

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI**

**WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET OYUNUNDAKİ "HAMLET"
KARAKTERİNİN YOLCULUĞUNUN LACAN'IN "ARZU NESNESİ"
KAVRAMIYLA DANS PERFORMANSI ÜZERİNDEN YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

**Hazırlayan: 20142313012
Sercan GÜLBAHAR**

Tez Danışmanı: Prof. Tuğçe ULUGÜN TUNA

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET OYUNUNDAKİ "HAMLET"
KARAKTERİNİN YOLCULUĞUNUN LACAN'IN "ARZU NESNESİ"
KAVRAMIYLA DANS PERFORMANSI ÜZERİNDEN YORUMLANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZ ESER METNİ

**20142313012
Sercan GÜLBAHAR**

Anasanat Dalı: Sahne Sanatları

Programı: Modern Dans

Tez Danışmanı: Prof. Tuğçe ULUGÜN TUNA

ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Sercan Gülbahar

WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET OYUNUNDAKİ “HAMLET” KARAKTERİNİN YOLCULUĞUNUN LACAN'IN “ARZU NESNESİ” KAVRAMIYLA DANS PERFORMANSI ÜZERİNDEN YORUMLANMASI

ÖZET

Bu tez-eser çalışmasında, William Shakespeare'in Hamlet karakterinin zihninin Jacques Lacan'ın arzu nesnesi, imgesel düzlem, simgesel düzlem, Öteki, fallus kavramlarından hareketle bir performansının oluşturulması hedeflenmiştir. Hamlet'in zihnindeki karmaşık düzen ve trafiğe odaklanılmış, karakter Lacan perspektifiyle analiz edilmiş, Lacan kavramları ve Hamlet karakteri baz alınarak metnin bedenselleşmesi araştırılmıştır.

Bu süreçte Lacan kavramlarından çıkarılan erteleme, tekrar, döngüsellik ve sınır kelimeleri ve Hamlet karakterinin eylem-eylemsizlik anları üzerine doğaçlamalar yapılmıştır. Ortaya çıkan harekete dair malzemeler karakterin zihninin hareket haritasına evrilmiştir, ayrıca Hamlet'in repliklerinden doğan imajinasyonlardan faydalanılmıştır.

Hamlet'in arzu nesnesi “taç” olarak belirlenmiş, arzu nesnesi ile kurduğu ilişkiye odaklanarak eserin yapısı kurulmuştur. Bu ilişki Hamlet'in zihninde seçili karakterlerle kurduğu ilişkiyi de belirlemiştir.

Araştırma boyunca felsefe, psikanaliz, tiyatro ve günümüz hareket araştırma metodları ve dans disiplinleri bir araya getirilmiştir ve bir bütün oluşturulması gözetilmiştir. Sanatsal, edebi ve düşünsel birçok disiplin tarafından benimsenen Hamlet karakterinin zihin karmaşasının disiplinlerarası bir yaklaşımla koreografisi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: William Shakespeare, Hamlet, Jacques Lacan, arzu nesnesi, disiplinlerarasılık.

CREATING A DANCE PERFORMANCE OF THE JOURNEY OF THE “HAMLET” CHARACTER IN WILLIAM SHAKESPEARE’S PLAY HAMLET WITH LACAN’S “OBJECT OF DESIRE” CONCEPT

ABSTRACT

In this thesis-work, it is aimed to create a performance of the mind of William Shakespeare's Hamlet character based on Jacques Lacan's concepts of object of desire, imaginary plane, symbolic plane, Other, phallus. The complex order and traffic in Hamlet's mind was focused on, the character was analyzed from the Lacan perspective, and the embodiment of the text was investigated based on Lacan's concepts and the character of Hamlet.

In this process, improvisations were made on the words of postponement, repetition, cyclicity and limit derived from Lacan's concepts and the moments of action and inaction of the character of Hamlet. The materials regarding the resulting movement evolved into the movement map of the character's mind, and also the imaginations arising from Hamlet's lines were used.

Hamlet's object of desire was determined as the "crown", and the structure of the work was established by focusing on the relationship he established with the object of desire. This relationship also determined the relationship Hamlet established with the selected characters in his mind.

Throughout the research, philosophy, psychoanalysis, theatre and contemporary movement research methods and dance disciplines were brought together and a whole was sought to be created. The mental confusion of the Hamlet character, which was adopted by many artistic, literary and intellectual disciplines, was choreographed with an interdisciplinary approach.

Keywords: William Shakespeare, Hamlet, Jacques Lacan, object of desire, interdisciplinarity.

ÖNSÖZ

Bu tez eser çalışmasının konusu, disiplinler arası düşünme pratiğimin bir karşılığı niteliğindedir. 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Modern Dans Yüksek Lisans Programı'na başvurma sebebim, disiplinlerarası arayışından kaynaklanıyordu. Bir oyuncu olarak bedenimi tüm boyutlarıyla keşfe çıkmak, hem bedenen hem de zihnen nasıl özgürleşebileceğimi, bu ikisi arasında çatışmayı değil bağlantıyı aramak istiyordum. Birçok ifadenin söze gerek kalmadan bedende karşılık bulabileceğine inanıyordum. Programa kabul edildikten sonra alan dışından gelen bir sanatçı olarak eksikliklerimi tamamlamaya gayret ettim. Bu gayretimle bedenimle kurduğum bağlantı giderek gelişti. Zihin ve bedenin birbirinden ayrı şeyler olduğuna dair ezberden giderek sıyrıldım. Pandemiyle birlikte ise çalışmalarına ara vermek zorunda kaldım. Fakat geçen süre boyunca, profesyonel oyunculuk hayatımda her zaman ifadenin bedendeki karşılığı üzerine araştırmamın karşılığını gördüm.

Pandemi sonrasında programa geri döndüm. Tez-eser sürecinde disiplinlerarası çalışmayı gözettim. Hamlet'in zihin dünyasını Lacan'ın perspektifi üzerinden irdeleyerek bunu bedenselleştirmek istiyordum. Çünkü hem Lacan metinlerinde, hem de Hamlet karakterinin yönelimlerinde eyleme veya eylememeye dair pek çok ipucu buluyordum. Hamlet karakterinin başına gelenler esnasında karakterin zihninde olup bitenleri irdelemeye koyuldum. Hamlet karakterini Lacan perspektifi üzerinden ele alarak karakterin zihinsel yolculuğunu irdeleyip bedenleştirmeyi araştırdım. Bu hem felsefe ve psikanaliz, tiyatro ve modern dans disiplinleri üzerinden birçok disiplini bir araya getirebileceğim, hem de insanı anlamlandırmak üzere adım atabileceğim ve bunu aktarmaya çalışırken birçok değerli bilgi ve deneyim elde edebileceğim bir konu haline geldi ve kendi üretimim olan bu süreci, kendim yönetmek üzere yola çıktım.

Bu süreçte geri bildirimleriyle bana yol gösteren ve Modern Dans Yüksek Lisans Programı'na girdiğim günden bu yana verdiği derslerde bana ilham olan danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna'ya; sürece başladığımda beni seçtiğim konuyla ilgili cesaretlendiren, fakat yurtdışında görevlendirilmesi sebebiyle danışmanlığıma devam edememiş olan Doç. Dr. Ebru Aracı'ya; sahnesini açarak bana çalışma imkanı sunan Gülhan Kadim ve Yiğit Sertdemir başta olmak üzere Kumbaracı50 ekibi'ne; Tuğra Can Bıçak başta olmak üzere Arsız Kumpanya'ya; müzik ve ses tasarımlarıyla her türlü talebime cevap veren, kendi sesiyle de eserde bana eşlik eden Burçak Çöllü'ye; sesleriyle yanımda olan arkadaşlarım Ayşegül Uraz, Meriç Rakalar ve Murat Kapu'ya; ışık tasarımı hayata geçirmemde destek olan İsmail Sağır ve uygulamada Efe Arslan'a; sahnenin boş vakitlerini bana bıkmadan bildiren İlayda Ulcaylı'ya; felsefe alanında her sıkıştığımda danıştığım kardeşim Arş. Gör. Dr. Alihan Babuççu'ya; 3 aylık ek çalışma süresi boyunca koreografik ve fiziksel kalitelerin geliştirilmesinde benimle çalışan Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Modern Dans programında yüksek lisans yapmakta olan arkadaşım Öykü Tutcu'ya, tüm süreç boyunca benden desteğini hiç esirgemeyen, provalarda yaşadığım tüm stresimi göğüsleyip sabırla tüm motivasyonumun kaynağı olan sevgili partnerim Ceyda Akel'e; bu süreçte her anlamda bana destek olan canım aileme teşekkür ederim.

Sercan Gülbahar

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. HAMLET ESERİNE GENEL BAKIŞ.....	3
2.1. WILLIAM SHAKESPEARE ESERLERİNİN EVRENSELLİĞİ	3
2.2. HAMLET KARAKTERİ	5
2.3. HAMLET ESERİNİN YORUMLANIŞLARI	8
2.3.1. Tiyatro	8
2.3.2. Bale	10
2.3.3. Opera.....	13
2.3.4. Müzik.....	13
2.3.5. Sinema	14
2.3.6. Resim.....	14
3. JACQUES LACAN PERSPEKTİFİNDEN HAMLET.....	16
3.1. JACQUES LACAN FELSEFESİ	16
3.1.1. İmgesel Düzlem	16
3.1.2. Ayna Evresi	18
3.1.3. Simgesel Düzlem	19
3.1.4. Arzu Nesnesi - Obje (a).....	22
3.1.5. Fallus.....	23
3.2. HAMLET KARAKTERİNİN LACAN PERSPEKTİFİNDEN İRDELENMESİ	24
3.2.1. Özne Kavramı ve Hamlet'in Kendi Öznesini Arayışı	24
3.2.2. Simgesel Düzlem ve Hamlet'in Zihin Çölü.....	26
3.2.3. Arzu Nesnesi, Fallus ve Taç	32
4. ESER ANALİZİ.....	37
4.1. ESER YARATIM SÜRECİ.....	37
4.1.1. Lacan Üzerinden Bedene Yolculuk.....	39
4.1.2. Hamlet Üzerinden Bedene Yolculuk.....	43
4.1.3. Taçla Kurulan İlişkinin Araştırılması ve Dramaturjik Yapının Kurulması	45
4.1.4. Kum Malzemesiyle Çalışmalar.....	50
4.1.5. Yaratım Sürecinin Sonuçları ve Geri Bildirimler	52
4.2. SAHNE PATERNİ VE HAREKET TASARIMI	58
4.2.1. Sahne 1.....	59
4.2.2. Sahne 2.....	65
4.2.3. Sahne 3.....	78
4.2.4. Sahne 4.....	95

4.2.5.	<i>Sahne 5</i>	101
4.3.	TASARIM KATMANLARI	104
4.3.1.	<i>Sahne Tasarımı</i>	104
4.3.2.	<i>Ses ve Müzik Tasarımı</i>	104
4.3.3.	<i>Işık Tasarımı</i>	105
4.3.4.	<i>Kostüm Tasarımı</i>	105
4.3.5.	<i>Aksesuar Tasarımı</i>	105
4.3.6.	<i>Dramaturjik Tasarım / Reji</i>	106
4.3.7.	<i>Seyirci Tasarımı</i>	106
4.4.	ESERİN VİDEO KAYDI	106
5.	SONUÇ	107
	KAYNAKÇA	111
	ÖZGEÇMİŞ	113

FOTOĞRAF LİSTESİ

<i>Fotoğraf 2.1 Hamlet, Lars Eidinge, Schabühne, Berlin</i>	9
<i>Fotoğraf 2.2 - Bülent Emin Yarar, Hamlet, İstanbul Devlet Tiyatrosu</i>	10
<i>Fotoğraf 2.3 - Hamlet 21, Hamburg Balesi, Neumeier, 2021- 1</i>	11
<i>Fotoğraf 2.4 - Hamlet 21, Hamburg Balesi, Neumeier, 2021- 2</i>	11
<i>Fotoğraf 2.5 - Kenneth Macmillan, Dance Advance provaları, 1988</i>	12
<i>Fotoğraf 2.6 - Hamlet, Kevin O'Day Koreografisi, 2008</i>	13
<i>Fotoğraf 4.1- Merkezde dil sınırı denemeleri</i>	41
<i>Fotoğraf 4.2 Tebeşirle sınır araştırmaları</i>	42
<i>Fotoğraf 4.3 - İtilme</i>	44
<i>Fotoğraf 4.4 - Hamlet'in yorgun bedeni araştırmaları</i>	45
<i>Fotoğraf 4.5 Siyah top imajınasyonu</i>	48
<i>Fotoğraf 4.6 - Kumla Prova</i>	50
<i>Fotoğraf 4.7 - Kumla Prova</i>	51
<i>Fotoğraf 4.8 - Kumla Prova</i>	51
<i>Fotoğraf 4.9 - Kumda denge</i>	52
<i>Fotoğraf 4.10 - Kumun karakterini araştırma</i>	52
<i>Fotoğraf 4.11 - Taçla ilk karşılaşma</i>	59
<i>Fotoğraf 4.12 - Taca Uzanma</i>	59
<i>Fotoğraf 4.13 - Taç takma hayali</i>	60
<i>Fotoğraf 4.14 - Taçla büyüme</i>	60
<i>Fotoğraf 4.15 - Prhhus'un karanlığı</i>	61
<i>Fotoğraf 4.16 - Duraklayan öfke</i>	62
<i>Fotoğraf 4.17 - Taca uzanmaya cüret</i>	63
<i>Fotoğraf 4.18 - Tacın çağırısı</i>	64
<i>Fotoğraf 4.19 - Tacın zihne ilerleyişi</i>	64
<i>Fotoğraf 4.20 - Uyanış</i>	65
<i>Fotoğraf 4.21- Taca ilerleyişi</i>	65
<i>Fotoğraf 4.22 - Kaçma kovalama 1</i>	66
<i>Fotoğraf 4.23 - Kaçma kovalama 2</i>	66
<i>Fotoğraf 4.24 - Kaçma kovalama 3</i>	67
<i>Fotoğraf 4.25 - Arzuya bulanma</i>	67
<i>Fotoğraf 4.26 - Taçla yükselme</i>	68
<i>Fotoğraf 4.27 - Zihinde belirenler</i>	69
<i>Fotoğraf 4.28 - Anneyi yok etme</i>	69
<i>Fotoğraf 4.29 - Claudius'u yok etme</i>	70
<i>Fotoğraf 4.30 - Kaçma kovalama 1</i>	71
<i>Fotoğraf 4.31 - Kaçma kovalama 2</i>	72
<i>Fotoğraf 4.32 - Tacın yukarı hareketi</i>	73
<i>Fotoğraf 4.33 - Taca teslim olma</i>	73
<i>Fotoğraf 4.34 - Sürüklenme</i>	74
<i>Fotoğraf 4.35 - Babayı yok etme</i>	74
<i>Fotoğraf 4.36 - Ophelia merkezine geçiş</i>	75
<i>Fotoğraf 4.37 - Ophelia'yı yok etme</i>	76
<i>Fotoğraf 4.38 - Claudius'a yönelme</i>	77
<i>Fotoğraf 4.39 - Claudius'la ilişkilenme</i>	77
<i>Fotoğraf 4.40 - Taçla mutluluk</i>	78
<i>Fotoğraf 4.41 - Öteki'nin zamanına giriş</i>	79
<i>Fotoğraf 4.42 - Öteki'nin zamanında savrulma 1</i>	79
<i>Fotoğraf 4.43 - Öteki'nin zamanında savrulma 2</i>	80
<i>Fotoğraf 4.44 - Öteki'nin zamanına çekilme</i>	81

<i>Fotoğraf 4.45 - Kendini savunma.....</i>	<i>82</i>
<i>Fotoğraf 4.46- Babanın zamanı.....</i>	<i>82</i>
<i>Fotoğraf 4.47 - Claudius'un zamanı.....</i>	<i>84</i>
<i>Fotoğraf 4.48 - Taç kavgası 1</i>	<i>85</i>
<i>Fotoğraf 4.49 - Taç kavgası 2</i>	<i>86</i>
<i>Fotoğraf 4.50 - Arzuya yabancılaşma.....</i>	<i>86</i>
<i>Fotoğraf 4.51 - Bedende seğirmeler.....</i>	<i>87</i>
<i>Fotoğraf 4.52 - Yığılmalar.....</i>	<i>87</i>
<i>Fotoğraf 4.53 - Öfke</i>	<i>88</i>
<i>Fotoğraf 4.54 – Sınırları zorlama</i>	<i>89</i>
<i>Fotoğraf 4.55 – Baş merkezli savrulma.....</i>	<i>90</i>
<i>Fotoğraf 4.56 - İtilme.....</i>	<i>91</i>
<i>Fotoğraf 4.57 - Çekilme</i>	<i>91</i>
<i>Fotoğraf 4.58 – Arzunun ağırlığı</i>	<i>92</i>
<i>Fotoğraf 4.59 – Kurtulma çabası</i>	<i>92</i>
<i>Fotoğraf 4.60 – Öteki'nin üşüşmesi 1</i>	<i>93</i>
<i>Fotoğraf 4.61 – Öteki'nin üşüşmesi 2</i>	<i>93</i>
<i>Fotoğraf 4.62 – Düşme 1</i>	<i>94</i>
<i>Fotoğraf 4.63 – Düşme 2</i>	<i>95</i>
<i>Fotoğraf 4.64 - Arzunun karanlığı.....</i>	<i>95</i>
<i>Fotoğraf 4.65 - Bedende düzensiz savrulmalar</i>	<i>96</i>
<i>Fotoğraf 4.66 - Arzudan kurtulmaya çalışma 1</i>	<i>97</i>
<i>Fotoğraf 4.67 - Arzudan kurtulmaya çalışma 2</i>	<i>98</i>
<i>Fotoğraf 4.68 – Taca teslim olma 1</i>	<i>98</i>
<i>Fotoğraf 4.69 – Taca teslim olma 2</i>	<i>99</i>
<i>Fotoğraf 4.70 – Arzunun kontrolü, baş merkezli savrulma.....</i>	<i>100</i>
<i>Fotoğraf 4.71 - Dönüş.....</i>	<i>100</i>
<i>Fotoğraf 4.72 – Taca veda.....</i>	<i>102</i>
<i>Fotoğraf 4.73 – Ölüm.....</i>	<i>103</i>

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 2.1 - Delacroix, Paris, 1843</i>	14
<i>Şekil 2.2 - Beggarstaff Brothers, Büyük Britanya, 1894</i>	14
<i>Şekil 2.3 - William Michael Harnett, 1879, ABD</i>	15
<i>Şekil 3.1 - Sahnedeki Hayali Merkezler</i>	30



1. GİRİŞ

Bu tez eser çalışması, William Shakespeare'in Hamlet eserine adını veren Hamlet karakterinin zihnini Lacan perspektifinin özne, imgesel düzlem, simgesel düzlem, arzu nesnesi ve fallus kavramları üzerinden irdelemekte ve Hamlet karakterinin zihninin ve zihin trafiğinin bedenselleşmesini araştırmaktadır. Çalışma, Jacques Lacan vasıtasıyla felsefe ile psikanaliz disiplinlerini, Hamlet eseri vasıtasıyla tiyatro disiplinini ve metnin bedenselleşmesinin araştırılması vasıtasıyla da modern dans disiplinini bir araya getirmeyi ve interdisipliner bir sahnelemeye ulaşmayı amaçlamaktadır.

Hamlet eseri, yazıldığı dönemden günümüze, birçok düşünürün konusu olmuş; tiyatro, dans, sinema, müzik, opera, resim gibi birçok disiplininin repertuvarına girmiş ve çeşitli yorumlarla sahneye konmuş bir eserdir. Bu durum, William Shakespeare'in eserlerinde, neredeyse bütün kültürler için temel teşkil eden duygular üzerine eğilmesi ve insan psikolojisine olan yakın teması sebebiyle çok da şaşırtıcı bir sonuç değildir. Tarih boyunca, Shakespeare'in birçok eseri arasından özellikle Hamlet oyununun yorumuna ve çeşitli sahnelemelere bu kadar açık oluşu, Hamlet karakterini Lacan perspektifinden değerlendirmenin de mümkün olabileceğini düşündürmüştür. Nitekim Lacan'ın Hamlet üzerine bir incelemesi¹ mevcuttur. Daha sonra değinilecek olan bu incelemede rastlanılan bazı kavramlar ve stüdyo çalışmaları esnasında keşfedilen kimi bağlantılar, Hamlet'i Lacan perspektifinden inceleyip bir performans üretmek konusunda yüreklendirici bir nitelik taşımaktadır.

Bir sonraki bölümde William Shakespeare eserlerinin niteliği, Hamlet eseri ve Hamlet karakterine değinilmektedir. Shakespeare'in işlediği konuların evrenselliği ve Hamlet karakterinin analizi bu bölümün başlangıç aşamasını oluşturmaktadır. Ardından Hamlet oyununun yukarıda da bahsedilen yorumlanışındaki çeşitliliğe, yerli ve

¹ Lacan, J. Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet, Yale French Studies, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. (1977), s.11-52

yabancı örnekler üzerinden kısaca değinilmektedir. Bu, çalışmayı Lacan düşüncesi üzerinden yorumlama noktasına getirmekte ve bu aşamada üçüncü bölüme geçilmektedir.

Üçüncü bölümde Jacques Lacan'ın bakış açısının anahatlarını oluşturan kavramlar genel prensipleriyle ele alınmaktadır. Özellikle belirtmek gerekir ki, Jacques Lacan perspektifi ve psikanalize yaklaşımı oldukça geniştir. Bu araştırma, Jacques Lacan'ın düşünceleri üzerine bir rehber niteliği taşıma iddiasında değildir. Hamlet karakterinin geçirdiği yolculuk Lacan'ın yukarıda bahsi geçen seçili kavramları üzerinden irdelenmektedir. Dolayısıyla Lacan perspektifinden, yalnızca bu tez-eser çalışmasının çerçevesini oluşturan kavramlar doğrultusunda bahsedilmektedir. Üçüncü bölümde Hamlet'e dair elde edilen analizler, eser yaratım sürecinde etkili olan kavramlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla elde edilen sonuçlar, fikri bedensel araştırmaya taşınması açısından önemlidir.

Çalışmanın dördüncü bölümü eser yaratım süreci ve sahnelerin analizini içermektedir. Lacan'ın kavramları ve Hamlet karakterinin yolculuğunun metinden harekete dönüşme süreci bu bölümün çerçevesini oluşturmaktadır. Tez eser çalışmasının çıkış noktasını oluşturan karakterin ve metnin bedenselleşme yolculuğu, yolculuğun performansa yansıyan tasarım katmanları başlangıç, gelişim ve sonuç aşamalarıyla sistematik bir biçimde aktarılmaktadır.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise, başlangıçtan itibaren gelinen noktada ne gibi deneyimlerin, keşiflerin, bu tez eser çalışmasının amacını ne ölçüde karşıladığı konusunda genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

2. HAMLET ESERİNE GENEL BAKIŞ

2.1. William Shakespeare Eserlerinin Evrenselliği

26 Nisan 1564 - 23 Nisan 1616 yılları arasında yaşadığı ve Elizabeth dönemi tiyatrosuna oyunlar sunduğu bilinen ve eserleri yüzyıllardır dünyaya yayılmış olan Shakespeare'in hayatı hakkında bilinenler çok sınırlıdır. Fakat hakkındaki düşünce ve eleştiriler de bir o kadar sınırsızdır. Bu bölümde William Shakespeare'e değinilmesinin sebebi ise onun tarihinden, hakkındaki spekülasyonlardan bahsetmek değil, oyunlarında kullandığı temaların evrenselliğini ve yüzlerce farklı şekilde yorumlanabilirliğini göstermektir. Shakespeare'in eserlerinin ve karakterlerinin bu özelliği, tez-eser araştırmasının uygulanabilirliği açısından önemlidir.

William Shakespeare'in, Hamlet başta olmak üzere, eserlerini yazıldığı dönemden bu yana Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Jacques Derrida gibi birçok düşünür; psikanaliz, feminist teori, yapısalcı ve postyapısalcı düşünceler gibi birçok düşünce pratiği ve perspektifi, bir araştırma ve sorgulama konusu haline getirmiştir. Birçok tiyatro insanı Hamlet'i yeniden yorumlamış; yalnızca tiyatro sanatında değil, diğer sahne sanatları ve görsel ve işitsel sanatlar ekseninde de defalarca yorumlanmıştır. Hamlet'in ve Shakespeare'in diğer oyunlarının bu denli ilham kaynağı olması, konuşulması sürpriz değildir. Shakespeare, oyunlarında insana; insan aklına ve duygusuna dair konuları ele almıştır. Sevgi, ihtiras, ihanet, iktidar, ölüm, aşk, intikam, güç istenci, kıskançlık, varoluş sancısı, adalet, tutku gibi temalar, karakterlerin iç dünyalarında ve davranışlarında etkili bir şekilde işlenir. Bu temalardan açığa çıkan, insana dair büyük ve evrensel duygular ve bu duyguların sorgulanması; oyunlarının evrensel bir nitelik kazanmasını ve neredeyse her kültürde bir karşılık bulmasını sağlamıştır.

Shakespeare hem komedyaya hem tragedya türlerinde eserler vermiştir; fakat aynı zamanda karakterleri o kadar derinliklidir ki, bu türleri salt komedyaya yahut salt

tragedya olarak ele almak da mümkün değildir. Oyunlarında komedi karakterlerinin trajedisine, tragedya karakterlerinin komedisine rastlamak mümkündür. Karakterlerin bu trajikomik/karakomik denebilecek halleri, onları daha da yaşayan, daha da özdeşlik kurulan bir hale sokar. Hatta bu sebeple bazı oyunlarının türü ne komedyaya ne de tragedya kategorisine dahil edilebildiğinden, problematik oyun olarak anılmaktadır.

Shakespeare karakterlerinin insanlık adına temsil ettiği, örnek teşkil ettiği, çeşitli etik sorunları sorgulamakta birer referans noktası olduğu da bir gerçektir. “Shakespeare oyunlarında, öğrenmek, güçlü olmak ve elde etmek isteyen orta sınıfın tutkuları ile, fedakârlık, sadakat gibi geleneksel erdem ölçüleri çatışır.” (Şener, 2006, 75)

Karakterler çatışma ve sorgulamaları sebebiyle derinleşir, duygu ve düşünceleri katmanlı bir hal alır. Onların içsel sorgulamaları arasındaki gitgelleri sayesinde “iyi” karakterler saf iyi, “kötü” karakterler de saf kötü değildir. Örneğin, bu sebeple sıradan bir yorumlamayla “kötü” olduğu söylenebilecek III. Richard’ı, oyunun sonuna gelindiğinde anlama noktasına ulaştırır. Shakespeare herkese türlü kötülüğü dokunmuş bu karakterin derinliklerine iner, onun eylemlerindeki arka planı yakalar ve sorgulamaya sokar. Bu, karakterin derinleşmesini ve daha anlamlı bir hale bürünmesini sağlar. Bir başka örneği Kral Lear karakterinden vermek mümkündür. İyiliği, adaleti, dürüstlüğüyle tanınan Kral Lear, en küçük çocuğu Cordelia’dan beklediği ağıdalı sözleri ve övgüleri duyamadığında neredeyse küçük bir çocuğa dönüşerek etrafındaki her şeyi dağıtmaya başlar, gücünü doğru kullanma yetisini kaybeder ve “iyilik” kategorisine sokulamayacak davranışlarda bulunur. Örneklerde de bahsi geçen bu tip sorgulamalar, karakterleri tüm çatışmalarını bedeninde ve ruhunda taşıyan ve herkesin bağ kurabileceği birer “insan” haline getirir.

Karakterlerin insan oluşları, onların karmaşık motivasyonlar geliştirmelerinden de kaynaklanır. Karakterlerin eylemlerini belirleyen birden fazla faktör; arzu, korku, aşk, ihanet gibi çeşitli duygusal ve psikolojik etkenler olabilir. Üstelik bu yalnızca motivasyonla da kalmaz. Karakterlerin davranışları, onlardan beklenen sınıfsal davranışların altüst olmasına sebep olur. Onların çelişkili karakterleri, derin bir anlamı beraberinde getirir. Soylu karakterlerin, onlara yakıştırılan erdemli davranışlarından bahsetmenin mümkün olmaması gibi, toplumun alt tabakasındaki karakterler de birer soylu gibi konuşabilir, düşünebilir, sorgulayabilir. Kral Lear’ın soytarısı buna örnektir.

O, kralın sağduyusu olma görevini üstlenir ve kimi zaman onu yererek, kimi zaman da destekleyerek, alaycı bir dille onu şekle şemale büründürmeye çalışır.

Shakespeare dil konusunda da evrensel bir nitelik kazanmıştır. Kullandığı yüce dil, hem kendine özgü bir karakteri beraberinde getirir, hem de her karaktere özgü birtakım özellikleri kendi yüce dili çerçevesinde işler. Toplumun her katmanından gelen karakterlerini de yüce dil çerçevesinde konuşturur. Karakterlerin içinde buldukları durumu aynı anda hem şiirsel hem de anlaşılır ve bağ kurulabilir biçimde ifade etmeleri Shakespeare'in evrenselliğine katkıda bulunur. Bu sebeplerledir ki, dünyanın her yerinde, çeşitli kültürlerde karşılığını bulmaktadır.

2.2. Hamlet Karakteri

William Shakespeare'in Hamlet karakteri, Hamlet eserindeki ya da diğer eserlerindeki diğer karakterleri içinde bir özelliğiyle sıyrılır: Karakterin yaşadığı çatışma içseldir. Hamlet'in trajedisi bir başka karakterde ya da bir değerde değil, kendi zihninde cereyan eder.

(...) Shakespeare'in öteki tragedyelerinin başka kişilerinde, yani Lear'de, Anthony'de, Othello'da, Macbeth'te duygular ve tutkular ağır basarken, Hamlet'te düşüncenin ağır basmasıdır. (...) İşte bu yüzden, onun dış yaşantısından çok iç yaşantısı, ne yaptığından çok aklından neler geçtiği, eylemlerinden çok edilginliği bizi ilgilendirir. (Urgan, 2014, s.321)

Onu Rönesans dünyasından günümüz dünyasına yaklaştıran ve evrensel düzlemde kucaklanır olmasını sağlayan şey, onun kendini, dünyayı, varlığı, insana dair o zamana kadar öğrenilmiş tüm değerleri sorgulamasında yatar. Hamlet'in bu özelliği yalnız kaldığı anlardaki tüm monologlarında ve Horatio ile konuşurken kendini gösterir. Fakat bunun dışındaki neredeyse her anda kendine bir maske takarak onun ardına gizlenir. Bir kere babasına yapılan ihaneti öğrendikten (veya zihninde kurduktan) sonra, ona biçilen tüm davranış kalıplarını reddeder. Bu reddedişin çaresini ise delilik taklidinde bulur. Hamlet'in kalkan olarak kullandığı deliliği onun bir karakter özelliği haline gelir. Artık dönemin soylularına benzememektedir, üstelik onlara benzemeyi kabul edememektedir. Deyim yerindeyse Shakespeare'in

soytarılarına dönüşür, onlar kadar alaycı ve bir o kadar iğneleyicidir. Bu, onun içinde bulunduğu toplumda kendine bulduğu bir kaçış alanıdır. Tüm yasa ve yasaklardan izole bu delilik alanında yalnız kaldığında ise trajedisi cereyan eder.

Hamlet'in içsel çatışması, onu modern dünyanın insanına atfedilen özelliklerine yaklaştırır. Mina Urgan'ın deyişiyle (2014) “gerçekten yaşamış bir insan gibi oluşu.”(s.326) sonucunu doğurur. Hamlet düşünür, sorgular, karşılaştırma yapar, dener, yanılır, tekrar dener ve tekrar yanılır. Terry Eagleton'a göre (2011) “Hamlet'in hiçbir varlık 'özü', korunması gereken hiçbir içsel mabedi yoktur: Tam anlamıyla erteleme ve dağılmadır, bilinmek için belirli hiçbir şey sunmayan derin bir boşluktur.”(s.87) Bu söylemi Hamlet'in değersiz bir karakter olmasından ileri gelmemektedir. Hamlet oyunun başından sonuna kadar yaptığı tüm sorgulamaları sebebiyle kendini herhangi bir yasaya uyduramaz, hiçbir yere ve kimseye aidiyet besleyemez. Kendisinin ait olduğunu düşündüğü dünya -bu dünyaya da ait hissedip hissetmediği başlı başına başka bir tartışma konusudur- babasına yapılan ihanet fikri/gerçeğiyle alt üst olur. Bu noktadan itibaren inanacağı ve tutunacağı bir değer, bulunmaktan mutluluk duyacağı bir zemin kalmaz.

Bir kez Hamlet ile Gertrude arasındaki hayali ilişki Claudius'un devreye girmesiyle koparıldıktan sonra, Hamlet mütereddit bir biçimde 'simgesel düzen'in (toplum içindeki paylaşılmış cinsel ve toplumsal roller sistemi) eşliğinde, onun içinde belirli bir konum almayarak ve alamayarak amaçsızca dolanır. (Eagleton, 2011, s.86,87)

Hamlet, babasının kendisine verdiği/verdiğini düşündüğü ihanetin öcünü alma görevini sürekli erteler, ki bu davranışı bu tez/eser çalışmasının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu tez/eserde Hamlet'in bu görevi yerine getirmeme sebebine onun “eyleme geçemeyen, beceriksiz” bir karakter olduğu ekseninden bakmaktansa; Hamlet'in bu kurallara ve içinde bulunduğu dünyaya kendini ait hissetmediği düşüncesi üzerinden yaklaşılmaktadır. İçinde bulunduğu dünyanın bir “eylem” olarak gördüğü davranışları Hamlet yerine getirmez. Çünkü bu dünyayla bir uyuma hissetmez. Bu uyumsuzluğun sorgulamasını defalarca yapar. Kendini o dünyanın bakış açısı üzerinden oyun boyunca defalarca sorgular. Kendini bu düzende var olabilen

herkesle karşılaştırır. Fakat bir türlü onlar gibi olamaz. Bunun bir örneğine oyunun 2. Perde, 2. Sahnesi'nde rastlamak mümkündür:

HAMLET

(...)

Bense ne yapıyorum, ben?
Ben uyuşuk, ben pısrık, aşağılık herif,
Bulutlarda sürtüyor, dalga geçiyorum,
Ne yapacağımı bilmeden, ağzımı açmadan, açmadan.
Oysa koca bir kral var ortada,
Tacına tahtına, güzelim canına,
Kahpece, kalleşçe kıyılmış bir kral!
Korkağın biri miyim yoksa ben?
Alçak diyen biri yok mu bana?
Bir tepeleyen yok mu beni?
Yok mu biri sakalımı koparıp yüzüme çalan,
Yok mu biri gelsin çeksin beni burnumdan,
Tıksın yalanlarımı boğazımdan içeri ciğerlerime.
Yok mu bunu yapacak biri, yok mu?
Yapsın, razıyım! Karşı Koyamam ki zaten,
Güvercin yüreklinin biriyim!
(...) (Shakespeare, 2008, s.66)

Kendine karşı yaptığı bu sorgulamaya 4. Perde, 4. Sahnede de rastlanır:

HAMLET

(...)

Ben ne duruyorum öyleyse, ben ki
Öldürülmüş bir babam, kirletilmiş bir anam var
Aklımı da, kanımı da kızıştırmak için,
Ben hala uyutmaktayım her şeyi.
Nasıl yüzüm kızarmasın görünce karşımda
On binlerce insanın yakın ölümlere gittiğini?
Bir esinti uğruna, şan olsun diye,

Mezara gidiyorlar yatağa gider gibi.
Birkaç dönüm yer savaşıp alacakları,
Orduların kılıç oynatmasına el vermez,
Ölülerin gömülmesine yetmez bir avuç toprak.
Ey düşüncem, bundan böyle kana boyan
Ya da beş para etmediğine yan. (Shakespeare, 2008, s.116)

Hamlet, oyun boyunca kendine dönüp bunları söylese de hiçbir zaman düşüncesi “kana boyanmaz.” Hamlet’in bu davranışı içinde yaşadığı dönem için kendi deyişiyle “pısrıklık, korkaklık, uyuşukluk” olsa da onu günümüz dünyasına yaklaştıran şey tam da budur. O, kendi özneliğini kurabileceği bir zeminin olmadığı bir dünyada kendini arar.

Yukarıda da bahsi geçtiği gibi trajedisi zihninde cereyan eder. Hamlet’in bir karakter olarak eylemi dışında değil, içindedir. Zihnindeki bu eylemler silsilesi içinde boğulur. Fakat aynı zamanda, dışarıdan görünen Hamlet’in de geçtiği birçok eylem vardır. Deli taklidi yapmayı planlaması, oyuncularla bir oyun planlayarak ihanet fikrini doğrulama çabası, birçok karaktere karşı alaycı ve iğneleyici tavrı, annesiyle yüzleşmesi gibi birçok örnek aslında birer eylemdir. Sadece düzenin ondan beklediği nihai sonuca ulaşmaz. Hamlet’in içinde bulunduğu dünyayla uyumsuzluğu ve içinde bulunduğu durumun zihninde ve düşüncelerinde yankılanıyor oluşu, bu tez/eser araştırmasının temelini oluşturur.

2.3. Hamlet Eserinin Yorumlanışları

Hamlet eserinin tüm yorumlanışlarının tümünü aktarmak elbette imkansızdır. Fakat belli başlı alanlarda, seçili kimi örneklerden bahsetmek mümkündür. Eserin evrenselliği ve her çağda yoruma açık oluşu; her çağdan ve her coğrafyadan insanda karşılık buluyor olması onun sayısız şekilde yorumlanmasına yol açmıştır.

2.3.1. Tiyatro

Tiyatro alanında Türkiye dahil olmak üzere birçok oyuncu Hamlet rolünü oynamıştır. 1742 yılında, Londra’daki Goodman’s Fields Theatre’da doğallık ve gerçekçilik üzerine kurulu performansıyla David Garrick, 1937’de Danimarka’da Old Vic Theatre

ile, Sigmund Freud çözümlemesine dayanan performansıya, daha sonra sinemada da Hamlet rolüyle görünen Laurence Olivier, 1992 yılında Royal Shakespeare Company ile Kenneth Branagh ve 2015 yılında National Theatre ile Benedict Cumberbatch gibi aktörler tiyatrodada Hamlet rolünü oynamışlardır.

Hamlet oyununu 2000 yılında Peter Brook sahneye koymuş ve tiyatro estetiğine getirdiği “Boş Mekan” arayışıyla çalışmıştır. Minimal öğelerle karakterlerin psikolojik derinliklerinin ortaya çıkmasını önemsemiştir. Aynı zamanda Hamlet’i Doğu ve Batı tiyatro geleneklerini bir arada kullanarak yorumlamış, oyuncu kadrosunu çeşitli etnik kökenlerden gelen oyuncularından oluşturmuştur, ki bunlar, Peter Brook’un tiyatro estetiğinde gözettiği konulardır. Daha sonra 2002 yılında film olarak kayda geçmiştir.



Fotoğraf 2.1 Hamlet, Lars Eidinger, Schaubühne, Berlin

21. yüzyılın belki de en çok ses getiren Hamlet yorumlarından biri, 2008’de Thomas Ostermeier’in yönettiği, Lars Eidinger’in Hamlet’i canlandırdığı Schaubühne rejisidir. Mayıs 2012’de İstanbul’da da sergilenen oyunda Hamlet’in göbekli ve tembel bir halden, atletik bir vücuda geçişini seyircinin önünde gerçekleştirmek, Gertrude ve Ophelia karakterini aynı oyuncuya oynatmak, seyirciyi oyunun içine dahil etmek, Hamlet’in yaşadığı her şeyi sorgulayan tavrını öne çıkararak bugünün insanıyla aynı düzleme getirmek ve klasik bir metni 21. yüzyıl dünyasına taşımak gibi unsurlarıyla bu çağın iddialı bir rejisidir.



Fotoğraf 2.2 - Bülent Emin Yarar, Hamlet, İstanbul Devlet Tiyatrosu

Oyun, Türkiye’de de defalarca sahneye konmuş; Muhsin Ertuğrul, Cüneyt Gökçer, Müşfik Kenter gibi birçok önemli yerli aktör tarafından canlandırılmıştır. Hamlet oyununun yurt içindeki yorumlamalarından biri de Işıl Kasapoğlu rejisidir. İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda, Bülent Emin Yarar, tek başına 2013’ten itibaren seyirci karşısına çıkmıştır. Hamlet, olan biteni hem yaşayan, hem de anlatan kişi olarak gösterilmiş ve seyirciye yeni bir soluk getirmiştir. Birçok karakteri tek başına oynaması, sahnede çok fazla malzemeye ihtiyaç duymadan, yalın olarak varlık göstermesi, Hamlet’in ve diğer tüm karakterlerin içinde bulunduğu durumu kukla, clown maskesi gibi kullanımlarla süsleyerek tek başına yaratması ilham vericidir. Hamlet, yurt içinde, İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda, Engin Alkan rejisiyle 2022-2023, 2023-2024 tiyatro sezonlarında gösterilmiştir. Hamlet’in yurtiçinde ve yurtdışında sayısız yorumu ve gösterimi mevcut olup bu örnekler elbette yeterli değildir. Fakat oyunun evrenselliğini ve günümüze yaklaşan yorumlanışlarının çeşitliliğini görmek açısından bu kısa örnekler dahi yeterlidir.

2.3.2. Bale

Hamlet eseri Bale alanında klasik ve çağdaş yorumlamalarda birçok örneğe sahiptir. Örneğin, John Neumeier'in “Hamlet 21” adlı, Saxo Grammaticus ve William Shakespeare'den esinlenen çağdaş balesi ilk kez Kopenhag’da, Danimarka Kraliyet Balesi’nde, 2 Kasım 1985’te seyirci karşısına çıkmıştır. Eser, değişen versiyonlarıyla günümüzde hala sergilenmektedir.



Fotoğraf 2.3 - Hamlet 21, Hamburg Balesi, Neumeier, 2021- 1



Fotoğraf 2.4 - Hamlet 21, Hamburg Balesi, Neumeier, 2021- 2

Neumeier'in eserin tanıtım metninde söylediği sözlerse, sanatın çeşitli disiplinler aracılığıyla beslenmesi açısından ilgi çekici ve ilham vericidir:

“Situations and characters from earlier sources helped me to develop a visually plausible concept that allowed the translation of information into dance. (...) I believe it is legitimate to draw on various sources, if this leads to an individual and new "Hamlet". ” (Hamburg Ballett – John Neumeier, 2024) [Daha önceki kaynaklardan alınan durumlar ve karakterler, bilginin dansa çevrilmesine olanak tanıyan, görsel açıdan makul bir konsept geliştirmemde bana yardımcı oldu. (...) Eğer bu bireysel ve yeni bir "Hamlet"e yol açacaksa, çeşitli kaynaklardan yararlanmanın meşru olduğuna inanıyorum.

Neumeier'in bu yaklaşımı, Hamlet'in hem bireysel hem toplumsal noktalara hitap etmesi ve bu bireyselliğin üretime yol açmasını görmek açısından ilham vericidir. Her birey için ifade ettiği farklı anlamlar, onun yaratımda çeşitliliğini sağlamaktadır. Aynı zamanda birçok kaynaktan yararlanarak üretimin haritasını belirlemesi yaklaşımı, tez-eser çalışmasında edinilen yaklaşımla benzeşmektedir.

Bir başka örnek Kenneth MacMillan'ın 1988'de sahneye konan Sorunlar Denizi adlı çağdaş bale eseridir. Eser, Dance Advance için için yaratılmış ve altı karaktere (Hamlet, Gertrude, Claudius, Hayalet, Ophelia, Polonius) indirgenmiştir. Macmillan, Hamlet'in ihaneti öğrendiği andan itibaren yaşadığı trajik durum onun eseri harekete dökmekteki çıkış noktası olmuştur.²



Fotoğraf 2.5 - Kenneth Macmillan, Dance Advance provaları, 1988

Bir başka örnek Kevin O'Day'in 2008'de Nationaltheater Mannheim Ballett'de sahneye koyduğu Hamlet, onun ilk anlatı balesidir. Bir anlatıyı dansa dönüştürmeyi kendi baba-oğul ilişkisinden yola çıkarak temellendirdiğini söyler. Bütün bir yaratıcı ekip olarak DNA'ya odaklandığından bahseder.³

² (Kenneth Macmillan, 2024)

³ Kevin O'day, Translating Hamlet to Dance (2024)



Fotoğraf 2.6 - Hamlet, Kevin O'Day Koreografisi, 2008

Bu üç önemli örnekte görülmektedir ki, sanatçılar aynı anlatıyı harekete dökmek için birbirinden farklı yollar ve çıkış noktaları seçmişlerdir. Bu, eserin yorumlanabilirliği, metinden yola çıkarak ve ondan bağımsızlaşarak aktarıma açık oluşu açısından küçük bir örnek teşkil etmektedir.

2.3.3. Opera

Hamlet, çeşitli besteciler tarafından klasik ve modern yorumlarda Opera olarak bestelenmiş, yüzyıllardır sahnede yerini bulmuş ve bulmaya devam etmektedir. Örneğin, Fransız Besteci Ambroise Thomas 1868'de, Paris'te; İtalyan besteci Franco Faccio 1865'te, Teatro Carlo Felice ve yenilenen versiyonuyla 1871'de Milano, La Scala'da; Amerikalı besteci Humphrey Searle 1968'de Hamburg Devlet Operası'nda, Brett Dean 2017'de Glyndebourne Festivali'nde dünya prömiyerini yapmıştır. Bu örneklerde kimileri metne sadık kalmış, kimileri eserin sonunu değiştirmiştir. Fakat eserin onu okuyanda müzikal bir etki yarattığı, disiplinler arası bir duyuma yol açtığı bir gerçektir.

2.3.4. Müzik

Müzikal duyuma yol açtığı söylendiği vakit eserin müzik disiplinindeki yorumlanışlarından da bahsetmek gerekir. Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin 1888'de bestelediği "Hamlet: Overture-Fantasia" adlı senfonik eseri ve Dmitri Shostakovich'in 1964 yılında Kozintsev'in Sovyet yapımı Hamlet filmi için bestelediği "Hamlet Suite" adlı senfonik eseri bunlara örnek olabilir.

2.3.5. Sinema

Hamlet eseri sinemada defalarca yerini bulmuştur. Laurence Olivier, tiyatrodaki performansının ardından 1948 yılında Hamlet'i sinema filminde yönetmiş ve oynamıştır. 1964 yılında, yukarıda bahsi geçen Kozintsev'in Sovyet yapımı Hamlet filmi, Avrupa ve Amerika kıtasındaki yorumlanışlarından farklı olarak, Sovyet geleneğinin ve döneminin siyasi karakterini yansıtır. Olivier gibi, Kenneth Branagh da 1996 yılında Hamlet'i sinema filminde yönetmiş ve oynamıştır. 2000 yılında Michael Almereyda yönetmenliğinde, Ethan Hawke Hamlet rolünü üstlenmiştir. Filmde Hamlet bir sinema öğrencisidir ve Danimarka Krallığı da bir şirket olarak ele alınmıştır. Teknolojik imkanların kullanımıyla yorumlanan film, hikayeyi 21. yüzyıl başlangıcına taşıyarak döneminde rejisel anlamda önemli bir yorum getirmiştir. 1994 yılında vizyona giren ünlü Aslan Kral animasyon filminin hikayesi de Hamlet'ten etkilenmiştir.

2.3.6. Resim

Hamlet görsel sanatlar alanında da ilham olmuş bir eserdir. Eugène Delacroix Hamlet eserinden etkilenerek, eserin sahnelerini anlatan birçok illüstrasyon yaratmıştır. Bunlardan biri 1843 yılına ait "Hamlet and Horatio before the Gravediggers [Mezar Kazıcıların Önünde Hamlet ve Horatio]" adlı eseridir.



Şekil 2.1 - Delacroix, Paris, 1843



Şekil 2.2 - Beggarstaff Brothers, Büyük Britanya, 1894

Beggarstaff Brothers'a ait Hamlet posteri, Gordon Craig tarafından canlandırılan Hamlet karakterinin de bir tasviridir.

William Michael Harnett'ın 1879 tarihli, "Memento Mori, "To This Favour" adlı eseri de Hamlet eserinden yola çıkmıştır.



Şekil 2.3 - William Michael Harnett, 1879, ABD.

Cleveland Sanat Müzesi'ndeki tanıtım yazısında söylendiğine göre, Latince "memento mori" terimi Harnett için sanatta ölümlülüğü simgelemektedir. Kafatası, kum saati, sönen mum, kitap ve Hamlet'ten bir alıntıyla Harnett ölüm temasını güçlendirmektedir.

Hamlet eserinin farklı disiplinlerde yüzlerce karşılığını bulmak görüldüğü üzere mümkündür. Eserin yüzyıllardır farklı biçimlerde yeniden üretilme ve yorumlanma özelliği, bu tez-eserin araştırma sürecinde bir dayanak ve ilham niteliği taşımaktadır. Bu ilham, Hamlet eserini Jacques Lacan perspektifinden okumaya ve metinden harekete giden bir yolculuk yapmaya götürmektedir.

3. JACQUES LACAN PERSPEKTİFİNDEN HAMLET

3.1. JACQUES LACAN FELSEFESİ

Jacques Lacan (1901-1981), 20. yüzyılın en önemli psikanalistlerinden biri olarak kabul edilir. Fransa'da doğan Lacan, Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde tıp eğitimi almıştır. Bunun yanında edebiyat ve felsefeye olan ilgisi de büyüktür. 1930'ların başında da psikanalize ilgi duyar ve 1936'da Paris Psikanaliz Derneği'ne katılır, psikiyatri hastalarıyla çalışmaya başlar. 1938 itibari ile de seminer verme süreci başlar. Lacan tüm bu süreçlerde başta Freud olmak üzere, yapısalcı dilbilimi geliştiren Saussure, Heidegger, Hegel, Marx gibi birçok düşünürden etkilenecek kendi psikanalitik kuramını geliştirmiştir.⁴

Lacan'ın psikanaliz kuramı, Sigmund Freud'un ortaya koyduğu kuramlardan yola çıkarsa da kendine ait bir yapıya sahiptir. Lacan, Freud'un insan psikolojisi ve davranışı hakkındaki teorilerini sorgulayarak, “özne” kavramına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Bu çalışma, tam da Lacan'ın özneye dair söylemleriyle ilgilenmekte ve çalışmanın ana çerçevesini oluşturan hatlar buradan doğmaktadır. Lacan, öznenin bilinçdışında yapılandığını ve kendini sürekli olarak bir eksiklik söylemi ve tamamlanma arayışı üzerinden kurgulamaya çalıştığını söyler.⁵ Lacan'ın “özne” kavramını ve bireyin özne olma yolculuğunun aşamalarını anlayabilmek için Lacan'ın kavramlarından bahsetmek ve onun başladığı yerden, insanın ilk doğduğu andan itibaren annesiyle kurduğu ilişki hakkındaki söylemlerinden bahsetmek gerekir.

3.1.1. İmgesel Düzlem

Lacan, bebeğin doğduğu ilk andan itibaren annesiyle direkt bir ilişki içine girdiğini söyler. Yeni doğmuş bir bebeğe ihtiyaç nesnesi, henüz o talep etmeden verilir ve bebek

⁴ Prof. Dr. Nurdoğan Rigel, Doç. Dr. Gül Batuş, Yrd. Doç. Dr. Güleda Yücedoğan, Barış Çoban, (2005), Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar, (s.277) İstanbul: Su Yayınevi.

⁵ A.g.e. s.278

bundan bir doyum elde eder. Annenin bebeği doyurmasıyla bebek rahatlayarak anneyi de ödüllendirmiş olur. Bu, bebekte kodlanarak bir iz bırakır, ki bu ilk izdir.

“Lacan'da bebek doğum sürecinden sonra anneye bağlı bir yaşam sürdürmektedir, bebeğe göre kendisi ve annesi arasında bir fark, ayırım yoktur, anne ve bebek bu anlamda bir tümlüktür. (...) Bu dönemde bebek, kendisi ve gereksindiği nesnelere arasında bir fark tanımaz, o da nesnelere dünyasının bir parçasıdır.”⁶

İkinci kez aç hissedene bebek, o doyumunu yine gerçekleşmesini ister ve daha önce talep etmediğini talep eder. Böylece *ihtiyaç* nesnesi, *talep* nesnesine dönüşür ve daha sonra bir *arzu* nesnesi olmaya doğru evrilir. Bu ilişki ve diğerleriyle ilişki içinde olma hali onun içine dahil olacağı dünyada onu var eden şey olacaktır. Lacan'a göre kişi, hep o ilk, talep etmediği doyumunu arar. Talebin üstüne talep eklenir ve bunlar ilk doyum ile diğer doyumlar arasında bir mesafe açar. Ve kişi o ilk doyumunu arzulamaya devam eder. Lacan'a göre hayat boyu tamamlanmaya çalışılan eksikliğin başlangıç noktası ise burasıdır. “Öznenin arzusu bu eksiklik noktasında oluşur.” (Lacan, 2013, s.232) İnsanın bilmediği ve aslında yazgısı olan şey şudur ki, arzu edilen şey aslında nesnesizdir. Bir ihtiyaç nesnesiyle doyurulamayacak olandır, çünkü bir ihtiyaç nesnesinden kaynaklanmasından değil, vaktiyle talep edilmeden elde edilmiş olmasından gelen hazdır.

Gerçekte ulaşılan hiçbir nesne ilk doyumunu vermeyecektir, çünkü ilk doyum herhangi bir nesneye ve talebe bağlı olmaksızın gerçekleşmiştir. Lacan'ın dediği gibi, “Aşkta bakışı talep ettiğimde temelde tatmin etmeyen ve hep eksik olan şudur: Hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana.” (Jacques Lacan, 2013, s.107) Öyleyse daima bir eksiklik söz konusu olacaktır. Bu eksiklik, onu harekete geçirecek olan şeydir. Eksikliği doldurma, ilk duyduğu tamamlanma hissine ulaşma konusundaki hayat boyu arayışları, kişiyi bir özne olma yoluna sokacaktır.

Anne ve bebek arasındaki bu dolaylı, ikili, doğrudan tamamlanma ilişkisi ve onun verdiği haz, Lacan'ın dünyasında “imgesel düzen”i temsil eder. İmgesel olan, imajine edilendir, ideal olandır, Gerçek olandır.

⁶ A.g.e. s.283

Böylelikle bir daha hiçbir zaman geri alamayacağı bir şeyi kaybeder, kültür alanına giriş doğal birlik, ayrılaşmamışlık duygusunu kaybetmekle mümkündür. "Gerçek" bu doğal, birlik halinin yaşandığı yerdir. Gerçek, tamamlanmışlık ve tümlüktür. (Rigel, Batuş, Yücedoğan, Çoban, (2005) s.282, 283)

Lacan'a göre bebek sadece tek taraflı bir tatmin beklemez. Aynı zamanda annesinin arzusunu da tatmin etmeye çalışır. İleride bahsedilen simgesel düzlemin ana karakterlerinden biri de budur, özne, Öteki'nin arzusunu arzular ve onu tatmin etmeye çalışır. Dolayısıyla tıpkı bebeğin anneden hazzını doyurmasını beklediği gibi, anne de bebekten bir şey beklemektedir. Bebek, kendi hazzı karşılanırken, bir taraftan da annenin talebini doyurmaya çalışmaktadır. Böylece anne ve bebek arasında karşılıklı bir tamamlama ilişkisi söz konusu olur. Annenin bebekle, bebeğin anneye tamamladığı, birbirinin uzantısı olunan bir ilişkiden bahsedilir. Bu dönem için Saffet Murat Tura (2010), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz adlı kitabında şöyle bahseder: "Bu arzu, annesi için her şey olmak, annenin arzuladığı şey olmaktır. Onunla bütünleşmek eksiksizliğe, Nirvana'ya ulaşmaktır. (...) Kanımızca bu ilişki, hiçbir simge içermeyen dolayimsız bir ilişkidir." (s.195)

Fakat özne olabilmek, öznelleşebilmek için imgesel düzene ait olan bu ilişkiden çıkmak, bu tamlık ilişkisinden kopmak gereklidir. Bu kopuş, öncelikle annenin ayna karşısında bebeği ve daha sonra da babayı işaret etmesiyle gerçekleşecektir.

3.1.2. Ayna Evresi

İngesel düzlem ile simgesel düzlem arasında kalan ayna evresi "Ben" in kurulduğu evredir. Kişinin kendine "ben" diyebileceği evre, bir başkasının "*simgesel*" ayrımıyla, yani onu işaret etmesi, onu yansımasıyla mümkündür. Lacan'a göre aynada annenin bebeği işaret etmesiyle öznellik oluşmaya başlar. Bebek kendinin, kendi imgesinin, kendi bedeninin farkına varır. Bu farkına varış, anneye kurulan direkt ilişkiden kopuş demektir ve özneliğin oluşmasındaki ilk adımdır. Aynı zamanda anneye ilişkisindeki tamlık hissinden de kopuştur. Bu kopuş ona bir "eksiklik" getirir. Lacan'a göre hayat

boyu aranacak olan şey, tam da bu eksikliği gidereceğine inanılan şeydir. Annenin ayna karşısında bebeğine “Bu sensin.” demesi, yani onu işaret etmesi, yansıtması, bebeğin kendi imgesinde ve imgesel düzende kaybolmasını engeller ve onu simgesel düzenin içerisine sokar. Lacan’ın “Fallus’un Anlamı” (1994) adlı eserinin önsözünde, Saffet Murat Tura bu evre için şöyle söyler: “(...)’ikili ilişki’, Oidipal ‘üçlü ilişki’nin ‘O’nun (Baba’nın) yapılaştırıcı gücü sayesinde ‘ben’ ve ‘sen’ kavramlarının birbirine göreliliği net konumlarını kazanmasından önceki dönemdir.” (s.31)

Ayna karşısında oluşmaya başlayan öznel hem bir haz kaynağı hem de bir kayıptır. Ayna evresi, bebeğin kendi bedeninden, dolaylı olarak yaşadığı her türlü hazzı kendi üzerinden sağladığı, ilk narsisistik temellerin atıldığı evredir. Birey kendi beden bütünlüğüne sahip olmak için, narsisistik beden bütünlüğüne ve “kendi” algısına sahip olmak zorundadır. Kendini algılayış biçimi ise, tam olarak, bir başkasının onu yansıtması üzerinden gerçekleşmektedir. Lacan’a göre (2013), “Aynada kendisine bakan kişiyi dayanak noktası olarak ona tutunan özne, ben idealinin değil ama ideal beninin, kendi kendinin hoşuna gitmek istediği o noktanın orada belirişini görür.” (s.265)

İlksel narsisizmden çıkış, kendine hayranlığın yasaklanması ise bir üçüncünün dahil olmasıyla gerçekleşir. Üçüncü, anne ile kurulan ikili ilişkinin olamayacağını gösteren, yüzde yüz tamlık hissini yasaklayan, baba, yasa, Öteki’dir. Öteki’nin dahil olduğu noktada, Lacan’ın *simgesel düzlem* kavramı devreye girer.

3.1.3. Simgesel Düzlem

Ayna karşısında kendi imgesiyle karşılaşınca kopuşu başlatmış olan özne, üçüncünün dahil oluşuyla imgesel olandan tamamen kopar. İkili ilişkiden kopuş onda açılan bir yaradır. O, artık eksiktir ve imgesel düzendeki tamlığı arzulamaktadır. Arzu, bu boşluğu tamamlamak ile ilgilidir ve bir üçüncü tarafından (baba, yasa vb.) yasaklanmıştır. Bebeğin bu tamlık hissinden koparak özne olmaya başlaması, “ben” ve dolayısıyla “sen” diyebilmesi için “O”nun varlığına ihtiyaç vardır. “Bir ilişkinin simgesel anlam kazanabilmesi için üçüncü bir kişinin aracılığı gerekir.” (Lacan, 2012,

s. 36, 37) Bir üçüncünün dahil oluşuyla gelen yasa yüzde yüz doyumu yasaklar. Lacan'a göre (2013) "Öteki, öznenen çıkıp mevcut hale gelebilen ne varsa hepsine hükmeden gösterenler zincirinin yer aldığı mahaldir, öznenin içinde görünür hale gelmesi gereken o canlı varlığın alanıdır." (s. 216)

Öteki onun özneliğini oluştururken baz alacağı, ulaşmaya çalışacağı "ideal ben" fikridir. Özne, simgesel düzlemdeki varlığını, Öteki ile kurduğu ilişki üzerinden kurmaktadır. Önemle altını çizmek gerekir ki, öznenin ilksel, ikili ilişkiden, tamlık hissinden çıkışı Lacan için bir travmatik bir kopuş değil, Öteki'nin ortaya çıkmasıyla toplumsal ve kültürel mekanizmaya dahil olabilmek üzere insanın benliğinin oluşmasında gerekli bir adımdır.

Lacan'a göre Öteki'yle ilişkinin olmadığı yerde benlikten, öznenen bahsedilemez. Üçüncünün dahil oluşuyla öznelleşme gelişir. Aynada gördüğü, bebeğin kendi ötekisi, "ideal ben"idir. Öteki, annenin arzusunu bebeğin elinden alandır. Annenin arzusuna sahip olandır. Bebek "Öteki" gibi olabilmek, annenin arzusunu kazanabilmek için, "ideal ben"e ulaşmaya çalışır. "İdeal ben"e ulaşmanın yolu ise Öteki'nin koyduğu yasalardan geçmekle mümkündür. Yasaların bulunduğu yer ise Lacan'ın *simgesel düzlem* adını verdiği kavrama denk düşer.

Öteki'nin ikili ilişkiyi yok ederek dahil olmasıyla bebek, yasanın alanına, toplumsal düzene, yani simgesel düzleme dahil olur. Simgesel düzlemde var olabilmek için yapıp ettiği her şey, kişiyi özne olmaya götürür. Öteki'nin koyduğu yasa ve yasaklar dahilinde, ilksel tamlığa ulaşma çabası, kişinin simgesel düzlem içerisinde özne olma yolculuğunun kendisidir. Simgesel düzlem, arzusunun yüzde yüz tatmin olmasının mümkün olmadığı yerdir, anneyle kurulan dolaylı ilişki yakalanan tamlık hissini, hazzın asla bulunamayacağı, fakat bulmak için sürekli çabalanacağı yerdir.

Lacan'ın simgesel düzlem kavramı içinde öznenin dil ile kurduğu ilişkiden de bahsetmek gerekir. Lacan'ın dil üzerine söyledikleri, Hamlet'i yorumlamada başlı başına bir anahat olabilir, fakat bu çalışma odak noktasını dil üzerinden almamaktadır. Fakat yine de zihninin sınırlarını belirlemek açısından, dil konusundan bahsetmek gereklidir.

Lacan'a göre özne, dil aracılığıyla kendini bir diğerine anlatmaya, kendini var etmeye, kendi olmaya çalışır. Bunu, vaktiyle ona yöneltilmiş olan dilin sınırları içinde gerçekleştirir. Dilin, yani kültürün, simgesel düzlemin sınırları içinde kendini ifade etme çabası, esasında tamlığa, "ideal ben"e ulaşma çabasıdır. Öznenin "ideal ben"e ulaştığı varsayıldığında, bir konuşmadan bahsetmek de mümkün olmayacaktır, ki bu mümkün değildir. Çünkü konuşmanın, dil aracılığıyla özne olma çabasının olmadığı yerde ölüm vardır.

"Lacan'a göre dil her zaman yitik olana, yokluğa ilişkindir. İnsan ancak istediği nesne olmadığı veya yittiği zaman onun yerini alan sözcüğe gereksinim duyar. Tümlüğün olduğu, yitim veya yokluğun olmadığı dünyada dile gereksinim duyulmaz." (Rigel, Batuş, Yücedoğan, Çoban, (2005) s. 283)

Lacan perspektifinden dilin ne demek olduğuna bakılırken, onu simgesel düzlemin sınırları üzerinden anlamak mümkün olabilir. Simgesel düzlemin sınırları dil aracılığıyla belirlenir. Lacan burada Ferdinand De Saussure'ün "gösteren-gösterilen-gösterge" kavramlarından etkilenmiştir. Göstergebilime kısa bir parantez açarak bu kavramların ne olduğuna bakıldığında, öncelikle Saussure (1998) dil için şöyle söyler: "Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir." (s.46) Göstergebilime göre dil, işitimsel öge ile kavramlar arasındaki bağlantıların bir araya gelerek arka arkaya sıralanmasıdır. "Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. İşitim imgesi (...) sesin anlaksal izidir, duyularımızın tanıklığı yoluyla bizde oluşan tasarımdır." (s.109) Öyleyse gösteren, bir işitim imgesi olarak bir gösterileni, kavramı işaret eder. Bunların bütünü bir araya gelmesiyle oluşan göstergeler bütünü ise dil dünyasının temelidir. Tam bu açıdan bakıldığında Lacan perspektifinde, göstergeler dizgesi simgesel düzleme denk gelebilir ve öyleyse Öteki bir gösterendir. Fakat burada Lacan'a göre gösteren ve gösterilenin sabitliğinden bahsedilemez ve anlam sürekli değişir. "(...) dil gibi yapılanmış olan bilinçdışı da devamlı devinim halinde olan bir yapıdadır, gösterenler zinciri sürekli bir dolaşım içersindedir." (Rigel, Batuş, Yücedoğan, Çoban, (2005) s. 280) Öyleyse Lacan için öznenin içinde bulunduğu bu alan sürekli bir devinim ve değişkenlik halindedir.

3.1.4. Arzu Nesnesi - Obje (a)

Anne ile kurulan ikili ve dolaylımsız ilişkide yüzde yüz ve karşılıklı doyum söz konusudur. Yukarıda da bahsedildiği gibi, bebek henüz ihtiyacını ağlama, çığlık gibi bir aracıyla ifade etmeden, ihtiyacı karşılanır. Bu doyum, onun talep dahi etmeden elde ettiği, ihtiyacı aşan, daha boyutlu bir doyumdur. Bu doyum herhangi bir ihtiyaç nesnesine bağlı değildir. Yazgı ise burada başlar. Kişi hayatı boyunca bu karşılıklı doyumunu, annenin arzusunun, yani başkasının arzusunun elde etmeyi amaçlayacaktır. Lacan (2013), öznenin arzusunun şu şekilde tanımlar: “Öznenin arzusu annenin dediği, ima ettiği, anlam olarak ortaya çıkardığı şeyin ötesinde ya da berisinde kaldığında, annenin arzusu bilinmediğinde, öznenin arzusu bu eksiklik noktasında oluşur.” (s. 232)

Daha önce, ilk temasta herhangi bir nesneye bağlı olmaksızın ulaşılan tamlığa, bir nesne aracılığıyla, yani Lacan’ın (2013) “(...)ebediyen eksik kalan nesnenin çerperinin çizilmesi(...)” (s.189) olarak tanımladığı arzu nesnesi - Obje (a) aracılığıyla ulaşma isteği, onun bütün bir hayatı boyunca arayışta kalarak öznelliğini kurmasını sağlayacaktır.

Arzu nesnesi, kelimenin direkt anlamıyla arzulanan şeyin nesnesi olduğu düşünülen şeydir. Arzulanan şey o ilksel hazdır. Fakat ilksel hazzı sağlayan şey bir nesne değildir. Dolayısıyla özne, arzu nesnesine ulaşsa dahi, tamlik hissine asla ulaşamaz ve arzu nesnesi aracılığıyla hayat boyu bu tamlik hissini çevresinden dolaşır. Arzu nesnesi, öznenin tamlığa erişeceğini düşündüğü “ideal ben”ine eriştiğinde elinde bulunduracağını sandığı şeydir.

Lacan’da arzudan bahsederken, bir taraftan da tez-eser çalışması boyunca zaman zaman bahsedilen, başkasının arzusu olma arzusunun vurgulamak gerekir. Çocuk o tamlik hissini arzular, fakat bu hissini bir diğer ayağı da annesinin, giderek ondan kopan parçanın arzusunun karşılamakla ilgilidir. “Arzunun, öznenin bilinç düzeyinde, kendini bir özne olarak gerçekleştirmesinde eriştiği en yoğun şey olması itibarıyla, nesne a fantazide arzusunun dayanağı olma işlevi kazanır. Bu zincir bir kez daha arzusunun Başka’nın arzusuna bağlı olduğunu doğrular.” (Jacques Lacan, 2012, s.64) Annenin, başkasının, Öteki’nin arzusunun karşılamaya çalışan bebek, ancak bunu karşıladığı zaman eksiklik hissinden kurtulabileceğini düşünür. Fakat o arzuyu karşılayamayacak

olması, öznenin yazgısıdır. Annenin arzusunu karşılama becerisini kendinde olmayan fallusa sahip olana kaptırmıştır.

3.1.5. Fallus

Bebek, bir üçüncünün dahil oluşuyla anne ile kurduğu ikili, dolayumsuz, tamlık ilişkisinden kopuş gerçekleştirir. Üçüncü, bebeğe göre, bebeğin annenin kendisine doğru yönelttiği arzusunu kaybetmesine yol açan, baba, yasa, Öteki, “ideal ben”dir. İdeal ben, annenin arzusuna sahip olandır. Annenin arzusuna sahip olmayı sağlayan ve annede ve bebeğin kendisinde “eksik” olan şey ise fallustur. Üçüncünün dahil oluşuyla, annede eksik olan fallus tamamlanır. Bu, bebekte tamlık hissinden kopuştur. Bu dolayumsuz haz ve annenin arzusu kaybedildiğine göre özne artık eksiktir. Özne, bu eksikliği gidermek, yani fallusa sahip olabilmek, annenin/başkasının arzusunu yeniden kazanabilmek için çabalar. Tüm bu eksiklik, tamamlama çabası ve fallusla ilgili, Lacan’dan (2013) şu alıntıyı yapmak mümkündür: “Objet a öznenin kendini oluşturabilmek için bir organ gibi kendisinden ayrıldığı şeydir. Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil, eksik olduğundan.” (s.109)

Lacan’ın yukarıdaki cümlesinden anlaşılmaktadır ki, fallus öznenin eksikliğini hissettiği şeydir, özne fallusun eksikliğini arzu nesnesi - obje (a) ile karşılamaya çalışır. Kendini tam hissedebilmek için bir arzu nesnesi seçer, fakat arzu nesnesi - obje (a)’nın özelliği, bu tamlığı asla karşılayamayacak olmasıdır. Yani Lacan’ın yukarıda da söylediği gibi arzu nesnesinin karakteristik özelliği, kendisinin de eksik olmasıdır. Bu sebeple fallusun yokluğunun doğurduğu boşluğu dolduramayacaktır. Özne, kendini tamamlayabilmek için arzu nesnesi - obje (a) ile bu ihtiyacını gidermeye çalışır; fakat arzu nesnesi - obje (a), fallus gibi olmadığı için, karakteristik olarak eksikliği barındırdığı için bu ihtiyacı karşılayamaz. Öte yandan Öteki’nde olduğunu düşündüğü fallus bir imgedir. İmge, ideal olandır. Tamlığı içinde barındırandır. Gerçek olan ise böyle bir imgenin var olmamasıdır. Lacan’a göre Öteki’nin de bir Öteki’si vardır ve özne olmanın yazgısı tamlığı aramaktadır. Dolayısıyla özne, özne oluşunu fallusa sahip olabilmek için gösterdiği çabaya borçludur.

3.2. HAMLET KARAKTERİNİN LACAN PERSPEKTİFİNDEN İRDELENMESİ

3.2.1. Özne Kavramı ve Hamlet'in Kendi Öznesini Arayışı

Hamlet eserinde Hamlet karakteri, babasının hayaletini görür ve babasının intikamını almak üzere harekete geçer. Fakat bu hareket, oyun boyunca hedef doğrultusunda direkt olarak ilerlemez. İntikam almak için Claudius'u direkt olarak öldürebilecekken vazgeçmesi, annesiyle yüzleşip onu itiraf ettirmesi, dönemin kumpanya oyuncularını kullanarak babasının öldürüldüğü sahnenin bir parodisini yöneterek veya deli taklidi yaparak giriştiği çeşitli sonuçsuz eylemler üzerinden Gertrude ve Claudius'un tepkilerini ölçmeye girişmesi gibi birçok örnekte de görülebileceği gibi, Hamlet hiçbir zaman hedefine yani babasının intikamını almaya doğru lineer bir yol izlemez. Hamlet'in yolunun bu karmaşık ve dolambaçlı hali, Lacan perspektifindeki bireyin kendi öznelliğini bulma yolundaki hareketlerini anımsatmaktadır.

Lacan'ın öznesinin hazzı ararken yaptığı yolculuk, bu çalışmada Hamlet'in intikam almak için harekete geçmesini ve aldığı dolambaçlı yolu anımsatır. Lacan'a göre özne yazgısal olarak hazzın çevresinden dolaşır, Hamlet ise kendi hedefinin sürekli ve tekrar tekrar çevresinden dolaşır. Bu iki yolculuk arasında benzerlik olduğu fikri, bu çalışmanın amaçladığı disiplinlerarası bir eser üretiminin ilk ateşleyici gücünü oluşturmaktadır.

Hamlet'in bir özne olarak, kendi öznelliğini ararken geçirdiği yolculuk tez-eser çalışmasının eser aşamasının bütün bir sürecine karşılık gelmektedir. Üretilen eserde Hamlet, kendi zihninin içinde ele alınmaktadır. Buna göre oyunun lineer akışında olup bitenlerden Hamlet'in zihnine yansıyanlar, onun kendi benliğini bulma yolculuğunu etkilemektedir. Hamlet'in aldığı yol ve bu yolun karakteri, tüm eser boyunca sergilenen temel cümledir.

Eserde mekân Hamlet'in kendi zihnidir. Hamlet karakterinin bütün bir oyunun lineer akışında yaşadıkları ve çalışma özelinde temel olarak belirlenmiş kimi öğeler onun zihninde bir etki yaratmaktadır. Hamlet zihninin içinde kendi arzuları, arayışları ve zihninde yankılanıp duran cümlelerle baş başadır. Bu baş başa olma halinde Hamlet, *taç* objesiyle girdiği ilişkide görülür. Taç ile girdiği ilişki, bu ilişkinin çeşitli aşamaları

ve nihayetinde Hamlet'in objeden vazgeçerek alanı terk edişi, Lacan'da bireyin kendi öznesini bulmak için aldığı yolun yaşam boyu karşılığına denk gelmektedir.

Hamlet'in kendi öznelliğini arama yolculuğunda ele alınabilecek ve çalışmayı sahneye taşıma aşamasında besleyen noktalardan biri, Jacques Lacan'ın (1977) "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet" [Hamlet'te Arzu ve Arzunun Yorumu] seminerinde bahsettiği gibi, Hamlet'in *Öteki'nin zamanında* yaşamasıdır: "Hamlet is constantly suspended in the time of the Other; throughout the entire story until the very end." [Hamlet sürekli Öteki'nin zamanında asılı haldedir; bütün bir hikaye boyunca, sonuna kadar.] der Lacan. (s.17) Lacan'a göre oyunun başında annesi ve amcasından uzakta olmak için Wittenberg'e gitmek istemesi de, amcası Claudius'u öldürme fırsatını ele geçirdiğinde cennete gitmemesi için öldürmekten vazgeçmesi de, Ophelia'nın intiharının Hamlet üzerindeki etkisinde de, oyunun sonunda Claudius ve Laertes'in birlikte planladığı tuzakla düelloya gitmesi de hep Hamlet'in *Öteki'nin zamanında* asılı kalmasıyla ilgilidir.

Hamlet'in başkasının zamanında asılı kalmış olduğu bilgisi, çalışmada Hamlet'in yolculuğu açısından önemli bir noktaya karşılık gelmektedir. Buna göre, üretilen eserdeki Hamlet, kendi zihninin içinde, kendi arzuları, arayışları arasında dahi kendini bulma yolculuğunda sürekli olarak kendi merkezinden kopmakta, tez-eser özelinde seçilmiş olan dört karakterin (Baba Hamlet, Amca Claudius, Anne Gertrude ve Ophelia) yörüngesinde savrulup durmaktadır. Lacan (1977), Hamlet'in *Öteki'nin zamanında* yaşamasıyla ilgili şöyle söyler.

"Until the last term, until the final hour, Hamlet's hour, in which he is mortally wounded before he wounds his enemy, the tragedy follows its course and attains completion at the hour of Other. (s.19) [Son vakte kadar, Hamlet'in düşmanını yaralamadan önce ölümcül şekilde yaralandığı son vakte kadar, trajedi kendi seyrini takip eder ve Öteki'nin saatinde tamamlanır.]"

Lacan'ın bu cümlesinden hareketle, eser aşamasında, kendi merkezinden uzaklaşıp diğer karakterlerin yasaları, talepleri ve yargılarıyla savrulan Hamlet, son ana kadar kendini, kendi öznelliğini bulamamaktadır. Kendi öznelliğini arayışı, onun taç ile kurduğu ilişki üzerinden aktarılmaktadır. Bu ilişki, diğerlerinin yörüngesinde savrulmanın da etkisiyle sürekli olarak dönüşür ve son ana kadar çeşitli şekillerde

devam eder. Ancak son an geldiğinde, yani oyunun akışında Hamlet'in ölümüne denk gelen kısımda, Hamlet sahnede, zihninin içinde, diğer karakterlerin kendini savurmasından kurtulup kendi merkezine döner ve taç ile kurduğu platonik ilişkiden vazgeçer. Kendi öznesini içinde bulunduğu simgesel düzlemde yer alabilmesini sağlayacağına inandığı taç ile kurmaktan vazgeçen Hamlet'in, ait olmadığı bu simgesel düzlemi terk etme zamanı gelmiştir. Burası oyunun lineer akışında öldüğü kısımdır ve kendi zihninin içinden, yani kendi *simgesel düzleminden* çıkar.

3.2.2. Simgesel Düzlem ve Hamlet'in Zihin Çözü

Bu tez-eser çalışması Hamlet'in babasının hayaletiyle karşılaşmasını ve onun kendisine yönelttiği istekleri simgesel düzlem kavramıyla, yasayla ve Öteki'nin arzusunu karşılama arzusuyla bağdaştırır. Hayalet Hamlet'in annesi ve amcası tarafından ihanete uğradığını, bu sebeple öldürüldüğünü ve öcünü alması gerektiğini Hamlet'e söylediğinde Hamlet'ten şimdiye kadar içinde yaşadığı “yüce kral - baba evreni”nin doğrularını ve yasalarını ona işaret eder. Onu, içinde yaşadığı simgesel düzlemin ondan beklentileriyle başbaşa bırakır.

HAYALET

Sevgili babanı gerçekten sevdinse eğer...

HAMLET

Ey Tanrı!

HAYALET

Alçakça, canavarca öldürülmesinin öcünü al.

(Shakespeare, 2008, s.29)

Hamlet'in babasının hayaletini görmesi gerçek ya da sanrı da olsa, her iki durumda da bu, Lacan perspektifinden bakıldığında simgesel düzlemin ondan beklentisini gösterir. Hayaletle karşılaşma anı gerçekten yaşandıysa, simgesel düzlemin başlıca Öteki'si, yasa koyucusu olan babanın hayaleti, ona direkt olarak bir yasayı hatırlatır. Bu an hayal yahut sanrıdan ibaretse, bu halde de Hamlet'in zihninde yankılanan ve bu zamana kadar alışagelmiş olan doğruları işaret eder. Her iki durumda da hayaletin intikamının alınmasını talep eden cümle Hamlet'in simgesel düzleminin bir yasasıdır, denilebilir.

“İster Freud’cu yansıtma kavramına başvuralım, ister Lacan’ın sanrıyı öznenin simgeleştirmedeği şey diye gösterdiği yaklaşımı yeğleyelim, hayalet sahnesi için önerilen tersyüz etmenin sonuçları aynıdır: Hayaletle ilgili bilgiler, piyesin ön planına yerleştirilen Hamlet’in öznelliğinden geçerek bize ulaşır - tabii eğer hayaletlere inanmıyorsak.” (Bayard, 2007, s.116)

Hamlet’in simgesel düzleminde, babasının hayaletiyle ve onun talebiyle karşılaşmadan önce dahi, annesi ve amcasının evliliğinin ve tacı amcasının giymesinin yeri yoktur. Onun kendisiyle başbaşa kaldığı birçok anda kendine söylediği repliklerden de anlaşılabilir budur. Örneğin annesi ve amcasının düğününün hemen ardından, kendiyile başbaşa kaldığı sırada bu evlilik hakkında aşağıdaki replikleri sıralar:

HAMLET

(...) Bu muydu olacak iki ay sonra ölümünden?

O kadar bile değil, iki ay bile olmadı.

O yüce kralı bir düşün, bir de buna bak!

Biri Güneş Tanrısı, öteki bir orman şeytani!

(...) Tanrım, beyinsiz bir hayvan bile

Daha fazla acı çekerdi- amcamla evleniyor;

Babamın kardeşiyle; (...) Ne kıyasıya bir acele bu!

Ne azgın bir atılış haram döşeğine!

(Shakespeare, 2008, s. 13, 14)

Bu evliliğin yanlış olduğunu düşünmesine rağmen, Hamlet bununla ilgili herhangi bir eyleme geçmek niyetinde değildir. Ne zaman ki babasının hayaletiyle karşılaşır, o zaman duydukları -veya zihninde canlandırdıkları- onu harekete geçirir, bu hareket onu bütün oyun boyunca sonuca ulaştırmasa da. Hayalet ile karşılaşma hali, onun içinde bulunduğu durumu değiştirmektedir. Bu noktadan sonra saraydan uzaklaşmayı kuran Hamlet, bizzat sarayda kalarak bir hedefe doğru yönelir. Bu hedefe yönelme hali daha önce de bahsedildiği üzere sürekli dolaylı yollar izlese de, bir noktada tacı kendisinin değil, amcasının giymesine ilgili, onun simgesel düzleminin yasasına uymayan bir şey doğar.

“HAMLET

Ne dersin, bir şeyler yapmak düşmüyor mu bana?

Babamı öldüren, anamı kirleten adamı,

Benim umutlarımla tahtın arasına gireni.

Canıma böylesine kıymak isteyen

Hakkım değil mi temizlemek şu kollarımla?”

(Shakespeare, 2008, s. 153, 154)

En yakın dostu Horatio’ya amcası Claudius hakkında söylediği bu repliklerden de anlaşılacağı üzere, Hamlet, babasının ardından tacı giyen kişi olmak istemiş, fakat amcası bu idealin arasına girmiştir. Bu, onun içinde bulunduğu simgesel düzlemin yasalarına terstir. Bu zamana kadar kendi simgesel düzleminin getirdiği ideale göre yaşamış olan Hamlet, bugünden sonra bambaşka yasalarla karşılaşmak zorunda kalmıştır. Bu repliklerden anlaşılmaktadır ki, Lacan perspektifinden yorumlandığında, Hamlet hem annesinin arzusunu hem de kendi ideal benliğini, yani simgesel düzlemin idealize ettiği yaşama biçimini amcası Claudius’a kaptırmıştır.

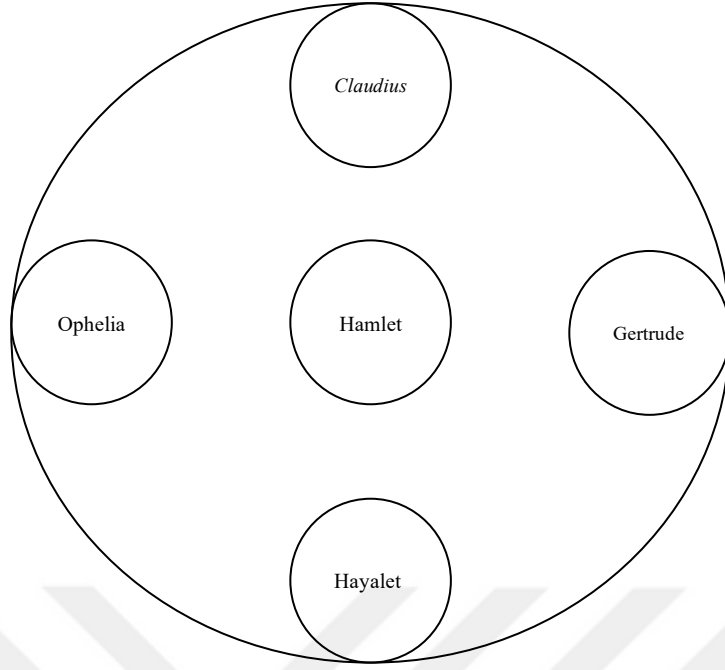
Bu kavramın stüdyo çalışmalarında somut bir karşılığı aranmış ve sahnede hem eserin geçtiği mekân, hem kullanılan malzeme, hem de ışık ve ses desteği ile bu karşılık sağlanmaya çalışılmıştır. Hamlet’in zihni olan bu mekânda, Hamlet karakterinin zihninin içindeki Hamlet’in, simgesel düzleminin somut karşılığı olarak, kum malzemesinin kapladığı alanla sınırları çizilen yuvarlak bir alan düşünülmüştür. Bu sınırlı alan, Lacan’ın öznesinin belli sınırlar ve yasalar doğrultusunda kendi özneliğini oluşturmak üzere eyleme geçtiği (veya geçemediği) alanı oluşturmaktadır. Hamlet bu alanın, zihninin içinden hiç çıkmamakta, solo eserin başlangıcından bitişine kadar da çemberin merkezi ve çevresi arasında gidip geldiği bir yolculuk yapmaktadır.

Simgesel düzlem kavramının eserdeki yansımasında ikinci bir ögeyi oluşturan unsur ise, bu alanın bir çöle benzemesidir. Stüdyo çalışmaları boyunca “zihin çölü” adı verilen bu alanda, Hamlet’in zihni, kendi özneliği ile dışarıda olup bitenlerin özne üzerindeki etkisinin birbirine karıştığı bir alanı temsil eder. Oyunun lineer akışında ise, Lacan’ın deyimiyle “Öteki” tarafından konulan sınırların belirlediği alanın içinde Hamlet, kendi simgesel düzlemi içinde varlık arayışını sürdürmektedir.

Zihnin bir diğer önemli özelliği, yukarıda da bahsedildiği üzere, bir çöle benzemesidir. Çöl, toprak imgesini çağrıştırarak alanın bir zemin, bir düzlem algısını kuvvetlendirmektedir. Hamlet'in zihni, bir zeminin üzerindedir. Fakat bu zemin, toprak elementinin en çok hareket eden öğelerinden biri olan kum malzemesinden oluşmaktadır. Dolayısıyla zemin değişkendir, giderek dağılır ve karmaşıklaşır. Bir şeyleri aynı anda hem saklarken hem de tek bir hareketle saklanan şeylerin ortaya çıkmasına sebep olur. Öyleyse Hamlet'in zihin çölü, Hamlet'in özne olma yolculuğunda kararlı ya da kararsız tüm hareketlerinin izini taşır.

Zihin çölünün bir başka özelliği ise, Hamlet oyununda da sıklıkla rastlanılan toprak elementi vasıtasıyla mezarlığı hatırlatmasıdır. Mezarlık hem somut bir alan olarak zihin çölünün bir öğesi haline gelir, hem de soyut bir kavram olarak ölüm temasıyla birleşir. Hamlet oyunu, Hamlet'in ihanet sonucu öldürülen babası olduğunu iddia eden bir hayaletin (yahut Hamlet'in sanrısının) öcünü alma görevini Hamlet'e vermesiyle, yani ölüm temasıyla başlar. Hamlet'in ihanetin öcünü almak için Claudius'u öldürmek istemesi, karşısına sürekli bir engel olarak çıkan Polonius'u öldürmesi, Ophelia'nın dolaylı olarak ölümüne sebep olması, mezarlık sahnesinde Mezarıcı ile olan diyalogu ve final sahnesinde Hamlet dahil birçok karakterin ölmesi, Hamlet'in kendisiyle baş başa kaldığı anlarda varlığı sorgulaması gibi birçok anda sahnede yaşam ve ölüm teması oyunun genel hattını ve gelgitini oluşturmaktadır. Kumla dolu bu yuvarlak alan bu sebeple aynı zamanda bir mezarlıktır. Öyleyse Hamlet'in zihni de aynı zamanda bir mezarlıktır.

Tüm bu unsurlar sebebiyle simgesel düzlem kavramının karşılığı, eserde sınırlı bir oyun alanı içerisinde yuvarlak bir kum havuzuna dönüşmüştür. Bir önceki başlıktaki "Ötekinin zamanı" konusuna bir parantez açarak denebilir ki, simgesel düzlemin yuvarlak olmasının bir sebebi de bu yuvarlağın bir saati andırması olmuştur. Saatin yuvarlağının dört kutbunda, seçilmiş olan Hayalet, Gertrude, Claudius ve Ophelia karakterlerinin Hamlet'in zihninde kapladıkları alanları, mezarları bulunur. 12-6 aksı Hamlet'in zihnindeki Baba-Amca karşıtlığını ifade eder. 3-9 hattına ise Gertrude-Ophelia yerleşir. Hamlet'in annesinin yarattığı hayal kırıklığının etkisini Ophelia karakterinde görülmesinin zihnindeki etkisi ise 3-9 aksına yerleşmiştir. Bunların keşişim noktasında ise kendi merkezi yer alır.



Şekil 3.1 – Sahnedeki Hayali Merkezler

Hamlet, sahneleme boyunca bu basamaklar arasındaki Hayalet - Gertrude - Claudius - Ophelia karakterlerini temsil eden birçok ses ve ışık uyarısıyla deyim yerindeyse savrulur, yani öznesini ararken merkezinden kopup başkalarının zamanında yaşar.

Hamlet'in başkasının zamanını yaşaması ile ilgili unsurlar yukarıda geçtiği gibi ses ve ışık vasıtasıyla da öne çıkarılmıştır. Ses ve ışığın varlığı simgesel düzlemin yasalarını, ondan taleplerini veya çeşitli yargıları içerir. Hamlet'in zihninde yankılanıp duran kimi cümleler, zaman zaman net, zaman zaman ürkütücü ve biçim değiştirmiş şekilde tekrar ve tekrar duyulmakta, Hamlet onları her duymayı reddettiğinde şekli daha bozuk bir hal almaktadır. Aynı şey ışık için de geçerlidir. Işık her seferinde Hamlet'in zihninde, onu harekete geçmesi için dürter ve Hamlet bunu her reddettiğinde ışık saatin dört durağının olduğu merkezlerde kaotik bir şekilde yanarak merkezinden uzaklaşmasına, savrulmasına sebep olur.

Hamlet'in simgesel düzlemi konusunda değinilmesi gereken hususlardan biri de Hamlet ve onun dil ile kurduğu ilişkidir. William Shakespeare'in eserlerinde kullanılan dilin yüce dil olduğu aşikârdır. Hem anadilinde hem de çevrildiği dillerde benzersiz bir anlatımdan, dil oyunlarından, şiirsellikten bahsetmek mümkündür. Bütün oyunlarında, karakterlerin dil kullanımı hem karaktere özgü hem de Shakespeare'e

özgü özellikler barındırır. Hamlet karakteri ise dili kullanmak konusunda belki de en ünlüsüdür.

Hamlet'in dili ustaca kullandığını söylemek mümkündür. Hamlet, varoluşu ile ilgili girdiği tüm çatışmaları muazzam bir anlatıyla ifade eder. Kelimelerin dünyasında rahatça, deyim yerindeyse dans eder. Hamlet'in oyun boyunca kolaylıkla yaptığı belki de tek şey, kendisiyle her baş başa kaldığında, girdiği içsel çatışmayı ifade ediş şeklidir. İçinde bulunduğu içsel çatışmayı her seferinde böylesine ustaca ifade etmesi, yapmayı en iyi becerdiği eylemi yapması; onun hedefin çevresinde dolaşıp durduğu ve varlığı, anlamı sorguladığı tüm anlarda kendi kendinin sağlamasını yapması olarak yorumlanabilir.

Dil ile kurduğu ilişki onun kendi varoluşunu, öznesini yerleştirdiği yerdir. Hamlet bir taraftan kendini ustaca dil kullanımıyla var ederken, öte yandan tam da bu alanla, diğerlerinin ona yönelttiği birçok adlandırma, yasa, talep, yargı cümleleriyle sıkışır. Hatta o kadar ki, bu tez-eserin çerçevesinin dışında kalsa da söylemek yerinde olacaktır, bu sıkışıklık içinde kendine kaçış alanlarını dil üzerinden oluşturur. Hedefine yönelik bir plan dahilinde hareket ediyormuş gibi görünürken Hamlet, deli taklidi yapmaya başlar ve önce dili kullanımını değiştirir. "Gerçek Hamlet" olduğu yerlerde dizelerle, ölçülerle konuşurken; deli taklidi yaptığı yerlerde, yani buna saklandığı yerlerde de denebilir, Shakespeare'in tüm soytarıları gibi düzyazıya başvurur.

Shakespeare'in soytarıları -Kral Lear'da Soytarı, Macbeth'te Porter, Size Nasıl Geliyorsa'da Touchstone, Hamlet'te Mezarlıklar vb.- söyledikleri sözler ne kadar bilgece olsa da soyluların, yani üst sınıftan kimselerin konuştuğu gibi dizelerle değil, düzyazı ile konuşurlar. Soytarılardan söyledikleri sözler, insanlığın etik anlayışıyla birebir örtüşen şeyler olmasına karşılık, üstün aklı ve erdemliliği temsil eden soylu karakterler gibi şiirsel dil alanında bulunmazlar. "Eleştirmenler Shakespeare'in özellikle aklını yitirmiş karakterleri için çoğu zaman düzyazı kullandığını ifade ederler. Milton Crane'e göre Shakespeare için düzyazı "melankolinin, alaycı ve iğneleyici bir zekânın ve her şeyden öte deliliğin dilidir." (Aktaran, Baş, 2018, s. 97) Shakespeare'in "deliler"i Lacan'ın simgesel düzleminin çatlakları gibidir, sanki onlar yasaların dışındadır ve Hamlet bu çatlaklarda kimi kaçış noktaları bulmaktadır, denebilir. Kral Lear'da Soytarı'nın Kral Lear'a yaptığı akıl hocalığını, belki de Hamlet

kendi deliliğinde bulmaktadır. Onur'un (1981) bahsettiği Kral Lear ve Soyтары arasındaki ilişkiye, Hamlet ve deliliği üzerinden de bakılabilir: "Bu duygusal adamın bilinçlenmesi, öğrenebilmesi için, Soyтары'nın desteği ve deliliğin koruması altına girmesi, bu karabasana dayanması, ondan kurtulması gerekecektir. (...) Oyunda, Soyтары'nın, deliliğin, deli-akıllılık ve akıllı-deliliğin işlevi bu olsa gerek." (s.109)

Öyle ki, Hamlet'in, Mezarıcı'yla girdiği diyalogta kimin konuştuğunu ayırt etmek zor olacaktır. Aralarında bir fark vardır, biri ölmemiş olsa dahi yerin altındadır, öbürü üzerinde; biri simgesel düzlemin dışından konuşmaktadır, öbürü içinden, ama kaçış noktaları bularak.

Bu tez/eser çalışması kapsamında, Hamlet'in dil ile kurduğu ilişki şu iki şekilde şekillenmiştir: Birincisi, Hamlet, eserin başında ve sonunda kendini ve içinde bulunduğu durumu ifade ederken, bunu tıpkı oyunda tek başına kaldığı anlarda yaptığı gibi ustalıkla yapar. İkincisi, dışarıdan, diğer karakterlerden kendisine yöneltilen ve giderek karmaşıklaşan çeşitli cümleler onu sıkıştırır. Sahne üzerindeki yuvarlak alanın diğer karakterlere denk gelen duraklarında ona sınırlar koyar. Onun hareketini kısıtlar, yönünü değiştirir ya da bozar. Taç ile kurduğu hayallerin arasına da sınırlar, yasaklar koyar. Bunun sonucunda Hamlet, zihninde yankılanan cümlelerin arasında savrulurken dönüştüğü tuhaf hal içinden kendi öznesini arar. Bu esnada eş zamanlı olarak, belki de zihninin dışında, diğerlerine deli taklidi yapmaktadır. Fakat zihninin içinde delilik ve akıllılık hali birbirine karışmıştır.

3.2.3. Arzu Nesnesi, Fallus ve Taç

Bu tez-eser çalışmasına göre, Hamlet karakterinin arzu nesnesi *taç*, fallus ise *taca* sahip olduğunda elde edileceğine inandığı, vaktiyle Baba Hamlet'te, şimdiyse Claudius'ta bulunan *güç*tür. Denebilir ki, Hamlet'e göre bu güç, vaktiyle ilksel hazzı deneyimlediği annesinin arzusuna denk gelen şeydir. Lacan (1977) Hamlet'te arzu ve arzunun yorumu isimli seminerinde "The dependence of his desire on the Other subject forms the permanent dimension of Hamlet's drama." [Hamlet'in arzusunun Öteki öznesine bağımlılığı Hamlet'in dramasının kalıcı boyutunu oluşturur.]" der. (s.13) Burada Lacan'ın "Öteki" diye bahsettiği kişi Hamlet'in annesi Gertrude karakteridir. Bu demektir ki, Hamlet'in annenin arzusuna bağımlı oluşu, onun hikayesini ve kimliğini şekillendiren şeydir. Bu cümleden hareketle, bu çalışma, annenin arzusuna

sahip olmanın yolunun, baba ve amcanın sahip olduğu güce sahip olmaktan geçtiğini yorumlar. Bu gücün en belirgin yolu ise tahta oturmak ve tacı takmaktır.

Lacan, makalesinde Hamlet'in arzu nesnesi olarak Ophelia'yı işaret etmektedir. Buna göre, Hamlet'in Hayalet'le karşılaşmadan ve babasına yapılan ihaneti öğrenmeden önceki senaryoda, Ophelia Hamlet'in arzu nesnesidir; Hamlet'in aradığı tamlık hissini sağlayacak olduğuna inanılan kişi.

“[The phallus] On a good day, it is what would enable Hamlet to take the bait that is Ophelia. But the play begins on a bad day, when something of the order of the real has been disturbed.” [(Fallus) İyi bir günde, Hamlet'in Ophelia oltasına gelmesini sağlayacak şey odur. Fakat oyun kötü gün ile başlar. Bir şey gerçeğin düzenini bozduğunda.] (London Society of the New Lacanian School, Penny Georgiou, 2024)

Fakat Hayalet ile karşılaşmasıyla Hamlet'in yörüngesi de bütünüyle değişir. Hatta biraz daha ileri giderek denebilir ki, Baba Hamlet'in ölmediği durumda, bir prens olarak Hamlet, tıpkı kendi simgesel düzleminde öğrendiği gibi, Ophelia ile bu tamlığa ulaşabileceğini düşünmeye devam edecektir ve Baba Hamlet doğal yollarla öldüğünde taç Hamlet'e geçecektir. Güce sahip olan bir kimliğin elde edebileceği her şeye sahip olan Hamlet tamlık hissine yine de ulaşamayacak olsa dahi hikâyenin yörüngesi bu şekilde ilerleyebilir. Fakat hikâyede beklenmedik olan, Hamlet'in öğrendiği yasalara uymayan ve arzusunu arzuladığı annesini kaptırdığı değişiklik, Ophelia'nın arzu nesnesi olma halini de değiştirir. “In the case of Hamlet, Ophelia is after this episode completely null and dissolved as a love object.” (Lacan, 1977, s. 22) [Hamlet'in durumunda Ophelia bu epizottan sonra tamamen geçersizdir ve bir arzu nesnesi olarak dağılmıştır.]

Lacan Hayalet ile karşılaşmasından sonra Hamlet'in ilk karşılaştığı kişinin Ophelia olduğunu söyler. Bu karşılaşma önemlidir, çünkü bu noktadan sonra Hamlet yaşadığı hayal kırıklığını, kendi eksikliğini tamamlayacağına inandığı Ophelia'ya yöneltecektir.

“Hamlet no longer treats Ophelia like a woman at all. She becomes in his eyes the childbearer to every sin, a future breeder of sinners, destined the succumb to every calumny. (...) In short, what is taking place here is destruction and loss of the object.” (Lacan, 1977, s.22,23) [Hamlet artık Ophelia’ya hiç de bir kadın gibi muamele etmez. Onun gözünde, her günahın doğurganı, her iftiraya yenik düşmeye mahkûm, gelecekteki günahkârların yetiştiricisi olur. (...) Kısaca burada yaşanan şey, nesnenin yok edilmesi ve kaybedilmesidir.]

Öyleyse, bu tez-eser, Hamlet’in kendi imgesinin yıkılışından sonrasını ele alır ve hareket noktasını, kendi fallusuna erişmesinin yolunun değişmesi, Ophelia nesnesinden taç nesnesine yönelmesi üzerinden kurar. Bu değişim anından sonra, eserde, Hamlet’in, zihninin içinde herkesten gizlediği taca sahip olma arzusu dönüp durur. Çünkü annesinin arzusunu karşıladığını düşündüğü Claudius’un sahip olduğu şey taçtır; aslında Hamlet’in hakkı olan taç. Bunu destekleyecek kimi replikler de mevcuttur, biri daha önce de bahsi geçmiş olan, Claudius hakkında en yakın dostu Horatio’ya söylediği şu repliklerdir:

HAMLET

Ne dersin, bir şeyler yapmak düşmüyor mu bana?

Babamı öldüren, anamı kirleten adamı,

Benim umutlarımla tahtın arasına gireni.

Canıma böylesine kıymak isteyen

Hakkım değil mi temizlemek şu kollarımla?

(Shakespeare, 2008, s.153,154)

Bir başka örneğe ise Hamlet oyununun III perde, II. sahnesinde rastlanır. Claudius’un tepkilerini ölçmek için hazırladığı oyun sonrasında Rosencrantz ile diyalogunda şu replikler geçmektedir:

ROSENCRANTZ

Peki, nedir, efendimiz, nedir böyle çileden çıkmanızın sebebi?

İyileşmeniz yolunu kapıyorsunuz bir dosta söylememekle

derdinizi, ne istediğinizi.

HAMLET

Yükselmek istiyorum, dostum.

ROSENCRANTZ

Nasıl olur, Danimarka tahtını size bırakacağını söylemedi mi
kral?

HAMLET

Evet, değil mi ya! “Yonca biter de yersin!” Bu atasözü küflendi
biraz.”

(Shakespeare, 2008, s. 9)

Hamlet oyun boyunca defalarca amcayı öldürmek için içinde amansız bir kuvvet duyduğundan bahseder, fakat sürekli olarak planının aksamaması için kendini tutmaya çalışır. Her defasında da hedefinin çevresinden dolaşır. Hedefi Claudius’u öldürmek, babasının intikamını almak ve tacı onun elinden almaktır. Bu şekilde fallusun sahibi kendisi olacak ve tamamlanacaktır. Fallus ve arzu nesnesinin kesiştiği noktaya bakıldığında Hamlet, arzu nesnesi olarak belirlenen taca ulaşmak yoluyla annenin arzusunu tekrar kazanacağına dair çabalamaktadır. Hamlet’in tüm bunlara rağmen hedefinin kıyısına kadar gelip bir türlü gerçekleştirmemesi tez-eser için önem taşımaktadır. Hamlet’in hedefinin çevresinden dolaşması, taç ile kurduğu ilişkiye yansır.

Eserdeki karşılığında ise, yuvarlak kum zeminde, zihin çölünün tam ortasında taç ve ona yönelmiş olan Hamlet bulunmaktadır. Hamlet, zihninin içinde Claudius’u öldürme hayalleri kurmaktadır. Bu arada taca doğru yönelmektedir. Tacı zihninin içinde eline aldığı ve başına taktığında, bu onun için bir mutluluk, haz anı olarak yorumlanmıştır: arzu nesnesine kavuşulduğunda yaşanılacağına inanılan o tamamlanma anı. Fakat çok geçmeden, önce ışık, sonra sesler aracılığıyla kendisine yöneltilen yasa, talep ve yargılar zihnine üşüşmeye başlar. Tacı eline almayı hayal etmeye deyim yerindeyse cüret etmesiyle birlikte Hamlet oradan oraya, Öteki’lerin zamanlarında savrulur. Bu durum onu, kendi merkezine gelebilme imkânı bulduğunda daha da sıkıştırır. Merkezinde eyleme geçmemesiyle ilgili kendini aşağılar ve taca sahip olmakla ilgili daha karanlık ve giderek onu rahatsız edecek bir arzu duyar. Bu hayal artık ona zarar vermektedir. Hamlet oyununun akışında ise Hamlet’in

kontrolünde olmayan sebeplerden ve onun planlamadığı biçimde çevresindeki herkes teker teker ölmüştür ve içinde bulunduğu simgesel düzlem yok olmuştur. Hamlet'e kalsa belki de bu kovalamaca oyununa devam edecektir. Çünkü her ne kadar zaman zaman eyleme geçmediği için hırslansa da zorunda kalana kadar kendi benliğine uygun olmayan bu oç alma hedefini gerçekleştirmemiştir. Hamlet kılıcı sapladığıdaysa, artık uğruna eyleme geçeceği bir şey kalmamıştır. Lacan'a göre ancak annesi Gertrude içkiden zehirlenerek ölünce ve bunun sebebinin Claudius olduğunu öğrenince ucunun zehirli olduğunu öğrendiği kılıcını Claudius'a saplar. Kendisi de yaralanmış olan Hamlet, bu eylemi, öldürmeye teşebbüsün sorumluluğunu yaşamayacağı bir durumda, bir cevap olarak gerçekleştirir ve bir süre sonra ölür.

Between the phallic object, desire and death, Hamlet can only kill Claudius when the act of revenge becomes a kind of retaliation for his own death. (Calderón, 2015, s. 30) [Fallik nesne, arzu ve ölüm arasında kalan Hamlet, Claudius'u ancak intikam eyleminin kendi ölümüne karşı bir tür misillemeye dönüştüğü zaman öldürebilir.]

Oyunun akışında bunlar gerçekleşirken, eserde Hamlet zihninin dağınık çölünde başında kendini neredeyse bir yaratığa dönüştürmüş olan taçtan kurtulmaya çalışmaktadır. Taçtan kurtulan Hamlet, ünlü "Var olmak mı, yok olmak mı?" tiradını zihninde konuşur. Varlığı sorguladığı bu ünlü repliklerin ardından nihayetinde taca sahip olma arzusundan vazgeçer, tacı babasını yerleştirdiği, ait olduğu noktaya gömer ve simgesel düzlemi olan bu dağınık çölü terk eder. Oyunun akışında bu, öldüğü ana denk gelmektedir.

Denebilir ki, Hamlet, kendi öznesine ait olmayan yasalardan, arzusundan vazgeçer. Kendi öznesini tamamlamaya çalışırken aldığı yolun sonuna geldiğinde kendini bulup bulmadığını iddia etmek mümkün olmayabilir. Fakat daha önce de bahsi geçtiği üzere, bireyin kendi özneliğini bulmasının yolu bu arayıştır. Bu arayış sonuçlandığında, yani simgesel düzlemde söz edilemediğinde ölüm gerçekleşir.

4. ESER ANALİZİ

4.1. Eser Yaratım Süreci

Eseri oluşturma sürecine Hamlet karakterinin başına gelenlerin bir analizini yaparak başladım. Bütün bu olay örgüsü içinde Hamlet'in hangi durumda neler hissettiğini, hangi his içindeyken nasıl tepki verdiğini ve nasıl davrandığını inceledim. İlk malzemem Hamlet'in hisleriyle davranışları arasında bir zıtlık olması oldu. Hamlet'in kendi başına kaldığında ya da çok güvendiği Horatio ile başbaşa kaldığındaki davranışlarıyla; Gertrude, Claudius, Ophelia, Polonius, Laertes, Rosencratz, Guildenstern gibi karakterlerin yanındaki davranışları ve söylemleri arasında bir karşıtlık olduğunu gördüm.

Babanın hayaletiyle karşılaşması, Hamlet için olayın seyrini bütünüyle değiştiren önemli bir gelişme olduğu için bunu eser yaratım sürecinde hep göz önünde bulundurmaya gayret ettim. Hamlet'in Gertrude ve Claudius karakterlerinin babasına karşı ihanet ettiklerine dair inancı, onun davranışlarını etkiliyor ve içindeki hislerle dışındaki davranışlar arasındaki farkı açığa çıkarıyordu. Bizzat Horatio'ya bundan sonra deli gibi davranmaya karar verdiğini söylemesi üzerine, Hamlet, aslında bir çeşit eyleme haline geçiyordu.

HAMLET

(...)

-Çünkü olur ya, bundan sonra,
Kendimi deli gibi göstermek isteyebilirim-
Beni bir başka türlü görünce, sakın,
Kavuşturup kollarınızı, şöyle,
Başınızı sallamaya kalkmayın iki yana.
(Shakespeare, 2008, s. 36)

Aynı zamanda Hamlet'in Hayalet'le karşılaştıktan sonra Ophelia ile kurduğu ilişki de tamamen değişiyordu. Hamlet'in deli taklidi yapma kararından sonra onun kararını uygulamaya başladığındaki halini Ophelia'nın ağzından dinliyoruz. Aynı zamanda deli taklidi yapma kararının en dramatik halini Hamlet - Ophelia sahnesinde görüyoruz.

OPHELIA

Efendimiz, kıymetli şeyler vermişsiniz bana,

Kaç gündür geri vermek istiyordum size:

Buyurun, alın şimdi,

HAMLET

Hayır, ben vermedim; hiçbir şey vermedim size.

OPHELIA

Verdiniz efendimiz, unutmuş olmalısınız:

(...)

HAMLET

Git, bir manastıra gir! Ne diye günah çocukları besleyeceksin?

(...)

OPHELIA

Yazıklar olsun, o soylu zeka nasıl çökmüş!

(Shakespeare, 2008, s.73-75)

Bu analizlerden sonra Hayalet, Gertrude, Claudius ve Ophelia karakterleri eser için önemli bir hale geldi. Hamlet'in onlarla kurduğu ilişki ve Hamlet ile aralarındaki etki-tepki ilişkisi eser yaratım sürecinin başından sonuna kadar önemini korudu. Karakterler, provaların başından itibaren hayali olarak sahneye yerleşti.

Stüdyo çalışmalarına başladığımda ise metinden yola çıkıp, harekete, bedensel olana ulaşmak amacını taşıdım. Bunun için iki ana hareket noktası belirledim. Bunlardan ilki, Lacan'ın öznenin kendi öznelliğini bulmak üzerine söyledikleri; ikincisi ise Hamlet karakterinin his ve davranışları arasındaki karşıtlığı ile eylemek-eylememek kararları oldu.

4.1.1. Lacan Üzerinden Bedene Yolculuk

Lacan, üçüncü bölümde bahsedildiği üzere, öznenin hayat boyu annesi ile kurduğu ikili ilişkideki ilksel hazzı ulaşmaya çalıştığını, fakat bunun hiçbir zaman gerçekleşmediğini, öznenin, aradığı hazzın sürekli çevresinden dolaştığını söyler. Özne, yaşam boyu bu hazzı tekrar tekrar arar, hazzı ulaşmayı sürekli erteler ve kendi öznelliğini oluşturmasının tek yolu da budur. Hareket araştırmalarına, Lacan'ın bu söylemleri üzerinden; döngüsellik, tekrar, erteleme gibi kavramları deneyerek başladım. Tez/eser önerisini sunarken arzu nesnesi kavramıyla çalışacağımdan emin olduğum için ilk provalarımdan itibaren taç simgesini kullanmaya başladım. Hareket araştırmalarımı da taç ile ilişkilenmem üzerinden kurdum.

Önce döngüsellik dene dim. Tacı ortaya koydum ve etrafında dönmeye başladım. Çizdiğim daireler kimi zaman küçülüyor, kimi zaman büyüyordu. Bu araştırma esnasında bir kuralım daha vardı, ona asla ulaşamamak. Taca ulaşamamak ve sürekli çevresinde dolaşmanın bedenimde yarattığı zorlanmayı gözlemledim.

Kendimi tacın etrafında dönerken ona ulaşmak için çeşitli taktikler uygulamaya çalışırken buldum. Onun etrafında dönerken ritmim kimi zaman hızlanıyor, kimi zaman yavaşlıyordu. Bazen direkt koşuyor ve tacın önünde çakılır gibi kalıyordum, bazense yavaşça yaklaşıyor, deyim yerindeyse onu tavlama ya çalışıyordum.

Dönüp durmalar esnasında yorulup başka taktik denemeye başladıkça, aslında ertelemeyi araştırmaya başlamıştım. Bazen nefes nefese kaldığım için, bazense yeni bir taktik düşünmek için duruyor, zamanımı (ya da tacın zamanını) bekliyordum. Beklemek araştırmaların önemli bir parçası haline geldikçe bekleme esnasındaki hisler de su yüzüne çıkmaya başladı.

Tekrar araştırmasında ise, taca ulaşmayı zaten tekrar ve tekrar deniyor olmanın yanında, dene didiğim kimi hareketleri olduğu gibi aynı biçimde tekrar etmeyi araştırdım:

- Tacın karşısında durup aniden uzanmak, erişememek, sıfırlanıp uzanacak gücü toplamak ve hareketi tekrarlamak.

Bu tekrar hareket esnasında kollarımdaki uzanma eforu ve uyguladığım güç giderek azalmaya başladı. Kollarımdaki ağrı ve sarf ettiğim eforun bir sonuç vermemesi bende öfke, hayal kırıklığı gibi hislere yol açtı.

- Taca koşmak, önünde durmak, geri dönmek, başlangıç noktasına gitmek ve hareketi tekrarlamak.

Bu tekrar hareket esnasında tekrarların sayısı arttıkça, yaptığım eylemin anlamını giderek kaybettiğimi, amacıma yabancılaştığımı, hareketin içinin giderek boşaldığını fark ettim. Taca ulaşmaya çalışmak bir görev haline geldi.

- Tacı merkeze koyup çevresinde koşmak, yorulunca durmak ve hareketi tekrarlamak.

Bu tekrar hareket esnasında başta çevresinde koşma hali uzun, durup dinlenme hali kısayken, zamanla bedenim yoruldukça koşma hali kısalmaya, durup dinlenme hali uzamaya başladı.

Lacan'dan yola çıkarak, denediğim kavramlardan biri de sınır kavramı oldu. Erteleme, tekrar, döngüsellik gibi araştırmaları arzu nesnesi kavramı üzerinden araştırıyordum. Sınır kavramı ise Lacan'da bir başka kavrama, simgesel düzlem kavramına denk geliyordu. Eserde Hamlet'i, kendi zihninin içinde ele almak istiyordum. Hamlet'in zihnini, yani esere göre Hamlet'in simgesel düzlemini nasıl kuracağıma dair araştırmalara başladım. Öncelikle hayali bir sınır düşündüm ve yukarıda bahsettiğim çalışmalarla eş zamanlı olarak, hareketlerimi hayali bir sınır etrafında yapmakla ilgili çalışmaya başladım. Arzu nesnesiyle çalışırken araştırdığım keskinliği hayali sınırlarda da denedim. Öncelikle hızla yürürken veya koşarken gerçek bir duvarla karşılaştığımda bedenimde neler olup bittiğine baktım: Ani bir çarpma hareketiyle süregelen hareket duruyor ve bedenim kendini korumak için küçülmeye gidiyordu. Ellerim ve kollarım yüzümü ya da bedenimi korumak için daha ben çarpmadan harekete geçiyordu. Bunu, hayali sınırlarla karşılaştığım anlara taşıdım. Süregelen bir hızı, özellikle koşma esnasında bir anda durdurmak kolay olmuyordu. Ben durmaya çalışsam da hareketin ivmesi devam ediyordu. Karşımda gerçek bir duvar varmış gibi durmaya ya da çarpma yoluyla hareketin kesilmesine çalışırken bilincimin aktif hale geldiğini, beni durmama birkaç adım kala geri çektiğini gördüm. Bu sebeple çalışma bittiğinde çizdiğim hayali sınırların, ben planlamadığım halde giderek daraldığını, çarpma hareketinin verdiği hisle hareketimin giderek daha temkinli bir hale geldiğini

fark ettim. Gerçek bir duvar olduğundaki efordan fazlasını sarf ettiğim için de daha fazla yorulmuş ve öfkelenmişim. Bu, Hamlet'in zihninin sınırlarını imajine etmemde önemli bir çalışmaydı. Hamlet kendi zihninde giderek daha çok sıkışmalıydı. Bu sıkışmanın onun hem bedeninde hem hissinde bir yansımaya sebep olması gerektiğine, bunun karakteri bir patlamaya yahut bir sönüşe götürmesine karar verdim.

Bir başka sınır çalışmasını bir tebeşir yardımıyla yaptım. Döngüsellik, tekrar, erteleme araştırmalarıma devam ederken bunlara "Bulduğum yeri nasıl kendi alanım haline getirebilirim?" sorusunu ekledim. Doğaçlama çalışmalarımın her birini göz önünde bulundurarak, kenarlardan, ortadaki taca doğru küçülen bir spiral çizmeyi ve sonunda ona ulaşmayı araştırdım. Bu beni oldukça sınırlıyor, yer seviyesinde kalmak ve spirali çizmeye odaklanmak beni durumdan uzaklaştırıyordu. Duruma geri dönmek için çizilmiş spiralin üzerinde koşarak taca ulaşmaya çalıştım. Labirente koyulmuş bir deney faresi gibi görünüyordum. Spiralin çizgilerinin arasında yürümeye, koşmaya, taca ulaşmaya çalıştığımda adımlarım küçülmeye başladı. Hedefe giden yeni bir dildi bu. Küçük, seri adımlarla hedefe ulaşmaya çalışmak, beni yeni bir duruma sokmuştu. Sanki tacı gizlice almaya gidiyor gibiydim. Ne kadar dikkat etsem de hareket ettikçe yerdeki çizgiler siliniyordu. Çizgilerin silinmesi sınırlarımın ihlal edilebileceğine dair bir endişe yarattı. Sınırlarımı ve taca giden yolu korumak istiyordum. Bu araştırma karaktere yaklaşmamda önemli bir bulgu elde etmemi sağladı. Hamlet olarak zihnimin sınırlarına çarpmasının onu sıkıştırdığını bulgulamıştım. Bunun yanında, o sınırları başkalarına karşı korumaya çalıştığımı fark ettim. Böylece kendi alanı saldırı altındayken Hamlet'in ne kadar hırçınlaşabileceğine dair yeni bir alan açılmış oldu.



Fotoğraf 4.1- Merkezde dil sınırı denemeleri

Lacan'ın simgesel düzlemin dil ile kurulması üzerine söylemleri, sınır çalışmalarımın bir başka aşaması oldu. Hamlet'in dil ile kurduğu ilişki ve kendini ifade etme biçimi oldukça beceri gerektirdiğinden Lacan'dan hareketle, Hamlet'in simgesel düzlemini dil üzerinden kurmaya odaklandım. Bu sınır araştırması esnasında, Hamlet'in bilinç akışı şeklinde aklıma gelen repliklerini tebeşirle yere yazmaya, repliklerle sınırlandırılmış büyük bir çemberi oluşturmaya koyuldum. Çemberin kenarlarından sonra içini de repliklerle doldurmaya başladım. Ben birini yazarken diğerleri siliniyordu. Yukarıdaki araştırmanın bir benzerini burada da deneyimledim. Yazıların giderek siliniyor olmasının yazıyı yazma biçimime, hızıma, yazıyı yazmaktaki özenime etki ettiğini fark ettim. Alanı tamamladığımda doğaçlama çalışmalarına devam ettim. Nihayetinde bazı harflerin, anlamlı ya da anlamsız kelimelerin, yer yer tamamlanan cümlelerin ortasındaydım. Bulduğum yer bir harf havuzuna benziyordu. Harf havuzu imajı zamanla beni kum havuzuna, oradan da zihin çölü adını verdiğim alana götürdü. Dilin sınırları fikri ise eserde, Hamlet'in zihninde canlanan Hayalet, Gertrude, Claudius ve Ophelia karakterlerinin seslerinin, cümlelerinin yankılanması olarak yerini aldı.



Fotoğraf 4.2 Tebeşirle sınır araştırmaları

Lacan'ın Hamlet üzerine verdiği seminerde Öteki'nin zamanında olması ile ilgili söyledikleri harekete giden doğaçlama çalışmalarımın bir diğeri oldu. Kendi zamanında ve Öteki'nin zamanında hareket etmenin neye karşılık geleceğini araştırmaya başladım. Zaman kavramı saati, saat ise çemberin içindeki bir merkez ile çevresindeki durakları çağrıştırdı. Alan ve sınır çalışmalarımı bunun üzerinden ilerletmeye başladım. Dört karakterin her birini saatin 12-3-6-9 duraklarına yerleştirdim. Kendi merkezimle her bir durak arasında mekik dokumayı, duraklar

arasında dönüp durmayı, kendi merkezine ulaşmayı denedikçe kopmayı denedim. Kollarımla ve bacaklarımla akrep-yelkovan olmayı araştırdım. Akrep-yelkovan olma araştırmasını eserin kendisine birkaç cümlecik olarak yerleştirdim. Aynı zamanda saat kadranı yapısı, eserin geçtiği düzlem haline geldi.

Bu tip araştırmaların sonucunda hareketlerimdeki mekanik hal, giderek bir duruma, hisse dönüşmeye başladı. Hareket araştırmaları, zihnimde Hamlet'in duygu ve düşünce durumuyla örtüşmeye başladı. Hamlet üzerinden yaptığım hareket araştırmalarıyla iç içe geçerek ilerledi.

4.1.2. Hamlet Üzerinden Bedene Yolculuk

Lacan kavramları üzerinden bedensel araştırmalar yaparken, araştırma kendiliğinden Hamlet karakterine evrilmeye başlamıştı bile. Hamlet eserinin metninden bedenselleştirme çalışmalarına, karakterininse başından geçen olay örgüsü esnasındaki kimi kırılma noktaları belirleyerek başladım. Bunun için Hamlet'in monologlarından bazılarını seçtim. “Ah bu katı, kaskatı beden bir dağılsa,” (Shakespeare, 2008, s.13) “Melekler, peygamberler koruyun bizi!” (s.26), “Oh, yalnızım nihayet!” (s.65) “Var olmak mı yok olmak mı” (s.71) başta olmak üzere çalışmaya başladım.

Öncelikle monologlarla tanışmak üzere, onlara tiyatro disiplini içinden yaklaştım. Her biri üzerinde teatral bir çalışma yaparak Hamlet'in içinde bulunduğu durumu anlamaya, monologları performe etmeye odaklandım. Teatral çalışmayla başladığım monolog çalışmalarında sözden yavaş yavaş uzaklaşmaya ve elde ettiğim bulguları işlemeye, doğaçlama çalışmalar yapmaya başladım. Bulgular ve eser yaratım sürecinde ya da eserin kendisinde kullandığım sonuçlar şunlar oldu

- Hareket etme isteğine rağmen, durma ve susma kararı:

Bu malzemeyle ilgili doğaçlamalarda, prova sürecinde sıkça başvurduğum ve karaktere yakın durmamı sağlayan bir jest doğdu: Tam konuşmak üzere nefes almışken eliyle ağzına keskin birkaç tokat atmak ve yutkunmak.

- Bir şeyden kaçma, sakınma:

Bu malzemedan ortaya iki çeşit kaçış çıktı. Birincisi küçük, seri adımlarla, beden giderek küçülüp kamburlaştığı, kurnazlığı çağrıştıran ve karakteri haz

hissine götüren bir kaçış; ikincisi, korku duygusundan hareketle, yönü sürekli değişen, daha büyük fakat keskin hareketlerden doğan kaçış.

- Sürekli değişen durumların peşinden sürüklenme, savrulma:



Fotoğraf 4.3 – İtilme

Bu malzeme, eserde sıkça başvurulan, bir güç tarafından itilme, çekilme araştırmalarının başlangıç aşamasını oluşturdu. Sırttan alınan darbeye öne fırlama, göğüsten çekilme, karından darbe alarak geriye fırlama, kuyruk sokumundan geriye doğru çekilme, koldan ani bir çekiş, kafadan tutularak sürüklenme gibi araştırmalar eserin üçüncü sahnesindeki kompozisyonun ana hatlarını oluşturdu.

Bunların yanında itilme ve çekilmelerin karakteri değiştirerek, yumuşak ve akışkan bir yolculuk kurmayı da araştırdım. Bu ise eserin ikinci sahnesinde taçla kurduğum ilişki açasından önemli bir başlangıç noktası oldu.

Özetle, bir balonun rüzgârda savrulması imajınasyonunu çağrıştıran bu araştırma, rüzgarın niteliğine göre değişim göstererek eserin bölümlenmesine olanak sağladı.

- İç ritim ile dış ritim arasındaki uyumsuzluk ve bunun doğurduğu yorgun beden:



Fotoğraf 4.4 - Hamlet'in yorgun bedeni araştırmaları

Uyumsuzluk malzemesi, tıpkı susma jesti gibi keskin, süregelen eylem içerisinde aniden gelişen bedensel seğirmeleri doğurdu. Seğirme, irkilme, tik gibi belirli bir periyodu olmayan, her an yaşanabilir olan bir malzemeyi ortaya çıkardı. Yorgun beden malzemesi ise, edindiğim malzemeleri araştırırken, kendi bedenime olup biten şeylerin etkisiyle oluşan yorgunluğu kullanmamla gelişti. Kendi bedenimi, o an ihtiyacı olduğu gibi, kendiliğinden yere bıraktığımda az önce zorlanan kasların her birinin sanki bir anlığına çalışmayı bıraktığı, yumuşak düşüşler elde ettim. Bir çeşit bez bebek çalışmasına benzer, fakat durumun kendisinden ve bedenin talebinden doğan bir çalışma olarak önemli bir malzeme haline geldi.

- Birbirine zıt iki nokta arasında gidip gelmek:

Bu malzemeyle ilgili araştırma eserin bütününde etkili oldu ve alanın hayali merkezlerini belirlemeye katkıda bulundu. Kararsız bedenin gidip gelişleri, itilme ve çekilme çalışmalarıyla da birleşerek eserin ana öğelerinden biri oldu.

4.1.3. Taçla Kurulan İlişkinin Araştırılması ve Dramaturjik Yapının Kurulması

Lacan'ın kavramları ve Hamlet karakteri üzerinden ortaya çıkan malzemelerle birlikte Hamlet'in zihninde olup bitenlere dair bir olay örgüsü şekillenmeye, eserin dramaturjik yapısı oluşmaya başladı. Hamlet'in arzu nesnesini ilk provalardan itibaren taç olarak belirlemiştim. Tacın karşılığını ise Baba'nın ve Amca'nın sahip olduğu, fakat Hamlet'in kendisinin sahip olmadığı bir şey olarak, eriştiğinde tatmin olacağına inandığı bir güç simgesi olarak düşünmüştüm. Tacı Hamlet'in partneri olarak algılamaya başladım ve araştırmalarımı Hamlet'in taçla kurduğu ilişki üzerinden şekillendirdim.

Taç, kendisi sabit dursa da yaşayan, arzu edilen, elde edilemeyen bir simge olarak Hamlet'in zihninin merkezinde duruyordu. Hamlet'in taçla ilişkisini kabaca belirleyip doğaçlama çalışmalarına başladım. Bu ilişkide öncelikle Hamlet kendi zihninin içindedir. Hamlet eserinin olay akışı ilerlerken Hamlet'in zihninde de bu ilişki dönüşür.

Zihninde Hamlet taç kendisinin değilken, zihninin bir köşesinde tacı kendisinin giydiğini hayal eder. Bu hayali gerçekleştirmek üzere harekete geçer. Bu hareketiyle birlikte, Lacan ve Hamlet üzerinden yola çıkarak yaptığım araştırmalarla ilişkinin neye dönüşebileceği üzerinden doğaçlama imajinasyon çalışmalarına başladım.

Yaptığım çalışmalar kronolojik olarak aşağıdaki gibi ilerlemedi, yol üzerinde daha karmaşık bir süreç işledi. Hareket araştırmaları esnasında daha yaratıcı olabildiğim yerlerden başlayarak ilerledim ve eserin dramaturjik yapısını yolda kurdum.

Hamlet'in taca ulaşma hayalini harekete dökmeyi araştırarak başladım. Taçla karşılaşmayla birlikte, Hamlet'in duyduğu isteği temsilen, bedenimde ateş yandığını imajine ettim. Ateşin akışkan bir şekilde bütün bedenime yayıldığını ve beni harekete götürdüğünü düşündüm. Ateşin getirdiği ilk itkiyle birlikte tacı elime alabildim. Bu doğaçlama, başlangıçta bulduğum seğirme, irkilme hareketlerini büyütmemi sağladı. Ateşin hareketi eserin başından itibaren nefesime etki etti ve beni taca ilerletti.

Hamlet'in tacı eline aldıktan sonra kurduğu ilk ilişki, ona kavuşmanın da etkisiyle, eserin birinci sahnesine denk gelen karşılıklı aşk ilişkisi oldu. Bunun için tacın yaşayan bir partnermiş gibi onu sürekli kolundan tutup sürüklediğini, onunla çeşitli oyunlar oynadığını imajine ettiğim çalışmalar yaptım. Daha önce çalıştığım savrulma çalışmalarının akışkan karakteri burada etkili oldu. Buna göre Hamlet, tacı başına geçirdiğinde kafa merkezinden, eline aldığı kollarından tutup çekilerek, hafif rüzgarda salınan bir balon gibi oradan oraya savruluyordu. Burada kontrolün benim bedenimde değil, taçta olduğunun nasıl gösterilebileceği üzerine araştırdım. Tacı hızlı ve keskin hareket eden bir partner olarak düşündüm. Ondandı aldığım hareketlerin başlangıçta hızla yön değiştirmesine, hareketin devamında giderek yumuşamasına

dikkat ettim. Zaman zaman bu ilişkiyi araştırmak için hava elementini kullandım. Balonun yönünü bir anda, sertçe değiştiren ve ardından yumuşak bir melteme dönüşen bir hava gibi hayal ettim.

Taçla kurduğum ikinci ilişkiyi oluşturan doğaçlama çalışmalardan biri, aslında ilişki araştırmalarının da çıkış noktası olan, daha önce Hamlet'ten yola çıkarak araştırdığım, savrulma temasının devamı oldu. Bu savrulmanın karakteri az öncekinin aksine kontrol ve dengenin tamamen bedenimin dışında olması ve her hayali darbeye ayakta kalmaya çalışmak ile başladı. Alınan darbelerle taçla kurulan o karşılıklı ilk mutlu ilişki de bozulmuş oldu. Aslında bu bir taraftan Lacan'ın öznesinin anneye kurduğu ilksel tamlanma halinin üçüncü kişinin dahil olmasıyla bozulmasına denk geliyordu. Bu araştırmalar Hamlet'in zihnindeki hayali merkezler ve kendi merkezi arasında savrulmaya dönüştü ve başkasının zamanı kavramı ile ilgili çalışmalarla da birleşmiş oldu. Bu kısmın elementsel karşılığının su olduğunu ve şiddetinin de yüksek olduğunu söyleyebilirim. Darbeleri vuranlar ise dramaturjik olarak Öteki'ne karşılık gelen ve Hamlet'in taçla ilişkisini bozan karakterlere ve onların seslerine ve onları temsil eden ışık trafiğine karşılık geldi. Sesler ve ışık, aynı zamanda Lacan üzerinden hareket ettiğim sınır araştırmalarının da bir karşılığı oldu. Hamlet'in sesler ve ışık vasıtasıyla aldığı darbeler, sınırın duvarlarına çarpması araştırmasının bir devamı olarak esere yerleşti.

Bu bölümdeki savrulmalar, itilip çekilmeler gibi denediğim doğaçlamalar esnasında öfke ve hırs duygusu açığa çıktı ve oluşan bu durum üzerinden hareket etmeye çalıştım. Öfke ve hırs beni tacı tekrar elime almaya götürdü. Tacı elime aldığım andan itibaren, tacın diğerleri tarafından elimden alınmaya çalışıldığına dair doğaçlamalar yaptım. İtilme, çekilme ve darbe almalar esnasında, bedenimin üzerindeki hakimiyet kuramama araştırmamın yerini, çekilmelere rağmen dengemi sağlayabildiğim ve kontrolü elime aldığım bir noktaya evrilttim. Hareketlerim tacı kendime geri çektiğim yerlerde hareketlerim keskin, sert bir hal aldı. Araştırmalar esnasında sesimi serbest bıraktım ve sonra bunu diğer bölümlere de uyarladım. Bu bölümün bana tekrar ateş elementini çağrıştırdığını söyleyebilirim.

Bedenimin geldiği durumdan hareket araştırmaya devam ettim. Bu çalışmaların sonunda bedenim ve kaslarım çok yorgun düştüğü için doğaçlamayı her seferinde bir an önce bırakmak istiyordum. Bunlardan birinde bedenimdeki bırakma isteğine odaklandım. Hamlet eserinden yola çıkarak yaptığım çalışmalarda bulduğum düşüşler bu noktada yerini buldu. Bedenimi sanki hiç kas yokmuşçasına, fakat kontrollü bir bırakmayı ve sonra karakterin içinde bulunduğu durum üzerinden tekrar toplamayı araştırdım.



Fotoğraf 4.5 Siyah top imajinasyonu

Doğaçlamalarımın biri de karanlığın tüm bedenime yayılmasını araştırmak oldu, ki bu çalışma taçla kurulan üçüncü ilişkide, Hamlet'in taçtan zarar görerek ondan kurtulmaya çalışmasına denk geldi. Hamlet'in güç istencinin onu zehirlediği fikri üzerinden yola çıkarak, zihnimde siyah bir top olduğunu ve o top hareket ettikçe karanlığın giderek tüm bedenime, sonra çevreme yayıldığını imajine ederek çalıştım. Karanlık giderek gözlerime yayılıyor ve etraf kararıyordu, bedenim karıncalanıyor ve tüm enerjim sanki emiliyordu. Bir zift gibi bütün bedenimi sarıyor ve sanki o zift bedenimden akıyordu. Giderek beni içine çektiği için yürüme tempom yavaşlamış ve merkezi dengem kaymıştı. Bedenim titremeye başlamıştı ve kilitlenip kaldım. Sanırım Hamlet de kendi zihninin içinde böyle bir haldeydi.

Yaptığım doğaçlama araştırmalardan bir diğeri de Lacan'ın simgesel düzlemine ve Hamlet'in içinde bulunduğu duruma karşılık geleceğini düşündüğüm, zemin çalışmasıydı. Bu çalışmayı yapmaya, alanın sınırlarını çizmek ve Hamlet'in dünyası üzerine belli başlı izlenimlerimin sonunda başladım. Tez/eser metninin üçüncü

bölümünde de bahsettiğim gibi, Hamlet eserinde sürekli karşımıza çıkan ölüm teması, Hamlet-Mezarcılar sahnesindeki Hamlet ile Mezarcılar arasındaki ilişki bana mezarlık fikrini çağrıştırmıştı. Toprak malzemesi, aynı zamanda bir düzleme karşılık geliyordu ve Hamlet'in zihnini, yani Hamlet'in simgesel düzlemini bu vasıta ile sınırlı bir alan haline getirebileceğimi düşündüm. Çalışmadaki Öteki'nin zamanında hareket etmek üzerine araştırmalarımın da vasıtasıyla toprak malzemesinin kum olmasına karar verdim. Kum malzemesini henüz edinmediğim sıralarda kumun karakteri üzerine düşünerek, alanın karakterini kurmak için doğaçlama çalışmalar yaptım.

Kum malzemesinin sürekli hareket halinde olan, sabit durmayan, değişken bir malzeme olması fikrinden hareketle, her adımda altımdaki zeminin dağıldığı üzerine araştırmalar yaptım. Kendime adım atma zorunluluğu verdim ve ilk adımı attığım andan itibaren zemin dağılmaya başladı. Adım attıkça zeminin dağılması fikri adımlarımın büyümesine, yerden yukarı zıplama isteğinin doğmasına yol açtı. Zemine mümkün olduğunca az değmeye ve parmak ucuyla hızlı bir şekilde ilerlemeye başladım. Dengem sürekli kayboluyordu, devamlı dengeyi sağlamaya ve denge merkezimi sabitlemeye çalışıyordum. Bastığım alanlar çoğaldıkça, basmadığım ve henüz dağılmamış alanların azlığıyla hareketlerim küçülmeye, adımlarım sıklaşmaya başladı. Basılacak bir yer kalmadığında ve çalışmayı sonlandırmadan önce, içinde bulunduğum durum, bana karaktere ve içinde bulunduğu alanla kurduğu ilişkiyle ilgili ipuçları veriyordu. Güvencem bir şey kalmamıştı, her yer birer tuzağa dönüşmüştü. Hareketlerimi ne kadar dikkatli atarsam, durum bir o kadar karmaşık bir hal alıyordu. Bu çalışma, kumla çalışmanın alanı ve Hamlet'in zihninin karakterini anlatmakta işlevsel olabileceğini gösterdi. Hareket beni bir duruma sürükledi. Durumun getirdiği bulguları, eserin üçüncü sahnesindeki Hamlet'in zihninde duyduğu seslerle ve eserin üçüncü bölümünde taçla kurduğu ilişkiye yerleştirdim.

Toprak malzemesinin sağlam olmayan alanlarını araştırmaya devam ettim. Bir başka doğaçlama çalışmamı zeminin adım attıkça dağılması yerine, bir bataklık gibi her adımda içine çekmesi üzerine kurdum. Adımlarımı dikkatle atarak başladım. Ne kadar dikkat etsem de bataklık fikrinin bir sonucu olarak her adımda hareketim yavaşlıyor, ayaklarım ve bacaklarım üzerindeki yük ağırlaşıyordu. Bedenim battığı alan boyunca heykel gibi kıpırdamıyor, henüz batmayan alanları kontrolsüzce çırpınıyordu.

Göğsüme kadar battığımda nefes almakta zorlanmaya, derin, uzun aralıklı ve keskin nefesler almaya başladım. Bu doğaçlama çalışmada edindiğim malzemeyi de yine eserin dördüncü sahnesinde taçla kurduğu ilişkiye, tacın Hamlet'i giderek boğduğu, nefessiz bıraktığı ve Hamlet'in taçtan kurtulmaya çalıştığı kısma yerleştirdim. Aynı zamanda ikinci bölümde kullandığım itilme ve çekilme araştırmalarına yer tarafından çekilmeyi ekledim ve eserde kullandım.

4.1.4. Kum Malzemesiyle Çalışmalar

Kum malzemesinin gelmesiyle birlikte çalışmalarım başka bir boyut kazandı. Alanı gerçek kumla kapladığımda kumun ısısı ve dokusu alanın karakterini oluşturmamda da yeni bir alan açtı.



Fotoğraf 4.6 - Kumla Prova

Malzemenin yaptığım çalışmalardan farklı bir karakteri vardı. Öncelikle yumuşaktı ve zemin tarafından taşındığımı hissediyordum. Ne kadar dağılırsa dağılsın yine de yürüme isteği uyandırıyor. Bedenimin neresiyle temas edersem edeyim, oradaki boşlukları dolduruyordu. Soğuktu, fakat ben temas ettikçe temas ettiğim yerler ısınıyordu. Hareketlerimin karakterinin kumu dönüştürdüğünü fark ettim. Hareketlerim yumuşaksa, kum da yumuşaktı, hareketlerim sertleştiğinde kum da canımı acıtabiliyordu.



Fotoğraf 4.7 - Kumla Prova

Kumla ilişkilendikçe yaptığım çalışmalarda edindiğim malzemeler de bir karşılık bulmaya ve gelişmeye başladı. Kumun karakterinin değişkenliği Hamlet'in zihninin çalıştığım tasvirine uygundu. Bu güvensizlik, eseri sergileyen kişi olarak beni de temkinli bir hale soktu. Bana her an dikkatli olmamı, bir sonraki adımda kayıp düşebileceğimi hatırlatıyordu. Her an temkinli olma hali, beni kendi bedenimdeki etkiden Hamlet'in iç dünyasına ve alanla kurduğu ilişkiye yaklaştırdı.



Fotoğraf 4.8 - Kumla Prova

Kumla çalışana kadar geldiğim tüm yolu ve kurduğum tüm bedensel cümlecikleri, kumun üzerinde uzun bir süre tekrar deneyimledim. Öncelikle denge kurma biçimim değişti. Kumun üzerinde denge kurmak ve kuramamak üzerine çalıştım. Zıplayıp hızla yere bastığımda, zeminde yuvarlandığımda, koştuğumda, aniden durduğumda neler olduğunu araştırdım.



Fotoğraf 4.9 - Kumda denge

Kum üzerinde yaptığım her çalışmada malzeme bedenime yapıştı, zeminin etkisini somut olarak bedenimde hissettim. Özellikle ilk ilişkilendirmelerimde kum gözlerimin, kulaklarımın, ağzımın içine girdi; ellerim, kollarım, kıyafetlerim kuma bulandığı için alanın içinde bunu önlemek mümkün olmadı.



Fotoğraf 4.10 - Kumun karakterini araştırma

Birçok provada alanı terk etmek ve kumdan sıyrılmak istedim. Kendi bedenimde hissettiğim bu rahatsızlık hissini, eserin beşinci sahnesine yerleştirdim. Buna göre Hamlet'in, eserin sonunda alanı terk etmeye karar vermesine, üzerindeki kumları, yani dramaturjik anlamda simgesel düzleminin tüm parçalarını silkeleyerek ve alanın ona tüm yüklediklerinden sıyrılarak alandan çıkmasına karar verdim.

4.1.5. Yaratım Sürecinin Sonuçları ve Geri Bildirimler

Yaratım sürecinde danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna'nın geri bildirimleri beni ileri noktaya taşıdı. Danışmanım geri bildirimlerinde;

- Hareketin yönünü değiştirdiğinde, o tarafa gitmiş olmadığımı, bu konuda çalışmam gerektiğini,
- Kumun benim bilincim olduğu bir alanda, o bilincin içinde nasıl gezindiğime çalışmam gerektiğini,
- Dansçı gibi hareket etmeye çalışmaktansa, durumun yarattığı harekete odaklanmamı.
- Uzanma, çekme, itme, vurma gibi büyük hareketlerde hareketin sembolik olmayanını araştırmamı,
- Eylemde gerçekçiliğı önemsememi,
- Hareketlerin momentumunda dikkat etmemin,
- Hareketin tavrını düşünmemi ve çeşitlendirmemi,
- Tacın başımdayken beni sürüklediğı yerlerde, bedenimi hareket ettirmesi gereken şeyin başım olduğunu,
- Düşüşlerime dikkat etmem gerektiğini,
- Seyircinin bilinçaltımda kaybolması gerektiğini,
- Kumla ilişkimde steril kaldığımı, kumla daha fazla ilişkilennem gerektiğini,
- Hareket esnasında sesimi serbest bırakmamı ve daha farklı sesler bulabileceğimi söyledi.

Yaptığım tüm araştırmaları ve stüdyo çalışmalarımı danışmanımın geri bildirimleri ışığında çalışarak, eksik kaldığım yerleri bu bildirimlerden sonra düşünerek kendimi, eserimi geliştirmeye ve derinleştirmeye odaklandım. Dans etme kaygısından uzaklaştıka daha yaratıcı olduğumu ve durumun içinde var olma halimin değiştiğini gözlemledim. Duruma odaklandıkça eserin sahnelerindeki Hamlet – taç ilişkisinin farkı da ortaya çıkmaya başladı. Aynı zamanda eserde müzikle, atmosferle kurduğum ilişki de değişti. Dış faktörlere uyum sağlamaya çalışmaktansa, onların bana hizmet edeceğı bir kompozisyon oluştırmaya doğru stüdyo çalışmalarımı evriltiltim.

Tüm yaratıcı çalışmaların sonunda eseri beş sahneye ayırdım.

- Birinci sahne: Hamlet tacı başına taktığını hayal eder ve onu elde etmek üzere harekete geçer.

- İkinci sahne: Hamlet zihninde taca kavuşur ve kavuşma hazzını yaşar. Bu ilişki mutlu bir aşka benzer.
- Üçüncü sahne: Hamlet zihninde Öteki'nin, yani diğer seçili karakterlerin varlığı ve arzu, talep ve yasaklarıyla savrulur. Kendi merkezinden ve taçtan koparak onların zamanına girer. Giderek güvensizleşen alanda tacı onların elinden almaya çalışır ve ona sahip olmanın kavgasını verir.
- Dördüncü sahne: Hamlet zihninde taçla başbaşa kalır, yorgun düşer ve eylemlerini sorgular. Taçla tekrar ilişkilenemeye çalışır, fakat taçtan zarar görmeye başlar. Taç onu giderek boğar ve nefessiz kalır. Taçtan kurtulmaya çalışır.
- Beşinci sahne: Hamlet taçtan kurtulur. Tacı ve alanı terk etmeye karar verir. Tacı Hayalet'in alanına yerleştirir. Üzerini silkeler ve alandan ayrılır.

26.06.2024 tarihinde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bomonti Yerleşkesi, Modern Dans Anasanat Dalı, Orta Stüdyo'da Yüksek Lisans Tez savunmamı ve dans performansımı gerçekleştirdim. Jüri üyelerinin kararıyla, dans alanında koreografik ve fiziksel kalitelerin geliştirilmesi amacıyla 3 ay ek çalışma süresi aldım. Danışmanımın da dahil olduğu her üç jüri üyesi de performansın teatral anlamda yeterli olduğu, fakat hareket kalitesi ve koreografisinin geliştirilmesi gerektiği konusunda birleştiler. Danışmanım Prof. Tuğçe Uluğün Tuna'nın tavsiyesi üzerine bu alanda çalışmakta olan ve Mıgşü Modern Dans Anasanat Dalı mezunu, Modern Dans Yüksek Lisans Programı'nda yüksek lisans yapan Öykü Tutcu ile koreografi üzerine çalıştım.

4.1.6. 3 Aylık Düzeltme Dönemi Provaları

Düzeltme dönemi provalarını ve eser koreografisini öncelikle kum olmadan yapmaya odaklandım. Dramaturjik anlamda bir işlevi olsa dahi, danışmanım Prof. Tuğçe Uluğün Tuna'nın performans anlamında aynı işlevselliği taşımadığı, asıl odaklanmam gerekenin koreografik ve fiziksel kalite olduğu konusundaki ileri bildirimlerini dikkate aldım. Danışmanım bu alanda akademik eğitim almış olan biriyle koreograf olarak çalışmamı önerdi. Provalar süresince LEE. Modern Dans programında Yüksek Lisans yapmakta olan Öykü Tutcu ile çalışmaya başladım. Bu çalışmalarda duyguların bedendeki fiziksel ifadesini daha kaliteli bir hale getirmeyi amaçladım.

Provalar süresince Öykü Tutcu ile çalışmalarım şu yönde ilerledi:

- Hareketin başlaması ve bitmesi: Bedende küçük bir bölgede başlayan farklı kalitedeki hareketlerin bütün bedene ve mekâna yayılması, ardından giderek küçülmesi ve yok olması.
- İrkilmeler, seğirmeler: Süreç içinde çokça karşıma çıkan malzemeler olan irkilmeler, seğirmelerin araştırmasının genişletilmesi. İrkilmeleri ve seğirmeleri araştırırken bedenimden çıkan bir seğirme halini alana yaymaya, taçla ve diğer karakterlerle ilişkisinde kullanmaya yöneldim.
- Düşme, itilme ve çekilme hareketleri ve bunların tekniğinin geliştirilmesi: Bu çalışmalarda bedenimdeki merkezleri değiştirdim; baş, omuz, kalça ve diz merkezli itilme-çekilme araştırmaları yaptım. Bu çalışmaları yaparken bedenimdeki hareket kalitesini geliştirmeye odaklandım.
- İmajinasyon çalışmaları: Dört odalı bir evin her bir odasına karakterleri yerleştirerek, onlarla ilişkilenen yeni biçimlerini araştırdım. Bu araştırmayı gözlerim kapalı gerçekleştirdim. Mekânda kapalı gözlerle dolaşma halinin bedenimdeki etkisini, zihnin içindeki yolculukla bağdaştırarak araştırdım. Her bir karakterle buluşmamda hissettiğim duyguları bedenleştirmeye çalıştım.

Öykü Tutcu ile çalışmalarım koreografide, süreç içinde bulduğum malzemelerin genişletilmesi, geliştirilmesi, hareketin kalitesinin iyileştirilmesi üzerine çalışırken eserin koreografisi de değişti. Eserde dramaturjik yapıyı sabit tutarak, bir dizi değişiklik gerçekleşti. Bu değişiklikler bir sonraki başlıkta ayrıntılı şekilde bulunmaktadır. Bu değişikliklerle birlikte eserde beşe ayırdığım sahnelerin aktarımını vurgulamaya, geliştirmeye ve teatral bir anlatımdan çok, anlamın hareketten çıkmasına çalıştım. Süreç içinde karakterin içinde bulunduğu duruma odaklanarak elde ettiğim koreografinin aksine, çalışmalarım teatral bir çıkış noktasından değil, beden ve hareket odaklı ilerledi.

Öykü Tutcu ile birlikte yeni koreografi üzerinde çalışırken bedenin çeşitli bölgelerinin hareketinin kalitesinin arttırılmasına; hareketlerin gerçekleşmesi esnasında baş, omurga, kuyruk sokumu bağlantısı, çapraz bağlantılar ve hareketin gerçekleştiği düzlemlerin göz önünde bulundurulmasına, özellikle kol merkezli hareketlerde kolun bedenden ayrılmasının kalitesine ve taç tarafından çekilmenin - itilmenin yarattığı

hareketin ivmesine, bedenın çeşitli bölgelerindeki sağa, sola dönüşlerin kalitesini korumaya, hareketin çıkış noktasını bilmeye, hareket ederken bedenimin çeşitli bölgelerinin esneyebileceği, uzanabileceği alanları ve hareketin zıt yönlerini maksimize etmeye, boyutları kullanmaya, zeminle ve yer çekimiyle olan ilişkiyi korumaya, bedenın ve alanın dengesine odaklandık. Zeminle olan ilişkide koreografide sık sık kullandığım düşmelerin ve bedeni yerden kaldırmanın tekniği üzerine çalıştık. Bedenin zarar görmeden düşmesi ve yerden kalkması, ayakların, bacakların, ellerin, kolların, karnın hangi bölgelerinden destek alınacağı üzerine tekrar tekrar çalıştık. Bu çalışmalar esnasında omurganın her an dengede olmasına dikkat ettim. Bedenin merkezlerindeki denge arayışını sürdürürken, alanın yatay ve dikey kullanımlarında da denge sağlamaya çalıştık. Sahne paterninde kullanılmamış birçok alanı değerlendirmeyi, daha fazla seviye kullanımını ve hareket kalitelerini çeşitlendirmeyi araştırdık. Hareket kalitesindeki çeşitliliği geliştirme araştırmalarını taç tarafından itilme ve çekilmelerde sık sık kullandık.

Koreografideki tüm cümleleri öncelikle Hamlet karakterinin durumundan yola çıkarak çalışmak yerine; alanı, seviyeleri, beden merkezlerinin dengesini düşünerek hareketten karaktere doğru geliştirdik. Hareketin matematiğini bedenimle kavradıktan sonra bunu karakterin durumuna uyarladım.

Hamlet'in zihni olarak kullandığım çemberin çapını, alanı daha verimli kullanmak üzere 4 metreden 6 metreye çıkardım.

Düzeltilme süreci sonunda sahnelerin akışında bazı değişiklikler gerçekleşti:

- Birinci sahne: Hamlet zihninde taç tarafından çağrılır. Bu çağrıya karşılık verir. Güce sahip olma arzusu onu ele geçirir ve tacı ele geçirmek üzere harekete geçer.
- İkinci sahne: Hamlet zihninde taca kavuşur ve kavuşma hazzını yaşar. Tac ondan kaçır ve bir kovalama başlar. Sonunda tacı kafasına takar ve tacın etkisiyle gücü nasıl ele geçirebileceğinin provasını yaşar.
- Üçüncü sahne: Hamlet tacı kafasından çıkarır, tacın gösterdiği hayalin etkisiyle sınırları zorlamaya çalışır, kendi merkezinden ve taçtan koparak Öteki'nin zamanına girer. Öteki'lerin varlığı ve arzu, talep ve yasaklarıyla savrulur.

Giderek güvensizleşen alanda tacı diğerlerinin elinden almaya çalışır ve ona sahip olmanın kavgasını verir.

- Dördüncü sahne: Hamlet zihninde taçla başbaşa kalır, yorgun düşer ve eylemlerini sorgular. Taçla tekrar ilişkilenemeye çalışır, fakat taçtan zarar görmeye başlar. Taç zihnini tamamen kontrol altına alır. Taçtan kurtulmaya çalışır.
- Beşinci sahne: Hamlet taçtan kurtulur. Tacı ve alanı terk etmeye karar verir. Tacı Hayalet'in alanına yerleştirir. Alandan ayrılır.

Danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna, performansın 13.08.2024 tarihli video kaydına dair ileri bildirimlerinde;

- Hareket araştırmalarının, koreografik kompozisyonda daha belirgin ve tercihlerin daha anlaşılır olduğunu,
- El parmaklarındaki kasılma alışkanlıklarına, hareket esnasındaki efor kullanımına, farklı pozisyonlarda ellerin nasıl tasarlandığına dikkat etmemi,
- Ses / nefes – artikülasyon ilişkisine, nefes alışverişlerine dikkat etmem; eğer bir zorlanmadan kaynaklıysa bunu geliştirmem, bir tasarım tercihinden kaynaklıysa da bunu belirginleştirmem gerektiğini,
- Aynı zamanda nefes ve hareketlerde kullanılan güç arasındaki nüansları çeşitlendirebileceğimi söylemiştir.

Danışman hocamın ileri bildirimleri ve Öykü Tutcu ile yaptığım çalışmalarla bir önceki sunumdan bu yana hareket kalitemin arttığını, beden ifadelerimin daha netleştiğini, bir önceki sunumda var olan bazı boş anların ve geçişlerin netleşerek bedenimde ifade kazandığını, koreografiye bakış açımın değiştiğini, hareket esnasındaki gidiş yolunun karakterden harekete değil, hareketten karaktere olarak değiştiğini ve bunun performans hakimiyetimi önemli ölçüde arttırdığını gözlemledim.

25.09.2024 tarihinde, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Bomonti Yerleşkesi, Modern Dans Anasanat Dalı, Orta Stüdyo'da ikinci kez dans performansımın yer aldığı Yüksek Lisans Tez savunmamı gerçekleştirdim.

4.2. Sahne Paterni ve Hareket Tasarımı

Hareket paterninden bahsederken ismi geçecek olan hayali alanlar için bakınız: Şekil

3.1

Sahne paterninde yer alan çizimlerin açıklaması aşağıdaki gibidir:

- ✘ Hamlet
- 👑 Taç
- ✘ Hamlet tacı elinde ya da başında taşırken
- 🟡 Hamlet merkezinde ışık yanarken
- 🟢 Hayalet merkezinde ışık yanarken
- 🔴 Gertrude merkezinde ışık yanarken
- 🟠 Claudius merkezinde ışık yanarken
- 🟡 Ophelia merkezinde ışık yanarken

Bu başlıkta performans beş bölüme ayrılmış şekilde anlatılmakta, ek çalışma süresince yapılan değişiklikler her sahne başlığının alt kısmında gösterilmektedir. Performansçı eser boyunca Hamlet karakteri olarak görünmektedir. Performans alanı saat çemberini temsilen yuvarlak bir kum alanından oluşan Hamlet karakterinin zihnidir.

26.06.2024 tarihli birinci Yüksek Lisans Tez savunması ve dans performansında çember 4 metre çapında kullanılmış olup çemberin sınırları beyaz bir bant ile çizilerek gösterilmiştir. Performans yaklaşık 17 dakikadır.

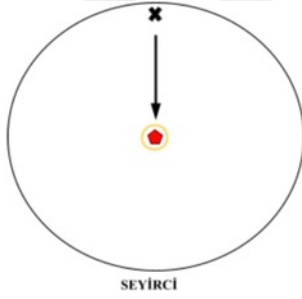
25.09.2024 tarihli ikinci Yüksek Lisans Tez savunması ve dans performansında çember 6 metre çapında kullanılmış olup çemberin sınırları yine beyaz bir bant çizilerek gösterilmiştir. Performans yaklaşık 22 dakikadır.

4.2.1. Sahne 1



Fotoğraf 4.11 - Taçla ilk karşılaşma

Patern – 1 : Taçla ilk karşılaşma



Işık ve müzik eşzamanlı olarak yavaşça açılır. Işık tacı lokalize eder. Hamlet saat çemberinin 6 istasyonunda, taç ise saat çemberinin merkezindedir. Ayakları sabit ve paralel pozisyonda, tüm bedeniyle saat yönünde salınır. Bu hareket Hamlet'in, zihninin içinde görüldüğü ve zihninin merkezinde taca çekildiği ilk andır.



Fotoğraf 4.12 - Taca Uzanma

Tacın çekim gücüne karşı koyamayarak hızla, üst bedeni ve kollarıyla taca doğru uzanır. Tacı ellerine alıp genişçekollarını açarak törensel bir şekilde başına geçirme hareketi yaparak tacı başına taktığını hayal ettiğini gösterir.



Fotoğraf 4.13 - Taç takma hayali

Kollarındaki geniş açıklık Hamlet'in taçla birlikte büyüyüp güçleneceği hayalini yansıtmaktadır. Tacı taktığını hayal ettiği andan itibaren tacın etkisi bedenine yansır. Müziğin karakteri tacın etkisini sembolize etmek üzere değişir. Önce başından başlayan etkiyle küçülür. Tacın etkisi önce yavaşça sağ koluna ilerler ve küçüldüğü noktadan sağ koluyla o yöne doğru uzar, aynı hareket sol kolunda da gerçekleşir. Sağ ve sol kolu açık bir şekilde bedeni genişler. Bu genişlik içinde tacın etkisinin tüm bedenini sardığını imajine eder. Tacın tüm bedenini ele geçirdiği noktada, sert ve hızlı bir hareketle üst bedeniyle öne doğru kapanır.



Fotoğraf 4.14 - Taçla büyüme

Kapandığı yerden yavaşça roll-up yaparak ve kollarını açarak büyür, ayak parmak uçlarına çıkar ve ayakta X pozisyonuna gelir. Bu, Hamlet'in, tacın ona sağlayacağını düşündüğü gücün üstündeki etkisinin bedenselleştirilmiş temsilidir.



Fotoğraf 4.15 - Prrhus'un karanlığı

En uç büyüme seviyesine ulaştıktan sonra, ayakları yerdeyken üst bedeni ve kollarıyla hızla düşer. Düşme ivmesiyle, üst bedeniyle akışkan bir şekilde sağa ve sola salınır. Ardından hareketlerinin akışkanlığını kaybeder. Üst bedeni eğik, kafası yere paralel biçimde kollarını zorlanarak iki yana açar. Az sonra repliklerde bahsedeceği Prrhus'un karanlık enerjisini bedeninde gösterir. Hamlet, taca duyduğu arzuyla adeta Prrhus'a dönüşür. Söylenen tirat⁷, Hamlet'in taca duyduğu karanlık arzusunun zihninde yankılanan halini temsil eder. Replikleri söylemeye başlar. Bu, metinle bedenin birleştiği noktadır. Hareketler bir süre repliklerle devam eder:

HAMLET

Azgın Pryhus karanlık geceler gibiydi
İçi kadar kara gövdesi, kollarıyla,
(...)

Bulunduğu pozisyonda ellerini birleştirerek, onlara bakar.

Şimdi daha korkunç bir renge boyanmış
O içi dışı kapkara insan.
(...)

Ellerini iki yana tekrar açar, tekrar doğrulur.

⁷ Hamlet 62,63

Prrhus azmış, tutuşmuş yangın gibi,
Üstü başı pıhtı pıhtı kan içinde,
Cehennem yakutlarına dinmiş gözleriyle,
Yaşlı atayı, Priamos'u arıyor.

Kolunu ileri doğru atarak arama jesti yapar. Repliğe devam etmeden önce aniden bir adım zıplayarak geri çekilir ve taca bakar.

Hemen de buluyor onu:

(...)

Prrhus saldırıyor hemen Pryamos'a
Kavgada eşitliği çiğneyen gücüyle.

(...)



Fotoğraf 4.16 - Duraklayan öfke

Hızla tacın önüne doğru ilerler ve kolunu kaldırıp taca doğru hamle yapacakken aniden durur.

Korkunç bir çatırtı kulaklarını tıkıyor Prrhus'un,
Ve yüce Pryamos'un ak başına inecek kılıç
Havada durakalıyor birdenbire,
Bir heykele dönüyor Prrhus olduğu yerde.
Duruyor ne yapacağını bilmez olmuş gibi.
Ama nasıl kasırgalar patlamazdan önce
Bir sessizlik sararsa gökleri,

Bulutlar donakalırsa nasıl,
Rüzgar diniverirse nasıl
Ölü gibi yatan toprağın üstünde,
Ve işte o zaman yıldırım nasıl patlarsa birden

Sağ eli havada ve gövdesiyle birlikte sabit ve katı, sol eli yukarıdaki repliklerde geçen birden patlayacak yıldırımın gücünü toplayışını temsilen yavaş bir şekilde hareket halindedir.

Uyanıyor Prrhus'un bir an duraklayan öfkesi.
(Shakespeare, 2008, s.62,63)



Fotoğraf 4.17 - Taca uzanmaya cüret

Replikte bahsettiği Priamos'a saldırıyı temsilen, repliği tamamladıktan sonra havadaki koluyla sert ve hızlı bir şekilde taca yönelir. Hareket taçla karşılaştığı anda ani bir nefesle durur. Bu, Hamlet'in arzuladığı tacı zihninde yakından gördüğü, uzanmaya "cüret ettiği", onun gücüyle karşılaştığı ilk andır. Tacın etkisiyle irkilir. İrkilmenin etkisiyle dengesini kaybeder.

3 aylık ek çalışma süresinden sonra, 25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde Sahne 1'de, paternde yapılan değişiklikler şu şekildedir:



Fotoğraf 4.18 – Tacın çağrısı

Hamlet saat çemberinin 6 istasyonunda taca sırtı dönük bir şekilde, cenin pozisyonunda yatmaktadır. Taç ise saat çemberinin merkezindedir. Nefes alışverişleri giderek hızlanır, düzensizleşir ve bir seğirme halini alır. Seğirmelerin etkisi omurgada ve nefes alışverişlerin hızlanmasında görülür. Seğirmelerle birlikte müzik değişir. Bu, Hamlet'in taca duyduğu arzunun onu ele geçişi'nin ilk temsilidir. Bir süre seğirmeden sonra, taç tarafından başından çekilir ve ani bir nefesle başını geriye doğru atar. Tam tersi bir zamanlama ile yavaşça tekrar kapanarak cenin pozisyonuna gelir. Bu hareket Hamlet'in, zihninin içinde görüldüğü ve zihninin merkezinde taca çekildiği ilk andır.



Fotoğraf 4.19 - Tacın zihne ilerleyişi

Hamlet, taç tarafından, bu sefer sağ kolundan çekilerek yavaşça taca doğru yönelir. Yerde yüzüstü, bacakları açık bir halde ve sağ kolu taca uzanmıştır ve sağ eli tacın şekline benzer bir şekilde yukarı bakar. Hamlet başını sağa doğru çevirmiş, taca doğru bakar. Bu, tacın ve arzusunun temsilidir. Yerden aniden başını kaldırıp yavaşça tekrar yerleştirerek sağa ve sola üçer kez döndürür, başını her döndürdüğünde hareketin ritmi değişir. Hamlet zeminde tacın çağrısına kulak vermektedir.



Fotoğraf 4.20 - Uyanış

Yavaşça el ve dirsek desteğiyle pelvik bölgeyi yukarı kaldırarak dizinin üzerinde doğrulur. Tacın bedeninde cereyan eden arzusu yavaşça yukarı kalkan başının salınımında kendini gösterir. Taç şeklini almış olan eli ağzına doğru gider. Taç, böylece ağzına kadar girer ve Hamlet'i nefessiz bırakır. Hamlet diz üstünde, üst bedeniyle geriye doğru açılarak ani bir hareketle elini ağzından savurur.



Fotoğraf 4.21– Taca ilerleyiş

İki eli ve iki ayağı üzerine gelir. Dört ayak üzerinde yavaşça taca doğru ilerler ve tacın önünde iki ayak üzerine yükselir. Aniden belinden bükülerek başı taca doğru yönelir. Doğrulurken başının salınımı kollarına da yansır. Üst bedeni eğik, kafası yere paralel biçimde kollarını zorlanarak iki yana açar ve repliklerini söylemeye başlar.

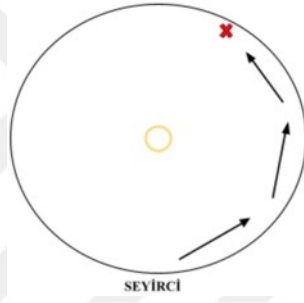
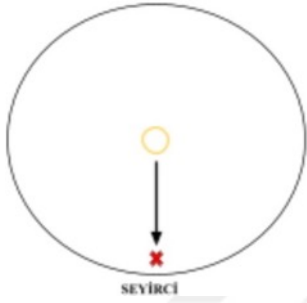
4.2.2. Sahne 2

Hamlet yavaşça tacı ellerine alır ve ayağa kalkar. Başta tacı taktığını hayal ettiği gibi, törensel bir havayla kollarını açarak tacı takmaya yönelir.



Fotoğraf 4.22 - Kaçma kovalama 1

Patern – 2, 3: Kaçma kovalama oyunu



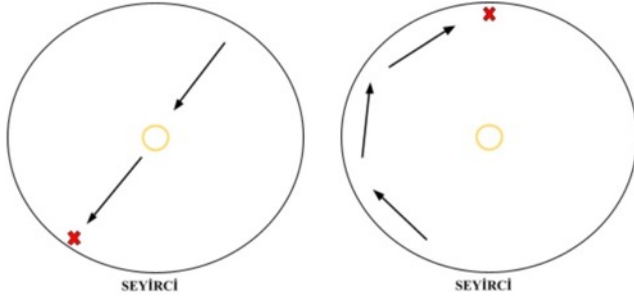
Tacı takacağı noktada tacın öne kaçtırmış gibi sağ koluyla tutarak takip eder. Taç tarafından elinden tutularak onun peşinden sürüklenme imajınasıyonuyla, tacın peşinde

saat çemberinin önüne gelir. Bu Hamlet ve taç arasındaki ilişkinin ilk dinamiğidir. Taç ondan kaçıyor ve Hamlet arzusunun peşinden koşuyordur. Bu kaçma-kovalamaca oyununda arzusunun karşılıklı olduğu imajının doğduğu, oyunsu bir ilişki söz konusudur. Elinde tuttuğu taç tarafından çemberin sağ arka bölümüne doğru koşarak ilerler.



Fotoğraf 4.23 - Kaçma kovalama 2

Patern 4, 5: Kaçma kovalama oyunu



Aynı şekilde çemberin sol ön, sonra arka orta bölümününe doğru koşarak ilerler.

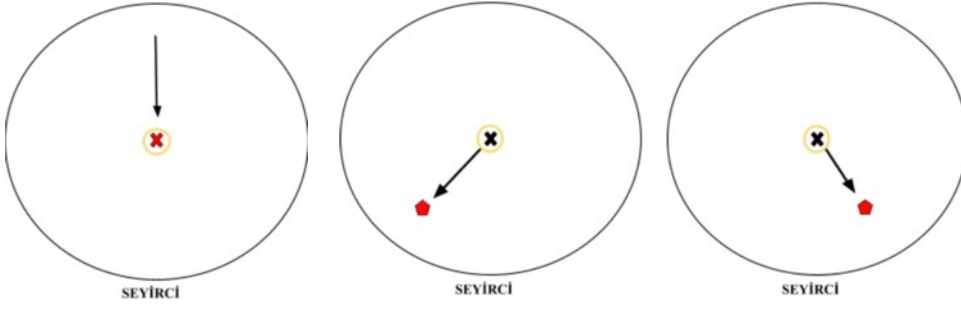


Fotoğraf 4.24 - Kaçma kovalama 3



Fotoğraf 4.25 - Arzuya bulanma

Patern 6, 7, 8: Arzuya bulanma



Merkeze doğru tacın etkisiyle yere düşer ve tacın etrafında yerde döner. Yerde dönüşleriyle kuma bulanma süreci başlar. Hamlet'in kendi zihninde, zihninin karmaşasına bulanmasını ve arzusunun onu giderek ele geçirmesini temsil eder. Tacı kendinden ayırarak kendi sağ ön çaprazına yerleştirir ve yerde dönüp kuma bulanarak ona kur yapar. Tacı kendi sol çaprazına yerleştirir ve kuruna devam eder.



Fotoğraf 4.26 - Taçla yükselme

Patern 9: Taçla yükselme

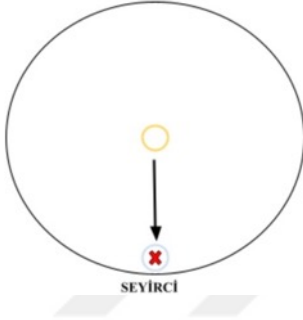


Yukarı doğru taç tarafından yukarı doğru çekilir ve ayağa kalkar. Bir öncekilere benzer bir törensel havayla, fakat daha hızlı bir hareketle tacı başına geçirir. Tacı zihninde ilk kez takan Hamlet, bu andan itibaren zihnini tacın kontrolüne bırakmıştır. Bir öncekilere benzer bir etkiyle üst bedeniyle kapanır ve başını merkez olarak hareket etmeye başlar.

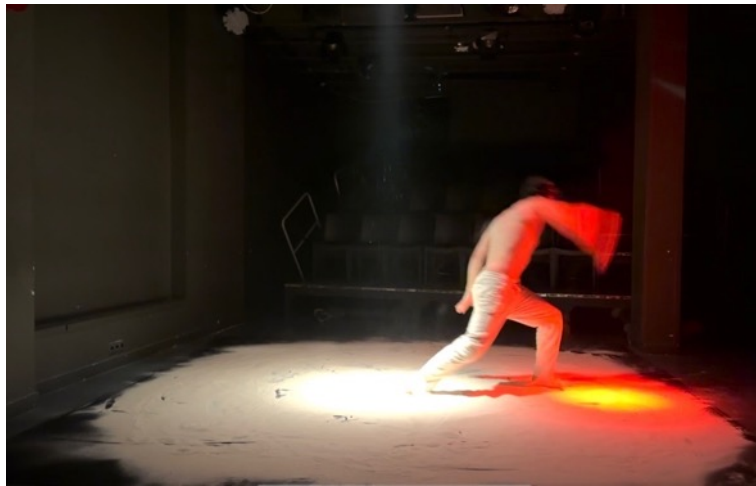


Fotoğraf 4.27 - Zihinde belirenler

Patern 10: Babayı yok etme

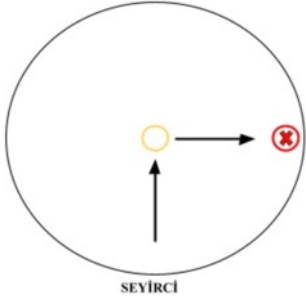


Saatin 12 istasyonunda, alanın Hayalet merkezinde beyaz renkte bir ışık yanar. Hamlet kapandığı yerden yavaşça başını kaldırır ve ışığı görür. Bu, Hamlet'in zihninde, taçla ilişkili olduğunu düşündüğü karakterlerin yavaş yavaş zihninde belirmesini gösterir. Başını merkez olarak ışığa doğru yürür, Hamlet olarak ışığı Hayalet yerine koyar ve onunla ilişkilendirir. Kılıçla yatay bir kesme jestiyle ışığı söndürür.



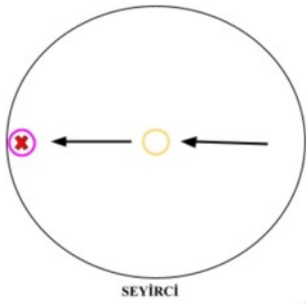
Fotoğraf 4.28 – Anneyi yok etme

Patern 11: Anneyi yok etme



Saatın 9 istasyonunda, alanın Gertrude merkezinde kırmızı renkte bir ışık yanar. Hamlet bu merkeze doğru başını merkez olarak hareket eder, onunla ilişkilendirir. Merkezde giderek küçülür ve geriye doğru bir adım atıp ayağa kalkarak kılıçla dikey bir kesme jestiyle ışığı söndürür.

Patern 12: Ophelia'yı yok etme

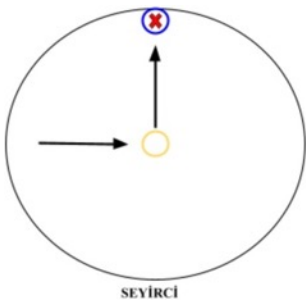


Saatın 3 istasyonunda, alanın Ophelia merkezinde pembe renkte bir ışık yanar. Aynı şekilde bu merkeze doğru ilerler. Ophelia ile ilişkilendirir ve bıçaklama jestiyle bu ışığı söndürür.



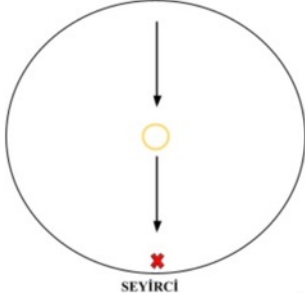
Fotoğraf 4.29 - Claudius'u yok etme

Patern 13: Claudius'u yok etme



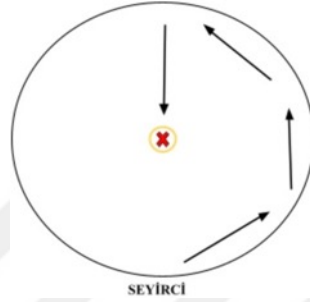
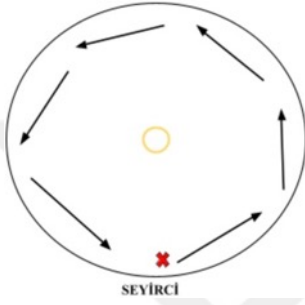
Saatın 6 istasyonunda, alanın Claudius merkezinde mavi bir ışık yanar. Hamlet, ışığa doğru bakıp eliyle onu işaret eder, aynı şekilde ona doğru ilerler, zıplayıp havada bir daire çizerek kılıçla dikey bir kesme jesti yapar. Işık söner. Hamlet'in orta merkezdeki ışığı yanar. Bu, Hamlet'in gücü eline aldığı anda yapabileceklerinin bir fragmanıdır.

Patern 14: Taca kavuşma



Hamlet gücün verdiği mutlulukla hareket etmeye başlar. Merkezde taca bakıp, alanda Hayalet merkezine ilerler.

Patern 15, 16: Taçla mutluluk



Hayalet merkezine geldiğinde saatin tersi yönünde koşarak bir daire çizer. Bir yarım daire daha koşarak Claudius merkezine geldiğinde kendi merkezine, saatin orta istasyonuna ilerleyip

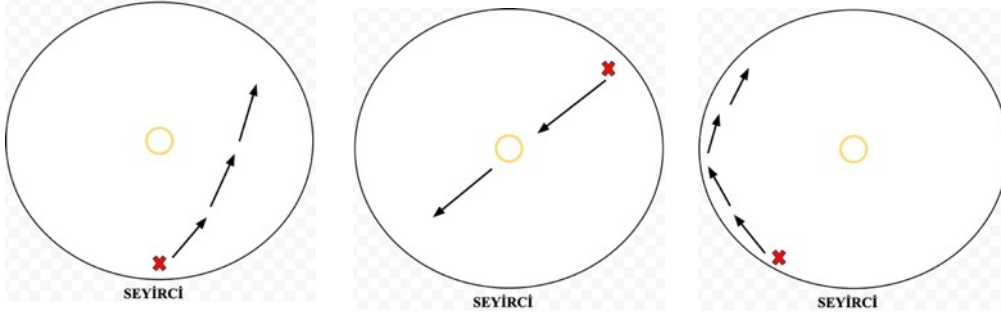
yatar.

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde Sahne 2'de yapılan değişiklikler şu şekildedir:



Fotoğraf 4.30 – Kaçma kovalama 1

Yeni Patern – Kaçma kovalama oyunu

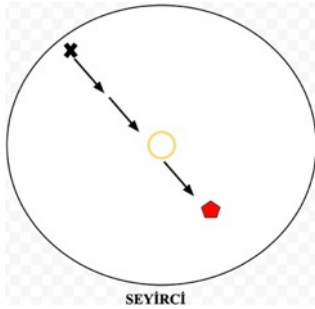


Taçla çemberin sağ arka, sol ön, sol arka alanına doğru sürüklenir, koşarak ilerler.



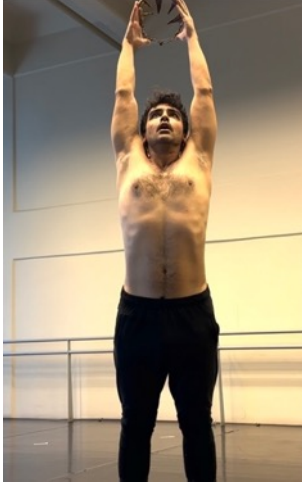
Fotoğraf 4.31 - Kaçma kovalama 2

Yeni Patern: Taçla ilk ilişkilendirme



Taç, kontrolü dışında hareket eder, çemberin sağ ön alanına doğru fırlar. Taçla birlikte yüzüstü yere düşer ve yine dört ayak üzerinde, başıyla çoğunlukla içe doğru bakarak gizlice arzusuna doğru ilerler. Hamlet'in nefesi ve sesi de belirgin bir şekilde duyulur, bu ses gülme ya da ağlama olup olmadığı ayırt edilemeyen; hem bir hazzı, hem de bir zorlanmayı çağrıştıran bir karakterdedir.

Tacın önüne geldiğinde gülmeye başlar, onu ellerine alır ve taç tarafından yukarı doğru çekilir. Taç ellerinde, onu mümkün olan en yüksek seviyeye kadar yükseltir ve yavaşça başına geçirir. Tacı zihninde ilk kez takan Hamlet, bu andan itibaren zihnini tacın kontrolüne bırakmıştır.



Tacın önüne geldiğinde gülmeye başlar, onu ellerine alır ve taç tarafından yukarı doğru çekilir. Taç ellerinde, onu mümkün olan en yüksek seviyeye kadar yükseltir ve yavaşça başına geçirir. Tacı zihninde ilk kez takan Hamlet, bu andan itibaren zihnini tacın kontrolüne bırakmıştır.

Fotoğraf 4.32 – Tacın yukarı hareketi



Fotoğraf 4.33 - Taca teslim olma

Elleri taçtan yavaşça yüzüne doğru hareket eder ve yüzünü aşağı doğru çeker. Hamlet bir anlığına arzusunun onu dönüştürdüğü, ürkütücü haliyle görünür. Yavaşça üst bedeniyle kapanır ve ani bir nefes verişle doğrulur.

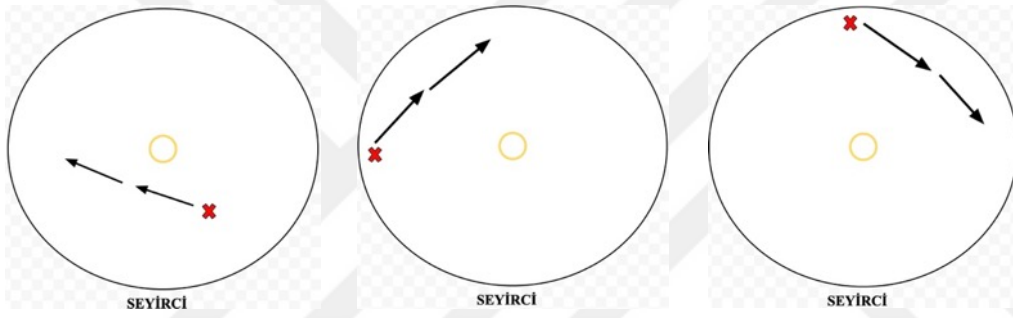
Bulunduğu noktada, kontrolü artık kendinde olmaksızın balon imajınasıyonuyla salındıktan sonra gözleri kapanır. Repliklerine başlar:

Kaderim çağırıyor beni!
(Shakespeare, 2008, s.28)



Fotoğraf 4.34 - Sürüklenme

Yeni Patern: Zihinde beliren karakterler



Gözleri kapalı şekilde, aynı imajinasyonla, başını merkez olarak çemberin sırasıyla Ophelia, Claudius, Gertrude merkezlerine doğru sürüklenir. Zihindeki karakterleri yok ettiği patern başlar. (Bkz: Patern 10, 11, 12, 13) İçeriğindeki değişiklikler ise şöyledir:



Fotoğraf 4.35 – Babayı yok etme

Hamlet, gözleri kapalı, fakat elleriyle bir şeye ulaşmak ister gibi yönelerek çemberin Hayalet merkezine doğru sürüklenir. Repliklerine devam eder:

(...) Ve bu çağrı,
Nemea aslanının sert kaslarına çeviriyor
En ince damarlarını bedenimin!
(Shakespeare, 2008, s.28)

Hayalet merkezinde gözlerini açar ve Hayalet'e dokunur gibi ellerini hareket ettirir:

Konuşacağım seninle , adını söyleyeceğim sana:
Hamlet, kralım , babam, büyük Danimarkalı! (s.26)

Aniden boğma jesti yapar. Bu, Hamlet'in zihninde, taçla ilişkili olduğunu düşündüğü karakterlerin yavaş yavaş zihninde belirmesini ve onlarla ilişkilmesini gösterir. Boğduğu Baba'yı yere doğru iter ve sağ kolundan geriye doğru çekilir.

Gertrude merkezine doğru bakar. Gertrude merkezi, sırt bölgesini merkez alarak ani küçük titremeler, seğirmeler olarak kendini gösterir. Hamlet, seğirmeler eşliğinde Gertrude merkezine doğru yürür, repliklerine başlar:

Anne! Anne! Anne! (s.97)
Anne babama yaptığınız yapılacak şey değil. (s.98)
Kanlı oyun, evet, sevgili anne, neredeyse
Bir kralı öldürüp karısını almak kadar kötü! (s.99)

Burada giderek küçülür. Ardından aniden bir adım geri atarak kalkar ve kılıçla yatay bir kesme jestiyle Gertrude'u zihninde öldürür.



Fotoğraf 4.36 - Ophelia merkezine geçiş

Hamlet, Ophelia merkezine çekilir. Gertrude merkezinde geriye doğru bir adım atar, kafa merkezinden çekilerek geriye döner, Ophelia merkezine doğru harekete geçer, yere düşer ve sürünerek bu merkeze doğru ilerler. Merkeze yaklaştığında kafa salınımı artar. Hamlet'in Ophelia ile ilişkilmesi başlar; onun kokusunu alır ve merkeze geldiğinde ellerinin desteğiyle ayaklar paralel pozisyonda ayağa kalkar. Sağ elini yüz hizasında kaldırır, bu Ophelia'nın yüzünü temsil etmektedir. El aynı zamanda yine, arzu nesnesi olan tacı gösteren şeklini almıştır. Eline bir süre bakar, onu koklar, Ophelia'yla ilişkilir, repliklerine başlar:

Hele hele! Siz doğru sözlü müsünüz?

(...)

Güzel yüzlü müsünüz? (s.73)

Git, bir manastıra bir! Ne diye günah çocukları besleyeceksin? (s.74)



Fotoğraf 4.37 – Ophelia'yı yok etme

Bıçak saplama jestiyle zihnindeki Ophelia'yı öldürür. Sol eliyle bıçak saplama jestini yaparken sağ elini 180 derece çevirir. Bedeni Ophelia merkezine doğru uzanırken, sağ kolu yere paralel şekilde Claudius merkezine, alanın 6 istasyonuna doğru uzar.



Fotoğraf 4.38 – Claudius'a yönelme

Hamlet'in eli tacın şeklini korumaktadır. Sağ kolunu merkez alarak Claudius istasyonuna doğru çekilir. Claudius istasyonunda elini bedeninin yanına indirir ve şeklini korumaya devam eder.



Fotoğraf 4.39 – Claudius'la ilişkilendirme

Hamlet'in Claudius'la ilişkilendirilmesini temsilen, sırt merkezli giderek büyüyen seğirmeler başlar. Seğirmeler, Hamlet'in zihninde Claudius'un varlığını, düzenini bozmasını, zihninde yarattığı sarsıntıyı temsil eder. Repliklerine başlar:

Bir kanlı katil, bir canavar!

(...)

Bir saray soytarısı! Krallığı, tahtı soyan!

Kutsal tacı raftan aşırıp cebine atan

Bir yankesici!

(...)

Süprüntüden, paçavradan bir kral bozuntusu! (s.102)

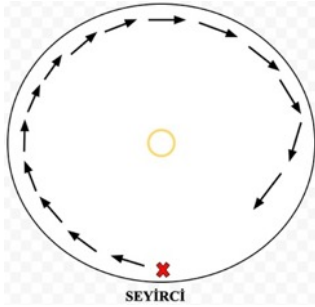
Sağ elinde tacın şeklini koruyarak, tacı zihnindeki Claudius'a saplar. Bu, Hamlet'in gücü eline aldığı anda yapabileceklerinin bir fragmanıdır.

Hamlet'in taçla başbaşa kaldığı anda bir değişiklik olmamıştır. Fakat çember etrafında saat yönünün tersinde değil, saat yönünde koşar.



Fotoğraf 4.40 – Taçla mutluluk

Yeni patern: Taçla mutluluk



Tam bir turu tamamlamadan evvel tacı elinden düşürür. Duraksar. Başını kaldırıp yukarı ve çevresine, sonra tekrar taca bakar. Gücün verdiği haz, onu simgesel düzlemine dönüp bakmaya ve sınırları zorlamaya teşvik etmiştir.

4.2.3. Sahne 3

Hamlet, alanın merkezinde kucağında taç ile yatarken müziğin karakteri değişir. Müzik, zihindeki elektriklenme hissini, artan tansiyonu ifade eden seslerden oluşur. Bu değişim Hamlet'in zihnine üşüşen Öteki'nin yasalarının habercisidir.



Fotoğraf 4.41 - Öteki'nin zamanına giriş

Hamlet bulunduğu yerden doğrulup dizlerinin üzerine gelerek etrafına bakınır. Seslere saat tiktakları eklenir. Bunlarla eşzamanlı olarak ışık uyarıları gelir.

Patern 17: Öteki'nin Gelişi

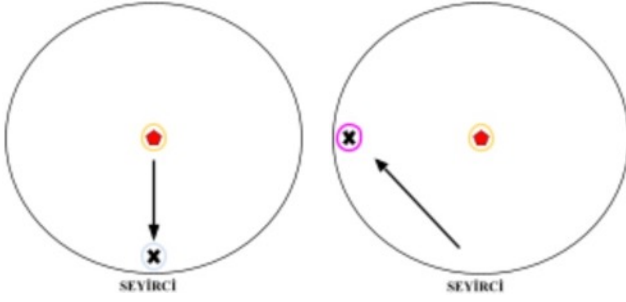


Işıklar sırayla saat yönünde Hayalet, Ophelia, Claudius ve Gertrude merkezlerinde kendi renklerinde iki tur boyunca yanıp söner.



Fotoğraf 4.42 - Öteki'nin zamanında savrulma 1

Patern 18, 19: Savrulmalar



Hamlet kendi merkezinde ayağa kalkıp Hayalet merkezine doğru yürür. Hayalet merkezinde yanan ışıkla sol omzundan aldığı darbe etkisiyle bir tur çevresinde döner. Ophelia merkezine doğru ayakta

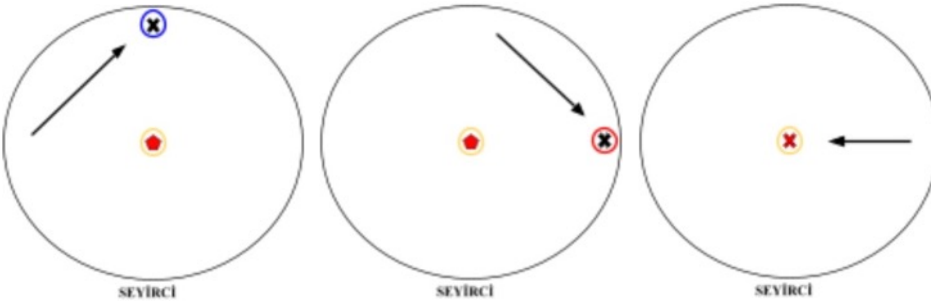
savrularak ilerler.



Fotoğraf 4.43 - Öteki'nin zamanında savrulma 2

Ophelia merkezine geldiğinde, bu merkezde ışık yanar ve sağ omzundan darbe etkisiyle çemberin kenarında çevresinde dönerek Claudius merkezine doğru savrulur.

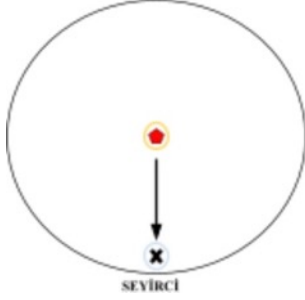
Patern 20, 21, 22: Savrulmalar



Claudius merkezine geldiğinde bu merkezde mavi ışık yanar. Sırtından aldığı darbe etkisiyle Gertrude merkezine doğru savrulur. Gertrude merkezinde yere kapaklanır. Yerdeyken Gertrude merkezinin kırmızı ışığı yanar. Işığın etkisiyle göğsünden geriye

doğru darbe itkisiyle geriye, kendi merkezine savrulur. Merkezde etrafına bakınır. Hamlet zihninde neler olduğunu anlamaya çalışmaktadır.

Patern 23: Öteki'nin zamanına çekilme



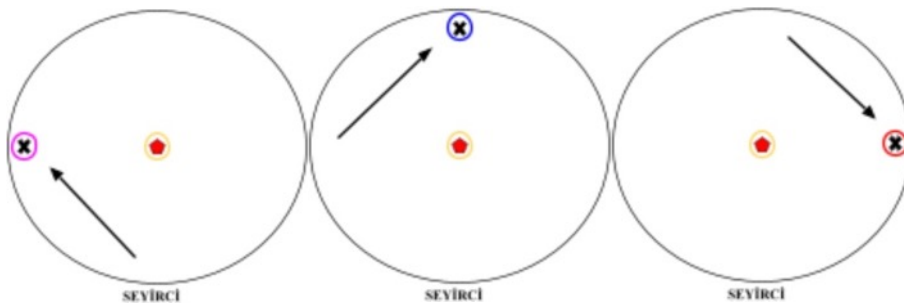
Hayalet merkezinde ışık yanar. Göğüs merkezinden hareketle ışığa doğru çekilir.



Fotograf 4.44 - Öteki'nin zamanına çekilme

Işığa girdiğinde göğsünden itilme ile geriye doğru hareket edip yarı köprü pozisyonuna gelip denge sağlamaya çalışır. Karnına aldığı darbe itkisiyle hızla Ophelia merkezine geri geri yürür.

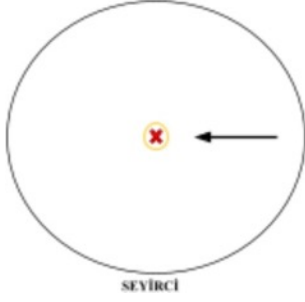
Patern 24, 25, 26: İtilmeler



Ophelia merkezinde yanan ışıkla başının sağından darbe alır, Claudius merkezine hızla savrulur. Hamlet Claudius merkezine geldiğinde ışık yanar ve seyirciye sırtı dönükken

başının sağından aldığı darbe itkisiyle Gertrude merkezine doğru yere kapaklanır. Gertrude merkezine geldiğinde bu merkezin ışığı yanar.

Patern 27: İtilme, kendini savunma



Hamlet kendi merkezine doğru geriye atılır



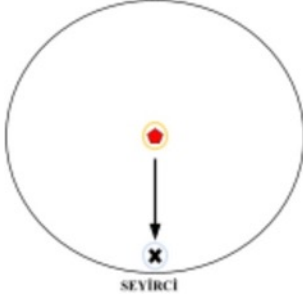
Fotoğraf 4.45 - Kendini savunma

Merkezinde yarı yatar pozisyonda Gertrude merkezine yerden kum alır ve fırlatır. Merkezine geldiğinde tacı kumun içine gömmeye çalışır. Bu, Hamlet'in Öteki'nden ve simgesel düzlemin yasalarından kaçarak arzusunu kendi zihninin derinliklerine gömmeye çalışmasının bir ifadesidir.



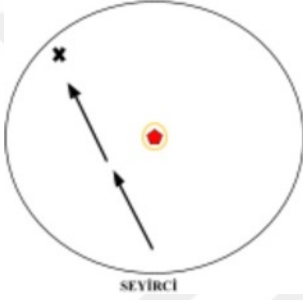
Fotoğraf 4.46- Babanın zamanı

Patern 28: Babanın Zamanı



Hayalet merkezinde yanar ışıkla göğsünden çekilerek bu noktaya gelir. Merkeze geldiğinde zamanı, babasının zamanında savruluşunu temsil eden, akrep ve yelkovanın hareketini andıran hareketini yapar. Sağ kol akrep olarak sabit, sol kol yelkovan olarak saat tiktaklarıyla eşzamanlı olarak harekete dökülür.

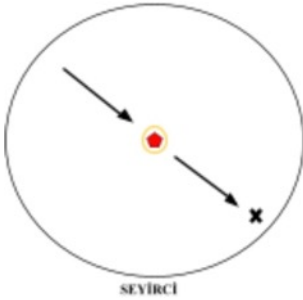
Patern 29: Çemberin dışına itilme



kalmaya çalışmaktadır.

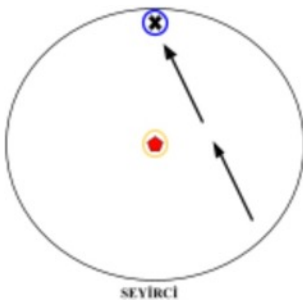
Karnına aldığı darbe itkisiyle alanın dışına doğru, arka sol çaprazına geri geri yürüyerek savrulur, sınırdan çıkmamaya çalışır. Bu, Hamlet'in yasaya karşı geldiğinde simgesel düzlemin dışına itilmesi ile ilgili korkusunu temsil eder. Fakat Hamlet taca sahip olma arzusundan vazgeçmediği için alanın içinde

Patern 30: Çemberin içinde kalma inadı



Büyük bir adım atarak alanın içine doğru hareket eder. İkinci büyük adımla tacın üzerinden zıplayarak alanın sağ ön çaprazına doğru ilerler. Claudius merkezinde yanar ışıkla sırtından geriye doğru çekilir.

Patern 31: Claudius'un zamanı

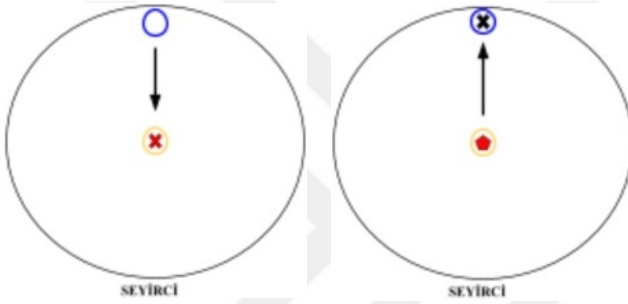


Merkeze geldiğinde Claudius'un zamanında savruluşunu temsil eden, Hayalet merkezinde yaptığı akrep-yelkovan hareketinin tam tersini yapar. Sol kol akrep olarak sabit, sağ kol yelkovan olarak saat tiktaklarıyla eşzamanlı olarak harekete dökülür.



Fotoğraf 4.47 - Claudius'un zamanı

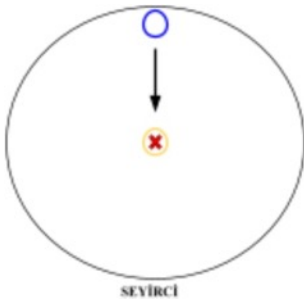
Patern 32, 33: Taç Kavgası



Bu noktadan ortaya doğru zeminden ayaklarıyla güç alarak öne doğru atılır, geri çekilir. Bu gitgeli üç defa tekrar eder. Bu hareket, Hamlet'in tacı kaptırmamak için ona ulaşmaya

çalışmasını, fakat Claudius tarafından buna karşı konmasını ifade eder.

Patern 34: Kendi merkezine varış



Merkeze geldiğinde tacı eline alır. Bu noktadan itibaren çevre merkezlerdeki dört karakterin sırayla sesleri duyulur. Seslerle birlikte merkezlerindeki ışıkları sırayla yanar. Bu, Hamlet'in tacı ele geçirmesi halinde simgesel düzlemin yasalarının zihninde yankılanmasını temsil eder. Öteki'nin arzusunun zihnine hücum ettiği andır. Sesler giderek

karmaşık bir hale gelerek Hamlet'i çaresiz bırakmaktadır.

Patern 35: Zihinde Seslerin Hücumu

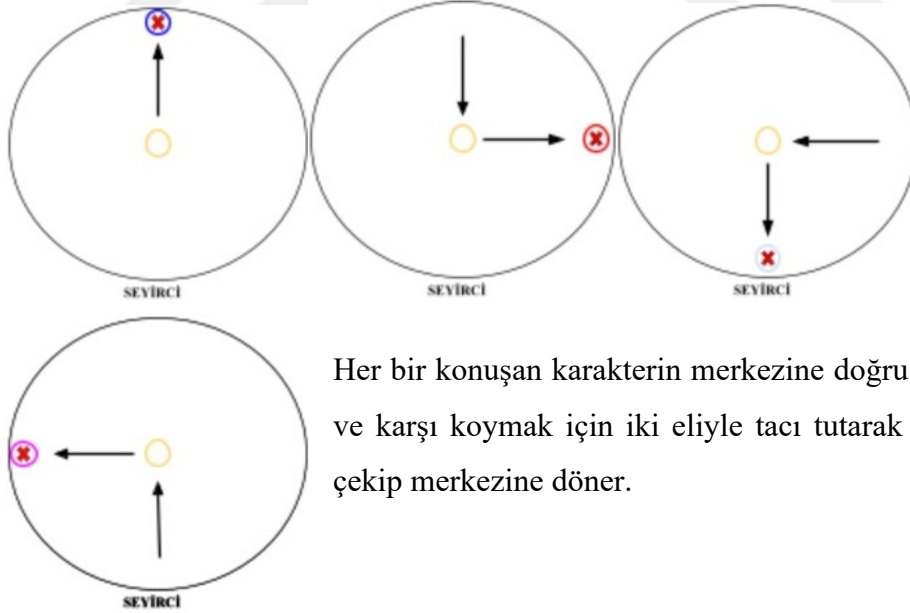


Karakterlerin sesleri ve ışıkları eş zamanlı olarak Hamlet'in zihnine hücum eder. Sesler devam ederken elinde taç ile kendi merkezinden dört karakterin merkezlerine, onların konuşma sırasına göre bakar.



Fotoğraf 4.48 - Taç kavgası 1

Patern 36, 37, 38, 39: Taç kavgası



Her bir konuşan karakterin merkezine doğru elinden çekilir ve karşı koymak için iki eliyle tacı tutarak kendine doğru çekip merkezine döner.



Fotoğraf 4.49 - Taç kavgası 2

Bu çekilmeler sesler boyunca bir tur daha şiddeti artarak devam eder ve karmaşık bir hal alır. Hamlet'in hareketleri de karmaşıklaşır. Bu, dört karakterin de Hamlet'in elinden tacı ve tacın temsil ettiği gücü almaya çalıştığını, Hamlet'in her seferinde buna direndiğini ve taca duyduğu arzusunu temsil eder. Sesleri kendi sesiyle bastırır. Tacı karnına doğru çekerek üst bedeniyle eğilir. Bu, Hamlet'in tüm bunlara karşı gelerek, taca sahip olma konusundaki ısrarını ve arzusunun şiddetini gösterir. Tacı kendi bedeninde katlanarak saklamaya çalışmaktadır.



Fotoğraf 4.50 - Arzuya yabancılaşma

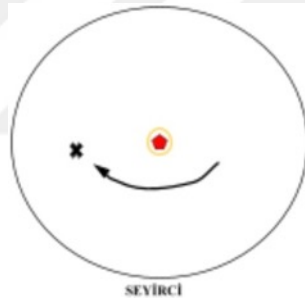
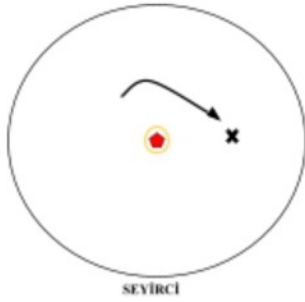
Bu karşı koyuşla ışıklar ve sesler kaybolur. Hamlet kendi merkezinin lokal ışığı ve taçla başbaşa kalır. Müziğin karakteri değişir. Hamlet'in taca duyduğu arzuyu ifade eden müzik geri döner. Hamlet arzusuyla yüzleşmektedir. Taca bakarak onu elinden yere bırakır ve merkezden geriye yürüyerek çekilir. Bu, Hamlet'in içinde bulunduğu duruma ve kendi arzusuna yabancılaşmasıdır.



Fotoğraf 4.51 - Bedende seğirmeler

Eserin başında tacı eline aldığında bedenine taçla dolan arzuyu hatırlatır biçimde, bedeninin çeşitli bölgelerinde seğirmeler ve irkilmelerle arzunun Hamlet'in bedenine fazla gelişini gösterir.

Patern 40, 41 – Yığılmalar



Tüm bedenini bırakarak yere yığılır, düşmenin etkisiyle takla atar ve zemine yayılır. Hamlet zihninin karmaşasında daha fazla dayanamayarak güçsüz düşmüştür.

Zeminde kıvrandıktan sonra teker teker ellerini ve ayaklarını zemine basarak doğrulur. Aynı düşme tekrarlanır. Tekrar doğrulmaya çalışarak dizlerinin üzerine kalkar. Kumları avcuna alarak yukarıya kaldırıp döker ve onlara bakar.



Fotoğraf 4.52 - Yığılmalar

Patern 42, 43: Son arayışlar



Son bir arayışla merkezlere gidip kendi merkezine döner. Gittiği son merkezden taca bakıp tekrar yere yığılır. Yerde yuvarlanarak ve kuma bulanarak dizlerinin üzerine doğrulur.



Fotoğraf 4.53 - Öfke

Öfke hissiyle gelen duruma kendini bırakarak Hamlet'in kendini sorguladığı tiradına başlar:

HAMLET

Ben... Ne yapıyorum, ben?

Ben uyuşuk, ben pısrırık, aşağılık herif,

Bulutlarda sürtüyor, dalga geçiyorum,

Ne yapacağımı bilmeden, ağzımı açmadan, açmadan.

(...)

Korkağın biri miyim yoksa ben?

(...)

Güvercin yüreklinin biriyim!

(...)

Yazıklar olsun bana!

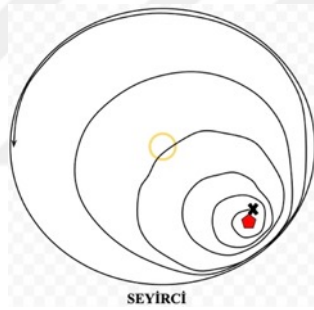
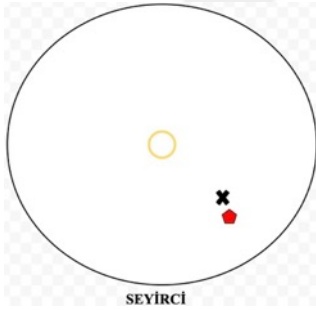
Ey kafam, silkin artık!”
(Shakespeare, 2008, s.66,67)

Hamlet taca doğru yönelir, önüne gelerek aşağıdaki repliklerle tacı eline alır ve başına takar.

“Öyle korkunç şeyler yapabilirim ki,
Tüylər ürpertir gündüz gözüyle görülmesi (s.93)
Öyle karardı ki içim, dünya, bu güzelim yapı, çorak bir kayalığa döndü gözümde.”
(s.56)

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde Sahne 3’te Savrulmalar ve Öteki’nin zamanını temsil eden koreografik cümleler yer değiştirmiş olup içeriğinde de bir dizi değişiklikler meydana gelmiştir. Değişiklikler aşağıdaki gibidir:

Yeni Patern: Öteki’nin zamanı, sınırları zorlama



Hamlet Sahne 2’nin yeni paterninin sonunda tacı düşürdüğü yerde taçla ilişkilenemeye başlar. Hamlet’in taçla kurduğu bu haz ilişkisi simgesel düzlemin yasalarının

zihnine yağmasının başlangıcı olacaktır. Tacı merkez olarak saatin tersi yönünde spiral çizmeye başlar. Müziğe saat tiktakları eklenir. Ardından müzik değişir.



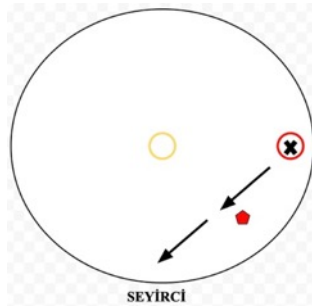
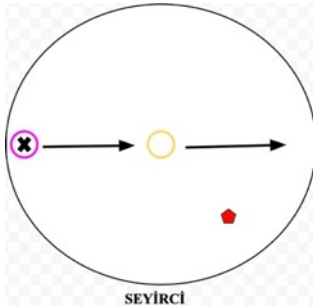
Fotoğraf 4.54 – Sınırları zorlama

Spiral giderek büyür ve Hamlet simgesel düzlemin sınırlarında yürümeye başlar. Bakışları taçta kalacak şekilde ondan uzaklaştıkça yürüyüş temposu hızlanır. Bu döngüsellik zamanı ve Hamlet'in başkasının zamanında asılı kalışını temsil eder. Hamlet taçla başbaşa kaldığında zihnine, yok ettiği karakterler üşüşmeye, onların yasaları, istekleri talepleri dolmaya başlar. Hamlet kendi arzusunun peşinde koşarken aslında Öteki'nin zamanına girer. Hamlet'in arzusu ile yasalar ve yasaklar aynı anda zihninde harekete geçer. Bu, arzu nesnesinin çevresinde dönüp duran öznenin temsilidir. Hamlet, içinde bulunduğu simgesel düzleme ait arzusunun, güç sahibi olmanın, Öteki'nin arzusuna sahip olmanın peşinden gittikçe taçla kurduğu ilişki değişir.



Fotoğraf 4.55 – Baş merkezli savrulma

Patern – 18, 19: Savrulmalar



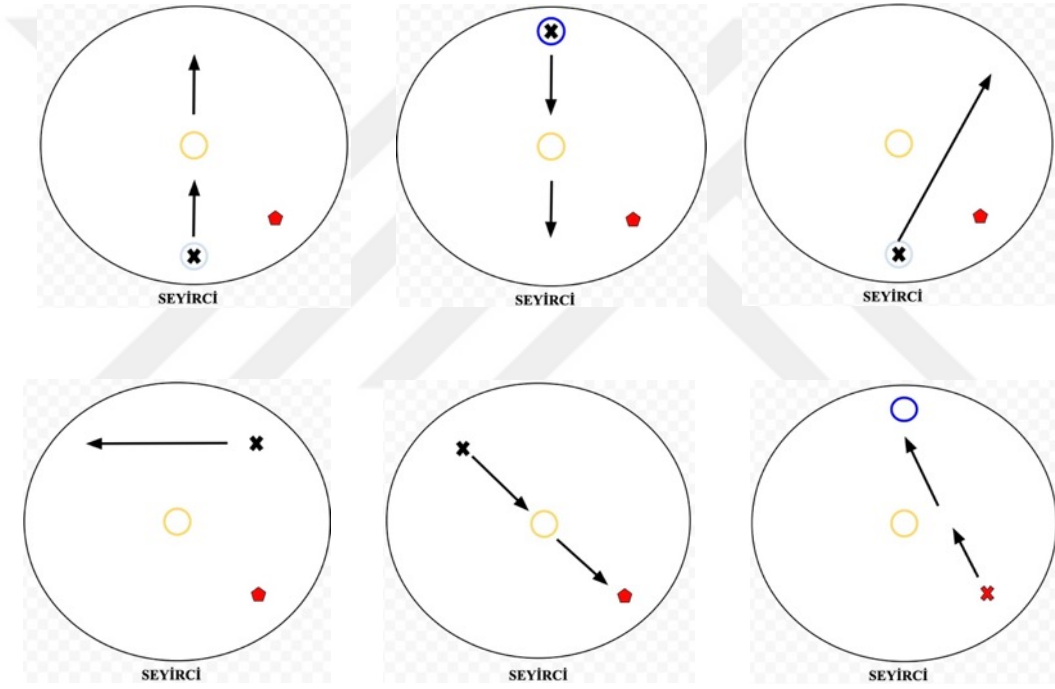
Savrulmalar bir önceki paternden farklı olarak çemberin birçok alanını kullanmaya ve savrulmaların karakterini çeşitlendirmeye yönelmiştir.

Sınırı zorladığı bu anda Ophelia merkezinden çemberin içine doğru baş merkezli savrulur. Zihninde Hayalet, Gertrude, Claudius ve Ophelia karakterlerinin sesleri duyulur. Bu sesler giderek karmaşık bir hal alarak devam eder. Darbenin itkisiyle Gertrude merkezine koşar adım ilerler. Gertrude merkezinden Hayalet merkezine sağ kolundan çekilerek ilerler. Hayalet merkezinde karnına aldığı darbenin itkisiyle Claudius merkezine geriler.



Fotoğraf 4.56 - İtilme

Yeni Patern: Savrulmalar



Fotoğraf 4.57 - Çekilme

Kalçadan itilme itkisiyle Hayalet merkezine doğru koşar adım ilerler. Karnına aldığı darbeyle çemberin sağ arka alanına geriler. Sağ kolundan çemberin sol arka alanına çekilir. Sırtına aldığı darbeyle dengesini kaybederek yere düşer. Yerde kollarının yardımıyla sürünerek taca doğru ilerler. Ayağa kalkarken tacı eline alır. Sağ kolundan Claudius merkezine doğru çekilir.

Eserin bu bölümünde taç kavgası ile devam eder, hareket paterni önceki halini korumaktadır: (Bkz: Patern 36, 37, 38, 39)

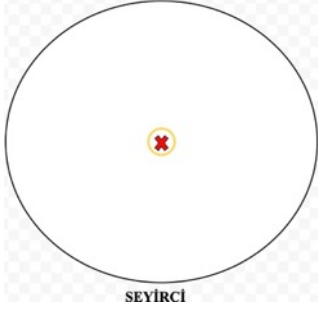


Fotoğraf 4.58 – Arzunun ağırlığı



Fotoğraf 4.59 – Kurtulma çabası

Yeni Patern: Tacın ağırlığından kurtulma çabası



Merkeze geldiğinde tacı sol eline alır. Işık karmaşık bir şekilde sürekli değişir. Hamlet'in zihni bulanmıştır. Tacın ağırlığıyla üst bedeni sola eğilir. Karşı koyarak başını sağ çapraz, geriye doğru atar. Eliyle başını tutar. Başından sol öne tekrar çekilir. Başı ve üst bedeniyle kendini geri çeker. Sert bir hareketle ve sağ ayağından destek alarak tacın üzerindeki ağırlığından kurtulmaya çalışır. İki kademeyle dizlerini kırar ve üst bedeniyle eğilir. Başı ve üst bedeniyle iki kere salınır. Dizlerinin üzerine çöker.



Fotoğraf 4.60 – Öteki'nin üşüşmesi 1



Fotoğraf 4.61 – Öteki'nin üşüşmesi 2

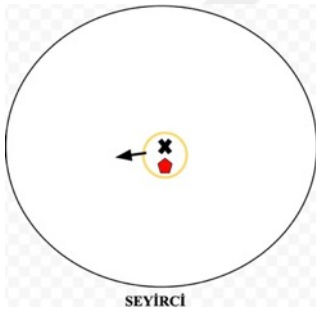
Başından çekilerek sağına doğru düşer, pelvik bölgeyle öne doğru ilerledikten sonra el ve dirsek desteğiyle 4. Pozisyondan yukarı doğru hareket eder. Ardından ters dönerek yarı köprü pozisyonuna gelir. Hamlet'in zihninde diğer karakterlerin sesleri kaybolur. Müzik karmaşık, uğultulu bir halde devam ederken seğirmeler başlar. Tüm bedeni seğirir. Kendi sağından doğrulmaya çalışır. Merkezde geçen bu kompozisyonda,

Hamlet'in taç arzusunun ve simgesel düzlemin yasa ve yasaklarının birbiriyle zihnindeki çatışmasını göstermektedir. Bu sahnede, Öteki'yi temsil eden karakterlerin zihnine üşüşmesiyle, taçla kurduğu ilişki bozulmuş, taç Hamlet'e ağır gelmeye ve zarar vermeye başlamıştır. Aynı zamanda Öteki'nin talepleri ve yasakları altında ezilmektedir. Seğirmelerle merkezinden kopmuş olan Hamlet, merkezine geri döner ve tacı elinden bırakır. Tüm sesler ve ışık kesilir.

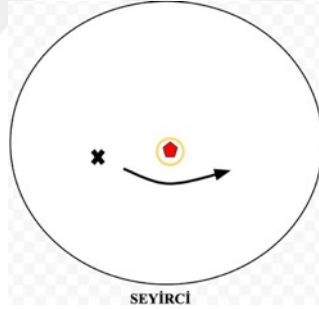


Fotoğraf 4.62 – Düşme 1

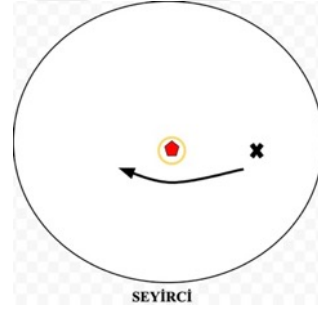
Yeni Patern: Arzunun ağırlığı



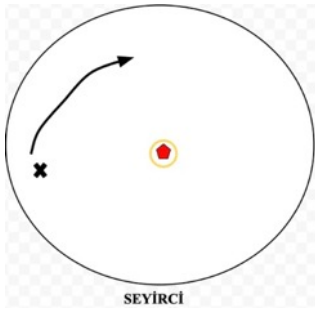
SEYİRCİ



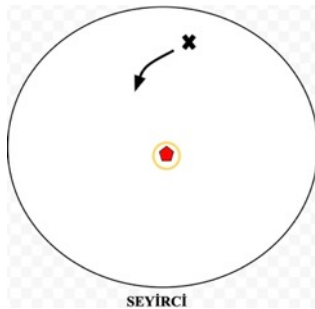
SEYİRCİ



SEYİRCİ



SEYİRCİ



SEYİRCİ

Hamlet sağına kayarak doğru düşer. Hızlı nefes alışverişlerle kendini toplar, ayağa kalkar. 9 istasyonuna gitmek üzere harekete geçer, dengesini sağlayamaz, soluna

düşer.



Fotoğraf 4.63 – Düşme 2

3 istasyonuna gitmek üzere harekete geçer, dengesini sağlayamaz, sağına düşer. 6 istasyonuna gitmek üzere harekete geçer, dengesini sağlayamaz, soluna düşer. 12 istasyonuna gitmek üzere ayağa kalkar, ilerleyemeden sağına düşer. Her bir düşüşte hareketin temposu giderek artar. Hamlet, her seferinde gücünü toplayarak, meydan okumaya çalışır, fakat beceremez. Öfke ve hayal kırıklığı hissiyle gelen duruma kendini bırakarak bir değişiklik olmaksızın tiradına başlar.

4.2.4. Sahne 4

Patern 44: Tacı son kez takma



Hamlet repliklerin sonunda her seferinde yaptığı gibi törensel bir edayla tacı takar. Eserin bu kısmı başkalarının değil, taca duyduğu arzunun Hamlet'e zarar verdiği bölümdür. Tacı taktığı anda, öncekilere benzeyerek, ama daha karanlık bir halde taçtan etkilenerek ikiye bükülür. Müziğin karakteri değişir, boğuk seslerin tekrarından oluşan

bir müzik duyulur.



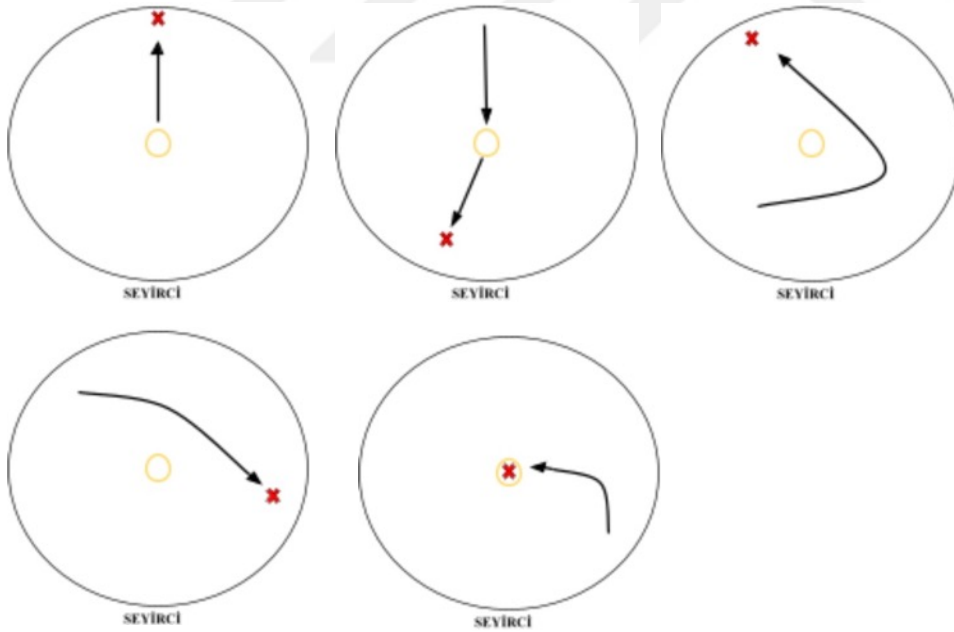
Fotoğraf 4.64 - Arzunun karanlığı

Baş merkezli roll-up yaparak acı hissiyle geriye doğru gerinir. Taç arzusu ve onun getirdiği karanlığın bedeninin içinde, damarlarında düzensiz bir şekilde hareket ettiği imajinasyonuyla düzensiz şekilde iki ayağı üzerinde üst bedeniyle kapanıp açılarak kollarını ve bacaklarını savurur.



Fotoğraf 4.65 - Bedende düzensiz savrulmalar

Patern 45, 46, 47, 48, 49: Sürüklenme



Hareketin merkezini başa, yani tacın bulunduğu yere alır. Tacın onu savurmasıyla geriye çekilir, ardından öne doğru düşer. Başı merkez olarak doğrulamaya çalışır, yarım tur baş hareketiyle dönerek ayağa kalkıp alanın sol arka çaprazına sürüklenir. Ardından baş hareketiyle sağdan dönerek alanın sağ ön çaprazına sürüklenir. Merkezine doğru

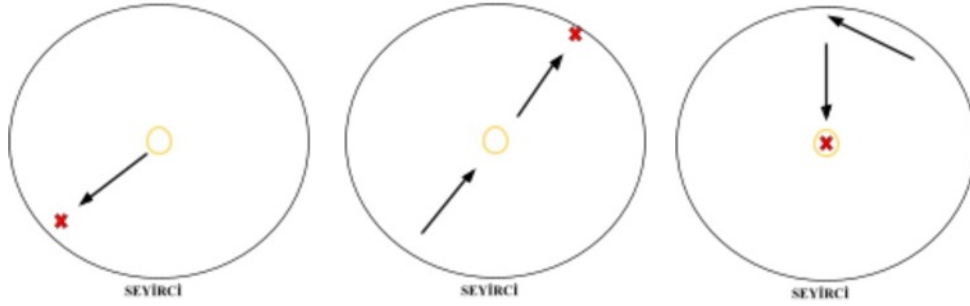
geriler. Tacı başından çıkarmaya çalışır. Bu, Hamlet'in tac arzusunun kendisine zarar verdiğini anladığı ve kurtulmaya çalıştığı bölümdür.



Fotoğraf 4.66 - Arzudan kurtulmaya çalışma 1

Birkaç denemeden sonra tacı çıkararak sağ eline alır. Tacın ele geçmesiyle hareketin merkezi tacın bulunduğu yere, sağ ele geçer.

Patern 50, 51, 52: Taca teslim



Hamlet alanın sol ön çaprazına sürüklenir. Sağından dönerek alanın sağ arka çaprazına sürüklenir. Taca duyduğu arzu onu tekrar ele geçirir. Bu sebeple bedeninin tacın kontrolünde olduğu fikrini bırakmayarak tacı başına geçirir. Hareketin merkezi taçla birlikte tekrar başa geçer. Geriye, kendi merkezine doğru sürüklenir.



Fotoğraf 4.67 - Arzudan kurtulmaya çalışma 2

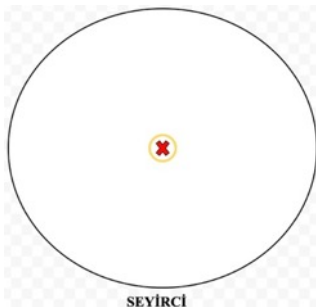
Merkezinde eğilip zıplayarak tacı çıkarmaya çalışır. Birkaç denemeden sonra tacı çıkarır ve soluklanır. Fakat her çıkarışında tacı daha güçlü bir karşı koyamayışla başına geçirir. Üst bedeninden bükülmüş halde baş merkezli düzensiz salınımlardan sonra aniden doğrularak tacı çıkarır. Bir süre taç ellerinde, ona bakar. Müzik sonlanır.

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde Sahne 4'te şu değişiklikler yapılmıştır:



Fotoğraf 4.68 – Taca teslim olma 1

Yeni Patern: Taca teslim



Tacı tutar, kollarını yukarı değil, öne uzatıp dirseklerinden kırarak başına takar. Müzik değişir. Tacı takışındaki tavır, diğerlerindeki törensel havadan farklı bir nitelik taşır. taktıktan sonra ellerini taçtan yavaşça yüzüne doğru indirir ve yüzünü aşağı doğru çeker. Hamlet tacı ilk taktığındaki gibi, bir anlığına arzusunun onu dönüştürdüğü, ürkütücü

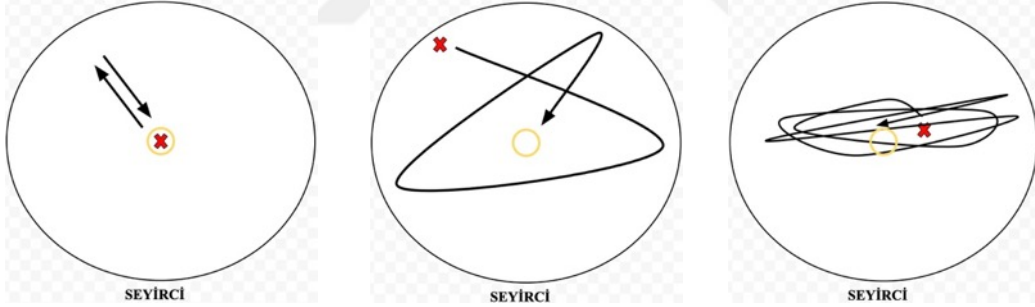
haliyle tekrar görünür. Üst bedeni roll-down yaparken paralel pozisyondaki ayaklar iç lateral pozisyona geçer, dizler kırılır. Bu pozisyonda üst bedenini tamamen bırakır.



Fotoğraf 4.69 – Taca teslim olma 2

Bu, Hamlet'in arzusuna karşı koyamayarak tamamen teslim olduğu anın temsilidir. Bu pozisyonda, tacın kontrolünde, başını merkez alarak üst bedeniyle iki kez irkilerek hareket eder. Başını dört kez soldan sağa 360 derece, birer kez de sağa ve sola 180 derece çevirir.

Yeni Patern: Arzunun kontrolü



Başından çemberin sol arka alanına doğru çekilir. Burada geriye doğru uzar ve parmak ucuna çıkar. Başından fırlatılma itkisiyle merkeze ilerler. Bunu iki kere tekrarlar. Çemberin sol arka alanından baş merkezli savrulularak çemberin sağına, ardından soluna ve sağ arka alanına ilerler. Her bir paternde itilme, darbe alma ve savrulma imajinasyonları kullanılır. Ardından aynı itkiyle merkeze gelir. Başını merkez alarak sağa ve sola bir patern izlenir.

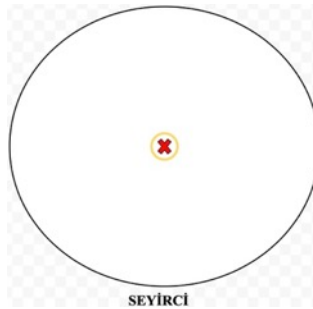
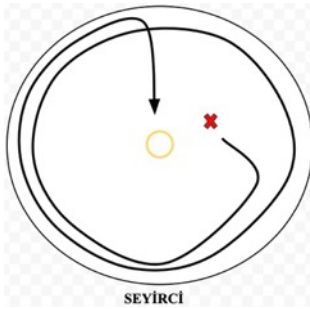


Fotoğraf 4.70 – Arzunun kontrolü, baş merkezli savrulma



Fotoğraf 4.71 - Dönüş

Yeni Patern: Arzunun kontrolü



Merkezi tekrar bulduğunda hem kendi etrafında başı merkez olarak 360 derece dönüşler gerçekleştirir, hem de çemberi iki tur döner. Çemberin kenarlarındaki dönüşünün

sonunda merkeze ulaşır. Merkezde patern 37'deki baş merkezli irkilmeler ve dönüşler tekrarlanır. Bu tekrarların arasında iki kez tacı başından çıkarır, derin bir nefes alır ve tekrar taca teslim olur. Sonunda hızla tacı başından fırlatır. Müzik sonlanır.

4.2.5. Sahne 5

Bu bölüm, Hamlet'in arzusundan vazgeçtiği, onu terk etme kararı verdiği ve gerçekleştirdiği, bu karardan sonra simgesel düzlemine, özne arayışını terk ettiği, yani öldüğü bölümdür. Performansçı bedenini ve nefesini serbest bırakarak çıkan seslere izin verir. Kendini hazır hissettiğinde Hamlet'i sonunda tacı terk etmeye götürecek olan tiradını kendi merkezinde söyler. Bu, Hamlet'in varlığını, içinde bulunduğu simgesel düzlemine ve yaşadığı çatışmayı son sorgulayıştır:

HAMLET

Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!

Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa direktip bela denizlerine kaşı

Dur, yeter! demesi mi?

Ölmek, uyumak sadece! Düşünün ki uyumakla yalnız

Bitebilir bütün acıları yüreğin,
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.

Uyumak, ama düş görebilirsin uykuda, o kötü!

Çünkü o ölüm uykularında,

Sıyrıldığımız zaman yaşamak kaygısından,

Ne düşler görebilir insan, düşünmeli bunu.

Bu düşüncedir uzun yaşamayı cehennem eden.

Kim dayanabilir zamanın kırbacına?

Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine,

Sevgisinin kepaze edilmesine,

Kanunların bu kadar yavaş

Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine,

Kötülere kul olmasına iyi insanın

Bir bıçak saplayıp göğsüne kurtulmak varken?

Kim ister bütün bunlara katlanmak

Ağır bir hayatın altından inleyip terlemek,

Ölümden sonraki bir şeyden korkmasa,

O kimsenin gidip de dönmediği bilinmez dünya

Ürkütme yüreğini?

Bilmediğimiz belalara atılmaktansa

Çektiklerine razı etmese insanı?

Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:

Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor

Yürekten gelenin doğal rengini.”

(Shakespeare, 2008, s.71,72)



Fotoğraf 4.72 – Taca veda

Patern - 43: Taca veda

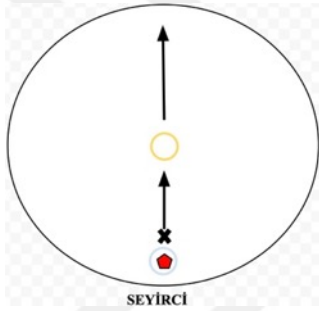


Replikler bitince, yani Hamlet kararını verdiğiğinde, Hayalet merkezindeki ışık yanar. Işığa doğru yürür ve tacı Hayalet’in merkezine, Hamlet’in zihnindeki babasının mezarına gömer. Tacı Hamlet’in zihnindeki asıl sahibine bırakır. Bu, aynı zamanda babasının ondan talebini de reddetmektir.



Fotoğraf 4.73 – Ölüm

Patern 44 – Ölüm



Geri geri adım atarak kendi merkezine gelir, Hayalet merkezindeki ışık söner. Merkezinde bir süre taca bakar. Geriye dönüp alanı yürüyerek terk eder. Işık söner.

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde Sahne 5'te Patern 43 çıkarılmıştır. Hamlet repliklerin sonuna geldiğinde tacı elinden hızla bırakır ve merkezinde arkasını dönerek yavaşça alanı terk eder.

4.3. TASARIM KATMANLARI

4.3.1. Sahne Tasarımı

Eser, sahnede bir kare siyah kumaş üzerine, karenin sınırlarına degecek biçimde çember şeklinde dağıtılmış kum zeminden oluşmaktadır. Kum sahnede zeminin dramaturjik anlamda güvensiz, dağılabilir ve değişken olma halini kuvvetlendirmesi açısından seçilmiştir. Öte yandan kum saati imgesinden hareketle akan zamanı, toprak elementinden hareketle mezarlığı ve kumun kendi değişken ve dağılabilir yapısından hareketle zihnin kendisini temsil etmektedir.

Sahnede biri ortada, dördü çemberin kenarlarında olmak üzere beş merkez hayal edilmektedir. Ortada Hamlet'in, çemberin dört kenarında Hayalet, Gertrude, Claudius ve Ophelia karakterlerinin merkezi bulunmaktadır. Sahnede bunların varlığını belirtecek bir materyal olmayıp istasyonlar ışık aracılığıyla belirtilecektir. Hamlet'in hareket pateni kendi merkezinden çevresindeki dört merkeze olan hareketi üzerinden şekillenmiştir. (Bkz: Şekil 3.1)

Merkezler temsil ettikleri karakterlerin Hamlet'in zihninde kaplayan alanı, o zihnin içinde gömüldükleri mezarları ve saatin dört ana durağı olan 12 - 3 - 6 - 9 noktalarını temsil etmektedir. Buna göre akrep ve yelkovanın merkezi olan ortada saatleri belirleyen, aynı zamanda onlara göre şekil alan Hamlet; 12 durağında tüm saatlerin merkezi olan Hayalet/Baba, onun simetrisinde Claudius, 3 durağında Hayalet'ten sonra ilk karşılaşması ve ilk dağılmasını yaşadığı Ophelia ve simetrisinde her şeyin nihayet ona bağlandığı Gertrude karakterinin merkezi bulunmaktadır.

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsilinde çember yere çekilen bir bant ile belirlenerek sadeleştirilmiş, prova süresince kum malzemesinden faydalanılmamıştır.

4.3.2. Ses ve Müzik Tasarımı

Eserde Burçak Çöllü'nün tasarladığı müziklerden yararlanılmıştır. Ses tasarımı için de Burçak Çöllü'den destek alınmıştır. Hamlet'in zihninde yankılanan Hayalet'in sesi Murat Kapu'ya, Ophelia'nın Sesi Ayşegül Uraz'a, Claudius'un sesi Meriç Rakalar'a,

Gertrude'un sesi Burçak öllü'ye aittir. Sahnede sesler, Hamlet'in zihninde konuşan ve onun hikayesini/hareketini etkileyen karakterleri temsil etmektedir. Sesi aynı zamanda ışık da desteklemektedir. Her ikisi de Hamlet'in zihnine üşüşen ve onu sıkıştıran, taç ile arasına giren yasa ve yasakları temsil etmektedir.

4.3.3. Işık Tasarımı

Sahnede ışık, Hamlet'e dramaturjik anlamda partnerlik etmekte olup, onun zihninde karakterlerin etkisi sese ek olarak ışık aracılığıyla verilmektedir. Hamlet, ışık Şekil 3.1.'deki duraklarda her yandığında, karakterlerin Hamlet'in zihninde uyandığı, konuştuğu, etki ettiği anları temsil etmektedir. Hareketler kimi anlarda ışığın etkisiyle Hamlet'in diğer karakterlerden kaçması veya onların üzerine gitmesi üzerine şekillenmiştir. Işık tasarımı sahnenin dramaturjik ihtiyacına göre şekillenmiş olup uygulama aşamasında İsmail Sağır ve Efe Arslan'dan destek alınmıştır.

25.09.2024 tarihinde gerçekleşen ikinci jüri temsili öncesi 3 aylık çalışma süresinde koreografi ışık tasarımından bağımsız bir hale getirilmiştir. Tasarım bulunmakta olup temsil esnasında ışık kullanılmamıştır.

4.3.4. Kostüm Tasarımı

Kostüm tasarımında olabildiğince minimal olmaya özen gösterilmiştir. Kostüm kum ile aynı renkte bir keten pantolondur. Bu yalınlık arayışı bireyin zihninin içindeki halini aramaktan kaynaklanmaktadır. Kumla aynı renk olmasındaki amaç da, öznenin kendi zihninin içiyle bir olduğunu söylemeyi amaçlamaktadır. Oyunun sonunda Hamlet kuma bulandığında, aynı zamanda kendi zihninin içine bulanmış olmaktadır. Hamlet, eserin sonunda içine bulandığı kumları üstünden silkeleyerek alanı terk etmektedir. Bu, Hamlet'in zihninin onu soktuğu çeşitli kalıplardan çıkma çabasını temsil etmektedir.

4.3.5. Aksesuar Tasarımı

Sahnedeki bir başka partner de aksesuardır. Bunun için bir taç kullanılmaktadır. Taç kullanımında önceleri bakır, kıvrılıp bükülebilen bir malzeme tercih edilmiştir, fakat Hamlet'in taçla kurduğu ilişkinin giderek ona zarar veren bir hal alması sebebiyle yeni bir tercihe gidilmiştir. Aynı zamanda ilk tacın her an düşebilir olma özelliği tesadüfi olana izin vermek açısından provalar esnasında malzeme sunduysa da, yapı

kurulduktan sonra tercih edilebilir olmaktan çıkmıştır. Candan Seda Balaban'ın tasarımı olan, üzerinde kanı andıracak kırmızı boyaların olduğu, kumlarla benzer renkte ve kağıttan kaplamalardan oluşan taç, eserde Hamlet'e partnerlik etmektedir. Tacın üzerindeki kan imajı, Hamlet eserinde sıkça rastlanılan ölüm imgesine; hayaletin ihanete uğramasına, Hamlet'in güç istenciyle zehirlenmesine karşılık gelmektedir.

4.3.6. Dramaturjik Tasarım / Reji

Tez/eserin dramaturjik arka planı ve rejisi çalışmanın sürecinin dramaturji/reji/performans ayaklarının ikisini oluşturmakta olup çalışma sürecinin tamamında bireysel çalışmalardan yola çıkmıştır. Bu çalışma bir eserin hem performans, hem dramaturji, hem de reji ayaklarını aynı anda yapmayı ve zihinle beden arasındaki ilişkinin hem eseri icra eden kişi olarak hem de karakter olarak araştırılmasıdır.

4.3.7. Seyirci Tasarımı

Çalışmanın bir bölümünde döngüsellik arayışı sebebiyle seyirciyi sahnedeki çemberin çevresine yerleştirmek düşünülmüştür. Buna göre merkez, merkezin birinci çevresinde dört karakter ve ikinci çevresinde seyirci olması amaçlanmıştır. Fakat dramaturjik çalışmaların sonucunda seyircinin tek taraflı olmasına ve Hayalet/Baba'nın bulunduğu yerden eseri seyretmesine karar verilmiştir. Çünkü Hamlet'in çalışmaya konu olan eylemleri Hayalet ile birlikte başlamakta ve ona göre şekillenmektedir. Hareket tasarımında da hayalet durağının liderliği gözetilmiştir. Aynı zamanda, diğer duraklarda yaşanan kimi eylemlerin seyrinin, Hayalet/Baba durağındaki görüş kadar olması gözetilmiştir.

4.4. ESERİN VIDEO KAYDI

25.09.2024 tarihli ikinci Yüksek Lisans Tez Savunması esnasında çekilen eserin video kaydına aşağıdaki linkten ulaşılabilir:

<https://youtu.be/jncH7abMUk0>

5. SONUÇ

Bu tez-eser çalışmasını yürütmek, yüksek lisans programına girdiğim 2015 yılından bu yana, kendi üretimime yaklaşımımın olumlu anlamda değiştiğini görmemi sağladı.

Modern Dans Sanat Dalı'nda yüksek lisans yapmak istediğimde, bir oyuncu olarak kendimi geliştirmek, mesleki anlamda kendime yeni donanımlar kazanmak amacını taşıyordum. Bir oyuncunun bedeniyle kurduğum ilişkiyi her an gözetmesi gerektiğini düşünüyordum. Yüksek lisans süresi boyunca öğrendiklerimle eylemselliği deneyimleme, karakterin durumunun, duygusunun (veya herhangi bir duygunun) söze gerek olmaksızın bedendeki ifade biçimlerini araştırma, çoğaltma fırsatı elde ettiğimi düşünüyorum. Bundan sonraki mesleki hayatımda da bu kazanımları çoğaltmak, eylemek ve performe etmek amacını taşıyorum.

Kendimle ve mesleğimle kurduğum ilişkinin ve farklı disiplinleri bir araya getirme çabamın bir karşılığını bulmak, beni bu yolda araştırmaya devam etmek konusunda teşvik etmektedir. Bu arayışın hiç bitmeyecek bir yol olduğunu düşünüyorum. Lacan'ın da dediği gibi, belki aradığımız hazza tam olarak ulaşamayız, ama bunu aramaya yaşam boyu devam etmek gerektiğini düşünüyorum. Çünkü bizi biz yapan şey, tam da bu arayışın kendisidir.

Danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna, üretim aşaması sürecinde stüdyoda geçirilen sürenin önemi ve hassasiyeti üzerinde durdu. Bedensel olarak beklenen temel hareket kalitesi seviyesi ve güncel hareket üretim yaklaşımlarının bilgi ve deneyim eksikliği nedeniyle, düzenli olarak fiziksel çalışmaları yapmam için uyarıyordu. Hareketleri, önceden belirlenmiş imgelerden şekilsel olarak yansıtma çabasından öte, 'metnin bedenleştirilmesi' kavramını ve algısını sürekli gündemde tuttu. Hareket araştırmaları sürecinin performansı oluşturabilmede büyük önemi olduğunu ancak gerekli akademik alt yapıya sahip olmadığımı ve bu akademik bilgi birikimi – deneyimi eksikliğinin de performansta doğal olarak açığa çıktığını ilettiler. Bu nedenle uzatma süresinde mutlaka, bu alanda temel akademik eğitim almış, bir koreograf- çağdaş dans sanatçısıyla çalışmamı, performans üretim sürecinde destek almam gerektiğini önemle vurguladı.

Tez-eser çalışmasına başladığımda, bireyin kendi öznesini arayışıyla ilgili bir merak duyuyor, çevremi bu gözle görüyordum. Lacan'ın aklımda yankılanıp duran cümlesi beni ateşleyen güç

olmuştur: öznenin yaşamının başında yaşadığı ilk ve tek hazzı sürekli araması, her seferinde bu hazzın çevresinden dolaşması ve ona asla kavuşamayacak olması; aynı zamanda onu özne yapan şeyin bu arayış olması. Lacan'ın bu cümlesinden yola çıkarak araştırmaya başlamam Hamlet'i ve zamanla çevremde gördüğüm her şeyi daha derinlikli bir şekilde anlamama yol açtı.

Felsefe/psikanaliz, tiyatro ve günümüz hareket araştırma metodları ve dans disiplinlerini bir araya getirme çabasını güderken hem eseri yönetmeyi hem karaktere bir oyuncu gözüyle yaklaşmayı, hem kavramların bedendeki karşılığını arayarak bunu bir performansa dökmeyi deneyimledim. Öncelikle dans etmeye çalıştığımı; estetik bir kaygı taşıırken giderek kısıtlandığımı fark ettim. Danışmanım Tuğçe Ulugün Tuna'nın geri bildirimlerinin de yardımıyla, eserde gözeceğim en önemli şeyin kendimi durumların içinde serbest bırakarak, üretime odaklanmam olduğunu keşfettim. Zihnimdeki yargılar, bir şeyin nasıl iyi görünüp görünmeyeceğiyle ilgili kabullerimin beni tıkadığını gördüm. Karakterin durumuna odaklanmak, duruma kendimi bırakmak ve durumdan kaynaklanan hareketi bulmak konusunda çaba harcadım.

Durumdan kaynaklanan harekete odaklandığımda, aradığım atmosferi oluşturmayı dışsal öğelerden beklediğimi fark ettim. Her ne kadar ışık ve müzik, solo eseri icra ederken sahnede partnerlerim olsa da bir süre sonra atmosferi kuracağına inandığım müziğe uymaya çalıştığımı ve bunun beni sınırladığını fark ettim. Dışsal öğelere benim hizmet etmemdense, onların bana hizmet etmesinin yollarını araştırdım. Durumları dışsal motivasyonlardan çok, kendimi duruma ve karakterin zihninin akışına bırakmamı sağlayan içsel motivasyonlarda aradım. Karakterin içinde bulunduğu durumları kimi imajlarla sınırlayıp, imajlar üzerinden çalışmak bu anlamda beni besledi. Dışsal öğelerin bana hizmet etmesiyle, performansında kendime özgürlük alanları tanıdığımı ve bunların beni daha yaratıcı kıldığını deneyimledim.

Bu, aynı zamanda yönettiğim de bir süreç olduğu için kendimi dışarıdan görmeye çalışmak, zaman zaman kendime yabancılaşmama sebep oldu. Bazı durumlarda hayatımda olup bitenlerden ötürü zihnimde oluşan trafiğin Hamlet'inkiyle çok benzeştiğini, kendimi onun gibi kaybettiğimi hissettiğim zamanlar oldu. Bütün bunlar zaman zaman beni hareketsiz bıraktı, ilerlediğimi düşündüğüm anlarda geride kaldığımı çokça hissettim. Zihnimin ağırlığından ötürü, eserde kullandığım öğelerden biri olan baş merkezli sürüklenme imajinasyonunu

gerçekten yaşadığım bile oldu. Bu noktada kendimden uzaklaşıp bedenimi ön plana koymak ve özgürlük alanları tanımaya çalışmak süreçte ilerlememi sağladı.

Birinci jüri sunumu ile ikinci jüri sunumu arasındaki ek çalışma süresinde ise karakterin durumuna odaklanmayla geldiğim neticeyi bir ileri aşamaya daha taşıdım. Birinci jüri temsili sonrası danışman hocamın da dahil olduğu değerli jüri üyelerinin koreografyi bir oyuncu gibi değil, bir dansçı gibi oluşturmam gerektiğiyle ilgili ileri bildirimlerini ek çalışma süresinde yaptığım provalarda anladım. Ek çalışma süresi boyunca Modern Dans Anasanat Dalı mezunu, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Modern Dans Programı yüksek lisans öğrencisi Öykü Tutcu'nun desteği ve gözüyle karakterden harekete değil, hareketten karaktere doğru ilerleme imkânı buldum.

Hareketin fiziksel kalitesini arttırmaya ve hareketin anlamını genişletmeye yönelik yaptığım tüm teknik ve yaratıcı çalışmaların sonucunda bedenim ve karakter üzerindeki hakimiyetim genişledi. Önce hareketin mantığını ve matematiğini kavramak, ardından hareketi karakterin anlam dünyasına oturtmakla ilgili deneyimim karaktere yaklaşmakta yeni bir yolu beraberinde getirdi. Birinci jüri gösterimi öncesi karakterin içinde bulunduğu durumdan gelen hareketin koreografisi, (ki bu araştırma da sürecin bir parçası olarak önemini koruyor) hareketin karmaşık, doğaçlamaya açık olmasına/görünmesine sebep oluyor ve performansın icrası sırasında seyreden gözünde karaktere ve performansa olan hakimiyetim konusunda şüphe uyandırıyordu. Aynı şekilde performans esnasında bu şüpheyi ben de yaşıyordum. 3 aylık ek çalışma süresi boyunca hareketlerin kalitesi, zeminle ve yerçekimiyle kurulan ilişki, tekniğin geliştirilmesi, bedenin dengesinin korunması (karakterin dengesi bozulduğunda dahi) ile ilgili yaptığım çalışmalar sonucunda koreografiye olan hakimiyetim arttı. Neyi neden ve nasıl yaptığımı, hangi adımları attığımı tam anlamıyla biliyor olmak, hareketten karaktere yaklaşırken de yaratıcılığımın gelişmesine destek oldu.

Hareketleri tanıyor olduğumda, karakterin yolculuğunu aktarmada önemli bir yöntem elde etmiş oldum. Aynı hareketi eğip bükerek, yapısını bozarak bir başka yerde tekrarladığımda karaktere dair de bir şey söylemiş oluyordum. Benzer şekilde hareketin kendisini bilmek, benim o hareketi gerçekleştirirken bedenimin avantaj ve dezavantajlarını bilmemi, kullanım alanının, hareketin zit yönlerinin sınırlarını zorlamamı sağladı. Aynı zamanda karakter ne kadar bir taş tarafından hareket ettiriliyor, savruluyor, iradesi dışında eyleme geçiyor gibi görünse de, performansçı olarak benim kontrolü elimde tutmam ve bunu kolaylık hissiyle yapmam

gerekiyordu. Yukarıda bahsettiğim hakimiyet konusundaki şüphe burada da kayboldu. Hareketin kendisine ve hareketin yolculuğuna dair bedenimden zihnime gelen keşif karakter ne kadar zorlanırsa zorlansın yahut ne kadar zarar görüyor görünürse görünsün, benim performansçı olarak bunu bir o kadar kolaylıkla yapmamı ve bedenimin zarar görmemesini beraberinde getirdi. Bu noktada stüdyodaki uygulama çalışmalarında Öykü Tutcu'nun desteği çok önemli bir rol oynadı.

Danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna; “Öykü Tutcu ile yaptığınız çalışma aslında çağdaş dans alanında temel akademik bir çalışmadır. Akademik alanda hareket eğitimi alan her bir bireyin bu çalışmaları uygulayabilmesi, bu hareket araştırma metotları ve önerilerini sunabilmesi, hatta aktarabilmesi beklenir. Yaklaşık 10 yıldır süren yüksek lisans sürecinde, bu temel çalışmaları tamamlamış olman beklentisi var. Hareket ve beden arasında kurduğun ilişkilene tiyatro alanının dramatik uygulama yapısında yeterli ve geçerli olabilir. Ancak dans alanında mevcut birikimin, akademik ve sanatsal eksiklikler taşıyor...” görüşünü de final sınavında dile getirmiştir. Yanı sıra Tuna, oyuncunun bedeninin süreklilikle eğitilmesi, tıpkı ses gibi ele alınması gerektiğini savunmaktadır.

Bu tez eser çalışmasıyla birlikte metnin, yazılı olanın hareketini bulmak; karakterden harekete, hareketten karaktere ilerlemek, bir karakterin zihninin fotoğrafını çekmek ve karakterin dünyasını anlamak, aktarmakla ilgili yeni bir yol edindiğim kanısındayım. Süreçte kaygılarla zaman içinde pes etmeyip çalışmaya devam ederek bir karaktere yaklaşmanın yeni ve derinlikli bir yolunu bulduğumu, kendime profesyonel gözle yaklaşarak süreci daha kolay yönettiğimi, kendimi ve karakteri ifade ederken söze minimum derecede ihtiyaç duymaya başladığımı, dolayısıyla mesleki anlamda kendime yeni bir ifade alanı bulduğumu düşünüyorum.

KAYNAKÇA

Kitap

Eagleton, T. (2011). William Shakespeare, (Çev. A. Cüneyt Yalaz). İstanbul: Boğaziçi Üni. Yay. ISBN 978-605-4238-26-2

Lacan, J. (1994) *Fallus'un Anlamı*, (Çev. Saffet Murat Tura). İstanbul: Afa Yay. ISBN 975-414-250-5

Lacan, J. (2012) *Babanın Adları*, (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Monokl Yay. ISBN: 978-605-5159-16-0

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı - Seminer 11. Kitap*, (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis 2013, ISBN-13: 978-975-342-386-1

Tura, S.M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap, 4. Baskı. ISBN 975-8859-16-0

Saussure, F. (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. Prof. Dr. Berke Vardar). İstanbul: MULTILINGUAL Yay ISBN 975-7262-20-x

Shakespeare, W. (2008). *Hamlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay. ISBN 978-9944-88-306-1

Şener, S. (2006), *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yay. ISBN 975-7501-16-6

Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan, G. Ve Çoban, B., (2005) *Kadife Karanlık: 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar*, İstanbul: Su Yayınevi, İstanbul ISBN 975-6709-27-8

Urgan, M. (2014). *Shakespeare ve Hamlet*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay. ISBN 978-975-08-2921-5

Makale

Baş, E. (2018). Deliliğin Dili, Dilin Deliliği, *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 16,90-107 <https://doi.org/10.33207/trkede.493527>

Calderón, N.M. (2015). A Lacanian Reading of Hamlet: The Mourning Subject of Desire, *Revista de Lenguas ModeRnas*, No. 22, 25-34, <https://doi.org/10.15517/rlm.v0i22.19663>

Lacan, J. (1977). Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet, *Yale French Studies*, No. 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise, pp. 11-52.
<https://doi.org/10.2307/2930434>

Onur, N. (1981). Başlıca Temaları ile Kral Lear. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi(1)*, 101-113.

İnternet Kaynakları

https://londonsociety-nls.org.uk/wp-content/uploads/georgiou-penny_lacans-hamlet.pdf
(Erişim tarihi: 6 Mayıs 2024)

<https://www.schaubuehne.de/en/productions/hamlet.html> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2024)

<https://www.devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/oyundetay/1299?a=hamlet> (Erişim tarihi: 3 Haziran 2024)

<https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/david-garrick/> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2024)

<https://shakespearestaging.berkeley.edu/images/hamlet-old-vic-1937> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2024)

<https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play-repertoire.php?SNr=170> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2024)

<https://www.kennethmacmillan.com/sea-of-troubles> (Erişim tarihi: 1 Haziran 2024)

<https://www.rsc.org.uk/hamlet/past-productions> (Erişim tarihi: 2 Haziran 2024)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337347> (Erişim tarihi 4 Haziran 2024)

<https://collections.vam.ac.uk/item/O705678/hamlet-poster-beggarstaff-brothers/> (Erişim tarihi: 4 Haziran 2024)

<https://www.clevelandart.org/art/1965.235> (3 Haziran 2024)

ÖZGEÇMİŞ

2010 yılında Haliç Üniversitesi - Oyunculuk bölümünü %100 burslu kazandı ve 2014 yılında mezun oldu.

Ekip Tiyatrosu'nu arkadaşlarıyla birlikte kurdu.

Ekip Tiyatrosu'nda 2011 yılında Vaclav Havel'in "Largo Desolato" oyununda yer aldı ve Çek Cumhuriyeti'nde öğrenci festivalinde "En İyi Oyun" ödülünü aldı.

Yine Ekip Tiyatrosu'nda 2012 yılında Parti tiyatro oyununda oynadı ve oyun Sadri Alışık Özel Ödülüne layık görüldü.

2013 yılında Ronald Schimmelpfennig'in Arap Gecesi tiyatro oyununda yer aldı.

2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Modern Dans Yüksek Lisans Programı'na girdi.

2015 yılında Emek Sahnesi'nde 11'e11 oyunuyla Afife Tiyatro Ödüllerinde "Yılın En Başarılı Genç Kuşak Sanatçısı" ödülüne aday oldu.

2016 yılında Platform Tiyatro'nun Köpeklerin İsyan Günü oyununda rol aldı.

2018 yılında Kültürel Performing Arts sahnesinde Jean Genet'in Paravanlar oyununda yer aldı.

2022 yılında Kumbaracı50'nin Biraz Eksik Yaz Gecesi, Biraz Fazla Rüyası oyununda oynadı.