

**T.C İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA ANLATISAL
VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER: WILLIAM SHAKESPEARE'IN HAMLET
OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR BALOĞLU

Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı

Programı: İletişim Tasarımı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rengin KÜÇÜKERDOĞAN

OCAK 2012

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	0
ÖNSÖZ	3
KISA ÖZET	4
ABSTRACT	6
I. BÖLÜM: TİYATRO SANATI – SİNEMA SANATI ETKİLEŞİMİ VE UYARLAMALAR.....	11
1. Tiyatro Sanatı Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi	12
1.1. Tiyatronun Doğuşu	12
1.2. Tarihsel Gelişimi	13
1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosu.....	13
1.2.2. Roma Tiyatrosu	16
1.2.3. Ortaçağ Tiyatrosu.....	18
1.2.4. Rönesans Tiyatrosu	20
1.2.5. Orta Sınıf Tiyatrosu.....	23
1.2.6. Çağdaş Tiyatro	24
2. Sinema Sanatının Doğuşu Ve Tarihsel Gelişimi.....	25
2.1. Sinemanın Doğuşu	28
2.2.1. Sessiz Sinema Dönemi	29
2.2.2. Sesli Sinema Dönemi	31
3. Uyarlama Kavramına Genel Bakış	37
3.1. Senaryo – Uyarlama İlişkileri : Benzerlikleri ve Farklılıkları	39
3.1.1. Tiyatrodaki Temel Anlatı Yapısı ve Anlatım Formları.....	42
3.1.2. Sinematografik Dil ve Temel Anlatı Yapısı.....	48
II. BÖLÜM: TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI.....	52
1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması ve Özellikler.....	52
1.1. Sessiz Sinemada Uyarlamalar	55
1.2. Sesli Sinemada Uyarlamalar	58
2. Uyarlama Türleri.....	61
2.1. BireBir Uyarlama (Transposition)	62
2.2. Yorumlama (Commentary)	64
2.3. Esinlenme (Analogy)	65
3. Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme	67
3.1. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri	70
3.1.1. Kişi	71
3.1.2. Zaman.....	72
3.1.3. Uzam	73
4. Sinemada Yapısal Çözümleme	74
4.1. Yapısalcılık	76
4.2. Julien Algirdas Greimas’ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Filmlerin Çözümlemesi.....	79
4.2.1. Anlatı İzlenesi.....	79
4.2.2. Eyleyensel Örnekçe.....	83

III. BÖLÜM: TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER: WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ.....	86
1. William Shakespeare'in Hamlet Adlı Yapıtının Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi.....	86
1.1. William Shakespeare ve Tiyatro Sanatındaki Önemi	86
1.1.1. William Shakespeare'in Hayatı.....	87
1.1.2. Shakespeare Tiyatrosu	91
1.1.3. Sinemada Shakespeare Uyarlamaları.....	94
1.1.4. Hamlet ve Uyarlamaları	98
1.1.4.1. Hamlet	98
1.1.4.2. Sinemada Hamlet Uyarlamaları	102
2. Hamlet Filminin Betimlenmesi ve Teknik Kodlar.....	106
2.1. Filmin Kimliği.....	106
2.2. Filmin Öyküsü.....	107
2.3. Teknik Kodlar	111
3. Hamlet Filminin Anlatı Çözümlemesi	123
4. Hamlet Filminin Yapısal Çözümlemesi	154
4.1. Filmin A.J. Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Çözümlemesi.....	155
4.1.1. Anlatı İzlenesi.....	155
4.1.2. Eyleyensel Örnekçe.....	160
IV.BÖLÜM: SONUÇ	162
KAYNAKÇA.....	167

ÖNSÖZ

Bu bölümde yüksek lisans yapmamdaki gaye; lisans eğitiminde başladığım, gerçek dünyanın dışında yaratılan farklı dünyalarda bambaşka karakterlere bürünerek havayı tenefüs etmemi sağlayan tiyatro sanatı ile anlatı gücü teknolojinin de yardımıyla tiyatro sanatından bana göre daha güçlü olan, insanlara anlatmak istediğim bir takım duygu ve düşünceleri en iyi şekilde aktarabileceğimi düşündüğüm sinema sanatına duyduğum ilgidir. Seçtiğim konunun bu iki sanat dalı ile ilgili olması, her iki sanat dalını da en ince ayrıntısına kadar araştırmama vesile olmuştur.

Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanmasında Anlatısal ve Yapısal Değişiklikler: William Shakespeare'in Hamlet Oyununun Filmsel Uyarlama Örneği adlı çalışmamı, hem teatral hem de sinematografik öğeler barındırdığından bana tavsiye eden ve çalışmamın her aşamasını dikkatle inceleyen danışmanım Prof. Dr. Rengin Küçükerdoğan'a vaktini ayırıp sabırla bana destek olduğundan dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca bizleri yazdığı eserlerle edebi anlamda doyuran William Shakespeare'e, çektiği tüm zorluklara rağmen yılmadan çalışmış ve Türk Tiyatrosu'nun bugünlere gelmesini sağlamış Muhsin Ertuğrul'a ve sinemanın yedinci sanat olarak tanınmasında emeği geçen herkese ayrıca teşekkür ederim.

Uğur BALOĞLU

Enstitüsü: Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı: İletişim Tasarımı
Programı: İletişim Tasarımı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Rengin Küçükerdoğan
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Ocak 2012

KISA ÖZET

**Tiyatro yapıtlarının sinemaya uyarlanmasında anlatsal ve yapısal değişiklikler:
William Shakespeare'in Hamlet oyununun filmsel uyarlama örneği**

Uğur BALOĞLU

Sinema sanatı, ilk yıllarında seyirciye 'bulanık' görüntülerle gerçek dünyanın yanılması sergiliyordu. Tek açı ve tek plandan oluşan kısa filmlerle gerçek dünyaya benzerliğinden dolayı seyirciler tarafından kısa zamanda sevilen sinema, zamanla öykü anlatmaya başladı.

Sanat olma yolunda hızla ilerleyen sinema, emekleme döneminde tarihi çok eskiye dayanan tiyatro sanatından yararlanmıştı. O dönemde sinema, kendi imkanlarından habersiz bir şekilde tiyatronun sınırları içinde kalmıştı. Sinema endüstrisi gittikçe büyüyüp dünyanın en büyük endüstrilerinden biri olurken zaman zaman insanlar tarafından sevilen, bilinen eserlerin uyarlamalarını yapmıştır. Sinema tarihi boyunca senaryo anlamında sinemaya hizmet veren William Shakespeare, bir nevi sinemanın gelişmesine katkıda bulunmuştur. Özellikle Hamlet filmi, bir çok kez farklı ülkelerde, farklı yönetmenlerce, farklı anlatım tarzlarında uyarlanmıştır.

Sinemasal anlatı ise, göstergebilimsel çözümleme ile 1960'lı yıllarda tanışmıştır. Önceleri sadece yazınsal çözümlemede kullanılan bu yöntem, sonraları sinema, müzik, reklam afişleri vb. gibi farklı dalların ürünlerinin çözümlemesinde de kullanılmıştır. Yapısalcılık çerçevesinde Vladimir Propp'un anlatıbiliminden ve Propp'tan esinlenerek kendi çözümleme yöntemini kuran Algirdas Julien Greimas'ın

anlatı izlencesi ve eyleyensel örnekçesi ele alınmıştır. Bu bilgiler ışığında, bu çalışma, William Shakespeare'in dünyaca ünlü oyunu 'Hamlet'in sinemaya uyarlanırken uğradığı anlatısal ve yapısal değişiklikleri inceleyecektir.

Anahtar Sözcükler: Tiyatro Sanatı, Sinema Sanatı, Uyarlama, Sinemasal Anlatı, William Shakespeare, Hamlet, Anlatı Kodları, Yapısalcılık, A.J. Greimas, V. Propp

Bilim Dalı Sayısal Kodu:

University: İstanbul Kültür University
Institute: Social Science
Department: Communication Design
Programme: Communication Design
Supervisor: Prof. Dr. Rengin KÜÇÜKERDOĞAN
Degree Awarded and Date: M.A – January 2012

ABSTRACT

Narrative and structural changes to theatre in cinematic adaptations: William Shakespeare's play 'Hamlet' as a film adaptation

Uğur BALOĞLU

In early years, the art of cinema has created an illusion of real life through 'blurry' images. The cinema has gained so much attention, because of similarity to real life with the short films shot from a fixed point, that by the time it started to tell stories.

The cinema has benefited from the heritage of old theatrical traditions in the early steps of transforming into an art. In that period, cinema did not cross the boundaries of theatre, because its potentials were not discovered yet. By the time, the cinema has become one of the largest industry in the world and some of the well-known and popular pieces of literature were being adapted into the motion picture screen. William Shakespeare has contributed to improvement of the cinema as being one of the major sources for screenplays throughout the history of cinema. Especially Hamlet has been adapted in several countries, from various directors, with different style.

Cinematographic narration met with semiologic analysis in 1960s. This method has been previously used in only linguistic analysis but in time it was started to be used to analyse in different areas such as cinema, music, advertising poster etc.

In this thesis, Algirdas Julien Greimas's the actant analysis and narrative curriculum will be discussed who was inspired by narrative science of Vladimir Propp in respect to the structuralism and making up his own analysis method. Considering these facts, this thesis will investigate narrative and structural changes occurred in the film adaptations of William Shakespeare's most popular play 'Hamlet'.

Key Words: The Art of Theatre, The Art of Cinema, Adaptation, Narrative Movie, William Shakespeare, Hamlet, Narrative Codes, Structuralism, A.J Greimas, V. Propp

Science Code:

GİRİŞ

Çağlar önce insanların, tanrılar için düzenlediği şenliklerde insan ve hayvan taklitlerinden (mimesis) doğan tiyatro sanatı, yüzyıllar boyu farklı dönemlerde, farklı kültürlerde etkisini sürdürmüş ve günümüze kadar ulaşmıştır. Asırlar boyu süregelen bu sanatın değişimler geçirerek birçok dala ayrılıp insanlar tarafından bu kadar sevilmesi, Aristo'nun da söylediği gibi; taklidin insan davranışının temel bir özelliği olduğunun göstergesidir. İnsan, bilme ve öğrenme arzusundan dolayı benzerlik yaratmaya, yaratılan bu benzerlikleri kavramaya ve kavranılan bu bilgilerden haz almaya eğilimlidir. Buradan da tiyatronun asıl amacının, kusursuz bir oyun sergilemekten çok, seyirciyi eylemin içine çekip almak olduğu anlaşılır. Bu nedenle tiyatro sanatı, bir düşünceyi ya da ideolojiyi en etkin şekilde insanlara anlatan ve aktaran sanat dallarının başında gelmektedir.

Teknolojinin hızla gelişmesi yüzyıllar boyu bir anlatı sanatı olarak insanları güldüren, ağlatan, eğlendiren, öğreten tiyatro sanatına alternatifi zorunlu kılmıştır. Fotoğraf makinesinin icadıyla gerçek dünyanın herhangi bir aracı olmadan resmedilmesi yedinci sanatın başlamasında ilk adım olmuştur. Sonraları birleştirilen fotoğrafların arka arkaya hızlı bir şekilde konumlandırılmasıyla devinimli bir görüntü elde edilerek sinemaya ilk adım atılmıştır.

Sinemanın büyüleyici beyazperdesinde hareket eden devinimli görüntülerin insanlarda yarattığı ilk etki çok büyük olmuştur. İlk sinema gösterilerinde 'Trenin İstasyona Girişi' ya da 'İşçilerin Fabrikadan Çıkışı' gibi tek açı ve tek planla yapılan ve herhangi bir oyunculuk gerektirmeyen çekimlerin zamanla popülerliğini yitirmesiyle arayışa giren sinemacıların yeni bir teknik bulmaları gerekmiştir. Bunun üzerine çok geçmeden roman ya da tiyatro gibi dramatik yapı üzerine kurulu yeni anlatım tarzı ile sinemada yeni bir dönem başlar.

Başlangıcından günümüze sinema, konu ve öykü anlatma sorununu çözmek için tiyatrodan yararlanmışır. İlk yıllarında henüz kendini yeni tanıtan sinema sanatı

için, bilinen bir tiyatro yapıtının uyarlaması filmin reklamına büyük bir avantaj sağlamıştır. Sinema tarihi boyunca uyarlama filmler her zaman sinema ve edebiyat çevrelerinde tartışma konusu olmuştur. Konu ile ilgili Andre Bazin; “Filmleştirilmiş tiyatrolara karşı zaman içinde pek çok önyargı oluşmuştur. Film tarihine bakıldığında bu konuda yapılan bir çok olumsuz eleştirinin yanlış gerekçelere dayandırıldığı görülmektedir. Yapılması gereken şey filmin başlığına bakma yerine onun yapısının ve yönetiminin dramatik temellerinin incelenmesidir. ‘The Little Foxes’tan ‘Macbeth’e, ‘Henry V’, ‘Hamlet’ ve ‘Les Parents Terribles’e kadar gerçekleştirilen pek çok uyarlama, sinemanın dramatik çalışmalarının geniş bir alanı için geçerli bir ortam olduğunu kanıtlamıştır.”¹ demiştir. Tarih boyunca sanat dalları birbirlerinden birçok noktada yararlanmışlar ve etkilenmişlerdir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta uyarlamalara karşı çıkmak değil, uyarlanan yapıtın sinemanın kendi estetik ve dramatik yapısına uygun bir hale getirilip sinema diline çevrilmesi olmalıdır.

Uyarlama yapıtlarda hem uyarlanan orijinal yapıta bir zarar verilmemeli, hem de yeni ortaya çıkacak yapıtın tamamen özgün olması gerekmektedir. Yapıtlar bir sanat dalından başka bir sanat dalına dönüştürüldüğünde hem anlatsal hem de yapısal değişikliklere uğrayabilirler.

En az sinema sanatı kadar yeni olan göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak adlandırılan göstergebilim önceleri sadece dilbilim ile ilgilenirken sonrasında kültür, sanat ve diğer bilim dallarına da uyarlanabilmiştir. Göstergebilim ilkin Ferdinand de Saussure’ün çalışmaları ile başlamış, daha sonra C.S. Peirce, R. Barthes, A.J. Greimas gibi bilim adamları tarafından geliştirilerek dil, tiyatro, sinema, edebiyat, antropoloji, resim gibi pek çok alanda uygulanmıştır.

Çalışmamızda tüm dünyada yüzlerce kez sahnelenen William Shakespeare’in ‘çözülemeyen’ oyunu ‘Hamlet’in filmsel uyarlamasını anlatsal ve yapısal olarak çözümleyip değişikliklerini saptamaya çalışacağız. İki bölümden oluşan

¹ Andre Bazin, *Sinema Tarihi*, (İzdüşüm Yayınları, 2007), 83

çalışmamızın birinci bölümünde; tiyatro ve sinema sanatının tarihsel gelişimleri ile uyarlamalara genel bir bakış atılarak tiyatro ve sinemanın birbirleriyle olan ilişkileri incelenmektedir. İkinci bölümde ise; Vladimir Propp ve Algirdas Julien Greimas'ın anlatısal ve yapısal çözümleme yöntemleri ile filmin teknik kodları açıklanmış, açıklanan bu yöntemlerle 'Hamlet' filminin çözümlemesi yapılmıştır. Yapılan çözümlemelerin ışığında sonuç bölümünde, bir tiyatro yapıtı olan 'Hamlet' yapıtının sinemaya uyarlandıktan sonra uğradığı yapısal ve anlatısal değişiklikler

I. BÖLÜM: TİYATRO SANATI – SİNEMA SANATI ETKİLEŞİMİ VE UYARLAMALAR

Tiyatro sözcüğü genel anlamda, “oyun, oyuncu, sahne ve izleyici gibi temel öğelerden oluşmuş metin, oyunculuk, sahneleme, sahne tasarımı, giysisi ve müziği, ışıklandırma ve sahne tekniği öğelerinin tümünü birlikte içeren sanatsal bir etkinlik olarak tanımlanmaktadır.”² Bir başka tanıma göre, Tiyatro, bir öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatıdır. Diğer bir deyişle, “bir sahnede, seyirciler önünde oyuncuların sergilemesi amacıyla hazırlanmış gösteridir.”³ Kısaca tiyatro çevrelerinde kullanılan yaygın bir ifade ile insanı, insana, insanla, insanca anlatma sanatıdır.

Tiyatro, bir sahne sanatıdır. Tiyatro yapıtı, olayları oluş halinde gösterir. Bu yönüyle konuşma ve eyleme dayanan, seyirciler karşısında oyuncular tarafından canlandırılan bir gösteri sanatıdır. Çoğu zaman yazılı bir metne bağlı kalsa da tek öğesi edebiyat değildir. Doğaçlama anlatımlarla birlikte müzik ve dansla tiyatroyu oluşturabilen öğelerdendir. Tiyatro, hem müzik ve dans gibi bir eylem; hem de resim ve heykel gibi bir benzerini yansıtma sanatıdır.

Tiyatro yapıtının diğer türlerden en önemli farkı; diğer edebi yapıtları okumak ve dinlemek için yazılmışken, tiyatro oyununun sahnede seyirci önünde oynanmasıdır. Tiyatro, gerçek ile hayalin kesiştiği noktada yer almaktadır. Yazarın yarattığı düş evreninde gerçek seyirciler önünde, aynı zaman dilimindeki gerçek oyuncular tarafından meydana getirilir.

“Tiyatro sanatı, hayatı insan ilişkileri açısından değerlendirme ve insanla biçimleme yeteneğini gerektirmektedir.”⁴ İnsanı ve insanın toplumla olan çelişki, zıtlık ve çatışmalarını ele alır.

² Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, (Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995) 631

³ Erkan Çelebi, *Başlangıçtan Günümüze Dünya Tiyatrosu*, (Düşünen Adam Yayınları, 1992)

⁴ Sevda Şener, *Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan*, (Ankara Üniversitesi, 1972) 5

1. Tiyatro Sanatı Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi

1.1. Tiyatronun Doğuşu

Tiyatronun kökeninde, ilkel insanın doğayla ve tanımlayamadığı güçlerle ilişki kurabilmek için yaptığı törenlerin bulunduğu kabul edilir. “Kökene bakımından tiyatronun, dinsel-büyüsel amaçlı törenlerdeki taklitten çıktığına inanılmaktadır.”⁵ İkel düşüncede taklidin geçirdiği değişim, yaratıcı düşüncede giden yolu belirler. Dolayısıyla ilkel insanın doğayı kendi beklentileri doğrultusunda yönlendirmeye çalıştığı büyü törenlerinde taklit zaman içinde gelişerek, taklit ettiği şeyi kendi anlayışı doğrultusunda yeniden biçimlenmesine, yorumlanmasına dönüşmüştür. Bu aşama yaratının devreye girmesiyle sanatın evriminde ilk basamağı oluşturmaktadır.

“Tiyatronun kökeninde hep dinsel inançlar önemli bir yer tutar. Yunan tragedyası, Ortaçağ tiyatrosu, ilkel dinlerin biyolojik olgularla çok yakın ilişkisi vardır. Doğum ve ölüm, ateş, rüzgar vb. doğa güçleri, güneş, ay ve öteki gök cisimleri, hayvansal yaşam gibi. Kuşaklar boyunca insanoğlu zayıflığını, güçsüzlüğünü anlamış, anlayamadığı olgular karşısında korkuya kapılmış, acıdan ve gerçeğin sınırlarından kurtulmak için hayal gücüne ve toplum içinde kendinden daha akıllı, güçlü kişilere, yaratıklara sığınmıştır.”⁶

Yunanlı tarihçi Herodot dinsel kökenli eğlenceleri Mısırlıların bulduğunu yazılarında dile getirmiştir. Herodot’a göre Mısırlılardan bu eğlenceleri Helen’ler almışlar. Daha sonra bu eğlenceler Antik Yunan’a yansımıştır.⁷ Tiyatro bu şekilde dinsel törenlerde etkileşim aracı olarak kullanıldıktan sonra ancak dinden bağımsızlaşıp özerkleşerek bir sanat türü haline gelmiş; dinsel ya da pratik ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen bir oyuna dönüşmüştür.

⁵ Sevda Şener, *Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Oyundan Düşünceye* (Gündoğan Yayınları, 1993) 10

⁶ Metin And, *Oyun ve Bugün: Türk Kültüründe Oyun Kavramı* (Yapı Kredi Yayınları: 2007) 380

⁷ Bkz. Yılmaz Arıkan, *Uygulamalı Tiyatro Eğitimi* (Pozitif Yayınları: 2007) 150

“Şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionysos’u kutsamak için yapılan şenliklerde bir koronun söylediği ’dithyrambos’* şarkıları tiyatronun ilk örneğini oluşturmuştur. İ.Ö 534 yılında her yıl Mart ayında kutlanan ve bir hafta süren ilkbahar kutlamasını üstlenen Thespis, koronun karşısına, farklı kişilikleri farklı maskelerle temsil eden kişi koyarak hem tiyatronun temel ögesi olan oyuncuyu sahneye çıkarmış, hem de tiyatro metninde ilk kez diyaloga yer vererek dramatik bir yapının ilk örneğini gerçekleştirmiştir. Daha sonra Aiskhylos, Persler adlı oyununda koroya ikinci cevap verici kişiyi koymuştur. Sophokles ise Orestie adlı oyununda üçüncü oyuncuyu ortaya çıkarmıştır. Böylece tiyatro gittikçe coşku ve anlayışın sentezi bir sanat ögesi olmuş ve bugüne kadar gelmiştir.”⁸

1.2. Tarihsel Gelişimi

Zamanla gelişen tiyatro düşüncesi çağlar boyunca insanların farklı düşünce ve etkileşimleri sonucu o dönemin sosyo-kültürel yapısına uygun bir şekilde

Antik Yunan Tiyatrosu,

Roma Tiyatrosu,

Ortaçağ Tiyatrosu,

Rönesans Tiyatrosu,

Orta Sınıf Tiyatrosu,

Çağdaş Tiyatro olarak dönemlere ayrılmıştır.

1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosu

Tiyatro tarihi Antik Yunan tiyatrosuyla başlar. Bugün varolan tiyatro biçimleri Antik Yunan tiyatrosundan etkilenmiş ya da ona karşı çıkmıştır. Sahne tekniğinin temelleri Antik Yunan’da atılmıştır. Antik tiyatro kuramları, hem kavramları, hem yazarları, hem de oyunlarıyla günümüze dek gelmiştir. Antik Yunan’da bir kısım şairler tarihin henüz yazılmamış olduğunu göz önünde tutarak

* dithyrambos: Antik Yunan toplumunda doğada yeniden üremeyi simgeleyen bereket tanrısı Dionysos’u ululamak için koro tarafından okunan dinsel tören ezgisi

⁸ Aristoteles, *Poetika* (Remzi Kitabevi, 7.Basım) 19

epik, bir kısmı mitolojik tanrıları anarak lirik, bir kısmı da didaktik türlerde eserler üretmişlerdir.⁹

Antik Tiyatro'da Dramatik Yapı:

“Drama, eski Yunanca'da bir şey yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanılmıştır. Dram sanatının temel ilkelerini “Poetika” adlı yapıtında ortaya koyan Aristoteles, dram sanatını yaşamdaki bir olayın ya da hareketin taklit edilerek yeniden yaratılması olarak açıklamıştır.”¹⁰ “Dram sanatı, bilgilenmenin en temel araçlarından biri olduğu kadar, yaşam ve yaşam kesitleri üzerinde düşünmenin de en önemli yollarından biridir.”¹¹ Dramatik yapı insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi iniş çıkışlarla ileten bir sistemdir.

Antik Yunan'da yazarlar, Yunan tiyatrosunda Dionysos adına düzenlenen dramatik yarışmalara üç çeşit oyunla katılmış ;

“Yüceltilmiş kahramanlık öykülerini anlatan, kişilerin arasına Tanrıları da alabilen trajediler* ,

Kahramanlık öykülerini gülünçleştiren, açık seçik hareketlere düşkün bir satir* korusu olan satir oyunları,

Konularını günlük olaylardan alan komediler”¹²

Tragedya:

Tragedya, Aristoteles'in Poetika adlı yapıtında da belirttiği gibi ahlaki yönden ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir. “Aslında tragedyanın ödevi, seyirciye acıma ve korku duyguları aşılıyarak “ruhu tutkularından arıtmak”tır.”¹³ “Tragedya sözcüğünün Eski Yunancada ‘tragoidia’ sözcüğünden türediği bilinir. Tragos (keçi) ve oïdie (ezgi) sözcüklerinin

⁹ Bkz. Selim Nüzhet Gerçek, *Tiyatro Tarihi*, (Türkiye Yayınevi, 1944) 5-8

¹⁰ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983) 36

¹¹ Martin Eslin, *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, (Yapı Kredi Yayınları, 1996) 22

* trajedi: Konusunu efsanelerden ya da tarihsel olaylardan alan, acıklı sonuçlarla bağlanan bir tür tiyatro eseri, facia, ağlatı.

* satir: Eski Yunan mitolojisinde yer alan belden üstü insan, belden aşağısı teke biçiminde olan varlıklardır.

¹² Memet Fuat, *Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türk Tiyatro Tarihi*, (Varlık Yayınları, 1984) 35-36

¹³ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, (Remzi Kitabevi, 7. Basım) 22

birleşmesiyle “keçi ezgisi” anlamına gelmektedir. Çünkü Dionysos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeler. Tanrının çevresinde doğanın yabancı güçlerini yansıtan teke ayaklı satirler bulunduğundan ilk zamanlarda koro da satirlerin görünümüne girmiştir.”¹⁴ “Korodaki oyuncular teke derileri giyerek oyun alanında tragos ezgileri söylemiş ve tragedya türü de bu tragos ezgilerinden doğmuştur.”¹⁵

Klasik Tragedya'nın Özellikleri:

“Eser baştan sona ciddi bir hava içinde geçer,

Erdeme ve ahlaka üstün değer verilir,

Seyircide acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu tutkularından kurtarma amacı güdülür,

Konular mitoloji ya da tarihten alınır,

Kişiler tanrı, yarı tanrı gibi olağanüstü varlıklardır,

Zaman, mekan ve yer birliği adı verilen üç birlik kuralına uyulur,

Yüksek ve ağırbaşlı bir dille yazılır, kaba sözlere yer verilmez,

Nazımla yazılır ve beş perdeden oluşur,

Eser bir bütün olarak hiç aralıksız oynanır,

Acı veren olaylar “vurmak, yaralamak, öldürmek” seyircinin gözü önünde değil, perdenin arkasından gösterilir.”¹⁶

Komedyaya:

“Komedyaya sözcüğü *comos* ve *oidia* sözcüklerinden oluşmuştur. *Comos*; halk, cümbüş, eğlence ve köy anlamına, *oidia* ise ezgi anlamına gelmektedir. Yani komedyaya eğlence ya da halk ezgisi demektir. *Poetika*'da komedyaya ilişkin çok az

¹⁴ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi: Cilt I*, (Remzi Kitabevi, 1985) 33

¹⁵ Sevdâ Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, (Yapı Kredi Yayınları, 2000), 82

¹⁶ Yılmaz Arıkan, *Uygulamalı Tiyato Eğitimi*, (Pozitif Yayınları, 2007) 170

bilgi verilir.”¹⁷ Aristoteles’e göre “komedyada ortalamadan aşığı olan karakterlerin taklididir. Ona göre komedyada her kötü olan şeyi taklit etmez, gülünç olanı taklit eder. Bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Gülünç olanın özü , soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz”.¹⁸

Atina’da Büyük Dionysos Şenliğı’nde tragedya türünde oyunlarla birlikte komedyada türünde yapıtların da sergilenmesine yasal olanak tanındığı M.Ö 486 yılında başlanır ve Yunan komedyasının bilinen son büyük ozanı Menandros’un ölümünden yaklaşık kırk yıl sonra M.Ö 250’de noktalanır. Bu süre içinde komedyada önemli iki evreden geçer: Eski Komedyada ve Yeni Komedyada adı verilen bu iki evre birbirine Orta Komedyada olarak belirlenen bir geçiş dönemiyle bağlanır.¹⁹

Klasik Komedyada’nın Özellikleri:

“Seyirciyi güldürmek yoluyla düşündürmek amacı güdülür,

Konular günlük yaşamdan ya da çağdaş toplumdan alınır,

Kişiler, halktan kimselerdir,

Acı veren olaylar seyircinin gözü önünde yapılır,

Dilde yükseklik ve soyluluk aranmaz. Her türlü kaba söz ve şakalara yer verilir,

Nazımlarla yazılır ve beş perdeden oluşur,

Üç birlik kuralına uyulur,

Uzun konuşmalara büyük yer verilir.”²⁰

1.2.2. Roma Tiyatrosu

“Eski Roma halkı, aynen Yunanlılar gibi inançlı ve tanrılara tapan bir halktı. Romalılar da, tanrılar onuruna bayramlar, merasimler, ayinler yaparlardı.

¹⁷ Sevda Şener, 124-125

¹⁸ Aristoteles 20

¹⁹ Bkz. Doç. Dr. Ayşegül Yüksel, *Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri*, 557

²⁰ Yılmaz Arıkan 178

Yunanlıların Dionysos'una karşı Romalıların da Bacchus'leri vardı."²¹ Bu bilgiler ışığında Romalılar ile Yunanlılar arasında dinsel, kültürel paralelliklerin olduğu görülmektedir. Roma, tiyatroya özgü bir katkı yapmaktan çok Yunan tiyatrosuna öykünmekle yetinmiştir. Bununla birlikte, Roma toplumunun estetik bir eşiği aşamayan, ama belli bir canlılığı sürdüren yöresel bir oyun geleneği vardır. Roma tiyatrosunun iki büyük komedyacı yazarı Plautus ve Terentius, Antik Yunan komedyasından aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır.²² Amaç, seyirciyi, günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir.

Roma halkı, savaşçı, hukuçu ve köylü bir halk olduklarından başta tiyatro oyunlarının her türlüünü, yabancı ırdan gelen her şeyi küçümsemişlerdir. Zamanla aşılacak bu düşünceyle oyunlar zamanla gelişmiş ve çoğalmıştır. Roma'da düzenlenen oyunlar genelde iki türden oluşmaktadır: "Tanrıların onuruna düzenlenen olağan ve olağanüstü oyunlar (anma, adama törenleri, zafer kutlama, yüzyılı karşılama, açılış törenleri vb.); ayrıca evlenme ya da gömme törenlerinde özel oyunlar oynanırdı."²³

Roma döneminde tiyatro sanatı ile ilgili en önemli yapıt, Horatius'un *Ars Poetika*'sıdır. *Ars Poetika*'da, tiyatronun eğitici işlevi ve biçimsel düzeni ile ilgili açıklamalar yapılmıştır.

Ars Poetika üç bölümdür:

Poesis: Konu seçimi, birlik-bütünlük, uygunluk

Poema: Biçim kuralları

Poeta: Yazarlığın amacı, işlevi

Roma tiyatrosunda günlük ilişkiler sergilenir, bu ilişkilerin içinde kişinin nasıl davranması gerektiği anlatılır. Eğitim seyirciyi kuralcı, disiplinli bir yurttaş yapmakla yükümlüdür.

²¹ Yılmaz Arıkan 180

²² Bkz. Memet Fuat, 64

²³ Robert Pignarre, *Tiyatro Tarihi*, çev. Pınar Kür, (İletişim Yayınları, 1991) 28

Ars Poetika'nın içerdiği görüşler şunlardır:

“Şair eğitilmiş, bilgili ve çalışkan kişi olmalıdır

Sanatçılar, Yunan sanatından yararlanmalıdır

Sanat eseri, öncelikle açık-seçik birlikli ve yalın olmalıdır

Oyun konusu seçiminde kendinden uydurmada olabilir, geleneğe bağlı bir oyun konusunda seçilebilir

Oyun kişileri tipine uygun olmalıdır

Koro aksiyona katılmalıdır

Olay dizisinde baş, orta ve son olmalıdır

Bir tragedya beş perdeden oluşmalıdır

Bir sahnede en çok üç oyun olmalıdır

Oynanmaya elverişli olmayan sahneler gösterilmemelidir

Tanrı ancak çok gerekli hallerde sahnede görüntülenmelidir

Sanat duygusal olarak etkilemelidir

Sanat eğitir ve zevk verir.”²⁴

1.2.3. Ortaçağ Tiyatrosu

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

Yaklaşık onbeş yüzyıl boyunca sanat, Hristiyan kilisesinin etkilerini taşımış ve bu sürenin ilk on yüzyılı boyunca, Avrupa'da manevi birlik ve dayanışma yine kilise tarafından sağlanmıştır. Kilise, bu dönemde ekonomik yaşantıyı düzenlemiş,

²⁴ Yılmaz Arıkan 192

burjuvazinin gelişip yükselmesini sağlamış ve en önemlisi de halkın eğitilmesini iş edinmiştir.²⁵

Antik çağ ve germanist gelenek Hristiyan kilisesi tarafından baskıcı bir kültürle kaynaşmış ve bu çağda her alanda bir Hristiyanlaştırma başlamıştır. Kilise, Hristiyanları tiyatro yardımıyla eğitmek yolunu tutmuştur. Halkın oyun seyretme isteğinin önlenemediği görülerek ahlaka aykırı, yasak tiyatronun yerine, din adamlarının yönettiği, kiliseye yardımcı tiyatro oyunları egemen olmaya başlamıştır.²⁶ Bu şekilde “kilise en mükemmel propaganda vasıtası olan tiyatroyu yasaklamasına rağmen kendine vasıta kılmasını bilmiştir.”²⁷

“Bu dönemde Roma Katolik Kilisesi Avrupa’nın hemen her yerindeki insanların yaşamının belirlenmesinde etkin rol oynuyordu. Ahlaki oyunlarda, örneğin, dinsel olmayan olay örgüleri ve kiliseyle ilişkisiz karakterler genellikle anlatılmak istenen dinsel öykünün dokusu içine gizlenmiştir.”²⁸

Ortaçağda, tiyatroya ilişkin görüşleri şu şekilde değerlendirebiliriz ;

“Ortaçağ tiyatrosu yaşama karşı eleştirel bir tavır almaya uygun olmadığı için, sanat kuramı ve eleştirisi azdır,

Güzelliğe ve sanatsal yaratıya ilişkin görüşler, felsefe sınırları içinde kalmış ve dinsel öğreti ile ulaştırılmıştır,

Kilise, yazma ve tiyatroya karşıdır ve bunu yasaklarla belirtmiştir.”²⁹

Ortaçağ’da yazarlar Roma Tiyatrosun’da da değindiğimiz poesis, poema ve poeta ayırımına bağlı kalmışlar, bununla birlikte biçimsel yönden de ayırım yaparak yazım sanatını narratif, dramatik ve karmaşık olarak üç türe ayırmışlardır. Geçiş dönemi yazarları olan Diomedes’in, Donatus’un, Sevili Isidore’un görüşlerini Antik

²⁵ Bkz. Robert Pignarre 40

²⁶ Bkz. Oscar Gross Brockett, *Tiyatro Tarihi*, çev. S.Sokulu, T.Sağlam, S.Dinçel, S.Çelenk, S.B.Öndül, B.Güçbilmez, (Dost Kitabevi Yayınları, 2000) 109

²⁷ Turan Dilligil, *Tarih Boyunca Tiyatro*, (Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları, 1953) 92

²⁸ Yrd. Doç. Dr. Adnan Çevik, *Ortaçağ Tiyatrosu: Tiyatro Tarihi ve Teorisi II Ders Notları*, (ÇOMÜ GSF Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü) 5

²⁹ Yılmaz Arıkan 199

Yunan ve Latin yazarlarından aldıkları alıntılarla ifade ettikleri görülmektedir. Özdemir Nutku, *De Re Publica*'da Cicero'nun ünlü komedyaya tanımının “ güncel yaşamın yansıması, törelerin görüntüsü, gerçeğin yansıtmasıdır” olduğunu belirtir. Ayrıca Nutku, Cicero'nun komedyaya için belirlediği uygun tiplerin; huysuzlar, evhamlılar, kuşkulular, böbürleneler ve budalalarla ifade edildiğine dikkat çekmektedir. Buna göre de ‘komedyaya halkın dramıdır’ diyebiliriz.³⁰

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

1.2.4. Rönesans Tiyatrosu

Rönesans döneminin tiyatrosu; ortaçağdan sonra tiyatrodaki yenileşmeyi gösteren tiyatro dönemi olarak adlandırılabilir. Ortaçağ tiyatrosu, Antik Yunan ve Roma tiyatrosundan ne kadar ayrı ise, İtalyan Rönesans tiyatrosu da Ortaçağ tiyatrosundan o kadar farklıdır. 1450 ile 1600 yılları arasındaki süreçte İtalyan tiyatrosu profesyonel olmayan oyuncuların elinde kalmıştır. 1453'te Osmanlı Devleti'nin İstanbul'u fethi ile birçok bilim adamı ve sanatçı Ferrara, Mantua ve Urbino gibi yerlere yerleşmiş, bu olay İtalya'da tiyatro hareketini hızlandırmıştır.³¹

Özellikle Antik Yunan ve Roma kültürlerinin tiyatro alanındaki en önemli yapıtları yüzyıl içinde çevrilip basılmış ve İtalya'da yaygınlık kazanmıştır. 15. yüzyılda İtalya'da Plautus, Terentius ve Seneca'nın oyunları yeniden okunmaya başlanmıştır. Bu açıdan bakılırsa “klasik tiyatroyu büyük bir bağlılık ve hayranlıkla taklit etmek isteyen Rönesans tiyatrosu, sonunda karşımıza eskinin tekrarı olarak değil yeni, modern tiyatro olarak çıkmıştır.”³²

³⁰ Bkz. Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, (Kabalıcı Yayınevi, 2001), 60-61

³¹ Bkz. Aron Rodrigue Benbassa, *European Jewry in the Age of Mercantilism 1550-1750*, 20

³² Memet Fuat, 80

“Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden biri perspektife verdiği önemdir.”³³ Çağdaş tiyatro mimarisi ve dekor sistemi ilk olarak İtalya’da ortaya konmuştur. “Eski Roma tiyatrosunun yarım daireli sahne yapısı kapalı alana taşınmış, o yıllarda ressamların kullandığı perspektif yöntemiyle sahnede alan derinliği yaratılmıştır.”³⁴ Rönesans döneminin başında İtalyan tiyatrosu fazla kuralcı bir yola sapmış, klasik ölçülere ve Aristoteles’in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütüne bağlı kalma adına uzun bir süre yetersiz ürünler vermiştir.

“Rönesans tiyatro ve yazım konusunda bu şekilde sıkıntılar yaşarken meydan yerlerinde bir takım şenlikler nedeni ile halkın arasından yetişmiş oyuncular ‘tuluata’* dayanan oyunlar oynarlardı. Halk arasında kısa zamanda sevilen bu yeniliğe İtalyanlar ‘Commedia dell’arte’ adını vermişlerdi.”³⁵ Canlı bir halk tiyatrosu geleneğine dayanan ve farklı öğeleri bütünleştiren Commedia dell’arte bir metne değil, doğaçlama oyunculuğuna dayanan bir tiyatro türüdür. Kökenleri ortaçağ cambazlığına dayanan Commedia dell’arte’nin yeniliği topluluk oyunlarına dayanmasıdır. Alanlara kurulan çok basit bir sahnede oynanan oyunlar halk tarafından kısa zamanda sevilen Commedia dell’arte’de oyuncular, ellerinde şapkaları, seyircilerin arasından dolaşarak para toplarlardı, sonra da tuluata dayanan komediler oynarlardı. Sürekli bir arada çalışan ve çok uzun süre aynı rolü oynayan oyuncular tuluat da yapsalar, konuşmalarını ve hareketlerini kendi vücut dilleriyle bütünleştirip ustalaşıyorlardı.³⁶ Oyunlarda genel anlamda senaryolar vardı ancak kişileri kendi tiplmelerinin diyaloglarını istediği gibi geliştirebiliyordu. Bütün dünyaya mal olmuş ve tanınmış Venedikli pinti tüccar “Pantolone” gibi tipleri Commedia dell’arte yaratmıştır.

İtalyan Rönesans’ının etkisi İngiltere’ye daha geç ulaşmış ve daha zayıf bir şekilde hissedilmiştir. Başlarda İngiliz tiyatrosu Rönesans’taki İtalyan tiyatrosunun arkasından giden bir sanat olarak kalmıştır. O yıllarda İngiltere’de Katoliklerle

³³ Pelin Yıldız, *Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergelimsel Açından Bir Analiz*, 432

³⁴ Robert Pignarre 50

* Doğaçlama; tiyatro oyuncularının oyunun gidişatını değiştirmeden kendilerinden ekledikleri kısımlar.

³⁵ Prof. Raik Almaçık, *Tiyatro Tarihi*, (İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 2003) 47

³⁶ Bkz. Memet Fuat 99, 100

Protestanlar arasındaki iç savaş sona ermiş ve zamanın kralı VIII. Henry'nin devrimleri ülkeye bir huzur ve güven ortamı getirmişti.

Ülkede bu hava hüküm sürerken, klasik kültüre yönelen İngiliz tiyatro eylemi bir yandan da ulusal özelliklerin dürtüsünü hissetmeye koyuldu. Ülkenin ileri gelen düşünürleri klasik kültürü ve onun getirdiği kuralları kabul ettirmeye çalışmışlar ancak bu çabaları halk sanatçıları tarafından gölgelenmiştir. İngiltere'de de diğer ülkelerde olduğu gibi öncelikle tiyatro çalışmaları amatör olarak başlamıştır. Daha sonra kraliçe ve saraylılar tarafından profesyonel oyuncuların bulunduğu bir topluluk oluşturulmuştur. Ancak Kraliçe Elizabeth döneminde bir topluluğun yetersiz olduğu anlaşılmış ve kraliçe ve saraya bağlı profesyonel kadrolar yapılmıştır.³⁷ Bu süreçten sonra İngiltere'de tiyatro için yeni bir dönem başlamıştır.

Elizabeth Dönemi Tiyatrosu zenginliği ve çeşitliliği içinde bazı temel çizgiler geliştirmişlerdir. Kraliçe Elizabeth tiyatroya öncelikle sahne ve salon anlamında değişiklikler getirmiştir. Tiyatrolar akustik sistem üzerine dikkat edilerek inşa edilmiştir.

Dil olarak yoğun İngilizce'nin kullanıldığı Elizabeth tiyatrosunda Hamlet'in “olmak ya da olmamak”, Machbeth'in “yorgun ve yorgun ve yorgun” sözcüklerinin yer aldığı oyunlar kral ve kraliçe önünde sergilenmiştir. Bu roller ilk olarak bu tiyatrodan oynanmıştır ve büyük ilgi ve beğeniyle karşılanmış, büyük ün sağlamıştır.

Avrupa'nın Rönesans dönemi tiyatrosunun doruğunu oluşturan Elizabeth dönemi İngiliz Tiyatrosu'nun siyasal-tarihsel, toplumsal-ekonomik ve kültürel-sanatsal olarak belirleyici rol oynamıştır. Elizabeth tiyatrosu'nda çok yönlü kültürel zenginleşme, edebiyata ve felsefeye ilginin artması, hristiyan ideolojisinin sorgulanmaya başlaması, ortaçağ oyun biçimlerinin yanında Rönesans'ın sanat biçimlerinin özümsemesi ve de dünya edebiyat kültürüne egemen, üniversitede yetişmiş, yaratıcı genç bir yazar kuşağın yetişmiş olması İngiliz tiyatrosunun altın çağını yaşamasını sağlamıştır.

³⁷ Bkz. Adnan Çevik, *Elizabeth Tiyatrosu*, (COMÜ GSF Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü) 1, 4

Bu kültürel çoğulluk ve zenginlik, drama sanatında da çoğulluğa ve zenginleşmeye yol açmış, erken burjuvanın evrenselliğe açık coşkunluk duygusu ve iyimserliği yanı sıra, bireyselleşme sürecinde bir anlatım olmak üzere, karakter komedyası ve karakter tragedyası türleri ile sınıfsal uzlaşmanın bir anlatımı olarak tragi-komedyaya ortaya çıkmış; halkın ulusal bilincini olgunlaştıran tarihi oyunlar yazılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ben Johnson gibi oyun yazarları en verimli çağlarını yaşamışlar ve dünya literatürüne girmiş birçok oyun yazmışlardır.

Elizabeth tiyatrosunda Shakespeare'e kadar olan dönemde seyirciyle oyun içersinde konuşulmuş ve seyirciden gelen tepkiye göre metne sadık kalmak kaydıyla anında değişiklikler yapılmıştır. Günümüzün seyircileri yeni film görmeye ne denli meraklıysa, Elizabeth çağı seyircileri de yeni oyun görmeye o denli meraklı olduklarından her tiyatronun geniş bir repertuarı vardı ve neredeyse her gün yeni bir oyun oynanırdı.³⁸

Elizabeth tiyatrosu bütün bu olumlu ve olumsuzluklara karşın günümüz tiyatrosu ve bu günkü sahne düzenini etkilemiş, günümüz tiyatrosuna önemli katkıları olmuştur.

1.2.5. Orta Sınıf Tiyatrosu

Orta sınıf tiyatrosu, Antik Yunan ve Roma tiyatrolarında ön planda olan dinsel tiyatroya benzemektedir ancak konu olarak o dönemden farklı aile yaşamını alması ve duygusallığın ön planda tutulması daha modern bir görünüm sergilemesini sağlıyordu. Dönemin en önemli düşünür ve yazarlarından Diderot ve Lessing önderliğinde Aydınlanma Döneminde Batı Avrupa'da bilgi akışı ve yeni aydınların toplumlara kazandırılması sağlanmıştır. Bu dönemde Avrupa tiyatrosunda yükselmeye başlayan orta sınıf için yazılan burjuva oyunları oynanmaktaydı.

İngiltere'de Georg Lillo 1731 yılında yazdığı 'Londra'lı Tüccar' adlı yapıtında orta sınıftan kişilere yer vererek bir orta sınıf trajedesini yaratmayı denemiş, İtalya'da da Vittorio Alfieri oyunlarında eski Yunan öykülerini güncel orta sınıfa

³⁸ Bkz. Mina Urgan, *Shakespeare ve Hamlet*, (Altın Kitaplar Yayınevi, 1984) 82

uyarlamıştır. Bu dönemde klasik trajedi ve komedi varlıklarını daha çok operada sürdürmüşlerdir.

Orta sınıf tiyatrosu dönemi komedi türünde en başarılı yapıtların verildiği dönemdir. Eski canlılığını bulamayan Commedia dell'arte geleneği de Fransa'da Marivaux, İtalya'da Goldoni'nin oyunları ile daha edebi ve düşünsel bir düzeye kavuşmuştur.

1.2.6. Çağdaş Tiyatro

“1830 yılı, toplum düzeninde olduğu kadar tiyatro alanında da 20. yüzyılı hazırlayan bir dönüşümü gösterir. Önce Fransa'da başlayan ve sonra sırasıyla Belçika, İtalya, İspanya ve Polonya'da ortaya çıkan işçi ve halk ayaklanmaları 1789 yılındaki Fransız İhtilalinden bu yana oluşan birikimin bir sonucudur.”³⁹ 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra tiyatro alanında büyük değişiklikler olmuştur. O güne kadar yıldız oyuncuların oyunları sahneye koyma işi ortadan kalkarak, sahne sanatı kolektif çalışmanın uyumlu bir düzeni olarak görülmeye başlanmıştır.

Günümüz tiyatroları sahne düzeni ve oyunculuk anlayışı Rus tiyatro düşünürü Stanislavski'nin getirmiş olduğu kurallara bağlı olmakla birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısında gerçekçilik, dışavurumculuk ve Bertolt Brecht'in epik tiyatro* anlayışı gibi gerçekçilik karşıtı akımlar da etkili olmuştur.

Modern tiyatrodaki, klasik tiyatronun bütün kalıpları yıkılmıştır. Yaşam klasik tiyatrodaki gibi anlatılmakla birlikte buna ek olarak canlandırılan karakterlerin görünmeyen iç yüzleri de ortaya konmaktadır. Stanislavski metodu olarak anılan bu metota göre oyunculuk, oyuncunun psikolojik yapısında oluşan duygu ve düşüncelerin sahne üzerinde fiziksel yansımasıdır.⁴⁰

Modern tiyatro, doğayı ve yaşamı olduğu gibi taklit etmez. Çünkü insanın iç dünyası toplum ve doğa mantığına uymayabilir. Epik tiyatro başta olmak üzere diğer

³⁹ Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt I*, (Remzi Kitabevi, 1985) 287

* Epik Tiyatro: Yanılsamacı tiyatronun seyirciyi sahnedeki karakter ve olaya özdeşleştiren duygusal yaşantısı karşısına, maddeci diyalektiğin tarih bakışı açısını sağlayan ve seyirciyi gözlemde bulunan bir üçüncü kişi durumuna getirerek onun usçul karar vermesini sağlayan tiyatro anlayışı.

⁴⁰ Yılmaz Arıkan 235

tiyatro akımları farklı amaç ve yöntemlerle de olsa, sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesine karşı çıkmışlar, sanatın doğal bir şey olmadığını yapılmış bir şey olduğunu savunmuşlardır. Geliştirdikleri deneysel teknikler tiyatroyu vakit geçirme ve eğlenme aracı olmaktan çıkardığından ilk zamanlar seyircinin tepkisiyle karşılaşmış ve seyirci çekememiştir.

Modernizmin Almanya'daki biçimi dışavurumculuk olarak adlandırılır. Bu akım ilk örneklerini Strindberg'in son oyunlarında sahne ve kabare için yazılan ve bestelenen şarkılı oyunlarda vermişti. Dışavurumculuk, estetikte, sanatçının yaratma sürecinin temelinde, dışavurum bir eylem ve sanatçının izlenimlerini duygularını, sezgilerini ve tavırlarını açığa çıkarmasından ve gözler önüne sermesinden oluşan bir süreç olduğunu savunan akımdır. Hem bireyin kendi ruhsal potansiyelini topluma karşı gerçekleştirmesini önerdiği, hem de bunun olanaksız olduğunu söylediği için, sahnede gerilimi, çatışmayı ifade eden öğelere önem verilmekteydi.

Çağdaş-modern tiyatro olarak adlandırılan bu tür Stanislavski'nin gerçekçi, Brecht'in epik, Ionesco'nun absürd, Jerzy Grotowski'nin grotesk ve yoksul ve sonradan orataya çıkan tiyatroların bir bütünüdür.

2. Sinema Sanatının Doğuşu Ve Tarihsel Gelişimi

Sinema sözcüğü, sinematografi sözcüğünün kısaltmasıdır. Çünkü sinemanın başlangıcındaki adlar olarak kabul edilen Lumiere Kardeşler kendi buluşları olan aygıtı sinematograf adını vermişlerdir. “Yunanca ‘kinema, -atos = devinim (hareket)’ ile ‘graphein = yazmak’ sözcüklerinden türetilen sinematograf, ‘devinimi yazan, devinimi saptayan’ anlamına; sinematografi de ‘devinimi yazma, saptama’ anlamına gelmektedir. Bu bilgilere dayanarak sinema, herhangi bir devinimi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini saptamayı, sonra da gösterici yardımıyla bu resimleri karanlık bir salonda görüntülük üzerine yansıtarak devinimi yeniden oluşturmayı anlatır.”⁴¹ Sinema, yirminci yüzyılın kültürel yaşamına egemen olan endüstrileşmiş sanat biçimlerinin ilki ve en büyüğüdür. Panayır meydanlarında mütevazı başlangıcın ardından zaman içinde milyar dolarlık bir endüstri haline

⁴¹ Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, (Agora Kitaplığı, 2008) 3,4

gelmiştir. Kısaca sinema, “Film üstüne saptanmış görüntülerin ya da çizilmiş desenlerin ışıkla bir perdeye ardı ardına düşürülerek hareketli görüntüler elde edilmesi temeline dayanan bir sanat dalı”dır.⁴²

Sinema, farklı kültürlerin, farklı insanların, farklı geleneklerin tanıtıldığı, birbirinden farklı yaşamların, duyguların, düşüncelerin iletilmesini sağlayan ve bunların en etkin biçimde paylaşılabilmesine olanak sunan, izleyicileri gerçek dünyadan alıp yeni dünyaların içine çeken sosyal, psikolojik, siyasal, toplumsal olaylara ve olgulara açıklık getiren ve bütün bunları estetik bütünlüğü içinde kendi özgün anlatım diliyle sunan bir sanat dalıdır.

Sinema bir araç olarak, eğlencenin yanı sıra eğitim, propaganda ve bilimsel araştırma amacıyla da kullanılmaktadır. Başlangıçta vodvil, popüler melodram ve resimli konferansı kapsayan öğelerin kaynaşmasıyla oluşan hızla sanatsal bir farklılık kazanmıştır. Ancak diğer kitle iletişim ve eğlence araçları ortaya çıkıp onun hegemonyasını tehdit ederken bu farklılığını kaybetmeye başlamıştır.⁴³

Sinema daha varolmaya başladığı ilk yıllarda ondan binlerce yıllık tarihi olan resim, müzik ve edebiyat gibi sanat yapıtlarıyla yarışabilecek eserler üretmiştir. Dünya sanat tarihine bakıldığında, sinema kadar hızlı gelişen sanat dalı olmamıştır. Daha ilk yıllarında bile bütün yirminci yüzyıl tarihine silinmez bir biçimde adı kazanmıştır. Zamanımızın gerçekliğini yansıtmasının yanı sıra onun şekillendirilmesine, tüm dünyadaki insanların hayallerine biçim vermeye yardım etmiştir.

Sinema bütün sanatların toplamı olarak düşünülebilir. Resimde kullanılan alan derinliği ve perspektifi, müziğin ritmi ve ölçüsü, tiyatronun dramatik yapısı sinemayı oluşturmaktadır. Hareketli görüntü sinemanın en özgün yanıdır. Sinemanın kökeninde görüntünün retinada iz bırakması olgusu yatmaktadır. Birbiri ardına retinada beliren görüntülerin hareket eder biçimde algılanması sinemanın temelini oluşturur.

⁴² Ana Britannica, Cilt 19, 403

⁴³ Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, (Kabalıcı Yayınevi, 2008) 13

Nijat Özön, sinemanın ekrana yalnız devinimli resimleri yansıtmakla kalmadığını, bunlarla ilgili sesleri de verdiğini, sinemanın hem resme hem sese dayanan bir görsel işitsel işaretler dizgesi olduğunu ve bu özelliğinden dolayı da çok yönlü bir araç olduğunu vurgular;

“Sinema dünyanın dört bir köşesindeki olayları, bilgileri saptayıp bunları yine dünyanın dört bir köşesine yayan iletişim, bildirişim aracıdır.

Sinema görsel işitsel imler, düşünceleri, duyguları, olguları aktaran; gerçek ya da kurmaca bir evren yaratan anlatım aracıdır.

Sinema bildiğimiz dilden ayrı kendine özgü kuralları, özellikleri olan bir görüntü dilidir.

Sinema yaratıcı sinemacıların elinde her çeşit duygu, düşünce, görüşü, her çeşit konuyu kendine özgü bir deyişle ortaya koyabilecek olgunluğa eriştiğinden bir sanattır.

Sinema bütün öbür geleneksel sanat kollarından sonra çıkmış, bunlardan yararlanmıştır. Bu özelliğiyle ‘yedinci sanat’ adını alan sinema, aynı zamanda, sanatların bir birleşimi, ‘tüm sanat’tır.

Sinema bilimsel, uygulamısal ya da işleyimsel alanlarda bir araştırma aracıdır.

Sinema, görüntülerin ve sesin taşıdığı özelliklerden, bilgileri aktarışındaki yoğunluk, kestirmelik ve kıvraklıktan dolayı, okulda ya da okul dışında en etkili eğitim ve öğretim araçlarından biridir.

Sinema, görüntülerin ve sesin istenildiği gibi kullanılabilmesi olanağı taşıdığından, bunun sağladığı inandırıcılık, kandırıcılık ve etkililikten dolayı propaganda araçlarından en güçlüsüdür.

Sinema, insanların boş zamanlarını doldurmak, onların hoşça vakit geçirmelerini sağladığından bir eğlence aracıdır.”⁴⁴

2.1. Sinemanın Doğuşu

Sinemanın tarihine baktığımızda Edison’un 1891 yılında patentli Kinetoscope icadı ve Lumiere kardeşlerin 1895 yılında verdikleri ilk ücretli film gösteriminden önce yapılan sinema öncesi dönemi de incelemek gerekir.

Sinemanın keşfi teknolojinin gelişmesi ve bu alanda yapılan araştırma ve buluşlarla meydana gelmiştir. 1824 yılında İngiliz fizikçi Peter Mark Roger’in hareket halindeki cisimlerin görüntüleri üzerine yaptığı kuramsal çalışma sinemanın ilk adımıdır. Roger’in bir defterin sayfalarına sıraladığı görüntülerin sayfalar hızla çevrildiği zaman hareketlenmiş gibi algılanması, hareket halindeki resimlerin sürekliliğini bulması gözdeki optik yanılgısının keşfidir.⁴⁵

Roger’in yaptığı bilimsel çalışma sonucu sinemaya temel oluşturan bu özellik fotoğrafın bulunmasından önce biliniyordu. 1832’de yapılan phenakistoscope ve 1834’te yapılan zoetrope gibi optik aletlerle aynı temele dayanarak hareketli görüntüler oluşturulmuştu. 1839’da fotoğrafın bulunmasından sonra hareketi eşit ve çok kısa aralarla sabit fotoğraflar olarak saptayan yöntemler geliştirilmiştir. “1877 ve 1880 yıllarında Edward Muybridge tek başına oluşturduğu yan yana dizilmiş fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptamış ve dönen bir diskin içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla atın devingenliğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiştir.”⁴⁶ Muybridge’ten sonra Fransız fizyolog Etienne Jules Marey 1882’de kuşların uçuşunu incelemek için saniyede 12 fotoğraf çeken makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt geliştirmiş ve fotoğrafları hareketli bir şekilde göstermiştir.

Kolektif bir eğlence biçimi olarak hareketli görüntüler yani sinema 35 mm genişliğinde şeritler halinde kesilmiş esnek ve yarı saydam selüloit üzerine basılan görüntüler şeklinde yayılmaya başladı. 1887’de Amerika’lı Hannibal Goodwin’in fotoğraf çekiminde selüloit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman’ın bu

⁴⁴ Nijat Özön, 7,8

⁴⁵ Bkz. Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, (De ki Yayınevi, 1989) 11

⁴⁶ Andre Bazin, *Sinema Tarihi*, (İzdüşüm Yayınları, 2007) 23

uygulamayı geliştirmesi ve makaraya sarılı selüloit film şeridi kullanması sinema filminin gerçekleştirilmesinde zemin oluşturmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda kullanılan fotografik filmin saydam taban, jelatinden yapılmış ince yapışkan astar tabakası ve ışığa duyarlı duyarkat gibi temel bileşenleri uzun yıllar değişmen kalmıştır.⁴⁷

Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Kinetografla, kenarlarına düzenli delikler açılmış filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanmıştır. Edison görüntüleri bu şekilde saptadıktan sonra kinetoskop adını verdiği gösterim aletini icat etmiş ve bununla görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başarmıştır. Ancak kinetoskop cihazı ile bir izleme deliği olduğundan sadece tek bir kişi gösteriyi izleyebiliyordu.

Edison'un buluşunu ve tek kişilik gösterimini Paris'te gören Fransız Lois ve Auguste Lumiere kardeşler sinematograf isimli cihazla ilk kez hareketli görüntüler elde etmişlerdir. Lumiere kardeşlerin ilk halka açık film gösterimleri Paris'te Copucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de 28 Aralık 1895 yılında yapılmıştır. Lumiere kardeşlerin yaptıkları bu gösteri sinemanın doğuşu olarak nitelendirilir.⁴⁸

2.2.1. Sessiz Sinema Dönemi

Sinemaya ses gelmeden önceki dönem, sinema tarihçileri ve akademisyenler arasında sessiz dönem olarak bilinir. Sessiz filmlerde diyaloglar görüntüyle birlikte senkronize edilmiş sese sahip olmadıklarından; hikaye konuları, bazı önemli diyaloglar ekranda arabaşlıklar olarak kullanılmıştır.

Sinemanın ilk yıllarında sözün eksikliğinin sinemada olumlu sonuçlar yarattığı söylenebilir. Bu eksikliği kapatmak için estetik ve biçim arayışları ile oyuncuların güçlü ifade yeteneği yoğun bir görüntü akışı ortaya konmasını sağlıyordu. Bakıldığında sessiz filmler sevilmış, beğenilmış ve onlar sayesinde sinema saygınlık kazanarak belli başlı bir sanat haline gelmiştir.

⁴⁷ Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, 23

⁴⁸ Bkz. David Parkinson, *History of Film*, (Thames and Hudson, 1995) 16

“Halk sinema denen yeniliği sinemanın doğuşundan itibaren benimsemiş hatta 1905 yılında ABD’de bir salon sabahın sekizinden gece yarısına kadar, her yarım saatte bir seans olmak üzere günlerce aralıksız çalışabilmiştir.”⁴⁹

Sinema endüstrisi, teknik ve estetik anlamda ortaya çıkışının ilk yirmi yılında büyük bir hızla gelişmiştir. 1895 yılında sadece bir yenilik olarak görülen sinema 1915 yılında artık yerleşik bir endüstri halini almıştır.

Sessiz sinemada ilk filmler yaklaşık bir dakika uzunluğunda ve tek bir plandan oluşan hareketli görüntülerden başka bir şey ifade etmiyordu. Herhangi bir senaryo olmadan açık havada çekilen belgesel türde filmlerdi.

Lumiere Kardeşler’in 1895 yılında Paris’te yapılan ilk halka açık film gösteriminden başlayarak, sessiz filmler canlı müzik eşliğinde gösterilmekteydi. Lumiere’lerin öncelikle belgesel gösterdikleri Cinematographe’ı Fransız üstünlüğünü kanıtlıyordu fakat herhangi bir ticari geleceği olmadığını düşünüyorlardı. Sinemanın önündeki geleceği yurttaşları Georges Melies fark etmiş ve sinemanın ilk döneminde öykülü film yapımcısı olmuştur. 1914’e kadar 400’den fazla film çeken Melies’in, 1902’de çektiği Aya Seyahat adlı filmi, ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilmektedir.⁵⁰

1910’ların başında ilk uzun metraj filmlerin gelmesiyle birlikte, karmaşık anlatıları ele almak için farklı anlatım teknikleri, kuramlar ortaya çıkmıştır. Öykülü filmlerin ortaya çıkmasıyla belgesel nitelikli sürekli aynı hareketli resimleri görmekten hoşnut olmayan seyirci tekrar sinemaya kazandırılmıştır.

1907-1913 yılları arasında, ABD ve Avrupa’da sinema endüstrisi kapitalist biçimde örgütlenmeye başladı. Gösterimcilerden sürekli gelen yeni taleplerle birlikte daha uzun, sinematografik dili olan filmler yapılmaya, bununla birlikte kameraman, yönetmen, oyuncu, ışıkçı gibi çeşitli iş bölümleri de oluşmaya başladı. Bunlarla birlikte kalıcı gösterim alanları kurularak sinema endüstrisi sağlam adımlarla büyümeye devam etmiş ve kurduğu yıldız oyuncu sistemiyle popüler filmler yaparak izleyici kitlesine o zamana kadar yaşamadıkları bir şeyi öfke, sevinç, hüznün ya da

⁴⁹ Thema Larousse, (Milliyet, 1993) 454

⁵⁰ Bkz. Gerard Beton, *Sinema Tarihi*, çev. Şirin Tekeli, (İletişim Yayınları, 1993) 9

koru gibi ‘duygusal katılımı’ yaşatmış ve sonrasında Aristoteles’in ‘katarsis’ dediği ‘rahatlama’ ile seyirciyi kendine bağımlı kılmıştır.⁵¹

Sinemayı bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten en önemli sinemacı Griffith olmuştur. Sinemada duygu ve düşünceleri de perdeye yansıtan Griffith, film yapım sürecinin de temel aşamalarını yerleştirmiş ve bütün bu organizasyonu sağlayan yönetmenin de önemini vurgulamıştır. Sinema, Griffith’in ‘Bir Ulusun Doğuşu’ filminden sonra sanat olduğunu ispatlamıştır. İlk yıllarında sadece hareketli fotoğraflardan oluşan sinema artık duygu ve düşünceleri aktaran güçlü bir ifade biçimine dönüşmüştür.

“Bu dönemde çoğunlukla “anlatısal bütünlük sineması” denilen filmler kendi içinde tutarlı anlatılar yaratmak için sinematografik kuralları kullanıyordu. Sinemanın ilk gerçek kitlesel iletişim aracı olarak kullanılması da “ anlatısal bütünlük sineması” ile aynı döneme denk gelmektedir.”⁵²

Almanya’da savaş sonrası dönemin siyasal ve toplumsal kargaşası dışavurumculuğu ortaya çıkarmıştır. 1920’lerde dışavurumculuk sinema sanatı açısından devrim niteliğinde denilebilir. İngiltere’de ise savaş sonrası sinema endüstrisi neredeyse çökmüştü. Gösterime giren filmlerin büyük çoğunluğu Amerikan yapımıydı. 1927 yılında çıkarılan yasa ile durum düzeltilmeye çalışıldı.

“Grev” ve “Potemkin Zırhlısı” filmlerinin yönetmeni Eisenstein gibi bazı Sovyet kuramcılar sinemanın sanatsal bir statüye kavuşmalarını amaçlıyor ve çalışmalarını bu yönde sürdürüyorlardı. Özellikle Eisenstein kurgu ve montajda yeni teknikler geliştirmiştir.

2.2.2. Sesli Sinema Dönemi

Sinemada sessizliğin açığa çıkmasını sağlayan en önemli gelişme, 1920’li yıllarda radyo yayıncılığının başlamasıdır. Sinemada sesin eksikliği, yüzeysel görüntünün altındaki karakterlerin kişiliklerinin belirlenmesinde ve yorumda hiçbir

⁵¹ Bkz. Prof. Dr. Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, Teb Haberler, Ocak-Şubat 1996, 45

⁵² Geoffrey Nowell-Smith, 42

şeyin açığa çıkmamasına yol açıyordu. Bu nedenle de sessiz dönemde izleyiciler tarafından en çok basit konulu filmler tutulmuştur.⁵³

Sinema endüstrisi tüm dünyada hızlı bir şekilde gelişirken 1920'lerin sonunda senkronize sesli diyaloga geçiş yapılarak sinemada devrim yaşanmıştır. Plastik anlatımın sessiz sinemanın sınırlarını zorlamasından dolayı ortaya çıkan ses, bakıldığında sessiz sinemadan doğmuştur. Sessiz sinemanın tamamen sessiz olmadığını unutmamak gerekir. Sessiz filmlerde her türden sese gönderme yapılarak bilinçli bir şekilde seyirci dinleyici konumuna sokulurdu. Ayrıca bu filmler piyano, keman ya da bir orkestranın canlı müzik çaldığı sinemalarda gösterime girer ve müzisyenler perdedeki eylemlere ses efekti katarlardı. Konuşmalar ise film akışı kesintiye uğratılıp ara yazılarla verilirdi.⁵⁴

Sessiz filmlerin izleyiciler tarafından sevilmesi ve tatmin edici şekilde kazanç sağlaması sesli filmlerin geleceği olmadığı yönünde düşünülmesine yol açmıştır. Hatta sinemanın mucitlerinden olan Edison bile bu konuyla ilgili bir toplantı sonrası, "Sesli filmin çok başarılı olacağını düşünmüyorum. İzleyiciler, hareketli görüntüleri öyle izlemeye alışmış durumdadır. Dolayısıyla görüntüye sesin eklenmesi, ilgilerini çekmeyecektir. Tamam, kısa süreli bir yenilik getirdiğimiz kaçınılmaz, ancak film hayranları bir süre sonra sessizlik ya da filme eşlik eden orkestra müziği için haykırmaya başlayacaktır." demiştir.⁵⁵

"1895 yılında başlayan sinema, Warner Bros.'un 1927 yılında Caz Şarkıcısı (The Jazz Singer) adlı filminde başrol oyuncusu Al Johnson'ın " Henüz bir şey duymadınız," diye başlayan cümlesiyle seslenmiştir. Böylece 1920'li yılların sonundan itibaren sesi bünyesine katan sinema altın çağına girmiştir."⁵⁶

Seyircilerin sesli filme olan ilgilerinin gün geçtikçe artması üzerine 1928 yılında ses öğesinin bütün film boyunca kullanıldığı ilk film New York Işıkları (Lights of New York) gösterime girmiştir. Filmde oyunculukların çok kötü ve hatalarla dolu bir film olmasına rağmen çok büyük başarıya imza atmıştır.

⁵³ Bkz. Thorold Dickinson, çev. Nurçay Türkoğlu, *Sinemanın Evrimi* (Çizgi Yayıncılık, 1986) 31

⁵⁴ Bkz. Geoffrey Noewll-Smith 245-249

⁵⁵ Focus Popüler Bilim ve Kültür Dergisi, *Hollywood Dile Geldiğinde*, 245

⁵⁶ Sevin Okyay, *Sinemanın 100 Yılı*, *Milliyet Sanat Dergisi*, Şubat 1995, 6

Sinema sanatının görselliğinin yanı sıra işitsel bir nitelik kazanmasıyla sessiz sinemada ön planda olan tiplerden ziyade “karakter” önem kazanmıştır. Bununla birlikte oyun ve senaryo yazarları da yeni bir önem kazanmıştır. Halkın sesli sinemayı sevmesi ve sesli sinemanın önlenemez yükselişi sesleri elverişli olmayan birçok yıldız oyuncunun sonu olmuştur.

Sesli sinemada izleyici sayısının önemli ölçüde artması üzerine Hollywood film endüstrisi tamamıyla sesli sinemaya geçti. 1930’lardan itibaren tüm filmler sesli olarak çekilmeye başlandı. Ancak sesli sinema beraberinde bir takım teknik ve estetik sorunlar getirmiştir. Mikrofonların ağır oluşu ve çekim sırasında motor sesinin kaydedilmesini önlemek için kameraların kabinlere konması zorunluluğu hareket olanağını kısıtlaması filmlerin gittikçe durağan ve çok konuşmalı yapımlar halini almasına yol açtı. Bütün bunlar başlarda sinemanın sanatsal bakımdan gerilemesine yol açmıştır.⁵⁷

Buna karşılık, ezberde zorluk yaşamayan ve diksiyonu düzgün aksanla konuşmayan tiyatro deneyimi olan oyuncu ve yönetmenler ön plana çıktı. Sesli sinema ile film sayısında sürekli bir artış yaşanmış ancak bunların çoğu tiyatro piyeslerinin uyarlamalarıydı. Bir başka açıdan bakılacak olursa sinemada ilk yıllarındaki gibi bir tiyatrolaşma başlamıştı.

Sinema endüstrisindeki mücadelede sesli filmlerin yapılmaya başlamasıyla “dil” gibi bir sorun daha ortaya çıkmıştı. Sessiz bir film bütün ülkelerde oynatılabilirken sözlü film kendi diline mahkum olduğundan yurtdışında gösterime giremiyordu. Bu nedenle Hollywood’un egemen olduğu uluslar arası film pazarı dağılmaya başladı ve ne kadar dilde film çekiliyorsa o kadar pazara bölündü. Bu kriz dublaj tekniğinin hayata geçirilmesine kadar sürdü. Filmlerin çekimden sonra seslendirilmesine dayanan dublaj uygulaması sesli sinemanın getirdiği teknik kısıtlamaların büyük bölümünü ortadan kaldırdı.

Sinemada sesin gelmesi, sinema salonu tasarımının daha büyük olması zorunluluğunu kesin kılmış ve beraberinde birçok teknik ayrıntıyı da standartlaştırmıştır. Sinema salonunun yalnızca dekorasyonuna değil, akustiğine de

⁵⁷ Bkz. Sadi Konuralp, *Sesli Filmlerde Film Müziği I*, 25. Kare, Ekim Aralık 1998, 72

özen gösterilmesi gerektiğini ortaya koyan ses, psikolojik bakımdan ise perdeye bir gerçeklik duygusu getirmiştir.⁵⁸

Sesli sinemada ses ve konuşmaların görsel anlatımı destekleyici nitelikte kullanılması gerekirken tiyatro deneyimi olan yönetmenlerin çoğu konuşmalara görüntüden daha fazla önem veriyorlardı. Fransız sinemasında ilk defa ses ögesi görsel anlatımın tamamlayıcı bir parçası olarak kullanılmıştır.

Fransız sinemasının sesli sinemaya geçişi çok kolay olmamıştır. Dünya genelindeki ekonomik kriz Fransa'yı da etkilemiştir. Ancak bu buhran döneminde Jean Renoir, Jean Vigo ve Marcel Carne gibi birçok yetenekli yönetmen çok başarılı işler yapmışlardır. 'Şiirsel Gerçekçilik' adını verdikleri bir anlayış içinde bu yönetmenler, yalnızca sinemanın özgün bir dili olması gerektiğini önemsemekle yetinmeyip, filmin toplumsal içeriğini de öne çıkarmışlar ve filmin olabildiğince çok sayıda seyirciye ulaşmasını amaçlamışlardır.⁵⁹

Böylece Fransız sineması, günlük yaşama, toplumsal ve ideolojik sorunlara, politikaya değinen konularıyla, ülkede yaşanan çelişkileri, çatışmaları gündeme getiren bir sinemanın temellerini atmıştır.

Sesli sinemanın yaygınlaşması, sessiz sinema döneminin sonuna doğru iyi filmler yapılan Alman sinemasının durgunlaşmasına neden olmuştur. O yıllarda Nazilerin iktidara gelmesiyle yönetmenlerin çoğu ABD'ye gitmiş, bu da sinema endüstrisini olumsuz yönde etkilemiştir. Dünya sinemasındaki gelişmeleri yakından takip eden Almanya Milli Eğitim ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Sovyetler Birliğinde yeni düzenin oluşumunda sinemanın etkisini görmüş ve atılımlar yapmıştır. Yapılan atılımlarla ve Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı, Fritz Lang'ın Die Nibelungen'i, Clarence Brown'un Anne Karenina'sı örnek alınarak çekilen filmlerle Alman sineması, kısa bir süre içinde toparlanmıştır.⁶⁰

⁵⁸ Bkz. Nejat Ulusay, *Sinema: Seyir; Seyirci: Başlangıcından Bugüne Sinema Salonları*, A.Ü.B.Y.Y.O. Yıllık, 1998 240-241

⁵⁹ Bkz. Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, (Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2005) 221

⁶⁰ Bkz. Rekin Teksoy 243

O yıllarda İngiliz sineması uluslar arası pazara yönelip, romantik, gerilim, tarihi filmlerle, bazı tiyatro uyarlamalarını içeren dönemin insan ilişkilerine ve toplumsal yapısına eğilmeyen filmler üretmiştir. Ekonomik yönden bir an önce toparlanmak isteyen İngiliz sineması toplumsal sorunları anlatmak yerine izleyicileri daha kolay etkilemek ve salonlara seyirci çekebilmek için yüzeysel dramatik çelişkileri yüksek filmler yapmıştır.

Sinema, özellikle sesli döneme girdikten sonra roman ile yarışmaya başlamış, yavaş yavaş anlatı estetiğine doğru gelişmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'da demokratik düzenin kurulması sinemada toplumsal sorunlara yepyeni bir bakış açısı getiren filmlerin üretilmesini sağlamıştır. Sinemanın yalnızca bir eğlence aracı olmaması gerektiğini savunan bu düşüncelerin ışığında, halkın sorunlarına ve yaşam savaşına eğilen filmler yapıldı. Rosselini, Alessandro Blasetti, Vittorio De Sica gibi yönetmenler faşizmin ülkeyi sürüklediği savaşa gönderme yaparak savaş sonrası halkın işsizliğini ve yoksulluğunu anlatan 'Yeni Gerçekçi' filmler çekmişlerdir.⁶¹

1950'lerde Hollywood geleneksel türlerde film üretmeye devam etmiş, Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema ile birlikte yönetmenin önemini anlamış, artık bir filmin, yönetmenin kişiliğine de bağlı olduğunu anlamıştır. Bununla beraber tür filmleri de yapılmaya başlandı. Sesin sağladığı gerçeklik duygusu çatışma sahnelerinin gerçeğe uygun biçimde kullanıldığı gangster filmlerinin yapılmasına ön ayak olmuştur.

1960 yılında Türkiye siyasal olayların doruğa ulaştığı ve sonunda darbenin yapıldığı bir döneme girmiştir. Darbe sonrası dönem olarak da adlandıracağımız yıllarda Metin Erksan'ın 'Toplumsal Gerçekçilik' olarak nitelendirilen anlayışıyla çeşitli filmler üretilmiştir. Gecelerin Ötesinde filmiyle başlayan bu anlayış yine Metin Erksan'ın yaptığı Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan Yılanların Öcü, Acı Hayat ve Necati Cumalı'nın öyküsünden uyarlanan Susuz Yaz ile devam etmiştir.

“Aynı yıllarda Güney Amerika ülkelerinde sömürgeciliğe radikal bir tutum geliştiren sinemacılar, alışlagelmiş klasik Hollywood anlatısından farklı, bağımsız

⁶¹ Bkz. Rekin Teksoy 271

filmler üretmişler; filmlerinde kendi anlatı geleneğinden de yararlanarak ulusal bilince seslenen, öfkeli ve şiirsel filmler çekmişlerdir.”⁶²

60’lar ve 70’ler boyunca sinema, daha geleneksel herhangi bir sanat biçiminden çok daha fazla olarak genç izleyicilere doğrudan seslendi ve izleyiciler bu şekilde salonlara çekildi. Ancak sinema gittikçe popülerleşen kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla sarsılmıştır. Sinemaya ilk meydan okuma, radyodan geldi. Bunu önce tv, ardından video izledi ve daha etkili oldu.⁶³

Televizyonların sinemayı sarsması üzerine film endüstrisi yeniden düzenlemeye girmiştir. 1970’lerin sonuna gelindiğinde yeni sinemanın coşkusu azalmaya başladı. Televizyonlarda yapılan birçok mini diziler insanların evde rahatlarını bozmadan izlemelerine olanak tanımış, her evde bir sinema dönemi bu şekilde başlamış oldu. Ancak bu dönemlerde sinemanın girmiş olduğu bunalım sadece televizyonun izleyiciyi salonlardan çekmesi değil, tüm dünyada yaşanan siyasi ve ekonomik sorunlarla birlikte insanların televizyon aracılığıyla kültürlerinin değişikliğe uğramalarına da bağlıdır.

Genç ve yeni Hollywood yönetmenleri kuşağının gelişi Steven Spielberg’in Jaws filmiyle 1975 yılında kendini gösterir. Genellikle 40’lı yıllarda doğan bu yönetmenler sinema ile büyümüş ve yabancı sinemacıları da inceleme fırsatı bulmuşlardır. Francis Ford Coppola, Baba (1972) filmi ile eski Hollywood türlerini sanat sinemasının etkisiyle yeniden yapmış ve gişede büyük başarılar elde etmiştir. ‘Yeni’ Hollywood adı verilen bu dönemde başarının temeli, tür filmlerinin en kolay biçimde paketlenip kitlesel ölçekte dünyanın her yanına satıldığı düzenli yapım sistemiydi.

Sinemanın temelinde teknoloji yattığına göre yaratıcı sinemacılar teknoloji ile sanat arasındaki dengeyi usta bir biçimde korumuşlar, teknolojiyi de sinemada yaratıcılığın aracı olarak kullanmışlardır. Ancak kapitalizmin boyunduruğu altına giren ve bu nedenle teknolojinin araç değil de amaç olarak kullanılması teknolojinin öne çıktığı filmlerin yapılmasını sağlamıştır.

⁶² Ana Britannica, C.19, (Ana Yayıncılık, 1990) 406-407

⁶³ Bkz. Geoffrey Nowel-Smith, 526

Sinema bir endüstri dalı olmanın yanı sıra çok önemli bir kültür olayıdır. Unutulmaması gereken, sinema filminin rastgele bir sanayi ürünü olmadığı, bir sanat işlevi yüklendiği ve bu nedenle serbest piyasanın sunu-istek ilkesiyle baş başa bırakılmaması gerektiğidir. Bugün Amerikan sinemasının öncülüğünde yaşanan gelişme, filmin ‘yapıt’ özelliğinin ‘ürün’e dönüştürülmesidir. Bu durum karşısında özellikle Avrupa ülkelerinin “sanat, kültür ve düşünce özgürlüğü” ilkesine işlerlik kazandırarak, ulusal kültürlerin bu arada sinemanın korunması, desteklenmesi, geliştirilmesi için önlemler almalarını yerinde bir davranış olarak değerlendirmek gerekir.⁶⁴

3. Uyarılama Kavramına Genel Bakış

Uyarılama, “roman, öykü, tiyatro oyunu, film gibi bir yapıtın yeniden oyun, roman, öykü ya da film haline dönüştürülmesidir.”⁶⁵ Bir başka deyişle, “uyarılama, bir sanat dalından, örneğin roman, öykü, tiyatro oyunu vb. ürününü alıp, onu başka bir sanat dalına aktarılmasıdır.”⁶⁶ Kısaca, “bir şeyi başka bir şeye uygulamak, uydurmak şeklinde tanımlanan uyarılama; roman, film, tiyatro oyunu vb. eseri bir türden öbürüne aktarmaktır.”⁶⁷

William Shakespeare’in, oyunlarında eski öykülerden esinlenmesi de birer uyarılama örneği olduğu düşünülebilir. Romeo ve Juliet oyununun Pyramus ve Thisbe adlı masaldan, Artur Brooke’un şiirinden ya da birçok ülkede dillerde dolaşan bir öyküden uyarlandığı düşünülmektedir. Aynı şekilde Batı Yakası’nın Hikayesi adlı müzikal modern Romeo ve Juliet uyarlaması sayılabilir.

Uyarılama kavramı genellikle roman, film, tiyatro üçgeni arasında yaygın olsa da bunlar dışında farklı sanat dallarının da birbirlerine kaynaklık edeceği gözden kaçmamalıdır. Örneğin Vermeer’in İnci Küpeli Kız adlı tablosu önce bir romana kaynak olmuş, roman ise sinemaya uyarlanmıştır.

⁶⁴ Bkz. Rekin Teksoy, 834

⁶⁵ Gürsel Korat, *Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yazıdan Söze Sempozyumu*, 21 Mayıs 2010

⁶⁶ Feridun Akyürek, *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*, (Kapital Medya, 2004) 103

⁶⁷ Meydan Larousse, C.1, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1969, 79

Sinema ilk zamanlarından bugüne fikir ve olay örgülerini kendinden daha fazla geçmişi olan tiyatro ve roman gibi anlatı sanatlarından önemli ölçüde esinlenmektedir.⁶⁸ Nijat Özön sinemada uyarlama terimini; “doğrudan doğruya sinema için hazırlanmamış bir metnin sinemaya uygun bir biçime sokulması ve sinema için hazırlanmış bir özeti senaryonun daha sonraki aşamalarına doğru geliştirme olarak tanımlamıştır.”⁶⁹ Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, Frankenstein, Rüzgar Gibi Geçti, Gugukkuşu gibi sinema için hazırlanmamış roman, kısa öykü ve tiyatro oyunlarından sinemaya çeşitli uyarlamalar yapılmış ve dünya sinema tarihinde yer edinmişlerdir.

Sinemanın ilk yıllarından beri izleyici potansiyelini düşürmemek için film endüstrisinde sürekli film üretme zorunluluğu vardır. Sinemada, senaryo yazarı sürekli gelen talepler doğrultusunda özgün senaryo üretimini karşılamada yetersiz kalabilir, ve bu nedenle roman, tiyatro oyunu vb. gibi diğer sanat dallarından esinlenerek talepleri karşılar.

Sinema, senaryo açısından ilk yıllarında özellikle roman ve tiyatro oyunlarından yararlanmıştı. Sinemanın ilk ustalarına göre, roman ya da film insan yaşamından kesitler sergilemekteydi; roman ve film öyküsünün çıkış noktaları aynıydı.⁷⁰ Sinemanın bir sanat dalı olmasında ve gelişiminde büyük katkıları olan Griffith bu konu ile ilgili olarak; “Dickens da öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle... Ancak benim yaptığım, görüntüyle bir öykü anlatmak, tek ayrım bu...” demiştir.⁷¹

Uyarlama hakkında bu görüşlere karşıt eleştirilenlere göre uyarlamamın tamamen orijinalinden farklı olması gerekmektedir. Gerçek sanatsal başarı, yazınsal bir metnin görüntüye dönüştürülmesinden farklı bir şekilde sunulmasıyla orijinalinin tamamen yıkılmasıyla mümkün olabilir. Keith Cohen’e göre uyarlama yapılan metin

⁶⁸ Bkz. Ephraim Katz, *The Film Encyclopedia*, New York, 1979, 19

⁶⁹ Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, 311

⁷⁰ Bkz. Feridun Akyürek, *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*, (Kapital Medya, 2004), 104

⁷¹ Luigi Chiarini, cev: Bilge Karasu, *Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı*, (Ankara, 1968) 196

sinemanın özelliklerini taşımalıdır. Bunun için de roman ya da tiyatro oyunundan alınan metnin tüm özellikleriyle sinema diline dönüştürülmesi gerektiğini savunur.⁷²

İyi bir şekilde sinema diline aktarılan metinlerin sinemada oldukça başarılı olduklarını görürüz. “Maddi anlamda yapımcıları memnun eden bu durumdan dolayı, yapılan araştırmalarda, her yıl Amerika’da yapılan filmlerin yaklaşık %30’unun roman uyarlamaları olduğu tahmin edilmektedir. Akademi ödülllerinden ‘en iyi film’ ödülünün dörtte üçü uyarlamalara verilmiştir.”⁷³

Uyarlamanın izleyiciler tarafından sevilip tutulması oldukça mantıklıdır. Uyarlama için kullanılan malzemelerin çoğunluğu izleyicilerin beğenisini kazanan ve olumlu eleştiriler alan eserlerdir. “Bu eserler daha önceden piyasaya sunulmuş ve başarı kazanmış roman ya da tiyatro oyunu olmaları nedeniyle yapılan filmlerde izleyiciler tarafından ilgi ile karşılanmaktadır.”⁷⁴

3.1. Senaryo – Uyarlama İlişkileri : Benzerlikleri ve Farklılıkları

Sinemada senaryoyu kısaca bir filmin yazılı metni olarak tanımlayabiliriz. “Senaryoların, olayların ana çizgileriyle yer aldığı özetten, bütün eylem, jest ve imlemelerin açıkça belirtildiği ayrıntılı çekim senaryosuna kadar farklı aşamaları bulunmaktadır.”⁷⁵ Senaryolar, özgün senaryo ve uyarlama olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İlk yıllarında sinema önce edebiyattan sonra da tiyatro oyunlarından yararlanmıştı. Zaman ilerledikçe gelişen sinemada, film yapmak isteyen bir kişinin, yalnızca sinemanın olanaklarını, özelliklerini göz önüne alarak düşündüğü konuyu işleyerek yazdığı özgün senaryolar kullanılmaya başlandı. Ancak yine de sinema endüstrisi, bir roman ya da tiyatro oyunu, okuyucu ve izleyiciler tarafından sevilip popülerleştğinde, ve özgün senaryo yazımında sıkıntı yaşandığı zamanlarda uyarlama filmlere yönelmektedir. Uyarlama, daha önce başka bir amaçla hazırlanmış olan bir metni sinema diline çevrilmesi yönünden özgün senaryodan farklıdır. Çünkü sinemacılar roman ya da tiyatro oyunundaki malzemenin görsel, işitsel ve kurgusal

⁷² Bkz. Robert Giddings-Chris Wensley, *Screening the Novel: The Theory and Practise of Literary Dramatization*, (The MacMillan Pres, 1990) 12

⁷³ Morris Beja, *Film and Literature*, (New York: Longman Inc, 1979), 78

⁷⁴ William Miller, *Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin*, (Hayalbaz Kitap, 2009), 243

⁷⁵ Ana Britannica, Cilt 27, (Ana Yayıncılık, 1994), 310

yönden karşılıklarını bulup metni sinema diline çevirmek için gerekli değişiklikleri yapar.⁷⁶

Sinema sanatında anlatım dili kurulurken en önemli noktalardan birini senaryo oluşturmaktadır. Senaryo en basit tanımıyla, kelimelerle resim yaratma sanatı olarak tanımlanabilir. Daha kapsamlı bir senaryo tanımı yapacak olursak; belli bir teknik ve yeteneğe dayanan, sinema sanatı kurallarını ve çağın tekniğini dikkate alan, ilk satırından son satırına dek sinemaya uygun olarak hazırlanan metindir.⁷⁷

Sinema, izleyicinin deneyimi perdede görebildiği şeyle sınırlı olan devinimli, seyredilen bir sanattır. Bu nedenle senaryo yazarken edebi anlatımdan çok görsel anlatımın güçlü olması gerekmektedir. Görsel anlatımda herhangi bir yazılı metindeki olaylar ve duygular izleyiciye görüntü olarak verilmektedir. Senaryo yazarı da, görsel algı için dışsal işaretleri düzenler ya da diyaloglar aracılığıyla izleyicinin fikri çıkarması için yol gösterir.⁷⁸

Herhangi bir anlatı formunda kullanılan açıklayıcı öğeler sinema diline çevrilirken bazı zorluklarla karşılaşmaktadır. Sinema dili, görsel ve işitsel bir dil olduğundan metinlerin sinematografik olması zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir. Örneğin; dünyanın en güzel kadını, en iyi insanı, en kötü adamı gibi insanlar için göreceli olan kavramları sinemaya tamamen uyarlamamanın imkanı yoktur. Bütün bunların sinemada canlandıran karakterin davranışlarıyla, görünüşleriyle anlatılması gerekir.⁷⁹ Ancak insanlar herhangi bir edebi metni okurken karakterleri hayallerinde canlandırdıklarından, genellikle sinemadaki karakterle örtüşmediğinden uyarlamalar izleyicide bir şeyleri eksik bırakmıştır.

Senaryo, bir filmin en temel öğelerindedir. Filmin başarısını önemli ölçüde etkileyen unsurların başında gelmektedir. Çünkü film, ne kadar görsel ve işitsel bir sanat olsa da senaryo üzerine şekillenir. Senaryo yazarları genellikle film izleyiciye sunulduktan ve başarılı ya da başarısız bulunduktan sonra unutulmuş kişiler

⁷⁶ Bkz. Nijat Özön, "100 Soruda Sinema Sanatı", (Gerçek Yayınevi, 1972), 84-85

⁷⁷ Bkz. T.C Milli Eğitim Bakanlığı, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, *Senaryonun Temel Öğeleri*, (Ankara, 2007) 3

⁷⁸ Bkz. James Griffith, *Adaptations As Imitations: Films From Novels*, (Newark University of Delaware Pres, 1997) 21

⁷⁹ Bkz. Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, 35

olmuşlardır. Bazı filmlerde yönetmenler senaryoya katkıda bulunmakta ve hatta bazı filmin senaryolarını kendileri yazmaktadırlar.

Senaryonun temeli “bir hikaye en iyi şekilde nasıl anlatılır ?” sorusudur. İyi bir film çekmek için ilk şart, iyi bir hikayeden oluşturulmuş iyi bir senaryodur. Senaryonun önemini en iyi şekilde açıklayan Rene Clair’in ; “İyi bir senaryodan kötü bir film yapılabilir ama kötü bir senaryodan iyi bir film asla yapılamaz” düşüncesidir. Buradan sinemanın kolektif bir çalışmanın ürünü olduğunu, iyi bir senaryodan kötü bir film olabileceğini; çünkü senaryonun her şey demek olmadığını anlarız. Bir filmi uzun ve zorlu bir yola benzetirsek senaryo bu yolun daha başıdır. Senaryodan filmin bitim aşamasına kadar ses, ışık, hava şartları, oyunculuk gibi daha bir çok etken bu yola dahil olmaktadır. Kısacası, başarılı bir filmin ortaya çıkması için senaryo çok önemlidir, ancak tamamen yeterli değildir.

“Bir filmin başarılı olması için ilk adım olan senaryo, yazına ait değil sinemaya ait bir çalışmadır. Senaryonun başarısı da onun edebi başarısından çok sinematografik anlatıma yatkınlığı ve perdedeki devingen olaylarla bütünleşmesine bağlıdır.”⁸⁰

Bir edebi eser, belli bir başlangıçtan belli bir sona kadar, belli bir zaman içinde ard arda sıralanan olaylar, anlatıma bağlı olarak yazılır.⁸¹ Her şeyden önce anlatıma dayalı bir yazı şekli olan bu eserler, kendilerini sözcüklerle ifade ederler. Sinema yazılı metinlerden farklı olarak müzik, ses efektleri, konuşulmuş sözcükler ve en önemlisi hareketli görüntü yollarıyla kendini ifade eder. Bu nedenle Andre Bazin sinemayı, “geçmiş asırlar öncesine dayanan edebi dil ile boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği” olarak kabul eder.⁸²

Yazınsal yapıtların filme uyarlanmasında sık sık rastlanan başarısızlık, bu yapıtlarda ortaya konulan yoğun malzemenin filmin dar çerçevesi içine yerleştirilmeye çalışılmasından doğmaktadır. Bir romanının içsel yapısı, kişilerin

⁸⁰ Yalçın Demir, *Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller*, (Turkuaz Yayıncılık, 1994) 48

⁸¹ Roland Bourneur – Real Quillet, cev. Hüseyin Gümüş, *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989) 21

⁸² Andre Bazin, cev. Nijat Özön, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Bilgi Yayınevi, 1995) 20

konuşmalarından daha fazlasını içermektedir. Çünkü içinde bulunduğu çevreye, zamana ve okurun hayal gücüne temel olacak ipuçlarına ilişkin ayrıntıları verir.⁸³

Roman yazarının, bir varlığı ya da nesneyi, kimi davranışların nedenlerini, herhangi bir gelişimi, oluşumu anlatması, bir çevreyi betimlemek için birçok sözcüğe başvurması, sayfalarca yazmasını gerektirir. Buna karşılık senaryo yazarı, belirtilen varlığı ya da nesneyi, gelişimi, oluşumu zaman açısından ekonomik davranma nedeni ile ve uyarlamaya çalıştığı senaryosunun sinema için yazdığını unutmayarak tek bir görüntü ile ortaya koyabilir.

Edebi bir metinde tabiatı tasvir eden yazar, bunu bir ya da iki sayfada yapacaktır. Sinemada ise bütün bunlar birkaç saniye ya da dakikaya sığdırılmaktadır. Bu nedenle sinema somut şeyleri, roman ya da herhangi bir edebi metin soyut şeyleri anlatmada başarılıdır. Duyguların anlatılması bir ölçüye kadar mümkündür ancak bunu sinema diliyle anlatmak çok farklı ve zordur.⁸⁴

Senaryo esas olarak sinemasal bir çalışmadır. Edebi değil, yarı edebi çalışmadır. Çünkü başka bir dil yapısı içinde yazılır. Sinemaya uygun terimlerle yazılır.⁸⁵ Sonuç olarak bu iki ifade yolunun, birbirine benzeyen tarafları olduğu gibi farklılıkları da vardır. Birinde düşündüklerimizi görmeye çalışırken, diğesinde gördüklerimizi düşünürüz.

3.1.1. Tiyatrodaki Temel Anlatı Yapısı ve Anlatım Formları

“Anlatı, bütün dillerde, bütün kültür, edebiyat ve gündelik yaşamda, geleneksel halkbilimde ve modern kitle iletişim araçlarında bulduğumuz bütünlüğün geniş bir yapısıdır.”⁸⁶ Aynı zamanda “anlatı, zaman ve mekan içinde meydana gelen, neden-sonuç ilişkisi içinde birbirine bağlı olan olaylar dizisidir.”⁸⁷ Aristoteles’in Poetika adlı eserinde de vurguladığı gibi, “anlatıların giriş bölümüyle başlayıp,

⁸³ Bkz. Feridun Akyürek, 107

⁸⁴ Bkz. Nijat Özön, Türk Dili Roman Özel Sayısı, *Roman ve Sinema*, (Sayı 154, 1964) 797-798

⁸⁵ Erdem Kırıl, Türkiye Yazıları, *Edebiyat Uygulamaları ve Sinema Dili, Edebiyat Dili*, (Sayı 59, 1962) 14-15

⁸⁶ Olivier Burgelin, cev. Nezih Erdoğan, *Kurgu Dergisi, Yapısal Çözümleme ve Kitle İletişimi*, (Sayı 4, 1981) 77

⁸⁷ David Bordwell-Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, (New York, 1986) 83

gelişme bölümünde olayların karışması ve sonuç bölümünde de çözüme kavuşması beklenir.”⁸⁸

Poetika’da Aristoteles sanatı, mimesis yani taklit olarak niteler ve sanatları taklit etmede kullandıkları araçlar ve taklit tarzları bakımından sınıflandırır. Aristo’ya göre bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla, bazıları ise ses aracılığıyla taklit eder. Buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir.⁸⁹

Antik çağ anlayışına göre doğaya öykünme, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi biçimler. Buna göre, sanat yapıtı yaşamın bir kopyası niteliğini taşımalıdır. Ancak bu kural, öykünmenin doğayı birebir kopyalamasını zorunlu kılmaz. Doğayı yansıtmaya, sanatın araçları tarafından biçimlenmiş bir yansıtmaya olmalıdır. Kısacası, öyküme yalnız, olanı değil de, olması gereken olayları da içerebilir. Bütün bunlar Aristo’nun mimesis kuramının gerçeklik kuramına çok yakın olduğunu göstermektedir.⁹⁰

Taklit anlamına gelen mimesis, gerçekliğin kopyasını vermekte özgürce yaratıcı öykünmeye kadar çok geniş bir anlam yelpazesi içermektedir. “Platon mimesisi, dünyayı gerçek dünyaya, ardında yatan ideal biçimlerle bağlamak için kullanır. Aristoteles ise, yaşadıkları dünyada, gerçeğin taklidi yapmaları gerektiğini söyler.”⁹¹

‘Söz’ün araç olarak kullanıldığı sanatları inceleyen Aristoteles, bu sanatları hikaye etme yoluyla ve gösterme yoluyla şeklinde iki sınıfa ayırmıştır. Hikaye etme yoluyla taklit etme Poetika’da “... ya Homeros’un yapmış olduğu gibi bir başka kişi adına ya da kendi üzerine başka hiçbir rol almadan doğrudan doğruya yine kendi adına yürütülür” şeklinde açıklanmıştır.⁹² Birinci durumda bir kahramanın deneyimleri ve yaşadıkları anlatılır. İkinci durumda şair doğrudan kendisinin dahil olduğu olay ya da durumları anlatır. Gösterme yoluyla taklit ise yine Poetika’da “taklit edilen bütün kişilerin etkinlik ve eylem içinde gösterme” olarak açıklanır.

⁸⁸ Aristoteles, cev. İsmail Tunalı, *Poetika*, (Remzi Kitabevi, 1993), 28

⁸⁹ Bkz. Aristoteles, 11

⁹⁰ Bkz. Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, (Pan Yayıncılık, 2007), 38

⁹¹ Yılmaz Arıkan, *A’dan Z’ye Tiyatro Kuramı*, (Pozitif Yayınları, 2006) 277

⁹² Aristoteles, 14

Bütün bu açıklamalara göre Aristoteles, Sophokles ile Aristophanes'in aynı sırada yer alması gerektiğini söyler. Çünkü Aristoteles'e göre "her ikisi de etkinlik ve dramatik eylem içinde bulunan kişileri taklit ederler."⁹³ Gösterme yoluyla anlatımda öykünün sözel olarak değil, adından da anlaşılacağı gibi eylem içinde canlandırılması söz konusudur. Eylem içinde öykünün gösterilebilmesi için karakterlere ihtiyaç vardır. Karakterler de öyküyü, olay örgüsü içinde aktarırlar. Bütün bu etkinliğe 'dramatik anlatım' adı verilir.

Dramatik anlatımı diğer anlatımlardan ayıran en önemli nokta; insanla ilgili olan bir duyguyu, insan yaşamını temel alan ve bu yaşamdaki bir sorunu, bir anı, bir düşünceyi ya da duyguyu ileten bir görünümü canlı kişiler, karakterler aracılığıyla yapmasıdır.⁹⁴ Herhangi bir tiyatro oyununda oyuncular konuşan bir armut ağacı ya da bir araba, hal ve hareketleri ve duyguları olması bakımından insanı işaret etmektedir.

Anlatım tarzları olarak destan türü 'hikaye etme yolunu', tragedya ve komedyaya ise 'gösterme yolunu' kullanırlar. Bu ayrım Platon'un Devlet adlı eserinde 'diegesis' ve 'mimesis' kavramlarıyla tanımlanır. "Platon bu eserde şiirin iki türlü anlatma yolunun olduğunu; biri tragedyadaki ve komedyadaki taklit yolu (mimesis), diğeri şairin olanı biteni kendi anlatması (diegesis) olarak açıklar."⁹⁵

Mimetik ve diegetik anlatım tarzları arasındaki temel fark, anlatıcının anlattığı şeye bağlı olarak değişmektedir. Anlatıcı anlatıda olayları, karakterleri, zaman ve mekan bilgilerini aktaran kişidir. Anlatıcının doğrudan sunulup sunulmaması, o anlatının mimetik ya da diegetik olarak sınıflandırılmasında temel etmendir. Diegetik anlatım anlatıcının varlığına, mimetik anlatım ise yokluğuna dayanır. Mimetik anlatımda olaylar, oyuncular tarafından eylemlerle ve diyaloglarla izleyicilere aktarılır. Burada anlatıcı yerine oyuncular ve bir eylem vardır.⁹⁶

Diegetik anlatım ise her zaman bir kişi tarafından anlatılarak aktarılır. Destan, roman, öykü, masal anlatılarına baktığımızda hep dolaysız bir anlatıcının varlığını

⁹³ Aristoteles, 15

⁹⁴ Bkz. Murat Tuncay, *Dramatik Olan*, 28

⁹⁵ Platon, cev. Sabahattin Eyüpoğlu, *Devlet*, (Remzi Kitabevi, 1962), 131

⁹⁶ Bkz. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, (İletişim Yayınları, 2002) 366

görürüz. Bu anlatıcı, meydana getirilen görüntüler ile dinleyici arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum yapar.⁹⁷

Antik Yunan'dan günümüze edebiyatta eserler epik, dramatik ve lirik olmak üzere üç büyük gruba ayrılmaktadır.

Epik anlatım türü diegetik anlatımı, dramatik anlatım türü mimetik anlatımı, lirik anlatım türü ise insanın iç dünyasına yönelen öznel şiirleri kapsamaktadır. “Epik anlatım türü içinde yer alan destan, kahramanların olağanüstü eylemlerini coşkulu, törensel bir üslupla anlatan, mitoloji, efsane, folklor, tarih öğeleri içeren, genellikle birkaç bölümden oluşan uzun manzum olarak tanımlanır.”⁹⁸ Epik anlatılar kitaptan çok daha eski, kaynağını sözlü kültürden alan bir türdür. Bu nedenle epik anlatılar, geçmişte olmuş ve değiştirilmesi mümkün olmayan anlatılardır. Mikhail Bakhtin'in de belirttiği gibi “epik dünya ancak hürmetle kabul edilebilir, dokunulması gerçekten imkansızdır.”⁹⁹

Destanlar birbirinden bağımsız olaylardan meydana gelmiş anlatılardır. Destan, diğer bir deyişle epos, episodlar şekilde neden sonuç ilişkisi zorunluluğu olmayan anlatılardır. “Epos, ölçülü (vezinli) sözlerle ağırbaşlı konuları taklit etmesi bakımından tragedyaya benzer; fakat aynı ölçüyü ve öykü biçimini kullanmasıyla da tragedyadan ayrılır. Bir başka ayrılık da zamanla ilgili uzunluk yönündendir. Tragedya, öyküyü, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır. Epos ise, zaman yönünden sınırlandırılmamıştır.”¹⁰⁰

Tiyatroda illüzyon olayı, “seyircinin sahnedeki oyunu, oyun olarak değil de gerçekmiş gibi seyretmesi, bir an için seyirci olduğunu unutup sahnedeki olayı yaşamasıdır.”¹⁰¹ İzleyici gerçek dünyada içinde bulunduğu zaman olgusundan sıyrılıp kurmaca evrendeki zaman dilimine geçiş yapar. Görselliğe dayanan mimetik anlatımın diğer anlatım tarzlarından en büyük farkı ve izleyiciyi büyüleyen tarafı zamanlar arası geçiş diyebiliriz. Ayrıca dramatik anlatım çatışmaların, çelişkilerin,

⁹⁷ Bkz. Gennady Pospelov, cev. Yılmaz Onay, *Edebiyat Bilimi*, (Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995), 277

⁹⁸ Ana Britannica, C.7, (Ana Yayıncılık, 1987) 187

⁹⁹ Mikhail Bakhtin, cev. Cem Soydemir, *Karnaval dan Romana*, (Ayrıntı Yayınları, 2001) 181

¹⁰⁰ Aristoteles, 21

¹⁰¹ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (Dost Yayınları, 2003) 283

olayların çokluğu ve duyguların şiddeti açısından oldukça yoğun bir anlatım biçimidir. Bu nedenle, tiyatro ve dramatik tür, insanların kendilerini yoğun duygusal bir katılım içinde bulmak istemelerinden doğmuştur.

Dramatik anlatım, karakterin yaşamındaki belirli kırılma noktalarına odaklanır. Kırılma noktaları, gerçek yaşamda da karşılaştığımız 'eşik durumları'dır. Dramatik anlatım, karakterin yaşamında ortaya çıkan bu durumlar ve onların dramatik sonuçlarıyla ilgilenir. Ancak bunu yaparken çatışmayı doğuran temel aksiyona odaklanır ve onun gelişimi ve sonuçlanmasıyla alakadar olur. Bu bize 'aksiyonda birlik' düzenini ifade eder. Aksiyon birkaç saat içinde ya da bir tam günü aşmayacak şekilde düzenlenmelidir. Diğer bir deyişle eylem, aksiyonun başlangıcı ile bitişi arasındaki süre bütünüyle izleyicinin gözü önünde olmalıdır. Bu da bize 'zamanda birlik' düzenini ifade eder. Aksiyonun aynı yerde geçmesi, değişik sahnelerin olmaması da 'mekanda birlik' düzenini ifade eder. Kısacası, bir günde başlayıp biten tek bir olayın aynı mekanda geçmesi tiyatrodaki 'üç birlik kuralı'nın esas olduğunu göstermektedir. Üç birlik kuralı, örneğin bir saat süren bir gösterinin kapsamı içinde çeşitli sahnelerin yer almasının, aynı şekilde bir saatlik sürede, ayları ve yılları kapsayacak bir aksiyon yaratılmasının seyirci tarafından inandırıcı bulunmayacağı varsayımından hareketle kabul edilmiştir.¹⁰²

Olay örgüsü, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. Antik Yunan'dan günümüze kadar gelmiş bu anlatım şekli, klasik anlatı yapısının temelidir. Her olay bir öncekinin mantıklı sonucu, bir sonrasının mantıklı nedendir. Böylece oyunun olay örgüsü, ne kadar sıra dışı olursa olsun, akla uygunluk ve inandırıcılık kazanır.¹⁰³ Olay örgüsünün düzgün yapısı izleyicinin aldığı hazzı en üst seviyelere ulaştırmaktadır.

Olay örgüsünde bütünlük sağlanmalı, biçime uygun düşmeyen alakasız kişi, olay ya da durumlar anlatının içine alınmamalıdır. Çok sayıda konu ya da durumu yine çok sayıda karakterle anlatmaya çalışan anlatılarda olay örgüsü dağınıklaşmakta

¹⁰² Bkz. Martin Esslin, cev. Öxdemir Nutku, *Dram Sanatının Alanı*, (Yapı Kredi Yayınları, 1996), 14

¹⁰³ Bkz. Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, (Yapı Kredi Yayınları, 1997) 84

ve anlaşılabilirliği olumsuz yönde etkilemektedir. Bu nedenle ayrıntıların yitirilmesi pahasına ulaşılmış birlik her zaman tercih edilir.¹⁰⁴

Klasik dramatik yapıda, olay örgüsü serim, düğüm, çözüm aşamalarından oluşmaktadır;

Serim bölümü genellikle oyunun başlangıç kısmı olan bilgi verme sürecidir. Sevda Şener serimi, “Durumu hazırlayan koşullar ile olay başlamadan önce geçmiş olaylar, genellikle oyunun başında, bazen de olayın gelişim aşamaları arasında anlatılır. Buna serim denilmiştir”¹⁰⁵ olarak tanımlamıştır. Özdemir Nutku ise serim bölümünü “ Serim, oyun kişilerini geliştirirken, oyun kişilerinden gelişerek perde kapanıncaya kadar sürer”¹⁰⁶ olarak açıklamıştır.

Aristoteles Poetika’da “her tragedyanın bir düğüm, bir de çözümden oluştuğunu ve düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anladığını söyler.”¹⁰⁷ Baht dönüşü, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir. Sevda Şener baht dönüşünü, “olayların mutluluktan mutsuzluğa ya da tam tersi yöne dönüştüğü nokta”¹⁰⁸ olarak tanımlar. Ayrıca düğüm, anlatıdaki kahramanın çözümsüz kalan bir sorunla karşılaştığı, sorun karşısında çaresiz kaldığı, içsel ya da dışsal faktörler nedeniyle bir şey yapamadığı durumdur.

Aristoteles çözüm bölümünü baht dönüşünden yapıtın sonuna kadar olan kısmı olarak tanımlar. “Klasik tiyatro anlayışında, düğüm bölümündeki olayların çözümüyle birlikte, çatışmanın temelindeki çelişmelerin de çözümü gelir ve izleyici katharsis’e ulaştırılır.”¹⁰⁹ Çözüm bölümünde izleyicinin aklındaki tüm sorular yanıt bulur.

¹⁰⁴ Bkz. Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, (Filiz Kitabevi, 1986), 272

¹⁰⁵ Sevda Şener, 17

¹⁰⁶ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, 171

¹⁰⁷ Aristoteles, 51

¹⁰⁸ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 35

¹⁰⁹ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, (Mitos Boyut Yayınları, 1993), 41

3.1.2. Sinematografik Dil ve Temel Anlatı Yapısı

“Her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğunu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir.”¹¹⁰ Her sanat dalında olduğu gibi sinema sanatının da kendine özgü bir anlatım dili bulunmaktadır. Sinema sanatının kendini yenilediği ve yönetmenin bir sanatçı olarak kabul edildiği bir dönemde, 1960’lı yıllarda, ortaya çıkan ‘sinema dili’ kavramı; sanatçının işine bir çeşit dil yaratma biçimi olarak bakıldığı, yapısalcılık ve göstergebilim gibi dilbilim kökenli sanat kuramlarının yaygınlaştığı zamana denk düşmektedir.

Aynı yıllarda ortaya çıkan Fransız Yeni Dalga sinema akımının öncülerinden Jean Luc Godard, sinemaya bir dil olarak bakmış ve bu dilin analizini yapmıştır. Analiz ettiği bu dili kullanarak farklı cümleler ve öyküler kurmuştur. Sinemanın bir dil ve her yönetmenin bir sinema dilinin olduğu iddiaları bu dönemde gelişmiştir.¹¹¹

Sinema sanatı ilk yıllarında, insanlara “Bir Trenin Gara Girişi” ya da “Fabrikadan İşçilerin Çıkışı” gibi sıradan olayları, merak duygusu uyandırarak veren bir buluş olarak ortaya çıkmıştır. Sinema endüstrisi, sinemanın insanların yoğun ilgisiyle karşılaşması nedeniyle daha fazla merak duygusu uyandırmak için farklı yollara girişmiş ve kendine en yakın görsel sanat olan tiyatroya yönelmiştir. Tiyatro sanatı, Antik Yunan’dan bugüne izleyicisi olan bir sanat dalı olduğundan bazı tiyatro oyunları filme alınmıştır. Böylelikle varolan sinema seyircisinin yanına seyirci kitlesi hazır olan tiyatro seyircisi de eklenmiştir.

Sinema tarihine baktığımızda sayısız tiyatro ve roman uyarlamalarıyla karşılaşırız. Bunların hepsinde ortak yan sinemaya gidip film izlemeye başladığımızda yaşadığımız deneyiminin artık okumaktan çok seyretmeye dayalı olmasıdır. Bir edebiyat uyarlaması söz konusu olduğunda, yazar her ne kadar filmin yönetim takımı ile birlikte çalışsa da izlediği sanat yapıtının artık kendi sanat yapıtıyla pek ilgisi kalmamıştır. Bu bütün edebiyat uyarlamalarında yazar ile sinemacı arasındaki çatışmanın en önemlisidir. Filmin oluşum aşamasında edebiyat

¹¹⁰ Andre Bazin, cev. Nijat Özön, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, (Bilgi Yayınevi, 1995) 19

¹¹¹ Bkz. Mehmet Açar, *Sinema Dili Nedir ?*, Sinema Dergisi, (Turkuaz Yayıncılık)

yerini artık sinemanın diline bırakmıştır. Başka bir deyişle yazının dili görüntünün diline dönüşmüştür.¹¹²

Zaman içinde gelişen sinema sanatı, hem roman ve tiyatro uyarlamalarıyla hem de kendi özgün senaryolarıyla kendi teknik ve estetik biçimine göre kendi özgün dilini oluşturmuştur. Sinemada da öykü anlatımı tiyatro ve romanda olduğu gibi dramatik yapıyla gerçekleşmektedir.

Sinemada anlatının yapısı, sadece film öyküsünün gelişim modelini değil, aynı zamanda o öykü ile ilgili deneyimlerimizin yapısını da oluşturur. Öykünün çekici olmasını sağlayan yönlerden biri, gelişim modellerinin ve bütününe algılanmasına olan eğilimimizden kaynaklanmaktadır. Öyküyü çevreleyen bütünlük ve içindeki uyum beğenimize neden olur. Bu bize bütünlük içeren bir deneyim sağlar.¹¹³

Öykü yazmak, belirlenen bir tema çerçevesinde, seçme, düzenleme, yoğunlaştırma yoluyla hayattan bir ya da birkaç olaya anlam ve biçim kazandırma işlemidir. Diğer bir deyişle; insan hayatında gerçeğe uygun kesitler sunan bunu uzama, zamana bağlayarak yapan bir yazı türüdür.¹¹⁴

Dramatik anlatıma uygun ve insana özgü, hayatın her alanından ve her anından alınabilen bu öyküler, insanların aşk, onur, intikam gibi anlamlı hayat deneyimlerini yaşamasını sağlar. İzleyici kendini izlediği dünyadaki karakterlerle özdeşleştirip kendini o dünyanın bir parçası olarak görür ve yeni dünyaları keşfetme özgürlüğü duyumsar.

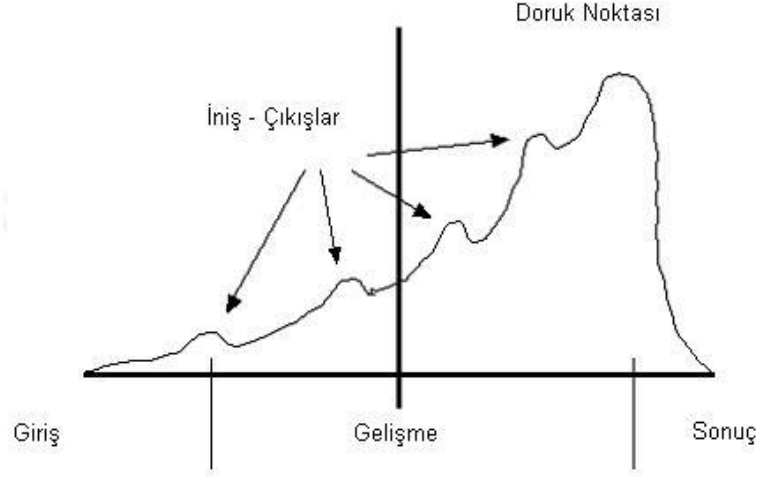
Antik Yunan'dan günümüze gelen yükselen dramatik eğri, basit dramatik bir öykü taslağını oluşturmaktadır. Dramatik yapı içinde olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi ve mantıksal gelişim içinde başlayıp gelişen ve doruk noktasına ulaşmış sonuçlanan bir bütündür. Klasik anlatı yapısı denge durumuyla başlar. Olaylar ilerleyip dengelerin bozulmasıyla film gelişim sürecine girer. Gelişim süreci, doruk

¹¹² Bkz. Tuncay Yüce, *Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler*, (ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 2005) 71

¹¹³ Bkz. William Miller, *Senaryo Yazımı: Televizyon ve Sinema İçin*, (Hayalbaz Kitap, 2009) 23

¹¹⁴ Bkz. Milli Eğitim Bakanlığı Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, *Senaryonun Dramatik Yapısı*, (Ankara, 2007) 14

noktayı içeren sona ulaşana kadar, gerilim ya da merak dolu şekilde ilerler. Öykü doruk noktaya ulaşıp, çatışma çözülür ve öykü biter.



Dramatik eğride, gelişim süreci yükselen ve alçalan anların ritmik bir dizisi şeklinde gösterilmiştir. Burada, merak ve sürprizler, arada bir izleyiciye rahatlatmak ve yeni bir gelişim sürecine girmeden önce olanları tekrar gözden geçirme imkanı vermektedir.¹¹⁵

Serim ya da sergileme bölümü, genellikle olay, kişi ve çevrenin ayrıntılı olmayan genel bir tanıtımının yapıldığı bölümdür. Bu bölümde izleyici olayların yaşandığı uzamn ve zaman ile birlikte filmin kahramanları ve onların durumuyla tanışır. Yine bu bölümde filmsel olaylar ve kahramanlar arasındaki dramatik anlaşmazlık çok zayıftır.¹¹⁶

“Serim bölümünde izleyiciye bazı bilgiler verildikten sonra genellikle filmde kurulu olan düzen bozulur. Yerleşik dengelerin bozulması, tehlikeli sınırların zorlanması seyirciyi heyecanlandırır, onu tartışmanın içine çeker.”¹¹⁷ Hollywood sinemasının genellikle kullandığı bu yöntemde karakterler bu şekilde eyleme itilir. Kişilerin harekete geçmesini sağlamak için onların huzurlarının, ilk durumlarının bozulması gerekmektedir.¹¹⁸ “Düzen bozulduktan sonra dramatik yapıdaki gelişme bölümüne geçilir. Bu bölümde bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma, yan olay ve

¹¹⁵ Bkz. William Miller, 25

¹¹⁶ Bkz. Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, (Pan Yayıncılık, 1998), 135-136

¹¹⁷ Sevda Şener, *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, (Yapı Kredi Yayınları, 1997), 23

¹¹⁸ Bkz. Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, (Alfa Yayınları, 1992), 156

benzeri güçlükler aracılığıyla beklentilerimizi yoğunlaştırarak ilgimizi daha derinden ele geçirir ve sürdürür.”¹¹⁹ Gelişme bölümü, dramatik eğrideki ‘doruk noktası’nda sona erer. Doruk noktası, olay örgüsünde meydana gelmiş düğümler zincirinin zirve noktasıdır. Gelişme bölümünde meydana gelen çatışmalar, engellemeler izleyicide merak, heyecan ve gerilim duygusu uyandırır. Bütün bu duygular, doruk noktasında zirveye ulaştıktan sonra düğümlerin çözülmesiyle yerini rahatlamaya bırakır.

Sonuç bölümünde, öykü ile birlikte sorunlar ve çatışmalar çözümlenir. Başlangıçta düzenin bozulmasına neden olan kişi ya da olaylar yok edilir. Bozulan düzen tekrar eski durumuna geri döner. Ayrıca sonuç bölümünde izleyicinin aklında herhangi bir soru işareti bırakılmamalı, her şey çok açık anlaşılır olmalıdır.

¹¹⁹ William Miller, 28

II. BÖLÜM: TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI

1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması ve Özellikler

Bir tiyatro oyunu karakterler arasındaki konuşma örgüsünü içeren bir metinden oluşur. Aynı sahnede bir yıl öncesi ve sonrasına ya da aynı perde de bir yerden diğerine sıçrayışlar yapılmadan oyunun zaman ve mekanı, bu metnin sahne düzenine göre uyarlanmasında göz önünde tutulur. Film senaryosu ile tiyatro oyunu arasında büyük bir aykırılık yoktur, fakat anlatım aracı olarak aralarındaki ayırım oldukça büyüktür.¹²⁰

Bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanması sırasında dikkat edilmesi gerek üç nokta vardır:

Sunuş Açısından

Tiyatro, doğrudan yoğun söze dayanan; sinema ise sözle birlikte yoğun görselliğe ağırlık veren ayrı sanatlardır. Tiyatro oyununda en önemli öğe olarak konuşma örgüsü yer almaktadır. Oyunun gelişen tüm hareketleri bu yolla açıklanır. Film senaryosunun konuşma örgüsü, hemen hiçbir zaman görüntüyü açıklamaz. Sinemada konuşma örgüsü konuşmayı tamamlar, görüntüye yardımcı olur.

Uzam Kullanımı Açısından

Antik Yunan'dan günümüze Aristoteles'in belirttiği üç birlik kuralından hatırlayacak olursak bir tiyatro oyununda aksiyon, uzam ve zaman birliği söz konusudur. Çağdaş oyunlarda sahne üzerinde genellikle perde aralarında dekor değişimi yapılarak farklı bir uzam yaratılır. Uyarlama yapılacak sinema filminde tiyatro metninde geçen ya da bazı değişiklikler yapılarak oluşturulabilecek uzamlar hesaplanıp film senaryosunda yazılır. Herhangi bir sinema filminde değişik mekanlar

¹²⁰ Bkz. Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, 26

kullanılmasının sinematografik bir gereklilik olduğunu ileri sürenler özellikle tiyatro oyunlarından yapılan uyarlamalarda bol bol mekan değişikliği kullanır.

Zaman Kullanımı Açısından

Sessiz sinema döneminden günümüze çeşitli tiyatro oyunlarından, film senaryosu uyarlanmıştır. Genellikle tiyatro metninde sahne sınırları içinde yer alan olay örgüsü, sahne dışına taşınır. Bir tiyatro oyununda zaman geçişleri ışık oyunları ile ya da perde kapanıp açılmasıyla elde edilmektedir. Ancak sinema sanatı zamanı kullanma açısından tiyatro sanatından daha şanslıdır. Herhangi bir tiyatro oyununda oyunculardan birisi geçmişte yaşadığı olayı anlatırken sadece sözcüklerle izleyiciye aktarır. İzleyici, oyuncunun aktardığı olayı hayalinde canlandırıp olay örgüsü içindeki yere yerleştirir. Oysa sinemada, karakterlerden biri aynı olayı anlatırken flash back (geri dönüş) tekniği kullanılarak izleyiciye olay hem işitsel hem de görsel olarak sunulur. Aristoteles'in üçbirlik kuralında zaman birliğine karşın sinemada zaman kavramı üç temel alan içermektedir. Bunlar, öykünün imgelemsel süresi ve filmin gerçek süresi: öykünün gerçek zamanı, filmin öyküleme zamanı ve belki de üretim süresi, yani yapım süresidir.¹²¹

Yüzeyle, sinema filmi sahne dramasına çok yakın görünür. Ancak sinema birkaç önemli yönden sahne dramasından ayrılır. Sinema resimsel sanatların canlı ve görsel potansiyeline sahiptir, ve bununla birlikte büyük bir anlatı kapasitesine sahiptir. Bir tiyatro oyununun sahnede izlemek ile sinemaya uyarlamasını ekrandan izlemek arasındaki en büyük fark bakış açısidir. Tiyatro salonunda oyunu istediğimiz gibi izleyebiliriz ancak bir filmi yönetmenin bizden görmemizi istediği kadarıyla izleriz.¹²²

Sinema – tiyatro ilişkileri her uyarlama filmi sonrası geçmişten günümüze tartışılan bir konudur. Sinemanın sanat olarak nitelendirilip “arı sinema”yı destekleyenlerin olduğu gibi, diğer yanda sinemada uyarlamaların sinemaya destek olduğunu savunanlar bulunmaktadır. Bununla beraber sinemanın tiyatro ile hiçbir ilişkisi olmadığını, böyle ilişkinin varlığına inananların yanıltığına, sinemanın kesin

¹²¹ Bkz. Seçil Büker, *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, (Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2008), 343

¹²² Bkz. James Moreno, *Bir Film Nasıl Okunur ?*, 50

olarak özgür olduğunu söyleyenlerin yanında, iki sanatın karşılıklı olarak ilişkiler kaydettiğini, hala da birbirlerinden alıp verecek çok şeyleri olduğunu savunanlar vardır.¹²³

Uyarlamalarda önemli olan sinema ve tiyatro ilişkilerinde, bu sanatların özgünlüklerini kaybedip kaybetmemesi ve uyarlama filmlerinin yönetmenlerinin içinde buldukları durumdur. Yönetmen uyarlayacağı esere tümüyle bağlı kalırsa kendi özgürlüğünü yitirebilir, tersi düşünüldüğünde uyarlayacağı eserin yazarı ile ters düşme tehlikesi ile karşılaşabilir. Ancak sinemacılar uyarlamayı kabullendikten sonra, dikkat edilmesi gereken nokta, özgün estetik biçimlerin korunmasıdır.¹²⁴

Sinemanın ilk yıllarına baktığımızda tek planla çekilen filmler tamamen tiyatro havası içindeydiler. Bu nedenle de sinemanın ilk yıllarında filmlerin kalitesi bugüne nazaran düşüktü. “Sinemanın, tiyatrodan ayrılıp kendi başına sanat olmak için köklü bir geçmişi olan tiyatrodan yararlandığı bir gerçektir.”¹²⁵ Tiyatro da sinemanın güçlü bir rakip olarak ortaya çıkması üzerine değişik tarzlara yönelmiştir. Yazarlarda üslup kaygısı artarak gerçeklik dar ve sınırlı anlamın kurtulmuştur. Tiyatroda ortaya çıkan ekspresyonizm, konstrüktivizm, fütürizm gibi akımlar, geçici de olsa tiyatro sanatının yaratıcılığını artırmıştır.

Sinema Rusya’da Sergei Eisenstein, Amerika’da D.W. Griffith gibi yönetmenlerin elinde tiyatroyu aşan dünyayı dile getirmiştir. Sesli filmlerle birlikte sessiz dönemde kısmen gölgede kalan sinema yeniden tiyatroyla yarışa girmiştir. O yıllarda ticari başarısı yüksek olan tiyatro oyunları sinemanın acemiliğine gelerek olgunlaşmamış sinema yönetmenleriyle kabaca uyarlanmışlardır.¹²⁶

Gerçekçi film kuramcıları arasında yer alan Andre Bazin, bir tiyatro oyununun yeniden düzenlenmeden ve bazı bölümlerinin değiştirilmeden, sinemaya uyarlanmasının imkansız olduğunu savunmaktadır. Bazin’e göre; sinemacıların amacı, çalışmalarında tiyatro havasını yok etmek olmalıdır. Ayrıca Bazin iki anlatım

¹²³ Bkz. Cevat Çapan, *Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema*, Sinema Dergisi, (Haziran, 1967), 17

¹²⁴ Bkz. M. Ethem Aklan, *Sinemada Uyarlama Sorunu*, Yedinci Sanat Dergisi, (Mayıs, 1973), 8

¹²⁵ Andre Bazin, cev. İbrahim Şener, *Sinema Nedir ?*, (Sistem yayıncılık, 1993), 85

¹²⁶ Bkz. Cevat Çapan, 15

tarzı arasındaki farkı göstererek, sinema seyircisinin günlük yaşamdan izler aradığını, dış çekimler, amatör oyuncular ve bol hareket istediklerini belirtmiştir.¹²⁷

Yıllar boyu süregelen bu tartışmalara rağmen sinema özgün senaryo sıkıntısı yaşadığından tüm insanlar tarafından bilinen ve sevilen tiyatro oyunlarını uyarlamaya devam etmektedir. Sinema endüstrisi gittikçe büyüyen bir ekonomiye sahip olduğundan ve günümüzde sinemaya yatırılan paraların devasa boyutlara ulaşması nedeniyle sinemacılar kesinlikle ekonomik zarara uğratmayacak ve insanların ilgisini çeken senaryolara yönelmektedirler. Sinema tarihi boyunca yapıtları en fazla uyarlanan yazar William Shakespeare olmuştur.

1.1. Sessiz Sinemada Uyarlamalar

Sinemanın ilk yıllarında tek açı ve tek planla çekilen filmlerden sonra teknik olarak gelişen sinema endüstrisi, çekilen görüntülerin birbiri ardına eklenerek görüntülerin saatlerce akıtılabileceğini anladıktan sonra, beyazperdede bu görüntülerle bir öykünün de anlatılabileceğini anladı. İlk olarak sinema hilelerinin ustası sayılan Fransız yönetmen Georges Melies tarafından yapılan filmlerde çeşitli roman, tiyatro ve masal kahramanları kullanılmıştır. Sinemada öykü anlatımını mizahi bir dille gerçekleştiren Melies, diğer sanat dallarını sinemaya uyarlayarak sinemadaki senaryo sıkıntısını çözmüştür. Yaptığı en önemli uyarlamalarından biri olan 1902 yılında çekilen ‘Aya Seyahat’ filmi aynı zamanda ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilebilir.

Sinema endüstrisi daha fazla seyirci kazanmak için geçiş sineması olarak adlandırabileceğimiz dönemde daha çok tiyatro oyunları ve romanlardan yararlanmıştı. O yıllarda bu şekilde bir yol izlemelerinin nedeni, hem daha önceden halk tarafından sevilmiş, beğenilmiş bir sanat yapıtıyla kendi reklamını yaparak yeni bir teknoloji olan sinemanın tanıtımını sağlamak hem de bu tanıtımı yaparken ekonomik olarak daha gelişmemiş sinema endüstrisinin tecimsel güvence sağlamak isteğidir.

¹²⁷ Andre Bazin, 90

Lumiere Kardeşler'in bulup Georges Melies'in geliştirdiği film pazarının en güçlü ülkelerinden biri Fransa'ydı. 1908 yılından I. Dünya Savaşı öncesine kadar, Fransız tiyatrosunun neredeyse tümü filme çekilmiştir. Aynı şekilde İtalyan sinema endüstrisi de uluslararası pazarda Fransa ve Birleşik Devletler'le rekabet ediyordu. İtalya sinema endüstrisi, Çoğu Roma tarihini ele alan ya da İtalyan edebiyatının başyapıtlarını uyarlayan kostümlü drama modasını başlatmış, 1909 yılında Shakespeare'in aynı adlı eserinden Jül Sezar (Julius Caesar) ve 1908 yılında Dante'nin Cehennem adlı eserinden Kont Ugolino (Il Conte Ugolino) filmlerini uyarlamışlardır. Bu filmlerin uluslar arası başarısı ardından aynı strateji kullanılarak İtalyan Rönesans mimarisinin harikaları arasında 1909 yılında Othello gibi filmler çekilmişlerdir.¹²⁸

1907 yılında Fransa'da çıkan işsizlik krizi nedeniyle sinema izleyicisinde düşüş yaşanmıştır. Film yapımcıları, izleyicileri tekrar salonlara doldurabilmek için yenilikler yapmak zorunda kalmışlar ve salonları yenileyerek, senaryoları farklılaştırmışlardır. Klişe konular yerine, dünya edebiyatının ve tiyatronun önemli konularını ele almışlardır. 1907 yılında Fransa'da kurulan Film d'Art kurumu, iyi yazar ve tiyatro oyuncularıyla ülkedeki yüksek kesime hitap eden filmler yaptı. 1908 yılında üst kesime yapılan ilk gösterimde 'Guise Dükünün Öldürülmesi' uyarlaması gösterilmiştir.¹²⁹

"Sinemanın bir sanat olarak gelişmesinde büyük rol oynayan bu strateji İtalya'da Cyrano de Bergerac, Üç Silahşörler gibi yapıtlarla devam ettirilmiştir."¹³⁰ "Hamlet, Romeo ve Juliet, Macbeth, Othello, Notre Dame'ın Kamburu, Carmen gibi filmler o yıllarda sanat filmleri olarak çevrilen filmlerden bazılarıdır."¹³¹

Fransa ve İtalya'daki bu gelişmelere paralel olarak, Rusya, İsveç ve hatta Osmanlı İmparatorluğu'nda sinema için ciddi adımlar atılmıştır. "Osmanlı Devleti'nde Lumiere Kardeşler'in 1895'deki gösteriminden hemen sonra 1896 yılında ilk sinema gösterimi Bertrand isimli Fransız'ın çalışmaları sonucu

¹²⁸ Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, 47

¹²⁹ Bkz. Alim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 9

¹³⁰ Alim Şerif Onaran, 12

¹³¹ Oğuz Makal, Fransız Sineması, (Kitle Yayınları, 1996), 26

yapılmıştır.”¹³² İlerleyen yıllarda genellikle tiyatro oyuncularından kurulu kadroları ile çeşitli oyunların uyarlamaları filmlere aktatılmıştır. “1919 yılında yapımcılar arasında çıkan anlaşmazlık yüzünden yarıda kalan tiyatro seyircilerinin çok sevdiği ‘Hisse-i Şayia’ adlı oyunun uyarlaması olan ‘Tombul Aşığın Dört Sevgilisi’ adlı film ilk komedi denemesidir.”¹³³

Geçiş döneminin başlangıcından sonuna doğru Amerikan filmlerinde eylem, oyuncuların ekranın herhangi bir kenarından girip çıktığı sığ bir düzlemde sahnelenmekteydi. Ayrıca Amerika’lı sinemacılar, filmlerinde teatralliklerini gizlemeye çalışmadan boyanmış yüzeyler bile kullanmışlardır. Bunun tersine Avrupa filmleri, özellikle Fransız ve İtalyan filmleri, tiyatrodaki gerçekleştirilmesi mümkün olmayan derin mekan duygusu yaratmaya başlamışlardır. Çoğunlukla setin arkasında daha derin bir mekan görünümü veren kapılarla iç mekanlar için inandırıcı üç boyutlu setlerle derinlik yanılması arttırılıyordu. 1909 yılında İtalya’da çekilen Shakespeare’in aynı adlı eserinden uyarlanan Romeo ve Juliet’te de kapıların bu şekilde kullanılması, ışık ve gölgelerin kontrastı, iç çekimlerde derin mekan duygusunu güçlendirmiştir.¹³⁴

Diğer sanat yapıtlarının sinemaya uyarlanması, zamansal açıdan kısa olan filmlerin sürelerini orijinal yaptının uzunluğuna bağlı olarak arttırmıştır. Ekonomik açıdan kısa filmlerden daha masraflı olan uzun metrajlı filmler, kar yapabilmek için, başta Hollywood olmak üzere yıldız oyuncu sisteminin oluşmasına zemin oluşturmuştur.

Sinemada senaryonun önemi çok büyüktür. İlk sinemacılar da bunun farkında olduklarından popüler yapıtların uyarlamalarını başarılı bir şekilde yapmışlardır. İlerleyen yıllarda ise senaryo yazımında yazarlar sadece tiyatro ve romandan değil opera, resim, öykü gibi diğer sanat dallarından da beslenmişlerdir.

¹³² Dilek Taş, “Fransız Bertrand Getirdi İlk Kez Osmanlı Sarayı İzledi”, *Milliye Business*, 18 Aralık 2003

¹³³ Yalçın Özgül, *Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi*, 18

¹³⁴ Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, 52

1.2. Sesli Sinemada Uyarlamalar

Sessiz filminden sesli filme geçiş, sinema tarihinde ciddi bir istikrarsızlık döneminin yanı sıra büyük bir yaratıcılık dönemine de işaret eder. Yeni teknoloji panik ve karmaşa yaratırken aynı zamanda deneyleri ve beklentileri de harekete geçirmişti. Bununla birlikte sinemada yeni tür'ler ortaya çıkmış ve her kesimden izleyiciye hitap eden filmler yapılarak izleyici sayısı artmıştır. İzleyici sayısının artması ve yeni teknolojinin beraberinde getirdiği zorluklar senaryo yazarlarının yine uyarlamalara yönelmesine neden olmuştur.

Sinemanın sese kavuşması, senaristlerin yazmakta zorlandığı diyaloglara sahip tiyatro yapıtlarının uyarlama sayısını artırmıştır. Shakespeare'in eserleri sahnedeki gibi filme alınmasından dolayı sese geçiş döneminde sinema, teknik bakımdan çok ilerleyememiştir.¹³⁵

Sinema, teknik bakımdan sıkıntılar yaşasa da yıldız oyuncu formülasyonu ve bu oyuncuların dudaklarından dökülen sihirli cümleler izleyicileri salonlara çekmek için yeterliydi. İlerleyen yıllarda sanatsal anlamda da başarılı yapıtlar veren filmler çekilmeye başlandı. 1933 yılında Noel Coward'ın tiyatro eserinden uyarlanan 'Cavalcade' filmi üç dalda Oscar kazanmıştır. Uyarlanan filmlerin başarısı ileriki yıllarda da devam etmiştir. 1938 yılında, Moss Hart ve George S. Kaufmann'ın aynı adlı eserinden uyarlanmış Pulitzer ödüllü 'Para Beraber Gitmez' (You Can't Take It With You) filmi iki dalda Oscar ödülü kazanmıştır.

"Uyarlanan filmlerin hem eleştirmenler tarafından hem de izleyiciler tarafından beğenilmesi yapımcıların özgün senaryolardan ziyade tiyatro uyarlamalarına yöneltmiştir. Bunun sinema tarihindeki en önemli göstergesi Murray Burnett'in "Herkes Rick'e Gider" (Everybody Comes to Rick's) adlı yayımlanmamış oyununun Warner Bros. Şirketi tarafından yirmi bin dolar karşılığı satın alınmasıdır."¹³⁶ Tiyatro metninin birçok senarist tarafından sinemaya uyarlanıp 'Casablanca' adıyla piyasaya sürülmesiyle çeşitli eleştirmenler tarafından dünya sinema tarihinin en iyi aşk filmi ortaya çıkarılmış oldu. 'Casablanca' filmi izleyiciler

¹³⁵ Bkz. Alim Şerif Onaran, 15

¹³⁶ Rudy Behlmer, Inside Warner Bros. (1935-1951), (Londra, 1985), 194

kadar sinemacıları da çok etkilemiştir. Hatta o kadar ki, filmin ‘Eski zamanların hatrına bir daha çal, Sam’ (Play it once, Sam, for old times’sake) repliğinden tiyatro oyunu yazılmış, yazılan bu tiyatro oyunu da sinemaya uyarlanmıştır. Woody Allen tarafından 1969 yılında yazılıp sahnelenen ‘Tekrar Çal Sam’ (Play It Again, Sam) oyunu 1972 yılında da senaryolaştırılıp filme alınmıştır.

Sesli sinema dönemine geçişte başlangıçta söz değil müzik vardı. Senkronize edilmiş müziklerle izleyicilere sunulan filmlerin sessiz filmlerden farkı yok denecek kadar azdı. Yeni buluşlarla diyaloglar, doğal ses efektleri ve tematik müzik kullanımıyla birleştirilip izleyiciye sunuldu. Böylelikle sinemada anlatının bir parçası olan sessizlik anlarının önemi de arttırılmış oldu. Laurence Olivier’ın 1944’te V. Henry, 1948’de Hamlet ve 1955’te III. Richard uyarlamaları hem anlatsal açıdan hem de filmlerde kullanılan müziklerle klasikler arasında yer almıştır.

V. Henry uyarlamasında görülen flüt solosunun dalgalı bir tiyatro afişine eşlik etmesi ve kameranın Londra modeli üzerinde Globe tiyatrosunun çekimine kadar ağırbaşlı koro müziğinin arka fondan duyulması tamamen özgün bir müziğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geleneksel İngiliz müziğine atıfta bulunan müzik, modern Shakespeare uyarlaması için uygun olmuştur.¹³⁷

Başarılı tiyatro uyarlamalarında güçlü metnin yanında oyunculuklar da filmin başarısında katkıda bulunmuşlardır. Eleştirmenler tarafından övgüyle söz edilen ve Oscar ödülü ile ödüllendirilen, sinema tarihine geçmiş karakterlerden bazıları; 1948’de ‘Hamlet’ rolüyle Laurence Olivier, 1950’de ‘Cyrano de Bergerac’ rolüyle Jose Ferrer, 1951’de Arzu Tramvayı’nda (A Streetcar Named Desire) Blance, Mitch ve Stella Kowalski rolleriyle sırasıyla Vivien Leigh, Karl Malden ve Kim Hunter’dır.

Shakespeare’in vatani olan İngiltere’nin sinema tarihinde esin kaynağı çoğunlukla edebiyat ve tiyatroydu. Savaş sonrası İngiltere’de başta John Osborne ve John Braine olmak üzere yazdıkları oyun ve hikayeler sinemaya uyarlandı. 1959 yılında ‘Öfkeyle bak Geriye’ (Look Back In Anger) ile savaş yıllarında insanlardaki depresif tavır ve öfke gösterilmiştir.

¹³⁷ Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, 299

Sinemada tiyatro uyarlamaları genellikle yaptının aynı ismi ve doğrudan uyarlanması şeklinde yapılmasına karşın sadece oyunun ana teması ve hikayesi alınarak farklı karakterlere de uyarlanmıştır. 1961 yılında 'Batı Yakası Hikayesi' (West Side Story), Romeo ve Juliet'ten uyarlanmış ve on dalda Oscar ödülü kazanarak sinema tarihinde en fazla Oscar ödülü almış müzikal film olarak tarihe geçmiştir. Aynı şekilde 1957'de Akira Kurosawa'nın yönettiği 'Kanlı Taht' (Throne of Blood) Macbeth'ten, 1985'te 'Ran' filmi Kral Lear'dan uyarlanmıştır. Tiyatro yapıtlarından sinema uyarlamaları sadece sinema filmleriyle sınırlı kalmamış animasyon film uyarlamaları da yapılmıştır. 1994'te 'Aslan Kral' (The Lion King) filmi Shakespeare'in Hamlet adlı yapıtının hikayesinden uyarlanarak gösterime girmiş ve çok büyük bir başarı yakalamıştır.

Sinema sanatı diğer sanat dallarına karşı bağımsızlığını ilan etmiş olsa da hala tiyatro oyunlarından ve romanlardan yararlanmaktadır. Çünkü sanat dallarının birbirleriyle etkileşimi kaçınılmazdır. Günümüzde devam eden uyarlamaların büyük çoğunluğunu 'Royal Shakespeare'de eğitim görmüş tiyatrocusu ve sinemacısı Kenneth Branagh yapmaktadır. Tiyatro kökenli oyuncu genellikle Shakespeare oyunlarını sinemaya uyarlamış ve çoğu ile başarı yakalamıştır. 1989'da 'V. Henry', 1993'te 'Yok Yere Yaygara' (Much Ado About Nothing), 1995'de 'Othello', 1996'da 'Hamlet', 2000'de 'Aşkın Boşa Giden Emeği' (Love's Labour Lost), 2006'da 'Size Nasıl Geliyorsa' (As You Like It) uyarlamalarını yapan Branagh, görüldüğü gibi sürekli Shakespeare'in oyunlarından yararlanmıştır.

2. Uyarlama Türleri

Bir sinema filmi herhangi bir tiyatro oyunundan ya da romandan uyarlandığında genellikle izleyiciler ve eleştirmenler tarafından esere ne kadar bağlı kaldığı ve sinemaya nasıl uyarlandığı tartışılır. Günümüzde sinema dışında dizilerde de kullanılan uyarlama yöntemi izleyicilerin beğenisini kazanmış ve senaristlerin bir nevi çıkış yolu olmuştur. Hemen hemen her ülkede kendine has özellikleri olan edebiyat uyarlamalarının bu denli popülerleşmeleri insanların daha önce izlediği oyunu ya da hayalinde canlandırdığı karakterleri ekranda görmek ve kendi kültürleriyle ortak bir bağ kurması olarak düşünülebilir.

Uyarlama yapılırken göz önünde bulundurulması gereken noktalardan biri, filmin özgün esere ne kadar sadık kalacağıdır. “Bazı uyarlamalar özgün esere çok sadık kalabilirken, bazı uyarlamalar da eserin aslına daha az benzerlik gösterirler ve ‘serbest uyarlama’ ya da ‘özgün eserin üzerine kurulu uyarlama’ olarak nitelendirilebilirler.”¹³⁸

Sinemaya uyarlanacak olan eserin kime göre uyarlanacağı da çok önemli bir sorundur. Eser, metin yazarının isteği doğrultusunda, metnin kendisine bağlı kalarak ya da sadece metin okurları düşünülerek uyarlanabilir. Yazar, okur ve metin üçgeninden herhangi birini yok saydığımızda anlam yok olur. Çünkü anlam; yazar, okur ve metin arasındaki etkileşim içinde üretilmekte, bu nedenle anlam üretiminin dinamik bir edim olduğu ifade edilmektedir.¹³⁹

Eseri olduğu gibi değiştirmeden uyarlayacak olsak özgün çalışmayı iyi tanımamız gerekmektedir. Özgün eseri ilk okuduğumuzda onun hakkında genel bir fikir edinip daha sonraki okumalarda ise özel ayrıntıları ortaya çıkararak eseri derinine inmek gerekir. Daha serbest bir uyarlama çalışması ise özgün eseri sadık kalmayı gerektirmediğinden, sinemacı kendini heyecanlandıran öğeleri belirleyerek ya da eserden sadece çok önemli bir öğe seçerek yapılabilir.¹⁴⁰

¹³⁸ William Miller, 244

¹³⁹ Bkz. John Fiske, cev. Süleyman İrvan, İletişim Çalışmalarına Giriş, (Bilim Sanat Yayınları, 1996), 211

¹⁴⁰ Bkz. William Miller, 246

Bir tiyatro eserinin uyarlamasını sinemada izlemek, aslında tiyatro oyununu sinemacının gözünden izlemekle aynı anlama gelmektedir. Yönetmen sahnede izlediği oyun metnini sinematografik dile çevirir ve görüntüler aracılığıyla izleyiciye aktarır. Tiyatro metninin sinemaya uyarlanması onun genişletilmesini zorunlu kılar. Oyunda tanımlanan mekan ve aksiyonlara, yeni aksiyon ve mekanlar eklenerek öykünün evreni genişletilir. Genellikle sinemada yönetmenler, tiyatro yapıtını uyarlarken yoğun diyaloglardan kaçınarak görsel anlatıma öncelik verirler. Sinemada izleyici yönetmenin kendisine anlatmak istediğini gördüğünden görsel anlatımda yönetmenin düşüncesi izleyicinin düşüncesi olur.¹⁴¹

Uyarlama yapılırken eserle film arasındaki ilişki, eserin nasıl uyarlandığı hakkında bilgi verir. Uyarlama türleri, Geoffrey Wagner'a göre üç şekilde incelenmektedir:

BireBir Uyarlama (Transposition)

Yorumlama (Commentary)

Esinlenme (Analogy)

2.1. BireBir Uyarlama (Transposition)

Birebir uyarlama, genel anlamda tiyatro, roman ya da diğer yazınsal yapıtların, adından da anlaşılacağı gibi herhangi bir değişiklik yapılmadan ya da çok az değişiklik yapılarak sinemaya aktarılmasıdır.

Bu uyarlama türünde uyarlanacak olan edebi esere tamamen sadık kalınmakta ya da ufak tefek bazı değişiklikler yapılmaktadır. Özgün esere sadık kalınan uyarlamada, eser sinemacı tarafından ana öğelerine (temel yapı) dek incelenmeli ve bu öğeler her film öyküsünde yapıldığı gibi yapılandırılırken, sinemacı eserin türünü ve duygusal atmosferini korumaya çalışmalıdır.¹⁴²

“Birebir uyarlama, Hollywood’da en çok kullanılan yöntemlerden biri olmasına karşın Wagner, bu yöntemin izleyici üzerinde en az ikna edici olduğunu

¹⁴¹ Bkz. A. Şefik Güngör, Sinemada Görüntü Yönetmeni, (Kitle Yayınları, 1994), 22

¹⁴² Bkz. William Miller, 246

iddia etmiştir.”¹⁴³ Ayrıca bu tür yapıtlara örnek olarak; Jane Eyre (1944), Madame Bovary (1949), Lord Jim (1965), 1984 (1956) filmlerini vermiştir.

Bir tiyatro yapıtını sinema diline birebir uyarlayan sinemacının emeği küçümsenmemelidir. Başka bir anlatım formu için yazılmış olan edebi eseri, eserin bütünlüğünü bozmadan sinema dili için önce parçalarına ayırıp sonrasında da bu parçaları anlamlı bir bütün haline getirmektedir. Sinema tarihine baktığımızda birebir uyarlanmış filmlerin çoğunluğunun klasik eserlerden oluştuğunu görürüz.

Bir tiyatro metnindeki diyalogları hiç değiştirmeden ve eksiltmeden birebir senaryo olarak kullanılması sinemacının bazen işine de gelebilir. Fiziksel ve psikolojik açıdan hazır olan karakterler ve karakterler arasındaki diyaloglar haricinde tek yapılması gereken tiyatro metninin zaman ve uzam açısından genişletilip olayların sinema diline dönüştürülmesidir. Ancak bu tür uyarlamalar genellikle zaman açısından ve buna bağlı olarak ekonomik yönden yapımcılar tarafından reddedilir. Çünkü birebir uyarlamalar genellikle normal film sürelerinden daha uzundur. Sergei Bondarçok’un yönettiği Savaş ve Barış filmi altı saatlik uzunluğa sahiptir.

Klasik bir tiyatro oyununun birebir şekilde sinemaya uyarlandığı düşünülürse ve eğer yönetmen sinemasal anlatı tekniklerini kullanmayıp görsel anlatıyı geri plana atarsa filmin başarısız olacağı kesindir. Genellikle dil ve anlatı teknikleri yoğun olan bu yapıtların, sinema perdesinde tiyatrodaki gibi oyuncularla herhangi bir bağ kurulamadığından başarısız olacağı düşünülür.

William Shakespeare’in Hamlet oyununun filmsel uyarlama örneği olarak çalışmamda kullandığım 1996 yılında Kenneth Branagh’ın yönettiği ve baş rolünü oynadığı Hamlet filmi bu türe girmektedir. Hamlet metninin değiştirilmeden sadece eski İngilizce olarak yazılan oyunun bazı yerlerinin sadeleştirilerek filme uyarlanması gerçekleştirilmiştir. Film incelediğimizde diğer örneklerine karşın hem izleyicilerden hem de eleştirmenlerden olumlu yorumlar almıştır. Yönetmen dört saat süren filmde sadece diyaloglara değil görüntüye de önem vermiştir. Tiyatro sahnesinde mümkün olmayan flash back’leri (geri dönüş) doğru bir şekilde kullanmış

¹⁴³ Phyllis Zatlin, Theatrical Translation And Film Adaptation, (), 154

ve izleyiciyi sıkmamıştır. Ayrıca yönetmen filmde dış ve iç uzamları, dekorları ve renkleri başarılı bir şekilde kullanmıştır.

2.2. Yorumlama (Commentary)

“Wagner’in tanımına göre yorumlamada, uyarlanacak eserin aslına bağlılığı ortadan kalkar ve eserin orijinali değiştirilerek yeniden düzenlenir.”¹⁴⁴ Bu uyarlama türünde edebi eserin anlatı yapısı yeniden yorumlanır ancak temel anlatı yapısında değişiklik yapılmaz.

Çağdaş sinema anlayışında uyarlamalar yapılırken bu türde daha fazla film çekilmektedir. Pasolini’nin ‘Medea’sı, Kenneth Branagh’ın ‘Yok Yere Yaygara’sı (Much Ado About Nothing) yorumlama yöntemi kullanılarak çekilen filmlerdendir. Genellikle tiyatro klasikleri yorumlanırken, yorumlandığı dönemin sinemasal anlatı şekli ile yorumlanan metnin o dönemin anlatı şeklinin etkileşimi sağlanır. Antik Yunan oyununun yorumlanıp günümüze uyarlanması zamansal ve uzamsal olarak incelendiğinde değişikliklerin yapılması kaçınılmazdır.

Sinemanın uyarlandığı edebi esere sadık kalmasının yeni anlatım formu içinde olumsuz karşılanacağını düşünen eleştirmenler vardır. Romana ya da tiyatro oyununa dayanarak yapılan bir filmin, yeni bir estetik yaratım olduğundan, filmin diğer sanat dalları ile karşılaştırılmasına gerek yoktur.¹⁴⁵

Bir tiyatro metninin yorumlanırken, orijinal eserin ana temasına sadık kalınarak sinematografik dil ile yeniden yaratılır. Uyarlamanın başarılı olabilmesi asıl eserin ruhunu yeniden inşa edebilmesinde yatar.

Yorumlama türünde yapılan uyarlamaların bazıları; Stanley Kubrick’in 1972’de çektiği ‘Otomatik Portakal’ (A Clockwork Orange), John Osborne’un senaryosunu yazdığı Richardson’un yönettiği ‘Tom Jones’ örnek olarak gösterilebilir.

¹⁴⁴ Phyllis Zatlin, 154

¹⁴⁵ Bkz. Andre Bazin, cev. İbrahim Şener, Sinema Nedir ?, (Sistem Yayıncılık, 2. Baskı), 113

2.3. Esinlenme (Analogy)

Bu tür uyarlamalarda tiyatro oyunu ya da romanı sinemaya uyarlamak zorunluluğu ortadan kaldırılmış olarak düşünülebilir. Sadece olay örgüsünün getirmiş olduğu bir benzerlikle iki yapıt birbirleriyle benzeşebilirler. Wagner esinlenmeyi, “bir sanat dalının ortaya çıkarılabilmesi için bir başka sanat dalından borç almaya benzetir.”¹⁴⁶

Bir edebi yapıtın esinlenerek filme dönüştürülmesinde, ana tema temel alınır. Ancak uzam ve zaman dilimi değiştirilir. Örneğin, Aslan Kral animasyon filminde sadece Hamlet filminin ana teması temel alınmış kişiler, zaman ve uzam tamamen değiştirilmiştir. Bununla beraber Luis Bunuel’in 1967 yılında çektiği Gündüz Güzeli (Belle de Jour) filmi, orijinal eserden farklı olarak hem zaman dilimi değiştirilmiş hem de film gerçeküstü öğelerle zenginleştirilmiştir.¹⁴⁷

Bu tür uyarlamalarda sinemacı, edebi eserden sadece bir karakteri, bir durumu, bir çatışmayı seçip kendi öyküsünü oluşturabilir. Dünya edebiyat tarihinde bazı eserler, destanlar ya da mitlerden esinlenip kendi öyküsünü, oyununu yazan birçok yazar vardır. Antik Yunan tragediyalarına baktığımızda Yunan mitolojisinden, dünya tiyatro tarihinin en iyi yazarı olarak anılan William Shakespeare’in kendinden önce yaşamış yazarların eserlerinden esinlenip oyunlar yazdığını biliyoruz.

Akira Kurosawa’nın Shakespeare’in Macbeth oyunundan esinlendiği Kanlı Taht (Throne of Blood) filmi Ortaçağ Japonyası’nda geçmektedir. Filmde orijinal metindeki olay örgüsü korunmasına karşın uzam, zaman ve karakterler değişmiştir. Orman atmosferinde geçen filmde Macbeth samuray olarak karakterize edilir.

Sinema tarihinde en fazla oyunu uyarlanan yazar Shakespeare’in Henry IV’ten oyunundan esinlenen Orson Welles, 1965’te ‘Geceyarısı Çanları’ (Chimes at Midnight) filmini, Kral Lear oyunundan esinlenen Akira Kurosawa, 1985’te ‘Ran’ filmini çekmişlerdir.

¹⁴⁶ Wagner, (1975), 227

¹⁴⁷ Bkz . Alim Şerif Onaran, Sinema Edebiyat İlişkileri, 8

Bu tür uyarlamalara bakıldığında, sinemacıların amacı bir oyunu ya da romanı filme uyarlamak değildir. Farklı bir anlatım formu olan roman ya da tiyatro metnini alarak yeni bir yaratım sürecinden geçirip tamamen yeni bir eser üretmektir.

“Bu kategoride yer alan bazı filmler; ‘Candide’ (1960), ‘The Trial’ (1962), ‘Cabaret’ (1972), ‘Contempt’ (1963) örnek olarak verilebilir.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Phyllis Zatlin, 154

3. Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme

Sinema, yirminci yüzyıla gelindiğinde tiyatro, roman gibi yeni bir anlatı sanatı olarak insanlarla tanışmıştır. Diğer sanat dallarından hem teknolojik olarak görsel ve devinimli olması hem de anlatısal yapıdaki olay örgüsü düzeninde kişi, zaman ve uzam kavramlarıyla istediği gibi oynayarak çok güçlü bir iç dinamiğe sahip olması bakımından farklıdır.

Sinema sanatı ilk yıllarından bugüne insanlara çeşitli konu ve türlerde öyküler anlatarak dikkatini çekmiştir. “İnsanlar sinemaya Christian Metz’in dediği gibi ‘öykü görmeye gitmeye’ başlamışlar ve sürükleyici ve heyecanlı olay örgüsüne sahip filmleri çok beğenmişlerdir.”¹⁴⁹ “Klasik anlatı sinemasında temel ilke aksiyondur. Aksiyonu hareketlendiren ise olaylar dizisidir.”¹⁵⁰ Genel olarak serim, düğüm ve çözümden oluşan klasik anlatı yapısında dramatik yapıda, genel bilgilendirme yapılan serim bölümünden sonra herhangi bir durumdan kaynaklanan ‘çatışma’ sonrasında yükselen aksiyon ile düğüm bölümüne gelinir. Düğüm bölümünde aksiyon yükselir ve doruk noktaya ulaşır. Sonrasında aksiyon düşer, her şey çözülür ve anlatı sonuca kavuşur. Sinemada dramatik yapı oluşturulurken, çekim özellikleri, sahne sırası gibi birçok öğeyle anlatının yapısı oluşturulur.

Anlatıların yapısı ile ilgili ilk önemli çalışmayı, Rus halk masallarını yapısalcı bir yaklaşımla inceleyen ve yaptığı çözümlemeyle bütün olağanüstü masalların kaynaklandığı temel yapıyı ortaya çıkaran dilbilimci Vladimir Propp yapmıştır.¹⁵¹ “Vladimir Propp incelediği masalların anlatı yapısını, masal kişilerinin işlevlerinden, yaptıkları eylemlerden yola çıkarak inceler. İşlev’i ‘bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi’ olarak tanımlar.”¹⁵²

Vladimir Propp, incelediği olağanüstü masalarda eylemi yapan kişi fark etmeksizin, her masalda otuz bir işlev saptar. Masalları, masalarda yer alan kişilerin işlevlerinden hareket ederek inceleyen Propp, olağanüstü masalların altında yatan tek

¹⁴⁹ Christian Metz, cev. Oğuz Adanır, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, (Tümer Reklamevi, 1986), 43

¹⁵⁰ Seyide Parsa, Film Çözümlemeleri, (Multilingual Yayınları, 2008), 74

¹⁵¹ Bkz. Hülya Dündar, Milli Folklor Dergisi, Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi, (7. Sayı, 2002), 115

¹⁵² Vladimir Propp, cev. Mehmet – Sema Rifat, Masalın Biçimbilimi, (Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, 1985), 31

biçimliliğin yattığını belirtir. Çalışmasında yüzeyde birbirinden farklı görünen yüz halk masalını inceleyerek başlar. Masallardaki gözlemlerini dört maddede sıralar:

1- Masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin eylemleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

2- Olağanüstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır.

3- İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.

4- Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.

Masallar genellikle bir başlangıç durumuyla başlar. Bu başlangıç durumunda mutlu ve huzurlu bir ortam vardır. Bu mutlu ortama zıtlık oluşturabilmesi için bir felaket yaratılır. Böylelikle karakterlerin işlevleri güçlendirilir. Başlangıç durumundan sonra Propp'un tüm masalarda saptadığı evreler ve bu evrelerdeki işlevler gerçekleşir:

Hazırlık Evresi (Preparation)

Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.

Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır.

Yasağı Çiğneme: Yasak çiğnenir.

Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.

Bilgi Toplama: Saldırgan kurbanı hakkında bilgi toplar.

Aldatma: Saldırgan kurbanını aldatmayı dener.

Suç Katılma: Kurban aldanır ve saldırgana yardım eder.

Karışıklık Evresi (Complication)

Kötülük: Saldırgan aileden birine zarar verir.

8a- Eksiklik: Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister.

Aracılık: Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur. Kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.

Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.

Gidiş Evresi (Transference)

Gidiş: Kahraman evden ayrılır.

Bağışçının İlk İşlevi: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınaama, sorgulama ile karşılaşır.

Kahramanın Tepkisi: Kahraman ilerde kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.

Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne kahraman verilir.

İki Krallık Arası Yolculuk: Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.

Dövüş Evresi (Struggle)

Çatışma: Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.

Özel İşaret: Kahraman özel bir işaret edinir.

Zafer: Saldırgan yenik düşer.

Giderme: Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

Dönüş Evresi (Return)

Geri Dönüş: Kahraman geri döner.

İzleme: Kahraman izlenir.

Yardım: Kahramanın yardımına koşulur.

Kimliğini Gizleyerek Gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da başka bir ülkeye gider.

Asılsız Savlar: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

Güç İş: Kahramana güç iş önerilir.

Güç İşini Yerine Getirme: Güç işi yerine getirilir.

Tekrar Tanıma Evresi (Recognition)

Tanıma: Kahraman tanınır.

Ortaya Çıkarma: Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.

Biçim Değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

Evlenme: Kahraman evlenir ve tahta çıkar.¹⁵³

Vladimir Propp, belirlediği otuz bir işlevin hepsinin her zaman masalarda görünmeyebileceğini, fakat bu durumun masalarda görülen işlevlerin sırasını ne olursa olsun etkilemeyeceğini belirtmiştir. Bununla birlikte, otuz bir işlev dışında masalarda farklı bir işlevin görülmeyeceğini de ifade etmiştir.

“Vladimir Propp otuz bir işlevle birlikte, masal kişilerini de işlevlerine göre sıralar ve yedi masal kişisi saptar:

Saldırgan: Birini kaçırmaya, büyülü nesneyi çalma, kişilere zarar verme gibi kötü eylemleri yapan ve kahramana karşı çatışmayı sağlar.

Bağışçı: Büyülü nesnenin kahramana verilmesini sağlar.

Yardımcı: Kahramanın uzamda yer değiştirmesini, güç işlerin yerine getirilmesini vb. sağlar.

Prenses ve Babası: Prensesin babası tarafından kahramana, prensesle evlenebilmesi için görev verilir. Masalda güç işlerin yerine getirilmesini sağlar.

Gönderen: Kahramanın yola çıkmasını sağlar.

Kahraman: Saldırganın yaptığı kötülükleri yok ederek düzeni tekrar sağlar.

Sahte Kahraman: Masalda asılsız savlar sürerek kendini kahraman gibi gösterir.”¹⁵⁴

3.1. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri

Bir sinema filmi bütün olarak oyuncularını, olay örgüsü, olayın geçtiği zaman ve uzamıyla birlikte birbirlerine göre ilişkileri çerçevesinde değerlendirilir. Kişi, zaman ve uzam üçgeni olarak niteleyebileceğimiz kavramlar yazınsal bir metinde üç

¹⁵³ Bkz. Vladimir Propp, 36-69

¹⁵⁴ Vladimir Propp, 83-84

temel öge olarak karşımıza çıkar. Claude Bremond'a göre "Anlatısallık bir öykü zamanına başvurmayı gerektirse de uzamsallığı gerektirmez", ama Bremond'un bu savı kuramsal düzeyde geçerli olsa bile uygulama düzeyinde geçersiz kalmaktadır. Çünkü "belirli bir anda, gerçekleştirilmiş bir eylem, söylenmiş bir söz söz konusu olur olmaz, gerçek ya da gücül bir uzam girer hemen işin içine: sözler de eylemler de, zorunlu olarak uzamsal ve zamansal yerlemler dizgesinde yer alır. Uygulamada bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için, en azından belli bir zamanda bir söyleme, düşünme ya da yapma edimiyle donatılmış bir kişiyi içermesi gerekir."¹⁵⁵ Kişi, zaman ve uzam üçgenini oluşturan öğelerden herhangi birinin değişmesi diğerini de buna paralel olarak değiştirir. Bu üç ögenin birbirleriyle olan ilişkisi Anlatı Yerlemleri adlı yapıtta şu şekilde açıklanmaktadır: "Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir çevrendir dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil. Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşünmüş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur."¹⁵⁶

3.1.1. Kişi

"Yazar ile anlatıcı, okuyucu ile anlatılan farklı kişilerdir. Yazar ve okur gerçek dünyaya ait kişiler iken anlatıcı ve anlatılan, dil içinde gerçekleşen ve metin bağlamında var olan kişilerdir."¹⁵⁷ Herhangi bir anlatıda kişiler yazarın sözcükleriyle yaratılır ve anlatı boyunca isimleri ve eylemleriyle gerçekten yaşıyormuş hissi veren varlıklara dönüşürler.

Anlatıda kişi kavramını incelerken yazar ile anlatı kişisi ayrımı göz önünde bulundurulmalıdır. "Yazar, etiyile kemiğiyle metnin düzenleyicisidir ve metin ile ilgili her türlü sorumluluğu üstlenen kişidir. Anlatının metin-dışı gerçek kişisidir, çünkü yaşadığımız gerçek dünyaya aittir. Yapıtta aktarılmayan ve anlatılarla hiç

¹⁵⁵ Tahsin Yücel, "Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam", (Yapı Kredi Yayınları, 1993) 18-19

¹⁵⁶ Tahsin Yücel, 17

¹⁵⁷ V. Doğan Günay, "Metin Bilgisi", (Multilingual Yayınları, 2001), 122

ilgisi olmayan özellikleri vardır.”¹⁵⁸ Anlatı kişisi kelimelerden yaratılmıştır ve sadece metin içinde bir varlığı vardır. Anlatılarda genellikle öyküyü anlatan bir anlatıcı bulunmaktadır. Çoğu zaman anlatılarda kahraman bu anlatıcıdır. Anlatıcı, film ve tiyatro gibi görsel unsurlara dayanan anlatılarda her zaman gerekli olmasa da, dille oluşturulan her anlatı için gerekli görünmektedir. Öyküyü anlatmak için teknik bir araç olarak nitelendirilebilecek anlatıcı, kurgusal metinlerin vazgeçilmez unsurudur.¹⁵⁹

Anlatılarda kişinin nasıl sunulduğuna dair birçok araştırma ve çalışma gerçekleştirilmiştir. Aristo’dan günümüz dilbilim araştırmacılarına kadar birçok kuramcı kişinin anlatılardaki yeri hakkında çalışma yapmıştır. Ancak ilk kez Rus Biçimcileri kişinin anlatılardaki işlevsel yöneme dayanarak çalışmalar yapmıştır. Vladimir Propp ‘Masalın Biçimbilimi’ adlı yapıtıyla Rus masallarında, kişilerin değişen öğeler olduğunu, buna karşın eylemlerin ve kişilerin işlevlerinin değişmediğini saptamıştır. “V. Proop kişileri, karakterleri ve fiziksel özelliklerine göre değil işlevleriyle, eylemleriyle tanımlar. İşlev’i de bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi olarak tanımlar.”¹⁶⁰ “Anlatı kişisi yapısal çözümlemelerde ruhsal özler olarak tanımlanmaz, çeşitli varsayımlar arasında, ‘varlık olarak’ değil ‘eyleme katılan’ olarak tanımlanır.”¹⁶¹

3.1.2. Zaman

“Yazınsal bir yapıtta öykü zamanı ile öyküleme zamanı birbirinden ayırt edilmelidir. Öykü zamanı, sergilenen olayların, içinde geliştikleri varsayılan zamandır; öyküleme zamanıysa yapının okunması için gerekli olan zamandır.”¹⁶² Buradan şu anlaşılır ki; doksan dakikalık otobiyografik bir sinema filminde kişinin tüm hayatı perdeye yansıtılabilir. ‘Öykü zamanı’ filmdeki karakterin yaşadığı yıl olan filmde, çeşitli zamansal atlamalar yapılarak düzenlenen ‘öyküleme zamanı’ filmin süresi kadardır. Herhangi bir öykünün başlangıcından sonuna geçen zamana

¹⁵⁸ Ayşe - Zeynel Kıran, “Yazınsal Okuma Süreçleri”, (Seçkin Yayınları, 2000), 88

¹⁵⁹ Bkz. İsmail Talib, “Narrative Theory-The Narrator”, (2008),

<http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/NarrativeTheory/chapt7.htm>

¹⁶⁰ Vladimir Propp, cev. Mehmet-Sema Rifat, “Masalın Biçimbilimi”, (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008), 23

¹⁶¹ Roland Barthes, cev. Mehmet-Sema Rifat, “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”, (Gerçek Yayınevi, 1998), 45-46

¹⁶² Tzevetan Todorov, cev. Mehmet-Sema Rifat, “Yazın Kuramı”, (Yapı Kredi Yayınları, 1995), 238

‘anlatı zamanı’ ama bu zaman içine sığdırılmış, geri dönüşlerle anlatının kapsadığı zamana ‘anlatılan zaman’ denir.¹⁶³

Anlatılarda öykü zamanı öyküleme zamanına üç yolla indirgenir;

“Anlatılarda olayların oluş sırasını izlemek, kronolojik sıraya bağlı kalmak zorunluluğu yoktur. İleri ya da geri zamansal atlamalarla geçmişte olan ile gelecek olan arasında yer değiştirmeler yapılır.

Anlatılarda olayların kapsadıkları süre eksiltilebilir. Zamanı yavaşlatıp, hızlandırabilir ve bu şekilde de anlatının hızı ayarlanır.

Anlatılarda, normalde bir kez olmuş olan bir olay bir kez anlatılabildiği gibi, birden fazla da anlatılabilir ya da birden fazla olmuş bir olay eksiltilerek bir kez anlatılabilir.”¹⁶⁴

Filmlerde öyküler genellikle şimdiki zamanda anlatılır. Buna göre F. Vanoye, “Sinema bir zaman sanatıdır. Öncelikle, şimdiki zamanın sanatıdır. Hiçbir sanat sinema gibi dokunduğu her şeyi güncelleştirmez. Her film değişmez biçimde üretim bağlamının şimdiki zamanında saptanmıştır” demiştir.¹⁶⁵ ‘Sinemanın Temel İlkeleri’ adlı yapıtında Pudovkin; “Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek, ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra, yeni bir filmsel zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır.”¹⁶⁶ diyerek filmsel zaman ile gerçek zaman arasındaki farkı açıklamıştır.

3.1.3. Uzam

Tiyatro, bale, opera gibi sahne sanatlarında uzam hareketsiz ve değişmezdir. Karakterler buldukları uzamın içinde fiziksel ve zihinsel hareket etseler bile uzam kımıldamadan durur. Sinemanın diğer sanat dallarından ayıran en belirgin özellik,

¹⁶³ Bkz. Jale Parla, “Don Kişot’tan Bugüne Roman”, (İletişim Yayınları, 2002), 318

¹⁶⁴ Gerard Genette, “Narrative Discourse”, (Cornell University Press, 1980), 35

¹⁶⁵ Simten Gündes, “Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları”, (İnkılap Kitabevi, 2003) 19

¹⁶⁶ V.I.Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri, (Bilgi Yayınevi, 1995), 90

filmde uzamın statik değil zaman gibi dinamik bir nitelik kazanmasıdır. Filmde uzam statik niteliğini kaybeder ve zaman destekli dinamik bir nitelik kazanır. Uzam parçaları zamansal bir sıra içinde düzenlenerek zamansal yapının parçası olur.¹⁶⁷

Sinemada uzam bir filmin belirleyici öğelerinden biridir. Aynı zamanda içerisinde barındırdığı dekor, mimari gibi özellikleriyle göstergeler sistemidir. Uzam, film neyi anlatmak istiyorsa, filmin anlatmak istediğini anlatmakta ya ana eleman ya da aracı elemandır. Sinema tarihinin ilk filmlerini örnek gösterecek olursak uzam ana eleman olarak kullanılmaktaydı. Lumiere kardeşler 1895 yılında Paris'teki ilk sinema gösterisinde Leon'daki fabrikadan paydos saatinde boşalan işçiler gösterilmiştir.

Filmin iletmek istediğini tamamen verebilmenin en etkili yollarından biri uzamdır. Çünkü sinema görsel bir iletişim aracı olduğundan anlam üretirken sözcüklerden fazla, görüntünün çok katmanlı anlam taşıyıcılarından faydalanır. Uzamı oluşturan detayların her biri güçlü ve aktif anlam üretici konumundadır.

4. Sinemada Yapısal Çözümleme

“Anlatsal yapıtta üç betimleme düzeyi ayırt edilmesi önerilir: “İşlevler” düzeyi (Propp'un benimsediği anlamda), “eylemler” düzeyi (Greimas'in anlatı kişilerinden eyleyenler olarak söz ederken benimsediği anlamda) ve “anlatma” düzeyi (Todorov'daki söylem düzeyine denk düşer). Bu üç düzey kendi aralarında giderek artan bir bütünleşme biçimine göre bağlantı kurar. Bir işlev, bir eyleyenin genel eylemi içinde yer aldığı ölçüde anlam kazanır; bu eylem de, son anlamını, anlatılmış olması, kendine özgü kurallar taşıyan bir söyleme bırakılmış olması nedeniyle kazanır.”¹⁶⁸

İşlevler: Vladimir Propp'un benimsediği işlevler düzeyinde ilk olarak, en küçük anlatı birimleri tanımlanması gerektiğinden birimler belirlenir. Bir sözceyi işlevsel birim biçiminde oluşturan, onun söyleniş biçimi değil, söylemek istediği şeydir. Belirlenen işlevsel birimleri, az sayıda biçimsel sınıfa bölüştürmek gerekir: Dağılımsal işlevler, bütünleşme işlevleri. Dağılımsal işlevler, Propp'un işlevlerine denk düşer ve işlevler olarak adlandırılır. Bütünleşme işlevleri de sözcüğün genel anlamıyla tüm ‘belirtiler’i içerir ve o şekilde adlandırılır. Kısaca özetlersek,

¹⁶⁷ Bkz. Yalcın Demir, “Filmde Zaman ve Mekan”, (Turkuaz Yayınları 1994), 11

¹⁶⁸ Roland Barthes, 19-20

dağılımsal işlevler ‘yapmak’ işlevselliğine, Bütünleşme işlevleri de ‘olmak’ işlevselliğine denk düşer.

Eylemler: Greimas’ın anlatı kişilerinden eyleyenler olarak söz ederken benimsediği eylemler düzeyinde ilk olarak anlatı kişilerinin yapısal bir durumu belirlenir. Aristoteles’çi yazınbilimde tümüyle eylem kavramına bağlı olan anlatı kişisi kavramı ikincil niteliktedir. Sonralarda bir eylemin edeni olan anlatı kişisi, ruhsal bir kararlılık kazanarak bir ‘varlık’ durumuna gelmiş ve eyleme bağlı olmaktan kurtulmuştur.

Anlatma: Todorov’daki söylem düzeyine denk düşen anlatma düzeyinde anlatının bir göndereni, bir gönderileni vardır ve buna bağlı olarak, anlatıcısız ve dinleyicisiz anlatı olamaz. Bu düzeyde anlatının göndereni konusunda üç görüş vardır. Birincisinde, anlatının bir kişi tarafından verildiği kabul edilir. İkincisinde, anlatı, görünüşte kişi özelliği taşımayan, öyküye tepeden bakan bir bakış açısı (Tanrı Açısı) ile verilir. Bu durumda anlatıcı, hem anlatı kişilerinin içindedir, hem de dışındadır. Üçüncüsünde, anlatıcının anlatısı, kişilerin gözlemleyebildikleri ya da bilebildikleriyle sınırlandırılır.¹⁶⁹

Çalışmamızda tiyatro tarihinin en ünlü kişisi olan William Shakespeare’in Hamlet filmine Saussure’un dilbilimi ve Propp’un anlatıbilimini daha da geliştiren Greimas’ın eyleyensel örnekçesiyle birlikte dizimsel çözümleme yöntemi uygulanacak ve anlatı yapısı ortaya çıkarılacaktır.

“Geliştirdiği yapısalcı anlatı çözümleme yönteminde V. Propp, Rus halk masallarında otuz bir işlev saptayıp kahramanları bu işlevlere göre, eylem alanlarıyla tanımlandıklarını belirttikten sonra, söz konusu masalları yedi tür kahraman içeren bir anlatı olarak tanımlamıştır.”¹⁷⁰

V. Propp’tan esinlenen çağdaş Fransız göstergebilimci Algirdas Julien Greimas ise, bu işlevleri öncelikle bir eyleyen sorunu olarak ele almış, anlatı kuramını geliştirerek otuz bir işlevi altı işleve, yedi kahramanı da yine altı kahramana indirgeyerek “eyleyensel örnekçeyi” oluşturmuştur.

¹⁶⁹ Bkz. Roland Barthes, 20-22-26-43-52

¹⁷⁰ Vladimir Propp, 180-181

Bu çalışmada öncelikle yapısalcılık ve bağlamında Propp'un anlatı çözümlemesi, devamında da Propp'tan esinlenerek ilk anlamlı göstergebilimsel çözümlemeyi yapan Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi olan dizimsel yaklaşımla "eyleysel örnekçesi" uygulanmaktadır.

4.1. Yapısalcılık

Yapısalcılık, "adından da anlaşılacağı üzere, incelenecek nesnenin yapısına yönelmektir; yüzeydeki bir takım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi, yapıyı aramaktır."¹⁷¹ Türk dilbilimcisi ve sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre yapısalcılık; "bir bütünü (yapıyı ya da kimilerine göre dizgeyi) oluşturan çeşitli öğeleri ve bölümleri birbirleriyle ilişkileri bakımından inceleyen, çözümleyen ve bütünü oluşturan birimleri ortaya çıkaran, sonra da bu birimlerin bütünü (yapıyı, dizgeyi) nasıl oluşturduklarını araştıran yöntemdir."¹⁷² Yapısalcılıkta, olgular bir bütünün öğeleri olarak ve bu bütün içindeki ilişkileri bakımından tek tek ele alınmaktadır. Herhangi bir sistemde birimler tek başlarına değil, bu sistem içerisinde yer alan diğer birimlerle anlam kazanırlar. Gerçek tek tek nesnelere üzerinden değil nesnelere arasındaki ilişkiler yoluyla saptanır. Yüzeydeki görüntünün altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntem olan yapısalcı yöntem, yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılarından anlam kazandıklarını savunur. Yapısalcı incelemede hedeflenen amaç iki temel üzerinde ifade edilebilir: Ele aldığı yazının iskeletini ortaya çıkararak o yazıyı betimler ya da yazının aracılığıyla (ve ona benzeyen başka çalışmalara dayanarak) edebiyatın özelliğini, yapılarını bulmaya çalışır.¹⁷³

Yapısalcılık bir açıklama değil, bir açıklama yöntemidir. Piaget'e göre "Yapısalcılık bir yöntemdir bir öğreti değildir, ancak öğretisel sonuçları çok olmuştur. Bir yöntem olduğundan uygulanabilirliği kısıtlıdır ve verimliliğinden dolayı başka yöntemlerle birleştirilmiştir."¹⁷⁴ Bu yöntemin temel yönelimlerinin karmaşık

¹⁷¹ Berna Moran, "Yazın Kuramları ve Eleştiri", (İletişim Yayınları, 1999) 186

¹⁷² Nijat Özön, "Sinema, televizyon, video, bilgisayarlı sinema sözlüğü", (Kabalıcı Yayınevi, 2000)

¹⁷³ Bkz. Süheyla Bayrav, "Yapısal Dilbilim", (Multilingual Yayınları, 1998), 174

¹⁷⁴ Jean Piaget, "Yapısalcılık", (Doruk Yayınları, 1999), 129

olmadığını Saussure'den Greimas'a tüm yapısalcıların yapıtlarında kolayca saptanabileceğini Tahsin Yücel şu şekilde özetlemiştir:

Ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesi;

Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması;

Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırmanın sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi;

Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunlarında dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi,

Nesnenin 'kendi başına ve kendi kendisi için' incelenmesinin sonucu olarak, 'doğaötesel' değil, 'özdekçi' bir tutum izlenmesi;

Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, dolayısıyla düşüngüsel yaklaşımla fazla bir ilgisi bulunmaması.”¹⁷⁵

Levi-Strauss yapısalcılığın bir felsefe değil, bilimsel bir yöntem olduğunu sürekli yinelemiştir. Piaget'e göre de öyledir; yapısalcılığın daha şimdiden epeyce uzun bir tarihi varsa, bundan çıkarılacak sonuç, burada bir öğreti ya da bir felsefe değil terimin içerdiği tüm uygulamın özellikleri, zorunluluklar, düşünsel dürüstlük, birbirini izleyen kestirimlerdeki ilerlemeyle birlikte bir yöntem söz konusu olduğudur; böyle olmasa, çok aşılış olurdu.” demiştir. Yapının iç düzeyine yönelmek, dışta kalan etkenlerden incelemeyi ilk anda arıtmak, gerekirse bunları

¹⁷⁵ Tahsin Yücel, “Yapısalcılık”, (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1999) 16

sonradan yapının gösterdiği yönde değerlendirmek, sürede olsun, uzamda olsun bağımsız bütünle yetinmek başlıca tutarlılık ve geçerlilik ölçütüdür.¹⁷⁶

Yapısalcılık 20. yüzyılın başlarından İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un 'Genel Dilbilim Dersleri'nde dilsel olguların incelenmesi üzerine ortaya attığı düşüncelerle oluşmaya başlamıştır. Yapısalcılığın kökenini oluşturan ilk kaynak olarak düşünülen bu kitap aslında yapısalcı çözümlemenin ilk örneklerini vermiş ve dilbilimde yeni bir dönem başlamıştır. Bu kitap yalnızca dilbilimsel araştırmalar değil, birçok bilim dalı için vazgeçilmez bir kaynak haline gelmiştir. Saussure, dilin tarihsel boyutuyla beraber dizgesel boyutu da olduğunu öne sürmüştü ve dizge anlayışının içerdiği ve çağdaş dilbilimin dil olgusuna yaklaşımının temel unsurlarını oluşturacak olan ilkeleri ileri sürmüştür.¹⁷⁷ Saussure'un dil olgusuna yaklaşımının temelinde dizge kavramı yatmaktadır. Bu kavram daha sonra 'yapı' kavramı ile değiştirilmiş ve yapısalcılığın temel kavramı olarak benimsenmiştir. Yapı kavramını "iki terimin ve bu iki terim arasında bir bağıntının varlığı" olarak tanımlayabiliriz. Buna göre;

"Bir nesne-terimin tek başına bir anlam taşımadığını, anlamın her zaman bir bağıntıyı varsaydığını, dolayısıyla anlamın zorunlu koşulunun terimler arasında bir bağıntı bulunması olduğunu kesinleyebiliriz."¹⁷⁸

Yapısalcılık daha çok antropoloji ve dilbilim alanlarında etkili olmakla birlikte, psikoloji, psikanaliz, edebiyat eleştirisi, tarih felsefesi ve göstergebilim gibi çok çeşitli alanlarda da uygulanmıştır. Özellikle Roland Barthes'ın yapıtlarında, 'yazar' kavramını eleştiri gündemine almasıyla geleneksel edebiyat eleştirisinden ayrılan bir metin çözümleme anlayışı ortaya çıktı. Yapısalcılığın ilkelerini ilk kez dilin dışına çıkararak antropolog Claude Levi-Strauss olmuştur.¹⁷⁹ Levi-Strauss kültürü bir sistem olarak ele alır ve öğeleri arasındaki yapısal ilişkileri göz önünde tutarak çözümler. Ona göre, kültür sistemlerindeki evrensel kalıplar insan zihninin değişmeyen yapısının ürünüdür. Akrabalık ilişkileri; sanat, din, mitler, törenler ve yemek pişirme gelenekleri üzerine kapsamlı çözümlerinde bunu saptamıştır.

¹⁷⁶ Bkz. Tahsin Yücel, 175

¹⁷⁷ Bkz. Ayşegül Yüksel, "Yapısalcılık ve Bir Uygulama", (Gündoğan Yayınları, 1995) 20

¹⁷⁸ Tahsin Yücel, 105

¹⁷⁹ Bkz. Alev Parsa, "Mutluluk Paradoksu' Greimas'ın Eyleysel Örnekçisiyle", (Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü)

Levi-Strauss için yapı terimi öncelikle zihinsel yapı anlamını taşır. Bir başka deyişle, dilbilimin insanbilimlerinin tüm dallarına açık olduğu savından yola çıkarak yapısal antropolojiyi yapısal ilkeler üzerine temellendirir. Yapısalcılık bunun dışında A.J. Greimas gibi göstergebilimcilerin, yapısal dilbilimin ilkelerini psikanalize uygulayan Jacques Lacan'ın, hümanizm ve tarihselciliğe yönelttiği eleştirilerle Marksizm içinde yapısalcı bir çizgiyi temsil eden Louis Althusser'in ve daha çok yapısalcılık sonrası Fransız düşüncesi içinde değerlendirilen Michael Foucault ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin de çıkış noktasını oluşturmuştur.¹⁸⁰ Yapısalcılık ilkin Saussure'nin 'Genel Dilbilim Dersler' adlı kitabıyla dilbilimde kullanılmış olsa da Greimas bunu göstergebilimde geliştirmiştir. Yapısalcı çözümlenmeler sinema, reklam, tiyatro ile ilgili bir çok alanda uygulanmıştır.

4.2. Julien Algirdas Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Filmlerin Çözümlemesi

“Paris göstergebilim okulunun en önemli temsilcilerinden olan Julien Algirdas Greimas, ilk yapıtı olan 'Semantique Structural'da (Yapısal Anlambilim) göstergebilimi, insanın iç dünyasının ve insanın anlam sorununu çözümlenmeye yönelik, diğer bir deyişle somut gerçeklikleri değil, insan düşüncesinin ve insan imgeleminin ürünü olan soyut yapıları araştıran bir bilim dalı biçiminde geliştirmek istemiştir.”¹⁸¹ Çalışmaları sonucu göstergebilimi sadece dilbilim çerçevesi içinde değil daha geniş bir alanda incelemiştir. “Greimas dilbilimsel olmayan göstergebilimlerin varlığı üzerinde durmakta ve çok geniş bir alandan, sözgelimi yazınsal ya da bilimsel bir metin, bir resim, bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzikal yapıtı, bir film, bir reklamdaki söz edebileceğine işaret etmektedir.”¹⁸²

4.2.1. Anlatı İzlenesi

Bu aşamada filmi Greimas'ın anlatı izlenesinde yer alan eyleyenler düzleminde ele alarak söz dizimsel işlevlerin, yani eyleyenlerin (Özne / Nesne, Gönderen / Gönderilen, Destekleyici / Engelleyici) yer aldığı ve en yalın sözdizimsel anlatı yapısı diye tanımlayabileceğimiz temel sözceleri saptamaktır.

¹⁸⁰ Bkz. Ana Britannica, C.33, (Ana Yayıncılık, 1990)

¹⁸¹ A. Julien Greimas, cev. Ayşe Kıran, Kusur Konusunda, (Yapı Kredi Yayınları, 1985), 10

¹⁸² Seyide Parsa-Alev Parsa, Göstergebilim Çözümlenmeleri, (Ege Üniversitesi Basımevi, 2004), 89

“Temel sözce en az iki eyleyen (Ö ve N) arasındaki ilişkiden doğar ve iki biçimde gerçekleşir :

Durum Sözcüsü (özne ile nesne arasındaki ayrılık ya da birliktelik ilişkisi)

Edim Sözcüsü (bir durum sözcüsünü bir başka durum ve sözcüsüne dönüştüren sözce)”¹⁸³

“Bir anlatının oluşması en az bir başlangıç durumu (durum sözcüsü) ile bir sonuç durumunun (başka bir durum sözcüsü) ve bu iki durum arasındaki temel dönüşümü gerçekleştirebilecek (edim sözcüsü) bir “dönüştürücü özne”nin varlığını gerektirir. Bir edim sözcüsünün, bir durum sözcüsünü etkileyip onu yeni bir durum sözcüsüne dönüştürme; başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecine anlatı izlencesi denmektedir.”¹⁸⁴ Anlatıyı özetleyecek olursak; “anlatı bir durumla başlar, neden sonuç modeline göre bir dizi değişiklik meydana gelir, anlatının sonucu olarak yeni bir durum meydana çıkar.”¹⁸⁵ Greimas’a göre anlatı durumu, “başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecidir.”¹⁸⁶ Bu durumda önce durum sözcükleri saptamak ve dönüşümlerini izlemek gerekmektedir.

Bu izlençe dört evre içerir: Eyletim, edinç, edim, yaptırım

Sözleşme ya da Eyletim (Başlangıç Durumu): Bu evrede göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği; gönderici ile özne arasında bir sözleşmenin gerçekleştiği evredir. Kısaca, olaylar dizisinin başlama evresi de denebilir. Bu aşamada olayın akışını yönlendirecek bir özne (kahraman) ile kahramanı (özne) herhangi bir göreve gönderen yani eyleten kişi vardır. Eyletim aşaması kahraman ile gönderen arasındaki ilişkidir. Sözleşme evresi, ileride inceleyeceğimiz filmin ilk kırkbeş dakikasını kapsar. Bu süre zarfında hem izleyiciye bir takım bilgiler verilmiş hem de filmin

¹⁸³ Mehmet Rifat, “Homo Semioticus”, (Yapı Kredi Yayınları, 1996) 31

¹⁸⁴ Mehmet Rifat, “Göstergebilimcinin Kitabı”, (Düzlem Yayınları, 1996) 31

¹⁸⁵ Seyide Parsa, “Televizyon Estetiği”, (Ege Üniversitesi Basımevi, 1994) 84

¹⁸⁶ Mehmet Rifat, “Homo Semioticus”, 31

kahramanı rolündeki Hamlet babası tarafından intikamını alması için görevlendirilmiştir.

Edinç-Edinim (Yeterlilik): Anlatı çizgisinin bu ikinci evresi, göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yeteneklerin kazanıldığı evredir. Birinci aşama gerçekleştikten sonra gönderinin işlevi sona ermektedir. Kahraman (özne) gereken yetenekleri sınamalardan geçerek edinmeye çalışır ya da bu yeteneklere doğuştan sahiptir. Kahramanın anlatının akışını sağlaması için gerekli olan dönüşümü yapabilmesi, bu yeteneklere sahip olmasına bağlıdır. Kahraman bu yetenekleri edinirken bazılarında yardım görür (destekleyiciler), bazıları da (engelleyciler) onu engellemeye çalışır. Edinim evresi, başlangıç evresinden sonraki üç saatlik geniş bir zamanı kapsar. Bu evrede Hamlet, babasının intikamını almak için çeşitli numaralarla amcasının katil olduğunu anlamaya çalışır.

Edim (Gösterme): Bir durum sözcесinden bir diğer durum sözcесine geçilen bu evrede, özne, edindiği kipsel edinçten yararlanarak dönüştürücü işlemlere yönelir. Bu şekilde kahraman gerekli yetenekleri elde ettikten sonra eylemi gerçekleştirir. Edim evresi, edinim evresinden sonraki on dakikalık süreyi kapsar. Amcasının babasının katili olduğundan kesinlikle emin olan Hamlet, düşünmeye fırsat bulmadan babası tarafından kendisine verilen görevi yerine getirir.

Tanınma ve Yaptırım (Teyit Etme-Sonuç Durumu): Bu evrede özne, nesneye ulaşmak için uyguladığı dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici ise dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir, ya da cezalandırır.¹⁸⁷ Filmde bu evre bir önceki evreden sonra üç dakikalık süreyi kapsar ve film biter. Bu evrede Hamlet'le birlikte birçok kişi ölmüş, ülke kralsız kalmıştır. Ordusuyla Elsinore'a baskın yapan yapan Fortinbras, Hamlet'in de isteğiyle yeni kral olarak tanınmıştır.

Anlatı izlencesindeki bu dört evre yine bir anlatı aracı olan sinemasal anlatının çözümlenmesinde de kullanılabilir. Greimas'a göre dil dışı göstergeler de

¹⁸⁷ Ayşe-Zeynel Kıran, "Yazınsal Okuma Süreçleri", (Seçkin Yayınevi, 2000)

çözümlemelidir. Çünkü kullandığımız eklemli dilin göstergeleri gibi diğer dil dışı göstergelerde bir dildir.¹⁸⁸ Bu konuda Yapısalcılık adlı yapıtında Tahsin Yücel “... Ama insan evreni hem dilsel, hem dil dışı gösterge dizgeleriyle dolup taşıdığına, bir yandan doğal dillerin kendileri, bir yandan din dili, hukuk dili, politika dili, yazın dili, bilim dili, vb. gibi, doğal diller içinde gerçekleşmekle birlikte, birer özerk dizge niteliği taşıyan söylem türleri, bir yandan çalışma, oyun, bildirişim, vb. sürecinde insan bedeninin devinimleri, bir yandan tiyatro, sinema, resim, fotoğraf, vb. gibi “kurma” gösterge dizgeleri, işleyişlerinde birçok benzer özellik sunmalarına, benzer yaklaşımlarla ele alınabilmelerine karşın, ister istemez birçok özgül nitelikler taşıdıklarına, dolayısıyla önemli bilgi birikimleri gerektirdiklerine göre, bu uçsuz bucaksız alanların hepsini birden kucaklamak kolay kolay gerçekleştirilemeyecek bir düşüştür. Bu nedenle, yapısal dilbilimle halkbilim ve söylenbilim incelemelerini örnek alıp onlardan yola çıkan Greimas’çı göstergebilim ve anlamlayım üzerine genel bir düşünce, hem de anlamlı nesnelere çözümleme yolunda bir yöntemler bütünü olmaya yönelmiştir.” demiştir.¹⁸⁹

Anlatı izlencesi tek bir öznenin edim ve durumlarıyla sınırlanmaz. Propp’un incelediği masallarda her kahramanın karşısında bir “kötü” bulunduğu gibi diğer bütün anlatı örneklerinde de her öznenin karşısında bir karşı-özne yer alır. Böylece, aynı anlatı birbirine karşıt, ancak birbirini bütünleyen izlem ve karşı-izlem şeklinde eklemlenir. Bu eklemlenimde gönderici ve alıcının işlevleri yanında, izlemin süremsel ve uzamsal yerlemleri de yöntemli bir biçimde çözülür. Bütün bunların ışığında her anlatının aynı temel çizgiye göre, birbirini izleyen üç deneyim biçiminde gelişip sonuçlandığı söylenebilir :

Yetilendirici Deneyim: Öznenin belirli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli edimi kazanması;

Sonuçlandırıcı Deneyim: Öznenin izlencesini gerçekleştirebilmesi için gerekli eylemi başarması;

Onurlandırıcı Deneyim: Öznenin başarısının tanınması.

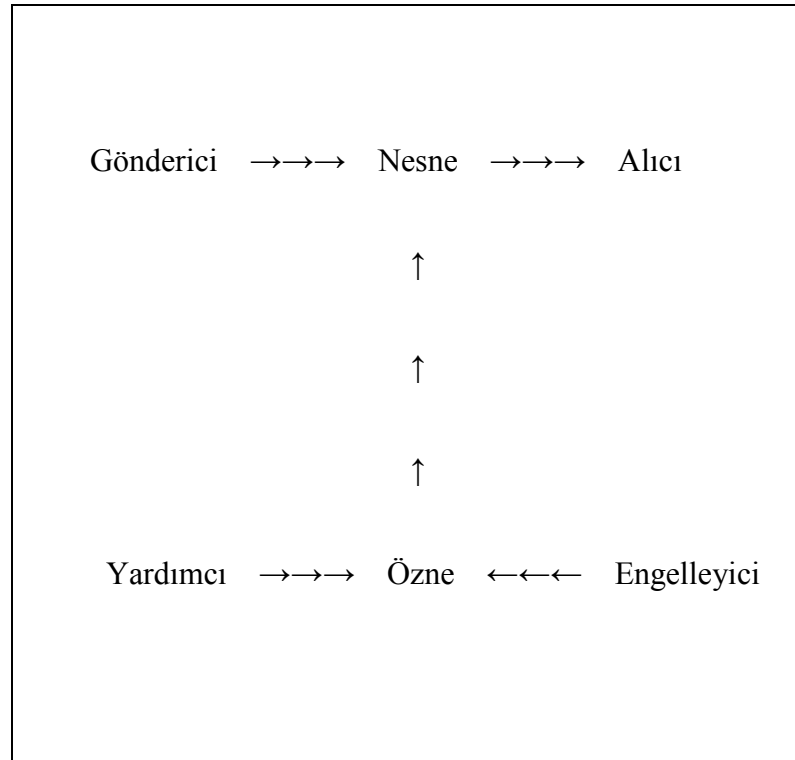
¹⁸⁸ Duygu Bağder Öztin, “Sinema Göstergebilimi”, (Dilbilim Araştırmaları, 1999) 143

¹⁸⁹ Tahsin Yücel, “Yapısalcılık”, (Yapı Kredi Yayınları, 1999) 103-104

Greimas'a göre, bu üç temel deneyimden oluşan "anlatı izlencesi" yalnızca her anlatıda karşımıza çıkan bir kalıp, yalnızca her anlatı kahramanının izlediği bir yol olarak değil, insan eyleminin, insan yaşamının anlaması olarak da yorumlanabilir."¹⁹⁰

4.2.2. Eyleyensel Örnekçe

Bilindiği üzere, Propp, Rus halk masallarında otuz bir işlev saptayıp kahramanların ya da kişilerin bu işlevlere göre, eylem alanlarıyla tanımlandıklarını belirttikten sonra, söz konusu masalları yedi tür kahraman ya da kişi içeren bir anlatı olarak tanımlar. Propp'un yaklaşımı ve çözümleme yönteminden esinlenen A.J. Greimas ise işlevleri eyleyen sorunu olarak ele alır ve Propp'un vardığı sonuçları geliştirerek aşağıdaki eyleyensel örnekçeyi oluşturur:



Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesi

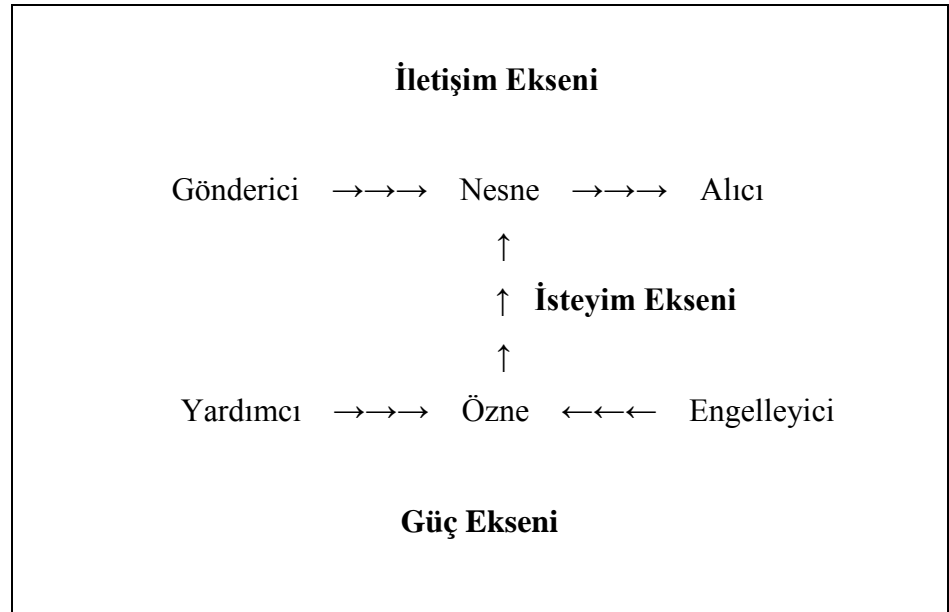
A. J. Greimas kişiyi ne olduğuyla değil ne yaptığıyla değerlendirir. Bu model altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir:

¹⁹⁰ Tahsin Yücel, 127-128

İsteyim ekseninde Özne – Nesne karşıtlığı: Bu ekseninde özne, iletimin kaynağı kendisi olmamakla birlikte, gerçekleştirdiği değişik eylemlerle önündeki tüm engelleri aşarak nesnenin alıcıya ulaşmasını sağlar.

İletişim ekseninde Gönderici – Alıcı karşıtlığı: Bu ekseninde göndericinin işlevi başka bir kişi ya da nesneye: alıcıya bir şey iletme ya da onun hangi nesneye gereksinimi olduğunu belirtmektir.

Güç ekseninde Yardımcı – Engelleyici karşıtlığı: Bu ekseninde özne eylemini gerçekleştirmek için gerekli güçle donanır. Bu gücü kendisine kimi kez bir kişi, kimi kez bir nesne, kimi kez bir nitelik, kimi kez bir bilgi olarak tanımlanan ya da bunların hepsini birden içeren destekleyici sağlar. Engelleyici de destekleyici gibi aynı şekilde tanımlanır ancak temel özelliği öznenin işini güçleştiren olumsuz bir güç olmasıdır.¹⁹¹



Greimas'ın Eyleyensel Sınıflandırması¹⁹²

Bu sınıflandırmaya göre özne ile nesne isteyim ekseninde bulunmaktadır. Özne genellikle önemli eylemlere katılan başkahramandır. Nesne ise, kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey, ya da kimsedir. özne ile nesne'nin rolleri birbirlerine göre tanımlanır: Nesnesi olmayan özne, öznesi olmayan

¹⁹¹ Bkz. Tahsin Yücel, 120

¹⁹² Ayşe-Zeynel Kiran, 149

nesne düşünülemez. Gönderici, özneyi eksik olan şeyi aramakla görevlendirerek, sonunda onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Kısacası, gönderici özneyi bir şey yapması için görevlendirir, alıcı ise bu eylemden yarar sağlar. Ancak, kimi zaman özne bu göndericiye gerek duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçer. Eylemini gerçekleştirdikten sonra da kendini ödüllendirir. Çok ender de olsa, özne gerçekleştirdiği eylemi beğenmeyerek kendini cezalandırabilir. Yardımcı ile engelleyici güç ekseninde bulunmaktadır. Öznenin işini kolaylaştıran, ona yardım eden bir yardımcı ile özneye karşı gelen, onun amacına erişmesini engelleyen bir engelleyici olabilir. Yardımcı özneye güç verirken, engelleyici bu gücü ortadan kaldırmaya çalışır. Bazen sadece engelleyici(ler), bazen sadece yardımcı(lar) vardır, bazen de hiçbiri yoktur. Aşılması olanaksız bir vadi, bir hastalık özneyi engelleyici bir eyleyen olabilir. Beklenmeyen bir haber, bir köprü, para, bir bilgi yardımcı işlevini yüklenabilir.

Bütün bu anlatılanlara rağmen eyleyensel örnekçe her zaman tüm öğeleriyle birden belirmez. Bazen altı eyleyen birden bir anlatıda olduğu gibi bazen sadece birkaç eyleyen bulunabilir. Tek bir öğe birden fazla eyleyensel işlevi birden yüklenabilir. Yalnız daha önceden de belirtildiği gibi en azından iki temel eyleyenin, yani bir özneye bir nesnenin bulunması zorunludur.

III. BÖLÜM: TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER: WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

1. William Shakespeare'in Hamlet Adlı Yapıtının Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi

1.1. William Shakespeare ve Tiyatro Sanatındaki Önemi

Yazdığı oyunlarla dört yüzyıldan beri her çağda ve her ülkede benimsenen William Shakespeare insanı insana insanca anlatarak en karmaşık duygu ve düşünceleri kavramamızı sağlamıştır. Yıllar boyunca her ülkede her yeni nesille yeniden doğmuş ve belki bu yüzden ölümsüz olarak nitelendirilmiştir. Yazdığı neredeyse her oyunla kendinden sonra gelen birçok tiyatro ve sinema sanatçılarına örnek olmuş, oyunları bir milleti ya da ulusu değil insan gerçeğini anlattığından hemen hemen tüm ülkelerde sahnelenmiş, sinemada da ülkemiz de dahil olmak üzere pek çok ülkede uyarlamaları yapılmıştır. Yarattığı karakterlerle insan doğasını ve değişmez özelliklerini şiir diliyle yansıtan, dünyanın her yerinde en sık sahnelenen oyun yazarı olan Shakespeare'i dünyanın en büyük oyun yazarlarından biri olarak değerlendirmek yanlış olmaz.

Shakespeare'in en önemli oyunlarına bakıldığında insan psikolojisi ön plandadır. Macbeth, Othello, Kral Lear gibi ünlü tragedyalari arasında en çok okunan, sahnelenen ve tartışılan oyunu Hamlet'tir. Mina Urgan Shakespeare'in bu oyunu için "çözümlemeyen sorunlar içeren bir oyundur"¹⁹³ der. Hamlet'e genel bir bakış attığımızda içinde bir tek konu olmadığını; düşünmek ile eyleme geçmek arasındaki farklılık, hayatta niçin yaşadığımız üzerine bir tartışma, haince işlenmiş cinayetin yanında aşk trajedisi, politika, siyaset, din ve aynı zaman metafiziksel sorunlarla karakterlerin derin psikolojik çözümlenmeleri ve genel katliam olmak üzere birden fazla konu olduğunu görürüz.

¹⁹³ Mina Urgan, "Shakespeare ve Hamlet", (Altın Kitaplar Yayınevi, 1984) 359

1.1.1. William Shakespeare'in Hayatı

Ölümünden sonra Shakespeare'in birçok araştırmacı ve bilim adamı tarafından incelenip araştırılmasına ve hakkında binlerce kitap yazılmasına karşın, yazarın yaşamı hakkında kesin olarak bildiklerimiz çok azdır. Yaşadığı dönemde belki de değeri pek anlaşılmadığı için ölümünden ancak bir yüzyıl sonra yaşamı ve kişiliği hakkında araştırmaya başlanmış, ancak yazarı tanıyanlar da öldüklerinden Shakespeare'in hayatı tamamen bir sır olarak kalmıştır. Shakespeare'in ilk yirmi sekiz yılı üzerine tüm bildiklerimiz, resmi belgelerden öğrendiğimiz üç olaydan, daha doğrusu üç tarihten başka bir şey değildir: Shakespeare'in vaftiz olduğu, evlendiği ve çocuklarının dünyaya geldiği tarihler.¹⁹⁴

“26 Nisan 1564'te Stratford-upon-Avon'daki Holy Trinity kilisesinde vaftiz edilen William Shakespeare'in bu törenden sadece iki üç gün önce dünyaya geldiği tahmin edilmektedir”.¹⁹⁵ O yıllarda İngiltere'de vafti törenleri genellikle çocukların doğumundan birkaç gün sonra yapıldığından Shakespeare'in doğum günü olarak kabul edilen 23 Nisan tarihi doğru kabul edilmektedir. Babası John Shakespeare deri, yün, tahıl ve eldiven ticaretiyle uğraşan bir işadamıydı. Stratford'a yerleştikten sonra 1552 yılında kendi ailesine oranla daha yüksek sosyal konumdaki bir aileden gelen bir çiftçinin kızı olan Mary Arden'le evlendi.

Shakespeare'in hangi okulda, kaç yıl ve ne zaman okuduğunu resmi belgeler olmadığından tam olarak bilemeyiz. Ancak Shakespeare uzmanları yazarın bilinmezde kalmış bu yıllarını varsayımlara dayanarak doldurmaya çalışmışlardır. Uzmanlara göre Shakespeare'in Stratford-upon-Avon'daki okula gittiği düşünülmektedir. Hatta babasının maddi durumunun iyi olduğu düşünüldüğünden zamanın en iyi okullarından King's New School'da eğitime devam ettiği düşünülmektedir. Bununla ilgili ana eğitim dili Latince olan okulun, Shakespeare'in ilerde yazacağı Windsor'un Şen Kadınlar'ı adlı oyunda hocanın çocuklara dilbilgisi öğrettiği sahnenin Shakespeare'in o yıllara gönderme yaptığını savunurlar. Oysa Dover Wilson herhangi bir resmi belge olmadığını ileri sürerek başka bir varsayım ileri sürer: Shakespeare'in Katolik babası, oğlunu Protestan öğretmenlerin

¹⁹⁴ Bkz. Mina Urgan, 16

¹⁹⁵ Stanley Wells, cev. Cevza Sevgen, “Shakespeare Yazar ve Eserleri”, (Yapı Kredi Yayınları, 1995), 9

okutmasını istemediğinden okula göndermemiştir. Shakespeare soylu bir Katolik bir ailenin yanına verilmiş ve bu ailenin evinde koroda şarkı söyleyen çocuk olarak yetiştirilmiştir. Aslına bakılacak olursa bu varsayım akla yatkındır. Çünkü Shakespeare çağdaşları arasında Ben Jonson gibi bilgili değildir. Hatta Ben Jonson, Shakespeare ile ilgili Yunanca ve Latince'yi az bildiğini söylemiştir. Ayrıca Shakespeare'in oyunlarındaki tarih ve coğrafi hatalarda göze çarpmaktadır. Örneğin, Verona'lı İki Centilmen oyununda Verona'dan Milano'ya deniz yoluyla gidildiğini, Fırtına oyununda Milano'nun deniz kıyısında bulunduğunu, Julius Caesar oyununda eski Romalılar şapka giyerler ve evlerinde çalar saat vardır.¹⁹⁶ Bütün bu bilgileri ışığında Shakespeare'in tarih, coğrafi ve edebi bilgilerini okulda değil Londra'ya geldikten sonra kendi kendine öğrendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca dikkati çeken bir nokta da üniversite eğitimi almış ve Shakespeare'le aşağı yukarı aynı zamanda yaşamış Christopher Marlowe, Robert Green ve John Lyle gibi dünyaca ünlü şairlerin eserlerini erken yaşlarda yazmış olmaları ve bu şairlerin öldüğü yaşlarda Shakespeare'in büyük eserlerinden ilki olan Hamlet'i daha yazmamış olmasıdır.¹⁹⁷

Shakespeare, okula gitmiş olsun ya da olmasın okulun ötesinde de bir yaşam sürdürüyordu. Çünkü yaşadığı çevre güzel ve bereketli topraklarda, nehrin ve tarlaların yakınında, kır eğlencelerinin sürdürüldüğü bir ortamda yaşıyordu.¹⁹⁸ O yıllarda gezginci tiyatro olarak adlandırılan çeşitli kumpanyalar gelir, çeşitli oyunlar sergilerlerdi. Tiyatroya olan merakı ve ilgisi o yıllarda temsil edilen oyunlara dayandığını varsayabiliriz. Shakespeare, Hamlet oyununda da gezginci tiyatrodan söz etmiştir.

İlerleyen yıllarda Shakespeare'in babasının durumu gittikçe bozulmaya başlar. Borca giren John Shakespeare 1576'dan sonra belediye meclisi toplantılarına katılamaz olur. Belki bu yüzden Shakespeare hakkında kesin olarak bildiğimiz bir olay gerçekleşir. Shakespeare 1582 yılında yakın kasabadan maddi durumları iyi olan bir çiftçi ailenin kızı olan ve kendinden sekiz yaş büyük olan Anne Hathaway ile evlenir. Evlilikten altı ay sonra ilk çocukları Susannah, iki yıl sonra da Hamnet ve Judith isimli ikizler vaftiz edilmiştir.

¹⁹⁶ Bkz. Mina Urgan, 19-20

¹⁹⁷ Bkz. Orhan Burian, haz. Vedat Günyol, "W. Shakespeare Hayatı Sanatı Eserleri", (Varlık Yayınevi, İstanbul) 6

¹⁹⁸ Stanley Wells, 11

Shakespeare'in bundan sonraki yedi yılı hakkında herhangi bir belge olmadığından kesin olarak hiçbir şey bilinmemektedir. Ancak Shakespeare'in Stratford-upon-Avon'dan neden ayrıldığına dair herkesçe kabul edilen bir hikaye vardır. Shakespeare, eyaletin hem hakimi hem de parlamentoda temsilci olan Sir Thomas Lucy'nin hususi korusunda izin almadan geyik avına çıkmış ve bu yüzden araları bozulmuş. Sir Thomas Lucy, topraklarına izinsiz girildiği için çok öfkelenmiş ve mahkemeye vermek istemiş. Bunun üzerine Shakespeare bu adamı rezil eden bir balad yazıp, tutuklanmaktan kurtulmak için kasabadan kaçıp Londra'ya sığınmak zorunda kalmış. Shakespeare'in Windsor'un Şen Kadınları oyunundaki topraklarına avcılarının izinsiz girmelerini devlet meselesi haline getiren Yargıç Shallow ile tüm bu yaşananlarda önemli bir yeri olan Sir Thomas Lucy paralellik göstermektedir. Shakespeare'in ne zaman ve niçin Londra'ya gittiği ve ne işlerle meşgul olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Kesin olarak bilinen Stratford'tan ayrıldığı, bir tiyatro topluluğuna katıldığı, Londra'ya vardığı ve yazmaya başladığıdır. Ancak bütün bu olanların hangi sırayla gerçekleştiği belirsizdir. O yıllarda Shakespeare'e gönderme yapan ilk yazılı belge çağdaşı oyun yazarı tanınmış Robert Grene tarafından kaleme alınmıştır. 1592 yılında Grene, Shakespeare'i aktörden dönme oyun yazarı olarak küçümseyip "kendini ülkedeki tek sahne titreten" şeklinde niteler. Aynı şekilde yazısında "oyuncu postuna bürünen kaplan yüreği" cümlesiyle Shakespeare'in Henry IV'nın son bölümündeki bir cümleye, "kadın postuna bürünen kaplan yüreği", gönderme yapar. Shakespeare'in başarılarını öven çağın yazarlarından Francis Meres; "Latinler arasında Plautus ve Seneca nasıl komedi ve trajedi türlerinin en iyi örneklerini vermişlerse, İngilizler arasında da Shakespeare her iki türün en iyi örneklerini veren oyun yazarıdır." demiştir.¹⁹⁹

Shakespeare kendini Londra'da kabul ettirmeye başlamış olmalı ki dönemin en ünlü yazarlarının bile dikkatini çekmiştir. Shakespeare ömrü boyunca aynı kumpanyada çalışmıştır. Önceleri Lord Chamberlain Kumpanyası diye anılan bu topluluk, sonrasında I. James'in tahta çıkmasıyla "Kralın Kumpanyası" adını alır.

Yılda ortalama iki oyun yazan Shakespeare, kendi oyunlarında da küçük roller alıyordu. Dönemin bütün özelliklerini taşıdığı oyunlarının başarısı üzerine kumpanyadaki yerini sağlamlaştırdı. Shakespeare'in kumpanyası, Elizabeth çağı

¹⁹⁹ Stanley Wells, 13

tiyatro toplulukları arasında en iyi örgütlenmiş, en büyük başarıyı elde etmiş ve en çok kazanmış olanıdır. Kazancı gittikçe artan Shakespeare'in I. Elizabeth döneminin sonlarında varlıklı bir yaşam sürdüğü ve kendi oyuncu topluluğu için yaptırılan Globe Tiyatrosu'nun hisselerinin bir bölümünü satın aldığı bilinmektedir.²⁰⁰

Shakespeare'in ilk ne zaman sahneye çıktığını, hangi oyunlarda hangi rollerde oynadığını, oyunculuk konusunda yetenekli olup olmadığı hakkında kesin bilgiler yoktur. Ancak Ben Jonson'un "Every Man in his Humour ve Sejanus: His Fall" adlı oyunlarında oyuncular listesinde adı geçtiğinden bu oyunlarda rol aldığı bilinmektedir. Ayrıca kendi oyunlarından Hamlet'te Hayalet ve Beğendiğiniz Gibi'de yaşlı uşak Adam'ı oynamıştır. Shakespeare çok iyi bir oyuncu olmasa bile oyunculuk sanatına büyük ilgi duyduğu ve bu konuda yerinde düşünceleri olduğunu Hamlet oyununda Hamlet'in oyunculara verdiği öğütten anlayabiliriz.

Oyun yazarı ve kumpanyada oyuncu olarak başarıları, Shakespeare'in maddi durumunu bir hayli iyileştirdi. 1596 yılında Stratford'a geri döndü ve işleri bozulan babasının borçlarını ödeyecek duruma gelmişti. Sonraki yıl Stratford'un en büyük ve en güzel evlerinden birini, New Place'i satın aldı. Daha sonraları Stratford'da ve Londra'da başka evlerde aldığı bilinmektedir. Shakespeare oyunlarında toprak alma hırsında olanlarla alay ettiği görülmektedir. Ancak kendisi oyunlarında yazdıklarının tersine hareket ederek varlığını elinden geldiğince artırmaya çalışan ve sürekli ev, arazi satın alarak yatırım yapan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

1601'de babasını kaybeden Shakespeare, bir sonraki yıl Stratford'ta yine arazi alır. 1605 yılında Stratford'un "onda bir" vergisi tahsilatından pay almak için para öder. 1607'de kızı Susana evlenir ve tek torunu olan Elizabeth dünyaya gelir. 1609 yılında da annesini kaybeder. Shakespeare Londra'dan 1610 ya da 1611 yılında ayrılıp Stratford'a yerleşir. Londra'daki tiyatro çevresiyle bağlarını koparmaz ancak ömrünün son beş ya da altı yılında oyun yazmaz.²⁰¹ Ömrünün en verimli yıllarında belki de en iyi oyunlarını yazacağı zamanlar neden oyun yazmadığı hakkında kesin bir bilgi yoktur. "Vasiyetnamesini 1616 yılında hazırlayan Shakespeare 23

²⁰⁰ Bkz. E. K. Chambers, "William Shakespeare: A Study of Facts and Problems", (Oxford: Clarendon Pres, 1930)

²⁰¹ Bkz. Park Honan, "Shakespeare: A Life", (Oxford: Oxford University Pres, 1998)

Nisan1616'da ölür. Ölümünde iki gün sonra Stratford'ta "Holy Trinity" kilisesine gömülür".²⁰²

1.1.2. Shakespeare Tiyatrosu

Shakespeare'in Londra'da tiyatro yaşamına başladığı yıllarda İngiltere'de Avrupa'dan gelen Rönesans esintisiyle canlı bir tiyatro ortamı vardı. "Rönesans klasik kültürün yayılması sürecine yardımcı olurken, sanatlar serpilip geliyor, edebiyat ve tiyatro ise yüzyılın başına oranla çok daha hızlı bir ilerleme gösteriyordu."²⁰³

Yerleşik tiyatro kültürüne sahip olmayan İngiltere'de tiyatro oyunları gezginci tiyatro kumpanyaları tarafından oynamaya elverişli açık ya da kapalı her türlü alanlarda sergilenmekteydi. "Oyunlar bu şekilde saraylarda, avlularda oynanırken 1576 yılında Earl o Leicester kumpanyasından James Burbage İngiltere'ye ilk tiyatro binasını yaptırdı."²⁰⁴ "Shakespeare daha on iki yaşındayken yapılan ve adı 'Tiyatro' olan bu binayı çok geçmeden diğer kumpanyalar izledi ve kumpanyaların daha iddialı oyunlar sahneye koymalarına olanak sağlanmış oldu".²⁰⁵

"Shakespeare'in mensubu ve hissedarı olduğu Lord Chamberlain kumpanyası, Elizabeth çağının en çok rağbet gören tiyatro topluluğuydu. 1603'te I. James'in tahta geçmesiyle, Shakespeare'in kumpanyasının durumu daha da iyileşti ve kralın koruduğu bu kumpanyaya artık "Kral'ın Kumpanyası" adı verildi."²⁰⁶

"Shakespeare'in yaşadığı yıllarda kadın rolleri erkek çocuklar tarafından oynanırdı."²⁰⁷ "Lord Chamberlain kumpanyasında da yaklaşık onaltı aktörün beş ya da altısını kadın rollerini oynayan çocuklar oluşturmaktaydı."²⁰⁸ Hatta Shakespeare bazı oyunlarında bu erkek çocuklardan bahsetmiştir. Örneğin, Hamlet gezgin kumpanyadaki oyuncularından erkek çocuğuna boyunun uzaması ve sesinin

²⁰² Samuel Schoenbaum, "William Shakespeare: A Compact Documentary Life", (Oxford University Pres, 1987)

²⁰³ Stanley Welles, 16

²⁰⁴ Mina Urgan, 70

²⁰⁵ Stanley Welles, 18

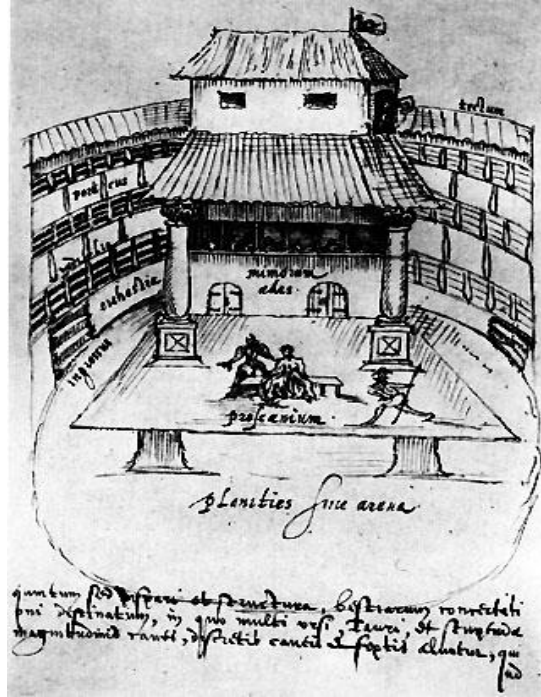
²⁰⁶ Mina Urgan, 72

²⁰⁷ Juliet Dusinberre, "Boys Becoming Women In Shakespeare's Play", 1

²⁰⁸ Peter Ackroyd, "Shakespeare: The Biography", (New York Random House, 2005) 224

kalınlaşması ile ilgili sözler söyler. Erkekler ergenlik dönemi sonrası vücutlarında ve seslerinde oluşan bazı değişikliklerden dolayı kadın rolü oynayamazlar, erkek rolleri oynamak üzere kumpanyada kalırlardı.

Elizabeth döneminde tiyatroların sahne tasarımları bugünkü sahnelerden tamamen farklıydı. “Göğe açık çatısı, izleyicilerin arasına uzanan perdesiz ve dekorsuz sahnesi, arkaya açılış biçimi ve ikinci katı ile Elizabeth dönemi tiyatrosu sade olmakla birlikte gelişmiş bir yapı oluşturur.”²⁰⁹ 1596 yılında Johannes De Witt isimli Hollanda’lı bir turistin Swan tiyatrosunda izlediği sırada çizdiği küçük plan o dönemin tiyatro binaları hakkında bize bilgi vermektedir. Günümüze ulaşan Globe tiyatrosunun herhangi bir resmi ya da planı bulunmasa bile Swan tiyatrosunun o dönemin en ünlü tiyatrolarından olan Globe tiyatrosundan esinlenerek inşa edildiğini düşünebiliriz.



Swan Tiyatrosu

Elizabeth döneminde sahne düzeni ulusal boyuttan uluslar arası boyuta ulaşmıştır. Sahne yeri, giriş ve çıkış kapıları, koltuk düzeni ile dünyada kabul

²⁰⁹ Stanley Welles, 19

görmüştür.²¹⁰ “Shakespeare döneminde tiyatrolar, binle iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak ya da sekiz köşeli, ahşap yapılarıdır. Shakespeare, Henry V’in prologunda, tiyatroyu “tahtadan bir O” harfine benzetir.”²¹¹ Shakespeare dönemi seyircilerinin nazik olmayan, gürültücü olduklarına dair söylentiler mevcuttur. Kötü aktörler ve sevilmeyen karakterler izleyiciler tarafından yuhalanır ve hatta ellerinde ne varsa onlara atarlardı.²¹² “O dönemin özelliklerinden biri de oyuncuların izleyiciyle diyaloga girmesi, oyunun akışının oyunun ana metnine bağlı kalarak izleyici reaksiyonuna göre değişmesidir.”²¹³

Elizabeth döneminde tiyatrolarda, günümüzde kullanılan ve gerçekçiliği zorunlu kılan aksesuarlar ve dekor yoktu. Sahneye gerekli olan malzemeler konulurdu. Oyunlarda izleyicilerin tüm dikkati dekor yerine aktörlerin üzerine yoğunlaşırdı.²¹⁴ Bununla beraber dekor olmadığı ve dekor değişimine gerek duyulmadığı için oyun temposunda herhangi bir düşme olmaz, seyircilerin dikkati dağıtılmazdı.

Shakespeare döneminde izleyiciler vahşi sahneler, kan, ölüm gibi teması olan oyunları seyretmekten hoşlanıyorlardı. Bu da tiyatro oyunlarını etkilemiş ve aşk, intikam, öç alma, düello gibi heyecanı dorukta tutan oyunların yazılmasına ön ayak olmuştur.

“Elizabeth dönemi, İngiltere’nin tiyatrodaki altın çağını yaşadığı dönem olmasına rağmen Shakespeare ve birkaç çağdışı hariç İngiliz tiyatrosu dikkate değer bir tiyatro edebiyatı geliştiremedi.”²¹⁵

Shakespeare’in ölümünden hemen sonraki yıllarda oyunlarının ne sıklıkta sahnelendiği sarayda sunulan temsiller hariç pek bilinmemektedir. Cromwell’in 1642 yılında tiyatroları kapatması, İngiliz tiyatro tarihindeki en belirgin kesintiye oluşturur. 1660 yılında yeniden perdelerini açmaları da birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Yeni yapılan tiyatro binaları üstü açık değil kapalıdır. Eskiden genç oğlanların

²¹⁰ Yılmaz Arıkan, “Uygulamalı Tiyatro Eğitimi”, (Pozitif Yayınları, 2007), 211

²¹¹ Mina Urgan, 76

²¹² Bkz. Samuel Bowles, “Shakespeare’s Elizabethan Audience”, 65

²¹³ Yılmaz Arıkan, 210

²¹⁴ Eva Turner Clark, “Shakespeare Fellowship Newsletter”, 1941

²¹⁵ Özdemir Nutku, “Dünya Tiyatrosu Tarihi”, (Remzi Kitabevi, 1993), 165

oynadığı kadın rolleri artık kadın oyuncular tarafından oynanmaktadır. Hamlet, Othello ve Julius Caesar gibi bazı oyunlar kısaltılmakla birlikte fazla değiştirilmeden oynanırken, diğerleri köktenci bir yaklaşımla ele alınıp yeni dönemin koşullarına ve zevkine uydurulmuştur.

“Shakespeare ulusal bilinci yoğunlaştıran tarih oyunlarının yanı sıra, halk geleneğinin canlılığı ve gerçekçiliğin Rönesans’ın evrensel değeriyle de bütünleşmesi sonucunda, yepyeni bir ulusal halk tiyatrosu oluşturmuştur.”²¹⁶ Bununla birlikte Shakespeare’in oyunları ulusal boyutu aşarak sadece İngiliz tiyatrosunu değil, uluslar arası boyutta çok daha geniş bir çevreyi etkilemiştir.

1.1.3. Sinemada Shakespeare Uyarlamaları

Senaryo aşamasında edebiyat ve tiyatro uyarlamaları genellikle sinemacılar tarafından daha fazla tercih edilmektedir. Bir tiyatro yapıtını sinemaya uyarlamak yönetmenler için hem kolay hem de zordur. Çünkü bilinen bir yapıt sergilenmek istendiğinde bilinçli seyircinin beklentileri karşılanmak zorunda kalınır. Seyirciler tiyatro oyununu sahnede izlememiş olsa bile yapıtı okuyup kendi hayal gücünde canlandırdığı gibi perdede görmek isterler. Eğer film beklentileri karşılamamışsa seyirci hayal kırıklığına uğrar. Bununla beraber iyi çekilmiş bir uyarlama filmi halkın geneli tarafından tiyatronun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Henry V filmine baktığımızda bu filmi görmeden önce de Shakespeare biliniyordu. Ancak Shakespeare’in dramatik şiirselliğinin farkına varabilmek için bu film bir sebep teşkil etmektedir.²¹⁷

Sinema tarihinde yönetmenlerin en temkinli yaklaştıkları kişilerin başında William Shakespeare gelmektedir. Çünkü William Shakespeare her nesilde yeniden yeşeren bir ağaç gibidir. Sinemanın ilk yıllarında tiyatro kurallarına uyan sinema, sonrasında bu yasaklara karşı çıkmıştır.

Shakespeare her yeni nesilde yeniden canlanan ölümsüz bir şairdir. Eserleri her çeşit seviyedeki seyircilere seslenmektedir. Belki bu yüzdendir ki eserleri tarih boyunca en çok okunan ve sinemada da en çok uyarlanan oyunlara sahip yazardır.

²¹⁶ Aziz Çalışlar, “Tiyatro Adamları Sözlüğü”, (Mitos Boyut, 1993), 240

²¹⁷ Bkz. Andre Bazin, “Sinema Tarihi”, (İzdüşüm Yayınları, 2007)

Tiyatro sahnesinde iyi bir Shakespeare oyuncusu ne kadar önemliyse sinemada da durum aynıdır.

Bilinen ilk Shakespeare filmi aktör Sir Beerbohm Tree tarafından 1899 yılında çekilmiştir. Londra’da Shakespeare oyunları oynayan aktör Kral John adlı oyunun bazı sahnelerini filme çekmiştir. Tree, filmin genel seyirci için bir anlam ifade etmeyeceğini sadece oyunu bilenler için anlamlı olabileceğini söylemiştir. Halka gösterilen ilk Shakespeare filmi ise, 1900 yılında Paris’te Clement Maurice’nin çektiği “Hamlet’in Düello Sahnesi” olmuştur. 1908 yılında Fransız ve Amerikan sinema endüstrilerinde sanat filmleri yapımına karşı bir yöneliş başlamıştır. Bu nedenle birçok tiyatro oyuncusu ve oyunu sinemaya geçiş yapmıştır. 1908 yılında on dokuz Shakespeare uyarlaması yapılmış, bunlar arasında da en fazla Hamlet ile Romeo ve Juliet çekilmiştir. Ancak bu filmlerin sinema sanatı açısından ve sinema tarihi açısından çok büyük bir önemi bulunmamaktadır. Bu filmlere nazaran 1908 yılında D. W. Griffith’in çektiği ‘Hırçın Kız’ filmi 300 m. Sınırını aştığından daha önemli sayılmaktadır. Bu tarihten sonra yapılan filmlerde kalitesinden ziyade uzunluklarında değişiklikler meydana gelmiştir. 1911 yılında İngiltere’de ilk defa bir tiyatro eseri film stüdyosunda çekilmiştir. VIII. Henry’nin beş perdesi de bu stüdyoda William G. Barker’in yönetminde çekilmiştir. Sessiz sinema döneminin son filmi ABD’li yönetmen Sam Taylor’un 1928’de çektiği Hırçın Kız uyarlaması olmuştur.²¹⁸

“Sessiz dönemin bitiminden sonra 1935 yılında dönemin ilk önemli filmi olma özelliğini taşıyan ‘Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası’ sesli çekilmiştir. Sonrasında İngiltere’de 1936 yılında ‘Size Nasıl Geliyorsa’ uyarlaması yapılmıştır.”²¹⁹ “Aynı yıl George Cukor yönetiminde ‘Romeo ve Juliet’ uyarlaması tiyatronun geleneklerine uyularak gerçekleştirilmiştir.”²²⁰

“1945 yılında İngiliz tiyatrosunun büyük oyuncusu Laurence Oliver ‘Henry V’ filminde sinematik gerçekçilik ile tiyatro düzeni arasındaki diyalektikte oldukça başarılıdır.”²²¹ “Film, 1600 yılında, Globe Tiyatrosundaki Beşinci Henry temsiliyle

²¹⁸ Bkz. S. Wolf, Sinemada Shakespeare, (Yeni Sinema, Aralık, 1966) 12,13,14

²¹⁹ S. Wolf, 14

²²⁰ Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1. Cilt, (Arkın Kitabevi, 1975), 416

²²¹ Andre Bazin, “Sinema Tarihi”, (İzdüşüm Yayınları, 2007), 92

başlar ve oradan da tarihsel olaya girer.”²²² Sinema tarihinin en iyi uyarlama örneklerinden sayılan filmde yönetmen seyirciye tiyatronun varlığını unutturmak istemez. Aksine daha çok vurgular.

Laurence Oliver’ın aksine sinema tarihinin en önemli kişilerinden Orson Welles Shakespeare’i Ortaçağ insanı olarak yorumlar. 1948 yılında çektiği ‘Macbeth’ filminde Macbeth’i yabancı kişilerle, ilkel ve çarpıcı giysilerle tamamen bir Ortaçağ havası içinde yorumlamıştır. Dekor, yer altı mağaralarının basit ve zavallı görünüşü taklit edilerek hazırlanır. Yönetmen tarafından deneysel bir çalışma olarak nitelendirilen Macbeth, günümüzde ekspresyonist bir başyapıt olarak kabul edilmektedir. 1949 ile 1952 yılları arasında Welles dört ayrı kentte Othello’yu çevirir. Zor şartlar altında çektiği doksan dakikalık bu yapım 1952 yılında Cannes Film Festivali’nde büyük ödülü bir başka film ile paylaşır.

1953 yılına gelindiğinde Shakespeare’ın trajik kahramanlarından Kral Lear bu kez televizyon yapımı olarak uyarlanır. Orson Welles tarafından canlandırılan Lear karakteri performansı ile takdir toplamıştır. Günümüz koşulları düşünülerek izlendiğinde bu yapım özellikle kostüm açısından olumsuz eleştirilebilir.

Shakespeare evrensel bir şair olduğundan tüm dünyada uyarlamaları yapılmıştır. 1956 yılında Sergey Yutkeviç, Othello filmini çekmiş ve filmde Othello kıskançlık ve tutkusundan çok daha çağdaş bir yorumla, yenilgiye uğrayan, dünyası çöken bir insan olarak incelenmiştir. 1964 yılında kimi eleştirmenlerce en iyi Hamlet uyarlaması sayılan Sovyet yönetmeni Grigori Kozintsev’in filmi çevrilir. Filmde Hamlet çağımızı yansıtan bir tutumla eylemi ve iradeyi temsil eder. Sovyet’lerden başka Shakespeare’i uyarlayan bir diğer yönetmen de Akira Kurosawa’dır. Kanlı Taht isimli filmde Kurosawa, Macbeth’i kendi ülkesinin Ortaçağına yerleştirir. Kurosawa filmde geleneksel Japon No tiyatrosunun biçimlerini izlemiş ve çok etkili bir yapıt ortaya çıkarmıştır.²²³

1965 yılında sinemada ve tiyatrodada en iyi Shakespeare yorumcusu olarak kabul edilen Laurence Oliver, Othello’yu canlandırır. Film çeşitli dallarda Oscar’a

²²² Arkın Sinema Ansiklopedisi, 414

²²³ Bkz. Arkın Sinema Ansiklopedisi, 415

gösterilmiş ve Laurence Oliver eleştirilenlerden ve seyircilerden olumlu eleştiriler almıştır.

Romeo ve Juliet uyarlaması denilince ilk akla 1968 yılında Franco Zeffielli'nin çektiği film gelir. Oyuncuların yaşlarının küçük olması sebebiyle bazı müstehcen sahneler izin ailelerinden ve hatta bazı makamlardan izin alınır. Yönetmen filmde çocuk cinselliğinin üzerinde durmuş ve aynı yıl Oscar ödülü kazanmıştır.

Sinemanın belki de en kanlı Macbeth'i olarak anılan filmi 1971 yılında Roman Polanski tarafından çekilir. Polanski filmi eşinin öldürülmesinden çok fazla zaman geçmeden çeker. Filmde Polanski, yaşadığı travmanın etkilerini perdeye şiddet olarak yansıtır.

BBC televizyonu için 1983 yılında yeniden televizyona uyarlanan Kral Lear'ı bu kez Laurence Oliver canlandırmıştır. Büyük bütçe ayrılarak çekilen bu uyarlama aynı sene Emmy ödülü alarak başarısını kanıtlamıştır. 1987 yılına gelindiğinde ise belki de dünya sinema tarihinin en farklı uyarlaması yapılır. Çernobil felaketinden sonra sanat dışında her şeyin normale döndüğü dünyada post modern çağda sanatın yapılıp yapılamayacağı tartışılmaktadır. Jean Luc Godard'ın en modernist çalışması olarak kabul edeceğimiz bu farklı uyarlama Shakespeare hayranları tarafından yadırganmaktadır. 1985 yılında Akira Kurosawa tarafından Kral Lear uyarlamalarının en çok adından bahsedilen filmi 'Ran' çekilir. Film, Kral Lear uyarlamasından çok kendine ait temaları ve yöntemleri olan kendine has bir sanat eseridir. Kurosawa'nın filminde hikaye feodal Japonya'da geçer.

Shakespeare'in popüler olmayan oyunlarından Beşinci Henry, 1989 yılında usta bir Shakespeare oyuncusu ve yorumcusu olan Kenneth Branagh tarafından çekilir. Branagh'ın filmde kullandığı uslu, ana karaktere yüklediği asabi tarz ve filmde yer alan insan kıyımı gerçekçi bir yaklaşım olarak kabul edilir. Agincourt savaşının sonunda askerlerin ne yapacağını bilmez hallerini, ölü bedenleri, kocalarını cesetlerini arayan kadınları, kan, çamur ve parçalanmış silahları gösteren uzun kamera kaydırmalarıyla yönetmen takdir toplamıştır.

1996 yılında Baz Luhrmann tarafından Romeo ve Juliet tekrar beyazperdeye uyarlanır. Filmde kot ve deri pantolonları içinde oyuncular metne dokunulmadığından ağır bir İngilizce ile konuşurlar. Filmde göze batan unsurlardan biri de metne sadık kalındığından silahların konuştuğu sahnelerde bile tabancalara ‘kılıç’ derler.

1999 yılına gelindiğinde Shakespeare kendi adını taşıyan bir filmle beyazperdeye uyarlanır. Romeo ve Juliet’in hikayesini arka planda tutarak Shakespeare’in hayatını konu alan film izleyiciler tarafından çok sevilir. Hatta Oscar’la ödüllendirilir. Filmde Shakespeare biraz vurdumduymaz, bağımsız, serseri olarak gösterilmesine karşın aynı zamanda yaratıcı ve romantik olarak gösterilir.

1.1.4. Hamlet ve Uyarlamaları

1.1.4.1. Hamlet

Shakespeare’in Macbeth, Othello, Kral Lear, Romeo ve Juliet gibi ünlü tragedyalari arasında en çok okunan, en çok sahneye konulan, en heyecanla tartışılan ve tartışmalarının sonu gelmeyen oyunu Hamlet’tir. Shakespeare’in Hamlet’i belki de bugüne kadar yazılmış tiyatro ve edebiyat eserlerinin en karmaşığidir. Hamlet oyunu ve karakteri üzerine o kadar çok şey yazılmıştır ki, Hamlet için günümüzde özgün fikirler vermek artık güçleşmiştir.

Hamlet, Saxo Grammaticus’un 12. yüzyıl sonlarında yazdığı ‘Gesta Danorum’un üçüncü ve dördüncü kitaplarında öyküsü anlatılan Amleth’e denk düşmektedir. Saxo’nun, 10. yüzyılda yaşamış bir İzlandalı şairin sözünü ettiği bir İzlanda saga*sından yararlandığı sanılır. Ancak Amleth’i konu alan bu saga günümüze ulaşmamıştır. Saxo’nun kitabında Amleth’in amcası kardeşini öldürür. Hamlet oyunundan farklı olarak bu cinayet herkes tarafından bilinir. Bunun üzerine Amleth amcasının yapabileceği kötülüklerden kendini korumak için deli rolü oynar. İngiltere’ye gidip kralın kızı ile evlenir. Amleth’in öldüğünü sanan amcası ve

* Saga: Orta Çağ’da İzlanda edebiyatında düz yazı anlatım türlerinden biridir.

yandaşları kutlama yaparlar. Amleth Danimarka'ya geri döner, deli taklidini devam ettirip herkesi sarhoş eder ve sarayda yangın çıkararak amcasını öldürür.²²⁴

Hamlet öyküsü kimi uzmana göre 10. yüzyılda yaşamış İranlı şair Firdevsi'nin Şehname'sindeki bir öyküye benzediğinden Doğu kökenli, kimi uzmana göre de 917 yılına ait İrlanda tarih kayıtlarında Kral Niall Glundub'u öldüren savaşçı olarak adı geçen Amhlaide'ye benzediğinden Kelt kökenlidir.²²⁵

“Shakespeare, Hamlet'in konusunun ana hatlarını, Belleforest'in 1567'de İngilizce'ye çevrilen 'Histoires Tragiques' (Trajik Öyküler) adlı yapıtından almıştır.”²²⁶ İlk kez 1600 ya da 1601 yılında sahnelenen Hamlet'ten önce bir başka Hamlet oyununun yazılmış olduğu bilinmektedir. Ur-Hamlet diye bilinen Thomas Kyd tarafından yazıldığı düşünülen oyun hakkında Elizabeth çağı yazarları sık sık söz etmişlerdir. Genellikle o dönem yazarları tarafından kötü şekilde eleştirilen oyun, bazı eleştirmenler tarafından Shakespeare'in Hamlet'ini eski bir oyun karakteriyle bütünleştirdiği için Hamlet oyununu kusurlu görmelerine neden olmuştur.²²⁷

Shakespeare'in esinlendiği düşünülen Belleforest'ın yapıtında geçmişten günümüze sürekli tartışma konusu olan Hamlet'in eylemsizliği ve kararsızlığı hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Shakespeare'in Hamlet oyununda önemli olan bu tema olduğundan eleştirmenler bu konuya çeşitli açıklamalar getirmiştir. Bu açıklamalardan en ilgi çekici olanı ünlü psikanaliz Freud'un Oidipus karmaşasından kaynaklanan bilinçdışı suçluluk duygusu açıklamasıdır. Aynı şekilde 1955 yılında Ernst Jones'un Hamlet çözümlemesine göre “Hamlet babasının intikamını bir türlü alamaz, çünkü babasını öldürerek yerine geçen ve annesiyle evlenen adam, aslında Hamlet'in çocukluğunda duyduğu ve bastırdığı bir isteği gerçekleştirmiştir. Hamlet kendi babasını ortadan kaldırarak annesiyle birleşme isteğini bilinçaltında duymuş olduğu içindir ki, aynı şeyi gerçekleştiren adam karşısında kendini suçlamaktan kurtaramamakta ve bir türlü harekete geçememektedir.” Jones'a göre Hamlet'in içinde bulunduğu Oidipus durumu Shakespeare'in kendi ruhsal durumuna ışık tutmaktadır. Shakespeare'in babası 1601'de öldüğüne ve Hamlet'in de hemen bu

²²⁴ Bkz. Mina Urgan, 360

²²⁵ Bkz. Ana Britannica, Cilt 10, (Ana Yayıncılık, 1988), 345

²²⁶ Mehmet İnanç Turan, “Shakespeare ile Tanışmak İster misiniz?”, (Etki Yayınları, 2006), 130

²²⁷ Bkz. Kenneth Muir, “Shakespeare's Source”, (1957), 115

olaydan sonra yazıldığına inandığı için Jones, yazarın babasına karşı çocukluğunda duyduğu hislerin canlandığı bir sırada Hamlet'i yazdığını düşünür. Bu nedenle Hamlet bize Shakespeare'in ruhunu ve bilincinin derinliklerindeki gösterir.²²⁸

Bazı eleştirmen ve akademisyenler de Hamlet'in, Shakespeare'in 1596 yılında on bir yaşında ölen tek oğlu Hamnet Shakespeare ile bağlantılı olduğunu düşünürler. Hamnet adının o yıllarda çok popüler olmasına rağmen oğlunu kaybeden Shakespeare'in duyduğu kederin tragedyanın özünde yattığını idda ederler. Oğlu Hamnet'e adını veren Stratford'lu komşusu Hamnet Sadler'ın adının sıklıkla Hamlet Sadler olarak yazıldığını ve o dönemin gevşek yazımı ile isimlerin birbirlerinin yerine geçebildiğini düşünmüşlerdir.²²⁹

Hamlet oyunu Shakespeare'in diğer oyunlarına nazaran duygulardan çok, düşüncelerin ağır bastığı bir tragedyadır. Oyun tek bir kişinin yani Hamlet karakterinin düşünce ve duyguları üzerine yoğunlaşmıştır. Bu tragedyada, babası öldürülen Danimarka Prensi Hamlet'in kral olan babasını öldürdükten sonra tahta geçen ve annesi ile evlenen amcası Claudius'tan nasıl intikam aldığını anlatır. Oyunda Hamlet'in babasının ölümünün ardından duyduğu keder, hayaletten gerçekleri öğrendikten sonra hiddet dolu öfkeye geçer. Hamlet oyununda ayrıca ihanet, intikam, ensest, ahlaksızlık konuları da işlenir.

“Hamlet'in kendi annesinin yanlışlarına karşı, Hamlet'in kızgın psikolojik tepkilerini buluruz; bunlar, suçlu olarak düşünülen anneye karşı bir oğlun duyabileceği kindir.”²³⁰ Bu bağlamda T.S Eliot'a göre “Hamlet'in başlıca konusu, bir oğlun babasının öcünü alması değil, bir annenin işlediği suçun, bir oğulda ne gibi tepkiler uyandırdığıdır.”²³¹ Ayrıca Eliot Hamlet'i, Shakespeare'in başyapıtı olması bir kenara sanat açısından kesinlikle başarısız bir oyun olarak niteler.²³² Buna karşın eleştirmen Orhan Burian'a göre Hamlet, ister edebi, ister felsefi bir eser sayılsın, isterse sadece bir piyes olarak kabul edilsin, üzerinde herkesin birleştiği değişmez bir değer hükmü giymiş büyük bir ana eserdir. Shakespeare Hamlet eseriyle insanoğlunu

²²⁸ Bkz. Berna Moran, “Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi”, (İletişim Yayınları, 1999), 138

²²⁹ Bkz. Stephen Greenbatt, “The Death Of Hamnet And The Making Of Hamlet”, (NewYork, 2004), 311

²³⁰ Mehmet İnanç Turan, 130

²³¹ T.S Eliot, “The Sacred Wood”, (Londra,1964), 97

²³² T.S Eliot, 99

dünya, ödev, ahlak meseleleriyle karşı karşıya koymaktadır. Ayrıca kişiler “Hamlet’in kendinde, bütün insanoğlunun ümitlerini, korkularını, ümitsizlik ve iktidarsızlık duygularını bulmaktadır.”²³³

Hamlet dilin son derece etkili bir biçimde kullanıldığı, olağanüstü uzun ve iddialı bir oyundur. Tiyatro yapıtları arasında İngiliz Edebiyatının en güçlü ve etkileyici trajedilerinden biri kabul edilmektedir. Goethe’den Dickens’a, Joyce’tan Murdoch’a birçok yazara esin kaynağı olmuş ve ‘Külkedisi’nden sonra en çok sinemaya uyarlanan öykü olarak tanımlanmıştır.²³⁴

Dil konusundaki ustalığı ile birbirinden farklı konuşma tarzları yaratan Shakespeare bu özelliği ile Polonius, mezar kazıcıları ve Osric gibi karakterlere belirgin bir kişilik kazandırır. Shakespeare tragedyaıarı incelendiğinde Hamlet oyunu mizahi yönden diğer oyunlardan daha başarılıdır. Oyundaki komedi unsurları belirli amaçlar doğrultusunda kullanılmış ve yaşadığı zamanda bazı kişilere göndermeler yapılmıştır. Bir saray züppesi olan Osric’in uzun ve yapmacıklı konuşmaları, mezar kazıcısının Hamlet’le konuşmasında yaptığı şakalar, Polonius’un boş ve kaypak üslubu bunlara örnek olarak gösterilebilir. Hamlet’in kendine has nükteli konuşmaları ise hem eğitim görmüş, bilge biri olduğunu, hem soylu zarafetinin bir parçası, hem de ondaki zihinsel yeteneğin bir göstergesidir.²³⁵

Hamlet kendi zamanında yazılan tragedyalardan birkaç farklı yönüyle ayrılmaktadır. Elizabeth dönemi tiyatro oyunlarında genellikle Aristo’nun Poetika eserinde yer alan önerilere uyulur, tragedyaıaların karakterlere değil eyleme odaklanması beklenirdi. Hamlet’te durum tamamen tersine çevrilerek izleyiciler Hamlet’in düşüncelerini monologlarla öğrenirler. Tragedyada Othello’daki gibi güçlü bir alt olay örgüsü yoktur, olay örgüsündeki tüm çatallanmalar Hamlet’in intikam çabasını oluşturan ana olay örgüsüne bağlanır. Hamlet tragedyasında eylemler düzensiz işlenmiştir. Hamlet’in mezar kazıcı sahnesinde babasının intikamını almak için döndüğünü ve Ophelia’nın cenazesinde Leartes’le yaptığı kavga sonrası çok öfkeliyken birden sakinleşmesi eleştirilenler ve insan psikolojisi

²³³ Orhan Burian, haz. Vedat Günyol, 20

²³⁴ Bkz. Ann Thompson-Neil Taylor, “Hamlet: The Arden Shakespeare”, (3. Seri, 2006), 74

²³⁵ Bkz. Stanley Wells, 69

ile ilgilenen akademisyenler tarafından bu duygu dönüşlerinin hata mı yoksa oyunun karşıtlık dualite temasına bilinçli olarak mı eklendiği hala tartışılmaktadır.²³⁶

Çoğu Shakespeare oyunları gibi Hamlet de sinema uyarlamaları için büyük bir senaryodur. Brecht'in de söylediği gibi bu tragedyada hemen hemen bütün oyun kişileri, görevleri, yapacakları işler ve söyleyecekleri sözlerle senaryoya bağlıdır. Bu konu ile ilgili Jan Kott, "Bu senaryo oyun kişilerinden daha önce planlanmıştır; oyun kişilerine bağlanmadan gelişir. Bu senaryo durumları açıkladığı gibi, kişilerin arasındaki dış ilişkileri de gösterir; bu kişilerin hareketlerini ve sözlerini yönetir. Ama karakterlerin kim olduklarını söylemez" der.²³⁷ Genellikle Shakespeare oyunlarında yönetmenler, eğitimci senaryonun oyuncuyu oynattığını, hareketlerini yönettiğini ancak psikolojisini yönetmediğini ileri sürerler. Bu da kişilerin özelliklerinin farklı olabilecekleri ancak aksiyon düzeninin değişmeyeceğini belirtir. Buna bağlı olarak da Hamlet, özellikleri birbirinden ayrı olan karakterler tarafından oynanabilir. Hamlet, tarihsel bir oyun, heyecan verici bir tragedyaya ya da felsefi bir oyun olarak farklı biçimlerde özetlenebilir.

Sinemada Shakespeare'in en ünlü eseri Hamlet'in uyarlamalarına bakacak olursak hem edebiyat dünyasında en fazla uyarlaması yapılan iki filminden biri olduğunu hem de dünya sinema tarihinde iz bırakmış olduklarını görürüz. Shakespeare'in ustaca ve zarif bir dille yazdığı bu eserin gelecekte sinemacılar tarafından filme alınacağına şüphe yoktur.

1.1.4.2. Sinemada Hamlet Uyarlamaları

Shakespeare'in en sevilen ve sinemaya en yakışan karakterlerinden Hamlet'in beyazperdede siyah beyaz dönem uyarlamalarından en akılda kalanı Sir Laurence Oliver tarafından taşınmıştır. Laurence Oliver, 1948 yılında Hamlet'i sinemasal gerçekçilik ile tiyatro düzeni arasındaki dengeyi koruyarak çevirmiştir. Yönetmen Henry V filminde yaptığı gibi seyirciye tiyatroyu tamamen unutturmak istemez. Filmde Hamlet Rönesans'ın örnek bir temsilcisi olmuş, düşünce ile eylem arasındaki çatışmayı başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Aynı şekilde 1955 yılında çevirdiği

²³⁶ Bkz. W. Thomas Maccary, "Hamlet: A Guide To The Play", (Greenwood Press, 1998), 67-72

²³⁷ Jan Kott, "Shakespeare Our Contemporary", (London, 1964), 54

'Richard III' filminde de Shakespeare'i Rönesans adamı olarak inceler. Hem yönetip hem oynadığı filmde Laurence Oliver filmin son sahnesinde Prenses Hamlet'i kendisinden sonraki yıllar boyunca onur ve şerefi için ölen kahramanların veda sahnelerinde kullanılan bir yöntemle kalenin burçlarına uğurlar. Prenses Hamlet kale burçlarına doğru askerlerinin omuzlarında, göğsünde kılıcı ile bir askere, bir komutana ve bir prensesle yakışan şekilde taşınır. Laurence Oliver'ın kullandığı kamera hareketleri ile seyirci Elsinore Sarayında gezintiye çıkar. Laurence Oliver geçmişten günümüze bakıldığında en yakışıklı Hamlet olmasa bile en başarılı Hamlet sayılmaktadır.

Hamlet tragedyasının bir başka başarılı uyarlaması 1991 yılında Franco Zeffirelli'nin yönettiği filmidir. Filmin ana karakterleri Mel Gibson, Helena Bonham Carter, Glenn Close gibi 90'lı yılların popüler isimlerinden oluşmaktadır. Yönetmen Zeffirelli seyirciye olayları Hamlet'in gözünden aktarmak için birden fazla hareketli kamera kullanarak devinimli çekimler gerçekleştirir. Filmde Hamlet'in metnine tamamen sadık kalınmamış, yer yer değişiklikler yapılarak dört saatlik film yaklaşık iki saate indirilmiştir. Gibson'un Hamlet'i eleştirmenler tarafından olumsuz eleştiriler alır. Gibson'un vücudunda ruh bulan Hamlet çok asık suratlı ve ahmak görümlü olarak eleştirilir. Ayrıca yönetimde olaylar arası geçişleri çok hızlı yaptığından karakterleri bozmakla eleştirilir.

Son yıllarda çekilen en iyi Hamlet uyarlaması olarak nitelendirilen film, iyi bir Shakespeare yorumcusu ve oyuncusu olan Kenneth Branagh tarafından çekilir. 1997 yılında dört saat süren filmde en küçük rolde oynayan karakterler bile İngiltere ve Amerikan sinemasının usta oyuncularından canlandırılır. Filmin son sahnesinde görülen Oskar ödüllü Robin Williams, filmin yan rollerinden biri olan Marcellus yine Oskar ödüllü Jack Lemmon ve filmde çok kısa rolü olan Leartes'i takip etmeye gidecek kişi olan Reynaldo ödüllü oyuncu Gerard Depardieu tarafından canlandırılmıştır. Branagh bu filmde Shakespeare'in metnine tamamen sadık kalmış, sadece dilini günümüze uygun şekilde çevirerek izleyicilerin daha net anlamalarını sağlamıştır. Film izlendiği zaman herhangi bir tarih verilmemiş olmasına rağmen filmdeki bazı detaylardan hangi tarihi işaret ettiği anlaşılmaktadır. Branagh, bu filmde canlı ve hızlı ilerleyen bir Hamlet yapmak istediğini belirtmiş ve eleştirmenlerden olumlu görüşler almıştır.

Hamlet dünya sinemasında birçok ülke tarafından beyazperdeye uyarlanmıştır. En dikkat çekici Hamlet uyarlaması Türk sinemasında usta yönetmen Metin Erksan tarafından 1976 yılında çekilen ‘Kadın Hamlet’ tir. Kadın Hamlet, aynı zamanda Türk sineması için çok önemli bir yere sahiptir. Çünkü o yıllarda ülkede sinema krizi yaşanırken fantastik bir dille yapılan bu uyarlama o dönem için cesur bir girişimdir. Filmde ana fikir aynen korunurken dilde ve sahnelerde değişiklikler yapılmıştır. Hamlet, ABD’de tiyatro eğitimini sürdüren genç bir kızdır ve babasının av sırasında öldürülmesi üzerine Türkiye’ye gelir. Filmde Hamlet’i diğer uyarlamalarından farklı olarak kırların ortasında kurduğu fantastik bir odada rengarenk gramofonlardan ‘Makber’ dinlerken, yine boş bir arazide Shostakovich’in eserini yöneten orkestra şefliği yaparken, Ophelia’nın gerçeküstü resmine yaklaşık tırat atarken görürüz.

Dünya sinema tarihinde sessiz dönemden bugüne uyarlanmış Hamlet uyarlamalarından bazıları;

Film Adı	Yıl	Ülke
Le Duel d’Hamlet	1900	Fransa
Hamlet	1907	Fransa
Hamlet	1908	İtalya
Hamlet	1910	İngiltere
Hamlet	1910	Danimarka
Amleto	1910	İtalya
Hamlet	1913	İngiltere
Hamlet	1917	İtalya
Hamlet, The Drama of Vengeance	1920	Almanya
Khoon ka Khoon	1935	Hindistan
To Be or Nor To Be	1942	ABD
Hamlet	1948	İngiltere
Hallmark Hall of Fame: Hamlet (TV)	1953	ABD
The Bad Sleep Well	1960	Japonya

Hamlet, Prinz von Danemark	1961	Batı Almanya
Hamlet at Elsinore	1963	Danimarka/İngiltere
Hamlet	1964	Rusya
Hamlet	1964	ABD
Hamlet	1969	İngiltere
Hallmark Hall of Fame: Hamlet (TV)	1970	İngiltere/ABD
Acting Hamlet in the Village of Mrdusa Donja	1974	Yugoslavya
Hamlet	1976	İngiltere
Kadın Hamlet	1976	Türkiye
BBC Television Shakespeare: Hamlet (TV)	1980	İngiltere
Hamlet Goes Business	1981	Finlandiya
Strange Brew	1983	Kanada
Rosencrantz&Guildenstern Are Dead	1990	ABD
Hamlet	1990	ABD
NewYork Shakespeare Festival: Hamlet (TV)	1990	ABD
The Animated Shakespeare: Hamlet (TV)	1992	Rusya/İngiltere
Hamlet	1996	İngiltere
Hamlet (TV)	2000	ABD
Hamlet	2000	ABD
The Banquet	2006	Çin
The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark	2007	Avustralya
Hamlet (TV)	2009	İngiltere

2. Hamlet Filminin Betimlenmesi ve Teknik Kodlar

2.1. Filmin Kimliği

Filmin Başlığı: Hamlet

Yapımcı: David Barron

Yönetmen: Kenneth Branagh

Senaryo: Kenneth Branagh

Kitap: William Shakespeare

Görüntü Yönetmeni: Alex Thomson

Müzik: Patrick Doyle

Kurgu: Neil Farrell

Yapım Tasarımı: Tim Harvey

Kostüm Tasarımı: Alexandra Byrne

Oyuncu Seçimi: Vanessa Pereira – Simone Ireland

Yönetmen Asistanı: Simon Moseley

Sanat Yönetmeni: Desmond Crowe

Makyaj: Sian Grigg

Peter Montagna

Kerrie R. Plant

Oyuncular: Kenneth Branagh

Kate Winslet

Richard Briers

Julie Christie
Nicholas Farrell
Derek Jacobi
Michael Maloney
Brian Bleesed
Billy Crystal
Gerard Depardieu
Ravil Isyanov
Jack Lemmon
Rufus Sewell
Timothy Spall
Robin Williams
Rosemary Haris
Charlton Heston
Süre: 242 dakika

2.2. Filmin Öyküsü

Filmin kahramanı, kısa bir süre önce ölmüş olan Danimarka Kralı Hamlet'in oğlu, babasının kardeşi olan yeni Kral Claudius'un yeğeni Danimarka Prensi Hamlet'tir. Kral Hamlet'in ölümünden sonra kardeşi Claudius, Kral Hamlet'in dul eşi ve Prens Hamlet'in annesi Gertrude ile evlenir.

Film, Danimarka Kraliyet Sarayı Elsinor'da soğuk bir gecede nöbet bekleyen askerlerle başlar. Askerler Hamlet'in en yakın arkadaşı ve güvendiği dostu

Horatio'yu Kral Hamlet'in hayaletini gördüklerine inandırmaya çalışırken, hayalet tekrar ortaya çıkar. Horatio kendisiyle konuşmayan hayaletin Prenses Hamlet ile konuşabileceğini düşünerek konuyu Prenses Hamlet'e açarlar. O gece hayalet Hamlet'e görünür. Hayalet Hamlet'e kendisinin babasının ruhu olduğunu ve amcası Claudius'un kendisini kulağına zehir akıtarak öldürdüğünü söyler. Hayalet, Hamlet'ten intikam almasını ister. Bunu kabul eden Hamlet sarayda deli rolü oynamaya başlar.

Bu sıralarda Danimarka'nın komşusu Norveç ile uzun zamandan beri süregelen düşmanlığın, Kral Hamlet'in teke tek çarpışarak yendiği Norveç Kralı Fortinbras'ın imzaladığı anlaşma ile sona erdiği düşünülmektedir. Ancak Fortinbras'ın oğlu babasının yaptığı anlaşmayı bozarak saldırı planı hazırlamaktadır. Buna karşılık Claudius yapılacak herhangi bir saldırıyı önlemek için hazırlık yapmaktadır.

Hamlet'in babası için tuttuğu yasın devam etmesi ve artan garip davranışları nedeniyle Claudius Hamlet'in iki yakın arkadaşını Elsinore'a davet eder. Bu şekilde davranışlarının nedenini arkadaşları yoluyla öğrenebilecektir. Ancak Hamlet ilkin sıcak karşıladığı arkadaşlarının niyetlerini hemen kendisine karşı olduğunu anlar.

Buna paralel olarak Claudius'un baş danışmanı Polonius'un oğlu Laertes Fransa'ya dönmüş, kızı Ophelia ise Hamlet'le ilişki yaşamaktadır. Polonius ve oğlu Laertes Hamlet'in Ophelia hakkında ciddi olmadığını düşünmekte ve Ophelia'yı ondan uzak durması konusunda uyarılmaktadırlar. Babasının uyarılarını dinleyen Ophelia Hamlet'in gittikçe artan garip davranışlarından telaşlanmaktadır. Babasına Hamlet'in odaya birden üstü başı dağınık bir halde daldığını ve kendisine yürekler acısı bir şekilde bakakaldığını ve hiçbir şey söylemediğini söyler. Bunun üzerine Polonius Hamlet'in geçirdiği cinnetin sebebinin Ophelia'ya olan aşkı olduğunu düşünür ve Claudius ile Gertrude'a haber verir.

Hamlet gördüğü hayaletin kendisine verdiği görevi yerine getiremediği için kendini sürekli suçlarken, birden gördüğü hayaletin babasının ruhu değil de, kendisini yanılgıya düşürmeyi amaçlayan kötü bir varlık olabileceğini düşünür. Hayaletin söylediklerinin doğruluğunu sınamak için Hamlet, Elsinore'a bir oyuncu kumpanyası çağırır. Çünkü Hamlet'in duyduğuna göre, kendi işlediği cinayete

benzeyen bir cinayeti sahnede seyredenler, öylesine derinden sarsılırlarmış ki, suçlarını hemen açığa vururlarmış. Bu yüzden Hamlet, babasının nasıl öldürüldüğünü gösteren bir sahne hazırlayıp amcasının önünde oynatacak ve o sırada da amcasını gözlemleyecektir. Cinayet sahnesi sunulduğunda Claudius birden ayağa kalkarak paniğe kapılır ve salonu terk eder. Amcasının bu tepkisini gören Hamlet'in içinde artık hiçbir kuşku kalmamıştır.

Kraliçe Gertrude, oyun sırasında yaptığı çılgınca hareketlerden dolayı bir açıklama yapması için Hamlet'i yanına çağırır. Annesinin yanına giderken Hamlet düşmanını, sırtını çevirmiş, dizüstü görür. Babasının öcünü almak için en uygun anı yakalamıştır ve kılıcını çeker. Ancak amcasını dua ederken öldürürse onun doğrudan cennete gideceğini, bu yüzden de öcünü alamamış olacağını düşünür. Annesinin yatak odasına vardığında Hamlet ile annesi arasında tartışma çıkar ve bu sırada perdenin arkasında saklanmış olan Polonius'u "İmdat" diye bağırmasıyla kimi öldürdüğünü bile bilmeden kılıcını saplayarak öldürür. Bu sırada hayalet tekrar ortaya çıkar ve Hamlet'e annesine nazik davranmasını, Claudius'u öldürmesi gerektiğini hatırlatır. Hayaleti duyamayan ve göremeyen Gertrude, oğlunun deli olduğuna iyice inanır.

Bu olaylardan sonra kendi hayatı için endişe duyan Claudius bir bahaneyle, Hamlet'in arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'in gözetiminde, yanına mesajı getiren kişinin öldürülmesini söyleyen bir mektupla Hamlet'i İngiltere'ye sürmeye karar verir. Yolda Polonya'ya savaşmaya giden Fortinbras'ın ordusunu görürler. Burada Hamlet kendi kendine konuşurken, Fortinbras'ın onurlu ve yiğitçe davranışlarını görünce kendi edilgenliğini büsbütün ayıplar.

Polonius'un ölümünün ardından deliren Ophelia, saçma sapan şeyler söyler, babasından söz eder, terbiyesiz şarkılar söyleyip Elsinore'da başıboş dolaşır. Erkek kardeşi Leartes Fransa'dan döner ve babasının ölüm haberi ve kardeşinin delirmesiyle çılgına döner. Leartes halkı arkasına alarak sarayı basar ve Claudius'u tehdit ederek bir konuşma yapar. Ancak Claudius serinkanlı bir şekilde tek sorumlunun Hamlet olduğu konusunda Leartes'i ikna eder. Bu sırada Horatio'ya gemiciler Hamlet'ten bir mektup getirirler. Mektup daha sonra Leartes ile konuşma yapan Claudius'a ulaştırılır. Mektupta, Danirmarka sahiline yapayalnız bırakıldığını,

ertesesi gün Elsinore'a döndüğünde nedenlerini anlatacağını bildirir. İyice tedirgin olan Claudius çabucak toparlanıp Hamlet'i ortadan kaldıracak bir plan yapar. Planda usta eskrimci Leartes ile Hamlet karşılaşacaktır. Leartes ucu düğmesiz yani gerçekten kesen bir meç kullanacaktır. Ayrıca işini şansa bırakmak istemeyen Leartes meçin ucuna keskin bir zehir sürmeyi önerir. Bunlarla birlikte Claudius, Hamlet'in ne olur ne olmaz kazanabileceği düşüncesiyle maç sonrası zehirli bir şarap sunacaktır. Bu planlar yapılırken Gertrude, Ophelia'nın boğulduğu haberini verir.

Ophelia öldükten sonra mezarını kazan iki mezarıcı, Ophelia'nın ölümünü tartışırlar. Konuşmaları devam ederken Hamlet ile Horatio yanlarına gelir. Mezarıcıyla konuşmaya başlayan Hamlet arasında sözcüklerin anlamları oynanarak birkaç espri düellosu yapılır. Bu sırada Ophelia'nın cenazesi getirilirken uzaktan sesleri duyan Hamlet ve Horatio oradan uzaklaşıp bir ağacın arkasına saklanırlar. Leartes'in kız kardeşini toprağa verirken mezarın içinde yaptığı abartılı konuşma sayesinde Ophelia'nın cenazesi olduğunu anlayan Hamlet ortaya çıkar. Leartes ile Hamlet karşı karşıya gelirler ancak orada bulunanlar tarafından kavga büyümeden ayrılırlar.

Elsinore'a geldikten sonra Hamlet Horatio'ya nasıl kaçtığını ve Rosencrantz ile Guildenstern'in nasıl ölüme gönderildiğini anlatır. Hamlet ile Horatio konuşurlarken, saraylılardan Osric yanlarına gelir ve Hamlet'i Leartes ile düelloya davet eder ve Hamlet bu düelloyu kabul eder. Tüm hazırlıklar yapıldıktan sonra Leartes ve Hamlet düellonun yapılacağı salona gelirler. Bu sırada Fortinbras'ın ordusu Elsinore'a iyice yaklaşmıştır.

Karşılaşma başladıktan sonra Hamlet'in sürekli ataklar yapması sonucu Claudius paniğe kapılır ve zehirli şarabı Hamlet'e içirmeye çalışır, ancak Hamlet düellodan sonra içeceğini söyler. Düello sırasında Gertrude oğlu için hazırlanmış şarabı içer. Bu sırada Hamlet zehirli meçle omzundan yaralanır. Karşılaşma iyice şiddetlendikten sonra düello sırasında meçler yere düşer. Bu kez de Hamlet eline geçen zehirli meçle Leartes'i yaralar. Bu sırada zehirli şarabın etkisiyle kraliçe ölürken Hamlet'e şarabın zehirli olduğunu ve onun için hazırlandığını anlatır. Aynı anda Leartes pişman olmuş ve Claudius'un haince planlarını açıklar. Yaşamının son anlarında Hamlet ucu zehirli meçle Claudius'u öldürür. Polonya'dan zaferle dönen

Fortinbras'ı varisi ilan eder. Fortinbras'ta Hamlet'in naaşına gereken saygının gösterilmesini emreder.

2.3. Teknik Kodlar

Teknik çözümlene hem görüntüyü öğelerine ayırmaya, görüntüyü çözümlenmeye ve çözümlenmiş görüntüden yola çıkarak görüntülerin tümünü bir başka tanımla sinema yapıtını daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Herhangi bir öykü anlatan bir filmde görüntü içerikleri baştan sona kadar belirli bir sırayla oluşturularak dramatik yapı kurulur.

Dramatik yapıda kişiler belirli bir çevrede yer alır, bu çevrenin özellikleri bezemleri, giysileriyle ortaya çıkar. Görüntüye dikkatli bakıldığında karanlık ve aydınlık noktaların olduğunu ve belirli bir ışıklık derecesi olduğunu görürüz. Ayrıca bu görüntülere müzik ya da çevrenin doğal sesleri eşlik eder.²³⁸

Bu şekilde incelendiğinde görüntüyü oluşturan başlıca öğelerin neler olduğunu anlayabiliriz. Bunlar çerçeveleme / çekim özellikleri, ışıklandırma, renklendirme, iç ve dış uzamlar, giysiler ve dekor, ses ve efektlerdir.

Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme:

Ayrıntı Çekimi:

Hamlet filminde bir çok ayrıntı çekimi kullanılmıştır. Bunların çoğu filmde verilmek istenen bazı bilgilerin kılıç, kitap, gazete gibi nesnelere verilirken kullanılmıştır. İlk sahnede Kral Hamlet heykelinin kılıcını çekerken ve yıkılırken, Hayaletin Hamlet'e gerçekleri açıklarken amcası Claudius'un annesi Gertrude'un elbisesini çözerken gibi filmin derin anlamsal düzeyinde bilgi veren sahneler ayrıntı çekimle vurgulanmıştır. Ayrıca filmde seyirci üzerindeki etkileyciliği artırmak için bazı sahnelerde Hayalet ve Hamlet'in gözlerine ayrıntı çekim yapılmıştır.

²³⁸ Bkz. Nijat Özön, "100 Soruda Sinema Sanatı", (Gerçek Yayınevi, 1972), 22



Kral Hamlet Heykeli Kılıcı Çekerken



Claudius Gertrude'un Elbisesini Çözerken



Hayaletin Gözleri

Genel (Betimleyici) Çekim:

Hamlet filminin çoğu sahnesi Elsinore sarayında geçmektedir. Filmde sarayın yatak odası, kütüphanesi, oyuncuların kulisi, tiyatro sahnesi gibi iç uzamsal ve sarayın bahçesi ve genel dıştan görünümü şeklinde dış uzamsal betimleyici çekimler kullanılmıştır. Bu çekimlerle uzam parça parça izleyiciye yerleştirilerek bir bütün oluşturulmak istenmiştir.

Ayrıca filmde orman ve mezarlık gibi filmin öykü sürecinde önemli yere sahip uzamlar anlatı başlamadan seyirciye olayların nerede geçtiğini göstermek için betimleyici çekimle anlatılmışlardır.



Elsinore Sarayı



Ormanlık Alan



Elsinore Sarayı Bahçesi



Tiyatro Sahnesi

Baş Çekim:

Hamlet filmi tiyatro eserinden uyarlandığı için ve daha önemlisi bir Shakespeare yapıtı olduğundan duygular ön plandadır. Bu duyguların en yoğun olduğu sahnelerde oyuncuların mimikleri net şekilde izleyiciye ulaşması için baş çekimler oldukça fazla kullanılmıştır.

Filmin açılış sahnesinde saray muhafızı Francisco'nun soğuk gecede nöbet tutarken yüzündeki tedirginlik, Hamlet'in, Horatio'nun hayaleti ilk gördükleri anlarda verdikleri tepkiler, Claudius'un dua sahnesindeki, Ophelia'nın delirdiği sahnelerde oyuncuların yüz ifadeleri baş çekimle saptanmıştır.



Francisco



Horatio



Hamlet



Claudius

Bel Çekim:

Filmde genellikle konuşma sahnelerinde bel çekim kullanılmıştır. Claudius halka seslenirken, Leartes Ophelia'yla ve Hamlet Horatio'yla konuşurlarken genellikle bel çekim kullanılmıştır. Bakıldığında ikili konuşmalarda oyuncular devinim halindeyken ve tekli konuşmalarda yani halka ya da birisine konuşma yapıldığında oyuncu statik haldeyken bel çekimden yararlanılmıştır. Filmin tamamına bakıldığında çok fazla kullanılan bir çekim tekniği olmadığı görülür.



Claudius halka seslenirken



Leartes ve Ophelia



Hamlet ve Horatio

Boy Çekim:

Filmde boy çekimden çok fazla yararlanılmamıştır. Filmdeki karakterleri fiziksel boyutlarıyla izleyiciye tanıtmak için bütün karakterler bir kere boy çekim kullanılarak görüntülenmişlerdir. Claudius ve Gertrude'un saraya girişleri, Horatio, Marcellus ve Hamlet konuşurlarken gibi sahnelerde boy çekim kullanılmıştır.



Claudius ve Gertrude



Horatio, Marcellus ve Hamlet

Karşı Açı Çekimler:

Tiyatro oyunlarında çoğunlukla oyuncular yüzleri seyirciye dönük, ikili konuşmalarda ise 45 derece açıyla sağ ya da sol profilden seyirciye dönük bir şekilde dururlar. Bu şekilde oyuncular seyirciye kendilerini kapatmamış olurlar ve seyirci de sahnedeki oyuncunun jest ve mimiklerini rahatlıkla görmüş olur.

Hamlet filmi de bir tiyatro eserinin uyarlaması olduğundan karşı açı çekimleri çok fazla kullanılmamıştır. Bazı önemli olmayan sahnelerde ikili konuşmalar bu şekilde çekilmiştir.



Claudius ve Leartes



Polonius ve Leartes

Açılma – Kararma:

Filmde açılma ve kararma yalnızca bir kez kullanılmıştır. Bu sahnede Hamlet amcası Claudius tarafından saraydan uzaklaştırılmış ve yolda Fortinbras'ın ordusu ile karşılaşmıştır. Film dört saat uzunluğunda olduğu düşünülürse, tiyatrodaki perde arası mantığının burada düşünülmüş olduğu varsayımı ortaya çıkabilir.



Hamlet (Kararma)



Elsinore Sarayı (Açılma)

Işıklandırma

Işıklandırma bir filmi teknik açıdan en önemli kavramlarından biridir. Çerçeve içindeki resme bakıldığında karanlık ve aydınlık noktaların olduğunu görürüz. Bu da ışıklandırma ile sağlanmaktadır.²³⁹ Hamlet filmi “ Doğal Işıklandırma ” ve “ Yapay Işıklandırma” olarak iki tür ışıklandırma içermektedir.

Filmin tamamına bakıldığında, aşağı yukarı hem zamansal hem uzamsal eşitlik söz konusudur. Bu nedenle doğal ışıklandırma ve yapay ışıklandırma eşit düzeyde kullanılmıştır diyebiliriz.

Gündüz sahnelerine bakıldığında Elsinore sarayının içi geniş pencerelerden içeriye giren gün ışığı ile aydınlanmaktadır. Aynı şekilde sarayın dışı tan ağarması ile başlayan güneş ışığı ile aydınlanmaktadır. Ancak Hamlet’in hayalet ile gece konuşması sırasında etkileyiciliği ve gizemi artırmak için buldukları uzamı çevreleyen sisin içinde ay ışığının az ve koyu gölgeli aydınlatmasıyla gerçekleştirilmiştir.

Gece sahnelerinin çoğunda ay ışığının yetersiz aydınlatma sağlayacağı düşünülmüş olmalı ki, saray dışında hayaletin gelmesini bekleyen Horatio ve arkadaşlarının yaktıkları ve sarayın kimi yerlerine yerleştirilmiş olan meşalelerdeki ateşlerle desteklenmiştir. Aynı zamanda iç uzamlarda geceleri sarayın ve odaların aşağı yukarı her yerinde bulunan mumlarla aydınlatma sağlanmıştır. Aynı şekilde mezar sahnesinde hem doğal hem de yapay ışıklandırma bir arada kullanılmıştır. Mezarlıkların elindeki gaz lambaları onların yüzlerini daha net görmemizi sağlarken arka fonu ay ışığı aydınlatmıştır.

Filmin kimi yerlerinde ışıklandırma gölgelendirmelerle sahnelerin gerilimi artırılmak istenmiştir. Claudius’un dua edip af dilediği ve Hamlet’in sessizce gelip arkasından öldürüp öldürmeyeceğini izlediğimiz sahnede gerilim bu şekilde izleyiciye daha etkileyici bir biçimde verilmiştir.

²³⁹ Bkz. Nijat Özön, 22

Renklendirme

Sinemada renklendirme uzun bir süre yalnız siyah beyaz film kullanılarak yapılmıştır. Zaman geçtikçe sinemacıların doğayı olduğu gibi ekrana yansıtma isteği ile diğer renklerde kullanılmaya başlandı. Renklerin ayrı ayrı niteliklerinden; sıcak, soğuk, yumuşak renklerden belirli bir duyguyu yansıtmakta yararlanılabilir. Çeşitli renklerin çeşitli duygulara daha uygun düşmesine ya da kimi renklerin simgesel bir değer taşımasına dayanarak renklendirme sinema için çok önem taşımaktadır.²⁴⁰

Hamlet filmine bakıldığında film iki aşamalı olarak düşünülebilir. Tiyatroda kullanılan perde arasına benzer şekilde, filmde açılma ve karartma efekti kullanılarak film ikiye bölünmüştür.

Filmin ilk yarısına bakıldığında soğuk renkler göze çarpmaktadır. Gece yarısı başlayan filmde her yer karanlıktır. Askerleri yeşil üniformaları ve gelen hayaleti siyah silüeti ile görürüz. Aynı sahnede Danimarka'ya düşman Fortinbras'ı gri üniforması ile ortaya çıkar. Fortinbras'ın olduğu bu sahnelerde arka plan tamamiyle karanlıktır. İlk sahne bittikten sonra gündüz sarayın içinde Claudius'un Gertrude ile evlendiğini açıkladığı sahne gelir. Birinci ve ikinci sahne hem gece – gündüz hem de karakter olarak bakıldığında, iyi – kötü karşıtlığını içermektedir. Bu sahnede Claudius kırmızı üniformasıyla konuşma yapmaktadır. Hamlet ise tamamen karalar giymiş babasının yası tutmaktadır.

Filmin ilk yarısında Hamlet'i hep simsiyah giyinmiş görürüz. Aynı şekilde Hamlet'in hayalet ile konuştuğu sahne soğuk renklerden seçilmiştir. Gece yarısı ve sisli oluşu ile genellikle geceye mavi tonunun eklenmesiyle etki artırılmak istenmiştir. Saray içi renklendirmelere bakıldığında genellikle işlemlerde altın sarısı kullanılmış halı, perde gibi aksesuarlarda kırmızı renk tercih edilmiştir. Hayalet genellikle soğuk bir etki yarattığından filmde hayalet gri renkte kıyafetle giydirilmiştir.

Filmin ikinci yarısına baktığımız zaman dikkat çeken ilk nokta Hamlet'in üstündeki siyah kıyafeti çıkarıp daha sıcak sarıya benzer renkte giyinmiş olmasıdır.

²⁴⁰ Bkz. Nijat Özön, 99-100

Aynı şekilde ilk yarıda kırmızı giyen Claudius'ta ikinci yarıda yeşil üniformasını giyerek soğuk etki bırakmıştır. İkinci yarıda da sarayın dekoruna bakarsak duvarlarda kullanılan motifler kırmızı tonu ağırlıklı olup yine koltuk, masa gibi eşyaların işlemleri de altın rengidir. İlk sahnede de olduğu gibi mezarlık, hayalet gibi unsurların buldukları sahnelerde mavi, gri, yeşil gibi soğuk renkler tercih edilmiştir. Hamlet'in Leartes ile düello sahnesinde dikkat çeken nokta Hamlet'in kırmızı pelerinle, Leartes'in mavi pelerinle gelmesidir. Çok kısa bir sahne olmasına karşın bu düelloda kimden yana olduğumuzun bir göstergesidir.

Filmdeki dikkati çeken bir diğer noktalardan biri de aslında yaptığı şeyin doğru bir davranış olmamasına karşın Claudius tarafından kandırılıp ayartılan suçsuz, saf Gertrude'un sürekli beyaz ve kırmızı tonlarıyla giydirilmiş olmasıdır. İzleyicinin gözünde olumsuz izlenim bırakan bu davranış genellikle sıcak renkler seçilerek en aza indirgenmeye çalışılmıştır. Bir diğer noktada saf, temiz Ophelia'nın kırmızı ve beyaz tonlarıyla giydirilmesidir.

İç ve Dış Uzamlar

Filmin süresi göz önüne alındığında birinci ve ikinci yarısında da filmin %24'ü dış uzamlarda, %76'sı iç uzamlarda geçmektedir. Film, dış uzamla başlar ve dış uzamla biter. Her iki bölümde de film, Elsinore sarayını dıştan göstererek başlar.

Hayaleti bekleyiş sahneleri, saray bahçesinde yapılan konuşmalar, Hamlet'in hayaletle ormanda yaptığı konuşma, Hamlet'in Polonius'u öldürdükten sonra sürgüne gönderilmesi ve mezarlık sahneleri dış uzamı oluştururlar. Claudius ve Gertrude'un evlilik törenlerinin yapıldığı uzam, Fortinbras'ın odası, saraydaki Polonius'un, Gertrude'un, Hamlet'in odaları ve bu odalara gidilirken kullanılan koridorlar, kütüphane, tiyatro sahnesi ve Ophelia'nın delirdikten sonra kapatıldığı oda filmde iç uzamı oluşturmaktadır.

Filmde dış uzamdayken yapılan konuşmalar neticesinde anlatılan olayla ilgili olarak flash back tekniği kullanılıp bir çok yerde iç uzamlara dönüş yapılmıştır. Örneğin; Hamlet mezar sahnesinde Yorick'in kafatasını aldığı ve onunla konuşmaya başladığında Hamlet'le birlikte izleyici o zamana ve uzama gönderilmek

istenmektedir. Hamlet'in çocukken Yorick'in sırtına binmesini ve yemekte Yorick'in kral, kraliçe ve etraftakileri güldürmesini izleriz.

Dekor ve Giysi

Görüntünün başlıca öğelerinden olan dekorun görevi, toplumsal çevrenin özdeksel (maddi) çerçevesini oluşturmak, filmin havasını yaratmaktır. Her film türünün, her türdeki konunun kendine göre bir havası vardır; bunun gibi dramatik yapının içinde geliştiği çevrenin de, ayrıca dekorla beliren özdeksel bir görünüşü vardır. Gerçekçi bir film ile masalımsı bir hava taşıyan filmin, bir polis filmi ile bir müzikalin, bir güldürü ile kovboy filminin havası başka başkadır. Dekor bu havayı yaratmanın başlıca öğesidir.²⁴¹

Sinema sanatında dekor kolayca sökülüp takılabilmeli ve ışıklandırma için gerekli olan malzemelerin yerleştirilmesine uygun olmalıdır. Bir başka deyişle; sinema çalışmalarına elverişli olmalıdır. Sinemada dekoru doğal ve yapma dekor olarak ikiye ayırabiliriz:

“Doğal dekor, doğada kendiliğinden bulunan gecekondu, meyhane, ameliyat odası gibi dekorlardır.

Yapma dekor ise, çeşitli araç ve gereçlerle doğal dekorun yeniden kurulmasıyla elde edilir.”²⁴²

Hamlet filminde filmin büyük çoğunluğu Elsinore sarayında geçmektedir. Dekorun büyük çoğunluğunu da yüzlerce yıllık geçmişe sahip olan bu tarihi yapı oluşturmaktadır. Sarayın içindeki dekorun büyük bölümünü, geniş, saray halkının da katılabileceği yüzlerce kişinin bulunabileceği kralın konuşma yaptığı, kral ve kraliçenin tahtlarının buldukları salon oluşturmaktadır. Salon iki katlı bir yapıdadır. Kapı girişinde geniş kolonlar ve merdiven yanlarında ve üst kattaki balkonda bulunan korkuluklar dikkat çekicidir. Salonun merkezinde yukarıdan aşağıya doğru sarkmış üstünde mum olan bir avize bulunmaktadır. Duvarlar çoğunlukla beyaz renkte olup saraydaki zenginliği ve lüks yaşamı, zenginliği vermek

²⁴¹ Bkz. Nijat Özön, “Sinema Sanatına Giriş”, (Agora Kitaplığı, 2008), 100

²⁴² Nijat Özön, 103-104

için altın sarısı işlemlerle süslenmiştir. Salonun yanlarında büyük aynalar ve her aynanın önünde gösterişli şamdanlar bulunmaktadır.



Sarayın diğer odalarında ve koridorlarında heykeller, duvarlarda büyük tablolar, kırmızı halılar, odaların büyüklüğü gösteren kalın mermerden kolonlar, parlak kumaştan yapıldığı belli olan perdeler bulunmaktadır. Genellikle duvarlarda, koltuklarda, halılarda, perdelerde motifler göze çarpmaktadır.

Ayrıca bazı sahnelerde krallığın gücünü simgelemek için aslan başlı ve kartal kanatlı motiflerle süslenmiş koltuklar görürüz. Kadehler, tepsiler, bardaklar vb. hepsi krallığa yakışır biçimde gösterişli ve şıktır.



Sarayın dış çevresine bakacak olursak bahçesinde gösterişli heykellerin, yer yer itina ile budanmış çalılıkların, havuzun olduğunu görürüz. Saray dıştan bakıldığında ortaçağdan kalma bir yapı izlenimi vermektedir. Dekorda genel olarak ortaçağın izlerini taşımakta ancak bazı yerlerde çağdaş anlatımın vermiş olduğu ince detaylar göze çarpmaktadır. O yıllarda dünyanın haritası çizilmemesine karşın ve hatta yuvarlak olduğu bile bilinmiyorken Hamlet'in odasında bulunan yuvarlak

dünya maketi inandırıcılıktan uzaklaştırmaktadır. Aynı şekilde içinde mum konulmuş abajurlar ve avizeler, daha ülkelerin kılıçlarla savaştığı barutlu silahların kullanılmadığı yıllar olmasına karşın Fortinbras'ın ordusunun süngülü tüfekler kullanması filmin o zamana ait olmayan ve izleyiciyi filme yabancılaştıran etmenlerdir.



Filmde kullanılan giysiler tamamen o zamana ait giysilerden oluşmamaktadır. Filmde nöbet tutan askerler gecenin soğüğundan da korunmak için kalın uzun yeşil askeri kıyafet, geniş boyundan bağlamalı şapka ve çizme giymektedir. Saray içi muhafızlar nöbet tutan askerlerden daha gösterişli giyinmişlerdir. Siyah dize kadar çizmenin üstüne dar beyaz üst kısmı metalden zırla kaplanmış ve apoletleri olan bir üniforma ile başlarında da yine gösterişli tüylü bir şapka giyinerek saraya yakışır bir şekilde giydirilmişlerdir.

Claudius halkın karşısına siyah çizmesi dışında tamamen kırmızı üniforması ile çıkar. Bu üniforma eski kral Hamlet'in giydiği üniformanın aynısıdır. Normalde ise yeşil askeri üniforması ile dolaşmaktadır. Gertrude filmde ilk olarak beyaz ancak tarlatansız bir gelinlik ile görünür. Küpe, kolye ve duvağındaki altın sarısı tacı ile kraliçe olduğunu vurgulanır. Hamlet filmin ilk yarısında babasının yasını tuttuğu için tamamen siyah pantolon ve ceket giyinmiştir. İkinci yarısında babasının katilini bulan ve intikamını alacak olmanın verdiği rahatlıkla üstündeki karaları atan Hamlet sarı, kahverengi, mavi gibi renklerde gömlek, yelek, ceket, perdesü ve pantolonlar giymeye başlamıştır.

Saray halkından bayanlar gösterişli, eldivenli, tarlatanlı tamamen orta çağ kadınları gibi, erkekler ise asker olduklarından askeri üniformalarıyla giyinmişlerdir. Halk ise eskimiş kumaştan elbiseler, pantolonlar, gömlekler, pardesüer, atkılar ve yelekler bunlara ek olarak fular ve şapkalarla desteklenerek giydirilmiştir. Fakirliği çarpıcı verebilmek için insanlar kat kat bol kesim eski kumaş parçalarıyla sarılmış gibi giydirilmiştir.

Sonuç olarak dekor ve giyside filmin geçtiği zamana ve hiç kuşkusuz romana yer yer sadık kalınmasa da çoğunlukla ortaçağ havası yaratılabilmiş ve izleyiciye başarılı bir şekilde aktarılabılmıştır.

Efekt ve Müzik

“Sinemada müzik, çok seyrek bazı sahneler dışında, gerçek yaşamda yeri olmayan, gerçekçilik taşımayan, bu yüzden de filmi gerçek dışına sürükleyen bir öğedir.”²⁴³

Hamlet filmi tiyatro oyunundan uyarlandığı için diyalog ağırlıklı bir filmidir. Bununla birlikte filmde kullanılan efektler ve müzikler görüntülerle birlikte yoğun diyaloglu sahneleri izleyiciyi sıkmadan destekleyici bir şekilde verilmiştir.

Filmin ilk açılış sahnesinde saatin gece yarısını anlatan on iki gong sesi ile Elsinore Sarayı önünde nöbet tutan askerin karanlıkta korku dolu gözlerle nöbet tutuşu arka plandan gelen rüzgarın uğultusu ve uluyan hayvanların sesleri ile desteklenmiştir. Daha sonra hayaletin geldiği sahnede Horatio ve arkadaşlarının hayaletten korkup kaçmaları ve o anda yaşadıkları şaşkınlık ve heyecan arka fondaki müzik ile desteklenmiştir. Bunlarla beraber kral ve kraliçe onlara yakışır bir biçimde orkestra müziği eşliğinde saraya girmişlerdir.

Filmde kullanılan müzikler o andaki duyguları destekleyici bir biçimde kullanılmıştır. Guildenstern ve Rosencrantz'ın trenle geldikleri zaman Hamlet'in yüzünün gülmesi ve eski arkadaşlarını gördüğü için bir an neşelenmesiyle bu duygu arkadaki eğlenceli bir müzikle desteklenmiştir. Aynı şekilde ünlü “manastır sahnesi”nde Hamlet ve Ophelia konuşurken ve Hamlet'in Polonius'u öldürdükten

²⁴³ Nijat Özön, “100 Soruda Sinema Sanatı”, 95

sonra askerlerden kaçarken kullanılan müzikler sahnelerin heyecanını izleyiciye daha etkin bir şekilde vermektedir.

Hamlet filmi duygu yoğunluğu çok olan bir tiyatro oyunudur. Metin üzerinde değişiklik yapılmadan filme uyarlanması beraberinde bazı zorlukları da getirmektedir. Duyguyu net bir şekilde izleyiciye hissettirmek için arka fonda müzikler kullanılmıştır. Hatta filmin çoğunluğunda klasik müzik tarzında o döneme hitap eden bir müzik sürekli çalmakta ve izleyiciyi belirli bir süre sonunda etkisi altına almaktadır.

3. Hamlet Filminin Anlatı Çözümlemesi

Hamlet filminin yapısal incelemesini gerçekleştirmek amacıyla Rus halk masallarını ele alan ve onların birer yapı olduğu gerçeğinden yola çıkarak çözümlemesini yapan Vladimir Proop'un yönteminden yararlanacağız. Yaşam, öyküler ve masallarla benzerlik gösterir. İyi karakterler, kötü karakterler, tesadüfler, üstlenilen görevler ya da üstlenilmek zorunda kalınan görevler, kaçma, yolculuğa çıkma ve buna benzer karşıtlıklar gerçek yaşamda da bulunmaktadır. Yaşamdaki iyi ve kötü karakterler öykülerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgiler ışığında filmde bulunan iyi ve kötü karakterleri yani kişileri, filmde geçen uzam ve zamanı inceleyeceğiz. Başka deyişle filmin ana kahramanı olan "Hamlet" bulunduğu tüm sahneleri ve kareleri kişi, zaman, uzam yerlemlerinde çözümleneceğiz. Bunlarla beraber sahnelerdeki "engelleyci" ve "destekleyici" karakterleri saptayacağız.



Hamlet amcasının söylevi sırasında herkesten uzakta tek başına toplantı salonunun bir köşesinde ayakta durmaktadır. Burada Hamlet'i baştan aşağıya siyah

giyinmiş olarak görürüz. Babasının yasını tuttuğunu ve bu şekilde ifade ettiğini düşünebiliriz.



Claudius ve Gertrude, babasının ölümünden dolayı karalar giyen, yas tutan Hamlet'i teselli etmeye çalışırlar.



Hamlet toplantı salonundaki konuşma bittikten sonra yalnızken annesinin amcasıyla evlenmesinden dolayı duyduğu nefreti ve bu evlilikten ne kadar iğrendiğini belirterek kendi kendine konuşur.



Horatio, Marcellus ve Bernardo toplantı salonunda Hamlet'e gördükleri hayaleti anlatırlar. Hamlet kimsenin duymasını istemediğinden ve olanları daha ayrıntılı biçimde dinlemek için çalışma odasına geçerler.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Elsinore Sarayı Toplantı Salonu	12.yy – Kral Hamlet'in	-	-
Hamlet'in Çalışma Odası	ölümünden yaklaşık bir ay sonra		

Zaman: Shakespeare'in oyunu büyük bir olasılıkla 12. yy tarih yazarı Saxo Grammaticus tarafından Gesta Danorum adlı eserindeki Amleth efsanesi ile kaybolduğu varsayılan ve günümüzde Ur-Hamlet adıyla bilinen bir oyundan esinlenerek yazıldığından, filmin de 12. yy'da geçtiğini düşünebiliriz. Ancak bu doğru bir yaklaşım olmaz. Her ne kadar Hamlet yapıtı 12 yy'da geçen bir anlatı olsa da, filmdeki gösterenlere bakıldığında (özellikle giysiler ve dekor) daha yakın bir geçmişin söz konusu olduğu açıkça aktarılmaktadır. Ayrıca film Kral Hamlet'in öldükten yaklaşık bir ay sonraki zamanlarda kış mevsiminde gündüz vakti geçmektedir.

Uzam: Elsinore sarayı içinde görkemli bir toplantı salonunda geçmektedir. Filmin baş kişisini ve öteki kişileri tanıtan bu salonda genellikle Claudius saray halkına karşı konuşmalarını yapar.

Kişi: Bu sahnede Claudius'u Gertrude'la evlenmesi konusunda ikiyüzlü bir şekilde açıklama yaparken görürüz. Claudius, kardeşi öldükten çok kısa bir süre sonra karısıyla alelacele evlenmesinin saray halkında uyandıracığı kuşkuyu saraydakilerden onay alarak evlendiğini söyleyerek yok eder. Aynı ikiyüzlülüğünü Hamlet'e kendisini babası bilmesini söylediğinde de görürüz. Gertrude ise saf bir şekilde oğlunu teselli etmeye çalışmaktadır. Ancak teselli ederken kullandığı cümlelerinin basmakalıp oluşu Hamlet'i çileden çıkarmaktan başka bir işe yaramamıştır.

Hamlet bu sahnede olabildiğince az ancak sözcüklerle oynayarak zeki bir dille konuşmuştur. Hala babasının yasını tutmakta ve annesinin babasının ölümünden çok kısa bir süre sonra değersiz bir insanla ahlaka aykırı bir şekilde evlenmesinden dolayı kahrolmaktadır. Aynı zamanda Hamlet'in toplantı salonu boşaldıktan sonra

kendi kendine yaptığı konuşmada ölmek, yok olmak özlemi içinde olduğunu anlarız. Zaten “Hamlet filminde ölüm ve kendini öldürme teması ön plandadır.”²⁴⁴ Daha sonra Horatio ile karşılaşan Hamlet onunla kendine özgü alaycılığıyla acı bir şekilde konuşur.

Bu sahnede Claudius’un Kral Hamlet’i öldürdüğünü kendisinden başka kimse bilmediğinden ve yalnız olduğundan engelleyici ve destekleyici konumunda kimse yoktur.



Gece yarısı Hamlet, Horatio ve Marcellus hayaletin geldiği yere doğru giderlerken Horatio’nun sorusu üzerine Hamlet Elsinore sarayında neden toplar atıldığını, borular çaldığını anlatmaktadır.



Hamlet babasının hayaletini görür.

²⁴⁴ Mina Urgan, 391



Hamlet babasının hayaleti ile konuşmaktadır. Hayalet nasıl bir yerden geldiğini, nasıl öldürüldüğünü, kardeşinin karısı Gertrude’u nasıl baştan çıkardığını anlatır.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Elsinore Sarayı Bahçesi	Gece yarısı	-	Marcellus, Horatio, Hayalet, Hamlet
Orman	Gün Doğumu		

Aynı günün gecesinde Elsinore Sarayı surlarında hayaleti görmek için Hamlet, Horatio ve Marcellus’u görürüz. Giderlerken Elsinore sarayından gelen sesler üzerine Hamlet, yeni kralın bir içki alemi yaptığını, sabahlara kadar içeceğini ve her kadehi devirdiğinde davulların çalacağını, boruların öteceğini söyler. Burada Hamlet yapılan eğlencenin bir gelenek olduğunu ancak bu geleneğin ne kadar iğrenç ve yanlış olduğunu, diğer milletlerin kendileriyle bu gelenekleri yüzünden dalga geçtiklerini açıklar.



Kral içki alemi yaparken

Konuşmasını sürdürürken birden hayaletin belirmesiyle dehşete kapılır. Hayaletin kendisini yalnız konuşmak istercesine çağırmasına karşılık peşinden gitmek isteyen Hamlet’i durdurmaya çalışan arkadaşlarına Hamlet, “ kaderim beni

çağırıyor” der ve arkadaşlarının elinden kurtularak hayaletin peşine düşer. Hamlet hayaletle konuştuğundan sonra kaderi (hayatı) tamamen değişecektir.

Hamlet hayaletin peşinden giderken Marcellus “Çürümüş (kokuşmuş) bir şey var Danimarka Krallığında” der. Marcellus çok haklıdır bu konuda. Şu anki kralın asıl kralı öldürmesi, kralın oğlunu yani yeğenini tahttan yoksun bırakması, abisinin karısını kendine eş olarak alması bu çürümüşlüğün sebepleri olarak gösterilebilir.

Hayalet, ormanda Hamlet ile yalnız kalınca konuşmaya başlar. Çok az zamanının kaldığını ve geri alevlere döneceğini kendisinin babasının ruhu olduğunu söyler. Hamlet hayaletin konuşmalarını kıpırdamaksızın dinler. Hayalet asıl konuşmasına başlamadan önce tragedyanın aynı zamanda filmin ana teması olan “öç alma”dan bahseder. Daha sonra kendi öz kardeşi tarafından öldürüldüğünü açıklar. Hamlet babasının öcünü almak için her şeyi hızlı bir şekilde öğrenmek ister. Burada Hamlet’in hayaletin anlattıklarından sonra hızlı bir şekilde eyleme geçip babasını öcünü alacağını düşünürüz. Ancak Hamlet film boyunca bir türlü eyleme geçemeyecek sürekli karar verme aşamasında kalıp kendini suçlayıp duracaktır. Hayalet nasıl öldürüldüğünü ve kardeşi Claudius’un eşi Gertrude’u nasıl ayarttığını anlatır. Sürekli Cladius’tan öç almasını isteyen hayalet kendisini aldatan eşi Gertrude’a kötü niyet beslememesini ve ondan öç almamasını ister.

Gün doğumuna yakın hayalet yok olur. Yaşadıklarından oldukça etkilenen Hamlet bundan sonra hayaleti ve onun sözlerini asla unutmayacağını dile getirir. Hayalet gittikten sonra Horatio ve Marcellus gelirler. Hayaletten öğrendiklerinden dolayı sinir krizi geçiren, çılgınca davranan, saçma sapan konuşan bir Hamlet’le karşılaşır. Hamlet arkadaşlarından olanlardan kimseye söz etmemeleri için yemin etmelerini ister. Hayalet de yeraltından Hamlet’e katılarak “yemin edin” der. Bunun üzerine Hamlet iyice delirmiş bir şekilde babasının ruhuyla şakalaşır arkadaşlarına yemin etmelerini söyler.

Bu sahneye bakıldığında uzamsal olarak Elsinore Saray Bahçesi ve Ormanda zamansal olarak da gece tam on iki ile günün ağarması arasındaki vakitte geçmektedir. Sahnede destekleyici olarak Hamlet’in hayaletle karşılaşmasını ve gerçekleri öğrenip babasının öcünü almasını sağlayan Horatio ve Marcellus’u

konumlandırabiliriz. Ayrıca Hamlet'e bu görevi verip gerçekleri açıklayan Hayalet bu sahnede destekleyici konumdadır. Engelleyici olarak herhangi bir kişi ya da nesne yoktur.



Polonius Hamlet'in Ophelia'ya yazdığı aşk mektubunu okurken



Hamlet deli taklidi yaparak Polonius'la konuşurken



Hamlet ilkin eski arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'in Elsinore'a gelmelerine sevinir



Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern'in geliş nedenlerini öğrendikten sonra hayal kırıklığına uğrar



Hamlet saraya gelen tiyatro oyuncularından baş oyuncunun hatırlaması için oynamasını istediği parçanın ilk dizelerini söylerken



Hamlet oyuncularla konuşup ertesi günkü oyun ile ilgili bilgi verdikten sonra hala eyleme geçmediği için kendine kızarken

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Hamlet'in Yatak Odası	Hamlet'in hayaletle karşılaşmasından yaklaşık iki ay sonra	Rosencrantz, Guildenstern, Claudius, Polonius, Ophelia, Hamlet	Tiyatro Oyuncuları, Hamlet
Saray Koridorları			
Sarayın Bahçesi			
Sarayın Avlusu			
Sarayın Giriş Salonu			
Hamlet'in Çalışma Odası			

Bir önceki sahneden aşağı yukarı iki ay zaman geçmiş ancak Hamlet öç almak için hala herhangi bir eylemde bulunmamıştır. Hamlet'in garip davranışları özellikle Claudius'un aklını kurcalamaktadır. Neden bu şekilde davrandığını anlamak için Polonius'la birlikte planlar yaparlar. Polonius, Hamlet'in Ophelia'ya verdiği, Ophelia'nın da babasının sözünü dinleyerek babasına verdiği mektubu çıkarır ve Ophelia'ya okutur, sonra Ophelia dayanamaz gider, kendisi okumaya devam eder. Mektubu okurken flashback yapılarak Hamlet'le Ophelia'nın yatak odasında mektupta okunan hallerini görürüz. Hamlet'in Ophelia'ya aşık olduğunu onu çok sevdiğini görürüz. Bu bakıldığında Polonius'u haklı çıkarır. Aşkından deli olmasa bile Hamlet Ophelia'nın kendini terk etmesiyle duygusal olarak da yıkıma uğramıştır. Polonius kızına Hamlet gibi bir prensin onun kısmeti olamayacağını söyleyerek Hamlet'le görüşmesini kesmesini istemiş, Ophelia'da sözünü dinlemiştir.

Polonius, kral ve kraliçe ile konuşmasını sürdürürken Hamlet'i görür ve yanına gider ve sarayın koridorlarında onunla konuşmaya çalışır. Ancak Hamlet onunla dalga geçerek konuşur hatta laz cambazlıklarıyla hakaret eder. Hamlet'e kendisini tanıyıp tanımadığını soran Polonius'a, onu tanıdığını, onun bir "balık satıcısı" olduğunu söyler. "Elizabeth çağı argosunda, "balık satıcısının kızı" fahişe, "balık satıcısı" da kadın tellalı anlamına gelmektedir."²⁴⁵

Hamlet, Polonius'la sarayın bahçesinde dalga geçerken o sırada Rosencrantz ile Guildenstern gelir. Hamlet eski arkadaşlarını gördüğünde çok sevinir ilkin. Bir

²⁴⁵ Mina Urgan, 423

bakıma Rosencrantz ile Guildenstern, Hamlet'in eski dünyasının, mutlu geçmişinin bir parçasıdır.

Gelir gelmez Hamlet'in ağızından laf almaya çalışan Rosencrantz ile Guildenstern sürekli Hamlet'e hırsıyla ilgili sorular sorarlar. Bunun üzerine Hamlet kuşkuya düşer ve sarayın avlusunda arkadaşlarının neden geldiklerini, çağrılıp çağrılmadıklarını öğrenmek ister. Doğruyu öğrendikten sonra da kral ve kraliçeye sözlerini tutmaları için derdinin gerçek nedenlerini gizleyerek, son zamanlarda yaşama sevincini kaybettiğini ve her şeyden soğuduğunu ve bezdiğini anlatır. Sonrasında Polonius tiyatro oyuncularının geldiğini haber vermeye gelir.

Oyuncuları sarayın girişindeki büyük salonda çok sıcak bir şekilde karşılayan Hamlet deli kimliğinden sıyrılmıştır aynı zamanda. Bütün oyuncularla tek tek ilgilenir ve sanki tiyatroya susamış gibi hemen bir parça ister. Kumpanyanın baş oyuncusu uzun bir tragedyayı etkileyici bir şekilde okur ve gözlerinden yaşlar gelir. Sonrasında amcasına kuracağı tuzak için baş oyuncudan ertesi günkü oyun hakkında konuşur.

Bütün bu olanlardan sonra herkes dağıldıktan sonra yalnız kalan Hamlet yine kendini suçlamaya başlar. Çünkü biraz önce baş oyuncunun kendisiyle alakası olmadığı halde Hakuba'nın acısını hayalinde canlandırarak gözlerinden yaşlar akmıştır. Hamlet oyuncu ile kendisini karşılaştırmaya başlar ve sürekli kendini lanetler, ayıplar. Babasının intikamını almak için eyleme geçmek yerine yine düşüncelerde saplanır kalır ve planlar üretmeye başlar. M. M. Mahood'a göre, "Hamlet hayaletin var olduğuna inanmaktadır, ama eyleme geçemediğinden hayaletten kuşkulanmak zorunda kalmıştır."²⁴⁶ O dönemin inançları incelendiğinde şeytan herhangi bir forma dönüşebilir inancı var olduğundan Hamlet'in henüz eyleme geçmemesi bahane uydurmak değil, gerçekten hayaletin kötü bir ruh olabileceği düşüncesinden dolayı korkmasıdır. Bu yüzden Hamlet, babasının nasıl öldürüldüğünü gösteren sahneyi Claudius'un gözleri önünde oynatıp onu inceleyecek ve herhangi belirti verdiği takdirde emin olacaktır.

²⁴⁶ M.M. Mahood, "Shakespeare's Word-play", (Methuen University Press, 1968) 123

Sahne uzamsal olarak incelendiğinde farklı uzamların kullanıldığını görebiliriz. Sürekli devinim halinde bulunan Hamlet içindeki enerjiyi bu şekilde boşaltıyor olabilir. Filmde tiyatrodaki yapılması zor hatta olanaksız olan flashback tekniği kullanılarak geçmişte yaşanan bazı olaylar izleyiciye verilmiştir. Hamlet'in yatak odası olarak düşünebileceğimiz odada Ophelia ve Hamlet sevişmektedirler. Diğer mekanlar ise Elsinore Sarayı bahçesi, koridorları, avlusu ve salonudur.

Zamansal olarak incelendiğinde kesin bir yargıya varılamamaktadır ancak Hamlet'in davranışlarındaki değişiklik, Polonius'un oğlu Leartes'i'n neler yaptığını öğrenmek için peşine dedektif tutması, kralın Hamlet'teki değişikliği öğrenmek için eski arkadaşlarını çağırması bir önceki sahneden sonra belirli bir sürenin geçtiğini gösterir. Bu sürede yaklaşık 1 – 2 ay olarak düşünülebilir.

Filmde Hamlet'in babasının öcünü almasını engellemek isteyen kişileri Rosencrantz, Guildenstern, Claudius, Polonius, Ophelia ve Hamlet olarak konumlandırabiliriz. Rosencrantz ve Guildenstern sarayın hizmetkarları olarak çocukluk arkadaşlarının arkasından iş çevirmekte ve Claudius'a yardım etmektedirler. Ophelia olgun ve güçlü olmayan, babasının sözünden çıkamayan küçük bir kız çocuğu gibi davrandığından ve Polonius'un kendisini Hamlet'e karşı kullandırmasından dolayı engelleyici olarak konumlandırabiliriz. Hamlet sürekli iç dünyasında yaşayan ve iç çatışmaları devam eden biri olduğundan hem engelleyici hem de destekleyici olarak konumlandırırız. Düşünmeye olanak bulduğu zamanlarda yapması gereken eylemi sürekli ertelemekte ve bahaneler üretmeye başlamaktadır. Diğer bir yandan babasının katilini bulup intikamını almak, eyleme geçmek için planlar yapmaktadır. Tiyatro kumpanyası da Hamlet'in planına ortak olmuştur. Oynayacakları oyunla Hamlet'e kendileri bilmeden de olsa yardım etmiş olacaklardır. Bu nedenle kumpanya oyuncularını destekleyici konumda yer alırlar.



Hamlet yalnız başına kendi kendine konuşurken



Hamlet Ophelia ile kendisine kurulan tuzaktan habersiz konuşmaktadır.



Hamlet, Ophelia'nın kendisiyle bir daha görüşmek istememesi ve kendine kurulan tuzağın farkına varması üzere çılgına döner.

Uzam	Zaman	Destekleyici	Engelleyici
Elsinore Sarayı Büyük Salon	Bir önceki sahnenin ertesi günü – Tiyatro oyununun oynanacağı günün sabahı	Hamlet	Ophelia, Claudius, Polonius

Bir önceki sahenin ertesi günü Hamlet kendisine hazırlanan tuzaktan habersiz sarayın giriş salonundaki aynanın karşısında kendi kendine konuşur. Dikkat edilirse salonda karşılıklı boy aynaları çevrelenmiştir. Hamlet aynanın karşısında kendisiyle dünyaca ünlü “olmak ya da olmamak” tiradıyla konuşmaya başlar. Burada dikkatimizi özelliklerden biri Hamlet’in kendi adına değil tüm insanlık adına konuşuyor gibi olmasıdır. Albert Camus’ye göre, “felsefede sorunların en önemlisi, yaşamaya değer mi yoksa değer mi sorusuna bir yanıt verebilmektir.”²⁴⁷ Hamlet’te bu soruya bir yanıt verebilme çabası içindedir. Sonrasında Hamlet yine ölümle ilgili sorular sorar ve yanıt bulmaya çalışır. Hamlet’e göre kötülükleri yok etmenin tek yolu insanın kendi canına kıymasıdır. Hamlet ölümle her şeyin bitmesini ve

²⁴⁷ Harry Levin, “The Question of Hamlet”, (New Viking Press, 1964) 70

karanlıkta yok olmayı ister. Ancak onu engelleyenini dini inançlarından değil diğer dünyada ruhun ölümsüzlüğü ve ölümsüz ruhun yine düşler görebileceği korkusu olduğunu bu konuşmasında anlarız. Hamlet bu konuşmasını yaparken ölüm özlemini dile getirmektedir. Konuşmasını hem kendine karşı hem arkasında duran tuzak kuran kişilere karşı ve iki aynanın arasında durarak sonsuzluğun içinde yapmaktadır. Çünkü ona göre ölüm de bir sonsuzluktur. Ölümün sonsuz olduğu ve ölümden sonra her şeyin bitmeyeceği düşüncesi eyleme geçmesini engellemektedir.

Sonrasında Ophelia'nın geldiğini gören Hamlet eski aşkını gördüğü için önce sevinir. Ancak Ophelia, Hamlet'in ona verdiği eski hediyeleri vermeye kalkınca Hamlet birden sertleşir. Ophelia'ya güzel ve namuslu olup olmadığını sorar. Çünkü ona göre bir bayan hem güzel hem de namuslu olamaz. Aslına bakılacak olursa Hamlet, Ophelia'ya karşı bu şekilde hırçın davranırken annesini de düşünmektedir. Bu nedenle gittikçe daha da sert davranmaya ve Ophelia'yı hırpalayama başlar. Tam bu sırada Ophelia'ya manastıra kapanmasını söyler ve bunu dört kez yineler. Burada "manastır" kelimesi Elizabeth çağı argosunda "genelev" anlamına da gelmektedir. Hamlet bu kelimeyi normal kullanımında bilinçli bir şekilde söylemiş olsa bile bilinçaltında hakaret ediyor olabilir. İki ayrı anlama da gönderme yaparak; temiz, saf biriysen manastıra git ve kirlenme ya da tam tersi görüldüğün gibi biri değilsen geneleve git demiş olabilir. Sonrasında duyduğu bir ses ile kendisine kurulan tuzağın farkına varan Hamlet iyice çığırdan çıkar ve Ophelia'yı bir oraya bir buraya savurur.

Salondaki tüm aynaların arkasının kontrol eden Hamlet aynı zamanda Ophelia'ya nefretini kusmaktadır. Aslına bakılırsa Hamlet'in nefret ettiği kadın profiline Ophelia ile hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü büyük olasılıkla boya kullanmayan, kırtmayan ya da yapmacık konuşmayan Ophelia yerine Hamlet annesi gibilerden bahsetmektedir. Ancak kendisine kurulan tuzağın kuklası olan Ophelia'dan çıkarmaktadır hıncını. Hamlet, Ophelia'yı savurduktan sonra bir aynanın önünde durur. Bu ayna Claudius ve Polonius'un saklandığı aynadır. Hamlet hem bakışlarıyla hem de sözleriyle, kralın öldürüleceğini söyleyerek Claudius'u tehdit eder.

Sahne uzamsal olarak incelendiğinde sadece bir mekanda Elsinore Sarayının büyük aynalı salonunda geçtiği görülmektedir. Salonda aynalar karşılıklı olarak

yerleştirilmiştir. Aynaların karşılıklı konumlanması sonsuzluğu çağrıştırdığından sadece Hamlet'in ünlü tiradı için bile düşünülmüş olabilir.

Zamansal açıdan Hamlet tiyatro oyuncularından ertesi akşam oynamalarını istediğini söylediğinden bu sahne ile bir önceki sahne arasında sadece tek bir gece geçmiştir.

Bu sahnede Claudius, Polonius ve Ophelia Hamlet'in öcünü almasını engelleyen kişiler olarak konumlandırılır. Ophelia babasına, krala ve kraliçeye saf, çocuksu bir güven duyduğundan onlara kullanıldığının farkında olmadan yardım etmektedir. Kendince büyüklerinin Hamlet'e yardımcı olduklarını, derdine çare bulmaya çalıştıklarını sanır. Kişilik olarak hala tam olarak gelişmemiş, babasının sözünden dışarı çıkmayan, kendi kararını kendisi veremeyen saf, temiz birisidir Ophelia. Hamlet bu sahnede ilk olarak ölüme duyduğu özlemi dile getirmiş sonrasında Ophelia'ya karşı reddedilmiş olmasının ve kendisine kurulan tuzağın farkına varmasının nedeni ile ateş püskürmüştür. Hamlet bu sahnede film boyunca oynayacağı deli rolünün aslını gerçekleştirmiştir.



Hamlet oyunculara öğüt verirken



Hamlet, Horatio'ya oyun boyunca Claudius'u izlemesini söylerken



Hamlet oyun boyunca gözlerini Claudius'tan ayırmaz



Hamlet oyun sırasında Claudius'un ayağı kalktığını görür



Hamlet kendisini çağıran annesinin yanına gitmeden önce kendini sakinleştirirken



Hamlet amcası Claudius'u dua ederken öldürmeye çok yaklaşmıştır



Hamlet annesini hırpalarken



Hamlet perdenin arkasında saklanmış olan Polonius'u öldürüyor



Hamlet babasının hayaletini tekrar görür



Claudius, Hamlet'i yaptıklarından ötürü sürgüne gönderir

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Oyuncu Kulisi	Aynı Günün Akşamı	Claudius, Gertrude, Hamlet	Tiyatro Oyuncuları, Horatio, Hamlet, Hayalet
Tiyatro Salonu			
Tiyatro Sahnesi			
Dua Edilen Yer			
Hamlet'in Odası			
Kraliçe Yatak Odası			
Claudius'un Odası			

Sahne bir önceki sahne ile aynı günün akşamı Elsinore'a gelen tiyatro oyuncularının gösteriden önce kuliste Hamlet'in onlara yazdığı oyunun nasıl oynanacağı konusunda öğüt vermesiyle başlar. Hamlet'in amcasının suçlu olup olmadığını anlaması bu oyuna bağlı olduğundan heyecanlı bir şekilde bekleyiş içindedir. Burada Hamlet aydın kişiliğini sanattan anladığını da ortaya koymaktadır.

Sanatçılara uzun bir söylev verdikten sonra Horatio'yu çağırır ve ona güvendiğini, tek dostu seçtiğini söyler. Hamlet'e göre Horatio tutkularının kölesi değildir, duygularıyla aklı arasında mükemmel bir uyum vardır. Sonrasında babasının katilinin amcasının olup olmadığını öğrenmesinin bu oyuna bağlı olduğunu bu yüzden de gözlerini Claudius'tan ayırmamasını tembihler.

Boruların çalmasıyla kral ve kraliçenin sahnedeki yerinin aldığı bildirildikten sonra Hamlet heyecanı daha da artarak salondaki yerini alır ve bütün oyun boyunca hem çılgınlıklar yapar hem de gözlerini Claudius'tan ayırmaz. Ophelia'nın yanına oturan Hamlet oyun başlamadan biraz önce ona sataşmaktan geri kalmaz. Bir önceki sahnede namussuzluk, kirlenmişlikle ithaf ettikten sonra açık saçık şakalar yapmaktan geri durmaz.

Oyun başladıktan sonra sahneye inen Hamlet kendi yazdığı metni okurken ve kralı canlandıran oyuncunun kulağına zehiri dökerken birden Claudius ayağa kalkar ve paniğe kapılmış bir halde salonu terk eder. Bunu gören Hamlet için artık şüphe kalmamıştır. Amcasının suçluluğunu kesinlikle öğrendiği ve hayaletin babası

olduğuna emin olduğu için çılgın bir sevinç içindedir. Rosencrantz ve Guildenstern'in annesinin perişan bir şekilde onu beklediği haberini verirler.

Sonrasında tek başına kalan Hamlet kendi kendine konuşmaya başlar. İçindeki öfkenin ne denli büyük olduğunu, artık içine sığamadığını söyler. Ayrıca annesinin yanına gittiği için babasına verdiği hatırlayarak ona bir zarar vermemesi gerektiği yönünde kendine telkinlerde bulunur.

O sırada amcası Claudius perişan belki de pişman bir halde dua eder. Amcasını sırtı dönük, dizüstü dua ederken gören Hamlet intikamını almak için bir daha eline geçmeyecek bir olanak yakalar. Biraz önce tek başına kendi kendine konuşurken kana susadığı, en korkunç cinayetleri işlemeye hazır olduğu anı yakalamıştır ve etrafta da kimse yoktur. Hamlet amcasını öldürmek için kılıcını çeker ve onu öldürmek yerine uzun uzun düşünmeye başlar. Düşünmeye başladığından eyleme geçemez. Amcasını dua ederken öldürürse cennete gideceği düşüncesine kapılır. Bir katilin cennete gitmesi onu cezalandırmak değil tersine ödüllendirmek olacağını düşünür.

Annesinin odasına girer girmez onunla tartışmaya başlayan Hamlet annesini hırpalamaya başlar. Hayaletin söylediklerinin tam tersini yapan Hamlet annesinin onun vicdanına ve Tanrının cezalandırmasına olanak bırakmadan kendi cezalandırmaya kararlıdır. Hamlet'in çılgınca hareketlerinden korkan Gertrude kendisini öldüreceğini sanan Hamlet'ten kurtulmak için yardım ister.

Perde arkasında konuşulanları dinleyen Polonius bir an paniğe kapılarak "İmdat, İmdat" diye bağırır. ılgına dönmüş olan Hamlet iyice delirerek kılıcını perdenin arkasında kim olduğunu bilmeden perdeye saplar. Hamlet burada düşünmeye fırsat bulamamış, perdeyi kaldırıp kim olduğunu aklına bile getirmemiş ve çok hızlı bir şekilde eyleme geçmiştir. Polonius'un ölümüyle ilerde Ophelia akıl sağlığını yitirip kendini öldürecek ve Leartes'in babasının intikamını almak için ikinci bir " alma" teması başlayacaktır.

Polonius'un ölümüne aldırış etmeyen Hamlet tekrar annesine yönelir ve uzun bir söylev verir annesine. Tam bu sırada Gertrude'un imdadına yetişirmiş gibi

hayalet gelir. Hamlet gözlerini dikip büyülenmiş gibi babasının hayaletine bakıp, donakalır. Ancak annesi hayaleti göremez ve oğlunun iyice delirdiğini sanır. Dikkati çeken bir nokta ilk sahnedeki hayalet herkes tarafından görülebilirken şimdi sadece Hamlet tarafından görülebilmektedir. Hayalet tarafından uyarılan Hamlet onu unutmamasını ve annesine daha yumuşak davranmasını tembih eder.

Bütün bu olarlardan sonra Claudius, Hamlet'i çağırır. Hamlet'i işlediği cinayetten dolayı güvenliği için İngiltere'ye gönderileceğini söyler. Aslında bu Hamlet için bir nevi tuzaktır. Hamlet bunun farkında olarak ancak hiç karşı gelmeden Claudius'un teklifini kabul eder. Biraz önce hayaletle konuşup yapması gerekenler hatırlatılan Hamlet sanki hiç konuşmamış gibi öcünü alacağı insandan uzağa gitmeyi kabul eder.

Sahne uzamsal olarak incelendiğinde birden fazla uzamda geçtiğini görürüz. İlk olarak Hamlet'in hazırladığı tuzağın son kontrollerini yaptığı oyuncuların kulisinde ve kendi odasında geçmiştir. Hazırlanan oyunun sunumu için tiyatro sahnesinde Hamlet istediğini elde eder, amcasını tuzağa düşürür ve babasının katil olduğunu anlar. Sonrasında kralın paniklemesi üzerine oyun durdurulur, herkes dağılır. Hamlet intikamını almak için kendi odasında yalnız başına düşünür ve o sırada annesinin odasına çağrılır. Annesinin odasına giderken saraydaki günah çıkarma yerinde Claudius'u görür ancak öldürmez. Annesinin odasına gider, annesini hırpalır, Polonius'u öldürür ve babasının hayaletini görür. Son olarak da Claudius'un odalarından birinde İngiltere'ye sürgüne gönderilir. Bakıldığında heyecan sürekli üst seviyede tutularak olaylar kademe kademe farklı mekanlarda geçerek çözüme kavuşturulur.

Zamansal olarak incelendiğinde bütün olayların oyuncuların geldikleri günün ertesinde geçtiğini konuşmalardan anlayabiliriz. Vakit olarak oyunculara öğüdü ve Horatio ile konuşması akşam vaktinden önce olduğunu pencerelerden giren gündüz ışığından anlayabiliriz. Henüz mumlar yakılmamış akşam olduğunu gösteren herhangi bir gösterge yoktur. Sonraki sahneler tiyatro oyunun genellikle akşam vakitlerinde oynandığı varsayılırsa ve tiyatro oyunun iptalinden sonra Hamlet'in odasında tek başına konuştuğu sahnede yana mumlara bakılacak olursa akşam vakti olduğunu anlayabiliriz.

Bu sahnelerde Hamlet babasının katilini bulacağı için oyun günü sabahı çok heyecanlıdır. Bu heyecanını oyunculara öğüt verirken ve Horatio'dan amcasının gözlemesini isterken rahatlıkla görebiliriz. Oyun başladıktan sonra Hamlet yine aynı deli tavrını takınarak çılgınca konuşmalar ve hareketler yapar. Deliliğinin altına sığınarak laf cambazlıklarıyla sürekli krala ve kraliçeye laf atar. Oyun başladıktan sonra kendi yazdığı metne gelene kadar heyecanı sürekli bir artış gösterir. Kralın ayağa kalktığını gördükten sonra sanki babasının katilinden öcünü almış gibi, çılgın bir şekilde sevinç gösterisi yapar. Sonrasında odasında tek kaldığında tekrar düşüncelere dalar, kendi kendisiyle konuşur. Babasının katilini bulduğu için büyük bir öfke içinde, acımasızca kan dökmeye hazır bir haldedir. Annesinin yanına giderken babasının katilini diz çökmüş dua ederken görür. Hamlet, biraz önce de söylediği gibi kana susamış, en korkunç cinayetleri işlemeye hazır bir şekilde kılıcını çeker. Ancak amcasını dua ederken öldürmek istemez yani onun cennete değil cehenneme gitmesini ister. “Aslında burada Hamlet eline dakikasında ve etkili bir biçimde eyleme geçme fırsatı geçtiği halde, edilgen kalmak için bahane uydurmaktadır.”²⁴⁸ Annesinin odasına giden Hamlet hıncını annesinden çıkarır. Öfke içinde annesini hırpalar ve düşünme fırsatı bulmadan Polonius’u saklandığı yerden dışarı çıkmasına izin vermeden öldürür. Sonrasında babasının hayaletini görür. Bir an duygu karmaşası yaşar Hamlet. Annesine öfkeden kudurmuş bir şekilde bağırırken babasını karşısında görmesiyle afallar. Hayaletle konuşması sırasında gözleri dolar, sesi titrer Hamlet’in. Annesinin odasından ayrıldıktan sonra kendisini çağırtan Claudius’un yanına götürülür. Claudius’a karşı yine alaycı tavırlarını takınır. Onunla yine laf cambazlıkları yaparak konuşur. Hamlet bu sahnelerde hem destekleyici hem de engelleyici konumdadır. Babasının intikamını almak için çeşitli planlar kurup katilini bulmak için çaba sarf etmekte ancak onu tek başına korunmasız bir şekilde bulduğunda da öldürmemektedir. Kendi içinde çatışmaktadır. Kalbi ile aklı arasında gel git yaşamaktadır. Kalbi intikamını almasını aklı ise düşünmeye fırsat bulduğunda hemen bir bahane ile bunun ertelenmesini istemektedir.

Claudius tiyatro salonunda önceleri neşeli bir tavır sergiler. Gertrude ile öpüşmeleri, bir şeyler yiyip içmeleri, birbirlerine bakıp gülümsemeleri bunlara örnek gösterilebilir. Oyun başladıktan sonra Hamlet’in yazdığı “kardeşini öldürdüğü” sahne geldiğinde donakalır. Fare kapanına kısıtılan kral birden ayağa fırlar ve salonu terk

²⁴⁸ S.T. Coleridge, “Lectures on Shakespeare”, (Penguin Shakespeare Library, 1937) 478

eder. Sonrasında tek başına kaldığı bir an dua etmeye çalışır. Claudius'un vicdan azabı çektiğini, kraliçeye tutkun bir insan olduğunu anlarız. Bu sahnelerde Claudius'un engelleyici konumda olduğunu görürüz. Yeğeni Hamlet'i Danimarka'dan uzaklaştırmak için İngiltere'ye eski arkadaşları ile birlikte göndermek istemektedir. Yolda da çıkarttığı fermanda öldürtmeyi planlamaktadır.

Gertrude tiyatro salonunda aynı Claudius gibi başta etrafına gülücükler atmaktadır. Claudius'un sahneyi terk etmesiyle birlikte o da telaşlanmıştır. Bu sahnede Gertrude'un ikinci kocasının işlediği cinayetten haberinin olmadığını anlarız. Yaptıklarından ötürü odasında Hamlet'i azarlamaya çalışmıştır. Gertrude bu sahnelerde engelleyici konumda yer almaktadır. Kendisi eski kocasının öldürüldüğünü bilmeden suçlu Hamlet'miş gibi onu azarlamış ve bir anlamda korkusuna yenik düştüğünden "İmdat" çığlıklarıyla Polonius'un öldürülmesine ve bu nedenle de oğlunun sürgüne gönderilmesine dolaylı olarak sebep olmuştur.



Hamlet İngiltere'ye eski arkadaşlarının gözetiminde giderken yolda Norveç ordusunun komutanı ile konuşurken

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Danimarka Kırlarında Bir Yer	Ertesi Günün Sabahı	Rosencrantz, Guildenstern	Fortinbras

Hamlet ve arkadaşları, Claudius'un askeri yeteneği ile Danimarka'ya savaş açmaktan vazgeçen Fortinbras'ın ordusu ile karşılaşırlar. Hamlet ordunun komutanı ile ordu ile ilgili sorular sorar ve Fortinbras'ın küçük bir toprak parçası için Polonya'ya savaşmaya gittiğini öğrenir. Daha yalnız kalmak isteyen Hamlet yine kendi kendine konuşmaya yani yüksek sesle düşünmeye başlar. Bu konuşmasında

Hamlet, Fortinbras'ın onurlu ve yiğitçe davranışlarını görünce, bir türlü eyleme geçememesini, edilgenliğini ayıplar.

Çok kısa olan bu sahne için uzamsal olarak İngiltere'ye giderken Danimarka açıklarında dağ yamaçları olduğunu söyleyebiliriz.

Zaman olarak her yerin kar altında olduğunu gördüğümüzden mevsimlerden kış, havanın açıklığına bakılırsa gündüz vakti olduğu anlaşılmaktadır. Günlerden ise Claudius'un emriyle bir önceki gece sürgüne gönderildiği göz önüne alınacak olursa sadece bir gece geçtiğini düşünebiliriz.

Bu sahnede Hamlet, Fortinbras'ın yaptıklarından çok etkilenmiştir. Fortinbras'la kendini karşılaştırır ve görevini neden yerine getiremediğini düşünmeye başlar. Bir taraftan Fortinbras'ın durumu ile Hamlet'inki birbirine benzemektedir. Fortinbras'ta bir kralın yeğenidir ve babası Hamlet'in babası tarafından öldürülmüştür. O da babasının öcünü almak ister.

Fortinbras, Hamlet'in tersine hemen eyleme geçen bir adamdır. Bu yüzden Hamlet onu takdir eder ve filmin sonunda ölmeden önce kral seçilmesini ister. Fortinbras bu şekilde davranışlarıyla ve yaptıklarıyla Hamlet'e örnek olmuş, Hamlet'in gözlerinin açılmasını sağlamıştır diyebiliriz. Bu nedenle Fortinbras'ı destekleyici olarak konumlandırabiliriz. Çünkü sahnede tek kalan Hamlet artık hiç düşünmeyeceğini ya da sadece kan dökmeyi düşüneceğini söyler. Ancak bunu dile getirirken bile kendi kafasının içinde kendi dünyasında düşünmektedir. Bir bakıma bu durum Hamlet için paradokstur. Artık düşünmeyeceğini, eyleme geçeceğini söylüyor ancak bunu söylerken bile hala düşünüyordur.



Hamlet mezarda sarayın eski soytarısı Yorick'in kafatasını alıp konuşurken



Mezarda Ophelia'nın gömüldüğünü anlayan Hamlet saklandığı yerden çıkar

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Mezarlık	2-3 Hafta Sonra	Leartes, Claudius	Horatio, Hamlet

Sürgüne gönderildikten yaklaşık iki hafta sonra Danimarka'ya geri dönen Hamlet saraya giderken mezarlığın yanından geçerler. Bir mezarıcının mezar kazdığını ve kazdığı mezardaki kemikleri düşünmeden fırlattığını görünce mezarlığa doğru yönelirler. Mezarıcının çıkardığı kafataslarını görünce onlar ile ilgili düşünceler üretmeye başlar. Sonrasında mezarıcı ile konuşmaya başlar. Bu konuşmadan Hamlet'in kaç yaşında olduğunu anlarız. Konuşmaları sırasında belki ölüme duyduğu özlem belki de ölümlle ilgili her ayrıntıyı öğrenmek istediğinden ölümler hakkında soru sorar. Daha sonra eline aldığı bir kafatasını incelerken onun Yorick'e ait olduğunu öğrenir. Öğrendiği zaman çok duygulanır ve düşüncelere dalarak zihninde geçmişe gider.



Hamlet küçüklüğünde saray soytarısı Yorick'le oynarken

Herkes için neşe kaynağı olan Yorick'in şu anki durumunu düşünür. Ondan kalan sadece iğrenç bir kafatası kaldığını söyler ve hemen annesi aklına gelerek ona laf atar. Hamlet için bu kafatası kadınların güzelleşme çabalarının boşuna olduğunun

bir kanıttır. Ayrıca Büyük İskender gibi tüm dünyaya hükmetmiş bir komutanın bile bu hale geldiğini düşününce yücelme, büyüme hırslarının ne kadar boş olduğunu düşünür. Bunları düşünürken mezarlığa Ophelia'nın naaşı getirilir. Bunun üzerine Hamlet ve Horatio tekrar saklanırlar.

Getirilen naşın Ophelia'ya ait olduğunu duyan Hamlet, Leartes'in abartılı, yapay davranışlarından ötürü saklandığı yerden çıkar ve ilk kez krallık unvanını kullanır. Ophelia'nın ölümüne Hamlet'in sebep olduğunu düşünen Leartes birden Hamlet'in üstüne atlar. Orada bulunanlar Hamlet ve Leartes'i ayırdıktan sonra Hamlet Ophelia'yı tüm kalbiyle sevdiğini açıklar. Ağabeyinin şatafatlı sözlerinden dolayı çileden çıkan Hamlet Leartes'in sözlerine aynı şekilde onun gibi büyük laflar ederek karşılık verir. Bunun üzerine Gertrude Leartes'e Hamlet'in bulunduğu durumun anlık olduğunu söyler. Aynen dediği gibi de olur ve Hamlet bağırıp çağırdıktan sonra toparlanırlar, hatta Leartes'i sevdiğinden bile söz eder.

Uzamsal olarak sahne incelendiğinde Elsinore Sarayı yakınlarında bir mezarlık olduğunu anlayabiliriz. Hamlet eline Yorick'in kafatasını alıp geçmişe döndüğünde de Elsinore Sarayı'nın çeşitli odalarını, yemek salonlarını görürüz.

Zamansal açıdan incelendiğinde bir önceki sahnede arkadaşları gözetiminde sürgüne gönderilen Hamlet'in Danimarka'ya tekrar geri geldiğini görürüz. Bu süre zarfında Ophelia delirmiş, Leartes Fransa'dan dönmüştür. Kesin olarak bir tarih belirtilmese de bütün bu olayların olabilmesi için iki ya da üç hafta gibi bir sürenin geçmiş olabileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca mezarlık sahnesinde vakit Ophelia'nın naaşı gizlice getirildiği için gece yarısıdır.

Hamlet mezarlık sahnesinin başında kimin mezarının kazıldığından, biraz sonra eline alacağı kafatasının kime ait olduğundan yani her şeyden habersizdir. Mezarıcıyla konuşmaya başladıktan sonra mezarıcının nükteli konuşması üzerine şaşırır. Ölümüne olan saplantısı yüzünden mezarıcıya normal bir insanın sormayacağı sorular sorar. Eline aldığı bir kafatasının eskiden gülüp oynadığı Yorick'e ait olduğunu öğrenmesiyle duygulanır. Sonrasında Ophelia'nın naaşı getirildiğinde Leartes'in yaptıklarından ötürü öfkeye kapılır ve Leartes'le kapışır. Biraz sonra öfkesi geçen Hamlet son derece sakin bir şekilde Leartes'le konuşmaya başlar.

Leartes kardeşinin ölümünden dolayı gerçekten üzülmemektedir. Ancak üzüntüsünün yerine öfke alan Learthes kardeşinin ölümünden sorumlu tuttuğu Hamlet'i suçlar, lanet eder. Claudius tarafından dolduruluşa getirilen Learthes için üzüntüden çok öfke kaplamıştır her yanını. Hatta Hamlet'i görür görmez gırtlığına sarılması ve kardeşini unutup Hamlet'le kavgaya girişmesi buna örnek gösterilebilir. Bu nedenle Learthes, Claudius'un oyununa gelip Hamlet'i öldürmek için gün saydığından engelleyici olarak konumlandırabiliriz.



Hamlet Danimarka'dan ayrıldıktan sonra olup bitenleri Horatio'ya anlatırken



Osric Hamlet'in Learthes ile olan eskrim karşılaşmasını haber verirken

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Elsinore Sarayı Koridoru	Ertesi Gün	-	Horatio, Hamlet
Hamlet'in Çalışma Odası			

Mezarlık sahnesinin ertesinde Hamlet, Horatio'ya Danimarka'dan ayrıldıktan sonra neler olduğunu, bindikleri geminin İngiltere'ye doğru yol alırken duyduğu

huzursuzluğu anlatır. Gemide yaşadıklarını mektubu ele nasıl geçirip değiştirdiğini anlatmaya devam eder. Bile bile Rosencrantz ile Guildenstern'i ölüme göndermiştir.

Bu konuşmalar devam ederken odaya sarayın zenginlerinden Osric girer. Hamlet ile Leartes'in eskrim karşılaşmalarını haber vermeye gelen Osric ile dalga geçmeye başlar Hamlet. İlk onu Horatio'nun yanında rezil etmek için önce havanın ne kadar soğuk sonra ne kadar sıcak olduğunu söyler. Bu şekilde Osric'in ne kadar dalkavuk biri olduğunu vurgular. Osric'i konuşmalarıyla şaşkına çevirir Hamlet. Bu nedenle kral Hamlet'in eskrim karşılaşmasını hemen yapmaya hazır olup olmadığını öğrenmek için başka birini gönderir. Hamlet karşılaşmayı hemen yapmayı kabul eder. Bunun üzerine Horatio onun bu karşılaşmada yenileceğini ileri sürer. Ancak Hamlet, Leartes Fransa'ya gittiğinden beri sürekli alıştırmayı yaptığını söyler. Ancak sonra Hamlet içinde bir sıkıntı olduğunu dile getirir ve önemi olmadığını söyler. Hamlet'in artık değiştiğini gözlemleyebiliriz. Kendisini kaderine teslim etmiştir. Bakıldığında Hamlet yine amcasını öldürmeyi ertelemiş sanki bahaneler buluyormuşcasına gibi Leartes'le düelloya girer. Sözlerinde tamamen kadercilik vardır. Kaderden kaçılmayacağını bugünün olması gerekenin yarına kalmayacağını, yarın olacak bir şeyin ise bugün olamayacağını söyler.

Uzamsal olarak bu sahne Elsinore Sarayının koridorlarından başlayıp Hamlet'in kütüphanesinin bulunduğu çalışma odasında sona erer. Saray koridorlarının duvar taraflarında şamdanların üzerinde mumların olduğunu görürüz. Hamlet'in odasında da kütüphanenin boydan boya kitaplarla dolu olması Hamlet'in aydın bir kişi olduğunu gösterir bize.

Zamansal incelendiğinde sahne mezarlık sahnesinin ertesi günü olarak düşünülebilir. Herhangi bir bilgi verilmemesine karşın Leartes ve Hamlet'in mezarlıkta birbirlerine girmeleri ve meydan okumaları, ayrıca bunu fırsat bilen Claudius'un Hamlet'in ortadan kaldırma planlarını gün geçmeden gerçekleştirme isteği ertesi gün olma olasılığını güçlendirmektedir. Ayrıca pencerelerden içeriye sızan gün ışığı gündüz olduğunun göstergesidir.

Hamlet bu sahnede İngiltere'ye götürülürken yaşadığı olayları heyecanlı bir şekilde anlatır. Kendisinin nasıl kurtulduğunu ve eski arkadaşları Rosencrantz ile

Guildestern'i nasıl ölüme gönderdiğini içi rahat bir şekilde anlatmaya devam eder. Hamlet bu konuda hiç vicdan azabı çekmez. Çünkü sıradan insanların bu şekilde büyük işlere burunlarını sokmamalarını gerektiğini söyler. Ancak Hamlet'in eskiden çok sevdiği çocukluk arkadaşlarını gözünü kırpmadan ölüme yollaması tedirginlik verici bir olaydır. Çünkü Hamlet onlara herhangi bir kötülük etmeden, İngiltere'ye vardıklarında gitmelerine göz yumabilecekken bunu aklına bile getirmez. “Düşünen Hamlet” ile “eyleme geçen Hamlet” arasında büyük bir ayrım vardır. “Düşünen Hamlet” kesinlikle böyle davranmazken, Rosencrantz ile Guildestern “ eyleme geçen Hamlet”in kurbanı olmuşlardır.”²⁴⁹

Horatio sahnenin başından beri Hamlet'i dikkatle dinler. Hamlet'in yaptıklarına karşılık biraz şaşkın biraz tedirgin bir şekilde küçük cümlelerle karşılık verir. Horatio ilk andan itibaren hep Hamlet'in yanındadır. Onun için endişelenir, onun belki ölüme duyduğu özlemin farkına varan Horatio kendini öldürmesinden ya da bile bile ölüme gitmesinden korkar. Bu sahnede Hamlet ve Hamlet'in her zaman yanında bulunan sadık dostu Horatio destekleyici konumdadırlar.



Hamlet karşılaşma öncesi Leartes'ten özür diler



Düelloya dönüşecek olan eskrim karşılaşması başlar

²⁴⁹ John Middleton Murry, “Shakespeare”, (London, 1936), 259



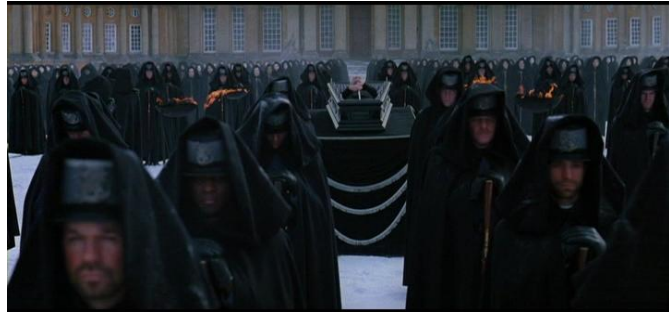
Hamlet zehirli mele yaranılır



Hamlet Claudius'u sonunda öldürür



Zehirli mele yarananan Hamlet kısa süre sonra ölür



Fortinbras'ın emriyle Hamlet tabuta konulur

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Elsinore Sarayı Büyük Aynalı Salon	Aynı gün	Leartes, Claudius	Leartes, Gertrude, Hamlet
Elsinore Sarayı Bahçesi			

Horatio ile konuştuktan sonra sarayın büyük salonuna gelen Hamlet kırmızı bir pelerin giymiştir. Leartes'le birbirlerine doğru salonun ortasındaki kırmızı halıda yürürler. Leartes ise mavi bir pelerin giymiştir. Renklerin bilinçaltı etkileyciliği burada kullanılmış olabilir. Kırmızı rengin sıcaklığı izleyici filmin başından beri bir çok kişinin ölümünden sorumlu olan Hamlet'i tutar. Tam tersine filmin başından beri kötü biri olmayan ancak babasının ve kız kardeşinin ölümü nedeniyle yanlışlıklar yapan Leartes'i desteklemez. Hamlet karşı karşıya geldiklerinde maç başlamadan Leartes'ten özür diler. Yaptıklarının kendisine ait olmadığını deliliğine ait olduğunu söyler. Hamlet odada Horatio ile konuşurken kaderci bir tavır takınmıştı, hatta içinde bir sıkıntı olduğunu söylemişti. Belki de Hamlet öleceğini hissediyordu. Bu nedenle tamamen içten bir şekilde konuşmuştur. Sonrasında meçlerini seçerler. Leartes ucu keskin zehirli meçi alır. Maç başlamadan Claudius yeğenin başarısını kutlamak için büyük bir inciye kadehin içine atar.

Sonrasında düelloya dönüşecek olan eskrim karşılaşması başlar. Maçın başlamasıyla Hamlet'in sayı alması Claudius'u panikletip bir an önce öldürmek için içine zehir attığı kadehi onu şerefine kaldırır. Ancak Hamlet maç sonu içeceğini söyler. Hamlet'in yorulduğunu ve terlediğini gören Gertrude anne sevecenliğiyle Hamlet'in yanına gider, hem terini silerken hem de kralın onun şerefine kaldırdığı şarabı içer.

Sonrasında Leartes Hamlet'i zehirli meçle yaralar. Buna çok sinirlenen Hamlet gittikçe şiddetlenen karşılaşmada Leartes'e çelme takar, meçler yere düşer ve zehirli meç Hamlet'in eline geçer. Hamlet'te Leartes'i yaralar sonrasında Leartes sarayın üst katındanki balkondan aşağıya düşer. Tam bu sırada kraliçe fenalaşır ve içkiden zehirlendiğini Hamlet'e açıklar. Leartes'te son nefesinde elindeki meçin zehirli olduğunu ve çok az bir vaktinin kaldığını söyler.

Bunun üzerine hiç düşünmeden eyleme geçen Hamlet elindeki meçi Claudius'a doğru fırlatır. Bununla da kalmaz annesinin ölümüne neden olan zehirli içkiyi zorla içirir. Sonunda Claudius'u öldürür. Ancak Claudius'u daha önceden karar verip plan kurarak değil Polonius'u öldürdüğü gibi bir anlık öfke sonucu öldürmüştür. Kral can verdikten sonra Leartes'le barışır. Hamlet saray halkına babasının katilinin amcası olduğunu anlatmak ister ancak zehir hızla vücuduna yayıldığından anlatacak vakti yoktur. Hamlet'in ardından ölmek için zehirli şarabı içmek isteyen Horatio'yu engeller ve kendisi öldükten sonra öyküsünü anlatmasını ister.

Hamlet "sessiz dünya"sına sonunda kavuşur. Onun için ölüm mutlulukların en büyüğüdür. Ayrıca oç alma görevini de uzun uzun düşündükten sonra yerine getirebilmiş, içi rahat bir şekilde babasının yanına gitmektedir. Ölüme duyduğu özlemi sona ermiştir artık. Hamlet öldükten sonra Fortinbras saraya girer. Hamlet son dileği olarak Fortinbras'ın kral seçilmesini ister. Saraya giren Fortinbras etraftaki ölüleri görünce büyük bir şaşırır. Horatio ile konuştuktan sonra Hamlet'in dört komutanın taşınmasını ister. Çünkü Fortinbras'a göre eğer Hamlet yaşasaydı dünya çok büyük bir komutan görecekti.

Uzamsal olarak sahne eskrim karşılaşmasının yapılacağı büyük aynalı salonda geçer. Salonun etrafında karşılaşmayı izlemeye gelen saray halkı vardır. Salonun ortasında karşılaşma için kırmızı bir halı serilmiştir. Filmin sonunda Hamlet tabutun içinde saray bahçesinde askerlerin saygı duruşunda kaldırılmıştır.

Zamansal olarak incelendiğinde bir önceki sahneden devamı olduğunu görürüz. Filmin son sekansında havanın daha aydınlık olduğunu görürüz.

Hamlet karşılaşma başlamadan önce kendini kaderine teslim ettiğinden ya da ölüme hazır olduğundan gayet sakin bir şekilde Leartes'ten özür diler. Karşılaşma başladığında biraz önceki sakinliği yerini atıklığe bırakmıştır. Bu nedenle maçı sürekli önde götürür. Meçle yaralandıktan sonra kendisine oyun oynandığının farkına varan Hamlet öfkelenir. Annesinin zehirli şarap içmesinden dolayı ölmesi ve Leartes'in açıklamalarıyla iyice sinirlenen ve öfkeden kuduran Hamlet amcasını hiç düşünmeden öldürür. Ancak biraz sonra kendisi ölür.

Leartes ma başlamadan Hamlet'e sevgisini kabul ettiğini söyler. Ancak Hamlet'in söylediklerinden pek etkilenmeyen Leartes yapacaklarından da vazgeçmez. Ma başladıktan sonra sayı olarak geriye düşen Leartes faul yaparak Hamlet'i omzundan yaralar. Hamlet'in çelme takmasıyla elindeki mei yere düşürür ve Hamlet'in eline geçmesini sağlar. Sonrasında Hamlet'ten bir darbeye kendisi alır ve balkondan aşağıya düşerek ölür. Son nefesinde her şeyi açıklar. Leartes bu sahnede ilkin engelleyici olarak sonrasında Hamlet'e yardım ederek destekleyici konumda yer alır.

Gertude bu sahnede oğlunu destekleyen gerçek bir anne sevecenliğiyle yaklaşır. Hatta oğlunun maçı nde götürmesi şerefine kadeh kaldırır zehirli şarap olduğunu bilmeden. leceği sıra Hamlet'i şarabın zehirli olduğu ile ilgili uyarır. Gertrude, Claudius'un Hamlet'i öldürmek istediğini son nefesinde anlamıştır. Burada Gertrude oğlunu uyardığı ve öcünü alması için dşünemesine fırsat vermeden fkelenmesini sağladığından destekleyici konumda yer alır.

Claudius bu sahnede diğer sahnelerde olduğundan daha ikiyüzlü olmuştur. Hamlet'i öldürmek için hazırladığı şarabı ona içirmek için söylediği süslü sözlerle onun kişiliğini daha iyi anlarız. Ma sırasında Gertrude'un zehirli şarabı imesiyle birden hayal kırıklığına uğrayan Claudius bir bakıma elindeki her şeyi kaybetmiştir. Uğruna kardeşini ldürdüğu şimdiki eşini ölüme göndermiştir.

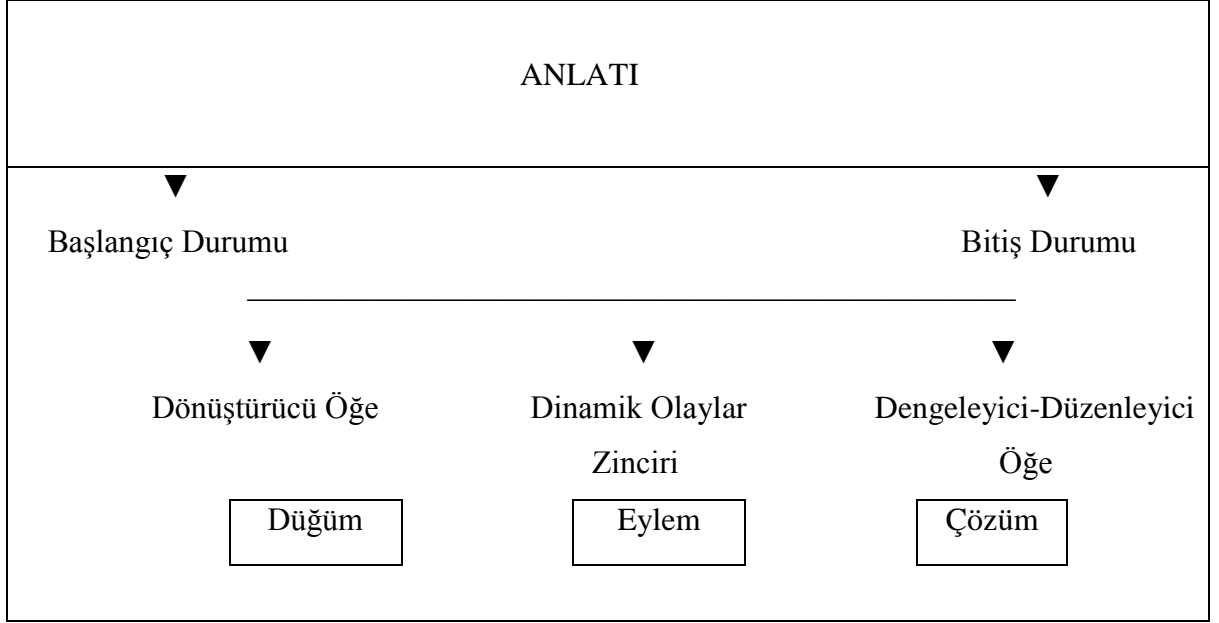
Çözümlememize göre Propp'un 7 masal kişisini işlevlerine göre tablolaştırarak olursak;

KİŞİLER	OYUNCULAR	İŞLEVLERİ
Saldırgan	Claudius	Kardeşi, Kral Hamlet'i öldürerek hem karısına hem de krallığa sahip olmak ister.
Bağışçı	-	-
Yardımcı	Horatio	Hamlet'e her konuda yardım eder.
Prezense ve Babası	-	-
Gönderen	Hayalet	Hamlet'in gerçekleri öğrenmesini sağlar ve yapması gereken görevi -intikam- verir.
Kahraman	Hamlet	Hayaletin verdiği görevi yerine getirir, Claudius'u yaptığı kötülüklerden ötürü cezalandırır.
Sahte Kahraman	-	-

4. Hamlet Filminin Yapısal Çözümlemesi

Anlatısal bir metin, bir olayın öyküleme yoluyla, belli bir zaman ve uzama yerleştirilerek anlatılmasıdır. Her anlatı başlangıç durumundan bitiş durumuna gelinceye kadar bir dönüşüm süreci geçirir. Bu süreç, “dönüştürücü öge”, “eylemler dizisi”, “dengeleyici öge” olmak üzere üç aşamada gerçekleşir.”²⁵⁰ Buna göre anlatıdaki olay örgüsü A.J. Greimas tarafından soyut bir şemada gösterilmiştir. Bunlardan en yaygın olanı beşli şema örnekçesidir.

²⁵⁰ Ayşe-Zeynel Kıran, “Yazınsal Okuma Süreçleri”, (Seçkin Yayıncılık, 2003), 10



A.J Greimas' göre bir anlatının oluşabilmesi için öyküyü başlatacak bir olay ve bu başlangıç durumunu bozacak bir dönüştürücü öğeye ihtiyaç vardır. Anlatının gelişme bölümü olarak değerlendirebileceğimiz dönüşüm süreci düğüm, eylem ve çözüm olmak üzere üç aşamada gerçekleşir. Bu aşamalar içinde eyleyenler farklı rollerle karşımıza çıkarlar. Bütün bu dönüşümler sonunda oluşan yeni durum, bizi öykünün bitiş noktasına getirir.²⁵¹

4.1. Filmin A.J. Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçisiyle Çözümlemesi

4.1.1. Anlatı İzlenesi

Başlangıç Durumu:

“Başlangıç durumu, kurulu düzenin bozulmasından önce, kişileri, zaman ve uzamın sergilendiği an”²⁵² olarak tanımlanabilir. Film bir gece vakti Elsinore sarayının dış cepheden görüntüsü ile sarayın önünde gecenin soğukunda nöbet tutan asker ve kral Hamlet'in heykelinin birden canlanmasıyla başlar. Bu sahnede askerin tedirgin hali bir şeyden korktuğunu anlatır. Nöbet değişiminde son günlerde gördükleri hayaleti kendi gözüyle görmesi için Hamlet'in en yakın arkadaşı Horatio'yu çağırmışlardır. Hayaleti gören ve konuşmaya çabalayan Horatio

²⁵¹ Bkz. Ayşe-Zeynel Kıran, 245

²⁵² Ayşe-Zeynel Kıran, 21

kendisiyle konuşmayan hayaletin oğlu Hamlet'le konuşacağını düşünür ve bu konuyu ona açar. Tereddütsüz bunu kabul eden Hamlet ertesi gece Horatio ve diğer askerlerle birlikte hayaletin görüldüğü yere gider. Ayrıca bu evrede diğer kişiler de kısaca tanıtılmıştır. Hamlet'in amcası Claudius ölen abisinin karısı Gertrude ile evlilik töreni yapmaktadır.



Dönüştürücü Öge:

“Dönüştürücü öge filmde gerçekleşen bir olay birdenbire başlangıçtaki durumu sarsar ya da altüst eder.”²⁵³ Bununla birlikte kurulu düzen bozulur. Filmi incelediğimizde dönüştürücü ögenin filmin başladığı zamandan önce olduğu görülür. Claudius abisi kral Hamlet'i filmin başlangıcından yaklaşık bir ya da iki ay önce zehirleyerek öldürmüştür. Ancak bu olayı kimse görmediğinden Claudius'tan başka kimse bilmemektedir. Ta ki hayaletin Elsinore'ü ziyaretine kadar. Burada ikinci bir dönüştürücü öge olarak düşünebileceğimiz doğüstü bir olay gerçekleşmiş, kral Hamlet hayalet olarak tüm olanları anlatmak için geri dönmüştür. Babası ile konuşan Hamlet bütün olanları öğrenir. Hayaletin Claudius'tan öç almasını istemesi üzerine Hamlet babasına yemin ederek bu görevi kabul eder. Bundan sonra Hamlet tek bir amaç, babasının öcünü almak için yaşayacaktır.

²⁵³ Ayşe-Zeynel Kiran, 21



Dinamik Olaylar Zinciri:

“Bu evrede kurulu düzenin bozulmasıyla olaylar birbirini izler.”²⁵⁴ Filmin başı ile sonu arasında kalan gelişim süreci olarak da adlandırılabilir. Babasının amcası tarafından öldürüldüğünü öğrenen Hamlet deli rolü oynamaya başlar. Bu nedenle tüm dikkatleri üzerine çekmiş ve şüphelenen Claudius tarafından neden bu şekilde davrandığını öğrenmeleri için eski arkadaşlarını bile ona karşı kullanmıştır. Hamlet bu gelişim evresinde sürekli gelgit yaşamaktadır. Kendi başına kaldığı zamanlarda sürekli eylemsizliğinden dolayı kendine lanet etmektedir. Aynı şekilde düşüncelere daldığı zaman bir türlü eyleme geçememektedir. Babasının verdiği görevi yapmamak için sürekli bahaneler bulmaktadır. Bu evrede Hamlet’in eyleme geçmesini engelleyen kişiler olmuştur ancak en büyük engelleyici kendi aklısıdır. Bu konudaki destekleyicilerinden en önemlisi hiçbir zaman yanından ayrılmayan ve sadık kalan dostu Horatio’dur. Saraya tiyatro oyuncularının gelmesi üzerine amcasının katil olup olmadığından emin olmak isteyen Hamlet bir oyun düzenler. Oyun sırasında Claudius’un heyecanlanıp ayağa fırlamasıyla babasının katilinden emin olur. Ancak emin olduğu halde katil amcasını öldürebilecekken yine düşüncelere dalarak eyleme geçemez. Filmin sonunda annesi ve Leartes ölürken yaptıkları açıklamalarıyla düşünmesine fırsat kalmadan amcasını öldürür.

Filmde Hamlet’in bir türlü eyleme geçememesi, eline fırsatlar geçmesine rağmen babasının katili yerine farklı kişileri öldürmesi, ölüme göndermesi ve ölümüne neden olması görülmektedir. Filmin öyküsü Hamlet ve babasının öcünü alması üzerine kuruludur. Ayrıca filmin bu evresinde geçmişe dönüşlerle Hamlet’in Ophelia ile yaşadıkları ve çocukluğu ile ilgili bilgiler de verilmektedir. Filmde birden fazla doruk noktası vardır. Bunlardan ilki Claudius’un dua etmeye çalışırken

²⁵⁴ Ayşe-Zeynel Kıran, 22

Hamlet'in sessizce yaklaşarak kılıcını çekip öldürmeyi düşündüğü sahnedir. Ancak Claudius'u değil düşünmeden Polonius'u öldüren Hamlet sürgüne gönderilir.



Dengeleyici Düzenleyici Öge:

“Bu evrede olaylar zincirini çözüme kavuşturan ve durumu dengeleyen bir olay gerçekleşir.”²⁵⁵ Hamlet kraliçenin odasında Polonius'u öldürdükten sonra babasının hayaletini tekrar görür. Hayalet, Hamlet'in körleşen hincını ve uyuşuk davranıp vaktini, kafasını kötü kullanmasını uyarıya gelir. Aslında Hamlet suçunun farkındadır. Hayalet geldiğinde onun konuşmasından önce öcünü alamadığını, uyuşuk davrandığını söyler. Hayaletin tekrar gelişi Hamlet için bir nevi tazelenmedir. Bir türlü eyleme geçemeyen Hamlet katil amcasının buyruğu ile İngiltere'ye arkadaşlarının gözetiminde sürgüne gönderilmesine hiçbir tepki göstermeden kabul eder. Burada Hamlet ilginç bir şekilde sarayda kalıp babasının intikamını alacağı yerde uzaklara gönderilmeyi kabul etmiştir. Belki de tüm bu olanlardan bir süreliğine de olsa uzaklaşmak, kafasını toplamak istemiştir. Ancak yolda İngiltere'ye ölüme gönderildiğini anlayınca arkadaşlarını ölüme göndermiş, kendisi Danimarka'ya geri dönmüştür. Danimarka'ya döner dönmez sevdiği kızın Ophelia'nın ölüm haberini alır. Tüm olanlardan suçlanan Hamlet filmin son sahnesinde Claudius tarafından dolduruşa getirilen Ophelia'nın abisi Leartes'le düelloya benzer bir karşılaşma yapar. Karşılaşma sırasında annesi zehirlenir, rakibi Leartes hem zehirli meçle yaralanır hem de balkondan düşer ve ölürler. Son

²⁵⁵ Ayşe-Zeynel Kıran, 22

nefeslerinde her şeyi açıklarlar. Bunun üzerine düşünmeye fırsat kalmadan Hamlet kaçmaya çalışan Claudius'u yakalar ve öldürür. Ancak kendisi de zehirli meçle yaralandığından orada çok geçmeden ölür. Gelişmede yaşanan tüm krizler burada çözülür. Hamlet içinde yaşadığı çatışmayı burada noktalar.



Bitiş Durumu:

“Bu evrede, ya başlangıç durumuna dönülür ya da yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar.”²⁵⁶ Hamlet filmi diğer filmlerden farklı olarak sonuçlanmıştır. Filmde verilen görev kahramanda dahil olmak üzere sekiz kişinin ölümü ile sonuçlanır; yanlışlıkla öldürülen Polonius, babasının acısına dayanamayıp kendini intihar eden Ophelia, Claudius'un emriyle eski arkadaşlarına kazık atan Rosencrantz ile Guildenstern, filmin sonlarına doğru oğluna anne sevecenliğiyle yaklaşan ancak yeni eşinin oğlunu öldürmek için hazırladığı zehirli şarabı içen Gertrude, yine kralın dolduruşuna gelen Hamlet'i öldürmeye çalışan ancak kendi kazdığı kuyuya kendi de düşen Leartes, kardeşini öldüren ve diğer bütün kişilerin ölümüne sebep olan Claudius ve son olarak bir türlü aklına hükmedemeyen sürekli bahaneler bulup kendisine verilen görevi erteleyen, bir türlü eyleme geçemeyen ve bu yüzden diğer kişilerin dolaylı da olsa ölümüne neden olan Hamlet.

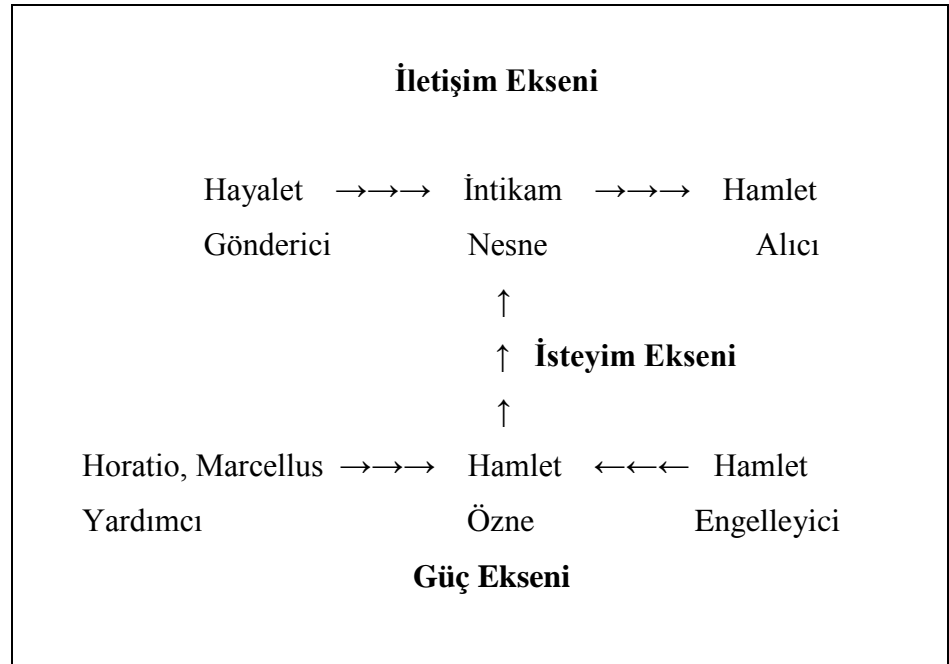
Son evrede yeni bir durumun başlangıcı ortaya çıkar. Verilen görev yerine getirilmiş tüm krizler çözümlenmiştir. Kral ve prens ölmüş ülke kralsız kalmıştır,

²⁵⁶ Ayşe-Zeynel Kıran, 22

ordusuyla Danimarka'dan geçen Fortinbras, Hamlet'in de isteğiyle kral olmuştur. Danimarka'da yeni bir dönem başlamaktadır.



4.1.2. Eyleyensel Örnekçe



Özne – Nesne Karşılığı: Filmin öznesi prens Hamlet'tir. Hamlet babasının ölümünün ardından annesinin iki ay gibi kısa bir zaman sonra amcası ile evlenmesi üzerine derin bir üzüntüye kapılarak hayata küser. Bunun üzerine Hamlet ölmek ve ölümüyle her şeyin bitmesini, karanlık bir boşlukta yok olmayı ister. Çünkü Hamlet için dünyadaki tüm kötülükleri yok etmenin tek yolu kendimizi ortadan kaldırmak, yani kendi canımıza kıymaktır. Tüm bu duygu ve düşünceler içindeyken Hamlet

babasının öldürüldüğünü öğrenir. Bunun üzerine Hamlet babasının öcünü almak ister. Burada nesne Hamlet'in babasının öcünü almasıdır. Özne ile nesne arasındaki etkileşim isteyim ekseninde yer almaktadır.

Gönderici – Alıcı Karşılığı: Filmde gönderici Kral Hamlet'in hayaletidir. Araf'tan gelen hayalet geceleri karanlıkta gezmeleri salık verildiğinden oğlu Hamlet'e kardeşi Claudius tarafından nasıl öldürüldüğünü anlatır. Sonrasında da öcünü almasını ister. Babasının ölümünün ve amcasının annesi Gertrude ile evlenmesinden duyduğu üzüntü, tiksinti ve nefretten dolayı Hamlet bu isteği hiç düşünmeden kabul eder. Burada Hamlet aynı zamanda gönderilen yerine konumlandırılmaktadır. Hamlet babasının öcünü birçok ertelemesine ve harekete geçemeyip atalette kalmasına rağmen almayı bilmiştir. Filmin iletişim ekseninde de gönderici olarak Hayalet ile alıcı olarak Hamlet yer almaktadır.

Yardımcı – Engelleyici Karşılığı: Filmde Hamlet'in babasının öcünü alması için ona yardım eden başta eski arkadaşı Horatio'dur. Hayaleti gördükleri andan beri sürekli Hamlet'i dinleyip onun emirlerine uymuş, hiç yanından ayrılmayarak ve sürekli mantıklı konuşmalarıyla Hamlet'e yol göstermiştir. Hamlet'in öcünü almasını engelleyen kişi yine kendisidir. Eline geçirdiği birçok fırsatı değerlendiremeyen Hamlet kendisine verilen görevi sürekli ertelemiş ve bir türlü eyleme geçememiştir. Bununla birlikte engelleyici rolünü Claudius'ta üstlenmektedir. Yardımcı, özne ve engelleyici de güç ekseninde yer almaktadır. Bu anlatılanlara göre eyleyenleri işlevlerine göre tabloştıracak olursak;

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
Gönderici	Hayalet	Eylemi belirleyen kişi
Nesne	Öç Alma	Eylemin konusu
Alıcı	Hamlet	Eylemin kendisi için gerçekleştiği kişi
Özne	Hamlet	Eylemi yapan kişi
Engelleyiciler	Hamlet, Claudius	Eylemi engelleyen kişiler
Yardımcılar	Horatio	Eyleme yardım eden kişiler

IV.BÖLÜM: SONUÇ

Sinema, insanlara etkileyiciliği ve anlatım gücüyle kendisini kısa zamanda sevdirmiş ve kabul ettirmiş, çağımızın en büyük endüstrisine sahip bir sanat dalıdır. Sinemanın insanlara kendini kanıtlamak için diğer sanat dallarından yararlandığı da bir gerçektir. Bunların başında ‘tiyatro’ ve ‘tiyatro yapıtları’ bulunmaktadır. Sinema sanatının ilk yıllarında ‘filmleştirilmiş tiyatro’ adını verebileceğimiz filmler sinemasal anlatımı güçlü olmamasına rağmen sinemanın zenginleşmesinde ve ilerlemesinde yardımcı olmuşlardır. İlerleyen zamanla sinemacıların deneyerek buldukları anlatım tarzlarıyla kendi dilini yavaş yavaş bulan sinema, ticari açıdan da gelişmeye başlamıştır.

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinema sanatının olanakları kullanılarak her şey sinemasal bir ürüne dönüştürülebilmektedir. Bir tiyatro oyunu, bir roman ya da bir portre, bir heykel gibi sinemasal olmayan metin ya da görsel ürün olsalar, ve hatta ‘sinemaya uygun olmayan’ olarak lanse edilseler, bile ‘sinema diline’ dönüştürülüp, bu dönüştürülen sanattan sadece genel bir tema alınıp sinemanın kendi gerçekliğine yerleştirilerek ‘sinemaya özgü bir yapıt’ yaratılabilir.

Sinema sanatı ile tiyatro sanatı arasında yıllardır karşılıklı olarak birbirlerinin gelişimini olumlu yönde etkileyen bir ilişki söz konusudur. Bu iki sanatı karşılaştırdığımızda, yüzeyde birbirlerine çok yakın görünseler de, gerçekte birbirlerinden birçok nedenden dolayı ayrıldıkları gözlemlenmektedir. Hazırladığımız çizelge, bu ayrımı kısaca ve net aktarmaktadır:

Sinema	Tiyatro
Yönetmenin izleyiciye göstermek istediği izlenir.	Seyirci sahnede görmek istediğini izler
Cansızdır. Bir sahne defalarca çekilebilir ve sonuçta seyirci ile doğal bir etkileşim olmaksızın yayınlanır.	Canlıdır. Sahneler defalarca çalışılır ve sonuçta seyirci ile oyuncular arasında dolaysız bir bağ kurulur.
Sahneler parçalanarak çekilir. Bu nedenle süreksizdir.	Oyunun başından sonuna kadar bir süreklilik hakimdir
Görsellik diyalogtan çoğu kez önemlidir.	Diyalog görsellikten önemlidir. Dekor ikincil plandadır.
Minimalist oyunculuk gerektirir.	Sinemaya göre daha abartılı bir oyunculuk gerektirir.
Uzamsal olarak sınırsızdır. Her yer sinemasal uzam olabilir.	Uzamsal olarak sınırlıdır. Sahne/Dekor bellidir.
Dünyanın her köşesine çeşitli dillere çevrilerek ulaşabilir.	Sınırlı sayıda insana ulaşılır.

Daha da geliştirilebilecek olan bu çizelgedeki bilgiler ışığında, tiyatro ve sinema sanatlarının anlatım tarzlarının birbirlerinden farklı olduğu ve biri diğerine uyarlandığında bazı değişikliklere uğrayacağı anlaşılmaktadır.

Çalışmada William Shakespeare'in ölümsüz yapıtı 'Hamlet' ve bu yapıtın sinemaya adaptasyonu arasındaki temel farklılıkları incelemek amacıyla, iki metindeki gösterenlerden yola çıkarak, anlam aktarımının ne tür göstergelerden yararlanılarak gerçekleştirildiği üzerinde durduk.

Yapısalcı bir çözümleme ile anlatsal açıdan her iki metne yoğunlaşılacak çalışmada, daha sonra Fransız göstergebilimci ve Fransız Göstergebilim Okulu'nun

kurucularından Julien Algirdas Greimas'ın eyleyensel örnekçesi ve anlatı izlencesi doğrultusunda metinlerin çözümlenmesi sürdürülmüştür.

Dünya edebiyatının en büyük yazarlarından biri kabul edilen William Shakespeare'in sinema tarihi boyunca en fazla uyarlanan oyunu olan 'Hamlet' filmini incelediğimizde ise doğal olarak, birçok farklılık göze çarpmaktadır. Çalışmamızda 1996 yılında Kenneth Branagh'ın uyarladığı 'Hamlet' filmini öncelikle anlatısal yapısı açısından ele aldık. Bu doğrultuda, filmin anlatısal yapısını ortaya çıkarmaya çalıştık: Filmdeki kişi (karakter), zaman ve uzam kullanımlarını ele aldık.

William Shakespeare'in Hamlet eserinin orijinal metnine baktığımızda, Saxo Grammaticus'un anlattığı 12. yüzyıl Danimarka'sında yaşanan tarihsel olaylarla paralellik gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle Hamlet metninin 12. yüzyıl Danimarka'sında geçtiğini düşünebiliriz. Ancak filmdeki, özellikle dekor ve giysi gibi gösterenlere bakıldığında, daha yakın bir geçmişte geçtiğini görmekteyiz.

Dekorda kullanılan aksesuarlara bakıldığında, 12. yüzyıla ait olmayan öğeler görülmektedir. İlk dünya haritasının 1513 yılında Piri Reis tarafından çizildiği düşünülürse Fortinbras'ın savaş hazırlığı yaptığı sahnede bulunan harita ile henüz dünyanın yuvarlak olduğu keşfedilmemesine rağmen, Hamlet'in bazı sahnelerinde odasında gördüğümüz yuvarlak dünya maketi gibi ayrıntılar filmin daha yakın bir tarihte geçtiğini göstermektedir. Ayrıca Norveç askerlerinin kullandıkları tüfekler, hala kılıçlarla savaşılan bir dönem için oldukça çağdaş kalmaktadır. Filmde dikkati çeken bir diğer nokta da Rosencrantz ile Guildenstern'in Elsinore'a tren ile gelmeleridir. Modern bir görünüme sahip olan trenin 12. yüzyıla ait olmadığı hemen anlaşılmaktadır.

Karakterlerin kostümleri incelendiğinde ise, Hamlet'in esinlendiği çağdan hatta Hamlet'in yazıldığı zamandan daha çağdaş, daha modern kıyafetler göze çarpmaktadır. Eski Avrupa'nın kıyafet tarzlarına bakıldığında, bayanların gösterişli, parlak kumaşlardan tarlatanlı elbiseleri ve Ophelia'nın ağabeyi Leartes'le bahçede gezinirken üzerindeki fular ve pardesü, filmin 17. - 18. yüzyıl tarihlerinde geçtiğinin

göstergeleridir. Aynı sahnede Leartes'in de üzerindeki kıyafetlerin günümüze çok yakın bir tarihe gönderme yapmaktadır.

Hamlet metninin orijinali ile film senaryosu karşılaştırıldığında, hiçbir değişiklik yapılmadan 'birebir' uyarlandığı görülmektedir. Senaryo, birebir tiyatro metninin değişiklik yapılmadan sinemaya uyarlanmış halidir. Karakterler hiçbir özelliği değiştirilmeden tiyatro metnindeki gibi sinemaya aktarılmışlardır. Hamlet'in, Claudius'un, Ophelia'nın ve diğer bütün karakterlerin psikolojik ve fiziksel yapısı metne sadık kalınarak filme uyarlanmıştır. Filmdeki olay örgüsü de orijinal metindeki aynısıdır. Giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinde değişiklik yapılmamıştır. Sadece sinemanın teknolojik avantajı kullanılarak Polonius'un, kızı Ophelia'yı Hamlet'le olan ilişkisi konusunda uyarırken Ophelia'nın Hamlet'le yaşadığı ilişkiyi düşünmesi gibi, bazı yerlerde flash back (geriye dönüş) tekniği ile dramatik yapıya zarar verilmeden aktarımlarda bulunulmuştur.

Bütün bu bilgiler ışığında, Hamlet filminin orijinal metninin zamansal ve uzamsal açılardan değiştirilmiş olduğu her iki metindeki göstergelerden anlaşılmaktadır. Filmde özgün metindeki zaman değiştirilmiş ve izleyiciye daha yakın bir tarih, 17-18 yy., tercih edilmiştir. Filmdeki karakterlere ve dramatik yapıya sadık kalınarak, yapısal bir değişiklik yapılmadan birebir uyarlama yapılmıştır.

Bir sanat eseri olarak sinema, tıpkı tiyatro gibi, anlam yaratma kapasitesine sahip bir etkinliktir; bir göstergedir; imgeler bütünüdür; tıpkı tiyatro gibi, seyirci ile iletişim kurar. Ancak sinemada söz konusu iletişim tiyatrodan farklı olarak daha dolaysız, daha özgürdür. Çünkü sinema yapıtı filmlerde gerek zaman gerek mekan kullanımları daha sınırsızdır; daha çok anlamlıdır ya da izleyicinin olay örgüsünün içine girmesine daha yardımcıdır. Bu bağlamda, tiyatro yapıtında hiç kuşkusuz, kişi (karakter) önem kazanmaktadır. Buna paralel olarak da, tiyatro yapıtındaki karakterleri canlandıran oyuncuların performansları önem kazanmaktadır.

Ancak şu bir gerçektir ki, hem tiyatro yapıtında hem de sinemada, seyircinin zihninde bir imgelem yaratabilme, onu eserin bir parçası yapabilme, aktif biçimde olay örgüsüne katılımını sağlayabilme, onu filmde ya da tiyatrodaki 'özne' yapabilme bir sanattır. İncelenen Hamlet filminde ya da Shakespeare'in binlerce kez sahnelenen

Hamlet eserinde yaşanan ve gözlemlenen de işte budur. Sonuç olarak Kenneth Branagh'ın Hamlet adaptasyonu olan filmi, tiyatro eserine benzerlikleri ve farklılıklarıyla, Shakespeare'in dilini ve tarzını sinemasal dile aktarabildiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün, Popüler Sinema ve Türler, Teb Haberler, Ocak-Şubat 1996
- Abisel, Nilgün, Sessiz Sinema, (De ki Yayınevi, 1989)
- Ackroyd, Peter (2006), Shakespeare: The Biography, London: Vintage
- Ackroyd, Peter, Shakespeare: The Biography, (New York Random House, 2005)
- Akyürek, Feridun, Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak, (Kapital Medya, 2004)
- Alınacak, Raik, Tiyatro Tarihi, (İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, 2003)
- And, Metin, Oyun ve Bügü:Türk Kültüründe Oyun Kavramı (Yapı Kredi Yayınları, 2007)
- Arıkan, Yılmaz, A'dan Z'ye Tiyatro Kuramı, (Pozitif Yayınları, 2006)
- Arıkan, Yılmaz, Uygulamalı Tiyatro Eğitimi (Pozitif Yayınları, 2007)
- Aristoteles, Poetika (Remzi Kitabevi, 7.Basım)
- Aslanyürek, Semir, Senaryo Kuramı, (Pan Yayıncılık, 2007)
- Bakhtin, Mikhail, cev. Cem Soydemir, Karnavaldan Romana, (Ayrıntı Yayınları, 2001)
- Barthes, Roland, cev. Mehmet-Sema Rifat, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (Gerçek Yayınevi, 1998)
- Bayrav, Süheyla, Yapısal Dilbilim, (Multilingual Yayınları, 1998)

Bazin, Andre, cev. İbrahim Şener, Sinema Nedir ?, (Sistem yayıncılık, 1993)

Bazin, Andre, cev. Nijat Özön, Çağdaş Sinemanın Sorunları, (Bilgi Yayınevi, 1995)

Bazin, Andre, Sinema Tarihi, (İzdüşüm Yayınları, 2007)

Behlmer, Rudy, Inside Warner Bros. (1935-1951), (Londra, 1985)

Beja, Morris, Film and Literature, (New York: Longman Inc, 1979)

Benbassa, Aron Rodrigue, European Jewry in the Age of Mercantilism 1550-1750

Beton, Gerard, Sinema Tarihi, çev. Şirin Tekeli, (İletişim Yayınları, 1993)

Brockett, Oscar Gross, çev. Semih Çelenk, Beliz Güçbilmez, Tülin Sağlam, Sevinç Sokulu, Sibel Dinçel, Selda B. Öndül, (Dost Kitabevi Yayınları, 2000)

Burian, Orhan, haz. Vedat Günyol, W. Shakespeare Hayatı Sanatı Eserleri, (Varlık Yayınevi, İstanbul)

Büker, Seçil, Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri, (Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2008)

Chambers, E. K. (1930), William Shakespeare: A Study of Facts and Problems, 2 vols., Oxford: Clarendon Press

Chiarini, Luigi, cev: Bilge Karasu, Türk Dili Dergisi, Sinema Özel Sayısı, (Ankara, 1968)

Chion, Michel, Bir Senaryo Yazmak, (Alfa Yayınları, 1992)

Çalışlar, Aziz, Tiyatro Adamları Sözlüğü, (Mitos Boyut, 1993)

Çalışlar, Aziz, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, (Mitos Boyut Yayınları, 1993)

Çalışlar, Aziz, Tiyatro Ansiklopedisi, (Kültür Bakanlığı, Ankara, 1995)

Çelebi, Erkan, Başlangıçtan Günümüze Dünya Tiyatrosu, (Düşünen Adam Yayınları, 1992)

David Bordwell-Kristin Thompson, Film Art: An Introduction, (New York, 1986)

Demir, Yalcın, Filmde Zaman ve Mekan, (Turkuaz Yayınları 1994)

Demir, Yalçın, Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller, (Turkuaz Yayıncılık, 1994)

Dickinson, Thorold, çev. Nurçay Türkoğlu, Sinemanın Evrimi (Çizgi Yayıncılık, 1986)

Dilligil, Turan, Tarih Boyunca Tiyatro, (Seçilmiş Hikayeler Dergisi Kitapları, 1953)

Dusinberre, Juliet, Boys Becoming Women In Shakespeare's Play

E. K. Chambers, William Shakespeare: A Study of Facts and Problems, (Oxford: Clarendon Pres, 1930)

Eslin, Martin, Dram Sanatının Alanı, çev. Özdemir Nutku, (Yapı Kredi Yayınları, 1996)

Fiske, John, cev. Süleyman İrvan, İletişim Çalışmalarına Giriş, (Bilim Sanat Yayınları, 1996)

Fuat, Memet, Başlangıcından Bugüne Dünya ve Türk Tiyatro Tarihi, (Varlık Yayınları, 1984)

Genette, Gerard , Narrative Discourse, (Cornell University Pres, 1980)

Gerçek, Selim Nüzhet, Tiyatro Tarihi, (Türkiye Yayınevi, 1944)

Greenbatt, Stephen, The Death Of Hamnet And The Making Of Hamlet, (NewYork, 2004)

Greimas, A. Julien, cev. Ayşe Kıran, Kusur Konusunda, (Yapı Kredi Yayınları, 1985)

Griffith, James, Adaptations As Imitations: Films From Novels, (Newark University of Delaware Pres, 1997)

Günay, V. Doğan, Metin Bilgisi, (Multilingual Yayınları, 2001)

Gündeş, Simten, Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları, (İnkılap Kitabevi, 2003)

Güngör, A. Şefik, Sinemada Görüntü Yönetmeni, (Kitle Yayınları, 1994)

Honan, Park (1998), Shakespeare: A Life, Oxford: Oxford University Pres

Honan, Park, Shakespeare: A Life, (Oxford: Oxford University Pres, 1998)

İnanç Turan, Mehmet, Shakespeare ile Tanışmak İster misiniz?, (Etki Yayınları, 2006)

Kıran, Ayşe - Zeynel Yazınsal Okuma Süreçleri, (Seçkin Yayınları, 2000)

Konuralp, Sadi, Sesli Filmlerde Film Müziği 1, 25. Kare, Ekim Aralık 1998

Korat, Gürsel, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yazıdan Söze Sempozyumu, 21 Mayıs 2010

Makal, Oğuz, Fransız Sineması, (Kitle Yayınları, 1996)

Metz, Christian, cev. Oğuz Adanır, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, (Tümer Reklamevi, 1986)

Miller, William, Senaryo Yazımı: Sinema ve Televizyon İçin, (Hayalbaz Kitap, 2009)

Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, (İletişim Yayınları, 1999)

Moran, Berna, Yazın Kuramları ve Eleştiri, (İletişim Yayınları, 1999)

- Moreno, James , Bir Film Nasıl Okunur ?
- Nutku, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt I, (Remzi Kitabevi, 1993)
- Nutku, Özdemir, Dram Sanatı (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 1983)
- Nutku, Özdemir, Dram Sanatı, (Kabalıcı Yayınevi, 2001)
- Onaran, Alim Şerif, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981)
- Onaran, Alim Şerif, Sinema Edebiyat İlişkileri
- Onaran, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, (Filiz Kitabevi, 1986)
- Özön, Nijat, 100 Soruda Sinema Sanatı, (Gerçek Yayınevi, 1972)
- Özön, Nijat, Sinema Sanatına Giriş, (Agora Kitaplığı, 2008)
- Özön, Nijat, Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, (Kabalıcı Yayınevi, 2000)
- Özün, Duygu Bağder, Sinema Göstergibilimi, (Dilbilim Araştırmaları, 1999)
- Parkinson, David, History of Film, (Thames and Hudson, 1995)
- Parla, Jale, Don Kişot'tan Bugüne Roman, (İletişim Yayınları, 2002)
- Parsa, Seyide, Televizyon Estetiği, (Ege Üniversitesi Basımevi, 1994)
- Parsa, Seyide, Film Çözümlemeleri, (Multilingual Yayınları, 2008)
- Parsa, Seyide, Alev Parsa, Göstergibilim Çözümlemeleri, (Ege Üniversitesi Basımevi, 2004)
- Piaget, Jean , Yapısalcılık, (Doruk Yayınları, 1999)

- Pignarre, Robert, çev. Pınar Kür, Tiyatro Tarihi, (İletişim Yayınları, 1991)
- Platon, cev. Sabahattin Eyüpoğlu, Devlet, (Remzi Kitabevi, 1962)
- Pospelov, Gennadly, cev. Yılmaz Onay, Edebiyat Bilimi, (Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995)
- Propp, Vladimir, cev. Mehmet – Sema Rifat, Masalın Biçimbilimi, (Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, 1985)
- Rifat, Mehmet, “Göstergebilimcinin Kitabı”, (Düzlem Yayınları, 1996)
- Rifat, Mehmet, Homo Semioticus, (Yapı Kredi Yayınları, 1996)
- Robert Giddings-Chris Wensley, Screening the Novel: The Theory and Practise of Literary Dramatization, (The MacMillan Pres, 1990)
- Roland Bourneur – Real Quellet, cev. Hüseyin Gümüş, Roman Dünyası ve İncelenmesi, (Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989)
- Schoenbaum, Samuel, (1987), William Shakespeare: A Compact Documentary Life (Revised ed.), Oxford: Oxford University Press
- Schoenbaum, Samuel, William Shakespeare: A Compact Documentary Life, (Oxford University Pres, 1987)
- Smith, Geoffrey Nowell, Dünya Sinema Tarihi, (Kabalıcı Yayınevi, 2008)
- Şener, Sevda, Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan, (Ankara Üniversitesi, 1972)
- Şener, Sevda, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (Dost Yayınları, 2003)
- Şener, Sevda, Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar, Oyundan Düşünceye (Gündoğan Yayınları,1993)
- Şener, Sevda, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, (Yapı Kredi Yayınları, 2000)
- Talib, İsmail, Narrative Theory-The Narrator, (2008)

Teksoy, Rekin, Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, (Oğlak Bilimsel Kitaplar, 2005)

Todorov, Tzevatan , cev. Mehmet-Sema Rifat, "Yazın Kuramı", (Yapı Kredi Yayınları, 1995)

Tuncay, Murat, Dramatik Olan

Ulusay, Nejat, Sinema: Seyir; Seyirci: Başlangıcından Bugüne Sinema Salonları, A.Ü.B.Y.Y.O. Yıllık, 1998 240-241

Urgan, Mina, Shakespeare ve Hamlet, (Altın Kitaplar Yayınevi, 1984)

V.I.Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri, (Bilgi Yayınevi, 1995)

Wells, Stanley, cev. Cevza Sevgen, Shakespeare Yazar ve Eserleri, (Yapı Kredi Yayınları, 1995)

Yücel, Tahsin, Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam, (Yapı Kredi Yayınları, 1993)

Yücel, Tahsin, Yapısalcılık, (Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 1999)

Yüksel, Ayşegül, Yapısalcılık ve Bir Uygulama, (Gündoğan Yayınları, 1995)

Yüksel, Ayşegül, Antik Yunan Tiyatrosunda Komedyanın Evreleri

Zatlin, Phyllis, Theatrical Translation And Film Adaptation,

Ansiklopediler

Ana Britannica, C.19, (Ana Yayıncılık, 1990)

Arkın Sinema Ansiklopedisi, 1. Cilt, (Arkın Kitabevi, 1975)

Katz, Ephraim, The Film Encyclopedia, New York, 1979

Meydan Larousse, C.1, İstanbul, Meydan Yayınevi, 1969

Özgül, Yalçın, Türk Sinema Filmleri Ansiklopedisi

Thema Larousse, (Milliyet, 1993)

Dergiler

Açar, Mehmet, Sinema Dili Nedir ?, Sinema Dergisi, (Turkuaz Yayıncılık)

Aklan, M. Ethem , Sinemada Uyarılma Sorunu, Yedinci Sanat Dergisi, (Mayıs, 1973)

Burgelin, Olivier, cev. Nezih Erdoğan, Kurgu Dergisi, Yapısal Çözümleme ve Kitle İletişimi, (Sayı 4, 1981)

Çapan, Cevat, Tehlikeli İlişkiler: Tiyatro ve Sinema, Sinema Dergisi, (Haziran, 1967)

Dündar, Hülya , Milli Folklor Dergisi, Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi, (7. Sayı, 2002)

Focus Popüler Bilim ve Kültür Dergisi, Hollywood Dile Geldiğinde, (Doğan Burada Dergi Yayıncılık)

Kıral, Erdem, Türkiye Yazıları, Edebiyat Uygulamaları ve Sinema Dili, Edebiyat Dili, (Sayı 59, 1962)

Okyay, Sevin, Sinemanın 100 Yılı, Milliyet Sanat Dergisi, (Şubat 1995)

Özön, Nijat, Türk Dili Roman Özel Sayısı, Roman ve Sinema, (Sayı 154, 1964)

S. Wolf, Sinemada Shakespeare, (Yeni Sinema, Aralık, 1966)

Taş, Dilek, “Fransız Bertrand Getirdi İlk Kez Osmanlı Sarayı İzledi”, Milliyet Business, (18 Aralık 2003)

Yüce, Tuncay , Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler, (ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 1, Sayı 2, 2005)

Web Siteleri

<http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst/NarrativeTheory/chapt7.htm>

<http://www.princeton.edu/~danson/Lit131/HANDBOOK/Swan.htm>

<http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/6487.asp>

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=295,516,0,0,1,0>

http://tiyatro.balikesir.edu.tr/tiyatro_sozlugu.html

Makaleler

Ann Thompson-Neil Taylor, “Hamlet:The Arden Shakespeare”, (3.Seri, 2006)

Bowles, Samuel, “Shakespeare’s Elizabethan Audience”, (USI: College of Liberal Arts, Spring 2007, Vol.2)

Clark, Eva Turner, “Shakespeare Fellowship Newsletter”, (İletişim Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü)

Çevik, Adnan, “Ortaçağ Tiyatrosu: Tiyatro Tarihi ve Teorisi II Ders Notları”, (ÇOMÜ GSF Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü)

Kott, Jan, “Shakespeare Our Contemporary”, (London, 1964)

Levin, Harry, “The Question of Hamlet”, (New Viking Press, 1964)

M.M. Mahood, “Shakespeare’s Word-play”, (Methuen University Press, 1968)

Maccary, W. Thomas, “Hamlet: A Guide To The Play”, (Greenwood Press, 1998)

Muir, Kenneth, “Shakespeare’s Source”, (London, 1957)

Murry, John Middleton, “Shakespeare”, (London, 1936)

Parsa, Alev , “’Mutluluk Paradoksu’ Greimas’ın Eyleyensel Örnekçesiyle”, (Ege Üniversitesi)

S.T. Coleridge, “Lectures on Shakespeare”, (Penguin Shakespeare Library, 1937)

T.C Milli Eğitim Bakanlığı, Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi, Senaryonun Temel Öğeleri, (Ankara, 2007)

T.S Eliot, “The Sacred Wood”, (London,1964)

Yıldız, Pelin, “Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz” (Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı)