



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

WILLIAM SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR ADLI YAPITININ SİNEMASAL
ANLATIDAKİ YERİ

Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞLA YILDIRIM

175120023

Danışman : DOÇ. DR. AYBIKE SERTTAŞ

İSTANBUL,2020



T.C

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

WILLIAM SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR ADLI YAPITININ

SİNEMASAL ANLATIDAKİ YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan: ÇAĞLA YILDIRIM

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi dönem projesi olarak sunduğum “ William Shakespear’ın Kral Lear Adlı Yapıtının Sinemasal Anlatıdaki Yeri” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

TARİH

Çağla Yıldırım



ONAY

Tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece İstanbul Arel yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

Öğrencinin Adı SOYADI

ÖZET

WILLIAM SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR ADLI YAPITININ

SİNEMASAL ANLATIDAKİ YERİ

Çağla Yıldırım

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Aybike Serttaş

Ocak, 2020

Sinema ilk yıllarında seyirciye net olmayan ve gerçek yaşamdan anlık görüntüler sergilemiştir. Farklı planların olmadığı tek açı ve tek plandan oluşan bu kısa filmler gerçek dünyaya benzerliğinden dolayı kısa zamanda seyirci tarafından sevilmiştir. Zamanla bu kısa filmlerin yerini öykülü anlatım almaya başlamıştır. Sanat olma yolunda hızla ilerleyen sinema diğer sanat dallarından etkilenmiştir. O dönemlerde en çok etkilendiği ve birebir aktarıldığı sanat dalı tiyatro olmuştur. Sinema ilk dönemlerinde tiyatronun sınırları içerisinde kalmıştır. Dünyanın büyük bir endüstrisi haline gelen sinema sanatı insanların daha önceden beğendiği ve sevdiği eserleri sinemaya uyarlamıştır. En çok tiyatrodan sinemaya uyarlaması yapılan yazarlardan biri William Shakespeare olmuştur. Kral Lear adlı oyunu da birçok kez sinemaya uyarlanmış hatta farklı kültürlerle uyarlanarak farklı bir anlatım tarzı ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Sinemasal anlatı, göstergebilimsel çözümleme ile 1960'lı yıllarda tanışmıştır. İlk zamanlarında yazınsal çözümlemelerde kullanılan bu yöntem daha sonrasında sinema, müzik, reklam afişleri gibi farklı dallardaki ürünlerin çözümlenmesinde kullanılmıştır. Tezde yapısalılık çerçevesinde Vladimir Propp'un anlatı biliminden ve Propp'tan esinlenerek kendi çözümleme yöntemini bulan Algirdas Julien Greimas'ın anlatı izlencesi ve eyleyensel örnekçesi ele alınmıştır. Çalışmada bu bilgiler doğrultusunda William Shakespeare'in ünlü oyunu 'Kral Lear'ın sinemaya uyarlanırken uğradığı yapısal ve anlatsal değişiklikler incelenmiştir. Sonuç olarak, birebir uyarlamasının yapılmadığı, sinemaya uyarlanırken değişimlere uğradığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinemada Uyarlama, Anlatı İzlencesi, William Shakespeare, Eyleyensel Örnekçe, Yapısalılık

ABSTRACT

THE WILLIAM SHAKESPEARE'S KING LEAR IN CINEMATIC NARRATIVE

Çağla Yıldırım

Supervisor: Doç. Dr. Aybike Serttaş

Master's Thesis, Media and Cultural Studies Program

Ocak, 2020

In the early years of the cinema, the audience was exposed to unclear snapshots that were not clear from real life. These short films, which consist of one angle and one plan without different plans, were loved by the audience in a short time because of their similarity to the real world. Over time, these short films have been replaced by storytelling. Fast moving towards art, cinema has been influenced by other branches of art. At that time, the most influenced and one-to-one transfer of art was the theater. In the early period, cinema remained within the boundaries of the theater. The art of cinema, which has become a major industry in the world, adapted the works that people liked and loved before. William Shakespeare was the author most adapted from theater to cinema. His play called King Lear has been adapted to cinema many times and even changed by different cultures and transferred to the screen with a different expression style. Cinematic narrative was introduced to semiotic analysis in 1960s. This method, which was used in literary analysis in its early days, was later used to analyze products in different branches such as cinema, music, and advertising posters. Within the framework of structuralism, the narrative and narrative example of Algirdas Julien Greimas, which was inspired by Vladimir Propp's narrative science and Propp's own method of analysis, was discussed. In line with this information, my work will examine the structural and narrative changes of William Shakespeare's famous play 'King Lear's adaptation to cinema.

İçindekiler

ÖZET.....	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ.....	III
GİRİŞ.....	VI

1.Bölüm

TİYATRO SANATI – SİNEMA SANATI ETKİLEŞİMİ VE UYARLAMALAR

1.1. Tiyatro Sanatı Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi.....	1-8
1.1.1. Tiyatronun Doğuşu.....	1
1.1.2. Tarihsel Gelişimi.....	2
1.1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosu.....	2-4
1.1.2.2. Roma Tiyatrosu.....	5
1.1.2.3. Ortaçağ Tiyatrosu.....	5-6
1.1.2.4. Rönesans Tiyatrosu.....	6-8
1.1.2.5. Orta Sınıf Tiyatrosu.....	8
1.1.2.6. Çağdaş Tiyatro.....	8
1.2. Sinema Sanatının Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi.....	9-17
1.2.1. Sinemanın Doğuşu.....	11-12
1.2.1.1. Sessiz Sinema Dönemi.....	12-13
1.2.1.2. Sesli Sinema Dönemi.....	14-17
1.3. Uyarlama Kavramına Genel Bakış.....	18-28
1.3.1. Senaryo – Uyarlama İlişkileri: Benzerlikleri ve Farklılıkları.....	19-21
1.3.1.1. Tiyatrodaki Temel Anlatı Yapısı ve Anlatım Formları.....	22-25
1.3.1.2. Sinematografik Dil ve Temel Anlatı Yapısı.....	25-28

2. Bölüm

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI

2.1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması ve Özellikler.....	29-35
2.1.1. Sessiz Sinemada Uyarlamalar.....	32-33
2.1.2. Sesli Sinemada Uyarlamalar.....	34-35
2.2. Uyarlama Türleri.....	36-39
2.2.1. Birebir Uyarlama (Transposition).....	37
2.2.2. Yorumlama (Commentary).....	37-38
2.2.3. Esinlenme (Analogy).....	38-39

2.3.	Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme.....	39-45
2.3.1.	Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri.....	43-45
2.4.	Sinemada Yapısal Çözümleme.....	45-52
2.4.1.	İşlevler.....	45
2.4.2.	Eylemler.....	46
2.4.3.	Anlatı.....	46
2.4.4.	Yapısalcılık.....	46-48
2.4.5.	Julien Algirdas Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Filmlerin Çözümlemesi.....	48
2.4.5.1.	Anlatı İzlenesi.....	48-50
2.4.5.2.	Eyleyensel Örnekçe.....	50-52

3.Bölüm

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLER: WILLIAM SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

3.1.	William Shakespeare'ın Kral Lear Adlı Yapıtının Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi.....	53-63
3.1.1.	William Shakespeare'ın Hayatı.....	53-55
3.1.2.	Shakespeare Tiyatrosu.....	55-57
3.1.3.	Sinemada Shakespeare Uyarlamaları.....	57-60
3.1.4.	Kral Lear ve Uyarlamaları.....	60
3.1.4.1.	Kral Lear.....	60-62
3.1.4.2.	Sinemada Kral Lear Uyarlamaları.....	62- 63
3.2.	Kral Lear Filminin Betimlenmesi ve Teknik Kodlar.....	64-77
3.2.1.	Filmin Kimliği.....	64-65
3.2.2.	Filmin Öyküsü.....	65-67
3.2.3.	Teknik Kodlar.....	67-77
3.3.	Kral Lear Filminin Anlatı Çözümlemesi.....	77-88
3.4.	Kral Lear Filminin Yapısal Çözümlemesi.....	89
3.4.1.	Filmin A. J. Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleyensel Örnekçesiyle Çözümlemesi.....	89-92
3.4.1.1.	Anlatı İzlenesi.....	89-92
3.4.1.2.	Eyleyensel Örnekçe.....	93-94
SONUÇ.....		95-97
KAYNAKÇA.....		99-104

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında tiyatro sanatının ve sinema sanatının birbirleri arasındaki etkileşimi göz önünde bulundurulmuştur. Tiyatro sanatının sinemaya nasıl aktarıldığı ve ne gibi değişimlere uğradığı Greimas ve Propp'un yöntemleri doğrultusunda incelenmek istenmiştir.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurarak bana her koşulda yardımcı olan tez danışmanım Doç. Dr. Aybike Serttaş'a teşekkürlerimi sunarım. Tez sürecinde benden desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sevgili ailem ve değerli arkadaşlarıma teşekkürlerimi borç bilirim.

İstanbul, Ocak, 2020

Çağla Yıldırım

GİRİŞ

Dünyanın büyük endüstrisine sahip olan sinemanın insanlar üzerindeki etkisi büyüktür. Kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada İkinci Dünya Savaşı zamanında propaganda amacı güden filmler yapılmış ve insanları etkisi altına almıştır. Tiyatronun ise tarihi Antik Yunan dönemine dayanmaktadır. William Shakespeare'in eserleri 16. yüzyıldan günümüze kadar ulaşmış ve değeri her geçen gün artmıştır. İzleyene yaşamdan kesitler sunarken düşündüren bu sanat dallarının birbiri arasındaki etkileşimi, yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren tiyatronun yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinemaya nasıl aktarıldığı ve ikisinin de kendine özgü bir anlatım şekilleri ve aslında birbirlerinden ne kadar farklı olduğu bu çalışmada gösterilmek istenmiştir. Çalışmanın temel amacı tiyatro başta olmak üzere sanatların birbirleri arasındaki etkileşimini anlamlandırmak ve birbirlerinden etkilenirken ne gibi değişimlerden geçtiği ve farklı bir sanat dalına nasıl yansıtıldığı çözümlenmektedir. Sanat bir toplumun yansımasıdır ve günümüze kadar gelen sanat eserleri geçmişimizi anlamamızı sağlamaktadır. Nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiş ve anlatsal ve yapısal çözümlenmeler doğrultusunda Greimas'ın anlatı izlencesi ve eyleyensel örnekçesi ele alınmıştır. Çalışmada esere sadık kalınıp kalınmadığı, tiyatro sanatından sinema sanatına geçerken ne gibi değişimlere uğradığı, dekorların ve renklerin kullanımı göstergebilimsel açıdan neler ifade ediyor, tiyatro ve sinema sanatının anlatı yapısındaki farklılıklar nelerdir gibi sorulara araştırmanın amacı doğrultusunda cevap aranmıştır. Bu çalışmada William Shakespeare'e ait olan Kral Lear adlı eserin sinemaya uyarlanırken nasıl yorumlandığı anlatsal ve yapısal olarak incelenmiştir. Sonuç olarak Kral Lear adlı tiyatro metni sinemaya aktarılırken bütün olarak ele alınmamış bazı sahnelerde değişikliğe gidilerek sinemanın kendine özgü anlatım şeklinden yararlanılmıştır.

İSTANBUL, 2020

Çağla Yıldırım



1.BÖLÜM

TIYATRO SANATI – SİNEMA SANATI ETKİLEŞİMİ VE UYARLAMALAR

Birinci bölümde tiyatronun tarihi üzerinde durulmuş ve nasıl ortaya çıktığı ele alınmıştır. Burada, Antik Yunan'da ortaya çıkan tiyatronun zamanla nasıl değişikliklere uğradığı ve yeni bir sanat dalı olan sinemaya nasıl etkileri olduğuna değinilmiştir.

1.1.Tiyatro Sanatı Doğuşu ve Tarihsel Gelişimi

1.1.1. Tiyatronun Doğuşu

Tüm toplumlar kendi içlerinde dramatik ve tiyatral öğeler bulundurur. Eski çağlarda halkların önemli gördükleri günler için hazırladıkları törenlerde, danslarda, siyasal gösterilerde, şenliklerde bu öğelere rastlayabiliriz. Bunların hazırlanmasındaki etkinliklerde rol alan insanlar tiyatral ve dramatiksel öğelerin birer parçası olduklarının farkında değillerdir. Bunun sonucunda o kültürün sanat biçimi olarak tiyatrosu biçimlenmektedir.

Kavram olarak tiyatro, mitolojiden ve onun ritüellerinden doğmuştur. Oscar G. Brockett'a göre;

“ Tiyatronun ritüel kökenine olan ilgi, antropologların bu olasılıktan büyülenmeye başladığı zamana rastlayan on dokuzuncu yüzyılın sonlarında oluştu” (2000,15).

Ritüelleri açıklayabilmek, betimlemek ve millileştirmek adına çevresinde mitler ya da öyküler gelişmiştir. Mitler zaman geçtikçe gerçek kişiler ve doğüstü olayları ve güçleri temsil etmiştir. İzleyiciler mit karakterlerini kişiselleştirmeye hazır hale gelirler ve bu kişiselleştirme dramatik bir özün en büyük belirtisidir.

Toplumlar değişime uğradıkça nedensel ilişkiler ile ilgili kavramlar da değişmiştir. Ritüeller terk edilmiş ya da değişime uğramaya başlamışlardır. Ritüeller çevresinde gelişmiş olan mitler sözlü geleneğin bir kısmı olarak korunmuştur ve törensel bağlantılardan soyutlanmış olan mitler bir drama olarak oynanmıştır.

1.1.2. Tiyatronun Tarihsel Gelişimi

İnsanların düşünceleri ve etkileşimleri çağların değişimiyle farklılık göstermiş ve o dönemin sosyo-kültürel yapısına göre; Antik Yunan tiyatrosu, Roma tiyatrosu, Ortaçağ tiyatrosu, Rönesans tiyatrosu, Çağdaş tiyatro olarak dönemlere ayrılmıştır.

İnsanoğlu kuşaklar boyunca zayıflığını, güçsüzlüğünü anlamış, anlam veremediği olgular karşısında korkulara kapılmış, acıların ve gerçeklerin sınırlarından kurtulmak için hayal gücüne sığınmıştır.

“Yunanlı tarihçi Herodot dinsel kökenli eğlenceleri Mısırlıların bulduğunu yazılarında dile getirmiştir. Herodot’a göre Mısırlılardan bu eğlenceleri Helenler almışlar. Daha sonra bu eğlenceler Antik Yunan’a yansımıştır” (Arıkan, 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 dramatiksel bir yapının ilk örneğini gerçekleştirmiştir.

Daha sonra Aiskhylos, Persler adlı oyununda koroya ikinci cevap verici kişi koymuştur. Sophokles ise Orestie adlı oyununda üçüncü oyuncuyu ortaya çıkarmıştır. Tiyatro gittikçe coşku ve anlayışın sentezi bir sanat ögesi olmuş ve bugüne kadar gelmiştir (Aristoteles, 1987:19).

Tiyatro tarihinin başlangıcı Antik Yunan Tiyatrosu’dur. Dinsel törenlerde başlayan tiyatro yıllar boyunca etkileşim aracı olarak kullanılmıştır. Daha sonraları bağımsızlaşarak özerkliğini ilan etmiş ve bir sanat türü olarak günümüze gelmiştir. Dinsel ölçütlerle değil, estetik ölçütlerle değerlendirilen oyunlar meydana gelmiştir.

1.1.2.1. Antik Yunan Tiyatrosu

Tiyatronun tarihi Antik Yunan tiyatrosu ile başlamaktadır. Günümüzde kullanılan tiyatro biçimlerinin temeli Antik Yunan’da atılmıştır. Antik Yunan tiyatro kuramları ve kavramları, yazarları ve oyunları ile günümüze kadar ulaşmıştır. Antik Yunan’da şairler henüz tarih yazılmamış olduğundan epik ve mitolojik tanrıları anarak lirik ve didaktik eserler üretmişlerdir (Gerçek, 1944:5-8).

Dramatik yapının ele aldığı konu insan yaşamı ve bu yaşamda yaşanan iniş- çıkışları, bir anı ve bir düşünceyi ele alıp ileten bir sistemdir. İnsan yaşamı boyunca farklı duygular ve yaşayışlar içine girmektedir. Duyguların ve yaşayışların sonucunda meydana gelen bu olaylar dramatik yapının birer parçasıdır.

“ Drama” eski Yunancada “bir şey yapma” ya da “yapılan bir şey” anlamında kullanılırdı. Bu sözcüğün başka bir anlamı da oynamaktır. Dram sanatının ilk klasik ilkelerini ortaya koyan Aristoteles, bunu “yaşamdaki bir olayın ya da hareketin yeniden yaratılması” olarak açıklamıştır. Başka bir deyişle dram sanatı yaşamın kendi değil ama yaşamdaki gerçekliğin yansımasıdır” (Özdemir, 2001:27-28).

“Antik Yunan’da yazarlar, Dionysos adına gerçekleştirilen yarışmalara üç çeşit oyunla katılırlarmış; “ 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”(Fuat, 1984:35-36).

“Tiyatronun temsili olan masklar, kostümlerin varoluşu günümüze Antik Yunan’dan gelmektedir. Aiskhülos, tragedyalari ilkel biçiminden kurtarıp sanata dönüştürmüştür. Tiyatro’ya maskları ilk getiren kişidir. Aynı zamanda Antik Yunan tiyatrosunda ayaklara takılan “kothomos” adı verilen yüksek takunyalar ve bunları örtecek uzun elbiseler gibi önemli yenilikleri tiyatroya katmıştır. Maskların gelmesi ile birlikte oyuncular birden fazla karakteri canlandırabilecek hale gelmiştir”(Dilmen,2011:5).

Tragedya

Tragedya, Fransızca “tragedya” İngilizce olarak “Tragedy” Türkçe “ Ağlatı” olarak bilinmektedir. Atilla Özkırımlı Tragedya’yı şöyle tanımlamaktadır “ Bir kahramanın iyi bir durumdan kötü bir duruma düşmesiyle izleyende acıma ve korku duyguları uyandırarak duygusal arınmayı sağlama amacına yönelik oyun türüdür” (<https://www.makaleler.com/tragedya-nedir>).

Aristoteles’e göre tragedya insanda acıma ve korku duygusu uyandırır. Kısacası insanı acıyla ve korku duygusuyla terbiye etmektedir. Tragedya’nın doğmasındaki en büyük etken Dionysos’tur. Bir efsaneye göre Dionysos’un babası Zeus, Diyonsos’u Nysa Dağı’nda bırakır ve Diyonsos dağda kaldığı sürede şarabı icat eder. Bu sebeple Diyonsos’a Şarap Tanrısı denilir. Ve satirler ile yani yarı keçi yarı insan kılığındaki yaratıklar dünyayı gezmeye başlar. Diyonsos adına düzenlenen korolarda insanlar satirlere benzemek için teke derileri giyerlerdi. Tragedya’nın tragoslardan doğduğu ve keçi türküsü yani keçi ezgisi adını aldığı düşünülüyor.

Tragos (keçi) ve oidie (ezgi) sözcüklerinin birleşmesi ile “keçi ezgisi” anlamına gelmektedir (Aristoteles, 1987:22).

Klasik tragedyanın özellikleri, eser baştan sona ciddi bir hava içinde geçmektedir. Erdeme ve ahlaka değer verilmektedir. Seyircide acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu tutkuların koruma amacı güdülmektedir. Konular tarihten ve mitolojiden alınmaktadır. Kişiler tanrı, yarı tanrı gibi olağanüstü varlıklara sahiptirler.

“ Zaman, mekan ve yer birliği adı verilen üç birlik kuralı uygulanmaktadır. Yüksek ve ağır bir dille yazılır ve kaba sözlere yer verilmemektedir. Oyunlar beş perdeden oluşmakta ve nazımla yazılmaktadır. Eser bir bütün olarak hiç aralıksız oynanmaktadır. Acı veren olaylar “vurmak, yaralamak, öldürmek” seyircinin gözü önünde değil, perdenin arkasından gösterilir”

(Arıkan,2007:170).

Komedy

Komedy, insanların komik durumlara düştüğü yanlarını, şaşkınlıklarını ele alarak güldürürken düşündüren ve kahramanlarda kendi halleri anlatıldıkları halde yaşamdan kendilerini sıyrarak eğlendikleri tiyatro türüdür. Komedinin doruğa çıkmasıyla trajedi başlar.

“Komedy” sözcüğünün kökeni olan “komos” “cümbüş” (içkili eğlenti) demektir. “Komos” bolluk tanrısı Dionsos adına gerçekleştirilen bir “ritüel” dir. Müzik eşliğinde dans ederek, açık saçık sözleri olan şarkılar söyleyerek, seyirciler arasındaki kişilere ya da Atina’nın ünlü kişilerine alaycı bir yaklaşımla söz dokundurarak, maskaralık yaparak, yol boyunca ilerleyen coşkulu “komos” koroları M.Ö 501 yılında Dionsos Şenlikleri’nin yasal bir parçası olmuştur”(Aktaran: (Yüksel, B.T.), 558).

Eski komedy türü Atina’da demokrasinin en hakim ve parlak döneminde tohumlarını atmıştır. Eski komedyanın belirgin özelliklerinden biri eleştiriye ve taşlamaya açık olmasıdır. Ozanlar her konuyu ele alma ve herkesi taşlama, alaya alma gibi özelliklere sahiptirler. Zamanla demokrasi ortadan kayboldukça komedyanın özellikleri değişikliğe uğramıştır.

“Yeni komedy Büyük İskender zamanında yaklaşık İ.Ö 330 tarihinde ortaya çıkmıştır. Makedonyalıların Yunanistan üzerindeki egemenliği boyunca sürmüştür. Bu komedy türüyle birlikte Eski Komedy’da görülen *groteks üsluptaki giysilerde ortadan kalkmıştır. Yeni Komedy’da Eski Komedy’nin karikatür tipleri ve mitolojik kahramanları yoktur. Bunların yerini normal kent insanları almıştır. Bu bakımdan gündelik giysiler kullanılıyordu. Yeni Komedy’da karikatürize maskeler çok ender olarak kullanılmıştır. Ancak bunların görünüşleri gerçekçidir”(Konur, 2001:7).

Klasik komedya beş perdeden oluşmaktadır. Seyirciyi düşündürürken güldürme amacı gütmektedir. Konuları genellikle günlük hayattan ve modern çağdaş toplumlardan seçmektedir. Karakterler halktan kişilerdir. Dil, kullanımında abartılı ve seçilmiş burjuva sözlere yer verilmemektedir. Nazımlarla yazılır ve üç birlik kuralı uygulanmaktadır.

1.1.2.2.Roma Tiyatrosu

Roma İmparatorluğu'ndan önceki zamanlarda İtalya'nın basit ama sevilen "kaba komedi" adını verdiği tiyatrosu vardı.

"Bu tiyatronun kökü hem Yunanistan'dan gelen etkilere, hem de daha eski yerli oyunlara, düğün alaylarında söylenen şarkılara bağlanabilir. Aristophanes'ten kısa bir zaman önce, Yunanlılar içinde koro olmayan farslar yazmışlardı. Başlangıçta kişileri mitolojiden alan bu oyunlar, sonraları günlük yaşamı konu edinmişti. Güney İtalya'da bu oyunlara da bu oyunu oynayan oyunculara da phlyakes denirdi" (Fuat, 2010:50).

Phlyakes oyunlarının özellikleri eski çağlardan kalma sahne yerine geçen kaba tahtadan yapılmış yükselteler, dar pantolonlu oyuncular. Roma'da günlük kıyafetlerle oynayan fabula togata denilen bir çeşit komedide gelişmişti.

Roma tiyatrosunun içine zamanla kanlı gösteriler girmiştir. Roma halkı bütün gününü gladyatör savaşlarını izlemeye ayırmıştır. Sahnedeki oyuncular yüzlerindeki maskelerle ölümleri pahasına savaşmış ve Roma halkı bunun karşısında seyirci kalmıştır. Bu oyun adı altında gerçekleştirilen ölümü göze alınmış savaşların yapılmasının sebebinin altında zenginlerin önemli günlerini unutulmaz kılmak istemeleri yatmaktadır. Roma tiyatrosunun duraklayışı ve düşüşü de dört elle sarıldıkları kanlı gösterilerde son bulmuştur.

Roma tarihini inceleyecek olursak Roma savaşçı bir devlettir. Yunan Tiyatrosu'ndan etkilenecek gelişen Roma Tiyatrosu, Gladyatör savaşları ve bunların bir oyuna dönüşmesi, zenginleri eğlendirme adına oyuncuların öleceklerini bilmesine rağmen savaşmasıyla çöküşünü yaşamıştır.¹

1.1.2.3.Ortaçağ Tiyatrosu

Dördüncü yüzyılda da Ortaçağ'da düzensizlikler artmıştır. Şehirler, endüstri ve ticaret yok olmaya başlamıştır. Savaş döneminden arda kalan açlık ve hastalık yüzünden nüfus azalmıştır. Hükümetin boşluğunu fırsat bilen kilise idareyi kendi eline almıştır. Sanatın destek alacağı ve oturacağı bir zemin yoktur. Sanatın yaratıcılığının yerini dinsel öğütler, kutsal

¹ (Y.N. 2018 tarihli Roma seyahatimde edindiğim kişisel bilgilere dayanarak yazılmıştır.)

yapıtlar, kilise aksesuarları almıştır. Daha sonraları gelişen tiyatro yapıları ise dinsel nitelikteydi. İsa'nın doğuşu, İsa'nın çarmıha gerilişi ve göğe yükselişini konu almıştır.

“Ortaçağın başlarında tiyatro yeniden canlanmaya başlamıştır. Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra Batı Avrupa'daki tiyatro etkinlikleri çok düşük düzeydedir. Dört tür tiyatro etkinliği yaşanmıştır. Bu etkinlikler Roma mimlerinin kalıntıları, Teuton ozanlığı, popüler şenlikleri - pagan törenleri ve Hristiyan törenleridir” (Brockett, 2000:5).

Mim Oyuncuları

Ortaçağ tiyatrosunun mim oyuncuları tiyatro giderlerini karşılayamadıkları için Roma'nın çökmesinin ardından dağılmıştır. Küçük göçebe topluluklar olarak seyirci buldukları yerde gösterilerini sergilemişlerdir. Avrupa'da rastlanan ip cambazları, hokkabazlar ve sirk cambazlarının gösterileri dramatik eserler olmadığı için kilise reddetmiş ve toplumdan dışlamıştır. 9. yüzyılda mim oyuncuları, hokkabazlar kendilerine karşı çıkan formlara rağmen etkin olmuşlar ve çoğalmışlardır (Brockett, 2000:99).

Ozanlar

Roma İmparatorluğu'nun etkisinin çok hissedilmediği Kuzey Avrupa'da 5. ve 8. yüzyıllar arasında ozanlar ortaya çıkmıştır. Bunlar Tevtonik kahramanlar üzerine söylenceler anlatmışlardır. Kabilenin tarihini anlattıkları için özel yerleri vardır. 7 ve 8'inci yüzyılda Tevtonlar Hristiyanlaştırılınca gözden düşmüşler ve mim oyuncuları ile aynı konuma gelmişlerdir (Brockett, 2000:5).

Şenlikler ve Pagan Törenleri

Batı Avrupa'da gerçekleştirilen törenler pagan geleneklerini yansıtmaktaydı. Hristiyanların azınlıkta olması ve olanlarında zorlu döndürülmesinden dolayı kilise pagan törenlerini engelleyememiştir. Ve zamanla gerçekleştirilen pagan ayinlerini Hristiyanlık içine almışlardı. Şeytan kostümlü danslarla batan güneşi canlandırmaya çalışan törenler, fallik sembeler, gerçekleştirilen döllenme ayinleri gibi pagan ayinleri Hristiyan törenlerinin içinde yerini bulmuştur. Hayat ve ölüm çatışmaları ve yaz - kış arasındaki çatışmaları simgeleyen ayinler bulunmaktaydı.

1.1.2.4.Rönesans Tiyatrosu

Rönesans tiyatrosu, Ortaçağ'dan sonra gelen yeniliklerle birlikte yepyeni bir tiyatronun doğuşu olmuştur. Ortaçağ tiyatrosu, Antik Yunan ve Roma tiyatrosundan ne kadar farklı ise İtalyan Rönesans tiyatrosuyla Ortaçağ tiyatrosu da birbirinden bir o kadar farklıdır.

“1450 yılından sonra dinsel tiyatronun yerini dünya işleriyle ilgili tiyatroya vermeye başladığı görülür. Ortaçağ “evleri”nin yerini de dekorlu sahne alır” (Fuat, 2000:70).

“Rönesans tiyatrosunun en özgün yönlerinden biri perspektife verdiği önemdir”(Yıldız, 2005:432). Ressamlar, Romalı mimar Vitruvius'un klasik sahne üzerine yazdıklarından etkilenecek perspektif kurallarını yeniden bulmuş ve saraylarda hayranlık uyandıran dekorlar çizmişlerdir. 1584'de bilginler ve soylu kişilerden oluşan topluluk Vicenza kentinde bir tiyatro sahnesi yaptırmıştır. Bu sahne Roma'nın yıkılışından sonra İtalya'da tiyatro diye adlandırılan ilk yapı olarak geçmektedir.

“ Eski Roma tiyatrosunun yarım daireli sahne yapısı kapalı alana taşınmış, o yıllarda ressamın kullandığı perspektif yöntemiyle sahnede alan derinliği yaratılmıştır” (Kür, 1991: 50). Rönesans döneminin başlarında Aristoteles'in zaman, mekan ve eylem birliği ölçütlerine bağlı kalmak adına kuralcı ve klasik ölçülere yer verilmiştir. Rönesans tiyatrosunda yazım konusunda sıkıntılar yaşanırken meydanlarda gerçekleştirilen şenliklerde halkın içinde yetişmiş oyuncular “tuluata” * adı verilen oyunlar oynanmıştır. “ Halk arasında kısa zamanda sevilen bu yeniliğe İtalyanlar “ Commedia dell' arte” adını vermişlerdi” (Alnıaçık, 2003:47).

Commedia dell'arte bir metine bağlı kalarak değil, doğaçlama oyunculuğun sergilendiği bir tiyatro türüdür. Commedia dell'arte adı verilen bu oyunların başında oyuncular seyircilerin arasında şapka çıkartarak para toplar ve sonra oyunlarına başlardı. Tuluat oyuncuları uzun süre aynı rolü oynasalar da kendi vücut dillerini ve konuşmalarını geliştirip ustalaşıyorlardı. Dünya'ya mal olmuş Venedikli pinti tüccar “Pantolone” gibi tipleri de Commedia dell'arte yaratmıştır (Fuat, 2000:99).

İtalyan Rönesans'ın etkileri daha zayıf ve geç bir şekilde İngiltere'ye ulaşmıştır. İngiliz tiyatrosu başlarda İtalyan tiyatrosunu takip eden bir sanat olarak kalmıştır. Katoliklerle Protestanlar arasında süre gelen iç savaş sona ermiş ve VIII. Henry'nin gerçekleştirdiği devrimler sayesinde İngiltere'de huzur ve güven ortamı sağlanmıştır. İngiliz tiyatrosu, klasik kültür ve onun getirdiği kurallara yönelmiş ancak halk sanatçıları tarafından kabul görmemiştir. “İngiltere'de de diğer ülkelerde olduğu gibi öncelikle tiyatro çalışmaları amatör

olarak başlamıştır. Daha sonra kraliçe saraylılar tarafından profesyonel oyuncuların bulunduğu bir topluluk oluşturmuştur. Ancak kraliçe Elizabeth döneminde bir topluluğun yetersiz olduğu anlaşılmış, kraliçe ve saraya bağlı profesyonel kadrolar yapılmıştır” (Çevik, B.T: 3).

Elizabeth Dönemi Tiyatrosu kraliyetin zenginliğini tiyatroya taşımıştır. Kraliçe Elizabeth tiyatroya sahne ve salon anlamında değişiklikler getirmiştir. Tiyatrolarda akustik sistem üzerine çalışmalar yapılmış ve ona göre sahneler inşa edilmiştir. “Elizabeth tiyatrosunda ağdalı bir İngilizce’nin kullanıldığı 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. (Çevik, B.T.: 1-4)

Elizabeth tiyatrosu günümüz tiyatrosunun sahne düzenini etkilemiş ve olumlu olumsuz günümüz tiyatrosuna katkıları olmuştur. Elizabeth tiyatrosu bu dönemde Christopher Marlowe, William Shakespeare, Ben Johnson gibi dünya literatürüne girmiş oyun yazarları kazandırmıştır.

1.1.2.5.Orta Sınıf Tiyatrosu

Orta sınıf tiyatrosu, Antik Yunan ve Roma döneminde oynanan dinsel içerikli oyunlarla benzerlik göstermekteydi. Aile yaşamını ve duygusallığı ön plana almasıyla o dönemden farklılık göstererek modern bir görünüm oluşturmuştur. Orta sınıf tiyatrosunun önderliğini Fransa’da Diderot, Almanya’da Lessing yapmıştır.

18. yüzyılın Avrupa tiyatrosuna en büyük katkısı orta sınıf için yazılan burjuva oyunlarıydı. İngiltere’de George Lillo, Londralı Tüccar yapıtında bir orta sınıf trajedisi yakalamayı denemiştir. İtalya’da Vittorio Alfieri’de eski Yunan trajedilerinin içeriklerini de orta sınıf tutkularını yansıtarak değişiklikler yapmıştır. Bu dönemde komedi ve klasik trajedi varlıklarını operada sürdürmüşlerdir.

Orta sınıf tiyatrosu dönemi, komedi dalında en başarılı yapıtların verildiği bir dönemdir. Eski başarısını koruyamayan Commedia dell’arte geleneğini de Fransa’da Marivaux, İtalya’da Goldoni’nin yazdığı oyunlarla birlikte daha düşünsel ve edebi bir düzeye kavuşmuştur.

1.1.2.6. Çağdaş Tiyatro

Batı tiyatrosunun bugünkü sahne düzeni ve kuralları Rus tiyatro düşünürü Stanislavski'nin oyunculuk anlayışını sürdürmekte ve bununla birlikte 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren Bertolt Brecht'in dışavurumculuk ve gelecekçilik gibi epik tiyatrosu da etkili olmuştur.

Stanislavski'ye göre “ Sahne üzerinde ruhsuz ve duygusuz hiçbir sözcüğün hiçbir zaman yeri yoktur. Sözcükler içerdikleri düşüncelerden, duygulardan ve eylemlerden soyutlanamazlar. Sahnedeki oyuncular oyun aracılığı ile seyirciye oyunda geçen yüzlere duyguyu, isteği, düşünceyi, imgeyi, kısacası tüm duygusal tepkileri uyandırmalıdır.

“Bu işlev sözcüklere yüklenmiştir. Bu açıdan bakıldığında şunu diyebiliriz: Söylenen söz, bir oyunun metni, sırf ken2disi olarak tek başına bir değer taşımaz. Ona değer katan Alt Metin'dir, Alt Metin içeriğidir. Bir oyun metni sahnelenmedikçe tamamlanmış sayılmaz” (Arıkan, 2002:24-25).

Almanya'da modernizmin adı dışavurumculuk olarak bilinmektedir. Tiyatroda dışavurumculuk, estetikte sanatçının düşünsel, yaşamsal izlenimlerini, duygularını, tavırlarını ve sezgilerini jestsel ve mimiksel olarak açığa çıkarmasıdır.

1.2. Sinema Sanatının Doğuşu Ve Tarihsel Gelişimi

Sinema sözcüğü, sinematografi sözcüğünün kısaltılmış halidir. Başlarda sanat olarak sayılmayan sinema tiyatronun sınırları dışına çıkarak kendini dili oluşturmuştur. “Sinema bir panayır barakasından doğdu ve bir tema aracı olarak ortaya çıktı. Bir araştırma yapsak halkın çoğunluğu onun bir temaşa (izleyerek eğlenme) aracı olduğunu bize söyleyecektir. Birçoklarının tiyatrodan, sirkten ya da operadan ayırt edemediği, ancak ayrıntı olarak daha eğlendirici bulduğu bir araçtır...” (Onaran, 1994:11)

Sinema yirmi birinci yüzyıla kadar uzanan endüstrileşmiş kültürel yansımanın bir parçası olmuş bir sanat biçiminin ilkidir. Lumiere kardeşlerin “cinematographer” sinematograf makinesi adını verdikleri ve 1895'te Fransa'da patentini aldıkları makine fen ve teknolojinin getirdiği yenilerle birlikte büyük değişimlere uğramıştır.

Babalarının aldığı “kineteskop” makinesine merak salan Lumiere kardeşler donuk fotoğraf karelerini canlandırmayı amaçlarken icat ettikleri sinematograf makineleriyle ard

arda gelen 16 karelik fotoğraflardan oluşan ilk sinema yapıtı olarak bilinen “Trenin Gara Girişi” Fransa’da Grand Cafe’de zenginlere özel gösterimle halka açılmıştır.

“Fransa’da kurulan Pathe Company sinemanın bu ilk döneminde en önemli Fransız film yapım şirketi oldu. Film pazarı üzerinde Fransız egemenliğinin artmasının en önemli nedeni de bu kuruluştu. Sinema dalında Amerika ve Avrupa arasındaki rekabet 1. Dünya Savaşı ile birlikte sona ermiş ve Hollywood’un tekelci stüdyo dönemi başlamıştır” (Teksoy, 2005:13).

Sinema, farklı düşüncüleri, farklı duyguları, farklı yaşam biçimlerini, farklı gelenek ve göreneklerin, farklı kültürlerin bir perde ekranında en etkili bir biçimde paylaşılmasına olanak sunan ve izleyiciyi başka bir dünyanın içine çekerken psikolojik, sosyal, siyasal ve sosyolojik olaylar bütününe açıklık getiren estetik değerleri de göz önünde bulundurarak kendi özgün anlatımını halka sunan sanat dalıdır.

Sinema bir araç olarak, dış dünyadan uzaklaştıran eğlence aracı olmasının yanı sıra, eğitici, öğretici, bilimsel araştırma ve propaganda aracıdır. Sinemanın kitleler üzerindeki gücü diğer kitle iletişim araçlarıyla kıyaslanamayacak kadar büyük bir etkiye sahiptir. Sinema filmlerinin lüks sinema salonlarından, köy meydanlarının açık hava sinemasına, farklı şehirlere ve ülkelere ulaşabilmesi açısından oldukça geniş bir kitleye hitap etmektedir. Fiyat uygunluğu bakımından kolayca elde edilip izlenmesi ve çoğaltılma imkanı dolayısıyla sosyal açıdan eşsiz bir araç olduğunu göstermektedir.

Sinemanın etkin bir araç olduğunu gören politikacılar sinemayı propaganda aracı olarak dünya savaşları dönemlerinde insanları etkilemek için sinemayı kullanmışlardır. İkinci Dünya Savaşı süresince Avrupa’da çekilen filmlerin türlerinde değişimler başlamış ve genellikle siyasal iktidarın ideolojisini yaymaya yönelik bir tarza bürünmüştür. Savaş dönemlerinde devletlerin desteklediği filmler dışında film çekebilmek çok zorlaşmıştır. Devletin baskısı ve sansürü özgür bir sinema endüstrisinin önünü kapatmıştır. Savaş yıllarında Amerikalı sinemacılar savaşın değişik cephelerini tanıtan filmler yapmışlardır (Yılmaz, 2007:60).

Sinema ondan yüzyıllar önce var olmuş resim, edebiyat, müzik gibi sanat yapıtlarıyla yarışacak düzeyde eserler vermiştir. Dünya tarihine bakacak olursak sinema en hızlı gelişim gösteren sanat dallarından biri olmuştur. Sinema zamanın gerçekliğini hem yansıtmıştır hem de zamanda gerçekliğe bir boyut kazandırmıştır. Dünya toplumunun hayallerine ve düşüncelerine yeni bir yön vermiştir.

Sinema aynı zamanda bütün sanat dallarına yön vermiş ve kendi içinde sanat dallarını bir bütün haline getirmiştir. Müziğin ritmini, resmin derinliği ve perspektifini, tiyatrunun dramatiksel yapısını bir çatı altında toplayarak hareketli görüntülerin en özgün halini oluşturmuştur.

Nijat Özön, sinemanın hem görsel hem işitsel dizgiler bütünü olduğunu ve bu yönüyle sinemanın çok yönlü bir kitle iletişim aracı olduğunu vurgulamaktadır.

Sinema dünyada yaşanan olayları, bilgileri saptayıp bunları yine dünyanın dört bir köşesine yayan iletişim, bildirim aracıdır. Sinema görsel ve işitsel, düşünceleri ve duyguları aktaran; gerçek ya da kurmaca bir evren yaratan anlatım aracıdır. Sinemanın kendine özgü bir dili vardır. 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 kullanılabilmesinden dolayı inandırıcılığı ve etkisi büyük olduğundan propaganda araçlarının en güçlüsüdür (Özön, 2008:7-8).

1.2.1. Sinemanın Doğuşu

Sinema sanatının tarihine baktığımızda Edison'un Kinetoscope'u 1891 yılında icat etmesinden Lumiere kardeşlerin Kinetoscope'u geliştirmesiyle birlikte "cinematographe" makinesiyle 1895 yılında zenginlere yaptıkları ilk ücretli gösterimden öncesi olan sinema dönemini de incelemek gerekir.

"Teknolojinin gelişmesi ve yapılan bilimsel çalışmalarda sinemanın keşfinde yardımcı olmuştur. 1824 yılında Peter Mark Roget,16 gözün bakılan şeydeki hızlı parlaklık değişimlerini izlemede yetersiz kaldığını kanıtlamıştı. Işıklı uyarıcının, kısa aralıklarla ve gerekli hızla yanıp sönecek biçimde kullanılması halinde sürekli bir aydınlık izlenimi ortaya çıkıyordu. Böylece Roget, "hareketli nesnelere açısından görüntünün sürekliliği" kuramını ortaya attı. Zihnin, hareket olmayan yerde hareket algılaması, algı kuramları üzerinde kökten bir değişime neden oldu" (Abisel, 2003:16).

Roget'in sinema üzerine yaptığı bilimsel çalışmalardaki bu özellik fotoğrafın keşfedilmesinden öncede biliniyordu. Phenakistoscope 1832'de, zoetrope ise 1934'de icat edilmişti. Bu optik aletlerde de temel seviyede hareketlendirilen görüntüler oluşturulmuştur. İngiliz asıllı Edward Muybridge fotoğrafçılık ve sinemanın gelişmesinde büyük katkı sağlamıştır. Muybridge, ilk ardışık fotoğrafları çekmiş hatta ilk hareketli resimleri çekmiş ve göstermiştir. Atların koşusu esnasında 24 kamerayı kurmuş, koşu pistine her makineye ayrı ipler bağlamış ve koşu esnasında atlar her ipi kopardıkça görüntüleri alınmıştır. Böylelikle ardı sıra 24 kare yakalamıştır. 1/1000 örtücü hızda pozlama elde etmiştir.

1888'de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sistemi geliştirdi ve bu alete Praksinoskop adını verdiği aletiyle deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri

düzenledi. Gösterilerine de müzik eşlik ediyordu. 1892 yılında Thomas Edison kinetrograf adlı çekim makinesinin telif hakkını tescil ettirdi fakat kineteskop makinesi filmleri görmeyi sağlasa da görüntüyü ekrana yansıtamadığı için tek bir seyirci tarafından izlenebilmekteydi. Lumiere kardeşler Edison'un kineteskop makinesini geliştirerek sinematograf makinesini icat etmiş ve 28 Aralık 1895'te Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösteriler yapmaya başlamışlardır. Lumiere kardeşlerin avantajı aynı aygıtla hem görüntü alabilme hem de projeksiyon sağlamasıdır. İlk filmleri ise Lumiere Fabrikalarının Çıkışı'dır. Çektikleri filmlerde herhangi bir oyunculuk gibi öğeler yer almamaktadır. Lumiere kardeşlerin filmleri, gördükleri ilgi çekici olayları ve yerleri bir gözlemci gözüyle yerleştirdikleri makineleri bir noktaya koyarak kayıt altına aldığı hareketli görüntülerden oluşuyordu.

1.2.2.1. Sessiz Sinema Dönemi

Sesin henüz sinemaya girmediği dönem, sinema tarihçileri ve akademisyenler arasında sessiz sinema dönemi olarak bilinir. Sesin sinemada yer almadığı dönemin sinemada olumlu etkiler yarattığı da görülmüştür. Sinemada jest ve mimiklerin yoğun kullanıldığı, sesin eksikliğini estetik ve biçimsel ayrıntılarla görüntülerin ifade edildiği bir dönem olmuştur. Bu da sinemada estetik ve biçimsel yapının, oyunculara ise ifade yeteneğinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Diyaloglar görüntüyle senkronize bir halde verilmiştir. Ses etkisinin yerini farklı başlıklar almıştır. Sesin olmaması nedeniyle hikaye konuları ve bazı önemli diyaloglar ekranda başlıklar halinde verilmiştir. Sessiz tiyatro film severler tarafından beğenilmiş ve onlar sayesinde saygınlık kazanarak bir sanat haline gelmiştir.

İlk yirmi yılında sinema endüstrisi teknik ve estetik anlamda ortaya çıktığından beri büyük bir hızla gelişme göstermiştir. 1895 yılından bir yenilik olarak adlandırılan sinema 1915 yılıyla birlikte yerleşik bir endüstri haline gelmiştir.

Sessiz sinema döneminde filmler bir dakikalık ve tek planlardan oluşan görüntülerdi. Ve sinema senaryo olmadan açık havada çekilmiş belgesel türde ürünler vermiştir. Sessiz sinema, beraberinde kurgunun gelişmesinde, yaratıcılığın ve imkanların zorlanmasında tiyatrodan sinemaya geçmesine olanak sağlamıştır. Mizansenler devreye girerken kurguyla yeni bir gerçekliğin tanınmasını sağlar. Seyirci sözlerden çok bir biri ardını takip eden görüntülerin oluşturduğu anlam dizesine ve oyuncuların mimiklerinden anlam çıkarmaya odaklıdır. Sessiz sinema dönemi bir nevi görüntülerin yazmış olduğu bir romandır.

“ 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”(Tekeli, 1993:9).

1910’ların gelmesiyle birlikte ilk uzun metrajlı filmlerde beyaz perdede yerini almıştır. Karmaşık anlatımları incelemek adına farklı anlatım teknikleri ve kuramlar ortaya çıkmıştır. Sürekli aynı hareketli resimleri görmekten rahatsız olan seyirci yeniden öykülü filmlerin ortaya çıkmasıyla seyirci yeniden kazanılmıştır. 1907 -1913 yılları arasında sinema endüstrisi Avrupa ve ABD’de kapitalist sistem biçimini örgütlemeğe başlamıştır. Yeni gelen talepler doğrusundan uzun metrajlı sinematografik dili olan filmler yapılmaya başlanılmıştır. Bununla birlikte kameraman, ışıkçı, sesçi, oyuncu, yönetmen gibi iş bölümü kavramları ortaya çıkmıştır. Sinema endüstrisi bunlarla birlikte ileriye doğru adım atmıştır. Yıldız oyuncu kavramı üzerine çekilen filmler popüler filmlere dönüşerek izleyici kitlesinin daha önce karşılaşmadığı hüzn, sevinç, öfke, korku, gibi duygusal katılımı ön plana çıkarmıştır. Aristoteles’in “katarsis” yani “rahatlama” kavramıyla izleyiciyle arasında özdeşleşme bir nevi kendine bağlama bağı kurmuştur.

Griffith, sinemanın eğlence amacı gütmesinden anlatım aracına dönüşmesi ve yükselmesinde en önemli isimdir. Filmde yapımın temel aşamalarını yerleştirirken duygu ve düşünceleri de perdeye yansıtmış ve filme yön veren yönetmeninde önemini vurgulamıştır. Griffith’in “Bir Ulusun Doğuşu” adlı filmi ile sinemanın bir sanat olduğunu ispatlamıştır.

Almanya’da yaşanan savaş dönemi sonrası 1920’lerde siyasal ve toplumsal kargaşalar dışavurumculuğu ortaya çıkarmıştır. İngiltere’de ise savaş sonrası çöküş gösteren sinema endüstrisi Almanya’da bir devrimi andıracak nitelikteydi. İngiltere’de gösterime giren filmlerin çoğu Amerikan yapımıydı. Bu durum 1927’de çıkartılan yasa sonrası düzeltilmeye çalışılmıştı.

“Potemkin Zırhlısı” ve “Grev” filmlerinin yönetmeni Eisenstein gibi Sovyet kuramcılar sinemanın bir sanatsal statüye sahip olduğunu düşünüyor ve buna kavuşması için elinden gelen çalışmaları bu yönde sürdürüyorlardı. Eisenstein, montajda ve kurguda bir çok yeni teknikler geliştirmiştir..Kurgunun temellerini geliştirdiği bu tekniklerle atmıştır.

2.2.2.2. Sesli Sinema Dönemi

Sessiz sinemada eksikliği duyulan ve anlatımda yetersizlik, karakterlerin kişiliklerinin belirlenmesinde ve yorumlamalardaki eksiklikler sinemaya sesin girmesinde en önemli etken oldular. Bu nedenle sessiz sinema döneminde daha basit konulu filmler yapılmıştır.

Sinema endüstrisinin gelişmesiyle birlikte 1920'li yılların sonunda senkronize halde ses ve görüntüye geçiş yapılmıştır. Sessiz sinema döneminde de tamamen sessiz bir film söz konusu değildir. Ortama uygun seslere yer verilirdi. Arka planda keman, piyano gibi müzik aletleriyle de müzisyenler sinema gösterimlerine girerek canlı bir şekilde perde de gerçekleşen eyleme göre ses efekti katarlardı. Ve ara ara konuşmalar kesilerek durumu anlatacak alt yazılar verilirdi. “ Plastik anlatımın sessiz sinemanın sınırlarını zorlamasından dolayı ortaya çıkan ses, bakıldığında sessiz sinemadan doğmuştur” (Nowell, 2008:245-249).

Sesli filmin beyaz perdeye girmesiyle birlikte izleyiciler bu durumdan memnun kalmış, yapımcılar tatmin edici kazanç sağlamasına rağmen uzun süreli olmayacağı ve izleyicilerin eski sessiz sinemaya dönmek isteyecekleri düşünülmüştür. 1910'da West Orange'nın tanıtım toplantısına röportaj veren Edison'da olumsuz düşüncelerini şöyle dile getirmiştir: “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. Bu projeyle zamanımızı harcadığımızın biz de farkındayız” (<http://www.focusdergisi.com.tr/kultur/00245/>) demişti.

Warner Bros, sesli film teknolojisinin gücünü keşfedebilen tek stüdyoydu. Vitafon adını verdikleri makinelerinde disklere sesi kaydediyor ve sessiz sinemada kullanılan makineyle birlikte uyumlu şekilde kullanıyorlardı. Bunun sonucunda canlı müzik için müzisyen çağırıyor ve onlara yüksek bütçelerde ödememiş oluyorlardı. 1927 yılında “The Jazz Singer” filmiyle birlikte izleyicileri ve dinleyicileri kendisine hayran bırakmıştı. New Yorklular tarafından hem izlenildi hem dinlenildi.

Sinemaya sesin gelmesiyle birlikte sinema yeni bir döneme girmiş, sesli sinema izleyiciler tarafından büyük ilgi toplamış, estetik algıdan çok işitsellik ön plana çıkmıştır. Sessiz sinemadaki tipler yerine karakter önem kazanmıştır. Senaryo yazarları için de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem sesi güzel olmayan yıldızlarında sonunu getirmiştir.

Sesli sinemada izleyici sayısının gün geçtikte artması üzerine Hollywood film endüstrisine hizmet veren tüm yapım şirketleri sesli sinemaya geçmişlerdir. Ancak sesli sinemaya geçilmesi teknik ve estetik sorunları da beraberinde getirmiştir. Mikrofonların ağır olması, kameraların motor sesinin kaydedilmesini önlemek için kabinlere konması bunun beraberinde getirdiği kamera hareketlerinin kısıtlanması ve filmlerin daha durağan konuşmalardan ibaret olmasına neden olmuştur.

Ezberi ve diksiyonu iyi olmayan oyuncular yerine tiyatro deneyimi olan oyunculara ve yönetmenlere yer verilmiştir. Sesli sinemada verilen eserler tiyatro piyeslerinin uyarlamalarına döndüğü için sinema bir nevi ilk dönemlerine dönmüş ve bir tiyatrolaşma söz konusu olmuştur. Sesli sinemanın beraberinde getirdiği sorunlardan biride yurt dışı pazarıydı. Sessiz sinema tüm ülkelerde gösterime rahatça girebiliyorken sesli sinemada “dil” büyük bir sorun haline gelmiştir. Film pazarı dil nedeniyle kısıtlanınca film pazarı dağılmaya başlamış ve ne kadar dilde film çekiliyorsa o kadar pazara bölünmüştür. Bu durum film çekiminden sonra gerçekleştirilen görüntü üzerine eklenen ses yani dublaj teknolojilerinin gelişmesine kadar devam etmiştir. Dublajın sinema hayatına girmesiyle birlikte sesli sinemanın getirdiği kısıtlamaların bir kısmı da ortadan kalkmıştır.

Sesin sinemaya girmesiyle birlikte sinema salonlarının dizaynını, ses yalıtımı gibi birçok teknik sorunu da beraberinde getirmiştir. Akustiğin önem kazanması ise sinemadaki sesin psikolojik olarak gerçekliğe yakın olma duygusuyla birlikte olmuştur. Ses görsel anlatımı destekleyici olarak ikinci planda yer alırken, tiyatrodan gelen yönetmenlerin çoğu görsellikten çok sese ve konuşmalara önem vermiştir. Fransız sinemasında ses ilk defa görsel anlatımın tamamlayıcısı olarak yer almıştır.

Fransız sineması dünya genelinde yaşanan ekonomik krizden de diğer ülkeler gibi etkilenmiştir. Bu nedenle sesli sinemaya geçiş dönemi Fransız sineması için kolay olmamıştır. Buna rağmen Marcel Carne gibi başarılı yönetmenlerde bu kriz döneminde başarılı eserler vermeye devam etmiştir. Fransız sinemacılar “Şiirsel Gerçeklik” adını verdikleri görüşü benimsemiş ve sinemanın özgün bir dili olmasını gerektiğini, toplumsal içeriğin filmde ön plana çıkması gerektiğini savunmuşlardır.

Bu düşünceleri filmlerinde gündelik yaşamı, ideolojik ve toplumsal sorunları, ülkede yaşanan çatışmaları ve beraberinde getirdiği sorunlara yer vermişlerdir.

Sesli sinemaların yaygınlaşması, Almanya’da sessiz sinemaların durgunlaşmasına sebep olmuştur. Nazilerin iktidara gelmesiyle birlikte iyi yönetmenler ABD’ye yerleşmiş ve Alman sineması büyük kayıp vermiştir. Almanya Milli Eğitim ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Sovyetler Birliğinin düzenini oturmasında sinemanın etkisini görmüş ve yeni atılımlar yapmıştır. Bu atılımların ardından Alman sinemasında Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı, Clarence Brown’un Anne Karenina’sı gibi filmlerin örnek alınmasıyla birlikte Alman sineması kısa bir süre içinde gelişme göstermiştir.

İngilizler bu dönemde uluslararası sinema pazarlarına yönelip insan ilişkilerini konu alan, romantik, gerilim, tiyatro uyarlamaları içeren ve toplumsal yapısına göre filmler üretmişlerdir. İzleyicileri daha kolay etkileyebilmek adına ve salonlara çekebilmek için filmlerde daha yüzeysel ve dramatiksel çelişkilere yer verilmiştir.

Sinema sesli döneme geçtikten sonra romanlarla yarışacak düzeye gelmiş ve zamanla anlatı estetiğine doğru yönelimler göstermiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra İtalya’da demokratik düzenin oturmasından sonra sinemada toplumsal sorunlara farklı bir bakışı getirecek yeni filmler üretilmeye başlanmıştır. Sinema sadece eğlenme aracı olmaktan çıkarak halkın sorunlarına yönelen filmler yapılmıştır. Alessandro Blasetti, Rossellini gibi yönetmenler savaştan sonra halkın işsizliği ve yoksulluğu gibi “Yeni Gerçekçi” filmler yapmışlardır.

1950 döneminde Hollywood sineması geleneksel türde ürünler vermeye devam ederken, Fransız sineması Yeni Dalga, İngiltere sineması Özgür Sinema ile yönetmenin öneminin farkına varmış bir filmin gidişatının yönetmenin kişiliği doğrultusunda ilerlediğini anlamıştır. Bunun sonucunda tür filmleri yapılmaya başlanmış ve sesin gerçeklik duygusu çatışma sahnelerinin gerçeğe yakın kullanıldığı gangster tarzda filmlerin yapılmasına da zemin hazırlamıştır.

1960 yıllarında Türkiye’de yaşanan siyasi ve ideolojik sorunlar neticesinde gerçekleşen darbe dönemine girilmiştir. Türkiye’de darbe dönemi sonrası olarak değerlendireceğimiz yıllarda Metin Erksan’ın “Toplumsal Gerçekçilik” olarak adlandırılan anlayışıyla yeni türde çeşitli filmler üretilmiştir. Bu anlayış doğrultusunda Gecelerin Ötesinde ile başlayarak Fakir Baykurt’un romanlarından esinlenen Yılanların Öcü ve Acı Hayat gibi uyarlamalarla devam etmiştir.

70'ler dönemi binlerce insanın hayatını kaybettiği ve politikacıların skandallar yüzünden güvenilirliğini kaybettiği zamanlardı. Bu dönem filmlerde de etkisini gösterdi ve savaş karşıtı birçok film yapıldı.

60'lardaki sansür uygulaması 70'lerde etkisini kaybetti ve seks, şiddet, korku gibi öğelerin sinemaya rahatça girdiği bir dönem başladı. Demokrasinin sinemaya yansımalarıyla birlikte sinemacılar politik yönlerini ortaya koyarak tavır sergileyebilirken, cinsel tercihlere saygı duyulmasının gerektiği ve transseksüellerin yaşamlarını konu alan filmler yapıldı. Sinemada yaratıklar ve mumyalardan çok insanın korkutucu olabileceği anlaşıldı. Korku sinemasında yaratıkların konu alındığı filmlerin yerine kanın ve vahşetin yer aldığı bol katliamlı filmler yapıldı.

70'lerin sonunda kitle iletişim araçlarının hayatımızda etkin rol oynaması ve giderek yayılması sinemanın sarsılmasına neden olmuştur. Önce radyo ve onu takip eden televizyon ve videolar oldu. Televizyonlarda yayınlanmaya başlayan kısa dizilerle birlikte seyirci rahata alıştı ve evlerinde bir yere gitmeden izleyebilecekleri her evde bir sinema dönemi ortaya çıkmıştır. Sorun yalnız boşalan sinema salonları değil, tüm dünyada gerçekleşen ekonomik ve politik sorunları da beraberinde getirmiştir. Televizyon aracılığıyla toplumlar birbirlerinin kültürlerinden etkilendiği gibi kültürel değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Bu durum sarsılan sinema endüstrisinde yeni düzenlemelere gidilmesine neden olmuştur.

Sinema bir endüstri dalı olmasının yanı sıra aynı zamanda bir sanat dalıdır. Sinemanın temelini oluşturan teknolojidir. Teknoloji ve sanatı birleştirerek sinemada teknolojiyi yaratıcılığın bir aracı olarak kullanmışlardır. Sinema endüstri dalı olmasının yanı sıra aynı zamanda bir kültür olayıdır. Bu nedenle serbest piyasanın bir ürünü olmaması için sunu-istek ilkesiyle baş başa bırakılmamalıdır.

Bu nedenle sanat, kültür ve düşünce özgürlüğü ilkesini benimsetmek, sinemayı korumak, desteklemek ve önlemler alınması gerektiği bilincini toplumlara empoze etmek gerekmektedir.

1.3. Uyarılama Kavramına Genel Bakış

Sinemanın öykülü anlatıma geçmesiyle birlikte tiyatro oyunları beyaz perdeye aktarılmıştır. Sinema endüstrisinin ilerlemesiyle kısa gündelik hayatın beyaz perdede

aktarılması yeterli olmadı ve sinemadan daha eski olan tiyatrodan yararlandı ve tiyatrodan sinemaya uyarlamalar gerçekleştirildi. Sinemada kısa anlatımlı hikayeler yerini uzun öykülü filmlere bıraktınca romandan uyarlamalar gerçekleştirildi. Sinema ve edebiyatında amacı estetiğe hizmet etmektir. Estetik kaygıları ve derinliği, çevresinde olup biten olayları ve insan ilişkilerini baz almaktadır. İkisinde de gerçeğe yakın hisler insanın dramatik yapısına hizmet etmektedir.

“19. Yüzyılda ortaya çıkan bir sanat dalı olarak sinemanın, edebiyat, tiyatro, resim ve müzik gibi köklü bir geçmişe sahip olan sanat dallarının yanında epey genç olması, kendinden önceki bu sanat dallarından etkilenmesine ve bunun da etkisiyle diğer sanat dallarıyla kıyaslamaya sokulmasına neden olmuştur. Sinemanın ilk yıllarında seri olarak üretilmeye başlayan filmlerde, eski masal ve öykü biçimlerinden oldukça yararlanmışlardır. Kimi yapımcı ve yönetmenler birebir uyarlamalar yaparken kimileri de kaynak eseri ayrıntılı bir film sinopsisi olarak kullanmışlardır. Yapımcılar romancılara karakter, ana fikir ve atmosfer yaratımı konularında başvurmuşlardır” (Mirza, 2016:41).

Bu kadar birbirlerine yakın oldukları kadar onları birbirinden farklı kılan özellikler de vardır. Sinema ve edebiyatın dil yapısının birbirinden farklı olması gibi. Sinema dramtiksel yapıyı anlatırken kullandığı dil öncelikle görseliktir. Sinema filminin bir karesi bile yalnız diyalogdan ibaret değildir. O sahnede kullanılan renkler, kıyafetler, mekan – zaman, bakışlar hatta bir nesne bile bir çok şeyi anlatabilir. Roman gibi edebiyat sanatında ise kelimeler dans eder. Yer ve zaman, kişinin karakteri, nasıl giyindiğini gibi olaylar kelimeler yardımıyla zihinde görselini oluşturur.

Griffth bu konuyla ilgili olarak; “ Dickens da öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle... Ancak benim yaptığım, görüntüyle bir öykü anlatmak, tek ayırım bu...” demiştir. (Chiarimi, 1968:196)

Uyarlamaların çıkış noktası aslında sinema endüstrisinin izleyici potansiyelini düşürmemek istemesi ve izleyici kaybetme korkusu olmuştur. Bu da sürekli film üretme zorunluluğu oluşturuyor, senaryo yazarlarının da özgün senaryo yani içerik üretmesini zorlaştırıyordu. Bu nedenle sinema, tiyatro, roman hatta şiir ve resim gibi sanat dallarından faydalanmak zorunda kaldı. Hatta sinema için kısa kısa öyküler yazıldı. Şiirden esinlenerek içerikler oluşturuldu. Herkesin bildiği Vermeer’in İnci Kúpeli Kız tablosu öncelikle romana konu olmuş sonra ise sinemaya uyarlanmıştı. Sanat dalları birbirinden esinlenerek yerlerini bir başka sanat dallarına bırakmış ve farklı açılardan yorumlanmıştı.

Uyarlamaların nasıl olması gerektiği ise tartışma konusu olmuştur. Romanın veya bir tiyatro eserinin birebir beyaz perdeye aktarılmasının yanlış olduğu, uyarlamayı aktaran senaryo yazarının kendinden bir parça özgün senaryo oluşturması ve farklı bakış açısına yer verilmesi gerektiği eleştirilen tarafından tartışma konusu haline gelmiştir. Eleştirilenlerin bir kısmına göre eserlerin orijinalinin tamamen yıkılması gerektiği, metinden görsele aktarılırken farklı bir şekilde sunulmasıyla ancak gerçek sanatsal başarının elde edileceği düşüncesidir.

Keith Cohen'e göre uyarlama yapılan metin sinemanın özelliklerini taşımalıdır. Roman ve tiyatronun sinemaya geçerken sinemanın dil yapısına göre düzenlemelere gidilmesi gerektiğini savunmaktadır. Çünkü her sanatın kendine özgü bir dili vardır. Farklı bir sanat dalına dönüşürken o sanat dalının özelliklerine uyum sağlamalıdır. Sinema diline iyi bir şekilde aktarılmış metinlerin sinemada daha çok başarı elde ettiği görülmektedir. Kimi eleştirilenler ise eserin farklı bir bakış açısıyla yapılandırılmasının o eserin sahibine saygı duyulmadığını ve eserden uzaklaşabileceğini düşünmektedir (Susam, B.T.:5).

Uyarlamaların diğer filmlere oranla daha çok ilgi görmesi daha önceden izleyiciye sunulmuş ve beğeni elde etmiş olması filminin de ne denli ilgi çekeceğinin bir ön gösterimidir. Yapımcıları da maddi açıdan mutlu etmesinden dolayı Amerika'da yapılan filmlerin çoğunluğunu uyarlamalar oluşturmaktadır.

1.3.1. Senaryo – Uyarlama İlişkileri: Benzerlikleri Ve Farklılıkları

Senaryo bir filmin ayrıntılarının yazılı olduğu metindir. Jest ve mimiklerin, nerede nasıl gerçekleştirilecek eylemleri ayrıntılı olarak anlatan çekim senaryoları da mevcuttur. Senaryo, özgün ve uyarlama olarak ikiye ayrılmıştır. Sinemada öykülü anlatıma geçilmesinin ilk yıllarında sinema edebiyat sanatlarına ihtiyaç duymuştur. Roman ve tiyatro metinleri sinema diline uyarlanarak piyasaya yeniden sunulmuştur. Özgün senaryo ise herhangi bir sanat dalından etkilenmeden senaryo yazarının sinemanın olanaklarını kullanarak düşündüğü konuyu yazıya dökmesiyle gerçekleşmektedir. Sinemanın olanaklarının ve etkisinin farkına varılmasının ardından çok sayıda özgün senaryo filme dönüştürülmüştür.

Buna rağmen sinema endüstrisi herhangi bir romanın ya da tiyatronun izleyici ve okuyucu kitle tarafından sevilip popülerleştirilmesi üzerine özgün senaryo yazımında zorluk yaşadığı durumlarda sanat dallarından faydalanarak uyarlama senaryolar düzenlenmektedir. Uyarlama, senaryonun özgün sinemadan farkı daha önce metine çevrilmiş fakat sinema için

yeniden işitsel, görsel ve kurgusal bağlamda sinema diline göre yeniden inşa edilmesidir. Senaryo kelimelerle ve çağın teknolojilerini kullanarak resim yapma sanatıdır.

Sinema sanatı, seyircinin perdede gördüğü kadardan çok daha fazlasını vermektedir. Dolayısıyla senaryo yazılırken edebi anlatımdan çok görsel anlatıma yönelmektedir. Dramatiksel duygular, verilmek istenen mesajlar ve düşündürülmek istenilen durumlar görsel algılar kullanılarak dışsal işaretlerle verilmektedir.

Onaran'a göre sinema dili görsel ve işitsel bir dili beraberinde getirdiğinden sinematografik öğeleri kullanma zorunluluğu vardır. En iyi kadın - en kötü adam, yoksul bir aile - zengin bir aile, en güzel kadın - en güzel adam gibi durumlar kişiden kişiye farklılık gösterdiği için bu durumlar seyirciye anlatılmak istenirken sinematografik öğeler kullanılarak seyirciye yansıtılır. Edebi metni okurken okur metindeki kişileri zihinlerinde canlandırdıklarından, edebi eserler sinema filmi haline geldiğinde zihinlerinde canlandırdıkları kişilerle örtüşmediği için uyarlamalarda izleyicide bir şeylerin eksik kalma ihtimali vardır.

Senaryo, bir filmin en başyapıtıdır. Senaryo, bir filmin başarısını etkileyen en önemli unsurların başında gelir. Filmin başarılı ya da başarısız olması senaryoda görsel ve işitsel öğelerin ne kadar kullanıldığıyla da doğru orantılıdır. Kimi zaman senaryo yazarları yönetmenlerle birlikte senaryoları yazmaktadırlar. Yönetmenler film senaryolarına katkıda bulunduğu gibi kendi senaryolarını da yazdıkları olmuştur.

Senaryo, sesli filmler çekilmeye başlandıktan sonra ortaya çıkan ve teknik imkanların sinemada her geçen gün daha fazla kullanılmasıyla gittikçe önem kazanan türdür. Senaryolar filmlerin çekilmesine temel oluşturmuşlardır. Senaryo, filmin sadece ilk yapı taşıdır. Bir binaya benzetecek olursak mimarın çizdiği evin projesi senaryo gibidir. Bunun devamında gelecek olan tuğlanın kalitesi, betonun kullanımı, alt yapısı ise binanın devamının sağlam olup olmayacağını belirlemektedir. Senaryoyu tamamlayacak ise ışık, ses, hava şartları, oyuncunun oyunculuğu gibi başarının devamını etkileyecek unsurlardır. Filmin başarısı senaryonun başarısıyla birlikte tamamlayıcı öğelerinde başarılı olması gerekmektedir.

Edebi eserlerde yazar tek başına rol oynar. Karakterleri, zamanı, kostüm tasvirlemeleri yalnızca yazarın düşlediğinin kelimelere dökülmüş halidir. Yazardan sonra eser yayıncıdan okuyucuya geçer. Zaman okuyucuya bağlıdır. Hikayeyi ne zaman sonlandırmak isterse o zaman sonlandırır. Sinema filminde yazılan senaryoda yazar tek başına rol oynamamaktadır.

Film bir ekip işidir. Senaryo öncelikle yapımcıya kabul ettirilmektedir. Yönetmenler çerçevesinde yoğurulup sinematografik öğeler, kurgusal sıralamalar, teknik gereksinimler, oyuncunun oyunculuk başarısı gibi ekip bütünlüğü ve ekip başarısını da peşinde getirmektedir. Sinemanın kısıtladığı bir zaman dilimi vardır. Geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman o kısıtlanmış zaman diliminde gerçekleşmektedir.

“Romanda olduğu gibi, sinema yapıtının üstü kapalı estetiği de özellikle hikaye tekniğinden yola çıkılarak açığa vurulabilir. Film kendisini her vakit belli ölçüdeki bir dikdörtgen yüzey üzerindeki görüntüde, gerçeğin parçalarının sıralanması olarak gösterir; bu görüntünün "anlam"ını, seyir sırası ve süresi belirler. Modern romanın nesnelciliği, deyiş bilimin doğrudan doğruya dilbilgisiyle ilgili yönünü asgariye indirerek, deyişin en gizli özünü açığa vurmuştur” (Bazin,1966:167).

Edebi yazınsal yapıtların sinemaya uyarlanmasında meydana gelen başarısızlıklar romanın geniş çerçeveli ve yoğun malzemesinin sinemanın dar çerçevesine sıkıştırılmasından kaynaklanmaktadır. Romanın içsel yapısı sinemadaki karakterlerin konuşmasından çok daha fazlasını içermektedir. Romanda yazar bir karakteri, varlığı veya nesneyi, gelişen olay çerçevesini anlatmak için sözcüklerde betimlemeler yaparak birçok sözcüğe başvurur ve bunu sayfalarca anlatabilmektedir. Sinemada ise bir olayın gelişimini anlatması, karakteri yansıtması ve bir nesneyi anlatması zamanın sınırlılığından ekonomik davranması gerekir ve bütün bunları tek bir görüntüye sığdırabilmektedir.

Edebi metinlerde doğayı anlatırken yazar, bunu bir ya da iki sayfada tasvir ederek yazabilmektedir. Fakat sinemada ise bütün bunlar birkaç saniye en fazla birkaç dakikada gösterilmektedir. Duyguların anlatımı yazınsal metinlerde daha kolay dile getirilirken sinemada duyguların anlatımı daha zordur. Bu yüzden sinema somut şeyleri anlatmada, edebi metinler ise soyut şeyleri anlatmada daha başarılıdır.

Senaryo yarı edebi çalışmadır aslında. Sonuç olarak senaryo ve edebi metinlerin benzerlikleri olduğu gibi farklılıkları da vardır. Birinde zihinde oluşturduğumuzu görmeye çalışırken, diğesinde gördüğümüzü düşünürüz.

1.3.1.1. Tiyatrodaki Temel Anlatı Yapısı Ve Anlatım Formları

Anlatı, farklı kültürlerde, edebi ve gündelik yaşam çerçevesinde, insanın zaman ve mekan içerisinde neden ve sonuç ilişkisine bağlı olarak gereksinim duyduğu olayları işitsel veya görsel olarak kimi zaman kitle iletişim araçları aracılığıyla dile getirme biçimidir.

Aristoteles'e göre, "anlatılar giriş bölümüyle başlayıp olayların karışması ve sonuç bölümünde yaşanan kargaşanın çözüme ulaşması beklenir." Aristoteles Poetika adlı eserinde sanatı taklit olarak nitelendirir.

"Bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritim, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir. Öyle ki, bu üçü ya ayrı ayrı ya da birlikte kullanılır. Örneğin, flüt ve kitara, aynı şekilde kaval çeşidinden olan sanatlar sadece harmoni ve ritim kullanırlar; dans sanatı ise harmoni olmadan yalnız ritmi kullanır, çünkü dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit eder" (Aristoteles, 1993:11-12).

Doğanın yani yaşamın sanat eserlerine ayna olması sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi yansıtmaktadır. Edebi eserler doğanın bir yansımasıdır. Kimi zaman olanı kimi zaman ise olabilecek olayları okuyucunun veya izleyicinin gözü önüne sermesidir. Sanat yapıtı yaşamın bir kopyası niteliğini taşımaktadır. Bu öykülenmeler Aristo'nun mimesis kuramına yakın olduğunu göstermektedir.

Mimesis, taklit edilmeyi ve gerçekliğin bir kopyasını özgürce ya da yaratıcı bir öykülenme ile yansıtması gibi geniş bir anlam çerçevesi içinde barınmaktadır.

Platon'a göre, " her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu bu dünyada var olan her şeyin ideaların iyi veya kötü taklitleri olduğu görüşünü ileri sürmüştür. İçinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz her şey bir taklitten ibarettir. Bizim dünyamızda, duyularımızla algıladıklarımızın dışında, bir de sadece zihnimizle algılayabileceğimiz bir idealar dünyası vardır. Asıl gerçek olan da bu idealarlardır. Bizim duyularımızla algıladığımız, her şey aslında, bu zihinle algıladığımız biçimlerin yansımalarıdır. Dolayısıyla sanatçının yaptığı da taklidin taklidinden başka bir şey değildir" (Turan, 2015:3).

Aristoteles, sözün araç olarak kullanıldığı sanatları incelerken gösterme yoluyla ve hikaye etme yolu şeklinde ikiye ayırmaktadır. Hikaye etmeyle taklit etme yolunda kahramanın deneyimleri ve yaşadıkları anlatılırken, gösterme yoluyla taklit etmede şairin kendisinin de olaya dahil olduğu durumları anlatmaktadır.

Aristoteles, Aristophanes ve Sophokles'in aynı sırada yer alması gerektiğini söylemektedir. Çünkü her iki düşünürde etkinlik ve dramatik eylem içinde bulunan kişileri

taklit etmektedir. Gösterme yoluyla taklit etme de hikayenin sözel anlatım kullanılarak değil eylemlerin canlandırılmasıyla gerçekleştirilmesi söz konusudur. Hikayenin anlatımı için karakterlere ihtiyaç vardır. Karakterlerde hikayeyi gelişen olay örgüsü içinde aktarırlar. Bu duruma da “dramatik anlatım” adı verilir.

Dramatik anlatımın diğer anlatım yöntemlerinden farkı insan yaşamına dair bir duyguyu, yaşanan bir sorunu, bir anı ve düşünceyi canlı kişiler tarafından canlandırılan karakterler aracılığıyla anlatma tekniğidir. Kimi zaman cansız ya da konuşma yetisi olmayan canlılarda bir tiyatro eserinde konuşturularak verilmek istenen mesaj ve düşünceler insanların taklit etmesi yoluyla tiyatro bir araç olarak kullanılarak izleyiciye aktarılabilmektedir.

Anlatım tarzları olarak, destan ve roman gibi edebi eserler hikaye ile anlatma yolunu kullanırken, tragedya ve komedyaya ise gösterme yoluyla anlatımı kullanmaktadır.

“Diegesiste hikâyeyi yazar anlatır; yani yazar, okuyucularına karakterlerinin düşüncelerini ve kendisinin ya da onların muhayyilesindeki her şeyi takdim eden anlatıcı görevindedir. Mimesiste ise karakterlerin düşünceleri ve içsel süreçleri, anlatılmaktan ziyade onların dışsal hareket ve edimleri vasıtasıyla gösterilir. Mimesiste anlatıcı tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi kaybolmuş gibidir; okuyucu, gördüklerinden ve duyduklarından hareketle sonuçlar çıkarır” (Dervişcemaloğlu, B.T:3).

Mimetik ve diegetik anlatım arasındaki fark, anlatıcının anlattığı olaya bağlı olarak değişmektedir. Anlatıcı zaman ve mekan bilgilerini, gerçekeşen olayları, karakterleri anlatan kişidir. Anlatıcının doğrudan olaya kendini dahil edip etmemesi o anlatımın diegesis ya da diegetik anlatım olarak sınıflandırılmasının temelidir. Diegetik anlatımda anlatıcının varlığı söz konusu iken, mimetik anlatımda anlatıcı yoktur. Diegetik anlatımda anlatıcı kendi ağzından olayları dile getirirken, mimetik anlatımda anlatıcı olayları oyuncular arasında gečen diyaloglar ve eylemler tarafından izleyiciye aktarmaktadır.

Diegetik anlatıma dahil olan masal, öykü, roman ve destanda olaylar aktarılırken bir kişi tarafından dolaysız yalnız bir anlatıcının varlığını görülmektedir. Antik Yunan döneminden günümüze de eserler epik, dramatik ve lirik olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır.

Epik anlatım türü diegetik anlatımı, dramatik anlatım türü mimetik anlatımı ve lirik anlatım türü insanın iç dünyasına yönelen öznel içerikli şiirleri kapsamaktadır. Epik anlatımın bir parçası olan destanlar, kahramanların olağanüstü olaylarını coşkulu, mitolojik ve tarihsel öğeler içeren uzun manzumlar olarak tanımlanmaktadır. Destanlar, kitaptan çok daha öncesine

yani sözlü kültüre dayanan eserleri oluşturmaktadır. Destanlar birbirlerinden bağımsız zamanlarda ve bağımsız olaylardan meydana gelmiş anlatılardır.

Tiyatronun büyü olayı, seyircilerin oyun esnasında kendini kaptırıp oyun değilmişçesine yaşamın içinde hissetmesidir. Gerçek zamandan uzaklaşıp kurmaca bir zamanın içinde kendilerini bulurlar. Mimetik anlatımın diğer anlatım türlerinden farkı yani izleyiciyi büyüleyen yani zamanlar arası geçiş yaptırabilme özelliğindedir. Dramatiksel anlatım çelişkileri, çatışmaları ve olayların peşi sıra gelmesi ve duyguların baskınlığı açısından yoğun bir anlatıma sahiptir. Dramatik anlatıma sahip olan tiyatro gibi türler insanların duygular arası katılımları istemesinden ortaya çıkmıştır.

Dramatik anlatım, yaşamda var olan insanların kırılma noktalarını karakterler aracılığıyla ortaya çıkarmaya odaklanmaktadır. İzleyiciyi etkileyen yanlar arasında özdeşlik kurabilme, yaşamda karşısına çıkabilecek olayları ya da karşılaştığı durumları karakterle kendi arasında bağ kurabilme ihtiyacı vardır. Dramatik anlatımda bu kırılma eşik noktalarına odaklanarak olayların gelişimi ve çözümü ile ilgilenmektedir. Aksiyon inandırıcılığını kaybetmemesi adına belli bir zaman dilimini geçmemeli ve mekansal değişiklikleri yer verilmemesi gerekmektedir.

Olay örgüsü, neden – sonuç çerçevesinde gerçekleşen olayların bütünüdür. Olaylar gerçekleşirken mantıksal doğrultuda devam etmeli her olay bir öncekinin sonucu iken bir sonra gerçekleşecek olayında nedeni olmalıdır. Mantıksal doğrultuda devam ettiği sürece izleyici akla uygun bulmasa bile inandırıcılık baskın gelecektir. Olay örgüsünde bütünlük sağlanmalıdır. Birden fazla konu ve karakterlerle anlatım olay örgüsünde dağınıklaşmaya neden olmaktadır. Klasik dramatik yapıda olay örgüsü üç aşamada gerçekleşir. Bunlar serim, düğüm ve çözümdür.

Özdemir Nutku'ya göre serim “oyunun öyküsünü seyirci için anlaşılabilir yapmak için verilen ek bilgidir. Yazarın olabildiğince erken bir noktada seyircinin ilgisini çekmesi gerekir; onun için de eğer gerekiyorsa oyun başlamadan önceki olayları da seyircinin bilgisine sunduktan sonra, olabildiğince çabuk ve ekonomik bir biçimde kişileri tanıtmaya yoluna gider. Ayrıca, oyunun teması ve bu temayla ortaya çıkan sorunlar oyunun yapısına organik bir biçimde işlenmiş olarak seyirciye açıklanır. Serim, yazarın ustalığı oranında fark ettirmeden ve aksiyonun gelişimi içinde gerçekleştirilir” (1997:171).

Antik Yunan döneminde serimler gösteriden önce anlatıcıların ya da koroların kişileri gelmeden önce sahneye çıkıp bilgi vermesi yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Düğüm (çatışma), oyunun seyirciyi oyuna bağladığı, aksiyonun, olayların gerilimin ya da duygusallığın çözüme ulaşmadan önceki kargaşasıdır. İzleyicinin heyecanını ayakta tuttuğu bir sonraki sahnede neler olacağına dair yorumlarda bulunduğu ve oyunla bütünleştiği aşamadır. Düğüm kahramanın yaşadığı olaylar karşısında çözüm bulamadığı ve sorun karşısında çaresiz kaldığı içsel ya da dışsal faktörlerin etkin olduğu durumdur. Düğümle çözüm arasında olayların beklenilenin aksine döndüğü noktaya “baht dönüşümü” olarak adlandırılmaktadır. Baht dönüşünü Sevda Şener, “ Olayların mutluktan mutsuzluğu ya da tam tersi yönde dönüştüğü nokta” olarak tanımlar” (Şener, 2008:35).

Aristoteles’e göre, “ Her tragedya bir düğüm, bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluştururlar; bütün geri kalan olaylar ise, çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşünden yapıtın sonuna dek olan bölümü anlıyorum. Böylece, örneğin Theodektes’in Lynkeus’unda yapıtın içine aldığı olaylardan önce olmuş olan her şey, çocuğun kaçırılmasıyla doğrudan doğruya bundan sonra beliren her şey, hep düğüme girer. Çözüm isei ölümle suçlandırılmadan başlayarak yapıtın sonuna kadar olan bölümü oluşturmaktadır” (1993, 51).

Çözüm bölümünde olayların gelişimiyle meydana gelen sorunlar yani çatışmanın yavaş yavaş çözüme ulaşmasıyla izleyicinin aklındaki tüm sorular yanıtını bulmaktadır.

1.3.1.2. Sinematografik Dil Ve Temel Anlatı Yapısı

Her sanatın kendine özgü bir dili vardır. Sinema sanatının 1960’lı yıllarda kendini yenilemesi ve yönetmenin bir sanatçı olarak kabul edildiği yıllarda “sinema dili” ortaya çıkmıştır. Her sanatçı kendine özgü bir dil ve anlatım tekniği geliştirmiştir. Sinema dilinin ortaya çıktığı dönemlerde yapısalılık ve gösterge bilimi gibi kökeni sanata dayanan kuramlarda kendini göstermiştir.

“Fransız Yeni Dalga sinema akımının öncülerinden olan Jean Luc Godard, sinemaya bir dil olarak bakmış ve bu dilin analizlerini yapmıştır. Sinema dilinin varlığını savunan Godard, bu dili kullanarak farklı öyküler kurmuş ve her yönetmenin kendine özgü bir dili olduğu iddialarında bulunmuştur” (Yıldırım & Aytakin, 2019:169).

Sinemanın ilk doğduğu zamanlarda belirli bir olay örgüsü ve hikayeleştirilmeye gidilmeden olağan durumlar kameraya alınmıştır. Lumiere Kardeşler’in çekmiş olduğu “Bir Trenin Gara Girişi” ya da “Fabrikadan İşçilerin Çıkışı” gibi. Sinema endüstrisi oluştuğu insanlar sinemaya yoğun ilgi göstermiş bunun sonucunda yapımcılar daha fazla merak duygusu uyandırmak için farklı yollar arayışına girmiştir. Bunun sonucunda Antik Yunan’dan bu yana izleyicisini koruyan tiyatro sanatı, sinemaya katkı sağlamış ve birçok tiyatro eseri

filme uyarlanmıştır. Sinema sanatının ve tiyatro sanatının var olan izleyicisi ortak noktada buluşturulmuş ve yeni bir izleyici kitlesi oluşturulmuştur.

Sinemanın geçmişine baktığımızda da sayısız roman ve tiyatro uyarlamaları ile karşılaşılacaktır. Bu durum artık okumaktan çok seyretmeye dayalı yaşadığımız deneyimlere dönüşmüştür. Edebiyat uyarlamalarında yazar ne kadar filmin yönetim kadrosu ile birlikte de çalışsa da izlediği filmin kendi edebi eserinden uzak ayrı bir sanat eseri olduğunu ve edebi eseriyle pek ilgisi kalmadığıyla karşı karşıya gelmiştir. Çünkü yazı dili yerini görsel dile bırakmıştır.

Sinema sanatı, zaman içinde gelişmiş roman ve tiyatro uyarlamalarının dışında kendi özgün senaryolarıyla teknik ve estetik olarak kendi dilini oluşturmuştur. Sinema da tiyatroda olduğu gibi dramatiksel yapı kullanılmıştır.

Öykü yazmak, seçilmiş bir tema çerçevesinde yoğunlaşmak, düzenlemekle birlikte insan hayatında yaşanan olaylara ya da yaşanabilecek olaylara biçim kazandırılarak yazıya dökülmesidir.

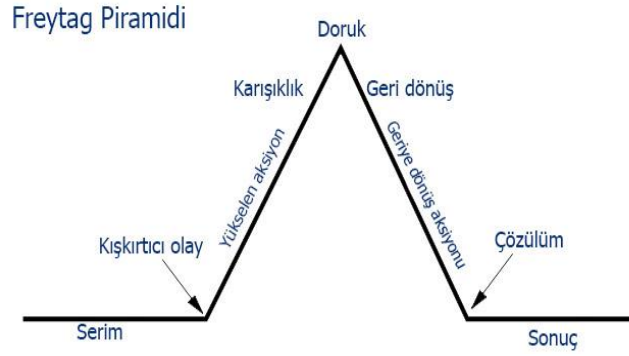
“Her sanat ürünü gibi, senaryo da bir düşünceyi, bir görüşü yansıtmak; izleyiciye belirlenen bir iletiyi, öğretiyi ulaştırmak, bir şeyler anlatmak amacıyla oluşturulur. Her sanatçı gibi, senaryo yazarının da diyeceği olmalı ve bunu ileride filme dönüşecek biçimiyle, kağıt üzerinde senaryonun kendine özgü yazım biçiminde sözcüklerle anlatmayı amaçlamalıdır.

Öykülü filmin amacı, insan düşünce ve hareketlerinin senaryo yazarının hayal gücüyle, gözlemleriyle düzenlediği bir öykü çerçevesinde film yoluyla ortaya konulmasıdır. Tema da, bu öykünün temelini, bel kemiğini oluşturur” (T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, 2007:14).

Dramatik anlatımda insan günümüz yaşantısında karşılaştığı aşk, intikam, hüznün, başarı elde etme gibi duygular öyküye konu almaktadır. İzleyici bu gibi yaşamsal deneyimlerle elde ettiği duyguları izlediği karakter ile kendini özdeşleştirip o dünyanın bir parçası olarak görür ve yeni dünyaları keşfetme olanağı duymaktadır. Karakterle kendi arasında bir bağ oluşturmaktadır.

Dramatik eğri, Antik Yunan’dan günümüze kadar gelen olayların iniş çıkışlarını, doruk noktası ve çözüme ulaşmasının öykü taslağını oluşturmaktadır. Dramatik yapıda eğri, neden – sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerler ve mantıksal çerçeve doğrultusunda gelişen öykünün düğüm yani doruk noktasından çözüme ulaşmasıyla birlikte sonuçlanan çatışmanın bütünü kapsamaktadır.

Şekil 1 Dramatik Eğri Çizelgesi



Kaynak: (<http://www.gokhanyorgancigil.com/?p=1503>)

“Geleneksel Anlatının temelini oluşturan ve yukarıdaki şemayla ifade edilen Geleneksel Dramatik Yapıda öyküyü oluşturan olaylar seyircinin öyküye yönelik heyecanını ve ilgisinin anlatı boyunca ayakta tutacak şekilde yükselen bir eğri çizerek ilerlemektedir. Klasik anlatının bir diğer karakteristik özelliği özdeşleşme üzerine kurulu olmasıdır. İzleyicinin filmin içerisine dahil olabilmesi ve anlatıyı takip edebilmesi öyküdeki ana karakterle, özdeşleşerek filmin sonunda karaktere ilişkin çatışmanın çözülmesiyle yaşadığı katharsise bağlıdır. Bu tür anlatı yapısında başlangıçta ana karakterin hayatı bir denge ve düzen içerisinde devam ederken, bu dengeyi bozacak bir olayın gerçekleşmesiyle gelişme aşamasına geçilmekte ve gelişme kısmında olaylar karmaşıklaştırılarak karakterin önüne çeşitli engeller çıkarılmaktadır. Doruk noktaya kadar karakter bu engelleri aşmaya çalışırken doruk noktada çatışma çözülmekte ve anlatı sona ermektedir” (Tuğan, 2018:4).

Serim bölümü, genellikle karakterlerin, olayların ve çevrenin detaya inmeden tanıtımının yapıldığı genel bölümdür. Serim bölümünde izleyici öykünün yaşandığı zaman dilimi ve uzamla birlikte öykünün kahramanları ve onların içinde bulunduğu durumla tanışmaktadır. Bu bölümde dramatik anlaşmazlıklar zayıf, fakat düğüm kısmında yaşanacak olan anlaşmazlıkların çıktığı noktalar gösterilmektedir.

“Serim bölümünde izleyici bazı bilgiler verildikten sonra genellikle kurulu olan düzen bozulur. Yerleşik dengelerin bozulması, tehlikeli sınırların zorlanması seyirciyi heyecanlandırır, onu tartışmanın içine çeker” (Şener, 1992:23). Karakterlerin eyleme geçmesi için kurulu düzeninin bozulması gerekmektedir. Dramatik denge bozulduktan sonra gelişme bölümünde çatışmalar, yaşanan dramatik olayların karmaşası ve yaşanan yan olay ve krizin yüksek olduğu noktada doruk noktasıyla birlikte öyküde çözüm süreci başlar ve aranan cevaplar, krizler çözüme ulaşarak sonuçlanmaktadır.

Sonuç bölümü, “öykünün tamamlanıp olaylar dizisinde sergilenen sorunlar ve çatışmaların belirgin, anlaşılır ilginç bir biçimde çözüme ulaştırıldığı bölümdür. Çözümde filmin son görüntüleri ve sözleri izleyici açısından önem taşımaktadır. Bunlar çok iyi düzenlenmemişse o ana dek elde edilen etki yok olabilmektedir.. Bu sebeple çözüm sahnesinin çok abartılı ya da etkisiz olmamasına dikkat edilmektedir.

Bir sonraki bölümde tiyatro metinlerinin sinemaya nasıl uyarlandığını ve uyarlanırken ne gibi değişimlere uyarlandığından bahsedilmektedir. Sessiz ve sesli sinema dönemlerindeki beyaz perdeyi aktarımlardaki farklar ve filmlerin çözümlenmeleri ele alınmaktadır.



2. BÖLÜM

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASI

Sinemanın ilk zamanları anlık görüntüler çekilmiştir. Sonraki zamanlarda tiyatronun halk tarafından sevilen oyunları kameraya alınarak tiyatral filmler ortaya çıkmıştır. Sinema sanatı ilerlese de edebi yapıtlardan en çokta tiyatrodan yararlanmıştır. Bu bölümde tiyatro yapıtlarının beyaz perdeye nasıl aktarıldığından, sesli - sessiz sinemadaki uyarlamalardan ve uyarlanan bu filmlerin anlatsal ve yapısal çözümlmelerinden söz edilmektedir.

2.1. Tiyatro Yapıtlarının Sinemaya Uyarlanması ve Özellikler

Tiyatro oyunu, karakterler arasında konuşma örgüsüne dayanan, zaman ve mekan kavramının sahne düzenine göre oturtulmasıyla meydana gelmektedir. Sinema birden çok olay örgüsü ve farklı zaman ve mekan değişimleriyle ortaya konulur. Sinema ve tiyatro arasında çok fazla değişiklikler olmasa da anlatım farklılıkları açısından büyük bir ayrım söz konusudur.

“Uyarlama, mevcut yazılı bir eserin (öykü, roman, oyun, şiir, anı...) bulunduğu ortamdan (mediumdan) bir başka ortama (mediuma), bu yeni ortamın gerektirdiği teknik ve artistik özelliklere uygun olarak taşınması ve bu yolla yeni bir eser ortaya çıkarılması anlamını taşır” (Kale, 2019:3).

Tiyatro oyununun sinemaya uyarlanması esnasından dikkat edilmesi gereken üç etken vardır.

Tiyatroda anlatım doğrudan söze dayanır. Tiyatro oyununda en önemli öge olarak konuşma örgüsüdür. Olay, sözlerle dile getirilir ve gelişen olaylar konuşmayla birlikte açığa kavuşturulmaktadır. Sinemada ise görsellik ön plandadır. Film senaryosunda konuşma hiçbir zaman görüntüyü desteklemez, görüntüye yardımcı olmaktadır.

Antik Yunan döneminden günümüz tiyatrosuna uzanan Aristoteles’in üç birlik kuralı yani aksiyon, uzam ve zaman birliği söz konusudur. Günümüz tiyatrosunda, perde aralarında dekor değişimiyle birlikte farklı uzam algısı yaratılmaktadır. Tiyatro metinlerinden sinemaya uyarlamalarda uzamlar hesaplanarak film senaryosunda yer almaktadır. Sinema filminde değişik mekanların kullanılması sinematografik açıdan önem arz ettiğinden özellikle tiyatro oyunlarından gerçekleştirilen uyarlamalarda sıkça mekan değişikliğine rastlanmaktadır.

Mekanın detayları sinematografik anlatımında bir parçasıdır. Sahneden sözle dile getirilmeyenler görsel kullanımla kendini ifade edilmektedir.

Sinemanın ilk ortaya çıktığı sessiz sinema döneminde birçok tiyatro oyunu film senaryosuna uyarlanmıştır. Tiyatro oyunlarından bir sahnenin sınırları içerisinde oynanan oyun sinema ile sahne sınırlarından dışarı çıkmıştır. Tiyatro oyununda zaman geçişleri, müzik, ışık oyunları ve perdenin açılıp kapanmasıyla birlikte verilmiştir. Sinema sanatı zaman kullanımını açısından teknolojik öğelerle desteklenebilmektedir. Tiyatroda geçmiş zamana geçişi, oyuncu anlatımıyla gerçekleştirerek izleyiciye yaşanan olayı zihninde canlandırması yöntemiyle aktarmaktadır. Sinemada geçmiş zaman flash - back (geri - dönüş) tekniği kullanılarak izleyiciye hem işitsel hem görsel olarak sunulmaktadır.

Sinema, sahne sanatına dramasal açıdan en yakın olan sanat dalı olarak görülmektedir. Sinema görsel sanatların canlı potansiyeline sahiptir. Sinema bu sebeple büyük bir anlatı penceresine oluşturmuştur. Bir tiyatro oyununun sinemasal uyarlamasındaki en büyük farklılık farklı bakış açılarıdır. Çünkü izleyici bir tiyatro oyununu izlerken kendi bakış açısıyla izlemektedir. Fakat bir sinema filmini izlerken izleyici yönetmenin bakış açısından izlemiş olmaktadır. Yönetmen izleyicinin hangi bakış açısından izlemesini istiyorsa seyirci o bakış açısından izlemiş olur. Yönetmen, sizden görmenizi istediği kadarını vermektedir.

“Uyarlamanın ne anlama geldiği ya da iyi bir uyarlamanın ne tip özellikler taşıması gerektiğine dair çokça görüş ortaya atılmıştır. Ephraim Katz uyarlamayı, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme olarak tanımlarken; Erich Rentschler ise uyarlamayı, geniş anlamda bir anlama eylemi olarak tanımlar. Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda ilk olarak yazılı materyalin bir senaryoya dönüştürülme süreci önem arz etmekteyse de sinemanın kendi dilinin öğeleri olan kamera, ışık, kurgu gibi faktörlerin nasıl kullanıldıkları da yazılı eserin ruhunu sinemaya yansıtmak için büyük önem taşımaktadır” (Mirza, 2016:42).

Tiyatrodan sinemaya dönüştürülen uyarlama eserlerde dikkat edilmesi gereken noktalardan bir tanesi de eserin özgünlüğünü kaybetmemesidir. Uyarlanacak eserler yazılı edebi eserden uzaklaşmaması gerektiği yönetmeninde özgünlüğünü yansıtması ve esere estetiksel açıdan katkılarda bulunmak durumundadır. Estetik kaygı çerçevesinden eserden uzaklaşırsa yazarla ters düşebilir. Yönetmen kendinden bir şeyler ortaya koyarken ince sınırı da göz önünde bulundurması gerekmektedir.

Sinema ilk ortaya çıktığı yıllarda tek plan tiyatro havasını içinde barındıran filmler ortaya konulmuştu. Hatta filmlerin çekildiği ilk zamanlarda tiyatrodan etkilenmiş ve filmlerde

oyuncular büyük ve abartılı oynamışlardı. Sinema, tiyatronun bir parçası olmaktan ne zaman ayrıldı o zaman “sinema sanattır ” algısı ortaya konuldu. Sinema endüstrisinin gelişmesi üzerine tiyatro, sinemanın güçlü bir rakip olacağını anlayınca tiyatrodaki belirli değişiklikler yaptı. Tiyatro yazarlarında üslup kaygısı artmış, gerçeklik ve sınırlı anlam içeriklerinden kurtulmuştur.

Tablo I : Tiyatro ve Sinemanın Farkları

Tiyatro	Sinema
Bir süreç söz konusudur	Bölüntülüdür
Seyirciyle ilintili	Seyirciye uzaktır
Alıntılar sınırlıdır	Aldatılar çoktur
Yer ve dekor sınırlıdır	Geniş olanaklar
Geçmişe dönüş daha çok sözlerle olur	Flash – back / Görüntülerle
Nesneler kişiler olduğu gibidir	Görüntüler büyür
Hareketler oyun yeriyle sınırlıdır	Hareket özgürlüğü
Zaman ölçülüdür	Zamanı cömertçe kullanır, zaman ritme bağlıdır.
Oyuncuyla seyirci arasında araç yoktur	Kamera
Oyun kısa ya da uzun olabilir	Genellikle uzun
Kendine özgü dili, konuşmaları vardır	Diksiyon ikinci planda gelir
Kadro sınırlıdır	Kalabalık kadro
Yanılsıma ve yabancılaştırma	Yanılsıma ağır basar

Müzikten destek almaz	Fon müziği
Oyun oynanmakta olandır	Sahne yeniden çevrilebilir
Daha ciddidir	Eğlendiricidir – Yaygındır
Rol ezberlenmelidir	Ezbere gerek yoktur
Teknik olanakları dardır	Oyuncu tavanda bile yürüyebilir
Oyuncunun kendi kişiliği geri plandadır	Oyuncu görüntünü, tipinin içindedir

Kaynak: (Aylan,1996:1046).

Sinema, Eisenstein ve Griffith gibi yönetmenlerle birlikte gelişmiş dünyayı dile getiren bir sanat hale gelmiştir. Sinemaya kurgunun girmesi ve farklı anlatım kuramlarının ortaya atılması, sinemanın tiyatronun önüne geçmesine neden olmuştur. Uzun zamandır ticari başarı gösteren tiyatro oyunları sinemanın ilk yıllarında beyaz perdeye uyarlanmıştır. Sinema ve tiyatro arasında yıllardır devam eden tartışmalara rağmen sinema ne zaman özgün senaryo sıkıntısı çekse uyarlamalara başvurmuştur. Sinema tarihi boyunca eserleri en çok uyarlanan yazar William Shakespeare olmuştur.

2.1.1. Sessiz Sinemada Uyarlamalar

Sinema ilk zamanlarında halkın eğlence aracı olarak görülmüştür. Başlarda sanat dalı olarak kabul görmeyen sinemanın daha sonra sanatsal yanları ortaya konularak ilgi çekmesi amaçlanmıştır.

“Saygınlık kazanmak yapımcılar tarafından çok önemli görülmekteydi. Bu şekilde gelirlerinin artacağını düşünmüşlerdir. 1900’lerin başlarında sinema yerleşik ve kentli olmuş, düzenini kurmaya başlamıştır” (Aslantepe, B.T.:6).

Sinemada hilelerin ustası olarak tanınan ünlü yönetmen George Melies, tiyatro, roman ve öykülerindeki kahramanları filmlerinde kullanılarak mizahi bir öykü anlatımını sinemaya kazandırmış ve sinemadaki senaryo sıkıntısını da ortadan kaldırmıştır. Melies’in yaptığı en önemli uyarlamaları arasında 1902’de çekilmiş “Aya Seyahat” filmi de ticari amaç güden ilk gösteri filmi olarak kabul edilebilir. Sıkça uyarlamalara başvuru olan dönem sinema endüstrisinin geçiş dönemidir. Uyarlamalar, daha önce halk tarafından benimsenmiş, sevilmiş

tiyatro eserlerini gelişen teknoloji ile birleştirip yeni sanat olan sinemanın tanıtımı yapmak ve gelişmekte olan sinema sanatında ticari kaygıyı aza indirmek için kullanılmıştır. Bu döneme geçiş sineması dönemi diyebilmekteyiz. Sinema endüstrisinin beklenen ilgiyi görmemesi üzerine uyarlamalardan yararlanarak seyirci kazanma hedefi güttüğü zaman dilimlerini kapsamaktadır.

Lumiere Kardeşler'in bulduğu Melies'in geliştirdiği sinema, I.Dünya Savaşı'na kadar Fransa başta olmak üzere Birleşik Devletler ve İtalya film pazarının en güçlü olduğu ülkeler arasındaydı. Fransız tiyatrosunun neredeyse tüm oyunları filme aktarılmıştır. Kostümlü drama modasını ilk başlatan İtalya sinema endüstrisi Roma tarihini konu alan edebi eserleri de sinemaya taşımıştır. 1909 yılında Shakespeare'in Julie Ceaser adlı eserini ve 1908 yılında Dante'nin II. Conte Ugoline adlı edebi eserini sinemaya uyarlamışlardır.

“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” (Onaran, 1981:9).

Sinemanın gelişmesinde büyük rol oynayan bu stratejik yöntem ile Üç Silahşörler, Hamlet, Romeo ve Juliet, Macbeth, Othello, Notre Dame'ın Kamburu ve Carmen gibi sanat eserleri o dönemlerde sinemaya uyarlanan filmlerden bazılarıdır.

“Geçiş döneminin başlangıcından sonuna doğru Amerikan filmlerinde eylem, oyuncuların ekranın herhangi bir kenarından girip çıktığı sığ bir düzlemde sahnelenmekteydi. Ayrıca Amerika'lı sinemacılar, filmlerin teatralliklerini gizlemeye çalışmadan boyanmış yüzeyler bile kullanmışlardır. 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 yanılsaması 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”(Smith, 2008:52).

Sinematografik öğeler bu şekilde ortaya çıkmış, görsel yanılsamalar sayesinde mekanlarda olağan dışında görüntüler oluşturulmuştur. Sinemada bunun yanı sıra senaryonun da önemi büyük ölçüdedir. İlk sinemacılar da bunun farkında olduğundan popüler sanat eseri yapıtlarını başarılı bir şekilde senaryoya aktarmışlardır. Tiyatro ve edebi yapıtların yanı sıra opera, resim ve öykü gibi sanat dallarından da esinlenmiş ve beslenmişlerdir.

2.1.2. Sesli Sinemada Uyarlamalar

Sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişte yeni teknoloji beraberinde zorlukları ve deneysel çalışmaları da peşinde getirmiştir. Bununla birlikte filmlere yeni türler katılmış ve seyircinin artması sağlanmıştır. Türlerin artması durumunda senaryo yazarların da özgün eser vermekte zorlandıkları durumlarda yeniden uyarlamalara yönelmesine sebep olmuştur. Sinemada teknik anlamda sorunlar ortaya çıksa da yıldız oyuncularını filmlerde oynatma yöntemi ve onların dilinden dökülen cümleler izleyici sayısını arttırmak için yeterliydi. Sinemaya sesin girmesi Edison'un ilk deneyleriyle başlamış ve sinema salonlarına piyano yerleştirilerek, görüntülere piyano eşlik etmiştir. 1927'ye kadar sinema sessizdir. 1927 – 1929 yılları arasında sesli sinema dönemine geçildi ve sesli sinemayla birlikte teknik – estetik sorunu da birlikte getirmiştir. Sesli sinema ile birlikte birçok ünlü yıldızda ününü yitirdi. Tiyatro oyuncuları da sesli sinema ile birlikte öne çıkmıştır.

Sinema endüstrisinin ilerlemesi ile birlikte sanatsal filmlerde çekilmeye başlandı. Noel Coward'ın aynı adlı tiyatro eserinden uyarlanan 'Cavalcade' filmi üç dalda Oscar almıştır. Edebi sanatlardan uyarlamalar ileri ki yıllarda da başarısını devam ettirmiştir. Uyarlamaların özgünlere oranla daha çok beğenilmesi üzerine yapımcılar tiyatro uyarlamalarına daha çok yer vermiştir. "Sinema tarihinin en önemli uyarlamalarından olan Murray Burnet'in yayınlanmamış oyunu "Herkes Rick'e Gider" (Every Body Comes To Rick's) Warner Bros yapım şirketi yirmi bin dolar karşılığında satın almıştır" (Behlmer, 1985:194).

Dünya sinema tarihinin en iyi aşk filmi seçilen "Casablanca" tiyatro metninden uyarlanan film izleyicilerin beğenisini topladığı kadar sinemacılarında ilgisini çekmiştir. 'Eski zamanların hatırına bir daha çal, Sam' repliği üzerine yeniden tiyatro oyununa uyarlanmıştır. 1969 yılında sahnelenen oyun 1972 yılında senaryolaştırılıp "Tekrar Çal Sam" adıyla sinemaya uyarlanmıştır.

Sesli sinemanın ilk zamanları söz değil müzik kullanımı görsellikle senkronize bir şekilde izleyicilere sunuluyordu. Sessiz sinema dönemiyle arasındaki fark yok denilecek kadar düşük bir seviyedeydi. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte yeni buluşlarla diyaloglara, ses efektlerine ve müziğe yer verildi. Filmlerde sessiz anlarda önem kazanmış oldu.

Sesli sinemanın çıkışı tiyatro eserlerinin de sinemada daha çok uygulanmasına yol açmıştır. Shakespeare'in eserleri ve ünlü İtalyan operaları tıpkı sahnedeki gibi kaleme alınmış; dolayısıyla sinemanın teknik yönlerine bile gerek çekim, gerek kurgu bakımından gereken önem verilmemiştir.

“Sinema alanında iki önemli olay Walt Disney’in daha 1920’lerle başlayıp sesli sinemanın çıkışıyla geliştirdiği cartoon film denemeleri ile 1940’larda Tranka’nın pekiştirdiği kukla filmi denemeleridir. Sinemanın ilk yıllarında optik oyuncaklara geçirilen belli bir görüntünün birbirinden biraz değişik pozlarının aygıt çevrilince süratle birbirini izleyerek hareket eder durumda görülmesi tekniğinden çok gelişmiş iki biçimi olan cartoon ve kukla filmleri Tranka’nın da açıkladığı gibi sinemaya renk katmıştır”(Onaran, 1981:15-17).

“Kukla filmleri yapma düşüncesi, bana, perdeyi üç boyutlu figürlerle doldurmak, onları canlı-resim filmlerine de olduğu gibi bir düzlemde değil de derinlemesine bir mekân içinde kullanmak isteğim den geldi» diyor Trnka. «Ve ilk sinemacılık deneyimden bu yana her zaman bir tek amaç güttüm: Lirik filmler yapmak. Kukla filmlerinin imkânları gerçekten sınırsızdır: Kukla filmleri, öbür filmler için aşılması olan engelleri aşmakta büyük bir güce sahiptirler. Bale ve Opera ile ortak yönleri dolayısıyla şiirsel ve lirik karakterlerini kolayca korurlar” (Yeres, 1970:20).

Shakespeare’inde vatani olan İngiltere’de sinema filmlerinin başlıca kaynağı edebiyat ve tiyatro metinleri olmuştur. Tiyatro ve edebiyattan sinemaya birçok uyarlamalar yapılmıştır. Savaş sonrasında İngiltere’de John Osborne ve John Braine tiyatro ve edebiyatta eserler vermiştir. 1959 yılında savaş döneminin buhranını ve sorunsalını ele alan “Öfkeyle Bak Geriye” adlı film yapılmıştır.

Tiyatrodan sinemaya uyarlanan filmlerin bazıları aynı isimle beyaz perdeye aktarılsa da bazıları aynı isme karşın olarak ele alınmıştır. Shakespeare’in Romeo ve Juliet adlı eseri 1961 yılında “Batı Yakası Hikayesi” olarak sinemaya uyarlanmış ve on dalda Oscar ödülü almıştır. En iyi müzikal olarak tarihe geçmiştir. 1957 yılında Akira Kurosawa’nın yönettiği “Kanlı Taht” Macbeth’ten sinemaya uyarlamıştır. 1994’te sinemaya uyarlanan “Aslan Kral” filmi Shakespeare’in “Hamlet” adlı oyunundan hikaye ve karakterler alınarak uyarlanan filmlerden bir tanesidir.

Sinema sanatı diğer sanat dallarından bağımsızlığını ilan etmiş olsa da tam anlamıyla bağımsız olamamıştır. Bunun sebebi sanatlar birbiri arasında etkileşim sağlamış ve sağlamaya devam etmiştir. Sanat dallarının birbirinden etkileşimi kaçınılmazdır. Günümüzde uyarlamaların büyük çoğunluğu Royal Shakespeare’de eğitim almış tiyatrocular ve sinemacı Kenneth Branagh tarafından ele alınmıştır. Branagh tiyatro kökenli bir sinemacıdır ve uyarlamalarının çoğu ile başarı elde etmiştir. Tiyatrodan sinemaya uyarladığı oyunların büyük çoğunluğu William Shakespeare’e aittir.

2.2. Uyarlama Türleri

Uyarlamalar, farklı bir sanattan başka bir sanat dalına uyarlanırken değişiklikler gösterebilmektedir. Bir sinema filmi sanat dallarından uyarlanırken araştırmacılar ve

eleştirmenler tarafından esere ne kadar bağlı kaldığı tartışılır. Uyarlama yalnızca sinema alanına değil edebiyatın dizilere de konu olarak ele alınması da olmuştur. Toplum tarafından daha önceden beğeni toplamış ve popülaritesini koruyan eserlerin uyarlamalarını yapmak riski indirgeme olarak da görülmektedir. Uyarlamalar, beğenilmiş eseri farklı dalda yeniden sunarak insanların hayalinde canlandırdığı karakterleri ve öyküyü görselle bütünleştirilmiş bir biçimde yeniden tasarlayıp televizyon ve beyaz perde diline uyarlayarak okuru izleyiciye dönüştürmektedir. Her ülkede meydana gelen uyarlamalar eseri kendi kültürel özelliklerine göre dönüştürüldüğü için izleyici ile arasındaki bağı kuvvetlendirmektedir.

“Bir uyarlama, siz senaryoyu yazarken kendi mantığını ve anlamını geliştirmeye başlar. Uyarlamanın özü, bir taraftan hikayenin bütünlüğünü korurken, karakterler ve durumlar arasında bir denge bulmaktadır” (Field, 2012:334).

Uyarlamalarda esas alınan uyarlamanın edebi esere bağlı kaldı mı kalmadı mı sorusudur. Bazı uyarlamalar özgün esere bağlı kalabilirken bazı uyarlamalar da aslıyla daha az benzerlik göstermektedirler. Sinemaya uyarlanacak eseri ele alan senaryo yazarına göre de farklılık gösterebilmektedir. Okur kitlesi doğrultusunda ya da sadece metine bağlı kalarak uyarlayabilmektedir. Metin, okur ve yazar üçgeninden birini yok saymak doğrultusunda anlamda değişkenlik göstermektedir. Çünkü anlam; metin, okur ve yazar arasındaki etkileşim sonucu üretilmektedir. Eser, özgünlüğünden kopmadan uyarlanmak istenirse eser hakkında iyi derecede bilgi sahip olmak gerekmektedir. Eser her okunduğunda farklı detaylar ortaya çıkmaktadır. Örneğin eseri ilk okuduğumuzda eser hakkında genel bir bilgi sahibi olur ve olaylar dizisi oluşmaktadır. Eseri ikinci okuduğumuzda farklı detaylara dikkat etmekteyiz. Özgün bir uyarlama yapmak demek eserin ilgi çekici detaylarını ele alarak ve önemli olay öğeleri belirleyerek eserden uzaklaşmadan izleyiciye sunmaktan geçmektedir. Yönetmen bu detayları yani renklerin tonları, dekorlar, iç ve dış uzamlar gibi öğeleri başarılı bir şekilde perdeye aktarmaktadır.

“Romancı ve senaryo yazarı Peter Lefcourt, uzun romanlardan uyarlama sürecini, “.. Film kendi gramerine sahiptir; tümünün hızına bakmak, metinsel olarak zengin olsa da, onu çok yavaşlatacak bir şeyleri çıkarmak zorunda kalırsınız şeklinde tanımlar” (Erus, 2005:16).

Ne kadar olursa olsun romandan sinemaya aktarımda birebir eser yansıtılmamaktadır. Sinemada kısıtlı bir zaman içerisine sığdırmak zorundadır. Romanda ise yazar betimlemelerini yaparken, olay örgüsünü anlatırken daha çok detaylara yer vermektedir. Belirli bir zaman dilimi arasına sıkıştırılmadığından eserin romanını okuyan izleyici sinemadan aynı tadı alamayabilir. Dolayısıyla aktarımda bilgi eksiklikleri veya olay

örgüsünde atlamalara neden olmaktadır. Romanda olan malzemelerin filmde tamamıyla olması oldukça zordur. Bu sebeple birebir uyarlamalarda aktarma başarısız olabilmektedir.

“Sinema ve roman arasındaki ilişki iki sanat yapıtının zaman zaman ayakta kalmasını da sağlamıştır. Sinema ve romanın benzer dinamikleri iki sanat dalının birbirinden beslenmesini sağlamaktadır. Sinemanın, anlatı potansiyelinden dolayı en iyi bağ kurabildiği ve yararlanabildiği alan görsel olmayan ama bir o kadar çok anlatılacak ayrıntı olan romandır. Filmler de, romanlar da uzun ve ayrıntılı öyküler anlatabilirler. Romandan sinemaya uyarlamada ayrıntıların yok olduğu da bir gerçektir ancak bu durum uyarlamanın başarısız olduğu anlamını taşımaz” (Öncel, 2008:206).

2.2.1. Birebir Uyarlama (Transposition)

Adaptasyon kelimesinden ortaya çıkan uyarlamalar özgün esere en yakın olanı “birebir uyarlama”dır. “ Fransızca “adaptation” kelimesi Anglo- Amerikan dillere de “adaptation” olarak geçmiş dilimizde de zaman zaman “adaptasyon” olarak kullanılmaktadır” (Köksal, 2017:24-25). Edebi esere sadık kalarak ya da üzerinde kısıtlı değişikliklere giderek aktarıldığı eserin yazı diline göre çevrilmiş eserlerdir. Eserler dönüşüme uğrarken öykünün temel yapısına dikkat edilmeli ve incelemeler sonucunda eserde uyarlamaya gidilmelidir.

Birebir uyarlamalar ne kadar olursa olsun dönüştürülürken iskeletini korusa da farklı bir sanat dalına çevrildiği için değişimlere uğramaktadır. Dönüştürmeler gerçekleştirilirken eser, daha fazla okunarak en ince detaylar anlaşılmalı ve bunlar ele alınarak yeni bir eser ortaya konmalıdır. Bir tiyatro metnini sinema diline çevirmek oldukça zahmetli bir iştir. Başka bir anlatım formunda yazılmış olan eseri sinemanın diline çevirmek küçümsenmeyecek kadar zordur. Edebi eser incelenerek önce parçalarına ayrılır daha sonra önemli parçaları anlamlı bir bütün haline getirerek sinemaya uyarlanmaktadır. Eski sinema filmlerine baktığımız zaman klasik edebi eserlerden faydalandığını ve filmlerin çoğunu onların oluşturduğunu görürüz.

Bir tiyatro metni özgün ve tüm olağanlığıyla beyaz perdeye aktarılmaya çalışılırsa filmin başarısız olacağı düşünülmektedir. Görselliğin kullanılmaması ve yönetmenin görselliği arka plana atması yapıtın başarısızlığa sürüklemektedir. Tiyatro yapıtlarının dili ve anlatımsal yapısı sinemada kullanılırsa izleyici tiyatrodaki gibi oyuncuyla birebir iletişime geçemediğinden film ve izleyici arasında bağ oluşmamaktadır.

2.2.2. Yorumlama (Commentary)

Yorumlanacak eser Wagner’a göre aslına bağlı kalamaz ve eserin aslı yeniden düzenlenir. Eserin anlatı yapısı yeniden yorumlanır fakat temel yapısında herhangi bir değişiklik yapılmamaktadır. Çağdaş sinema anlayışında en çok yorumlama yöntemi kullanılarak eserler

uyarlanmıştır. Kenneth Branagh'ın “Yok Yere Yaygara” adlı eseri yorumlama yöntemi kullanılarak çekilmiş filmler arasındadır. Yorumlanarak uyarlanan tiyatro eserleri o dönemin anlatı şeklini ve dönemin sinemasal anlatı şekliyle etkileşimini sağlar. Antik Yunan dönemi tiyatro eserlerinden günümüze uyarlamalarda değişikliklerin yapılması kaçınılmazdır.

“Sinema ne kadar tiyatroya özgü araçlara sadık kalırsa, o kadar çok, kendi dilini oluşturma için daha derin araştırmalar yapma gerekliliğini hissedecektir”(Şener, 2011:112).

Bir tiyatro eseri yorumlanırken eserin ana temasına sadık kalınırken sinematografik öğeler kullanılarak dil yeniden yorumlanmaktadır. Uyarlanan filmin başarısı orijinal eserin ruhunu koruyarak düzenlenmesi ile ilişki içindedir.

“Yorumlayan özgürdür. Ancak bu özgürlük sınırsız bir özgürlük değildir, yorumlayan yazara bağlı değildir ama yapıta bağlıdır. Çünkü yorumunu yapıttaki göstergelere dayanarak geliştirmek zorundadır. Eğer yapıttaki göstergelerden iyice kopar ya da uzaklaşırsa yorumlama yerine daha özgür bir yaklaşımı içeren uyarlama kavramının kullanılmasının daha yerinde olacağını düşünüyorum” (İpşiroğlu, 1995:20).

Edebi bir eser yorumlanırken yönetmenin göstermek ve anlatmak istediği ön planda tutulmaktadır. İntersemiyotik öğelerle anlatım desteklenmektedir. Tiyatroda izleyici yorumlarken olayları sinema sana yorumlanana sunmaktadır.

2.2.3 Esinlenme (Analogy)

Edebi eserlerden etkilenen bir sinemacı, uyarlama yapacağı eserin yalnızca bir karakterinden, durumundan ya da çatışmasından yola çıkarak kendi hikayesini oluşturmaktadır. Eski Antik Yunan tragedyalarından etkilenerek birçok yazar kendi eserlerini ortaya koymuşlardır. Yalnızca tiyatrodan sinemaya esinlenerek uyarlamaların dışında dünya tarihinden yapıtları da destanlardan ve mitlerden esinlenilerek yazılmıştır. En çok uyarlaması bulunan William Shakespeare'in de kendinden önce yaşamış yazarlardan etkilendiği ve eserlerine yön verdiği söylenmektedir. Akira Kurosawa, sanat dallarının birbiri içinde etkileşim halinde olması gerektiğini bir sanattan başka bir sanat çıkabileceğini savunmaktadır. Bir eser başka bir eserin kılavuzu olabildiği anlayışını benimsemektedir. Shakespeare'i kendine kılavuz olarak almış ve Shakespeare'in eserlerini Japon kültürüyle birleştirmiş, başarıyla sinemaya uyarlamıştır.

"Ran ve Örümceğin Şatosu, Kurosawa'nın Shakespeare'den yaptığı uyarlamalardır. Kurosawa, Ran'i Kral Lear; Örümceğin Şatosu'nu ise Macbeth'ten uyarlamıştır" (Sevim, 2019:8).

Throne of Blood (Kanlı Taht) filmini de Shakespeare'in Macbeth oyunundan esinlenerek ele almıştır. Filmde Macbeth bir Japon samurayı olarak karakterize edilmiştir. Filmin olay örgüsünü korunmuş fakat zaman, mekan ve uzamda değişikliğe gidilmiştir. Orta Çağ Japonyası'nda geçen filmin atmosferini orman oluşturmaktadır.

"Hikaye anlamında özellikle edebiyat uyarlamalarına yönelmiş olan yönetmen, bu uyarlamalar üzerinden de sinemasının anlatısını yeniden ama değiştirmeden üretir. Epik anlatısına uygun olarak var oluşa dair söylemleri evrensel bir bakışla ortaya koyan yönetmenin filmleri ile Dostoyevski ve Shakespeare gibi yazarların eserleri arasında belirgin bir anlatısal benzerlik vardır ve yönetmen bunun farkında olarak uyarlamalarını yapar" (Duymuş, Kerem, <https://www.filmloverss.com/akira-kurosawa-ve-epik-sinemasi-uzerine-bir-okuma/>).

Akira Kurosawa'nın yanı sıra Orson Welles, 1965 yılında Shakespeare'in Henry IV'den esinlenerek Gece Yarısı Çanları filmini çekmiştir.

Bu tür uyarlamalarda sinemacıların amacı uyarlama yapmak değildir. Roman ve tiyatro gibi edebi eserlerden esinlenerek ortaya yeni bir sanat eseri koymaktır. Farklı bir anlatı formuna sahip olan tiyatro ve romanları yaratım sürecinden geçirek sinemaya yeni bir yapıt kazandırmaktır.

2.3. Sinemada Anlatısal ve Yapısal Çözümleme

Sinema, tiyatro ve roman gibi yeni bir anlatı tarzı olarak yirminci yüzyıla geldiğinde insanlarla tanışmıştır. Sanat dalları arasında diğerlerinden görsel, teknolojik ve devinimle olması ile birlikte ayrılmaktadır. Olay örgüsünün düzeninde kişiler, zaman ve uzam kavramlarıyla oynanılarak sinemanın iç dinamiği sağlanmakta ve güçlendirilmektedir. Anlatı formları iç dünyamıza baktığımızda da dünyada yaşanan olayları çözümlemenin bir yoludur.

Seymour Chapman'ın deyişiyle öykü, roman ve destan gibi anlatı türleri ile oyun, drama türü arasında farklılık vardır. Roman, öykü ve destan gibi anlatı türlerinin anlatılmasında sözcüklerden yani diegesis yer alırken, drama sanatlarında sözcüklerin yanında taklit, öykünme ve aksiyonu içine alan mimesis kavramı yer almaktadır. Ozan ya da yazar bizzat anlatıcının kendisi ise öyküyü sözcüklerle doğrudan anlatıyorsa diegesis kavramının içinde yer almaktadır. Eğer sözcüklerle birlikte oynayarak, öykünme ile olay aktarılıyor ise bu

mimesis kavramıyla tanımlanır. (B.T, 610). Başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecini ya da teknik deyişle, bir edim sözcüsünün bir durum sözcüsünü etkileyip yeni bir durum sözcüsüne dönüştürmesi sürecini, göstergebilimciler anlatı izlencesi olarak adlandırır. Anlatı boyutunda çözümlenmeye girişen bir göstergebilimcinin ilk etkinliği, durum sözcüsünü saptamak, ardından da bu sözcüklerin dönüşümlerini belirlemektir, çünkü anlatı izlencesi ancak bir öznenin bir başka özneyi etkileyerek, içinde bulunduğu durumu bir başka duruma dönüştürmesiyle oluşur. Anlatı izlencesi dört evre içerir: eyletim, edinim, edim, yaptırım” (Parsa, 2012:4).

Vladimir Propp,'un masalın biçimbilimi Propp'a göre bu Propp'a göre bu "işlevsel" birimler aynı zamanda masalın yapısını düzenleyen değişmez yasalardır. İşlev ise kişinin olay örgüsünün akışı içindeki anlamına göre belirlenen eylemdir. Propp, işlevleri bir masalın temel bölümleri olarak görür ve sonunda otuz bir işlev tespit eder: Uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, bağışçının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk, çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanınma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma, evlenme. Propp'a göre bu ve babası, gönderen (görevlendiren), kahraman, düzmece kahraman” (Dündar, 2014:116).

Vladimir Propp, masalarda görünen çeşitliliğin altında ortak olabilecek işlevsel unsurları ortaya çıkararak masallar arasındaki ortak yapıyı kurmayı hedeflemektedir. Masalarda kahraman isimler ve nesnelere değişiklik gösterse de karakterlerin yaptığı eylemlerin değişmediğini düşünmektedir. Masalarda gerçekleşen aynı eylemler farklı kahramanlarla gerçekleştirilmektedir. Propp bu işlevsellerin dört özelliğini şöyle sıralamaktadır:

"1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalların temel oluşturu bölümleridir.

2. Olağanüstü masalların işlevleri sınırlıdır.

3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır. Ancak bütün masalarda bütün işlevler yer almaz. Bazı işlevlerin bulunmaması diğer işlevlerin düzenini değiştirmez.

4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar

Propp, anlatı üzerine yaptığı araştırmalar sonucunda masalların değişmez bir sırayla 31 işleve sahip olduğunu ve bunları yerine getiren 7 eylem alanının olduğunu ortaya çıkarmıştır. 31 işlevsel eylem ve simgeleri şu şekilde sıralanmaktadır:

Hazırlık Evresi (Preparation)

1. Aileden biri evden uzaklaşır. (Tanımı: uzaklaşma, simgesi β)
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır. (Tanımı: yasaklama, simgesi γ)
3. Yasak çiğnenir. (Tanımı: yasağı çiğneme, simgesi δ)
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. (Tanımı: soruşturma, simgesi ϵ)
5. Saldırgan kurbanı ile ilgili bilgi toplar. (Tanımı: bilgi toplama, simgesi ζ)
6. Saldırgan kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener. (Tanımı: aldatma, simgesi η)
7. Kurban aldanır ve istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur. (Tanımı: suça katılma, simgesi θ)

Karışıklık Evresi (Preparation)

8. Saldırgan aileden birine zarar verir. (Tanımı: kötülük, simgesi A)
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek veya buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider. (Tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B)
10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir. (Tanımı: karşıt eylemin başlangıcı, simgesi C)

Gidiş Evresi (Transfrence)

11. Kahraman evinden ayrılır. (Tanımı: gidiş, simgesi \uparrow)
12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır. (Tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D)

Dövüş Evresi (Struggle)

13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir. (Tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E)
14. Büyülü nesne kahramana verilir. (Tanımı: büyülü nesnenin alınması, simgesi F)
15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır. Kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür. (Tanımı: İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk, simgesi G)

16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelirler. (Tanımı: çatışma, simgesi H)

17. Kahraman özel bir işaret edinir. (Tanımı: özel işaret, simgesi I)

18. Saldırgan yenik düşer. (Tanımı: zafer, simgesi J)

19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır. (Tanımı: giderme, simgesi K)

Dönüş Evresi (Return)

20. Kahraman geri döner. (Tanımı: geri dönüş, simgesi ↓)

21. Kahraman izlenir. (Tanımı: izleme, simgesi Pr)

22. Kahramanın yardımına koşulur. (Tanımı: yardım, simgesi Rs)

23. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır. (Tanımı: kimliği gizleyerek gelme, simgesi O)

24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer. (Tanımı: asılsız savlar, simgesi L)

25. Kahramana güç bir iş önerilir. (Tanımı: güç iş, simgesi M)

26. Güç iş yerine getirilir. (Tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N)

Tekrar Tanıma Evresi (Recognition)

27. Kahraman tanınır. (Tanımı: tanı(n)ma, simgesi Q)

28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün kimliği ortaya çıkar. (Tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex)

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır. (Tanımı: biçim değiştirme, simgesi T)

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır. (Tanımı: cezalandırma, simgesi U)

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar. (Tanımı: evlenme, simgesi W)

(Propp, 2018:471-472).

2.3.1. Sinemasal Anlatı Çözümlemesi ve Özellikleri

Sinemada olay, uzay ve mekanı yazınsal metinlerdeki gibi bize karakterin gözünden göstermemektedir. Bunu kameranın aracılığı ile bize aktarmaktadır. Bu da öykünün söyleminde, anlatıcının bakış açısı ile karakterin bakış açısı arasındaki farklılığı ortaya koymaktadır

“Chatman yazınsal metinlerdeki anlatıcılara benzer olarak sinematografik anlatıcıların da slantlara sahip olduğunu söyler: Slant çok kez belirtilmeden, ima edici bir şekilde (implicit) verilir. Hollywood filmleri genellikle ‘seamless’ diye adlandırabileceğimiz bir şekilde karakterize edilir. Bu, olayların, zaman ve mekânın çok belirgin olmayan bir şekilde aktarılması demektir. Seamless tarzda olaylar ve karakterler genel olarak doğal/yansız (neutral) bir yönelim içinde sunulur. Bu da mevcut statükonun (status qua) desteklenmesi, bir başka deyişle yeniden üretilmesi anlamına gelir” (Sözen, B.T.:589).

Bir sinema filmini ele aldığımızda olayın örgüsü, oyuncularını, öykünün geçtiği zaman ve uzam olarak bir bütün halinde değerlendirilmektedir. Yazınsal metinlerde bu, üç öge karşımıza kişi, zaman ve uzam olarak çıkmaktadır. Sinema anlatı dilinde mekandan ve karakterlerden bahsederken görsel anlatı yani sinematografik öğelere yer verilmektedir. Karakterlerin giyim tarzı, yaptığı hareketler, mekânın düzeni, kullanılan renk tonları, teknolojinin kullanımıyla yapılan çeşitli kurgusal düzenlemeler bize filmin iç dinamiği hakkında sözselsel olarak değil görsel olarak bilgi vermektedir. Görsel anlatımın kendine öz kodları vardır. Yazınsal metinlerde bunlar kelimelerle dile getirilip okuyucunun zihninde canlandırılır. Okuyucu yazarla kendi bakış açısını birleştirirken sinemada izleyici yalnızca yönetmenin bakış açısıyla izler ve verilmesi isteneni almaktadır.

“Sinematografi görsel algının monoküler ve binoküler ipuçları yakalama yeteneklerini sonuna kadar kullanıp insan algılaması için üç boyut izlenimi veren iki boyutlu anlamlı görüntüler üretir. Sinemada boyut yanılması ve bir çerçeve içinde oluşma birbirlerinden ayrı düşünülemez öğelerdir” (Çınar, 2008:47).

Anlatı kişisi yalnız kelimelerden ibarettir. Yazınsal eserlerin anlatı kişisi vardır ve öyküyü anlatan bir kişinin varlığı metnin içindedir. Genellikle bu öykünün anlatıcısı kahraman olmaktadır. Tiyatro ve film gibi görsel kodlara dayanan anlatılarda genellikle anlatıyı aktaran birden fazla kişi vardır. Kişinin yanı sıra öyküyü anlatmak için teknik bir araç olarak nitelendirilebilecek kurgusal anlatıcı da mevcuttur.

“İletişim sürecinin temelinde birey vardır. Birey, hem ileti aktarımında hem algılanmasında, bir başka deyişle, bu sürecin her iki bölümünde de işlev göstermektedir. Bu nedenle, bireyin konumu iletişim sürecinde oldukça önemlidir” (Küçükerdoğan, 2013:12).

Kişinin nasıl sunulduğuna dair anlatılar üzerine yapılan birçok araştırma gerçekleştirilmiştir. Aristo dahil olmak üzere birçok dilbilim araştırmacıları kişinin anlatılardaki yeri üzerine günümüze kadar çalışma yapmışlardır. Ancak Rus kuramcı Vladimir Propp kişinin anlatılardaki işlevsel yönetime dayanarak çalışmalar gerçekleştirmiş ve “Masalın Biçimbilimi” yapıtıyla Rus masallarını ele alarak kişilerin değişen öğeler olduğunu fakat eylemlerin ve kişilerin işlevlerinin değişmediği kanaatine varmıştır.

Öykü zamanı ve öykülenme zamanı arasında farklılıklar vardır. Öykü zamanı bir sinema filminde karakterin yaşadığı yıl olan filmde sergilenen olayların içinde geçirdikleri var sayılan zamandır. Bu filmde çeşitli zamansal atlamalarla gösterilmektedir. Öyküleme zamanı, filmin başından sonuna kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Filmin başlangıcından son sahnesine kadar geçen süreyi kapsayan zaman “anlatı zamanı” bu zamanın içine sığdırılmış zamana ise “anlatılan zaman” adı verilmektedir.

“Genette anlatılan zamanın anlatı zamanına montajında, Proust’un yapıtı bağlamında, prolepsis (sonradan olan şeylere anlatının şimdisinde değinme), analepsis (olayın şimdisini anlatırken eskiye değinme) ve metalepsis (dönüp eskiyi anlatırken sonradan olanları ekleme) gibi zaman kaymalarının tam bir şemasını çıkarır. Genette’in gerçekleştirdiği, anlatının ‘grameri’dir. Gramer kategorilerinin ötesinde ise, anlatı zamanıyla anlatılan zaman arasındaki farkı, yaşamın sanata dönüştürülmesinde ortaya çıkan bir fark olarak betimleyebiliriz. Yaşam sanata dönüşürken, geçmişin o zaman olduğu gibi yakalanmasına olanak yoktur; çünkü anımsayan sanatçı artık anımsadığı o geçmiş andaki kişi değildir” (Parla, 2015:318).

Sinema filminde zamanlar arası geçiş yapılırken belirli bir kronolojik sıralama ölçütü yoktur. Anlatılarda olayların oluş sırası kaydedilmeksizin geçmiş zaman, gelecek zaman ve şimdi zaman arasında zamansal atlamalar yapılabilir. Anlatılarda olaylarda yaşanan süreler eksiltilebilir ya da bir olay bir den fazla anlatılabilir.

Sinemada uzam, diğer sanat dallarına göre olağanın dışına çıkmıştır. Tiyatro, bale ve opera gibi sahne sanatlarında uzam değişkenlik göstermemektedir. Karakterlerin uzamın içinde fiziksel ve zihinsel hareketlerde bulunsalar bile uzam hareketsiz

durmaktadır. Sinema filminde uzam statik nitelik olmaktan çıkar ve öykü zamanının içerisinde dinamikliğini kazanmaktadır. Uzam ve zaman ayrılmaz bir bütündür.

Uzama zaman, zamanı da uzam belirlemektedir. Uzamın bütünü oluşturarak dekor, mimari özellikleriyle birlikte göstergeler sistemini oluşturmaktadır. Filme anlatılmak isteneni göstergeler sistemiyle birlikte anlatarak bir ana aracı ya da dolaylı anlatıcı görevi görür. Sinemanın ilk tarihi yıllarında uzam ana aracı görevi görmekteydi. Lumiere kardeşler 1895 yılında Paris'teki ilk sinema gösteriminde işçilerin paydos saatinde fabrikadan çıkışını göstermiştir.

“Deleuze düşüncesi için mekan maddesel bir yayılımdır ve özne ile düşünen-imalatın ortaya çıkmasına kadar vazgeçilmez öneme sahiptir. Zamanın, bilinci, algı ve hafıza olarak ikiye bölmesi aynı zamanda mekansal bir durumdur, çünkü algı gövdesel yayılım olarak bir mekan sorunudur; zaman ve mekan birbirlerinden ayrıştırılarak kavranamazlar” (Şentürer, Ural, Berber & Tanju:9).

2.4. Sinemada Yapısal Çözümleme

Anlatısal yapıtta betimlemeler üç düzeyde ayırt edilmesi önerilmektedir. Bunlardan biri Vladimir Propp'un benimsediği “işlevler” Greimas'ın anlatı kişilerinden “eyleyenler” ve Todorov'daki söylemler düzeyine denk düşen “anlatma”. Bu üçü birbiri arasında bütünleşme biçimine göre bağlantı kurmaktadır.

2.4.1. İşlevler

Propp, masalarda değişken ve değişmez işlevlerin varlığının altını çizer ve görüldüğü üzere kişilerin bu değişken işlevler olduğunu fakat olayların değişmez bir sıra halinde seyrettiklerini vurgular (Propp, 2008:23).

“Gözlemleri neticesinde çalışmasını dört sav üzerine kurarak bunları: a) kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir, b) olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır, c) işlevlerin dizilişi her zaman aynıdır, d) bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı tipe bağlanırlar, şeklinde sıralar” (Başaran, 2017:50).

2.4.2. Eylemler

Greimas'ın anlatı kişilerinden bahsederken eyleyenler benimsediği eylemler anlatı kişilerinin yapısal durumunu belirlemektedir. Aristoteles'in öncülüğündeki yazınbilimde eylem kavramına bağlı olan anlatı kişisi ikincil nitelikteki kavramdır. Anlatı kişisi eylemin edeni olarak ruhsal bir kararlılık kazanmış ve "varlık" durumuna gelerek eyleme bağlı olmaktan çıkmıştır.

2.4.3. Anlatma

Todorov'un söylem düzeyine benzerlik gösteren anlatma düzeyinde anlatının göndereni ve gönderileni vardır. Anlatı, buna bağlı olarak anlatıcısız ve dinleyicisiz olamaz. Anlatının göndereni üç görüşle dile getirilmiştir. Birincisi anlatının bir kişi tarafından anlatıldığı, ikincide anlatıda öyküye yukarıdan bakan bir göz konumunda olan "tanrı açısı" dediğimiz bir bakış açısı kullanılmıştır. Üçüncüsü ise kişilerin gözlemleyebildikleri ve bildikleriyle sınırlandırılmıştır.

Propp'un geliştirdiği yapısalcı anlatı çözümlemesinde masallar üzerinde otuz bir işlev saptamış ve bu eylemlere göre tanımlamıştır. Bunu da yedi tür kahraman içeren bir anlatı olarak belirlemiştir.

"Bir masalda bir canavarın veya bir ejderhanın yaptığı eylemin aynısını masalın başka bir versiyonunda bir dev ya da bir ayı gerçekleştirmektedir. Kişiler değişse de eylemler sabit kalmaktadır. Dolayısıyla Propp'un analizine göre masalarda sabit ve değişken unsurlar vardır. Şahısların ortaya koydukları hareket ve eylemler sabit unsurlar iken, masal kahramanları ve çevre değişken unsurlardır" (İnce, 2018:82).

Propp'un anlatı kuramından esinlenen Fransız göstergebilimci Algirdas Julien Greimas, işlevleri öncelikle eyleyen sorunu olarak ele almıştır. Anlatı kuramına gelişmeler katmış ve otuz bir işlevi altı işleve indirgemiş aynı zamandı yedi kahramanı da altı kahramana düşürmüştü ve "eyleyensel örnekçeyi" oluşturmuştur.

2.4.3. Yapısalcılık

Yapısalcılık, yüzeyden nesnenin yapısına inerek alt katmanındaki nesnenin altında yatan gerçekliği incelemek ve sistemi çözümlenektir. Bunu ortaya çıkartırken bütününe neyden oluştuğunu, birbiri içerisindeki ilişkilerini ayrı ayrı ele almaktır.

“Yapısalcılık nesnenin yani edebî eserin yapılarını ortaya koymaya çalışırken göstergebilimden ister istemez faydalanır, çünkü edebî eser (nesne) kelimelerden yani, göstergelerden oluşur. Dili bir göstergeler sistemi olarak gören ve dilin kendi iç kurallarına göre işleyişini kabul eden Yapısalcılık Kuramı; metni oluşturan parçaları kendi anlam dizgesi içinde kabul eder ve onun dışında kalanları (yani, kelimenin tarihsel, dilsel, sosyolojik ve psikolojik göndermelerini) hesaba katmaz” (Furtuna, B.T.:41).

Yapısalcılıkta bir edebi eser incelenirken hedeflenen iki amaç vardır. Birincisi incelenen yazının iskeletini ortaya çıkarılarak o yazıyı betimlemek, ikincisi eserin aracılığı ile edebiyatın özelliklerini yani yapılarını bulmayı amaçlamaktadır.

“Chatman, bir anlatının gerekli birleşenlerini (ve sadece gerekli olanları) ortaya koyar. Yapısalcı kuram her anlatının iki bölüm olduğunu ileri sürer. Bu ayrım bir anlatının ne anlattığıyla (öyküsü, içeriği ya da olaylar zinciri ve öyküdeki varlıklar) ve nasıl anlattığıyla (söylem, ifade, tezahür, ya da anlatı ortamı) ilgilidir” (Yaren, B.T.:6).

Tahsin Yücel, Saussure’den Greimas’a kadar devam eden dilbilim ve göstergebilimsel yaklaşımda yapısalcılığı kendisi şu şekilde tanımlamıştır.

“Söz konusu yapı yazınsal göstergebilimde anlatıların genel yapılarını açıklamaya yönelik olarak, iki temel göstergebilimsel kiplik olan ve “durumu koşullandıran durum” olarak “olmak” ve “görünmek” düzlemlerine göre oluşturulmuştur.” Julien Greimas’ın ve onu izleyen diğer anlatı kuramcılarının anlatı izlencesi, eyleyenler örnekçesi ve kiplikler gibi (Günay 2002: 86-87) gündelik yaşamı anlamlandırmak için önerdikleri kavramlar arasında yer alan, özne ile gönderen arasındaki etkileşimleri belirtmek için kullanılan, “olmak” ve “görünmek” kiplikleri (bu sonuncular öznenin kendini belli ettiği ya da gizlediği durumlar olarak tanımlanabilir) romanda temel yapının üzerine oturtulduğu iki karşıt terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Olmak gerçek anlamda var olan şey yanında, birisinin belli bir zamanda ve belli bir uzamda olduğu şeyi de belirtir; görünmek ise, eylemde bir dönüşüm/dönüştürüm işlemiyle yeni, düşsel, gerçekdışı bir duruma geçiştir, psikoanalitik bir benzetmeyi yinelersek, yüzüne maske takmaktır” (Aktulum, 2013:5).

“Saussure’e (1916/1998) göre “dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmeyen, bir kavramlar bir işitimi birleştirir. İşitimi imgesi salt fiziksel nitelikli olan özdeksel ses değildir; sesin anlaksal izidir, duygularımızın tanıklığı yoluyla biz de oluşan tasarımdır. Duyumsaldır bu imge” (Köktürk & Eyri, 2013:129).

Yapısalcılığı bir bilimsel yöntem olarak bile görmeyenlerin olduğu da unutulmamalıdır.

A. Yüksel’in F. Chatelet’ten yaptığı alıntı buna açıklık getirecektir:

“Yapısalcılık, insan bilimlerinde bugünkü biçimiyle bir öğreti olmadığı gibi bir yöntem de değildir: bugün için bir araştırma yönelimidir” (Yüksel, 1982:8). Levi-

Strauss ise yapısalcılığı “değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması” olarak tanımlar. Ona göre yapısalcılık, yeni bir şey olmadığı gibi, dilbilim, antropoloji gibi alanlarda, doğal bilimlerin “her zaman yapı geldiğinin belirsiz ve soluk taklidinden başka bir şey değildir.” Bilimin, ona göre, sadece iki işlem oyu vardır: “ya indirgemecedir ya da yapısalcıdır” (Koyuncu, 2011:254).

2.4.5. Julien Algirdas Greimas’ın Anlatı İzlenesi ve Eyleysel Örnekçesiyle Filmlerin Çözümlemesi

Greimas, göstergebilimi sadece dilbilim çerçevesinde değil daha geniş bir alanda incelemiştir. Dilbilimsel olmayan göstergebilimlerin varlığı üzerinde durmakla birlikte geniş bir alandan, yazınsal ve bilimsel bir metin, tiyatro, resim, mimari bir yapı, müzikal, bir reklam ve bir filmi de kapsayacağından söz etmektedir.

Greimas “Du Sens – 1970” adlı kitabında dilbilimin genel kavramları üstünde bazı bilgiler vermekte ve göstergebilimsel yöntemle çözümlemelere geçerek en derindeki anlamsal boyutuna ulaşmaktadır. Çözümleme metinlerinde yaşamla ve toplumsal olanla ilişkileri aramaktadır. Bir metinde yer alan bir felaket öyküsü ya da kurmaca öykü olarak karşımıza çıkan şey, aslında toplumsal olanla ilişkileri aramaktadır. Derin yapıdaki anlamı araştırmak sonuçta bizi daha genel gerçeklere götürür. Bu bağlamda göstergebilimsel yapı araştırması da (çözümleme) sonuçta bizi yaşamla, toplumla ilgili bazı düzlemlere, yani daha derin anlam katlarına götürmektedir” (Parsa, 2008:87).

2.4.5.1. Anlatı İzlenesi

Julien Algirdas Greimas, söz dizimsel anlatı yapısı olarak en yalın halde söz dizimsel eyleyenlerin (Özne / Nesne / Gönderen / Gönderilen, Destekleyici / Engelleyici) anlatı yapısını oluşturan temel öğeler olduğunu saptamıştır.

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

1. Durum sözcesi (özne ile nesne arasındaki ayrılık ya da birliktelik ilişkisi
2. Edim sözcesi (bir durum sözcesini bir başka durum sözcesine dönüştüren sözce) (Kuzu, B.T.:38).

“Greimas, eyleyenlerin kendi aralarındaki etkileşimine bağlı olarak, onları dört anlam eksenine göre değerlendirir. Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki, iletişim eksenini oluşturur. Özne ile nesne arasındaki etkileşim isteyim(ya da arayış) eksenini, gönderen ile nesne arasında buyrum eksenini, son olarak da yardımcı, özne ve engelleyici arasında bir sınama (edim) eksenini vardır. Bu eksenler, eyleyenler arası ilişkiyi de ortaya koyar. Öznenin hemen

tüm eyleyenlerle ilişkide olduğu söylenebilir. Bu da normaldir, çünkü her eyleyen şeması özneye göre oluşturulmaktadır. Özne değıştikçe eyleyen şemasındaki edenler de değışecektir” (Sivri, 2013: B.S.).

Greimas’a göre, anlatı bir durumla başlar ve neden sonuçla birlikte gelişen olaylar çerçevesinin ardından, sonuçla yeni bir durumla son bulmaktadır. Anlatı izlencesi de başlangıç sürecinden sonuca ulaşılanaya kadar meydana gelen dönüşümün gerçekleşme sürecidir. Bu durumları saptamak ve dönüşümü izlemek gerekmektedir. Bu izlenceyi de dört evre oluşturmaktadır.

1.Eyletim (Başlangıç Durumu) : Başlangıç durumu olarak da adlandırdığımız bu evre göndericinin bir amaç doğrultusunda özneyi yönlendirdiği, etkilediği ve dönüşümleri gerçekleştirecek olan özneye gönderici arasındaki anlaşmasını kapsamaktadır. Bu aşamada kahraman ve kahramanı olaylar dizisine yönlendiren (gönderen) yani eyleten kişi vardır. İzleyeceğimiz filmde Kral’ın kararı doğrultusunda mirası iki kızına paylaşırması ve damatların eşlerini yönlendirmesi üzerine gerçekleşen olaylar dizimlerini görmekteyiz.

2.Edinç – Edinim (Yeterlilik): Greimas’ın anlatı izlencesinin ikinci evresi olarak gönderici ve özne arasında oluşan sözleşmede gerekli işlemlerde bulunmak ve gerçekleştirilmesi zorunlu olan dönüşümleri gerçekleştirmek ve öznenin eyleme geçebilmesi için gerekli yeterliliklerin kazanıldığı evredir. Kahraman gerekli yetenekleri kazanmak için çeşitli sınavlardan geçer ya da bu yeteneklere doğuştan sahiptir. Dönüşümü gerçekleştirebilmesi için kahramanın bu yeteneklere sahip olması gerekmektedir. Bu süreçte kahraman bazılarında yardım (destekleyiciler) görürken bazıları da onu engellemeye (engelleyciler) çalışmaktadır. Edinim evresi başlangıç evresinden sonraki olayların gelişim sürecini kapsamaktadır. Bu evrede Kral Lear, mirasını verdiği kızları tarafından sürekli olarak dış plana atılırken, Kral Lear’ın yanında olan Kent, Gloucester ve soytarıcısı vardır.

3. Edim (Gösterme): Bir durumdan diğer durum sözcesine geçilen evredir. Kahraman edindiği kipsel edinçten faydalanarak dönüştürücü eylemlere yönelmektedir. Bu evrede kahraman gerekli yetenekleri elde ettikten sonra eylemi gerçekleştirmeye yönelmektedir. Edim evresinden sonraki 15-20 dakikalık süreyi kapsamaktadır. Kral Lear, kızlarının yanından uzaklaşır ve Cordelia’nın yanına gitmektedir.

4. Tanınma ve Yaptırım (Teyit Etme – Sonuç Durumu): Özne, nesneye ulaşmak için gerçekleştirdiği dönüşümlerin son durumunu gözlemektedir. Gönderici, son durumun

doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirir ve özneyi ya ödüllendirmekte ya da cezalandırmaktadır. Bu evre filmin son 3-4 dakikasını kapsar. Kral Lear filminin son evresinde ise Kral Lear'ın üç kızı da öldürülmüş ve kendisinin de ölümüyle film bitmektedir.

“ Her anlatı aynı temel çizgiye göre birbirini izleyen üç deneyim biçiminde gelişip sonuçlandığı söylenebilir (Yücel, 1999:127). Öznenin belirli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli edinci kazanmasıyla yetkilendirici deneyim, öznenin izlencesini gerçekleştirebilmesi gereken edimi başarmasıyla sonuçlandırıcı deneyim ve son olarak, öznenin başarısının başkalarınca tanınması ve onaylanmasıyla onurlandırıcı deneyim gerçekleşmiş olur” (Güneş, 2012:41).

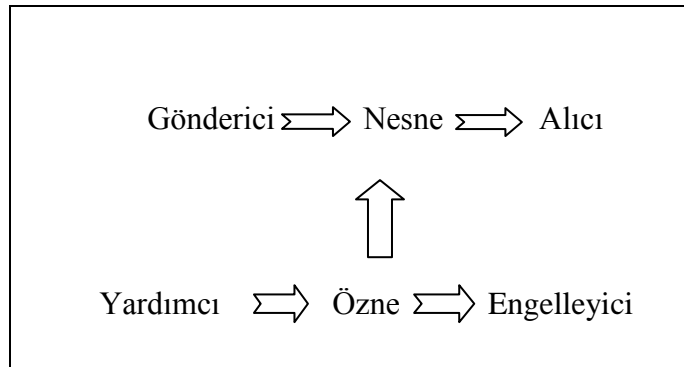
“Greimas'a göre dil dışı göstergeler de çözümlenmelidir. Çünkü kullandığımız eklemli dilin göstergeleri gibi diğer dil dışı göstergelerde bir dildir. Bu nedenle göstergebilimin nesnesi yalnızca kullandığımız eklemli dil değil, doğal dilin dışındaki dil dizgeleridir; müzik, sinema, moda, resim vb sinemanın göstergebilime göre yeniden tanımını yapacak olursak; sinema genel anlamda, dil dışı göstergelerden oluşan bir iletişim dizgesi ve bir sanat dilidir, dildir çünkü sinemanın kendine özgü anlatım yöntemleri, hatta dilbilgisi vardır” (Soydan, 2007:10).

2.4.5.2.Eyleyensel Örnekçe

Yapısalcılık, dilbilim, söz bilim ve yazın bilimini çözümlene yöntemlerini kullanarak kendi içinde bir bütünlük oluşturarak metinleri analiz etmeyi amaçlamaktadır.

“Anlatı üzerine incelemelerde iki tür araştırma yapılmaktadır; birincisi iletilerin oluşturulmasında hangi süreçlerin etkili olduğunu araştırmak, ikincisi anlatı iletilerinin işlevlerinin incelenmesi ve okuyucu üzerindeki etkisine bakılmasıdır” (Aydın, 2017:93). Propp'un yaklaşımı ve çözümlene yönteminden esinlenen A. J. Greimas işlevleri eyleyen sorunu olarak ele almakta ve V.Propp'un vardığı noktayı bir adım ileriye götürerek aşağıdaki eyleyensel örnekçeyi oluşturmaktadır

Şekil 2: Eyleyensel Örnekçe



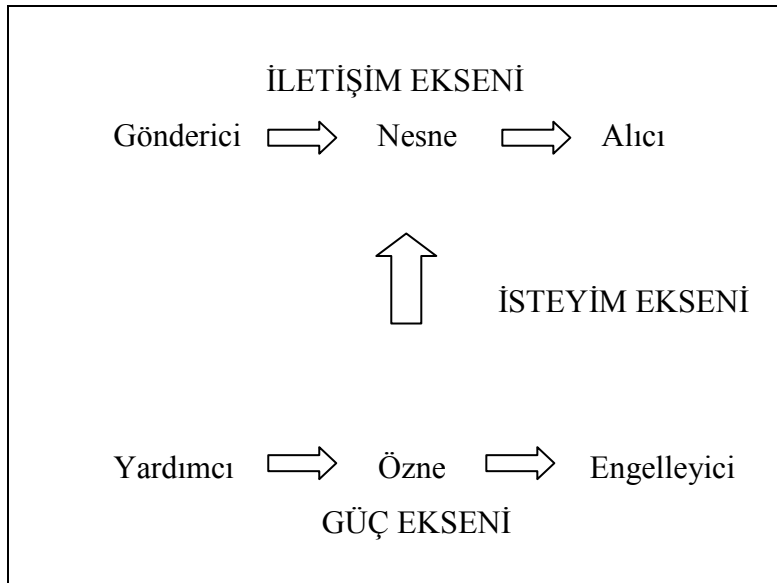
Kaynak : (Kallımcı, 2018:206)

“Göstergebilimde anlatı kişileri eyleyen olarak adlandırılır ve anlatıdaki işlevlerine göre adlandırılırlar. Bu işlevler eylemi gerçekleştiren özne, onu eyleme geçmeye yönlendiren gönderen, eylemin hedefinde yer alan nesne, eylemi gerçekleştirme aşamasında ona yardımcı ve engelleyici durumlar ve öznenin nesneye eylem sonrası durumunu belirten gönderilen olarak adlandırılırlar. Hepsi birer işlevi belirten ve farklı kişiler tarafından gerçekleştirilebilen bu eyleyenler arasında eylemi gerçekleştirme durumlarına göre birleşimler görülür. Yani iki eyleyenin birbirleri arasında amaca dayalı, bir eyleyenin diğer eyleyene ne amaçla yöneldiğini gösteren bağıntılar kurulur” (Yıldız, 2017:264).

İletişim Ekseni (gönderici- nesne- alıcı): Tüm iletim, aktarım ve alım olgularının gerçekleştiği düzlemdir. Bu ekseninde göndericinin işlevi başka bir kişi ya da nesneye alıcıya bir şey iletmek ya da onun hangi nesneye gereksinimi olduğunu belirlemektir. Nesneyse bu ekseninde göndericinin “iletildiği” ya da alıcının “yoksun bulunduğu” şey olarak tanımlanmaktadır. Örneğin masallarımızda derviş çoğu kez gönderici işlevini yüklenmektedir.

1. İsteyim Ekseni (özne – nesne): İstekten kaynaklanan edimlerin eksenidir. Burada özne, iletimin gerçekleşebilmesi için onun işe karışması zorunludur. Örneğin masallarımızda çoğu kez şehzade özne, bulup evlenmek istediği kız nesne olarak tanımlanmaktadır.
2. Edim Ekseni (destekleyici – özne – engelleyici): “Öznenin isteyimden gerçekleştirime geçtiği, yani eylemini gerçekleştirmek için gerekli güçle donandığı düzlemdir. 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 aynı biçimde bir kişi, bir nitelik, bir bilgi olabilir ya da bunların hepsini birden içerebilir; temel özelliği öznenin işini güçleştiren olumsuz bir güç olmasıdır” (Yücel, 2015:176).

Şekil 3: Eyleyensel Örnekçe ve İletişim/İsteyim/Güç Ekseni



Kaynak: (Baloğlu, 2013:64)

Bu şemaya göre, özne ve nesne isteyim ekseninde bulunur. Özne genellikle eylemleri gerçekleştiren başkahramandır. Nesne, kahramanın elde etmeyi hedeflediği soyut ya da somut şey, kimi zamanda bir kimsedir. Özne ve nesne birbirinden ayrı düşünülmemektedir. Gönderici, özneyi olmayanı aramakla yetkilendirir ve bunun sonucunda da onu ya ödüllendirir ya da cezalandırır. Alıcı ise gerçekleştirilen bu eylemden fayda sağlamaktadır. Bazı durumlarda özne, göndericiye ihtiyaç duymadan kendi arzusu ile eyleme geçmektedir. Eylemini gerçekleştirdikten sonrada kendisini ödüllendirir ya da nadir görülse de eylemden hoşnut olmadığı takdirde kendini cezalandırabilmektedir.

Özne eylemini gerçekleştirirken ona yardım eden ya da güç veren yardımcıları varken onu engelleyen yaptığı işe erişmemesi yönünde çabalayan engelleyiciler de olabilmektedir. Kimi zaman sadece engelleyici, kimi zaman sadece yardımcı bulunabilmektedir. Fakat bazı durumlarda ikisi de olmayabilir.

Eyleyensel örnekçe, her zaman bütün öğeleriyle birlikte bulunmamaktadır. Altı eyleyen bir anlatıda olabildiği gibi bazı durumlardan sadece birkaç eyleyen bulunabilmektedir. Tek bir öğe birden çok eyleyensel işlevi barındırabilmektedir. Zorunlu olan iki temel özellik ise en az bir özne ve bir nesnenin bulunmasıdır. Bir sonraki bölümümüzde Kral Lear oyununun uyarlaması olan filminin çözümlerine yer verilmiştir.

3. BÖLÜM

TİYATRO YAPITLARININ SİNEMAYA UYARLANMASINDA ANLATISAL VE YAPISAL DEĞİŞİKLİKLER: WILLIAM SHAKESPEARE'İN KRAL LEAR OYUNUNUN FİLMSEL UYARLAMA ÖRNEĞİ

William Shakespeare'in Kral Lear adlı oyunun sinemaya uyarlanmış halinin anlatısal ve yapısal çözümlerini Propp'un anlatı biliminden, Greimas'ın anlatı izlencesi ve eyleysel örnekçesinden yola çıkılarak analizleri yapılmıştır.

3.1. William Shakespeare'in Kral Lear Adlı Yapıtının Film Uyarlaması ve Anlatısal Çözümlemesi

Shakespeare kaleme aldığı oyunları her çağda ve her coğrafyada büyük ilgi toplamış, insanı insana insanca anlatarak karmaşık duygu ve düşüncelerin kavranılmasına olanak sağlamıştır. Dört yüzyıldan bu yana her nesile aktarılırken yeniden doğmuş ve ölümsüz olarak nitelendirilmiştir. Yazdığı eserlerle kendinden sonra gelen sanatçılara da ilham olmuş, oyunları da ulusu ya da bir milleti değil insan doğasını anlattığı için bizim ülkemizde dahil olmak üzere birçok ülkede uyarlanmıştır. Yazdığı karakterlerde insanın değişmez özelliklerini ve değişmeyen insan doğasını şiirsel bir dil kullanarak yansıtmış ve dünyanın her yerinde oyunları en çok sahnelenen yazar olmuştur. Tiyatro dünyasının en iyi oyun yazarlarından biri olduğunu söyleyebilmekteyiz.

W. Shakespeare'in en önemli tiyatro eserlerine baktığımızda insan psikolojisini ön planda tuttuğunu görmekteyiz. Macbeth, Othello, Hamlet ve Kral Lear ünlü tragedyaaları en çok okunan ve sahnelenen eserleridir. Kral Lear'a göz attığımızda içerisinde tek bir konu bulundurmadığını ve ebeveyn – çocuk ilişkisi altındaki iki ayrı konu işlendiğini görebilmekteyiz. Kral Lear'da aile trajedisi, dostluk, iktidar gücü ve toplu katliam gibi birden çok konu vardır.

3.1.1. William Shakespeare'in Hayatı

William Shakespeare, 23 Nisan 1564'te, İngiltere'nin Stratford upon Avon kasabasında, John Shakespeare ve Mary Arden'in oğlu olarak dünyaya geldi. Babası John Shakespeare, aslen Snitterfield'li olan belediye meclisi üyesi ve başarılı bir deri eşya tüccarıydı. Oysa Stratford kasabasına ilk geldiğinde bir çiftçiydi. Kasabada ilk iş bakkalcılık yaptı ve sonrasında belediye başkanlığına kadar yükseldi. Ailenin dünyaya getirdiği 8 çocuktan üçüncüsüydü William ve hayatta kalan en büyük çocuk olacaktı (Sevgen, 1992:10).

William, 26 Nisan'da doğduğu yerde vaftiz edildi. Gerçek doğum günü ise bilinmiyordu ve vaftiz tarihinden yola çıkıp geleneksel olarak 23 Nisan kabul edildi.

O dönemlerde çocukların vaftiz töreni doğumundan iki üç gün sonra yapılırdı. Vaftiz gününden yola çıkarak da Shakespeare'in doğum tarihi 23 Nisan olarak kabul edildi. Babası John Shakespeare, yün, tahıl ve deri ticareti ile uğraşan bir iş adamıydı. 1552 yılında kendi ailesinden daha yüksek sosyal konumdaki bir ailenin kızı olan Mary Arden ile hayatlarını birleştirdi.

William Shakespeare'in hangi okulda, hangi tarihlerde ve hangi tarihlerde okuduğunu resmi kayıtlarda olmadığı için tam anlamıyla bilmemektedir. Araştırma yapan uzmanlar varsayımlarla bu tarihleri doldurmaya çalışmışlardır. Uzmanlara göre Shakespeare Stratford – upon – Avon'daki okula gittiği söylentiler arasındadır. O dönemin iyi okullarından olduğu söylenen King's New School'da eğitimine devam ettiği düşünülmektedir.

John Shakespeare 1568 yılında başladığı belediye başkanlığı ve sulh yargıcı oldu. 1576 yıllarında toplantılara katılamaz olmuş ve başta anlayışla karşılayan arkadaşları 1586 yılında kendisini görevden almak durumunda kalmıştır. Her Pazar günü kilise gitmesini de aksatan John'un davranışlarının borçları yüzünden tutuklanma korkusu olduğu düşünülmekteydi. William bu süreçte Londra'daydı ve ailesinin durumunu düzeltmeye çalışmaktaydı.

“1582'de yani on sekiz yaşındayken kendi evinden bir mil uzakta, Shottery'de oturan Anne Hathaway ile evlenmişti. Evlilik kararı alelacele alınmışa benzer; gelin damattan sekiz yaş büyük, üstelik gebeydi. Yıldırım nikahı için 27 Kasım'da başvurdukları Worcester mahkemesinin katibi gelinin adını yanlışlıkla Temple Grafton'dan Anne Whateley kaydetmiş. Kızları Susanna 27 Mayıs 1583'te Hammet ve Judith adlı ikizlerse 2 Şubat 1585'te Holy Trinity kilisesinde vaftiz edildiler” (Wells, 1992:13-14).

Shakespeare'in ilk biyografisi olan Nicholas Rowe, Stratford efsanesini anlatmıştı. Shakespeare, Thomas Lucy'nin mülkünde kaçak geyik avcılığı yaptığı nedeniyle davadan kaçmak için Londra şehrine kaçmıştı. Lucy, Shakespeare'in de onun hakkında korkunç bir türkü yazarak Lucy'den intikamını alması gerekiyordu. Başka bir 18. yüzyıl hikayesi Shakespeare, Londra'da tiyatro patronlarının atlarına bakım yaparken onun tiyatro kariyerine başlaması yönündedir. John Aubrey, Shakespeare'in bir ülke okul müdürü olduğunu bildirdi. Bazı 20. yüzyıl bilim adamları Shakespeare Lancashire Alexander Hoghton tarafından bir öğretmen olarak istihdam edilmiş olabileceğini ileri sürmüşlerdir.

"William Shakeshafte" adlı Katolik toprak sahibi küçük kanıtlar böyle kanıtıyor. Ölümünden sonra toplanan kulaktan dolma dışındaki hikayeler ve Shakeshafte Lancashire bölgesinde ortak bir isimdi. Shakespeare'in yazmaya başladığı zaman tam olarak bilinmemektedir, ancak çağdaş imalar ve performans kayıtları oyunlarının birçoğunun 1592'ye kadar Londra sahnesinde olduğunu göstermektedir"(Zabern, 2003:3).

"1599'da eski "Theatre" binasının kerestesiyle kurulan "Globe" tiyatrosuna ait senetlerde artık Shakespeare yalnız oyuncu olarak değil, kumpanyanın hisse sahiplerinden olarak da gözükmüyor. Zekanın nüktenin, güzelliğin temsil edildiği en güzel komedyalara Kuru Gürültü, Beğendiğiniz Gibi, On İkinci Gece bu iki yılın eserleridir" (Günyol, 1995:11).

Elizabeth'in hüküm yıllarının son yılları politika bakımından olduğu kadar sanat, din ve ahlak açısından da buhranlıydı. Shakespeare'in de Julius Caesar ile başlayıp devam eden eserlerinde hayattan, insan tabiatından ve tanrının adaletinden de insanı umutsuzluğa sürükleyecek eserler devam etmektedir. Shakespeare, eserlerinin mevzu için kullandığı tarih hadiselerine, hikayelere, şiirle her zaman sadık kaldığı halde mesela Lear'da bakıyoruz ki: tarih, Lear'ın küçük kızı ablalarının ordularını yenip hükümdarlığı tekrar ele geçirerek babasına verir, demişken, Shakespeare, tam tersine, oyunu Cordelia'nın yenilip ölmesi ve ihtiyar hükümdarın çıldırması ile bitiriyor. (Günyol, 1955:12)

"1601'de babasını kaybeden Shakespeare, bir sonraki yıl Straforf'ta yine arazi alır. 1605 yılında Straforf'un "onda bir" vergi tahsilatından pay almak için para öder. 1607'de kızı Susuna evlenir ve tek torunu Elizabeth dünyaya gelir. 1609 yılında annesini kaybeder. Shakespeare Londra'dan 1610 ya da 1611 yılında ayrılıp Straforf'a yerleşir. Londra'daki çevresiyle bağlarını koparmaz ancak ömrünün son beş ya da altı yıllarında oyun yazmaz" (Honan, 1998:B.S.).

3.1.2. Shakespeare Tiyatrosu

İngiltere'de ilk tiyatro binası 1576'da Earl Of Leicester kumpanyasından James Burbage tarafından yaptırılmadan önce oyunlar, okullarda, üniversitelerde "Inns Of Court" denilen yurtlarda, saraylarda, zengin evlerinde ve özellikle han avlularında oynanmaktaydı. 1600'lere gelinceye kadar Londra'nın hemen dışında birçok tiyatro binası inşa edilmiştir. (Özhancı, B.T. :13).

Bunlardan bir tanesi Shakespeare'nde arasında bulunduğu Globe tiyatrosudur. Londra'da en ünlü tiyatro olarak bilinen Elizabeth tiyatrosu 1599'da Burbage Kardeşler, Shakespeare ve Chamberlian's Men'in 5 üyesi tarafından boyalı ahşaplar ile inşa edilmiştir. Yalnızca sahne alanının üstünün sazla örtülü olduğu için yaz mevsimlerinde

kullanılmaktadır. 1613'te VIII. Henry oynanırken sazlığın yanması sonucu çıktığı düşünülen yangından sonra yeniden yapılmış ve çatısına kiremit döşenmiştir.

Resim 1: Globe Tiyatrosu



Kaynak: (https://www.tes.com/lessons/QOIAB2_waYOR2A/information-on-shakespeare-the-globe-theater)

Bu dönemin tiyatrolarında avlunun neredeyse ortasına kadar uzanan sahne, bugünün ölçülerine göre oldukça geniştir. Sahnenin gerisindeki galeriler yapının öbür bölümlerinden ayrılır, burada oyuncuların soyunma odaları, müzisyenlere ayrılan özel bir yer, sahne araçlarının konabileceği bölümler bulunurdu. Bu tiyatrolarda, daha sonraki yüzyıllarda olduğu gibi dekor kullanılmadığı için, sahnenin gerisindeki derinliksiz bölme de ayrı bir sahne görevini yerine getirirdi. Sahne üstündeki kapaklar, “gökyüzü” denilen sahne üstü ve bu bölümün uzantısı olan damla sağlanan “gölge” bu tiyatroların başlıca teknik olanaklarıydı. Ayrıca, sahnenin üstündeki kulübeden bazı eşyaların uçurulması sağlanırdı (<http://www.filozof.net/Turkce/72-kultur-sanat/tiyatro/43336-shakespeare-ve-elizabeth-doenemi-tiyatrosu.html>).

“Shakespeare daha Stratford'dayken, Elizabeth Çağı oyun yazarları kurallara önem vermemeye başlamışlardı. Aristoteles'i, Horace'ı (İ.Ö.65-8) dinlemiyorlardı. Unutulan yalnızca üç birlik kurak değildi, sahnede korkunç hareketler de yapılıyordu. King Lear'de Shakespeare bir insanın kör edilmesini gösterecek kadar ileri gitmiştir. Oysa klasik kurallara göre, bu gibi şeylerin seyirciye gösterilmemesi, sahne arkasında yapılıp sonradan anlatılması gerekirdi. Elizabeth Çağının öbür yazarlarına uyan Shakespeare de trajedi ile komediyi, krallarla soytarıları birbirine karıştırmıştır” (Fuat, 2010:112).

Shakespeare yaşadığı dönemlerde kadınlar tiyatrolarda rol alamazlardı. Erkek çocukları ergenlik dönemine kadar kadın rollerini gerçekleştirmekte ve ergenlik dönemi itibariyle sesleri kalınlaşmaya başladığında erkek rolleri için kumpanyada bırakılırdı. O dönemin özellikleri arasında oyuncuların izleyiciyle diyaloga girmesine göre oyunun akışının ana metine bağlı kalarak izleyici reaksiyonuna göre yön değiştirmesidir. Elizabeth dönemi tiyatrolarda günümüz tiyatrolarında kullanılan gerçekçiliğe yakın olmak adına kullanılan aksesuar ve dekorlara yer verilmezdi. Sahnede yalnızca gerekli olan malzemeler bulunmaktaydı. Sahne değişikliklerine yer verilmediği için oyunun temposunda düşme olmazdı.

Roma tiyatrosunda da gördüğümüz gibi Shakespeare döneminde de izleyiciler vahşi sahnelere, ölüm ve kan gibi temalara sahip olan oyunları seyretmekten hoşnut olurlardı. Seyircilerin bu tutumu dönem tiyatro oyunlarını etkilemiş ve intikam, düello, öç alma ve aşk gibi heyecanın temposunu ayakta tutan oyunların yazılmasına vesile olmuştur.

Shakespeare yazdığı Hamlet, Othello ve Caesar gibi bazı oyunları kısaltılsa da bazı oyunları kökencil bir yaklaşımla ele alınıp dönemin koşullarına ve zevkine yeniden uydurularak uyarlanmıştır. Shakespeare ulusal bilincin hakim olduğu tarih oyunlarının yanı sıra halk geleneklerinin ve gerçekçiliğin Rönesans'ın evrensel değerleriyle de bütünleşerek yeni bir ulusal halk tiyatrosu oluşturmuştur. Shakespeare oyunları İngiliz tiyatrosunun dışına çıkarak uluslar arası geniş bir kitleyi etkilemiştir.

3.1.3. Sinemada Shakespeare Uyarlamaları

Edebiyat ve tiyatro gibi edebi eserler senaryo oluşumunda sinemacılar tarafından genellikle tercih edilmektedir. Ancak edebi eseri filme dönüştürmek yönetmenler için hem kolay hem de zordur. Nedeni ise bilinen sevilen bir edebi eseri sinemaya aktardığınızda izleyicilerin beklentisini karşılamak gerekmektedir. Okuyucu bir eseri okurken zihin gücünde canlandırmaktadır. Tiyatrodan sinemaya uyarlanan filmlerde ise iki sanat dalının kendine özgü bir dili, bir anlatım yapısı olduğundan ana hatlara dikkat edilerek sinema diline çevrilmesi gerekmektedir.

Sinemanın tarihinin yönetmenlerine baktığımızda ise en dikkatli ele alınan yazarların başında William Shakespeare gelmektedir. Shakespeare geçmişten günümüze gelirken her baharda yeni çiçek veren bir ağaç gibi yeniden doğmuştur. Tiyatro kurallarına ilk yıllarda önem veren sinema zamanla var olan yasaklara karşı çıkarak tiyatro kurallarının dışına çıkmıştır.

William Shakespeare'in eserleri her çeşit seyirciye seslenmiştir. Bu sebeple de nesiller geçse de değerini kaybetmeyen aksine yeniden yeniden var olmuştur. Tarih boyunca en çok okunan ve eserleri en çok uyarlanan oyunlara sahiptir. Tiyatro Shakespeare'in oyun karakterlerine can veren oyuncu ne kadar önemli ise bir sinema filminde de aynı öneme sahiptir.

“İngiltere'de sinema tarihinin bilinen ilk Shakespeare uyarlaması olan King John tiyatro oyuncusu Sir Beerbohm Tree tarafından 1889'da çekilmiştir. Shakespeare oyunlarının ünlü aktörü Sir Beerbohm Tree, King John'dan 4 sahneyi Her Majesty's Theatre'da filme gelmiştir. 68mm olan film geniş ekranda London Palace Theatre'da sergilendikten sonra 1990'a ortadan kaybolmuştur. Filmden kalan tek bir sahne (1 dakika 16 saniye) British Film Institute tarafından restore edilmiştir. Tree, filminin büyük bir anlamı olmadığını sadece oyunu iyi bilenler için anlamlı olabileceğini söylemiştir” (Aslantepe, B.T.:14).

Halka açık gösterimi olan ilk Shakespeare oyunu 1900'de Clement Maurice'nin Paris'te çektiği “Hamlet'in Düello Sahnesi” filmidir. 1908'li yılların sonlarına doğru Amerikan ve Fransız sinema endüstrisinde sanat filmlerine karşı bir eğilim olmuştur. Bunun sonucundan birçok tiyatro oyuncusu ve tiyatro oyunları sinemaya geçiş yapmıştır. Shakespeare'in on dokuz oyununun uyarlaması yapılmıştır. En çok uyarlaması yapılan oyunlar “Hamlet ve Romeo & Juliet'tir. Uyarlamaları çok olmasına rağmen bu filmlerin sinema tarihi açısından sanatsal bir değeri bulunmamaktadır. Aynı dönemde D. W. Griffith'in çektiği “Hırçın Kız” filmi 300 m sınırını geçtiğinden daha önemli sayılmaktadır. Bu film sonrasında çekilen filmlerde kalitelerinde değil uzunluklarında değişiklikler meydana gelmiştir.

“V. Henry Branagh'ın sinemaya uyarladığı ilk Shakespeare oyunudur. Film ana metne sadık kalırken (ki büyük bir kısmı Fransızcadır) aynı zamanda sinemasal çerçeveleme, ışık ve müzik kullanımı gibi öğeleri ile de sinemasal deneyselliği kullanılmaktadır. Branagh'ın tiyatrodan gelerek sinemaya soyunması Laurence Olivier'in 1941 yılındaki Hamlet film uyarlamasında yaptığı yeniliklere benzetilmektedir”(Akser, 2018: B.S.).

45’li yıllarda İngiliz tiyatrosunun önemli oyuncularından olan Laurence Oliver “ Henry V” filminde gerçeklik ve tiyatrosal düzen arasındaki diyalığa dikkat etmesi filmi oldukça başarılı kılmıştır. Laurence Oliver’a göre farklı yaklaşan ve sinema tarihinin önemli isimlerinden Orson Welles Shakespeare’i ele alırken Ortaçağ insanı olarak yorumlamıştır. Shakespeare’in “Macbeth” adlı eserini de yorumlarken ilkel giysilerle betimlemiş ve dekorları da yer altı mağaralarının basit görünüşü ile taklit ederek hazırlatmıştır.

1953 yılında Shakespeare’in trajik eseri olan Kral Lear, televizyon yapımı olarak uyarlanmıştır. Orson Welles’in canlandırdığı Kral Lear karakteri gösterdiği performansla büyük ilgi toplamıştır. Shakespeare uluslararası bir şair olarak kabul edilmekte ve tüm dünyada uyarlamaları yapılmıştır. 1956 yılında Othello filmini Sergey Yutkeviç çekmiş ve Othello kıskanç bir karakter olarak değil, yenilgiye uğrayan ve dünyası yıkılmış olarak ele alınarak daha çağdaş bir yorumla incelenmiştir. Birçok uyarlaması yapılmış olan Hamlet’in eleştirmenler tarafından en iyisi kabul edileni Sovyet yönetmen Grigori Kozintsev’in çektiğidir. Kozintsev’in Hamlet’i eylemi ve iradeyi temsil etmekte ve çağımızı yansıtan bir tutumla çekilmiştir. Shakespeare’in “Macbeth” uyarlamasına farklı bir boyut kazandıran yönetmen Akira Kurosawa’dır. Kurosawa, Kanlı Taht filmini Japonya’nın Ortaçağına göre yerleştirmiş ve Japon No tiyatrosunun biçimlerini izleyerek etkili bir yapıtı ortaya koymuştur. (Teksoy, 1975:414).

Laurence Oliver,1965 yılında tiyatro ve sinemada en iyi Shakespeare yorumcusu olarak kabuledilmiştir. Oliver, Othello karakterini oynadığı film çeşitli dallarda Oscar’a aday gösterilmiş ve eleştirmenlerden olumlu eleştiriler almıştır.

Romeo ve Juliet uyarlamasında Oscar ödülü aldığı 1968 yapımı Franco Zeffielli’nin çektiği film ilk akla gelenlerdendir. Oyuncuların yaşlarının küçük olması dolayısıyla müstehcen sahneler için ailelerden ve bazı makamlardan izin alınmıştır. Yönetmen filmde çocuk cinselliğinin üzerinde durmuş ve ödül almıştır.

Roman Polanski eşinin öldürülmesinden kısa bir süre sonra 1971 yılında Macbeth filmini çekmiştir. Yaşadığı psikolojik travmaların etkisini sinema perdesine şiddet olarak yansıtmaktadır. Polanski’nin çektiği bu film için sinemanın en kanlı Macbeth’i diyebilmekteyiz.

1983 yılında BBC kanalı için yeniden televizyona uyarlanan Kral Lear’ı bu kez Laurence Oliver canlandırmıştır. Büyük bütçelerle çekimi gerçekleştirilen bu uyarlama aynı yıl Emmy ödülü alarak başarısını kanıtlamıştır. Çernobil felaketinden sonra her şey normale dönse de sanat karmaşık bir hal almıştır. Post modern çağda sanatın yapılıp yapılamayacağı tartışma konusu olmuştur. Sinema tarihinin belki de en farklı uyarlaması 1987’de yapılmıştır. Jean Luc Godard’ın en modernist çalışması olarak kabul edeceğimiz Kral Lear filmi Shakespeare

hayranları tarafından yadırganmaktadır. 1985'te Akira Kurosawa'nın Kral Lear uyarlamaları arasında en çok bahsedilen filmi 'Ran' çekilmiştir. Kral Lear uyarlamasından çok Japonya'nın kendi kültürel temalarının ve yöntemleri olan filmin hikayesi feodal Japonya'da geçmektedir.

Shakespeare'in Beşinci Henry oyunu 1989'da Shakespeare iyi yorumcularından olan Kenneth Branagh tarafından çekilmiştir. Branagh'ın filminde kullandığı üslup, ana karakteri asabi bir tarzda ele alması ve filmde gösterilen insan kıyımı gerçekçi bir yaklaşım olarak kabul edilmiştir. Agincourt Savaşı'nın sonunda askerlerin ne yapacağını şaşırması tavırları, cesetler arasında kocalarını arayan kadınlar ve parçalanmış silahların gösterimi, kullanılan kamera hareketleriyle yönetmen büyük ilgi toplamıştır.

Romeo ve Juliet 1966 yılında Baz Luhrmann tarafından yeniden beyaz perdeye aktarılmıştır. Oyuncuların filmde giydiği kot ve deri pantolonlar giydirilmiş, oyuncular metne sadık kalmamış ve ağır bir İngilizce'ye yer verilmiştir. Metine sadık kalınmadığı gibi silahların kullanıldığı sahnede silah yerine 'kılıç' derler.

Shakespeare kendi adını taşıyan bir filmi Shakespeare in Love, 1998 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Romeo ve Juliet'in hikayesini arka planda tutarak Shakespeare'in hayatını konu alan film izleyiciler tarafından çok sevilmiştir. John Madden'in yönettiği film 24 ödül almıştır.

3.1.4. Kral Lear ve Uyarlamaları

3.1.4.1. Kral Lear

Shakespeare'in tragedyası için asıl kaynak Holinshed'dir. "İrlanda ve Galya folklorunda çocuklar üzerine öyküler vardır. Mounmouth'lu Geoffrey on ikinci yüzyılda yazdığı Historia Regum Britanniae adlı yapıtına Lear'ın üç kızı hakkında yazılmış olan halk masalını eklemiştir. Holinshed, bu masalı Chronicle'ına aktarmış, sonra da Spenser Faerie Queene, John Higgins 1574'te A Mirrour for Magistrates adlı yapıtlarında bu masaldan söz etmişlerdir. Bütün bu yapıtlar Elizabeth dönemi insanları için bilinen kaynaklardı. Bu öykü, 1594'te "tarihsel oyun" olarak kayda geçen ve 1605'te basılan, sonra yine "trajik tarih" olarak ikinci kez kayda geçen *The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters* adıyla oyunlaştırılmıştır. (Shakespeare, 2009:7). Shakespeare, bu hikayeden etkilenerek insan doğasını temel almış ve farklı bir son hazırlamıştır.

"William Shakespeare'in dört büyük tragedyasından biri olan Kral Lear (King Lear) ilk kez 1605 yılında yayınlanmış ve 26 Aralık 1606 günü Kral I. James'in huzurunda sahnelenmiştir. Büyük Britanya'nın Hristiyanlık öncesi dönemi

krallarından Kral Lear'ın öyküsü, Shakespeare'den önce de birçok kez uyarlanmıştır. Bunlardan, anonim bir eser olan The True Chronicle History of King Leir'in Shakespeare'in kaynaklarından biri olduğu bilinmektedir. Ayrıca oyunun yan öyküsü olan Gloucester kontunun ve ailesinin hikâyesi de Sidney'in Arcadia'sından gelmektedir. Bunun yanında başta Jay L. Halio olmak üzere birçok uzmanın söylediği gibi; Shakespeare, henüz o dönemde çevirisi bulunmasa da Geoffrey of Monmouth'un 7.yy.'dan başlayıp İngiltere krallarının hayatını anlatan Historia Regum Britanniae isimli kitabını, büyük olasılıkla Latince'den okumuş ve faydalanmıştır" (Taşdemir, 2018:2).

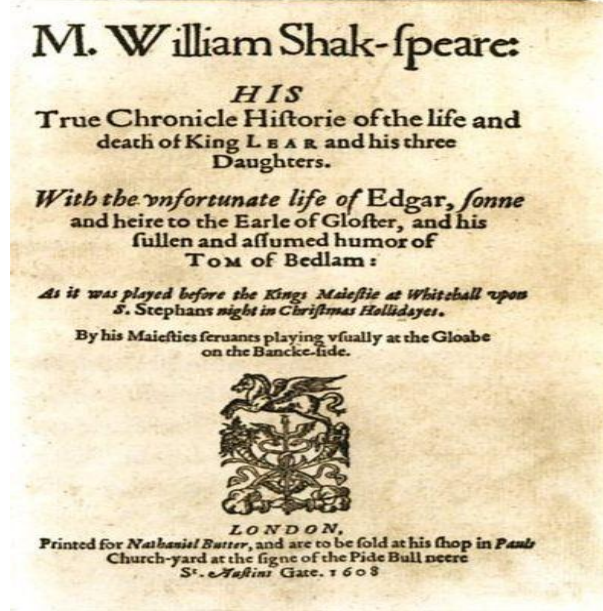
"A.C.Bradley'a göre yüzyılın başlarında Kral Lear, tragedya arasında en az popüler olmakla birlikte sahneye de en az koyulan ve dolaylı olarak en az beğeni toplayan Shakespeare tragedyası olmuştur. Bradley 1904'teki yazısında bu durum için "Her ne kadar doğru olsa da bundan sonrası için değil." yorumunu kullanır"(Özbek, 2011:79).

Shakespeare diğer tragedyalarında olduğu gibi bu Kral Lear'da da insan sorununu ele almıştır. "Oyunda insanın, insan olabilmek ve insanca bir yaşam sürdürebilmek için, önce kendini ve çevresini tanıması, kendisi ve çevresiyle olan ilişkilerinde ise, sürekli olarak gerçeği görmeğe çalışması ve buna uygun davranması gerektiği vurgulanmaktadır. insanın yaptığı bir yanlış yüzünden insanlığını yitirebileceği, bunu yeniden kazanabilmek ya da öğrenebilmek içinse zorlu bir deneyimden geçmek zorunda kalacağı belirtilmektedir" (Onur, B.T.:101).

Shakespeare, yöntem olarak ilk etapta bakıldığında basit bir olay örgüsü kurmuş, sorunu yaşam gibi basit ama içerisinde iki ayrı konu bulunduran karmaşık bir yapıya oturtmuştur. Birincisi Lear'ın üç kızı arasında yaşadıkları ve Gloucester'ın oğulları arasında geçenlerle iki farklı hikayeden aynı dersin çıkartılması istenmiştir. Oyunun ilk sahnelerinde baba ve çocukların ilişkisi sergilenmekte ve çatışmayı çıkartan bu olaylar yıkımı kendini göstermektedir.

"İlk olarak 1608 yılında "Kral Lear'ın Gerçek Tarihi" başlığıyla basılmıştır. Oyunun ilk gösterimi 1607 yılında saraya bağlı olan Whitehall Tiyatrosunda yapılmıştır.

Resim 2: King Lear, Birinci Quarto Sürümü Başlık Sayfası, 1608



Kaynak: (<https://www.college.columbia.edu/core/content/king-lear-title-page-first-quarto-edition-published-nathaniel-butter-1608>)

3.1.4.2 Sinemada Kral Lear Uyarlamaları

Shakespeare'in halk masallarını kendine kılavuz ettiği söylenmektedir. Geçmişten günümüze kadar gelen bu oyunların birçok uyarlamaları yapılmıştır. Tiyatro yapılan bu uyarlamalarının yanı sıra tiyatrodan yola çıkan sinema sanatı da bu tarihi eserleri ele almış ve sinemaya uyarlamıştır. Kral Lear'ı ilk olarak 1910'da 16 dakikalık bir kısa film olarak Gerolamo Lo Savio'nun yönettiği Film d'Arte Italiana yapım şirketinin üstlendiği 1910 İtalyan sessiz bir tarihi drama filmi çekilmiştir.

Andrew McCullough yönetmenliğinde, Peter Brook tarafından sahnelenen ve Orson Welles'in başrol oynadığı Shakespeare oyunu olan Kral Lear'ın 1953 yılında CBS televizyon dizisi Omnibus'un bir parçası 1 saat 13 dakika olarak yayınlanmıştır.

1971 yıllarında Filmways yapım şirketi İngiliz uyarlamasını Peter Brook'un yönetiminde çekmiş ve film ilk olarak yayına Danimarka'da girmiştir. Bu film uzun metrajlı ilk uyarlamasıdır. Aynı yıl içerisinde Kral Lear'ın bir uyarlaması daha çekilmiştir. Sovyet sinema

yönetmeni Grigori Kozintsev tarafından “Korol Lir” adında çekilen bu filmin konusu Sovyetler dönemini yansıtan bir drama filmidir.

1983 yılında televizyona uyarlanan başrollerini Laurence Olivier’in oynadığı Emmy Ödüllerinde iki dalda ödül almıştır.

Sinema tarihinin önemli ve etkileyici yönetmenlerinden Japon yönetmen Akira Kurosawa “Ran” isimli filminde Kral Lear’ın konusunu ele almıştır. Çince ve Japonca’da isyan ve ayaklanma anlamına gelen “Ran” filminde yönetmen üç kız yerine üç oğuldan yola çıkmaktadır. Kral Lear karakteri de Lord Hidetora Ichimonji olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Hidetora, 1500’lü yılların başında Japonya’da hüküm süren güçlü daimyo Mōri Motonari’den esinlenerek oluşturulmuştur. Japonların “Daimyo” ile kastettikleri bölgesinin en belirgin gücü olan feodal beylerdir. Burada konusu geçen “Daimyo” kültürü ise 12.yüzyıldan 19. Yüzyıla kadar Japonya içerisinde varlığını sürdürmüştür” (Yıldız, 2017:B.S.).

12 milyon dolar harcanan Japonya – Fransa ortak yapımı olan film vizyona girmeden bir gün önce Tokyo Uluslararası Film Festival’inde gösterilmiştir.

Fransız Yeni Dalgası’nın bir üyesi olan Jean Luc Godard, eksantrik avangard deneyselliği bir araya getirmektedir. Modern Shakespeare tragedyası olan King Lear’ı modern bir bağlamsalda yorumlamıştır. Film metninin arka planında doğrusal olmayan bir komplo yapısını takip etmektedir. Godard, kişisel bir yaklaşımla öznel bir yeniden yapılanma ortaya koymaktadır. 1987 yapımı Kral Lear filminden büyük bir gişe elde etmiştir. Film müziğini ünlü besteci Beethoven bestelemiştir. 1999 yılında 1971’de Peter Brook’un dışında bir uzun metrajlı filmi daha yapılmıştır. Brian Blessed - Tony Rotherham yönetmenliğini yaptığı üç saat yirmi dakikalık filmi Shakespeare’in ayetini korumak amaçlı yapıldığı söylenmektedir.

İngiliz yönetmen Don Boyd’un “Krallığım” (My Kingdom) filminde de Kral Lear’ın konusu ele alınarak işlenmiştir. Ancak bu filmde Kral Lear’ın yerini Liverpool suç örgütünün babası Sandeman almaktadır. Sandeman öldürülen karısının intikamını üç kızının almasını istemektedir. İngiliz yapımı film Toronto Uluslar arası Film Festivali’nde gösterimi yapıldı ve o yıl yapılan birçok film gibi ticari ödül aldı. 2002 yılından King Lear’ın Amerikan televizyon filmi olarak TNT’nin yapımcılığını üstlendiği King of Texas uyarlaması da yapılmıştır.

Son olarak İngiliz yönetmen Richard Eyre'nin 2018 Amazon ve BBC ortak yapımı "King Lear" televizyon filmi çekilmiştir. Film BBC Two kanalında yayınlanmıştır. William Shakespeare uyarlaması Kral Lear filmi yüz onbeş dakikaya indirgenmiştir.

3.2. Kral Lear Filminin Betimlenmesi ve Teknik Kodlar

3.2.1. Filmin Kimliği

Filmin Başlığı: Kral Lear

Yapımcı: Noëlette Buckley

Yönetmen: Richard Eyre

Senaryo: Richard Eyre

Kitap: William Shakespeare

Görüntü Yönetmeni: Ben Simithard

Müzik: Stephen Warbeck

Kurgu: Daniel Farrell

Kostüm Tasarımı: Fotini Dumou

Oyuncu Seçimi: Nina Gold

Yönetmen Asistanı: Nick Shuttleworth

Sanat Yönetmeni: Astrid Sieben

Saç - Makyaj: Doone Forsyth (makyaj) - Naomi Donne (saç)

Oyuncular: Anthony Hopkins

Jim Broadbent

Jim Carter

Tobias Menzies

Emily Watson

John Macmillan

Florence Pugh

Emma Thompson

Anthony Calf

Simon Manyonda

Chukwudi Iwuji

Karl Johnson

Samuel Valentine

Andrew Scott

Christopher Eccleston

Arinze Kene

3.2.2. Filmin Öyküsü

Kral Lear, yaşlanmış ve yaşlılığında verdiği o güçsüzlüğünün farkındadır. Artık krallığı sahip olduğu toprakları üç kızı arasında paylaşdırmak istemektedir. Ancak kendine dönük olan Lear, bu zamana kadar bencilliğinden, gururluluğundan ödün vermemiştir. Duygusal yapıya sahip olsa da çevresindekiler hakkında hiçbir zaman bilgi sahibi olmamış, kızlarını da iyi tanıyamamıştır.

Toprakları üç kızı arasında paylaşdırmak istemesiyle birlikte olaylar süre gelmiştir. Lear, üç kızı, damatları ve Kent Kontu'nun da yer aldığı masa da krallığın hükmettiği toprakları üçe bölmek için kızlarına “Hanginiz daha çok seviyor beni?” sorusunu yöneltmiş ve sırasıyla cevap vermelerini istemiştir.

İlk olarak büyük kızı Goneril'a söz hakkı vermiştir. Goneril, babasına olan sevgisini her şeyden daha değerli olduğunu, hatta babasını sağlık ve güzellikten bile üstün kıldığını belirtmiştir. Bunun üzerine Kral Lear, değerli topraklarının bir kısmını Goneril 'a bırakmıştır.

Sırasıyla giderken sevgisini anlatma sırası Regan'a gelmiştir. Regan sevgisini dile getirirken kardeşinin kurduğu cümleler üzerine aynı şeyleri düşündüğünü ancak yalnız mutluluğu Lear'm yanında bulduğunu dile getirmiştir. Topraklarının üçte birini de Regan'a pay eden Lear son sözü en sevdiği kızı yani küçük olan Cordelia'ya bırakmıştır. Lear Cordelia'ya olan sevgisini iletirken en değerli toprakları almak için kardeşlerinden daha değerli neler diyeceğini sormuştur. Cordelia babasına olan sevgisini abartısız ve

dürüstçe dile getirmiştir. Kral Lear, küçük kızının söylediklerini yetersiz bulmuş ve onu anlamamıştır. Kent Kont'u araya girmeye çalışınca onu da susturmuştur. Geri kalan topraklarını büyük ve ortanca kızı arasında pay etmiştir.

Burgonya Dükü kralın verdiği paydan vazgeçtiğini duyunca Cordelia ile evlenmek istemez. Fransa kralı Cordelia'nın topraklardan pay almayacağını bildiği halde onunla evlenmek ister. Kral Lear'ın kızı ile öyküsü devam ederken yan öyküde de Gloucester'ın gayri meşru çocuğu olan Edmund dışlanmakta ve kardeşi Edgar üzerinden planlar yaparak onun yerini almak istemektedir. İki hikayede de yanlış verdikleri kararlar doğrultusunda çocukları tarafından kötülüğe maruz kalmış ve asıl iyi olan çocuklarını dışlamışlardır.

Edgar'ı kandırması onun yazdığını iddia ettiği mektubu Gloucester'a okutmuştur. Edgar'a korku salmış ve babasının onu öldürebilme ihtimaline karşı ona kaçması için yardım etmiştir. Edmund'un söylediklerine inanan Edgar gizlice saraydan korku içinde hiçbir şey almadan ayrılmıştır.

Kovulan Kent Kontu ormanda bulunduğu Kral'ın yanına saçını, sakalını keserek gider ve yanında bulunmak istediğini söylemektedir. Askerlerle birlikte avda dönen kral Goneril'in evine gider ve topluca yemek yemek istediklerini tek bir ağızdan söyleyerek gelmektedirler. Krallığının bittiğini ve artık yaşlandığını bir türlü kabul etmeyen kral kızında da hüküm sürmek istemektedir. Goneril eşine artık dayanamadığından bahseder. Ve iki kız kardeşin hükümsüz bırakıldıklarından dolayı şikayetleri vardır. Goneril ile tartıştıktan sonra askerleriyle birlikte diğer kızı Regan'ın yanına taşınır. Çıkmadan önce Goneril'e bağırarak ya çocuğu olmamasını ya da evladı olursa nankör bir evlat sahibi olmasını dileyerek evden ayrılmaktadır. Evden giderken soytarısı ile konuşmaktadır. Ve ilk o zaman Cordelia'ya haksızlık ettiğini anlamaktadır.

Edmund ise kardeşinin saklandığı yere gelir ve yerini keşfettiklerini oradan da kaçması gerektiğini söylemektedir. Ve kardeşini saklandığı yerden kaçırır kendi kolunu keser. Gloucester, Edgar'ın hain olduğunu düşünür ve onun bulunmasını emreder. Edmund ise istediği sözleri babasından duymaya başlar. Bir yolunu bulup mirasçısı yapmak ister ve oğlunun kendi canına kastettiğini sanır. Bu süreçte kralı savunan ve Reganlara karşı gelen Kent Kont'u arkadan ellerini bağlayıp yüzüne siyah kumaş parçasını geçirerek dışarıda bırakmaktadırlar. Gloucester yardım edebileceğini söyleyerek Regan'ın arkasından gitmektedir.

Edgar ormanda kaçarken aklını yitirmek üzerinedir. Üstünü başını çıkartır. Yüzüne ve vücuduna çamurları sürerler. Bu sırada kral yolculuğunu tamamlamış ve artık Regan'ın evine askerleri ile birlikte gelmiştir. Evin girişinde bırakılan Kent Kontu'nun yüzünü açmaktadırlar. Ve kimin onu bu hale getirdiğini sorar. Kızının ve damadının bunu yaptığına inanmak istemez. Regan'a Goneril'i şikayet eder. Regan kardeşinden af dilemesini ve onun yanına gitmesini ister. Kral Lear kızının yanına gitmek istemez ve adamını bağlayanın hesabını sorar. Bu sırada Goneril içeri girer ve kardeşi ile birlikte artık kralın yönetemeyeceğini zayıf ve güçsüz olduğunu dile getirirler. Ve iki kardeş askerleri ve babalarını istememektedir. Gelirse askerlerinin sayısını düşürerek gelmesini kabul ederler. Kral soytarısı ile birlikte dondurucu fırtınada dışarıdadır ve git gide aklını kaybetmeye başlamıştır. Engel olmak isteyen Gloucester'a da Regan ve Goneril karşı çıkmıştır. Kralın yanında yalnızca Kent Kont'u ve soytarısı vardır. Sığınmaya çalışırken Edgar'ı görürler. Arkalarından takip Gloucester onları takip eder ve bir yerde yağmurdan korunmaları için yerleştirmiştir. Regan ve eşi Gloucester'ın bulunmasını emreder. Ve onu bir sandalyeye bağlayarak parmaklarıyla gözünü oyarlar. Gloucester kendini uçurumdan atmak ister fakat oğlu Edgar buna izin vermez. Kral tamamen delirmiştir. Ve Gloucester ile karşılaşır ve ağlarlar. Fransızlara karşı Edmund'u ordunun başına geçirir. Ve onu öperken bu sırada eşi onu görür. Edmund iki kız kardeşi de kendine aşık eder ve birbirilerinden nefret etmelerini sağlar.

Kent Cordelia'nın yanındadır ve Cordelia'yı babasıyla buluşturur. Kral Lear, başta kızını tanıyamaz ama daha sonra tanır ve ağlamaya başlar. Bir diğer yanda Edmund bilmeden kardeşiyle ringe çıkar. Edgar, bu ringde kazanır ve zor nefes alırken Edmund yaptıklarını iki kız kardeş ile aşk yaşadığını itiraf eder. Goneril karnından aldığı bıçak darbesiyle ölürken kardeşini de zehirlediğini itiraf eder. Son olarak Lear ve Cordelia'nın canını alması için emir verdiğini söyler. İki kız kardeşin cansız bedenleri yatarken Lear sırtında Cordelia'nın ölüsü ile gelir. Kral üç kızını birden kaybetmiştir. Sırtlarının cansız bedenlerini çekerken kendisi de hayatını kaybeder. Lear'ı da Kent Kontu götürmek isterken gücü yetmez ve askerler götürür. Kent kontu da arkasından gider ve hikaye son bulur.

3.2.3. Teknik Kodlar

Teknik kodlar görüntüyü öğelerine ayırmamızda ve görüntüyü çözümlememizi ve görüntülerin oluşturduğu sinema yapıtını daha iyi anlamamızda, tanımlamamıza yardımcı olurlar. Bir öykü oluşumunda görüntü içerikleri öykünün başından sonuna kadar belirli bir sıralamayla dizilir ve filmi bize anların bu sıralama dramatik yapıyı oluşturmaktadır.

Dramatik yapıda bu kahramanlar belirli bir çevrede yer alır, çevrenin verdiği kültürü giydikleri kıyafetlerle yansıtmaktadırlar. Kahramanlar yalnız kıyafetleriyle değil konuşma yapısı verdikleri tepkilerle de bunu yansıtırken çevredeki dekorlar, kullanılan renkler verilen ışıklar ve arkadaki doğal sesler bize birer kopyadır. Bu şekilde ele alırsak görüntü incelendiğinde görüntüyü oluşturan başlıca öğeler; çerçeveleme / çekim özellikleri, ışıklandırma, renklendirme, iç ve dış uzamlar, giysiler ve dekor, ses ve efektlerdir.

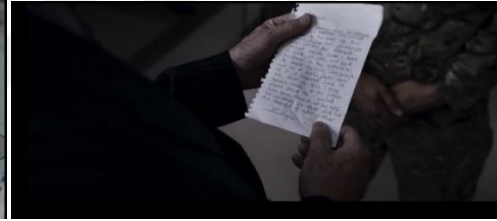
Çekim Özellikleri ve Çerçeveleme

Ayrıntı (Detay) Çekimi

Kral Lear filminde çok fazla ayrıntı çekimi kullanılmamıştır. Birçok filmde de olduğu gibi verilmek istenen mesajlar detay çekimi ile gösterilmiştir. Haritanın kızlarına bölüştürdükleri paydalarda harita, Kent Kontu saçını ve sakalını keserken, Fransa ile girdiği savaşı gösterirken geçen tankın gösteriminde ayrıntı çekimi gerçekleştirilmiştir. Çok fazla detay çekimine yer verilmemiş olsa da sahnelerde yakın planlar tercih edilmiş ve yaşanan duyguların içine seyirci de dahil edilmek istenmiştir.



Toplantı odası toprak paylaşımı



Saray Edmund'un yazdığı mektup



Banyo Kent Kontu traş olurken



Britanya Sokakları Fransa ile savaşı

Genel (Betimleyici) Çekim

Genel plan kullanımı iç uzamsal ve dış uzamsal alanlarda kullanılmış olayların durumunu betimleyerek bize filmin nerede geçtiğini ve yaşananları uzaktan bir gözmüş gibi bakmamızı ve bilgilenmemizi sağlamaktadır. Filmin girişinde gösterdiği büyük binalar,

köprünün yeni görünümü ve arabanın günümüz arabası olması filmin bize dönemini yansıtan unsurlarıdır. Regan'ın bahçesinden görüntüler ve içerideki görüntülerle çevrenin durumu ve yaşananlarda olan karakterlerin tepkilerini aynı anda görmemizi sağlamaktadır.



Britanya'nın Yukarıdan Görünümü



Regan'ın Sarayı



Regan'ın Sarayı – Kent Kontu



Regan'ın Sarayı Edmund Gloucester'ı söyler



Marketin Dışarısı Kral ve Gloucester karşılaşması



Britanya'nın Savaş Hali

Baş Çekim

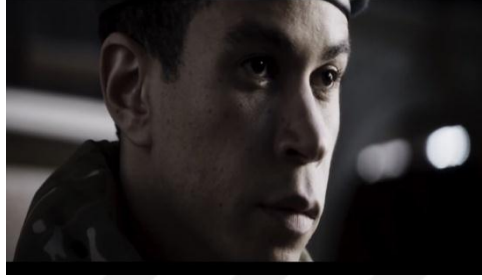
Baş çekim filmde karakterlerin yaşadığı duyguların mimiklerdeki aldığı şekli izleyiciye daha iyi hissettirmek adına kullanılan çekim yöntemidir. Filmde baş plan çekimleri yoğun olarak kullanılmamıştır. Genel olarak yakın plan çekimlerde omuz ve göğüs plan tercih edilmiştir. Gloucester'ın gözleri oyulduktan sonra, Edmund'un nefreti ve Gloucester'ın meşru oğlunun onu öldüreceğini düşündüğündeki anlarda tercih edilmiştir.



Gloucester



Gloucester



Edmund

Bel Çekim

İki kişiden fazla kişinin olduğu sahnelerde kullanımı tercih edilmiştir. Gloucester, Kent Kontu ve Edmund'un konuşmasında, Lear'ın toprakları paylaştığı toplantı salonunda, Goneril'in evinde askerleriyle birlikte geldiği sahneden ve Regan'ın evine ilk geldiği zamanlarda bel plana yer verilmiştir. Birkaç kişinin jest ve mimiklerini aynı anda görmemiz sağlanırken çevre bilgisi de arka planda verilmiştir.



Gloucester Edmund'dan bahsederken Lear, iki kızına toprakları verirken



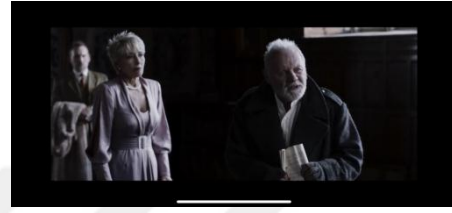
Lear, Goneril evini terk ederken



Lear kızı Regan'a Goneril'i şikayet eder



Kral Lear ve Goneril tartışması



Lear, Regan ile tartışırken

Boy Çekim

Her karakter mutlaka bir kere boydan çekimi gösterilmiştir. Fiziksel duruşları giyimleri ve duruşları hakkında izleyiciye bilgi verilmiştir. Mimiklerinin yanı sıra jestleri de boy plan çekimi ile gösterilmiştir. İçsel ve dışsal olarak iki uzamda da boy plan çekimine yer verilmiştir.



Cordelia, Regan ve eşi, Gloucester



Kral Lear ve Soyтары



Goneril, Regan ve eşi, Gloucester



Kral Lear ve Soyтары



Edgar, Kral, Soytarı ve Kent Kontu



Regan ve Eşi

Karşı Açı Çekimleri

Tiyatro oyunlarında oyuncular seyirciye arkalarını dönmezler birbirleri ile konuşurken kırk beş derecelik açı ile birbirleriyle konuşmaktadırlar. Bu oyuncunun jest ve mimiklerini rahatlıkla görmesini sağlar. Kral Lear filmi de tiyatro uyarlaması olduğunda çok yoğun kullanılmamıştır ama bazı önemli sahnelerde yer verilmiştir.



Cordelia, Kral Lear, Regan ve Goneril



Kral Lear, Kent Kontu ve Gloucester

Göğüs Çekim

Genel olarak göğüs plan çekimi yapılmıştır. Birbirleri ile konuşurken farklı konumda olup konuşmalara verdikleri jest ve mimikleri ardına vermek amacı ile kullanılmıştır Kral Lear filminde. Oldukça yoğun kullanılan bu plan Shakespeare trajedisini en yakın gözle görmemizi sağlamıştır.



Kral Lear



Goneril



Cordelia



Edmund ve Gloucester



Gloucester

Açılma – Kararma

Filmde açılma ve kararma iki kez kullanılmıştır. Kral Lear ve kızı Cordelia'nın çadırdan birbirlerine sarılarak geçişinde ve son olarak filmin bitiminde Kent Kontu'nun saraydan çıkması esnasında kullanılmıştır. Açılmadan kararmaya geçilmiştir her iki sahnede de.



Kral ve Cordelia



Kent Kontu

Işıklandırma

Filmde kullanılan mekanların, dekorların, nesnelerin ve kişilerin belirli bir netlikte görülebilmesi için kameranın belirli bir ışığa ihtiyacı vardır. Işık yalnızca gösterilmek isteneni göstermek için aydınlatma sağlamaz. Salt gerçekliğin gösteriminde farklı anlamlar katmak amacıyla da kullanılır.

“Bir başka deyişle, sinemada, ışık, aksiyonun görülmesini sağlayan salt aydınlatma işlevinden daha fazlası olduğu; oluşturulmuş anlamlı bütünler olan sahnelerin etkisinin

büyük bölümünün, ışık tasarımının estetik biçimlenişinden geldiği bilinen bir gerçekliktir” (Sözen, B.T.:152).

Kral Lear filminde kullanılan doğal ve yapay ışıklandırmalar neredeyse eşittir. İçsel ve dışsal uzamı ele aldığımızda dışarıda gündüz kullanılan ışıklar daha çok doğal ışığa yakın düzeyde kullanılmıştır. Sarayın içlerinde ise aynı doğallık devam etmekte dışarıdan gelen içeriye sızıyormuş ve ışığı camdan alıyormuş gibidir. Fakat daha bodrum katlarda ve Edgar’ın odası kapalı kaldığı yer gibi alanlarda ışık daha az verilmiş ve alanların konumları göz önünde bulundurulmuştur. Genel olarak kasvetli bir hava ışık yardımı ile de yansıtılmıştır. Dışsal uzamların bir kısmında hava karanlık ya da güneş doğmadan önce veya batarken çekilmiş sahnelerdir. Yapay ışığa yer verilmiş ama aynı zamanda da karanlıkta kişileri ve belirleri nesnelere belirginleştirecek şekilde kullanılmıştır.

Renklendirme

Sinemanın anlatı dünyasının temel öğesidir renkler. Renklerin nerede nasıl ve hangi tonlarda kullanıldığı film karesinin soğuk veya sıcak renklerde olması anlatımın sessiz halidir. Göstergibilimsel açıdan renklerin taşıdığı anlamlar vardır. Reklamlarda, dizilerde ve sinema filmlerinde renkler dil göstergibilimsel anlamı ile kullanılır. Her rengin kendi bir dile ve hissettirdiği duyguları vardır.

Filmde kullanılan renkler genellikle gri tonlarıdır. Gri tonu düşük enerjiyi, korkuyu, bencilliği ve melankoliyi ifade eden bir tondur. Sarayın yerlerinin dizaynında siyah ve beyaz tercih edilmiş hikayedeki iyi ve kötüler bu şekilde aktarılmıştır. Goneril ve Regan’ın giyimlerinde genel olarak koyu tonlar kullanılmıştır. Cordelia’nın giyiminde ise ilk olarak açık pembe tercih edilmiş. Çocuksuluğu temizliği ve sevginin simgesini pembe rengiyle vermişlerdir. Cordelia, Fransa tarafına geçince ise askeri üniforma giymiş ve ölmeden öncede gri tonlardaki kıyafetler tercih edilmiş ve o kıyafetler üzerindeyken ölmüştür. Sarayın dekorlarında altın sarıları kullanılmış ve zenginliği, ihtişamı bu şekilde yansıtmışlardır. Kral’ın sığındığı konteynirdaki ışık renginde ise sarı ışık ve kırmızı tonlarının kullanıldığı bir ambiyans sağlanmıştır.

Filmin genelinde kullanılan soğuk renkler iki alanda yerini sıcak renklere bırakmış. Bir tanesi Edgar’ın odasındaki sahnede renkler bir ton daha sığa dönüktür. Sarı rengi güneşin rengi olduğundan iyimserliği, sevgiyi, bilgeliği ve merhameti simgelemektedir. Haksız yere kötülüğe uğrayan Cordelia ve Edgar’ın olduğu bazı sahnelerde, Lear’ın pişman olması ve

konteynırda geçen sahnede iyi insanların bir arada bulunduğu ortamda bu tonlar tercih edilmiştir.

Edgar ve babasının ilk kavuştuğu sahne beyaz sisler yer verilmiştir. Beyaz arınmanın, saflığın rengidir. Gloucester ise yaptıklarının cezasını başka türlü çekmiş ve her şeyin farkına varması oğlu olduğunu bilmeden onun yanında olmasıyla artık beyaz sislerle yaratılan ambiyansta arındığını ve pişmanlığını görebilmekteyiz.

İ ve Dış Uzamlar

Film, dış uzamla başlayıp dış uzamla ile bitmektedir. Filmin yoğunluğunu i uzamlar oluştursa da neredeyse eşittir. Britanya'nın kuş bakışı görünümüyle başlayıp Kent Kontu'nun saraydan beyaz ışıkla kaybolmasıyla son bulmuştur.

Kent Kontu'nun geliş sahnesi, Kral Lear'ın ormanlık alandaki askerleriyle avlanma sahnesi, Goneril'in evinin n, Regan'ın evinin n, Edgar'ın ormanda koşturduğu, Kral Lear'ın Regan'ın evinden çıkıp ormanda soytarısıyla yürüdüğü, Lear, Gloucester ve Edgar'ın market önündeki karşılaşması filmin dış uzamlarını oluşturmaktadır. Kral'ın sarayındaki toplantı odası, Edgar'ın odası, Regan'ın evi ve toplantı yaptıkları salon eşinin çalışma odası, Goneril'in evi, Edgar'ın saklandığı alan, konteynırın içi, Edgar ve Gloucester'in savaş esnasında sığındıkları ev ve Cordelia'nın çadır içinde babasını tedavi ettirdiği sahnede filmin i uzamlarını oluşturmaktadır.

Film iki ailenin trajedisini kapsadığı ve bu aileler içerisinde yaşanan problemleri ele alması ve dış etkenlerin olmaması dolayısıyla farklı dış uzamlara yayılmamıştır. Aslında bir nevi sarayda yaşanan problem sarayda son bulmaktadır. İyi ve kötü aynı uzamda yer almaktadır.

Dekor ve Giysi

Kostüm tiyatroda olduğu gibi sinemada da en önemli öğelerden biridir. Dil göstergebiliminin de bir parçası diyebilmekteyiz. Bizler oyuncuların filmlerdeki kostmlerine göre hangi zaman dilimi arasında olduğunu, hangi sınıfa mensup olduğunu, eskilerden önemli bir kişiyi canlandırıyorrsa kıyafet benzerliğinden kim olduğunu anlayabilmemizi sağlar.

“Giysi, bu anlamda filmin konusunun geçtiği ağı, ülkeyi, giysi sahibinin toplumsal sınıfını ve bu kişinin beğenisini açığa vurabilir. Belirli bir kişi belirli giysinin dışında pek düşünülemez. Bu sebeple karakterlerin kendilerine uygun giysilerle görünmeleri sinemada büyük önem taşımaktadır” (Tuğan, B.T.:181).

Giysinin kumaş yapısından, üzerindeki desenden kişilerin bir yeri kadar karakter analizlerini yapılabilmektedir.

Dekor, kimi zaman yapay kimi zaman gerçek yapıları ve yapılarda kullanılan nesnelere kapsamaktadır. Dekorların nerede nasıl kullanılacağı filmde geçen kahramanların giyside olduğu gibi bize hangi sınıfa mensup olduğunu, olay örgüsünün ilerleyişini kimi zaman bir sonraki sahnede neler olabileceğinin düşünüyüşünü bizlere vermektedir. Sarayda kullanılan büyük masalar, altın varaklı dekorasyonlar bize asil yüksek kademeye sahip birilerinin izlenimini verirken Edgar odasında bilgisayar başında oturması ve güneş tutulması hakkında inceleme yapması onun bilimsel yönde araştırmaları olduğunu ve zeki izlenimi yaratmaktadır. Lear'ın sığınırken gittiği alanda insanların çadırlarda kalıyor olması onların yoksul bir sınıfta bulunduğunu izleyiciye aktarmaktadır. Gündelik hayatımızda insanların giydiklerinden, taktığı aksesuarlarından hiç konuşmadan az olsa bilgi sahibi olabildiğimiz gibi. Filmin geçmiş zamanda çekilmediğini kullandıkları arabalardan giydikleri giysilerden ve girişte verdikleri Birleşik Krallığın ışıklandırılması, yüksek binalarından yola çıkarak anlayabilmekteyiz.

Efekt ve Müzik

Sinema birçok parçanın bir araya gelmesi ile oluşan bir bütündür. Her parça sinemanın ayrı bir dilini yansıtmaktadır. Dekor ve kostüm gibi müzik ve efektler izleyiciyi filmin içerisine çeken en büyük etkidir. İzleyici farkında olmadan görsel olduğu gibi işitsel olarak da etkilenmektedir.

“En basit öyküye sahip bir filmde bile sadece görüntülerin yeteri kadar ileti sağlamadığı bilinen bir gerçekliktir. Ses olgusunun kendine özgü estetik bir yüklemeye sahip oluşundan ötürü, sinemanın ilk anlarından itibaren filmler ses eşliğinde gösterilmeye başlanmıştır. Bir dil olarak anlamsal ifadeyi görüntü ve sesler aracılığıyla üreten sinemada ses unsuru, kendine özgü kullanım biçimlerine sahiptir. Sinemanın ses evrenini üç farklı ontolojiye sahip olan konuşmalar, efektler ve müzik oluşturur” (Sözen, 2013:1).

Filmin açılış sahnesiyle birlikte buhranlı havayı yaratan ses efektleri kullanılmıştır. Ve bu efektler film bitene kadar aralıklarla devam etmiştir. Askerlerin ayak sesleri, orman sesi efekti, ve geçişlerle birlikte kullanılan gerilim efektleri oldukça fazladır. Filmi izlerken bir yandan da sahnelerle bütünleşen dış etkenler filmin buhranının içerisine almıştır.

Müzik kullanımına yer verilmemiş ve genel olarak efektler ile desteklenmiştir. Sinema filmi bir bütündür yapılan her hamle filmi başka bir boyuta taşır. Gösterilen bir sahne, o sahnede kullanılan dekor, giysi ve renkler hepsinin kendi içinde bir anlamı vardır. İzleyiciyi

görsel yönden doldururken işitsel olarak da desteklemek gerekmektedir. Boş bir odayı çektiğimizde eski eşyalarla döşediğimizde izleyiciye eski yaşanmışlığı olan bir ev izlenimi verirken herhangi bir takırtı, kapı gıcirtısı eklediğimizde ve arkaya gerilim müziği veya efekti verdiğimizde gerilim sahnesine dönüşür. Sinema görsel ve işitsel olarak bir bütündür ve kendi içinde ayrı dinamiği vardır.

3.3. Kral Lear Filminin Anlatı Çözümlemesi

Kral Lear filmini yapısal olarak inceleyebilmek amacı ile Rus halk masallarını ele alan ve onların birer yapısı olduğunu iddia eden Vladimir Propp'un yönteminden yararlanmaktayız. Masallar ve öyküler, yaşam ile benzerlik göstermektedir. İyi ve kötü karakterler, üstlenilen görevler veya yapılması zorunlu bırakılan görevler ve tesadüfler. Yaşamın içindeki bu karakterler öykülerde de karşımıza çıkmaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak filmde geçen iyi kötü karakterleri, filmde geçen zaman ve uzam içerisinde inceleyeceğiz. Filmin baş kahramanı olan "Kral Lear" sahnelerini kişi, zaman ve uzam yerlemlerin de çözümleyeceğiz. Ve bunun beraberinde filmde geçen "engelleyici" ve "destekleyici" karakterleri saptayacağız.



Lear, sarayın toplantı odasında üç kızı arasında toprakları paylaştırmak istemektedir. En sevdiği küçük kuzu Cordelia'ya en güzel toprakları vermek isterken iki kızı ve damatları arasında paylaşır.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Lear'ın Sarayı Toplantı Odası	1605	Kent Kontu	-

Zaman: 12. yüzyıl tarihi yazarı olan Shakespeare'in Kral Lear adlı oyununun Monmouth'lu Geoffrey'in yazdığı halk masalını Historia Regum Britanniae adlı yapıtına eklemiştir. Bu masal daha sonra Holinshed, tarafından Chornicle'a 1574'de aktarmış ve bu

öykü 1594 yılında tarihsel oyun olarak kayda geçmiş 1605'te basılmıştır. Tarihsel oyundan farklı dönemlerde beyaz perdeye aktarılmıştır. Ancak 2018 yapımı olan Kral Lear film incelememizde filmde kullanılan dekor ve giysilerden yola çıkarak filmin günümüz tarihlerinde geçtiğini anlamaktayız.

Uzam: Lear'ın sarayında bulunan sade toplantı odasıdır. Filmin ilk sahnelerinden sonra bu kısmı bir daha görmemekteyiz.

Kişi: Kral Lear'ı bu toplantı sahnesinde artık yaşlanmış ve krallığı teslim etmese de toprakları pay etmek isterken görmekteyiz. Toplantı odasında üç kızı, damatları, Gloucester ve Kent Kontu'da vardır. Kime nereyi pay edeceğini aslında planlamış olan kral kendine olan sevgilerini sözcüklere sığdırmalarını istemektedir. Ve küçük kızının cümlelerinden tatmin olmaz. Başlangıcında kurduğu cümlede Cordelia'ya iyi topraklarını vereceğini söyler ve bu topraklar için ondan tatmin edici sevgi cümleleri duymak istemektedir. Fakat Cordelia gerçekçi bir dille söyler sevdiğini ve ablalarınınkini yapay bulmaktadır. Kral bu tepkiyi beklemediğinden Cordelia'yı anlamaz ve haksızlık eder. Söylemlerinde aşağılayıcı ve cinsiyetçi bir söylem kullanmaktadır.

Kral'ı destekleyici olarak belirgin bir karakter ön plana sunulmamıştır. Kent Kontu dışındakiler Cordelia'ya yapılan haksızlığa ses kalmıştır. Kent Kontu engelleyici konuma Cordelia'yı savunmak adına Lear'ı karşısına alır ve yaptığı hatanın farkına varmasını istemektedir.



Lear, topraklarını paylaşmış, kendine yüz asker bırakmış ve onlarla birlikte ava çıkmıştır. Gloucester yanına saçını ve sakalını onu daha önceden kovduğu için keserek gider. Kralı yalnız bırakmak istemez.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Ormanlık Alan	Sabah saatleri	-	Gloucester

Kral Lear, kendine ayırdığı yüz askeri ile birlikte ormanda ava çıkmış henüz neşesi yerindedir. Gloucester olabilecek kötülöklere karşı kendi değişimler yaparak Lear'ın yanında bulunmak ister ve ormanda tanımadığı farklı biriymiş gibi onunla yeniden bir bağ kurmaktadır. Ormandan şarkılar ile birlikte mutlu bir şekilde döner. Gücünü kaybettiğini kabullenmek istememektedir.



Kral Lear, askerleri ile birlikte avdan Goneril'in evine döner. İki kızında yaşayacağını düşünmekte olan Lear'ın kızlarıyla çatışma yaşaması yani filmin kırılma noktalarını ilk yirmi ikinci dakikalarda görmekteyiz. İlk olarak büyük kızı Goneril'in babasına ve askerlerine katlanamadığı ve dile getirdiğindeki sahne.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Goneril'in Evi	Öğleden Sonra	-	Soytarı ve Gloucester

Filmin kırılma noktasının ilk çitirtılarını bu sahnede görmekteyiz. Goneril'in evinde yüz askeri ile yaşayan ve onlara ihtiyaç duyduğunu dile getirmiştir Kral. Aslında toprakları paylaştırdığında da belirttiğinden farklı bir durum söz konusu değildir. Kral'ın yüz askeri Goneril tarafından kabul edilmez ve buna katlanamadığını dile getirir ve ilk etapta salona inmek istememektedir. Lear'ın söylemlerinin ardından son olarak babasının karşısına çıkar ve düşüncelerini dile getirir. Lear öfkelenir ve kızına kullandığı cümleler Cordelia'ya kullandığı

gibi cinsiyetçi yaklaşımlardır. Kızının çocuk sahibi olamaması adına tiradlar döktürürken bir yandan da olursa hayırsız olması ile cümlelerine son vermektedir.



Öfkesinin arkasında büyük üzüntü saklayan ve askerlerin eşyaları yerleştirmesini beklerken soytarısı ile birlikte bunları dile getirmektedir. Regan'ın evi için yola çıkmaya hazırlanmaktadır.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Goneril'in evinin bahçesi	Öğleden sonra	-	Soytarı

Regan'ın evine doğru yola çıkmadan soytarısı ile dertleşmektedir. Regan'ın bunu ona yapmayacağını düşünmektedir. Ve gücünü yitirmesini artık yönetimde bulunmamasını isteyen yalnızca Goneril değildir. Delirme aşamasına gelmesine az zaman kalmıştır. Goneril babası evden çıkar çıkmaz kardeşine telefon açmış yaşadıklarını belirtmiştir.



Lear, Regan'ın evinin önüne varmış ve daha ilk etapta Kent Kontu'nun elleri bağlı ve yüzünü kapatarak bıraktıklarını görmüştür.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Regan'ın evinin bahçesi	Gün Doğumu	-	-

Kent Kontu'nu o halde gören Lear, bunu ona kimin yaptığını sormaktadır. Kent Kontu kızı ve damadının yaptığını söylemesine rağmen inanmak istememektedir. Daha sonra gerçeği öğrenir. Fakat Regan ile konuşana denk tüm ümidini ona bağlamıştır.



Goneril'in ona yaptıklarını anlatmaktadır. Ortanca kızına sığınan ve Goneril'in yaptıkları üzerine ablasını kınayacağını düşünen kral Regan'dan istediği tepkiyi alamamaktadır.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Regan'ın evi	Gün Doğumu	-	Soytarı
Regan'ın evi Toplantı salonu	Sabah	-	Gloucester
Regan'ın giriş koridoru	Öğle saatleri	-	Gloucester ve Soytarı



Regan ablasını haklı bulmakta ve yüz askerden oda şikayetçi olmaktadır. Babasını şuanda ağırlayamayacağını ablasının evine geri dönmesi gerektiğini söyler. Yirmi beş asker yeterli daha fazlasıyla bu evde kalamayacağını dile getirmektedir. Bu esnada Goneril içeri girmektedir. Goneril ve Regan'ın söyledikleri üzerine Lear delirme aşamasına gelir ve tam Goneril elli askere tamam dediği için onda kalacağını söylemiştir. Goneril'de bu kararından vazgeçmiştir. İki kız kardeşin babalarına söyledikleri sözler üzerine Lear evden üzgün bir biçimde çıkar. Gloucester yaptıklarının yanlış olduğunu bu fırtınada babalarının sokakta kalamayacağını söyler ve Lear'ın peşinden gider.



Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Ormanlık Alan	Akşamüstü	-	Soytarı, Gloucester ve Kent Kontu
Çadır Alanı	Akşam	-	Gloucester, soytarı, Kent Kontu, Edgar

Regan'ın evinde yaşananlar üzerine kendine fırtınalı ve yağmurlu bir havada dışarı atmaktadır. Artık üzüntüsü hastalığa sebep olmuş ve delirmeye başlamıştır. Yanından hiç ayrılmayan soytarısı ile birlikte kendilerine kalacak yer bulmaya doğru arayışa geçmişlerdir. Bu sırada Gloucester peşlerinden giderek onları bulmuş ve hava çok kötü olduğu için onları

bir konteynır içine yerleştirmiştir. Durumu olmayan yoksul halkın çadırlarda kaldığı alanda bağırmaya başlamış ve artık kendinden geçmiştir.



Gloucester'in yerleřtirdiđi konteynırda günü geçirmiřlerdir. Kral artık halsiz dūřmūř ve köřede uyuya kalmıřtır. Gece ambulansın getirir ve kralı korumak için Gloucester onu bařka bir yeri götürmūřtür.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Ambulansın içi	Gece yarısı		Gloucester
Regan'ın evi	Gündüz saatleri	-	-
Marketin önü	Gündüz saatleri	-	-

Ambulansta soytarı ve kral Gloucester'in yardımı ile kaçırılmıştır. Soytarısı ambulanda hayatını kaybetmektedir. Gloucester'in Cordelia ile iş birliği yaptığını Edmund'un söylemesi üzerine Gloucester hain ilan edilir ve yakalama emri verilir. Gloucester'ı yakalatan ve ele veren kendi oğludur. Regan ve eşi Gloucester'ın iki gözünü de oymuştur. Oradakilerin yardımı ile Regan'ın evinden uzaklaşmıştır. Gözleri bağlı iken oğlu Edgar ile karşılaşmaktadır. Başta oğlu olduğunu bilmemektedir. Sisli bir ortam vardır. Babasını o halde

gören Edgar ağlamaya başlar ve yanından ayrılmaz. Birlikte bir marketin önündeki bankta otururken Kral Lear'ın sesini tanır Gloucester. Lear artık bilincini kaybetmiştir.



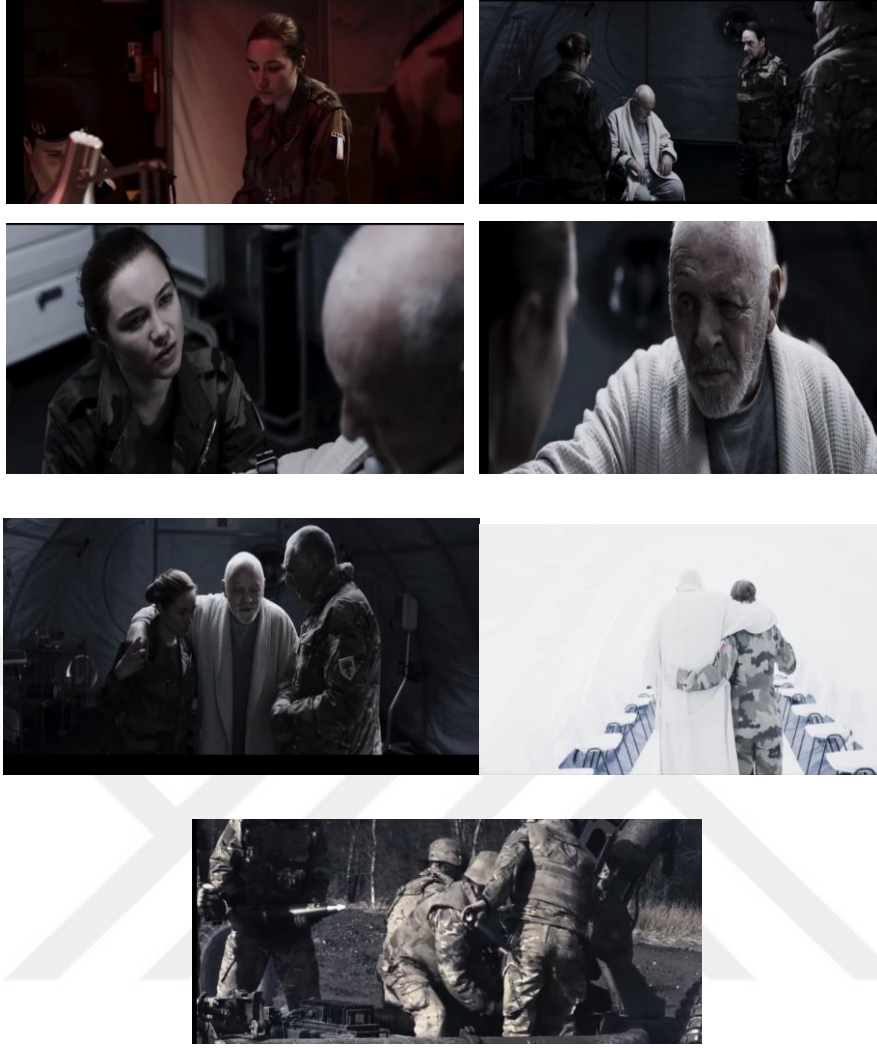
Cordelia babasını askerleri tarafından kendi yanına aldırır. Bu süreçte Goneril Edmund'un ordunun başına geçmesini ister. Ve Goneril'in eşi onları öpüşürken görür. Goneril, kocasını Edmund ile öpüştükten sonra aşağılamakta ve yermektedir. İktidar gücünü elinde barındıran kadın ya da erkek filmde hükmettiklerine cinsel alanda da hükmünü sürdürmeye çalışmaktadır. Buna baba - kız ilişkisindeki söylemlerde de yer vermiştir. Kral kızına cinsiyetçi ithamlarda bulunurken, Goneril ise sonraki sahnelerde eşine aynı şekilde yaklaşmaktadır.



İki kardeş arasında Edmund yüzünden kıskançlıklar başlamıştır. İkisi ile ilişkisi olan Edmund'un düşüncesi de yalnız birinin hayatta kalmasıdır. Fransa'ya karşı birleşmektedirler. Bu süreçte Cordelia babasının yanına gider.

Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Fransa askeri sağlık çadırı	Sabah saatleri	-	Kent Kontu, Cordelia

Kral Lear bilincini kaybettiği için kızı Cordelia'yı ilk etapta tanımamaktadır. Cordelia babasına yardımcı olmak ister. Kent Kontu ve Cordelia'yı sonunda tanır ve ağlamaya başlar. Cordelia'nın hala onu sevmediğini düşünür. Ve kardeşlerinin kendisine haksızlık yaptığını dile geçirir. Kent Kontu'nun da yanında kaldığını o an anlar ve askeri üniforma ile iken tanır. Lear, Kent Kontu'ndan af diler. Fransa ile savaş devam etmektedir. Edgar babasını bir eve yerleştirir ve savaştan korumaya çalışır. Kral Lear girdiği savaştan kızıyla birlikte tutsak edilerek yenilmiştir. Gloucester oğlunun kollarında hayatını kaybeder.



Uzam	Zaman	Engelleyici	Destekleyici
Sarayın bahçesi (İsyan etmeye gelir Cordelia)	Sabah saatleri	Askerler, Edmund	-
Sarayın bahçesi (Cordelia ve Lear'ın ölümü)	Gündüz saatleri	Edmund	-

Kral Lear ve Cordelia'yı öldürmesini bir askerden ister. Bu süreçte Regan ve Goneril birbirleri ile kavga etmeye başlarlar. Goneril'in eşi Edmund'un hain olduğunu iddia eder ve

ona hain diyecek biriyle karşı karşıya gelecektir. Edmund kimse çıkmazsa Goneril'in eşi karşına kendisinin çıkacağını söylemiştir. Goneril Edmund'un sırtına destek verir gibi dokunmuştur. Karşısına dövüşmek için kardeşi Edgar çıkmıştır. Son hamlesiyle Edgar kardeşini yenmiştir. Goneril ağlamaya başlar. Edmund yaptığı suçları kabul eder. Bu sırada asker Goneril'in kendini bıçakladığını ve Regan'ı zehirlediğini söyler. Edmund ikisiyle ilişkisi olduğunu da itiraf etmiştir. İki kardeşin ölümü üzerine Cordelia ve Lear'ın canını alma emrini verdiğini söyler. Üç kızını kaybeden Lear'ın kendiside ölür. Kent Kontu ise saraydan çıkarak beyazlıklar arasında kaybolur.



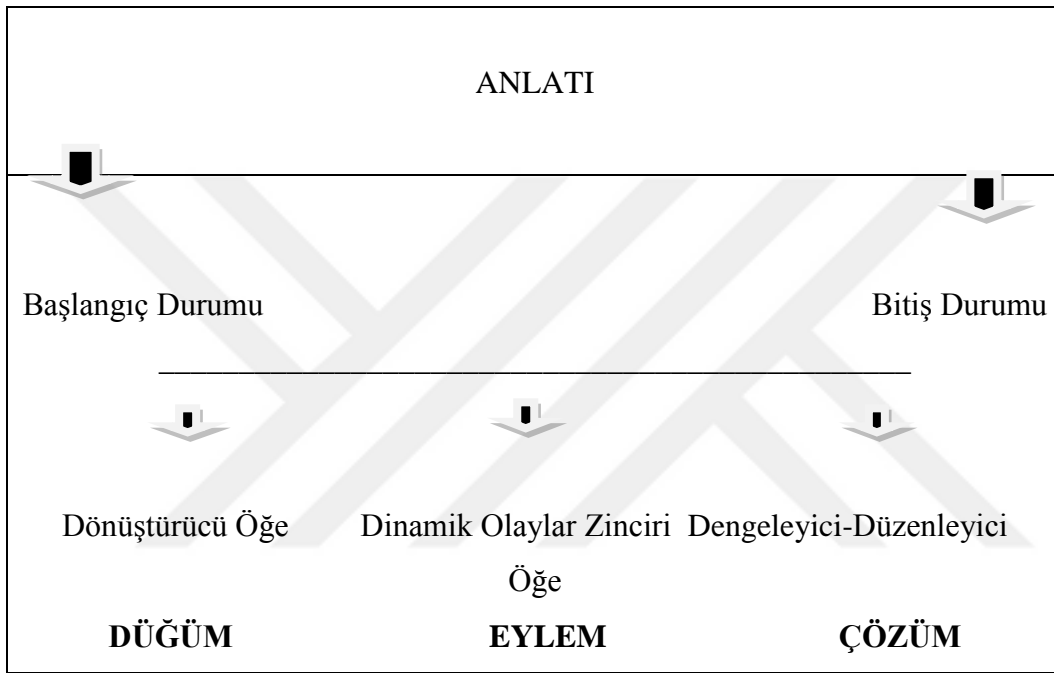
Çözümlememize göre Vladimir Propp'un 7 masal kişisini işlevlerine ayıracak olursak;

KİŞİLER	OYUNCULAR	İŞLEVLERİ
Saldırgan	Edmund	Edmund, gayri meşru çocuk olmasının intikamını babası - kardeşi, Lear ve kızlarından alır.
Bağışçıcı	Cordelia ve Kent Kontu	Lear'ın onlara yaptıklarına rağmen onun yanındadırlar.
Prenses ve Babası	Cordelia , Lear	Britanya Kralı Lear ve Kızı
Gönderen	-	-
Yardımcı	Gloucester ve Kent Kontu	Lear'ı kızlarının kötülüklerinden korumaya çalışmışlardır.
Sahte Kahraman	Edmund	İlk zamanlarda kendini kahraman ve iyi biri gibi göstermiştir. Son sahneyle yaptığı kötülükler ortaya dökülmüştür.

3.4.Kral Lear Filminin Yapısal Çözümlemesi

Anlatısal metin öyküleme yolu ile anlatıyorsa belli bir zaman ve uzama yerleştirilir. Her anlatının başlangıç durumundan bitiş durumuna kadar karşılaştığı eylemler dizisi ve dönüştürücü öğelerin olduğu aşamalardan geçmektedir (Kıran & Kıran, B.T.:1). Buna göre A. J. Greimas'ın anlatıdaki olay örgüsü soyut biçimde şemada gösterilmiştir. En yaygın olarak kullanılan beşli şema örnekçesidir.

Şekil 4: Anlatı İzlenesi



Kaynak: (Baloğlu, 2012:155).

Bu kesitleri belirleyenler aslında olay örgüsünün ta kendisidir. Olay örgüsüne göre metindeki birbirini izleyen olaylar yani kesitler evreleri oluşturmaktadır. Her evreninde birtakım işlevleri vardır. Metini anlamada ve çözümlemede bu evreler kolaylık sağlamaktadır. Öykünün başlangıcındaki olay ve ardı sıra gelen olaylar dizisinde başlangıç durumunu bozacak bir olaya yani dönüştürücü öğeye ihtiyaç duyulur. Ardından gelen gelişme sürecinde bu olayları dönüşüm süreci, eylemler ve bu eylemler sonucu çözümü ulaştırır.

3.4.1. Filmin A. J. Greimas'ın Anlatı İzlenesi ve Eyleysel Örnekçesiyle Çözümlemesi

3.4.1.1. Anlatı İzlenesi

Başlangıç Durumu

Başlangıç durumu, anlatıdaki düzen bozulmadan önce kişileri, olayları, zamanı ve uzamı tanıttığı andır. Film bir gece vakti öncelikle Britanya'nın kuş bakışsal açıdan çekimi ile başlayarak Gloucester'ın gelmesi ile başlar. Bu süreçte sarayda asker olan Gloucester'ın gayri meşru oğlunun olduğunu öğreniriz. Edmund'un kendi ağzından nefretle dolu olduğunu ve intikam alacağını filmin daha ilk sahnelerinde görmekteyiz. Ardından toplantı odasında Lear'ın artık topraklarını üç kızına dağıtacağını bizlere göstermektedir. Bu sahne düzen sarsılmadan önceki son sahnelerdir. Bundan sonra gelişecek olaylarla birlikte başlangıç durumu sona ermektedir.



Dönüştürücü Öğe

Dönüştürücü öge, filmin olağan düzende ilerlerken yaşanan eylemler sonucu düzenin alt üst olması ve düğümlenmesi anıdır. Kral Lear, filmde dönüştürücü öge toplantı salonunda toprakların pay edilmesi için sıranın Cordelia'ya gelmesiyle başlamaktadır. En sevdiği kızının kendisini sevmediğini düşünen Lear, tüm toprakları iki kızına paylaşmıştır. Ve Cordelia'yı Fransa Kralı'na verir ve onu bir daha görmek istememiştir. Kralın başına gelen olaylar dizgesi iki kızının da artık yönetimde söz sahibi olmamasını istemesiyle başlamıştır.

Bir diğer yanda Edmund, kardeşine düzenlediği planla Gloucester'ın Edgar'ı bir hain olarak görmesini ve kendisini öldüreceğini düşünmesiyle Edmund istediği olmaya başlamaktadır. Edmund bununla kalmamakla birlikte kralın iki kızı ile ilişki yaşamaya başlar ve olayları kendi etrafında döndürmeye başlamıştır.



Dinamik Olaylar Zinciri

Bu evrede kurulu düzenin bozulmasıyla birlikte gelişen olaylar zincirinin birbirini izlemektedir. Filmin başlangıcı ve sonu arasında kalmış gelişme süreci de diyebileceğim kısımdır. Kral'ın Goneril ile kavga etmesi üzerine diğer kızına gitmek istemesi ve tek umudu Regan iken ortanca kızınında ablası gibi davranması kralın delirmeye başladığı ağlayarak soytarısı ile birlikte Regan'ın evini terkmesinden sonra yağmurda sokakta kalacak iken konteynıra sığındığı süreçten Gloucester'ın Edmund yüzünden diğer oğlunun ormanda kaçması ve aklı dengesini yitirdiği noktalarda Lear'ın onu bilmeden yanına alması ve iki babanın da çocuklarının yaptıkları kötülüklerden dolayı başına gelenler sürecini kapsamaktadır.



Dengeleyici Düzenleyici Öğe

Bitiş evresinden önce düğümlerin çözülmeye başlandığı ya da durumu dengeleyen olayların oluştuğu evredir. İyi ya da kötü sonuçlara doğru yaklaştığımız bu evre filmimizde şu şekilde gerçekleşmektedir. Fransa savaşta yenilir. Savaş süresince gerçekleşen olaylarda Gloucester, o çıplak çocuğun oğlu olduğunu ölmeden son anlarda öğrenmiştir. Edmund'un hain olduğunu ortaya atan Goneril'in eşi dövüş başlatmıştır. Eğer ondan başka hain olduğunu iddia eden olmazsa kendisini dövüşeceğine söylemiştir. Bu süreçte karşısına kardeşi Edgar çıkar ve onunla dövüşmektedir. Son hamleyle kardeşini yenen Edgar'a Edmund her şeyi itiraf etmiştir. Kral Lear ve kızı Cordelia zehirlenerek öldürülürken Goneril kardeşi Regan'ı zehirlemiş kendisini de Edmund'un yenilmesinin ardından bıçaklamıştır.



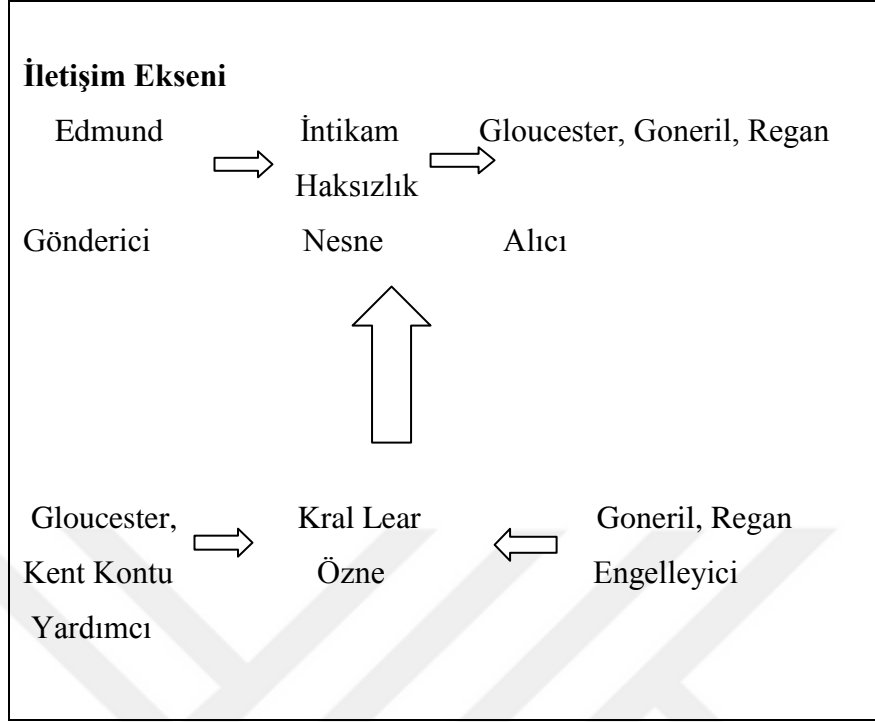
Bitiş Durumu

Filmin sonunda Edmund planladığı tüm kötülükleri gerçekleştirmiştir. Edmund yaptığı tüm kötülükleri kendisi ölmeden itiraf etmiştir. Son anda Kral Lear ve Cordelia'yı kurtarmak istese de Cordelia'yı sırtında çekerek getiren Lear'ı görmekteyiz. Goneril ve Regan ile ilişkisi olması iki kardeşin arasını açmış ve Goneril kardeşini zehirleyerek öldürmüş kendini de bıçaklamıştır. Lear'da kızlarının üstüne düşerek son nefesini vermiştir. Kent Kontu hepsinin ölü bedenlerini alarak saraydan çıkışıyla film son bulmaktadır.

Filmin sonunda birçok karakter ölmüş ve artık yönetim için savaşacak kimse kalmamıştır.



3.4.1.2. Eyleyensel Örnekçe



Özne – Nesne Karşılığı

Filmde aslında ele alabileceğimiz iki özne vardır. Bunlardan biri filme de ismini veren Kral Lear. Lear kızına yaptığı hatanın sonucunda başına gelen kötülükleri yaşamaktadır. Nesne Cordelia'ya yaptığı haksızlıktır. Bir diğer yanda ise filmde işlenen yan hikayedeki özne Edmund'dur. Edmund gayri meşru olmasından dolayı babası tarafından dışlanılmaktadır. Babasından ve kardeşinden intikam almakla kalmamıştır. Güç eline geçtikte daha da yükselmeyi hedeflemiştir. Lear ve kızlarından da intikam almaktadır.

Gönderici – Alıcı Karşılığı

Filmde gönderici Edmund'dur. Edmund filmde herkes üzerinde hak sahibi olmaya başlar ve bu durumda alıcı birden fazladır. Lear'ın iki kızını ve eşlerini, Edgar'ı ve Gloucester'ı birçok kişiyi kendi hakimiyeti altına almakta ve birbirleri arasındaki ilişkileri bozmaktadır.

Yardımcı – Engelleyici Karşılığı

Yardımcı Kent Kontu, Gloucester ve kralın yanından hiç ayrılmayan soytarıdır. Kent kontu Lear'ı başta Cordelia'ya karşı uyarmış fakat ters tepki almıştır. Lear'ı engelleyen kızları Goneril ve Regan'dır. Bir diğer hikayede ele alacaksa yardımcı olan Gloucester'ın krala yardım ettiğini öğrenen Regan ve eşi Gloucester'ın gözlerini oymuştur. Dolaylı bir şekilde

engelleyicilik söz konusudur. Birebir Lear'a değil fakat onun yardımcı karakteri engellenmektedir.

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
Gönderici	Edmund	Eylemleri yöneten kişi
Nesne	İntikam, Haksızlık	Eylemlerin konusu
Alıcı	Gloucester, Regan ve Goneril	Gönderici ile birlikte eylemleri gerçekleştiren kişiler
Özne	Kral Lear, Edmund	Eylemi yapan kişiler
Engelleyiciler	Edmund	Yardımcı eylemleri engelleyen kişi
Yardımcılar	Gloucester, Soytarı, Kent Kontu	Eylemler sonucu zarar görenin yanında olan kişiler

SONUÇ

Bilgilerden yola çıkarak “Kral Lear” filminin orijinal metninin zamansal ve uzamsal açılardan değiştirilmiş olduğu göstergelerden de anlaşılmaktadır. Filmin senaryosunda zaman değiştirilmiş ve izleyiciye daha yakın tarih tercih edilmiştir. Filmdeki karakterlere sadık kalınmış fakat dramatik yapıya sadık kalınmadığından birebir uyarlama yapılmamıştır.

Sinema, etkileyici ve kendine özgü diliyle zamanla kendisini sevdirmiş, büyük bir endüstriye sahip bir sanat dalıdır. Sinema ilk ortaya çıktığı dönemde kendini kanıtlamak amacıyla diğer sanat dallarından da faydalanmıştır. Bu sanat dallarının başında “tiyatro” ve “edebi yapıtlar” gelmektedir. Sinemacılar kendilerini tiyatrodan beslemek ile yetinmemiş aynı zamanda “filmleştirilmiş tiyatro” adını verebileceğimiz yapıtlar ortaya koymuşlardır. Anlatımsal açıdan çok fazla zengin olmasa da bu yapıtlar sinemanın ilerlemesinde büyük rol oynamıştır.

Bir tiyatro oyunu, bir portre, roman ya da heykel gibi diğer sinemasal olmayan metin ya da görsel ürünler sinemaya uygun değilmiş gibi lanse edilse dahi sinema diline dönüştürülebilir ve sinemaya özgü bir yapıt yaratılabilir.

Bu büyük sanat dalı, sinemacıların anlatım tarzlarıyla kendine özgü bir anlatım diline sahip olmuş ve ticari açıdan da gelişmeye başlamıştır. Yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinema sanatının olanakları teknoloji ile birleşerek her şey bir sinemasal ürüne dönüştürebilecek duruma gelmiştir.

Tiyatro sanatı ve sinema sanatı uzun yıllardır birbirlerinden karşılıklı olarak faydalanmış ve birbirlerinin gelişimini olumlu yönde etkilemiştir. Bu iki sanat dalını ele aldığımızda birbirine çok yakın gibi görünseler de, gerçekte birbirlerinden birçok noktada ayrıldıkları gözlenmektedir.

Bu ayrım sinemanın özellikleri ve tiyatronun özellikleri ele alınarak gösterilmektedir. Sinema yönetmenin göstermek istediği kadarını sunar. Tiyatroda ise seyirci istediği kadarını alır. Sinemada, seyirci ve oyuncular arasında karşılıklı, doğal bir etkileşim yoktur. Tiyatroda, seyirci ve oyuncular arasında dolaysız bir etkileşim söz konusudur ve araç yoktur. Sinemada bir sahne birden çok tekrarlanabilir. Seyirci ile buluştuğunda en iyi performans ortaya konulmaktadır. Tiyatroda canlı performans söz konusudur. Oyun öncesi oyuncular birçok prova yapmaktadır. İzleyiciyle buluştuğunda tekrarı yoktur. Sinemada sahneler farklı zamanlara parçalanarak çekilmektedir. Tiyatroda ise oyunun başından sonuna kadar belli bir

süre hakimdir. Sinemada görsellik diyalogdan çoğu kez önemlidir. Tiyatroda ise diyalog önemlidir. Dekor ikinci plandadır. Sinemada minimalist bir oyunculuk gerekmektedir. Tiyatroda “büyük oynamak” dediğimiz abartılı bir oyunculuk gerekmektedir. Uzamsal olarak sinema sınırsızdır. Tiyatroda ise uzam sınırlıdır sahnede başlar ve sahnede biter. Sinema dünyanın her yerinde farklı dillere çevrilebilir ve bu sayede çok sayıda insana ulaşabilir. Tiyatronun ulaşılabilirliği sınırlıdır.

Kısaca ele aldığımız bu tabloyu daha da genişletebiliriz. Ve bu bilgilerden yola çıkacak olursak eğer tiyatro ve sinemanın anlatım tarzlarının birbirinden farklı olduğu ve biri diğerine uyarlandığında bazı değişikliklere uğrayacağını anlayabilmekteyiz.

Çalışmada William Shakespeare’in “Kral Lear” adlı yapıtının sinemaya uyarlanmasında adaptasyon ve temel farklılıkları incelemek amacı ile metindeki gösterenlerden yola çıkarak, anlam aktarımının ne tür göstergelerden yararlanılarak gerçekleştiği üzerinde durduk.

Yapısalcı bir çözümleme ile anlatısal açıdan her iki metne yoğunlaşılacak çalışmada, daha sonra Fransız göstergebilimci ve Fransız Göstergebilim Okulu’nun kurucularından olan Julien Algirdas Greimas’ın eyleyensel örnekçesi ve anlatı izlencesi doğrultusunda metnin çözümlenmesi sürdürülmüştür.

Dünya edebiyatında büyük yere sahip olan William Shakespeare’in “Kral Lear” adlı yapıtının tarih boyunca birçok kez sinemada uyarlandığını görmekteyiz. Çalışmamızda Richard Eyre’nin yönetmenliğindeki 2018 yapımı “Kral Lear” filmini anlatısal yapısı açısından ele aldık. Bu doğrultuda filmin anlatısal yapısını ortaya çıkarmaya çalıştık. Filmdeki kişi, zaman ve uzam kullanımlarını ele aldık.

William Shakespeare’in Kral Lear eserinin metnine baktığımızda Geoffrey’in 12. yüzyılda yazdığı halk masalının 1605’te Holinshed “trajik tarih” olarak ikinci kez kayda geçen “The True Chronicle History of King Leir and His Three Daughters adlı oyunu ile paralellik gösterdiği söyleyebiliriz. Ancak filme bakıldığında dekor ve giysilerden yakın bir geçmiş olarak ele aldığını görmekteyiz.

Dekorda kullanılan aksesuarlara bakıldığında, 16. yüzyıla ait olmayan öğeler görülmektedir. Kullanılan arabalar ve şehrin kuş bakışı görüntüsü de bu düşüncüyü tamamlamaktadır. Edgar’ın güneş tutulması ile ilgili elde ettiği bilgiler ve led bir ekranda bunun yansımaları görülebiliyor oluşumuz, savaşta kullanılan tanklar, tüfekler ve askeri ekipmanlar filmin metindeki dönemden uzak olduğunun görsel dilini yansıtmaktadır.

Karakterlerin kostümleri incelendiğinde ise, Kral Lear'ın yazıldığı dönemden daha modern ve sade oluşu göze çarpmaktadır. Goneril ve Regan'ın üzerlerine giydikleri saten kıyafetler, tırnaklarındaki ojelerden giydikleri paltoya kadar hikayenin 19-20 yüzyıl tarihlerinde geçtiğinin göstergeleridir. Aynı zamanda askeri üniformalarda da benzer durum söz konusudur.

Kral Lear metninin orijinali ile film senaryosunu karşılaştırdığımızda alınan diyalogların bazıları “birebir” uyarlansa da filmin bütünüyle birebir uyarlama olduğunu söyleyemeyiz. Tüm metin sinemaya aktarılmamıştır. Tiyatro metninin olay örgüsü bütünüyle aynı gitmemektedir. Tiyatro metninde Albany'nin yanına Edgar kılık değiştirerek girmektedir. Bunu filmde görmemekteyiz. Filmde Edgar kardeşi ile dövüştüğü meydana maskesiyle gelmektedir. Bunun gibi birçok farklılıklar söz konusu olmuştur.

Yedinci sanat eseri olan sinema, tiyatrodaki olduğu gibi anlam yaratma kapasitesine sahip bir etkinlik, bir gösterge ve imgeler bütünüdür. Tiyatrodaki olduğu gibi seyirci ile iletişim kurar fakat sinema tiyatro gibi birebir iletişim söz konusu değildir. Sinema tiyatroya oranla gerek uzamsal gerek zamansal açıdan daha özgürdür. Dolayısıyla zamanın ve mekânın sınırsızlığı seyircinin olay örgüsünün içine girmesi açısından daha yardımcıdır. Bu durumda tiyatro yapıtında karakterin önem kazandığını söyleyebiliriz. Buna paralel olarak tiyatro oyununda oyuncuların performansları önem kazanmaktadır.

Tiyatro ve sinema sanatı, seyircinin zihninde imgelem yaratabilme, onu eserin bir parçası yapabilme, olay örgüsünde aktif bir biçimde katılım sağlayabilme, onu filmde ve tiyatrodaki “özne” yapabilme gücüne sahip sanatlardır. Kral Lear eserinde gözlemlenen tam da budur. Bu çalışmanın yüksek lisans tezi olarak sınırlıklar göz önünde bulundurulmuş ve konu bu aşamada noktalanmıştır. Gelecek çalışmalarda araştırmacılara konuyu dramaturji açısından incelemeleri önerilebilir.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

ADI ve SOYADI Çağla Yıldırım
DOĞUM YERİ ve Tarihi İstanbul, 1994
E- MAIL caglaayildirim8@gmail.com
ADRES (EV) Bahçelievler, İstanbul

EĞİTİM DURUMU

2014-2016 İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
2012-2014 Beykent Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Radyo ve Televizyon Programcılığı Bölümü

İŞ TECRÜBESİ

2018 – Ego Medya – Yapım Sorumlusu
2019 – Provizyon Medya – Yapım Asistanı

Kaynakça

- Brockett, O. (2000). Tiyatro Tarihi. Ankara : Dost Kitabevi.
- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema. İstanbul: Om Yayınevi
- Akser, M. (2018). Kenneth Branagh ve İngiliz Klasik Sinemasının Yeniden Doğuşu. Panorama Khas, Sayı 27, S: 53-56.
- Aktulum, K. (2013). Tahsin Yücel'in Yalan Adlı Romanında Yapısal Dilbilimin ve Göstergibilimin İzleri.
- Alınacı, P. R. (2003). Tiyatro Tarihi. T.C. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. İstanbul: Bilgi Yayınevi
- Arıkan, Y. (2002). Sahnede Banada Yer Açın. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Arıkan Y. (2007). Uygulamalı Tiyatro Eğitimi. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Aristoteles. (1987). Poetika. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (1993). Poetika. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aslantepe, M. (B.T.). Sessiz Sinemada Shakespeare Uyarlamaları.
- Aydın, O. Ş. (2017). Bir Görsel Tarih Anlatısı Olarak Ayla Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. Sosyal Bilimler Dergisi. Sayı:17, S:91-100.
- Aylan, G. (1996). Tiyatro ve Sinema Sanatları Arasındaki Ayrımlar.
<http://www.tiyatrodergisi.com.tr/edebiyat-ve-sinemadan-tiyatroya-uyarlama.html>
- Şentürer A. (2008). Zaman – Mekan ve Mimarlıklar. İstanbul: Yem Yayınları.
- Bahadıroğlu, D. (2016). Tragedya Nedir? www.makaleler.com (E.T. 2019)
- Baloğlu, U. (2013). William Shakespeare'ın Hamlet Yapıtının A. J. Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication. Sayı: 1, S: 58-65.
- Behlmer, R. (1985). Inside Warner Bros.

Başaran, C. B. (2017). Vladimir Propp'un Biçimbilimsel Yaklaşımından Hareketle Yozgat'tan Derlenmiş "Ecrin Masalı" Üzerine Bir İnceleme.

Colombia Üniversitesi, <https://www.college.columbia.edu/core/content/king-lear-title-page-first-quarto-edition-published-nathaniel-butter-160,0,00008>

Çevik, A. (B.T.). Ortaçağ Tiyatrosu Tiyatro Tarihi ve Teorisi II. Ders Notları. ÇOMÜ Güzel Sanatlar Bölümü.

Çınar, C. (2008). Sinema Estetiğinde Sinematografik Uzam ve Hareket Algısı.

Dervişcemaloğlu, B. (B.T.). Anlatı Biliminde "Mimesis" ve "Diegesis" Kavramları.

Dilmen, G. (2011). Eski Yunan Tragedyaları. İstanbul: 1. Mitos Boyut.

Duymuş, K. (2015). Akira Kurosawa ve Epik Sineması Üzerine Bir Okuma. www.filmloverss.com (E.T. 2019)

Dündar, H. (2014). Vladimir Propp ve Masalın Biçimbilimi. Milli Folklor. Sayı:55. S:115-118.

Erus, Z. (2005). Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış. İstanbul: Es Yayınları

Field, S. (2012). Senaryo Yazmanın Temelleri. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Fuat, M. (1984). Başlangıcından Bugüne Dünya ve Tiyatro Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.

Fuat, M. (2000). Tiyatro Tarihi. İstanbul: MSM Yayınları.

Furtuna, F. (B.T.). Yapısalcılık Kuramı Bağlamında Kiraz Adlı Hikaye Üzerine Bir Değerlendirme.

Gerçek, S. N. (1944). Tiyatro Tarihi. İstanbul:Türkiye Yayınevi.

Güneş, A. (2012). Koca Nine ile Tilki Adlı Masalın Göstergibilimsel Çözümlemesi Erciyes İletişim Dergisi. Cilt: 2, Sayı: 4, S:39-52

Günyol, V. (1955). Shakespeare Hayatı, Sanatı, Eseri. İstanbul: Varlık Yayınları.

Honan, P. (1998). "Shakespeare A Life". Oxford: Oxford University Pres.

İnce, A. G. (2018). Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn-ü Aşk Mesnevi'sinin Yapısal Yönden İncelenmesi.

İpşiroğlu, Z. (1995). Tiyatroda Düşünsellik. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Kale, F. (2019). TRT Edebiyat Uyarlamaları 1968 – 2015. Ankara: TRT Akademi

Kallıncı, İ. T. (2018). "Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi" Adlı Romanına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım". Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 33, S:205-216.

Kıran, A. E. & Kıran, Z. (2014). Dilbilim, Anlambilim ve Edimbilim.

Konur, T. (2001). Dünya Tiyatro Tarihi. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Koyuncu, A. (2011). Levi – Stratus Yapısalcılığı. Selçuk Üniversitesi Enstitüsü Dergisi. Sayı:26, S: 253-262.

Köksal, M. H. (2017). Dünya Sinemasında F.M. Dostoyevski'nin Budala Adlı Eserinin Uyarlamaları.

Kuzu, T. S. (B.T.). Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin Bir Durum-Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi.

Küçükdoğan, R. (2013) Anlatısal Yapı Çözümlemesi ve Reklam İletişiminde "Anlatı Yerlemleri". Dilbilim Dergisi, Sayı:30, Cilt:2, S:5-18.

Kür, R. P. (1991). Tiyatro Tarihi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Chiarimi, L. (1968). Film Değiş Sanatı. Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı. Cilt:17, Sayı:196, S:351

Sivri, M. (2013). Açıl Kapı Açıl Bahçe Açıl Adlı Eserlere Göstergebilimsel Açıldan Karşılaştırmalı Yaklaşım. Humanitası, Sayı:1, S:171-195.

Mirza, A. (2016). Sinemada Uyarlama Sorunsalı ve Auteur Bir Yöntem Olarak Aki Kaurismaki. Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi. Cilt:1, Sayı:1, S:40-57.

Nowell, G. (2008) Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (1997) Dünya Tiyatro Tarihi 1. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Onaran, A. (1981). Muhsin Ertuğrul'un Sineması. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onaran, A. (1994). Sinemaya Giriş. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onur, N. (B.T.). Başlıca Temaları ile Kral Lear
- Orange, W. (1910). Hollywood Dile Geldiğinde. www.focusdergisi.com.tr. (E.T. 2019).
- Öncel, A. G. (2008). Romandan Sinemaya Uyarlama Örneği Olarak "Mutluluk". Marmara İletişim Dergisi. Cilt:13, Sayı:13, S:205-213.
- Özbek, M. (2011). "Kral Lear" Özelinde Shakespeare Tragedyasının Sinematografik İzdüşümü Akira Kurosawa – Ran Örnekleme.
- Özdemir, N. (2001). Tiyatroya Giriş. İstanbul: Kabala Yayınevi.
- Özhancı, E. (B.T.). Elizabeth Dönemindeki Tiyatro Yapıları ve Globe Tiyatrosu. Sanat Dergisi. S:13-20.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Yayınları.
- Parla, J. (2015). Don Kişot'tan Bugüne Roman. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parsa, S. (2008). Film Çözümlemeleri. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları
- Parsa, S. (2012). Sinema Göstergebiliminde Yapısal Çözümleme Sinemasal Anlatı Sunumu ve Kodlar.
- Sevgen, C. (1992). Shakespeare Yazar ve Eserleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sevim, S. (2019). Macbeth Adaptation of Akira Kurosawa: Macbeth in Castle of The Spider's Web.
- Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi. (1983). Shakespeare ve Elizabeth Dönemi Tiyatrosu. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.
- Shakespeare, W. (2009). Kral Lear. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Smith G. N. (2008). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Son, K. (B.T.). Shakespeare & The Globe Theatre Hakkında Bilgi

https://www.tes.com/lessons/QOIB2_waYOR2A/information-on-shakespeare-the-globe-theater (E.T.:2020)

Soydan, M. (2007). Yavuz Turgul'un Gönül Yarası Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:18.

Sözen, M. (B.T.). Sinemada Anlam Yaratan Bir Öğe Olarak Işık Tasarımı ve Örnek Çözümlemeler.

Sözen, M. (2013). Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi. Turkish Studies.

Susam, A. (B.T.). Edebiyattan Sinemaya Haleyi Taşımak "Büyücü"

Köktürk, Ş. (2013). Dilbilim ve Göstergibilim: Ferdinand De Saussure'e ve Göstergibilimi Anlamak. SAÜ Fen Edebiyat Dergisi. S:123-136.

Şener, A. B. (2011). Sinema Nedir? İstanbul: Doruk Yayınları.

Şener, S. (2008). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. İstanbul: Dost Kitabevi.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı. (2007). Senaryonun Dramatik Yapısı.

Taşdemir, U. B. (2018). Kral Lear'da Babalar ve Çocukları. İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt :4, Sayı:1, S:69-88.

Tekeli, G. B. (1993). Sinema Tarihi. İstanbul:İletişim Yayınları.

Teksoy, R. (2005). Sinema Tarihi. İstanbul: Oğlak Bilimsel Kitaplar.

Teksoy, R. (1975). Arkin Sinema Ansiklopedisi. 1 Cilt. İstanbul: Arkin Kitabevi.

Tuğan, N. H. (2018). Film Anlatısında Çatışma Kavramı: This Beautiful Fantastic Filminde Çatışma ve Karakter Yaratımı.

Tuğan, N. H. (B.T.). Sinema İkonografisinde Kostüm ve Makyaj.

Turan, E.Y. (2015). Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis Olarak Sanat.

Güngör Kılıç, E. (2018). Farklı Yüzyıllar Aynı Biçimler: V. Propp'un İşlevseller Yaklaşımı Çerçevesinde Alacakaranlık Film Serisi Üzerine Bir Çözümleme ve Kitle Kültürü Sineması

Eleştirisi. International Journal of Social Sciences and Education Research.

<http://dergipark.gov.tr/ijsser>

Yaren, Ö. (B.T.). Sinemada Anlatı Kuramı – Sinema Kuramları II: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar.

Yeres, A. (1970). Film 70- 3 Dergisi, Türk Sinematek Yayınları. Sayı:3. S:1-20.

Yıldız, A. F. (2017). Ran: 1985 Uzakdoğu Dilinde Epik Dram

<https://kahramangiller.com/sinema/ran-1985-uzakdogu-dilinde-epik-dram/> (E.T.:2019)

Yıldız, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı:13, S:426-442.

Yıldız, Y. D. (2017). “Acıbademdeki Köşk” Öyküsünde Anlatıcı ve Anlatı Kişilerinin Kiplikler Açısından İncelenmesi.

Yılmaz, Y. K. (2007) Propaganda Aracı Olarak Sinema: 1990 Sonrası Amerikan Filmlerinde Propagandanın Kullanımı Üzerine Bir Çalışma.

Yücel, T. (2015). Yapısalcılık. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Yüksel, D. D. (B.T.). Antik Yunan Tiyatrosu’nda Tiyatro’nun Evreleri.

Zabern, P. V. (2003). William Shakespeare’ın Yaşamı ve Zamanları.

Shakespeare ve Elizabeth Dönemi Tiyatrosu. <http://www.filozof.net/Turkce/72-kultur-sanat/tyatro/43336-shakespeare-ve-elizabeth-doenemi-tyatrosu.html>