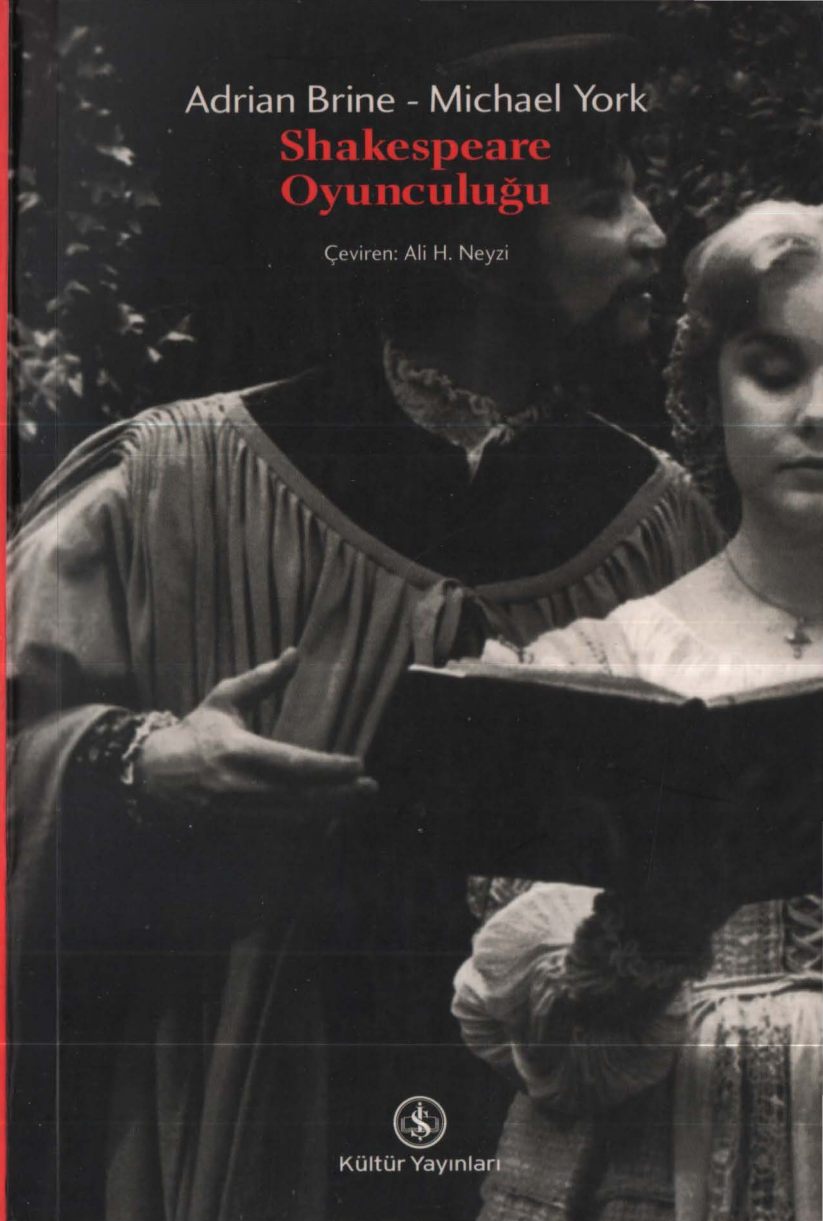


Adrian Brine - Michael York

Shakespeare Oyunculuğu

Çeviren: Ali H. Neyzi

Kültür Yayınları

Adrian Brine - Michael York • Shakespeare Oyunculuğu

550

Özgün Adı A Shakespearean Actor Prepares
Copyright © 2000 by Adrian Brine and Michael York
Akcalı Telif Hakları Ajansı kanalıyla alınmıştır.

© Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Yayına Hazırlayan Mürşit Balabanlılar

Kapak Tasarımı Mehmet Ulusel / Ayşe Topçu
Redaksiyon ve Düzelti Deniz Akkuş
Sayfa Düzeni Tipograf (0212) 249 01 01
Birinci Basım Haziran 2002
ISBN 975-458-305-6
OTM 11400701
Basımevi Şefik Matbaası (0212) 551 55 87
İstanbul

TÜRKİYE İŞ BANKASI
Kültür Yayınları

shakespeare oyunculuğu

Adrian Brine - Michael York

Çeviren Ali H. Neyzi

Tiyatro

İÇİNDEKİLER

Teşekkür Ediyoruz 7
Çevirmenin Önsözü 9
Bilgi Notu 13
Michael York'un Önsözü 17
Giriş: "Bir Döneme Değil, Tüm Zamana Ait Olmak" 64

1. Shakespeare'de Dil Sorunu 79
2. Hareketli Resimler 91
3. Uygun Biçimi Bulmak 113
4. Shakespeare'de Biçim Sorunu 128
5. Sözcükler, Sözcükler, Sözcükler 163
6. Düzyazı Ve Nazım 188
7. Şairane Ne Demektir 208
8. Tiratlar: Partnerinizi Düşünerek Oynamalısınız 222
9. Shakespeare'in Tiyatrosu: Derme Çatma İskele 239
10. Bayrak Yarışı 272
11. Bir Karakter Yaratmak 288
12. Shakespeare ve Stanislavski 312

Sonuç: Shakespeare'leme 344
Michael York'un Sonsözü 354

TEŞEKKÜR EDİYORUZ

Bu kitabın yazımına destek veren Brüksel'deki Collége de la Commission Communitaire Français'e teşekkürlerimi bildirmek istiyorum.

A.B.

Bu kitabın yayınlanmasında, Y harfinin W harfine çok benzer olması gibi hoş bir ayrıntının önemli bir rolü oldu. Marisa Smith'in o çok önemli Shakespeare oyuncusu İrene Worth'e yazdığı mektup, yanlışlıkla benim adresime postalanmış. Bu olay sonucunda, Marisa'yla başlayan yazışmalarımız, yaptığımız bir danışma toplantısı ve bu kitabın ortaya çıkarılması işbirliğiyle sonuçlandı.

Hem Adrian hem de ben, yedi yıl süren bu ortak çalışmaya her zaman katkıda bulunarak bizi aydınlatan Marisa'ya teşekkürlerimizi iletmek isteriz. Onun cesaret verici sözlerini ve yılda bir yollamayı ihmal etmediği ev imalatı şurupları unutmamız mümkün değil.

Sağladığı editörlük hizmetleri için Richard Brestoff'a ve yenilemelerimizle başa çıkarak, bize zarif kitap tasarımını hazırlayan Julia Hill Gignoux'ya da teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Çalışmalarımızı düzenleyen bu üç insana teşekkürü bir borç biliriz. Hamlet'in söylediği gibi:

Ne güzeldir
İki sanatın bir dizede buluşması.

M.Y.

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Dostumuz Adrian Brine 15 Temmuz 2000 tarihinde evimizi şereflendirdiğinde yeni yayınlanmış olan kitabını bize armağan etmişti. Kitabı elime alır almaz, bunu Türkçe'ye çevirmeliyim demiştim. Olgun insan "Önce bir okusan daha iyi olmaz mı?" dedi. Kitabı okudukça bu ikâzının ne kadar yerinde olduğunu anladım. Tiyatro sanatçılarımıza çok yararlı olacağından emin olduğum bu kitabın çevirisi hiç de kolay olmayacaktı. On gün kadar sonra Mustafa Avkıran *Troilus ve Kressida* oyununu sahneleyeceğini bildirdi. Kendisine kitaptan söz ettim. İlgilendi. Ona yararlı olacağına inandığım bazı bölümleri –alıntıları atlayarak– hızla çevirip İstanbul'a yolladım. Onun yolladıklarımdan faydalandığını belirtmesi üzerine kitabın tümünü çevirmeyi bir ödev bilerek, çalışmalara başladım. Önce bir yayıncı gerekiyordu. Şansım varmış. İş Bankası Kültür Yayınları yönetimi de William Shakespeare'le ilgili bir çalışmaya sıcak bakıyormuş. Kitabı Amerika'daki yayınevinden getirterek telif hakkı sorununu çözdüler. Artık sıra eli yüzü düzgün bir çeviri yapmaya gelmişti.

Önce alıntılar konusuna bir çözüm getirmem gerekiyordu. Metni çevirirken alıntılarını da çevirmem bir yöntem olabilirdi. Ancak Shakespeare'in birçok oyunu zaten dilimize çevrilmişti. İşimi zorlaştıracak olmasına karşın, alıntıları yayınlanmış Türkçe metinlerden almaya karar verdim. Yalnızca yayınlanmış metin bulunmazsa, alıntıyı kendim çevirecektim.

Bu sırada alıntıların nereden alınmış olduğu sorunu da ortaya çıktı. Yazarlar bazen alıntıların kaynaklarını belirtmişlerdi ama alıntı, metnin içinde birçok kez yer aldığından bu tür bir açıklama yapmamışlardı. Tek bir dize için her oyunu satır satır taramak olacak iş değildi. Sonuçta California-Brüksel-Antalya arasında faks ve mektup trafiği başladı. Alıntıların sayısı hızla artınca, bunları bölmeye, daha doğrusu her bölümün sonuna bir alıntı tablosu eklemeye karar verdim. Böylece okur tüm kitabı çevireceğine birkaç sayfa çevirerek alıntının nereden yapıldığını öğrenebilecekti. Daha sonra, okurun ilgisini dağıtmış olmamak için tüm alıntıları en sona aldık.

Türkçe çevirileri bir araya getirmeye kalkınca beklemediğim olaylarla karşılaştım. Aynı oyunu değişik yıllarda birden fazla yazar çevirmişti. Hatta aynı yazarın yaptığı çevirinin değişik bir yayınevi tarafından ikinci kez yayınlanması sırasında metnin değiştiğini bile saptadım. Hangi çevirmenin alıntısını seçeceğim konusunda kendimi bağımsız saydım ama yine de okurlarıma bu durum hakkında bilgi vermeyi bir görev bilerek alıntı listelerime kullandığım çevirileri yapan yazarların adlarını da eklemeye karar verdim. Kitabın sonuna da mevcut çeviriler hakkında elimden geldiğince tam bir liste eklemeye çalıştım. Bu çalışmayı başlattığımda bana ilk desteği vermiş olan Türkiye Büyük Millet Meclisi Kütüphane-Dokümantasyon ve Tercüme Müdürü Sn. Ali Rıza Cihan'a çok teşekkür ediyorum. Ayrıca İstanbul Büyükşehir Belediye Tiyatrosu kitaplığı yöneticileri Sn. Gündüz Demirkan ile Sn. Feriha Eyuboğlu'na yaptıkları bibliyografya çalışması nedeniyle müteşekkirim.

Çeviri sırasında bazen kaçınılmaz bir biçimde okura ek bilgiler verme gereği doğdu. Bu konuda (ç.n.) yani "Çevirmenin Notu" rumuzuyla bazı özel açıklamalara yer verdim. İki yerde de yine (ç.n.) diye açıklama yaparak İngilizce metni aynen ekledim. Umarım okurlarım, çeviriye bu tür metinde olmayan eklemeler yapılmasını yersiz bulmaz ve beni bağışlar.

Dört yüzyılı aşkın bir süredir, yalnızca kendi dilinin kullanıldığı ülkelerde değil, neredeyse her dilde ve tiyatrosu olan her ülkede sürekli oynanmış, her zaman izleyici bulmuş Shakespeare gibi bir yazarın nasıl anlaşılması ve sahnelenmesi gerektiği konusunda bu kadar kapsamlı bir çalışmanın İngilizce'den mahrum tiyatrocularımıza ve tiyatro öğrencilerimize anlaşılır bir dille ulaştırılmasının çok yararlı olacağına inandığım için bu işe girişmiş bulunuyorum. Tiyatroya olan aşkım bir ömür boyu sürecek olsa da sahneyle olan ilişkim lise yıllarının amatör deneylerinden ileri gitmediği için çevirimde hatalarım olmuşsa, şimdiden özür dilerim.

Bu kitabın hazırlanmasına eleştirileri ve yönlendirmeleriyle destek veren Sn. Prof. Cevza Sezgen'e, Yayın Yönetmeni Sn. Mürşit Balabanlılar'a, ilk çalışmalarımdan beri imla hatalarımı düzeltmekten yılmayan hayat arkadaşım Sn. Şen Sahir Sılan'a, son metni bir kuyumcu sabrıyla eleyip yayına hazırlayan Sn. Emrah Efe Çakmak'a ve bu kitabın yayınıyla ilgili her türlü hizmeti sağlayan tüm dostlara teşekkürü bir borç bilirim.

Ali H. Neyzi
Mayıs 2002, Antalya

BİLGİ NOTU

Bu bir kılavuz kitap değildir. Kitapta, belirli bir sistemin aktarılması, birtakım kuralların belirlenmesi ve de özel bir sistemin tanıtılması söz konusu değildir. Shakespeare birbirinden ayrı bin karakter yarattığı için böyle bir girişim zaten mümkün olamaz. Sözünü ettiğimiz oyun yazarı, işini o işin yapıldığı yerde öğrenmiş, bir yandan rol yaparken bir yandan da oyunlar yazmış bir ustadır. Shakespeare'in çağdaşlarını çabucak geride bırakmasını, onların kuramlara ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı kalmalarına ve Shakespeare'in onlar gibi bir eğitim almamasına bağlayabiliriz.

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

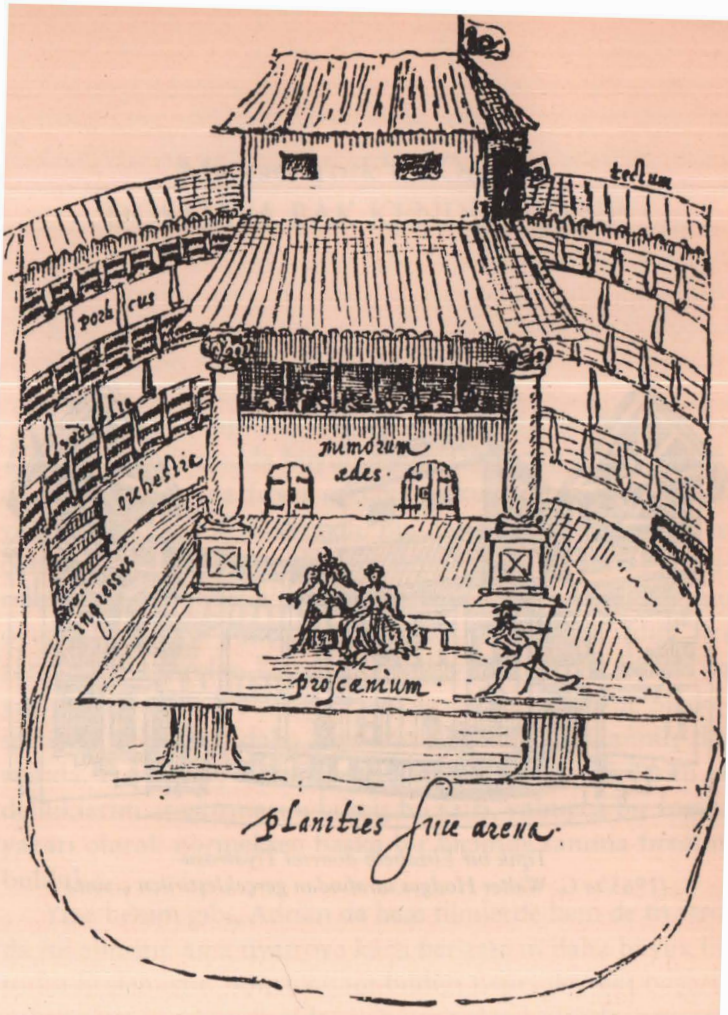
Shakespeare'in kendisi de tanınmış bir oyuncuydu (oyunlarının toplu olarak basıldığı ilk kitapta "Tüm Oyunları-

mızda Rol Almış Önemli Oyuncularımız" listesinde onun adını ilk sırada görmekteyiz). Fakat bir "yıldız" olmamıştı. Moliér'se tam bir "yıldız oyuncuydu" ve ona en çok kendisi için yazdığı rollerde ilham gelirdi. Shakespeare, Moliére'in aksine, oyunlarında en küçük rolü oynayacak aktörü bile küçümsemeyerek her küçük rol için bir karakter yaratmaktan ve her oyuncusuna sahnede kendini kanıtlayabilecek bir şeyler yapma fırsatını vermekten kaçınmamıştı.

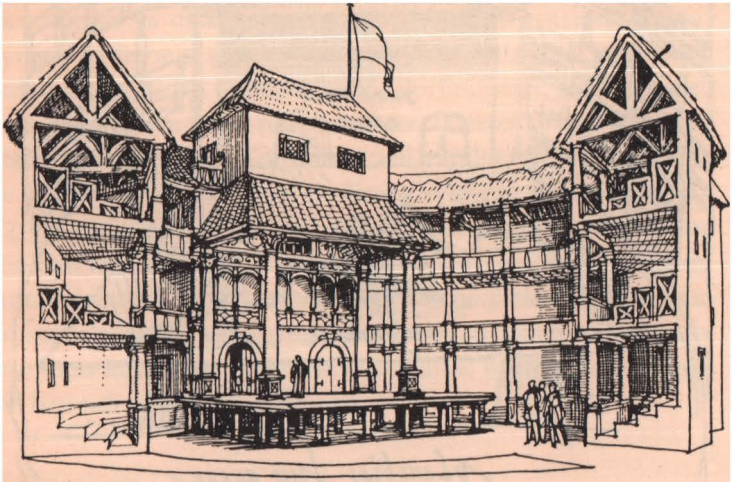
Günümüzde, oyuncuların Shakespeare'le ilgili sorunlarının çoğu, Shakespeare'in yazdıklarıyla, sahnede gördükleri, okudukları ya da düşledikleri Shakespeare arasında net bir ayrıma gidememiş olmalarından kaynaklanır. Gelenekler, kuramlar ve başka oyuncuların performansları, Shakespeare'i anlamaya giden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

ÖZEL NOT

Bu kitaba almış olduğumuz örnek dizelerin birçoğu şairimizin en tanınmış oyunlarından seçilmiştir – neredeyse herkesin bildiği *Hamlet*, bu oyunların başında gelmektedir. Yine de, bu kitabı okuyacakların, *Macbeth*, *Othello*, *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)*, *IV. Henry* ve belki de *V. Henry* (özellikle Koro bölümü) hakkında biraz bilgi sahibi olmalarında fayda vardır. Ayrıca Shakespeare'in Sonelerini yanınızda bulundurursanız iyi edersiniz...



Swan Tiyatrosu
(1596'da Johannes de Witt'in çizdiği resmin Arend van Buchell tarafından yapılmış kopyası.)



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

Michael York'un Önsözü
DOSTUNA BAK KENDİNİ TANI[1]

Adrian Brine, tıpkı benim gibi, İngiltere'de doğmuş ve Londra civarında büyümüştür. Tiyatroya erken yaşlarda ilgi duymamıza fırsat sağlayan okullarımız birbirinden yalnızca birkaç mil uzaktaydı. Bugünlerdeyse birbirimizden çok ayrı yerlerde yaşamaktayız: Ben, Atlas Okyanusu kıyılarına bakan California'dayım; Adrian'sa, zamanının çoğunu oyunculuğunu ve yönetmenliğini geliştirmekle geçirdiği, her zaman fırtınalı olan Kuzey Denizi kıyılarında, Hollanda'da yaşıyor. Biraz da bu nedenle olsa gerek, ikimizin de Shakespeare'e yaklaşımı daha uluslararası renkler kazanmış durumda. İkimiz de, insanoğlunun en akıl almaz yönlerini ve deliliklerini araştırmasını bilmiş bu şairi, yalnızca bir İngiliz yazarı olarak görmekten başka bir biçimde tanıma fırsatını bulduk.

Yine benim gibi, Adrian da hem filmlerde hem de tiyatroda rol almıştır, ama tiyatroya karşı her zaman daha büyük bir tutku beslemiştir. İkinci vatanı bildiği Benelüks'teki başarılı çalışmaları sonucunda elde ettiği unvanlar, kültürler arası etkileşimin olağanüstü sonuçlar doğurduğu sanat hayatını taçlandırmıştır.

Kırk yıl kadar önce –uygun düşeceği gibi, bir tiyatro sahnesinde– tanıştık. O günden beri dostlukları perçinleyen "çelik çemberleri"[2] arttırmaya gayret gösterdik. İlk karşılaşmamızın hemen ardından yazışmaya başladık. Ben, Adrian'ın

yeni mezun olduğu Oxford Üniversitesi'ne kabul edilmek üzereydim. Adrian, üniversite öğrencilerinin kurduğu amatör bir tiyatro grubunda adını duyurmuştu. Şimdi profesyonel bir oyuncu ve yönetmen olan Adrian'ın, belki garip gelebilir ama, kaleminin en güçlü olduğu zamanlar, oyuncuların çok zaman harcayıp bunaldığı kostümlü prova dönemleriydi. Kaldığı pansiyon odasında olsun, soyunma odasında olsun, zirvedeki yaratıcılığı kalemini tesiri altına alır, gözlemlerini ve düşüncelerini daha keskin kılardı: "Acaba neden Westmoreland'le Prens John *birlikte* gelip (Başpiskopos) York'a törende nasıl davranması gerektiğini bildiriyorlar? Bu günlerde çalıştığım oyunda *(IV. Henry)* bir bu eksik! Shakespeare'in din adamlarını sıkıcı, çenesi düşük yaşlılar olarak göstermesine de bir anlam veremiyorum. Belki de bu karakterleri canlandıran oyunculara bir garezi vardı."

Son dönemlerde yerlerini fakslaşmalara bırakan bu mektupların birçoğu "geçmiş günleri çağrıştırmakta ve zamanın geri dönmesini sağlamaktadır."[1]

"DÜŞÜNCELERİMİZİN OLGUNLUĞA ERİŞMEDİĞİ TOYLUK GÜNLERİ"

Yüzünü yeni yıkamış, gözleri parıldayan birçok okul çocuğu gibi, benim de Shakespeare'le ilgili gizemli bilgilere ilk kavuşmam okul sıralarında gerçekleşti. O dönemde Shakespeare oyunları bana, Galya Fatihi olarak tanımlanan ve Shakespeare'in eserlerinden birinin kahramanı olan Julius Caesar kadar uzak ve yabancı geliyordu. Üstelik "zayıf Latincem ve Yunancamla" onu anlamakta çok zorlanıyordum. Bu halimle, kampüste Profesör G.E. Bentley'in yolunu kesip şöyle bir istekte bulunan ortaokullu bir kız öğrenciden hiç farkım yoktu: "Haftaya Perşembe Shakespeare hakkında bir rapor yetiştirmem gerek. Bu nedenle, onun hakkında *ne biliyorsanız* yazarsanız size minnettar kalacağım. Adresimin yazılı olduğu bir posta kartını da kolaylık olsun diye takdim ediyorum."

Hazırlık sınıfında şansım vardı ki, diğer okullarda olduğu gibi Shakespeare'le tanışmamız sıkıcı ve kafa şişiren bir okuma dersi halini almamıştı. Kendisi de böyle bir gelecekten çekinerek "kitaptan başını kaldırmayan, onun bunun yazdığına uymaktan öteye geçemez" demişti. Bizse onu hak ettiği yerde, yani sahnede tanıdık. Bizlere bir kitap kurdu olarak değil, bir şair olarak tanıtılmıştı. Anlamlı dizelerini dinlerken tüylerimiz ürperirdi. Dizelerinin inanılmaz çekiciliğini ilk kez, ortaokulda sahnelenen *Cymbeline* oyununu kendimden geçmiş bir halde izlerken tatmıştım. Üstelik bu temsilde, Kraliçe Elizabeth döneminin o inanılmaz yöntemi uygulanmış, kız kılığına girmiş oğlanların oyun içinde kostüm değiştirip erkek rolüne çıkmalarına da izin verilmişti. Oyunda Romalılar, eski Britanyalılar ve dizelerin anlamı gizemli bir hal aldığında, izleyicinin dikkatini perçinleyecek büyülü iksirler ve kafası kesik cesetler de vardı.

Okul kilisesinde Kitab-ı Mukaddes'in *King James* çevirisini yüksek sesle okumam istendiğinde Shakespeare'in güçlü dil kullanımını, bu dilin insanı cezbeden güzelliğini ve içimde doğan tiyatro aşkını yeni fark etmiştim. "Başlangıçta söz vardı" diye çatlamış sesimle okumaya başladığımda, Shakespeare'in geliştirdiği sahnelerin temellerine ulaştığımın hiç farkına varmadığım gibi, dilimizin ikinci mimarı olan o dâhi şairin, o güzel çeviride kullanılandan beş kat daha fazla sözcük kullanmış olduğunu da anlamamıştım.

İlerleyen sayfalarda, Shakespeare'in oyunlarının tıpkı Kitab-ı Mukaddes gibi yüksek sesle okunmak üzere kaleme alındığının, okullarda ders veren akademisyenlerin iç çekercesine mırıldanarak okumaları için yazılmamış olduğunun anlatılacağını şimdiden söylemekte fayda görüyorum. Yine ileride açıklanacağı gibi, dizelere biçim veren her zaman retorik olmuştur. Shakespeare'in dizelerinin dayanıklılığı beni hep şaşırtmıştır. Yıllarca aşırılığa ve çılgınlığa kaçan, ağza alınmayacak hakaretlere göğüs gerebilmiş, hakkında yapılan çok çeşitli araştırma ve açıklamaların yükü altında kalmasına karşın dizelerinin canlılığı hiçbir zaman ezilmemiş, kaybol-

mamıştır. Dipnotlar ve eklemeler akıllıca kullanıldığı takdirde, metnin dağılmasını önleyip oyunlara açıklık getirebilir.

Bu durumla ilk kez karşı karşıya gelmem, okulumuzda sahneye konulacak *Venedik Taciri (The Merchant of Venice)* oyununda bana Bassanio rolünün verilmesiyle gerçekleşti. Bir yelek, kısa ve dar bir pantolon ve babamın deri sandaletleriyle sahneye çıkacaktım. Çenemdeki sakallar "yeni terlemiş, usturaya hazır", sesimse çatlaktı. Yüzüme sürülen boyalar sayesinde oldukça olgun gözüküyordum. Ama yine de bana düşen dizeleri izleyiciye anlaşılır bir biçimde aktarabilmem için birçok klasik göndermeyi keşfetmem ve bir sürü karmaşık cümleyi çözümlemiş olmam gerektiğini kavrayamayacak kadar toy olduğumu kısa sürede ve hayrete düşerek öğrenecektim. Portia'nın aşırı alçakgönüllü dizeleri, benim o günkü halime uygun düşüyordu: "Toptan bir şey söylemek için ne denilebilir ki / ne ders görmüş ne mektep, tecrübesiz bir kız, / Yalnız yaşı ileri değil, öğrenmek için / Daha vakit var diye içi rahattır."[4]

Nitekim, zamanla öğrenmeye başladım, çünkü Shakespeare kendine özgü ve her alanı kapsayan bilgisiyle insanın hem ruhuna hem de aklına sonsuz bir eğitim kaynağı sağlıyor. Giderek daha iyi anlıyorum ki, onun düşünsel yaklaşımı öyle uzak ya da aşırı entelektüel değildi. Kullandığı sözcüklerin bazıları eskimiş ya da modası geçmiş olsa da, genelde ele aldığı konular ölümsüz ve güncelliğini hiç yitirmeyen konulardı. Bu oyun, merhamet ve Yahudi düşmanlığını ele alıyordu. Yakın zaman içinde yaşanmış "Soykırım" olayının ışığında bu tema son derece günceldi. "En büyük azap ve ıstırapları en yaşlılar çektiler; daha genç olan bizler / Bu kadar çok yaşamayacağız ve bu kadar çekmeyeceğiz."[5]

Bu eğitim sürecine, oyunları radyo programlarında sık sık yayınlayan BBC'nin de büyük katkısı olmuştur. "Hiçten yararlanır, havayı alır, / Bir yer, bir barınak bulur ona, bir ad verir"[6] dercesine, aklımızda ve hayalimizde güçlü bir tiyatro anlayışı canlandırmışlardı. Gezi imkânlarının kısıtlı olduğu savaş sonrası bir dönemde, bu temsiller edebi anlamda bambaş-

ka dünyalara erişmemize olanak sağlıyordu. Laurence Olivier'in akıllara durgunluk veren filmi *V. Henry*'nin açılış korosundaki dizeler beni Shakespeare'e tümüyle bağlamakla kalmamış, çocukluğun verdiği doğal bir yetenek olan "hayal gücümü" de kullanmaya sürüklemişti: "Sizleri güven içinde Fransa'ya taşıyacağız. / Ve sonra, dar denizleri yola getirip / sizleri rahatça geri getireceğiz!"[7] Bassanio rolüm, bana Venedik kentini gezdirmişti. İnanmıştım ki, bu hayali geziyi Shakespeare de zevkle düşlemişti.

Ancak kitaplardan yola çıkılarak yapılan bu gezintiler birçok çalışmayı da beraberinde gerektiriyordu. "İlk Folio" baskısının en başında bu duruma dikkat çekilmiştir: "Bu nedenle, onu üst üste ve tekrar tekrar okumanız gerekir." Durum gayet açıktır: Bir oyuncu, sözcüklerin anlamlarını kavramamış, dizeleri teker teker taramamış, sözlükleri iyice karıştırmamış ve dile getirmesi gereken sözlerin hangi anlamları taşıdığını gereğince öğrenmemiş olursa, sesi istediği kadar ateşli ve yüksek çıksa da boş laflar etmiş olmaktan öteye gidemez. Özellikle günümüzde artık geçerliliği kalmamış uygulamalara ait terimlerin, örneğin eğitilmiş şahinlerle avlanmayla ilgili terimlerin doğru tanımlanması gerekmektedir. Her ne kadar "jesses" ya da "haggard" gibi eski terimler, günümüz İngilizce'sinde sorun yaratsa da "hoodwinked" (kandırılmış) ya da Shakespeare'in en ünlü karakterini tarif eden "gloomy" sözcüğü hâlâ kullanılmaktadır. Şairimiz bunun gibi en azından iki bin sözcüğü yeniden üreterek, dilimizi hem zenginleştirmiş hem de inanılmaz güzelliklere kavuşturmuştur.

Bazen gayet basit sözcüklerin bile hiç beklenmedik anlamlar kazandığına tanık oluruz. *Romeo ve Juliet* oyununda Mercutio'nun ölümsüzlüğe kavuşturduğu tiratta geçen "Kraliçe Mab" *(Queen Mab)* deyişinde bile beklenmedik anlamlar saklanmıştır. Oyunu sahneye koyan Adrian (Brine) çalışma sırasında "Sanırım Kraliçe *(Queen)* değil, yaşlı kadın *(Quean Mab)* anlamında kullanılmış" demişti. Nitekim Bayan Capulet, ev işlerine burnunu sokan eşine "Sen bir yaşlı

sedir hanımısın" *(old cot-quean)* demektedir. Yaşlı kadın, o dizeye daha çok yakışmaktadır çünkü hemen ardından gelen satırda onun için "perilerin ebesi" denilmektedir. Demek ki o, "Perilerin Kraliçesi" olamaz!

"ÖNEMLİ OLAN OYUNDUR"

Şansım vardı ki, Shakespeare'in oyunlarını yarattığı yere, yani Londra'nın merkezine oldukça yakın bir yerde oturuyorduk. Böylece profesyonel tiyatroları sık sık izleme fırsatı bulmuş, ortaöğretim yıllarımda tiyatroya olan ilgimi geliştirmiştim. Tıpkı Shakespeare'in kendi tiyatrosu gibi, çalışmalarını Thames Nehri'nin "karşı" yakasında sürdüren Old Vic Tiyatrosu, Shakespeare'in oyunlarından oluşan bir repertuarı sergiliyordu. Nitekim, Shakespeare'in İlk Folio'da yayınlanmış bütün oyunları ilk kez bu tiyatroda sahnelenmiştir. Eski bir müzikholden dönme bu tiyatroda oyunlar sürekli, geniş yelpazeli ve kesemize uygun fiyatlarla sahneleniyordu. "Tanrılar" diye adlandırılan ve Olimpos Dağı'nı anımsatan üst balkonda, adeta bedavaya, tanrısal gözlemlere ulaşabiliyorduk.*

"Bakın gökler yarılmakta ve Tanrılar aşağıya bakmakta..."[8] Ve biz gençler de böylece yukarıdan bakarak "insan denilen bu yaratığın"[9] ne çok yönü olduğunu izleme fırsatı bulduk.

Bu tiyatro, Londra'nın "West-End" diye bilinen gözde semtindeki içleri yaldızlı tiyatrolara hiç benzemiyordu. O dönemin seyir alışkanlıkları, aralarda çay tepsileri dolaştırılması, çikolata yenilmesi ya da perde açılınca boş sahnenin alkışlanması gibi olaylar bu tiyatroda da eksik değildi. Ne var ki, burada sürekli Shakespeare'in oyunları sunulmaktaydı. Bu, bir geleneğin devamıydı. David Garrick'ten Edmund Kean, Henry Irving, Herbert Beerbohm Tree, Harley Granville Barker ve nihayet Laurence Olivier'le John Gielgud'a ka-

* Ülkemizde de bir zamanlar bu üst balkona paradi denilirdi. – ç.n.

dar uzanan bir ünlüler listesi! John Gielgud'un o muhteşem ve asil sesiyle Prospero'yu canlandırışını hiç unutamamışımdır. Onun, sahnede yer alan fırtınanın şiddetini bile bastırabilen güçteki sesi, insan sesinin iyi kullanıldığı zaman sözcüklere nasıl bir değer kazandıracağını bana göstermişti.

Robert Atkins, uzun süren oyuncu yönetmenliği kariyerinin başlarında "sıska ve yapışan pantolonuyla"[10] Polonius rolünü oynadığı *Hamlet*'in kötü bir uyarlamasıyla turnelere çıkmıştı. Sergiledikleri uyarlamada Atkins'in garip seslendirmelerine tanık olmuştum. Yine de kişiliğiyle izleyiciyi etkiler, hatta oyuncularına sahnede direktifler vermekten kaçınmazdı. Sık sık oyunun akışını kaybeder, sıkışınca da "Hele biraz saklanalım ve izleyelim" diyerek suflörün köşesine çekilir, nerede kaldığını bulmaya çalışır ve sonra oyununu sürdürürdü.

Yine de ne biçim dizeler dile getirirlerdi! Bu dizelerin bazıları "saçlarımı teker teker ayağa kaldırır / kirpinin dikenlerine çevirirdi."[11] Şu dizelerde saklı bilgeliği hakkıyla anladığımda şaşkına dönmüştüm:

"Her şeyden önce kendine karşı doğru olmalısın / Ve gece nasıl gündüzü izlerse / O zaman sen de kimseye karşı yalancı olamazsın."[12]

"ATEŞLİ GENÇLİK"

On altı yaşına bastığımda, Michael Croft adındaki ileri görüşlü ve tutkulu bir öğretmenin yeni kurduğu ve "Gençlik Tiyatrosu" adını verdiği kumpanyanın sahneleyeceği *Hamlet* oyununa kabul edilmiştim. Kısa süre sonra, oyun, tüm benliğimi sarıvermişti. Hocamız, Shakespeare'in oyunlarını, okul çağındaki kalabalık genç gruplarla, metinleri süslemeden sahneye koymayı ve gençlerin daha çok spor alanında gösterdikleri enerjiyi harekete geçirmeyi amaçlıyordu. Böyle bir enerjinin eşine profesyonel tiyatrolarda az rastlanıyordu.

O zamanlar Gençlik Tiyatrosu'nun amacı (ki bu kurum

artık karma bir eğitim kurumu haline gelmiştir) ilgili gençlere bir yandan serüven yaşatırken diğer yandan disiplin kazandırarak, akademik olduğu kadar pratik bir eğitim sağlamaktı. Kraliçe Elizabeth dönemi izleyicilerinin pek sevdiği ama Rozencrantz'ın yerdiği "oğlan oyuncu" grupları gibiydik: "Yavru şahinler" halinde, elimizden geldiğince sesimizin yeni çatladığını saklamaya çalışıyorduk. "Beni oğlanlara çevirmeyin" diyen büyük Kraliçe Kleopatra'nın sözünü dinliyor, elimizden geldiğince "erkekçe" oynuyorduk!

O dönemde, sahnede kadın rollerini genç oğlanların üstlenmesi doğal karşılanıyordu. Shakespeare kendisine dayatılan bu zorlamayı lehine çevirmesini büyük bir ustalıkla başarmıştır. Komedilerinde sevişen çiftler birbirlerine öpücükler yerine güzel sözler yağdırır, trajedilerindeyse sevgililerin birbirini kucaklaması, ancak *Hamlet*'te olduğu gibi Ophelia'nın mezarında ve ölüm onları ayırdığı sırada gerçekleşir. Yeniden inşa edilen Globe Tiyatrosu'nun yöneticisi Mark Rylance, geçmişin bu uygulamasına saygınlık kazandıracak biçimde yalnızca erkeklere rol verdiği ve büyük bir beğeni kazanan *Antonius ve Kleopatra* oyununda Kleopatra rolünü kendisi üstlenmiştir.

Gençlik Tiyatrosu başarı kazanmış ve *Hamlet* "West End" yakasına taşınmıştı. Gösterilerimizin başını Shakespeare çekmekteydi. Sir John Gielgud, gençliğinde birçok başarılı oyun sahnelediği Queens Tiyatrosu'nda, bu kez *The Ages Man* (İnsanın Dönemleri) adlı tek kişilik oyunuyla mucizeler yaratıyor, bize adeta ders veriyordu. Bu yetmezmiş gibi, grubumuzun yönetmenliğini Gielgud'un yakın arkadaşı ve çağdaşı, ünlü oyuncu Sir Ralph Richardson üstlenmişti! Onların sahnede sergiledikleri oyun hem tarihe geçecek hem de insana ilham verecek güzellikteydi. Böylece grubumuzun bilinçaltına bu ustalardan taşan ve şairimizin değerini ortaya çıkaran ciddi bir hava hakim olmuştu. Sir Ralph, o tatlı ve okşayıcı sesiyle bana "Senin yüzün Horatio'ya yakışacak bir yüz" dediğinde hem sevinçten havaya uçmuş hem de ürkmüştüm. Bana Voltemand rolü düşmüştü, önemsiz ve pek az sözü

olan bir karakter. Oysa ki ben kalbimi dökmek için "sözcükler, sözcükler, sözcükler" arzulamaktaydım.

Hamlet gösterimiz Avrupa'da turneye çıktı ve Shakespeare'e olan hayranlığımızın orada da benzer biçimde yaşıyor olması bizi sevindirdi. "Aşılması gereken, suyla sınırlanmış geçidi" aşıp, Paris'te başarılı olduktan sonra Hollanda'da verdiğimiz her temsilin çıkışında çevremizi sevinç çığlıkları atan ve durmadan kıkırdayan genç Ophelia'lar sarmaya başladı. Biz de, adını yaşatmaya çalıştığımız usta şair/tiyatro yazarını ne kadar iyi tanıdıklarına tanık oldukça büsbütün şaşırdık.

Öte yandan *Hamlet*, her delikanlının, hele benim gibi tiyatro tutkunu olanların, kendisiyle özdeşleştireceği karakterlerle dolu bir oyundur. Prens de oyuncuları sever ve onların mesleğine değer verir; böylece onunla aramızda gizli bağlar kurulması kaçınılmaz olur. Özellikle tatillerinin büyük bir bölümünü sahnede geçiren benim gibi gençler için doğal bir "idol" haline gelir. Prensin oyunculara öğütleri, işin pratik anlamda, her zaman için geçerli olup "doğaya aykırı düşmeden" yeni geliştirilmekte olan dramlara çok uygun düşer.

Tudor döneminin her tarafından hava alan garip yeleklerinden kurtulduktan sonra, İtalya'da modern giysilerle sahnelenen *Julius Caesar* oyununda Messala rolünü üstlenmekle birlikte Brutus rolü için yedek oyuncu seçilmiştim. Diğer taraftan, Amsterdam'da geleneksel giysilerle sahnelenen *II. Richard* oyununda kralın yakını olan Aumerle rolünü oynamıştım. Bu oyun, saray erkânının kostümleriyle ün salmıştı. Bu iki oyunda canlandırılan karakterlerin çatışmaları, şaşılacak biçimde birbirini anımsatıyordu. Bir oyunda Brutus'un idealist namus saplantısının karşısında Antonius'un pragmatik yaptırımcılığı sahnelenirken, öbür oyunda, Kral Richard'la Bolingbroke'un karakterlerinde, dürüstlüğün ve saflığın verdiği becerisizlik, acımasız bir fırsatçılıkla çatışmaktaydı.

Brutus (haydi Aumerle'i unutalım) dikkatli, çekingen ve aydın bir kişidir. Ne var ki, Mark Antonius'un coşkulu davranışlarına kapılmaktan kendini alamaz. Öbür oyundaysa,

hastalığa varan tutkuları ve inanılmaz derecede şiir yüklü tiratları karşısında herkes II. Richard'dan yana çıkıyor ve Bolingbroke'un renksiz otoritesine karşı gelmeye yöneliyordu. Aradan yıllar geçip, dünyanın nasıl döndüğü konusunda biraz daha deneyim kazandıktan sonra, bu karakterleri yaratan Shakespeare'in karmaşık sentezini anlar gibi oluyorsunuz: Aslında bu karakterler bir madeni paranın iki yüzü gibidir.

Ancak yirmi yıl kadar sonra Paris'te *II. Richard*'ı başarıyla sahneleyen Adrian, bu görüşümü desteklemiş ve aldığı notlarda "bu karakterler iki düşman kardeştir" demişti. "Richard'la Bolingbroke kuzendiler. Richard küçük bir çocukken, Gaunt'lu John kral vekili olduğuna göre, aynı sarayda birlikte oyun oynadıklarını tahmin edebiliriz. Kardeş gibi büyümüşler ama sonra acımasız bir rekabete girmişlerdir. Richard nasıl olmuşsa, Bolingbroke'un tam tersi bir kişiliğe sahiptir (az konuşan, pratik ve uygulayıcı). Bolingbroke –karar verebilen, demagog ve hırslı– bir liderdir ancak tacı giyen, Richard olmuştur."

"Ben bu oyunu, bir solist ve orkestra için yazılmış bir konçerto olarak düşünürdüm, ancak görüyorum ki çifte bir konçertoymuş. Geçmişte birbirlerine âşık oldukları için şimdi birbirlerinden nefret eden iki adam! ('Katilden nefret ediyorum ve katledileni seviyorum') Belki de olayların perde arkasında, Kraliçe Elizabeth ve Essex'in gizli aşkları saklıdır! (Oyunun sonunda Bolingbroke'u, Richard'ın cesedine sarılırken izleriz.)"

Aynı oyunu daha sonra yeniden sahneleyen Adrian şu notları almış: "Son iki yıldır, birçok iyi eğitimli kişinin bu oyun hakkında yazdıklarını okudum. Bahçe peyzajları, güneş *(sun)* imgeleri, İsa'ya yapılan göndermeleri, kısacası her şeyi okudum! Yine kanımca, hiçbir akademisyen bu oyunun içeriğine oyunu sahnede uygulayan ve oynayan kişiler gibi ulaşamaz. Öğrencilik yıllarımda Oxford'lu profesörler 'Granville Barker'ı okuyun' deyip geçerlerdi. (İtiraf etmeliyim ki Richard konusunda yazdıklarından bir şey çıkarabilmiş değilim)."

"TATLI FELSEFENİN TADINI ÇIKARMAK"[13]

1961'de sözünü ettiğim okula girmiş, Oxford'da öğrenci olmuştum. Ne mutludur ki, Shakespeare bu ünlü eğitim yuvasında hem canlı sahnelerde hem de sakin kitaplıklar ve dersliklerde yaşatılıyordu. Böylece hem oyunculuk yeteneklerim hem de entelektüel güçlerim başarılı bir biçimde parlatılmış oldu. Cüppe ve kent kültürünün başarılı bir biçimde bir araya geldiği Oxford'da, profesyonel bir tiyatro grubuyla iş birliği yapılmıştı. "Cehalet Tanrının lanetidir / Eğitim yoluyla Cennete uçmasını öğreniriz."[14] Bir yandan okuma, diğer yandan da uygulamayla geçen bu eğitim dönemi, bizler için gerçek bir cennet olmuştu.

Çeşitli yüksek okullar, birbirleriyle rekabet ederek, okulun her yanında –binalarda, bodrum katlarında, kiliselerde ya da bahçelerde– sürekli gösteriler düzenlemekteydiler. Yaz aylarında bahçelerde sergiledikleri oyunlar, Sir Beerbohm Tree'nin en renkli geleneklerine taş çıkartacak kadar özenle hazırlanıyordu. Bu gösteriler, Shakespeare'in bahçelere olan yakınlığını gündeme getirmekteydi. Adrian bu konuda şöyle diyecekti: "İşte, prova yapmamıza çok uygun bir köşe. Şu çimenlik, sahnemiz olsun ve şu çalının arkası da dinlenme yerimiz." Bahçelerde geçen komediler, Arden'leri ve koruluklarıyla, bu hem kırsal hem de sofistike ortamda daha bir anlam kazanıyordu. Özellikle *On İkinci Gece (Twelfth Night)* ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* gibi oyunlarda, bu durum, saray hayatıyla tarlalardaki hayat arasındaki farklılığı ortaya çıkarıyordu. Üstelik bir *Fırtına (Tempest)* gösterisinde, çamurlu patikalardan koşmak suretiyle Ariel'in bir gölün üzerinden geçmesi sağlanmıştı. "Taşkın suların ve alevlerin arasından" geçtiğini söyleyen Ariel'in böbürlendiği üzere "Jüpiter'in şimşekleri / Göklerdeki o korkunç gümbürtülerin habercileri bile, / O denli etkili, gözleri şaşı edercesine seri olamazdı."[15]

Her ne kadar Shakespeare'in oyunlarının, gençliğin coşkusu ve tükenmez enerjisiyle sahnelenmesi gerekiyorduysa

da, bu yaklaşım tek başına yeterli olmuyordu. Bu nedenle, oyuncular gayri-resmi bir tiyatro okuluna yazılmışlarcasına kendilerini ciddiye alıyorlar ve bir yandan beden eğitimi ve ses talimleri yaparken, diğer yandan da okumakta olduğunuz bu kitabı andıran kitapları aramak ve okumakla meşgul oluyorlardı. Adrian, kendisinin de rol aldığı bir *Othello* gösterisinde şöyle bir not almıştı: "Sanıyorum, Shakespeare'in çok hızlı bir biçimde seslendirilmesi gerekiyor. Canlandırılacak duyguların modern oyunlarda olduğu gibi kesik cümlelerle değil, bütün tiratlar halinde ortaya çıkarılması gerekiyor. Kaçırmamak için peşinden koştuğumuz bir tren gibi olmalı bir Shakespeare oyunu. İşte Shakespeare o zaman yepyeni bir yaşam kazanıyor. Almanların ve Rusların ona yaklaşımı baştan yanlıştır. Çünkü en ağır oyunlarında bile, çalaklık ve zarafet esas olmalıdır."

Adrian'ın mektupları bana güç veriyor ve kendi uygulamalarımdan edindiğim bulgularla uyuşuyordu. Shakespeare'in metinlerinin noktalamasını bir müzik notası gibi okumayı öğrenmek ve nerede nefes alınacağını, nelerin üzerine basılması gerektiğini saptamak önemli bir araştırma konusuydu. Granville Barker'ın yazdıklarından çok etkilenmiştik. Özellikle, Shakespeare'in kendi yarattığı, tiyatroya özgü yazı tarzının, yalnızca metinlerin izlenmesi yoluyla çözülmesi gerektiği ve abartıdan kaçınıldığı takdirde, her sözün kendiliğinden doğru değerlendirileceği açıklaması, bizim görüşlerimize çok uygun düşmüştü. Araştırmalarımızın böyle bir akademik çatı altında yürütülmesi, okulun parlak öğrencilerden birinin yaptığı bir söz oyununda "Arden Ormanı'nın altında bile (ayak) izleri var" diye anlatılmıştı.*

Şansım vardı. İngiliz dili ve edebiyatı öğrencisi olduğum için birçok değişik Shakespeare baskılarına ulaşmak olanağına sahiptim. Yalnızca Bodlean Kitaplığında iki tane "İlk

* İngilizce'de "footnote" sözcüğü, sayfanın altında verilen bilgi notları için kullanılır. Türkçe çeviride "ayak izleri" sözünün kullanılması, yazarın yaptığı söz oyununu belirtmek içindir. – ç.n.

Folio" ve tam kırk üç tane de "Quarto" baskısı bulunuyordu. Bu orijinal baskıların noktalamadan arındırılmış ve üst üste yığılmış dizeleri gerçekten paha biçilmez değerdedir; sonraki baskılarda vezin kuralları ya da sayfa düzeni uğruna yapılan birtakım "düzeltmeler" gözden geçirilirse, bunların değeri daha iyi anlaşılacaktır. Eski baskılarda dizelerin üst üste getirildiği yerlerde, olayların ya da karakterin çıkmaza sürüklenmiş durumda olduğu açıkça belli oluyordu. Aradan geçen zaman içinde bu esas unutulmuş ve değişik editörlerin günahı boynuna, satır araları açılmış ve dizeler güyâ "düzgün" hale getirilerek aralara bol bol virgül serpiştirilmişti! Akademisyenlerin kendilerine özgü bu havalandırma ya da rahatlatma çabalarına karşı, ünlü yönetmen Peter Hall şöyle vazgeçilmez bir kural getirmiştir: "Ne olursa olsun, hiçbir zaman, bir Shakespeare dizesinin orta yerinde nefes alınmaz ya da verilmez."

Bir anıma yer vermek istiyorum. Sir Peter (Hall) oturduğumuz yere yakın olan Stratford-upon-Avon'daki Shakespeare Memorial Tiyatrosu'nda ünlü *Coriolanus*'unu sahnelemekteydi. Baş rolleri Laurence Olivier ve Edith Evans üstlenmişlerdi. Filmlerde izlediğim ve tapındığım ünlü oyuncuyu sahnede görmek umuduyla, bu oyuna bir bilet alabilmiştim. "Oturmak istediğinde her yer onun olurdu."[16] Oysa hiç yerinde duramayan bir oyuncu olan ünlü Olivier, başrolü oynamak için geliştirdiği sırt üstü düşme hareketini denerken belini incitmişti ve sahneye çıkamayacaktı! O gösteriye, onun rolü için yedek oyuncu olarak hazırlanan genç Albert Finney çıktı! Böylece uğradığım düş kırıklığı hatırı sayılır düzeyde azalmıştı. Öte yandan bu olay bana, sahne sanatının nankörlüğünü, şans faktörünün bu dünyada ne kadar önemli olduğunu, bir oyuncunun sağlığını ve rolünü korumak için daima tetikte olması gerektiğini öğretti.

Olivier, kendi yönettiği kumpanyada görev aldığımda, jimnastik yapmayı hepimize zorunlu kılmıştı. Her oyunda mutlaka ya bir dans ya da bir düello sahnesi söz konusu olduğu için "şişmanlıktan nefesim kesiliyor" diye bir mazeret,

oyuncular için geçerli olamazdı. Bu nedenle olsa gerek, 1835'te ünlü oyuncu Edmund Kean'in oynadığı *Othello* gösterisi hakkında eleştiri yazan John Foster "Bay Kean, oyunun sonuna doğru, çok yorulduğundan olsa gerek, Desdemona'yla yaptığı son amansız tartışma sırasında bir kanepeye çöküyor ve karısını boğacağı sahne için kuvvet topluyor" diye yazmış. Kendisi de oyuncu olan Shakespeare, oyunlarını yazarken oyuncuların tüm gereksinimlerini karşılamaya büyük bir özen göstermiştir. Sahnede yorgunluk sorununu çok dikkatle izlemiş olmalı ki, başrolü üstlenen oyuncusuna, oyunun son ve en hızlı sahnesine gelmeden önce bir "nefes alma" fırsatı verir ve o karakteri, genellikle dördüncü sahnede dışarıda tutar. Böylece oyuncusunun, her şeyin sonuca bağlanacağı en son perdede "tüm güçlerini sonuna kadar harekete geçirmesine" olanak sağlar.

Oxford'daki eğitimim sırasında, *Kral Lear* üzerinde önemle durulan bir oyundu. Şansım vardı. Bu oyunu da Stratford'da izlemiştim. Yönetmen Peter Brook'tu ve Kral Lear rolünü, adını daha yeni duyurmakta olan Paul Scofield oynuyordu. Yaşlı despot kral rolünü ilk kez canlandırdığı bilinen Burbage'ı anımsatan bu genç oyuncu "doğanın acımasız köstebeğinin" insan beynini nasıl tüketebileceğini ve Lear'ın trajik sonunu çok canlı bir biçimde ortaya koymayı bilmişti.

Brook'un biraz değiştirdiği önemli bir sahne –gözleri çıkarılmış yaşlı Gloucester'a yardım etmeye çalışan uşak sahnesi– oyuna çok belirgin bir biçimde, o dönem moda olmaya başlayan Beckett-vari bir hava getirmişti. Daha sonraki yıllarda oynadığım bir Shakespeare filminde birlikte rol almak şerefine eriştiğim usta oyuncu Allan Webb'in kör edilmiş gözleriyle sahnede dolanışını ve bu sırada sahne arası verildiği için izleyicilerin buruk bir şekilde kendilerini dışarı atışlarını hiç unutamamışımdır. İnsanın gerçek doğasını böylesine acımasızca aydınlatarak ortaya çıkaran bu tür sahneler, tiyatronun yalnızca ne kadar önemli olduğunu değil, nasıl vazgeçilmez olduğunu da kanıtlamaktadır.

Kendi yaşadığı dönemde yüksek eğitim çevrelerinin hiç

önemsemediği bir oyun yazarı ve şair olan Shakespeare'in eserleri ve bu eserlerin nasıl sahnelenmesi gerektiğiyle ilgili sorular, bu dönemde yoğun akademik çalışmalara konu oluyordu; öğrencilik yıllarımda Oxford'da Nevil Coghill ve Cambridge'de George Rylands adlı profesörlerin çalışmaları ün kazanmıştı. İki ezeli rakip, Oxford ve Cambridge arasındaki tartışmalara, sonradan büyük ün kazanacak olan Peter Brook, Peter Hall, Trevor Nunn ve Ian McKellan gibi ustalar da katılmıştı. Bu ünlüler listesine, sıramız geldiğinde, bu elinizdeki çalışmayı kaleme alan bizlerin de katılmış olduğunu açıklamam umarım yersiz bir böbürlenme sayılmaz.

Çoğunluğu öğrencilerden oluşan oyuncuların arasına katılmayı kabul eden ünlü profesyoneller, kadrolarımızı güçlendiriyor ve yine başarılı yönetmenler yalnızca konferans vermeye değil, o dönem moda olan bir deyişle "oyun sahnelemeye" de geliyorlardı. John Gielgud'un sahnelediği *Romeo ve Juliet* oyununda Peggy Ashcroft Juliet rolünü üstlenmişti. OUDS *(Oxford University Dramatic Society)* tarafından sahnelenen *On İkinci Gece* oyununa da, daha kariyerinin başlarında olan Maggie Smith katılmıştı. İzlemek fırsatını bulduğum başka ünlüler arasında Sir Donald Wolfit'i de anmak isterim. Bu yaşlı oyuncu son yıllarında kendi grubunu oluşturarak sürekli turnelere çıkmaktaydı. Modern çağda, etrafını hâlâ gaz lambasıyla aydınlatan bu yaşlı oyuncu hakkında, okulda sözü edilen acımasız bir alayı da burada aktarmak istiyorum. "Diyorlar ki, Olivier turnelerde oyunculuğuyla gövde gösterisi yapıyormuş, Wolfit'se gövde göstermekle yetiniyormuş!"

Yine de "Sir"ün genç oyunculara verebileceği çok şey vardı. Öncelikle, Shakespeare metinlerini, her şeyin aslını aramasını bilen William Poel'den okuyup öğrenmiş ve yüzyılın sonunu getiren ünlü yönetmenlerin akıl karıştırıcı yöntemlerinden kendini arındırmasını bilmişti. Kalın ve davudi bir sesi vardı, diksiyonu mükemmeldi. Yaşamı tiyatro üzerine kurulu Wolfit'in hiç şaşmayan bir sahne pratiği vardı. Örneğin Kral Lear rolüne çıkacak oyunculara verdiği şu

öğüt çok duyulmuştur: "Kendinize ufak tefek bir Cordelia bulmaya dikkat edin."

Bütün ün salmış oyuncular gibi Sir Wolfit de sapına kadar profesyonel bir oyuncu ve "şov adamı"ydı. Yalnızca "Danimarkalı", "İskoçyalı", "Zenci" ya da "Yahudi" gibi ünlenmiş karakterlere değil, en ufak bir role bile, perde inene kadar "kendisini vermesini" bilirdi. Çerden çöpten faydalanıp fakir gösteriler düzenlemek zorunda kalmış olsa bile, toplumun ve yetkililerin köreldiği bir dönemde en azından sahnedeki alevin sönmesini önlemişti ve nihayet uyanan hükümet, Shakespeare gösterileri için özel ödenek ayrılmasını karara bağlamıştı.

1962'de Adrian'dan bir mektup geldi. Bayan Sarah Bernhardt'ın bir zamanlar Hamlet'i canlandırdığı o büyülü kentte, Paris'teydi. Bizim Gençlik Tiyatrosunun *Hamlet*'i de Sarah Bernhardt Tiyatrosu'nda sahnelenmişti. Bu da bana Sir John Wolfit'in her şeyi kendi başına yapabilme becerisinin, yalnızca İngiliz oyuncularına mahsus olmadığını hatırlatmıştı. "Keşke sen de Barrault'un (Jean-Louis) *Hamlet*'ini görebilseydin. Fransızlar bu tür bir gösteriye 'bizarre' (acayip) diyorlar. Her nereden bulmuşsa, oturacak yerleri olan iki mezar taşı bulmuş, (sanırım kısa boylu olmasından yararlanarak) taht yerine kullandığı bu mezar taşlarının tepesine tüneyip ayaklarını da oturacak yere koyuveriyor. Kullandığı giysiler, İngiltere hakkında düzenlenmiş eski bir gösteriden kiralanmış olmalı. Kral, bizim Başpiskopos Thomas Becket'ı, Ophelia'ysa Titania'yı anımsatıyor. Şapkası bir büyücü takkesinden farksız Polonius, Merlin'i anımsatıyor. Reynaldo'ysa sahneye Robin Hood giysileriyle geldi.

"Barrault sahnede bir o yana bir bu yana dolanırken, *parmaklarıyla* Hamlet'i canlandırıyor! Evet! 'Troubadour' geleneğini yaşattığı muhakkak. Şimdi ne gariplik yapacak diye insan bekler oluyor. Hamlet'i arayan Rozencrantz ve Guildenstern, onu havaya kaldırdığı bir elini öbür eliyle okşarken ve bir güvercin gibi sesler çıkarırken buluyorlar. Polonius'un karnını deştiği kılıcın üzerindeki kanı, annesinin kırmı-

zı yatak örtüsüne siliyor! Hayaletin peşinden giderken kılıcını sanki tüfekmiş gibi omzuna dayıyor ve gözlükleri sıkmışçasına burnunu sıvazlıyor! Tüm bunlar yetmezmiş gibi, Yorick'in kafatasını maske gibi yüzünün önünde tutup, onun içinden Horatio'yla konuşuyor. Aslında bu sonuncusuyla alay etmem doğru olmaz. Hamlet'in ölümle olan ilişkisi konusunda benim de içim hiçbir zaman rahat etmemiştir."

OUDS'a katıldıktan sonra, İngiliz feodal yaşamının gösterişli bir panoramasını sergileyen *IV. Henry* oyununun her iki bölümünde başımda Plantagenet modası, yuvarlak bir pastayı andıran saç tuvaletimle Prens John rolünü üstlendim. İngiltere tarihini konu alan bu oyunlardan söz açılmışken, Kraliyet unvanını geri alarak yeniden organize olan Shakespeare tiyatro grubunun son zamanlarda çok ilginç gösteriler düzenlediğine tanık oldum.

Hem Stratford'da hem de Londra'da bir dizi sıradışı oyun sahnelendi. Peter Hall, dört oyundan oluşan *VI. Henry* ve *III. Richard* oyunlarını birleştirerek gerçekleştirdiği *Güllerin Savaşı (The Wars of the Roses)* adındaki Marlowe-vari bir tragedyayla, babaların günahlarının, çaresiz çocuklarını nasıl izlediğini ortaya koyuyordu. Oyunların tümünü aynı günde izleyerek, unutulamayacak bir tecrübe yaşamış oldum. Ne kadar da anlamlıydı. Öldürülen Amerikan Başkanı Kennedy, tüm bir ulusun düzeninin birdenbire nasıl altüst olabileceğinin yakın bir örneği değil mi?

Bir dolma kalemle mükemmel bir Shakespeare portresi çizerek hiç beklenmedik bir başarı yakalayan Pablo Picasso şöyle demiş: "Sanat, gerçeği dile getiren bir yalandır." Bu anlamda, İngiliz tarihini ele alan oyunların sahnelenmesindeki başarı, tarihi gerçeklerden çok artistik beceriye dayalıdır. Ben Jonson "Üç güvenli kılıç ve birkaç ayak boyu lafla tarihi sahneye getiriyor" derken, dostuna takılmış olmalıdır. Aslında, Shakespeare, yazdığı bu oyunlarla geçmişte yaşanan olayların günümüzü de aydınlatabildiğini göstermiş ve insanoğlunun yönetiminde yaşanan sorunları ortaya çıkartmıştır.

Çağdaş olanla ortaçağa ait olanı birbirine bağlarken, yalnızca aykırı sözcükleri değil, birbirine uymayan dünyaları da bir araya getirmesini becermiştir. Bu oyunlarda, saraydan meyhaneye, insan yaşamının her yönü günümüzde olduğu gibi bir arada sahnelenmektedir. Sokak tayfası Moldy'yle aristokrat Mowbray ya da Wart'la Westmoreland bu oyunlarda omuz omuza gelmektedir. Günlük yaşamda olduğu gibi, erişilmezle sıradan bir araya gelmektedir. Bu durumun eşsiz bir örneğini şu dizelerde buluruz: "En yeni haberse: Bugün yollattım Londra'ya / Salisbury, Spencer, Blunt ve Kent'in kellelerini."[17]

Bu dize hakkında Adrian "Bir opera librettosunun acemi biri tarafından yapılmış kötü bir çevirisini anımsatıyor" demişti. "Böyle bir dizeye Racine'de rastlayamazsınız." Aydınlanma Çağı denilen bir dönemde Shakespeare'e "barbar" denilmesi ve zamanın dilbilimcilerinin, o coşkulu retoriği dilbilgisi urganlarıyla nefes alamaz bir hale getirip, uslu bir şiirselliğe dönüştürmeleri, kanımca o dönemin en karanlık olayıdır. Bazıları hiç umursamadan, onun trajedilerini mutlu sonlara bağlamış ve Nahum Tate, İngiliz *III. Richard*'ını, "Sicilyalı Zorba" haline sokmaktan kaçınmamıştır. Hatta, Shakespeare'in adının yaşatılmasında çok emeği geçmiş olan Charles Lamb bile, *Kral Lear*'ın sahnelenmesinin mümkün olmadığını ileri sürerek, Shakespeare'in aslında okunmasının daha doğru olacağına inandığını açıklamış ve o coşkulu anıtyapıtları, okunması kolay hikâyeler haline sokmuştur.

Daha yakın zamanlardaysa Henry James, Shakespeare'i "Binlerce maskeyle dolaşan canavar büyücü" diye tanımlamıştır. Gerçekten de, Shakespeare, teatral kamuflaj ve el çabukluğuna olan düşkünlüğünü, her zaman dramın yararına kullanmasını bilmiştir. Özellikle *IV. Henry*'nin en önemli sahnesi olan sürgün edilme sahnesinde buna tanık oluruz. Nasıl Hamlet gizlenen gerçeği ortaya çıkarmak için tiyatro gösterisini kullanıyorsa, Prens Hal'le Falstaff da, ortaya çıkmasından çekindikleri gerçekleri, rol yapıyor görünerek açığa çıkartırlar. Başka oyunlarda ve özellikle komedilerde, elbise değiştirilerek yapılan erkek-kız saklanmaları, eğlendiri-

ci oldukları kadar düşündürücüdürler de; gizlenenlerin büsbütün açığa çıkmasına yardımcı olurlar.

"KISACASI, PEK SAYGIDEĞER BİR BEYEFENDİDİR VE ÇOK OKUMUŞTUR"[18]

1963'te Adrian, *Othello*'yu yönetmek ve "ulusumuzun kıvırcık saçlı asilzadesini" sahneye koymak üzere OUDS tarafından Oxford'a davet edilmişti. Kendisini epeyce geliştirmiş bir profesyonel olarak, ona teslim edilen genç oyuncuların sorunlarını çözmekte neredeyse hiç zorlanmamıştı. Burada açıklamaktan kıvanç duymaktayım ki, o gösteride ben de Desdemona'nın umutsuz talibi ve Iago'nun oyuncağı, "kazıklanmış bir beyzade" Roderigo rolünü üstlenmiştim.

Adrian bir öğrenci dergisine şöyle bir açıklama yapmıştı: "Profesyonel oyuncular bir makine gibidirler. Bir kere başlattınız mı, durmasını bilmezler. Frene basılmadıkça duramazlar. Oxford'daysa makineyi harekete geçirmek için önce kurmanız gerekiyor. Oxford'lu öğrenci-oyuncuların pek azı, başladıkları bir sahnenin akıp gitmesine imkân sağlarlar. Sık sık sahneyi kesip nerede yanıldıklarını tartışmak isterler. Öte yandan, yaptıkları derin araştırmalar ve getirdikleri düşünceler, onlarla çalışmayı çok zevkli kılar."

Mesleğimiz, her iki kökenden gelenleri de bağrına bastığına göre, acaba üniversite eğitimi görmüş bir oyuncunun, normal tiyatro kurslarında yetişenlerden bir üstünlüğü var mıdır? Doğrusu, bu konuda hâlâ bir karar verebilmiş değilim. Aslında, teorik bilgilerden çok pratiğin ve kişiliğin öne çıktığı kesindir. Adrian bu konuda şöyle diyor: "Bir oyuncuyla çalışmanın en iyi yolu, onun kişiliğini saptamak ve üstlendiği role nasıl uyum sağlayabileceğini bulmaktır. Oyuncunun sahip olmadığını sandığınız şeyleri dışarıdan aktarmak gereğini duysanız bile, siz yine de onun kişiliğinin en derinliklerinde nelerin saklı olduğunu araştırmayı sürdürmelisiniz. Aradığınızı çoğunlukla bulursunuz."

Ben de, içimde tanımadığım bir inatçılık yattığını ve bu-

nun Roderigo rolüme uygun düştüğünü keşfetmiştim. Oyunun açılışında ilk sözler benimdi. Dargın ve kızgın bir başlangıç: "Doğrusu çok gücüme gitti."[19] Tıpkı *Hamlet*'in açılışındaki "Dur, kim var orada?"[20] gibi, oyuna birden giren, hırçın ve dikkat çekici bir giriş.

Oyunun sonunda hareketli bir düello sahnem vardı: Uzun yıllar boyunca, çoğunlukla acı çekmeme rağmen, sabırla göğüs gerdiğim sahne düellosu tecrübelerimin ilkiydi bu. Elizabeth dönemi oyuncularına çok doğal gelen dans, düello ya da şarkı sahnelerini, bugün sanki bize yabancı şeylermiş gibi, uzun uzun prova ederek özümsüyoruz. Bu gösteride yönetmenimizin sağladığı nimetlerden birini, halıya sarılı bir halde Kıbrıs'a indirilişimi, hiç unutamamışımdır. Fransa turnemizdeki bu oyunda görev alırken, yirmi yaşımı yeni doldurmuştum. Gençliğimin bu dönüm noktası, geri kalan yıllarımı da aynı kıvançla ve bir gezgin olarak sürdüreceğimin bir işaretiydi. "Ruhumun nedeni bu"[21] olmalı, diye düşünmekten kendimi alamıyordum.

Adrian, çeyrek yüzyıl sonra şöyle yazmıştı: "Kanımca Roderigo rolü, Cassio rolünden çok daha ilginç bir rol. Sanırım kumpanyasında çok yakışıklı ama başarısız bir oyuncu vardı. Shakespeare de bu oyuncuya uysun diye, Cassio ve Paris gibi karakterler yaratıyordu." Adrian'a göre, Shakespeare'le ne kadar uğraşırsanız, metinlerde o kadar çok gizli anlamlar bulursunuz: "Örneğin, *Othello* oyununun Faustus efsanesinden ne kadar etkilendiğini yeni keşfettim. Othello, Desdemona'yı öldürmeye giderken, Iago tarafından programlanmış gibidir. Aslında, içten içe bu olaya karşı gelmek ister, ama Iago'ya inanmıştır ve olay gerçekleşecektir (Tıpkı Macbeth'in de benzer biçimde Leydi Macbeth tarafından programlanmış olması gibi!).

"Yine yeni inancıma göre Emilia aslında komik bir karakter olmakla birlikte, daha çok *Romeo ve Juliet* oyunundaki Dadı rolüne daha yakındır: William Shakespeare en trajik anlarda bile ayaklarını yere basmasını ve saygısız kahkahaları başka tarafa yönlendirmesini bilmektedir (tıpkı Kressida'nın

kalbi parçalanırken Pandarus'un yaptığı gibi). Iago da oyunun sonunda kendini başarılı saymaktadır. 'Soylu Zencinin' aslında bir canavar olduğunu kanıtlamıştır: 'Ne gördüyseniz öyledir'. Oyunun sonunda Iago 'şu yatağın trajik yükü'ne alaycı bir edayla bakacaktır."

Oxford'da geçirdiğim yıllar sonunda başrollere çıkmaya başlamıştım. İngiltere'de romantik Cornwall'ın Minack Açık Hava Tiyatrosu'nda sergilediği *Romeo ve Juliet* oyununa çıkmıştım. Bu oyun daha sonra İsrail'de turneye götürülmüştü. Aldığımız sonuçlar çok doyurucu olmuş ve Shakespeare'in ününün gerçekten de uluslararası saygınlığa kavuşmuş olduğu yönünde gelişmekte olan inancımı güçlendirmişti. Oyunda kullandığımız kostümler, tüm gelenekleri yıkan Zeffirelli'nin Old Vic'te sahnelediği oyunda kullanmış olduğu kostümlerdi, ki o yönetmen ileriki yıllarda benim profesyonel yaşamımı ciddi biçimde etkileyecekti. Zeffirelli o gösteride, oyunu İngilizlerin "soğukkanlı" gösteri yönteminden kurtarmış ve tam anlamıyla "verismo" bir dram haline sokmuştu.

Shakespeare'in birçok oyununun entrikalarına sahne olan o şehirden, yolumuzun üstündeki Venedik'ten geçerken o güzelim giysiler eski deyişle sırra kadem basmış, yani kaybolmuştu. Bu yüzden İsrail'deki gösteriye, sanki yine Shakespeare'e dayalı ünlü müzikal *Batı Yakası Hikâyesi*'nden kaçmışız gibi, üzerimizdeki uydurma modern giysilerle çıkmak zorunda kalmıştık. "Böylece dış görünüş, aslımızı hiç görüntülemez."[22] Kraliçe Elizabeth döneminin yalın gösteri yöntemine dönmüş, "o derme çatma iskele"ye çıkıp İtalya'nın meşalelerle aydınlanmış sımsıcak gecelerini yalnızca sözlerle canlandırmak zorunda kalmıştık. Böylece, yıldızlarla dolu gecenin altında sahnelenen ve yıldızları barışmayan gençlerin hikâyesini anlatan bu oyun, sürrealist bir tat kazanmıştı.

Adrian şöyle not düşmüş: "Bu oyunda düşlerin çok önemli bir yeri var! Granville Barker'ın söylediği gibi, Queen Mab dışarıdan okunan bir arya değildir. Bana göre oyunu yönlendiren bir konuşmadır. Romeo baloya gitmek istemiyor, çünkü bir düş görmüştür. Bu durum üzerine, Mercutio, tüm

düşlerin saçmalık olduğunu kanıtlamak üzere konuşmaya başlıyor: 'Boş bir beynin çocukları / Boş fantezilerden dünyaya gelmiş.'[23] 'Queen Mab' üstünde durulmayacak kadar önemsizdir. Bu konuşmanın akışı, Mercutio'nun ayağı yere basan, maddeye yakın ve gerçeklikten hoşlanan yapısına aykırı düşmektedir. Böyle konuşmasının tek nedeni, düş görmenin ne kadar kolay olduğunu göstermek olmalı: 'Bak gördün mü –ben de düş gördüm– herkes düş görebilir!'"

Romeo rolünü oynarken anlamıştım ki, anahtar sözcükleri etkili ve iyi duyulur bir biçimde seslendirebilmişseniz, izleyici, kendini kaptırdığından bazı dil sürçmelerini duymaz hale gelir. Bu görüşümü destekleyen ünlü oyuncu John Gielgud, yıllar sonra, Stratford'da bir matinede oynarken (o güzelim sesiyle) "Kutsal Melekler ve rahipler beni korusun – bana bir çay getirsenize" demiş ve ne izleyiciden ne de sahne amirinden hiçbir tepki almamıştı.

Buna benzer garip bir olayı ben de yaşamıştım. Yaşlı eczacıyı canlandıran oyuncu, bence önemli olan "İradem değil, fakirliğim beni boyun eğmeye zorluyor"[24] satırını garip bir biçimde uzatarak dile getirmişti. Ben de, dayanamayıp "İradene değil, vereceğin hapa para ödüyorum" diye yanıt vermiş ve kimseden tepki almamıştım. Anlaşılan haplar ve eczacılar herkes için, olduğu gibi kabul edilmesi gereken şeylerdi!

O dönemde İsrail, tüm Arap komşularına karşı savaş açmıştı. Bu durum, bizim oyunumuzdaki "eski kinlerin zamansız başkaldırıya dönmesi"[25] olayına ayrı bir canlılık getiriyordu. Shakespeare'e özgü uyum ve düzen, oyunu, izleyicilere daha çekici kılıyordu. Montague'lar ve Capulet'ler arasında süre giden düşmanlık, benzer biçimde İngiliz Kraliyet sülalelerini oluşturan York'lar ve Lancester'lar arasında da yaşanıyor, rekabetin bir ulusu nasıl birbirine katmaya yettiğini gösteriyordu. Bu yüzden, *V. Henry* oyununda dile getirilen "soyluların, aşağılık ve fakirlerin bir araya getirilip, hepsinin kendi rızasıyla tıpkı bir şarkının notaları gibi bir arada yaşamalarının sağlanması"[26] olayı imkânsız hale geliyordu.

Kaybolan giysilerimize ek olarak, bir de dekorsuz bir

sahnede oyuna çıkmamız, oyuna beklenmedik bir özgürlük getirmişti. Bu durum, *Hamlet*'i "özel yeri" olan Elsinore Kalesi'nde ve açık havada oynamayı planlayan Laurence Olivier'in, hava muhalefeti nedeniyle "içeri" girmeye zorlanmasını, böylece oyunun akışını yeniden düzenlemek zorunda kalmasını hatırlatmıştı. Laurence, edindiği deneyimi daha sonra çok yararlı bir biçimde kullanmış, Shakespeare'in zamanından beri ilk kez İngiltere'de Chichester Festivali için bir açık hava tiyatrosu inşa ettirmiş ve yine Londra'daki, kendi adının verildiği tiyatroda, açık sahneye yer vermişti.

Dekorların en aza indirilmesi, belirlenmemiş alanların oyuna getirdiği görsel ironiyi büsbütün belirginleştirmişti. Örneğin, Juliet'in balkonu, daha sonra mezarı oluyordu. Balo verilen alanda düello yapılıyordu. Belçika'da sahnelediği *Troilus ve Kressida* oyununda bu etkileşimin önemini Adrian da kaydetmiş:

"Diomedes ve Kressida'nın buluşma sahnesi, bir sahne önce Troilus ve Kressida'nın bir araya geldiği yerde oynanıyordu. Andromake'nin, Hektor'u savaşın tehlikeleri hakkında uyardığı yerde, az sonra Myrmidonlar, Hektor'u öldürüyorlardı."

Peter Hall'un *Güllerin Savaşı*'nın *(The Wars of the Roses)* sahnelemesinde hiç değiştirmeden kullandığı çelik kafesleri anımsatan dekor düzeni de, bu tür etkinliğin çok güzel bir örneğiydi. Yine aynı kumpanya için *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* oyununu sahneleyen Peter Brook da tüm oyunu, içinde birçok beklenmedik oyuna yer verilmiş, bembeyaz bir armağan kutusuna yerleştirmişti. Hamlet rolünü üstlendiğim bir gösteride, adeta tüm sahneyi kaplayan kocaman ve simsiyah bir haç vardı. Bu haç, yerine göre hem taht, hem küçük bir masa, hem de yatak olarak kullanılıyor ve beklenmedik etkileşimlerin yaratılmasını sağlıyordu.

Gerçekçi dekor yapımcılığı, modern sahnelemenin getirdiği sınırlayıcı ve kısıtlayıcı "konunun geçtiği yerde" oynama anlayışının üvey çocuğudur! Tiyatroda büyük atılımlara ve yeniliklere imza atmış ünlü yönetmen Stanislavski'nin bi-

le, sahnelediği bazı Shakespeare oyunlarında fazla gerçekçiliğe kaçması yüzünden başarısızlığa uğradığı söylenmektedir. Anlatılanlara göre *Julius Caesar*'ı sahneye koyarken, bilinçaltında etkisinden kurtulamadığı, gerçekçiliğin o büyük ustası Çehov'un *Vişne Bahçesi* oyununun havasını estirmişti!

Oxford'da sahneye son çıkışım, Shakespeare'in dört yüzüncü doğum yılının kutlandığı *On İkinci Gece (The Twelfth Night)* oyununda oldu. İzleyici çekmekte hiçbir zaman geri kalmayan soylu şiirler, bayağı komiklikler ve erkek-kız değişimleri, bir kez daha güçlerini kanıtladılar. Orsino rolünü üstlenmiştim. Romeo'nun, Juliet'e rastlayıp gerçek aşkı tanımadan önce, sırf âşık olmuş olmak için Rosaline'i seviyor gibi görünmesi gibi, Orsino da daha çok aşka âşık bir delikanlıydı. Bu oyunda kullanılan giysiler, oyunun ikinci adı *Nasıl İsterseniz*'e *(What You Will)* uyulmak istenmiş gibi, on sekizinci yüzyıla taşınmıştı.

"Hasletlerin gizlenmesi gereken bir dünyada mıyız?"[27] Bu, bana hiç uymuyordu. O güne kadarki başarılarımı öne sürerek, tiyatro kariyerimi daha da ilerletmenin peşindeydim. Her sömestrda en azından üç amatör gösteride rol alıyor ve tatil sürelerinde profesyonel kumpanyalarda sahne arkasında görev alıyordum. Tiyatroya duyduğum aşk, Orsino'nun Olivia'ya duyduğu ilgiyi andırıyordu: "Deniz kadar aç / Ve onun kadar doymak bilmez."[28] Bu tutkumdan vazgeçmeye ve bazı öğretmenlerimin yaptığı gibi, geçimimi güvene aldıktan sonra arada bir sahneye çıkmaya gönlüm razı olamazdı. Babasının hayali, nasıl hiç vazgeçmeden Hamlet'i peşinden sürüklemişse, tiyatroda bir kariyer yapma ideali de beni peşinden öylesine sürüklemekteydi.

Böylece, 1964'te öğretmenlerim yerine oyunculuk ajansını seçip, Oxford'un saygın sükûnetinden vazgeçerek "iş hayatıma" başladım. Polonius'un, Laertes'e verdiği öğüt benim de kulaklarımda çınlıyordu: "Her şeyden önce kendine karşı doğru ol."[29] Seçtiğim mesleği izlemekten cayarsam, hayatta mutluluğa erişemeyeceğime emindim. Doğrusu, Hamlet'in kendi içinde yaptığı iç çatışma da kulağıma küpe olmuştu.

"TIPKI O SEVDİĞİM ŞAŞKALOZ OYUNCULAR GİBİ"[30]

Kendime, bu kez oldukça uzaklara gitmemi gerektirecek bir yol seçerek, İskoçya'nın Dundee kentinde yerleşik bir repertuar kumpanyasına katıldım. Bu kumpanyada modern farslarla Shakespeare'in trajedileri peş peşe sahneleniyordu. Öyle ki, bir hafta önce "genç bir jön" olmuşsanız, ertesi hafta kendinizi beli bükük bir ihtiyarı canlandırır buluyordunuz. Adeta, Jacques'ın söylediği gibi "insanların yedi dönemi"ni[31] yaşıyorduk! Adrian'ın da kuzeye gelip birkaç oyun yönetmesi beni sevindirmişti. Ayrıca Papaz Francis'i ve *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)* oyunundaki İkinci Gece Bekçisini de oynamıştı. *Venedik Taciri*'nde *(The Merchant of Venice)* sözü edildiği üzere "beraber birçok kitabın sayfalarını çevirmiştik."[32] Aynı zamanda, uzun tartışmalar yapılmış ve mesleğimizde âdet olduğu üzere, geçmişteki ustalarla günümüzün oyuncuları hakkında birçok hikâye aktarılmıştı. Adı geçen oyundan başka bir alıntıya uygun biçimde, yaşamımız "her oyuncuya ayrı rol düşen bir sahne"ye[33] dönmüştü.

Gösteriler, repertuar tiyatrolarında adet olduğu üzere hızla değiştiriliyordu, "Kabul görmüş bir ev sahibi gibi / Ayrılan misafirinin elini sıkarken / Havalanacakmış gibi kaldırdığı öbür eliyle / Yeni gelen misafirinin eline sarılıyor"[34] olmuştuk. Prova zamanının her zaman kısıtlı olması, oyuncunun hafızasını keskinleştiriyor ve de dikkatini toplamasını gerektiriyordu. Yine de, insan genellikle en kısa yolu bulmaya çalışıyor. *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)* oyununda, toy Claudio rolünü üstlenmiştim. Sahneye giriş ve çıkışlarımızın çokluğu, beni şaşırtmıştı. Bizi yöneten kişinin, aynı oyunun Regent's Park Açık Hava Tiyatrosu'ndaki gösterimine ait yönetim notlarını bize aynen uyguladığını sonradan öğrenmiştim! Oyuncular, açık hava tiyatrosunda sahneye çıkmak için yeşil çimenlerde dolaşmak zorundaymış!

O tiyatroyu Robert Atkins kurmuştu. Uzun süren bu giriş çıkışlarımız arasında, Atkins'in benim gibi deneyimsiz

bir oyuncuyu şu sözlerle azarladığını hatırlıyorum: "Dekorları Tanrı vermiş, sözleri büyük usta şairimiz, yönetmen de eh fena sayılmaz –haydi Tanrının cezası– çıksana artık sahneye!" Ünlü oyuncu Garrick –onun Benedick'i de çok beğenilmişti– genç bir yeniyetmeyi benzer biçimde şu sözlerle uyarmış: "Olmaz. Olmaz. Trajedi oynarken insanlara bu numaraları yutturabilirsin, ancak Komedi ciddi bir iştir."

Öte yandan, o her zaman tartışmaya açık kalan konuda, yani bir Shakespeare oyunundaki aktörün rolünü nereye kadar kişiselleştirmesi gerektiği konusunda, ünlü Garrick de öğretmeni Dr. Samuel Johnson tarafından azarlanmıştı. (Kitabımızın ilerleyen sayfalarında bu konuya tekrar döneceğiz.) Garrick ısrarla, Shakespeare'in "kalemini kalbinin kanına batırarak" yazdığını söylüyor, fakat daha soğukkanlı olan Johnson "Oyuncu Garrick canlandırdığı günahkârlara kendini böylesine kaptırıyorsa, o zaman oyunun sonundaki olayların oyuncunun başına gelmesi gerekir" diyormuş.

İşimi çok sevmiştim ve bu sürekli değişim, bana iyi gelmişti. Doğrusu bu ya, Shakespeare oynamam için bana para ödüyor olmalarına şaşmaktan kendimi alamıyordum. Yepyeni bir bağımsızlığa kavuşmuştum, ama aynı zamanda bir sorumluluk yüklendiğimi de hissediyordum. Usta şairin ünü ve ölümsüz eserleri, artık benim ellerimdeydi. "Boyacının Eli"[35] gibi benim elim de lekeliydi; tiyatro ve Shakespeare adeta tabiatıma işlemişti. Yüzyıllar boyunca hiç sönmeden, insanoğlunun en gizli yönlerini aydınlatmış olan bu meşale, artık yeni bir ele teslim edilmişti.

Bu durum, ertesi yıl büsbütün ortaya çıkacaktı. Hem Kraliyet Shakespeare Kumpanyası hem de Laurence Olivier'in yeni başlatmış olduğu National Theatre Kumpanyası beni kadrolarına davet etmişti. Oyuncuların sık sık yüz yüze geldiği çıkmaz, şimdi benim karşımdaydı. Hangisini seçmeliydim? Artık ne tarafa yönelmeliydim? Hangisini kabul etmeli, hangisini geri çevirmeliydim? "Neyin iyi sonuç vereceğini bilebilseydik, yapacaklarımızla, küçük ibadet yerleri kiliselere, fakir kulübeleri de saraylara dönerdi."[36] Tiyatrocululkta, diğer bir-

çok meslekte olduğu gibi çırağın kıvılcımı, zamanla ustanın parıltısına dönmüyor. Tek güveneceğiniz şey, içgüdülerinizin şaşmazlığı: "Sonumuza biçim veren kader / Elimizden geleni zorlamaya çalışsak da."[37] Kraliyet Shakespeare Kumpanyası'nda bana ufak roller vaat edilmişti... Nedenini bilmeden, Olivier'in yeni oluşturduğu National Theatre'a katılmış ve kendimi Zeffirelli tarafından sahneye konulan *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)* oyununda buluvermiştim!

Old Vic Tiyatrosu'nda çalışıyorduk. Bu eski bina, Shakespeare hayranlarına bir mabet görevi görmüştü. Ayrıca, Adrian'la birlikte, bu sahnede coşkulu gençlik günlerimizi geçirmiştik. Olivier, gerek sahnede gerekse provalardaki çalışmalara gösterdiği bağlılık ve disiplinle akıl almaz bir örnek oluşturuyordu. Bir yandan kendi beden gücünü koruyor, bir yandan da ses ve hareket provalarının yapılmasının gerekliliğini hepimize aşılıyordu. Bir tiyatro okulunda oyunculuk dersleri almamış olduğum için, diyaframın kullanılmasını ve uzun dizelerin hakkının verilmesini hep orada öğrendim.

Eskiyle yeni bir kez daha iç içe geçiyor ve Shakespeare yeniden keşfedilerek, baştan değerlendiriliyordu. Bu durum, bilhassa Zeffirelli'nin "Sicilyalı" yaklaşımıyla sahnelediği *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)* oyununda ortaya çıkmıştı. OUDS'deki deneyimsiz genç oyunculuk günlerinden sonra parlak bir yıldız haline gelen Maggie Smith, bu oyunda gerçekten de göz kamaştırıyordu. Kapkara takma saçlarım ve kaytan bıyıklarımla hem İkinci Bekçi hem de Beyefendi rollerinde oynarken tanınmaz bir haldeydim. Tiyatrolarımızda "Mummersetshire"* diye tanımlanan ve genellikle bu oyunda kullanılan İngiliz çiftlik şarkıları yerine oyuna alınan opera parçalarının yanında duyulan değişik Akdeniz aksanları arasına kendiminkini de kıvançla katıyordum.

Böylesine kayıtsızca ele alınmasına karşın her zaman par-

* Eski İngilizce de "oyuncu" anlamına gelen "mummer" sözcüğüyle, belirgin bir aksanı olan Summersetshire beldesinin adının son bölümü bir araya getirilerek bu yakıştırma sözcük yaratılmıştır. – ç.n.

lak sonuçlara ulaşılması, Shakespeare'in ne kadar usta bir yazar olduğunun kanıtıydı. Hatta söylenilebilir ki, oyunun içinde gizlediği o "İtalyan Coşkusu"nun ortaya çıkartılması, oyuna büyük bir tat kazandırmıştı. "Ömür geçmez bayanlar, ahlarla vahlarla"[38] türküsü, gırtlak kaşıyan bir Napoli aşk şarkısına dönüşmüş ve Beatrice'in genellikle zor bir durum yaratan "Claudio"yu öldür[39] sahnesi de anlam kazanmıştı. Anglo-Sakson uyumluluğunu uzun süreler rahatsız etmiş olan Claudio'nun "çürük portakallar" sahnesi, insanın kanını kaynatan bu egzotik gösteride, doğal bir kan davasına dönüşmüştü. Bu dönemde, Olivier, ününün yerleşmesini sağlayan Siyah Othello'sunu çıkarmıştı. Olivier bu başarısıyla, kendini adamış olduğu "oyunculuk, oyunculuk içindir" inancına bağlılığını kanıtlıyordu. Sesi bir bütün oktavı sıçrayabiliyordu, salınarak yürüyüşü ve kendine özgü makyajıyla inanılmaz bir biçimde etkileyici oluyordu. (Bir akşam, Olivier'in büyük ün kazanmış Desdemona'sı Maggie Smith –ki kendine özgü aksanı ve alışılmadık tonlamaları nedeniyle Ustanın epey eleştirisine hedef olmuştu– Olivier daha yüzündeki makyajı çıkartmaya uğraşırken, soyunma odasının kapısından başını uzatıp, çok düzgün bir aksanla "Şimdi nasılsın, boz buzağı?"* diye seslenmiş).

Bir akşam çok etkileyici bir olaya tanık olmuştuk. Olivier o gece adeta kendisini aşan bir performans sergilemekteydi, öyle ki bu durumu hem izleyiciler hem de oyuncular hissetmiş ve perde indiğinde, her iki grup da onu alkışlamıştı. Usta oyuncuysa, anlaşılamayan bir öfkeyle oyuncu kalabalığını yarıp soyunma odasına koşmuştu. Öfkesinin nedenini bizlere sonra açıkladı. Gösteride çok başarılı olduğunu ken-

* İngiliz oyuncularının yaptıkları seslendirme çalışmalarında (O) harfinin çeşitli seslendirme biçimlerini saptamak için kullandıkları bir tür tekerleme vardır "How now brown cow" deyişinde hep (o) harfi kullanılmaktadır. Bu sözcükler kabaca "Şimdi nasılsın boz buzağı" anlamına gelir. Olivier genç artistin aksanına sık sık takılıyormuş. Oyundan sonra daha yüzünün makyajını yarı silmiş haldeyken genç kadın bu tekerlemeyi yineleyerek ustasından bir tür intikam almış. – ç.n.

disi de fark etmiş, ama bunu nasıl gerçekleştirdiğini bir türlü anlayamamış – bu nedenle de, aynı başarıyı bir daha tutturup tutturamayacağına emin olamıyormuş! İnsanoğlunun izleme ve öğrenme çabasının sınırsızlığına böylece tanık olmak çok etkileyici ve saygı uyandıran bir deneyim olmuştu. Ne kadar deneyimli olursanız olun, bazı sorularınızın yanıtlarını bulamayacağınızı anlıyordunuz.

Oysa Shakespeare, yaşamın akışını şaşılacak bir biçimde yakalamasını bilmiştir. Bu görüşüme katılan Adrian şöyle yazmıştı: "Demek istiyorum ki, yaşadıkça yeni deneyimler kazanıyor ve her seferinde Shakespeare'in daha önce oradan geçmiş olduğuna tanık oluyorsun. Nasıl anlatsam, aklına bir şey gelince 'Yok canım, bu saçmalık; benden başka kimse böyle düşünmüş olamaz' diyorsun ve aradan iki gün geçmeden aynı düşünceyi Shakespeare'de buluyorsun. Bana öyle geliyor ki, yaşam, durmadan Shakespeare'i taklit ediyor!"

Benim yaşantım da bu durumu açıkça belgelemektedir. Daha çiçeği burnunda, tiyatro aşığı bir gençken, Fellini'nin kendi tarzında filme çekmeyi tasarladığı *Hırçın Kız*'da *(The Taming of the Shrew)* oynama daveti aldım. Usta yönetmenin davetini hemen kabul ederek, genç öğrenci ve âşık Lucentio'yu oynamak üzere İtalya'ya gittim. Roma'da film çekilirken, tam anlamıyla şaşkınlık içindeydim. Ortaçağın Padua kentini hayranlık içinde gezmiş, sinemacılığın hiç tanımadığım büyüsüne kapılmış ve tiyatronun iyi bildiğim kenar mahallelerini unutuvermiştim: "Ayrılırken O / Küçük bir çalkantıyla sulara dalıverir / Ve doyuncaya dek susuzluğunu giderir."[40]

"TÜM HAREKETLERİ KENDİ FANTEZİSİNE UYGUN BİÇİMLERE BÜRÜNMÜŞTÜ"[41]

Her ne kadar sinema oyunculuğu biraz değişik bir teknik gerektiriyorduysa da (bu konuya kitabın bitimindeki son sözde tekrar döneceğim) role uygun karakteri geliştirmek sorunu hep aynıydı. Sinema oyunculuğunda da, sahnelenecek bir oyunda olduğu gibi rolünüzü önceden planlamanız gere-

kiyordu. Ayrıca sizinle birlikte rol alan diğer oyuncularla gelişecek ilişkilerinizi, çevrenizi oluşturan dekorları ve doğal olarak yönetmenin yapacağı önerileri göz önüne almanız ve birleştirmeniz gerekiyordu. Tüm bunlara dikkat etmek, büyük bir önem taşıyor, çünkü film çekilirken sahneler birbirini izlemiyordu. Hem hayali sıçramalara hem de belirli bağlantılara dikkat etmeniz gerekiyordu.

Şansıma, Lucentio karakteri öyle fazla karmaşık bir karakter değildi. Beni en çok sıkan, Rönesans döneminin süslü giysilerine ve kıvrım kıvrım peruğuma uysun diye her seferinde çeneme yapıştırmak zorunda kaldığım takma sakalım olmuştu. Bu oyunda Stanislavski'nin her zaman önemsediği bilinçaltı sorunlarıyla (onun sahnelediği oyunlarda "Galoşlarımı bulamıyorum" diye haykıran bir oyuncu aslında içinden "Bu geri kalmış Rus kasabasında yaşamaktan bıktım" demek istermiş!) ilgilenemiyorduk!

Adrian'a göre "Shakespeare'de kimse yalan söylemez. Biri sahnede 'Ormanda bir deliye rastladım' diyorsa, herhalde rastlamıştır. Iago, III. Richard ve Prens Hal izleyiciye daha işin başında doğru söylemeyeceklerini açıklarlar."

Genellikle karakterin yalnızken dile getirdiği tiratlarda ve sahnedekilerden gizlediklerini izleyiciyle paylaştığı açıklamalarda ortaya çıkan ve karakterin gerçek içyapısını belirleyen sözler, göründüğünden çok daha karmaşıktır. Bu sözlerin deşifre edilmesi gerekmektedir. Büyük usta Harley Granville Barker'ın, Shakespeare'in oyunları hakkında yazarken sık sık değindiği "iç yaşam" sözü de bu anlama geliyor olmalıdır.

Bu söz için Adrian, notlarında "önemli bir anahtar" diyor. "Shakespeare, bizlere Hamlet, III. Richard, Lear ve Macbeth'in dış görünümlerini vermekle birlikte, geceleri yastıklarına yaptıkları itirafları da açıklamaktadır. Bana öyle geliyor ki, Hamlet, tek başına kaldığı zaman bambaşka bir insan olmaktadır. Çevresinde başkaları olduğu zaman içinde kaynaşan 'dürtüler', yalnız kaldığı zaman dile getirdiği tiratlarında dışarı boşalıvermektedir."

Orsino, Viola'ya "Sana ruhumun kitabının sayfalarını aç-

tım"[42] demektedir. Genellikle, her oyunun içine gizlenmiş özel bir dram vardır. Adrian "O gizin anahtarını bulan, oyunu çözer" diyerek bu görüşü doğrulamaktadır. "Örneğin, herkesin bildiği gibi *IV. Henry* oyununda Prens Hal, yaşamında ahlaksal bir açmazı sürdürmektedir. Bir yanda namus, öbür yanda günahkârlık (yani Falstaff'a karşı Babası)."

Daha sonraları, 1980'de, Adrian şu açıklamayı gündeme getirdi: "Shakespeare, İngilizler için bambaşkadır. Avrupalılar içinse, oyunlar adeta başkalaşmaktadır. Oyunu o mücevher dolu İngilizce aslından dinleyemedikleri gibi, çeviriler çağdaş dilde oldukları için her şeyi olduğu gibi anlıyorlar. Acaba bu yazdıkları geçen hafta mı kaleme alındı, havasına giriyorlar. Tom Stoppard'ın neden yazılı metinle sahnede yer alan olay arasındaki ilişkiyi inceleyen bir dersin ön hazırlıklarını yaptığı böylece anlaşılıyor. Bu, çoğunlukla atlanan bir ayrıntı."

"Yabancılar Shakespeare'i sahnelerken başka sınırlamalar da söz konusudur. Önce, bizler gibi içli dışlı olmadıkları için bizden daha saygılı oluyorlar. Özellikle, can alıcı sahnelerde gereken heyecana ulaşamıyorlar. Örneğin, bir aktrisin 'Ölüyorum Mısır, ölüyorum'[43] ya da bir aktörün 'Bu er geç olacaktı'[44] sözlerini dile getirmesinin, tüm bir sahne yaşamının özeti haline geldiğinin farkına varamıyorlar. Genellikle, İngiliz oyuncuların beceriksiz olduğunu sanırız, ama yine de onların yaklaşımlarını ve fantezilerini mumla arıyorum."

Böyle yabancı ve geleneklerden arınmış çevrelerde Shakespeare hakkında çalışma yapmak, Adrian'ın anlayış ve yaklaşımına yeni ufuklar açmış olmalı. Bir keresinde şöyle yazmıştı: "Son zamanlarda *IV. Henry*'deki Koro'yu çok beğeniyorum. Shakespeare'in, onu çok daha önce kullanmış olması gerektiği kanısına vardım. Neden sanki *II. Richard*'da ya da *IV. Henry*'de benzer bir karakter karşımıza çıkmıyor? Oysa sözünü ettiğim oyunlarda, yalnızca tanıtım görevine sahip birçok karakter var. Örneğin *II. Richard*'daki Vernon'un rolü, genç Prens Hal'in nasıl 'tüyleri kabarmış bir tavuskuşu gibi'[45] dolandığını anlatmaktan ibaret. *V. Henry*'deki Bur-

gundy de, Fransa'nın nasıl darmadağın olduğunu anlatmaktan başka bir iş yapmıyor. Öyleyse, şu Koro'yu öbür oyunlarında da kullanabilirdi! Dizeleri iyi seslendirmesini beceren bir oyuncu için yaratılmış olan, *II. Richard*'daki Bahçıvan da böyle bir karakterdir. Bu karakterlerin yerine Koro kullanıldığında, dört oyunu birbirine bağlayan bir birliktelik doğabilir. Böyle bir davranış 'o derme çatma iskele' anlayışıyla birleşerek, Sir Beerbohm Tree'ninkine benzer yaklaşımların önünü keserdi."

Adrian, sahnelediği bir *Romeo ve Juliet* gösterisinde, benim de hep ilgimi çekmiş olan Yaşlı Eczacıyı, bir koro gibi kullanarak ön plana çıkartmıştı, "büyük bir olay yaklaşırken, kalabalığın içinden çıkıveren bir tür kader/ölüm habercisi gibi. Hem Romeo hem de Juliet sürekli kendi ölümleri hakkındaki önsezilerini dile getiriyorlar ve geleceklerini hep yıldızlarda arıyorlar."

Adrian, bir keresinde şöyle bir itirafta bulunmuştu: "Shakespeare sorununa yaklaşırken genellikle boynumda bir çeki taşının asılı olduğunu hissediyorum. Bradley, Granville Barker, Dover Wilson, Quiller-Couch gibi insanların öğretileri; genç yaşımda katılmış olduğum Old Vic ve Shakespeare Memorial gösterileri; gözlerimin önünden hiç gitmeyen Gielgud ve Olivier hayalleri – bütün bunlar, kolay altından kalkılır şeyler değil.

"Genç bir Flaman yönetmen var. Adı İvo van Hove. Eminim ki, Shakespeare hakkında bildiklerimin yarısını bile bilmiyor. Gel gör ki öyle uygulamalar yapıyor ki, kanım kaynıyor. Biraz da bu nedenle, her fırsatta Shakespeare'i sahnelemek istiyorum. Uygulama sayesinde omuzlarımdaki ağır okumuşluğun yükünden belki kurtulabilirim."

Öte yandan, bir tiyatro okulunda öğretmenlik yaptığı sırada "Ağızları açık bir halde, uçuşlarımdan getireceğim yem kırıntılarını kapmayı bekliyorlardı" diyor, ama almış olduğu edebi eğitimin yararlı olduğunu da kabul ediyordu. "Şu sıralar, yine Shakespeare çalışıyoruz. İngiliz doğmuş olmak, ne büyük bir avantaj sağlıyor anlatamam! Bizden önce yapılmış

onca araştırmayı, Poel ve Granville Barker (bu arada Wilson Knight'ı ve Quiller-Couch'u da saymadan geçemeyiz) gibilerin çalışmalarını biliyoruz. Bence yabancı yönetmenlerin çoğu, adlarını verdiğim kişileri okumadan Shakespeare'i sahnelemeye kalkıyorlar. Olsa olsa, belki Jan Kott'u okumuşlardır – oysa, bu bana, öğretmensiz piyano öğrenmeye kalkışmak gibi geliyor."

"VE BİRİ, KENDİ ZAMANI İÇİNDE BİRÇOK ROL OYNAR"[46]

Adrian, bu kitaptan anlaşılacağı üzere, bir eğitimci olmak üzere dünyaya gelmiştir. Edinmiş olduğu akademik eğitim üstüne eklenen uluslararası tiyatro deneyimleri, beklenmedik sonuçlar doğurmuştur.

1970'in ortalarına doğru Brüksel'de yönetmekte olduğu *Windsor'un Şen Kadınları (Merry Wives)* hakkında şunları yazmıştı: "Bu oyundan hoşlanan pek kimse yoktur. Dr. Johnson da bu oyun için 'Ondan haz duyan çıkmamıştır' demiş! Yine de buruşuk suratlı oyuncular için pek eğlenceli bir senaryosu var. Böyle oyuncuları Belçika'da bulmak kolay. Hepsi Breughel'in torunları. Herkesin, Ben Jonson'a yakışır biçimde birbirini kazıklamaya çalıştığı birçok eğlenceli sahne var ve yönetmesi de hoş oluyor.

"İngiltere'de daha 'çamaşır sepeti' lafını ağzınıza aldığınızda, herkes bir burkulur. Buradaysa kimse bu oyunu duymamış bile, bu nedenle daha önyargısız karşılayacaklarını umuyorum. Shakespeare'i İngiltere'de sahnelemek ya da oynamak, adeta bir yarışa dönüşmüş. Herkes, bilinen engelleri nasıl atlayacaksın diye bekliyor. Buradaysa, Shakespeare'le daha yeni tanışıyorlar."

Bu, bana şöyle bir olayı hatırlattı: Esme Percy adlı bir oyuncu, Hamlet oynamaya karar verdiğinde, onu yönetecek kişi önyargılı biri olmasın diye, oyunu hiç izlememiş bir yönetmen aramış! Hamlet, ne kadar bilinse de, vazgeçilemez ve karşı gelinemez bir roldür. P.G. Woodhouse, 1905'te şöyle bir

not düşmüş: "Orada Hamlet, burada Hamlet – yani nereye dönsem Hamlet, öyle bir rol ki, oynamayan aktöre ucube diye bakıyorlar."

Hamlet rolünün, genç bir oyuncunun yeteneğini denemesi için çok önemli bir rol olduğu kesindir. Hamlet'i gözünüzün önüne getirmek istediğinizde, karşınıza kaçınılmaz bir biçimde önceden oynanmış düzinelerce oyun çıkar! Tabiatıyla, Laurence Olivier'in filmindeki uygulama unutulamaz, siyah beyaz görüntüler arasında, oksijenle açılmış gibi görünen saçları bir meşale gibi parıldar. Daha yakın bir tarihte, Broadway'de prova giysileri içinde sahneye çıkan Richard Burton, izleyicileri "zevkten çatlayacak"[47] hale getirmişti. 1960'ta David Warner'ın, ayaklarını yere sürüyen, kaşkollu, dağınık saçlı Hamlet'i de o dönemin geleneksel olana karşı çıkan asi gençliğini –hatta bazıları, hükümetleri bile devirmişlerdi– anımsatıyordu.

Ben de kendimi hazır hissediyordum. Nihayet, 1970'te bir repertuar kumpanyasında benim de sıram geldi. Vietnam Savaşı ve Watergate Skandalı'yla çalkalanan Amerika'dan yeni dönmüştüm. "Devletin çürümüşlüğü" havası, adeta her yerde hissediliyordu. Nixon'ın zoru görünce başkanlıktan ayrılması, Shakespeare'in tragedyalarının ana temasını sanki yeniden canlandırmıştı. Önemli olan, kişinin başına gelenler değil, bir kere düşmeye başlamış bir insanda görülen amansız değişimlerdir.

Kraliçe Elizabeth döneminde provalara ne kadar zaman ayrılabiliyorsa, biz de ancak o kadar zaman ayırabildiğimiz için hızlı çalışmak zorundaydık. Tek başına dile getirilen tiratları hakkını vererek sunmak, oyuncunun doğrudan izleyiciye karşı konuşup, içini dökerek bir tür itirafta bulunmasından geçmekteydi. Anladığımız bir başka nokta da, dizelerin başlarının değil, sonlarının kuvvetle dile getirilmesi gerektiğiydi. Ayrıca, bu uygulama dizelerin giderek duyulmaz hale gelmesini, dolayısıyla anlamlarının kaybolmasını önlemekteydi. Yine de bir deneme yapmadan edememiştik. Hamlet'e, o çok ünlü "olmak ya da olmamak" tiradını, okul ar-

kadaşı Horatio'ya, mantık bilimine özgü bir akıl yürütmenin peşindeymiş gibi söyletmeyi denedik. Bu yolun, Shakespeare'in karşıtlıklardan hoşlanmasına ve Elizabeth döneminin retorik aşkına uyacağını sanmıştık, ancak oyun boyunca süregiden keskin karşıtlıklar ve paralellikler arasında, bu tür akademik ve soğuk bir yaklaşımın yerinde olmadığı ortaya çıktı.

Adrian bu konudaki görüşünü şöyle yazmıştı: "Anlaşılan Shakespeare, yıllar öncesinden Jekyll ve Hyde sendromunu tanımlamıştı. Tüm önemli karakterlerde, insanoğlunun ruhunda yaşattığı şiddetli karşıtlıklar ortaya çıkmaktadır. Hamlet'in bir yarısı hareket adamıyken, diğer yarısı da kararsız ve olasılıkları tartmaya saplanıp kaldığı için hiçbir harekette bulunamayan bir kişidir. Macbeth hem şairdir hem de katil! Othello hem barışçıl bir komutan hem de acımasız bir canidir! Iago hem dostluğu tatlı bir adam hem de zehirli bir yılandır! Bu karakterlerin sahnede canlandırılmasını bu kadar zor kılan da bu karşıtlıklarıdır."

Çok sonraları, Adrian, bu kitabın yazılması sırasında bu görüşünü biraz daha geliştirdi: "Shakespeare herhalde hukuk eğitimi görmüş ya da bir avukatın yanında çalışmış olmalı diyenlerin galiba hakkı var. Onda usta bir hukukçu mantığı var: 'Bunu' her zaman 'şundan' ayırt etmesini bilmektedir. Uzun tiratların yapısında, karşıtlıkların çarpışması izlenmektedir. 'Kargalar arasında dolaşan bir güvercin beyazı gibi'[48] karşıtlıklar ve ikilemler bütün oyunlarında vardır: Gece/Gündüz, Kız/Oğlan, Kral/Falstaff, Yaşlılık/Gençlik, Othello/Iago. Karşıtlıklar oyunları nasıl bölmekteyse, dizeleri de benzer biçimde ikiye ayırmaktadır. Aklına 'kara' da gelince hemen karşıtı 'ak' da gelmektedir. Bu nedenle, onun hakkında bir şeyler yazmaya kalkmak, Truva kentinde kazı yapmaya benzer. Kazdıkça altından başka bir Truva çıktığını görürsünüz! Shakespeare'in yaratıcılığının önemli bir yanı da, mutlak olanı hiçbir zaman kabul etmemenin yanı sıra, yarattığı karakterlerle bütünleşmeyi ve böylece hiç değişmeyen bir kişilik geliştirmeyi kabul etmemiş olmasıdır. Bu nedenle,

Shakespeare'in bir karakterinin ne yapacağını önceden kestiremezsiniz, tıpkı yaşayan insanların neler yapabileceklerini kestiremediğiniz gibi!"

Öte yandan, özellikle repertuar kumpanyalarında yaşanan, asgari prova zamanı ve azami oyun oynama zorunluluğu göz önüne alınırsa, oyuncunun bu oyunların gerektirdiği büyük fiziksel gücü de dikkate alması gerekir. Bir oyuncunun şöyle dediği duyulmuştur: "Shakespeare oyunlarında rol almak çok yorucu oluyor, Kral rolünü almamışsan oyun boyunca bir kez olsun oturmaya fırsat bulamıyorsun." Zekice tasarlanmış uzun dizeleri bir tarafa, oyunun sonunda çok hareketli bir de düello sahnesi gerektiren Hamlet rolü, oyuncunun dayanıklı ve güçlü olmasını gerektirmektedir. Okul çocuklarına ayrılan matineler doyurucu oluyordu. Hele kendilerinden geçen gençlerin farkında olmadan dizeleri tekrarlamaları... Bu tür olaylar insanı üzmüyor, aksine kalbini ısıtıyordu. O eşi bulunmaz dizelerin açtığı hazinenin karşısında kendinden geçmiş çocukluğumu hatırlamak, beni çok sevindiriyordu.

"BİR HEY VE BİR NO VE BİR DE HEY NONİNO"[49]

Oyunlarının filme alınması sırasında rol alma fırsatını elde etmem, Shakespeare'in oyunları hakkındaki görüşlerimin gelişmesinde çok faydalı olmuştur. Oxford'dan mezun olur olmaz, genç öğrenci Lucentio rolüne çıkışımı nasıl doğal karşılamışsam, Zeffirelli'nin ikinci kez Shakespeare'le buluşması olan *Romeo ve Juliet* filminde delişmen ve hırslı Tybalt rolüne çıkışımı da doğal karşılaşmışımdır. Filmin romantik ortamı içinde kendimi bugünkü eşim Pat'le sevişir halde buluvermiştim. (Pat filmde fotoğrafçı olarak görev almıştı ve bu durum Shakespeare'in "eskilerin deyişi yalan değildir, boynundan asılmak da, evlenmek de kader işidir"[50] dizesinin ne kadar doğru olduğunu kanıtlamıştı.)

Orsino "Ey aşkın ruhu, ne hızlı ve ne tazesin"[51] diye seslenir. Bir yandan film setinde her gün aşk ve heyecan canlan-

dırılırken, öte yandan kişisel ve gerçek aşkımı yaşamak, iyice başımın dönmesine neden olmuştu. Aşk konusundaki açıklamaları o kadar içtendi ki, Shakespeare de bu duyguları yaşamış olmalı demekten kendinizi alamıyordunuz. Son yıllarda çok sevilmiş ve beğeni kazanmış olan *Âşık Shakespeare* filminde de Shakespeare'in, Romeo rolünü kendi durumuna örnek olarak yazdığı ileri sürülmüştür.

"Aşıklarla çılgınların beyinleri hep kalabalık olur / Öyle inanılmaz fanteziler geliştirirler ki / Aklı başında olanlar bunları kavrayamaz."[52] Geçenlerde izlediği bir *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)* gösterisini konu alan Adrian, bu dizelere katıldığını yazmıştı: "Eleştirmenler genellikle 'pastoral komediler' ya da 'taşa yazılmış vaazlar'dan[53] söz ederler. Oysa önemli olan, Rosalind'in, Orlando'ya, kadınların Tanrıçalar olmadığını anlatarak, onların da ayakları toprağa basar demesidir. İkinci temaysa, aşkın çılgınlık olduğudur... Âşık olan insanlar, çılgınca işler yapar. Bu işler dışında her şey önemsizdir. Geçenlerde saçma bir film izledim. Oyuncular balo giysileri içindeydi, beyaz gece şapkaları ve bembeyaz çarşaflar vardı, ama yine de Rosalind 'aşkın sularına batmış' olduğunu açıklarken, heyecan duymamak mümkün değildi. Ah! Bu yönetmenlerin saçmalıkları!"

"O ZAMAN BEN DE DÜNYA DENEN İSTİRİDYEYİ"[54]

Hamlet'i sahneledikten sonra "terslik etmekten" hoşlandığımı söyleyip İngiltere dışına çıkmaya karar verdim. Adrian gibi davranmayı seçmiştim, ancak o, Avrupa'da kalmayı tercih etmişti; bense yeni dünyayı denemeye kararlıydım. Amerikalılar arasında, Shakespeare'in sahnelenmesi konusunda tuhaf ve nedeni anlaşılmaz bir çekingenliğin hüküm sürdüğünü gördüm. Genellikle "tekerlemeni sürdür – elini çabuk tut ve koltuklara çarpmaktan kaçın" okulunu seçen Amerikalı oyuncular arasında "motivasyon" sorunu olduğu ileri sürülüyordu. James Fenimore Cooper, bir keresinde "Shakespeare'in, Amerika'nın en büyük yazarı" olduğunu ilan etmişti. Bu ba-

kış açısına katılan bir başka Amerikalı, Abraham Lincoln bu konuda daha da ileri giderek "İster iyi sahnelensin, ister kötü sahnelensin, benim için hiç fark etmez; bence önemli olan onun görüşleridir" demişti. Günümüzdeyse, bu *taşınma* hayranlık, Shakespeare'in ancak İngiliz oyuncular tarafından oynanması ve kendine özgü biçimde sahnelenmesi gerektiği gibi garip bir saplantıyı yaygınlaştırmıştır.

Her ne kadar bu şaşırtıcı beklentiye biraz utançla yaklaşmışsam da, Elizabeth döneminde kullanılan İngilizce'nin olduğu gibi Amerika'ya taşınmış olduğunu, beni dinleyen herkese dilim döndüğünce anlatmaya çalışmıştım. İngilizlerin kullanmakta olduğu İngilizce giderek burjuvalaşmış ve Shakespeare'i sahnelenme yöntemleri de "kibarlaştırılmıştı". Öyle görünüyordu ki, "hâlâ şaşkın Bermudaların"[55] öbür yakasında Shakespeare'in sahnelenişi, Elizabeth dönemi yöntemlerine daha yakın gerçekleştirilmekteydi. Örneğin, *script* (metin) sözcüğü yerine Elizabeth döneminde kullanılan *sides* (kenar notu) sözünün aynen geçerli olduğunu görmek, beni çok şaşırtmıştı!

Ayrıca, birçok Amerikalı oyuncunun Shakespeare oynayarak İngiltere'de azımsanmayacak bir ün kazandığını da eklemeliyim. Örneğin, Dustin Hoffman, yakınlarda çok başarılı bir "Shylock" çıkarmış olduğu gibi, 1850'lerde ünlü Cushman (kız)kardeşlerin birlikte yarattığı *Romeo ve Juliet* çok büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Charlotte Cushman'ı Romeo olarak gösteren ve sahibi olmaktan gurur duyduğum (ve bugün sağlam kalmış tek örnek olduğunu sandığım) porselen baskı, bana göre onların sahnede kazandıkları başarının kanıtıdır. Ayrıca, William Charles MacReady'yi Macbeth rolünde gösteren bir heykelciğe de sahibim. Bu da, İngiliz oyuncularının Amerikalı akrabalarının arasında her zaman başarılı olamadıklarının bir kanıtıdır.

1849'da büyük bir kargaşaya ve birkaç kişinin hayatını kaybetmesine neden olan o uğursuz oyunun gösterisi hakkında MacReady güncesine şunları kaydetmiş: "Konuşmamı sürdürmeye çalışıyordum ama bırakmıyorlardı. Önlerde otu-

ran biri, bir yumurta fırlattı. Aşağılayıcı bir bakışla yetinip, sözlerimi sürdürmeye çalıştım. Yine olmuyordu. Sonunda yapılacak şey kalmamıştı, oyun sessiz oynanan bir pantomime dönmüştü. Bakır kuruşlar atıyorlardı, bazıları bana geldi. Dört beş yumurta, bir sürü elma, neredeyse bir torba patates, limon, tahta parçaları... Attıkları bir şişe üzerimde kırıldı, içindeki şey tüm giysime yayıldı, korkunç bir kokusu vardı." Anlaşılıyor ki, sahnede iddialı olmak için oldukça dayanıklı olmak gerekiyor.

İzleyiciler nasıl anlaşılamazsa, Shakespeare de beklenmedik hareketler yapmakta onlardan aşağı kalmaz. O, yalnızca kendisidir! Onun "doğru" tanımlanması diye bir şey söz konusu olamaz. (Ömrümde gördüğüm en güzel *Fırtına (Tempest)* temsili, Paris'te Giorgia Strehler'in sahnelediği İtalyanca temsildi.) Oyunlarının konuları, tüm insanlığı ilgilendirir; bu nedenle, yazdıkları çok başarılı bir biçimde başka medyalara, bale ya da operaya olduğu gibi filmlere de aktarılabilmektedir... Verdi, Falstaff'a melodik bir ün kazandırmış ve Wagner *Das Liebesverbot* operasında *Kısasa Kısas (Measure for Measure)* oyununun ahlaki kargaşasına uzanmıştır. Shakespeare'in hayalgücü öylesine güçlü ve sınır tanımazdır ki, onu kolayca ulusallaştırmak ya da deri ciltlerle kaplamak mümkün değildir. Yazdıkları, durmadan dönen ve hep yükselen dramatik bir hortum gibi, Polonius'un kategorize etmeye çalıştığı "tarihsel-pastoral, trajik-tarihsel, pastoral-komik" tiyatroyu harmanlamaktadır.

İçinde yaşadığımız dönemde her şeyi istatistiklere indirgemeye, kurallara uydurmaya alıştık. Bir gösteriyi değerlendirirken kullanabileceğimiz, ulusal ölçeklerden ve zamandan bağımsız; dil farklılaşmalarının, oyunculuk ve sahne tasarımı modalarının üzerinde birtakım standart normlar saptayabilir miyiz?

Adrian bu konuda şöyle diyor: "Oyunculuğun tanımlamasını yapmaktan her zaman kaçınmışımdır. Tıpkı bir renk gibidir; görünce tanırsınız! Tanrı hoşnut olsun, Stanislavski oyunculuğu saptamaya kalkışmıştır. Ancak yanılmıyorsam,

daha çok döneminin aykırı oyuncularına gem vurmaya çalışıyordu. Gel gör ki, ortada gem vurulacak azgın atlar olmayınca, onun sistemi de açıkta kalmaktadır. O 'sistemi' asla Shakespeare'in oyunlarına uygulayamazsınız! Nedeni açıktır: Shakespeare, oyunlarında sürekli olarak insanoğlunun değişkenliği, kendi içindeki uyumsuzluğu ve açıklanamayan karmaşıklığı temalarını işlemiştir.

"Roller biçimlenmeye başladıkça her türlü 'alt-anlamlar' ya da 'gizli amaçlar' giderek hava olup uçmaktadır. Nedeni açık! Shakespeare'in gizli ajanı 'zaman' hemen araya girmiştir. Geçen zaman, her türlü norm ya da kontrol mekanizmasını sürekli bozmaktadır. Hamlet, Norveç ordusuyla karşılaştığında kararlı, güçlü ve korkusuzdur, ama amcası Kralı dua ederken gördüğünde hareketsiz kalacaktır. Antonius'un evlendiği haberini getiren esiri dövmeye başlayan Kleopatra, birkaç dize sonra Octavia'nın saçının rengini öğrenmek için dövdüğü adama yaltaklanmaya, tatlı diller dökmeye başlar!

"Freud'un çağdaşı olan Stanislavski, insan kalbinin nasıl çalıştığını öğrenmemizi istemişti. Fakat üç yüzyıl önce Shakespeare, bize insan kalbinin, saat gibi bir mekanizmaya bağlı çalışmayacağını anlatmıştı. Böyle fırtınalı bir yolda ilerlemeye çalıştığım için beni mazur görmelisin: Shakespeare'le aralıksız boğuşmak, insanın aklını zora koşuyor!"

"KİTAP SAYFALARINDA YEŞEREN GÜZELLİKLERLE YETİNMELİYİZ"[56]

Adrian'la, birkaç yıl önce, aramızda yıllardır süregelen, oyunculukla ilgili yazışmalarımızı toparlayarak bir kitap haline getirmenin mümkün olup olmadığını tartıştık. Uluslararası fakslaşmalar başlayıp, türlü görüşler değerlendirildikten sonra çalışmamızı bir *vademecum*, bir tür cep kılavuzuna indirgememiz ve hem genel okuyucu kitlesine hem de Shakespeare'i oynayacak oyunculara hitap edecek, "yapılmazları" ve "yapılması gerekenleri" barındıran bir kitabın hazırlanmasında

karar kılındı. Oyunculuk tekniği, bilinmedik bir şey değildi, fakat Shakespeare'in doruk noktalarına çıkılırken, fiziksel koşulların hazırlanmış olması ve önceden denenmiş metotların uygulanması gerekiyordu. Belki de Adrian'ın söylediği gibi bir "yol haritası" çizilmeliydi. Bu konuda Adrian şöyle yazmıştı: "Shakespeare nasıl sahnelenmeli, diye bir kitap yazmaya kalkmak, aslında Shakespeare'i çözümlemenin yollarını aramak demektir. Aklımda durmadan yeni teoriler gelişmekte. Elimizde Shakespeare'le ilgili ne kadar az tutanak bulunuyor! Yoksa, kimliğini gizlemek amacıyla, bütün mektuplarını, karalamalarını, hatta makbuz ya da faturalarına varıncaya kadar her türlü yazılı kaydı bilinçli olarak mı yok etti? Yoksa hepsi Globe Yangını'nda kül mü olmuştu? Bu kayıt yokluğundan yola çıkarak bu kitabımızda ele almayacağımız bir sorun da, Shakespeare'in kimliği konusu olacaktır. Shakespeare adında biri gerçekten yaşadı mı, yoksa bu, başka birisinin kullandığı takma bir ad mıydı? Bu ölümsüz dizeleri kaleme alan ölümlü kişi kimdi? Onun sözleri hep aklımızdadır, ama kimliğini saptamak imkânsızdır." Birçok başka oyuncu gibi (Leslie Howard, Orson Welles, Charlie Chaplin vs.) ben de, onun kimliği konusunda bir boşluk olduğuna inananlardanım. Oyunlarda ortaya çıkan o parlak Rönesans düşünüründen geriye kalanların, Stratford'da yazılmış sıkıcı bir icra tebliği, karalanmış gibi imzalanmış saçma bir vasiyet ve ufacık bir yataktan ibaret olmasına, elimizde ondan bir tek kitap bile kalmamasına, doğrusu akıl erdirmek zor olmaktadır. Oysa, Oxford'un 17. Dükü Edward de Vere, mükemmel bir aday olabilirdi!

Bu soylu kişi, Hamlet'in süper egosunu oluşturabilecek biçimde tüm sanat dallarında eğitim görmüş, tüm Avrupa'yı gezmiş, şiirleri beğeniyle yayınlanmış ve bir tiyatro kumpanyasına adını vermiş bir kimsedir. Tiyatroyu çok seven ama soyluluğu nedeniyle "bir gösteriye kalkışmaktan" kaçınmak zorunda kalan bu kişinin kimliği, Shakespeare'in oyunlarında hem izlenmekte hem de gizlenmektedir. Joseph Sobran'ın önerdiği gibi, bu varsayım benimsenecek olursa, "içtenlikli

okuyucu binlerce sorunun birden çözümlendiğini, her şeyin yerine oturduğunu görecektir ve o görkemli oyunlarla şiirlerin sesi daha bir gürleşecektir." Sonelerin de daha şaşırtıcı ve etkileyici bir yaşam kazanacakları şüphesizdir. Ancak, Adrian'la, bu sisli dünya konusunda anlaşamadığımız için bu konuyu burada kesiyor ve Stratford hikâyesiyle, hatta daha doğrusu mitolojisiyle yetinmeyi kabul etmiş oluyorum.

Adrian, mektubunda "Shakespeare'in oyunlarını irdelemeyi sürdürdükçe, bunları yazanın kesinlikle bir oyuncu olması gerektiğine inancım güçlenmektedir. Uzun tiratların düzenlenişinde bile bunu izleyebiliyorsun. Sahnelenmesi hem Marlowe hem de Jonson'dan çok daha kolay. Bakarsın bundan dört yüzyıl sonra da Tom Stoppard'ın oyunlarını A.J. Ayer ya da S.J. Perelman'ın yazdığını keşfedecekler!" diyordu.

Aramızdaki tartışmaların özünü, on altıncı yüzyılda inşa edilmiş olan "Rose" ve "Fortune" tiyatrolarının temellerinin ortaya çıkarılmasından sonra yeniden alevlenen, Shakespeare'in nasıl sahnelenmesi sorunu oluşturmaktaydı. Elde bu kadar az kayıt bulunması, Elizabeth döneminin sahne tekniği konusunda ileri sürülenlerin, iyi niyetli tasarımlardan öteye gidememesiyle sonuçlanıyordu. Adrian bu konuda şunları yazmıştı: "Bu teoriyi bir kitapta buldum (laf aramızda, 1966'da senin bana verdiğin 'İngiltere'nin Kültürel Geçmişi' adlı kitabın yazarı, Profesör F.E. Halliday'ın yazdığı 'Kendi Döneminde Shakespeare' adlı kitapta). Genellikle, oyunları ayakta izleyen izleyicilerin dolandığı ve 'orta alan' adı verilen yerde de oyun oynanırmış! Bu nedenle, metinlerde görülen 'Şu kişi yukarıda göründü' gibi açıklamalar, o oyuncunun mutlaka balkona çıktığı anlamına gelmezmiş, yalnızca oyun oynanan yerden yukarıda olduğu anlamına gelirmiş.

"İyi de, o zaman ayaktakiler neredeydi? (Gerçekten de, onca insan açık havada, sırt sırta, birbirlerine soğuk algınlığı ve nice hastalıklar geçirerek üç saat ayakta dikilir durur muydu?) Burbage ailesi, para ödeyen izleyicilerine daha iyi davranmak zorunda değil miydi? Yoksa, ayakta kabul edilen izleyicilerin sayısı (günümüzdeki iskemlesiz izleyiciler gibi)

çok daha az mıydı? Ayrıca, kendilerini göstermek amacıyla sahneye çıkıp oturdukları anlatılan züppe soylular, acaba aslında izleme alanını kapatmayacak biçimde, orta alana konulan koltuklarda mı oturuyorlardı? Sahneye çıkıp otursalardı, oyundaki oyuncular gözükmezdi, öyle değil mi?"

Mahalle sakinlerinin inanılmaz ilgisizliği ve resmi kurumların akıl almaz vurdum duymazlıklarına karşın, Sam Wanamaker'in insanüstü gayreti sonucu Thames Nehri'nin güney kıyısında ve büyük olasılıkla orijinal yerinde eskisi gibi inşasına başlanılan Globe Tiyatrosu, tüm bu tartışmalarımızın denendiği bir alan olacaktır. Sam'in bu mümkün gözükmeyen düşünün gerçekleşmesi için katkıda bulunmaya çağrılanlar arasında olmaktan kıvanç duydum. Şimdi de onun bu kahramanca çalışmalarının tadını çıkarmasını umuyorum. Londra'nın saygın bir merkezi ve izleyici çeken bir binası, bir kez daha çalışır haldedir ve Elizabeth döneminin tiyatro koşulları konusunda bize çok önemli bilgiler kazandıracaktır.

Oyuncumuz, gizemli bir gücün şekillendirdiği, tuhaf bir alanın ortasında, bir kez daha kendi kozmosunu yaratmak zorunda kalmıştır. Geçmişin oyuncularının inanılmaz bir sahne gücüne sahip oldukları giderek ortaya çıkmaktadır. Özellikle açık bir dille "dil üstünde kayar" gibi konuşmayı ve yine Hamlet'in önerdiği biçimde her zaman aslına uygun kalmayı bilmişlerdir. Mırıldanan değil, mutlaka haykıran oyuncular olmak zorundaydılar. Shakespeare, izleyicinin dikkatini kaçırmamanın ne kadar önemli olduğunun farkındaydı ve bu dikkatin nasıl kolayca dağılabileceğini de çok iyi biliyordu:

"Sahnede olduğu gibi, insanların gözleri / Sevilen bir oyuncunun sahneden ayrılmasından sonra / Yeni gelene ilgisizce bakacaktır / Onun laflarını sıkıcı bulacağından emin gibidir."[57]

Güneş ışığı altında, satın aldığı yiyecekleri çiğneyen ve bağırıp çağıran üç bin izleyicinin ilgisini toplamak ve dikkatlerinin kaybolmasına fırsat vermemek, kesinlikle çok etkileyi-

ci ve usta bir oyunculuk isterdi. İşte, Shakespeare, becerikli bir yıldızın parıldayabileceği bir gökyüzü yaratmasını bilmiş bir şair-yazardı.

Yeniden inşa edilen Globe Tiyatrosu kanıtlamıştır ki, burası öyle çerden çöpten yapılmış bir Tudor gösteri binası değil, Kraliçe Elizabeth döneminde önemli bir kültür merkeziydi. Shakespeare adı altında sahnelenmiş oyunları kimin kaleme aldığı tartışılabilir, ama bu oyunların ve sahnelendikleri tiyatronun büyük bir kültürel başarıya imza atmış olduğu hiçbir biçimde tartışılamaz.

Adrian, geçen yıl Amsterdam'dan çektiği bir faksta şöyle yazmıştı: "Bu konuda yazılmış birçok eser olmasına bakmadan, son günlerde ben de Shakespeare'in tiyatrosu konulu bir yazı hazırlıyorum. Bu konuda çok kişi yazmıştır, ama yazanların birçoğu akademik kişilikler olmadıkları gibi tiyatroya bakış açıları da pek gelişmemiştir.

"Şu 'Koro' sahnesini –Alevlerin Perisi– (ki senin bu sahneyi bir televizyon programında tartıştığını izlemiştim) nedense, Elizabeth dönemi tiyatrosunun bir geleneği olarak adlandırmakla yetiniyorlar. Düşünsene, *VI. Henry*'nin 1., 2. ve 3. bölümleri, *Aşkın Çabası Boşuna (Love's Labour's Lost)*, *Romeo ve Juliet*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)*, *Venedik Taciri (The Merchant of Venice)*, *Kral John*, *II. Richard*, *IV. Henry*'nin 1. ve 2. bölümleri yazılıp sahnelenmiş. 1599'da, izleyiciyi gözlerini kapatıp sahnede atların tırısa kalktığını düşlemeye davet etmeye neden hâlâ gerek görülüyor ki? Bunca deneyimden sonra buna ne gerek olabilir?

"Ayrıca, bütün bu yaltaklanmaların nedeni nedir? 'Siz saygıdeğer izleyiciler –karşınızdaki biz basit oyuncular– böylesine görkemli bir konuda (Savaşçı Harry) Savaş Tanrısı Mars'ın kapısı...' Unutmayalım ki, önceki Krallar konusunda bunun yarısı kadar yaltaklanmakta değildi. Kısacası, burada neler dönüyor?

"Kanımca, bu yaptığı, dönemin politikasına ayak uydurmaktan başka bir şey değildir. O günün toplumu Harry'ye hayrandı. Herkes merak ediyordu. 'Sakın William da, Lytton

Strachey'in romanlarında yaptığı gibi kralı yerici sözler yazmış olmasın! Bundan önce Richard'lara ya da Henry'lere yaptığını yapmaya kalkışmış olmasın?'

"Gel gör ki, William'ın kendi görüşünü açıkladığı hiç görülmemiştir. Tıpkı Iago'nun söylediği gibi 'Ben yalnızca neyin ne olduğuna işaret ettim' ya da 'Benden bir şey sormayın, ne biliyorsanız, siz biliyorsunuz.' Bu görüşüm belki biraz kaba kaçacak, ama bunca eserden sonra böyle davranmasının nedeni, Agincourt Savaşı'nın eleştiriye açık yanı olmadığına inanmış vatanseverlerin gazabından kurtulmak istemesinden başka bir şey değildir!

"Bunca söz söylenmiş olmasına karşın, söylenecek daha çok şey var. Görüşleri bir düzene sokmak ve kargaşadan kaçınmak ne kadar zor..."

Bütün bu iç çekişmeler arasında Adrian'ın değişik Shakespeare gösterilerine karşı açık görüşlü tutumunu kaybetmemiş olması ve absürd gösterileri bile izliyor olması, beni sevindiriyordu. Geçen yıl şöyle yazmıştı: "Son zamanlarda izlediğim tek ilginç Shakespeare gösterisi, Hollanda'daki festivalde, tanınmış bir İtalyan yönetmenin sahnelediği *Guilio Cesare* oyunu oldu. Brutus ve Cassius rollerini son derece tutuk, sopa gibi iki kız oynuyordu ve Markus Antonius rolü de inadına gırtlak kanseri olan bir oyuncuya verilmişti. Aktörün hiç sesi çıkmıyordu, gırtlağında bir delik vardı ve uzun tiratları bu delikten hırlıyordu! Sahne, yangından çıkmış bir sinema salonuydu ve kavrulmuş koltuklar vardı. Yönetmene göre 'Neden oyunlarda hep güzel insanlara yer veriliyormuş – ya başkaları ne yapacakmış?' Bence kitabımızda buna yer vermeye gerek yok, değil mi?"

Değinilmesi gereken görüşler arasında, Shakespeare'in oyunlarında sık rastlanan ve "dram" sözcüğünü adeta "düş" sözcüğüne çeviren büyü ve rüya görme olayları yer almaktadır. Adrian bu konuya şöyle yaklaşıyordu: "Düş sözcüğü uygun görünüyor. Shakespeare'in oyunlarına yaklaşabilmek için düş görmesini bilmek gerekir. Yani düş görmeden, Shakespeare'i tanımlamak mümkün değildir. Ünlü 'metot' oyuncu-

su hemen şöyle diyecektir: 'Ben hiç Kral öldürmedim ki, Macbeth'i canlandırabileyim!' İyi de, oyuncular arasında kim kral öldürdü ki? Olayı düşlemek gerekir. Ölmüş babanın hayaleti ya da yıllar önce ölmüş eşinin ruhu karşına gelecektir – Clarence kendi ölümünü nasıl düşünde gördüyse, sen de düşleyeceksin! Her şeyin açık olmasını isteyen izleyiciye, yeterince soru sormayan oyunculara (ne yazıyorsa onu canlandıracaksın!) ya da gereğinden fazla soru soranlara (yirmi yıldır nefret ettiğim Capulet'i iki kısa dizeyle nasıl affedebilirim?) bu düşsel karmaşayı nasıl aktarmalı? Kısacası, Shakespeare'in kendine özgü dünyasının kuramlarına nasıl ulaşmalı ya da daha teknik bir deyişle, Shakespeare'in radyo dalgalarını nasıl yakalamalı?

"Ne dersen de, oyunculuk konusunda yazmak her zaman için zordur. Nasıl uygulamalı diye yazmanın bir anlamı yok, çünkü neyin uygulanacağı belirgin değildir! Olsa olsa, yazılmışı nasıl seslendirmeli ya da okumalı diye araştırma yapılabilir. Kendi egomuzu tatmin etmeden önce Shakespeare'in niyetinin ne olduğunu saptamamız gereklidir. Öte yandan oyuna kendi kişiliğinizi katamazsanız, ortada yalnızca 'sözcükler, sözcükler, sözcükler' kalır. Oyunculuk zanaatı, böyle paradokslarla doludur!"

Anlaşılıyor ki, oyun yazarlığı da öyledir! Shakespeare'in oyunlarında ne anlamların sonuna varmak mümkündür ne de çözümlerin sonuna ulaşmaya vakit bulunur! Her ne kadar Don Armado gibi "Laf kalabalığının ipliklerini mantığın çekiminden daha ince işlemek"[58] yerine, hem Adrian hem de ben meseleyi sakız gibi uzatmaktan kaçındıysak da, diğer mesleki meşguliyetlerimiz nedeniyle kitabın yayın tarihini birkaç kez ileri tarihlere atmak zorunda kaldık. "Zamanında toplanmayan güzel çiçekler / Kısa sürede çürüyüp bu dünyadan göçer."[59] Konumuz bizi tatlı tatlı dürtüyordu! Shakespeare "Daha güzele varalım diye, yeterli olanı bozmaktan sakınmalı"[60] diye bizi uyarıyor ve gecikmeleri yadsıyordu.

Adrian bu konuda şöyle yanıt vermişti: "Çok ağır yazabiliyorum, çünkü dağılıvermekten korkuyorum. Shakespeare'i

betimlemek ya da soyutlamak mümkün değildir: Sözleri tartışırken, karakteri tanımlamaya geçmek zorundasın; ardından tiyatroya, sonra da dizelere sıra geliyor – hepsi o kadar iç içe ki! Örneğin Turgenyev'in dünyasından ya da Dickens ve Joyce'un çevresinden söz edebilirsin. Fakat Shakespeare'in dünyası, uçsuz bucaksız bir galaksiyi andırır. Sanki bu galaksi dışında kalan hiçbir şey yoktur! Üstelik okudukça daha da genişleyerek derinleşir!"

İleriki bölümlerde, Adrian, kendi araştırma ve sorgulamalarına oldukça akla yakın yanıtlar geliştirmiş durumda olacaktır. Bizim "boynu bükük yazarımızın" çekingenliği ve kişisel yetersizliği konusunda yaptığı haksız atıflar, adeta Chaucer'a lâyık boyutlardadır. Adrian şöyle diyor: "Benden daha çok bilgiye sahip olanları düşündükçe adeta aklım duruyor. O zaman daha az bilenleri düşünüp kendimi avutmaya çalışıyorum. Oscar Wilde'ın *İnançlı Olmanın Önemi* adlı oyunundaki 'Canon Chasuble' hakkında birilerinin dediği gibi: 'Ömründe bir kitap bile yazmamışsa, ne kadar çok şey biliyor olmalı!'"

Umarım ileriki bölümlerdeki çağdaş bakış açılarını ve mantıklı açıklamaları okumak, bana olduğu gibi sizlere de kıvanç verecektir. Bu yazılanlar hem coşku hem de özgüvenle kaleme alınmıştır. Othello'nun şu deyişini Adrian için kullanabiliriz: "Senin namuslu ve sevgi dolu olduğunu biliyoruz / Söyleyeceklerini dile getirmeden, değerlerini tarttığına inanırız."[61]

Şansım yaver gitti de, Boswell misali, hem Adrian'ın mektuplarındaki "önemsiz görülen ayrıntıları toparlayan" hem de ileride okuyacağınız doyurucu bölümlerin sunuculuğunu yapan bu önsözü yazmak bana düştü. Şimdi okumanız ve tadına varmanız için bu bölümleri sizlere sunuyorum.

Giriş
"BİR DÖNEME DEĞİL, TÜM ZAMANA AİT OLMAK"[1]

Shakespeare'i olduğu gibi kabul etmemiz gerekir. Ölümünün üzerinden geçen neredeyse dört yüzyıl içinde, eserlerini konu alan ya da yaşamını varsayımlarla anlatmaya çalışan o kadar çok şey yazılmış ve çizilmiştir ki, yığılan bunca yayının altında kendisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya gelinmiştir. Akademisyenler ona otopsi yapmaya kalkar, politikacılar ondan sürekli hatalı alıntılar yapar, sanatseverlerse nedenini anlamadan ona bayılır. O artık bir anıt haline dönüştürülmüştür. Anıtların ortak özellikleri, cansız olmaları ve trafiği tıkamalarıdır!

Shakespeare ilk bakışta inanılmaz derecede görkemlidir. Yaşadığı dönemde Ovid, Plautus ya da Seneca'yla aynı sıraya konulmuştu. Birçok kişi için o, "sevgili Bay Shakespeare" olmuştu. Ben Jonson için "sahnelerimizin parlayan yıldızıydı." O dönemden kalan tek aykırı ses, kendisi de oyun yazarı olan Robert Green'den yükselmiştir. Bir oyuncunun oyun yazmaya kalkması ve çok da başarılı olması, anlaşılan Bay Green'i kızdırmış olacak ki, şu sözleri dile getirmiş: "Şımarık bir karga, bizim tüylerimizle tüm vücudunu bezemiş, ülkede 'sahneleri sarsabilen'* tek kişinin kendi olduğunu sanıyor."

* İngilizce "shake" ve "scene" yani sahneyi-sarsma diye bir sözcük uydurmuş ve Shakespeare'le alay etmiş. – ç.n.

Daha sonra gelen yazarlar, Shakespeare için "Ölümsüz Şair", "Avon'un Güzel Kuğusu", "Usta Yazar" ve "Çok Yönlü Shakespeare" gibi sözler kullanmışlardır. Bu büyük ustayı övgülerinin altına gömdüklerini de söyleyebiliriz. Bir yazarı, böylesi bir "idol" haline getirmek, onu erişilmez ve de yanına yaklaşılmaz hale sokmak olur. Oysa onu yakından tanıdıkça, bize ne kadar yakın olduğunu anlarız. Elizabeth döneminin ünlü portre ressamı Nicholas Hilliard'ın resimlerinde olduğu gibi, bukleler ve pudralar içinde, sanki dün sokakta karşılaştığımız bir yüzü görmüş gibi oluruz.

Yalın bir biçimde yüzünü görmek istediğimiz, oyun yazarı Shakespeare'dir. Kendi kişiliğiyse bir gizem olarak kalmaya mahkumdur. Yaşamı konusunda eldeki bilgiler bir sayfayı bile doldurmaz! Kilisede vaftiz töreninin yapıldığı tarihi –26 Nisan 1564– biliyoruz, ama doğum gününden haberimiz yok. Yine kilise kayıtlarına bakıldığında, 23 Nisan 1616'da öldüğünü görüyoruz. (Bu yüzden, birçok araştırmacı, onun, doğum gününde hayata gözlerini yumduğunu ileri sürmüştür.) Dahası, kilise kayıtlarında çocuklarının doğumları, ölümleri, evlenmeleri ve anne babasının ölüm tarihleri saptanmış durumdadır. Vergi tahsildarlarıyla arasında anlaşmazlık çıktığını, taşınmaz mal satın aldığını ve alacaklarının takibi için icraya başvurmuş olduğunu biliyoruz. Kendisine ait olduğuna inanılan imzanın yalnızca altı örneği bulunmaktadır.

Ardında, yalnızca yazdığı oyunların tam metinleri basılı olarak kalmıştır. Bu metinler dışında ne bir mektubu, ne bir alışveriş listesi, ne de kedisinin maması ihmal edilmesin diye evin hizmetçisine yazdığı bir not ortaya çıkmıştır! Araştırmacılar günün birinde eski bir çekmeceden bir kısım mektupların çıkacağını ya da oyunların müsveddelerinin kaydedildiği defterlerin eski bir kitaplıkta bulunacağını hâlâ umut etmektedirler ama bu daha çok gökkuşağının dibinde bulunacak hazine gibi görünmektedir. Gerçekten *dile getirmiş* olduğu tek bir sözcüğün bile izine rastlanmamıştır. Adının anıldığı pek ender günlüklerden birinde, Pembroke Düşesi "Shakespeare

denilen zat bize gelmişti" diye bir not düşmüş. Keşke o Düşes biraz daha geveze olsaymış diyesi geliyor insanın.

Uzun lafın kısası, Shakespeare bir kişi olarak ortadan kaybolmuştur. Belki bu durumun böyle olmasını kendisi istemişti. Onun hakkında bildiğimiz, öğrenmemizi istediği kadardır. Bütün kayıtlarını kendi yakıp ortadan kaldırdı denilse yeri vardır. Stratford'daki Holy Trinity Kilisesi'ne bağlı mezarlıkta bulunan mezar taşında şöyle bir yazıt bulunmaktadır:

SEVGİLİ DOSTLAR, İSA ADINA SAKININ
BU MEZARI ÖRTEN TOPRAĞI KAZMAKTAN
TAŞIMA TECAVÜZ ETMEYENİN RUHU ŞAD OLSUN
KEMİKLERİMİ YERİNDEN OYNATANA LANET.

Bazıları, bu mezar taşında yazılanların, son yazdığı dizeler olduğuna inanmaktadır. Diğerleriyse, Soneleri yazan kalemin bu dizeleri yazmış olamayacağını söyler. Shakespeare öylesine değişken bir yazardır ki, bu kötü dörtlüğü bilinçli olarak yazmış da olabilir. Kendi yazmışsa (ki bu dörtlük pek vaktini almış olamaz) bunları iskelet hırsızlarına karşı değil de, gelecekte özel hayatını araştırmak için mezarının tozunu kazacak (ya da atacak çamur arayacak) biyografi yazarlarına karşı dile getirmiş olmalıdır. İnsanoğlunun dedikoduya ne kadar düşkün olduğunu bildiği için, yaşam hikâyesinin, yazdığı oyunları gölgelemesini önlemek istemiş de olabilir. Ölü Shakespeare artık kemik ve topraktan ibarettir. Bizlerin ve gelecek kuşakların ilgisini çekecek olan, yazar Shakespeare olmalıdır. Shakespeare, değerinin bilincindeydi ve yazdıklarının kalıcı olacağını biliyordu:

Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer
Ömür süremez benim güçlü şiirim kadar... [2]

İnsanlar nefes alsın, gözler görsün, elverir
Yaşadıkça şiirim, sana da hayat verir.[1]

İleriki sayfalarda da göreceğiniz gibi, kendi döneminin tiyatrosu için yazdığı halde geleceğin oyuncuları ve tiyatro severleri için de yazmakta olduğunun bilincindeydi.

Yine de, yaşadığı süre içinde, yazdığı oyunlardan yalnızca on sekizi yayımlanmıştı. Ne yazık ki, bu on sekiz oyun, tahrif edilerek yayımlanmıştı. Oyunlar, kumpanyanın malı kabul ediliyor, kilit altında saklanıyordu. Ne de olsa tutmuş bir oyun, bir tiyatro kumpanyası için önemli bir yatırımdır. Oyunculara da yalnızca kendi bölümlerinin yazılı olduğu "rulolar" ve giriş notları veriliyordu. (Oyun metinleri kitap halinde değil de, böyle rulolar halinde kaydediliyordu. Günümüzdeki "rol" sözcüğünün de "rulo"dan gelmiş olduğu söylenir.) Gözü kara yayımcılar, sahnede tutmuş oyunları ne pahasına olursa olsun ele geçirip yayımlamaya can atarlar, oyunu izlemeye gönderdikleri stenografların kısa kısa notlar halinde oyunu kaydetmelerini isterlerdi. Namussuz oyuncular, ellerindeki "ruloları" ve oyunun diğer bölümlerinin de akıllarında kalanını satmaktan kaçınmazdı. Telif hakkı diye bir şeyin adı bile duyulmamıştı. Üstelik, herkesin aklından, yazara hakkını vermek değil, çabuk para kazanmak geçmekteydi.

Bir kumpanyanın, oynadığı oyunu kendi yayınlattırdığı da görülürdü, ancak bu durum ya piyasada dolaşan uyduruk kopyalara karşılık vermek istediklerinden ya da oyunu sahnelemekten vazgeçtiklerinden kaynaklanırdı! Oyunu yayımlamakla, onu başkalarının da sahnelemesine izin vermiş oluyorlardı. Çoğunlukla bu tür yayınlar rasgele düzenleniyor, sahne düzenlemeleri birbirine giriyor ya da oyuncu listeleri atlanmış oluyordu. Hatta bazen nazım olan bölümler düzyazıyla (tersi durum da söz konusudur) yayımlanmış oluyordu. Shakespeare'in ölümünün üzerinden yedi yıl geçtikten sonra, oyunlarının tamamı, toplu bir halde, orijinalliği kanıtlanmış olarak "Folio" biçiminde bastırıldı. Garip tir ama sahne arkadaşları John Heminges ve Henry Condell, oyunlarını büyük bir özveri göstererek toplu bir halde bastırmamış olsalardı, herhalde Shakespeare'in adı bile çoktan

unutulmuş olurdu! Yayımlanan bu eserden sonra, Shakespeare'in el yazması metinleri sonsuza dek ortadan kaybolmuştur.

Oyun yazarlığı, Shakespeare'in yaşamının yalnızca bir bölümünü oluşturuyordu. Hayatını tümüyle tiyatroya adamıştı. Oyunculuğun yanı sıra tiyatronun her işiyle ilgiliydi. Onu hiç sevmeyen rakibi Robert Green, dalga geçmek amacıyla onu "Johannes Factotum", yani tiyatroda her işi yapan uşak biçiminde tanımlamıştır. "Lord Chamberlain'in (Mabeynci) Adamları" diye adlandırılmış tiyatro kumpanyasının bir "ortağı" olarak, kumpanyanın yönetimiyle ilgili her konuda görev alıyordu. Oyuncularla olduğu kadar, çalgıcılar, marangozlar, terziler, doğramacılar, örgücüler ve körük tamircileriyle de uğraşmaktaydı. Büyük olasılıkla, başkalarının yazdığı oyunları da sahneye koymakta ve bir yandan kasa defterlerini kontrol etmekteydi. Oyunlar kısa sürede yenilenmek zorundaydı. Hem oyuncularına güzel roller sağlayacak, hem de izleyicilerin ücret ödeyip seyretmeye gelecekleri yeni oyunlar için sürekli değişik kaynaklar arayacaktı. Kısacası, günümüzdeki tiyatro yöneticilerinin karşılaştıkları tüm sorunlarla boğuşmak durumundaydı.

Aynı zamanda, tiyatroda adı geçen bir oyuncuydu. Kumpanyanın baş aktörü değildi, o yeri Richard Burbage almıştı. Yine de "Lord Chamberlain'in Adamları" kumpanyasının oyuncular listesinde adına "önemli oyuncular" arasında yer verilmekteydi. Bir oyuncunun karşılaşacağı zorlukları kişisel deneyimiyle öğrenmişti. Dize ezberlemenin güçlüğünü, konuşurken anlaşılır olmanın zorluğunu, izleyicinin ilgisini üzerinde tutmanın önemini, izleyicileri kahkahalara boğacak komik sözlerin zamanlamasını, sayısı üç bini bulan izleyicilerin nefesini kesecek biçimde etkileyici olabilmenin yöntemlerini, hep yaşayarak öğrenmiş olmalıydı.

İzleyiciyi sürükleme gücü, oyunlarında her zaman belirgindir. Günümüzde bile, oyuncular bu oyunları bir oyuncunun yazmış olduğundan şüphe etmezler. Kumpanyanın yöneticisi olarak izleyicilerin isteyecekleri türden oyunlar ara-

mak peşinde olduğu gibi, kumpanyanın yazarı olarak da o tür oyunlar yazmak zorundaydı.

Ortağı bulunduğu Globe Tiyatrosu, Elizabeth dönemi Londra'sının en başarılı tiyatrosu olmakla birlikte, tam on yedi tane rakibi vardı. Kraliçe Elizabeth ölünce tahta çıkan Kral I. James, bu tiyatro kumpanyasına kraliyet unvanı verecek, "Lord Chamberlain'in Adamları" artık "Kralın Adamları" olarak bilinecekti. Shakespeare, kendini emekli edip de Stratford-upon-Avon'a çekildiğinde, kasabanın ikinci en büyük köşkünü satın alabilecek kadar servet sahibi olmuştu.

Pek hatırlanmaz ama Globe Tiyatrosu tam bir ticari işletmeydi. Kendi geçimlerini kendileri sağlamak zorundaydılar. Oyuncular başı bozuk ("üçkâğıtçılar ve serseriler")[4] sayıldıklarından, soylu birinin "hizmetine" (himayesine) girmekle kendilerini bir tür güvence altına almış oluyorlardı.

Tiyatro yöneticileri iki ana görevleri olduğunun bilincindedirler. İlk olarak, sokaktaki insanı tiyatronuza çekecek bir duyuruda bulunmanız gerekir. Ardından, tiyatroya gelen kişilere, ödedikleri ücretin karşılığını vermek zorundasınızdır. En azından iki ya da üç saat boyunca, izleyicileri tiyatronuza bağlamalısınız. İzleyicilerin büyük çoğunluğunun ayakta dolandığı Globe gibi bir tiyatroda bu hiç de kolay bir iş değildir. Gösteri dünyasında inanılmaz bir ustalık sergilemiş olan Shakespeare, bu görevlerin her ikisinde de büyük bir başarı göstermiştir.

Oyunlarını izleyen insanların ilgi odaklarını yakalamasını her zaman biliyordu. Gösteriyi izlemeye gelenlerin çoğunun, tıpkı Madam Tussaud'nun Mumyalar Müzesi'nin önünde kuyruklar oluşturanlar gibi, ünlü kişileri yakından izlemek merakıyla ya da "Korku Tünelleri' gibi heyecan verici olaylara katılmak amacıyla geldiğinin farkındaydı. İzleyicilerin süslü gösterilere bayıldıklarını da öğrenmişti. Gösterileri tanıtan el ilanlarında İngiliz krallarıyla ilgili oyunlar oynanacağını öğrenen insanların, gösteriye geldiklerinde savaş sahneleri, taç giyme törenleri, idamlar, cenazeler ve benzeri olaylara tanık olmayı beklediklerinin de farkındaydı. İngiltere'yi

o günlere getirmiş kahramanların yaşam hikâyeleri ve kendi atalarının nasıl bir hayat sürmüş oldukları, izleyici kalabalıklarının ilgisini çekiyordu. Shakespeare bu durumun farkındaydı. Amerikan İç Savaşı bizlere ne kadar yakınsa, Güller Savaşı denilen savaşlar da onlara o kadar yakındı. Üstelik, III. Richard öleli daha yüz yıl geçmişti.

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

Yurtdışına çıkmak, herkesin can attığı bir olay olmuştu. İnsanlar, "başkalarının yerlerini görmek için sahibi oldukları tarlaları satıyorlardı."[5] Londra sosyetesinin en gözde kişileri, Avrupa seyahatinden yeni dönenlerdi. Bu kişiler, Avrupa'da çimenlerin daha yeşil olduğuna dair abartılı hikâyeler anlatıyorlar, hele İtalya'da dağların ne kadar daha yeşil olduğunu anlata anlata bitiremiyorlardı. Bu nedenle oyun yazarımız komedilerine romantik bir hava vermek için Venedik, Verona, Padua ya da Messina'da geçen olayları anlatıyor ya da yarı uydurma ama romantik kabul edilen İlirya ve Bohemya gibi ülkeleri konu alıyordu. Nasıl Bertholt Brecht'in yazdığı *Arturo Ui* oyununda sergilenen Chicago kentinin aslıyla hiç ilgisi yoksa, Shakespeare'in düzenlediği ve İngiliz ormanlarıyla bezenmiş Atina'nın ya da gölgeler içinde gösterilmiş Efes'in de asıllarıyla hiçbir benzerliği kalmamıştır. Uzakta olmak, ilgiyi kamçılamaktaydı. Bu tür ilginç ve romantik yerlerin adlarını anarak, anlattığı hikâyelere bir tür peri masalı havası kazandırıyordu. Tüm peri masalları "bir varmış – bir yokmuş" diye başlamaz mı?

Daha önemli oyunlarında bile, izleyicisini geçmişe ve uzaklara taşımayı ihmal etmemişti: Truva, Eski Roma, Ortaçağ İskoçya'sı, Danimarka ya da kendi atalarının yaşadığı İngiltere! Böyle davranmakla, bir yandan izleyicilerine kendi vatanlarından uzak diyarlara ulaşma fırsatı veriyor, diğer yandan da böyle uzak diyarlardan söz ederek kendi günün-

de dile getirilmesi yasak olan birçok konuya sözünü esirgemeden değinme olanağını elde ediyordu.

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

> Ayılar gibi tomruğa bağladılar beni.
> Kaçamıyorum; burada durup dövüşmek zorundayım.[6]

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

Shakespeare, tiyatrosuna gelenlere bol bol kan sunuyordu – cinayetler, suikastler, intiharlar, düellolar, işkence sahneleri ve savaşlarda ölesiye çarpışmalar.

Doğaüstü olaylarla ilgilenenler için de hayaletler, periler, gulyabaniler, büyücüler, uçan ruhlar ve fallar geliştiriyordu. Sondan bir önceki oyununun başkarakteri de dört cevhere hükmeden bir sihirbazdı.

Shakespeare'in bir şovmen olarak gösterdiği yeteneklerin ve başarının üzerinde fazla durmamız, bir tür kıskançlık duygusuna yol açabilir. Tiyatro dışından gelen birçok okumuş kişi, onun bu yanını görmek istememekle kalmamış, hatta bunu bir tür sapıklık saymıştır. Ne var ki, Shakespeare'in bu yanını görmezden gelmeye kalkarsak, onu olduğu gibi tanıyamayız! Shakespeare, seçkin bir topluluğa ya da belirli bir azınlığa hitap etmiyordu. Çağının kalabalıkları için, koşulları göz önünde bulundurarak ve en önemlisi geçimini sağlamak için yazıyordu. Döneminin izleyicileri, ondan böylesine coşkulu gösteriler bekliyordu.

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

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

Ölmüş Kral Hamlet'in ruhunun, oğlunun karşısına çıkması birçok olayın peş peşe gelmesine neden olmaktadır, ancak *Hamlet*'i dünyanın en ilgi çeken oyunlarından biri haline getiren, genç Hamlet'in kararsızlığıdır. Acaba Shakespeare de hayaletlere inanır mıydı, diye sormanın anlamı yoktur: Oyununa uygun düştüğü için, hayaletlere inanan bir grup insanı bir araya getirmiştir.

Macbeth, iyi kalpli ve yaşlı bir kralı öldürür. Bu cinayet, oyunun özünü teşkil etmez, nitekim sahne dışında gerçekleşir. Oyunda ilgimizi çeken, bu olaya karışanların yaşadıkları iç çekişme ve olayın korkunç sonuçlarıdır. Bu kaygan düzeyde atılan ilk adım, dönüşü olmayan bir düşüşün başlangıcıdır ve peşinden toplu cinayetler, bir savaş ve vicdan aza-

bı gelir. Oyun, kendisi de koyu bir Hıristiyan olan kral katilinin sonsuz bir cezaya mahkum olmasıyla sonuçlanır.

V. Henry oyununun esas dayanağı, Agincourt Savaşı'dır. İlginçtir ki, oyunun metninde savaşın nasıl sahneleneceği konusunda hiçbir yönlendirmeye yer verilmemiştir. Dramın dayanağı, savaş hazırlıkları ve savaş patlak vermeden önce, şafak sökene kadar geçen korkunç anlardır. Arkasından, vatanları için hayatlarını vermiş askerlerin kanlarıyla boyanmış savaş alanında İngiltere ve Fransa barışı gerçekleştireceklerdir.

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

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

Shakespeare, dünya tiyatro tarihinin altın çağlarından biri olan bu dönemde, adı önde gelen kişilerden biriydi. Shakespeare'in ölümünden yirmi beş yıl sonra başa geçen Püritenler adındaki bir grup tarafından, Londra tiyatrolarının hepsinin kapısına on sekiz yıl boyunca kilit vuruldu. Globe Tiyatrosu da ahır olarak kullanılmaya başlandı. Birçok kişiye göre, 1642 yılı, İngiliz tiyatro tarihinde çok önemli bir nokta olmuştur.

Bir kuşak boyunca ne oyuncuya ne de tiyatro yazarına gerek duyuldu. Shakespeare'le sahneye çıkmış başarılı oyuncuların hepsi yaşamını yitirdi. Geliştirmiş oldukları gösteri tekniklerini ya da bildiklerini çocuklarına aktarmaları için ortada hiçbir neden kalmamıştı.

II. Charles'ın dönüşüyle başlayan Restorasyon Dönemi'nde tiyatrolar tekrar açıldı, ama geçmişte oyunların nasıl sahnelendiğini ve oyuncuların nasıl rol yaptığını ne hatırlayan kal-

mıştı ne de bunlara gerek duyan vardı. İç Savaş başlayana kadar dönemin kültürüne resmi olmayan bir sansür uygulanmıştı. Restorasyon Dönemi'yle birlikte yeni bir sayfa açılmaktaydı. Tiyatronun yeniden keşfedilmesi gerekiyordu ve tiyatrocular, ilham perileri için Paris'e başvurmayı yeğlemişlerdi. Yine de Shakespeare'in, yıllanan küllerin altındaki ateşli dizeleri sıcaklıklarını tümüyle kaybetmemişlerdi. 1660 yıllarında Stratford* Papazı güncesine şu beklenmedik notu düşmüştü:

> Bu konuda cahil kalmamak için Shakespeare'in oyunlarını okumam ve çalışmam gereklidir.

Bu papazın Shakespeare'in mezar taşını okuduğu için meraklandığına hiç şüphe yok.

Shakespeare'in Kraliçe Elizabeth döneminde başarılı olmuş bir oyun yazarı olduğu; derme çatma sahnelerde, oldukça kısıtlı olanaklarla gösteriler düzenlediği; bazen yaşadığı dönemi anlatan komediler, bazen de ortaçağ ya da Klasik Roma gibi dönemleri konu alan tragedyalar yazdığı; oyunlarında modası geçmiş bir dil kullanan birçok renkli karakter yarattığı bugün bile sürekli konuşulan, kolay kolay unutulmayacak konulardır. Toplu eserleri, birçok insanın kitaplığında bulunur (ne de olsa, kitaplar evlerin süsüdür) ve Shakespeare hem kültür hem de eğitim açısından bir klasik olarak kabul edilir. Shakespeare'in oyunlarını arada bir izlemenin, geçmişte insanların nasıl yaşadığı konusunda bilgi edinmeye yararlı olacağına inanılır. Daha yüz yıl kadar önce Bernard Shaw, İngiliz halkının, "sıkıntıdan patlasa da, sırf görmüş olmak için, bütün Shakespeare oyunlarına en azından birer kez gittiğini" söyleyerek, bu duruma ne kadar şaştığını ifade etmişti.

Shakespeare'e kültürel bir "ikon" gibi yaklaşmak, gerçek değerini göz ardı etmek olur. Her ne kadar çalışmalarının son on yılını Kral James'in hükümdarlığı sırasında sürdürdüyse de, Shakespeare'in bir Elizabeth dönemi yazarı olduğundan

* Shakespeare'in doğduğu kasaba. – ç.n.

şüphe edilemez. Ancak dostu Ben Jonson, bu büyük yazar için "Bir dönemin değil, tüm dönemlerin adamıydı" derken, Shakespeare'in; eski dönemlerden gelerek geleceğe doğru uzanan, insanlığın içsel ve gizli akışına karışmasını bilmiş mutlu bir yazar olduğunu ifade etmek istiyordu.

Bilim dünyasında tekerleğin keşfi, yerçekimi kuvveti, elektrik akımları ya da DNA'nın oluşumu gibi bazı buluşlar, yeryüzünün düz oluşu gibi zaman içinde yanlışlığı kanıtlanacak inançlara benzemezler ve her zaman için geçerli kalırlar. Fizik kanunları olarak kanıtlanmış bu buluşlar, bizlere, doğanın nasıl işlediğini göstermektedir. Ne zaman saptanmış olduklarının, doğrulukları açısından hiç önemi yoktur. Newton ünlü teorisini geliştirmeden çok önce de elmalar yere düşüyor ve DNA'lar, kimse onları tanımasa da görevlerini yerine getiriyordu.

Shakespeare'in özel ilgi alanı insan doğasıydı ve insan doğasının da kendine özgü kuramları, sendromları ve yöntemleri vardır. Bilimden faydalanarak bunları saptamak (psikologlar hâlâ uğraşıyor olsa da) hiç kolay değildir ama onları görüntülemek mümkündür. İnsanın nasıl hareket ettiği gösterilebilir ya da aklından geçenler seslendirilebilir. İnsanlar konusunda insanların hâlâ öğrenemediği birçok şeyin gizemini Shakespeare aydınlatabilmişti. Günümüzde çok konuşulan Oedipus kompleksine karşın bir Hamlet kompleksi ya da bir Iago sendromundan henüz pek söz edilmemektedir, ancak bu oyunları iyi tanıyanlar, çevrelerindeki insanlarda benzer yaklaşımları izlemekten kendilerini alamazlar – yani, Hamlet'in çevre etkilerine karşı gelmekten kaçışını (yaşamda karşılaştığı sorunlara göğüs germeye hazır olmayışını) ve Iago'nun, bir şeyi (ya da bir kimseyi) tahrip etmek için, kendinin de anlayamadığı bir tutkusu olmasını!

Günümüzde Shakespeare'i iyi anlayabilmemiz için, bu büyük yazarı yalnızca tarihte önemli bir yeri ve eserlerinde çok renkli bir dili olduğu için yaşatılması ve sahnelenmesi gereken bir Elizabeth dönemi yazarı olarak görmekten kaçınmalıyız. Dahası, Shakespeare'in, Elizabeth döneminin bir yazarı olma-

sını bir tarihsel rastlantı olarak kabul etmeli, bu yönünü önemsememeliyiz. Yazdığı komedilerin, Elizabeth dönemindeki yaşamın gerçekçi yankılarını içerdiği söylenemez. Tarihsel oyunları da tarihi gerçekler açısından parlak notlar alacak durumda değildir. Atina yakınlarındaki bir ormanda, oyunlarının provasını yapan esnafa Anglo-Sakson adlar vermiştir. Yüz seksen yıl önce ölmüş IV. Henry hakkında yazdığı oyunda Falstaff'la yandaşlarını kendi gününün ünlü Boar's Head meyhanesine yerleştirmekten kaçınmamıştır (hele bu sonuncusu George Washington hakkında çevrilen bir filmde Marks Biraderler'den Arşak Palabıyıkyan'a rol vermek gibidir!).

Tarihi romanlarda bulmak istediklerimizi, Shakespeare'in oyunlarında bulmaya kalkarsak, acemice yapılmış tarihsel hatalarla karşılaşırız. Oyunlardaki tarihsel öğeleri daha çok mitler, destanlar, peri masalları, alegoriler ve meseller olarak kabul edebiliriz – zaman ve mekân engelinden sıyrılan bu hikâyeler, insanoğlunun kendisi hakkında açıklayamadığı gerçekleri ortaya serer.

Elizabeth dönemi Londra'sından günümüze pek az taş kalmış, kullandıkları İngilizce de artık kaybolmuş ve Shakespeare'in oyunlarını yazarak sahneye koyduğu tiyatro da çoktan yıkılmıştır. Bu durum, onu bizlerden uzaklaştırmış gibi bir görüntü yaratmaktadır.

Ancak insanları birbirine bağlayan ilişkiler –sevgililer ve dostlar, karılar ve kocalar, babalar ve çocuklar, güçsüzlerle güçlüler– ve bu tür ilişkiler nedeniyle kişiler arasında gelişen gerginlikler ve sıkıntılar hiç değişmemiştir. Aynı biçimde, hayal gücümüzü her zaman zorlayan düşler ve karabasanlar da değişmemiştir. Mükemmel aşka kavuşmak, aldatılmış olmanın yarattığı korkular, ölüm korkusu (kendimizin olduğu kadar sevdiklerimizin ölmesinden de korkabiliriz), insanları geceleri hâlâ uykusuz bırakmaktadır. Shakespeare'in oyunları, bütün bu insani unsurları içerir.

Bunları gündelik yaşamın kayıtları ya da gerçekliğin birebir yazılımları gibi ele alırsanız, tatlarının kaçtığını görürsünüz. Ancak bunlara, gizli tutku ve korkuların gerçekliğe dö-

nüştüğü dramatik düşler gibi yaklaşırsanız, o zaman gündelik ve dosdoğru şeylerin ortadan kayboluverdiğini görürsünüz.

Düşlerin tabir edilmeyi bekledikleri ama sonunda açıklanamadıkları bilinmektedir. Freud bile hastalarının anlattıkları düşler karşısında şaşkına dönmüştür. Zamanla açıklamalar unutulur, fakat düşler kalır – görülen düş, açıklamasından sonra da yaşar.

Benzer biçimde, Shakespeare'in oyunları dört yüzyıldan beri yeniden yazılmış, yeni anlamlarla bezenmiş ve araştırılmış olmalarına karşın hâlâ dimdik ayaktadırlar ve yeniden keşfedilmeyi beklemektedirler. Bottom* adlı doğramacı, Peri Kraliçesiyle bir aşk gecesi geçirdikten sonra "Buna Bottom'ın düşü diyecekler, çünkü dibine ulaşmak mümkün değil" demektedir. Shakespeare'in dramatize ettiği düşler, denizler gibi dipsiz ve tükenmezdir.

Peter Brook, bu durumu şöyle açıklamıştır:

> Geçen gün bir Fransız televizyonunda izlediğim Orson Welles, konuşmasına şuna benzer bir cümleyle başladı: 'Hepimiz Shakespeare'e ihanet ediyoruz'. Oyunların tarihçesi açıkça göstermektedir ki, durmadan yeni açıklamalarla yorumlamalara maruz kalmalarına karşın metinler aynen ve hiç bozulmadan dayanmaktadırlar. Bu nedenle oyunlar hakkında son sözün söylendiği son yorumun her zaman için yetersiz olduğunu, oyunlar hakkında son sözün söylenmesinin imkânsız olduğunu kabul etmek gerekir.[7]

Ancak bizim buradaki görevimiz, yorum yapmak değildir. Yorumlama, bir oyuncunun metne getirebileceği bir yaklaşım olarak da anlaşılabilir. Bizi asıl ilgilendiren, metinlerin oyuncuya neler sunduğudur.

Oyuncuya yazarın katkısının genellikle yüzeysel kaldığı bir filmde ya da bir televizyon oyununda rol verilir. Pek az di-

* Bu sözcük, ad olarak kullanılmakla beraber İngilizce'de suyun dibi anlamına da gelmektedir. – ç.n.

yalog yazılmış, adeta hiç karakter tarifi yapılmamıştır. Oyuncu kendi yetenek ve hayal gücünü kullanarak oyuna ve rolüne hayat kazandırır. Yazılı metin boş bir eldiven gibi cansızdır. Oyuncu bu eldiveni eline geçirerek ona can vermelidir.

Shakespeare söz konusu oldu mu, bu durum tersine döner. Oyuncu eldiven olmuştur; Shakespeare de oyuncuya güç vererek hayat kazandıran el. Öylesine mükemmel bir oyun yazarıdır ki, doğru dürüst dinlenildiği takdirde, bir aktörün işinin dörtte üçünü onun yerine gerçekleştirir. Elbette, bu iş için bir aktörün, çoğunlukla göstermekte zorlandığı kadar alçakgönüllülüğe ihtiyacı vardır. İşin garip yanı, *oyuncu, sırtını Shakespeare'e verdikçe daha iyi oynayabildiğini görür!*

Bir oyuncu, metnini birkaç kez okur, rolü hakkında bazı parlak fikirler oluşturur ve bu fikirlerini gerçekleştirmek amacıyla oynamaya başlar. Genel oyuncu tablosu bu biçimdedir. Aradan çok geçmeden, yanlış bir yöne saptığını anlar ama nasıl geri döneceğini bir türlü bilemez. Başka bir oyuncuysa, herhangi bir yorumu aklına bile getirmeden önce, elindeki metinde neler söylendiğini anlamaya çalışarak işe başlayıp "Dizeler neden böyle yazılmış? Neden bazı benzetmeler ya da mecazlar kullanılmış? Bunlar yalnızca süs için midir? Bu metinlerin içinde oyuncuya yol gösterecek neler saklanmıştır? Kısacası, Shakespeare ne yapmak istemiştir?" gibi sorular sorar.

Bu, uçakların havalanmak için uçuş pistinde hız kazanması kadar kaçınılmaz ve gerekli bir olaydır. Kitabımızda bu uçuş pistiyle ilgili çalışmaları araştıracağız.

Çalışmamızı içten dışa doğru yürüterek, ayrıntıdan bütüne ulaşmaya çalışacağız. Bir ilim adamı, bir nehri araştırmak için nehirden önce bir bardak su alıp içinde bulunan su-yaşamını incelemeye başlar, çünkü bardağa alınan su, o nehrin küçük bir parçasıdır. Biz de önce birkaç basit konuşma metnini ele alarak, yazarın bunları yazarken nasıl düşündüğünü anlamaya çalışacağız. Bu çalışma, bizi karakter yapısı ve de Shakespeare'in tiyatrosu gibi daha karmaşık konulara götürecektir.

1. Bölüm
SHAKESPEARE'DE DİL SORUNU

Tiyatro dersinde Othello'yu canlandırmakla görevli öğrenci bir ara durup "Bu sahneyi pekâlâ oynayabilirim, ama sözler hızımı kesiyor, zorlanıyorum" der. Bu akıl almaz açıklamayı duyan öğretmen kulaklarına inanamadığı gibi, bu sözlere verilebilecek en uygun yanıtı bulmakta da güçlük çeker!

Fakat ortaöğretim kurumlarında İngiliz Edebiyatı dersleri verilirken, genç zihinlerin yalnızca sözcüklerin üzerinde durarak sıkılmamaları için daha hareketli yöntemlere başvurulduğunu hatırlayıverir. Örneğin *Romeo ve Juliet* oyununu çalışırken, önce dargın aileler arasında yer alan sokak kavgalarına girildikten sonra Romeo'nun, Capulet'lerin balosuna gizlice girmesine geçilir (bu olayın bir diskoda gerçekleştiğini de hayal edebiliriz) ve en sonunda da *Batı Yakası Hikâyesi*'nin incelenmesine geçilir. Özetle, Shakespeare'in sözlerinin araya girmesine izin vermemeye çalışılır.

Öğretmen, Othello'yu oynayacak öğrenciye "Bana bak, Othello'nun sözleri öyle rasgele yazılmış dizeler değildir. Elimizdeki bu oyun, öyle ikinci sınıf bir hırsız-polis filminde oradan oraya koşuşan figüranlara biraz laf gerekir diye yazılmış bir senaryo hiç değildir. Tam aksine, oyunu, yazılı metin kurmaktadır ve metin de oyunu oluşturmaktadır. Nasıl çırpılmış mayonezin içindeki yumurtayı sonradan ayırmak imkânsızsa, Shakespeare'in sözlerinin de oyundan ayrılması imkânsızdır" diyerek karşılık verir.

Öğretmen sözlerini sürdürerek, öğrencinin belli bir karakterin heyecanını ortaya çıkararak *birinin* (büyük olasılıkla kendisinin) kıskançlığı *andıran* bir duygu yaşadığı izlenimini (bu duyguyu yaşadığını hissedebiliyorsa) vermeye çalışabileceğini, ancak bu yoldan alınacak sonucun, hem bulanık hem de dağınık olmaya mahkûm olduğunu anlatmaya çalışır. Oysaki, Shakespeare, bir müzik notası gibi seçkin ve belirgindir.

Birdenbire, öğretmen, öğrencinin inanılmaz biçimde saçmaladığını anlayıverir. Öğrenci "*Ben* sahneyi pekâlâ canlandırabilirim, ama *Shakespeare* araya giriyor!" demektedir.

Öğrenci kendi hislerini ön plana çıkararak Shakespeare'in metnini kendine bir dayanak noktası olarak kullanmak istemekteydi – oysa durumun tam tersi olması gerekirdi! Shakespeare güçlü dramatik durumlar yaratmakta çok ustadır ve oyunlarında doğaçlama sınıfları için bol malzeme bulunur. Ancak oyunlarının özü ve dramındaki ana çatışması, her zaman kullandığı dilde yatar.

Herhangi bir oyun tartışılırken "Karakterler birbirlerini nasıl etkiliyor?" diye kendi kendinize sormanız çok önemlidir. Ancak tartışılan Shakespeare'in bir oyunuysa, bu kez "Kullanılan dilin ne gibi bir işlevi var?" diye sorulması gereklidir.

Yine de, Shakespeare'in dili, birçok kişiye ürkütücü gelmektedir. Yüksek taş duvarlarla çevrili bir kale düşünün. Bu kale dışarıdan ürkütücü gelebilir. Ancak kale kapısından içeri girip de dar kaldırımlara kendinizi alıştırdınız, hele bir de içerideki trafiğin korna gürültüsüz rahatlığına kendinizi biraz olsun kaptırdınız mı, dışarıdan fazla farklı olmadığını görürsünüz.

Bazı eski İngilizce sözcüklere kendinizi alıştırmanız fazla zor olmayacaktır. Çağdaş İngilizce'de "sen" ve "siz" sözcükleri arasında fark kalmamıştır. Dört yüzyıl önceyse, "sen"in karşılığı olarak "thou" sözcüğü kullanılırmış. Oysa günümüzde, Yorkshire'ın birçok yöresinde bu kullanım eskiden olduğu gibi yaşamaktadır. Eskiden konuşmaya başlarken "Nasılsın" *(How are you?)* değil de "Ne var" *(How now?)*

denilir, sözün sonuna gelindiğindeyse "Haydi git bakalım" *(Off you go)* denileceğine, günümüzde bir aşağılama yaklaşımı taşıdığı sanılacak "Gitsene" *(Go to)* sözü kullanılırmış. Günümüzde "What is the matter?" diye sorulduğunda bu cümlenin anlamı "Ne oluyor?" ya da "Ne var?" gibi bir şeydir. Oysa eskiden aynı cümle "Bunun anlamı nedir?" ya da "Bunun ilişkisi nedir?" biçiminde anlaşılırmış. Hamlet'le Polonius arasındaki konuşma bu duruma iyi bir örnektir:

POLONIUS: ... Ne okuyorsunuz efendimiz?
HAMLET: Sözcükler, sözcükler, sözcükler.
POLONIUS: *(What is the matter My Lord?)* Aralarında ne var, efendimiz?
HAMLET: Kiminle kimin?
POLONIUS: Kitapta neler var demek istedim.[1]

Bazen de hiç anlayamadığınız ya da günümüzde geçerliliği kalmamış sözcüklerle karşılaşabilirsiniz. Hamlet "Fardellere kim dayanabilir?" diye sorar ve okur "fardel"in ne anlama geldiğini (aslında metinde anlamı belli edilmiş olsa da) bilmez.[2] İlk anda, Hyperion'un kimliğini ya da "gözleri yaşlı Niobe"yi hatırlayabiliriz. Atmacalar kullanarak avlanma konusunda bilgimiz yoksa, Othello'nun şu sözlerinden bir şey anlamayabiliriz:

Anlarsam Desdemona'nın atmaca gibi vefasız olduğunu
Onu bana bağlayan köstek
Yüreğimin tellerinden de yapılmış olsa
Onu çözer rüzgâra salıveririm...[3]

Tüm bunların ötesinde, en küfürbaz okul çocuklarının bile anlamakta zorluk çekeceği birçok eskimiş küfür ve söz, metinlerin arasına gömülmüş ya da saklanmıştır.

Bu bakımdan, bir kılavuzun gerekli olduğu kesindir! Hiçbir oyuncu ya da yönetmen, dipnotlu bir baskıya danışmadan edemez. Bu açıdan T.J.B. Spencer'ın editörlüğünü yapmış

olduğu, yakın dönemde yayımlanmış "Arden Shakespeare" baskısını önerebiliriz. Bu kitap, çok öğretici olmasına karşın, oldukça ağır olduğundan provalarda taşınması zor olabilir. Yine de sahneye yakın bir yerde, bir masada bulundurmakta yarar vardır. Yeni Penguin serisininse hafif ve fazla akademik olmaması yönünden daha avantajlı olduğu söylenebilir. Bu kitapların önsözleri çok aydınlatıcı olmakla birlikte, dipnotların tümü kitabın sonuna alınmış olduğu için metinler rahat kalmış ve okuma kolaylığı sağlanmıştır.

Editörler yalnızca anlaşılmayan sözleri açıklamakla kalmıyorlar, ilk okuyuşta farkına varmayıp atlayabileceğiniz birçok çift anlamlı sözcüklerin ne ifade ettiklerini öğrenmenizi de sağlıyorlar. Böylesine araştırma yapar gibi okumuş olmak, oyuncunun hayal gücünü daraltmaz. Tam aksine, T.S. Eliot'ın dediği üzere "Shakespeare gibi hakikaten büyük bir şairin gerçek değerine yardım almaksızın ulaşmaya kalkmak, büyük bir hata olur!"

Bu tür ek sözlüklerin kaçınılmaz olması, birçok kişinin aklına "Shakespeare'in dilini modernleştirsek, acaba nasıl olur?" sorusunu getirmiştir. Bu soruyu soranların ne tür bir İngilizce'yi kastettiklerini anlamak hiç de kolay değildir. Saygın bir profesör olan Sir Arthur Quiller-Couch, biraz şaka yollu da olsa, Hamlet'in bir tiradını günümüzün modern gazetelerinde yazan bir köşe yazarı kaleme alsaydı, ortaya nasıl bir sonuç çıkacağını şu satırlarda göstermiştir:

> Olmak mı, yoksa tam tersi mi? Öncekinin ya da sonrakinin seçiminde bir görüş karşıtlığı olacağını düşünmek gerekir: Önümüzdeki olayda verilecek yanıtın olumluluğu ya da olumsuzluğuna göre; yapılacak seçimin kaderin tersliklerinin doğuracağı sıkıntıların çekilmesine neden olması, ki bu sıkıntıların şiddeti üzerine tek bir söz etmek mümkün görünmüyor, ya da aksi tutum benimsendiğinde, olayları sonunda uyumlu hale getirme ümidinin bulunması söz konusudur.*

* *Yazma Sanatı Üzerine*, 1912. "Jargon" Bölümü. – ç.n.

Quiller-Couch böyle bir anlatımı "sis" diye tanımlamıştır. Buna karşın Shakespeare'in sözlerinin açıklığına bakınız:

Var olmak ya da olmamak, mesele bu.
Gözü dönmüş talihin sapanına, oklarına,
İçin için katlanmak mı daha soylu,
Yoksa, bir dertler denizine karşı silaha sarılıp
Son vermek mi onlara? Ölmek, uyumak...[4]

Shakespeare'i anlamakta karşılaşılan sorunların nedeni, modası geçmiş sözcükler kullanmış ya da destansı kişilerden söz etmiş olması değildir. Bu durum, dilinin çok özlü, beklenmedik olmasından ve değişik anlamları bir arada barındırmasından kaynaklanır. Unutulmamalıdır ki, Shakespeare'in oyunları okunsunlar diye değil, sahnede dile getirilip dinlenilmeleri amaçlanılarak yazılmıştır.

Kitab-ı Mukaddes'in *King James* çevirisinin giriş sayfasında "Kiliselerde okunmak üzere" diye yazılıdır. Güzel armonili dili ve özel ritimleri, özellikle okunmak üzere kaleme alınmış olmasının sonucudur. "Düşünün nasıl büyür laleler" gibi bir cümlenin kilisenin içinde aynen okunması, "Laleler nasıl büyür, düşünün" biçiminde okunmasına hiç benzemez! Benzer biçimde Shakespeare'in oyunlarının başına, her zaman "Sahnelenmek üzere yazılmıştır" diye bir cümle konulmalıdır.

Shakespeare edebi olmaktan çok, güzel okunabilen bir yazım tarzı geliştirmiştir. Bu "okunabilen" yazı tarzını şöyle basit bir örnekle gösterebiliriz. *III. Richard* oyununun açılış sahnesine bakalım:

Şimdi, umutsuzluğumuzun soğuk kışı
York'un güneşi altında parlak yaza döndü
Ve evimizin üzerine toplanmış kara bulutlar
Okyanusun derin bağrına gömüldü.

Bu giriş dizelerinde yalnızca iki cümlenin söz dizilimini değiştirirsek, anlamda hiçbir değişiklik olmaz:

Umutsuzluğumuzun soğuk kışı, şimdi
York'un güneşi altında parlak yaza döndü
Ve evimizin üzerine toplanmış kara bulutlar
Gömüldü okyanusun derin bağrına.

İyi de dizelerin tüm canlılığı kayboldu, değil mi? Dizeler, yalnızca bir haber vererek bilgi sağlayan sözler haline dönüştü. Dinlemeye başlamamızı beklemeden söze giren ve sonuna doğru da etkisini kaybeden dizeler oldular. Yalnızca baştaki ve sondaki cümlelerin söz dizimlerini değiştirdik o kadar, ama etkisi büyük oldu, değil mi?

Başta gelen ilk sözcük –

Şimdi...

Yalnızca o tiradın ilk sözcüğü ya da o sahnenin açılış sözcüğü değil, tüm oyunun açılışına işaret veren bir sözcüktür. Bunun gösteri sırasında nasıl bir etki yaratacağını görmek için bir tiyatronun içini düşleyelim. İzleyiciler, oyunun açılışını merakla beklemektedir, sahneye bir oyuncu çıkar. Oyuncunun sahneye çıkışını bir müzik takip etmekte midir? Belki de takip eder, bilemiyoruz. Salona sessizlik çöker –ya da oyuncu sahneye gelince herkes susmuştur. Oyuncumuz sevinmiş gibidir– acaba neden? Konuşmaya başlar:

Şimdi...

Bu, ilgi çeken bir sözdür. Ne dünden ne geçen haftadan ne de gelecek günden bahsedecektir: "Şimdi"yi dile getirecekmiş! İzleyicinin ilgisini yakalamayı başaran kısa ve keskin bir sözcük. İçindeki "i" sesleri iki dize sonra yine duyulacaktır.

Şimdi... (şimdi ne?)

Merakımız uyandırılmakta ve kaşık kaşık doyurulmaktadır.

Bu dizeleri başka türlü sıralarsak, durumu daha iyi açıklayabiliriz:

Şimdi
Umutsuzluğumuzun soğuk kışı
York'un güneşi altında parlak yaza döndü.

"Güneş" mi yoksa "oğul" mu?* İzleyici her iki anlamı da duymuş olacaktır. York Hanedanı'nın kalkanlarının üzerinde, parlayan bir güneş resmi bulunurdu. Ayrıca yeni kral da, York Hanedanı'ndan gelmiştir. Böylece, bir sözcüğe üç ayrı ödev yüklenmiş olmaktadır.

Ve evimizin üzerine toplanmış bulutlar

(York Hanedanı'nın evi anlamındadır)

Okyanusun derin bağrına...

"Battı", "saplandı" ya da "döküldü" diyebilirdi ama, hayır, Shakespeare bizi şaşırtarak:

gömüldü...

diyecektir! Beklemek zorunda kaldığımız için bu sözcüğü daha iyi duymak zorundayız. Bu sözcük gelmeden, cümle tamamlanmamaktadır. "Gömüldü", öldü ve ortadan yok oldu anlamına gelir ve gömülmenin nihai son oluşu, sözcüğün en son gelmesiyle güçlendirilmiştir. "G"nin patlayan bir yankısının olması, bir oyuncu için ne güzel bir fırsattır ("battı", "saplandı" ya da "döküldü" aynı etkili sesi vermeyecekti). Dizelerin sonunda izleyiciler güzel bir yaz günü sakin ve bulutsuz bir denizi izlemektedirler.

* İngilizce "sun" sözcüğü güneş anlamına, "son" sözcüğü de oğul anlamına gelir ancak iki sözcüğün de seslendirilişi aynıdır! – ç.n.

Dizenin ilk sözcüğü olan "Şimdi" bizleri yakamızdan yakalamakta ve oyuncuyu dinlemek zorunda bırakmaktadır. Dize bizi uyanık tutmasını bilmekte, ne gelecek diye beklet-mekte ve en son sözcük de tıpkı inen bir giyotin gibi kesin bir son getirmektedir. Oyuncu, canı isterse, "Şimdi" dedikten sonra ve "Gömüldü" demeden önce kısa bir süre bekleyerek dikkatimizi büsbütün kendine çekebilir.

"Seslendirme tarzından" kastettiğimiz, dizenin, oyuncunun en etkileyici biçimde izleyiciye ulaşmasını sağlayacak şekilde düzenlenmiş olmasıdır.

Kalabalıklara karşı konuşma yapan herkesin bildiği gibi, sözcükler, seslendirildiklerinde değişik etkiler yaparlar. Kitap okuyan biri, sözcükler arasında seçim yapabilir, duralar, atlar, hatta düş bile görebilir. Ancak, dinleyen kişi, dile getirilen sesleri takip etmektedir ve seslerle ritim, kişinin anlayışını da etkileyecektir.

Aşağıda örnek olarak verdiğimiz bir dizeyle karşılaşan okur, durup sentaksı inceleyebilir:

> Yapmakla olup bitseydi,
> bu işi bir an önce yapardım.[5]

Ama sahnede, oyun oynanırken, bir cinayet işlemek üzere olan bir adamın

> Yapmakla... olup bitseydi...

diyerek olayı dile getirmesi, hani birileri kapıyı çalıyormuş gibi heyecan yaratan bir uygulamadır.

İzleyici şu satırları dinlerken

> Bir bıçak saplayıp göğsüne kurtulmak varken
> Kim ister bütün bunlara katlanmak...[6]

dizesinde geçen "bunlara" sözcüğünün ne anlama geldiğini anlamayabilir, ancak "saplanan bıçak" ve "katlanılan şey-

ler"den oyuncunun eziyet çektiğini anlamamazlık edemez. Shakespeare'in geliştirdiği seslendirme tarzına birçok örnek verebiliriz. Özellikle benzer deyimlerin tekrarı Shakespeare'in özel Seslendirme Tarzı'nın örnekleridir. İzleyicilerden biri öksürse ve sözcüklerden biri duyulmaz olsa bile, arkadan gelen yinelemeyle anlamın kaybolmasına fırsat verilmez.

Uygun bir biçimde dile getirildiğinde, okunması zor sanılan dizeler, hemen anlam kazanırlar. Bir dizenin ritmi, kullanılan sözcükler kadar, anlamı da ortaya çıkarmaktadır. John Gielgud'un da doğruladığı gibi, noktalama fevkalade önemlidir:

> Bana öyle gelmektedir ki, Shakespeare'de bir dizenin anlamına ulaşmakta zorlanınca, öncelikle noktalamaya dikkat etmek gerekir. Noktalamayı dikkatle incelerseniz, anlam adeta kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Yıllar sonra hem *Bir Kış Öyküsü (A Winter's Tale)* hem de *Kısasa Kısas (Measure for Measure)* oyunlarında anlaşılması çok zor dizelerle karşılaştığımı sanmıştım ama her tiradın akışını izlemeye ve virgülleri, noktaları ve noktalı virgülleri yerlerine koymaya başlayınca, mısraların anlam kazanmaya başladığını gördüm. Aslında, suya karşı zamanla güven kazanan acemi bir yüzücüden farkım yoktu.

Shakespeare'in bir tiradına yaklaşmanın iki yolu vardı. Birinci yol, sözlerin anlamı ve yaşanılan duyguların tanımlanmasıyla işe başlamaktır. Bu çalışma sonucunda, ortaya kaçınılmaz bir biçimde seslendirme ve ritim çıkar. İkinci yolsa, önce ritim ve seslendirme yöntemlerini araştırmaktır – bunun sonucunda da, kaçınılmaz bir biçimde sözlerin anlamı ve duyguların tanımı ortaya çıkar. Bu durumu, altında, batıdan doğuya doğru giden bir tünelin geçtiği bir dağa benzetmişlerdir. Batı girişinden tünele giren, ister istemez bir süre sonra doğudan dışarı çıkacaktır ya da durum, tam tersi olacaktır.

Othello oyunundan alınan bir tiratla bu durumu açıklamamız mümkündür.

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

Asla Iago. Nasıl Karadeniz'in buzlu, durmayan akıntısı
Geri dönüşü olmayan bir yolda dosdoğru boylarsa
Boğaz'dan Marmara'ya
Benim kanlı düşüncelerim de öyle ilerleyecek,
Asla dönmeden geriye, güçten kesilip alçalarak
Asla aşka doğru dönmeyecek:
Büyük ve müthiş intikam hepsini yutuncaya kadar.[7]

İlk bakışta bu parça yalnızca renkli bir anlatım gibi görünür. Adeta, oyunun bu bölümüne parıltı getirsin diye yerleştirilmiş bir mücevherdir. Şimdi az önce tanımladığımız "tünelin iki yönlü girişi"ni ele alalım. Önce, anlamı kavrayalım. Othello'nun "kanlı düşünceleri" intikamı gerçekleşene kadar mutlaka devam edecektir. Nasıl Karadeniz'in *(Pontick)* önüne geçilmez akıntısı, Boğazdan geçip Marmara'ya, ardından Çanakkale'den *(Hellespont)* geçerek Ege Denizi'nde kayboluyorsa! Yaratılan hava gaddar, kanlı bir intikam havasıdır. Amaç, kararından dönmeyeceğine Iago'yu inandırmaktır.

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

Tirat bir noktaya varana kadar tam altı dize yazılmıştır.* Konuşma hiç arkasına bakmadan ilerlemekte ve:

... intikam hepsini yutuncaya kadar

sözleriyle sona ermektedir. Sürekli tekrarlarla anlam güçlendirilmektedir. "Durmayan akıntı", "dönüşü olmayan yolda", "dosdoğru boylarsa" hep üst üste olayı vurgulamaktadır. Shakespeare, Pontick ve Hellespont gibi kulağa yabancı

* İngilizce metinde bu konuşma yedi satır tutmaktadır. – ç.n.

gelen adlar kullanarak, zihinleri özenle karıştırmaktadır.* Akıntı sonunda denize karışıp kaybolurken bir çok "a" sesi tekrarlanmıştır: "Asla dönmeden", "asla aşka doğru dönmeyecek". Bu tiradın "durmayan" bir "akıntısı" mevcuttur!

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

Tek bir nokta olması, tüm dizelerin nefes alınmadan art arda ve giderek güçlendirilerek dile getirilmesi gerektiğini göstermektedir. Aradaki virgüller, yalnızca anlamı güçlendirmek içindir. Bu tiradı "bölümlere" ayırmaya kalkan oyuncu, hislerini *tarif eder* duruma düşer. Dizeleri bir nefeste söyleyebilen oyuncuysa, bu heyecanı ortaya çıkarmış olacaktır. Ayrıca bu tirat, Othello'nun karakterinin de bir göstergesidir – bu adam, bir fikre saplandı mı, ondan kolay kolay vazgeçmeyen biridir. Iago'yu kararından dönmeyeceğine başka türlü nasıl inandırabilirdi ki!

Böylece görüyoruz ki, anlam, seslendirme, ritim ve dramatik yönlendirme birbirleriyle iç içe geçmiş unsurlardır.

Bu dizelerin "oyuncunun önünü tıkadığını" ileri sürmek, rayların bir trenin ilerlemesine engel olduğunu iddia etmeye benzer.

Othello çok gezmiş bir askerdi. Desdemona'nın kalbini de bu uzak diyarlarda yaşadığı kahramanlık hikâyelerini anlatarak kazanmıştır. Pontick sözcüğünü kullanırken pek bellidir ki, bu öyle rasgele ağza alınmış bir ad değildir: Othello sözünü ettiği yeri görmüş ve bir gün Boğazın sırtlarında durup, o güçlü akıntıyı izlemiştir. Othello rolünü üstlenmiş bir oyuncunun, bu dizelerden Othello'nun kişiliğini belirten bir ışıltı bulması gerekir.

Bakın bir dize ne kadar iş becermekte! Iago'nun tahmini-

* Maalesef, Sayın Özdemir Nutku, yazarımızın bilhassa üzerinde durduğu bir şeyi yapmış ve çevirisinde bu eski adlar yerine, bugün geçerli olan Karadeniz ve Boğaz sözcüklerini kullanmıştır. – ç.n.

ni yalanlıyor, Othello'nun kararlılığını belirleyip, oyunun akışını yönlendiriyor –çünkü artık gelişecek olayların dönüşü yoktur– ve aynı zamanda bize bir parçacık otobiyografi de sağlıyor. Bir noktaya açıklık getirmek için birçok laf edildiği düşünülmemelidir. Aslında, birkaç sözcük kullanılarak birçok nokta aydınlatılmıştır.

2. Bölüm
HAREKETLİ RESİMLER



Hiçbir yazar, sözcükleri Shakespeare gibi kullanmamıştır. Kullandığı dilin alışılmışın dışında olduğunu düşünenler, bu büyük yazarın on altıncı yüzyıl İngilizce'sini kullandığını ve bu yüzden de zaman aşımına uğradığını sanırlar. Bu görüş doğru olsaydı, çağdaşları da onun gibi yazmış olurdu! Ama çağdaşı ünlülere bakınız: Jonson, Marlowe, Webster, Ford. Shakespeare'in sözcüklerle ve imgelerle oynarken gösterdiği yürekliliği, hiçbirinin eserlerinde göremezsiniz. Shakespeare kendi dilini kendi yaratmıştır.

Sözcük kullanımındaki başarısı genellikle doğalmış gibi kabul edilir, oysa yazarlıktaki ustalığının çıkış noktası burada yatar. Shakespeare'in sözlüğü andıran bir belleği vardı. Yazarken bir sözcüğü aradığını hayal etmemiz pek mümkün değildir. Büyük olasılıkla, sözcükler aklına gruplar halinde geliyor ve ona aralarından istediğini seçmek kalıyordu. Ben Jonson'ın anlattığına göre "hiçbir yazdığını karalamaz", kendini kaptırdığında hiç ara vermeden, hızla yazmasını sürdürür, kural tanımaz, dil hazinesine yeni katkılarda bulunur, denemeler yapar ve sözcüklerle bir tür caz yaparmış!

Dile bu kadar özgürce yaklaşabilmesini, yaşadığı dönemde İngilizce gramerinin tam anlamıyla biçimlenmemiş olmasına da dayandırabiliriz. Dilbilgisi uzmanları, dili daha yeni yeni düzene sokmaktaydılar. Ayrıca bu dil, günümüzde oldu-

ğu gibi tüm dünyaya yaygın bir dil haline gelmiş değildi – yalnızca İngilizlerin kullanmakta olduğu bir dildi!

Shakespeare'in eğitim gördüğünü söyleyebileceğimiz gramer okullarında İngilizce grameri değil, Latince grameri okutulmaktaydı, çünkü o dönemde Latince'yi iyi bilmeyen biri, "eğitim görmüş" sayılmazdı! (Kendisi klasik bir eğitim görmüş olan Ben Jonson'a göre Shakespeare'in "birazcık Latince'si" ve daha da az "Yunanca'sı" varmış.) Londra'ya gelen yabancı diplomatlar İngilizce öğrenmekle ilgilenmezler, daha açık ve belirgin olan, böylece anlaşmazlıklara yer bırakmayacak olan Latince'yle yetinirlerdi. Ayrıca Latince'nin belâgat ve doğru konuşma açısından dayanağı olan gelişmiş bir edebiyatı vardı. İngilizce'yse bu alanda daha yolun başındaydı. Kısacası İngilizce'yi yalnızca "sokaktaki adam" konuşuyordu.

Yine de Latince'nin ezici ve katı kabuğunun altında, yerli dil olan İngilizce'nin kaynamakta olduğu muhakkaktı. İngilizce o döneme kadar hiç görülmedik bir biçimde gelişmekteydi. Eyaletlerden her çeşit aksanla konuşan birçok kişi Londra'ya akmaktaydı. (Sir Walter Raleigh kaba bir Devonshire aksanıyla konuşurmuş.) Avrupa'dan birçok gezgin geldiği için İtalyanca, Fransızca ve Felemenkçe her yerde duyulur olmuştu. Bu gezginler, yabancı kitapları da beraberlerinde getiriyorlardı. Bu yabancı dillere ait sözcükler, süratle İngilizleştiriliyordu. Her gün yeni sözcükler ortaya çıkıyordu.

Elizabeth döneminin insanları isabetli sözlerden ya da dile isabetli bir biçimde kazandırılmış sözcüklerden çok hoşlanıyordu. Bazıları, günümüzün filoloji öğrencileri gibi yanlarında "tablet" diye tanımlanan not defterleri taşırlar, hoşlarına giden bir sözcükle karşılaşınca, onu hemen not ederlerdi. Özellikle tiyatrolarda bu tür insanlara sık rastlanırdı. Hamlet "Aklımın karatahtasından silerim de boş anıları"[1] derken, izleyicilerin birçoğu, bu ve buna benzer yeni parlak sözleri not defterlerine kaydetmekteydi.

Bernard Shaw, *Sonelerin Esmer Hanımı (The Dark Lady of the Sonnets)* adını verdiği, eğlenceli ufak bir oyununda, Shakespeare'in; Kraliçe Elizabeth'le huzuruna çıkmış bir İn-

giliz askeri arasında geçen konuşmayı dinlerken, beğendiği sözcükleri, ileride oyunlarında kullanmak amacıyla not ettiğini göstermiştir. Bu, hiç de olmayacak bir düş değildir. O dönemde sözcük toplamak moda olmuştu ve Shakespeare bu toplayıcıların herhalde başında geliyordu.

Akademisyenler, onun sözcük dağarcığı üzerinde çok durmuşlardır. Bazı hesaplara göre Shakespeare'in kullandığı sözcük sayısı yirmi beş binle otuz bin arasındadır. Bu sayı, Shakespeare'in en yakın rakibi sayılabilecek olan John Milton'ın kullandığı sözcük sayısının en az iki katıdır. Racine'nin kullandığı (ya da kullanmayı seçtiği) sözcük sayısınınsa neredeyse on katıdır. Sözcük dağarcığını okuyarak geliştirmiş olmalıydı. Fakat ne vasiyetinde bir kitaplıktan söz edilmekte, ne de yaşamında büyük bir kitaplık sahibi olduğundan bahsedilmektedir. Shakespeare hakkında değerli bir biyografi yazmış olan Dr. A.L. Rowse, eserlerinde görülen İncil ve Ovid etkilerinin aslında Eski ve Yeni Ahit'le *Metamorfoz*'un ilk kitaplarından geldiğine işaret etmiştir. Demek oluyor ki, şairimiz okumaya başladıktan kısa bir süre sonra dayanamayıp hemen yazmaya koyuluyormuş.

Sözcüklerinin çoğunu kesinlikle konuştuğu insanlardan kapmakta ve o dönemde ülkenin her yanından Londra'ya akın eden, yaşamın her katmanına ait insanların konuştuklarına sürekli kulak kabartmaktaydı. (Elizabeth döneminin insanları, tıpkı İrlandalılar gibi, çene çalmaya bayılırmış!)

Tıp, spor, müzik ve mutfak terminolojilerinin hepsini biliyordu. Hem askerlerin, hem denizcilerin hem de avukatların jargonlarını o kadar iyi biliyordu ki, birçok araştırmacı onun sırasıyla askerlik, denizcilik ya da avukatlık yapmış olduğunu ileri sürmekten kaçınmamıştır. Politikacılar da onun politik görevler üstlenmiş biri olduğunu ileri sürmüşlerdir; nasıl ki biz oyuncular da onun bir aktör olduğuna emin bulunmaktayız.

Yalnızca ortaöğretim gördüğü bilinen "zavallı bir oyuncunun" böylesine zengin bir sözcük dağarcığına nasıl sahip olduğuna inanamayan birçok kişi vardır. Hatta kıskanç bazı

akademisyenler, bir kişinin böylesine zengin bir sözcük dağarcığına sahip olamayacağı inancından yola çıkarak "William Shakespeare" diye bir kişinin mevcut olmadığını ve oyunları birçok kişinin el ele vererek yazdığını, yani asıl yazarın bir komiteden oluştuğunu ileri sürmeyi de becermişlerdir.

Asıl sorun, bir yazarın kaç sözcük bildiği değil, bildiklerini nasıl kullandığı, nasıl metinler oluşturduğu ve ne gibi düzenlemeler yarattığıdır. Nice dil bilgininin yazı tarzı berbattır ve birçok edebiyat profesörü, doğru dürüst iki satır bile şiir yazamadığını göstermiştir.

> Tamam. Bana konuşmayı öğrettin; peki kazancım ne?
> Küfür etmesini biliyorum artık![2]

diyor, Caliban!

Bilgisayarlar bize Toplu Eserler'de örneğin "kuş" ya da "ut" sözcüklerinin kaç defa geçmiş olduğunu kolayca saptayabilmektedir, ancak estetik ölçüleri olmadığı için birtakım basit sözcüklerin arka arkaya gelmesiyle yaratılan ahenk ve güzelliğin, izleyicinin nefesini neden kestiğini bir türlü açıklayamazlar:

> kuş sesleri kesilmiş, yıkık boş tapınaklar[3]

> cüretkâr kırlangıçların Martın soğuk
> rüzgârına kafa tutmasını beklemeden açıveren nergisler...[4]

> Suların üstünden gelip içime sokuldu bu müzik...[5]

> Bu karanlık Krallık, zavallı Clarence'a nasıl bir
> Sahte suçlama yönetecektir?[6]

Shakespeare çok geniş bir sözcük dağarcığına sahip olabilir ancak bizi en çok etkileyen, en basit sözcüklerden oluşturduğu cümlelerdir!

Birçok kez, betimlenmesi çok zor kavramları sözcükleriy-

le kolayca betimleyebildiğine tanık oluruz. G.K. Chesterton bir keresinde "Bir kravatın nasıl düğümlendiğini kolayca anlatabilen biri, İngilizce düzyazının büyük bir ustası olmalıdır" demişti. Oysa Shakespeare çok daha karmaşık şeyleri kolayca anlatmasını bilmiştir. Bakın bir kadının artan şehveti konusunda neler diyor:

> Başka kadınlar oynaşırken
> Doyurmak istediklerini, ama o asıl acıkmaktadır
> Tam doyuma ulaştığında...[7]

Hüznün ne kadar ısrarlı olabileceğini nasıl anlattığına bir bakalım:

> Asılmış ağır bir çan gibi, hüzün
> Başlayınca bir kere çalmaya, kendi ağırlığıyla
> Durmaz çalar...[8]

Bakın bir tüyün uçuşunu nasıl dile getirmektedir:

> Bak, üfledikçe alnımdan uzaklaşan şu tüy
> Karşıdan esen rüzgârla yine bana dönüyor
> Ben üfleyince bana uysa da
> Karşıdan bir esinti gelince de ona
> Her sefer kimin esintisi güçlüyse...[9]

(Toplum bilincinin ne kadar oynak olduğunu gösteren güzel bir örnek, değil mi?) Öte yandan birdenbire gözden düşen bir soylunun felâketini çarpıcı bir anlayışla sergilemektedir:

> ... yıllardır zar gibi ince buzlar üzerinde kayan çılgın ve şımarık çocuklar gibi, şan ve şeref ummanında yüzmek cesaretini gösterdim; meğer fazla derinlere dalmışım, nihayet kabaran gururum, ağırlığımın altında patladı, şimdi bu yorgun ve ihtiyar halimde beni, ebediyen yok etmesi mukadder olan korkunç ve vahşi bir cereyanın insafına terk etti.[10]

Yukarıda yapılan benzetmelerde gündelik hayata ait kavramlara atıf yapılarak seks, hüzün ya da politikanın iniş çıkışları gibi çok önemli konuların nasıl kolayca dile getirildiğini izlediniz – iştahla yemek, çalan bir çan, bir tüy ya da buzda kayan çocuklar!

Çağdaşı olan Marlowe ya da Ben Jonson gibi iyi eğitim görmüş yazarlar, oyunlarına daha güçlü bir şiirsellik kazandırmak için genellikle büyük kitaplardan alıntıladıkları yüceltilmiş mecazlara yer verirlerdi. Shakespeare'se bunun tam aksini yapmaktadır. Bizi hep yere basmaya davet eder. Kullandığı imgeleri süs olsun ya da aldığı eğitimi öne çıkarsınlar diye değil, izleyicinin anlayışını kolaylaştırmak ve izlediğini aklında daha rahat canlandırabilmesi için kullanmıştır. Gündelik örneklerle sürekli sözcük-resimleri çizmektedir:

Sütü yalayan yavru kediler gibi
Yapacağın önerileri yutacaklardır...[11]

Bu efendi, güvercinin yemi kapması gibi mizahı
gagalamakta...[12]

... ama bu sefer sade şehvetli bir cadıyı serinletecek bir körük bir yelpaze olsun diye...[13]

— Beni bir süngere mi benzetiyor, Prensimiz?
— Evet, bayım, Kralın yüz vermelerini, cömertliklerini, yetkilerini içeren bir sünger...[14]

Northumberland, sen bir merdivensin ve
Sırtında yükselen Bolingbroke, tacıma biraz daha yakın...[15]

Bu altın taç şimdi derin bir kuyu gibi
Ve birbirini dolduran iki kova gibi
Boşalan durmadan dans ediyor havada
Suyla dolanıysa dibe dalmış, kaybolmuş...[16]

Bütün bu dizelerin çok açık bir anlamı vardır: Shakespeare, izleyicisiyle doğrudan ilişki kurmaya çalışmaktadır. Karmaşık gelebilecek konuları izleyicisinin her gün elinin altında olan kavramlara benzeterek konuyu anlamalarını sağlamaktadır. Kraliyet tacına uzanmaya niyetlenen iki düzenbaz soyluyu tanımlarken, birine "sen onun merdivenisin" diyerek, aralarındaki ilişkiyi izleyicinin önüne serivermiş oluyordu. Ayrıca burada çizilmiş olan sözcük-resim, herkesin alışkın olduğu bir şeye bağlanmıştır: Herkes bilir ki, merdiven bir yere tırmanmak için kullanılır ve işi bitince de ortadan kaldırılır (nitekim Bolingbroke da işi bitince Northumberland'i ortadan kaldıracaktır).

Shakespeare, izleyicilerinin gündelik yaşamlarında çok kullandıkları kavramlara atıf yapmakla kalmıyor, aynı zamanda onları her zaman yakından ilgilendiren konulara değiniyordu. O dönemde insanlar, doğayla daha iç içe ve daha korunmasızdı. Kış ve yaz, gece ve gündüz, fırtına ya da gün ışığı, hayatlarını doğrudan etkilemekteydi. Güne güneşin doğuşuyla başlıyorlardı ve güneşin doğuşu, herkesin paylaştığı bir olaydı. Böyle olunca da "Kral güneş gibi doğuyor"[24] denildiğinde herkes olayı kendi yaşamıyla birleştirebiliyordu. Benzer biçimde, Antonius'un ölüm haberini alan Kleopatra sanki güneş kendini yakıp bitirdi de, dünya boşlukta karanlıklar içinde kaldı, derken aynı benzetmeyi yapmaktadır:

> Ey Güneş
> İçinde döndüğün o koskoca alemi yak da
> Bu kahpe feleğin her yanını karanlıklar kaplasın...[17]

İzleyicilerin birçoğu, Kleopatra'nın neler hissettiğini kolayca anlamaktadır. Ekileni biçmek, ağaç budamak ya da koyun kırpmakla meşgul bir izleyici topluluğu söz konusu olduğunda, *III. Richard* oyununun başında kıştan yaza geçişin anlatıldığı bölüm bir süs olmaktan çıkar, aynı zamanda savaşın sona erip barışın geldiğini kolayca anlatmanın çok güzel bir yolu oluverir.

Shakespeare hiçbir zaman süslü, gösterişli ya da belirsiz değildir. Aksine, her zaman açık seçik ve yere yakındır. Şimdi bakın, iyi okumuş biri olan Ben Jonson, bir hanımın güzelliğini dile getirirken neler diyor:

Gülünce Venüs'ü anımsatır
Yürüyünce ise Juno olur
Konuşunca da Minerva.

Bu dizelere karşılık, bir de Shakespeare'in anlatımına bakın:

Tanrıça nasıl yürür görmemişimdir
Sevgilim yürüyüp de gök katına çıkmadı.[18]

İsterseniz "lambalar" sözcüğünü ele alalım. Marlowe lambalardan bahsedince, yıldızlar sözcüğüne bir yakıştırma yapardı:

Bu çekilmez dünyaya nazikâne bakan
O hiç sönmeyen lambalar...

Gel gör ki, Shakespeare için ya da izleyicilerinin her biri için, bir lamba gündelik bir ev gereciydi: Durmadan tüter, fitili değişmek ister ve yağı tükenirdi. (Kim bilir, Shakespeare de geceleri oyunlarını yazarken benzer olayları çoğu kez yaşamıştı.) Ölüme yaklaşan yaşlı bir adamın ağzından lamba sözcüğüne yer verince de, işte şunları söylemektedir:

Zamanını yitirmiş ve yağı kurumuş lambam
Yaşlılıkla sönmüş ve sonsuz geceye dönmüş
Fitilimin son kalan ucu yanıp kaybolacak...[19]

Shakespeare burada ölüme romantik bir bakış açısıyla değil, gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Herkesin günlük yaşamda sık sık karşılaştığı tüten ya da sönen lamba örneğiyle izleyicisine hayatın nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu

göstermekte, nasıl kolayca kaybolabileceğini hatırlatmakta ve de hemen gözünde canlandırabileceği bir sözcük-resim çizmektedir.

Kitaptan okurken Marlowe'un "hiç sönmeyen lambaları" kolayca gözümüzde canlanmaz, ama Shakespeare'in sönen lambasını hepimiz görebiliriz ve bu dizeyi dile getiren oyuncu da sönen lambayı görmekteyse, izleyicinin görmemesi imkânsız olur.

Shakespeare'in kullandığı yakıştırmaların ya da çizdiği sözcük-resimlerin ilginç olan bir diğer özelliği de her zaman içlerinde bir hareket ya da gelişim içermeleridir. Bu sözcük-resimler her zaman hareket eden resimlerdir. Bu resimler, durgun hayatları değil, hayatın içinde gelişen hareketleri gösterir. Oysa, hareketin sözle anlatımı son derecede zordur. (Chesterton'ın kravat bağlamayı anlatmanın zorluğunu dile getirmesi de bu yüzdendir.) Değişim, Shakespeare'i her zaman için çok yakından ilgilendirmiştir. Nasıl bir heykeltıraş, duran mermeri ya da sert bronzu işleyip tırısa kalkmış bir beygiri ya da oynayan bir dansçıyı meydana çıkarmaktan zevk alıyorsa, Shakespeare de hareket halindeki dünyayı sözleriyle tanımlamaktan haz alıyordu. Özellikle fiilleri nasıl kullandığına bakınız:

Acımasız rüzgâr, Mayısın tomurcuklarını *sarsıyor* (Soneler); Merhamet, yağan yağmur gibi *akıyor* (*Venedik Taciri*); hüznün çanı durmadan *çalar*; bir tüy, kendini rüzgâra *teslim etmiş*; yüzen küçük çocuklar akıntıya *kapılmıştır*; kış yaza *döner*; yağ kandilleri *kurur* ve fitilleri *yanıp biter* – işte bunlar bir bölümünü önce de gördüğümüz çeşitli örneklerdir. Sahnede sürekli bir şeyler olmaktadır ve her imgeye yaşam katan bir sıfat kullanılmıştır. Güneş çıkar ve kıskanç mehtabı öldürür, rüzgâr eser ve yanaklarını çatlatır, yıldırımın bile "aydınlattı denilemeden / ışığı sönüp kaybolur" (*Romeo ve Juliet*), deniz saldırır, çarpar ve sahili yutar, akıntıları da yön değiştirir ya da kesilmeden sürer. Kayaların bile bir yaşamı vardır. *Troilus ve Kressida* oyununda şöyle der: Dayanıklı kayalar zamanla yumuşar ve yağmur taneleri Truva'nın taşlarını eritir.

Doğa da hiçbir zaman durağan değildir. Çocukluğunu geçirdiği, her zaman yağmurlu Warwickshire'da, isteksizce okula gitmektense evin mutfağında kalarak, içeri girip çıkan tavukları ve küçük kardeşine süt veren annesini izlemeyi tercih etmiş olmalıydı. İşte bakın:

Titiz bir ev kadını, koşu tutturur hani
Tutsam diye sıvışan tüylü bir yaratığı
Kucağından indirip bırakır bebeğini
Kaçıp gideni eve sokmaktır can attığı[20]

Havasız kalmış bir fırın için söylediklerine bir bakalım:

Gizlenmiş hüzün, havasız kalmış fırın gibi
Olduğu yerde kalbi yakıp kül eder

(Onun döneminde başka hiçbir oyun yazarı, havasızlıktan sönmüş bir fırın kadar sıradan bir ev gerecine gönderme yapmamıştır.) Belki de, çevredeki tarlalar ve ormanlarda oynamaya gider, küçük hayvanlarla kuşların sürekli hareket halindeki yaşamlarını izlerdi. Bu tür ayrıntıları saptamak için herhalde bir köy çocuğu olmak gerekir:

Dalganın arasından bakan karabatak
İzlendiğini anlarsa hemen suya dalar.[21]

Çalıda bir kez ökseye bulanmış kuş
Titreyen kanatlarla gezer çalılığın üzerinde[22]

(Küçük kuşun çalının üzerinde kararsızca kanat çırptığını görür gibi oluyorsunuz, değil mi?)

Çizilen sözcük-resimler kendi içlerinde bir hikâye taşımaktadırlar. Shakespeare, kuşun hareketleri aracılığıyla hissedileni güçlendirmektedir. Bir oyun yazarının doğuşunu izlemektesiniz! Bakın, bir sümüklüböceği bile nasıl canlandırmıştır:

Acıyla kabuksu mağarasına geri kaçar
Ve orada tostoparlak olup gölgede oturur
Korkusundan uzun süre tekrar çıkmaz dışarı.[23]

Sümüklüböceği dışarıdan izlemekte değildir, "tostoparlak" ve "gölgede" sözlerinden de anlaşıldığı gibi şairimiz kabuğun içini de izlemektedir. Sanki sümüklüböcekle kendi kişiliğini birleştirmektedir. Sırası geldiğinde kendini bir Kral Lear, bir Kleopatra ya da bir Hamlet'le özdeşleştirecek olan şairimiz, burada, dünyayı yumuşacık bir sürüngenin gözleriyle izlemeyi bilmiştir!

Sümüklüböcekten vazgeçse ve sırt üstü yatıp gökteki bulutları izlese, onların da sürekli değişken olduklarını görecekti:

Zaman olur, bir bulut görürüz, bir ejderi andırır
Bazı da bir duman görürüz, bir ayıya yahut bir aslana
Derken yüce bir hisara asılı yüce bir kayaya
Yahut da ağaçlarla örtülü mavimsi bir kara çıkıntısına benzer
Dünyaya başlarını sallayan, havada gözümüzü aldatan şekiller...
Şimdi bir at gibi duran şey, geçen bulutlarla bir anda
Silinip yok olur. Suya katılan su gibi puslanıp belirsizleşir.[24]

Bulutların aldığı biçimleri izlemek, çocukların işidir. Çocuklar, çevrelerini tanımlamakta oldukları dönemde, büyüklerin yitirmiş oldukları hayal gücüne hâlâ sahiptirler. Oysa ki Shakespeare bu dizeleri yazdığında kırk yaşına varmıştı ve bu sözleri daha da yaşlı olan İmparator Antonius için yazmıştı. Ölümün yaklaştığını anlayan Antonius kendinin dağılmakta olduğunu hissetmiştir. Benliğini bir türlü bulamamaktadır ve

Ben Antonius'um ama oğlum
Gözümle görebildiğim bu şekli olduğu gibi
Tutmak elimde değil...[25]

diyerek kendini gökte durmadan biçim değiştiren ve kayboluveren bulutlara benzetmektedir.

Olgun bir yaşa varmış şairimizin, ölüme yaklaşmış bir askerin tutunacak yer bulamadığını anlatmak için, her çocuğun iyi bildiği, bulutlarda biçim arama yöntemini dile getirmesi ve bulutların tutulmazlığıyla yaşamın elden çıkışını çağrıştırıyor olması, ne kadar ilginç değil mi?

Othello'nun "ilerleyen Pontick Denizi" gibi, Antonius'un "dağılan bulutları" da bir karakterin akli dengesini anlamamızı sağlamak için doğadan alınmış bir örnektir.

Kullandığı sözcüklerle doğanın hareketliliğini yakalamaya çalışması, Shakespeare'in başlıca amacı olmaktan öte, insanların ruhsal yaşamlarını, içlerinden geçenleri açığa çıkarmak için kullandığı bir yöntemdir. Dramda rol alan karakterler nasıl sürekli bir o yana bir bu yana sürüklenmekteyseler (bu adımı atmalı mı, atmamalı mı; cinayeti işlemeli mi, işlememeli mi; yaşamaya devam etmeli mi, yoksa ölmeli mi; görevini yerine mi getirmeli yoksa canının istediğini mi yapmalı) ve düşünceleri sürekli değişmekteyse, doğanın değişimleri de bu durumları yansıtmaktadır. Ne de olsa, insan sürekli değişim halindedir, sürekli büyümekte ve yaşlanmaktadır ve

> Böylece saatten saate olgunlaşır
> Sonra saatten saate çürür, çürürüz.[26]

İnsanların yaşamı, İngiltere'nin havası kadar değişkendir de diyebiliriz! Ancak yaşlı ve gururlu bir politikacı (Julius Caesar) "Ben Kuzey yıldızı gibi sabitim" diyebilmektedir. Shakespeare'in en ünlü karakterleri, durmadan değişen kimselerdir. Hamlet, Kleopatra ve II. Richard durmadan karar değiştirirler. Bize bu kadar çekici gelmelerinin bir nedeni de onların ne yapacağını bir türlü saptayamamamızdır. (Bir çerçeveye iğnelenmiş bir kelebek, ölmüş bir kelebektir!)

Shakespeare'in yaşadığı dönemde, insan doğasının sırlarına karşı büyük bir merak doğmuştu. Yarı melek yarı canavar olan bu yaratık nasıl yaratılmıştı? İnsan aklı, araştırılma-

sı gereken bir ülke gibiydi. Sir Walter Raleigh gibi gezginler nasıl yelken açıp Amerika denilen ülkeleri keşfe çıkıyorlarsa, Bacon, Montaigne ve Shakespeare gibi filozof ve şairler de İnsanoğlunun iç dünyasının, bilinçaltının ve de kalbinin gizli yerlerinin haritasını çıkarmaya uğraşmaktaydılar.

Shakespeare toplumda yaşayan her kişiye bir yer ayırmıştı. Biri kral oluyordu, bir başkası da dilenci. Birisi hakim olup cezalandırıyor, bir diğeri de fahişe oluyor, hele şansı yaver gitmezse, cezalandırılıyordu. Ancak öyle olmakla öyle görünmek bambaşka şeylerdi: İnsanlar, kadın olsun, erkek olsun, çoğunlukla göründüklerinden çok başka karakterlere sahip olabiliyorlardı. Namusu ve ciddiyetiyle tanınan bir kişi aslında bir dolandırıcı olabiliyor, bir şeytan olduğu sanılan bir kadının içi sevgi dolu olabiliyordu. "Tüylü yakası ya da yırtık pırtık giysilerinin" altında insanoğlu aslında nasıl bir kişiydi?

Öte yandan Shakespeare hiçbir zaman insanoğlu hakkında yazmıyor, her zaman belirli bir kadın ya da erkeği ele alıyordu. Tıpkı Kingsley Amis'e "İngiliz düşüncesi nedir?" diye sorduklarında verdiği yanıt gibi: "Hangi İngiliz'in düşüncesini soruyorsunuz?" Biri çıkıp da Shakespeare'e, insanoğlu hakkında neler yazdığını soracak olsaydı, herhalde onun yanıtı da "Hangi insanoğlu?" olurdu. Bilindik bir hikâyeyi şaşılacak bir başarıyla tekrar kaleme alıp başkaraktere öylesine insani özellikler katmıştır ki, oyunu yüzyıllardır izleyen herkes kendinde ona benzeyen özellikler bulmaktadır. Hamlet, günümüzde bir tür "Herkes" haline gelmiştir. Oysa ki, Shakespeare'in Hamlet hakkında bir oyun yazmaktan öte bir niyeti yoktu.

Yazı tarzı ve bilebildiğimiz kadarıyla hayat tarzı hep çok pratikti. Yarattığı karakterler her zaman Aşk, Hırs, Kıskançlık ya da Suçluluk duygusu altında oraya buraya sürüklenmektedirler. Acı çeker ve hüzünlenirler. Bazıları İtibar peşindedir, bazıları da Melankoliye kapılmıştır. Birçoğu, Ölümden korkar. Oyunlarının büyük bir kısmında Krallık, Güç, Savaş ve Barış konuları işlenmiştir. Yine de hep görsel bir yazar ol-

muştur – hem kendinin hem de izleyicilerinin kolayca görebileceği şeyleri yazmak gereğini duyuyordu. Bir merdiven, bir kova, bir yağ lambası, coşkun bir nehir, çakan bir şimşek: Hepsi de gözle görülebilen kavramlardır.

Ama ya Hırs? Suçluluk? Hüzün? Krallık?

Bunların hepsi de soyut kavramlardır!

Soyut kavramların elle tutulur (görülebilir) hale getirilmesi gerekiyordu. Soyut bir sözcüğü somut bir kavramla bağdaştırmadan kaleme almaktan hep kaçınmıştır. Theseus'un söylediğine göre "şair":

> Hiçten yararlanır, havayı alır,
> Bir yer, bir barınak bulur, ona bir ad verir.[27]

Oyunlarından hangi sayfayı açsanız böyle düzinelerce örnek bulursunuz.

Hüznün "asılmış ağır bir çan" gibi olduğunu ve "havasız kalmış bir fırın"a benzediğini görmüştük, bu kez de hüznün askere alındığına tanık oluruz:

> Acılar geldi mi
> tek tek gelmiyor ki gözcüler gibi.[28]

Hırs, atının terkinden yuvarlanan şaşkın bir biniciyi andırmaktadır:

> ... kendi yükselme hırsım
> O da bir atlayış atlıyor ki atın üstüne
> Öbür tarafına düşüyor...[29]

Ancak hırs, gücü kaybolunca, bedene uymayan paltoya dönmektedir:

> Örgüsü gevşemiş hırs, ne kadar daralmışsın...[30]

Kıskançlıktan korkmalısınız:

Kıskançlık, etiyle beslendiği avla oynayan
Yeşil gözlü bir canavardır.[31]

Krallık, koruyucu olmakla birlikte bağlayıcı da olabilmektedir:

Ey Kraliyet!
Sahibini bağımlı kıldığın zaman, sırta giyilmiş
Zengin zırhın sıcakta kavurması gibidir
Korurken yakması tenini.[32]

Savaş, av köpekleriyle tanımlanacaktır:

Ve salacak savaş köpeklerini ortalığa
Sarsın diye dünyayı bu cinayetin kokusu
İnim inim mezar dilenen
İnsan cesetlerinden.[33]

Savaşçı Kral V. Henry, her birine soyut adlar verilmiş üç köpekle gösterilmektedir:

O zaman, Savaşçı Harry, her zaman olduğu gibi,
Savaş Tanrısı Marsın kapısında belirir ve ayağının dibinde
Kıtlık, Kılıç ve Yangın, üçlü tasmalarında bağlı itler gibi
Emrini bekler olurdu![34]

Avlanmak, o dönemin modasıydı. Elizabeth dönemi insanlarının çoğunluğunun gözünde avlanmış bir hayvan, yiyecek et demekti. Bu dönemde, ölmekten korkan geyik, tavşan ya da kuşa yakınlık gösteren tek şair, Shakespeare'dir.

Dönemin ölüm sembolü, elinde bir orakla dolaşan korkunç bir iskeletti. Ona Korkunç Orakçı, derlerdi. Shakespeare, ona başka gözlerle bakmasını da denemiştir:

... bu huysuz Çavuş, ölüm
Bırakmaz yakaladığının yakasını.[35]

Yaşamla böyle pazarlık...
Sen yalnızca ölümün aptalısın...
Kaçışınla ondan uzaklaşmaya çalıştığını
Sanırsın ama hep ona doğru koşmaktasındır.[16]

Kızını cansız gördüğünü sanan Juliet'in babası şöyle der:

Ölüm benim damadım. Ölüm benim mirasçım!
Kızımla o evlendi...[17]

Shakespeare'in sözcük dağarcığının genişliğine hayret edenler, sanırım yanlış bir iz sürmektedir. Asıl, onun sözcüklerle çizmeyi başardığı resimlere şaşmak gerekir. Yukarıdaki rasgele seçilmiş örnekler, onun soyut fikirleri, bir somut-resimle nasıl eşleştirdiğini göstermek için buraya alınmıştır. Onun bu deyişlerini bağlamlarından koparıp mercek altına alarak yanlış bir iş yaptığımız düşünülmesin; kullandığı benzetmeler, kulağa o kadar tanıdık geliyor ki, artık onlara özel bir ilgi gösteremiyor, onları sadece dinliyoruz.

Ne var ki, bu benzetmeleri öyle gelişigüzel yapmamıştı. Bu benzetmeleri araştırdığımız zaman, hepsini bir mantık silsilesi içinde yaptığı ortaya çıkmaktadır. Bunu öğrenmek, oyunculara ölçülmez bir yarar sağlamaktadır.

Anlaşılmaktadır ki, Shakespeare, sözcük-resimlerini her zaman için "hayale" dayandırmaktaydı. Yaratacağı kişinin nasıl yürüdüğü ya da kime benzediği onu fazla ilgilendirmiyordu. Shakespeare'i asıl ilgilendiren, o kişinin dünyaya nasıl baktığı ve duygularını nasıl dile getirdiğiydi. Kısacası o kişinin hayal dünyası nasıl çalışmaktaydı ve hayalleri onun ne tür sözcük-resimler yapmasına izin veriyordu!

Şimdi Othello'nun ünlü "Pontick Denizi" tiradına dönelim. Bu tür bir imge kullanması, adamın kişiliğinden kaynaklanmaktadır. Othello konuşurken sürekli olağandışı şeylerden –"uçsuz bucaksız mağaralar ve bomboş çöller", "başları göklere değen dağlar", "dağlaşan deniz dalgaları" ve ayrıca

"güneş ve ay tutulmalarından"– söz eder. Bir keresinde "bu mermer gök adına" diye yemin eder. Kılıcı İspanya'dan gelmiştir, mendiliyse Mısır'dan. En son tiradında, Arabistan'ın ağaçlarından ve Halep'ten söz edecektir. Bunlar yalnızca anılarının getirdiği manzaralar olmamakla birlikte, aklının işleyiş tarzını göstermektedir.

Ona karşın bir de Iago'nun konuşma tarzına bakınız: Hep şehvet doludur. Sürekli çiftleşen hayvanlardan söz eder – keçiler, maymunlar, kurtlar! Felsefesi, "Kesene para koy" dur; yemin etmesi gerektiğinde de "Cehennemin Yüceliği" üzerine yemin eder!

Bu iki adamın arasındaki dram, daha konuşma tarzlarından kendini göstermeye başlar. Iago'nun zehirli dili, Othello'nun aklını çelmeye başlayınca onun dili de değişmektedir. Artık Othello da kurbağalar, timsahlar, keçiler ve maymunlardan söz etmeye başlar ve Desdemona için "şehvetli civelek" der.

Shakespeare'in yarattığı karakterleri tanımanın çok önemli bir yolu, o kişilerin çizdikleri sözcük-resimleri tanımlamaktan geçer.

Birçok oyuncunun yaklaşımıysa, ruhbilimci yöntemlerden geçer. "Acaba Othello başka kadınlarla yatmış mıydı?" ya da "Acaba Iago bahtsız bir çocukluk mu yaşamıştı?" gibi sorulara yanıt ararlar. Oysa bu konularda ancak tahmin yürütebiliriz. Elimizde hiçbir kanıt yoktur. Ayrıca bir karakterin geçmişinin bilinmesinin oyuncuya ne yararı olabilir ki? Üstelik elimizdeki dizeler, bize o kişinin şimdi nasıl düşündüğünü anlatmaktayken!

Romeo'yla Juliet'in konuşmaları, onların yaşındaki gençler için fazla süslü görünebilir, ancak oyunu yazdığında Shakespeare'in kendisi de oldukça gençti ve oyun yazarı olarak kendini denemekteydi. Öte yandan dikkat edilirse, bu genç âşıklar birbirlerini çoğunlukla yarı karanlıkta ve gölge-ışık oyunları altında tanımaktadırlar.

Meşalelere parlak yanmayı gösteren, o[38]

Sonra öldüğü zaman al onun vücudundan
Birçok küçük yıldız yap; onlar semayı öyle
Süsleyeceklerdir ki bütün dünya
Aşık olup...[39]

Durum böyle olunca, oyuncu için başka koşullarda belirsiz görünebilecek duygulara açıklık ve belirginlik getirilmektedir. Oyuncunuza "Juliet'e âşık olmuş gibi yaklaş" diyeceğiniz yerde "Juliet'e yaklaşırken karanlıkta kaldığını ve onun parlak bir ışık olduğunu düşün" demelisiniz. Birbirlerine duydukları aşkın kaynağı, birbirlerinin gözlerini *kamaştırmalarıdır.*

Antonius konuşmalarında sürekli adalardan, kıtalardan, okyanuslardan ve imparatorluklardan söz ederken çok geniş bir hayal gücü olduğu kanısını uyandırır. Öte yandan, Kleopatra'nın aşkı için dünyanın üçte birini feda edecektir:

Bırak, Roma gömülsün Tiber'in sularına;
Çöksün kubbesi koca imparatorluğun.
Benim göklerim burada. Bütün devletler çamur,
İnsanı da hayvanı da besliyor bu çirkef dünya.
Yaşamının en soylu yanı nedir? İşte bu.
(Kleopatra'yı öper)[40]

Anlaşılacağı üzere, bu adam ölmek üzereyken göklere bakacak ve kendini bir buluta benzetecektir.

Bu karakteri bir de *IV. Henry*'deki Suskun Yargıçla karşılaştıralım. Yaşlı yargıç kendisinin de bir ayağının çukurda olmasına bakmaksızın, sürekli, ölmüş ahbaplarından hem de basma kalıp sözlerle bahsetmektedir:

Ölüm kaderde var, herkes ölecek...[41]

Ardından da koyunların piyasa değerini sormaya geçer.

Hamlet de birçok kez ateşli hastalıklardan, ülser sancıları ve yaralardan söz eder. Hatta böylesine durmadan düşünmesinin nedenini de bir hastalık gibi tanımlar:

Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal rengini[42]

Öyle ki, bazı biyografi yazarları, Shakespeare'in de bu oyunu yazdığı sırada hasta olduğunu ileri sürmüşlerdir! Belki de hastaydı, bu bizi ilgilendirmez. Konuşan Hamlet'tir, Shakespeare değil!

Falstaff, İncil'den ve dualardan sık sık alıntılar yapar. Bu duruma dayanarak, Shakespeare'in İncil'i iyi bildiği de iddia edilmiştir. Evet. Herhalde iyi biliyordu. A.L. Rowse bu konuda şöyle yazmıştır: "Tahminlerimize göre Shakespeare'in İncil bilgisi, çağdaşı oyun yazarlarından ya da Peele ve Marlowe'dan en az beş kat daha fazlaydı." Bu, ilginç bir açıklamadır. Öte yandan materyalist ve toprağa bağlı, yaşlı obur Falstaff da İncil'i çok iyi bilmektedir. Bu, geçmişinde hiç sözünü etmediği bir dönem yaşadığına işaret etmez mi?

Aslında, oyunlarındaki her karakterin kendi rolünü yazdığını kabul eder ve şairin bu kişiler arasında bir tür ara-bulucu ya da sahne sorumlusu görevi gördüğünü, daha çok sahneye giriş ve çıkışları yöneten biri olduğunu ileri sürersek, Shakespeare'in hakkını daha iyi vermiş oluruz. Bu tür bir yaklaşım, yazarı, bazı rolleri yeterince geliştirmemiş ya da olgunlaştırmamış olmakla suçlamak anlamına çekilmemelidir.

Örneğin, II. Richard son derece renkli konuşan ve birbirinden canlı benzetmeler yapan bir kişidir. Onu tahtından devirecek olan Bolingbroke'un konuşmalarıysa gayet kurudur ve sık sık suskun kalır. Bazı eleştirmenler, Richard'ın dizelerini yazarken Shakespeare'in ilham bulduğunu, sıra Bolingbroke'un satırlarına geldiğindeyse uyukladığını ileri sürmüşlerdir. İsterseniz, Bolingbroke'un daha iyisini yapamadığını kabul edelim. Şairane olamayışı, Shakespeare'den değil, kendi kişiliğinden kaynaklanıyordu. Çoğunlukla da suskun bir karakterdir. Hatta Richard bile ona "konuşmayan kral" diye hitap eder. Bu durumun doğal bir nedeni vardır. Richard'ın arabeske kaçan konuşma tarzına Bolingbroke'un

ayak uydurması mümkün değildir. O yalnızca daha renksiz bir adamdır. Richard gibi renkli konuşuyor olsaydı, oyunun akışı değişirdi. O zaman, oyun, düşler gören bir kralı tahtından deviren tüccar kafalı soylu bir kişinin çekişmesini anlatan bir oyun olmaktan çıkardı.

Sonuçta Shakespeare'in dilinden çok, dillerinden söz etmek daha yerinde olacaktır. Çünkü her karakterin kendi ritimleri olan, kendine özgü bir dili vardır. Hepsinden de öte, her karakterin dili kendine özgü sözcük-resimler çizmektedir. Dahi bir karakter oyuncusu gibi, şairimiz sürekli bambaşka kişiliklerle karşımıza çıkmaktadır. Yaşamında gerçekleştirdiği gibi oyunlarında da kendisini ortadan kaybetmesini bilmiştir.

Büyük olasılıkla, kendini (İnsan William'a karşı Oyun Yazarı William) fazla önemsemiyor, çevresini oluşturan kişiler dışında kimsenin onunla fazla ilgilenmeyeceğini sanıyordu. Özellikle de ne yaşamının ne de ölümünün kimseyi ilgilendirmeyeceğini kabul etmişti. Oyunlarında ölümle ilgili olarak İngilizce'de söylenmiş en güzel sözleri yazmış olmasına karşın, kendi ölümüyle ilgili davranışı özel bir dil kullanımından çok uzaktır. Herhalde kendini fazla ciddiye almıyordu. Bu açıdan bakılınca, inanılmaz bir ustalığa sahip olan şairimizin mezar taşındaki yazıları kendisinin yazıvermiş olduğunu kabul edebiliyoruz.

Shakespeare'in "hareketli resimler" biçimindeki yazı tarzının çok güzel bir örneği de aşağıda verdiğimiz, *V. Henry* oyunundaki Koro'nun tiradıdır. Burada, Koro, izleyicileri Agincourt Savaşı'nın başlayacağı saatleri izlemek üzere savaş alanına gelmeye davet etmektedir.

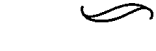
Dile getirilenlerin bir film senaryosunu andırdığına dikkat edin. Her "sahne"de belirli bir hareket vardır. Kullandığı fiillere bakın: *Akan* ya da *sürünen* gibi hareket bildiren sözcüklerin yanı sıra en azından kırk fiil kullanmıştır. Ayrıca sinemada olduğu gibi seslendirme de yapmıştır – fısıldamalar, çekiç sesleri, öten horoz, ayrıca çakan şimşek, ordugâhta yanan ateş ve doğan ay!

KORO
Şimdi, işletin hayalinizi ve bu geniş dünya yuvarında
Karanlığın bastırdığı, yayılarak her yanı kaplayan,
Homurdanmaların duyulduğu şu zamana ulaşın.
Gecenin karanlık rahminde kamptan kampa, yakın
İki Ordunun dinmeyen mırıltıları yankılanmaktadır.
İki tarafın dikili nöbetçileri, nerdeyse birbirlerinin
Gizlice fısıldanan parolalarını dinlemektedirler.
Aleve karşı alev parıldamakta ve bu yarı aydınlıkta
İki ordunun erleri, birbirlerinin gölgeli yüzlerini
İzlemektedir. Beygir beygire, azgın kişnemelerle
Kafa tutmakta, gecenin sukkunluğunu yırtmaktadır.
Çadırlardan yükselen ve zırh perçinlerini güçlendiren
Demircilerin çekiç sesleri, korkunç hazırlıkların
Tanıklarıdır. Köy horozları ötmekte, saatler çalmakta
Ve hep birlikte sabahın uykulu üçüncü saati duyulmaktadır.
Sayılarının çokluğu ile böbürlenen ve içleri huzurlu
Fransızlar, güvenli ve ateşli bir şekilde, İngiliz'i
Aşağılamakta ve zar atarak eğlenmektedir. Ayrıca
Ayağını sürdüğünü söyleyerek sabahı sakatlıkla suçlamakta,
Kara ve çirkin geceyi ise, bir cadı gibi sekerek
Geçmek bilmemekle suçlamaktadırlar. Umarsız, zavallı
İngiliz'ler ise, kurbanlıklar örneği, ateşlerinin başında
Tehlikeleri düşünmektedirler. Çökmüş ve gerilmiş
Avurtları ve savaş artığı yırtık giysileri ile erler,
Bir sürü hayaleti sergileyen parlak mehtabı izlemektedir.
Ah! Şimdi, kim görmek istemez, çadırdan çadıra, nöbetten
"Tanrının haşmetine hamd olsun" diye seslenerek
Erler arasında dolanmakta, herkesi şereflendirmekte
Ve çekingen bir gülüşle hep "İyi Günler" dilemektedir.
Ve onlara, Kardeşlerim, Dostlarım, Vatandaşlarım diye
Seslenmektedir. Ürkütücü bir ordunun kendilerini nasıl
Çember içine aldığına dair yüzünde en ufak bir belirti
Ya da bütün gece nöbette kalmanın hiçbir solgunluğu
Yok! Aksine genç yüzü güleç, yorgunluğu red etmiş
Ve öyle can verici bir soyluluk taşıyor ki, Onu gören

Yıkılmış ve önceden solmuş her er, onun bu görüntüsünden
Güç kazanmaktadır. Her yana ulaşan güneş gibi,
Ilıman bakışları ile, basit ya da soylu, herkesin
Soğuktan donmuş yüzünü ısıtmakta ve "Gecenin ortasında
Harry'yi yakından tanımalarına" fırsat vermektedir.
İşte böylece, sahnemizi savaş alanına taşımaktayız.
Orada (Ah! Af edin bizleri) dört - beş uygunsuz ve de
Değersiz kılıç ile, uyduruk ve beceriksiz saldırılarla
Agincourt'un adını anacağız. Yine de, oturun ve
İzleyin. Taklitlerine bakarak asıllarını anımsayın.*

* Kitabın yayına hazırlanması sırasında V. Henry oyunu çevrildi. Bu alıntı o metinden alındı. – ç.n.

3. Bölüm
UYGUN BİÇİMİ BULMAK



Genellikle, İngiliz oyuncuların Shakespeare'in oyunlarını sahnelemekte bir gelenek oluşturdukları söylenir. Üstelik, bu yaklaşım bir bakıma da doğrudur. Kariyeri süresince Shakespeare'in birkaç oyununda rol almadan sahne hayatında ün kazanan bir İngiliz oyuncusu düşünülemez. Önümüze bir İngiltere haritası açarak, bu akşam hangi kasaba ya da kentte Shakespeare sahneleniyor diye araştırıp gösteri olduğu belirlenen her yere bir iğne saplasak, elimizdeki harita üzerinden kirpi geçmiş gibi kalbura döner. Bazı hesaplara göre, çok sevilen bir oyun olan *On İkinci Gece (The Twelfth Night)*, İngiltere'de her yıl yüz elli kez sahneleniyormuş.

Son dört yüzyıl içinde ün kazanmış oyuncuların adlarını sıralayacak olursak, istisnasız hepsinin Shakespeare'le ilişkisi olduğunu görürüz: Burbage, Betterton, Kean, Garrick, Bayan Siddons, Macready, Irving, Ellen Terry, Beerbohm Tree, Forbes Robertson. Yirminci yüzyıla geldiğimizde Gielgud, Olivier, Redgrave, Sybil Thorndike, Peggy Ashcroft, Edith Evans, Paul Scofield ve hemen yakın çağımızda Vanessa Redgrave, Derek Jacobi, Ian McKellen, Kenneth Branagh, Anthony Sher, Judi Dench ve Maggie Smith gibi oyuncularla karşılaşırız. Bu ünlü oyuncuların hepsi, rol aldıkları Shakespeare oyunlarıyla ve bazıları da Shakespeare'in oyunlarına getirmiş oldukları yeni anlayışlar nedeniyle ün kazanmışlardır. Anlaşılan Shakespeare, hepsine gereken melek kanatları-

nı takmasını bilmiştir. Öte yandan yine sahnelerde ün kazanmış nice oyuncu, hiç Shakespeare oynamamış olduğu için, hele ölümünden sonra, unutulup gitmiştir.

Elimizde bir tür zaman makinesi olsa ve bizi geçmişe götürse de Garrick'in Hamlet'ini ya da Irving'in Kral Lear'ını izleme olasılığını bulsak, görürdük ki, hep aynı sözleri dile getirmekte olmalarına karşın günümüzde oynayan Scofield ya da Ian McKellan'la aralarında benzer hiçbir yön yoktur. Üstelik dizelerin aynı kaldığına da emin olamazsınız. Gerek kullanılan sahneleme tarzları, gerekse kullanılan metinlerde yapılan değişiklikler, bizleri şaşkına çevirecek boyuttadır!

On dokuzuncu yüzyılın ünlü oyuncusu Sir Johnston Forbes Robertson tarafından sessiz film olarak çevrilmiş bir *Hamlet* filmi, elimizde mevcuttur. Film çevrildiği sırada kendisi altmış yaşındaymış! Bu rolü oynamaya orta yaşına geldikten sonra başlamıştı; görünüşe bakılırsa, o yıllarda bu role yaşlı bir oyuncunun çıkmasının fazla sakıncası yokmuş. Filmde açık havada yıpranmış, uzun saçları uçuşan ve John Gielgud'un deyişiyle "iri Gotik hareketler" yapan bir kişi izlenmektedir. Ses olmamasına karşın oyuncunun çekiciliği, izleyiciyi etkilemektedir. Ancak günümüzde kimse, bu yaşta bir kişinin ne Kral Lear'ı ne de Hamlet'i oynamasını ister. Ama Robertson'ın düşündüğü, hiç de saçma değildir. Gösterdiği performans, yaşadığı dönemde oyunculuğun en üst düzey örneği kabul edilmişti! Bu film hakkında Bernard Shaw şöyle yazmıştır: "Tekrar tekrar izlenmesi gereken bir film! Bu filmi izleyin ve gerçek klasik *Hamlet* neymiş anlayın."

Shakespeare'i sahnelemek, İngiltere'de bir gelenek haline gelmişse, bu geleneğin asıl dayanağı yaşanan özgürlük ve oyunların birçok kez, adeta saygısızca, yeni düzenlemelere tabi tutularak sahnelenmiş olmasında yatmaktadır. Yirminci yüzyıl içinde Shakespeare oynayarak ün yapmış tüm oyuncuların hepsinde görülen ortak nokta, metinlere gösterdikleri bağlılık ve Shakespeare'e olan inançlarıdır. Bunu söylerken, bu metinlerin kutsal bir emanet olarak kabul edilmesi gerekir ve en ufak bir kesinti ya da yer değiştirmeye izin verile-

mez demek istemiyoruz. Ancak hepimizin yine ortak inancı, Shakespeare'in mükemmel bir tiyatro ustası ve çok başarılı bir karakter yaratıcısı olduğudur.

Geçmişte bu görüş her zaman geçerli olmamıştır. İki yüz elli yıl süren bir dönem içinde Shakespeare'in oyunlarına, içinden dizeler alınıp yönetmenin beğenisi doğrultusunda yeni biçimler verilebilecek bir maden ocağı gibi yaklaşılmıştır.

1660 yılında II. Charles'ın dönüşüyle başlayan Restorasyon Dönemi'nde tiyatroların açılmasına tekrar izin verildiğinde, o günün oyuncuları Shakespeare'in nasıl sahnelendiğini herhalde unutmuşlardı. Tuttuğu anı defterleriyle ün salmış olan Samuel Pepys (tiyatroya gitmeyi çok seven biriymiş) izlediği *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* oyunu hakkında güncesine "Ömrümde bunun kadar saçma sapan bir oyun izlemedim. Ne idüğü belirsiz bir oyun" diye not düşmüş. *On İkinci Gece (The Twelfth Night)* içinse "Çok saçma bir oyun, ne yeri ne de adıyla ilgisi var" diye yazmış!

Shakespeare, on sekizinci yüzyılda vahşi ama dahi bir şair olarak tanımlanmış ve oyunlarında bulunan çok parlak şiirlerin bir sürü saçmalığa gömülü olduğuna inanılmıştır. Voltaire, bu büyük yazar için "dahi bir barbar" demiş. Tiyatro yöneten oyuncular ve oyunlara yeni yön vermesini bilen kişiler, onun oyunlarını yeniden düzenlemeye ve düzeltmeye (!) başlamışlar. Colley Cibber'la Nahum Tate, tıpkı günümüzün Hollywood yapımcıları gibi, onun oyunlarına daha beğenilen sonlar getirmişler! Romeo ve Juliet hem kurtuluyorlar hem de yeni bir aşk sahnesi yaşıyorlar. Oyunun sonunda ne Kral Lear ne de Cordelia ölüyor, hatta zavallı Gloucester bile ölümden kurtuluyor. Herkes hayatta kalıyor ve Cordelia'yla Edgar evleniyorlar! Lear'ın terbiyeden yoksun Soytarısı ortadan kaldırılıyor ve *Macbeth*'teki sarhoş kapıcının yerine, terbiye gereği aklı başında bir hizmetkâr getiriliyor. Hatta *Bir Kış Öyküsü (A Winter's Tale)* oyununda Shakespeare'in öldürerek oyundan çıkardığı yaşlı Antigonus bile, olaydan on altı yıl sonra, karşılaştığı ayının onu öldüreceği yerde kendisinin ayıyı öldürdüğünü ve buzda sakladığı hayvanın etini yi-

yerek sağ kalabildiğini anlatarak oyuna tekrar katılıyor. Ayrıca Shakespeare'in kullandığı dil de ayıklanıp temizleniyor. Örneğin Macbeth'in

> Cehennem karartsın o bembeyaz suratını,
> Ne bakıyorsun öyle alık alık, kaz gibi?[1]

diye haykırışı bu yazarların elinde "Dostum yüzündeki bu değişimin anlamı nedir?" biçiminde düzeltilmişti.

On dokuzuncu yüzyıl, sahne dekorlarının geliştiği ve sahne makinelerinin icat edildiği bir dönem olmuştur. Artık sahnede canlandırılması mümkün olmayan bir şey kalmadığına inanılmış ve kar fırtınaları, tren kazaları, hatta at yarışları bile canlandırılır olmuştu. Shakespeare'in oyunlarında sıkça görülen taç giyme törenleri, Roma Forumları, Sfenks heykelleri ve büyülü ormanlar, bu yönetmenlere çeşitli gösteriler yapma olasılığını veriyordu. Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl insanı, "Üstün İnsan" inancına çok yatkındı ve o tür kahramanların herkesin üstünde yükselmesini izlemeyi seviyordu. Bu durum, o dönemin tiyatro yönetmeni büyük oyuncularının epey işine gelmişti. Henry Irving ve Beerbohm Tree'ye uymak üzere oyunlar yeniden düzenleniyordu. Baş aktörle sahne düzenleyicisi, her şeyin üstesinden geliyorlar, ufak roller kesiliyor ya da baş aktöre daha fazla konuşma fırsatı kalsın diye tamamen ortadan kaldırılıyordu. İzleyicilerin, içerideki sahne değişimleri tamamlansın diye, bazen bir saat kadar kırmızı kadife perdeyi seyretmek zorunda kaldıkları görülüyordu. Dönemin geleneğine göre Hamlet "Sonrası sessizlik" deyip ölünce oyun sona eriyordu. Henry Irving, başrolü oynadığı *Venedik Taciri*'nde *(The Merchant of Venice)*, Shylock sahneden ayrılınca perdeyi indiriyor, yani beşinci sahneyi olduğu gibi kesiyordu!

Nihayet 1888 yılında çok önemli bir bilgi gün ışığına çıktı. Alman kökenli bir eleştirmen, Utrecht Üniversitesi Kitaplığı'nda, 1586 yılında Londra'daki Swan Tiyatrosu'nun içini gösteren bir resim buldu. Böylece araştırmacılar, Elizabeth dönemi tiyatrolarının ortaya uzanan sahnelerini ve sahnenin çev-

resinde yükselen galerileri ilk kez tanımış oldular. O yıl turist olarak Londra'ya gitmiş olan Johannes de Witt adındaki Hollandalı bir papazın yaptığı çizimin bir kopyası olan bu resim, büyük olasılıkla aslına tam anlamıyla uygun değil ve yanıltıcıydı ama yine de Victoria döneminin o süslü püslü Shakespeare gösterileriyle ilgili bulmacanın son parçası yerine oturmuştu. Bu olaydan sonra, Shakespeare'in aslında nasıl sahnelenmiş olduğu sorunu tartışılır oldu. Şairin daha saygılı bir biçimde ele alınmasının yolu açılmış oldu. Shakespeare'in İngiltere'de yeniden "restore" edilmesinde üç şaşılası adam öncülük yapmıştır.

Bu adamlardan biri olan William Poel, mesleğine bir misyoner gibi bağlı ve fanatizme varan bir inatçılığı olan gezgin bir oyuncuydu. Poel'in kanısına göre, bir yanı açık ve perdeli sahne düzeni, Shakespeare'in oyunlarına uygun bir düzen değildi ve Elizabeth döneminin sahneleme tekniklerine geri dönmek gerekliydi. Birçok kişi, Poel'i kafadan çatlak saydı ama o, inancından dönmeyerek dönemin ticari tiyatrolarını terk etti ve kendisine inanan bir grup oyuncuyla sahnesiz ve süslemeden arınmış bir biçimde Elizabeth döneminin tiyatrolarını yeniden geliştirmeye kalktı.

Oyunların ilk (orijinal) baskıları üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda kanaat getirdi ki, o garip noktalama yöntemi, anlaşılamayan virgüller ve anlamsız görülen parantezler, sanıldığı gibi basımevlerinin yanlışları değil, aksine, oyunculara, oyunda nasıl bir tempo tutulacağını ve nerede nefes alınacağını gösteren işaretlerdi! Kısa sürede anlamıştı ki, Shakespeare'in oyunlarını, Irving ve Tree'nin yönetimindeki Lyceum ve Her Majesty's tiyatrolarında olduğu gibi, dizelerin üstüne basarak süslü bir biçimde dile getirmek doğru değildi. Elizabeth dönemi oyuncuları, karakterleri çabucak canlandırmalarının yanı sıra dizelerin müziğine de önem veriyorlardı. Shakespeare ne kadar hızlı oynanırsa, dizeler de o kadar canlanıyor ve oyunlar daha anlaşılır oluyordu. Hepsinden de öte, Poel'in nazmın seslendirilmesi konusunda gerçekleştirdiği araştırmalar bugün bile geçerliliğini korur durumdadır.

Poel, 1899'da sahnelediği *II. Richard* oyununda baş ro-

lü oynamak üzere yirmi iki yaşındaki, daha adını duyurmamış ve çok az deneyimi olan bir genci tutmuştu. Bu genç adam, yirminci yüzyılın en önemli yönetmenleri arasına girecek olan Harley Granville Barker'dı. Sonraki yıllarda Barker, Poel'in bütün oyuncularını nasıl prova odasına kilitlediğini ve dizeleri herkes onun istediği biçimde dile getirmeyi becerinceye kadar kimseyi dışarı bırakmadığını yazmıştır.

Barker'ın anlattıklarına göre Shakespeare'in doğru sahnelenişi ve "onun havasına girilerek oynanması" konusunda Poel'den edindiği bilgilerden daha iyisini, Avrupa'da başka hiçbir "Usta"da bulamamıştı. Granville Barker, I. Dünya Savaşı başlamak üzereyken Londra'da Savoy Tiyatrosu'nda sahnelediği *On İkinci Gece (The Twelfth Night)* ve *Bir Kış Rüyası (A Winter's Tale)* oyunlarıyla İngiliz tiyatro tarihinde olay yaratmıştır. Barker, ustası Poel'in çıplak sahnede şarkılar söyleyerek oyunları sahnelemesi metoduna (Elizabeth Metodizmi diye tanımladığı bir uygulamadır) tümüyle uymamışsa da, oyuncu ve tarih yazarı Robert Speaight'in yazdığına göre "gösterilerinde esas olarak Elizabeth dönemine uygun ve dinamik bir modernizme sahip" olduğunu kanıtlamıştır. Speaight şöyle yazmıştır: "1912 ve 1914 yılları arasında Barker'ın Savoy'da gerçekleştirdiği gösteriler, elli yıl sonra Peter Brook'un Stratford'da ün kazanan *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* gösterisini sahnelemesinde dayanak noktası oluşturmuştur."

I. Dünya Savaşı sona erdiğinde Barker birden tiyatroyu terk ederek, kendinden on yaş büyük, çok zengin bir Amerikalı hanımla evlenip Fransa'nın güneyine yerleşti. Bernard Shaw'a göre, karısı, Barker'ın sahneye çıkmasına izin vermiyordu. Barker, ancak yazdığı oyunlar (ki oldukça ilginç ve saygın bir oyun yazarıydı) sahneleneceği zamanlar, kontrol etmek bahanesiyle Londra'ya gelebiliyordu. Nihayet 1940 yılında Londra'ya gelip John Gielgud'la birlikte Old Vic sahnesinde *Kral Lear*'ın sahnelenmesinde görev aldı. Daha sonra anılarında bu olaydan söz ederken Gielgud şöyle yazmıştır: "*Kral Lear*'ın sahnelenmesi sırasında bizimle ancak on gün geçirebilmişti, ancak bu günler, benim tüm sahne yaşa-

mımda en dolu dolu geçen günlerim olmuştu. O provalara katılma şansını bulmuş herkesin, Barker'ın olağanüstü bir yönetmen olduğundan en ufak bir şüphesi kalmamıştır."

Barker'ın sahnelerden çekilmesi, büyük bir kayıptı. Neyse ki tiyatromuzun gökte aradığını yerde bulduk! Fransa'daki sürgün yaşamını yazarak doldurdu. Özellikle "Shakespeare'e Giriş" adını verdiği seri çok önemlidir. Oyunlardan on tanesini ele alıp sahnelenmeleri konusunda kendi görüşlerini açıkladığı bu çalışmasını, büyük bir tevazu göstererek "Shakespeare'in oyunlarının sahnelenmeleri hakkında bazı araştırmalar" diye tanımlamış olmasına karşın, kendisi de oyun yazarı olan Barker'ın bu çalışmaları, Shakespeare'i anlamakta inanılmaz bir önseziye sahip olduğunu göstermektedir. Bazı modern yönetmenler, Shakespeare sahnelerken Barker'ın çalışmalarını yanlarından ayırmadıklarını itiraf etmektedirler. Bu kitaplar yayınlandıktan sonra bir eleştirmen şöyle yazmıştır: "Bay Granville Barker'ın kitaplarından sonra Shakespeare'i yanlış anlamamız için hiçbir mazeretimiz kalmamıştır!"

Bay Barker, gençliğinde deneyimsiz bir oyuncu olarak Bernard Shaw'un ilk oyunlarında (ki Shaw oyunlarını kendisi yönetmekteydi) rol almıştı. Shaw, Barker'ı adeta evlat edindiği bir oğul gibi kabul etmiş, hatta onun gayri meşru oğlu olduğu yolunda söylentiler çıkmıştı. Shakespeare'in yeniden değerlendirilmesine kısmen de olsa katkıda bulunmuş olan üçüncü kişi de Bernard Shaw'dur.

Shaw'un Shakespeare'e yaklaşımı, oldukça karmaşıktır. Shakespeare'i politik amaçlı yazmadığı için küçümsemekte ve yer yer basmakalıplığa düşmekle suçlamaktaydı. Sorumsuz görünen bir cümlesini aşağıya almaktayız:

> Homeros bir istisna ama, kendi düşünce gücümle karşılaştırdığım zaman, kimseden, hatta Walter Scott'tan bile, Shakespeare'den iğrendiğim kadar iğrenmem.

Bu cümleyi yazdığında kendisi de tiyatro oyunları yazmaya başlamıştı. Shakespeare'e kızgınlığının asıl nedeni, büyük

olasılılıkla, şairin dünyayı değiştirmeyi amaçlamadığından ileri geliyordu!

Öte yandan Shaw, Shakespeare'i çok iyi okumuş ve dize yazmaktaki ustalığını çok iyi tanımlamıştı. Shakespeare'in oyun yazarı olarak ne kadar usta olduğunu da kabul ediyordu. Şaşılacak bir önseziyle *Troilus ve Kressida* ve *İyi Sonuçlanan İyi Olur (All's Well that Ends Well)* adlı oyunları çok beğendiğini açıklıyor ve "Bu oyunlar, yirminci yüzyılın oyunlarıdır" diyordu.

Shaw, daha önceleri müzik eleştirmeni olarak gazetelerde çalışmıştı ve kendisi de iyi bir müzisyendi. Kendi oyunlarını da operalar gibi bestelediğini iddia ediyor ve Shakespeare'in dizelerinde gerçekleştirdiği müzikaliteye hayran olduğunu söylüyordu. Granville Barker'ı överken "müziğe kulağı yatkın bir yönetmen" diyordu. Barker da, Shakespeare'in oyunlarını, "sahnelenmeyi bekleyen notalara" benzetiyordu.

1895-1898 yıllarında *Saturday Review* dergisinde tiyatro eleştirileri yayınlanan Shaw, dönemin ünlü yönetmen-oyuncularına alaycı bir biçimde ama acımasızca saldırıyor, Shakespeare'in oyunlarını "bir karganın kırlangıç yuvasını dağıtmasını" andırır biçimde istedikleri gibi bozup değiştirdiklerini, nasıl bir dönem Roma'da ünlü Coliseum'u yıkıp yerine gecekondular yapmışlarsa, bu adamların da oyunları işlerine geldiğince darmadağın ettiklerini yazıyordu. Saldırılarını özellikle Irving'e yöneltmekteydi:

> Ne oynadığı Hamlet Shakespeare'in Hamlet'iydi, ne de *Kral Lear*'ı Shakespeare'in yazdığı oyundu! Sahnede izlenen, yersiz ve haksız bir gururun çok güzel bir oyuna tecavüzünden başka bir şey değildi.

Shaw'un Shakespeare'le ilgili açıklamaları, insanın bazen rahatını kaçırsa da bugün bile ilginç ve açıklayıcıdır. Bu durumun nedeni, Shakespeare'in dokunulmazlığına duyduğu inanç (Barker da bu inancı paylaşıyordu) ve Shakespeare'in nasıl sahnelenmesi ve seslendirilmesi konularında çok doğru

görüşleri olmasıydı. Görüşünü, Shaw'dan daha iyi açıklayan çıkmamıştır. Shakespeare'i seslendirmenin bir sırrı vardıysa, Shaw bu sırrı çözmüştü.

Irving'in Lyceum Tiyatrosu'nda oynayan Ellen Terry'ye yazdığı mektubunda Shaw, bakın neler demişti:

> Shakespeare oynarken her zaman dizelere uygun, *sadık* ve dizelerin *içinde kalacak* biçimde oynamalısın. Dizelerin arasında dolaşmaya asla kalkışmayacaksın, zaten buna vaktin de olamaz. Bir Beethoven senfonisi çalınırken davul sopalarını bulmak için nasıl ara verilemezse, Shakespeare'in oyunlarının orkestralanmasında da duraklamaya hiç yer yoktur. Shakespeare sahnelenirken salonda bir kavga patlak vermedikçe ya da araya bir resmi geçit girmedikçe sahnede sessizliğe katiyen yer verilemez.

Barker da 1937 yılında John Gielgud'a yazdığı bir öğüt notunda şöyle demiştir:

> Oyuncunun yapacağı her şey, *dizelerin sınırları içinde* kalmalıdır.

Shaw, daha önce sessiz filminden sözünü ettiğimiz ünlü oyuncu Forbes Robertson'ın 1897 yılındaki *Hamlet*'ine hem olumlu yaklaşmış hem de görüşlerini yeniden açıklamıştı. Oyuncunun metinlere böylesine sadık kalmasının kendisini şaşırttığını ve "adeta Shakespeare'in yazdığı oyunun sahnelenmekte olduğuna hayretle tanıklık ettiğini" söylemişti. Ünlü eleştirmen, değerlendirmesini şu sözlerle sürdürmüştü:

> Önce yarım dize okuyup beklemekten, ardından tekrar yarım dize okuyup yine beklemekten kaçınmıştı. Zaten, aksi takdirde Shakespeare'i çoktan elden kaçırmış olurdu. Shakespeare'i canlandırırken doğru yolu bulmuştu: Dizelere uygun oynamanın yanı sıra, dizelerin içinde kalmaktaydı. Seslendirmeyle canlandırma birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içindeydi.

DİL ÜSTÜNDE KAYDIRMACA

Konuşurken "eh", "iyi ama", "yani" ya da "sanki" gibi sözleri gerekli gereksiz ekleyerek konuşmayı daha "doğal" hale getireceklerini sanan oyunculara bir önerimiz olacak! Hamlet'in o pek ünlü tiradına bu tür eklemeler yapmaya kalkarsanız, bakın durum ne hal alır:

> Var olmak ya da sanki, olmamak, yani hayatta kalmanın asıl sorun olması yahut da acaba akıl için, şey, daha uygun mu olurdu, hani kaderin ters yazgılarından kurtulmak için ya da...

Piyano çalanı değil de, piyanoyu akort edeni dinlemek gibi oluyor değil mi?

Oyuncunun en önemli amacı, anlaşılır olmaktır. Bizi söylediklerini dinlemeye zorlamalı ve peşinden sürüklemesini becermelidir.

Ancak, Shakespeare'i canlandırmak için "şairane" seslendirmeye gerek yoktur. Shakespeare, Alfred Lord Tennyson ya da Dylan Thomas gibi tumturaklı şiirler yazmıyordu ki! Kullandığı sözler, insanların gündelik konuşmalarından alınmış ve metinleri de, insanlar tarafından seslendirilmek üzere kaleme alınmıştı. Oyuncunun görevi, metinde bulunan insancıl yönleri ortaya çıkarmaktır.

Şimdi aşağıda sunacağımız metin, birçok şiir antolojisine girmesinin yanı sıra, diksiyon yarışmalarında o kadar çok yinelenmiştir ki, birçok kişi, bu metnin bir oyundan alınmış bir pasaj olduğunu bilmez ve kendi başına yazılmış bir şiir sanır:

> Merhametin şanında zorlamaya yer yoktur,
> Mübarek yağmur gibi o altındaki yere
> Gökyüzünden dökülür, iki kat mübarektir:
> Hem verene rahmettir, hem alana rahmettir:
> Kudretlerin içinde en büyük kudrettir o:
> Tahtındaki Hakana tacından çok yaraşır;

Hünkâr tuğu geçici saltanatın remzidir,
Yürekleri titreten Kral korkusu gibi
Saltanatla korkunun dayandığı şeydir o;
Fakat merhamet tuğlu saltanattan üstündür,
Onun haşmetli tahtı Kralların kalbinde,
Allahın bile kendi dayandığı kudret o,
Merhamet adaleti yumuşattığı zaman
Dünya kudreti Tanrı kudretine yaklaşır.[2]

Bu konuşma ne anlama geliyor diye sormak yanlıştır çünkü "Merhametten söz ediliyor" gibi sonuçsuz bir yanıtla yetinmek zorunda kalırız. Bu arayış, tıpkı *Savaş ve Barış* romanını okuyan Woody Allen'ın kendi kendine yönelttiği "Bu okuduğumun anlamı neydi?" sorusuna "Rusya'dan söz ediyordu" yanıtını vermesi gibi sonuçlanır.

Aslında kendimize yönelteceğimiz soruyu "Bu konuşma neye yarıyor?" biçiminde sorarsak, bu bölümün kendi başına bir şiir olmamakla birlikte bir tartışmanın parçası olduğunu ve içinde hareket barındırdığını görürüz.

Öncelikle, dizelerin anlamını ortaya çıkarmamız gerekir. Oyuncu, iyi anlamadığı bir şeyi başkalarına nasıl anlatabilir ki?

Bu yüzden, anlatılanları sınıflandırmakta yarar vardır. Bir an için nazım kurallarından (dize formundan) vazgeçerek metinde yer alan düşünceleri gruplar halinde toplayabiliriz:

Merhametin değeri kısıtlanmaz ve gökten altındaki toprağa çiseler ılık yağmur gibi.

İki katı kutsanmıştır, alanı da vereni de iki katı kutsanmış kılar.

Güçlülerin en güçlüsüdür, tahtındaki Krala tacından çok yaraşır.

Asası yerel gücünü göstermektedir, ona haşmet ve güç kazandırır ama merhamet asanın da üstündedir.

Tümüyle Tanrı'ya özgüdür merhamet.

Adaletin kılıcı merhametle işleyince dünya güçleriyle Tanrı gücü eşleşir.

Her cümlede *yeni* bir düşünce dile getirilmekte, merdivenin

basamakları gibi hep yukarıya doğru çıkılmakta ve tartışılan konu geliştirilmektedir.

Merhamet yağmur gibidir (bir adım yukarı) ve çifte mutluluk getirir (bir adım daha yukarı). Bir krala asasından da tacından da daha çok yaraşır. Neden? (bir adım daha yukarı). Çünkü asa ve taç korkuyu simgeler ama merhamet onlardan üstündür. Kralın kalbinde yer alır (bir basamak daha). Merhamet Tanrı'ya aittir. (Merdivenin sahanlığına çıktık) Yönetme gücüne sahip olanlar adalet dağıtırken merhametli olurlarsa Tanrılaşmış olurlar. Bu konuşmanın varmak istediği nokta, budur.

Dinen dalgalar gibi kayalık kıyılarda
Sonlarına koşuşur ömrümüzün anları
Hızla yuvarlanırlar çırpınarak art arda.[3]

Bu, Shakespeare'in tiratlarının tipik bir özelliğidir. Daima yükselir, ara sıra yön değiştirse bile hiçbir zaman durağan değildir ve hiçbir biçimde geri gitmez!

Şimdi yine dizelerin nazım haline geri gidersek görürüz ki, her dizenin bir yarısı öbür yarısından daha önemlidir.*

Tahtındaki Hakana *tacından çok yaraşır*
Hünkâr tuğu geçici *saltanatın remzidir*
Yürekleri titreten *Kral korkusu gibi*
Saltanatla korkunun *dayandığı şeydir o*
Fakat merhamet *tuğlu saltanattan üstündür...*

Karakterimiz, tartışmayı yürütmek amacıyla iki görüşü birbirine karşı sürekli tartmaktadır. Bir yanda (ilk dört dize) merhamet, diğer yandaysa (izleyen beş dize) yönetsel güç! Tiradın sonunda bu iki görüş birleşecek ve merhametli olan yönetsel güç, Tanrısallaşacaktır!

* İngilizce'de ikinci yarı birinciden daha önemli denmiş, ancak Türkçe çevirilerde cümleler çoğunlukla devrildiği için bir yarısı öbüründen daha önemlidir demeyi uygun gördük. – ç.n.

Her sözün bir yeri vardır ve hiçbir sözcük boş yere kullanılmamıştır ancak bazı sözcükler, diğerlerinden daha güçlüdür. "Şairane seslendirme" yöntemini seçenler, her sözcüğe eşit kuvvet verirler ve seslerin müzikalitesini öne çıkarmayı yeğlerler. Oysa bu tiradın aslında bir tartışma olduğunu ve bu tiradı dile getiren kişinin, karşısındakileri bir noktada ikna etmeye çalıştığını kabul edersek, o zaman işin müzik yanının ikinci derecede önemli olduğu ve anlamın öne çıkması gerektiği belli olur.

İşte nazmı okuma alanında William Poel'in gerçekleştirdiği öncü yenilikler, bu noktada belirginleşmektedir.

Elizabeth dönemi oyuncularının "dil üstünde kaydırmaca"da usta olduklarını hatırlayan Poel –anlaşılan dönemin önde gelen oyuncuları Irving ve Tree hiç böyle yapmıyorlardı– geçmişte nasıl davranıldığını araştırarak bazı mükemmel sonuçlara varmıştı. Daha sonraları, çok daha güçlü yönetmenler Poel'in açtığı yollardan geçecek ve daha da ileri gideceklerdir.

Ders kitaplarımızın bize öğrettiklerine göre Shakespeare'in dizeleri çoğunlukla on (arada on bir de olabilir) hecelidir ve her dizede beş "ayak" bulunur. Bu "ayak"larda, daima bir kısa hece ve bu hecenin hemen peşinden bir uzun hece gelir (tii-tum). Bunlara İngilizce'de "iamb" denilir. "İambic pentameter" adı verilen nazım sisteminde hep (tii-tum, tii-tum, tii-tum) diye ritim tutulur. Gündelik konuşmalarımızda da farkına varmadan bu ritmi uyguladığımız olur. Bernard Shaw'un Eliza Doolittle karakterinin ünlü "Buraya gelmeden elimi yüzümü yıkadım" satırı da bunun tipik bir örneğidir. *Venedik Taciri* oyununda az önce incelediğimiz Portia'nın tiradında da aynı tempo geçerlidir.*

Shakespeare'in gençlik oyunlarında bu veznin daha güçlü biçimde kullanıldığını görürüz, ancak olgunlaştıkça, yaratmaya çalıştığı karakterin kişiliğine uysun diye vezinleri bozmaya ve kırık vezinler kullanmaya başlamıştır.

* İngiliz "iambic pentameter" vezninin karşılığını vermenin zorluğu nedeniyle Portia'nın tiradının analizini vermekten kaçınmış bulunuyorum. – ç.n.

Her mısrada beş hece olduğuna göre oyuncular hepsinin vurgulanması gerektiğini sanırlar.

Ancak "Şimdi gitmem gerek" gibi bir cümleyi seslendirirken "*Şimdi* gitmem gerek", "Şimdi *gitmem* gerek" ya da "Şimdi gitmem *gerek*" biçiminde vurgulamanın yerini değiştirebilirsiniz. Vurgulamanın nasıl yapılacağı da bu satırın kullanıldığı yer ve anlama göre saptanacaktır.

William Poel bu anlamda bir devrim yaratmış, her dizede beş değil, yalnızca iki (bu bazen tek ya da üç olabilir) vurgu olduğunu ileri sürmüş ve vurguların belirlenmesinin de anlama bağlı olduğunu söylemiştir. Demek oluyor ki, Poel'den önce oyuncular bu tiradı okurken şöyle vurguluyorlardı:

Kısıtlanamaz merhametin *değeri*
Ilık yağmur gibi çiseler *gökten*...

Fakat iki sözcükten birini vurgulamak, seslendirmeyi dikiş makinesi gibi monotonlaştırır ve dizelerin anlamını büsbütün kaybettirir. (Shakespeare'in büyük bir şair olduğuna inanıldığı için) Her dizeyi en etkili biçimde aktarmaya çalışmak, izleyicinin dikkatini büsbütün dağıtacaktır. Ayrıca dizeler genellikle oldukça uzun oluyordu ve anlamlarını ilk duyuşta kavramak kolay değildi. Poel bu duruma şöyle bir açıklama getirmişti:

> Güzel konuşma sanatı doğayı izleyecekse, bir sözcüğün mutlaka anlaşılmasını sağlamak için yerine göre birkaç sözcükten vazgeçilebilir. Böylece, dizenin ana teması ortaya çıkarılmış olur ve dile getirilenin, anlamla uyuşması sağlanır.

Bu demek oluyor ki, oyuncu, dizelerdeki ana sözcüklerin hangileri olduğunu saptamak zorundadır! Bu teoriyi uyguladığımızda, Portia'nın tiradında vurgulanacak sözcükleri seçmek zor olmayacaktır. Poel şöyle bir açıklama da getirmiştir:

> Vurgulanması gereken sözcükler açık seçik belirtilirse, dinleyici dizenin kalan kısmının ne anlama geldiğini kavrar ve böylece bütün dize hızla seslendirilmiş olur.

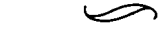
Önemli olan, hızlı konuşulmasıydı. Her ne kadar *Romeo ve Juliet*'in açılış konuşmasında "sahnemizin iki buçuk saat sürecek hareketliliği" deniliyorsa da, yazarımız herhalde izleyicilerini tiyatrosunda daha fazla tutamayacağını biliyor ve izleyicilerine daha işin başında oyunun çok uzun olduğunu haber vermekten kaçınıyordu. Yine de Globe Tiyatrosu'ndaki oyunların üç, dört saat sürdüğü sanılmaktadır. Günümüzün radyo temsillerinde bile –ki ne sahne değişimleri ne de giriş çıkışlar için zaman ayrılmasına gerek vardır– *Hamlet* oyununun tamamının (hiç kesinti yapılmaksızın) dile getirilmesi en azından üç buçuk saat sürmektedir. Geçenlerde Almanya'da sergilenen bir oyun tam altı saat sürmüş!

Bu verilerden yola çıkarak şu sonuca ulaşabiliriz: Elizabeth dönemi oyuncuları hem açık konuşmakta ustaydılar hem de seslerini tiyatroya doluşmuş üç bin izleyiciye (Globe Tiyatrosu'nun izleyici kapasitesi bu kadarmış) ulaştırabilecek kadar yükseltebiliyorlardı. Aynı zamanda bu metinler birer hitabet örneği değil, kayar gibi ve hızla okunmak üzere kaleme alınmış oyunlardı. Shakespeare'in kalemi, Beethoven'dan çok Rossini'ye uygundu diyebiliriz.

Oyunların seslendirilmesinde gereksiz vurgulamalardan kaçınılmasını savunan ve ancak anahtar sözcüklerin vurgulanmasıyla yetinilmesi gerektiğini söyleyen William Poel, bu görüşünü desteklemek için Shakespeare'in kendi sözlerini kanıt olarak göstermekteydi. Elsinore Kalesi'ne gelen oyunculara Hamlet şöyle demektedir:

> Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle, çünkü birçok oyuncu gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi.[4]

4. Bölüm
SHAKESPEARE'DE BİÇİM SORUNU



Deneyimsiz oyuncu, metni eline alıp o upuzun tiratlarla karşılaşınca, doğal olarak ürkecektir. Bu tiratlar, modern oyunlarda rol alan aktörlerin alışmış olduğu kısa ve karşılıklı konuşma biçiminde yazılmış diyaloglardan çok farklıdır. Oyuncu, bu durumda, izleyicinin ilgisini nasıl üzerinde tutacağını merak etmekte haklı görülebilir.

Bazı oyuncuların bu tür uzun tiratlara "tüneller" dediği duyulmuştur. V. Henry'yi canlandıracak bir oyuncunun, provada "Durun çocuklar, şimdi yine bir tünele giriyorum" dediğini duymuştum. Bu, hatalı bir yaklaşımdı. Bir tünele giren kişinin yapması gereken, mümkün olduğunca kısa sürede öbür yana çıkmak olmalıdır.

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

Ayrıca, izleyicinin ilgisini çekmek amacıyla da olsa, beklenmedik hareketler yapmak ya da garip pozlar takınarak dikkati üzerine çekmeye çalışmak hiç doğru değildir. Bir keresinde sahnede izlediğim bir Iago, sırtında bir sıçanla dolaşıyor ve tüm tiratlarını bu eğitilmiş hayvana doğru dile getiriyordu. Evet, izleyicinin ilgisi çekilmişti ama gördüğüm kadarıyla herkes sıçanı izliyordu!

Ayrıca, on dokuzuncu yüzyılın "Usta"larının yaptığı gibi

dizelerin müzikalitesiyle izleyiciyi uyuşturmaya kalkışmak da doğru değildir.

İzleyici, her an "Acaba şimdi ne diyecek?" diye meraklanmalıdır. Bir hikâye anlatılırken izleyiciyi meraklandırmak zor değildir. Benzer biçimde Shakespeare'in uzun tiratlarının hep bir hikâye içerdiklerini unutmamak gerekir.

Nerede olursa olsun, insanlar masal dinlemeye bayılır. Bunu anlatmak için, Sir Philip Sydney "masallar, çocuklara oynadıkları oyunu unutturur; dedeleri ocak başından kaldırır" demiştir. Masallar, köyün gevezesiyle üniversite profesörünü bir araya getirir ve havaalanında vakit geçirmek için polis romanı okuyanla Tolstoy okuyanı birleştirir. Çoğu kez, bir oyunu izlerken, bir oyuncu bir hikâye anlatmaya başladığında, izleyicinin ilgisinin birden arttığını hissetmişimdir. Deneyimli bir tiyatro yönetmenine, yakınım olan on yaşlarında bir kız, III. Richard'ın ilk tiradını ezberlemiş olduğunu ama nasıl dile getirmesi gerektiğinden emin olamadığını söyleyince, yönetmenin yalın önerisi şöyle olmuştu: "Masal anlatır gibi yap!"

Her hikâyede hem bir hareket hem de bir karşıtlık vardır. Shakespeare'in tiratlarının çoğunda da, bir hikâye yoksa bile, mutlaka bir hareket ve karşıtlık bulunur. Oyuncunun görevi, hareket ve karşıtlıkları bulup çıkarmaktır. Bu tiratlar hiçbir zaman durgun göller değildir, daha çok dağdan akan sular ya da birbirine karışan akıntılar gibidir. Oyuncunun kürek çekmek için gayret sarf etmesi gerekmez, akıntıya uyup sözlerin kendisini sürüklemesini sağlaması yeter.

Shakespeare, bir hikâye içermeyen tiratlarında bile, konuşmaya canlılık kazandırmak için masal anlatım teknikleri kullanmıştır. Bu tekniklerin en ilginç olanı da, konuşmanın içinde iki karşıt görüşün çatışmasıdır. Bunlar fikirlerin, sözcüklerin ve daha da ilginci amaçların çatışması biçiminde gelişir. İlgili kişi, kendi içinde, önündeki yollardan hangisini seçmesi gerektiğini tartışmaktadır.

Kolaylık olsun diye, isterseniz bu karşıtlığa "karaya karşı ak" adını verelim. Bir tirat, genelde, "kara var ama onun

karşıtı ak da var" biçiminde özetlenebilir. Konuşma sırasında da bunlar karşı karşıya gelir. İşte, rasgele birkaç örnek veriyoruz. Dikkat ederseniz satırı bölen "fakat" (ya da ama) sözcüğü, bu karşıtlığı her zaman için belirlemektedir:*

Teşekkür ederim, pek konuşkan değilimdir *ama.*
Teşekkür ederim.[1]

Acılar geldi mi
Tek tek gelmiyor *ki* gözcüler gibi
Tümenle geliyor dertler.[2]

Düğünümüz yaklaşıyor sevgili Hyppolita.
Sevinç dolu dört gün sonra, yeni bir ay belirecek gökte.
Şu eski ay da nasıl ağırdan alıyor değil mi?
Babasından kalan parayla oğlunun arasına giren
Bir dul eş ya da üvey ana gibi
İsteklerimle benim arama giriyor bu ay.[3]

Temiz bir ad efendim, erkek için de kadın için de,
Ruhlarının, yüreklerine en yakın mücevheridir.
Kesemi çalan paramı çalar; para elimin kiridir;
Önce benimdi sonra onun oldu, binlerce kişinin kölesiydi;
Kendini zengin etmediği gibi,
Bir şey çalar benden beni yoksullaştıran.[4]

Efendim, ben sizden tutsak esirgemedim.
Ama aklımda kaldığına göre, çarpışmadan sonra,
Dövüşmekten bitkin, hırsla titrerken;
Soluk soluğa kılıcıma dayanmışken;
Yanımda bir Lord belirdi; takıp takıştırmış,
Yeni güvey kılıklı...[5]

* Türkçe metinlerde her zaman "ama" ya da "fakat" sözcüğü kullanılmamış olsa da, metinlerdeki karşıtlıklar yazarın açıkladığı biçimde belirgindir. – ç.n.

Uzun tiratların çoğunda, konuşan kişi "kara" ve "ak"ı karşı karşıya getirmeden önce uzun uzadıya "kara"yı anlatır, ancak "ama" ya da "fakat" sözcüğü, konuyu tersine çevirmek ve bize baskın yapmak üzere, hep bir köşede beklemektedir. *V. Henry* oyununda açış korosu, önce uzun uzadıya Alev Perilerinin önümüze getireceği Savaş Tanrısı Mars'ı anımsatan Yüce Kralı anlattıktan sonra birden sözünü keser ve

> Yine de siz saygın seyircilerimiz
> Bağışlamalısınız, bu basit tahta iskelenin üstünde, böyle
> Görkemli olayları canlandırmaya kalkan, biz zavallı
> oyuncuları![6]

diye lafı değiştirir.

Caesar'ın cenaze töreninde konuşan Markus Antonius ("Ben Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil") Caesar'ı katledenleri rahatsız edecek sözler söylememek için birkaç dakika gayret eder ama sonunda lafı değiştirir ve araya bir ironi sokarak:

> Dostumdu; vefalı ve dürüsttü bana karşı;
> *Ama* Brutus muhteristi diyor ve
> Brutus şerefli bir insandır...[7]

diyerek kalabalığı ayaklandıracak sözlerini söylemeye başlar.

Yine Gloucester Dükü Richard, barışın gelmiş olmasını kıvançla karşılıyormuş gibi söze başlar ama sonra deyim yerindeyse, şu sözlerle izleyicinin gırtlağına sarılıverir:

> Ama ben, kıvrak sporlar için yaratılmış değilim...[8]

Özetle diyebiliriz ki, bu biçimde kullanılan "ama" ve "fakat" sözcükleri, İngilizce'nin en dramatik sözcükleri haline gelmişlerdir. "Fakat" sözcüğü her zaman işlerin sanıldığı gibi yolunda gitmediğinin işaretidir; "ama" sözcüğü de pabucunuzun ayağınızı sıktığını belli edecektir. Lirik şiirler ya da kısa hikâyelerde "fakat" sözcüğünü pek kullanmadan da

akıcı olabilirsiniz, ancak dramda karşıtlık, olmazsa olmaz bir unsurdur.

Bu sözcükleri kullanmadan bir oyunun kısa özetini bile çıkaramazsınız. Bir oyunun biçimini saptamaya çalışan bir yönetmen de "ama"yı kullanmadan edemez.

Oedipus, Thebes kentine musallat olan veba salgının nedenini bulmak için yola çıkar *ama* sonuçta o nedenin, kendi işlediği suç olduğu ortaya çıkacaktır.

İki aylak, Bay Godot gelecek diye bekledikleri çöplükten bir türlü ayrılamazlar *ama* o hiç gelmez.

Bir olayı dramatik hale sokan "ama" sözcüğü, sütü yoğurt yapan maya gibidir.

"Ama" bir oyuncu için çok yararlı bir araçtır. Onu iyi kullanmasını bilen oyuncu, canlandıracağı karakterin içindeki karşıtlığı bulacaktır. İşte bilinen örnekler: "Güçlü ama güvensiz", "Seviyor ama hırslı", "Korkusuz ama kararsız." Oyundaki bir karakter ya da filmdeki bir oyuncu için bazen "tek boyutlu" ya da "kereste gibi cansız" türünde eleştiriler yapılır. Bu eleştirilerin nedeni, çoğunlukla, şu "ama" karşıtlığının eksikliğidir.

Bu "ama" anlayışı, Shakespeare'in tüm düşünce tarzına nüfuz etmiştir. Her sorunun iki ters cevabı olduğunu düşünmektedir ve her şeyin bir karşıtı olduğunu aklından hiç çıkarmaz.

Aklına "gece" sözcüğü gelince hemen ardından "gündüz" sözcüğü gelmesin olmaz! İşte birkaç örnek:

Juliet — "Ruhum, haydi git artık ortalık *ağarıyor*."
Romeo — "Ortalık ağardıkça bahtımız *kararıyor*."[9]

Ardından böyle *sükûnet* gelecekse *fırtınanın*
Essin rüzgârlar, ölümü ayaklandırana dek.[10]

Bir gözümüz ağlayıp, bir gözümüz *gülerek*,
Düğünde cenaze, cenazede düğün türküleri söyleyerek
Acıyla tatlıyı birleştirmesini bilerek...[11]

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

Kısa konuşmalarda bile, bir sözcüğün ya da bir düşüncenin mutlaka aksiyle karşı karşıya getirildiğini görmekteyiz. Dilbilgisi uzmanları bu yaklaşıma "karşı-tez" adını vermişlerdir. II. Richard'sa "sözcüğün sözcüğe karşıtlığı"ndan söz eder. Bu yöntemi irdeleyen oyuncu, onu nasıl kullanacağını da mutlaka öğrenmelidir. Oyuncu, bu yolu izlediği takdirde, hele uzun tiratlarda yer alan çatışmayı ortaya çıkararak, izleyicinin dikkatini kaybetmemenin yöntemini bulacaktır.

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

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

Bu denemeyi *II. Richard*'ın uzunca bir tiradında yapabilir ve fikirlerin nasıl ortaya çıktığını izleyebiliriz. Kral Richard, Flint Kalesi'nin surlarında belirmiştir. Aşağıda onu tahtından indirmek üzere toplanmış isyancılar vardır. Krala bir elçi gönderirler. Gelen Northumberland'dir. Ancak elçi

daha ağzını açamadan Richard coşar, çünkü Northumberland onun önünde diz kırıp eğilmemiştir. Bu, kendini Tanrı'nın yeryüzündeki kutsal temsilcisi kabul eden kral için dayanılmaz bir saygısızlıktır.

Hayretler içindeyiz, uzun süre bekledik
Kırılası dizinizin karşımızda bükülmesini
Zira kendimizi sizin kanuni Kralınız saymaktayız.
Ve biz öyleysek, nasıl olur da sizin eklemleriniz
Karşımızda gereken saygıyı göstermekten kaçınır?
Öyle değilsek, gösterebilir misiniz bize
Bizi yönetmenliğinden affetmiş olan Tanrının Elini.
Çünkü bilmekteyiz ki, etten ve kemikten yapılmış
Hiçbir el, kutsal asamıza uzanamaz, meğer ki
Gaspa, hırsızlığa ve inkâra yeltenir olsun.
Sizin şimdi yaptığınız gibi hepiniz de sanıyorsunuz ki
Bize sırtınızı çevirmekle ruhlarınızı dışlamaktasınız
Ve bizim sahipsiz ve dostlardan uzak kaldığımızı sanırsınız
Ama unutmayınız ki benim sahibim, her şeye kadir Tanrı
Göklerde özel taun bulutları hazırlamaktadır
Ve bunlar üzerinize yağarak daha doğmamış çocuklarınızı
Ve onların da çocuklarını mahvedecektir,
Bizim başımıza karşı yükselen köle ellerinizi
Ve kutsal tacımızın şanına karşı gelen sizleri.[12]

Şimdi bu tiradı daha serbest bir biçimde şu bölümlere ayırabiliriz:

Hayretler içindeyiz,

Uzun süre bekledik, kırılası dizininizin karşımızda bükülmesini
Zira kendimizi sizin kanuni Kralınız saymaktayız.

Ve biz öyleysek, nasıl olur da sizin eklemleriniz
Karşımızda gereken saygıyı göstermekten kaçınır

Öyle değilsek, gösterebilir misiniz bize
Bizi yönetmenliğinden affetmiş olan Tanrı Elini.

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

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

Ama unutmayınız ki –
Benim sahibim, her şeye kadir Tanrı
Göklerde özel taun bulutları hazırlamaktadır
Ve bunlar üzerinize yağarak daha doğmamış çocuklarınızı
Ve onların da çocuklarını mahvedecektir
Bizim başımıza yükselen köle ellerinizi
Ve kutsal tacımızın şanına karşı gelen sizleri.[12]*

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

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

Umarız ki, yukarıdaki bölünme, bu uzun tiradın içindeki karşıtlıkların nasıl çatıştığını ve birbirlerini ne biçimde tamamladıklarını yeterince ortaya çıkarmıştır. Ünlü bir dilbil-

* Yazarların bu güzel çalışmasını aynen aktarabilmek amacıyla II. Richard oyunundan bu tiradı, yapılmış bir çevirisi bulunamadığı için, amacımıza yönelik bir biçimde çevirmekle yetindik. Çok üzgünüz, çünkü kendisini politik yaşama adamadan önce Sn. Bülent Ecevit, II.Richard'ın bazı bölümlerini Türkçeleştirmişti. Ne yazıktır ki, o çeviri ya tamamlanmadı ya da yayımlanmadı. Elimde kopyası olsaydı, burada kıvançla kullanırdım. – ç.n.

gisi ustasının "trafik ışıkları" diye tanımladığı *ve*, *ama*, *fakat*, *böylece*, *bu nedenle*, *rağmen*, *ya da* türünden bağlaçların ne kadar önemli yerleri olduğu da böylece anlaşılmıştır. Bu bağlaçlar sayesinde o tünellerin (ki genellikle dümdüz ve upuzun olurlar) aslında hiç de öyle olmadıkları ve birçok dönüş, kavis, hatta geri dönüşler içerdikleri ve oyuncunun sürekli vites değiştirmek zorunda kaldığı belirginleşmektedir.

Ayrıca bu sözcüklerin birbirini izler olması, ilgili karakterin heyecanını aktarmakta birlikte, tiradın mantıklı bir tartışma içerdiğini de açıkça ortaya koymaktadır.

Birçok deneyimsiz oyuncu, canlandıracağı karakterin duygularını yaratmaya kendilerini kaptırdıktan sonra sözlere sıra geleceğini sanır. (İşte bu yüzden bazıları "sözler oyunuma engel oluyor" diye saçmalar!) Oysa Shakespeare'e bambaşka bir yöntemle yaklaşmak gerekir.

Oyuncu, önce dile getireceği tiradın amacını saptamalı, neleri dile getireceğini tam olarak anlamalı ve bu bakış açısının savunulmasını üstlenmelidir. Coşku ya da duygular kendiliğinden gelecektir. Coşku *sözlerle* doğmalıdır, sözlerden önce değil! Oyuncu, gizli bir anlam peşinde koşmamalı ya da söylenenlerden başka anlamlar çıkarmaya kalkışmamalıdır. Tek yapması gereken, "dizeleri seslendirmek"tir. "Hayretler içindeyiz", "Gereken saygıyı" ya da "Ama biliniz ki" gibi sözler, gereken buyurgan uslubun işaretleri değil midir? Kral Richard'ın ağzından "kral", "görev", "Tanrı", "kutsal", "şan" ya da "taç" gibi sözcükler ve bu sözcüklere karşın "eklemler","aşağılık", "hırsızlık", "el uzatmak", "köle" ya da "tehdit" gibi sözcükler nasıl çıkacaktır?

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

Hayretler içindeyiz...
... Biz öyleysek...
Öyle değilsek...

Bilmekteyiz ki...
Sanıyorsunuz ki...
Ama unutmayınız ki...

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

Aşağıda verdiğimiz şu dört "temel emrin" doğruluğuna, Shakespeare'i sahnelemiş birçok "usta" yönetmen tanıktır:

Anlamı ortaya çıkarırsanız, ritmi bulursunuz.
Ritmi doğru izlerseniz, anlama ulaşırsınız.
Anlam ortaya çıkarılınca, duygular kendiliğinden gelişecektir.
Ritmi izlerseniz, hisler belirginleşir!

Dizelerinde anlam, ritim ve duyguların hep bir arada olması, Shakespeare'in güçlü ve olgun oyunlarının çok özgün bir yanıdır.

○

Hamlet'in belki de gereğinden fazla ün kazanmış "Var olmak mı, yok olmak mı" tiradında burada açıkladığımız "karaya karşı ak" uygulamasının en mükemmel örneği bulunmaktadır. Hamlet'in kararsız olduğu ve beyninin içinde karşıtların çarpışacağı, daha başlangıçtaki sözlerinden belli olmaktadır.

Bu tirat üzerine o kadar çok yazılmıştır ki, burada bu konuya değinmemiz gereksizmiş gibi görülebilir. Ancak "Hamlet kimdi? Yazarın kendisi miydi yoksa Essex Kontu'nu mu örnek almıştı?", "Melankolik miydi? Acaba aklını mı yitirmişti?", "Oyunun bu bölümünde onu böyle bir soru sormaya iten neydi?", "Hangi felsefeden yola çıkarak böyle bir düşünceye varmıştı?", "Bu sözleriyle ne demek istiyordu?" gi-

bi soruların hiçbirine değinmek istemiyoruz. Bu tiradı elimize alırken, başkalarının ne tür anlamlar çıkardığını aramak yerine yalnızca ve yalnızca bu tiradın içinde dile getirilen sözcüklerin ne olduğuna, sözcüklerin nasıl bir sıra izlediğine ve geliştirilen fikirlerin uzun ya da kısa olmasına bakmak istemekteyiz.

Hatta "Bu tirat neden söz ediyor?" diye sormak da hatalıdır. Nedeni açık. Soru iyi sorulmadığı için, basmakalıp bir "Ölüm ve yaşamdan söz ediyor" yanıtı alınmak zorunda kalınacaktır. Bir tirat, bir gelişmenin işaretidir. Sorumuzu şöyle sormamız gerekir: "Bu konuşması Hamlet'i nereye götürmektedir?" Tirat bir yolculuktur. Konuşan kişi, tiradın sonuna vardığında ilk başta bulunduğu yerden başka bir yere varmış olacaktır. Kafa yapısı, birazcık da olsa, mutlaka değişecektir. Ve oyunumuz da bir adım daha ilerlemiş olacaktır.

Bu açıdan, bu tiradı düşünceye dalmak gibi ele almaktan kaçınmalıyız! Hamlet sahneye çıkıp "ölüm ya da kalım" konusunda neler düşündüğünü açıklamakta değildir. Geçen hafta bu konuyu ele almış da bugün elde ettiği bulguları bize anlatmakta değildir. Tam aksine, açılış sözlerindeki kararsızlık da bunun açık bir belirtisidir; Hamlet gözümüzün önünde düşünmektedir. Bu fikirleri daha önce kendi içinde tartışmış değildir. Söze başlarken bu düşüncelerin onu nereye götüreceğini bilmemektedir. Bizler, izleyiciler olarak, Hamlet'in aklından geçenleri dinlemek ayrıcalığına sahip bulunmaktayız.

Dizelerin uzunluğu ya da kısalığı, düşüncelerinin nasıl oluştuğunu belli etmektedir. Arada duralamakta ve sonra birden hızlanmaktadır; bazen bir yeni konuya ulaşmakta ve düşünceleri adeta birbirinin üzerine yığılır gibi hız kazanmaktadır. Aklından daha önce geçmiş ama sonra unutmuş olduğu fikirlere de yeniden ulaşmanın heyecanını yaşamaktadır. Bir oyuncu için şu sözler çok anlamlı olabilir: "Ne düşündüğümü ancak düşündüklerimi dile getirdikten sonra anlayabiliyorum."

Hafızaları canlandırmak amacıyla bu tiradı olduğu gibi buraya almış bulunuyoruz.*

Hamlet *gelir.*

HAMLET: Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!
Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa diretip belâ denizlerine karşı
Dur, yeter! Demesi mi?
Ölmek, uyumak sadece! Düşünün ki uyumakla yalnız
Bitebilir bütün acıları yüreğin,
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun,
Uyumak, ama düş görürsün uykuda, o kötü!
Çünkü o ölüm uykularında,
Sıyrıldığımız zaman yaşamak kaygısından,
Ne düşler görebilir insan, düşünmeli bunu.
Bu düşüncedir uzun yaşamayı cehennem eden.
Kim dayanabilir zamanın kırbacına?
Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine,
Sevgisinin kepaze edilmesine,
Kanunların bu kadar yavaş
Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine.
Kötülere kul olmasına iyi insanın
Bir bıçak saplayıp göğsüne kurtulmak varken?
Kim ister bütün bunlara katlanmak
Ağır bir hayatın altında inleyip terlemek,
Ölümden sonraki bir şeyden korkmasa,
O, kimsenin gidip de dönmediği bilinmez dünya
Ürkütmese yüreğini?
Bilmediğimiz belâlara atılmaktansa
Çektiklerine razı etmese insanı?
Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:

* Bu pek ünlü tiradı hem aslı hem de rahmetli Sabahattin Eyuboğlu'nun Türkçe'siyle okurlarımızın ilgisine sunmayı yeğledik. En azından, az da olsa İngilizce'den nasibi olanlar faydalanır diye! – ç.n.

Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal rengini.
Ve nice büyük yiğitçe atılışlar
Yollarını değiştirip bu yüzden,
Bir iş bir eylem olma gücünü yitiriyorlar.

Enter Hamlet
HAMLET: To be, or not to be: that is the question
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And by opposing end them? To die, to sleep;
No more: and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consumation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Then fly to others that we know not of?
Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution

İs sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprizes of great pith and moment
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.

Burada Hamlet var olmak ya da olmamak sorununu kendi içinde tartışmaktadır. Bu tirat, iki karşıt görüşün savaş alanıysa, karşı karşıya gelen orduların adları Yaşam ve Ölümdür. Birçok kişi, Hamlet'in intihar etmeyi düşündüğü anlamını çıkarmıştır. Oysa, söylenen sözlerde intihar sözcüğü hiçbir yerde ağza alınmamaktadır. Yine de söylenilebilir ki "kim ister ki bütün bunlara katlanmak", "ölümden sonraki şeyden korkmasa" ya da "bir bıçak saplayıp göğsüne" gibi sözlerden bu anlamı çıkarmak mümkündür. Ak ve Kara arasındaki çatışmada "Ak"ın yaşamı, "Kara"nın da ölümü (ya da intiharı) simgelediğini kabul edecek olursak, bu tiradı şöyle ikiye ayırmak mümkündür:

AK *(Yaşam)* | KARA *(Ölüm)*
Var olmak mı (ya da) yok olmak mı?

Bütün sorun bu
Düşüncemizin

Katlanması mı güzel
Zalim kaderin
yumruklarına oklarına

Yoksa

Diretip bela denizlerine
karşı
Dur, yeter demesi mi,
Ölmek

Uyumak sadece

Düşünün ki uyumakla
yalnız
Bütün acıları yüreğin
Çektiği bütün kahırlar
insanoğlunun

Uyumak ama

Düş görebilirsin uykuda

O kötü!

Çünkü o ölüm uykularında
Sıyrıldığımız zaman
yaşamak kaygısından
Ne düşler görebilir insan,

Düşünmeli bunu

Bir düşüncedir uzun
yaşamayı cehennem eden
Kim dayanabilir zamanın
kırbacına? Zorbanın
kahrına, gururunun
çiğnenmesine, Sevgisinin
kepaze edilmesine
Kanunların bu kadar
yavaş
Yüzsüzlüğün bu kadar
çabuk yürümesine Kötülere
kul olmasına iyi insanın

Bir bıçak saplayıp
göğsüne kurtulmak
Varken kim ister bunlara
katlanmak

Ağır bir hayatın altında
inleyip terlemek Ölümden
sonraki bir şeyden
korkmasa

O kimsenin gidip de
dönmediği bilinmez

Dünya

Ürkütmese yüreğini

Bilmediğimiz belalara
atılmaktansa

Çektiklerine razı etmese
insanı

Bilinç böyle
Korkak ediyor hepimizi
Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor
Yürekten gelenin doğal ışığını
Ve nice, büyük yiğitçe atılışlar
Bir iş, bir eylem olma gücünü yitiriyorlar.*

Yukarıda sunulan bölünmede, önceleri "Kara" kazanıyor gibi görünmektedir. Sanki Hamlet ölüme daha yakınmış gibidir. Ölüm ve Uyku birer ikiz gibi kabul edilmektedir. Ölüm, uykudan başka bir şey değilse, o zaman istenen bir şey olmalıdır.

Birdenbire, bir dönemeç noktasıyla karşılaşmaktayız. Hamlet, bu görüşte ciddi bir yanlışlık olduğunun farkına varmıştır. Ya ölümde de düşler görülmekteyse? Karabasanla-

* İngilizce ve Türkçe arasında cümle yapısının adeta ters olması nedeniyle yukarıda yaptığımız ayırım okura doyurucu gelmeyebilir. Asıl amaç, yönetmenlerin her tirat konusunu inci gibi nasıl çalıştıklarının bir örneğini sunmaktı. Umarız amacımıza ulaştık. – ç.n.

ra alışkın olduğunu söylemiş olan Hamlet için bu olasılık hiç de çekilir gibi olamaz:

> Bir fındık kabuğunun içine sığdırılsam ve kendimi uçsuz bucaksız havanın kralı saysam, ama karabasanlar görmemiş olsam!

"O kötü" deyiverecektir, hani şaşıran birinin "oldu mu ya!" demesi gibi. Bu söz, oyuncu için bir vites değiştirme işaretidir. Buradan sonra düşüncelerinde bir hızlanma olacaktır. Bunu, dizelerin uzamasından da anlayabiliriz. Ayrıca tekrarlar başlar. "Düşünmeli bunu" dedikten sonra dünyanın bin bir kötülüğü, art arda, biri bitmeden öbürü gelmek üzere anlatılacaktır.

Bu ikinci bölümde "Ak" giderek kazanmaya başlamaktadır. Yaşam, ölümden daha iyi görünmeye başlamıştır. Ancak yalnızca iyi göründüğüyle kalır! Zaten yaşamın Hamlet için anlamı nedir ki? Bunu dile getirdiği sözlerde de görmekteyiz: "Zorbanın kırbacı", "Gururunun çiğnenmesi", "sevgisinin kepaze edilmesi."

On dokuzuncu yüzyılda oyuncuların, Hamlet'ten söz ederken "İç Karartan Danimarkalı" demeleri boşuna değilmiş, değil mi?

Bir bölüm daha gelecektir. Bu tirat bir savaşı içeriyorsa, konuşma bir barış anlaşmasıyla son bulacaktır. "Bilinç böyle..." diyerek sonuca ermektedir;

> Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi...

(Burada Oscar Wilde'ı anımsamakta yarar vardır. Ünlü yazar, bu konuda şöyle demiştir: "Vicdanla korkaklık, aslında, birbirinden fazla farklı şeyler değildir. Vicdan, genellikle, öne sürülen firmanın adıdır.") Shakespeare'in yazış tarzıyla ilgili iki noktayı iyi öğrenmişsek, Hamlet'in ulaştığı sonuçları daha iyi anlayacağız demektir.

Bunların birincisi, düşünce yönteminde hep karşıtlıkları

kullanmasıdır. Hamlet'in konuşmasında değindiği "korkmasa" sözünün karşıtını ararsanız, "soyluluk" sözcüğüyle karşılaşırsınız. Hamlet "katlanmak" derken, "boyun eğmek", "boş vermek" ya da "daha rahat etmek" gibi şeylerden söz etmemekte, bunun daha soylu bir yaklaşım olup olmayacağını sormaktadır. "Zalim kaderin yumruklarına katlanmak" söz konusudur.

Dikkat edilmesi gereken ikinci noktaysa, tiradın ikinci bölümünü başlatan yerdedir. Hamlet, bilincin herkesi korkak ettiği kanısına varmış ve korkaklığın tüm insanlığa ait olduğuna inanmıştır. Hepimizin "büyük atılışlar" yapma gücünü yitirdiğimizi anlamıştır.

Bu noktalar, tiradın A'dan Z'ye nasıl geliştiğini belirlemektedir. Kendisi için "soylu" bir çözüm yolu ararken, tüm insanlığın "korkak" olduğunu bulmuştur. "Büyük atılışların" gerçekleşemeyeceğini anlamıştır.

Başka hiçbir açıklamaya yer vermeden, yalnızca kullanılmış sözcüklere bakarak Hamlet'in neler söylediğini aydınlatmaya çalıştık. Yalnızca, tiradı bölümlere ayırmakla yetindik. Ne var ki, tiradın noktalamasını değiştirmek yoluyla anlamları saptırdığımız suçlamasıyla karşılaşabiliriz!

Fakat "kabul görmüş" ve birçok oyunun basımında kullanılmış olan noktalama sistemi, Shakespeare'in kendi kullandığı sistem değildir. Noktalama kurallarına uygun olsun ve alışılagelmiş sistemlere uysun diye, ortaokul öğretmenlerinin ev ödevlerine uyguladıkları noktalama yöntemleri, Shakespeare'in oyunlarına da uygulanmıştır. (İnanıyorum ki e.e.cummings'in şiirlerini de büyük harfler ile yazmak isteyecek özenti sahipleri vardır.)* Orijinal metinler kaybolmuş olduğu için Shakespeare'in noktalamayı nasıl yaptığını bilmemiz mümkün değildir. Bu durumda bizim de kendi inancımızı açıklamamıza bir engel olmasa gerekir. Ölümünden yedi yıl sonra ilk kez bütün oyunları toplanarak basılan "İlk Folio"

* Cummings son yüzyıl içinde çok ün kazanmış bir şair olup, yazılarında hiçbir zaman büyük harf kullanmamıştır. – ç.n.

alışılagelenden bambaşka bir noktalama tekniğine sahiptir ve bunun incelenmesinde yarar vardır.

Aslında bu, dikkatsiz bir yayımcının işi olabilir. Ama yazarın kendi noktalamasına yakın bir uygulamaysa, o zaman şairin ya noktalamaya önem vermeksizin hızla yazdığını (noktalamaya provadan sonra bakarız, havasında olduğunu) ya da anlamları açıklamaya yarayacak bir noktalama yerine, oyuncuya nerede duraklaması, nerede nefes alması ve tempoyu nasıl geliştirmesi gerektiğine işaret veren bir noktalama sistemi uygulamakta olduğuna inanmamız gerekir.*

Bu noktalama gerçekten de Shakespeare'in kendi kullandığı gibiyse, virgül ya da noktalı virgüllerin çokluğu ya da azlığı, oyuncularını bu yoldan yönetmekte olduğunu gösterir. Bu tiratta Hamlet'in aklının hızla çırpındığı açıkça belli olmaktadır. Düşünceler art arda ve hızla gelişmektedir. Bir sözcüğü dile getirip anlamını düşünmekte ve oyalanmakta değildir. Birçok oyuncumuzun yaptığı gibi:

> Var olmak mı (düşünür) uyumak mı (yine düşünür)
> dur yeter (biraz daha düşünür)
> Uyumak sadece (yine bekler)...

Hayır. Dizeler hızla ve üst üste gelecek biçimde dile getirilmektedir. Düşüncelerinde bir acelecilik vardır. Sanki "bu işi burada ve hemen çözmem gerek" der gibidir. İlk noktalı virgülün ancak sekizinci dizenin sonunda gelmesi, belli etmektedir ki, Hamlet daha sahneye gelmeden bu konuları kendi kendine tartışmaya başlamıştır. Sanki onu sahnede bu fikirleri tartışırken yakalamışızdır (bu biraz tahmin yürütmek de olsa), yani sahneye geldiğinde düşüncelerini toparlamakta ve mantığını heyecan içinde çalıştırmaktadır.

* Yazarlar burada, aynı tiradı, İlk Folio'da yayınlanmış olduğu gibi yeniden vermekte ve orijinal noktalamayı göstermektedir. Çevirideki noktalama yalnızca aklımızı karıştıracağı için tiradı yeniden vermedik, yazarların açıklamalarını çevirmekle yetindik. – ç.n.

Günümüzde hiç kimse bir oyuncunun İlk Folio'daki bu noktalama sistemine uymasını bekleyemez. Gerçeği bile olsa, bu, yüzyıllar önce sahneye çıkan bir oyuncuyu yönetmek için kullanılmış bir sistemdir. O günden bu yana hem oyunculuk anlayışımız hem de izleme alışkanlıklarımız çok değişmiştir. O günlerin dünyasında çevre sorunları daha azdı ve dünya, günümüzdekinden çok daha sakindi. Elizabeth dönemi insanlarının işitme güçleri çok daha fazlaydı. Dönemin oyuncuları da çok daha hızlı konuşmaya alışkındı. Tam anlamıyla Shakespeare'in kendi noktalaması olmasa da, bunu uygulayanların her ikisi de, oyunun ilk sahnelenmesinde biri Horatio, diğeri de Polonius rollerini üstlenmiş olduğu bilinen iki oyuncudur.

Bu tiradı burada böylesine irdelememizin nedeni, edebiyat uzmanlarının, yazarın ölümünden yıllar geçtikten sonra noktalamasını düzene sokmaya çalışarak kendi noktalamalarını kabul ettirmeleridir. Bu zorlama sistem, tiradın çok daha ağır dile getirilmesine yol açmış ve oyunun akışını durduran gösterişli bir tirat haline gelmesine neden olmuştur. Oysa ki, bu tiradın, oyunu sürükleyen bir konuşma olması gerekir. Fikirlerin çatışmasında Hamlet bile sanki bu çatışmanın bir izleyicisidir ("kim dayanabilir zamanın kırbacına" dizesi çok kişisel bir açıklamadır) çünkü fikirler, konuştukça aklına geliyor gibidir. Ayrıca kesin olan bir diğer nokta da, konuşmanın sonunun nereye varacağını "var olmak mı, yok olmak mı" diye söze başladığında kendisinin de bilmediğidir.

Her oyunda çelişkiye düşen karakterler bulunur. Shakespeare'in özelliğiyse kendi içlerinde çelişkiye düşen karakterler yaratmasıdır. Tek başına dile getirilen tiratlar, bu sözcük çatışmalarının savaş alanlarıdır. Tiradın içinde böyle bir fikir çatışmasının bulunması, bir oyuncu için bulunmaz bir fırsattır. Kendi içinde çatışmalar yaşayan birini canlandırmak, daha çekici olmaz mı?

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

Günahım ağır basıyor dua isteğimden
İki işten birini seçemez olunca
İkisini de yüz üstü bırakanlar gibiyim.[13]

Bu alıntı da *Hamlet*'tendir, ama bu sözleri dile getiren genellikle kararsızlık içinde çırpınan Hamlet değil de, dua etmeye çalışan Kraldır.

Ve şimdi Prospero'ya gelelim:

Bana yaptıkları hainlikler içime işledi
Ama *akıl denen o soylu* yetiyi kullanarak
Öfkeme karşı direniyorum.[14]

Bu tür iç çatışmalar Shakespeare'in kendisine de yabancı olmamalıydı. Sonelerde bu duruma değişik örnekler bulmamız mümkündür:

Savaşır *gözlerimle gönlüm* öldüresiye...[15]

Vurgunum *gözlerine* ve o gözler acır bana
Bilirler *yüreğin hor görüp* işkence eder...[16]

Tanrı bilir, *gözümle sevmiyorum* ben seni:
Çünkü sana baktıkça *gözüm* bin kusur bulur
Ama *yüreğim* sever gözün sevmediğini
Görünüşe *aldanmaz, sevgiye* teslim olur.[17]

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

Tiratlar, genellikle, Mantık ve Kalbin karşı karşıya geldiği savaş alanlarıdır.

Böyle bir açmazın ilginç bir örneğini *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)* oyunundaki Phebe adındaki çoban kızında buluruz. Phebe'nin başı derttedir. İyi kalpli köylü genç Sylvius, ona tapmakta ama fettan Phebe, zavallı âşık Sylvius'a köpek muamelesi yapmaktadır. Bu arada, Phebe, yeni tanıştığı ama kendisini aşağılayan, soylu genç Ganymede'e yıldırım aşkıyla vurulmuştur! Bir yanda aklı, kendisine tapan Sylvius'la ilişkisini koparmaması gerektiğini önermektedir, öte yandaysa "kalbi" yeni tanıştığı Ganymede için yanıp tutuşmaktadır! (Zavallı kız, yanıp tutuştuğu soylu gencin kılık değiştirmiş bir "hanım" olduğunun da farkında değildir!)

Phebe, içinden geçenleri Sylvius'a aktarmak (ve bu arada kendi durumunu gözden geçirmek istemektedir) için Kalbi ve Aklı arasında yaşanan çatışmayı anlatmaya çalışır. Sanki iki kişi tartışıyormuş gibi konuşmaktadır:

PHEBE: "Onu soruyorum diye seviyorum zannetme
Haddini hiç bilmeyen bir çocuk; bununla beraber hoş konuşuyor
Ama sözlerinden bana ne? Bununla beraber
Dinleyenlerin hoşuna giden
Biri konuşuyorsa sözün tesiri hoş olur.
Sevimli bir delikanlı, pek sevimli değil,
Ama herhalde kurumlu, bununla beraber kurumu ona yakışıyor
Tam bir erkek olacak, en güzel tarafı yüzü,
Dilinin açtığı yaraları gözleri iyi ediveriyor.
Pek boylu değil ama yaşına göre boylu sayılır.
Bacakları şöyle böyle, ama iyi,
Dudağında şirin bir kızıllık vardı,
Yanağına karışan kırmızıdan biraz daha olgunu
Biraz daha hararetlisi – tam kırmızıyla gül pembesi
Arasındaki fark gibi
Bazı kadınlar vardır ki Sylvius, onu benim gibi

İnceden inceye gözden geçirmiş olsalar
Ona hemen âşık olurlardı, ama ben kendi hesabıma
Onu sevmiyorum. Nefret de etmiyorum ama. Halbuki
Ondan nefret etmem için, sevmem için olduğundan daha
çok
Sebep var. Öyle ya, beni ne hakla azarladı?
Benim gözlerim karaymış dedi, saçlarım da karaymış,
Sonra, şimdi aklıma geliyor, beni aşağıladı.
Karşılığını niye vermedim şaşıyorum.
Ama hepsi bir. Unutmak vazgeçmek sayılmaz."[18]

Yine yazılım düzenini biraz değiştirerek Phebe'nin bu tiradını iki kişi arasında gelişen bir "diyalog" haline getirebilir, Akıl ve Kalp arasındaki çekişmeyi açığa çıkarıp Phebe'nin sorununu belirleyebiliriz. Aslında kalbi kendi kendine konuşmaktadır ama aklı da düşüncelerinin Sylvius tarafından duyulmasını istemektedir:

AKIL: Onu soruyorum diye seviyorum zannetme
Haddini bilmeyen bir çocuk
KALP: Bununla beraber hoş konuşuyor
AKIL: ama sözlerinden bana ne
KALP: Bununla beraber dinleyenlerin hoşuna giden biri
Konuşuyorsa sözün tesiri hoş olur. Sevimli bir delikanlı,
AKIL: Pek sevimli değil
Ama herhalde kurumlu
KALP: Bununla beraber kurumu ona yakışıyor
Tam bir erkek olacak, en güzel tarafı yüzü
Dilinin açtığı yaraları gözleri iyi ediveriyor.
AKIL: Pek boylu değil
KALP: Ama yaşına göre boylu sayılır
AKIL: Bacakları şöyle böyle
KALP: Ama iyi. Dudağında şirin bir kızıllık vardı
Yanağına karışan kırmızıdan biraz daha olgunu,
Biraz daha hararetlisi – tam kırmızıyla gül pembesi
Arasındaki fark gibi

AKIL: Bazı kadınlar vardır ki Sylvius, onu benim gibi
İnceden inceye gözden geçirmiş olsalar
Hemen âşık olurlardı ama ben,
Kendi hesabıma onu sevmiyorum.
KALP: Nefret de etmiyorum ama
AKIL: Halbuki ondan nefret etmem için
Sevmem için olduğundan daha çok sebep var.
Öyle ya, beni ne hakla azarladı?
Benim gözlerim karaymış dedi, saçlarım da karaymış,
Sonra şimdi aklıma geliyor, beni aşağıladı
Karşılığını niye vermedim, şaşıyorum.
KALP: Ama hepsi bir. Unutmak vazgeçmek sayılmaz.

En sonunda Phebe'nin kalbi ve aklı arasında bir anlaşma gerçekleşecektir. Bulduğu yol sayesinde hem Sylvius'u meşgul edecek hem de Ganymede'e yakınlaşmaya çalışacaktır:

Ona iyice çıkışan bir mektup yazarım,
Sen de götürürsün, olmaz mı Sylvius?

Phebe nasıl Ganymede'le Sylvius arasında bir seçim yapmakta zorlanıyorduysa, Hamlet de acaba var olup eziyet çekmek mi daha doğrudur yoksa bu hayata son verip kurtulmak mı diye karar vermekte zorlanmaktadır.

Her iki tirat da bir çatışma içermektedir. Hem Hamlet hem de Phebe yolda giderken karşılarına çıkan ayrımda hangi yöne gitmeleri gerektiğini bulmakta zorlanmaktadırlar. İzleyici, karar vermekte çektikleri zorluğa kulak misafiri olmaktadır. Her ikisi de bir tercih yapmak zorundadır. Yapacakları tercih, hem oyunun ilerlemesini sağlamalı hem de karakterlerin kişiliklerini belirlememize yardımcı olmalıdır.

Hamlet, tartışmasını sürdürüp hayatın zorluklarına katlanmaktansa yaşamına son vermeyi seçebilirdi *ama* böyle yapmadı ve ölümden sonra gelecek şeyden korktu.

Phebe, kendisine karşı kaba davranan Ganymede'i *bir*

daha görmemeye karar verebilirdi *ama* onun terslenmesini bile Sylvius'un akılsız yakarmalarından daha çekici bulmaktadır.

Shakespeare karakterlerini genellikle böyle seçimler yapmak zorunda bırakmakta ve yapacakları seçimler yoluyla da onların kişiliklerini belirginleştirmektedir. Bu, onun insancıl yaklaşımıdır. Yarattığı karakterler ne kadere bağlıdır ne de Tanrılar ya da kendilerinin dışındaki güçler tarafından yönlendirilirler. Onlar yaşar oldukları için ne programa bağlanmış robotlar ne de bağımsız hayvanlardır. Bir antiloba rastlayan aslan, avını öldürür. Bu hareket, aslanın doğası gereğidir. Oysa Macbeth, kralını öldürüp öldürmemekte serbesttir. Benzer biçimde Othello da kulağına fısıldayan Iago'ya inanmak zorunda olmadığı gibi V. Henry de Fransa'ya karşı savaş açıp açmamakta serbesttir. Son olarak, Hamlet, Horatio'nun ihtarlarına karşın kendisini çağıran Hayaleti izlemenin tehlikelerini göze alacaktır.

Shakespeare'in tiratlarının pek çoğu kendi içinde ufak bir dram yaşatmaktadır. Yaratılan karakter, içinde bulunduğu açmazdan kurtulmanın yollarını aramaktadır. Diksiyon dersleriyle ün salmış olan Cicely Berry bu konuya açıklık getirirken (açmaz yerine başka bir sözcük kullansa da) "Her zaman için karşılaşılan sorunla ilgilenmemiz gerekir. Yaşanılan duygular, kendiliğinden gelecektir" demiştir.

○

Macbeth bir sorun yaşamaktadır. İskoçya Kralını öldürüp yerine geçmek istemektedir. Kralın şerefine bir davet vermiş ve doğal olarak, öldüreceği kralın masada yanına oturmuştu. Yapmayı planladığı "iş"ten ürkmüş olacak ki, yemeğin ortasına doğru masadan kalkmış ve yandaki bir odaya geçmiştir. Macbeth'in "Vicdanı" ve "Hırsı" çatışmaktadır.

Kral Duncan'ı öldürmek yolunda:

> Yapmakla olup bitseydi, bu işi bir an önce yapardım. Cinayet, başarıyla sonuçlanabilse, bir vuruşta sonuna erişilebil-

se işin, şuracıkta zamanın şu sığlık kıyısında öbür dünyayı gözden çıkarırdık.

Kral Duncan'ı öldürmemek yolunda:

Ama bu işlerin hesabını bu dünyada vermeye başlıyoruz: Kanlı dersler öğretiyoruz, sonra bunlar, dönüp öğretenin başına belâ kesiliyor; Tanrısal adalet, içine zehir koyduğumuz kadehi kendi dudaklarımıza sunuyor. Adam burada iki kat güvenlikte: Bir kez, ben onun akrabasıyım, hem de uyruğu; bunların ikisi de cinayetin işlenmemesi için gerekli nedenler. Sonra, ev sahibi olarak, değil kendi elimle bıçağı saplamak, onun katiline kapıyı açmamam gerek. Üstelik Duncan gücünü öyle tatlılıkla kullandı, büyük görevini öyle eksiksiz gördü ki onun bu iyilikleri, melekler gibi seslerini en yükseğe ulaştırıp bu ölümü lanetleyecektir. Acıma da, yeni doğmuş bir çocuk gibi çırılçıplak, kasırganın yelelerinde ya da gökyüzünün küçük melekleri gibi, görünmez soylu atlar üstünde bu cinayeti her göze üfleyecek; böylece de göz yaşları rüzgârları bastıracaktır.

Nihayet karara varıyoruz:

Niyetimin sağrılarını dürtecek mahmuzum yok; yalnızca atın üstüne sıçramaya kalkan tutkum var ki, o da gereğinden fazla sıçrayıp öbür yana düşüyor.

Bu üç tiradın da (Hamlet'in, Phebe'nin ya da Macbeth'in tiradını ele alabiliriz) üçlü bir formüle uygunluğunun yeterince açık olduğunu umuyoruz:

Karaya karşı Ak ve Varılan Sonuç

Bu sonuç, futbol maçının sonucuna benzemez çünkü yeni bir durum ortaya çıkar. Bu yeni bir buluş ("Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi"), yeni bir fikir ("Ona bir mektup ya-

zarım) ya da alınan bir karar olabilir ("Niyetimin sağrılarını dürtecek mahmuzum yok...) – Hep üstüne basılmaktadır. Macbeth, Kralı öldürmekten vazgeçmiştir. Birkaç dize sonra karısına "Bu işte daha ileri gitmeyelim" diyecektir.

Bu denklem, bütün oyunlarda karşımıza tekrar tekrar çıkmaktadır.

Bazen sonuca çabucak varılmaktadır. Iago, kara derili kumandanına duyduğu nefretiyle Cassio'ya karşı beslediği tiksintiyi bir araya getirince "Buldum, bu iş olacak" deyiverir.

Bazen olayın sonucu bir sonraki sahneye devredilecektir. Marcus Antonius, Caesar için ağıt yakarken Romalılara Caesar'ın onları nasıl sevdiğini anlattıktan sonra onu öldürenleri savunuyormuş gibi yapar: "Brutus saygın bir kişidir." Ama tiradının sonuna doğru hiç beklenmedik bir şeyi –Caesar'ın vasiyetnamesini– sürpriz olarak ortaya çıkarır. Artık "ayaklanma" kaçınılmazdır ve gerekçesi de Antonius'un ellerindedir.

Bazen sonucun ne olacağı belli olmayacak gibidir: Yatağında uyuyan Desdemona'nın üzerine eğilen Othello bir ikilem içindedir: Karısına olan sevgisine (Kalp) karşın onun cezalandırılmasına olan inancı (Akıl). Sonuçta cinayet işlenecektir.

"Karaya karşı Ak eşittir Sonuç" formülümüz aslında mahkemelerde olduğu gibi "Suçlamaya karşı Savunma eşittir Hakimin Kararı" denkleminden hiç de farklı değildir.

○

Shakespeare'in veba salgını nedeniyle Londra'da tiyatroların kapatıldığı dönemde sahneye çıkamadığı ve oyun yazamadığı süre içinde yazıp yayınlamış olduğu sonelerde de, az önce açıklamaya çalıştığımız karşıtlık denklemi vardır. İzninizle biraz da onlara bakalım.

Önce pek bilinen 18. Soneyi ele alacağız. Şairimiz bu şiirinde dönemin bir modası halindeki aşk şiirlerinde geçerli olan ve sevgiliyi doğadaki güzel bir varlığa benzetme alışkanlığıyla tatlıca alay etmektedir, hani "gözlerin yıldızlara ben-

zer" ya da "sana olan aşkım kırmızı bir gül gibi" türünden dizelerle!

Tutalım ki ünlü biri, şairimizden bir şiir ısmarlamış ve sevgilisini "bir yaz gününe" benzetmesini istemiş olsun. Shakespeare bir yandan bir yaz gününün olumsuz taraflarını dile getirmekte, ardından sevgilinin ölümsüz olacağını söylemekte ve "yaşadıkça şiirim sana da hayat verir" diyerek (ve de haklı olduğu kanıtlanmıştır) sevgisinin ölüme bile karşı geleceğini açıklamaktadır.

18. SONE

Seni bir yaz gününe benzetmek mi, ne gezer?
Çok daha güzelsin sen, çok daha cana yakın;
Taze tomurcukları sert rüzgârlar örseler,
Kısacıktır süresi yeryüzünde bir yazın;
Işıldar göğün gözü, yakacak kadar sıcak,
Ve sık sık kararır da yaldız düşer yüzünden;
Her güzel, güzellikten er geç yoksun kalacak
Kader ya da varlığın bozulması yüzünden;

Ama hiç solmayacak sendeki ölümsüz yaz,
Güzelliğin yitmez ki, asla olmaz ki hurda;
Gölgesindesin diye ecel caka satamaz
Sen çağları aşarken bu ölmez satırlarda;
İnsanlar nefes alsın, gözler görsün, elverir,
Yaşadıkça şiirim, şiirim sana da hayat verir.

Sone yazmak, o dönemde belirli kuralları olan bir oyun gibiydi. Sonelerde on dört dize bulunur ve şiirin anlamını *belirleyen* son iki dize kafiyelidir. Son iki dizeden önce gelen on iki dizede bir paradoks, bir gariplik ya da bir terslik ele alınacak ve bu durumlar da iki bölüme ayrılacaktır. Ya sekiz dizeye altı dize biçiminde ya da üç dörtlük ve bir ikilik biçiminde bir ayrım yapılır. Yukarıda verilen "yaz günü" belirgin bir biçimde ilk gruba (sekiz dizeye altı dize) aittir:

Bu durum doğrudur (1-8)
Bunun aksi de doğrudur
Çünkü (9-14)

Üç dörtlük ve bir ikilikten oluşan formül biraz daha fazla tekrara yol açar ve düzeni şu biçimdedir:

Bu durum doğrudur (1-4)
Bu da doğrudur (5-8)
Bu da doğrudur (9-12)
Çünkü (13-14)

Bu duruma bir örnek olarak da 30. Soneyi ele alabiliriz:

30. SONE

Bazen geçmiş günlerden kalanları anarım
Bir araya gelince hoş sesli düşünceler;
Aradığım şeylerin yokluğuna yanarım,
Gönlümü yitenlerle çektiğim yaslar deler:

Yaş bilmeyen gözlerim boğulur da yaşlara
Ölüm gecesindeki sevgili dostlar için,
Depreşir yüreğimde nice kapanmış yara,
Yitip gitmiş yüzlere inlerim için için.

Geçmiş yaslar yeniden beni yürekten vurur,
Acıları saydıkça bir bir, içim kan ağlar;
Gönlüm eski dertleri anıp çile doldurur,
Borcum bitmemiş gibi yine keder borcum var.

Ama sevgili dostum, seni andım mı yeter;
Bütün yitenler döner, bütün acılar biter.

Shakespeare yüz elli dört sone yazmıştır – daha doğrusu, elimizde onun yazmış olduğu yüz elli dört sone mevcuttur.

Shakespeare'in bu yazı formuna yatkınlığı belli olduğuna göre bu formu oyunlarında da kullanmış olmasını doğal karşılamak gerekir. Belki de bu sone formu, o uzun tiratların çoğunun belkemiğini oluşturmuş, o "karaya karşı ak ve sonuç" sisteminin gelişmesine yardımcı olmuştur.

Shakespeare'in oyunları hakkında yapılan bir araştırmada sonelere yer vermekle konumuzun dışına çıkmakta olduğumuzu kabul edemeyiz. Her ne kadar sahnede okunmak için yazılmamışlar ve konuları oyunlardakilere göre, göreceli olarak daha ağırsa da, oyunların nasıl sahnelenmesi gerektiğini araştırmakta soneleri tanımlamanın çok yararı vardır.

Tiyatro dersi verenlerin, sıra Shakespeare'in oyunlarına geldiğinde, önce Soneleri okutarak derslere başlamaları yerinde bir girişim olur. Öğrenciyi sınıfın önüne çıkarıp bir sone okumasını istersiniz. Okuma bitince, dinleyen öğrencilere (kitaplar kapalı tutulmak şartıyla) "Ne anladınız?" diye sorarsınız.

Oyunlarda sık sık rastlanan uzun tiratlarda bulunan karşıtlıklar, çelişkiler ve tartışmalar benzer biçimde tüm sonelerde görülür. Oyunlarda olduğu gibi sonelerde de fikirler geliştirilmektedir. "Oyuncu Olmak" adlı kitabın yazarı Simon Callow, Sonelerin okunması konusunda öğretmeni olan Sir Peter Hall'dan almış olduğu dersi, kitabında şöyle aktarmaktadır:

> Sonunda bana beklenmedik ama çok etkileyici bir yol önerdi: 'Satırların anlamı genellikle ikinci bölümdedir, anlama erişmeye çalışmalısın. Böylece, nazmın akıcılığına da uygun düşersin' dedi. 60. Sonede bu yolu denedim:
>
> *Dinen dalgalar gibi kayalık kıyılarda*
> *Sonlarına koşuşur ömrümüzün anları*
>
> Ben dizeye hızla giriyor ve "dinen DALGALAR gibi karanlık kıyılarda / sonlarına KOŞUŞUR ömrümüzün anları" diye bitiriyordum. Fakat tam tersini yapmam ve enerjimi daha iyi kullanmam gerekiyordu. Bunun yerine "dinen dalgalar gibi KARANLIK KIYILARDA / sonları-

na koşuyor ÖMRÜMÜZÜN ANLARI" diye dile getirilecek olursa, dizenin anlamı daha açık anlaşılmakta ve şiirin değeri ortaya çıkmaktadır. Bir şiiri incelemek, mikroskop altında bir tahta parçasını incelemeye benzemez: Elinizin altında düz bir madde değil, durmadan kaynaşan ve yaşayan moleküllerden oluşan canlı bir varlık vardır. Öğretmenim Peter Hall, kibarca 'Korkarım yanlış sözcüklere vurulmaya yatkın birisin' demişti.

Bir soneyi okuyan oyuncu ya anlaşılacaktır ya da dinleyenlerin boş bakışlarıyla karşılaşacaktır! Oyuncu, sahnede yaptığı gibi hareketlerin ya da eşyaların arasına saklanamayacağı gibi, duygularıyla coşup dizelerin havaya savrulmasına da izin veremez. Sonelerin hiç acıması yoktur.

Öğrenciniz sorabilir: "Peki sonelerde kim konuşuyor?"

— Soneyi yazan kişi. Soneyi okurken kendinizin yazdığını düşünmelisiniz. Dile getirilen duyguları, kendiniz hissetmelisiniz.

Öğrenciniz yine sorabilir: "İyi de, kime hitap etmekteyim?"

— Bu size bağlı bir durum. Duygularınızı aktarmayı uygun bulacağınız bir kişiyi düşleyebilirsiniz. Konuştuğunuz kimsenin bir hayalini oluşturabilirsiniz. Sonelerin kimin için yazıldıkları hakkında güvenilir bir bilgimiz yoktur, ancak durumun böyle olması, sonelerin şiirsel değerini azaltmaz ki!

Öğrenci tekrar sorabilir: "Soneleri okurken duygularımı nasıl geliştirmeliyim?"

— Başlangıçta bu soru üzerinde durmanızda yarar yoktur. Dizeleri seslendirirken söylediklerinize inandığınızı bize belli ederseniz, duygular kendiliğinden gelecektir.

Sone okutmanın başka bir iyiliği de gösterişe kaçmayı seven, kendisini olmadığı bir kişi gibi göstermek isteyen ya da heyecanlarını hep ön plana öne çıkarmaya çalışan haylaz öğrencileri hizaya getirmeye yardımcı olmasıdır.

Laurence Olivier, ününün dünyaya en yaygın olduğu sıralarda bir televizyon programına katılmış, "dünyanın en ün-

lü oyuncusu" olarak takdim edilmiş ve o kaçınılmaz soru gelmişti: "Bize bir parça oynar mısınız?" Sir Laurence hiç istifini bozmadan hemen 18. Soneyi okumaya başlamış. "Seni bir yaz gününe..."

Bir grup insanın karşısına çıkıp bir soneyi dile getiren, dinleyenlere söylediklerini anlatabilen ve herkesi kendisine inandırmayı beceren bir oyuncu, Shakespeare'in oyunlarında başarılı olmanın ilk adımını atmış demektir.

○

Shakespeare'in oyunlarını canlandırmak için yalnızca güzel bir diksiyonla yetinilmeyeceği doğaldır. Buraya kadar hep tiratların yapılarını ön plana çıkardık, ama duyguları geri plana ittik. Bu, yalnızca bir öncelik sorunuydu. Bir mimar, yapacağı binanın sütun ve duvarlarını güvence altına almadan pencere ya da kapılara nasıl önem vermezse, Cicely Berry'nin de az önce değindiği gibi "karşılaşılan sorun" iyice tanımlanmadan duygulara yer vermek istemedik.

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

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

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

Her grup on dört dizeden oluşmuş, yalnızca ilk bölümde on üç dize yer almıştır. Shakespeare'in gününde izleyiciler, duyduklarının bir sone olup olmadığını hemen anlarlardı. Herkesin bir atasözünü hemen hatırlaması ya da ¾lü bir müzik çalındığında bir vals olduğunun çabucak kabul edil-

mesi gibi! Bu gözle baktığımızda, şairimizin on üçüncü dizenin sonunda herkes sonucu beklerken konuyu birdenbire değiştiriverip, yeni bir fikre geçtiğini ve izleyicisini kasten şaşırttığını kolayca görürüz. Bu sistemli değişime biz "ama" ya da "ancak" uygulaması diye bir ad vermek istiyoruz.*

Uzun bir tiradı önemli bölümlerine ayırmak, tiradın anlaşılmasına kolaylık getirdiği gibi, duyguların nasıl değiştiğini de ortaya çıkarmaktadır. Birçok uzun tirada değişik duygular yüklenmiştir. Oyuncu tirada hızlı başlarsa, kısa süre sonra sesinin tükendiğini anlayıp zor duruma düşebilir. İşte sözü edilen "trafik ışıkları", duyguların nerede kontrol altında tutulması ve oyuncunun nerede kendini kaptırması gerektiğini göstermektedir.

Richard'ın tiradında üç bölüm noktası vardır: "Şimdi..." diye başlar, "Ama ben..." diye yön değiştirir ve "Ve bu nedenle..." diyerek sonuca ulaşır.

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

Başlangıçta sakatlığını hafife alıyormuş gibi sözler dile getirse de, bu sözler geçicidir. Hemen hislerine kapılarak üst üste "Ben... Ben... Ben..." demesi, şımarık bir çocuğun kar-

* III. Richard'ın açış konuşması: İlk dile getirilen sözcük "Şimdi...", on dördüncü dizenin başlangıç sözü "Ama ben..." ve yirmi sekizinci dizenin ilk sözü de "Ve bu nedenle..."dir.

şısındaki kapalı kapıyı kızgınlıkla tekmelemesini andırır. Nefret ettiği sözcükler, ağzından bir bir dökülecektir: "biçimlenmemiş", "sakatlanmış", "bozulmuş", "kandırılmış", "tamamlanmamış", "vakti dolmadan dünyaya yollanmış", "yarım kalmış", "topal ve gösterişsiz". Konuştukça kanı daha fazla kaynar ve en sonunda asıl nefretini iki sözcükte toplar: "benim sakatlığım". Bu noktada yönetmen, oyuncusuna "Her sözcükten sonra araca biraz daha gaz vereceksin. Sonra daha da vereceksin, "benim sakatlığıma" sözcüklerine eriştiğinde son hızına varmış olana dek" diyebilir. Oyuncu birinci vitesle başladığını dördüncü vitesle bitirecektir.

Richard sahneye geldiğinde oldukça heyecanlı görünmektedir. Shakespeare'in uzun tiratları genellikle yüksek vitesle başlar, ama hızını sonra azaltır. Sahneye çıkan kişinin heyecanlı olması, izleyicileri uyarmak açısından, doğal olarak, yararlıdır. Komite toplantısına katılmaya gelmiş bir bürokrat edasıyla sahneye çıkan bir oyuncuya, herhalde kimse fazla önem vermez. Bu açıdan sahneye girmek üzere olan oyuncunun nasıl bir giriş yapacağını düşünüp planlaması, kaçınılmaz bir yöntemdir.

Richard'ın kullandığı dil, gerçekleşmiş olan barışın onu çok ilgilendirdiğini göstermektedir. Kullandığı sıfatlar da çok abartılıdır: *Görkemli* yaz, *eğlenceli* davetler, *hoşa giden* davranışlar, *oynak* danslar, *iç bayıltan* hoşluklar! Son derece mutlu gibi görünmektedir. Çevresindeki herkes de öyledir. (Henry Irving bu rolü oynadığında açılış sahnesinde zafer çanları çaldırırmış!)

Sıra "Ama ben..." diye başlayan bölüme gelindiğinde Richard yüzündeki maskeyi birdenbire söküp atmış ve izleyiciyi şaşkın bir hale sokmuştur.

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

"Ve bu nedenle..." diye başlayan üçüncü bölümde bir kez daha vites değişmektedir. Kullanılan dil birden uygulamaya

döner. "Planlarla düzenledim..." Artık imgelere, şiirsel yaklaşımlara yer kalmamıştır. Dizeler kısalmış, kesikleşmiştir, hatta tek heceli olmaya başlamıştır.

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

Bu bölümde yalnızca birkaç tiradı inceleme fırsatını bulduk ama inanıyoruz ki, tiratların bir biçimi olduğunu yeterince ortaya çıkarabildik.

İskoçyalı oyun yazarı John McGrath, bir keresinde "Oyunların mesajı değil, biçimleri olur" demişti. Tiratlar da kendi içlerinde ufak bir dram yaşatırlar ya da öyle olmasa da, mutlaka bir hikâye anlatırlar.

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

Biçime gereken önemi vermemek, akıntıya karşı kürek çekmek olur. Biçime uymasını bilen bir oyuncu, Shakespeare'in onu elinden tutup akıntıyla sürüklediğini görecektir.

5. Bölüm
SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER



"Uygun Biçimi Bulmak" bölümünde şiirsel seslendirme konusunda yergi içeren sözler sarf etmiştik. Bu konuyu biraz daha irdelemekte yarar var. "Shakespeare'in okunuş yöntemi" gibi bir deyiş, yaygın biçimde oldukça kabul görmüş durumdadır. Bu konuyu biraz daha kurcalamak istiyoruz.

Bu olay, genellikle, bir oyuncunun giderek kendi ses tonuna âşık olmasından kaynaklanır! Bu oyuncular, dile getirdiklerini "dışarıdan" renklendirmeye yönelirler. Aslında, Shakespeare'i "çok, ama akılsızca seven" kimselerdir. (On dokuzuncu yüzyılın ünlülerinin plaklarını dinlerseniz, bu durumun birçok örneğini bulursunuz.) Sanki oyuncumuz sürekli "Şu Shakespeare ne kadar usta şair, şu ritimlere, şu vurgulanan sesli harflere bakın" demektedir. İşte bir örnek:

> Kralların bu soylu tahtı, bu taçlandırılmış ada,
> Yücelmiş bu topraklar, Mars'ın oturduğu yer,
> Bu yarı cennet, bu kutsanmış ülke,
> Doğanın kendi için geliştirdiği bu doğal kale,
> Savaştan ve salgınlardan korunmuş...[1]

İşte böyle! Bu dizeleri, şarabın tadına bakan bir çeşnici gibi ağzınızda yuvarlayarak ve bir oyunda rol aldığınızı unuturcasına seslendirebilirsiniz. Ne var ki, böyle davranan bir

oyuncu, yazarın vermekte olduğu (aşağıda açıklanan) işaretleri atlamıştır:

a) Sözlerde bir yücelme varsa, konuşan karakter bu sözlerden heyecan duymaktadır!
b) Metinde tekrarlamalar var ve konuşan kişi benzer sözcükleri üst üste dile getiriyorsa, gerekli gördüğünden ve konunun kendisi açısından çok önemi olduğu için böyle davranmaktadır.
c) Tekrarlamalar, her zaman için bir doruğa çıkılacağının işaretidir.

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

Bu tirat, bir açıdan, yazarımız Kraliyet Şairi kesilmiş de ülkeyi öven bir şiir yazmış gibi yorumlanabilir. Ancak tiradın sonu çok anlamlıdır. Tiradın sonunda John, Kral Richard'ın kötü yönetimi sonucu "bu canım ülke"nin çok kötü bir duruma düştüğünden yakınacak ve memleketin sanki kiraya verilmiş bir arsaya döndüğünden söz açarak "utanç verici", "çürümüş", "rezil olmuş" gibi sözler kullanacaktır. Yaşlı devlet adamı acı duyduğu olayları haykırmaktadır. Konuşmasının dayanağı, kızgınlıktır. Konuşan, Shakespeare değildir; Gaunt'lu John yakınmaktadır. Bu süslü ritimler ve renkli vurgulamalar, yaşlı devlet adamına aittir.

Şairimiz burada kendisini Gaunt'lu John'un yerine koymaktadır. Bir oyuncunun yapabileceği en doğru hareket de, olayı böyle algılamaktır. Shakespeare, John'un dile getirdiklerini adeta not etmiş ve oyuncumuz da bu sözleri aktarmaktadır.

Oyuncumuzun buraya ulaştığında bocalamasını doğal karşılamamız gerekir. Shakespeare'in dizelerini günlük normal konuşmalarımız gibi dile getirmenin mümkün olmadığı-

nı bilmektedir. Hem kullanılan dil zordur hem de dizeler çok uzundur.

Öte yandan, dizeleri müzikalitesini öne çıkararak değerlendirmeye kalkınca da, "şiirsel seslendirme"yle suçlanmaktadır. Peki, bir orta yol bulunamaz mı?

Unutmamalıyız ki, sözcükler, Shakespeare'in sihirli değnekleridir. "İşte Kral geliyor" denildiğinde, izleyiciler, sahneye çıkan oyuncunun Kral olduğunu bilir. Ya da, "Şaşkın haldeyim, beklentilerim beni heyecanlandırıyor" denildiğinde izleyiciler, bu sözleri dile getiren kişinin durumunu anlar. Oyuncular, sahne yönetmenlerine ya da indirilip kaldırılan perdelere hiç gerek olmadan bir yerden başka bir yere yalnızca sözlerle gidiverirler.

— Lordum, artık Berkeley'e ne kadar kaldı?
— İnanın bana Soylu Lordum
Gloucestershire'ı ben de tanımıyorum
Yabancıdır bana bu inip çıkan tepeler...

Böylece Londra'dan ayrılıp Gloucestershire'ın yolunu tutmuş oluruz.

Shakespeare, yalnızca kullandığı sözcüklerle, bir sihirbazın yaptığı gibi ortada olmayanı izlememizi sağlamakta ve adını andığı perileri karşımıza çıkarmaktadır.

İyi de, oyuncumuz bu işi nasıl gerçekleştirecek?

Şimdi size, Shakespeare'in sahnelenmesine başlarken uygulanılması kaçınılmaz bir egzersiz sunmaktayız. Mesleğinin başında olan bir oyuncuya Shakespeare'in sözlerini nasıl dile getireceğini gösteren bu egzersiz, deneyimli oyuncunun da zor bölümleri çözmesinde her zaman yararlı olur:

1. EGZERSİZ

Öğrenciler iki gruba ayrılır ve herkes, partneriyle yüz yüze oturur. Öğretmen her birine, gündelik bir sözcüğün yazılı olduğu bir kâğıt verir. Bu sözcükler,

"ev", "düş", "köpek", "izne çıkmak", "oyuncak", "ağaç" ya da "anne" olabilir.

ÖĞRETMEN: Önce hepinizin hafızalarınızı kullanmanızı istiyorum. Size verilen kâğıtta yazılı olan sözcükle ilgili bir anınızı aklınızda canlandırmanızı istiyorum. Örneğin kâğıdınızda "lamba" yazılmışsa, çocukken geçirdiğiniz bir hastalık süresinde başınızda yanık tutulan bir lambayı anımsayabilirsiniz. Dişinizi çekecek dişçinin yüzünüze tuttuğu çok parlak bir lamba da akılınıza gelebilir. Ya da karanlık bir gecede yürürken uzaklarda gördüğünüz bir köy evinin soluk lambasını anımsayabilirsiniz. Şimdi düşüncelerinizi "lamba" üzerine yoğunlaştırın.

Sıra size gelince aklınızda oluşturduğunuz görüntüye uyacak biçimde partnerinize üç kez "lamba" diyecek ve aklınızdan geçenleri böylece belirteceksiniz. Partneriniz sizi dinledikten sonra ne tür bir izlenim edindiğini açıklayacak. Sonra da bütün dinleyiciler, edindikleri izlenimleri dile getirecekler.

Bu, bir tahmin yürütme oyunu değildir. Telepati deneyiyse hiç değildir. Büyücülüğü aklınızdan bile geçirmeyin.

Olay şöyle gelişecektir:

Sıra Ahmet'tedir. Kâğıdında yazılı sözcük "ev"di. Karşısında oturan Ayşe dikkatle izlemektedir. Ahmet düşündüklerini yansıtacak biçimde, üç kez "ev" diyecektir.

AYŞE: Küçük bir evden söz ediyorsun... Kırsal bir yörede... Sen evin içindesin... İçerisi sıcak ve ufak ama çok sayıda mum yakılmış... Birçok renkli yastık var... Dışarısı çok soğuk, belki kar yağmakta... Daha çocuk yaştasın...

DİĞER ÖĞRENCİLER: Evet, biz de evi gördük... Ahmet dışarıdaki bir şeyden korkmuştu... Daha çocuk yaştaydı...

ÖĞRETMEN: Tamam, Ahmet, şimdi de düşündüğünü sen anlat bakalım.

AHMET: Çocukluğumda yılbaşını sayfiyedeki evimizde ge-

çirirdik. Pencerenin önünde bir çam olur ve odada birçok renkli yastık bulunurdu. Sanırım yedi yaşındaydım. Pencereden dışarı bakıp içeride sıcakta olmanın rahatlığını düşünmüştüm. Dışarısı çok renksiz ve soğuk olmalıydı...

Ahmet, Ayşe'nin çam ağacındaki küçük lambaları tanımlamasına şaşmıştı.

Öğretmense, tüm sınıfın, Ahmet'in küçük bir çocuk olduğunu anımsadığını ve evin içinde olup dışarıyı seyrettiğini anlamış olmasının önemine işaret edecektir.

Ahmet'in hafızası çok belirgindi. Tıpkı bir fotoğraf gibi! Belirli bir açıdan çok belirgin bir anısını canlandırmıştı.

Deneyin devamı şöyle gelişebilir. Şimdi sıra Ayşe'dedir ve Ahmet onu dinleyecektir:

AYŞE: Tatil... Tatil... Tatil...

AHMET: Sen sıcak bir ülkedeydin... Herhalde deniz kıyısında... Çok eğleniyordun... (Aklına daha başka şey gelemeyince sorar) Peki, ne düşünmüştün, Ayşe?

AYŞE: Geçen yaz tatilde Meksika'ya gitmiştik... Çok iyi vakit geçirmiştik.

ÖĞRENCİLER: Ee, sonra? Daha neler oldu?

AYŞE: Canım, işte güzel bir tatil geçirmiştim.

ÖĞRENCİLER: Bu tatilin özel yanı neydi?

AYŞE: Canım hep güzel vakitler geçirmiştik, işte.

Ayşe'nin hatırladığı, geçen yaz Meksika'da geçirdiği güzel bir tatildi, ama belli bir olaya dikkatini vermemiş, yalnızca yaz ve tatil diye genel bir tanımlamayla yetinmişti. Bu yüzden, Ahmet daha belirgin bir şey görememişti.

Benzer egzersizler, dünyanın birçok ülkesindeki tiyatro okullarında uygulanmaktadır. İlginçtir ki, görülen imaj ayrıntılıysa, izleyici birçok ayrıntıyı saptayabilmektedir. Yansıtılan imaj belirgin değilse, izleyici yalnızca bir sis tabakası görür.

Dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Öğretmen, belirgin bir olayın düşlenmesini önermiştir. Yoksa, öğretmen "O gece lambasının, dişçinin parlak projektörünün ya da uzaktaki evin ışığının sende uyandırdığı izlenimleri anlat" dememiştir. Ayşe başarılı olamamış çünkü tatilinde yaşadığı belirgin bir olay üzerine dikkatini vereceği yerde, tatilden duyduğu memnuniyeti düşünmekle yetinmişti. İzleyiciler de doğal olarak kendi geçmişlerini anımsayarak Ayşe'nin ne düşündüğünü belirlemeye çalışırken, kendi duygularını da katmışlardır. Düşünülen imaj belirginse, duygular mutlaka arkasından gelecektir.

Bu egzersizin ikinci bölümüne geçmeden önce öğrencilerden biri, şu soruyu yöneltebilir: "Bize verilen o sözcüğü neden üç defa yineletiyorsunuz?"

Nedeni açıktır: Dile getireceğiniz sözcükle hatırladığınız imaj arasında ilişki kurmak, biraz deneyim isteyen bir iştir. Birinci ya da ikincide anlam kaybolabilir. İngilizlerin "dart" oyunu gibi. Nişan tahtasına üç atış yapmakta fayda vardır.*

2. EGZERSİZ

Birinci egzersiz, hafızaya dayandırılmıştı. Bu kez, hayal gücümüzü deneyeceğiz. Yerleşim düzeni aynıdır, öğrenciler karşılıklı oturtulmuş ve her birine, sözcüklerin yazılı olduğu kâğıtlar dağıtılmıştır. Ancak kâğıtlarda yazılı sözcükler, bu kez, öğrencilere yabancı gelecek şeylerden seçilmiştir. Örneğin:

"krallık tacı", "hançer", "kan", "düş", "hayalet", "zehir", "kılıç", "yara", "canavar", "bulut", "ceset"...

ÖĞRETMEN: Bu sözcüklerin hepsi, Shakespeare'in oyunlarında önemli yer tutmuştur. Bu sözcüklerin çoğunu tanıma-

* İngiltere'de çok moda olmuş bir oyundur. Sivri uçlu ufak okların bir nişan tahtasına fırlatılmasıyla oynanır. Tahtanın en ortasına okunu saplayan, en büyük puanı kazanır. Yazarlar bu örneği kullanarak bir anlamda şeytanın hakkı üçtür diyorlar. – ç.n.

nız gerekir. Ancak bu kez kendi geçmişinizden değil, başkalarının deneyimlerinden yararlanacaksınız. Deneyiminden faydalanacağınız kişinin kim olduğu önemli değildir. Kâğıdınızdaki sözcük çevresinde bir olay yaratabilir ya da bildiğiniz bir Shakespeare oyunundan bu sözcüğü içeren bir bölümü anımsayabilirsiniz.

Size düşen sözcük, "hayalet" olabilir. Kendinizi savaşa girmek üzere olan bir general olarak hayal edebilirsiniz. Savaşı kaybetmeniz mümkündür ve sabaha karşı çadırınıza daha önce öldürdüğünüz birinin hayaleti girmiştir.

Sizin kimliğiniz önemli değildir; üzerinde durulması gereken, çadırınıza gelen hayalettir. Neler giydiğine, nasıl davrandığına, hayattayken nasıl biri olduğuna, sizden ne kadar uzakta olduğuna ve ne istediğine çok dikkat etmeniz gerekmektedir. Ancak sizin bu hayalete karşı duygularınız, bizi ilk aşamada ilgilendirmemektedir. Önemli olan, gördüğünüz bu hayaleti partnerinize yansıtabilmenizdir.

Gerekli görürseniz kalkıp dolaşabilir, bedeninizi de kullanabilirsiniz. Ancak sözcüğünüz, bir eşyaysa, pantomimle anlatmaya kalkmayın.

Yine, geçen seferki gibi yalnızca sözcüğünüzü dile getireceksiniz. Bu arada bunun yalnızca bir seslendirme egzersizi olmadığını da bilmelisiniz. Sözcüğünüzü seslendirirken, canlandırmaya ya da şarkıya dökmenize gerek yoktur: Yalnızca söyleyerek, partnerinizin "görmesini" sağlamaya çalışacaksınız!

Bu egzersiz, yetenekli bazı oyuncuların tek bir sözcükle yola çıkıp karşılarındakine bütün bir hikâyeyi anlatabildiklerini göstermiştir. İsviçre'deki bir sınıfta, Shakespeare'in oyunlarını pek bilmeyen bir grup arasında, bir oyuncu, bütün sınıfa masaya saplanmış ve üzerinden kan akan bir hançeri "tanıtmayı" başarmıştı. Bir başkası da hepimize, kırmızı giysiler giymiş bir kardinali tanıtmıştı!

Anlatıcı ne kadar yetenekli olursa, anlatım da o kadar ba-

şarılı olur. Ancak izleyenlerin de yetenekli olması, işleri kolaylaştırmaktadır.

○

Bu egzersizdeki amacımız, oyuncuyu belirgin olup genellemelerden uzaklaşmaya zorlamak ve oynayacağı oyuna bağımlılığını arttırarak, ilgisiz kalmamasını sağlamaktır.

Shakespeare'in kullandığı birçok sözcük zamanla şairane sayılmıştır. Örneğin: "Mehtap", "yıldızlar", "güneş", "çiçekler", "tan vakti", "okyanus" ya da "bahar" gibi. Dolayısıyla bu sözcüklerin duygusallığa (hele âşıkane şarkılara) yatkın olduğu kabul edilmiştir. Bu yaklaşım, bazı oyuncuların konuşmalarına "şairane" yaklaşmalarına neden olmaktadır. Bazı oyuncularsa, bu yaklaşımdan kendilerini kurtarmak amacıyla dizeleri heyecansız bir biçimde dile getirmeye yönelirler. Her iki uygulama da konunun özünü kaybettirmektedir.

Örneğin, "gündoğumu" sözcüğünü heyecansız seslendirdiğiniz zaman yalnızca saatin sabahın beşi olduğunu söylemiş gibi olursunuz. Aynı sözcüğü "şairane" bir biçimde dile getirirseniz, bu kez gün doğumunun romantik bir yanı olduğunu anımsatmış olursunuz.

Ancak bir oyunda, bu sözcük, dile getiren kişinin durumuna göre çok değişik anlamlar kazanabilir. Şöyle ki:

a) Hücresinde idamı bekleyen bir adam açısından gündoğumu.
b) Yeni gelinin düğün gecesinin sabahı.
c) Kışlasından izne çıkan, ama gün doğmadan dönmesi gereken sarhoş erin yaşadığı sabah.

Aynı sözcük, yukarıda örnek verilen insanların her birinin ağzında bambaşka etkileşim ve tonlar kazanacaktır, değil mi?

Bir tiradı hazırlamak durumunda olan oyuncumuz, dile getireceklerinin ne anlama geldiğini iyice kavradıktan sonra, kendisine şunu sormak zorundadır: Bu sözler, yaratmakta olduğum karaktere (bana) ne anlam ifade ediyor?

Bu egzersizin bir diğer amacı da, oyuncumuza, *sözcüğü dile getirdiği anda*, bu sözcüğün taşıdığı anlamları bir huniden akıtır gibi süzmeyi (ve izleyiciye sunmayı) öğretmektir.

Müzikte olduğu gibi; notalar çalındıkları an önemli olurlar. Müzik etkinliği yalnızca o anda doğar. Bu konuda G.B. Shaw şöyle demiştir: "Shakespeare'in dizelerine uyulmalı ve seslendirmeyle oyunculuk hep el ele, birlikte canlandırılmalıdır." Oyuncumuz, sahnede "Kış geldi" dediğinde, izleyicilerinin gözlerinin önüne buz gibi rüzgârın çıplak dalları sarstığı bir görüntüyü getirebilmelidir. Hemen ardından "Yaz" sözcüğünü dile getirirse, bu kez de izleyicisine aynı dalların bol çiçeklenmiş ve güneş altında parıldayan halini getirerek ters bir manzarayı ulaştırmış olacaktır. "Bulutlar"dan söz açarsa, bu kez de karanlık ve yağmur getiren bulutlar akla gelecektir. Hemen ardından "okyanus" dediğinde de berrak gökyüzünün altında uzanan masmavi deniz, gözler önüne serilecektir. İşte bütün bir hikâye anlatılmıştır. Bunu bir film montajı gibi de anlatabiliriz:

Kış manzarası
kamera geçer
Yaz manzarası
atla
Karanlık bulutlar
geç
Durgun deniz manzarası

Okuyucumuz, sözü *III. Richard*'ın açılış konuşmasına getirmekte olduğumuzu herhalde anlamıştır:

Artık bizi rahatsız eden kışı
York'un güneşi görkemli yaza döndürünce
Damımızda dolanan kara bulutlar
Okyanusun bağrına gömüldü.[2]

İzleyiciye kıştan yaza geçildiği bildirilmiyor, gösteriliyor.

İzleyiciler bu durumu paylaşıyorlar. Oyuncu bizlere birtakım duygularını göstermiyor. Aksine, bir mevsimden diğerine geçişin anlatıldığı bir tablo çiziliyor önümüzde.

Shakespeare, sözcüklerle inanılmaz resimler çizebilen bir yazardır. Yazar Thomas Grey, ondan söz ederken "Onun her sözcüğü bir resimdir" demişti. İzleyicilerin hayal gücünü harekete geçirerek sahnede olmayanı görmelerini sağlamak konusunda çok başarılıydı.

V. Henry oyununun başındaki Koro "Düşünün" diye seslenir,

"Atlardan söz ettiğimizde, inanın onları gördüğünüze," der ve hemen ardından gayet belirgin bir imajla sözlerini güçlendirir:

İzleyin gururla nal izlerini sevecen toprakta.[3]

Bu dizeleri dile getiren Koro o atları görmüyorsa, izleyiciler nasıl görebilir ki? Shakespeare'in sözleri tek başlarına bir şeyi ortaya çıkaramaz; oyuncunun da çizdiği tabloyu görüyor olması gerekir.

İşlemekten kaçınmaya çalıştığı cinayeti işlediği gece, Macbeth'in gözüne hayaller görünür:

Bir hançer mi önümde gördüğüm?
Sapı elimden yana çevrik...[4]

Ortada hançer filan yoktur; ancak Macbeth'i canlandıran oyuncu hançeri görmüyorsa (ki çoğunlukla görmezler), izleyici sahnenin önemine varamayacaktır! Ünlü oyuncu Ralph Richardson (ki onun Macbeth'i fazla başarılı olamamıştı) oyunu yönetmekte olan yakın dostu John Gielgud'a "Canım, ben hançeri göremiyorsam, izleyici nasıl görebilir ki" demiştir. Koro yine konuşmaktadır:

İzin verin
hayal gücünüzü harekete geçirelim.

Shakespeare'le oyuncuları tüm izleyicileri bir hayal dünyasına taşımayı çok iyi bilirlerdi. Yalnızca sözcükler aracılığıyla, büyük bir izleyici kitlesine görmediklerini göstermeyi başarıyorlardı. Yine de oyuncularına çok iş düşmekteydi. Hatta bu kitabın yazılması sırasında, bir ara kitabın adını "Hayal Gücünü Geliştirmenin Yolları" koymayı da düşünmemiş değiliz.

○

Shakespeare'de yalnızca koşan atları hayal etmemiz yeterli olmaz. Onun hayal gücü, günümüzün en ileri sahne tekniğinin ulaşamayacağı boyutlarda fırtınalar, batan tekneler, içinde ruhlar dolanan eski kaleler, hücuma kalkmış ordular, harp alanları ve mezarlıklar, sihirli ormanlar ve büyücüleri izleyicilerine göstermesini bilmiştir. Oyunlarında havaya bile rol verebilmiştir. Birçok yerde güneş doğar ve batar. Birçok oyundaysa karanlığın önemli bir rolü vardır!

Bu üstün beceriyi gösterirken Shakespeare'in elinde yalnızca bir grup deneyimli oyuncuyla müzisyenler, çıplak bir sahne ve birkaç sütunla bir balkon vardı. Gösteriler açık havada güneşin altında yürütülmekteydi. Oyunlara çoğunlukla öğleden sonra saat ikide başlanırdı. Demek ki göz gözü görmeyen bir gecede açılan *Hamlet*'in ilk sahnesinde oyuncular o karanlığı yaratmak zorundaydılar. Oyuncular ve Shakespeare'in gizli silahı olan sözcükler!

Dile getirilen sözcükler de izleyiciyi bulundukları yerden çok uzaklarda olduklarına inanmaya davet ediyordu.

Sahne Truva'da...[5]

İliriya, Bayan...[6]

Demek Arden Ormanı burası...[7]

... teknelerimiz nihayet değdi
Bohemya'nın sahillerine...[8]

Liselerimizde görev yapan birçok öğretmen, Kraliçe Elizabeth döneminde tiyatroların her tür donanımdan yoksun olduğunu, elektriğin bile bulunmadığını, bu yüzden de Shakespeare'in oyunların geçtiği yöreleri şiir aracılığıyla izleyicilerine anlatmak *zorunda* kaldığını bıkıp usanmadan öğretmeyi sürdürmektedir. Oysa, Oscar Wilde "Shakespeare ve Sahne Tekniği" başlığını verdiği uzun bir araştırma yazısında, Shakespeare'in oyunlarında sahnelerinin fakirliğini sürekli olarak vurguladığını yazmıştı. Fakat bu öğretmenleri dinleyecek olursak, Shakespeare'in, Henry Irving'in yaptığı gibi sahneye yüzlerce yardımcı oyuncu çıkartarak VIII. Henry'ye bir taç giyme töreni yaratacak ya da Beerbohm Tree gibi sahnede Mısır'daki Sfenks'in aynısını inşa ettirecek kadar gösterişe düşkün olduğunu sanabiliriz!

Bu görüşe dayanarak hüküm vermeye kalkacak olursak, elinde günümüzün elektronik aydınlatma gereçleri olsaydı, şairimiz şu aşağıdaki dizeleri yazmak zorunda kalmayacaktı:

> Bakın ama, sabah bürünmüş gül kurusu bir şala
> Doğudaki şu tepenin çiğleri üstünde sekiyor![9]

Şairimizi sahne kenarında bekleyip, sahnede gösteremediklerini hemen birkaç dize okuyarak ortaya çıkarmaya çalışırmış gibi algılamakla büyük haksızlık etmiş oluruz. Shakespeare'in, on dokuzuncu yüzyılın ünlü romancısı Dickens'ın yazdığı romanlara güzel görünümler katmak için, çok canlı doğa betimleri yaparcasına hareket ettiğini sanmak yanlıştır.

Shakespeare'in oyunlarındaki karakterler, gündoğumu ya da günbatımından, hatta ayın değişimi ya da yıldızların gökte kayboluşundan söz ettikleri zaman, oyunun akışını kesip bir "tanıtıcı" rolünü üstlenerek çevreyi birkaç dizeyle tanıtmakta değillerdir. Onlar bunu yaparken çevrenin kendi üzerlerindeki etkisini (ya da kendi değişimlerini) belirlemektedirler.

> Sabahın yakın olduğuna alamet
> Ateş böceklerinin gittikçe solan ışıkları...[10]

Gecenin kandilleri sönmüş ve neşeli gün
Ayağının ucuna basmış öyle bekliyor[11]

Bu dizeler muhakkak ki gün doğumunun çok şairane betimlemeleridir, ancak unutmamalıyız ki bu dizeleri dile getirenler için (Hamlet'in Hayalet babası ve Romeo) güneşin doğuşu çok korkulu anlamlar taşımaktadır. Güneşin ilk ışıkları gelmeden her ikisinin de kaçması gerekmektedir – güneşin doğuşunun *onlar açısından* asıl önemi budur!

Daha önce de değindiğimiz gibi, gündoğumu ya da batışı yalnızca çevreyi tanıtmak için değil, ilgili karakter üzerinde yarattıkları etkileşimi ortaya çıkarmak için yazılmaktaydılar. Demek ki, çeşitli doğa olaylarını, yani güneşin doğuşunu, bulutların süzülüşünü ve soğuk, lekesiz mehtabı anlatırken, oyuncunun bu fırsattan yararlanıp canlandırdığı karakterin içyapısını ortaya çıkarması gerekmektedir.

Gelin bu olayın uygulamada nasıl gerçekleştirileceğini araştıralım.

○

Hem *Romeo ve Juliet* hem de *Macbeth* oyunlarında "gece"nin çok önemli bir yeri vardır. Bu oyunların en dramatik sahneleri hep gece karanlığında geçer ve kısaca bir göz atsak bile, *karanlığın* bu oyunlarda ne kadar etkili olduğunu kolayca anlayıveririz. Öte yandan Verona'nın gümüş ayı ve bülbüllerini içeren geceleriyle Dunsinane'nin sisli ve cehennemi geceleri arasında büyük farklılıklar vardır! Ancak oyunlardan biri romantik bir aşk hikâyesini, diğeriyse büyücülerle dolu cinayetleri kapsayan bir oyun olduğuna göre, bu durumu beklemeliydik. Aslında Shakespeare'in ne İskoçya'yı ne de İtalya'yı görmüş olduğunu kanıtlayan bir bilgiye sahibiz. Ancak bir oyun yazarının bu değişik ülkelerin doğasından faydalanmaması, büyük bir kayıp olmaz mıydı!

Hem Juliet hem de karı-koca Macbeth'ler için gecenin karanlığı, onların dramını belirlemekte ayrı bir önem taşır. Shakespeare, yarattığı karakterlerin içlerine girerek dünyayı

onların gözlerinden incelemeyi o kadar iyi becermiştir ki, "gecenin karanlığını" bu karakterler için belirleyici bir unsur haline getirmiştir.

Önce Verona'ya "uzanalım". Âşıkların "balkon sahnesi" diye ünlenmiş ve iki gencin ilk kez bir araya geldikleri sahne, gece karanlığında geçer ve aralarında geçen tüm konuşmalarda bu duruma dikkat çekilir. Juliet'in yüzü, Romeo'ya göre karanlıkta parıldamaktadır. Genç delikanlı, sevgilisini güneşin doğuşuna benzetir –sevgilisi, gökteki aydan da parlaktır– gözleri "gökteki en güzel yıldızlardan daha güzeldir" ve varlığı gökte dolanan bir melek gibidir.

İlk bakışta bu sözler aşırı romantik, hatta bayat gibi gelebilir, ama unutmamalıyız ki, Romeo gecenin karanlığında, bahçede kendi gözüne görünen şeylerden söz etmektedir. Ay göktedir, yıldızlar parıldamakta ve gün yaklaşmaktadır. Daha zamanı vardır ve kızın düşman ailesinden korkmasına gerek yoktur çünkü gece hükmünü sürdürmektedir. Romeo "Gizleyecektir gece bakışlarından beni" diyebilmektedir. Juliet'se karanlık sayesinde yüzünün kızardığının görünmeyeceğinden emindir ve "şu gecenin örtüsü yüzümde olmasaydı" der. Gece ve karanlık, her biri için bağışlayıcı ve koruyucu bir rol üstlenmiş durumdadır. Bu sahne güneş altında gerçekleştirilseydi, iki genç birbirlerine karşı böyle davranamazlardı.

○

Karanlığın Juliet'in psikolojisini nasıl etkilediğine, az sonra başka bir sahnede de tanık oluruz. Juliet'in III. Perde 2. Sahnede yer alan oldukça uzun ve bir sürü benzetmeyle dolu bu konuşması, bir yandan birçok antolojide yer almış olmasına, bir yandan da sık kullanılır bir tirat haline gelmesine karşın, çoğu oyuncu onu sıkıcı ve oyunun akışını duraklatıcı bulur.

Romeo ve Juliet'in karşılıklı aşk yemini etmelerinin üzerinden daha yirmi dört saat geçmiştir. Gizlice evlenmeleri kararlaştırılmış ve Juliet'in (olayın gizini paylaşmakta olan) Dadısı, çarşıdan bir ip merdiven almaya çıkmıştır. Böylece,

Romeo'nun odaya tırmanması kolaylaşacak ve âşıklar kararlaştırdıkları gibi zifaf gecelerini kutlayacaklardır. Akşamüzeri güneş her yanı kavurmaktadır. Eskiler, güneşi, Güneş Tanrısının oğlu Phaeton ya da Phoebus'un sürdüğü ateşten bir yarış arabası gibi düşlerlermiş.

Juliet şöyle seslenmektedir:

Ey, Güneş ilahının arabasını çeken
Alev ayaklı atlar, Phoebus'un sarayına
Doğru dört nala koşun...[12]

Bu açılış biraz fazla özentili geliyorsa, unutmayın ki yazarımız daha yirmili yaşlardaydı. Yazı tarzı biraz Marlowe'u hatırlatıyorsa da, büyük olasılıkla *II. Edward* oyununu izlemiş ve "Dört nala kal, Parlak Phoebus, göğün zirvesinde" dizesinin etkisinden kendini kurtaramamıştı.

Yine de, on üç yaşındaki hiçbir kızın Juliet gibi konuşmasını kimse bekleyemez. Ne var ki, Juliet'in dile getirdiği sözcükleri ve bu sözcüklerle canlanmaya başlayan duygularını algılayacak olursak (ki burada yapmamız gereken de budur), onun yaşında ve ilk kez âşık olmuş bir kızın duyması doğal duygularla karşılaştığımızı anlarız.

Güneşi sürükleyen atlara "dört nala koşun" diye bağıran Juliet, ardından

... ve derhal bulutlu geceyi getirmeli,
Öyle ser ki örtünü sevda yaratan gece...[13]

der ve sonra da şu dizeleri dile getirir:

Gel, kibar gece, gel, ey siyahlara bürülü
Ağır başlı giyinmiş hürmete lâyık valide...

Gel gece: Gel Romeo: gel gecenin gündüzü
... Gel ey nazik gece; sevgili siyah yüzlü gece gel
Romeo'mu ver bana...

Bütün bunları on yedi dizede dile getirmektedir.

Tekrarlama mı var? Özellikle yapılmış olmalı! Polonius gibi bu tiradı "Çok uzun" bulan çıkarsa, bu tiradın düzgün bir şiir olmak için yazılmadığını hatırlatmalıyız. Amacı genç kızın dayanılmaz arzularını ortaya çıkarmaktır.

Shakespeare'in oyunlarında bir karakter aynı konuyu durmadan yinelemeye başlarsa, bu karakter için o konunun büyük bir önem taşıdığından emin olabiliriz.

Bu tekrarlar, durmadan çalan bir kilise çanına ya da genç kızın damarlarındaki kanın giderek daha hızlı akmasına benzemektedir. "Gece", genç kız için artık yalnızca karanlık olmaktan çıkmış, adeta sevişmenin simgesi haline gelmiştir. Geceye karşı konuşurken, sevgilisine ya da daha doğrusu kocasına seslenir gibi konuşmaktadır. Juliet için gece, Romeo olmuştur!

Gel gece, gel Romeo

Artık konuşan aklı değil, bedeni, damarlarındaki kan ya da cinsel dürtüleridir!

Şu aşağıdaki dizeleri dile getirirken aklının sevişmekte olduğu açıktır:

Siyah yüzlü gece gel, Romeo'mu ver bana;
Sonra öldüğü zaman al onu bedeninden
Birçok küçük yıldız yap, onlar semayı öyle
Süsleyeceklerdir ki bütün dünya geceye
Aşık olup muhteşem Güneşe tapmayacak.

Shakespeare yalnızca şairane olmakta ya da süsleme yapmakta değildir: Elizabeth döneminde "ölmek" sözcüğü "orgazm olmak" anlamına da gelirdi (Fransız argosunda buna hâlâ *la petite mort* denilmektedir). "Gelmek" sözcüğü de, Shakespeare'in yaşadığı dönemde iki anlamlıydı. Açıkçası, bu tiradın tümü, sevgilisine karşı müthiş bir arzu duymakta olan genç bir kızın yüreğinden kopan erotik bir çığlıktan ibarettir! Tüm coşkusu "gece" sözcüğünde yatmaktadır.

Şimdi önceki egzersizimize dönelim. Ayşe, Ahmet'e üç kez "gece" diyerek on üç yaşında bir kız olduğunu ve o gece gelecek sevgilisine kavuşmak için deliye döndüğünü anlatabilirse, Juliet'i sahneleme yeteneğine sahip olmanın ilk adımını atmış bir oyuncu olduğunu kanıtlamış olur.

○

Şimdi gelelim Macbeth ailesine! "Gece" sözcüğü onlar için bambaşka anlamlar taşımaktadır. Kralı öldürmeye niyetlidirler:

— Sevgilim! Canım benim!.. Kral buraya geliyor bu gece.
— Ne zaman gidecek?
— Yarın gitmek niyeti.
— Hayır, güneş hiçbir zaman
Öyle bir yarın görmeyecek."[14]

Savaştan dönüp karısıyla ilk kez karşılaştığında Macbeth'in ilk söylediği, Kral Duncan'ın o gece misafirleri olacağı olmuştur. Cinayet ya da katil sözcüğünü ağızlarına bile almazlar, olayı ikisi de kabullenmiş durumdadır. Acaba bu konuyu daha önce aralarında konuşmuş ve planlamış mıydılar?

Leydi Macbeth, kocasını beklerken öncelikle karanlıkların güçlerine seslenmişti:

... Sen de gel karanlık *gece*
En kara cehennem dumanlarına sarın da gel
Gel ki görmesin açacağı yarayı
Keskin hançerimin gözü bile.
Karanlık göklerden hiçbir ışık sızıp da
'Dur! Vurma!' diyemesin bana.[15]

Yukarıda geçen "gökler" sözcüğünü "Tanrı" olarak da alabilirsiniz! Elizabeth dönemi tiyatrolarında Tanrıyı anmak öyle kolay bir iş değildi.

Bu "gökler" ve "cehennem" sözcükleri boş bir retorikten

ibaret değilse ve Leydi Macbeth söylediklerine inanıyorsa, o zaman Tanrının varlığını kabul etmiş demektir. Tanrının varlığını kabul etmiş olması, onun bir vicdanı olduğunu gösterir. Gecenin karanlığını, yapacağı kötü işi Tanrının gözünden saklamak için kullanmayı düşünmektedir. İyilikle kötülüğün kesiştiği yol ayrımındadır ve bilinçli olarak cehenneme giden yolu seçecektir. Macbeth'ler inançlı Hıristiyanlarsa, duyacakları vicdan azabı o kadar büyük bir cezaya neden olacak demektir.

Ya Macbeth? Cinayet işlemek konusunda tereddütleri çok daha fazladır:

> Ama bu işlerin daha burada görülüyor hesabı[16]
>
> Ve ne bulunmaz bir Kral
> Her değeri ayrı bir İsrafil borusu olur
> Lanet okumak için onu öldürene.

Hıristiyanlığa ait bu terimler, tesadüfen söylenmiş değildir. Macbeth inançlı bir kişidir. Geceler, onun açısından "kötülüklerle doludur":

> Şimdi dünyanın yarısında tabiat ölü gibi;
> Pencerelere bürülü uykuyu kötü rüyalar sarmış,
> Cadılar başlamıştır şimdi büyülerine.
> Soluk yüzlü Tanrıçalar Hekate'yi çağırıyorlar.[17]

Öbür dünyada gündüzler cennete açılır, gecelerse cehenneme aittir. Duncan'ı öldürürse, başına neler geleceğini bilmektedir: Lanetlenecek ve cezalandırılacaktır! Onun da önünde iki yol vardır. Bile bile kendisini cehenneme götürecek yolu seçecek ve kimsenin kendisini görmeyeceğini umacaktır!

> Sen ey sağlam, katı toprak,
> Duyma ayak seslerimi, bilme gittiğim yeri
> Yoksa korkarım taşların bile keser yolumu...[18]

Bir cinayet işlendi mi, diğeri de peşi sıra gelecektir. Banquo, Macbeth'lerden şüphelenmiştir; bu yüzden, onun da öldürülmesi gerekir. Daha önce gecelerden kaçındığını söyleyen Macbeth bu kez geceyi çağıracaktır:

Gel ey gece, kirpikleri kavuşturan karanlık

(Kullandığı sözcükler, karısının kullandıklarına benzemeye başlamıştır: Bu durum, karısıyla eşleşmeye başladığının bir işaretidir!) Sözlerine devam eder:

Bağla gözlerini yumuşak yürekli gündüzün,
Görünmez kanlı ellerinle yırt at,
Uykularımı kaçıran varlığın kader yazısını.[19]

Ortalık kararmaya başlamıştır:

Gün soluyor, karga çal kanat gidiyor kara ormana
Gündüzün iyi kulları boyunlarını büküp
Uykulara dalmak üzereler, gecenin kara güçleri
Avlarının üzerine saldırmaya hazırlanırken.[20]

Artık "gündüzün iyi kulları" arasından ayrılmış, "gecenin kara güçleri"ne karışmıştır!

Geceye karşı tutumu değişmektedir. Tüm karakteri giderek değişecek ve toplu cinayetlere, umutsuzluğa ve ölüme doğru yuvarlanacaktır.

Dizelerin içinde anahtar sözcükler olduğunu kabul ediyorsak, karakterlerin de anahtar sözcükleri olduğunu kabul edebiliriz. Bu sözcükler, onları dile getiren kişinin takıntılarını belirler. Macbeth açısından bu anahtar sözcüklerin biri "gece"yse, diğeri de "kan"dır.

Cinayet işlenince kan akar! ("Bir ihtiyardan bu kadar kan akacağı kimin aklına gelirdi?") Akan kan, katili de kirletmiştir:

Koca Poseidon'un bütün denizleri
Yıkayabilir mi bu elleri?..[21]

Kan, silinmesi çok zor bir iz bırakmaktadır. (Leydi Macbeth, düşünde yürürken "sürekli ellerini yıkıyormuş gibi" görünür.) Kan, bir ırmak gibi akmaktadır:

Öylesine bulanmışım ki kana
İlerlemek de içine dalmak kadar kötü.

Kan, denizi bile kızartacaktır:

Hayır, bu elim azgın dalgaların
Rengini bile kızartacak
Ve yeşili al yapacaktır.

"Kan" sözcüğü başka birçok anlamı da kapsamaktadır: Cinayet, katil, hunharlık, şeytan, lanetlenmek ve suç! Bu sözcüğe boşu boşuna "anahtar sözcük" demiyoruz, çünkü ilgili karakterin en gizli yönlerini ortaya çıkarmaya yaramaktadır!

Macbeth'in "gece" ve "kan" sözcüklerine karşı gösterdiği tepki, karakterinin içyüzünü tanımamıza yardımcı olmaktadır. Macbeth rolünü canlandırmanın yüzlerce yolu olabilir, ancak bu iki sözcüğü karakterin yaşamındaki iki süsleme ya da yineleme biçiminde ele alacak oyuncu, canlandıracağı karakterin bilinçaltının tanınması yolunda Shakespeare'in uzattığı yardım elini geri tepmiş olacaktır!

○

Shakespeare'in yarattığı karakterler ilk bakışta öylesine karmaşık ve tiratları öylesine uzun görünür ki, rolü üstlenecek oyuncunun ürkmesini doğal karşılamak ve yaratacağı karakterin özüne ulaşmak için hangi kapıdan gireceğini bulmakta zorlanmasını hoşgörüyle karşılamak gerekir. Bu araştırmayı yapabilmek için anahtar sözcükleri bulmak çok yararlı olacaktır.

Genellikle, bir karakteri çözmemize yarayan anahtar söz-

cükler, aynı zamanda oyunun tümü açısından da benzer işlevleri görür.

Shakespeare on dördüncü yüzyılın başlarında yaşayan Kral II. Richard'dan, kendi yaşadığı dönemde kral olan VIII. Henry'ye kadar birçok İngiliz kralının yaşam hikâyelerini konu alan birçok oyun yazmıştır. Tüm bu oyunlarda ortak olan ana tema, krallıkla ilgili sorunlar ya da insanları yönetmenin yarattığı sorunların araştırılmasıdır.

Krallar günümüzde artık daha çok bir formalite olarak hükümdarlıklarını sürdürmektedirler. Eski çağlarda kralların üstlendikleri sorumlulukları, günümüzün başbakanları ya da başkanları yüklenmektedir.

Krallığın en önemli simgesi, kraliyet tacıdır. Elle tutulabilen bir nesne olan bu taç, her oyunda mutlaka görülmektedir. "Taç" sözcüğü, oyunların hepsinde kaçınılmaz bir biçimde gündeme gelmektedir. Taç, başına koyan herkese başka türlü görünür. Taç, kimine göre Tanrının kendisine verdiği bir armağan; kimi içinse ele geçirilmesi çok önemli bir mücevherdir. Taç, bir başkası için başına geçirildiği kişiyi kemiren bir çemberdir. Hatta, taca bomboş bir "O" diye bakan da çıkacaktır!

Kral rolünü üstlenen oyuncular genellikle biyografileri karıştırıp, eski baskılardaki resimlere bakarak çalışmaya başlarlar. Oysa Shakespeare bu adamların gerçek yaşamlarını sergilemeye çalışmıyordu ki! Hatta, çoğu kez, tarihi doğruları saptırmaktan da kaçınmamıştı. Shakespeare'in asıl amacı, yarattığı bu kişiler aracılığıyla liderliğin prototipini belirlemek; diktatörlerin, demagogların, tecavüzcülerin ya da tiranların nasıl olduklarını ortaya çıkarmak ve görevinde başarılı olan ya da işlerini beceremeyen kişileri gözler önüne sermekti. Oyuncumuz, rolünü üstlendiği kralın kişiliğini anlamak için, bir sürü biyografi karıştıracağı yerde, canlandıracağı kişinin başında taşıdığı taçla olan ilişkisini araştırmalıdır!

Shakespeare'in tarihsel oyunlarını iyi bilen kimselerden oluşan bir grup (sınıf) içinde uygulanabilecek güzel bir egzersiz şöyle gerçekleştirilebilir: Söz alan kişi üç defa "kral" der ve dinle-

yiciler, sözü edilen kralın hangisi olduğunu ve hatta o kralın, yaşamının hangi evresinde bulunduğunu saptamaya çalışırlar.

○

Daha önce de değindiğimiz üzere, Shakespeare otuz bin sözcük içeren bir dil hazinesine sahipti. Ancak, nasıl bir heykeltıraş, bronzdan döktüğü dans eden bir figürü yalnızca iki "noktadan" ayakta tutmasını bilirse, şairimiz de bir karakterin, hatta bütün bir oyunun iki basit ama önemli sözcük üzerine kurulmasını becermekteydi.

Tek ve basit bir sözcük, yerine göre düzinelerle sözcükten daha etkilidir. Yinelendiğinde etkisi de artar. Kriz anlarında sözcüklerin basitliği ve yinelenmeleri, izleyicinin kalbine dek ulaşır! Shakespeare bu yöntemi, çocukluğunda kilisede dinlediği İncil'den öğrenmiş de olabilir. İşte İncil'den iki alıntı:

Babil düşmüştü, o büyük kent düşmüştü.

Ah! Oğlum Absolom, oğlum, oğlum Absolom
Tanrı uygun görseydi, uğruna ölseydim, ah Absolom!
Oğlum, oğlum...

Bir de Shakespeare'den heyecan anlarını belirleyen yineleme örneklerine bakalım:

Tanrım, oğlum Arthur'um benim, açık benizli oğlum
Hayatım, sevincim, gıdam, benim tüm yaşamım.

Ah Iago, ne kadar yazık, ne kadar yazık Iago!

Yarın ve yarın ve yarın...

Ölüyorum Mısır, ölüyorum...

— Ne okuyorsunuz, Lordum?
— Sözcükler, sözcükler, sözcükler...

Ne olur çıldırmamalıyım, çıldırmamalıyım tatlı gökyüzü
Aklımı koru benim, çıldırmamalıyım!

Shakespeare, heyecanın arttığı bazı yerlerde oyuncusuna adeta "Al işte, 'ölüm' sözcüğünü birkaç dizemden daha etkili bir biçimde kullanabilirsin" demektedir. Bu durum, karakterin sözlerle ifade edilemeyecek kadar etkilendiği anlarda yer almaktadır.

Othello, kıskançlıktan aklını kaybetmiş hale geldiğinde, her zamanki süslü konuşma tarzını kaybeder ve "Ah! Kan, kan, kan!" diye haykırır. Artık kontrolden çıkmıştır.

Juliet'in Dadısı –ki laf yetiştirmekte genellikle üstüne yoktur– sevgili hanımcığının ölüsü karşısında (güya) söyleyecek söz bulamaz hale düşer:

Ne o, hem de giyinmiş, sonra tekrar mı yattın?
Yok uyandırmam lâzım. Hanımcığım, kalk! Hanımcığım!
Eyvah! Eyvah! Yetişin! Yetişin! Hanım ölmüş!
Ne felâket! Ah, keşke hiç doğmamış olsaydın.[22]

Başka hangi şair, böyle bir durumda, bu kadar yalın dizeler yazmaya cesaret ederdi? Ne Racine'de ne de Corneille'de bu kadar basite indirgenmiş dizeler bulabilirsiniz! Gariptir, bu oyunu yabancı dillere çevirenlerin çoğu, Shakespeare'i kendilerince "düzeltirler" ve bu uzun bölümü birkaç dizeye indirirler!* Oysa, "yakışıklı sözler" uğruna birçok canlı sözcük, oyuncunun elinden alınmış olmaktadır.

Basit bir sözcüğün yinelenmesi ve de güçlü duyguların şairane sözcüklerden arındırılmış olarak dile getirilmesi gerektiğinde, oyuncu tüm marifetlerini ortaya koymak zorunda kalmaktadır.

Kral Lear oyununda en acıklı sahnelerden biri, az önce asılışını izlediği kızı Cordelia'nın cesedini kucağında taşıya-

* Yazarlarımız sanki rahmetli Yusuf Mardin'in yaptığı çeviriyi okumuş gibi bu açıklamayı getirmişler! – ç.n.

rak sahneye gelen yaşlı Kralın yürek parçalayan haykırışıdır. Karşısında ağızlarını açamadan duran askerlere şöyle bağırır:

Haykırın, haykırın, haykırın!
Ey taştan yapılmış askerler...

"Haykırın" *(howl)*, bir emirdir. Askerler ne yapacaklarını bilemez haldedirler. Kralın acısını seslendiren "yansıma" bir sözcüktür. Aslında yaşlı Kral, yaralı bir kurt gibi "ulumaktadır". Bu sahneyi, John Gielgud'un teybe alınmış sesinden dinleyenler, o acılı haykırışı kolay kolay unutamazlar.

Bu haykırışın, nasıl bir çifte kullanımı olduğunu görmenin bir yolu da, oyunu başka bir dilde izlemekten geçer. Fransız bir oyuncu "Hurlez!" diye haykıracaktır. Bu, düpedüz bir emirdir. İsveç dilindeyse, oyuncu "Krik, krik, krik, krik!" diye haykırmak zorundadır ki, bu ikinci örneğimiz, ünlü şair Robert Frost'un "Şiir, başka bir dile çevrilince kaybolan şeydir" demesini kanıtlar gibidir!

Yine Kral Lear, Cordelia'nın artık yaşamadığını anladığı zaman, kızının cesedine şunları fısıldayacaktır:

Bir daha yaşama dönmeyeceksin
Asla, asla, asla, asla, asla.

Artık sonsuzluğun çukurunda ve "asla" sözcüğünden en uç anlamları çıkartmak durumundadır. Böyle bir anda, tek bir sözcük, uzun ve güzel dizelerden çok daha etkili olabilmektedir.

○

Özetle görmekteyiz ki, Shakespeare'i dile getirirken, oyuncumuz, o anda ne söylediğinin bilincinde olmalıdır. Ne daha önce, ne daha sonra! Ve dile getirdiklerini, kendi yaratmakta olduğu karakterin inandığı anlamları ortaya çıkartacak biçimde seslendirmelidir. Bu, bir habercinin kısa bir bildirimi de olabilir. Leydi Macbeth'in ölüm haberini getiren er iyi bir ör-

nektir: "Kraliçemiz, Sayın Lordum, vefat etti!" "Acıyın", "Haykırın", "Olmaz", hatta "Ah!" gibi tek bir sözcüğün içine, bütün bir yaşamın acısını sindirmek mümkündür.

6. Bölüm
DÜZYAZI VE NAZIM



Hollanda'da turneye çıkmış bir İngiliz oyuncuya orada tanıştığı ünlü bir çevirmen şöyle demiş: "*Kısasa Kısas (Measure for Measure)* oyununun çevirisini yeni tamamladım. Ayrıca bir yenilik getirerek *Shakespeare'in bile yapamadığını* yaptım ve oyunun tümünü manzum olarak çevirdim".*

Anlaşılan bu okumuş kişi, manzum yazılmış bir metnin düzyazıdan daha üstün bir değeri olduğuna inanmaktaydı. Üstelik oyunların en azından yüzde yirmi sekizinin düzyazıyla yazılmış olduğuna bakılırsa, bu Hollandalı Bilgeye (!) göre, Shakespeare üzerine düşeni yerine getirememişti! Olaylara bu tür bir açıdan bakmak eğlenceli olabilir. Shakespeare düzyazıyla yazdıklarını "zamanım olunca nazma çeviririm" diye bir kenara bırakmış öyle mi? (Tam da bir çevirmenin yapabileceği iş!)

Acaba oyunlarında neden serbest nazmı kullandı? Çağdaş şairlerimizin (Eliot, Auden, Fry) yazdıkları manzum oyunlar, saman alevi gibi kısa bir süre beğenildikten sonra hızla eskiyivermişlerdir! Tom Stoppard, böylesine zamanı geçmiş

* Dilimizde ün salmış bir atasözü vardır: "Şecaat arz ederken merdi kıpti sirkatin söyler." Günümüzün Türkçe'sinde bu atasözünün anlamı "Erkek çingene, cesaretini açıklarken, nasıl hırsızlık yaptığını anlatır" demektir. – ç.n.

oyunlar konusunda "Fazla olgun meyveler gibi dallarından düştüler" demiştir. Oysa Shakespeare'de kullanılan serbest nazım son derece doğal kabul edilmektedir. Yine, günümüzde kullanılan nazım, gösteriyi ağırlaştırmakta ve basit bir durumun anlatılması çok zaman almaktadır. Halbuki, Shakespeare'in nazmı adeta damıtılmış ve pek az sözcük kullanılarak birçok düşünce dile getirilmiştir.

Durumu değerlendirebilmek için, 1587 yılının o gizemli akşam üzerine uzanmamız gerekmektedir – bir tarihçi bu olaydan "İngiliz tiyatro tarihinin en önemli olayı" diye söz etmiştir. O gün, Christopher Marlowe'un *Timurlenk (Tamburlaine)* tragedyası sahnede ses getiren bir açılış yapmıştı. O güne kadar, tiyatro denildiğinde "şaklabanlık ve bakkalların eğlenceleri" akla geliyordu. Ciddi bir yazarın böyle bir gösteriye katkıda bulunması düşünülmemişti. Ciddi bir şairin oyun yazarlığına neler kazandırabileceğini ilk kez Marlowe göstermişti.

Timurlenk on dördüncü yüzyılda Semerkant'ta kurduğu imparatorluğu kısa sürede genişleterek tüm Orta Doğu'yu ve bu arada İran'ı, Suriye'yi, Tatarları ve Türkleri boyunduruğu altına almıştı. Marlowe, oyunun açılışında izleyiciye şunları vaat ediyordu:

> ... Orta Asyalı Timurlenk'in
> Dünyayı nasıl açıkça tehdit ettiğini
> Ve korkunç buyruklarıyla kralları nasıl dize getirdiğini
> dinleyeceksiniz.

İşte, Marlowe, Timurlenk'in ağzından bu "korkunç buyrukları" duyurmaktaydı. İzleyicilere bir nazım ziyafeti sunulmuştu. Oyundan çıkanların akıllarında az önce duydukları güzel sözler yankılanır olmuştu. Birdenbire, tiyatro sahneleri şairlere açılmıştı! Rose Tiyatrosu'nun yöneticisi ve baş oyuncusu Edward Alleyn, inanılmaz güzellikteki bu dizeleri o mükemmel sesiyle seslendirmekten büyük bir kıvanç duymuş olacaktı!

Cennetin duvarlarında, şimdi melekler dolanmakta
Bekçiler gibi ölümsüz ruhları uyarmakta
Tanrıça Zenokrate'yi eğlendirmek için
Apollo, Cynthia ve gecenin sayısız lambaları
Bu çekilmez yeryüzüne acıyarak bakarlarken
Artık vazgeçmişler ışıklarını göndermekten
Tanrıça Zenokrate'yi eğlendirmek için,
Kristal kaynakları ki, beğenileri aydınlatır
Cennette dolaşan gümüş akıntılar gibi
Tanrıça Zenokrate'yi eğlendirmek için
Melâikeler ve kutsal seraplar
Krallar Kralının huzurunda şarkı çağırır
Tüm sesleri ve çalgılarıyla
Tanrıça Zenokrate'yi eğlendirmek için.[1]

Shakespeare, o akşam Rose Tiyatrosu'nda bulunduysa (haydi orada olduğunu varsayalım), bu gösteri onu şaşkına çevirmiş olmalıydı. Yirmi üç yaşındaki bu genç adam herhalde daha şimdiden yazacağı oyunları aklında kurmaya başlamıştı. O yıl (1587) yayınlanmış olup, Raphael Holinshed'in kaleme aldığı "İngiliz Krallarının Kronikleri" adındaki kitabı da büyük olasılıkla okumuştu. Aynı zamanda, hiç şüpheniz olmasın ki, bu genç adam şiirler yazmaya başlamış ve sözcükler üzerinde bir tür hakimiyeti olduğunu sezinlemişti. Timurlenk üzerine böyle bir oyun yazılabiliyorsa, o zaman neden ünlü savaşçı Talbot ya da o Tanrının belası III. Richard hakkında bir oyun yazılamazdı ki? Üstelik, bu ünlüleri nasıl konuşturması gerektiğini de öğrenmişti! Marlowe, Shakespeare'in kendi sesini keşfetmesine aracı olmuştu.

Krallar, imparatorlar ve tarihi kahramanlar, hep yüceltilmiş bir dil kullanırlardı. Marlowe'un dizeleri, bu özelliklerini olduğu gibi yansıtmaktaydı.

Yine de, hayal gücümüzü biraz daha zorlarsak, Shakespeare'in oyundan sonra bir birahanede oturup, izlediklerinin bir muhasebesini yaptığını, hatta gördükleriyle ilgili ba-

zı notlar aldığını gözlemleyebiliriz! Tutkuları kabarmıştı: O da böyle yazmak istiyordu. Yine de:

1) *Timurlenk* şiirsel bir dram olmaktan çok, dramatik bir şiire benziyordu. Oyunda hareket çoktu ama dram neredeyse yok gibiydi. Gösteri son derecede zengindi ve göz alıcı şeylerle doluydu! Bir kral ağaçta sallandırılıyor ve üzerine ateş açılıyordu. Bu, inanılmaz bir gösteriydi. (Hatta bir gözlemcinin bildirdiğine göre, tüfeklerden atılan bir kurşun "sekmiş" ve bir izleyici yaralanmıştı). Başka bir sahnedeyse, iki kral çeki hayvanları gibi Timurlenk'in savaş arabasına koşulmuşlar ve ünlü Timurlenk, kamçısını şaklatarak "Deh! Asya'nın şımartılmış uşakları!" diye haykırmıştı!

Bu cümle yıllar sonra Shakespeare'in oyunlarının birinde, ağzı laf yapan, gösterişi seven ve oyunculuktan anlamasa da çok seven bir askerin ağzından duyulacaktı. Bu asker (günümüzde gençler nasıl Hollywood yıldızlarını taklit etmeye bayılıyorlarsa) bir meyhaneden fırlarken Alleyn'in Timurlenk'ini taklit edecekti! Bu karakterin patlamaya hazır bir adı vardı: Pistol.*

Genç William'ın izlemiş olduğu oyunla ilgili çekinceleri sürmekteydi:

2) Oyunda birçok karakter konuşuyor ama hepsi de yazarın ağzından konuşmaktalar. Tiratlardan birini alıp bir başka karaktere verseniz, kimse farkına varmayacak!

Teorik olarak, şu "Kutsal Zenokrate" tiradını sahnede kim dile getirse olur!

3) Hepsi aynı dili konuştuğundan, sahnedeki karakterlerin kimlikleri nasıl ayrılacak?

4) Oyunda mizaha hiç yer verilmemiş! (Hoş, Christopher Marlowe'un mizahtan hiç mi hiç nasibi olmadığı bilinen bir şeydi!)

5) Dizeler kesinlikle çok süslü ve yüceltici. Ne var ki tempoları hiç değişmiyor, tırısa kalkmış atlar kadar monotonlar!

* "Pistol" sözcüğünün "tabanca" anlamına geldiği herhalde bilinmektedir. – ç.n.

Her fikir bir ya da iki dizede tamamlanıyor ve her seferinde sonuca varılıyor. Marlowe, duyguları, nazım kurallarıyla düzene sokuyor gibi. Fakat, tam tersi olması gerekmez mi?

6) Bütün bunlar, gösteriyi biraz fazla kitabi hale getirmiyor mu?

Köyde yetişmiş bir genç olan Shakespeare, üniversite mezunu olan Marlowe'un dizelerini dinledikçe bunların gerçeklikten yoksun olduğunu sezinliyor ve içinden "İyi de, insanlar gerçek hayatta böyle konuşmazlar ki!" diye isyan ediyor olmalıydı.

Altı yıl sonra, Fransa'ya doğru ne idüğü belirsiz bir yolculuğa çıkmak üzere bir tekne beklerken, Deptford Limanı'nda gözünden hançerlenip bir cinayete kurban gitmeseydi, belki Marlowe da zamanla olgunlaşır ve gençliğin verdiği coşkuları dizginlemesini öğrenirdi.

Serbest nazmı Marlowe icat etmemişti. O nazım sistemini otuz yıl kadar önce, Virgil'in *Eclogues*'unu çeviren Surrey Kontu geliştirmişti. Yine de, İngiliz tiyatrosunda şiirsel oyun geleneğini başlatan kişinin Marlowe olduğu su götürmez bir gerçektir. Granville Barker'ın söylediğine göre "Marlowe tohumu ekmiş ama hasadı alamamıştı". Hasadı toplamak, Marlowe'un ardından görevi omuzlayan Shakespeare'e nasip olmuştur.

Shakespeare'in oyun yazarlığına başladığı sıralarda Marlowe'un etkisi altında kaldığı bellidir. Yine de bu etkiden sürekli kurtulmaya çalışıyor gibidir. Örneğin, III. Richard, tam bir Marlowe karakteridir, ancak Shakespeare, Marlowe'un yapmadığını yaparak bu karaktere mizahi bir özellik de katmıştır:

> Bir kadına hiç böylesine ilan-ı-aşk edilmiş midir?
> Hiçbir kadın, böylesine elde edilmiş midir?
> Elde edeceğim ama çabuk elden çıkaracağım onu.

Yine de dizeler çoğunlukla tıkanmakta, retorik ağır basmaktadır. Ayrıca, karakterler sürekli hareket halindedir:

Zavallı, dökümden bir Kutsal Kral!
Lancaster soyunun solgun külleri
O soylu kanın, kanı kurutulmuş kalıntısı!

Shakespeare'in bir sonraki dizeleri kaleme alırken, Marlowe'un *II. Edward* oyununda yazmış olduğu şu dizelerin etkisi altında kaldığı açıktır:

Gökte hızla ilerle parlak Phoebus
Ve karanlık gecenin paslı arabasında...

Juliet'se şu sözleri dile getirmektedir:

Ey Güneş ilahının arabasını çeken
Alev ayaklı atlar, Phoebus'un sarayına
Doğru dört nala koşun: Phaeton gibi sürücü
Sizi kamçılarıyla buradan Batıya kadar
Sürüp derhal bulutlu geceyi getirmeli...[2]

Aynı oyunda yeni bir karakter de yaratmıştır (izleyicinin önceden tanımadığı bir karakteri yaratırken, nasıl da kendini kaptırıvermektedir!) ki bu kişi, herkes gibi konuşur: Juliet'in Dadısı! Dadının çene çalışında binlerce iyi kalpli, basit ve anaç kadının yıllardan beri süregelen konuşmalarını buluruz:

Kaç gün olursa olsun, önümüzdeki yortu
Gecesi dolduracak kızımız tam on dördünü
Yaşıttı o Suzan'la, Tanrı rahmet eyleye,
Ah! Tanrım, benden aldı lâyık değilim diye
Evet, ne diyordum, yortu gecesi tamam
On dördüne basacak, hem nasıl hatırlamam
On bir sene evveldi, ki zelzelede onu
Sütten kesmiştim o gün, hiç unutmam bunu
Memelerime pelin sürmüş, sabah habersiz...[3]

Şimdi, bu bölüm nazım mı, düzyazı mı? Shakespeare'i ilk

yayımlayan matbaacı farkına varmadan düzyazı gibi dizmiş bu dizeleri! Yalnızca dinleyerek, nazım ya da düzyazı olduğunu anlamakta zorlanırsınız. Granville Barker bu konuda şöyle demektedir: "... dizeleri sürekli taramak gerekir. Daha doğrusu, dizeleri yalnızca dramatik ve karakteristik durumları göz önüne alarak taramaktan başka çıkar yol yoktur." Daha sonra da şunları eklemiştir:

> Shakespeare, Dadı karakterini yaratırken serbest nazmın dramatik kullanımıyla ilgili tüm esasları bir kalemde çözmüştür dersek, fazla abartmış olmayız!

Barker, "karakteristik" sözcüğünü kullanırken, Dadının dizelerinden herhangi birinin başka bir karaktere verilemeyeceğine işaret etmiştir.

Marlowe nazımla yazıyor ve yazdıkları nazma benziyordu. Ayrıca yazdıkları, yetiştiği süre içinde okumak zorunda kaldığı Latin ya da Yunan yazarların yazdıklarını andırıyordu. Herhalde Shakespeare de onun yazdıklarına bayılmıştı ama bunun da bir sınırı olmalıydı. Shakespeare, Marlowe'un aldığı klasik eğitimden yoksun kalmıştı. Herhalde doğduğu kasaba olan Stratford'da bir pastacıda ya da bir sokak köşesinde gevezelik eden ve Dadıyı andıran bir hanımı tanımış, sırası gelince de onu Verona'ya götürüvermişti! Nitekim daha sonra, anakronizme düşmekten hiç kaçınmadan, yaşadığı dönemden en az iki yüzyıl önce hüküm sürmüş olan IV. Henry hakkında yazacağı bir oyuna, Elizabeth döneminin Falstaff, Mistress Quickly, hatta Marlowe'dan adeta alıntılar yapan Pistol gibi tipik karakterlerini sokmaktan çekinmeyecekti.

Böylece Shakespeare'i, yapması gerektiğini düşündükleriyle gerçekten de yapmak istedikleri arasında bir seçim yapmakta zorlanırken görmekteyiz. Shakespeare, serbest nazım kullanmaktadır, çünkü Marlowe da öyle yapmıştır. Üstelik, izleyicilerin beklentisi de bu yöndedir. Ayrıca bu uygulama, düşünceleri bir araya getirmekte de yararlı olmaktadır. Ancak, Shakespeare, nazmın kendisini kontrol etmesine izin

vermek istemez. Bu nedenle nazmı çekiştirmekte, itelemekte ve kesmektedir.

Çünkü, yaratacağı karakterlerin kişiliğini belirlemek, nazım kurallarından daha önemlidir!

> Böyle mi olacaktı... Öleli daha iki ay oldu; yok yok iki ay bile değil! Ne mükemmel bir kraldı! Bununla kıyaslandığında, O bir Hyperion, buysa bir Satir. Nasıl da severdi annemi! Göksel rüzgârlar biraz hırçınlaşsa, Annemin yüzüne uğramalarına izin vermezdi. Ah, yer ve gök; niye gitmiyor aklımdan? Tabii ya, öyle düşkündü ki babama, Yedikçe iştahı kabaran insanlara benziyordu. Oysa, daha bir ay geçmeden – Atmalıyım bunu kafamdan. "Zayıf" yerine "kadın" desek daha iyi – Bir aycık geçmeden, ya da Niobe gibi, gözyaşları içinde, Zavallı babamın tabutunun peşinden giderken giydiği O ayakkabılar daha eskimeden – Evet, o aynı kadın – Ah Tanrım! Düşünce yetisi olmayan bir hayvan bile Ondan daha uzun süre yas tutardı – amcamla evlendi, Babamın kardeşiyle; amcam ama, Ben Herkül'e ne kadar benziyorsam, O da o kadar benziyor babama. Bir ay içinde, O sahte gözyaşlarının tuzuyla yanan gözlerinin Kırmızılığı bile gitmeden, Evlendi...[4]

Düzyazı mı, nazım mı?

Bu tirat, Shakespeare'in toplu oyunlarını içeren tüm yayınlarda nazım biçiminde basılmaktadır. Doğaldır, çünkü nazım olarak yazılmıştır. Ne var ki izleyenler bunun farkına varmazlar, çünkü baskıda nasıl dizilmiş olursa olsun, Shakespeare'in oyunları her şeyden önce duyulmak ve dinlenilmek üzere yazılmıştır.

Öyleyse, nazım ya da düzyazı olmuş, bizim için ne fark eder? Bırakalım bu tartışmayı oyuncular yerine yayımcılarla tarihçiler kendi aralarında sürdürsünler. Oyuncunun görevi, üstlendiği karakteri canlandırmaktır. Dile getireceği de, yazılı metinlerdir. Bunların hangi biçimde dizildikleri acaba nasıl bir fark yaratır?

Bence bu çok önemli bir değişimdir! Biçimde yaptığı bu

değişiklikler, yazarın oyuncuya sunduğu önerilerdir. Shakespeare, oyunlarının yönetimiyle ilgili pek az not vermiş, karakterlerin manevi durumlarıyla ilgili olarak neredeyse hiç açıklama yapmamıştır. (Örneğin Amerikalı oyun yazarı Eugene O'Neill uzun önsözler yazar ve yarattığı karakterler için "garip bir tavırla" ya da "acayip bir sesle" gibi açıklamalar yapar.) Müzik yazarlarının yaptığı gibi metinlerin başlarına *allegro, andante, vivace* gibi tempo belirleyen notlar koymamıştır. Ne var ki, Shakespeare, oyunlarında nazımdan düzyazıya ya da bir nazım türünden diğerine geçerek oyuncusuna gereken uyarıları yapmaktadır.

Önemli olan, bu gizli uyarıları çözebilmenizdir. Bu, doğal olarak, yalnızca bir seslendirme sorunu olmakla kalmayıp, karakteri oluşturmayla da ilgili bir sorundur. Bir kişinin konuşması, nasıl düşündüğünün aynasıdır ve bu da duygularının yankılanmasıdır. Shakespeare, Marlowe'un aksine, yarattığı her karaktere kendine özgün bir dil vermeye özen göstermektedir. Yarattığı karakterlerin dilleri, parmak izlerine benzer.

Öyleyse neden bazen düzyazı, bazen de nazım kullanmıştır? Bunu bir formüle ya da kurala bağlamak, söz konusu değildir. Tek söyleyebileceğimiz, Shakespeare'in kural tanımaz bir kişiliğe sahip olduğudur. Tek yapabileceğimiz, onun çalışmalarını izlemek ve yaptığı değişimlerden elimizden geldiğince anlamlar çıkarmaktır.

Akademisyenlerin bazıları, Shakespeare'in soyluları nazımla ve basit insanlarıysa düzyazıyla konuşturduğunu ileri sürmüşlerdir. *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* oyununa bakarsak, bunun geçerli bir varsayım olduğuna inanabiliriz. Oyunda "Bottom" ve dostları olan esnaf takımı, hep düzyazıyla konuşturulmuşlardır. Yalnızca Pyramus ve Thisbe hakkında bir gösteri düzenlemeye kalkıştıkları zaman nazım kullanırlar ama kullandıkları nazım, felakettir. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda geçerli görülen bu varsayım, başka oyunlar söz konusu olduğunda çelişkiler doğurmaktadır. Örneğin Juliet'in Dadısı neden hep nazımla konu-

şur? *II. Richard*'daki yaşlı bahçıvan ya da *Nasıl İsterseniz* oyunundaki iki köylü genç, Sylvius'la Phebe, neden hep nazımla konuşturulmuşlardır? Bu soruların cevabını bilemiyoruz.

Öte yandan *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)*, *Windsor'un Şen Kadınları (The Merry Wives of Windsor)* ve *Beğendiğiniz Gibi*'nin *(As You Like It)* önemli bölümlerinin neden düzyazıyla kaleme alınmış olduklarının bir açıklamasını yapmak da mümkün değildir. Shakespeare çok hızlı yazdığı için bu bölümleri düzyazı biçiminde kaleme aldı demek, çok sudan bir açıklama olur. Oyuncuların daha kolay ezberleyebilmeleri bakımından, nazmın yararlı olduğu kesindir. Shakespeare'in bu durumu göz ardı etmesi mümkün değildir. Shakespeare'in kumpanyası yılda ortalama on beş oyun sahnelemekteydi. Demek ki, bir oyunu sahneye çıkarmak için en çok üç haftalık süreleri oluyordu. Oyuncuların kolay ezberleyebilmeleri, önemli bir sorun olmalıydı.

Çoğunlukla, komediler düzyazıyla ve "hoş vakit geçirtmek üzere" kalem alınmıştı. Bu, geçerli bir neden olabilir. Nazma karşın düzyazı daha rahatlatıcı olabiliyor da denilebilir.

Beğendiğiniz Gibi (As You Like It) oyununda Rosalind'le Orlando birbirlerine âşıktır, birlikte olmaktan hoşlanırlar ve sürekli düzyazıyla konuşurlar. Öte yandan, Sylvius'la Phebe hep sıkıntı içindedirler. Kızcağız sürekli kendini ağırdan almaya çabalamakta, oğlansa adeta kendini zorlayarak âşık rolünü üstlenmektedir. Konuşmaları, tümüyle manzum kaleme alınmıştır! Aşağıda verdiğimiz örneklerde, manzum konuşan Sylvius'un çekmekte olduğu sıkıntıya bakınız:

> Tatlı Phebe, beni hor görme, yapma Phebe;
> Seni sevmiyorum de ama bunu acıklı söyleme,
> Ölenleri her gün göre göre kalbi katılaşmış
> Bayağı bir cellat bile, biçare boyna satırı
> İndirmeden önce af diler; sen hayatını kan akıtarak
> Kazanandan daha mı katı kalpli olacaksın?[5]

(Zavallı delikanlı!) Bu sözlere karşın Rosalind'in düzyazıyla anlatılan coşkusuna bakınız:

> Ah, kardeşim, kardeşim, benim şeker kardeşim, bilsen ne derinlere kadar aşka gömüldüm! Ölçülecek gibi değil, tıpkı Portekiz Körfezi gibi, sevgimin dibi bulunmuyor.[6]

Sylvius'un, yaşadığı sıkıntı içinde, derdini düzyazıyla rahatça anlatması mümkün değilmiş gibi gözükmektedir. Öte yandan, her zaman bağımsız ve sevinçli bir kız olan Rosalind'inse aynı sözleri nazımla dile getirmesi sanki uygun kaçmaz!

Benzer biçimde, Lancelot Gobbo, Çavuş Dogberry, Costard ya da Mistress Quickly'nin duygularını nazımla dile getirmelerinin, kişiliklerine uygun düşmeyeceğini söyleyebiliriz. Yine *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)* oyununda, hiç de akılsız olmayan Yaşlı Çoban Corin şu sözleriyle kendi özgün dünya görüşünü ortaya koymaktadır:

> Ben, düpedüz bir işçiyim efendim: Ekmeğimi kazanırım; bulduğumu giyerim; kimseye hıncım yoktur; kimsenin bahtına haset etmem; başkalarının iyiliğini isterim; en çok gurur duyduğum şey, koyunlarımın otladığını ve kuzularımın meme emdiğini görmektir.

Bir kişi, eğitim görmemiş olabilir ama duygularını daha açık nasıl anlatır? Quiller-Couch, yazı yazmanın en birinci kuralı "kendine özgü" olmaktır demiştir. Yaşlı Çoban bundan daha kendine özgü nasıl olabilir ki?

Özetle söylenebilir ki nazımla yazmanın düzyazıya karşı bir üstünlüğü (her ne kadar bizim Hollandalı çevirmen öyle sansa da) olamaz: İkisi de birer iletişim aracı olmaktan öteye gitmez! Hele düzyazının bir eğitimsizlik ya da akılsızlık anlamı içerdiğini hiç kabul edemeyiz.

Yine de, konuşurken nazım kullananların, soyluluk taşıdıklarını, dillerini kontrol etmeyi önemsediklerini ve duygularını güzel dile getirmeye özen gösterdikleri için nazmı tercih ettik-

lerini ileri sürebiliriz. Ne var ki, Hamlet, sık sık düzyazıyla konuşur ve nazma döndüğünde bile konuşmalarının düzyazıya ne kadar yakın olduğunun örneğini az önce gördük. Oyunculara "Yalvarırım, sözleriniz dil üstünde kaymalı" diye öğüt verirken çok hafif bir havada konuşmaktadır. Oyuncularla içi rahattır, çünkü onlarla arkadaştır. Az sonraysa, "duygulu bir tirat" okumaya başlayınca, tutumu bambaşka olacaktır:

> Azgın Pyrrhus karanlık geceler gibiydi
> İçi kadar kara gövdesi, kollarıyla,
> Saklıyken o belâlı karnında
> Şimdi daha korkunç bir renge boyanmış
> O içi dışı kapkara;...[7]

(Bu bölüm acaba kendi yazıp da sonra kullanmadığı bir sahneden mi alınmış? Yoksa, Shakespeare kendi kendisiyle alay mı ediyordu?)

Önemli olan, ortaya çıkan karşıtlıktır! Hamlet'in rahat bir hava içinde dile getirdiklerine karşın, gösterişli bir havayla yuvarlanarak okunan "teatral" bir konuşma! Shakespeare nazımla düzyazıyı, tıpkı bir ressamın ışıkla gölgeyi kullandığı gibi kullanmaktadır: Her zaman biri öbürünü güçlendirmektedir.

Brutus, Caesar'ın ölümünün ardından Romalılara yaptığı konuşmayı düzyazıyla yapar. Oysa Brutus soylu ve genellikle nazımla konuşan biridir. Demek ki bu bir tür demagogluk yaptığının işaretidir, hani "Bakın ben de halktan biriyim" demek istiyormuş gibi!

> Romalılar, yurttaşlarım, dostlarım, dinleyin anlatacaklarımı ve ses çıkarmayın ki duyasınız beni. Şerefim adına inanın bana; şerefime saygınız olmalı...[8]

Birkaç dakika sonra kürsüye gelen Antonius'sa hiç çekinmeye gerek görmeden, görkemli bir nazımla konuşmaya başlayacaktır:

Dostlar, Romalılar, yurttaşlar, dinleyin;
Ben Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil.
İnsanın ettiği kötülük yaşar ardından,
İyilikleriyse toprağa gider kemikleriyle
Bırakın öyle olsun Caesar için de.'

Aradaki fark nefes kesecek düzeydedir: Bu konuşanlardan hangisi daha sıkıcıdır ve Roma halkı hangisini dinleyecektir? Bu konuşmalar hangi koşullarda yapılmaktadır?

IV. Henry oyununda da bu tür karşıtlıklar çoktur. Westminster'daki sarayında yaşlı ve dindar Kral, duygularını hep resmi bir dille dile getirmektedir:

Onca sıkıntıyla benzimiz solmuş olsa da
Ürkmüş barışa nefes aldıracak zamanı buluruz
Nefesini yeni çatışmalar kesmesin diye
Ve çok uzaklarda başlatılacak dalgalanmalarla
Kurumuş topraklarımızı akarak ıslatmasın diye
Bu ülkenin evlatlarının kanları...[10]

Bu süslü sözlerin kısaca anlamı, iç savaşlara son verelim ve gerekiyorsa dış savaşlarla yetinelim demektir, değil mi? Oysa biraz ötede, Boar's Head Meyhanesi'nde o yaşama düşkün ve sorumsuz Gargantuan Falstaff, ne süse ne de resmiyete önem vermektedir. İşte, şu sahne, basit bir düzyazıdan oluşan bu sözlerle başlar:

Hey, Hal, vakit kaç oldu evlat?[11]

Artık büsbütün başka bir dünyadayız. Veliaht olan Prens Hal, Falstaff'ın yanında bulunduğu zamanlar tıpkı onun gibi konuşmaktadır:

Tıka basa içkiden şişmişsin, yemekten sonra düğmelerini fora etmişsin ve öğle üstü sıranın üstünde sızmışsın, asıl bilmen gerekeni, utanmadan sormaktasın...[12]

Ama babasının huzuruna çıkmak zorunda kalınca, veliahdın dili bambaşka olacaktır:

> Percy'nin başı üstüne bütün bu günahlardan sıyrılacağım
> Ve zaferle sonuçlanacak günün batımında
> Size oğlunuz olduğumu söylemek cesaretini göstereceğim
> O zaman sade kandan giysilerle geleceğim huzura
> Ve tüm eğlencelerimi kanlı bir maske gibi takacağım
> Öyle ki yıkandığımda tüm utançlarım silinmiş olacak...[13]

Bütün oyun boyunca, sarayın yüksek seviyeli nazım diliyle durmadan eğlence peşinde koşulan meyhanenin gevşek ve alaycı edası arasında sürekli değişim yaşanacaktır. Prens'in konuşmaları nerede bulunduğuna göre (sarayda ya da meyhanede) sürekli değişecektir.

Falstaff hiçbir zaman nazım kullanmaz, çok başına buyruktur ve kimse de ona nazımla hitap etmeye cesaret edemez, çünkü gereken yanıtı mutlaka alacağı bilinmektedir. Kendini şu sözlerle över: "Aslında ben eğlenceli biri değilim, eğlencemiz aslında başkalarından doğmaktadır." Serbest nazımsa eğlenceye yatkın bir yöntem değildir. Onunla birlikte olduğu sıralarda Prens Hal de "eğlence havasında" olup, yakası açılmış, kravatı gevşetilmiş bir haldedir: Görev dışındadır.

Demek ki düzyazı, düğmeleri açılmış, rahat ve görev dışı kişilerin konuşmalarına uygundur. Nazımsa resmi giyimli, saçları taralı, pabuçları boyalı kişilerin konuşmaları içindir. Bu dil görev başındaki kişiler tarafından kullanılacaktır!

Ayrıca nazımla havada bir gerginlik oluşur. Hamlet, oyuncularla ya da mezarlıkta Horatio'yla konuşurken hep rahattır. Fakat Polonius'u matrağa aldığında ya da Rosencrantz ve Guildenstern'le şakalaşırken içi rahat olduğu için hep düzyazı kullanır. Buna karşın, nefret ettiği amcası ya da babasının hayaleti, hatta annesiyle konuşurken, hepsiyle ilişkilerinde zorluk çektiği için, hep nazım kullanır. Tiratları da doğal olarak hep manzumdur, çünkü bu karakterlerle konuştuğu dö-

nemlerde kendi içinde fırtınalar yaşamaktadır. Duygularının şiddeti, nazım kurallarını bile zorlamaktadır.

Lear ve Othello, herkesten uzak, görkemli ve üst-düzey kişilerdir. Kullandıkları dil, doğal olarak nazım biçimindedir. Ancak, biri aklını oynattığında, öbürüyse sara nöbetine yakalandığında, dilleri birden değişiverir. Düşünce güçleri kalmamıştır ve akıllarını başlarına toplayamamaktadırlar: İşte, o zaman düzyazıya dönerler! Bu sıkıntılarından kurtulduklarındaysa konuşmaları eski yüksek tonlara döner ve yeniden nazımla konuşmaya başlarlar.

Demek ki, oyuncular olarak, bizim asıl sormamız gereken önemli soru, Shakespeare'in *neden* bazen nazım, bazen de düzyazı kullandığı değil (ki bu onun bileceği bir işti), bunları *nerede* kullandığıdır. Genellemeler yapmaktan da kaçınmalıyız, çünkü Shakespeare hiçbir genel kurala uymaz! Durum nedir, kim kiminle konuşmaktadır, daha önce sahnede ne yer almıştır ve bundan sonra neler olacaktır?

Birçok kez, bir sahnenin orta yerinde nazımdan düzyazıya (ya da aksine) geçiverir. Hamlet, Ophelia'ya kibarca ve nazımla seslenir: "Peri Kızı, dualarında unutma beni / Ve bütün günahlarımı..." Ancak verdiği armağanları (anılarını) kız geri verince birden düzyazıya döner: "Hele, hele! Siz doğru sözlü müsünüz?" Sonra da kızı azarlamaya başlar. İşte bu noktada tempo değişivermiştir. Belki de bu anda perdenin arkasında kızın babasıyla Kralın saklanmış olup kendilerini dinlediklerinin farkına varmıştır.

Julius Caesar oyununda Brutus'le Cassius durmuşlar, spor gösterilerinden maiyetiyle dönmekte olan Caesar'ı izlemektedirler. Caesar son derece kızgındır. ("Caesar'ın kaşları çatılmış – öfkeden") Caesar geçtikten sonra gelen Casca'ya neler olduğunu sorarlar. Devam eden sahnede Brutus'le Cassius sözlerini serbest nazımla dile getirirken, Casca kalabalığın ortasında Caesar'ın nasıl bir sara nöbeti geçirdiğini düzyazıyla anlatır:

CASSIUS: Dur biraz, ne olur, ne dedin? Caesar bayıldı, ha?

CASCA: Çarşının ortasına yığılıverdi, ağzı köpükler içinde konuşamaz oldu.
BRUTUS: Olabilir, bu düşme hastalığı vardır Caesar'ın.
CASSIUS: Hayır, yoktur öyle şey Caesar'da; olsa olsa sende, bende. Casca Kardeşte. Bizde vardır o düşme hastalığı
CASCA: Ne demek istediğini anlamıyorum, ama Caesar bal gibi düştü yere. O paçavralı halk sürüsü de, tiyatro oyuncularına yaptığı gibi, beğenip beğenmediğine göre alkışlayıp ıslıkladı onu. Tıpatıp böyle olmadıysa adam demeyin bana.[14]

"Kaba bir adam" olan Casca'nın sözlerinde, tanık olduğu korku verici bir olayı anlatan bir adamın heyecanını görmekteyiz. Casca'nın bu hali, Brutus'le Cassius'un soylu ve ağır başlı halleriyle tam bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bu düzyazılı bölüm, buraya kadar ölçülü ve düzgün bir nazımla gelişen sahnenin ortasında birden bir bomba gibi patlamaktadır.

Düzyazı doğal olarak komediye daha çok yakışır. Ritimleri daha gevşek olur ve izleyicilerin kahkahalarıyla kesilmeye daha dayanıklıdır. Bu Casca sahnesinde bir komedi unsuru da bulunmaktadır:

CASSIUS: Çiçero bir şey demedi mi?
CASCA: Söyledi, Yunanca konuştu.
CASSIUS: Ne üstüne?
CASCA: Yoo bak, onu söyleyebilirsem kör olup bir daha görmeyeyim sizi! Ama ne dediğini anlayanlar birbirlerine bakıp gülümsediler başlarını salladılar. Bana gelince, dedim ya Yunanca konuştu gibi geldi bana...[15]

Belki de aynı nedenle, *Fırtına (The Tempest)* oyununda yarı insan yarı canavar olan Caliban, konuşmasını, kendisini yöneten Prospero'dan öğrenmiş olmasına karşın, hep nazımla konuşur. Hatta düzyazıyla konuşan sarhoş uşak Stephano ve soytarı Trinculo'yla olan sahnelerinde bile (Perde II, Sahne 1) nazımla konuşmasını sürdürür! Aslına bakacak olursak, bu komik bir sahnedir, ama Shakespeare kahkaha-

ları istediği zaman durdurmasının yolunu bilirdi ve nazmı, izleyici üzerinde bir baskı yaratmak için kullanırdı. İzleyicisini hem korkutup hem de güldürmesini çok iyi bildiği kesindir.

Shakespeare bazen neredeyse belli olmayacak kadar kolaylıkla nazımdan düzyazıya geçerken, oyuncusuna, *o noktada* bir değişim olduğunu, bir yaklaşım değişikliğinin gerçekleştiğini ve daha rahat bir duruma dönüldüğünü belli etmektedir. Daha önce de gördüğümüz gibi bu durum, karakterin soyluluğu, akıllı olması ya da okumuşluk düzeyiyle değil, karakterin çevresinde bulunanlarla ilişkisi ve de heyecanındaki artış ya da azalmayla ilişkilidir.

Oyuncu olarak, düzyazının nazımdan daha kolay dile getirildiği gibi bir yanılgıya düşmekten kaçınmalıyız. Ayrıca, Shakespeare'in düzyazıyı daha kolay ve rahatlıkla yazdığı gibi bir düşünce aklımızın ucundan bile geçmemelidir. Aslında, düzyazı, hiçbir sınırı olmadığı için daha zor gelebilirdi, çünkü nazımda ne de olsa uyulması gereken kurallar vardır. Söylendiğine göre nazmı kullanmasını öğrenemeyen oyuncular, düzyazıyla kaleme alınmış satırları dile getirmekte daha zorluk çekerlermiş!

ROSALIND: Aşk yalnızca bir deliliktir. Hem size bir şey söyleyeyim mi, deliler gibi o da karanlık odaya ve kırbaca müstahaktır. Aşkların böyle cezalandırılıp böyle iyileştirilmelerine sebep şu ki delilik çok salgın, hatta dayak atacakların kendileri de âşık. Ama ben, nasihatle bunu iyi ederim diyorum.
ORLANDO: Bu derde düşmüş hiç kimseyi iyi ettin mi?
ROSALIND: Evet. Birini. Hem şu yolda: Beni âşık olduğu, sevdiği kız farz etti; sonra her gün kendime ilan-ı-aşk ettirdim. O zamanlar da hercai bir genç olduğum için, kederlenir, kadın gibi davranır, değişir, arzu ve sevgiyle dolar, kibirlenir, hayale dalar, maymunluk eder, anlayışsız görünür, vefasız olur, hüngür hüngür ağlar, sonra kahkahalarla gülerdim. Her ihtirasa biraz meyil gösterir, hiçbir ihtirası gereğince duymazdım. Gençlerle kadınlar çok kere bu çeşittendir. Onu

şimdi sever görünür, biraz sonra ondan tiksinti duyar, kendi alakasına alaka gösterir, az sonra ona sırtımı çevirir, şimdi onun için ağlar, az sonra ona tükürürdüm. Öyle ki âşığımı aşk delisi olmaktan çıkartıp sahiden zır deli olmaya sürükledim: Tuttu, bütün dünyanın gidişine lanet edip manastır papazları gibi bir köşede yaşamaya çekildi. Onu, böylece iyi ettim! Sizin ciğerinizi de aynı şekilde sıhhatli bir koyun kalbi gibi, tertemiz yıkamayı, içinde bir damla bile aşk bırakmamayı üstüme alırım.[16]

Bu konuşma, herhangi bir şiir kadar ritimli yazılmıştır. Üstelik, bu sahnede açıklık çok önemlidir. Noktalamanın önemini de unutamayız. Tanıdığım bir kadın yönetmen, oyuncularını uyarırken sık sık "Özür dilerim ama Patron (Shakespeare) buraya bir virgül koymuş, lütfen onun hakkını verin" der. Bunu, Shakespeare'e olan aşırı saygısından değil, söylenenlere açıklık getirilmesine önem verdiği için yapmaktadır.

Nazmı dile getirirken karşıtlıklara önem verilmesine işaret etmiştik. Karaya karşı ak denklemi! Burada da aynı durumla karşılaşmaktayız.

Rosalind: Göz yaşları / gülücükler, her hırs için bir şey / hiçbir şeye karşı hiçbir hırs, sevmek / nefret etmek, eğlendirmek / küstürmek, ağladı / tükürdü, dünyanın gidişi / manastır papazı.

Sözlerin belirginliğini sağlamak açısından, yön verici sözcüklere özen göstermek gerekir. Rosalind, hem iddiasının doğruluğunu kanıtlamak istemekte (yani aşkın bir hastalık olduğunu belli etmek) hem de bir hikâye anlatmaktadır. Anahtar sözcükler iyi belirtilmezse, ortaya bir laf kalabalığı çıkar ve izleyici, sahnenin anlamına erişemez.

Çağımızın çok ünlü Rosalind'lerinden olan Vanessa Redgrave, Shakespeare'in düzyazılı bölümleri konusunda şu sözleri söylemiştir:

Elizabeth dönemine ait birçok yazı ve şiir okumuştum. O sıralarda, bunlar bana son derecede yakın ve canlı gelmektey-

di. Anlatmak istediğim, Shakespeare'in diline kendimi iyice alıştırmış olduğumdu. Bu, çok özel bir tirat olmakla birlikte, çok özenli bir düzyazıydı. Zor cümleler kurulmaktaydı, art arda gelen uzun cümleler vardı. Sonuçta, bu tiradı bir müzik parçası gibi ele almanız, başladıktan sonra ara vermeden sürdürmeniz ve hiçbir kopukluğa izin vermemeniz gerekiyordu!

En sonda gelen "*kopukluğa izin vermemeniz*" sözünün altını iki kez çizmek gerekir! Bu tiradın satırları, modern oyunlarda alışkın olduklarımızdan çok daha uzundur. Fikirler upuzun arklar şeklinde gelişmektedir. Günümüzde her şeyi kesip kısaltmayı tercih etmekteyiz. Genellikle, kısa patlamalarla konuşuruz. Arada durup ne söyleyeceğimizi düşünmeye yatkınlığımız var. Rosalind'se hiç öyle değildir. Söze başlayınca nereye varacağını çok iyi bilmektedir. En azından, gelecek virgül ya da noktalı virgüle kadar! Çünkü onun aklı "uzun sözlerle" çalışmaktadır.

Demek ki, nefes kontrolü, tıpkı bir şarkıcı için olduğu kadar, bir oyuncu için de önemlidir: Oluruna bırakılamaz ve kesinlikle önceden planlanması gerekir. Aksi takdirde, oyuncumuz karaya vurmuş balık gibi satırın ortasında nefessiz kalıverir. (Duyduğumuza göre eski Shakespeare oyuncuları, Laurence Olivier'le Lewis Casson "Nefes almadan kaç dize okuyabilirsin?" diye aralarında yarış yaparlarmış.)

Bu konuyla yakın ilişkisi olan diğer bir sorun da enerji sorunudur. Bu tirat, klasik bir oyunda geçer ve Elizabeth döneminde uzun satırlar adetmiş diye öyle yazılmış değildir. Rosalind böyle konuşmaktadır çünkü çok enerjik ve zeki bir kadındır. Gücünü konuşmasıyla belli etmektedir. Tıpkı dağlardan taşan bir kaynak gibidir. Rosalind'i canlandıracak oyuncunun da onun neşesine ve enerjisine ulaşması gerekmektedir. Tiradı sonuna kadar sürdüremezseniz, ne tiradın anlamı ne de sahnede Rosalind kalır. "Başladıktan sonra ara vermeden sürdürmeniz ve hiçbir kopukluğa izin vermemeniz" gerekmektedir.

Dikkat ederseniz düzyazıda anahtar sözcükler daha aralıklı ve birbirinden uzaktır. Nazımdaysa genellikle her dizede iki anahtar sözcük vardır. Bu demektir ki, düzyazıyla kaleme alınanı daha hızlı seslendirmek mümkündür. Düzyazı hem daha hafif, hem daha hızlı, hem de daha neşelidir. Daha az vurguyla da dile getirilebilir.

Nazımda mevcut ritimler, oyuncuyu sürükleyecektir. Düzyazıdaysa, oyuncunun ritimleri arayıp bulması gerekmektedir. Ritimleri arayıp bulabilmek için de özel bir enerji harcamasına gerek vardır. Düzyazı, hiç de görüldüğü gibi kolay değildir.

7. Bölüm
ŞAİRANE NE DEMEKTİR



TOUCHSTONE:
Ne olurdu, Tanrılar seni biraz daha "şair ruhlu" yaratsaydılar.
AUDREY:
"Şair ruhlu" ne demektir bilmiyorum. Kendi de, sözü de dürüst bir şey mi bu?[1]

Buraya kadar Shakespeare'in nazmı ve düzyazısı konularına epey değindik ama "şiir" sözcüğüne hiç dokunmadık. Bu durumun nedeni açıktır: Şiir ya da şiirsellik çok özenle ele alınması gereken sözcüklerdir. Anlamları da genellikle anlaşmazlıklara yol açar. Bazı oyuncular, öylesi yaraşır inancıyla dizeleri "irşad" eder gibi okumaya kalkışırlar, oysa bu tutumdan kaçınmak gerekir. Bu açıdan manzum oyunlarda şiirin yeri sorununu ayrıca ele almamız gerektiğini düşündük.

Umarız ki okurlarımız arasında vezinlidir diye, manzum yazılmış bir şeyi şiir kabul edecek kimseler yoktur. Düzyazıyla şiirselliğe ulaşılamaz diyenlerin de çıkmayacağını düşünüyoruz! 5. Bölümde verdiğimiz, Rosalind'in tiradı (diğer birçok sözü gibi) pekâlâ şiir sayılabilir. Falstaff'ın ölümünü anlatan Mrs. Quickly'nin tiradı da öyledir:

Cehennem olamaz onun sonu! Zira vaftiz görmüş herhangi bir Hristiyan evladı olarak hayatının sonuna erişti. Üste-

lik, sabaha karşı, on iki ile bir arası, suların çekildiği uğurlu saatte ayrıldı aramızdan. Yatak çarşaflarını çekeledi, baş ucundaki çiçekleri okşadı, parmaklarının uçlarına bakıp gülümsedi, artık durumun kötüye gittiği belli olmuştu, burnu yontulmuş kalem gibi sipsivriydi, mırıldanır gibi oldu ve yeşil vadilerden söz etti. "Hey, Sir John" diye seslendim. "Haydi bakalım. Canlan biraz." O da buna karşın "Tanrım, Tanrım, Tanrım" diye bağırdı. Üç ya da dört kez. Ben de ona "Şimdi Tanrıya anmasının sırası değil. Öyle düşüncelere yer vermemelisin" diye seslendim. Ve Tanrıyı anmasına gerek olmadığını söyledim ona. O da benden ayaklarını daha sıkı örtmemi istedi. Elimi çarşafın altına soktum ve ayaklarına dokundum. Ayakları buz gibi, taş gibi olmuşlardı. Ardından dizlerine doğru uzandım ve daha da yukarı, ve daha yukarı, her yanı taş kesilmişti, buz gibiydi.[2]

Yirmi üç yıl önce ölmüş, kralın soytarısı Yorick'in kafatasıyla karşılaşan Hamlet de şöyle diyecektir:

Vah zavallı Yorick! Ben tanırdım onu. Horatio, şakalarının tadına doyum olmazdı, ne ince hoşlukları olan bir adamdı. Kaç kez sırtında taşımıştır beni. Şimdiyse ne iğrenç geliyor bana. Yüreğim bulanıyor baktıkça! Şurasında dudakları vardı, kim bilir kaç kez öptüğüm! Nerede o şakaların şimdi? O hoş deliliklerin, türkülerin? O birden sofrayı kahkahalara boğan parlak buluşların? Bir teki kalmadı mı kendi sırıtışınla alay edecek? Hiç mi çenen kalmadı? Haydi koş, Kraliçenin odasına git, de ki yüzüne parmak kalınlığında boyalar da sürse, bu hale gelecek sonunda. Güldür bakalım onu bununla.[3]

Öte yandan, her ne kadar serbest nazımla yazılmış olsa da, aşağıda verdiğimiz bir örneği okuyun bakalım:

Ayrıca, yine kendi tarih
Yazarlarına göre Childeric'i tahtından indiren
Kızı olan Blithild'den dünyaya gelmiş olmasına

Bağlayarak Fransız tacına sahip olmuştu. Benzer şekilde
Hugh Capet de, Büyük Charles'in hakiki ve kayıtlı
Vârisi olan Lorraine Dükü Charles'i devirerek
Tacına el koyarken kendini haklı gösterme gayretiyle
Ki aslında bu haksız ve yersiz bir iddiaydı – kendini
Lady Lingare'nin vârisi olarak göstermişti – ki
O hanım da Şarlmayn'ın kızıydı ve Şarlmayn da
İmparator Lewis'in oğlu ve Lewis'se Büyük Şarlmayn'ın
Oğluydu. Ayrıca Kral Onuncu Lewis de, tacı zorla
Eline geçirmiş olan Capet'in tek erkek vârisi
Olmasına karşın, vicdanı el vermemiş ve
Fransız tacını başında taşıyabilmesi için
Büyük anası olan Kraliçe Isabel'in
Lady Ermingare'nin soyundan geldiğini
Ve sonunda, az önce sözü edilen Lorraine Dükü
Charles'in kızı olduğunu ileri sürmüş ve bu evlilik
Yoluyla Büyük Charles'in soyuna bağlanarak
Fransa tacında hakkı bulunduğunu kanıtlamıştı.[4]

Berbat bir şiir değil mi? Birçok okurumuz sıkılıp bazı dizeleri atlamış bile olabilir! Ancak bu durumu ciddiye almamız gerekmiyor. Canterburry Başpiskoposu bu konuşmasında kılıcını kınından sıyırmış bulunan V. Henry'ye, Fransa tacına talip olabileceğinin tarihi nedenlerini açıklamaktadır. Shakespeare burada kasten kötü ve karmaşık dizeler yazarak, yaşlı ve bunamış papazın şaşkınlığını sahnelemektedir. Yaşlı papaz, daha sonraki dizelerde "Yaz güneşinin gökte parladığı kadar açıktır ki" diyerek, bir kral savaşa gitmek isterse en ufak bir mazeretin yeterli olacağını ortaya koymaktadır. (Olivier'in çevirdiği *V. Henry* filmini izlemiş olanlar, bu pek eğlenceli sahneyi unutmuş olamaz: Yaşlı ve şaşkın papazı canlandıran usta Felix Aylmer, sürekli elindeki kâğıtların sırasını karıştırıyor, bazılarını yere düşürüyor ve sözlerinin akışını hep kaybediyordu.)

Bu tirat, "kötü Shakespeare" değildir. Shakespeare burada şeytanca kötü dizeler yazmıştır. Gerekçesi bambaşkadır.

Yarattığı ünlü karakterlerin birçoğu, şairane konuşmasını bilen kişilerdir. Ya da dile getirdikleri sözler şiirsel olmaktadır, denilebilir. Birkaç örnek verecek olursak: Hamlet, II. Richard, Othello, Antonius, Kleopatra, Atinalı Timon, Berowne. Bu kadar örnek yeter değil mi? Şairin bu karakterleri yaratırken "ilham" bulduğu ileri sürülmekte ama başka ufak rolleri yazarken bu ilhamını elinden kaçırdığı söylenmektedir. Bu yaklaşım doğru olabilir, çünkü Shakespeare birçok sıkıcı karakter yaratmıştır. Hatta bu karakterleri yazarken biraz uyuklamış bile olabilir. Örneğin *II. Richard* oyununda Northumberland'e aşağıda verdiğimiz, Yılbaşı Tebrik Kartlarına lâyık dizeleri yazarken olaya fazla önem vermiş olamaz:

> Öteki haberimse şöyle: Bugün yolladım Londra'ya
> Salisbury, Spencer, Blunt ve Kent'in kellelerini
> Bu yazıda açıklanmıştır onların
> Nasıl boyunlarının vurulduğu...[5]

Birkaç dize sonra Bolingbroke şu sözleri dile getirir:

> Zahmetlerin, Fitzwater, unutulmayacaktır
> Söylediğim gibi gayretlerin çok değerlidir.[6]

Bu dizeleri değerli bulmak için ancak William McGonagall olmak gerekir. Çoğu eleştirmen, Shakespeare'in daha eski bir oyundan aldığı ve kötü bir şaire ait olması gereken bu dizeleri oyundan çıkarmayı unuttuğunu ileri sürmektedir.

Ancak Shakespeare'i böyle itham edenler, şu noktada yanılmaktadır: Shakespeare manzum oyunlar yazıyor diye, her karakterin şiirsel bir dile sahip olması gerekmez! Yani, Horatio'nun Hamlet kadar güzel konuşmasına, Bolingbroke'un Richard gibi parlak cümleler kurmasına ya da Enobarbus'un Antonius gibi görkemli sözler etmesine gerek yoktur. Onların kendi dillerini konuşmaları, Shakespeare'in hatası değil, olsa olsa sanatsal ustalığıdır! Her orkestrada kemanlar kadar trampetlere ve vurmalılara da gerek vardır.

Daha fazla ilerlemeden, Audrey gibi "Şiirsel ne demektir?" diye sormalıyız. Bize öyle geliyor ki, burada üç tür şiirsellik söz konusudur.

Jean Cocteau "tiyatroda şiirsellik" ve "tiyatronun şiirselliği" farklı kavramlardır, demiş! Biz bu oyunlara "manzum" derken, şiirsellik içerdiklerini değil, değişik düzeylerde anlamlar taşıdıklarını dile getirmekteyiz. *II. Richard* yalnızca on dördüncü yüzyılda yaşamış bir kralın hikâyesi değildir. Bu oyunda, kendilerini Tanrı saymasalar bile, Tanrının yetkili kıldığı kişi sayan tüm taç sahiplerinin bu inançları yüzünden başlarını taşa vurmalarının dramı yaşatılmaktadır. Şiirsellik, pastanın üstüne sürülmüş krema değil, pastanın ta kendisidir.

Ayrıca karakterlerin şiirselliği de söz konusudur. Şu karakter şiirseldir dediğimizde, o kişinin Don Kişot gibi bir düş dünyasında yaşadığını ya da Don Armado gibi pek süslü konuştuğunu kast etmiyoruz. Tam aksine, bu kişilerin çevreleriyle kurdukları ilişkileri, onları böyle özel bir biçimde konuşmaya sürüklemiştir. Bu özel dile sahip oyuncular, genellikle, oyunun baş karakteri olurlar: Öyle kişilerdir ki, onların etrafında bir oyun düzenlenmesi yerinde görülmüştür. Shakespeare; Horatio ya da Enobarbus gibi renksiz kişiler için oyunlar yazmıyordu. Sıkıcı bir kişiliği olan Bolingbroke başrole geçip IV. Henry olunca, oyuna renk katmak için yanına Falstaff ve Prens Hal gibi kimseleri koymak zorunda kalmıştı.

Enobarbus kaba, şiirsellikten yoksun bir askerdir. Gelin görün ki, Kleopatra'nın yaklaşan teknesini anlatırken "Bindiği gemi yıldızlı bir taht gibi suyun üstünde parıldıyordu!"[6] demekte, kurduğu cümleler şiirleşmektedir.

En sonuncusu (ki bizi en çok ilgilendirenidir) sözcüklerin şiirselliğidir ve tanımlaması en zor olanı da budur. Birçok yazar ve de şair, bu kavramın tanımını yapmayı denemiştir.

Bu, yalnızca güller ve menekşeler, yıldızlar ve mehtap ya da rüzgâr ve dalgalar (ki Shakespeare'in birçok şiirinde bu sözcüklere yer verilmiştir) gibi şeylerden söz etmek değildir. Az duyulmuş ve kulağa hoş gelen (çoğullaşmış, yumuşacık,

ele gelir ve benzeri) sözcükleri kullanmak da değildir. Diana, Jove ya da Apollo gibi tanrısal kişilerden söz etmek de değildir. Basit şeyleri beklenmedik yöntemlerle ifade edip, aydan söz ederken "gümüş yuvar" ya da güneşi anarken "ateş arabası" gibi söz oyunları yapmak hiç değildir.

Tüm bu sözcükler, Shakespeare döneminde moda olan şapkalar, eldivenler ya da tafta yakalıklar gibi şiirin ekleri olmaktan ileri gidemez. Shakespeare gibi birçok şair, bu sözcükleri kullanmıştır. Ancak, sırf bu sözler manzum olarak dile getirildi diye şiire varılmış olmaz!

Şiir sahneye getirilen duyguların, kullanılan dille gerginleşerek, bir müzik haline gelmesi sonucu ortaya çıkmaktadır.

Shakespeare'den yapılacak alıntılar içeren herhangi bir antoloji kitabında aşağıda örneklerini verdiğimiz ve okuyanın nefesini kesen, düzyazı ya da manzum birçok örnek bulunur:

Eros, Geliyorum Melikem! Eros! Bekle beni!
Ruhların çiçeklere yaslandığı yerde
Seninle ben el ele çevik adımlarla dolaşırken
Hayaletlerin dalgın bakışlarını kendimize çekeceğiz
Dido ve onun Aenas'ının peşinden artık kafileler gitmeyecek
Bütün tayıflar bizim arkamızdan gelecek...[7]

Aradaki fark kalktı
Yeryüzünde ay ışığı altında
Göze çarpan bir şey kalmadı...[8]

Bırak, Roma gömülsün Tiber'in sularına;
Çöksün kubbesi koca imparatorluğun.
Benim göklerim burada. Bütün devletler çamur,
İnsanı da hayvanı da besliyor bu çirkef dünya.
Yaşamanın en soylu yanı nedir? İşte bu.
(Kleopatra'yı öper)[9]

Bu alıntıların hepsi *Antonius ve Kleopatra* oyunundandır. Hepsinin mükemmel birer şiir olduğu tartışılmaz! Shakespeare'in

usta bir şair olduğuna da hiç tanık gerekmez. Hatta George Rylands'ın işaret ettiği üzere "Shakespeare oyun yazarlığına soyunmadan da bir şairdi".

Antolojilerde yalnızca üst düzey dizelerine yer verilmektedir. Hani, operaların önemli bölümlerini içeren çalışmalar gibi. Dizeler oldukları yerlerden çıkartılıp kendi başlarına beğenimize sunulmaktadır. Bütün bir oyunun bu düzeyde yazılması mümkün değildir. Bu tür üst düzey söylemleri gerçekleştiren karakterler, yaşadıkları olaylar nedeniyle, dirençlerinin son noktasına gelmişlerdir ve çektikleri acı ya da yukarıdaki son örnekte olduğu gibi zevkin etkisiyle hayallerini dile getirmektedirler. "Şiir" bu biçimde doğmaktadır.

On sekizinci yüzyılda, Shakespeare'in barbar (vahşi) bir yazar olduğu söylenmiş, yazdıkları kayalara benzetilmiş ve "içlerine gömülü parlak mücevherler" bulunduğu belirtilmişti. Mücevherlerin dışında kalanlarsa, çöpten ibaret sayılmıştı.

Günümüzde, Shakespeare'in oyun yazarı olarak değeri daha iyi anlaşılmış durumdadır. Oyuncular açısından bu durum, bizleri onun yanına daha çok çekmektedir. Zaten unutulmamalıdır ki, eve ekmeği getiren oyun yazarıydı ve şair, oyun yazarının emrindeydi. Şiir yazmak, bir vakit geçirme aracı değildi. Şiirin de işe yaraması gerekiyordu.

İkisinin arasında bir denge bulmamız gerekir. Bu yüzden, Shakespeare'in şairane olmayan yanlarına da bakmamız gerekir. Bu dizeler, ne kadar ölçülü yazılmış olsalar da iyi şiir sayılamayacak dizelerdir. Ün kazanmış ve haklı olarak çok yinelenen birçok tirat, şaşılacak kadar basit dizelerle başlar. İşte birkaç örnek:

Yapmakla olup bitseydi bu iş
Hemen yapardım, olup biterdi.[10]

Kralım esirleri ondan esirgemedim...[11]

Ey! Berbat bir gece geçirdim...[12]

Çok kudretli, yüce, saygı değer Sinyorlar,
Soylu, iyiliksever efendilerim,
Bu ihtiyarın kızını kaçırdığım doğru,
Onunla evlendim de, suçumun hepsi bu...[13]

Yaşamak üstüne sen ve başkaları
Ne düşünürsünüz bilmem;
Ama ben, kendi hesabıma diyebilirim ki
Bana benzer bir kişiden korkarak yaşamaktansa...[14]

Hamlet'ten seçtiğimiz şu alıntılara da bir göz atalım:

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

Nasıl da her şey aleyhime dönüyor
Ve güçsüz intikamımı kamçılıyor!

Kabahatim çok kötü, kokusu göklere ulaşıyor!

Şuraya, şu resme bak, bir de şuna!
İki kardeşin resimleri bunlar.[15]

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

Macbeth sözlerini şöyle sürdürür:

Acımak, yeni doğmuş bir çocuk olur, çırılçıplak
Kasırganın yelesine sarılmış
Ya da bir melek, görülmez atlarına binmiş göklerin...

Düşünde suda boğulduğunu gören Clarence, gördüğü düşü anlatır:

Altın parçaları, iri çapalar, yığınla inci,
Sayılamayacak kadar ziynet, paha biçilmez mücevherler
Denizin dibine dağılmıştı,
Bazıları ölmüş kişilerin kafataslarında, oyuk kalmış
Gözlerinin yerlerine yerleşmişti
Ve aşağılayan gözler gibi parıldıyorlardı
Denizin dibinin yosunlarını çağırır gibiydiler
Etrafa dağılmış kemiklerle alay ediyorlardı...

Hamlet, annesini utandıracak şu sözleri söyleyecektir:

Ey, Cehennemin Tanrıya başkaldıran Şeytanı
Bir yaşlı kadının kuru damarlarını
Böylesine azdırıp tutuşturabiliyorsan
Bırakalım fazilet, namus, balmumuna dönsün...

Anlatmak istediğimiz, şiirin hep arkadan geldiğidir. Tiratlar basit ve sakin sözlerle başlar. Heyecan giderek artınca voltaj yükselecek ve kullanılan dil zorlaşmaya başlayacaktır. Dil bazen o kadar zorlaşır ki, konuşma anlaşılmaz hale gelebilir. Macbeth'in "kasırganın yelesine sarılmış çocuğu" ya da "balmumuna" dönen namus kavramı kolay anlaşılacak sözler değildir, fakat hayal gücümüzü zorlayan, müzikal, göze hitap eden, ilginç söylemlerdir! Özellikle, acı çekmekte olan bir kişinin içinde geçenleri ortaya çıkarmaktadır. İşte oyuncunun o anki görevi de karakterin durumunu anlamaktan çok, böyle bir karakterin iç görünümünü hayalinde canlandırabilmesi ve bu durumu izleyiciye yansıtabilmesidir.

Shakespeare'in oyunlarının çoğunda benzer bir gelişimi izlemekteyiz. Başlangıç noktası, gündelik hayattan alınmıştır; şiir ve heyecan arkadan gelecektir! Hani, fırına verilen ekmeklerin kabarması gibi oyunlar da pişerek coşmaktadırlar.

Doğrudur, bazı oyunları bir gösteriyle başlar. *Titus And-*

ronicus, *VI. Henry*'nin her iki bölümü, *II. Richard*, *IV. Henry* oyunları hep gösterişli bir merasimle açılır, hemen hareket başlar ve karakterler hep görkemli laflar ederler. Buna karşın bazı oyunlar basit, gündelik olaylarla açılır ve sahnedeki karakterler, gündelik bir dille konuşurlar. Daha öncede de gördüğümüz gibi, *Hamlet* oyunu, nöbet bekleyen iki askerin aralarındaki konuşmayla başlar. *Othello*'ysa sokakta çatışan iki adamın kavgasıyla açılır. *Kral Lear*'sa bir dedikoduyla başlar:

> Ben zannederdim ki Kral, Albany Dükü'nü, Cornwall Dükü'ne tercih eder.

Antonius ve Kleopatra oyunu da bu tür sözlerle açılır:

> Yooo! Komutanımızın bu kadına düşkünlüğü haddini aştı artık!

Julius Caesar ve *Coriolanus* oyunlarının her ikisi de Roma'daki ayaklanmaya yatkın kalabalıklarla açılır. Birincisinde, görevli Flavius kalabalığa kızmıştır:

> FLAVIUS: Savulun buradan, aylaklar! Haydi işinize
> Bayram mı var? Ne oluyor? Biliyor musunuz ki, siz
> Bir iş günü, iş kılığına girmeden
> Dolaşamazsınız ortada? Sen söyle, işin ne senin?

İkinci oyundaysa, ayaklanmış kalabalık olaya hakimdir:

> — Daha ileri gitmeden önce, bir çift sözüm var size.
> — Konuş bakalım, konuş.

Atinalı Timon'sa şu sözlerle açılır:

> ŞAİR: Günaydın efendim.
> RESSAM: Sizi iyi gördüğüme sevindim.
> ŞAİR: Çoktan beri görüşemedik, dünya ne alemde bakalım?

RESSAM: Günden güne eskiyor efendim.
ŞAİR: Evet, orası muhakkak...

Bu açılış, *VIII. Henry* oyununun başını (giriş Korosundan hemen sonra) çok andırmaktadır:

BUCKHINGHAM: Sabah şerifiniz hayırlı olsun efendim. Ne iyi tesadüf. Fransa'da son görüştüğümüzden beri nasılsınız?
NORFOLK: Teşekkür ederim Lord Hazretleri, iyiyim. Ve orada gördüklerimin hâlâ hayranıyım.
BUCKHINGHAM: Yeryüzünün ışığı, o iki haşmet güneşinin Andren Vadisinde karşılaştığı zaman, sırasız bir rahatsızlık beni odama hapsetmişti.

Bütün bu alıntılar belli etmektedir ki, antolojiler aksi bir izlenim yaratmış olsa da Shakespeare'in oyunları, tüm karakterlerin görkemli bir dille, hatta şairane konuştuğu yapay bir dünyada geçmez. Tam tersine, oyunların belkemiğini gündelik, herkesin konuştuğu dil oluşturmaktadır. (Shakespeare, konuşmaktan çok, dinlemesini bilen biri olmalıydı.)

Ne var ki, bu dünyada, duyguları baskı altında kalmış ya da içinden çıkamadıkları durumlara düşmüş kimseler ister istemez, duygularını daha resmi bir dille açıklamak zorundadır. Shakespeare, bu tür durumlarda, bu karakterlerin neler söylediklerini değil de, dilleri dönseydi neler söyleyeceklerini bulup, öyle konuşmalarını sağlamıştır. Örneğin, IV. Henry'nin gerçek yaşamında, oyunda konuştuğu gibi konuşması hiç de mümkün değildir. Ancak, Shakespeare, hayal gücünden yoksun, günahlarından pişman ve kendini kandıran ikinci sınıf insanların kudret sahibi olduklarında nasıl konuşacaklarını hayal ederek IV. Henry'yi yaratmış ve ona güzel sözler kazandırmıştır!

IV. Henry dışında, daha birçok özel karakter vardır. İçine düştükleri açmazlardan çıkamazlar ama çok hassas ve önsezileri olan kişiler oldukları için, içlerinden geçenleri inanılmaz biçemler ve sözlerle ortaya dökerler. Hemen şu örnekle-

ri verebiliriz: Hamlet, II.Richard, Othello, Macbeth, Lear, Coriolanus, Antonius, Kleopatra, Timon.

Bu karakterlerin konuşmalarına şiir diyoruz, çünkü dile getirdikleri çok güzeldir. Ancak, bu şiirler sonuç değil, araçtır. Antonius, öldüğünü öğrendiği Kleopatra'yı öbür dünyada buluşmaya çağırırken "ruhların çiçeklere yaslandığı yerde el ele dolaşalım", "hayaletlerin dalgın bakışlarını çekip Dido ve Aenas'ı gölgede bırakalım" diye seslendiğinde, bu söylediklerini "aynen gözlerinde" canlandırmaktadır!

Othello, Desdemona'yı haksız yere öldürdüğünü anlayınca şöyle haykıracaktır:

> Beni kamçılayarak uzaklaştırın, ey şeytanlar,
> Büyüsünden bu cennet manzarasının!
> Fırtınalarla oradan oraya savurun beni!
> Kızartın kükürt ocaklarında
> Derin ateş denizlerinde yoğurup yıkayın!..[16]

Othello burada yalnızca retorik yapmakta değildir. Günümüzün liberal düşünceleri karşısında ne kadar akıl almaz gibi görünse de, bu adam böylesine bir cezayı hak ettiğine inanmaktadır. Kavrulan beyninde, Ortaçağın cehennem anlayışına uygun bir karabasan canlanmaktadır.

Böyle sözler, "insanların gündelik konuşmalarından çok uzak" diyecek olursanız, unutmayınız ki, oyunun açılışında izlediğiniz zengin bir budalayla kalbi kırılmış bir askerin sokak ortasındaki tartışmasından çok uzaklara gelmiş bulunuyoruz! Bu sözler, Othello'nun ne kadar kozmik görüşleri olduğunu ve çektiği acının dehşetini ortaya çıkaran sözlerdir.

Üstelik, bu tirat bile, şiirsel olmayan bir biçimde başlar:

> OTHELLO: Öyleyse, siz girin içeri, konuşun benimle,
> Yoksa silahsız da olsam saldırırım üstünüze
> GRATIANO: Ne var, ne istiyorsun?
> OTHELLO: Dikkat. Bir silahım var elimde
> Hiçbir askerin elinde bulamazsınız bundan iyisini

Gün oldu bu küçük kol, bu iyi kılıçla
Sizin gibi engellerin yirmisi içinden yol açtım kendime...[16]

Tirat, gördüğünüz gibi giderek şiirselliğe yükselecektir!

Shakespeare'in yapmacık şiirlerden hoşlanmadığını biliyoruz. Soneleri bu duruma en iyi kanıttır. "Seni bir yaz gününe benzetmek mi, ne gezer?" diye sorduğunda alay etmekte olduğu bellidir! Nedeni açıktır: O dönemde, âşık olunan kişiyi doğadan bir varlığa benzetmek adeta klişeleşmişti. Bunun diğer bir örneği de "Sevgilimin gözleri hiç benzemez güneşe" dizesidir. Shakespeare'in bu şair ya da şair bozuntularına karşı tepki gösterdiğini ve sevgililerini hep Tanrıçalara benzetmelerinden bıkıp usanmış olduğunu belgeleyen en güzel dizesi de şu değil midir?

Bir Tanrıçanın yürüyüşüne hiç tanık olmadım
Benim sevgilim yürüyünce ayakları yere basar.

Oyunculukta da fazla gösterişe karşı olduğunu kabul edebiliriz. Şu aşağıdaki sözleri Hamlet'in ağzından dinlediğimizde, onun bu konudaki görüşünü anlarız:

Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana, gürbüz bir delikanlının, takma saçlar içinde, bir acıyı paralarcasına didik didik ederek bağırıp, halkın kulaklarını yırtması...[17]

Shakespeare'in de ayakları hep "toprağa basardı". Oyunculukta her zaman "doğal" olmaktan yanaydı. "Doğaya bir ayna tutmak" ve "doğanın saygınlığından dışarı çıkmamak"tan yana olduğunu söylerken, "oyuncak şiirsellikten" uzak kalmak isterdi.

Daha olgun oyunlarına şiirsellik girmişse, bu durum, oyunların doğasından kaynaklanmıştır! "Şiirsel Oyunlar" yazmak üzere yola çıkmıyor, ancak başka çıkar yol bulamıyordu: Yarattığı karakterler, yaşadıkları açmazlar karşısında hissettikleri duyguları ancak bu yolla dile getirebiliyorlardı!

Tıpkı hava alanının pistinde hızlanan uçakların, rüzgâr onları kucaklayıp havalandırınca uçmaktan başka bir şey yapamadıkları gibi!

En başta da söylediğimiz gibi "şiir" sözcüğüne temkinli yaklaşmak gerekir. Biraz daha ileri gidip, oyuncular açısından, bununla uğraşmanın yeri olmadığını söyleyebiliriz. Yalnızca sözlerini dile getirdikleri kişiye inanmaları gereklidir. Oyuncu, dile getirdiği kişinin sözlerinin Shakespeare'e değil de, konuşmakta olan karaktere ait olduğunu hayal edebilmelidir. O sözcüklerle görüntüleri, bize ne kadar şaşırtıcı gelse de, canlandırdığı karakterin bakış açısını gözlemleyerek dile getirmelidir. Şiirler kendi başlarının çaresine bakmayı bilirler!

8. Bölüm
TİRATLAR: PARTNERİNİZİ DÜŞÜNEREK OYNAMALISINIZ



Pek azımız kendi kendimize konuşuruz. Böyle anlarımız olsa da, bu anlarda daha çok "Arabanın anahtarlarını ne yaptım?" gibi sorular sorar ya da işler ters gidince ağzımızdan küfürler kaçırıveririz. İçinizden geçen, gerçekten önemli birtakım duyguları, "O kişiye gerçekten de âşık mıyım?", "Şu bizim patronun canına nasıl kıysam?" ya da "Ölmek yaşamaktan iyi midir?" gibi soruları genellikle aklımızdan geçirebilir ama dile getirmeyiz!

Oysa Shakespeare'in oyunları, bu tür sorunları dile getiren, birbirinden güzel birçok tiratla bezenmiştir. Bu tiratlarla karşı karşıya kalan oyuncu, ister istemez "Bu sözleri kime söylemekteyim?" sorusuna yanıt arayacaktır. "Bu sözler, içimden geçen düşüncelerdir" yanıtını aldığında da, bu düşünceleri nasıl salon dolusu izleyiciye duyuracak kadar yüksek sesle düşünmesi gerektiğinin yanıtını aramak zorunda kalacaktır.

Tiratlar, Shakespeare'in oyunlarının ayrılmaz ve çok önemli bölümleridir. Yalnız başına kalmış bir insanın neler düşünebileceği sorunu, Shakespeare'in her zaman ilgisini çekmiştir. Bir Shakespeare oyunu denildiğinde, çoğu kimsenin aklına tarihsel gösteriler, askerlerin çarpıştığı ve bayrakların uçuştuğu savaş sahneleri, kürkler giymiş kralların katıldığı törenler, yastıklarda taşınan altın taçlar ve kapıları bekleyen kılıçlı, deri giysili nöbetçiler, kısacası görkem ve göste-

riş gelir. Dönemin izleyicilerinin, Shakespeare'den beklediği de buydu ve o da bu beklentiyi fazlasıyla karşılardı. Ancak, Shakespeare, izleyicisine hiç beklemediği bir şeyi de bol bol veriyordu: Gürültü patırtı sona erdikten sonra yalnız kalan kralın aklından geçenleri de izleyicilerine sunmaktaydı. Aradan dört yüzyıl geçtikten sonra bizi en çok ilgilendiren de bu çok özel dakikalar olmaktadır.

Bize, Shakespeare'in oyunlarında en ilgi çeken ya da başka yazarların oyunlarında bulamadığımız şeyin ne olduğu sorulsaydı, yanıtımız kuşkusuz "tiratlar" olurdu. Shakespeare için kürkler ve taç, yalnızca birer süslemeydi: Önemli olan, bunları giymiş kişinin kimliğiydi. Bu kişi, gece yastığına başını koyduğunda kendi kendine neler fısıldardı? Dulların matem giysilerini, kardinallerin kırmızı cüppelerini, generalin üniformasını hep izlerdi: Ancak en çok önem verdiği nokta, o kişinin aklından neler geçirdiğiydi! "Büyük" insanların iç dünyaları, onu adeta büyülemekteydi.

Kleopatra, Markus Antonius, Coriolanus ve bir dizi İngiliz kralı gibi tarihte yer almış birçok karakteri, oyunlarına almış ve hepsinin gizli, özel düşüncelerini hayal etmiştir. Bir biyografi yazarının cüret edebileceğinden çok daha ileri gitmesini bilmiştir. Destanlara konu olmuş kişileri ele almış ve onların masallarda anlatılanlar gibi basit kimseler olamayacağını göstermiştir.

Bu, Shakespeare'in tipik yaklaşımıdır. Shakespeare dış görünüşün aldatıcı olduğunu ilk kez ortaya atan yazardır. Marlowe'un *Timurlenk*'inin ya da Ben Jonson'ın *Volpone*'sinin böyle bir iç yaşamları yoktur. Bu karakterler, tekdüze kişilerdir!

Kimseyi dışarıdan göründüğü gibi kabul etmemeliyiz. Dışa doğru takılı maskenin altında genellikle aksi yönde bir kişilik saklıdır. "Ben göründüğüm gibi değilim." "Masum çiçek gibidir / Ama altında yılan saklıdır." "Yırtık pırtık giysiler altından ufak günahlar sırıtır / Urbalar ve kürkler her şeyi saklayabilir." Bir Kral, katil olabilir. Püriten geçinen biri, tecavüzcü olabilir. Görünmek, öyle olmak anlamına gelmez!

İnsanlar, ancak kendi başlarına kaldıklarında yalan söylemezler. (Bu kanı, yaşamda raslanmış örneklerle kanıtlanmış olmasa da!) Shakespeare yarattığı karakterler için kaleme aldığı tiratlarda, bu kişilerin psikanalistlerine ya da günah çıkartmaya gittikleri papazlarına bile anlatmakta zorlanacakları gizli şeyleri ortaya çıkarmaktadır. Doğaldır ki, iyi niyetli bir oyuncu, bu tiratları nasıl dile getirmesi ve kime doğru konuşması gerektiğini araştırmak zorundadır.

Sinema ya da televizyonda bu sorun daha kolay çözümlenmektedir. Dışarıdan eklenen seslendirmeyle karakterin aklından geçenleri yansıtmak, zor olmamaktadır. Ya da filmi çeken kameranın oyuncunun yüzüne çok yaklaştırılması da mümkündür. Tiyatrodaysa, söylenenin en arka sıralardan duyulması zorunludur.

Anlaşılan Shakespeare bu sorunu görmüş ve çözmek için bazı yöntemler geliştirmiştir. Oyunun önemli kişisi, yaşamının zor bir dönemine gelir. Shakespeare, bu karakterin içini rahatça dökebilmesi için ona cansız bir obje vermektedir: Bu bir kandil ya da bir bıçak olabilir.

Sön, cılız kandil, sön! Hayat dediğin nedir ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek...[1]

(Kandilin ışığı, oyuncunun duvara gölgesini düşürmektedir.)

Işık sönsün, sonra da sönsün ışığı!
Sizi söndürmezsem ey alev hizmetkârlar,
Pişman olduğumda eski ışığınızı
Yeniden verebilirim size...[2]

Bir hançer mi, önümde gördüğüm?
Sapı elimden yana çevrik...
Gel, sarsın elim seni
Yoksun elimde ama görüyorum seni.[3]

Bu nesne, uykusuz geceler geçirten bir kraliyet tacı da olabilir:

Ah, cilalı sıkıntı! Yaldızlı dert!
Nice uykusuz gece açık tutarsın
Uykumun kapılarını...[4]

(Veliaht Prens Hal, bir süre sonra tevarüs edeceği taçla konuşmaktadır.)

Aşıklar, yanlarında bulunmayan sevgililerivle konuşurlar. Leydi Macbeth daha evine dönmemiş olan kocasına seslenir: "Glamis Beyi dediler oldun, Cawdor dediler..." Romeo, Juliet'in kendisine seslendiğini duyar ama genç kız, onun orada olduğunu bilmiyordur: "Ah Romeo, Romeo..."

Bazen bir cesedin yanında yalnız kalan biri, içinden geçenleri o cesetle paylaşır:

Bağışla beni, ey kanayan toprak parçası,
Tatlı tatlı konuştuğum için kasaplarınla...[5]

Markus Antonius, bu sözleriyle Caesar'ın cesedinden özür diler. *III. Richard* oyunundaysa Leydi Anne öldürülen kayınpederi VI. Henry'nin cesediyle uzun uzun dertleşir:

Lancaster soyunun sönmüş külleri
O soylu kanın kansız kalmış sonu
Hayaletini uyandırmam kanuna uyar mı?
Dinle zavallı Leydi Anne'in yakarmalarını
Öldürülmüş oğlun, senin Edward'ın karısı
Bu yaraları deşen aynı el tarafından bıçaklanmış![6]

Bazı karakterler en zor sorunlarının hayata gelerek karşılarına çıktığını sanır. Kral IV. Henry de tıpkı Macbeth ve Hamlet gibi (belki de Shakespeare de öyleydi) geceleri uyku tutmamasından mustariptir. Westminster Sarayı'nda tüm tebaası uyurken, tek başına olan kral, sanki bir dostuymuş gibi "uyku"yla konuşur:

... Ah uyku
Doğanın yufka yürekli dadısı,
Seni nasıl ürküttüm ki
Göz kapaklarımı ağırlaştırmıyorsun artık;
Duyularımı unutkanlığa batırmıyorsun.[7]

Yine de tüm bu karakterler, tiratlarını Doğaya ya da doğal bir varlığa doğru dile getirmektedirler:

Ey Doğa, benim Tanrım sensin!
Ben yalnız senin kanunlarına itaat ederim.[8]

Gel kibar gece, gel, ey siyahlara bürülü...[9]

O zaman yıldızlara meydan okurum...[10]

Atinalı Timon, eşyanın çürümesine yol açıyor diye, güneşe çatmaktadır:

Ey aziz! Bereket saçan güneş, her şeyi çürüten rutubeti
toprağın üstüne çıkart
Kız kardeşin olan ayın üstünden baktığı havayı zehirle!"[11]

Leydi Macbeth gibi başkaları da doğrudan doğadışı varlıklara seslenirler:

Gelin cinlerim, kana susamış cinlerim!
Gelin, alın benden kadınlığımı;
Katılaştırın, taşlaştırın beni tepeden tırnağa,
Öyle koyulaştırın ki kanımı
Merhamet işleyemez olsun içine!
İnsanlığım yumuşatıp da beni
Sarsmasın korkunç kararı mı;
Aman vermeyin bana, işim bitinceye dek!
Gelin cinayet elçileri, gelin neredeyseniz,
Siz ey varlığın göze görünmez kötülük yılanları,

Sarın memelerimde kadınlığımı,
Zehre çevirin sütümü! Sen de gel karanlık gece,
En kara cehennem dumanlarına sarın da gel...[12]

Prospero, daha iyi huylu meleklere seslenmektedir:

Ey, tepelerin, derelerin, göllerin, koruların cinleri
Ve siz kumsalda iz bırakmadan koşup
Çekilen Neptün'ü kovalayan
Yükselirken de ondan kaçan cinler...[13]

Hamlet, hayaletle karşılaşmasından sonra darmadağın olmuştur:

Ey göklerde yaşayanlar! Ey dünya! Daha ne olsun
Cehennem önüme mi gelsin?.."[14]
(eli kolu tutmaz olmuştur)
Ve siz sinirlerim, gevşemeyin birden
Gerilin, destek olun bana...[14]

Ardından, kaybolan hayalete dönecektir:

Beni unutma mı dedin? Hayır zavallı ruh
Seni unutmak ha?..[14]

Markus Antonius yaşamdan ayrılırken güneşle, sanki askerlik arkadaşıymış gibi konuşur:

Ey Güneş! Doğuşunu bir daha görmeyeceğim
Kader ve Antonius burada ayrılıyor,
El sıkışacağız böylece...[15]

Antonius öldükten sonra acı içinde kıvranan Kleopatra, güneşten, her yanı kavurup ortalığı karanlığa boğmasını isteyecektir:

> Ey Güneş! İçinde döndüğün o koskoca alemi yak da bu kahpe feleğin her yanını karanlıklar kaplasın...[16]

Belki de en göz alıcı örnek, fırtınaya çatmakta olan Kral Lear'ın sözleridir:

> Esiniz rüzgârlar esiniz! Yanaklarınızı çatlatıncaya kadar üfleyerek esiniz, kudurarak esiniz! Şelaleler, kasırgalar, siz de çan kulelerini suya boğunuz! Siz ey şimşekler! Bir vuruşta meşeyi ikiye bölen yıldırımın düşünce kadar seri piştarları! Kükürtlü ateşinizle şu ak saçlarımı yakınız...[17]

Bu kadar çok örneği bir arada sunmamızın nedeni, Shakespeare'in oyuncusuna nasıl yardım ettiğini göstermektir.

Hitap edilen obje, konuşan karakterin bir uzantısıdır. Âşık bir kızın, gece çabuk gelsin diye güneşe yalvarması ne kadar doğalsa, cinayet işlemek üzere olan bir kişinin gözüne bir hançer görünmesi de aynı derecede doğaldır. Ancak Leydi Macbeth, cehennemin dumanlarıyla karanlık geceyi büsbütün kararmaya davet edip şeytanları çağırınca, artık başka olaylar gelişmeye başlar. Yazarımız, bu karakterin çevresinde öylesine korkunç bir hava yaratmaktadır ki, hiçbir kadın oyuncu, ne kadar çekici olursa olsun, yaratılan bu havadan kendini kurtaramaz. Şeytanla alışverişe başlamış bir kadının kendi de şeytani olacaktır!

Öte yandan, Antonius, güneşe seslenmektedir. Bu oyunda güneşe ve mehtaba birçok gönderme yapılmaktadır. Antonius'un görkemi, açık elliliği ve yeryüzündeki önemi, hep güneşle karşılaştırılır. Yazarımız, bu ikisini öyle eşleştirmiştir ki, izleyici birini düşününce ötekini anımsar hale gelir. Shakespeare, yarattığı karakterlere ne kadar güç ve görkem getirse de, oyuncusuna daha fazlasını vermektedir!

Kral Lear söz konusu olduğunda, yarı bataklık sahillerdeki fırtınanın, karakterin beyninde yer alan çırpıntılara ve aklının başından gitmesine benzetildiğini söylemek, günümüzde basmakalıp bir cümle haline gelmiştir. Ama, Shakespeare, fırtınayı kullanarak oyuncusuna ne kadar güçlü bir

destek sağlamış, değil mi? Fırtınayı daha da hızlı esmeye davet eden Lear'ın, aslında, aklında esmekte olan fırtınalardan söz ettiğini izleyici kolayca anlamaktadır. Böylece, izleyici, sahnede "çılgınlığı" yaratmaya çalışan oyuncunun göründüğünden de çılgın olduğuna inanacaktır.

Shakespeare, izleyicinin aklında; Leydi Macbeth'i cehennem ve kötü ruhlarla, Antonius'u parlak güneşle ve Lear'ı da her yeri darmadağın eden fırtınayla eşleştirerek, oyuncusunun gerçekleştirmesi gereken becerinin büyük bir bölümünü onun yerine gerçekleştirmiş olmaktadır. Böylece izleyicinin gözüyle gördüğü aktörün üzerinde ancak hayal edebileceği bir metaforu Shakespeare kendiliğinden canlandırmış olmaktadır.

Shakespeare, oyuncusuna çok pratik faydalar sağlar. Oyuncu rolünü yaratırken, enerjisini toplayacağı bir nokta arar. Oyuncumuzun, birkaç kişinin rol aldığı sahnede partnerleri vardır ve bu durum, bize Stanislavski'nin öğüdünü anımsatmaktadır. Usta yönetmen "Partnerinizi düşünerek oynayın" demiştir. Dikkat buyurunuz: "Partnerine oyna" ya da "Partnerine doğru oyna" dememiş de "Partnerinizi düşünerek oynayın" demiştir. Herhalde bu sözün anlamı, partnerinin daha iyi oynamasına olanak verecek biçimde rolünü gerçekleştir demektir. Oyunculuğun gerçek paradokslarından biri de, sahnede partnerleri için oynayan aktörün, kendi oyununun daha güvenli ve güçlü olması gerektiğidir. Öte yandan, kendini beğenmiş ya da kendini sevdirmeyi amaçlayan bir oyuncu –ki yalnızca kendisi için oynar ve hep izleyiciye doğru oynar– elde etmek istediğine çoğunlukla ulaşamaz. İzleyici kolay kolay kanmaz! Oyuncunun her şey benim demeye getirdiğini hemen anlarlar.

Iago'yla Othello, Katherina'yla Petrucio ya da Beatrice'le Benedick gibi çiftleri canlandıran oyuncular, "birbirleri için" oynarlarsa, sahnede bir cereyan çakışmasının bembeyaz parıltısı görünür gibi olur!

Partner sözcüğünden bir kişi anlaşılabileceği gibi, sahnede bulunan yüz kişi de anlaşılabilir. Bu kişiler, V. Henry'nin zafere sürüklediği askerler de olabilir, Antonius'un ayaklanmaya yönelttiği Romalılar da!

İşte bu nedenle, Shakespeare'in, tiradını kendi başına söylemek durumunda olan oyuncuya bir kandil, gece, hatta kişiliği bile olmayan, uyku ya da krallık gibi, yanıt vermesi mümkün olmayan, sessiz bir partner sağlaması, oyun yazarlığındaki ustalığının göstergesidir.

Böyle yapmamış olsaydı, oyuncunun tek başına dile getirdiği tirat, bahçe yeşilliğini ıslatmaya yarayan döner fıskiyeler gibi her yana dağılır ve gücünü kaybederdi. Oysa, belli bir hedefe yönelen tirat, hortumdan fırlayan tazyikli su gibi güçlenecektir.

Bir de yansıtma sorunumuz vardır. Deneyimsiz oyunculara, genellikle, seslerini duyurabilmeleri için arka sıralardaki izleyicilere ulaşmaya çalışmaları öğütlenir. Bu durumun sonucunda, oyuncular, seslerini zorlamaya başlarlar. Ne var ki, Juliet gecenin çabuk gelmesini isterken ya da Antonius güneşe veda ederken, kendilerini yansıtacak bir şey bulmuş olmaktadırlar. Yazarımız bu karakterlerin birincisine "keşke gece olsaydı" ve ikincisine de "güneşi son görüşüm olacak" gibi dizeler de yazabilirdi. Fakat, öyle yapmamış ve yansıtmaya olanak verecek biçimde "Gel gece" ve "Ey güneş" dedirtmiştir. Konuşan karakterle ulaşılacak nesne arasında bir mesafe vardır. Gece ya da güneş, kendilerine söylenileni *duyamayacaklarına* göre, oyuncu onları kendi istediği bir yere yerleştirebilir. İsterse ikinci balkonda, isterse de sahnenin herhangi bir noktasında başka bir oyuncu varmış gibi kendine hedef seçebilir. Sonuçta, oyuncuya, duygularını paylaşabileceği bir "partner" verilmiştir. Her ne kadar paradoks gibi görünse de, oyuncu, en gizli duygularını açığa vuracağı sırada yalnız bırakılmamış olmaktadır.

Bu biçimde, izleyiciler de sahnede sanki birden fazla oyuncu varmış gibi, konuşulanı dinler duruma gelmektedirler. Hamlet'in çoğu tiradındaysa izleyicilerin, oyuncunun "partneri" durumuna gelmesi doğaldır.

○

Çehov'un 1890'ların Rusya'sında bir çiftlikte geçen bir oyununda, oyunculardan biri sahnenin önüne doğru ilerleyip, iz-

leyicilere "şimdi ne yapması gerektiğini" soracak olsa şaşar kalırdık herhalde! Nedeni açıktır: Bizler izleyici olarak, daha salondaki yerimizi alırken, oyuncularla bir anlaşma imzalamışızdır. Onlar, yüz yıl önce bir Rus çiftlik evinde yaşayan insanları canlandırırken, bizler de salonda yokmuşuz gibi davranacağız! Biz yalnızca olayları "anahtar deliğinden" izlemekle yetineceğiz. Ayrıca Çehov'un asıl amacı, "yaşamı olduğu gibi" yansıtmaktı.

Bu yüzden de Shakespeare'in oyunları, görkemli dekorlar ya da sahne çizimlerinin ayrıntılarıyla hazırlandığı bir İtalya bahçesinde ya da karanlık ve sisli bir Danimarka Surunda sunulmaya başladığında, oyunculardan birinin özel giysiler içinde öne çıkıp izleyiciye bir tirat okuması, o dönemin izleyicilerini rahatsız etmiş olmalıdır.

Böyle bir durum, belki de izleyicilere, bir oyun izlemekte olduklarını gereğinden fazla anımsatmış oluyordu. Oyuncular da, yönetmenler de bu tiratları izleyiciye doğru dile getirmekte zorlanıyorlardı. Bazıları bunu bayağı, bazıları da aşırı "artistik" bulmaktaydı. İzleyicilerle oyuncuları birbirlerinden ayıran perde kemeri *(procenium arch)* iki tarafı da rahatlatıyordu! Böylece Shakespeare, uzak geçmişteki olayları öyküleyen, rahatlatıcı bir oyun yazarı haline getirilmek istenmişti.

Ne var ki Shakespeare "yaşamı olduğu gibi" yansıtmak amacıyla oyun yazmıyordu! İzleyicilerin, oyunlarını "anahtar deliğinden" seyretmesini istemediği gibi, onların "orada" (ortada) olmalarından hiç gocunmuyordu. Hamlet, kaleye gelen oyunculara "doğaya ayna tutar gibi" derken, asıl amacı oyuncuların fazla abartıdan kaçınmalarını öğütlemekti. Ayrıca, Elizabeth döneminde "ayna" sözcüğü aynı zamanda eleştirel bakış anlamına da gelirdi. (1580 yılında yayımlanmış bir kitaba "Yöneticiler için bir ayna" adı verilmişti!) Bir aynanın, bakan kişiyi aynen yansıtması beklenmiyor, yalnızca kim olduğunu göstermesi isteniyordu. Hani bahçede çamura bulandıktan sonra eve giren bir çocuğa annesinin "Ne hale sokmuşsun kendini! Aynaya bak da gör!" demesi gibi!

Shakespeare'in sahnelenişindeki doğallıkla Çehov'un doğallık anlayışı çok farklıdır. Stanislavski'nin, izleyicilerin "Bu akşam gidip *Üç Kız Kardeşi* izleyelim" diyecekleri yerde "Bu akşam gidip Prozov'ları ziyaret edelim" demelerini istediği söylenir. Buna karşın, kimsenin "Haydi bu akşam Hamlet'lerin ziyaretine gidelim" demesi düşünülemez, değil mi?

Nasıl bir bale ya da müzikal bir oyun, bir gösteriyse, Shakespeare de oyunlarının bir gösteri olduğunu saklamaya hiçbir zaman gerek görmemiştir. Böylece, oyunlarındaki karakterler, hem kendilerini hem de kendileri için yazılmış hikâyeleri sahneye çıkarırlar.

Karakter, bazen oyunun hikâyesinin dışına çıkar ve izleyiciye planlarını anlatır. "Gidip güzel Hermia'nın kaçışını ona bildireceğim" ya da "Papaza gidip onun öğüdünü alacağım" gibi! Bazen de müzikhollerde yapıldığı gibi, Shakespeare oyunu tamamen kesip *Verona'lı İki Beyefendi*'de *(Two Gentlemen of Verona)* Lunce'a yaptırdığı gibi, "taş kalpli köpek" hikâyesini anlattırır.

Shakespeare, yazarlığı güçlendikçe tiratlarını doğrudan izleyiciye yönlendirmenin daha etkili olduğunu kestirmiş olmalı. Hoş vakit geçirtmek kadar şaşırtmak da etkileyiciydi.

Örneğin, Falstaff, kendini izleyicinin karşısında yalnız bulunca, çevresindeki öbür karakterleri çekiştirmeye başlar. ("Suskun Yargıç'ın dibini görmekteyim! Tanrım! Tanrım! Biz yaşlılar, nasıl da yalana düşkün oluyoruz!") Ya da Maliyeyi nasıl dolandırdığını ve binlerce acemi eri nasıl ölüme gönderdiğini anlatır. ("Yemek yerine barut, yemek yerine barut, nasıl olsa cesetleriyle dolduracakları bir çukur bulacaklardır") Şimdi, Falstaff'ın bu yaptıklarını uygun bulacak kimse çıkmaz. Çalar, çırpar, yalan söyler, aşırı tıkınır, çok kafa çeker, durmadan konuşur; korkaktır, gevşektir ve tam bir parazittir. Tüm yaşamı, namus dışı olaylar listesi halindedir. Gelin görün ki, *IV. Henry* oyununda sık sık öne çıkıp izleyiciyi eğlendiren ve sempati toplayan da bu karakterdir. Dayanılmaz bir çekiciliği olmalıydı ki, yalnızca peşine taktığı ser-

seriler değil, ülkenin veliahdı da uzun süre peşinden ayrılmaz. Halkın sempatisini elde ettiği muhakkaktır. Birçoğumuz, Falstaff'ın, Shakespeare'in kaleme aldığı en komik karakter olduğuna inanır. Prens Hal, onu en sonunda huzurundan kovduğunda, birçok izleyicinin gözlerinin yaşardığı bilinmektedir.

Falstaff, bizi sahnede güldürmeyi becerdiği için eleştirilerden kurtulmaktadır. Oysa eve dönüp sahnede izlediğimiz olayları gözden geçirdiğimizde, bunlara gülmek yerinde miydi diye kendimizi sorgulamak zorunda kalırız. Nasıl göründüğü ve ne olduğu (ve neler yaptığı) arasındaki ayırım ürkütücüdür!

Oyunun en çekici tiratlarını sahnedeki en uğursuz kişiye vermek, garip bir ustalık (deha) ister. Shakespeare bunu sık sık yapar: Iago ve Richard Crookbank örneklerinde olduğu gibi. Hatta *Troilus ve Kressida*'daki bitli ara-bulucu Pandarus'u da örnek verebiliriz!

Shakespeare'in ahlak değerlerimizi nasıl sınamakta olduğunu izlemeliyiz. Iago bize açılıp o berbat planlarını anlatırken, ilgilenip onun tarafını tutmaya başlar ve "Acaba başarılı olacak mı?" diye meraklanırız. Az sonra "Bak söyledikleri çıkıyor" demeye başlar ve "Nihayet başardı" diyerek onun tarafını tutmayı sürdürürüz. Ancak oyunun sonunda o acıklı tabloyla karşılaşıp, kandırılmış Othello ve saf Desdemona'nın cesetleriyle yüz yüze gelince bizler de kendimizi suçlu hissederiz, çünkü hıyanete bir anlamda biz de katılmışızdır. Sorumluluk duymamız, doğaldır.

Robert Bolt, özel bir konuşmamızda, *Her Dönemin Adamı (A Man for All Seasons)* oyunu ilk sahnelendiği dönemde izleyicilerin Sokaktaki Adam karakterini hemen bağrına bastığını anlatmıştı. Nedeni, açıktı: O karakter sürekli izleyiciyle yüzleşmekte ve giderek herkesin sempatisini kazanmaktaydı. İzleyicinin adeta dostu olmuştu. Ancak oyunun sonuna doğru Sir Thomas More idama mahkum edilince, ondan ayrılıp daha güvenli bir iş aramaya kalkışmıştı. Bu hareketi yüzünden, izleyiciler arasında garip bir tedirginlik hava-

sı esivermişti. Herkes kendini suçlu hisseder olmuştu, çünkü benzer bir durumla karşılaşsalar, kendilerinin de büyük olasılıkla aynı harekette bulunacaklarının farkındaydılar!

Shakespeare, benzer biçimde, Falstaff, Iago ve Richard Crookbank gibi kötü ve sorumsuz karakterleri çok sempatik kişiler olarak bize sunarak bizleri şaşırtmakta ve aslında aşağılamamız gereken hainleri bize sevdirmektedir. Bu durum, akıntı tersine dönene kadar devam etmektedir.

Hele oyun akışından çıkıp bizleri şeytanlıklarına yardakçı yapabildikleri için, en sonda gelen bu şaşkınlık büsbütün etkileyici olmaktadır.

○

Öte yandaysa Hamlet vardır (ona kimse hain diyemez) ve adı, adeta tiratlarla eşanlamlı hale gelmiştir. Hamlet'in tiratları uzunluk açısından değilse bile, taşıdıkları önem bakımından oyunun neredeyse yarısını oluştururlar.

Oyun, eski kralın ölümünü izleyen olayları aktarmakta ve kraliçenin pek kısa bir aradan sonra ölmüş kralın kardeşiyle evlenmesini izleyen durumları anlatmaktadır. Hamlet olaylarla ilgili görüşlerini bize anlatacaktır.

Başkalarıyla birlikte olduğu zamanlarda izlediğimiz Hamlet sanki kendisinin yarısı gibidir, ancak kendi başına kaldığında gerçek kimliği ortaya çıkmaktadır. Sosyal iletişiminde duygularını açıklamaktan kaçınır (ancak çılgınlığa vurarak gevşeyebilmektedir), çevresinde başkaları olduğunda hissettiği sıkıntıyı "ama çatlasın kalbim, dilimi tutmam gerek" diyerek belli eder. Yalnızca tek başına kaldığında rahatlamakta ve hep yalnız kalmayı yeğlemektedir. "Oh! Yalnızım, nihayet" derken izleyicilerin zaten gördükleri bir olayı açıklamakta değil, içindeki sıkıntıyı dışa vurmaktadır. Bakarsanız, tüm tiratlarının bu tür haykırmalarla başladığını görürsünüz:

Ah! Bu katı, kaskatı beden bir dağılsa...

Ey göklerde yaşayanlar! Ey Dünya! Daha ne olsun?

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

En son tiradı da şöyle biter:

Ey düşüncem, bundan böyle ya kana boyan
Ya da beş para etmediğine yan!

Bu tiratlar sayesinde, Hamlet'in, çevresindekilerin göremedikleri yönlerini izlemekteyiz. Onun bu yönlerini göremeyenlerse, doğal olarak, onun aklını kaçırdığına inanmaktadırlar.

Elimizdeki kanıtlara göre 1603'te yazılan *Hamlet*'ten önce yazılmış ve İzlanda destanlarına dayalı Amleth adında bir oyun varmış (yazarının Shakespeare mi, başkası mı olduğu bilinmiyor) ve o oyunun hiç izi bulunamamıştır. Bilindiği kadarıyla aile içi cinayet ve intikam konularını içeren bu oyunu Shakespeare ele almış ve yeniden yazmıştır. Anlatılanlara göre, oyuna en önemli katkısı da Prens için kaleme aldığı bu tiratlar olmuş!

Hamlet'i bu tiratlar olmadan hayal etmek istersek, hızla gelişen bir melodram ya da hayaletler, zehirlemeler ve düellolarla dolu herhangi bir gösteriyi izlemek için bilet alacak birçok insanın izleyebileceği türden bir oyun olarak düşünebiliriz. Ancak, Shakespeare'in olayları birkaç kez keserek Prensin içinden geçenleri izleyiciye açması, yazarlık dehasını belli etmektedir. Bu karmaşık hikâyenin ortasında yaşayan insanın iç dünyasını araştırmak, yalnızca Shakespeare'in geliştirdiği özgün bir çalışmadır.

Ama hiçbiri anlatmaz bunların
Benim içimdekini...[18]

Bu sözleri söylerken matem giysileri içindedir. O tiratlar, "içindekileri" ortaya dökmeye yaramaktadır.

Günümüzde, bizleri asıl etkileyen, bu oyunun casuslar, cinayetler ve uçları zehirli kılıçlarla yapılan düellolardan oluşan melodram yönü değil, Hamlet'in içyüzü (kendine sakla-

dığı duyguları) olmaktadır. Oyunu ölümsüz kılan, kalıcı güce sahip bu tiratlardır.

Tiratların kaleme alınış tarzı son derece açık bir biçimde, izleyiciyle paylaşılmak (izleyiciyi partner kabul etmek) üzere yazıldıklarını belli etmektedir. Tiratlar izleyiciye *doğru* değil, onlarla birlikte oynanmalıdır. Yakın yıllardaysa, Hamlet'i yüksek sesle düşünürmüş ya da çevresindeki havaya konuşurmuş gibi görmeye alışmış bulunuyoruz. İzleyiciye doğru konuşmanın yakışıksız olduğu inancı uzun süre yaygın olmuştur. Bu, izleyicilerin anahtar deliğinden içeriyi izlemesi anlaşmasını zedelemekteydi. Hamlet şu dizeleriyle izleyiciye mesajlar yollamaktadır:

> İki ay sonra ölümünden?
> O kadar bile değil, iki ay bile olmadı
> O yüce Kralı bir düşün...

Hamlet bize sürekli sormaktadır. "Kim dayanabilir zamanın kırbacına... zorbanın kahrına" ve özellikle de "Utanmalı değil miyim şu oyuncudan ki... düşüncesinin avucuna alıyor yüreğini / Hıçkıran sesi, soluğu ve her haliyle... Ona ne Heküba'dan, ondan Heküba'ya ne? Yine de ağlıyor..."

Doğrudan sorulan bu tür sorular, istenmedik tepkilere yol açabilir. Örneğin, Charles Dickens'ın *Büyük Umutlar* adlı romanındaki *Hamlet* oyununda Bay Wopsle adındaki bir karakter Prensi oynamıştır:

> Bir türlü karar veremeyen Prens sorular sordukça izleyiciler de ona yanıt vermeye başlamıştı. Örneğin 'Bu cezaya katlanmaya değer mi?' diye sorunca, bazıları Evet, bazıları da Hayır diye söylenir oldu ve kimileri de 'İstersen yazı tura at' diye bağırdı. Böylece ufak bir tartışma yaşandı. Yerle göğün arasında sürünen kendisi gibilerin ne yapması gerekeceğini sorunca da birçok kişi 'Tamam! Tamam!' diye bağırdı. Öğüt verirken elini havaya sallama, deyince aksilenen oyuncu 'Sen sanki daha mı iyi oynuyorsun, sen daha kötü bir oyun-

cusun' diye yanıt verdi. Üzülerek kaydetmek istiyorum ki, tüm bu olaylar sırasında izleyiciler gülmekten kırılıyordu.

Bu rolü ilk kez canlandıran Richard Burbage herhalde çok daha yetenekli bir oyuncuydu, ama yine şu dizelere dikkat ediniz:

Korkağın biri miyim, yoksa ben?
Alçak diyen biri yok mu bana?
Yok mu biri, sakalımı koparıp yüzüme çalan
Yok mu biri, gelsin çeksin beni burnumdan
Tıksın yalanlarımı boğazımdan içeri ciğerlerime
Yok mu bunu yapacak biri
Yok mu? Yapsın, razıyım, karşı koymam ki zaten.

Shakespeare, sürekli yinelenen "yok mu" sorularının ardından bir laf atılma olasılığını düşünerek oyuncusuna, hemen "yapsın razıyım" dedirtmekte ve bir anlamda, olası bir laf atmanın yanıtını verdirmektedir.

Birkaç dize sonra da şöyle bir şey duyduğunu anlatacaktır:

Bir oyun seyrederken tiyatroda
Öyle ciğerlerine işlemiş ki bir sahne
Kalkıp dökmüşler ortaya cinayetlerini...

(Kraliçe Elizabeth döneminde bir tiyatroda böyle bir olayın yaşandığı ve oyunu seyretmekte olan bir kadının heyecana gelerek, benzer biçimde bir cinayet işlediğini haykırmış olduğu bilinmektedir.) Böylece amcasını, cinayeti itiraf etmeye sürükleyecek bir oyun düzenleyecektir. Bu, Hamlet'in, herhalde izleyicisiyle birlikte oynadığının güzel bir kanıtıdır.

Doğal olarak, günümüzün Hamlet'lerinin ille de bu tür uygulamalara özen göstermesi gerekmez. Sahneye konuluş tarzı, gereken yöntemi belirliyecektir.

Tiratlarını izleyicilerle paylaşmayı deneyen oyuncular

(provaları izlemeye gelmiş üç, beş kişiyle bile olsa) enerjilerinin nasıl harekete geçtiğini fark edeceklerdir. Yalnızca birilerine yönelmiş olmak (şaşırtmak, kafa tutmak ya da terslenmek amacıyla da olsa) oyuncunun duygularının (tüm frenler gevşemiş olduğu için) coşmasına ve kendini kaptırı vermesine olanak sağlayacaktır. Yoksa, Hamlet yalnızca düşüncelerini yeniliyor ve çok önceden düşündüklerinin şimdi duyulmasına izin veriyor olurdu.

Bir keresinde, Elizabeth dönemi sahnelerine uygun düzenlenmiş bir sahnede, *Hamlet*'i yönetme şansım oldu. Bilindiği üzere hiç dekor yoktu ve sahne ışıkları devamlı açık kalıyordu. Sıra tiratlara gelince, Hamlet öne doğru çıktı ve tiratlarını izleyiciyle paylaştı. İzleyicilerin dikkatinin birden arttığı hemen belli oldu. Tiratlar, gösterinin önemli bölümleriydi. Başka sahneleri de beğeniyle izlediler ama tiratlara gelince pür dikkat kesildiler

Zaten Elizabeth dönemi tiyatrolarında, izleyicilerin "orada" olduklarını görmemeye imkân yoktu. Gündüz gözüyle, üç yanı açık bir "platformda" oyununu oynayan aktörün, her yanında bulunan yüzlerce yüzü görmemesi mümkün değildi. İzleyiciler, oyuncuyu nasıl açıkça görüyorlardıysa, oyuncu da onları görüyordu. Oyuncunun, onlarla birlikte oynamaktan başka çaresi yoktu. Shakespeare her zaman elinde olandan yararlanmasını bildiği için, izleyicilerin enerjisini de birleştirecek bir yöntem geliştirmişti!

Danimarka'daki bir kalede yaşamış bir Ortaçağ Prensinin, Elizabeth dönemi Londrası'nda ya da yirminci yüzyılın Londrası, New Yorku, Moskovası, hatta Tokyosu'nda bir tiyatroda bulunan izleyicilerle konuşmasını (hatta onlara görüşlerini sormasını) acayip bulursanız, o zaman Shakespeare'i ve oyunlarının oynandığı tiyatroları biraz daha yakından tanımanızda yarar olacaktır.

9. Bölüm
SHAKESPEARE'İN TİYATROSU: DERME ÇATMA İSKELE



Londra'da ilk tiyatro binası yaptırıldığında Shakespeare on bir yaşında bir çocukmuş. Muhtemelen şiire olan yatkınlığı bilinen bir genç olarak tiyatro binasına ilk adımını attığındaysa yaşı herhalde yirmiyi bulmuş olmalıydı. İlk oyunlarını kaleme almaya başladığı sırada katılmış olduğu tiyatro kumpanyasının bulunduğu yörede, beş tane daha tiyatro binası açılmış bulunuyordu. Tiyatro birdenbire "moda" olmuş ve Londralılar topluca hevesli tiyatro izleyicilerine dönmüşlerdi. Yükselen bu istek karşısında bir sürü şair, yazar, hatta uydurma yazarlar bile birden oyunlar düzenlemeye başlamışlar ve sermaye sahipleri de tiyatro alanına para yatırmaktan kaçınmaz olmuşlardı. O döneme kadar para getiren gösteri yerlerinde horoz dövüşleri ya da bir ayı ile birkaç köpeğin kapışması sunulmaktaydı. Yaşı otuzlarına yaklaştığında, kumpanyası daha gösterişli bir binaya taşındı, yaşı kırklarına vardığındaysa, daha deneysel eserlerini sahneleyebileceği ikinci bir tiyatro binası açmayı başarmışlardı. Ellisine vardığında kendini emekli etti. Artık varlıklı bir kişi olmuştu!

Nasıl Charlie Chaplin'in yaşamı, ticari sinemanın canlanmasıyla aynı döneme rastlamışsa, Shakespeare de Kraliçe Elizabeth döneminde canlanan tiyatroculuğun başlarında bu akıma katılmış ve çağıyla birlikte başarıya ulaşmıştı. Dönem onu coşturduğu kadar, o da döneminin yaratıcısı olmuş-

tur. İkisinin bir araya gelmesi sonucu İngiliz Tiyatrosunun Altın Çağı gerçekleşmiştir.

> İnsan yaşamında bazı akımlar vardır
> Eğer bu akıntıya uyulursa kısmetine ulaşmak olasıdır.[1]

Shakespeare genç yaşında bu akıntıya katılarak, kısmetini yakalamıştı.

○

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

Shakespeare "Leicester Kontu'nun Adamları" gezici tiyatrosunun daha önceki gösterilerini, gençliğini geçirdiği Stratford-upon-Avon kasabasında izlemiş olmalıydı. Kayıtlara göre bu gezici tiyatro 1573, 1576 ve 1583 yıllarında bu kasabada gösteriler yapmıştı. (Başka kumpanyaların da burada gösteri yaptığı bilinmektedir; gezici gruplar yılda bir geliyorlardı).

Oyunlar 'Esnaf Toplantı Salonunda' gösteriliyor, onları karşılayan ve ücretlerini ödeyen, kasabanın sorumlu yöneticisi, John Shakespeare oluyordu. Bu gösteri günlerinde küçük William (Shakespeare) James Burbage'in oğulları Richard ve Cuthbert'le tanışmış olmalıydı.

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

Macbeth rollerini ilk kez oynayan oyuncu olarak kayıtlara geçecekti.

Leicester Kontu'nun ölümünden sonra adını "Lord Chamberlain'in Adamları" olarak değiştiren kumpanya, yirmi iki yıl boyunca Tiyatro binasında çalışmalarını sürdürdü. 1598 yılında, Tiyatro'nun üzerinde bulunduğu arsanın uzun vadeli kira kontratı sona eriyordu. Arsanın sahibi Giles Allen kontratı uzatmak için çok fahiş bir kira istemiş ve Burbage ailesi sıkıntıya düşmüştü. Anlaşılan, Allen olay çıkartıp binaya sahip olmayı amaçlıyordu. Bunun üzerine, Burbage ailesi nehrin karşı yakasındaki bataklık alanda bir yer bulmayı becerdiler, ama tiyatroları yoktu!

Bu arada inanılmaz bir olay gerçekleşti. Uzun vadeli kira kontratlarında, kendi inşa ettirdikleri binayı, kontrat vadesi dolmadan başka yere taşımaya hakları olduğunu belirten bir madde bulundu. Çok az zamanları kalmıştı. Böylece, bir gece, Burbage, söküm işleri için tuttuğu adamlarla birlikte geldi ve Tiyatro binasının tamamını söktüler. Bu işi yaparken de "inanılmaz bir gürültü çıkarmışlardı", tabii bu görüşü ileri süren Allen'ın beyanına inanmak gerekirse! Aylardan Aralıktı ve Thames Nehri buz tutmuştu. Sökülen keresteler arabalara yüklenip buzun üstünden karşı sahildeki yeni arsaya taşınmıştı. Allen, Burbage ailesini mahkemeye verdi ama bir sonuç alamadı.

Kullanılabilecek durumdaki keresteler taşınmış; diğer çıtalar, teçhizat parçaları, dam örtüsü olarak kullanılan sazlar, Allen'in arsasında kalmıştı. Bu işte başarı kazanılmasının nedenlerinden biri, Burbage'ın deneyimli bir marangoz olması, diğeri de binanın başından ahşap inşa edilmiş olmasıydı.

Tiyatro binası, Bankside yakasında yeniden inşa edilmiş, fakat bu kez, ilk başta harcanan paranın iki katı, yani bin dört yüz İngiliz Lirası harcanmıştı. Yeni bir kalfa kullanılmış ve birçok yeni düzenleme gerçekleştirilmişti. Geçen sekiz yıl içinde yazdığı oyunlar nedeniyle adını duyurmuş olan Shakespeare'in, bu yeni düzende payı olduğu ve yalnızca yazdığı oyunlar için değil, yazmayı düşündüğü yeni oyunları için de

daha elverişli bir sahne yaptırmakta hizmeti geçtiği de var sayılmaktadır.

1599 yılında açılan yeni binalarına hiç çekinmeden "The Globe" (Dünya) adını vermişler, amblem olarak da dünyayı sırtında taşıyan Herkül figürünü seçmişlerdi. (Bazıları bu figürün buz üstünde kalasları taşıyan adamları anımsattığını ileri sürmüştür.)

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

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

Kumpanya, 1608 yılında, günümüzde bir tren istasyonunun bulunduğu Blackfriars semtinde bulunan bir çocuk tiyatrosunun kirasını devraldı. Burası daha küçük bir binaydı. Yalnızca 700 izleyici alabiliyordu ve Grand Chamber denilen bölgedeydi. Üstü kapalı bir bina olduğu için hem kış aylarında hem de geceleri temsil verilme olanağına sahipti. Burasını daha özenilen bir yer haline getirmek amacıyla bilet ücretlerini yükselttiler. Shakespeare'in son oyunları olan *Cymbeline*, *Kış Gecesi Öyküsü* ve *Fırtına*'nın anlaşılması daha zor oyunlar olmalarının nedenleri aranılacak olursa, yeni tiyatronun seçkin izleyicilerine sunulmak üzere düzenlenmiş olduklarını kaydetmek yerinde olur.

1613 yılında uğranılan bir felâket, Shakespeare'in sanat yaşamının sonunu getirdi. Eski tarzını devam ettirerek, İngiliz Krallarını anlattığı oyunların sonuncusunu, *VIII. Henry* oyununu, yazmaya ikna edilmişti. Globe Tiyatrosu'na çok müşteri çekmiş oyunlarındaki gibi, görkemli danslar, savaşlar ve top atışları içeren bir gösteri hazırlanmıştı. Aşağıdaki satırlar, o günkü gösteriyi izlemiş bir izleyicinin anılarından alınmıştır:

Şimdi, Kardinal Wolsey'in köşkünde bir maskeli baloya katılan Kral VIII. Henry şerefine patlatılan toplardan birinin ağzına doldurulan paçavralar, nasılsa hasırların alev almasına neden olmuş, işin başında yükselen duman önemsenmemiş ve herkes kendini gösteriye kaptırmışken, ateş giderek çevreye yayılmış ve kısa sürede her yeri kaplayarak bir saat içinde tüm binanın kül haline gelmesine neden olmuştur.

Yangını izleyen Ben Jonson "Dünyanın yanışını izledik" demiştir. Söylenenlere göre, Globe Tiyatrosu yangını, St. Paul kilisesi yangınından beri kentte yaşanan en büyük yangın olayıymış!

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

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

Aradan bir kuşak geçtikten sonra, Shakespeare döneminde geliştirilmiş birçok teknik ve oyunların seslendirilişi ve sahnelenişiyle ilgili tüm bilgiler bir daha bulunamayacak biçimde kaybolmuş ve unutulmuştu!

○

Gelin bu derme çatma iskeleye yakından bakalım. Avludaki izleyici, amfinin ortasına doğru uzanan sahneyi bir yarımada gibi görmektedir. Böylece seyirciler (en azından galerilerde oturan herkes) sahneyi üç yandan izleyebilmektedir.

Bu tür bir sahneye çıkan oyuncunun bir açılış korosunu okuması ya da bir tiradı dile getirmesi kendine özgü sorunlar içerir. Öncelikle, her yandan izlenmekte olduğunu bilen oyuncunun, her hareketini, her tarafa anlamlı bir biçimde

yansıtması gerekir. Buna ek olarak, her an en az üçte biri arkasında kalan ve dolayısıyla dudaklarını göremeyen büyük bir kalabalığa söylediklerini duyurması da gerekmektedir.

Oyuncular bu sorunları nasıl çözümlemişlerdi, bilemiyoruz. Fakat, ağır oynanan bir tenis maçında olduğu gibi başlarını durmadan bir sağa bir sola çevirmediklerinden eminiz.

Açık sahnelerde çok deneyim kazanmış olan Sir Tyrone Guthrie'den bu soruna nasıl bir çözüm getirdiğini dinlemek fırsatını bulmuştum. Hamlet'in bir tiradını kullana usta yönetmen, oyuncunun sol yana dönükken başlayıp, belli olmayacak kadar ağır bir biçimde iki yüz yetmiş derecelik bir dönüş yaparak tiradı yüzünü sağ yana dönmüş halde bitirmesini öneriyordu. Böylece her yandaki izleyici, oyuncunun yüzünü bir ara görmüş olacak ve gördüğünden fazlasını da hayal gücüyle tamamlayacaktı.

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

Usta Şairin yazı kabiliyetini aşağılar gibi görünsek de, tiyatroda iki yanlı bir alışveriş geliştiğini, oyun yazmakta daha ustalaşmak amacıyla izleyici tepkilerinden etkilendiğini ve bu tepkilere göre oyunlarına yön verdiğini söyleyebiliriz! Sahneyle ilgili basit uygulama sorunlarında –oyuncuya kostümünü değiştirecek kadar vakit sağlamak ya da sahnede ölen aktörün oyun alanından çıkarılması gibi konularda– imge gücünü kullanarak çok yaratıcı ve beklenmedik çözümler gerçekleştirmiştir. Shakespeare, sahnede rol üstlenen biri olmasaydı, bu konularda yanılgıya düşme tehlikesi doğardı. (Yanılmıyorsam Donald Wolfit, "bizim usta yazarımızın" Macbeth, Lear ya da Hamlet gibi başrolleri üstlenmiş oyuncusunu beşinci perdedeki patlamaya gelmeden nefeslenebilmesi için dördüncü perdede sahneye çıkarmadığını, "o sahnede rol yazmadığını" söylemiştir.)

İskele gibi uzanan sahnenin ön tarafı göğe doğru açıktı. Arka tarafıysa iki sağlam kolon üzerine dayandırılmış ve sahnenin ortasına kadar gelen bir çatıyla örtülmüştü. Çatının aşağıdan görülen tavanı, gökyüzünde bulunan "zodyak" işaretleri ve yaldızlı yıldızlarla süslenmişti. Bu çatının olduğu yere "Gökyüzü" adı verilmişti.*

Çatının altında, sahnenin üzerine doğru çıkan bir (ya da iki) balkon bulunurdu. Sahnenin dibine doğruysa "iç sahne" diye adlandırılan avlumsu bir yer vardı. Bu bölümü, dışarıdan görülmesini önleyecek biçimde ama gereğinde açılabilen, boyalı bir perdeyle ya da açılması zor ağır bir halıyla kapatırlardı.

İç sahnenin iki yanında, birbirine simetrik olarak yerleştirilmiş iki kapı ve her kapının üstünde de birer pencere vardı. Sahne arkasını oluşturan bütün bu bölüme "dinlenme evi" denirdi ve bunların arkasında da oyuncuların soyunma odaları bulunurdu.

"Gökyüzü"nde gizli bir kapak vardı. Sahnede de böyle bir gizli kapak bulunuyor ve buradan sahnenin altına inilebiliyordu. Sahne altındaki boşluğa "cehennem" adı verilmişti.

Tüm sahne son derecede gösterişliydi. Her taraf yaldızlar ve oymalarla süslenmişti. Şair Spencer, "Boyalı tiyatrolarımız"dan söz etmiş ve sahne tavanını taşıyan kolonlar için de "öylesine güzel bir biçimde mermer süsü verilmişlerdi ki, çoğu izleyici onların ahşap olduğunu anlayamazdı" demiştir. The Swan adlı tiyatronun içini belirleyen, elimize ulaşmış tek resmi çizen Hollandalı gezgin Johannes de Witt de bu süslemelere dikkat çekmiştir. Birçok yayında, Witt'in bu resmi Shakespeare'in tiyatrosu diye gösterilmiştir; üstelik resmin akılda kaldığına göre çizilmiş olduğu bilinmekte ve gerçeğine ne kadar uygun olduğu konusu hâlâ tartışılmaktadır. De Witt'in bu çizimiyle tiyatroyu tanımlayan Latince notları, ancak 1888 yılında Utrecht Üniversitesi'nde ortaya çıkmıştır.

* İngilizce'de kullanılmış olan 'Heavens' deyimi hem 'gökyüzü' hem de 'cennet' anlamına gelmektedir. – ç.n.

O zamana kadar hiç kimse Elizabeth döneminde tiyatroların nasıl olduğu hakkında bilgiye sahip değildi.

Tiyatroya giren izleyici, Dinlenme Evi ve iskeleyi andıran sahneyi karşısında bulurdu. Üzerine basarak söylememiz gerekiyor ki bu yapı kesinlikle bir dekor değildi ve her oyun için olduğu gibi kalmaktaydı. Değişmesi söz konusu değildi. Elizabeth döneminin izleyicisi tiyatroya gittiğinde dekor görmeye alışkın değildi; nasıl ki günümüzde "Pastoral Senfoni"yi dinlemeye giden müzikseverler, orkestranın ağaçlar ve saman yığınları arasında çalmasını akıllarına bile getirmezler!

Balkonları, kapı ve pencereleriyle bu sahne, İsviçreli dekoratör Adolphe Appia'nın dediği gibi "tümüyle oyun sahnelenecek bir yer"di ve kendinden başka hiçbir yer olamazdı: Globe Tiyatrosu'nun sahnesiydi! Oyuncuların kullanması için; bazen kapılardan çıkmaları, bazen yerin dibinden fırlamaları ya da gökten aşağı inmeleri ya da pencerelerden başlarını çıkarmaları, kısaca oyun oynamaları için gereken her fırsatı vermek üzere düzenlenmiş bir sahneydi.

Modern, resim çerçevesi gibi çevrelenmiş sahnelerin arkaları açık kalmasın diye bir dekorla kapatılması gerekmiştir. Çoğunlukla da yapılan dekor, kendi başına bir sanat olayı olur. İzleyiciler, yıllar önce daha oyun başlamadan sunulan dekoru alkışlamayı adet edinmişlerdi.* Oysa Shakespeare'in sahnesi, üzerine oyuncular çıkmadıkça, hiçbir anlam taşımazdı ve hep aynı kalırdı. Sahnede sunulan gösteriyi, tek yanlı bir tablo gibi değil, her yanından izlenebilen bir heykel gibi düşünmek gerekir.

Günümüzde bir oyunu "görmeye gidelim" deriz, Shakespeare'in dönemindeyse oyunu "dinlemeye gidelim" denirdi! Tıpkı radyo oyunlarını dinleyen izleyiciler gibi, o günlerin izleyicileri de dekorları hayallerinde geliştirmek zorundaydı.

Sahne Truva'da...

* Dekorların ayrı bir sanat olayı kabul edilmesi yurdumuzda süregelen bir uygulamadır ve dekoratörlerimiz alkış almaktan hiç şikâyetçi değillerdir. – ç.n.

Sahnemizi açtığımız şu güzel Verona'da...

— Burası neresi arkadaşlar?
— İlirya, bayan...

İşte burası, Arden Ormanı...

Tamam, demek teknelerimiz
Bohemya sahillerine vardı...

— Lordum, Berkeley'e varmamıza ne kadar var?
— Emin olun Sayın Lordum
Bu Glouchester'da ben de bir yabancı sayılırım...

Oyunlar birçok kısa sahne halinde düzenlenmiştir ve sürekli mekan değişiklikleri vardır. Elizabeth döneminin izleyicileri oyunun ya da sahnenin nerede geçtiğini anlamak için oyuncuların yapacakları açıklamalarla yetinmekteydiler.

— Kim var orada?
— Yoo, sen söyle! Dur orada! Tanıt kendini!

Belli ki nöbet tutan erler konuşuyor (hoş, acaba hangisi nöbetteydi?)

KRAL:
Git, Surrey ve Warwick Kontlarını çağır,
Huzurumuza gelmeden şu mektupları okusunlar,
Geldiklerinde tartışacağız konuyu. Haydi acele et.
(Haberci çıkar)
Kim bilir tebaam şu sıralarda
Derin bir uykuda...

Kral hazretleri, gecenin yerini yavaş yavaş sabaha bıraktığı bir zamanda sarayında değil de nerede olabilir ki?

Shakespeare'in oyuncuları, Kraliçe Victoria döneminde-

ki oyuncuların yaptığı gibi savaş sahnesi için ayrı, saray sahnesi için ayrı dekor yapmaya gerek görmüyorlardı. İzleyiciler akıllarını kullanıp neyin nerede olduğunu saptamaktan aciz değillerdi.

Oyunlardaki karakterler kendi çevrelerini yaratmaktadırlar. Aksine bir işaret verilmemişse, Shakespeare'in oyunlarındaki karakterler, olmaları beklenen yerde olurlar. Kral sarayındadır; sarhoş da meyhanede! Leydi Macbeth sahneye "elindeki mektubu okuyarak" girmişse evinde olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Bazen de oynanan sahnenin ortasına gelmeden, sahnenin nerede geçtiği belli olmaz. *Othello* oyununun açılışında Roderigo ve Iago çekişmektedirler, fakat nerede? Konuştuklarında bu konuya açıklık getirecek hiçbir ipucu yoktur. Sahnenin neredeyse ortasına geldiğimizde Roderigo "İşte, şurada, babasının evi, sesleneyim!" der ve nerede olduklarını anlarız. Bundan önce nerede olduklarının bir önemi olmadığı için, yazar herhangi bir açıklama yapmaya gerek görmemiştir.

Süregiden konuşmalar bize, oyuncuların nerede olduğu konusunda hiç bilgi vermez. Shakespeare bilgi vermeye gerek görmemişse, gereği yok demektir! Asıl önemli olan kişilerin birbirlerine neler söyledikleridir, nerede söyledikleri değil. Bu tür sahneler açısından Globe Tiyatrosu'nun çıplak sahnesi ideal bir yerdi. Hiçbir yer olmadan, herkese hizmet verebiliyordu!

Her yönetmen ya da tiyatro öğretmeninin bildiği gibi, bu tür açık sahnelerin en önemli sakıncası, oyuncuları birbirbirinden ayıracak hiçbir şeyin olmamasıdır. Shakespeare'in karakterleri birçok kez, görünmeden birbirini dinler, balkona çıkıp aşağıdakilerle konuşur, kale duvarlarından ya da kulelerden, geçen askerleri ya da yapılan gösterileri izler, çalılar ya da ağaçlar arkasına saklanır ya da hayaletler görürler. Hayaletler nereden çıktıkları belli olmadan sahneye gelmeli ve görüntüler birden havada kaybolmalıdır.

Globe Tiyatrosu'nun yapım tarzı, özellikle bu tür ayrıntıların yapılabilmesini sağlamaktaydı. Böylece, değişik düzeylerdeki oyuncular birbirlerinden ayrılmaktaydı ve mekân

açısından aralarında bir gerilim yaratmak mümkün oluyordu. Örneğin aşağıda bekleyen Romeo, yukarıdaki Juliet'e elini bile sürmeden aşkını ilan edebilmektedir; ya da yine "aşağıda" olan Buckhingham, yukarıda görünen Gloucester Dükü Richard'a tacı kabul etmesi için yalvaracaktır"!

İsterseniz Globe Tiyatrosu'nu bölümlere ayıralım ve her bölümün hangi oyunda, nasıl yararlı olduğunu saptamaya çalışalım:

BALKON: *Hamlet* oyununda Hamlet, Horatio ve Marcellus'un hayaleti izlemek üzere çıktığı yerdir: Hayalet aşağıda belirecektir. *V. Henry* oyununda kuşatılmış Harfleur Kalesi'nin duvarlarıdır. "Kale komutanı ve yanındakiler surların üstünde, İngiliz kuvvetleriyse aşağıdadır." *II. Richard* oyununda "Kral, Carlisle Piskoposu, Aumerle, Scroop ve Salisbury" Flint Kalesi'nin surlarına çıkar, isyancılarsa "aşağıdadır". *Kral John* oyununda Northhampton Kalesi'nde gözlerinin dağlanmasından kurtulmaya çalışan küçük Arthur "Duvar yüksek ama atlayacağım" diyerek atlar ama duvar gerçekten de yüksek olduğu için hayatından olur. III. Richard, kendini dindar göstermek amacıyla "yukarıdaki galeriye yanında iki papazla" çıkacaktır.

PENCERELER: *Romeo ve Juliet* oyunundaki "Balkon Sahnesi" çok ün kazanmıştır. Oysa metne bakacak olursanız "Juliet yukarda pencerede görünür" denilmiştir. Aşağıda bahçede olan Romeo da, "Dur, karşıdaki camdan (pencereden) süzülen ışık da ne?" der. Anlaşılıyor ki Juliet'e bir balkon tahsis etmek sonraki yönetmenlerin işi olmuş.

Pencereye gelen kişilerden biri de, *Othello* oyununda kızıyla Mağriplinin "iki kıçlı bir hayvan durumunda" olduğunu öğrenecek olan, Desdemona'nın babası Brabantio'dur. *Venedik Taciri (The Merchant of Venice)* oyununda da evini terk etmekte olan Jessica "güzel bir oğlan gibi giyinmiş" olarak pencerede belirecek ve aşağıda bekleyen Lorenzo'ya bir çuval mücevher sarkıtacaktır.

Pencere penceredir; başka bir şey olamaz!

KAPILAR: *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* oyununda şaşırtıcı bir yönetim notu bulunmaktadır. "Periler Kralı Oberon ve onu izleyenler bir kapıdan, Titania ve onu izleyenler öbür kapıdan girer" denilmiştir. Atina kenti yakınlarında bir ormanda "kapıların" ne işi olacağı anlaşılamadığına göre, bu yönetim notu izleyiciler için değil oyuncular için yazılmış olmalıdır.

İki yanda bulunan kapıların yer belirlemede önemli işlevi olmalıydı. Pek çok oyunda, olaylar iki karşıt kampta yer alır; Fransızlara karşı İngilizler, ya da Truvalılar'a karşı Grekler gibi. Bazen de değişik kentler söz konusu oluyordu, örneğin Roma ve İskenderiye; Venedik ve Belmont ya da Londra ve Gloucester gibi. Böylece İngiliz ordusu bir kapıdan çıkarken, Fransız ordusunun öbür kapıdan sahneye girmeye başlaması yeni bir bölüme (ve de yere) geçildiğini belirlemiş oluyordu.

Hatta bu sahnelerin birbirleriyle örtüştüğü de düşünülebilir! İngiliz ordusu çıkarken öbür kapıdan giren Fransızların pozisyon almaları ve örneğin oturacakları sıraları yerleştirmeleri, oyunu canlandırmaya yararlı olabilir.

Shakespeare'in oyunlarında filmlerde olan akıcılık vardır. Öyle düzenlemeler yapılmıştır ki bir sahne "kesilirken" ardından gelecek sahne ortaya gelir. Filmlerde çok ciddi bir olay olan montaj uygulamasının bir filmin başarılı olmasında ne kadar etkili olduğu bilinmektedir. Ayrıca yeni bir sahne belirmekteyken, gözün merceğinde, geçen sahnenin izi kaldığı da bilinen bir gerçektir. Bu konuda Einstein "Montaj bir çatışmadır" diyerek, örneğin yaklaştığı görüntülenen bir ordudan, birden Korkunç İvan'ın tüm perdeyi kaplayan bir portresine atlamanın ne kadar çarpıcı olabildiğini göstermiştir. Bu işi Shakespeare de iyi biliyordu. Korku içinde fısıldaşan katiller, Macbeth ile karısının sahnesinden hemen sonra sahneye sarhoş bir kapıcı çıkartması, ya da zavallı Ophelia'nın acılı ölümünün anlatıldığı sahneden hemen sonra iki komik mezarcının gelişi, onun bu işi çok iyi bildiğinin kanıtlarıdır.

Kraliçe Victoria döneminde nedense bu kavramlar iyi

anlaşılamamıştı. Onlar Shakespeare'in oyunlarında sahnenin gerekli olduğuna inanmışlardı. Her sahne sonunda perdeyi indirip seyircilere çekiç sesleri dinletirler ve sonra perdeyi açıp görkemli yeni sahneyi sunarlardı. Böylece Roma'daki Forum'dan, Kahire'deki Sfenks'e gidilmiş olur ve seyirciler hayran bırakılırdı! Shakespeare'in bu işi bir kapıyı kapatıp öbür kapıyı açmakla çözümlediği dile getirilecek olsa, bunu barbarca bir yaklaşım olarak algılarlardı!

KOLONLAR: Çiftlikte yetişmiş bir yazardan beklenileceği üzere oyunların bir çoğu ormanlar ya da bahçelerde geçer. Seyirciler, mermer süsü verilmiş kolonları ağaç gibi (ki aslında onlar da ağaçtan kesilmişti) görmekte fazla zorlanmazdı. Arden Ormanı'nda dolaşan Orlando aşk mektuplarını bu "ağaçlara" çakar ve "Atina'ya yakın bir ormanda" gezinen Oberon (her gizli ajanın yapmaktan hoşlandığı gibi) onların ardına saklanıp başkalarının konuşmalarını dinler. Kolonların oturtulduğu dört köşe ayaklar da ayrıca işe yarardı. Bunlar, yeterince çıkıntı vermişse, boş sahnede ilişilecek bir yer olarak kullanılabileceği gibi, yerine göre üzerine çıkılıp oradan kalabalığa seslenmek de olasıydı. Belki V. Henry askerlerini "yeniden savaşa katılmaya" çağırırken, ya da Antonius ünlü "Dostlar, Romalılar" diye isyanı başlatırken bu yere tırmanıp kalabalığa sesleniyordu.

İÇ SAHNE (ya da DİNLENME ALANI): Tiyatronun bu bölümü konusunda araştırmacıların çekişmeleri bir türlü sona ermemektedir. Polonius'un konuşulanları dinlemek için arkasına saklandığı ve kılıçlandığı perde buradaki perde olsa gerekir. *Windsor'un Şen Kadınları (The Merry Wives of Windsor)* oyununda Falstaff'ın, onu aramakta olan Mistress Page'den kurtulmak için arkasına saklandığı perde de bu olsa gerekir. Yine Falstaff, bu kez IV. *Henry* oyununda, meyhaneye baskın yapan kolluk güçleri tarafından, bu perdenin arkasına saklanmak isterken yakalanacaktır. John Cranford Adamas bu konuda "Başlangıç döneminde, bizim sahne tekniklerimiz ara-

sında, bu tür şeyler çok etkiliydi" demiştir. Günümüzdeki gizli mikrofon yerleştirme olayı gibi moda olmuş olmalı!

Araştırmacıların birbirlerine düşmelerine, "iç sahne"nin ev içlerinde geçen sahnelerin gerçekleştirildiği yer olduğu iddiası neden olmuştur. Bir grup eski araştırmacı burasının *Romeo ve Juliet* oyununda Papaz Lawrence'ın odası ve sonra da Capulet'lerin mezar odası olarak kullanıldığını, *Venedik Taciri (The Merchant of Venice)* oyununda Portia'nın mücevher odası, *Fırtına*'da *(The Tempest)* Prospero'nun çalışma odası ve nihayet Hamlet'in yatak odası olarak iş gördüğünü ileri sürmüşlerdir. Robert Speaight'se "Bu konuda hiçbir kanıt bulunmadığına" inanmaktadır.

İzlenme açısı olayına dikkat edilecek olursa bu işin aslı ortaya çıkacaktır. Yuvarlak bir amfinin içinde, izleyicilerin en az yarısı bu iç sahnenin içinde yer alacak olayları izleyemezlerdi. Bu nedenle öylesine önemli sahnelerin bu iç sahnede oynatılması akıl alır bir iş değildir. Oyuncu izleyicinin görüş açısından uzaklaştığını hemen fark eder. Hele aklı fikri bilet satışlarında olan Tiyatro Yöneticisi de seyircinin hemen kayboluverdiğini çarçabuk anlar. Ayrıca günümüzün tek yanlı *procenium* sahnelerinde izleyicinin görüş merkezi sahnenin ortasındayken, Elizabeth döneminin açık sahnelerinde sahnenin merkezi, tıpkı bir bisiklet tekerinin ortada toplanan bağlantıları gibi, herkesin gözlerinin buluştuğu orta yerdeydi. Eski akademisyenleri yanıltan, iç sahnenin bir tür sahne içinde sahne olduğu inancı ve önde uzanan açık sahnenin ardında, bir tür *procenium* sahne oluşturduğu kanısı olmuştur. Belki de *procenium* sahnelerin tiyatro için kaçınılmaz olduğuna ve Shakespeare döneminde, bu iç sahnenin giderek asıl sahneye dönüşmesinin doğum sancılarının çekildiğine inanmışlardı.

Onları kandıran, herhalde sokakta geçen sahneler ya da savaşlar gibi olayların açık platformda sahnelenmesine karşın, iç mekânlarda geçen olayların kapalı yerlerde oynanması gerektiği inancı olmuştu. Sanmışlardı ki Hamlet annesini ön taraftaki açık sahnede azarlarsa, izleyiciler Kraliçenin tepesi açık bir yatak odasında yattığı sanısına kapılabilirler! Seyir-

cinin bu tür bir saplantıya kapılması doğal olamaz. "Annesinin odasına gidiyor" denilince ve Kraliçe sahneye gelince, onun nerede olduğunu merak edecek değillerdi herhalde (zaten oyunun hiçbir yerinde 'yatak odası' lafı edilmemiştir). Onlar odanın eşyalarını görmeye özel bir istek duymuyorlardı!

Ayrıca Shakespeare iç ya da dış alanları kullanmada oldukça gevşek davranmaktadır. Hamlet ile Polonius arasında geçen şu konuşmaya bir bakınız;

POLONIUS: Bu havanın dışına çıkmaz mısınız, efendimiz?
HAMLET: Çıkarım, mezarımda.
POLONIUS: Öyle ya, hava dışıdır orası...

Örnek olarak verdiğimiz bu sahne kalede "bir odada" geçiyor olmalıdır, herhalde surların üzerinde ya da sarayın bahçesinde geçiyor olamaz. Durum böyle olduğuna göre Polonius "bu havanın dışına çıkmak" derken Prensi acaba nereye davet etmektedir? Herhalde Hamlet sahnenin açık tarafındadır ve Polonius onu 'içeri' yani üzeri çatılı tarafa davet etmektedir. Ya da "içeri" yani sahneden çıkmaya davet ediyor olabilir. (Elizabeth döneminin oyuncuları "sahneden çıkmak" yerine "içeri girerlerdi". Borazan sesleri "içeriden" duyulur ve sahnede gereken eşya "çıkarılmaz", onun yerine "dışarı getirilirdi".

Bunu Shakespeare'in bir yanılgısı olarak kabul edemeyiz. Oyunu yazarken, nasıl sahnelenileceğini düşünmemiş ya da karakterlerin "içeride" konuştuklarını unutmuş olması akla yakın değildir. Aksine, Shakespeare'in gösteri anlayışına en doğru yaklaşım tarzını belirleyen bir yönteme ulaşmış bulunuyoruz. Bunu, en güzel, şöyle özetlemek olasıdır: *Oyunumuz hem Elsinore Kalesi'nde hem de Globe Tiyatrosu'nun sahnesinde, aynı anda oynanmaktadır.*

Tiyatro aynı tiyatrodur, oyuncular da aynı oyuncular; yalnızca oyunun anlattığı öykü başka bir ülkede ve başka bir zamanda geçmektedir.

Bunlar sık sık karışır. Hamlet'teki mezar kazıcı, yardımcısını tiyatroya yakın olduğu bilinen *(Yaughn's)* bir meyhane-

ye yollayıp içki ısmarlar! Benzer şekilde, IV. Henry on beşinci yüzyılın İngiltere'sinin kralıyken, Falstaff on altıncı yüzyıla ait Cheapside mahallesinde bir meyhanede kafa çekmektedir. O döneme ait bir gösteriyi kayda almış bir yağlı boya tabloda *Titus Andronicus* oyunu sahnelenirken, önemli karakterlerin Romalılar gibi giyindiklerini, ama kalabalıkları canlandıranların, Elizabeth döneminin gündelik giysileriyle sahneye çıktıkları gösterilmektedir.

Günümüzün izleyicisi de bir tür kandırmaca yapmaktadır. Karanlıkta oturan seyirci tiyatrodadır, ancak sahnede (ve dolayısıyla aydınlıkta olan) oyuncular Eski Roma ya da Danimarka'dadırlar.

Elizabeth döneminin tiyatro izleyicisiyse oyuncularla aynı aydınlık havayı ve açık sahneyi paylaşmaktaydı. Herkes İskoçya'da olmadıklarını ve ayrıca Leydi Macbeth rolünü aslında genç bir oğlanın oynamakta olduğunu biliyordu. Durum böyle olunca da karakterlerin oyun hakkında açıklamalar yapmalarına bir mani kalmıyordu. Macbeth, yaşamın nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu anlatmak için "Sön artık, cılız kandil" dediği zaman, oyunda gereken ışığı elde etmek için sahneye getirilmiş fenere atıf yapmakta ve "yaşam yürüyen bir gölgeden ibaret" derken de yersiz bir çekinme içinde kendisinden söz etmektedir. Sir İan McKellen'ın işaret ettiği üzere, Macbeth'in döneminde oralarda *Dunsinane* oyununu sergileyen gezici oyuncular bulunuyor muydu acaba?

Hamlet "Herkül ve tüm sırtında taşıdıkları" derken, üzerinde, sırtında dünyayı taşıyan Herkül resmi bulunan Globe Tiyatrosu'nun bayrağını kast etmekteydi. Bayrağın üzerine ayrıca Latince *Totus mundus agit histrionem*, yani "tüm dünya bir sahnedir" yazılmıştı. Burada oyun kendinden söz etmektedir. Tıpkı Marks Biraderlerden, Graucho'nun kameraya dönüp gözünü kırparak "birazdan işler kızışacak" demesi gibi!

Bu tür düşünceler Shakespeare'in oyunlarında sık rastlanan anakronizm (zamanın şaşırtılması), yani eski Roma'da saat kullanımı, ya da eski Britanya'da gözlük takılması ve *V. Henry*

oyununda Essex Kontu'ndan söz edilmesi gibi olaylara göz yumulmasına neden olmaktadır.

Böyle bir çifte zaman anlayışının ilginç bir örneği de *Bir Kış Rüyası (The Winter's Tale)* oyununda karşımıza çıkmaktadır: Leontes, eşinin dostu Polixenes'e gösterdiği yakınlığı kıskanmıştır ve şunları dile getirir:

> Bundan önce de
> Eğer yanılmıyorsam aldatılanlar olmuştur,
> Ve günümüzde bile bir çok erkek
> Şimdi ben konuşurken, kolundan tutarken eşinin
> Yokluğunda aldatıldığını aklına bile getirmez
> Kendi havuzundaki balıkların avlandığını
> Komşu, gülümseyen Beyzadenin...[2]

Leontes Sicilya'daki köşkünde yalnızdır, ama "şimdi konuşurken" sözünü ettiği kişi, Londralı "sokaktaki adam" tiyatrodadır ve sahnede bu sözler söylenirken, "kolundan tutarken eşinin", acaba beni aldatıyor mu diye düşünürken, birden hemen arkalarında, tiyatroya birlikte geldikleri dostunun aynı sözleri duyunca gülüverdiğini fark eder. Hatta belki de "havuzundaki balık" deyiminin onu böyle güldürmüş olabileceğini, hiç düşünmeden işittiği "gülümseyen komşu beyzade" sözlerinin ne derin anlamlar içerdiğini geçirir aklından. Bu üçlünün, yani sokaktaki adam, eşi ve gülen komşunun, Leontes, Hermione ve Polixenes'in yerine geçiverdiğini görmemek olası mıdır? Bu üçlü, tıpkı! *Gonzalo'nun Suçu* oyununu izleyen "suçlu" Kral Claudius gibi birden patlayabilir!

GÖKLER: *VI. Henry* oyununun başlangıcında "Gökleri siyahlarla kaplayın" denilir. Burada konuşmacı, hem V. Henry'nin ölümüne değiniyor, hem de o dönemin adetini, trajedi oynandığında tiyatronun siyah perdelerle sarıldığını anımsatıyordu. "GÖKLER" denilen yerse, sahnenin arka tarafındaki çatı bölümüydü. Bu çatı yaldızlı yıldızlar, Zodyak işaretleri, bulutlar, mehtap ve güneş resimleriyle süslenmişti.

Acaba Juliet'in acele etmesi için yalvardığı bu boyalı güneş miydi? Ya da Romeo'nun, Juliet'in güzelliği karşısında "kıskançlıkla solmuş" dediği mehtap da bu çatıdaki miydi? Yoksa, Antonius'un dağılmakta olduğunu söylediği bulutlar da bunlar mıydı?

Onu aldattığı için Desdemona'dan intikam alacağına yemin eden Othello'nun kendi perişanlığını anlatırken "şu mermer gökler" diye sözünü ettiği boyalı gök de burası olmalıydı! Hamlet şu aşağıdaki sözleri söylerken herhalde bu "gökler"den bahsetmekte:

> Hava, o canım baş örtüsü dünyanın, şu cömert gökkubbeye bakın, bu yüce tavan, altın parıltılarıyla...[3]

Bu çatıda ayrıca iyi geliştirilmiş bir havalandırma makinesi gizlenmişti. "Gökler" yarılabilir ve gizli bir kapaktan geçen Tanrılar yeryüzüne inebilirdi. *Cymbeline* oyununda bulunan bir yönetim notu "Şimşek ve gök gürültüleri eşliğinde Jüpiter, üzerine bindiği kartalla gökten iner, bir yıldırım savurur" demektedir. Benzer şekilde Puck uçarak sahneye gelebilir ve Macbeth'e gelen büyücülerin "havada dolandığı" söylenir. Ayrıca *Fırtına (The Tempest)* oyununda Ariel için şöyle bir yönetim açıklaması vardır:

> Gökgürültüsü ve yıldırımlar eşliğinde Ariel sahneye gelir ve bir cin gibi, masanın üzerinde kanatlarını garip bir mekanizmayla çırpınca, ortadaki yemekler birden yok oluverir!

Herhalde, kollarına taktığı kocaman kanatlar bütün masanın gözden kaybolmasına yeterli oluyordu. "Garip mekanizma"ya gelince, kim bilir?

CEHENNEME AÇILAN KAPAK: Bu kapak sahnenin orta yerinde, belli olmayacak şekilde yerleştirilmiş olmalıydı. Burada herhalde asansörü andıran bir tertibat yapılmıştı ve birkaç kişinin bir arada aşağı inmesi ya da sahneye çıkması sağlanmak-

taydı. Sahne yerden sadece yüz elli santim kadar yüksek olduğuna göre, altında bir de çukur açılmış olmalıydı. Böylece aşağıdan çıkacak eşyalar (yükselen bir ağaç ya da bir taht) için yeterli derinlik sağlanmış olur. Öte yandan Globe Tiyatrosu'nun üzerine inşa edildiği arazi bataklık bir alan olduğu için fazla derine inilmiş olması da söz konusu olamazdı.

Bu açıdan bakıldığında Paris'teki Opera Binası ya da Antwerp'teki De Bourla Tiyatrosu'nda olduğu gibi, beş ya da altı kat aşağı inen asansörler kurulmuş olmasına imkân yoktu.

Burada geliştirilen görüntüler genellikle doğa dışı olaylardı. Herhalde Hamlet'in babasının hayaleti ilk ortaya çıkarken bu kapağı kullanmıştı. Bu kapağın olanakları Shakespeare'e *Macbeth*'teki olağanüstü görüntüleri gerçekleştirme olanağını sağlamıştı. Kazanların dumanları arasından çıkan Büyücüler, bir dakika sonra: "Nereye battı o kazan? Bu sesler nedir?" ve ardından:

> Sekiz Kral görüntülenir, sonuncunun elinde bir bardak vardır ve Baquo'nun hayaletini izlerler.

Yine de, birçok kral görüntüsünün birden fazla kapaktan çıkmış olması da olasıdır. Belirtildiğine göre, o dönemin başka oyunlarında, sahnenin dört bir köşesine yerleştirilmiş kapaklar varmış; ancak Globe inşa edilirken bu gerçekleştirilmiş miydi, bilmiyoruz. (Belki Shakespeare sırf Macbeth oyunu için yeni çukurlar açtırmış ve özel kapaklar yaptırmıştır!)

Ortadaki büyük kapağa "mezar kapısı" adı verilmişti. Herhalde Hamlet oyunundaki mezarlık sahnesinde bu yer kullanılmıştı. Mezar kazıcıları içine girip, açtıkları mezardan buldukları kemikleri dışarı atmış olmalılar; daha sonra Hamlet'in "Ophelia'yı seviyordum ben!" diye haykırarak içine atladığı ve Leartes'le boğuştuğu çukur da burası olmalıydı.

MAHZEN: Sahnenin altında bir mahzen vardı. Hamlet, aşağıdaki bu kapalı yerden, boğuk bir sesle "Yemin edin" diye bağıran babasının hayaletine "Aferin koca köstebek / Amma da

çabuk gidip geliyorsun yerin altında" diye seslenecektir. Bu mahzende çalınacak müzik de dışarıya boğuk bir şekilde yansıyacaktır. Caliban'ın o unutulmaz dizesi de, herhalde bu yer altından gelen müzik için yazılmıştır: "O müzik suyun üstünde beni sardı."

SAHNENİN ÜST TARAFI: Çalgıcılar, genellikle, sahnenin üstündeki ikinci balkonda çalarlardı. Sahne yönetim notlarında "Alarums ve Hareketler" şeklinde belirlenen, borazanların çalındığı yer de burası olmalıydı. Ayrıca Orsino'nun zedelenmiş sinirlerini yatıştırmak, ya da hapsedilmiş II. Richard'ı ölüm gecesinde teskin etmek için çalınan "tatlı müzik" de buradan çalınmaktaydı. Bu üst balkondan çalınan müzik, günümüzde müzikal oyunlarda olduğu gibi oyuncularla seyirciler arasına girmez, doğrudan havaya yükselirdi.

Sahnenin arkasında yükselen kuleye alarm çanları yerleştirilmişti. "Alarums" denildiğinde bu çanlar gümbürdeyerek çalınırdı. Kıbrıs'ta ayaklanma olunca Othello "Susturun şu çanları, adayı ayağa kaldıracak" diye haykırır. Yine, özellikle *Macbeth*, *Kral Lear* ve *Fırtına* oyunlarında kullanılan teşkilat da burada bulunuyor olmalıydı. Othello "Gökte hiç kaya kalmadı mı / Gökgürültülerini oluşturacak?" diye bağırdığında, hem normal gökgürültüsünden hem de muhtemelen (ki bu görüşümüz tamamen bir tahminden ibarettir) bu gürültüleri çıkarmak üzere kullanılan ve büyük demir kovalarda yuvarlanan kayalar ya da toplardan fırlatılan kesme taşlardan söz ediyordu. Hatta bu kovalar duvarlara açılmış oluklardan yuvarlanarak günümüzün Dolby Stereo seslendirmelerini andıran etkiler yaratıldığı da tahmin edilebilir.

Tiyatro binasının akustik sorunları da tam anlamıyla çözümlenmiş olmalıydı, yoksa Shakespeare oyunları için böylesine ince ve değişik şiirler yazmaktan kaçınırdı. Ortadaki alanı çepeçevre saran, ahşap ve cilalı tahtadan yapılmış duvarlar dışardan gelebilecek at kişnemeleri ve araba patırtılarını arka plana iterek, oyuncuların seslerinin (hatta kadın rol-

lerini üstlenen oğlanlarınkini bile) iç alanda başarılı bir şekilde yankılanmasını sağlıyor olmalıydı. Bu binayı "bir seslendirme kutusu" diye tanımlayan Frances A. Yates haklıymış, bu bina tiyatroların Stradivarius'uymuş!

İşte, Shakespeare'in düzenlediği, balkonlar, gizli kapaklar ve benzeri olanaklarla, her yanını hayal gücüyle geliştirdiği; inler, cinler ve kişilerle doldurduğu tiyatro binası böyle bir yer. Modern elektrikli aydınlatma sistemleri, inip çıkan asansörler, döner sahneler gibi modern tiyatroların özel tekniklerinden mahrum olan bu tiyatronun, biraz araştırma yapılınca, sanıldığı üzere derme çatma bir yer olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu bina, içinde gerçekleştirilen gösterilere son derecede uygun, mükemmel bir tiyatro binasıymış. Dönemin bir kişisi, bu tiyatro için "açık alanların içinde yükselen çok görkemli bir gösteri merkezi" demiştir.

Shakespeare, aşk ve zamanın akıp gidişi gibi konularda içinden gelenleri nasıl 'sone' formunun on dört dizelik ve önceden belirlenmiş koşuk kurallarına yerleştirmekten zevk almışsa, hayal gücüyle geliştirdiği bin bir olay ve düşünceyi bu tiyatro binasının içine yerleştirmekten de kıvanç duymuş olmalıydı.

Bir sabah, tiyatronun bomboş olduğu bir saatte onu hayal edebiliriz. Boş sahneyi seyretmekte ve yazmayı düşündüğü yeni oyun beyninde şöyle dolanmaktadır:

> Soldan, Kral ve çevresindekiler sahneye girer; az sonra da ayaklananlar sağ kapıdan gelir; ayaklanma sahnesinde Halk orta kapıdan çıkarak sahneyi dolduracaktır; Kral onlara balkonda hitap eder; orta alana iskemleler getirilmiş olmalı ki Kraliçe ve Prenses sahneye geldiklerinde oturabilsinler; orman sahnesi için mezar kapısından ağaçlar yükselecektir; sonra çarpışmanın başlayacağı sabahın gecesinde (Kralın çadırı solda; isyancılarınki sağda) Krala görünecek hayaletler gizli kapaktan çıkacaktır; çarpışma sahneleri sahnenin ön tarafında yer alır; belki, Haberci, at üzerinde ve seyircilerin arasından geçerek sahneye gelir; olayları tartışan kişi kale-

nin burçlarının üzerinde çatışmaları izleyecektir; geri çekilmeyi bildiren borazanlar (mızıkacıların balkonundan) çalınır; sahnenin ortasına içinde Kralın öleceği yatak getirilecektir; Kralın ölüm döşeği sahneden çıkarılırken, kale burçlarında üç soylu belirecek ve Kralın ölümünü ve ülkenin durumunu tartışacaklardır; çukurun kapağı Kralın gömülmesi sahnesi için açılmalı (ve çanlar unutulmamalı!); ayaklananların başkanı balkondan, aşağıdaki halka yeni rejimi tanıtmalı; herkes sahnedeyken, olayları tartışan kişi kalabalıktan sıyrılıp sahnenin en önüne çıkacak ve Epilog'u (Son Sözleri) dile getirecektir; herkes son dans sahnesi için hazır olmalıdır...

İşte! Böylece yepyeni bir oyun (hayal gücümüze dayalı olsa da) hazırlanmıştır, artık sadece şairimizin gerekli dizeleri yazması gerekmektedir!

İçinde sahnelenen oyunlara uygunluğu dışında Globe Tiyatrosu'nun genellikle atlanılan mistik bir yanı da vardı. Önceden gördüğümüz üzere sahnenin üstündeki yarı-çatıya "Cennet", sahnenin altındaki mahzene "Cehennem" adı verilmişti. Buradan ortaya çıkmaktadır ki üzerinde oyunların oynandığı sahne de dünyayı temsil etmektedir. Hamlet, oyunun II. Perde, 2. sahnesinde "Şu parıldayan yüce tavanın altında parlayan bu dünya, boş bir yarımada gibi" demektedir. Hakikaten de sahne orta alana doğru uzanan bir yarım adayı andırmaktadır.

Dinsel bağımlılığa göre insanoğlu yeryüzünde yaşar ve cennete ulaşmayı umar. Yine, Hamlet "Ne biçim yaratıktır şu insan!" ve ardından "hareketlerinde melekler gibi olabilir" diyecektir. Ancak Cehennemin güçleri onları canavarlaştırabilmektedir. Iago ya da Leydi Macbeth gibi karakterler cehenneme düşmek zorundadırlar. Ölüm ve doğum, insanlar içindir ve "onların sahneye giriş ve çıkışlarıdır." Sadece yuvarlak olduğu için ona Globe adını vermiş olmamalıdırlar. Madem bütün dünya bir sahneydi, o zaman bu sahne de dünya demekti. Bu anlayış tiyatro binası inşa edilirken de göz önünde bulundurulmuş olmalıydı.

Uzun yıllar tarihçilerimiz, bu tiyatro binasının, daha önceleri gezici oyuncuların aralarında oyun sergiledikleri hanların avlularından esinlenerek yapılmış olduğunu sanmışlardı. Ancak, han avluları genellikle dikdörtgendir. Globe Tiyatrosu'ysa yuvarlak inşa edilmişti ve akustiğiyle ünlü eski Grek ve Roma tiyatrolarına şaşılacak derecede benziyordu.

Frances A. Yates'in yazdıklarına bakılırsa, Globe Tiyatrosu'nun yapılışından yüz yıl kadar önce kiliselerin akustik sorunlarını inceleyen Leonardo da Vinci, kendine örnek ararken eski tiyatro binalarının yapılışını araştırmış. Çizdiği kilise tasarımlarına da teatri adını vermiş! İtalya ve İngiltere arasında, o dönemde, öylesine bir iletişim gelişmişti ki, belki de İngiliz yapımcılarının bu tasarımlardan haberi olmuştu!

Rönesans mimarisiyle ilgili ve "Dünyanın Tiyatroları" adını verdiği kitabında Dr. (Bn.) Yates, Elizabeth dönemi tiyatrolarının oluşumu konusunu özellikle araştırmıştır. Onun yazdıklarına göre Dr. Johnson'ın arkadaşı Bn. Thrale, on sekizinci yüzyılda, bir gün evinin penceresinden baktığında, eşinin Bankside semtinde oluşmuş gecekondu tipli evleri yıktırdığını ve açılan arazide yıllarca önce yıkılmış olan Globe Tiyatrosu'nun kalıntılarının ortaya çıktığını görmüş. Bu hanımın görüşüne göre "dışarıdan heksagonal olan binanın iç alanı yuvarlakmış". Galerileri ve dış duvarları taşıyan taştan yapılmış temel kalıntıları belliymiş ama ahşap olan kısım yangınla tamamıyla yok olmuş!

Heksagonal binayı taşımak üzere on iki sütun, daire şeklinde yerleştirilmiş ve Dr. Yates bu yapımın klasik tapınakları andırdığını gözlemlemişti. Tapınaklar Kozmos'u simgelemek amacıyla inşa edilir ve Zodyak'ı temsil eden on iki sütun kullanılır. Ortadaysa insanoğlu yerini alır. Leonardo'nun çok ünlü, çepeçevre bir dairenin içinde kol ve ayaklarını açmış insan figürü de bu imajı saptamaktadır. Demek ki tiyatro binasının çizimi sembolik bir anlam taşımaktaydı; tıpkı kiliselerin yapımında haç şeklinin izlenmesi gibi.

Yukarıdan bakıldığında tiyatro binası Elizabeth dönemi-

nin dünyaya bakış açısına uymakta; yukarıda gök, aşağıda cehennem ve ikisinin ortasında insanoğlu! Demek ki, açıklanmamış da olsa Elizabeth döneminin tiyatrolarında bir tapınak havası (özentisi) vardı.

Peki öyleyse Shakespeare bu yeri neden "bu değersiz iskele" ve "bu ahşap O" diye aşağılamaktan kaçınmıyordu?

Bu sözlerin, öncelikle hangi koşullarda dile getirildiğini araştırmakta yarar vardır. Birçok araştırmacı bu konuda yanılgıya düşmüştür.

Şimdi 1599 yılındayız. Burbage'ın kumpanyası eski tiyatro binaları yerine inşa ettikleri Globe Tiyatrosu'nun açılışını yapmaktadırlar. Herhalde geçen yirmi iki yıl içinde eski binaları yaşlanmış durumdaydı ve yeni binalarını inşa ederken gerekli gördükleri ve hayal ettikleri tüm yenilikleri gerçekleştirmişlerdi.

Açılışta sunulacak oyun *V. Henry* oyunuydu. *VI. Henry*'yi oluşturan üçlemeyle adını duyurmuş olan Shakespeare arada geçen yıllar içinde *Kral John*, *III. Richard*, *II. Richard* ve *IV. Henry*'nin birinci ve ikinci bölümleriyle (bu sonuncu oyunda Falstaff rolünü oynayan aktör birden meşhur olmuştu!) oyun yazarlığındaki başarısını kanıtlamış durumdaydı. Yine bu sonuncu oyunda, ileride V. Henry adını alacak olan prensin gençliğine de tanık olmuştuk.

Bu açılış gecesine, Londra sosyetesi, bir yandan yeni tiyatro binasını merak ettiklerinden, diğer yandan da V. Henry hakkında yazılmış bu yeni oyunun, ulusal kahramanlarının şanına lâyık olup olmadığını görmek üzere akın etmişti.

Bayrak çekilmiş, borazanlar çalınmış ve oyun başlamıştır: Sahneye tek başına bir KORO gelir! (Bundan önceki tarihsel oyunlarında hiç bu tür bir açılış yapmamıştı.) Muhtemeldir ki bu KORO rolünü Shakespeare kendisi üstlenmişti. Bu özgün bir yaklaşım olurdu; beğenilen oyun yazarı, kumpanya ortağı olan oyuncu, yeni tiyatrolarının açılışında, tanıştırma görevini de üstlenmiş!

II. Richard ve *III. Richard* oyunlarında yaptığı gibi alçak notadan bir giriş yapsa, böyle bir açılış gecesinin heyecanına

kapılmış seyircilerin dikkatini üzerine çekemezdi. Bu yüzden üst düzey bir girişi yeğlemişti: "Ey! Alevlerin Perisi..."

Yine de her dediğini olduğu gibi kabul etmekten sakınmalıyız, çoğu kez, söylediklerinin ardında alaycı bir eda gizlidir!

> Ey! Alevden yaratılmış bir ilham perisi
> Parıldayarak gökyüzüne yükseliyor olsa!
> Sahnemiz bir Krallık, oyuncularımız birer Prens,
> Ve Sultanlar izliyor olsa coşkulu gösterimizi!
> O zaman, Savaşçı Harry, her zaman olduğu gibi,
> Savaş Tanrısı Marsın kapısında belirir ve ayağının dibinde
> Kıtlık, Kılıç ve Yangın, üçlü tasmalarında bağlı itler gibi
> Emrini bekler olurdu!

Ulusal kahraman olarak kabul edilen Harry'yi aşağılayacak bir oyun yazmadığı konusunda izleyicilerine güvence vermektedir. Ayrıca kralı savaş tanrısı Mars'a benzeterek yüceltmektedir. Tüm izleyicilerin beklediğini vermektedir!

Görkemli bir giriş yapmıştır. Krallar, Prensler ve Taçlılar ile dolacak bir sahne sunmaktadır! Coşkulu bir oyun olacağı bellidir. Ardından hemen asıl yaklaşımı değişir. Birden özür dilemeye (belki de abartılı bir hüzünle) başlayacaktır. Bilinen "ama" semptomu ortaya çıkmak üzeredir;

> Yine de siz saygın seyircilerimiz
> Bağışlamalısınız, bu basit tahta iskelenin üstünde, böyle
> Görkemli olayları canlandırmaya kalkan, biz zavallı
> oyuncuları!
> Horoz dövüşüne ancak uygun şu sahne
> Koca Fransa'yı alabilir mi içine? Ya da sığar mı
> Agincourt savaşında yeri-göğü inleten parıltılı zırhlar
> Su ahşap yuvarlağın içine? Evet. Özür dileriz!

Bu bölüm alttan alarak başlamakta ve giderek kuvvetlenerek Agincourt sözcüğüne gelince en yüksek düzeyine ulaşmaktadır. İngilizler o alanda parlak bir zafer kazanmışlardı. O

adın anılması bile herkesin kalbinin pır pır etmesine neden oluyordu. Tıpkı İkinci Dünya Savaşı'nda El Alamein adının anılması gibiydi bu!

Doğaldır ki bu ahşap direkler, şu tahta iskele, o görkemli olaya lâyık olamaz. O ünlü savaşın kazanıldığı Fransa'daki alan, şu horoz kafesine benzeyen Globe'un sahnesine nasıl olur da sığdırılır? İhtiyatlı Koro, "Bu gece bizden fazlasını beklemeyin" der gibidir. Oysa hem Shakespeare hem de tüm kumpanya o gece yaşamlarının en görkemli gösterisini gerçekleştirmek için ellerinden geleni yapmışlardı. Her türlü özel 'efekt' denenecekti; toplar atılacak, dumanlar püskürtülecek, patlamalar olacak, adamlar asılacak, duvarlara merdiven dayayan erler kalelerin surlarına tırmanacak, savaş sahneleri gösterilecek ve büyük bir Koro "Te Deum" okuyacaktı. Koro'nun alçakgönüllü yaklaşımını ciddiye almamamız gerekir!

Londra'nın en iyi aktörleri oradadır, kendisi en beğenilen oyun yazarıdır; "güçsüz ruhlar" deyimine nasıl inanılır?

> Bu daracık alanda çelimsiz bir kişi bazen
> Milyonları temsil edecektir ve izin verirseniz
> Bu inanılmaz olayların şifresini sizin için çözmeye ve
> Hayal gücünüzü harekete geçirmeye çalışacağız.

(Muhasebe defterlerine geçen kayıtlar az yer tutar ama çok büyük değerler içerebilir!)

Bu geceki gösteriye tiyatronun katkısını iyice küçülttükten sonra artık kendine 'partner' olarak kabul ettiği seyircilerine, bu gösteride onların da üzerlerine düşen görevler olduğunu söylemekte ve *aslında ortada olmayanı görür olmalarını* istemektedir. "Affınızı dileriz", "Özür diliyoruz", "horoz kafesi" ve "izninizle...

> Kabul edin ki, ahşap duvarla çevrili şu alana
> İki görkemli Krallık sığdırılmış olsun
> Ve onların azınmış ve ayaklanmış sınırlarını

Ürkütücü ama dar bir su yolu ayırmış bulunsun.
Bütünleyin eksiklerimizi, hayal gücünüzle
Bir oyuncuyu bin ere bölüştürün ve
Hayal gücünüzle izleyin güçlü orduları,
Atlardan söz ettiğimizde, inanın onları gördüğünüze,
İzleyin gururlu nal izlerini sevecen toprakta.
Bundan böyle, bizim Krallarımızı
Sizin hayaliniz süslenecek, oraya buraya taşıyacak

Açılış Korosunun dile getirdiği bu sözler, Shakespeare'in bir durum saptaması olarak kabul edilmiştir. "Biz fakir oyuncularız; gösterebileceğimiz hiçbir şey yoktur: Her şeyi siz seyirciler hayal etmelisiniz!"

Ne var ki bu açıklamanın zamanlaması biraz garip kaçmaktadır. Sekiz yıl önce *VI. Henry* üçlemesinin ilk sahnelendiği yılda (muhtemelen 1591 yılında) olsaydık ve bu tür dramları yeni sunmaya başladığı bir dönemde böyle bir açıklama yapıyor olsaydı, belki bu anlamda kabul edilebilirdi. Oysa aradan geçen yıllar içinde *Titus Andronicus, Yanlışlıklar Komedisi (The Comedy of Errors), Romeo ve Juliet, Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream), Venedik Taciri (The Merchant of Venice), Kral John, II. Richard* ve iki bölümden oluşan *IV. Henry* oyunlarını, üstelik çeyrek yüz yıl önce inşa edilmiş ve "eksiklikleri muhakkak ki daha fazla" olan, daha "değersiz bir iskele"de yazmış ve sahnelemişti!

Madem ki geçen sekiz yıl içinde izleyiciler sürekli olarak sahneye gelmeyen beygirleri gördüklerini kabul etmişler ve benzer şekilde sarayları, bahçeleri, ormanları, kaleleri, orduları ve hatta koca kentleri hep hayalleriyle canlandırmışlardı, öyleyse şimdi, durup dururken "Affedin bizleri" diye başlamanın ne alemi olabilirdi ki?

Shakespeare'in ortağı bulunduğu kumpanyanın bir fakir kalma ahdi ettiğini tahmin etmenin yeri olamaz. Üstelik yeni tiyatro binalarının açılışını kutlamak için düzenlenen gala gecesinde böyle bir davranışın ne yeri vardı?

Ayrıca, anlatılanlara göre yeni binanın fakirlikle hiç ilgisi yoktu! Sahnenin nasıl görkemli olduğunu, her yanın nasıl yaldızlı ve mermer taklidi yapıldığını az önce incelemiştik. Oyuncuların kostümleri de son derecede görkemliydi. Dönemle ilgili resimlerde onların nasıl süslü oldukları açıkça görülmektedir. Soylular, elden çıkarmak istedikleri giysilerini sevdikleri oyunculara bağışlıyorlardı ve hepsi çok gösterişli oluyordu. Oyuncular ayrıca ve resmen bir soylunun emrindeydiler: "Lord Chamberlain'in Adamları" adını taşımaktaydılar. Ticari bir tiyatro salonu olan The Globe, rakipleri olan The Swan, The Rose, The Fortune ve The Curtain'dan daha gösterişsiz olamazdı!

Üstelik dönem süs ve gösteriş dönemiydi! Kraliçe Elizabeth'in Thames Nehri'ne çıkan teknesinin, oyunda Enobarbus'un anlattığı, Kleopatra'nın teknesinden aşağı kalır yanı yoktu. Her ne kadar bir dekor söz konusu değildiyse de, bu tiyatroların fakirlikle ilgisi olamazdı! Sahneye getirilecek bir yatağın, ya da kurulacak bir tahtın, ya da mesela kraliyet tacının mükemmel bir işçilik eseri olacağından emin olabilirdiniz.

Shakespeare Püriten değildi, hele Grotowski hiç değildi! İzleyicilerine biraz daha zevk verecek ya da gösterisine biraz daha renk katacak herhangi bir şeyden kaçınması söz konusu olamazdı. Her ne kadar Koro "görmediğiniz atları da görmüş olun" demekteyse de, bu, sahneye atların getirilmediği anlamına gelmemektedir. Muhtemelen, Fransızların sözcüsü Mountjoy, sahnede bulunan İngiliz güçlerinin önüne, atıyla seyircilerin arasından geçerek gelmekteydi! Shakespeare bu tür bir gösteri olanağını kaçırmayacak kadar deneyimli bir oyuncuydu.

Her ne kadar, bu dizeleri sahnede Shakespeare dile getiriyorduysa da, konuşan Shakespeare'in kendisi değildi! Yine bir rol üstlenmişti: Kumpanyası adına boynu bükük bir sözcüyü oynuyordu! Oyunun sonundaki 'Epilog'da tekrarlayacağı bu özürleri, biraz da kandırmaca olarak yapıyordu. "Buraya kadar kaba ve deneyimsiz kalemiyle / Utangaç yazarımız sürdürdü öyküsünü / Küçük bir odaya büyük adamları getirerek / Onların görkemini aralıklarla ve atlayarak sahneleyerek."

Demek oluyor ki, günümüzde pek moda olmuş bulunan, Elizabeth dönemi tiyatrolarının pek fakir olduğu inancı, aslında bir uydurmadan ibarettir. Yayımlanmış olan oyun metinleri sahnede neler yapıldığını tam olarak göstermekte değildir. Bu metinler, daha çok, oyuncuların dile getireceklerini saptayan senaryolar halindedir. Anlaşıldığı kadarıyla Shakespeare çok hızlı yazmaktaydı ve hayaline kalemi zor yetişiyordu! Sahnelemeyle ilgili yönetim notları yazmaya gelince, zorunlu olan kadarıyla yetiniyordu. Ayrıca kendisi tüm provalarda bulunuyor ve gösterilerle doğrudan ilgileniyordu! Örneğin, *V. Henry* oyununda Agincourt Savaşı'yla ilgili hiçbir yönetim notu yoktur, oysa oyunun gelişinden bu sahnelerin önemli olacağı açıkça bellidir.

Demek ki yarattığı Koro figürünü kullanarak galerilere oynamakta ve Kral Harry'yi gereğinden de fazla şişirmektedir: "Öyle büyüktür ki"! Gösteride aşağılanması gereken birileri varsa, onlar da "zayıf figürler olan" oyunculardır. Bu suretle ulusal kahramanları aleyhine en ufak bir söz kabul etmeyecek olan kalabalığın gönlünü hoş etmektedir.

Ardından oyunu sürdürmekte ve Fransa'yla savaşa girebilmesi için kiliseyi en uydurma mazeretleri bulmaya zorlayan ve tenis toplarını bahane ederek savaş ilan eden, kızgınlık anında Fransız çocuk taburlarının idam emrini veren, eski meyhane arkadaşı Randolph'un asılmasını buyuran, askerlerini coşturmak için Churchill-vari kahramanlık söylevleri verirken, Fransız kraliçesinin kalbini elde etmek için "Ben basit bir adamım" havasına girebilen ve ülkelerinin birleşmesini sağlamak amacıyla, yani politik nedenlerle Fransız Prensiyle evlenen bir kralın öyküsünü olduğu gibi sahneye getirmektedir.

Ulusal kahraman olarak kabul edilen bir kral hakkında yazdığı bu görkemli ve gösterişli oyunun altında saklanmış ikinci bir yaklaşımın olduğu da belli olmaktadır. Shakespeare aynı oyunun içinde, Kral Harry'nin amacına ulaşmak için nasıl her kalıba girmekten kaçınmayan, fırsatçı ve hilekâr kişiliğini ortaya çıkarmış bulunmaktadır.

Shakespeare'in oyunlarında her zaman ikinci ve gizli bir

yaklaşımın bulunabileceği görüşünün bir parça daha kurcalanmasında yarar olduğuna inanmaktayız.

Oyuna son verirken Koro konuşmasına şu sözlerle başlamaktadır:

Bundan böyle, bizim Krallarımızı
Sizin hayaliniz süsleyecek, oraya-buraya taşıyacak
Ve aldırmaksızın zamana, uzun yıllar almış olayları
Size sunacağımız bir kum saatine sığdıracaksınız!

Bunlar, epik oyunların kısa sürede pek çok olayı içerdiğini dile getiren hoş sözlerdir ancak burada açıklanmış yeni bir şey yoktur. Shakespeare zaten yıllardır seyircisine bu tür oyunlar sunmuş bir yazardır ve gösterişli bir son hazırlamaktadır (diğer oyuncuların son alkışı almak için arkada sabırsızlanmakta olduklarını hissedebilirsiniz):

Ve izninizle şimdi bu tarihsel olayları seslendiren,
Bendeniz, Koro bu açılış sözleriyle,
Özenle diliyorum sizlerden, lütfen kulak verin
Oyunumuza ve sabırla dinleyin bizi!

Koro, belli ki seyircilerin kalbini çelmeye kararlıdır!

Anlaşılmaktadır ki "tatlı Bay Shakespeare" halkın (izleyicilerin) hoşuna gideceği bilinen türden oyunlar yazmakla, asıl yazmak istediği oyunlar arasında kendi içinde bir çelişki içindedir. Bernard Shaw, Shakespeare'in bu nedenle bazı oyunlarına "Nasıl İsterseniz" ya da "Beğendiğiniz Gibi" uyduruk adlar verdiğini ileri sürmüştür. Asıl gerçekleştirmek istediği, zamanın ötesine uzanan, insanları daha derinden inceleyen ve rakiplerinin yazdıklarından çok daha üstün oyunlar kaleme almak olmalıydı!

Yüzyıllar boyunca insanlar *V. Henry* oyununun "halkın isteğine uygun" olarak yazılmış olduğunu kabul etmişlerdir.

Globe Tiyatrosu'nun inşa tarzını inceledik ve sahnenin nasıl kullanıldığı konusunda tahminler yürüttük. Sahne ve

balkonların iki aşamalı gösterilere nasıl olanak sağladığını, kolonların, kapıların, gizli kapakların nasıl görev yaptığını araştırdık ve bu tür bir sahnede nasıl gösteriler yapılabileceği konusunda görüşler geliştirdik. Yine de, bütün bunlar fazla sistematiğe bağlanmış olmadı mı? Bir yazar olarak hayal gücü hakikaten sınırsız olan Shakespeare gibi birinin oyunlarını sahnelerken, içinden gelen her şeyi gerçekleştirebileceğini kabul etmemiz gerekmez mi? Mekânlarla oynamayı sevdiğini biliyoruz; acaba sahnesinin mekânını değiştirmeyi hiç denemedi mi?

Bu sorunla *II. Richard* oyununu yönettiğimde karşılaşmıştım. Kral Pomfret Kalesi'nin surlarındadır ve aşağıda ayaklanmış güçler toplanmış, onu teslim olmaya davet etmektedirler. Genelde yönetim notu "surların üstünde" deyince, Kralın balkonda olması ve isyancıların sahnede bulunması akla gelir. Oysa Kralın kendi kendine konuşmaları çok daha yakın bir iletişimi içermektedir:

Ne yapmalı şimdi, Kral teslim mi olmalı?[4]

Bunları dile getiren Kralın izleyicilere yakın bir yerde olması gerekir! Benim görüşüme göre bu konuşmalar "yakın planda" gerçekleşmelidir:

Ardından Kral surlardan aşağı inmeye karar verince de:

Aşağı geliyorum, Parıldayan Phaeton gibi,
Ayaklanan hayvanlara tasma vurmak isteyerek...[4]

Ancak, isyancıların konuşmaları, Kralın balkondan arkaya geçip, gizli merdivenlerden inip, sahneye gelmesine izin verecek gibi kaleme alınmamıştır:

— Haşmetmeap ne diyor?
— Kalbinin acı ve üzüntüsü
Kendini kaybetmiş gibi konuşmasına neden oluyor
Ama aşağı indi.[4]

Bu kısacık sözler söylenene kadar hiçbir oyuncunun balkondan inip sahneye gelmesi mümkün değildir, tabii itfaiye erleri gibi direkten aşağı kaymayı göze almadıkları sürece!

Buna karşın farz edelim ki Kral asıl sahnede bulunuyor olsun (böylece kendi kendine konuşmaları da izleyicilere yakınlaşmış olur) ve isyancılar da ya çukurda ya da ayaktaki seyircilerin bulundukları alanda duruyor olsalar ve sahneye ufak bir ahşap merdiven iliştirilmiş olsa: Zaman sorunu böylece çözülmektedir! Üstelik Kral geldiği yeri "aşağılık mahkeme" diye tanımlamaktadır. Ayaktaki seyirciler arasında, fazla sorun yaratmadan bir üst geçit de yapılmış olabilirdi.

Başka hiçbir yerde, seyircilerin bulunduğu alanın aynı zamanda oyuncular tarafından da kullanıldığına dair bir kayda rastlamış değilim, yine de böyle bir şeyin mümkün olduğuna inanmaktayım. Herkesin oynananı görmesine de olanak sağlanmış bulunması kaydıyla!

IV. Henry oyununda sahne durmadan Saray ve meyhane arasında gider gelir, aradaki tek bağ, her iki tarafta da rahat olabilen Prens Hal'dir. Genellikle bu sahnelerin hepsinin aynı yerde oynandığı kabul edilir ve sahne görevlileri durmadan Kralın tahtını kaldırıp masa ve sandalyeleri sahneye taşıyarak sahne değişimini sağlarlar.

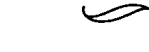
Ama ya sahnenin yanına ikinci ve sahneden biraz daha alçak bir iskele inşa edilmiş olsaydı ve meyhane sahneleri burada gerçekleştirilseydi! Prens ve popüler Falstaff o zaman gerçekten de "halkın arasında" olurlardı ve aynı zamanda uykusuz Kral Westminster Sarayı'nda hep görünür olurdu. Falstaff'ın Prens Hal'le babası arasında geçeceğini tahmin ettiği ve alay ettiği bir sahne vardır, hemen ardından bunun gerçeği Kral ve oğlu arasında yer alır ve hiç de alay edilecek yanı yoktur. Bu iki paralel sahneyi iki ayrı düzeyde izlemek ilginç olmaz mıydı?

Pratik açıdan buna engel olacak bir şey yoktur. Bazı gösterilerde sahneye eklemeler yapıldığı, bir merdiven ya da bir rostrum eklendiğini varsaymamız gerekir. En ucuz ücretle ortada dolaşan izleyicilerin hep ayakta durduğuna inanılmak-

tadır. Belki de toprağın üzerine çömerler, kiraladıkları yastıklara otururlar ya da getirdikleri küçük sehpalara ilişirlerdi, ne dersiniz?

Asıl sorun şudur ki, Elizabeth döneminin sahne teknikleri konusunda (doğruluğu kanıtlanmış) hiçbir bilgiye sahip değiliz! İnşaatçıların çizimleri yalnızca taşınmaz (sabit) bölümleri belirlemektedir. Shakespeare çekildikten sonra Globe Tiyatrosu'nda gösteriler izlemiş kişilerin anıları da gerekli ayrıntıları belli etmiş değildir. Elimizde, bir yanda oyunların metinleri bulunmakta, öbür yanda da tiyatro binası var! Birincinin ikincide nasıl sahnelendiği konusundaysa tahmin yürütmekten başka bir şey yapamıyoruz.

10. Bölüm
BAYRAK YARIŞI



Beğendiğiniz Gibi (As You Like It) oyununun provaları başlamak üzereydi. Sahne amiri yanıma geldi. Canı sıkılmış gibiydi. "Biliyor musun, başımız dertte. Oyunu gözden geçirip sahnelerin bir listesini çıkardım. Tam yirmi bir sahne değişimi var. Hele Arden Ormanı'na gelindiğinde tam on dört kez 'ormanın başka bir yerinde' denilmiş." Üzülmemesi gerektiğini, oyunu "başka türlü" sahneleyeceğimizi söyledim. Aklının pek yatmadığını görünce üsteledim. "Ayrıca o lafını ettiğin yönetim notları, Shakespeare'e ait değildir" dedim.

Bir başka tiyatroda *Hamlet*'i sahneye koyacak bir yönetmen, yaptığı işten böbürlenircesine "Tam otuz beş kez sahne değiştiriyoruz ve hiçbiri diğerinin üstüne gelmiyor" demişti. Bu uygulamayı başarabilmek için yalnızca (!) açılışta surların üzerinde geçen sahneyi kesmişti!

Yukarıda sözü edilen her iki gösteri de son on yıl içinde gerçekleştirilmiştir. Becerikli meslektaşlar olan bu iki kişi, ellerinde bulunan ve düzgün basımevlerinin yayımlamış oldukları "Toplu Eserler"i kullanmaktaydılar. Bu baskıların hepsinde, her sahnenin nerede geçtiği sayfanın başına yazılmıştır. Bu yüzden, her iki yönetmen de bu yönlendirmeleri Shakespeare'in yazdığını ve oyunun bu yönlendirmelere göre oynanması gerektiğini sanmıştı.

Fakat Elizabeth dönemi tiyatrolarının işleyiş yöntemlerine biraz olsun baktığımızda görüyoruz ki, hiçbir sahnenin nere-

de geçtiği belirlenmemiştir. Shakespeare, olayın nerede geçtiğini bilmemiz gerektiğini düşünürse, bu bilgiyi hemen sözlerin arasına sokuşturmaktaydı. Bu tür bilgilendirmeleri saymazsak, sahnelerin nerede geçtiği belirsizdir. Shakespeare hiçbir zaman "ormanın başka bir yerinde", ya da *Hamlet*'in açılışında gördüğümüz türden "Kalenin surlarında bir açıklık" gibi notlar düşmemiştir. Tüm bu notlar, tahtaları kemiren kurtlar gibi, birçok "Toplu Eser"e sızmış durumdadır! Bu duruma, "akıl almaz düzenleme" adını verebiliriz. Neredeyse iki yüz elli yıldır, bu "akıl almaz düzenleme"ler, Shakespeare'i doğru anlamamızın önünü tıkamıştır.

Oyunlarının bazıları, kendisi hayattayken yayınlanmıştı, ama yayınlananlar her zaman için izinli baskılar olmamıştı. Haysiyetsiz yayımcılar, izleyici kılığındaki yazıcıları oyunlara gönderirler, onlar da kestirme bir yazı tarzı tutturarak not ettikleri metinleri hemen yayımcıya teslim ederlerdi. (İşte, bu nedenle olsa gerek, "Birinci Quarto"da Hamlet'in ünlü tiradı "Yaşamak mı ölmek mi: Ah, İşte sorun burada" biçiminde basılmıştır. Ayrıca, oyunlarda rol almış oyuncular, akıllarında kaldığı kadarını pazarlarlardı. *Hamlet* oyununda Marcellus'u canlandıran oyuncu da (aynı gösteride Voltemand ve Luciano rollerini de üstlenmişti) aklında kalanları pazarlamıştır. Eski baskılardan birinde, bu oyuncunun satırlarının tam yazılmış olmasına karşın metnin diğer bölümleri oldukça uydurma çıkmıştır. (Örneğin, Rosencrantz ve Guildenstern yerine, Rossencraft ve Gilderstone* demişti.)

Bu durum karşısında, Shakespeare'in ölümünden yedi yıl sonra John Heminges ve Henry Condell, "Toplu Oyunlar"ı ilk kez "İlk Folio" adı altında yayınladıklarında şu sözleri yazmak gereğini duymuşlardı:

> Hayasız sahtekârların birçok kez hırsızlama ve diğer kötü yollara başvurarak, metinleri bozup sakatladıklarına hiç aldırış etmeden, çok kötü ve uydurma metinler yayınladıkla-

* Bkz. Anthony Burgess, *Shakespeare*, 9. Bölüm, 1970.

rı bilinmektedir. Şimdi, oyunlar, asıllarına uygun ve Shakespeare'in yazdığı gibi, satırı satırına okuyuculara sunulmaktadır.

Heminges ve Condell, oyunların orijinal yazımlarından ve (şansımız varmış ki) Globe Tiyatrosu'nun yangından kurtulmuş olan suflör kayıtlarından yararlanmışlardı.

Heminges ve Condell, sahneleri ilk ayıran kişilerdir. (Oyunların hep beş perde biçiminde oynandığı açıktır.) Fakat sahnelere hiç başlık atmamışlardır.

Az önce değindiğimiz "akıl almaz düzenleme" olayı, 1709 yılında Nicholas Rowe'un, Shakespeare'in ilk biyografisini yayınlamasıyla başlamıştır. Anlaşılan, o dönemlerde insanlar, ünlülerin yaşamlarını günümüzdeki kadar merak etmezlermiş. Rowe, biyografiyle birlikte oyunları da toplu halde yayınlamıştı. Rowe ve Shakespeare arasında aşılması mümkün olmayan bir uçurum vardı. Püritenler'in tiyatroları toptan kapatmasından sonra, tiyatroyu yeniden canlandırmaya kalkışanların, mesleği adeta yeniden "icat" etmesi gerekmişti! Gündeme perdeli sahneler gelmişti. Oyunlar geceleri oynanıyordu ve süslü dekorlar moda olmuştu. Rowe, Shakespeare'i kendi döneminin tiyatro anlayışından yola çıkarak değerlendirmiş ve oldukça geri kalmış(!) bulmuştu. Rowe'un kendisi de birkaç oyun denemesi yapmış, Aristo'yu okumuş ve Shakespeare'in bu filozofu okumamış olmasına üzülmüştü. "Yazmakla ilgili prensipler"i okumamış bir yazarın "çok hatalı şeyler" yapmaktan kurtulamayacağını not düşmüştü!

Shakespeare'i, yaşamında hiçbir şey öğrenmemiş ve inanılmaz bir bağımsızlık içinde yaşamış bir cahil olarak tanımlamak zorundayız.

Rowe'a göre, Shakespeare kuralları bilmiyormuş!

Rowe'un aklının ermediği asıl nokta, Shakespeare'in, İsa'dan üç yüzyıl önce yaşamış bir Yunan yazarının geliştirdiği kurallara hiç önem vermemesi ve her türlü kuralı boşla-

makta kararlı olmasıydı. Shakespeare için tek ölçüt "gösterinin tutmuş" olmasıydı. Sahnede birkaç yıl oyuncu olarak görev yapmış ve izleyicinin nelerden etkilendiğini öğrenmişti. "Arkada durup" gösteri sırasında neyin beğenilip neyin boşlandığını görmüştü. Üç bin kişinin nerede nefeslerinin kesildiğini ve kendinden geçer gibi olduğunu ya da izleyicilerin ilgisinin nerelerde kayboluverdiğini ve nasıl da öksürüp kıpırdanmaya başladıklarını gayet iyi biliyordu.

> Tiyatroda olduğu gibi, insanların gözleri
> Beğendikleri bir oyuncu sahneden çıkınca
> Yerine gelene dikkatsizce bakar
> Giden kadar iyi olmayacağı düşüncesiyle...[1]

İzleyiciler de kurallarla ilgilenmezlerdi. İzleyici, ilgisinin sürekli çekilmesini istiyordu. İşte, ilgiyi canlı tutabilmek için, üç hikâyeyi bir arada anlatabilir, bir yerden başka bir yere atlayabilir, komediyle trajediyi birbirine katabilir, şiirle melodramı birleştirebilir ya da ister iki ister on altı yıl atlayabilirsiniz. İzleyicilerin ilgisini canlı tutabildiğiniz ve sıkılmalarına izin vermediğiniz sürece, istediğinizi yapabilirsiniz. Peter Brook'un yıllar sonra söylediği gibi "İzleyicinin sıkılması bizim için ölüm demektir." Önemli olan, Rowe'un sandığı gibi Shakespeare'in kuralları bilmemesi değildi. Shakespeare zaten kuralları parçalamaktan yanaydı.

Rowe'un kuşağından olan kişilere göre, 1660 yılında başlayan Restorasyon Dönemi'nden önce yaşayanlar, Ortaçağın karanlığında kalmışlardı. Rowe da bu nedenle Shakespeare'i düzeltmeye kalkışmıştı.

"Akıl almaz düzenleme" olayı, Rowe'un, Shakespeare'in her sahnesinin başına bir yer adı vermesiyle başladı. Her sahneyi okuyarak, nerede geçmesi gerektiğine karar veriyordu. Polonius, Reynaldo'ya bir casusluk görevi veriyor ve ardından Ophelia sahneye geliyor. Öyleyse, başlık "Polonius'un evinde bir oda" olmalıydı. Rosalind'le Celia konuşurlar ve ardından Dükle çevresindekiler gelip bir güreş izlerler.

Öyleyse, burası da "Dükün sarayının önünde yeşil bir düzlük" olmalıydı. Arada olmadık görüşleri de oluyordu. Roderigo'nun, *Othello*'nun "kalesinde" dolaşması gibi (*Othello*, Perde II, Sahne 3).

Hele bir de, *Antonius ve Kleopatra* oyununda yer alan savaş sahnelerine sıra geldiğinde; olayların tam yirmi iki sahneye bölündüğünü görürüz. Bu sahnelerin arasında, uzunluğu dört dizeden yirmi iki dizeye kadar değişen sahneler vardır. Yine de her birine "Actium yakınlarında bir alan", "Ovada başka bir yer" ya da "Kampların arasında" gibi başlıklar yakıştırılmıştır. Harvey Granville Barker'ın bu konudaki açıklaması şöyledir:

> Shakespeare ne yapmaya çalışıyordu? Asıl amacı, dram formuna bağlı kalarak, üç gün süren bu savaş sırasında gerçekleşen olayların, kendi yarattığı karakterlerin yaşamlarına ne tür etkiler yaptığını belirlemeye çalışmaktan ibaretti. Niyeti, savaşı yansıtmak değildi.

Durum, bu sözlerle açıkça ortaya konulmuş oluyor, öyle değil mi? Shakespeare'in ilgisini çeken, savaşın kendisi değil, savaşın kişiler üzerinde yarattığı etkilerdi.

Rowe'un gerçekleştirmiş olduğu "akıl almaz düzenlemeler" birkaç yüz yıl boyunca yönetmenleri, sahne yapımcılarını ve oyuncuları hep yanlış yollara sürüklemiştir. *Othello*'nun açılış sahnesinin başına "Venedik'te bir sokak" başlığını kondurunca, tiyatrocuların gözlerinin önüne ister istemez kanallar, köprüler, Venedik'e özgü mimari yapılar ve o dönemin giysileriyle sokaklarda dolaşan kalabalıklar görünmeye başladı. Rowe'un bu yönetim notunun yarattığı kargaşa, izleyicinin de dikkatinin dağılmasına neden olacak sonuçlar doğurdu. Oysa Shakespeare'in önerdiği tek dekor, "Brabantio'nun penceresi"ydi!

Üstelik, sürekli dekor değiştirmek oyunun akışına da engel oluyor ve sahnelerin peş peşe izlenmesine olanak vermiyordu. (Bazı yönetmenler, bu sahne değişimleri sırasında

perdeyi de indirerek oyunu büsbütün kesiyorlardı.) Fakat oyunun akışı, yine Granville Barker'ın şu sözlerinde görüleceği üzere:

> ... bir bayrak yarışı gibidir. Her sahnenin bitişinde, anlatılmış hikâyenin devamı, bir sonraki sahneye taşınmaktadır.

Rowe'un bu gereksiz başlıkları, oyunu okuyana yardımcı olabilir. Okuyucu, bir sahne sona erdiğinde derin bir nefes alıp, ikinci sahne için kendini hazırlama fırsatı bulur. Ancak bu olay sahnede uygulanınca, eski kovboy filmlerinde "Şimdi çiftliğe döndüler" diye perdeye gelen yazılar gibi, oyunun akışını kesen unsurlar haline dönüşürler.

Oyuncuların bu gereksiz başlıklara bakmaması, en doğru yoldur. Daha yeni yayınlanan Penguin ya da New Arden baskılarına bakmak, çok daha etkili ve faydalı olacaktır, çünkü o baskılarda bu notlar kaldırılmıştır.

○

Geçenlerde, genç bir yönetmen ciddi bir sorununu gündeme getirdi. Olayı şöyle anlattı:

"İlk Shakespeare oyunumu prova etmeye başladım. Her sahneyi ayrı ayrı ve geniş zaman harcayarak hazırlamaya çalıştık. Her sahnede karakterlerin kimliği, tutumları ve yaşamları inceden inceye tartışıldı. Sonunda her sahnemizi bir mücevher gibi hazırladığımıza inanmıştık. Sahnelerin bir araya gelmesi için içim içimi yiyordu. Nihayet geçen gün oyunu baştan sona prova ettik. Sonuç bir felâket olmuştu! Oyun çok ağır, karmaşık ve sıkıcı geçmişti! Yılan hikâyesine dönmüştü. Nerede hata ettiğimi bir türlü göremiyorum!"

Genç yönetmenin içine düştüğü açmazı şöyle tanımlamak mümkündür: Her ne kadar Shakespeare'in her sahnesinde o sahneye özgün bir hikâye saklıysa da, oyunun bütünü, bir sürü tek perdelik oyunun bir araya gelmesi değildir!

Her sahnenin ayrı ayrı "bir mücevher" haline gelmesinden daha önemli olan, sahnelerin mozaiğin bir parçası oldu-

ğunu ve birbirlerini izledikleri sürece anlam kazandıklarını görebilmektir.

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

Başlangıç
Sonuç
Değişim noktası.

BAŞLANGIÇ

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

Leydi Macbeth sahneye girer.
"Onları sarhoş eden beni yüreklendirdi
Onların kanını uyuşturan beni ateşledi
O ne?
Hişşş
Haykıran baykuştu, en acı sesiyle
İyi geceler diyen o uğursuz zangoç..."[2]

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

İsterseniz bu kez de *Othello*'dan bir örnek verelim:

Roderigo'yla Iago sahneye girerler.
RODERIGO:
Doğrusu çok gücüme gitti! Yazıklar olsun sana,
Kesemi, hem kendi kesenmiş gibi aç, kapa
Hem de bildiğin halde söyleme bana
IAGO:
Hey Tanrım, susun da dinleyin beni!

Böyle olduğunu rüyamda görsem
Kahrolayım inanmazdım!
RODERIGO:
Hani nefret ediyordun ondan?
IAGO: Etmiyorsam alçağım...[3]

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

... Beni yaver seçsin diye
Kentin üç büyüğü eğildiler bir de önünde...[3]

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

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

DADI: Çayını içsene.
ASTROV: Canım çekmiyor.

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

Oysa Shakespeare'in oyunlarında böyle bir açılışa yer yoktur. Hem ritim değişik hem de yaklaşım farklıdır. Ayrıca, Çehov'un izleyicilerinin durumu bambaşkadır. Onlar, karartılmış bir salonda, rahat koltuklarına yerleşmişler ve günlük hayatın bir benzerinin kendilerine sunulmasını beklemektedirler.

Shakespeare'in izleyicileriyse çoğunlukla ayakta, güne-

şin altındadırlar ve izleyebilecekleri bir şeylerin önlerine gelmesini beklemektedirler. İzleyicilerin dikkatinin dağılmasını önlemek için, havada uçan kuşlara ya da birbirlerine bakmalarına izin vermemek gerekmektedir.

Özgün bir yaklaşım geliştirilmesi gerekiyorsa, (ki Shakespeare'in oyunlarının içinde Çehov'a yakın olan sahneler de vardır; *II. Henry,* I. Perde, 5. Sahne'de Suskun Yargıç'ın Glouchestershire'daki bahçesinde geçen sahne gibi) o zaman sahne açıldığında bu yaklaşım geliştirilecektir.

SONUÇ

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

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

IAGO:
Arkadaşımı öldü bilin, yerine getirilecektir isteğiniz,
Ama bırakın Desdemona yaşasın.

OTHELLO:
Lanet olsun o hayasız kaltağa! Lanet olsun! /
Gel benimle şimdi; ölümlerden ölüm seçeyim o güzel iblise.
Sensin yaverim bundan böyle.

IAGO:
Sizinim sonuna kadar. (Çıkarlar.)[4]

Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream) oyununda;

HELENA:
... Şimdi gidip Hermia'nın kaçtığını ona söylemeli
Yarın gece peşinden ormana gidecektir. /
Verdiğim bilgiye karşı bir teşekkür bile alsam
Çabalarım boşuna gitmemiş demektir.
Onu orada görmemle yitirmem bir olacak
Biliyorum acılarım kat kat artacak. (Çıkar)[5]

Venedik Taciri oyununda;

ANTONIO:
... Bu kederler, ziyanlar
Öyle bitirdi ki beni, yarına kadar
Kanlı alacaklıma bütün şu vücudumdan
Kala kala bir libre et bile kalmayacak. /
Gidelim zindancı. Ah Tanrım! Bassanio gelse
Ben borcumu öderken görse bir şey istemem.[6]

Görmüş olduğunuz gibi son dizelerde belirgin bir düşüş göze çarpmaktadır. Oyuncu son sözlerini sahnenin ortasında dile getirse, sahneden çıkmak için zaman kaybetmek zorunda kalırdı. Bu sözleri tam çıkarken dile getirse, hem duyulmama tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir hem de gelecek sahne için gereken bir eşyanın sahneye taşınması ya da sona eren sahneye ait bir sandalyenin kaldırılması gibi bir olay, önemli sözlerin kaybolmasına yol açabilirdi.

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

DEĞİŞİM NOKTASI

Ünlü romancı E.M. Forster, anlatıldığına göre çekingen ve yumuşak bir dille "Ah! Efendim, öyledir, her romanın bir hikâyesi olur" demiş. Benzer biçimde, her oyunun da bir hikâ-

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

Oysa bir oyunu kotarmanın gereği olarak, birçok teknik ve sanatsal ayrıntıyla provalarda boğuşmak zorunda olan birçok oyuncu ya da yönetmen, ağaçları göreyim derken ormanı göremez hale gelir, anlatılması gereken hikâyeyi ya unutur ya da umursamaz.

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

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

Her sahne kendi içinde küçük bir hikâye içerdiği için, oyun içinde birbirini izleyen sahneler de oyunun hikâyesini oluşturur. Bu cümleden, genellikle bir ya da birden çok karakterin kişiliğinde bir değişim noktasına ulaşılacağı anlamını çıkarabiliriz. Bu "değişim noktası"ndan sonra hiçbir şey

eskisi gibi olmayacaktır. Bu değişim noktasının, genellikle gizlenmiş de olsa, bulunmasının büyük bir önemi vardır.

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

Leydi Macbeth *sahneye girer.*

MACBETH: Ne o! Ne haber?

LEYDİ M.: Neredeyse yemekten kalkacak. Odadan niye çıktınız?

MACBETH: Beni aradı mı?

LEYDİ M.: Bilmiyor musunuz, aradı elbet.

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

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

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

LEYDİ M.: Öyleyse kalkıştığınız bu işi bana haber vermeye sizi zorlayan hangi canavardı?

O işi yapmayı göze aldığınız zaman, işte asıl o zaman erkektiniz, erdiğinizden daha fazlasına ermek için daha çok erkeklik göstermeye hazırdınız. O sırada ne zaman uygundu ne de yer, ama siz ikisini de yaratmaya bakıyordunuz. Onlar kendiliğinden oldu, fakat bu durum sizi, siz olmaktan çıkarttı. Çocuk büyüttüm, insanın meme verdiği yav-

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

MACBETH: Ya başaramazsak...

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

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

LEYDİ M.: Ölümü üzerine biz acı çığlıklarıyla haykırınca, kim başka türlü düşünmek cesaretini gösterir ki?

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

Yapılacak "bu iş", kralın öldürülmesidir. Sahnenin başında birbirine karşı gelen iki irade vardır. Macbeth direnmektedir (önceki tiradında açıkladığı üzere), çünkü ölümünde kendisini cehennemin beklediğini bilmektedir. Fakat Leydi Macbeth "işin" tamamlanması için dayatmaktadır. Sahnenin sonunda ikisinin sahtekâr kalpleri buluşacaktır. Kadın, kocasının çekingenliğini ortadan kaldırmıştır. Macbeth, karısına boyun eğmiştir. Peki, ne zaman ve nasıl?

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

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

a) Önce sevgisini sakınacağını açıklar. "Sevgini böyle (bir de işaret yapar) bileceğim."
b) Onu artık saymayacağını bildirip, "korkak" der.
c) Birlikte (işi) ne kolayca yapacaklarını anlatır: "seninle biz, ne isteyip de yapamayız!"

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

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

Sahnenin ortasında basit bir vites değiştirme noktası ararken, onları birbirlerine bağlayan ve adamın felâketine yol açan nedeni keşfettik! Keşfettiğimiz bu nokta, bu sahnenin değişim noktası olmaktan da öte, Macbeth'in cehenneme giden yola girişinin de başlangıcıdır. Macbeth bu konuşmadan sonra gitgide dibe batacaktır.

○

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

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

Senin Lordunun kölesinin tırnağı olamaz!

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

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

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

Benzer bir olay, *III. Richard* oyununda Glouchester Dükü Richard'ın, Leydi Anne'e ilanı aşk ettiği sahnede yer almaktadır (I. Perde, 2. Sahne). Shakespeare, bu sahnede, kendine imkânsız bir hedef seçmiş ve bu hedefin de üstesinden gelmeyi başarmıştır. Seçilen hedef şudur: Bir adam, hem kocasını hem de kayınpederini kaybeden bir leydiye, üstelik kayınpederin cesedinin önünde ilanı aşk edecektir, ama ikisini de zaten bu adam öldürmüştür. Üstelik kadın çok dindar bir kişidir. Aşkını ilan eden adamsa çirkin ve sakattır! Bu rolü üstlenen oyuncular, bu ani değişimi nasıl gerçekleştirecekleri konusunda kararsızlık çekerler.

Kanımızca bu ani değişimi gerçekleştiren bir anahtar sözcük vardır.

Leydi Anne'in dili yalnızca aşağılayıcı sözcüklerle doludur: "Şeytan", "İblis", "Cehennem Tellalı", "Kirpi", "Kurbağa."

Erkekse, sürekli kadını yüceltici sözler eder: "Azize", "Melek", "Kadınlığın en güzeli." (Aslında bu sözler, kadının her zaman duymak istediği şeylerdir.)

Kadının her hakaretine daha güzel bir sözle yanıt veren

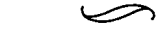
adam, en sonunda, uzun süredir seksten uzak kalmış bu güzel kadına hiç beklenmedik bir söz eder:

ANNE: Cehennemden başka hiçbir yere layık olamazsın.
RICHARD: Bir tek yer var, izin verirsen dile getireyim.
ANNE: Bir zindan olmalı.
RICHARD: Senin yatağın.

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

Anahtar sözcüğü, yine, dile getirilen bir sözde bulduk, öyle değil mi?

11. Bölüm
BİR KARAKTER YARATMAK



Oyundaki bir karakteri betimlemek hiç de kolay bir iş değildir. Bu konuda ekmek arayan oyuncular, çoğu kez yönetmenlerin verdiği çakıl taşlarıyla yetinmek zorunda kalmışlardır. II. Richard rolünü üstlenen Alec Guinness, yönetmeni Ralph Richardson'a rolü nasıl geliştirmesi gerekeceğini sorduğunda, Sir Ralph elindeki kurşun kalemi göstererek "İşte böyle. Sivri ve sıska. Böyle istiyorum"* deyivermiş!

Yönetmen Mervyn Leroy, *Quo Vadis* filminin çekimi sırasında çağırttığı Peter Ustinov'a, Nero'nun karakteri hakkında kendi düşündüklerini şöylece anlatıvermiş: "Nero...? Onunbunun çocuğu..." Sonra eklemiş: "Geceleri elini şeyinden çekmezmiş herhalde..."**

Laurence Olivier'in Kral Lear hakkındaki düşüncesini okumak da insanları çok şaşırtmıştır: "Hepimiz gibi biri işte, yaşlı aptalın teki..."***

Bir yönetmen, bir Shakespeare karakterinden ne anladığını açıklamak için oyuncusuna "O bir Azizdir" ya da rolün psikolojisine değinmek üzere "Çok mutsuz bir çocukluk geçirmiş olmalı" derse, oyuncu hemen şu yanıtı vermelidir: "Teşekkür ederim. Hangi sayfada böyle yazmış acaba?"

* Garry O'Connor, *Ralph Richardson*, 1982.
** Peter Ustinov, *Dear me.*
*** Lawrence Olivier, *On Acting.*

○

Çağdaş oyunlarda geçen bir karakteri okuyan oyuncu, yazarın nasıl bir karakter yaratmak istediğini fazla zorluk çekmeden aklında canlandırabilir. Shaw ya da O'Neill gibi biraz daha eski yazarlarımızsa, yazdıkları yönetim notlarında kişilerin kimliklerini, giyecekleri giysilere varana kadar kaydetmişlerdir. Bu durum, her zaman vakit darlığından şikâyet eden yönetmenlerin işine gelebilir, ama bu tutum, oyuncular için bir deli gömleği kadar sıkıcı olabilir. Mamet ya da Pinter gibi tiyatronun içinden yetişmiş olan çağdaş yazarlarsa, yazdıkları diyalogun kendi kendisini belli etmesinden yanadır. O zaman, oyuncu, elindeki metinleri tarayarak, yaratacağı karakterin kimliğini aramak zorunda kalır. Oyuncunun bu çabası, aslında ona içinde dolanabileceği bir alanın sınırlarını çizme şansı vermiş olur.

Oyuncumuza, *Vanya Dayı* oyununda Astrov rolü verilmişse, yaratacağı karakterle ilgili olarak şöyle notlar almaya başlayacaktır: Yaşı kırk yedi, her yerden uzak bir kasabada yaşayan bir doktor, işi başından aşkın ve belirgin olan yanları şöyle: Bir zamanlar yakışıklıymış ama güzelliği artık solmuş, bıyıkları bile ağarmış. Astrov'un zayıf tarafları da var. "Bir damla Votkaya düşkün" diyor yaşlı bakıcı, muhtemelen durumu hafifletmeye çalışarak! Öte yandan güçlü yanları da var. Ağaçlara karşı büyük bir düşkünlüğü var, bulundukları mıntıkadaki ormanların yozlaşmasını izlemekte, yine bunu bir görev olarak mı yoksa sırf kızgınlığından mı yaptığı pek açık değil. Oyuncumuz tüm bu konularda karar almak durumundadır.

Astrov, boş gezen ve sıkıntılı Yelena'yı çekici bulmaktadır. Bu yüzden, köşke olan ziyaretleri sıklaşmıştır. Ancak köşkte yaşayan ve basit bir kız olan Sonya'nın kendisine nasıl âşık olduğunun farkına bile varmamıştır. Vanya'nın yandaşı ve yakını olmasına karşın ("Bütün mıntıkada aklı başında iki kişi var: O da sen ve ben!") orta yaş krizine yaklaşımı çok başkadır. Vanya aklını oynatır, önce cinayet işlemeye sonra da in-

tihara kalkar! Astrov'sa ikisinin de bu çürümüş ücra köşede pas tutmuş olduklarına ve yapılacak hiçbir şey olmadığına inanmıştır. Yaşamın daha rahat ve tatlı olduğu küçüklük günlerine karşı bir nostalji duymaktadır ve bakıcı kadına "Çocukluğumda seni andıran bir dadım vardı" der.

Oyuncumuz, tartışılması mümkün olmayan bu tür bilgilere dayanarak, Astrov karakterini nasıl canlandırması gerektiğini saptayacaktır. Öte yandan bir Shakespeare oyununda bu tür bilgileri nerede bulabilir acaba?

Önce yaş sorununa bakalım. Shakespeare bu konuda pek ender olarak bilgi verir. Kimse "Yaşlı Gobbo" ya da Polonius'un kaç yaşında olduğunu bilmez! Genç Hamlet'in, o da oyunun sonuncu perdesinde, otuz yaşını doldurduğunu öğreniriz. Bu yaş, Elizabeth döneminin yaşam istatistiklerine göre orta yaş demektir. Bu da, bizim Hamlet'le ilgili tahminlerimize hiç uymamaktadır!

Juliet'inse yaşı on üçtür. Dadısı "Lammas yortusunda on dördüne basacaktı" der. Kral Lear içinse "kırkının çok üstünde" denilmektedir. Böylece, işin can alıcı noktasına ulaşmış bulunuyoruz! Juliet'in heyecanını canlandırabilecek olgunluğa varmış bir kadın oyuncu, artık çok yaşlanmış olur. Lear gibi bir rolün gerektirdiği fiziksel dayanma gücüne sahip bir oyuncuysa çok gençtir! Demek ki önemli olan gerçek yaş değil, oyunculuk düzeyidir! Shakespeare'in ilk Juliet'i genç bir oğlandı. Lear rolünü ilk canlandıran Burbage da otuz yaşındaydı. Anlaşılıyor ki Shakespeare'in tiyatrosunda "haydi kendimizi kandıralım" yaklaşımıyla, izleyicinin "inançsızlıktan isteyerek uzaklaşması" istenmektedir. Shakespeare yarattığı bir karakterin yaşını belli etmişse, oyun gereği belli etmiştir. Yoksa yönetmenlere ya da oyunculara yol göstermek için hiç zaman harcamamıştır.

Karakterlerin fiziksel özellikleri konusu da pek ele alınmamıştır. Amacı, bizlerin Leydi Macbeth'i, Rosalind'i, Iago'yu ya da Hamlet'i "gözümüzün önüne getirmemiz" değildir. Bu karakterleri gözümüzün önüne getirdiğimizi sandığımız zaman, gözümüzün önüne gelen, izlemiş olduğumuz ünlü bir oyuncunun o rolü canlandırdığı zamanki görüntüsü-

dür. Bazı yöneticiler, Hamlet'in Danimarkalı olmasından yola çıkarak onun sarışın olması gerektiğine inanmıştır. Sanki yaşadığı açmazlar yalnızca İskandinav'lara özgüdür de! Olivier'in, çevirdiği *Hamlet* filminde saçlarını sarıya boyattığı doğrudur, ancak o bu hareketinin nedenlerini açıklamıştır: Kalabalık sahnelerde çevresindeki siyah saçlı oyuncular arasından kolayca seçilebilmek istemiştir. Hamlet'in annesinin, oğlu hakkında "şişman ve nefesi kesilmiş" demesi sizi şaşırtmıyor mu? Karakterler hakkındaki izlenimlerimizi saptarken metinde yazılı olanın dışına çıkmamaya özen göstermeliyiz.

Örneğin, Leydi Macbeth'i genellikle uzun boylu, kara saçlı, şeytani bir kadın olarak düşleriz ama metinlerde *böyle bir kayda* rastlanmaz. Yerine göre kısa boylu, tombul ve melek yüzlü de olabilir.

Öte yandan bazı gerçekçi karakterlerin bu özellikleri belli edilmiştir. Falstaff'ın şişmanlığı ve ter kokusu üzerinde ısrarla durulmuştur:

> Karnında bir puding bulunan şişte çevrilmiş bir öküz

Suskun Yargıcın ezikliği konusunda söylenene bir bakalım:

> Çıplak halinde çatallanmış bir turp gibi görünürdü

Mistress Quickly, meyhanesinin içinde kafası kesilmiş tavuk gibi koşuşturur ve Bardolph'un alkolik burnu her zaman örnek olarak gösterilir:

> Falstaff, Bardolph'un burnuna konan kara sineği görünce "Cehennemde yanan kapkara bir ruh" demektedir.

Öyle anlaşılıyor ki, Shakespeare'in hayal gücünde komediye ve trajediye yaklaşım başka başka kanallardan ilerliyormuş.

Arada sırada, karakter listesinde karakterlerin meslekleri belli edilmektedir. Theseus'un düğün partisinde görev alan "esnaf takımı"nın meslekleri doğramacı, örgücü, körük ta-

mircisi olarak belirtilmiştir, ama daha sonra bu bilgiyle ilgili hiçbir olay gerçekleşmez. Bully Bottom rolü için Robert de Niro gibi bir oyuncunun bir örücünün yanında birkaç ay staj görmesine hiç gerek yoktur! "Esnaf takımı"nın mesleklerinin belirtilmiş olması yalnızca sosyal ölçülere göre nerede olduklarını saptamak içindir: Hepsi "saygıdeğer" esnaf takımındandırlar. Yoksa dönemin sosyal sınıflandırmasında çok daha aşağılarda gelen bir grup karakter değildirler! Bazı karakterler "bir cellat", "bir katil" ya da "bir öğretmen" diye belirtilmiştir. Doll Tearsheet yaşlanmış bir fahişedir. Adından, mesleğini güçlü bir biçimde yerine getirdiğini düşünmemiz mümkündür, ama mesleği konusunda sıkıntıları olduğunu aklımıza bile getirmeyiz: O yalnızca mesleğini yürütmektedir.*

Bazen de verdiği bilgilerle Shakespeare kendi kendini yalancı çıkarır. Othello'ya "Mağripli" derler, oysa Iago onun "kalın dudakları" ve "kapkara koynundan" söz eder ve kendisi de "Ben karayım" der. Demek ki Iago da siyah ırktan geliyordur. Soylu kandan geldiği de söylenir ama bu soyluluğun kimlerden geldiği asla ortaya çıkmaz. Hangi ülkeden geldiği de herhalde hiç ortaya çıkmayacaktır. Shakespeare açısından Iago'nun beyaz ırktan olmayıp siyahi olması yeterli görülmüş olmalıdır. Öte yandan Leydi Macbeth "süt emzirdiğini" söyler ama Macbeth'ten bahsedilirken "onun hiç çocuğu olmadı" denir. Oldu mu, olmadı mı diye çekişmekle bir yere varacağımızı sanmıyorum. (Hatta genç bir yönetmen Leydi Macbeth'in, Macbeth'in anası olduğu görüşünü ortaya atmıştı ama bu görüş hiç tutulmadı!)

Özetle diyebiliriz ki, Shakespeare'in karakterleri hakkında elimizde bulunan bilgiler, bir pasaport almak için doldurmaları gerekecek formları doldurmaya bile yetmez. Açık söylemek gerekirse, günümüzde bir oyuncunun bir "Astrov", bir "Willy Loman" ya da bir "Blanche Dubois" rolü-

* İngilizce'de "tear" yırtmak, "sheet" de çarşaf anlamına gelmektedir. Bu adı Çarşafyırtan diye çevirmek mümkündür. – ç.n.

nü oynamak için deneyeceği yaklaşımlar, bir Shakespeare karakteri söz konusu olunca hiç yararlı olmayacaktır. Shakespeare'in karakterleri için oyuncumuzun başka yerlere bakması gerekmektedir.

○

Bir role başlamak için, bir oyuncunun bir tutamak bulması gerekir. Oyuncu Simon Callow, William Gaskill'in yönettiği bir Shakespeare oyununda, ne tür zorluklarla karşılaştığını şöyle anlatmıştır:

> Özellikle karakter sorunu üzerinde tartıştık. Benim güçlü bir kanım vardır: Oyunculuk, karaktere dayanmalıdır. Bu bir yarı-Stanislavski yaklaşımıdır ve oyunda üstlendiğim rollerin karakterlerini bulmak konusunda çektiğim sıkıntılardan kaynaklanarak geliştirilmiştir. Fakat, Bill (William'ın kısaltılmışı) bunu reddediyor ve "karakter" sözcüğünü bir tür burjuva saptaması olarak değerlendiriyordu. "Bana göre önemli olan karakter değil, onun sahnede yaptıklarıdır" diyordu. Bu konuda Brecht de şöyle demektedir: "Bir oyun, bir olayın hikâyesiyse, o zaman oynayanların karakterleri ancak hikâyenin anlatılmasına yararlı olduğu sürece önemsenecektir.

Birçok oyuncu, Callow'un çektiği "sıkıntıyı" ve canlandıracağı "karakterin kimliğini" bulmak için bir tutamak aramasının ne demek olduğunu çok iyi bilir. Ancak bu "kimlik" sözcüğü, bir tutamak bulmak için hiç yeterli değildir.

Diyelim ki, bir oyuncu, yönetmenine şu soruyu yöneltti: "Yaratacağım karakter kimdir?" Yönetmenin yanıtı da "Sen bana kim olduğunu anlatıversene" olacaktır. Oyuncumuz, böyle bir soruya pek genel yanıtlar vermek durumunda kalacaktır. Önce adını söyler, sonra kumpanyadaki yerini açıklar ve belki de eskiden ne gibi roller üstlenmiş olduğunu bildirir. Yine de farkındadır ki, birkaç sözle kendini anlatması mümkün değildir. Ya da "Bunları menajerime sorun" diyebi-

lir. Bir başkasının kimliği üzerinde fikir yürütmek, kendi benliğimizi tanımlamaktan her zaman daha kolaydır.

The Birthday Party adlı oyunu sahnelendiğinde, oyunun yazarı Harold Pinter'a tanımadığı birinden bir mektup gelmiş. Tanımadığı bir hanım izleyici, oyundaki Goldberg ve McCann karakterleri konusunda şu üç soruyu soruyormuş: "Kimdir bu adamlar? Nereden çıkmışlardı? Çılgın mıydılar? Oyununuzu anlayabilmem için bu soruların yanıtlarını almam gerek". Anlattığına göre, Pinter şöyle yanıt vermiş: "Siz kimsiniz? Nereden çıktınız? Çılgın mısınız? Bu sorularımın yanıtını bilmeden mektubunuzu anlamam mümkün değildir."

"Kim?" sorusu, muhakkak ki kolayca yanıtlanabilen bir soru değildir!

Bir biyografi yazarı, Napoleon'un yaşamını bize anlatabilir, çünkü o ünlü kişinin yaşamı sona ermiştir ve yaptıkları bir araya getirilebilir. Tolstoy da bize Anna Karenina'nın nasıl bir hanım olduğunu anlatabilir ama bunun için bin sayfayı aşkın bir roman yazar.

Yazarlar roman olsun, biyografi olsun, geçmişte yaşananları olayın ardından anlatmak üzere bir gözlemci tutumuyla yazmaktadırlar.

Shakespeare hiç de böyle yazmamıştır. O, bize, yaşanmakta olan olayları izlettirir. O ne bir anlatıcıdır (karakterleri bize kendi yaşamlarını sunmaktadır) ne de bir izleyici (izleyiciler, bizleriz)!

Elizabeth döneminin oyuncuları, oynadıkları karakterlerin kimliğini sormazmış. Bully Bottom, kendisine Pyramus rolü düşünce sorar: "Pyramus neymiş? Bir âşık mı, yoksa bir Tiran mı?" Shakespeare "karakter" sözcüğünü hiç kullanmamış, yalnızca "rolü" demekle yetinmiştir. Shakespeare'in, oyuncuların en büyük derdi olan sahne korkusunu anlatışı da şöyledir:

Yetişmemiş bir oyuncu sahnede
Korkusundan rolünün yanında titreşmekte...

Bottom kendisine "aslan rolünün verilmesini" ister. Oyun, doğal olarak rollerin bir araya gelmesiyle tamamlanacaktır. Roller, bütünün bir parçasıdır.* Müzisyenler de kendi çalgıları için yazılmış bölümlerle ilgilidirler ama çalınan senfoni, bütün bölümlerin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Shakespeare'in oyunlarına da, bir orkestra tarafından çalınmak üzere notaya geçirilmiş bir müzik parçası gibi bakmakta yarar vardır.

○

John Barton'ın açıklık getirdiği gibi, Elizabeth döneminde "karakter" sözcüğü yazılmış kişilik anlamında değil, yazı anlamında kullanılırmış. Kral Claudius, kendisine gösterilen mektubu okur ve "Evet, bu Hamlet'in karakteri" diyerek, gösterilen yazının üvey oğluna ait olduğunu doğrular. Bu sözcüğün günümüzde kullanılan anlamı kazanması, en az yüz elli yıl sonra gerçekleşmiştir. Shakespeare'in çağdaşı olan Marlowe ve Jonson gibi oyun yazarlarının, karakter konusunda fazla bir bilgileri olmamıştır.

Marlowe'un *Timurlenk* adlı oyunu ilk kez 1597 yılında sahnelenmiştir. Oyunda Timurlenk sürekli söylev verir gibi konuşur, yalnızca belâgati izlenir. Ne kendinden bir şüphesi olur ne de içinde herhangi bir sıkıntı belirir. Öyle mi olsun böyle mi ya da hangi yolu seçsem diye hiçbir zaman duraklamaz. Onun dünya görüşüyle iç yaşantısı arasında nasıl bir bağ olduğu konusunda hiç bilgimiz olmaz. Fakat, Shakespeare'in karakterlerini asıl canlandıran, bu iç çekişmeler ve kararsızlıklardır.

Yakın dostu Ben Jonson bile bu farkı anlayamamıştı. Shakespeare'in kumpanyası, onun bazı oyunlarını sahnelemiş, hatta Ben de rol almıştı. Shakespeare'i ölümünden ön-

* Yazarlarımız burada "rol" sözcüğü yerine İngilizce'de kullanılan "part" sözcüğünü kullanmışlar. Bunun Türkçe karşılığı olan "bölüm" sözcüğünden rol anlamını çıkarmak mümkün değil. Bu paragrafı tamamlayan cümlenin anlam kazanabilmesi için bu tür bir açıklama yapmayı gerekli bulduk. – ç.n.

ce son gören dostları arasındaydı ve ardından çok sıcak güzellemeler yazmıştır.

Ancak Ben Jonson, o dönemde pek yaygın bir inanca sahipti. Bu görüşe göre her insan, vücudunda bulunan likit ya da buharlaşmış bir mizaca sahip oluyordu. Bu mizaçlar, dört türlü olurdu: Safra, soğukkanlılık, kan ve kızgınlık! Bu anlayışa göre, vücudunda fazla safra bulunan kişiler, iyiden iyiye melankolik olurlardı. Ben, yarattığı karakterlere mizaçlarını anımsatan adlar verirdi: Sir Epicure Mammon, Sir Politick Would-be, Dame Pliant, Doll Common, Zeal of the Land Busy (bir Püriten). Oyunlarını bu karakterlerin mizaçlarına göre geliştirirdi.* Böylece mübalağacı durmadan mübalağa yapar, kızgın adam her şeye kızar, seks düşkünü olan hep cinsel zevkler peşinde koşardı. Bir başka görüşle bu karakterler, oyuncak trenler gibi, yöneten kişi durduruncaya kadar raylarında koşuşturur dururlardı!

Shakespeare, tam tersini yapmaktaydı. Melankolik karakterine coşkulu ve eğlenceli sahneler yazıyor, kızgın adamlarını ağlatıyor, seks düşkünü karakterleri de İncil'den sık sık alıntılar yapıp Tanrının sözünü ediyordu. Jonson, bu tür bir davranışın kargaşaya yol açacağını sanırdı. Shakespeare'in insanları canlandırış şekline karşı çıktığı gibi, dönemin tiyatrolarının "kötü alışkanlıklarını" eleştirmiş ve "doğru" bir oyunda şöyle demiştir:

> ... yapılan işler ve kullanılan dil, insanların gerçekte yaşadıkları gibi ve Komedilere yakışır biçimde olmalı...

Kısacası, Shakespeare'in oyunları, Jonson'a göre "doğaya uygun" değildi!

Fakat, ölümünden ve Londra'daki tiyatroların kapatılmasından sonra onun gibi bir oyun yazan bir daha asla gelmeyecekti.

* Bu sözcükler, İngilizce olarak değişik mizaçların adlandırılmış biçimleridir. – ç.n.

Önemli yazarlar, yaşamı anlatmak için giderek daha çok roman türünü seçmeye başladılar. Tolstoy, Dickens, Balzac ve Çehov karakter yazımını bir sanat haline getirdiler. Çok özel kişilerin özgün yanlarını, hatta giysilerinin en ince ayrıntısına kadar, saçlarının taranma biçimi de dahil olmak üzere, yazmaya koyuldular. Yazdıkları kişileri "görür" gibi olurduk ve düşüncelerinde belli bir mantık bütünlüğü vardı. Onların yazdıkları kişilerin, beşikten mezara kadar nasıl yaşadıklarını, nasıl konuşup, nasıl yürüdüklerini hep izleyebilirdik.

Bu usta romancıların, bizi alıştırmaları sonucunda oyunlardaki karakterleri analiz etmeye ve aynı yöntemlerle tanımaya çalışır olmuşuzdur.

Bu sözü söylerken (on sekizinci yüzyılın yazarlarının sandığı gibi) insanları bize tanıtan Shakespeare'in kaba ve ilkel olduğunu söylemeye çalışmıyoruz. Ayrıca onun döneminden beri insanların kendi kişilikleriyle ilgili bilgilerini geliştirmiş olduklarını da söylemek istemiyoruz! Hatta aksine birçok şeyi kaybetmiş olabiliriz. Belki de Shakespeare hepimizden ileride-di. Belki de düşüncelerde uyum aramakla hata etmekteyiz! Gerçekçi romanlar sanki manzum oyunlardan daha mı gerçektir? Yoksa yalnızca değişik bir alanı mı bize nakletmektedirler?

Tom Stoppard'la görüşme yapan bir gazeteci, olaya şu yaklaşımı getirmekle belki en doğrusunu yapmıştı:

"Belki oyunlardaki karakterler hiçbir zaman *gerçek* olmazlar. Siz, son zamanlarda hiç Oedipus Rex'i anımsatan birine rastladınız mı?"

Yine de Dickens ve Tolstoy ya da Balzac ve Çehov'un karakterleriyle Shakespeare'inkiler karşılaştırıldığında birçoğu "eksik" ya da "tamamlanmamış" görülebilir. Muhakkak ki Malvolio'lar, Falstaff'lar ve de Hotspur'ler hemen yaşama geçer, hatta sahneden atlayıp aramıza karışırlar ama başka birçok karakter belirli tiratlarından öteye geçemez. Onları konuşturan "kişiyi" tanımlamak ve neden öyle davrandıklarını anlamak zordur. Sesini duyarız da yüzünü göremeyiz. "Yazarın aklında oluşmuş" karakteri tanımlamak, adeta mümkün değildir.

Shakespeare'in önemli karakterleriyle olan ilişkilerini de bulmak kolay değildir. Falstaff'ın yaptıklarını uygun görür müydü, görmez miydi? Falstaff, Bernard Shaw'a göre "sarhoş ve berbat bir yaşlı"ydı. Öte yandan, Orson Welles, Falstaff için "tüm oyunlarda görülen en hakiki ve en iyi insan" demiştir. W.H. Auden daha da ileri gitmiş ve Falstaff için "İsa Hazretlerinin bir sembolüdür" demiştir. Yalnızca Shakespeare kendi düşüncesini gizlemiştir. III. Richard, oyunda olduğu gibi açıkça kötü bir kraldır; "Savaş Tanrısı Harry" diye tanıttığı V. Henry'yse görünüşe göre "iyi" bir kraldır! İyi de, acaba Shakespeare savaştan mı yanaydı? Ya II. Richard'a ne denilebilir? Onu bir sahnede beğenirken, diğer sahnede tam aksi duygular dile getirir! Arada kaybolan bir şey yok mu, acaba?

○

Shakespeare, yarattığı karakterleri tamamlamamışsa, mutlaka bir bildiği vardır. Tamamlanmış bir portre çizmenin zaten peşinde olmadığı gibi, buna gerek bile görmemişti. Shakespeare, romancıların aksine, hakkında yazdığı karakteri yaratan ve onun hakkında her şeyi bilen bir yarı-Tanrı pozuna girmek istemez. O bir tiyatrocuydu (Shakespeare'i bazen hafife almanın yararları da olur) ve oyunlarını aktörler için yazıyor, onlara nefes alacak yer bırakıyordu. Örneğin *Anna Karenina* Tolstoy'undur ve başka kimsenin olamaz. Oysa, Hamlet yarı yarıya Shakespeare'in olup, geriye kalanı rolü üstlenen oyuncunun tamamlaması gerekmektedir.

Şöyle bir şeyi düşleyebiliriz: Oyunu bitiren Shakespeare kalemi elinden bırakır ve "İşte, ben yazacağımı yazdım, gerisi oyuncuya kalmış. Kendi bedeni, kendi kişiliği, kendi sesi ve kendi heyecanıyla bu karakteri bütünleştirmek onun işidir" der. Yazılmış karakterler hep yansıtılmaya hazır ama bağımlı değildirler.

Ophelia'nın saç rengi ya da Claudius'un davranışları gibi gereksiz bilgileri bize vermekle uğraşmadığı gibi hiç de üstelemez. Hikâyesi için gerekli gördüğündeyse Hamlet'in "sürek-

li siyahlar giydiğini" açıklar. Helena'nın uzun boylu, Hermia'nınsa bastıbacak olduğunu açıklar, çünkü o sahnelerin komikliği biraz da bu bilgilere dayandırılmıştır. Ophelia'nın aklını kaçırdığını söyler, ama nedenini açıklamaya kalkışmaz. Belki de rolü üstlenen oyuncu, kendine göre bir neden bulacaktır. Shakespeare, oyuncuları birer kukla olarak değil, meslektaşları gibi görmektedir. Kapıyı açar, gidilecek yolu gösterir ama bu gidişin nerede sona ereceğini kendi de bilmez.

Kendisine hep tamamlanmış roller sunulup, yalnızca oynamaya alışmış olan bir oyuncu, bu tür bitmemiş rolleri oynamakta zorlanabilir. Günümüzün oyun yazarları açıkça "Blanche Dubois'yla (ya da Anne Christie'yle) ilgili zihnimde net bir görüş belirdi. Bayan Smith, şimdi lütfen ona benzemeye çalışın" demektedirler. Bayan Smith de avını kovalayan bir avcı gibi, tanımı yapılmış bu kişiyi yaratmaya çabalar. Sonunda başarılı ya da başarısız olması da yazarın düşüncesini nereye kadar "gerçekleştirebilmiş" olmasına bağlıdır. Herhalde karakter, yazarın kaleminden çıktığı gibi kalmaktadır.

Bu yol, Shakespeare'in yolu değildir. Onun yazarlığında, bir karakterin betimlenmesinin tam yapılıp, oyuncunun betimlemesi yapılmış kişiyi bulması söz konusu değildir. Yazar, Bayan Smith'e şöyle demektedir: "Herhangi bir durumda Ophelia olabilirsiniz. Oynamanız gereken durumlar belirtilmiş, sözleriniz yazılmış ve hissetmeniz gereken duygular belirtilmiştir. Bana inanın ve samimi olun. Bakalım nerelere varacaksınız?"

Shakespeare, Bayan Smith'i, kendi kişiliğini geri plana iterek, Ophelia'yı kendi dışında aramaya yönlendirmiyor. Tam tersine, daha çok kendine dönmeye ve hayal gücünü geliştirerek, kendi Ophelia'sını bulmaya çağırmaktadır. Shakespeare'in asıl isteği, oyuncunun sahne gücünü ortaya çıkarmasıdır. Elsinore Kalesi'ni sarmış moral çöküntüsünün kurbanı olan bu genç kızın hissettiklerini ortaya çıkaracak güce ve de aşkının temizliğini yankılayacak sese, bakalım Bayan Smith (ya da Shakespeare'in günlerinde Bay Smith) sahip midir?

Aslında, Shakespeare, bir oyuncu tarafından yaşama ge-

çirilmesi gereken dizeler yazmaktaydı. Karakter, kadın ya da erkek oyuncunun rolü gerçekleştirirken gösterdiği yetenekle kendini bulacaktı. Sonuç, her zaman değişik olacaktır. Bayan Black'in Ophelia'sı, Bayan Smith'in Ophelia'sından kesinlikle farklı olacaktır. Zaman ve mekânın da bu değişime katkısı olacaktır. Yarınların Ophelia'ları, günümüzün Ophelia'larından farklı olacaktır. Polonyalı bir aktris, Amerikalı bir aktristen farklı oynayacaktır! Hiç kimse, Shakespeare'in "asıl niyetinin" ne olduğunu bilemez! Yalnız, kendini tümüyle tiyatroya adadığı için, bu değişkenliklerin bilinçli olarak peşinde olduğunu söyleyebiliriz.

Shakespeare, Globe Tiyatrosu'nda, oyuncuların ertesi haftaya provaya girmelerini sağlayacak biçimde yazarken, geleceğe bakmaktan da geri kalmıyordu. Yazdıklarının yaşayacağını biliyordu. Güçlü oyunlarının, ahşap tiyatro binasının saman ve yaldızlarından çok daha uzun ömürlü olacağından emindi. "Daha doğmamış" oyuncuların, onu sahneleyeceğini de biliyordu. Çekingenliği yüzünden, gelecek kuşakların yönetmeni olmaya kalkışmaktan vazgeçmişti.

○

Hitap etmeye çalıştığı gelecek kuşaklar, bugün bizleriz. Oyun metinlerini bizlere teslim etmiş, kapıyı aralamış ve gidilecek yolu göstermiştir. Kapıdan girerken arkamıza bakacak olursak, yazarın ses seda çıkarmadan ortadan kaybolmuş olduğunu görürüz. Thomas Hardy, bu konuda şöyle demiştir:

> Kaleme aldığı düşler ve üst düzey
> Sanatı dışında, ne bir yakın söz
> Ne de kişisel bir iz bırakmadan...

Falstaff'ı beğenip beğenmediğini ya da Richard'ın yaptıklarını alkışlayıp alkışlamadığını asla öğrenemeyeceğiz. Bu dünyadan ayrılırken mezar taşına "beni rahat bırakın" yazdırmış ve yazdığı oyunları istediğimiz gibi sahnelemek üzere bizlere bırakmıştır.

Hayatıyla ilgili hiçbir iz bırakmamış olmasına şaşmamak gerekir, çünkü oyunlarında da kendini göstermemeye büyük bir özen göstermiştir. O, hep kendi başınadır. İki karakterini karşı karşıya getirir, ama hiçbirinin tarafını tutmaz. Becerikli olmayan bir hükümdarın devrilip yerine becerikli birinin nasıl geçtiğini gösterir, ama bunun bir gelişme ya da ilerleme olduğunu söylemez. Tek gösterdiği, değişimdir. Bir karaktere bir başkasından çok daha fazla dize yazmıştır ama bu "onu yeğlediği" anlamına gelmez. Tıpkı bir deney tüpüne iki ayrı sıvı döküp, oluşacak bileşimi saptamaya çalışan bir bilim adamının iki sıvı arasında herhangi bir tercihi olamayacağı gibi! Şair Ted Hughes, Shakespeare'in "egosuz" olduğunu söylemiştir.

Shakespeare'i anlamak için şuna inanmak gerekir: Gerçekleşen her olayı birkaç değişik bakış açısından izlemek gerekir ve her karakter ters tepkiler gösterebilir.

Bizim gibi oyuncular için, bir karakterin görüşünü bir diğerinden daha güvenilir görmek sakıncalıdır.

Örneğin Hamlet, çevresinde bulunanlar hakkındaki kişisel görüşlerini açıklamakta pek cömerttir. Polonius, Hamlet'e göre, "henüz beşiğinden çıkamamış koca bir bebek" ve de "her şeye burnunu sokan koca bir aptaldır"; Osric bir "su sineği"dir; Rosencrantz ve Guildenstern'i "dişleri çıkarılmış engerekler" diye tanımlar. Özellikle Kral Claudius'a karşı neredeyse bir sözlüğü dolduracak kadar çok hakaret yağdırır. Kral Claudius bir "lekeli kral", bir "Köle", bir "Yankesici", "Parça ve Yamaların Kralı" ve "Günahlar Kralı"dır. Öte yandan kendi babası için tüm tanrıların adlarını sıralayacaktır: Hyperion, Jove, Mercury ve Mars. Tüm bu tanrılar, babasında buluşmuştur. Birçok yönetmen ve drama öğretmeni de Hamlet'in bu görüşlerine katılmaktadır!

Bernard Shaw bu görüşte bir hata bulunduğunu yüz yıl kadar önce yakalamıştır:

> Martin Harvey'nin Osric'i oynaması kadar doğru bir uygulamaya rastlamadım. Harvey, rolünü Osric'in bakış açısına

göre canlandırmıştı. Osric saygın ve seçkin bir saray efendisiydi; yoksa Hamlet'in dediği gibi, "su sineği" değildi.

Birçok oyuncu, rollerini Hamlet'in tanımladığı biçimde oynamak hatasına düşer. Bu yanılgı sonucunda, Herod'dan daha fazla Herod'cu olmaya kalkan Claudius'lar ya da "sıska ve terlikli pantolonlardan" oluşan Polonius'larla karşılaşırız. "Shakespeare'in niyeti böyleydi" diyerek olayı kabullenmek ve "Bakın, işte metinde böyle yazıyor" demek, sakıncalı bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, Elsinore Kalesi'nde, Hamlet'in babasının ölümünde hiç kimsenin, hatta Gertrude'un bile Claudius'tan şüphelenmediğini göz ardı etmemize neden olur! Hamlet, babasını Claudius'un öldürdüğü düşüncesinde tek başınadır. Polonius'sa, kendi gözünde, Elsinore'da yaşayan en akıllı adamdır. Başmabeynci ve kraliyet ailesinin başdanışmanı olarak ülkeyi adeta o yönetmektedir. Öğüt vermekte öyle isteklidir ki! Hamlet, her ne kadar Polonius'un "her işe burnunu soktuğundan" şikâyetçiyse de, sürekli casuslar kullanması ve herkesi izlemeye çalışması, kendi açısından "her daim tetikte" olmasının gereğidir.

Oyundaki en ilginç karakterlerden biri de, hiç şüphesiz, Hamlet'in babasının hayaletidir! Onun zırhlar içinde olduğu ve bir "asker gibi" dolaştığı söylenmektedir. Yaşamla hiçbir ilgisinin kalmadığı, "bu şey" ve "bu korkunç gölge" diye tanımlanmasından anlaşılmaktadır. Nöbetçilerin "ezik ve korku dolu gözlerine" öyle bir görünmüştür ki, hepsi "korkudan bulundukları yerde erir" olmuşlardır. Konuşmaları arasında sürekli, gotik romanları anımsatır biçimde, kemiklerden, cenazelerden ve gömütlerden söz eder.

Ne demektir ölü bir bedenin zırhlar giyip yeniden
Ay ışıklarını görmeye gelmesi?
Geceye korku salıp biz zavallı yaratıkları
Böylesine sarmak kökümüzden...[1]

(*Hamlet* ilk kez öğleden sonra ve açık havada sahnelendiği-

ne göre, izleyicileri ürpertenin dekorlar ya da aydınlatma efektleri olamayacağı, yalnızca sözlerle bu etkinin yaratılmış olduğu unutulmamalıdır.) Oyuncumuz, tüm bu ürkütücü sözlerin etkisi altında kalırsa, o zaman (Dickens'ın ünlü romanı) *Pickwick Papers*'taki Şişman Oğlan gibi "Hepinizi korkutacağım" diyerek hayaletçilik oynama tehlikesiyle karşı karşıya gelir.

Ama bu rol, Hayalet'in bakış açısına göre oynanırsa, Hayalet'in amacının insanları *korkutmak* olmadığı görülecektir. Tam tersine, Hamlet'in duyduğu korkunun üstesinden gelmesini sağlamalıdır, yoksa korkunç sırrını açıklayarak oğluna görevini söyleyemez. Kötü niyetli bir cin ya da göründüğü insanı mutlu edecek bir kılığa girmiş bir iblis gibi görünmemek için olabildiğince insan gibi görünmek zorundadır. Hamlet'le tek başına kaldığında, bir kral gibi davranmaya bile gerek duymaz. "Ben senin babanın ruhuyum." Hayalet, her şeyden öte, oğluyla konuşan bir babadır.

Rol, Hayaletin bakış açısına göre oynandığında. Hamlet'e göründüğünden çok daha farklı bir karakter yaratılabilirmiş gibi görünüyor.

Keşke, imkânımız olsa da, Hamlet'le Hayalet dışında Elsinore'da yaşayan tüm karakterleri bir araya toplasak, sarayda gerçekleşen olaylar ve Prensin garip tutumu hakkında neler düşündüklerini sorabilsek! Hamlet'in, babasının hayaletiyle neler konuştuğunu hiçbiri bilmediğine göre, her birinin yaşanan olaylar hakkında birbirinden farklı görüşler ileri sürmesi kaçınılmazdır. (Shakespeare'in her oyununda, oyuncuların, oyunda gerçekleşen olayları, üstlendikleri karakterlerin bakış açısından tanımlayarak tartışmaları, kesinlikle olumlu sonuçlar verecek bir uygulamadır.)

Hamlet oyununun duygusal ve alışılagelmiş değerlendirmesi, Hamlet'in bozulmuş bir toplumda "hakikate ermiş" tek kişi olduğunu ve zavallının sürekli yanlış anlaşıldığını ileri sürer. Ancak Elsinore duruma farklı bir bakış açısıyla bakar. Doğal bir yaşamın sürüldüğü sarayda, babasına fazla düşkün olan bir evladın, dışarıdan görüldüğü kadarıyla ge-

çerli bir nedeni olmadan, aklını oynatması sonucu birçok trajik olayın yaşandığı yorumuna da varabiliriz.

Shakespeare açıklama yapmadan ortadan kaybolur derken, bu durumu kastetmiştik. Oyunlarında gerçekleşen olayları, her cepheden, bütün karmaşıklığıyla göstermeye özen göstermektedir. Bu durumda "kendi görüşünün" ne olduğu konusunda fikir ileri sürmek, açıklayıcı olmaktan çok aşağılayıcı olacaktır!

Demek ki, Shakespeare'in karakterlerini cam şişelere yerleştirip üzerlerine etiketler yapıştırmaktan kesinlikle vazgeçmeliyiz. Bottom'ın ünlü sorusu "Bir âşık mıdır, bir tiran mı?"nın yanıtı pekâlâ "Her ikisi de" olabilir. J.B. Priestley, piyasadan çoktan çekilmiş bir kitabında, yaratıcı yazarların karakterlerini belli bir modele bağlamaktan kaçındığını yazmıştı. Priestley'ye göre yazar, tanıdığı birinin eğlenceli yanlarını, bir başkasının korkaklığını, bir üçüncünün zekâsını ve yine büsbütün başka birinin hareketliliğini alıp bir araya getirebilir ve yepyeni bir karakter ortaya çıkarır.

Shakespeare daha da ileri gitmiştir. Örneğin, dünyadan elini eteğini çekmiş biriyle kalabalıklardan hoşlanan bir başkasını almış ve birbirlerinden bu kadar ayrı iki insanı bir bedende birleştirmiştir! Yarattığı kişinin içinde çoğu kez bambaşka bir kişilik daha saklı olur ve olaylar tarafından zorlandığında gizli kimlik ortaya çıkıverir. Atinalı Timon, bu duruma çok güzel bir örnektir. Yaşamında durmadan partiler düzenlemekten hoşlanan bir kişi, birden kendini insanlardan kaçmaya kaptırır ve insanlığı toptan aşağılayarak "tuzlu suların sahillerinde" yalnız başına yaşamaya başlar.

Ancak Shakespeare gibi bir yazar, *Kısasa Kısas (Measure for Measure)* oyununda olduğu gibi, Viyana'daki tüm fuhuş evlerini kapatma kararı alan ve Püriten görünen Angelo gibi bir karakterin içten içe şehvetle kavrulduğunu kaleme alabilirdi.

Kressida adında Truva'lı bir genç kız karakteri yaratır ve kız, Troilusa ömür boyu sadık kalacağına ant içerek, "aksi halde sahtekârlara Cressid denilsin" der ve biraz geçtikten

sonra, bakarsınız kız, bu kez, Atina ordusundan bir komutanla sevişmektedir. İlk baştaki sadakat sözlerinde de çok samimiydi, ama içinde ikinci bir Kressida daha vardı! Hamlet de babasına, intikamını almaya söz verirken çok içtendir:

... Yalnız senin buyruğun kalır
Beynimin defterlerinde, yapraklarında,
Ivır zıvır bütün bildiklerimin üstünde
Evet, yemin Tanrıma, o kalır yalnız...[2]

Ancak aklında başka sorunlar da vardır. Bu sorunlar, intikam almasını geciktirir de geciktirir!

Hamlet, genellikle, entelektüel bir Prens olarak tanınır. "Olayları ince eleyip sık dokuduğu" için hareketsiz kaldığına inanılır. Oysa (yanlışlarla dolu bile olsa) bir sürü eyleme girişir. Amcası Claudius, Hamlet'e bir kardeş katili gibi görünse de, Shakespeare, onu diz çökmüş dua etmeye çalışırken gösterir.

Ölümlerinin ardından "bir katil kasap ve onun canavar kraliçesi" diye anılan Macbeth'le karısı konusuna gelince; Shakespeare, Macbeth'i cehennemden korkan dindar bir adam ve karısını da kocasına âşık bir kadın olarak göstermesini bilmiştir.

II. Richard rolünü üstlenen oyuncu, kralı "şair ruhlu" kabul ederek işe başlarsa, daha sonraki sahnelerde onun acımasız hareketlerini canlandırmakta zorlanacaktır. Yapılacak en doğru hareket, daha çalışmanın başında, II. Richard'ın hem bir şair hem de bir tiran olduğunu kabul etmek olurdu.

Soylu, her zaman güzel konuşan bir general olan Othello'nun içinde Caliban'dan da tehlikeli, vahşi, kudurgan bir canavar saklıdır.

Anlatılanlara göre, Globe Tiyatrosu'nun yıldız oyuncusu Burbage'la William Shakespeare bir meyhanede laflarlarken, Burbage şöyle demiş: "Biliyor musun William, benim sahneleyemeyeceğim bir rol, açıkça, yoktur! Ne tür bir karakter yazarsan yaz, oynamaktan kaçınmam. Var mısın,

oynamakta zorlanacağım bir rol yazabilir misin?" Shakespeare'in yanıtı "Anlaştık" olmuş ve *Othello* oyununu kaleme almış!

Shakespeare, insan davranışlarının en zıt uçlarını bir araya getiren –*hem* koyu Hıristiyan *hem de* azılı katil; *hem* soylu *hem de* canavar ya da *hem* Püriten *hem de* şehvet düşkünü– karakterler yaratarak oyuncularının yeteneklerini sonuna dek zora koşmuştur. Bu, zamanında da böyle olmuş olmalıydı. Bugün için de aynı durum geçerlidir. Katherina *hem* hırçın *hem de* çok uysal olabilen bir ev kadınıdır. Kral Lear *hem* yaşlanmış bir tiran *hem de* çocuklaşmış yaşlı bir adamdır. Shakespeare'in asıl ilgisini çeken, insanlarda bulunan bu ikilikler olmalıydı, yani Dr. Jekyll ve Mr. Hyde Sendromu! Racine'nin söylediği gibi: "Benim içimde iki kimlik var." Oyuncuların çoğu, bu kimliklerin birinde başarılı olurken, öbüründe zorlanırlar.

Stanislavski şöyle demiştir: "Kötü bir karakteri canlandıracağınız zaman, onun içindeki iyi tarafları araştırmalısınız." Shakespeare'in üç boyutlu karakterlerini canlandırmaya çalışırken, en uç zıtlıkları bir araya getirmeye özen göstermek gerekir. Shakespeare'in oyunları, iki yüzü olan madeni paralar gibidir: Madeni paraların daima bir yazı, bir de tura yüzleri vardır!

○

KÜÇÜK ROLLER

Charles Dickens'ın ölümünden sonra yayınlanmış bir çizimde, Dickens masasının başında düşünürken gösterilmiş ve çevresinde yaratmış olduğu bir sürü karakterin ufak portreleri yer almıştı. Yakın zamanda yapılan bir araştırmaya göre, bu yazarın yarattığı karakterlerin sayısı iki bine ulaşıyormuş! Benzer biçimde, Shakespeare'in de çalışma hayatına son verdikten sonra Stratford'daki bahçesine ektirdiği dut ağacının gölgesinde (ki bu dut ağacı ölümünden tam iki yüz-

yıl sonra kesilmiş ve kerestesinden –Profesör S. Schoenbaum'a göre– sayıyla ölçülmeyecek kadar Shakespeare anısı doğranmıştır) uyuklarken bir resmi çizilse, oyunlarında yaratmış olduğu karakterlerin resimleri gösterilebilirdi. Shakespeare'in, krallardan dilencilere kadar –arada hayaletler gibi uçarı birkaç karakter de olmak üzere– her kesimden sekiz yüz elli karakter geliştirdiği hesaplanmıştır. Onun hayal gücü de inanılmaz bir biçimde kuvvetliydi.

Pek az yazar, dahil olduğu sosyal düzeyin dışına çıkabilir. Yazma okullarında geleceğin yazarlarına sürekli "kendi bildiklerini yazmaları" öğütlenir. Bu nedenle, birçoğu krallar ya da prensler hakkında yazmaktan kaçınarak, okuma yazması olmayan rençperler ya da köylüler hakkında romantik hikâyeler yazmaktan öteye geçemezler.

Ama, her nasıl olmuşsa, Shakespeare herkesi tanıyormuş. Krallar ya da kraliçeler için yazdığı dizeleri, her kral ya da kraliçe hiç sıkılmadan kullanabilirdi. Birkaç sayfa ötedeyse, esnaftan kişilerin, yankesicilerin ya da köylülerin ağzından, onları aşağılamak bir kenara, saygınlıklarına önem veren dizeler yazmaktaydı.

İkinci sınıf küçük rollerin birçoğu gayet kısadır. Oyuncular "söylenecek ne az sözümüz" var diyerek, satırların uzunluğuyla rolün önemini karıştırırlar. Bir keresinde özel bir görev verilmediği halde, çıkmaması gereken sahnelere kendiliğinden çıkıveren bir oyuncuyla karşılaşmıştım. Oyuncu, bu hareketiyle küçük olan rolünü zenginleştirdiğini ileri sürmekteydi. Bu oyuncu, *IV. Henry* oyununun 2. bölümünde, Suskun Yargıcın köylü uşağı Davy'yi oynuyordu. Davy karakterinin, bana göre, en önemli sözü şudur: "Ölmeden bir kez olsun Londra'yı görmek istiyorum." Shakespeare, Davy'nin bu isteğini yerine getirip getirmediği konusunda hiçbir ipucu vermemiştir. Bu nedenle, Davy'nin bu dileğini yerine getiremediği kanısı yaygındır. Ancak bizim provada, Suskun Yargıç Londra'ya geldiğinde, Davy de ortaya çıkıvermişti! Aslında bu oyuncu, rolünü büyülteceği yerde küçültmüştü! Tıpkı Çehov'un Üç Kız Kardeşinin Moskova'ya ula-

şıvermeleri gibi bir şeydi bu gerçekleştirdiği. Önemli olan, bir oyuncunun sahnede ne kadar süre kaldığı değil, oraya çıktığında neler yaptığıdır. Dikkat edildiğinde, Ophelia'nın ne kadar az sahnesi olduğunu görmek, insanları şaşırtır! Öte yandan *On İkinci Gece (The Twelfth Night)* oyununun en akıldan çıkmaz karakteri Sir Andrew Aguecheek'in tüm dizeleri kırk satırdan ibarettir.

Shakespeare'in yarattığı karakterlerin her biri üç boyutlu değildir. Birçoğunda fazla boyutluluk söz konusu olmadığı gibi, bazılarının kişiliği bile belirgin değildir. Bir adları vardır –hatta bir çoğunun adı bile yoktur– dile getirecekleri birkaç dizeyi söylerler ve sahneden çıkıp kaybolurlar. Oyunların sahnelenmesinde birden çok rolün aynı kişi tarafından üstlenilmesi olağan bir durum olduğundan, oyuncular sahneden çıkar çıkmaz kostümlerini değiştirirler ve daha etkin olacaklarını umdukları ikinci ufak rolü oynamak üzere sahneye koşarlar.

"Ufak rol olmaz, yalnızca ufak oyuncular vardır" sözünü kim söylemişse, doğru söylememiştir. Ufak roller vardır ve bunların da oynanması gerekmektedir. Bu ufak roller, birçoğumuz için mesleğin başlangıcıdır. John Gielgud'un meslekte üstlendiği ilk rol, *V. Henry*'de Haberci rolüymüş. Tek yapacağı, sahneye çıkıp (Kral V. Henry'ye) "İşte bir kısım Fransız leşi" demekten ibaretmiş. Çoğumuz, bu rollere sahnede bir adımlık rol diye bakarız. Ancak hatırlamamız gerekir ki, Agincourt Savaşı'nda İngilizlerin yalnızca yüz ölü vermelerine karşın, Fransızların ölü sayısı tam altı bin olmuştu. Bu durum göz önüne alınacak olursa, Shakespeare'in bu rol için yazdığı ve bir-iki saniyede dile getirilen bu birkaç sözcüğün önemi ortaya çıkacaktır. (Şimdi, burada okuduklarına inanmayan okurlarımızın bu rolü oynamaya çalışmalarını öneririz.)

Örneğin, *Macbeth* oyunundaki yaşlı adam rolünü üstlenen oyuncunun ne yapması gerekir?

> Yetmiş yıldır olan bitenleri iyi hatırlarım,
> Ne korkulu saatler yaşadım

Ne görülmedik şeyler gördüm:
Bu korkunç gecenin yanında hiç kalır hepsi.[3]

Ya da *Antonius ve Kleopatra* oyununda ilk sözleri dile getiren (Antonius'un arkadaşı) Philo şunları söyleyecektir:

PHILO: Yoo, ama artık fazla ileri gitti
Bizim komutanın bu kadına düşkünlüğü
Savaşta dizi dizi lejyonlarca çevrilince
Mars Tanrının zırhları gibi ışıldayan
O yiğit bakışları Antonius'un
Şimdi, tanrılar önünde eğilir gibi
Bir esmer yüzünden başka şey görmez oldular.
O kahraman yürek ki, savaşta hızlı atınca
Şişip gevşetirdi göğsündeki zırhları
Şimdi, vazgeçip yiğitlikten,
Bir yelpaze oldu Mısırlı bir kadının elinde
Ateşli sevgisini soğutmak için.
Bak geliyorlar işte. Aç gözünü de iyi bak;
Dünyanın üç direğinden biri bu gördüğün adam,
Bir fahişenin maskarası olmuş bu adama iyi bak!..[4]

Philo'nun rolü burada sona erer!

Ya da Leydi Macbeth'in uyurgezer halini izlesin diye çağırılmış olan Doktor rolüne ne diyebilirsiniz? (V. Perde, 1. ve 3. sahnelerde görünür.)

Ben, bu karakterlere "tanık" kişiler adını vermişimdir.

Oyunun esasını oluşturan ana temayı ele alırsak (Macbeth'in Kral Duncan'ı öldürmesi ya da Antonius'un Kleopatra'ya olan tutkusu) ve bu olayları bir yangınmış gibi düşlersek, o zaman çevrede bulunan kişilerin de yüzlerinin yanacağını, hatta çok uzaktakilerin bile alevlerin ısısını yüzlerinde hissederek rahatsız olacaklarını düşünebiliriz. Yaşlı adamla Philo, işte bu rahatsız olacak kişilerdendir. Bu rolü üstlenen bir oyuncunun, canlandırılacak bir karakter aramasına gerek yoktur. Asıl yapması gereken, tanıklık ettiği ola-

ya (yangına) karşı tepkisini göstermektir. (Televizyon programlarında birçok "yaşlı adamın" bir deprem sonrası titreyerek olayları televizyonculara anlattığını, ya da tıpkı Philo'nun yaptığına benzer biçimde, tanınmış senatörlerden birinin şehvetli bir hanım nedeniyle düştüğü hallere ateş püskürdüğünü izlemişsinizdir.)

Leydi Macbeth'in doktoru, yalnızca hanımın durumunu saptamak için göreve çağrılmış, ama leydinin uyurgezerliğinde konuşur olması yüzünden, bilmekten korktuğu bir gerçeği işitmek zorunda kalmıştır: Kadının, eski kralı öldürmek için kocasına yardımcı olduğunu öğrenmiştir. Bu, Doktor için taşınılması çok zor bir yüktür:

> Hekimden çok rahibe ihtiyacı var Kraliçenin.
> Tanrım, Tanrım, sen yardım et hepimize!
> Ona iyi bakın...[5]

Doktor da yangından yüzü yananlardandır. (Aslında bu doktor hakkında kocaman bir hikâye yazılması mümkündür.)

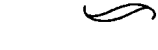
Shakespeare'in oyunları için, kargaşayla başlar ve dengeye ulaşarak sona erer, denilir. Bir olay vardır –bir cinayet, bir evlilik, bir savaş ilanı, bir tahttan çekilme olayı, bir ayaklanma ya da bir geminin batması– ve bu olayı yaşayan kişilerin yaşamları altüst olur. Shakespeare bu kargaşada insanların ne hallere düştüklerini kaydetmekle yetinir. İşte küçük roller, hep bu kişilerden oluşmaktadır. Oyuncu olarak görevleri, olaylara tanıklık etmeleri ve tepkilerini göstermeleridir.

Bir keresinde, bir Yunan tragedyasında Haberci rolünü üstlenmiştim. Görevim, sahneye çıkarak Kral Oedipus'un nasıl öldüğünü anlatmaktı. Var gücümle ve her türlü seslendirmeyi deneyerek olayı yansıtmaya çalışıyordum ama unuttuğum bir şey vardı! Yönetmen hanım sözümü kesti ve beni şöyle uyardı: "Ama, unutma! Sen müthiş bir olaya tanık olmuşsun, olayı kendi gözlerinle izlemişsin. Sen bir mucizeye tanık olmuş bir kişisin. Şok geçirir haldesin. Bir olayı anlatan bir gazeteci değilsin. Belki de olayı izleyen tek kişi sensin!

Neler gördüğünü kendi yönünden anlatmalısın. Bunu kişisel olarak dile getirmen gerekir."

Bu öğüdü, memnuniyetle, "tanık roller" adını verdiğim ufak rolleri üstlenen tüm oyunculara sunmak isterim. Rolünüzü kişiselleştirmelisiniz!

12. Bölüm
SHAKESPEARE VE STANİSLAVSKİ



Kitabımıza verdiğimiz adın, tiyatro tekniği konusunda bilinen ilk elkitabını yazmış olan Stanislavski'ye duyduğumuz saygıyı dile getirdiği herhalde belli olmuştur. Her ne kadar İngiliz oyuncuları arasında adı anıldığında silahına davrananlar olduğu bilinmekteyse de, Stanislavski'nin ciddi bir tiyatro öğreticisi olduğunu, kendine saygısı olan her oyuncu kabul etmek durumundadır. Ancak, Shakespeare'in sahnede değerlendirilmesi konusunda onun yöntemleri yararlı mı yoksa ayak bağı mı olur, bu tartışılabilecek bir konudur.

Shakespeare oyunculuk konusunda düşündüklerini bir elkitabı haline getirseydi, acaba görüşleri Stanislavski'ninkilerle bağdaşabilir miydi? Bağdaşmıyorsa, o zaman kime inanmamız gerekir?

Toplum içindeki durumları fazla farklı değildi. Her ikisi de, hem oyunculuk yapıyor hem de ortak oldukları tiyatroların yöneticiliğini yürütüyorlardı. (Yalnızca Shakespeare aynı zamanda oyun yazmaktaydı. Öte yandan, Stanislavski yazma gücünü tiyatro tekniğine hasretmişti.) Her ikisi de tiyatroda bir reform gerçekleştirmekteydi: Yaşadıkları dönemlerde yaygınlaşmış yapaylıklar ve klişelerle dolu bir gösteri yöntemini değiştirmek ve "bildiğimiz yaşama uygun" bir sahneleme sistemini getirmek istiyorlardı. Daha basit bir deyişle, uygulanmakta olan "aşırı-oyunculuk" anla-

yışını "doğaya yakın oyunculuk" olarak değiştirmek istiyorlardı.

İngiliz tiyatrosu daha gelişme dönemindeydi. Shakespeare'in İngiliz tiyatrosunun kurucularından biri olduğunu söylerken, bir reformcu olduğunu da ileri sürmek biraz şaşırtıcı gelebilir. Ancak onun bu tutumunu *Hamlet*'teki oyunculukla ilgili açıklamalarından anlamaktayız. Elsinore'a gelen oyuncular, Prensin şerefine, Kral Priam'ın ölümünü konu alan bir oyundan bir bölüm sahnelerler. Daha sonra, Hamlet, bu gösteri hakkında bakın neler der:

... şu oyuncudan ki
Yalnızca bir oyunda, bir acının gölgesinde yalnız,
Düşüncesinin avucuna alıyor yüreğini,
Allak bullak oluyor yüzü gözü bu etkiden,
Gözyaşları içinde geçiyor kendinden
Hıçkıran sesi, soluğu ve her haliyle
Emrine giriyor kafasındakinin,
Bir hiç uğruna hem de bütün bunlar!
Hekuba uğruna![1]

Ardından, Hamlet, bu oyuncu benim başıma gelmiş olayları yaşıyor olsaydı neler yapardı diye düşünür ve şunları dile getirir:

Gözyaşına boğardı sahneyi,
Korkunç çığlıklarla paralardı yürekleri;
Suçluyu delirtir, suçsuzu afallatırdı
Korku salardı bilmeyenin içine,
Dondururdu gören gözleri, duyan kulakları!

Kendisinin ne yapmakta olduğunu düşünür:

Bense ne yapıyorum, ben?
Ben uyuşuk, ben pısırık, aşağılık herif,
Bulutlarda sürtüyor, dalga geçiyorum,
Ne yapacağımı bilmeden, ağzımı açmadan, açamadan...

Öldürülmüş sevgili babasının biricik oğlu, ben,
Gökler cehennemler öç almaya zorlarken beni,
Oturmuş gönül avuturum sözcüklerle,
Kaldırım yosmaları, aşçı yamakları gibi!"

İşte günün tiyatro anlayışı, bu tür gözyaşları, acıdan çatlayan sesler, kulakları sağır eden bir okuma tarzı istemekteyken, Hamlet/Burbage (burada kendi oyunculuk anlayışı konusunda görüşlerini açıkladığı bellidir) söyleyecek söz bulamıyor, mırıldanıyor ve bulaşıkçı kızlar gibi ağzını bozuyor.

Hamlet, oyunculara verdiği öğütlerde, "elini kolunu da havalara savurma" demekle kalmayıp, "halkın kulaklarını yırtmamasını", "şehir tellalına dönmemesini", "Herod'dan fazla Herod'cu" kesilmemesini ve "yaradılışa, tabiata aykırı" olmamasını hep dile getirmiştir. Kısacası, oyunculara, kalabalıklara değil de zevk sahibi kimselere doğru oynamaları gerektiğini anlatmıştır:

> Gerçeği büyütmek ya da küçültmekle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dostun sizi aşağılaması, bilgisiz büyük kalabalıklardan daha önemli olmalı, sizin için.[2]

Ciddi bir okur, bir prensin, huzuruna çıkan oyunculara neden bu tür öğütler vermeye gerek duyduğunu sorgulayıp, şikâyet ettiği "takma saçlı oyuncular" sözüyle kimleri kastetmekte olduğunu merak edebilir. Benzer biçimde, Macbeth'in sözünü ettiği oyuncunun kimliği de sorulabilir:

Zavallı bir oyuncu
Saat boyunca sahnede bir ileri bir geri
Dolandıktan sonra bir daha duyulmaz...

(Acaba Macbeth hiç tiyatroya gitmiş miydi?) Ancak, o günün izleyicisi oyunun geçtiği yerin Danimarka (ya da İskoçya, ya da neresi olursa olsun) olmayıp da bir sahne olduğunun farkın-

daysa ve geçmişe ait bir oyunda, gününün Londra'sını ilgilendiren sözler duymaktan rahatsız olmuyorsa; Shakespeare'in bu bölümlerde Hamlet'in ağzından, komşusu olan rakip tiyatrolardan şikâyet ettiğini anlayabiliriz.

Edward Alleyn'in grubu, Globe Tiyatrosu'nun az ilerisindeki köşede bulunan Rose Tiyatrosu'nda temsiller vermekteydi. Hamlet'in gezici oyunculara oynattırdığı oyun, Marlowe'la alay edildiği hissini veren bir tarzda yazılmıştı. Londra'daki tiyatrolar arasındaki rekabet, bu sıralarda en kırıcı haline gelmişti. 1601 yılı, Londra'da Tiyatrolar Savaşı'nın yaşandığı yıl olarak bilinmektedir.

Timurlenk rolündeki Alleyn bağırıp çağırmakta ve Zenokrate'ye seslenmekteyken (4. Bölüm), Globe Tiyatrosu'ndaki Burbage daha sakin, daha içten ve daha içe dönük bir sahneleme yöntemi geliştirerek, babası cinayete kurban gitmiş bir evladı herkese sempatik gelecek bir tarzda canlandırmayı tercih etmişti.

Alleyn'i izleyen Shakespeare'in "İyi de, günlük hayatta insanlar böyle davranmaz ki!" diye düşündüğünü ve kendi oyuncularına doğayı izlemelerini öğütlediğini tahmin edebiliriz. Hatta diyebiliriz ki, Shakespeare bir tür Elizabeth dönemi "Metot" oyunculuğu önermekteydi. Hamlet'in sözlerinde saklı olan mesaj gayet açıktır: "Böyle oynadığım için benim eksik oyunculuğum var mı sanıyorsunuz? O bağırıp çağıranlar fazla yapar gibi görünebilir, ama ben çok daha fazla duygularımla oynuyorum!"

Hamlet'in bu konuşmaları, Shakespeare'in tiyatro anlayışını düzenleyen elkitabına en yakın düşen sözlerdir.

○

Stanislavski'nin Shakespeare'le tanışması, kendi "sistem"ini yazıya döktüğü zamandan çok daha önce gerçekleşmiştir. Gençliğinde (1896 ve 1897) önce Othello'yu oynamıştı. İri vücudu ve kalın sesi, bu role yakışmasını sağlamış olmalıdır. Sonra da *Yok Yere Yaygara (Much Ado About Nothing)* oyununda Benedick'i canlandırmıştı. Her iki rolünden de

memnun olmamıştı. *Sanat Hayatım* adlı kitabında yazdığına göre, o dönemde, "yaratıcı yolun, dıştan karakter geliştirilmesiyle iç hislerin yaratılması biçiminde olduğuna" inanmaktaymış. Bu "yaratıcı yolu", Laurence Olivier'in de ısrarla denediği bilinen bir şeydir; özellikle III. Richard'ı canlandırmak için züppe Broadway yönetmeni Jed Harris ve Walt Disney'in Koca Kara Kurt'unu örnek almıştı.

Stanislavski yukarıda anılan her iki oyunu kendi yönetmişti. Daha sonra şikâyet edeceği üzere, birincisi operaya ikincisiyse operete dönmüş. Venedik ve Turin'de geçirmiş olduğu tatillerin etkisinde kaldığını ve İtalyan köy yaşamının kendisini etkilemiş olduğunu söylemiştir. Müzelere giderek dönemin kostümleri üzerine birçok araştırma yapmıştı. Her iki oyunu da sahneye getirdikleri fırsatlar için seçtiğini açıklamıştır. "Bir oyun için sahne ve kostümler seçmek değil, sahne ve kostümleri için o oyunları seçmiştim." Sonuçta, yönetmen Stanislavski'nin, oyuncu Stanislavski'yi sahneden sildiğini açıklamıştır.

1899 yılında *On İkinci Gece*'yi *(The Twelfth Night)* sahnelemiş ve Malvolio'yu kendisi oynamıştır (bu da önemli bir roldür). Gazete eleştirmenleri, oyunun herkesi eğlendireceği yerde üzmüş olmasından şikâyet etmişlerdir.

Bütün bu olaylar, Slav Pazarı'nda Nemirovich-Danchenko'yla ünlü buluşmasından önce gerçekleşmişti. İki adam buluşup, Rus Tiyatrosu'nda reform yapmak üzere anlaştılar.

Başlattığı reform hareketinin epeyce yol almış bulunduğu bir dönemde, 1910 yılında, hayalperest Gordon Craig'i Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet etti ve *Hamlet*'i sahnelemeye karar verdiler. Sonuç, bir devler çatışması oldu! Craig, o dönemde, sahnede iri bloklar ve perdeler kullanmaktaydı. Stanislavski'nin kendi sahnelediği Shakespeare oyunlarında etkisi altında kaldığı gündelik İtalyan köy hayatıyla bu gösterişli bloklar hiç uyuşmuyordu. Yine de Rus yönetmen, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilerici deneyler yapmasını istiyordu.

İlerici Craig'le reformcu Rus yönetmen arasındaki tek ortak yönü Craig şöyle tarif etmişti:

> *Hamlet*'te tiyatronun tarihini görmekteyim. *Hamlet* oyununda, tiyatroyu ezmek isteyen tüm eski gelenekleri yıkmaya çalışan bir yeni tiyatro anlayışı vardır.

Stanislavski de aynı amaca ulaşmak istiyordu. Uygulamaysa hiç başarılı olmadı. Craig, Stanislavski'nin Hamlet rolünü üstlenmesini istiyordu, ama bu olamadı. Ardından, Craig, oyunculara yeterli yönetim teknikleri göstermediği için, Stanislavski oyuncuları yönetmeyi üstlenmek zorunda kaldı. Ne var ki, Craig kendi çizdiği anıtsal sahnelerde oyuncuların da devleşmesinden yanayken, Stanislavski oyuncuları daha gerçekçi olmaya, insan doğasına yakınlaşmaya çağırıyordu. Craig, tüm Danimarka Sarayı erkânının sembolik bir karabasan havası içinde Hamlet'in gözünden görüntülenmesini arzuluyor, Stanislavski'yse oyuncularının "doğaya yaklaşarak" rollerini gerçekleştirmelerini istiyordu. Soyut görüşlerden her zaman şüphe eden Stanislavski, sonunda Craig'in zamanından fazla ileride olduğu kanısına vardı. (Craig herhalde Meyerhold'la daha iyi anlaşırdı!)

Sorunlardan biri de, Shakespeare'in şiirlerinin okunmasıydı:

> Stanislavski, kendi geliştirdiği ve çağdaş oyunlarda kullanılmasında sakınca olmayan oyunculuk yönteminin, manzum bir oyunda geçerli olmadığını gördü. Oyuncular manzum metinlere gelince şiir okumaya başlıyorlardı.*

Stanislavski, daha önce Othello'yu oynarken de bu sorunla karşılaşmıştı:

> "Manzum oyunları seslendirmenin kendine özgü bir yöntemi olduğunun fakındaydım, ne var ki bu yöntemini bilmiyordum."

* Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, 1962.

Stanislavski, 1917'de, başarılı olmamış bir *On İkinci Gece (The Twelfth Night)* gösterisini devralarak, izleyen herkesi, "teatral" başarısıyla şaşırttı. İnsanlar "Peki ama sisteme ne oldu?" diye soruyorlardı. Ancak, Stanislavski'nin bu oyunu yirmi sene önceden bildiğini ve o zamanlar henüz "gösterişli yönetmen" günlerinde olduğunu unutmamalıyız. Bu kez, yolunu kaybetmiş başka birinin gösterisini devralarak yeniden yaşama kavuşturmuştu.

1930 yılında, "gösterişli yönetmen" özelliğini hâlâ kaybetmemişti. Sağlık sorunları nedeniyle Nice'de yaşıyordu. Moskova'da sahnelenecek *Othello* oyununun tüm yönetim planlarını kaleme alıp yolladı. Günümüzde, bir yönetmenin bir gösteriyle ilgili ayrıntıları, yapılacak jestlere varıncaya kadar yazıya dökmesi akıl alır iş değildir. Bizler bu ayrıntıların provalarda ve oyuncuların katılımıyla gerçekleşmesini bekleriz. Öte yandan, David Lean gibi, çevireceği bir filmi en ufak ayrıntısına kadar kaleme almadan işe başlamayan yönetmenler de yok değildir.

O yazılı metin, bir film senaryosunu hatırlatmaktadır. Tüm Venedik –kanalları ve köprüleriyle– oradadır ve Roderigo'yla Iago bir gondolla gelirler. Kıbrıs'taki savaş sahneleri en ince ayrıntısına kadar belirlenmiş ve duyulacak çan sesleriyle çarpışan kılıçların sesleri bile ayarlanmıştır.

O notları okumak çok ilginçtir. Oyuncularına verdiği direktifler de çok uyarıcıdır:

> Kızın ne diyeceğini önceden biliyor gibidir ve suçluyu ürkütmek istemeyen bir savcı gibi dikkatle izlemektedir...

Othello mendili elde etmenin yeni yollarını aramaktadır. Kızı korkutmaya da çalışır, çünkü mendil varsa, kızın ortaya çıkarması yararlı olacaktır. Ancak bu son çare de işe yaramazsa, her şey bitmiştir. Stanislavski bir romancı gibi yazmakta, adeta Tolstoy gibi karakterlerin içlerinden neler geçtiğini ayrıntılı olarak saptamaktadır. Karakterlerin psikolojisine erişmekte gösterdiği başarı nefes kesicidir. Her

bakışı, her baş çevirişi kaydetmiştir. Sesin nerede yükseltilmesi ve ellerle neler yapılması gerektiğini hep not etmiştir. Karakterin konuşmalar arasında nerelerde duracağını, böylece bir sonraki konuşmaya başlamadan önce düşüncelerini nasıl toparlayacağını bile yazmıştır. Gösteri, bu yazılanlara harfi harfine sadık kalınarak gerçekleştirilse, saatler sürebilirdi.

Oyuncular, tam da Bernard Shaw'un betimlediği gibi, "bir satır söyledikten sonra durup biraz 'oynuyor', sonra yine birkaç söz söylüyor ve yine durup 'oynuyor'" durumuna düşmüş olacaklardı.

Bablet'in kayıtlarına göre, Craig, bu konuda Stanislavski'yi uyarmış ve Shakespeare'e yaklaşımı, Çehov'a yaklaşımı gibi olursa "bir sürü gereksiz ayrıntının sahneye doluşacağını" söylemişti.

Bu durumu yaratan, bir bakıma da zaman unsurudur. Çehov'un oyunlarında gerçekleşen olaylar –ister bir yangın çıksın, ister bir akşam yemeği yeniliyor ya da misafirler ayrılıyor olsun– yaşamda olduğu gibi ve aynı zaman süresi içinde gerçekleşir. Shakespeare'deyse her şey olduğundan çok daha hızlı ilerlemek zorundadır –savaşlar ilan edilir ve kazanılır, kral ölür ve tahta yenisi geçer, genç insanlar tanışır, sevişir, kavga eder ve evlenir: "Uzun yılların gerçeği" bir "kum saatine" dönüşür. Çehov'da karakterlerin zamanı vardır; çaylarını içerler, hesap defterlerini tutarlar, galoşlarını kaybederler, pencerenin önüne gidip dışarıyı ve ağaçları izlerler. Tüm bu yaşanan olaylar, denizlerde dolanan buzdağlarının görülebilen kısmını oluşturur. Shakespeare'se sürekli deniz seviyesindekileri sergilemektedir– tekneyi ceviz kabuğu gibi savuran fırtınalar, karşıdan esen rüzgârlar ve batan gemiler.

Ayrıca, Çehov'un dili adeta gridir. Genç yazarlara doğanın mor tariflerini yapmaktan kaçınmalarını öğütler. Basit, örneğin "yağmur çiseliyordu" gibi cümlelerle yetinmelerini söyler. Oyunlarından aklımızda kalanlar hep gündelik, basit cümlelerdir: "Moskova'ya gitmek istiyorum", "Baylar, çalış-

mamız gerek, çalışmamız", "Ben bir martı değilim – hayır öyle değil", "Tüm Rusya bizim bahçemiz."

○

Stanislavski'nin adı, birçok kişiye bambaşka anlamlar çağrıştırmaktadır. Birçok kişi, Stanislavski'nin adının, Lee Strasberg'in "Actor's Studio"da uygulayıp öğrettiği oyunculuk metoduyla eşanlamlı olduğunu ileri sürer, birçoğu da bu görüşe kökten karşı çıkar. Birçok kişi de, Stanislavski'nin yazmış olduğu *Bir Oyuncunun Hazırlanması* kitabını okuyarak görüşlerini öğrenmiştir.

Stanislavski'nin fikirlerini iyice anlamak istiyorsak, öncelikle, onun çevresinde biraz dolanmamız yararlı olacaktır.

Bildiğimiz kadarıyla A'dan Z'ye oyunculukla ilgili ilk kitabı Stanislavski yazmıştır. Oyunculuk, bu kitap kaleme alınana kadar, yazılmamış bir dil gibiydi: Babadan oğula, ustadan çırağa, yönetmenden oyuncuya devreden bir meslekti. Genç oyuncular bulduklarını geliştirerek kendi hünerleri haline sokarlardı. (Shakespeare döneminde genç oyuncular, yaşlı oyuncuların evlerine alınır ve çıraklık dönemlerini, yaşlı oyuncuların aileleri arasında geçirirlermiş.)

Devredilen bilgilerin çoğu, teknik düzeyde sayılacak şeylerdi: "Satır sonunda sesini alçaltma", "Konuşmana başlamadan önce derin bir nefes al", "Başını dik tut ki, izleyiciler gözlerini görebilsin." Shakespeare'in döneminde oyuncu olarak yetiştirilecek gençlerin güzel konuşma, şarkı söyleme, kılıç kullanma, dans etme ve seslerini duyurma gibi konularda eğitildikleri su götürmez bir gerçekti. Ayrıca kadın rollerini oynarken nasıl hareket edeceklerini, palyaçoluk yapmayı, hayalet olmayı ve Tom Stoppard'a inanacaksanız, sahnede nasıl ölüneceğini (o kadar çok ölüm sahnesi vardır ki!) öğrenmek zorundaydılar. Tüm bunlara karşın, hiçbir yerde tiyatrolara oyuncu yetiştirecek bir tiyatro okulunun sözü edilmemektedir.

Çıplak oyunculuk anlamında, o dönemde yaşayan oyunculara gösterilenler, bugün bizim örnek verme, uyarma ya da hile dediğimiz şeylerden ileri gitmiyordu. Birçok yaşlı oyun-

cu, göstererek öğretiyordu: "Bak ben nasıl yapıyorum!" Stanislavski'ye gelene kadar hiç kimse, ayrıntılı ve kapsamlı bir "sistem" geliştirmemişti.

Stanislavski'nin görüşlerine "Sistem" ya da "Metot" derken, unutmamamız gereken bir nokta vardır. Rusça'da, İngilizce'de olduğu gibi bir nesneyi "the" ya da "a" biçiminde belirleyen zamirler yoktur. Dolayısıyla "o sistem" ile "bir sistem" arasındaki fark belli olmaz. "Bir" sistem olursa, başka sistemlere de yer verilmesi gerekeceği ortaya çıkmaktadır. Stanislavski, öğretmenliğe soyunmadan ve oyunculuk hakkındaki görüşlerini kaleme almaya başlamadan önce, tanınmış bir oyuncu ve başarılı bir yönetmendi. Görüşleri, uygulamalarına ve deneyimlerine dayalıydı. Birçok güçlü oyuncu izlemiş ve neden başarılı olduklarını (ve daha az başarılı olanların neden başarısız olduklarını) kaydetmişti. Döneminin önemli oyuncularıyla, örneğin Salvini'yle, oyunculuk konularını tartışmış ve başarılarının nedenlerini saptamaya çalışmıştı. Geçmişteki aktörlerin anılarını merakla izlemiş ve konuşma, söylev verme ve yeni gelişmeye başlayan psikoloji gibi dallarla ilgili adeta her bulduğunu okumuştu.

Dilbilgisi uzmanlarının diller üzerine yaptıkları çalışmalara benzer biçimde –yani o dili konuşan ve yazanları izleyerek, kullandıkları kuralları saptamak biçiminde– oyunculuğun "yazılı olmayan" kurallarını saptamaya çalışmıştı. Dilbilgisi uzmanları bir dilin nasıl olması gerektiğini söylemezler – o dilin kurallarını saptarlar. Bu anlayışa dayanarak, Stanislavski'nin geliştirdiğine "Metot" demek yerine "Oyunculuğun Dilbilgisi" demeyi tercih etmekteyiz.

İyi bir dilbilgisi eğitimi, bir insanı iyi bir yazar yapmaya yeterli olmaz, fakat iletişimi kolaylaştırdığı kesindir. Benzer biçimde, bu işe doğal yatkınlığı olmayan birinin, Stanislavski'nin gösterdiği yollardan giderek başarılı bir oyuncu olması da söz konusu değildir. Ancak bu yollar, var olan bir yeteneğin ortaya çıkmasına yarayabilir. "Bazı Güney Afrikalı Yazarlar Üzerine" adlı çalışmasında görüşlerini açıklayan Roy Campbell'ın şu yazdıklarını anımsamaktayız:

Yazarken ne kadar ölçülü olduklarını met ediyorsun –
O anlamda sana katılıyorum, elbette
Yularla gemi başarıyla kullanıyorlar
İyi ya lanet olası Beygir nerede?

Tarihi açıdan bakıldığında, Stanislavski'nin metodu ya da dilbilgisi, gereklilikten ötürü doğmuştu. Nasıl o dönemde Lenin ülkenin ekonomik sistemini değiştirdiyse, Stanislavski de Rus tiyatrosunda bir reform gerçekleştirmek istiyordu. Çevresinde gerçekleştirilen gösterilerden nefret etmekteydi.

Yeterli prova yapılmadan açılan sahnelere ve perde açılmak üzereyken tiyatroya gelen oyunculara tanık oluyordu. Gösterilerde yapılanlar, günümüzde bizim anladığımız oyunculuktan çok, sahneye çıkıp boy göstermekten öteye gitmiyordu. Oyunları kendi kişiliklerini ortaya çıkarmak için kullanıyorlardı. Giriş yapıyorlar, sahnede kendilerini gösteriyorlar ve sonra sahneden ayrılıyorlardı. Kıskançlık ya da aşk gibi duyguları simgeleyen belirli klişeler oluşmuştu. Stanislavski'nin not ettiğine göre, sahnede ölen kişiler ya ellerini göğüslerine bastırırlar ya da yakalarını açmaya çalışırlardı. Hiçbir şey gerçek hayattakine benzemiyordu. Şöyle yazmıştı:

> Yürümüyorlar da sahnede ilerliyorlar, oturacakları yerde yerleşiyorlar, yatmıyorlar da uzanıyorlar, ayakta duracakları yerde poz veriyorlar.

Kökten bir değişim şarttı.

Stanislavski'nin eserlerini, döneminin hâkim şartlarına bir tepki olarak da görebiliriz. Brecht'in ün salmış "soyutlayarak etkileme" diye geliştirdiği alaycı, kuru ve donuk oyun tarzı da, o yıllarda Fritz Kortner gibi oyuncuların şişirilmiş, duygusal ve romantik oyunculuk tarzına bir tür tepki olarak gelişmiştir. (Burbage'ın geliştirmeye çalıştığı doğal oyunculuğun, Alleyn'in sahneyi hıçkırıklara boğan oyun tarzına karşı gelişmiş olması gibi.)

Stanislavski'nin istediği etkileri elde etmek için kullandığı bazı abartılı uygulamalar, kendi aleyhine kullanılır.

Anlatıldığına göre, sahnelenecek bir balo için, balo salonunun dekorunu oyuncuların soyunma odalarına kadar uzattırmış ve soyunma odasından çıkan her oyuncunun karşılaştığı kişilerle baloya katılmış gibi konuşmasını, ağzına bir lokma bir şeyler atmasını ve böylece sahneye çıkmasına on dakika kala rolünü yaşamaya başlamasını istemişti. Bütün bunları, oyuncuların sahneye "giriş" yapmalarını önlemek ve izleyicinin önüne çıktıkları anda, üstlendikleri karakterleri yaşamalarını sağlamak için yapmaktaydı.

Başka bir sefer, sahnelenecek *Vişne Bahçesi* provaları neredeyse sekiz ay kadar sürmüş olmasına karşın, oyuncularının dizelerini "oynamalarına" izin vermiyormuş. Oyuncular, yalnızca sözlerini "söyleyeceklermiş". (Bu hikâyeyi Orson Welles aktarmaktadır.) Öyle bir an gelmiş ki, oyunculardan biri aklını oynatmış ve yönetmenin üzerine saldırıp "Seni öldüreceğim" diye bağırmaya başlamış. Stanislavski, oyun salonunda üç tur koşuştuktan sonra çareyi bir tuvalete saklanmakta bulmuş. Yine Welles'in söylediğine göre yardım istemiş ama "yardımına koşacak kimsecikler çıkmamış".

Eski sahne adamları bu tür hikâyelerden hoşlanır. Öte yandan, kendi tarzlarını oluşturmuş orta yaşlı oyunculara kendilerini değiştirmelerini söylemek çok zordur. Reform gerçekleştirmek için başlangıçta biraz ileri gitmekten başka yol yoktur.

Stanislavski'nin görüşleri, yıllar içinde zamanın süzgecinden geçerek oyuncular arasında yerini bulmuş durumdadır. Bazılarıysa adını bile duymamıştır. Bazı milletler, örneğin Fransızlar, tiyatro yaşamlarını onsuz sürdürmekten hiç sıkıntı duymamaktadırlar!

Stanislavski'nin reform hareketinin ne kadar eski olduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Onun mükemmel bir yaşam hikâyesini yazmış olan Jean Benedetti'nin kaleme aldıklarına göre, oyunculuk konusundaki düşüncelerini 1906'da yazmaya başlamıştı. Richard Boleslavsky'nin Moskova Sanat Ti-

yatrosu'ndan ayrılıp Stanislavski'nin yeni görüşleri eşliğinde Amerika'ya gitmesiyse 1922 yılında gerçekleşmiştir. O sıralarda öğretisinin ana damarını "Duygularla Anımsama" oluşturmaktaydı. Boleslavsky, genç Lee Strasberg'i yetiştirmişti.

Stella Adler 1934'te Paris'e gitmiş ve orada kalan Stanislavski'yle beş hafta süren ciddi bir çalışma yapmıştır. Bu hanım, Amerika'ya döndükten sonra Strasberg'e, Stanislavski'nin yeni geliştirmekte olduğu fikirleri aktarmış ve "Duygularla Anımsa" yöntemine artık eskisi kadar önem vermediğini, son zamanlarda daha çok "Fiziksel Hareket Metodu" (bir tür gerçekleştirme yöntemi) diye bir yaklaşımı öne çıkardığını aktarmıştı. Strasberg'in yanıtıysa, ne kadar garip gelse de, artık kendi "Metot" sistemini geliştirmiş bulunduğu ve bu sistemden vazgeçmeye niyeti olmadığı olmuştu.

Stanislavski'nin görüşlerinin Batıda karmaşık biçimlerde yankılanmasının bir nedeni de, yazdıklarının pek dağınık bir biçimde yayınlanmış olmasıdır. Sistemini üç bölüm halinde geliştirmek istemişti: Birinci bölümde Deneyim (yani Duygularla Anımsama) ele alınacak, ikinci bölümdeyse Bir Karakteri Oluşturmak çalışılacaktı. Bir üçüncü bölüme de ürkütücü bir biçimde *Rollerin geliştirilmesi üzerine bir çalışma, Yaratıcı Anlar ve Bilinçaltı* denilecekti. Ortaya attığı görüşe bakılırsa, oyunculuğun yaratıcılık (ilham) kaynağı, bilinçaltındaydı. Sistemin bir bütün olarak ele alınması gerektiğini söylüyor ve yalnızca birinci bölümü okuyanların olayı fazla "natüralist" bulacaklarından çekindiğini açıklıyordu.

Korktuğu başına geldi. Deneyimle ilgili olan ve *Bir Oyuncunun Kendisini Yetiştirmesi* adını verdiği birinci bölüm, 1936'da İngilizce olarak yayınlandı ve başlığı *Bir Oyuncunun Hazırlanması* olarak değiştirildi. On dört yıl boyunca bu çalışmanın Stanislavski Metodu olduğu sanıldı. Ancak 1950'de *Bir Karakteri Oluşturmak* yayımlandı. *Bir Rolün Geliştirilmesi* ancak 1961'de yayınlanabildi. Aradan geçen süre içinde herkes, Stanislavski'yi kendine göre tanımlamıştı bile.

Üstelik Dr. Benedetti* çevirilerin doğruluğu konusunda ciddi çekinceleri olduğunu da açıklamaktadır. Söylediğine göre yabancı dillerde yayınlanmış kitapların büyük bir bölümü asıl kaynak olan Rusça'dan değil, Norman ve Elizabeth Hapgood'un yaptığı İngilizce çeviriye dayanarak çevrilmiştir. Stanislavski bu iki yazara tüm dünya haklarını vermiş, istedikleri gibi kesinti yapabileceklerini, hatta düzeltmeye bile gidebileceklerini söylemişti. Bu iki yazarsa bu yetkileri gönüllerince kullandıkları gibi daha sonraki yıllarda kitapların müşterek yazarları sayılmaları gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Dr. Benedetti, bu durumdan üzüntü duyduğunu açıklayarak, Hapgood'ların ikisinin de oyuncu olmadığını belirttikten sonra şöyle bir sonuca varmaktadır:

> Önemli bölümlerin çıkartılmış olması ve önemli sözcüklerin çevirisinde karşılaşılan tutarsızlıklar, Stanislavski'nin ne yazık ki yanlış anlaşılmasına yol açmıştır.

Stanislavski'nin asıl görüşlerini öğrenmek için yeni bir çeviriye gerek vardır. Daha fazla beklemeye sabrı kalmayan okurlarımıza, Dr. Benedetti'nin fazla uzun olmayan *Stanislavski: Bir Tanıtım* adlı kitabını öneririz. Yazarın kendisi ciddi bir tiyatro öğretmenidir ve Rusça'yı iyi bildiği gibi bütün ilgili kayıtları araştırıp gözden geçirmiştir. Gayet açık ve net bir biçimde, Stanislavski'nin neyi ne zaman söylediğini saptamıştır.

○

Oyunculuk alanında uygulanan ama belirginleştirilmemiş birçok kavrama –motivasyon, amaç, üniteler ve hedefler, zorluklar, gizli anlamlar, konsantrasyon, hislerin anımsanması– ilk kez ad veren kişi, Stanislavski olmuştur. Bu terimler, onu sevmeyenleri her zaman için çok öfkelendirmiştir. Amerika'da karşılaştığı olayları anlatan John Gielgud, bu konuda şunları yazmıştır:

* Burada yazdığımız bilgilerin kaynağı, Dr. Benedetti'dir.

Shakespeare'in oyununda ufak rolleri olan birçok oyuncu, motivasyon sorunlarını benimle paylaşmaya çalıştı. Onlara "Sizin göreviniz, Hamlet'e destek sağlamaktır" dediğimdeyse, çok darıldılar ve kırıldılar.

(Unutmamak gerekir ki Stanislavski birçok kez "Benim sistemim size yaramıyorsa, kullanmayın" demiştir.) Bu çalışma yöntemlerine yakıştırılmış adlar, size uygunsuz gelse de, hep basit ve pratik bir uygulamayı adlandırmaktadırlar. Bunlar öyle kafadan atma adlar değildir. Bunlardan bazılarını gözden geçirip, Shakespeare'in sahnelenmesinde ne kadar yararlı olabileceklerini araştırmak yararlı olacaktır.

DUYGULARLA ANIMSAMA

Bu yaklaşımın, Stanislavski'nin geliştirdiği en önemli sisten olduğunu ve çalışmalarının temel taşını teşkil ettiğini söylemelerine şaşırmamak gerekir.

Bir zamanlar elime, 1900'lü yılların başlarında yayınlanmış bir oyunculuk kitabı geçmişti. İçinde tanınmış, deneyimleriyle ün salmış oyuncuların çeşitli yüz hareketlerini gösteren fotoğraflar vardı. Kimi gözlerini yuvarlamış, kimi dudağını ısırmış, kimi çenesini uzatmış, kimi gözlerini yummuş, kimi tırnağını yemekte, hatta kimi de kızgın bakmaktaydı. Bu fotoğrafların her biri Aşağılama, Kıskançlık, Kötüleme, Kızgınlık ya da Şüphe hallerini göstermekteydi.

Oyuncu olmak için eski oyuncuları taklit etmeniz gerektiği anlatılmaktaydı; duyguların dışavurum biçimlerini kopya etmeliydiniz. Bu açıdan bakıldığında, hissedilen bir duygunun (sevinç, hüzün ya da acımak) mutlaka belirli bir gösterimi olduğu kabul edilmekteydi.

Ardından, Stanislavski ortaya çıktı ve Kızgın rolünü oynaması gereken oyuncuya, öyle taklit davranışlara ya da yakıştırmalara gideceği yerde, çok kızdığı bir olayı hatırlayıp o an yaşadığı duygulara dayanarak rolünü nasıl canlandıracağını saptamasını öğütledi.

Böyle yapınca da Sevinç, Hüzün ya da Acımak gibi duyguların kendi başlarına birer varlık olmadıkları ortaya çıktı. Çoğunlukla bu duygular birlikte yaşanıyordu. Sevinç ve Hüzün çoğu kez kol kola gezerdi. Aşağıladığınız bir adamı kıskanmanız da mümkündür.

Birini aşağıladıysanız, böyle hissetmenizin geçmişe dayanan bir nedeni vardır ve bu aşağılama duygusu şimdi başka bir istekle birleşmektedir: "O kişinin benim onu aşağıladığımı anlamasını istiyorum."

Bir kişinin duygularla anımsaması söz konusuysa, oyundaki bir karakterin de duygularıyla anımsanması gerekir. Stanislavski, oyuncularını canlandıracakları karakterlere bir geçmiş yakıştırmaya davet ediyordu. Çocuklukları nasıl geçmişti? İlk aşkları nasıl gelişmişti? O güne kadar yaşamlarını nasıl kazanmışlardı?

Birçok kişi, bu nedenle Stanislavski'yle alay eder. Ancak anımsamaları gerekir ki, Stanislavski oyuncularını basmakalıp tipler yerine, geçmişi ve geleceği olan kişiler olmaya yönlendirmekteydi. O yıllarda oyuncuların birçoğu, Fransızların "emploi" dedikleri biçimde "Ağır Baba", "Yakışıklı Genç Asker" ya da "Komik Hizmetkâr" gibi tipleri oynarlardı. Stanislavski, oyuncularının bu tiplere biraz daha kişilik kazandırmasını istiyordu. Kimin babasıdır? Ve neden Ağırdır? Oyuncuların, canlandıracakları karakterlerin bir yerden gelip başka bir yere gittiğini düşünmelerini istiyordu.

Kuşkusuz Shakespeare'in kumpanyasının da "emploi"leri vardı. Oyunlarda birçok ağır baba, yakışıklı genç asker ya da komik hizmetkârla karşılaşırız. Ama Shakespeare, her birine özgün bir kişilik vermiştir. Brabantio, Batista'ya hiç benzemez; Hotspur, Benedick'ten bambaşka biridir; Mistress Quickly de Juliet'in dadısından çok farklıdır. Kendi sözlerinden, çok farklı geçmişleri olduğunu anlamaktayız.

Öte yandan, öğrencilerin, Shakespeare'in karakterlerine bir geçmiş yakıştırmak üzere defterler dolusu notlar yazdığına tanık olmuşumdur. Acaba Ophelia okulunda başarılı bir öğrenci miydi? Ya da Feste'nin aşk hayatı nasıldı? Sayfalar-

ca defter doldurmak, kimsenin o karakteri biraz olsun daha iyi canlandırmasına yardımcı olmamıştır. Bu tür sorular anlamsızdır. Canlandırılacak karakterin "olgunlaştırılmasına" da yardım etmezler. Bu soruların cevapları metinlerde bulunmadığına göre uydurma sonuçlardan öteye gidilemez. Metinlerde, Mistress Quickly'nin evvelce evlenmiş olduğuna dair hiçbir bilgi yoktur; bu durumda, daha önceden evlenmiş bile olsa oyundaki hayatına hiç etkisi olamaz. Öte yandan, Juliet'in dadısının evlenmiş olduğunu biliyoruz, kocasını tatlı bir biçimde "iyi kalpli biriydi" diye anmaktadır. Demek ki, kocasını düşünmemiz faydalıdır.

Oyuncular duygularla anımsama tekniğini, Shakespeare'in oyunlarında sınırlı bir biçimde kullanabilirler. Bu, daha çok gündelik hayatın canlandırıldığı sahnelerde –kaba tezgâhtarların amatör bir oyun sahnelemeye çalıştıkları ya da genç Montague'ların, Capulet'lerin evindeki partiye davetsiz girmek üzere sokaklarda gezindikleri sahnelerde– geçerli olabilir. Ne var ki, Shakespeare, oyuncularını insan yaşamının çok üst düzeylerinde dolaştırmaktadır. Hiçbir oyuncunun, bu tür duyguları daha önce yaşamış olması mümkün değildir.

Seksen yaşına gelmiş ve üstelik aklını oynatmış, tahtını kaybetmiş ve fırtınanın ortasında yanında ne idüğü belirsiz bir şaşkından başka biri bulunmayan bir kral, neler hisseder acaba? Gün boyunca cehennem ateşinde kavrulan ve ancak geceleri birkaç saatliğine dünyaya dönebilen bir hayaletin duyguları nasıl olabilir? Aramızda kaç kişi, bir kedi öldürmüştür? Hele, bir perdenin arkasında sizi dinleyen başmabeynciyi öldüreniniz ya da uyuyan bir kralı katledeniniz var mıdır?

Herkes âşık olmuştur ama Juliet'in duygularına erişenimiz var mıdır? Bazı insanların akıllarından zorları olmuş olabilir ama Kral Lear'ın düzeyine yakınlaşan bulunur mu?

Gerçeklere "bağlı" olmaya gereğinden çok önem veren oyuncu ya da canlandırdığı karakterin duygularını kendi geçmişinde aramaya çalışan bir Shakespeare oyuncusu ço-

ğunlukla iyi bir oyun çıkaramayacaktır. Shakespeare de hep kendi "bildiği" şeyleri yazmakta değildi. Hayal gücünü kullanıyor, tahmin yürütüyordu.

Duygularla anımsama tekniğinin sınırları olduğunu, Stanislavski'nin kendisi de açıklamıştı. Bu sistemin özellikle gerçekçi sahnelerde geçerli olduğunun farkındaydı. Bu tekniğin, bir oyuncunun başlangıçtaki çalışmaları için gerekli olacağını ileri sürmekteydi. Bu nedenle de, daha sonra bu yöntemin neredeyse aksi bir yöntem olan Fiziksel Hareket yöntemini geliştirdi.

FİZİKSEL HAREKET METODU

Bu metodun tanımı şudur: Bir duygu biçimlendirilecekse, oyuncu o duyguyu belirleyecek fiziksel bir hareket oluşturmalıdır.

İşinden evine dönmüş bir adamın karısı, kocasına duyduğu sevgiyi nasıl belli etmelidir?

Sevgisini, adamın ayakkabısını çıkartıp terliklerini giydirmek biçiminde de dışa vurabilir, bir kahve ya da bir içki sunarak da gösterebilir.

Bertold Brecht; Coriolanus'un annesi Volumnia rolünü üstlenen Helena Weigel'in, oğluna sevgisini göstermek için, oğlunun zırhlarını giymesine ve pelerinini sırtına atmasına nasıl yardımcı olduğunu anlatan uzun bir şiir yazmıştır.

Anlaşılacağı gibi bu durumun sahnede hissedilen duygularla hiç ilgisi yoktur. Oyuncunun ne hissettiği belli ya da önemli değildir; hissettiği duyguyu yaptığı hareketlerle göstermektedir. Giysileri eline alışı ve partnerine dokunuşu, izleyicilerin karşısında kıvranmasından çok daha etkili bir mesaj verir.

Gerçekten de, fiziksel hareketler çoğunlukla duyguları belirler. Dans ederken kendimizi mutlu hissederiz. Bir şey kırmak, bizi hırçınlaştırır. Pascal'ın işaret ettiği gibi, kiliseye girerken parmağımızı kutsal suya sokup haç çıkarmak, girdiğimiz binanın kutsallığına katkı yapmaktadır.

Oyunculuğun her şeyden önce hislerden oluştuğuna inananlara, Stanislavski'nin çağdaşı Kommissarjevsky'nin gizemli dört sözcüğünü unutmamalarını öneririz:

Oyunculuk –hislerle değil– hareketle!

Shakespeare'in oyunlarındaysa, karakterlerin duygularını sözcükler ve ritim ortaya çıkarmaktadır. Bu kavramlar, oyuncunun duygularını ortaya çıkarmaya da yararlı olur. Rosalind'in uzun dans ritimleri ya da Othello'nun ağır ve kısa konuşmaları, rolü canlandıran oyuncuda uygun duyguların uyanmasına yardımcı olacaktır.

HEYHAT! BİRİMLER VE HEDEFLER

Stanislavski'nin geliştirdiği belki de en yerinde uygulama, her sahneyi "Birimler" adını verdiği parçalara ayırması ve her parçanın içindeki karakterlerin bir "Hedefe" yöneldiğini saptamış olmasıydı. Ne yazık ki, bu fikri anlatmak için seçmiş olduğu sözcükler biraz ağır ve ürkütücü olmuştur. Bu havayı biraz yumuşatmak için "birimler" yerine "kısımlar" ve "hedef" yerine de "amaçlar" gibi kulağa daha hoş gelen sözcükler kullanabilirdi.

Basit bir senaryoyu ele alarak bu anlatılanların nasıl işleyeceğini gösterebiliriz:

Bir davete katılmış olan John, bir ara kütüphaneye girer ve masanın üzerine yığılmış, bir cesetle karşılaşır. Polisi çağırmak üzere telefona sarılır ama telefonun kesilmiş olduğunu görür.

Bu olay üç birime –ya da bizim tercih ettiğimiz gibi kısma– ayrılabilir:

1) John kütüphaneye girer. AMAÇ: Bir kitap arayacaktır. Ama –
2) John cesedi görür. AMAÇ: Kim olduğunu ve gerçekten ölmüş olup olmadığını anlamalıdır.
3) John telefonu açar. AMAÇ: Doğru numarayı bulmalı ve olayı ihbar etmelidir.

Sayılan her bölümün kendi ritmi ya da havası vardır. John odaya gülümseyerek ya da sevinçli girer. Bu, az önce ayrılmış olduğu partideki durumuna ve ne aramakta olduğuna bağlıdır. Cesedi görünce durumu değişir. Kendisi doktor ya da polis değilse, cesede ürkerek yaklaşacaktır. Telefon numarasını aramak ("Nerede olabilir? Bir defterde mi? Yoksa kalın bir rehberde mi?") telaş isteyecek bir iştir. (Stanislavski, her bölümün içinde yer alacak ritimlerin üzerinde dikkatle dururdu.)

Bu "amaçların" böyle kesin bir biçimde saptanması, *oyuncunun olayları ayrı ayrı saptayabilmesi içindir.* Her oyuncu bilir ki, sahneye ilk çıkış, hele oyunun başına rastlamışsa, çok önemlidir. Oyuncunun aklına bin bir türlü şey gelir – görünüşünü düşünür, izleyicilerini merak eder, nasıl bir etkileşim kuracağını sorgular. Oyuncu John şöyle düşünüyor olabilir: "Aman Tanrım! Bu sahnede cesedi bulacağım... Provalarda bu sahneyi hep bozmuştum... Sanırım annem beşinci sırada oturuyor... Kravatım kaymış olmasın?" Stanislavski bütün bunlara bir çözüm getirmişti. Oyuncularına böyle şeylerle akıllarını karıştırmamalarını söylüyor ve kendilerine fiziksel ve basit bir iş (örneğin kitap aramak) seçmelerini önererek tüm dikkatlerini bu işe vermelerini istiyordu. Fiziksel hareket yerine de genellikle "seçilen görev" sözünü kullanıyordu.

Othello'nun açılış sahnesinde Iago'nun ilk "görev"i, Roderigo'yu Othello'dan nefret ettiğine ikna etmektir. Bu görev yerine getirilince, ikinci "görev" başlar. Bu kez Roderigo'yu, Desdemona'nın babasını uyandırmaya ve Othello'ya karşı harekete geçmesini sağlamaya razı etmeye çalışacaktır.

Böylece her rol bir dizi "görev" ya da "bölümlere" (birimlere) ayrılacak ve bunlar, oyuncu için şöyle tanımlanabilecekti:

GÖREV: Othello'dan nefret ettiğime Roderigo'yu inandıracağım.

GÖREV: Onu Brabantio'yu uyarmaya ikna edeceğim.

Oyuncuya "şeytanca davran" ya da "kızgın görün" gibi öneriler yapılmıyor, hatta izleyicileri memnun etmeye çalış bile denilmiyordu. Önemli olan, oyuncunun canlandırdığı karakterin bakış açısını kendi bakış açısı haline getirerek ona göre davranmasıydı.

Bu tür görev tayinleri, oyuncuların birlikte çalışmalarını da sağlıyordu: "Görevim, seni kendinden utandırmak", "Görevim kralı öldürmek", "Görevim seni aşağılamak", "Görevim seninle bir hikâyeyi paylaşmak." Böylece, iki oyuncu birbirlerine bağlanmak zorunda kalıyordu.

Stanislavski'nin geliştirdiği diğer bir kavramı "Üst Hedef" diye tanımlamak mümkündür. Bu kavramı, canlandırılacak karakterin yaşam nedenini belirlemek diye de tanımlayabiliriz. Bu hedefi yanlış seçerseniz, gösteriniz berbat olacaktır. Stanislavski, Moliere'in *Hastalık Hastası* oyununda başrolü üstlenmiş ve "üst hedef" olarak "Hasta olmak istiyorum" diye bir hedef seçmiş. Sonuçta gösteri çok sıkıntılı geçmeye başlamış, kimse oyunun gidişatından hoşlanmamış. Birdenbire, hedefi yanlış seçtiğini anlayarak yeni bir hedef belirlemiş. Bu kez hedefini "Herkesin beni hasta sanmasını istiyorum" diye değiştirince oyunun havası hemen değişmiş. Bu hedef, komik bir hastalık hastasına daha uygun olduğu için oyun başarılı oluvermiş.

Oynayacağınız bir Shakespeare karakteri için böyle bir "üst hedef" seçmek genellikle yanlış bir yaklaşımdır. Tabii III. Richard için "kral olmak istiyorum" gibi ya da Suskun Yargıç için "eski günleri anmak istiyorum" gibi üst hedefler saptanabilir ama bu hedefler, metinde zaten vardır. Seçilecek "üst hedefin", bir oyuncuya yararlı olabilmesi için karakterin yaşamını etkileyen gizli bir tutumunu ("İnsanlar hasta olduğumu sansınlar" ya da "Herkes bana hayran kalsın") ortaya çıkarmış olması gereklidir. Bu tutum, oyun yazarı tüm ayrıntıları sunmadığı zaman işe yaramamaktadır.

Oysa "üst hedef" kavramı, daha işin başında bir saptama yapıldığına işaret etmekle birlikte, yaratılacak karakterin kişiliğinin anahtarının bulunmuş olduğunu, oyuncumuzun ne-

reye ulaşacağını daha en baştan bildiğini gösterir. Daha önceki açıklamalarımızda, peşin hükümlülüğün ne kadar kısıtlayıcı olabildiğini ayrıntılarıyla açıklamıştık. Her peşin hüküm, oyuncuya bir deli ceketi giydirebilir.

Shakespeare'in tüm ünlü karakterlerinde, birbirine ters yönlerin buluştuğunu anlatmıştık. Hamlet hem bir düşünür hem de bir hareket adamıdır. Kral Lear'ın içinde hem büyük bir kral hem de bir küçük çocuk yaşamaktadır. Prospero, mantığının ve kızgınlıklarının savaş halinde olduğunu anlatır. Oyuncu açısından burada hem çekici hem de zorlayıcı olan, bu çeşitli yönlerin hepsini ortaya çıkarabilmektir. Bizim ilgimizi çeken de bu tutarsızlıklardır. Bu tutarsızlıklar üzerine bir "üst hedef" yerleştirmek mümkün olmadığı gibi, bu karakterler her günkü komşularımız hiç değildirler.

Daha küçük rollere gelince, her oyuncunun söyleyebileceği gibi fazla bir kişilikleri yoktur ki onlara bir "üst hedef" seçilsin. Bu tür roller düşen oyuncular, nasıl motivasyon bulacaklarını sorarak Gielgud'u öfkeden deliye çevirmiştir. Genç oyuncu "Bu sahnede benim görevim nedir?" ya da "Ben neye yarayacağım?" diye sorsaydı, ünlü oyuncu belki o kadar sıkılmazdı.

"Amaçlar" ya da "Üst hedef" gibi, Stanislavski'nin esas aldığı bazı kavramların sakıncası, karakterlerin sahip olup da bilmedikleri birtakım yönlerini göstermesidir. Bir insan tüm hayatı boyunca "sevilmek" ister ama yaşamını bunu kendine bile anlatmadan sürdürmüştür. Hastalık hastası tabii ki herkesin kendini hasta sanmasını ister ama bunu kendine itiraf etmiş midir? Stanislavski'nin kavramları uygulamaya döküldüğünde, karakterin kendi hakkında bilmediği yönleri oyuncu bilir duruma gelmektedir. Oyuncu kendiliğinden "Iago aslında Othello'ya âşık" diye bir karar verebilir. (Otuzlu yıllarda Freud'u izleyen bir psikiyatr böyle bir fikir ortaya atmış ve o sıralar Iago rolünü üstlenmiş olan Laurence Olivier bu görüşe hemen kapılıvermişti.) Ama karakter olarak yazılmış Iago'nun böyle bir yaklaşımdan haberi bile olmadığı metinlerde açıkça görülmektedir.

Stanislavski, oyuncusunu bir psikolog olmaya ve rolünü hastası gibi kabul etmeye yönlendirmektedir. Tıpkı, Freud'un, düşünde siyah şapka gördüğünü anlatan kadın hastasına "Cenazeler aklına geliyor çünkü kocanın ölmesini arzuluyorsun" demesi gibi, bizim oyuncumuz da rolüne "şen şöyle yapıyorsun, çünkü senin 'üst hedefin' şudur'" diyebilecektir. Bu biçimde, pek bir şey çözümlenmemiş olsa da, en azından konu kapatılmış olacaktır. Gelin görün ki oyuncularımız arasında kaç tane psikolog bulabilirsiniz ki, yaptıkları seçim doğru olsun?

Bir sahneyi –hatta bütün bir oyunu– bile amaçlar doğrultusunda bölümlere ayırmak sakıncalı olabilir. Kendi hareketlerimizde hedeflediklerimizi gerçekleştirmekte ya da amaçlarımızı saptamakta her zaman başarılı olabilir miyiz? Yaptığımız birçok hareketi "içimizden öyle geldiği" için yapmakta değil miyiz?

Oyuncular çoğu zaman Harold Pinter'a, o sözleri *neden* söylediklerini ya da *neden* öyle davrandıklarını sorarlar. Eh, ne de olsa oyunun yazarı kendisidir. Yazarın yanıtı son derecede kategoriktir. "O dizede *neden* öyle söylediğini bilemem. Yalnızca öyle söylediğini biliyorum." Bize öyle geliyor ki, Shakespeare'e de böyle bir soru yönetilseydi, yanıtı benzer biçimde olurdu. Herhangi bir oyundaki bir karakter için "Hayattaki amacı nedir?" diye bir soru yöneltilseydi, herhalde ağzını açmaz ve sessizliğe gömülürdü.

Stanislavski, oyuncularının daha doğal oynamalarını sağlamak için, karakterlerle bir geçmiş yaratmalarını, duygularla anımsama sistemini kullanmalarını ve bir "üst hedef" saptamalarını istemiştir (bazen bu anlamda "perspektif" terimini de kullanmıştır). Stanislavski'nin izinden gidenler, bu kavramları daha da geliştirmiştir. İşin tehlikeli bir yanı da vardır: Öğrencileriniz geçmişi aramak ve geleceğe bakmak gibi şeylerle ilgilenmeye kendilerini o kadar kaptırırlar ki, sahnede neler olduğunu gözden kaçırır hale gelebilirler.

Çehov'un karakterleri bahçeli köşklerinde zamanın or-

tasında ya da arasında yaşamaktadırlar. Anıları her zaman canlıdır ("Babamız öleli tam bir yıl oldu") ve geleceğe ait umutlarıyla yaşamaktadırlar ("... bekle Vanya Dayı, bekle, bizler de dinleneceğiz..."). Sanki bir bekleme odasında oturmaktadırlar. Shakespeare'in karakterleriyse şimdi ve burada yaşamaktadırlar. Geçmişlerinin bir önemi varsa (*Othello* ve *IV. Henry*'de olduğu üzere) o zaman bunu dile getirirler(!) ama geçmiş yine de başka bir yerdedir. Macbeth bile geleceğinde bir dizi "yarınlar" görmektedir. Shakespeare'in karakterleri hep günden güne yaşamlarını sürdürmektedirler.

Shakespeare, oyunlardaki karakterleri, yaşamlarının getirdiği güçlü duyguların etkisi altında çırpınıp, yaşamın fırtınalarında çalkanıp dururken –kıskançlık, çılgınlık, aşk, cinayet, şehvet, savaş hallerini yaşarken– önümüze getirmektedir. Bu durumdaki karakterler, ancak ve ancak bugünü yaşamak durumundadır. Sürekli krizlerle uğraşıp, hayatlarını sürdürmeye çabalarlar.

SİHİRLİ "EĞER" SÖZCÜĞÜ

Stanislavski bu sözcüğü oyuncunun hayal gücünü harekete geçirmek amacıyla kullanmıştı. Oyuncu kendine şunu soracaktı: "Eğer canlandıracağım karakterin durumunda kendim kalsaydım, acaba ne yapardım?" Bu, oyuncunun, oyunda rol almış olduğunun bilincinde olduğuna işarettir. Başındaki tacın gerçek olmadığını, üzerinde oturduğu tahtın tahtadan yapıldığını ve altındanmış gibi görünecek biçimde boyanmış olduğunu da bilir. Karşısındaki oyuncunun alkolle bir sorunu olduğunu bilmektedir – kısacası her şey sahtedir, peki, *ya eğer...?*

Günümüzde birçok oyuncu, bu formülden habersiz olsa da böyle hareket etmektedir. Ancak unutmamalıyız ki, Stanislavski gençliğinde sahneye çıktığında, birçok oyuncu kendi duygularını sergileyecekleri yerde, taklit yaparak oyunları yürütmekteydi.

Kullandığı sözcükler çoğu kişi tarafından yanlış anlaşılmıştır. Oyuncunun, karakterin yerine geçmesini önerdiği sanılmıştır: "Eğer ben Romeo / Juliet / Mercutio olsaydım..." Oysa, Stanislavski içinde bulunulan durumlardan, "şartlardan" söz etmektedir. Canlandırılacak karakterin her yönden araştırılması, ondan neler beklendiğinin, nelerden etkilendiğinin ve karşılaştığı tehditlerin bilinmesi hiç boşuna olmaz. Tiyatro öğretmenleri şu sözü ısrarla yinelerler: "Karakteri oynama, durumu ortaya çıkar!"

Karakter içinde bulunduğu duruma karşı gösterdiği tepkiyle kendi kendini belli eder. Oyunculuk, yaşananı yine yaşamaktır. Uyarı dışarıdan gelecektir. Biri kapınıza vurmaktadır. Yanıt verecek misiniz, vermeyecek misiniz? Eğer, içiniz rahatsa kapıyı açacaksınız. Eğer dışarıda size kötülük yapacak biri olduğundan şüphe ediyorsanız, açmayacaksınız, demektir.

Hamlet, babasının hayaletiyle karşılaşmış, cinayetin intikamını almaya davet edildiğinde bir sorunla karşı karşıya gelmiştir: Hayaletin önerdiğini yapacak mıdır, yapmayacak mıdır? Bu soruna karşı nasıl yaklaşacağı da, oyunun devamını teşkil edecektir.

Genellikle, "Ben" düşüncesi oyuncuların tutulmalarına neden olur. Bir öğrenci "Leydi Macbeth'i bir türlü anlayamıyorum, bir kadın nasıl olur da kocasını cinayet işlemeye teşvik eder, aklım bir türlü almıyor" demişti. Ama teşvik ediyor işte! Oyun başka türlü oynanamaz! Öğretmenin yanıtıysa şöyle olmuştu: "Evet. Senin hiçbir zaman böyle davranmayacağını biliyoruz. Ancak böyle davranabilecek bir tanıdığın olabilir. Belki çevrende bile böyle kimseler vardır. Leydinin neden böyle davrandığını anlamaya çalışmalısın. Bize onu göstermeye çalış. Onu savun. Onun avukatlığını üstlen. Onu koru. Tabii ki, Leydi Macbeth olamazsın ama kendi benliğini unutmalısın."

Böylece, öğrenci, benliğinin getirdiği sıkıntıdan sıyrılarak rolüne daha rahat yaklaşabilmişti. Benliğinden sıyrılmak, sorununu çözmüştü.

YAPTI MI YAPMADI MI?

Geçen yüzyılın sonundan beri sahnede söylenenlerin doğruluğuna güvenmemeyi artık öğrenmiş durumdayız. Çehov'un oyunlarındaki karakterler genellikle mesut olduklarını söylerler ama öyle olmadıkları açıktır; sevip saydıklarını söyledikleri karılarından da hiç hoşnut olmadıkları hemen belli olur. Eugene O'Neill'ın bir oyunundaki karakterler yüzlerine maske tutarak toplum içinde yaptıkları konuşmaları söylerler. Maskelerini indirince de gerçekten içlerinden geçenleri dile getirirler. Harold Pinter'ın karakterleri, geçmişleri konusunda öyle birbirini tutmaz açıklamalar yaparlar ki, söylediklerinin hangisinin doğru hangisinin uydurma olduğunu seçmemiz mümkün olmaz: Gerçeği öğrenmemiz mümkün değildir. Ayrıca neyin doğru olduğunun araştırılmasının bir anlamının olmayacağı da açıktır. Yine de onlar konuşurken, açık tutulacak bir yalan makinesi sürekli yanıp sönecektir!

Shakespeare'in oyunlarındaysa o yalan makinesi işe yaramayacaktır, çünkü orada karakterler (Iago, Autolycus ya da III. Richard) yalan söyleyeceklerini (kendi kendilerine konuşurken) izleyiciye belli ederler. Sanki "şimdi atmaya başlıyorum" derler. İşte bir örnek:

SHYLOCK *(kendi kendine)*:
Tıpkı kuyruk sallayan öşürcüye benziyor
Hıristiyan'dır diye ondan iğreniyorum...
BASSANIO:
İşitiyor musun, Shylock?
SHYLOCK:
Şimdi top yekun
Ne kadar param çıkar diye hesaplıyorum,
Üç bin dukayı toptan bir çırpıda çıkarmak
Elimden gelmez...[3]

O yıllarda insanlar yalan söylemezler miydi? Tabii ki söylerlerdi. V. Henry, Agincourt Savaşı'nda çarpışan erler hakkında, "O

çarpışmada ne kadar başarılı olduklarını hep anımsayacaklar" dememiş midir? Ancak o dönemde oyun yazarıyla izleyiciler arasında yazılı olmayan bir anlaşma vardı. Karakterler, aksini açığa vurmadıkça yalan söylemezlerdi. Jacques "Bir deli! Bir deli! Ormanda bir deliye rastladım" dediğinde, bir deliye rastladığından emin olabilirsiniz. Bu sözü bir Pinter karakteri dile getirmiş olsaydı, şüpheyle karşılamakta haklı olurdunuz.

1890'dan önce, tiyatroda dile getirilenler, karakterlerin içyüzlerini (gönüllerinden geçenleri) dışa vurmak için kullanılırdı. 1890'dan sonra, sahne dili, bulutlar arkasına çekildi ve söylenenler, karakterlerin gerçek yüzlerini maskelemek için kullanılır oldu.

Freud, Viyana'da psikoloji alanında önemli araştırmalar gerçekleştiriyor ve bilinçaltı denilen kavramı gündeme getiriyordu. Shakespeare dönemindeyse, Sir Toby Belch şöyle der: "Yaşamımız dört elementten ibaret değil midir?" Bu deyiş, Empedocles'in yaşamı oluşturan dört unsurun Ateş, Hava, Toprak ve Su olduğu düşüncesine yapılan bir göndermedir. Dr. Freud'un böyle bir açıklamaya yanıtı "Hayır, bizi oluşturan id, ego ve süper egodur" olur. İnsanın içinde saklı başka varlıklar, onun yaşamını yönlendirmektedir.

Çehov gibi doktor olan yazarlar için, bilinçaltını öğrenmek, röntgen kadar aydınlatıcı olmuştu. İnsanları anlamak için bambaşka yöntemler bulunmuş oluyordu. Her şeyi söylemek yerine artık her şeyi bilinçaltına gizleyebilirlerdi. Çehov'un, bir oyununu düzeltirken, bir karakterin karısından uzun uzadıya şikâyet etmesini içeren bir konuşmayı tümüyle kesip yerine yalnızca "Bir kadın, bir kadındır" diye kısacık bir cümle yazmasının nedeni de böylece ortaya çıkmış olmaktadır. Sahnede dile getirilenlerin, son derecede basit gündelik sözlerden oluşmasından kaçınmıyordu çünkü izleyicilerinin sahnede konuşulanların altında başka bir yaşamın gizli olduğunu fark edeceklerini biliyordu.

Psikoloji alanındaki gelişmeler, Stanislavski'yi de son derece etkilemişti. Bilinçaltının yaratıcı sanatın kökünde yattığını yazmıştı:

Yaşamımızın onda dokuzunu oluşturan bilinçaltı, en değerli bölümdür.

1936'da *Theatre Arts* dergisinde yayınlanan "Bir Rolün Yaratılışı" başlıklı yazısında şöyle bir açıklama yapmıştır:

> ... yerkürenin en ortasında, yalnızca erimiş lav ve ateş bulunan merkezinde görülemeyen insani duygular kaynaşmaktadır. Bu merkez, süper-bilinç-altının merkezi, yani yaşam kaynağıdır. Burası, oyuncunun kutsal 'benliğinin' yaşadığı, insan-oyuncunun bulunduğu ve tüm ilhamların kaynağı olan yerdir.

Stanislavski bilinç ve bilinçaltının iki ayrı kavram olduğuna inandığı hissini uyandırmaktadır. Bilinç ve bilinçaltı, O'Neill'ın oyunlarında olduğu gibi, iki ayrı ses halinde konuşturulmaktadır. Çehov'da olduğu gibi bir karakter (duyulacak kadar yüksek sesle) "Karımı sever ve sayarım" derken (duyulmayacak bir biçimde) "Karımdan bıktım" demektedir. Düşüncenin sessiz konuşmasına gizli metin *(subtext)* adını vermişti. Gizli metin, genellikle, dile getirilen metnin karşıtıdır.

Oyuncular, bir söz söylerken gizli anlamları belli etmeye yönlendirilir ve izleyici de dile getirilmeyenleri anlamaya davet edilir. Bu dönemi izleyen yıllarda, oyun yazarlarımızın birçoğu, yazdıkları diyalogların sahnede olup bitenlerin ancak onda birini dile getirdiğinin bilinciyle yazmaya başlamışlardır. Film senaristleriyse bu kadarını bile açıklamamaktadır.

Oysa Shakespeare'in yaşadığı dönemde, söylenenin açık olması gerekmekteydi. Bir karakterin topluluk içinde ya da yalnız olduğu zaman konuşmasının nasıl değiştiğini çok belirgin bir biçimde yazmıştı. Örneğin, Hamlet'in topluluk içindeki konuşmalarıyla kendi başına dile getirdiği tiratları, bu duruma çok güzel örneklerdir. Iago da toplum içinde bir namus maskesi taşır; ancak yalnız kalınca ve duygularını izleyiciyle paylaşırken bu maskeden sıyrılır. Shakespeare'in karakterleri gizli düşüncelerini, Shylock'un yaptığı gibi, yana doğru konuşarak izleyicilerle paylaşırlardı.

Böylece bilinç ve bilinçaltı tek metinde birleşiyordu. Shakespeare oyuncusu, metni oynamakla görevlidir; metne uymayan bir gizli metin aramaya kalkanların, başarılı olamayacağı kesindir. Karakterin kendi dile getirdiğinin dışında bir düşüncesi olması, söz konusu değildir. Nasıl bir süvarinin iyi at binmesi, üzerinde olduğu atla bir bütünlük sağlamasından anlaşılırsa, iyi bir Shakespeare oyuncusu da metinlere ata biner gibi sarıldığı zaman başarılı olur.

Stanislavski, manzum metinlerde başarılı olamadığını açıkça söylemiştir. Sözcüklerin özel önemini (aralardaki duraklamalara karşın) anlaşılan çözememişti.

Bu durumda, Shakespeare oynarken, Stanislavski bize yardımcı mı yoksa ayak bağı mı olur? Uygulamada gördüğümüz üzere, bir oyunu "bölümlere" ya da "geçişlere" ayırması, oyuncuların görevlerini aydınlatması açısından yararlı olmaktadır. Hele uzun tiratların böyle bölümlere ayrılmasının (karaya karşı ak örneği) dile getirilenin anlaşılması açısından nasıl yararlı olduğunu daha önce de görmüştük.

Oyuncuların sahnede bulundukları sürece bir "görev" üstlenmeleri gerektiğini söyleyişi ve bu görevin bir fiille özleştirilmesi gerektiğine işaret etmesi çok yerindedir. Oyuncu ya ikna edecek, ya itham edecek, ya razı edecek, ya birinin kararını değiştirecek, ya bir seçim yapacak, ya şaşırtacak, ya karşı gelecek, ya yüreklendirecek, ya askerlerini coşturacak, ya söylenenin aksini ileri sürecek, ya rahatsız edecek, ya rahatlatacak ya da bir şeyi keşfedecektir.

Ancak oyuncunun, canlandıracağı karakteri bir psikiyatr kanepesine yatırıp, yarım yamalak psikoloji bilgisiyle, geçmişi ya da "hayattaki en önemli istekleri" gibi ilgisiz konularla uğraşması, aklını karıştırmaktan öteye gitmeyecektir. Bu durum, tıpkı bir çocuğun, yattığı yatakta kendisine "Bir zamanlar bir Kral ve bir Kraliçe varmış" diye masal okumaya başlayan annesinin sözünü kesip "Anneciğim onlar mesut muydular? Hangi ülkede yaşıyorlardı? Çocukları var mıydı?" gibi sorular sormasına benzemektedir.

Shakespeare'in asıl üzerinde durduğu nokta, izleyicisinin

dikkatini kaybetmemekti. Bunun için de sürekli bir hikâye anlatmaktaydı. Hikâyenin sürekliliğini sağlayan da arkasından nelerin takip ettiğiydi. Yirmi yıl önce ne olduğu ya da yirmi yıl sonra neler olacağı o kadar da önemli değildir.

Stanislavski iyi anlaşılamamış olabilir, (şüphe yok ki, öğrencileri ya da öğrencilerinin öğrencileri olan Ruslar, onu ancak çevirilerden tanımış ya da bazı kitaplarını okumuş öğretmenlerden dinlemiş olan biz Batılılara, onun sistemini daha başka yollardan açıklayabilirler) ancak takipçilerinin genel yaklaşımı, oyuncunun üstlendiği karakteri canlandırırken kendi hayatından duygular katması biçimindedir.

Ne var ki, bu yaklaşım, Shakespeare'in oyunlarına uygulanmaya kalkışılırsa, karakterleri hafifleştirmiş oluruz. Ünlü bir oyuncunun, bir televizyon programında "Hamlet'in Ophelia'yla olan ilişkilerindeki sorunları anlayabiliyorum, benim de kız arkadaşımla aramızda benzer sorunlar yaşanmıştı" dediğini duymuştum, ya da tanınmış bir kadın oyuncunun "Kocam patronuna gidip maaşına zam istemekten çekindiğini söylemişti. Ben de onu canına okuyup öyle işine yolladım – evet, ben Leydi Macbeth'in neler hissettiğini bilirim" dediği de duyulmuştur. Kanımca, bu oyuncular, bize Shakespeare'in karakterlerinden çok kendi sorunlarını açıklamaktaydılar.

Gündelik yaşamımızın "duygularla anımsama" gücünün, Shakespeare karakterlerinin gürültülü patırtılı yaşamlarını bize anımsatmaya yeterli olduğunu sanmıyorum. Bu yöntem, dikkatimizi tek bir sözcük üzerinde yoğunlaştırmamıza yararlı olabilir. Örneğin: Gece, orman, mehtap, güneş, müzik, düşler, hançer, kan, deniz, fırtına, anne, oğul...

Stanislavski, Mel Goodman'ın söylediği gibi, oyunların ağırlığını oyun yazarından alıp oyuncunun sırtına yüklemişti. Oyuncu, oyundan da ön plana çıkmakta ve duyguları her şeyden önce gelmekteydi.

Bu tutum, bir tür kendine hayranlığa yol açar. En sonunda, güzel bir genç kız olan Juliet'i canlandıran Bayan X'in, o sabah "oynamaya kendini uygun hissetmediğini" ileri sürerek provaya çıkmamaya kalkışması tehlikesiyle yüz yüze geliriz.

Ya da Bay Y, Macbeth'in tiratlarını önceden prova etmeyi doğru bulmadığını, oyun başladığında yakalayacağı "havaya" göre dizeleri dile getireceğini söyler ve her gece başka türlü oynayabileceğini de sözlerine ekler. Ya da Horatio rolünü üstlenmiş oyuncu Bay Z, ölmüş Hamlet'in ardından konuşacakken, yakın zamanda vefat etmiş bir arkadaşına karşı hissettiği duyguları öylesine aksettirir ki, o güzelim:

> Bu soylu yürek durdu. İyi geceler, canım prens.
> Meleklerin ninnileriyle uyu son uykunu.[4]

dizeleri, hıçkırıklar yüzünden duyulmaz oluverir!

Sonuçta şöyle bir görüş belirmiştir: Oyuncu kendi "duygularını" eski giysilerini getirir gibi ortaya çıkarırsa, o zaman "gerçeğe" yaklaşır gibi olur. Aksi taktirde, "sahtecilik" yapmaktadır.

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

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

Ayrıca on dördüncü yüzyılın Verona'sında, tarih öncesi Britanya'da, İlirya ya da Bohemya'da (nerede olursa olsun) geçen oyunlarında gündelik hayattan alınmış unsurlardan çok mitler, peri masalları ve destanları anlatıyordu. Anlattıkları, bir açıdan bakıldığında gayet açık görünseler de, başka bir açıdan ele alındıklarında anlaşılması ve inanılması çok güç konular oldukları ortaya çıkar. Yarattığı karakterler bir an gayet doğal ve basit, ama hemen ardından doğa-üstü bir kişi haline dönebilirler. Shakespeare'in oyunlarını düşler, rüyalar ve karabasanlar gibi düşünmekte yarar vardır. (Bir oyuncu, belki, geceleri gördüğü karabasanlardan esinlenerek "duygularla anımsama" gücünü geliştirebilir.)

Düşlerde ölüler canlanır, dostlar düşman olur, yabancılar sevgiliye dönüşür; benzerlerimizle karşılaşır, kuşlar gibi uçar, boğulmuş meleklerin dilini konuşabiliriz. Hatta boğulduğumuz halde denizin dibinde dolaşır, yarlardan aşağı düşer ama kurtuluruz. Ya da batan gemiden ya da yangından sağ salim çıkıp aklımızı oynatır ya da kör oluruz.

Shakespeare'in, son oyunu olan *Fırtına*'da *(The Tempest)*, kendini adasından (ve de mesleğinden) ayrılmakta olan büyücü Prospero'nun yerine koyduğu yaygın bir görüştür: "Bizler düşlerimizden oluşmuş kimseleriz." Öyleyse genç ve havalı olduğu günlerde, Puck olmuştu: Her yerde vardır ama hiçbir yerde görünmez, âşıkları birbirinden ayırarak Güzel Peri Kraliçesini en bayağı hayvana âşık eder, oyunun sonunda da "bu hafif ve zayıf oyunun bir düşten başka bir şey olmadığını" kabul etmemizi ister.

Yazarlığının orta yaşındaysa *V. Henry*'nin Korosu olmuştu. "Boynu bükük yazar – kaba ve beceriksiz kalemiyle" izleyicilerine "görür gibi olun..." "düşleyin..." "varmış sayın..." diyerek hayal güçlerini harekete geçirmeye ve "gösterimizi kendi aklınızda geliştirin" diyerek izleyicisini düş görmeye çağırmaktaydı.

Stanislavski, kurduğu sistemin, "yeryüzünün en dibindeki erimiş lav"a benzeyen insan bilinçaltının, bir aktörün ilham kaynağı olduğu inancına dayandığını ileri sürmüştür.

Shakespeare'in "doğaüstü" oyunlarını daha iyi kavrayabilmiş olsaydı, düşüncelerini kapsayan elle tutulur kanıtlar bulunduğunu gözlemleyebilirdi. Ne var ki, Stanislavski, pratikte her zaman için bir gerçekçi olmuştur. Stanislavski'nin biyografisini yazan ilk İngiliz olan David Magarshack "Shakespeare'in oyunlarını bir türlü kavrayamadı" derken, herhalde gerçeği dile getirmekteydi.

Sonuç
SHAKESPEARE'LEME

1936'da Stratford-upon-Avon'da kurulmuş olan Shakespeare Festival Tiyatrosu (daha Kraliyet unvanını almamıştı) yönetimi büyük bir cesaret göstererek ünlü bir Rus kadın oyuncusunu Kleopatra'yı oynamak üzere İngiltere'ye davet etmişti. Açılış gecesinde davetliler, ünlü aktris Madam Leontovich'in aksanı nedeniyle oldukça şaşırtıcı bir gece geçirdiler. Ertesi sabah *The Times* gazetesindeki eleştiri yazısının başlığı "O Weederdee" diye atılmıştı! Eleştirmen, oyunun sonuna doğru, Antonius'un öldüğü haberini alan ve kalbi paramparça olan Kleopatra'nın söylediklerini şöyle not etmiş:

O weederdee degardlano devar,
Desolderspo lees falln; yong boisenguls
Alefelnow wimen.

Daha sonra oyun metnine baktığında bu dizelerin şöyle olduğunu görmüştü:

O withered is the garland of war;
The soldier's pole is fallen; young boys and girls
Are level now with men.

(İngilizce bilenler için bile bu sözlerin biraz açıklanmasında yarar vardır: "garland" sözcüğünün zaferle ilişkili olduğu ve

"pole" sözcüğünün de herhalde "polestar" (kuzey yıldızı) sözcüğüne bir atıf olduğu kabul edilmektedir. Böylece izleyicinin gözünde darmadağın olmuş bir ordu ve değerlerin toptan kaybolmuş olduğu bir kargaşaya ait üç küçük resim canlanacaktır.)

Anlaşılan bu Kleopatra tüm oyun boyunca böyle konuşmuş ve duygularını ne kadar canlandırmaya çalıştıysa da, *hepsi boşa gitmişti.* Oyun, dublaj yapılmış bir film gibi yerine oturamamıştı.

Buraya kadar Shakespeare'in yazı tarzı ve sözcükleri kullanma yöntemine uzun uzadıya değinmiş bulunuyoruz. Ancak bu demek değildir ki, Shakespeare'i sahnede canlandırmak için *yalnızca* sözleri iyi söylemek ve anlamı doğru yansıtmak yeterli olur. Bu ancak kapıyı açan bir anahtardır. Nasıl müziği yaratan notalarsa, oyunları da yaratan sözcüklerdir; yoksa Shakespeare bir klasiktir ya da dili kutsal kabul edilmiştir diye bu geçerli olmaz. Kullanılan dil, resimleri televizyon izleyicisinin ekranına yansıtan katot tüpüdür. Ekrandaki görüntü kararır ya da karlı gibi olursa izleyici televizyonu hemen kapatır.

Lenin, tüm insanlık tarihinin iki sözcükle özetlenebileceğini söylemiş: "Kim – Kime". Bu sözün anlamı, kim kime ne yaptı olsa gerektir. Aynı yaklaşımla Shakespeare'in oyunlarını da "Kim kime ne söyledi?" diye özetleyebiliriz.

Shakespeare birçok oyunun hikâyesini kendi yaratmamıştır. (Dover Wilson'a göre Shakespeare, yalnızca üç oyununun hikâyesini kendi geliştirmiş!) Tarih kitaplarından, bilinen masal ya da destanlardan aldığı konuları kendine göre düzenliyordu. Onun nasıl çalıştığını yakalamak isterseniz, Plutarch'ın kaleme aldığı *Antonius'un Yaşamı* adlı kitaptan nasıl alıntı yaptığına bakabilirsiniz:

> Ey Soylu İmparator, nasıl olur da bu tahta parçalarından oluşan berbat teknelere inanırsın? Neymiş? Benim şu yaralarıma ve bu kılıcıma inancını mı kaybettin? Bırak Mısırlılar ve Fenikeliler denizlerde savaşsın, ve bizi karada tut bizler karada kazanmaya ya da ayaktayken ölüme kavuşmaya alışkınız.

Shakespeare'se *Antonius ve Kleopatra* oyununda aynı bölümü şöyle dile getirmiş:

> ER – Asaletli Efendim, denizde savaşmayın; çürük tahta parçalarına bel bağlamayın. Şu kılıcıma, şu yaralarıma güveniniz yok mu? Bırakın Mısırlılarla Fenikeliler ördekler gibi denize dalıp gitsinler. Bizler ayağımız yerde, göğüs göğse savaşarak ülkeler fethetmeye alışmış erleriz.

Görüyorsunuz değil mi? Birincisi ne kadar gevşek, ikincisiyse ne kadar canlı! Shakespeare'i modernize etmeye çalışanlar acaba Plutarch'ı yeğlerler mi? Üstelik Latince'den yapılan çeviri, Shakespeare oyunu yazmadan yalnızca on altı yıl önce, 1579'da yayınlanmıştı – bu da onun "Elizabeth İngilizcesi" kullanarak yazmadığının, fakat kendine özgü bir tiyatro dili oluşturduğunun bir kanıtıdır. (Anthony Burgess'ın ileri sürdüğü bir teoriye göre, günümüzde Kral James'in İncili diye tanınan ve hâlâ kullanılmakta olan İncil çevirisi yapılırken aralarında Shakespeare'in de bulunduğu bir şairler grubuna görev verilmiş.)

Oyuncu, önce Shakespeare'in dilini, kendi doğal diliymiş gibi kullanmasını öğrenmeli (bunu yabancı bir dilmiş gibi kullanmaktan kurtulmalı, ağzının içinde yuvarlamak ya da mırıldanmak gibi davranışlardan kurtulmalı, günümüzde yaptığımız gibi cümleleri kesip paralamaktan vazgeçmeli) ve canlandırdığı karakterin savunduğu konuları anlayarak benimsemelidir. Bunları gerçekleştiren oyuncu, Shakespeare oynamanın birinci adımını gerçekleştirmiş olacaktır. Bu adım tamamlandıktan sonra ikinci adıma sıra gelir. Artık sıra, aslında her oyuncunun görevi olan, duyguları ortaya çıkarmak, yaşanan dramı biçimlendirmek ve üstlenilmiş olan rolü yaşama geçirmeye gelecektir.

Kitabımızda Shakespeare oyunculuğunun fiziksel yönü –duruş, davranış, hareketler gibi– hakkında hiç açıklama yapmadık. Oysa Shakespeare fiziğe çok değer veren bir yazardır. Globe Tiyatrosu'na bağlı bir tiyatro okulu olsaydı, derslerin büyük

bir bölümünü dans, düello, savaş oyunları ve ölüm egzersizleri oluştururdu. (Hamlet, beş perde boyunca çok yorucu duygusal tiratlar dile getirdikten sonra bir düello gerçekleştirmek zorundadır – annesi Gertrude'un "Oğlumun nefesi daralmış" diye şikâyet etmesine şaşmamak gerekir!) Tüm bunlara ek olarak, genç oğlanlara kadın gibi davranma dersleri, periler gibi dolaşma denemeleri (Puck, Ariel) ve herhalde Shakespeare'in kendisinin vereceği, hayaletleri canlandırma dersleri de olurdu.

Oyunculuk derslerinde özellikle açık konuşma, sesini duyurma ve nefes kontrolü üzerinde durulurdu, yoksa karakterlerin çocukluğunu araştırmak ya da doğaçlama gibi konulara fazla yer verilmesini bekleyemeyiz. (Hamlet şöyle bir ihtara gerek duymuştur: "Soytarılarınızın yazılandan fazlasını dile getirmesine izin vermeyin." Shakespeare bunu, yazar kişiliğiyle dile getirmiş olmalıdır. Kendisinden dört yüzyıl sonra, çok görkemli bir *Kral Lear* sahnelemiş olan Donald Wolfit de, aynı role çıkmayan hazırlanan bir oyuncuya "Soytarına dikkat et" diyerek ciddi bir ihtarda bulunmuştur.)

Shakespeare'de hareket (davranış) konusunda geçerli kurallar yoktur. Ancak, Fransa'da Shakespeare'i Racine gibi oynadıklarına tanık olduğuma işaret etmek isterim; sanki heykel grupları arasında geçen konuşmalar sahneleniyordu. Shakespeare'in karakterleri ne birer heykeldir (böyle bir tutum onu idealize etmek olur) ne de opera karakterleridir (çoğunlukla görkemli ve fazla hareketli olmazlar). Bu yüzden böyle bir yaklaşım yanlıştır. Shakespeare'in karakterleri, insanlardan oluşur ve hepsinin zayıf yönleri, iştahları ve her türlü insancıl yönleri vardır.

Hareket, giysilere bağlıdır. Ne mutludur ki, Shakespeare'in Elizabeth dönemi ya da Ortaçağ giysileriyle sahnelenmesi gerekir kanısından giderek vazgeçilmektedir. (Anlamsız bir "gerçek olmak" saplantısı yüzünden oyuncuları ağır kadife giysiler ve taşınması zor zırhlarla hareket edemez hale sokmak, hem gereksizdir hem de oyunun temposunu ağırlaştırır.) Shakespeare'i belirgin başka bir döneme taşımak düşüncesi de (Birinci Dünya Savaşı öncesinde *Troilus ve Kressida*; Fransız İh-

tilalinde *II. Richard*; Faşist İtalya'da *Julius Caesar*) artık modası geçmiş görülmektedir. Günümüzde yönetmenler kendilerini daha serbest hissetmektedirler; özellikle oyunların tarihsel olmaktan çok destansı yönlerinin ağır bastığı artık daha iyi anlaşılmaktadır.

Yönetmen hangi yöntemi seçerse seçsin, provaların başından itibaren oyunda kullanılacak giysilere hiç olmazsa yakın şeyler kullanılmalıdır. Hanımlar içi telli iç etekleriyle, günlük kot pantolonlarıyla yürüdüklerinden çok başka türlü yürürler. Erkekler de togalar takınca gündelik gömlekleriyle olduğundan değişik hareket ederler. (Ünlü oyuncu Michael Gambon, bir kral rolü üstlenince provalarını tüm kostümüyle yapmayı şart koşar.)

Ayağa giyilecek şeyler özellikle önemlidir. Oyunda çizme giyilecekse, provada da çizme giyilmelidir. Askerlerinizi spor ayakkabılarla prova ettiremezsiniz, aktrisler de sivri topuklarla uçar gibi dolanamazlar. Özellikle Viola'lar, Rosalind'ler ya da Portia'lar için, provalara uygun ayakkabılarla başlamak çok önemlidir, çünkü bu aktrisler oyun içinde erkek kılığına gireceklerdir. Doğru ayakkabının seçilmiş olması çok önemlidir zira bu biçimde oyuncunun ayağının yere basmasını sağlarsınız. Ayrıca, bu, oyunda gelişmesini istediğiniz dinamizm için çok gereklidir.

Yine benzer nedenlerle, oyuncular daha provaların başlangıcından itibaren sopaları, kılıçları, eldivenleri, yelpazeleri ve şapkaları kullanmakta ısrarlı olmalıdırlar. Bunlar, bir oyuncunun bedeninin uzantısıdır. Sahne Amiri Yardımcısının "Merak etmeyin, provaya yetişirler" demesi yararlı değildir – o zamana kadar iş işten geçmiş olur.

Donanımdan söz açılmışken, 1984'te Stratford-upon-Avon'da sahnelediği *III. Richard*'la tiyatro tarihimizde bir çığır açmış olan Antony Sher'i anmak isterim. Kitabında anlattığına göre, o kötü kalpli kral "şişeye hapsedilmiş bir örümcek" gibi düşlerine giriyormuş. Kralın sakatlığının nedenlerini araştırması sonucunda, bu karakteri sahnede iki koltuk değneğiyle canlandırmaya karar vermiş. Koltuk değnekleri,

sahnedeki hareketlerini kısıtlayacağı yerde, tam aksine dört ayağıyla normal bir insandan daha hızlı koşuşturabilen bir böcek haline dönmesine yararlı olmuş. Bu eklenmiş kollarıyla bir düşmanının boynuna sarılmak ya da tecavüze niyetlendiği bir kadının eteğini kaldırmak daha kolay ve etkili oluyormuş. Bu oyunu nasıl sahnelediğini anlatan çok ilginç kitabında, koltuk değneklerinin geliştirilmesi ve kullanımı konusunu etraflıca anlatmaktadır.* Tahta koltuk değnekleri kolayca kırıldığı için, bisiklet yapımında kullanılan metal tüplerden yapılan koltuk değneklerinin yeterince dayanıklı olduğunu görmüş. İşte, donanımın bir role getirebileceği şaşırtıcı yeniliklerin bir örneği!

Buraya kadar Shakespeare'in yazı tarzı, karakterleri geliştirme yöntemleri ya da dizelerinin seslendirilmesi gibi konularda, kısacası Shakespeare oyunculuğu konusunda herhangi bir genelleme yapmaktan kaçındık. Ancak artık bu tür bir açıklama yapmanın sırası geldiği kanısındayız. Shakespeare gösterilerinde, ister gelenekselleşmiş ister deneysel yöntemler kullanılmış olsun ya da ister sahnede ister filmde olsun, fiziği güçlü (duygusal ya da kendine düşkün olmayan) oyunculara gerek vardır. Oyunlar hep sürükleyicidir; öyle arada durup "özel atmosfer" yaratmanıza yer yoktur; tiratlar da sürükleyicidir –bunlarla yüksek noktalara varılmaktadır; dil de açıklayıcıdır– amaç izleyenlerin hayal gücünü güçlendirmektir; bu nedenle duyulmak ve anlaşılmak daha da önem kazanır. İdeal bir Shakespeare oyuncusu, yalnızca içinde bulunduğu ve canlandırmakta olduğu gerçekliğe inanmakla kalmayıp, oyunculuk gücü ve tüm yeteneğini kullanarak bu tutumunu izleyiciyle paylaşabilen oyuncudur.

○

Shakespeare'i kendi zamanı içinde, on altıncı yüzyılın kapanıp da on yedinci yüzyılın başlamakta olduğu ve Londra'da tiyatroların tam gelişmeye başladığı bir dönemde kente gelen, sözcüklerle oynamakta çok yetenekli ve çevreyi gözlemleme

* *The Year of the King*, 1985.

becerisi olan genç olarak tanımladıktan sonra tiyatrolarda yaşanan gelişmeye katılıp, yönetmenlerin aradıkları gibi oyunlar yazarak yirmi yıl boyunca İngiliz tiyatrosunun en başarılı oyun yazarı olduğunu da ekleyebiliriz.

Ancak Shakespeare'in, bu tanımlama dışında kalan yönleri olmasaydı, şimdi tiyatro tarihimizde bir ad, bir tiyatro müzesinde büstü duran biri ve de çağdaşı olan Marlowe ve Jonson gibi dönemi kapanmış bir yazar olmaktan kurtulamazdı.

Cymbeline oyununda şöyle demektedir;

> Dünya görevlerini tamamladın sen,
> Evine döndün ve ücretini de aldın.

Ne var ki, Shakespeare evine dönmedi ve günümüzde bile milyonlarca tiyatrocunun ekmeğini kazanmasına yardımcı olmaktadır. Stratford'a giden Mike Todd'un söylediği gibi "Öleli yüzlerce yıl olmuş ama hâlâ para kazandırmakta!"

Sanki iki ayrı Shakespeare vardır. Birincisi, tiyatrosu kül olunca yazmayı bırakıp köyüne çekilmiş yerel bir kahraman, ikincisiyse bu yangından anka kuşu gibi yeniden canlanarak her yerde yeniden sahnelenip başarı kazanmayı sürdüren bir yazar. İşte bu ikinci kişiyi, Peter Brook sürekli dünyanın çevresinde dolanan ve her yeni kuşağa yeni bir yönünü gösteren bir gezegen diye tanımlamış. Jan Kott, onu cesaretle "Çağdaşımız" diye adlandırmıştır. Öyle bir oyun yazarıdır ki, geçmiş olayları izleyerek gelecektekileri belirleyen yöntemleri saptayabilmiş ve tarihle politikanın çarklarının nasıl döndüğünü çok iyi tanımlamıştır. Krallar ve imparatorlar hakkında yazdıkları, adeta geleceğin görüntüsü haline gelmiştir. Gücü ellerine geçirenlerin nasıl davrandıklarını öylesine iyi anlamıştır ki, ileriki yüzyıllarda yöneticilerle halklar arasında nasıl ilişkiler kurulacağını belirleyebilmiştir. Kıyısında dünyaya geldiği Avon nehri sularının gizemli akıntılarını nasıl öğrendiyse, ellerinde hiçbir "gücü" olmayan insanlar hakkında yazarken de onları yönlendiren aşk, kıs-

kançlık, hıyanet, ihtiras, yaşlılık ve ölüm gibi kavramların da nasıl gelgitlerle değiştiğini de öğrenmişti.

Ayrıca, sürekli çalışan oyun yazarımız, eserlerinin yaşayacağının da farkındaydı. Bir damla bile mahcubiyet duymadan, bir oyunu bitirdiğinde, kalemi elinden bırakıp "Bu iyi oldu" diyebiliyordu.

Cassius şöyle demektedir:

> ... Gelecek nice çağlarda,
> Daha doğmamış devletler, bilinmedik dillerde
> Oynanacak yaşadığımız bu yüce oyun.

Kleopatra'ysa hayatını ilgilendiren oyunlar açısından fazla iyimser değildir:

> İcatçı oyuncular, hemen orada bir oyun uydurup bizi sahneye koyarak İskenderiye alemlerimizi teşhir edecekler. Antonius sahneye körkütük getirilecek; bakacağım ki, cırtlak sesli bir oğlan Kleopatra olmuş, bu büyüklüğü bir fahişe kıyafetine sokuyor.

Shakespeare, Sonelerine daha çok güveniyordu:

> Ne yaldızlı hükümdar anıtları, ne mermer
> Ömür süremez benim güçlü şiirim kadar;

Shakespeare hem o günün okurlarına (izleyicilerine) hem de gelecek kuşaklara seslenmekteydi. Böylece iki Shakespeare iç içe yaşıyordu.

Bu dahi yazara ne kadar bakarsanız, o kadar iki yönlü olduğunu görürsünüz. Tüm çalışmalarında bu ikilik anlayışı sürmektedir. İki, sihirli bir rakamdır. Usta şairin aklına sözcükler çifter çifter geliyordu: Yaşam/ölüm, gündüz/gece, kara/ak, sükunet/fırtına, insan/hayvan. Aynı biçimde, oyunlarında da birçok ikiz ya da benzer karakter vardır: Kardeşler, yakın arkadaşlar, babalar, benzer ikizler, benzer casuslar

(Rozencrantz ve Guildenstern), kız kardeşler, birlikte yetiştirilmiş (çifte kirazlar gibi) genç kızlar, caniler ve şen kadınlar. Romeo'yla Juliet, Troilus'la Kressida ve Antonius'la Kleopatra gibi ünlü âşıkların yanı sıra Verona'lı İki Centilmen ve İki Soylu Akraba bulunmaktadır. *IV. Henry* oyununun üçüncü bölümündeki bir savaş sahnesinde "oğlunu öldürmüş bir baba"yla "babasını öldürmüş bir oğul"un yakınmaları birbirini dengelemektedir.

İnsan fizyonomisinin, karakteri belirlediğine inanıldığı bilinen bir dönemde, "görünüş daima aldatıcıdır" görüşünü diline pelesenk etmesi beklenmedik ve şaşırtıcı bir durumdur. Birbirine benzeyen karakterleri kullanmakla birlikte, kedi köpek gibi birbirlerine ters olan kardeşleri de dramatik bir biçimde kullanmıştır: Edgar / Edmund, Hamlet'in Babası / Claudius, Dük Frederick / Sürgün Dük gibi. Hamlet "Görünmek öyle olmak demek değildir. Hayır Madam! Ben görünüşe inanmam" der. Ölüm uykuya benzetilir ama öyle değildir. Hamlet'in çılgınlığı sahtedir ama Ophelia'nınki gerçektir. Iago'nun "namuslu" görünümü sahtedir ama Cassio'nun namusluluğunu sahteymiş gibi göstermeye yeter. Tıpkı oyuncunun canlandırdığı ceza sahnesinin, Hamlet'in gerçekten yaşamakta olduğu cezayı sahte göstermesi gibi. Görünüş, genellikle, gerçekten daha doğru görünmekteydi. Bu durumda, ahşap tiyatrolarının boyalı tavanlarına "Cennet" ve bodrumlarına da "Cehennem" adını vererek Dünyayı *(Globe)* temsil ettiğini kabul etmiş olmalarına şaşırmamak gerekir.

Yazdıklarındaki onca ikilikten sonra kendi yaşamının da paradokslarla dolu olduğuna şaşmamak gerekir. Kent merkezinin kalabalığı içinde hep merkezde olmuş yalnız oyun yazarı-aktör, birden değişerek Warwickshire'daki bahçesinde dostları ve ahbaplarıyla rahat bir hayat sürmeyi becermiştir. Oyunlarında kendi kişiliğini daima özenle saklayan şair, en gizli duygularını Sonelerinde okurlarıyla paylaşmaktan kaçınmamıştır. Oyunlarında ölüm konusunda inanılmaz üst düzey şiirler yazabilen şair, kendi ölümü yaklaştığında mezar taşına uyduruk birkaç dize yazmakla yetinmiştir.

Tiyatrosu da paradokslarla doludur. Oyunları, günümüzün müzikalleri kadar utanmazcasına teatraldir. Oyunun geçtiği yer, hem anlatılan ülke hem de üzerinde oynanılan sahnedir. Oyuncularsa hem yarattıkları karakterlerin simgesi hem de bir oyunda rol almış oyunculardır.

Shakespeare hakkında son söz hiçbir zaman söylenemeyecektir. Bizler uyum aradıkça, o bizi şaşırtacaktır, çünkü oyunlarında sürekli karşıtlık bulmamız kaçınılmazdır. Belki de oyunlarının bugün bile güçlü olmasının nedeni budur.

Michael York'un Sonsözü
GÖSTERİMDE KALANLAR: SHAKESPEARE FİLMLERİ

Anlaşılacağı üzere, günümüzün sinema stüdyoları aslında on altıncı yüzyılın sarayları gibidir. İnsan, orada Shakespeare'in izlediklerini görür.

CHRISTOPHER ISHERWOOD
Prater Violet, 1945

Shakespeare günümüzde yaşasaydı, sinemaya nasıl da bayılırdı. Sinema, Shakespeare'in hep göklere doğru yükselmeye alışmış hayal gücüne yeni ve önüne geçilmez kanatlar takar ve her zaman Olimpos Dağı'ndan seyrettiği yeryüzünü kendi tiyatrosu haline getirmesine fırsat verirdi. Açıklamaları yapmakla görevlendirdiği korolar, anlatıcının sesine dönüşür ve hareketli sahnelerdeki "alarums ve çıkışlar", gerçekliğe daha da yaklaşırdı. Herhalde Launce'un köpeği Crab'in yakın plan çekimden alınacak resimleri, ünlü köpek Lassie'ye rakip olurdu. O ünlü yönetim notu "Onu kovalayan ayıdan kaçarak sahneden çıkar" kim bilir ne kadar yeni görünümler kazanırdı.

Shakespeare'in farkında olmadan ve içinden öyle geldiği için film senaryoları yazdığını söyleyebiliriz. Shakespeare'in oyunlarının "sahne trafiği", ortalama metrajlı filmler gibi iki saat kadar sürmektedir. Sahnelerin hızla değişmesinde, dışarıdan hızla içeriye ve yakın çekimle gösterilen monologlardan

birdenbire hareketli, kalabalık sahnelere geçişlerde, hep bir sinema havası sezinlenmektedir. Oyunları filme alındığında hayal gücümüze çok az iş düşer; kullanılması zorunlu olan "hayal edin" ya da "düşünün" gibi sözler gerekliliklerini yitirirler. Sinemanın bu kısaltmaları ve de doğumdan ölüme bütün hayatı çerçeveleme gücü "uzun yılları / bir kum saatine sığdıran" Polonius'un herhalde çok hoşuna giderdi.

Günümüzde sinema, hiç şüphe yok ki, en popüler kültür medyası haline gelmiştir. "Gökyüzünün bu en parlak icadı" günümüzün en tanınan yazarlarının hizmetindedir. Büyüleyici kahramanlar ve açık kalpli hanımlar barındıran romanslarının ve trajedilerinin yanı sıra, tarihsel anlatılara yer vererek belden aşağı komiklilerle yazdığı oyunlar da beyaz perdeye kolaylıkla aktarılmaktadır. Nasıl kurduğu tiyatronun "O" biçiminde olması oyunlarının dramatik enerjisini toplamışsa, film makinesinin biçimi benzer mercekleri de benzer bir görevi yerine getirir. Sinema, sözle belirtilenlere hareketlilik ekleyerek hem sesli hem de gözle görülen bir gösteri gerçekleştirmektedir.

John Dryden'ın söylediği gibi "Shakespeare'in aşırı heyecanı, onu çoğunlukla mantığın dışına sürüyor"duysa, o zaman sinemanın artistik "zoom'lama" olasılığı ona tam aradığını verecekti. Hâlâ gelişmesini sürdürmekte olan sinema sanatı, bıçağın keskin ucundadır; beğenimizin ölçümcüsü olmakla birlikte çekiciliği ve erişme gücü sınırsızdır. Zaman, mekân ve hareketleri parçalara ayırma fırsatına da sahiptir. Üstelik, bu yalnızca beyazperde için geçerli değildir. Örneğin Orson Welles, züğürt kesesine giren parayla, aklına koyduğu *Othello* filmini değişik mekânlarda uzun yıllar süren bir uğraştan sonra bir araya getirmeyi becermiştir.

Beni oyuncu olmaya sürükleyen filmlerden biri, Laurence Olivier'in çevirdiği *V. Henry* filmiydi. Bu filmin parlak renkleri ve gösterişli sahneleri, savaş sonrası sosyalist İngiltere'nin gri ve soluk havasını adeta aydınlatmıştı. Film, kaynağına saygı göstererek Globe Tiyatrosu'nun tıka basa dolu salonunu ve boyalı sahnesini gözler önüne getirerek başlayıp

da, "ve hayal gücünüzün desteğiyle olayları önünüze getireceğiz" dendikten sonra gerçek savaş alanına atlanılıveriyor ve "Savaş Tanrısı"nın kahramanlıkları izleniyordu. Havada uçuşan binlerce okun vınlamasına, şövalyelerin birbirine çarpan çelik zırhlarının çatırtısı karışmaktaydı. Olivier'in canlandırdığı cesur kral, gözüpek bir şövalyeyi andırıyordu.

Olivier, böyle anlarda hayattan da büyükleşir, ne var ki sinemanın her yere uzanabilen kamerası, vicdan azabıyla kıvranan, karşıtlıklar içindeki bir kişinin yakın plan görüntüsünü de ortaya çıkarabilmektedir. William Walton'ın bu değişimi izleyen ve güçlendiren görkemli müziği, Shakespeare'in oyunlarında önemli bir yere sahip müziğin, filmlerinde de ne kadar önemli bir yeri olduğunu kanıtlamaktaydı. Caliban'ın "Bir ağızdan binlerce çalgı çınlar kulağımda, öyle sesler var ki" dediği gibi, müzik hem kameranın temposu değişirken filmin dramatik anlatısına inanılmaz bir biçimde uyum sağlar hem de hikâyenin altını çizerek filme akıl almaz bir zenginlik kazandırabilir.

Sinema oyunculuğuma, öğrenileceklerin çok ve unutulması gerekenlerin az olduğu gençlik yıllarımda başlamış olduğum için kendimi şanslı sayarım. Daha önce de değindiğim gibi, bu olay, Franco Zeffirelli'nin çevirdiği *Hırçın Kız (The Taming of the Shrew)* filmiyle başlamıştı. O dönemin taçsız Kralı Richard Burton ve Kraliçesi Elizabeth Taylor, Petruchio'yla Katherine'i canlandırmaktaydılar. Sinema ışıklarının çekingen taflanlar altında gölgelenmesi söz konusu değildi. Eski sistem stüdyoların her türlü zengin işletme yöntemine yer verilmiş ve girişimin bomba gibi patlaması için hiçbir şeyden kaçınılmamıştı. Olaya en azından yüzlerce kişi karışmıştı; hatta senaryonun üç ayrı kalemden çıktığı da kayıtlara geçmişti. Oyunun "asıl yazarı" Will Shakespeare'in adı unutulmuştu.

Sinema dünyasının ilk ünlü çifti olan Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'in 1929'da *Hırçın Kız (The Taming of the Shrew)* filmini çevirmiş olmaları, herhalde bir tesadüf değildir. Bu filmin önce bir sessiz yapımı vardır. Ardından, bir de sesli çekimi yapılmış ve bu çekimde, Hollywood'un bol ya-

zar kullanma yolunda gelişmekte olan ürkütücü geleneğinin bir habercisi olacak biçimde, "Sam Taylor'ın yazdığı diyalog" eklenmiştir. Daha emekleme çağındaki sinema endüstrisi William Shakespeare'i bağrına basmıştı. Bilindiği kadarıyla, 1899'da Herbert Beerbohm Tree'nin "talihsiz yıldız"ı canlandırarak yıldızlaştığı *King John* ilk filme alınan oyunu olmuştur.

Geçenlerde, bu filmden kalmış bazı parçaları seyretmiş olan Adrian (Brine) şöyle söyledi: "Büyük Einstein'ı anımsatan bir oyunculuk gösterisi! Ne söyleyeceğini unutmakla tanınmış olduğuna göre, sessiz film ona yakışan bir yöntem olmuş."

Daha emeklemekte olan bu sanat kolunun, Shakespeare'e bu kadar erkenden uzanmaya çalışmasının altında, topluma yaygın olmak yerine üst düzey "sanat"a erişme hedefinin yattığı düşünülebilir. Fakat, Shakespeare'in, ister tiyatro sahnesinde olsun isterse sinema salonunda, okumuş ve okumamış kitlelere ulaşabildiğini unutmamak gerekir. Öncelikle, çok görkemli karakterler yaratmış ve çok çekici hikâyeler anlatmıştır. Bu durum, 1912 yılının ilk sessiz filmi olan ve o ürkütücü kahramanı görüntüleyen *III. Richard* filminin neden başarıya kavuştuğunu açıklamaya yeterli olacaktır. Hiçbir sözün duyulmamasına karşın, böyle bir filmin başarı kazanmasının nedenini, Shakespeare'in geliştirdiği hikâyelerin ve karakterlerin etkileyici olmasına bağlamamız gerekir. III. Richard'ın ünlü "Krallığım feda bir ata!" haykırışına çok yeni ve etkili bir yön kazandırmak, oyunu tankların ve makineli tüfeklerin de bulunduğu "faşist" bir döneme götürerek çektiği film sayesinde İan McKellan'a nasip olmuştur.*

D.W. Griffith, 1915'te, *Macbeth*'te Beerbohm Tree'yi oynatınca, eski dünya stiliyle yeni dünyanın gösteri anlayışı

* Bu filmi görmek fırsatını bulamamış okurlar için bir açıklama yapmam da yarar var sanırım. Modern döneme taşınmış filmde III. Richard (Ian McKellan) savaşa katılmak üzere bindiği cipin tekerleği çukura saplanınca, bu ünlü satırı dile getirmişti. – ç.n.

bir araya gelmişti. Aradan yirmi yıl geçtikten sonra, Avrupa'nın en saygın yönetmenlerinden biri olan ünlü Max Reinhardt, Almanya'da çevirmiş olduğu *III. Richard* filminden sonra, Hollywood'un o dönem en tanınmış oyuncuları James Cagney, Joe E. Brown, Olivia de Havilland, Dick Powell ve Mickey Rooney'in katıldığı ve ömründe çevirdiği tek sesli filmi olan *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı *(A Midsummer Night's Dream)* çekmişti. Ciddi bir başarı kazanan bu filme karşın, yine bir Avusturyalı olan Elizabeth Bergner ve o günlerin genç Laurence Olivier'inin rol aldığı *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)* o kadar da tutulmamıştı. Daha sonra, Joseph Mankiewicz, 1953'te, Amerika'nın "Metot" oyunculuğunun baş temsilcisi Marlon Brando ve eski İngiliz oyunculuğunun ünlü ismi John Gielgud'un oynadığı *Julius Caesar* filmini çevirdi.

Bu arada, Shakespeare, tüm dünya sinemasının ilham kaynağı haline gelmişti. Akira Kurosawa'nın, samurayların yaşamına uyarladığı ve *Macbeth*'e dayandırdığı filmine *Kanlı Taht* diye bir ek ad vermesi pek uygun düşebilirdi. Kötü niyetli, kandırmacı ve kuvvetli kahramanların anavatanı olan Sovyet Rusya'da da "Shekspirovski"nin *Othello*'sunun birkaç uyarlaması yapılmıştır – Othello rolünü üstlenen Emil Jannings, bu rolü bir kez de Almanya'da canlandırmıştır. *Fırtına (The Tempest)* oyununun gelecekte geçen bir uyarlaması olan *Yasak Gezegen* adındaki filmde, Ariel rolü bir robota verilmiştir. *Hamlet*'se altmışın üzerinde çevrilmiştir! Elizabeth döneminin elinde bir tüyle yazan yazarı, Hollywood'da yeniden moda olmuştu. Kambur bir Al Pacino, geçenlerde "Richard'ı Aramakta"ydı. Bu arada Shakespeare'in oyunlarını çekmeyi planlamakla meşgul Kenneth Branagh, *Aşkın Kaybolan Gücü*'nü *(Love's Labours Lost)* modernleştirilmiş bir müzikal halinde beyazperdeye aktarmak üzere çalışmalarını başlatmıştır. Çok kanlı ve pek seyrek sahnelenen *Titus Andronicus* bile, Tarantino'nun dehşet verici sahnelerini aratmayacak biçimde filme alınmıştır. Görülüyor ki, olgun ve hazır olmak yeterlidir.

Büyük ustanın oyunlarından beyaz perdeye aktarılmış filmler arasında benim çok sevdiğim bir tanesi de, Merchant İvory'nin çevirdiği *Shakespeare Wallah'tır*. Bu filmde, Hindistan'daki gezici bir tiyatro kumpanyasının başına gelenler ele alınmış ve Shakespeare'le "Bollywood" arasındaki kültürel çatışma görüntülenmişti. İngiliz etkisinde kalmış Racalığın değerleriyle İngiliz dilinin kurucularından olan şairin oyunları, kalabalıkları coşturmakta olan sinemanın ve sinemayla ün kazanmış genç ve parıltılı yıldızların saldırısına uğramıştır. Bir yanda, Mihrace yaldızlı sarayında kendisine sunulan *Antonius ve Kleopatra* oyununu tek başına izlerken, dışarıdaki başıbozuk kalabalıkların ünlü bir yıldızın peşinden koşuşturması, klasik sevgililerin kendilerine dönük yaşamlarına son vermelerini andırır bir biçimde geçmiş bir kültürün son nefesini verdiğini görüntülemekteydi. Aynı zamanda, Shakespeare'in oyunlarının sahnelendikleri gibi filme alınmalarının sakıncalı olduğu ve filme alınacaklarsa, yeni sistemin her türlü olanaklarından faydalanılması gerektiği ortaya çıkmıştı. Sinema sanatı, film çekme aletlerinin stüdyo bağımlılığını da sona erdirdiği için kameralar dünya turizmine çıkar hale gelmişlerdir. Danimarka'da *Hamlet*, İskoçya'da *Macbeth*, Rialto'da *Othello* ve Warwickshire Ormanları'nın gerçek bataklıklarında *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A Midsummer Night's Dream)* çekildiği gibi, terk edilmiş adalarda *Fırtına*'nın *(The Tempest)* filmi çekilmiştir. Tüm bu "cinema verite" yaklaşımlarının, şairimizin hizmetine yarar sağlayıp sağlamadığı sorunu yanıtsız kalmaktadır. Tıpkı Henry Irving'in uçuşan ve şarkı çağıran büyücüleri ya da Beerbohm Tree'nin sahneye çıkardığı gerçek orman tavşanları gibi – tüm bu arkaik tutumla, sinemada kulağa olduğu kadar göze de hitap etmek gereği duyulduğunu kanıtlamaktan öte bir yere varılmadığı bellidir.

Bu durumun karşı gelinemeyecek en olumlu yönü, "zamanın kemirmesinden" korunma yönüdür. Yazdıklarının ölümsüzlüğüne güvenen Shakespeare, bu inancını kullandığı anakronizmlerle –Roma'da çalan saatler ya da ortaçağda gözlük takan Britanyalılarla– kanıtlamıştı. Böylece geleceğin

"ilerici" gösterilerinin yolunu açmış oluyordu. "Bundan sonra hangi dönemlerde / Bu gösterimiz nasıl sergilenecektir / Doğmamış devletlerde ve bilinmeyen dillerde?"[1] sorusuna verilecek tek bir yanıt vardır: Sinema sanatı ve resme alınma var olduğu sürece.

Tiyatrodaki gösteriler, efsanelere malzeme olmaya mahkûmdur. Filmlerse, gözle görülür bir kanıt oluşturmaktadır. Adrian (Brine), Forbes Robertson'ı, Polonius ya da Oyuncu Kral rollerini oynamaya daha yatkın bir yaşta çevirdiği filmde Hamlet'i oynarken izlediğini anlatmıştı. Yine de gösteri çok etkileyiciymiş. Ne yazık ki, bu yöntem, Henry Irving, John Barrymore ve efsaneleşmiş birçok oyuncunun gösterilerini kaydetmeye yetişememiştir.

Shakespeare'in çok iyi gişe hasılatı yaptığı da su götürmez bir gerçektir. Shakespeare'in ölümünden uzun bir süre geçmeden, 1623'te şair Leonard Digges şöyle notlar düşmüştü: "Ben de izledim, Caesar ortaya geldiğinde yarısına kadar çekilmiş kılıçlarıyla / Brutus ve Cassius! Ve izleyiciler / Nasıl da kendilerinden geçerler ve dehşet içinde oyun devam eder giderdi." Forbes Robertson da aynı görüşe katılmaktadır: "Yeni bir oyun tutmadı mı, hemen ardından sahneleyeceğim bir *Hamlet*'le kendime gelirdim." Bu toplu beğeni, sinemada daha da önem taşır, çünkü filmler yalnızca beğenen bir kalabalığa değil, milyonlara hitap etmek zorundadır.

Gelecekte yapılacak değerlendirmeler açısından, Mel Gibson'ın çılgın Hamlet'i, Çılgın Max'inden çok daha kalıcı olacaktır. Benzer biçimde, Leonardo di Caprio'nun coşkulu Romeo'su *Titanik*'teki rolünden daha ciddi değerlendirmelere ulaşacaktır. Zeffirelli'nin çevirdiği *Romeo ve Juliet*'in aradan Juliet'in yaşının iki katı kadar zaman geçmiş olmasına karşın, hâlâ izleyicinin beğenisini kazanıyor olmasından kıvanç duymaktayım. Yine de açıklamam gerekiyor ki, aradan otuz yılı aşkın zaman geçmiş olmasına karşın, sinema dünyasına ilk adımımı attığım *Hırçın Kız*'da *(The Taming of the Shrew)* gençliğimi gördükçe, nostaljik bir tat bulabilmekteyim.

İlk öğrenilmesi gereken, altüst edilmiş çalışma saatlerine oyuncunun kendini hazırlayabilmesiydi. Tiyatrodaki oyuncu, enerjisini akşama saklamak zorundayken, film çevirecek oyuncunun alışılmadık bir saatte tüm enerjisiyle çalışmaya başlaması gerekmektedir. Tek makaralı çekim dönemindeydik; gün doğarken çekimlerin başlaması, gün ışığına duyulan gereksinimden kaynaklanıyordu. Bu çalışma tarzı, zorunlu olmamasına, çok daha büyük stüdyolar bulunmasına ve kullanılan elektrikli aletler, gün ışığından çok daha parlak aydınlatma sağlamasına karşın yürürlükten kalkmamıştı. Sonraları, eskiye dönüşün bir örneğiyle karşılaştığımda şaşkınlığım büsbütün artacaktı: "Gün sonuna erdi / Ve biz artık karanlıktayız"[2] sözlerine uygun bir biçimde, gece sahneleri, gerçekten de gece çekilir olmuştu. "Kızıl mantosuna sarınmış gün doğumu"nu seyretmenin sağladığı zevkler, bedenimizin ve beynimizin bu çileli yaşamda çektiklerini telafi etmekten uzaktı.

Bizim *Hırçın Kız*'ın *(The Taming of the Shrew)* yola getirilmesiyse, tümüyle iç mekânlarda ve gündüz gözüyle gerçekleştirilmişti. Hatta dış sahneler bile tanınmış Rönesans tablolarının taklitlerinin boyanması suretiyle içeride çevrilmişti. Benim burada yaşadığım "ateşten bir vaftiz" olmadıysa da, "gün ışığı" yerine kullanılan binlerce stüdyo lambasının yarattığı sıcak altında, gençliğimin verdiği aşırı güven ve rolüm gereği giymek durumunda olduğum yün gömlek, takke, dar deri yelek, ucu tüylü şapka ve Shakespeare oyunlarında bir türlü kaçınılamayan, bedene yapışan pantolonlarla iyice "pişmiştim". Çekim alanımız, tiyatro sahnelerinin işlemeli zırhlarına ve altın yaldızlı süslemelerine hiç de benzemeyen bir yerdi. Bu açıdan, Elizabeth döneminin çok sözü edilen gösterişli giysileri daha ön plandaydı.

Benim sıram, filmin çekilişi sırasında, ilk günün ilk bölümüne –hatta ilk saatine– konulmuştu. Oyunculuğun nasıl yürütüldüğü konusunda başkalarından bilgi almaya ya da şükürler olsun ki, korku krizleri geçirmeye hiç vaktim olmamıştı. Sonrasında garip bir biçimde huzura kavuşmuştum ve

içim rahatlamıştı. Aynı zamanda anlamıştım ki, oyunculukta beceri kazanmanın, başarılı olmakla bir ilgisi yoktu. Bizim süper yıldız çiftimiz, az bulunan bir lüksle, önceden çekilmiş bazı bölümlerini yeniden çektirmekteydiler. Her türlü kamera deneyleri ve provalara karşın, oyunların beyaz perdeye aktarılmasında doğru seçimler kadar şansın da payı olduğu belliydi. Sinemada olsun tiyatroda olsun, başarıyı meydana getiren o elle tutulmaz şeyin yakalanması kolay değildir. Bu durumun farkında olan Shakespeare şöyle yazmıştır: "Çoğunlukla beklentiler gerçekleşmez / En çok umulan çoğunlukla ıskalanır / Umudun en soğuk kaldığı yerde yerini umutsuzluk alır."[3]

Hırçın Kız'ın *(The Taming of the Shrew)* ilk sahnesinde ben –doğal olarak yalnızca birkaç saat önce karşılaşmış olduğum– bir atın sırtında Padua sokaklarında görünüyordum. Uşağım Tranio'ya pek de kısa olmayan dizeler okumak zorundaydım. Şanslıydım ki, yaşlı ve meslekten yetişmiş bir atın sırtına bindirilmiştim: İşini iyi bilen beygir, yaban binici mahmuzlamalarıma hiç aldırış etmeden, "başla" emri duyulur duyulmaz, yerde işaretlenmiş izleri takip ederek sözlerime uygun bir biçimde beni gitmem gereken yere götürmüştü. Bu soylu hayvan, gösterişe kaçmadan görevi yerine getirmenin güzel bir örneğini vermişti. Adları hiç anılmayan ama görevlerini yerine getirerek yıldızlara ün getiren ikincil rollerin oyuncularından biriydi.

Büyük bir coşkuyla "Felsefenin o bölümünü / Saadetime dönüştüreceğim"[4] diye dizelerimi dile getirirken, bu istekleri hemen gerçekleştirmeye başlamıştım, çünkü yeni katıldığım film dünyasından inanılmaz derecede zevk aldığımı hemen anlamıştım. Kamerayla iletişimim aniden gelişmişti; şaşmaz parlak merceği karşısında enerjimi toplamakta fazla zorluk çekmediğimi anlamıştım. Makineye hizmet veren büyük kalabalık ürkütücü oluyordu, fakat onların müthiş bağlılıkları bana da güç kazandırmıştı.

Beni asıl şaşırtan, bir sahnenin çekimine, özellikle birden fazla oyuncunun bir arada bulunduğu sahnelere harcanan za-

man ve filmin uzunluğu olmuştu. Birçok yönetmen, sanki sahnede oynanan oyunu belirli bir noktadan saptamak için bir fotoğraf çekercesine, önce bir "master" görünüşü çekmekte, sonradan bunu bölümlere ayırarak yakın plan çekimlerle kameranın dolaşımına özen göstermekteydi. Tüm bunlara inanılmaz derecede zaman harcanıyordu. Bazen rahatsız edici durumlar da yaşanıyordu. O ziyafet sahneleri yok mu! *Hırçın Kız*'da *(The Taming of the Shrew)* oldukça uzun süren ve birkaç günümüzü alan ziyafet sahneleri çekilmişti. Çok tatsız kokular gelmeye başladığı ve sineklerin hücumuna uğradığımız bu sahnelere dayanmak büyük bir sorun olmuştu. Çürüyen çiçeklerin kokusu, yosun kokusundan da kötü oluyor.

Değişik merceklerin çekim özelliklerini öğrenmenin önemi, kendinizi ona göre ayarlayabilmeniz açısından kısa sürede ortaya çıkmıştı. Her ne kadar *Macbeth* oyununda Duncan "İnsanların akıllarından geçenleri yüzlerinden okumanın bir yolu yoktur" dese de, ben bunun aksini keşfetmiştim. Çok yakın çekimlerde, özellikle gözlerin çekiminde, genellikle olayı düşünerek yüzü *rahatlatmak*, görüntüyü gerektiği gibi sergilemek için yeterli oluyordu. Ya da kendi suçluluğunu hisseden Leydi Macbeth'in dediği gibi, "insanların garip şeyler okuyabildikleri" oluyordu. İki karakter arasında geçen, ama her birinin ayrı ayrı filme alındığı sahnelerdeyse kameraya "karşı" oynamak, kamera "dışına" oynamak kadar önemli oluyordu. Yakın bir süre önce birlikte çalıştığım bir aktrisin anlattığına göre, artık destanlaşmış bir sinema oyuncusu olan James Stewart, provası olmadığı günlerde sete gelmekte ısrar eder ve kamera dışında bile kostümlerini giymek istermiş.

Bir keresinde Adrian şöyle yazmıştı: "Bizim tiyatro okulumuzda bir hanımın 'Kamera için Oyunculuk' diye bir ders verdiğini duyan başka bir öğretmen 'Bari Işıklar karşısında Oyunculuk' diye bir ders daha koysunlar demişti. Yani nerede olursa olsun oyunculuk oyunculuktur, değil mi?" Sinemaysa artık değişik aksanları olan uluslararası bir dil haline

geldi. Her dil için olduğu gibi, sinema için de eğitimin yararı olsa gerek. Ancak sinema oyunculuğu öğretilebilir mi, acaba?

Mesleğe yeni başlayan ve bir filmde rol alma şansını bulmuş bir acemi için en iyi "Metot", deneme yoluyla deneyim kazanmaktır. Günlük çekimler sona erince, o günkü "çekimleri", yani o günün sonuçlarını izlemek için bir araya gelirdik. (Oxford'da *IV. Henry*'nin 2. Bölümünü hazırlarken, aklını sinemaya kaptırmış, Birinci Seyisi oynayan gencin V. Perdeye girerken "yeni çekimler, yeni çekimler" diye haykırmasını eğlenerek izlemiştik.) Tüm bir gün içinde çekilenin ne kadar kısa sürdüğünü görmek hem çok şaşırtıcı hem de çok ürkütücü oluyordu. Müzik ve düzeltme yapılmadan izlediğimiz bu görüntülerde sivilcelerimizi bile görebiliyorduk. Zor olan, Aristo kadar objektif olmaya çalışmak ve insan egosunu örseleyen bu deneyden olumlu ve yapıcı sonuçlar çıkarmaktı.

Adrian, *Hırçın Kız*'ın *(The Taming of the Shrew)* çekilmekte olduğu sete beni ziyarete geldiğinde, onunla edindiğim deneyimlerimi paylaşmak fırsatını buldum. Sinemada tiyatroca oynamaktan çekinmek gerektiğini ona anlatmıştım. Başarılı yönetmen bunu şöyle özetlemiştir: "Film oyunculuğu sessiz konuşma ve duyulacak gibi düşünme ister." Kamera karşısında kaşını kaldırmak, sahnede kolunu kaldırmanın yaptığı etkiyi sağlar. Sahnede genellikle belli edilemeyen küçük davranışlar –örneğin, Caesar'ın cesedi önünde o acıklı konuşmasını yaptıktan sonra Marlon Brando'nun perdede izlenen sinik gülümsemesi gibi– sinemada kayda alınabilmektedir.

Önce de belirtildiği gibi, Shakespeare'in oyunları natürel gösterime yatkın değildirler. Yazmış olduğu şiirlerin, normal diyalog halinde bölünmesi mümkün değildir. O şiirlerin kendi nazımlarına uygun bir biçimde dil üstünde kaydırılması gerekmektedir – hatta doğaya çok yaklaşabilen sinemada bile durum değişmez. Özellikle filmlerin ilk çevrilmeye başladığı dönemlerde ve komedilerde daima çok hızlı bir tempo

vardır. Hollywood'un destanlaşmış yönetmenlerinden George Cukor'un yönettiği bir filmde rol almıştım. Hiç eksik olmayan "Çabuk olun" ihtarını hep anımsarım. Ancak son yıllarda filmler gösterişe düşkün, özel efektlerle dolup taşar hale gelmiştir: "Hiç gıda almadan açlık çekenler, çok gıda almaktan hastalanmışlardır."[5]

Shakespeare'in tüm yazdıkları, sahnede olduğu kadar filmlerde de vazgeçilmez olmamaktadır. Sahnede tarif edilmesi ya da hayal edilmesi gereken bazı şeyler, filmde zaten görüldüğü için atlanabilir. (Bu durum, Olivier'in *Hamlet* filminde Rozencrantz'la Guildenstern'i çıkarmış olması bakımından yeterli bir mazeret sayılmaz, fakat Tom Stoppard'ı, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı absürde kaçan oyunu yazmaya sevk ettiği için durumu olumlu karşılayabilmekteyiz.)

Sinemada tiratlar, doğrudan izleyiciye, yani kameranın içine doğru okunduğu zaman daha başarılı olmaktadır. Adrian'ın işaret etmiş olduğu gibi genellikle kamalar, güneşler ya da mehtaplar gibi canlı olmayan nesnelere doğru dile getirilen tiratlara, kameranın merceği daha etkili bir görüntü sağlamaktadır. Bu hiçbir şeyi kaçırmayan ve her şeyi gören göz, kendine göre bir doğruluk yaratmakta ve görünürdeki sahteliğe de canlılık getirmektedir. Örneğin, Olivier, Elsinore'un dumanlarla kaplı kale duvarlarıyla denizin sesleri arasında, "soluk düşüncelerine" kapılmakta ve tiratlarına canlılık getirmekte çok başarılı olmuştu. Bu tiratların büyük bir bölümü de, sinemanın bir başka ayrıcalığı olan "dışarıdan seslendirme" yöntemiyle daha içten bir hale getirilmişti.

Sinema oyunculuğu yalnızca okunabilir olmayı değil, ayrıca Hamlet'in beğendiği gibi dengeli ve huzurlu olmayı da gerektirir. Akla yakın olmayı da unutmamak gerekir. Bu konuda George Burns şöyle parlak bir açıklama yapmıştır: "İyi oyunculuğun sırrı, samimiyettir. Samimiyetin de sahtesini becerirsen, artık sırtın yere gelmez!" Çok söylenmiş olan "Aktörlüğün esası, tekrar aktörlüktür" sözü de hâlâ geçerlidir. 1964'te İnnokenti Smoktunovsky'nin başrolü üstlendiği *Hamlet* filminde Ophelia'nın çıldırma sahnesi görüntülenir-

ken, aktristen çok, çevresindeki saraylıların şaşkın bakışları kameraya alınmıştır.

Benim açımdan sinema sanatının teknik yönleri, sıkıcı bir disiplin olmaktan çok heyecan veren bir aşama olmuştu. Bir yandan Apollon'un istediği durakları duyurmasına izin verirken öte yandan seçilmiş hedeflere "vurmayı" ve özenilmiş ışıkları "bulmayı" becermek, beynimizin hem sağ hem de sol bölümlerini yararlı bir biçimde çalıştırmakta, tıpkı sahnede olduğu gibi hayal güçlerimizin ön plana çıkarılmasını sağlamaktadır. Var olmayan kişilerle heyecanlı görüşmeler sürdürülüyor ve kamera merceğinin yanına yapıştırılmış ayna, sevgilinin gözlerine bakmak için ya da gerçekleşen olaylar karşısında duyulan korkuyu görüntülemek için kullanılıyordu.

Shakespeare oyunlarında fırtınalar oldukça çok yer aldığı için, sahnede fırtına seslerini yaratmakta kullanılan teneke perdeler ne kadar önemliyse, stüdyoların yağmur makinelerinin de o kadar önemli olduğunu teknik bir not olarak vermek istiyorum. Başımızın üzerinde bulunan oluklardan boşanan sular, Globe Tiyatrosu'ndaki oyunları ayakta izleyenler kadar bizleri de sırılsıklam etmişti. Bu arada uçak motorları, Bottom'ın dile getirdiği gibi "meme emen güvercinler gibi" homurdanmakta ve Lear'ın "kataraklar ve fırtınalar"ını bastırmaktaydılar. Hatta alışkın olmayanlar için son derece sıkıntılı gibi görülen teknik ayarlamalar nedeniyle yapılması kaçınılmaz olan bekleme araları bile yararlıydılar, çünkü bu aralarda kendinizi dinlemek ve fizik provanızı gerçekleştirmek fırsatını buluyordunuz, ki bu, sürekli "Vakit, nakittir" tazyiki altında sürdürülen çalışmalarda çok az bulunan bir fırsattı.

Film sahneleri, tiyatroda olduğu gibi birinci sahneden başlayıp son perdeye kadar sürmek zorunda olmadığından, oyuncular sürekli bir setten öbürüne ya da bir yerleşimden diğerine dolaşırlar. Bu düzensiz çalışma yöntemi hoşuma gitmişti çünkü gerçek yaşamda da olaylar mantıklı bir sırayı takip etmezler. Bu durum, Shakespeare'in sevdiği ve yaşamın denizin gelgitleri kadar değişken olduğu benzetmesini anımsatıyordu.

Bir rol tiyatroda nasıl çalışılıyorsa, sinemada da aynı bi-

çimde çalışılıyordu. Yaratılacak karakterin bir bütün olarak önceden düşünülüp, baştan sona tamamlanması gerekiyordu. Böylece, filmin sonuna gelecek bir sahnenin en önden çekime girmesi halinde karakterin bütünlüğü kaybolmayacak ve film tamamlandığında, karakterin gelişmesinde uygun olmayan taraflar ortaya çıkmayacaktı. *Hırçın Kız (The Taming of the Shrew)* filminin açılış sahnelerinde, benim at sırtında Padua'ya girişim, çekimlerin neredeyse son günlerinde gerçekleşmişti. Benzer biçimde rol aldığım *Cabaret* filmindeki karakterin, Berlin'den ayrılma sahnesiyle Berlin'e geliş sahnesinin çekimleri arasında yalnızca dakikalar geçmişti. Bu sahneye giriş ve çıkışlar arasında karakterin hayatında yer alan değişimleri hayal gücümüzle tamamlayabileceğimiz umuluyordu.

İzleyicilerse, kendi hayal güçlerini harekete geçirilebilmişlerse, birçok şeyden kendi anlamlarını çıkartabilirler. Bu konuda, Orson Welles'in çevirdiği *Chimes at Midnight* filmiyle ilgili bir hikâye anlatılır. Gielgud bu filmde canlandırdığı IV. Henry'yle ilgili tüm sahnelerini çekmiş ve memleketine dönmek üzere hazırlanıyormuş. Welles, stüdyoda oturup birkaç poz filminin çekilmesini istemiş. Hani polis karakollarında çekilen kimlik tespiti fotoları gibi, oturduğu yerde sırayla iki yana ve de aşağı doğru bakarken fotoğrafları çekilmiş. Filmin son halindeyse, savaş alanında yaralanmış oğluna bakan IV. Henry'nin bu resimleri çok etkileyici olmuş ve izleyiciler, bu görüntünün anlamını kendi başlarına bularak uygun heyecanı yaratmasını bilmişler.

Orson Welles az-daha-çoktur okulunun ustası olmuştur. Ekonomik gerçeklerin sıkıya soktuğu sınırsız hayal gücü sayesinde bir keresinde bir "voodoo" *Macbeth* filmi çekmişti. *Chimes at Midnight* filminde atlarını kaybetmiş birkaç zırhlı şövalyenin çamurlar içinde debelenişini gösteren sahneler, savaşın korkunç yönlerini çok etkili ve aynı zamanda ekonomik bir biçimde ortaya çıkarmıştı. Ne yazıktır ki, sinemanın geçmişinde birçok girişimin başına geldiği gibi, Welles'in başladığı ama bitiremediği ve Peggy Ashcroft'un da rol alacağı *Venedik Taciri* filmi de "havaya uçuvermiş"tir. Minima-

lism'i, büyük Fransız oyuncuları Jean Gabin ve Louis Jouvet de başarıyla uygulamışlardı. İzleyenler, bu ünlü oyuncuların hiç değişmeyen durağan yüzlerinde, kendi içlerinden gelen çok çeşitli heyecanları okuyabilirdi. Hiç istemediği bir rolü yüklenmek zorunda kaldığı için çekimlerde bir tür protesto olsun diye hiç "rol yapmadan dolanan" ve sonuçta bu rolü için bir "Oscar" aldığı anlatılan bir oyuncunun öyküsü de oldukça eğiticidir.

Film oyuncusunun, sahnede rol alan oyuncu gibi, oynadığı role tam anlamıyla sahip çıkamadığını kaçınılmaz bir gerçek olarak kabul etmek zorundayız. Tiyatroda her tür düzeltmeler provalarda ve belki biraz da oyun sırasında gerçekleşir. Ne kadar yetenekli ve coşkulu olursa olsun, sinemada oyuncunun gösterisi, başkaları tarafından düzene sokulacak ham maddeden ileri gitmemektedir. Ancak bu olay iki yanı keskin bir kılıç gibidir. Bir yandan başarılı olduğunuza güvenmiş olduğunuz sahnelerin kesilmesi karşısında duyduğunuz umutsuz üzüntü ve düş kırıklığına karşın, başarılı olmamış ya da şöyle böyle çekilmiş bölümlerin de kesilerek atılmış olması sizde şükran hisleri uyandırır.

Zeffirelli'nin çevirdiği *Romeo ve Juliet* filminde bana dik başlı, şehvet düşkünü Tybalt rolü verilmişti. İlk sahnemde başarılı bir erkek kedi olduğumu kanıtlayacak biçimde Veronalı bir hanımın bacakları arasında görüntülenmem istenmişti. Sonra bunun fazla bayağı kaçacağı düşünüldü ve bu sahneden vazgeçildi, yine giriş sahnemde gereğinden fazla dikilmiş bir pozda görüntülenmiştim. Kitabımıza ad verirken saygılarımızı iletmeye çalıştığımız Stanislavki'nin ülkesi Rusya'da film gösterildiğinde benim için iltifat olarak "Rus stilinde oynuyor" denildiğini, daha sonra Zeffirelli'den duyunca hoşlanmış olduğu açıklamak isterim.

Film oyuncusunun elinde olan çok önemli başka bir teknik uygulama da A.D.R denilen (diyalog eklenmesi) olayı ya da "looping" denilen şeydir. Genellikle bu en son "edit" sırasında yapılır. Bu, resme son vernik darbesinin vurulması gibidir. Filmdeki sesler istenildiği gibi yükseltilip alçaltılarak ve

gereken tizlik ya da kesafet değiştirilerek sahnede yaratılmak istenen havaya uymak ya da filmin bütünlüğüne uyum sağlamak mümkündür.

Bu tür yeniden-seslendirmeler, dudakların yakından çekilmiş olduğu sahnelerde son derecede zordur ama uzak çekimlerde gerçekleştirilmesi gayet kolay olur. Örneğin, hepsi Shakespeare'e yakışır olmak kaydıyla kalabalık sahnelere bol bol "walla" eklenmesi hiç zor olmamıştır.* (Film çekimleri başlarken Diyalog Eğitmenimizin oyunculara, sanki yaramaz şekerlemelermiş gibi, Elizabeth döneminin küfürlerinden örnekler dağıtmasının hepimizi güldürmüş olduğunu anımsıyorum.) Adrian'ın "Shakespeareleme" bölümünde sözünü ettiği "O weederdee" türünden acayiplikler olmasın diye, kayıt stüdyosunda bir grup İngiliz repertuar oyuncusu bulunduran Zeffirelli, ufak rolleri üstlenen ve İngiliz asıllı olmayan oyuncuların yapacakları aksan hatalarını kontrol ettirip düzelttirmekteydi.

Çekim sonrasının teknikleri ne kadar gelişmiş olsa da bir filmin başarısının asıl gerçekleştirildiği yer çekildiği sahnede, yani oynandığı sırada elde edilmek zorundadır. Oradaysa Shakespeare'i filme çekmek konusunda Welles'in geliştirmiş olduğu az-genellikle-daha-çoktur kuralı işler. Sahneye göre geliştirilmiş bir rolün aynen perdeye aksettirilmesi bazen dayanılmaz sonuçlar verir. Bunun bazı örnekleri arasında Beerbohm Tree eski oyunculuk kayıtları ve özümüzde andığımız Laurence Olivier'in 1960'lı yıllarda sahnede gerçekleştirdiği fevkalade *Othello*'sunun aynen filme alınmış şeklidir. Olivier'in sahnedeki görüşüyle oyunculuğunu ancak 1940 yılında gerçekleştirdiği *Oedipus* için yazıldığı gibi "nasıl olduysa kanla elektriğin birleşmesi" diye tanımlamak mümkündür. Kendi bu başarılı oyununa denge getirsin diye Olivier, Iago rolünü Frank Finlay'e vermişti. Finlay parlak bir aktör olmasına karşın sahnede Olivier'in doğa dışı ve dikkatleri kendine çekici oyunu karşısında hafif kalmaktan kurtulamamıştı. Çekilen filmdeyse durum anlaşılmaz bir biçimde

* Yazar önce anlattığı "Shakespeare Walla" filmine atıf yapmaktadır. – ç.n.

tersine dönmüştü. Yakın çekimlerde Olivier'in oyunculuğu fazla abartılı görünmüş, Findlay'in çekimser oyunculuğu ise, kötü niyetli düşüncelerini hem Mağripli hem de izleyicilerle paylaşırken, çok daha ön plana çıkmıştı.

Benzer biçimde, John Gielgud'un anlattığına göre, Olivier'le birlikte oynadıkları oyunda sahnede pek küçük göründüğü şeklinde ters eleştirilere maruz kalan Vivien Leigh, planlandığı gibi, filmi çekilebilseymiş çok başarılı olabilirmiş.

Daha sonraları çarkların dönüşü tamamlandığı ve damarlarda dolanan kanın uysallaştığı bir dönemde Olivier, şansımız varmış ki, çok etkileyici bir *Lear* gösterisini televizyona ve dolayısıyla geleceğe adamıştır. Kendisinin ulaşmış olduğu yaşlılık deneyimleri ve fiziksel zayıflığı, ihtiyar kralın durumuna uymuştu. Sanat yaşamı taklit ediyordu ya da aksi gerçekleşmişti. Çok heyecan verici bir gösteriydi. Daha genç yaşlarında bu rolü var gücüyle gerçekleştirmiş olduğu sıralarda oyunu filme alınmış olsaydı, bu yaşlılığının soylu gösterisiyle karşılaştırılması kim bilir ne ilginç olurdu diye düşünmekten kendimi alamıyorum.

Televizyonun eğitim aracı olarak getirdiği olanaklarla toplu eğlence yolunda gelişen başarıları, bu sistemin Shakespeare gösterileri için de önemli bir kaynak oluşturmasına yol açmıştır. BBC tarafından bir araya getirilen tarihi oyunların "Krallar Dönemi" adı altında toplanmış olduğu bir gösteride, her ne kadar monokrom (renksiz) olsa da, Sean Connery çok başarılı olmuştu. Hotspur ve onun ardından tüm oyunlar filme alınmıştır. Televizyon için Benedick'i oynadığımda beklediğimden "iyinin daha iyisi" olduğunu görmüştüm. Kendi başınayken dile getirilen uzun tiratları, kablolarına bağlı ama taşınabilen kameralar, çoğunlukla televizyonlarda "konuşan kafalar" haline dönüşen oyuncuları bu halden kurtarıp, çok daha cana yakın yapıyordu. Ayrıca filmlerde çoğunlukla yapıldığının aksine bu kez çekimlerde normal sahne gelişmesine uyulduğu için –ah o lükslerin lüksü– yapıştırıcılardan kurtulmuş ve kendi sakalımı uzatıp sırası geldiğinde de tıraş edebilmiştim.

Çok tutulmuş olmasına (ya da bu nedenle) karşın televizyonu çok kötüleyenle olmuştur. Adı bile, yarı Yunan yarı Latince'den oluşmuş bir sözcük olmasından olsa gerek, ona hep şüpheyle yaklaşılmıştır. Olivier'in *Lear*'ı göstermiştir ki televizyon sinemanın fakir bir yeğeni değildir; onun ufak boy görüntüsü, özellikle yakın çekimde, içini döken kişilerin konuşmalarını yansıtmakta çok başarılı olmaktadır. Bu görüşümü, Olivier'in National Theatre için oynamış olduğu Shylock'un televizyona uygulanması da doğrulamaktadır. Oyun on dokuzuncu yüzyıla taşınmıştı ve son derecede saygılı ve pek titizce giyinmiş Olivier, Disraeli ya da günümüzün Rothchild'lerinden birini andırmakta ve televizyonda hep beğenilen dönem dramlarını çağrıştırmaktaydı.

Sahnede olsun, sinemada olsun, televizyonda olsun, Olivier her zaman büyük bir iz bırakmıştı. Doğrusu, onun çevirdiği filmlerin ardından, yeni denemelerin çekilmesinin neredeyse saygısızlık sanılabildiği bir dönemde, oyunları yeniden filme alma cesaretini gösteren Kenneth Branagh aslında Shakespeare oyunlarına yeni anlayışlar gelmesi açısından paha biçilmez bir hizmet gerçekleştirmiştir. Bazen destanların kalınlaşan derileri gelişmenin önünü tıkar. Çok daha eski dönemlerde bile bunun örneklerini bulmak mümkündür. 1785 yılı gibi geçmiş bir dönemde Leydi Macbeth rolünü oynamakta olan Mrs. Siddons karşılaştığı bir olayı şöyle dile getirmiştir: "Uykuda yürüme sahnesinde bir yandan yanan kandili taşırken elimdeki 'korkunç lekeyi' çıkarmak için ellerimi yıkamanın pratik olmadığını söylemem üzerine, Sheridan* bundan önce Mrs. Pritchard bu rolü her zaman kandil elinde oynadığı için, şimdi benim kandili bir yere bırakmamın gereksiz bir yenilik olacağını ileri sürmüştü." Uyarıyı önemsemeyen Mrs. Siddons sahnede içinden gelen bir harekette bulunmuş ve elindeki lekeyi diliyle yalayarak çıkarmaya çalışmış – ve müthiş tepki almış.

Branagh'ın *V. Henry*'si de böylesine göz kamaştıran bir

* Yönetmen olsa gerek. – ç.n.

olaydı. Gerçekleştirdiği oyunculukla Shakespeare'in yalnızca kendi dönemi için değil, sahnelendiği her döneme yakışmasını bilen bir yazar olduğunu kanıtladı. Soğuk savaş döneminin kapandığı bir sırada Branagh'ın Savaşçı Kralı, savaş açmanın bedelini ortaya çıkartmıştı. Bu konuda Adrian şöyle demiştir: "V. Henry'nin yalnızca yirmi beş yaşında, deneyimsiz, çekingen ve attığı her adımın çok tehlikeli olduğunun farkında olduğunu belli hale getirmişti. Olivier'in filmiyle aralarındaki en önemli fark buydu: Olivier hep kazanmaya alışkın bir kral gerçekleştirmişti. İlk bakışta hiç içsel karşıtlık taşımadığı sanılan bu oyunda unutulmaması gerekir ki V. Henry daha birkaç hafta öncesine kadar genç Prens Hal'di."

Branagh'ın takip eden ikinci Shakespeare filmi *Yok Yere Yaygara*'nın *(Much Ado)* çekiciliği de, Sicilya'da değilse bile, yine İtalya'da çevrilmiş olmasıdır. "Altın günün sabahı selamlayarak" meyve dolu ağaçları ve eski binaları aydınlattığı yerleri ve gece eğlencelerini ışığa boğan meşalelerin yanışını görünce, 1960'lı yılların sonuna doğru Zeffirelli'nin yönetiminde rol aldığım ve içinde Branagh'ın oyuncularıyla yaşıt denecek kadar genç oyuncuların rol aldığı filmin çekilişini anımsayarak yeni filmi zevkle izlemiştim.

Otomobiller ve telefon kabloları gibi davetsiz modern misafirler ortadan kaldırılınca, bizim yakıştırma Verona'mız olan Toskana'nın dağ kenti Pienza, eski otantik Ortaçağ beldesine dönüvermişti. Deli kanlarımızı hızlandıran gündüzün öldürücü sıcağı, akşam eğlencelerimizin dramatik olaylarını aydınlatan mehtap kadar gerçekti. Küçük roller için tutulmuş kişilerin görünümleri de özellikle otantikti zira kalabalık sahnelerde bu kadar değişik karakterin bir araya gelmesi tesadüfe bağlı olamazdı. Zeffirelli özellikle seçtiği birçok değişik fizyonomiyi, tuvalin üzerinde kalabalık resimleri çizen eski ustalar gibi, özenle kameranın önüne yerleştiriyordu.

Bu çok yerinde bir hareketti çünkü ister bir dans sahnesinde isterse bir düello sahnesinde olsun, çevreyi dolduranlar sahnenin ayrılmaz bir bölümü haline geliyordu. Tiyatroda olduğu gibi "kalabalık" halinde etken oluyorlardı. Ne var ki,

tiyatronun ekonomik koşulları bu tür kalabalıkları her zaman kısıtlamaktadır. Tıpkı Shakespeare'in izleyicilerini "tek bir adamı bölüp kalabalıklar seyretmeye"[6] davet ettiği gibi. Sinemada neredeyse ordular kullanılabilmektedir. Söylendiğine göre 1914 yılında çevrilen *Julius Caesar* filminde 20.000 kişi kullanılmıştır. Filmde rol almak umuduyla her taraftan birçok uzun saçlı genç, o güzelim kenti ikiye bölen "Ev"lerin çevrelerini doldurmak üzere sahnemize akın etmişti. Ayrıca "işleri aşkla olanların / o hissi gıdası" müzik de filmlerde önemli bir rol yüklenmektedir. Hikâyenin bir yandan parlak romantizmini, diğer yandan da karamsar yanlarını, Nino Rota'nın mükemmel müziği çok iyi yansıtmıştı.

Sinema, Olivier'e yaşlılığında destek olduğu gibi, bizim Juliet'imiz olan Olivia Hussey'in on üç yaşında bu rolü yakalamasına fırsat vermişti. Genellikle bu kadar genç bir aktrisin oyunun gerektirdiği gibi şiirleri seslendirecek deneyim ve ses gücüne sahip olması mümkün olmamaktadır. Öte yandan daha olgunlaşmış oyuncular –örneğin Cukor'un yönettiği *Romeo ve Juliet*'te rol alan Norma Shearer ve Leslie Howard gibiler– kameranın acımasız merceğinin altında, özellikle yakın çekimlerde, adeta gereğinden fazla olgun belirmektedirler.

Uzun şiirsel pasajlar önce bölümlere ayrılmış, sonra da ayrı çekimler halinde gerçekleştirilmişti. Böylece Olivia (Hussey) bu bölümlere gençliğin atılganlığını getirmesini bilmiş ve her sözcük ya da deneyim o anda yaşanmış hale gelebilmişti. Olivia'nın bu başarısı, onun kadar genç olan Leonard Whiting'in başarılı oyunuyla birleşince, tüm dünyada milyonlarca gencin Shakespeare hayranları arasına katılmasına neden olmuştu. Benzer biçimde Leonardo di Caprio ve Clair Danes'in yakınlarda gerçekleştirdiği "punk" tipli filmdeyse zamanın ruhuna uygun biçimde Koro, bir televizyon sunucusu haline sokulmuştu.

Film çekimi, tiratları içtenlikle yapılan iç çekişmeler haline getirebilmektedir. Yine de sinemanın en büyük üstünlüğü, hareketlerde kendini göstermektedir. Herhalde bu ne-

denle olsa gerek, sinema tarihimiz birçok kılıç-kalkan filmine sahiptir. Ölümsüz Sarah Bernard bile, çevirdiği *Hamlet* filminde en fazla ölümsüzlüğe düello sahnelerinde erişebilmiştir. Sahnede düello yapmak ürkütücüdür – hele en çok kötü talih getirdiği söylenen o "İskoç oyununda" olduğu gibi! Ne var ki filmde düello yapmak gerçekten de korkutucudur. "Hiç yaralanmamış, çiziklerle alay eder."[7]

Her ne kadar bizim *Romeo ve Juliet* filmimizde, her düello sahnesi deneyimli bir öğretmen nezaretinde düzene konulmuş ve yapılan provalarda Mercutio'nun Tybalt'a ihtar ettiği gibi "zaman, uzaklık ve denge"ye dikkat edilmiş olmasına karşın, çekimler korku verecek kadar gerçekçi olmuştu. Uzun süren denemelerle düz bir alanda geliştirilmiş olan Romeo ile Tybalt'ın arasında geçen düello sahnesinin yerini son anda meyilli ve çakıl dolu bir yerle değiştirmiş olması (en azından iyi niyetli bir bakış açısından) Zeffirelli'nin dahiyane bir uygulamasıydı. Durum böyle olunca oyunumuza çılgın bir çalaklık gelmiş, ayaklarımızın altından durmadan yükselen tozlar, heyecan yaratan bir manzara oluşturmuş ve ikimizi de her an "böceklere yem"[8] olmaya aday haline getirmişti.

Başka bir seferinde, öldürücü gidişini tamamlaması için benim kılıcımın geri verilmesi gerekiyordu. Mercutio rolünü oynayan John McEnery (ki onun da hakiki sinematik baptizmini zorlanarak gerçekleştirdiği 'Kraliçe Mab' tiradı olmuştu) hastalanmıştı. Film, ne zamanı ne de denizin gel-gitini bekler. Zorunluluk, yaratıcılığın aceleci annesidir. Tiyatroda olduğu gibi sinema oyuncularının da yedekleri yoktu. Zeffirelli, her zamanki yaratıcılığıyla hemen yeni bir sahne düzenledi: Mercutio'nun ceketini kendi üzerine alıp karanlıkta kalmış gölgesiyle kılıcı benim ayaklarıma atıverdi. Sinemada *trompe l'oeil** saniyede yirmi dört çekimdir!

Toscana'nın sıcak taşları bile taklitten ibaretti. Cinecitta'nın boş bir stüdyosunda kurulu bir iskeleye asılmış perde-

* Göz boyamacılık. – ç.n.

lerin boyanması yeterli olmuştu. Böylece Toscana'da yapılan bir kılıç darbesinin karşılığını Roma'da vermek mümkün oluyordu. Geçmişte filmleri sansür etmekle görevli Nahum Tates'ler açısından gerçekleşen bu tür saldırgan sahneler önemli olmuyordu. Sahnelerin çok azı boş yere çekilmişti, birçok sahne büyük bir titizlikle hazırlanmıştı; bazı sahnelerin sembolik anlamları bile vardı; Prens John'un deyişiyle, sözler kılıca çevriliyordu.

Eski tür selüloit filmler kadar modern dijital teknoloji de Shakespeare'in perdelerde çekilmiş kayıtlarının saklanmasını güven altına almaktadır. Dağıtım sistemleri ve kanalların sayıları çoğaldıkça, Shakespeare'in çok yönlü ve her dilden gösterilerine karşı doğan gereksinme, durmadan kabuk değiştirerek artacaktır. Shakespeare çoktan tüm dünyanın etrafına kendi çelengini yerleştirmiş durumdadır. İnternete girip baktığınızda bu dahi şairin eserlerinden yola çıkılarak beyaz perdeye aktarılan ya da televizyona uyarlanan dört yüz yapımla karşılaşırsınız. Toplu Eserleri kadar Toplu Uydurmaları da sayısız Web Sitesinde ulaşıma hazır beklemektedir. Herhalde başka birçok olanak da "uykusu tam açılmış / beklenen birçok geceye"[9] açık bulunmaktadır. Shakespeare'in etkisi bulaşıcı ve süreklidir. Geçenlerde benim telefon faturamda bile şöyle bir ihtarla karşılaştım "Açmak mı açmamak mı / Asıl sorun budur?"

Umuyorum ki, bu kitabımız, sorular sorulmasına ve yanıtlar bulunmasına yol açacak, hatta insan doğasına bu kadar güzel ve çekici biçimde ayna tutmasını bilmiş bu yazara karşı duyulan ilginin uyandırılması ve artmasına yardım edecektir. Bazıları için bu bir yolculuğun başlangıcı olacaktır. Diğerleriyse Shakespeare'in inanılmaz hayal gücüyle zaten akıl almaz düzeylere çıkmış ya da görülmedik derinlere inmişlerdir.

Shakespeare bir insandı. Onu olduğu gibi kabul etmeliyiz. Yine de, ne ondan önce ne de ondan sonra, insanoğlunun ne kadar anlaşılmaz bir varlık olduğunu onun kadar akıl almaz sözlerle anlatan bir başkası çıkmamıştır:

İnsan, gururlu insan,
Kısacık dönemi için yetkili
En güvendiğini en az anlayan
Göklere karşı öyle oyunlar oynar ki
Melekleri ağlatır.[10]

Robert Graves bu durumu destekleyerek şöyle demiştir: "Shakespeare'in ilginç olan yönü, herkesin onun ne kadar büyüleyici bir yazar olduğunu yinelemesine karşın, gerçekten de büyüleyici bir yazar olmasıdır."

Tanıdığım bir oyuncu, ara sıra Shakespeare'e dönmesini "pasaportumu yeniletiyorum" diye anlatmaktadır. Çünkü biliyor ki, bu taze vizelerle tiyatro dünyasında daha önce ulaşamadığı yerlere varabilecek ve güven içinde bambaşka diyarlarda gezebilecektir. Shakespeare başka hiçbir oyun yazarının sınamadığı kadar, hem gelişmemiş hem de incelmiş kabiliyetleri –ki beceriyle uygulama, ter ve gözyaşlarının karışımından oluşur– en üst düzey *oyunculuk* imtihanına sokmaktadır.

Bu nedenle her yeni kuşak, Shakespeare'in düşünce ve hislerine açlıkla sarılmakta, onun coşkusunu ve "sade kendi neşesi için değil / başkalarının da neşesinin nedeni"[11] olabilen bulaşıcı neşesine kapılmaktadır. Tartışma yaratma ya da öğüt vermeye kaçmadan "yaşamın ağlarının karmaşık olduğunu ve iyiyle kötünün bir araya geldiğini"[12] bize göstermektedir. Dizelerinde yaşanan beklenmedik anlarla, bize yaşamın beklenmedik yönlerini ve hepimizin hem Prospero hem de Caliban olduğumuzu göstermiştir.

Shakespeare, bu akılcı yaklaşımıyla akademik bir disiplin oluşturmaktan çok sürekli bir dost, iyi niyetli bir yol arkadaşı olmasını bilmiştir. "Sevgili dostum, seni ne zaman ansam, bütün kaybettiklerim geri gelir ve dertlerim sona erer"[13] diyerek en sıkıntılı anlarımızda yanımızda olmayı bilmiştir. Leigh Hunt şöyle demiştir: "Shakespeare gibi insanların doğumgünlerini, sevdiğimiz yakınlarımızın doğumgünleri gibi saygı ve sevgiyle anmalıyız."

Shakespeare'in yazdıkları, Dr. Johnson için "yaşamın bir

haritası"ydı. Pushkin, Hugo ve birçok yabancı gibi Goethe de ona sahip çıkıp kendi ulusal çevresine çekmiş, "Kuzeyin Büyük Şairi" olarak tanımlamış ve eserlerinin "kocaman ve canlı bir panayıra" benzediğini söylemiştir. Turgenev'se bu sahip çıkmada daha ileri gitmiş ve onu "canımızın ve kanımızın ayrılmaz bir parçası" ilan etmiştir. Ben Jonson'sa onun için –ki kendisinin de tiyatroda bir yeri vardır– "Sahnelerimizin inanılmaz kişisi! Sevinç ve alkışların kaynağı" demiştir.

Shakespeare'i oynayan aktörlerin –tüm aktörler için geçerli olduğu gibi– tipine göre rol verilme sıkıntısı çektikleri olmuştur. Ancak oyun yazarımız "her kişide bir tarih yaşar"[14] diyerek insanları tipleştirmekten her zaman kaçınmıştır. Herkesin görüş açısından yazdığı için, onun yarattığı karakterler hem "tozun inceliğinde" hem de meleklere uzanacak güçtedirler.

Geliştirdiği mistik felsefe, insanın, hatalı yönlerinin toplamından ibaret olmadığı inancını güçlendirmiştir. Yüzyıllar boyunca her çeşit insana ulaşmış olan ve Milton'un "hafızamızın sevgili evladı, ünlü ahfadımız" diye tanımladığı Shakespeare öyle geçici ve akılsız bir zamana ait olamaz. Hugh Holland adındaki, Shakespeare kadar usta olmayan bir şair 1633'te onun hakkında şöyle bir övgü kaleme almıştır: "Her ne kadar yaşamı fazla sürmemişse de dizelerinin yaşamının sonu gelmeyecektir." Shakespeare'i "Bin Yılın Adamı" seçilmek üzere aday gösterdiler. "Tüm geçmişlerimizi" kutlamaya yetecek kadar, neredeyse bine yakın karakter yaratmış olması, Shakespeare'in bu şerefe layık görülmüş olmasının nedenidir. Ancak Ben Jonson'un söylediği gibi o daha fazlasına layıktı çünkü o "her zamanın adamı" idi.

İşte bu nedenle, ister amatör ister profesyonel, ister oyuncu ister okur, ister heyecanlı ister ilgisiz olun, gelecekte kâğıt üzerinde ya da sahnede Shakespeare'le buluşmaktan kıvanç duymanızı diliyorum. "Artık beklentilerimiz havadadır".[15] Salon ışıklarının kısıldığı sahne perdesinin kalkmaya başladığı ya da elinizdeki kitabı açıp, gizemli Birinci Perde, birinci sahne sözcüklerini okuduğunuz an yaşanılan heyecanlı

beklentinin tadını hiçbir şeyde bulamazsınız. Umarım, Bottom gibi sizler de "hiç rastlanmamış bir görüş"e kavuşursunuz. Yazdıklarının her zaman yerine uygunluğunu ve onlardan sürekli alıntı yapılmasının nedenini belirleyecek biçimde, son sözleri büyük şairimize bırakmamın en doğru yol olacağına inanmaktayım:

> Düşüncende olduğun gibi hareketlerinde de büyük olmalısın
> ... böylece aşağıdan bakanlar
> Hareketlerini yüksek olanlara göre ayarlasınlar
> Ve senin örneğine göre yücelsinler[16]

NOTLAR*

Michael York'un Önsözü
DOSTUNA BAK KENDİNİ TANI

1 *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*, Perde I, Sahne 1, Özdemir Nutku.
2 *Veronalı İki Gentlemen*, Perde II, Sahne 1, Avni Gilda.
3 *II. Richard*, Perde II, Sahne 3, A.H.N..
4 *Venedik Taciri*, Perde III, Sahne 2, Nurettin Sevin.
5 *Kral Lear*, Perde V, Sahne 3, Seniha B. Göknil.
6 *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Perde V, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
7 *V. Henry*, Perde II, Koro, A.H.N..
8 *Fırtına*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
9 *Hamlet*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
10 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde II, Sahne 7, Orhan Burian.
11 *Hamlet*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
12 *Hamlet*, Perde I, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
13 *Hırçın Kız*, Perde I, Sahne 1, Nurettin Sevin.
14 *VI. Henry*, Perde IV, Sahne 7, A.H.N..
15 *Fırtına*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
16 *Corialonus*, Perde IV, Sahne 7, A.H.N..
17 *II. Richard*, Perde V, Sahne 6, A.H.N..
18 *IV. Henry 1. Bölüm*, Perde III, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
19 *Othello*, Perde I, Sahne 1, Özdemir Nutku.
20 *Hamlet*, Perde I, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
21 *Othello*, Perde V, Sahne 2, Orhan Burian.
22 *Romeo ve Juliet*, Perde I, Sahne 1, Yusuf Mardin.

* Notların sonundaki isimler Türkçe'ye çevirenler.

23 *Romeo ve Juliet*, Perde I, Sahne 4, Yusuf Mardin.
24 *Romeo ve Juliet*, Perde V, Sahne 1, Yusuf Mardin.
25 *Romeo ve Juliet*, Giriş, Yusuf Mardin.
26 *V. Henry*, Perde I, Sahne 2, A.H.N..
27 *On İkinci Gece*, Perde I, Sahne 3, Özdemir Nutku..
28 *On İkinci Gece*, Perde II, Sahne 4, Özdemir Nutku.
29 *Hamlet*, Perde I, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
30 *IV. Henry 1. Bölüm*, Perde II, Sahne 4, Bülent Bozkurt.
31 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde II, Sahne 7, Orhan Burian.
32 *Venedik Taciri*, Perde IV, Sahne 1, Nurettin Sevin.
33 *Hamlet*, Perde V, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
34 *Trolius ve Kressida*, Perde III, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
35 *Sone No. 111*, Talat S. Halman.
36 *Venedik Taciri*, Perde I, Sahne 2, Nurettin Seven.
37 *Hamlet*, Perde V, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
38 *Yok Yere Yaygara*, Perde II, Sahne 3, Bülent Bozkurt.
39 *Yok Yere Yaygara*, Perde IV, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
40 *Hırçın Kız*, Perde I, Sahne 1, A.H.N..
41 *Hamlet*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
42 *On İkinci Gece*, Perde I, Sahne 4, Özdemir Nutku.
43 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 15, Saffet Korkut.
44 *Macbeth*, Perde V, Sahne 5, Orhan Burian.
45 *II. Richard*, Perde V, Sahne 2, A.H.N..
46 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde II, Sahne 7, Orhan Burian.
47 *Hamlet*, Perde III, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
48 *Romeo ve Juliet*, Perde I, Sahne 5, Yusuf Mardin.
49 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde V, Sahne 3, Orhan Burian.
50 *Venedik Taciri*, Perde II, Sahne 9, Nurettin Sevin.
51 *On İkinci Gece*, Perde I, Sahne 1, Özdemir Nutku.
52 *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Perde V, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
53 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde II, Sahne 1, Orhan Burian.
54 *Windsor'un Şen Kadınları*, Perde II, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
55 *Fırtına*, Perde I, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
56 *Aşkın Çabası Boşuna*, Perde IV, Sahne 2, A.H.N..
57 *II. Richard*, Perde V, Sahne 2, A.H.N..
58 *Aşkın Kaybolan Çabası*, Perde II, Sahne 1, A.H.N..
59 *Bulunamadı.*
60 *Kral Lear*, Perde I, Sahne 4, Seniha B. Göknil.
61 *Othello*, Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.

Giriş
"BİR DÖNEME DEĞİL, TÜM ZAMANA AİT OLMAK"

1 *Ben Jonson tarafından Shakespeare'in ölümü üzerine yazılan yazıdandır.*
2 *55. Sone.*
3 *18. Sone.*
4 *Hamlet,* Sabahattin Eyuboğlu.
5 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde IV, Sahne 1, Orhan Burian.
6 *Macbeth*, Perde V, Sahne 7, Bülent Bozkurt.
7 *Peter Brook'un 1988 yılında yayınlanmış "The Shifting Point" adlı kitabından.*

1. Bölüm
SHAKESPEARE'DE DİL SORUNU

1 *Hamlet,* Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Hamlet,* Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
3 *Othello,* Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.
4 *Hamlet,* Perde III, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
5 *Macbeth,* Perde I, Sahne 7, Sabahattin Eyuboğlu.
6 *Hamlet,* Perde III, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
7 *Othello,* Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.

2. Bölüm
HAREKETLİ RESİMLER

1 *Hamlet,* Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Fırtına,* Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
3 73. Sone, Talat S. Halman.
4 *Bir Kış Masalı,* Perde IV, Sahne 4, A.H.N..
5 *Fırtına,* Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
6 *III. Richard,* Perde I, Sahne 4, Berna Moran.
7 *Antonius ve Cleopatra*, Perde II, Sahne 2, Saffet Korkut.
8 a.g.e..
9 *Hamlet*, Sabahattin Eyuboğlu.
10 *VIII. Henry*, Perde III, Sahne 2, Belkıs Boyar.
11 a.g.e..

12 a.g.e..
13 *Antonius ve Cleopatra*, Perde I, Sahne 1, Saffet Korkut.
14 *Hamlet*, Perde IV, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
15 *II. Richard*, Perde V, Sahne 1, A.H.N..
16 *II. Richard*, Perde IV, Sahne 1, A.H.N..
17 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 15, Saffet Korkut.
18 *130. Sone*, Talat S. Halman.
19 *II. Richard* Perde I, Sahne 3, A.H.N..
20 *143. Sone*, Talat S. Halman.
21 a.g.e..
22 a.g.e..
23 a.g.e..
24 *Venüs ve Adonis başlıklı uzun şiirden 1033-36 sayılı dizeler.*
25 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 14, Saffet Korkut.
26 *Antonius ve Cleopatra*, Saffet Korkut.
27 *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Perde V, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
28 *Hamlet*, Perde IV, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
29 *Macbeth*, Perde I, Sahne 7, Sabahattin Eyuboğlu.
30 a.g.e..
31 *Othello*, Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.
32 *V. Henry*, Perde III, Ali H. Neyzi.
33 *Julius Caesar*, Perde III, 1, Sabahattin Eyuboğlu.
34 *V. Henry*, Açılış Korosu, A.H.N..
35 a.g.e..
36 *Ölçüye Ölçü*, Perde III, Sahne 1, A.H.N..
37 *Romeo ve Juliet*, Perde IV, Sahne 5, Yusuf Mardin.
38 *Romeo ve Juliet*, Perde I, Sahne 5, Yusuf Mardin.
39 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 2, Yusuf Mardin.
40 *Antonius ve Cleopatra*, Perde I, Sahne 1, Saffet Korkut.
41 *V. Henry 2. Bölüm*, Perde III, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
42 *Hamlet*, Perde III, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.

3. Bölüm
UYGUN BİÇİMİ BULMAK

1 *Macbeth*, Perde V, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Venedik Taciri*, Perde IV, Sahne 1, Nurettin Sevin.
3 *60. Sone*, Talat S. Halman.
4 *Hamlet*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.

4. Bölüm
SHAKESPEARE'DE BİÇİM SORUNU

1 *Yok Yere Yaygara*, Perde I, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
2 *Hamlet*, Perde IV, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
3 *Bir Yaz gecesi Rüyası*, Perde I, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
4 *Othello*, Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.
5 *IV. Henry*, Perde I, Sahne 3, Bülent Bozkurt.
6 *V. Henry*, Açılış Konuşması, A.H.N..
7 *Julius Caesar*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
8 *III. Richard*, Perde I, Sahne 1, Berna Moran.
9 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 5, Yusuf Mardin.
10 *Othello*, Perde III, Sahne 1, Özdemir Nutku.
11 *Hamlet*, Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
12 *II. Richard*, Perde III, Sahne 3, A.H.N..
13 *Hamlet*, Perde III, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
14 *Fırtına*, Perde V, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
15 *46. Sone*, Talat Sait Halman.
16 *132. Sone*, Talat Sait Halman.
17 *141. Sone*, Talat Sait Halman.
18 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde III, Sahne 5, Orhan Burian.

5. Bölüm
SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER, SÖZCÜKLER

1 *II. Richard*, Perde II, Sahne 1, A.H.N..
2 *III. Richard*, Açılış Korosu, Berna Moran.
3 *V. Henry*, Açılış Korosu, A.H.N..
4 *Macbeth*, Perde II, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
5 *Troilus ve Cressida*, Giriş, Sabahattin Eyuboğlu.
6 *On İkinci Gece*, Perde I, Sahne 2, Özdemir Nutku.
7 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde II, Sahne 4, Orhan Burian.
8 *Kış Gecesi Rüyası*, A.H.N..
9 *Hamlet*, Perde I, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
10 *Hamlet*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
11 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 5, Yusuf Mardin.
12 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 2, Yusuf Mardin.
13 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 2, Yusuf Mardin.
14 *Macbeth*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
15 *Macbeth*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.

16 *Macbeth*, Perde I, Sahne 7, Sabahattin Eyuboğlu.
17 *Macbeth*, Perde II, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
18 *Macbeth*, Perde II, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
19 *Macbeth*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
20 *Macbeth*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
21 *Macbeth*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
22 *Romeo ve Juliet*, Perde IV, Sahne 5, Yusuf Mardin.

6. Bölüm
DÜZYAZI VE NAZIM

1 *Marlowe – Timurlenk (II Bölüm)*, Perde II, Sahne 4, A.H.N..
2 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 2, Yusuf Mardin.
3 *Romeo ve Juliet*, Perde I, Sahne 3, Yusuf Mardin.
4 *Hamlet*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
5 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde III, Sahne 5, Orhan Burian.
6 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde IV, Sahne 1, Orhan Burian.
7 *Hamlet*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
8 *Julius Caesar*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
9 *Julius Caesar*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
10 *IV. Henry*, Perde I, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
11 *IV. Henry*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
12 *IV. Henry*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
13 *IV. Henry*, Perde III, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
14 *Julius Caesar*, Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
15 *Julius Caesar*, Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
16 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde III, Sahne 2, Orhan Burian.

7. Bölüm
ŞAİRANE NE DEMEKTİR

1 *Beğendiğiniz Gibi*, Perde III, Sahne 3, Orhan Burian.
2 *V. Henry*, Perde II, Sahne 3, A.H.N..
3 *Hamlet*, Perde V, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
4 *V. Henry*, Perde I, Sahne 2, A.H.N..
5 *II. Richard*, A.H.N..
6 *Antonius ve Cleopatra*, Perde II, Sahne 3, Saffet Korkut.
7 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 14, Saffet Korkut.
8 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 15, Saffet Korkut.

9 *Antonius ve Cleopatra*, Perde I, Sahne 1, Saffet Korkut.
10 *Macbeth*, Perde I, Sahne 7, Sabahattin Eyuboğlu.
11 *IV. Henry*, Perde I, Sahne 3, Bülent Bozkurt.
12 *III. Richard*, Perde I, Sahne 4, Berna Moran.
13 *Othello*, Perde I, Sahne 3, Özdemir Nutku.
14 *Julius Caesar*, Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
15 *Hamlet*, Perde III, Sahne 4, Sabahattin Eyuboğlu.
16 *Othello*, Perde V, Sahne 2, Özdemir Nutku.
17 *Hamlet*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.

8. Bölüm
TİRATLAR:
PARTNERİNİZİ DÜŞÜNEREK OYNAMALISINIZ

1 *Macbeth*, Perde IV, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Othello*, Perde V, Sahne 1, Özdemir Nutku.
3 *Macbeth*, Perde II, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
4 *IV. Henry 2. Bölüm*, Perde IV, Sahne 5, Bülent Bozkurt.
5 *Julius Caesar*, Perde III, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
6 *III. Richard*, Perde I, Sahne 3, Berna Moran.
7 *IV. Henry 2. Bölüm*, Perde III, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
8 *Kral Lear*, Perde I, Sahne 2, Seniha B. Göknil.
9 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 1, Yusuf Mardin.
10 *Romeo ve Juliet*, Perde V, Sahne 1, Yusuf Mardin.
11 *Atinalı Timon*, Perde IV, Sahne 3, Orhan Burian.
12 *Macbeth*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
13 *Fırtına*, V.1, Bülent Bozkurt.
14 *Hamlet*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
15 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 17, Saffet Korkut.
16 *Antonius ve Cleopatra*, Perde IV, Sahne 15, Saffet Korkut.
17 *Kral Lear*, Prde III, Sahne 2, Seniha B. Göknil.
18 *Hamlet*, Perde I, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.

9. Bölüm
SHAKESPEARE'İN TİYATROSU:
DERME ÇATMA İSKELE

1 *Jül Sezar*, Perde IV, Sahne 3, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Bir Kış Gecesi Rüyası*, Sahne I, Perde 2, A.H.N..

3 *Hamlet*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
4 *II. Rişar*, Perde III, Sahne 3, A.H.N..

10. Bölüm
BAYRAK YARIŞI

1 *II. Richard*, A.H.N..
2 *Macbeth*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
3 *Othello*, Perde I, Sahne 1, Özdemir Nutku.
4 *Othello*, Perde III, Sahne 3, Özdemir Nutku.
5 *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Perde I, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
6 *Venedik Taciri*, Perde III, Sahne 4, Nurettin Sevib.

11. Bölüm
BİR KARAKTER YARATMAK

1 *Hamlet*, Perde I, Sahne 4, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Hamlet*, Perde I, Sahne 5, Sabahattin Eyuboğlu.
3 *Macbeth*, Perde II, Sahne 4, Sabahattin Eyuboğlu.
4 *Antonius ile Cleopatra*, Perde I, Sahne 1, Saffet Korkut.
5 *Macbeth*, Perde I, Sahne 7, Sabahattin Eyuboğlu.

12. Bölüm
SHAKESPEARE VE STANİSLAVSKİ

1 *Hamlet*, Perde II, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Hamlet*, Perde III, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.
3 *Venedik Taciri*, Perde I, Sahne 3, Nurettin Sevin.
4 *Hamlet*, Perde V, Sahne 2, Sabahattin Eyuboğlu.

Michael York'un Sonsözü
GÖSTERİMDE KALANLAR:
SHAKESPEARE FİLMLERİ

1 *Julius Caesar*, Perde III, Sahne 1, Sabahattin Eyuboğlu.
2 *Antonius ve Cleopatra*, Perde V, Sahne 3, Saffet Korkut.
3 *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*, Perde II, Sahne 1, Özdemir Nutku.

4 *Hırçın Kız*, Perde I, Sahne 1, Nurettin Sevin.
5 *Venedik Taciri*, Perde I, Sahne 2, Nurettin Sevin.
6 *V. Henry*, Perde II, Koro, Ali H. Neyzi.
7 *Romeo ve Juliet*, Perde II, Sahne 2, Yusuf Mardin.
8 *Romeo ve Juliet*, Perde III, Sahne 1, Yusuf Mardin.
9 *IV. Henry 2. Bölüm*, Perde IV, Sahne 5, Bülent Bozkurt.
10 *Kısasa Kısas*, Perde II, Sahne 2, Zeynep Avcı.
11 *IV. Henry 2. Bölüm*, Perde I, Sahne 2, Bülent Bozkurt.
12 *Yeter Ki Sonu İyi Bitsin*, Perde IV, Sahne 3, Özdemir Nutku.
13 *Sone 30*, Talat S. Halman.
14 *IV. Henry 2. Bölüm*, Perde III, Sahne 1, Bülent Bozkurt.
15 *V. Henry*, Perde II, Koro, Ali H. Neyzi.
16 *King John*, Perde V, Sahne 1, Ali H. Neyzi.

TÜRKÇE'DE SHAKESPEARE BİBLİYOGRAFYASI

Oyunların kabul edilen yazılma dönemlerine göre, yazarlarımızın düzenledikleri kronoloji esas alınarak, oyunların Türkçe'ye çevirilerinin; çevirmen adı, yayınevi ve yayın tarihleri (yaklaşık ya da olası bulunduğunca) aşağıda verilmiştir:

1590 – 1592

- HENRY THE IVth (3 Bölüm)
  IV. Henry: Bölümler 1-2-3, Hamit Çalışkan, İstanbul.
- RICHARD III
  III. Richard, Berna Moran, 1947 (farklı yayınevlerinde birçok kez yayınlanmıştır).
- TITUS ANDRONICUS
  Titus Andronicus, Ali H. Neyzi, Mitos/Boyut, 1995.
- THE COMEDY OF ERRORS
  Sehiv Komedyası, Mihran Boyacıyan, İstanbul, 1302.
  Sehv-i-Müdhik, H(asan) S(ırrı) Örikağası-zade, İstanbul, 1304 (1887).
  Yanlışlıklar Komedyası, Avni Givda, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943.
  Yanlışlıklar Komedyası, Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1993.
- THE TAMING OF THE SHREW
  Hırçın Kız, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1939.
  Hırçın Kız, Nurettin Sevin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1946.
  Hırçın Kız, Nur Sabuncu, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1960.

Hırçın Kız, Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1997.

- THE TWO GENTLEMEN OF VERONA

Verone'nin İki Asilzadesi, Mihran Boyacıyan, İstanbul, 1302 (1885).

Veronalı İki Centilmen, Avni Givda, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.

1592 – 1596

- LOVE'S LABOUR LOST

Çevirisi bulunamadı.

- ROMEO AND JULIET

Romeo ve Jüliyet Faciası, M. Boyacıyan 1302 (1885).

Romeo ve Jülyet, Dr. Abdullah Cevdet, Şehbal Dergisi, 1325 (1909).

Romeo - Jülyet, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1938.

Romeo ve Jülyet, İlhan Siyami Tanar, Suhulet (1964 S. Lütfi), 1938.

Romeo ve Jülyet, Kâmuran Günseli, Çığır, 1938.

Romeo - Jülyet, Ertuğrul İlgin, İnkilap, 1939.

Romeo ve Jülyet, Yusuf Mardin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.

Romeo ve Jülyet, Adli Moran, Ak, 1959.

Romeo ile Jülyet, A. Turan Oflazoğlu, Bilgi, 1968.

- A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Yaz Ortasında Bir Gecelik Rüya, Nurettin Sevin, Hilmi , 1936 (MEB 1944-1962).

Bir Yaz Gecesi Rüyası, Asena Dora, N. Salman Yayınları.

Bir Yaz Gecesi Rüyası, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1953.

Bahar Noktası, Can Yücel, Ağaoğlu, 1981.

Bir Yaz Gecesi Rüyası, Bülent Bozkurt, Remzi, 1992.

- THE MERCHANT OF VENICE

Venedik Taciri, H(asan) S(ırrı) Örikağası-zade, Matbaa-i Ebuzziya, 1301 (1884).

Venedik Taciri, Halide Edip Adıvar, İstanbul Temaşa Dergisi, 1918.

Venedik Taciri, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1935.

Venedik Taciri, Nurettin Sevin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1938 (1958-1988).
Venedikli Tüccar, Orhan Veli Kanık, Doğan Kardeş.
Venedik Taciri, Adnan Yaltı, İstanbul, 1968.
Venedik Taciri, Bülent Bozkurt, Remzi, 1992.
Venedik Taciri, Zeynep Avcı, Mitos/Boyut, 1996.

1596 – 1599.

- KING JOHN
  Çevirisi bulunamadı.
- RICHARD THE IInd
  II. Richard, M. Hamit Çalışkan, Yapı Kredi Yayınları.
- HENRY THE IVth Parts I and II
  IV. Henry 1. ve 2. bölüm, Bülent Bozkurt, Remzi, 1992.
- HENRY THE Vth
  V. Henry, Ali H. Neyzi, basılı değildir.

1599 – 1601

- THE MERRY WIVES OF WINDSOR
  Windsor'un Şen Kadınları, Mefharet Ersin, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1938.
  Windsor'un Şen Kadınları, Haldun Derin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943.
- MUCH ADO ABOUT NOTHING
  Kuru Gürültü, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1937.
  Kuru Gürültü, Hamit Dereli, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.
- TWELFTH NIGHT
  On İkinci Gece, Mehmet Şükrü Elden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1932.
  On İkinci Gece yahut Nasıl İsterseniz, Avni Givda, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1946.
  On İkinci Gece ya da Nasıl İsterseniz, Özdemir Nutku, Remzi, 1988.
  On İkinci Gece, Zeynep Avcı, Mitos/Boyut, 1996.
- AS YOU LIKE IT
  Nasıl Hoşunuza Giderse, Halide E. Adıvar ve Vahit Turhan, İstanbul, 1943.

Beğendiniz Gibi, Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1943.
Size Nasıl Geliyorsa, Bülent Bozkurt, Remzi, 1996.

1601 – 1603

- ALL'S WELL THAT ENDS WELL
  Yeter ki Sonu İyi Bitsin, Özdemir Nutku, Remzi, 1988.
- TROILOS AND CRESSIDA
  Troilos ve Kresida, Sabahattin Eyuboğlu ve Mina Urgan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1956 (1993 Adam).
- MEASURE FOR MEASURE
  Ölçüye Ölçü, İ. Galip Arcan, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1935.
  Kısasa Kısas, Ali Taygun, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1976.
  Kısasa Kısas, Zeynep Avcı, Mitos/Boyut, 1996.
- JULIUS CEASAR
  Jül Sezar, Dr. Abdullah Cevdet, Mısır, 1908.
  Jül Sezar, Mehmet Şükrü Elden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1930.
  Jül Sezar, Orhan Burian, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1940.
  Julius Ceasar, Nurettin Sevin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.
  Julius Ceasar, Sabahattin Eyuboğlu, Remzi, 1955.
- HAMLET
  Hamlet, Dr. Abdullah Cevdet, Mısır, 1908.
  Hamlet, Ertuğrul Muhsin, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1927.
  Hamlet, Mehmet Nadir, Bazı Bölümler - Hazine-i-evrak.
  Hamlet, Can Doğan, İstanbul Belediye Tiyatrosu.
  Danimarka Prensi Hamlet, Kâmuran Şerif, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
  Hamlet, H.E. Adıvar - Vahit Turhan, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
  Hamlet, Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.
  Hamlet, Orhan Veli Kanık, Doğan Kardeş.
  Hamlet, Sabahattin Eyuboğlu, Remzi.
  Hamlet, Peyami Sefa.
  Hamlet, Can Yücel, Adam 1992 (Papirüs 1996).
  Hamlet, Bülent Bozkurt, Remzi, 2000.
- MAKBETH
  Makbeth, Dr. Abdullah Cevdet, Mısır, 1909.

Makbeth, Mehmet Şükrü Erden, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1931.
Makbeth, Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945.
Makbeth, Sabahattin Eyuboğlu, İstanbul Van (sonra Remzi), 1962.
Makbeth Opera Librettosu, Nazım Engin, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1964.
Makbeth Uyarlaması, Ümit Kıvanç, İstanbul, 1991.

- OTHELLO

Othello, Hasan Bedrettin-Mehmet Rifat, Temaşa 2. cilt, 3. cüz, Kırk Anbar Matbaası 1293 (1876).
Othello, Mihran M. Boyacıyan, Manzume-i Efkâr Matbaası, İstanbul, 1328 (1912).
Othello, Salih Fuat, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1923.
Othello, Dr. Refet, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1931.
Othello, Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1940.
Othello, Peyami Sefa.
Othello, Vahit Turhan ve A. Turan Oflazoğlu, İstanbul Üniversitesi Yayınları.
Othello, Ülkü Tamer, Varlık, 1964.
Othello, Necil Kâzım Akses-U. Cemâl Erkin, Opera, 1970.
Othello, Özdemir Nutku, Remzi, 1985.

1606 – 1609

- KING LEAR

Kral Lear, Dr. Abdullah Cevdet , İstanbul, 1912.
Kral Lir (King Lear), Seniha Bedri Göknil, İstanbul Türk Yurdu Basım, 1937.
Kral Lear, İrfan Şahinbaş, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945.
Kral Lear, Özdemir Nutku, Remzi, 1960.

- TIMON OF ATHENS

Atinalı Timon, Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1945 (1965).
Atinalı Timon, Sabahattin Eyuboğlu, Remzi, 1960.

- CORIOLANUS

Koryalanus Faciası, Seniha SAMİ, Hilmi, 1942.
Coriolanus, H.E. Adıvar - V. Turhan, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1945.
Coriolanus, Ali Taygun, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1977.

Koryalanus Faciası, Timaş yayınları, 1992.
Coriolanus, Bülnet Bozkurt, Remzi, 1944.

- ANTONY AND CLEOPATRA
  Antuan ve Kleopatra, Dr. Abdullah Cevdet, İstanbul, 1921.
  Kleopatra ve Antuvan, Mehmet Nadir, Tarih Gazetesi.
  Antonius ve Kleopatra, Saffet Korkut, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.
  Antonius ve Kleopatra, Seniha Sami, Hilmi, 1946.
  Antonius ve Kleopatra, H.E. Adıvar - Mina Urgan, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1949.
  Antonius ve Kleopatra, Sabahattin Eyuboğlu, Remzi, 1960.
  Kleopatra, Günaydın Klasikleri, İstanbul, 1986.

1608 – 1613

- PERICLES
  Perikles - Sur Prensi, Hamdi Koç, Yaprak, 1992.
- CYMBELİNE
  Cymbeline, Prof. Engin Uzmen, İmge, 1992.
- A WINTER'S TALE
  Kış Masalı, Mehmet Nadir, İstanbul, 1882.
  Kış Masalı, Mefharet Ersin, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1942.
  Kış Masalı, A. Turan Oflazoğlu, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1973.
- THE TEMPEST
  Fırtına, Mustafa Işıksal, Gazi Terbiye.
  Fırtına, Halit Derin, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1944.
  Fırtına, Celal Balkır, İstanbul Belediye Tiyatrosu, 1946.
  Fırtına, Can Yücel, Adam, 1991.
  Fırtına, Bülent Bozkurt, Remzi, 1994.
- THE FAMOUS HISTORY OF THE LIFE OF HENRY VIII
  Kral VIII. Henri, Belkıs Boyar, İstanbul, 1947.
- SONNETS - SONELER
  Tüm Soneler, Talat S. Halman, Cem, 1989.
  Soneler, Saadet ve Bülent Bozkurt, Remzi.

Yüzyıllar önce yazılmış olan Shakespeare oyunları nasıl oluyor da hâlâ zevkle oynanıyor ve izleniyor? Peki bu yapıtlar Shakespeare'in çağında nasıl oynanıyordu? İngiltere'de bugün bile bir tiyatrocunun, Shakespeare oynamadan rüştünü ispat edememesinin sırrı nedir? Shakespeare, yapıtlarını yazarken, oyuncu için ne gibi kolaylıklar düşünmüştü? Neleri güçleştirmiş, neleri yasak etmişti? Günümüzde bir Shakespeare oyuncusu nasıl hazırlanmalı? Elinizdeki kitapta, bu ve benzeri soruların cevaplarını; Shakespeare tiyatrosu hakkında bilmek isteyeceğiniz her şeyi bulacaksınız.



Michael York 1942 yılında dünyaya geldi. Oxford'da eğitim gördü. Laurence Olivier'yle birlikte çalıştı. 1966 yılında, Franco Zeffirelli'nin yönettiği *The Taming of the Shrew* (Hırçın Kız) filmiyle dikkatleri üzerine çeken Michael York, ellinin üzerinde yapımda rol aldı.
Shakespeare ve Kipling üzerine dersler veren York, bugüne kadar birçok ödül kazanmıştır; ayrıca Kraliyet Liyakat Madalyası sahibidir.
1936, Londra doğumlu Adrian Brian da Oxford'da eğitim gördü. 1960 yılında BBC'de çalışmaya başlayarak, Shakespeare'in tarihsel oyunlarının *An Age of Kings* başlığı altında bir arada çekilmesi projesinde çalıştı.
Brüksel'den Paris'e, Avrupa'nın dört bir yanında dersler veren ve birçok oyun yöneten Brian, İstanbul'da, Dormen Tiyatrosu'nda da bulundu. 1992 yılında Belçika'da *Chevalier dans l'Ordre de la Couronne* unvanı alan sanatçı, ayrıca Belçika tiyatrosuna hizmetleri sebebiyle, Yaşam Boyu Başarı Ödülü kazandı.

ISBN: 975-458-305-6
OTM: 11400701



KDV dahil fiyatı: 10.000.000 TL