

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**“KRAL LEAR” ÖZELİNDE
SHAKESPEARE TRAGEDYASININ
SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMÜ
(AKİRA KUROSAWA - RAN ÖRNEKLEMİ)**

Mehmet Özbek
2501070648

Tez Danışmanı
Yard. Doç. Dr. Şükrü Sim

İstanbul 2011



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



TEZ ONAYI

Enstitümüz Radyo TV Sinema Anabilim Bilim Dalında ders dönemindeki Eğitim-Öğretim Programını başarı ile tamamlayan 2501070648 numaralı Mehmet ÖZBEK'in hazırladığı "Kral Lear' Özelinde Shakespeare Tragedyasının Sinematografik İzldüşümü: Akira Kurosawa – Ran Örnekleme" konulu YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA TEZİ ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca 03.06.2011 Cuma günü saat 14.00'da yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezininne* OYBİRLİĞİ /OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
PROF.DR. NEŞE KARS	Kabul	
PROF.DR. ASLI YAPAR GÖNENÇ	Kabul	
DOÇ.DR.BATTAL ODABAŞ	Kabul	
DOÇ.DR.AYŞEN GÜL AKKOR	Kabul	
YRD.DOÇ.DR.ŞÜKRÜ SİM	Kabul	

“KRAL LEAR” ÖZELİNDE SHAKESPEARE TRAGEDYASININ SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜMÜ (AKİRA KUROSAWA- RAN ÖRNEKLEMİ)

Mehmet ÖZBEK

ÖZ

Çalışma; İngiliz yazar, şair William Shakespeare'in “Kral Lear” tragedyasının metin çözümlemesinden yola çıkılarak, Akira Kurosawa'nın “Ran” filmi örneklemini merkezinde ele alınmıştır. Çalışmada; başat olarak uyarılmanın karakterizasyon merkezli çözümlemesi üzerinde durulmuştur. Ayrıca çalışma “Ran” örnekleminin hangi uyarılma sınıflandırması dahilinde yer aldığı üzerinde sonuç belirtmektedir.

Bu çözümleme ile “teatral olan metin” ve “sinemaya uyarlanmış biçim” arasındaki benzerliklerin ve ayrımların, “Ran” filmi özelinde, filme yansıtılan oyun karakterleri kaynak alınarak ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Çalışmada Brian Parker, Ann Thompson ve Jan Kott gibi ünlü Shakespeare ve sinema araştırmacılarının düşünceleri doğrultusunda, filminden fotoğraflara da yer verilerek sonuca ulaşılmıştır. Ayrıca çalışma ile “Ran” filmi örneklemini dahilinde, Shakespeare metni ve sinema arasında kurulan bağın, Türkçedeki sinema ve tiyatro yayınlarına ek kaynak oluşturulması düşünülmüştür.

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

**CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION OF SHAKESPEAREAN
TRAGEDY NAMED “KING LEAR”
(AKIRA KUROSAWA - RAN SAMPLE)**

Mehmet ÖZBEK

ABSTRACT

This study is based on the text analysis of British writer and poet William Shakespeare’s tragedy named “King Lear” and considered this in center of Akira Kurosawa’s film sample named “Ran”. The study is primarily focused on the analyses of the adaptation in characterisation base. In addition, this study indicates a result in which classification of adaptation is the “Ran” sample within.

With this analysis; the similarities and differences between the “theatrical text” and the “adapted form to cinema” is aimed to be appeared with the help of the characters of the play which projected on film. In this study, the finalization made by giving way to photographs from the film, in accordance with the thoughts of the famous Shakespeare and cinema researchers such as Brian Parker, Ann Thompson and Jan Kott. Furthermore, with this study its considered that the creation of additional resources in Turkish cinema and theater publications with the help of the link established between Shakespeare’s text and cinema, in the film sample named “Ran”.

Key Words: William Shakespeare, King Lear, Ran, Akira Kurosawa, Adaptation, Cinema, Theatre

ÖNSÖZ

“Tiyatro ile Sinema nasıl ortak bir paydada buluşabilir? ”

Bu sorunun sinemanın doğuşuna tanıklık edebilecek derecede; oldukça fazla sayıda yönetmen tarafından, tiyatro ve sinema eleştirmenlerinin gözetiminde yanıtlanmaya çalışılmış sorulardan biri olduğu yadsınamaz. Bu sebep merkezli, sinema tarihi boyunca teatral kaynaklı eserlerin beyaz perdeye uyarlanmak istendikleri ya da uyarlanmış olduğu görürülür. Uyarlama (Adaptasyon) yöntemi, edebi eserlerin birçok türünün başka bir alana veya tam tersinin, başka bir türün, edebi alana dönüştürülmesiyle oluşturulur. Sadece Shakespeare özelinde değil, diğer bir çok dünya yazarının eserlerinin de beyazperdeye yansımaları görülmüştür. Fakat hiç şüphesiz bu kaynağın başat yazarlarından biri William Shakespeare olmuştur. Tarihsel süreçte Shakespeare tragedya ve komedyalari, beyaz perde üzerinde Kurosawa, Olivier, Welles, Brook, Kozintsev, Polanski, Jarman, Mankiewicz gibi yönetmenlerin yapımlari tarafından temsil edilmiştir.

Bu çalışmada, bu temsillerin en önemlilerinden biri olan Akira Kurosawa'nın “Ran” filminin Shakespeare kaynağının izini sürmeye çalıştım. Tiyatrodan sinemaya doğru yapılan bir uyarlama örneğinin, oyundaki ve filmdeki karakterlerin merkezinde, kaynağını ne ölçüde değiştirdiğini araştırmak öncelikli hedefim oldu. “Ran” uyarlamasının hangi sınıflandırmaya dahil olduğunu belirlemede ve birebir uyarlamanın gerçekleşip gerçekleşmediği noktasında, hem tiyatro hem de sinema kaynaklarındaki uzmanların görüşlerinden yararlandım.

Literatür taraması esnasında araştırmama faydalı olabileceğini düşündüğüm Shakespeare ve Sinema temalı türkçe kaynak bulmada oldukça zorlandığımı söyleyebilirim. Bu sebeple mümkün olduğunca yurtdışındaki tez ve makalelerden faydalandım. Bu çalışmamın Sinema, Shakespeare, Kral Lear ve “Ran” özelinde faydalı bir kaynak olmasını ümit ederim.

Bu tezin her bölümünde, kendimi zorda hissettiğim her anda, maddi ve manevi anlamda yardımlarını esirgemeyen, her daim yanımda olan sevgili annem Suna ÖZBEK ve babam Sadettin ÖZBEK'e; Çalışmamın oluşma safhasında

desteklerinden dolayı başta tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Şükrü SİM olmak üzere, hocalarım Sayın Prof. Dr. Neşe KARS, Sayın Doç. Dr. Battal ODABAŞ, Sayın Doç. Dr. Ayşen Gül AKKOR ve Sayın Prof. Dr. Aslı Yapar GÖNENÇ'e; Fikirleri ile çalışmamı tamamlamamda yardımcı olan Sayın Araş. Gör. Dr. Ahsen Deniz Morva KABLAMACI ve Sayın Araş. Gör. Dr. Esra Gülay ER'e; Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü Arşivi'nden özgürce yararlanmamda yardımcı olan Sayın Araş. Gör. Bahar EMGİN, Sayın Nefise ABALI ve Sayın Nilgün Tuğçe DURAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
FOTOĞRAF LİSTESİ	viii

GİRİŞ	1
Problem	1
Amaç	1
Önem	2
Varsayımlar	2
Sınırlılıklar	2
Evren / Örneklem	3
Yöntem	3
Kavramlar	3

1. TARİHSEL SÜREÇTE TRAGEDYA KAVRAMI, SHAKESPEARE VE SİNEMA	5
1.1. Tragedya	5
1.2. Oyun Kahramanının Özellikleri	7
1.3. Tragedyayı Oluşturan Öğeler	8
1.4. Dönem ve Tragedya	10
1.4.1. Rönesans ve Tragedya	10
1.4.2. Klasik Akım ve Tragedya	11
1.4.3. Romantik Akım ve Tragedya	12
1.5. Tiyatro ve Sinemada Shakespeare ve Kral Lear figürü	13
1.5.1. Shakespeare'in Yaşamı	13
1.5.2. Shakespeare ve Sinema Olgusu	20
1.5.2.1. Sessiz Dönem	21
1.5.2.2. Sesli Dönem	25
1.5.3. Sinopsis olarak Kral Lear	28

1.5.4. Tarihsel Süreçte Kral Lear	30
1.5.5. Teatral İzdüşüm olarak “Lear”	31
2. UYARLAMA	70
2.1. Uyarlama Kavramı	70
2.2. Uyarlamaları Sınıflandırmak	71
2.3. Uyarlama ve Shakespeare	75
2.4. Uyarlama ve Kral Lear	79
3. “RAN”	84
3.1. SİNEMATOĞRAFİK İZDÜŞÜM OLARAK “KRAL LEAR” - “RAN”	84
SONUÇ VE ÖNERİLER	105
BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA	108
EKLER	113

FOTOĞRAF / RESİM LİSTESİ

Fotoğraf 1	Hidetora'nın Çadırı	85
Fotoğraf 2	Hidetora'nın Çadırı -2	88
Fotoğraf 3	Hidetora Rüya Sahnesi	89
Fotoğraf 4	Hidetora - Kyoami Kurtarma Sahnesi	91
Fotoğraf 5	Lady Kaede'nin Jiro'ya Saldırısı	94
Fotoğraf 6	Hidetora – Fırtına	96
Fotoğraf 7	Hidetora- Kale ve Yangın	98
Fotoğraf 8	Tsunumaru – Final	99
Fotoğraf 9	Lady Kaede – Ölüm	102
Resim 1	Ran Afiş ¹	115

¹ İnternet / Çevrimiçi-3 “Ran(1985)” (Çevrimiçi) <http://sinebot.com/movie/5709>

GİRİŞ

Bu bölümde çalışmanın problemi, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları, yöntemi ve kavramlar üzerinde durulmuştur.

Problem

Shakespeare'in birçok oyununun da olduğu gibi Kral Lear metni de dünyada birçok yönetmen tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamaların "sadakat" terimi ile ilintilendirilerek ne ölçüde metni kaynak olarak aldığı süregelen bir tartışma konusunu oluşturur. Bir oyun metninin film ürününe dönüşmesi esnasında kazandıkları ve yitirdikleri göz önünde tutulduğunda, ortaya çıkan eserin niteliği de bu tartışma konusuna dahil edilir. Shakespeare'in Kral Lear metni de sinema tarihi içerisinde zaman zaman bu kaynak metinlerden birini oluşturur. Akira Kurosawa'nın bu kaynağı "Ran" filminde, bilimsel tanımlamalar çerçevesinde ne ölçüde yansıtıldığı, bu uyarlamanın hangi sınıflandırma içine dahil edilebileceği çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Bu çalışmanın problemi Akira Kurosawa'nın "Ran" filminin Shakespeare'in "Kral Lear" metnini ne derecede ihtiva ettiğidir.

Amaç

Araştırmanın amacı William Shakespeare'in Kral Lear metninin Akira Kurosawa "Ran" filmi örneklemini üzerinden karakter analizi başat olarak adaptasyona uğrarken hangi doğrultularda değişim gördüğünü ortaya koymak ve bunu hem teatral metin hem de film-karakter çözümlemesi noktasında incelemektir. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıda verilen sorulara yanıtlar aranmıştır:

- Kral Lear oyunu karakter analizi olarak nasıl bir bütünlük içinde yer alır?
- Shakespeare'in Kral Lear metni; Akira Kurosawa "Ran" örneklemini içerisinde karakter analizi bakımından sinemaya nasıl uyarlanmıştır?

- Akira Kurosawa bu uyarlamada Shakespeare metnine ne derece sadık kalmıştır?

Önem

Çalışma William Shakespeare'in Kral Lear metninin çözümlenmesi, Akira Kurosawa'nın "Ran" örnekleminin bu metin ile ne derecede örtüştüğü, bu adaptasyonun hangi sınıflandırma içine dahil edilebileceği, birebir uyarlanıp uyarlanmadığı noktasında önem taşımaktadır. Bir diğer taraftan Türkçe olarak "Akira Kurosawa" ve "Shakespeare Uyarlamaları" temelli yeterli kaynak bulunamaması sebebi ile de bu çalışma veri niteliği taşımakta ve önem arz etmektedir.

Varsayımlar

Çalışma; William Shakespeare'in Kral Lear metninin Akira Kurosawa "Ran" örneklemini dahilinde adaptasyon öğelerinden hangisi ile birebir örtüştüğü üzerinedir. Varsayım; filmin Shakespeare metnini kaynak aldığı noktasındadır. Fakat hangi adaptasyon ögesi ile birebir örtüştüğü ve metin ile birebir bağdaşıp bağdaşmadığı noktasında sonuç farklıdır. Çalışmada; ayrıntılı metin ve karakter analizi ile, metnin film ile bağdaşıp bağdaşmadığı araştırılmıştır.

Sınırlılıklar

Çalışma; bölümlerle ile açıklanacak olunursa;

Tragedya tanımı ve sınıflandırılması, William Shakespeare'in yaşamı ve Sinema-Shakespeare arasındaki ilişki, Kral Lear metninin teatral olarak çözümlenmesi, Uyarlama kavramı ve öğeleri ile gelişim çizgisi içinde bulunur. Nihai bölümde ise Akira Kurosawa "Ran" filminin karakter analizi başat olmak üzere çözümlenmesi yoluna gidilerek film-metin arasındaki bağlantı bu çizgiler doğrultusunda ele alınmaya çalışılmıştır.

Evren / Örneklem

Çalışmada William Shakespeare'in sinemaya uyarlanmış tragedya örnekleri ve oyunları evren niteliği taşımaktadır. Örneklem olarak ise Akira Kurosawa'nın 1985 yapım tarihli "Ran" filmi incelenmiştir.

Yöntem

Çalışmanın sonuç kısmı; literatür taramasında karşılaşılan kaynaklar ve film örnekleminin ayrıntılı incelenmesi neticesinde ortaya çıkan verilerin, "Uyarlama" kavramının sınıflandırılması merkezinde değerlendirilmesi ile oluşturulmuştur. Film örnekleminin genel olarak karakter analizi yapılarak incelenmesi yoluna gidilmiştir.

Kavramlar

Tez başlığında ve içerikte kullanılan "sinematografik izdüşüm" ibaresi, edebi olan metnin sinema çerçevesinde, barındırdığı karakterler ile nasıl gösterildiğinin ve genel anlamda "Sinemaya Uyarlama" tümcesinin anlamlarını içinde barındırmaktadır.

“I feel my work is very different from Shakespeare’s play.”²

Akira Kurosawa, 6 Ekim 1985, Denver Post.

² Çalışmamın; Shakespeare’in oyunundan oldukça farklı olduğunu hissediyorum.

1.TARİHSEL SÜREÇTE TRAGEDYA KAVRAMI

1.1.Tragedya

Tragedya sözlük anlamında:

“Klasik anlamda yüceltilmiş sözlerle yazılan, yüceltilmiş bir kahramanın iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle, seyircinin korkuya ve acımaya yönelerek duygusal arınmaya gittiği oyun türü. Çağdaş tanımı içinde, bir kişinin gerçekçi bir çevre içinde toplumsal çelişkilerini hissetmesiyle ortaya çıkan oyun türü.”³

açıklamasına karşıt gelir.

Aristoteles’in;

“ O halde *tragedya* ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir öykü (mythos) değildir. “*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir*” (*katharsis*). “Sanatça güzelleştirilmiş dil” deyince, harmoni’yi, yani şarkı ve mısra ölçüsünü içine olan bir dili anlıyorum. “Her bölüm için özel araçlar kullanır” deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, kimi bölümlerde ise aynı zamanda müzik ile şarkının kullanılmasını anlıyorum<...>.”⁴

tanımı ise tragedyanın konu, anlatım aracı, biçem ve seyircide bıraktığı etki; bu bağlamda da yaşamdaki işlevselliği hakkında bilgi verir.

Tragedya asal olarak seyircinin korku ve acıma duygularını tetikleyen unsurlara sahip olmalıdır. Bu unsurların ortaya çıkmasında şüphesiz birtakım öykülerin katkısı vardır. Aristoteles muhtemel öyküleri şu şekilde bölmüşler:

³ Özdemir Nutku, Gösterim **Sanatları Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983

(Çevrimiçi) <http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=tragedya&kategori=terim&hng=md>, 2011

⁴ Aristoteles, **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, Mart 2010, s.22

Erdem sahibi kişiler büyük bir yıkımla yüz yüze geldiklerinde veya iyi karşıtı olanlar mutluluğa kavuştuklarında bunu trajik olarak adlandıramayız. Birinci durumda korkunun ve acımanın aksine öfke duygusunun oluştuğunu; ikinci durumda ise korku ve acıma duygusuna oldukça uzak kalındığını görürüz. Yine iyi karşıtı birinin değer kaybetmesine tanıklık etmemiz, adalet kavramına bakışımızı etkilese de korku ve acıma duygularından oldukça uzaktır. İşte bu noktada Aristoteles tragedyanın konusu olan bireyin; ne erdem yönünden diğer bireylerden üstün konumda olduğunu ne de iyilik karşıtlığı sebebiyle mutsuz duruma sürüklendiğini belirtir. Aksine bu iki durumun arasında kalarak, bireyler arasında büyük bir ün ve mutluluk sahibi olan, herhangi bir yanlış [hamartia] sebebiyle mutsuz kalmış kişi olduğunu ileri sürer.⁵

Antik Yunan'da 'En ideali dünyaya hiç gelmemiş olmak' tümcesinin sık kullanılmasıdaki nedensellik yaşama ilişkin temel çelişkinin farkında olunması olarak açıklanabilir ve trajik kahramanın işlemekle yükümlü olduğu hata [*hamartia*], o kahramanın varlığının nedenselliği açısından bir zorunluluk oluşturur. [ananke].⁶

Var olan bir olgu olan trajik kavramı evrene ait temel bir parça olarak adlandırılır ve bizde estetik bir duygulanmaya sebebiyet verdiğinden dolayı trajik unvanını alır.⁷

Başka bir deyişle bir değer eğer ortadan kalkar ve bu kalkışa başka bir değer sebebiyet verirse durumun trajik olarak adlandırılması için gereklilik sağlanmış demektir. Örneğin Odysseus, Troia'ya ele geçirmesi için sahip olması gerektiği ama Philoktetes'in sahip olduğu okları almak için Neoptolemos'u görevlendirir. Neoptolemos, Philoktetes'i kandırma uğraşında iken bütün bu yaptıklarının hata olduğunu düşünür ve ona doğruları açıklar. Burada bahsedilen olay trajik olarak adlandırılmaz. Doğruluğun yalan karşısındaki üstünlüğü olarak adlandırılır.⁸

Nietzsche'ye göre ise, trajedi bireyi uçsuz bir yok oluş ve yok olma isteğinden arındırır.⁹ Sophokles'in Kral Oidipus oyunundaki Oidipus karakterini soylu insana örnek gösterir ve onun suçsuzluğundan bahseder. Labdakos soyunu etkisi altına alan Laios ve İokaste'nin oğlunun öz babasını katlederek öz annesi ile evlenmesine sebep olan lanet, baba ve annenin hizmetçilerine çocuklarını öldürmesi için

⁵ Kerem Eksen, "Trajik Hata ve Sessizlik," **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.147

⁶ Oğuz Arıcı, "Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği," **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.69

⁷ İoanna Kuçuradi, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999, s.9

⁸ **A.e.**, s.12

⁹ **A.e.**, s.33

verdikleri buyruk, hizmetçinin aksi yönde davranarak bu emri anne ve babanın haberi olmayarak gerçekleştirmemesi, Oidipus'un daha sonra gerçekliğine inanacağı başka bir aile tarafından evlatlık olarak alınması, Laios'un rastlantısal ölümü, Oidipus'un Sfenks'in bilmecesini çözmesi ve bu sebeple son bulan veba salgını, kral unvanını alması, öz annesi olan İokaste ile evlenmesi, daha sonra karısı olan annesinin ölümü, Oidipus'un bu ölüme kendi varlığının sebebiyet verdiğini düşünmesi ve kendini gözlerini kör ederek cezalandırma şekli ile şehri tekrar etkisi altına alan veba, Oidipus tragedyasında izlenen olaylar zincirini tanımlar.¹⁰

Kahramanın değer yitirmeye başlaması, bir kez başladı mı kim ne yaparsa yapsın engellenemez bir hal alır.¹¹

1.2. Oyun Kahramanının Özellikleri

Aristoteles'in oyun kahramanında aradığı dört ana özellik bulunmaktadır. Bunlar: Tipe Uygunluk, benzer olma durumu, tutarlı olma durumu, üstün olma durumudur.

Tipe Uygunluk: Sanatkâr, Aristoteles'e göre gerçeği birebir kopyalayan değil, genel anlamını ortaya çıkarabilen kişi olarak var olduğunda anlam kazanır. Oyunda bulunan karakterlerin ele alınmasında da aynı ilkedden yararlanılır. Aristoteles oyun karakterinin kendine benzer özellikler taşıyanlara uyumlu bir şekilde çizilmiş olması gerektiğini savunur. Cinsiyet, yaş, meslek ve karakterin içinde bulunduğu toplumsal sınıf benzer özellikler arasında bulunur.

Benzer olma durumu: Kurguda olduğu gibi karakterin yapılandırılma aşamasında da gerçeklikten faydalanılması gerekir. Karakter karşılaşılan durumlarda zorunluluk veya olasılıklar içinde hareket etmelidir. Seyirci karakterin tutum ve tavırlarında akla yatkınlık bulmalıdır.

¹⁰ Bernard Freydborg, "Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu," Çev. Kerem Eksen, **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.79

¹¹ Celal Mordeniz, "Tragedya ve Ta'ziye-René Girard'ın tragedya yorumu üzerine düşünceler", **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.219

Tutarlı olma durumu: Karakter kendini tamamlayan özelliklerini oyunun kuruluş anından sonuna kadar korumalı ve ondan beklenildiği çizgide hareket etmelidir. Karakterin kişiliğine zıt tutumlar sergilemesi beklenilmez. Oyunun başında cesaret timsali olarak tanıtılan karakter, oyunun sonunda ürkek bir yapıya bürünmemelidir.

Üstün olma durumu: Tragedya alelade kişileri konu edinmediğinden dolayı, yazar ortaya çıkardığı karakter imgesini daha iyi göstermek zorundadır. Kahraman hayatta karşılaşılan insandan üstün olması yönüyle ayrılır. Bu üstünlük ahlaki bir üstünlüktür.

Özet olarak Aristoteles karakter imgesine öykü imgesinden sonra ikinci derecede bir önem verir. Karakterin barındırdığı özellikler ile öykünün barındırdığı özellikler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Gerçeğe benzer olma durumu, gerçeğin daha mükemmel hale gelmesi anlamı içeren üstün olma durumu, olasılık dahilinde olan ve genel olana zıt düşmeyen bir gerçeklik içinde tipik olana uygun olma durumu ve tutarlı olma durumudur. Aristoteles karakterin yaratım aşamasında ahlak ilkesine bağlı kalınması gerektiğini de savunmuştur.¹²

Aristoteles korku duygusunun kendimize benzer özellikler taşıyan bir kimsenin acı çekmesini görme kaygısından ortaya çıktığını vurgular. Bu sebeple trajik kahraman seyircinin trajik zevk noktasına ulaşması için özdeşleşebilmesi gereken bir insan olmalıdır. Diğer bir anlatımla iyi ama mükemmel olmayan bir insan bu duruma uygun düşer çünkü bir aziz veya günahkâr bir insanla özdeşlik kurmak oldukça zor bir durumdur.¹³

1.3.Tragedyayı Oluşturan Öğeler

Aristoteles'e göre tragedyayı meydana getiren öğeler Poetika adlı eserinde şu şekilde sıralanır: 1) Öykü, 2) Karakter, 3) Düşünce, 4) Diksiyon(dil), 5) Görüntü, 6) Müzik.

¹² Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s.38

¹³ A.Didem Uslu, **Amerikan Tiyatrosunda Düşler**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2001, s.14

Öykü (Mythos): En önemli öge olarak adlandırılır ve olayların birbiri ile uygun şekilde tutunmasını sağlar. Aristoteles'e göre tragedya karakterlerin değil, onların tutum ve davranışlarının, sevinç ve yıkım çerçevesinde geçen bir yaşamın öyküsüdür.

Karakter: Yapısında belirlenmiş vasıfları barındıran oyun kişisi olarak karşımıza çıkar. Bu özellik karakterin tutum ve tavırlarından anlaşılır. Yazar karakter üzerinde onun davranışını biçimlendirdiği ölçüde etkilidir.

Düşünce (Dianoia): Bir şeyin varlık durumunun kanıtlanması şeklidir. Söylenmesi uygunluk oluşturan durumlarda tartışma ve söylemek anlamlarını taşır. Sözlerle meydana getirilecek olan her durum düşüncenin kapsamındadır.¹⁴

Diksiyon: Diksiyon ögesi taklidin araçlarından biridir. Aristoteles'e göre gündelik konuşmadaki sözcükler anlaşılması kolay sözcüklerdir. Gösteriş barındıran cümleler ise anlatımı zorlaştırır ve karmaşıklarır. İkisinin karma olarak yer aldığı bir dil kullanmak en iyi yöntemdir. Anlatım anlaşılır biçimde açık olmalıdır.

Görüntü: Dram sanatının göz önünde canlandırılması, uygulanmasıdır. Tragedyanın tanımı içinde yer alan korku ve acıma hislerinin sahne dekoru vasıtası ile de yaratılabileceği üzerinde durulur. Fakat asıl etkinin olay örgüsü ile oluşturulmasının tercih edilmesi öngörülür.¹⁵

Müzik: Hareketin yansımada müzik bir diğer anlatım aracını oluşturur. Tragedyayı oluşturan dil yapısından sonra en önemli unsur müziktir.

Özet olarak Aristoteles'in tragedyayı destan şiiri ile karşılaştırdığı görülür. Poetika içerisinde en çok tartışılan öge olarak olay örgüsü konu başlığı göze çarpar. Dil ögesinin ayrıntılı olarak incelendiği, müzik ve görüntü öğelerinin ise tragedyadaki etkiyi artırmadaki önemlerinden bahsedildiği vurgulanır.¹⁶

¹⁴ Şener, a.g.e., s.32

¹⁵ A.e., s. 40

¹⁶ A.e., s.41

1.4. Dönem ve Tragedya

Antik Yunan'ı takiben; Ortaçağ teatral düşüncesi ortaya yeni bir görüş ile çıkmaz. Tiyatro bu dönemde din adamlarının olumsuz görüşleri üzerine yasaklı bir konumdadır. Bu dönem Antik Dönemin görüşlerini yineleyerek tragedya ögesini de insanın yazgısını gösteren bir olgu olarak savunur. Salt Ortaçağda değil bu çağı takip eden diğer akımların da tragedyanın “yazgı” noktasında hemfikir olduğundan bahsedilebilir.

1.4.1 Rönesans ve Tragedya

D.D Raphael'e göre Aristoteles erdem sahibi insanın yıkıma uğramasına göz yumar. Bu durumun korku ve acıma yaratmayacağını aksine insanda şok etkisi oluşturacağından bahseder. Hegel, Schopenhauer ve Nietzsche'nin tragedya açıklamaları kötülük imgesine yeni anlamlar yükler. Bu düşünürler kaderci anlayışa sahip klasik tragedya ile olumsuz, kötü sonun insanın kendi tarafından kaynaklandığına inanılan modern tragedyayı birbirinden ayırırlar, tragedyadaki güzellik imgesinin yüce olanla ilintili olduğunu belirtirler.¹⁷

Rönesans'ta tragedyadan şu şekilde bahsedilir: Tragedyanın öyküsü mitolojik veya tarihidir. Konu edilen kişiler tanınan ve bilinen kişilerdir. Bu kişiler soylu ve erdem sahibidir. Hikâye mutlu bir şekilde başlar ve yıkımla sona erer. Seyirci üzerinde korku ve acıma duyguları uyandırarak seyircide var olan duygulanımı artırır.

Giangiorgio Trissino, tragedyada bulunan karakterin ahlaki yapısının altının daha net olarak çizildiği üzerinde durur. Tehlikeli bir durumun ve yıkımın tragedya içerisinde korkuya, hak edilmemiş bir yok oluşun ise acıma duygusuna yol açtığını belirtir.

Daniello, tragedyanın yüce imparatorlukların yıkımını ve imparatorların ölümünü konu almasından bahseder. Minturno ise tragedyanın soylu kişileri ilgilendiren ciddi durumları ele aldığını söyler. Tragedyada mutlak bir kötü yazgı duygusu sezilir.

¹⁷ Uslu, a.g.e., s.14

Genel anlamda mutlu son sadece trajik kahramanın ya da ona yakın olan kişinin çevresinde dolaşan ölüm imgesinin ortadan kalkması ile sağlanır.¹⁸

Jean de Taille, trajedinin üstün ve güzelliği içinde mutlak surette barındıran bir şiir olduğundan bahseder. Ona göre yazgının tutarsız oluşu, felaketler, savaşlar özet olarak gündelik hayatta her daim rastlanılmayan olaylar seyircide büyük heyecan yaratır¹⁹.

1.4.2. Klasik Akım ve Tragedya

Klasik akım ise tragedyaya şu şekilde yaklaşır: Tragedyada arınmanın sağlanabilmesi için, karakter mutlak surette yıkıma sebep olacak bir hata yapar. Bu hatanın gereken etkiyi sağlayabilmesi için güldürü öğelerinden kesinlikle uzak olması gerekir. Gülünç bir durum istenilen etkinin yaratılmasını engeller.

Saint Evermont'a göre Aristoteles'in uyanmasını istediği heyecan soylu bir heyecandır. Sahnede var olacak korku ve merhamet duygularını zedeleyecek gereksiz bir heyecanın uzun ömürlü olmayacağını belirtir. Antik ve Modern Tragedya adlı yazısında, trajik etkiyi şu şekilde tanımlar:

"Tragedyada her şeyden önce ruh büyüklüğünün iyi ifade edilmesine bakmalıyız. Bu bizde ince hayranlık duyguları uyandırır. Bu çeşit heyecanla düşüncelerimiz aydınlanır, cesaretimiz artar, ruhumuz derinden etkilenir."

Hedelin ise tragedya içerisinde prenslere ve küçük insanlara ait tasa, tutku, savaşlar, maceralar, üzüntü ve ölümün yansındığından bahsederek nihai sonun yıkımla geldiği üzerinde durur.²⁰

Corneille ise Aristoteles'e ait olan korku ve merhamet kavramlarını tekrar yorumlar. Korku duygusu Corneille'e göre karakteri yıkıma ulaştıran tutkuların seyirciyi de yıkma olasılığından ileri gelir. Yüce bir kralı etkileyen bu durum seyirciyi daha

¹⁸ Şener, a.g.e., s.84

¹⁹ A.e., s.85

²⁰ A.e., s.104

derinden sarsacaktır. Karakterin yıkımı bizde korku duygusuna yol açar. Acıma duygusu ise karakterle aynı duyguların paylaşılmasından kaynaklanır. Arınma ise hataları görüp aynı duruma düşmekten kaçınmayı barındırır. İstenilen yazar tarafından etki abartı sanatı ile sağlanır, doğru davranışlar yüceltilir, dehşet ise katlanarak verilir. Abartının da olasılık dahilinde olması gerekir.

Jean Racine ise trajik kahramanın özelliklerini Aristoteles'in anlayışının paralelinde tarifler. Aristoteles'in trajik kahramanlar istediğini belirterek bu kişilerin tragedyanın sonundaki yıkıma sebep olan kişiler olduğunu söyler. İyi olan karakterin ceza alması seyircinin öfkelenmesine sebebiyet verir. İçinde sadece kötülük barındıran bir karakter de yıkıma uğrasa dahi seyircide acıma etkisi yaratmaz. Bu sebeple tragedya kahramanı zaafırlara sahip olan ve hata işleyerek nihai yıkımını hazırlayan bir oyun kişisi olmalıdır.²¹

1.4.3. Romantik Akım ve Tragedya

Romantik akım tragedyayı yeni hayat anlayışını aydınlatma noktasında tekrar tanımlama yolunu seçer. A.W.Schlegel'e göre tragedya ciddidir ve insana bağlı kalır. Romantik drama örnek olarak Shakespeare'i gösterir.

Hegel ise tragedyanın barındırdığı çatışma ögesi üzerinde durarak her iki çatışan öğenin de tragedyanın sonunda uyum sağladığını belirtir. Alman filozof Solger tragedyadaki ana karakterin ölümünün gerekliliği üzerinde durur. Yazara göre ölümün sabit yasaların gücünü ve "*genel geçer olan*" karşısındaki üstünlüğünü kanıtladığını aktarır. Bu sebeple acıma duygusundan uzaktır.

S.T.Coleridge da tragedyanın insan ve kaderi ile olan bağlantısını konu edinerek itaat edilmeyen irade unsuru ile kaderi çatıştırmaktan bahseder. Yazar tragedya içerisinde insan ruhunun tüm güçlerinin bir amaç doğrultusunda toplandığını belirtir. Trajik kahraman ulus düşüncesi olan ideal kişidir.²² Coleridge'a göre Kral Lear'da Lear ve soyтары hem tragedya hem de komedy unsurlarını olumlarlar.

²¹ A.e., s.105

²² A.e., s.155

Victor Hugo ise Shakespeare eserlerinin tümünde güzel ve çirkin olan ile yüce ve grotesk olanın harmanlandığını belirtir. Hugo'ya göre grotesk modern edebiyatta yeniden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Yazar antik tragedy ve komedyadaki groteskin gizil olan varlığından bahseder.²³

1.5. Tiyatro ve Sinemada Shakespeare ve Kral Lear Figürü

William Shakespeare'in yaşamı üzerine iki yüzyıl boyunca fazla sayıda eser karşımıza çıkmasına rağmen onun hakkında bilinenler bir tek sayfaya sığar denilebilir. Shakespeare'in yaşamını mercek altına alan ilk araştırmacı 1709 yılında onun oyunlarına ait ilk bilimsel baskıları oluşturan Nicholas Rowe'dur. Rowe'un oluşturduğu yaşam öyküsünde kaynak olarak Shakespeare'in gayri meşru oğlu olduğunu ileri süren William D'Avenant'a ait bilgiler, Restorasyon devri ünlü oyuncusu Thomas Betterton'un Shakespeare hakkında Stratford kasabasında duydukları ve babası Shakespeare ile aynı tiyatro topluluğunda çalışan oyuncu John Aubrey'in öyküleri esas alınır.²⁴

1.5.1. Shakespeare'in Yaşamı

1564 yılı nisan ayında Stratford-upon-Avon'da dünyaya gelen William Shakespeare; John Shakespeare ve Mary Arden'in üçüncü çocukları ve en büyük oğullarıdır. Hali vakti yerinde olan babası kasabanın önemli görevlerinde bulunmuştur. Annesi köklü bir aileden gelen William Shakespeare ailesinin yanında Stratford'da bulunan okula devam ederek Latince, mantık ve edebiyat dersleri almıştır.²⁵

Dover Wilson Shakespeare'in Stratford'daki bu okulda okuduğuna dair herhangi bir kanıt olmadığını ileri sürer. Onun varsayımı Shakespeare'in, Katolik olan babası

²³ A.e.

²⁴ Mina Urgan, **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984, s.16

²⁵ İnternet / Çevrimiçi-1, "William Shakespeare-Shakespeare Biography" (Çevrimiçi) <http://www.enotes.com/william-shakespeare/shakespeare-biography>, 2011

tarafından Protestan olan öğretmenlerce eğitilmesini istemediği için Stratford'daki okula gönderilmediği yönündedir. Tam tersine bir Katolik ailenin yanına verildiğini ve burada koroda şarkı söyleyen yani “singing boy” olarak yetiştirildiği varsayımı üzerinde durur. Shakespeare'in müzikle olan bağının da buradan geldiği ileri sürülür. Gerçekten de Shakespeare bütün oyunlarına her zaman müzik ve şarkı eklemiş ve müzik sanatını her fırsatta övmüştür.

Her ne kadar Stratford eğitimi birçok araştırmacı tarafından kabul edilse de eğitimi aslında hala bir muamma olan Shakespeare'in bilgisinin birçok yönden yetersiz olduğu söylenebilir. O dönemlerde bilginin kanıtı olarak görülen Yunanca ve Latince Shakspeare'de yetersiz düzeydedir. Oyunlarında ortaya çıkan tarih ve coğrafya yanlışlarını da göz ardı etmemek gerekir. Örneklendirmek gerekirse The Two Gentlemen of Verona (Verona'lı İki Centilmen) oyununda Milano'ya deniz yolu ile gidildiğinden bahseder. The Tempest adlı oyununda ise Milano şehrinin denize kıyısı bulunduğunu sanmaktadır. The Winters Tale (Bir Kış Masalı) oyununda Hristiyanlık öncesi dönemde putlara tapan bir adam Yehuda'nın Hz.İsa'ya olan kötü niyetinden bahseder; The Comedy Of Errors (Yanlışlıklar Komedyası) oyunundaki karakterlerden biri Ephesos'da baş-rahibedir ama bu Hristiyanlık döneminden öncedir. Julius Caesar (Jül Sezar) oyununda ise Romalıların şapka giydiklerini ve çalar saate sahip oldukları görülür. Diğer tüm öz öğrenimli insanlarda rastlanıldığı üzere onun da bu geniş bilgisi birtakım hataları içinde barındırmaktadır.²⁶

Doğruluğu şüpheli olan bir söylenceye göre William Shakespeare emlak sahibi olan Sir Thomas Lucy ile arası açıldığından dolayı Stratford'u terk etmek zorunda kalmıştır.²⁷

Shakespeare'in yaşamını inceleyen birçok araştırmacı The Merry Wives of Windsor (Windsor'un Şen Kadınları) oyunundaki yargıç Shallow (“shallow” sığ ve akılsız anlamlarının karşılığıdır) karakterinin Sir Thomas Lucy'nin bir karikatürü olduğunu düşünür.

²⁶ Urgan, **a.g.e.**, s.19

²⁷ William Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Seniha Bedri Göknıl, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967, s.5

Shakespeare'in hangi dönemlerde Londra'da bulunduğu üzerine herhangi bir kanıt rastlanılmaz. 1578 yılında Stratford kasabasında temsiller sergileyen ilk başlarda Lord Leicester Kumpanyası ve daha sonra Lord Chamberlain Kumpanyası adını alan topluluğun bir üyesi olduğu varsayımı üzerinde durulur. Birçoklarına göre Shakespeare bu kumpanyanın peşine takılarak Londra'ya gider. Bir diğer varsayıma göre Londra'da yaptığı ilk iş olarak temsile gelen seyircilerin atlarına bakmaktır. Edmond Malone'ye göre ise ilk işi oyunculara sahneye girmeleri gerektiğini haber vermek olan kondütlüktür.²⁸

1582 yılı aralık ayında Stratford yakınlarında bulunan Sthotery kasabasının çiftçilerinden birinin kızı olan Anne Hathaway ile evlenir.²⁹ Aslında Shakespeare'in bu evliliği üzerine çok fazla bilgiye ulaşılamaz. Oyunlarında kadınlarla ilgili oldukça olumlu bir tavır benimseyen Shakespeare'in Kral Lear oyununda yarattığı iki kötü kız kardeş figürü dışında diğer tüm kadın karakterlerinde erkeklerine bağlı, namuslu, iyi yürekli ve dürüst olma erdemleri karşımıza çıkar. Yazdığı hiçbir satırında evlilik karşıtı olduğuna dair bulguya rastlanmaz. Aksine evliliğin kutsal bir kurum olduğunu savunur.³⁰

İlk çocukları olan Susanna 6 Mayıs 1583, ikizler Hamnet ve Judith ise 22 Şubat 1585 tarihinde vaftiz edilmişlerdir.³¹

Shakespeare'in gençlik dönemlerine ait bilgilere az rastlanılır. Onun yaşamını üç zaman periyodu içinde incelenebilir: Aile, okul ve evlilik dönemini kapsayan ilk yirmi yıllık gençlik evresi, Londra'daki oyunculuk ve yazarlık yıllarını kapsayan yirmi beş yıllık ikinci evre ve yazarlık yaşamından sonra teatral başarısının keyfini sürdüğü beş yıllık Stratford'daki emeklilik dönemi.³²

1592 yılından itibaren Shakespeare ile ilgili belgelere daha çok rastlanılır. 1592 yılının mart ayında Lord Strange'in tiyatro kolu Rose tiyatrosunda "Altıncı Henry" adlı

²⁸ Urgan, **a.g.e.**, s.21-22

²⁹ Shakespeare, **a.g.e.**, s.5

³⁰ Urgan, **a.g.e.**, s.17

³¹ Shakespeare, **a.g.e.**, s.5

³² "William Shakespeare-Shakespeare Biography" (Çevrimiçi) <http://www.enotes.com/william-shakespeare/shakespeare-biography> , 2011

bir piyes oynanır ve muhtemelen bu eser Shakespeare'in ilk eseri olan "Henry VI, birinci kısımdır".³³

1592 yılının sonbaharında Robert Greene adlı ünlü bir yazar ölümüne yakın üç adet meslektaşına yazdığı mektupta oyuncuların nankörlüğünü unutmamaları gerektiğini ve özellikle "türedi bir karga" özelinde tetikte olmalarını belirterek Shakespeare'den **shake-scene** olarak bahseder ve bu hiciv 1592 yılında Shakespeare'in oldukça ünlü durumda olduğunu göstermektedir³⁴:

"...çünkü aralarında bir de yeniyetme bir karga var; bizim tüylerimizle güzelleşmiş; oyuncu postuna sarılmış kaplan yüreğiyle sanıyor ki, şatafatlı kafiyesiz şiir [*"blank verse"*] dizeleri yazmakta içinizden en alasıyla aşık atmayı becerebilir. Ayrıca tam bir *Johannes fac totum* olarak, aklınca memleketteki tek "Sahne-sarsan" [*"shake-scene"*] kendisi. Aman siz siz olun o ince zekâlarınızı daha yararlı işlerde kullanın ve bırakın o maymunlar sizin geçmiş ustalığınızı taklit etsin, o harika keşiflerinizden sakın haberleri olmasın. Biliyorum ki, aranızda bulunan kocalardan en eli sıkısı bile tefeci olamaz."³⁵

110 ve 112. sayılı sonelerinde Shakespeare bu hicve karşı olarak büyük sıkıntılardan, tiyatronun adaletsiz oluşundan ve kendine ait kusur içeren davranışlarından bahseder:

"Yazık ki doğru; evet, orda burada dolaştım;
Her gün kendimi aleme maskara ettim durdum,
Öyle karıştı ki aklım, en pahalı şeyimi ucuza sattım;
Yeni tutkuları eski kusurlara döndürdüm.
Çok doğru, göz ucuyla baktım yalnız doğruluğa,
Yabancıya bakar gibi."³⁶

³³ Shakespeare, **a.g.e.**, s.5

³⁴ **A.e.**, s.6

³⁵ Park Honan, **Shakespeare: Bir Yaşam**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.227

³⁶ **A.e.** s.229

1593 yılından itibaren bir süreliğine teatral gösteriler Londra'daki veba salgını yüzünden sekteye uğrar. 1594 yılında bu salgın ertesi tiyatro kolları faaliyetlerine tekrar geri döndüklerinde Shakespeare Lord Chamberlain'in tiyatro koluna ortak olur. Marlowe ve Kyd'in ölümleri Shakespeare'in rakipsiz sahne hayatının başlangıcı haline gelir.³⁷

Marlowe'in sanatsal anlayışı Shakespeare'i dönemin diğer yazarlarına karşın daha çok etkiler. Bu etkileşimde Marlowe ve Shakespeare'in benzer yaşam öykülerine sahip olmalarının payı büyüktür.³⁸

Shakespeare'in içinde bulunduğu tiyatro topluluğu 1597 yılında bir arsa anlaşmazlığı sebebiyle "Theatre" binasını terk edip o yöredeki bir başka mekânda, Curtain tiyatrosunda oynamaya başladı. Anlaşmazlık sonuçlanmayınca theatre binası söküldü ve Globe adında yeni bir bina inşa edildi. Bu binanın masraflarına Shakespeare de ortaklık etti ve ardından hemen hemen bütün eserleri bu tiyatrodaki oynandı.³⁹

O dönemde yer alan Elizabeth dönemi tiyatro ekipleri arasında Shakespeare'in kumpanyasının en çok para kazanan, en örgütlü hareket eden ve en başarılı kumpanya olduğu söylenebilir.⁴⁰

1598 yılına gelindiğinde Shakespeare'in; tanınmış eserleri basılan, bazı durumlarda korsan baskılara maruz kalan dönemin dram yazarlarının en büyüğü olarak kabul edildiğini görürüz. Dönemin önemli yazıcılarından Francis Meres "Paladis Tamia" adlı eserinde Shakespeare'in on iki eserinin ismini kaydetmiştir.

Kraliçe Elizabeth'in 1603 tarihindeki ölümünün ardından tahta geçen Birinci James'in verdiği ilk kararlardan biri tiyatro topluluğunu kendi himayesi altına almak olur ve Shakespeare'in de içinde bulunduğu topluluk "Kralın Oyuncuları" unvanı altında sık sık sarayda temsil vermeye başlar.⁴¹

³⁷ Shakespeare, **a.g.e.**, s.6

³⁸ Honan, s.182

³⁹ Shakespeare, **a.g.e.**, s.6

⁴⁰ Urgan, **a.g.e.**, s.25

⁴¹ Shakespeare, **a.g.e.**, s.6-7

Shakespeare'in oyuncu olarak ne kadar yetenekli olduğuna dair herhangi bir bilgiye ulaşılmamaktadır fakat *Every Man In His Humour* (Herkes Kendine Özgü Bir Merak) ve *Sejanus* oyunlarında oyuncular listesinde adının yer aldığı görülür. Ayrıca Nicholas Rowe tarafından aktarılan bir tiyatro söylencesine göre de oyunculuk anlamındaki en büyük başarısı olarak kendi *Hamlet*'indeki hayalet rolü sayılabilir. William Oldys de Shakespeare'in yine kendi eseri olan *As You Like It* (Beğendiğiniz Gibi) oyununda "Adam" karakterini canlandırdığından bahseder. Birçok eleştirmene göre Shakespeare oyunculuktan ziyade oyuncu yetiştirmekle ilgilenmektedir ve *Hamlet* oyununun üçüncü perdesi ikinci sahnesinde oyunculara verilen öğütler *Hamlet*'in değil Shakespeare'in öğütleri izlenimini uyandırır :⁴²

"...çoğu oyuncunun yaptığı gibi ağzınızı fazla oynatacaksanız, dizelerimi kasaba çığırtkanı okusun daha iyi. Ellerinizle de durmadan havayı, böyle, testereyle keser gibi kesmeyin. Ölçülü olun her şeyde. Coşkunuz seller gibi akıyor, fırtınalar estiriyor, diyelim ki hortumlar çeviriyor bile olsa, zorlama olmamalı konuşmanız ve tavrınız. Bakıyorsunuz kafası peruklu, patırtıcı biri bir konuşmayı lime lime doğrayıp paçavraya döndürmüş; avludaki ayak takımı seyircinin kulaklarını patlatmış – ki bu insanlar, anlamsız sessiz oyunlarla, şamata dışında bir şeyden etkilenmez...

...hareketi söze sözü harekete uydurun; doğal ölçüyü kaçırmamak şartıyla. Aşırılık, oyun denen şeyin özüne aykırıdır. Başlangıçta olduğu gibi bugün de tiyatronun amacı, bir anlamda doğaya ayna tutmaktır; erdeme kendi yüzünü, kusura, camdaki hayalini ve tümüyle çağın toplumuna kendi biçim ve kalıbını göstermektir..."⁴³

Kendine rakip olan dram yazarlarının ortaya çıkması ve dram tarzının değişmesi paralelinde 1601 yılından itibaren Shakespeare'in daha az sayıda eser vermeye başladığı görülür. Dönemin özel tiyatrolarının üstlerinin kapalı olduğunu ve mum ışığı altında aydınlanan oyunların varlığına rastlanır. Daha pahalıya satılan biletler daha elit bir seyirci kitlesinin oyunlara rağbet göstermesini sağlar. 1606 yılından sonraki oyuncu listelerinde Shakespeare ismine rastlamayız ve bu tarihlerde sahneden ayrılmış olduğu anlaşılar. ⁴⁴

John Dryden Shakespeare'i tüm şairler ve Antik yazarlar içerisinde en büyük yazar olarak değerlendirir. Shakespeare'in herhangi bir şeyi tanımladığında okuyucu

⁴² Urgan, a.g.e., s.25

⁴³ William Shakespeare, *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002 s.119

⁴⁴ Shakespeare, *Kral Lear*, s.7

olarak bizim onu görsellikten de öte bir şekilde hissettiğimizi vurgular. Shakespeare Dryden'a göre doğayı bir tanrı vergisi olarak betimleme yetisine sahiptir.⁴⁵

Doğduğu kasabaya varlıklı bir şekilde dönen Shakespeare'in Stratford'un en büyük ve güzel evlerinden biri olan New Palace'i satın aldığı bilinir.⁴⁶ Kimilerine göre Shakespeare sadece para kazanmak ve mal, mülk, toprak sahibi olmak için oyun yazmıştır. Bu fikri savunanlardan XVIII. Yüzyıl şairlerinden Alexander Pope, yazmış olduğu taşlamalardan birinde Shakespeare'in şan ve şöhret için değil sadece maddiyat için çabaladığını belirtir:

"Sizlerin ve her tiyatro ilanının
Tanrısal, eşsiz, filan dediği Shakespeare,
Şan uğruna değil, kazanç uğruna kanat açıp uçtu;
Ve bunu kendi istemediği halde ölümsüz oldu.

Shakespeare whom you and every play-house bill
Style the divine, the matchless, what you will,
For gain not glory winged his roving flight,
And grew immortal in his own despite."⁴⁷

1610 veya 1611 yıllarına doğru Londra'dan ayrılıp doğduğu kasaba olan Stratford'a yerleşen ve son eserlerini Stratford'da yazan yazarın o dönem rağbet gören yeni tarz dramlar oluşturduğu ve bu acıklı hikâyelerin sonlarının iyi bittiği görülür. En son oyunu olarak bilinen The Tempest oyunu şiirsel açıdan yazarın doruk noktası olarak kabul edilir. Stratford'da rastlanan geleneksel anlayışa göre Shakespeare doğduğu yıl ile aynı günde yani 23 Nisan 1616 tarihinde Stratford'da ölür ve Holy Trinity kilisesi içindeki araziye gömülür. Mezar taşında şu satırlar yer almaktadır:

"Sevgili dostum, Hazreti İsa'nın hatırı için,
Burada kapalı olan tozu, kazmanla dağıtma;

⁴⁵ Şener, **a.g.e.**, s.112

⁴⁶ Urgan, **a.g.e.**, s.26

⁴⁷ **A.e.**, s.28

Bu taşlara dokunmayana hayır duamı veriyorum,
Kemiklerimi yerinden oynatana da lanet olsun.

Good friend, for Jesus' sake forbear
To dig the dust enclosed here;
Blest be the man that spares my bones.
And curst be he that moves my bones.”

Bu satırların Shakespeare tarafından yazılmadığı düşünülmektedir. Ama Shakespeare'in de kemiklerinin mezardan çıkarılması konusunda korkuya kapıldığı düşünülebilir. Bu; Hamlet oyununun beşinci sahne birinci perdesinde Ophelia'nın mezarının hazırlanması sırasında Hamlet'in mezar kazıcılarının diğer ölülerin kafataslarını sağa sola savurmaları karşısında dehşete kapılmasından anlaşılabilir. Kilisenin içerisine gömülmek istemesi de bu durumla açıklanabilir.⁴⁸

1.5.2. Shakespeare ve Sinema Olgusu

80 yıllık sinema tarihi boyunca düzinelerce film yapımcısı Shakespeare'i sahneden ekrana taşımanın olanaklarının cazibesine kapılmışlardır. Bu büyülenme çok doğaldır ve sebeplerini anlamak oldukça kolaydır.

Shakespeare oyunlarının ekranda görünmeye başlaması 19.yy sonlarında film endüstrisinin doğumu ile aynı zamana denk gelir. Sektörün öncüleri Shakespeare'in film yapımcılığı açısından zengin bir malzeme oluşturacağını düşünmüşlerdir. Her ne kadar Shakespeare'in altın çağı sesin film üzerindeki icadından sonra olsa da Olivier, Welles ve Polanski gibi yönetmenler bu çağa ait olmuşlardır.⁴⁹

Salt Shakespeare karakterlerinin veya film seyircisi yoğunluğunun çekiciliği değil (örneğin Hamlet, Henry V ve Richard III' ü son yirmi yıldır sinema perdesinden izlemiş seyirci sayısı, son dört yüz yıl oyunları izlemiş izleyici sayısından fazladır.) oyunların görsel anlamda içerdiği önermelerin de büyük fonksiyonu olmuştur.

⁴⁸ A.e., s.29-30

⁴⁹ Kenneth S. Rothwell, Annabelle Henkin Melzer, **Shakespeare On Screen**, London, Mansel Publishing Limited, 1990, s.1

Shakespeare oyunlarında perde olmayışı ve sahne değişimlerinde herhangi bir sınırlandırma olmaması sinemanın ilk belirtilerinden biri olarak kabul edilebilir. Bir diğer taraftan Shakespeare, oyunlarında birçok sahneyi seyircinin hayal gücüne bırakmış olsa da sinemanın gerçekçi anlamda bu sahnelerin üzerinde durduğu görülür.

1.5.2.1. Sessiz Dönem

Sessiz sinema döneminde tahmini olarak elliye yakın Shakespeare filmi ile karşılaşılır. Bunlardan otuz beşi on beş dakikadan uzun sürmemektedir. 1912 yılına gelindiğinde yedi tragedya, sekiz komedya ve üç adet de tarihi oyunun sinemaya uyarlanmış olduğu görülür. On beş dakikadan uzun sürmeyen bir sessiz filmin içerisinde tam anlamıyla bir Shakespeare'den bahsetmek oldukça güçtür. Oyundan sahneler veya kısaltılmış oyunları içeren filmler, tarihi raporlara bakıldığında oyunları bilmeyen izleyiciler açısından anlaşılması güç filmlerdir.

1900'lü yıllar birçok Shakespeare yapımı ile karşılaşmaya başlanılan yıllardır. 1905 tarihli İtalyan yapımı bir Kral Lear, Anthony ve Kleopatra'nın el ile renklendirmesi yapılmış 1903 yapımı Fransız versiyonu, 1905 yapımı Sir Herbert Tree'nin The Tempest'ından bir gemi enkazı sahnesi Shakespeare örneklerinden bazılarıdır.⁵⁰

Robert Hamilton Ball'a göre; 1899 tarihinde Magna Charta sahnesini içinde barındıran Kral John oyununun West End'deki teatral versiyonu olan bu yapım öncü yapımlardan biri olarak kabul edilir ve "sömürü filmi" olarak da adlandırılır. Bunun alt metninde William Shakespeare'in eserinin yapımcının ününü ve gelirini arttırmak amacıyla kullanılmış olması düşüncesi yatar. Her ne kadar Shakespeare'in Kral John adlı eserinde Magna Charta'dan bahsedilmese de Tree, Shakespeare metnine sebepsiz bir katkı sağlayan ilk yönetmen olma unvanını alır. Tree aynı zamanda farkında olmadan Shakespeare hayranları ve film yapımcıları arasında başlayacak olan çatışmanın da başlangıcını ateşlemiş olur.

⁵⁰ Peter Morris, **Shakespeare On Film**, Ottawa, Canadian Film Institute, 1972, s.1

Süregelen on yıl içerisinde Shakespeare'i idealize edenler, film yapımcılarının, yapımlarında özgür bırakılmaları noktasında istekli olmaya başlarlar. Sahnede var olan birtakım tuhaflıklara göz yuman Shakespeare taraftarları, sahnedeki ve ekrandaki her hangi bir Shakespeare sunumunu uzlaşmacı bir tavırla izleseler dahi, Tree'nin de düşündüğü gibi 1600'lü yıllarda Globe'da sergilenen Shakespeare asla yeniden oluşturulamayacaktır. Film ve televizyon yönetmenlerinin verdiği tavizler bu sebeple sahnedekilerden oldukça farklı olmuştur.⁵¹

Lorne Buchman'a göre film ve televizyon sanatsal dışavurum anlamında sahneye rakip veya ondan daha iyi noktada olmaktan oldukça uzaktır. Baştan beri "Sessiz Shakespeare Dönemi" olarak yapılan adlandırma aslında kendi içerisinde çelişkili bir anlam ifade etmektedir. Nasıl olur da İngiliz dilinin bu efsanevi ustası sessiz olarak sunulur?

Fransızlar daha yeni doğmuş olan bu sanata hak eden ilgiyi göstermeye, onu teatral olanın gölgesinden kurtarmakla başlarlar. Film d'Art şirketi Comedie Francaise'de bulunan ünlü sanatçıların videolarına film çekiminden daha fazla ilgi göstermektedir. Fransızların en ünlü oyuncularından biri olan Paul Mounet Macbeth (1910)'de yer alırken, erkek kardeşi Sully Mounet Hamlet'in bir fragmanında rol alır. Filmleri gülünçlükten çıkarıp, burjuva geleneklerine uygun olarak kısaltma yoluna gidilir.

Güneyde ise 1912 yapımı Quo Vadis ile meşhur olan İtalyanların ünlü yönetmeni Enrico Guazzoni (1876-1949) 1910 yılında epik kostüm içeren Brutus ve 1913 yılında Marcantonio e Cleopatra yapımlarına imza atar.

İngiltere'de ise 1899 yılında üst sınıfın kabaca aşağılamaları ile karşılaşılır. Shakespeare'i idealize edenler, İngiliz Kilise Donanması ve Kraliçe'ye olan saygıları çerçevesinde ideolojik olarak onaylanmış bir Shakespeare'e bağlı kalmaktan yanadır. Bu sebeple yeni sanat (sinema) formunun yarattığı taşkınlığı yumuşatmak anlamında sahnedeki oyuncular kamera önüne çıkarılmaya başlanır.

Örnek olarak Cecil M. Hepworth'un 1913 yılındaki Hamlet filminin bütün oyuncu kadrosu Drury Lane tiyatrosundan film setine transfer olur. Sir Johnston Forbes-

⁵¹ Kenneth S. Rothwell, Annabelle Henkin Melzer, **a.g.e.**, s.1

Robertson neredeyse altmışlı yaşlarında olmasına rağmen Hamlet rolünü üstlenmiştir.

1916 yılında Amerikalı yapımcı D.W.Griffith, Sir Herbert Beerbohm Tree'yi Hollywood'a transfer ederek 100.000\$ bütçeli Macbeth başrolü ile seyirci karşısına çıkmasını sağlar. Ünlü İngiliz aktörün yeteneğine ve Shakespeare'e rağmen film gişede hak ettiği ilgiyi görmez.

Daha önce New York City Vitagraph stüdyolarında çalışan J.Stuart Brackton ve William Ranaus Shakespeare filmlerinin önde gelen yapımcılarından sayılmaktaydı. Genellikle on dakika uzunlukta olan filmlerinde As You Like It (1912)'de Rose Coghlan; Julius Caesar'da Antony rolünde William Ranous; Merchant Of Venice'de Portia rolünde Julia Gordon; Othello rolünde William Ranous; III. Richard rolünde Florence Turner; Romeo and Juliet filminde Florence Lawrence ve Twelfth Night filminde Viola rolünde Florence Turner ile karşılaşılır.⁵²

1907 yılında Fransız sinemasının öncülerinden Georges Méliés Shakespeare oyunlarından ikisini filme uyarlar. Bunlar Julius Caesar ve Hamlet oyunlarıdır. Bu filmlerden ilki Julius Caesar oyunundaki suikast sahnesini konu alır. Hamlet'te ise Hamlet'in aklını yitirmesi Méliés'in eşsiz görsel tarzı ile yansılır.

1912 tarihinden öncesinde tam anlamıyla gerçek bir yapım olarak adlandırabilecek bir örnekle İtalyan sineması sayesinde tanışılır. 1909 ve 1912 yılları arasında Julius Caesar'ın üç versiyonu, Kral Lear'ın iki, Macbeth, Othello, Anthony ve Cleopatra, The Winter's Tale, Hamlet ve The Merchant of Venice'in de birer versiyonu sinemaya uyarlanır.

Amerikalıların da Shakespeare yapımlarına uzak olmadığı görülür. Library of Congress'in telif hakları girdileri incelendiğinde sadece Vitagraph Company'nin 1908 yılında yedi farklı Shakespeare filmi ürettiğini görülür. Diğer yapımlar Danimarka (1908 tarihinde Othello'nun komedi versiyonu çekilir.) , Avusturya, Fransa, İngiltere, Norveç ve Almanya'da çekilir.

⁵² A.e., s.2

Ünlü oyuncu Sir Godfrey Tearle ile 1908 tarihinde Romeo ve Juliet'in film versiyonunda yer alır. Daha sonra 1911 yılında Sir Herbert Tree'nin Henry VIII ve Sir Johnston Forbes-Robertson'un Hamlet'inde (1913) karşılaşılır. En ilginç Amerikan versiyonlarından biri ise D.W.Griffint tarafından yönetilen ve görüntü yönetmenliği Billy Bitzer tarafından gerçekleştirilen 1908 yapımı The Taming Of The Shrew'dir. Bu film sözleşme metninde yönetmen ismi ve biyografisinin yer aldığı ilk film olma özelliği taşır.

Her ne kadar birçok Shakespeare örneği ile yüz yüze gelinse de hiç kimse bu filmlerin iyi birer Shakespeare temsilcisi olduğunu ileri süremez. Birçoğu film olarak ilgi çekici bulunmaz. Bununla beraber bu erken girişimlerin hepsi film tarihinin ve tarihteki Shakespeare öyküsünün birer parçası olmuşlardır. Ünlü tiyatro oyuncularının bazı filmlerde rol almaları eğitilmiş seyircinin şimdiye kadar izlediklerinden farklı olarak film dünyasını kabul etmesinde etkili olur. 1912 yılında Photoplay dergisindeki "Conditions and Impoving" (Şartlar ve Gelişme) adlı makalede Shakespeare'den alıntılama yapan filmlerin, sansasyonel tren soygunu hikâyelerinin yerine geçerek ünlü oyuncuları bünyelerinde barındırmalarının olumlu bir sonuç doğurduğundan bahsedilir.

1912 tarihinden sonraki filmler genel olarak süre bakımından daha uzun ve karmaşık bir yapıda ortaya çıkarlar. Her bir film daha pahalıya mal edilmekte ve bu da prodüksiyon sayısında azalmaya sebep olmaktadır. 1912 ve 1927 tarihleri arasında sesin film içinde kullanılmaya başlanması ile Library of Congress telif girdisi kayıtlarında Shakespeare oyunlarını konu alan ve kırk beş dakikadan uzun süren yapımlarla karşılaşılır. Bu zaman dilimi içerisindeki yapımlardan As You Like It oyununun İngiliz versiyonu "Love In a Wood" ismi ile 1916 yılında ortaya çıkar.

Yine bu tarihte Julius Caesar, kırk beş dakikalık Norveç Yapımı The Taming of The Shrew ve A Midsummer Night Dream'in Alman versiyonu yayınlanır. Frederick Warde'nin yer aldığı III. Richard (U.S.A - 1913) ve Sir Herbert Beerbohm Tree'nin yer aldığı altmış dakikalık Macbeth'in Amerikan versiyonu da örneklerden bir kaçıdır. Bu örneklerle ek olarak 1914 İngiliz yapımı "A life of Shakespeare" (Shakespeare'in Hayatı) de katılabilir.

1920 yılında Almanya Hamlet'in ilginç bir versiyonuna imza atar. Suend Gade tarafından yönetilen ve Asta Nielsen tarafından canlandırılan Hamlet'te, Saxo Grammatkur'da yer alan Danimarka hikâyesinden ve bilindiği kadarı ile Shakespeare'in Hamlet'inden esinlenilir. Fakat Hamlet karakterinin kadın olarak ekrana yansıdığı görülür. Bu versiyonda asıl olarak kaynak noktasının Edward P. Winnings'e ait The Mystery of Hamlet (Philadelphia, 1881) öyküsü olduğu üzerinde durulur.

1922 yılında Almanlar belki de ilk kez Shakespeare draması olarak adlandırılabilir bir yapımla ortaya çıkarlar. Othello'nun bir versiyonu olan bu yapımla Werner Krauss'un Iago'yu, ünlü alman aktör Emil Jannings'in ise Othello'yu canlandığı bir Dimitri Buchowetzki yönetmenlik denemesidir. Aktarımın büyük bir incelikle gerçekleştirildiği biçim olarak teatral olanın sunulduğu bu yapıt tek başına yeterli olmaz. Robert Sherwood'a göre Shakespeare'in değerli olmasının yegâne sebebi onun sözlerinin oluşturduğu melodide yatar. Bu melodi çıkartıldığında geriye hiçbir şey kalmaz. Sözel bakımdan kısır olan bu yapımlar birçokları tarafından sıkıcı ve cansız olarak adlandırılır.

1.5.2.2. Sesli Dönem

1927 yılında ilk sesli filmler ortaya çıktığında birçok yapımcı bu ilahi Shakespeare müziğini tekrar oluşturabileceklerini düşünmeye başlar. 1928 yılından bu tarafa ellinin üzerinde film yapılmasına rağmen bunlardan hiçbirini kabul görmez. Orson Welles Macbeth'i salt kendi yorumuna göre şekillendirdiği için, Olivier ise Henry V'teki kralı aşırı yalınlaştırdığı için eleştirilir. Bütün bunlara rağmen orijinale olan sadakat başarılı bir uyarılama için asla yeterli bulunmaz.⁵³ Shakespeare'in ilahi müziğinin duyulmaya başlaması 1929 Warner Bros yapımı, John Barrymore'un Richard III'den bir monolog ile ortaya çıktığı "The Show of Shows" a denk düşer. Aynı afişte Barrymore ile birlikte Beatrice Lille, Bull Montana ve "Rin tin tin" de bulunmaktadır. Daha sonrasında aynı yıl MGM yapımı Hollywood Revue'de Norma Shearer ve John Gilbert'in oynadığı Romeo ve Juliet'ten alınma balkon sahnesine rastlanır. 1929 aynı zamanda ilk uzun sesli Shakespeare uyarlaması olan Mary Pickford ve Douglas

⁵³ Morris, A.g.e., s.2

Fairbanks imzalı Taming Of Shrew'in ortaya çıkış tarihidir. Bu film aynı zamanda jenerikte "İlave Diyaloglar: Sam Tylor" yazmasından dolayı da kötü bir şöhrete sahiptir.

George Cukor'un 1936 yapımı Romeo ve Juliet filmi orijinal metne oldukça yakın olmakla birlikte hem Shakespeare yapımları hem de genel anlamda beyaz perde için yeterlilik göstermez. Yapımcılar film ve film senaryosunu birlikte yayınlarlar ve bunu takiben araştırmacılar da senaryonun ne kadar yakından Shakespeare metnini takip ettiği doğrultusunda çalışmalarını kuvvetlendirirler. Hayal gücünden ve orijinallikten uzak olarak nitelenen bu yapım her ne kadar metnin orijinaline oldukça sadık kalsa da yeterli görülmez. Film yapımcıları bir kere daha kazanamamışlardır.

James Agee; Hamlet'e gönderme yaparak "Bir oyunun tümüyle birçok insan tarafından kişisel veya tutkulu bir biçimde karşılanmasını beklemek hata olur. Benzer bir biçimde övgüden ziyade daha az tartışmaya sebep olacak bir yapımla karşılaşmak da zor olacaktır." açıklamasını yapar.

Aslında Shakespeare uyarlaması oldukça eskiye dayanmaktadır. Natum Tate 1681 tarihinde Kral Lear'ı mutlu bir son ile bitirerek Cordelia ve Edgar'ın evlenmesini sağlar. Daha yakın zamanlarda Hamlet'in, Macbeth'in ve Julius Caesar'ın modernleştirilmiş hallerine rastlarız. Yüzyıllar içerisinde oyunları drama ve insan davranışı yönünden daha anlaşılır kılmaya çalışan sayısız uyarlama ve geliştirme örneği ile karşılaşmamız tesadüf değildir. Kimi zaman metin üzerinde düzeltme ve kısaltma (Shakespeare'in dört buçuk saatlik Hamlet versiyonu için kendi düzeltmeleri gibi) gerekli hale gelmiştir. Oyunların beyaz perdede aktarımında da daha gerçekçi planlar yaratmak adına buna benzer bir düzenleme yoluna gidilmiştir.

Altı yıl sonra Warner Bros A Midsummer Night Dream'in yapımına imza atar. Bunu 1936 yılında hayal gücünden oldukça yoksun olarak beyaz perdedeki yerini alan Romeo ve Juliet yapımı ile bir Ortodoks İngiliz versiyonu olan As You Like It izler. Bir sonraki film ise bu tarihten iki yıl kadar önce "Shakespeare asla filme yansıtılmamalıdır" sözlerinin sahibi Laurence Olivier'ı kadrosunda barındırır. As You Like It deneyimi belirgin bir biçimde Olivier'in fikirlerini değiştirmiş ve 1944 yılındaki yapımında Henry V'i hem yönetmesi ve oynaması ile de bu filmi en çok izlenen

Shakespeare yapımları arasına koymuştur. Henry V'nin başarısı oyunların filme uyarlanmaları doğrultusunda diğer film yapımcılarını cesaretlendirmiştir.⁵⁴

1950'lerin ortalarında ise geri kalan dünya ülkelerinden bazıları da Shakespeare eserlerini yavaş yavaş filme yansıtma ihtiyacı duymaya başladı. 1964 yılında *Coriolanus* İtalya yapımı olarak; *Hamlet* 1935 ve 1955 yıllarında Hindistan yapımı, 1955 yılında Danimarka yapımı 1960 yılında Batı Alman yapımı, 1964 yılında Gana yapımı, 1970 yılında ise Brezilya yapımı olarak; *Windsor'un Şen Kadınları* 1965 yılında Avusturya yapımı olarak; *Much A Do About Nothing* 1956 Rus yapımı olarak; *Romeo ve Juliet* 1942 Mısır yapımı, 1954 Renato Castelloni yönetiminde İtalyan yapımı, 1968 yılında İtalyan-İspanyol ortak yapımı olarak; *Venedik Taciri* 1959 yılında Meksika yapımı olarak; *On İkinci Gece* ise 1947 yılında İspanya yapımı olarak ortaya çıkmıştır.

En önemli İngilizce olmayan adaptasyon örnekleri ise Japonya ve Rusya'dan gelir. Japon sinemasının ünlü yönetmenlerinden Akira Kurosawa modernize bir Hamlet uyarlaması (*The Bad Sleep Well*) ile 1963 yılında "The Throne Of Blood" ya da "The Castle of Spider's Web" adındaki Macbeth uyarlaması ile 1957 yılında ve Kral Lear uyarlaması *Ran* ile de 1985 yılında sinema tarihinde yerini alır.⁵⁵

1963 yılına gelindiğinde iki Hamlet, dört Macbeth, iki Julius Caesar ve iki Othello'yu içeren on sekiz uzun metraj Shakespeare filmi ve bir çok televizyon adaptasyonu yayınlanmıştır.

1964 yılında Shakespeare'in ölümünün üzerinden dört yüz yıl geçmesi gerçeğinin yanında yapım sayısında da gözle görülür bir artışa rastlanır. Son yedi yıl içerisinde son otuz beş yıl içerisinde yapılan film sayısı kadar yapıma ulaşılır. Birçok kurmaca film olduğu gibi uyarlama olmaksızın direkt olarak teatral anlamda filme alınan yapımlara da rastlanır. Hamlet, Macbeth ve Othello popülerliklerini korumaya devam etmiş, yalnızca iki farklı yönetmen birbirlerinden farklı bir tarzda Kral Lear üzerinde çalışmışlardır.

⁵⁴ A.e., s.3

⁵⁵ Melzer, A.g.e., s.6

İlaveten Shakespeare oyunlarının esin kaynağı olduğu birçok film karşımıza çıkar. Bunların arasında Amerikan yapımı Joe Macbeth; Çekoslovak yapımı Jiri Tinka tarafından yönetilen “A Midsummer Nights Dream”; Akira Kurosawa tarafından yönetilen Macbeth’in Japon versiyonu “Throne Of Blood”; Hamlet’in Alman modern versiyonu “The rest is Silence”; İtalyan Corialanus esini “Thunder Of Battle”; Claude Chabrol tarafından yönetilen Hamlet adaptasyonu ve West Side Story, Broken Lance, Forbidden Planet ve Kiss Me Kate gibi Shakespeare transpozisyonları bulunmaktadır.

Ayrıca Shakespeare öyküleri sadece teatral olarak ortaya çıkmamış, aynı zamanda bale ve opera versiyonları ile de sahnede yerini almıştır. Prokofiev’in Romeo ve Juliet; Otto Nicolai’nin The Merry Wives Of Windsor operası ve George Balanchine’nin A Midsummer Nights Dream balesi bu yapımlara örnek olarak gösterilebilir.⁵⁶

1.5.3. Sinopsis olarak Kral Lear

İngiltere Kralı Lear’ın üç kızı bulunmaktadır. Bunlar Albany Dükü ile evli olan Goneril; Cornwall Dükü ile evli Regan ve Fransa Kralı ile Burgonya dükünün talip olduğu Cordelia’dır. Fransa Kralı ve Burgonya dükü bu sebeple sarayda misafir edilmektedir. Yaşlanmaya başlayan Kral, Krallığını üç kızı, Goneril, Regan ve Cordelia arasında paylaşmak ister. Bu sebeple üç kızını da çağırarak kendisini ne kadar sevdiklerini sorarak paylaşımı bu doğrultuda yapmak ister.⁵⁷

Cordelia’nın kardeşlerinin dalkavukluk içeren yalan sevgi beyanlarını reddedişi ve kralı ne eksik ne de fazla sevdiğini söylemesi Lear’ı kızdırır ve Cordelia’yı sürgün ederek ona ait olan payı diğer iki kızı Goneril ve Regan, kocaları Albany ve Cornwall dükleri arasında eşit olarak paylaşır. Lear’ın sadık hizmetçisi Kent ise Lear’a karşı çıkar. Bu karşı çıkış onun da Britanya topraklarından sürülmesine sebep olur.

⁵⁶ Morris, **A.g.e.**, s.4

⁵⁷ Charles-Mary Lamb, **Shakespeare’den Hikayeler**, Çev. Rana Tekcan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.109

Dük Gloucester'ın gayri meşru oğlu Edmund, Dük'ün meşru oğlu ve mirasçısı Edgar'ın Dük'ü öldürme planları yaptığı yönünde bir iftira ortaya atar. Bunun üzerine Edgar kaçmak zorunda kalır.

Cordelia'ya olan tavrını eleştirdiği için Lear tarafından sürgüne gönderilen Kent ise kılık değiştirip kendini hizmetkâr olarak tanıtarak tekrardan Goneril ve kocası Albany Dükü'nün yanında kalan Kral'ın ve soytarısının himayesi altına girer.

Goneril, Lear'a asker sayısını azaltması yönünde telkinde bulununca, Lear onun bu nankörlüğünü lanetler ve bir diğer kızı olan Regan'ın sarayına gider.

Regan ve kocası Cornwall Dükü, kralın hizmetkârı Kent'i, Goneril'in güvenilir hizmetkârı Oswald'ı dövdüğü için tomruğa bağlarlar. Lear Regan'ın nankörlüğü ile birlikte hizmetkârının bu şekilde alçaltıcı bir biçimde cezalandırılmasına dayanamaz. Aklını kaybetmeye başlar ve kırlara doğru kaçır. Kent ve soytarısı onu kovalarlar. Fırtınadan kaçıp sığınmak için bir barınak ararken dilenci kılığındaki Edgar ile karşılaşır.

Edmund, Cornwall Dükü'nü, Gloucester'ın Cordelia ile işbirliği yaparak, Dover kıyılarına Fransız ordusu ile konuşlandığı noktasında uyarır.

Cornwall, Gloucester'ın gözlerini kör eder ve hizmetkârı tarafından öldürülür. Oswald ise kör olan babasına Dover yolunda eşlik eden Edgar tarafından öldürülür.

Albany Dükü ve Edmund İngiliz ordusunu Fransız ordusuna karşı komuta ederler. Albany, Goneril'in Edmund'a karşı olan tutkusunu bir mektupla haber alır ve onu düelloya davet eder. Goneril ise kardeşi Regan'ın da Edmund'a olan tutkusunu bildiğinden onu zehirleyerek öldürür. Bu esnada Edmund, Albany Dük'ünün düello davetini kabul eder ve o da Dük tarafından öldürülür. Goneril ise Albany Dükü tarafından suçlandıktan sonra kendini öldürür.

Edmund Lear'ın Cordelia'nın bedenini taşıyarak final sahnesine girmesinden hemen önce ölür. Son olarak ise Cordelia'nın kaybı Lear'ın ölümüne sebebiyet verir.⁵⁸

⁵⁸ Daniel Rosenthal, 100 Shakespeare Films, London, British Film Institute, 2007, s.78

1.5.4. Tarihsel Süreçte Kral Lear

Kral Lear tragedyası ilk defa 1606 yılında Whitechapel sarayında İngiltere Kralı I.Jacob'un huzurunda oynanır. Tragedya Peer Gynt ve Faust gibi söylence tarihinden değil, Shakespeare tarafından gerçekte var olmuş bir İngiliz kralının macerasından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Lear ve üç kızının öyküsü ilk olarak Gottfried von Monmuth tarafından aktarılmıştır. Yazar ilk olarak Kelt'lere dair mitoslara yer verdiği 1132 tarihli "Geschichte der Briten" eserinde Lear'dan bahseder. Sonrasında bu hikâye birçok tarihçi tarafından farklı farklı analiz edilmiştir. Ünlü İngiliz tarih yazıcısı Holinshed'in kroniklerinde de aynı kaynağa rastlanılır. Bu kronikler kaynak alındığında Lear'ın İsa'dan önce dokuzuncu yüzyılda yaşadığı ve Leicester yerleşkesini kurmuş olduğu görülür.⁵⁹

1594 yılında kayıtlara geçirilen fakat 1605 tarihinde basılan The True Chronicle History of King Leir anlatısı ise bir tragedya değil aksine bir tarih anlatısıdır. Anlatı Cordelia'nın zaferi ve Leir'in tekrar tahtı elde etmesi ile son bulur. Anonim olan oyunda Kent karakterinin yerine Perillius karakteri görülür. Perillius yaşlı bir adam olarak tasvir edilir. Kent oyunda sürgüne gönderilir fakat anlatıda Perillius sürgüne gönderilmez. Anonim anlatıdaki haberci oyundaki Oswald karakterinin yansımasıdır. Gloucester, Edmund ve Edgar bu anlatıda yer almazlar. Onlara ait hikâye daha sonra Sidney tarafından yazılan 1590 yılında basılan "Arcadia" isimli romandan etkilenecek Gloucester kontu ve iki oğlunun yaşamlarından kesitleri biçimiyle oyuna eklenmiştir. Shakespeare tarafından ustalıkla oyun kurgusu içinde yer edinen öykü yan olay çizgisi olarak ana olay çizgisi ile tutarlı bir bütünlük taşır.⁶⁰

Çağdaş eleştiri Lear karşısındaki tutumunu belirsiz ve şaşırtıcı bir biçimde aktarır. Kral Lear tamamıyla bir başyapıt olarak yerini korumakta, Hamlet ve Macbeth oyunları bile onun yanında sönük kalmaktadır denilebilir. Lear'ı Bach'ın B Minör Mass'ı, Beethoven'ın 5. ve 9. senfonileri, Wagner'in Parsifal'i, Michelangelo'nun Kıyamet Günü ve Dante'nin Araf ve Cehennem'i ile kıyaslama yoluna gidilir. Her ne

⁵⁹ Shakespeare, **A.g.e.** s.11

⁶⁰ William Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s.IX

kadar bunlardan bahsedilse de Lear; herkesin hürmetle baktığı ama çıkmaktan da bir o kadar çekindiği yüksek bir dağ görünümündedir.

Lear'ın tiyatro tarihinde kendine yüksek bir mevkii edinişi romantik döneme rastlar. Lear bütünüyle romantik tiyatro örneğidir. Oyun özünde içinde vahşet sahneleri de barındıran bir melodram olarak çerçevelendirilir. Mevkiinden olmuş trajik bir kral karşısında doğanın ve insanların kurdukları komplolar anlatılmaktadır. Lear romantik oyunculuk biçimini de koruyarak Kean ve ekolü tarafından korkunç sahneleri olan, hareketli jestlere imkân veren bir oyun olarak tercih edilir noktada olmuştur. O dönem içerisinde Lear ve Gloucester'in yazgıları seyircide şok etkisi yaratmaktadır ve Kral Lear romantizmin kara tiyatrosu konumunda yer alır.

Yine o dönem içerisinde Lear tarihsel bir döneme ait edilmeye çalışılmış, sahneleme esnasında kelt mezarları kullanılmış, Lear bir Kelt rahip figürüne dönüştürülmüştür. Sahnede kullanılan teknolojinin günden güne gelişmesi, fırtına ve yağmur efektleri ile oyuncuların sesleri daha etkili bir biçim almıştır.

Yeni yüzyılla birlikte Shakespeare çalışmalarında da köklü değişiklikler yaşanmaya başlanır. Oyunları belki de ilk kez ait olduğu döneme benzer bir şekilde sahnelenir. Araştırmacılar Elizabeth tiyatrosu oyunculuk anlayışını ve o döneme ait teatral üslubu tekrar masaya yatırır. Granville-Barker⁶¹ Shakespeare Önsözleri (*Prefaces to Shakespeare*) adında yayınladığı eserinde Lear'ın Globe tiyatrosunda nasıl sahnelenmesi gerektiği üzerinde durmuş, böylelikle otantik olan yeniden yansılanmaya çalışılmıştır. Asıl anlamıyla sahnede bir fırtına izlemek yerine Lear ve Gloucester'in içinde kopan fırtınaya tanıklık edilecektir.⁶²

1.5.5. Teatral İzdüşüm Olarak “Lear”

Oyunda kral yaşlılık ve bitkinlik durumundan dolayı hükümdarlığını üç kızı arasında pay etmek ister. Kızlarının üçüne de oldukça bağlı olan Lear'ın gözünde en küçük kızının, diğerlerine ziyade daha zeki, bilgili ve erdem sahibi olmasından dolayı

⁶¹ Harley Granville- Barker (1877-1946) : İngiliz tiyatro oyuncusu, eleştirmen ve yazar.

⁶² Jan Kott, **Çağdaşımız Shakespeare**, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.104

değerinin fazla olduğu söylenebilir. Haliyle bu durum diğer kardeşler tarafından hiçbir zaman hoş karşılanmamış ve kıskançlık yaratmıştır.

Anlatıda bağlılıklarından oldukça emin olduğu üç kızına sorduğu sorular çerçevesinde en büyük ve ortancasından aldığı samimiyetsiz ve abartılı yanıtlar Lear'ın oldukça hoşuna gider. Fakat en küçük kızının samimi ve gerçek yanıtları Lear'ı öfkeliendirip onu evlatlıktan reddetmesine ve mirasından mahrum bırakmasına sebep olur. Holinshed tarafından aktarılan bu hikâyeyi Shakespeare ele almış ve bazı kısımlarını bire bir, bazı kısımlarını ise değiştirerek Kral Lear tragedyası olarak aktarmıştır.⁶³

Kral Lear, Goneril ve Regan'ın yalan bakımından birbirleriyle müsabaka halindeymişçesine davrandıkları dil bakımından oldukça cömert bir davranışlar toplamı ile açılır. Goneril Lear'a duyduğu sevginin bütün var olan değerlerin ötesinde olduğunu her şeyden çok tanımlaması altında ironi olarak aslında hiçliği vurgulayarak açıklama yoluna gider:

“ Efendimiz, sözlerin ifade edemeyeceği kadar çok seviyorum sizi,
Siz benim için, göz nurundan, ucu bucağı olmayan özgürlükten,
Zengin ve bulunması zor olan her şeyden daha değerlisiniz,
Nimet, sağlık, güzellik ve şeref dolu bir hayatı nasıl seviyorsam,
Öyle seviyorum sizi, hiçbir evladın sevemeyeceği,
Hiçbir babanın sevelemeyeceği kadar,
Size olan sevgimi anlatmak için soluğum cılız, sözlerim güçsüz.
Sizi var olan her şeyden çok seviyorum.”

Bu sevginin gerçekten de bütün değerlerin ötesinde olduğu doğrulanabilir çünkü aslında böyle bir sevgi yoktur. Bu “hiç” olan ifade edilemez bir sevgidir. Goneril var olduğunu söylediği bu sevgiyi, bir nesnenin karşıtı olarak açıklarken gerçekte o sevgiyi silmektedir.⁶⁴

⁶³ Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Seniha Bedri Göknil, s.12

⁶⁴ Terry Eagleton, **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s.82

Regan ise bu sözler karşısında kız kardeşi ile aynı düşünceyi paylaştığını belirtir ve ekler :⁶⁵

“ 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.”⁶⁶

Lear tragedyasına psikolojik olarak yaklaşıldığı takdirde akıl almaz bir çatışma hızını barındırdığı ve bunu mümkün olduğunca hızlı bir şekilde yansıladığı görülür. Bu durumla Shakespeare oyunlarının birçoğunda karşılaşılır. Kral kızları arasında bir güzel söz söyleme yarışması düzenler. Lear’a göre kızlarından biri ona olan sevgisini diğerlerinden daha iyi ifade etmelidir. Böylelikle krallığın paylaşımı gerçekleşmiş olacaktır. Regan ve Goneril’in ikiye bölünmüş tutumları karşısındaki kralın, Cordelia’ya olan çıkışı, acıma ve dehşet duygusundan ziyade sadece merhamet duygusu uyandırır.⁶⁷

Goneril ve Regan birbirlerinden farklı kötülük özelliklerini barındırırlar. Goneril yabaniidir. Regan ise daha kadınsı bir görüntü çizer. Lear Regan’ın bakışlarını huzur verici olarak niteler. Regan, Goneril gibi zina yapmamış ve kocası için cinayet planı düşünmemiş, kardeşini zehirlememiş, Cordelia ve Kralın cinayetlerine karışmamıştır. Regan, Goneril kadar aktif değildir fakat sinsi bir biçimde çok daha tehlikeli olduğundan bahsedilebilir. Edmund bile ileride evleneceği kadın olarak seçimini Goneril’den yana kullanır. Bu seçimi Goneril’in Regan’dan daha güvenilir olduğu gerçeği belirlemiştir.

Goneril daha açık bir biçimde kötülük yapar. Kafası cinayet ve kötülük konularında oldukça iyi çalışmaktadır. Karar mekanizması hızlı işleyen bir kadındır. Regan ise plansızdır. Ama Goneril’in ne düşündüğü onun için de önem arz etmektedir. Bu ikili ilişkinin içerisinde karar mekanizması her zaman Goneril’dir. Regan ise onun gölgesi noktasında kalır.

⁶⁵ Martin Lings, **Shakespeare’in Kutsal Sanatı**, Çev. İhsan Durdu, İstanbul, Ayısığrı Kitapları, 2001, s.147

⁶⁶ Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Özdemir Nutku, s.4

⁶⁷ Kott, **A.g.e**, s.106

Kral Lear'ın iki büyük kızının kötü iç yüzleri hakkındaki bilgisizliği, Gloucester'ın gayri meşru oğlu Edmund ile ilgili olan bilgisizlik ile benzerlik gösterir. Lear'ın Kral olarak bulunduğu konum önem itibarı ile tartışılmaz fakat Goneril ve Regan ise oldukça kurnazdırlar. Cordelia'yı aldatmak için zaman harcamazlar aksine sahip oldukları kişilik özelliklerini Lear'dan saklamaya çaba gösterirler. Goneril'in, kocası Albany dükünü de aldattığı görülür. Dük oyunun ilerleyen bölümlerinde bu gerçek kişiliğin farkına vardığında Goneril'den kendi doğasını kasten gizleyen kişi olarak bahseder.⁶⁸

Lear'ın ilk yanılgısı Elizabeth dönemi inançlarına karşı çıkarak, Tanrı'nın seçkin kullarına verdiği kutsal bir görev inancı olan krallık düşüncesinden vazgeçerek suç işlemesidir. Tahtını terk etmesine rağmen etrafındakilerden aynı saygının kendine tekrardan duyulmasını bekler. Bu saygı ile karşılaşmaması ise öfkelenmesine sebep olur. Krallığının yüklerinden arınırken, şan ve şöhreti elden bırakmaya pek istekli görünmez. George Orwell'in Lear, Tolstoy and the Fool adlı denemesinde Lear'ın öğreneceği iki şeyden bahsedilir. Bunlardan ilki eğer sahip olduğun yetkileri başkalarına devredersen, bundan faydalanan kişiler seni ezerler. İkincisi ise insan bencillik ve çıkar gözeterek verici olmasının sonucunda mutsuzlukla yüz yüze gelir.

Lear'ın ikinci yanılgısı ise bir "sevgi yarışması" sonucunda ülkesinin en büyük bölümünü kendini en çok seven kızına vereceğini açıklamasıdır. Wilson Knight'a göre Lear'ın ruhsal yapısındaki tutarsızlık, dengesizlik kendini çocukça davranan bir bilinçle açığa çıkarmaktadır. Duygu anlamında bir dev olan Lear, dimağ olarak gelişme dönemindeki bir çocuk gibi davranmaktadır.

Bu yarışma esnasında en büyük kızı olan Goneril'e söz verdiğinde, Goneril bu sevgi oyununu üstün bir başarı ile oynarken, onun sarf ettiği sözlerin tümünün bir yalandan ibaret olduğunu düşünen Cordelia sıra kendine geldiğinde susmayı çoktan karar olarak vermiştir.

"Ya Cordelia ne yapacak? Sevecek ve susacak."

⁶⁸ Lings, **A.g.e.**, s.143

Cordelia'nın kendi kendine söylediği bu ilk tümce onun karakteri hakkında ipucu verir.⁶⁹

Cordelia karakteri ana hatlarıyla belirgin ama inceledikçe karmaşık bir hale gelen karakter yapısına sahiptir. Goneril'in hırsıyla dolu, Regan'ın acımasız ve soğuk yapısına karşın Cordelia son derece dürüst ve sade bir karakter çizer. Oyundaki dürüst karakterler olan Fransa Kralı'nın, Kent'in, Gloucester'in ve Lear'ın ilgisi Cordelia üzerindedir. Kişisel çıkarlarını asla düşünmeyen, kendine yapılan herhangi haksız tutum karşısında bile konuşmayan bir yapıdadır. Shakespeare'in bütün kadın kahramanları göz önüne alındığında Cordelia en az mutlu olan kadın kahramandır denilebilir.

Her ne kadar mutsuz bir profil çizse de Cordelia oldukça güçlü bir kadındır. Bu tutuklandığı zaman daha iyi görülür. Lear'a karşı sergilenen tutum karşısında İngiltere'yi istila etmesi bu güçlülüğün bir örneğidir. İkna kabiliyeti oldukça üstün olan Cordelia Fransa Kralını ona bir ordu tahsis etmesi noktasında ikna eder. Cordelia'nın tek kabahati yeri geldiğinde kendini savunmamış olmasıdır.⁷⁰

Tragedya süresince Lear'ın en küçük kızı olan Cordelia babasını sevecek ve susacaktır. Cordelia'yı Shakespeare oyunlarındaki en az konuşan önemli karakterlerden biri olarak saymak yanlış olmaz. Yirmi altı sahnelik tragedya boyunca sadece dört sahnede görünen Cordelia; tragedya boyunca yaklaşık yüz satırlık söz sarf eder.

Sahtelik noktasında Regan da ablasını aratmaz. Lear duymak istediği sözleri söylemesini beklediği Cordelia'ya döndüğünde Cordelia'nın kısacık yanıtı Lear'ı derinden yaralar.

"Hiçbir şey, efendimiz"

"Nothing, my lord"

⁶⁹ Urgan, **A.g.e.**, s. 213

⁷⁰ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XXI

Dünyada belki de birbirini en çok seven baba-kız arasında geçen on cümlelik konuşmada “hiç” “nothing” sözcüğünün beş defa tekrar edilişi etkileyicidir.⁷¹

Bütün diyalogların içinin boş olduğu bu teatral düzenbazlık içerisinde Cordelia’ya ya ait olan “hiçbir şey” sözü aslında tek anlam ifade eden cümledir denilebilir. Cordelia’nın “hiçbir şey” ifadesindeki kararlılığı daha öte bir “her şey” tanımlamasının olamayacağındandır. Lear’ın düşüncesizce var ettiği sevgi talebi karşısında sevgisini dürüst bir tutumla;

“... Efendimizi sevmem gerektiği kadar seviyorum.

Ne daha çok, ne daha az.”⁷²

sözleriyle belirtir.⁷³

Cordelia’da var olan bu dürüstlük hayranlık uyandırıcıdır. Fakat bu dürüstlüğün bir kabahat halini aldığı da kabullenmek gerekir. Ablalarının dalkavuk ve ikiyüzlü oluşları Cordelia’nın dürüst davranma isteğini tamamiyle kamçılar. John Danby’ye göre Cordelia tatlı bir mizaca ve güçlü bir iradeye sahiptir. İki seçeneği vardır. Ya Lear’dan korkarak var olan ikiyüzlülüğe karşı boyun eğecek ya da dürüst davranacaktır. Bir seçim yapma noktasında doğru yolu seçer. Baba-kızın birbirlerine gurur ve inatçılık noktasında bu denli benzemelerini gözden kaçırmak önemli bir noktayı atlamak anlamına gelir. Benzer özellikleri olduğu halde farklı yönlerini de görmek olasıdır. Cordelia Lear’dan kat kat olgun bir yapıdadır. Cordelia’da var olan gurur Lear’da kaynağı bencillik ve hırs olarak var olan gururdan farklıdır. Cordelia’da karşımıza çıkan gurur olumlu ve güzel bir gururdur.

Lear dürüstlüğü ile bu denli övünen kızını evlatlıktan reddeder:

“Öyleyse dürüstlüğün çeyizin olsun”

“Thy truth then be thy dower”⁷⁴

⁷¹ Urgan, **A.g.e.**, s. 214

⁷² Shakespeare, **A.g.e.**, s.5

⁷³ Eagleton, **A.g.e.**, s.83

⁷⁴ Urgan, **A.g.e.**, s. 216

Oyunun ana karakteri Lear'dır. Lear tümüyle Shakespeare'in meydana getirdiği bir karakterdir. Tarihi anlatı içerisinde Lear karakter olarak boyutlandırılmamıştır. Anonim olan tragedyada ise efsanedeki görüntüsünden daha aciz ve silik resmedilir.

Oysa Shakespeare Lear'ı ideal ve abartılı bir figür olarak değil zaafı olan, benciliğinin son demlerinde yaşayan bir karakter olarak çizer. Oyunun başlarında kral sadece kendi düşüncelerinin doğruluğuna inanan, bu düşüncelere karşı olanı etrafında barındırmayan bir çizgide sunulur. Lear kral olarak ülkeye hükmetmesine rağmen, en yakınında bulunan kişileri asla anlamaya çalışmamış, kızlarının karakterleri konusunda en ufak bir bilgiye sahip olmadan Goneril ve Reagan'ın kendisini öven tutumlarına inanmakla yetinmiştir. Kızlarının sözlerinin doğruluğuna inanıp en yakını olan Kent'i bile sürgüne gönderir. W.Knight Lear'ı "Akıl yönünden çocuk, duygu yönünden bir dev olan" şeklinde tanımlar. Oyunun başlarında asla yanılığa düşmediğine inanan Lear, oyunun ilerlemesiyle her bakımdan yanıldığını idrak etmeye başlar.⁷⁵

Lear'ın Cordelia'ya karşı duyduğu sevginin derinliği yerini ölçsüz bir kine bırakmıştır. Cordelia'yı gözünün önünde görmek istemeyerek yanından uzaklaştırmak ister. Tüm saray erkanı susarken konuşan sadece Kent'tir. Bunu:

"Lear çıldırdığına göre,
Kent'in saygısızlık etmesinin hiçbir önemi yoktur artık."

"Be Kent unmannerly,
When Lear is mad"

sözleriyle belirterek Lear'ın mevkiini devretmesini çılgınca karşılar ve asıl sevginin diğer kızlarında değil Cordelia'da var olduğunu belirtir. Lear'ın öfke nöbetinden Kent de nasibini alır ve o da ülkeden sürülür.⁷⁶

Bu altüst olmuş durum oyunun ilk sahnelerinde Kent'in bu sözlerinde olduğu gibi yinelenir :⁷⁷

⁷⁵ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XIX

⁷⁶ Urgan, **A.g.e.**, s. 218

⁷⁷ Lings, **A.g.e.**, s.137

“Durma vur! Öldür hekimini,
Ücretini de seni yiyip bitiren o iğrenç illete ver...”⁷⁸

Soytarı da aynı doğrultuda cümleler kurar:

“Kulübeye kapatılası bir köpektir hakikat,
Kovulur kırbaçlana kırbaçlana; kancık tazının ise
Karışmaz kimse ocağın başına uzanıp etrafı kokutmasına.”⁷⁹

Kral Lear karakter bazında Hamlet ve Othello ile benzerlikler gösterir. Lear’daki sevgi imgesi evlat ve ebeveyn arasındaki sevgi ile ilgiliyken, Othello’da karı-koca arasındaki bir sevgiden bahsedilir. Bu farklılık haricinde Lear ve Othello insanın öz varlığının; Cordelia ve Desdemona ise Ruh’un simgeleri olarak ortaya çıkar. Her iki oyun içerisinde “değerli inci” fırlatılmakta, Kral Lear oyunundaki oyun gelişim çizgisi içerisinde Gloucester’in Edgar’ı fırlatıp atması da bu durumun ögesi olmaktadır.

Dante’nin herhangi bir sanat eserinin özelliklerinden biri olması gerektiğini savunduğu alegorik anlam, Kral Lear oyununda ilk sahneden itibaren dramatik yapıyı koruyarak ortaya çıkar. Bu anlam içerisinde Shakespeare’in Hamlet ve Macbeth’te karşılaşmadığı bir durumla yüz yüze olduğu görülür. Sonsuz insan figürünü yansılayan Hamlet ve Kral Duncan ana olaylar ekseninden farklı bir çizgide bulunurlar fakat Lear oyunun ilk sahnesinden itibaren türlü yanlışları olan, erdemli olmaktan uzak bir kişilik çizerek oyunun ana karakteri olarak yansılır.⁸⁰

Shakespeare oyun boyunca Lear’ın kökeni hakkında bize hiçbir ipucu vermez. Bu doğrultuda Shakespeare’in Hamlet karakteri veya Kral Duncan hakkında Macbeth ve Macduff’in sarf ettikleri sözlerle ilgili bir Lear kıyaslamasına gidilemez. Ama Shakespeare’in bunun yerine diğer hiçbir edebi eserde rastlanmayan şekilde Kent karakteri üzerinden gerçek anlamda bağlılık erdemini çizdiği görülür. Şüphe götürmeyen bir şekilde bu iki karakter arasındaki ilişki uzun bir önceye dayanır. Lear’ın var olan saygınlığının sebebi olarak Kent’in gösterilmesi yanlış olmaz.⁸¹

⁷⁸ Shakespeare, **A.g.e.**, s.8

⁷⁹ Lings, **A.g.e.**, s.137

⁸⁰ **A.e.**, s.135

⁸¹ **A.e.**, s.136

Oyundaki düşüş Lear'ın Cordelia'yı mirasından mahrum bırakması ile başlar. Evlatlıktan reddedilmesi ile devam eder. Bu oyunda Lear Cordelia'nın sembolize ettiği cennetten sürülmemekte aksine bu cenneti reddetmektedir. Kent'in de vurguladığı üzere Britanya artık insanoğlunun yurdu olmaktan çok uzak bir yerleşke halini almış, sürgün yeri olmuştur :⁸²

"Size esenlik dilerim kral. Siz böyle olmak istedikten sonra,
Özgürlük dışarıdaysa, sürgün sizin yanınızdır..."⁸³

İkinci sevgi yarışması ise Fransa Kralı ve Burgonya Dükü arasında yaşanır. Cordelia'nın Lear'ın kötülerinden başka artık hiçbir varlığı olmaması Burgonya Dükü'nün evlilikten vazgeçmesi için bir sebeptir. Fransa Kralı ise:

"böyle bir kız başlı başına bir servettir bir erkek için" (*she is herself a dowry*)

der ve evlilik kararını bildirir.⁸⁴

Fransa Kralı'nın Cordelia'yı karşılık ummaksızın sahiplenir tavrı bahsedilen 'hiç'ten anlam üretse de yetersiz kalır. Cordelia hakkında:

"Güzel Cordelia, bu yoksulluğunla daha zenginsin..."⁸⁵

yorumunu yapar. Bu tümce Kent'in Lear ile ilgili olarak söylediği:

"Özgürlük dışarıdaysa, sürgün sizin yanınızdır..."

tümcesiyle benzerlik gösterir.⁸⁶

Kent, oyun içerisindeki en önemli sadakat simgesidir. Shakespeare'in bir diğer oyunu Fırtına'daki Gonzalo karakteri ile benzerlikler gösterir. Güçlüdür ve felsefi bir yapıya sahiptir. Edgar ile birlikte kötülük karşıtı kazanılan zaferin kahramanlarıdır.

⁸² A.e., s.137

⁸³ Shakespeare, A.g.e., s.9

⁸⁴ Urgan, A.g.e., s. 218

⁸⁵ Shakespeare, A.g.e. s.12

⁸⁶ Eagleton, A.g.e., s.84

Soylu olmasına rağmen kılık değiştirip bir uşak rolünün altından başarı ile kalkabilecek nitelikte keskin bir zekâya sahiptir.⁸⁷

Oyunda bulunan diğer karakterler Albany dükü ve Cornwall dükü de oyun içerisinde birbirlerinin zıttı noktasında konuşlandırılırlar. Albany adil ve anlayışlı yapıdadır. Cornwall ise Albany'nin tam zıttıdır. Saygısız, cinayeti basit bir eylem olarak gören, merhametsiz bir çizgide bulunur. Lear, Cornwall'ın küstahlıklarından nasibini alır. Lear'in sadık dostu Kent'e işkence yapması Cornwall'ın Lear'a karşı yaptığı en büyük saygısızlıktır. Cornwall; ortaçağın karanlık figürü olan engizisyonun bir temsilcisi olarak adlandırılabilir.⁸⁸

Gloucester ise tutarsız ve kişilik olarak zayıf bir porte çizer. Cordelia'nın reddedilişine kızmaz fakat Kent'in tomruğa vurulmasını Lear'a bir saygısızlık anlamında değerlendirerek karşı çıkışta bulunur. Fransızlar İngiltere'ye ayak basmadan Lear'ın yanında yer almaz. Bu tutumu oportünist olduğunun göstergesidir.⁸⁹

Kral Lear'da asıl bir diğer sub-plot diyebileceğimiz konu da Earl of Gloucester ile ilgilidir. Gloucester'in öz oğlu Edgar haricinde bir de evlilik dışı bir oğlu bulunmaktadır. Edmund. Gayri meşru bir evlat (natural child) olan Edmund kendini doğanın yasaları ile açıklama yoluna gider. Çünkü toplum kurallarına uygun bir evliliğin ürünü değildir.

Oyunda “doğa” üzerinde en çok durulan sözcük olarak tanımlanır. Lear, Gloucester ve diğer karakterler açısından doğa imgesi kargaşayı engelleyen bir düzeni temsil eder. Tanrısal kaynaklı olan bu düzen, özel ve toplumsal ilişkileri biçimler. Oysa doğa Edmund açısından ahlak kurallarına bağlılığı olmayan bağımsız bir güç olarak adlandırılır. Doğanın bir çocuğu olan Edmund bu tanımlamasından aldığı güç ile toplumu şekillendiren bütün inanışları reddeder. Doğanın kanunları her zaman en

⁸⁷ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XXV

⁸⁸ **A.e.**, s.XXII

⁸⁹ **A.e.**, s.XXIII

güçlüden yana durmaktadır ve bu kanunları ezerek daha yüksek bir mevkiye erişmek Edmund'un hedefi haline gelir.⁹⁰

Edmund karakteri kötülüğün simgesi olan bir maceraperesttir. Edgar'ın hak ettiği topraklarda gözü vardır. Fakat bu istek sonraları yerini Britanya Krallığı tahtını ele geçirme düşüncesine dönüşür. Kendi amaçları doğrultusunda insanları kullanır. O hiçbir ahlak kuralını içinde barındırmayan doğanın bir temsilcisidir. Planlarını bu doğrultuda uygular ama nihai sonda yenilgiyi kabullenir:

"Bak işte feleğin çarkı devrini tamamladı,
Beni aynı yere getirip bıraktı."⁹¹

Karakter çok ince bir dengede ortaya çıkar. Ölmeden önce etrafındakilere:

"... Karakterime aykırı da olsa,
Ölmeden bir iyilikte bulunacağım buradaki dostlara,"
diyerek Cordelia ve Lear'ın bulundukları yeri söyler. Edmund için başkalarının yanında kendi durumu dolayısıyla aşağılık kompleksi içinde olduğu söylenebilir. Bu kompleks onu suç işlemeye iten bir duygu durumudur.

Edmund'un karşıtı olan Edgar ise oyun içerisinde Cordelia'nın paralelinde bulunur. Babasına oldukça bağlı olan Edgar, kardeşini bunca kötülüğüne rağmen bağışlama erdemini gösterir. Sözlerinden bilgili ve iyi bir eğitim geçmişi olan biri olduğu rahatlıkla anlaşılır. Onun kusuru ise Edmund'ın hikâyesine sorgusuz sualsiz inanması ve kendi fikirlerini Cordelia misali babasından gizlemesidir.⁹²

Her ne kadar aklın üstünlüğü Edmund'da vuku bulsa da o da Goneril ve Regan gibi başarısızlıkla karşılaşacaktır. Onun kötülük anlayışı Goneril ve Regan'dan farklılık gösterir. Goneril ve Regan asık suratlıdır ve katıdırlar. Edmund ise kötüdür ama insani meziyetlerini korumuştur. Shakespeare'in bir diğer kötü karakteri Iago ile benzerlikleri vardır. O da Iago'nun Othello'yu kandırdığı zamanki ikiyüzlülüğüne

⁹⁰ Urgan, **A.g.e.**, s. 219

⁹¹ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XXIII

⁹² **A.e.**, s.XXIV

sahiptir Gloucester'ı kandırırken. Çıkarcıdır. Sadece Edgar'ın mirasından pay almak değil daha ilerisi olarak Britanya Krallığı tahtını da ele geçirmek aklından geçer.⁹³

Iago'nun kötülük eyleminin nedenselliği bilinemese de Edmund'un ki bellidir. Yasallık onun için komik ve alay edilesi bir kavramdır. Babası tarafından oyunun başında asıl kişiliği bilinemez. Edgar'ın servetini ele geçirmeyi beklediğini söyleyerek babasını kolay bir biçimde kandırır. Ters bir eylemle Edgar'ı da babalarının ona karşı gücenmiş olduğunu söyleyerek kandırır. Bu şekilde baba ve meşru oğlun arasını açar.⁹⁴

Gloucester düşüş durumunun nihayeti olan sonu ikinci perdede ilan eder. Son zamanlarda meydana gelen tutulmaları ise ebeveyn-evlat ilişkilerinde var olan problemlerle ilintilendirir.⁹⁵ Gloucester meydana gelen doğaüstü olayların insan ilişkilerini bire bir etkilediğinden bahseder. Ona göre bu olaylar iyi işareti etmek yerine, birçok felaketin sebebi olabilecek niteliktedir :⁹⁶

“ Şu son günlerdeki güneş ve ay tutulmaları 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 bozuşuyor; kentlerde ayaklanmalar, ülkede anlaşmazlıklar çıkıyor; sarayda ihanet; baba ile evlat arasına kara kedi giriyor. Oğlum olacak o alçak da bu kehaneti doğrulamıyor mu? İşte babaya karşı duran bir evlat: Kral doğal yoldan çıkıyor, bu kez de evladına cephe alan bir baba. Hayatımızın o güzel günleri geçti artık...”⁹⁷

Sevgisizlik, ülkede baş gösteren sorunlar, tanrısal düzenin alt üst olması, baba ile evladın düşman olması bu felaketlerin asal sonuçlarındandır. Gloucester'a göre felaketler yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Lear Cordelia'yı kovar, kendi oğlu Gloucester'a düşman kesilir. Lear'ın en sadık adamı Kent sürgüne gönderilir. Gloucester'a göre bundan sonra yaşanacaklar tümüyle yıkım ve entrika ile beslenecektir.

⁹³ Urgan, **A.g.e.**, s. 220

⁹⁴ **A.e.**, s. 221

⁹⁵ Lings, **A.g.e.**, s.140

⁹⁶ Urgan, **A.g.e.**, s. 221

⁹⁷ Shakespeare, **A.g.e.**, s.19

Birinci perde dördüncü sahnede Kent ortaya Albany Dükü'nün sarayında yoksul bir adam kılığında çıkar. Tek kabahati Cordelia gibi dürüstlük olan Kent, sadık hizmetine kılık değiştirerek ne pahasına olursa olsun devam etmek ister ve kılık değiştirme oyununa başvurur. Lear bu yoksul adamın kendine verdiği birçok yanıtı etkilenerek onu bilmeden de olsa tekrar hizmetine alır.⁹⁸

Goneril ve Regan ise ilk fırsatta babaları hakkında ileri geri konuşmaya başlarlar. Lear'ın Cordelia ve Kent karşısındaki tutumları ikisinin çıkarı için oldukça yarar sağlasa da, onun bu yanlış tavrını eleştirirler. Goneril'e göre Lear artık günü gününe tutmayan bir tavır takınarak gitgide huysuzlaşmaya başlar ve yine ona göre bu huysuzluk ihtiyarladığında daha fazlalaşacaktır. Regan' göre ise Lear artık aklına geleni yapmaktadır ve Kent'i kovmasının ardı arkası kesilmeyecektir. Kendi başlarının da belaya gireceğinin verdiği korku ile ikili tarafından Lear'ın mevcudiyetini sarsmaya yönelik planlar hazırlanmaya başlanır.⁹⁹

Lear'ın mecaz anlamdaki yoksulluğu yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Saygı ve sevgi bakımından eksik bir durumdadır. Bunu Goneril ve maiyetindekilerin Lear'a olan tutumlarından anlamak zor değildir. Goneril türlü bahanelerle Lear ile karşılaşmak dahi istemez. Hastalığını bahane edişi buna bir örnektir. Goneril'in kâhyasının Lear'ın "Ben kimim" sorusuna "Hanımımın babası" şeklindeki cevabı Lear'ın hükümdarlığının geride kalmış olduğunu, bundan böyle sadece Albany düşesinin babası olarak var olduğunu gösterir.¹⁰⁰

Oyunda Cordelia'nın sürgün edilmesini Kent ve Edgar'ın da sürgün edilişi izler fakat bilge ve iyi bir kimlikte resmedilen Albany Dükü sürgün edilmez. Albany Dükü'nün var olduğuna tanıklık etsek de gerçekte karısı Goneril yüzünden olaylardan mümkün olduğunca habersiz kalması nedeniyle etkisinin hissedilmediği söylenebilir.

Oyundaki karakterlerin birbirleri ile olan ilişkileri de göz önünde tutulduğunda belli bir hiyerarşik çizgiden bahsedilebilir. Örneğin Edgar olay örgüsü göz önüne alındığında; Cordelia'nın eşdeğeri olarak anlamlandırılabilir. Cordelia ruhu temsil etmekte Edgar ise bilinci temsil etmektedir. Albany Dükü ise oyun içerisinde bazı noktalar ele

⁹⁸ Urgan, **A.g.e.**, s. 222

⁹⁹ **A.e.**, s. 219

¹⁰⁰ **A.e.**, s. 222

alındığında Hamlet'teki Fortinbras ve Macbeth'teki Malcolm karakterleriyle benzerlik göstermektedir. Bu karakterler içinde aşırı derecede bilgelik özelliğine sahip olmasına rağmen bu özelliğini delilik, çılgınlık maskesi altında gizleyen tek karakter soytarıdır. Görünürde var olan düzenle uyum sağlayabilen sadece odur. Oyunun ilerleyen kısımlarında Kent ve Edgar, Soytarının içinde bulunduğu duruma benzer bir vaziyette karşılanır. Kent saygıda kusur etmeyen bir hizmet adamı, Edgar ise akli dengesi yerinde olmayan dilenci kılığında bir köylü olarak tasvir edilir. Soytarı oyun içerisinde ilk defa Lear'ın kılık değiştirmiş Kent'i Oswald'a karşı tutumundan dolayı hizmetine almasından sonra görünür :¹⁰¹

“SOYTARI

Onu ben hizmetime alıyorum. Al şu külahımı bu da benim sana avansım.

(Kent'e çingiraklı soytarı külahını verir.)

LEAR

Seni maskara seni ne alemdesin bakalım?

SOYTARI (Kent'e.)

Sen en iyisi al şu külahı.

KENT

Neden soytarı?

SOYTARI

Neden mi? Gözden düşmüş birini tutuyorsun da ondan. Rüzgârın estiği yana gülümsemeyi bilmiyorsan, açıkta kalıp şifayı kaparsın. Hadi, al külahımı! Bak, 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 olaydı!

LEAR

O neden?

SOYTARI

¹⁰¹ Lings, **A.g.e.**, s.138

Varımı yoğumu onlara verince hiç olmazsa külahlarım bana kalırdı. İşte benimki! Ötekini de yalvar kızların versin. ¹⁰²

Bu külah deliliğın bir simgesi konumundadır. Soyтары bu davranışı ile tahtını iki büyük kızına veren bir krala hizmet etmenin kaçıklık ile eşdeğerde olduğunu vurgular. Soyтарыya göre Lear kızlarını annesi yerine koyup onlardan dayak yemeyi beklemektedir. Kent soyтарыnın sözlerinin mantık dahilinde olduğunu Lear'a tekrarlar. Soyтары yalan söyleyemediğini ama bunu çok istediğini Lear'dan bunun için kendisine yardım etmesini ister. ¹⁰³

Fakat soytarılık mesleki bir durum olmasına rağmen aynı zamanda felsefidir. Mesleği eğlendirmek olan soyтарыnın sahip olduğu felsefi durum ise doğruyu söylemek, göstermek, yalana karşı karşısında bulunan şahsı uyarmaktır. Lear'daki soyтарыnın bir ismi yoktur. Kendi konumunu algılayan yine soyтарыnın kendinden başkası değildir:

SOYTARI

... N'olur amca, soyтарыna yalanı öğretecek bir öğretmen tut. Yalan söylemeyi öğrenmek istiyorum.

LEAR

Hele bir yalan söyle efendi, kırbacı yersin.

SOYTARI

Hayret doğrusu, nasıl oluyor da kızlarınla aynı soydansın, bir türlü anlamıyorum. Doğru söyledim mi onlar dövüyor, yalan söylersem sen kırbaçlatacaksın, bazen de hiçbir şey söylemediğim için kırbaç yiyorum. Keşke soyтары olmasam da, ne olursam olaydım. Ama amca, yine de senin yerinde olmak istemezdim. Aklını her iki yandan yontup ortada bir şey bırakmamışsın. ¹⁰⁴

¹⁰² Shakespeare, **A.g.e.**, s.28

¹⁰³ Urgan, **A.g.e.**, s. 225

¹⁰⁴ Shakespeare, **A.g.e.**, s.31

Lear'da karşılaşılan bu soytarı figürü doğru söyleyen bir danışman durumundadır. Bir soytarının sahip olduğu felsefi anlayış aslında bütün herkesin birer soytarı olduğu yönündedir.¹⁰⁵

Soytarı kuşkusuz ilginç bir karakterdir. Diğer Shakespeare tragedyalarında rastlanan soytarılar komedyalar karakterleridir. Asal görevleri trajik gerginliği azaltmaktır. Lear'ın maiyetindeki soytarı ise nüktedan ve komik olmasına rağmen, düşündürücü bir yönelim sergiler. Bir komedyalar karakterinden ziyade tümüyle bir tragedyalar karakteri izlenimi uyandırır.

Oyunda Lear'ın yazgısında rol oynayan karşıt güçlerin varlığından söz edilebilir. Bu noktada soytarı Lear'a yol göstermesi bakımından ön sırada yer almaktadır. Shakespeare diğer oyunlardaki soytarılarına uygulamadığı bir ilki uygulayarak Lear'ın soytarı daha sahnede görünmeden ondan bahsetmesini sağlar. İki gün boyunca soytarısını görememiş olan Lear onun nerede olduğunu sorar ve maiyetindekilerden biri Cordelia'nın Fransa'ya gitmesinden bu yana soytarının oldukça üzgün olduğunu belirtir. Lear işine gelmeyen bu konunun üstünü kapatır. Aynı üzüntüyü soytarısı ile paylaştığı gerçeği yadsınamaz. Soytarısına karşı hissettiği sevgi oldukça içtendir. Onu sürekli "benim oğlum", "güzel çocuğum" "my boy", "my pretty knave" şeklinde sever. Cordelia ve Kent'in sözlerine bile katlanamayan Lear soytarısı söz konusu olunca onun ileri geri taşlamalarına göz yumar.¹⁰⁶

Tragedya boyunca soytarının Lear'a karşı iki ödevi vardır. Birincisi gerçekleri olduğu gibi yalın bir şekilde yansıtmak, iki büyük kızına ülkeyi pay etmesinin yanlışlığını her daim Cordelia'yı da vurgulayarak hatırlatmak. Bir diğer görevi ise Lear'ı bu kötü durumu içerisinde avutmak, çektiği acıdan kaynaklı akıl sağlığının yerinde kalmasını sağlamaktır. Lear karşısında didaktik bir rolü vardır. Her ne kadar onu gözetse de Lear'ın aklını yitirmesine engel olamaz.

Soytarı salt Lear önünde görevlere haiz değildir. Aynı zamanda seyirci önünde de işlevselliği vardır. Antik Yunan'daki koronun işlevinin tragedyadaki karşılığıdır. Olan

¹⁰⁵ A.e., s.XVIII

¹⁰⁶ Urgan, A.g.e., s. 223

biteni, Lear'ın hatalarını direkt olarak yorumlar. Sahnede akan olay ile seyirci arasındaki bağlantıyı sağlar. Koronun ikinci ödevi olan tragedya kahramanını avutma görevini de üstlenir. Salt duygusal olarak değil düşünce merkezli bir şekilde Lear'ın trajik öneminin altını çizer.¹⁰⁷

Birçok eleştirmen soytarının yarı deli olduğu üzerinde durur. Onun mesleği gereği delilik örtüsü altında var olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yarı deli olarak tariflendirilmesinin sebebi bazı sözlerinin mantık dahilinde yer almayışındandır. Sarf ettiği sözler her ne kadar ilk etapta mantıklı gibi görünmese de aslında altında tutarlı bir anlam yatar.¹⁰⁸

Goneril sahneye girdiğinde ise Goneril ile alay eden tümcelere başvurur doğrularından kaçınmayarak:

“SOYTARI

...Keşke soytarı olmasam da, ne olursam olaydım. Ama amca, yine de senin yerinde olmak istemezdim. Aklını her iki yandan yontup ortada bir şey bırakmamışsın. İşte yoncalardan biri geliyor.

(Goneril girer.)¹⁰⁹

Goneril Lear'ı terslemeye başlayarak, Lear'ın askerlerinin küstah davranışlarından konu açar. Goneril'in bu sözleri karşısında soytarı söze karışır ve saçma görünen ama Goneril'e verilebilecek en güzel yanıtlardan birini verir:

“SOYTARI

Sen de biliyorsun ya amca:

Guguk kuşunu öyle uzun besledi ki serçe,

Serçenin beynini deldiği guguğun yavrusu büyüyünce,

Derken birden mum sönünce, karanlıkta kaldık biz de.”¹¹⁰

¹⁰⁷ A.e., s. 224

¹⁰⁸ A.e., s. 225

¹⁰⁹ Shakespeare, A.g.e., s.31

¹¹⁰ A.e., s.32

Goneril'in sözleri Lear'ın Goneril'in gerçekten kızı olup olmadığını sorgulamasına sebebiyet verir. Kendi varlığı onu kuşkulandırır:

“LEAR

Var mı burada beni tanıyan bir kimse?

Ben Lear değilim herhalde!

Böyle mi yürür Lear? Böyle mi konuşur? Gözleri nerede?

Ya anlayışı kıtlaştı, ya zihni uyuştı.

Uyanık mıyım acaba?

Biriniz söyleyemez mi benim kim olduğumu ?”¹¹¹

Soytarının yanıtı ise keskin ve acı bir gerçeği yansılar:

“Lear'ın gölgesi”¹¹²

Lear Kral kişiliğinden ziyade söz dinleyen bir babanın kişiliğindedir artık. Fakat Lear'ın bu baba kişiliğine tamamen bürünmesi kolay gerçekleşemez. Çünkü Kral olmanın verdiği ağırlık hala üzerindedir ve bundan kolay kurtulamaz. Goneril'in sarayını terk ederek bir diğer kızı olan Regan'ın yanına gitmeyi karar kılar.¹¹³ Goneril ve Regan başlangıçta gerçek duygularını gizleseler dahi sonrasında kim ve ne oldukları gerçeğini değiştiremezler. Bu durum kendi varoluşuna bağlı kalan Cordelia'nın kız kardeşi olmalarını doğrular.¹¹⁴

Soytarıya göre ise bu yolculuk da aynı sonla sonuçlanacaktır. Ona göre iki ekşi elma benzetmesi bu iki kız kardeş için oldukça uygun düşer. Ona göre Lear akıllanmadan önce yaşlanmıştır:

“Bilge olmadan önce yaşlanmamalıydın”

(“Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise”) (I,5,49)¹¹⁵

¹¹¹ A.e., s.33

¹¹² A.e.

¹¹³ Urgan, A.g.e., s. 227

¹¹⁴ Eagleton, A.g.e., s.83

¹¹⁵ Urgan, A.g.e., s. 229

Lear'ın en büyük endişesi ise aklını yitirmektir:

“Ah! Delirmeyim, delirmeyim, sevgili tanrılar;
Aklımı başımda tutun; delirmek istemiyorum.”

“O let me not be mad, not mad, sweet heaven;
Keep me in temper; I would not be mad.” (I,5,47- 48)¹¹⁶

Oysa Lear'ın yeniden akıllanması deliliği tatması ile mümkün olacaktır. Regan'a sıkıca sarılarak Goneril'in yaptıklarından bahseder. Harrison'a göre Goneril'in tavrının ertesinde Lear'ın kalp atışları duyumsamaya başlanır. Bu atımın şiddeti tragedyanın sonuna kadar devam eder. Regan babasının bu acı durumundan etkilenmez ve ona Goneril'dan özür dilemesini öğütler. Lear bu tutum karşısında acıyı alay mekanizması ile karıştırmaya başlar. Regan'ın önünde diz çökerek sözde Goneril önündeki provayı gerçekleştirir. Regan'ın bu davranış karşısındaki tutumu tersleme olur. Goneril'den özür dilemesini tekrardan babasına hatırlatır.¹¹⁷

Victor Hugo'ya göre bu iki kız kardeş kötülük açısından birbirlerinden pek de farklı sayılmazlar. Nankörlük iki kafası olan bir canavara benzetildiği ölçüde bu iki kafayı kız kardeşlerin temsil edeceğini vurgular. Eğer ki katıksız bir kötülük karşıtı karakterlerden bahsetmek gerekirse Shakespeare karakterlerinden buna örnek teşkil edecek dört kişi sayılabilir. Bunlar; Richard III, Iago ve Lear'ın iki büyük kızlarıdır. Iago ve Richard III' nin kötü karakterleri incelenmeye değer yanlar barındırsa da Lear'ın kızlarında bu incelemeye gerek yoktur. Bu iki karakter insani hiçbir unsur taşımaz. Oyun boyunca yırtıcı hayvanlara benzetilmelerinin bu noktadaki haklılık payı ortaya bu şekilde çıkar. Lear'ın yıkımındaki asal neden sadece nankörlükle karşılaşmış olması değildir. Bu nankörlüğe rağmen iki büyük kızının babası olması gerçeğinin yadsınamaz oluşudur:

“ Çıldırtma beni kızım, rica ederim.
Hoşça kal çocuğum! Artık seni rahatsız etmeyeceğim!
Bundan böyle ne buluşacağız, ne de göreceğiz birbirimizi.

¹¹⁶ A.e.

¹¹⁷ A.e.

Ama ne de olsa, sen benim canım, kanım, kızımsın,
Yoo hayır, daha doğrusu, bedenime musallat olmuş,
Benim demek zorunda kaldığım bir hastalıksın.
Sen bozulmuş kanımın dışı vuran yarası,
Baş vermiş çıbanısın.
Ama bak azarlamayacağım seni... ”¹¹⁸

Lear Regan karşısında ne öfkelenebilir ne de onun sözleri karşısında sabredecek gücü kendinde bulur.¹¹⁹

Kral Lear tragedyası renkli, coşkunsu ve çok anlamlı bir şiirselliği barındırır. Şiirsellik bir taraftan dramatik bir yapıda bir taraftan da soytarının konuşmalarında rastladığımız ölçüde anlamı derin bir manidarlık barındırır. Lear’ın fırtına sahnesinde sarf ettiğı sözler salt kralın durumunu betimlemekle kalmaz, doğa hakkında da bize ipucu verir :¹²⁰

“ Uğuldayın rüzgârlar, uğuldayın!
Çatlayıncaya kadar şişirin yanaklarınızı!
Kudurun! Uçurun dünyayı!
Seller, kasırgalar tepemize boşanın,
Sulara gömün kuleleri rüzgâr horozlarına kadar!
Düşünce hızıyla çakıp sönen kükürtlü alevler,
Bir vuruşta meşeleri ikiye bölen yıldırımın öncüleri,
Şu ak saçlı başımı alazlayın!
Ve siz, ey evreni sarsan gök gürültüleri,
Yamyassı edin şu temiz dünyayı o korkunç kükremenizle,
Paramparça edin doğanın insan döken kalıplarını,
Yok edin hemen nankör insan üreten tohumlarını!”¹²¹

Lear’ın sarf ettiğı bu sözler üzerine soytarı onu gerçek düşünceye çekmek ister:

¹¹⁸ Shakespeare, **A.g.e.**, s.69

¹¹⁹ Urgan, **A.g.e.**, s. 230

¹²⁰ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XIV

¹²¹ **A.e.**, s.78

“ Amca, kuru bir evde 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.”¹²²

Fakat Lear bu sözleri duymaz. Doğayla olan atışmasına devam eder:

“ Gürleyin gökler var gücünüzle!
Yağdırın, saçın ateşlerinizi! Sellere boğun bizi!
Yağmur, fırtına, yıldırım, ateş, sizler 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 neniz varsa! ”¹²³

Lear tiradına “ Uğuldayın rüzgârlar, uğuldayın ” karşı duruşuyla başlar. Bu kabına sığmayan tavır yerini durgun bir çaresizliğe bırakır:

“İşte kölenizim artık, zavallı, düşkün, dermansız
Ve hor görülen bir ihtiyarım.”

Tirat doğanın uğultuları ile başlar ve kralın çaresizliğine doğru bir iniş gösterir.

Lear’ın iç dünyasındaki fırtına ile dış dünyasında var olan fırtına birbirini yansılar niteliktedir. Shakespeare oyunlarında müzik nasıl ki uyumluluğu ve düzeni simgelemekte ise fırtına da tıpkı Kral Duncan veya Julius Caesar’ın ölümünün ertesinde meydana gelen bir felaketin veya yıkımın simgesi olur. Lear’daki fırtına hem kralın içselliğini hem de çevresindeki kargaşayı tanımlar. Fırtınanın içindeki olaylar Lear’ın ruh dünyasındaki çalkantıları simgeler. Dışarıda kopan fırtına Lear’ın iç dünyasındaki kargaşanın yanında bir hiçtir. Bu aciz durumda ise yine yanında sadece soytarısı vardır.

¹²² A.e.

¹²³ A.e.

Lear'ın kendi haline acımaya başlaması fırtınanın bitimi ile meydana gelir. Öz benliğine dönüşü ile bencilliğinden biraz da olsun kurtulmaya başladığı sezilir. Soyтарыsı üşüdü diye üzülen Lear'da merhamet duygusunun ön plana çıktığı görülür. Soyтарыya karşı sergilenen tutumun değişmesi soyтарыnın da Lear'a karşı olan tutumunun değişmesi karşılığını yaratır. Lear'ın yıkımına yaklaşması ve aklını yitirme tehlikesi karşısında soyтары bunu engelleme düşüncesi ile zararsız şakalarına devam eder. Fakat nihai son engellenemez. Bu aklın yitirilişi bilince kavuşma ile mümkün olur. Kral ilk kez yoksulların durumundan bahseder. Şımarık, kibir sahibi ve bencil tasvirlerini yansılayan kral, çıplak ve aç olanların bu havalarda kendilerini nasıl korudukları hakkında dertlenir :¹²⁴

“ ...Çınlıçıplak biçareler, her kimseniz,
Bu acımasız fırtınanın sellerine göğüs gerenler,
Başlarınızı sokacak bir damınız olmadan,
Bir deri bir kemik kalmış bedenlerinizle,
Lime lime olmuş paçavra giysilerinizle,
Nasıl koruyabiliyorsunuz kendinizi böyle havalardan?
Garip, ben bunları hiç düşünmemiştim şimdiye kadar!
Ey dünyanın yüce ve kudretli kişileri,
İşte size kayıtsız yüreklerinizi iyileştirmenin ilacı:
Bu zavallıların çektiklerini siz de çekin ki,
İhtiyacınızdan fazlasını onlara verip
Tanrıların şimdikinden daha adil olduğunu gösterebilirsiniz.”¹²⁵

Lear etrafında dönen olayların farkında olamayacak derecede bencil ve kendine dönüktür. Naif ve budalalık derecesinde bir saflık sergiler. Aklını kaybetmeye başladığı andan itibaren bizde dehşet duygusu yerine acıma duygusu uyandırır.¹²⁶ Şimdiye kadar intikam alma üzerine düşüncelerine tanıklık ettiğimiz Lear büyük bir değişim göstererek olumlu bir temennide bulunur. İnsanüstü olduğunu düşündüğü noktadan zavallı bir insan olma fikrini sahiplenmeye başlamıştır. John Danby insanın

¹²⁴ Urgan, **A.g.e.**, s. 234

¹²⁵ Shakespeare, **A.g.e.**, s.84

¹²⁶ **A.e.**, s.XVI

en şerefli isteği olan içinde yaşadığı dünyanın adil olması isteğinin Lear'da meydana geldiğini vurgular.¹²⁷

Kendini Cordelia'dan koparması ile bilincini boşluğa terk eder ve fiziksel yaşamdan da kopar. Lear oyunun ilerleyen kısmında aklını kızlarının vahşeti ile oldukça meşgul eder ve vücudu bile onu çevreleyen fırtınaya karşı kayıtsız kalır:

"Ruh huzurluysa, beden duyarlıdır.

Oysa ruhumdaki fırtına körletti tüm duygularımı,

Yalnız şuramda, içime oturmuş, beni kıvrandıran bir şey var : " ¹²⁸

Lear'ın oyunun ilerleyen kısımlarında Cordelia'nın ona karşı takındığı tavrı kusurdan çok bir nitelik olarak görmeye başladığına tanıklık ederiz. Bunu Goneril'a söylediği sözlerden algılarız.¹²⁹

"-Ah sen, ufacık kusur, ne kadar da çirkin görünmüştün Cordelia'da,

Tüm benliğimi bir işkence aleti gibi

Çatır çatır parçalayıp yüreğimden atmıştı sevgiyi,

Kin ve Garazla doldurmuştu beni.

Ah Lear, Lear, Lear!

(Başına vurur.)

Vur bu kafaya, vur ki buyur etsin içeri ahmaklığı,

Kovsun dışarı o senin aklını! ..."¹³⁰

Lear'ın kabahatinin temelinde Cordelia'yı yüzeysel anlamda sevmesi ve onu hak ettiği değerden yoksun bırakması yatar. Kral Lear'ı, bir görme ve görmeme oyunu olarak nitelendirmemiz yanlış olmaz.¹³¹

Lear birinci sahnede Cordelia'yı doğruluk ile bir tutar:

" Peki öyleyse! Dürüstlük olsun senin payına düşen de!"¹³²

¹²⁷ Urgan, **A.g.e.**, s. 234

¹²⁸ Eagleton, **A.g.e.**, s.85

¹²⁹ Lings, **A.g.e.**, s.143

¹³⁰ Shakespeare, **A.g.e.**, s.35

¹³¹ Lings, **A.g.e.**, s.144

¹³² Shakespeare, **A.g.e.**, s.6

Oyunda iyiliğin Cordelia, Edgar, Kent, Soytarı, Albany Dükü ve Fransa Kralı tarafından; kötülüğün ise Goneril, Regan, Edmund ve Cornwall tarafından temsil edildiği görülür. Birbiri ile bağlanması mümkün olmayan bu iki grubun ortasında ise Lear ve Gloucester ortaya çıkar.¹³³

Vücudun ve bilincin birbirinden koparılışı ikisini de hiçe indirger. Lear'ın acı veren görüntüsü karşısında Gloucester kendi durumu hakkında şu yorumlamayı yapar: ¹³⁴

“Kral aklını yitirdi. Ne katı, kör duyularım varmış ki,
Böyle ayakta kalıp sınırsız acılarımı, derinden hissediyorum.
Daha iyi olurdu aklımı yitirseydim.
Hiç olmazsa düşüncelerim kaderimden ayrılır,
Acılarım kuru hayallerle kendi kendini tanımaz olurdu.”¹³⁵

Gloucester'ın bedeni onun dünya ile iletişim aracıdır. Dover'a giden yolu koklayarak bulmasını buna örnek olarak gösterilebilir. Lear da bedenin bu keşfini yeni yeni öğrenmeye başladığı görülür. Her “evet” denilene “evet” demek, her “hayır” denilene “hayır” demek aslında hiçbir şey söylememektir gerçeğini Lear :¹³⁶

“ “Evet” dediğime “evet”, “hayır” dediğime “hayır” dediler hep! Yaltaklanmayla söylenen “evet” ile “hayır” Tanrı'ya inananlara yakışmaz! Ama yağmurlar iliklerime işleyip rüzgârların beni titrettiği gün, gök gürültüsü çağrılarima kulak verip susmayınca, ne mal olduklarını anladım, kokuları çıktı ortaya. Hadi oradan, onlar sözünün eri değil! Bana, “sen her şeyimizsin” diyorlardı. Yalan, koca bir yalan!- Hummaya bağışıklığım yok, işte ateşler içinde kıvranıyorum.”¹³⁷

tümcesi ile açıklar.

Lear'ın oyunda ettiği duanın ardından “Tom of Bedlam” olarak adlandırılan dilenci kılığına girmiş olan Edgar görünür. Shakespeare başka hiçbir oyununda uygulamadığı şekilde ana karakterin tekrarını kullanır. Gloucester ve iki oğlu, Lear ve üç kızı ile paralellenmiştir. Hem Lear hem Gloucester düzenbaz evlatlarının

¹³³ Lings, **A.g.e.**, s.145

¹³⁴ Eagleton, **A.g.e.**, s.85

¹³⁵ Shakespeare, **A.g.e.**, s.134

¹³⁶ Eagleton, **A.g.e.**, s.85

¹³⁷ Shakespeare, **A.g.e.**, s.126

sözlerine inanıp dürüst olan evlatlarını yadsır. Orwell'a göre ise Gloucester ve oğullarının bahsedildiği kısımlar tragedya içinde yapay kalmıştır ve anlatı içinde olmamaları ile konunun karışıklığı da giderilmiş olur. Fakat Schlegel ve Bradley sadece Lear'ın kızlarının nankör durumu karşısında yıkıma sürüklenmesinin Lear'ın kişisel dramı olabileceğini fakat Gloucester'in öyküsü ile bir genelleme yaratıldığını, bu durumun evrensellik kazandığını vurgular.

Gloucester'ın da Lear'da görülen arınma sürecini yaşadığına tanıklık edilir. Dilenci olarak gördüğü Edgar'a altın kesesini uzatır :¹³⁸

“ Al bakayım şu keseyi!
Seni öylesine ezmiş ki göklerin lanetleri,
Sineye çekiyorsun kaderin her sillesini.
Al hadi, felaketime bak da mutlu ol biraz.
Ey gökler, aynını yapın sizler de!
Şehvete doymuşlara, başkalarını düşünmeden bollukta yüzenlere,
Vurdumduymaz, kayıtsız yaşamlarıyla,
Siz tanrıların ilkelerini hiçe sayıp köle edenlere
Gösterin gücünüzü vakit geçirmeden,
Ortadan kalsın bu dengesizlik,
Herkes ihtiyacı kadar edinsin artık...”¹³⁹

Gloucester ve Lear'ın kişiliklerindeki benzerlik durumu ile Sidney'in yarattığı hikâyede de karşılaşılır. Sidney'in meydana getirdiği Gloucester karakteri de Lear gibi çabuk inanan bir adamdır. Hikâyede gayri meşru oğlu Edmund'un öz oğlu Edgar'ın ardından çevirdiği oyunlara inanan Gloucester, Edgar'ı evlatlıktan reddeder ve Edgar'ın sahip olduğu bütün unvanların Edmund'a aktarıldığı görülür. Saygın kraliyet üyelerinin zamanla takdirini kazanan Edmund'un ihtiras ve öfkesi babası Gloucester'ın gözlerinin oyulmasına sebep olur. Korkaklık içinde ve sefil bir durumda olan Edgar, kör babası Gloucester'ı korur, ona yol göstericilik yapar ve intihar etmek istediği bir anda kurtarıp kendi eceliyle ölünceye kadar kaderine razı gelmesini hatırlatır.¹⁴⁰

¹³⁸ Urgan, **A.g.e.**, s. 235

¹³⁹ Shakespeare, **A.g.e.**, s.108

¹⁴⁰ Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Seniha Bedri Göknil, s.12

Lear, Edgar'ın durumu karşısında, bu hale gelmesinde onun da kızlarının payı olup olmadığını merak eder. Bu onun aklını kaçırma sınırında olmasının ilk göstergesi niteliğindedir. Edgar'ın büründüğü delilik figürü, Lear'ı gerçekten deli kılar.

Edgar'ın dillendirdiği bütün gerçek üstü olaylar, masallar, şeytansı konuşmalar ve Lear'da var olan bilinç durumundaki dalgalanma sahneye hareket kazandırır. Seyirci Lear ile kendini özdeşleştirirken Gloucester'ın da aklını kaçırmaya başladığını söylemesi seyirciyi şaşırtmaz. Danby bu özdeşlik içerisinde Lear'ın yıkımı ile seyircinin de yıkımı hissettiğini söyler.¹⁴¹

Birçok yönetmen Lear oyununun sahip olduğu olay örgüsü ile baş edebilmenin zorluğundan bahseder. Gerçekçi anlamda masaya yatırıldığında Kral Lear ve Gloucester'ın trajik kahraman görünümünde olmaları oldukça gülünçtür. Lear'ın acımasızlığı felsefi temellere dayanan bir acımasızlıktır¹⁴²

Lear'ın tam anlamıyla bir aydınlanma yaşayabilmesi tamamen aklını kaçırmaya bağlıdır. Lear aslında tragedyanın başından itibaren delilik özelliklerini barındırır. Gerçeği yakalaması için gerekli olan şokları, kızlarının kötülüğü, Edgar ile karşılaşması ve fırtına sahnesinde yaşadıkları oluşturur. Bu şoklarla kendine gelen Lear sezgilerinde daha iyi bir noktaya gelir. Bu bir paradokstur. Bethell bu durumu Lear'ın bilincinin deliliği ile berrak bir hale gelmesi olarak açıklar.¹⁴³

Zavallı bir dilenci görünümündeki Edgar, Lear'ın dua ederken bahsettiği yoksullardan biri görünümündedir. Tom yani Edgar sadece mal, mülk, mevki bakımından fakir değil akıl bakımından da fakir bir durumdadır. O tüm yalınlığı ve çıplaklığı ile insanın kendidir. Lear'ın üstünü başını parçalamasındaki bu istek onun da bu dilenci gibi sadece insan olarak kalma isteğidir. Bu parçalama ile sadece kıyafetler değil üzerine giyindiği bütün şan, şöhret, kibir, bencillik gibi sahte giysilerinden de arınmak ister. Lear tam olarak bir insan olması için Tom'un durumuna düşmesi ve bu durumun içinden çıkması gerektiğini düşünür. Lear'ın hayali olarak Goneril ve Regan'ı yargılama sahnesi, Kent, Edgar ve soytarıyı yargıç

¹⁴¹ Urgan, **A.g.e.**, s. 236

¹⁴² Kott, **A.g.e.**, s.107

¹⁴³ Urgan, **A.g.e.**, s. 237

olarak kullanmasının Kenneth Muir'a göre simgesel bir anlamı vardır. Muir'a göre Lear mevkii sahibi, güçlü kişiliklerin yerine yoksul kişileri koyarak gerçek adaletin sağlanabileceğini ve gerçekte kötülüğün ne demek olduğunu bu kişilerden öğrenmek arzusundadır.¹⁴⁴

18.yüzyıl sonundan itibaren Shakespeare haricindeki hiçbir yazarın Avrupa Tiyatro Sanatı üzerinde varlık göstermediği görülür. Shakespeare her zaman çağdaş oyunların ilham kaynağı olarak yerini korumuştur. Eğer herhangi bir Shakespeare oyunu sahnede cansız bir varlık sergiliyorsa bu o dönemde sahnede olan diğer bütün oyunlarda da karşımıza çıkması muhtemel bir durumdur. Bu yüzden Shakespeare'in evrenselliğinin zaman dışılığıının kaynağında bu durum yatar.¹⁴⁵

Gözleri kör olan Gloucester kendini Dover'in uçurumlarından atmak ister. Deli taklidi yapan oğlu ise ona rehberlik etmektedir. Juliusz Slowaci tarafından acı çekme piramidine benzetilen Kral Lear oyunu içinde, Gloucester ve Edgar ikilisinin acı çekme piramidinin en üst noktasına ulaştıkları görülür.¹⁴⁶

Adalet kavramı Lear için büyük önem taşır. Yıkımını hazırlayan tragedyası, kızları Goneril ve Reagan arasında ülkeyi paylaşırma esnasında gösterdiği adaletsiz tavırla başlar. Lear'ın adalet tutkusunu ailesindeki adaletsizlik duygusu perçinler.¹⁴⁷

"The Chronicle History of King Leir" anlatısında var olan Leir ile Shakespeare'in Lear'ı arasında benzerliklere ve farklılıklara rastlanır. Bunlardan en önemlisi ölüm olgusudur. Anlatının başında Leir:

"Dünya ve ben bezdik birbirimizden
Dünyevi gailelerden seve seve el çekecek ve
Nefsimin salahıyla iştigal edeceğim."

Shakespeare'de ise Lear:

" ...

¹⁴⁴ **A.e.**

¹⁴⁵ Kott, **A.g.e.**, s.107

¹⁴⁶ **A.e.**,s.116

¹⁴⁷ Urgan, **A.g.e.**, s. 238

Tüm sorumlulukları ve devlet işlerinin yükünü
İhtiyar sırtımızdan atmak,
Sürünerek ölüme yaklaşırken
Bunları genç omuzlara bırakmak
Kesin kararımızdır...¹⁴⁸

tümcelerini kullanır. Yukarıdaki iki konuşma göz önüne alındığında Shakespeare'in Lear'ının kendi, hakkında daha olumlu düşüncelere sahip olduğu görülür. Oldukça başarılı ve güzel bir yaşamın ertesi şu an ve ölüm arasında başarması gereken herhangi bir şeyin kalmadığı düşüncesine sahiptir. En çok bağlı olduğu en küçük kızı Cordelia'nın yanında rahat bir şekilde ölüme yol alacağını düşünür.¹⁴⁹

Oyunun sonlarına doğru Cordelia Lear'ın yardımına koşarak Fransız ordusu ile Dover'a girer. Lear'ın düşmanları tarafından öldürülme tehlikesi altında olduğunu bilen Gloucester onun Dover'a götürülmesini sağlar. Fakat kendi düşmanlardan kaçamaz ve Regan ve Cornwall Dükü tarafından yakalanır. Bir sandalyeye bağlanır. Regan tarafından sakalı çekilerek koparılan Gloucester'in vatana ihanet gerekçesi ile sorgulanmasına başlanır. Lear'ın nasıl kaçırıldığı ve Fransa Kralı ile olan münasebeti Regan ve Cornwall tarafından merak edilmektedir. Lear'ın niçin Dover'a gönderilmesini sağladığı sorulduğunda Regan'ın tırnakları ile babasının gözlerini oyduğunu görmek istemediği için gönderdiğini açıklar. Ne acıdır ki birazdan kendi gözleri Cornwall tarafından oyulacaktır. Gloucester bir gün bu iki kız evladın da tanrılar tarafından cezalandırılacağını göreceği günün geleceğini belirtir. Cornwall ise bu günün hiçbir zaman olmayacağını söyleyerek Gloucester'in bir gözünü oyar.¹⁵⁰

Oyunda Edmund'da bulunan ben merkezli davranış biçimi Goneril, Regan ve Cornwall'da da karşımıza çıkar. İyilik onlar tarafından bir zayıflık göstergesi olarak tanımlanır. Goneril Regan'dan daha kurnazdır ve bu durum onun korkutuculuğunu arttıran bir etkidir. Fakat Regan Goneril'in veya Cornwall'ın rehberliğinde hareket ettiği süre zarfında kurnazlık babında Goneril'a yetişmektedir.¹⁵¹

¹⁴⁸ Shakespeare, **Kral Lear**, Çev. Özdemir Nutku, s. 3

¹⁴⁹ Lings, **A.g.e.**, s.141

¹⁵⁰ Urgan, **A.g.e.**, s. 238

¹⁵¹ Lings, **A.g.e.**, s.146

Kent'in cezalandırılmasının gerektiğini söyleyen Cornwall'ın sözlerine,

“ CORNWALL

Tomruğu getirin! Hayatım ve şerefim hakkı için
Bağlı kalacak öğleye kadar.

REGAN

Öğleye kadar mı? Akşama kadar...
Yok yok, bütün gece boyunca... ¹⁵²

Yine bir diğer sahnede Goneril'in önermesi üzerine Gloucester'in gözlerinden birinin Cornwall tarafından kör edilmesi üzerine Regan:

“ Öbürünü de çıkart. Biri öbürüyle alay eder sonra.”

der. ¹⁵³

Bu sahnedeki vahşete engel olmak isteyen Regan'ın hizmetindeki uşaklardan biri Cornwall'ı ağır bir biçimde yaralar. Kendi de Regan tarafından yaralanır. Ölmeden önce en azından Gloucester'ın tek bir gözü kaldığına sevinen uşağın sevinci karşısında Cornwall Gloucester'ın diğer gözünü de oyar. İki gözü de kör olan Gloucester bulunduğu bu durumdan onu çekip kurtarması için oğlu Edmund'a seslenmeye başladığında ise Regan Edmund'un babasından nefret ettiğini ve sözde ihanetin aslında Edmund tarafından tezgâhlandığını Gloucester'a anlatır. Edgar'ın masumiyeti bu şekilde Gloucester tarafından anlaşılmış olur. ¹⁵⁴

Simgesel anlam taşıyan bu körlük aslında Gloucester'ın gözleri gördüğü anlarda kör olduğunu vurgular. Lear'ın aklını kaçırdıktan sonra bilinç sahibi olması burada Gloucester'ın durumu ile benzerlik gösterir. Gerçeklerin ancak kör olduktan sonra ayırtına varabilir. ¹⁵⁵

¹⁵² Shakespeare, **A.g.e.**, s.55

¹⁵³ **A.e.**, s.101

¹⁵⁴ Urgan, **A.g.e.**, s. 239

¹⁵⁵ **A.e.**, s. 240

Edgar o esnada kırdan gezinerek kendi kendine konuşmaktadır. Yazgısından etkilenen bir insanın korkusuzca kayıtsız yaşayabildiğinden ama hala bir umudun var olabileceğinden bahseder ve buna inanır. Kral Lear oyununda ise iyimserlikten bahsetmek zordur. Yazgısı ilginç bir şekilde tam da bunlardan bahsederken karşısına babası Gloucester'ı çıkarır. Edgar'ın yanılgıya düştüğünü anlaması da bu ana rastlar. Lear'da karşılaştığımız ruhun yücelerek alçakgönüllü bir hal alması şimdi Gloucester'da vuku bulur. Maruz kaldığı işkencenin onu daha iyi bir insan yaptığının farkındadır artık. Belki de tek isteği oğlu Edgar'a son bir kez de olsa dokunabilmektir.¹⁵⁶

Edgar babasını avuturken çiçeklerle kaplanmış ve çılgınca sözler sarf eden Lear karşısına çıkar. Dover'a götürülürken bir şekilde ellerinden kaçır. Birbirine yitirdikleri anlamında benzeyen iki ihtiyar tekrar karşılaşırlar. Shakespeare; Lear her ne kadar kafasında çiçeklerden yapılmış bir taç taşısa da onu kral olduğu gerçeğinden ayırmaz. Sesini tanıyan Gloucester kral olup olmadığını sorduğunda tamamıyla bir kral olduğunu belirtir. Granville-Barker'a göre ise köklerinden koparılmış bir meşe ağacını andırarak, çılgınlık nöbetleri geçirdiği dönemlerinde bile baştan aşağıya kraldır. Onun tragedyasını yüce kılan belki de bu krallıktır.

Adalet duygusu Lear'da bir saplantı halini almıştır. Gloucester'a insanın görmeden de dünyanın durumu hakkında fikir sahibi olacağından bahseder ve adalet hakkındaki düşüncesini ekler:¹⁵⁷

“LEAR

Bir çiftlik köpeğini dilenciye havlarken gördün değil mi?

GLOUCESTER

Gördüm efendim.

LEAR

Zavallı dilencinin, köpeğin önü sıra kaçtığını da görmüşsündür elbet! Hah, işte tam burada iktidarın heybetli bir örneğini görebilirsin: Makamındaysa, köpeğe bile itaat etmek gerek. Hey sen, alçak kolcu, çek şu kanlı elini! Ne kırbaçlayıp duruyorsun o zavallı orospuyu?

¹⁵⁶ A.e.

¹⁵⁷ A.e., s. 241

Kırbaçlayacaksan, kendi sırtını kırbaçla! Onu kırbaçlamana neden olan şeyi, sen onunla yapmak için yanıp tutuşmuyor muydun? Tefeci, onu dolandıranı astırır. Lime lime giysiler, en ufak, en önemsiz hataları bile gösterir. Ama günahına altın kaplat da gör, adaletin güçlü, uzun kılıcı bir şey yapamadan kırılır. Bir de sen o günahı paçavralara sar, bir cücenin saman çöpü bile onu deler. Hiç kimse suçlu değildir- hiç kimse diyorum! Ben her şeyi yapmalarına izin veriyorum. Sen de al şu kararımı, dostum, ben seni suçlayanların ağzını mühürleyecek güce sahibim. Kendine cam gözler al ve adi bir politikacı gibi, görmediğimi görür gibi yap. Eee, hadi, çekin bakalım çizmelerimi şimdi. Daha kuvvetli, daha kuvvetli! Hah şöyle! ”¹⁵⁸

Lear’ın genel anlamdaki adaletsizlik düşüncelerini, toplum içerisindeki varlıklı ve yoksulların varoluşunun sebep olduğu adaletsizlik üzerine düşünceleri izler. Elleri güç bulunan varlıklı kimselerin cezalarını hak ettikleri ölçüde çekmediklerinden yakınır.

Lear’ın soytarısına benzeyen bir halde bu denli saçma görünümlü akıllı sözler sarf etmesi Edgar’da şaşkınlığa neden olur. Hazlitt’e göre Lear’ın bilinci çok sağlam bir kayalığa benzemektedir. Gloucester’a sabretmesi gerektiğini söylediği anda Cordelia’nın adamları tarafından bulunur ve Fransız ordusunun çadırına getirilmek üzere Gloucester ve Edgar’ın yanından ayrılır.¹⁵⁹

Cordelia’nın yanına getirildiğinde uykusundan uyanan Lear ilk etapta Cordelia’nın da kendi ile birlikte öldüğünü sanır:

“ Bana haksızlık ediyorsunuz mezarımdan çıkardığınız için beni.
Sen mutluluk veren bir ruhsun,
Oysa ben ateşten bir tekerleğe bağlıyım
Ve gözyaşlarım erimiş bir kurşun gibi
Akıp yakıyor benliğimi.”¹⁶⁰

Lear ilk anda Cordelia’yı tanıyamaz. Yavaş yavaş tanımaya başladığı anda Lear için bir dönüm noktası ve de tragedyanın en önemli anlarından biridir:

“Lütfen benimle eğlenmeyin,
Ahmak, yaşlı bir bunağım ben.

¹⁵⁸ Shakespeare, **A.g.e.**, s.128

¹⁵⁹ Urgan, **A.g.e.**, s. 242

¹⁶⁰ Shakespeare, **A.g.e.**, s.137

Yaşım sekseni geçti, ne bir saat fazla, ne eksik,
Doğrusunu söylemek gerekirse,
Sizi ve şu adamı tanıyacak gibiyim,
Ama emin değilim,
Çünkü nerede olduğumu kesinlikle bilmiyorum,
Hafızamı zorluyorum, ama bu giysilerimi tanımıyorum,
Ne de dün nerede geceledim, anımsamıyorum.
Benimle alay etmeyin ama
Ben bensem, bu da kızım Cordelia galiba.”¹⁶¹

Lear Cordelia'nın yanından ayrılması esnasında da ondan tekrar af diler. Lear'ın bu çocuksu tavrının oyunun başındaki şımarık ve bencil olan çocuksu tavırla arasında oldukça büyük bir fark vardır. Daha uysal, daha erdem ve sevgi sahibi bir şekle bürünmüştür.¹⁶²

Ünlü Shakespeare düşünürü Wilson Knight'a göre tragedyanın çatısı içinde grotesk öğeler ve tragedya-komedy ikilemi barınmaktadır.

Kral Lear metninde insan tabiatı ile ilgili birtakım sorunlara değinilmiş, verilen yanıtların yetersizliği üzerinde durulmuş, yaşanan ilişkilerin karmaşıklığının kaynağında siyasal ve toplumsal olan araştırılmış olduğundan bu tragedyanın en büyük sanat yapıtlarında bulunun bu üç temel niteliği taşıdığı görülür.

Bunlar: Evrensel olma, insancıl özellikler barındırma ve bilinçli bir bakış açısı taşımaktır.

Özet olarak bu tragedyanın, insancıl doğal, siyasal ve toplumsal olarak insanın önemi ölçüsünde evrensel boyutta bir alegori olduğunu söylenebilir.¹⁶³

Dördüncü perdenin bitiminde görünürde her şey mutlu bir sona yaklaşıldığı hissi uyandırır. Fakat bu mutluluk kısa sürecektir. Britanya ve Fransız ordusu arasında başlamakta olan savaş bu mutluluğa gölge düşürür. Britanya ordusunun Fransızlar karşısındaki galibiyeti ile Lear ve Cordelia, Edmund'un emri ile tutsak alınırlar. Lear

¹⁶¹ A.e., s.138

¹⁶² Urgan, A.g.e., s. 244

¹⁶³ Shakespeare, A.g.e., s. X

bu tutsaklıktan memnuniyetsiz değildir çünkü yanında ayrılmak istemediği Cordelia vardır. Tutsaklık sadece kral olduğu dönemde Lear için önem arz edebilir niteliktedir. O artık tam bir özgürlük içerisinde bu hapislik durumunu önemsemez. Onun için önemli olan Cordelia ve ona duyduğu sevgidir: ¹⁶⁴

“ Senin benim uğruma yaptığın bu fedakârlıklar için Cordelia'm,
Tanrılar, kendileri rahip olup tütsü yakarlar.
Artık birlikteyiz değil mi?
Bizi ayırmak isteyenler göklerden ateşler yağdırsınlar,
Dumana boğup kaldığımız yeri tilkiler gibi dışarı çıkarsınlar.
Sil gözlerini kızım. Bizi ağlatmadan önce,
O lanetlenmiş hastalıkları onların etlerini, derilerini yiyip bitirecek!
Önce yokluktan gebersinler bakalım. Gel hadi.” ¹⁶⁵

Lear ve Cordelia'nın hapsedilmelerinin hemen ardından Edmund ikisinin de öldürülmeleri emrini verir. Bu emirden sonra Edmund Albany Dükü tarafından savaşa çağrılır. O hem Reagan'ın hem de Goneril'in göz koyduğu biridir artık. Edmund'un yapmış olduğu hainliklerin bir tanığı çıkmaz ise Albany Dükü onunla bizzat kendinin dövüşeceğini açıklar. Ortaçağ'daki düello kurallarına uygun bir şekilde iki savaşçı, yüzleri korunaklı, baştan aşağıya zırh ve miğferler içerisinde alana gelir. Fakat savaşçılardan biri Albany Dükü değil, Edgar'dır. İyiliğin ve kötülüğün karşı karşıya geldiği bu düello Edmund'un ölümcül bir darbe almasıyla son bulur. Bu esnada Edmund uğruna birbirlerine düşen Goneril ve Regan arasında da bir düello yaşanır. Goneril, Regan'ı zehirler ve Edmund ile olan ilişkisinin açığa çıkması karşısında kamasını kalbine saplar. ¹⁶⁶

Tragedya içerisindeki kötüler çevrelerinden sonra şimdi de kendilerine zarar vermeye başlarlar. Edmund ölmek üzere iken kendinden beklenmedik bir şekilde Lear ve Cordelia'nın serbest kalmasını arzuladığını dile getirir. Cordelia'nın kurtarılması için haber verilir. Albany'nin tanrıların Cordelia'yı korumaları üzerine dua etmesi esnasında Lear, Cordelia'nın cansız bedeni ile sahneye girer.

¹⁶⁴ Urgan, **A.g.e.**, s. 244

¹⁶⁵ Shakespeare, **A.g.e.**, s.147

¹⁶⁶ Urgan, **A.g.e.**, s. 245

Granville-Baker'a göre bu sahnenin anlatılması imkânsızdır. Lear bu gerçeği bilmek ve katlanamamak arasında acı bir noktadadır. Onun yaşadığına inanmak ister :¹⁶⁷

“Bakın, tüy kımıldıyor, demek yaşıyor! ...”¹⁶⁸

Tragedya boyunca sessiz bir şekilde karşımızda olan Cordelia'nın sesinin güzelliğinden bahseder Lear:

“...Cordelia! Cordelia! Dur, bekle biraz.

Ne? Bir şey mi dedin?

Ne tatlı sesin vardı senin: Yumuşaktı, okşardı, hafifti-

Bir kadın için çok güzel, cana değer bir şey.

Geberttim ben, seni asan o köleyi.”¹⁶⁹

Shakespeare'in tragedyanın sonunda ufak bir ayrıntısı ile karşılaşırız. Lear kalbinin sıkıştığını betimlercesine düğmelerinin çözülmesini de istediği son sözlerini söyler:

“Zavallı saf çocuğumu astılar benim!

Hayır, hayır, hayır, hayat izi görülmüyor!

Bir köpek, bir at, bir fare yaşasın da

Sende bir solukçuk hayat niçin bulunmasın?

Seni asla bir daha göremeyeceğim,

Asla, asla, asla, asla, asla!

Yalvarırım, açın şu düğmelerimi! Hepiniz sağ olun!

İşte, görüyorsunuz, değil mi? Bakın, Bakın dudaklarına!

Bakın oraya, bakın oraya!

(Ölür.)”¹⁷⁰

Tam ölürken hala Cordelia'nın yaşadığını düşündürür son sözleriyle. Birçok eleştirmen, Bradley de dahil Lear'ın sevinçten öldüğüne inanır. Diğer eleştirmenlere göre ise tamamıyla umutsuz bir halde hayata gözlerini yumar. Her ne şekilde olursa olsun bu ölüm Lear'ı özgürleştirmiştir. Edgar, Lear'ı canlandırmak için ona sarıldığında Kent onun huzur bulduğunu ve artık çektiği acılar da göz önüne alınarak

¹⁶⁷ A.e.

¹⁶⁸ Shakespeare, A.g.e., s.159

¹⁶⁹ A.e., s.160

¹⁷⁰ A.e., s.162

rahat bırakılmasını belirtir. Tragedyanın sonunda her ne kadar bütün kötüler hak ettikleri ölüme kavuşsalar da Lear ve Cordelia'nın çektikleri acılarla birlikte ölmeleri üzüntü vericidir. Cordelia'yı ölüme götüren dürüstlük, Lear'ı ölüme götüren ise bencillik ve fikirsizliğidir.¹⁷¹

Metinde vurgulanmak istenen tema dünyanın yozlaşması ve çöküşe geçmesidir. Oyunun birçok tarihsel metne benzerlik olarak krallığın paylaşılması ile başladığını ve yeni bir yönetimin başa geçmesi ile son bulduğu görülür. Fakat bilinen tragedya anlayışının tersine bu oyunda yeni bir dünya kurulmaz. Oyunda varlık gösteren bütün önemli kişiler ölmüş ya da öldürülmüşlerdir. Geriye kalan Edgar, Albany ve Kent ise yıkık evrenin kalıntılarıdır. Bu sonuçlandırma oyunda iki farklı şekilde ele alınır: ilki insan-insan ilişkilerinin suç ortamında incelendiği fiziksel aksiyon düzlemi ikincisi ise insan-doğa ilişkilerinin incelendiği manevi aksiyon düzlemidir. Oyundaki insan-insan karşıtlığı içerisinde birçok ölümü barındırmaktadır. Bu karşıtlık Goneril, Regan, Cornwall, Edmund ve Oswald'ı içinde barındığı dünyaya aittir. Salt sorumlu karakterler olarak yalnız değillerdir. Bu sorumluluktan Lear ve Gloucester'da payına düşeni alır ve tragedyanın sonunda herkes evrensel adaletten payına düşeni alır. Her ne kadar bu sorumlular içinde Cordelia'dan bahsetmesek de o da dürüstlük ve çevresine göre hareket edememiş olmanın kurbanı olur. Hapishanede bir asker tarafından öldürülmesi onu oyunun en trajik kişisi noktasına taşır.¹⁷²

Tüm tragedyalarda ana karakterin ölümü çıkış yolu olarak görünür. Hamlet'in, Macbeth ile Lady Macbeth'in, Othello'nun, Brutus'un, Coriolanus'un, Anthony ile Cleopatra'nın öldüğü görülür. Lear'ın sonu nihai olarak görölse de aslında beklenmedik bir sonudur. Bu anlatı diğer kaynaklarda mutlu sonla biter. Fakat Shakespeare bu mutlu sonu değiştirir. Charles Lamb, Granville-Baker ve Kenneth Muir'a göre Lear'ın nihai sonunun ölüm olması kaçınılmazdır ve başka bir durum beklenemez. Katlanılamayan durum olarak Lear'ın ölümünü değil, kızının ölüsünü kollarında taşıması olarak belirtirler. Dr. Johnson'a göre Cordelia'nın ölümü Shakespeare'in adalet kavramına aykırı davranması olarak açıklanabilir. Çağdaş eleştirmenler ise bu ölümün oldukça isabetli bir karar olduğu görüşünü savunurlar.¹⁷³

¹⁷¹ Urgan, **A.g.e.**, s. 248

¹⁷² Shakespeare, **A.g.e.**, s. X

¹⁷³ Urgan, **A.g.e.**, s. 249

İnsan ve doğa ilişkilendirilmesinin yapılabileceği evrensel ahlak düzlemini metnin temel dünyası olarak adlandırmak yanlış olmaz. Bu çerçeve içinde yazgıyla da ilişkilendirilmiş ironi dolu grotesk sahneler vardır. Oyunun tüm karakterleri oyunun nihayetinde başlangıçta bulundukları konumdan oldukça uzaktadırlar. Görkemli bir yaşamdan, sefil bir hayata geçiş gözlemlenir. Lear, Gloucester, Edgar ve Kent'in düşüşleri fiziksel, ruhsal ve toplumsaldır. Bu açıkladığımız iki düzlem oyunun sonuna kadar birbirine paralel bir şekilde ilerleme gösterir. Kral Lear oyunu için William Shakespeare'in yazmış olduğu en karmaşık, zor oyun nitelenmesi yapılabilir. Oyun tragedya içerisinde komedy, komedy içerisinde tragedy barındıran bir oyundur. Oyun için oynanması güç bir durum barındırdığı ve yönetmene önemli ölçüde fazla anlatım olanağı verdiği söylenebilir. Oyun bu bakımdan çağdaş estetik ve teknik niteliklere sahiptir.¹⁷⁴

Fluchère'e göre Lear'daki baskın dünya görüşü yazgıyı belirlemiştir ve galip gelmiştir. Her ne kadar kötüler hak ettikleri sonla karşılaşsalar da tanrılar bu oyunda acımasız davranmışlardır. Lear tanrılardan onu korumalarını ister fakat tanrılar yerine Goneril ve Regan gibi iki kötü güç ile karşı karşıya kalır. Edgar'ın kör olan Gloucester ile karşılaşması, Albany'nin iyi dileklerinden sonra Lear'ın kollarında Cordelia'nın cansız bedeni ile görünmesi bu kötü karşılaşmalara örnek olarak gösterilebilir.¹⁷⁵

Lear oldukça fazla acıyla yoğrulmasına karşın trajik bir figür olmaktan öte grotesk bir figür görünümündedir. Grotesk değişik bir biçimde yazılmış olan tragedyadır adlandırmasını yapabiliriz. Çünkü grotesk olan sadece trajik bir dünya içinde meydana gelir. Tragedyayı insan kaderi üzerine bir değerlendirme, groteski de insana dair olanın mutlak eleştirisi olarak açıklarız. Lear'da olaylar hem komik hem de dokunaklıdır. Tragedya arınmayı sağlarken, grotesk olan kişiyi avutacak hiçbir şey getirmez.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Shakespeare, **A.g.e.**, s. XI

¹⁷⁵ Urgan, **A.g.e.**, s. 250

¹⁷⁶ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XVI

Jan Kott, tragedyanın ve groteskin dünyalarının birbirlerine benzer nitelikte olduğunu savunur ve şöyle devam eder:

“Grotesk, trajedi temalarını yüklenir ve aynı köklü soruları sorar. Yalnızca soruların yanıtları farklıdır. Trajik ve grotesk insan yazgısı hakkındaki bu tartışma, düşüncenin iki yolu ve iki felsefenin, fikir ayrılığının sürekliliğini yansıtır. Polonyalı filozof Leszek Kolawski, papaz ve soytarı arasındaki uzlaştıramaz zıtlıkta olduğu gibi, iki zıt davranışı tanımlar. Trajedi ve grotesk arasında, ahlak düzeni ile günlük uygulama arasındaki çelişkinin nihai sonuna beslenen mutlak umut inancı, eskoloji gibi kavramlardan yana ya da onlara karşı aynı çelişki vardır. Trajedi din adamlarının, grotesk soytarının tiyatrosudur...

... O, Shakespeare’in Kral Lear’ında olduğu gibi, tümümüzü aptal ve delilere dönüştüren soğuk gecede, dünyanın üstüne çöken, sonsuz soğuk gece boyunca, yaptıkları acımasız gezintilerinde, sürgün edilmiş üçlüye eşlik eder: Kral, soylu ve oğlu.”¹⁷⁷

Kral Lear’da seçenekler tutarsız ve belirsizdir. İnsan yazgısını kendi belirler. Oyundaki bütün karakterler için birbirlerinden farklı soytarılar adlandırması yapılabilir. Oyun içindeki soytarı, diğer karakterler soytarı tutumu sergilemeye başladıklarında ortada görünmez.

Oyunda bu değişimle ilgili Lear ve soytarının birçok diyalogu örnek olarak gösterilebilir.¹⁷⁸

“LEAR

Acı söyleyen bir kaçık!

SOYTARI

Bak evladım, sen acı kaçıkla, tatlı kaçık arasındaki farkı biliyor musun?

LEAR

Bilmiyorum delikanlı, sen söyle de öğrenelim.

SOYTARI

Kim sana öğüt verdiğiyse

Pay et topraklarını diye,

¹⁷⁷ Kott, **A.g.e.**, s.115

¹⁷⁸ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XVII

Beri gelsin, yanımda dursun-
Diyelim ki, sen osun.
Böylece tatlı kaçık, acı kaçık
Çıkar ortaya apaçık:
(Kendini gösterir.)
Tatlısı bu alacalı
(Lear'ı gösterir.)
Acısı da şu olmalı.

LEAR

Yani bana kaçık mı diyorsun, delikanlı?

SOYTARI

Eee, n'apalım, öteki unvanlarının hepsini bağışladın, doğuştan bir bu kaldı sana."¹⁷⁹

Kenneth Muir ve başka eleştirmenlere göre Kral Lear tragedyası tamamıyla kötülerin bir zaferi olarak adlandırılmaz. İyi güçler oyunun sonunda kötülüğü ortadan kaldırmışlardır. Gloucester'ın uşağının Cornwall'ı öldürmesi, iyilik timsali Edgar'ın kötülüğün simgeleştirildiği Edmund'u ortadan kaldırması bu zafere örnek teşkil eder. İyiliğin gücü oyunun sonlarına doğru kötülüğü de oldukça etkilemiş bu sebeple Edmund bile pişmanlık duyma noktasında hayata veda etmiştir. Kral Lear tragedyasının ana karakteri Lear çektiği acılar yolu ile bilince, sevgiye, alçakgönüllülüğe kavuşur ve ölür. Bu anlamda tragedya umutsuzluk ve karamsarlığın aksine içinde umudu taşır.¹⁸⁰

Oyun içerisinde bütün ölçüler birbiriyle karışıklık gösterir. Lear'in sahip olduğu uyumsuzluklar dünyası başlangıçtan itibaren bir daha düzeltilemeyecek bir kargaşa barındırmaya başlar. Oyun boyunca bir karakter diğerini yansılar. Gloucester'ın gözlerinin oyulması ile Lear'a yapılanlar benzerlik gösterir. Oyunun nihayetine doğru Gloucester gözlerini, Lear ise belleğini yitirmiştir. Her iki karakter de kayıplarından sonra doğruları değerlendirmeye başlarlar. Oyundaki karakterler ile birlikte doğanın da yitip bir durumda olduğu görülür. Çıplak bir fundalık ve samanlıktan bahsedilir. Dilenci taklidi yapmakta olan bir Edgar, yırtık pırtık kıyafetler içerisinde bir Lear,

¹⁷⁹ A.e., s.29

¹⁸⁰ Urgan, A.g.e., s. 250

gözlerini kaybetmiş bir Gloucester, uşak kıyafetleri içinde bir Kent'i karşımıza çıkarması ile oyunun, çıplak doğa ve çıplak insan simgeleri ile insanın tabiat içerisindeki varlığını araştırdığı göze çarpar.¹⁸¹

Kral Lear birçok eleştirmenin gözünde Shakespeare'in en yüce yapıtı olarak görülür. Chambers'a göre Lear diğer Shakespeare oyunlarından farklı olarak tüm evreni kapsar bir trajik temel üzerine kurulu dram yapısındadır. Oyunda salt tek bir insanla değil bu insanı çevreleyen insanlar, doğal ve tanrısal güçlerle karşılaşılır. Birçok eleştirmen Kral Lear'ı tiyatro sahnesine sığmayacak ölçüde büyük bir edebi eser olarak görmektedir.

Lear'ın sahneye konmasındaki güçlüğü David Garrick, Richard Burbage, Edmund Kean, Macready, Henry Irving; çağdaşlardan John Gielgud, Charles Laughton, Laurence Olivier, Michael Redgrave ve Paul Scofield gibi usta oyuncular da aynı surette yaşamışlardır. Yönetmenlere göre Shakespeare'in diğer hiçbir oyununun sahneye konuluşu Kral Lear gibi zorlu olmamıştır.¹⁸²

¹⁸¹ Shakespeare, **A.g.e.**, s.XIII

¹⁸² Urgan, **A.g.e.**, s. 212

2. UYARLAMA

2.1. Uyarlama Kavramı

Film uyarlaması basılı bir edebi metnin film türüne transfer edilmesi olayıdır. Adaptasyonlar romanlardan, kısa öykülerden, oyunlardan, roman dışında kalan kitaplardan, makalelerden ya da şiirsel anlatılardan yapılır. Uyarlamayı yapan kişi orijinal hikâyeyi filme mümkün olduğunca yakın bir şekilde transfer etmeye çalışır. Çünkü film kendi alanı içerisinde, kendi konvansiyonları, artistik değeri ve tekniği ile başka bir ortamı oluşturur. Orijinal hikâye bu şekilde başka bir sanatsal ürüne dönüştürülmüş olur.

Uyarlama aynı zamanda metni okuyan en az bir kişinin yaptığı yorum sonucunda, hangi unsurların aktarılacağı ve bu unsurların görüntü ve ses yardımıyla nasıl yaşanır kılınacağı yorumlanması şeklidir. Metnin film ile karşılaştırılması esnasında her iki form içinde yorumlama yapılırken neyin ayırt edici olduğunun açıklanması yoluna gidilir.

Yüzyıllık film tarihi boyunca oldukça fazla uyarlama örneği ile karşı karşıya gelinir. Film uyarlamaları üzerine çalışmalar yapılmasının nedeni sadece sayının fazlalığı değil aynı zamanda kalite olgusudur. Kalitenin ölçütü olarak da akademi ödüllerine en iyi film kategorisinde aday olarak gösterilen uyarlama örneklerinin fazlalığıdır. Bir diğer ölçüt ise birçok ünlü yönetmenin uyarlama olarak birçok örnek vermesi olarak gösterilir. Her ne kadar çoğunluk tarafından kabul edilmese de bir diğer inanış en iyi kazanç sağlanan filmleri uyarlama örneklerinin oluşturduğudur.

Uyarlamalar dar bir alana odaklanan ürünler olarak adlandırılırlar. Basitçe vurgulamak gerekirse bu alan sadakat kavramı ile meşguldür. Eleştirmenler tarafından uyarlamalar hakkında sorulan en önemli soru filmin metne ne derecede sadık olduğudur.¹⁸³

¹⁸³ John M. Desmond, Peter Hawkes, **Adaptation: Studying Film and Literature**, New York, McGraw Hill, 2006, s.1-3

2.2. Uyarlamaları Sınıflandırmak

Film uyarlamasını sınıflandırma noktasındaki yaklaşımları göz önüne alındığında, Geoffrey Wagner ve Dudley Andrew bu sınıflandırmanın içerisinde, kaynak metni yeni oluşan türe aktaran ve görsel olarak değişmeyen bir metodu dahil ederler.

Bu metoda orijinal diyalog, edebiyat çevirilerinde rastlanıldığı gibi kelimesi kelimesine dahil edilir. Wagner bu stratejiyi “transpozisyon” sözcüğü ile açıklar. Aynı olgudan bahsederken Andrew ise özellikle kaynak metni bozmadan ona sadık kalınması noktasında “kesişim” sözcüğünü kullanır.¹⁸⁴

Eğer bir film metin kaynaklı ise, iki tür arasında karşılaştırma yapılması kaçınılmazdır. Sadakat terimi filmlerin değerlerinin ölçülmesi noktasında değil, daha çok iki eş ürünün aralarındaki ilişkinin tartışılması üzerine kullanılan tanımlayıcı bir terimdir.

Film ve metin arasındaki ilişki tarifi yapılırken, ayrıntılı olarak incelenmesi ve uyarlamanın yakın, dağınık veya orta bir adaptasyon olup olmadığı şeklinde sınıflandırılması gerekir. Edebi metindeki birçok hikâye unsuru filmde de yansıtılıyorsa ya da az bir unsur atılmış ya da eklenmişse bu uyarlama “Yakın Uyarlama” ismini alır. Birçok hikaye unsuru atılmış ve edebi metin sadece bir çıkış noktası olarak kullanılmışsa bu uyarlama “Dağınık Uyarlama” olarak adlandırılır. Ne tam anlamıyla uyumlu ne de edebi metinden tamamıyla bağımsız hareket eden, yakın ve dağınık ölçeğinin arasında bulunan uyarlamaya ise “Orta Uyarlama” denilir.¹⁸⁵

Michael Klein ve Gillian Parker ise uyarlama sınıflandırmasını üç farklı şekilde tanımlar:

¹⁸⁴ Phyllis Zatlin, “From Stage to Screen : Strategies for Film Adaptation”, **Theatrical Translation and Film Adaptation**, Ed. Susan Bassnet, Edwin Gentzler, Multilingual Matters Ltd., 2005, s.169

¹⁸⁵ John M. Desmond, Peter Hawkes, **A.g.e.**, s.2

Metni film diline tam olarak çeviren uyarlama Yakın; kaynak metni yeniden açıklarken anlatının öz yapısını elde tutan uyarlama Orta; kaynağı sadece taslak olarak gösteren orijinal ürün ise Dağınık uyarlama olarak adlandırılır.

Bu ve diğer sınıflandırma sistemleri sadakat olgusunu tek ölçüt olarak, film yapımcılarının edebi kaynakları farklı şekillerde kullanmalarını tasdik etmektedir. Bir uyarlamayı tanımlamak her hangi bir eleştirinin parçası şekli alacaktır. Sadakat konusunda unutulmaması gereken, kullanışlı bir ölçücü terim olmadığı fakat metin ve film uyarlaması arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak adına açıklayıcı bir terim olduğu gerçektir.¹⁸⁶

“Jenkins (1997:6-8) uyarlamalarda sadakat sorunuyla ilgili olarak belli başlı görüşlere dikkat çeker. Andrew, sadakat meselesini bezdirici bulur. Eserler bambaşka araçlardan filme dönüştürülürken elbette hikâyede değişiklikler yapılması gerekecektir. Bir filmin kaynağına ne kadar sadık olabileceği ve hatta “sadakat” derken neyin kastedildiği bile tartışmalıdır. Seldes’e göre istisnai durumlar dışında iyi bir uyarlama filmi asıl roman veya oyunla birebir aynı olamayacağı gibi aslına sadık bir uyarlamanın da iyi bir film sayılamayacağı bir gerçektir. Fadiman’sa filmin önceleyen roman veya oyunun birebir kopyası, ikinci nüshası, aynadaki görüntüsü olmak durumunda olmadığını belirtir. O artık yepyeni bir şeydir. Tiyatrodan, edebiyattan alınan ilham olmasa o filmin ortaya çıkarılamayacağı zaten apaçıktır. Bunu göz önüne aldığımızda ortaya konan yepyeni filmi kendi disiplini içinde, yeni sanatın ölçütlerince eleştirmek gerekir.”¹⁸⁷

Dudley Andrew film ve roman türü arasındaki ilişki türünü üç farklı şekilde adlandırır. Bunlar;

- 1) Başka kaynaklardan ödünç alma,
- 2) Kesişme,
- 3) Dönüştürmenin aslına sadık kalması

olarak açıklanabilir.

¹⁸⁶ A.e., s.3

¹⁸⁷ F.Dilek İyigün, **Sinemadan Televizyona Uyarlamalar ; Acı Hayat Örneği**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.12

Gianetti ise film ve kaynak metin arasındaki ilişkinin;

- 1) Serbest uyarlama
- 2) Aslına sadık uyarlama
- 3) Bire bir uyarlama

sınıflandırması ile açıklanabileceğini belirtir.¹⁸⁸

Wagner'in sınıflandırmasında ise uyarlamalar ;

- a) bir romanı çok az bir değişiklikle doğrudan perdeye aktaran "*Transposition*",
- b) orijinal esere sadakatsizlikten ziyade, yönetmenin belli bir amacı olduğunda, seçilen orijinal eserin bazı bakımlardan değiştirildiği "*Commentary*",
- c) başka bir sanat eseri yaratma uğruna oldukça önemli bir başlama noktasını temsil eden, benzerlik ya da paralellik kurma olarak da tanımlayabileceğimiz "*Analogy*" olmak üzere üç'e ayrılır.¹⁸⁹

Sahne oyunları direkt olarak, orijinal diyalog set ve oyuncularını ile birlikte teatral ortamdan alınarak televizyon filmi haline getirilir. Bu durumun düzenli bir teatral gösterimden en büyük farkı sunum sırasında tiyatro seyircisinin olmamasıdır. Eşdeğerde bir ışık sistemi ve kamera hareketi ile (yakın çekimler ve kamerada pan hareketinin kullanımı) var olan metin televizyon izleyicisi de göz önünde tutularak yeni ortama aktarılır. İdeal olarak yapım, salt uzaklıkla ilgili varsayımlar değil, yer değiştiren bir bakış açısının da sahiplenildiği kamera açılarını kullanan üç farklı kamera tarafından kayda alınır. Montaj aşamasında bir karakterden bir diğer karaktere doğru olan reaksiyonu göstermek amaçlı kesme işlemi uygulanır. Tek bir sabit kamera ile teatral gösterimin kaydedilmesi çok fazla memnun edici sonuçlar doğurmaz. Başarılı olarak adlandırılacak bir sahne-ekran prodüksiyonunun ise özel tekniklere, ekipmanlara, ışık ve kurgu sistemine ihtiyacı vardır.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Zeynep Çetin Erus, **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar**, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s.16

¹⁸⁹ Zeynep Çetin, "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması", Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 1999, s.152

¹⁹⁰ Zatin, **A.g.e.**, s.169

Örneğin Arthur Miller'ın Satıcının Ölümü eserinin sinemaya uyarlanmasında, gerçekçiliği ve akıcılığı yakalaması noktasında bir beklenti içine girilir. Sonuç olarak filmdeki bazı sekansların prodüksiyon setinde değil, gerçekçi mekânlarda çekildiği görülür. Örneğin Willy'nin aracının trafikte ilerlemesine tanıklık edilir. Bir başka sahnede ise Willy'nin karısı ile olan konuşmaları, sinemanın “anlatma, göster” eğilimi içerisinde sözcüklerden ziyade görüntüler vasıtası ile aktarılır.¹⁹¹

Ephraim Katz'e göre uyarlama, bir sanat eserindeki unsurların yeni ortama uygun hale getirilerek bambaşka bir sanat eseri meydana getirme eylemi olarak açıklanır. Erich Rentscheler'a göre ise uyarlama, kişisel bir anlatım yaratmak için, içinde bulunulan tarihsellik ve metinsel gerçeklik çıkış noktası alınarak, geniş anlamda bir anlama ve kendi anlamını oluşturma eylemi olarak tanımlanır.

“Zaman kısıtlamaları da, uyarlama olanaklarını büyük ölçüde etkiler. Yönetmen eseri 1,5-2 saatlik filmde anlatabilmek için bazı şeyleri değiştirme, kısaltma, uzatma yöntemlerine başvurur. Özet ya da eliptik anlatımı kullanır, orijinal metnin bazı bölümlerini, karakterlerini ya da temalarını çıkarıp atar. Bu tür atmalar, bilgi kaybına ya da bir araçtan diğer araca aktarma sürecinde bozulmaya neden olur. Öte yandan, edebiyatın film versiyonunda yönetmen çeşitli nedenlerden dolayı yeni bölümler, karakterler ya da temalardan, yeni diyaloglar, set ve kostüm detaylarına kadar tamamı ile yeni anlatı malzemesi yaratabilir. Bu da bilgi kazanımı ya da en azından aktarımda değişime neden olur.”¹⁹²

Keith Cohen'e göre ise roman sanatı kendi kendini tüketmeye başladığı noktada sinemasal olana doğru bir yönelim göstermiştir.

Wagner de edebiyat uyarlamalarının başarısından bahsederken, bazı başarılı film yapımcılarının basım alanında da varlık gösterdiklerini vurgulayarak, ticari anlamda baskısı yapılan senaryoya örnek olarak “All About Eve” filmini gösterir. Senaryoların tarihsel süreç içerisinde yayınlanmasının ve bir iş kolu meydana getirmesinin günümüzdeki en önemli temsilcisi olarak Quentin Trantino örnek olarak gösterilebilir.

¹⁹¹ A.e., s.171

¹⁹² Erus, A.g.e., s.18

Bir filmin oluşmasına kaynaklık eden edebi yapıt; senaryonun, film günlüğünün veya filmle ilgili yan ürünlerin oluşmasına engel teşkil etmez.¹⁹³

Gabriel Miller'a göre roman kahramanları ekrana adapte edildikleri zaman bir basitleştirme işleminden geçirilirler. Diğer birçok eleştirmenin de hemfikir oldukları nokta ise romanın dilbilimsel bir alanı; filmin ise iletişimin görsel bir alanını temsil ettiği gerçeğidir.

Bluestone'nun 1957 yılında belirttiğine göre ise; itibar edilen bir roman, küçük bir edebi okur kitlesi tarafından desteklenen, tek bir yazar tarafından yaratılan ve göreceli olarak sansürsüz olan bir yapıttır. Bir diğer taraftan film ise büyük bir izleyici kitlesi tarafından desteklenen, endüstriyel koşullarda ortak bir çalışma sonucu yaratılan bir görseldir.¹⁹⁴

Hortense Powdermaker, 1951 tarihinde Hollywood'u antropolojik olarak incelediği esnada popüler film uyarlamasının nasıl meydana geldiği noktasında durur. Stüdyo tarafından kaynak olarak alınan metin orijinal bir romana ve ya bir oyuna ait olabilir. Yazar da bu kaynaktan uyarlama yapması için çalıştırılır.

Yazar metinden farklı bir ortamda dramatik etkiyi yaratabilecek şekilde, yapımcının kişisel fantezileri ve hedef kitlenin ne isteyebileceği doğrultusunda, prodüksiyon kuralları ve yıldız oyuncuların ekranda yansıtacakları kişilikler üzerine gerekli değişiklikleri yapar. Bazen oyunun veya romanın sadece başlığı geriye kalır. Bu adaptasyon daha sonra başka bir yazar tarafından yaratılmış senaryonun kaynağını oluşturur.¹⁹⁵

2.3. Uyarlama ve Shakespeare

Yirminci yüzyılda film yönetmenlerinin teatral ve kendi zamanı ve seyircisi önünde tanınmaktan da öte olan Shakespeare figürünü dönüştürmeye başladıklarına tanıklık

¹⁹³ Imelda Whelehan, "Adaptations-The Contemporary Dilemmas", **Adaptations: From text to screen, screen to text**, Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Routledge, Great Britain, 1999, s.5

¹⁹⁴ A.e., s.6

¹⁹⁵ A.e., s.7

edilir. Gus Van Sant'ın My Own Private Idaho'sunda Falstaff ile Portland'da yaşayan evsizlerden biri olarak karşılaşılır. Franco Zeffirelli'nin Hamlet filminde prens figürünün Western film kahramanının destansı kaderini üstlendiğini, Akira Kurosawa'nın Ran filminde ise Kral Lear'ın Japon feodal imparatorluğunun hükümdarı olarak yansındığı görülür. Her ne kadar karakterler yeniden yorumlansa ve reformize edilmiş dahi olsa bu filmlerin merkezinde Shakespeare yer almaktadır. Bir filmin başarılı bir Shakespeare filmi olarak adlandırılması, metnin değiştirilmesine rağmen Shakespeare'a olan bağlılığın bozulmamış olmasına bağlıdır.

Modern seyirci, kültürel ve toplumsal cinsiyete dair kodlamaları ustaca yapmakta fakat yönetmenin sinemaya özgü unsurları Shakespeare'ın hikâyesini anlatırken nasıl kullandığı noktasında anlamlandırma sorunu yaşamaktadır. Benzer biçimde Shakespeare uzmanları da Shakespeare'ın sinemadaki izdüşümüne teatral formdan uzaklaşıp uzaklaşmadığı noktasında şüpheci yaklaşmaktadırlar. Eleştirmenler edebi farklılıklara rağmen ortaya konan birçok filmin Shakespeare oyunlarının gerçek birer temsilcisi olduğunu ileri sürerler. Shakespeare'ın film uyarlamaları; onun oyunlarının drama yapısına hakim olan kültürler tarafından ideolojik ve eleştirel anlamda konu başlığı oluşturur ve ele alınırlar.

Her kuşak, kültür ve yönetmen Shakespeare dramasının otantik yapısının sosyal ve kültürel anlamda konu edilişi ile ilgilenmiştir. Film uyarlamalarının başarılı olarak adlandırılmalarının birincil sebebi teatral uygulama ve eleştiriyi görmezden gelerek dramının kalbine giden yolda türlü yorumlara başvurmaları ve ideolojik sorunları ortaya yatırmalarıdır. Görüntü filmlerde birden fazla karmaşık durumu yansılar.

Virginia Vaughen'in gözlemlediği üzere Shakespeare oyunlarının yapımları salt kültürel bir çevrenin ürünü değil aynı zamanda kültürel anlam yaratan ürünlerdir. Sinemadaki Shakespeare yapımları, oyunların metinsel anlamını ortaya koyar. Kurosawa'nın Ran ve Throne of Blood filmleri Shakespeare dramasından arta kalan esasların unutulmadığını gösteren başarılı yapımlara örnek teşkil ederler. Uyarlamanın Shakespeare metnine ne kadar sadık olması gerektiğinin tartışılması filmde ne olduğundan çok ne olmadığının ayırtına varılması içindir. Sinemadaki ayrıcalık, içerisinde yönetmenin olaylara yüzeysel anlamda yaklaşması ve seyirciyi avucunun içinde tutmak istemesini görsel bir hoşgörü anlayışı ile bütünleyerek

yansıtması olarak algılanabilir. Fakat izleyici bu duruma biraz daha ayrıntılı bir biçimde yaklaştığında, orijinal metin kaynak alınarak çıkılan bu yolculukta gerçek Shakespeare'in keşfine ve yaratıcılık örneği sergileyen yönetmenin Shakespeare metnine yaklaşımına tanıklık eder.

Uyarlanan filmler genel olarak bıraktıkları görsel etkilerini Shakespeare tarafından düşünmemiş bir kaynaktan alırlar. Shakespeare'i uyarlayan yönetmenler tarafından kullanılan ve Shakespeare metinlerinden ilham alan teknikler, onların dünyası, düşünceleri ve tüm bu içerikler sinematografik çerçeve içinde anlamlandırılır. Metin haricindeki dışsal kaynaklı birçok etmen metnin sinematografik görüntüsünü üretmektedir. Etkiyi vurgulamak için iki çeşit sinematografik çerçeveden yararlanılır. Bu çerçevelerden biri bir diğerinin yaratıcı hayal gücü tarafından tasvir edilir. Etki yönetmenin yaratıcılığını şekillendirmekte ve yönetmene Shakespeare teatrallliğini sinematografik alana nasıl dönüştürmesi gerektiği noktasında ipuçları vermektedir.

Metin ve film eleştirisi arasındaki bağlantıyı izlerken Shakespeare oyunlarının kültürel, ideolojik, psikolojik ve söz sanatına dayalı öğeler barındırdıklarından ve bu öğelerin sinematografik çıkarımlara sahip olduklarından bahsedilebilir. Oluşturulmaya çalışılan sinematografik çerçeve salt öykünün nerede veya nasıl anlatıldığı ile ilgili değil, belirli bir şekilde öykünün kendisidir. Çerçeve, film estetiğinin özünü oluşturur ve Shakespeare'i filmin içine alan ilk basamaktır.

Sinematografik çerçeve denildiği zaman sadece izleyicinin olayları izlemesine fırsat verilen dörtgen ekranı değil; Shakespeare'a ait olan hikâyenin nasıl yorumlandığı, kamera ve kameranın gördüğü objeler arasındaki düzen de tarif edilir. Sinematografik çerçeve izleyicinin gördüğünü yeniden icat eder ve bunu çeşitli teknikler vasıtası ile uygulamaya sokar. Bu teknikler; kameranın hareket düzlemini, değişen planların sıklığını, ekran üzerinde bulunan nesnelerin birbirleri ile olan bağlarını ve düzenlerini kapsar.

Değişken çerçeve, kamera hareket düzlemi ve montaj sinematografik çerçeve ve anlatılan öykü arasındaki ilintiyi seyircinin daha iyi anlamasını sağlar.

Voltaire Shakespeare oyunlarının korkusuzca dışavurumcu yanını ve göze hitap etme kapasitelerini över. Yüzyıllar sonra Jan Kott tüm Shakespeare oyunlarının büyük birer gösteri olduklarını belirterek, “Gözler için tiyatro” tanımını kullanır. Bu tanımlama sinemanın ortaya çıkışına işaret ederek beraberinde film imgesini de tanımlar.

Günümüz eleştirmenleri Shakespeare dramasının bu kadar kabul görmesinin nedeni üzerine kafa yormuşlar ve korkusuzca, görünür olma amacı içinde sadece hayaletleri ve kan dökülen sahneleri değil mümkün olan her şeyin sahneye taşınması, derinliklerde kalan birçok şeyin su yüzüne çıkması gerekliliği sonucuna varmışlardır. Aslında bu düşünce ve gösterimin birleştirilmesi ya da daha açık bir biçimde düşünceyi meydana getiren hayal unsurlarının yayılmasının araştırılması; constructivist (oluşturmacı) ‘lerin kullandığı ve izleyicinin nasıl film izlediğini deneyimledikleri yollardan biridir.

Bu bakımdan izleyici, aynı Shakespeare tiyatrosu seyircisinin tutumuna benzer bir şekilde, edilgen bir tavır sergilemez. Bunun yerine David Bordwell’e göre sinema ekranı aktif anlamda izleyicinin algı kapasitesi, daha önceki bilgi birikimi, deneyimi ve maddesel ve yapısal anlamda filmin kendisi ile meşgul olur. Görsellikten çok zihinsel bir uğraş olduğunu deneyimler. Bu sebeple film üzerindeki Shakespeare gösterisi drama ile meşgul olan izleyicinin drama ile olan bağıını eksiltmez aksine pekiştirir ve durumun şiddetini artırır. Esas anlamda bu pekiştirme değişken olan çerçevelemenin yardımıyla başarıya ulaşır. Luke McKernan’ın düşüncesine göre oyun sahnede oynanan bir metindir. Film ise hem ortaya konulandır hem de metindir.¹⁹⁶

Noel Carrol’un gözlemlediği şekilde değişken olan çerçeveleme tekniği izleyicinin sinemadaki gösterimle ilgili bağıını geliştirir ve sinematografik görsellerin ekonomik kullanılabilirlikleri ve tutarlılıkları ölçüsünde yeniden oluşturulması ve yapılandırılmasını sağlayarak ekran ile olan bağı kuvvetlendirir. Peter Donaldson, herhangi bir film uyarlamasının anlamının yönetmenin deneyimi ve kişisel düşüncesi tarafından

¹⁹⁶ Kenneth S. Rothwell, “ In Search of Nothing: Mapping King Lear”, **Shakespeare, The Movie**, Ed. by. Lynda E. Boose, Richard Burt, London, 1997, s.136

belirlendiğini, John Collick; Shakespeare metninin sinema uyarlamalarının birer kültürel yapım olarak adlandırılması gerektiğini açıklar.¹⁹⁷

2.4. Uyarılama ve Kral Lear

Roman Polanski'nin Macbeth yorumu çıkış noktasını şüphesiz yönetmenin kendi deneyimlerinden almış ve modern tarih ile ilintili bir biçimde oluşmuştur. Buna rağmen yirminci yüzyılın duyarlılığı ile belirli bir şekilde bağlantıya geçen tragedya türü Shakespeare'in Kral Lear'ı olmuştur. İlginçtir ki A.C.Bradley'a göre yüzyılın başlarında Kral Lear, tragedyalar arasında en az popüler olmakla birlikte sahneye de en az koyulan ve dolaylı olarak en az beğeni toplayan Shakespeare tragedyası olmuştur. Bradley 1904'teki yazısında bu durum için "Her ne kadar doğru olsa da bundan sonrası için değil." yorumunu kullanır. Her ne kadar Tolstoy gibi 19.yy. sanatçılarından bazıları tarafından Kral Lear oyununa düşmanca yaklaşıldıysa da, oyun modern sanatçılar tarafından büyüleyici olarak karşılanır. Ted Hughes Lear'ın temalarını şiirsel olarak aktarma yoluna gitmiş, Edward Bond'un oyunu ise modern seyirci için ilginç çıkarımların oluşmasına sebep olmuştur. Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken eseri Jan Kott tarafından Kral Lear ile karşılaştırılma yoluna gitmiş, Lennon ve McCartney ise Oswald karakterinin sözlerini kendi şarkılarında kullanmışlardır: " I am the Walrus'.Why this interest? In what does its modernity consist?"

İlk olarak modern bir üsluptan söz edilir. Lear iki alanda oldukça cüretkâr olarak karşımıza çıkar. Oyunda teatral anlamda kurmaca, söz sanatı bakımından zengin ve alegorik bir atmosfer içeren bir öz bilinçlilik ve farkındalık durumu söz konusudur. Hiçbir zaman tiyatrodaki olduğu fikrinin unutulmamasını sağlar.

Brecht öncesi yabancılaştırma olarak adlandırmak oldukça zor olsa da Lear; psikolojik anlamda inandırıcılığın, stilize ve ritüelistik sahnelerden daha az tercih edildiği bir oyun olarak tanımlanır.

¹⁹⁷ Kathy M. Howlett, **Framing Shakespeare on Film**, Ohio, Ohio University Press, 2000, s.123

İlk sahnede Lear huysuz ve gaddar bir biçimde, ataerkil bir çerçeve içerisinde kendi keyfine göre krallığını bölüştürmek ister. Bir diğer şekilde bu şuna benzetilebilir: Başrol oyuncusu yardımcı roldekiler tarafından övülmek ve pohpohlanmak ister fakat astlarından biri bu duruma karşı çıkarak oyunda oynamak istemez ve bu durum Lear'da kaygı yaratır.

Kral Lear salt yabancılaştırmanın yer aldığı bir oyun değil aynı zamanda absürd tiyatrunun da ilk örnekleri arasında sayılabilecek oyunlardan biri olma özelliği taşımaktadır. Akıl dışı ve hiçlikten oluşan bir dünyadan bahseden oyun karakterizasyonda da absürd bir yapıyı çağırıştırır: bilgin bir soytarı, anlayışlı bir kör adam, mantık sahibi bir deli. Örneğin Lear ve Gloucester'ın Dover'daki sohbetinde Beckett'in ve Pinter'in oyunlarında rastlayabileceğimiz iki serseri görüntüsü aklı gelir.

Kral Lear yer yer farsa kayan, şiddet ve acıyı barındıran bir oyun olmakla birlikte, özellikle Edgar ve Gloucester arasındaki sıra dışı sahnede, biri diğerini ölüme atlamaya razı eder, Gloucester atlar ve aynı yere düşer. Daha çok Pinter'ı andırır şekilde "Daha fazla komik olamayacağı eşiğe gelene kadar komik bir oyun" olan Lear ani bir ters dönüş ile tekrar seyirciyi güldürmek için cesaretlendirebilir.¹⁹⁸

Lear'da insanın içinde doğuştan var olan, hayvansal içgüdü tarafından beslenen vahşet duygusunun bir görünümünü temsil edilir. Oyunda modern uygarlığın sınırlarının ortadan kalktığı ve bu yolla yozlaşmış olan insan motifinin açığa çıkarılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Lear algısını modernizmin anahtarı olan birkaç yapıtla paylaşır. Bunlar; Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness*, J.G.Frazer'ın *The Golden Bough*, Freud'un *Civilisation and its Discontents* ve William Golding'in *Lord of the Flies*'idir.

İnsan ilkeliliği noktasındaki algısına ek olarak, Lear Shakespeare'in en sıradışı oyunu olmakla birlikte, karakter olarak Shakespeare külliyatında en uç noktada toplumsal eleştiriyi barındıran kişi olma niteliği taşır. Adaletsizlikle örülü olan dünyayı karşı konulmaz bir merhamet çerçevesinde görebilen Lear; yoksulların ne kadar acı

¹⁹⁸ Neil Sinyard, **Filming Literature**, Bristol, Biddles Ltd., 1986, s.18

çektğine dikkati çekerek efendi ve hizmetkâr arasında bir köprü kurulması gerekliliğini savunur. Her ne kadar Lear'ın bu görüntüsü seyirci tarafından doğru olarak kabul görse de durumu delilik olarak açıklanır.

Modern zamanlardaki Shakespeare uyarlamalarının belki de en ünlüsü Peter Brook'un 1962 yılında Royal Shakespeare Company için yapımcılığını üstlendiği ve Paul Scofield'in Lear'ı canlandığı Kral Lear oyunudur. Olivier'in Othello filminden farklı olarak sinemanın isterleri doğrultusunda metin yeniden düzenlenir. Kuzey Juthland'de kış şartlarında çekilen filmde, oyundaki sıcak duyguların soğuk iklimle desteklenmesi ve oyuna karanlık çağın, Bergman'ın The Virgin Spring (1958) 'ini hatırlatan İskandinav kasvetinin hakim olması amaçlanmıştır.¹⁹⁹

Brook, Lear yorumunda; karakterlerin kendi doğal akıbetlerini takip etmeleri sonucu meydana gelen trajik çarpışmanın altını çizer. Bunlar; Lear'ın inadı, Kent'in sözünü sakınmayışı ve sadakati, Cordelia'nın ketumluğu ve inatçılığı, Edmund'un öfkeli fırsatçılığı, Edgar'ın saf asaleti ve Gloucester'in batıl inançlara dayanan saflığıdır. Brook'un en çok eleştirilen tarafı belirli sözleri farklı karakterlere söyletmiş olmasıdır. Örneğin Edgar'ın ölen kardeşi Edmund'un başında sarf ettiği sözleri Cornwall'ı canlandıran Patrick Magee tarafından yansıtılır.

İnsan doğası korkunç bir rastlantısallıkla doğanın çarpık diğer yüzü ile değiştirilir. Fırtına evrensel bir uyumsuzluğu simgeler. Babalar ve evlatları arasındaki doğal ilişkinin tersine çevrilmesi, Lear'ın çıplak bir deli, Edgar'ın ise deli bir dilenci kılığına bürünmesi ve "doğaya dönüş" teması karakterlerin duygularının ilkel, vahşi ve kaba bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Genel olarak Brook'un oyuna bakış açısı Lear'ın modern tiyatronun kilometre taşlarından biri olduğunu tekrar hatırlatır. Absürd tiyatro, Vahşetin Tiyatrosu, Brechtyen yabancılaştırma ve Beckett'in sessizlik unsurları ile bu sunumda karşılaşılır.

Kozintsev'in Kral Lear'ında (1970) açılış sahnesinin çok iyi kurgulandığı görülür. Hükümdarın maiyeti yerini alırken Lear hafif aklı başında olmayan bir tavırla soytarısı ile şakalaşmasından sonra ortaya çıkar. Kent'in de gösterişli ve sağlam bir şekilde çerçevenin merkezinde bulunması onun dürüstlüğünün ve doğruluğunun bir

¹⁹⁹ A.e., s.19

göstergesidir. Hamlet'te olduğu gibi Kozintsev, birkaç konuşmayı iç ses olarak yansıtır. Lear'ın bedduası gibi, öfkesini de içselleştirmesi onu aklını kaçırma noktasında kendi kendini yaralamasına sebep olmuştur. Yoksul insanlarla ilgili olan sözleri de benzer bir şekilde ele alınır. Fırtınadan saklandığı zaman içinde bulunduğu dilenci görünümü ona yakınlık duyulmasını sağlamakla birlikte dokunaklı bir durum da yaratır.²⁰⁰

Kozintsev'e göre oyun kişisel olduğu kadar politik bir trajedidir. Hükümdar ve yönetilen, servet ve değer, hükümdarın dünya görüşü ve sıradan hayatın gerçekliği arasındaki ayrılık hakkında farklı çıkarımlar yapılır. Filmde Gloucester göreceli anlamda önemsizdir. Lear ile deniz kenarında olan sahnesi ki Brook'un en önemli sahnelerinden biridir, burada geçiştirilir. Bir diğer taraftan Edmund'un Machiavelist duruşu ve karakteri büyük bir dikkatle irdelenmiş ve ölürken değişmeye yüz tutan duyguları Brook tarafından ihmal edilirken Kozintsev tarafından anlamlı bir görsel önem yüklenerek oluşturulmuştur.

Lear'ın Cordelia ile olan final konuşması Yuri Jarret tarafından büyüleyici bir biçimde oynanır. Fakat Kozintsev'in bu konuşma ile aktarmak istediği duygulardan ziyade daha politik bir anlamdır. Lear ve Cordelia arasında geçen sahne samimi, Edmund'un politik olarak ikisinin öldürülmesini istediği sahne ise oldukça etkili bir yapıda çizilmiştir. "Shakespeare tarihe dokunurken kara bir bulutun varlığından haberdardı." der Kozintsev. Cordelia'nın kendinde "Hayır" deme rahatlığını hissetmesi, Edgar'ın kahramanca tavrı, Lear'ın korkusuz düşüncelerini açığa çıkardı. Kozintsev'in Lear'ı Brook'ta rastlanan barbarlık öğelerinin yanında oldukça umut aşılayan sahnelerle sahiptir. Kozintsev 1972 yılında National Film Theatre dersi sırasında niçin soytarıyı filmde yaşattığı yolunda gelen bir soruya "Onu çok sevdim ve öldürmek istemedim" yanıtını verir.²⁰¹

Kozintsev ve Brook'un dışında belki de en ilginç Kral Lear uyarlamalarından biri de 1976 yapımı Steve Rumbelow imzalı British Film Enstitüsü yapımı olan uyarlamadır. Kaotik bir dünyayı simgeleyen kakafonik bir ses ve karakterlerin iyi-kötü olarak ayrılmasını sağlayan polarize bir siyah-beyaz fotoğrafı kullanılır. Birçok eleştirel

²⁰⁰ A.e., s.21

²⁰¹ A.e., s.22

makaleye göre diğer filmlere nazaran oyunun etkisinin daha fazla ortaya çıktığından bahsedilir. Cordelia'yı ihmal eden, Edmund'a yer yer sahne veren film, Gloucester ve Lear'ı el üstünde tutar. Paul Mazursky'nin The Tempest (1982) modernizasyonu 1956 yapımı Forbidden Planet'ta olduğu gibi olayları bilimkurgu dünyasına aktarır. Shakespeare sinema geleneği Olivier, Welles, Kurosawa, Kozintsev, Brook, Mankiewicz, Polanski ve Jarman tarafından temsil edilmiştir. Bu yönetmenler, metne olan saygılarını onu birebir kopyalayarak değil, modern seyirci için klasik olan metni daha taze ve etkileyici hale getirebilecek hayal gücüne dayalı buluşlarla donatarak göstermeye çalışmışlardır. Metnin kendine sıkı sıkıya bağlı olmayan bu yönetmenler, metnin ruhuna sadık kalarak belki de "Shakespeare film olarak deneseydi ortaya bu şekilde bir yapıt çıkarırdı." tümcesini açıklamak istemişlerdir. Shakespeare'in film halinde olan birçok yapıtı büyük bir edebi birleşim olmakla birlikte yaratıcıları tarafından Shakespeare'e gösterilen büyük bir saygı duruşu niteliği taşır.²⁰²

²⁰² A.e., s.23

3. “RAN”

Ran filminde Kurosawa, sinematografik çerçeve ve etkileyici bir biçimde yıkıcı olan muhalif kadın görüntüsü içinde “kimlik” kavramının erkeğe özgü olan yapısını keşfe çıkar. Jidai Geki geleneğinin temsilcisi olan bir filmde samurai kahramanlığından ve onun maskülen yapısından övgüyle bahsedilir. Stephen Prince ise Ran filminde Samurai yapısının negatif yönde bir değişim gösterdiğini ve bu yapının temsil edildiği sinematografik çerçevenin kırıldığını vurgular. Filmde kadın kimliğinin su yüzüne çıkması, samurai hiyerarşik sisteminin yeniden inşa edilmeye çalışılması sonucundaki nihai yıkımı ve kadın, erkek figürlerinin kimlik ve baskınlık uğruna birbirleri ile olan mevkii mücadeleleri anlatılır. Sosyal yapı ve sinematografik uzam kadının özgürlük alanının yaratılmasını çerçeve içine alır. Kurosawa Ran filminde anlatım olanaklarının çeşitliliğini keşfe çıkar. David Desser’in belirttiği üzere samurai filmi seyircinin yasaklanmış olan ile izin verilmiş olan arasındaki sınırları keşfetmesine olanak tanıyan simgesel arketipikleri açığa çıkarır.²⁰³

3.1. SİNEMATOGRAFİK İZDÜŞÜM OLARAK “KRAL LEAR” “RAN”

Açılış sekansında domuz avında olan atlıların gösterildiği, ana renklerin vurgulandığı geniş yeşil bir manzara görünümü göze çarpar. Jenerik ile beraber tepenin yamacında beklenti içinde kıpırdamadan duran üç atlı görülür. Takiben yaşlı bir adamın oku fırlatırkenki yakın plan görüntüsü kesilir ve sarı-siyah bir çadır planı kadrajda yer alır. Yaşlı adam Hidetora yani Lear figürü domuz avında ortaya çıkar. Güç hala Hidetora’nın etrafında toplandığı için evlatları da söylediklerine riayet etmek durumundadırlar. Buradaki av sekansı ve domuz imgesi Hidetora için ironik bir anlamı da içinde barındırır. Hidetora yaşlı ve dayanıklı domuz ile kendini bir tutar.

Tepenin üzerinde bulunan ve çatısı olmayan bu çadırın içerisinde izole bir şekilde parlak kıyafetleri ile oturan kişiler ve mekânın, hanedanlığın varlığını olumlama göze çarpar. Bir süre sonra siyah-sarı ipek perdenin dışında yaşlı yönetici Hidetora,

²⁰³ Kathy Howlett, "Breaking the frame: Akira Kurosawa's Ran" **Framing Shakespeare on film**, Ohio, Ohio University Press, 2000, s.115

filmin Japon feodal dekoru içerisinde, ülkenin topraklarını paylaşırma noktasındaki kararını bildirecektir.²⁰⁴



Fotoğraf 1

Film; Hidetora'nın en genç oğlu Saburo'nun babasının güçlerinden feragat etmesine itirazı ve bunun üzerine sürgün edilmesi, Lear'ın iki büyük, güvenilmez oğlu tarafından reddedilişi, sonrasında aklını yitirmeye başlayarak çalılıklarda amaçsızca dolaşması, samimiyet dolu en küçük evladın babasını kurtarmak için olan çabası ve o esnada birdenbire Lady Kaede'nin entrikalarının bir sonucu olarak öldürülmesi ve Hidetora'nın akabinde evladını yitirmesi kaynaklı olan ölümü çizgisinde ilerleme gösterir.

Alt metinde Ran; ülke refahını ön planda tutan çıkarımlara sahip yerel bir trajedi olmakla birlikte aynı zamanda insan doğasının da metafiziksel bir örneğini oluşturur. Hem Ran hem de Kral Lear, insan ilişkilerinin derinlerinde yatan, toplumun bütün dengelerini tehdit eden bir şiddeti vurgular. Ran kelime anlamı olarak *Kaos*, *kargaşa* (*Chaos*) anlamına gelir.

Parker'a göre tür farklılığından kaynaklı Shakespeare oyunlarının ve Kurosawa filmlerinin arasında ayrılıklar olması normaldir. Parker bunu; "Senaryo, mekân ve

²⁰⁴ Anthony Dawson, "Cross-Cultural Interpretation Reading Kurosawa Reading Shakespeare", **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**, Ed. by. Diana E. Henderson, Blackwell Publishing, 2005, s.160

kostümler tam olarak arka planı oluşturmaları da, dramatik aksiyon üzerinde etkili olan kendilerine has dili yaratırlar. Kozintsev'in vurguladığı gibi yunan tragedyasındaki koro figürüne benzemektedirler. Filmin doğası, Shakespeare'in dil yardımıyla tanımladığı doğal, yerel ve akli durumların uygunluğuna ihtiyaç duyar ve bu durum güçlü bir görsellikte temsil edildiği zaman anlam kazanır." şeklinde açıklar.²⁰⁵

Filmin açılış sekansında Saburo babasına, gücü oğullarına bırakmak istemesi üzerine itiraz eder ve bu dünyanın kan ve saldırı üzerine kurulduğunu, sadakatin doğal bir durum değil, gücün bir ürünü olduğunu hatırlatır. Saburo karşı çıkışını, Hidetora'nın birlik olma üzerine oğullarına yol gösterici olmasını beklediği konuşması sırasında gerçekleştirir. Hidetora bir ok çıkararak Toro'ya bunu kırmamasını söyler. Toro oku kolaylıkla kırdıktan sonra bu kez Hidetora üç adet oku bir araya getirerek tekrar denemesini ister. Taro ve Jiro bunu imkânsız bulurlar. Hidetora deneyinin başarı ile sonuçlandığını düşündüğü sırada Saburo okları alır ve üçünü birlikte dizi üzerinde parçalar.

Kurosawa filmde Lear'ın kızlarının cinsiyetlerini tersinleyerek Hidetora'yı üç oğlu ile yansıtmış; her birini ana renklerin görselliği ile betimleme yoluna gitmiştir. Taro için sarı, Jiro için kırmızı ve Cordelia figürü olan Saburo için de mavi rengi kullanır.²⁰⁶ Kimlik fikrini oluşturmak için düzenlenen isimler ve renkler sosyal rol ile sıkı sıkıya bağlıdır. Her bir kardeş renk kodları ile ilişkilendirilir.²⁰⁷

Hidetora; oğullarından en büyüğü olan Taro'yu, birinci kalenin lordu ve klanın da başı ilan eder. Diğer iki oğul ise Taro'ya itaat etmeye, ikinci ve üçüncü kalelerin başına geçmeye razı olmak zorunda kalırlar. Fakat sözünü asla esirgemeyen Saburo (Cordelia figürü) bu durumu protesto eder ve onu destekleyen Tango (Kent figürü) ile birlikte hanedanlığın topraklarından sürülür. Evlilik görüşmeleri de bu sürgünden sonra bir anda kesilir. Ancak lordlardan biri - Fransa Kralı figürü - sürgün

²⁰⁵ Bonnie Melchior, "King Lear and Ran: Identity translated and transformed", East-West Connections, Şubat 04, 2011, (Çevrimiçi), http://findarticles.com/p/articles/mi_7045/is_1_5/ai_n28320269/

²⁰⁶ Samuel Crowl, "The Bow is Bent and Drawn: Kurosawa's *Ran* and the Shakespearean Arrow of Desire" **Literature/Film Quarterly**, Salisbury State University, C. 22, No: 2, Nisan 1994, s.109

²⁰⁷ Melchior, **A.g.e.**

edilen Saburo ve Tango'nun ardından giderek Saburo'yu koruma altına alabileceğini belirterek ona kızı ile evlenmesi noktasında bir teklifle bulunur.

Shakespeare bakış açısı ile ele alındığında karakterler, alaycı soytarı da dahil, Shakespeare karakterleri ile benzerlikler göstermelerine rağmen tamamıyla Shakespeare'in metnine yabancıdır.

Açılış segmentinden küçük bir örnek verilecek olunursa Hidetora emekliliğini ilan etmeden önce, bağdaş kurarak oturduğu anda uykuya dalar. Etrafını çevirenler onun bu durumu karşısında şaşırırlar ve çekinerek çadırın dışına çıkmak üzere ayağa kalkarlar. Bu esnada Saburo soytarıyı da korkutur bir biçimde kılıcını çekerek içeride bulunan bir çalıdan birkaç dal parçası keserek uyuyan babasına gölge olması için yanına yerleştirir.

Çadırın kurulduğu alan yeşillik bakımından oldukça zengin bir ova görünümünde olsa da ağaç bakımından son derece fakirdir. Lear'ın sürgünü sırasında Gloucester'ın kilometrelerce alan içerisinde bulunan çalılığın ne kadar az olduğunu vurgulaması bu durum ile ilişkilendirilebilir. Çadırın içerisinde Hidetora'ya gölge yapan çalı figürü ise nefret dolu dünyanın içerisinde bir sevgi sembolü olarak ayakta kalan tek potansiyel işarettir.²⁰⁸

²⁰⁸ Dawson, **A.g.e.**, s.161



Fotoğraf 2

Başlangıçta her ne kadar Kurosawa, filmini Kral Lear'ın bir versiyonu olarak tasarlamış olsa da; senaryo üzerinde çalışırken Lear ile olan paralelliklerin farkına vararak bunların şiddetini artırma yoluna gider. Gloucester ile ilgili olarak herhangi bir alt metne rastlanılmasa da, en büyük evladın eşi olan Lady Kaede, Edmund ve Regan ile bir tutulmakta; filmde üç kız yerine Hidetora'nın (Lear figürü) üç oğlu bulunmaktadır.

Kurosawa'da çoğu zaman rastlanan uzak plan çekimler, geniş bir dünyanın algılanmasını sağlamakla birlikte görsel olarak da doğa ve sosyal ilişkilerin insan kimliğini tanımladığını belirtir. Film, kullandığı platformları ve geometrik düzlemleri ile birlikte sosyal ilişkileri tanımlama yoluna gider. Hidetora'nın tepe üzerinde konumlandırılması üçgen görüntüsü vermektedir. Hidetora'ya üst noktada yer verilmesinin sebebi olarak, güçlü bir klanı yönetmesi ve aile içinde ataerkil bir yönetici olarak bulunması gösterilir. Böylece kendi imtiyazlı hakkını, Kral Lear'da olduğu gibi, feshetmesi görsel olarak betimlenmektedir.

Filmdeki uzak plan çekimler yapının altını çizmekten daha fazlasına katkı sağlayarak Hidetora'nın önemini vurgular. Film boyunca Hidetora'nın yakın plan çekimlerine çok sık rastlanılmaz. Kozintsev ve Brook daha fazla yakın plan üzerinde dururken Kurosawa buna karşın uzak planları yeğlemektedir. Parker bu durumu; "Hepsinden önemlisi uzak çekimler Noh benzeri bir donuklaşmayı muhafaza ederler. Ran'daki

karakterler bu yüzden kimliğin gerçekliği ile çok da alakalı sayılmazlar.” olarak açıklar.²⁰⁹

Kurosawa film boyunca oyunda var olan sembolik birçok görüntü ile karşımıza çıkar. Cordelia’nın saldırgan özellikler taşıyan sevgisi, fundalığın yarattığı boşluk hissi, şefkatin izole edilerek sunumu (Cornwall’ın hizmetçileri tarafından kör Gloucester için hazırlanan merhem örneği) ve sadece yaşın meydana getirdiği güçsüzlük değil insan doğasında genel anlamda bulunan güçsüzlük imgesi var olan sembollere örnek teşkil eder. Doğrusu tüm açılış sekansında Hidetora’nın kişisel, askeri ve politik yükselişi vurgulanırken aynı zamanda bu başarının ne kadar kırılgan bir yapıda olduğunun da üstü kapalı açıklanması yoluna gidilir.

Hidetora uyuklama anından sonra çadırdan dışarı fırlar. Yüzü bu vahşi dünya içerisindeki yalnızlığı imler şekilde, rüyanın etkisi ile de garip bir hal almıştır.



Fotoğraf 3

Bu sahneyi çadırın dışındaki alanda Hidetora’nın tahttan feragat etme sahnesi izler. Kral Lear’ın içeriden dışarıya büyük bir acı ile fırlaması; korunaklı bir durumdan, açık, korunaksız bir alana geçmesi ile doğa ve insan türü arasındaki uzaklık işlenir.

²⁰⁹ Melchior, **A.g.e.**

Her ne kadar geniş yeşil manzara Peter Brook ve Grigory Kozintsev'de var olan kasvetli havaya benzemese de uzaklık hissiyatı oğulların giydikleri giysilerin renklerinde, dalgalanan çadır perdesinin güneş ve ay figürlerinde, Hidetora'nın soluk beyaz giysisi ve makyajında, yeşil alanla kontrast olan renklerle ve ağustos böceklerinin rahatsız edici sesleri ile verilmeye çalışılmıştır.

Böyle bir dekor içerisinde Hidetora her ne kadar zafer öyküsünü anlatsa da, onun övünmelerine ve yardımcılarının dalkavukluk içindeki hareketlerine bakarak küçülmeye başlamış bir insan doğasının yansıması görülür. Film içerisinde bu çeşit duygu durumları oldukça yaygın bir biçimde hissedilir.²¹⁰

Toplumsal cinsiyetin ayırdına varılması; Lady Kaede'nin erotizme, şiddete, seks ve politikaya bağlı olan intikam arzusu ile dolu tavrı ve yırtıcı cinselliğinde, Tsurumaru'nun samurai geleneği tarafından mağdur edilmiş, düş kırıklığı ve acizliği çokça dramatize eden kadınsı duruşunda ve soytarı Kyoami'nin cinsiyeti belirsiz karakter kimliği çizmesi noktasında mümkün olmaktadır. Kurosawa Kyoami'yi canlandıran Japon sinemasında oldukça popüler olan travesti sanatçı Peter'a filmde rol vererek cinsiyet karmaşasının altını bir kere daha çizer. Kyoami Hidetora'nın rehberi, hemşiresi ve yıkıntılar arasındaki ahababı görünümündedir. İronik olarak Kyoami'nin figüre ettiği cinsel kimlik büyük hükümdar Hidetora'nın samurai kimliğini olumlar niteliktedir.

Filmin başlarında Hidetora, oğlu Toro'nun çatısı altında oldukça acizleşmiş olarak görülür. Hidetora'nın cariyelerinin Lady Kaede'nin hizmetçi kafilesi tarafından kale içinde yollarını değiştirmeleri noktasında zorlanmalarını, Kyoami'yi öldürmek isteyen savaşçının Hidetora tarafından öldürülmesi izler.²¹¹ Hidetora'nın yardımcısının kızı; oğlunu ayartarak ve psikolojik olarak da silahsız hale getirerek, babasının yıkık dünyasını ele geçirir. Taro'nun adamları ve Hidetora'nın hizmetkârları arasında vuku bulan kavga Ichimonji sancağını kimin taşıyacağı üzerine Kaede tarafından ateşlenmiş bir kavgadır. Hidetora'nın soytarısı onlarla alay etmeye başladığında Taro'nun adamlarından biri soytarının ardından kılıcı ile giderek onu öldürmek ister. Birdenbire bir okun bu hizmetkârın sırtına saplandığı görülür. Kamera açısı değişir

²¹⁰ Dawson, **A.g.e.**, s.162

²¹¹ Howlett, **A.g.e.**, s.119

ve pencerede elinde oku ile Hidetora belirlemektedir. Senaryo Hidetora'yı "Yüksekte bulunan kattan, ayağı pencereye dayalı bir şekilde, dirseklerinden biri kapalı, bir diğer eli ile de yayı tutmaktadır. Yüzünde vahşi bir savaşçının sahip olduğu öfke okunmaktadır." şeklinde tarif eder.²¹²



Fotoğraf 4

Hidetora'nın yakın plan çekimde askeri öldürmesinden sonra kendini oldukça kısıtlayan dar bir pencereden içeri doğru gizlendiği görülür. Kullandığı ok ve gözlerinde kendini açığa çıkaran kızgınlık hali gerçekte kapana kısırılmış ve güçleri birer birer elinden alınmış bir kralın gizlemeye çalıştığı öfkesini yansıtmaktadır. Hidetora da Lear gibi hala imtiyazlı bir noktada bulunduğunu ve ne zaman etrafında çatlayan veya çözülmeye başlayan bir durum olsa, ona müdahale etme gücünü kendinde bulmaktadır. Bu an Lear'da olduğu üzere Goneril'den Regan'a kaçış gibi Hidetora'nın Taro'dan Jiro'ya kaçışını yansıtır.²¹³

Hiyerarşik anlamda sahip olduğu mevkiden mahrum kalan bir erkek, Ran filminde, hiyerarşi içinde kendini var etmeye çalışan bir kadın figürün tehditkâr etkisi ile karşılaşır. Lady Kaede'nin varlığı, bir diğer taraftan Hidetora'nın samurai kimliğine karşı bir meydan okumadır. Kaede tekrar tekrar Hidetora'nın kendine sarsılmaz bir mevkii yaratmak istemesine engel olmakta ve var olan Ichimonji ailesinin tüm

²¹² Crowl, **A.g.e.**, s.114

²¹³ Crowl, **A.g.e.**,s.114

köklerini kurutmak için planlar yapmaktadır. Onun alt üst edici karakterinin gizi birçok zaman No dramasında da sıkça rastlanan sessizlik ve ölçülü konuşma özelliklerinin altında yatmaktadır. İronik olarak Kaede'nin gizil arzuları ve isyankâr kimliği geleneksel yapıdaki kadın kimliğini canlandırması ile açığa çıkar.

Japon teatral göreneklere cinsiyet, seks ve cinselliğin sosyo-tarihsel şartlar ele alındığında keyfi yapılar olduğunu vurgular. Filmin görselliği içinde bulunan silahlar, kılıçlar, kalkanlar, kınlar kodlanmış bir hiyerarşik nişan sistemini vurgulamakta ve Hidetora'yı katı samurai sistemi içinde kapana sıkıştıran ikonları belirtmektedir.²¹⁴

Filmin başında Hidetora tüm otoritesini bölmeyi ve büyük oğluna devretmeyi dile getirdiği andan itibaren vasiyeti ile ilgili sorunsal ile karşılaşmaktadır. Kurosawa, Shakespeare'in Lear'da yarattığı tüm aksiyonun kaynak noktası olan sevgi testini ve krallığı bölme nosyonunu Hidetora üzerinde uygulamak yerine, Hidetora'nın gücü büyük oğlu Taro'ya bırakmasını, Jiro ve Saburo'nun ise sadakat noktasında Taro'ya bağlı kalacaklarını vurgular. Filmde Lady Kaede'nin başlı başına tekil varlığı bile Ran'ın Shakespeare metninden türemiş ama onunla sınırlandırılmamış olduğunu doğrular nitelikte çizilir.²¹⁵

Filmdeki her iki kadın figürü Lady Kaede ve Lady Sue, Cornwall ve Albany'nin kadın versiyonları olmaktan öte, Edmund ve Edgar'ın da görünümelerini taşımaktadırlar. Anthony Davies, Gloucester figürünün filmde görünmediğini, fakat figürün bütün enerjisinin ve tematik etkisinin Kaede ve Lady Sue'yi içine aldığını ifade eder. Kaede figürünün etkileyici cinselliği; duygudan uzak kindar yapısı ve dizginlenemeyen arzusu, Edmund'un cesur ve geleneklere uymayan gücü ile birleşerek Kurosawa'nın Shakespeare kaynaklı bu eserinde sergilenir.

Lady Sue figürü az da olsa vicdanın tutku ve güç tarafından yok edildiği bu zalim dünyada Albany ve Edgar gibi iki ılımlı ve masum karakteri yansılamaktadır. Babasını umutsuzluktan ve intihardan kurtarmak isteyen Edgar karakteri ile Lady

²¹⁴ Kathy Howlett, "Breaking the frame: Akira Kurosawa's Ran" **Framing Shakespeare on film**, Ohio, Ohio University Press, 2000, s.115

²¹⁵ Peter Holland, "Two-Dimensional Shakespeare: 'King Lear' on Film", **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**, ed. Stanley Wells and Anthony Davies, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s.58

Sue'nin Amida Buddha'ya olan düşkünlüğü benzerlik gösterir. Onun bu derece bencillikten uzak oluşu, Ran'ın dünyasındaki kaotik isteklere bir karşı çıkış ve azarlama görüntüsü verir.

Shakespeare'in kızlarını Japon samuray geleneklerine yanıt vermek amacı ile oğullara dönüştüren Kurosawa, ayrıca daha önce belirtildiği üzere Cornwall ve Edmund karakterlerini tek bir kadın karakter, en büyük oğlunun karısı olan Kaede, çatısı altında toplamıştır. Kaede'nin intikam ateşinin altında ataerkil gücün kurbanı olması yatmaktadır.

Hidetora'nın rakipleri karşısında kazandığı kanlı zaferlerle sonuçlanmış geçmişinin akıbetini şekillendiren Kaede; aynı zamanda onun bu zaferinin parçalarından da biridir. Toro'nun sahip olduğu kale bir zamanlar Kaede'nin babasına aittir ve Kaede tıpkı Edmund'un kendini maskülen gücün merkezine alması gibi; cinselliğini ve kendine güven duygusunu da kullanarak bu kaleyi tekrar aynı yolla elde etmeyi planlamaktadır.

Taro ile Jiro arasındaki kaçınılmaz birbirine baskın gelme uğraşında Kaede'nin de parmağı bulunmaktadır. Jiro kardeşine karşı galip geldiğinde, Kaede onu Shakespeare'de de karşılaşılan cinsiyet ve güç karışımı ile ayartır. Kaede filmin birçok yerinde Jiro'nun karısı, ılımlı ve Albany ile benzerlik gösteren Lady Sue'ya kontrast oluşturacak şekilde Cornwall ile karşılaştırılır.

Her bir örnekte de Kurosawa bu iki kadını Cornwall ve Albany'den daha zengin iki karakter olarak betimler. Kaede'de Cornwall'dan ziyade Edmund'a daha yakın duran bir kişilik görülür. Hem Edmund hem de Kaede kendilerini yok etmek arzusunda oldukları hiyerarşik ve ataerkil güç tarafından kısıtlanmış hissederek. Kaede örneğinde açıkça Kurosawa, Hidetora'nın muazzam gücünün elde ettiği zaferlerden ve aralarında Kaede ve Sue'nin babalarının da bulunduğu rakiplerini alt etmesinden kaynaklanmakta olduğunu belirtir.

Kurosawa'nın Kaede'nin öldürücü çekiciliğini kültür ve gelenek üzerinde kullanımı, Shakespeare'in Edmund karakterinin tiradını yaratması ile neredeyse aynı konumdadır.

Jiro 1.kaleye savaştan döndüğünde ölen kardeşi Taro'nun kırmızı zırhını giyer. Savaş sonuçlanmak üzere iken adamlarından birine Taro'yu öldürtmüştür. Kendini yavaş yavaş Hidetora'nın imparatorluğunu yönetmek üzere hazırlamaktadır. Üstünlüğünü kanıtlaması adına Kaede'ye göstermek için de Taro'nun saçını beraberinde getirir. Her ne kadar beklenti Kaede'nin güçten yoksun durumda, değişimi kabul etmesi olsa da, Kaede bu geleneksel kuralı yıkarak Jiro'ya karşı gelir. Sonraki sahnede ise Kaede, Jiro yardımcılarıyla görüşürken içeri girer ve hizmetlilerin tümü bunun üzerine salonu terk ederler. Kaede salonun içerisinde talepkar bir pozisyon alarak Tao'nun miğferini Jiro'ya doğru uzatır. Jiro miğferi almak için hamle yaptığında Kaede Jiro'nun hançerini alarak ona saldırır. Jiro'nun vücudunu bacakları arasına alarak hançeri Jiro'nun boğazına dayar ve Taro'nun nasıl öldüğünü açıklamasını söyler.



Fotoğraf 5

Jiro söylemeye çekindiği sırada Kaede Jiro'nun boynunun kenarını tehditkâr bir biçimde kan akacak şekilde çizer. Bunun üzerine Jiro hemen cinayeti hizmetkârı Kurogene'nin işlediğini itiraf eder. Kaede Jiro'nun korkaklığı karşısında kahkaha atar. Kocasının ölümünden dolayı intikam almak istemediğini sadece kendi durumunu koruyacak güvenceye sahip olmak istediğini belirtir. Kaede bu sekansta geleneksel erkek egemen güce eşdeğer bir görüntü sergiler.²¹⁶

²¹⁶ Crowl, **A.g.e.**,s.113

Hidetora ikinci oğlunun kalesinden de kovulduktan sonra yalnızlığın verdiği acıdan asla kurtulamayacağını anlayarak “Sessizlikte sadece kuşlar ve hayvanlar yaşar.” tümcesini kullanır. Film içerisinde sessizlik ve تنها olma durumu yalnızlıktan daha fazladır. Bu durum komünal yaşamdan ayrılık anlamına gelir. Bu sebeple harabe haline gelmiş olan kale, aynı zavallı Tom’un çıplaklığını korumak için gizlendiği kulübe gibi, sembolik bir boşluğu betimler.

Batılı eleştirmenler (Mack, Strier vb.) uzun süre Kral Lear’ın içinde barındırdığı topluluğun ve hizmet unsurunun yaygınlığı, konukseverlik, misafirperverlik olgularına karşı duruşu içermesi ve sosyal bağları kopartan bir facia üzerinde ısrarcı olması üzerinde durmuşlardır.

Aslında tüm hikâye içerisinde geçiş noktası olarak (Shakespeare’in öyküsünü çıkış noktası alarak) en güvendiği takipçilerinden İkoma tarafından üçüncü kalede tuzağa düşürülerek ihanete uğramış olan yaşlı Lord’un durumu gösterilebilir.

Güvenilmez ama liyakatli İkoma, soytarı tarafından daha önceden taklit edilmiş ama Hidetora tarafından dikkate alınmamıştır. Bununla birlikte Hidetora aldatıcı yardımcısını dinlemek yerine hislerine güvenerek, Saburo’nun yanına sığınmak isteyerek belki de en doğru davranışı sergiler. Bu tür anlar sadece sadakati ön planda tutmakla kalmaz, aynı zamanda bu yaşlı adamın geçmişteki kötülüklerine rağmen ona sempati duyulmasına sebep olur. Gerçektende Kral Lear metninde olduğu gibi şefkat, ahlaki mahkûmiyet karşısında üstün gelir.²¹⁷

Kurosawa’nın Shakespeare kaynaklı bakış açısı; Kaede’nin Jiro’yu baştan çıkarmak istemesi, Hidetora’nın fırtınaya yakalanışı ve Tango (Kent) tarafından kurtarılması, geçici olarak harabe bir kulübeye sığınmaları ile ve Hidetora’nın soytarı Kyoami tarafından örülen hasır miğferi giymesi, Lear’ın Gloucester ile karşılaştığında giymekte olduğu çiçekli taç ile benzerlik gösterir.²¹⁸

Shakespeare oyunundaki merkez konumdaki sahne, Lear’ın çalılıktaki feryadı ve doğanın güçleri karşısındaki dayanıklılığının kanıtıdır. Eleştirmen Alan Booth’a göre

²¹⁷ Dawson, **A.g.e.**, s.162

²¹⁸ Crowl, **A.g.e.**, s. 113

Shakespeare oyununun trajik gücü, fırtına ile özdeşleştirilmiş Lear'ın yoğun içsel kargaşası üzerinde yoğunlaşır. Eşit derecede fırtına sahnesine sahip Kurosawa filminde ise dilin kullanımının azalması bu vurguyu bertaraf etmiştir. Shakespeare ile paralel olarak dramatik anlam, hem filmde hem de oyunda, dış dünya içinde kaosu barındıran bir anlatım ve insani düzenin kırılganlığı olarak tasvir edilir.²¹⁹ Hidetora'nın fırtına sırasındaki öfkesi Taro ve Jiro arasındaki savaş ile tetiklenmiştir. Savaş alanını "Ben cennetten gelen bir haberciyim. Bu cennetin bir savaşı.. İsyancıları ezin, acımak yok! Bu cennetin bir cezası. Haydi! Size yerle bir etme fırsatını veriyorum!" sözleriyle dolaşır. Bu Kurosawa'nın Lear'ın arzusunun bakış açısıdır.²²⁰



Fotoğraf 6

Daha önce Hidetora için bahsedilen kaçış Saburo için ayrılan ama Taro'nun taraftarlarının elinde bulunan üçüncü kalede son bulur. Burası aynı zamanda Jiro'nun askerlerinin Taro'yu saf dışı bırakmak için geldiği kaledir. Hidetora burada sığınmaktadır ve savaş bütün çetinliği ile devam ederken kaçmak için kalenin tepe noktasına doğru çıkmak zorunda kalır. Savaş oldukça grotesk ve görkemlidir. İronik bir biçimde savaş sahnelerinde vahşet sesleri yerine renklerin ve görüntülerin arasında mükemmel bir senfoniye tanıklık edilir. Stephen Prince bu anları aktarırken Kurosawa'nın sinema başarısının en üst noktasında olduğunu belirtir. Prince'a göre

²¹⁹ Melchior, **A.g.e.**

²²⁰ Crowl, **A.g.e.**, s. 113

bu güçlü sekans Kurosawa'nın yarattıklarının içinde en iyisidir. Görüntülerdeki vahşet, dinamik ritm ve kompozisyon zenginliği ile Kurosawa tüm enerjisini filmin bu kasvetli ve acımasız bölümü için harcamıştır.²²¹

Hidetora ilk olarak yalnız görünmesine rağmen etrafı ölü bedenlerle çevrili olduğu için aslında yalnız değildir. İkincil olarak yüzündeki No maskesi onu yolundan sapmış ve acı çeken bir insan şeklinde göstermektedir. Üçüncül olarak insan iradesi bu sahnede vurgulanmaz. Dördüncül olarak ise bu sahnede her ne kadar Hidetora'nın aklından ne geçtiği anlatılmaya çalışılsa da, bu sahnenin sonu öncelikle iradenin ve kendine güven duygusunun altında yatan nedeni araştırmaya yöneliktir.²²²

Filmin sonuna doğru Hidetora'nın diğer oğulları tarafından yapılan kuşatmanın içerisindeki düşünceli ve hissiyatsız tavrı ok saldırısı esnasında kırılır ve bir kılıç arayışına girer. Fakat herhangi bir silaha sahip olmadığı için hara-kiri düşüncesi başarısızlıkla sonuçlanır. Tüfek kılıç karşısında üstün gelerek tüm alan diğer ordu tarafından ateşe verilir. Bu yangın içerisinde hiçbir yara almadan kurtulan Hidetora, merdivenlerden yavaşça inerek korku ve hayranlık dolu bakışlar içerisinde iki ordunun arasından geçerek uzaklaşmaya başlar.²²³ Bu iniş Shakespeare'in II. Richard oyununda olduğu gibi değişmeceli bir anlam ifade eder. Birçok askerin konuşlandığı bir alana ardında kuyruğa benzer bir şekilde sallanan boş bir kılıç kını ile inmek düşüşün bir simgesi olarak nitelendirilir.

²²¹ A.e., s.115

²²² Melchior, A.g.e.

²²³ Dawson, A.g.e., s.164



Fotoğraf 7

Bu uzaklaşmadan sonra geldiği son ev Tsunumaru'nun parçalanmış evidir. Ayrım (izolasyon) görüntüsü filmin sonuna kadar devam eder. Hidetora tarafından kör bırakılmış ve filmin büyük çoğunluğunda arka planı oluşturan kalesinin harabe halini gördüğümüz Tsunumaru kara bir kuşun ekranda görünmesini takiben bir silüet olarak ekranda belirir. Bu sekans Tsunumaru'nun belli belirsiz görüldüğü uzak bir açı ile başlar. Yer yer yakın planlar ile profil görüldükten sonra çok sevdiği flütü yanında olmadan uçurumun kenarına doğru yol almakta olduğunu göze çarpar. Bu esnada ölen kız kardeşinin ona vermiş olduğu Buddha heykelini düşürür. Harap bir manzara görüntüsüne eşlik eden kuvvetli bir flüt sesinden başka bir şey değildir.



Fotoğraf 8

Sosyal ilişkiler, genellikle birçok aksiyonun yer aldığı kale ve avlu gibi düzenlenmiş ve belirli sınırlara sahip olan mekânlarda hâkim olarak görülür. Açılış sekansında iç ve dış arasındaki mesafe, bir diğer açıdan ısmarlanmış ve bozulmaya yüz tutan sosyal ilişkiler arasındaki uzaklık çatısı olmayan çadırın ve krallığı paylaşdırmak için Hidetora'nın sergilediği içten dışa doğru olan hareketin aracılığı ile bulanık bir halde ortaya çıkar.

İç savaş kızışmaya başladığında, kaleler yakıldığında, kardeş kardeşi öldürdüğünde, Hamlet'te de vurgulanan ahlak dışı bir evlilik sosyal yaşamın içerisine sızmış olur. Tsurumaru ve kız kardeşi Sue'ya ait olan harap vaziyetteki kale bu ilişkiler sarmalına gereken zemini oluşturmaktadır. Hidetora oraya, kaleyi dünyada var olan bir cehennem olarak niteleyen soytarı Kyoami ile birlikte çıkar. Kale, içlerinde Saburo'nun da bulunduğu Tsurumaru, Sue ve Tango'nun da yer yer sığındığı bir liman olma özelliği taşır. Soytarının içeri ve dışarı arasında "tarumar" olarak adlandırdığı, liminal (eşik) olan mekândan bakıldığında gökyüzünün garip, yeryüzünün de labirent şeklinde görüldüğüne tanıklık edilir.

Kral Lear'daki ev ve evsizlik durumunun önemi, Kurosawa'nın yapılar ve yıkımlar üzerine odaklanması ile açıklanabilir. Shakespeare'de bu motif sürekli tekrar edilir:

“SOYTARI

Başını sokmak için elbette. Kızlarına versin de boynuzları kılıfsız mı kalsın?²²⁴

SOYTARI

Başını sokacak bir evi olanın sağlıklı bir başlığı var demektir.²²⁵

LEAR

Ah evsiz barksız yoksulluk

...

Başlarınızı sokacak bir damınız olmadan

...

Nasıl koruyabiliyorsunuz kendinizi...”²²⁶

Kale kapıları Lear’a kapandığında, fırtınadaki kulübe ya da Gloucester’in sahip olduğu çiftlik evi Lear için bir sığınak oluşturur. Her ne kadar Lear, ikinci sahnede Gloucester’in sarayına gelse de asla içeri girmez. İhtiyaç ve bolluk üzerine o ünlü konuşmasını avluda yapar. Bu şu anlama gelir. Birinci sahneden itibaren Lear neredeyse bütün konuşmalarını kapıların dışında yapar.

Diğer anlamlar ise “Ev” kelimesinin etrafında toplanarak karşımıza çıkar. Örneğin ev halkı, yani içindeki ihtişamlı ve otorite sahibi kraliyet ailesi ya da acımasızca reddedişin mekân sembolü olarak görülür;

“O yapıldığı taştan daha katı yürekliğin evine...”

Bu evler sadece sığınak anlamında değil aynı zamanda soyu, otoriteyi ve sınır tanımayan bir suiistimali yansıtır şekilde görülür. Oyun içerisindeki evler özenilen saygı sistemine ayna tutarlar. Gloucester ve Kent lord olmalarına rağmen bazen bir hizmetli olarak ortaya çıkar.

Herhangi bir evin dışında olmak aynı zamanda var olan sistemin de dışında olmayı imler. Dışarı itilmiş olmak; Edgar, Gloucester ve Lear gibi, korkunç bir risk, bir kişisel

²²⁴ Shakespeare, **A.g.e.**, s.40

²²⁵ **A.e.**, s.79

²²⁶ **A.e.**, s.84

sürgün anlamına gelir. Çünkü kişilik bir diğer anlamda kişinin ev içindeki rolü ile de meydana gelen bir olgudur.

Kurosawa oyunun bu özelliğine, filmini birçok hane halkının etrafına oturarak yanıt vermeye çalışmıştır. Bunlardan ilki Taro tarafından yönetilen fakat içten içe Lady Kaede'nin daha baskın olduğu birinci kaledir. Kaede'nin kimliği ve bu alan içerisindeki varlığı otoriteyi ele geçirmek adına içinde barındırdığı intikam arzusu, erkek egemen samuray kodunu tehdit unsuru oluşturmaktadır. (Howlett, 2000)

Bir diğeri ise Saburo (Cordelia figürü) ile ilişkilendirilen ve yıkımı belki de filmin merkezini oluşturan üçüncü kaledir.

İçeri ve dışarı olgularının karşılıklı etkileşimleri Kral Lear'ın ev ve evsizlik üzerindeki yoğun odak noktasını tekrar çerçevelendirir. Shakespeare tiyatrosundan transpoze edilen alan, yansıtılan içeri ve dışarı durumu, filmin üç boyutlu bir illüzyon sağlamasına yardımcı olmuştur.²²⁷

Konuşulmayanların, konuşulanlar kadar önemli olduğu filmde Shakespeare'in Lear'ının "hiç" sözcüğüne farklı bir bakış açısı ile yaklaşılır. Parker'a göre Kurosawa başka yollar vasıtası ile ifade edilemez olduğunda ancak karakterlerinin konuşmasına izin vermektedir. Bu sebeple Shakespeare'in "sözü oldukça uzattığından" şikâyet eder.

Shakespeare'in oyununda ve Ran'da bulunan bir diğer ortak özellik de her ikisinin de patetik bir yanıltmacanın unsuru olduğudur. Evrendeki karışıklık; insanoğlunda var olan karışıklığa ayna tutmaktadır.²²⁸

Ran filminde, Lear'da olduğu gibi olayların gelişmesi, Hidetora'nın Saburo ile nihayetinde yan yana gelmesi ve Saburo'nun kuvvetlerinin Jiro karşısında zafer kazandıkları esnada bunu izleyen ölümleri Kurosawa tarafından filmin final sekansına yerleştirilmez. O son ölüm sahnesinde Kaede'yi kullanır.

²²⁷Anthony Dawson, "Cross-Cultural Interpretation Reading Kurosawa Reading Shakespeare" **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**, Ed. Diana E. Henderson, Blackwell Publishing, 2005, s.155

²²⁸Melchior, **A.g.e.**



Fotoğraf 9

Kurogane, tüm kaybettiklerine rağmen; Kaede'ye Ichimonji ailesini yok ettiğini ve bunun ancak bir kadının bakışları ile yapılabileceğini söyler. Kurosawa'nın kültürü belki de en açık biçimi ile Kurogane'nin suçlamaları sayesinde görünür kılınır. Kurosawa, Shakespeare kaynaklı bu cinsiyet tersinlemelerini yansıtarak Cornwall ve Edmund'un birleşiminde Kaede'yi yaratarak, kadın figürünün yükselmeye başladığını Shakespeare metninin de üzerine çıkarak meşrulaştırır.

Jan Kott'a göre Ran filmi; tıpkı Shakespeare kaynağında olduğu gibi, son öfke yani kurşuna benzeyen tutku okunun son yolculuğu ile Saburo'nun babasını kurtarmaya geldiği yerde tamamlanır. Lear'ın Cordelia'nın kollarında gözlerini açması Saburo ve Hidetora'nın kavuşması ile benzerlik gösterir. Hidetora uçsuz bucaksız alanın içerisinde "Beni mezardan çıkarmakla büyük bir hata yaptın." tümcesini kullanır. Aynı Lear gibi sürgün olan evladının kendine yardım eden evlat olduğu gerçeği ile yüz yüze gelir. Baba ve oğul, Saburo'nun atına binerek güvenli bir yere gitmek üzere iken Saburo vurulur.

Shakespeare tiyatrosu ve film yapımları üzerine otuz yılın üzerinde araştırma yapmış oldukça geniş bilgi sahibi olan Jan Kott; Lear'da kimin muvaffak olduğu sonucunun tartışmalı olduğunu vurgular. Ona göre Lear'ın içinde yaşadığı dünya bir daha birleşmemek üzere ikiye ayrılmıştır. Üç farklı dünyanın tepetaklak olarak

görüldüğü oyunda Hidetora'nın bulunduğu saygın noktadan derinliklere doğru olan kişisel yolculuğu, görkemli dağ eteklerinden son olarak içinde yürüdüğü ölüm vadisine doğru olan bir yolculuktur. Kurduğu imparatorluğun iç savaş ve oldukça güçlü ve politik davranan bir kadın tarafından tüketildiği görülür.²²⁹

Brian Parker'ın da belirttiği gibi film tarihin trajik bir noktadan ele alınışıdır. Kurosawa'nın Japon tarihinden yaptığı çıkarımlarla sorulan soru “ Bir adam kendini tekrar tekrar nasıl tekrar edebilir?” dir.²³⁰

Kurosawa açıkça görüldüğü üzere Shakespeare temalarını alarak üzerinde oynayabileceği çeşitlemelere dönüştürmüştür. Filmde sıklıkla Shakespeare görüntüsünün bir karakterden bir diğer karaktere geçişte değişime uğradığı gözlemlenir.²³¹ Ayrıca o Ran'da sözel bir uyarlamadan ziyade sadece perspektif bir plan görmek istediğini belirtir. Ona göre Ran'ın Kral Lear ile olan ilişkisi arka plandadır.²³²

²²⁹ Crowl, **A.g.e.**, s. 114

²³⁰ Joan Pong Linton, “ Kurosawa's Ran (1985) and King Lear : Towards a Conversation on Historical Responsibility”, **Quarterly Review of Film and Video**, C.<http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t713648686~tab=issu eslist~branches=23 - v23>23, No:4, Agustos 2006 , s.341 - 351

²³¹ Robert Hapgood, “Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The Bad Sleep, Well and Ran”, **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**, Ed. Anthony Davies, Stanley Welles, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, s.242

²³² Brian Parker, “ Ran and the Tragedy of History ”, **Perspectives on Akira Kurosawa**. Ed. Goodwin, James, New York: G. K. Hall & Co., 1994 s.415

*"In **Ran**" I've tried to give Lear a history..."*²³³

Akira Kurosawa

²³³ " "Ran"da Lear'a bir tarih (geçmiş) vermeye çalıştım." Linton, **A.g.e.**, s.416

SONUÇ

Sinema ve Shakespeare sinema tarihinin neredeyse başlangıcından itibaren yan yana gelmiş iki olgudur. William Shakespeare ve Shakespeare'a ait oyunlar, türleri ayırt edilmeksizin (tragedya, komedya, tarihsel vb.) dünya sinema tarihi içerisinde her dönem yapımcıların ve yönetmenlerin ilgisini üzerlerinde tutmayı başarmışlardır. Bu tez çalışması Shakespeare'in ünlü tragedyalarından biri olan Kral Lear oyununu teatral açıdan; Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın 1985 yapımı "Ran" filmi ise karakter analizi merkezli incelemektedir. Shakespeare metninin sinemadaki uyarlama örneği olarak Akira Kurosawa'nın "Ran" filmi ele alınır.

Uyarlamaların sinemanın gelişiminde yadsınamaz katkıları bulunmaktadır. Edebiyat uyarlamaları her daim beyaz perdenin ilgisini çekmiştir. Uyarlamaların; kaynakları noktasında onları değişime uğratma, eklemlendirme ve belirli bir çerçeve içerisinde tanımlama özgürlükleri vardır. Bunu metne tamamiyle sadık kalarak yapan uyarlamalar olduğu gibi, metni sadece çıkış noktası olarak ve metnin sadece öz yapısını barındıran uyarlamalar da mevcuttur.

Kral Lear metnini anlamlandırmak için ilk etapta tragedyanın anlamına odaklanmak gerekir. Tezde Aristoteles'in tragedya tanımlaması, Hedelin, Corneille, Racine, Hegel gibi düşünürlerin görüşleri ile dönemlere indirgenerek açıklanmıştır. Çalışmada tragedyanın tanımı ile Shakespeare'in Kral Lear oyununun bu tanımlama ile örtüştüğü görülür. Trajik kahraman (Lear) üstün bir noktada bulunur. Oyundaki trajik kahramanın olumlanma noktasındaki çizgisi, filmde Hidetora karakterinin çizgisi ile denktir. Filmin anlamındaki "Kaos" trajik kahramanın yazgısını açıklar niteliktedir.

Shakespeare'i tanımak eserlerini anlamak ve anlatmak açısından oldukça önemlidir. Bu bakımdan tezde William Shakespeare'in özel ve tiyatro hayatı ile ilgili bilgilerin gerekliliği üzerinde durulmuş, aynı zamanda bu bölümde Shakespeare figürünün dünya sinema tarihindeki yeri de sessiz sinema ve sesli sinema dönemi içerisinde açıklanmıştır.

Metnin teatral çözümlemesi; Shakespeare karakterlerinin sözleri incelenerek Kott, Eagleton ve Urgan gibi ünlü tiyatro araştırmacılarının bulgularıyla çerçevelendirilmiştir. Bu çözümlemeye paralel olarak da Akira Kurosawa'nın Ran filmindeki karakterleri, Thompson ve Parker gibi sinema uzmanlarının görüşlerine yer verilerek açıklama yoluna gidilmiştir. Bu iki eser göz önünde tutularak uyarlamanın, karakter analizi başat olmak üzere, değişime uğrayıp uğramadığı araştırılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda sinematografik izdüşüm olarak Shakespeare merkezli hikâyenin nasıl yorumlanarak değiştiği üzerinde de durulmaktadır. Kurosawa bu değişime uyarlamadan çok perspektif bir plan dahilinde baktığını vurgular. Film barındırdığı atmosfer itibarıyla da Lear tragedyasının sinema tarihindeki en önemli uyarlamaları olarak gösterilen Peter Brook ve Grigory Kozintsev'in eserlerinden de farklı bir noktada bulunur.

Metindeki karakterler ile filmde görülen karakterler arasında benzerlikler mevcuttur. Kral Lear- Hidetora; Cordelia-Saburo; Lady Kaede- Cornwall, Edmund, Regan; Lady Sue- Albany, Edgar; Taro ve Jiro- Regan ve Goneril arasında kişilik açısından denklilere rastlanır. Fakat birebir benzerlikten bahsedilemez.

Sonuç olarak;

Gianetti'nin adaptasyon sınıflandırması göz önüne alındığında ve Shakespeare'in Kral Lear metni ve Akira Kurosawa'nın "Ran" Film karakterizasyon olarak ayrıntılı incelendiğinde, Ran filmi "Serbest Uyarlama" örneği olarak açıklanabilir. Yukarıdaki bilgiler ışığında "Aslına Sadık Uyarlama" ve "Bire bir uyarlama" çerçevesinde değerlendirilmeye uymadığı görülür. Bir diğer iki araştırmacı Michael Klein ve Gillian Parker'ın adaptasyon sınıflandırması içerisinde de film "kaynağı sadece taslak olarak gösterilen orijinal ürün" çerçevesinde "Dağınık Adaptasyon olarak adlandırılabilir.

Çalışma Cohen'in uyarlama sınıflandırmasında bulunan "yıkıcı uyarlama" tanımı noktasında tartışılabilir. Kurosawa'nın "Ran" eseri; kaynağının saklı bir eleştirisini vermesi noktasında tekrar ele alınabilir.

Bu alışma, diğerk çalışmalara örnek olması açısından sinemaya adapte edilen Shakespeare eserlerinin incelenmesinde kaynak olarak kullanılabilir. Aynı zamanda bu alışma Shakespeare ve Sinema konusunu farklı bir bakış açısı ile irdelemek isteyen çalışmalara öncüllük edebilir.

BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

- Arıcı, Oğuz "Antik Yunan Tragedyasının Metafiziği," **Cogito**, Sayı:54 Bahar 2008, s.69
- Aristoteles **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, Mart 2010, s.22
- Çetin,Zeynep "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması", Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi, 1999, s.152
- Crowl, Samuel "The Bow is Bent and Drawn: Kurosawa's *Ran* and the Shakespearean Arrow of Desire" **Literature/Film Quarterly**, Salisbury State University, C. 22, No: 2, Nisan 1994, s.109
- Dawson, Anthony "Cross-Cultural Interpretation Reading Kurosawa Reading Shakespeare", **A Concise Companion to Shakespeare on Screen**, Ed. by. Diana E. Henderson, Blackwell Publishing, 2005, s.160
- Desmond, John.M **Adaptation : Studying Film and Literature**, New York, McGraw Hill, 2006, s.1-3
- Eagleton, Terry **William Shakespeare**, Çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s.82
- Eksen, Kerem: "Trajik Hata ve Sessizlik," **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.147

- Erus, Zeynep Çetin **Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar**, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s.16
- Freydberg, Bernard "Coriolanus'un Oidipal Laneti ve Trajik Kurtuluş Sorunu," Çev. Kerem Eksen, **Cogito**, Sayı:54, Bahar 2008, s.79
- Guntner,J.Lawrence "Hamlet, Macbeth and King Lear on film", **Shakespeare On Film**, Ed. Russell Jackson, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, s.132
- Hapgood, Robert "Kurosawa's Shakespeare Films: Throne of Blood, The Bad Sleep, Well and Ran", **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**, Ed. Anthony Davies, Stanley Welles, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, s.242
- Holland, Peter "Two-Dimensional Shakespeare: 'King Lear' on Film", **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**, ed. Stanley Wells and Anthony Davies, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, s.58
- Honan, Park: **Shakespeare: Bir Yaşam**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s.227
- Howlett, Kathy: "Breaking the frame: Akira Kurosawa's Ran" **Framing Shakespeare on film**, Ohio, Ohio University Press, 2000, s.115
- İyigün, F. Dilek: **Sinemadan Televizyona Uyarlamalar ; Acı Hayat Örneği**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009, s.12

- Kott, Jan: Çağdaşımız Shakespeare, Çev. Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999, s.104
- Kuçuradi, İoanna: **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1999, s.9
- Lamb, Charles-Mary: **Shakespeare'den Hikayeler**, Çev. Rana Tekcan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s.109
- Lings, Martin: **Shakespeare'in Kutsal Sanatı**, Çev. İhsan Durdu, İstanbul, Ayışığı Kitapları, 2001, s.147
- Linton, Joan Pong: "Kurosawa's Ran (1985) and King Lear: Towards a Conversation on Historical Responsibility", Quarterly Review of Film and Video, C. <http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t713648686~tab=issueslist~branches=23-v23>, No: 4, Augustos 2006, s.341 – 351
- Melchior, Bonnie: "King Lear and Ran: Identity translated and transformed", East-West Connections Şubat 04, 2011, (Çevrimiçi) http://findarticles.com/p/articles/mi_7045/is_1_5/ai_n28320269/
- Mordeniz, Celal: "Tragedya ve Ta'ziye-René Girard'ın tragedya yorumu üzerine düşünceler," **Cogito**, Sayı:54 Bahar 2008, s.219
- Morris, Peter : **Shakespeare On Film**, Ottawa, Canadian Film Institute, 1972, s.1

- Nutku, Ozdemir: (Çevrimiçi)
<http://www.tdkterim.gov.tr/?kelime=tragedya&kategori=terim&hng=md>, 2011
Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983
- Parker, Brian "Ran and the Tragedy of History." **Perspectives on Akira Kurosawa**. Ed. Goodwin, James, New York: G. K. Hall & Co., 1994 s.415
- Rosenthal, Daniel: **100 Shakespeare Films**, London, British Film Institute, 2007, s.78
- Rothwell, Kenneth S. "In Search of Nothing: Mapping King Lear", **Shakespeare, The Movie**, Ed. Lynda E. Boose, Richard Burt, London, 1997, s.136
- Rothwell, Kenneth S. Shakespeare On Screen, London, Mansel Publishing Limited, 1990, s.1
- Shakespeare, William: **Hamlet**, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2002 s.119
- Shakespeare, William: **Kral Lear**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s.IX
- Shakespeare, William: **Kral Lear**, Çev. Seniha Bedri Göknıl, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967, s.5
- Sinyard, Neil: **Filming Literature**, Bristol UK, Biddles Ltd., 1986, s.18
- Şener, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s.31

- Urgan, Mina: **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984, s.16
- Uslu, A.Didem : **Amerikan Tiyatrosunda Düşler**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2001, s.14
- Whelehan, Imelda: “Adaptations- The Contemporary Dilemmas”, **Adaptations: From text to screen, screen to text**, Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Routledge, Great Britain,1999, s.5
- Zatlin, Phyllis: “From Stage to Screen: Strategies for Film Adaptation”, **Theatrical Translation and Film Adaptation**, Ed. Susan Bassnet, Edwin Gentzler, Multilingual Matters Ltd., 2005, s.169
- Internet / Çevrimiçi-1: “Shakespeare's plays, listed by presumed date of composition”, Open Source Shakespeare, http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays_date.php, 2003-2011
- Internet / Çevrimiçi-2: “William Shakespeare-Shakespeare Biography” (Çevrimiçi) <http://www.enotes.com/william-shakespeare/shakespeare-biography> , 2011
- Internet / Çevrimiçi-3: “ Ran (1985) ” (Çevrimiçi) <http://sinebot.com/movie/5709>

EKLER

1.Kronolojik Olarak Shakespeare Eserleri

- 1589 Comedy of Errors (Yanlışlıklar Komedyası)
- 1590 Henry VI, Bölüm II
Henry VI, Bölüm III
- 1591 Henry VI, Bölüm I
- 1592 Richard III
- 1593 Taming of The Shrew (Hırçın Kız)
Titus Andronicus
- 1594 Romeo ve Juliet
Two Gentlemen of Verona (Verona'lı İki Centilmen)
Love's Labour's Lost (Aşkın Çabası Boşuna)
- 1595 Richard II
Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)
- 1596 King John (Kral John)
Merchant of Venice (Venedik Taciri)
- 1597 Henry IV, Bölüm I
Henry IV, Bölüm II
- 1598 Henry V
Much Ado About Nothing (Kuru Gürültü)
- 1599 Twelfth Night (Onikinci Gece)
As you Like It (Beğendiğiniz Gibi)
Julius Caesar
- 1600 Hamlet
Merry Wives of Windsor (Windsor'un Şen Kadınları)
- 1601 Troilus ve Cressida
- 1602 All's Well That Ends Well (Yeter ki Sonu İyi Bitsin)
- 1604 Othello
Measure for Measure (Kısasa Kısas)

- 1605 King Lear (Kral Lear)
Macbeth
1606 Antony and Cleopatra
1607 Coriolanus
Timon of Athens (Atinalı Timon)
1608 Pericles
1609 Cymbeline
1610 Winter's Tale (Kış Masalı)
1611 Tempest (Fırtına)
1612 Henry VIII ²³⁴

²³⁴ İnternet / Çevrimiçi-2, "Shakespeare's plays, listed by presumed date of composition",
Open Source Shakespeare
http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/plays_date.php, 2003-2011

**"A VISUAL MASTERWORK.
HERE IS A FILM BY A MAN WHOSE ART NOW STANDS OUTSIDE TIME AND FASHION!"**

—VINCENT CANBY, N.Y. TIMES

乱 RAN

A FILM BY
AKIRA KUROSAWA



SERGE SILBERMAN and KATSUMI FURUKAWA present a film by AKIRA KUROSAWA — RAN —
Screenplay by AKIRA KUROSAWA, HIDEO OGUNI and MASATO IDE With TATSUYA NAKADAI in the role of HIDEOTORA and AKIRA TERAOKA,
JINPACHI NEZU, DAISUKE RYU, MIEKO HARADA, YOSHIKO MIYAZAKI, PETER. Photography: TAKAO SAITO Art Direction: YOSHIRO MURAKI
Executive Producer: KATSUMI FURUKAWA Production Manager: ULLY PICKARDT Produced by SERGE SILBERMAN and MASATO HARA
A SERGE SILBERMAN Production for GREENWICH FILM PRODUCTION (Paris) and HERALD NIPPON and HERALD ACE (Tokyo) A French-Japanese co-production

R RESTRICTED
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING
PARENT OR ADULT GUARDIAN

© MCMXXXV GREENWICH FILM PROD. S.A. and HERALD ACE Inc. - NIPPON HERALD FILMS Inc. All Rights Reserved

RECORDED IN
DOLBY STEREO

An **ORION** Release
CLASSICS

Resim 1

2. RAN – Film Künyesi

Yönetmen: **Akira Kurosawa**

Senaryo: **Kurosawa, Masato Ide & Hideo Oguni**,
Shakespeare'in *Kral Lear* öyküsünden hareketle

Yapım: **Serge Silberman & Masato Hara**

Kurgu: **A.Kurosawa**

Müzik: **Tôru Takemitsu**

Sinematografi: **Asakazu Nakai, Takao Saitô & Masaharu Ueda**

Yapım Dizayn: **Shinobu Muraki & Yoshirô Muraki**

Kostüm Dizayn: **Emi Wada**

Oyuncular

Tatsuya Nakadai - **Lord Hidetora**

Akira Terao- **Taro**

Jinpachi Nezu - **Jiro**

Daisuke Ryn - **Saburo**

Mjeko Harada - **Lady Kaede**

Yoshiko Miyazaki - **Lady Sue**

Peter - **Soytarı Kyoami**

Masayuki Yui -**Tango**

Takashi Nomura - **Tsurumaru**