazandı. 1894’te kendisinden 3 yaş büyük besteci Alexander von

Zemlinsky'den kontrpuan dersleri aldı. 1901-1903 arasında Berlin'de orkestra şefi olarak çalıştı. 1904'te Viyana'da öğretmenlik yapmaya başladı. Webern, Berg öğrencileri oldular. 1919'da yeni müziğin icrası için bir topluluk kurdu. Bu topluluğun verdiği konserlere eleştirmenler alınmıyordu. Alkışlamak yasaktı ve konser programı dağıtılmıyordu. 1925'te öğretmenlik yapmak üzere Berlin'e geri döndü. 1933'te Yahudi olduğu için Naziler tarafından Berlin'i terk etmeye zorlandı. 1898'de Hristiyanlığa geçmiş olmasına rağmen Paris'e sürgün gidince, tekrar Yahudiliğe döndü. 1934'te ABD'ye gitti, o zamana değin Schönberg olan ismini Schoenberg olarak değiştirdi ve 1936'da Ucla'da ders vermeye başladı. Besteci 13 Temmuz 1951'de Los Angeles'ta hayatını kaybetti (WEB\_25).

Avusturyalı ünlü besteci Arnold Schönberg, yeni müziğin, Stravinsky'den sonra gelen ikinci büyük yaratıcısı olarak dünya çapında üne ulaşmıştır. Bununla birlikte Schönberg'in, modern operayı, biçim açısından Stravinsky kadar etkileyememiş olduğu kanısı ağır basar. Hatta Schönberg'in, opera sanatıyla sınırlı bir oranda ilgilenmiş olduğu düşüncesini savunan müzikologlar da vardır. Ancak Schönberg sanatının ve yazı tekniğinin, modern müzik üzerindeki etkisini bugüne kadar sürdürmüş olduğu da bir gerçektir. Bestecinin ilk olarak Joseph Mathias Hauer'in (doğumu 1883) bulmuş olduğu Atonal (atonalite tonsuzluk) uygulamayı, Oniki Ton Tekniği'ne (Dodecaphonie) dönüştürmek suretiyle elde ettiği yeni yöntemi, Schönberg'in etkisine kapılan besteciler arasında sayıları birkaç yüzü bulan bir topluluk benimsemiş bulunmaktadır. Schönberg'e özgü yazı tekniğinin temel ilkesi, kısaca şöyle özetlenebilir: "Armonik dokunun çözülmesiyle kural sınırlarının ortadan kalkması ve tonalitenin yokluğu nedeniyle tüm koşullardan sıyrılmış çizgisel bir çoksesliliğin oluşması" (Altar, 2001, s. 371).

Oniki Ton Tekniği, kromatik diziyle yarım sesler de dahil edilerek oluşturulan on iki sesin, özellikle tonal, çağrışımlardan kaçınılacak ve tabi ki daha sonra besteciye istediği kullanım olanaklarını sağlayacak şekilde ortaya çıkarılan bir dizidir. Değişik kullanım yöntemleriyle toplam 48 dizi oluşturulmuştur.

I. Dünya Savaşı'ndan sonra Schönberg, Berg ve Webern'den (İkinci Viyana Müzik Okulu olarak bilinirler) sonra, Atonal Müzik modern müziğin ana trendlerinden biri oldu ve bu tür müzikte birçok önemli eser yapıldı. Igor Stravinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith'in de bu alanda deneyimleri vardı. Webern'in izleyicisi olan Pierre Schaeffer

ve Pierre Henry, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Atonal Müziği geliştirdiler. Schönberg, bir süre sonra bazı öğrenciler Alban Berg ve Anton Webern ile birlikte, tamamen Atonal Müzikten, On İkili Tonlu Müziğe geçti. Pierre Boulez'in dediği gibi, "*Atonal deneyimi, aslında bir geçiş deneyimiydi.*" Ancak, bestecilerin bazıları hala Atonal Müziğin mutlak özgürlüğünün taraftarıdır ve bu alanda eserler üretmektedir.

Schönberg'in 20. yüzyılın başındaki başarılarından biri, kendisinin ve takipçilerinin uzun süredir inanılan müzikal bir eserin tonal geleneğini ve melodik duyusunu çarpıtmaya çalışmasıdır. Başka bir deyişle, müziğin hoş olması gerekmez. Schönberg'e bu bölümde yer verilmesindeki başlıca sebep, incelenen "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminin geleneksel drama, trajedi veya komediden farklı olarak çarpık bir olay örgüsü sergilemesidir. Filmin ortasına kadar izleyiciler, takip ettikleri sahnelerden rahatsız oldukları için şaşkına dönerler. Karakterlerarası ilişkiler ve olayların örgüsüz arasında belli bir yol takip edilemez. Aynı şey, Schönberg'in müziği açısından da düşünülebilir. Ekspresyonist unsurlar, Schönberg'in müziğinin diğer öne çıkan özellikleridir. İlk olarak 20. yüzyılın başlarında resim ve şiirde uygulanan Ekspresyonizm, esas olarak sanatçının öznel bakış açısını ve duygusal deneyimlerini yansıtır. Schönberg'in "Beklenti" (1909) adlı Operası'nın müziğindeki umutsuz ruh hali, kaygı, korku ve şüphe yaratmak için kullanılan ve histerik atmosferlere yol açan bozuk ritimler ve hoş olmayan armoniler yoluyla yarattığı havanın hemen hemen aynısı bu filmin atmosferinde de mevcuttur. Albee'nin filminde özellikle Martha ve George arasındaki tartışmaların pervasızlığı seyirciye dehşet bir biçimde kendini gösterir. Günlük hayatta böylesi tartışmalara çok nadir rastlanır. Aralarında oğullarının olmayan varlığı adına oluşturdukları kurgu, doğal hayatın ritmine aykırıdır. Filmde tüm diğer oyuncular ile birlikte oluşturulan kopukluk, dehşet ve tedirginlik duygusu, sevgi ve nefretin ayrılamaz giriftliği, birlikteliklerinin gizli dayanağı izleyicilere bambaşka bir yapı ile yaşatılır. Ayrıca toplum tarafından kabul gören pek çok ahlaki değer hiçe sayılışı da bu filmi sıradışı kılmakta ve döneminin ötesine taşımaktadır. Bu bakımdan aynı tonal müziğin dışına çıkmış gibi, geleneksel drama, trajedi veya komediden farklı bir form sunar. Bu film aynı zamanda yaş sınırı olan bir izleyici kitlesine hitap eden ilk filmlerden biridir.

## BÖLÜM 5. SONUÇ

Karşılaştırma metinlerarası veya disiplinlerarası kullanılan biçimlerden biridir. Sanat tarihi, sanatçıların kendinden önceki sanatçıların eserlerinden etkilenme tarihidir ve müzik de bu açıdan diğer sanatlardan farklı değildir. Herhangi bir sanat eseri incelenirken, çoğu zaman dönemine bakılarak eserin kaynağının ne olduğunu tespit edilebilir. Bir sanatçı için en önemli yaratı kaynağı döneminin onun içinde uyandırdığı birikimleri bir yaratıya çevirmektir.

Bu tezin konusu olarak seçilen “Who’s Afraid of Virginia Woolf” (Kim Korkar Virginia Woolf’tan) filmi, içerdiği diyaloglarla, karakterlerin yapısıyla, tek planda sunduğu büyük metaforlarla benzersiz filmlerden biridir. Dönemine nazaran çok ileri bir kurgusu vardır. Filmde karakterlerin ahlaki değerleri, birbirleri ile ilişkileri döneminin çok ilerisindedir ve bu yapısıyla sinema tarihinde ilk izlendiği tarihlerde büyük bir şok etkisi yaratır. Bu pek çok sıra dışı unsurların tespiti ile birlikte, bu filmin farklı bir disiplinden ele alınıp alınamayacağı konusu ortaya çıkmış ve bu fikirle bu tezin konusu ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın başlangıç aşamasında nasıl bir karşılaştırma yapılacağı konusu üzerinde düşünülmüş ve bestecilerin yapıtları genel olarak taranmıştır. Uzun süren bu sürecin ardından beş adet bestecinin eserleri veya besteleme teknikleri üzerinden bir değerlendirme yapılmasına karar verilmiştir. Bu bağlamda besteciler Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Frideric Händel, Richard Wagner ve Arnold Schönberg seçilmiştir.

Giriş bölümünün ardından ikinci bölümde Kim Korkar Virginia Wolf’tan? Filmi’ne genel bakış sunulmuş, filmin yönetmeni Mike Nichols, yazarı Edward Albee ve oyuncularını Richard Burton ve Elizabeth Taylor’un hayatları ve yaşamlarından yansımalarla filme katkılarına yer verilmiştir. Ardından filmin senaryosu ve karakterler geniş bir perspektiften ele alınmıştır. Bölüm üçte sinema ve tiyatro müziği konusuna değinilmiştir. Detaylı tarihsel bilgilerle alana katkıda bulunulmuştur. Bölüm dörtte ise

bestecilerin kısaca hayatlarına değinilerek, ana konumuz olan filme müzikal bakış açısı ile birlikte filmin yapısı ele alınmış, benzer yapılar aranmış ve çeşitli karşılaştırmalar yapılmıştır.

Bu bağlamda, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Frideric Händel, Richard Wagner ve Arnold Schönberg gibi bestecilerin bazı özelliklerini bu filmde, başka bir sanatsal gözle bakıldığında karşılaştırmalı bir atmosferde bulabiliriz. Mesela Bach'ın eserlerinin en önemli işaretlerinden biri olan melodinin üst üste ilerlemesine rağmen öngörülememesini, bu filmi kurgusal gidişatında da öngöremeyiz. Ayrıca, yine hiçbir şeyin kaybolmadığı müziğin çok katmanlı olduğu füğ sanatındaki (dört sesli füğ) gibi, “Who’s Afraid of Virginia Woolf” (Kim Korkar Virginia Woolf’tan) filminde de dört karakterin (Martha, George, Honey ve Nick) aynı anda aksiyon halinde oluşu bizi rahatsız etmez. Filmdeki çift (George ve Martha) arasındaki ilişkide gördüğümüz gibi, nihayetinde birbiriyle ilgili olan bir dizi soru ve cevaplardan oluşan bir bütünlük görülür. Filmin bazı bölümlerinde karakterler füğ gibi bir dizi sürekli soru ve cevap haline gelen diyaloglar içerisindedir. Her ses bir önceki ve bir sonraki sese cevap olur. Sinema tarihinde en fazla diyalogun yer aldığı filmlerden biri olan bu film, Martha ile George arasındaki karmaşık ilişkiyi anlatan çok sayıda girift detayı da içerir.

Besteci Vivaldi'nin konçertoları, filmle karşılaştırılma yapılabilme amacıyla seçilmiştir. Vivaldi, Konçerto formunda eserlerinin çoğunu “hızlı, yavaş, hızlı” tempoda üç bölümlü olarak bestelemiştir. Konçertoların ilk bölümlerinin her zaman, son bölümlerin ise sıklıkla solo konçerto beste yapısında düzenlendiği görülür. Tonalite açısından bakıldığında da genel bir iskelet yapıyla karşılaşılır: İlk ve son bölümler tonik tonalitedeyken, yavaş orta bölümler bu bölümlere kontrast oluşturacak şekilde dominant, ilgili minör vb. tonalitelere sahiptir.

Martha ve George film boyunca ilişki bakımından sürekli bir devinim içerisindedir. Diyalogları filmin başında, Martha'nın babasının verdiği partiden çıkarlarken hararetle başlar, evlerine çok geç olmasına rağmen Martha konuk davet etmiştir. Aralarındaki çekişme konuklar Honey ve Nick geldiğinde durulur. Bu karakterlerin iletişim biçimlerinden doğan ilişki, Vivaldi'nin Ritornello Formuyla karşılaştırılabilir. Filmde bu iki karakter arasında her zaman hızlı bir mücadele, ardından barış ve yine hararetle tartışmalar görülür. Bu döngüsel yapının, film boyunca Vivaldi'nin formu tarafından temsil edildiği düşünülmektedir.

Karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında, Händel'in dördüncü bölüm için seçilmesinde başlıca sebep, "nihai birlik" meselesidir. "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filmi boyunca Martha ve George arasındaki ilişki, her tür olumsuzluğa rağmen nihai birlik içindedir. Händel operaları incelendiğinde bu bulgu özellikle "Giulio Cesare" (Jül Sezar, 1724) ve Hercules (Herkül, 1744) Operalarında da görülür. Karakterler gerilimler ve mücadelelerle dolu bir ilişki içindedir ancak sonunda hep nihai bir birleşme içine girerler. Her mücadeleye kavgaya rağmen birbirlerini yine de çok iyi anlamakta ve bütünlemektedirler. Filmde tüm tartışmalara, hatta fiziksel çarpışmalara - pub sahnesinde olduğu gibi - rağmen Martha ve George arasındaki ilişkinin hiçbir iç veya dış etkiden etkilenmediğine tanık oluruz. Onlar birbirlerine daha çok çekilirler ve bir arada olmak ve birbirlerini yatıştırmakla teselli bulurlar.

Händel, sanatında dramatik yaratışa, yani hayatın doğruca kendisine yönelmiştir. Onun karakterleri de tüm insani yönleriyle göz önündedir. "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminde de dört karakter filmin her bölümünde evrilir (Eğlence ve Oyunlar, Walpurgisnacht - Cadılar Bayramı ve Şeytan Çıkarma) böylece onları tüm yönleriyle tanımış ve yaşamlarına tanıklık etmiş oluruz.

Wagner'e dördüncü bölümde yer verilmesindeki başlıca sebep, incelenen filmde "Leitmotif" teması olarak adledebileceğimiz birkaç temaya rastlanmasından kaynaklıdır. Almanca kökenli Leitmotif kelimesi "ana tema" anlamına gelir. Leitmotif, Richard Wagner'in eserlerinin başlıca özelliklerinden biridir. Özellikle 1862'ye kadar yazdığı "Der Ring der Nibelungen" (*Nibelungen Yüzüğü*) adı verilen ve 4 ayrı opera dizisinden oluşan eserde çok biline Leitmotif'ler görülür. Wagner bu dörtlüsünde, ölüm ve hiçliğin her şeyin sonu olduğuna inanır. Tanrıların günbatımında söylediği "Siegfried'in Ölüm Marşı", bir kahraman için tutulan bir yastan ziyade, bir nihilizm şarkısı veya evrenin sonudur ve "Halkanın Laneti Leitmotifi" ise onun zirvesidir.

"Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminde temel dayanak olarak değerlendirilmesi gereken "Hayali Çocuk" motifidir. Elbette bu motif Wagner'in eserlerindeki ihtişama sahip değildir. Ancak bu film için önemli bir kilit noktasıdır. Bu motif film boyu tekrar tekrar kullanılmıştır. Motiflerini sürekli olarak kısa açık uçlu referanslar olarak kullanan Wagner gibi, filmde "Hayali Çocuk" motifi ya eşzamanlı ya da ardışık olarak kullanılır. Bu, sessizlik ve kadanslarla dolu modası geçmiş konuşmaları önlemek için sahneye gerekli malzemeyi ekler. Zaman zaman da "Who's Afraid Of The Big Bad Wolf?" (Kim

Korkar Büyük Kötü Kurttan?) Disney'in Üç Küçük Domuzcuğun şarkısı ile desteklenir. Aslında "Hayali Çocuk" motifi, Martha ile George arasındaki ateşi harlayan ve sonra onları tekrar bir araya getiren tetikleyicidir. Filmin ilk aşamasındaki "Hayali Çocuk" motifi, konuk çiftin gelmesinden sonra, takip eden tüm gerilimlere neden olur ve izleyiciyi sonuna kadar meşgul eden filmin kilit noktası olarak yer alır.

Schönberg'in 20. yüzyılın başındaki başarılarından biri, kendisinin ve takipçilerinin uzun süredir inanılan müzikal bir eserin tonal geleneğini ve melodik duyusunu çarpıtmaya çalışmasıdır. Başka bir deyişle, müziğin hoş olması gerekmez. Schönberg'e bu bölümde yer verilmesindeki başlıca sebep, incelenen "Kim Korkar Virginia Woolf'tan?" filminin geleneksel drama, trajedi veya komediden farklı olarak çarpık bir olay örgüsü sergilemesidir. Filmin ortasına kadar izleyiciler, takip ettikleri sahnelerden rahatsız oldukları için şaşkına dönerler. Karakterlerarası ilişkiler ve olayların örgüsüz arasında belli bir yol takip edilemez. Aynı şey, Schönberg'in müziği açısından da düşünülebilir. Schönberg'in "Beklenti" (1909) adlı Operası'nın müziğindeki umutsuz ruh hali, kaygı, korku ve şüphe yaratmak için kullanılan ve histerik atmosferlere yol açan bozuk ritimler ve hoş olmayan armoniler yoluyla yarattığı havanın hemen hemen aynısı bu filmin atmosferinde de mevcuttur. Albee'nin filminde özellikle Martha ve George arasındaki tartışmaların pervasızlığı seyirciye dehşet bir biçimde kendini gösterir. Günlük hayatta böylesi tartışmalara çok nadir rastlanır. Aralarında oğullarının olmayan varlığı adına oluşturdukları kurgu, doğal hayatın ritmine aykırıdır. Filmde tüm diğer oyuncular ile birlikte oluşturulan kopukluk, dehşet ve tedirginlik duygusu, sevgi ve nefretin ayrılamaz giriftliği, birlikteliklerinin gizli dayanağı izleyicilere bambaşka bir yapı ile yaşatılır. Ayrıca toplum tarafından kabul gören pek çok ahlaki değer hiçe sayılışı da bu filmi sıradışı kılmakta ve döneminin ötesine taşımaktadır. Bu bakımdan aynı tonal müziğin dışına çıkmış gibi, geleneksel drama, trajedi veya komediden farklı bir form sunar. Bu film aynı zamanda yaş sınırı olan bir izleyici kitlesine hitap eden ilk filmlerden biridir.

Bu tez ile disiplinlerarası bir bakış elde edilmeye çalışılmıştır. Günümüzde her sanat dalının vardığı noktada diğer sanat dallarından faydalanmak çoğu zaman kaçınılmazdır. Yeni bir bakış açısı ile bir tür karma veri elde edebilmek böylece bir çıkış ve açılıma ulaşmak adına böyle arayışlara rastlamaktayız. Hem tiyatro hem de sinema, müzik sanatından çoğu zaman yararlanmaktadır. Müzik film veya sinemada yer alan sahnelerin

duygusal gücünü her zaman etkilemekte ve çoğu zaman da arttırmaktadır. Bu bakımdan çoğu yönetmen tarafından bir araç olarak kullanılmaktadır. Müzik sinema ve tiyatrodaki bu kadar önemli bir unsur ise o halde neden müzikal değerlerle de bir film ele alınmasın? Bu sorudan yola çıkarak bir köprü kurulmuş, bir farklılık yaratmak ve orijinal bir çalışma ortaya konmak amaçlanmıştır.



## KAYNAKLAR

- [1] Ahmadi, Babak; (2012). “*Musicology: An Analytic Companion*”. Nashr-e Markaz Publishing Co.
- [2] Ahmadi, Babak; (2009). “*Sakhtar va Ta’vil-i Matn*.” Nashr-i Markaz.
- [3] Albee, Edward; (1974). “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”. Royal Victorian Institute For The Blind Tertiary Resource Service.
- [4] Albee, Edward; (1993). “*Kim Korkar Virginia Woolf’tan?*”. Çeviren: Tuncay Birkan, Kabalcı Yayınları:24, Oyun dizisi:7, Birinci Basım, İstanbul.
- [5] Altar, C. M.; (2000). “*Opera Tarihi*”. Pan Yayıncılık, Cilt 1, Birinci Basım, İstanbul.
- [6] Altar, C. M.; (2001). “*Opera Tarihi*”. Pan Yayıncılık, Cilt 3, Birinci Basım, İstanbul.
- [7] Burkholder, J. Peter, and Donald Jay Grout. (2014). “*A History of Western Music: Ninth International Student Edition*.”, WW Norton & Company.
- [8] Duvignaud, Jean; (1973). “*The sociology of art*”. Harper & Row.
- [9] DVD, (1997). “*Who’s Afraid of Virginia Woolf?*”, 1966, Drama / Dark Humor Film, 2 Hours 12 Minutes, USA.
- [10] Kelley, Kitty; (1981). “*Elizabeth Taylor, The Last Star*”. Simon and Schuster.
- [11] Mann, William J.; (2009) “*How To Be A Movie Star: Elizabeth Taylor In Hollywood*”. Houghton Mifflin Harcourt.
- [12] Sözer, V.; (1986). “*Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*”, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- [13] Topbaş, B.; (2013). “*Uluslararası Sanat Müziği Bestecileri Üzerine Yapılan Lisansüstü Çalışmalar*”, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Güz Sayı 31, s. 74-89.

## İnternet Kaynakları

- [14] (WEB\_1) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kim\\_Korkar\\_Hain\\_Kurttan%3F](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kim_Korkar_Hain_Kurttan%3F) (film) (09.03.2020)
- [15] (WEB\_2) <http://www.naqderooz.com/%D9%86%D9%82%D8%AF-%D9%86%D9%85%D8%A7%DB%8C%D8%B4%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87-%DB%8C-%DA%86%D9%87-%DA%A9%D8%B3%DB%8C-%D8%A7%D8%B2-%D9%88%DB%8C%D8%B1%D8%AC%DB%8C%D9%86%DB%8C%D8%A7-%D9%88%D9%88%D9%84%D9%81/> (30.08.2019)
- [16] (WEB\_3) <http://edwardalbeesociety.org/biography/> Reference: Mel Gussow. "Edward Albee: A Singular Journey: A Biography". New York: Simon & Schuster, 1999. (23.09.2019)
- [17] (WEB\_4) <https://netnevesht.com/whos-afraid-of-virginia-woolf-review/> (25.08.2019)
- [18] (WEB\_5) <http://artcollege.ir/> (05.09.2019)
- [19] (WEB\_6) [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Burton](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Burton) / (09.10.2019)
- [20] (WEB\_7) <https://www.richardburton.com/life/> (10.10.2019)
- [21] (WEB\_8) <https://www.biyografi.info/kisi/elizabeth-taylor> / (15.10.2019)
- [22] (WEB\_9) <https://www.thelist.com/130598/the-untold-truth-of-elizabeth-taylor/> (20.10.2019)
- [23] (WEB\_10) <https://www.gramophone.co.uk/features/article/three-pioneers-of-film-music-shostakovich-korngold-and-copland> (09.11.2019)
- [24] (WEB\_11) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Friedrich\\_Handel\\_operalar%C4%B1\\_listesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Georg_Friedrich_Handel_operalar%C4%B1_listesi) (14.08.2019)
- [25] (WEB\_12) <https://www.hamshahrionline.ir/news/268832/%D8%B6%D8%B1%D9%88%D8%B1%D8%AA-%D8%AA%D9%88%D8%AC%D9%87-%D8%AC%D8%AF%DB%8C-%D8%AA%D8%B1-%D8%A8%D9%87-%D9%85%D9%88%D8%B3%DB%8C%D9%82%DB%8C-%D8%AA%D8%A6%D8%A7%D8%AA%D8%B1/> (20.08.2019)
- [26] (WEB\_13) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Vivaldi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi) (21.02.2020)
- [27] (WEB\_14) Gül; A.C.(2015); "Solo Konçerto Bestecisi Olarak Antonio Vivaldi: Vivaldici Solo Konçerto Ve Vivaldi Rv 484 Mi Minör Fagot Konçertosu'nun Ayrıntılı Analizi", Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Cilt 1, Sayı 2 <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/19582> (18.03.2020)
- [28] (WEB\_15) <https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/musicmanu/bach/index.html#:~:text=Bach's%20style%20is%20baroque%2C%20characterised,'sewing%2Dmachine%20music'>. (22.03.2020)
- [29] (WEB\_16) [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach#:~:text=Johann%20Sebastian%20Bach%20\(31%20March,the%20Mass%20in%20B%20minor.](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#:~:text=Johann%20Sebastian%20Bach%20(31%20March,the%20Mass%20in%20B%20minor.) (22.03.2020)

- [30] (WEB\_17) <https://www.biyograficim.com/george-frideric-handel.html> (22.03.2020)
- [31] (WEB\_18) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Wagner](https://tr.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner) (27.03.2020)
- [32] (WEB\_19) <https://www.iyikigormusum.com/leitmotiv-teknigi-nedir> (27.03.2020)
- [33] (WEB\_20) <http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/gmlr.htm> (18.05.2020)
- [34] (WEB\_21) <https://tr-static.eodev.com/files/d63/e92615c252bd53a202093a806653a32b.pdf> (18.05.2020)
- [35] (WEB\_22) <https://www.rekorsanat.com.tr/blog/tonal-ve-modal-m%C3%BCzik.html> (19.05.2020)
- [36] (WEB\_23) <https://en.wikipedia.org/wiki/Atonality> (23.05.2020)
- [37] (WEB\_24) [https://en.wikipedia.org/wiki/Post-tonal\\_music\\_theory](https://en.wikipedia.org/wiki/Post-tonal_music_theory) (23.05.2020)
- [38] (WEB\_25) [https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Sch%C3%B6nberg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg) (14.06.2020)