

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

**W.SHAKESPEARE'İN HAMLET ADLI OYUNUNDA
W.SHAKESPEARE'İN HAMLET KARAKTERİNİN AĞZINDAN
OYUNCULARA SÖYLETTİĞİ OYUNCULUK YAKLAŞIM
BİÇİMİNİN K.STANİSLAVSKİ'NİN KURAMI İLE
ÇATIŞMASININ ARAŞTIRILMASI, HAMLET KARAKTERİNE
BAKIŞ.**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SHYQYRİ CAUSHAJ

İSTANBUL, 2014

T.C.
BAHÇEŞEHİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLERİ OYUNCULUK

W.SHAKESPEARE'İN HAMLET ADLI OYUNUNDA
W.SHAKESPEARE'İN HAMLET KARAKTERİNİN AĞZINDAN
OYUNCULARA SÖYLETTİĞİ OYUNCULUK YAKLAŞIM
BİÇİMİNİN K.STANİSLAVSKİ'NİN KURAMI İLE
ÇATIŞMASININ ARAŞTIRILMASI, HAMLET KARAKTERİNE
BAKIŞ.

Yüksek Lisans Tezi

SHYQYRİ CAUSHAJ

TEZ DANIŞMANI: ÖĞRETİM GÖREVLİSİ, ALİ DÜŞENKALKAR

İSTANBUL, 2014

ÖZET

W.Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda W.Shakespeare'in Hamlet karakterinin ağzından oyunculara söylediği oyunculuk yaklaşım biçiminin K.Stanislavski'nin kuramı ile çatışmasının araştırılması, Hamlet karakterine bakış.

Caushaj, Shyqyri

İleri Oyunculuk Programı

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Ali Düşenkalkar

Mayıs 2014, 28 Sayfa

Stanislavsky, yarattığı sistemle bizlere oyunculuk eğitiminin ne olduğunu ve nasıl verilebileceğini gösteren dev bir harita sunmuştur. William Shakespeare ise, henüz oyunculukla ilgili hiç bir sistem oluşturulmamışken, oyunculuk sanatına dair düşüncelerini bize "Hamlet" oyununda, Hamlet'in oyuncularına öğütler verdiği tiradında, Hamlet'in ağzından aktarmıştır. Bu tezin amacı, günümüzde Hamlet karakterini oynamak için Stanislavsky sistemi çerçevesinde çalışılırken, bir yandan yazarın düşüncelerini de başarıyla aktarabilmek konusunda bu sistemden nasıl faydalanılabileceğini araştırmaktır. Hamlet karakteri, hem Shakespeare'in dünyasına bağlı kalarak hem de Stanislavski sisteminden faydalanarak incelenecektir. Shakespeare, oyuncularına öğütler verirken, onlara sonuçlar vermiştir. Oysa Stanislavsky, bu sonuçlara ulaşabilmenin çözümünü bir süreç olarak görmüştür. Bu süreci detaylı bir şekilde bu tezde sunmaya çalışacağım. Bu nedenle, bir tiyatrodaki rejisör ve oyuncu arasındaki profesyonel ilişki çok önemlidir. Rejisör, oyuncuyu sonuçla görevlendirdiği takdirde, bu o oyuncuyu taklit etmek durumunda bırakır, kısıtlar ve mutsuz eder. Oysa bir rejisör, oyuncuya karakterinin hangi eylemi yapması gerektiğini ve bu eylemi niçin yaptığını söylemeli, oyuncu ise bu eylemi nasıl yapması gerektiğini düşünmelidir. Gerçekçi tiyatronun varolabilmesi ancak bu şekilde mümkündür. Aksi takdirde amacımızdan sapmış oluruz.

Anahtar Kelimeler: Stanislavsky, W.Shakespeare, Hamlet, Oyunculuk sistemi

ABSTRACT

Searching the conflict between K. Stanislavsky's system and the acting approach in W. Shakespeare's play Hamlet which W. Shakespeare narrated using Hamlet character, a view of the character Hamlet.

Caushaj, Shyqyri

Advanced Acting Program
Thesis Supervisor: Lecturer Ali Düşenkalkar

May 2014, 28 Pages

Stanislavsky presented us a huge map of what acting training and how it can be done by the system he created. And Shakespeare, while there is no system had been developed in acting, narrated his thoughts about acting art in the play Hamlet, in the monologue part which Hamlet gives advice to the players. This thesis aimed to research how to make use of this system about presenting the author's thoughts successfully while studying in the system of Stanislavsky in order to play The Hamlet character. The character of Hamlet is going to be studied within the frame of both abiding by Shakespeare's world and making use of Stanislavsky's system. While Shakespeare gives advice to his players, he gives them the results. But Stanislavsky thinks that it is a process matter to reach these results. I am going to present this process in detail in this thesis. In a theatre, the professional relationship is pretty important. If a director charges the actor for the result, it makes the actor imitate unavoidably, it makes him/her limited and unhappy. Yet, a director should tell the actor which action s/he must do and why it must be done, whereas the actor should think the way how to do it. It is the only possible way to exist for realistic theatre. Otherwise, it means that we deviate from the aim.

Keywords: Stanislavsky, W.Shakespeare, Hamlet, Acting system

İÇİNDEKİLER

1. GİRİŞ.....	1
2. ESERİN EDEBİ ANALİZİ.....	2
2.1 YAZARIN DÖNEMİ.....	3
2.2 YAZARIN ÇAĞDAŞLARI.....	4
2.3 ESERİN DÖNEMİ.....	6
2.4 ESERİN İDEASI.....	13
2.5 ESERİN TÜRÜ.....	13
2.6 ESERİN TARZI.....	14
2.7 ESERİN TEMASI.....	14
2.8 ESERİN ANA ÇATIŞMASI.....	14
2.9 ESERİN DRAMATİK YAPISI.....	14
2.10 ESERİN OLAY ÖRGÜSÜ.....	15
3. KARAKTERİN ANALİZİ.....	20
3.1 KARAKTERİN BÜYÜK İSTEĞİ VE ÜSTÜN AMACI.....	20
3.2 KARAKTERİN ÖZELLİKLERİ.....	21
3.3 KARAKTERİN YORUMU.....	21
4. W. SHAKESPEARE VE K. STANİSLAVSKY OYUNCULUK ANLAYIŞININ KURAMSAL OLARAK KARŞILAŞTIRILMASI	23
5.SONUÇ.....	28
KAYNAKÇA	29

1. GİRİŞ

Tiyatroya küçük yaşlarda akordion çalarak başladım. Tiyatro sanatına profesyonel olarak Arnavutluk'da Güzel Sanatlar Akademisi Tiyatro Rejisörlüğü bölümünü kazanarak başladım. Stanislavsky eğitimi veren bir okuldan mezun oldum, bunun dışında dünya çapında bir çok farklı oyunculuk yöntemlerinin atölyelerinde yer aldım ve buna rağmen Stanislavsky sisteminin oyunculuk sanatında en faydalısı olduğu kanaatine vardım. Yüksek lisansımı bu sistem üstünde uzmanlaşmak amaçlı çocukluk yıllarımı geçirdiğim İstanbul'da, Bahçeşehir Üniversitesi'nde yapmayı hedefledim. Bu süreçte oyuncuların ve oyuncu adaylarının Shakespeare karakterlerini çalışırken zorlandıklarını hissettim. Bu konuda hem Shakespeare'in oyunculuk sanatına dair düşüncelerini hem de Stanislavsky'nin yarattığı sistemi bir araya getirmek istedim. Bu sanata gönül ve emek veren bütün arkadaşlarımla paylaşmak isterim bu çalışmayı. Shakespeare karakteri canlandırırken Stanislavsky sisteminden nasıl faydalanabileceklerine dair düşüncelerimi sunmak isterim. Shakespeare, oyuncularından, yapmaları gerekenlerini sonuçlar ile ifade etmiştir oysa Stanislavsky o sonuca varabilmenin bütün sürecini kendi yazdığı sistemin içinde bize sunuyor. Benim çalışmam da bu sonuçlara süreç ile yola çıkmanın sürecini sunmayı amaçlamaktadır. Yazarın ideasından, eserin edebi analizinden, karakterin büyük isteğine ve üstün amacına kadar doğru bir yol çizebilmemiz için geçirmemiz gereken yolculuktan bahsedeceğim. Shakespeare'in sahnede değerlendirilmesi konusunda, Stanislavsky'nin sistemi yararlı mı yoksa ayak bağı mı olur konusu tartışılabilir bir konudur, ama şu gerçektir ki; her ikisi de tiyatrodaki reform gerçekleştirmekteydi. Uygulanmakta olan abartılı oyunculuk anlayışını doğaya yakın oyunculuk olarak değiştirmek istiyorlardı. Shakespeare'in Hamlet oyunundaki Hamlet'in ağzından oyunculara verdiği öğütleri bir kaç parçaya ayırarak bunları tek tek oyunculuk sanatının eğitim sistemine ne kadar ve nasıl faydalı olduklarını, Stanislavsky'nin oluşturmuş olduğu oyunculuk sisteminden faydalanarak ikisinin arasındaki farkı ve benzerliklerini çözümlemeye çalışacağım.

2. ESERİN EDEBİ ANALİZİ

2.1 YAZARIN DÖNEMİ

William Shakespeare bütün çağların en önemli yazarlarından biridir. Bir çok eleştirmen ve yazar onun hayatı ve biyografisi hakkında kitaplar yazmıştır, dolayısıyla bunu kısaca anlatmak çok zordur çünkü her kaynakta farklı bilgilere ulaşmak çok olasıdır. Bu tezde, sağlıklı bilgilerin yer aldığı düşünülen Adrian Brine ve Michael York'un yazmış olduğu Shakespeare Oyunculuğu adlı kitaptan faydalanılmıştır (2002, ss. 239-243):

Londra'da ilk tiyatro binası yaptırıldığında Shakespeare on bir yaşında bir çocuktur. Muhtemelen şiire olan yatkınlığı bilinen bir genç olarak tiyatro binasına ilk adımını attığındaysa yaşı herhalde yirmiyi bulmuş olmalıydı. İlk oyunlarını kaleme almaya başladığı sırada katılmış olduğu tiyatro kumpanyasının bulunduğu yörede, beş tane daha tiyatro binası açılmış bulunuyordu. Tiyatro birdenbire “moda” olmuş ve Londralılar topluca hevesli tiyatro izleyicilerine dönmüşlerdi. Yükselen bu istek karşısında bir sürü şair, yazar, hatta uydurma yazarlar bile birden oyunlar düzenlemeye başlamışlar ve sermaye sahipleri de tiyatro alanına para yatırmaktan kaçınmaz olmuşlardı. O döneme kadar para getiren gösteri yerlerinde horoz dövüşleri ya da bir ayı ile birkaç köpeğin kapışması sunulmaktaydı. Yaşı otuzlarına yaklaştığında, kumpanyası daha gösterişli bir binaya taşındı, yaşı kırklarına vardığındaysa, daha deneysel eserlerini sergileyebileceği ikinci bir tiyatro binası açmayı başarmışlardı. Ellisine vardığında kendisini emekli etti. Artık varlıklı bir kişi olmuştu! Nasıl Charlie Chaplin'in yaşamı, ticari sinemanın canlanmasıyla aynı döneme rastlamışsa, Shakespeare de Kraliçe Elizabeth döneminde canlanan tiyatroculuğun başlarında bu akıma katılmış ve çağıyla birlikte başarıya ulaşmıştı. Dönem onu coşturduğu kadar, o da dönemin yaratıcısı olmuştur. İkisinin bir araya gelmesi sonucu İngiliz Tiyatrosunun Altın Çağı gerçekleşmiştir! İnsan yaşamında bazı akımlar vardır eğer bu akıntıya uyulursa kısmetine ulaşmak olasıdır Daha önceleri, tiyatrocular, gezici gruplar halinde oluşur, uygun buldukları yerlerde perde açarlardı. Çoğunlukla hanların dört köşe avlularında, yatak odalarına ulaşan sahanlıkların önünde oyunlarını oynarlardı. İlk kez 1576 yılında Richard Burbage adında, aynı zamanda deneyimli bir marangoz olan bir oyuncu, “Liecester Kontu'nu Adamları” isimli tiyatro grubu için Londra'nın Shoreditch mahallesinde 600 İngiliz Lirası masraf ederek bir tiyatro binası yaptırmış ve adını yalın bir şekilde “Tiyatro” koymuştu. Shakespeare “Liecester Kontu'nun adamları” gezici tiyatronun daha önceki gösterilerini, gençliğini geçirdiği Stratford-upon-Avon kasabasında izlemiş olmalıydı. Kayıtlara göre bu gezici tiyatro 1573,1576 ve 1583 yıllarında bu kasabada gösteriler yapmıştı.(Başka kumpanyaların da burada gösteriği yaptığı bilinmektedir; gezici gruplar yılda bir geliyorlardı). Oyunlar ‘Esnaf Toplantı Salonunda’ gösteriliyor, onları karşılayan ve ücretlerini ödeyen, kasabanın sorumlu yöneticisi,John Shakespeare oluyordu.Bu gösteri günlerinde küçük William (Shakespeare) James Burbage'in oğulları Richard ve Cuthbert'le

tanışmış olmalıydı. Meslek hayatına son verene kadar Burbage ailesiyle çalışacaktı. 1591 yılında ilk kez, yazdığı bir oyunla başarı kazanmış ve giderek 'Tiyatronun Ortakları' arasına alınmıştı. Richard Burbage, Elizabeth döneminin en ünlü iki aktöründen biri olacak, ve III. Richard, Hamlet, Lear, Othello ve Macbeth rollerini ilk kez oynayan oyuncu olarak kayıtlara geçecekti. Liecester Kontu'nun ölümünden sonra adını "Lord Chamberlain'in Adamları" olarak değiştiren kumpanya, yirmi iki yıl boyunca Tiyatro binasında çalışmalarını sürdürdü. 1598 yılında, Tiyatro'nun üzerinde bulunduğu arsanın uzun vadeli kira kontratı sona eriyordu. Arsanın sahibi Giles Allen kontratı uzatmak için çok fahiş bir kira istemiş ve Burbage ailesi sıkıntıya düşmüştü. Anlaşılan, Allen olay çıkartıp binaya sahip olmayı amaçlıyordu. Bunun üzerine, Burbage ailesi nehrin karşı yakasındaki bataklık alanda bir yer bulmayı becerdiler, ama tiyatroları yoktu! Bu arada inanılmaz bir olay gerçekleşti. Uzun vadeli kira kontratlarında, kendi inşa ettirdikleri binayı, kontrat vadesi dolmadan başka yere taşımaya hakları olduğunu belirten bir madde bulundu. Çok az zamanları kalmıştı. Böylece bir gece, Burbage, sökümler için tuttuğu adamlarla birlikte ve tiyatro binasının tamamını söktüler. Bu işi yaparken de "inanılmaz bir gürültü çıkarmışlardı", tabii bu görüşü ileri süren Allen'in beyanına inanmak gerekirse! Aylardan aralıktı ve Thames Nehri buz tutmuştu. Sökülen keresteler arabalara yüklenip buzun üstünden karşı sahildeki yeni arsaya taşınmıştı. Allen, Burbage ailesini mahkemeye verdi ama bir sonuç alamadı. Kullanabilecek durumdaki keresteler taşınmış; diğer çıtalar, teçhizat parçaları, dam örtüsü olarak kullanılan sazlar, Allen'in arasında kalmıştı. Bu işte başarı kazanılmasının nedenlerinden biri, Burbage'in deneyimli bir marangoz olması, diğeri de binanın başından ahşap edilmiş olmasıydı. Tiyatro binası, Bankside yakasında yeniden inşa edilmiş, fakat bu kez, ilk başta harcanan paranın iki katı, yani bin dört yüz İngiliz Lirası harcanmıştı. Yeni bir kalfa kullanılmış ve birçok yeni düzenleme gerçekleştirilmişti. Geçen sekiz yıl içinde yazdığı oyunlar nedeniyle adını duyurmuş olan Shakespeare'in, bu yeni düzende payı olduğu ve yalnızca yazdığı oyunlar için değil, yazmayı düşündüğü yeni oyunlar için de daha elverişli bir sahne yaptırmakta hizmeti geçtiği de var sayılmaktadır. 1599 yılında açılan yeni binalarına hiç çekinmeden "The Globe" (Dünya) adını vermişler, amblem olarak da dünyayı sırtında taşıyan Herkül figürünü seçmişlerdi. (Bazıları bu figürün buz üstünde kalasları taşıyan adamları anımsattığını ileri sürmüştür.) Yeni tiyatro binası Shakespeare'in görüş açısını genişletmişti. İzleyen birkaç yıl içinde hayala gücünün en hızlı çalıştığı zamanı kanıtlayan Hamlet, Othello, Kral Lear ve Macbeth oyunlarını yazacaktı. Bu arada, "Roma Oyunları" diye anılan Julius Caesar, Coriolanus ve Antonius ve Cleopatra oyunlarını da yazacaktı. (Bu sonuncu oyunun sahnelenip sahnelenmediği tam olarak bilinmemektedir.) Shakespeare gelecek on dört yıl boyunca Globe Tiyatrosu için oyunlar yazmayı sürdürdü. Kumpanya, 1608 yılında, günümüzde bir tren istasyonunun bulunduğu Blackfriars semtinde bulunan bir çocuk tiyatrosunun kirasını devraldı. Burası daha küçük bir binaydı. Yalnızca 700 izleyici alabiliyordu ve Grand Chamber denilen bölgeydi. Üstü kapalı bir bina olduğu için hem kış aylarında hem de geceleri temsil verilme olanağına sahipti. Burasını daha özenli bir yer haline getirmek amacıyla bilet ücretlerini yükselttiler. Shakespeare'in son oyunları olan Cymbeline, Kış Gecesi Öyküsü ve Fırtına'nın anlaşılması daha zor oyunlar olmalarının nedenleri aranılacak olursa, yeni tiyatronun seçkin izleyicilerine sunulmak üzere düzenlenmiş olduklarını kaydetmek yerinde olur. 1613 yılında uğranılan felaket, Shakespeare'in sanat yaşamının sonunu getirdi. Eski tarzını devam ettirerek, İngiliz Krallarını anlattığı oyunların sonuncusunu, VII. Henry oyununu, yazmaya ikna edilmişti. Globe Tiyatrosu'na çok müşteri çekmiş oyunlarındaki gibi, görkemli danslar, savaşlar ve top atışları içeren bir gösteri hazırlanmıştı. Aşağıdaki satırlar, o günkü gösteriyi izlemiş bir izleyicinin anılarından alınmıştır. Şimdi, Kardinal Wolsey'in köşkünde bir maskeli

baloya katılan kral VIII. Henry şerefine patlatılan toplardan birinin ağızına doldurulan paçavralar, nasılsa hasırların alev almasına neden olmuş,işin başında yükselen duman önemsenmemiş ve herkes kendini gösteriye kaptırmışken, ateş giderek çevreye yayılmış ve kısa sürede her yeri kaplayarak bir saat içinde tüm binanın kül haline gelmesine neden olmuştur. Yangını izleyen Ben Jonson “Dünyanın yangını izledik” demiştir. Bir yıl geçmeden, Globe Tiyatrosu “ülkenin en iyisi” diye tanımlanacak biçimde yeniden inşa edilmişti, ancak Shakespeare, tiyatroyla olan ilişkisine son vermişti. Üç yıl daha yaşayacak, ama bir daha eline kalem almayacaktı. Otuz yıl sonra yönetime el koyan Püritenler “Venüsün Sarayları” ya da “Şeytan Sinagogları” diye aşağıladıkları tiyatroları, 1642 yılında tümüyle yasaklayacaklardı ve bu kapatılma olayı on sekiz yıl sürecekti. Ben Jonson’un deyişiyle “Nehir kıyısının görkemi, Globe Tiyatrosu” bir süre ahır olarak kullanılacak, daha sonra da yıkılacaktı. Aradan bir kuşak geçtikten sonra, Shakespeare döneminde geliştirilmiş birçok teknik ve oyunların seslendirilişi ve sahnelenişiyle ilgili tüm bilgiler bir daha bulunamayacak biçimde kaybolmuş ve unutulmuştu!

2.2 YAZARIN ÇAĞDAŞLARI

Christopher Marlowe 1564-1593

Christopher Marlowe, Elizabeth döneminin en önemli oyun yazarlarından biridir. Aynı yılda doğmuş olan Shakespeare üzerinde büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Hatta adını Marlowe'un gizemli ölümünden sonra duyuran Shakespeare'in aslında Marlowe'un ta kendisi olduğu yönünde iddialar da bulunmaktadır. Marlowe, sonradan Shakespeare'in de kullandığı kafiyesiz iambic (beş vurgulu beş vurgusuz hece kullanımı) hece ölçüsünü (blank verse) en etkin biçimde kullanabilen ve İngiliz Edebiyatı'nın en baskın nazım şekli haline getiren yazar olmuştur. Marlowe, lisansını Cambridge'de burslu olarak din üzerine tamamlamıştır. Ancak bir Katolik rahibi olmak amacıyla bir başka okula gitmeyi amaçladığı dedikodusu yüzünden, üniversitenin vermekte tereddüt ettiği yüksek lisans diplomasını, Kraliçe'nin okulun yönetim kuruluna yazdığı özel bir mektup aracılığıyla alabilmiştir. Bu olay, Marlowe'un hükümet için ajanlık yaptığını destekleyen kanıtlardan sadece biridir. Sir Walter Raleigh'in "School Of Nights" isimli, 'dinsizler örgütü' olarak anılan gizli grubuna da üye olan Marlowe, kilisenin kutsal değerlerine karşı çıkmış ve ateistlikle suçlanmıştır. Bunu yapan çağdaşları tutuklanıp işkence görürken Marlowe'un hakkında çıkan tutuklama emrinden bir hafta sonra bir bar kavgasında bıçaklanarak gizemli bir biçimde ölmesi de Marlowe'un ölümünün sahte olduğunu ve döneme hakim olan "cadı avı"ndan korunmak için gizli servis tarafından kimliğinin değiştirildiği yönünde düşüncelere yol açmıştır. Tıpkı Shakespeare için olduğu gibi, Marlowe'un da eşcinsel olduğunu düşünen

akademisyenler bulunmaktadır. Bu düşüncelerini Hero ile Leander ve II.Edward'da geçen bazı repliklere bağlayan bu kesimin aksine, Elizabeth döneminde yaşayan bir kişinin eşcinsel olup olmadığını sorgulamanın anakronistik olduğunu düşünenler de vardır. Çünkü bu dönemde eşcinsel ilişki, özel bir kimlik ya da cinsel yönelim değil, anlık bir cinsel eylem olarak görülmektedir. Marlowe'un bu aykırı fikirleri, karanlık kişiliği ve zengin fantezi dünyası, oyunlarına büyük idealleri, büyük hırsları olan, çoğu zaman şeytani, kaostan keyif duyan, ahlaki ve etik değerlere bağımlı olması gerekmeyen, tanrıya ve dine kafa tutan karakterle olarak yansımıştır. Üniversite eğitimi boyunca etkisi altında kaldığı Aristoteles'in yanı sıra, analitik ve astrolojiye olan merakı da eserlerinde etkisini göstermektedir. Kimi akademisyenlerce ateist değil, Tanrı inancına sahip ancak Baba, Oğul ve Kutsal Ruh kavramını reddeden bir üniter olarak tanımlanmaktadır. Aldığı dini eğitim sonucu olsa gerek, üslup bakımından incilden etkilendiği de söylenmektedir. Marlowe'un Elizabeth dönemi İngiliz Tiyatrosu'na getirdiği cesur yenilikler, Shakespeare tragedyalarının temelini oluşturur. Shakespeare ve Marlowe, karakterlerinin içsel çelişkilerinin ayrıntılı zenginliği ile çağdaşlarından ayrılırlar. Marlowe'un oyunlarında çoğu zaman olay, yaşamı ve hayalleri arasında sıkışmış kişilerin ikilemleriyle ilgilidir. Ana karakterleri genellikle yasak bilgi ya da sonsuz güç için ruhlarını kurban eder ve kötü bir sonla cezalandırılırlar. Oyunlarında birbirinden farklı birçok karakteri ustaca irdeleyen Shakespeare ile arasındaki en büyük farklardan biri, Marlowe'un eserlerinde kendi karakterine benzeyen tek bir karakterin baskın olmasıdır. Marlowe, Shakespeare'in çağdaşları arasında en çok esinlendiği oyun yazarıdır. Shakespeare eserleri üzerindeki etkisi kolayca görülmektedir. Malta Yahudisi'nde Barabas, Abigail'i balkonda gördüğü sahnede şöyle der:

Bekle! Doğu'ya doğru parlayan yıldız hangisidir?

Abigail ise eğer, çoban yıldızı hayatımın!

Bu bilenlerin aklına hemen Romeo'nun meşhur sözlerini getirir:;

Dur! Şu pencereden süzülen ıstık da ne?

Evet, orası doğu, Juliet de güneşi!

Uyaksız ve vurguya dayalı nazım biçimiyle öne çıkan Shakespeare tiyatrosunun ana yaratıcısının Marlowe olduğu yazarın diğer birçok eserinden de anlaşılabilir. Marlowe'un antisemitist Malta Yahudisi ile Shakespeare'in Venedik Taciri, II. Edward ile III. Richard gibi oyunlar arasında bariz paralellikler bulunmaktadır. Doktor Faustus da Goethe'nin Faust'u gibii Faust efsanesine dayanır. Elizabeth dönemi İngiliz tiyatrosunun en önemli eserlerinden Doktor Faustus, uzun adıyla "Doktor Faustus'un Yaşam ve Ölümünün Trajik Hikayesi", bilgi ve güç için ruhunu şeytana satan bir bilimadamını anlatır. Oyunun 12 yıl arayla basılmış iki farklı metni bulunmaktadır. Daha sonra basılan metine eklemeler yapılmıştır ve bunlar oyunun farklı biçimlerde yorumlanmasına yol açmıştır.

2.3 ESERİN DÖNEMİ

Mina Urgan, Shakespeare ve Hamlet adlı kitabında bu dönemden şöyle söz eder (1996, ss 70-86):

İngiltere’de ilk tiyatro binasını,1576’da Earl of Leicester kumpanyasından James Burbage yaptırdı.Bundan önce oyunlar, okullarda, üniversitelerde; Gray’s Inn, Lincoln’s Inn, Inner Temple, Middle Temple gibi hukuk öğrencilerinin toplandıkları ‘Inns of Court’’ denilen yurtlarda ; saraylarda, zengin evlerinde ve özellikle han avlularında oynanırdı. Zaten birazdan göreceğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrolarının biçimi , han avlularını oldukça andırır. The theatre adını taşıyan il tiyatro binasının sonra, birçokları daha yapıldı. 1616’da, yani Sahkespeare’in öldüğü yıl, Londra ‘da tiyatro sayısı ona çıkmıştı: Globe, Blackfriars, Whitefriars, Swan, Fortune, Red bull, Hope, Cockpit ve Curtain (o sıralarda sahnede perde olmadığı için,buradaki ‘curtain’’ sözcüğü perde anlamında değildir. The Theatre’den bir yıl sonra yapılan bu tiyatro, Curtain Close denilen bir çayırda almıştı adını.) Bu tiyatrolar arasında bizi en çok ilgilendiren Globe ile Blackfriars’dır. Her ikisine de, James Burbage’in oğlu ve Shakespeare’in çalıştığı topluluğun yöneticisi ve baş oyuncusu Richard Burbage sahipti. Böylece Shakespeare’in oyunlarının çoğu, kumpanyasının malı olan ve kendisinin de hissedarı bulunduğu Globe ve Blackfriars tiyatrolarında oynardı.1599 yılının başında yıkılan The Theatre’in malzemesiyle Londra’nın Southwark mahallesinde kurulan Globe’un 1200 seyirci alabilen sekiz köşeli bir yapı olduğu söylenir.1613’de Shakespeare’in Henry VIII’i oynanırken,çağın en ünlü tiyatrosu sayılan bu bina yanmış ve bir yıl sonra,daha da güzelleştirilerek yeniden yapılmıştı.Shakespeare’in kumpanyası hem Globe ‘da ,hem de 1608’den sonra Blackfriars’da oynardı. Eski bir manastırda kurulan bu tiyatro binasının, ötekilerden farklı bir özelliği vardı: Üstü kapalıydı ve kentin dışında değil,içindeydi. Öteki tiyatroların kentin dışında,genellikle Thames nehrinin güneyinde Bankside ‘da bulunmalarının nedeni,İngiltere’yi ikide birde kasıp kavuran veba salgınlarının korkusu (veba salgını olunca, Londra belediyesi tiyatroları kapatırdı) ve çoğu üyesi Puritan mezhebinden, dolayısıyla da tiyatro düşmanı olan Londra belediyesinin olumsuz tutumuydu. Hem Globe’u, hem de Blackfriars’ı işleten Lord Chamberlain kumpanyası,

Elizabeth çağının en iyi örgütlenmiş, en çok rağbet gören tiyatro topluluklarından biriydi. Elli yıl süreyle, yani 1593'den Puritan'ların iktidara gelip tüm tiyatroları kapattıkları 1642 yılında dek, oyunları hiç aksatmadan sürdürdü. O çağda her tiyatro kumpanyasını yüksek bir kişi korurdu. Oyuncular onun hizmetinde sayılır ve ancak ondan resmen bir izin belgesi aldıktan sonra çalışmaya başlayabilirlerdi. Böyle bir izni olmayan oyuncular serseri bilinir, cezalandırılırdı. Önceleri Lord Leicester topluluğunda çalışan birçok oyuncu, 1593'de başka oyuncularla birleşerek Lord Chamberlain'in , yani baş mabeyincinin hizmetine girdiler. Shakespeare'in 1595'den sonra bu kumpanyada çalıştığını kanıtlayan belgeler, bu arada sarayda verilen gösteriler için Shakespeare'e ve arkadaşlarına verilen parayı gösteren hesap cetvelleri vardır. Daha sonraları Shakespeare bu topluluğun başlıca hissedarlarından biri olup bu sayede bir hayli para kazandı. Lord Chamberlain'in kumpanyasından farklı olarak, Lord Admiral, Lord Worcester, Lord Derby kumpanyaları ve öteki topluluklar, çalıştıkları tiyatro binasına sahip olmadıkları için kazançlarının hemen hemen yarısını tiyatronun asıl sahibine vermek zorunda kalıyorlardı. Rose ve Fortune tiyatrolarının sahibi Pjilip Henslowe gibi işadamları bir hayli zengin olabilmişlerdi bu yüzden. Lord Admiral kumpanyasının ünlü oyuncusu Edward Alleyn'in kayınpederi olan Henslowe'un tuttuğu günlük , epeyce karışık olmakla birlikte, Elizabeth çağı tiyatrosunun para işleriyle ilgili çok değerli bilgi vermekte; o sıralarda gerek oyuncuların gerekse oyun yazarlarının olabildiğince söürüldüklerini göstermektedir. Oysa kendi malları olan tiyatrolarda çalışan Lord Chamberlain kumpanyasının kazancı doğrudan doğruya hissedarların ve oyuncuların eline geçtiği için , Shakespeare hem oyuncu, hem de yazar olarak ötekilerden çok daha verimli koşullarda çalışmaktaydı. 1603'de birinci James'in tahta geçmesiyle, Lord Chamberlain kumpanyasının durumu büsbütün iyileşti; kralın koruduğu bu kumpanyaya artık " Kralın Kumpanyası" adı verildi. Çağın en tanınmış oyuncularından biri olan ve bu topluluğu yöneten Richard Burbage'in, Shakespeare 'in oyunlarında başrolleri oynadığını biliyoruz. Elizabeth çağının bir tiyatro meraklısı , Burbage'ı, Hamlet, Lear ve Othello rollerinde gördüğünü söyler. Arnim, Augustine Philips, Syle, Pope, John Lowin, Shakespeare'in ölümünden sonra Birinci Folio'yu yayınlayan John Heming ve Henry Condell gibi değerli oyuncular aynı toplulukta idi. Shakespeare oyunlarını yazarken arkadaşlarını gözönünde tutuyor, onları en güzel, en iyi canlandırabilecekleri kişileri yaratmaya çalışıyordu belki de. Örneğin, bu tür rollerde ayrıca başarı gösteren Arnim kumpanyaya girdikten sonra en ilgi çekici soytarılarını yaratmaya başlamıştı. Elinde Burbage gibi eşsiz bir oyuncunun bulunması da, Shakespeare için büyük bir esin kaynağı olsa gerek. Öteki tiyatro topluluklarında olduğu gibi, Shakespeare'inkinde de kadın rollerini erkek çocuklar oynardı. Restorasyon çağına, yani 1660'a kadar hiç bir kadın halka açık bir tiyatrodaki sahneye çıkmadığı için, 1629'da bir Fransız topluluğu Blackfriars'da temsil verirken, Fransız kadınlarının sahnede görülmesi büyük bir rezalet sayıldı. Ancak 1660 yılının son ayında Desdemona rolünü ilk kez bir kadın oynadı. İkinci Charles'ın Cromwell iktidardayken Fransa'ya sığınması ve orada kadınları sahnede görmeye alışması, bu değişikliği meydana getiren nedenlerden biri olabilir. Kral Charles , kadın rollerini kadınların oynamasını, ahlak açısından daha uygun bulduğunu ileri sürdü. Zaten Puritan'ların tiyatrodaki en çok ayıpladıkları şeylerden biri de, erkek çocukların kadın rollerine çıkmalarıydı. Puritan'lar bu görüşlerini savunmak için Kutsal Kitap'a başvururlar, kadınların erkek kılığına, kadınların erkek kılığına girmesinin Tanrının gözünde bir günah sayıldığını ileri sürerlerdi. (Ben Jonson, Bartholemew Fair'de (Bartholemew panayırı) gülünç bir Puritan'a aynı savı söyleterek onunla alay eder.) Daha da ileri giden Puritan'lar da vardı. Örneğin, Philip Stubbes, 1583'de kadın rollerine çıkan erkek çocukları cinsel sapık olmakla suçlamıştı. Çok daha sonraları başka bir Puritan, William Prynne 1632'de tiyatroya karşı yazdığı kitabında, kadın

rolüne çıkan bu genç çocukların, hem öteki oyuncularda, hem de seyircilerde ahlaksızca istekler uyandırdıklarını, onları kadın kılığında gören erkeklerin bu çocuklara aşık olduklarını söylemişti. Elizabeth çağının << oğlan-aktris>> denilen bu oyuncularını öyle usta sanatçılardı ki, tiyatro meraklıları onların kadın kıyafetinde çıkmalarını hiç yadırgamazdı. Hatta 1608'de İtalya'da yolculuk eden Thomas Coryate adlı bir İngiliz, Venedik'te kadınları sahnede görünce onların kadın rollerini erkek çocukları kadar başarabilmelerine pek şaşırmişti. Shakespeare oyunlarında bu erkek çocuklara değinir zaman zaman. Örneğin, *As You Like It*'in epilogunda, Rosalind rolünü oynayan genç çocuk << eğer kadın olsaydım, sakalı, teni hoşuma gidenlerden, nefeslerinden iğrenmediklerinden bir çoğunu öperdim>> der seyircilere. Hamlet'in ikinci perdesinin ikinci sahnesinde, Danimarka prensi saraya gelen oyuncularını karşılar, kadın rollerini oynayan çocuğun bir hayli boy attığını görür, sesinin kalınlaşmasında korkarak ona takılır. Bu çocuklar sesleri kalınlaştıktan sonra artık kadın rolü oynayamazlardı, ama çoğu, yetişkin erkek rolleri oynamak üzere toplulukta kalırdı. bu <<erkek çocuk- aktrisler >> Shakespeare'in konularını da bir bakıma etkiler. Onun bir çok oyununda, genç kızların ve kadınların güç duruma düşünce , erkek kılığına girdiklerini ve bir süre erkek gibi geçindiklerini biliriz. Bu kılık değiştirme , o çağın sahne koşullarına ayrıca uygundu; çünkü kadın rolünü oynayan genç çocuk, erkek elbisesini giymekle kendi doğal haline dönerdi. Tüm tiyatrolarda kadın rollerine çıkan bu erkek çocuklardan başka, sadece çocuklardan oluşan tiyatro toplulukları da vardı. Bunların en önemlileri, *Children of St. Paul's* ile *Children of the Chapel*'di. Aralarında üstün yetenekli oyuncular da bulunuyordu. Bu yeteneklilerden biri olan Salathiel Pavy, on üç yaşında ölünce, Ben Jonson onu anmak için bir şiir yazdı. << Sahnenin pırlantası>> dediği bu çocuğun, yaşlı adam rollerini ayrıca iyi oynamasına değindi. Çok güzel şarkı söyleyen, her çeşit çalgı çalabilen bu çocuk toplulukları, özellikle 1600'den sonra öyle büyük başarılar elde etti ki, yetişkinlerden oluşan kumpanyalar, bunları artık küçümsenmeyecek bir tehlike saymaya başladı. Hamlet'de bu sorun ele alınır. Danimarka prensi, beğendiği oyuncuların durumunu sorunca, Rosencrantz onların, yeni çıkan bir moda yüzünden, artık başkentte barınamadıklarını, taşrada turne yapmak zorunda kaldıklarını açıklar. 1616'da Londra'da on tiyatro bulunduğunu söylemiştik. Bu tiyatroların biçimleri de, sahneleri de, bugünkülerden çok farklıydı. 1596'da Swan tiyatrosunda bir oyun seyreden Johannes De Witt adlı bir oyuncunun acemice çizdiği küçük planı örnek alarak bir arkadaşının yaptığı resim, bazı başka resimler ve kent haritalarında görülen tiyatro binaları, bu konudaki bilgimizin başlıca kaynağıdır. Shakespeare çağında tiyatrolar, binle iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak yada sekiz köşeli, ahşap yapılarıydı. Shakespeare, Henry V'in prologunda, tiyatroyu <<tahtadan bir O>> harfine benzetir. Binanın üstü damsız olduğundan, günümüzde parter dediğimiz yerdeki seyirciler, güneşten de yağmurdan da koruyamazlardı kendilerini. Tiyatronun en ucuz yeri olan ve zemini taş ya da topraktan yapılmış parterde, oturacak sandalye bulunmadığından, Türkçeye çevrilmesi olanaksız bir deyimle, küçümsenerek << toprakta duranlar>> anlamına gelen >>groundings>> denilen seyirciler, ayakta durmak zorundaydı. (Hamlet, kötü oyuncuların söz ederken, saçma sapan pandomimlerden, anlamsız gürültülerden hoşlanan bu <<groundings>> lere de çatar.) Çağımızın tiyatrolarında loca ve balkonların bulunduğu yerde, yani bu yuvarlak parterin çevresinde, iki ya da üç katlı bir galeri vardı. Bu galerinin üstü örtülüydü ve isteyenler iskele kirilayıp orada oturabilirlerdi. Sahnenin arkasındaki ve tam üstündeki galeri, oyunu seyretmek için en iyi yer sayılırdı. Daha çok para vermeyi göze alanlar yada tiyatro topluluğunun ayrıca saydığı kişiler, doğrudan doğruya sahneye yerleşebilirlerdi. Hem oyuncularını, hem de öteki seyircileri tedirgin eden bu durum, ancak XVIII. yüzyıldan sonra ortadan kalktı. Sahnenin arka tarafında yükselen bir kuleden, oyunun başlamak üzere olduğu, boru çalınarak ya da

tiyatronun özel bayrağı asılıydı. Örneğin, Globe tiyatrosunun tabelasında, dünya yuvarlağı, yani << globe>>u gösteren bir Herakles resmi olduğu sanılır. Bu tiyatroların sahne bölümünün, çağımızın sahneleriyle hiç bir ilgisi yoktu. Bugün sahne, üç duvarlı, içinde olup bitenleri seyircilerin seyredebilmeleri için yalnız dördüncü duvarı eksik bir odaya benzer genellikle. Oyuncular proscenium'un yani perdeyle parter arasındaki yerin dışına çıkamazlar. Seyirciler de onları ancak bir tek yönden, yani önden seyredebilirler. Oysa Elizabeth tiyatro binalarındaki sahne, parterin neredeyse ortasına kadar uzanan, seyircilerin parmaklık olan bir platformdu. Böylece oyuncular sanki seyircilerin arasında oynarlar, sahne ışıkları engeli de olmadığı için çevrelerindeki görebilirler, oyunlarını seyircilere göre ayarlayabilirlerdi. Seyircilerin de oyuncuları, yalnız önden değil, her iki yandan da seyretme olanağı vardı. Hatta sahnenin arkasındaki galeride yer alanlar, oyuncuları arkadan da seyredebilirlerdi. Demek ki, Elizabeth çağı sahnelerinin, yalnız ön duvarı değil, dört duvarı da kalkmıştı. Bu platform sahnenin üstü <<gökyüzü>> , kimi zaman da <<shadow>> (gölge) denilen bir tür damla örtülüydü. Yağmur yağınca, oyuncuları hiç olmazsa bir şemsiye gibi koruyan bu dam, sahneye dikilmiş iki sütun üstünde dururdu. Sahnenin altında <<cehennem>> (hell) adı verilen bir mahzen vardı. Hayalet, şeytan, cadı gibi doğüstü varlıklar, bu mahzenden sahneye açılan kapaklar sayesinde, yeraltından çıkmışçasına, ansızın sahnede görülüverdi. Hamlet'de öldürülen kral, oğluna ve oğlunun arkadaşlarına, << yemin edin!>> diye bu mahzenden seslenir. Antony and Cleopatra'da , Antony'nin savaşta yenileceğini haber veren obua müziği, bu mahzenden yükselirdi. Her iki yanı açık bu sahnede perde olmazdı elbette. Ama sahnenin dibindeki galeride bir perde asılıydı. Bu perdenin arkasında da küçük bir oda vardı. Bu odanın her iki yanındaki kapılardan kulise ve oyuncuların giyinme odalarına geçilirdi. Bu perde kapanınca, sahne ikiye bölünürdü: Dış bölümü oluşturan geniş ve uzun platform ve iç bölümü oluşturan küçük oda. Önünde perde olduğu için günümüzün sahnelerini andıran bu oda çok işe yarardı. Örneğin, Hamlet'in amcasının suçlu olup olmadığını anlamak için sergilenen küçük oyun, burada oynanırdı. Polonius, Danimarka prensini gözetlemek için oradaki perdenin arkasına saklanır ve orada vurulurdu. Henry IV'de Falstaff aynı yerde uykuya dalar. Romeo and Juliet'de, Capulet'lerin mezarı orası olurdu. Othello'da Desdemona'nın yatağı oraya konulurdu. A midsummer-night's dream'de, Bottom ile arkadaşları, Theseus'un doğumunu kutlamak için hazırladıkları oyunu orada oynarlardı. Julius Caesar'da Brutus'un çadırı oraya kurulurdu, vb. Bu odanın üstünde küçük bir galeri vardı. Oyuncuların yüksekte görünmeleri gerekince, aslında bir balkon olan bu galeri de çok işe yarardı. Romeo and Juliet 'de Juliet'in ,Othello'da Desdemona'nın babasının, The Merchant of Venice'de Jessica'nın penceresi olurdu; Anthony and Cleopatra'da Mısır Kraliçesinin sığındığı anıt, Hamlet'de de Elsinore surları yerine geçerdi. Burası oyun gereği kullanılmadığı zaman, bazı seçkin seyircilere bir çeşit loca gibi verirlirdi. Balkonun üstündeki galeride de çalgıcılar otururdu. Elizabeth çağı tiyatrosunun fon perdesi ve bugünkü anlamda dekoru yoktu. Masa, iskemle, yatak gibi aksesuarlar gerekince sahneye konulurdu. Ama oyunun geçtiği yeri göstermek için gerçekçi bir dekor kurmaya kalkınmazdı. Elizabeth çağında An Apology for Poetri'yi yazan ünlü Sir Philip Sidney, bir kusur saydığı bu durumla alay eder: << Şimdi çiçek toplamaya çıkan üç kadın görürsek, sahnenin bir bahçe olduğuna inanmamız gerek. Derken aynı yerde bir geminin attığını duyup da orasının bir kayalık olduğuna inamazsak, kabahat bizde olur... İki ordu saldırıya geçer: Topu topu dört kılıçla dört kalkan vardır bu ordularda; ama o zaman da sahnenin bir savaş meydanı olduğunu kabul etmezseniz, pek katı yürekli sayılmazsınız?>> Ne var ki, XIX. yüzyıldaki gerçekçiliğe yeltenen, hatta bu yüzden <<arkeolojik>> denilen dekor kurma kaygısından çağımızda vazgeçilip, Elizabeth çağı dekor kavramına bir yönelme vardır artık. Nitekim 1964'te Shakespeare'in doğumunun dörtyüzüncü dönüm yılı kutlanırken

Stratford'daki tiyatrodaki Shakespeare'in yalnız bir tek oyunu değil, İngiliz tarihiyle ilgili tüm oyunlarının, yalnız aksesuarlar değiştirilerek, hep aynı dekor içinde oynandığını gördük. Üstelik Shakespeare, gözle görülmeyen dekoru, sözleriyle yaratmak zorunda kaldığı için, onun bazı eşsiz dizelerini bu dekor eksikliğine borçluyuz. O çağda, günümüzün dekor ve aydınlatma tekniği olsaydı, belki Romeo, Gecenin mumları söndü ve güler yüzlü gün, ayak parmaklarının üstünde duruyor sisli dağ doruklarında demezdi. Belki Horatio da güneşin doğuşunu şöyle anlatmazdı : Ama bak, kızıl kaftanını giymiş şafak, doğuya doğru yükselen şu çiyli tepede yürüyor Hiç kuşkusuz, bu dizeler , en ustaca kurulmuş dekorlardan ve ışıklardan daha çok etkiler hayal gücümüzü. Shakespeare'in çağı tiyatrosunda, dekor olmadığı, yani sahne sırasıyla bir yatak odasını, bir meyhaneyi, bir savaş meydanını, bir deniz kıyısını, vb. Gösterdiği için, oyun hızla akardı. Oysa dekor kaygısına duürsek, gereksiz duraklamalar olur ve uzayan oyunun hızlı temposu engellenir. Shakespeare'in yaşadığı çağda, oyunlarının aşağı yukarı iki saat içinde oynandığını biliyoruz. Romeo and Juliet'in prologunda << sahnemizin iki saatlik alışverişi>> (<<the two hours' traffic of our stage>>). Henry VIII'in prologunda da << iki kısa saat>> ten (<<two short hours>>) söz edilir. Ne yazık ki, Shakespeare'in oyunları daha sonraları üç saate, hatta üç buçuk saate oynandı. Granville-Barkeri, yetenekli bir Shakespeare eleştirmen, Shakespeare'i oynayan ve sahneye koyan bir kişi olarak, oyunların hızla akışını bozan bu gereksiz uzatmalara karşı koydu. Ona göre, Shakespeare oynanırken bir tek arayla yetinilmeli; ikide birde perdeyi indirip kaldırarak, oyuna durgun bir hava verilmemeli. Bunu sağlamanın tek çağresi de << unlocalized stage>>, yani << velirli bir yeri göstermeyen bir sahne>> dir. Shakespeare zaman zaman, <<bu değersiz salaş>> (<<this unworthy scaffold>>) dediği sahnenin çıplaklığını, dekorunun eksikliğini hoş görmeleri için seyircilerden özür diler. Örneğin Henry V'in dördüncü perdesinin başında, ellerinde berbat kılıçlar sallayan dört beş oyuncuyla gülünç bir kavgaya dönüşecek olan şanlı Agincourt savaşının rezil edileceğini söyler. Oysa demin sözünü ettiğimiz Stratford Shakespeare tiyatrosundaki 1964 gösterilerinde, bu savaş sahnesi de, tarihsel oyunların öteki savaş sahnelerinde, ancak ışık oyunları kullanıp gürültüler çıkarılarak aslında bomboş bir sahnede sergilendiği halde, aklın alamayacağı kadar etkili oldu; sanki binlerce kişi gerçekten çarpışmış izlenimini verdi seyircilere. Sahnenin çıplaklığına karşılık, oyuncuların kostümleri son derece süslü ve gösterişliydi. Elimize geçen çeşitli belgelerden, Elizabeth çağı tiyatro yönetmenlerinin, oyunculara pahalı giysiler giydirmek için çok para harcadıklarını anlıyoruz. Bu yönetmenlerden biri olan Henslowe, kadın rolüne çıkan erkek çocuğunun giyeceği siyah kadife giysi için altı İngiliz lirasından fazla harcadığını söyler. Oysa bu çocuğun oynadığı oyunu yazan Heywood'a ancak üç İngiliz lirası vererek oyununu satın almıştı. Kimi zaman da kumpanyayı koruyan soylu kişiler, bu giysileri oyunculara armağan ederlerdi. Kostümler tarihsel değildi; yani oyun hangi çağda geçerse geçsin, oyuncular her zaman Elizabeth çağının giysileriyle sahneye çıkarlardı. Böylece Julius Caesar'ın çağdaşı bir Romaıyla XII. yüzyıldaki bir İtalyanın ya da Anglo-Saxon istilasından önce yaşayan bir Britanyalının kıyafetleri arasında hiç bir fark yoktu; hepsi Elizabeth çağı giysileri giyerdi. Bu durum, Shakespeare'i çağımızın kıyafetleriyle oynama merakını desteklemiş olabilir. Madem ki, Elizabeth çağında Shakespeare oynanırken hep Elizabeth çağı kostümleri giyilirdi, XX. yüzyılda Shakespeare oynanırken niçin çağımızın kostümleri giyilmesin, diye düşünebiliriz pekala. Üstü açık tiyatrolarda aydınlatma olamayacağı için oyunlar her zaman güpegündüz, genellikle öğleden sonra saat ikiye ya da üçe doğru oynanırdı. Oysa Shakespeare'in bazı önemli sahneleri geceleyin ve karanlıkta geçer: Romeo and Juliet'de balkon ve mezar sahneleri, Hamlet'de hayaletin görünmesi, Othello'da Desdemonanın öldürülmesi, Julius Caesar'da suikastçıların buluşması, King Lear'de fırtına sahnesi, The Mercan of Venice'in son perdesinin tümü vb,

Macbeth gibi bir oyunda ise, gece ve karanlık bütünüyle egemendir; tragedyanın belli başlı sahnelerinin bir kaç meşalenin aydınlattığı kasvetli bir karanlık içinde oynanılması gerekir. Az çok bugünün sinema seyircileri gibi, en varlıksızdan en yoksuluna, en okumuşundan en cahiline kadar, her çeşit insan vardı Elizabeth çağı seyircileri arasında. Halkın yoksul tabakalarında tiyatroya aşırı bir merak duyulduğu için parterde ayakta duran <<groundlings>>ler, Londra belediyesi Puritan üyelerinin huzuru kaçıran kavgaların çıkmasına neden olurdu zaman zaman. Gösterilerin çalışma saatlerine rastlaması, çalışanların ikide birde işyerlerinden kaçıp tiyatroya koşmaları, tiyatro düşmanlarını ayrıca çileden çıkarırdı, tiyatrolarda çevrelerini tedirgin eden yalnız << groundlings>>ler değildi. Shakespeare'in çağdaşlarından Dekker bunlardan birinin kepazeliklerini şöyle anlatır: Temsile geç gelir, sırf herkes onu görsün diye sahnede oturmuş; çevresindekileri rahatsız etmek için, en acıklı sahnelerde güler ya da yanındakinin ensesini gıdıklarmış; oyunun en heyecanlı yerinde de, elinden geldiğince gürültüyaparak, tiyatrodan çıkıp gidermiş. Anlatıldığına göre, Elizabeth çağı seyircileri, sahnede olup bitenlere karşı hiç de soğuk ya da kayıtsız kalmalarmış. Bir sahneyi ya da bir oyuncuyu beğenmeyince, yemekte oldukları fındıkları fıstıkları onun üstüne atarak, bağırıp çağırarak ve özellikle kedi gibi miyavlayarak, görüşlerini açığa vururlarmış. Hatta öyle gürültü yaparlarmış ki, Edmund Spencer şiirlerinde birinde, ansızın kopan korkunç bir patırdıyı, seyircilerin tiyatrodaki bağırıışlarına benzetir. Bir sahneyi beğenince de, hayranlıklarını gene açıkça belirtirlermiş. Oyunun acıklı yerlerinde öylesine ağlarmış ki, Shakespeare'in çağdaşlarından Nashe, <<onbinlerce seyircinin gözyaşlarından>> söz eder. Komik sahnelerde de katıla katıla gülerlermiş. Dar kafalı bir Puritan olan Stephen Gossoon, tiyatroyu kötülerken, bu kahalarından, seyircinin hep bir ağızdan bağıra çağıra gülmelerinden ayrıca yakını. Günümüzün seyircileri yeni film görmeye ne denşi meraklıys, Elizabeth çağı seyircileri de yeni oyun görmeye o denli meraklı olduklarından, her tiyatrunun geniş bir repertuarı vardı; neredeyse her gün yeni bir oyun oynardı. Bir oyun ortalama on kez sergilenirdi, ama her gün arka arkaya değil. Araya başka oyunlar da koyulurdu. Tutulan eski oyunlar ara sıra gözden geçirilir, şurası burası değiştirilirdi yeni yazılmış gibi piyasaya sürülürdü. Biraz önce söylediğimiz gibi, Elizabeth çağının parterin neredeyse ortasına kadar uzanan platform biçiminde dekorsuz sahnesinin, çağımızın sahnesiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Böylece yüzyıllar boyunca Shakespeare, kendi sahnesine hiç uymayan bir sahnede oynandı. İyi ki, tümüyle değilse bile kısmen Shakespeare çağı sahnesine geri dönmeyi amaçlayan birkaç yönetmen çıktı. Bunların öncüsü olan William Poel 1894'te Elizabethan Stage Society, yani Elizabeth Çağı Sahnesi Derneği'ni kurdu. Bu dernekte Shakespeare ve Çağdaşı dram yazarlarının oyunları, Elizabeth çağınınkini andıran bir platform-sahne üstünde oynandı. Bu gösterileri beğenen Bernar Shaw, derneğin sahneye koydukları oyunları seyrettikçe, Elizabeth çağı oyunları için bunun tek çıkar yol olduğunu söyledi. Poel'in öğrencisi Nugent Monck, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, oyunlarını bir platform-sahne üstünde oynattı. Aynı merak Amerika'da da başladığından, 1904'te Harvard Üniversitesi'nde, Shakespeare oyunları için bu tür bir sahne kullanıldı. 1938'te de Yale Üniversitesi öğrencileri, kendi tiyatrolarında bir Elizabeth çağı sahnesi kurdular. E. K. Chambers'in 1923'te yazdığı The Elizabethian Stage'den (Elizabeth Çağı Sahnesi) sonra, 1942'de The Globe Playhouse : Its Design and Equipment'i (Globe Tiyatrosu: Planı ve Donanımı) yazan ve o çağın tiyatroları üzerinde özlü bilgi veren Cranford Adams'ın yönetimi altında, İlionis Üniversitesi'nde Globe'u örnek alarak, bir Elizabeth çağı sahnesi meydana getirildi. Ne var ki, kimine göre, Shakespeare'in çağımızın sahnesinde ya da Elizabeth çağının sahnesinde oynanılmasının hiç bir önemi yoktur. Çünkü Shakespeare'in oyunları, aslında h., sahneye konmamalı, ancak okunmalıdır. Bu görüşü << On the Tragedies of Shakespeare Considered, with Reference to their Fitness for Stage

Representation>> (Sahnede Gösterilmeye Uygunlukları Açısından Shakespeare'in Tragedyaları) adlı senemesinde açıklayan Romantik çağın ünlü deneme yazarı Charles Lamb'e bakılacak olursa, Shakespeare'in trageyaları eşsiz yüceliklerden ötürü sahneye uygun değildir. Bunlar sahneye konulunca , değerlerinin ve anlamlarının çoğunu yitirmelerinin önüne geçilemez. Lamb yazarımızın en güzel oyunlarını oynamanın yolu olmadığına, çünkü bir tiyatro oyununda düşünceler ne denli derin, duygular ne denli ince, tutkular ne denli yoğun olursa, bunları sahnede canlandırmanın da o denli olanaksız olduğuna inanır. Lamb'a göre, tiyatro seyircisini dugulandırmak açısından en kaba saba, en bayağı bir melodrama, Shakespeare'in en özlu tragedyası arasında hiç bir fark yoktur. Demek ki tiyatro sanatında, iyi yada kötü, tüm oyunları aynı düzeye indiren köklü bir bozukluk vardır. Bize kalırsa Lamb oyunculara saygısızlık gösterme niyetinde olmadığını söylediği halde, oyuncunun sanatına inanmıyordu aslında. Shakespeare'in sahnede oynanmasına karşı koymasının asıl nedeni bu olsa gerek. Lamb'den önce Dr. Johnson da aynı görüşteydi herhalde, çünkü Shakespeare'in birçok oyununun oynamak değerini yitirdiğini ileri sürer. Çağımızın iyi eleştirmenlerinden Logan Pearsall Smith'in aynı garip görüşü savunmasına şaşmamak elimizde değil. Smith'e göre, Shakespeare'in hiçbir oyunu sahneye konulmakla güzelleşmemiş, tam tersine değerden düşmüş, bozulmuştur. Kötü oynanmış, Kötü sahneye konulmuş ya da dilimize kötü çevirilmiş bir oyunu seyretmektense, evimizde oturup aynı oyunu okumak daha iyidir elbette. Ne var ki, Shakespeare'in oyunlarının oynanmayacağını, oynanmaması gerektiğini savunmak, aklın almayacağı kadar saçma bir görüştür. Çünkü Shakespeare'in oyunları <<closet-drama>> (dolap-tiyatrosu) denilen türden, yani sadece okunmak için yazılan oyunlar değildir. Onları bu hale sokarsak, gerçek değerlerini hiç anlamadığımızı açığa vurmuş oluruz. Shakespeare oyunlarını oynatmak amacıyla yazdı. Hatta bu yazdıklarının günün birinde okunabileceğini aklından bile geçirmedeği için onları yayınlamayı hiç bir zaman düşünmedi. Bunu düşünseydi özellikle ömrünün sonuna doğru, vakti ve parası olduğu sıralarda, Ben Jonson'un yaptığı gibi, oyunlarını bastırmak zahmetine katlanırdı. Shakespeare tam anlmayıla bir tiyatro adamıydı. Yanlız tiyatro yazarı değil, aynı zamanda oyuncuydu. Onun mesleği,işi gücü tiyatroydu. Ve bu tiyatro adamı, yazdıklarının okunmasını değil, oynanmasını istiyordu. Bize kalırsa, Shakespeare'in tiyatro yazarı olarak gerçek değerini anlamak için oyunlarını sahnede görmek gerekir. Örneğin King Lear'in üçüncü perdesinin altıncı sahnesinde deliren Lear'ın, nankör kızları sandığı boş iskemleleri yargılayışı, sahnede bize çok dokunur; oysa oyun okunurken aynı etkiyi yapmaz. Macbeth'de Banquo'nunhayaletinin görülmesi (III, 2) ve daha birçok sahne için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Hatta Shakespeare'in oyunlarında bazı parçaların anlamı, ancak sahnede görülünce ortaya çıkar. Richard II'de (III, 2) Kral tacını Bolingbroke'a vermek zorunda kalacağını anlayınca şöyle der:

Elveda Kral!

*Başınızı örtünüz ve törensel bir saygı göstererek,
Etten kandan yapılmış olanlarla alay etmeyiniz.*

Farewell King!

*Cover your heads and mock not flesh and blood
With solemn reverence.*

Bunu söyleyen Kralı sahnede görmezsek, ne demek istediğini pek anlayamayız, ama oyuncunun davranışıyla bu sözün anlamı açıkça belirir: Richard <<Elveda Kral!>> derken, tacını başından çıkarır. Hükümdarın başı açıkken, yanındakilerin şapka giyimeleri protokola aykırı olduğu için, orada bulunanların hepsi şapkalarını çıkarırlar. Bunun üzerine Kral, artık herkes gibi etten kandan yapılmış, sıradan bir insan olduğunu, ona saygı

göstermekle, onunla sanki alay ettiklerini söylemek ister. Gene aynı oyunda, Bolingbroke, İkinci Richard'ın önünde diz çöktünce, Kral ona ayağa kalkmasını emreder:

*Kalkın, amca çocuğum, kalkın; yüreğiniz yükseklerde,
Biliyorum, hiç olmazsa bu kadar yükseklerde.*

Up, cousin, up; your heart is up I know;

Thus high at least.!

<< Bu kadar>> derken, ikinci Richard'ı oynayanın, başındaki tacı göstermesiyle anlam daha açıkça belirir. Daha da ileri giderek, Shakespeare'in, bazı sahnelerin yorumunu doğrudan doğruya yönetmene ve oyunculara bıraktığını söyleyebiliriz. Örneğin, Hamlet'in, bir manastıra kapanmasını söyleyerek Ophelia'a çatdığı sahnede (III, 1) Danimarka Prensi, Kral Claudius ile Polonius'un bir perdenin arkasına saklanarak onu gözetlediklerini bilir mi, yoksabilmeyebilir mi? Metinden bunu anlamanın yolu yoktur. Belki Polonius boş bulunup, bir ara başını perdeden dışarı çıkarmış, Hamlet de onu görmüştür. Belki de perdenin arkasında gizlendiğini hiç belli etmemiştir. Yorum, sahneye koyuşa göre değişir. Shakespeare oyuncuydu ve oyunculara güveni vardı. Hatta iyi bir oyuncuydu her şeyden ince tiyatro adamı olan Shakespeare'in özünü, eleştirmenlerden de, edebiyat öğretmenlerinden de daha iyi anlayabilir bize kalırsa.

2.4 ESERİN İDEASI

Bir eserin ideası, yazarın o oyunla anlatmak istediği düşüncedir, aynı yazarın farklı oyunlarında benzer ideaları vardır ama her oyunun özel bir ideası olmalıdır. Yani, genel bir idea olmamalıdır. Bunu, yazarın hayatını, dünyasını ve metni de falarca okuyarak ve inceleyerek bulabiliriz. Ayrıca oyunun ideası, oyunun türüne ve tarzına bağlıdır ve idea bir slogan olmalıdır. Böyle bir çalışma sürecinde Hamlet oyunu için çok özel bir idea bulmak kolay değildir, ayrıca Shakespeare'in Hamlet oyunuyla aktarmak istediği düşünceyi tek bir cümleye sığdırabilmek güç bir iştir. Eserin ideasını çözümlemek için Shakespeare'in kendi sözlerinden faydalandım ve bunu bir slogan haline getirdim.

"Krallık tahtı için kardeş kanı dökmeye, zor bir hayatın altında inleyip terlemeye gerek yok, çünkü hepimizi ölüm bekliyor!"

2.5 ESERİN TÜRÜ

Bir eserin türü tragedya, komedi veya dram olabilir. Hamlet eserinin türü Tragedya'dır.

2.6 ESERİN TARZI

Tarz, biçimdir, veya üslup demektir. Tarz hem şekile hemde içeriğe bağlıdır. W.Shakespeare'in hemen hemen bütün tragedyalarının tarzı gerçekçiliktir. Hamlet eseri ise en çok gerçek davranış biçimlerini taşıyan oyunudur da diyebiliriz.

2.7 ESERİN TEMASI

Eserin tutkusu, oyunun temasının derinlerinde bulunan ifadeleri canlandıracak güçtür. Hamlet oyununun ana teması intikamdır.

2.8 ESERİN ANA ÇATIŞMASI

K.Stanislavsky'nin ana çatışma ile anlatmaya çalıştığı şey, güçler savaşıdır. İsteklerin ve amaçların bir anlaşmaya varmadığı noktada ana çatışma ortaya çıkar. " İntikam alma tutukusu ve okumuş bilgili bir insanın zihni çatışıyor".

2.9 ESERİN DRAMATİK YAPISI

K.Stanislavski, eseri parçalara ayırmamızı söylüyor. Böylece bu çalışma metodu oyuncuyu akıştaki değişim, dönüşüm noktaları açısından rehberlik yapacağını söylüyor. Hamlet birkaç farklı yönden, zamanının dramatik yazım adetlerinden ayrılır. İlk olarak, Shakespeare'in zamanında, oyunların genellikle Aristoteles'in poetika eserinde yer alan önerilere uyması yani bir dramanın karakterlere değil eyleme odaklanması beklenirdi. Hamlet 'te ise Shakespeare bu adeti tersine çevirir ve seyirci Hamlet'in güdülerini ve düşüncelerini eylem ile değil monologlar yoluyla öğrenir. Eserin dramatik yapısı altı noktadan oluşur. Bunlar; başlangıç, düğüm noktası, gelişme, doruk noktası, çözüm ve finaldir. Başlangıç, eserin tanıtımıdır: Elsinor Şatosunun önünde yaklaşık iki ay önce ölen Danimarka kralının hayaleti görülmektedir. Ölen kralın kardeşi Claudius, tahta geçmiştir. İnce ve kurnazca hediyeler ve sözlerle kandırdığı yengesi Gertrude ile de çok zaman geçirmeden evlenmiştir. Düğüm noktası ,eserin ana temasının başlangıcıdır:

Hamlet, babasının hayaleti ile karşılaşır, onun katili amcası Klaudius olduğunu öğrenir. intikam almak için bu bilgiyi kanıtlamaya çalışacaktır ve o zaman intikamını alacaktır. Gelişme, ana temanın gelişmesidir. Doruk noktası ,ana temanın en yüksek derecedeki ifadesidir: Kralın ölümü ! Çözüm , ana temanın doruk noktasından hemen sonraki sonucudur: Hamlet'in ölümü ! Final, ana temanın sonuçlandığı ifadenin ideasıdır: Hamlet , bütün yaşanan olayların anlatılmasını Horatio'ya emanet ediyor.

2.10 ESERİN OLAY ÖRGÜSÜ

Birinci Perde:

Horatio ve arkadaşları Danimarka'nın Elsinore Şatosunda nöbet tutarken, geceleri son zamanlarda Hamlet'in babasının ruhunu görürler ve bunu Hamlete anlatmaya giderler. Claudius, ölen kardeşinin tahtına geçmiştir. İnce sözler ve türlü hediyelerle kandırdığı yengesi Gertrude ile de hiç zaman kaybetmeden evlenmiştir. O dönemde krallar Danimarka tahtına seçilerek geldiğinden, kral Hamlet'ten sonra tahtın başına oğlu genç Hamlet yerine, kardeşi Claudius geçmiştir. Hamlet, askerlerin nöbet tuttuğu alana gelir. Babasıyla konuşabilmek ve hayaletini görebilmek düşüncesiyle beklemeye başlar. Nöbetçi subay Marcellus ve yakın dostu Horatio da oradadır. Gece yarısı olduğunda genç Hamlet'in babasının zırhlar içindeki hayaleti karşısına çıkar. Hayalet, Hamlet'e işaret eder ve onu ıssız bir yere götürür. Kendisine tuzak kurulduğunu anlatır ve bir cinayete kurban gittiğini söyleyerek ve oğlundan bunun intikamını almasını ister. Şu anda krallık tacını başında taşıyan kişinin, yani kardeşinin, kralın bahçede uyuduğu bir sırada bir yılanın sokması sonucunda öldüğünü söyleyerek halkı kandırdığını, oysaki, asıl ölüm nedeninin bu olmadığını, bahçede uyurken kardeşi tarafından kulağına zehirli su akıtıldığını, daha sonra bu zehrin hızlı bir biçimde kanını pıhtılaştırdığını, pürüzsüz olan cildinin birdenbire cüzzamlılar gibi iğrenç sivilcelerle kaplandığını ve oracıkta öldüğünü söyler. Ayrıca, bu hain kişinin kraliçeyi de türlü armağanlar ve ince oyunlarla kendisine âşık ettiğini anlatır. Kardeşi Claudius'un, hem krallık tacını hem de kraliçesini elinden alarak çok büyük bir günah ve suç işlediğini söyler. Oğlundan intikam almasını ister. Yalnız bu işi gerçekleştirirken ne şartla olursa olsun annesi hakkında kötü şeyler düşünmemesini, onun haince bir oyunun kurbanı

olduğunu, bu nedenle de masum olduğunu söyler. Daha sonra da hayalet ortadan yok olur. Hamlet, babasıyla arasında geçen konuşmaları kimseye anlatmaz, gördükleri bu hayaletten hiç kimseye söz etmemeleri konusunda çevresindekileri yemin ettirir.

İkinci Perde:

Ophelia ile Hamlet arasında duygusal bir ilişki olduğunu bir saray görevlisi olan Polonius artık öğrenmiştir. Kızı Ophelia Hamlet'in kendisine âşık olduğunu babasına söyler ve Hamlet'ten gelen aşk mektuplarını gösterir. Polonius, kızını Hamlet'le olan ilişkisi konusunda uyarır ve ondan bir an önce uzaklaşmasını ister. Polonius, kızıyla Hamlet arasındaki ilişkiyi; krala olan bağlılığını göstermek için zaman geçirmeden krala anlatır. Hamlet, babasının hayaletini görüp onunla sohbet ettikten sonra kendisine deli süsü verir. Garip davranışlar göstermeye başlar. Kral, Hamlet'teki bu davranış değişikliği karşısında meraklanır. Polonius, kızının kendi nasihatlerini dinleyerek Hamlet'in aşkına karşılık vermemesini, Hamlet'teki bu tuhaf davranışların sebebi olarak görür. Fakat aslında böyle bir şey söz konusu değildir. Bu süre içinde saraya oyuncular gelir. Hamlet, annesiyle amcasının maskelerini düşürüp gerçek yüzlerini göstermek için sarayda bir oyun sergilenmesini ister. Bütün oyunculara, annesinin ve amcasının gözleri önünde, babasının haince öldürüldüğü sahneyi oynatmayı planlar.

Üçüncü Perde:

Kral, Hamlet'in aklından geçenleri merak etmektedir. Bunun için Polonius'tan bu işin iç yüzünü araştırıp öğrenmesini ister. Polonius, Hamlet'in bu deli davranışlarının sebebinin kızının ona ilgi göstermemesi olduğunu düşünür. Hamlet ile Ophelia konuşurlarken Kral ve Polonius gizlice onları dinlerler. Hamlet, Ophelia'ya küçük düşürücü sözler söyler. Kral, Hamlet'in konuşmalarının keskin bir akıl ürünü olduğunu, deli bir adamın böyle zekice sözler söyleyemeceğini düşünür. Huzursuz olmaya başlar, başına bir iş gelmesinden korkar. Hamlet'in bir an önce İngiltere'ye gönderilmesini emrederek, kendini güvenliğini sağlamaya çalışır. Hamlet, oyuncuların provalarını seyreder. Onlardan oyunu sahnelerken daha enerjik, daha coşkulu olmalarını ister. Babasının haince öldürülmesi olayını bilen Horatio'ya temsil sırasında olanca dikkatiyle amcasını gözlemlemesini ve onun nasıl davrandığına dikkat etmesini söyler. Çünkü Hamlet, amcasını bu sahneyi izlerken değişik davranışlar göstererek kendisini ele

vereceğini düşünmektedir. Seyirciler salondaki yerlerini alır. Asıl adı “Gonzago’nun Öldürülmesi” olan ancak Hamlet’in “Fare Kapanı” adını taktığı oyun sahnelenmeye başlar. Oyunun başlarında, dilsiz ve sessiz bir oyun oynanır. (Bu temsilde, birbirine aşırı sevgiyle bağlı bir kralla bir kraliçe sahneye gelerek öpüşürler. Kraliçe diz çöker, kralla tutkusunu anlatır. Kral, onu kaldırarak başını omzuna yaslar, sonra çiçekli bir çimenliğe yatırır; uyuduğunu görünce kraliçe de onu yalnız bırakır. Daha sonra biri gelir, kralın başından tacını alıp öper, kulağına da zehirli sıvıyı boşaltıp çıkar. Kraliçe döndüğünde, kralı ölü bulunca çok üzülür. Kralı zehirleyen adam iki üç dilsizle yeniden gelir. Kraliçenin üzüntüsünü paylaşmak istiyormuş gibi görünür. Ceset kaldırılıp götürülür. Kralı zehirleyen adam armağanlar getirerek, kraliçeye aşkını açıklar. Kraliçe önce kabul etmez, isteksiz görünür, fakat sonunda adamın aşkını kabul eder.) Kraliçe ve kral, dilsiz oyununu başka şeyle ilgilendiklerinden tam olarak seyredemezler. Kendilerini gerçek oyuna hazırlarlar. Bir süre sonra gerçek oyun sahnelenmeye başlar. Oyun ilerledikçe kralın gerginliği artar. Oyunda, kralın kulağına zehirli sıvının döküldüğü an canlandırılırken zaten tedirgin olan kral, iyice heyecanlanarak yerinden kalkar ve oyunu durdurur. Amcasının bu sinirli ve tedirgin hâlini gören Hamlet, babasının gerçek katilinin amcası olduğuna tamamen inanır. Bu konuda hiçbir endişesi kalmamıştır artık. Kral, oyundan sonra odasına kapanır. Gelecekteki huzuru ve güvenliği için Hamlet’in bu saçma ve tehlikeli oyunlarını bitirmesi gerektiğini düşünür. Bu yüzden de onun bir an önce saraydan gönderilmesini emreder. Elindeki kılıçla Hamlet, kralın odasına girer. Bu sırada Kral, kardeşini öldürmenin verdiği vicdan azabıyla tedirgin bir durumda dua etmektedir. Hamlet, eğer kralı sarhoşken ya da yatakta zina hâlindeyken öldürürse cehenneme gideceğini; eğer kralı şimdi öldürürse onun sorgusuz sualsiz direk cennete gideceğini düşünür. Kralı öldürme işini sonraya bırakarak annesinin yanına geçer. Polonius bu sırada, perdenin arkasına saklanmış, konuşulanları dinlemektedir. Sorduğu sorularla Hamlet, annesini sıkıştırarak itirafa zorlar. Annesi bağırınca Polonius da bağırmaya başlar. Hamlet, bir anda orada kim olduğunu bilmeden kılıcını perdenin arkasındaki Polonius’a batırarak onu öldürür. Kocasının kulağına zehirli sıvı akıtılarak öldürüldüğünü Kraliçe Gertrude bilmemektedir. Hamlet, annesine, evlendiği adamın kardeş katili olduğunu anlatır. Babasının ölümünün üzerinden henüz çok kısa bir zaman geçmiş olmasına rağmen amcasıyla evlilik yapmasının kabullenilecek bir durum olmadığını söyler. Annesi, oğlu Hamlet’in bu sözlerini duyunca daha fazla kendini

savunamaz ve ağlamaya başlar. Kocasına ihanet ettiği için pişmanlık duyar.Hamlet annesine, en azından bundan sonra o katilin koynuna girmemesini, kirlenmiş ruhunu bu şekilde arındırmasını ister. Hamlet ayrıca, kendisinin deli olduğu konusunda kralı kna ederek onu inandırmasını söyler.

Dördüncü Perde:

Polonius'un Hamlet tarafından öldürüldüğünü Kral öğrenmiştir. Hamlet'i bir gemiyle İngiltere'ye yollar.Hamlet'in ölüm fermanının yazıldığı bir mektubu da, yanındaki adamlara verir. Ophelia , babasının öldürüldüğünü öğrenince, aklını kaybeder; delirmiş bir şekilde ortalıkta gezinir, devamlı olarak şarkılar söyler. Polonius'un oğlu Laertes, babasının öldürüldüğünü duyduğu anda yanına aldığı askerleriyle birlikte kralın odasına girer. Babasını, kralın öldürdüğünü sanmaktadır. Kral, öfkesinden çıldıran Laertes'i, babasının katilinin kendisi değil Hamlet olduğunu söyler. Gemiyle İngiltere'ye doğru giderken bir gece gizlice askerlerin kamerasına giren Hamlet; ölüm fermanının yazılı olduğu mektubu değiştirir, kendi güzel el yazısıyla yeniden mektup hazırlar. Bu mektupta, görevli askerlerin bir an önce öldürülmesini yazar. Cebindeki babasının mührüyle de mektubu mühür basar. Askerler bu değişikliğin farketmezler. Bu arada peşlerine korsan gemisi takılır. Gemilerin birbirine yanaştığı bir zamanda Hamlet, korsanların gemisinde esir düşer. Başından geçenleri anlatan bir mektubu yakın arkadaşı Horatio'ya yollar. Ayrıca krala verilmek üzere de bir mektup gönderir. Mektupta yarın kralın huzuruna çıkıp ondan af dileyeceğini belirtmiştir. Kral ve Laertes mektubu birlikte okur. Yaptığı ince planlara göre, şimdiye kadar Hamlet'in çoktan ölmüş olması gerektiğini düşünen kral, bu mektup karşısında tamamen şaşırır.Laertes'in içindeki intikam ateşini söylediği kışkırtıcı sözlerle iyiye körükler. Kılıç kullanmakta tecrübeli olan Laertes'in Hamlet'le dövüşmesini ister. Birlikte hainlik dolu bir plan yaparlar. Bu planda, Laertes dövüşten önce kılıcını seçerken el çabukluğu ile ucu düğmesiz olanını alarak bu kılıcın ucuna çok etkili bir zehir sürecektir. Dövüşte yaptığı ataklarla Hamlet'i yaralayıp, zehrin Hamlet'in kanına karışmasını sağlayacak ve o anda onu öldürecektir. İşini garantiye almak isteyen kral, bununla yetinmek istemez. Dövüş anında Hamlet'in susayacağını düşünerek, ona zehirli bir içki vererek öldürmeyi de planlar. Bu arada, Ophelia'nın ırmağa düştüğü ve boğularak öldüğü haberini alırlar. Laertes'in içindeki intikam ateşi daha da şiddetlenir.

Beşinci Perde:

Hamlet, arkadaşı Horatio'ya başından geçen olayları ve İngiltere'ye giderken içinde ölüm fermanının yazılı olduğu mektubu nasıl değiştirdiğini anlatır. Kral, adamlarından birini Hamlet'in yanına yollar. Kral, kılıç ustası Laertes ile iddiaya girmiştir. Laertes ise takım Fransız kılıcını ortaya koyar. Kral ise bu dövüş bahsi için altı Arap atını feda etmiştir. Laertes ile dövüşmeyi Hamlet kabul eder. Hamlet, dövüşten Laertes'ten özür diler. Babasının ölümünün kendisini çılgına çevirdiğini, böyle deli bir anında da bu acı olayın gerçekleştiğini söyler. Ophelia'yı çok sevdiğini ve ölümüne hiç kimsenin kendisi kadar üzülemeyeceğini söyler. Laertes, Hamlet'e inanır ve özrünü kabul eder. Dövüş başlar. Laertes, daha önce kralla birlikte planladıkları gibi, ucunda düğme olmayan kılıcı seçer, kimseye farketirmeden zehri kılıcın ucuna sürer. Bu sırada kral da içki dolu olan kupaya zehir koyar. Dövüş sırasında kraliçe Gertrude, yanlışlıkla zehirli içkiden içer. Kral buna engellemek ister, fakat geç kalır. Laertes, zehirli kılıçla Hamlet'i yaralamayı başarır, birbirine karıştıkları bir anda kılıçlar değişir. Daha sonra da Hamlet, Laertes'i yaralar. Bu sırada kraliçe yere yığılır. Kral, kan görmeye dayanamadığı için kraliçenin bayıldığını söyler. Fakat kraliçe, oğluna içtiği içkiden zehirlendiğini açıklar ve ölür. Laertes, elindeki kılıcın düğmesiz ve zehirli olduğunu itiraf eder. Tüm bu olup bitenin suçlusu olarak da kralı gösterir. Son olarak Hamlet, elindeki zehirli kılıcı kralla saplayarak onu yaralar. Zehirli içkiyi de kralla zorla içirir, kral ve Laertes ölür. Aldığı zehirli kılıç darbelerinden sonra; Hamlet ,can çekilmektedir. Yakın arkadaşı ve sadık dostu Horatio, zehirli içkinin bulunduğu kupayı eline alarak içmek ister. Hamlet'in ölümünden sonra kendisi de artık yaşamak istemez. Onu ölüm yolunda da tek başına bırakmak istemez. Ancak Hamlet, buna izin vermez. Bu hikâyeyi tüm gerçekliliğiyle herkese anlatarak yapılan kötülüklerin gün ışığına çıkarılmasını ondan isteyerek, kendisinin hayatta kalması gerektiğini söyler ve bir zaman sonra ölür.

3. KARAKTERİN ANALİZİ

3.1 KARAKTERİN BÜYÜK İSTEĞİ VE ÜSTÜN AMACI

“Hamlet karakterinin büyük isteği intikam almaktır bunun için de üstün amacı, amcasının katil olduğunu ıspatlamak olacak.”

Öncelikli olarak Stanislavski karakterin “Büyük İsteğini” ve “Üstün Amacını” oyunun bütününde bulmamızı ister. Çünkü büyük istek ve üstün amaç, oyunun başından sonuna kadar, karakterin motivasyonuna hakim olacaktır. Üstün amaç yani eylemler, durumlar ve olaylar dahilinde zaman zaman değişiklik gösterebilse de, büyük istek genelde aynı kalacaktır. Bununla beraber Stanislavski, karakterin bütünü için yapılan bu “Büyük İstek” ve “Üstün Amaç” belirleme çalışmasını, oyuncudan her sahnesi için ayrı ayrı yapmasını da ister çünkü her sahne kendi içinde ayrı bir üstün amaç ve istek barındırır. Böylelikle oyuncu için oynayacağı her sahnedeki motivasyonu çok belirgin, çok net olacaktır ve performansını olumlu yönde etkileyecektir. Sahneler için yapılan büyük istek ve üstün amaç çalışmasında sorulması gereken iki temel soru vardır. Bunlar, “Ne yapıyorum? Ve Niçin yapıyorum?” sorularıdır. Sorulması gereken üçüncü soru olan “Nasıl yapıyorum?”un cevabını da oyuncu sahnede deneyerek bulacaktır. O yüzden, şimdilik bu sorunun cevabını aramıyoruz.karakterin istek ve amaçları oyunun ideasına temasına tutkusuna göre belirlenir.

Bir yapıtın yazınsal değeri ne kadar büyükse, üstün amacının çekiciliği de o kadar büyüktür. Eğer bir rolü, bu baştan sona eylem çizgisini göz önünde bulundurmadan oynayacak olursak, sistemin sadece, birbirini tutmayan kesimlerindeki bir takım alıştırmaları yapmış olmaktan öteye geçemeyiz. Bu alıştırmalar sınıfta yapılan çalışmalarda yararlıdır ama bir rolün baştan sona oyununda yararlı değildir. Bütün bu alıştırmaların asıl amacının, temel yön çizgileri ortaya koymak olduğunu unutmamalıyız. Rolümüzün göz alıcı güzellikteki kesimlerinin hiçbir etki uyandırmayışının nedeni budur.

3.2 KARAKTERİN ÖZELLİKLERİ

Danimarka'nın Prensi. Hamlet kıvrak bir zekâyâ sahiptir. Her koşula ayak uydurabilir, herkesle dilediği düzeyde konuşabilir. Bütün sarayı inandıracak ölçüde deli rolü oynayabilir. Beklenmedik davranışları vardır. Hamlet kendiyle konuştuğunda içine döner, duyarlılıkları ortaya çıkar. Oyun boyunca acı çeker ve çevresine de acı çektirir. Çevresinde dönen dolapları açığa çıkartmak ister ama bunu bir sürece yaymıştır.

3.3 KARAKTERİN YORUMU

Benim yaptığım çalışma sürecinde , bana göre hamleti şöyle yorumluyorum; ‘‘Kaosu ,düzene kavuşturmak isteyen ve bu isteği onu kendi içsel ve biçimsel kaosunun oluşmasına neden olan eğitilmiş erdem bir adamın trajedisidir Hamlet.’’ Stanislavski önermiş olduğu metodu oyuncunun sadece bir şablon olarak kullanmasını ister. Bu şablonun içini oyuncu kendi renkleriyle ve yeteneğiyle dolduracaktır.Karakterin yorumu uygulama sürecinde netleşecektir. Neyim ben sorusunun cevabı da rolün yorumu olacaktır. Stanislavski’nin içsel ve dışsal metodlarını niçin yapıyorum ve ne yapıyorum sorularının cevaplarına göre sahne üstünde harektlendirdiğim eylemlerden sonra‘‘Nasıl Yapıyorum?’’ sorusunun cevabı olacak hareketlerin uygulama sürecinde karakterin yorumunu katmaya başlamış olacağım. Örneğin Hamlet’in üçüncü perde, birinci sahnede yalnız başına kaldığında ki varoluş düşüncelerini inceleyelim: Bu parçanın ana çatışması yaşam ve ölüm arasında gibi görünüyor, ama benim görüşüme göre Hamlet yaşama tutkusunu değil, intihar tutkusunu taşıyor bu anda.İntihar tutkusu ölümden sonraki belirsizliğin verdiği korku ile çatışıyor. Yani ruhun ölümsüz olup olmadığı ile ilgili bir belirtizilik yaşantısı Hamlet’e bu korkuyu yaşıyor. Onu edilgen kılıyor, ve bütün bu düşünceleri onun eyleme geçmesini engelliyor. Hamlet bu parçada bize bu dünyanın bütün kötülüklerinden bahsediyor ve bunlardan kurtulmanın tek yolun ölüm olduğunu düşünüyor. Burada tek arzuladığı şey babasının öcünü almak değil, bütün bu insanların çektiği kahırlardan kurtulmanın yolunu kendi canına kıymak isteği sonlandıracaktır. Hamlet kendi kendine söylediklerinin veya düşündüklerinin sonunda şu sonuca varmaktadır; bilinç, yani ölümden sonra her şeyin bitmeyeceği düşüncesi hepimizi korkak yapar, dolayısıyla bu korkaklık eyleme geçmemizi engeller ve bizi

edilgen kılar, bu edilgenlik de başka tür zihinsel depresiv hastalıklara yol açabilir. Ayrıca Hamlet'in birinci perde, ikinci sahnesindeki kendi kendine konuşmasında şu sonuçları elde etmiş oluyoruz: Hamlet'in ilk dizelerdeki kendi kendine konuşmalarında ölüm özlemini dile getirmektedir. Dünyadan ne kadar bezdiğini ve dünyanın artık ne kadar tatsız ve boş geldiğini anlatır. Bütün bu düşüncelerinin ve ruhsal sağlığının böyle yıkılmasının nedeni de hemen ortaya çıkar. Babası öldükten sonra annesi yas tutacağına, amcasıyla evleniyor. Hamlet'in burada oidipus kompleksine sahip olduğunu çok belirgin bir şekilde anlıyoruz. Hamlet, amcasının, babasının yanında metelik etmediğini ve babasının annesini nasıl sevdiğini hatırladıkça çok daha fazla acı çekmeye başlar. Kendi kendine konuşmasında anladığımız şey budur; babasının ölümünden daha çok annesinin amcasıyla evlenmesine kızıyordur. Daha babasının cinayete kurban gittiğini bilmeden önce de annesinin bu davranışına kızmaktadır. Elbette ki “ Nasıl yapıyorum?” sorusunun çıkış noktası benim, son şekli ve kararı da yönetmenin olacaktır. Aktör kendi özelliklerini öğrenmeli ve bilmeli ,bunun için kendini tanımalı. Sonra oynayacağı karakterin özelliklerini incelemeli. Bu iki varlığın özelliklerini karşılaştırmalı ve oyuncuda mevcut olağan özellikler karakterde de olabilirler, ama oyuncuda olmayan ve karakterde olağan özellikleri ,oyuncu kendi kapalı potansyelleri açmaya çalışarak kendinde bütün o özelliklere sahip olduğunu ama kullanamadığını fark edip bunları tanımak ve kullanmak için gayret göstermelidir. Bir oyuncunun icindeki kapalı olan potansyelleri ve becerileri keşfetmek , onları tanımak , onların farkına varmak, kullanabilmek ,geliştirmek, değişim sürecini ve “yeni ben” e doğru ulaşmanın sürecini yaşamak. aksionumuzu ifade edebilmek. Bu süreç’de icindeki değişimi fark etmek bir oyuncunun sanat yapmasının en önemli sebeplerinden biridir. Hep “yeni ben” olmak! Yeni kimliklere sahip olmak! Çünkü kutsal bir oyuncunun kimliği yoktur,sadece sahne üstünde varolabilir!

4. W. SHAKESPEARE VE K. STANİSLAVSKY OYUNCULUK ANLAYIŞININ KURAMSAL OLARAK KARŞILAŞTIRILMASI

William Shakespeare'in oyunculuk anlayışını Hamlet 'de ki oyunuculukla ilgili açıklamalarından anlıyoruz ve şunu diyebiliriz ki; W. Shakespeare bir tür Elizabeth döneminin, Stanislavsky sistemi'nin bugünkü gerekçi oyunculuk anlayışını önermekteydi.

W.Shakespeare'in olduğu gibi K.Stanislavski'nin de ortak amaçları ,tiyatroda oyunculuk sanatında reform yapma istekleri idi.Her ikisinde de tüm gelenekleri yıkmaya çalışan yeni bir tiyatro anlayışı vardır.Oyuncuların daha gerçekçi olmaya , insan doğasına yakınlaşmaya yönelik bir yöntem sundular. Ancak W.Shakespeare Hamlet oyununda ,Hamletin ağzından oyuncularına bir yönetmen gibi öğütler verirken bunları sonuçlar ile ifade etmiştir, oysa K. Stanislavski bu sonuçlara varmanın bütün sürecini bize yazdığı oyunculuk eğitim sistemi ile sunmuştur . Stanislavski'nin en önemli faydalarından biri , bir karakterin büyük isteğini ve üstün amacını bulmamızı sağlamaktır.Büyük isteği 'ni doğru bulduktan sonra her anda hangi eylemi ve niçin o eylemi veya sözcükleri kullanacağını bildikten sonra sahne üstünde yaptığımız her şey daha faydalı ve doğru olacaktır. Stanislavski sistemi derken bunu çok kez yöntem ile karıştırırlar halbuki sistem ve yöntem birinden yola çıkarak diğerine ulaşabilen iki farklı kavramdır.bir tiyatrocunun kendi yöntemini geliştirebilmek için ilk önce bu meleğin temelini yani 'sistemi' öğrenmelidir.W.Shakespeare'in sahnelenmesinde bu çalışma yönteminin ne kadar faydalı olabileceğini araştırmak yararlı olacaktır. Hamlet'in oyunculara verdiği öğütler tiradı, William Shakespeare'in Hamlet oyununun, Sabahttin Eyüboğlu'nun çevirisinden faydalanarak incelenmiştir.(2008, ss 76-78):

Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birço oyuncuları gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin tellalına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Duyduğun coşkunluk bir sel, bir fırtına, bir kasırga gibi de olsa, onu dindirecek bir hava bulmalı, buldurmalısın. Doğrusu, yürekler acısı geliyor bana gürbüz bir delikanlının, takma saçlar sakallar içinde, bir acıyı yüreğini paralarca, didik didik ederce bağırıp halkın kulaklarını yırtması; o halk ki çoğu kez anlaşılmaz, dilsiz oyunları, gürültü gümbürtüyü sever. Bir oyuncu Termagant'ın kendisinden daha yaygaracı, Nemrut'tan daha nemrut oldu mu, hak ettiği şey kırbaştır bence. Bu hallere düşme, rica ederim. Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin

yaptığını. En başta gözüteceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak. Çünkü bunda sapıttık mı tiyatronun amacından ayrılmış oluruz. Doğduğu gün de, bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyütmek ya da küçültmekle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daha önemli olmalı sizin için. Ah ben öyle oyuncular gördüm ki sahnede, öyle beğenilen, alkışlanan oyuncular gördüm ki, günaha girmeyeyim ama, değil Hristiyan, değil Müslüman, insan bile değillerdi. Öylesine şişirme, uydurma hallere giriyorlardı ki, dedim bunları tabiatın kaba işçileri yaratmış olmalı, insan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını yapmışlar. Az çok değil, iyice yenmeli bunu. Sakın söyleyeceklerinden fazlasını söyletmeyin soytarılarınıza. Öylelerini gördüm ki, kendi başlarına gülmeye ve seyircilerin en anlayışsızlarını güldürmeye kalkıyorlar. Hem de oyunun anlayış isteyen en can alıcı yerinde. Kötü bir şey bu; acıklı bir budalalık bu yoldan tutunmaya çalışmak. Haydi, gidin hazırlanın.

Bu tiradın ayrıntılı analizini Stanislavsky sistemine göre şöyle açıklayabiliriz: Sözlerimizi olabildiği kadar sade söylemeliyiz. Aşırı duygusallıktan, içtenliksiz tonal etkilerden, abartılı önemsemekten kaçınmalıyız. Çabamız şiirin özüne inmek olmalıdır. Bunu sahnede uyguladığımız zaman, sesimizde diksiyonumuzda değişiklik meydana gelir. Bir oyuncu kendi konuşması ve sesiyle yalnız kendini değil, salondaki seyircileri de hoşnut etmek zorundadır, söylediklerini onlara duyurmak, onların da anlamalarını sağlamak zorundadır. Bu büyük bir beceri ister. Bu beceriyi kazandığımız zaman, sözcük duygusu denen bu duygunun ne olduğunu anlayabiliriz. Konuşma müziktir. Bir rolün ya da bir piyesin metni, bir melodidir. Sahnede boğumlama, şarkı söyleme sanatı gibi güç bir iştir, eğitim ister, virtüözlüğe varan bir teknik ister. Bir oyuncu, rolünün sözlerini iyi eğitilmiş sesi ve ustaca söyleme tekniği ile seslendirdiği zaman, kendimi bu onun üstün sanatına rahatlıkla kapıp koyvermeliyiz. Eğer o tartımlı konuşursa, ben de ister istemez kendimi kaptırırm bu tartıma. Eğer o, rolündeki sözcüklerin ruhuna ermesini bilirse, kendisiyle birlikte hem kendi ruhunun hem de piyes yazarının yapıtının giz dolu yerlerine çeker götürür beni. Sözcüklerin yaşam yüklü içeriğine sesin canlı ve sıcak nakışını işleyen oyuncu, kendi yaratıcı imgeleminin ürünü olan görüntüleri, benim de kendi içsel gözümle görmemi sağlamış olur. Biz kendi dilimizin, ağızımızdan çıkan tüm cümlelerin, kelimelerin, hecelerin, harflerin tadına varamıyoruz. Bozuk konuşmamızın nedeni budur. Fiziksel hareketler, iç hareketlere bağlıdırlar ve dolyısıyla iç hareketler doğru yerde ise ,dış hareketler de doğal bir şekilde ortaya çıkacaktır. Böylece bu hareketler abartılı bir şekilde olmayacaklardır. Hareket bir süs değil bir ihtiyaç'dan yola çıkan doğal bir eylemdir. Sanatta süs olmaz! Stanislavski de o zamanın estetik kurallarına uymak amaçlı takma saçlar sakallar gibi şeyler kullanmıştır ama

bugün artık böyle şelyer yapmacık duruyor . Bütün coşkuyu beyin kontrol etmiyorsa tabiki sahte şeylere götürecektir bizi. Coşku aslında çok güzel bir şeydir ,ama onu idare edemiyorsan amaç'dan sampsış oluruz. Ne yapmamız gerektiğini bilmeliyiz sonuç'da coşku bir şekilde duygu olarak ortaya çıkar. Tiyatro sanatında duygu, yaşanan sürecin sonunda belli bir davranıştan dolayı ortaya çıkmış hissin derecesidir. Yani, bir eylem'in sonucudur. Bu sonuca varmanın yolu , doğru bir süreç belirlemektir. Amacımıza hizmet veren eylemler bizi doğru bir sonuca götürecektir ama belirlediğimiz amaç'dan saptığımız halde o havayı dindirecek bir hava bulamayacak halde buluruz kendimizi. Shakespeare ,tiyatro sanatı bilmeyen ucuz şeyler peşinde olan seyircinin peşinde değildi. Sahnede tutkusuz olamazsın. Karakterin yaşam tutkusu nedir ilk önce onu bulmalıyız. Tutku, karakterin taşıdığı bir güçtür. Neyin uğruna yaşıyorsun? sorusunun cevabıdır.Tutku o lmaz ise yaşam gücü yoktur çünkü tutku bizim yaşam tohumumuzdur ,ama bunun için akıl kullanılmıyorsa olmaz. Arabayı düşünürsek örneğin ; motora çok benzin atarsak , yanar. Bizi de tutkular yakıyor. Canlı olmamız lazım. Stanislavski diyor ki ; oyuncu bir eylemi niçin yaptığını ,neden yaptığını ve nasıl yaptığını birmelidir, ve bütün bunları hangi tutku için , yani neyin uğruna yaptığını, somut bir şekilde birmelidir. Karakterin davranış biçimlerini ise karakterin biyografisine göre belirlemelidir. Kim o karakter? Nasıl biridir o? Sorularının cevaplarına göre “Nasıl Yapıyorum” un cevapları belirlenir. Oyuncu, canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün sanat imgesi haline dönüştürme işine girişmeden önce her türlü gereksiz jestten kendini arındırmalıdır. Rolünün fiziksel yapısına gerekli biçim, kesinliğini ancak bu koşullar altında kazandırabilir. Tutumsuz rastgele hareketler, oyuncunun kendisine doğal gelse de, kesinlikle rolünün yapısını bozar, oyununu karartır, tekdüze ve denetimsiz hale koyar. Her oyuncu, jestlerini her zaman, kendisi onların değil, onlar kendisinin denetimi altında olacak biçimde kullanmalıdır. Bir insan, büyük coşkusal bir acı içinde kıvranmakta iken, çektiği acı üzerine o anda tutarlı biçimde konuşamaz çünkü gözyaşı ve hıçkırıktan boğulmaktadır, sesi çıkmamaktadır, duyguları; düşüncelerini allak bullak etmiştir. Kendisine bakanların dikkati, acıklı görünüşüne yönelmiştir. Bu da yaşamakta olduğu acının gerçek nedeninin, izleyenler tarafından anlaşılmasına engel olur. Fakat zaman, bu büyük iyileştirici insanın içindeki çalkantıyı hafifletir ve ona geçmiş olaylara dinginlikle katlanabilme gücünü kazandırır. Böylece, o olaylardan tutarlılıkla, ivmeden,

rahat, anlaşılabilir biçimde söz edebilir ve anlattıkları dinleyenleri ağlatırken, kendisi göreceli de olsa, dinginliğini sürdürür. Bizim sanatımız; bu sonuca erişmenin yollarını aramakta ve rolünün en acıklı kesimini yaşayan bir oyuncunun, evinde ya da provalarda doya doya ağlamasını, ama sonra dinginleşmesini, rolüne uymayan ya da zarar veren her duygudan kendini kurtarmasını ister. Sonra bu oyuncu, başından geçenleri açık seçik, anlamlı, derinlemesine duygulu, kolay, anlaşılabilir ve akıcı bir bütünlük içinde canlandırmakta olduğu karakterin içsel yaşamını yeniden yaratmış olur. Jestte tutumlu olmanın, bir başka deyişle aşırılıktan kaçınmanın ve denetimin ne olduğunu, ne anlama geldiğini kendimizde denediğimiz zaman, fiziksel anlatımımızın genişlediğini, yoğunlaştığını, daha açık seçik ve saydam hale geldiğini görürüz. Tiyatronun amacı ise dünyaya ayna tutmak değil, ancak olabilecek dünyayı tüm doğallıyla canlandıran tutkunun kendisidir. Gerçeklik ve doğallık birbirinden farklı kavramlardır. Shakespeare oyuncularından bu sonuca ulaşmalarını istiyor ama oyuncuların ne yapması gerektiğini yada nasıl bir yol çizmeleri gerektiğini anlatmıyor. Bu sonuçlara varmanın yolunu bize Stanislavski kendi yarattığı sistemin süreci ile açıklıyor. Oyuncu büyük istek ve üstün amacını belirledikten sonra isteğine ulaşması için geçirdiği süreçteki hem fiziksel hemde iç eylemleri doğru bir şekilde uyguladıktan sonra sözler sadece eylemlerin tacı olarak kalacaklardır. Sözler bir buzdağının dokuz da bir'i gibidir , dokuz da sekiz'i eylemdir ve tac olarak söz dile getirilir. Bunların tutarlı olması için de Stanislavski bize eylemlerin doğruluğunu metni inceleyerek söylüyor. O kelimelerin arasında ki altmetinlerde bir yerde ve yazarın dünyasını inceleyerek sonra ideasını bularak ana temasını belirleyerek oyunun ana çatışmasını sonrada karakterlerin amaç ve istekleri doğrultusunda eylemleri belirleyerek Shakespeare'nin istediği sonuca başarıyla ulaşmamızı sağlayacaktır. Belirlenen amaçlar hareketleri, hareketler amacı tamamlar nitelikte olmalıdır. Hareketler karakterin, alışkanlıklarını, zevklerini, yaşam biçimini, ruh durumunu ifade eder olmalıdır. Eylemlerin biçimi üzerine ruh durumu inşa edilir. Verili şart ve durumlara kendini adapte eden oyuncu, karaktere ve oyunun ana fikriyle örtüşecek şekilde rolü renklendirmeye başlar. Zaman zaman karakterin cümleleriyle açıkça söylemediğini ama tekstin aslında vermek istediği alt metni, tonlamalarla ya da jestlerle, sessiz oyunlarla verebilir. O yüzden oyuncunun sözcüklerle ya da beden diliyle olan dansı önemlidir. Karakterin yorumunu yaparken biçim olarak nasıl konuştuğu, kendini nasıl ifade ettiğini belirlemek de önemlidir. Bu seyirciye karakterle ilgili ipuçları

verir. Oyuncunun kıyafetleri, konuşması, hareketleri karakterin rengini verir. Oyuncu görsel olarak da karakterine hizmet etmelidir. Oyuncu zaman içinde sahnede oynadığı karakter gibi davranmayı, hareket etmeyi, onun yaşamının bütününe içselleştirmeyi başarmalıdır. Doğallığa istek ve amacı bilmeden ulaşamayız. Doğru bulduğumuz amaç ve istek'den başlıyor bütün eylemler. Fiziksel hareketler, iç hareketlere bağlıdır, iç hareketler doğruysa dış hareketler de doğru olacaktır ,sözler de bu hareketlerin tacı olarak söylenecektir. Stanislavsky, Shakespeare'nin istediğini deşifre edip bunu eğitim meselesi olarak meydana getiriyor.

4. SONUÇ

W. Shakespeare'in Hamlet adlı oyunu Stanislavsky sistemine göre incelenmiştir. Eserin edebi analizi ayrıntılı bir şekilde incelenerek, Hamlet karakterinin analizi ve yorumu bütün eserin dönemine, koşullarına, eserin ideasına, tutkusuna ve özellikle yazarın dünyasına bağlı kalarak ortaya konmuştur.

W. Shkepseare'in Hamlet adlı oyununda Hamlet karakterinin ağzından oyuncularına söylediği oyunculuk yaklaşım biçimi, detaylı bir şekilde incelenmiştir ve ayrıca K.Stanislavsky'nin kuramı ile kıyaslanmıştır.

W.Shakespeare'in oyunculuk sanatına dair devrimci düşüncelerinin, K.Stanislavsky'nin devrimci düşünceleriyle çakışması ve çatışması incelenmiştir.

Sonuç olarak K.Stanislavsky, W. Shakespeare'in Hamlet oyununda, Hamletin ağzından oyunculara verdiği öğütleri sonuç olarak değil, süreç olarak değerlendirip bunu bir profesyonel eğitim sistemi haline getirdiği kanıtlanmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aristoteles. , 1963, *Poetika*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Brine, A., York, M., 2002, *Shakespeare Oyunculuğu*, İstanbul: Türkiye İş Bankası
Kültür Yayınları

Shakespeare, W., 2008, *Hamlet*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Stanislavski, K., S., 1996, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, İstanbul: Papirüs Yayınları

Stanislavski, K., S., 1993, *Bir Karakter Yaratmak*, İstanbul: İleri Kitabevi

Urgan, M. , 1996, *Shakespeare ve Hamlet*, İstanbul: Cem Yayınevi