

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



SİNEMA TİYATRO VE SHAKESPEARE İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA KRAL LEAR TRAGEDYASININ
SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ferit ÇELİK

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

EYLÜL, 2021

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



SİNEMA TİYATRO VE SHAKESPEARE İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA KRAL LEAR TRAGEDYASININ
SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FERİT ÇELİK
(Y1712.380023)

Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Televizyon ve Sinema Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Sefa ÇELİKSAP

EYLÜL, 2021

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sinema Tiyatro ve Shakespeare İlişkisi Bağlamında Kral Lear Tragedyasının Sinematografik İzdüşümleri” adlı çalışmanın proje safhasında sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (03/09/2021)

Ferit ÇELİK



ÖNSÖZ

Araştırmamdaki her aşamada, eğitim alanında verdiği dersleriyle bize vizyon katan ve bana tez yazım sürecimde yardımcı olan değerli tez danışmanım Prof. Dr. Sefa ÇELİKSAP hocama teşekkürlerimi sunarım.

Eylül-2021

Ferit ÇELİK





SİNEMA, TİYATRO VE SHAKESPEARE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA, KRAL LEAR TRAGEDYASININ SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMLERİ

ÖZET

Tez çalışmasının ana fikri; tiyatro ve sinemanın iskeletini oluşturan unsurlar üzerinde akademik bir inceleme olarak tanımlanırken, tiyatro ve sinema ilişkisi bağlamında, William Shakespeare'in dört büyük tragedyasından biri olan '*Kral Lear*' adlı oyunun, 1985 yılında Uzak Doğu sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan *Akira Kurosawa*'nın '*Ran*' adıyla uyarladığı filmi incelemektir. Avrupa kültürünün temsilcisi William Shakespeare'den çok uzak bir coğrafyada, farklı kültürü temsil eden bu yönetmenin adaptasyonunda kullandığı, sinematografik ve teatral unsurlar (dil, anlatı, mekan tasarımı, dekor-kostüm tasarımı, karakterizasyon çekim tekniği vb.) incelenmiştir. W. Shakespeare tarafından yazılmış metinle karşılaştırılarak, disiplinler arası adaptasyonun izdüşümü bağlamında incelenmiştir.

Bu tez çalışması ayrıca yapılan adaptasyonun yalnızca biçimsel değil kültürel izdüşüm olmasına da dikkat çeker.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sinema, Adaptasyon, Akira Kurosawa, Ran, William Shakespeare, Kral Lear, Tragedya



CINEMATOGRAPHIC PROJECTIONS OF THE TRAGEDY OF KING LEAR IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP BETWEEN CINEMA, THEATRE AND SHAKESPEARE

ABSTRACT

The main idea of this thesis: 'King Lear', one of William Shakespeare's four great tragedies, was adapted under the name 'Ran' in 1985 by Akira Kurosawa, one of the for a most directors of Far East Cinema. The purpose of this thesis is to analyse the essential elements of theater and cinema in an academic context, by reviewing 'Ran'. The Cinematographic and theatrical elements (language, narrative, stage design, decor-costume design, characterization, shooting technique etc.) used in the adaptation of Kurosawa, who represents a different culture from William Shakespeare, the representative of European culture, were examined. The film is analyzed in context of interdisciplinary adaptation by comparing it with the stageplay written by W. Shakespeare.

This thesis also draws attention to the fact that the adaptation is not only, to the attention for a cultural projection.

Keywords: Theatre, Cinema, Adaptation, Akira Kurosawa, Ran, William Shakespeare, King Lear, Tragedy



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv
I. GİRİŞ.....	1
II. EDEBİYAT SİNEMA VE TİYATRO ETKİLEŞİMİ.....	3
A. Sinema ve Edebiyat İlişkisi	3
1. Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları	8
B. Tarihsel Süreçte Tiyatro ve Sinema Kavramı	10
1. Antik Yunandan Sinemaya Dram Sanatı	10
a. Antik Yunan’da dram sanatı.....	11
b. Antik Yunan’da tragedya	11
c. Antik Yunan’da komedyası	11
d. Roma Dönemi’nde dram sanatı.....	13
e. Ortaçağ Dönemi’nde dram sanatı.....	13
f. Rönesans Dönemi’nde dram sanatı.....	14
g. Çağdaş tiyatro	17
2. Sinema da Sessiz ve Sesli Dönem.....	17
3. Sinema ve Tiyatroda Ortak Paylaşımlar	22
a. Sinema ve tiyatrodaki oyunculuğun anlayışı.....	23
b. Sinema ve tiyatrodaki metin.....	28
III. SHAKESPEARE TARZININ BEYAZ PERDEYE YANSIMASI	31
A. William Shakespeare; Eserleri ve Sinemada ki İzduşümü	31
1. Elizabeth Dönemi İngiliz Tiyatrosu	31
2. Elizabeth Dönemi Sahneleme Tekniğı.....	32

3. William Shakespeare'in Hayatı.....	37
B. Sinemada Shakespeare Uyarlamaları	38
1. Sessiz Sinema Döneminde Shakespeare Uyarlamaları	38
2. Sesli Sinema Döneminde Shakespeare Uyarlamaları	44
IV. "KRAL LEAR" TRAGEDYASI VE SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMLERİ	51
.....	51
A. Kral Lear Tragedyası.....	51
1. Oyun Kişileri	51
2. Oyunun Özeti	52
3. "Kral Lear" Tragedyasının Tarihsel Çözümlemesi.....	53
4. "Kral Lear" Tragedyasının Kaynağı	54
5. "Kral Lear" Tragedyasının Metinsel Çözümlemesi	56
B. Japon Sineması ve Akira Kurosawa	65
1. Japon Sineması.....	65
2. Akira Kurosawa Sineması.....	70
C. "Ran" Filmi İncelemesi	74
1 "Ran" Fimi Künyesi.....	75
2. "Ran" Filmi Hikayesi	77
3. "Ran" Filmi Çekim Süreci	79
4. "Kral Lear" Tragedyası ve "Ran" Filmi Karşılaştırmalı Karakter Analizi	81
5. "Ran" Filminin Kostüm, Mekan ve Müzik Tasarımı	92
6. "Kral Lear" Tragedyasının "Ran" Filminde ki İzdüşümleri	99
V. SONUÇ.....	111
VI. KAYNAKLAR.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	120

ÇİZELGELER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 1 Kral Lear Oyunu Karakter Listesi.....	51
Çizelge 2 Ran Filmi Kadrosu.....	75
Çizelge 3 Karşılaştırmalı Karakter Tablosu.....	81





ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1: Ran Filmi Afiş	74
Şekil 2: Taro solda, Jiro ortada, Saburo sağda, Hidetora'nın huzurunda.....	83
Şekil 3: Kyoami, mani söyleyip dans ederken	86
Şekil 4: Sue (solda) – Hidetora(sağda) Sahnesi	89
Şekil 5: Solda Kaede, Jiro'nun huzurunda	91
Şekil 6: Tsurumaru Flüt çalarken	92
Şekil 8: Ran filminde kimono giyen erkek karakterler Saburo, Taro ve Jiro	93
Şekil 9: Jiro (sağda) ve Kurogane (solda) savaş alanında	94
Şekil 10: Samuray savaş kostümü giyen askerler	94
Şekil 11: Ran filmi dış mekan	95
Şekil 12: Sengoku dönemine ait kale içi görüntüsü (Himeji Kalesi)	96
Şekil 13: Ran filminde, Taro'nun kalesi, Kale içi fotoğrafı.....	97
Şekil 14: Ran filminde Taro'nun Kalesi	97
Şekil 15: Sengoku dönemine ait Japon kalesi (Himeji kalesi).....	98
Şekil 16: Himeji kalesi iç mekan	98
Şekil 17: Saburo hidetora'nın oklarını kırarken.....	102
Şekil 18: Tengo (Solda), Saburo (Sağda), Sürüldükten sonra	103
Şekil 19: Hidetora'nın askerleri taşkınlık çıkarırken	104
Şekil 20: Hidetora, taahhünameyi imzalarken	105
Şekil 21: Savaş sahnesi ölü bedenler	107
Şekil 22: Savaş sahnesi ölü bedenler 2	107
Şekil 23: Hidetora, alevlerin arasında	108
Şekil 24: Hidetora yanan kaleden çıkarken.....	108
Şekil 25: Fırtına sahnesi, Hidetora aklını kaybederken	109
Şekil 26: Saburo(solda) ve Hidetora'nın(sağda) cansız bedenleri	110



I. GİRİŞ

Sanat dalları arasında disiplinlerinin etkileşim halinde olmasının en büyük nedenlerinden biri insanlığın tarihin farklı dönemlerinde benzer süreçlerden geçmesidir. Toplumlar, gelenek ve görenek gibi kültürel öğeleri aracılığıyla kendilerini sanat yoluyla ifade etmektedir. Farklı sanat disiplinlerinde uzmanlaşan toplumlar yarattıkları eserlere özgün unsurlar serpiştirerek sanat üretimi açısından çeşitlik sağlar. Her bir sanat disiplininde kendinden önce ortaya çıkmış eserlerin kültürel motiflerini görmek mümkündür. İnsanlık tarihini oluşturan bu öğeler ve tecrübeler farklı disiplinlerde sanat ve kültürel birikim oluşturur. Dini ve kutsal kitaplarda anlatılan hikayeler kimi zaman sanat dallarının konusunu oluşturmuş kimi zaman da bilimsel çalışmalara yön vermiştir. Teknoloji geliştikçe bilimsel metodlar sanat dallarında uygulanmış ve derin boyutlar halinde zenginlik kazandırmıştır. Sinema ve fotoğraf bunun en belirgin örneklerindedir. Bilimin gelişmesiyle önce fotoğraf bulunmuş ardından bu gelişim sürecinde fotoğraf, hareketli görüntüye dönüşerek yedinci sanatın doğuşunu gerçekleştirmiştir. Şüphesiz ki sinema sanatı, kendinden önce ki kültürel birikimlerden ayrı düşünülemez.

7. sanat olarak tanımlanan sinema, kendinden önce gelen sanat türlerinden etkilenmiş ve edebiyat, resim, müzik, heykel gibi farklı disiplinleri bir araya getirmiştir. Sinemanın en önemli unsurlarından bir tanesi senaryodur. Senaryo da yazı dili kullanılır, yazı edebiyatın en önemli anlatı unsurudur. Dolayısıyla, filmi edebiyattan bağımsız düşünmemek gerekir. Hareketli fotoğrafların ortaya çıkmasından günümüze, sinemanın gerek konu gerekse anlatı unsurlarından faydalandığı bir edebiyat türü de tiyatrodur. Tiyatro, kağıt üzerinde edebi bir eser olarak tanımlanırken, sahnelenmede görsel sanatların bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu sanatın sinemada kendine sıkça yer bulmuş şairi William Shakespeare'dir.

Eserleri bir çok yönetmen tarafından sinemaya aktarılan W. Shakespeare, eserlerinde işlediği konuları bakımından farklı toplumların ve kültürlerin temsilcisi yönetmenlere kaynak olmuştur. Shakespeare oyun kişilerinin derinliği ve karakterlerin eylemleri neden-sonuç ilişkisi bakımında, her dönemde güncelliğini korumuştur.

Tarihsel arka planı ve oyun kişilerinin isimleri değişse de özgünlüğü korumuş ve izleyici tarafından ilgiyle takip edilmiştir. Uyarlamaları içersinde şüphehiz en bilinen filmlerden bir tanesi, Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın 1985 yılında çektiği, bir '*Kral Lear*' uyarlaması olan '*Ran*' filmidir. Kurosawa'nın, özünde batı medeniyetlerini konu alan tragedyayı, içinde bulunduğu Japon toplumu kültürü, estetiği, gelenek ve göreneklerine uyarladığı film sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. İlişkiler ve konusu bağlamında Shakespeare'in özüne sadık kalan Kurosawa, kullandığı teknikler ve söylediği sözler bakımından özgün bir eser ortaya koymuştur.

Bu çalışmada, edebiyat, tiyatro ve sinema ilişkisi bağlamında, kaynağını Shakespeare'den alan eserin, içinde bulunduğu toplum ve coğrafyaya yansımaları, formel-enformel anlamda incelenerek, benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur.

II. EDEBİYAT SİNEMA VE TİYATRO ETKİLEŞİMİ

A. Sinema ve Edebiyat İlişkisi

Uygarlığın üç temel kaynağından biri olan sanatın 7. dalı olarak kabul edilen sinemanın, yine güzel sanatların en eski dallarından biri olan edebiyat ile olan ilişkileri sinemanın başlangıç yıllarına kadar uzanmaktadır. Luis ve Auguste Lumiere kardeşlerin 1895'te gerçekleştirdikleri ilk halk gösterimi, bu sanata yabancı seyirciler için bir şok etkisi yaratmıştır. Karanlık bir salonda önlerindeki perdede resimler hareket ediyor ve 'Trenin Gara Girişi' adlı filmde, üzerinde dumanı tüten bir lokomotif istasyona yaklaşıyordu. Bu olay karşısında seyircilerden bazıları panikle salondan kaçmışlardır. Lumiere kardeşlerin gerçekleştirdiği bu gösterim sinemanın hayatın doğrudan aktarımını sağlamaktadır. Bu gösterimden etkilenen seyircilerden bir tanesi de George Melies'dir. Sinemayı yaratıcı bir biçimde kullan ilk yönetmen Melies olmuştur. Lumier kardeşler sadece anlık görüntüler kaydederken, Melies, bu yeni sanatla anlatım yolları aramış ve çağının ötesinde teknikler kullanarak, yeni bir anlatı yaratmıştır (Renan, 1965:10).

Edebiyatın sinema da ki ilk yansıması George Melies'e kadar dayanmaktadır. Melies, bu yeni sanatı edebiyatla sentezlemiş ve Jules Verne'den esinlenerek, 1902 yapımı 'A Trip ToThe Moon' filmini çekmiştir. Melies sonrası dönemde edebiyattan uyarılama yapan yönetmenler arasında Orson Welles, Vittorio de Sica, Alain Resnais, Stanley Kubrick, Jean Renoir, Robert Altman, Francois Truffaut, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, David Fincher, Fred Zinneman gibi sinema tarihinde iz bırakmış yönetmenlerde bulunmaktadır. Sinema kuramcısı Andre Bazin, iyi bir uyarılamanın özünü ve sözünü yeniden kurabilmek olduğunu ifade eder. Sinema tarihini başından günümüze kadar bir çok eser defalarca beyaz perdeye aktarılmıştır. Yönetmenler kendi yorumlarını katarak, kendilerinden önce defalarca uyarlanmış romanları beyaz perdeye aktarmış ve bir diğer yönetmenden farklı yorumlarını anlatmıştır. Eserleri 300 den fazla sinemaya uyarlanan William Shakespeare'in eseri

'*Macbeth*' farklı zamanlarda farklı yönetmenler tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Örneğin, 1948 yapımı Orson Welles tarafından çekilen filmde eserin ana karakteri Macbeth'in içine düştüğü psikolojik bunalımı anlatmıştır. Yıllar sonra 1970 yılında Roman Polanski tarafından yeniden uyarlanan filmde Orson Welles'den farklı olarak, Macbeth karakterini, çevresinde ki unsurların etkilediğini açıkça görebilmekteyiz. Her iki yönetimde aynı hedefe farklı nedensellikler kurarak yürümüştür.

Bugün klasik edebiyatın eskimeyen eserlerinden olupta sinemaya uyarlanmamış bir eser bulabilmek herhalde imkansızdır. Homeros'un, Sophocles'in, Shakespeare'in, Cervantes'in, Dostoyevski'nin, Steinbeck'in, Victor Hugo'nun, Turgenyev'in Balzac'ın Tolstoy'un Sthendhal'ın Hemingway'in eserleri ve hatta sinemaya uyarlanması imkansız görülen bir çok eser sinema tarihinde yerini bulmuştur.

Edebiyat eski çağlardan beri toplumlar arasındaki yazılı iletişim araçlarından biridir. Sinemanın da bir kitle iletişim aracı olarak varsayılması bu temelde bir ortaklık oluşturur. Bu iki iletişim aracında toplumların gelenek, görenek ve kültürel öğelerini gelecek nesillere aktarmaya ve gelişimine katkıda bulunur. Onların estetik zevklerine dokunurken, aynı zamanda perspektif kazandırır ve kendilerini ifade edebilmeye, tartışabilmeye sevk eder. Edebiyatın en önemli malzemesi yazıdır. Yazı; anlatımın daha özenli olması, cümle kuruluşu, zengin kelime dağarcığı ve deyiş biçimlerinden dolayı, konuşma dillerinin gelişmesini ve eserlerin anlatım imkanlarını zenginleştirir. Toplumların birbirleriyle iletişiminde yardımcı olurken toplumlar arası en önemli etkileşim araçlarından bir tanesidir.

Sinema da kullanılan ve bir anlatım biçimi olan sözlü dilde, yazılı dil gibi duygu, düşünce, istek vb. olguların bildirilmesi, zihinde tasarlanan konunun söz aracılığıyla karşı tarafa iletilmesi amacıyla kullanılır. Yazılı dildeki cümle kuruluşlarının özenli olmasına karşın, sözlü dildeki cümle kuruluşları çoğunlukla gelişmiş güzel seçilir. Yazılı dilin kuşaklar boyu somut aktarımından dolayı sözlü dilin bir sonraki kuşaklara aktarım gücü yazılı dilden daha dardır; ancak ses vurguları aracılığıyla canlı bir anlatım gücüne sahiptir. Geçmişten günümüze gelen yazınsal eserler hayal gücümüzü güçlendirir ve geçmişimizi referans alarak, geleceğimizi yorumlamamıza yardımcı olur. Bu yüzdendir ki yedinci sanat olan sinemada, günümüzde dahi yüzlerce yıl önce yazılmış eserlerin yorumunu sıkça görmekteyiz.

İki sanat dalı da içerik ve biçim olarak benzerlikler göstermektedir. Anlatmaya bağlı edebiyat metinlerinin temelinde olan kurgu, sinema ile edebiyatın ortak bağıdır. Özellikle romanlar, sinemanın edebiyattan yararlandığı en önemli kaynak durumundadır. Sinemaya uyarlanan edebiyat eserlerinin bir kısmında metne tamamen sadık kalınarak, bir kısmında ise esinlenerek uyarlamalar yapılmıştır. Sinema ile roman arasındaki etkileşimden Monaco şu şekilde bahsetmektedir: “Sinemanın anlatı potansiyeli öylesinedir ki, en güçlü bağına resim, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur. Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar” (Monaco, 2000:47).

Sanat dallarının kendine özgü anlatım dilleri vardır. Edebiyat yazıyı kullanırken, sinema hareketli görüntüyü kullanarak anlatım sağlar. Romanda, yazar duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken; dil, imla, noktalama, cümle, konu, zaman, mekan vb. unsurları eserinde işler. Bunların işlevsel özellik kazanması üslupla mümkün olabilir. Filmde ise bu duygu ve düşünce görüntüyle izleyiciye aktarılır. Işıklandırma, müzik, efekt, kostüm, dekor gibi öğelerden yararlanır. Romanda yazar karakterin içinde bulunduğu durumu, konuyu, duygusunu ve mekanını uzun tasvirlerle anlatırken bu detaylar sinema da tek planda veya birkaç planda anlatılabilir. Örneğin; yazarın sayfalarca tasvir ettiği bir objeyi, yönetmen sinemada kendi zihninde canlandırdığı formda tasarlayıp bunu tek planda izleyiciye gösterebilir. Sinema kuramcısı Bazin’e göre; “...sinema nicelik yönünden şimdiye kadar çoğunlukla her şeyden önce estetik biçimlerde ortaya çıkıyor. Bu bir boş film kilometresi sorunudur: Bir metrelik teknik filme karşılık yüz metrelik öykülü film çevrilmektedir. Bu tıpkı dilin onda dokuzunun roman ya da tiyatro oyunu yazmakta kullanılması gibidir” (Bazin, 1995:20).

Sinema da film yapım sürecinde senaryo aşamasında yazı dili kullanılır, kişiler, öykü ve diyaloglar, çekime uygun olmak koşuluyla edebi bir eser gibi kaleme alınabilir. Daha sonrasında hazırlanan yazı dili, görüntü diline aktarılır. Bu doğrultuda çekilen görüntüler kurgu aşamasında yönetmenin isteğine göre kısa veya uzun planlar şeklinde kurgulanır, bir araya getirilir ve ortaya film çıkar. Sergey Eisenstein’a göre; “Aksiyonun tek tek her durumunun, anının planlara ayrılarak belirtilmesiyle yalnızca heyecansal izlenimi güçlendirmekle kalmaz, olayların özgün yorumunu da yaparız. Alıcının her yeni konumu seyirciyi olaylara belirli tek bir yerden baktırır. Bu arada senaryonun akışı içinde, kişilerin mekan içinde aralarındaki genel ilişkilerini,

hareketlerinin yönünü, zaman ve ritim birliğini, vb... korumak da gerekmektedir” (Eisenstein,1999:88)

Edebiyatın bir türü olan romanda ve sinemada asıl amaç hikaye anlatmaktır. Yönetmen ve yazar kurdukları yapıyı, dil ve görsel unsurlarla, sanatsal bir yapıya dönüştürme çabasındadırlar. Bu iki sanat dalı da mekan, zaman ve olay gibi unsurları kendine özgü anlatım tekniklerini ve dili kullanarak izleyici veya okuyucuya aktarır. Her filmin ya da edebi eserin bir teması vardır. Eserler, belirlenen konusunun teması doğrultusunda kendilerine özgü unsurları kullanarak aktarır. Kurgu her iki türünde ortak payda da bulunduğu bir anlatı unsurudur, yazarlar veya yönetmenler belirledikleri konuları etkileyici bir üslupla kurgulayıp eserlerine bir ritim verme amacı güderler.

Her sanat eseri o eseri onu üreten sanatçının birikimine, bakış açısına sahiptir. Sanatçı gerçeklikle kurgusal eseri arasına kendi düş gücü ve perspektifini katarak filmi, romanı veya resmi meydana getirir. Sanat eserinin bakış açısı onun anlatı yöntemini de şekillendirir. “Bakış açısını yüklenecik bir kahraman olsun veya olmasın, sinemada bakış açısının belirtilmesi zorunluluğu vardır... fotoğrafın belirli bir yerden çekilmiş olması, kameranın belir bir yerde bulunması gerekir, tasvir içerisinde yapılan plan değişikliklerinin fark edilme oranı daha yüksektir; şu veya bu şekilde kendilerine haklılık kazandırır. Kitaplarla dolu odamızı tasvir etmek için, odanın tümü hakkında fikir verebilecek bir köşe, objektif noktası olarak seçilir; ya da daha dikkat çekici bir noktada bakışı yoğunlaştırmak için duvarlar objektif dışı kalacaktır; ya da özellik arz eden sabit tarzda bakış açıları sıralanır gider... kamera ile, dolaplarda ve çekmecelerde kitap ciltleri olduğu gösterilmek istendiği takdirde, bu mobilyaların açık tutulması şarttır. Yatağın altına itilmiş olan kitap ciltlerinin seyirciye gösterilebilmesi için, herhangi bir şahsın, ya da herhangi bir olayın bu kitapları ortaya çıkarması gerekir” (Bourneur, 1989:74). Şerif Aktaş ise: “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde, vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 1984:73-74). Bakış açısı, anlatıda ki unsurların ifade edilme şeklini belirler. Bu yüzden yazar öncelikle bakış açısını belirlemek durumundadır. Edebiyatta roman türünde bu bakış açıları, tanrısal bakış açısı, gözlemci bakış açısı ve tekil bakış açısı olmak üzere üç başlıkta incelenir.

Tanım açısından bakıldığında yaşanmış, yaşanacak olan ve yaşanan her şeyi görür, bilir ve duyar. Kahramanların duygu ve düşüncelerini bilir Anlatıcı, anlattığı olayların dışında durur, gören durumundadır. Üçüncü tekil şahıs diliyle konuşur ve yazarın dilini kullanır, bu sebeple ona ‘yazar-anlatıcı’ da denir. Bu roman türüne özgü bakış açısı, sinemada da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. 2018 yapımı, Adam McKay tarafından çekilen ve ünlü Amerikalı politikacı Dick Cheney’i anlatan ‘Vice’ filmi bu bakış açısıyla çekilmiş bir film örneğidir. Filmde, ana kahraman Dick Chaney’le hayatı boyunca sadece bir defa karşılaşmış ve dolaylı yoldan hayatları bağlantılı olan bir karakter, anlatıcı rolünü üstlenir. Her şeyi bilir, görür ve duyar. Filmin başından sonuna, ana kahramanın duygu ve düşüncelerini izleyiciye anlatır. Gözlemci bakış açısı; Olayların dışında kalan ve bir gözlemci gibi gördüğü durumları aktaran anlatıcıdır. Olayları görebildiği kadarıyla okuyucuya aktarır. Bu anlatıcı türü kameraman bakış açısı olarak da adlandırılmaktadır. Anlatımın üçüncü tekil şahıs ağzıyla yapıldığı için bu bakış açısında objektif olmak söz konusudur. Olayların öncesi ve sonrasını bilemez, kahramanların düşüncelerini ve iç dünyalarını aktaramaz.

Tekil bakış açısı; otobiyografik türünde yazılmış romanlarda uygulanan bakış açısıdır. Kahraman bakış açısı olarak da bilinir. Olayları anlatan, eserin kahramanıdır. Bu anlatıcı olayları birinci tekil şahıs ağzıyla anlatır. Kahraman, çevresindeki insanlar hakkında ancak görebildiği kadarıyla bilgi aktarabilir. Kişilerin iç dünyasını, duygu ve düşüncelerini, olayların geçmiş veya geleceğini bilmez. Bu anlatı yöntemi, sinemada otobiyografik filmlerde de sıkça karşımıza çıkar.

Romanlar ve filmlerde genellikle tanrısal bakış açısı kullanılır. Yönetmen, karakter tarafından, görmemizi ve duymamızı istediklerini bize anlatır. Monaco’ya göre: “Filmlerde kullanılan çekim teknikleri de bakış açısını belirleyen diğer bir öğedir. Mesela filmin girişinde kullanılan genel çekimle öykünün uzam, zaman, şahıs yönünden muhtemel gelişme yolları ima edilir. Düz yazıda sayfalar sürecekle olan bu olaylar sinemada saniyelerle gösterilir. Böylece sinema ile roman arasındaki en önemli farklardan biri oluşmuş olur” (Monaco, 2000:202).

“Sinemada, roman sanatında olduğu gibi öznel ve nesnel bakış açısı vardır. Alıcı herhangi bir sahneyi filmdeki kişilerden birinin gözüyle görüyorsa, yani alıcının merceği o kimsenin gözüymüş gibi kullanıyorsa, ortaya öznel görüş çıkar. Öznel görüşle meydana getirilen çekim, öznel çekimdir. Bu durumda seyircinin görüşü de sahneyi gören kişinin görüşüyle birleşir. Nesnel görüşte ise alıcı, olayı tamamen

tarafsız bir tanık gibi izler. Genelde filmlerde en çok kullanılan yaklaşım biçimi budur. Öznel görüş tekil birinci şahsı ifade ederken, nesnel anlatı da üçüncü tekil şahsı belirtir. Bunun dışında sinemacı, zaman zaman olaylara müdahale ederek taşıdığı görüşü, belli bir yorumla ortaya koyarak izleyiciye benimsetmeye çalışır. Buna etkileyici anlatış biçimi denilebilir” (Özön, 1990:88-89). Sinemada alıcının bakışı aynı zamanda filmi çeken yönetmen bakışıdır. Filmin anlamını ortaya çıkarır. Örneğin, ‘high angel shot’ çekim planı, karakterin ezilmişliğini gösterirken, kameranın, karakterin göğüs altında bir yere konumlandırılıp, ‘low angel shot’ tekniğiyle çekilen görüntü karakteri yüceltir. Sinemada her planın kullanış amacı vardır. Film yönetmenleri, bu planlara başvurarak izleyicide bırakmak istedikleri etkiyi, yaratır.

Sinemada türleri (genre) ikiye ayırabiliriz. Bunlar; kurgu(fiction) ve kurgu-olmayan (non-fiction) filmlerdir. Kurgu sinemada karşımıza çıkan film türleri drama, bilim-kurgu, komedi, korku, müzikaller, tarihsel dönem, savaş, canlandırma, western, uyarlama, kara-film gibidir. Kurgu olmayan sinemada türleri genel olarak belgesel filmler olarak belirtebiliriz. Ancak William K. Farrell’e göre edebiyatın dört temel türü vardır. “...şiir, kurgu(fiction), kurgu-olmayan (non-fiction), ve drama”. Yine Farrell; edebiyatın alt türlerini roman, macera, bilim-kurgu, gizem (mystery), korku, güldürü ve drama olarak belirlemektedir (Farrell, 2000:31). Bu iki sanatın türleri arasında ki benzerlik açıkça görülebilmektedir. Sanat insan için icra edilir ve insanların talepleri doğrultusunda eserler üretilir. Deneme, tiyatro, öykü, şiir, roman, gezi, röportaj ve eleştiri gibi edebiyatın her türü sinema için kaynak oluşturmaktadır. Görsel sanatlar için uyarlanması imkansız gibi görünen şiir türü bile imgesel boyutta kimi zaman filme çekilip sinema da yer bulabilmiştir. Edebiyatın bir türü olan ‘deneme’ sinemada kimi zaman belgesel türünde karşılık bulabilmektedir.

1. Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları

Türk sineması tarihinde ilk uyarlamalar tiyatro oyunları olmuştur. Sinema sanatını ülkemize getiren, prodüktör-yönetmen-senarist Sigmund Weinberg’in yarım bırakıp, Fuat Özkınay’ın tamamladığı, Moliere ‘La Mariage Force’ oyununun uyarlaması, ‘Himmat Ağa’nın İzdivacı’ filmi, ilk uyarlama filmidir. Bu film, 1. Dünya Savaşı döneminde, filmin oyuncularını askere alındığı için çekimler yarım kalmış ve 1914 yılında çekimlerine başlanan film ancak 1918 yılında tamamlanmıştır.

Türk Edebiyatından ilk Türk tiyatro oyunu uyarlaması, Mehmet Rauf'un, 'Pençe' isimli oyunudur. İlk roman uyarlaması ise, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isimli romanından uyarlanan 1919 yılında çekilen Mürebbiye'dir. Türk sineması Tiyatrocular Dönemi'nden başlayarak edebi eserlere büyük ilgi göstermiştir. 1950 yılından sonraki Sinemacılar Kuşağı, Yeşilçam Sineması'nın halk içinde büyük ilgi görmesinden dolayı, popüler aşk romanlarına ve sosyal gerçekçi edebi eserlere yönelmiştir. Türk sinemasında kimi zaman doğrudan edebi eserlerden uyarlamalar yapılırken, kimi zamanda dünya edebiyatından romanlardan esinlenerek filmler yapılmıştır.

Türk Edebiyatı'nda, Reşat Nuri Güntekin, Halide Edip Adıvar, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa, Rıfat Ilgaz gibi güçlü kalemlerin eserleri sıkça beyaz perdeye uyarlanmıştır. Peyami Safa'nın 'Sözde Kızlar'ı' 1967 ve 1990 yıllarında iki kez, Halide Edip Adıvar'ın 'Vurun Kahpeye' adlı romanı 1949, 1964 ve 1973 yıllarında üç kez sinemaya uyarlanmıştır.

Yeşilçam döneminde melodram türünde ki filmler kadar, toplumsal gerçekçi temasında yazılmış edebiyat eserleri de sinemaya uyarlanmıştır. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Bekir Yıldız, Fakir Baykurt, Aziz Nesin gibi yazarların, yoksulları, köylüleri ve işçi sınıfını anlatan eserleri Türk Sineması'nda yer bulmuş ve çekildikleri dönemde ses getirmiştir. Metin Erksan ve Şerif Gören tarafından farklı tarihlerde çekilen 'Yılanların Öcü' isimli Fakir Baykurt romanı, iki kez çekilen toplumsal gerçekçi bir roman uyarlaması filmidir. Metin Erksan Tarafından 1963 yılında çekilen ve yurt dışında başarıya ulaşan ilk Türk filmi, Necati Cumalı'nın aynı adlı eserinden uyarlanan 'Susuz Yaz'dır. Orhan Kemal, Sadık Şendil, Kemal Tahir, Atilla İlhan, Rıfat Ilgaz gibi yazarlar, Yeşilçam döneminde senaryo yazarlığı da yapmışlardır.

Yeşilçam sonrası Türk sinemasına baktığımızda, melodram türünde ki uyarlamaların yerini çoğunlukla, toplumsal gerçekçi eserlerin uyarlamaları almış ve bireyci-varoluşçu filmler çekilmeye başlamıştır. Ömer Kavur tarafından 1986 yılında aynı isimle çekilen Yusuf Atılgan'ın, 'Anayurt Otel'i' isimli romanı, bireyci-varoluşçu film türünün en bilinen örneklerindedir. Milenyum sonrası dönemde Ümit Ünal'ın 2008 yılında çektiği 'Gölgesizler', Zeki Demirkubuz'un 2009'da Nahid Sırrı Örik'in eserinden uyarladığı 'kıskanmak', ön plana çıkan uyarlama filmlerden bazılarıdır.

B. Tarihsel Süreçte Tiyatro ve Sinema Kavramı

1. Antik Yunandan Sinemaya Dram Sanatı

Tiyatronun kökeninde, ilkel insanın doğayla ve yanımlayamadığı güçlerle ilişki kurabilmek için yaptığı törenlerin bulunduğu kabul edilir. “Kökeni bakımından Tiyatronun, dinsel-büyüsel amaçlı törenlerdeki taklitten çıktığına inanılmaktadır” (Şener, 1993:10). İlkel düşüncede taklidin geçirdiği değişim, yaratıcı düşüncede giden yolu belirler. Dolayısıyla ilkel insanın doğayı kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalıştığı büyü törenlerinde taklit zaman içinde gelişerek, taklit ettiği şeyi kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlenmesine, yorumlanmasına dönüşmüştür. Bu aşama yaratının devreye girmesiyle sanatın evriminde ilk basamağı oluşturmaktadır.

“Tiyatronun kökeninde dinsel inançlar önemli bir yer tutar. Yunan tragedyası, Ortaçağ tiyatrosu, ilkel dinlerin biyolojik olgularla çok yakın ilişkisi vardır. Doğum ve ölüm, ateş, rüzgar vb. Doğa güçleri, güneş, ay ve diğer gök cisimleri, hayvansal yaşam gibi. Kuşaklar boyunca insanoğlu zayıflığını, güçsüzlüğünü anlamış, anlayamadığı olgular karşısında korkuya kapılmış, acıdan ve gerçeğin sınırlarından kurtulmak için hayal gücüne ve toplum içinde kendinden daha akıllı, güçlü kişilere, yaratıklara sığınmıştır” (And, 2007:380).

Tarihçi Herodot dinsel kökenli eğlenceleri Mısırlıların bulduğunu yazılarında dile getirmiştir. Herodot’a göre Mısırlılardan bu eğlenceleri Helen’ler almışlardır. Daha sonra bu eğlenceler Antik Yunan’a yansımıştır “Şarap, Bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos’u kutsamak için yapılan şenliklerde bir koronun söylediği ‘dithyrambos’ şarkıları tiyatronun ilk örneğini oluşturmuştur. İ.Ö 534 yılında her yıl Mart ayında kutlanan ve bir hafta süren ilkbahar kutlamasını üstlenen Thespis, koronun karşısına, farklı kişilikleri farklı maskelerle temsil eden kişi koyarak hem tiyatronun temel ögesi olan oyuncuyu sahneye çıkarmış, hem de tiyatro metninde ilk kez diyaloga yer vererek dramatic bir yapının ilk örneğini gerçekleştirmiştir. Daha sonra Aiskhylos, Persler adlı tragedyasında koroya ikinci cevap verici oyuncuyu koymuştur. Sophokles ise Oresteie adlı oyununda üçüncü oyuncuyu ortaya çıkarmıştır. Böylece tiyatro gittikçe coşku ve anlayışın sentezi bir sanat ögesi olmuş ve bugüne kadar gelmiştir” (Aristoteles, 19).

a. Antik Yunan'da dram sanatı

Tiyatro tarihi Antik Yunan tiyatrosuyla başlar. Bugün varolan tiyatro biçimleri Antik Yunan tiyatrosundan etkilenmiş ya da ona karşı çıkmıştır. Sahne tekniğinin temelleri Antik Yunan'da atılmıştır. Antik tiyatro, hem kavramları, hem yazarları, hem de oyunlarıyla günümüze kadar gelmiştir. Antik Yunan'da bir kısım şairler tarihin henüz yazılmamış olduğunu göz önünde tutarak epik, bir kısmı mitolojik tanrıları anarak lirik, bir kısmında didaktik türlerde eserler üretmişlerdir (Gerçek, 1944: 5-8).

b. Antik Yunan'da tragedya

Tragedya, Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında da belirttiği gibi ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir. "Aslında tragedyanın ödevi, seyirciye acıma ve korku duyguları aşılıyarak ruhu tutkularından arıtmaktır" (Aristoteles, 22). "Tragedya sözcüğü Eski Yunan dilinde 'tragoidia' sözcüğünden türemiştir. Tragos (keçi) ve oide (ezgi) sözcüklerinin birleşmesiyle 'keçi ezgisi' anlamına gelmektedir. Çünkü Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeler. Tanrının çevresinde doğanın yabancı güçlerini yansıtan teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk zamanlarda koro da satirlerin görünümünde girmiştir" (Nutku, 1985:33).

Antik Yunanda tragedyanın özellikleri şu şekildedir: Eser baştan sona ciddi bir hava içinde geçer, Erdeme ve ahlaka üstün değer verilir, seyircide acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu tutkulardan kurtarma amacı güdülür, konular mitoloji ya da tarihten alınır, kişiler tanrı, yarı tanrı gibi olağanüstü varlıklardır, zaman, uzam ve eylem birliği adı verilen üç birlik kuralına uyulur, yüksek ve ağırbaşlı bir dille yazılır, kaba sözlere yer verilmez, nazımla yazılır ve beş perdeden oluşur, eser bir bütün olarak aralıksız oynanır, acı veren olaylar vurmak, yaralamak, öldürmek seyircinin gözü önünde değil, perdenin arkasından gösterilir.

c. Antik Yunan'da komedy

"Komedy sözcüğü komos ve oide sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur. Komos, eski Yunan dilinde, halk, cümbüş, eğlence ve köy anlamına, oide ise ezgi anlamına gelmektedir. Yani komedy, halk veya eğlence ezgisi demektir. Poetika'da komedyaya ilişkin çok az bilgi verilir" (Şener, 1993:124-125). Aristoteles'e göre "komedy ortalamadan aşağı olan karakterlerin taklididir. Ona göre komedy her kötü olan şeyi taklit etmez, gülünç olanı taklit eder. Bu da soylu olmayanın bir kısmıdır.

Gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz” (Aristoteles, 20).

Bu bağlamda komedyanın kusurlardan doğduğunu söylemek mümkündür. Fakat komik olan kusur sahibinde değil çevresinde ki insanlarda karışık bulur. Bu sebeple Antik Yunan da komedyaya karakterleri tanrılar ve krallardan oluşmamaktadır. Tanrıların kusuru komedyayı tragedyayı ilgilendiren bir durumdur.

“Atina’da Büyük Dionysos Şenliği’nde tragedyaya türünde oyunlarla birlikte komedyaya türünde yapıtların da sergilenmesine yasal olanak tanındığı M.Ö 486’da başlar ve Yunan komedyasının bilinen son büyük ozanı Menandros’un ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra M.Ö 250’de noktalanır. Bu süre içinde komedyaya önemli iki evrede geçer: Eski Komedyaya ve Yeni Komedyaya adı verilen bu iki evre birbirine Orta Komedyaya olarak belirlenen bir geçiş dönemiyle bağlanır” (Yüksel,1995:557).

Komedyaya türünün Antik Yunan’da festival ve şenlik havasında gerçekleştiği söylenebilir. Komedyanın ortaya çıktığı dönemde bu şenliklerde gösteri yapanlar kafalarına geçirdikleri *Fallus* (Penis Şeklinde Şapka/maskeler) ile sokaklarda yürürler. Bu durum kaba ve cinsel taşlamanın komedyanın en büyük unsurlarından bir tanesi olduğunun göstergesidir.

Antik Yunan’da Komedyanın özellikleri şu şekildedir: Seyirciyi güldürmek yoluyla düşündürmek amacı güdülür, konular günlük yaşamdan ya da çağdaş toplumdaki alınırlardan alınır, kişiler, halktan kimselerdir, acı veren olaylar seyircinin gözü önünde yapılır, dilde yükseklik ve soyluluk aranmaz, her türlü kaba söz ve şakalara yer verilir, nazımlarla yazılır ve beş perdeden oluşur, üç birlik kuralına uyulur, uzun konuşmalara büyük yer verilir.

Komedyanın bu özelliklerinden yola çıkarak, seyirci komedyaya halkı düşündürerek farkındalık yaratmak için önemli bir iletişim aracıdır. Kusurlu kişi algısı dönemin sosyolojik yapısı göz önünde bulundurulduğunda halktı. Kaba sözler ve şakalar ancak halktan insanların kullandıkları argümanlardır. Soyluların kusurlarını gösterip bunu komedi unsuru yapmak onlara yapılan bir hakaret olarak algılanmaktaydı. Fakat tarihi bulgular ele alındığında, Aristophanes’in Büyük İskender’in de izlediği bir gösteri de onu eleştirerek güldürü sağladığı bilinmektedir.

d. Roma Dönemi'nde dram sanatı

“Eski Roma Halkı, Antik Yunan halkında olduğu gibi tanrılara tapan ve inançlı bir halktı. Romalılar da, tanrılar onuruna merasimler, ayinler ve bayramlar yaparlardı. Yunanlıların Dionysos’una karşın Romalıların da Bacchus’leri vardı” (Arıkan, 2007:180) Bu bilgiler ışığında “Romalılar ile Yunanlılar arasında dinsel, kültürel paralelliklerin olduğu görülmektedir. Roma, tiyatroya özgü bir katkı yapmaktan çok Yunan Tiyatrosuna öykünmekle tenimiştir. Bununla birlikte, Roma toplumunun estetik bir eşiği aşamayan, ama belli bir canlılığı sürdüren yöresel bir oyun geleneği vardır. Roma tiyatrosunun iki büyük komedyacı yazarı Plautus ve Terentius, Antik Yunan komedyasından aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır” (Fuat, 1984:64).

Roma dönemi tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosunun uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde Roma tiyatrosunun karakteristik özellikleri, Antik Yunan ile aralarında farklardan doğmaktadır. Antik Yunan eserlerinin Roma’nın yaşam biçimine uyarlanması iki dönem ve medeniyet arasında ki farklıların günyüzüne çıkmasına öncülük olarak Roma Dönemi tiyatrosunu oluşturmuştur.

Roma halkı, savaşçı ve köylü bir halk olmasından ötürü, yabancı ırklardan gelen her şeyi küçümsemişlerdir. Zamanla aşılın bu düşünceyle oyunlar, gelişmiş ve çoğalmıştır. Roma’da düzenlenen oyunlar genelde iki türden oluşmaktadır: “Tanrıların onuruna düzenlenen olağan ve olağanüstü oyunlar (anma, adama törenleri, zafer kutlama, yüzyılı karşılama, açılış törenleri vb.); ayrıca evlenme ya da gömme törenlerinde özel oyunlar oynanırdı” (Pignarre, 1991:28).

e. Ortaçağ Dönemi'nde dram sanatı

Ortaçağ’da pek çok devlet ortaya çıkmıştır. Avrupa’nın görüntüsü bunlara bağlı olarak değişmiştir. Ticaret ve endüstrinin gelişmesi feodalizmin gelişmesini kolaylaştırmıştır. Antik çağda kültürün taşıyıcısı olan kentli burjuvazi yalnızca siyasal olarak değil, kültürel olarak da bir çöküntü içine girmiştir.

Yaklaşık onbeş yüzyıl boyunca sanat, Hristiyan kilisesinin etkilerini taşımış ve bu sürenin ilk on yüzyılı boyunca, Avrupa’da manevi birlik ve dayanışma yine kilise tarafından sağlanmıştır. Kilise, bu dönemde ekonomik yaşantıyı düzenlemiş, burjuvazinin gelişip yükselmesini sağlamış ve en önemlisi de halkın eğitilmesini iş edinmiştir (Pignarre, 1991:40).

“Antik çağ ve Germanist gelenek Hristiyan kilisesi tarafından baskıcı bir kültürle kaynaşmış ve bu çağda her alanda bir hristiyanlaştırma başlamıştır. Kilis, Hristiyanları tiyatro yardımıyla eğitmek yolunu tutmuştur. Halkın oyun seyretme isteğinin önlenemediği görülerek ahlaka aykırı, yasak tiyatronun yerine, din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı tiyatro oyunları egemen olmaya başlamıştır” (Brockett, 2000:109). Bu şekilde “kilise en mükemmel propaganda vasıtası olan tiyatroyu yasaklamasına rağmen kendine vasıta kılmasını bilmiştir” (Dilligil, 1953:92). Bu dönemde Roma Katolik Kilisesi Avrupa’nın hemen her yerindeki insanların yaşamının belirlenmesinde etkin rol oynuyordu. Ahlaki oyunlarda, örneğin, dinsel olmayan olay örgüleri ve kiliseyle ilişkisiz karakterler genellikle anlatılmak istenen dinsel öykünün dokusu içine gizlenmiştir. Ortaçağ’da tiyatroya ilişkin görüşleri şu şekilde değerlendirebiliriz: Ortaçağ tiyatrosu yaşama karşı eleştirel bir tavır almaya uygun olmadığı için, sanat kuramı ve eleştirisi azdır, kilise, yazma ve tiyatroya karşıdır ve bunu yasaklarla belirtmiştir “Ortaçağ’da yazarlar Roma Tiyatrosu’nda da değindiğimiz poesis, poema ve poeta ayırımına bağlı kalmışlar, bununla birlikte biçimsel yönden de ayırım yaparak yazım sanatını anlatıcı, dramatik ve karmaşık olarak üç türe ayırmışlardır. Geçiş dönemi yazarları olan Diomedes’in, Donatus’un Sevili İsidore’un görüşlerini Antik Yunan ve Latin yazarlarından aldıkları alıntılarla ifade ettikleri görülmektedir. Özdemir Nutku, De Re Publica’da Cicero’nun ünlü komedyanın tanımının güncel yaşamın yansıması, törelerin görüntüsü, gerçeğin yansımasıdır olduğunu belirtir. Ayrıca Nutku, Cicero’nun komedyanın için belirlediği uygun tiplerin; huysuzlar, evhamlılar, kuşkulular, böbürleneler ve bulalalarla ifade edildiğine dikkat çekmektedir. Buna göre de ‘komedyanın halkın dramıdır’ diyebiliriz” (Nutku, 2001:60-61).

Ortaçağ’da tiyatro eyleminin yasaklanmış oluşu ve kilise büyüklerinin tiyatroya karşı tavır takınması, tiyatro yaşamını olduğu kadar, tiyatro konusundaki kuram ve eleştirileri de kısıtlamıştır. Ortaçağ’dan günümüze ulaşan tiyatroya dair görüş, daha çok tiyatro edebiyatı ile ilgilidir ve komedyanın ve tragedyayı birer şiir türü olarak ele alır.

f. Rönesans Dönemi’nde dram sanatı

Rönesans dönemi tiyatrosu; Ortaçağ’dan sonra tiyatrodaki yenileşmeyi gösteren tiyatro dönemi olarak adlandırılabilir. Ortaçağ Tiyatrosu, Antik Yunan ve Roma Tiyatrosu’ndan ne kadar ayrı ise, İtalya Rönesans Tiyatrosu da Ortaçağ tiyatrosundan

o kadar farklıdır. 1450 ile 1600 yılları arasındaki süreçte İtalyan tiyatrosu profesyonel olmayan oyuncuların elinde kalmıştır. 1453'te Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethi ile birçok bilim adamı ve sanatçı Ferrara, Mantua ve Urbino gibi yerlere yerleşmiş, bu olay İtalya'da tiyatro hareketini hızlandırmıştır.

Özellikle Antik Yunan ve Roma kültürlerin tiyatro alanındaki en önemli yapıtları yüzyıl içinde çevrilip basılmış ve İtalya'da yaygınlık kazanmıştır. On beşinci yüzyılda İtalya'da Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yeniden okunmaya başlamıştır. Bu açıdan bakılırsa 'klasik tiyatroyu büyük bir bağlılık ve hayranlıkla taklit etmek isteyen Rönesans Tiyatrosu, sonunda karşımıza eskinin tekrarı olarak değil, yeni, modern tiyatro olarak çıkmıştır (Fuat, 1984:80). Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden biri perspektife verdiği önemdir.

Çağdaş tiyatro da kullanılan dekor sistemi ve sahne mimarisi ilk olarak Rönesans döneminde İtalya'da ortaya çıkmıştır. "Eski Roma tiyatrosunun yarım dairesel sahne yapısı kapalı alana taşınmış, o yıllarda ressamların kullandığı perspektif yöntemiyle sahnede alan derinliği yaratılmıştır" (Pignarre, 1991:50). İtalyan tiyatrosu, Rönesans'ın başladığı ilk yıllarda fazla kuralcı, klasik ölçülere ve Aristo'nun poetikasında belirttiği, zaman, mekan ve eylem birliği ölçütlerine bağlı kalma adına uzun bir süre, tiyatro adına yetersiz ürünler vermiştir.

"Rönesans tiyatro ve yazım konusunda bu şekilde sıkıntılar yaşarken meydan yerlerinde bir takım şenlikler nedeni ile halkın arasından yetişmiş oyuncular 'tuluata' dayanan oyunlar oynarlardı. Halk arasında kısa zamanda sevilen bu yeniliğe İtalyanlar 'Commedie Dell'arte' adını vermişlerdir" (Alnıaçık, 2003:47). "Canlı bir halk geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedie Dell'arte bir metne değil, doğaçlama oyunculuğa dayanan bir tiyatro türüdür. Kökenleri ortaçağ cambazlığına dayanan bu türün yeniliği topluluk oyunlarına dayanmasıdır. Alanlara kurulan çok basit bir sahnede oynanan oyunlar halk tarafından kısa zamanda sevilen Commedie dell'arte 'de oyuncular, ellerinde şapkaları, seyircilerin arasında dolaşarak paralar toplar, sonra da tuluata dayanan komediler oynarlardı. Sürekli bir arada çalışan ve çok uzun süre aynı rolü oynayan oyuncular tuluat da yapsalar, konuşmalarını ve hareketlerini kendi vücut dilleriyle bütünleştirip ustalaşırlardı" (Fuat, 99-100).

İtalyan Rönesans'ının etkileri İngiltere'ye daha geç ulaşmış ve hissedilen etki daha zayıf kalmıştır. Başlarda İngiliz tiyatrosu Rönesans'da ki İtalyan tiyatrosunun arkasından giden bir sanat olarak kalmıştır. O yıllarda İngiltere'de Katoliklerle

Protestanlar arasında ki iç savaş sona ermiş ve zamanın kralı VIII. Henry'nin devrimleri ülkeye huzur ve güven ortamı getirmiştir. Ülkede bu hava hüküm sürerken, klasik kültüre yönelen İngiliz tiyatro eylemi bir yandan da ulusal özelliklerin dürtüsünü hissetmeye koyuldu. Ülkenin ileri gelen düşünürleri klasik kültrürü ve onun getirdiği kuralları Kabul ettirmeye çalışmışlar ancak bu çabaları halk sanatçıları tarafından gölgelenmiştir. İngiltere'de de diğer ülkelerde olduğu gibi öncelikle tiyatro çalışmaları amatör olarak başlamıştır. Daha sonra kraliçe ve saraylılar tarafından profesyonel oyuncuların bulunduğu bir topluluk oluşturulmuştur Ancak Kraliçe Elizabeth döneminde bir topluluğun yetersiz olduğu anlaşılmış ve kraliçe saraya bağlı profesyonel kadrolar kurulmuştur (Nutku,2000:163).

Saraya bağlı kumpanyaların kurulması tiyatronun profesyonel düzeyde gelişimine katkı sağlamıştır. Elizabeth'in dünya da ki gelişmeleri yakından takip etmesiyle İngiliz tiyatrosu ivmelenecek gelişim sağlamıştır.

Elizabeth Dönemi Tiyatrosu zenginliği ve çeşitliliği içinde bazı temel çizgiler geliştirmişlerdir. Kraliçe Elizabeth tiyatroya öncelikle sahne ve salon anlamında değişiklikler getirmiştir. Tiyatrolar akustik sistem üzerine dikkat edilerek inşa edilmiştir. Dil olarak yoğun İngilizce'nin kullanıldığı Elizabeth tiyatrosunda, Shakespeare'in ünlü tragedyalara, Hamlet, Macbeth, Othello ve Kral Lear gibi oyunlar ilk olarak bu dönemde kraliçenin önünde sergilenmiştir (Nutku,2000:166).

Kraliçe Elizabeth, tiyatroya getirdiği yenilikler sayesinde tiyatronun hem Britanya hem de tüm dünya da gelişmesine olanak sağlamıştır. Dönemin ticaret merkezi sayılan Londra'ya giden tüccarlar sayesinde burada yapılan yenilikler Avrupa'ya taşınırken, İngiliz gezgin ve tüccarların özellikle de İtalya seyahatlerinde karşılaştıkları sanatsal gelişmeler İngiltere'ye ihrac edilerek, tiyatronun gelişim sürecini hızlandırmıştır. Bu dönemde İtalya'da opera salonlarının akustığı dönemin mimarları tarafından geliştirilmiştir. Bu akustik sistem İngiliz tiyatrolarında kullanılırken mekanların mimari özellikleri de kimi zaman İspanyol tiyatrolarından esinlenilmiştir. İngiliz Tiyatrosu bu dönemde yaşanan gelişmeler ışığında kendi özgün eserleriyle tiyatronun merkezi konumuna yükselmiştir.

Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosunda çok yönlü kültürel zenginleşme, edebiyata ve felsefeye ilginin artması, hristiyan ideolojisinin sorgulanmaya başlaması, ortaçağ oyun biçimlerinin yanında rönesans'ın sanat biçimlerinin özümsemesi ve dünyada edebiyat kültürüne egemen, eğitilmiş, yaratıcı genç bir yazar kuşağının

yetişmiş olması İngiliz tiyatrosunun altın çağını yaşamasını sağlamıştır. W. Shakespeare, Christopher Marlowe ve Ben Johnson gibi oyun yazarları bu dönemde yaşamış ve İngiliz tiyatrosunun gelişimine öncülük etmişlerdir (Nutku, 2000:167).

g. Çağdaş tiyatro

“1830 yılı, toplum düzeninde olduğu kadar tiyatro alanında da 20. Yüzyılı hazırlayan bir dönüşümü gösterir. Önce Fransa’da başlayan ve sonra sorasoyşa Belçika, İtalya, İspanya ve Polonya’da ortaya çıkan işçi ve halk ayaklanmaları 1789 yılındaki Fransız İhtilali’nden buy ana oluşan birkinin bir sonucudur” (Nutku, 1985:287). On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatro alanında köklü değışikliklere ihtiyaç duyulmuştur. O güne kadar yıldız oyuncuların oyunlarını sahneye koyma işi ortadan kalkarak, sahne sanatları kollektif ve disiplinler arası çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlamıştır. Günümüz tiyatroları sahne düzeni ve oyunculuk anlayışı Rus tiyatro düşünürü ve kuramcısı Konstantin Stanislavsky’nin getirmiş olduğu kurallara bağlı olmakla birlikte, 20. Yüzyılın ilk yarısında gerçekçilik, dışavurumculuk ve Bertolth Brecht’in epik tiyatro anlayışı gibi gerçekliğe farklı perspektiften bakan akımlarda etkili olmuştur. “Modern tiyatrodaki, klasik tiyatronun bütün kalıpları yıkılmıştır. Yaşam klasik tiyatrodaki gibi anlatılmakla birlikte buna ek olarak canlandırılan karakterlerin görünmeyen iç yüzleri de ortaya konmaktadır. Stanislavsky metodu olarakta anılan bu metoda göre oyunculuk, oyuncunun psikolojik yapısında oluşan duygu ve düşüncelerin sahne üzerinde ki fiziksel yansımalarıdır” (Arıkan, 2007:235).

Modernizmin Almanya’da ki biçimi dışavurumculuk olarak adlandırılır. Dışavurumculuk, estetikte, sanatçının yaratma sürecinin temelinde, dışavurum bir eylem ve sanatçının izlenimleri, duygularını, sezgilerini ve tavırlarını açığa çıkarmasından ve gözler önüne sermesinden oluşan bir süreç olduğunu savunan akımdır. Hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu söylediği için, sahnede gerilimi, çatışmayı ifade eden öğelere önem verilmekteydi.

2. Sinema da Sessiz ve Sesli Dönem

İngiliz bir fizikçi olan P. M. Roger’ın cisimlerin hareket halindeki görüntülerini kaydetmesi üzerine yaptığı çalışmalar sinemanın embriyo dönemi olarak tanımlanabilir. Fakat sinema sanatı, On dokuzuncu yüzyılın sonunda sanayi

devriminin hız kazanması ve teknolojinin gelişmesinin bir ürünüdür. 1891 yılında Edison'ın Kinetoscope'un patentini alması ve Lumiere Kardeşler'in 1895 yılında ilk biletli film gösterimini yapması, sinema sanatının oluşum sürecini başlatır. Zamanla teknolojinin gelişmesi ve bu yedinci sanatta üslup ve yöntem arayışları sinemanın gelişimine katkı sağlamıştır. Sinema ve teknolojinin gelişim süreci paralellik gösterir. Sinemanın tarihini bu gelişim sürecini referans alarak iki başlıkta inceleyebiliriz, bunlar; sessiz sinema dönemi ve sesli sinema dönemidir.

Sinemada ses ve görüntü senkronizasyonun kullanılmadığı döneme sessiz sinema dönemi denir. Bu dönemde diyaloglar, filmin bölümleri arasında ki geçişler ve konu başlıkları ekranda arabaşlıklar olarak gösterilir. Bu dönemde, filmlerde sözün eksikliğinden dolayı, oyuncuların ifade yetenekleri gelişmiş ve durumlar beden dili ön plana çıkarılarak anlatılır. Sessiz sinema döneminde, halk film gösterimlerini benimsemiş, bu filmlerin gösterildiği salonlar gece yarılara kadar gösterimler yapmıştır (Larousse,1993:454). Sinema sanatı ve endüstrisi ortaya çıkışının ilk 20 yılında hızla gelişir. Sessiz sinema döneminin ilk örnekleri yaklaşık bir dakika uzunluğundaydı ve tek plandan oluşuyordu. Bunlar senaryoya ihtiyaç duyulmayan açık havada çekilen ve canlı müzik eşliğinde gösterilen belgesel filmlerdi. Sinema tarihinde ilk öykülü film anlatımları Fransız yönetmen Georges Melies'le başlar. Melies 1914'e kadar 400 den fazla film çekmiştir. Onun 1902 yılında çektiği "Aya Yolculuk" adlı filmi ticari değeri olan ilk film örneği olarak kabul edilir (Beton, 1993:9).

1910'larda uzun metraj filmlerin çekilmeye başlamasıyla, farklı anlatım teknikleri ve kuramlar denenmiştir. Bu dönemde bir veya bir kaç dakikalık belgesel filmler yerine halk, öykülü filmlere yönelmiş ve sinema seyircisi giderek artış gösterdi. Sinema endüstrisi, 1907 ve 1913 yılları arasında, Avrupa ve Amerika'da örgütlenmeye başladı. Sinema salonlarının ve film göstericilerinin talepleri doğrultusunda daha uzun ve sinematografik dili olan filmler yapılmaya başlandı. Bu talep, yıldız oyuncu sisteminin ortaya çıkmasında ve bu oyuncuların oynadığı popüler filmler yapılmasında önemli rol oynadı. (Abisel, 1996:45)

Sinemayı bir eğlence türü olmaktan çıkarıp, başlı başına bir anlatım aracına dönüştüren film yönetmeni Griffith'dir. Yönetmenin "Bir Ulusun Doğuşu" filminden sonra sinemanın bir sanat olduğu bir çok çevrelerce kabul görmüştür. Griffith, filmlerinde duygu ve düşünceleri de perdeye yansıtmış ve film yapım aşamalarını

organize eden yönetmenin önemini göstermiştir. Sinema ilk yıllarında sadece hareketli görüntülerin perdeye yansıtılmasından oluşurken, artık duygu ve düşüncelerin aktarıldığı bir anlatı biçimine dönüşmüştür. “Bu dönemde çoğunlukla anlatısal bütünlük sineması denilen filmler kendi içinde tutarlı anlatılar yaratmak için sinematografik kuralları kullanıyordu. Sinemanın ilk gerçek kitlesel iletişim aracı olarak kullanılması da anlatısal bütünlük sineması ile aynı döneme denk gelmektedir” (Smith, 1996:42). Bu durumun Avrupa sinemasında ki yansımaları farklı akımların yeşermesine sebep olurken, anlatı bütünlüğü farklı estetik biçimlerde ortaya çıkmıştır.

Avrupa’da Birinci Dünya Savaşının sona ermesinin ardından, Almanya’da 1920’lerde dışavurumculuk akımı etkisini göstermiştir. Bu akım sinema sanatında da bir devrim yaratmıştır. İngiltere’de iç savaş nedeniyle sinema endüstrisinin çöküşünün ardından ülkede Amerikan yapımı filmler egemen olmuştur. Hollywood yapımı filmlerin bir çok dünya ülkesinde izleyici bulması, Amerikan sinemasının ekonomisini güçlermiştir ve bu gelişim sinema sektörüyle paralel gelişmiştir. Amerika’da ticari kaygılı filmler üretilirken, Sergey Eisenstein gibi bazı Sovyet sinema kuramcıları, sinemanın sanatsal bir konuma evrilmesini amaçlıyor ve bu doğrultuda filmler üretiliyordu. Bu dönemde Eisenstein, sinemada getirdiği yeniliklerle kurgu ve montaj tekniklerinin geliştirmiş ve sinema sanatına büyük katkı sağlamıştır.

1920’li yıllarda radyo yayıncılığının başlaması, sinemada diyaloglarda ses ve görüntü senkronizasyonunun kullanılmasına öncü olmuş ve sinema sanatında devrim yaşanmıştır. “Plastik anlatımın sessiz sinemanın sınırlarını zorlamasından ortaya çıkan ses bakıldığında sessiz sinemadan doğmuştur. Sessiz sinemanın tamamen sessiz olmadığını unutmamak gerekir. Sessiz filmlerde her türden sese gönderme yapılarak bilinçli bir şekilde seyirci dinleyici konumuna sokulurdu. Ayrıca bu filmler piyano, keman ya da bir orkestranın canlı müzik çaldığı sinemalarda gösterime girer ve müzisyenler perdedeki eylemlere ses efekti katarlardı. Konuşmalar ise film akışı kesintiye uğratılıp ara yazılarla verilir” (Smith, 1996:245). Burada, Sinema kuramcısı Geoffrey Noewll-Smith, sinemada sesin kullanımına ihtiyaç duyulduğunu açıkça anlatmıştır.

Sinemanın varoluş sürecinin henüz başında farklı disiplinlerle paralel gelişir. Sinemanın sessiz zamanlarında görsel eylemin müzik ile etkileşim halinde olması, atmosferin izleyicide karşılık oluşturmasını kolaylaştırmıştır. Sinema salonlarında

orkestraların kurulup eserle uyumlu kompozisyonların görsel üzerine dinleti halinde sunulması, izleyiciye zengin bir sanatsal ürün sunmuştur.

Sessiz filmlerin halk tarafından benimsenmesi ve sektöre önemli ölçüde kazanç sağlanması, bazı sinemacılar tarafından sesli sinemanın geleceğinin olmayacağı yönünde yorumlanmasına neden olmuştur. Sinemanın mucitlerinden sayılan Edison bir toplantı sonrası, izleyicilerin hareketli görüntüleri izlemeye alıştığı için sesli filmlerin tutulmayacağını dile getirmiştir. Ona göre bunun kısa süreli bir yenilik olduğudur ve seyirciler süre sonra sessizlik ve filme eşlik eden orkestra müziği için haykırmaya başlayacaktır. (Focus Popüler Bilim Dergisi, Hollywood Dile Geldiğinde, 245) 1927 yılında Werner Bros yapımı 'The Jazz Singer' adlı filmde başrol oyuncusu Al Johnson'ın – Henüz birşey duymadınız- repliğiyle başlayan ve ardından 1928 yılında ses materyallerinin büyük film boyunca kullanıldığı 'Lights of New York' filmiyle birlikte sesli filmler halk tarafından benimsenmiş ve bu filmler büyük başarıya imza atmıştır (Okyay, 1995:6).

Sesli filmlerin hızla yayılmaya başlamasıyla Edison'ın bu öngörüsünde yanıldığı açıkça görülür. Çünkü sesli filmlerde müziğin görüntülerle senkron ilerleyişi, diyalogların kattığı dramatik tutarlılık ve estetik izleyiciyi sessiz filmlerin harekete yönelik aksiyonundan, hem diyalog hem de hareketin olduğu filmlere yönlendirdi.

Sesli sinemanın önlenemez yükselişiyle birlikte, sesleri elverişli olmayan yıldız oyuncuların çöküşü başlamıştır. Çünkü sinemada görselliğin yanında işitsellikte önem kazanmış ve 'Karakter' ön plana çıkmıştır. Bu dönemde sesli sinema eserlerinin izleyici sayısının giderek artması üzerine Hollywood film endüstrisi tamamen sesli filmler çekmeye başlamıştır. Özellikle de 1930'dan itibaren tüm filmler görsel ve işitsel niteliğe sahip filmler olmuşlardır. Sesli sinema, mikrofonların ağır olması ve kameranın motor sesinin kaydedilmesi gibi bir takım teknik sorunlar getirmiştir. Kameralar bu dönemde kabinlere konularak motor sesi önlenmiş fakat bu da, kameranın hareket kabiliyetini kısıtlamasından dolayı, yapımların giderek durağan ve uzun diyaloglardan oluşmasına yol açmıştır. Sinema sektöründe yaşanan tüm bu aksaklıklar sinemanın sanatsal bakımdan değer kaybetmesine neden olmuştur. Hollywood filmlerinin bir çok ülkede izlenmesi sinema endüstrisinin ekonomik kazanç eldetmesini sağlamıştır. Bu kazanç yapılan film sayısının artmasında etkin rol oynamıştır. Sinemada sesin kullanılmasıysa filmlerde 'Dil' sorunu ortaya çıkmış ve Hollywood sineması sadece kendi dillerinin kullanıldığı ülkelerde izlenmesine sebep

olmuştur. Bu durum, filmlerin çekildikten sonra, farklı dillerde seslendirilmesini sağlamış ve dublaj uygulamasının ortaya çıkmasında öncü olmuştur. Sinema da sesin kullanılmaya başlaması salonlarında yalnızca dekorasyona değil, akustiğine önem verilmesine sebep olmuştur. Bu dönemde tiyatro ve opera salonları referans alınarak yeni sinema salonları inşa edilmiştir (Korunalp, 1998:72). Bu bağlamda sinema sessiz döneminde evrenselken, filmlerde diyalogların dublaj yoluyla eklenmesiyle filmin çekildiği coğrafya ve ülkenin izleyicisine hitap etmeye başlamıştır. Bu durum karşısında Hollywood film endüstrisi bu duruma dağıtım şirketleri kurarak müdahale etmiştir. Dağıtım şirketleri ağı geliştikçe filmler ihrac edildikleri ülkelerin dillerinde yeniden seslendirilmiş ve sessiz sinemanın evrenselliği yeniden canlandırılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası başlayan ve dünya genelinde hissedilen ekonomik buhran sebebiyle Fransa'da sinemasının sesli sinemaya geçişini zorlaştırmıştır. Bu buhran döneminde, sinemaya ait özgün bir dili olmasını ve toplumsal içeriğinin de ön plana çıkmasını gerektiğini savunan Jean Renoir, Marcel Carne ve Jean Vigo gibi yönetmenler 'Şiirsel Gerçeklik' adını verdikleri bir anlayış içinde filmler üretip çok sayıda seyirciye ulaşmasını amaçlamışlardır. Böylece Fransız Sineması'nda, ülkede yaşanan çatışmaları ve ideolojik çelişkileri gündeme getiren filmler yapılmış ve politikaya değinen konular işlenmiştir (Teksoy, 2005:221).

Dışavurumculuğunda etkisiyle, Alman sineması, sessiz sinemanın son dönemlerine doğru iyi filmler yapmasına karşın, sinemada sesin kullanılmasıyla, duraklama dönemine girmiştir. Nasyonel Sosyalizmin, Almanya'da devlet yönetiminde söz sahibi olması ve Nazilerin iktidarıyla birlikte, sinema yönetmenlerinin büyük bir kısmı ABD'ne gitmiş ve bu durum sinema sektörünü olumsuz etkilemiştir. Almanya propaganda ve milli eğitim bakanı J. Goebbles, Sovyetler Birliğinde kurulan yeni oluşumda sinemanın etkisini görmüş ve Alman sinemasının gelişimi içinde atılımlar yapmıştır. S. Eisenstein, Clarence Brown ve Fritz Lang gibi yönetmenlerin örnek alınması sayesinde, Alman sineması toparlanmıştır (Tekoy, 2005:243). Uluslararası pazarda kendisine yer edinmek isteyen İngiliz sineması, gerilim, romantik ve tarihi yapımların yanı sıra tiyatro uyarlamaları yapmıştır. Ekonomik yönden toparlanmak ve seyirciyi sinema salonlarına çekmek gayesinde olan İngiliz sineması, toplumsal gerçekçi filmler yerine, yüzeysel dramatik filmlere yönelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası demokratik düzene geçen İtalya'da yeni bakış açıları gelişmiş ve toplumsal sorunlara dokunan filmler üretilmiştir. Bu dönemde, sinemanın sadece eğlence aracı olmadığına inana ve toplumun sorunlarına, yaşam savaşına değinen filmler halkın beğenisini kazanmıştır. Vittorio De Sica, Rosellini, Alessandro Blasetti gibi yönetmenler, savaş sonrası halkın yoksulluğunu anlatan, 'Yeni Gerçekçi' filmler yapmışlardır (Teksoy, 2005:271).

İtalya'da 'Yeni Gerçekçilik', Fransa'da, 'Yeni Dalga', İngiltere'de 'Özgür Sinema' ve Hollywood'da geleneksel türde filmlerin üretilmesi, yönetmenin karakterinin, filmler üzerindeki etkisini ve önemini göstermiştir. 1960'larda türk siyaseti ideolojik çatışmalar ve askeri darbenin getirdiği toplumsal yıkım sonucunda, 'Toplumsal Gerçekçi' olarak tanımlanan anlayışla filmler üretilmiştir. Bu dönemde, italyan, yeni gerçekçi sinemanın etkileri Türk Sineması'nda da görülmüştür. 60'lar ve 70'ler boyunca, sinema değişen dünya düzenine ayak uydurmaya çalışırken, genç izleyicilere hitap eden, gangster, western, spaghetti western türünde filmler yapıldı. Bu filmler, sanat kaygısından ziyade popüler kültürün bir yansıması niteliğindedir. Fakat, televizyonun yaygınlaşması insanların evlerine girmesi, sinemanın televizyonla rekabet edemeyecek düzeye gelmesinden dolayı, sinema sektöründe yeni atılımların yapılmasına neden oldu (Smith,1996:526). Değişen toplumların taleplerine cevap verebilen, yeni ve genç yönetmenlerin 70'li yıllarda çektikleri, 'Baba' (F.F. Coppola, 1972), 'Jaws' (Steven Spielberg, 1975), 'Taxi Driver' (Martin Scorcece, 1972), gibi filmler gişede büyük başarılar elde etmiştir. Yeni Hollywood adı verilen bu dönemde filmlerin kolaylıkla paketlenip, dünyanın birçok yerine satılabilecen düzenli yapım sistemi, edinilen bu başarının temeli olmuştur.

80'li yıllardan itibaren, teknolojinin hızla gelişmesi ve bu teknolojinin sinema endüstrisinde kullanılması, yüksek bütçelerle filmlerin yapılmasını sağlamış ve görsel efekt yönünden zengin, süperkahraman filmleri üretilmiştir. Bu tür filmler gişede büyük kazançlar elde etmiştir. Tüm bu popüler kültüre yönelen filmlerin yanında, dünyanın hemen her ülkesinde düşük bütçeli fakat sanatsal kaygı içinde filmler üretilmiş ve üreilmeye devam etmektedir.

3. Sinema ve Tiyatroda Ortak Paylaşımlar

Sinemada kendine yer edinmiş bir edebiyat türü de tiyatrodur. Sinemanın oluşum sürecinde tiyatronun etkisi görülmektedir. Metin bağlamında edebiyatın bir

parçası olan tiyatro sinemanın başlangıcından bugüne kadar gerek konusu gerek işleniş biçimi olarak sinemada yer bulmuştur. Sessiz sinema döneminde, öykülü filmlerin yükselişiyile birlikte tiyatro oyunları, filme uyarlanması kolay olmasından dolayı, tercih edilmiştir. Sinemanın gelişim sürecinde, Tennessee Williams, William Shakespeare, Anton Çehov, Arthur Miller gibi tiyatro yazarlarının yanı sıra bir çok tiyatro oyunu sinemaya uyarlanmıştır. Tennessee Williams, Arthur Miller, Sam Shepard, Tom Stoppard gibi çağdaş tiyatro yazarları kendi oyunlarının film senaryosunu da yazmış film çekim sürecinde dramaturji çözümlerinde aktif olarak rol almışlardır.

a. Sinema ve tiyatrodaki oyunculuk anlayışı

Sinemanın bir araç olarak nitelendirilmesi için, kuramcılar ve yönetmenler, sinemanın başlangıcından itibaren, ayırt edici özelliklerini ve özünü aramışlardır. Bazıları, Epstein'in diğer sanatlar tarafından bozulmamış, *Saf Sinema* kavramını savunurken, diğerleri ise sinemanın diğer sanatlarla olan bağlantısını savunmuşlardır. Sinemayı, Lindsay *hareket halinde ki heykel*, Survage *hareket halinde ki resim*, Faure *hareket halinde ki mimari*, gibi tanımlamalar, sinemanın diğer sanat disiplinleriyle ilişkisini kurarak önemli ayrımlara işaret etmişlerdir, "Sinema resimdi, ama şimdi hareket ediyor, müzikti ama bu kez notalardan çok ışığın müziğidir" (Stam, 2000:43). Stam'ın bu tanımı sinemanın farklı disiplinlerin ilişkisinden doğduğunu açıklar niteliktedir. Pudovkin ise, sinemanın ortaya çıktığı ilk yıllarda hareketleri saptayan ilginç bir buluş olarak tanımlayarak, fotoğraf sanatından farkını öne sürmüştür. Ona göre sinema, *canlı fotoğraftır*. Pudovkin, sinema tarihinde ki ilk denemelerin, kolay aktarılabılır olmasından dolayı tiyatro ile sınırlı olduğunu belirtmiştir (Pudovkin, 1995:82). Sinema tarihinin ilk dönemleri takip edilirse, sinemanın ortaya çıktığı dönemde tiyatro ile buluştuğu söylenebilir. Edison'ın çektiği ilk filmler, pantomimcilerin, sirk akrobatlarının, palyaçoların ve tiyatro sanatçılarının şovlarıdır. Sinemanın erken döneminde ortaya çıkan filmler incelendiğinde, tiyatro ile ilişkisi eserlerin biçiminde açıkça görülür. Nicolar Vardac'ın, sinemanın erken dönemiyle tiyatro ilişkisine yönelik söylemleri doğrultusunda, tiyatrodaki gerçekçilik akımının görsel ve işitsel anlamda en önemli mirasçısı sinemadır. Vardac, sinemanın erken döneminin 19. yüzyıl tiyatrosunun melodramatik yapısından ve romantizminden etkilendiğini hareketli fotoğraflar ile tiyatronun biçimsel özellikleri kullanılarak eserler yaratıldığına işaret eder. Vardac'ın çalışmaları doğrultusunda, Jacobs ve

Brewster' de sinemanın erken döneminde melodram ve romantizmi kullandığını savunur (Vardac, 1949). Bu söylemlerden yola çıkarak, sinemanın erken döneminde tiyatro ve biçimiyle iç içe ilerlediği söylenebilir.

Bazı sinema kuramcıları sinemanın diğer sanat disiplinleriyle olan etkileşimi üzerine olumsuz tavır takınmışlardır. Sinemanın erken döneminin kuramcılarında bir tanesi olan Münsterberg, sinemanın filme alınan bir tiyatro oyunundan ibaret olmadığını açıklar (Münsterberg, 1970). Erken dönem kuramcılarının bazıları, *sağ sinema* kavramını savunarak, *The Futurist Cinema* manifestosunda, sinemanın teatral sahneleri kopyalamadığını ve özerk bir sanat olduğunu kabul etmişlerdir (Drummond & Arkadaşları, 1979:19). Böylelikle, sinemanın diğer sanat disiplinleriyle ilişkisi ekseninde değerlendirilmesi yerine kendi potansiyeli ve estetiği üzerinden değerlendirilmesi gerekir. Allardyce Nicoll'da tiyatro ve sinemanın kendine özgü biçim ve kavramlarının olduğunu belirtir. Sahneden ve beyaz perdeden örnekler verdiği *Film ve Tiyatro* adlı kitabında, her iki disiplinin de ayrı yollar izleyip birbirlerinden farklı gelişim göstermesi gerektiğini savunur (Nicoll, 1936:60). Tiyatro ve sinema üzerine yapılan tartışmaları özetleyen Waller, her iki sanatın da kendi limitini bildiği ve kendisine sadık kaldığını belirterek bu disiplinlerin kuramlarını kendi anlayışları doğrultusunda değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmektedir (Waller, 1983). Tüm bu önermelerden yola çıkarak, sinema ve tiyatronun birbirinden farklı sanatlar olduğu ve kendi biçimleri ile kendi kanunları doğrultusunda muhakeme edilmesi gerektiğini söylemek mümkündür.

Allardyce Nicoll'e göre, sinema da tıpkı tiyatro geniş kitlelere erişebilen, doğarı gereği bir eğlence sanatıdır (Nicoll, 1936:62). Aynı zamanda sinema, tiyatronun aksine, sanayi ve teknoloji paralelinde estetiğini geliştiren, dağıtım ve tüketim bağlamında ticari kaygı ve ödevleri olan bir endüstridir. Bu sebeple, Mukarovski'ye göre sinema, tüm edüstriyel ürünlerde olduğu gibi, sanayi ve teknolojik gelişmeleri içinde barındırmak zorundadır (Mukarovski, 1936: 22). Dolayısıyla sinema, yapım ve gösterim süreci göz önünde bulundurulduğunda endüstriyeldir.

Tüm bunlara ek olarak, Susan Sontag, sinemanın bir sanat olduğu kadar araç olduğunu da belirtir. Çünkü sinema, doğası gereği tiyatronun tersine, kamera ile görsel sanatları içine alır ve onu filme dönüştürür. Sontag'a göre, oyunun filminin yapılabilmesine karşın, filmin oyunu yapılamaz (Sontag, 1966: 24-25). Sinema

negatiflerinin çoğaltılıp tüm dünyaya dağıtılabilmesi ve senkron gösterim imkanı onu tiyatrodan ayıran en önemli endüstriyel farklardan bir tanesidir. Sinemanın bu sayede daha fazla insana ulaşabilmesi ve dağıtım olanakları, onun endüstriyel boyutunu ortaya koyar.

Sinema ve tiyatro, oyuncuların eylemlerinin canlı ve yaşıyor olmasından dolayı benzerdir. Fakat sinema kamera açıları ve hareket kabiliyetinden dolayı oyuncuların eylemlerini kaydeden bir kayıt mekanizmasıdır. Tiyatro da bütün oyun alanı açıktır ve geniş bir perspektif sunar. Bu sayede izleyici neyi izleyeceğine ve odağına kendisi karar verir. Fakat sinema da kameranın varlığı ve yönetmenin seçimleri perspektifi sınırlandırarak bir görüş alanı yaratır. İzleyiciye göre sinema, kurgulanmış ve seçilemeyen kaydedilmiş görüntüler bütünüdür (Sontag, 1966:24-25). Prince'e göre sinema, yapım aşamasında ekrana neyin yerleştirileceğine veya neyin çıkarılacağına karar veren editoryal bir üründür (Prince, 2012:2). Dolayısıyla sinemanın, gerçekleşen aksiyona mesafesi, sekansların planlara bölünmesi, sahne içinde netliğin değişip odağın belirlenmesi, mekansal bütünlüğü ve derinliği gibi olanakları, tiyatronun temel ve biçimsel prensiplerini bertaraf eder (Stam, 2000:71). Kısacası, tiyatro izleyici açısından zengin bakış açısı sunarken, sinema kameranın gösterdiği yerden bakma zorunluluğu getirmektedir.

Walter Benjamin, tiyatrodaki oyuncunun yaratımı, izleyiciye doğrudan oyuncu ve kişiliği tarafından yansıtılırken, sinemada bu eylemin bir aygıt yardımıyla sunulduğunu belirtir. “Bu aygıt ister kamera, ister mikrofon olsun kameramanın ve ses operatörünün yönetimi altında olduğu için, sinema oyuncusunun yaratımına bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek zorunda olmayıp sürekli olarak bu yaratım karşısında bir tutum alabilmektedir. Daha sonra da, kurgucunun kendisine verilen bu malzemedan oluşturduğu tutumlar zinciri, kurgusu tamamlanmış filmi oluşturur” (Benjamin, 2002:63).

Dolayısıyla, oyuncunun tiyatrodaki baskın etkisi ve zengin yaratımı sinemada kurgu, ses ve sinematografik seçimlerin etkisiyle üreticinin aktardığı kadarıyla kendisine yer bulmaktadır.

Tiyatronun sinemaya kazandırdığı en vazgeçilmez unsur şüphesiz oyuncudur. Antik çağlardan itibaren ‘oyuncu’ dram sanatının en temel unsurlarından olmuştur. Fakat sinemada, tiyatrodan farklı olarak olaylar, film çekiminde kamera önünde gerçekleştirilir; beyaz perde de izlenecek görüntü ve hareketlerin oluşmasında başrolü

kamera oynamaktadır. Kamera terimi Latince kökenlidir ve ‘oda’ anlamına gelmektedir, çünkü kamera, gerçekte bir yüzeyinde delik bulunan karanlık bir odadır (Camera Obscura) (Erdoğan, 1992:34). Modern profesyonel film kameralarının çalışma prensibi erken dönem kameralara oldukça benzese de mekanizma rafine edilmiş haldedir. Film kamerası bir bedene, bir film taşıma sistemine, kenslere, örtücü ve görüntü-odak sistemine sahiptir. Film bir lensin arkasında, hareket ederken ışığı durduran bir örtücü yardımıyla aralıklı olarak hareket eder. Bu süreç boyunca film bir makaradan çözülür, pozlamanın gerçekleştiği yere aralıklı olarak aktarılır, sonra da sarma makarasına gider. Örtücü açılır, bir görsel filmin üzerine pozlanır ve örtücü kapanır. Sonra tırnak otomatik bir çekme hareketiyle filme bir sonraki pozlama için asılır. Filmin her karesi pozlama için tamamen durur, bu sebeple her pozlama tek bir fotoğraf ya da karedir. Film kamera içerisinde ilerledikçe pozlanmış kısımlar arkada şarjore aktarılır ki burası da tamamen karanlık olan baka bir odadır.

Tiyatro, kameradan bağımsız şimdiki zamanda ve tek planda gerçekleşir. Seyirci, sahnede gerçekleşen olayları genel planda görür ve her sahne bir fotoğraf karesi biçimindedir. Bu genel plan, sinemanın ilk dönemlerinde sıkça kullanılırken, film uygulayıcıları zamanla kamerayı oyuncuya daha yakın bir konuma getirir ve tiyatrodaki seyircinin göremeyeceği, mimik ve jestleri ön plana çıkarmıştır. Fakat bu dönemde çok yakından filme alınan bir oyuncunun görüntü çerçevesinin dışına çıkmamak için hareketlerini görüntünün daracık çerçevesine uydurması gerektiği. Aynı zamanda kameradan çok uzaklaşmaması ya da kameraya fazla yaklaşmaması da gerekiyordu, aksi takdirde odak dışı kalacak ve görüntüsü bulanık olacaktı. Sinemada kamera önünde tüm bu yeni teknikler ortaya çıkarken, tiyatrodaki oyuncu özgürdü. Kemaranın sınırlılıkları dışına çıkabilir doğaçlama yapabiliyordu. Sinemada hareketli sekansların çekimi esnasında, özellikle de yakın plan çekimlerde, oyunculara çoğunlukla hareketlerini daha yavaş yapmaları söylenirdi. Yönetmen ve yazar olan Michael Rabiger bunun sebebini; çerçeve içerisindeki hareketin gerçek hayattaki %20-30 arasında daha hızlı görünüyorsa açıklar. “Eğer oyuncu hızlı hareket ediyorsa en iyi kamera operatörü dahi sıkışık bir çerçevede görüntüyü sürdüremez. Ve eğer oyuncu zemindeki markerlerden uzaklaşırsa operator netliği dahi kaybedebilir” (Rabiger, 2008: 367). Bu nedenle, bir oyuncunun hareketi, çekimin çerçeve sınırları ve kameranın hareketi kaydetme potansiyeline bağlıdır. Sonuç olarak, sadece genel plandan oluşan ilk sinema filmlerinde oyuncunun tüm bedeni görüldüğü için tıpkı

tiyatrodaki gibi aktif ve serbest jestlerle oynarken, kameranın teknolojik gelişmeleriyle beraber, yakın planlar ortaya çıktığında, oyuncunun her küçük hareketi büyük gösterildiği için, oyuncu yaptığı hareketleri küçültmek ve yavaşlatmak zorunda kalmıştır.

Yine de, kameranın farklı planlarda çekim yapabilme becerisi sinemayı, sahneden daha anıtsal bir etki bırakmaya muktedir kılıyor. Tiyatroda insan figürü her zaman için gerçek hayattaki boyutundayken film ekranda gerçek hayat boyutuna oranla devir bir şekilde beliriyor, dolayısıyla yakın plan çekim bir oyuncunun yüzünü de devleştiriyor. Tiyatroda, en önemli yüz bile bir elementten fazlası değilken filmde bir yüz, dramının barındırdığı tüm mesele olarak beliriyor (Balazs, 2010: 37). Böylece aksiyonla kamera arasında azalan mesafenin yüz ifadelerine yapılan vurgunun artmasına katkı sağladığı açıktır. Yakın planda bir taraftan oyuncunun yüzü devleşirken öte taraftan vücudu tamamen performansın dışına itilmektedir. Caine bunu sonucu olarak oyuncunun yoğunluğu kaybetmeden performanstaki aksiyonun seviyesini düşürmeyi öğrenmesi gerektiğini, bir başka deyişle oyuncunun performansını zihinsel olarak değil, fiziksel olarak küçültmesi gerektiğini, söyler (Caine, 1997:59). Yüz, özellikle gözler oyuncunun kendini ifade etmek için kullanabileceği yegane enstruman olduğundan oyuncunun duygu ve düşüncelerindeki incelikleri aktarabilecek yegane kanaldır. Böylece oyunculukta, özellikle film içerisinde rafine edildiği haliyle yakın plandaki yüz ifadeleriyle, geniş olanlardaki duruş, jest ya da yürüyüşler arasındaki nüansın yarattığı anlamlarla iletişim kurmaya başladığı görülebilir (Gottesman & Woods, 1998:3). Başka bir deyişle, sinemada oyunculuk, oyuncunun, kameranın planlarına göre adapte olmasıyla karşılıklı uyum sağlanmasıyla gelişmektedir.

Film, geniş, orta ve yakın plan kullanılarak bir çok kısa sahnesinin çekimi ve bunların bir araya getirilip kurgulanmasından oluşur. Bu sahneler çekim sürecinde senaryoda yazılan sırayla çekilmeyip, teknik, hava koşulları, mekan keşfi gibi etmenler göz önüne alınarak çekim sırası belirlenir. Tiyatroda bir oyun sıralı bir halde akarak her oyuncunun duygu inşasını hissederek ekip içerisinde bir bütünlük hissi yaratırken, filmde oyuncu izole edilmiş anlar içerisinde kayda alınmakta, dolayısıyla oyunculuğu daha parçalı bir biçimde sergilemektedir. Bu sebeple Film yapım sürecindeki devamsızlık hali oyunculuk sürecinde de devamsızlığı beraberinde getirebilmektedir.

b. Sinema ve tiyatrodaki metin

Tiyatroda çatışma diyaloglar yoluyla ortaya çıkar ve onu edebiyata yaklaştıran da bu özelliğidir. İster sahnelenmiş olsun, ister yalnızca okunuyor olsun, bir tiyatro metni diyaloglardan oluşmaktadır. Sahnelendiğinde ona eklenen dekorun ve oyuncunun soun olarak varlığı katılır. Ancak bir sinema filmi, görüntülerin diliyle konuşur, hiç söz olmaksızın da görüntülerin diliyle bir anlatı kurma imkanına sahiptir. Dolayısıyla bir uyarlamanın, doğrudan sözleri koruması, içinde yenilikçi ve uyarlamasının dönüşüm ilkesine bağlı hiç bir unsur taşımadığı düşünülmektedir. Serda Öztürk sinema ve tiyatronun anlatı gücüyle ilgili şöyle söyler: “Sinema hem Aristo’nun belirttiği temsili rejime, yani bir hikayenin sergilenmesine, tiyatro gibi sergilenmesine elverişli bir sanattır. Bir hikaye var ve hikaye burada temsil ediliyor, akıyor. Ama sinemanın içerisinde aynı zamanda, temsili rejimin yanı sıra, estetik rejim de diyebileceğimiz fark anlarnın olduğundan da sözedebiliriz” (Öztürk, 2017:181).

Öztürk, düşünce yaratan saflaştırılmış anları estetik rejim olarak ifade etmiştir. Tiyatro ve sinemanın birbirlerine uyarlaması noktasında, ikisinde aslında edebiyatın gücünden faydalandığı düşüncesi yukarıda tartışılmıştır. Ancak bunun yanı sıra hiç bir yazınsal metin olmaksızın da hem tiyatronun hem de sinemanın kendi metinlerini üretebildikleri iddası da savunuldu. Ancak özet itibariyle, her ikisi de hareketten doğan sanatlardır ve hareketi ürettikleri zaman-mekan bakımından birbirlerinden başkalaşmaktadır.

Bazin’in de ifade ettiği gibi, tiyatroyu film üzerine geçirmek sinemacıya hep çekici gelmiştir, çünkü tiyatro da sinema gibi görüntülerle anlatım sağlayan bir sanattır. Ancak bu bakıma, Bazin, daha özcü bir yaklaşımla sinemaya yaklaşmakta ve onun tiyatroya göre daha değerli olduğu savunmaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinde, tiyatro sahnelerinin kaydedilmesiyle çekilen ilk filmler ona göre yüz karası filmlerdir. Çünkü ona göre tiyatro, sahte bir dosttur; tiyatronun sinemayla yanıltıcı benzerlikleri sinemayı çıkmaz yola saptırmaktadır, tiyatro, sinemayı her çeşit kolaya kaçmaya zorluyordur (Bazin, 1966:108).

Bu özcü yaklaşımla beraber, Bazin, uyarlamayı değerlendirirken de “iyi uyarlama genellikle, tiyatronun edebi ve Teknik engellerinden kurtulabileceklerin en çoğunu sinemaya özgü yollara aktarmaktan başka birşey değildir” (Bazin, 1966: 73). ifadelerini kullanmaktadır. Ona göre, tiyatro yönetmeni sinema yönetmeni gibi,

elindeki öğelerle oynayabilme imkanına sahiptir ancak her şeyden önce metin ile oyuncu, bir tiyatro oyununun ana unsurudur (Bazin, 1966:103). Bu noktada Bazin, gerçekçi sinema kavrayışlarıyla birlikte düşünüldüğünde, yine edebi yazınsal metne bağımlı bir tiyatro anlayışı ve o tiyatrodan aktarılan uyarılama eserlerin de ancak sinemanın dilini kullanarak o mecraaya aktarılması kadar basit bir süreç olarak değerlendirilmektedir.

Bazin'e benzer biçimde, Kracauer'de içerik bakımından anlatıların birbirlerine dönüştürümü meselesini biçimci ve değersiz bulmaktadır. "Tiyatroda sahnelenen veya romanda anlatılan herhangi bir şeyin sinema çerçevesinde de aktarılabilceğinden en ufak bir şüphesi bile yoktur çoğu insanın. Safi biçimsel bir yaklaşım doğrultusunda, gayet makul bir beklenti bu" (Kracauer, 2017: 66)

Çağdaş Çağlayan, tragedya türü özelinde teatral anlatının en yetkin biçimde yansıtılabileceği alanın sinema olabileceğini ifade etmiştir. "Ancak, trajik bir konuma yerleşmekte başarılı olur, görünüşlerin ardındaki derin anlamı açığa çıkartabilirsek, filmler, insanlığın tümel gerçekliğini taşıyan Dionysosçu evrenle bağımızı güçlendirmemize, en az diğer anlatı türleri kadar, elverişli bir ortam sunacaktır" (Çağlayan, 2017:45). Ona göre, filmler yazınsal türlerden farklı olarak doğrudan görünenle ilgili olduğundan bu durum Apolloncu biçime yatkınlık olarak varsayılabılır.

Sinema ve tiyatro ilişkisi sinemanın ilk zamanlarına dayanmaktadır. İkisinin de canlanması metinlerin görselleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlarda tiyatro oyunlarını perdeye aktaran ürünler ortaya koymuşlardır. Başlangıçta, sinema sahne prodüksiyonlarını kaydetmek için kullanılmıştır. Bu nedenle ilk uyarlamalar tiyatro metinlerinden yapılmıştır. Ancak ilk sinema çalışmaları, Lumiere Kardeşler'in ekolü düşünüldüğünde, hareketli nesnelere sabit kamerayla kaydetmeye dayanıyordu. Tiyatro uyarlamaları da böylelikle hareketli imge üreten sahneleri, sabit kamerayla kaydederek yapıyordu. Sahnenin önüne kurulan kamera sahneyi kaydediyordu.

Bu noktada yapılmak istenenin tiyatro deneyimini yeniden üreterek ve oyuncuların oyunculuklarını ölümsüzleştirme amacı olduğu söylenebilir. 1900 yılında Sarah Bernhardt'ın, Hamlet rolündeki performansı Maurice Clement tarafından kaydedilmiştir. Genel olarak, kendilerini bir *mise-en-scene*'den serbest bırakmayan bu filmler, sahne performansının zaten başlı başına bir çalışma olduğu ve sinemanın

işlevlerinin sırayla 'fotoğraf çekmek' olduğu fikrini taşıyorlardı ve amaç tiyatronun ürettiği hareketi kaydedip ölümsüz kılmak, korumaktı (Hatchuel, 2004).

Hatchuel, sinema sanatının tiyatroyla karşılaştırırken üç farklı hareket türüne dikkat çekmiştir: “karakterlerin yer değiştirmesi -sahne bulunabilecek tek hareket-, kameranin hareketleri ve film içindeki çekimlerin art arda yapılması. Mesela artık yalnız gerçeğin yemsi değil, bu gerçeği temsil etmenin yolu haline gelmiştir. Tehdit altında olan, dünyanın belirli bir vizyonun yaratılması, eylemin belirli bir algı stratejisine eklenmesidir” (Hatchuel, 2004).



III. SHAKESPEARE TARZININ BEYAZ PERDEYE YANSIMASI

A. William Shakespeare; Eserleri ve Sinemada ki İzdüşümü

Eserleri, hemen her dönemde güncelliğini koruyan Shakespeare, ölümünden dörtyüzyıl sonra bile beyaz perde de yer bulmuştur. Shakespeare, işlediği konuları ve oyun karakterlerinin psikolojik derinliğini ustaca anlatmış ve kendisinden sonra gelen, yazar, şair ve sinema yönetmenlerinin esin kaynağı olmuştur. Tarih tekerrürden ibarettir. Shakespeare'in yaşadığı zamanın ruhu ve insan sorunlarını eserlerinde ustalıklı anlatması, sinema tarihinde kendisine sıkça yer edinebilmesinin şüphesiz en önemli sebeplerindendir. Sinema sanatının sessiz çekildiği yıllarda da, ses ve görüntü senkronizasyonun, görsel efektler ve teknolojiyle sentezlendiği yıllarda da onun eserleri sinema yönetmenlerince beyaz perdeye sıkça aktarılmıştır.

1. Elizabeth Dönemi İngiliz Tiyatrosu

Başlarda İngiliz tiyatrosu Rönesans'taki İtalyan tiyatrosunun arkasından topallayarak gelen bir sanattı. Onbeşinci yüzyılın ikinci yarısının başlarında İngiltere'de Ariosto'nun iyi kurulmuş komedyalarına ya da Macchiavelli'nin mizahına yetişecek bir kimse ortaya çıkmamıştı. Bunun için de Sir Philip Sidney, haklı bir yolda kendi döneminin tiyatro eylemini yürüte kişileri suçluyordu. Ancak Onbeşinci yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de Antik Yunan tiyatro adamlarına bile parmak ısırttıracak bir tiyatro eylemi doğdu. Bu geç kalış sonra birdenbire yükselişe neden oldu. Bu nedenleri özetlememiz gerekirse, Rönesans, Avrupa'nın diğer ülkelerine gelidği gibi İngiltere'yi de etkiledi. Çoktan beri unutulmuş bir kültürün bulunması, sanat ve edebiyat çevrelerini heyecanlı bir işin içine sürüklemişti. Bu dönemde sarayda Roma tiyatrosunun en güzel örnekleri Latince olarak oynanıyordu. Bu dönemde İngiliz tiyatrosu klasik kültüre yöneldi ve ulusal özelliklerinin dürtüsünü hissetmeye koyuldu. Yıllar geçtikçe klasik kültürden kopan, ulusal birliklerini ve bağımsız İngiliz kilisesini kuran bu ülke aydınları kendilerine özgü bir kültürü oluşturma yolunu tuttular (Nutku, 2000:162).

“İngiliz tiyatrosunda, her yerde olduğu gibi önceleri amatör çabalar görülmüştür. Ancak kısa bir süre sonra Kraliçe ve saraylılar profesyonel oyuncularını tercih etmeye başladılar. 1493’te kurulmuş olan *Kralın Oyuncuları* sarayda düzenli gösteriler hazırlıyordu. Yıllar geçince bu topluluğun yetersiz olduğu kabul edilerek Kraliçe Elizabeth döneminde, Kraliçe ve soylulara bağlı çeşitli profesyonel kadrolar kurulmuştur” (Nutku, 2000:163).

Onaltıncı yüzyılın ortalarında klasik örneklerle bağlı oyunlar yazılmaya başladı. Roma dönemi tiyatrosu önemli yazarlarından olan Plautus ve Terentius komedyalarına benzer komedyalar yazılıp oynanmıştır. Shakespeare ve çağdaşları eserler üretene kadar bu dönemde tiyatro edebiyatı kendisinden önceki tiyatroların oyun türleri ve geleneklerine bağlı kalmıştır.

2. Elizabeth Dönemi Sahneleme Tekniği

Dram sanatında sahneleme üslupları Antik Yunan’dan itibaren, dekor, kostüm ve oyunculuk anlayışı düzleminde çeşitli dönüşümlere uğrar. Dönemde yaşanan ilkel teknolojik gelişmeler ve değişen estetik algısı tiyatro oyunlarına yansır. İtalya’da başgösteren Rönesans hızla tüm Avrupa ülkelerine yayılır ve onun getirdiği yenilikler tiyatro oyunlarının sahnelenmesinde kostüm, dekor ve oyunculuk üslubu bağlamında karşımıza çıkar.

17.yüzyıl İngiltere’inde tiyatro sanatı taşıyan üç önemli tiyatro binası vardı. Bunlar, Drury Lane, Lincolns in Fields ve Dorset Garden’dır. Bu tiyatro binaları sahip oldukları bazı ortak özellikler ve boyutları sebebiyle, İngiliz Tiyatrosu’nu 19. Yüzyıla kadar taşır. Bu tiyatrolar, ‘Pit’ adı verilen seyir yeri, localar ve balkonlardan oluşmaktadır. Bu yıllarda sahne derinliği 9 ile 15 metre arasında değişmekteydi. Alanın genişlemesi, aksiyon yönünden zengin, savaş, tören, kralı karşılama, gibi geniş hacim gerektiren sahnelerin sergilenmesine olanak tanıyordu. Bu sahneler, her tiyatrodaki benzerlik göstermekteydi, her tiyatrodaki kulisler, tavan perdeleri, panjurlar veya asma perdelerden oluşuyordu. Sahnelerin tavan ve tabanına yerleştirilen oluklar sayesinde, sahne geçişlerinde dekorlar ve panolar değiştirilebiliyordu. Kimi zaman bu oluklara ek olarak, tekerlekli panolar ve dekorlar kullanılmaktaydı. Bu tiyatrolarda bulunan ön sahne perdesi, prologun okunmasının hemen ardından kaldırılıyor ve dekor geçişleri seyircilerin karşısında gerçekleştiriliyordu.

Bu yıllarda, her tiyatro topluluğunun kendisine özel dekor ve kostüm birikimleri vardır. Bunlar tekrar kullanılmak üzere saklanıyordu. Bu dönemde yeni bir tiyatro topluluğu kurulduğunda oyun repertuarlarının oluşturulmasından önce kullanılması ön görülen dekorlar belirleniyor ve sergilenen oyunlarda genellikle ortak dekorlar kullanılıyordu. Kurulan tiyatro kumpanyalarının repertuarlarında sıklıkla bulunduğu bazı ortak dekorlar vardı, bunlar: Tapınaklar, lahitler, şehir surları, kale veya saray kapıları, saray dışı mekanlar, saray içi mekanlar, sokaklar, yatak odaları, hücreler, bahçeler, köy manzarası tasviri panolardır. Oscar Brockett'a göre bu uygulamalar: "Spesifik zaman ve mekan kavramlarının tiyatro sanatı içerisinde küreselliğini ve sonuçta geçerliliğini yitirdiği düşüncesinden yola çıkan neoklasik anlayış doğrultusunda gerçekleştirilebiliyordu. Çünkü burada asıl amaç belirli bir mekan yerine küresel bir mekan tipi oluşturmaktı. Sonuçta aynı dekorlar birçok değişik oyun için kullanılabilirdi" (Brockett, 2017:303).

Brockett'in bulguları Elizabeth dönemi yapılan oyunların tiyatronun metinsel özelliklerinin ve anlatının önemine işaret etmektedir. Dekor, mekan, kostüm gibi tiyatronun neoklasik dönem sonrası gelişmeye başlayan unsurları bu dönemde etkisiz birer material olmaktan öteye geçememiştir. Dönemin tarihi itibarıyla sürekli kullanılan mekan ve dekor tasarımları oyunların konularının temasal farklılıklarla kısmen birbirlerine benzer çerçevede geliştiğinin göstergesidir.

Elizabeth dönemi tiyatro oyunlarının sahneleme mantığına yönelik veriler oldukça kısıtlıdır. Ortaçağ dekor tasarımı anlayışının bu dönemde de İngiltere tiyatrolarında sürdüğü tahmin edilmektedir. Bu döneme ait veriler ışığında bilinen, dekor uygulamaları, T.J. King'in 1599-1642 yılları arasında sahnelenen tüm oyunlar üzerine yaptığı çalışmalar doğrultusunda bilinmektedir. Onun çalışmalarına göre oyunlarda kullanılan dekorlar: "Ziyafet sofraları, masalar, sandalyeler ve tabureler; yataklar, halılar ve minderler; oda duvarlarına asılan halılar; perdeler ve traversler; devlet ve hükümdarlık makamları; çadırlar ve gölgelikler; sunak taşları ve kürsüler; tomruklar darağaçları ve darağacı platformları; cenaze teskereleri, tabutlar, hareketsiz bedenler ve sedyeler; çitler ve yarış alanları; iki tekerlekli yarış arabaları ve sporda kullanılan kasalar; bayırlar ve mağaralar, çardaklar, ağaçlar, çalılıklar, ağaç dalları, ve çiçekler" (Brockett, 2017:188).

17. Yüzyıl İngiltere tiyatrosunda seyirci çoğu zaman sahne üzerine alıyordu. Yani sahnede seyirci otururken, oyuncular seyircilerin arasında yürüyerek rollerini

oyunuyorlardır. Seyircilerin sahne üzerine konumlandırılmasından dolayı manzara tasvirli panolar, değişiminin zorluğu yüzünden kullanılamıyordu. 17. Yy sonuna doğru seyirciler sahne üzerinden indirildi ve bu panolar sıklıkla kullanılarak, sahne görseli zenginleştirildi. 17. Yüzyılda tiyatro gösterilerinde mekan kullanımına olan ilginin artmasıyla, sahne ressamaları da önem kazandı. 1735 yılına kadar hiç bir tiyatro bünyesinde sahne ressamı bulundurmazken bu dönemden sonra her tiyatro kadrosunda mekan resimleyicisi bulundurmaya başladı ve oyunların ihtiyaçları doğrultusunda mekan tasvirleri kullanılarak, oyunların sahne görseli giderek zenginleştirildi. Bu dönemlerde seyircilerin sahnede oturmalarına kesinlikle izin verilmemeye başladı.

17.yüzyıl ortalarına kadar tiyatro gösterileri öğle saatlerinde oynandığından ışık kullanımı pek yaygın değildi. Genellikle, sahnede bulunan pencerelerden sızan ışıklar sahneyi aydınlatıyordu. Bu dönem de tiyatroların sekizgen han şeklinde olması ve bazı tiyatroların üstünün açık olmasından dolayı, sahne aydınlatmasına gerek duyulmuyor bütün oyun tek ışıkta oynanıyordu. Bazı tiyatrolarda, ön sahne tabanına ışıldaklar yerleştiriliyor ve oyun boyunca sürekli aydınlık oluyordu. 17. Yüzyıl sonlarına doğru sahnelerin her iki tarafında bulunan merdivenler üzerine yerleştirilmiş ışık kaynakları sahneyi aydınlatıyordu. Bu ışıklar sahneden canlandırılan olaya göre kısılıyor veya etkisi yükseltiliyordu. “Covent Garden Tiyatrosu’nun o yıllarda çıkardığı bir envanterde, iki çift sahne merdiveni, yirmi dört adet sahne perdesi ve 192 adet şamdan bulunmaktaydı. Işıldaklar oynak bir mil üzerinde yer alıyordu ve gerektiğinde sahne seviyesinin altına indirilerek karartma sağlanıyordu. Reflektörlerin mum ışığını azalttığı bazı pozisyonlar için ise kandiller devreye giriyordu” (Brocket, 2017:306). Bu bilgiler doğrultusunda o yıllarda oyunlarda ışık kullanımının önem kazandığını açıkça görebiliriz.

16-18. yüzyıl arası, İngiliz tiyatrosunda zaman ve mekan kavramı önemsizdi. Bu yüzden, oyunların anlatıldıkları dönemi yansıtan kostümlere ihtiyaç duyulmuyordu. Oyun kişilerinin çoğu sahnede Elizabeth çağının günlük kıyafetlerini kullanıyorlardı. Bunun yanı sıra neoklasik öğretilerden dolayı, gösterilerin temel amacı doğayı idealize etmek olduğundan aktörlerin çoğu mümkün olduğunca pahalı ve gösterişli kıyafetler tercih ediyorlardı. Bu durum bazı oyuncuların maddi yetersizliklerini sahneye yansıtmaktaydı. Çünkü kostümler aktörlerin canlandırdığı oyun kişilerinin konumlarını yansıtmak yerine aktörlerin para durumlarını yansıtır olmuştu. Yoksul bir aktörün canlandırdığı kral karakteri sade ve eski bir kostüm

giyerken, zengin bir aktörün canlandığı hizmetkar son derece gösterişli kıyafetler giyinebiliyor ve bu durum tutarsızlıklara sebep olabiliyor ve oyunları gerçeklikten giderek uzaklaştırıyordu. Fakat bazı oyunlarda günlük kıyafet kullanımından sapmalar olasıydı. Oyunlarda ki klasik kahramanlar Romalı kostümü tarzında giyinirken, doğulu veya yakınoğulu karakterler, kullandıkları, türbanlar, şalvarlar veya kürklerle süslenmiş uzun kaftanlar tercih edebiliyorlardı. Bir diğer yandan aktrisler, canlandırdıkları karakterler ister yakınoğulu, ister klasik kahraman olsun sadece günlük kıyafetlerin üzerine eklenen bazı egzotik aksesuar, şapkalar kullanıyordu. 17. Yüzyılın ortalarına doğru aktrisler, giderek dönemin modasını takip etmeye başladılar ve içinde buldukları dönemin modasını karakterlerine yansıttılar (Brocket, 2017:306). Oyunlarda, Elizabeth dönemi dışında kullanılan kostümler, 5 bölümde incelenebilir, bunlar: “Modaya uymayışı belirtmek veya ara sıra başka bir dönemi hatırlatmak için kullanılan eski veya eski moda elbiseler; belli klasik şahsiyetler için kullanılan çağdaş elbiselere eklenen bol ve bükümlü kumaşlarla veya baldırlara takılan zırh parçalarıyla oluşturulan antit giysiler; hayaletler, cadılar, periler tanrılar ve alegorik karakterler için kullanılan hayali giysiler; Robin Hodd, V. Henry, Timurlenk, Falstaff ve III. Richard gibi birkaç belirli karakterle ilişkili geleneksel kostümler; Türkleri, Hintlileri, Yahudileri ve İspanyolları belirtmek için kullanılan, bir ulusa veya ırka mahsus kostümlerdir. Bu kostümler herhangi bir geçmiş dönemi yansıtan kostümlerdi ve tarihsel oyunlarda dönemin karakteristik özelliklerine kısmen uyumlu değillerdi. Çok az istisna dışında tarihi oyunlarda bile Elizabeth çağı kostümleri giyiliyordu” (Brockett, 2017:192).

Shakespeare’in yaşadığı dönemde onun bazı oyun karakterleri için gelenekselleşmiş kıyafetler kullanıldı. 3. Richard, Elizabeth dönemine ait turuncu taytlar, 6. Henry ise dönemin kraliyet kostümlerine yakın kıyafetler giymiştir. Bu dönemde Shakespeare karakterleri arasında ön plana çıkan diğer bilindik kostümlerin içerisinde, Hamlet’in babasının yasını tutmasından dolayı siyah renk giymesi, Lear karakterini oynayan aktörün günlük kıyafeti üzerine eklenen siyah benekli beyaz kürk süslemeleri ve Macbeth karakterinin İngiliz subayı kıyafetiyle rollerini canlandırması dönemin tiyatro kostümü anlayışının yansıması olarak sayılabilir (Brocket, 2017:306-307).

İngiltere’de sahnede gerçekçi kostümlerin kullanılması ancak 1740’larda başladı. 1741 yılında, Shakespeare’in Venedik Taciri oyununda, Oyunun yönetmeni

gerçek bir yahudi kostümü yaratmak istediğinden, Shylock karakterine siyah gabardin tunik, altına uzun bir pantolon ve kırmızı şapka giydirdi (Brocket, 2017:307). Bu dönemden sonra İngiliz Tiyatrosu'nda özellikle de tarihsel oyunlarda, dönemi yansıtan gerçekçi kostümler sıklıkla kullanılmaya başlandı.

16 ve 17. Yüzyıllarda İngiliz tiyatrosunda müzik önemli bir yer tutar. Bu dönemde aktörlerin büyük çoğunluğu şarkı söyleme yeteneğine sahip olmak zorundaydılar çünkü oyunlarda kendiliğinden ortaya çıkan şarkıların sayısı oldukça fazlaydı (Brocket, 2017:191). Bu dönemde gösterilerin büyük bir kısmı halk dansları veya dans ve müzik içeren başka bir gösteriyle bitiyordu. Bu oyun sonu gösterilerin temelinde eğlenme amacı güdülmekteydi. Yerleşik tiyatroların yaklaşık altı müzisyenden oluşan orkestraları vardı. Bunlara ek olarak orkestraların sürekli parçası olmayan borazancılar ve trampetçiler vardı. Borazanlar girişlerden önce merasim borusu olarak veya bildirileri sunmak için çalınıyordu, trampetler savaş sahnelerine yardımcı oluyor ve birçok bölümde fon müziği olarak kullanılıyordu. Çocuk toplulukları temsillerden önce bir saate kadar uzayabilen konserler veriyorlardı (Brocket, 2017:191).

Antik dönem dram sanatında özellikle de şenliklerde ki gösterilerde tiyatro ve müziğin iç içe geçmiş bir bütün olduğu bilinmektedir. Özellikle de Elizabeth döneminde tiyatro sanatının gelişimini yeniliklerden alırken tiyatronun geleneğinden yararlanarak, izleyici için zengin içerikler üretilmesi amaçlanmıştır.

17. yüzyılın ortalarına kadar, İngiliz Tiyatrosu'nda kadınların sahneye çıkmasına izin verilmiyordu. Bu yüzden kadın rollerini genç veya genç görünen erkekler canlandırıyorlardı. Oyun provaları yaklaşık 2 hafta sürüyor ve oyun ezberinin ön planda olduğu provalar yapılıyordu. Bu dönemde özellikle başrol oyuncularının rollerini nasıl oynayacakları, gala gecelerinde belli oluyordu. Oyuncuların yetenekleri oyunculuk aksiyonları yansıtış şekli, şarkı söyleme ve dans etme kabiliyetleriyle ölçülüyordu. Eksenin sadece ezber yapmak ve kısmi sahne matematiği olan provalar sonrasında yapılan galalarda oyuncular kendilerini göstermek için bütün yeteneklerini kullanıyorlardı. Bi oyuncu oyunun herhangi bir bölümünde aniden şarkı söylemeye başlayıp doğaçlama dans figürleri yapabiliyordu. Bu dönemde oyunculuk anlayışı gerçeklikten uzak, gerçeğin idealize edilmiş haliyle karşımıza çıkmaktadır. Oyuncular abartılı jest ve mimik kullanıyor duygularını sahicilikten uzak sergiliyordu. Eğlenceli bir sahnede kakhaha atan oyuncunun kakhahası yersiz uzayabiliyor, hüzünlü bir

sahne de oyuncu ıgliklarla kendini paralayarak rolü izleyiciye sunuyordu. Başrol oyuncularını sahenin genellikle ön tarafını kullanır kendilerini ön plana çıkarmaya alışırlardır. Oyuncu bu dönemde izleyiciye hiç bir zaman arkasını dönmez hatta sahnede profilden görülen bir oyuncu acemi sayılabilir. Oyuncunun dekor ve aksesuar kullanımı oldukça kısıtlıydı, sahne üzerinde ki dekorlar oyuncuların kullanımından ziyade görsel olarak bulunmaktaydı. Oyuncuların sahnede yer değiştirmeleri ve sahne kullanımları anlık değişebiliyordu ve belirsizlik hakimdi. Bir oyuncunun canı o an sahnede yer değiştirmek istediğinde bunu kolaylıkla yapabiliyordu. Oyunlara ilkel reji matematiği hakimdi. Bir oyuncu bulunduğu konumdan başka bir yere gittiğinde o an diyalog içersinde olduğu oyuncu onun yerini alıyordu. Diyaloglar karşılıklı değil seyirciye yönelik gerçekleşiyordu. Bu dönemde oyuncuların yaşları ve oynadıkları roller arasında tutarsızlık vardı. Bir oyuncu çalıştığı tiyatrodaki oynadığı büyük rolü o tiyatrodaki çalıştığı yıllar içersinde oynuyordu. Dönemin ünlü oyuncularından Garrick'in Hamlet karakterini 50 yaşına kadar oynadığı bilinmektedir. Fakat Hamlet 30 yaşındadır. Bir aktris hayatının her döneminde Juliet'i canlandırabiliyordu. ORta yaşlı veya yaşlı bir aktrisin genç Juliet'i oynaması o dönemde olasıydı. Oyuncuların yaşları ve oynadıkları roller arasındaki tezatlık bu dönemde ki oyunculuk anlayışının tutarsızlığını açıkça belirtmektedir (Brockert, 2017: 309-310-311).

3. William Shakespeare'in Hayatı

Hayatıyla ilgili bir çok kitap yazılmış olmasına rağmen Shakespeare'in hayatıyla ilgili bilgiler oldukça sınırlıdır. 26 Nisan 1564 yılında Stratford-Upon Avon'da ki '*Holly Trinity*' kilisesinde vaftiz edildiği bilinen Shakespeare'in bu tarihten birkaç gün önce dünyaya geldiği tahmin edilir. Babası Stratford'a yerleştikten sonra kendisinden daha yüksek sosyal konumda ki Mary Arden ile evlenmiştir.

Shakespeare'in eğitim gördüğü okullarda hangi zamanlarda ve kaç yıl eğitim gördüğü resmi belgelerin yetersizliğinden dolayı kesin olarak bilinmemektedir. Fakat doğduğu yer olan Stratford- Upon Avon'da ki bir okula gittiği tahmin edilmektedir. Ailesinin sosyal ve maddi durumunun ortalamanın üzerinden olmasından dolayı bölgenin en iyi okullarından biri olan '*King's New School'a*' gittiği tahmin edilmektedir. Dönemin ünlü oyun yazarı Ben Johnson'un Shakespeare hakkında yaptığı yorumlardan yola çıkılarak onun soylu bir Katolik ailenin yanına verilerek

korolarda şarkı söyleyerek yetişen bir çocuk olduğu düşünülmektedir. Ben Johnson ayrıca Shakespeare'in Yunanca ve Latince dillerini de az bildiğini söylemiştir.

Shakespeare 1582 yılında yaşadığı bölgeye yakın bir kasabada yaşayan ve zengin bir çiftçi ailenin kızı olan Anne Hathaway ile evlenmiştir. Bu evliliğinden Susannah, Hamnet ve Judith adlarında üç çocuğu olur.

Shakespeare'in hayatı boyunca aynı tiyatro kumpanyasında çalıştığı bilinmektedir. Bu kumpanya başlarda farklı isimlerde anılsa da bir zaman sonra '*Kralın Kumpanyası*' ismini almıştır. Shakespeare'in kumpanyası Elizabeth döneminin en başarılı kumpanyasıdır. Bu sebepten dolayı gelirleri artan Shakespeare '*The Globe Theatre'in*' hisselerinin bir kısmını satın alarak bu tiyatroya ortak olmuştur.

Shakespeare'in yazarlığının yanında bazı oyunlarda oyuncu olarak da rol aldığı bilinmektedir. Kendi oyunları olan '*Beğendiğiniz Gibi'de*', '*Uşak*' rolünü ve '*Hamlet'de*', '*Hayalet'i*' oynamıştır. Bunların yanı sıra çağdaşı Ben Johnson'ın bazı oyunlarında rol aldığı bilinmektedir.

Hayatının son beş yılında oyun yazmayan Shakespeare'in bu dönemde niçin oyun yazmadığına dair kesin bilgiler yoktur. Shakespeare vaftiz edildiği tarihte, 23 Nisan 1616 yılında ölür ve '*Holly Trinity*' kilisesine gömülmüştür.

B. Sinemada Shakespeare Uyarlamaları

1. Sessiz Sinema Döneminde Shakespeare Uyarlamaları

Sinema tarihinde bilinen ilk Shakespeare uyarlaması film, 1889 yılında İngiltere'de Sir Beerbohm Tree tarafından çekilen '*King John*' dur. Shakespeare oyunculuğunun dönemin ünlü temsilcilerinden olan Sir Beerbohm Tree, '*King John*' oyununda dört farklı sahneyi, London Her Majesty's Theatre'da filme almıştır. 1990 yılında, negatifleri kaybolan film, 68 mm olarak çekilmiş ve Longdon Palace Theatre'da sergilenmiştir (Rothwell, 2005:12). Filmden geri kalan 1 dakika 16 saniyelik tek sahne daha sonrasında British Film İnstitute tarafından restora edilmiştir. Filmin yönetmeni Tree'ye göre filmin büyük anlamı yoktur, yalnızca oyunu iyi bilenlere anlamlı gelmiştir (Wolf, 1967: 12-13). Shakespeare'in King John adlı oyunu sessiz sinema döneminde bir daha beyaz perde de kendine yer bulamamıştır.

Sessiz sinema döneminde başarılı sayılabilecek ilk Shakespeare uyarlaması İngiliz filmi 1908 yılında, yönetmen Percy Stow tarafından çekilen 'Fırtına' (The Tempest) olmuştur. Oyun organik metinde, imgeleme hitap etmekte ve baştan sona bir hayal silsilesi içinde yürümektedir. Bu yüzdendir ki, Fırtına sessiz sinema döneminde, Shakespeare oyunları içerisinde en az çekilen film olmuştur. Oyunda gerçekleşen, entrika, cinayet ve karakterlerin hepsi bu uyarlamada kendine yer bulmuştur (Yücel, 1991: 7-14). Ariel, Miranda, ve Ferdinand karakterleri filmde ön plana çıkmaktadır. Oyundaki diğer karakterlerin filmde herhangi bir işlevi yoktur. Oyunda da anlatılan, Ferdinand ve Miranda'nın aşkı filmde hikayenin eksenini oluşturur. Onbir dakika süren filmde onbir adet "Little Card" kullanılmıştır. Sahneler öncesi, izlenecek olan sahne ile ilgili yazıların bulunduğu bu little cardlar, sahneler hakkında bilgiler vermektedir. Görüntüler gerçek anlamlarını ancak bu sahneler öncesi yazılar okuduktan anlamını kazanır. Oyun karakteri Prospero'nun adada sığındığı mağara kartondan yapılmıştır. Diğer mekanlar ise organik mekanlardır. Dış mekan, kırlar, tarlalar, sahiller vs. Filmde fırtınada batan gemi makettir ve kamera hareketleri bulunmamaktadır. Film yalnızca tek, genel plan olarak çekilmiştir. Sinema tarihinin oluşum sürecinde kullanılmaya başlayan, görüntü hilesi olan -objeyi gözden kaybetme- bu filmde dört defa kullanılmıştır. Bu görüntü hilesi, kamera kayıttayken, objeyi kayda alır ve kamera durdurulup obje bulunduğu yerden kaldırılarak aynı plan çekilmeye devam edilir, daha sonra laboratuvarda, negatifler ardı sıra eklenerek, gözden kaybetme efekti yaratılır. Bu filmde de Ariel karakteri, Ferdinand'ı şaşırmak için, ona gülümseyiz aniden gözden kaybolur. Başka bir sahnede, Ariel, Antonio ve arkadaşlarına yemeklerle dolu bir sofrayı gösterir fakat Antonio ve arkadaş grubu yemekleri yiyecekleri sırada, Ariel yemekleri yok eder. Filmde ki olay sırası, oyundaki en bilinen sahnelerden oluşur ve oyunda ki sırayla gösterilir. Prospero karakterinin adaya gönderilmesi, onun tarafından fırtına çıkarılması, geminin batması, Miranda ile Ferdinandın aşklarının başlaması, Prosperonun Ferdinand'ı aşağılaması, herkesin barışıp adadan ayrılması olay dizisinden oluşan bu film, oyun hakkında bilgisi olmayanların bile oyunu anlayacak sistem ve anlatı düzenindedir.

"İlk *Hamlet* filmi 1900 yılında Clement Maurice tarafından Fransa'da çekilmiştir. Mme Chenin tiyatrosunda çekilen bu film yalnızca oyunun duello sahnesinden oluşmaktadır. Hamlet rolünü, Sarah Bernhardt oynamaktadır. Film aynı yıl Paris sergisinde de gösterilmiştir" (Taylor, 2004:180). Böylelikle, 1900 yılında

çekilen bu film halka gösterilen ilk Shakespeare uyarlaması film olur (Wolf, 1967:12). Yaptığı kamera oyunları ve hileleriyle sinemanın büyücüsü olarak tanımlanan ve sinemada öykülü anlatımın öncüsü olan George Melies, 1907 yılında *Julius Ceasar* filmini çekmiştir. Yalnızca oyundaki suikast sahnesinden oluşan bu filmde Melies, yaratıcı ve öncü buluşlarını izleyiciye göstermiştir (Rothwell, 2004:4). Aynı yıl Melies’de bi Hamlet filmi çekmiş ve oynamıştır. Bu defa, 1900 yılında çekilen filme eklemeler yapıp, duello sahnesinin yanı sıra, mezarıcı ve hayalet sahnelerini de çekmiştir (Wolf, 1967:13-14). Tiyatro ve edebiyat uyarlamaları çekmekle tanınan ‘Film d’Art’ kuruluşu, Shakespeare eserlerine oldukça az yer vermiştir. 1909 yılında Gerolama La Savio tarafından çekilen ‘Ohello’ ve 1910 yılında Andre Calmettes tarafından çekilen ‘Macbeth’ bu kuruluşun yaptığı Shakespeare filmleridir (Rothwell, 2004:13).

İtalya’da, Cines kuruluşu 1908-1917 yılları arasında altı adet, Film d’Art Italiano ise 1909-1910 yılları arasında üç adet Shakespeare uyarlaması film çekmiştir. Fransa da ortaya çıkan Film d’Art akımı İtalya’da ilgi çekmiş, daha ileri seviyelere taşınmıştır. Bu akımı sadelikten kurtarıp daha görkemli bir yapıya taşıyarak filmler üretmişlerdir. Söz konusu bu eğilime, Fransız Film d’Art kuruluşunun Fransa’daki kolu olan Film d’Art İtaliana’nın 1910’da yönetmen Gerolama La Savio’ya çektiği ‘King Lear’, Ermete Novelli ve Francesca Bertini gibi sessiz sinemanın yıldız oyuncularını, renki-boyalı görüntüleri ve 16 dakikalık uzun sayılabilecek süresiyle iyi bir örnek oluşturmaktadır. İtalyan sineması o dönemde, tarihsel hikayeleri, görkemli yapımlar kurarak, gösterişli çekimler yapmayı bir üslup haline getirmiştir. Aksesur, kostüm ve dekorlar, çekilen tarihi yapımların, zamanına uygun olarak tasarlanmıştır. Bu filmlerde sanat yönetimi ve dramaturjik çözümler dikkat çekmektedir. Bu yapımlarda, tıpkı diğer uyarlamalarda olduğu gibi kamera hareketleri kullanılmamış ve film tek plandan çekilmiştir. Film sahnelerinin büyük çoğunluğu stüdyolarda çekilmiş ve sahne geçişlerinde little cardlar kullanılmıştır. Bu dönemde çekilen ‘King Lear’ filmi onaltı dakikadan oluşmaktadır. Oyunda yer alan bir çok ayrıntı bu filmde gösterilmemesine rağmen, oyunun temel konusu açıkça anlaşılabilir. Filmde, Kral Lear’ın krallığını paylaşırması, kızlarının evlerinden kovulması, Lear’ın aklını kaçırmaması, Cordelia’nın ona yardım etmesi ve ölümlerinde oluşan olay dizisi karşımıza çıkmaktadır. Oyunda kötülük ve iyilik çatışmasının temsil edildiği, Edmud ve Edgar filmde yer almamaktadır.

Prestijli İtalyan yapımlarından bir tanesi de, Film d'Arte Italiana prodüksiyonunda, 1910 yılında, Gerolama La Savio tarafından çekilen, ‘‘Venedik Taciri’ uyarlamasıdır. Shylock rolünü, dönemin ünlü oyuncusu Ermete Novelli oynamıştır. Tiyatroda, Yahudi veya diğer yabancı figürler kalıplaşmıştı: oyuncular bu kalıpları zamanla kırmışlardır. Fakat sinemanın uyarlamalara başlamasıyla bu kalıplar yeniden gündeme gelmiştir. Filmdeki Yahudi stereotiptir (Taylor, 2004:267). Film, sinema tarihinin ilk renkli film örneklerindedir. Kısmen renklendirilmeye çalışılmıştır. O dönemde negatifler, boyanarak renkli görüntü elde ediliyor fakat tamamı boyanmadığı için filmler kısmen renkli sayılabiliyordu. Film, zamanla deformasyona uğramış ve son sekansları kaybolmuştur. Bu haliyle onbir dakikadan oluşmaktadır. Dönemin diğer uyarlama örneklerinde olduğu gibi, tek, genel plandan çekilmiştir ve sekanslar arası little cardlar kullanılmıştır. (Milestonefilm, 2001) Filmde dostluk ilişkisine yapılan vurgu ön plana çıkmaktadır, burada yönetmenin bakış açısının sinemada yavaş yavaş önem kazanmaya başladığını söyleyebiliriz (Kott, 1999:104). Filmin hikayesi diğer uyarlamalarda olduğu gibi, oyunun bazı sahnelerinin, kurgulanmasından oluşur. Shylock ve Antonio arasında yapılan anlaşma ve bunun sonucu hikayenin eksenini oluşturur. Olay dizisini, Lorenzo’nun evlenmek için borç para araması, borcun Shylock’tan bir anlaşma yapılarak alınması, borcun ödenmemesi ve mahkemede Antonio’nun kurtulması, sıralaması oluşturur.

İlk Alman Shakespeare uyarlaması filmi, Deutsche Bioscop Gmh yapımı, 1913 yılında, Stellan Rye tarafından çekilmiş olan, ‘Bir Yaz Gecesi Rüyası’dır’. Bu film hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Sven Gade’in 1920 yılında çektiği ‘Venedik Taciri’, Dimitri Boukhoyetski’nin 1920 yılında çektiği ‘Othello’ ve 1925 tarihinde Hans Neumann tarafından çekilen ‘Bir Yaz Gecesi Rüyası’ uyarlamaları, sessiz sinema döneminde Almanya’da çekilen diğer filmlerdir (Taylor, 2004:267). Tiyatrodan sinemaya gerçek anlamda uyarlanmış ilk film, 1920 yılında yönetmen Sven Gade tarafından çekilen ve Art Film yapımı olan ‘‘Hamlet’’ filmidir. Bu film sinemanın olanaklarıyla çekilmiş ve diğer uyarlamalarda olduğu gibi olaylar gelişigüzel anlatılmamıştır. Bu filmde yönetmenin yorumu ve önemi karşımıza çıkmaktadır. Hamlet bu defa kadındır. Bu rol dönemin ünlü Danimarkalı oyuncusu Asa Nielsen tarafından canlandırılmıştır. ‘‘Hamlet, annesi Kraliçe Gertrude tarafından erkek gibi yetiştirilmiş ve masküler karakterdedir. Okul arkadaşı olan Horatio’ya aşiktir. Babası, Hamlet’in babası tarafından bir düelloda öldürülmüş ve Fortinbras’ın

Hamlet ile uzlaşması, yani düşmen babalarının uzlaşmış oğulları olarak filmde yer almaları, I. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa gençliğinin uzlaşma isteğini vurguladığı ileri sürülmüştür" (Guntner, 2004:118). Dimitri Boukhoyietski'nin yönettiği 'Othello' filminde ise sessiz sinema döneminin ünlü oyuncusu Werner Kraus, Othello karakterini kusursuz bir şekilde yorumlamayı başarmıştır (Rothwell,2005). Warner Film yapımı olan filmde Shakespeare'in oyunu harfi harfine izlenmemiş temelden uzaklaşmış olsa da, filmdeki expresyonist etkiler ve İskandinav ülkelerinin görsel farklılığı filme asıl değerini kazandırmıştır (Ericson, 2005).

Sessiz sinema döneminde bir diğer güçlü sinemaya sahip ülkede Danimarka'dır. Gücünü I. Dünya Savaşı sonuna kadar sürdürmüş ve filmler üretmiştir (Scognamillo, 1997:121). Shakespeare uyarlamaları Danimarka sinemasında yaygın değildir. 1910 yılında yönetmen August Blom tarafından çekilmiş olan 'Hamlet' Danimarka sinemasının sessiz dönemde çektiği tek örnektir. August Blom, konusunu Othello'dan aldığı, 1911 yılında çektiği 'Desdemona' filmi konusunu Shakespeareden alan bir uyarlama-esinlenme örneğidir. August'un zamanının uyarlama tekniğinin dışında çektiği bu filmde, karısının kendisini aldattığını öğrenen ünlü bir aktör Othello'yu oynadığı gece karısını öldürmektedir (Wollstein, 2005).

Bu örnek doğrultusunda, Shakespeare uyarlaması çeken yönetmenlerin, oyunun varolan olaylarını değiştirerek kendi fantazyalarını yaratmaları sinemanın erken dönemine kadar uzanır. Bu durum sinema tarihi boyunca bir çok yönetmen tarafından yapılmıştır.

Amerika'da 1908 ve 1912 yılları arasında oniki Shakespeare uyarlaması çeken Vitagraph, Hollywood öncesi dönemin en güçlü şirketlerinin başında gelmektedir. Vitagraph, Shakespeare'in tarihsel oyunlarının yanısıra, tragedya ve komedyalarına ağırlık vermiştir (Holderness ve McCullough, 2004). Zamanın en ünlü oyuncuları, Florance Lawrence ve Paul Panzer'in rol aldığı, 1908 yapımı 'Romeo ve Juliet' filmi, Vitagraph tarafından uyarlanmıştır. Kamera, o dönemlerde çekilen ilkel-aktüel diğer filmlerin aksine, kaydedici olmaktan çıkıp hikaye anlatıcı bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin kurgusal yapısı ön plana çıkarken, diğer filmlerde olduğu gibi yakın çekim plan kullanılmamıştır. Sekanslar öncesi, bilgi vermek amaçlı kullanılan little cardlarda diyaloglar kullanılmış ve görsel-yazılı anlatım zenginleştirilmiştir. Filmde iç mekan dekoru dönemin dekor anlayışı doğrultusunda mukavvadan yapılmıştır. Filmin dış mekan çekimleri ve çekildiği lokasyonlar dikkat çekmektedir.

Balkon sahnesi, Fort Hamilton yakınında bir evde, Romeo ve Tybalt'ın duello sahnesi ise Central Park'ta çekilmiştir. Verona caddelerini yaratmak içinse Central Park'taki Bethesda Çeşmesi kullanılmıştır. Dönemde yaşanan patent savaşlarından dolayı, Juliet'in yatağında, Vitagraph'ın logosu olan 'V' harfi bulunmaktadır (Rothwell, 2000:8-19).

1908 yılında çekilen Julius Ceasar filminde kayda değer bir ilerleme görülmemektedir. Kamera açıları filmde değişmemektedir. Buna rağmen dış çekim sahnelerinde tiyatral üslup kırılabilmiştir. Film, Ceasar'a yapılan suikast ile başlar, Antonius'un söyleviyle devam eder ve Brutus'un cenaza töreni ile son bulur. 1909 yılında çekilen 'Kral Lear' filminde ise, filmin başlangıcında değişiklik yapılmış ve karakterlerin isimleri oyuncuların üstüne yazılmıştır. Bu dönemin sinema sanatında bir yenilik olarak görülür. Aynı yıl çekilen, "Bir Yaz Gecesi Rüyası" filmi ise bazı teknik aksaklıkların dışında başarılı bir yapım olmuştur. Dış çekim sahneleri şehrin belli lokasyonlarında çekilmiştir. New York Brooklyn'deki, Prospect Park bunlardan bir tanesidir. Yine 1909 yılında, Charles Kent tarafından çekilen, 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' filminde hareketsiz kamera ve görüntü hileleri kullanılmış ve sahnelerin tamamı, dış mekanda çekilmiştir. Bu film kullanılan teknik yönünden dönemin diğer filmlerinden farklılık göstermektedir. Onbir dakikadan oluşan filmde sekanslar öncesi toplamda altı adet little card kullanılmış ve yazılar uzun tutulmuştur. Bu filmde zamanının ünlü oyuncuları, Maurice Costello ve Julia Swayne Gordon gibi oyuncular rol almış ve Puck karakteri oldukça sevilmiştir. Shakespeare'in bu oyunu, havada uçan peri tasvirleri, eğlenceli karakterleriyle, görsel açıdan büyük zenginlikler sunmaktadır (Urgan, 1996:113-115). Zamanının ötesinde görüntü hileleri, perilerin uçma sahnesinde kullanılmış ve izleyiciye eğlenceli sekanslar sunulmuştur. Aşıkların, sihir yoluyla başkalarına aşık edilmesi ve bundan doğan karışıklık ardından bu karşılıklığın düzeltilmesi, filmin ana hikayesini oluşturmaktadır. İzleyiciyi eğlendirmek bu filmin temel amaçlarından bir tanesidir. 1910 yılında, yönetmen Charles Kent tarafından yönetilen, 'Onikinci Gece' filmi Shakespeare'in komedya uyarlamalarından bir diğeridir. Oyunun hikayesinde barındırdığı karmaşa ve konusuna rağmen, oldukça anlaşılabilir bir film çekilmiştir. Diğer filmlerde olduğu gibi kamera hareketleri bu filmde de yoktur. Film oniki dakikada ve sekiz little cardan oluşmaktadır. Little carlar üzerinde ki yazılar uzun tutulmuştur. Bu uyarlamada, Shakespeare'in komedyalarının

genelinde kurduğu karmaşa ve bu karmaşanın çözülmesi, filmde kolaylıkla anlaşılabilir bir şekilde işlenmiştir.

Hollywood’da, bir Amerikan şirketi olan Thanhouser, 1910 ve 1916 yıllarında yedi Shakespeare filmi yapmıştır. Thanhause, Shakepeare’in komedyalarından çok, tragedyalarına yoğunlaşmıştır (Holderness ve McCullogh, 2004). 1916’da, Pathe yapım şirketi ortaklığında, Ernest Warde’nin yönettiği ‘Kral Lear’ uyarlaması, dönemin en iyi filmlerinden bir tanesi olarak görülmektedir. Yönetmen Warde’nin en büyük çabası Shakespeare metninin ve ona özgün anlartısının sinemasal izdüşümünü göstermek olmuştur. Filmin açılış sahnesi, büyük yakalı bir adam sahnalyede oturup kitap okumasıyla başlar. Resmi ve kendini beğenmiş bir görünüme sahiptir. Bu görünüm, tipik bir Victoya dönemi erkeğini işaret etmektedir. O dönemde pek rastlanmayan yakın plan çekim tekniği bu filmde kullanılmış ve oyuncu ön plana çıkarılmıştır. O dönemde, George Melies’in filmlerinde kullandığı görüntü hilelerinden bir tanesiyle, kitap okuyan adam aniden Kral Lear’a dönüşür. Bu gösterimden sonra, oyunun konusunun anlatıldığı uzun bir little card yazısı gösterilir. Yönetmenin niyeti bu filmde, diğer filmlerden farklı olarak klasik bir Shakespeare trajedisini göstermektir (Rothwell, 2004:212-213).

“Bu dönemde yapımcıların asıl yaptıkları, tiyatronun melodramatik tarzını hareketli görüntüye taşımak olmuştur” (Jackson,2004:2-3). Melodramatik hikayelerin yetersizliği, film yapımcılarının tragedya ustası olan Shakespeare’in eserlerine yönelmesine sebep olmuştur. Bu yönelim sinemanın her döneminde devam etmiş ve tragedyaların çatışmaları bir çok yönetmenin filminde işlediği konular olmuştur. “Uyarlamalar canlandırılmış tablo görünümündeydiler. Tiyatrodan eksik yanı olan sestti. Bunu da şiirsel betimlemeler ve mekanlarla yenmişlerdir. Bu şekilde tiyatroya meydan okumuşlardır” (Jackson, 2004:20).

Bu dönemde Shakespeare uyarlamalarının dönemi olduğu gibi yansıttığının altını çizen Jackson, bu tek düzelikten sinemanın zengin anlatım olanaklarından yararlanarak çıkılacağını vurgulamıştır.

2. Sesli Sinema Döneminde Shakespeare Uyarlamaları

1927 yılından itibaren ses ve görüntü senkronizasyonun sinemada uygulanmaya başlamasından itibaren, yapımcı ve yönetmenler Shakespeare dilinin ritmini ve konularını uyarlamaya başlamıştır. Shakespeare’in konularının, insanlık

tarihinin her döneminde zamanın ruhunu yansıtıyor olması, yönetmen ve yapımcıların bu eserleri sinemaya uyarlamasının en büyük etkenlerinden bir tanesidir. Teknolojinin giderek gelişmesi paralelinde sinema endüstrisinde gelişmesi, uyarlanan Shakespeare oyunlarının anlatımını giderek zenginleştirmiştir. Dönemin özelliğine uygun dekor ve aksesuarlar, savaş sahneleri ve aslına uygun yaratılan mekanlar sayesinde, seyirciye görsel bir ziyafet sunulmuştur.

1929 yılında Warner Bros Picture tarafından yapılan, III Richard'dan bir monoloğun kullanıldığı 'The Show of Shows' filmi sesli sinema döneminde karşımıza çıkan ilk örneklerden bir tanesidir. Ardından Metro-Goldwyn-Mayer yapımı, dönemin ünlü oyuncularını Norma Shearer ve John Gilbert'in oynadığı, 'Hollywood Revue' filminde, Rome ve Juliet oyununun balkon sahnesi kullanılmıştır. İlk uzun metraj sesli Shakespeare uyarlaması film, 1929 yılında çekilen Hırçın Kız'dır. Bu film de tüm zamanların en iyi oyuncularından bir tanesi olarak gösterilen, Douglas Fairbanks rol almıştır. Filme ilave diyalogların eklenmesi organik metni bozduğundan dolayı kötü bir şöhrete sahiptir. 1935 yılında, George Cukor imzalı, 'Romeo ve Juliet' filmi, orijinale yakın olmasına rağmen teknik yetersizliklerden dolayı yeterli bir yapılmamıştır. 1936 yılında Warner Bros Picture yapımı 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' filmi sinemaya uyarlanır fakat başarılı olmaz. Aynı yıl bir başka Shakespeare uyarlaması, 'Size Nasıl Geliyorsa' Paul Czinner tarafından uyarlanır ve beklenen başarıyı gösteremez.

Yapılan Shakespeare uyarlamalarını başarısız bulan tüm zamanların en başarılı aktörlerinden biri olan İngiliz Sir Laurence Olivier, Shakespeare filmleri yapmak için, Filippo Del Giudice, Alexander Korda ve Joseph Arthur Rank gibi yatırımcılarla görüşür ve 1944 yılında 'V. Henry' filmini yapar. Film sesli sinema döneminde başarıya ulaşan ilk Shakespeare filmi olur. Film İrlanda yaylarında çekilir. Aynı yıl film, Akademi Ödüllerinde, En İyi Film Oscarı'na aday olurken, Laurence Olivier'de En İyi Erkek Oyuncu Oscarı'na aday olur. Fakat film bu adaylıkların hiç birini kazanamaz. Olivier'e başarısından dolayı onur ödülü verilir.

1948 yılına gelindiğinde, Olivier başarısını bir 'Hamlet' uyarlamasıyla devam ettirir. Aynı zamanda bir tiyatro oyuncusu olan Olivier, Hamlet rolünü, Henry'den daha fazla oynamıştır ve rolü iyi tanıyordur. Shakespeare'in yazdığı orjinal metnin yarısını kesmek zorunda kalan Olivier, filmi iki buçuk saate indirgemıştır. Bu nedenle eleştirmenler tarafından şiddetle eleştirilmiş, 1922 yılında John Barrymore tarafından

yapılan ‘Hamlet’ uyarlamasından bile daha kötü olduğu savunulmuştur. Fakat film, Amerika ve Britanya ötesinde hem ticari hem de eleştirel başarı kazanmıştır. Laurence Olivier’in, Hamlet performansı ona 1948 yılında hem en iyi Erkek Oyuncu Oscarı’nı hem de En iyi Film ödülü kazandırmıştır. Filmde Shakespeare diline ve onun ritmine sadık kalınmıştır. Filmin büyük bir bölümü kale dekoru inşa edilen bir stüdyoda çekilir. Olivier, Hamlet’in, meşhur monologlarını, ‘Voiceover’ tekniğini kullanarak çekmiştir. Bu monolog, organik metinde, Hamlet’in iç dünyasının sözlerle dile getirilmesi olarak karşımıza çıkar.

1948 yılında başarılı bir Shakespeare uyarlamasında, Orson Welles’in, ‘Macbeth’ filmidir. Yönetmen Orson Welles’in aynı zamanda Macbeth rolünü oynadığı bu filmde ona Lady Macbeth rolüyle, Jeanette Nolan eşlik etmiştir. Bu film kullanılan yakın planlar ve atmosferiyle dikkat çekmektedir. Orjinal Shakespeare oyununa, kısmen sadık kalınmış ve olduğu gibi beyaz perdeye aktarılmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından çekilen filmin gergin atmosferi, çekildiği dönemin ruhunu yansıtan bir gösterge niteliğindedir. Orson Welles, filmde kullandığı yakın çekim planlar ile Macbeth karakterinin, psikolojik derinliğini, yükselme hırsını ve çöküşünü ustaca göstermiştir.

1940’lı yıllarda yapılan Shakespeare uyarlaması filmlerin başarıya ulaşması, 1940-60 arası dönemde, Amerika ve İngiltere dışında bazı başka ülkelerinde Shakespeare oyunlarına yönelmesine sebep olmuştur. 1942’de Mısır’da ‘Romeo ve Juliet’, 1947’de İspanya’da ‘Onikinci Gece’, 1954’de İtalyan’da, ‘Romeo ve Juliet’, 1955 yılında hem Danimarka hem de Hindistan’da yapılan ‘Hamlet’, aynı yıl İngiliz yapımı ‘III. Richard’, 1957’de Japonya’da Akira Kurosawa yönetmenliğinde ‘The Throne Of Blood’ (Macbeth), 1959’da Meksika’da ‘Venedik Taciri’ filmleri beyaz perdeye uyarlanmıştır.

Bu dönemde hem sinema hem de televizyonda gösterilmesiyle, Laurence Olivier’in yönettiği ve Richard’ı oynadığı ‘III. Richard’ filmi ön plana çıkmaktadır. Filmin savaş sahneleri İspanya’da çekilmiştir. Sinemada ki başarısızlığının ardından yayın hakları Amerikan televizyon kanalı NBC’ye satılan film, tek gösteriminde, daha önce filmi sinemada izlemeye gidenlerin sayısını geçmiştir. Başarılı Richard performansı ile Olivier, En İyi Erkek Oyuncu ödülüne aday gösterilmesine rağmen bu ödülü alamamıştır. 1960’lı yıllar Shakespeare uyarlaması filmlerin büyük başarılar elde ettiği bir dönem olmuştur. 1957 yılında bir Macbeth uyarlaması olan ‘The Throne

of Blood' filmiyle başarıya ulaşın Japon yönetmen Akira Kurosawa, 1963'de Hamlet uyarlaması olan, 'The Bad Sleep Well' filmi çekerek başarısını devam ettirmiştir. Bu film modernize edilmiş bir uyarlama olarak karşımıza çıkar. Uzak doğu coğrafyasının karakteri ve geleneklerinden izler taşıyan film sinema tarihinin kült filmleri arasına girmiştir. 1965 yılında, Laurence Olivier'in Shakespeare üçlemesinin sonuncusu olan 'Othello' hem gişede hem de televizyonda büyük başarı kazanır. Mağripli siyahi bir karakteri oynayan Olivier, bu rol için uzun araştırmalar yapıp, vücut geliştirir. Olivier, Othello rolü ile Akademi Ödülleri'nde, en iyi aktör dalında aday olmasına rağmen kazanamaz. 1967 yılında Franco Zaffirelli tarafından uyarlanan ve başrollerinde Elizabeth Taylor, Richard Burton gibi dönemin popüler oyuncularının oynadığı 'The Taming of The Shrew' (Hırçın Kız) filmi, tüm dünyada başarılı olur. Film, dekor ve kostüm tasarımlarıyla ön plana çıkmıştır. Oniki Milyon Dolar gibi büyük bir gişe başarısı elde eden film, Akademi Ödülleri'nde, En İyi Sanat Tasarımı ve En İyi Kostüm Tasarımı ödüllerine aday olur. Bu başarısının ardından Zaffirelli, 1968 yılında müziklerini Nino Rota'nın yaptığı ve başrollerinde, Olivia Hussey, Leonard Whiting'in oynadığı 'Romeo ve Juliet' filmi yapmıştır. Yönetmen bu filmde Shakespeare'in diline sadık kalır. Zaffirelli'nin kullandığı çekim tekniği, Nino Rota'nın müzikleri ve Shakespeare'in dilinin birleşmesiyle romantik bir film ortaya çıkmıştır. Film, 14. Yüzyıl Rönesans mimarisinin karakterini yansıtan İtalya'nın, Roma, Siena ve Toskana bölgelerinde çekilir. Tüm dünyada 79 Milyon Dolar'ın üzerinde bir gişe hasılatı elde eden yapım, En İyi Yönetmen, En İyi Sinematografi, En İyi Kamera ve En İyi Kostüm tasarımı olmak üzere dört Akademi adaylığı elde eder ve En İyi Kostüm tasarımı ile Sinematografi ödüllerini kazanır.

1970-90 yılları arasında az sayıda başarılı Shakespeare uyarlaması yapılır. Bu dönemde televizyonun yaygınlaşması, sinema sanatını gölgede bırakır. Yeni oluşumlar içine girilen sinema endüstrisi western, spaghetti western, aksiyon türünde yaptığı filmlerle eski popüleritesine ulaşmaya çalışır. 1971 yılında Roman Polanski yönetmenliğinde çekilen 'Macbeth' filmi, 1970-90 arası dönemde başarıya ulaşın az sayıda filmde bir tanesidir. Polanski'nin, karısının Charlie Manson tarikatı tarafından katledilmesi üzerine çektiği bu yapım, gergin atmosferiyle dikkat çeker. Filmde, Shakespeare'in oyununa büyük oranda sadık kalınmıştır. Çekim platosu oyunun tarihsel arka planına göre tasarlanır. Polanski, bu filmde Machbeth'in iktidar hırsıyla

işlediği cinayetlerde Lady Macbeth'in rolünü göstermiş, filmin dramatik eksenine bu iki karakteri yerleştirmiştir.

1979 yılında Philip Casson tarafından çekilen, başrolünde Ian Mckellen'in oynadığı, 'Macbeth' uyarlaması bu dönemde başarıya ulan Shakespeare uyarlamalarından bir tanesidir. 1982 yılında Kirk Brown ve 1983 yılında Jack Gold tarafından 'Macbeth' uyarlamaları beklenen başarıya ulaşamaz. 1985 yılına gelindiğinde Shakespeare uyarlamalarıyla tanınan Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın çektiği 'Ran' (Kral Lear) filmi 80'li yıllarda ön plana çıkan tek Shakespeare uyarlaması olmuştur.

1990'lı yıllar başarılı Shakespeare uyarlamalarıyla dikkat çeker. 1990 yılında, daha önce çektiği Shakespeare uyarlamalarıyla başarıya ulaşan Franco Zaffirelli, başrolünde Mel Gibson'ın oynadığı bir "Hamlet" filmi çeker. Film kısmen başarıya ulaşırsa, daha önceki uyarlamalarının gölgesinde kalır. 1995 yılında, Richard Loncraine tarafından çekilen 'III. Richard' filmi beyaz perdeye uyarlanmıştır. Başrollerinde, Ian Mckellen, Maggie Smith, Robert Downey Jr. gibi dönemin tanınan oyuncularının rol aldığı filmde, iktidar hırsının yükselişe geçtiği 1930 yılların tarihsel arka planı kullanılır. Modernize edilmiş bir uslube sahip olan film sanat tasarımı ve kostüm tasarımı dallarında Akademi Ödülleri'ne aday olur fakat kazanamaz.

1996 yılında tüm zamanların en başarılı Shakespeare uyarlamalarından bir tanesi olarak gösterilen 'Hamlet' yapılır. Yönetmen koltuğunda oturan ünlü Shakespeare oyuncusu ve tiyatro yönetmeni Kenneth Branagh, Hamlet rolünde hayat verir. Robin Williams, Kate Winslet, Gerard Depardieu gibi güçlü bir oyuncu kadrosuna sahip olan film gişede büyük başarı elde eder. Hikaye, Shakespeare'in özgün metni bozulmadan 16. yüzyıldan 19. Yüzyıla taşınmıştır. Dekor, kostüm ve mekan tasarımıyla görsel bir şölene dönüşen filmde, aynı zamanda Shakespeare'in diline sadık kalınarak işitsel bir zevk sunulur. Film aynı yıl, Akademi Ödüllerinde, En İyi Uyarlama Senaryo, En İyi Sanat Yönetimi ve Dekor, En İyi Kostüm Tasarımı ve En İyi Müzik olmak üzere dört dalda aday gösterilerek başarısını kanıtlar.

1996 yılı iki başarılı Shakespeare uyarlamasının yarıştığı bir yıl olur. Yönetmenliğini Baz Luhrmann'ın üstlendiği ve başrollerinde, Leonardo Di Caprio, Claire Danes gibi başarılı oyuncuların oynadığı, "Romeo ve Jüliet" filmi 1996 yılının iki başarılı Shakespeare uyarlamasından bir tanesidir. Bir Shakespeare modernizasyonu olarak ön plana çıkan film özgün metin değiştirilir kostüm, aksesuar

ve mekanlar 90'lı yıllara uyarlanır. Gişede de başarılı olan film, En İyi Set Tasarımı ve En İyi Sanat Yönetmeni olmak üzere iki dalda Akademi Ödülleri'ne adar gösterilir.

1999 yılında, yönetmenliğini Michael Hoffman'ın yaptığı 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' uyarlaması, fantastik komedi türünde yapılır. Aynı yıl, büyüleyici seti ve kostüm tasarımları ve kanlı sahneleriyle dikkat çeken, ''Titus Andronicus'' Julie Taymor tarafından çekilir. Başrolünde Anthony Hopkins'in oynadığı film, gişede 250 Milyon Doları'nın üzerinde hasılat yaparak, Shakespeare uyarlamaları içerisinde gişede en başarılı filmler arasına girer. Film, aynı yıl Akademi Ödülleri'nde En İyi Kostüm Tasarımı ödülüne aday gösterilir.

2000'li yıllarda yapılan Shakespeare uyarlamaları, 90'lı yıllarda ulaştığı başarıyı sürdürmeye devam eder. 2004 yılında Michael Redford'un çektiği, Shylock rolüne Al Pacino'nun hayat verdiği ''Venedik Taciri'' gerek çekim tekniği gerekse dekor ve kostüm tasarımıyla ön plana çıkan Shakespeare uyarlamalarından olur. Arka planında 16. yüzyıl Venedik panoraması çizilen film, orjinal metin ve tarihsel arka planına sadık kalınarak çekilir. Ünlü oyuncu Al Pacino'nun Shylock performansı dikkat çeken bir başka unsur olarak karşımıza çıkar. 2006 yılında Avustralya'lı yönetmen Geoffrey Wright'ın çektiği 21. Yüzyıl modernizasyonu 'Macbeth' uyarlaması, 2010'da Julie Taymor'ın ''Fırtına'' uyarlaması, 2012'de, Ralf Fiennes'in 'Coriolanus' uyarlaması 2015'de, Justin Kurzel'in çektiği ve başrollerinde Marion Cotillard, Michael Fassbender gibi oyuncuların oynadığı 'Macbeth' uyarlaması, 2000'li yıllarda dikkat çeken Shakespeare uyarlamalarıdır.



IV. “KRAL LEAR” TRAGEDYASI VE SİNEMATOĞRAFİK İZDÜŞÜMLERİ

A. Kral Lear Tragedyası

1. Oyun Kişileri

Çizelge 1 Kral Lear Oyunu Karakter Listesi

Lear:	Britanya Kralı
Goneril:	Lear’ın Büyük Kızı
Regan:	Lear’ın Ortanca Kızı
Cordelia:	Lear’ın Küçük Kızı
Kent:	Kent Kontu
Cornwall Dükü	
Albany Dükü	
Gloucester:	Gloucester Kontu
Edgar:	Gloucester’in Meşru Oğlu
Edmund:	Gloucester’in Gayrimeşru Oğlu
Lear’ın Soytarısı	
Curan:	Saraylı
Yaşlı Adam:	
Doktor:	
Oswald:	Goneril’in Kahyası

Subay:	Edmund'un Askeri
Beyzade:	Cordelia'nın Hizmetkarı
Tellal:	
Cornwall'ın Uşakları:	
Fransa Kralı:	
Lear'ın Askerleri, Silahşörleri	
Subaylar, Haberciler, Koruyucular vb.	

2. Oyunun Özeti

İngiltere Kralı Lear, yaşlandıktan sonra, ülkesini Goneril, Regan ve Cordelia adında ki üç kızı arasında pay etmek ister. Kızları Goneril, Cornwal düküyle, Regan ise Albany Düküyle evlidir ve Lear'ın sarayında misafir olarak kalmaktadır. Fransa Kralı ve Burgonya Dükü de, Lear'ın küçük kızı Cordelia ile evlenmek istediği için Lear'ın sarayında misafir olarak kalmaktadır. Krallığını kızları arasında paylaşmak isteyen Lear, kızlarını bir araya toplar onlardan kendisine olan sevgisini anlatmalarını ister. Lear'ın büyük kızı olan Goneril ve ortanca kızı olan Regan babalarına olan sevgisini dalkavukça kelimelerle anlatır. Cordelia ise ona olan sevgisini daha yalın fakat samimi sözlerle anlatır. Bu durum karşısında Lear sinirlenir ve Cordelia'yı topraklarından sürerek, onun hakkı olan toprakları diğer kızları Regan ve Goneril arasında paylaşır. Bu durum karşısında, Lear'ın sadık hizmetkarı olan Kent karşı çıkar ve bu onunda Britanya'dan sürülmesine sebep olur. Fransa Kralı, Cordelia'nın bu tavrından etkilenir ve onunla evlenir. Gloucester Dükü'nün gayrimeşru oğlu olan Edmund, Dük'ün meşru oğlu olan Edgar'ın babasını öldürmek üzerine planlar yaptığı iftirasını ortaya atar ve Edgar ülkeden kaçmak zorunda kalır.

Sürgüne gönderilen, Lear'ın sadık hizmetkarı Kent, kılık değiştirerek soytarının hizmetkarı olarak saraya geri döner. Babasının, asker sayısının fazla olmasından ve bunu tehdit olarak gören Goneril, Lear'ın askerlerinin sayısını azatılması yönünde istekte bulunur. Bu durum karşısında Lear, kızını nankörlükle lanetle ve diğer Regan'ın sarayında kalmaya başlar.

Kılık değiştirmiş olan Kent, Goneril'in hizmetkarı olan Oswald'ı dövdüğü için, Cornwall Dükü ve Regan tarafından tomruğa bağlanır. Hizmetkarının bu kadar alçaltıcı biçimde cezalandırılması karşısında Lear, bu duruma dayanamaz ve Regan'ı da nankörlükle lanetleyerek, sarayı terkeder.

Lear kırlara doğru yolalırken, aklını kaybetmeye başlar, onun soytarı ve sadık hizmetkarı Kent peşinden giderek onu yalnız bırakmazlar. Bu yolculuk sırasında fırtınaya yakalanan Lear, Kent ve Soytarı, bir barınak ararken, Dilenci kılığına girmiş olan Edgar ile karşılaşır. Edmund, Fransız ordusunun Dover kıyılarına konuşlandığıyla ilgili, Cornwall Dükü karısını uyarır ve onlarla iş birliği yapar. Cornwall, Gloucester Dükünün gözlerini kör eder ve ardından onun hizmetkarı tarafından öldürölür. Oswald ise Edgar tarafından öldürölür. Edmund ve Albany Dükü İngiliz ordusunun başına geçerek Fransız Ordusuna karşı savaş açar. Edmund'un, Goneril'e olan ilgisini öğrenen Albany dükü onunla düelloya girişir. Albany Dükü, bu duello sonucunda Edmund'u öldürölür. Regan'ın, Edmund'a olan ilgisini bilen Goneril ise, kardeşini zehirleyerek öldürölür. Cordelie, babası Lear'ın kollarında ölür bunun acısına dayanamayan Lear'da ölür.

3. "Kral Lear" Tragedyasının Tarihsel Çözümlemesi

Kral Lear, telif hakları dairesinin kayıtlarına göre, ilk defa 26 Aralık 1607 yılında İngiltere Sarayı'nın "White Hall" denilen salonunda oynanmıştır (Nutku, 2009:4). Oyunun ilk quatosu 1608 yılında, ikinci quatosu 1619 yılında aynı metinle basılmıştır. 1655 yılında basılan üçüncü quatro ilk basımdan farklılıklar göstermektedir. Soytarı karakterinin ilk basımlarda olmayan sahneye çıkış tiradı rolü oynayan oyuncu tarafından eklenmiştir. Globe Tiyatrosu'nun arşivindeki oyun düzeni defterinde, Oyunun foliolarında zamanla değişikler olduğu görölmektedir. Bu değişikliklerin yazar tarafından yapıldığı bilinmemekle birlikte, basılan metinler arasında ki farklılıkların budamalar olduğu bilinmektedir. Oyunun 1605 yılının sonu ile 1606 yılının başları arasında yazıldığı tahmin edilmektedir. Özdemir Nutku'nun bu konuda ki araştırmalarından yola çıkarak bu sonuca varmak mümkündür. Oyunun 26 Aralık 1607 yılında, Ermiş Stephan Gecesi'nde sarayda kralın önünde oynanmış olduğu kayıtlarda bulunmaktadır (Nutku, 2009:4).

İngiltere'de o dönemde halkı oldukça korkutan güneş ve ay tutulmaları gerçekleşmiştir. 1605 yılının Eylül ayında Ay tutulmuş Ekim ayında ise güneş

tutulması olayı gerçekleşmiştir. Ay ve güneş tutulmalarının kötü sonuçlar doğuracağı düşüncesi bu dönemde yaygınlaşmıştır. Oyunun ilk perdesinin 2. Sahnesinde, “Şu son günlerde ki güneş ve ay tutulmaları hiç de hayra alamet değil” repliğinden anlaşılacağı üzere, Shakespeare Kral Lear’ı bu tutulmalar güncelliğinde kaleme almış olması büyük bir olasılıktır. Metinde, 5 Kasım 1605 yılında Lordlar Kamarası’ndaki bir toplantı sırasında Kral I. James’i ve sonra da Avam Kamarası’nı havaya uçurmaya yönelik bir girişim olan ‘Gunpowder Suikasti’ ile ilgili çağrışımlar vardır. Bu suikasti katolikler hazırlamıştır. Oyunun ilk perdesinin 2. Sahnesinde Gloucester’in “Hayatımızın o güzel günleri geçti artık... Hile yalan dolan, ihanet ve her türlü yıkıcı düzenler peşimizi bırakmayacak artık... ta mezara kadar” replikleri oyunun bu suikastin yaşandığı zamandan kısa bir süre yazıldığını işaret etmektedir. Oyunun yazıldığı dönemle ilgili bir başka kanıt ise, 3. Perdenin 4. Sahnesinde Edgar’ın “Britanyalı kanı kokuyor burası” repliğidir. Özdemir Nutku’nun bulgularına göre, 1595 yılında yayımlanan bir risalede ‘Bir İngiliz’in kan kokusunu alıyorum’ sözü, Edgar’ın bu repliğiyle ilişkilendirilebilir. Shakespeare burada ‘İngiliz’ sözcüğünü ‘Britanyalı’ olarak değiştirmiş olması olasıdır. Bunun sebebi olarak da 1603 yılında İskoç Kralı I. James’in Britanya tahtına oturması gösterilebilir (Nutku, 2009:4).

4. “Kral Lear” Tragedyasının Kaynağı

Lear, eski Bariton halklarının mitolojisinde geçen bir figürdür. Onun çocuklarıyla olan hikayesi, Galya ve İrlanda folklorunda vardır. 12. Yüzyılda Monmourth’lu Geoffrey tarafından yazılmış olan *Historia Regum Britannie* isimli masal derlemesi kitabında Lear’ın üç kızıyla ilgili yaşadıklarını anlatan bir halk masalını eklemiştir. Lear ve kızlarının hikayesinin Shakespeare dönemi insanları tarafından bilinen bir hikaye olduğunu, Holinshed’in *Chronicle* eserinde ve John Higgins’in 1574 yılında yazdığı, *A mirror for magistrates* adlı yapıtlarında sıkça söz etmesinden anlayabiliriz. Lear’ın hikayesi dönemin bilinen hikayelerinden olduğundan, 1605 yılında tarihsel bir hikaye olarak oyunlaştırılmıştır.

Nutku’nun Kral Lear tragedyasının çıkış hikayesini arama yolcuğunda ki bulguları doğrultusunda, hikayenin ana kaynağı, Holinshed’dir. Onun *Chronicle* adlı eserinde bahsi geçen Lear ve üç kızının hikayesi Shakespeare’in eseriyle benzerlikle gösterir. Holinshed’in eserinde, soylu Baldud’un oğlu Kral Lear ve üç kızında söz edilir. Kızları Gonerilla, Cordellia ve Regan’dır. Holinshed’in hikayesinde kızların en küçüğü olan Cordellia, ablalarından ruh sağlığı ve karakter açısından üstündür.

Hikayede, Lear yaşlanınca ülkesini üç kızı arasında bölüştürmeye karar verir ve kızlarının onu ne kadar sevdiğini anlamak için onlara bazı sorular sorar. Lear'ın büyük kızları, Regan ve Goneril, sevgilerini abartılı süslü cümlelerle anlatırken, küçük kızı Cordellia sevgisini anlatmak için daha sad ve samimi kelimelere başvurur, fakat bu Lear'ı tatmin etmez. Cordellia'nın sevgisini anlatış biçimi Lear'ın duymak istediği türden olmadığı için ona topraklarından pay vermez. Mirasından reddeder. Lear büyük kızlarından birini Cornewal Dükü olan Hanninus'la diğerini ise Ablania Dükü olan Mahlanus'la evlendirir. Ölümünden sonra topraklarının bu iki dük arasında paylaşılmasını vasiyet eder. Bu olayın ardından, Galya Prensi Aganippus, Cordellia ile evlenir. Lear küçük kızını Prense çeyizsiz verir. Lear yaşlanınca topraklarının paylaşılmasını vasiyet ettiği iki dük onun ölümünü beklemeden toprakları paylaşırlar ve Kral Lear'ı maaşa bağlarlar. Lear'ın büyük kızlarının birbirleriyle çekişmesinden dolayı ona bağlanan giderek azalır ve Lear Galya'ya sığınmak zorunda kalır. Cordellia ve Galya Prensi kocası, Lear'ı sıcak karşılarlar. Prens, büyük kızlarının Lear'a kötü davrandığını öğrenmesinin ardından ordularını toplar ve Britanya'yı istila eder. Lear tahtına kovuşur ve büyük kızlarının kocaları olan dükler bu savaşta öldürülür. İki yıl daha Britanya'yı yöneten Lear, ölümünden sonra tahta kızı Cordellia'nın geçeceğini ilan eder ve ölür. Cordellia babasının ölümünden sonra beş yıl boyunca ülkeyi yönetir ardından kocası Galya Prensi ölür. Bunun üzerine kuzenleri, ülkeyi bir kadının yönetmesini istemedikleri için ona karşı savaşa açarlar ve Cordellia bu savaş sonunda tutsak edilir. Cordellia buna dayanamayarak hapisanede kendini öldürür (Nutku, 2009:7).

Holinshed'in, *Chronicle* eserinde anlattığı Lear öyküsünün özetinden de anlaşılacağı gibi, Shakespeare bu hikayeden oldukça esinlenmiştir. Konuyu almış fakat değiştirmiştir. Holinshed'in eserinde, Lear huzur içinde ölür ve Cordellia ülkeyi beş yıl yönetmesinin ardından trajik bir sonla ölür. Shakespeare'in eserinde Cordellia'nın ölümü intihar değil cinayettir. Çünkü savaşı kaybeden Cordellia'dır. Holinshed'in eserinde anlattığı konu Shakespeare için bir resin kaynağı olmuş ve eserinde insan doğası üzerine derinlemesine gelişen etkileyici bir ilişkiler zinciri kurarak kendisine özgü oyun yapın yapısını ortaya koymuştur. Holinshed'in eserinde başrolde Cordellia varken, Shakespeare'in tragedyasının baş oyun kişisi Kral Lear'dır (Nutku, 2009:8).

Shakespeare'in bu oyunu sarayda sergilemesinden kısa bir süre önce 1605 yılında basılan, *The True Chronicle History of King Leir* adlı oyunu ele aldığımızda, görürüz ki bu oyundan hemen hemen hiç yararlanmamıştır. Bu yazarı bilinmeyen oyun bir tragedya değil tarihsel oyundur. Bu eserde, Holinshed'de olduğu gibi, Cordellia'nın zaferiyle sonuçlanır. Bu anonim oyunda Kent karakterinin yerine, Perillus vardır. Perillus yaşlı ve yumuşak başlı bir adamdır. Oysa Shakespeare'in tragedyasında ki Kent, daha kişilikli, etkin ve işlevsel bir karakterdir. Perillus bu eserde, Kent gibi sürgüne gönderilmez. Anonim oyunda, Regan'ın babasını öldürmek için tuttuğu Haberci, Shakespeare'in eserinde Oswald karakterini çağırıştırır. Hem anonim eserde hemde Holinshed'in eserinde, Gloucester ile iki oğlu yer almaz. "Onların öyküsü, Sidney'in *Arcadia* adlı yapıtının ikinci bölümünde yer alan Nankör Paphlagonya Kralı ile iyi Oğlu" adlı episoddan alınmıştır. Shakespeare bu öyküyü öylesine ustaca oyunun kurgusu içine oturtmuştur ki ana olay dizisi ile yan olay dizisi birbirinin ayrılmayacak parçaları durumuna girmiştir; çünkü bu tragedyanın sonucunu getiren egemen öge Edmund'un kötülüğüdür" (Nutku, 2009:10).

5. "Kral Lear" Tragedyasının Metinsel Çözümlemesi

Shakespeare ustalık dönemi eseri olan bu tragedyasında yazınsal estetik bağlamında hiçbir tragedyasında olmayan ölçü ve boyutlara ulaşır. Shakespeare bilgini olan Wilson Knight'a göre komedya ile tragedya ikileminin her türün kendine özgü özelliklerinin bu eserin yapısına kaynamıştır. Knight'a göre, Kral Lear tragedyasında insan doğası üzerine bazı sorunlar öne çıkmaktadır. İnsan ilişkilerinin karmaşıklığını, oyunun belli bölümlerinde verilen anlık parlak yanıtların siyasal ve toplumsal açıdan yetersizliğine dayandıran Knight, eserin üç özelliğiyle öne çıktığını savunmaktadır. Bunlar; 1. Evrensel olması sebebiyle, her çağa, her döneme birşeyler anlatacak boyutta olması, 2. Yazarın öz yaşamında büyük bir duyarlılıkla algıladığı insancıl özellikleri, 3. Uygarlığında değişim dönemlerindeki çok az sanat yapıtında bulunan bilinçli bakış açısı. Ona göre, bu tragedya içinde bulundurduğu, insan- doğa, siyasal-toplumsal düzlemlerde insanların roller üzerine evrensel bir alegoridir (Knight, 1957:160).

Kral Lear tragedyasının teması yozlaşmış bir dünyanın çöküşüdür. Oyun tarihsel oyunlarla benzerlik gösterse de, insan ilişkilerinin derinlemesine ortaya koyulmasından dolayı tarihsel oyunlardan uzaklaşır. Tarihsel oyunlarda mevcut yönetimin yerine yeni yönetimlerin gelip yeni bir dünya kurulması karşımıza sıklıkla çıkan bir durumdur. Fakat Shakespeare'in eserinde tarihsel oyunların tersine yeni bir

dünya kurulmaz. Shakespeare, iflah olmaz bir dünyanın içinde bulunduğu kaos ortamı ve insanların bu kaosta ki rolünü anlatmayı seçmiştir. Tarihsel tragedyaaların sonunda sıkça karşımıza çıkan, yeni bir kralın taç giymesi durumu bu tragedya da yerini kralların ve önemli kişilerin ölmesine bırakır. Shakespeare'in tragedyasında bütün önemli kişiler ya ölmüş ya da öldürülmüştür. Yozlaşmış bir dünyanın çöküşünü anlatan oyun iki düzlemde ele alınır. Bunlar; suç ve cinayet ortamında insan ilişkilerini gösteren fiziksel aksiyon düzlemi ve evrensel ahlak ortamında insan-doğa ilişkilerini yansıtan tinsel aksiyon düzlemidir.

İnsan-insan ilişkilerinin bulunduğu düzlem bir cinayet dünyası olarak karşımıza çıkar. Goneril, Edmund, Cornwall ve Oswald karakterlerinin içinde buldukları durum ve seçimleri bu dünyanın yansımasıdır.

İnsan ve doğa ilişkilerinin bulunduğu evrensel ahlak düzlemi ise oyunun temelini oluşturur. Bu dünyada bütün kişiler toplumsal konumlarından alışıya edilip çırılçıklap bir duruma getirilirler. Görkemli ve varlıklı bir yaşamdan, sefaletten başka birşey bulunmayan yaşama indirgenip gerçekleri görmeleri sağlanır. Bu kişilerin ayakları yere bastığında, yukarıda olup bitenlerin ne kadar cocuksu ve basit olduğu anlaşılır. Lear, Edgar ve Gloucester'ın düşüşleri, fiziksel, toplumsal ve ruhsaldır. Oyun ilerledikçe bu iki düzlem iç içe geçerek birbirine kaynaşmış bir eksen üzerinde devam eder ve oyunun sonuna kadar birbirini taşır (Nutku, 2009:14).

Oyun, Lear'ın krallığını üç kızı arasında paylaşdırmak istemesiyle başlar, kızlarına oldukça bağılı olan Lear, küçük kızı Cordelia'ya zeka ve erdeminden dolayı daha çok bağılıdır. Bu durum kardeşler arasında kıskançlık yaratmaktadır. Goneril ve Regan'ın genel karakteristik tavrının nedenselliğı bu kıskançlık duygunun çevresinde gelişir. Oyunda, Lear kızlarının kendisine bağılılıklarına emin olduğu için onlara kendisini ne kadar sevdiklerini anlatmalarını ister. Goneril ve Regan'ın samimiyetsiz ve abartılı yanıtları onun hoşuna gider. Fakat küçük kızı Cordelia'nın yanıtı onu öfkelenendirir ve mirasından mahrum bırakmasına sebebiyet verir. Goneril'in Lear'a cevabı: "Efendimiz, sözlerin ifade edemeyeceğı kadar çok seviyorum sizi, Siz benim için, göz nurundan, ucu bucağı olmayan özgürlüklerden, Zengin ve bulunması zor olan her şeyden daha değerlisiniz, Nimet, sağlık, güzellik ve şeref dolu bir hayatı nasıl seviyorsam, Öyle seviyorum size, hiç bir evladın sevemeyeceğı, Hiçbir babanın sevimemeyeceğı kadar, size olan sevgimi anlatmak için soluğum cılız, sözlerim güçsüz, Sizi var olan herşeyden çok seviyorum" (Shakespeare, 2009:3-4).

Goneril'in bu cevabı onun varolmayan bir sevgiden bahsettiği açıkça ortadadır. Böyle bir sevgi mümkün değildir. Shakespeare, bu dizelerde sevgi kavramının karşılığını koca bir boşluk olarak yaratmıştır. Bu dizelerin tek karşılığı herhangi bir sevgi veya sevgisizlik tanımından çok hiçliktir. Lear'ın ortanca kızın Regan da, babasına cevap olarak ablasının bu sözlerine katıldığını ifade eder ve hiçlikle dolu bir sevgi tanımına eklemeler yapar: “Ancak bir şey var kardeşimin belirtmediği Kendimi, benliğimin en ince, en duyarlı yanının duyabileceği, Bütün öteki hazların düşmanı görüyorum ve mutluluğumu yalnızca siz aziz efendimizin sevgisinde buluyorum” (Shakespeare,2009:4).

Regan'nın repliklerinde anlattığı bu koşulsuz ve mümkün olmayan sevgi tanımı onun genel karakterinin ablası Goneril ile benzerliklerinin göstergesidir. Oyunun henüz başında Shakespeare bize insan-insan ilişkilerindeki yozlaşmayı içi boş abartılı cümlelerle göstermiştir.

Lear'ın baht dönümü ve çöküşü onun krallık tacından vazgeçmesiyle başlar ve felakete sonuçlanır. İngiliz inançlarına göre krallık tacı tanrının seçkin kullarına verdiği kutsal bir görevdir. Lear'ın bilgelik ve öngörüden uzak bu eylemi onun tragedyasının başlangıcı olmuştur. ülkesini bir sözgelimi bir sevgi yarışması sonucu paylaşmak istemesi ve duyduğu kelimelerin büyüüne kapılması onun felaketini getirir. Lear, krallığından vazgeçtikten sonra aynı saygıyı görmek ister fakat o artık kral değildir. Lear bu saygıyı akıl sağlığıyla birlikte kaybeder ve oyun sonucunda bir çok insanın ölümüyle sonuçlanan bir tragedya ortaya çıkar.

Cordelia karakteri derinlemesine incelendiği zaman ortaya sadelikle bezenmiş dürüst bir karakter çıkar. Onun karakteri oyunda ki diğer karakterlerden farklı olarak daha karmaşıktır. Oyunda çizilen, acımasız ve soğuk kanlı Goneril ve Regan karakterlerine karşı Cordelia, hırslarından arınmış bir oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Lear'ın sevgi yarışmasında Goneril ve Regan'ın içi boş abartılı sözlerinden sonra sıra Cordelia'a geldiğinde, kendine kendine söylediği, “*Ya Cordelia ne yapacak? Sevecek ve susacak*” dizesinden onun karakteriyle ilgili bilgi sahibi olmak mümkündür. Lear'ın sevgi yarışmasında sıra Cordelia'ya geldiğinde: “Efendimizi sevmem gerektiği kadar seviyorum. Ne daha çok, ne daha az” (Shakespeare, 2009:5).

Sözlerinden onun samimiyetle bezenmiş sadeliği açıkça görülür. Oyunun henüz başında Shakespeare, Cordelia'nın dürtüsellikten uzak, mantık çerçevesinde şekillenen karakterini ortaya koyar. Shakespeare'in kadın karakterleri içerisinde

Cordelia en az konuşan oyun kişilerindedir. Tüm tragedya boyunca sadece dört sahnede görünür. Fakat onun az konuşan, mutsuz görüntüsünün ardında güçlü ve cesur bir kadın kişiliği yatmaktadır. Onun hikaye boyunca kritik eylemlerde bulunması bunun en büyük göstergesidir. Cordelia'nın mirastan mahrum bırakılması onun yeni hayatının başlangıcı olur. Cordelia ile evlenmek üzere sarayda bulunan Burgonya Dükü Cordelia'nın içine düştüğü durumdan dolayı onunla evlenmekten vazgeçer, fakat sarayın diğer misafiri olan Fransa Kralı için Cordelia'nın bu dürüstlüğü başlı başına bir evlenme sebebidir. "böyle bir kız başlı başına servettir bir erkek için" (Shakespeare, 2009:12). sözünden sonra, koşulsuz ve çeyizsiz Cordelia ile evlenme kararını bildirir.

Oyunun ana karakteri olan Lear'ı Shakespeare, ideallikten uzak bir karakter olarak çizer. Lear bir Shakespeare ürünüdür. Hikayenin tarihi anlatı olan örneklerinde Lear karakteri çok boyutlu olmaktan uzaktır. Shakespeare tragedyada Lear'ı zaafı olan ve yaşlılığında etkisiyle benmerkezci yapısının içine hapsedilmiş bir karakter olarak göstermiştir. Etrafında ki insanlara karşı anlayıştan uzak ve kendi dünyasında yaşayan Lear'ın yalnızlığını da onun bu zaafı getirir. Lear, süslü cümleleri, dalkavukça eylemleri, sadelik, samimiyet ve sadakata tercih eder. Bu durum onun tragedyasının başlıca sebeplerindedir. Tiyatro tarihçisi ve Shakespeare bilgini Wilson Knight, Lear'ı, duygusal yönden bir dev olarak tanımlarken, akıl yönünden çocuksu olduğunu belirtir (Knight, 1957:160). Lear'ın küçük kızına olan sevgisini, kine bırakması ve onu mirasından mahrum bırakırken aynı zamanda en sadık hizmetkarı olan Kent'i de sürgüne göndermesi, Knight'ın bu tanımının doğruluğunu kanıtlar.

Shakespeare Kent karakterini sadakat simgesi olarak çizer. Kent, Shakespeare'in felsefi karakterlerinden bir tanesidir. Onun güçlü ve felsefi bir yapısı vardır. Kent sadakatinin yanı sıra soyludur. Bu soyluluğu ve sadakati kralın baş hizmetkarı olmasında önemli rol oynar. Kent'in oyunun henüz başında krala karşı çıkması ve haksızlık karşısında kendi tavrını açıkça belli etmesi onun sürgüne gönderilmesine sebep olmasına rağmen, o tüm soyluluğuna rağmen kılık değiştirerek saraya hizmetkar olarak geri döner.

Oyun önemli kişilerinden bir diğer ikisi olan, Cornwall dükü ve Albany Dükü birbirinden zıt iki farklı karakter olarak görülür. Albany Dükü'nün adalete yakın ve anlayışlı karakterinin karşısında, Cornwall ise saygısız ve merhametsiz bir karakterdir.

Cornwall, Lear'ın en sadık hizmetkarı olan Kent'e işkence yapmaktan çekinmemiş bir karakterdir. Onun bu özellikleri, ortaçağın karanlık yüzü olan engizisyonun bir temsilcisi olarak tanımlanabilir.

Gloucester kontu ve çocukları arasında ki çatışma, oyunun genel çatışmasına hizmet eden, insan-insan ilişkilerini ve kaos atmosferini destekleyen bir hikaye olarak karşımıza çıkar. Gloucester Kontu'nun Edgar adında bir meşru oğlu ve Edmund adında gayrimeşru oğlu bulunmaktadır. Edmund, Lear'ın büyük kızları Regan ve Goneril'le birlikte kötülüğü sembolize ederken, Edgar ise Kent ve Soytarının bulunduğu tarafta, iyilik, merhamet ve sadakatin temsilcisi olarak kendine yer bulur.

Shakespeare, İnsan-doğa ilişkisini hikayenin eksenine sentezlendiği, Gloucester kontu ve çocukları arasında ki ilişkiyi Edmund ve babasının tiradları içinde ki göstergelere gizler. Edmund'un mektup sahnesinde ki tiradı bu ilişkiyi desteklerken, onun karakteri ve nedenselliği hakkında bilgi verir.

“EDMUND: Ey doğa benim tanrıçam sensin benim: Ben senin yasalarının kulu kölesiyim. Bir kardeşten on, onbeş ay sonra doğdum diye niçin göz yumayım o baş belası göreneklerin bana kıymasına? Niçin izin vereyim beni mirastan yoksun bırakan insanların o eleştiren bakışlarına? Piçmişim, alçağın, sefilin biriymişim, ne hakla? Bende namuslu bir kadının evladı kadar boylu boslu, soylu ve düzgün değil miyim? Niçin piçlik damgası vuruluyor bize? Evliliğin bayat, soğuk ve bıkkınlık veren döşesinde, uyku ile uyanıklık arasında peydahlanan o ahmaklar sürüsünden bizler, kafaca ve bedenen daha dinç daha özlü daha ateşli niteliklerle, yoğrulmadık mı doğanın o gizli şehvet anlarında” (Shakespeare, 2009:15).

Edmund'un tiradında, onun yaptıkları ve yapacaklarının sebepleri tabiatın vahşi tarafına yüklenir. Edmund, hırslarını ve bu hırsının sonucu olan eylemlerini kendi perspektifinden tabiatın kurallarına bağlar. İnsan yapımı yasaları tabiatın kurallarına uymadığı için reddeder ve bu onun eylemlerini kendi bakış açısına göre meşru kılar. Temellerini görece tabiat kurallarının üzerine inşa ettiği eylemlerinin neden-sonuç ilişkisini, insan-doğa ilişkisi bağlamında incelemek mümkündür. Onun tüm bu insan yapımı yasaları ve gelenekleri reddeden eylemleri, Shakespeare'in kötülüğü sembolize eden oyun kişileri arasında yer bulmasının en büyük sebebidir.

Edmund'un kötülük anlayışı, oyunun diğer kötü karakterleri olan Goneril ve Regan'la benzerlikler gösterir. İkizyüzlü tavırları ve eylemleri bu karakterlerin başlıca

yöntemidir. Oyunun başında Lear'ın sevgi yarışmasında Regan ve Goneril ikizyüzlülüğü sinsice kullanır. Edmund ise bu ikizyüzlülüğü, kardeşi Edgar'ı kandırmak için kullanır. Edmund'un Edgarı kandırırken gösterdiği tavır, Goneril ve Regan'ın, Lear'ı güzel sözleriyle kandırdığı tavırlar benzerdir.

Gloucester Kontu, tıpkı Edmund'un eylemlerini tabiatla nedenselleştirmesi gibi, kendi düşüşünü tabiatla ilişkilendirir. Ona göre herşeyin sorumlusu tabiatdır. Gloucester tiradında; “Şu son günlerdeki güneş ve ay tutumaları hiç de hayra alamet değil. Gerçi bilimsel düşünce bu doğa olaylarını şu ya da bu nedene bağlıyor, ama insan doğası yine de bu tutulmaların ardı sıra gelen belalardan yakasını kurtaramıyor. Sevgiler soğuyor, dostluklar parçalanıyor, kardeşler bozuyor; kentlerde ayaklanmalar, ülkede anlaşmazlıklar çıkıyor; sarayda ihanet; baba ile evlat arasına kara kedi giriyor. Oğlum olacak o alçak da bu kehaneti doğrulamıyor mu?” (Shakespeare, 2009:19).

Gloucester, oyunda ki bozulan insan-insan ilişkilerinin sebebi olarak güneş ve ay tutulmalarını işaret ediyor. Onun bu monoloğu oyunda ki ilişkilerin ve bu ilişkilerden doğan kaosun özeti niteliğindedir. Gloucester'in meşru oğlu olan Edgar, oyunda karşımıza Cordelia'nın da parçası olduğu iyilerin tarafında çıkar. Cordelia ve Edgar paralel işleyen iki hikayenin iyi kahramanlarıdır. Edgar'ın kelimeleri seçişinden onun iyi eğitim almış bir soylu olduğu gerçeğini görmek mümkündür. Shakespeare, Edgar karakterini, sadık ve merhametli bir oyun kişisi olarak çizer. Edgar babasına duyduğu bağlılık ve sadakat, üvey kardeşi olan Edmund'u herşeye rağmen bağışlaması ve Edmund'un yalanlarına koşulsuz inanması, Edgar'ı, sadık, merhametli ve saf bir karakter yapar.

Shakespeare oyunda bilgeliği iki kısma ayırır. Cordelia, Kent ve Edgar, dürüstlüklerinin yanı sıra bilge karakterler olarak belirginleşir. Fakat bu özellikleri onların sürgün edilmesinin önüne geçemez. Diğer kısımda bilgeliğini, delilik ve çılgınlığıyla örten Soyтары bulunur. O bilgelik ve hazırcevaplığını, çılgınlık perdesinin ardına gizleyerek sarayda kendisine yer edinebilir. Shakespeare bilgelik ve deliliği ayrılmaz bir bütün olarak gösterir. Kent'in sürüldükten sonra kılık değiştirerek dönmesi ve Edgar'ın aklını kaybetmiş bir dilenci kılığına girmesi, delilik ve bilgelik ilişkisinin göstergesidir.

Shakespeare'in Soyтары arasında, Lear'ın Soyтары, tragedyaya hizmet eder. Shakespeare, diğer oyunlarında Soyтары karakterlerini, komedyayı desteklemek

amacıyla kullanmış ve güldürü yaratmayı hedeflemiştir. Fakat Lear'ın soytarısı, bilgeliğin getirdiği delilik ve felsefi özellikleriyle belirginleşir. Soytarı, Lear'ın aksayan yönlerini, kelime oyunları ile onun yüzüne vurmaktan çekinmez ve bunu çılgınlık perdesi ardında yapar. Soytarı güldürmek ve eğlenmek amacından uzaktır. Onun temel hedefi Lear'ı gerçeklerle yüzleştirip, yol göstermektir. Kent, Lear ve Soytarı'nın birinci perde dördüncü sahnede ki diyalogları Soytarı'nın tragedyaya da ki rolünü gösterir:

“SOYTARI: Neden mi? gözden düşmüş birini tutuyorsun da ondan. Rüzgarın estiği yana gülümsemeyi bilmiyorsan, açıkta kalıp şifayı kaparsın. Bu bu adam kızlarından ikisini kendinden uzaklaştırdı. Üçüncüye de istemeden iyilik etmiş oldu. Peşinden gitmeye kararlıysan külahımı giymek zorundasın. Sen nasılsın bakalım amca? Ah keşke iki külahım iki kızım olsaydı!

LEAR: O neden?

SOYTARI: Varımı yoğumu onlara verince hiç olmazsa külahlarım bana kalırdı. İşte benimki! Ötekini de yalvar kızlar versin.

LEAR: Kendine gel efendi, kırbacı yersin.

SOYTARI: Gerçek kulubesinde hapsedilen sadık bir köpektir, o kırbaçla kovalanırken dizi tazı da ocak başına kurulup etrafı korkutur.

LEAR: Zehir gibi içine işliyor insanın bu sözler.

SOYTARI: Bak sana bir şeyler öğreteyim.

LEAR: Öğret bakalım.

SOYTARI: Kulağımı aç, amca: Varımı yoğumu herkese dağıtma, Bildiğinin hepsini dökme ortaya, Sahip olduğunun tümünü kaptırma, Bir ata sahipsen yaya yürüyüp yorulma, Sana her söylenene inanma, Kazandığın parayı tek zara yatırma, İçkiyle kadına kulak asma, Kendi evinde kal, avare olma dışarıda, Böylece bire yirmi alırsın, Sonunda sen kazanırsın.

LEAR: Acı söyleyen bir kaçık!

SOYTARI: Bak evladım, sen acı kaçıkla tatlı kaçık arasında ki fark nedir?

LEAR: Bilmiyorum delikanlı sen söyle de öğrenelim.

SOYTARI: Kim sana öğüt verdiyse pay et topraklarını diye, Beri gelsin yanımda dursun Diyelim ki sen osun. Böylece tatlı kaçık, acı kaçık Çıkar ortaya apaçık: Tatlısı da bu alacalı. Acısı da şu olmalı.

LEAR: Yani bana kaçık mı diyorsun delikanlı” (Shakespeare, 2009:30).

Shakespeare’in şair kimliği bu tragedya da karşımıza coşkun, özlü ve çok anlamlı olarak çıkar. Shakespeare bu anlamları, Soyтары ve Edgar’ın alaylı ve acı dizeleriyle pekiştirir. Lear’ın fırtına sahnesinde, onun şiiri, Lear’ın iç aksiyonunu yansıtırken bir diğer yandan da sahnenin doğal atmosferini yansıtır. Bu sahne, oyun geneline hakim olan tabiat metaforunun da bir aksiyonudur.

“LEAR: Uğuldayın rüzgarlar, uğuldayın! Çatlayıncaya kadar şişirin yanaklarımızı! Kudurun uçurun dünyayı! Seller, kasırgalar tepemize boşanın, Sulara gömün kuleleri rüzgarhorozlarına kadar! Düşünce hızıyla çakıp sönen kükürtlü alevler, Bir vuruşta meşeleri ikiye bölen yıldırım öncüleri, Şu ak saçlı başımı alazların! Ve siz, ey evreni sarsan gök gürültüleri, Yamyassı edin şu semiz dünyayı O korkunç kükremenizle, Paramparça edin doğanın insan döken kalıplarını, Yok edin hemen nankör insan üreten tohumlarını!” (Shakespeare, 2009:78).

Lear’ın coşkun iç aksiyonuna karşısında Soyтары onu gerçeklerle yüzleştirmek ister:

“SOYTARI: Anca, kuru bi rev sahibinin suyuna gitmek, dışarıda böyle yağmur suları altında gitmekten iyidir. Hadi amcacığım, dön de kızlarının hayır dualarını iste. Böyle bir gece ne akıllılara acır ne kaçıklara” (Shakespeare, 2009:77).

Lear soyтарыın bu gerçekçi söylemlerini duymaz ve kendi iç aksiyonun taşkınlığını sözleriyle dile getirir.

“LEAR: Gürleyin gökler var gücünüzle Yağdırın, saçın ateşlerinizi! Sellere boğun bizi! Yağmur, fırtına, yıldırım, ateş, siler kızlarım değilsiniz! Ben sizi nankörlükle suçlayamam ki. Size koca bir ülke vermedim, evlatlarım da demedim, Boyun eğmekle yükümlü değilsiniz bana. Onun için bu korkunç eğlencenizi bozmayın benim için, Yağdırın üzerime neyin varsa! İşte Kölenizim artık, zavallı düşkün ve dermansız, ve hor görülen bir ihtiyarım” (Shakespeare, 2009:78).

Lear tiradına coşkunlukla başlar ve bu coşkunluk yavaş yavaş durularak onun çaresizliğini gösteren dizelerle biter. Nutku’ya göre burada bir fırtına tanımı yoktur.

Shakespeare fırtınanın sesini ve atmosferini Lear'ın şiirine gizlemiştir. Ona göre, nazımın müziği ve seyredenin imgelemine yönelen özelliği dramatik bir biçimde fırtına atmosferini yaratır. Shakespeare'in bu şiirleri bir çok sahnede sadece öyküyü geliştirmekle kalmaz aynı zamanda fırtına efektlerini gerektirmeden fırtına duygusunu ve atmosferini yansıtır. Shakespeare'in bu oyunda ki şiirleri, sahnede herhangi bir hareketi veya aksiyonu gerektirmeden içinde bulunduğu durumun yoğunluğunu azaltıp çoğaltabilirken aynı zamanda karakterin ruhsal durumlarını da izleyiciye gösterebilir (Nutku, 2009:11). Tirad gökgürültüsü ve fırtınanın sesiyle başlayıp karakterin çaresizliğine kadar iner. Bu durumu yazar bize açıklamaları veya hareketle değil şiirin itici gücü içinde dizelere gizlediği ölçü ve eses denetimiyle yöneliriz.

Shakespeare, Lear'ı bencil, naif ve budalalık derecesinde saf bir karakter olarak çizer. Lear'ın etrafında yaşanan entrikalar sonucunda aklını kaybetmesi ve içine düştüğü dehşet verici durum, acıma duygusu uyandırır. Kralların insanüstü olduklarına inancı oyunun başında Lear'a hakimken, oyunun sonlarına doğru zavallılığını kabullenmiş bir insana dönüşür. Lear oyunun başında Cordelia'nın tavrını kusur olarak nitelendirirken, ilerleyen süreçte küçük kızının erdemini kabul eder. Lear'ın oyunun henüz ilk sahnesinde Cordelia'ya söylediği dürüstlük ile ilgili repliği onun bir kral olarak dünya görüşünü ortaya döker.

“LEAR: Peki öyleyse! Dürüstlük olsun senin payına düşende” (Shakespeare, 2009:6).

Lear'ın kızının dürüstlüğünü zayıflık olarak gördüğü bu replikten anlaşılmaktadır. Shakespeare'in çizdiği karakterin doğasına ters düşmektedir dürüst olmak. Fakat oyunun ilerleyen sürecinde, aklını yitirmiş ve herşeyini kaybetmiş Lear'ı dürüstlük kurtarır. Oyunda ki iyi karakterlerin ortak özelliği dürüst olmalarıdır. Onların başına dürüst ve saf olmaları bela açmış ve buldukları konumdan uzaklaşmıştır. Kent'in, Soytarı'nın, Cordelia'nın iyi tarafta olmalarının başlıca sebebi dürüst olmalarıdır. Lear'ın da bir trajedinin içine düşmesi onun dürüstlükten uzaklaşması olarak nitelendirilebilir.

Oyunda iyi ve kötü tarafın arasında Lear ve Gloucester kontu bulunur. Onlar her iki tarafında üyesi değildirler. Yolculukları onlarda değişimler, dönüşümler yaratır. Lear'ın kızları ve Gloucester'in oğulları paralellik gösterir. İç içe geçmiş iki hikayenin karakterleri oyunun iyi-kötü çatışmasını oluşturur. Lear'ın kızları Regan ve Goneril,

iç içe geçmiş diğer hikayeden de Edmund'u aralarına alarak kötü tarafı oluştururken, Cordelia ve Edgar iyi tarafın temsilcileridir.

Lear'ın katarsisi aklını kaçırmayla paralellik gösterir. Aydınlanma ve delilik ilişkisi Lear'ın ideal karakterinin temellerini oluşturur. Lear'ın yaşadığı trajik tecrübeler onun karmaşık bilincinin berraklaşmasına sebep olur ve bu da delilikle sonuçlanır. Shakespeare'e göre delilik bilinçsizlik değil, aydınlanmadır.

Shakespeare'in Kral Lear Tragedyası onun eserleri arasında en karmaşık oyun olarak gösterilir. Gloucester ve Lear'ın hikayeleri iki düzlemde ele alınıp oyun geliştikçe iç içe girmiş ve birbirine kaynaşmış olarak oyunun sonunu getirmiştir. Bir çok eleştirmene göre Shakespeare'in en yüce yapıtı olarak görülür. Chambers, oyunu trajik bir temel üzerinde yükselen ve tüm evreni kapsayan bir oyun olarak tanımlar. Oyun tek bir insan değil onu çevreleyen insanlar ve bu insanların ilişkileri etrafında gelişir.

B. Japon Sineması ve Akira Kurosawa

1. Japon Sineması

Japon sineması, dünyanın geri kalanı tarafından mesafeli yaklaşılan bir sinema olmasından dolayı, geç farkına varılmıştır. Hollywood da dahi kullanılan bazı sinemasal özellikler japon sinemasından doğmuştur. Akira Kurosawa sineması, dünya sinema tarihinde devrim yaratan bir tür olarak değerlendirilebilir. Sinemada kullandığı yeni teknikler ve bakış açısı sebebiyle Avrupa ve Hollwood sinemasını derinden etkilemiştir.

Japon sinemasının başlangıcı olarak 21 Kasım 1986 yılında Kobe Şehrinde yapılan bir kinetoskop gösterisi işaret edilir. Japon halkı sinemayla ilk defa bu gösteri sayesinde tanışmıştır. 1987 yılında Tokyoda, perde gerisinde ki mikrofondan görüntülerin sesli yorumlandığı bir sesli sinema gösterisi yapılmıştır. Film oynatılırken, perde gerisinden bir kişi mikrofon yardımıyla filmi yorumlamıştır. Daniel Close adında bir Amerikalı'nın bu dönemde yurt dışından filmler getirerek Japon sinemasının gelişimine katkı sağlandığı bilinmektedir. (Teksoy, 2014:206)

Burch, Japon sinemasının batı sinemasının taklidinden uzak durduğunu ve sinemayı kendi bünyesine alıp yaratıcı bir biçimde değiştirerek ve geliştirerek, japon gelenekleriyle sentezleyip sunduğunu savunur. Ona göre Japonya sinemayla

tanıştıktan sonra kendine özgü yorumunu katarak özgün bir tür oluşturmuştur (Burch, 1979:31).

Japon sinemasının en önemli özelliklerden bir tanesi japon geleneksel tiyatrosu olan Kabuki ve Noh tiyatrosundan beslenmiş olmasıdır. Sinemadan önce halkın en büyük eğlencesi bu tiyatrolardır. 1902 yılında çekilen ilk japon filmi bir kabuki oyunun filme alınmasıdır. Bu film Tsukemichi Shibata tarafından, *Momijgari* ismiyle çekilmiştir. Yine Shibata tarafından çekilen *Ninin Dojoji* adlı filmi, negatifleri boyayarak renklendirmiş ve izleyiciye sunmuştur. Fransız yönetmen Geoge Melies'le hemen hemen aynı tarihlerde aynı biçimde renklendirme tekniği kullanmış olmaları dikkat çekmektedir. Japonya da ilk stüdyoyu açan kişi aynı zamanda japon sinemasının kurucu olarak da anılan Sohen Yoshizawadır. 1903 yılında Tokyo'da açtığı *Denki Kan* isimli sinema salonu japon sinema tarihinde ilk salondur. Tokyo'da yalnızca film gösterimi yapan ilk büyük sineması olan *Saifukan* 1910 yılında açılmıştır (Teksoy, 2014:206).

Japonlar 1909 yılında, film geçişlerinde kitarayazıları müzik eşliğinde okuyan ve bunları yorumlayan, *Benshi* adında anlatıcılar kullanmaya başlar. Benshi'ler sesli sinemanın yaygınlaşmasıyla işlerini kaybetme korkusuyla sesli sinemaya karşı çıkarlar. Benshi'ler seyircilerin yalnızca kendileri dinlemeye geldiğini savunarak bu geleneği sürdürürler. Sesli sinemanın yaygınlaşmasından sonra bile bazı Benshi'ler bu kültürü sürdürmüşlerdir. Benshi kültürününün, Edo dönemi tiyatrosunun tek kişilik anlatı türlerinden türetildiği düşünülmektedir (Burch, 1979:76-77).

Japonya da yerli film üretiminin canlanması, 1905 yılında ki Japon-Rus savaşında batılı gazeteci ve kameramanların savaş haberleri yapmaları için Asya'ya gönderilmesiyle başlar. İngiliz kameramanların çektiği savaş görüntüleri Japonya'da popüler olmuştur.

Japonya'da 1908 yılına kadar tüm filmler açık hava da çekilmiştir. Yerli film şirketleri tarafından kurulan üç stüdyo sayesinde 1908'den itibaren düzenli olarak film üretilmeye başlar. Kurulan üç stüdyonun Pathe Şirketi'yle ortaklığı Japon sinemasının ilk yıllardaki anaakımını oluşturur (Komatsu, 2003:213).

Japon sinema salonlarında Amerikan ve Fransız filmlerinin gösterilmesinden dolayı Japon geleneksel tiyatrosu Kabuki'nin oyuncularını bu filmlerde rol almayı

reddetmişlerdir. Kabuki aktörleri, tiyatronun geleceğinin geleceğinin tehlike altında altında olduğunu savunurlar (Teksoy, 2014:207).

Japon tiyatrosu'nda tıpkı Elizabeth Dönemi İngiliz Tiyatrosu'nda olduğu gibi kadın roller genç erkekler tarafından canlandırılıyordu. Bu dönemin kadın rollerinin en bilinen erkek oyuncusu aynı zamanda yönetmenlikte yapan, Teinosuke Kinugasa'dır. 1920 yılında genç Japon yönetmenler, sanat sineması yaratılması ve Japon Sineması'nın tiyatronun etkisinden kurtulması amacıyla bir araya gelerek, yorumcu sistemi olan Benshi'nin kaldırılması ve kadın oyuncuların filmlerde kullanılması üzerine kararlar almışlardır.

1923 yılında Tokyo'da meydana gelen ve 100 bin kişinin ölümüyle sonuçlandığı tahmin edilen, 'Büyük Kanto' depremi Stüdyoların yıkılmasına sebep olur ve Japon sinemasını durma noktasına getirir. Japonya da film üretimine uygun ortamın olmamasından dolayı sinema salonlarında Avrupa ve Amerikan filmleri sıklıkla gösterilir. Bu dönemde genç yönetmenler batılı yönetmenlerin filmlerini görme olanağı bularak Japon sinemasına özgü biçemin yaratılmasına öncülük ederler. Bu dönemde, Mizoguchi, Ozu, Kinugasa, Gosho, İto gibi genç yönetmenlerin bulunduğu kuşak Japon sinemasının gelişmesinde büyük rol oynarlar.

1920'li yıllarda çekilen filmler iki türe ayrılıyordu, bunlar: *Jidai-geki* adı verilen eski yüzyıllarda ki dramları anlatan filmler ve *Shomin-geki* adı verilen sıradan insanları anlatan çağdaş yapımlardı. Eski dönem filmlerinin en önemli temsilcisi Daisuke Ito'dur. Ito, filmlerinde çoğunlukla duygusallığın ağır bastığı sahneler kullanarak, iktidara başkaldıran kahramanları ele aldı. 1927 yılında, Chuji'nin Seyahatnamesi, 1929'da Zanshin Zambaken, 1931'de çektiği Jirokichi'nin Gerçek Öyküsü filmleri bu türün ve yönetmenin en önemli filmleri arasında gösterilir (Teksoy, 2014:207).

Yasujiro Ozu tarafından 1929 çekilen, aynı kıza aşık parasız iki öğrencinin anlatıldığı, Wakaki-Hi filmi Shomin-Geki anlayışının örneği olarak günümüze kadar gelen filmler arasındadır. Shomin-geki anlayışının öncü yönetmenlerinden olan Ozu, filmlerinde, genellikle genç oyunculara yer vererek, orta sınıfı ele alan, aile yapısı, kuşak çatışmalarını anlatan filmler üretir. Ozu filmlerinde toplumsal eleştiriyi güldürü unsuruyla sentezleyen örnekler verir (Teksoy, 2014:208). Sessiz sinema döneminin son yıllarında filmler üretmeye başlayan, 1933 yapımı Bir Gecelik Düş filmi ve aynı

yıl çektiği Çıkmaz Sokak adlı filmlerle, Mikio Naruse, Shomin-geki anlayışının bir diğer temsilcisi olarak ön plana çıkar (Teksoy, 2014:208).

Japon sinemasının ilk sesli örneği, Heinosuke Gosho tarafından çekilen, 1931 yapımı 'Madam ve Komşu Kadın' filmidir. Sesli sinemanın japon sinemasında yaygınca çekilmeye başlanması 1935 yılını bulur (Teksoy, 2014:208).

Japon sinemasını sesli dönemde iki bölümde incelemek gerekir, bunlar japon geleneksel tiyatrosu olan Kabuki'den esinlenen ve Kyoto film stüdyolarında çekilen *Jidai-Geki* anlayışında ki filmler ve dönemin çağdaş konularını işleyen *Gendai-Geki* türündeki filmlerdir. Jindai-Geki türünde ki filmler genellikle samurayları konu edinen ve İmparator Meji'nin 1868 yılında başlayan iktidarından önce ki dönemleri dramatik biçimde işler. Gendai-Geki türünde ki filmler ise 1868 yılı sonra ki hikayeleri anlatır. Gendai-Geki türünde ki filmleri, 1868-1912 arası hikayeleri konu edinen filmler ve 1912-1926 arası dönemi anlatan filmler olarak iki bölümde incelemek gerekir. 1986-1912 tarihleri arasında çekilen filmlerin konuları dönemin imparatoru olan Meiji-Mono'nun ismi kullanılarak anlatılırken, 1912-1926 arasında çekilen filmler konularını dönemin imparatoru Taisho-Mono'dan alır. Jida-Geki türü konularından ziyade Japon geleneksel tiyatrosu ve edebiyatından beslenir. Bu türlerin dramatik kurallarına sıkı sıkıya bağlıdır. Gendai-Geki filmleri ise Batı sinemasının etkisinin görüldüğü özellikle de Amerikan sinemasının anlatım tekniklerini uygulayan filmlerden oluşur. Sessiz dönemde Benshi adında ki yorumcuların kullanıldığı filmler, sesli dönemde yerini çoğunlukla japon edebiyatı ve geleneksel tiyatrosu kabuki ve noh tiyatrosu türünden etkilenilen filmlere bırakır (Teksoy, 2014:518).

1945 yılında Japon sineması Hollywood etkisinde filmler üretti. Japon sinema salonlarında, Hollywood filmlerinin taklidi olan korku ve polisiye türünde ki filmler gösterildi. İkinci Dünya Savaşı sırasında sinema salonlarında Hollywood ve Avrupa'lı yapımcıları tarafından yapılan filmler yasaklanmıştı ve sinema salonları propaganda filmleri gösterimi yapmak zorundaydı.

Savaş sonrası dönemde, Japonya'yı işgal etmiş ülkelerin yönetimleri, sinemalarda Batı sinemalarında biriken filmlerin gösterilmesini sağlamıştır. Amerikan kapitalizmi, Japonya'nın mağlup olmasından dolayı sinema salonlarının denetimini ele geçirerek, Hollywood filmlerinin gösterimini sağlamıştır. Bu dönemde, feodalizm ve milliyetçilik eleştirileri yapan filmler yasaklanır. İşgal kuvvetlerini eleştiren filmlerin büyük bölümü yakılarak imha edilir. Bu dönemde yine japon geleneklerinin

filmlerde gösterilmesini engeller. Bir filmde karakterin kimono giymesi ve iki samurayın kılıç gösterisi bir filmin yasaklanması için yeterli sebep olarak görülür. Bu tür unsurları eskiye özlem olarak nitelendiren işgal yönetimi bu dönemde bir çok sinemacının film çekmesini engeller ve bu unsurları ortadan kaldırır. Bu dönemde sinemaya gitmek demoktarikleşme aracı olarak görülerek sinema gitmek ulusal bir heyecan haline getirilmesi amaçlanır (Gravett, 2008:26).

Japon sinemasının izleyici bakımından en zengin türü olan meladram türünde ki filmler sinemanın durgunluk döneminde izleyici kaybetmiştir. Bu dönemde televizyon ortaya çıkar ve sinemaya göre daha ucuz bir eğlence olan televizyon halk arasında yükselişe geçer. Sinema üzerinde ki baskıların azalması ve halkın televizyona yönelmesinden dolayı, Japon sinema yönetmenlerini kendi tarzlarını oluşturma arayışına girerek dünyaya açılmaya başlar. Akira Kurosawa'nın dünya sinemasında kendine yer edinmeye başlaması da bu döneme denk gelir.

Japon sinemasının altın yılları olan 1960-70 arası dönem Japon Yeni Dalgası olarak adlandırılır. Akira Kurosawa ile başlayan bu dönemde, yılda 500'ün üzerinde film üretilmektedir. Savaş sonrası dönemde yetişmiş olan ve yeni duyarlılıklara sahip genç sinema yönetmenleri bu dönemde yüzlerce film üreterek Japon sinemasının altın çağını yaşamasına katkıda bulunurlar. Akira Kurosawa ile başlayan bu dönemin bir diğer yükselen sinema yönetmeni Shoei İmamura olarak gösterilir. 1970 yıllarda, tüm dünya sinemasında olduğu gibi televizyonun yükselişi sinemanın önemini kaybetmesine sebep olur. Bu dönemde, *Pink* adı verilen ucuz aşk filmleri ve Amerikan taklidi yakuza filmleri Japon sinema salonlarını işgal eder. Japon kültürünün Fransa ve İtalya'dan farklı olduğunu savunan Kurosawa, Batı etkisinde ki aşk filmlerini aşağılık birer kopya olarak nitelendirir. Ona göre seyircilerin bu filmlere gerçek hayatlarında öykünmeleri, ortaya gülünç bir durum çıkararak Japon sinemasına ve halkına zarar vermektedir. Bu dönemde Hollywood yapımı filmler sinema salonlarında kendine sıkça yer bulur. Bu filmlerin ağırlıkla gösterilmesi, Japon Yeni Dalga sinemasına zarar vererek sinemasal kapitalizmin yükselişine sebep olur.

1990'lı yıllarda Japonya'da başgösteren ekonomik kriz, sinemayada darbe vurur. Bu dönemde nitelik ve sanatsal yönden düşük filmler üretilir. Krizin son bulmasının ardından, canlılık içine giren Japon sineması farklı türlerde ürünler vermeye başlar. Anime ve Korku filmlerine yönelen Japon yönetmenler, özellikle de anime türünde Hollywood ile yarışır seviyeye ulaşır. Anime filmlerin yalnızca

çocuklar için yapılmaması ve yetişkin bireylerin ilgisini çekmesi tüm dünyanın dikattini çekerek Anime film sektörünün yükselişine katkıda bulunur. Bu türün en bilinen yönetmeni Hayao Miyazaki'dir.

Japon sinemasını dünyaya tanıtan bir diğer tür ise korku sinemasıdır. Batı sinemalarında sıkça rastlanılan, dini inanç temelinde şeytan, tanrı ve inançsızlık gibi konuların aksine, gotik hikayeleri işleyen japon sineması bu alanda farklı bir perspektif sunarak tüm dünya sinema izleyicisinin dikkatini çeker.

Japon geleneksel tiyatrosunun üzerinde temel atmış olan japon sineması İkinci Dünya Savaşı döneminde durgunluk dönemine girsede, Japon Yeni Dalgası yönetmenlerinin başarılı eserleri ve ilerleyen süreçte anime ve korku gibi türleri başarıyla üretmesinden dolayı dünya sinema tarihinde önemli bir yer edinerek yükselişine devam eder. Japon sinemasının dünyaya kazandırdığı en önemli yönetmen Akira Kurosawa'dır. Kurosawa filmlerinde yeni teknikler kullanarak bir çok yönetime öncü olmuştur.

2. Akira Kurosawa Sineması

Akira Kurosawa yedi kardeşin en küçüğü olarak, 23 Mart 1910 yılında, Tokyo'nun Omuri bölgesinde dünyaya gelmiştir. Annesi, Osakalı tüccar bir aileden, babası ise Samuray bir ailenin eski üyesinin oğludur. Babası İsamu, Japonya ordusunda beden eğitimi enstitüsünde yönetici olarak çalışır. Kurosawa üç kız kardeşi ve erkek kardeşiyle büyümüştür.

Babası İsamu'nun samurai kültürüne bağlılığı ve baskıcı tutumları sebebiyle, Kurosawa içine kapanık bir çocukluk geçirir. Kurosawa'nın sinema görüşünün gelişmesinde babasının etkisi büyüktür. Kurosawa'nın spor ve sinema merakı babasından gelmektedir. Babası İsamu, oğluna Japon kültürünü öğretirken, batı sanatlarını da öğreterek vizyonunu geliştirmesini sağlamıştır. Kurosawa'nın, eskrim, kendo, kılıç ve baseball gibi sporları yapması babasının, samuray kültüründen gelen disiplinli bir birey olmasından kaynaklanmaktadır.

Kurosawa'nın yaşamı boyunca onda kalıcı etki bırakacak iki olay gerçekleşir, bunlardan biri kız kardeşi Momoyo'nun 1920 yılında geçirdiği bir hastalık sonucu ölümü, diğeri ise Büyük Kanto Depremi'dir. Daha sonraları Kurosawa bu depremin onda bıraktığı izleri şöyle anlatmaktadır: "Kömürleşmiş cesetler gördüm, yarı yanmış cesetler gördüm, oluklarda cesetler gördümü nehirde yüzen cesetler gördüm, köprülere

yığılmış cesetler gördüm, bir kavşakta tüm caddeyi tıkamış cesetler gördüm; bir insanın başına gelebilecek her türden ölümü yaşamış cesetler gördüm” (Wild, 2020:22).

Kurosawa'nın sinema dünyasına adım atması abisi Heigo sayesinde olur. Sessiz sinema döneminde japon filmlerinde benshilik yapan Heigo, bu alanda isim yapmıştır. Bu dönemde ressam olmayı planlayan Kurosawa abisinin yanına taşınır. Abisi Heigo sayesinde Avrupa sinemasının bir çok örneğiyle tanışan Kurosawa ilgisini sinemaya doğru çevirir. Bu dönemde tiyatro ve sirk performanslarını izleyerek sinema görüşünün temellerini atar. Sesli sinemanın yükselişi ve benshilerin değerini kaybetmesiyle çöküşe geçen Heigo intihar ederek hayatına son verir. Bu durum Kurosawa üzerinde derin izler bırakır.

Kurosawa'nın babası ve abisi dışında arkadaşı Keinosuke Uekusa ve yönetmen yardımcılığını yaptığı Kashiro Yamamoto onun hayatında iz bırakarak sinemasal perspektifinin gelişiminde katkıda bulunmuşlardır. Öğrencilik yıllarında resim sanatına meyilli olduğunu keşfeden öğretmeni Tachikawa onu resime teşvik eder. Bunun üzerine Kurosawa güzel sanatlar fakültesine başvurur fakat okula kabul edilmez. Bu durum onun hayatının dönüm noktası olur. Resime olan ilgisini kaybeden Kurosawa sinemaya yönelir. iş aramaya başlayan Kurosawa, PCL Film'in yönetmen yardımcısı ilanını görür ve başvurur. Film şirketinin yaptığı sınavı kazanarak 1963 yılında Kojiro Yamamoto'nun yardımcı yönetmeni olarak işe başlar. Kurosawa'nın sinema yolculuğu böylece başlamış olur.

Yamamoto sayesinde bir çok star oyuncuyla çalışma fırsatı yakalayan Kurosawa, bu dönemde Yamamoto'ya birlikte çoğu komedi türünde olan bir çok film çeker. Kurosawa'nın yeteneğini farkederek Yamamoto ona sinemanın tüm tekniklerini öğretir. Kurosawa bu dönemde, senaryodan, ışık tasarımına, mekan seçiminden oyuncu seçimine kadar film çekimine hizmet eden her alanda çalışır. Kurosawa bir röportajında kendi çalışma disipliniyle ilgili şöyle der; “Sinemaya film çevirmediğim vakit çok sık giderim. Sinemaya kapanır, hemen hemen her oynayan filmi seyredirim. Bana en çok şey katan yönetmenler mi? Bergman, Visconti, Antonioni, Fellini, Wajda, John Ford, Richardson... ve Fransız Yeni Dalga'sı... Japonlara gelince, Ozu ile Mizoguchi'nin ölümünden beri artık kimseyi seyretmiyorum” (Türk Dili Sinema Özel sayısı Ocak 1968 Sayı:196 s.435).

Atom bombası faciası ve her iki dünya savaşına tanık olan Kurosawa, filmlerinde insanlığa incanı ve umudunu göstermiştir. Kurosawa'nın ilk filminde son filmine kadar çektiği tüm filmler arasında farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkların en büyük sebebi zaman içinde kazandığı tecrübeleri filmlerine en iyi şekilde yansıtmasıdır.

Kurosawa filmlerinde çeşitlilik ön plana çıkmaktadır. Temaları, mekanları ve karakterlerinde yarattığı çeşitlilik onu diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özelliklerindedir. Filmlerinde bu çeşitliliği sadelik arayışı ve insanın özüne yaptığı yolculukla sağlamıştır. Ona göre doğal olan bir diğerinin en büyük farklılığıdır. "Film çekimine başlarken ilk yaptığım şey, genç oyuncuların teatrelilik kokan fiziksel ve duygusal her türden yönlerinden arındırmak oldu. Saadece oyuncuların sahip olduğu türden bir öz bilincin yansıması olan süslü makyajdan, züppelikten, sahnede ki gösterişten kurtulmak gerekti. Onları yeniden sıradan kadınlar haline getirmek istedim" (Wild, 2020:36).

Kurosawa filmlerinde mekanın verimli kullanımı ön plana çıkar. Küçük alanların bile verimli kullanımı ve alanın her bölümünün değerlendirilmesi onun sinemasında mekan kullanımının önemini gösterir. Onun filmlerinde karakterlerin insani özellikleri belirginleşir. İnsanı, üstünlükleri ve zayıflıklarıyla bütün olarak gösterir.

Kurosawa sinamesını, hayatından izler taşıyan filmler ve japon tarihinin anlatıldığı epik filmler olarak iki bölüme ayırabiliriz. Birinci kısımda ki filmler dramatik ve gerçekçi yönleriyle anlatırken, ikinci kısımda tarihsel olanın moderniteyle gerilimini epik bir biçimde yansıtır. Gerçekçiliği epik bir sinema anlatısıyla yansıtan Kurosawa'nın bu tür filmlerinde yeni teknikler kullandığını söyleyebiliriz. Wipe tekniğinde geçişler, geniş planlar, alan derinliğini düşük tuttuğu kadrajlama tekiği ve tek sahnede kullandığı çoklu karakter ilişkileri bu filmlerde denediği tekniklerdir.

Prince'e göre Kurosawa'nın üslubu kuramsallıktan uzaktır. Ona göre: "Eisenstein, Godard vey a Straub filmleri gibi daha önceden inşa edilmiş bir siyasi ya da kuramsal duruşa gösterilen bağlılık tarafından şekillendirilmez" (Prince, 2013:45)

Prince'e göre Kurosawa, modern film kuramları karşı çıkmaktadır. Filmleri rasyonalist olmaktan çok insan ve onun doğasıyla ilgilidir, samimidir. Kurosawa filmlerinde biçime önem verse de içerik onun için her zaman daha önemli olmuştur.

Senaryo, kurgu, oyuncu seçimi, dekor, sinematografi dahil filmin her aşamasında rol oynaması onu *auteur* bir yönetmen yapmaktadır. Resim yapma yeteneğinden dolayı filmlerinin storyboardlarını çizdiği bilinmektedir. Kurosawa biyografisinde ideal yönetmen anlayışını şöyle anlatır: “Bir yönetmenin görevleri, oyuncuların yönlendirilmesi, kamera, seslendirme, dekor, müzik, montaj ve dublaj aşamalarını kapsar. Bunlar ayrı ayrı uzmanlık alanları olarak görünce bile bağımsız değillerdir. Sonunda bütün bu işlevler yönetmenin elinde toplanır” (Kurosawa, 2006:202).

Kurosawa kendi filmlerinin çekim aşamalarını şöyle anlatır: “Filmlerde senaryodan kurguya kadar her şeyi kendim yaparım. En önemli görüne senaryonun hazırlanmasıdır. Senaryo filmin yapısı, iskeletidir. Yapı çok sağlamsa rahatça görüntü eklenebilir. Hiç bir vakit dağınıklığa gevşekliğe yol açmaz bu. Ya da, daha doğrusu, iyi bir senaryo olduğu vakit şişirme olanaksızdır. Yönetmenin bir sürü işe yaramaz görüntü kattığı olur, ama bunun nedeni yapının daha başlangıçta sağlam olmamasıdır. Kurguya gelince en önemlisi kesmektir; en önem verdiğiniz, sizden en çok çaba isteyen sahneleri bile kesmektir. Sahne iyi değilse, yani bütünüyle uyuşmuyorsa, hiç acımadan kesmek gerekir...Ham maddeleri çeviriyorum ben, bunları sonradan birleştirmem gerekir. Kurgu malzemesi çeviriyorum. Demek ki kurgu ile çevirim birbirinden çok değişik iki şey. Bir senaryo yazmaya başladığımda, filmin yapısını düşünmem. Japonya’da genellikle sahneleri bölüm bölüm hazırlarlar: önce birini, sonra öbürünü çevirirler. Benze birinci sahneyi yazarım, sonra kendimi düşüncüme bırakıveririm. Sane büyür, değişir, dönemeç alır” (Türk Dili Sinema Özel Sayısı Ocak 1968 Sayı:196 s.435).

Kurosawa’nın bu sözlerinden filmin özüne indiğini söyleyebiliriz. Abartıdan ve gereksiz sekanslardan uzak olması, karakterlerin özüne inerek kendi iç çatışmalarını ustalıkla göstermesi onu diğer yönetmenlerden ayıran ve dehasını ortaya koyan en önemli özelliklerindedir. Sinema sanatına gerek biçim gerekse konuları bakımından yenilikler getiren Kurosawa filmleri, Amerikan sinemasında en çok taklit edilen yönetmen olmuştur.

Kurosawa bir çok filminde edebiyattan yararlanır, edebi eserleri Japon kültürüyle sentezleyerek farklı bir bakış açısı getirir. Gorki’den, Ayak Takımı, Dostoyevski’den Budala, Shakespeare’den Kral Lear, Macbeth, Tolstoy’dan İkiru, Vladimir Arsenyev’den Dersu Uzala, uyarlamaları onun edebiyata olan ilgisinin en büyük göstergesidir. Bu filmlerde, Japon geleneksel kıyafetleri, coğrafyası, aile yapısı,

aile ilişkileri, geleneksel müziği gibi Japon kültürüne ait unsurları ustalıkla kullanmıştır.

C. “Ran” Filmi İncelemesi



Şekil 1: Ran Filmi Afiş

1 “Ran” Fimi Künyesi

Çizelge 2 Ran Filmi Kadrosu

Yönetmen:	Akira Kurosawa,
Senaryo:	Akira Kurosawa, Hideo Oguni, Masato Ide
Görüntü Yönetmeni:	Asakazu Nakai, Takao Saito, Masaharu Uede
Müzik:	Toru Takemitsu
Kurgu:	Akira Kurosawa
Yapımcı:	Katsumi Furukawa, Serge Siberman, Hisao Kurosawa
OYUNCULAR	
Lord Hidetora Ichimonji:	Tatsuya Nakadai
Taro Takatora Ichimonji:	Akira Terao
Jiro Masataro Ichimonji:	Jinpachi Nezu
Saburo Naotora Ichimonji:	Daisuke Ryu
Lady Kaede:	Mieko Harada
Lady Sue:	Yoshiko Miyazaki
Shuri Kurogane:	Hisashi Igawa
Kyoami:	Pita

Tengo Hirayama:	Masayuki Yui
Tsurumaru:	Mansai Nomura
Kageyu Ikoma:	Kazuo Kato
General Fujimaki:	Takashi Watanabe
Seiji Ayabe:	Jun Tazaki
Çıkış Tarihi:	31 Mayıs 1985
Süre:	162 Dk
Ülke:	Japonya, Fransa
Dil:	Japonca
Bütçe:	12.000.000 USD

Kurosawa'nın ustalık dönemi eseri sayılan Ran filmi, Japon tarihi ve samuraylar dönemini anlatan Jidai-Geki geleneğinin bir örneği sayılır. Film, samurayların maskülen yapısının belirginleştiği bir film olarak karşımıza çıkar. Kurosawa filminde kadın olgusunun geri plana itilen kimliğinin üzerinde durmaktadır. Kral Lear'da karşımıza çıkan bazı kadın karakterler erkek kimliğinde çıkarken, bazı erkek karakterler ise kadın kimliğinde karşımıza çıkmaktadır. Prince'e göre: "Samurayların maskülen yapısının övgüye değer yanından çok, bu yapının negatif yönde bir değişim gösterdiğini ve sinematografik çerçevenin kırıldığını vurgular. Filmde samurayların hiyerarşik yapısının yeniden inşası sonrası, kadın kimliğinin öne çıkması ve her iki kimliğinde karşılaştıkları baskılar sonucu birbirleriyle mevkii mücadeleleri anlatılır. Kadının sosyal düzende ki yerini ve mücadelesini sinematografik bir dille anlatır. Kadının özgürlük alanının daraltılmasının monarşiler de ne gibi sonuçlar doğuracağı ve bu yapı içerisinde kendisine yer edinme çabası Kurosawa tarafından ustalıkla anlatılmıştır. Kurosawa, insan-insan ilişkilerini

sinemanın sağladığı anlatım zenginlikleriyle çeşitlendirerek, sinematografik bir keşfe çıkar. David Desser'a göre, "Samuray filmi olan Ran, Kurosawa'nın, normal olan ile yasaklanmış olan arasında ki sınırları keşfine olanak sağlayan, simgesel arketipleri açığa çıkarır" (Howlett, 2000:115).

"Ran" kelimesi, çoğunlukla "Kaos" olarak çevrilmiştir. Fakat filmin geneline bakıldığında bu anlam biraz daha karmaşıktır. Wild'a göre "gizli bir başkaldırıyla beraber yaşanan karışmayı ifade eder" (Wild, 2020:194). Kurosawa filmde, tragedyanın organik metninin atmosferine sadık kalmıştır. İnsan-insan ve insan-doğa ilişkisinden doğan kaosun hakim olduğu film Shakespeare'in tragedyasıyla paralel düzlemde gelişir. Organik metinde kaos, Lear ve çocukları ile Gloucester ve çocukları ve Gloucester'in çocuklarıyla Lear'ın çocukları arasında ki ilişkiden doğar. Kurosawa, bu karmaşık ilişkilerden doğan kargaşayı, Gloucester ve çocukları gayrimeşru Edmund ile meşru Edgar'ı hikayede başka karakterlerin içine gizleyerek sadeleştirir.

Wild'a göre Kurosawa, Kral Lear tragedyasından açıkça esinlenmesine rağmen, *Sengoku Dönemi'nde bir Daimyo olan Mori Motonari'nin* hikayesini keşfedinceye dek Lear ile bir ilişki kuramamıştır. Kurosawa, Motonari'nin hikayesinde ki kimi önemsiz unsurları ele aldı, Lear gibi, Motonari'nin de üç çocuğu vardır. Motonari'de Lear gibi çocuklarını eğitmeye çalışıyordu. Onun en büyük oğlunun zehirlendiğine inanılır ve o da Lear gibi büyük bir trajedi yaşamıştır (Wild, 2020:195). Wild, filmde otobiyografik bir boyutunun olduğunu belirtir. Ona göre, Kurosawa, tarihi bir ögeyi kurgu ile harmanlayarak daha önceki filmlerinde olmadığı biçimde filmine otobiyografik bir boyut katmıştır. Kurosawa'nın Lear'ı yıllar boyunca geliştirmiş ve saflaştırmıştır. Anlatmak istediği hikayeyi anlatmak için kendi Lear'ı olan Hidetora'nı geçmişini iyice ayrıntılandırmaktan tutunda, her biri anlatımın kapsamını önemli ölçüde genişleten çok sayıda yan karakter yaratmasına değin birçok önemli değişiklikler yapmıştır (Wild, 2020:195).

2. "Ran" Filmi Hikayesi

Filmin açılışında yaşlı Daimyo Hidetora'yı bir tepenin üzerinde ki üç oğlu Taro, Jiro ve Saburo, danışmanı Tengö ve iki komşu Daimyo olan Fujimaki ve Ayabe ile birlikte gergin bir uyum içinde otururken görürüz. Konuşmanın ortasında uyuyakalan Hidetora bir süre sonra uyanır ve Taro ile Jiro'nun bayağı övgülerini kabul

ettiği bir durumda aile kavgası başlar. Bu bayağı yaltaklanmalar karşısında sinirlenen Hidetora'nın küçük oğlu Saburo, babalarının onlar için çizdiği yolu reddeder ve sonuç olarak Teno ile birlikte sürgüne gönderilir. Tıpkı Shakespeare'in metninde ki Cordelia ile Kent'in sürgünü gibi. Taro, resmi olarak olmasa da yetki bakımından Büyük Lord'luga terfi edilir. Hidetora'nın fikri daha hafif şartlarda olmakla beraber pozisyonu ve maiyetini korumaktır.

Yan hikaye; Taro'nun eşi Lady Kaede ve Jiro'nun eşi, Lady Sue, birbirinden farklı karakteristik yapıda olan iki kardeştir. Hidetora bu kadınların ailelerini öldürüp topraklarını aldıktan sonra onlar savaş ganimeti olarak oğullarıyla evlendirmiştir. Zaman içinde Lady Sue, Hidetora'yı bağışlasa da, Kaede'nin kini giderek artmıştır.

Lady Kaede, eşi Taro'nun kanına girerek onu içinde ki hırslarını alevlendirerek babası Hidetora'ya karşı kışkırtır. Tıpkı Kurosawa'nın bir diğer Shakespeare'in eseri olan Macbeth'den uyarladığı *Kanlı Taht* filminde ki *Yamada (Lady Macbeth)* karakterinin *Mifune'nin (Macbeth)* kanına girmesi gibi. Lady Kaede'nin kışkırtmaları sonucu Hidetora'nın tecrübeli samuraylardan oluşan maiyetini tehdit olarak gören Taro bundan duyduğu rahatsızlığı Hidetora'ya söyler. Bu durum karşısında Hidetora, kalan günlerini ortanca oğlu olan Jiro'nun kalesinde geçirmek üzere öfke içinde Taro'nun kalesini maiyetiyle birlikte terkeder. Bu durum karşısında Taro'dan olan biteni haber alan Jiro'da kardeşi Taro gibi babası Hidetora'ya hak ettiği değeri vererek karşılamaz. Jiro, babasının maiyetine bakamayacağını belirtir, bundan hoşnut olmayan Hidetora, Jiro'nun da kalesini terkeder ve sürgün ettiği oğlu Saburo'nun kalesine gider. Yol boyunca yaşadıklarını kaldırmayan Hidetora aklını kaybeder.

Kindar Kaede'nin manipülasyonları sonucu gelinen bu noktada Taro ve Jiro üçüncü kaleyi yok etmek, Hidetora'nın samurai ordusunu öldürmek ve yarı delirmiş Hidetora'yı def etmek için güçlerini birleştirirler. Bu sırada Jiro, Kurogane adlı bir yakınının tavsiyesi üzerine kardeşini bir kavgada öldürtür. Jiro'nun asıl planı, kardeşini aradan çıkarıp hem onun kalesini hem de kardeşinin eşi olan Lady Kaede'yi kendisine cariye olarak almaktır. Jiro, Kaede'nin amansız hırsının ne denli büyük olduğunun pek farkında değildir. Kaede, Jiro'nun sevgilisi olur fakat onun cariyesi olmayı reddeder. Lady Sue hayatta olduğu sürece Kaede'nin, Jiro'nun resmi karısı olması mümkün değildir. Jiro'yu kardeşi Lady Sue ile paylaşmak istemeyen ve onun karısı olmak isteyen Kaede, Kurogane'yi Sue'nin kellesini uçurmaya gönderir, ancak bunun yerine Kurogane, Sue ile yardımcısının kaçmasına yardım ederek onları

kurtarır. Bu esmada Hidetora, soytarısı Kyoami ve Tengo ile birlikte gezinirken Tsurumaru adında kör bir adamla karşılaşır. Bu adamın gözlerini bir süre önce Hidetora oymuştur fakat tıpkı Lady Sue gibi o da zaman içinde Hidetora'yı affetmiştir.

Filmin son perdesi, Ayabe'nin ordusuyla birlikte bir tepenin üzerinde konulanmasıyla başlar. Bu sırada Saburo, kayınpederi Fujimaki ile beraber geri döner. Yine Lady Kaede'nin kışkırtmasıyla adamlarından birini Sue'nin kafasını uçurmaya ikna etmiş olan Jiro, Fujimaki ve Ayabe'ye saldırmanın vaktinin geldiğini düşünür ve onlara saldırma kararı alır. Hidetora ve Saburo, tam da Jiro'nun adamları Saburo'yu öldürdüklerinde bir araya gelir. Hidetora kederinden can verir. Jiro'nun ordusu yok edilir ve sevgilisi Lady Kaede kılıçla kesilerek öldürülür (Wild, 2020:197).

3. “Ran” Filmi Çekim Süreci

Film, çekildiği tarih itibariyle yapılmış en pahalı film olma özelliği taşımaktadır. (12 Milyon USD) Filmine kaynak arayan Kurosawa, dönemin ünlü yapımcılarında olan Toho'ya gider fakat filmin bütçesinin ortalama bir japon filminden üç kat daha pahalı olduğu düşüncesiyle filmin yapım sürecini finanse etmek yerine dağıtımında rol oynar. Kaynak arayışında olan Kurosawa, *Dersu Uzala* filmiyle yakaladığı ticari başarı neticesinde, Fransız yapımcıların dikkatini bu filme çekerek kaynağının büyük bir kısmını Fransız yapımcılardan elde eder. Kurosawa'nın 1.6 Milyon Dolara bir kale inşa ettirip sonra bu kaleyi film çekim sürecinde yakıp yıktığı bilinmektedir. Filmde, çoğu ABD'den gemiyle getirilen 250 at ve 1400 figüran kullanılmıştır (Wild, 2020:197).

Kurosawa, Jidai- Geki geleneğinden bir eser yaratmak için, Japonya'da henüz gelişmemiş coğrafyalar arayışına girmiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japonya'nın hızlı gelişiminden dolayı filmin anlattığı döneme uygun çekim alanları bulmakta zorlanır. Bu gelişim sonrasında Japonya'da kırsal kesim neredeyse kalmamıştır. Bu sebeple filmin bazı kısımları stüdyolarda çekilir.

Filmde, Kurosawa'ya başarılı bir reklam yönetmeni olan oğlu Hisao Kurosawa yardımcı olur. Kısa ve etkileyici bir bilimkurgu olan *La Jetee* ile tanınan Fransız yönetmen Chris Marker, filmin Fransız yapımcısı Serge Silberman tarafından, Ran filminin nasıl yapıldığını kaydetmek ve incelemek için gönderilir. Wild'a göre Marker, “her ne kadar Kurosawa ile doğrudan bir iletişim kuramasa da, yönetmenin ve filmin başlıca ilkelerini yakından gözlemleyebildi ve film yapmanın sıradan yanlarına

heyecanlı ve eğlenceli bir bakış atabilmiştir. Marker, figüranların aralarında duman çıkarıp kahkahalar attıkları insicamsız sahneleri hoş bir şekilde sunulmuştur. İnsicamsızlık özellikle hoştur, çünkü Kurosawa filmin geçtiği dönemin ayrıntılarına gösterdiği titizlikle ünlenmiş biriydi” (Wild, 2020:198).

Marker, gözlemlerinde Kurosawa'nın bir yönetmen olarak karakterinin ve onun önemli yönlerinin üzerinde durur. Filmin Fransız yapımcısı Serge Silberman'a yazdığı bir yazı da Kurosawa'nın karakteri ile ilgili şöyle bahsetmektedir: “Sette disiplinli ve ağırbaşlılığı vardı ve filmde kolaylıkla fark edilmeyen sahnelerin ayrıntıları için bile fazla özen göstermeye istekliydi, mesela bir gece sekansında yerdeki pampa otlarını altın rengine boyatmıştı” (Wild, 2020:199).

Film her ne kadar *Gölge Savaşı* ve *Dersu Uzala*'da ki ticari başarısını yakalayamasa da özellikle Avrupa ve ABD'de önemli başarılar elde etmiştir. Kurosawa filmiyle En İyi Yönetmen Oscarı'na aday olsa da ödülü *Sydney Pollack*'a kaptırdı. Film, En İyi Kostüm Tasarımı Oscar'ını aldı ve New York'ta galası yapılarak Kurosawa'nın ABD'ye seyahatine olanak sağladı. Aynı zamanda Fransa'da büyük ses getiren film Kurosawa'nın Başbakan Laurent Fabius tarafından kendisine *Sanat ve Edebiyat Nişanı* takılmasına vesile olmuştur (Wild, 2020:199).

Kurosawa, filmin çekim sürecinde yakın çevresinde birbirini izleyen ölüm haberleriyle sarsılmıştır. Filmlerinin kıdemli başrol oyuncusu Takashi Shimura'nın film çekimlerinin hemen öncesinde aldığı ölüm haberi onu derinden etkilemiştir. Çekimler sırasında filmin sesçisi Fumino Yanaguchi sette düşerek bayılmıştır, ardından da onun ölüm haberi Kurosawa ve set çalışanlarını oldukça üzmüştür. Ardından filmin tüm kılıç koreografilerini hazırlayan Ryu Kuze, çekimlerin ortasında hastalığı sebebiyle aniden emekliye ayrılıp kısa bir süre içinde yaşamını yitirir. Kurosawa için tüm bu yaşanan ölümlerin şüphesiz en ağırı, çekimler yapıldığı sırada karısı Yoko'nun tedavisi olmayan bir hastalığa yakalanıp kısa bir süre içinde yaşamını yitirmesidir. Kurosawa, Ocak 1985'de hayatını kaybeden karısı Yoko'nun henüz yasını tutarken, 15 içinde sete geri dönmüş ve çekimlere devam etmiştir. Bu durum Kurosawa'yı derinden etkilemiştir. Bu yaşananlar, tıpkı Roman Polanski'nin karısının ölümü üzerine çektiği *Macbeth* filminde ki gibi filmin genel atmosferine yansımıştır (Wild, 2020:201).

Ran'ın yapımı sırasında ve sonrasında Kurosawa'nın yaptığı basın toplantılarında verdiği demeçlerden dolayı, birçok eleştirmen Ran'ın onun son filmi

olacağını düşündü. Film eleştirmeni Donald Richie'ye göre Ran filmi yönetmenin ustalık eseri ve yönetmenlik hayatının son beyanıdır. Fakat Kurosawa bir sür

4. “Kral Lear” Tragedyası ve “Ran” Filmi Karşılaştırmalı Karakter Analizi

Çizelge 3 Karşılaştırmalı Karakter Tablosu

Kral Lear:	Hidetora
Goneril:	Taro
Regan:	Jiro
Cordelia:	Saburo
Kent:	Tengo
Edmund ve Cornwall Dükü:	Lady Kaede
Edgar ve Albany Dükü:	Lady Sue
Soytarı:	Kyoami

‘Ran’ filmi incelendiğinde, karakter isimlerinin, karakteristik özelliklerinin ve cinsiyetlerinin farklılığı göze çarpar. Japon monarşisinde erkek egemenliği ve maskülen yapıyı göstermek ve organik metnin uyarlamasının tutarlılığını sağlamak için, Lear’ın kızları, Hidetora’nın oğulları olarak karşılık bulur. Kurosawa, kadınların ve onların bu maskülen yapıda yer edinme mücadelesini anlatmak için, Shakespeare’in erkek karakterleri olan, Edmund ve Cornwall’ı, Lady Kaede’de, Edgar ve Albany’i ise Lady Sue’de birleştirerek, bütünleşik karakterler yaratmıştır.

Hidetora: Kurosawa, karakteristik özellik bakımından Lear’a kısmen sadık kalmıştır. Lear’ın bu filmde ki iz düşümü *Hidetora* karakteridir. Shakespeare organik metninde, Lear’ı benmerkezci ve öngöründen uzak, intacı bir kral olarak çizer. Kurosawa’nın, Hidetora’sı, Lear ile bu özellikler bağlamında benzerlikler gösterir. Hidetora, film boyunca, çatık kaşlı, aksi ve benmerkezci bir tavır izler. Yaşadığı olaylar karşısında verdiği tepkiler ve bu tepkilerin form olarak büyüklüğü Lear ile benzerdir. Lear bir kraldır fakat Hidetora daimyo olarak karşılık bulur. Daimyolar filmin anlatıldığı Sengoku döneminde bölge lordu olarak hiyerarşik düzende, yetkiler

bakımından kralın altında bulunur. Fakat Kurosawa Hidetora'yı basit bir klan lordu yerine, en güçlü kralın lordu olarak gösterir. Hidetora, savaşlar kazanmış ve bölgenin en iyi samuraylarına sahiptir. Kurosawa, Lear'ı uyarlarken, karakteristik özelliklerini alsa da hiyerarşide onu farklı konumlandırır. Hidetora, Lear'dan farklı olarak geleneklerine bağlı bir karakter çizgisinde ilerler. Lear'ın gururlu görüntüsü Hidetora'da daha abartılıdır, hara-kiri türünde intiharın Japon sosyolojisinde yeri azımsanmayacak kadar geniştir. Bu durum Japon halkının gururlu olduğunun göstergesi olarak tanımlanabilir. Bu sebeple, Kurosawa, Lear'ın gururlu yapısını Japon kültürüne uyarlarken, Hidetora'yı Lear'dan daha gururlu bir karakter olarak çizmiştir. Lear, acımasızdır. Onun düzenlediği sevgi yarışması sonrası, Cordelia ve Kent'i sürgüne göndermesi ve bunu basit sebepten dolayı yapması onun acımasız bir karakter oluşunun göstergesidir. Hidetora, Lear'dan daha acımasız bir görüntü çizer. Çocukları Jiro ve Taro'nun eşleri olan, Kaede ve Sue'nin ailelerini öldürerek onları savaş ganimeti olarak çocuklarıyla evlendirir. Hidetora, Tsunumaru'nun gözlerini oycak kadar acımasız bir daimyodur. Kurosawa, insan ve insanın doğasıyla yaşadığı çatışmayı neden-sonuç ilişkisi bakımından tutarlı göstermek amacıyla, Hidetora'yı geçmişinde acımasız, duygusuz ve insana fiziksel zararlar vermeye elverişli bir karakter olarak çizer. Kurosawa filmin henüz ilk sekansında Hidetora'nın karakteriyle ilgili bilgiler verir. Hidetora'nın maiyetiyle birlikte domuz avıyla başlayan ilk sekansda, domuzu avladıktan, oğlu Taro'nun, domuzu pişirip yeme teklifini reddeder. Çünkü domuz da Hidetora gibi yaşlıdır. Kurosawa Hidetora'nın yaptığı yanlış seçimlerden birini yaşlılıkla ilişkilendirir. Hidetora, yaşlandıktan sonra şefkati belli zamanlarda ortaya çıkar. Bunu Filmin henüz başında Jiro'nun sözlerinden anlamak mümkündür.

“Jiro: Kafam karışıyor kulaklarıma inanasım gelmiyor, Eskiden bizden kayıtsız şartsız itaatin dışında birşey beklemezdi, böylesine şefkate alışık değiliz” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Hidetora'nın daimyoluk döneminde ki acımasızca eylemleri onun başına gelen talihsiz olayların sebebi niteliğindedir. Hidetora'nın sonu Lear'ın sonuyla benzer sonuçlanır. Tıpkı Lear' gibi, oğlunun cesedi başında kederinden ölür ve hikayesi son bulur.



Şekil 2: Taro solda, Jiro ortada, Saburo sağda, Hidetora'nın huzurunda

Saburo: Shakespeare'in Kral Lear'ında ki Cordelia'nın Ran filminde ki iz düşümü Saburo'dur. Kurosawa, Saburoyu, mavi rengeyle sembolize eder. Film boyunca Saburo, mavi kostümlerle karşımıza çıkar. Freud maviyi sakinlik, dinginlik ve sükunetin rengi olarak nitelendirir (Kırık, 2013:75). Mehmet Çağan ise maviyi sadakat, güven, bilgelik ve duygusallıkla ilişkilendirir (Çağan, 2005:51). Kurosawa'nın Saburo karakteri, Çağan'ın tanımlamasına uygun özellikler göstermektedir.

Saburo, dürüst ve düşündüğünü söyleyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle, Shakespeare'in eserinde ki Cordelia ile benzerlikler gösterir. Saburo'da Cordelia gibi, inandıklarını süslemeden, abartmadan olduğu gibi aktarır. Filmin henüz başında Kurosawa Saburo'nun babasına duyduğu şefkati, Hidetora'nın uyuya kalıp ardından Saburo'nun bir ağaç dalı keserek babasını gölgelik hazırlamasıyla gösterir. Saburo diğer kardeşlerinden farklı olarak merhametlidir. Bu özelliği Shakespeare'in Cordelia'sıyla paralellik gösterir. Cordelia, organik metinde az konuşan bir karakter olarak karşımıza çıkar fakat Saburo ondan farklıdır. Düşüncelerini sözlerinde, mimik ve jestlerinde açıkça gösterir. Abisi Taro'nun, babasının yerine geçeceğini öğrendiği sırada söylediği dalkavukça ve samimiyetten uzak sözlerine karşılık Saburo alaycı bir biçimde şu cevabı verir:

“Saburo: Ben böyle cilalı laflar etmeyi hiç beceremem. Utanırdım ya” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Saburo'nun bu sözleriyle, dürüstlük ve samimiyet özelinde kardeşlerinden net çizgilerle ayrılmaktadır. Saburo, hiyerarşik düzende büyük kardeşlerinin altında olmasına rağmen onların dalkavukça sözlerini eleştirme erdemine sahiptir. Dışavurumcu tavırlarıyla Cordelia'dan ayrılır. Cordelia düşüncelerini ve başkaldırısını suskunluğuna gizlerken, Saburo'nun başkaldırısı dışavurumcudur. Bu yönüyle, Shakespeare'in soytarıyla bütünleşir. Saburo, Cordelia ve Soytarı karakterlerinden özellikler taşır. Soytarı'nın Lear'ın sevgi yarışması sonucunda ona karşı açıksözlülüğü ve eleştirisinin bir örneğini Saburo'nun şu sözleriyle görebiliriz:

“Saburo: Zırvalıyorsun, planın çok saçma bir kere, sen ya bunadın ya da keçileri kaçırdın. Yaşadığımız bu dünya nasıl bir dünyadır? Kısır bir sadakat ve duygu dünyasında yaşıyoruz, bunun farkında olsan iyi olur, okyanustaki su kadar kan döktün, kimseye acımadın merhamet göstermedin, zamansız süttten kesildik genç yaşta kendimizi çekişme ve karışıklığın tam ortasında bulduk. Biz senin oğullarınız buna rağmen sadakatimize bel bağlıyorsun, bu da seni benim gözümde bir aptal yapıyor, bunamış yaşlı bir ahmak” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Saburo'nun bu tiradı, Soytarı'nın oyun boyunca Lear'a yaptığı acımasızca eleştirilerin bir izdüşümüdür. Kurosawa, Shakespeare'in Soytarıya yüklediği misyonu, Saburo'ya yükleyerek bütünleşik bir karakter yaratmıştır. Batı krallıklarında ki soytarının japon kültüründe ki yansımalarının farklı olmasından dolayı, Kurosawa'nın bu seçimi, filmin dramaturjik tutarlılığını sağlamlaştırmaktadır. Saburo ve Cordelia benzeşmesi film boyunca paralel devam eder. O da Cordelia gibi babasına karşı nefret duymamıştır. Hikayenin sonunda Hidetora'yı kurtardıktan sonra vurularak öldürülür.

Taro: Taro, Lear'ın büyük kızı Goneril'in izdüşümüdür. Taro ve Goneril hırsları, ve fasızlıkları ve sadakatten yoksun özellikleriyle birbirleriyle benzeşmektedir. Lear'ın sevgi yarışmasında Goneril'in abartılı ve dalkavukça sözlerinin Taro'da ki izdüşümü:

“Taro: Babacım en büyük oğlunuz olarak arzularınız benim için bir emirdir. Bana duyduğunuz güven için minnettarım ancak kararınızı bir daha gözden geçirmenizi rica etmek durumundayım. En büyük oğlunuz benim ama yerinizi asla alamam. Bu çok ağır bir yük. Savaş tanrısına hep dua ederdim, benim hayatımdan tırpanlayıp onunkine ekleme pahasına da olsa bırak en azından yüz sene yaşasın” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Taro'nun iktidar sarhoşluğu kardeşi Jiro'nun iktidar hırsı tarafından son bulur. Babasına ihanet eden Taro, ona savaş açtığı sırada kardeşinin adamı Kurogane tarafından vurularak öldürülür.

Jiro: Jiro, Hidetora'nın üç oğlundan ortancasıdır. Kral Lear oyununda ki, Regan karakterinin, Ran filminde ki karşılığıdır. Regan ve Jiro benzerlikler gösterir. Jiro abisi Taro'nun yetkileri devralmasının ardından, ona karşı kin besler, kindardır.

“Jiro: Taro'dan sadece 12 ay sonra doğdum diye, hayat boyu ayaklarına secde etmek zorunda kalıyorum, bu durumu değiştirmek gerek” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Jiro'nun bu sözleri doğrultusunda abisi Taro'nun gerisinde kalmasının onda hırs ve kompleks yarattığı söyleyebilir. Bu sözleri onun ilerleyen süreçte yapacağı eylemlerin haberi niteliğindedir.

Hırslı ve acımasız yapısıyla dikkat çeken Jiro'yu, Kurosawa, kırmızı rengiyle bütünleştirir. Film boyunca kırmızı kimono ve samuray kostümleri kullanan Jiro, kanlı sahnelerin baş mimarıdır.

Regan'nın, Lear'ın sevgi yarışmasında söylediği süslü ve dalkavukça sözlerinin, Jiro'daki karşılığı şöyledir:

“Jiro: Bende Taro gibi düşünüyorum, bizler için sizin kalkanınız altında yaşamaktaj daha güzel bir şey olamaz. Ama size hayatın zehirli oklarından koruma sırası artık bizde. Olması gereken de bu” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Jiro, bu dalkavukça sözlerle babasının sevgisini kazanır. Fakat bu sözlerin gerçeklikten uzak olduğu hikayenin ilerleyen sürecinde Hidetora'yı kalesinden kovmasıyla açıkça anlaşılmaktadır. Jiro'yu en iyi tanımlayan kelime ihanettir. Önce babasına ihanet eder, ardından Taro'yu öldürterek abisine ihanet eder ve hemen ardından Lady Kaede'yle evlenmek isteyerek karısı, Sue'ye ihanet eder. Tüm bu ihanetlerinin sonucunda da, ordusuyla birlikte Fujimara tarafından bozguna uğratılır.

Kyoami: Kyoami, Kral Lear Tregadyası'nda ki Soytarı karakterinin izdüşümüdür. Soytarı, Shakespeare'in eserinde güldürmekten ziyade düşündürür. Fakat Kurosawa Ran filminde, güldürme amacı güden, Kabuki ve noh tiyatrolarından çeşitli motifler kullanır. Kyoami, Japon geleneksel tiyatrosunun bir temsilcisi olarak karşılık bulur. Henüz filmin başında, Taro'nun, kendilerini eğlendirmesini istemesi üzerine, Kyoami, Noh tiyatrosuna ait bir dans koreografi yapar ve maniler söyler.

Kurosawa'nın bütünleşik cinsiyet uyarlamasının en büyük örneği Kyoami'dir. Filmde herhangi bir cinsel kimliği olmayan Kyoami'yi canlandırdan, Peter, Japon sinemasında ki ilk transeksüel oyuncudur. Peter, meslek hayatına dans ederek başlamış ardından oyunculığa yönelmiştir.



Şekil 3: Kyoami, mani söyleyip dans ederken

Kyoami, her ne kadar dans edip maniler söyleyen bir karakter olsa da yer yer Shakespeare'in soytarıyla ortak özellikler gösterir. Shakespeare'in soytarısının Lear'a söylediği mani:

“SOYTARI: Kim sana öğüt verdiyse topraklarını pay et diye, Beri gelsin yanımda dursun, diyelim ki sen osun, Böylece tatlı kaçık acı kaçık Çıkar ortaya apaçık: Tatlısı bu alacalı, acısı da şu olmalı.

LEAR: Bana kaçık mı diyorsun delikanlı?

SOYTARI: Ee Napalım, öteki ünvanlarının hepsini bağışladım, doğuştan bir bumkaldı sana” (Shakespeare, 2009:30).

Yukarıda ki Soytarı'nın manisi Kyoami'nin dans ederken söylediği maniyle benzerlikler gösterir.

“KYOAMI: Evini dağıtıyor, toprağını dağıtıyor, bu cömertliği sonunda ona bir ünvan kazandırıyor, Pirinç tarlalarının efendisi bir korkuluk!

HİDETORA: Sen bana aptal mı demek istiyorsun?

KYOAMI: Hayır aptal olan benim! Sen ve etrafında ki davalarını güldürebilmek için kışımı yırtıyorum, ama iç kaleyi elinden çıkardığın için sen de onlardan birisin!” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Kyomai'nin Hidetora ile olan bu diyalogları, Soyтары-Lear diyaloglarıyla benzer anlamlar içermektedir. Kyoami'de, Soyтары gibi, Lear'ı yani Hidetora'yı laf cambazlığı veya manilerle eleştirir. Kyoami, Soyтары'dan farklı olarak, manilerine dans figürleri de ekleyerek görsel bir şölen sunar.

Tengo: Shakespeare'in metninde ki Kent'in iz düşümü Tengo'dur. Kent, Kral Lear Tragedyası'nda soylu, sadık ve inatçı yapısıyla karşımıza çıkar. Kurosawa, Kent'in bu özelliklerini Tengo'da kullanmıştır. Tengo'da tıpkı Kent gibi, Hidetora'ya karşı çıkar. Tengo, dürüstlüğü ve sadakatiyle ön plana çıkar, tıpkı Kent'in Cordelia'ya yapılan haksızlığın karşısında durduğu gibi, Tengo'da, Saburo'ya yapılan haksızlığa duyarsız kalmayarak, Hidetora'ya karşı çıkar. Hidetora'nın verdiği yanlış kararı ülkeden sürüleceğini bile bile yüzüne vurur.

“Tengo: Saburo'nun söylediklerini dikkate alırsan pekte haksız olmadığını göreceksin.

HİDETORA: Kes sesini!

TENGO: Hayır konuşacağım

HİDETORA: Yıkıl karşımdan.

TENGO: Hayır kalacağım! Düşündüğümü söylemek sana karşı başlıca vazifem, savur kılızını sana karşı kılımı bile kıpırdatmayacağım, almış olduğun bu yanlış karardan vazgeç” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Tengo'nun, Hidetora ile olan diyaloglarından, inatçı yapısı, sadakati ve dürüstlüğüne açıkça görürüz. Saburo'yla birlikte klandan sürülmesinin ardında, Ayabe Klanı'nın Lideri Tengo'nun da kendisiyle birlikte gelmesini teklif eder fakat Tengo, Hidetora'ya yardım etmesi gerektiğine inandığı için bu teklifi kabul etmez. Bu durum Tengo'nun sadakatinin ve Hidetora'ya bağlılığının en büyük göstergesidir.

Tengo, Kent gibi kılık değiştirerek Hidetora'nın hizmetine dönmemiştir. Köylü kılığında sürgün hayatı yaşayarak Hidetora'yı takip etmiştir. Efendisinin evsiz ve kırlarda maiyetinden uzak kaldığı zamanlarda bir anda çıkagelerek ona yardım etmiştir. Tengo'yu en iyi anlatan kelime şüphesiz sadakattir.

LADY SUE: Lady Sue karakteri Shakespeare'in organik metninde ki 'Albany' karakterinin bir iz düşümüdür. Kurosawa'nın bütünleşik karakterlerinden bir tanesi olan Sue, Edgar ve Albany'den özellikler taşır. Shakespeare'in metninde, Albany Goneril'in kocasıyken, onun yansıması olan Sue, Ran filminde Jiro'nun karısı olarak karşılık bulur. Sue, tıpkı Albany karakterinde olduğu gibi, sağduyulu bir karakterdir, bağışlayıcıdır. Hidetora ailesini öldürdükten sonra onu oğluna savaş ganimeti olarak alıp evlendirse de, Sue bütün bu olanları affetme erdemine sahiptir. Sue-Hidetora sahnesi onun bağışlacı ve sağduyulu oluşunun en büyük göstergesidir:

“LADY SUE: *(Diz çöker)*

HİDETORA: Protokolü boşver şimdi! Görüşmeyeli uzun zaman oldu dur sana bir bakayım! Hala aynı hüznü çehre. Bu hüznü suratı ne zaman görsem yüreğim parça parça oluyor. Gülümsediğinde ise daha da beter. Kalenizi yakıp yerle bir ettim. Annen ve baban buhar olup uçtular ve sen bana hala gülümseyerek bakıyorsun. Bana nefret dolu gözlerle bak! Bak ki dayanması kolay olsun! Durma, haydi nefretini göster bana.

LADY SUE: Sizden nefret etmiyorum. Geçmiş yaşamlarımızda herşeyin planı yapılmıştır zaten. Buda her şeye, herkese kucak açar” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Hidetora yaptıkları sonrası, Kaede'nin nefretini kazansa da, Sue'den sevgi görmüştür. Lady Sue, Edgar ve Albany'den farklı olarak, dindar bir karaktere sahiptir. Hidetora onu ararken baktığı ilk yer tapınaktır. Hidetora ile olan diyaloglarında *Buda*'dan bahsetmesi onun dindar bir yapıda olduğunu göstermektedir.



Şekil 4: Sue (solda) – Hidetora(sağda) Sahnesi

Lady Kaede: Lady Kaede karakteri, Kurosawa'nın bütünleşik karakterlerinden bir tanesidir. Hidetora'nın yetkilerini devrettiği Taro'nun karısıdır. Kral Lear Tragedyası'nda ki, Edmund ve Cornwall karakterlerinden özellikler taşımaktadır. Lady Kaede, kaybettiklerini geri almak için hırsıyla manipülatif eylemlerde bulunması onu Edmund ile benzeştirir. Kaede'nin manipülatif tavrı onu Shakespeare'in bir diğer güçlü kadın karakteri olan ve *Macbeth*'in iktidar hırsını ortaya çıkarıp onu kralı öldürmeye ikna eden *Lady Macbeth* ile benzerdir.

“LADY KAEDE: Yanlış hatırlamıyorsam burada bir flama asılıydı

TARO: Evet babamın sancağıydı miğferi ve zırhı da oradaydı,

LADY KAEDE: Ne oldu peki onlara?

TARO: Babamın adamlarına teslim ettim.

LADY KAEDE: Miğfer ve zırh önemli değil ama ya sancak? Efendim, o sancak İchimonji hükümdarlığını temsil ediyor. Onlar olmadan sen bir gölge olarak kalırsın.

TARO: O nasıl söz, babam yönetimi bana Verdi.

LADY KAEDE: Öyleyse sen de, yönetim sanki sendeymiş gibi davran” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Taro, henüz babasının yetkilerini resmi belgeyle almamıştır. Kaede'yle olan bu diyaloglarının ardından bir taahhütname hazırlar ve Hidetora'ya imzalatır. Bunun

ardından, Kaede'nin söyledikleri onun film boyunca edindiği, manipülatif ve hırslı tavrının sebebini açıklamaktadır.

“LADY KAEDE: Ben bu kalede doğdum ve büyüdüm. Bir zamanlar babama aitti, seninle evlenirken ayrılmıştım. Düğün sonrasında babam ve ağabeylerim, dikkatlerini bir an için dağıtınca, Hidetora onları katletmişti, şimdi yeniden ailemin kalesindeyim, bu günü nasıl beklediğimi Tanrı biliyor! Tam burada, annem kendi elleriyle canına kıymıştı” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Kaede, hiyerarşik düzende güce sahip olmak için kardeşine ihanet eder. Şiddete meyilli olan Kaede, cinsel gücünü de kullanarak, Jiro'yu kardeşi Sue'yi öldürmesi için manipüle etmiştir. Jiro'yla cinsel birleşiminin ardından diyalogları onun karakteristik yapısını açıkça anlatmaktadır:

“LADY KAEDE: Sevgilim!

JİRO: Evet Yenge, ne var?

LADY KAEDE: Yenge mi? Daha şimdi seviştik! Hakkım olarak, yanında olmalı ve gerçekten karın olmalıyım.

JİRO: Benim bir karım var, Sue'yi unutma.

LADY KAEDE: *(Ağlar)*

JİRO: Peki Kaede ağlama! Onu halledeceğim.

LADY KAEDE: Peki ama nasıl?

JİRO: Onu boşayacağım!

LADY KAEDE: Hayır, benim istediğim bu değil! Bu kadın hayatta kalmamalı!” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Kaede, Jiro'nun ona karşı cinsel zaaflarından faydalanarak kardeşi Sue'yi öldürmesi konusunda ikna etmiştir. Kardeşinin vahşice katledilmesine sebep olan Kaede, Jiro'nun adamı tarafından kafası kesilerek, bütün eylemlerinin cezasını öder.



Şekil 5: Solda Kaede, Jiro'nun huzurunda

İkoma: Shakespeare'in eserinde, İkoma'ya karşılık gelen herhangi bir karakter yoktur. Kurosawa, Hidetora'nın etrafında gelişen ihnaet sarmalını desteklemek amacıyla bu karakteri yaratmıştır. İkoma, Tengen'in sürgününden sonra Hidetora'nın hizmetkârı olarak yanında bulunmuştur. Hidetora'nın, Jiro'nun kalesinden ayrılmasının ardından ona ihanet ederek, bütün askerlerinin katledilmesine sebep olmuştur. Bu süre boyunca Jiro için çalışan İkoma, güvenilmez olduğu gerekçesiyle, Jiro tarafından hizmetinden atılmıştır. Boş bir arazide Tengen'yle karşılaşan İkoma, ihanetinin bedelini canıyla ödeyerek cezalandırılır.

Tsurumaru: Tsurumaru, Gloucester karakteriyle benzerlik gösterse de ondan farklı yeni bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Tsurumaru, Kaede ve Sue'nin kardeşidir. Gloucester ile tek benzer yanı kör olmasıdır. Fakat Gloucester'in gözleri, Cornwall tarafından oyulmuşken, Tsurumaru'nun gözlerini Hidetora oymuştur. Tsurumaru, Hidetora'ya ailesini katletmesinden dolayı, Kaede gibi nefret beslemezken, Sue gibi de affetmemiştir. Hidetora'yla karşılaştığı sahnede içini döküp flütüyle gergin bir melodi çalarak, geçmişine yüzleşmesini sağlamıştır. Kurosawa, bu karakteri Hidetora'nın dönüşümünü desteklemek ve geçmişte yaptığı acımasız eylemlerle yüzleştirmek için yaratmıştır.



Şekil 6: Tsurumaru Flüt çalarken

5. “Ran” Filminin Kostüm, Mekan ve Müzik Tasarımı

Kostüm Tasarımı: Shakespeare’in eserinde kostümler hakkında betimlemeler yoktur. Yazıldığı dönemde yapılan temsillerde tarihi bulgular elverdiği kadar tahmin yürütebilir. Eldeki bulgular doğrultusunda oyunun yazıldığı dönem olan Elizabeth döneminde tiyatro da kostüm ve dekor tasarımı henüz gelişmemiştir. Tarihi oyunlarda aktörler, hikayenin anlatıldığı dönemi değil içinde buldukları dönemi yansıtan kostümler kullanmışlardır.



Şekil 7: Ran filminde Kimono giyen kadın karakterler



Şekil 8: Ran filminde kimono giyen erkek karakterler Saburo, Taro ve Jiro

Ran filminde hikayenin geçtiği dönem olan, Sengoku dönemi kıyafetleri kullanılmıştır. Filmin tamamında kadın ve erkek karakterlerin giydikleri japon geleneksel kıyafetleri olan Kimonolar göze çarpar. Filmin savaş sahnelerinde, Kurosawa dönemin özelliklerini birebir yansıtmak amacıyla, savaşan karakterlere, Samuray kostümleri giydirerek dramaturjik tutarlık sağlamıştır.



Şekil 9: Jiro (sağda) ve Kurogane (solda) savaş alanında



Şekil 10: Samuray savaş kostümü giyen askerler

Kurosawa Hidetora'nın oğullarının kostüm ve sancaklarının renklerini, karakteristik özelliklerini yansıtacak biçimde seçmiştir (Fotoğraf 8). Filmin henüz ilk sekansında, Saburo mavi, Jiro kırmızı ve Taro sarı kimonoyla karşımıza çıkmaktadır. Mavi rengini flama ve sancağında kullanan Saburo, sivil sahnelerde mavi kimono giyerken, final sekansında savaş sahnelerinde mavi samuray kostümü giymektedir. Jiro, filmin ilk sekansında kırmızı kimonoyla karşımıza çıkar ve film boyunca sivil

sahnelerde kırmızı kimono ve savaş sahnelerinde ise kırmızı samuray kostümü giymektedir. Jiro, sancağında ve flamalarında da aynı rengi kullanmaktadır. Sarı rengi Taro karakteriyle karşılık bulmaktadır. Taro, filmin ilk sekansında sarı kimonoyla karşımıza çıkarken, savaş sahnelerinde sarı samuray kostümü kullanır ve flamalarında yine sarı rengini kullanmaktadır.

Mehmet Çağan'a göre, mavi sadakat, güven, bilgelik ve duygusallığı, kırmızı agresiflik, kan, güç ve heyecanı, sarı ise bağımsız olmayı, değişkenliği, kıskançlık ve şıpsevdiği tanımlayan renklerdir. Çağan'ın renk tanımlarından yola çıkacak olursak, Kurosawa'nın bu karakterlerde kullandığı renk seçiminin tamamlayıcı nitelikte olduğunu söyleyebiliriz (Çağan, 2005, 51-54).

Filmin ekseninde önemli bir yere sahip olan Kaede'yi film boyunca beyaz kimonoyla görürüz (Şekil 5). Çağan'a göre beyaz rengi batı toplumlarında saflık ve barışın sembolüdür (Çağan, 2005:51). Fakat doğu toplumlarında beyaz, cenaze törenlerinde sıkça tercih edilirken matem ve yası simgelemektedir (Uzuner, 2014:36-37-38). Kurosawa, film boyunca katledilen ailesinin yasını tutan, intikamını almak için her türlü eyleme başvuran bir Kaede yaratmıştır.

Mekan Tasarımı: Mekan tasarımı Japon tarihinin Sengoku dönemi coğrafyasını yansıtmak üzere düzenlenmiştir. Film yeşil ovalarda geçen sekanslarla başlar. Arka planında bu ovaları dağlar süsleyerek ortaya naturalist bir resim çıkarır. Bu seçimlerde şüphesiz Kurosawa'nın resime olan düşkünlüğü etkilidir.



Şekil 11: Ran filmi dış mekan

Film Sengoku döneminin tarihsel arka planında geçen bir uyarlama olmasından dolayı, dönemin Japon mimarisinde ki kaleler sıkça kullanılmıştır. Portekizlilerin 1543 yılında Japonya’da ateşli silahları tanıtmalarının ardından, kaleler ateşli silahlara dayanıklı biçimde restore edilmiştir. Bu sebeple, dış cephe tasarımında alev geciktirici alçı kullanılmıştır. Kaleler genellikle iki ana bölümden oluşur. İç kale genellikle ahşap yapıdan oluşmasına rağmen dış kale saldırılara dayanıklı olması bakımında taş ve alçıdan inşa edilir. Kalelerin yapımında, ahşap, kiremit, taş ve beyaz sıva kullanılır. Kale içi, labirenti andıran sarmal yollardan oluşur, dik ve dar merdivenlere sahiptir.



Şekil 12: Sengoku dönemine ait kale içi görüntüsü (Himeji Kalesi)



Şekil 13: Ran filminde, Taro'nun kalesi, Kale içi fotoğrafı



Şekil 14: Ran filminde Taro'nun Kalesi



Şekil 15: Sengoku dönemine ait Japon kalesi (Himeji kalesi)

Sengoku dönemi kalesi örneği olan Himeji kalesinin iç ve dış mekan tasarımları Ran filminde Kurosawa'nın inşa ettirdiği kaleyle benzerlikler göstermektedir (Şekil 12, 15). Himeji, kalesinin iç mekanında ahşap kullanımı oldukça yoğundur. Kalenin içinde bir çok ahşap pencere bulunmaktadır.



Şekil 16: Himeji kalesi iç mekan

Kurosawa, Dönemin mimari özellikleriyle birebir özelliklerde kale inşa ettirerek dramaturjik tutarlılık sağlamıştır.

Müzik Tasarımı: Ran filminin müzikleri, Toru Takemitsu tarafından yapılmıştır. Takemitsu film boyunca uyarlamayı gerek geçtiği dönem gerekse coğrafi özellik bakımından desteklemek amacıyla Japon geleneksel enstrümanı olanı *flütü* kullanmıştır. Kurosawa filmin genelinde flüt ezgilerinden oluşan müzik altı sahneler ve geçişler kullansa da, Hidetora'nın, Tsuramaru'yla karşılaştığı sahnede Tsuramaru'ya flüt çaldırmıştır (Şekil 6). Kurosawa'nın bu seçimi, ortamın gergin atmosferini yansıtırken, Hidetora'nın geçmişiyile yüzleşmesini müziğin senfonisini kullanarak, sinematografik bir dille göstermiştir.

6. “Kral Lear” Tragedyasının “Ran” Filminde ki İzdüşümleri

Film Shakespeare'in eserinden farklı olarak, Hidetora'nın bir vadide samurayları eşliğinde, domuz avlama görüntüleriyle başlar. Hidetora atı üzerinde samuraylarına öncülük ederken görülür, domuzu kendisi avlar. Ardından dönemin mimarisi ve geleneklerine uygun olarak dekore edilmiş bir ovada kurulan toplantı sekansıyla devam eder. Burada, bir tarafta Hidetora'nın üç oğlu otururken karşılarında, kızlarını Saburo ile evlendirmek isteyen iki büyük aile reisi oturur. Bu iki aile reisinin birbirinden haz etmediği ve kızlarını Saburo ile evlendirmek için mücadele halinde olduğunu birbirleriyle atışmalarından anlarız. Hidetora, Kyoami'nin gösterisinden sonra aniden uyuya kalır, Shakespeare'in eserinde böyle bir bölüm yoktur. Kurosawa burada Hidetora'nın yaşlılığını altını çizerek belirginleştirir. Hidetora'nın uyuya kalmasıyla birlikte, oğulları arasında ki bölünmüşlük göze çarpar. Bir tarafta Saburo yalnız başına dururken diğer bir tarafta Hidetora'nın iki oğlu birlikte kardeşlerini çekiştirirler. Kurosawa ileride yaşanacak bölünme ve çatışmaların sinyalini burada verir. Hemen ardından Saburo, aniden katanasını çıkararak yakında ki bir ağacın dallarını keser ve uyuyan babasına gölgelik yapar. Hidetora'nın uyuya kaldığı sırada, Saburo'nun babasının yaşlılığı ile ilgili söyledikleri dikkat çeker.

“SABURO: şimdi tek başına avlanamıyor, bile eskiden koca bir orduyu bozguna uğrattır banamısın demezdi” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Kurosawa, Lear'ın başına gelen trajedinin neden- sonuç ilişkisi bakımında izdüşümünü, Hidetora'nın yaşlılığına ve bunun etkisiyle doğru kararlar alamamasına bağlar. Hidetora'nın yaşlanmış olduğunun altını çizen Kurosawa, ona gurur

benmerkezci ve öngörüsüz bir kostüm giydirerek, derinliği ve içsel çatışmaları olan bir karakter ortaya koyar.

Hidetora aniden uyanır, hızla oğullarının yanına koşar, rüya görmüştür. Gördüğü rüyanın etkisiyle dehşet içinde rüyasını anlatmaya başlar.

“HİDETORA: Yabancı bir ülkedeydim, ıssızlığın tam ortasında, yürüdüm ve yürüdüm ama kimseyle karşılaşmadım, bağırdım çağırdım, kimseden cevap alamadım, tek başımaydım, bu koca dünyada tek başıma, ürperdiğimi hissettim. Ne aptallık ama, Taro'nun sesi ben ıssızlığın içinden çekip aldı. Ve işte oğullarım tam karşımda” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Kurosawa bu rüyayla hikayenin devamında neler yaşanacağıyla ilgili mesaj verir. Hikayenin devamında Hidetora tıpkı rüyasında ki gibi, yabancı bir ülkede ıssızlığın ortasında yalnız kalır. Fakat bu soyut bir yalnızlıktır. Kyoami ve Tenge onu hiç bir zaman yalnız bırakmaz. Rüyanın devamında Hidetora'nın yanılgısı dikkat çeker. Rüyasına göre onu ıssızlıktan kurtaran, Taro'dur. Filmin henüz başında ilerleyen süreçte Hidetora'nın bu yanılgısının ona nasıl bir trajedi yaratacağının mesajını verir. Kral Lear tragedyasının baht dönümü, Lear'ın benmerkezci bir sevgi yarışması sonucu topraklarını kızları arasında bölüştürmesiyle, Kurosawa'nın filminde, baht dönümü ve kriz tamamen farklıdır. Ran filmini neden-sonuç hikayesi bağlamında incelediğimizde, Lear'ın karakteristik özelliklerinin büyük bir kısmı Hidetora'da karşılık bulur. Kurosawa'nın yarattığı eylemsel farklılıklar onun uyarlamasını diğerlerinden ayıran en önemli unsurlardandır. Kurosawa için karakterlerin derinlemesine incelenmesi ve onların iç çatışmalarının gösterilmesi önemlidir. Bu sebeple, Lear'ın karakteristik özelliklerine kısmen sadık kalan Kurosawa, hikayenin çıkış noktasını sevgi yarışması yerine Hidetora'nın verdiği yanlış kararlara bağlar.

Kral Lear tragedyasının baht dönümünün Ran filminde ki iz düşümü, Hidetora'nın yetkilerini oğluna devretmeden hemen önce söylediği, tiradıyla karşılık bulur:

“HİDETORA: Ben Hidetora İchimonji, dünyaya arkamda gördüğünüz dağlarda ki o küçük kalede gelmişim. O günlerde bu düzlükler sonu gelmeyen savaşlarla kaynıyordu. Birçok efendi gücü elgeçirmek için çekişmekteydi. Sancağıma ait olan tepesinde dalgalandığında daha 17 yaşındaydım elli sene süren mücadelem

sonunda bu düzlükler benim oldu ve renklerim ana kalanin tepesinde dalgalanmaya başladı. Göğüs göğüse, mızrak mızrağa dövüşerek bu iki beyefendi, Ayano ve Fujimarayla birlikte uzun seneler geçirdik. Ama şimdi küheylanları ahıra çekip savaş dizginlerini gevşeterek barışa bir şans tanımının zamanıdır. Ben yaşlı Hidetora, artık yetmiş yaşıma geldim ve kocadım. Bu nedenle hükmüm altındaki her yerin, her beyin, üzerinde ki yetkilerimi en büyük oğlum Taro'ya devrediyorum” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Hidetora'nın bu tiradı doğrultusunda, Kurosawa, Lear'a yeni bir biyografi yazmıştır. Lear'ın yaşıyla ilgili herhangi bir bilgi yoktur, fakat Kurosawa, Hidetora'nın yaşının altını çizerek onu tutarlı bir hale getirmiştir.

Britanya'da krallık ünvanının tanrı tarafından verildiğine inanılır, bu sebeple bir kralın henüz yaşarken bundan feragat etmesi olağandışı bir durumdur. Japon monarşisinde bu durum farksız değildir. Daimyo veya derebeyi hayattayken ünvanlarını korumalıdır. Daimyo'nun ölümünden sonra yetkileri en büyük oğluna geçer ve mirası erkek çocukları arasında bölüştürülür. Hidetora'nın hatası, henüz yaşarken tıpkı Lear gibi ünvanlarını çocukları arasında paylaşırmasıdır. Bu durum karşısında Taro ve Jiro itiraz etmezken, dürüstlüğüyle ve şefkatiyle ön plana çıkan Saburo babasına karşı çıkar. Saburo'nun bu miras paylaşımı sonrasında Hidetora'nın bu kararından duyduğu şaşkınlığı açıkça göstermektedir.

“SABURO: Vay be! Yaşlı olmak zor iş” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Hidetora, yetkilerini üç kardeş arasında dağıtmasının sebebini açıklamak adına, üç oğluna da birer ok verir ve her birinin okları kırmasını ister. Oklar kolaylıkla kırıldıktan sonra oğullarına üçer ok daha dağıtır ve yeniden kırmasını ister Jiro ve Taro okları kıramaz, bunun üzerine Hidetora gururla yaptığı seçimi açıklamak için şöyle söyler:

“HİDETORA: Gördüğünüz gibi tek oku kırmak kolay ama üçü bir arada olunca o kadar da kolay değil. Taro zor durumda olduğunda güçlerinizi birleştirirseniz İchimonji'nin namı da halkı da güvende olur” (Kurosawa, “Ran” 1985).

Bunun üzerine Saburo, Hidetora'nın kararının yanlış olduğunu göstermek için okları şiddetle kırmaya çalışır zorlansa da dizlerinden destek alarak üç oku da kırar. Kurosawa'nın bu sahnede kullandığı oklar İchimonji klanının savaşçı bir klan olduğunun göstergesidir. Kurosawa, Sengoku döneminin savaşçı yapısını filmde

sıkça kullandığı, katana ve ok gibi savaş aletleriyle göstermiştir. Kral Lear’da bu veya buna benzer bir sahne yoktur. Shakespeare, Britanya’nın savaşçı bir millet olduğuna dair herhangi bir obje kullanmamıştır. Kral Lear Tragedyası’nda dönemin sosyolojik yapısıyla ilgili göstergeler yerine, kurgulanmış tarihi karakterlerin eylemleri ve bu eylemlerin sebepleri, insan ve insanın doğasıyla olan çatışması özelinde gösterilmiştir.



Şekil 17: Saburo hidetora’nın oklarını kırarken

Kent ve Cordelia’nın, Lear’a olan dürüstçe söylemlerinin izdüşümü olarak, Saburo ve Tengu Hidetora’ya karşı gelir ve topraklarından sürülür. Kral Lear Tragedyası’nda, Cordelia’nın sadakati ve dürüstlüğü sonucu Fransa Kralı, çeyizi olmamasına rağmen onunla evlenirken bunun karşılığı Ran filminde, Ayabe klanının liderinin Saburo’yu damat olarak almasıyla karşılık bulur. Shakespeare’in oyununda Kent’in sürgün haberini Gloucester’dan öğreniriz fakat Kurosawa’nın filminde Saburo ve Tengu klanı birlikte terk eder (Shakespeare, 2009: 15).



Şekil 18: Tengu (Solda), Saburo (Sağda), Sürüldükten sonra

Kral Lear metninde, Gloucester Kontu'nun gayrimeşru oğlu olan Edmund, meşru kardeşi Edgar ile babası Gloucester'in arasını açmak için Edgar'ın ağzından sahte bir mektup yazarak Gloucester'a verir. Ardından iki yüzlü davranarak Edgar ile konuşup babalarının ona kızgın olduğunu ve ülkeden kaçmasını ister ve Edgar ortadan kaybolur (Shakespeare, 2009: 20-22). Shakespeare'in yan hikaye olarak işlediği ve Lear'ın hikayesiyle iç içe geçirdiği Gloucester'ın hikayesi, Kurosawa'nın filminde insan-insan ilişkilerinden doğan kargaşayı sadeleştirmek için kullanılmamıştır.

Hidetora, ünvanlarını kendi elleriyle Taro'ya teslim edip, kalede kendi bölgesine çekildikten sonra, cariyelerinin Taro'nun karısı Lady Sue'nin önünde diz çökmelerine tanık olur ve bunu hoş karşılamaz. Lear'ın cariyeleri yoktur, doğu medeniyetlerine ait olan Kral ve onun cariyeleri, batı medeniyetlerinde sık karşılaşılan bir durum değildir. Shakespeare, Lear'ın evlilikleriyle ilgili herhangi bir anektod vermemiştir. Hidetora'nın cariyelerinin olması Kurosawa'nın Ran filminin uyarlamasının tutarlılığını sağlamak için yarattığı bir durumdur.

Taro'nun babasının ünvanını alıp klanın başına geçmesinden sonra yaptığı ilk iş, babasının sancağı, flamaları ve miğferini kaldırmak olur. Bu durum karşısında, Taro'nun askerleriyle, Hidetora'nın samurayları birbirlerine girerler.

Shakespeare'in oyununda, Lear'ın askerlerinin sarayın içinde taşkınlıklar çıkardığını Goneril'in Lear'la olan diyaloglarında okuruz. Kurosawa, Ran filminde sinemanın zengin anlatım olanaklarından yararlanarak, her iki grubun askerleri

arasında ki çatışmayı sinematografik bir dille izleyiciye göstermiştir. Bu sahne de Hidetora, soytarısı Kyoami'ye saldırmaya yeltenen Taro'nun bir askerini okuyla öldürür.



Şekil 19: Hidetora'nın askerleri taşkınlık çıkarırken

Jidai-geki geleneğinde ki filmler de japon geleneksel tiyatrosuna ait motifler sıkça kullanılmaktadır. Kurosawa, Kyoami karakterini Japon tiyatrosunun bir temsilcisi olarak kullanmıştır. Kurosawa, Shakespeare'in organik metninde olmayan, adaptasyonun tutarlılığını sağlamak için, 'Noh' gösterisine yer verdiği bir sahne yaratmıştır. Bu sahne de Kyoami bir kutlama akşamında, etrafında ki askerleri ve Hidetora'yı dans edip maniler söyleyerek eğlendirirken görülür. Kurosawa'nın, filminde sıkça 'Noh' türünde motiflere yer vermesi onun geleneklerine bağlılığının en büyük göstergelerinden bir tanesidir.

Shakespeare'in organik metninde, Goneril'in Lear'a askerlerinden rahatsız olduğunu dile getirmesi ve ona krallığı zamanında gösterdiği saygın tavrını göstermemesi üzerine Lear sarayı terk eder. Bu sahne Ran filminde ki karşılığı olan sahneyle benzerlikler gösterse de farklılıklar içerir. Taro, Hidetora askerleriyle eğlence düzenlerken huzuna çağırır ve onun askerlerinden duyduğu rahatsızlığı dile getirerek, onun yetkilerini resmi olarak alacağı bir taahhünameyi kanıyla imzalamasını ister. Shakespeare'in metninde böyle bir yazılı taahhüname yoktur.

Taro'nun babasının imzalamasını istediği taahhünamenin maddeleri şöyledir:

“Madde 1: İchimonji hükümdarlığının tüm yetkilerini Taro Takatora’ya devrediyorum.

Madde 2: Taro Takatora’nın İchimonji ailesinin başı olduğunu kabul ediyorum.

Madde 3: Babası olmasına rağmen, Taro Takatora’nın otoritesine boyun eğmeyi ve buna uygun olarak davranmayı kabul ediyorum. Tanrıların önünde yemin ediyorum, eğer itaatsizlik gösterirsem cezamı çekmeye razıyım” (Kurosawa, “Ran” 1985).



Şekil 20: Hidetora, taahhütnameyi imzalararken

Hidetora bu taahhütnameyi imzaladıktan sonra Taro’nun kalesini terkeder ve ortanca oğlu Jiro’nun kalesine gider. Bunun üzerine Taro, kardeşine bir mektupla herşeyi anlatır. Shakespeare’in metninde *Kent* kılık değiştirerek Lear’ın hizmetine yeniden girmek üzere geri döner. Lear’ın Goneril’in sarayından ayrılmasından sonra, Kent, olan biteni anlattığı bir mektubu Regan’a götürmek üzere yola çıkar ve kaleye vardıktan sonra, Goneril’in habercisiyle karşılaşır ve ona saldırır bunun üzerine Regan’ın kocası olan Cornwall tarafından tomruğa bağlanarak cezalandırılır (Shakespeare, 2009:49-57). Bu sahneler Kurosawa’nın filminde benzerdir fakat Hidetora’nın mektubunu Kent değil bir diğer hizmetkarı olan *Ikora* götürür (Akira Kurosawa-Ran, 1985, 39:36). Goneril organik metinde olduğu gibi olaya fiziksel müdahil olmamıştır. Hiterora’nın oğlu Jiro’da tıpkı Regan gibi babasının emrinde ki askerleri kabul etmez ve bunun üzerine Hidetora’da kaleyi terkeder.

Kral Lear oyununda, Edmund'un, babası Gloucester'in gözüne girmeye çalıştığı ve Cornwall'ın onu hizmetine aldığı sahne Ran filminde kullanılmamıştır (Shakespeare, 2009:58-73). Gloucester, hikayesinde ki rol kişilerinin karakteristik özellikleri, Kurosawa'nın Ran filminde Sue ve Kaede'ye yansıtılarak, bu hikayeden yararlanılmıştır.

Kent'in yolculuğu filmin ilk yarısında organik metinden ayrı ilerler. Shakespeare'in oyununda Kent sürgün edildikten hemen sonra kılık değiştirerek Lear'ın hizmetine girmek için geri döner. Fakat filmde Kent'in karşılığı olan Tengo, sürgün edildikten hemen sonra değil, Hidetora zor duruma düştüğünde topladığı köylülerle birlikte dönerek ona yardım eder. Kent kılık değiştirmeyi Lear ve saray halkına tanınmamak için kullanırken, Tengo, Hidetora'yı uzaktan takip etmek için kullanır ve köylülerin arasına karışır. Tengo'nun söylemlerinde, sürgün edildikleri zamandan beri Saburo ile birlikte çalıştıkları anlaşılmaktadır.

Kral Lear oyununda Fransa Kralı, Britanya'ya karşı savaş açar. Bu olay, Ran filminde, Daimyo Fujimara'nın Saburo'yla güçlerini birleştirerek Taro ve Jiro'ya karşı savaş açmasıyla karşılık bulur.

Hidetora, hizmetkari İkoma'nın da yönlendirmesiyle Oguro'nun kalesine sığınır. Fakat Oguro'nun ihanetiyle karşılaşır ve kale jiro ile Taro'nun orduları tarafından saldırıya uğrayarak katliam yaşanır. Shakespeare'in oyununda bu olayın karşılığı yoktur. Lear, bir süre fundalıkta kaldıktan sonra Fransa Dükü'nün ordugahına gider ve güvende kalır. Fakat Kurosawa, ihanetlerle sarmaladığı Hidetora'nın çöküşünü ve aklını kaybetmesine giden süreci vahşet sahneleriyle göstermiştir.

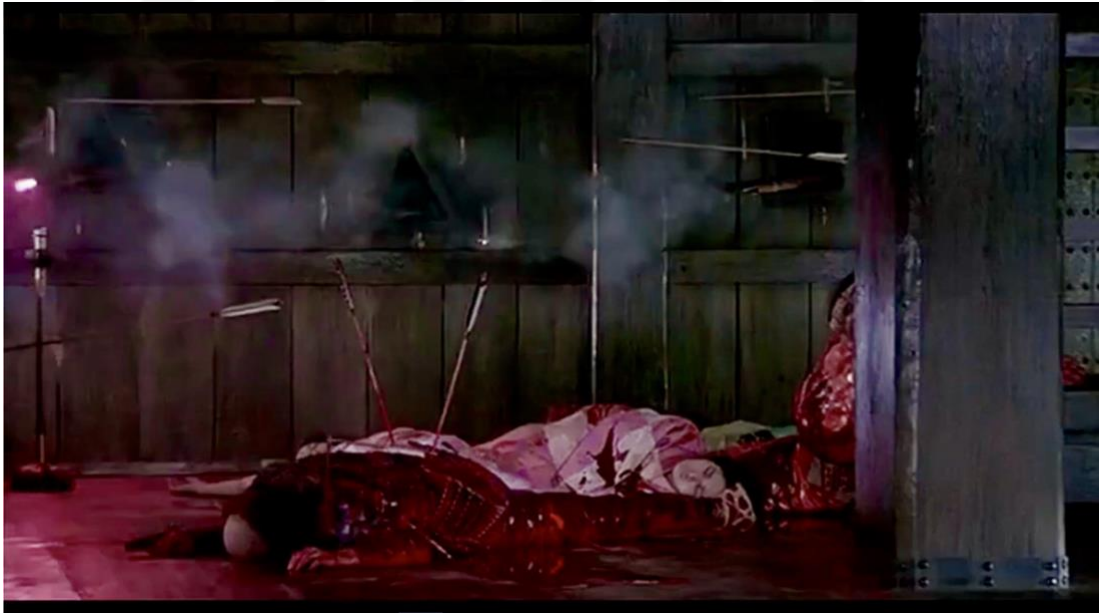
Kurosawa'nın, Ran filmini gösterime girdiği tarih itibariyle diğer tüm uyarlamalardan ayıran en önemli sekans şüphesiz savaş sekanslarıdır. Stephan Prince bu sahnelerin, Kurosawa'nın başarısının göstergesi olduğunu ve onun yarattıkları içersinde en iyisi olduğunu belirtir. Prince'e göre, Kurosawa tüm enerjisini, vahşet, dinamik ritim ve kompozisyon zenginliğiyle bu acımasız kasvetli bölüm için harcamıştır (Prince, 1991).

Kurosawa savaşın tüm yıkımını vahaşetle bezenmiş cinayetini göstermek için çılgınlıklar, haykırışlar ve kanlar eşliğinde ölüm tasvirleri göstermiştir. Ardı sıra kanlı cesetlerin gösterildiği grotesk görüntüler, savaşın tüm gerçekliğini yansıtmaktadır.

Shakespeare'in eserlerinde ölüm tasvirleri rol kişilerinin anlatılarında yapılırken Kurosawa sinemanın zengin anlatı dilinden faydalanarak izleyicide dehşet verici duygular yaşatmayı hedefleyen kasvetli görüntüler kullanmıştır.



Şekil 21: Savaş sahnesi ölü bedenler



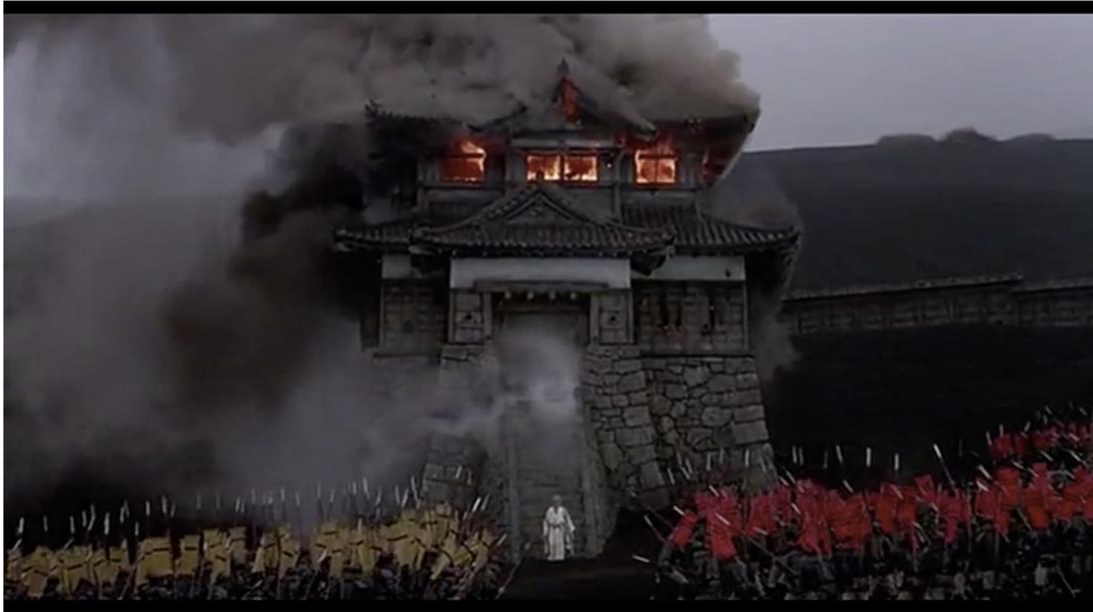
Şekil 22: Savaş sahnesi ölü bedenler 2

Kurosawa'nın savaş kompozisyonunda, Hidetora'nın bütün askerleri feci bir şekilde can verir. Bu vahşet karşısında, cariyeleri hara-kiri yaparak intihar eder ve ardı sıra gelişen sahneler boyunca Hidetora giderek yalnızlaşarak aklını kaybeder ve

havada uçuşan oklar, silah sesleri eşliğinde alevler ve kanlı cesetler arasından yürüyerek, yanan kaleden fundalığa doğru yol alır.



Şekil 23: Hidetora, alevlerin arasında



Şekil 24: Hidetora yanan kaleden çıkarken

Kurosawa bu gotik kompozisyonunda, savaş tasvirlerini iktidar hırsı ve ihanet birlikteliğinde göstererek insan-insan ilişkilerinin yozlaşmış tarafını vurgular. Jiro, savaşın getirdiği kaos ve kargaşadan yararlanarak, abisi Taro'yu öldürtür. Jiro'nun adamı Taro'yu sırtında vurarak ihanet olgusunun altı bir kez daha çizilir.

Kral Lear oyununun Fırtına sahnesi kurgusal olarak Ran filminde farklı bir noktaya yerleştirilmiştir. Organik metinde Lear, Regan'ın şatosunu terk ettikten sonra fundalıkta fırtınaya yakalanır ve içinde kopan fırtınalar kelimeleriyle Lear'ın şiirni ortaya çıkartır. Ran filminde, bu sahne savaş sahnesinin hemen ardına eklenerek Hidetora'nın aklını kaybetmesi ve fırtınanın şiddeti arttırılmıştır. Kral Lear metninde ki, Hidetora içinde kopan fırtınaları kelimelerle anlatmak yerine, Kurosawa, sinemanın olanaklarından ve anlatım zenginliğinden yararlanarak, şiddetli bir fırtına sahnesi yaratarak Hidetora'nın iç aksiyonunu sekansın atmosferine yansıtmıştır.



Şekil 25: Fırtına sahnesi, Hidetora aklını kaybederken

Shakespeare'in organik metninde, Edmund, Regan ve Goneril üçgeninde gelişen çarpık ilişkilerin izdüşümü, Ran filminde, Jiro, Taro ve Kaede üçgeninde gerçekleşmektedir. Kral Lear Tragedyas'ında, Goneril, Edmund'la birlikte olabilmek için dul kalmış olan kardeşi Regan'ı zehirleyerek öldürür. Ran filminde, Jiro'nun asıl hedefi Kaede ile evlenmek değil iktidarı ele geçirmek ve Taro'nun sahip olduklarını almaktır.

Ran filminde Shakespeare'in yarattığı finalin sadeleştirilmiş hali karşımıza çıkmaktadır. Kral Lear Tragedyası'nın final bölümünde, iç içe geçmiş hikayelerin ve karmaşık ilişkilerin çözülmesi uzun bir final bölümü yaratmıştır. Kurosawa, final sekansında Shakespeare'in cezalandırma sistemine kısmen sadık kalmıştır. Shakespeare'in metninde, Cornwall bir hizmetkarı tarafından öldürülür ardından

Edmund kardeşi Edgar tarafından öldürülür. Goneril, Kardeşi Regan'ı zehirledikten sonra intihar eder. Cordelia kendisini asarak intihar eder ve onun ölümünün kederine dayanamayan yaşlı Lear Cordelia'nın cesedi başında ölür. Albany, krallığı terk eder ve krallığın yönetimi Kent ile Edgar'a kalır.

Kurosawa'nın Ran, filminde olaylar sırasıyla benzerlik göstermektedir. Gloucester hikayesine filminde kullanmayan Kurosawa bu sayede yalın bir final sekansı yaratmıştır. Shakespeare'in finalinin izdüşümü olarak: Fujimara ve Saburo'nun askerleri, Jiro'nun kalesinin önüne kadar ilerler. Saburo ve Hidetora savaş alanında kavuşur. Fujimara'nın askerleri, Jiro'yu savaş alanında bozguna uğratarak kaleye sığınmalarını sağlar. Saburo atın üzerinde nerden geldiği bilinmeyen bir kurşunla ölür. Oğlunun ölümüne dayanamayan Hidetora kederinden ölür. Saburo'nun sonu Cordelia'dan farklı olsa da Kurosawa, Lear'ın sonuna sadık kalmıştır.



Şekil 26: Saburo(solda) ve Hidetora'nın(sağda) cansız bedenleri

Lady Sue, Kaede'nin adamı tarafından kafası kesilerek öldürülür. Lady Kaede'nin sonu, Goneril'den farklı olur. Goneril'in intihar etmesine karşın, Kaede, Jiro'nun adamı Kurogane tarafından öldürülür. Jiro'nun kalesi Fujimara ve askerleri tarafından yakılarak yok edilir.

Saburo ve Hidetora'nın bedenleri, Saburo'nun askerlerinin omuzlarında taşınarak vadiye doğru taşınır ve uçurumun kenarında duran Tsurumaru'nun görüntüsü üzerine film son bulur.

V. SONUÇ

Sinema sanatı, kendinden önce gelen sanat türlerinden etkilenmiş ve edebiyat, resim, müzik, heykel gibi farklı disiplinleri bir araya getirmiştir. Sinemanın en önemli unsurlarından bir tanesi senaryodur. Senaryo da yazı dili kullanılır, yazı edebiyatın en önemli anlatı unsurudur. Dolayısıyla, filmi edebiyattan bağımsız düşünmemek gerekir. Hareketli fotoğrafların ortaya çıkmasından günümüze, sinemanın gerek konu gerekse anlatı unsurlarından faydalandığı bir edebiyat türü de tiyatrodur. Tiyatro, kağıt üzerinde edebi bir eser olarak tanımlanırken, sahnelenmede görsel sanatların bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Bu sanatın sinemada kendine sıkça yer bulmuş şairi William Shakespeare'dir.

Eserleri bir çok yönetmen tarafından sinemaya aktarılan W. Shakespeare, eserlerinde işlediği konuları bakımından farklı toplumların ve kültürlerin temsilcisi yönetmenlere kaynak olmuştur. Shakespeare oyun kişilerinin derinliği ve karakterlerin eylemleri neden-sonuç ilişkisi bakımında, her dönemde güncelliğini korumuştur. Tarihsel arka planı ve oyun kişilerinin isimleri değişse de özgünlüğü korumuş ve izleyici tarafından ilgiyle takip edilmiştir. Uyarlamaları içerisinde şüphesiz en bilinen filmlerden bir tanesi, Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın 1985 yılında çektiği, bir '*Kral Lear*' uyarlaması olan '*Ran*' filmidir. Kurosawa'nın, özünde batı medeniyetlerini konu alan tragedyayı, içinde bulunduğu Japon toplumu kültürü, estetiği, gelenek ve göreneklerine uyarladığı film sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Sinema tarihinde bir çok "Kral Lear" uyarlaması film beyaz perde de karşılık bulmuştur. Akira Kurosawa'nın 1985 yılında uyarladığı "*Ran*" filmi gerek yönetmenin çekim tekniği gerekse organik metnin izdüşümünde uyguladığı farklılıklar, bu filmi diğerlerinden ayrı bir yere konumlandırır.

Akira Kurosawa, temanın kurgusal bütünlüğüne sadık kalmıştır. Filmin, kurgusu Shakespeare'in kurgusuyla paralel gelişir. Britanya'da geçen ve yazıldığı Elizabeth Dönemi'nden motifler taşıyan Shakespeare'in organik metni, Japon geleneksel yapısına ve sinemasına uygun bir esere dönüşmüştür.

Kurosawa, ortaçağ Britanya'sında geçen hikayeyi Japon Sengoku dönemine taşımıştır. Bu dönem Japon tarihinde, iç savaş halinde olan beyliklerin politik çatışmalar yaşadıkları dönemdir. Bu sebeple film, *jidai-geki* geleneğinin ürünüdür. Yönetmenin kullandığı modern anlatı ve çekim teknikleri filmi sıradan bir dönem filmi olaktan öteye taşımıştır. Japon yönetmen disiplinler arası geçişi sağlamak amacıyla metinsel farklılıklar yaratmıştır. Shakespeare'in hikayesinden, bazı olay ve karakterleri filmde kullanmayarak sadeleştirilmiş bir film yapmıştır. Bu doğrultuda Shakespeare'in metninde ki *Gloucester* hikayesi Kurosawa tarafından senaryodan çıkartılmış ve Shakespeare'in yan hikayesinde ki karakterlerin karakteristik özellikleri, filmde Jiro, Saburo ve Taro karakterlerine yansıtılarak derinlemesine film kişileri yaratılmıştır.

Disiplinler arası uyarlama doğrultusunda filmde kullanılan dekor, kostüm, sahne ve müzik tasarımı dikkat çekmektedir. Kurosawa, tiyatrodaki kullanılması mümkün olmayan mekanlar kullanarak sinemanın zengin olanaklarından yararlanmıştır. Filmde sahne atmosferini zenginleştirmek amacıyla Japon geleneksel enstrümanı olan flüt kullanılmıştır. Filmin dekor ve kostüm tasarımı Japon geleneklerine birebir uymaktadır. Kurosawa, *Kyomai* karakterinde Japon Noh tiyatrosu motifleri kullanarak, farklı disiplinin farklı coğrafya ve kültürün yansıması olan bir film yapmıştır.

Kurosawa'nın sinematografik tercihleri Japon Geleneksel Tiyatrosu olan Noh tiyatrosunun geleneğinin etkisiyle biçimlenmiştir. (Richie, 1984) Bu sebeple, filmde bir çok sahnenin çekiminde, sahnenin bütününe karşıdan gören çekim ölçeği kullanılmıştır. Kurosawa hareketsiz kamera kullanmasına rağmen bazı sahne geçişlerinde, geriye doğru açılan *Pan* kamera hareketi kullanmıştır. Richie'ye göre bu geçişler yabancılaştırmaya hizmet etmektedir. (Richie, 1984) Sahnelerde kullanılan uzun sessiz anlar ve oyuncu hareketleri Kurosawa'nın Noh tiyatrosundan kullandığı biçimlendendir.

Yapılan incelemeler ve değerlendirmeler sonucunda, Kurosawa'nın Shakespeare'in metnini sinemaya taşırken kullandığı tarihsel arka plan ve kültürel motifler dikkat çekicidir. Yönetmen Noh tiyatrosundan yararlanırken, batı kültürüne ait bir tragedyayı, senaryo, mekan, kostüm, dekor, kurgu, sinematografi vb. yöntemleri kullanarak doğu kültürüne özgün bir film yansıtmıştır.

Bu çalışma da Kurosawa'nın "*Ran*" filmi, sinema ve tiyatro disiplinleri özelinde incelenerek, her iki sanat dalının da kendine özgü biçimlerinin yansımaları anlatılmıştır. Sinema-tiyatro birlikteliğinin ve sanatsal-yöntemsel izdüşümlerinin filmde belirgin olması, yapılan diğer *Kral Lear* tragedyası uyarlamalarının incelenmesine gerek duyulmadığına karar verilmiştir. Bu çalışmada kullanılan yöntemler ve karşılaştırmalı analizler, uyarlama film örnekleri üzerine yapılacak yeni çalışmalara kaynak ve veri sağlayabilir.





VI. KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- ABİSEL, N. (1996). **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Teb Haberler.
- ABİSEL, N. (1989). **Sessiz Sinema**, Ankara, De ki Yayınevi.
- AKTAS, S. (1984). **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Birlik Yayınları.
- AKTAS, S. (2002). **Edebiyatta Üslut ve Problemleri**, Ankara, Akça Yayınları.
- BADİOU, A. (2013). **Başka Bir Estetik**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Cilt 1, İstanbul, Metis Yayınları.
- AKYUREK, F. (2004) **Senaryo Yazarı olmak, Senaryo Yazmak**, İstanbul, Kapital Medya.
- ALNIAÇIK, R. (2003). **Titatro Tarihi**, İstanbul, İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.
- AND, M. (2007). **Oyun ve Bugü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ARİSTOTALES, **Poetika**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- BARTHES, R. (1998) **Anlatının Yapısal Çözümlemesine Giriş** çev. Mehmet Rifat-Semat Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınevi.
- BOURNEUR, R. (1989). **Real Quellet & Roman Dünyası ve İncelemesi**, çev. Doç. Dr. Hüseyin Gümüş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BAZİN, A. (1993). **Sinema Nedir**, İstanbul, Sistem Yayınları.
- BAZİN, A. (1995). **Çağdaş sinemanın sorunları**, İstanbul, Bilgi Yayınları.
- BETON, G. (1993). **Sinema Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- BUKER, S. (2008). **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri**, Ankara, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi.

- CHIRON, M. (1992). **Bir Senaryo Yazmak**, İstanbul, Alfa Yayınları.
- CALISLAR, A. (1993). **Tiyatro Adamları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınevi.
- CALISLAR, A. (1993). **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınevi.
- CALISLAR, A. (1995). **Tiyatro Ansiklopedisi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇAĞAN, M (2005). **Sizin Renkleriniz**, İstanbul, Bir Harf Yayıncılık.
- DEMİR, Y. (1994) **Filmde Zaman ve Mekan**, İstanbul, Turkuaz Yayınları.
- DİLLİGİL, T. (1953). **Tarih Boyunca Tiyatro**, İstanbul, Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları.
- EMİROĞLU, Ö. (2016) **Türkiye’de Edebiyat toplulukları**, Ankara, Akçag Yayınları.
- EISENSTEIN, S.M. (2006). **Sinema Dersleri**, Çev. Engin Ayça, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınevi.
- EISENSTEIN, S.M. (1993). **Sinema Sanatı**, Çev. Nilgün Arman, İstanbul, Payel Yayınları.
- FARREL, W.K. (2000). **Literature&Film as Modern Mythology**, Greenwood Publishing Group, Westport.
- FERRO, M. (2017). **Sinema ve Tarih**, Çev. Handan Demir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- FİSKE, J. (1996). **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim Sanat Yayınları.
- GİNSBERG, A. (2018). **Edebiyat Tarihi**, sub yayımları, İstanbul
- GUMUS, H. (1989). **Roman Dünyası ve İncelemesi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KORUNALP, S. (2004). **Film Müziği**, Oğlak Yayınları, İstanbul
- MAKAL, O. (1996). **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, İstanbul.
- MİTRY, J. (1989). **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

- MONACO, J. (2000). **Bir Film Nasıl Okunur**. Ertan Yılmaz (çev.), Oğlak Yayınları, İstanbul.
- MORAN, B. (1999). **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- MORAN, B. (1999). **Yazın Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları.
- NOWEL-SMİTH, G (2003). **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı yayınevi.
- NUTKU, Ö. (1993). **Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1**, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (2001). **Dram Sanatı**, İstanbul, Kabalcı Yayinevi.
- PUDOVKİN, V. (1995). **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özon, İstanbul, Bilgi Yayinevi.
- PİGNARRE, R. (1975). **Tiyatro Tarihi**, Çev. Pınar Kür, İstanbul, Gelişim Yayınları.
- RENAN, E. (1965). **Bilimin Geleceği**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayını, Ankara.
- SCOGNAMİLLO, G. (1994). **Amerikan Sineması**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- SENER, S. (2003). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Dost Yayınları, Ankara.
- SUTHERLAND, J. (2018). **Edebiyatın Kısa Tarihi**, Çev. Tufan Göbekçin, İstanbul, Alfa yayıncılık.
- SAKALLI, F. (2011) **Edebiyat ve Sinema, Edebi Eserden Beyaz Perdeye**, İstanbul, Hat yayınevi.
- TANİLLİ, S. (1994). **Uygarlık Tarihi**, Cem Yayinevi, İstanbul
- TEKSOY, R. (2005). **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Oğlak Bilimsel Kitaplar, İstanbul.
- URGAN, M. (1996) **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayinevi, İstanbul
- KOTT, J. (1999) **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- ONARAN, A. (1986) **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul.
- ÖZÖN, N. (1990) **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayinevi, İstanbul
- ÖZÖN, N. (1995). **Karagözden Sinemaya 1**, Kitle Yayınları, Ankara
- ÖZÖN, N. (1964). **Sinema El Kitabı**, Elif Yayınları, İstanbul.

- PRINCE, S. (1991). **The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa**, New Jersey, Princeton University press.
- RICHIE, D. (1984). **The Films of Akira Kurosawa**, California, University of California press.
- SHAKESPEARE, W. (2009). **Kral Lear**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SHAKESPEARE, W. (1967). **Kral Lear**, Çev. Seniha Bedri Göknil, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- TAYLOR, N. (2004). "The Films of Hamlet", **Shakespeare and the Moving Image**, ed. Anthony Davies-Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press.
- TAYLOR, N. (2004). "National and Racial Stereotypes in Shakespeare Films", **Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILD, P (2020). **Akira Kurosawa**, Çev. Ümid Gurbanov, İstanbul, Ketebe Yayınları.
- WOOLF, V (1975). **The Captain's Death Bed and Other Essays**, Boston, Mariner Books Publisher,
- YÜKSEL, A. (1995). **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Gündoğan Yayınları, İstanbul.

MAKALELER

- ARICI, O. (2008). "Antik Yunan Tragedyasının Metafizigi", **Cogito**, Sayı 54, ss.69
- CROWL, S. (1994). "The Bow is Bent and Drawn: Kurosawa's Ran and The Shakespearean Arrow of Desire", **Literature Film Quarterly**, Salisbury State University, cilt 2, sayı 2, ss.109
- HAPGOOD, R. (1994). "Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The bad Sleep, Well and Ran", **Shakespeare and The Moving Image: The Plays on Film and Television**, Cambridge University Press, ss.242
- SEÇKİN, S. (2019). "Macbeth Adaptation of Akira Kurosawa: Macbeth in Castle of The Spider's Web", **Journal of Architecture, Engineering & Fine Arts**, Cilt 1, Sayı 1, ss.1-24

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 “Himeji Kalesi Yapı Analizi”
<https://shojjarchitecture.wordpress.com/2021/01/03/himeji-kalesi-analizi/>
- URL-2 “Ran Filmi Kadrosu”
<https://www.imdb.com/title/tt0089881/>
- URL-3 “Uzakdoğuda Kılıç Ustaları: Samuraylar”
<https://uzakdoguavcilari.wordpress.com/2016/06/27/kilic-ustalari-samuraylar/>





ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Ferit ÇELİK

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans: 2015, İstanbul Aydın Üniversitesi, GSF, Drama ve Oyunculuk

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

Oyuncu: Avrupa, Coriolanus- İstanbul Devlet Tiyatrosu, Gölge – Atlas Tiyatro Araştırmaları, Bu Yol Cennete Gider – Tiyatro İS, No:21- Tiyatro Siyah Salon,
Dizi: Arka Sokaklar, Pis Yedili, 112 Acil.

Ödüller: Yeni Tiyatro Dergisi En İyi Çıkış Yapan oyun, “Gölge”, Direkleri Seyirci Ödülleri, Umut Vaadeden Tiyatro, “Tiyatro İS”

