

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ**

**BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI'NDA
STANİSLAVSKİ YÖNTEMİYLE MEKİK (BOTTOM)
KARAKTERİNİ YARATMAK**

Yüksek Lisans Tezi

COŞKU CEM AKKAYA

İSTANBUL 2009

**T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK**

**BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI'NDA
STANİSLAVSKİ YÖNTEMİYLE MEKİK (BOTTOM)
KARAKTERİNİ YARATMAK**

Yüksek Lisans Tezi

COŞKU CEM AKKAYA

Tez Danışmanı: ÖĞR. GÖR. ZURAB SIKHARULİDZE

İSTANBUL 2009

ÖZET

BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI'NDA STANİSLAVSKİ YÖNTEMİYLE MEKİK (BOTTOM) KARAKTERİNİ YARATMAK

Akkaya, Coşku Cem

İleri Oyunculuk

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Zurab Sikharulidze

Haziran, 2009, 44

Dünya tiyatro tarihinin en önemli isimlerinden biri William Shakespeare'dir. 1564-1616 yılları arasında İngiltere'de yaşamıştır. Tiyatro adına çok önemli eserlere imza atmıştır. Bunlar arasında dünyaca bilinen ve tarihe geçmiş olan eşsiz eserlerde vardır: Hamlet, Macbeth, Kral Lear, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, III. Richard vb. Shakespeare'nin yaşadığı dönem Elizabeth dönemi olarak da adlandırılır. Bu dönemde İngiliz edebiyatı önemli bir yol kat etmiştir, dolayısıyla tiyatrodaki ilerlemiştir. Elbette ki Kraliçe Elizabeth'in bu ilerlemede katkısı çoktur. Oyunculuk tarzıyla, şimdiki oyunculuk tarzıyla çok da bağdaşmıyordu çünkü o zamanlarda oyunun çok çabuk hazırlanması gerekiyor ve oyuncuların rolleri üzerinde çalışmasına imkân tanınmıyordu.

Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, William Shakespeare'nin yazdığı en önemli eserlerden biridir. Bu eserin yazıldığı tarih 1595 yılı ve 1596 yıllarının başları olarak tahmin edilmekte. Birçok kez düzenlenerek basıma giden oyunun, ancak 1623 yılında ki basımı bugünkü bütün modern yayınların temelini oluşturur. Oyun farklı isimler altında sahnelenmiştir, kayıtlara geçen ilk oyuna 1604'te 'Robin Goodfellow'un Oyunu' adı altında sergilenmiştir. 1900 yılında ise oyunun ilk izlenilmeye değer hali Beerbohm Tree'nin yapıyla seyirciyle buluştu. 1999'da Michael Hoffman'ın yapıp yönettiği ve başrollerini Michelle Pfeiffer (Titania) ve Kevin Klein'in (Mekik) oynadığı bir film yapılmıştır. Oyunda kısaca Atinalı gençlerin komik aşk öyküsü işlenmektedir, ancak bunun yanı sıra oyunu daha da komik kılmak için Atina esnafından birkaç işçinin, onların düğünü için hazırladıkları oyunun provası, provası esnasında olan olaylar ve oyunun kendisinde yer almaktadır.

Gerçekçi tiyatronun temel taşı Stanislavski oluşturmaktadır. Onun yöntemi bütün dünya tiyatrolarında temel olarak kabul edilmiştir ve bu yöntem bazı temel çalışmaları esas alır: hayal gücü, dikkatin yoğunlaştırılması, gerçek ve inanmak, paylaşma, adaptasyon, tempo-ritim ve duygusal bellek. Bu temel çalışmalar bir araya getirildikten sonra Stanislavski'nin ünlü cümlesine sıra gelir "ben olsaydım".

Mekik karakteri yaratılırken Stanislavski yöntemi en uygun yöntem olacaktır. Çünkü Shakespeare gerçekçi bir yazardır ve Mekik karakteri aslında ilk bakılıştaki öyle görünmese bile derinlerde kesinlikle çok gerçekçi bir karakterdir. İzlenmesi gereken yol Stanislavski'ninkidir.

Anahtar kelimeler: W. Shakespeare, Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası, Stanislavski Yöntemi.

ABSTRACT

CREATING BOTTOM (MEKIK) CHARACTER IN A MIDSUMMER NIGHTS DREAM BY STANISLAVSKI METHOD

Akkaya, Coşku Cem

Advanced Acting

Supervisor: Zurab Sikharulidze

June, 2009, 44

One of the most important names in the history of theatre world is William Shakespeare. He lived in England of 1564-1616. He has written and signed very significant work of arts for theatre. Among these there are world wide known and noted by history unique plays: Hamlet, Macbeth, King Lear, A Midsummer Night's Dream, Richard the III. ect. The period during which Shakespeare has lived is also called the Elizabethan period. Within this period English Literature has developed significantly and thus the theatre itself has improved. Naturally the Queen Elizabeth has made a lot of contributions in these improvements. Acting style was not suited very much with current acting methods, because in those days the play had to be executed too fast and the actors could not have enough opportunity to practice for their roles.

A Midsummer Night's Dream is one of the most notable work of art written by Shakespeare. The written date of this play is presumed 1595 or early 1596. Only the edition of 1623 constitutes the basic of today's all modern publications of the play which was restored and printed so many times. The play was staged under different names, in the records the play first performed under the name of "Robin Goodfellow's Play" in 1604. The first worth watching performance of the play presented to the audience in 1900 which was produced by Beerbohm Tree. In 1999 a movie has been made which was produced and directed by Michael Hoffman with leading roles Michelle Pfeiffer as Titania and Kevin Klein as Bottom. Shortly, in the play the comical love story of young people from Athens is executed, however in addition to make the play more comical, the rehearsals of the play and the play itself took part in the actual play which was prepared for the wedding by several handworkers of Athens.

Stanislavski constitutes the fundamental Stone of realistic theatre. His method is recognized as the basic rule by the whole theatre world and this method makes some basic Works as primary rules: imagination, concentration of attention, truth and belief, communion, adaptation, tempo-rhythm and emotional memory. After these basic Works have been gathered together, then it is the turn of Stanislavski's famous word "the magic if".

Stanislavski method is the most proper way in creating Bottom, because Shakespeare is a realistic writer, and although it does not seem so at the first sight, in fact Bottom is definitely a realistic character deep inside. Stanislavski method is the way to be followed.

Key Words: W. Shakespeare, A Midsummer Night's Dream, Stanislavski Method

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. WILLIAM SHAKESPEARE.....	2
2.1 WILLIAM SHAKESPEARE’NİN HAYATI.....	2
2.2 WILLIAM SHAKESPEARE’NİN ESERLERİ.....	3
2.3 WILLIAM SHAKESPEARE’NİN DÖNEMİ.....	4
2.3.1 Elizabeth Dönemi Oyuncululuğu (Elizabethan Oyunculuk).....	6
3. BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI.....	7
3.1 METNİN TARİHÇESİ.....	7
3.2 METNİN TEATRAL TARİHÇESİ.....	8
3.3 BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI ÜSTÜNE.....	11
3.4 SİNOPSİS.....	13
3.4.1 I. Perde I. Sahne.....	13
3.4.2 I. Perde II. Sahne.....	13
3.4.3 II. Perde I. Sahne.....	14
3.4.4 II. Perde II. Sahne.....	14
3.4.5 III. Perde I. Sahne.....	15
3.4.6 III. Perde II. Sahne.....	15
3.4.7 IV. Perde I. Sahne.....	16
3.4.8 IV. Perde II. Sahne.....	16
3.4.9 V. Perde I. Sahne.....	16
3.5 NICK BOTTOM KARAKTERİ.....	17
4. STANİSLAVSKİ.....	18
4.1 STANİSLAVSKİ’NİN HAYATI.....	18
4.2 STANİSLAVSKİ OYUNCULUK METODU.....	18
4.2.1 Sihirli “Ben Olsaydım”.....	19
4.2.2 Verilmiş Durumlar.....	19
4.2.3 Hayal Gücü.....	20
4.2.4 Dikkatin Yoğunlaştırılması.....	21
4.2.5 Gerçek ve İnanmak.....	23
4.2.6 Paylaşma.....	24
4.2.7 Adaptasyon.....	26
4.2.8 Tempo-Ritim.....	28
4.2.9 Duygu Belleği.....	29
5. STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN UYGULANMASI.....	33
5.1 STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN MEKİK (BOTTOM) KARAKTERİNİN ÜZERİNDE UYGULANMA.....	33

1. GİRİŞ

Bu çalışmada Mekik (Bottom) karakterinin Stanislavski yöntemi ile hayata geçirilmesinin doğru olduğu anlatılmaktadır. Mekik karakteri Stanislavski yöntemiyle gerçekçi bir şekilde oynanmalıdır; oyun ilk okunduğunda Mekik karakteri çok sıra dışı bir karakter izlenimi bırakır, ancak karakter incelemesi üzerinde yoğunlaşıncaya Mekik karakterinin aslında sıradan insanların gündelik özelliklerini taşıdığı fark edilir. Bunu takiben birçok karakterin değişik özelliklerinin bir karakter üzerinde yoğunca toplandığı görülür; bu demek değildir ki Mekik absürt ya da grotesk bir karakterdir. Mekik, sadece duyguları gereğinden yoğun yaşayan ve birçok değişik özelliği bünyesinde barındıran, aslında gündelik hayatta çevremizde gördüğümüz sıradan karakterlerden biridir. Sadece cahil cesareti, onun, bu duygular rahatça dışarı vurmasında büyük bir faktördür. Mekik'i oynayacak olan oyuncunun bir yanılığa düşüp, Mekik karakterini büyütüp onun sıradanlığının dışına çıkması, karakterin yitirildiği ve Shakespeare'nin istediği hedefe ulaşamadığı anlamına gelmektedir. Bu nedendir ki Mekik karakteri son derece doğal, sıradan ve gerçekçi yorumlanmalı; bu da ancak çalışmalar yapılırken Stanislavski yöntemini izlenilmesi neticesinde gerçekleştirilir. Çünkü Stanislavski yöntemi tüm dünyaca kabul edilmiş ve diğer tüm oyunculuk tarzlarının temelini oluşturan tek tarzdır. Stanislavski'nin oyunculara sunmuş olduğu bilgiler eşsizdir; bu bilgilere Stanislavski'nin Türkçeye de çevrilmiş olan "An Actor Prepares", "Creating A Role", "Building A Character" adlı kitaplarında bulunabilir. Ancak oyuncu unutmamalıdır ki, rolü yaratmak, yazarı anlamak ve dönemini doğru şekilde bilmekten geçmektedir. Bu nedendir ki, bir oyuncu bir rolü hazırlamadan önce, rolün içinde bulunduğu oyunun yazarını yakından tanımalı, daha sonra ise yazarın oyunu yazdığı dönemi iyice incelemelidir. Çünkü her iki unsurda, yazarın, oyunu yazarken ki düşüncelerini ve amaçlarını etkilemiş olmalıdır. Oyuncu, yazar, yazarın dönemi ve oyunun yazıldığı dönem hakkında yeterli bilgi edinildiyse sıra oynanılacak olan karakterin hangi tarzda (oyunculuk yöntemiyle) yaratılacağıdır. Eğer aksi gerekmiyor ise, yazarın üslubu, metnin tarzı oyuncuya zaten hangi oyunculuk yöntemini kullanması yolunda gerekli doneleri veriyordur.

2. WILLIAM SHAKESPEARE

2.1 WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAYATI

William Shakespeare 1564 senesinin Nisan ayının yirmi beşinde Stanford Avon Warwickshire'de vaftiz edilmiştir. Bütün araştırmalara rağmen doğum yılının açık tarihi bulunmamaktadır. Ancak doğum ve vaftiz töreni arasında ki günlerin belirli bir aralıkta olması gerektiğinden ötürü, doğum günü 23 Nisan olarak yani 52 sene sonra gerçekleşen ölüm tarihi ile aynıdır (23 Nisan 1616). Shakespeare'nin eğitimi ile alakalı belgeler bulunmamaktadır ama babasının belediye meclis üyesi olması ve aile statüsü sayesinde, Stanford Grammar School'da (Stanford Gramer Okulu) hiçbir ücrete tabi tutulmadan eğitim almıştır. Shakespeare ekseriyetle Latince, Latin edebiyatı okudu. Okuduğu Latin yazarların arasında Ovid, Lily ve Virgil bulunmaktadır. Bu yazarların adlarını oyunlarında ara sıra geçirmiştir. Babası zengin bir tacirdir ancak iflas ettikten sonra Shakespeare'yi okuldan almak zorunda kaldığı bilinir. Eğitiminin sona ermesinden sonra Stanford'da on dokuz yaşında iken (1582) kendinden yaklaşık sekiz yaş büyük olan Anne Hathaway ile evlendi ve ondan 1583'te Susanna adında bir kızı, 1585'te Judith ve Hamnet adlarında ikiz çocukları olduğudur. Hamnet, on bir yaşında iken öldü (1596).

Shakespeare 1588 yılında Londra'da tiyatroya oyuncu olarak başladı. Başlarda ufak tefek görevler aldı ancak çok uzun sürmedi ve o dönemin en önemli tiyatro adamlarında biri kabul edilen Robert Green, onun yetenekli bir oyuncu ve tüm gereksinimleri karşılayabilecek bir yazar olduğunu dile getirdi. Bu övgülerin ardından, yükselişe geçmeye hazırlanan Shakespeare'nin planları çok uzun sürmedi. Çünkü adına yapılan övgülerin sürdüğü dönemde veba salgını da baş göstermeye başladı ve Londra'da tiyatrolar kapandı (1592). İki sene süresince nerde olduğu ve ne yaptığı bilinmeyen Shakespeare 1594 yılında Londra'da yeniden ortaya çıkar ve 1613'e kadar orda kalır. Bu iki tarih arasında ki on dokuz yıllık evre onun en verimli dönemidir. "Lord Chamberlain's Men" adlı toplulukta ilkin oyuncu, sonraları yazar, daha sonraları ise

hissedar pozisyonlarını aldı. Bu topluluk kraliçe Elizabeth'in ölümüyle kral James I'in hizmetine girdi ve "King's Men" adını aldı. Bu topluluğu hem kendi malı olan Globe Tiyatrosu (1613'te yandı) hem de Blackfriars kapalı tiyatrosunda temsiller verdi, ayrıca turnelere de çıktı. Ancak salgınlar yüzünden tiyatrolar kapanınca Shakespeare Stanford'a ailesine aldığı "New Place" adlı güzel eve döndü ve zamanın çoğunu orda geçirdi. 23 Nisan 1616'da Standford'da öldü.

2.2 WILLIAM SHAKESPEARE'İN ESERLERİ

Shakespeare'nin beklide ilgi çekici olmayan bir yaşam biçimi olmasından, başvuracak sağlam kaynaklarda olmayınca, bazı tenkitçiler ve tarihçiler onun uydurma bir kişi olduğunu öne sürdüler. Hatta Francis Bacon gibi ünlü bir kişinin Shakespeare adı arkasında saklı bulunduğunu ileri sundular. Her ne kadar onun sahte olduğu söylenilse bile Stanford Avon'lu bu yazar ve şair William Shakespeare'nin imzasını taşıyan eserlerin, kendisi tarafından kaleme alındığını gösteren yeterli kanıt, tanıklıklar ve resmi belgeler vardır.

İki uzun şiiri *Venus and Adonis* (Venüs ile Adonis) [1593] ile *The Rape of Lucrece* (Lucretia'nın Kaçırılışı) [1594] ve *Sonnets* (Soneler) [1609] adlı şiirleri dışında, Shakespeare yalnızca tiyatro oyunları yazdı. Oyunları son derece çeşitlidir, ancak aynı zamanda okuyucuların ve izleyicilerin hayranlık duydukları şeylerden en önde geleni, Shakespeare'nin eserlerindeki karakterlerin "oyun karakteri" değil de daha çok günlük yaşamda karşılaşıldığı anda tanınacak kadar gerçek olan karakterler olmasıydı. Bu çeşitlilik gösteren eserleri, tarihi oyunları, komedileri, trajikomedileri ve trajedileri kapsar. Eserleri üç döneme ayrılabilir: 1590-1601 arası coşkuluk ve gençlik dönemidir. Shakespeare bu dönemde hafif komediler ve Elizabeth çağı halkının milli gururunu okşayan tarihi oyunlar yazdı:

Henry VI (1590 ve 1592), *Yanlışlıklar Komedyası* (Comedy of Errors) [1592], *Richard III Faciası* (Richard III) [1592-1593], *Hırçın Kız* (The Thaming of The Shew) [1593-1594], *Veronalı İki Centilmen* (The Two Gentlemen of Verona) [1594], *Boşa Giden Aşk*

Çabaları (Love's Labour's Lost) [1594], *Romeo ile Juliet* (Romeo And Julieth) [1594-1595], *Richard II* (1595), *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* (A Midsummer Night's Dream) [1595], *Kral Jhon* (King Jhon) [1596], *Venedik Taciri* (The Merchant of Venice) [1596], *Henry IV* (1598), *Julius Caesar* (1599), *Windsor'un Şen Kadınları* (The Merry Wives of Windsor) [1599], *Nasıl Hoşunuza Giderse* (As You Like It) [1599], *On İkinci Gece* (Twelfth Night) [1600-1601].

1600-1608 Arası acıklı güldürüler ve özellikle büyük trajediler dönemidir. Bu değişiklik, Elizabeth devrinin sonlarını ve James I devrinin başlarını belirleyen milli kaygılardan, İngiliz Rönesansının başlamasından, siyasi hayal kırıklıklarından ve halkın zevkinin gelişmesinden ileri geliyordu. Bunlara ayrıca yazarın kişisel mutsuzlukları ve kırgınlıkları eklenince bu dönemde ki eserler daha yoğun duygular taşıyan yapıtlar halini aldı. Bu dönemde olan eserleri:

Hamlet (1600), *Troilos ve Cressida* (Troilos and Cressida) [1601], *İyi Biten Her Şey İyidir* (All's Well That Ends Well) [1602], *Othello* (1604), *Ölçüye Ölçü* (Measure for Measure) [1604], *Macbeth* (1605), *Kral Lear* (King Lear) [1606], *Antonius ve Kleopatra* (Anthony and Cleopatra) [1606], *Coriolanus* (1607), *Atinalı Timon* (Timon of Athens) [1607].

Son dönemde şairin daha yatışmış ve yaşlılığın hoşgörülüğüne varmış olduğu görülür. Şair yazarlık hayatını *Perikles*(Pericles 1608); *Kış Masalı* (The Winter's Tale) [1610]; *Fırtına* (The Tempest) [1611]; *Henry VIII* (1612) adlı oyunlarla kapatır.

2.3 WILLIAM SHAKESPEARE'IN DÖNEMİ

William Shakespeare'nin edebi dönemi I. Elizabeth dönemi olarak da anılır. Elizabeth, Kral VIII. Henry ve Anne Boley'in tek çocuğu idi. Katolik kardeşi Mary'nin yerine geçtikten sonra uzun ve başarılı bir şekilde hüküm sürdü. Elizabeth yönetimi altında Protestanlık İngiltere'de güçlü bir şekilde tesis edildi ve 1558'de İspanyol donanmasını yenerek Katolik düşmanlarına karşı gücünü gösterdi.

Elizabeth'in hükümdarlığında İngiliz edebiyatında da fevkalade başarılı gelişmeler oldu. Her ne kadar drama tek başına bir sanat olarak takdir görmese de, Shakespeare'nin yazdığı Venüs ile Adonis (*Venus and Adonis*) ve Lucretia'nın Kaçırılışı (*The Rape of Lucrece*) dâhil olmak üzere; Philip Sidney, Edmund Spenser, Thomas North ve diğerlerinin yazdığı düz yazı ve şiirler büyük bir değerle takdir edildi ve tanındı. Daha 17. Yüzyılın başlarında Elizabeth devri İngiltere'nin şimdiye kadar ki en iyi çağı (Altın Çağ) olarak kabul edildi.

İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (1533-1603) Shakespeare'nin VIII. Henry adlı oyununda çok küçük bir karakter olarak yer almıştır. İngiltere Hükümdarı'nın ölümünden on yıl sonra tiyatro eserinde, Elizabeth bir kundak bebeği olarak görünür (Shakespeare 1986, s.174). Kraliçe Elizabeth, *Elizabeth Tiyatrosu*'nun en önemli hamisi idi. Onun etkisi, profesyonel tiyatroyu sofuluktan kaynaklanan engellerden korumak için bir elzemdi. Ayrıca onun maiyeti Londra'nın önde gelen aktörlük kumpanyaları için önemli bir saygınlık ve gelir kaynağı sağladı. Favorisi, özellikle Shakespeare'nin kumpanyası idi ve oda sık sık Kraliçe için piyes sergilerdi. Söylenildiğine göre Kraliçe IV. Henry oyununda ki Falstaff karakterini o kadar beğenmişti ki piyes yazarına şişman şövalyenin âşık olmasını istediği bir oyun yaratmasını emretmiş; sonuçta Windsor'un Şen Kadınları (*Merry Wives of Windsor*) ortaya çıkmış. Efsaneye göre iki haftada yazılmış. Her ne olursa olsun Elizabeth'in Shakespeare oyunlarına olan düşkünlüğü Ben Johnson yazılarında da kanıtlanmıştır. Shakespeare oyunlarında Kraliçe ile alakalı rolleri kısa tuttu, daha ziyade üstü kapalı bir biçimde ondan bahsetmeyi tercih etmiştir. Shakespeare Kraliçe için uygun bir övgü kullanmıştır. V. Henry korosunda Agincourt'da ki İngiliz zaferini, 1599'da ki (oyun bu tarihte yazılmıştır) umut edilen İrlanda zaferi ile karşılaştırıldığında Koro Kraliçe için "Bizim muhteşem İmparatoriçemiz" diyerek bahsetmiştir (Shakespeare 1968, s.94). Bu Shakespeare'nin Kraliçe Elizabeth için hayatı boyunca açık olarak yaptığı tek referansıdır. Her ne kadar Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nda (*A Midsummer Night's Dream*) "Batı tahtına çıkan, ebedi bekârete yeminli bir güzele şöyle bir nişan aldı." (Shakespeare 1944, s.34) diye incelikle Kraliçe'den bahis edilmiş ise de, bunların Kraliçe'nin düğün kutlamalarında muhtemelen hazır bulunacağı umut edildiği için yapıldığı ve oyunun bu yüzden yazıldığına inanılır.

2.3.1 Elizabeth Dönemi Oyunculugu (Elizabethan Oyunculuk)

Bizim “oyynamak” dediğimiz kelime Elizabethan tiyatrodaki “rol yapmak” idi. Bir hatibin jestlerinden ihtiyaten alınmıştır. Elizabethan tarzı rol yapma hakkında elimizde direkt delil azdır. Buna rağmen oyunculuk durumundan birkaç genel prensip türetilir. Prova sürelerinin nispeten kısa olması ve repertuarlarında çok sayıda oyun olması, aktörlerin oynayacakları karakterleri düşünmek için zamanları olmadığı fikrini verir. Günümüzde Stanislavski tekniği eşsiz ve karmaşık insan psikolojisini anlamak için aktörün düşünmesini teşvik eder. Aktörlerin konuşma yeteneğinde ki yorumlamaların dramatik etkiden daha önemsiz olduğunu düşünürüz. Kâğıt tomarları halinde dağıtılan rollerin bir karakter için sadece belirli sözleri veriyor olması bize bu fikri verir. Modern oyunlarda rollerin bütünlüğü için uzun süren provalar gerektiği, eski modern sahne hayatında bilinmezdi. Fakat bu bir kanıt olarak alınmamalı ki, aktörlük duygudan yoksun sadece söz söylemek sanatıdır. 1610 yılında Kralın adamları Oxford’da Othello’yu oynadığında oyundan etkilenen seyircinin anlatımı; “Desdemona kocası tarafından öldürüldüğünde bizler o kadar etkilendik ki, ölümünde bilhassa yatakta yatarken sadece suratının yalvaran ifadesi bizim merhametimizi hareket ettirdi”. Katkısız gerçek şudur ki çocuklar büyük trajik rolleri oynadılar. Bu roller gösterir ki gerçek dışı biçimsellik (sembolik jestler ve gelenek) belirli bir derecede kullanılmış olabilir fakat araştırmacı bilim adamları, eskiden aktörlüğün tam olarak ne kadar gerçekçi veya biçimsel olduğu konusunda anlaşamazlar. Muhtemelen her iki stilin karışımı biraz kullanılmıştı. 1576 yılında James Burbage tiyatroyu kurduğunda, profesyonel aktörlük geleneğinin var olduğu çok az bir ihtimaldi ve 1600lerin başına kadar, çoğu aktör önceden başka işler için eğitilen, sonradan bu mesleğe başlayan erkeklerdi. Her ne kadar usta yanında eğitilme, bir ustadan diğerine büyük ölçüde değişiklik gösterse de, profesyonellik tesis edildiğinde, çıraklık sistemi, bir aktörün eğitilmesini sistemli hale getirmeden, yardım etmiş olmalıydı. Aktörler standart bir gramer okulu eğitiminin parçası olarak yetiştirilmişlerdi ve tabii ki edebiyat bilgisine sahip olmalıydılar, ayrıca aktörlük mesleği gözle görünür bir şekilde düşük statüde olmasına rağmen, aktörler daha iyi eğitilmiş Elizabethanlar arasından çıkardı. En azından eğitim politikasının belgelerle çok iyi bir şekilde ispatlandığı zamanlarda, bilim adamları eğitim sistemini incelediler, devrim aktörlük sistemine açıklık getirmek için

Özellikle hitabet öğretimini araştırdılar. Bernard Beckerman'ın düşüncesine göre Elizabethan hatip ve aktörlerinin stilleri ve geleneksel jestleri aslında aynıydı, fakat hitabeti anlatan kitabı oldukça muğlak buldu: belirli duyguları tamamlamaya eşlik etmesi için birkaç tane jest teklif edilirdi ve hatip tek başına hangisinin duruma en uygun olduğunu seçmeye bırakılırdı.

3. BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI

3.1 METNİN TARİHÇESİ

Var olan kanıtlar ile Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası kompozisyon tarihini tam olarak belirlemek mümkün değildir, fakat 1595'te veya 1596'nın başlarında yazıldığını kabul edebiliriz. Tiyatro gösterisinde bir aslan bulundurmanın muhtemel vahşetinin (Shakespeare 1944, s.22, 23, 52, 53, 235) komik endişesi hakkında, nerdeyse gerçek gibi bir hikâyeden esinlenerek yapılan bir hesaba göre 1594'ün sonlarında Londra'da yayınlanmıştır ve bir vaftiz sahnesinde görünmesi planlanan aslan, muhtemelen tehlikeli ve tabiatıyla korku verici olduğu için iptal edilmiştir. Ayrıca Titania'nın anlattığına göre, onun Oberon ile yaptığı kavganın sebep olduğu (Shakespeare 1944, s.31-32) tufan gibi olağanüstü soğuk ve yağışlı peş peşe üç yaz mevsiminin 1594-96 arasında geçmesi, gözle görünür bir şekilde bize bu tarihleri ima eder. Francis Meres tarafından bir araya getirilen Shakespeare'nin eserleri listesinde yazılan kayıtlarında göz önüne aldığımızda, bunlar oyunun 1595 ve 1598 arasında yazıldığı düşünmemize izin verir. Buna rağmen 1596'nın ileri tarihlerinde Shakespeare'nin Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'na benzemeyen, Venedik Taciri (The Merchant of Venice), 1 ve 2 Henry IV, Windsor'un Şen Kadınları (The Merry Wives of Windsor) oyunları üzerinde çalıştığını biliyoruz. Bunda başka, çağa uygun eserleri üslup olarak birkaç oyun ile bağlantılıdır. Boşa Giden Aşk Çabaları (Love's Labour's Lost), Romeo ve Juliet ve Richard II eserleri 1593-95 arasında tarihlendirilebilir. Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nın ilk basımı bir dörtleme (QUARTO) olarak Thomas Fisher tarafından 1600 yılında yayınlandı. Bu, düzensiz sahne düzenleri ve diğer hataları, daha sonra yazılacak herhangi bir metinde düzeltilir düşüncesiyle, Shakespeare'nin bozuk kâğıt müsveddelerinden meydana gelen bir baskı görüntüsündeydi. Bu baskı Q1 olarak bilinir. İkinci baskı Q2, adı çıkmış hatalı derlemenin (FOLIO) bir parçası olarak 1619'da Thomas Pavier ve William Jaggard tarafından yayınlanmıştır ve yetkisiz basılan yeni bir yayın gibi görünmemesi için 1600 yılında basılmış gibi gösterildi. Buna rağmen 1623'de yapılan ilk derleme baskısına

temel kaynak olarak hizmet etti. Bu kitabın editörleri oyunun suflör defterine baktıklarında, fevkalade üstün bir sahne yöntemi hariç, Q1, Shakespeare'nin kendi el yazısı müsveddelerinden türetilmiş en güvenilir metin olarak görülür ve bütün modern yayınların temelini oluşturur. Sahne yönetimi hariç konusunda derleme metin desteklenmiştir.

3.2 METNİN TEATRAL TARİHÇESİ

Her ne kadar olayın varlığı hakkında bir kayıt olmasa da Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nın ilk performansı 1590ların bir aristokrat düğününde neredeyse gerçekleşti. Bu 1596 Şubatında Henry Corey'in torunu olan Elizabeth Corey, Lord Hundson evliliği olabilir. Lord Hundson, o zamanlarda Shakespeare'nin de iş bağlantısı bulunduğu Chamberlain's Men'in hamisi idi. Bir diğer muhtemel düğün bir sene önceki Derby Dükü William Stanley'in olabilir. William Stanley'in büyük kardeşi olan Fernando Stanley'de (Lord Strange) 1594'deki ölümünden önce aynı kumpanyanın hamisi idi. 1600'de ilk dörtleme baskının baş sayfasında, oyunun Chamberlain's Men tarafından çeşitli zamanlarda halka oynandığı iddia edilmiştir. Fakat kayıtlara geçen en erken performans, beklide bir adaptasyon olarak Robin Goodfellow'un Oyunu (A Play of Robin Goodfellow) adı altında 1604'te Kral I. James'in maiyetinde oynanmıştır. Piyes yazarının hayatı boyunca başka yapımlar olduğu bilinmez. 1631'de bir Pazar günü, bir piskoposun evinde oynanan Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası oyununda bir skandal meydana geldi. Devrimci bir hükümet tarafından tiyatrolar kapatıldığında 1642-1660 arasında oyundan bir pasaj özetlenerek gizlice oynanıyordu. Kısaltılarak gizlice oynanan bu sürüm 1661'de Henry Marsh ve Francis Kirkman tarafından "The Merry Conceits of Bottom the Weaver" (Dokumacı Bottom'ın Komik Acayıplıkları) olarak yayınlanmıştı. Günlük tutan Samuel Pepys 1662'de Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nın bir performansında bulundu ve oyunu "hayatımda gördüğüm en sönük ve saçma oyun" diye adlandırdı. Bu bir buçuk asırdan daha uzun bir süre için, kayıtlara geçen son performans idi. Bu zaman süresince oyunun birçok adaptasyonu popüler idi. Bunlardan ilki ve en başarılı olanı Henry Purcell'in "The Fairy Queen" (Peri Ece) operasıydı. Bu

operanın 1692 Thomas Betterton yapımında kendisi oyunun bir librettosunu ele geçirdi ama Shakespeare'nin oyunundan tek bir satır bile yoktu. Müzikal sürümleri 18nci yüzyılda da yapılamaya devam etti. En dikkat çekici olanı Richard Leveridge'in "A Comic Masque of Pyramus and Thisbe" (Pyramus ve Thisbe'nin Komik Danslı Oyunu) operetiydi. 1716 ve 1745'de de yeniden canlandırıldı. Bu oyunda o zamanlar İtalyan operasına Londra'da duyulan heves alaya alınmıştı. Adından da anlaşılacağı gibi bu eser Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nın sadece ikinci derecedeki olaylarını içeriyordu. Bu materyal, arada geçen komik olayları birleştirerek Charles Johnson tarafından "Love In A Forest" (Ormandaki Aşk) 1723'de kaçak olarak gizlice kullanıldı. Charles Johnson'un kendi sürümü Size Nasıl Geliyorsa (As You Like It) idi. Çeşitli bestecilerin 27 şarkısını içine alan bir opera olan "The Fairies" (Periler) 1755'de David Garrick, Bottom (Mekik) ve arkadaşları karakterlerini elemine ederek Shakespeare'nin oyununun ana konusunu kullandı. Frederic Reynolds opera benzeri bir karışımla 1816'da Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nı temel alan bir müzikal ile gelenekleri devam ettirdi. Shakespeare'nin metinlerinin en erken düzeltmelerle eski haline getirilmesi 1827'de oldu. Bu Ludwig Tieck'in Berlin yapımı Schlegel'in Almanca çevirisiyle Felix Mendelssohn tarafından önceki yıllarda tesadüf eseri bestelenen müziği ve meşhur uvertürü öne çıkaran yapımdı. Mendelssohn'un müziği ayrıca 1840'da İngiliz müziğinin ilk kendini bulma hareketine de rehberlik etti. Daha sonra gelen 19uncu yüzyıl yapımlarında Charles Kean tarafından çok fazla mizansen sahnesi ve Samuel Phelps tarafından daha fazla kısaltılmış sahneler içerir. 19uncu asırda Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nın izlenmeye değer gösterimi 1900'da ki Beerbohm Tree'nin yapımla en üst düzeyine ulaştı. Bu yapımda koyu yeşillik ve yapraklar arasında canlı tavşanlar ve kuşlar bulunuyordu. 20nci yüzyılda Shakespeare'nin oyunları arasında en sık sergilenen oyunu Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası idi. Harley Granville-Barker'in 1914'de ki (New York 1915) yenilikçi gösteriminde tamamen Shakespeare dönemine ait metin kullanıldı. Fakat ayrıca gerçekçi görüntü ve perilerin yerine stilize edilmiş botanik motifleri öne çıkardı. Bunlar altın rengine boyanmıştı ve egzotik tabiatı vurgulamak için mekanik hareketler kullanıldı. Max Reinhardt 1920lerde Shakespeare'nin metinlerinin oldukça değişikliğe uğramış sürümlerini Londra sahnelerinde sundu ve 1935'de James Cagney'in Mekik'i (Bottom) ve Mickey Rooney'in Puck'u oynadığı bir film yaptı. Daha geleneksel yapımlar Tyrone Guthrie ve Peter Hall tarafından yapıldı. Sirk

hareketleri ve kostümlerini içine alan, yalın beyaz sette oynanan Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası ile 1970’de Peter Brook, yarım asır önce Granville-Barker’in yarattığından daha fazla bir ihtilafa sebep oldu. Michael Boyd’un Royal Shakespeare Company sürümü 1999-2000’de oyunda ki erotizm karşıtı protestolar kadar çığınca bir ilgi çekti. Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası’nı temel alan operalar devam etti. Bunların beklide en dikkat çekenleri Benjamin Britten (1960) ve Carl Orff (1962) yapımlarıdır. Purcell’in Peri Ece’si 1946’da yeniden rağbet gördü. 1939’da “Swinging the Dream” (Rüyayı Sallama) Benny Goodman altılısı ve Louis Armstrong’un Bottom’u (Mekik) oynadığı bir caz sürümü idi. Oyun, sekiz defa film olarak çekilmiştir (beş tanesi sessiz film). Başrollerinde Michelle Pfeiffer’in Titania’yı ve Kevin Klein’in Bottom’u (Mekik) oynadığı Shakespeare’nin Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası en son 1999 yılında Michael Hoffman’ın yapıp yönettiği filmi. Oyun ayrıca sekiz defa televizyonda gösterildi.

3.3 BİR YAZ DÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI ÜSTÜNE

Shakespeare, Elizabethan tiyatrosunun gelenekleri dâhilinde palyaço rolünü basitçe büyütüp, genişletiyor. Kendisinden üstün kişilerin ve efendisinin olaylarından hicivli taşlamalarla kurtulan soytarı rolü gibi. “Atina esnafından birkaç eli nasırlı” (Shakespeare 1944, s.111) Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası’nda (A Midsummer Night’s Dream) altı tane çalışan adam vardır. Kendilerine has öyküleri ile buldukları sahnelerde bütünüyle bir palyaço yığıdır. Bu, kaçak âşıkların hikâyesi veya perilerin kavga etmesi sahneleri kadar önemlidir. Manidar bir şekilde oyunun başlarında mekanik çalışan sınıf insanları görürüz. Burada ki duygu bir trajediyi hikâye etmede asalet etkisi altında kalmış alışkanlıkları göz ardı etmenin zor olduğunu ima etmektedir. Özellikle Hermia ve Helena’nın aşktan vurulmuş masum genç kız üst düzey performanslarından sonra Helena’nın kendi kendine konuşması güldürünün açığa vurulma noktalarından biridir (Shakespeare 1944, s.16-17). Oyunda, Atina’da çalışan adamların “Pyramus’la Thisbe’nin en acıklı komedyası ve pek korkunç ölümleri” (Shakespeare 1944, s.18) sözlerini duyduğumuzda seyircinin soylu âşıkların davranışlarına gülmeye izinleri olduğu açıklıkla belirtilir. *İçli* ve *hazin* kelimeleri kendilerine düşkün dört aşığın

şikâyetlerini belirtebilir. Ayva'nın (Peter Quince) oyununda her bir aktör için, tiyatro oyununda bir sahnede rol yapmanın ne ifade ettiğinin güçlü kavramı vardır. Mekik (Bottom), başroldeki oyuncunun her rolü herkesten daha iyi oynayabileceğine ikna edilmiştir ve bunu yapması için kendine fırsat verilmesi lazımdır. Aktörler provaları için bir araya geldiklerinde derhal, tiyatronun sunduğu başlıca filozofik problemler görüşüne odaklanırlar. Oyuncular tiyatronun inandırıcılığında o kadar korkmuşlardır ki bir hatta iki prolog seçmeye karar verirler:

MEKİK: Yok canım; benim her işi düzelterek bir çarem var; bana bir prolog yazarsınız; prolog sanki kılıçlarımızla hiç kimseye zarar vermiyeceğimizi, sonra, Pyramus'un gerçekten ölmeyeceğini, en sonra yüreklerine daha fazla su serpmek için ben Pyramus'un Pyramus olmayıp Dokumacı Mekik olduğumu filan söylemeli: bu onların korkusunun önüne geçer. (Shakespeare 1944, s.52).

Sonrada, gerçekçi set ışıklandırılmasının nasıl yapılacağı problemi vardır. Ya sahneye bir duvar veya gerçek ay ışığı getirmeye çalışacaklar, ya da insanlar veya diğer şeyler sembolik olarak onların yerine geçecektir. Bu tip rollerde aktör kullanılması kararının seçimi, sadece daha çok karmaşa değil aynı zamanda çok komik bir oyunda, en güldürücü onların yaratılmasının da sağlar. Final performansında Havya Toma'nın (Snout) duvar rolünü oynayışı artistik bir başarıya dönüşür:

DUVAR: Ben de rolümü yaptım, başardım işte böyle;

Duvar da artık gitsin yoluna güle güle. (Shakespeare 1944, s.118).

Fakat Açıyavru Robin'e (Starveling) ay ışığı görüntüsü verme çabalarında esnasında bir seyirci tarafından, başlangıç prologunda sürekli lafı kesilir ve bu olay yaptıkları karşılık gösterişten daha ilgi çekici olur. Pyramus ve Thisbe'nin kabına sığmayan aktörleri (Mekik (Bottom) ve Boru (Flute)) ve tabii ki Cendere'nin (Snug) Aslanı, bu terbiyesiz seyircinin yaptığı maskaralıktan etkilenmezler. Onların yürekten oyunculukları, basmakalıp olan acıklı trajedi, oyundan ve seyirciler arasındaki genç adamın nükteden şakalarından çok daha komiktir. Dahası tiyatro sanatı yapmak için çok çaba sarf eden bu aktörleri önemsiyoruz. Ayva Petrakimo'nun (Peter Quince) prologunda, çok isteyerek

yaptığı, yüce beyanat, tiyatronun sabır isteyen devamlı çalışma duygusunu anlamak için son noktayı koyar:

*AYVA: İlk şunu biliniz, / kusur ederse eğer,
İsteyerek // sanmayın; gönül burada sadece
Marifetlerimizi size göstermek diler. ///
Bu dosdoğru başlangıç; bizim sonumuz // nice
Olurmuş siz düşünün, /// değil bu gelişimiz.
Bütün arzumuz // burada bu gece doya doya
Gönül hoşluğumuzda bir güzel eğleniniz
Sizi pişman etmeye // gelmedik bu meydana.
Oyuncular / hep hazır, geçsinler birer birer. //
Onların geçidinde her meydana çıkana
Bakınca anlarsınız orda kimlermiş, kimler (Shakespeare 1944, s.112-113).*

3.4 SİNOPSİS

3.4.1 I. Perde I. Sahne

Atina Dükü Theseus, Amazonlar Kraliçesi Hippolyta ile sadece günler kalan evliliklerini tartışmaktadırlar. Egeus gelir, yanında kızı Hermia ve Hermia'nın talipleri Demetrius ve Lysander vardır. Çünkü Hermia babasının istediği Demetrius ile evlenmek istememektedir. Aksine Lysander'i sevmektedir, bunun karşısında Egeus, kızının, ya onun istediği adam ile evlenmesini ya da kızının ölümü ile sonuçlanacak, hakkı olan Atina yasalarının Dük Theseus tarafından kendisine bahşedilmesini ister. Theseus yasaları uygulamak zorunda olduğunu bilmektedir, ancak Hermia'ya birkaç gün sonra yapılacak olan kendisi ve Hippolyta arasındaki düğün törenine kadar ne yapacağına karar vermesi için zaman tanır. Lysander kendisinin de en az Hermia için Demetrius kadar iyi bir gelecek sağlayabileceğini, ayrıca Demetrius'un Hermia'nın arkadaşı Helena'yı baştan çıkarıp kendine âşık ettiğini dile getirir. Theseus, Lysander ve Hermia dışındaki herkesi yanına alarak âşıkların yalnız kalmasını sağlar. Lysander ve Hermia kaçmak için gece ormanda buluşmaya kara verirler. O sırada Helena girer ve

ona planlarından bahsederler. Artık Demetrius'un özgür olacağını çünkü Hermia'nın buralardan uzak olacağını söylerler. Âşıklar giderler ve deli gibi âşık olan Helena, Demetrius'un gözüne girip onun aşkını kazanabilmek için Hermia'nın Lysander ile kaçacağını söylemeye karar verir.

3.4.2 I. Perde II. Sahne

Ayva, arkadaşı olan sanatçıları Havya (Snug), Boru (Flute), Cendere (Snout), Açıyavru (Starveling) ve Mekik (Bottom) ile beraber, Theseus ve Hippolyta'nın düğün töreninde oynayacakları oyunun rol dağılımını yapmak için bir araya gelmişlerdir. Ayva (Quince), yönetmen, oyunculara oynayacakları oyunun Pyramus ve Thisbe arasındaki acıklı aşk hikâyesi olduğunu açıklar. Pyramus rolünü oynayacak olan Bottom, oyunculuk yeteneklerine o kadar güvenir ki diğer birçok rolü de oynamak ister. Quince muhteşem oyunlarının sürpriz olacağını ve bu sebep ile geceleri gizlice ormanda buluşup prova yapacaklarını söyler.

3.4.3 II. Perde I. Sahne

Puck ve Peri, Puck'ın hizmet ettiği Periler Kralı Oberon ve Peri'nin hizmet ettiği Periler Kraliçesi Titania arasındaki çekişmeyi tartışmaktadırlar. Titania ve Oberon gelip sertçe bir tartışmaya tutuşurlar. Titania Oberon'un ondan istediği çocuğu vermeyi reddeder ve gider. Oberon Puck'u çağırır ve onu Titania uyurken suyunu gözüne damlatıp, uyanınca ilk gördüğü yaşayan canlıya âşık edecek çiçeği bulmaya gönderir. Puck'u beklerken ormanda, Hermia ve Lysander'i aramaya gelen Demetrius ve Helena ile karşılaşır. Helena'nın aşkını ve Demetrius'un ilgisizliğini gören Oberon, çiçeğin sihrini Demetrius'un üzerinde de kullanmaya karar verir. Puck sihirli çiçek ile birlikte gelir. Oberon sihrin birazını Titania'nın gözüne damlatmak için alır ve geri kalanını Puck'a verip ormandaki Atina kılığında giyinmiş olan gençleri bulup, erkeğin gözüne damlatmasını söyler.

3.4.4 II. Perde II. Sahne

Titania her zamanki gibi gelir ve perilerine şarkı söyleyip onun uyutmalarını emreder. Oberon gelir ve Titania uyurken sihirli çiçek özünü gözüne damlatır. Oberon ayrılır, Hermia ve Lysander gelirler, ormanda yol almaktan ikisi de bitkin düşmüşlerdir. Uyurlar ancak Hermia araya belirli bir mesafe koyar. Çünkü evlilikten önce birlikte yatmanın doğru olmadığını düşünmektedir. Puck gelir ve Atina kıyafetleri ile uyuyan gençleri görür. Birbirlerinden ayrı yatıyor olmaları onu büsbütün doğru kişiler olduğuna ikna etmiştir. Çiçeğin sihirli özünü Lysander'in gözüne damlatır ve oradan uzaklaşır. Demetrius önde Hermia onu takip ile gelirler, Demetrius Helena'ya onu sevmediğini, Hermia'yı sevdiğini bu yüzden onu rahat bırakmasını söyler, Helena'yı yalnız bırakıp gider. Lysander uyanır, Helena'yı görür ve çiçeğin etkisi ile ona âşık olur. Helena, Lysander'in ona karşı olan ilgisini görünce Demetrius, Lysander ve Hermia'nın kendisine kötü bir oyun oynadıklarını düşünür ve kaçar. Ancak Lysander Helena'nın peşinden gider. Hermia uyanır ve kendini yalnız bulur, Lysander'i aramaya koyulur. Titania hala uyumaktadır.

3.4.5 III. Perde I. Sahne

Ayva (Quince), Mekik (Bottom) ve diğerleri buluşup ormanda provalarını yapmaya koyulmuşlardır. Puck gelir, onları korkutmak ve eğlenmek için küçük bir oyun oynamaya karar verir. Mekik'in kafasını eşek kafasını eşek kafası haline getirir. Mekik bunun farkında değildir ancak diğerleri onun değişiminden son derece korkmuşlardır ve kaçarlar. Yalnız kalan Mekik korkusunu yenmek için şarkı söylemeye başlar ve söylediği şarkı Titania'yı uykusundan uyandırır. Uyanınca, Oberon'un damlatmış olduğu sihirli çiçeğin özünü Mekik'e âşık olur. Dört perisine Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, Pervane ve Hardal Tohumu'na Mekik'e hizmet etmelerini ve onu rahat ettirmek için ellerinden geleni yapmalarını emreder.

3.4.6 III. Perde II. Sahne

Puck, Oberon'a Titania'nın gülünç durumunu rapor etmektedir. Demetrius ve Hermia gelirler, tartışıyorlardır. Hermia kızgın şekilde ayrılır ve Demetrius yorgunluktan uyuya kalır. Oberon, yanlış kişinin büyülendiğini fark eder. Oberon Puck'a Helena'ya tuzak kurmasını söyler, aynı esnada kendisi Demetrius'a sihirli çiçek özünü damlatacaktır. Helena ve Lysander gelirler. Lysander Helena'ya aşkını ilan etmektedir. Demetrius uyanır, Helena'yı görür ve âşık olup; ona iltifatlar etmeye başlar. Helena bu durum karşısında bu iki adamın onunla eğlenip, dalga geçtikleri sonucuna varır. Hermia gelir, Lysander'i aramaktadır. Geldiğinde anlar ki aşkı, artık Helena'yı tercih etmektedir. Helena bu durum karşısında Hermia'nın da bu iki genç adama katılıp onun ile dalga geçmelerine yardım ettiğini düşünmeye başlar. Önce erkeklerin, daha sonra kızların kavgası baş gösterir. Hermia Helena'dan korkar ve kaçır, Helena onun peşine düşer. Demetrius ise Lysander'i düelloya davet eder, çıkarlar. Oberon Puck'a sis çıkartmasını ve genç adamları şaşkırtmak için birbirlerinin ağızlarından konuşup yollarını ayırmasını emreder. Ardından her iki genci yorgunluktan bitkin düşünce kadar oyalar. Her ikisi de yorgunluktan uyuya kalırlar. Sonra, Lysander'in gözüne panzehir damlatır ve sihri bozar. Helena ve Hermia ormanda kaybolurlar ve çareyi uyuyup dinlenmekte bulurlar. Puck uyuyan sevgilileri bir araya getirir.

3.4.7 IV. Perde I. Sahne

Oberon, Titania ve Mekik'in uyuduğu yerde, Titania'nın eşek sevgilisini temizlemesini seyretmektedir. Mekik perilerden karnını doyurmaları için avlanmaya gitmelerini ister, periler çıkarlar. Titania, Mekik ile ona taparcasına konuşarak onu uyutur ve kendiside eşek sevgilisinin göğsünde uykuya dalar. Puck gelir, Oberon Titania'nın büyüsünü bozar ve Puck'a Bottom'ın büyüsünü bozmasını ve eşek kafasını yok etmesini söyler. Periler çıkarlar Bottom orda kalır. Theseus, Hippolyta ve Egeus girerler; tazılarıyla avlanmaktadırlar. Âşıkları uyurken bulurlar ve uyandırırılar. Lysander, hala Hermia ile evlenmek istediğini söyler, Egeus şiddetle karşı çıkarak kızını Demetrius'un alacağını dile getirir. Ancak Demetrius onun Hermia'yı değil Helena'yı sevdiğini ve kendine eş olarak istediğini söyler. Theseus bu durum karşısında çok keyiflenmiştir ve gençlere kendi düğün gününde artık bir değil üç düğün birden olacağını söyler. Atina'ya

dönerler. Mekik uyanır, görmüş olduğu ilginç rüyanın etkisi altında oda arkadaşlarını bulmak için Atina yolunu tutar.

3.4.8 IV. Perde II. Sahne

Ayva, Boru ve Açyavru oturmuş, bu oyunun Mekiksiz olmayacağını ve ne yapacaklarını tartışmaktadırlar. Cendere girer ve Dük'ü gördüğünü yanında birkaç hanımefendi ve beyefendi olduğunu ve eğlencelerin başlamak üzere olduğunu söyler. O sırada Mekik gelir, ne gördüğünü tam olarak hatırlamamaktadır. Bu yüzden kimseye bir şey anlatmaz ama onlara hazırlanmalarını bu oyunun oynanacağını söyler ve çıkarlar.

3.4.9 V. Perde I. Sahne

Theseus âşıkların anlattıkları başlarından geçen olaylara inanmamaktadır. Bunun saçmalık olduğunu savunur. Yeni evliler gelirler ve Dük eğlencenin başlamasını söyler. Ayva'nın yapımı Pyramus ve Thisbe oynanır. Oyun oynanırken, başta Puck olmak üzere bütün periler evlilikleri kutsamak için gelirler. Saat on ikiyi vurunca başta yeni evliler olmak üzere Puck haricinde herkes gider. Puck kalır ve epilogu söyler; eğer seyircilerin arasında perilere inananlar varsa bu süre boyunca rüya gördüklerini muhakeme etmelerini söyler.

3.5 MEKİK NİKO (NICK BOTTOM) KARAKTERİ

Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nda, dokumacılık yapan Atinalı bir karakterdir. Komik cehaleti ve güzel konuşma eğilimi onu tipik bir Shakespeare palyaçosu yapar. Sürekli kendini gülünç olaylar içinde bulur ama kendi hakkında olan eksiksiz mükemmellik düşüncesi yok edilemez. Pyramus ve Thisbe adlı amatör yapımda başrol oynayan Mekik, farkında olmadığı cehaletini göstermek istercesine, her şeyi biliyormuşçasına, her rolü oynayabilirmişçesine aptalca figürler çizmektedir. Puck tarafından kafası eşek kafası hali alan Mekik'in, büyü'nün etkisinde olan Titania tarafından delicesine sevilmesi esnasında, bu olayların bu kadar sıra dışı olmasına rağmen, son derece

sırandanmış gibi hareket etmesi çok gülünçtür. Gene de Mekik sempatik bir figürdür. Şatafatlı değildir ve herkese karşı sonsuz naziktir. Sahne provaları sırasında rol arkadaşlarına ders verirken (saçmaca) patronluk taslamaz ve karşısındaki periler karşı hep naziktir, Bezelye Çiçeği, Hardal Tohumu, Pervane ve Örümcek Ağı. O'nun kendine olan güveninin sıklıkla görülmesi aslında komiktir, kesinlikle yanlışlıkla yerleştirilmemiştir: onlarında farkında olduğu üzere arkadaşlarının arasında bir liderdir ve mükemmel bir sanatçı olduğuna inanabiliriz. Mekik'in komedisi davranışları ve farkındasızlığı arasında ki zıtlıkta ortaya çıkar, ama mağdur bir kişi değildir. Cesareti onu takdire sayan bir erkek yaptığı kadar eğlendirici de yapar. Mekik'in bunca karakter içinde perilerle karşılaşip onlarla vakit geçiren tek ölümlü olması aslında biraz kinayelidir. Sona yaklaşılırken görürüz ki, yaşadığı deneyim apaçık onun ilham kaynağı olmuştur. Uyanırken “Ben bir rüya görmüşüm ama bunun ne çeşit rüya olduğuna akıl sır erdirenin alnını karışlarım” (Shakespeare 1944, s.100) diye adlandırdığı şeyi, aslında kendisinde tam olarak toparlayamamaktadır. Mekik'in istidatlı bir şekilde söylediği gibi “Adı da ‘Mekik’in Rüyası’ olur; çünkü ipi sapı yok” (Shakespeare 1944, s.100); başına gelen şeyin derin bir şey olduğunu idrak etmiştir. Mekik'in adının Elizabeth İngilizcesinde anatomik bir çağrışımı yoktur. İsmi işini yapması için bir araçtır, esasen kurulmuş anlam iplik çilesidir, ya da, figürsel açıdan, kendi çilesidir.

4. STANİSLAVSKİ

4.1 STANİSLAVSKİ'NİN HAYATI

Tam adı Kostantin Alekseyev Sergeyeviç Stanislavski olan Stanislavski 1863 yılında Moskova Rusya'da doğdu. Tiyatro hayatına amatör olarak başladı ancak kendini geliştirme istediğini dindiremeyerek profesyonel tiyatro ile ilgilenmeye başladı. Bir tiyatro okuluna girdikten sonra çeşitli operetler, komediler, vodviller ve dramalarda roller aldı. 1888 yılında "Edebiyat ve Sanat" topluluğunu kurdu. 1981 senesinde Dostoyevski'den oyunlaştırılan "Sela Stepansikov'u" ve Tolstoy'un "Aydınlanma Meyvelerini" sahneye koydu. 1898 yılında ise sadece Rusya'da değil tüm dünyada yeni bir dönem açacak olan "Moskova Sanat Topluluğu"nu kurdu. Daha önceden içinde bulunduğu ve kurucusu olduğu "Edebiyat ve Sanat" topluluğunda edinmiş olduğu düşünceleri, inançları ve anlayışı "Moskova Sanat Topluluğu"nda sürdürdü ve geliştirdi. Özellikle Çehov oyunları ile büyük ün kazandı çünkü Çehov'un durağan olan diyalogları Stanislavski'nin yeni yorumu ile olması gerektiğe yere geldi. 1905'de ki devrimin ardından Gorki'nin oyunlarını sahneledi. Reaksiyon yıllarında ise (1905-1916) genellikle sembolik oyunlar sahneledi. Daha sonraları Sovyet rejimi altında oyuncu, yönetmen ve yapımcı olarak ününü devam ettirdi. 1938 yılında hayata veda etti. Oyunculuk yöntemi tüm dünyaca kabul edilmiş ve yeni yöntemler geliştirilmesinde aydınlatıcı element olarak kullanılmıştır.

4.2 STANİSLAVSKİ OYUNCULUK METODU

Stanislavski'nin oyunculuk metodunda tarif edilenler, oyuncunun gerçek, mantıklı ve yoğunlaştırılmış aksiyonlarında büyük önem taşır ki oyuncunun sezgisel bilinçaltı tamamen bu metoda dayanır.

4.2.1 Sihirli “*Ben Olsaydım*”

Stanislavski, oyuncunun sahne üzerinde ki gerçeğe ve olayların gerçekliğine dürüstçe inanabileceğini düşünmezdi ama oyuncunun olayların olabilme olasılığına inanabileceğini söylerdi. Oyuncu sadece “ ben Kral Lear’in yerinde olsaydım, ne yapardım?” sorusunu cevaplamayı denemeli. Bu sihirli “*ben olsaydım*” Stanislavski’nin dediği gibi, karakterin amacını aktörün amacına dönüştürür. Bu, içsel ve fiziksel aksiyonlara güçlü bir uyarıcıdır.

Ben olsaydım, oyuncuyu hayal ürünü durumların içine taşır. “*Ben olsaydım... ne yapardım?*” sorusunu sorarak oyuncu, kendini çeşitli durumlarda çeşitli kişiler olduğuna inandırmak zorunda kalmaz. *Ben olsaydım* bir varsayımdır ve yaşanan hiçbir şeyi ima etmez ya da ileri sürmez. Bundan dolayı oyuncu kendine bir problem yaratabilir ve oyuncunun bu problemi çözmedeki gayreti onunun içsel ve dışsal aksiyonlarına kendiliğinden yardımcı olur. *Ben olsaydım* hayal gücüne, düşünceye ve mantıksal aksiyona güçlü bir uyarıcıdır.

4.2.2 Verilmiş Durumlar

Verilmiş durum oyunun konusu, dönemini zaman ve eylem yerini, hayatın koşulunu, yönetmen ve oyuncunun yorumunu, dekoru, sahne donatımını, ışıklandırma ve ses efektlerini içerir. Oyuncu rolünü yaratırken bunların hepsi ile karşılaşır. Bir kişinin psikolojik ve fizyolojik davranışları o kişinin çevresinin dış etkilerinin nedenidir ve eylem, karakterin verilmiş durum içinde belirgin hale gelmesini ve karakterin bunları neden yaptığını açığa çıkarır. Karakter verilmiş durumların içindeki bu eylemler ile inşa edilebilir. Oyuncu parçası olacağı oyunun içinde bulunduğu şartlara çok aşına bir hal alması gerekir. Eylemin ince ayrıntıları ve rengi onu provoke eden durumlara bağlıdır. Oyuncu ancak oyunun üzerinde çalıştıktan sonra, duygularını ve diğer içsel deneyimleri icap ettirecek olan olayları ve verilmiş durumları seçebilecek duruma gelir.

4.2.3 Hayal Gücü

Oyuncu hayal gücünün işlediğinden emin olmalıdır çünkü hayal gücü, oyuncunun oyunun hikâyesini artistik ve doğal gerçekliğe dönüştürmesinde önemli bir rol oynar. Hayal gücü yetiştirilmiş ve geliştirilmiş, aktif, atik ve zengin olmalıdır. Oyuncu, her konu hakkında düşünmeyi öğrenmeli, insanları ve onların davranışlarını gözlemlemeli ve de mantıklarını anlamaya çalışmalıdır. Etrafında neler olduğuna dikkat ettiğinden emin olmalıdır. Karşılaştırma yapmayı öğrenmelidir. Hayal kurmayı öğrenmeli ve iç görüşü ile sahneler yaratıp onların içinde yer almalıdır.

Oyun yazarı nadiren karakterin geçmişi ya da geleceğinden bahis eder ve çoğu kez gelecek hayatlarının detaylarını yanlışlıkla unuturlar. Oyuncu, karakterinin biyografisini başından sonuna kadar tamamlamalıdır, çünkü karakterin nasıl büyüdüğü, davranışlarını nelerin etkilediği, geleceğinden ne beklediği karakterin oyun esnasındaki durumuna daha fazla zenginlik ve oyuncuya perspektif ve rolün içinde hareket duygusu verir. Eğer oyuncu bütün bu eksik olayları ve hareketleri yerine koymaz ise, portresini yaptığı hayat tamamlanamamış olur. Oyuncu satırları tercüme ettiği ve onların altında yatan anlamla (alt metin) doldurduğu zaman, zengin bir hayal gücü ayrıca teberru eder. Yazarın satırları ölüdür, ta ki oyuncu onları analiz edip, yazarın vermek istediği duyguyu ortaya çıkarana kadar. Basit bir örnekle; “Başım ağrıyor” birçok anlama gelebilir; bunu söyleyen kişi, baş ağrısının ciddi bir hastalığın bir belirtisi olduğundan korkuyor olabilir; kaçmak için bahane uyduruyor olabilir; gitmeyen misafirlere ipucu veriyor olabilir. Anlam, düşünce, amaç ve vücudun jestleri bütünüyle çok önemlidir, sadece basitçe kelimeler değil. Eğer bir oyuncu hayal gücünün yardımı ile kelimelerin ardında enteresan anlamlar buluyor ise ve vücudu kelimelerden önce ve sonra “konuşuyorsa”, telaffuzu etkileyici ve ilgi çekici olacaktır. “Seyirciler tiyatroya alt metin duymaya gelirler, metni evde de okuyabilirler” diyor Stanislavski.

Sahne üzerinde oyuncunun her kelimesi ve hareketi hayal gücünün iyi fonksiyon vermesinin sonucudur. Hayal ettiğiniz her şey mantıklı ve kesin olmalıdır. Oyuncu, her zaman kim olduğunu, hayali sahnesi ne zaman, nerede, nasıl ve niçin gerçekleşiyor bilmelidir. Bütün bunlar oyuncunun hayali hayatın kesin resmini görmesine sebep olur. Yaratıcı hayal gücü oyuncunun eylemleri doğallıkla ve kendiliğinden yürütmesine yardımcı olur, bu oyuncunun duygularının anahtarıdır.

4.2.4 Dikkatin Yoğunlaştırılması

Birkaç yıl önce Moskova Sanat Tiyatrosu'nda aktörler Stanislavski sistemini çalışmaya başladıklarında tam bir sessizlik içinde on veya on beş dakika yoğunlaşmak için harcarlardı. Çok tanınmış bir aktris başının üzerine bir şal koyardı ve yoğunlaşmasını bozmak korkusu ile kimse ona yaklaşmaya cesaret edemezdi. O zamanlar Stanislavski, sahnede yaratıcı durumu ifade etmeyi başarmanın anahtarının yoğunlaşmak olduğuna inanırdı.

Doğru kuralları takip ederek, Stanislavski sahne gerisindeki dikkat dağıtıcı faktörleri dengelemek için bir oyuncu yeterince cazip bir şekilde, dikkatini sahne objeleri üzerine yoğunlaştırmalıdır demiştir. Buna rağmen seyirciyi unutmaya kalkışmamalıdır. Oyuncu için, seyircilerin içinde kimseyi görmez, hiçbir şeyi duymaz, aktör yalnızdır inancı içine girerek, kendini zorlamaya çalışması tiyatro sanatına da aykırı olurdu. Seyirci performansın yaratıcılığında önemli bir ortaktır. Fakat korkusuz olmak, kendini rahat hissetmek, kişilerin üzüntüleri ve sahne yaratıcılığı ile ters düşen her şeyi unutmak ve Stanislavski tabiriyle seyircilerin arasında yalnız olmayı başarmak mümkündür. Eğer bir oyuncu fiziksel aksiyona, maksimum dikkatini verirse ve hayal gücünü bütün bunların etrafında kurmaya muktedir ise bu mümkün olabilir. Somut bir düşünce bütünlüğü, bunu ifade eden bir vücut ve somut bir fiziksel aksiyon oyuncunun dikkatini bir arada tutacaktır. Tamamıyla yoğunlaşmış bir dikkat, fiziksel aksiyonun mükemmel yapılmasına bağlıdır.

Bir oyuncu sahnede yeniden görmeyi, işitmeyi ve düşünmeyi öğrenmelidir, çünkü doğal akıl-beden birleşimi kırılmıştır ve bu onun yeteneklerinde etki azalması yaratır. Oyuncular sık sık, gördüklerini veya duyduklarını veya düşündüklerini sadece yapar gibi görünürlerdi. Bir oyuncu, canlı bir insanoğlu olarak sahnede ise, yetenekleri normal yaşamındaki gibi görev yapmalıdır. Bir aktörün gözü, gerçekten ince ayrıntıların farkına vararak görür ise, seyredenlerin dikkatini çeker ve onları istediği yere yönlendirir. Bir oyuncunun gözünde ince ayrıntıları görme yeteneği yoksa seyredenlerin dikkatlerini sahneden uzaklara taşır. Bir oyuncu sahnedeki herhangi bir şeyi gerçek olarak gördüğüne kendini inandırabilir –bir vazo, bir resim, bir kitap- bunların etrafında bazı hayali detaylar kurmak suretiyle, onu kendisi için çekici hale getirebilecektir. Bir

oyuncu yoğunlaşması için ne kadar çok egzersiz yaparsa, o kadar çabuk otomatik hale gelecektir; sonuçta yoğunlaşma kendisi için ikinci içgüdü olacaktır.

Çalışmanın başında yakınlarındaki bir obje ile pratik yapmak gereklidir. Oyuncu onu her detayı ile incelemelidir. Rahat olmalı ve çok büyük bir çaba sarf etmemelidir. Objeyi görmek için çaba sarf etmesi gereken onun hayal gücüdür, vücudu değil. Objeye üzerinde dikkatini yoğunlaştırırken fiziksel gerilim olmamalıdır. Her hareket normal hayatta gereken miktarda yoğunlaşmayla yapılmalıdır. Tecrübesiz bir oyuncu daima yeteri kadar vermediğini hisseder. “Yüzde doksan beşini kes” dedi Stanislavski. Oyuncu seyirciyi eğlendirme ihtiyacı hissetmemelidir. Eğer hayal gücünün yardımı ile objeyi görürse, vücudu ve omurgası, onun düşüncelerini ve duygularını ileri derecede yansıtır ve bu da seyircinin ilgisini fazlaca çekecektir.

Fiziksel aksiyonlar yapılırken, dikkat yoğunlaşmasını kolaylaştırmak için Stanislavski “*dikkat dairelerini*” yeni bir fikir olarak tanıttı. Oyuncu sahneyi parçalara ayırarak dikkatini sınırlandırmalıdır ve bunu sahnedeki objelerin yardımı ile tesis eder. Küçük dikkat dairesi, küçük bir alandır ve bu alan aktörü de içine alan, üzerinde birkaç şeyin olduğu, muhtemelen yakında bulunan bir masadır. Oyuncu, bu oldukça küçük alanın merkezidir ve bu alanın içerisindeki objelerin emdiği dikkatine kolayca sahip olabilir.

Orta boyda bir dikkat dairesi, birkaç kişiyi ve bir grup mobilyayı içine alabilen bir sahadır. Oyuncu bunları teker teker incelemelidir, hepsini bir defada hemen anlamaya çalışmamalıdır.

Geniş dikkat dairesi, bir oyuncunun sahnede görebildiği her şeydir. Halka ne kadar büyük olursa, dikkatin dağılması önlemek o kadar zor olur.

Oyuncu dikkatinin dağıldığını hissettiği zaman, dikkatini derhal tek objeye yönlendirmeli ve onun üzerine yoğunlaşmalıdır. Bunu başardığı ve bu güçlüğü yendiğinde dikkatini yeniden yönlendirebilir –önce küçük daire, sonra orta daire, ondan sonrada büyük daireye-

Oyuncu, sahnede gördüğü şeyler üzerine yoğunlaşmayı öğrenmek kadar, duyduğu sesler ve aklındaki objelere de yoğunlaşmayı öğrenmelidir.

4.2.5 Gerçek ve İnanmak

Sahnede ki gerçek hayattaki gerçekten farklıdır. Bir oyunda gerçekleri gösteren durumlar veya olaylar yoktur, her şey yaratıcılıktır. Sahnede inanmak bir oyuncunun kendini hipnotize etmeye çalışması veya hayal görmeye zorlaması anlamına gelmez. Kendisinin gerçekten Kral Lear olduğuna inanan bir oyuncu duygusal olarak hastadır. İnanmak anlam olarak; bir oyuncu bazı şeylere veya şahıslara öyle farklı davranır ki, sanki onlar, seyircilerinde kendisinin inandığı gibi inanmalarını istediği şeylerdir. Bir oyuncu bilir ki sahnedeki diğer aktör arkadaşı, onun babası veya bir imparator değildir, fakat ona babası veya bir imparator gibi davranabilir. Bir objeye, sanki o kanat çırpan bir kuşmuş gibi davranabilir. Bir oyuncunun yeteneği, kendisinin neye inanmak istediğine seyircisini de inandırmasıdır ve bu sahne gerçekliği yaratır. Bunları başardığı anlarda, sahne üzerinde sanat meydana gelir.

Eğer bir oyuncu bir hareketi başarıyla yaparken, mantık sıralamasını kullanırsa, her şeyi “*ben olsaydım*” ile doğru hale getirirse ve belirli ayrıntıları düşünürse, abartılı rol yapmayacak ve davranışları gerçekçi olacaktır. Kendini zorlamadan yaptığı şeye inanacak, çünkü bunları gerçek hayatta olduğu gibi yapıyor olacaktır. Herhangi bir objenin yardımı olmadan yapılan fiziksel aksiyonlar bir oyuncunun, inanma ve gerçek duygularını, konsantrasyonunu, hayal gücünü ve bunları doğru ölçüde hissetme duygusunu geliştirir. Bunun gibi egzersizler bir oyuncuya hareketlerinde maksimum gerçekliği başarmayı öğretir. Stanislavski, bir piyanist ve şarkıcı için vokal ve uyum ne kadar önemliyse, bunlarında bir oyuncu için o kadar önemli oldukları görüşündedir.

Bir oyuncu için, iyi yapılmış bir fiziksel aksiyon, özellikle bir oyunun içerisindeki trajik anlarda önemlidir. Bir trajik aksiyonun içeriğinde konsantre oluyorken, bu onu abartılı rol yapmaya ve duygularını zorlamaya yönlendirebilir (bu duyguları zorlama korkusudur). Gerçekçi bir şekilde yapılan basit bir fiziksel aksiyon, belirlenen şartlarla doğru oluştuğunda ve gerekli duygularla birleştiğinde bunlar oyuncunun akıl beden aparatlarını kuşatacak ve yeteneklerinin görev yapmasını sağlayacaktır. Belirli şartlardaki gerçekçilik duyguları meydana çıkacak ve portrelediği karakterin gizli dünyasıyla doğal olarak taşınacaktır.

Bir oyuncu maksimum gerçekçilik için yapabildiğinin hepsini verdiğinde, aklını ve vücudunu birleştirir ve bunu sanki gerçek hayatta yapıyormuş gibi hisseder, rolüyle birleştiği bir “benlik” durumuna girer. Fizik aksiyonunun yapılmasında gerçek dışı küçük bir hareket bile psikolojik yapının gerçeğini yok eder. Küçük bir fiziksel aksiyonun gerçekçi yapılması, bir oyuncunun sahnede olanlara inanmasına yardım eder.

Fakat hareketlerini gerçekçi yapmaya çalışırken, bir oyuncu gerçeğin değişik şekillerde olduğunu hatırlamalıdır. İlginç veya olağanüstü gerçek kadar sıradan gerçekte vardır. Fiziksel veya duygusal hareketlerini yaparken, bir oyuncu daima beklenmedik şeylere ve gerçeğe aynı zamanda bakmalıdır. Hareketleri cazip olmayan detaylardan uzak durmalıdır. Bunlar güzel tat veren bir gerçeklik içinde yapılmalıdır. Eğer hareketler olağanüstü farklı ise etkileyici olacaklardır. Gerçeğin bunun gibi olağanüstü biçimlerini bulmak için bir oyuncu, mümkün olan bütün etkileri özümsemeli, dikkatle izlemeli ve ayrıntıları görebilmelidir.

4.2.6 Paylaşma

Hareketlerinin anlam ve mantığını anlayabilmeleri için, bir oyuncu sahnedeki diğer oyuncularla olan paylaşımı vasıtasıyla, seyircilerle dolaylı bir şekilde iletişim kurmalıdır. Stanislavski'nin belirttiği gibi, (commedia dell'arte gibi özel durumlar haricinde) bir oyuncu seyredenlerle direkt kontak kurduğu zaman, sahnede canlı bir karakter yerine sadece bir muhabir olacaktır. Böyle anlatım performansın inandırıcılığını bozar ve seyircilerin ilgisini oyunun kendisinden başka tarafa çeker. Diğer bir şekilde söyleyişle, aktörler arasındaki dürüst, devamlı bir paylaşım seyircilerin dikkatini bir arada tutar ve onarlı sahnede geçen olayların bir parçası yapar.

Oyuncu zihninde yarattığı hayali bir kişiyle değil gerçek partneri ile paylaşım içinde olmalıdır. Gerçek hayattaki davranışlarımız etrafımızdaki insanlara bağlı olduğuna göre, bir karakter olarak oyuncunun davranışlarında, sahnede etrafta bulunan kişilere bağlıdır. Onlarla farklı bağlantıları vardır, misal olarak kimler dostça, hangileri düşmanca duygulara sahip gibi. “*Ben olsaydım*” ve hayal gücünü kullanım biçimi, oyuncu arkadaşlarının her birine karşı nasıl uygun bir davranış geliştirmesi hususunda kendisine yardımcı olur. Oyuncu sahne üzerindeki olayların sonucuna güvenir, çekişmeler,

sempati, iticilik ve karakterler arasındaki diğer ilişkiler gibi olayların sonucunda alınacak netice tamamen bütun gurubun çabaları vasıtasıyla oluşur.

Sahne üzerindeki diğer bir kişiyle paylaşım içinde olmanın anlamı, o kişinin varlığından haberdar olmak, ona söylediğiniz şeyleri onun duyduğundan ve anladığından emin olmak ve onun size söylediklerini duyduğunuzdan ve anladığınızdan emin olmaktır. Bu karşılıklı etkileşim demektir. Tamamen gerçek hayatta olduğu gibi, konuşmadan önce zihnimize bazı şekiller görürüz, oyuncu seyircilerini etkilemek için, bu şekilleri hissederek görmeli ve bu duyguyu sahnedeki diğer oyuncu arkadaşlarına da geçirmelidir. Aktif olarak repliklerini geçtiği sırada bir oyuncu ne şekilde duymak ve görmek istediği hususunda diğer oyuncu arkadaşlarını da etkileyecektir. Eğer hareketlerini ve enerjisini, diğer oyunculara iletebildiğini anlarsa, portlediği karakteri hissederek büyülenecektir. Kötü bir aktörle bile, eğer kararlılıkla iletişim kurarsa, diğeri de karşılık verecektir. Bir oyuncu diğer kişilerin ona ne dediklerini özümsemeli, onların kelimelerini, hareketleri ve düşünceleri ona sanki ilk defa duyuyormuş gibi gelmelidir. Bir diyalog boyunca düşünceler, projeler, anılar veya kararlar konuşan ve dinleyen kişilerin zihinleri arasında akmalıdır. Kişilerin reaksiyonları fiziksel ve psikolojik olmalı ve diğer aktör konuştuğunda veya duraksamalar ve sessizlikler süresince kesintiye uğramamalıdır. Eğer bir oyuncu partnerini etkilemeye çalışırken, kesin bir fiziksel sonuç elde etmeye uğraşırsa (misal olarak, bir gülümseme, bir omuz silkmesi, bir omurga hareketi), amacı somut bir bütun haline gelince, hayal gücü harekete geçip canlanacak, dikkatini yoğunlaştıracak ve güçlü bir paylaşım başarmış olacaktır. Kelimelerin yansıtamadığı jestleri, sözcüklerden önce ve sonra vücudun hareketleri yansıtmalıdır. Sözlü aksiyonun fiziksel aksiyona ihtiyacı vardır.

Fakat bazen bir oyuncu sahnede kendi kendine konuşur. Yüksek sesli düşünme bir konsantre olma yöntemidir ve bir karakterin ruh halini duygularını ve düşüncelerini açıkça ifade eder. Stanislavski bunun sistemin bir parçası olduğunu öne sürmeden kendisiyle bir paylaşım içinde olmak için kendisine nasıl davrandığını tarif etmiştir. Sinirlerin yaşamında iki merkez olan beyin ve solar plexus'u birbirleriyle konuşurmaya başarmıştır. Sanki iki benliği varmış gibi hissetmiş, sanki onlar iki aktörmüş gibi, aralarında düzenli bir diyalog kurmuştur.

Hayali bir objeyle iletişim kurmak için (misal olarak Hamlet'in babasının hayaleti), oyuncu "*ben olsaydım*"ı kullanmalı, kendisine dürüstçe bir hayalet gördüğümde ne yapardım diye sormalıdır. Oyuncu sahne üzerindeki objelerle kurduğu kontak vasıtasıyla seyircileri ayrıca etkilemelidir, fakat bu objelerin farkını doğru olarak ayırt etmelidir.

Bir oyuncu, başka bir kişiyle, bir diyalogu pratik etmelidir; aksi halde bir reaksiyon almaya alışır ve sahnede reaksiyon alacağı kişiyle iletişim kurduğunda güçlük çekebilir. Karakterler arasında neler olduğu seyircilere ilginç geldiği ve önemli olduğu için, bir oyuncu diğer oyuncu arkadaşına karşılık vermeyi öğrenmelidir. Birinin ses tonunda küçük bir değişiklik olduğu zaman, diğerine de tonlamada bir değişiklik yapmayı hissettiriyorsa, birinin yüz ifadesinin değişmesi, diğerinin de yüz ifadesinin değişmesine sebep olduğu zaman gerçek paylaşım meydana gelir. Ses tonlaması, hareket ve jestler eğer partnerinizle olan paylaşımdan doğuyorsa değerlidirler.

Toplu sahnelerde, bir oyuncu, kalabalıktaki çeşitli kişilerle iletişim kurabilir. Bir tek kişiyle veya bütün hepsiyle paylaşım içinde olabilir. Stanislavski oyuncuların her birinden –sadece önemli roldeki aktörlerden değil, kalabalık sahnelerde yer alanlardan bile- portreledikleri karakterin detaylı bir biyografisini yapmalarını istedi. Söyleyecek tek bir kelimesi olmayan oyuncular, gerçek anlamın içeriğine girerek bireysel hayatı tek başına sahneye taşımışlardır.

Oyuncu güçlü bir paylaşım duygusunu başarmak için hislerini çok dikkatli kullanmalıdır. Bir oyuncu fiziksel gerilim olmadan, kesin bir şekilde görüp, yoğun bir şekilde duyar ve zihin bütünlüğünü vücudu açık bir şekilde ifade ettiği zaman Stanislavski'nin tabiriyle olayı bir bütün olarak idrak edip yakalamıştır.

4.2.7 Adaptasyon

Bir adaptasyon veya ayarlama, bir hedefi başarmaya çalışırken, bir fiziksel engeli gerçek anlamda yenmektir. Oyuncu hedefini aklında belirlediğinde ve oynayacağı karakterin kalitesini değerlendirdiği zaman bir adaptasyon düşünecektir. Bir hareketi yaparken "*ne yapıyorum*" ve "*neden yapıyorum*" sorularını cevaplamak için bir oyuncu çeşitli adaptasyonlar kullanacaktır. Bir adaptasyon "*nasıl yapmalıyım*" sorusunu

cevaplar, -“ne”, “neden” ve “nasıl” (hareket, hedef ve adaptasyon)- her üçü de sahne görevinin birer parçasıdır. Hareket ve hedef önceden belirlenebilir iken, adaptasyon partnerinizin davranışlarına ve karşılaşacağınız diğer engellere bağlıdır. gerçek hayatta diğer bir kişiye ne sormak istediğimizi ve bunu neden yapmak istediğinizi önceden bilebiliriz, fakat bunları nasıl yaptığımızı sık sık beklenmedik bir şekilde başımıza gelir. Adaptasyonlar bir hareketi yapma süreci içerisinde iyice araştırılmalıdır.

Sahne üzerinde, oyuncular arasındaki paylaşımda adaptasyonun özellikle etkili bir anlamı vardır. Kendisini diğer bir kişiye göre ayarlarken, kendisini diğer kişinin varlığı ve şahsiyetini çok iyi fark edebilmelidir. Örnek olarak: saat beşte çok önemli bir randevunuz var. Saat dört kırk beş ve patronunuz ofiste size hala talimatlar veriyor. Patronunuzla alakalı böyle durumları değerlendirirken gereken şey, ofisten dışarı çıkabilmek için masum bir sebep keşfetmek ve zamanında randevu yerinde olmaktır. Bu duruma bir ayarlama bulmak ve sizi hedefinizden uzaklaştıran engeli yenmektir.

Kişilerin gerçek hayatta bir araya geldiklerinde yaptıkları gibi, oyuncular da sahne üzerinde birbirlerini ayarlamalıdır. Bir insanoğlunun davranışları, çevresinde bulunan insanlar ile olan ilişkisine bağlıdır: bu kural, sahnedeki her hareketin ana temeli olmalıdır. Eğer aptal bir kişiyle konuşursanız, onun sizi anlayabilmesi için, kendinizi onun anlayışına göre ayarlamaya ve basit bir şekilde konuşmaya çalışırsınız. Eğer kurnaz bir kişiyle beraberseniz, sizin içinizden geçeni görmesin, aklınızdan geçeni tahmin edemesin diye dikkatli bir şekilde hareket etmelisiniz ve gizli adaptasyonlar aramalısınız.

Yeni hayat şartları, yeni bir atmosfer, yeni bir yer, gece veya gündüz vakti, bunların hepsi için uygun adaptasyon gerekir. İnsanlar gün boyunca başka, gece başka davranırlar. Yabancı bir ülkede birey kendini yerel şartlara göre ayarlar. Adaptasyonun kalitesi ve çeşitliliği sahne üzerinde aşırı derecede önemlidir. İlgi çekebilmek için, bir adaptasyon, yaratıcı, iyi bir lezzette, güçlü ve pürüzsüz kesinlikte olmalıdır.

Tezat yaratan ve beklenmedik adaptasyonlar etkileyicidir. Sahnede gelişen olaylara göre, seyirci bir aktörün diğer bir aktöre bağırmasını beklerken, bağırarak yerine eğer yumuşak bir sesle konuşursa, etkisi çok güçlü olabilir. Eğer, kızdığı bir kişiyle, bu şekilde (yumuşak sesle) konuşmakla daha başarılı olacağı fikri aktörün aklına,

performans sırasında aniden gelirse, bu fikir bilinçaltından, sezgiyle –bir ilham anında- gelmiş demektir. Buna rağmen, böyle beklenmedik bir tarzda davranmasına neyin sebep olduğunu, önce analiz etmeden ve anlamadan bir sonraki performansında tekrar etmemelidir. Bunun sebebini bulduğu zaman, aynı rolü her defa oynadığında, itici güç olarak davranışlarında kullanabilir.

Fiziksel aksiyonların mantığı ve inandırıcılığı bozulmasın diye ve oyuncu seyircileri eğlendirmek için performans hilelerine yönelmesin diye, adaptasyonlar bilinçli olarak başarılmış bir hedef şekline dönüştürülmeden seyirciye sunulmalıdır. Adaptasyonların oyunda verilen belirli durumların şartlarına uygun bir mantıkla yapılması lazımdır. Oyuncunun ne yaptığını ve neden yaptığını anlamadan önce, nasıl yaparım düşüncesiyle akılını çok fazla meşgul etmesi yapay adaptasyona yol açar.

Oyuncu, mantıklı bir somut hareketi inandırıcı bir şekilde tamamladığı zaman, akıl fizik aparatlarının bağlantısını başarmış olarak, yetenekleri görevini yerine getirir ve ruhsal mekanizması duygusal reaksiyonları kuşatarak içine alır. Böyle yaratıcı bir süreç sırasında, aktörün, adaptasyon için, bilinçaltından, sezgi yoluyla gelen çok parlak fikirleri olmalıdır. Fakat oyuncu gerçek hayatta bir adaptasyonu gözlemlerken, eğer bunu rolün bir karakteristiği olarak düşünürse veya rejisöründen bir öneri alırsa, bunu kendisine özgü bir hale getirdikten sonra sahneye taşınmalıdır.

4.2.8 Tempo-Ritim

Fiziksel aksiyonu bir bütün halinde ve inandırıcı bir biçimde yapmak için tempo-ritim önemli bir şarttır. Gerçek yaşamın her dakikasında içerimizde olduğu kadar dışarıımızda da tempo (hız) ve ritim (yaşamın değişen yoğunluğu) vardır. Her hareket, her durum veya her olay karşılık uygun bir tempo-ritim içerisinde meydana gelir. Farklı bir tempo-ritim içinde işe gideriz ve eve geliriz. İçimizde müzik dinlerken farklı, bir yangın sireni dinlerken farklı tempo-ritimler vardır. Ayrıca güzel manzaralı bir peyzaja farklı, bir trafik kazasına farklı tempo-ritimlerde bakarız. Sahne üzerinde her hareket gerçek hayatta gereken tempo-ritim içerisinde yapılmalıdır.

Tempo-ritim verilen belirli şartlarla karşılıklı bir uyum içinde olmalıdır. Bir enerji gerektiği zaman, bir oyuncu tembel hareketlerle yapmaz. Eğer hareketler çok yavaş ve çok hızlı ise, mantıklı olduğu zamanlarda bile hareketlerin inandırıcılığı kaybolacaktır.

Bir rolün içerisindeki çabalama yapısı ritmik kalıbı etkiler. Bir objenin çabalaması değiştiği zaman ritim de değişir ve çabalama mücadelesi içinde farklı anlamlar çıkar. Tempo-ritim ruhsal içeriğin derecesini yansıtır ve bir hareketi başarıyla tamamlamak için fiziksel olarak hazır durumda olmakla bağlantılıdır.

Her kişinin içerisinde bireysel bir doğru ritim vardır. Bir oyuncu portreleyeceği karakteri için bu doğru ritmi bulmalıdır. Bu duygu rolünün içinde kendisini kusursuz hissetmesine yardımcı olacaktır ve bu duygu, bir rejisör için, performansın bütünlüğünde doğru ritmi bulmak ne kadar önemliyse bir oyuncu içinde o kadar önemlidir.

Doğru tempo-ritim, bir hareketin inandırıcı bir biçimde yapılmasına yardımcı olurken, oyuncularında duygularını harekete geçirmeye yardım eder. Bu, paylaşım ve takım çalışmasını yaratır. Ritim ruhsal yaşam ve onun fiziksel anlatımı arasında bir köprüdür. Bir oyuncunun yanlış tempo-ritmi diğer aktörlerinde dengesini bozar ve ondan sonra seyirci onların söylediklerine veya yaptıklarına inanmaz.

4.2.9 Duygusal Bellek

Stanislavski devamlı olarak insanın ruhsal yaşamındaki bütün yönleri hakkındaki bilgisini geliştirmeye çalışıyordu. Tiyatro üzerine yazılmış tarihi ve teorik eserler kadar, psikoloji, fizyoloji ve estetik üzerinde de çalıştı. Alanlarında uzman olan çeşitli bilim adamlarına ve entelektüellere danıştı ve özellikle Fransız psikolog Théodule Armand Ribot'un (1839-1916) çalışmaları ilgisini çekti. Kendi deyimiyle "etkili bellek" olarak kullandığı başlığı 1930ların sonunda atarak "duygusal bellek" olarak değiştirdi.

Bir oyuncunun sahne üzerindeki yaşamı, gerçek hayattaki yaşantısından farklıdır. Oyuncu bir karakter olarak ve ayrıca bu karakteri yaratan bir oyuncu olarak sahne üzerinde yaşar. Aradaki fark bu gerçekte yatar. Oyuncu-karakter arasındaki yaşantı, bir diğerini etkiler ve belirli bir kaliteyi getirir. Oyuncunun sahnedeki kendi yaşantısı,

karakterin içindeki yaşantıya taşındığında, bu dönüşüm sahne üzerinde de gerçek hayattaki kadar derin ve samimidir. Oyuncunun performansının kalitesi yaşatacağı bu samimiyete bağlıdır. Ancak sahnedeki yaşantı Stanislavski'nin dediği gibi "hayattaki deneyimin şiirsel yansıması" şekline değişebilir. Stanislavski "Zaman mükemmel bir filtredir ve yaşanmış duygulu anıların mükemmel bir temizleyicisidir. Üstelik zaman mükemmel bir artisttir. Zaman sadece anıları temizlemekle kalmaz ayrıca şiirsel hale getirmeyi başarır" demiştir.

Oyuncu gerçek sahne deneyiminden başka, gerçek hayat deneyimi de yaşamalıdır. Stanislavski'nin dediği gibi oyuncular sahnede "asıl" deneyimleri değil, "tekrar edilmiş" deneyimleri yaşarlar. Eğer oyuncu sahnedeki deneyimi bir kez dahi olsun başarıyla tamamlayabildiyse, gerçek hayattaki deneyimle sahne üzerindeki deneyimin arasındaki farkı oyuncu bilebilir. Doğrusu, eğer oyuncular gerçek hayattaki aynı deneyimleri sahnede yaşasaydı, bir karakterin aklını kaçırdığı veya cinayet işlediği her performansta sahne üzerinde kaçıklar ve katiller olurdu. Tamamen gerçek hayatta başından geçen deneyimlerle ve şoklarla birçok performansı yaşatmayı başarmak bir aktör için imkânsız olurdu. Aksine biliriz ki sahnede çekilen ıstırap sonunda elde edilen başarı, oyuncuya gerçek bir keyif verir.

Bu yüzden, açıkça bilinmesi lazım ki, sahne duygusu gerçek hayattaki duyguyla aynı değildir, her şeyden önce o duygu gerçek bir sebepten doğmaz. Oyuncu ihtiyaç hissettiğinde kendi içindeki bir duyguyu harekete geçirip başarma kabiliyetine sahiptir, çünkü hayatında sık sık benzer duyguları yaşamıştır. Hayattaki her deneyim merkezi sinir sistemimizde bir iz bırakır ve bu yüzden, yapılması söylenen deneyimlere, sınırların tekrar katılımıyla oluşan böyle bir dürtüde sınırlar daha hassas hale gelir. Her yetişkin bu duyguların çoğunu yaşamıştır. Belki tamamen aynı sebepten olmasa bile, oyuncuda aynı duyguları sahnede yaşamalıdır. İnsanlar aşkın değişik duygularını içinde hissedebilir, misal olarak; bir insana, bir elbiseye, bir hayvana, güneş ışığına duyulan aşk gibi. Ayrıca bir kişiden veya bir böcekten veya savaştan nefrette ederiz. Bu duyguların hepsinde ortak bir sebep vardır: bu yüzden bunlara aşk ve nefret denir.

Bilimsel verilere göre, duygusal bellek sadece bir deneyimin etkisini elinde tutmaz, fakat ayrıca farklı tabiattaki hisleri de sentez eder. Misal olarak, eğer bir kişi, arkadaşını, ondan daha iyi bir işi olduğu için veya piyangoyu kazandığı için veya bir oyunda iyi bir

rol bulduğu için kıskanır ve üstelik bu duyguları birçok defa yaşamış ise, bütün bu olaylardaki ortak element belleğinde derin izler bırakmış olmasıdır. Stanislavski “yaşanan olaylarda saklı birçok iz, aynı türden, yoğunlaşmış, abartılmış ve derin duygu bellekleri oluşmuştur. Böyle bir bellekte gereksiz bir şey yoktur, sadece öz vardır. Bu aynı türden olan bütün duyguların sentezidir. Küçük, ayrı, özel bir olayı işaret etmez, fakat aynı tabiatta olan bütün duyguların hepsini ima eder” demiştir. Bir oyuncu sahne üzerinde şartlı dürtüyle karşılık vermek ihtiyacını hissettiği anda, geçmişte yaşadığı bir deneyimin etkisini dışarıya vermeyi başarabilmelidir. Oyuncu provalarda, sahne dürtüsü sayesinde duyguları harekete geçiren bir şartlı refleks geliştirir.

Tekrar edilerek yaratılan bir duygu, “ilk” duygudan farklıdır, çünkü oyuncuyu tamamıyla içine çekmez. Gerçek hayatta yaşanmış bir deneyimi tekrar yaşayan bir kişi, aynı anda şimdiki zamanı da yaşar ve bu da deneyimi etkiler. Bir trajedi meydana geldiği zaman, tamamıyla o anın içerisine çekiliriz, fakat sonradan bu trajediyi hatırladığımızda, deneyimin içerisindeki başka olaylar girerek tesir eder. Keder her ne kadar samimi olsa da, değişik bir kalite gerektirir. Oyuncunun sahnedeki durumu da aynıdır. Canlandırdığı karakterin hayatını samimi bir şekilde yaşayan oyuncu bilir ki, o sahnede görevini yapmış bir oyuncudur.

Stanislavski bir oyuncunun yaratıcı çalışmasında materyal olarak iki kaynağa inandı; oyuncunun kendisinin içindeki ruhsal yaşam ve tükenmez bir kaynak olan onun dış dünya gözlemleri. Bir oyuncu kendi yaşamında çevresinde bulduğu materyali kendine ait bir malzeme haline getirmelidir. Duygusal belleğini zenginleştirmek için, oyuncu etrafında neler olduğunu gözlemlemeli; okumalı, müzik dinlemeli, müzeler gitmeli, insanları seyretmelidir. Tiyatroda tecrübe kazanmak için iyi gelişmiş bir duygusal bellek bir oyuncunun işindeki en önemli şarttır. İyi gelişmiş bir duygusal bellek geçmişte yaşanmış deneyimlerin deposu ve sahnedeki duyguların tek kaynağıdır.

Sistemin ilk saflarında, oyuncular duyguları harekete geçtiğinde, sistemin bölünmüş elementleri yardımıyla kendilerini yaratıcı bir durumun içerisine getirmeye çalışırlardı. Fakat yaratıcı durum her zaman gelmezdi ve onlarda duygularına rol yaptırırlardı. Üstelik Stanislavski duygusal bellekteki duyguları zorlamanın oyuncunun ruhsal histeriye götürdüğünü hissetti. Stanislavski böyle bir eğilimin oyuncuların akıl sağlığına ve sanatına zarar vereceğinden korktu. Denemeler ayrıca gösterdi ki izole edilmiş

Çalışma ve sistemin elementlerini kullanma, sistemin kendisini paramparça ediyordu ve bu bölünmüş parçaları sonra tekrara bir araya getirerek bir bütün halinde toplamak zor oluyordu. Öğrenciler “konsantrasyon”, “rahatlık” veya “objesiz” çalışmalarda virtüöz olabiliyorlardı, fakat organik elementleri içeren bir hareketi başarıyla tamamlamada yetersiz kalıyorlardı. Bu yüzden sistemin ana hedefi olan -oyuncunun duygularını harekete geçtiğinde akıl-fizik aparatlarını kapsayan- hareketler başarılamıyordu.

Kendi metoduyla Stanislavski fiziksel aksiyonları kullanma şeklini tamamıyla değiştirdi ve bu sayede oyuncular yaratıcı duruma gelebilme kabiliyetini kazandı. Duygusal bellek geçmişte yaşadığımız deneyimleri muhafaza eder, onların yeniden canlandırmak için oyuncular vazgeçilmez olan mantıklı fiziksel aksiyonları, belirtilen ayrıntılarla yapmalıdır. Değişik fiziksel aksiyonlar kadar duygularında değişik birçok ince ayrımları vardır.

Stanislavski ölümünden birkaç yıl önce, bir grup geçen oyuncuyu organize etti ve fiziksel aksiyonlar metodunu denemek için, onlardan Molière’nin Tartuffe’sini sahneye koymalarını istedi. Stanislavski Moskova sanat tiyatrosu üyelerine “uzun yaşamayacağım. Tecrbelerimi ve bilgimi oyunculara aktarmak benim görevim. En basit fiziksel hareketlerin doğru ve organik bir şekilde tamamlamayı öğrenmelerini sağlamalıyım. Bu hareketlerin mantığı ve sırasını taşımanız ruhsal yaşamınızdaki tamamen karmaşık duyguları kurnazca ayarlamamız için, iinizdekileri uyandıracaktır. Bir fiziksel aksiyonun mantığını başarıyla tamamlamak size duyguların mantığını getirir ve bu bir oyuncu için her şeydir” dedi.

5. STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN UYGULANMASI

5.1 STANİSLAVSKİ YÖNTEMİNİN MEKİK (BOTTOM) KARAKTERİ ÜZERİNDE UYGULANMASI

Mekik karakteri bir oyuncu tarafından ilk okunulduğunda çok sıra dışı bir karakter izlenimini yaratabilecek bir karakterdir. Zaten Mekik karakterinin, onu oynayacak oyuncuyu kandırmasının muhtemel olmasının sebebi çok çarpıcı olmasıdır.

Karakter ilk izlenim olarak çok saçma hatta birazda grotesk bir görüntü çizmektedir. Aslında Shakespeare'nin bu karakteri yazarken yaratmak istediği etkide budur. Çünkü karakterle biraz daha fazla zaman geçirme şansı bulan oyuncu görür ki aslında günlük hayatta her an çevremizde olan insanların sadece bir araya getirilmiş olanıdır Mekik. Shakespeare'de tiyatroların kulislerindeki olayların eleştirilerini sunmak istediğinde Mekik karakterini kullandı ve seyirciye ve oyuncuların aslında ne kadar saçma ve grotesk hareketlerde bulduklarını ve kendilerini nasıl aptal durumuna düşürdüklerini göstermek istedi. Oyuncu eğer tüm bunların farkına varabildiyse bu rolü yaratmakta hiç zorlanmayacaktır. Çünkü Stanislavski'nin dediği ve daha öncede belirttiğim gibi bir oyuncunun en önemli materyallerinden biri olan dış dünya gözlemine yapması için en uygun ortamdadır.

Mekik, genel anlamda egosu ile hareket eden bir oyuncunun tipik örneğidir. Ona sunulan sunulmayan her rolü oynamak isteyişi, her rolün altından kalkabileceğini düşünmesi, bu rolleri alabilmek için türlü oyunlar düşünmesi, kendini beğenmişliği, hiç kimsenin yaptığı şeyi beğenmeyişi ve eleştirmesi, çalışkanlığı ve bulunduğu her ortama ayak uydurmayı bilmesi, bunlar için yeterli örnekler olacaktır:

AYVA: Kumpanyamız tamam mı?

MEKİK: En iyisi listeye göre herkesin ismini ayriyeten okumalı.

AYVA: Dükle düşesin evlenme günü gecesi oynıyacağımız oyunda bütün Atina'nın dört gözle beklediği rol sahiplerinin adları işte şu kâğıdın içinde.

MEKİK: A benim Ayva Petraki'ciğim, önce oyun neden ibaretmiş şunu bir söyle, ondan sonra aktörlerin isimlerini okuyup şöylece işin bitimine geliver.

AYVA: Doğru, işte oyunumuz: Pyramus'la Thisbe'nin en Acıklı komedyası ve pek korkunç ölümleri.

MEKİK: İnan olsun ki tam bir sanat eseri, hem pek hoş. Hadi benim Ayva Petri'ciğim kâğıttaki sıra ile aktörleri çağır. Üstatlar meydana çıkın.

AYVA: Ben çağırıldıkça herkes cevap versin. Dokumacı Mekik Niko.

MEKİK: Burda. Rolüm neyse söyleyip işinize bakın.

AYVA: Siz, Mekik Niko, Pyramus'a çıkacaksınız.

MEKİK: Bu Pyramus ne? Âşık mı, zorba mı?

AYVA: Aşk uğruna büyük bir kahramanlıkla kendini öldüren bir âşık.

MEKİK: Eh bu rol adamına düştü mü bir hayli gözyaşına patlar. Eğer şunu ben oynarsam yok mu ya, seyirciler gözlerini korusun. Fırtınalar koparırım. Yüreklere parçalarım; hadi devam edin. Bak asıl benim huyum suyum zorba rolüne uyar. Ergül'ü yaman oynarım. Bana parça parça edecek, kırıp geçirecek bir rol lazım.

Gümbür gümbür kayalar,

Zangır zangır çarpmalar,

Tuz buz eder parçalar

Zindan kapılarını.

Foebus'un arabası,

Parıl parıl aynası,

Yapar bozar aptalsı.

Bahtın yapılarını.

Çok yüksekti bu! Şimdi öteki aktörleri çağırınız. –Bu Ergül'ün kanı. Bu pehlivan kanı-. Âşık, püh! Kederli sönük bir şey canım.

AYVA: Körük yamacısı Boru Franko.

BORU: Buradayım, Ayva Petrakimo.

AYVA: Thisbe rolünü sen üzerine almalısın.

BORU: Thisbe nedir? Serseri bir şövalye falan mı?

AYVA: Kendisine Pyramus'un vurulduğu bir kadın.

BORU: Yo, göklerin hakkına, beni kadın rolüne çıkarmayın, bak sakalım çıkıyor.

AYVA: Canım o kadcık şeyden ne çıkar, yüzüne maske takıp elden geldiği kadar ince sesle konuştuğundan sonra ne var ki?

MEKİK: Yüzümü saklayacak olduktan sonra bende yaparım, Thisbe'yi de ben oynayım: müthiş mini mini bir sesle konuşurum. "Tisne, Tisne." "Ah Pyramus, sevgili aştığım, işte senin sevgili Thisbe'n hanımın, Thisbe'n!"

AYVA: Yo yo; siz Pyramus'a çıkmalısınız, siz de Boru, Thisbe'ye.

MEKİK: Pekâlâ devam.

AYVA: Terzi Açyavru Robin.

AÇYAVRU: Buradayım Ayva Petri.

AYVA: Açyavru Robin; siz Thisbe'nin annesi olacaksınız. Lehimci Havya Toma.

HAVYA: Buradayım Ayva Petrimo.

AYVA: Siz Pyramus'un babası; ben de Thisbe'nin babası, -Doğramacı Cendere, size de aslan rolü: ve işte oyunda her şey uydu.

CENDERE: Aslan rolünün yazılısı var mı sizde? Yalvarırım eğer varsa verin çünkü ben güç ezberlerim.

AYVA: Canım tuluat yapıverin. Hem göğremekten başka bir şey değil ki.

MEKİK: Aslanı da ben oynayayım! Öyle bir göğrerim ki beni duyan her erkeğin keyfi gelir; öyle bir göğrerim ki dükü, "bir kere daha göğresin, bir kere daha göğresin!" diye haykırtırım.

AYVA: o kadar güçlü göğrerseniz korkarım düşesle öteki hanımları korkutursunuz. Onlar da basar çığılığı; sonra topumuzu sallandırırverirler ha.

HEPSİ: Ya, gık bile dedirtmeden topumuzu asarlar.

MEKİK: Şunu iyi bilin ki arkadaşlar, eğer hanımlar kendilerini kaybederlerse akıllarına bir etsimi darağacını boyladığımız gündür! Fakat ben davudi bir sesle, efendime söyleyim, meme emen bir yavru kumru gibi göğrerim; güya bülbülmüşüm gibi göğrerim.

AYVA: Siz Pyramus'tan başka hiçbir rolü alamazsınız, çünkü Pyramus güzel yüzlü bir adamdır; yaz günleri görülen yakışıklı bir delikanlı. Pek sevimli, nazik, efendiden adam gibi biri. İşte bunun için siz ancak Pyramus olmalısınız.

MEKİK: Pekala ben Pyramus'u boynuma alırım. Fakat acaba oyunda nasıl bir sakal taksam?

AYVA: keyfiniz nasıl isterse.

MEKİK: Hani şu saman rengi, yahut turuncu:.. yok yok.. kınalı eflatun.. yahut da Fransız kronu, hani sapsarı bir sakal var ya işte onunla oynarım.

AYVA: Fransız kronlarının bazılarında hiç tüy tıs yoktur, siz de cascavlak oynarsınız. Fakat üstatlar işte rolleriniz; sizden yarın geceye kadar onları ezberleyip şehirden bir mil uzaktaki saray korusunda ay ışığında beni bulmanızı temenni, rica ve arzu ederim; orda provanızı yaparız; eğer şehirde buluşursak, herkes üşüşüp bizi rahatsız eder; vaktinden evvel hazırlıklarımızı öğrenirler. Ben de oyunumuz için lüzumlu şeylerin bir listesini yapayım. Rica ederim yüzümüzü kara çıkarmayınız.

MEKİK: Orada buluşuruz; hem orada rahat rahat çekinmede prova yapabiliriz. Haydi bakalım, her şey tamam olsun. Tanrıya emanet olun.

AYVA: Dükün meşesinin dibinde buluşuruz.

MEKİK: Anlaşıldı; ya sözünüz söz olsun, ya kırın kirişi. (Çıkarlar). (Shakespeare 1944, ss.18-24)

Oyunun geçtiği dönem eski Atina'dır. Birçok soylunun baş gösterdiği, insanların hareketlerini, konuşmalarını sürekli kontrol altında tuttukları, nazik, hoşgörülü, güzel lisans kullanan ve asil oldukları bir dönemdir. Ancak Mekik bir soylu değildir, O bir el işçisidir. Fakat sürekli bir soylu gibi davranmaya hareket eder ve onun komiğini bu ortaya çıkarır. Verilmiş durumlar göz önünde bulundurulduğunda; Mekik'in bu hareketleri onun bir kıskançlık içinde bulunduğunu, kendinden üstün olduğunu düşündüğü kişiler gibi olmaya, hareket etmeye çalıştığını izlenimi ortaya çıkar. Bu da karakterin geçmişi yaratılırken oyuncuya büyük bir derinlik katacaktır.

Karakterin geçmişi yaratmak sahne üzerinde o karakteri canlandırmakta büyük önem taşır. Bu nedenle ona bir geçmiş bulmak lazım gelmektedir. Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası'nda Shakespeare Mekik karakterinin geçmişi veya geleceği hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Ancak yukarıda bahsedilenler göz önünde bulundurulduğunda; Mekik'in daha çocukken, diğer çocuklar oyun oynarken, kenarda oturup soylu çocukların nasıl oyun oynadıklarını seyrettiği ancak ustasının onu tartaklayarak çalışmasını sağladığı düşünülebilir. Bütün bunlar onun gelecekte o insanlar gibi olmak istemesini ve bu yönde hareket etmesini sağlayabilir. Ayrıca diğerleri oynarken onun çalışmak zorunda oluşu onun hırslı ve çocukluğunu yaşayamadığı için her şeyi deneme arzusu doğurabilir. Bu bağlamda, Mekik geleceğinde, başarılı olup yaptığı işten kurtulmak ve soylu insanların arasına girmek istemektedir. İşte bu yüzden bulunduğu her ortama rahatlıkla ayak uydurabilir.

Oyuncu, Mekik karakterinin yaratılış sürecinde karakterin iç dünyasının bütünlüğünü yarattıktan sonra dış görünüşüne önem vermelidir. Çünkü insanların konuştuklarından çok hareketleridir onları ele veren. Soylu olmayan ama soylu gibi nazik ve asil yürümeye çalışan bir el işçisi göz önünde canlandırıldığında, Mekik'i görmemek mümkün değildir. Eski elbiseleri vardır belki ama hepsi çok temizdirler. Arkadaşları arasında her zaman en şık o görünmek ister ve bu yönde hareket eder. Elleri yaptığı zanaattan ötürü zaten nazik olmalıdır ve onları kullanmasını çok iyi bilmelidir. Puck'ın Mekik'in başını bir eşekbaşına dönüştürmesinden sonra ise oyuncu bir eşek gözlemi yaparak, hayvanın hareketlerini kendi vücut plastiğinde uygulayabilir. Bütün bunlar bir araya getirildikten sonra prova sürecinde artık onun dış aksiyonlarına dikkat edilmeli ve kullandığı sözleri destekleyen mizansenler yaratılmalıdır.

MEKİK: Hep topladık ya?

AYVA: Oh, oh! İşte oyunumuzun provası için son derece tıpatıp uygun bir yer. Şu yeşil meydan sahnemiz, karaçalı yığımda soyunup giyinme odamız olsun; biz de sanki dükün karşısındaymış gibi oynayacağız ha.

MEKİK: Ayva Petro,-

AYVA: Ne istiyorsun Mekikçiğim?

MEKİK: Bu Pyramus'la Thisbe komedisinde öyle şeyler var ki hiç hoşla gitmeyecek. Bir kere Pyramus kendini öldürmek için kılıç çekecek; bu işe hanımların yüreği dayanmaz. Buna ne buyrulur?

HAVYA: Meryem kız hakkına dehşetli bir korku.

AÇYAVRU: Bana kalırsa iş oraya varınca öldürmekten vazgeçmeli.

MEKİK: Yok canım; benim her işi düzelterek bir çarem var; bana bir prolog yazarsınız; prolog sanki kılıçlarımızla hiç kimseye zarar vermiyeceğimizi, sonra, Pyramus'un gerçekten ölmeyeceğini, en sonra yüreklerine daha fazla su serpmek için ben Pyramus'un Pyramus olmayıp Dokumacı Mekik olduğumu filan söylemeli: bu onların korkusunun önüne geçer.

AYVA: Eh, olur, yaparız öyle bir prolog: hem sekiz altı ölçüsüyle yazmalı.

MEKİK: Yok, iki hece daha eklemeli sekiz sekiz hecesiyle olsun.

HAYVA: Hanımlar aslandan korkmazlar mı?

AÇYAVRU: Öyle ya, elbette.

MEKİK: Üstatlar, kendi kendinize şöyle bir göz önüne getirsenize –Tanrı esirgesin!- Hanımların arasında bir aslan, son derece korkunç bir şey; çünkü hani şu aslandan daha korkunç yaratılmış bir yaban kuşu daha yoktur bu yeryüzünde; şunun şuracığını da akıldan çıkarmamalıyız ha.

HAYVA: Tamam işte bunun için başka bir prolog da onun aslan olmadığını bildirmeli.

MEKİK: Yok, adını söylemeli, sonra da yüzünün yarısı aslanın boynundan görünmeli; kendisi de ordan konuşup şöylece, yahut da buna yakın bir tefsirle şöyle demeli –‘Hanımlar.’ –yahut –‘Güzel hanımlar, temenni ederim ki’ –yahut –‘sizden niyaz ederim ki, korkmayınız, titremeyiniz, boynum kıldan incedir. Benim buraya bir aslan halinde geldiğimi zannediyorsanız doğrusu o zaman benim canıma yazık olurdu: hayır, ben hiç de öyle bir şey değilim; ben de öteki insanlar gibi bir insanım’, tam buraya gelince kendi adını da söyleyip açıkça doğramacı Cendere olduğunu bildirirsin.

AYVA: Ha, öyle yapmalı; yapmalı ama iki zor şey daha var; o da ay ışığını odaya sokmak; çünkü, öyle ya, Pyramus’la Thisbe ay ışığında buluşur.

HAYVA: Oyunumuzu oynıyacağımız akşam ay var mı?

MEKİK: Bir takvim, bir takvim! Yılığa bakın, ay ışığını bulun, buluverin ayışığını.

AYVA: Evet o akşam ay var.

MEKİK: Eh öyleyse, içinde oynıyacağımız büyük sofanın büyük pencerelerinden birini açık bırakırsınız, ay ışığı da pencerede içeri vurur.

AYVA: Yahut da, adet olduğu gibi, birisi bir demet çalıyla bir fener alıp gelmeli, sonra oyundaki şahıslardan ay ışığını şahıslandırıp terzil etmek üzere geldiğini söylemeli. Sonra başka bir şey daha var; büyük sofada bir de duvarımız olmalı; çünkü masal diyor ki Pyramus’la Thisbe bir duvarın gediği arasından konuşmuşlar.

HAYVA: İçeri duvar da getirilemez ya. Buna ne buyrulur Mekik?

MEKİK: Birimizden birimiz de duvar rolüne çıkar; sonra duvar fikrini vermek için üstüne biraz kireç, olmazsa biraz balçık, yahut serpmeye siva püskürtmeli; ellerini de şöyle tutar, zira Pyramus’la Tepsi o aralıktan fiskos edecekler.

AYVA: Eğer bu da olursa her şey uydu demektir. Haydi herkes otursun da şu rolleri geçelim. Pyramus siz başlıyorsunuz; sözünüzü bitirdikten sonra şu çalıya girersiniz; herkes kendi rolünün sırasına göre böylece devam eder.

Arkadan PUCK girer

PUCK: *Periler ecesinin beşiğinin yanında*

Hangi balkabakları böyle çalım satıyor?

Nasıl bir oyunmuş bu? Seyirci de ben olsam.

Fırsat düşerse belki, aktör de olurum ya.

AYVA: *Pyramus haydi konuş. Thisbe sen de hazır ol.*

MEKİK: ***Thisbe, rengi, kokusu güzel yaygın çiçekler***

AYVA: *Yok canım, baygın baygın.*

MEKİK: ***Güzel baygın çiçekler:***

İşte senin nefesin Thisbe'ciğim. O da ne?

Birisi mi seslendi! Şuna bakayım hele,

Bir parça beni bekle, şimdi gelirim gene. (Çıkar.)

PUCK: *Pyramus'u oynayan en olmayacak aktör. (Çıkar.)*

BORU: *Şimdi benim söylemem mi lazım?*

AYVA: *Öyle ya, lazım ya; gidiyor ama işittiği sesi anlamak için; gene gelecek; bunu anlamanız lazım.*

BORU: ***Şöhretli gülüstana şan veren gül kadar al,***

Rengi zambaktan duru, güneşli Pyramus'un

En turandaz civan, en güzel Yahudi, dört nal

Uçan at gibi sadık , ateşli Pyramus'um,

Ninni'nin türbesinde beklerim, gel beni al.

AYVA: *'Ninus'un türbesinde' be adam: hem daha onu söyleme zamanı gelmedi ki: Pyramus'a cevap olsun diye söyleyeceksiniz onu. Siz bütün rolünüzü sırasını durağını gözetmeden hep birden söylüyorsunuz. Pyramus, giriniz: sıranız geçti, 'Ateşli Pyramus'um' dan.*

BORU: ***Ha! –Uçan sadık at gibi ateşli Pyramus'um.***

PUCK'ın arkasından MEKİK başında bir eşek kafasıyla girer.

MEKİK: ***Ah olsam güzel Thisbe, ben yalnız senin olsam.***

AYVA: *Destur, bu ne hal! Çarpıldık! A dostlar! Kaçalım, kaçalım! İmdaaaaat!*

AYVA, CENDERE, BORU, HAVYA, AÇYAVRU çıkar.

PUCK: *Çalı çırpı, saz demem, ben önüme katarım,*

Sizi bataklıklara, çamurlara atarım,

Bir at olur kişnerim, zağar olur havlarım,

Ayı olur homurdar, domuz olur horlarım,

Ateş olur yakarım, bozarım işinizi,

Isırgan diken demem, bırakmam peşinizi. (Çıkar.)

MEKİK: *Niçin kaçıyorlar? Fakat bu mızıkçılık, beni korkutmıya.*

HAVYA tekrar girer.

HAVYA: *Ayol, Mekik, sen değişmişsin! Nedir o tepende gördüğüm?*

MEKİK: *Ne mi? Ne olacak! Sizin kendi eşek kafanız.*

HAVYA çıkar AYVA girer.

AYVA: *Tanrı korusun Mekik, Tanrı korusun! Ayol sen çarpılmışsın. (Çıkar.)*

MEKİK: Anlaşıldı mızıkçılıkları; maksatları beni eşek yerine koymak, akıllarınca beni korkutmak. Fakat şurdan şuraya gidicilerden değilim. Ellerinden geleni ardlarına koymasınlar; şurda aşağı yukarı gezinerek korkmadığımı anlatmak için bir hava tuttururayım. (Türkiye başlar.)

Gagası esmer turuncu

Kapkara karatavuk!

Ardıç Tamses pek doğrucu,

Çöplüce çoluk çocuk.

TITANIA: (Uyanarak) Çiçekli yatağımdan uyandıran melek kim?

MEKİK:

Serçe, Kırkuşu, İspinoz,

Külbeniz Guguk Tekses

Ötüşürken saloz saloz

Kimse tüketmez nefes;-

Öyle ya bu kadar alık bir kuş için kim zihin yorup nefes tüketir? Bir kuşu sade Guguk guguk diye haykırıyor diye kimin gönlü çeker?

TITANIA: Güzel fani bir şarkı daha rica ederim:

Sesini duyar duymaz kulaklarım mest oldu;

Gözlerim endamına şekline esir oldu;

Güzel meziyetinin elinde bir balıkta

'Seni sevdim' demeye yüreğim yemin etti.

MEKİK: Bana kalırsa efendim, bu bir sebep olamaz: ama gene doğrusu hani bu günlerde sevgiyle sebep pek uzlaşmıyor; işin daha acıklısı, bir takım namuslu komşular onarlın arasına giriyor, dostluklarına engel oluyor. İşte ben de sebebe, vesileye yuf çekerim.

TITANIA: Ah ne kadar güzelsen o kadar akıllısın.

MEKİK: Yok canım, ne gezer; eğer bu korudan kapağı atabilecek kadar aklım olsa kendi başımın çaresini bulurum.

TITANIA: Yo, bu korudan çıkıp gitmeyi kurma sakın;

Bunu arzu etsen de, etmesen de buradasın.

Ben bir ruhum ki bana ne eş olur, ne benzer,

Ülkemin üstünde hep yaz mevsimi kol gezer.

Ben sana gönül verdim, işte artık gel bana,

Hizmetine periler verir, bakar sana,

Çiçek yatağında sen uyurken ninni söyler,

Yerin dibinden sana elmaslar getirirler;

Fani ağırlığını atarım üzerinden,

Seni dupduru, hafif, saf bir ruh yaparım ben.

Haydi, Bezelye Çiçeği, Örümcek ağı, Pervane, Hardal tohumu.

BEZELYE ÇİÇEĞİ, ÖRÜMCEKAĞI, PERVANE, HARDAL TOHUMU girer.

BEZELYE ÇİÇEĞİ: Hazırım!

ÖRÜMCEK AĞI: Ben de.

PERVANE: *Ben de.*

HARDAL TOHUMU: *Ben de!*

HEPSİ: *Emriniz ne tarafa?*

TITANIA: *Bu zate hürmet edin;*

*Karşısında sıçrayın, karşısında hoplayın;
Çilek üzümleriyle, çibal dutla besleyin;
Lopşeker inciriyle sofrasını süsleyin;
Bal yapan arılardan peteklerini çalın,
Gece şem 'ası yapmak için mumunu alın;
Ateşböceklerinin gözündeki ateşten
Yakıp sevgilime mum tutun yatıp kalkarken;
Renkli kelebeklerin çiçekli kanadından
Yelpaze örünüz; kirpiklerinden sızan
Ayışığı süzün, onu uyandırmayın.
Yecüç mecüçler ona boyun eğin, yaklaşın.*

BEZELYE ÇİÇEĞİ: *Selam fani!*

ÖRÜMCEK AĞI: *Selam!*

PERVANE: *Selam!*

HARDAL TOHUMU: *Selam!*

MEKİK: *Ulu zatımıza af buyurulmamı gönülden haykırıyorum. Efendimiz adlarını bağışlarlar mı?*

ÖRÜMCEK AĞI: *Örümcek ağı.*

MEKİK: *Ya, benim Örümcek ağı efendiciğim, sizinle daha candan tanışıklık arzusundayım; eğer bir gün olur da parmağımı kesiverirsem size karşı yüzümü kızdırırım. Ya sizin isminiz vefalı yârim?*

BEZELYE ÇİÇEĞİ: *Bezelye çiçeği.*

MEKİK: *Öyleyse değerli anneniz Bayan Bezelye kabuğuna, babanız Bay Baklaya saygılarımı sunarım. A benim Bezelye çiçeği efendiciğim, sizinle de daha candan dostluk arzusundayım. Siz isminizi lütfeder misiniz edendim?*

HARDAL TOHUMU: *Hardal tohumu.*

MEKİK: *Vah Hardal Tohumu efendiciğim, sizin sabrınızı, dayanışızı pek iyi bilirim. O kancık dev gibi sığır bifteği hanedanınızdan bir çok zatı yutmuş. Şimdiye kadar soyunuzu sopunuzu, hülasa topunuz için gözlerimden sel gibi yaşlar aktığını vaat ederim. A benim Hardal Tohumu canım, sizinle de candan dostluk arzusundayım.*

TITANIA: *Haydi gül çardağıma götürün, hizmet edin,*

*Ayın gözü yaşarmış gibi, her minik çiçek
Onu ağlar görünce ağlıyor için için
Mecburi bir saffete gözyaşları dökerek.*

Usulca bağlayınız dilini sevgilimin. (Çıkarlar.) (Shakespeare 1944, ss.51-63)

Mekik karakteri yaratılırken en dikkat edilmesi gereken şeylerden biri; karakterin absürt öğeler taşıyan hatta bazen grotesk'e yaklaşmış hal tavır ve hareketlerinin olmasıdır. Bunlara en açık ve kısa örnek Mekik'e bir eşekbaşı verilmesi olabilir. Ancak karakteri hazırlayan oyuncu onun bu kafasını göz önünde bulundurarak rolü grotesk'e ya da absürd'e taşırsa hata eder, çünkü karakterin komedisi 'eşekbaşı takılmış bir insanda' ortaya çıkacaktır. Oyuncu her zaman ki gibi Stanislavski yöntemi ile bu role gerçekçi yaklaşmalı ve oyunun başında tutturduğu çizgisinden taviz ve ödün vermemelidir.

Mekik, oyundaki beklide en heyecanlı karakterlerden biridir ancak bu yönünü sürekli gizlemeye çalışır. Çünkü gözlemleri neticesinde asil kişilerin her zaman ağır başlı oldukları ilgisini çekmiştir. İşte bu nedenle oyuncu, Mekik karakterinin tempo-ritim'ini değerlendirirken bu unsuru da değerlendirmeye tabi tutmalıdır. Buna bağlı olarak oyunun genelinde O'nun ritmini yüksek tutarken temposunda iniş çıkışlar yaşmalıdır. Çünkü Mekik her zaman temposunu kontrol altında tutamaz ve bazı anlarda kendi oluvermektedir.

THESEUS: Pyramus duvara yaklaşıyor susalım.

PYRAMUS tekrar girer.

PYRAMUS: Ey benzi soluk gece! Ey kara yüzü gece!

Ey gece, ey gün yokken hep meydana çıkan sen!

Ey gece yazık sana, yazık, yazık binlerce,

Vah Thisbe'm benim Thisbe'm döner miydi sözünden?

Sen ey duvar, ey duvar, sevgili güzel duvar,

Arkada babasının mezarı, önünde ben!

Sen ey duvar, ey duvar, sevgili, güzel duvar,

Göster çatlağını da gözetleyim içinden! (DUVAR parmaklarının kaldırır.)

Var ol ey kibar duvar, Tanrı seni korusun!

Aman ne görüyorum? Thisbe'm yok! Hain duvar!

Deliğinden gözüme hiç sevinç vermiyorsun!

Yerin dibine geçsin beni aldatan taşlar!

THESEUS: Duvar anlayışlı olduğu için galiba karşılıklıta bulunacak.

PYRAMUS: Hayır efendim karşılık filan vermeyecek. 'Beni aldatan taşlar'dan sonra sıra Thisbe'nin; şimdi o girecek, ben de onu duvarın deliğinden gözetliyeceğim. Göreceksiniz hepsi size söylediğim gibi olacak. İşte geliyor.

(THISBE tekrar girer.)

THISBE: Ey duvar, sen kaç kere duydun beni inlerken,

Sevgili Pyramus'tan ayrılırken sessizce!

*Kaç gece taşlarını kiraz dudağımla ben
Burada öptüm taşını, toprağını kaç gece.*

*PYRAMUS: Hah bir ses görüyorum; bakayım şu delikten,
Oh, Thisbe'min yüzünü işitiyorum işte.
Thisbe.*

THISBE: Sevgilim sessin zannederim, sensin, sen.

*PYRAMUS: Zannetsen de sevgilin benim zannetmesen de;
Hem de Limander gibi içimde sadakat var.*

THISBE: Bende Helen gibiyim, son nefesime kadar.

PYRAMUS: Bu kadar sadık değil Procrus'a Şafalus.

THISBE: Şafalus Procrus'a, ben de sana Pyramus.

PYRAMUS: Öp beni şu musibet duvarın deliğinden.

THISBE: Ağzımı değil, duvarın deliğini öptüm ben.

PYRAMUS: Ninni'nin türbesinde buluşalım istersen?

THISBE: Ölüm var dönüm yok, hiç durmam gelirim hemen. (Shakespeare 1944, ss.116-118)

DEMETRIUS: İşte Pyramus yetişti.

(PYRAMUS girer)

PYRAMUS: Ey güzel ay çok şükür, güneş nurun yakında;

Ey güzel ay, güzel ay, ışık verdin bana sen;

Altın gibi alımlı alevinin altında

Güneş gibi Thisbe'mi göreceğim gene ben.

Dur hele, vay alçak!

Zavallı yiğit bak,

Bu korkunç felaket, ah!

Gözler bu kabil mi?

Gördünüz değil mi?

Vah sülün sevgilim, vah!

Mantocuğun uzanmış,

Al kana boyanmış!

Yetişin Hınç Tanrıçeler!

Üç Ecel, gel, gel, gel!

Kopsun hayattan son tel!

Kır geçir, kes, git, öl, geber!

THESEUS: Bu acının üstüne sevgili bir dostun ölümünü katmalı ki insan görünsün.

HIPPOLYTA: Ne dersiniz deyin, ben adamcağıza acıyorum.

PYRAMUS: Tabiat aslanlara ne diye hayat verir?

İşte o canavar aslan sevgilimi öldüren;

*O güzelim gözleri, göğsü, gönlü hep şendir-
Yok artık 'şendir' değil 'şendi' demeliyim ben.
Boşan gözyaşım boşan;
Saplan kılıcım saplan,
Deş bağırını Pyramus'un.
İşte sol memeye vur,
Tam orada kalb vurur. (Kendini vurur.)
İşte işte ölüyorsun.
Öldüm işte,
Soldum işte;
Ruhum şimdi göklere var.
Dil artık sön,
Ay sen de dön, (Ay ışığı çıkar.)
Öldüm azar, 'zar,' zar! (Ölür.) (Shakespeare 1944, ss.122-124)*

Mekik karakterinin beşinci perdedeki Pyramus rolünü icra etme safhasına gelindiğinde, Mekik'in nasıl bir oyuncu olacağı düşünülmelidir. Çünkü burada klasik bir hile var vardır; oyunun içinde oyun oynanması. Oyunun burasında, Mekik karakteri canlandırılırken oyun içinde oyun oynandığı göz önünde bulundurmalı ve dolaylı yoldan, Mekik'in psikolojisi akılda tutularak; onun son derece gösterişli, alımlı ve sadelikten uzak bir oyuncu haline getirmesi gerektiği düşünülmelidir. Ancak bunu yaparken de O'nun ve arkadaşlarının sahne üzerindeki acemiliğini de göz ardı edilmemelidir. Çünkü oyunun birçok yerinde kelime hataları, seyirci ile konuşma dayanamayıp rolden çıkma gibi, profesyonel olmayan hareketlerde bulunmaktadır.

Önceden belirttiğim bütün her şey göz önünde bulundurulduktan sonra, sıra Stanislavski'nin artık kurallaşmış lafına gelir "ben olsaydım". Oyuncu muhakemesinde Mekik karakterinin sahip olduğu özellikler eğer kendisinde olsaydı 'ben ne yapardım' diye düşünmeye başlamalı, ancak unutmamalı ki verilmiş durumların dışına çıkamamalıdır. Bu bağlamda, verilmiş durumların içinde eğer 'ben Mekik'in yerinde olsam ne yapardım' diye kendine sormalıdır ve bütün prova süresince bu sorunun cevabını bulmak için uğraş vermelidir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Araz N., Devrim H. ve Kılıçlıoğlu S., 1973. *Meydan Larousse 11. Cilt Sarb-Teçh*
İstanbul: Meydan Yayıncılık ss.243-244

Benedetti J., 1988. *Stanislavski: A biography*. London: Methuen Drama

Boyce C., 2005. *Critical companion to William Shakespeare: A literary reference to his
life and work*. New York: Infobase Publishing

Dobson M. ve Wells S., 2001. in *The Oxford companion to Shakespeare*. Dobson M. &
Wells S.(Ed.) New York: Oxford University Press

Gay P., 2008. *Shakespeare's comedies* New York: Cambridge University Press

Gotez P. W., Kağıtçıbaşı Ç., Mango A., Tekeli İ. ve Yalman N., 1992. *Temel Britannica
cilt 6 Dün-Fos* 10. Baskı. İstanbul: Ana Yayıncılık ss.131-133

Gotez P. W., Kağıtçıbaşı Ç., Mango A., Tekeli İ. ve Yalman N., 1993. *Temel Britannica
cilt 15 Sag-Sos* 11. Baskı. İstanbul: Ana Yayıncılık ss.163-166

Honan P., 2003. *Shakespeare: Bir yaşam*. 3. Baskı. B.Bozkurt (Çev.), İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları (orijinal basım tarihi 1998).

Neimetzade E., 2006. *Aktörlük sanatı eğitimi*. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Shakespeare W., 1944. *Bir yaz dönümü gecesi rüyası*. N.Sevin (Çev.), Ankara: Maarif
Matbaası

Shakespeare W., 2002. *Bir yaz gecesi rüyası*. 5. Baskı. B.Bozkurt (Çev.), İstanbul:
Remzi Kitabevi

Shakespeare W., 1966 *King Henry VIII*. 3. Baskı. R.A.Foakes (Ed.), New York:
Methuen Drama s.174

Shakespeare W., 1974. *King Henry V*. 5. Baskı. H.Watson ve Viney Ltd. (Ed.), London:
Cambridge University Press s.94

Stanislavski C., 1984. *The Stanislavski system*. 15. Baskı. Moore S. (Drl.), New York:
Penguin Books

Stanislavski C., 1988. *An actor prepares*. 6. Baskı. Hapgood E. R. (Trans.) London:
Methuen Drama

Stanislavski C., 1988. *Creating a role*. 5. Baskı Hapgood E. R. (Trans.), Popper H. I.
(Ed.), London: Methuen Drama

Stanislavski C., 1988. *Building a character*. 5. Baskı. Hapgood E. R. (Trans.), London:
Methuen Drama

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Coşku Cem Akkaya

Sürekli Adresi: Refik Belendir sok. 28/3 Yukarı Ayrancı Çankaya ANKARA

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara 12.09.1981

Yabancı Dili: İngilizce

İlk Okul: Ayrancı İlkokulu 1992

Orta Okul: Özel Şafak Lisesi 1996

Lise: Çankaya Lisesi 1999

Lisans: Bilkent Üniversitesi 2006

Enstitü Adı: Sosyal Bilimler Enstitüsü

Program Adı: İleri Oyunculuk