

**TOM STOPPARD TİYATROSUNDA
POSTMODERN UNSURLAR**

Nurhan AKBULUT

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
2015
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

Nurhan AKBULUT

TOM STOPPARD TİYATROSUNDA POSTMODERN UNSURLAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

ERZURUM - 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

17/09/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Tom Stoppard Tiyatrosunda Postmodern Unsurlar " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

17/09/2015

Nurhan AKBULUT



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR danışmanlığında, Nurhan AKBULUT tarafından hazırlanan bu çalışma 17/09/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. A. Pınar ARAS

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Turgut KARABEY

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 17/09/2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ	VI

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN YAZIN VE TOM STOPPARD

1.1. POSTMODERNİZMİN YAZINDA GÖRÜNÜMÜ.....	1
1.2. TOM STOPPARD.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

TOM STOPPARD OYUNLARI VE ANALİTİK YAKLAŞIM

2.1. TOM STOPPARD OYUNLARINA GENEL BAKIŞ.....	15
2.1.1. GERÇEK ŞEY	16
2.1.2. HİNT MÜREKKEBİ.....	21
2.1.3. KASTİ FAUL	22
2.1.4. KİRLİ ÇAMAŞIR	24
2.1.5. MAGRİTTE'DEN SONRA	25
2.1.6. MERDİVENDEN İNEN SANATÇI.....	27
2.1.7. ROSENGRANTZ VE GÜLDENSTERN ÖLDÜLER	30
2.1.8. AKROBATLAR.....	31
2.1.9. ARKADİA	34
2.1.10. AŞKIN İCADI.....	36
2.1.11. DOGG'UN HAMLETİ, CAHOOT'UN MACBETH'İ.....	38
2.1.12. GERÇEK MÜFETTİŞ HOUND	39
2.1.13. HAPGOOD.....	41
2.1.14. YENİ DÜNYA.....	43

2.1.15. TRAVESTİLER.....	45
2.2. KARAKTERİSTİK UNSURLAR	47
2.2.1. TEMA & STİL.....	47
2.2.2. ABSÜRD UNSURLAR.....	62
2.2.3. YABANCILAŞMA	79
2.2.4. İKİLEM.....	88
2.2.5. KİMLİK	101
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA	115
ÖZGEÇMİŞ.....	121

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TOM STOPPARD TİYATROSUNDA POSTMODERN UNSURLAR

Nurhan AKBULUT

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2015, 140 sayfa

**Jüri: Prof. Dr. A. Pınar ARAS
Prof. Dr. Turgut KARABEY
Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR**

Geçmişten günümüze her dönemde kendini geliştiren ve yenileyen tiyatro hayatın sahnedeki resmidir. Sözcüklerle yapılan bu resimde izleyiciye ve okuyucuya ulaşabilmek büyük ustalık ister. Tom Stoppard sözcüklerin resmini çok iyi çizen çağdaş İngiliz oyun yazarıdır. Yazar toplumsal sorunlar, gelenekselden kopuş, özgürlük isteği, aşk, bilim, sanat, tarih gibi konuları ele alarak bu konulara seyircinin ve okuyucunun farklı açılardan bakmasını sağlar.

Bu çalışmada sanatı gülmece yolu ile bizlere ulaştıran Tom Stoppard tiyatrosu (oyunları) ve modern sonrası çağ olarak adlandırılan postmodernizm ele alınmıştır. Tom Stoppard aracılığı ile postmodern tiyatroyu incelerken postmodernizmin sahnede ki duruşunu da yazarın Türkçeye çevrilmiş ve basımı olan oyunları ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Tom Stoppard, Tiyatro Oyunları.

ABSTRACT

MASTER THESIS

POSTMODERN ELEMENTS IN TOM STOPPARD THEATRE

Nurhan AKBULUT

Advisor: Assist. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2015, Page: 140

Jury: Prof. Dr. A. Pınar ARAS

Prof. Dr. Turgut KARABEY

Assist. Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Self-improvement and renewing theater from past to present is a picture of life on the stage. It wants to be a big trick to reach viewers and readers by this picture which is made of words. Tom Stoppard who is drawn picture of the words very well, is a contemporary British playwright. He discusses issues such as social problems, leaving traditional, request for freedom, love, art, history and the author allows audiences and readers to look at these issues from different angles.

In this study, Tom Stoppard Theater (plays) which is reached the art by humor to us and postmodernism called as era after modern are discussed. The stance of postmodernism at scene is also examined while the postmodern theater investigated by means of Tom Stoppard and his plays which are translated and published in Turkish.

Keywords: Postmodernism, Tom Stoppard, Theatre Plays.

ÖNSÖZ

Tiyatro; hayatın, duyguların, hayal gücünün, insanın kendini ifade etme biçimidir. Her dönemde toplumun aynası olan bu sanat insanla birlikte değişmiş ve gelişmiştir.

Tezimin birinci bölümünü oluşturan postmodern yazın, en önemli özelliği belirsizlik olan hala kapanmamış bir çağın ürünüdür. Postmodernizm sanata yeni bir boyut kazandırarak sahne ile seyirci arasındaki uçurumu kapatma eğilimindedir. Düş ile gerçek iç içedir. Seyircinin aktif olduğu postmodern oyunlarda kesinlik söz konusu değildir. Bu tanımların geliştirilerek aktarıldığı çalışmada ikinci bölümde Tom Stoppard'ın oyunları ve bu oyunlara analitik yaklaşım yer almaktadır. Tom Stoppard postmodern dönemin önde gelen yazarlarından biridir. Oyunları bilmece tadındadır. Her okunuşta yeni anlamlar yeni yorumlar ortaya çıkar. Birçok sanatsal kavramın içinde bulunduğu postmodernizm ile Tom Stoppard ve oyunları incelenmiştir. Amaç yazarın oyunları aracılığı ile çağdaş insanı ve yaşadığı dönemi mercek altına almaktır. Tom Stoppard'ın İngiliz oyun yazarı olması dolayısı ile birçok kaynak yabancıdır. Başta “The Reflection of Postmodern Literature in Pinter’s Plays” ve “Absurd Elements and Alienation in the Works of Sam Shepard and Tom Stoppard” olmak üzere birçok kaynağın çevirisi doğrultusunda yazarın hayatı, oyunları ve postmodern tiyatro incelenmiştir.

Tezimi hazırlamamda desteğini esirgemeyen, çalışmalarındaki yoğunluğa rağmen her daim zaman ayırarak bilgi ve tecrübesi ile büyük katkıda bulunan kıymetli hocam tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR’e, yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Arzu ÖZÇİFTÇİ’ye, her türlü desteği ile yanımda olan sevgili eşim R. Kağan AKBULUT’a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

ERZURUM 2015

Nurhan AKBULUT

GİRİŞ

Hayatı ve bireyi konu alan tiyatro toplumun aynasıdır. İnsan hayatındaki bütün anlamları ele alan tiyatro evrensellik ilkesi ile bütün çağlara seslenir. Geçmişten günümüze her çağda yönelimini değiştirerek, var olduğu dönemin toplumuna uygun biçim almış ve kendini yenileyerek günümüze ulaşmıştır.

Günümüz sanat anlayışına baktığımızda Postmodernizm karşımıza çıkar. Hassan postmodernizmi şöyle tanımlar: *“Konseptin kendisi bir yana, postmodernizm, filozofların temelde itiraz edilen kategori olarak adlandırdığı kategoriye ait olabilir. Yani, daha sade bir dilde, Leslie Fiedler, Charles Jencks, Jean-François Lyotard, Bernard Smith, Rosalind Krauss, Fredric Jameson, Marjorie Perloff, Linda Hutcheon gibi kavramın ana katılımcılarını bir odaya koysanız ve kendi namına kargaşayı biraz daha büyütmek için, kapısını kilitleseniz ve anahtarı atsanız, bir haftanın sonunda hiçbir fikir birliği sağlanmadığı gibi, pervazına altından kalın bir kan sızıntısı görebilirsiniz.”*¹

Postmodernizmi kendi dinamikleri içinde ortaya çıkan bağımsız bir kavram olarak ele almak doğru bir yaklaşım olmaz. Postmodern teorisyenler terim için modernizmin devamı, modernizme tepki ya da modernizmin sonu gibi açıklamalar ortaya koysa da, bunların tümü birbiriyle çelişmektedir, ortak nokta bir biçimde modernizm ile bağlantılı olmasıdır. Kelimenin kendisi ile başlayacak olursa, ‘-post’ ön eki postmodernizmin modernizmden doğduğunu işaret eder ve onu sorgulayarak ve sorunsallaştırarak bunun ötesine geçer. Bunun yanı sıra, şayet postmodern çağ adı verilseydi, bu kavramın selefine atıfta bulunduğunu akılda tutmak gerekir. Tüm bu yeni kavramlar, fikirler ya da terimler içinde eskilerini barındırmaktadır, postmodernizmin modernizmden bir kopuş olmadığını söylemek mümkündür. Bir örnek verecek olursak, psikanaliz ile Freud’un modernizme katkısı eşsiz olmuştur; ancak, bilinçaltı ve bilinç arasındaki bağlantıyı ortaya çıkaran ifadeleri postmodern düşüncenin temelini oluşturmaktadır. Yani, Freud’un teorileri hem modern hem de postmodern düşüncenin bir parçasıdır. Postmodernizm modernizmden doğduğu için, öncelikle modernizmi kısaca incelemek

¹ Hassan, Ihab Habib. "From postmodernism to postmodernity: The local/global context". *Philosophy and literature* 25.1 (2001): 1-13. Muse. Web. 19 July 2013.

daha iyi olacaktır. Postmodernizm terimini anlayabilmek ve onu doğru bir şekilde analiz edebilmek için, onun selefi ile bağlantısını analiz etmek gereklidir.

Jürgen Habermas “Post modernliğe karşı modernlik” isimli denemesinde, *“modern kelimesi ilk olarak, Katolik ve pagan geçmişinden sonra resmi olarak Hristiyanlaşan şimdiki zamanı ayırt etmek adına 5. yüzyılın sonlarında kullanılmıştır,”*² diye ifade etmektedir. Habermas modern terimini *“...yeni bir çağ bilinci eskiler ile yenilenmiş bir ilişki yoluyla oluştuğunda ortaya çıkmış ve yeniden ortaya çıkmıştır”*³ diye işaret ederek tanımlamaya devam etmiştir. Terim genellikle yeniyi eskiden ayırt etmek üzere kullanılır. Kısaca açıklanacak olursa, daha da ileri gitmenin bir türü olarak, geliştirme ve iyileştirme modern teriminin kapsam çerçevesi içinde vurgulanır. Topluluklardaki değişim ve dönüşüm, diğer bir deyişle modernizasyon süreci, bilimin ve aklın egemenliği ve insan varlığının modernizmde yücelen varlığıdır. Mantık kapsamında varlık bulan her tür felsefi ve bilimsel analiz modern yaklaşımları biçimlendirmeye başlar. Bilimsel, somut ve mantığa dayalı değerlendirmeler dinin kutsal, soyut ve Tanrı’ya dayalı açıklamalarının yerini alır. Dindeki inanç kaybı, bilime bağlılıktaki artış, kapitalizmin getirdiği metalaşma modern dönemin ortaya çıkması ile bağlantılıdır. Dünya bu şekilde değerlendirilmeye başlayınca, ruhani yönler gibi diğer şeyler önemini yitirmiş ve göz ardı edilmiştir. Bunun neticesinde, büyü ve mistik olandan gerçeklere ve modernizmde kanıtlanabilecek şeylere doğru bir hareket oluşmuştur.

Modernizm aynı zamanda bilim, araştırma, keşif yoluyla gelişime duyulan bir inanç ve gelişim yoluyla daha iyi bir yaşam şekli belirleme olarak görülebilir. Rasyonalizm, aklın egemenliği, mantık ve evrensel gerçekler ile sistematik düşünce modernizmin temel kavramları olarak görülür. Tüm bu projeler, insanlığın serbestleşmesini ve eşitlikçi bir toplum yaratmayı amaçlar. İnsanlara ve insanlığın zihniyetine duyulan mutlak güven modernizmin temel belirleyicileridir. Mantığa duyulan bu güven sürekli gelişim ve insanlığın yüceliği için bir imkân sağlar. Açıkça görüldüğü gibi, modernizasyon aralıksız ilerleme olarak nitelendirilen bir çağı ifade eder ve aydınlanma ve özgürleşme kavramları modernizmin iki ana prensibidir, her ikisi de bir şeyler bilmenin insanı özgürleştirdiğini işaret eder. Herhangi bir tür sorunu

² Habermas, Jürgen. “Modernity versus Postmodernity”. New German Critique No.22, Winter, 1981: 3-14 Jstor. Web. 19 July 2013.

mantık ve bilim ışığında çözüme iyimserliği ve güveni modernizasyonun baskın özellikleridir. Yani, her konuyu mantık çerçevesinde ele almak ve biçimlendirmek modernizmdeki ana faktördür. Hayatı mantık çerçevesinde yönetmek mantıksız olarak görülen herhangi bir şeyi reddetmeye neden olur. Bununla birlikte, zaman içinde bu yaklaşım şeklinin pek çok çelişkiye ve soruna yol açtığı fark edilmiştir. Auschwitz, bombalar ve nükleer silahlar yüzünden, insanlar rasyonalizme ve bilime duydukları inancı kaybetmeye başlamışlardır. Aydınlanmanın başında, pek çok filozof özgürleşme ve ilerleme aracı olarak insanların düşünebilme becerisine büyük önem atfederken, pek çok yirminci yüzyıl filozofu, Nazi soykırımını yaşadktan sonra, süregelen akıl algını yeniden ele almaya başlamıştır. Bunlar devletler ulusları iki dünya savaşına soktukten, pek çok kuşak öldükten sonra Aydınlanmayı sorgulamışlar ve tam olarak bu nedenle toplumlar otoriteye duydukları güveni ve inancı sorgulamaya başlamıştır. Christopher Butler bu dönemi şöyle açıklar: “...en gelişmiş felsefi düşünce, hemen savaş sonrası dönemde yaygın olan güçlü etik ve bireyci varoluşçuluktan... çok daha şüpheci ve anti-hümanist tutumlara doğru uzaklaşmıştır”³. Adolf Hitler’in 1937 yılında, Münih’te düzenlenen ‘Great German Art’ sergisinin açılışındaki konuşması modernizmin kırılma noktası olarak görülmektedir:

*“Bugün yaşadığımız yeniçağ, yeni insan türü üzerinde çalışmaktadır. Kadınlar ve erkekler daha sağlıklı ve daha güçlü olmaya başlamaktadır: yeni bir yaşam hissi, yeni bir yaşam neşesi vardır. İnsanlık dış görünüşünde ve akıl çerçevesinde antik dünyaya hiç bugünden daha yakın olmamıştır.”*⁴

Sonuç olarak, modernizmi oluşturan felsefi bakış açıları, dünyanın koşullarındaki değişiklikler nedeniyle geçerliliğini yitirmektedir. Buna göre, dünyevi konuların anlamını kavramayı ve açıklamayı amaçlayan herhangi bir modernist yaklaşım olumsuz etki yaratır. Bir çözüm sunmak bir yana dursun, modernist yaklaşımların kendisi bir sorun haline gelir: “Aydınlanma projesi bir dizi toplumsal ve siyasal felaket yaratmış gibi görülmektedir: modern savaştan, Auschwitz’e, Gulag’dan nükleer tehlikeye ve ciddi ekolojik krizlere varana kadar”⁵. Yeni dünya koşullarını adlandırabilecek olan ve

³ Butler, Christopher. *Postmodernism A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002: 6. Print.

⁴ Butler, 80.

⁵ Selden, Raman, et al. *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005: 205. Print.

yeni dünya sisteminin sorunlarına yönelik yeni yaklaşımlar sunmaya çalışan bakış açıları, bir çare sunmakta aciz kalan modernizmin olumsuz etkilerine karşı çıkmak için alternatif düşüncelerin yaratıldığı postmodern dönemin müjdecileridir. Sonunda, geliştirilen şeyler Aydınlanmanın ideallerine ve beklentilerine aykırıdır.

Postmodernizm modernizmin arkasındaki fikrin, bu rasyonel düşünce yönteminin, tüm bu fikirlerin sadece yanlış fikirler olduğunu ileri sürer, bunun neticesinde, toplum tarafından reddedilmeye başlamışlardır. İnsanlar, onlara özellikle otorite tarafından empoze edilen fikirlerin güvenilirliğini sorgulamaya başlamışlardır. Modernizm kısmen bilim ve rasyonel düşünceye dayandığı için, insanlar sonuç olarak bilimin güvenilirliğini yeniden düşünmeye başlamıştır. Butler'ın kitabında vurguladığı gibi, *“postmodernizm kalbinde derin bir irrasyonelizm vardır – bu, Aydınlanma için bir tür umutsuzluktur”*⁶. Bilimin içinde bulunan durumu iyileştirmesi gerekiyordu – insanlar hasta olmamalıydı, insanların nükleer bombalara maruz kalmak yerine Mars'ta yaşamaya başlaması lazımdı, bunlar bilimin ve rasyonel düşüncenin tüm avantajlarını öldürebilirdi. Bu sistemler reddedilince, geride neye inanması gerektiğini bilmeyen bir toplum kaldı. Sabit olmayan, dağınık bir kültür oluştu. Modern kültür insanlara ne yapmaları ve bunu nasıl yapmaları gerektiği hakkında talimatlar verirken, postmodern kültür şimdi insanları istedikleri şeyi yapmaları için zorluyor. Artık hiçbir şey sabit değil ve artık sabit kodlar yok. Artık ilerleme yok, insanlar hiçbir yere gidildiğine inanmıyor. Postmodernizmin amacı rasyonalizm, evrensellik, aydınlanma ve özgürlük gibi modern projelerin başarısızlığına odaklanmak değil, bu olayların kusurlarını anlamaya çalışmak ve onların üstesinden gelmektir. Amacı yeni bir özgürlük sunarak, modernist kavramların yerini almak da değildir. Gerçeği söylemek gerekirse, *“postmodernizm geçmişteki kayıpların, varoluşun parçalanmasının ve benliğin çöküşünün yasını tutmak yerine, yeni bir sosyal varoluş ve davranış biçimi olarak bu özellikleri kucaklamaktadır”*⁷. Bu nedenle, postmodernizm mantık tarafından eksik değerlendirilen veya göz ardı edilen alanları tamamlamak üzere kabul edilmiştir. Tanımı dikkate alınacağı zaman, kuramcıların teori için farklı açıklamalar ve perspektifler sunduğu görülmektedir. Bir örnek vermek gerekirse, Llyod Spencer, *“nihilist, subjektivist, ahlakdışı, bölük pörçük, keyfi, bozguncu... postmodernizmin eleştirisinde*

⁶ Butler, 11.

⁷ Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999: 9. Print.

kullanılan çekirdek kelimelerin bazılarını teşkil etmektedir,”⁸ diye vurgulamaktadır. Ihab Hassan postmodernizm hakkındaki kelimelere daha fazla terim ekler: “belirsizlik, içkinlik, metinselcilik, ağlar, yüksek teknoloji, tüketici, medya odaklı toplumlar ve ima ettikleri tüm alt kelime bilgileri”⁹. *Desire and Dissent in the Postmodern Age* adlı eserinde Hassan, postmodern çağı şöyle nitelendirir: “...şu kelimelerin çağrıştırdığı alt eğilimler karışımı: heterodoksi, çoğulculuk, eklektizm, afakilik, ayaklanma, deformasyon. Sadece sonuncusu tek başına bir düzine güncel bozulma terimi ihtiva eder: Bozma, dağılma, parçalama, merkezsizleşme, yerini alma, fark, süreksizlik, ayrılma, kaybolma, ayrışma, tanımını bozma, demistifikasyon, toplamını çözme, gayrimeşrulaştırma.”¹⁰

Christopher Butler kitabında, “bu, bilim felsefesinde anlaşılabilirliği gibi ‘teori’ değildir... Çok daha egosantrik, skeptik bir söylem türüdür”¹¹ demiştir. Butler postmodernizmi tüm gerçek iddialar üzerinde “skeptik bir tutumun korunması” olarak açıklamaktadır. Bu noktada, gerçek kelimesi ana nokta haline gelir çünkü postmodernizmde sorgulanan bir konudur. Postmodernizmde, otorite tarafından vatandaşlarını kontrol etmek üzere yaratılan gerçek iddialara karşı bir reaksiyon vardır. Yani, bu noktada, postmodernizm otoriteye duyulan inanç kaybı ile gerçek iddiaların çöküşü veya büyük hikâyelerin çöküşü olarak görülebilir. Bazı eleştiriler postmodernizmi bilgi, varoluş ve etik alanlarında modernizmin bozulmuş ve farklı versiyonu olarak adlandırarak, olumlu bir şekilde açıklar ve bu alanları değişen koşullara uyum sağlama amacıyla yeniden biçimlendirir. Diğer yandan, bazıları postmodernizmi toplumdaki ve dünyadaki değişikliklerin bir sonucu olarak değerlerin yıkılması şeklinde tanımlayarak, onu negatif bir tutumla ele alır. Butler ihtilafın nedenini, “1970’lerin ortasında postmodernistler için en önemli olan şeyin ne olduğunu bilmek zorlaşmıştır,”¹² diyerek açıklar. Ayrıca, bazı eleştiriler postmodernizme yeni bir felsefi kavram, yeni bir düşünme şekli ve stili olarak bakar. Tim Woods, “postmodernizmin kronolojik bir dönem olmadığını, daha ziyade bir düşünme ve yapma

⁸ Spencer, Lloyd. “Postmodernism, modernity and the tradition of dissent”. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. New York: Routledge, 2011. 215-225. Print.

⁹ Hassan, Ihab Habib. “From postmodernism to postmodernity: The local/global context”. *Philosophy and literature* 25.1 (2001): 1-13. Muse. Web. 19 July 2013.

¹⁰ Hassan, Ihab Habib. “Desire and Dissent in the Postmodern Age”. *The Kenyon Review* 5.1 (1983): 1-18. Jstor. Web. 19 July 2013.

¹¹ Butler, 7.

¹² Butler, 12.

*şekli olduğunu ifade eden pek çok kuramcı vardır*¹³ gerçeğine vurgu yapmaktadır. Foucault, Derrida ve Lyotard gibi önde gelen isimlerden bazıları genellikle post-yapısalcı olarak bilindiği için, postmodernizm konsepti her geçen gün daha çok muğlak hale gelmektedir ve yaygın olarak anlaşılamamaktadır. Roman yazarı ve eleştirmen Gilbert Adair bu çelişkiyi *“birkaç ‘doktrinin’ postmodernizm kadar şaşkınlık ve kuşkuyla neden olduğunu*¹⁴ ifade ederek açıklamaktadır. Bazı kaynaklarda, bir roman yazarı veya oyun yazarı bir modernist olarak analiz edilmiştir; ancak, diğerleri aynı yazarı postmodernizmin kapsamı altında açıklar. Tim Woods *Beginning Postmodernism* isimli kitabında postmodernizmi *“terim her yere ulaşırsa da, kimse onun ne olduğunu iyi bir şekilde açıklayamıyor*¹⁵ şeklinde açıklamaktadır. Açıklamasını yapma girişimi yolunda, postmodernizmin kesin terimlerin ya da mutlak gerçeklerin var olduğuna yönelik önermesini ihlal edecek şekilde hiçbir tanımlı kabul etmediği kolaylıkla söylenebilir.

Tanımlı şöyle dursun, dönemi bile kuramcılar arasında tartışılır ve ihtilaflıdır. Kaynağını ve dönemlerini belirleme kargaşası, *“postmodernizmin bilinebilir kökenler fikrini yalanlıyor*¹⁶ olması gerçeğinin sonucu olabilir. Postmodern dönemin tarihsel zaman açısından bir bitiş noktası olmaması da terimin analiz edilmesini zorlaştırır. Postmodernizmin tarihi gelişim süreci araştırıldığında, pek çok kaynak terimin ilk olarak mimaride kullanıldığını vurgular. Bu *“mimarların, asıl amaç veya fonksiyonlarına bakılmaksızın geçmişten gelen motifleri çizerek, beton, cam ve çelikten süssüz, kişisiz kutulardan karmaşık şekillere ve formlara geçtiği*¹⁷ dönemdir. Ancak, kronolojik sıra başlangıçta mimariden farklı bir alanda kullanıldığı gerçeğini ortaya çıkarır. İlk olarak 1870’lerde bir İngiliz ressam olan John Watkins Chapman tarafından kullanılmıştır. O, postmodern stilde resim yapmanın Fransız Empresyonizminden bir kaçış yolu olduğunu ifade etmiştir. 1930’larda İspanyol yazar Federico de Onís çalışmalarında, özellikle şiirlerinde bu terimi kullanmıştır. Ona göre, postmodernizm modernizmin kendisindeki gerilemeyi tanımlar ve terimi *“modernist şiirin zorluğuna ve*

¹³ Woods, 8.

¹⁴ Adair, Gilbert. *The Postmodern Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s*. London: Fourth Estate, 1992: 12. Print.

¹⁵ Woods, 1.

¹⁶ Woods, 3.

¹⁷ Sire, James W. *The Universe Next Door*. Downers Grove: InterVarsity Press, 2009: 316. Print.

deneyseleçiliğine karşı bir reaksiyon ileri sürmek”¹⁸ üzere kullanır. 1939 yılında, terim Arnold Joseph Toynbee tarafından tarihi bir hareketin bir teorisi olarak kullanılmıştır. O, postmodern terimini modern çağın Birinci Dünya Savaşı ile sona erdiğini ve gelen dönemin postmodern çağ olduğunu ifade ederek kullanmıştır: “*Postmodern Çağımız 1914-1918 yılları arasında meydana gelen genel savaş ile başlamıştır*”¹⁹. 1950’lerde, postmodernizm mimari, eğitim, sanat, politika ve diğerleri gibi farklı alanlardaki her türlü modern olaya bir reaksiyon olarak doğmuştur. Bir örnek vermek gerekirse, 1972 yılında, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour tarafından kaleme alınan *Learning from Las Vegas* kitabı yayınlamış ve içinde modern mimarinin evrimi vurgulanmış ve postmodernizm terimi mimarideki yeni bir bina türünü tanımlamak için kullanılmıştır. Charles Jenks’in *The Language of Post-modern Architecture* eseri yayınlandığında büyük bir etki yaratmış ve mimari çevrelerde yaygın olarak okunmuştur. Onun etkisine bağlı olarak, terimin ilk olarak mimaride açıklandığı düşünülür. Jenks kitabında postmodern alanı “*muğlak, parçalı ve sonsuza dek değişen*”²⁰ şeklinde açıklamaktadır. 1960’larda kavram olumsuz çağrışımını devam ettirmiştir. 1970’lerde yaygın olarak kullanılan bir terim haline gelmiştir. İhab Hassan, kapsamını tüm sanat çalışmalarını kapsayacak şekilde genişleten ve dikkatleri artık yaygın olarak kabul edilen terim içinde ayrımlar yapmaya yönlendiren ilk kişi olmuştur. Bundan böyle, sadece yazınla, sanatla veya mimariyle kısıtlı olmayan postmodernizm terimi alanını genişletmiştir. Kullanım zamanları ve alanı farklı olabilir, ancak amaç “*modernist anne ve babalarının yaptıklarından farklı bir şey, daha riskli bir şey yaptıklarına işaret etmektir*”²¹. Terim felsefi söylemlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Jean François Lyotad, 1979 yılında, Paris’de *La Condition Postmoderne (The Postmodern Condition)* adlı çalışmasını yayınladığında, postmodern felsefenin temelini kuran ilk çalışma olarak görülmüştür. Lyotard’s *The Postmodern Condition* ‘ındaki modernizme yönelik şüpheli ve güvensiz tutum, modernizmin desteklediği kavramların kapsamı altında biçimlendirilmemiş çağın sonucudur. Mantık, bilim, bilginin hali

¹⁸ Hassan, İhab Habib. "From postmodernism to postmodernity: The local/global context". *Philosophy and literature* 25.1 (2001): 1-13. Muse. Web. 19 July 2013.

¹⁹ Toynbee, Arnold J. *The Disintegrations of Civilizations* vol. 5 of *A Study of History*. London: Oxford University Press, 1939:43. Print.

²⁰ Jenks, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1984:214. Print.

²¹ Hart, Kevin. *Postmodernism A Beginner’s Guide*. Oxford: One world Publications, 2004:7. Print.

değişim, istikrarsızlık, dil oyunu gibi postmodern söylemler ile farklı bir hale getirilmiştir.

Postmodernizmin kapsamı altındaki diğer alanlar kısaca analiz edildiğinde, bilim alanında kuantum fiziğinin ve Einstein'ın izafiyet teorisinin değişmezliği destekleyen modern bilim tarafından öne sürülen bakış açısına zıt olduğunu söylenebilir. Aynı anda iki olasılığın var olabileceğini ifade eden kuantum fiziği ve değişen perspektifleri vurgulayan izafiyet teorisi ile modern bilimin mutlak, değişmez ve tartışmasız bilgileri zarar görmüştür. Zamanın süregelen baskın kavramları sanattan da ayrılmaz. Resimden yazıya, sanat çalışmaları topluluğun entelektüel değişiminden etkilenmiş ve buna göre biçimlenmiştir. Postmodern sanatta, bir sanatçının zamanının yaşam koşullarına, olaylarına ve toplumuna odaklanarak ya da kendi yorumlarını ve tavsiyesini eklemek suretiyle bir çözüm yolu arayarak, eleştiride bulunması veya değerlendirme yapması anlamsız bir eylem gibi görülmektedir. Yani, gelecek için herhangi bir çözüm sunmak postmodern sanatta nafi bir çabadır. Sanatta her zaman belirlenmiş güzellik kuralları olmuştur. Kurallar belirli çalışma türlerini seçer ve buna sanat adını verir ve bu kurallar aynı zamanda bazı çalışmaları çöp olarak adlandırır. Yani, nesnelere bakmaktan ve onları güzel ya da çirkin olarak adlandırmaktan oluşan estetik bir yargı vardır. Ve aynı zamanda kuralların yargılama kriterleri için nasıl tasarlandığı ile ilgili bilişsel yargı vardır. Postmodernizm otoritenin ellerinde biçimlendirilmiş tüm yargılama kriterlerini reddeder. Lyotard kuralların ve önceden belirlenmiş formların ilişkisini kesmek üzere sanatçılara ve yazarlara çağrıda bulunur. O, sanatın sosyal birlik için yapılmaması gerektiğini vurgular ve bu otorite için bir tür mücadele haline gelir. *“Bu postmodern farklılık ve heterojenlik bilincine katılan sanat, modernliğin bitişini kritik edecek ve destabilize edecektir. Söylenemez ve görünemez şeyleri araştıracaktır,”*²² söylemine inanılır. Postmodern sanat bir misyon üstlenmeye karşıdır çünkü ne giyilmesi, ne yenilmesi, nasıl davranılması gerektiğinin otoritenin sınırlamaları ile biçimlendirildiği bir toplumda, bir misyon olarak üstlenilebilecek hiçbir şey olmadığına inanılır. Postmodern sanatta her bir varsayım açık uçludur ve bir gerçeği sunmak yerine, belirsizlik ve istikrarsızlık baskındır. Bu koşullar altında izleyici ya da okuyucunun kendi gerçekliğini yaratma hakkı vardır.

²² Selden, 204.

Postmodern tiyatrodaki önemli bir yer tutan çağdaş İngiliz oyun yazarı Tom Stoppard'ın eserlerinde bütün bu özellikler göze çarpmaktadır. Stoppard'ın hayatında savaşlar büyük bir etki bırakmıştır. Ailesi Singapur'a kaçmak zorunda iken babası öldürülmüştür. Soyismini üvey babasından alan Stoppard annesi ve kardeşi ile hayata devam etmiştir. Hayatındaki kötü günleri unutmayı tercih etmiş İngiltere'de başlayan yeni hayatına çabuk adapte olmuştur. Öyle ki İngilizceyi de kendi dili gibi benimsemiştir. İlk oyunu olan "Suda Yürüyüş"ü 1968 yılında yazmıştır. Bilim sanat yazın ve felsefe ile ilgilenmiş bu merakını oyunlarında yansıtmıştır ona göre oyun yazmak hayat hakkındaki görüşleri tartışmaktır. Pekçok tekniği bir arada kullanan Stoppard'ı bu yüzden taklit etmek imkânsızdır. Yükseköğrenim almamış okuması ve gözlemciliği sayesinde post modern tiyatronun önde gelen yazarları arasındadır. Yazarlığının ilk dönemlerinde eleştirmenlerle yaptığı söyleşilerde gerçek olayları sahneye getireceğini belirtir. Stoppard oyunlarını büyük bir ustalık ve titizlikle ele almıştır. Kişilerin sosyal, bireysel dünyaları üzerinde durarak, bireyin toplumdaki konumunu sorgular. Komedi onun için önemli bir yere sahiptir. Hatta Stoppard'ın tarzıdır denilebilir. İnsanların gerçek hayatta gülmeyi sevdiklerini ve bunun tiyatroya yansıtılması gerektiğini düşünür. Yazar geleneksel değerlere önem verir ve bunu kullanır. Hayata birçok pencereden bakan yazar etkili bir dil kullanmıştır. Her oyunu ile hayatın gerçeklerini yansıtan Stoppard çağın aynası olmuştur.

İnsanın özgür olma isteğini oyunlarında vurgulamıştır. Yazarın oyunları karakterlerin birbirleri ile yaptığı fikir tartışmaları üzerinedir. Amacı önemsiz bir konuyu ortaya atmak ve bu konuda ne yapıldığını görmektir. Teknolojinin gelişmesi ile bireyin yalnızlaşması bu yalnızlığına bir çıkış yolu araması işlediği konular arasındadır. En ciddi konuları dahi komedi ile ele alır. Çünkü ona göre tiyatro insanı güldürerek düşündürmelidir. Daha çok sanatsal olana değinen yazar sanat sanat içindir düşüncesini savunur. Sahneyi toplumun küçük bir parçası olarak görür. Toplumsal açıdan önemli konuları ele alır.

Tom Stoppard'ın tiyatro sanatına bakışı üzerinde söylenecek çok söz vardır. Yazarın sanata olan yaklaşımını en iyi şekilde, kaleme aldığı oyunlarını inceleyerek yansıtabiliriz. Bu anlamda diğer bölümlerde, postmodernizmin yazında görünümü, Tom Stoppard'ın hayatı, yazarın "Merdivenden İnən Sanatçı", "Rosengrantz ve Guildenstain Öldüler", "Akrobatlar", "Arkadia", "Aşkın İcadı", "Dogg'un Hamleti, Cahoot'un

Macbeth'i", "Gerçek Müfettiş Hound", " Yeni Dünya", "Hapgood", "Kirli  amaşır", "Travestiler", "Hint Mürekkebi", "Kasti Faul" ve "Magritte'den Sonra" oyunları ve bu oyunlara analitik yaklaşım ele alınacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN YAZIN VE TOM STOPPARD

1.1. POSTMODERNİZMİN YAZINDA GÖRÜNÜMÜ

“[Postmodern yazarların] kurgusunda... hemen hemen her şey ve herkes, gerçek dünyadaki hangi koşullardan türetildiklerini veya hangi akıl sağlığı standardından gitmelerinin söylendiğini belirlemenin mümkün olamayacağı radikal bir bozulma ve sapma durumunda var olmaktadır. İhtimal ve akıl sağlığı adetleri geçerliliğini yitirmiştir. Karakterler davranışlarının açıklanamaz bir şekilde keyfi ve yargılanamaz hale geldiği yapısız bir varlık boyutunda yaşamaktadır çünkü kurgunun kendisi görünüşte provokasyonsuz ve ölçüm ötesinde olan bir bozukluk metaforu olarak durmaktadır.”²³

Barry Lewis 1960 ve 1990 yılları arasında postmodernist yazının yazınta egemen olan biçim olduğunu ifade eder (bir yıl vermek veya almak ya da her ikisi için yorum yapar). Dönemde süregelen durumu açıklığa kavuşturmak üzere, *Postmodernism and Literature* adlı eserinde John F. Kennedy suikastını (1963), *The Satanic Verses*'i yazdığı için Salman Rushdie'ye yapılan ölüm tehdidini (1989) ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasını örnekler olarak verir. Dünyada güçlü ve egemen olan bir ülkenin Başkanının suikastı ve bir yazara kitabı terörizm ve güvensizlik yarattığı için ölüm tehdidi yapılması. Larry McCaffrey, “bu, kolektif bilinçsizliğimizdeki belirli bir optimizm ve saflık türünün sonunu, kurgunun nasıl olması gerektiği ile ilgili düşüncemizi şekillendirmemize yardımcı olmuş belirli hakikatlerin ve güvencelerin sonunu sembolik olarak işaret eden gündü”²⁴ diyerek, suikastın o dönemdeki önemini vurgulamıştır. Soğuk Savaş'ın sembolü olan Berlin Duvarı'nın kurulması ve yıkılması, postmodern dönemde yüksek hızdaki teknolojik değişiklikler ve “ideolojik belirsizlikler”²⁵ nedeniyle dünyada

²³ Aldridge, John W. *The American Novel and the Way We Live Now*. New York: Oxford University Press, 1983:140. Print.

²⁴ McCaffrey, Larry. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 1986:xii. Print.

²⁵ Lewis, Barry. “Postmodernism and Literature”. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. London: Routledge, 1998:121. 121-133. Print.

yaşanan huzursuzluğu gözler önüne serer. Bir yanda, bazı eleştiriler tarafından icat edilen postmodern yazı terimi vardır, diğer yanda, roman ve oyun yazarlarının içinde yaşadıkları döneme veya çalışmayı yazdıkları zamana odaklanarak değil, postmodernist özelliklere sahip olup olmadığını analiz ederek, çalışmanın kendisine odaklanarak postmodernizm ile bağlantılı olması gerektiğini akılda tutmak gereklidir. Tim Woods, “*postmodernizm kronolojik bir dönem değildir, daha ziyade bir düşünme ve yapma şeklidir,*”²⁶ demektir. Farklı dönemlerde yazılmış olsa da, pek çok yazı bazı postmodern özellikler içermeye dayanan ortak bir noktaya sahiptir. Bir örnek vermek gerekirse, Samuel Richardson’ın *Pamela* isimli parodisi (1740), Henry Fielding’in *Joseph Andrews*’u (1742) ironi ve parodi özellikleri taşır; Virginia Woolfs’un *Mrs Dalloway*’i (1925) zamansal distorsiyonu ile olağanüstü bir romandır; John Fowles kahramanı Sarah’ı sadece açıkça ve kati surette tanımlamaktan kaçınmaz, aynı zamanda hem bilge yazar kavramına saldırıda bulunma hem de bir hikâyenin vazifesine ve tamamlanmasına karşı koyma girişimi olarak görülebilecek *The French Lieutenant’s Woman*’da (1969), okuyucuya üç alternatif son sunar. Yani, yazıdaki postmodern özellikler postmodernizmin bir önceki bölümde bahsedilen sözde dönemleri içinde sınırlandırılmaktan ziyade, bir ruh hali olarak zamansız ve sınırsız olarak ele alınmalıdır. İtalyan roman yazarı ve kültür kuramcısı Umberto Eco, postmodernizmin bir stil değil, herhangi bir dönemdeki kültürel hareketin arkasında yatan bir tutum olduğunu öne sürmektedir: “*her dönemin kendi postmodernizmine sahip olduğunu söyleyebiliriz*”²⁷. Bran Nicol, Eco’nun iddiasını, “*postmodern ... belirli bir çağda ‘modern’ olan herhangi bir şeyin ... sessizliğe bürünmeden daha fazla ileriye gidemeyeceğini fark ettiği noktada ortaya çıkar. Bu noktaya ulaşırlar çünkü yeni olan bir şeyin peşinde giderken geçmişi ‘yıkmaları’ gereklidir,*”²⁸ diyerek yorumlar.

Postmodernistlere göre, yazar ve iş arasındaki bağ iş bitince ortadan kalkar. Şimdi iş yazarın dahi hayal edemeyeceği her tür yoruma ve yan anlama açıktır. Bu yaklaşım Roland Barthes’ın *The Death of the Author* isimli kısa denemesinde ifade edilir. Barthes yazılarında postmodernizm kelimesini kullanmamış ve ismi postmodern düşünürlerin

²⁶ Woods, 8.

²⁷ Eco, Umberto. “Postmodernism, Irony and the Enjoyable”. *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Ed. Bran Nicol. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. 110-112. Print.

²⁸ Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2009:14. Print.

arasında sıralanmamış olsa da, kurguyu yaratıcı bir şekilde okuma yaklaşımı postmodern okumanın ruhunu taşır. *The Death of the Author*'da Barthes metnin yazar ile bağının “gerçek anlatılır anlatılmaz”²⁹ ortadan kalktığını ve “sesin kaynağını kaybettiğini, yazarın öldüğünü, yazının başladığını”³⁰ iddia eder. Barthes denemesinde, “öncelikle bulunması gereken gayrişahsilik yoluyla ... yazmak, “benim” değil, sadece dilin rol oynadığı, ‘performans sergilediği’ o noktaya ulaşmak için konuşan yazar değil, dildir”³⁰ diyerek iddiasını dil temeline dayandırır. O zamanlarda, Barthes, metnin yazarın, “kişiliğinin, hayatının, zevklerinin, tutkularının”³⁰ etrafına merkezlenerek okunması ve değerlendirilmesi gerektiğini iddia etmiş ve “Baudelaire’in çalışması Baudelaire’in, Van Gogh’un çılgınlığının, Tchaikovsky’nin ahlaksızlığının başarısızlığıdır”³⁰ dediği için eleştirilmiştir. Ancak, postmodern yazıta her okuyucu kendi kültürel ve entelektüel geçmişine, cinsiyetine, milliyetine, yaşına ve benzeri konulara bağlı olarak, kelimelerden ve ifadelerden kendi anlamını çıkarır. Okuyucu kendi rızasıyla, metni yan anlamlar ve referanslar ile bağlama özgürlüğüne sahiptir. Postmodern yazın ile metin ve karakterler okuyucunun vicdanına kalmıştır. Yani, postmodern yazıta, okuyucu metinden aldığı keyfe dayanarak anlam üretmeye teşvik edilir. Yazar karakterleri ve karakterler arasındaki ilişki için, okuyucunun net bir açıklama elde edememesi yüzünden aklını karıştıran gizemli açıklamalar yapar. Bu şekilde, okuyucu metinden kendi hikâyesini yaratmak üzere yazının içine girer. Barthes’in denemesinin son satırında vurgulandığı gibi, sonuç olarak, “okuyucunun doğumu Yazarın canı pahasına olmalıdır”³⁰. S/Z’de, Roland Barthes metinleri ya ‘okunsal’ ya da ‘yazınsal’ varlıklar olarak tanımlayarak, okuyucunun yaratma sürecini geliştirir. Ona göre okunsal metin, okuyucunun kendi anlamlarını üretmesine şans vermeyen klasik, bilimsel, ideolojik veya dini bir metindir. Sınırlı bir anlamı olduğu için, okuyucunun kendi değerlendirmesini veya yorumunu yapmasına izin veren bir boşluk bırakılmamıştır. Barthes için bu tür metinler okuyucuyu bir tüketiciye dönüştürürken, edebi bir metnin amacı “okuyucuyu artık bir tüketici haline getirmeden, metnin üreticisi kılmaktır”³⁰. Barthes okuyucunun üretim yapmasına izin veren metinleri yazınsal metin olarak tanımlamaktadır:

²⁹ Barthes, Roland “The Death of the Author”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2001. 1466-1470. Print.

³⁰ Barthes, Roland. S/Z. Trans. Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 1990:4. Print.

“Bu metin, imlenenlerden oluşan bir yapı değil, imleyenlerin bir galaksisidir; başı yoktur, tersine çevrilebilir; ona hiçbirinin otoriter bir şekilde ana giriş olarak deklare edilmediği pek çok giriş ile erişebiliriz, harekete geçirdiği kodlar gözün ulaşabildiği kadar uzağa yayılır, saptanamazlar”³¹.

Barthes yazınsal metinleri, *“söylevi olmayan denemeler, stili olmayan yazılar”* iken, *okunsal metinler ‘ürünlerdir’*³² olarak açıklar. Barthes’a göre, yorum yoluyla, bu toplu ürünler ayırt edilebilir. Ancak, yorum ile Barthes metne bir anlam vermeyi kastetmemektedir, *“onu oluşturan çoğulları değerlendirmeyi”*³² ifade etmektedir. Eğer bir okuyucu metinde bir merkez arıyorsa, öyleyse metnin üretici olamaz. Barthes okuyucunun kendisini yazar tarafından yönlendirilmeye izin vermek yerine, alternatif okumalar ve yorumlar bulması gerektiği fikrini desteklemektedir. Büyük bir ihtimalle, metindeki gizli anlamlar yazar tarafından bilerek yaratılmamıştır ve belki de, Freud’un iddia ettiği gibi, bunlar bilinçsiz olarak yazılmış kısımlardır; ancak, gizli anlamları ortaya çıkarmak okuyucunun katkısıdır. Bu anlamda, Bran Nicol, *“postmodern yazılar bize meydan okur çünkü okuyucunun pasif bir tüketici olmaktan ziyade, aktif bir eş anlam yaratıcısı olmasını gerektirir,”*³² diyerek, Barthes’a katılır. Nicol kitabında okuyucunun metni okurken kendi yorum sürecine dikkat çekmek üzere postmodern yazma eğilimini vurgulamaktadır. Nicol okunsal metni, *“okuyucuyu, anlatının kendisi tarafından yorum yapmaya yönlendirilen okuyucu olarak bir role hapsetmeye çalışan bir metin”*³³ olarak tanımlamaktadır. Ve yazınsal metni, *“tek bir ‘kapalı’ anlamı olmayan metin”*³⁴ olarak tanımlayarak, açıklamasına kendi katkısını yapar. Ayrıca, yazınsal metinde okuyucuların *“parça parça veya çelişkili ipuçlarından kendi anlamlarını yaratmaya mecbur bırakıldığını, dolayısıyla metni etkin bir şekilde kendilerinin yazdığını (veya en azından anlamlarını birlikte yaratan)”*³⁴ ifade etmektedir. Kısacası, *“okunsal metin bitimli iken, yazınsal metin ‘hiçbir yerde yoktur’ çünkü ne ‘olduğu’ onun herhangi bir zamanda nasıl okunduğuna bağlıdır”*³⁴.

‘Yazınsal metin’ kavramına ek olarak, postmodern kurgu ile ilgili ‘paranoyak okuma’ ve ‘rizomatik okuma’dan söz etmek gereklidir. İlki Mark Siegel ve Brian McHale’in eleştirileri ile isimlendirilmiştir. Siegel paranoyayı şöyle açıklar:

³¹ Barthes, “S/Z”.5.

³² Nicol, xiv.

³³ Nicol, 44.

“... modern yazının büyük kısmının hayat bulduğu durumdur: yazar isimler, renkler veya karakterlerin fiziksel özellikleri ile bu karakterlerin, yerlerin ve eylemlerin diğer gözle görünmez özellikleri arasında benzerlikler bulması için okuyucuya güvenirken, bunu ‘gerçek hayatta’ yapmak açıkça paranoyak davranışın bir göstergesi olacaktır.”³⁴

McHale, *Constructing Postmodernism* isimli kitabında, paranoyak okumanın bir metni okuyarak derinlerde ne olduğunu deşifre etmenin veya açıkça neyin gösterildiğinin anlaşılmasının amaçlandığı bir okuma türü olduğunu ifade etmektedir. İkinci okuma stili, ‘rizomatik okuma’ bir metnin açık uçlu yorumlanmasını destekler. Bran Nicol, “*postmodern anlatı bizi bir varsayım sürecine dahil eder*”³⁵ diyerek, kavramı açıklığa kavuşturur. Bu ifadeyi desteklemek üzere, Nicol kavramının temelini Umberto Eco’nun modeline dayandırır; labirent. Eco için bazı modeller basittir ve okuyucunun kaybolmasına izin vermez; okuyucu girer, merkezi geçer ve sonra çıkışa ulaşır. Diğer yandan, ‘maniyerist labirent’ vardır ve bu “*pek çok çıkmaz sokağı olan bir tür ağaç, köklü bir yapıdır. Tek bir çıkış vardır, ancak bunu yanlış anlayabilirsiniz*”³⁶ şeklinde ifade edilir. Ancak, Nicol Eco’nun “*rizomatik labirent*”³⁶ adını verdiği labirente daha çok ilgi duyduğunu iddia etmektedir. Eco rizomatik labirenti “*kök sap öyle inşa edilmiştir ki, her yol birbiriyle bağlantılı olabilir. Merkezi, dış kenarı, çıkış yolu yoktur çünkü büyük olasılıkla sonsuzdur*”³⁶ şeklinde açıklar. Bran Nicol’un ifadesi rizomatik okumanın kısa bir özeti olacaktır: “*aynı anda var olan farklı dünyalar ile karşılaşmaya hazır bir boşlukta*”³⁷ seyahat etmek.

Postmodern yazınta üst anlatıların azalması onun bir başka özelliğidir ve bu pek çok yazarın dikkatini çekmiştir. Lyotard için “*postmodernizm mantıklı olarak bir saldırdır*”³⁸ ve o postmodernizmi “*üst anlatılara karşı şüphecilik*”³⁹ olarak açıklar, yani mutlak hakikatin tüm iddialarına karşı şüphecî bir tutum türüdür. Lyotard için bu şüphecilik, “*bilimdeki ilerlemenin bir ürünüdür*”⁴⁰. Lyotard tarafından modernizmin bir

³⁴ Siegel, Mark R. “Creative Paranoia: Understanding the System of Gravity’s Rainbow”. *Critique* 18, 1976:50. Print.

³⁵ Nicol, 47.

³⁶ Eco, Umberto. *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker and Warburg, 1985:p57. Print.

³⁷ Nicol, 49.

³⁸ Woods, 9.

³⁹ Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984:xxiv. Print.

özelliği olarak tanımlanan üst anlatı veya büyük anlatı aslında tarihin ilerlemesi veya mutlak özgürlük olasılığı gibi büyük bir dünya çapında felsefe teorisidir. Üst anlatılar insanları tatmin etmeyi ve bilimsel ve rasyonelist ifadeleri meşrulaştırarak memnuniyet yaratmayı amaçlar. Bu tatmin ve memnuniyete ulaşmak için, üst anlatılar, bilimin ve rasyonelliğin bireysel özgürlüğün ve sosyal birliğin evrensel olarak elde edilebileceği şekilde hayatın tüm yönlerini bir ruhta bütün hale getirdiğini iddia eder. Bu birleşim mutlak saygı ifade etmek üzere sanatı, dini, felsefeyi birbirine bağlar. Üst anlatılar batı medeniyetini güçlendirmeyi ve dolayısıyla medeniyete objektif bir meşruluk sunmayı amaçlayan üstün ve evrensel gerçeklerdir. Üst anlatı insanların insan aklının her şeyi bilebileceğini ya da modern tıbbın her tür hastalığı tedavi edebileceğini inanmasını amaçlayan bir yaklaşımdır. Butler büyük anlatıları kitabında şöyle açıklar: “*bu anlatılar, tarihin ilerici olduğunu, bilginin bizi özgürleştirebileceğini ve tüm bilgilerin gizli bir birliği olduğunu ifade eden, Kantçılık, Hegelcilik ve Marksizm gibi başlıca felsefelerde yer alır veya onlar tarafından işaret edilir*”⁴⁰. Postmodernizm, “*ilerleme ve insanın mükemmelleştirilebilirliği ile ilgili büyük anlatılara*”⁴¹ karşı duyulan inançsızlıktır, dolayısıyla büyük anlatıların sonunu getirir. Lyotard’ın büyük anlatılarına atıfta bulunan Peter Barry, *Beginning Theory* isimli kitabında, “*...umut duyabileceğimiz en iyi şey koşullu, umulmadık, geçici ve göreceli bir dizi ‘üst anlatıdır’*”⁴² demektedir. Barry’nin ifadesine ek olarak, Lyotard *The Postmodern Condition*’da dinler, ideolojiler ve aydınlanma projesi gibi büyük anlatıların yerine küçük ve yerel anlatıların geçmesi gerektiğini vurgulamaktadır. İnsanların artık “*eski büyük meşrulaştırma anlatılarının artık işlevini yitirdiği*”⁴² bir çağda yaşadığını ifade etmektedir. Lyotard büyük anlatılara güvenilemeyeceğine çünkü bilimin bu tümleyici formatı bir anlatıları meşrulaştırma yolu olarak kullandığına inanır ve onlara “*bilgi işleme makineleri*”⁴³ adını verir. Lyotard tümleyici ve birleştirici büyük anlatıların değil, çoğulluk ve göreceliğin sesidir. Bu nedenle, küçük anlatıları tercih eder ve postmodernizmin tümleyici büyük anlatılara duyulan inançsızlık olduğuna inanır. Lyotard’ın “üst anlatılara duyulan şüphecilik” ifadesini bir şekilde destekleyen başka bir ifade James W. Sire’den *The Universe Next Door* isimli kitabında gelmiştir:

⁴⁰ Butler, 13.

⁴¹ Barry, Peter. *Beginning Theory An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1995:87. Print.

⁴² Lyotard, xi.

⁴³ Lyotard, 4.

*“Artık Batı kültürünü bir arada tutan... tek bir hikaye, bir üst anlatı yoktur... Doğabilimcilerin, panteistlerin, Hristiyanların sonsuz biçimde kendi hikâyeleri vardır. Postmodernizm ile hiçbir hikâye diğerinden daha güvenilir olamaz. Tüm hikâyeler eşit oranda geçerlidir, bu onların içinde bulunduğu toplum tarafından onaylanır.”*¹⁸

Doğrulamanın imkânsızlığına yol açan görelilik kavramı, postmodern yazının pek çok tartışmaya yol açan bir başka özelliğidir. Modernizmin eşsiz, evrensel, mutlak gerçek duygusu postmodernizmde çoğul, yerel, görelî gerçek haline gelmiştir. Butler’in “.... postmodernist fikirlerin amacı, bu tür karşılıklı anlaşmaya dayalı ve işbirlikçi çerçeve gibi herhangi bir şeye girmektir”⁴⁴ ifadesi, aslında postmodernizmdeki görelî kavramının altını çizmektedir. Gerçek, sonsuz yorum olabileceği gerçeği yüzünden değişken ve esnek olarak görülür. Bu nedenle, Baudrillard *Impossible Exchange* isimli kitabında, “dünyanın eşdeğeri yoktur... Eşdeğer, çift, temsil, ayna yoktur... Bu yüzden, dünya doğrulanamaz. Bu, aslında, ‘gerçekliğin’ bir hile olmasının nedenidir”⁴⁵ diye vurgular. Yani, gerçekler kurgusal ve yapaydır. Mutlak bir gerçeğin olmamasının nedeni onun değişken olmasıdır ve bu değişkenlik toplumsal ve siyasal iddiacılığa dayanmaktadır. Modernizm insanların bilgileri sayesinde iradesini belirleme üstünlüğü olduğunu iddia ederken, insanların kaderi postmodern bir bakış açısıyla güç sahiplerinin elinde belirlenir. Bu noktada, Michel Foucault’un “*iktidar ve bilginin birbirine bağımlılığı*”⁴⁶ görüşünü dikkate almak faydalı olacaktır. Foucault’a göre, “tüm bilgiler ‘Güç İstemi’nin bir ifadesidir”⁴⁷. Yani, herhangi bir objektif bilgidен veya mutlak gerçekten bahsetmek mümkün değildir. Bir örnek vermek gerekirse, okullarda, öğrenciler iktidar doktrinlerine göre eğitim alır ve bu doktrinler başka bir hükümet başa geçtiğinde değiştirilir ve yeniden şekillendirilir. İnsanlar bir teoriye veya bilgiye, “sadece günün entelektüel ve siyasî otoriteleri, yöneten elit kesimin üyeleri veya bilginin geçerli olan ideologları tarafından belirlenmiş gerçeğin açıklamalarına uyuyorsa”⁴⁸ gerçek gözüyle bakarlar. Diğer bir deyişle, bir vatandaşın bilinci güç sahipleri, egemen sınıf tarafından yaratılır ve bu güçlü sosyal sınıf vatandaşların niteliğini ve yaşam şeklini belirler. Lyotard, “*karar alıcılar ... yaşamlarımızı gücün*

⁴⁴ Butler, 10.

⁴⁵ Baudrillard, Jean. *Impossible Exchange*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2001:3. Print.

⁴⁶ Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Biddles Ltd., 1993:73. Print.

⁴⁷ Selden, 178.

büyümesi için tertipler”⁴⁰ diyerek, bu durumu vurgulamıştır. Dolayısıyla, herhangi bir söylem türü objektifliğini ve güvenilirliğini kaybeder. Bununla beraber, teknolojiadaki ilerlemeler ile birlikte bu çağın bilgi toplumu olduğuna inanılmaktadır, Butler bu konuyu kitabında, “*yeterince çelişkili bir biçimde, pek çok bilgi görünüşe göre dağıtılmıştır, bu bilginin ilerlemesinden ziyade gücü elinde tutanların manipülatif imaj yaratma sürecine katkıda bulunmaktadır,*”⁴⁸ şeklinde ifade etmiştir. Görelilik duygusu ve doğrulamanın imkânsızlığı ile birlikte, yapıçözümü de ele almak gereklidir. Yapıçözümün temelleri, gerçeğin nerede durduğuna bağlı olarak görelî ve değişken olduğu görüşünü destekleyen göreceliğe dayanmaktadır. Yapıçözümü açıklamak da her türlü en büyük veya gerçek tanıma meydan okuma özelliğine bağlı olarak kaygandır. Kaygan durumu açıklama uğruna, yapıçözümcüler “*güvenilmez kültürel yapılar*”⁴⁹ olduğuna inandıkları dil sistemlerine odaklanır. Yapıçözümün önde gelen isimlerinden biri olan Jacques Derrida ve postmodern yazına yaptığı katkılar bir sonraki paragrafta açıklanacaktır.

Jacques Derrida’nın postmodern yazına katkısı, özelliklerinden birini oluşturur: yapıçözüm. Ancak, yapıçözümün yıkmak anlamına gelmediği unutulmamalıdır. Yapıçözümün ilk stratejisi mevcut karşıtlıkları tersine çevirmektir. Yapıçözümü doğru bir şekilde anlayabilmek için, ‘logosentrizm’ ve ‘fonosentrizm’den bahsetmek gereklidir. *Of Grammatology* isimli çalışmasında, Derrida, bir merkez için duyulan arzudan söz eder. Ona göre, insanlar varlıklarını güvence altına almak üzere bir merkeze ihtiyaç duyarlar. Bu ihtiyaç o kadar güçlüdür ki, bir arzuya dönüşür ve bir merkez için duyulan bu arzu ‘logosentrizm’ olarak tanımlanır. *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*’de, terim şöyle açıklanmıştır: “‘Logos’ (Yunanca ‘dünya’ anlamına gelir) *Yeni Ahit*’te varlığın mümkün olan en yoğun halini ifade eden bir terimdir: ‘Bu kelime başlangıçta Kelimedir’”⁵⁰. Derrida Batı filozoflarının konuşmanın yazmadan daha üstün olduğunu ifade eden varsayımından bahsederek, ona ‘fonosentrizm’ adını verir. İnsanlar bir mevcudiyet, yani bir merkez, arzu ettikleri ve yazmak okuma anında yazarın varlığını gerektirmediği için, diğer yandan, konuşma bu bağlamda merkez olan bir konuşmacı gerektirdiği için, konuşma yazmadan daha üstün hale gelir. Derrida’ya

⁴⁸ Butler, 3.

⁴⁹ Butler, 17.

⁵⁰ Selden, 164.

göre, Batılı filozoflar varoluşu korumak uğruna bu sıralamayı destekler, *Of Grammatology*'de Derrida fonosentrizmin logosentrizmin bir özelliği olduğunu ifade eder ve yazma ve konuşma arasındaki hiyerarşik konuma itiraz eder. Batılı filozofların varoluş uğruna hiyerarşik bir düzen yaratma yönündeki mücadelesi bir terimi yüceltirken ikili karşıtlığının değerini düşürme ile sonuçlanır: vücut/ruh, iyi/kötü, kadın/erkek ve diğerleri. Bir şeyin başka bir şeyden daha önemli olduğunu söylemenin bir merkez yaratma yolu söylemek yerine, Derrida bir şeyin başka bir şey yüzünden varolduğu fikrini destekler. Başka bir deyişle, ne yazara ne de herhangi bir kelimeye herhangi bir merkezi konum atfetmez. Edebi bir metinde, yapıçözüm *“hiyerarşiyi işaret ederek başlar, onu tersine çevirmekle devam eder ve sonunda ikinci terimi yine bir üstünlük konumundan çıkararak yeni bir hiyerarşi iddiasına karşı koyar”*⁵¹. Edebi bir metindeki yapıçözüm kavramını anlamak ve uygulamak zor olduğu için, terimi açıklama yönündeki bir başka girişim şöyledir:

*“Yapı çözüm, metni mümkün kılan ikili anlamları ya da çelişkileri ortaya çıkarmak için bir ya da daha çok ana konseptine ya da temasına has anlam bozuklukları tarafından yaratılan yapısal “kıyas hattı” boyunca metni parçalara ayırmaktır. Yapıçözüm, metni mümkün kılan ikili anlamları ya da çelişkileri ortaya çıkarmak için bir ya da daha çok ana konseptine ya da temasına has anlam bozuklukları tarafından yaratılan yapısal “kıyas hattı” boyunca metni parçalara ayırmaktır.”*⁵²

Derrida'nın delogosentrizmi postmodern yazının bir başka özelliğini ifade der, ‘dil’in güvenilirmezliği’. Derrida dilinin istikrarsızlığı üzerinde durur ve varsayımına temel oluşturan bir iddiada bulunur: *“imleyen imlenen ile doğrudan bağlantılı değildir”*⁵³. Bir örnek vermek gerekirse, bir sözlükte tek bir kelimenin çeşitli anlamlarına bakılırsa, birinin diğeri ile bağı açıkça görülür. Bu anlamda, Derrida bir işareti bir bütünlük olarak gören ve ona göre, *“imleyen ve imlenenin bir kağıdın iki yüzü gibi birbiriyle bağlantılı olduğu”*⁵⁴ Saussure ile aynı fikirde değildir. Buna karşılık, Derrida işarete *“bir farklılık yapısı: yarısı her zaman ‘orada değildir’ ve diğer yarısı her zaman ‘o değildir’”*⁵⁴ şeklinde bakar. Lyotard da dilin güvenilirliği hakkında

⁵¹ Selden, 167.

⁵² Holland, Nancy J. “Deconstruction”. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, n.p. 5 June 2012. Web. 10 March 2013.

⁵³ Sarup, 33.

şüphelidir ve dil oyunlarının çokluğuna ve çeşitliliğine vurgu yapar. 'Dil oyunları' Ludwig Wittgenstein tarafından icat edilen bir terimdir. Wittgenstein'in dil oyunları ile söylemek istediği şey, sözün çeşitli kategorilerinin her birinin kendi özelliklerini ve konulabilecekleri kullanımları belirten kurallar anlamında tanımlanabilir olduğudur – bu, her parçanın özelliklerini, başka bir deyişle onları doğru bir şekilde hareket ettirme yolunu belirleyen kurallar seti ile tanımlanan satranç oyunu gibidir. Her söz bir oyundaki 'hareket' gibi düşünülmelidir. Le Differende'da, Lyotard Wittgensteins'in dil oyunlarını geliştirir ve her dil oyunu kuralının kendi kapsamı içinde belirlenmesi gerektiğini iddia eder; işte tam da bu nedenle, kuralların çokluğu ve çeşitliliği kabul edilmelidir. Tüm dil oyunları için uygulanabilir sabit, değişmez bir kural olamaz ve kurallar birbiriyle kıyaslanamaz ya da bağdaşamaz. Peter Barry, Lyotard'ın fikrini dil kavramını *"bağımsız bir sistem"*⁵⁴ olarak açıklayarak destekler. Barry, bir dilde iç kurallar olduğunu ve bunların *"sadece belirlenen kürenin içinde faaliyet ettiğini ve bunun ötesinde hiçbir 'üstün' durum olmadığını"*⁵⁵ ifade eder. Barry ifadesini, *"Knight to King's Rook Four satranç oyununda başarı getiren bir hamle olabilir, ancak mesela futbolda veya bulaşıkları kimin yıkaması gerektiği konusundaki bir tartışmada hiçbir ağırlığı olmayacaktır"*⁵⁵ diyerek açıklığa kavuşturur.

Harold Bloom 'aydınlanmamışlık' terimiyle postmodernist yazına yeni bir kavram sunar. Milton'ın *Paradise Lost*'undan beri *"şairler 'aydınlanmamışlık'larının farkında olmalarından ötürü acı çekmişlerdir"*⁵⁵ şeklinde bir iddiada bulunur. Bu ifade ile şairlerin önceki tüm şiirleri okuduklarını ve onlardan etkilendiklerini ve tüm konu türlerinin çoktan tükenmiş olduğunu hissetmeye başladıklarını söyler. Bu nedenle, kendilerini güçsüz hisseder ve benzersiz malzemeler bulma eksikliği çekerler. Konular, malzemeler, yaklaşımlar veya yazma stilleri kullanmakta geç kaldıklarını hissederler. Barry Lewis, Fredric Jameson'ın ifadesini aktararak aydınlanmamışlık kavramını destekler: *"bugünün yazarları ve sanatçıları artık yeni stiller ve kelimeler icat edemeyecekler. ... sadece sınırlı sayıda bir kombinasyon mümkün: en benzersiz olanları çoktan düşünüldü"*⁵⁶. Sonunda, postmodern yazarlar köklerine meydan üzere kendilerini bir tür mücadele içinde buluyorlar. Bu mücadele nedeniyle, önceki yazıları yanlış yorumlamaya başlıyorlar. Bu andan itibaren, sanat doğayı taklit etmek yerine,

⁵⁴ Barry, 92.

⁵⁵ Selden, 174.

⁵⁶ Lewis, 125.

başka bir sanat çalışmasını taklit ediyor olacak; bu onu yanlış yorumlama ve daha sonra yeniden yazma yoluyla, başka bir çalışmadan yapılan alıntılarının temeline dayanacak. Bu andan itibaren, sanat hayatı değil, okuyucuyu veya izleyiciyi yansıtıyor olacak. Postmodern yazınta ironi, parodi ve öykünme önceki çalışmaları taklit etme uğruna en çok kullanılan unsurlardır. Bu terimler, bu unsurların kapsamındaki oyunları incelerken netleştirilecektir.

Postmodernist kurgunun önemli temsilcilerinin isimleri burada listelenebilir, ancak teoriyi formüle etmek üzere açık ve birleşik bir girişim yaratmak için postmodern yazının özelliklerinden oluşan ortak bir listeye ulaşıkları söylenemez. Bununla beraber, ortak belirli baskın özellikleri vardır: *“zamansal bozukluk; zaman algısının erozyonu; öykünmenin yaygın ve anlamsız kullanımı; önemli işaretleri parçalamak için kelimelerin öne çıkması; fikirlerin gevşek birliği; paranoya; ve kötü döngüler ya da mantıksal olarak ayrı söylem seviyeleri arasındaki ayrım kaybı”*⁵⁷. Tom Stoppard’ın oyunları bu bölümde bahsedilen postmodern yazının özellikleri çerçevesinde analiz edilecektir.⁵⁸

1.2. TOM STOPPARD

Thomas Straussler 3 Temmuz 1937 yılında, Zlin, Çekoslovakya’da dünyaya gelmiştir. Kısmen Yahudi bir aileden gelmektedir. Savaşlar hayatında büyük bir etki bırakmıştır. Savaşları hiç sevmemiştir, hayatının İkinci Dünya Savaşı’na denk gelen ilk yılları savaştan ve sonuçlarından kaçarak geçmiştir. Ailesi Almanlar Çekoslovakya’yı istila etmeden önce Singapur’a taşınmaya zorlanmıştır. Ailesi Japonya buraya saldırdıktan sonra Singapur’dan da kaçmak zorunda kalmıştır. Stoppard’ın babası bu saldırı sırasında öldürülmüştür. Oyun yazarı bu zamanı soğukkanlı bir şekilde hatırlamaktadır: *“Önce kadınlar ve çocuklar alındı ve babam arkada kalırken, annem, erkek kardeşim ve ben Hindistan’a tahliye edildik... Babam düşmanların elinde öldü, hepsi bu kadar”*⁵⁹.

⁵⁷ Lewis, 123.

⁵⁸ Bkz. Dursun, Sinem. “The Reflection of Postmodern Literature in Pinter’s Plays”. M.A. Thesis, İstanbul Aydın University, 2013:10-27.

⁵⁹ Hunter, Jim, *Tom Stoppard’s Plays*, Faber and Faber, London, 1982:1.

“Stoppard soy ismini annesinin Hindistan’da yaptığı ikinci evlilikten olan üvey babasından almıştır. İngiltere’ye taşındıktan sonra, Stoppard’ın annesi Stoppard’ı ve kardeşini sorunlardan ve tehlikelerden uzak tutmak adına geçmişi hakkında pek konuşmamayı tercih etmiştir. Stoppard da yakın bir zamana kadar geçmişinden uzak kalmaktan mutludur. Yeni soyadına ve çevresine adaptasyonu; İngiltere’yi kendi evi gibi görmesi; Yahudi kimliğini veya en azından içinden çıkarıldığı doğum yerini aramaktaki isteksizliği veya en azından son derece az ilgisi, Stoppard’ın İngiliz yaşam stilini ve geleneklerini özümlediğinin açık göstergeleridir. Ayrıca, neredeyse bir bebekken öğrendiği İngilizce’yi genellikle kendi dili gibi görmüştür. Stoppard hayatının ilerleyen yıllarında, Yahudi kimliğinin doğrulanması gibi, kökenleri hakkında bazı bilgiler keşfetmiş olsa da, bu onu pek etkilememiştir. Geçmişine aldırış etmediğini açıkça ifade etmektedir ve bu onu hiç rahatsız etmemektedir.”⁶⁰

“1954 yılında, Stoppard eğitime son verdi ve sorunlu bölgelerde seyahat eden bir muhabir olmanın hayalini kurduğu için gazeteci olmuştur. Yarı otobiyografi olarak, ilk gazetecilik yıllarını ve kısmen gerçek hayatını yansıtan romanlar ve kısa hikâyeler yazmıştır. Bir gazeteci olarak ilk deneyimleri, oyun yazarlığının zenginliğine katkıda bulunmuştur çünkü toplumun objektif bir gözlemcisi olmayı öğrenmiştir. Sonuç olarak, hem insanlar arasında yaşayan bir vatandaş hem de bağımsız bir gözlemci olarak sanatçı olmaya çalışmıştır.”⁶¹ Farklı gazeteler ve farklı köşe yazıları için çalışmıştır: haberler, komik köşeler ve filmlerin ve oyunların yorumları. 1950’lerin sonuna doğru drama ve oyun yazmaya ilgi duymaya başlamıştır.

1960 yılında, hayal kırıklığı ile sona eren tam zamanlı gazeteciliği bırakmanın hemen ardından, adı daha sonra *Enter a Free Man* (1968) olarak değiştirilen *Suda Yürüyüş* isimli ilk oyununu yazmıştır. Stoppard 1960’lı yıllar boyunca, pek çoğu BBC Televizyonu ve Radyosu için olmak üzere, *Memnun Olacaksınız Frank Olacağım* (1965), *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, *Kumarbazlar* ve *Albert’in Köprüsü* gibi oyunlar yazmıştır. 1967 yılında, John Whiting Ödüllerinde *Evening Standard* drama ödülünü kazanmıştır. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Londra ve New York sahnelerinde başarılı olmuş ve oyun yazarı hem İngiltere’de hem de İngiltere dışında

⁶⁰ Nadel, Ira, *Double Act: A Life of Tom Stoppard*, Methuen, London, 2002:xvi.

⁶¹ Kelly, Katherine E., *Tom Stoppard and the Craft of Comedy*, The University of Michigan Press, 1991:3.

ünlenmeye başlamıştır. Kariyeri zirveye ulaşmış ve *Magritte'ten Sonra*, *Dogg'un Hamleti*, *Merdivenden İnen Sanatçı*, *Akrobatlar* ve *Travestiler* gibi diğer uluslararası üne kavuşmuş oyunları 1970'li yılların başlarında yazılmış ve sahnelenmiştir. 1976 yılında, yönetmen Ed Berman'ın vatandaşlığa kabul prosedürlerini parodileştiren *Kirli Çamaşır* ve *Yeni Dünya* eserlerini yazmıştır.

Daha sonra Rus muhaliflere ilgi duymaya başlamış ve Sovyet hapisane-hastane sisteminde 5 yıl hapis yattıktan sonra sürgüne gönderilen Victor Fainberg ile tanışmıştır. Rusya'da insan hakları ihlallerini kınayan mitingler birini irdelemiştir. 1977 yılında, Stoppard Uluslararası Af komitesi ile Moskova ve Leningrad'ı ziyaret etmiştir. Aynı yıl Çekoslovakya'da, özellikle *Akrobatlar*'ı yazarken Stoppard'a ilham verdiği düşünülen oyun yazarı Vaclav Havel tutuklanmıştır. Bu olaylar ve Rusya'yı ziyareti *Kasti Faul*, *Every Good Boy Deserves Favour* ve *Akrobatlar*'ı yazmasında etkili olmuştur. “Çekoslovakya'da Havel ile tanışmış ve *Kasti Faul*'u ona ithaf etmiştir.”⁶²

Stoppard kısa örgün eğitime rağmen, genel anlamda bilim ile ilgilenmiştir. Fizik, astronomi ve matematik gibi birçok alandan keyif alan Stoppard gibi edebi bir isim görmek pek doğal değildir. Örneğin, *Another Moon Called Earth*'deki aya inişler ve *Hapgood*'daki fizik bilime duyduğu hayranlığı göstermektedir. Ancak, geçmişin biyografiler ya da diğer kaynaklar ile doğru bir şekilde ortaya çıkarılabileceğine inanmamaktadır. Ona göre, tarihi gerçekler gömülmüş, geçmişin kendisi ile birlikte gitmiştir. Bunu *Travestiler*'de açıkça ifade etmektedir. Kişisel olarak, felsefi fikirlere ilgi duymuştur ve stil olarak, bu fikirleri ifade etmek üzere karakterler üretmiştir. Oyun yazarı için estetik politikadan çok daha önemli olsa da, politik konuları sık sık ele almıştır. Stoppard'ın oyunları tek bir karakterden ziyade iki kişi için yazılmıştır, örneğin, *Ros and Guil*'de bir bireyin iyi yönü sergilenmektedir. Brassell, Stoppard'ın oyunlarının, parodi haline getirilmiş ve zayıflatılmış çok önemli konuları oynuyor olsalar bile çok ciddi oyunlar olmadığını ifade etmektedir. Oyun yazarı okuyucuların veya izleyicilerin okudukları ya da izledikleri şeylerin altında gizlenenleri dikkatle incelemelerini istemez, bunun yerine, saplantılı düşüncelere dalmadan keyifli zaman geçirmelerini bekler çünkü izleyiciyi eğlendirmenin öncelikli olduğunu düşünür, bu nedenle oyunları hileler ve teatralite ile doludur. Genellikle oyunlarında ciddi bir nokta

⁶² Hunter, Jim, *Tom Stoppard's Plays*, Faber and Faber, London, 1982:12-13.

vardır ve tüm diğer olaylar bu ciddi merkezin etrafında döner. Stoppard'ın felsefeye ilgisi, önde gelen felsefecileri bir raya getiren *Akrobatlar* ve *Travestiler*'de açıktır ve sırasıyla Mantıkçı Pozitivizm ile Dada hareketinin ilkelerinden bahseder.

Stoppard için bir oyun hayat hakkındaki görüşleri tartışma aracıdır. Yazar insani değerlere ilişkin görüşlerini oldukça eğlenceli bir ortamda sunar. Geleneksel formlara meydan okuyarak, bireysel özgürlük mesajlarını okuyuculara ve izleyicilere aktarmaya çalışır. Bunu yaparken, son derece teatral bir yöntem kullanır. Komik konuları ciddi şekilde sunarken manevra yeteneğini gösterir. Sınıflandırılmayı reddeder çünkü tek bir kategoriden memnun değildir. Çalışmalarında pek çok kategoriye uygular ve bir araya getirir, bu yüzden onu taklit etmek kolay değildir. Oyunlarında pek çok şeyi bir arada görmek mümkündür: komedi, politika, felsefe, tarih, eleştiri, parodi, ironi ve benzerleri. Bunu röportajlarından birinde kendisi itiraf etmiştir: “*Şayet fikirleri komik bir şekilde karıştırmak bir karışıklık kaynağı ise, pekâlâ, evet, Tanrı bunu neden böyle yapmaya çalıştığını biliyor – büyük olasılıkla çünkü ben böyleyim*”⁶³.

Bir sosyal değişim oluşturmak için, Beckett'in absürd tiyatrosu ve Brecht'in Epik Tiyatrosu İkinci Dünya Savaşından sonra en etkili faktörler olmuştur. Katherine E. Kelly, “*Kenneth Tynan'ın daha sonra Tom Stoppard'ın çalışmalarını iki güçlü dram arasına koyduğunu*”⁶⁴ ifade etmektedir. Ancak, dar bir ideolojik konum içinde sıkışmış gibi görülmeyi istememektedir. Yoksulluk, ırk ya da sınıf çatışmaları hakkında yazmak istemeyen Stoppard, sadece absürd oyun yazma becerisini ifşa etmekle ve politika tarafından empoze edilen baskılara meydan okumakla kalmaz, aynı zamanda yazılarını günlük sorunların geçiciliği ile sınırlandırmaz.⁶⁵

⁶³ Brassell, Tim. *Tom Stoppard an Assessment*, Macmillan Press, London, 1985:268.

⁶⁴ Kelly, Katherine E., *Tom Stoppard and the Craft of Comedy*, The University of Michigan Press, 1991:3.

⁶⁵ Bkz. Görmez, Aydın. “Absurd Elements and Alienation in the Works of Sam Shepard and Tom Stoppard”. PhD. Thesis, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2007:133-136.

İKİNCİ BÖLÜM

TOM STOPPARD OYUNLARI VE ANALİTİK YAKLAŞIM

2.1. TOM STOPPARD OYUNLARINA GENEL BAKIŞ

Yazar bütün oyunlarında toplum ve birey, birey ve ahlak, doğru ve yanlış, sistem ve sistem eleştirisi, politika, sanat, gelenekselden kopuş, aşk, gibi konular üzerinde durmuştur. Teknolojinin gelişmesi ile bireyin yalnızlaşması bu yalnızlığına bir çıkış yolu araması içinde yaşamı ve Tanrı'nın varlığını bile sorgulaması ile sorularına bulduğu cevaplar ile bireyin kendini var etme çabasını işlemiştir.

“Stoppard kendi kuşağında ki yazarların tersine savaşın getirileri olan inançsızlık, umutsuzluk, tükenmişlik ve beklentilerin karşılığı sonucu oluşan doyumsuzluk gibi konularla doğrudan ilgilenmez. Yazar toplumsal sorunları ve bunun sonucunda açığa çıkan öfkeyi geleneksel değerlerden kopuşla açıklarken, oyunlarında sıradan konuları gülmece aracılığı ile ele alır. Stoppard, gülmece öğesini oyunlarında ele aldığı tartışmalar üstünde izleyicilerinde katılımını sağlamak için etkili bir yöntem olarak kullanır.”⁶⁶

Ahlaki kuralların bireylerin mi yoksa toplumun mu koyduğu ve öngördüğü bu yüzden psikolojik, duygusal gelgitlerin yaşanması ile sorunlu hasta çağımızın insanı ile aynıdır. Ülkelerin var olma savaşı, çıkar duygusu ile kendi güvenlikleri için bireyi de hiç sayan bir toplumun sorunları ile birlikte günümüz insanının sorunlarına da yer vermiştir. Simge kullanarak anlatımlarını daha da güçlendiren oyunda savunduğu felsefe, ideoloji, değerler milli ve ahlaki gibi birçok konuyu ve kavramı irdelemiştir. Yazın, Sanat, Felsefe, Mimari, Resim gibi birçok sanat dalının ve bilim dallarının oyundaki önemi ise çok büyük ve önemlidir.

“Stoppard’ın yarattığı dünya inanılması güç, mantıksız olaylara sahne olan, acımasızlık ve acıyla dolu bir dünyadır. Karakterleri tesadüfen karşılaşılana onları tehdit eden ve bazende mahveden felaketlerin kurbanlarıdır. Stoppard dünyayı ve insanı bir bütün olarak algılayarak, insan yaşamı ile ilgili görüşlerini evrensel bir yaklaşımla

⁶⁶ Biçer, Ahmet Gökhan. *Tom Stoppard’ın Travestiler Oyununda Sanatın Ereği ve Gereği*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010, Erzurum, 7.

sunmayı amaçlar. Oyunlarında iyi ve kötü kavramları üzerinde etkili tartışmalar sergiler ve bu kavramların birbirleriyle bütünüyle ilgisiz olmadığını gösterir. Bireysel özgürlüğün çağdaş toplumlar için en büyük meziyet sayılması gerektiği düşüncesini ortaya koyduğu oyunlarında, insana insan olduğunu hissettirecek özgürlüğü titiz bir yaklaşımla ele alır.”⁶⁷

Herhangi bir ideolojinin temsilcisi olarak benimsenmek istemeyen yazar her oyununda değişik konu ve görüşlere yer vermiştir. Daha çok sanatsal olana değinen yazar sanat sanat içindir düşüncesini savunur. Oyunları için çok emek veren yazar dili ustalıklı kullanmıştır. Güldürürken düşündürmek, her okumada yeni anlam çıkarmak oyunlarının özellikleri arasındadır.

“Stoppard’ın tiyatrosu, oyun içinde oyun kavramını, şakaları, kinayeleri, zıtlasmaları, üst düzeyde bir sorgulamayı, dikkatli şekilde kullanılan imaları ve ussal zekâyı içeren adeta yenilikçi bir tiyatral fantezi ortaya çıkarmıştır. Stoppard bireyin kararlılığını, karışık durumlarda neler yapabileceğini, karakterlerin genellikle çok, daha kişisel hale dönüşümünü aynı zamanda daha karışık ve daha derin düşünceleri içeren oyunlar kaleme almıştır. Stoppard’ın normalde hiç felsefe, fizyoloji, fizik, metafizik, matematik gibi konularla ilgili bir alt yapı olmamasına rağmen onun oyunları bu alanlarla ilgili bilgilerle donatılmıştır”⁶⁸.

2.1.1. GERÇEK ŞEY

Gerçek hayat, gerçek evlilik, gerçek bireyler, gerçek sorunlar... Gerçek olan her şeye yer veren oyun sevgi üzerine kuruludur. Farklı cinslerin beraberliklerini sürdürmek için kendilerini nasıl küçük düşürdüklerini, dürüst olmak adına yaptıkları eylemleri çekinmeden anlatmalarının kendilerine verdiği zararı konu almaktadır. Bu oyun ile yazar çağdaş insanın evlilik kurumuna olan bakış açısını yansıtırken bireyin toplumda ki konumunun evliliği nasıl etkilediğini de anlatmaktadır.

⁶⁷ Takkaç, Mehmet. "Sahnedeki Dersler: Tom Stoppard'ın Sahne Oyunları", Salkımsöğüt Yayınları:62,1. Basım, Ankara, 2007:7-8.3

⁶⁸ Candan, Elif. Tom Stoppard'ın "Hint Mürekkebi" Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:27, Mayıs 2015, Erzurum.

Oyunun asal kişisi olan Henry bir oyun yazarıdır. Her anlamda başarılı istikrarlı düzenli kontrollü bir hayatının olmasını isteyen yazar. Bencildir çünkü ilginin dikkatin sürekli kendi üstünde olmasını ister. Onun istekleri ve bu isteklerin yerine getirilmesi büyük önem taşır. Çünkü yalnız kendi istekleri yerine getirildiği zaman mutlu olur.

Stoppard bu oyunu ile insan yaşamında ki gerçeğin ne olduğu üzerinde dururken oyun kişilerinin hayata bakış açıları ve istekleri ile de gerçeğin her birey için farklı bir açıklaması olduğunu yansıtır.

Henry oyunda, kıskançlığı, eşine olan güvensizliği, aldatılmışlık düşüncesi ile kendi gururunu onurunu kaybeder. Oyun Henry'nin yazdığı "Kâğıt Kule" oyununun provası ile başlar. Max ve Charlotte arasında geçen oyunda Max sahnede kâğıtlarla kule yapmaktadır. Charlotte'nin gelmesi ile kapı çarpar ve Max'ın yaptığı kule yıkılır. Kulenin yıkılışı Max ve Charlotte'nin evliliklerinin yıkılışını simgeler. Çünkü İsviçre'ye gittiğini söyleyen Charlotte Max'a yalan söylemiştir. Max bunu anlar ve her şeyi bildiğini vurgulayarak C.harlotte'nin itiraf etmesini bekler.

CHARLOTTE: Yeter artık—yeter—yeter. Ben ne yaptım?

MAX: Pasaportunu unuttun.

CHARLOTTE: Ne yaptım?

MAX: İsviçre'ye pasaportsuz gittin.

CHARLOTTE: Bunu da nereden çıkarttın?

MAX: Yemek tarifleri çekmecende pasaportunu buldum.

CHARLOTTE: (alçak sesle) Aman tanrım.⁶⁹

Charlotte'nin kocasını aldattığı açıkça ortaya çıkmıştır. Charlotte'nin pasaportunu yanına almadan başka bir yere gideceğini söylemesi Max için aldatma ve aşağılamadır. Bu durum karşısında kayıtsız kalamayan Max aynı tavırla cevap verir.

MAX: Bir şey bulamayınca seviniyordum. Pasaportunu çantana koymalıydın. Hala ideal bir çift olurduk. Ne demekse.⁷⁰

⁶⁹ Stoppard, Tom. *Gerçek Şey*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 1. Dost Kitabevi, Ankara 2000:217.

⁷⁰ Stoppard, Toplu Oyunları 1, 218.

Cümleleri ile karşılık vererek karısını aşağılamaya yönelir. Fakat Charlotte suçlamayı kabul etmez. Evliliğini sürdürmek ister. *“Aile kurumunun yalnızca görsel bir anlam taşımasının bile önemli olduğunu gösteren bu durum, yazarın özellikle eleştirdiği bir yön olarak dikkat çeker. Stoppard, insanların gerçeklerden uzak bir şekilde, anlamsız ama görünürde normal olan bir birlikteliği sürdürmelerinin doğal olmadığını belirtir. Max ve Charlotte’un evliliklerinin gerçek bir evlilik olmayacağını, çünkü evlilik kurumunu anlamlı kılan değerlere sahip olmadığını gösterir. Evliliğin gerçek bir şey olduğunu ve gerekliliklerinin karşılanması için çaba gösterilmesini ister”*⁷¹. Henry sadakatin evlilikte bir görev olduğunu yazdığı oyunu ile iletir. *“oyun içinde oyun olgusuna önem veren Stoppard “oyunlar yaşamı nasıl taklit ediyorsa yaşamda oyunları öyle taklit edebilir” düşüncesini sahneye koymak için eserinin başkışisinin bir oyun yazarı olmasını ister. Bu şekilde, tiyatro sahnesinde gösterilen yaşam ile gerçek yaşamın birbirinden ayrı düşünülmesinin yanlış olacağını göstermeyi amaçlar. Sahnede bir evlilik için vazgeçilmez olan bazı değerlerin nasıl yozlaştırıldığını gören izleyicilerin gerçek yaşamlarında da bu konuyu irdelemeleri gerektiğini anımsatır. Bu amaçla Max ve Charlotte’u, kâğıt oyununda rol alan ve yazarın mesajını iletilmesine aracılık eden karakterler olarak karşımıza çıkar.”*⁷²

Oyundaki Kâğıt Kule’nin kapı çarpması ile yıkılması günümüzdeki evliliklere benzetilir. *“... Stoppard kâğıttan kulelere benzeyen evliliklerin anlamsızlığının tartışılmaz bir gerçek olduğunu savunur ve sürdürülmeye çalışılsa da belli bir süre sonra yıkılacağını bilmesini ister.”*⁷³

Stoppard kadın-erkek ilişkisine ve evlilik kavramına mercek tutmuştur. Max Billy Henry Annie ve Charlotte ile karşı cinsin birbirine yaklaşımını sergilerken bu durumun evliliği nasıl çıkmaza sürüklediğini yansıtır. Birbirlerini anlamak yerine sürekli eksiklerini yüzüne vuran bir çiftin kâğıttan kuleleri... Tıpkı günümüzdeki gibi. Her zaman eksik yönler üzerinde durulur ve bu tartışma sebebidir. Oysa olumlu belki de hayat bambaşka olacak. Henry karısına değer vermeyen onu önemsemeyen bir yazardır. Bu durumu kendisi şöyle ifade eder:

⁷¹ Takkaç,109.

⁷² Takkaç,110.

⁷³ Takkaç,112.

HENRY: Ah yapma. Bir keresinde ona çoğu kadının sadece içki koymaya yaradığını söyledim ve birden çıldırdı. (Henry neşeyle yaptığıının bilincinde boş kadehini Charlotte'a uzatır.) İçki kaldı mı?

Aynı bakış açısı ile değerlendirir kocasını Charlotte:

*CHARLOTTE: Çoğu erkek de sadece içki koymaya yarar-niye onlar hakkında yazmıyorsun?*⁷⁴

İnsan yaşamının ahlaki boyutu duygusal bir yaklaşımla ele alınmıştır. Oyun karakterlerin iç dünyaları ile birbirlerine yansıttıkları dünyaları arasındaki farkı yansıtarak gerçek hayata dikkatleri çeker. Çünkü gerçek hayatta da eşlerin birbirlerine olan yaklaşımları iç dünyalarında olmasa da yaşadıkları ilişkide ki gerçekliği vurgular. Yani kişi içinden geldiği gibi değil olması gerektiği gibi davranır. Stoppard bu durumun herkes için aynı olduğunu söyler. Çünkü yaşadığımız çağda birey dışlanmamak için gerçek kişiliğini saklar ve olması gerektiği gibi davranır. Sevgi, saygı, sadakat kavramlarının evlilikteki önemini anlatan yazar evliliğinde bireyin toplumda kabul görmesi açısından önemini vurgular. Henry bir evliliğin anlamlı olması için eşlerin birbirine sadık kalması gerektiğini anlatırken kendi evliliğine bunu yansıtmaz, karısına sadık değildir ve bu durumun yanlış olduğunu düşünmez.

*“Oyun içinde oyun tekniği ile yazılan Gerçek Şey’de Stoppard tiyatroyu hayatın sahnede yansımaları olarak görmektedir. Sanatın yaşamdan uzak düşünülemediğini hatta yaşamın aynadaki yüzü kadar gerçek olduğunu yansıtır. Sahnede evlilik için vazgeçilmez değerlerin nasıl yozlaştırıldığını yansıtan yazar gerçek yaşamda da bu konuyu irdelemek gerektiğini hatırlatır.”*⁷⁵ Yazar bu oyun ile en ufak bir sarsıntıda yıkılan yuvaların istisna olmadığını, günümüzdeki evliliklerin de böyle olduğunu ifade etmektedir.

Henry ve Charlotte daha önce bir evlilik yaşamış ve mutlu olamamış kişilerdir. İkinci evlilikleri olmasına rağmen yine mutlu değildirler. Yazar evlilik kurumunun bireyin yalnızca kendi istekleri doğrultusunda sürdürmek istemesinin kağıt kule kadar sağlam olacağına dikkat çeker. Charlotte ve Henry evliliklerinde sorunları olan

⁷⁴ Stoppard, Toplu Oyunları 1, 228.

⁷⁵ Takkaç, 110.

kişilerdir. Dikkat çeken yönleri ise bu sorunlara duyarsız olmaları ve çözüm aramamalarıdır. İşte bu durum çağdaş insanın duyarsızlığını ortaya çıkarmaktadır.

Oyun da dikkat çeken bir kişi ise Debbie'dir. Henry ve Charlotte'nin kızları Debgerbie. Debbie; bu kadar sorunlu bir ilişki de olumsuzluklarla kuşatılmış bir evlilikte büyüyen bir kız çocuğudur. Oldukça özgür, yeteneksiz, ahlak kurallarını hiçe sayan bir kişilik. *"Debbie erkeklerle birlikte olmayı özgürlük ölçüsü ve özgürlüğün kutlanmasının doğal bir eylemi olduğunu düşünür."*⁷⁶

*"Yaşadıklarını tüm çıplaklığı ile ailesine anlatırken ki takındığı rahat tutum babasını rahatsız eder. Ve Henry kızının sokağa düşmek üzere olduğunu düşünerek ailesini bir araya toplar."*⁷⁷ Bu sahnenin tamamında ki konuşmalar dikkat çekicidir. Debbie'nin cinsel yaşamı hakkındaki rahat konuşmaları annesinin tepkisizliği ve Henry'nin hayatla yüzleşmesi... Bu durumu Takkaç, M. (2007) şöyle özetler: *"Debbie cinselliği biyolojik bir ihtiyaç olarak görür ve Henry bu duruma katlanmak zorundadır. Kızının bu durumu Henry için üzücüdür ama o gözyaşı dökmekten başka bir şey yapamaz. Gururlu, onurlu olma ve yaşanan çevrede saygın insanlar olarak tanınma gibi niteliklerin anlamlı olmadığına inanan ailesinin onurunu ayaklar altına alacak davranışlar sergilemesi beklenmedik bir şey değildir. Henry kendisini geleneksel anlamda baba gibi görmek ister hissetmek ister, ancak kızından bu doğrultuda davranışlar göremeyince huzursuz olur. Charlotte'nin özgürlüğünü hissederek yaşayan bir kadın olmak istediğini söylemesi, ona olan sevgisinin günden güne azalmasına sebep olur."*⁷⁸

On iki bölümden oluşan oyunda yazar evlilik kurumuna dikkat çeker. *"Oyun, insanların evli olmaları ile evli kalmaları arasında fark olduğunu ortaya koyar"*⁷⁹. Stoppard bu oyun kişileri ile günümüz insanın içinde bulunduğu sevgisizliği, evliliklerin iç yüzünü, duygusal açlığı, tatminsizliği, kuralsız yaşamı, bireyin çirkinleşen boyuttaki rahatlığını ele alarak izleyiciye ve okuyucuya yaşadığı toplumu sorgulama imkânı sunmuştur.

⁷⁶ Takkaç, 116.

⁷⁷ Stoppard, Toplu Oyunları 1, 7. Sahne, 277-285.

⁷⁸ Takkaç, 117.

⁷⁹ Takkaç, 118.

2.1.2. HİNT MÜREKKEBİ

“Hint Mürekkebi izleyicinin hayal gücünü harekete geçiren bir nitelik taşır. İngiltere’nin Hindistan gibi büyük ve kalabalık bir ülkeyi yönetmesi, sömürge döneminde yaşanan deneyim, İngilizlerin Hindistan’a getirdikleri ve Hint’lilerin dünyalarından aldıkları şeylerin tartışıldığı bir oyun. Oyunda birbirleri ile derin ilişkiler yaşayan iki kültürün devam eden çatışmasını ele alan Stoppard, İngilizlerin ve Hintlilerin karşı ırkın üyelerine olan önyargıları üzerinde durur ve ülkeler arasında var olan sorunlar konusunda tarafların aynı görüşte birleşmelerinin zorunluluğuna dikkat çeker”⁸⁰. Yazar gerçekçilik ve tarafsızlık ilkesinden ayrılmamak adına sömürge dönemini ve bağımsızlık sonrası dönemi ele alır.

Oyun iki zamanlı kurulmuştur. Bir kısmı Hindistan’da bir kısmı İngiltere ve Hindaistan’da geçmektedir. Flora İngiliz şairidir. Sağlık sorunları nedeni ile bir süreliğine Hindistan’a giden ve orada ölen Flora’nın tren istasyonuna vardığı günü anlatması ile oyun başlar. Flora Hindistan’da yaşadığı olayları kız kardeşi Eleanor’a mektuplar göndererek anlatır. Flora ölünce Eleanor bu mektupları okuması için Anish Das ve Pike’a verir. Pike Amerikalı bir yazın araştırmacısıdır ve Flora’nın Hindistan da ki yaşamı üzerine araştırma yapmaktadır. A. Das ressam olan Nirad Das’ın oğludur. Hint Mürekkebi’nde geçmiş ve gelecek eş zamanlı ilerler. Stoppard oyun boyunca gerçeklik ve tarafsızlık ilkesinden ayrılmamıştır. Yazar Flora ve Das’ın diyaloglarında imparatorluk ve sömürge konularında tartışmalar yaratarak iki ülke arasında ki farklılığı ortaya koyar.

DAS: Jummapur’u nasıl buldunuz?

FLORA: Şeyy henüz önceki gün geldim ama

DAS: Elbette. Saçmaladım.

FLORA: Hiç de değil. İlk izlenimin ne olduğunu söylemiydim.

DAS: Jummapur hiçbir açıdan Londra ile karşılaştırılmaz. Bloomsbury’de mi oturuyorsunuz?⁸¹.

⁸⁰ Takkaç, 153.

⁸¹ Stoppard, Tom. Hint Mürekkebi, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 4. Dost Kitabevi, Ankara 2003:22.

Oyunda sömürge ülkesinde vatandaşların birbirleri ile dayanışma içinde olduğu verilmiştir. Yazar Anish'in bir İngiliz kadınla evlenmesini yaşanan bütün sorunlara rağmen iki ülke halkının birbirleri ile iletişim kurabildiğini hatta evlenebildiğini geçmişin kötü anılarını sorun haline getirmediklerini yansıtır. İki perdeden oluşan oyunun ilk perdesinde imparatorluk üzerine tartışmalar yer alırken ikinci perde de İngilizlerin hintlilerle ortak bir amaç için bir arada bulunduğu anlatılır. Hint Mürekkebi batı kültürü ile doğu kültürü arasındaki farklar ve geçmişin gizemi üzerine kurulu duygu yüklü ve etkileyici bir oyundur.

2.1.3. KASTİ FAUL

Bu oyunda yazar dürüstlük, sadakat, adalet gibi kavramları kişiler, toplumlar, milletler üzerinde değerlendirerek ele almıştır. Bu durmuda oyunda bize Anderson, Mckendrick üzerinden yola çıkarak anlatmaya çalışmıştır. Oyuncu Anderson'un repliklerinden birçok anlamlar çıkarılabilir. “Dil bilimciler, felsefeciler, adalet savunucularının kişisel davranışları ile yarattığımız sistemde yer alan davranışlar, tutum ve fikirlerin birey haklarının tanınması ayrıca kişisel yaşantıların toplamından oluşmaktadır” düşüncesini, sistem eleştirisini çok net görmekteyiz.

Oyunda yazar, Anderson, Mckendrick, Chetwyn, Hollar, Broadbent, Crisp ve Stone arasında geçen bir sempozyumda konuşmacı olarak çağrılan profesörlerin Çek halkına uygulanan baskıları, haklarının ihlalini ve okuldayken öğrencisi olan Hollar'ın başına gelenleri anlatmaktadır.

Dil ile ifade edilemeden önce var olan bir doğru ve yanlış anlayışı vardır. Bu bireysel olarak yaşanan ve bir insanın başka bir insan ile olan ilişkisi ile ilgili birşeydir. Yattığımız bu etik sistem, birey haklarının tanındığı bu kişisel yaşantıların toplamından oluşur. Anderson karakterinin oyuna kattığı başarı ise söylemlerindeki doğru ve mesajları da hiçe saymak olanaksızdır. Başarılı, etkileyici, doğru seçilmiş cümlelerin haklar ve bireylerin haklarının savunmasında her türlü yolun destek göreceği ya da mübah olduğunun bir futbol takımının ve futbol maçındaki rakipler arasındaki çekişmeleri, hatta kendi takımlarının çıkarı için futbolcuların gösterdiği tutumları

değerlendirirken devletlerin de etik değerlerini bireylerin haklarını hiçe sayarak yapma eylemlerini eleştiren bir oyunda sistem eleştirisini çok net görmekteyiz.

ANDERSON : Bir zamanlar etik bir tür anıt Eski bir fotoğraf olmalı.

(MCKENDRICK kalkar ve koridorun öbür tarafında, ANDERSON'un hizasındaki boş koltuğa oturur.)

MCKENDRICK : (Koltuk değiştirirken): Bill McKendrick.

ANDERSON : Nee bir insanın bir başka insan ile olan ilişkisi ile ilgili birşeydir. garip

MCKENDRICK : Öyle mi ?

ANDERSON : Genç olduğu için eski. Eski olduğu için genç. Sadece ilk bakışta garip.

MCKENDRICK : Ha, evet.⁸²

11) KOLOKYUM :

Anderson kürsüye gelir. Arkasında çek oturum başkanı vardır. CHETWIN dinleyiciler arasındadır ama MCKENDRICK yoktur.

ANDERSON: Bu bildiride, benden önce birçok kişinin ele aldığı bir problemi, yani bireylerin hakları ile toplumun hakları arasındaki çatışmayı ele alıyorum. Haklar ile kurallar arasındaki farkı göstereceğim.⁸³

Haklarla karşılaştırıldığında, kulların asal haklardan doğan ve onlara göre ikincil derecede öneme sahip olan sonuçlar olduklarını göstermeye çalışacağım; genel olarak kurallarla toplumlar ve haklarla bireyler arasında bağlantı kurmaya çalışacağım. İkisi arasındaki çatışmanın, iki taraftan birinin diğeri üzerinde hakkı varmış gibi görünmesinden kaynaklanan sözde bir çatışma olduğunu göstermeye çalışacağım⁸⁴.

ANDERSON: Bir zamanlar etik bir tür anıt, dürüstlük, sadakat adalet gibi her birine bağlı, ve birbirleriyle çelişmeyen ve anıtı ayakta tutmak için uyumla vurgulanan

⁸² Stoppard, Tom. *Kasti Faul*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000:265.

⁸³ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 413-414.

⁸⁴ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 414.

Platonik özelliklerle inşa edilmiş bir hayalet Eyfel kulesi, kendi davranışlarımızı ölçtüğümüz bir ideal olarak nitelendirilmişti. Bu kule uzun süredir yıkık. Günümüzde dil bilim felsefesi, adalet fikrinin bu sözcüğü kullanmayı yeğlediğimiz anlamı dışında var olmadığını ve sadece bizim kullandığımız şekliyle var olduğunu ileri sürmektedir. Diğer bir deyişle, etik bizim davranışlarımızın kendisinden esinlediği birşey değil., bizim dil ile yarattığımız bir şeydir.⁸⁴

2.1.4. KİRLİ ÇAMAŞIR

Yazar bu oyunda sistem, devlet, toplum ve ahlak kurallarını ele almıştır. Bu durumu da Avam Kamarası, Lordlar Kamarası, İçişleri Bakanı ve milletvekillerinin kendi aralarında komisyon kurarak oylama yaparak çeşitli yasalar çıkarılmasını öngören toplantı da bile ahlaksız davranmaları kadın vücudu, cinsellik, evlilik dışı ilişkileri yaşayan kendilerinin çıkarlarını gözeterek komisyonu yürütmeleri ile gelişen olayları anlatmaktadır. Külot, Jartiyer, Sutyen, iç etek gibi birçok simge kullanan yazar insanların kendilerinin haricinde herkesi yargılamaları ve bunun sonucunda takımlar üzerinden oyların kabul ve ret gibi durumlarını kara tahta da bir çizelge oluşturarak sanki futbol takımlarının skor tablosuymuş gibi göstermeleri çok ironiktir.

MADDIE: (Tamamlar) Kendileriyle vicdanları arasında olan bir sorun olduğudur.

FRENCH : (Maddie ile aynı anda)... Yeterki, başkalarının haklarını ya da ülkenin yasalarını çiğnemesinler ve bu ilke Fleeth caddesinin arkasına gizlendiği, "halkın Öğrenme Hakkı " denilen o kutsal ineğe kurban edilmemelidir.⁸⁵

Kişilerin ahlaki değerlerini hiçe ssayarak yaşamaları ve ahlak komisyonu olarak kurulan değerleri doğrultusunda oylamalrda bulunan heyet görevlilerinin ahlaksızca davranmalarını gösterir. Oyunun en başında Maddie'nin giydiği unutmamamız gereken külotu oyun sonunda Bay French'in cebinden çıkması durumu ise yine bir gösterge olarak kullanılmıştır. Her zaman aşk. Komedinin sonu.

⁸⁵ Stoppard, Tom. *Kirli Çamaşır*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.

2.1.5. MAGRİTTE'DEN SONRA

Sahne bir oda ve odanın içindekiler ise şöyledir. Tavandaki ana ışık uzun bir kablonun ucuna bağlıdır. Yarım dünya biçimindeki mat ve ağır metal abajur yerden yaklaşık 2,5 metre yüksekte durmaktadır.

Yine tavandan içinde elma, portakal, muz, ananas ve üzüm bulunan bir meyve sepeti sarkmaktadır. Kablo sepetin sapına bağlanmıştır. Lamba terazi biçiminde bir sistemin bir parçasını oluşturmaktadır.; Lamba, sistemde dengeyi oluşturan meyve sepeti sayesinde yükseltilebilmekte alçaltılabilmekte yada dengede tutabilmektedir.

Harris, Thelma ve Anne aynı evde yaşamaktadırlar Anne yaşlı bir kadındır Harris ve Thelma ile evin içinde günlük rutin işlerini yapmaktalar. Ve daha önceden yaşadıkları olayı kendi aralarında tartışırken bu olaya dâhil olan polis müfettişi Foot ve polis memuru Holmes 'de fikirlerini savunmaktadır. Araba ile yağmurlu bir öğleden sonrası Ponsbyun Meydanından geçerken gördükleri durumu araştıran polis müfettişi Foot'un tutumu ve olayı kendi bakış açısından anlattığında Harris ve Thelma ve Anne'nin gördükleri olaydan çok daha başka bir hal alması ile sürüp gider.

HARRİS: Bak - o bir futbolcu değildi. Sadece, çizgili pijama giyen bir adamdı, çok doğal belkide ilginç sayılabilecek bir hataydı senin ki ; ve koltuğunun altında bir futbol topu olduğunun yolunda, ikinci ve çok daha sıradan bir yanlış anlamaya düşmene yol açtı- Halbuki ben -

THELMA: Hâlbuki sen, birisini caddede pijama ile dolaşmasını normal karşılıyor ve kaplumbağa taşıdığı sonucuna varıyorsun.⁸⁶

Bu tartışmalardan da anlaşılacağı üzere herkesin farklı bir bakış açısı ve gördüklerini kendince yorumlama özgürlüğü bulunmaktadır. Bu tartışmayı ise polis müfettişi Foot' un anlattıkları ise tamamen farklı bir yere götürecektir bu tartışmaları.

FOOT: Tanıdığınız tek bacaklı kör bir müzisyen olduğunu söylemişti.

HARRİS: Aşağı yukarı:

FOOT: Bilmediğin bir şey var: kör bir insan tek ayak üzerinde duramaz!

HARRİS: Saçma!⁸⁷.

⁸⁶ Stoppard, Tom. *Magritte'ten Sonra*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002:67.

Bunları anlattıktan sonra Harris, Telma, Anne'nin tepkileri ve oyunun başındaki sahnenin içinde sadece görevleri, yerleri değişerek aynı şeyler olmaktadır. Bu durumda hayatın, sistemin, insanların, yaşamın ve savaş olgusunu ele alırken çok farklı bir yol izlemiştir. Boş mermileri alıp boş tenekeye bitiriktirirken mermileri sayması 149, 150. diyerek ve her defasında aynı ses duyulması ile yaşamın rutin bir şekilde devam ettiğinin göstergesidir.

ANNE: Işıklar!

THELMA: Sonunda.

(Tepedeki lamba yanar; artık ortalık çok daha aydınlıktır. Işığı, eli hala düğmenin üzerinde, kapının yanında çakılı duran HOLMES açmıştır.)

Masanın üzerindeki sıra soldan sağa şöyledir:

1) ANNE sadece sağlam ayağı üzerinde, masanın üzerine konulmuş olan tahta sandalyede ayakta durmakta ve bir elini yün bir çoraba geçirmiş tubasını çalmaktadır.

2) Lambanın abajuru yavaşça masaya doğru inmektedir.

3) FOOT, bir ayağı çıplak, gözündeki güneş gözlükleri, muz yemektir.

4) Meyve sepeti yavaşça yükselmektedir.

5) HARRIS, üzerinde karısının elbisesi, kafasına yastık kılıfı geçirmiş, kollarını açmış, tek ayak üzerinde saymaktadır.

6) THELMA, İç çamaşırlarıyla, masanın etrafında elleri ve dizleri üzerinde yeri tarayıp burnunu çekmektedir. HOLMES irkilerek dona kalmıştır.)

FOOT pekâlâ memur bey, sanırım hepimize bir açıklama yapmanız gerekecek.

(Abajur, müzik çaldığı sürece aşağı inmeyi sürdürür; masaya değdiğinde ortalık karanlığa gömülür. Ya da abajur tubanın borusuna girip yok olabilir.)⁸⁸

Oyun bu şekilde son bulurken Abajur bir simge olarak kullanılmıştır. Dünya ya da yaşamı ifade eden bu abajuru farklı işlemiştir.

Sahnede yer alan bütün objelerinde birer simge olarak kullandığını görmekteyiz.

⁸⁷ Stoppard, Toplu Oyunları 3, 85-86.

⁸⁸ Stoppard, Toplu Oyunları 3.

HARRIS: Ben deneyeceğim!

ANNE: Müfettiş, buraya.

*(Bir kaç saniye boyunca mutlak olması gereken karanlıkta HARRIS, yavaşça ve kendi kendine, saymaya başlar. Ancak, belirgin olması gereken FOOT'un sesidir.)*⁸⁹

Oyun kişileride özellikle oyunun içerik, konu olarak ayrıca eleştirel bir gözle bakıldığında meslek olarakda özellikle seçilmiş kişiler olduğunu görmekteyiz. Aynı olay doğrultusunda kişilerin farklı farklı yorumları ve evin içinde yaşanan olaylardan da anlaşılacağı üzere modern zamanlarda insanın istekleri ve yaşadıkları, yaşamı sorgulamaları farklılaştığını anlatmaktadır. Modern dünyada bireyin yalnızlaşması kısır bir döngü şeklinde devam etmesi ile insanın kendi çıkarları doğrultusunda suçsuz insanları birer suçluymuş gibi tutuklayıp sorgulayabileceklerinin göstergesidir.

2.1.6. MERDİVENDEN İNEN SANATÇI

Oyun ABCDEFEDCBA şeklinde 11 sahneden oluşmaktadır.

A: Şimdi

B: İki saat önce

C: geçen hafta

D : 1922

E : 1920

F : 1914

*MARTELLO :...Eninde sonunda doğayı resmetmek bir tekniktir ve piyano çalmayı öğrenmek gibi öğrenilebilir. Ama bir insan belli bir şekilde düşünmeyi nasıl öğretebilirsiniz?*⁹⁰

Tom Stoppard'ın Merdivenden İnen Sanatçı oyununda ana tema olarak sanatçının sanat yaparken neler düşündüğü ve neden sanat yaptığının göstergesi olarak üç arkadaşın arasında gelişen olayların 11 sahneden oluşması ile bu radyo oyunu ortaya çıkmıştır.

⁸⁹ Stoppard, Toplu Oyunları 3.

⁹⁰ Stoppard, Tom. *Merdivenden İnen Sanatçı*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000:339.

BEAUCHAMP: İkinci olarak! Sanatçı kendini toplum içinde nasıl haklı gösterebilir? Nedir rolü? Gerekçesi nedir?

- Donner sen neden bir sanatçı olmak istiyorsun?

BEAUCHAMP : ' Hah işte buradasın!

(İki çabuk ayak sesi ve: Güüm!)

BEAUCHAMP: Hakladım!

(Kısa bir kahkaha atar)

Muzip çocukların elindeki sinekler gibiyiz. Tanrıların gözünde, bizi keyifleri için öldürüyorlar! Haydi, işimize bakalım.⁹¹ (Merdivenden İnen Sanatçı -S-356)

Sinekte burada bir göstergedir. İnsanı simgelemiştir. Hatta sinekleri öldüren insanların bir üstünlük ya da savaşı kazanması tarafların güçlü ve güçsüz olduğuna güçlerin bile doğada eşit olmadığına göstergedir diyebiliriz. Yazarda bu oyunda yaşlı ve genç olarak ele almıştır, doğanın güçlü ve güçsüz kavramlarını. Hatta oyunun bir yerinde yukarıdaki söylemini dile getirmesi ise yine bir simge olarak sinek gösterilmiştir. Bir sinek kadar güçsüz, zayıf, çaresiz olan insanın doğada kendini var etme savaşına karşılık savaşlar ve tanrıların ölümü istemeleri doğrultusunda ölmeleride doğanın kanunu ve gereklilik olarak bize gösterilmektedir. İnsanoğlunun doğayı taklit etmesi ve doğayı beğenip sahiplenmesi de insanın hayatı sevmesi, sonsuzmuş gibi düşünüp yaşaması ancak günün birinde kaçınılmaz sonun gerçekleşeceğini bildiği halde bu gerçeğe inanmamasıda başka türlü bir ironidir.

İnsanların bir sinek gibi sırf keyiften öldürüldüğünü anlatırken bu fikrini ve söylemini yine şu replikle desteklemektedir.

BEAUCHAMP: Savaştaki bütün ölümler budalacadır.⁹²

Savaşların ve ölümlerin aptalca olduğunu savunmaktadır. Oyundaki teyp bantından kayıt yapıp dinlemeleri ise hayatın bir kısır döngü sürekli bir tekrar olduğunu gösterirken oyundaki sahnelerin tekrarından bu durumu anlatmanın bir başka yolu olduğunu düşünüyorum.

⁹¹ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 356.

⁹² Stoppard, Toplu Oyunları 3, 348.

Merdivenden inme eylemi ise yaşamın doğumun en üst merdiven olarak ele aldığımızda ölümü ise merdivenden yukarıdan aşağıya iniş olarak değerlendirilir.

Toplumun önünde yer alan sanatçıların sanata bakışları, resim, müzik vb. sanat dallarının akımlar ve sanat eserlerinin güzelliğinin var oluş sebeplerini eleştirirken SOPHIE 'nin ama olan fakat düşlerinde farklı gördüğü üstünden yıllarca geçmiş olmasına rağmen tabloyu ve sevdiği insanı o tablo ile anlatması da sanatın hayal gücüne etkisi verilmeye çalışılmıştır. Oyunun başlaması ve son bulması bantın başa saran bir teypten bir dizi ses duyulmaktadır ve bu sesler Martello ve Beauchamp tarafından şöyle yorumlanmaktadır.

Donner uyukluyor. Düzensiz bir horultu sesi.

Dikkatle yaklaşan birinin ayak sesleri. Gizemli bir etkisi vardır. Bir tahta gıcırda.

Ses Donner'i uyandırır, yani horultu durur.

Ayak sesleri durur.

Donner'in sesi, Sakin : " Ah demek burdasın..."

İki hızlı adım : Arkasından "Güüm "

Donner çığlık atar.

Trabzan kırılır ve Donner aşağı yuvarlanır.

Merdivenlerden düşüp, mide bulandırıcı bir gürültü ile zemine çarpar.

Sessizlik.

Bir duraklamadan sonra teyp baştan başlar. Horultu...

Ayak sesleri... (Önceden olduğu gibi)

Martello : Galiba ben bu noktada içeri girdim.

(BANT : "Ah ! Demek buradasın...)"⁹³

⁹³ Stoppard, Toplu Oyunları 3,

Hayatın bir kısır döngü halinde sürekli aynı şeyleri tekrarından olduğunu gösteren bu oyunda bir ölümün bile bir kaç nedeninin olduğunu göstermekte ve bakış açımızla alakalı olarak bu durumunda farklılaşacağını anlatmaktadır.

2.1.7. ROSENGRANTZ VE GÜLDENSTERN ÖLDÜLER

Oyun 3 perdeden oluşmaktadır. Konusu “Hamlet” adlı oyundan alınmıştır. Perde Ros ve Guil arasındaki yazı tura oyunu ile başlar. Elllerinde para keseleri vardır. Guil’in kesesi nerede ise boşken Ros’un kesesi dolmak üzeredir. Çünkü her defasında tura gelir ve Ros parayı alır kesesine koyar. Ros’un biraz utangaç ve düşünceli olması, Guil’in olayların farkında olmasına karşın rahat olması bu ikisinin kişilik özelliği olarak oyunun ilk başında belirtilmiştir.

“Paranın sürekli ‘tura’ gelmesi olanaksızdır ama Ros hiç şaşkınlık belirtisi göstermemektedir. Ancak, arkadaşının bu kadar parasını aldığı için biraz utanacak kadar düşüncelidir. Bu, onun kişilik özelliğidir.” “Guil olayın garipliğinin farkındadır. Para kaybetmesi onu kaygılandırmamaktadır; onu kaygılandıran, olayın akla getirdikleridir. Durumun farkındadır ama paniklemeyecektir—bu da onun kişilik özelliğidir.”⁹⁴ . “Her ikisi de amaçsız, yorgun, isteksiz ve eylemsizdir. Oyunun konusu; bireyin ahlak konularına olan entelektüel ve duygusal tepkisi arasındaki uzlaşmazlığın oluşturduğu gerilimdir.”⁹⁵.

GUİL: Mutlu musun?

ROS: Ne?

GUİL: Huzurlu musun? Rahat mısın?

ROS: Sanırım.

GUİL: Şimdi ne yapacaksın?

ROS: Bilmiyorum. Sen ne yapmak istiyorsun?

GUİL: Hiçbir arzum yok. Hiç. (birden durur.)⁹⁶

Ros içinde bulunduğu durumu kabullenmek istemezken Guil yine teslim olmuştur. O oyunun başından beri her şeye razıdır. Çünkü doğumla başlayan hayatın ölümle sona

⁹⁴ Stoppard, Tom. *Rosengrantz ve Guildenstern Öldüler*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 1. Dost Kitabevi, Ankara 2000:25.

⁹⁵ Takkaç, 28.

⁹⁶ Stoppard, Toplu Oyunları 1,

ereceği gerçeğinin değişmeyeceğini savunur. Oyun boyunca Guil'in repliklerine bakıldığında yaşamının hiç değişmeyeceğini kaderlerinde ne varsa onu yaşamaya devam edecekleri belirtilmektedir. Guil, Ros ile bir tek ortak yönlerinin olduğunu oda içinde bulundukları durumdan kaynaklandığını söyler. Bu konuşma esnasındaki bekleyişleri ise Godo'yu beklerken deki sahneyi andırır.

Oyunda dikkat çeken durum yani ölüm kavramı Ros için kurtuluş ve öç alma iken Guil için kaçmak, olmamak, en son olumsuzluktur.

GUİL: Vazgeçme; çok kalmadı.

ROS: Ölsek daha iyi. Ölümün bir gemi olabileceğini düşünüyor musun?

GUİL: Hayır, hayır, hayır... Ölüm... Yok. Ölüm yoktur. İnan bana. Ölüm en son olumsuzluktur. Olmamaktır. Bir gemide olmadan olamazsın.

ROS: Gemilerde olmadığım çok oldu.

GUİL: Yo, yo, yo—oldun ama gemilerde değil⁹⁷.

Oyun boyunca Ros ve Guil'in konuşmalarına bakılırsa her ikiside birbirlerini kendi hissettikleri gibi algılar ve iç dünyalarını yansıtır. “Ölüm” üzerine durulan oyunda bu durum bireyin gerçek yaşamdan kopması anlamında yansıtılmaktadır. “Adalet, dürüstlük, saflık, özgürlük ve sorumluluk gibi kavramlar üzerinde durulan oyun Hamlet'in dostu olan Horatio'nun yaşama ışık veren değerler ve inanç kavramlarına ağıtı ile sona erer. Horatio'nun sözlerinden bu kavramların gerçek anlamda yansıtılmasının hiçte kolay olmadığı anlaşılır.”⁹⁸

2.1.8. AKROBATLAR

Kişiler;

GEORGE, 40-50 yaşları arasındadır ve ondan on-on beş yaş genç ve çok güzel olan DOTTY'yle evlenmesinin inandırıcı görünmesine yetecek kadar çekici bir erkektir.

ARCHIE- bir züppedir.

⁹⁷ Stoppard, Toplu Oyunları 1, 101-102.

⁹⁸ Levenson, Jill L. “View from a Revolving Door: Tom Stoppard to Date”, Queens Quarterly. Vol 78:438.

MÜFETTİŞ BONES- orta yaşlı ve kılıksız biridir.

CROUCH- yaşlı, ufak tefek ve biraz kamburdur.

SEKRETER- genç ve çekicidir ama yüzü ifadesizdir. Striptizci olarak görüldüğü ilk sahnede bile suratsızdır.

AKROBATLAR sarı üniforma giymişlerdir, koşu pantolonlu ve atletlidirler. İlk bakışta asker gibi geçseler de beklendiği gibi genç ve atletik giyimli değildirler.

Akrobatlar, "*sosyal yaşamın ahlâk dokusuna Stoppard'ın diğer oyunlarından daha fazla değinir.*"⁹⁹ "*Burada resmedilen dünyada yaşayan insanın kurtulamadığı, sonu gelmez bir huzursuzluk durumudur.*"¹⁰⁰. İnsanların bazı şeylere ulaşmak için çabalayıp durmasını ve bu çabada binbir türlü hareket yapmaktan ve kişilik sergilemekten çekinmemesini vurgulamak için oyuna bu adın verildiği söylenebilir. Yazar bu oyunun konusunun ne ile ilgili olduğu sorusuna Akrobatlar'ın, her ikisinde de değer verdiği iki görüşün tartışılması üzerine kurulan bir oyun olduğunu belirtir.

Oyunda, insan yaşamının inanç boyutu üzerinde de durulur. Yazarın görüşlerini yansıttığı söylenebilecek George, insanları kendisinin ideal olduğunu düşündüğü herkesin kusursuz olmasını istemesi olarak anlaşılmamaktadır.

Akrobatlar sahnede bir piramid oluştururlar. Silah sesi duyulur ve akrobatlardan biri yere düşer. Öldüğü anlaşılan akrobat, George'un meslektaşı Duncan Mcfee 'dir. O da diğer akrobatlar gibi felsefe profesörüdür. Sahnede gösteri yapan akrobatların oluşturduğu kulenin yıkılması aynı zamanda insanların ahlak değerleri, toplumsal gelenekler hakkında yargılara varmalarındaki başarısızlığı simgeler. Ya da toplumsal ahlaki değerleri bir kule olarak gösterildiğini düşünürsek bu kulede yer alan bireylerin tek tek düşmesi ile kule yıkılmaktadır. Bu da belli bir fikrin ya da düşüncenin belli bir süre ayakta kalması ve sonrasında bu düşüncenin yerle bir olacağını iletme isteğidir. Her akrobatın ölmesiyle birlikte ölüm konusunda ilginç ve düşündürücü görüşler dile getirilmiştir.

(...)

⁹⁹ Sandall, Roger. "Tom Stoppard's *Progress*", Quadrant. Vol:39, Issue ½, 1995:70.

¹⁰⁰ Brantley, Ben. "Old Brits A-Leaping with Bodies or Brains", The New York Times. Vol:153, Issue 52831, Apr.26,2004:1.

Profesör Ramsey'in teknolojiyi ve ahlakı nesnesi olmayan iki konu olarak tanımlamasından bu yana yaklaşık elli yıl geçmiştir. Ama yine de akla meydan okumak olsa da, tanrısal bir yıkılmazlığın göstergesi olsa da soru orada kalacaktır : Tanrı mı?¹⁰¹

“İzleyicilerin ahlak öğreti konusuna kayıtsız kalmayacağını düşünen yazar, Akrobatlar'da, iyi ve kötü kavramlarının mutlak ahlaksal doğrular olduğu görüşünü destekler. Yazar Akrobatlar'ın felsefe alanında yazılmış bir oyun olduğunu kabul etmez ve bu alanda çalışmaların kendisinin sınırlı ölçüde sahip olduğu bilgileri bir alan çalışması olarak yürüttüklerini ve dolayısıyla kendi bilgisinin derinlik içermesinin beklenmemesi gerektiğini vurgular. Ayrıca yazar George'un düşüncelerini kendi düşünceleri olarak aktarmıştır diyebiliriz. Din ve dini inanışları sorgulayan bir söylem olarak karşımıza çıkar. Yaşamın anlamlı kılınması ve istediği güçlü kişiliğe sahip olması için duygusal destekde gereklidir. Çevresindeki inşalardan özellikle kocasından bu desteği almak ister. Yaşamının anlamlı kılınması ve istediği güçlü kişiliğe sahip olması için destek görmek zorundadır”¹⁰².

Oyun bireyin dünyası, beklentileri, evliliğin anlamı, insanlar arasında dayanışmanın gerektiği, teknolojik gelişmelerin birçok alanda insanların önemini azaltmasının yanında sevgi kavramı ve bu kavramın yüceliğini göz önüne sermeye çalışır. George'un karşılaştığı problemler yaşamın doğasına yöneliktir. Ve toplumların yaşamları üzerinde etkili olan politikanın öğretilerinden uzaktır. Akrobatlar ne politika ne de politik eylemlerin bir ahlak zeminine sahip olduğunu ve bunlar eksik olduğu zaman insan yaşamının anlamsızlaştığını gösterir. Dotty, insan yaşamının duygusal ve ruhsal boyutuna dikkat çeker. Görülebilen, dokunulabilen şeylerle yetinmek yerine, inanılmaz şeylerin gerçekleşmesini bekler.

¹⁰¹ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 118-119.

¹⁰² Cahn, Victor. “A Reaction Against Modern Man's Denial of Values”, Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties, A Casebook. Ed. By. T. Bareha. London:Macmillan,1990:136-138.

2.1.9. ARKADİA

Arkadia: “Eski Yunanistan’da sade yaşamları ve mutlu olmalarıyla ünlü bir ırkın oturduğu dağlık bir kırsal bölge olarak bilinmektedir.”¹⁰³

Oyun geçmiş ile günümüz arasında gidip gelmektedir. Arkadia’da kaos kuramı üzerinde durulmaktadır. Yazar kaos kuramının içeriğinin anlaşılmasının insanlık için önemli olduğunu vurgular. Oyunda birçok bilimsel görüşe yer verilmiştir. “Yazarın bilimle özellikle de kuantum mekaniği ile ilgilenmesi ona sezgi ve mantık, aydınlık ve karanlık, gerçek ve kurmaca değeri ve yanılsama arasında bir seçim yapmak için özgür iradesini kullanma olanağı sağlar. Stoppard buradan hareketle insan yaşamı üzerine bazı görüşler ortaya koyar. İnsanlar ya mantıkları ile hareket etmelidirler ya da sezgileri ile; ya gerçek bir dünyada yaşamayı yeğlemelidirler ya da bir kurmaca ortamında, yaşamlarını ya doğrunun ya da yanılsamanın kontrolüne bırakmalıdırlar”¹⁰⁴

Oyunda geniş ölçüde yer verilen bilimsel kavramlar Stoppard’ın bilim ve sanat arasında bir buluşma noktası olabileceğini yansıtmak istemesinden kaynaklanır. Yazar, bilimsel olgular ve insan yaşamı arasında bağ kurmaya çalışır. “Sanat ve bilimin aynı sahnede buluşturabileceğini, izleyicilerin bu iki konu üzerinde düşünmelerinin ve tartışmalarının sağlanabileceğini göstermek ve onlara tiyatro sahnesinin geleneksel konularla sınırlı kalmayıp çağdaş dünya olgularının da tartışılabilceği bir yer olabileceğini göstermek ister”¹⁰⁵. Dolayısı ile Stoppard bu oyunda bilimi basit anlatımlarla sahneye taşır.

Arcadia yedi sahneden oluşmaktadır. Bu oyun da yazar, dünyanın temelinde bir düzen olduğunu ve zaman içinde yaşanan herşeyin gerçekte bu düzen içinde değişen ve gelişen olgulara şekil vermekle sınırlandırıldığı düşüncesini yansıtır.

Oyun Sidley Malikânesinde Thomasina ve Septimus arasındaki diyaloglar ile başlar. Septimus kadınlara zaafı olan aynı zamanda çalıştığı evin hanımı ile de ilişkisi olan kıvrak zekâyâ sahip bir özel öğretmendir. Thomasina ise matematik ödevini yaparken kaos teorisini keşfeden oldukça meraklı zeki algı düzeyi yüksek evin kızıdır.

¹⁰³ Takkaç, 133.

¹⁰⁴ Takkaç, 138.

¹⁰⁵ Takkaç, 136.

THOMASINA: Septimus, etsel temas ne demek?

SEPTIMUS: Etsel temas, kollarınla bir et parçasına sarılmak demektir.

THOMASINA: Hepsi bu mu?

SEPTIMUS: Hayır... bir koyun pirzolası, bir ceylan budu, iyi pişmiş bir av kuşu... caro, carnis, dişi et demek.¹⁰⁶

Kadınlara düşkün olan Septimus Thomasina'ya mesafeli yaklaşır. Onu çok zeki bir kız olduğunu görerek bilim kadını olmasını destekler. Thomasina'yı kusursuz eksizsiz bir şekilde yetiştirmek ister. Bu durumda yazar başarının tek taraflı olmadığını zeki bir insanı doğru yönlendirmeninde çok önemli bir durum olduğunu yansıtır. Thomasina zekidir doğru fakat Septimus'ta öğrencisini tanımış ve onu iyi yönlendiren bir eğitmendir. Septimus Bayan Charter ile ilişkisinin duyulduğunu Thomasina tarafından öğrenir. Bu durum hoşuna gitmez. Çünkü böyle bir malikanede çapkın, kadınlara düşkün bir öğrenenin çalıştırılmayacağını bilir. Bayan Charter'ın kocası bu durumu öğrenir ve Septimus'u düelloya davet eder. Fakat Septimus kıvrak zekasıyla bu tehlikeden kurtulur.

“Oyunda bilimsel bulgular ve bu tür replikler ağır basmaktadır. Çünkü yazar bilim ve sanat arasında bir buluşma noktası olacağını gösterme çabası içindedir. Bilimsel bulgular ve insan yaşamı arasında bağ kurmaya çalışır. Stoppard bilimi çok üretken bir olgu olarak görür.”¹⁰⁷ Bilim yaşamımızın bir parçası olmuş ve hayatı kolaylaştırmıştır.

Stoppard bütün oyunlarında kişilerini itina ile seçmiş ve hayatı sorgulamak adına onlara görevler vermiştir. Oyun kişileri eğitilmiş, bilgili kültür seviyesi yüksek kişilerdir. Oyunlarında gizemli, açıklanmayan kişi bırakmaz. Bu oyunda da günümüzde geçen sahnelerde, önceki sahnelerde bulunan kişileri, birbirleriyle olan ilişkilerini anlatarak okuyucuyu kişiler ve yaşadıkları olaylar hakkında bilgilendirir.

BERNARD: Valentine'nin işi ne?

¹⁰⁶ Stoppard, Tom. *Arcadia*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 4. Dost Kitabevi, Ankara 2003:116.

¹⁰⁷ Edwards, Paul. “Science in Hapgood and Arcadia”, *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Edited by Katherine E. Kelly. Cambridge. Cambridge University Press, 2002:171.

*HANNAH: Doktora sonrası araştırmacı. Biyoloji ile ilgileniyor.*¹⁰⁸

*“Sidley Malikânesinde geçen oyunu Stoppard Thomasina’nın ölümü ile sona erdirerek gelecekte beklenenleri yitiren insanların yaşamlarının anlamlı olmaktan çıkacağını simgesel bir şekilde anlatmak ister. Dünyanın giderek soğuk bir gezegene dönüşecek olması ve insan ırkının yok olma tehlikesinden söz edilmesi, gerçekte insanların kendi kendilerini yok edecek buluşlar peşinde koşmalarının simgesel bir şekilde yansıtılmasından başka bir şey değildir. Yaşamlarında anlamlı olan birçok şeyi yitiren insanlar, dünyayı zaten yeterince soğutmuşlardır.”*¹⁰⁹

2.1.10. AŞKIN İCADI

Yazar toplumsal sistemin dışına itilmek istemeyen insanların kendi beklentilerini ve isteklerini bastırmak zorunda olduğunu vurgular. Stoppard, entelektüel karakterlerden oluşturduğu oyunda bilgi ve aydınlanma üzerinde de tartışmalar sunar. Yazar, Housmann’ın yaşamından kesitleri sahneye taşıdığı Aşkın İcadı oyununda bir insanın yaşam deneyimini sanatsal bir değerlendirme ile izleyicilere sunmak istemiştir. 19 yy sonunda yaşayan İngiliz entelektüelleridir. Oyun Housmann’ın kafasında gelişenleri sahneye getirmektedir. Oxford’lu bilim adamlarını, hocaları ve öğrencileride oyuna katan yazar aşk konusunun tartışılmasına da entelektüel bir boyut kazandırma çabası içindedir. Stoppard Housmann’ın yaşamı ile ilgili bazı bilgileri öğrenmesinin kendisini bu oyunu yazmaya yönelttiğini belirtir. Bu oyun için Housmann’ın mektuplarını ve eserlerini okumuştur. Housmann’ın mektuplarını içeren bir oyundur.

Üniversitelerde yapılan araştırmaların genelde toplumsal yarar amacı gütmemesini bu oyunda da eleştirir. Catullus’un yazdığı bir sözcüğün gerçekte başka bir sözcük olması gerektiği konusunu işlerken Cambridge Üniversitesinde profesörlük değişti buna bir örnektir. Stoppard, Housmann ve AEH Housmann’ın yaşlılık ve gençlik halini aynı sahnede buluşturarak, yaşlı Housmann’ın tekrar gençlik yıllarına dönmesini, bilgi ve öğrenme konuları üzerindeki tartışmaların sürdürülmesini sağlar. Ayrıca öğrenme ve bilgi konularının insan yaşamını anlamlı kılan olgular olduklarına inanır. Rönesans

¹⁰⁸ Stoppard, Toplu Oyunları 4, 140.

¹⁰⁹ Takkaç, 151.

dönemine daha farklı bir yer vererek bu dönemin insanların bireysel yaşamlarında bilginin çok önemli bir yer edinmesini ön görmüştür.

Yazar bu oyunda yaşlıların ve gençlerin yaşama bakışları aşk ve aşktan beklentileri ile yaşlıların anılarının ne ölçüde değer taşıdığını göstermek istemiştir. Teknolojinin insan yaşamına girmesiyle gerçekleşen değişimin anılarda kalan bazı şeylerin yok olmasına neden olduğunu vurgulayarak, teknoloji kullanılarak yapılan ve insanların kullanımlarına sunulan her şeyin gerçekte başka bir şeyleri yok ettiğini belirtir. Ruskin'in anılarındaki bir bölgenin yok olduğunu belirtmesi buna apaçık bir örnektir.

*RUSKİN: Mekanik gelişim, insanlığın başarısızlıklarının yarattığı açıktan dolduruyor sadece. Cehennem sınır tanımadan yayılan modernizasyona öyle benziyor ki. Eskiden Buxtonla Bakewell arasında kayalık bir vadi vardı. Günün ilk ve son (...)*¹¹⁰

Yazar, Aşkın icadı için, "oyun büyük ölçüde duygusal nitelik taşımaktadır." demiştir. Bununla birlikte insaan doğasının basit bir yaklaşımla değerlendirilemeyeceği düşüncesini ortaya koyar.

*“Oyun, İngiliz şair Hausman'ın Oxford Üniversitesi ile Cehennem arasındaki yolculuğunu konu edinir. Housman, ölümden sonra çıktığını gördüğü bu yolculukta ahlaki ve bilimsel başarısızlığının günahına katlanacaktır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde psikolojik boyutuyla dikkat çeken oyun, karakterlerin öz değerlendirme yaptığı bir olgunun yansıtılmasına dönüşür.”*¹¹¹

*“Stoppard oyun kişisi olan Housman'ın aşkı ve toplumun ahlak kuralları arasında gidip geldiğini bir erkeği sevemeyeceğini bunun doğru olmadığını savunur. Housman'ın yaşlılık dönemini gençlik döneminden daha enerjik ve güven dolu olarak vermiştir. Yazar bu oyunda klasik yazının özellikle onun aşk şiirlerinin nasıl nakledildiği ve yorumlandığı üzerinde de durur”*¹¹².

¹¹⁰ Stoppard, Tom. *Aşkın İcadı*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000.

¹¹¹ Klein, Julia M. “When Plays Touch on History, What is Truth?”, The Chronicle of Higher Education. Vol. 47, Issue 38. Washington.2001:19.

¹¹² Treglown, Jeremy. “Those who can, teach also: Art, biography, Housman and history: the instructive quirks of Tom Stoppard”, TLS. Issue 4932, 1997:20.

2.1.11. DOGG'UN HAMLETİ, CAHOOT'UN MACBETH'İ

Yazar bu oyunda Shakespeare'in Hamlet ve Macbeth karakteri üzerinden bir oyun çıkarmıştır. Oyunu oynayan oyuncuların oda tiyatrosu şeklinde kendi evlerine ya da yakın arkadaşlarının evinde sahnelemelerini anlatırken sistem eleştirisini de çok derin yapmıştır.

(...)

EASY: Hayvan, bit.

MÜFETTİŞ: Boris! Mavrice!...

(MACBETH ve MACHDUFF savaşırken ve MACBETH ölürken, sahnenin önünde duvar inşa eden BORİS ve MAURİCE'e gri kalaslar atılır. Telefon çalar. EASY açar.)

EASY: Ah, faydasız!

(EASY telefonla konuşurken MÜFETTİŞ, BORİS ve MAURİCE'in duvar yapımına nezaret eder.: MALCOLM'da, öldürdüğü MACBETH'in tacını alır, platforma çıkar ve tacı kafasına yerleştirir.)

Bu oyunda platform, duvar ve taç simge olarak gösterilmiştir. Platform sınıfsal statü ve tabakalşmayı simgeler. Taç ise kral ya da soylu dediğimiz kişileri simgelemektedir. Gücün göstergesi olarak da taç kullanılmıştır.

(Borozonlar çalar.)

EASY: (Borozanlardan sesini duyurabilmek için yüksek sesle.) Acı üstüne acı. Acı üstüne acı, kan üstüne kan. Hayır Shakespeare (sessizlik)¹¹³.

Oyunda platformu kendi istekleri doğrultusunda yapmaları kalas ve kütüklerin yerini değiştirmeleri sistemin yaratan ya da var edenlerin isteklerine karşılık şekillendiğinin göstergesi olmuştur. Easy, kendi isteğine göre platformun şekillendirmiş, düzene karşılık da Hamlet ve Machbeth karakterlerini oyuna dâhil etmiştir. Fakat Sheaskepeare'in oyunlarının dışında bir yol izlemiştir. Stoppard kendi

¹¹³ Stoppard, Tom. *Dogg'un Hamleti, Cahoot'un Macbeth'i*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002:164-165.

söylemlerini, düşüncelerini, mizah dilini daha fazla kullanarak bizlere bu oyunu sunmuştur.

2.1.12. GERÇEK MÜFETTİŞ HOUND

Yazar bu oyununda oyun içinde oyun olgusundan yararlanarak sahnede bir tiyatroyu göstererek seyirciye çok farklı bir sunum sağlamıştır. Bir akıl hastanesinden kaçan bir akıl hastasının yaşadıkları ve Müfettiş Hound'un üzerinden anlatmış oyun içinde oyuna yer vererek izleyicisinin de bu anlamda kafasını karıştırmak istemiştir.

(SİMON garip bir güdüyle radyoyu açar.)

RADYO: Bir başka polis bildirisi. Essex Bölge Polisi hâlâ, kıyı bölgesinin ölümcül bataklıklarında akıl hastasını aramaktadır. Operasyonun beyni olan Müfettiş Hound yanımızda olmadığından bir yorum yapamıyor ama gizli bir planı olduğuna inanılıyor. Bu arada polis ve gönüllüler, " Deli olma, teslim ol", diye megafonlarla bağırarak bataklığı taramaktadır. Polis bildirisi burada sona ermektedir.¹¹⁴

Aslında bu radyo anonsunda Müfettiş Hound'un oyuna dâhil olacağının sinyalleri verilmiştir.

İlerleyen sahnelerde yine radyo anonsu duyulur.

RADYO: Özel bir polis bildirisi için programımızı kesiyoruz. Essex'te hastaneden kaçmış olan tehlikeli akıl hastasını bulmak için yapılan arama çalışmaları artık Muldoon Malikanesi yakınlarına kadar daraltılmış bulunmaktadır. Tehlikeli bataklıklar ve siz polisin arama çalışmalarını aksatmaktadır; ama polis, akıl hastasının dün geceyi kayalıkların üstündeki terk edilmiş klübede geçirdiğine inanmaktadır. Halka birbirlerinin ayrılmamaları ve aralarından birinin kaybolmamasına dikkat etmeleri salık verilmektedir. Polis bildirisi burada sona ermektedir.¹¹⁵

¹¹⁴ Stoppard, Tom. *Gerçek Müfettiş Hound*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.23.

¹¹⁵ Stoppard, Toplu Oyunları 3, 35.

Bu anonstan sonrada oyunun Muldoon Malikanesinde geçeceğini ve malikanede yaşayanlar arasında gelişeceğini göstergesidir.

BIRD BOOT: Valla, bence ap açık meydanda, Moon Magnes söylediği kişi değil ve bir sonraki kurbanını belirledi.

MOON: Tekrar ediyorum, amacını açıkca belirtiyor mu? Öyle anlar var ki, söylemeden edemem oyunun, eğer buna oyun diyebilirsek ki bence diyebiliriz, hiç ödün vermeksizin yaşamın yanında yer aldığı anlar var...

Sanırım sormama gerek ve insan, işte bununda kaçınılmaz olarak Valter'in haykırışını anımsıyor "Vaila"

Sanırım sormamız gerek - Tanrı nerede?

BIRDBOOT: (Donmuş.): Kim?

MOON: Tan-rı-¹¹⁶

Yazar bu repliklerle yaşamın bir oyun olduğunu söylerken oyuna oyun diyebilmek içinde hiç ödün vermeksizin yaşamın yanında yer aldığı anlar var. Bu duruma göre insanın yaşamında sorması sorgulaması gerektiği durumların var olduğunu ve hatta bu sorularla neden yaşamda var olduğunu ve hatta tanrı nerede? Sorusu ile de din ve dini inanışları sorgulamaya çalışmıştır. Ya da ateist bir yaklaşımla hayata bakışı ile tanrı nerede? Sorusunu sormuştur diyebiliriz. Oyunun sonunda MAGNUS'un itirafını görürüz, ancak bu tek, bir itiraf değildir. Peş peşe itirafta bulunur.

MAGNUS: Evet! Gerçek Müfettiş Hound benim! (Döner ve MOON'a bakar.)

MOON: Puckeridge! Puckeridge...

MAGNUS: Evet! Benim, Albert- hafızasını yitirip polis kuvvetlerine katılan- bileğinin hakkıyla Müfettişliğe yükselen, geçmişini kimsenin bilmediği- ta ki, kader onu, arkasında bıraktığı eve, genç bir kızken eve gelin getirdiği güzel

¹¹⁶ Stoppard, Toplu Oyunları 3, 34.

*kadına, geri getirene kadar kısaca, sevgilim, hafızama kavuştım ve senin uzun bekleyişin sona erdi!*¹¹⁷

Yazarın bu şekilde sonlandığı oyunda ise yaşamda bir çok sürprizle karşılaşılabilceğini gerçek kimliklerin dışında insanların kendilerini var etme çabaları en sonunda bu çabanın başarıyla sonuçlanmasıyla bizlere bir sürpriz daha yaşatmış olmaktadır. Kimliklerinde bizlere kazandırabilecek ve daha sonradan elde edilebilecek bir kavram olduğunu anlatmaktadır. Statülerin, çıkarların, kimliklerin, kişilerin hayatında çok önemliken bir anda önemsiz bir hal alması da yaşamın karmaşık durumlarından birisidir.

2.1.13. HAPGOOD

Bu oyuna adını veren karakter olan Hapgood çok zeki, kararlı ve güçlü bir kişidir ve İngiliz gizli servisini yönetecek gizli niteliklere sahip görünmektedir. Bir kadın olarak ulaşılmaz bir kişiliği temsil eder. Bu oyuna düşünmeksizin bu ismi vermiştir. Stoppard İngiliz ve Rus haber alma örgütlerinin Soğuk Savaş dönemindeki çalışmalarından kesitler sunmayı amaçlar. “*Teknoloji alanındaki çalışmaların ve yeni buluşların sürekli olarak izlenebildiği ve bilgi çalmanın sözü edilen örgütlerin en büyük görevleri arasında yer aldığı bir dönemde kaleme alınan oyun, örgütlerin çalışma sistemleri konusuna da ışık tutmaya çalışır. Oyunda gerçek ve hayali, açık ve örtülü, psikolojik ve biyolojik İngiliz ve Rus ikizler olduğu gibi, Hapgood'un da bir ikizi vardır.*”¹¹⁸.

KERNER: (...) Her nasılsa, ışık hem parçacık hem dalga. Işık mı yoksa dalga mı olduğunu deney yapan belirliyor. Ne istiyorsan onu elde edebiliyorsun. Sende benim dalga mı yoksa parçacık mı olduğumu öğrenmek istiyorsun. Rus arkadaşım Georgi ile buluşuyorum ve belge takas ediyoruz. Deney sona erdiğinde, elinde bir sonuç var: Ben Rus kaynağı olan bir İngiliz casusuyum. Ama onların da elinde bir sonuç var;çünkü beni uykucu ajan olarak kullanan KGB

¹¹⁷ Stoppard, Tom. *Gerçek Müfettiş Hound*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.

¹¹⁸ Zinman, Toby S. “Blizintsy/Dvojniki Twins/Doubles Hapgood/Hapgood”, *Modern Drama*. Vol. 34, Issue 2, 1991:312.1.

*denetçisi Georgi'e onun inanılır görünmesini sağlamak için (Ki o böyle olduğunu sanıyor.) bir miktar bilgi veriyorum.*¹¹⁹

Stoppard, İngilizlerin Kerner'in Ruslara bilgi verdiğini Amerikalılarla birlikte ortaya çıkardıklarını belirtir. Yazar casusların ikili oynamalarının, yani iki ayrı ülke için çalışır görünmelerinin haber alma örgütlerinin kullandıkları bir yöntem olduğunu bilir. Bu durumu açığa çıkaran Hapgood bu şekilde, kendi örgütleri adına çalışan Ridley'in Ruslar adına çalıştığını ortaya çıkarır. Oyunun konusu ile ilgili açıklama yapan Stoppard Felsefe ve Sanat, gazetecilik ve sanat, politika ve sanat ya da sanat ve sanat bağlantılarını konu edinen oyunlarından farklı bir nitelikte olduğunu bilim ve sanat bağlantısı üzerine kurulu olduğunu dile getirir.

*KERNER: Casus romanlarını severim. Yani farklıdır. Tabi birbirlerinden değil. Büyük umutlarla okurum ama hepsindeki şaşırtma ögesi aynıdır. Ridley pekiyi değil, onun hain olmadığı ortaya çıkacak. Hainin Blair olduğu çıkacak; seni sevdiğinin kişinin. İşte bu, yazarın “gördünüz mü? Ne yazık ki yaşam romanlardakine hiç benzemez!” deme şekli.*¹²⁰ Diyerek, gizli bilgileri Ruslara verme işinin sorumlusunun hiç beklenmeyen bir kişi olabileceğine dikkat çekmesini sağlar.

HAPGOOD: Getir onu.

TELSİZ: Çok ortalık yerdeyiz.

HAPGOOD: Başka çare yok dediğimi yap.

*TELSİZ: Peki Anne.*¹²¹

Casusluğun zaman zaman uluslararası iş birliği içinde çıkarları için müttefikleri olan başka ülkelerle birlikte çalışmak zorunda olduğunu gösteren bu durum, çağdaş dünya insanının hiç de yabancı olmadığı bir şeydir.

İnsan kişiliğinin anlaşılmasının zorluğu konusuna özel bir yer verir. Kişiliğin ahlak boyutu da öne çıkarılan kavramlar arasında yer alır. Hapgood, insanların çeşitli baskılar altında nasıl davranabileceklerini gösterme ve baskı altında kalan insanların

¹¹⁹ Stoppard, Tom. *Hapgood*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000:208.

¹²⁰ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 248-249.

¹²¹ Stoppard, Toplu Oyunları 2, 201.

davranışlarında değişiklikler olmasının doğal karşılanması gerektiğini inandırıcı bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Ülkelerin çıkarları için bireylerin yaşamlarının tehlikeye atılmasında bir sakınca görülmemesini eleştirir. Toplum, birey ahlaki değerler, iş, çıkarlar gibi birçok kavramı eleştiren bu oyunda iki ülkenin çıkarlarını gözetmeleri ve bunun içinde kişileri yok saymalarıdır. Gerçekler ortaya çıkınca Ridley, Hapgood'u öldürmek ister ama Hapgood onu öldürür. Oyunun sonunda Hapgood ve Kerner'in veda konuşmasına yer verilir. Kerner oğlunu ilk kez görür ve selamlaşırlar. Ruslar, Joe'nun Kerner'in çocuğu olduğunu öğrenmişler ve bunu Kerner'in kendileri adına çalışması için bir koz olarak kullanmışlardır. Kerner'in yaşamak zorunda bırakıldığı durumu tanımlama biçimi ilginçtir: *"Paul (Blair) benim üçlü ajan olduğumu düşünüyor ama kesinlikle değildim, onu aşmıştım, en azından dörtlüyüm belki de beşli."*¹²². Bu söz Stoppard'ın ele aldığı olgunun ne ölçüde farklı açılardan irdelenmesi gerektiği konu olduğunu gösteren, kısa ama derin anlamlar taşıyan bir değerlendirmedir. Ayrıca oyundaki korku, heyecan, merak ve beklenti gibi kavramlar, oyunun gerçek dünyanın bir yansıması olarak anlaşılmasına aracılık eder.

2.1.14. YENİ DÜNYA

ARTHUR : Çok genç bir içişleri Bakanlığı Yetkilisi

*BERNARD: Çok yaşlı ve üst düzey bir İçişleri Bakanlığı yetkilisi*¹²³

Bu oyun ise Arthur ve Bernard arasında geçmektedir. Bernard'ın Arthur'a 5 paund'un öyküsünü (anılarını) anlatırken Yeni Dünya diye lanse edilen Amerika ülkesinin bir diğer görünmeyen yüzünü çok güzel aktarmaktadır. Amerikan vatandaşı olan sakallı bir kişinin İngiliz vatandaşlığına başvurması ve bu başvuru dosyasının yetkililer tarafından incelenmesi ile Arthur ve Bernard'ın arasında geçen diyalogla oyun geliştirilmiştir.

ARTHUR : Evet. Sizce adam uygun mu ?

BERNARD : Sakalı var.Bakan bundan hoşlanmayacaktır.

*ARTHUR : (Başını sallar): Öyleyse, olumsuz*¹²⁴

¹²² Stoppard, Toplu Oyunları 2, 304.

¹²³ Stoppard, Tom. *Yeni Dünya*, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.

¹²⁴ Stoppard, Toplu Oyunları 3, 218.

Bu repilkende anlaşılaçağı üzere İngiltere'nin vatandaşlık için onay vermesi için kendi dünya görüşlerine uygun görünmeleri ile doğru orantılı olduğunu görmekteyiz. Ve bir Amerikalının vatandaş olamaması ayrıca Amerika'nın bilinmeyen yüzü de çok net bizlere gösterilmiştir. Modern dünyanın "Yeni Dünya " diye empoze ettiğı ve dünyanın en gelişmiş 7 ülkesinden ilki olan Amerika'nın bir de görünmeyen yönleriyle arka sokaklarında yaşayan insanların durumunu gözler önüne sermektedir.

Arthur ve Bernard'ın ikisinin de iç işleri bakanlığında yetkili oması Aurthur'un ayrıca kime, neye göre modern? Diyebileceğimiz bir dünyayı bizlere sunmaktadır.

Diğer dünya ülkelerinin vatandaşlığı ve gitmek için çok büyük emek harcanan Amerikan rüyasının ise hiçte görüldüğü gibi olmadığını görmekteyiz. Arthur'un genç Bernard'ın yaşlı olması ise yeni ve eski kavramlarını karşılaştırmak için fikirlerin farklılığını, geçen zamanla birlikte insanların düşüncelerinin değişmesini bu değişimin olumlu ya da olumsuz olup olmadığını değerlendirip fikir edninmemize neden olmaktadır. Karakterlerin kişilik çözümlemesini de bu yönde yapabiliriz.

Arthur

Yeni

Genç

İç işleri yetkilisi

Sistem

Kural

Yasa

Bernard

Eski

Yaşlı

İç işleri yetkilisi

Düzen

Kuraldışı

Yasadışı

Gibi kavramları çok rahat bize göstermektedir. Amerikan vatandaşı bir kişinin İngiliz vatandaşı olmak istemesi için başvurusunun ön yargı ile değerlendirilerek geçersiz sayılması, "Yeni Dünya" algısını göstermektedir.

BERNARD : Sakallı bir Amerikalı mı? Aman Tanrım... tabi, o günlerde tam tersiydi. Sakalsız birisinin İngiliz uyruğuna kabul edilmesi zordu. Gür sakallı ve bıyıklı insanların iç işleri bakanı nezdinde şansı çoktu. Bıyıklı ama sakalsız kişilere genellikle olumlu yaklaşılırdı. Buna karşın, sakallı ama bıyıksız

*kişiler güvenilmez, hatta sahtekâr olarak nitelendirilirlerdi. Ve genellikle ömrünün geri kalanını Amerikalı olarak geçirmek zorunda kalırdı*¹²⁵.

Yeni Dünya dedikleri ve Kirli Çamaşır oyunun arasında yer vermesi oyun içinde oyun kavramına iyi bir örnektir. Ahlak kavramı, toplumsal ahlak ve kişisel ahlakda çalışma hayatında gösterdikleri ahlaki değerlerle alakalı olduğunu eski ve yeni kuşak arasındaki çatışmaları da ele alan bu oyun da yazar oyun kişileri, anlatılan öykü, simgelerle destekleyerek başarılı bir oyun ortaya çıkarmıştır.

2.1.15. TRAVESTİLER

Travesti'nin sözlük anlamı, bir şeyin kötü bir kopyasını yapmak olarak tanımlanmaktadır. Yazar bu oyunu Oscar Wilde'nin "Dürüst Olmanın Önemi" adlı oyundan etkilenerek yazmıştır. Stoppard "Travestiler'de" santin değer ve ereği üzerinde birbiriyle çatışan birçok görüşü ayrıntılarıyla ortaya koyar. *"Travestiler, sanat-toplum ilişkisinin öne çıktığı bir oyundur. Yazar oyunda tarihsel kimliği olan üç önemli kişiyi bir araya getirir ve onları sanat, sanatçı, savaş, barış ve özgürlük gibi kavımlar üzerinde tartışır."*¹²⁶

Oyun İsviçre'de geçmektedir. İsviçre'nin tarafsız bir ülke olduğunu düşünen yazar oyundaki farklı karakterleri burada buluşturur. Sanat ve politika konusunda ki fikirlere yer verilir. Gerçek yaşamın yer almadığı oyunda insanlığın yok olması dikkat çeker.

Emekli İngiliz diplomat Herry Carr'ın daha önceden Lenin, Joyce ve Tzara ile karşılaştığını hatırlaması ve zaman zarfında gelişen olayların işlendiği bir oyundur. Stoppard birçok konu, fikir ve görüşün yansıtılmasını amaçlarken yarattığı her karakter ile belirli bir fikri savundurur. Stoppard, Henry Carr, Tristan Tzara, James Joyce ve Lenin karakterleri ile politik, özgürlük, çağdaş bireyin idealleri gibi konuları yansıtır.

"Joyce: Akıllı ve uyanık, asla ahlaksız ve kaba saba bir adam değildi. Yine de tasarrufu elden bırakmadan eğlenceli bir yaşam sürdürebilmek için tüm değişebilir, akatarılabilir ve adlandırılabilir biçimleriyle zor geçim koşullarına dayandı. Kendini

¹²⁵ Stoppard, Toplu Oyunları 3, 221.

¹²⁶ Biçer, Ahmet Gökhan. *Tom Stoppard'ın Travestiler Oyununda Sanatın Ereği ve Gereği*, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010, Erzurum, 10.

insanlığın zenginliklerinden koparmadan, diğer yandan onun baştan çıkarmalarına ara sıra felakete yol açan sapmalarla kapılsa da sofuca bir kayıtsızlıkla karşı koydu. Kısacası karmaşık bir kişilik, bir bilmece, doğrunun çelişik sözcüsü, takıntılı bir davacı ama topluma kayıtsızlığının evrensel biçimde tanınmasını isteyen özünde özel bir adamdı- kısacası kağıt harcamaya değmez bir yalancı, sahtekar, cimri, sünger gibi emen bir ayyaş ve zinacıydı."¹²⁷

*"Lenin: Esasında yalın bir adam olmakla birlikte aynı zamanda entelektüel bir teorisyendi. O zaman da farkına vardığım gibi uygar dünyayı işçi temsilcilerinin daimi encümenlerinin federasyonu olarak yeniden biçimlendirmek gibi imkânsız bir görevi üstlenmişti. Bu iyi, konuşan, dinamik, yine de bana göre kansız yabancının elini sıkıldığında sarı saçları alnına dökülen adam bana bir İskandinav denizcisinin keskin bakışlarıyla-merhaba, merhaba dediğinde, yoksa yanlış adamdan mı söz ediyorum?"*¹²⁸

"Carr: Orada çamurun ve tel örgülerin arasında öyle müthiş bir ruh var ki- cesaret dolu günler ve korku dolu geceler! Gündoğumunu görmek ne büyük nimettir! Ve hayatta kaldıysan ne mutlu sana! İnsan çelişkilerinin tüm tarihinde kan dökmeye karşılaştırılabilir başka hiçbir şey yok-Tanrının kanı! Top gülleleri ve bombardıman sesleri! Mezarların leş kokusu."¹²⁹

Yazar sanatın insanlar ve toplumlar için önemli bir değer olduğunu vurgular. Yazar oyundaki karakterlerinin sanata olan yaklaşımlarındaki farklılık ile, çağdaş yaşamda sanatın birey üzerinde nasıl bir etki gösterdiğini, bireyin düşüncelerini yansıtmak için sanattan nasıl yararlandığını göstermek istemiştir.

"Stoppard bu oyunda tarihsel tutarlılığa sahip olmak zorunda görmediği "Travestiler" ile sanat siyaset tarihine yön veren kişilere özgü olduğunu düşündüğü görüşleri izleyiciler ile paylaşır."¹³⁰

¹²⁷ Takkaç, 70-71.

¹²⁸ Takkaç, 71.

¹²⁹ Takkaç, 72.

¹³⁰ Takkaç, 81.

2.2. KARAKTERİSTİK UNSURLAR

2.2.1. TEMA & STİL

Stoppard hayata farklı perspektiflerden yaklaşır. Mevcut yaşam görüşlerine sırtını dönerek, geleneksel ve alışlagelmiş olan arasındaki ilişkiyi kesmeye çalışır. Tarihi olayları hayata döndürür, onları parçalara ayırarak, haklarındaki düşünceler ile birlikte gözden geçirir ve son olarak, bu olayların içinden yeni bir hikâye türü yaratır. Dolayısıyla okuyucuyu ve izleyiciyi onlara yönelik yeni bir algı geliştirmek üzere teşvik eder. Bir eğitmen gibi, onlara birden çok ve farklı boyutlardan nasıl bakılması gerektiğini öğretir. Eski inançlar, kahramanlar ve hatta okuyucular değişmiştir. Başkahraman artık bir başkahraman değildir ve sempatimizin yönü bir zamanlar popüler olan ancak modası geçmiş kahramandan sıradan, göz ardı edilen kahramana dönüşmüştür. Dolayısıyla, yeni bir adalet algısı gelişmiştir. Sadece tarafından aldatıldığımızı hissettiğimiz orijinal oyunun yazarına yönelik değil, aynı zamanda *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i okuduktan veya izledikten sonra prens Hamlet ve yaratıcısı Shakespeare gibi, bencil bir zalime dönüşen kahramana yönelik bir kızgınlık ve pişmanlık göstermeye başlarız. Aynı zamanda, orijinal oyuna yanlış hüküm verdiğimiz ve önceki yazar ve kahraman tarafından kandırıldığımız için bir tür pişmanlık hissederiz.

Stoppard tarihi olayları alır ve *Travestiler* ile *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de olduğu gibi, bu olaylar ile oynayarak, bilinen rotalarını değiştirir. Okuyucuların geleneksel fikirlerini sarsmak ve düşüncelerini sağlamak için, güçlü olan sıradana ya da sıradan olan güçlüye dönüşür. Ve bu tersine dönüş sürekli olur. Tüm karakterler, kahraman ve diğerleri eşit bir platform üzerindedir. Hiyerarşik düzen altüst edilmiştir. Tarihi figürleri yeniden sahneye taşır ve bir değişim yaratmayı ya da yeni bir plan tasarlamayı amaçlar, yani onları sanki bir kâseye koyar, karıştırır ve rastgele çeker, böylece yeni bir ortam ve yeni bir tema yaratır. Bu durum Tristan Tzara'nın Dada hareketini çağrıştırmaktadır. *Travestiler*'de, Tzara karakteri bilinen şiirlerin kelimelerini alır, onları bir şapkanın içine koyar, rastgele çeker ve sonunda absürd bir şiir haline gelen yeni satırlar yaratarak, şiiri yeniden düzenler. O, oyunlarında bazı felsefeleri inceler. Bu felsefelerin kurallarını ortaya koyar; bazen her birinden olumlu yanları alır ve yeni bir renkli kolaj türü oluşturur. Objektif kalmayı başarır, böylece hiçbirine

ayrıcalık tanımaz ve takıntısı yoktur. Doğru ve yanlış şeyleri görmemiz için çalışır. Felsefelerin belirli özelliklerini bazen över, bazen de onlarla dalga geçer. Amacı yeni bir konu ya da kurgu bulmak değil, gerçek bir mesaj vermek ve dünyayı ne kadar rahatsız edici veya şok edici olsa da çeşitli perspektiflerden göstermektir. Özgür irade, bağımsızlık ve bireysellik yoktur. İki figür tek bir kimlik, tek bir kişilik yaratır, bu nedenle, her şekilde sınırlı, güçsüz varoluşsal yaratıklardır. Ancak, insanların sıkıntılı ve umutsuz durumu kederli bir hayat yaşamalarına neden olmamalıdır çünkü böyle bir hayat çözüm olmaktan ziyade, zaten rahatsız edici olan bir durumu zorlaştırır. Bu nedenle, Stoppard oyunun içine komik unsurlar katarak, kötü vaziyeti dindirmeye yardımcı olur. Saf gerçeklik karakterin psikolojisini sadece bozacaktır, Stoppard bu yüzden onlara tam bir bilinç vermez. Yarım bir bilince sahip olmak, eksik varlıklarının, yarım karakterlerinin fikrini güçlendirir (Colby, 1978). Bununla birlikte, bu yarı farkındalık üzüntülerini ve trajedilerini hafifletir. Ayrıca, tüm bunlar muğlak bir yaşamı işaret eder. Eskiden var olan oyunları çalışmalarına uygulamak, insanların durumu hakkında söylenebilecek şeylerin Shakespeare, Beckett, Wilde ve Pirandello gibi yazın ustaları tarafından daha önce söylediğini gösteren bir mesaj olabilir. Bu nedenle, söylenenler tekrardan başka bir şey değildir. Belirsizliklerin ortasındaki bu dünyada yaşayan herhangi birini temsil ederek, *Godot'yu Beklerken*'daki Vladimir ve Estragon'un Rosencrantz mı ya da Guildenstern mı olduğu konusunda olduğu gibi, varoluşsal kahramanın kimliğinden emin olunamaz. Tekrarlanan konuşmaları ve durumları kullanmak, monoton hayatı vurgulayan bir diğer noktadır. Stoppard'ın *Gerçek Müfettiş Hound* ve *Travestiler* gibi oyunlarındaki tekrarlar, hayatın tekrar eden eylemlerden, aynı döngülerden oluştuğunu göstermektedir.

Oyunları zeka ve akıl ile doluyken, içlerinde duygular yoktur. O entelektüel bir yazardır ve karşıtlıkların çatışmalarını konu olarak ele alır. Farklı disiplinleri bir araya getirmeyi ve özgün bir forma dönüşen tek bir form içinde şekillendirmeyi başaran sofistike bir oyun yazarıdır. Felsefe, kültür, tarih ve siyaset gibi konulardan derinden keyif alır. Ciddi bir yazar olarak duruşuna rağmen, oyun yazarlığı parodiler, sözcük oyunları ve komik unsurlar ile doludur. Liseyi bitirdikten sonra, gazeteci olarak çalışmış ve drama eleştirileri yazmıştır. Daha sonra, oyun yazmaya ilgi duymuştur. Tecrübeleri ona insanların davranışlarını inceleme niteliği sunmuştur; böylece bireylerin davranışlarını felsefi, sosyal ve psikolojik anlamda araştırmaya ilgi duymaya

başlamıştır. Hayatta duygusal ve mantıksal bir denge kurmaya çalışan bir bireyin toplumdaki durumunu inceler. Oyunlarında, ana karakterler karmaşık bir dünyada ahlaki değerler ve inançlar kazanmaya çalışır. Stoppard ilk uluslar arası başarısı olan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de bu kafa bulanıklığını en çarpıcı şekilde ifade etmektedir. Shakespeare'in *Hamlet*'indeki iki sıradan karakterin sorunlu hikâyesini anlatır. Bu iki saray mensubu prens Hamlet'in öldürülen kralın, Hamlet'in babasının hayaleti tarafından idare edildiği gerçeğinin farkında değildir. Onlar da sosyal, siyasi, ahlaki veya cinsel etkilerin ve sonuçların neler olabileceğini bilmemektedir. Hamlet'in amcası olan erkek kardeşini öldüren yeni kral Claudius sadece tahta yükselmekle kalmaz, aynı zamanda Hamlet'in annesinin kocası olur. Bildikleri tek şey, yakın zamanda çılgınca davranan eski okul ve çocukluk arkadaşları Hamlet'e ne olduğunu anlamasına yardımcı olması için Danimarka kralının mahkemesine çağrılmış olmalıdır. Bu iki küçük karaktere kabiliyetlerinin çok daha ötesinde büyük bir görev verilmiştir. Stoppard onları öylesine güçlü tasvir etmiştir ki, kahramanlar akli karışık herhangi birinin sembolleri haline gelmiştir. Öncülüğünü yaptıkları dünyada, mahkemeyi eğlendirmek üzere gelen trajedi yazarları kadar şaşkın oyuncular, ancak Ros ve Guil onlara belirgin ipuçları gösterilmiş olsa da, bunu fark edemezler. Bu oyun içinde oyun tekniği Stoppard'ın en etkili başarılarından biridir ve en iyi *Gerçek Müfettiş Hound*'da (1968) uygulanmıştır. Oyun içinde oyun tekniği, oyun yazarının *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* ve *Travestiler* ile *Gerçek Müfettiş Hound*'da ustaca kullandığı, aynı zamanda çok tabakalı yapı olarak adlandırılabilir postmodern bir tekniktir. Bir anda, iki drama eleştirmeni kendilerini *Gerçek Müfettiş Hound*'da inceledikleri hikâye karmaşıklığının ortasında bulurlar. “Bu oyunun vermeyi amaçladığı olası mesaj, insanların kesinlikle etraflarında meydana gelen ve kendilerini içinde bulacakları veya dışında kalmaya çalışacakları bir kaosun içine düşecektir.”¹³¹ Stoppard tiyatrodan trajikomik bir çağa ve yeni bir realizme tanıklık eder. Absürd oyun yazarlarının çoğu gibi, o da ciddiyeti komedi ile birleştirir. Okuyucuların veya izleyicilerin tamamen ciddi bir oyunu hoş karşılamadıklarını iyi bilir. Ve mesajlarını eğlenceli bir şekilde verir. Eleştirir, ahlaki dersler verir, felsefi fikirler öğretir, uyarır ve bilgilendirir, aynı zamanda eğlendirir. Revaçta olan pek çok oyun yazarının aksine, Stoppard özgün bir stil

¹³¹ Cahn, Victor L., “Tom Stoppard: An Introduction,” *Skidmore College*, 16 May 2006, <<http://www.skidmore.edu/academics/theater/productions/arcadia/stoppard.html>>, 1998:1-3.

geliştirmiş ve bunu daha da ileriye taşımıştır. Geçmişin şimdiki zaman ve çağdaş fikirler ile bir araya geldiği yeni bir komedi şekli başlatır. Hiç şüphesiz, stili ve tekniği tamamen orijinaldir. Enoch Brater haklı olarak şöyle söylemiştir: “*Tiyatrosunda bulduğu şey sadece bir şeyler söylemenin özel bir yolu değil, aynı zamanda, en azından çok şey söylenmesini gerektiren bir şeydir*”¹³².

Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’i yazmadan önce, Shakespeare’in oyunlarını farklı bir bakış açısından yeniden yazmış olan pek çok çalışma vardır, yani bu yeni bir şey değildir. Örneğin, Gordon Bottomley’nin *Gruach*’u (1921) *Machbeth*’in bir tür prehistoryası gibidir, benzer şekilde Kral Lear’ın Karısı’ı (1915) *Kral Lear*’in yeniden yazımıdır; Gerhart Hauptmann *Hamlet in Wittenberg* (1935) isimli bir oyun yazmıştır; W.S. Gilbert Stoppard’ın başlığı ile aynı başlığa sahip bir hicviye yazmıştır: *Rosencrantz ve Guildenstern* (1847) (Schwanitz, 1981).

Brater, “*Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’in *Hamlet*’in hem bir parodisi hem de bir hicvi olduğunu ifade eder”¹³³ Parodiler ve hicivler sanat çalışmalarını komedi ve taşlama sunmak üzere taklit eder. Ancak, parodi orijinal eseri eleştirmeyi amaçlarken, hiciv değerlendirme veya çözme amacına sahip değildir. Bir tür gelişigüzel yapılan hicviye gibidir.

Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’i yazmadan önce, *Author* dergisinde söylediği gibi Hamlet’in bir hicviyesini yazmayı aklına koymuştur.:

“*Menajerim Rosencrantz ve Guildenstern’e duyduğum ilgiyi öğrendi ve onlara İngiltere’de ne olduğunu anlatan bir komedi yazmamı önerdi... Bu seçenek aklıma yattı ve Shakespeare komedisi bir hicviye üzerinde çalışmaya başladım. 1964 sonbaharında kötü bir versiyonunu bitirdim, ama varoluşsal ölümsüzler olarak karakterlere ilgi duymaya başladım. Oyunu rafa kaldırdım ve 1964 yılının Ekim ayında, İngiltere’de değil ama Hamlet’in çerçevesinde geçen Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’e başladım...*”¹³⁴

¹³² Brater, Enochs, “Parody, Travesty, and Politics in the Plays of Tom Stoppard.” *Essays on Contemporary British Drama*, eds. Hedwig Back and Albert Wertheim, Max Heueber Verlag, Munich, 1981:129.

¹³³ Brater, 119.

¹³⁴ Brassell, 35.

Alfred Emmet, *Theatre Quartetly*'de, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in tam versiyonunun *Hamlet*'in IV. Bölüm, 4. Sahnesinden doğduğunu ileri sürmüş ve şöyle demiştir: “*Rosencrantz ve Guildenstern bir süredir ortada yoktur, başlarına ne geldiği ya da hayatta olup olmadıkları bilinmemektedir*”¹³⁵. *Hamlet*'ten doğmuş olsa da, köküne baskın çıkar. Sadece hicviye olmaktan fazlasıdır. Stoppard bir yandan Shakespeare'in içeriğini korurken, diğer yandan, karakterleri çok farklı dramatik bir konumda geliştirir. Tek bir oyunda iki ayrı oyun varmış gibi hissedilebilir: Biri ortadaki *Hamlet*, diğeri ortadaki *Ros ve Guil*'dir. Ve biri Shakespeare'in oyunuyken, sonraki Stoppard'ın oyunudur. Ayrıca, her iki oyun birbiriyle iç içedir. İkinci oyun ilkinin yerine geçmiştir.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'de, yazar on altıncı yüzyıl İngiliz tiyatrosunu ve modern dramayı aynı oyun içine koyarken, kraliyeti sıradan halk ile karıştırır. Bunu yaparken, tarihi oyun ile oynar ve onu parodi haline getirir ve onu modern, insani ve eşitlikçi noktalar anlamında eleştirir. Yani, geleneksel olarak kabul edileni ayırır, ancak inancına göre, adaletsizlik önemlidir. Bununla beraber, sinirli bir şekilde hareket etmez; tam tersine, çalışmaları her zaman esprili ve komiktir. Bir örnek vermek gerekirse, Kral *Ros ve Guil*'den *Hamlet*'i bulmalarını ve *Polonius*'un cesedini mabetin içine getirmelerini istedikten sonra *Hamlet*'in dört gözle aranması *Hamlet*'ten bir sahnedir:

ROS: Ona seslen.

GUIL: Bunu zaten yapmadık mı?

ROS (bağırır): Hamlet!

GUIL: Saçlama.

ROS (bağırır): Lord Hamlet!

Hamlet girer. ROS biraz korkar.

Lord'um, cesede ne yaptınız?

HAMLET: Onu tozla kapladım, whereto 'tis kin.

¹³⁵ Brassell, 36.

ROS: *Bize nerede olduğunu söyleyin, böylece oradan alıp, mabede taşıyabiliriz.*

HAMLET: *Buna inanmıyorum*¹³⁶

“İki farklı stili tek bir stil içinde birleştiren bu parodi, Stoppard’ın stilini ve tekniğini özetlemektedir.”¹³⁷

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler hakkında yapılan değerlendirmeler, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’in türetildiği kaynak olmaktan ibaret olan Hamlet’ten bağımsız olarak yapılmalıdır. Shakespeare’den bir detay alınmış ve geliştirilmiştir. Ve sonuç olarak, tamamen yeni bir oyun ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’deki karakterleri, ana kriter olarak ele alınmaması gereken Hamlet’in gölgesinde incelemek yanlış olacaktır. Bu sadece Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler için değil, aynı zamanda Ciddi Olmanın Önemi’nin parodisi olan Travestiler için de doğrudur. Her iki oyunda da, Stoppard’ın kendi stili ve tekniği ile ustaca yapılanmış komedisi vardır.

“Akrobatlar ve Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’i felsefi bir kaygı içinde inceleyen Jonathan Bennett’e göre, “Stoppard yakından bağlı kavramların küçük bir kümesinde yoğun biçimde çalışmaktadır... Kimlik, hafıza, eylem ve ölüm”¹³⁸.”

Stoppard Shakespeare’den Beckett’a, Pirandello’dan Kafka’ya varana kadar pek çok kaynaktan doğan orijinal çalışmaya yeni ve taze bir bakış açısı sunar. Konusunu zaten var olan bir hikâyeden almak, özgünlük sorusunu gündeme getirmiştir. Kenneth Tynan gibi bazı eleştirmenler birden çok kaynağa rağmen, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’in tamamen orijinal olduğuna inanırken, diğerleri bu şekilde inanmaz. Stoppard orijinal çalışmayı alır, onu kendine özgü bir cesur teatrallik ve eşsiz mizah ile karıştırır ve öncekini unutturan yeni bir yön ile yepyeni bir orijinale benzer çalışma yaratır. İnsanların onun oyunlarını orijinal oyunun gölgesi altında okuduğu doğrudur, ancak oyun geliştikçe, farklı bir atmosfere yönelir ve oyunun sonuna doğru okuyucu ya da izleyici ilk kez karşılaştığı tamamen yeni bir oyun okuduğuna ikna olur. Orijinallikle ilgili bu eleştirileri duyan Stoppard, Giles Cordon ile yaptığı bir söyleşide, “Beckett,

¹³⁶ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967:90.

¹³⁷ Brassell, 42.

¹³⁸ Brassell, 47.

Pirandello ve Kafka'ya hiç benzemeyen bir oyun yazmanın son derece zor olacağını”¹³⁹ itiraf etmiştir. Stoppard'ın stili ve yöntemi o kadar özgündür ki, absürd oyun yazarlarının Beckett'tan farklı etkisini fark etmek kolay değildir. Özellikle, oyunlarını sunma şekli Pirandello ve Kafka'dan oldukça farklıdır. Ancak sadece Beckett'ın etkisi değil, aynı zamanda genel anlamda Absürd Tiyatro'ya olan borç açıktır. Cahn *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de şöyle ifade eder: “*Stoppard absürdlükle kafa kafaya yüzleşir ve aynı zamanda absürdlüğün ötesine geçme yolunda ilk adımları atar.*”¹⁴⁰ Stoppard'ın başlangıç noktası absürdlüktür ve absürd tiyatronun dramatik cesaretini tam olarak kullanır. Dahası, onu yeni bir Stoppard'a dönüştürerek, bunun ötesine geçer. Böylece seyirci gerçek bir orijinal sesi göklere çıkarır. Jim Hunter bu konuda şöyle demektedir: “*Stoppard Godot'yu Beklerken ile başarılı olmuş ve Rosencrantz'da sisteminin dışına büyük ölçüde çıkmıştır*”¹⁴¹. *Godot'yu Beklerken*'in etkisi *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de derinden hissedilmiştir. Stoppard onu ne parodileştirir ne de taklit eder, ancak hayranlığı açıkça ortadadır çünkü bu tiyatro tarihinde realizmi reddeden en cesur oyunlardan biridir. *Akrobatlar* bir polisiye romanı gizemiyle kurgulanmıştır. Jonathan Bennett oyunu, “*yapısı ve ciddiyeti olmayan biraz gerçeküstü bir güldürüdür*”¹⁴² şeklinde adlandırır. *Akrobatlar* Stoppard'ın ciddi felsefi düşüncelerini gizlemeyi amaçlayan komik unsurlar ile karışık natüralist bir oyun gibi durmaktadır. *Theatre Quarterly*'deki bir röportajda, Stoppard *Akrobatlar* için amaçlarının doğasını şöyle ortaya koymuştur: “*Akrobatlar kesinlikle siyasi bir hareket ya da politika hakkında bir oyun veya ideoloji hakkında bir oyun değildir... Diğer yandan, oyun tüm siyasi hareketlerin ahlaki bir temeli olduğuna ve bu olmadan anlamsız olduklarına dair inancımı yansıtmaktadır... Başlangıç için, özellikle Marksist-Leninizm'e ve tüm materyalist felsefelerle aykırı gitmektedir... Akrobatlar spesifik olarak bir soru sormaya ve onu yanıtlamaya kalkıştığım veya her halükarda ortaya karşı soru koyduğum ilk oyundur.*”¹⁴³

Oyunun ortamı ilginç bir şekilde Dotty'nin yatak odası ile George'un çalıştığı oda arasında değişir. Oyun bir cinayet ile sonrasında gelişen olaylar hakkındadır. George

¹³⁹ Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, The University of Michigan Press, 1994:21.

¹⁴⁰ Brassell, 61-62.

¹⁴¹ Hunter, Jim, *Tom Stoppard's Plays*, Faber and Faber, London, 1982:149

¹⁴² Brassell, 116.

¹⁴³ Brassell, 117.

işkolik bir felsefe profesörüdür. Karısı Dotty eski kabare yıldızıdır. Evlerinde Radikal Parti'nin seçim zaferini kutlamak için bir parti verir. Bir grup üniversiteli jimnastikçi partide şov yapar ve içlerinden biri insan vücutlarından bir piramit oluştururken vurularak ölür. Böylece hayatları karmaşık bir hale gelir. Daha sonra, bu adamın Felsefe Departmanındaki bir başka profesör olan, Profesör McFee olduğu anlaşılır. Bu olaydan sonra, *Gerçek Müfettiş Hound* ve *Magritte'ten Sonra* da olduğu gibi polisiyenin sorusu doğar. Şüpheli cesedi odasına saklamakla meşgul gibi görünen Dotty'dir. Üniversitenin Rektör Yardımcısı ve Dotty'nin düzenli ziyaretçisi olan Archie ona yardım etmektedir. Bu sırada dedektif Bones cinayet soruşturması için gelir. Michael Hinden'e göre, *"Akrobatlar mantıkçı pozitivismi eleştiren bir oyundur ve Travestiler siyaset ve sanattaki devrimlerden oluşan gerçek dünyayı ortaya koyar ve her iki oyun da bir karnaval atmosferinde sunulmuştur."*¹⁴⁴

Travestiler Stoppard'ın geleneklere uymayan stilini bir adım ileriye taşır. Oyun İngilizce'de o güne dek yazılmış en karmaşık oyunlardan biri olarak görülür. Stoppard'ın geniş hayal gücünü ve yaratıcılığını gösteren bir şekilde *Ciddi Olmanın Önemi*'nin etrafında dokunmuştur. Schwanitz'in ifadesine göre, *Travestiler*'in teması, *"sanat ve siyaset ya da yazın ve katı, varoluşsal ve zalim gerçeklik arasındaki ilişki"*¹⁴⁵dir. *Ciddi Olmanın Önemi* ile paralel bir oyun kuran *Travestiler*'de, Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de olduğu gibi önemli bazı önemli değişiklikler yaparak, o oyundan bazı karakterler ve alıntılar ödünç almıştır. Carr, Gwendolen ve kütüphaneci Cecily için bir kız kardeş icat etmiş ve aynı zamanda İngiliz konsolos Bennett'i Carr'ın uşağı haline getirmek gibi bazı değişiklikler yapmıştır. *Ciddi Olmanın Önemi*'nin prodüksiyonunda, Henry Carr Algernon Moncrief'in rolünü oynar ve onu doğru bir şekilde hatırlayabilmektedir. Bu, Stoppard'ın tüm oyunu düzenlediği başlangıç noktasıdır. Brassell bu oyunun amacı olan en azından üç fonksiyonu işaret eder, bunlar, *"Joyce'un sanatına sözel bir övgü, Joyce'un rolünü Ciddi Olmanın*

¹⁴⁴ Hinden, Michael, "After Beckett: The Plays of Pinter, Stoppard, and Shepard," *Contemporary Literature* 27.3, (Autumn, 1986).403.

¹⁴⁵ Schwanitz, Dietrich, "The Method of Madness: Tom Stoppard's *Theatrum Logico-Philosophicum*," *Essays on Contemporary British Drama*, eds. Hedwig Back and Albert Wertheim, Max Heueber Verlag, Munich, 1981:145.

Önemi'in yapısı içine yapıştırma ve izleyicinin Dadaizm'in tarihi ve inançları ile ilgili anlayışını şişirme fırsatıdır"¹⁴⁶.

Oyun yazarı Wilde'in *Ciddi Olmanın Önemi*, Lenin ve Tzara'sından öykünmeler yapar. Stoppard tarihten ve Wilde'in oyunundan karakterler ve satırlar ödünç alır: "*Oh keyif, keyif! Biri herhangi bir yerden başka ne getirebilirdi ki?*"¹⁴⁷. *Ciddi Olmanın Önemi*'in açılış satırındır ve *Travestiler*'de birden çok ifade edilmiştir. Stoppard'ın oyununda Tzara ve Carr Wilde'in oyununda Algernon ve Worthing'in olduğu gibi yakın arkadaşlardır. Ancak, Zürih Halk Kütüphanesi'nde, Carr güzel bir kızla buluşmak üzere olan Tzara gibi davranır, Cecily aynı isimli genç korumasını görecektir olan Wilde'in oyunundaki Worthing'i temsil eder. Bazı sahnelerde, oyun Cecily onlar hakkında bilgi verdiğinde Lenin ve Nadya arasında geçen gerçek diyaloglara kayar. *Every Good Boy Deserves Favour*'da, hapisteki muhalifi canlandıran ciddi Alexander karakteri bir orkestra eşliğinde bir deli ile aynı kareye konmuştur. Brassell oyunu "*aktörler ve André Previn ile ortaklaşa olarak bestelenen orkestra için yazılan ve Sovyet Rusya'daki psikiyatrik bir cezaevinde geçen bir iş*"¹⁴⁸ ifadeleriyle açıklamaktadır. Bu Stoppard'ın bir hücrede iki adam kullandığı ilk oyun değildir. 1965 yılında, Bristol'deki yayınlanmamış bir oyun olan *Kumarbazlar*'da, iki tutuklu yaratmıştır. Oyunun sonunda biri ölürken, diğerinin cezası ertelenir.

Yazar komediyi ciddiyet ile ustaca birleştirmek için farklı karakterler, fikirler, felsefeler ve teknik cihazlar kullanır. *Travestiler*'de açıkça uyguladığı gibi, Lenin veya Dadaist Tzara gibi tarihi figürler kullanarak mesajlarını verir, ancak öte yandan, komedi tiyatrosu tam kadro devam eder ve *Every Good Boy Deserves Favour*'da ciddi ve komik unsurların bazen iç içe olmasını içeren aynı tekniği uygular.

Tutuklu Çek oyun yazarı Vaclav Havel'e ithaf edilmiş *Kasti Faul*, Çekoslovakya otoriteleri tarafından rahatsız edilen bir muhalifi ele alan bir oyundur. Oyun bir profesörün hikâyesini ve ahlak profesörünün başına gelenleri anlatır. Bir Cambridge öğretim görevlisi olan Profesör Anderson uluslararası bir konferansa katılmak üzere Prag'a davet edilmiştir. Eski öğrencilerinden biri olan Povel Hollar Prag'daki oteline varınca onu ziyaret eder. Hollar küçük işlerde çalışırken doktora tezini tamamlayabilmiş

¹⁴⁶ Brassell, 147.

¹⁴⁷ Brassell, 149.

¹⁴⁸ Brassell, 182.

bir Çekoslovakyalı'dır. Bu tez, siyasi ve insan hakları ihlalleri ile ilgili kaygıları nedeniyle Çekoslovak otoriteler tarafından kabul edilmeyecektir. Hollar'ın profesörden istediği şey, tezini İngiltere'deki bir arkadaşına yayınlanması için göndermektir. Profesör Anderson onu sadece bir süreliğine saklamayı ve sonra iade etmeyi kabul eder çünkü Hollar gizli polis teşkilatı tarafından izlenmektedir. Bu sırada Anderson asılsız bir suçlama, para kaçakçılığı yüzünden gözaltına alınır. Başlarda bu tür bir siyasi konuya dahil olmak istemeyen Anderson, tezi saklamaya ikna olur ve bunu başarır. Bu olaydan etkilenecek, konferans konuşmasını değiştirir ve bu haksız hapsi konuşmasının temeli olarak kullanınca, uydurma bir bahane altında aniden konferansı sona erdiren toplantı başkanını sinirlendirir. Gizliden gizliye, Anderson tezi bir iş arkadaşının çantasında saklar, polis olduğundan şüphelendiği McKendrick bundan şüphe duymaz. Daha sonra, onu gümrükten geçirmeyi başarır.

Anderson'ın bir başka iş arkadaşı olan Chetwyn Uluslararası Af Örgütü ve Birleşmiş Milletler'e gönderilecek olan mektupları sakladığı için tutuklanır. *Akrobatlar*'da olduğu gibi, oyundaki olaylarla paralel olarak meydana gelen etik ve felsefi düşünceler *Kasti Faul*'un odak noktasıdır. Bu oyun ile *Every Good Boy Deserves Favour*'un konuları *Travestiler* ile yakından bağlantılıdır.

Stoppard'ın komik bir Parlamenter parodisi olan *Kirli Çamaşır*, bütünler bir başka oyun olarak *Yeni Dünya*'yı içerir. *Yeni Dünya*, *Kirli Çamaşır*'ın yönetmeni olan sürülen Ed Berman'ı ve başlangıç noktası olarak İngiliz vatandaşlığına başvurusunu ele alır. Yurttaşlığa kabulü *Yeni Dünya*'nın konusudur. Her iki oyun da aynı ortamı paylaşır: Westminster Sarayı'nda bir Parlamento Komisyonu Odası'nı. *Kirli Çamaşır*'da bir komite halkın yaşamındaki ahlaki standartları konuşmak üzere toplanır. Ve molalarda iki resmi memur İçişleri Bakanı tarafından onaylanmadan önce Berman'ın vatandaşlığa kabulünü görüşmek üzere boş bir oda bulmaya çalışır. *Yeni Dünya* İçişleri Bakanlığının iki devlet memuru olan Bernard ve Arthur'un gelmesiyle başlar ve Parlamento Üyelerinin geri dönmesiyle birlikte *Kirli Çamaşır*'a yol verir. Parlamento Üyelerinin Seçilmiş Komitesi, bir gazetede "son derece şehvetli, kızıl kahverengi saçlı, yeşil gözlü bir güzel" olarak tanımlanan gizemli bir kadın ile yaşadığı aşk maceraları nedeniyle itibarı zedelenmiş bazı senatörlerin durumunu tartışır. Bu kadının Seçilmiş Komite'nin kâtabi, Bayan Maddie Gotobed olduğu anlaşılır.

Cahoot'un Macbeth'i'de (1979), akli karışmış aktörler, oyunu sahneledikleri odanın etrafına tuğlalardan oluşan bir duvar ören çılgın bir polis müfettişi tarafından tehdit edilir. Müfettiş aktörlerin daha önce hiç duymadığı anlaşılabilir ve absürd bir dilde konuşur.

Stoppard bazı artistik hareketlerin açıklamasını yapar ve *Travestiler* ve *Merdivenden İnen Sanatçı* gibi bazı oyunlarda Dadaizm ve kurucusu Tristan Tzara gibi kurucularını eğlenceli bir şekilde tanıtır. Oyun yazarı zaman zaman karakterlerini sanatın ve sanatçının doğası hakkında konuşturur ve bu aslında bu konudaki kendi fikirlerini, yorumlarını ve eleştirilerini yansıtır. Örneğin, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de, Guil ve Ros sanatı tartışarak, tanımlarlar:

ROS: *Başı, ortası ve sonu olan iyi bir hikâye istiyorum.*

OYUNCU (Guil'e): *Ya sen?*

GUIL: *Senin için bir önemi yoksa, ben hayata ayna tutacak sanatı tercih ediyorum.*¹⁴⁹

Benzer şekilde, *Travestiler*'de, Tzara bize bir sanatçının amacını şöyle anlatır:

*“Aslında, tasarım dahil olmak üzere, her şey şanstır. Canım Henry, bu hakkında her şeyi bildiğimiz nedenlerin hakkında çok az şey bildiğimiz nedenlere dayalı olduğu anlamına gelir ve onların nedeni de hakkında hiçbir şey bilmediğimiz nedenlere dayalıdır. Ve sanatçının görevi, sonsuz gerçek etki üretimlerinin görünür nedenin bütün ifadesinden çıkarılabileceğine yönelik sanrı ile alay etmek, buna gülmek ve püskürmektir”*¹⁵⁰

Aynı oyunda, Lenin'in görüşlerini yansıtan Cecily sanatın doğası ile ilgili olarak şunları söyler: *“Sanatın tek görevi ve gerekçesi sosyal eleştiridir... Sanat toplumdur!... Sanat toplumun eleştirisi ya da hiçbir şeydir”*¹⁵¹.

Stoppard'ın diyaloglar ve dramatik ironi kullanarak teorileri açıklama yöntemi *Travestiler*'deki sanat ve sanatçı tartışmasında en iyi örnektir. Gelenekçi Carr, sanatın sınıf ile sınırlandırılmadığını ve sanatın sıradan bir bireyin günlük yaşamında yaptıkları olduğunu söyleyen Tzara'ya tepki gösterir:

¹⁴⁹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967:80-81.

¹⁵⁰ Tzara, Tristan, *Dadaism*, <http://www.english.upenn.edu/jenglish/English104/tzara.html>.37.

¹⁵¹ Tzara, Tristan, *Dadaism*, <http://www.english.upenn.edu/jenglish/English104/tzara.html>.74.

CARR: Bir sanatçı, kendisi gibi doğuştan yetenekli olmayan biri tarafından kötü yapılacak veya hiç yapılamayacak şeyleri oldukça iyi yapmasını sağlayan bir yeteneğe sahiptir... Tristan, sen benden basitçe Sanat kelimesinin senin istediğin anlamlara geldiğini kabul etmemi istiyorsun, ama ben bunu kabul etmiyorum.

*TZARA: Neden? Vatanseverlik, görev, sevgi, özgürlük, kral ve ülke, küçük cesur Belçika, küçük yüzüstü Sırbistan gibi kelimelerde sen de aynısını yapıyorsun-*¹⁵².

Carr sanat ve sanatçı konusunda bazen Tzara'dan daha eleştiriseldir: *"Bir sanatçı nedir? Bin kişi içinde, dokuz yüzü işi yapar, doksanı onu iyi yapar, dokuzu güzel yapar ve bir şanslı piç sanatçıdır"*¹⁵³. Sanat ve sanatçı konusundaki yorum ve eleştirilerine oyun sürecince devam eder: *"Sanatçılar ayrıcalıklı bir sınıfın üyeleridir. Sanat sanatçılar tarafından absürd bir şekilde abartılır ve bu anlaşılabilir bir şeydir, ancak garip olan onun başkaları tarafından da absürd bir şekilde abartılıyor olmasıdır... Sanatçının özel bir insan türü olduğu fikri sanatın en büyük başarısıdır ve bu yalandır!"*¹⁵⁴. Lenin Carr ile aynı inançları paylaşır ve komünizm altında romantik duyguların sanattan ayrılması ve sanatçının komünist değerlere hizmet etmesi gerektiğini ekler. Dolayısıyla, Stoppard sanat ve siyasette önde gelen isimlerin kendilerini birbirlerinden son derece farklı hissettiğini göstermeye çalışır. Stoppard Tzara'ya şu sözleri söyler: *"Bir Dadaist olarak, ben burjuva sanatının doğal düşmanıyım ve politik solun doğal müttefikiyim, ancak devrimin garip olan tarafı siyasi olarak sola kaydırsa, sanatlarının burjuvayı daha çok seviyor olmasıdır"*¹⁵⁵.

Stoppard'ın gündeme getirdiği bir başka konu sanatın eğlence için mi yoksa politikanın hizmetinde olan bir konu mu olup olmadığıdır. Ve oyun yazarının bu seçenek ile ilgili tercihi açıktır çünkü siyasi sanattan hiçbir zaman etkilenmemiştir, hatta böyle bir uygulamaya kızgınlık duymaktadır. Bu nedenle, siyaset tarafından suiistimal edilen sanattan duyduğu rahatsızlığı açığa vurmaktadır. *Travestiler*'de, Tom Stoppard sanatçının haklarını savunmak ister ve üzerlerindeki zulme ve onlara empoze edilen dogmatizme karşıdır.

¹⁵² Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.38-39

¹⁵³ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.46.

¹⁵⁴ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.46-47.

¹⁵⁵ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.45.

Travestiler'de ortaya konulduğu gibi, hem siyasal faaliyet hem de felsefi-sanatsal teori ana konular olarak yansıtılmıştır, bu *Akrobatlar*'da da söz konusudur. Stoppard sanatsal fikirlerin devrimler ile nasıl bağlantılı olabileceğine ve birbirlerine etkilerine ilgi duymaktadır. Lenin tüm hayatı boyunca inandığı teorileri uygulamak için uğraşan bir eylem ve devrim adamı gibi gösterilmiştir. Tzara mevcut yanlış ve modası geçmiş stil formlarını yıkmak üzere artistik bir model önerir. O devrim hakkında, Lenin ise sanat hakkında bazı fikirler öne sürer.

Stoppard mümkün olduğunca çok bilgi vermeye çalışır, bu nedenle oyundaki tekrarları göze alır. Stoppard'ın meydana getirdiği diyaloglarda iki zıt sanat görüşü vardır. Joyce ve Tzara arasında bu çelişen sanatlar hakkında tartışma çıktığında, Joyce şapkasını çıkarır ve içinden bir sihirbaz gibi uzun şeritler, bir bayrak ve tavşan çıkarmaya başlar, diğer yandan Tzara aynı şapkayı içinden rastgele kelimeler çekerek spontane bir şiir yaratmak üzere kullanır. Bu hareketler sanat hakkındaki fikirlerine ve inançlarına işaret eder:

TZARA: Senin sanatın başarısız oldu. Yazını dine çevirdin ve bu en az diğerleri kadar ölü, fazlasıyla geçkin bir ceset ve sen onu uyandırmak için süslü karakterler yaratıyorsun. Akıllı insanlar için çok geç! Artık barok zekasının hakim olduğu yüzyılları paramparça etmek, tapınağı yıkmak ve sonunda, bir sanatçı olmanın utanç ve gerekliliğini bağdaştırmak için vandallara ve kutsallığa karşı olanlara, ahmak tahripçilere ihtiyacımız var!...

JOYCE: Sen fazlasıyla heyecanlı küçük bir adamsın, doğal yeteneklerinin kapsamının çok ötesinde kendini ifade etmeye ihtiyaç duyuyorsun. Bu ayıp değil. Ama seni bir sanatçı da kılmıyor. Bir sanatçı ölümsüzlük arzusunu – karpisli bir şekilde – gidermek üzere insanların arasına konmuş sihirbazdır.¹⁵⁶

“Joyce, Birinci Dünya Savaşı'nın korkutucu sonuçlarına karşı bir tepki olarak doğan Dada isyanını göz ardı eder. Kaybolan din algısının yerine geçecek kutsal bir sanat arayışındadır.”¹⁵⁷ Tzara ‘dada’ kelimesini sık sık tekrarlar ve bu sadece komik bir etki uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda herhangi bir devrimin tutku ve enerjisini sunar. Eski şiirlerinden kelimeler alarak, pek çok tesadüfi şiir yaratır. Tzara,

¹⁵⁶ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986:62.

¹⁵⁷ Brassell, 149.

“Bugünlerde, bir sanatçı sanatın yaptığı şeyler anlamına gelmesini sağlayan biridir. Bir adam kışını sergileyerek de bir sanatçı olabilir. Şapkasından kelimeler çekerek bir şair olabilir”¹⁵⁸ der.

Merdivenden İnen Sanatçı’da, oyun yazarı sanatın işlevi ve sanatçının görevi ile ilgili ciddi bir tartışmayı komik bir çerçevede vermeye çalışırken, 20. yüzyılın sanatındaki modern trendleri hicveder. *Travestiler*’deki Tzara gibi, *Merdivenden İnen Sanatçı*’deki karakterleri sanatın doğasını aramaktadır ve 20. yüzyılın başlarındaki gelişmelerin kritik bir konumunda bulunmaktadır. Oyundaki karakterlerden biri olan Beauchamp, sanatçının tanımı ve görevi hakkında Tzara’nın görüşlerini hatırlatan ve *Travestiler*’deki Carr ile tam olarak aynı kelimeleri kullanarak ilginç açıklamalarda bulunur:

“O (sanatçı) bencil deneme ihtiyacı ile insanları sıkamaz ve sıkmayı bırakmalıdır. Sanatçı şanslı bir köpektir. Bu hakkında söylenebilecek tek şeydir. Bin ruhtan oluşan herhangi bir toplulukta, dokuz yüzü işi yapacak, doksanı iyi yapacak, dokuzu güzel yapacak ve bir şanslı köpek diğer dokuz yüz doksan dokuz kişi hakkında resim yapacak ya da yazı yazacaktır.”¹⁵⁹

Stoppard eğlenceli ve maceracı dramatik bir form içine ciddi bir ifade katar, bu entegre bir resim sunmak üzere görünüşte zıt olan bu unsurlar arasına bir tür işbirliği ve tutarlılık sunar. Stili oyun oynama, ani eylem değişikliği, ani geriye dönüşler, gerçek olmayan, hayali anlatı, parodi, öykünme, geleneksel stilleri terk etme ve Oscar Wilde, Samuel Beckett, James Joyce, William Shakespeare, Tristan Tzara, Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin ve başarıları gibi çeşitli dramatik, edebi, artistik ve tarihi figürlere ve olaylara eğlenceli atıflar olarak özetlenebilir. Bu geniş eklektizm yelpazesi nedeniyle, stilini belirlemek zordur, bunların sadece bir tanesi değil, hepsi postmodern ve anlaşılması zor stilini ve tekniğini oluşturur.

Çalışmalarında ciddiyet ve ciddiyetsizlik etkileşimi hissedilir. Kendine özgü yeteneğinin bir sonucu olarak, bilimsel ve felsefi soruşturmaya sahip yaratıcı komik buluşun bir füzyonu oyunlarını oluşturur. Oyununun ciddiyetini sorulduğunda, şöyle

¹⁵⁸ Tzara, Tristan, *Dadaism*, <http://www.english.upenn.edu/jenglish/English104/tzara.html>.38.

¹⁵⁹ Stoppard, Tom, “Artist Descending a Staircase” in *Plays Two*, Faber and Faber, London; Boston, 1994:144.

söylemektedir: “Zihnimde, oyunlarım kendi varlığını mükemmel bir şekilde ifade etmektedir, yani, bunlar ciddi oyunlardır, kendi ciddiyetsizlikleri ile ciddi bir şekilde uzlaşmışlardır veya ciddiyetsiz oyunlar ciddiyetleri tarafından telafi edilmiştir, bu izleyicinin onlara yönelik tutumlarına bağlıdır”¹⁶⁰. Tiyatrosu, görünüşte yaratması mümkün olmayan bir görev gibi, pek çok biçim ve stilin bir tür evliliğidir. Yani, tek bir değil farklı konuları ve sınıfları anlatır.

Stoppard’ın bazı oyunları kaynaklarını başlıkları ile bilgilendirir ve bu oyunların kaynakları ile metinlerarası bir ilişkiye sahip olduğu açıktır. Bunlar *Dogg’un Hamleti*, *Cahoot’un Macbeth’i*, *Magritte’ten Sonra*, *Rosencrantz and Guildenstern* ve benzerleridir. Stoppard’ın diğer oyunlara referansı yanlışlıkla yapılan bir davranış değildir; tam tersine, yeni bir dünya ve bu dünya içinde yaşayan yeni karakterler yaratmak yerine, onlara kasıtlı referanslarda bulunur. Stoppard, pek çoğu kasıtlı bir tutum olmasa da, bir oyun yazmanın beğendiği çalışmalardan kaçamayacağını itiraf eder:

“İlk oyun bir türde izlediğiniz ve teknik olarak özenerek, hayranlık duyduğunuz tüm oyunların özeti olma eğilimini gösterir. Bu nedenle, Suda Yürüyüş(daha sonra *Enter A Free Man* olmuştur) aslında Bir Satıcının Ölümü’nü olgunlaştırmıştır – elbette bunu yaparken düşünmemiştim.”¹⁶¹

Bu yöntem bir metnin bağımsız, otonom ve farklı olduğu fikrini kesinkes reddeden metinlerarası yöntemdir. Her metnin diğer metinler ile yakın bir ilişkisi olduğunu gösterir ve tüm metinler diğer metinler ile çakışır. Bu görüş 1960’larda Julia Kristeva ve Roland Barthes tarafından oluşturulmuştur. Metinler ancak yazarlar ve okuyucular arasında bir tür işbirliği kurulduktan sonra oluşur. Yani, yazmak ve okumak eşit derecede üretken unsurlar olarak görülür. Okumak eski pasif durumunu terk etmiş ve aktif bir yaratıcı rol üstlenmiştir. Ayrıca, Barthes’ın ifade ettiği gibi, “artık teolojik bir anlam veya ‘Yazar-Tanrı’nın mesajı yoktur, çünkü bir metin sadece bir anlam ortaya koyan cümleler derlemesi değildir”¹⁶². Her okuma yeni bir metin anlamına gelir ve aynı okuyucu tarafından farklı zamanlarda yapılan her okuma eyleminden sonra

¹⁶⁰ Brassell, 265.

¹⁶¹ Brater, 119.

¹⁶² Barthes, Roland, “The Death of the Author,” *Twentieth-Century Literary Theory*, (ed) K. M. Newton, Macmillan Education, London, 1988:156.

yeni ve farklı bir metin anlamına gelir çünkü bir metnin her okunmasında metin farklı bir görüş ve yorum kazanır. Metni diğer metinlerin arasına yerleştirmek, onların arasındaki sınırları ortadan kaldırır, bu da aralarındaki satır ve anlamları bulanıklaştırır. Ve bu nedenle, “*tüm anlamlar başka yerlerden anlamların izlerini taşıdığı için açık ve sabit düz anlamsal anlamlar yoktur*”¹⁶³. Metinlerarası analiz, bir metnin iç unsurlarını inceleyen ve bu tek metne odaklanan Yeni Eleştiri’nin uygulanmasını reddeder. Metinlerarası ile okuyucuyu pasif bir alıcı ve metni verici olarak gören geleneksel eleştiri yıkılmıştır.

Barthes’a göre, “*okuyucu ve metin arasındaki ilişki birbirini çeken cinsellik gibi bir şeydir. Her okuyucu aynı zamanda bir yazardır. Metin ve yorumu arasında hiyerarşik bir düzen olamaz. Süper veya meta metinler yoktur. Metin ve yorumu eşit metinler haline gelmiştir ve tüm diğer metinler gibi metinlerarası bir ilişki geliştirmişlerdir. Artık eleştiriler değil yazarlar vardır çünkü metinlerarası ilişki bunların arasındaki satırları ortadan kaldırmıştır. Kristeva ve Barthes uzun bir süre boyunca sadık kalınan eski geleneksel bakış açısını yıkmış ve bize yeni bir görüş sunmuştur.*”¹⁶⁴

Diğer çalışmalar ile bağlantılı olarak yazan Stoppard ironik, sofistike ve eğlenceli bir stili tercih eder. Bu esnada sanat ve siyaset hakkındaki görüşlerini ortaya koyar ve nerede durduğunu sanatsal, felsefi ve siyasi olarak gösterir. Metinlerarasılık üzerinden, oyunlarının eşsiz zekası, eğlencesi ve çok anlamlılığı ortaya konur. Ayrıca, izleyicileri veya okuyucuları teşvik ederek, bu oyunlardan ileriye gitmelerini sağlar. Özellikle sanat, siyaset ve felsefe ile ilgili oyunlarındaki bilinçli ya da bilinçsiz referansları, izleyicilerin veya okuyucuların yeni ve sonsuz anlamlara erişmesini sağlar.

2.2.2. ABSÜRD UNSURLAR

Yazar ve eleştirmen Dietrich Schwanitz, Stoppard’ın absürd tiyatroya müteşekkik olması gereken bir formda, birden çok boyutlu bir perspektif ile yazdığını ve genellikle ve gerçekten Dada ile Sürrealizme duyduğu ilginin kaynağı olan, sürrealist tekniklere ve

¹⁶³ Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage Publications, London; Thousand Oaks, New Delhi, 2000:72.

¹⁶⁴ Barthes, Roland, “Theory of the Text,” *Untying the Text*, (ed) Robert Young, Routledge, Boston 1981:42-44.

kaygılara takıntılı gibi göründüğünü ifade eder. Schwanitz Stoppard'ın Pirandello, Beckett ve Genet gibi önde gelen absürdist oyun yazarları kadar ateşli olmadığını da ilave eder. Bu nedenle, Stoppard'ı onlardan ayırmaktadır ve eğlendiren komedi ile felsefi ve entelektüel karmaşıklığı birleştirdiği için oyun yazma konusunda ona orijinallik atfetmektedir.

Stoppard'ın oyunları ahlaki bir amaca nasıl hizmet ediyorsa etsin, onları didaktik ve komedi oyunlar ile aynı sınıfa koymak bir hata olur. Stoppard'ın özgün yaklaşımına ve sunduğu ince komediye rağmen, Stoppard'ın oyunları absürd etkisini açıkça yansıtır. Çalışmalarının pek çoğu absürd prensiplerini izlemiştir, örneğin, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Godot'yu Beklerken*'un yapısal unsurlarını uygular ve *Akrobatlar* insanların varoluşundaki iyi-kötü sorununa yönelik olarak, Beckett'inkine benzer absürdist bir yaklaşım gösterir (Esslin, 2001). Siyasetin dışında, Stoppard'ın absürdizmi kullanmasında en dikkat çekici yön, gerçek olarak varsayılan şeye ulaşma çabasıdır. Stoppard'ın absürd tiyatrodan türeyen maceracılığı çalışmalarının özelliklerinden biridir. Bu özellikle, *Every Good Boy Deserves Favour*, *Travestiler*, *Akrobatlar*, *Kasti Faul* ve *Squaring the Circle* gibi 1970 ve 1980'li yıllarda yazılan oyunlarında görülür.

Stoppard'ın oyunlarında artık *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de olduğu gibi kahramanlar yoktur. Hiyerarşik düzen bozulmuştur ve yeni bir boyutsal sahne hayat bulmuştur. Kahramanlar dahil olmak üzere, hiçbir karakterin sabit ve garanti edilen bir yeri yoktur. Herkes kaygan bir zemin üzerindedir ve ne kadar yüksekte olursa olsun, her an bir yerden düşebilir ve o yer çökebilir. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, varoluşsal pişmanlığın bir ifadesi olsa da, Stoppard büyük ölçüde komedi ve eğlence uygular. Oyun boyunca ölüme fiziksel biri ile sınırlandırılmayacak pek çok atıf yapılır. Karakterler dünyada gerçek bir hayat değil, yanıltıcı bir hayat yaşamaya eğilim duyar. Oyunda geçek aranır ve olası netice gerçeğin değişken olduğu, gerçeğin herhangi birinin düşündüğü şey olduğudur, yani herkesin kabul edeceği objektif, tek bir gerçek yoktur. Herkesin kendi gerçeği vardır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in teması, onu kontrol eden görünmeyen güçlerden farklı olarak, sınırlı ve önceden belirlenmiş bir hayat yaşamaktır. Oyunun başından sonuna kadar, Ros ve Guil oyun oynar. Açılış sahnesi yazı tura oyunudur ve Ros bahsini her defasında turaya koyar ve istisnasız 69 kere ardı ardına kazanır, bu

olasılık yasasını alaşağı eder, bunun nedeni Ros ve Guil'in normal yasaların beklendiği gibi işlemediği bir dünyada yaşıyor olması olabilir ve ikili oyunun sonunda 'başlarını' kaybeder.

Bir yandan, ikilinin rasyonel olandan çok uzak absürd bir dünyada yaşadığına ikna oluruz, diğer yandan, bunun arkasında imanın kökleri felsefi düşünceye dayanmaktadır. Bir bozuk para üzerindeki yazı ve tura insanları sınıflandıran hiyerarşik düzeni simgeliyor olabilir. Ve görünüşe göre, yazar onları basitçe iki gruba bölmektedir: başlar ve kuyruklar. Güçlü krallar, prensler, hükümdarlar, başkanlar, komutanlar, patronlar ve diğer maddi güç sahipleri veya otoriteler çizginin üzerindedirler ve her zaman galiplerdir, diğer yandan, işçiler, halk, sıradan insanlar ve yönetilenler çizginin altındadırlar ve bu adaletsiz dünyadaki kaybedenlerdir. Ve kuyruklar için kaybetmekten başka yol yoktur. Toplumdaki başlardan biri olan Hamlet değil, ikili kurbandır. Aslında Hamlet için verilen yürütme kararnamesi, bu düşman dünyada tipik kuyruk örnekleri olan, yani kaybedenler arasında bulunan ikiliye yönlendirilmiştir. Kaybetmek kuyruklar ile ilişkilendirilmiştir ve bu şaşırtıcı değildir, dahası, bu bir haber niteliği bile taşımaz. Dolayısıyla, orijinal oyun *Hamlet*'te, ikilinin ilamı o kadar basit bir şekilde verilir ki, onlar için en ufak bir acıma duygusu hissetmeyiz. Ancak, Hamlet'in ölümü oyunun sonunda en trajik sahne olarak verilmiştir.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'de, Rosencrantz ile Guildenstern'in tecrübe ettiği yazı tura oyunu ve diğer eylemler ile olaylar, açıkça Shakespeare ile Stoppard tarafından belirlenen kaderin ürünleridir. Bu tüm karakterler ve yaratıcıları, oyun yazarları için doğrudur. Sınırlıdırlar, verilen roller ve kaderleri yazarlar tarafından önceden belirlenir. Kendi rızaları ve istekleriyle dışarı atılmış ve gizli bir el tarafından önceden belirlenmiş varoluşsal karakterler gibilerdir (Colby, 1978). Karakterler için oyun yazarları tarafından belirlenmiş rotaları izlemekten başka bir alternatif yoktur, Guildenstern bu konuda şöyle söyler:

*“Kendimizi kaptırdık. En küçük eyleminiz başka bir yerde başka bir eyleme neden oluyor ve onun yüzünden oluşuyor. Bir gözünüzü açın, bir kulağınızı kaldırın. Bitkin bir halde yürüyerek, talimatları izleyin. Hepimiz iyi olacağız.”*¹⁶⁵

¹⁶⁵ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967:39-40.

İstisnasız her olay Shakespeare ve Stoppard tarafından yazılan senaryoya göre gerçekleşir: iki saray görevlisi Danimarka Kralı'nın mahkemesine çağrılacaktır; Hamlet'i İngiltere'ye getirmeleri emredilecektir; kendi ölüm beyanlarını taşıyarak, infaz edileceklerdir. Oyunun adı *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in ortaya koyduğu gibi, sonu başından bellidir ancak Rosencrantz şüpheleniyor gibi dursa da, çift bunun farkında değildir: “*Bunu bizim için planladılar, değil mi? Başından beri...*”¹⁶⁶.

Bazen Stoppard bunları metnin dışına çıkarır ve farklı bir boyuttan konuşmalarını sağlar. Bize sanki aktörler oyunun performansı sırasında bir ara vermiş gibi gelir ve aktörler onu pek çok kez ardı ardına sergilemişlerdir. Örneğin, Guildenstern böyle olduğunu kabul eder: “... *tek sabit gerçeikle bir kez daha yüzleşmek üzere halkayı tamamlarız – bir kraldan diğer krala bir mektubu taşıyan biz, Rosencrantz ve Guildenstern, Hamlet'i İngiltere'ye götürüyoruz*”¹⁶⁷.

Oyun boyunca devam eden güçsüz durumları üzerlerine yığılmıştır ve onlara güvenlik sunan görünmez bir el tarafından kontrol edilecektir. Bu hapsedilmiş yaşam onlara varoluşsal bir zayıflık verir. Özgürlükleri yoktur, kendi özgür seçimleri ile hareket edemezler ve kaçış şansları yoktur. Fiziksel ölümden önce, ruhsal olarak ölmüşlerdir. Oyunun son sahnesi kendi kaderlerini kontrol etme acizlikleri hakkında bazı önemli ipuçlarını işaret eder: başka hiçbir yere gitme şanslarının olmadığı bir teknede, oldukça kısıtlayıcı bir ortamdadırlar. Ayrıca, bu tekne önceden ayarlanmış bir istikamete, İngiltere'ye gitmektedir. Sınırlı bir dünyaları, hapisaneyi sembolize eden tekneleri ve tek bir rotaları, infaz edilecekleri İngiltere vardır. Onları çaresizce rıza gösterdikleri kaderlerine götürecek olan bu teknede seyahat etmekten başka bir alternatifleri yoktur. İnsanların hapsedilme, büzülme ve azalma görüntüleri farklı şekil alır ve absürd oyun yazarlarının farklı stillerinde farklı rotalar izler: Jean-Paul Sartre'ın *Huis Clos*'unda (1944) kulpsuz kapılı ve penceresiz bir oda, Boris Vian'ın *The Empire Builders*'ında (1959) aile üyelerinin sıkıştığı ve sayıca azaldığı bir dairenin dar üst katı, Ionesco'nun *Rhinoceros*'unda (1959) insanların azaldığı konformist gergedanlar, Becket'in *Oyunsonu*'unda karakterlerin son bulduğu çöp tenekeleri.

¹⁶⁶ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.122.

¹⁶⁷ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.101.

Absürdist ve varoluşsal yazarlar için dünyanın kendisi bir hapishanedir. Nitekim sınırlı bir cezaevi fikri bu görünüşte kocaman dünyanın altında yatmaktadır. Absürd karakterler kendilerini hapishaneye çok benzeyen küçük bir dünyaya hapsederler. Ionesco'nun *Amédée*'sinde veya *How to Get Rid of It*'te orta yaşlı çiftin on beş yıl boyunca hiç terk etmediği daire; *Sandalyeler*'de yaşlı çiftin hareket dahi etmek için yeterince alan kalmayana kadar sandalyeleri doldurmakla kendilerini meşgul etmesi; Beckett'ın *Godot'yu Beklerken*'inde, serserilerin ibr kurtarıcıyı bekledikleri köy yolu; Shepard'ın *Fool for Love*'inde soğuk ve izole motel odası veya *Buried Child*, *True West* veya *A Lie of the Mind* gibi pek çok oyununda çiftin dünyadan elini çektiği ve birbirini aşılamaktan ve dövmekten başka hiçbir şey yapmadığı kaotik ev; Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'inde Ros ve Guil'in kendilerini çıkmazda bulduğu ve kaçamadığı tekne veya *Every Good Boy Deserves Favour*'da siyasi bir muhalifin politik nedenlerle hapsedildiği Tımarhane, ya karakterlerin kendilerini isteyerek hapsettiği ya da dış bir güç tarafından oraya konduğu sembolik hapishanelerdir. Absürd tiyatro da insanların dışarıdan bir güç tarafından kısıtlandığını ve kontrol edildiğini ve insanların irade gücü dışındaki bir dünyada yaşadığını varsayar.

Stoppard oyunlardaki aktörler gibi, dünyada yaşayan insanların da, oyundaki oyun yazarı gibi bir belirleyici tarafından sınırlandırıldığını ve ona bağımlı olduğunu öne sürüyor gibidir. Yani, bu dünyada olanlar gerçek olmaktan çok uzaktır ve drama gibi bir illüzyon ya da geçici bir sahnelemedir. Shakespeare hem bu fikirdeki gerçeği ifade ederek hem de dramaya ayrıcalık vererek, Jacques karakterini yaratır ve *As You like It*'te bir şiir anlatır:

Tüm dünya bir sahnedir

Tüm kadınlar ve erkekler bir oyuncudan ibarettir;

Çıkışları ve girişleri vardır,

*Ve bir insan kendi zamanında pek çok parçayı oynar...*¹⁶⁸

Bu oldukça sınırlı, zayıf bir insanı ifade eder ve eylemlerinden sorumlu tutulmamalıdır. Bu bir oyundaki sınırlandırılmış aktörler veya evrende sınırlandırılmış insanlar fikri en iyi şekilde *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de örneklendirilmiştir.

¹⁶⁸ Shakespeare, William, *As You Like It*, Penguin Books, 1994.58.

Ros ve Guil'in sahne üstündeki ve dışındaki konumu ile 'oyun içinde oyun' tekniği ele alındığında, Stoppard böyle bir dünyayı modelleyen mükemmel bir ortam yaratır. Ayrıca, oyundaki bu zayıflatılmış karakter tüm oyun boyunca oyunu istisnasız kontrol eden yaratıcısının, oyun yazarının üstünlüğünü işaret eder. Bu belirleyici aynı zamanda daha sonra ne olacağına karar vererek, bir süper güç olduğunu varsayar. Bu süper insan evreni kontrol eden ve yöneten gücü, Tanrı'yı açıkça temsil eder. Bu anlamda, Stoppard'ın Tanrı'ya inanmak anlamında egzistansiyalist bir yazar olan Kierkegaard'a yakın olduğu sonucuna varabiliriz. Mahkum karakterlerin veya insanların genel anlamda, ne kadar protesto etseler veya başkaldırsalar da daha önce belirlenmiş olan herhangi bir şeyi değiştirme şansları yoktur. Ondaki beklenen ister küçük isterse de büyük olan kendi kısmını elinden gelen en iyi şekilde oynamasıdır. Schwanitz bu resmi ve aktörlerin itaatini Stoppard'ın muhafazakar rızası ile ilişkilendirir. Ve Stoppard'ın oyunlarını acıların bir tesellisi olarak gösterir.

Stoppard oyun dünyasının veya bu dünyanın hayalci ya da geçici gerçekliği ile oyun yazarının temel gerçekliği ya da Tanrı'nın değiştirilemez gerçekliği arasında fark olduğunu açıkça ifade eder. Aynı zamanda, bireylerin anlamakta güçlük çektikleri, ancak katlanmak zorunda oldukları bir umutsuzluk duygusu ile çevrili olduklarını ortaya çıkarır. Ancak, Stoppard acımasız bir evren ve içinde yaşayan çaresiz bireyler olduğunu kabul etse de, bundan mutlu değildir. Bu nedenle, oyunlarında acı çekenlere sempati duymaktadır. Neredeyse imkânsız olduğuna inansa da, değişimi fazlasıyla arzular. İnsanlara kötü hallerini, atlatmak zorunda oldukları düşmanca kaderlerini ve kaçmanın imkânsız olduğunu kendi özgü bir yöntemle hatırlatır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'de, ikilinin kendi ölüm fermanlarını İngiltere'ye taşıması önemli ve ilginç bir komedi ve aynı zamanda yakalandıkları absürlüğün sembolüdür. Stoppard'ın başarmaya çalıştığı şey, Hamlet için duyulan sempati ve acıma hissini Ros ve Guil'e yönlendirmektir çünkü ikili masum kurbanlar ve konuşmalarında ve eylemlerinde komik insanlardır. Stoppard gülünç durumlar yaratmakta gerçek bir ustadır. Oyun yazarı hem *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de hem de pek çok oyununda bir komedi aracı olarak yanlış anlamaları ve tekrarları kullanır. Bu bir absürtlük ortamı ve komik durumlar meydana getirir:

OYUNCU: Neden?

GUIL: Ah. (ROS'a:) Neden?

ROS: Tam olarak.

GUIL: Ne tam olarak?

ROS: Tam olarak neden?

GUIL: Tam olarak neden ne?

ROS: Ne?

GUIL: Neden?

ROS: Neden ne, tam olarak?

GUIL: Neden üzgün?!

ROS: Bilmiyorum!

OYUNCU: Yaşlı adam kızına aşık olduğunu düşünüyor.

ROS: Tanrı'm! Çok beceriksiziz.

OYUNCU: Hayır, hayır, hayır –onun bir kızı yok–yaşlı adam onun kızına aşık olduğunu düşünüyor.

ROS: Yaşlı adam kim?

OYUNCU: Hamlet, yaşlı adamın kızı aşık, yaşlı adam böyle düşünüyor.

ROS: Ha! Şimdi oldu! Karşılıksız aşk!¹⁶⁹

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'daki bu yanlış anlaşılmalara Godot'yu Beklerken'daki diyalogları anımsatır ve büyük olasılıkla izler.

POZZO: Siz arkadaş mısınız?

ESTRAGON (yüksek sesle kahkaha atarak.): Arkadaş olup olmadığınızı merak ediyor!

VLADIMIR: Hayır, onun arkadaşlarını kastediyor.

ESTRAGON: Yani?¹⁷⁰

¹⁶⁹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967:68-69.

On altıncı yüzyıl tiyatrosunun ve modern çağın iki uzak dünyasını bir araya getirmeye dayanan garip durum, Ros ve Guil'in şaşkınlığını arttırır. Bu on altıncı yüzyıl tiyatrosunun karakterleri hem kendi çağlarının dilini hem de modern dili konuşur, bu absürd bir atmosfer yaratır. Komik üslubuna rağmen, ortam düşmancadır ve dil yabancıdır. Bu herkesin umutsuz ve kaygı dolu olduğu pesimist ve korkutucu bir dünya yaratır. Ros ve Guil kötü ve düşman karakterler değildir. Kral onlara talimat vermiş olsa da, Hamlet'e zarar vermemeye çalışırlar, ancak diğer yandan, Hamlet'in ikili için iyi niyetleri yoktur. Ayrıca, her iki kahraman onun tarafından aşağılanır.

Stoppard'a çekici gelen ikilinin prens Hamlet için seçilen kurbanlar olmasıdır. Yaşadıkları dünya adaletsizdir. Bu, 'başların' olasılık gibi doğa yasalarına karşı gelerek her zaman kazandığı bir dünyadır. Stoppard'ın tehdit edilmiş ve şaşkın karakterleri, deterministik hayat yüzünden bağımsızlıklarını asla arayamayacaklardır. Ros ve Guil, beyhude çabalar sergileyen tüm insanları temsil eder. Kaderlerini kontrol eden kötü durumların ve güçlerin anlamını anlama acizlikleri sadece çift için geçerli değildir, tüm insanlığın doğuştan özelliğidir. İkiliyi ve tüm insanlığı yöneten kontrol edici güçler ve determinizm tüm oyunda ve Oyuncuların kelimelerinde ve eylemlerinde gösterilir. Ancak, çift sıkıntılarının arkasındaki bilmeceyi göremez ve biz, insanlar da, 'diğerlerine' bizden daha çok katlandığını sandığımız Rosencrantz ve Guildenstern'inkini görsek de, kendi yaşamlarımızın arkasındaki "tasarımı" göremeyiz. Aslında onların hayatları bizim hayatlarımızın bir aynasıdır. Ros ve Guil hem dramada hem de anlamsız olan ve beklenen tüm kuralları yıkan gerçek dünyada akli karışık karakterleri temsil eder.

Güverteye çıkarken, seyahatlerinin ölümle sonlanacağını bilmezler, ancak Guil bir şekilde olumsuz şeyler hissetmektedir:

GUIL: Sonbaharda gibiyiz.

ROS (yere bakarak): Yaprak yok.

GUIL: Sonbaharda gibiyiz – bunun yapraklarla bir ilgisi yok. Günü sonundaki hafif kahverengilik ile ilgisi var... Eski altının kızılımsı kahverengi ve mandalina rengi gölgeleri duyuların en dış kenarında kızarıyor... yoğun bir şekilde parlayan toprak

¹⁷⁰ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.79.

*boyaları, yanmış toprak rengi ve pişmiş toprak parşömenleri yeni üzerinde ve içinden yansıyarak, ışığı filtreliyor. Bazen, bazen, tesadüfen, bir yerlerde yaprakların düştüğü sanılabilir. Dün duman gibi, maviydi*¹⁷¹.

Guil kaderlerinin sonuna yaklaştıklarını hissetmektedir; yazın parlaklığı, ilkbaharın canlılığı yavaş yavaş sonbaharın kahverengi tonlarına geçmektedir. Ros, yine yarı açık bir bilinçle, “Üşüyeceğiz. Yaz bitecek,”¹⁷² der (93).

Ölüm korkusu absürd ve varoluşsal yazarlarda en korkutucu kaygılardan biridir. Çalışmaları bu kaçınılmaz sona atıflarda bulunur. Ros ve Guil her performansın sonunda öldüklerini ve yeni bir prodüksiyonun başında yeniden canlandıklarını bilmektedir, örneğin Guil, “*Ve her şey oldu, öyle değil mi?*”¹⁷³ der. Ros’un, “*O (Hamlet) bizi öldürdü*”¹⁷⁴ dediği gibi, cinayetle sonlanan hayatları hakkında bilinçdışı pek çok ipucu verirler. Tüm bu öngörüler ve ipuçları ölüme atıfta bulunur ve bazen öleceklerine yönelik var olan gerçeğin farkına varırlar. Kahramanlar ölümlerini sakince bekler ve hatta sonrası için planlar yaparlar. Bu sahnenin sonunda, Guil, “*Pekala, bir dahaki sefere daha çok şey biliyor olacağız. Şimdi sen beni görüyorsun, şimdi sen-(ve ortadan kaybolur)*”¹⁷⁵ der. Görüşüne göre, ‘bir dahaki sefere’ kelimesi ile anlatmak istedikleri şey, teatral bir ölümden sonraki gelecek oyun prodüksiyonudur.

Colby oyun yazarının tekne referansı ile insanların sınırlı dünyasını ortaya koymaya çalıştığını ifade eder. İnsanlara verilen özgürlük, sınırlandırılmış bir teknede olduğu gibi kısıtlanmıştır ve istisna yoktur. Kendisini ölümcül düşmanlarından koruyabileceği yeterli bir özgürlüğü ya da gücü yoktur. Ros teknenin ölüme giden bir aracı temsil ettiği gerçeğinin farkındadır: “*Ölebiliriz. Ölümün belki de bir tekne olabileceğini düşünüyor musun?*”¹⁷⁶. Tekne sadece onları ölüme götüren bir araç değildir, aynı zamanda teknenin kendisi ölümün bir simgesidir çünkü içindeki hayat, sınırlandırılmış, ruhsal olarak ölmüş bir hayattan başka bir şey değildir.

Genellikle burada amaçsızca dolaşan ve çaresizce ölümlerinin gelmesini bekleyen yaşayan ölü bedenlere benzeyen insanları temsil ederler. *Godot’yu Beklerken*’daki

¹⁷¹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.94.

¹⁷² Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.93

¹⁷³ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.108.

¹⁷⁴ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.56.

¹⁷⁵ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.126.

¹⁷⁶ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.108.

serseriler Vladimir ve Estragon, aslında, Godot'un cankurtaran olacağını varsaydıkları ölümü beklemektedirler. Dolayısıyla ölüm belki de acı çekenleri, insanları bu azap veren hayattan kurtararak, cankurtaran rolünü üstlenmektedir. Dolayısıyla, insanlar bu sancılı ve düşman varoluşa bir son veren intiharı seçmek yerine, yaşamın başka bir alternatif olmadan sunduğu kaos içinde yaşamayı tercih ederek, bir ikilem içinde yaşıyor gibi anlaşılmaktadır.

Oyun saray görevlilerinin ölümüne pek çok atıfta bulunur. Oyun yazarı ikilinin nasıl öldürüleceği ile ilgili detaylı ipuçları bile vermektedir. Ros, *“Bizi ölene kadar asılı tutacaklar. Sonuna kadar. Ve hava değişecek. (Yukarı bakar.) İlkbahar sonsuza dek süremez,”*¹⁷⁷ dediğinde oyunun sonu hakkında bir başka ipucu ediniriz. Rosencrantz kalan zamanlarının fazla olmadığını bilmektedir, bu nedenle korsanların saldırısından hemen önce, çaresiz ve güçsüz durumlarına başkaldırarak, bundan şikâyet eder: *“Olaylar! Sahip olduğumuz tek şey olaylar! Tanrı'm, biraz sakın kalmayı istemek çok mu?!”*¹⁷⁸.

Oyuncular tarafından sergilenen oyunda, Rosencrantz ve Guildenstern ile aynı iki karakter vardır: AJANLAR. Bu AJANLAR Rosencrantz ve Guildenstern ile aynı kıyafetleri giyerler. Ama yine de, ne olduğunu anlamazlar. AJANLAR'ın başına gelenler çiftin eli kulağındaki sonları için bariz bir göstergedir:

ROS'u ortaya atan şey, AJANLAR'ın pelerinlerinin altında ROS ve GUIL ile aynı kabanlar giyiyor olmalarıdır ve bu kabanlar da şimdi pelerinleri tarafından örtülmüştür. ROS AJANINA tereddütle yaklaşır. Kabanlarının neden aynı olduğunu anlamış gibi görünmemektedir. ROS ona yaklaşır ve kabana saygılı bir şekilde dokunur. Kabanların neden pelerinleri ile örtülü olduğunu anlamış gibi görünmemektedir. ROS AJANINA tereddütle yaklaşır. Kabanlarının neden aynı olduğunu anlamış gibi görünmemektedir. OS ona yaklaşır ve kabana saygılı bir şekilde dokunur...

ROS: Pekala, eğer şey değilse! Hayır, bir dakika, yoksa—şeyden beri uzun zaman oldu—neredeydi? Ah, bu beni şeye götürüyor-ne zamandı? Ben bilmiyorum, ya sen? Bir yüzü asla unutmama-(AJANIN yüzüne bakar)... seni tanıdığımdan

¹⁷⁷ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.93.

¹⁷⁸ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.118.

*değil, yani. Bir an için düşündüm ki-hayır, seni tanımıyorum, değil mi? Evet, korkarım yanılıyorsun. Beni başka biriyle karıştırdın*¹⁷⁹.

Ajanlar, oyunun sonunda asılan Guil ve Ros gibi infaz edilir. Drama Ros ve Guil'in gerçek yaşamlarını yansıtan ayna gibi işlev gösterir, ama bunu anlayamazlar. Stoppard ve Colby, biz insanların da kaderin önceden belirlediği rolleri oynadığını öne sürer. Hayatlarımız üzerinde bir kontrolümüz yoktur çünkü kaderin çarkları tarafından yönetilmeye mahkum edilmişizdir ve dahası, ruhsal olarak ölmüşüzdür. Attığımız her adımda kapana sıkışırız. Özgür irademiz var gibi görünse de, bu sadece bir illüzyondur. Ros ve Guil gibi, bir oyunda kaderi yazılmış karakterleriz ve aynı rolleri oynamaya ve dolayısıyla aynı şeyleri tecrübe etmeye zorlanırsınız. Nihayetinde, biz de *"kaderin çarkları tarafından yönetilmeye mahkum edilmişiz ve dahası, ruhsal olarak ölmüşüz."*¹⁸⁰.

Karakterler hayatlarını kontrol edemese de, mektubu okuyarak yaklaşan talihsiz kaderlerini görebilirler. İnsanların acizliği açıkça gösterilmiştir. Ölüm nihai gerçeklik olarak görülse de, trajedi yazarları ölüm konularında dahi ayrıcalıklıdır. Aktörlere ölümsüzlük özellikleri verilmiş gibidir:

OYUNCU: Tecrübelerimize göre, pek çok şey ölümle sonlanıyor.

GUIL (korku, intikam, küçümseme): Deneyimleriniz!—Aktörler!

Oyuncunun kemerinden bir hançer, kapar ve onu OYUNCUNUN boğazına tutar, OYUNCU geri çekilir ve GUIL daha sakın bir şekilde konuşarak, devam eder.

Ben ölümden bahsediyorum—ve sen bunu hiç tecrübe etmedin. Ve bunu oynayamazsın. Binlerce kez rastgele ölürsün-bunların hiçbirisi zorluklara göğüs gererek hayatta kalmayı başardığın yoğunlukta olmaz... kanın donmaz. Çünkü ölsen bile başka bir şapkada geri geleceğini bilirsin. Ama kimse öldükten sonra ayağa kalkmaz-alkış yoktur-sadece sessizlik ve saniyeler vardır -elden verilen kıyafetler ve bu-ölümdür-

¹⁷⁹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.82.

¹⁸⁰ Colby, 43-45.

Ve hançeri sokar. OYUNCU kocaman, korkunç gözlerle durur, hançer geri çekilirken yarasını kavrar: kısık bir ağlama sesi çıkarır ve dizlerinin üzerine düşer.

TRAJEDİ YAZARLARI OYUNCUNUN ölümünü izler: bunu ilgiyle izlerler. OYUNCU sonunda hareketsiz kalır. Kısa bir sessizlik anı. Daha sonra TRAJEDİ YAZARLARI büyük bir hayranlıkla alkışlamaya başlar. OYUNCU üzerini fırcalayarak, ayağa kalkar.

OYUNCU (alçak gönüllülükle): Oh gelin, gelin, beyler—pohpohlamanıza gerek yok-bu sadece gerekliydi-¹⁸¹.

Ros ve Guil bazen ölüm hakkında, anlayışlarının çok ötesinde gibi görünen ve bizi şaşırtan felsefi yorumlar yapar, örneğin, Ros Guil’e teknenin ölüm olup olmadığını sorduğunda, Ros ondan beklenenin aksine, olağanüstü bir tahmin yürütür ve karşılığında, Guil de felsefi bir yanıt verir, “Hayır, hayır, hayır... Ölüm... değil. Ölüm değil. Benim tanımımı yapıyorsun. Ölüm nihai olumsuzluk. Olmak değil”¹⁸². Bazen sıradan bireylerin cahilliğinin çok daha ötesine geçerler. Guil konuşmalarından birinde bunu bir kez daha gösterir:

“Aktörler! Ucuz melodram mekanikleri! Bu ölüm değil! (Daha sakın bir şekilde.) Çılgık atıyor, boğuluyor ve dizlerinizin üzerine çöküyorsunuz, ama bu kimseye ölüm taşıyamaz-onları farkında olmadan avlamaz ve –“Bir gün öleceksin” diyen kafataslarına fısıldamaya başlamaz. (Dikelir.) Pek çok kez ölüyorsunuz; onların öldüğünüze inanmalarını nasıl beklersiniz?”¹⁸³.

Godot’yu Beklerken Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’in açıkça ana kaynağı olsa da, bunlar iki farklı oyundur, çiftler farklıdır ve anlamı farklı yollar ile ararlar. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’de anlamlı bir tema elde etsek de, aynı durum *Godot’yu Beklerken* için mümkün değildir. Stoppard’ın oyunu Hamlet’i bir idrak kaynağı olarak kullansa da, sonuçlar okuyucuları veya izleyicileri anlamsız ve absürd bir ortama taşır. *Godot’yu Beklerken*’in durumunda, karakterlerin belirsiz durumları hem serseriler hem de bizim için gizemli kalmaya devam eder:

¹⁸¹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.123.

¹⁸² Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.108.

¹⁸³ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.83.

VLADIMIR: ...kendini nasıl savunman gerektiğini bilmiyorsun. Ben seni dövmelerine izin vermezdim.

ESTRAGON: Onları durduramazdın.

VLADIMIR: Neden olmasın?

ESTRAGON: On kişilerdi.

VLADIMIR: Hayır, seni dövmeden önce demek istiyorum. Her ne yapıyorsan, seni durdururdum.

ESTRAGON: Bir şey yapmıyordum.

VLADIMIR: O zaman seni neden dövdüler?

ESTRAGON: Bilmiyorum¹⁸⁴.

Düşmanlarının kim olduğunu onlar bile bilmez. Bu konuda hiçbir ipucu vermezler ve büyük olasılıkla onlar bile bilmiyordur. Ancak Ros ve Guil'in durumu hakkında bir şekilde net ipuçları vardır. *Godot'yu Beklerken*'de kesin olan şey karakterlerin kasvetli bir yaşamdan hiç kaçmamış olmalarıdır. Beckett'ın izleyicileri ve okuyucuları anlam vermekte Stoppard'inkilerden çok daha bağımsızdır. *Godot'yu Beklerken*'de durumlar genel anlamda hissedilir çünkü izleyiciler ve okuyucular belirli bir tema içinde kısıtlanmış halde değillerdir. Hayattaki acılar ve kederler hatırlatılır.

Arada sırada, Rosencrantz absürd bile dursa, hayat hakkında ilginç ve düşündürücü şeyler söyler: “(tırnaklarını keserken) Başka bir ilginç bilimsel fenomen tırnakların sakal gibi ölümden uzamaya devam etmesi... Tırnaklar doğmadan önce de uzuyor, ama sakal uzamıyor”¹⁸⁵. Organların ölümden sonra büyümeye devam etmesi *Amédée* veya *How to Get Rid of It*'deki giderek uzayan cesedi hatırlatır.

Sergilenen karakterler rasyonel değil, absürd ve kayıp bir dünyada yaşayan karakterlerdir. Ve bu ‘gizemli’ bir dünyadır. *Gerçek Müfettiş Hound*'da, Lady Muldoon yalnız kalmıştır çünkü kocası kaybolmuş ve bir daha ortaya çıkmamıştır. Oyundaki bir telefon görüşmesinde açıklandığı gibi, ‘dünyadan elini ayağını çekmişlerdir’. Lady

¹⁸⁴ Beckett, Samuel, “Waiting for Godot” in *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, 1990.55.

¹⁸⁵ Beckett, Samuel, “Waiting for Godot” in *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, 1990.18.

Muldoon'un kayınbiraderi Magnus varoluşsal bir kader ile kuşatılmıştır. Sadece kötürüm değildir, aynı zamanda ailesi ile ilişkileri kopuktur.

Travestiler ile Stoppard, aynı ortama tarihi figürler koyarak öncekilerden farklı bir teknik uygular. Oyun 1917 yılında Zürih'te geçmektedir ve sürgündeki tarihi figürlerin bazıları oyun yazarı tarafından kurgusal olarak bir araya getirilmiştir: Rusya'daki başarılı devrimden hemen önce Lenin; başyapıtı *Ulysses* üzerinde çalışan James Joyce; özellikle realizm olmak üzere tüm önemli hareketlere saldıran Dadist destekçileri ile sanatçı Tristan Tzara. Devrimci bu tarihsel figürler tarafından paylaşılan en karakteristik özelliktir. Devrimci karakterler ve başarıları oyunun merkezidir. Çabaları sanki aynı atmosferi paylaşıyor ve aralarında yakın bir bağlantı var gibi anlatılmaktadır. Stoppard onları önemli tarihi figürler gibi değil, sıradan rutin konular ile uğraşan sıradan ve hatta komik karakter gibi ele alır. Bunlar, isminden anlaşılabileceği gibi, hicivler, yani orijinal olanların düzmece taklitleridir. Dördüncü tarihi karakter Fransa'daki bir eylemde yaralanan ve Zürih'de tedavi görmek için İngiliz Konsoloslukunda kalan Henry Carr'dır. Henry Carr, Tristan Tzara ve Lenin'in hiç karşılaşp karşılaşmadığı ile ilgili bir kanıt yoktur. Ancak, Stoppard bu figürlerin esprili bir şekilde toplandığı hayali bir ortam hazırlar. Carr oyundaki merkezi figür ve eylem kaynağı gibi hareket ederken bu figürler arasında en az bilinen kişidir. Ancak, oyun yazarı *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de olduğu gibi, bu bilinmeyen karaktere öncelik vererek, dikkatleri onun üzerine çekmeye çalışır. Açıkçası, Stoppard sıradan ve baskı gören kişilere sempati duymaktadır ve bu hissi oyunlarında yansıtmaktadır. İronik olarak, Stoppard tarihi figürler yerine Carr'a kasten büyük önem atfeder. Tarihi kayıtları alaşağı ederek, ünlü figürleri bir yana koyar ve Rosencrantz ile Guildenstern gibi küçük karakterlere odaklanır. Dolayısıyla, ikincil karakterlere ünlü olanlardan daha çok ayrıcalık vererek, geleneksel karakterlere ve bilinen kahramanlarına meydan okur.

Gerçek hayatta, Carr'ın Joyce ile gerçek bir ilişkisi vardır. Tarihi kayıtlara göre, Carr'ın Algernon Moncrief ve Joyce'un şirket müdürü karakterinin rolünü oynadığı *Ciddi Olmanın Önemi* prodüksiyonunda karşı karşıya gelirler. Bu buluşma her ikisi için mutlu bir şekilde sona ermez. Oyun prodüksiyonunun bazı detayları hakkında tatsız bir münakaşa yaparlar. Carr rolünün performansı için satın aldığı elbiselerin ücreti nedeniyle Joyce'a dava açar ve karşılıklı olarak Joyce da ona oyun biletlerini satması ve geri ödememesi nedeniyle dava açmıştır. Yani, tarihe damgasını vuran gerçek

karakterler için hayali ortamlar ve roller icat etmiştir. Tarihte hiçbir önemi olmayan Carr'a önem atfedilmiş ve merkeze yerleştirilmiş, tüm hikâyeyi anlatan biyografi yazarı rolü verilmiştir. Dolayısıyla, oyun geçmişi anımsayan yaşlı bir adam ya da oyunda ana karakter haline gelen genç bir adam olarak kayıp hafızasına dayanmaktadır. Bu tarihi karakterlerin, onlara ilginç roller ve önem verilerek ve atfedilerek aynı yaratıcı içeriğe konulduğu gerçeği bir başka ironidir.

Stoppard *Travestiler*'deki bazı aşamalarda absürdlükleri komik unsurlar ile ironik bir şekilde birleştirir, örneğin, Joyce'un insanlardan borç almaya çalışmasına dayanan ünü oyunda alaya alınmıştır ve Joyce durumun böyle olduğunu itiraf eder: "*Ben İrlandalıyım. Bir İrlandalı'nın en gururla böbürlendiği şey budur-Ben de kendi yolumla bunun acısını çıkardım*"¹⁸⁶. Lenin ve eşi Nadya, Lenin'in oyunun başında görüldüğü tek ortam olan Halk Kütüphanesi'nde Rusça konuştuğunda, Rusya'daki devrimin patlak verdiğini öğrenir. Rusça konuşma Tzara'nın Dada ile ilgili nutuk çektiği absürdlüğü arttırır, bu da Rusça'da evet anlamına gelen '*da*' kelimesinin tekrarıdır. Sanatçıların mizah yollu oynarken, siyasetçilerin vahşice hareket ettiğini görürüz. Ve aslında Lenin İsviçre'den Rusya'ya gitmek için bavulunu almak üzere ikinci kez kütüphanede görülür ve bunun hemen ardından harekete geçecektir.

The Boundry (1975) BBC için bir radyo oyunu olarak Clive Exton ile işbirliği içinde yazılmıştır. 2 orta yaşlı sözlük bilimci Bunyans ve Johnson ile başlarına gelen felaketi anlatır. Bu iki yazar hiçbir belirgin neden olmadan bir kaos ve kargaşa ortamında çalışmaktadır. Bu iki korkutulmuş adamın kötü vaziyeti iki nedenden kaynaklanmaktadır: biri üstlendikleri zor görev ve diğeri hem sekreterleri hem de Johnson'un karısı olan ve cesedi ateşli konuşmaları devam ederken bulunmuş gibi görünen Brenda'dır. Vücudunu kağıtların altında fark ettikten sonra, kağıtlar üzerinde yaptığı hatalar hakkında konuşurlar ve kadın bir anda ayağa kalkarak, kendini savunur. Biraz sonra bir kriket topu dışarıdan gelerek camı kırar ve kadının başına çarparak, yeniden düşmesine neden olur. Kadın bu adamlar arasında bir rekabet konusudur: Johnson onunla evlidir ve Bunyans ondan etkilenmektedir. Bu kaotik durumun dışında, komedi, mizah, akıl karışıkları ve yanlış anlaşılmalarda oyun boyunca kullanılır.

¹⁸⁶ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.50.

Stoppard, biri gerçek bir deli, triangle müzisyeni ve hayali bir senfoni orkestrası olan ve diğeri *Every Good Boy Deserves Favour*'da ideolojik nedenlerle tutuklanan bir muhalif ve idealist olan iki kişiyi bir araya getirerek, absürd şekilde komik bir durum yaratır. Tesadüfen bu iki karakterin adı aynıdır: Alexander Ivanov. Oyun yazarı siyasi mesajlar verse de, mantıklı bir açıklama bulmanın hiçbir yolu yoktur. Alexander veya Doktor komik deli Alexander Ivanov ile bir anlaşmaya varmakta güçlük çekmektedir. Ancak Ivanov hala bir kahkaha kaynağıdır ve medyum benzeri kontrolcü bir karakteri oynayan popüler biridir. Onunla yapılan diyaloglar son derece komik, ancak zor durumlar yaratır:

IVANOV: ...Aletin ne?

ALEXANDER: Ben bir alet çalmıyorum.

IVANOV: Perküsyon? Yaylı? Bando?

ALEXANDER: Hayır.

IVANOV: Saz? Org?

ALEXANDER: Korkarım hayır.

IVANOV: Çok ilginç. Org değil. Bir dakika—flüt.

ALEXANDER: Hayır. Gerçekten değil.

IVANOV: İnanılmaz. Bana ipucu ver. Üzerine bir meyve atsam, yüzünü mü ellerini mi korurdun? Hangisi daha ciddi olurdu-bir hafta boyunca oturamaman mı yoksa kalkamaman mı? Gördüğün gibi, seçenekleri daraltmaya çalışıyorum. Bu aleti diz çökmüş bir konumda popona saplayamayacağını mı anlamalıyım?

ALEXANDER: Ben bir alet çalmıyorum¹⁸⁷.

Her karakterin hakimiyeti zaman zaman birinden diğerine geçer. Bazen Alexander Rusya'daki insan hakları ihlali hakkında ciddi şeyler söyleyen baskın karakterdir. Örneğin, ciddi bir konu hakkında konuşma yaparken, Ivanov ona müdahale etmez. Sıra komediye geldiğinde ise, Ivanov'un sırası gelir. Baskın karakter olarak, görevini

¹⁸⁷ Stoppard, Tom, "Every Good Boy Deserves Favour" in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984.103.

yaparak işini yönlendirir. Her iki adamdan sorumlu olan doktor, görünüşe göre işe yaramak bir kenara, komedi seviyesine katkıda bulunan bir yöntemi izler ve dayatır:

DOKTOR: Bakın şimdi, orkestra yok. Orkestra olmadığını kabul edene kadar ilerleme kaydedemeyiz.

IVANOV: Veya olduğunu kabul edene kadar.

DOKTOR: (Masada olan kemanına vurarak) Ama orkestra yok.

(IVANOV kemana bakar.)

Benim bir orkestram var, ama senin yok.

IVANOV: Bu sana mantıklı geliyor mu?

DOKTOR: Evet geliyor. Ara sıra bir orkestrada çalışıyorum. Bu benim hobim. Bu gerçek bir orkestra. Seninki değil. Ben bir doktorem. Sen hastasın. Eğer sana orkestran olmadığını söylüyorsam, bir orkestran yok demektir. Bir orkestran olduğunu söylüyorsan, bir orkestran yok demektir. Veya bir orkestran olduğu anlamına gelmez.¹⁸⁸

Benzeri bir komik ama aynı zamanda mantıklı diyalog, Doktor ile Alexander arasındaki diyaloglarda da geçer:

DOKTOR: Akıl hastanelerine kapatılmış tüm insanların akıllıyken, dışarıda amaçsızca gezen insanların hepsinin deli olduğu fikri, kilitlenmesi gereken insanlar tarafından ortaya konmuş edebi bir fıkirden ibarettir. Bu insanların sayısının çok olmadığını size garanti ederim. Bir bütün olarak ele alındığında, akıllılar orada ve hastalar buradadır. Örneğin, burada olmanızın nedeni bir sanrıdır, akıllı insanlar akıl hastanelerine konmuştur.

ALEXANDER: Ama ben bir akıl hastanesinde değilim.

DOKTOR: Ben de bunu söylüyorum. Eğer durumunu mantıklı bir şekilde tartışmaya hazır değilsen, daireler içinde yuvarlaklar çizeceğiz demektir. Bu arada, bir alet çalmadığınızı mı söylemişsiniz?¹⁸⁹

¹⁸⁸ Stoppard, Tom, "Every Good Boy Deserves Favour" in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984.107.

¹⁸⁹ Stoppard, Tom, "Every Good Boy Deserves Favour" in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984.113.

Oyun yazarı hayatı aynı anda hem komik hem de ciddi bir noktadan görmektedir. İlk oyunları komik derecede absürd olsa da, tüm bu garip ve karmaşık durumların altında, böyle absürd bir evrende varoluşsal kötü durumlar ile nasıl mücadele edebileceğimiz sorusu doğar. Ancak, biz sadece insanların vereceği mücadele ile düzeltilemeyecek bir dünyada yaşıyoruz ve bu *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de açıkça ele alınmıştır. Bu nedenle, ilk oyunları gerçeklerden kaçışı tek seçenek olarak gösterir, yani “*çeşitli gerçeklerden kaçış türlerinin şakacı bir derlemesi*”¹⁹⁰ vardır. Sonuç olarak, bunu bir komedi oyununun abartmaları ve acayiplikleri olarak kabul ediyoruz. Bu acayipliklerin altında yatan bir yabancılaşma ve hayal kırıklığı algısıdır ve bu en iyi şekilde Stoppard'ın faydasız sonsuz kaçınma girişimlerini ifade ettiği *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de vurgulanmıştır. Ros ve Guil düşmanca ve kaotik bir ortamda sıkışmıştır ve nihayetinde kaçma girişimleri onları kaçınılmaz kaderlerine taşır: ölüm. Bu eliminasyon o kadar doğaldır ki, ikilinin ölümü için ne bir seremoni ne de bir duyuru yapılır.

2.2.3. YABANCILAŞMA

Diğer absürdist yazarlar gibi Stoppard da ilk yaşlarından itibaren hayatında derinden bir yabancılaşma hissetmiş ve yaşamıştır. On yedi yaşında gazeteci olmak üzere okulu bıraktığı zamanları hatırlamaktadır: “*...Shakespeare'den Dickens'a kadar herkesten sıkılmış ve soğumuştum*”¹⁹¹. Stoppard'ın karakterlerinin çoğunun geçmişleri yokmuş gibi tarif edilir ve geçmişleri hakkında neredeyse hiçbir şey hatırlamazlar ve hayatlarının bir kısmı tüm hayatın resminden çıkarılıp alınmış gibi hissedebilirsiniz. Geçmiş hakkındaki bilgileri, sadece oyundaki diğerleri tarafından verilen son derece kısıtlı bilgiler içerir. Onlara söylenenlere inanmaktan başka seçenekleri yoktur. Örneğin, Ros yorgunluk belirtileri gösterdiğinde, Guil onu rahatlatmaya çalışır ve şöyle söyler: “*Her şey mantıklı-hepsi senin için yapıldı, endişe etme. Tadını çıkar. Rahatla...*”¹⁹². Ne yazık ki bu bilinçsiz güven korkunç sonlarını hazırlar. Jonathan Bennett'in dediği gibi:

¹⁹⁰ Brassell, 265.

¹⁹¹ Hunter, 2.

¹⁹² Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.40.

“Geçmişle hiçbir temasları yoktur ve bu nedenle ne mevcut anı çözümleyebilirler ne de amaçlı olarak kendilerini geleceğe yönlendirebilirler”¹⁹³.

Yabancılaşmış insanlığın güçsüzlüğü *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’de fevkalade yansıtılmıştır ve komedi ya da ciddi başka hiçbir modern çalışma bu mesajı Stoppard’ınkinden daha güçlü bir şekilde iletememiştir. Stoppard’ın niyeti esasında insanidir ve o bilinen deterministik evrenin sonuçlarını aramaktadır, *Hamlet* kısıtlayıcı ve kontrol edici döngü olarak bunu temsil etmektedir. *Akrobatlar* da aynı soruna odaklanır. *Akrobatlar*’da felsefe profesörü olan George Moore’un durumu Ros ve Guil’e benzer, çünkü o da etrafında olup bitenlerin farkında değildir. George umutsuzca deterministik ve mantıkçı pozitivist pragmatizme karşı mücadele eder, bu Don Kişot’un yel değirmenlerine karşı anlamsızca meydan okumasını hatırlatır. Savunduğu konuda kararlı ve görünüşte çabaları insancıl olsa da, güvenilir bir destek ve bir başlangıç noktası bulamaz. Görünüşe göre bu Stoppard’ın tüm hümanist tutumlar ile ilgili sorununda kendi kendisi ile yaptığı tartışmadır.

Shakespeare’in *Hamlet*’inde, bir zamanlar prens Hamlet’in arkadaşları olan Rosencrantz ve Guildenstern Hamlet’in amcası, yeni kral Claudius tarafından, Hamlet’in garip davranışlarını araştırmak üzere Danimarka mahkemesine çağırılırlar. Kısa süre sonra Hamlet bu iki saray görevlisinin yoldaşları değil,

Claudius tarafından görevlendirilen iki adam olduğunu varsayar. Bunu onlara ima eder, ancak ikili İngiltere’ye doğru yaptığı seyahatte ona eşlik etmeye devam eder. İngiltere kralına yazılmış ve idam edilmesini talep eden bir mektup bulan Hamlet, gemiden kaçmayı başarır. Kaçmadan önce, onun yerine Ros ve Guil’in idam edilmesini emreden yeni bir mektup koyar. Sonuç olarak, saray görevlileri idam edilir ve bu daha sonra önemsiz bir haber olarak ilan edilir. Stoppard Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’de bu karakterler için sempati duyarak, bu adaletsizliğe meydan okur. Stoppard onların Hamlet tarafından aldatıldıklarına inanır ve Hamlet’in onları Claudius tarafından yönlendirilen hasımlar olarak ele almakta hata yaptığını düşünür. Stoppard için onlar masumdur ve yaptıkları şeyden haberleri yoktur ve olan bitenler hakkında onlara neredeyse hiçbir şey söylenmemiştir. 1968 yılında yaptığı bir röportajda Stoppard konu hakkındaki düşüncelerin ifade eder:

¹⁹³ Brassell, 48.

“*Hamlet’in onların Claudius’un planını uyguladıklarına dair varsayımı tamamen karşılıksızdır. Shakespeare’in metninde, onlara olan bitenler hakkında neredeyse hiçbir şey söylenmemiştir ve onlara anlatılanların çoğu yanlıştır. Ben bu yüzden onları Hamlet’in prodüksiyonlarında genellikle tarif edildikleri gibi bir çift yandaştan ziyade, bir çift şaşkın masum olarak çok daha net görüyorum.*”¹⁹⁴

Stoppard Shakespeare’i ele aldığı karakterler nedeniyle eleştiriyor gibi durmaktadır çünkü Shakespeare *Hamlet*’de asillere ayrıcalık tanıyarak, onları ön plana çıkarır ve Ros ile Guil’i ‘diğerleri’ olarak düşünür. Stoppard bu ve diğer varoluşsal adaletsizliklere karşı koyar. Bir misilleme olarak, oyun yazarı oyunu için ana karakterler olarak soyluları değil, ‘diğerleri’ni destekler ve Hamlet ile diğer asillere ikincil roller verir. Dolayısıyla, oyun yazarı Ros ile Guil’i olan bitenleri faydasızca anlamaya çalışan, sempatik ama kafası karışmış karakterler olarak tanımlar.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler’de, ikili dünyalarının bir oyun dünyası olduğunu ve onun da başka bir oyun dünyasına bağlı olduğunu fark edemez ve doğa yasalarının işlemediği bir dünya karşısında kafaları karışmıştır. İkilininkine benzer pelerinler giyen iki ajanın oyunun sonunda idam edildiği, Danimarka mahkemesindeki oyuncular tarafından sergilenen, kısa bir oyun olan *The Murder of Gonzago*’nun başında ipucu bile alamazlar. Ros’un akli bu sahneden önce karışmıştır ve pelerinlerin neden aynı olduğunu merak eder, ancak bunu anlamadığı için meraklı ve saçma bir şekilde hareket eder.

The Murder of Gonzago Claudius’un kanlı geçmişini hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda ikilinin geleceği hakkında haber verir. Ancak, Claudius mesajı alır ve önlemler hazırlarken, ikili bunu anlamaz ve tepkisiz kalır. Bastırılmış varlıklarından türeyen kaos oyuna hakim olur.

Dramatik ironi Stoppard’ın oyunlarında uyguladığı en baskın tekniklerden biridir. İkilinin basitliği akıbetlerini öğrendiklerinde bile değişmez. Onlar kaderleri rızaları olmadan çizilen sınırlanmış basit karakterlerdir. Rosencrantz ve Guildenstern olmaları yeterlidir ve başka hiçbir şey için daha fazla açıklama yoktur. Saray görevlileri her zaman sorgulayan bir konumdadır çünkü şaşkınlardır ve kimliklerini aramaktadırlar:

GUIL: İki seviyede çalışıyoruz, öyle mi?!...

¹⁹⁴ Brassell, 37-38.

OYUNCU: *Belirsizlik normal bir durumdur. Sen özel biri değilsin.*

Yeniden terk etmeye hazırlanır. GUIL sükûnetini kaybeder.

GUIL: *Ama Tanrı aşkına, ne yapmamız gerekiyor?!*

OYUNCU: *Rahatla. Yanıt ver. İnsanlar böyle davranır. Her seferinde durumunu sorgulayarak, hayatına devam edemezsin.*

GUIL: *Ama ne olduğunu veya kendimize ne yapmamız gerektiğini bilmiyoruz. Nasıl davranmamız gerektiğini bilmiyoruz.*

OYUNCU: *Doğal davran. En azından neden burada olduğunu biliyorsun.*

GUIL: *Sadece bize söylenenleri biliyoruz ve bu bilgiler çok az. Ve bildiklerimiz doğru bile değil¹⁹⁵.*

İngiltere'ye giden teknede, oyun *Godot*'yu *Beklerken*'a yaklaşır, çünkü vurgulanan şey 'beklemek', ya zaman geçirmeye çalışarak ya da belirli bir misyon için zaman geçirerek ölümlerini, sonlarını beklemektir. Absürd oyunların en büyük teması, özellikle *Godot*'yu *Beklerken*'da görüldüğü gibi, beklemektir. *Godot*'yu *Beklerken*'daki serseriler ölümcül bir bekleme süreci içindedir (Colby, 1978). 1976 yılında, Thames TV'deki bir röportajda, Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* hakkında konuşmuştur:

“Oyunun bu kadar başarılı olmasının nedenlerinden biri, bence, karakterlerin kötü durumlarının oyun yazarının kötü durumu ile çakışmasıdır. Başka bir deyişle, orada bu iki adamım var ve üç sayfa sonra biri gelene kadar hiçbir tema yok ve üç sayfayı doldurmaları gerekiyor ve ben de üç sayfayı doldurmalıyım ve bir şey yok. Bu nedenle kelime oyunları, yazı tura oynamaya, sonsuzluk ve mevcut durum hakkında konuşmaya başlıyorlar, bu bir yere varmıyor ve böylece zaman öldüren birinin çevresinde zaman öldüren birini izleyerek zaman öldüren biri ile onu izleyen izleyici arasında bir tür yuvarlak empati oluşuyor.”¹⁹⁶

Bu aynı zamanda, sorunları her neyse onu çözebilecek gücü varmış gibi duran birini bekleyen iki serserinin olduğu *Godot*'yu *Beklerken* için de doğrudur.

¹⁹⁵ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.66.

¹⁹⁶ Brassell, 62.

Bazen kimin Ros ve kimin Guil olduğunu bile unutulur ve bir oyunda oynadıkları gerçeğinin farkında değillerdir. Oyundaki çiftin etrafı belirsizlikler içindedir ve bu Stoppard'ın oyununun özüdür. Ros ve Guil durumu net bir şekilde anlayamaz. Bu nedenle, her zaman kafaları karışıktır, şaşkın ve bilinçsizlerdir, oyunlar oynarlar ve mahkemeye neden ve nasıl geldiklerini hatırlayamazlar:

GUIL: ...Hatırladığın ilk şey ne?

ROS: Oh, bir düşüneyim... başıma gelen ilk şey mi demek istiyorsun?

GUIL: Hayır—hatırladığın ilk şey.

ROS: Ah. (Durur.) Hayır, bu hiç iyi değil, aklımdan gitmiş. Bu uzun zaman önceydi.

GUIL (Sabırlı ama sert bir şekilde): Ne demek istediğimi anlamıyorsun. Unuttuğun her şeyden sonra hatırladığın ilk şey ne?

ROS: Oh anlıyorum. (Durur.) Soruyu unuttum.¹⁹⁷

Rosencrantz ve Guildenstern varoluşsal bir dünyada asla bulunamayacak kesinlik ve net bir cevapta ısrar eder. Var olmayan bir şeyin peşindedirler, bu yüzden onu anlamazlar ve sonunda kaybederler. Sorgulamaları oyunda hiçbir zaman tatmin edici bir yanıt bulamaz. Eleştirmen John Weightman onları “*kendi kısımları hakkında yeterince bilgilendirilmemişler*”¹⁹⁸ şeklinde tanımlar. Görünüşe göre, Stoppard kurbanların bazı yönlerine hayran olmuştur: şaşkın, masum ve ikinci sınıf. Karakterler kasten yüksek sınıftan oluşan bir toplumun, kralların ve prenslerin dünyasına sürülür, burada ezilir, cezalandırılır ve hatta hiçbir neden olmadan ölüme mahkum edilirler.

Gerçek Müfettiş Hound'da, iki eleştirmen izledikleri bir oyunda şaşırtıcı bir şekilde kendilerini bulur veya buna itilir. İzleyici rolünden aktörlerin rolüne geçiş yaparlar. Oyundaki bir telefon görüşmesi sadece oyunun geçmişini özetlemekle kalmaz, aynı zamanda insanlığın ne kadar yabancılaştığını, yalnız kaldığını ve bir kenara itildiğini gösterir:

MRS DRUDGE (telefona): Merhaba, Lady Muldoon'un ikamet ettiği ülkenin konuk odası ilkbaharın başında bir sabah mı? Merhaba!-konuk-kim?

¹⁹⁷ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.16.

¹⁹⁸ Brassell, 52.

*Kiminle konuşmak istiyorsunuz?... Korkarım burada bu isimde kimse yok, her şey çok esrarengiz ve bunun bir şeye yol açacağından eminim. Umarım bizim için yanlış bir şey yoktur, çünkü Lady Muldoon ve konukları, hanımın tekerlekli sandalyedeki üvey erkek kardeşi Magnus ve on sene önce yürüyüşe çıkıp, bir daha haber alınamayan eşi Lord Albert Muldoon dahil olmak üzere, dünyadan elini ayağını çekmiş insanlar, bu nedenle çocukları da yok*¹⁹⁹.

Yabancılaşmış karakterler *Akrobatlar* oyununda da yer alır. Bu oyunda yabancılaşma özellikle üniversite profesörleri arasındaki ahlaksızlığı arttırmıştır. Ayrıca, bu akademisyenler insanların erdemli insanlar görmeyi bekleyeceği felsefe departmanındadırlar. Örneğin, evde koca olan George Moore etrafında olan bitenleri görmezden gelmektedir ve aynı zamanda partiye gelenler tarafından da önemsenmemektedir. ‘İnsanlar: iyi, kötü veya umursamaz mı?’ isimli bir sempozyumda sunulacak raporunu hazırlamakla meşguldür. Çıkarım, özellikle topluluk için mükemmel bir model olması beklenen bir üniversitede, saygın bir kurumda derin ahlaki bir kaygıdır. Ayrıca, bu karakterler sıradan bir departmanda değil, bilgelik, ahlak ve diğer evrensel değerlerin öğretildiği felsefe departmanında uzmanlardır. Durum George Moore’un durumunda da çelişkili ve endişe vericidir. Konferansta sunacağı rapor için kaygılıdır. Raporunun başlığı kendi gerçekliği ile bir başka çelişki teşkil etmektedir: profesörün kendisi ailesine karşı umursamazdır. kişisel hayatında birçok sıkıntı çekmektedir. Yaşam tarzı inançlarına ve bilime zıttır. Yaşadığı yabancılaşma onu hem içeriden hem de dışarıdan kuşatmaktadır. Çevresine, ailesine ve yaşadığı topluma yabancılaşmıştır. Onları dikkate almaz veya onlarla iletişim kurmaz. En önemlisi, ona uygun gelmesi gereken bir hayat da yaşamamaktadır. Dolayısıyla, kendi kişiliğine de yabancılaşmıştır. Stoppard bize bu yabancılaşmanın bireyleri nasıl etkilediğini gösterir. Daha da ileri giderek, toparlanmaya yönelik son umutlara nokta koyan bir resim çizer: yabancılaşan kişi bu gerçeğin ve talihsiz bir kader yaşadığının farkında değildir. Varoluşsal karakter, gerçek hayatta yaşadıklarının sorumluluğu ile yüzleşebilecek bir konumda değildir. İnsanlar varoluşsal bir ormanın ortasında tehlikededir ve bu kaderden haberdar dahi değildir. Stoppard’ın tüm insanları temsil eden karakteri, akademisyen George Moore aslında, sıradan bir vatandaş değil, akademinin bir üyesi olarak güçlü bir

¹⁹⁹ Stoppard, Tom, *The Real Inspector Hound and Other Entertainments*, Faber and Faber, London; Boston, 1996.15.

bilim adamı olması gerekirken, zayıf bir insandır. Lider bir insanın mükemmel bir model olması bir yana, evliliğini bile başarılı bir şekilde yönetemez. George o kadar izoledir ki, hiçbir şok onu yeniden harekete geçiremez. Evinde sıra dışı bir olay yaşanır: bir cinayet ve karısı şüphelidir. Bununla beraber, o raporu üzerinde çalışmaya devam ederek, hiçbir şey olmamış gibi olağan bir tutum sergilemeyi sürdürür. Benzeri bir tema, Edward Albee'nin *Who's Afraid of Virginia Woolf* isimli eserinde görülür. Bir çift düşmanca ve ahlak dışı bir evlilik yaşamaktadır. Bu eserde de huysuz karısı Martha ile birlikte yaşayan başka bir George vardır. *Akrobatlar*'daki adaşı gibi, George da akademisyendir. Oyun çiftin, misafirlerinin genç halleri gibi olan bir başka çifti ağırladıkları korkunç bir geceyi anlatır. Genç çift bütün yönleriyle yaşlı çiftin bir kopyasıdır. O gece George kendi evinde erkek misafiri tarafından aldatılır. Açıkça aynı mide bulandırıcı sahne, *Akrobatlar*'da Stoppard'ın George'unun evinde yaşanmıştır. Her iki George ve eşleri yabancılaşmış ve ahlaksız hayatlar yaşamaktadır ve kendi kaderlerinde meydana gelen hiçbir şeyi kontrol edemezler.

*“Yerleşik değerlerin altüst edildiği sosyal gerçeklik, Akrobatlar'ın temalarından biridir. Ailenin mahremi olması gereken ev ve hatta son derece gizli olması beklenen yatak odası içinde yabancılar özgürce dolaşır. Ve ev sahibi bu olanlara karşı kayıtsızdır. George ve Dotty'nin davranışlarının bireysel yabancılaşmanın izlerini taşıdığı düşünülür ve Archie ile öğrencilerinin davranışları bir sosyal yabancılaşmayı temsil eder.”*²⁰⁰ Bir şekilde, bu karakterler materyalist dünyalarına yabancılaşmıştır.

Bazı yönlerden, *Akrobatlar Enter a Free Man*'e benzemektedir. Neredeyse ilkindeki George ile aynı başka bir George'miz vardır. *Enter a Free Man*'deki George işi ile meşguldür ve en az Dotty kadar yabancılaşmış ürkütücü eşi Persephone'dan kaçarak bir hayat sürdürmektedir. İkinci oyundaki sahneler Persephone'un oturma odası ile George'un pubı arasında değişir. Üniversite profesörleri arasında felsefi bir tartışma vardır. George Mantıksal Pozitivizmin rasyonel çözümlerini reddetmeye çalışır. Görünüşe göre değerlerin anlamını ve kaynağını bulmak için çabalamaktadır. Kendisini fikirlerini kanıtlamaya ve rasyonalitenin her şeyi belirleyemeyeceğini ve eksik olduğunu, kendi kendine yeterli olmadığını göstermeye adanmıştır. Dotty'yi bu konuda ikna etmeye çok çalışır:

²⁰⁰ Brassell, 123.

“National Gallery bir mantıksızlık abidesi! Her konser salonu bir mantıksızlık abidesi! - güzel bakılmış bir bahçe veya bir aşığın sevgisi ya da sokak köpeklerinin evi de öyle! Salak kadın, rasyonellik var olmasına izin verilen şeyler için bir kriter olsaydı, dünya devasa bir soya fasulyesi tarlası olurdu!... Kaprisli, irrasyonel, duygusal... bunlar medenileşen bir gücü mantıklı kılan insanlık damgaları. Tamamen rasyonel bir toplumda ahlakçı, ayrıcalıklı bilgiler ile kutsanmış birinin çıldırmış kesinliği ile otobüs kuyruğuna nutuk atan krank çeşitleri olacaktır ‘İyi ve kötü metafiziksel mutlaklardır’ ...

..201

Stoppard oyunda insanların ve adaletsizliğin çift yüzüne saldırır. Otoriteler, politikacılar ve yöneticiler, insanlığın yönetimine seçilen herkes, ikiyüzlüdür. Üniversite profesörü Archie ve dedektif Bones, bu gösteriş dünyasının yaygın temsilcileridir. Görünüşe göre Doty ile tutkulu bir ilişkisi olan Archie ve onun eski hayranı Bones, sadece kendi çıkarları ya da duyguları için onu kurtarmak üzere ahlaksız bir şekilde davranmaya hazırdır. Ceset ortaya çıkınca, uyumlu bir işbirliği içine girerler:

BONES: Sana tavsiyem, öncelikle, şuradaki avukata ulaş-

ARCHIE: Bu gerekli olmayacak. Ben Bayan Moore’un hukuk müşaviriyim.

BONES: Daha sonra, bu tamamen aramızda kalmalı, onu bilirkişi beyanından uzak tut- strese bağlı sinirlilik durumu, korkunç baskı ve bir gün-piştii!-karaltı, hiçbir şey hatırlayamıyor. Onu bir kutuya koyarsan yolun yarısını geçersin. Diğer yarısı için ise, Mad Jack McFee hakkında bir şeyler bul ve bir İskoç yargıç bulamazsanız, mahkeme üç yıl boyunca gözaltı verir.

ARCHIE: Çok naziksiniz, Dedektif, ancak mahkemenin huzuruna çıkmak müşterim ve hastam için en utanç verici şey olacaktır, ayrıca üç yıllık gözaltı bir kişinin özgürlüğü için önemsiz bir kısıtlama değildir.

BONES: Tanrı Aşkına, dostum, burada bir cinayet suçundan bahsediyoruz.

ARCHIE: Siz bahsediyorsunuz. Ben McFee’nin aşırı çalışmaktan kaynaklanan korkunç baskı nedeniyle strese bağlı sinirlilik yaşadığını düşünüyordum-bunun için tamamen kendimi suçluyorum-dün gece derin bir

²⁰¹ Stoppard, Tom, *Jumpers*, Faber and Faber, London-Boston, 1986.30-31.

depresyon geçirirken burayı terk etti ve parkın içine yürüdü, orada başına büyük bir plastik torba geçirdi ve kendini vurdu... (Durur. BONES konuşmak için ağzını açar.)

...bu notu bıraktı...(ARCHIE onu cebinden çıkarır.)...Sorgu hakiminin belgesi burada. (ARCHIE başka bir not çıkarır ve Bones bunu ondan alır. BONES onu okur.)

BONES: Bu orijinal mi?

ARCHIE: Elbette orijinal. Ben bir sorgu hakimiyim, sahtekar değil²⁰².

Archie'nin yalan söylediği açıktır ve aynı zamanda Bones'un Archie'nin doğruyu söylemediğini bildiği de açıktır. Bu şekilde ikisi de rol yapmaktadır: Archie doğruyu söylüyor gibi davranırken, Bones ikna olmuş gibi davranmaktadır. Bu gösteriş dünyasında eksik olan insan hayatıdır. Bir insan, ahlak felsefecisi George Moore da dahil olmak üzere, diğerleri tarafından ya göz ardı edilen ya da eksik değerlendirilen şekilde öldürülmüştür. Bu absürd dünyada, hiçbir şey, ölüm bile, insanların dürüst bir şekilde davranması için öneme sahip değildir ya da etkili olmamaktadır. George cinayeti öğrenince, hiç tereddüt etmeden raporu üzerinde çalışmaya devam eder ve diğerleri cesetten kurtulmanın bir yolunu arar. Sonuç olarak, başarılı olurlar ve sonrasında ilgisizlik, cehalet, yalanlar, iddialar, kısacası, her tür ahlaksız tutum oyunu doldurur. Özellikle Archie'nin, etik olsun ya da olmasın, bir şey işe yararsa eleştirilmesinin doğru olduğuna yönelik felsefesi. Archie, Dotty'ye tecavüz etme girişiminde bulunmaktan ötürü Bones'a şantaj yaparak, ona yönelik bir komplo teorisi kurmak üzere Dotty'yi ikna etmeye bile çalışır. Archie'nin Dotty ile ilişkisi sıradan bir ilişkiden çok daha ötedir ve bu Dotty'nin kocasına evlilik sadakatini sorgulamaya yol açar.

George raporu üzerinde çalışırken, kase ve ok, evcil tavşan ve kaplumbağa gibi garip şeyler kullanır. Dotty Archie'nin özel kabiliyeti sayesinde, oyunun sonunda cesetten ve dedektiften kurtulmayı başarır. Archie George'a muhalif konuşmacı olarak seminere katılır ve görünüşe göre, hem gerçek hayatta hem de seminerde galip olan odur. Profesörlerin seminerlerdeki rekabeti iki boyutlu tartışmalar olduğu hissini uyandırır: biri şahsi, felsefi bir konuya dayanan bir tartışma ve iki erkek arasındaki bir tartışmadır: Archie'nin veya McFee'nin savunduğu ya da George'un karşı olduğu

²⁰² Stoppard, Tom, *Jumpers*, Faber and Faber, London-Boston, 1986.54-55.

Mantıkçı Pozitivizm. Archie ve McFee insanlar ve evren hakkında materyalist, pragmatik bir bakış açısını savunur. Stoppard sadece bu tartışmayı sunmakla kalmaz, aynı zamanda hem teorik hem de pratik anlamda felsefe hakkında bilgiler vermeye çalışır.

Stoppard'ın çalışmaları ahlaki, sosyal ve siyasi değerleri olan bir toplum için duyduğu umutsuz ihtiyacı yansıtır. Hoşgörülü bir dünya için duyduğu arzu *Travestiler*'in ana temalarından biridir. Ve bu hoşgörü sadece bir sanatçı için değil, tüm insanlar için talep edilir. Stoppard, bazı değerlere saygı duymamız ve onları uygulamamız gerektiğini ve böylece herhangi bir insani gücün erişiminde olmayan, esrarengiz bir güç tarafından kontrol ediliyor ve alay ediliyor gibi görünsek de, rahatsız edici düşüncelere ve yanlış değerlere karşı rahat hissedebileceğimizi açıklığa kavuşturur.

2.2.4. İKİLEM

Stoppard, neredeyse tüm oyunlarında sadece karakterleri tarafından değil, aynı zamanda izleyicilerin veya okuyucuların işbirliği ile çözülmeyi bekleyen bir yapboz veya tuzak yaratır. Bütün hikâye bu bilmece üzerinde odaklanmaktadır. Ve karakterler yapbozun zorluğu ve karmaşıklığı yüzünden şaşkıncırlar ve zor zamanlar geçirirler. Sorunu ortaya çıkarmaya çalışmak daha çok kafa karışıklığı yaratır ve karakterler bundan kurtulamaz. Bu görev o kadar zordur ki, karakterlerin sabır içinde çalışmalarını ve görünenler ile gerçeklik arasındaki farkı görmelerini gerektirir. Bu, genel olarak insanlığın en sıkıntılı açmazlarından biridir.

“Stoppard paradoksları ve karışık durumları sever çünkü kendi yaşam kafa karışıklıkları ve çelişkili deneyimlerle dolu olmuştur. O nedenle, bunları kendi oyunlarında etkili bir şekilde kullanır. Doğumundan itibaren, çelişkiler ve değişim hayatının değişmez parçaları olmuştur: Yahudi kökeni; göçler; doktor olan babasının öldürülmesi; üvey babası; farklı bir etnik yapı ve sonradan vatandaşlığa kabul edilme; farklı ülkelerde farklı hayatlar: Çekoslovakya, Singapur, Hindistan, İngiltere. Gazetecilik, drama eleştirmenliği ve oyun yazarlığı gibi farklı işlerle uğraşmıştır. Stoppard elbette bu çelişkilerden ve değişikliklerden etkilenmiştir. Kendisini, “bir kurbağa gibi sonsuz bir sıçrama yaparak, büyük ahlaki konulara konan bir tür insan,”

olarak tanımlar ve hayatındaki ikileme vurgu yaparak ve “Bir konum koyuyorum, onu çürütüyorum, onun aksini gösteriyorum ve çürütmenin aksini gösteriyorum ve aksini çürütüyorum. Sonsuza kadar. Durmaksızın” diye yazarak devam eder (Nadel xi’den alıntıdır). ”²⁰³

Oyun yazarı biyografilerin veya diğer hikâyelerin saf bir gerçekliği tasvir ettiğinden her zaman şüphe duyar ve genellikle güvenilirlikleri konusunda şüpheli davranır. Bir muhabire kendi biyografisinin mümkün olduğunca yanlış olmasını istediğini söyler ve bir biyografinin doğruluğuna inanmaz çünkü kendi biyografisinden emin değildir, bu nedenle genellikle kendi hayatını yazma fikrinden kaçmaya çalışarak, bunu kesinlikle reddeder. Bu düşünceyi oyunun anlatıcısı olan, ancak, bulanık bir hafıza ile birbiriyle çelişkili pek çok şey anlatan Carr karakteri yoluyla *Travestiler*’de yansıtır.

Stoppard, bir yöntem olarak, genellikle karakterlerini ve temalarını hayali bir durumdan alır. *Travestiler* ve *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’de yaptığı gibi, karakterleri tarihten ya da yazın dünyasından gelmektedir, ancak tamamen yeni ve benzersiz bir ortama yerleştirilmişlerdir. Sanat ile totaliter bir devlet arasında bir çatışma çizdiği tarihi oyunu *Travestiler*’de, Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin, Tristan Tzara ve James Joyce gibi bazı tarihi isimlerin 1. Dünya Savaşı sırasında Zürih’de bir araya geldiği hayali bir ortam anlatır, hiçbir tarihi belge bunu doğrulamamıştır. Stoppard’ın oyuna doğru bir tarih vermek gibi bir niyeti zaten yoktur. Ne kadar hayali olduğunu güçlendirmek amacıyla, neler olduğunu anlatması için hafızası çelişkilerle dolu bir adam kullanır.

“İlginç bir tesadüfün sonucu olarak, arkalarında belirgin bir iz bırakan ve ortak özellikleri devrimci, çalışkan, hırslı ve başarı için sabırlı olan bu tarihi isimler Zürih’te bir araya gelir. Her birinin doğru ve önemli gördüğü kendi hedefleri vardır. Bu tablo, Hegel’in gerçeğin evrensel ve objektif olduğuna dayanan fikrinin aksine, Kierkegaard’ın gerçeğin sübjektif ve değişebilir olduğuna dayanan felsefesi için güzel bir örnektir. Lenin için tek gerçek Rusya’da devrim yapmak; Tzara için Dada’yı

²⁰³ Nadel, x-xi.

geliştirmek ve yaymak; Joyce için başyapıtı Ulysses'i tamamlamak; Carr için resmi görevini yürütmektir."²⁰⁴

“Çalışmalarındaki mesaj nettir. Gerçek olduğunu düşündüğümüz şeyler aslında gerçek değildir ve hayali dünya gerçek olanın yerini alır. Bu mesaj aynı zamanda neredeyse tüm absürdist yazarların mesajıdır. Hikayeyi anlatan bu akli karışık adamı gören biri, kaybolmuş hafızası nedeniyle söylediklerinin tek bir kelimesine dahi güvenemez. Stoppard okuduklarımızın ve yaşadıklarımızın bu bunak yaşlı adamın anlattığı hikâyeden pek de farklı olmadığını bilmemizi ister. Karwowski Stoppard'ın çalışmasından çıkarabileceğimiz şeyin “her şeyi bilebiliriz, herkes gerçeğe erişebilir, ancak bunu bilimsel terminolojide özgecil: açık fikirli; dini terminolojide: alçakgönüllü isek yapabiliriz” şeklinde olduğunu iddia eder (Karwowski, 2003).”

Stoppard'ın karakterlerinin varlığı büyük ölçüde kendi kendini aldatma ve yanılsama ile ayakta kalır: Yaşlı Carr geçmişinden, genç olduğu zamanlardan, önemli ve saygıdeğer bir adammış gibi bahseder ve tarihi kayıtlar bunu reddeder. Bu nedenle, Stoppard'ın ima ettiği gibi, söylediklerinin pek çoğu inanılır şeyler değildir. Oyunda genç Carr İngiliz Konsolosudur ve Zürih'te sürgünde olan büyük sanatçılar ve siyasi liderler ile yakın ilişkileri vardır. Aynı zamanda, oyunun etrafında kurgulandığı ana karakterdir. Stoppard, Carr'ın bilgi verdiği gibi, gerçeği kurgu ile birleştiren bir ortam yaratır. Bu yüzden, tarihi olarak neyin doğru olduğunu keşfetmek neredeyse imkânsızdır, aslında, bu isimlerin bir araya geldiğini ve hatta Zürih'te aynı zamanda bulunduğunu gösteren hiçbir tarihi hikâye yoktur. Yaşlı Carr da geçmişi hatırlarken yanıltmış olabileceğini inkâr etmez: “Tasadüfen, bazı yerlerde kafamın karıştığını fark etmiş ya da etmemiş olabilirsiniz, bu eski bir düşünce kutusunun bir oyuğun içine sıkışması ve daha nerede olduğunuzu fark edemeden noktaları çoktan atlamış olmanız gibidir...”. Yaşlı Carr'ın monologları, ikinci el anıların, olayların, haberlerin ve hatta dedikoduların karışımı olan çelişkiler, yanlış alıntılar ve esprili sözcük oyunları ile doludur. Oyunlarının çoğunda, karakterlerinin en göze çarpan noktası hafızalarının kayıp olmasıdır. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de sürekli ortadaki bir konuda kendini kaybeden çift, böyle bir ikilem için harika bir modeli temsil eder:

²⁰⁴ Polgar, Robi, “‘Travesties’: Wilde Nights in Old Zurich: Exhibitionism,” 10 Oct. 2003, *Local Art Reviews*, www.austinchronicle.com/issues/dispatch/nav (14.10.2005).

ROS:...Biz onun arkadaşıyız.

GUIL: Nereden biliyorsun?

ROS: Gençliğimizden beri onunla birlikteyiz.

GUIL: Bunu onlardan öğrendin.

ROS: Ama buna bağlıyız.

GUIL: Pekâlâ, evet ve yeniden hayır...²⁰⁵

Travestiler'deki akli karışık yaşlı adam Carr veya Rosencrantz ve Guildenstern *Öldüler*'deki çift insanları temsil etmektedir ve Carr'ın hikâyesi herhangi birinin aklındaki, politikadan yazına, tarihten herhangi bir konuya ait bir hikâyeyi temsil eder. Stoppard'ın işaret ettiği şey açıktır: hikâyeler, belgeler ya da anlatılar güvenilir değildir ve hepsi üretilmiştir, bu yüzden doğru ve objektif olması gereken herhangi bir şey hakkında şüpheli olunmalıdır. Bu nedenle, resmi tarihin güvenilirliği sorusu ortaya çıkmaktadır. Birisi oldukça rahatsız edici ve şaşırtıcı bir soru sormaya başlar: yazılı kayıtlardan veya kitaplardan tarih hakkında tüm bildiklerim bir yalandan mı ibaret?

Ira Nadel ona biyografisini yazıp yazamayacağını sorduğunda, böyle bir hikâyeyi kimin okuyacağını sormuştur çünkü anlaşılması zor ve belirsiz kalmayı sevmektedir. Kişiliğini ve duygularını gizlemeyi tercih etmektedir. İlginç şekilde, herhangi bir bilginin doğruluğu onun ilgisini çekmez; tam tersine, gizemli kalmaktan hoşlanır. Ortak düşüncenin aksine, bu kendisi hakkında dahi olsa, herhangi bir yanlışlığı düzeltmeye kalkışmaz: “Ben asla düzeltme yapılmasını istemem. Aslında bundan oldukça hoşlanıyorum. Eğer hakkınızda gerçek olmayan yeterince şey söylenmişse, gerçeğin aslında ne olduğunu kimse bilmeyecektir”²⁰⁶.

Rosencrantz ve Guildenstern *Öldüler* yazı tura oynayarak vakit öldüren iki karakter ile başlar. Kral tarafından çağrılan Rosencrantz ve Guildenstern'in bu sırada yapacak daha iyi bir şeyi yoktur. Zararsız bir kumarla kendilerini oyalarlar. Oyun başlar başlamaz, ikilikler kendilerini hissettirmeye başlar. Rosencrantz her zaman kazanırken, Guildenstern istisnasız kaybeder ve ilkinin kesesi ağzına kadar beyazken, diğerinki boştur. Oyun ilerlerken, Ros kazanmaya ve Guil kaybetmeye devam eder. Ros bahsini

²⁰⁵ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.110.

²⁰⁶ Nadel, xi-xiii.

hep turaya koyar ve kazanır. Genellikle tek taraflı bir galibiyet ve tek taraflı bir kayıp vardır. Dünyanın adaletsizliğine açıkça atıfta bulunulur. Ros toplamda doksan beş tahminde bulunur ve hepsi doğru çıkar ve böylece imkânsız başarıır. Bu her zaman güçlülerin kazandığı gerçeğini temsil eden sembolik bir olaydır. Bu sembolik durum oyunun devamı ve sonu için de bir ipucu teşkil eder. Mesaj, hem bu oyunda hem de gerçek dünyada zayıfların kaybedecek olmasıdır.

Bozuk paranın kullanılmasının da sembolik bir anlamı vardır. Oyunun kaynağı *Hamlet* oyunu olsa da, vurgulanan tema, karakterler ve olaylar çok daha farklıdır. Bir bozuk paranın iki yüzü olduğu gibi, bu iki oyun da bir bozuk paranın iki farklı yüzünü yansıtır. Prens Hamlet *Hamlet* oyununun odak noktası iken, Ros ve Guil *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in ana karakterleridir.

Oyun yazarı *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'e esrarengiz bir atmosfer verse de, oyun herkes için mutlak bir gerçeğin olduğuna ve objektif gerçeğin herkes tarafından görülen bir şey olduğuna inanan bireylerin nasıl aldatıcı bir şekilde yaşadıklarını yansıtmaktadır. Ros ve Guil bazen görünmeyen güçler tarafından yönetildiklerini ve kontrol edildiklerini varsaysalar da çoğu zaman bunu unuturlar. Oyun boyunca bunu sadece oyun yazarı farklı zamanlarda ve olaylarda ima etmekle kalmaz, aynı zamanda karakterler de görebilir, örneğin Guildenstern öngörücü bir şekilde şöyle söyler: “*Tekerlekler harekete geçti ve kendi hızları var, buna göre biz... mahkumuz. Her hareket bir önceki tarafından dikte ediliyor-bu düzenin anlamı. Biz rastgele başlarsak, savaş alanı oluşur: en azından, öyle umalım*”²⁰⁷.

Oyunda çift bozuk para döndürmek, tragedya yazarlarını izlemek ve bir tür soru oyunu oynamak gibi çeşitli şeyler yaparak zaman geçirmeye çalışır; her soruya başka bir soruyla yanıt verir ya da yanıt vermeden veya açıklama yapmadan aynı soruyu tekrar ederler. Böylece, yanıt verilmeyen pek çok soru sorulur, bu içinde yaşadığımız varoluşsal dünyayı özetler. Belirsizliklerin bir sonucu olarak, çok sayıda gizem çözülememiş halde kalır. Oyunları bir grup tragedya yazarı ile karşılaşınca kesilir. Hamlet'in davetinin üzerine mahkemede geçen bir oyun olan *The Murder of Gonzago*'yu sergilemek isteyen grupta açıkça özel bir şey vardır. Önce yol kenarında bir oyun sergilemeye hazırlanırlar ve bu noktada hemen sonra, zamanda bir sıçrama

²⁰⁷ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.60.

varmış gibi, çiftin mahkemeye geldiğini görürüz. Ve oyuncular, performansın ortasında, izleyici olmadığını fark eder. Bu hayali gizem doğaüstü bir şeyin tüm bu olanları kontrol ettiği hissini uyandırır.

Oyuncuların mahkemedeki provasında *Hamlet*'inkine ek bir kısım vardır; bu sahnede, Ros ve Guil'e benzeyen iki ajan ölüme mahkûm edilir. Bu, saray görevlilerinin felaket sonunun açık bir işaretidir. Oyuncuların oyunun nasıl değişeceği ile ilgili bir kehanete sahip olduğu izlenimi kolayca edinilebilir. Oyuncular sergiledikleri prova yüzünden kralı rencide ettikleri için mahkemeden kovulurlar. Son olarak, oyuncular Hamlet ile refakatçilerini İngiltere'ye götürecek olan gemide görülürler.

Stoppard Shakespeare'in sadece yüzeysel olarak ele aldığı iki saray görevlisinin iç dünyalarını ortaya çıkarmaya çalışarak, *Hamlet* oyununun saklı kısımlarını açığa vurmaya amaçlar. Eksik olarak gördüklerini paylaşır ve izleyiciyi umursamaz. *Hamlet*'in ikinci okuması için yeni ve farklı bir perspektif sunan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i okuduktan veya izledikten sonra etkilenmemek mümkün değildir. *Hamlet* üzerinde yorum yapan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i okuduktan önce ve sonra iki farklı ruh hali oluşur. Bu iki karakter, Shakespeare tarafından oluşturulan sınırlı dünyadan kurtularak, ona başkaldırıyor gibi görünür. *Hamlet* oyunundan farklı bir hayat ve farklı bir boyutta yaşarlar. Sanki Shakespeare'in dünyasından çıkıp giderek, istifa etmiş, yeni bir oyunun dünyasına girmek üzere oynamışlar gibi durmaktadır. Stoppard Oyuncuya, "... her çıkışa baktığınızda, aslında başka bir yere giriş olduğunu görürsünüz,"²⁰⁸ dedirterek, her çıkışın aynı zamanda bir giriş olduğuna inanır, bu aynı zamanda Stoppard'ın Tanrı'ya ve öbür dünyaya inandığını hissettirerek, onu Kierkegaard'da yaklaştırır.

Rosencrantz ve Guildenstern bu çok boyutlu oyunda çift fonksiyona sahiptir. Hem oyunda yer alan karakterler hem de *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de bir iç oyun oynayan Oyuncuları izleyen izleyicilerdir. Burada oyun yazarı bu şekilde çeşitli anlamlar ve boyutlar sunmayı amaçlar. Ayrıca, karakterler bizim gibi, gerçek bir dünyada yaşayan insanlardır. Dahası, metinde çeşitli ilişkiler ortaya çıkar: onların (karakterlerin) çift kimlikleri dolaylı olarak, bizim, Stoppard'ın oyununun izleyicilerinin aynı zamanda bazı tüm toplumu kapsayan, kozmik dramadaki karakterler olduğumuzu

²⁰⁸ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.28.

dolaylı yoldan öne sürer, oyun içindeki oyunun (tragedya yazarlarının) karakterleri, izleyiciler, Rosencrantz ve Guildenstern tarafından izlenmektedir; Rosencrantz ve Guildenstern ise biz, seyirciler tarafından izlenen oyunun karakterleridir; biz de daha büyük bir dramının oyundaki karakterleriyiz (Colby, 1978).

Guildenstern bu durumu, “tekerlerin içinde tekerler, vesaire vardır”²⁰⁹ diyerek ifade eder.

Görünüşte Guil zeki olandır ve felsefi bir tutum sergiler, ancak Guil’in aksine panik ve telaşlı bir insan olan Ros’un sorularını yanıtlamakta oldukça zayıf kalmaktadır. Ros ve Guil sadece birbiriyle çelişen karakterler değildir, aynı zamanda oyundaki tragedya yazarları ile de tezat oluştururlar. Örneğin, farkındalık anlamında, oyuncular ve ikili arasında çelişkili bir durum vardır. Ros ve Guil oyunun dünyasını fark etmese de, tragedya yazarları bunu ve oyunun gideceği yönü bilmektedir. Onlar oyuncularından farklıdır. Onlar mesleği aktörlük değildir. Ne aradıkları net değildir ve ayrıca, varoluşsal mücadeleleri boşunadır. Oyuncular ayrıcalıklı bir konumdadır çünkü oyunculuk onlara üstünlük verir. Onlar rol yapmayı gerçeklikten ayırt edebilirken, ikilini yapamaz. Oyuncu öğretmen rolünü sergilerken, çift öğrenci rolündedir.

“Olaylar ikiliyi adım adım trajik ölümüne taşısa da, komik unsurlar tüm oyuna hakimdir. İki zıt tür, trajedi ve komedi aynı noktada buluşur. Üzüntü ve mizahın bir arada olduğu gerçek hayat net bir şekilde sunulur. Ve Stoppard’ın karakterleri izleyicileri ustaca harekete geçirme ve eğlendirme becerisine sahiptir. Oyuncular son ölüm sahnesini sunan oyunu sergilerken, Ros ve Guil mesajı alamaz ve kendi ölümlerini alkışlar.”²¹⁰

Ros ve Guil tragedya yazarlarının herkesin ölümü ile ilgili son şovunu izlerken, Guil bize felsefi olarak ölümün ne olduğunu hatırlatarak, makul bir şok ile tepki gösterir: “... Ölüm hiçbir şey değil ... ölüm ... değil ... O varlığın olmaması demek, başka bir şey değil ... asla geri gelmemenin sonsuz zamanı... göremeyeceğiniz bir boşluk ve içinden rüzgar esince ses çıkarmaz...”²¹¹.

²⁰⁹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.110.

²¹⁰ Schwanitz, 137.

²¹¹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.124.

Oyun ilerledikçe bize karakterlerin daha çelişkili yönleri gösterilir. Guil'in ciddiyeti ile aktörün rolü birbiriyle çelişmektedir. Guil ve Ros doğrudan karakterler iken, aktörler esnektir. Çift dünyayı dar ve kaba bir bakış açısından görürken, oyuncular eğlenceli bir bakış açısından görürler. Oyun yazarı ikili için sempati duysa da, tragedya yazarlarına diğer karakterlere göre üstünlük tanır. Saray görevlilerini zayıflık ile ilişkilendirirken, aktörlere gizemli bir güç verir. Birçok bakımdan çift eksiktir. Guil oyuncunun karnını bıçakladığında, Oyuncuyu öldürdüğünü düşünür çünkü içinde, hayatta son derece gerçek olan, öldürücü bir tutku vardır, ancak Oyuncu daha geniş anlamda düşünmektedir ve hiçbir şeyi, ölümü dahi, ciddiye almamaktadır: bıçağının Oyuncunun kendisi gibi rol yapmak üzere tasarlanan, geri çekilebilir bir ağzı vardır. Ancak, hayata ciddiyet yüklemek çifte ölümden başka bir şey getirmez.

“Akrobatlar hem komik bir yüzeyi hem de felsefi bir derinliği olan bir oyundur. Çok seviyeli bir oyundur çünkü aynı zamanda çelişen felsefeleri ve ikilemleri ele alır. Örneğin, acımasız ve ahlaksız pozitivizmi ile Radikal Liberal Parti devletin kontrolünü üstlenmiştir; bir İngiliz astronot Ay'a inmiştir ve kendi hayatını güvence altına almak üzere yoldaşının hayatını önemsememiştir ve bir agnostik olan eski Tarım Bakanı Canterbury Başpiskoposu olmuştur. Bu çelişkiler oyuna saçmalık hissi verir. Aynı sahnede entelektüel bir tartışma ile komik jimnastiğin var olduğu gerçeği bir başka absürd unsurdur. Atlayıcılardan birinin vurularak öldürülmesi, denge piramitlerinin çökmesi ve bağlantıların kopması gibi, oyunda bir merkez yoktur.”²¹²

Oyuna saçmalık hissi veren bir başka çelişki George Moore'un durumudur. Ahlaksızlık konusunda insanları uyaran bir ahlakçı filozof olsa da, kendi evinde bile buna engel olamaz. Kendisi konferans vereceği konunun bir örneğidir: ‘İnsanlar-İyi, Kötü veya Umursamaz.’ ‘İyi’ için bir model, bir kılavuz olması gerekse de, etrafında olan bitenlere ve özellikle karısı Dotty’ye açıkça kayıtsızdır ve bu ‘kötü’dür.

Dotty bağımlı bir karakterdir ve hassasiyeti kariyeri sona erince daha da artar. Görünüşe göre, Archie ile kendisi için bir çözüm bulmuştur ve ona eşler arasındaki yabancılaşıma nedeniyle eşinden göremediği duygusal bir bağımlılık hissetmektedir. Her iki karakter birbirinde eksik olan bir şeyi görür: George onda herhangi bir entelektüellik bulamaz ve kadın onunla duygusal bir ilişki yaşayamaz. Oyundaki diğer karakterler

²¹² Brater, 123.

gibi, her şekilde bir ikilem yaşar. Örneğin, çaresizce şefkatli duygulara ihtiyaç duysa da, işine yaramayan Mantıkçı Pozitivizme bilinçsizce bağlıdır:

İyiye giden şeyler yoktur. Olaylar ya öyle ya da böyledir; ‘daha iyi’ bizim onları görme şeklimizdir... Yeşil, kare, Japon, gürültülü, ölümcül, su geçirmez veya vanilya aromalı olabilirler; aynısı *kabul görmesi* mümkün olmayan eylemler için de geçerlidir... Olayların ya da eylemlerin, bilirsiniz, gerçek ve doğrulanabilir pek çok özelliği olabilir. Ancak iyi ve kötü, daha iyi ve daha kötü, bunlar olayların gerçek özellikleri değildir, sadece onlar için duyduğumuz hislerin ifadeleridir.

Bu kelimeler elbette Archie’nin etkisi altında söylenmiştir ve onun orijinal kelimeleri değildir. Hayatında korkunç bir çelişki yaşadığı gerçeğinin farkında değildir. Rasyonelliği desteklediğini kabul etse de, irrasyonel bir yaşam ve ruhsal bozukluk yaşamaktadır. Mantıksal pozitivistlerin vaaz verdiği şeyler yerine, güçlü duygusal bağlara ihtiyacı vardır. Ayrıca, varsayımlarının aksine, sözlerinin çoğu düşünceli ve mantıklı değil, sezgisel ve ezberedir. Örneğin, yatak odasındaki ceset yüzünden kafası karışmıştır ve şaşkındır, mantıklı bir şekilde davranamaz ve oyun boyunca zamanın çoğunu yatak odasında geçirir.

İronik bir şekilde, *Akrobatlar*’da, yazar akıl ve mantığa duyduğu güvensizliği gösterir ve sezgisel anlayışı destekler. Oyunun çoğunda Stoppard mantığın absürlüğünü ve sezginin rolünü göz ardı eden bir felsefenin temel bileşeni olarak görünümünü ele alır. Ona göre, sezgi önde gelir ve mantık sadece yardımcı bir faktör olarak hizmet edebilir. *Akrobatlar*’da Tanrı sorusunu tartışır ve ya Tanrı vardır ya da bir sezgi konusudur sonucuna varır (Karwowski, 2003).

Every Good Boy Deserves Favour’da, Although Alexander ondan beklenenleri kabul ederek sıkıntılı durumundan kurtulabilir, hala sisteme ve haksızlıklara meydan okumaktadır. İtaatkar olarak kendisini kurtarabilir, ancak bu kendisinin ve insan haklarını destekleyenlerin alt edilmesi, zalimlerin ise galip gelmesi anlamına gelir. Bu fedakâr ve kahraman tutum okuyucu ve izleyicilerde sempati hissi uyandırır. Erkek hemşirelerin zulmü, aşağılamaları ile karşı karşıya kalan, dövülen, demir parmaklıklı hücrelere kilitlenen, çeşitli zayıflatıcı ilaçlar vurulan Alexander bilincini kaybeder ve bayılır. Sonunda mücadelesinde dayatır ve açlık grevine girmeye karar verir: “*Sonra açlık grevine girdim. Ve ölmek istediğimi gördükleri zaman, sinirleri geçti. Ve şimdi*

sanrılarımın birini iyileştirdikleri için onlara teşekkür ederek, buradan sürünerek çıkacağımı mı sanıyorsunuz? Oh hayır. Onlar kaybettiler. Ve bunu görmek zorunda kalacaklar”²¹³. Doktor daha sonra oğlunu yaptığı ve söylediği şeyden caymasını sağlamak üzere bir tehdit ve duygusal bir nesne olarak kullanır: “Ya oğlun? Bir suçluya dönüşüyor. O iyi bir çocuk Bir babayı hak ediyor”²¹¹.

Alexander’ın on yaşındaki oğlu annesini kaybettikten sonra babası ile güçlü bir duygusal bağ kurar ve onu kaybetmek istemediği için babasını ikna etmeye çalışır:

SACHA: Onlara yalan söyle. Seni iyileştirdiklerini söyle. Onlara minnettar olduğunu söyle.

ALEXANDER: Bu nasıl doğru olabilir?

SACHA: Kötülerse nasıl yanlış olabilir?

ALEXANDER: Bu kötü olmaya devam etmelerine yardımcı olur. Her şeye karşın belki de o kadar kötü olmadıklarını sanmalarına yardımcı olur.

SACHA: Önemli değil. Ben eve gelmeni istiyorum.

ALEXANDER: Ya tüm diğer babalar ne olacak? Ve anneler?

SACHA: (bağırır) Kötü olan kendini ölüme terk etmen!²¹⁴.

Görünüşe bakılırsa Alexander düşüncelerini ve açlık grevinin nedenini oğluna aktaramamaktadır ve karşılık olarak oğlunun mesajını alamamaktadır. Sacha ölümcül inatçılığın çocukça bir yalanlar söyleme oyununa çevrilemeyeceğini anlamamaktadır. Bu gerçekten bir çocuğun kavrayışının çok ötesindedir. Bu nedenle hem çocuğun hem de babasının zor bir görevi vardır ve birbirleriyle çelişiyor gibi görünmektedirler. Burada babası ve oğlu arasında bir fikir ayrılığı oluşur. Açlıktan ölmek için zıt görüşlere sahiptirler. Bu, bir şekilde, baba için zaferdir çünkü her şekilde amacına ulaşacaktır. Ancak oğlu için kayıpla sonlanacaktır. Her şekilde kaybedeceklerdir: ya baba açlık grevine girecek ve ölecek ya da daha çok baskı ve zulme maruz kalacaktır. Ver her iki durumda da Sacha ve Alexander acı çekecektir.

²¹³ Stoppard, Tom, “Every Good Boy Deserves Favour” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984:115.

²¹⁴ Stoppard, Tom, “Every Good Boy Deserves Favour” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984:121.

Görünüşe göre, Sacha Sovyet Rusya gibi bir ülkede hayatta kalmayı öğrenmiştir ve babası bunu başaramamıştır. Bu zıt karakterler orada yaşayan iki farklı insanı temsil eder: Sacha gözü korkan ve itaatkâr olandır, ancak Alexander gibi muhaliflerin bastırılacak çok geniş ve kontrol edilemez ruhları vardır. Ancak, bu Sacha için kolay değildir; o da en azından babası kadar acı çekmektedir. Tek başına güçsüz ve çok gençtir; ayrıca, yalnızlığı okulda yaşadığı baskılar yüzünden büyümektedir. Öğretmeni sık sık babasının muhalifliği ve Sacha'nın okul orkestrasında triangle çalmayı reddetmesi nedeniyle onu taciz etmektedir.

Alexander da psikolojisi içinde bir ikilem yaşamaktadır. İdealleri ve duyguları, kendisinin ve oğlunun hakları, kamunun hakları ile insanlığın hakları arasında bir ikilem oluşmaktadır. Ancak, bir kez daha bu denli ciddi bir konu komik unsurlar ile çevrilidir, böylece insanların aynı anda hem düşünmesini hem de gülmesini sağlar.

O hapishaneye benzer akıl hastanesinde Alexander'dan sorumlu olan doktor iki iddiada bulunur; bunlardan biri Ivanov'un bir orkestrası yokken, onun olmasıdır. Brassell orkestrasının hizmet ettiği devleti simgeleyebileceğini ifade eder çünkü benzer şekilde Sacha'dan da otoriteler tarafından empoze edilerek, okul orkestrasında çalması istenmektedir. Dolayısıyla, doktor tehditkâr bir şekilde Ivanov'un değil, ama onun güçlü olduğunu ima eder: *“Arada sırada bir orkestrada çalışıyorum... Bu gerçek bir orkestra. Seninki değil. Ben bir doktorem. Sen ise bir hastasın. Sana bir orkestran olmadığını söylüyorsam, bir orkestran yok demektir”*²¹⁵. Dahası, doktorun iddiaları başka bir paradoks oluşturur: sadece deliler akıl hastanesine kapatılırken, tüm sağlıklı insanlar özgür bırakılmıştır.

Stoppard'ın felsefî ve ahlaki tartışmalar için duyduğu kaygı, *Kasti Faul*'da olduğu gibi, oyunlarında tekrarlanan bir temadır. Birkaç akademik filozof, orada bir konferansa katılmak üzere Çekoslovakya'ya davet edilir. Bu oyunda karakterler ve eylemleri bazı ikilemleri içerir. Zıtlık sadece filozof Anderson ile iş arkadaşı McKendrick arasındaki tartışmada değil, aynı zamanda karakterleri arasında da vardır. Anderson sakin, iyi huylu ve ilkeli bir entelektüel iken, McKendrick tam tersidir. McKendrick ahlaklı ve ahlaksız davranışlar arasındaki farkın bulanık olduğunu, oldukça belirsiz ve göreceli olduğunu iddia eder:

²¹⁵ Stoppard, Tom, “Every Good Boy Deserves Favour” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984.107.

MCKENDRICK: ... (Bıçağıyla masa örtüsünün üzerine, hemen önüne soldan sağa bir çizgi çeker.) ‘Ahlak’ şurada duran ‘Ahlaksızlığın’ hemen paralelinde burada duruyor- (Bir paralel çizer)... Onlar aynı düzlemin uç kenarları- görüyorsun ya, üç boyutu var-ve düzlemi belirli bir şekilde bükerek, yıkım eğrisi dediğimiz şeye sokarsan, gerçek dünyada gördüğümüz davranış türünün bir modelini elde edersin. Bu bir nokta-yıkım noktası-bir davranış çizgisi boyunca giden ilerlemenin seni karşı çizgiye sıçrattığı yer; ilke rasyonel bir adamın onu terk edeceği noktada kendini ters yüz ediyor.

CHETWYN: Öyleyse bu bir ilke değil.

MCKENDRICK: Senin algıladığın şekilde ilkeler değil. Sadece öyleymiş gibi davranmaya çalışan bir sürü ilkeli insan var²¹⁶.

Adaletsizlikler ülkesi Çekoslovakya’da siyasi bir kurban olan Hollar’ın oğlu, Sacha isimli bir çocukla tanıştırılırız. Benzer şekilde, başka bir karakterin haksız şekilde hapsedilmesi ile karşılaşırız ve oğlu *Every Good Boy Deserves Favour*’daki çocuk ile aynı talihsiz kadere ve isme sahiptir. Sacha adaşı gibi 10 yaşındadır. Babasının beklenmedik bir şekilde gözaltına alınması nedeniyle dehşete kapılmıştır. Oyun yazarı aynı isimleri vererek Doğu Avrupa Komünist ülkelerindeki çocukların aynı baskı ve tehdit altında yaşadıkları izlenimini vermeye çalışıyor olabilir.

Hollar Anderson'un Çekoslovakya’da yaşayan öğrencilerden biridir ve profesörün doktora tezini gümrükten geçirerek, İngiltere’ye götürmesini ister. Ancak, tez devlet için bazı rahatsız edici konular içerecektir. Polis Hollar’ın evini ararken, ona karşı yalan suçlamada bulunmak üzere döviz ortaya çıkarıyor gibi davranır. Tüm bunlar profesörün yeni bir konuşma başlığı hazırlamak ve Hollar’a tezini İngiltere’ye geçirmek üzere yardım etmek konusunda fikrini değiştirir. Anderson’ın önceden hazırlanmış raporunun başlığı 'Etik Gerçekler ve Etik Kurgular'dır ve bu beklenmedik olaylardan ve onun üzerindeki etkilerinden sonra onu yeni bir başlıkla değiştirir: 'Bireylerin Hakları ve Topluluğun Hakları Arasındaki Çatışmalar'.

²¹⁶ Stoppard, Tom, “Professional Foul” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London; Boston, 1984.164.

Profesörün tutumlarında, raporunu değiştirerek, tezi gümrükten kaçırarak ve bunu arkadaşının hayatını riske atarak yaparak ve sonunda McKendrick'in daha önce kati suretle reddettiği fikrini uygulayarak, ikilemler görülür: tezi arkadaşının iş çantasına gizlice koyar ve böylece etik davranışları savunsa da, etik dışı davranır:

ANDERSON: Dün gece. Korkarım bir ilkeyi ters yüz ettim.

(MCKENDRICK iş çantasını açar ve HOLLAR'ın zarfını bulur. ANDERSON bunu ondan alır. MCKENDRICK çok öfkeli.)

MCKENDRICK: Sen bir pisliksin.

ANDERSON: Onaylayacağını düşünmüştüm.

MCKENDRICK: Bana kendini zeki göstermeye kalkma. Tanrı'm! Bu bir oyun değil, öyle değil mi?²¹⁷.

Hem Anderson hem de McKendrick çelişkili tutumlar içindedir. Aslında Anderson Hollar'ı kurtarmak için McKendrick'in formülünü uygular, bu nedenle McKendrick bundan mutlu olmalıdır. Ancak McKendrick de risktedir. Çantası detaylı bir şekilde aranır, tez bulunacak ve hiç şüphesiz başı derde girecektir. Teorik olarak böyle bir davranış McKendrick'e göredir, ancak aktör ya da kurban olarak seçilmesi, felsefesine göre onu kızdırır. Karar alanların ya da felsefe yapanların ne kadar çelişkili davranabileceği bize mükemmel şekilde gösterilir. Her iki felsefe profesörü de insanlara doğru olduğunu söyledikleri bir konuda tamamen çelişkili davranırlar.

Kirli Çamaşır de cinsel ahlak ile ilgili soruşturma yapmaktan sorumluyken, özel hayatlarında ahlak dışı cinsel ilişkiler yaşayan bir meclis komitesinin çelişkilerinden ve zorluklarından bahseden bir parodidir.

Stoppard'ın ustalıkla parodi uygulaması sahnede de çelişkili fikirler yaratmasına yardımcı olur. Brater Stoppard'ın tekniğini hareketli kılan şeyin “*çelişkili karakterler tarafından kullanılan bir dizi çelişkili ifade*”²¹⁸ olduğunu iddia eder ve ona “*bir tür*

²¹⁷ Stoppard, Tom, “Professional Foul” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London; Boston, 1984.179.

²¹⁸ Brater, 120-121.

sonsuz leap-frog”²¹⁹ adını verir. Dolayısıyla, çelişkiler ve ikilemler dünyası için asla bir son yoktur.

2.2.5. KİMLİK

Stoppard’ın karakterleri, tüm oyunları ele alındığında dört kategori içinde sınıflandırılabilir: bencil ve zalim hükümdarlar ya da güç grupları *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’deki Hamlet ve Claudius, *Travestiler*’deki Lenin, *Akrobatlar*’daki Profesör Archie gibidir; idealist ama güçsüz olanlar *Every Good Boy Deserves Favour*’daki Alexander, *Travestiler*’deki Tzara ve *Akrobatlar*’daki George’dur; saflık, sempati ve komikliği temsil eden masum karakterler *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’deki Ros ve Guil’dur ve ayakları üzerinde durmak ya da özel bir yaşam tarzı ve inanç belirlemek üzere geride kalanlar veya diğer yönetilen ve manipüle edilen kalabalıklar *Akrobatlar*’daki güçsüz karakter Dotty ve *Travestiler*’deki devlet odaklı Carr’dır. Bazen idealistleri veya masumları desteklese de, kızgınlığını açıkça gösterdiği hükümdarları veya otoriteleri asla desteklemez.

İnsanların ikiye bölünmüşlüğü, zulüm ve adaletsizlik Stoppard’ın oyunlarında saldırdığı konulardır. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*’deki eski krallar ve prenslerden, *Travestiler* ve *Akrobatlar*’daki siyasi liderlere ve politikalarına kadar, sadist otoritelerin, siyasilerin ve yöneticilerin, kısacası insanları yönetenlerin çoğunun münafık ve yalancı olduğuna işaret eder.

Shepard’ın *True West*’inde olduğu gibi, Rosencrantz ve Guildenstern birbiriyle o kadar özdeşleşmiştir ki, bazen oyunda kimin kim olduğunu belirlemek imkânsız bir hale gelir. Her şekilde Beckett’in Vladimir ve Estragon’una benzerler. Hatta oyundaki bir sahnede kendilerini şaşırırlar. Kendi kimliklerini karıştırırlar. Konuştukları zaman, iki farklı karakterin değil, tek bir kişinin konuştuğu izlenimine kapılırız:

ROS: Majestelerimiz

Üzerimizdeki egemen güç nedeniyle,

Korku zevklerinizi yalvarış yerine

Bir komuta çevirebilirsiniz.

²¹⁹ Brater, 120-121.

*GUIL: İkimiz de itaat ediyoruz,
 Ve burada önünüzde tamamen diz çöküyoruz
 Hizmetimizi ayaklarınızın altına sermek için,
 Emrinizi almak için²²⁰.*

Haberleri verirken, birbirlerinin konuşmalarını tamamlarlar, bu durumu kuvvetlendirir, bir kez daha kelimeler tek bir ağızdan çıkıyormuş gibi gelir:

*ROS: Ve kendi kendine konuşarak.
 GUIL: Ve kendi kendine konuşarak ...
 ROS: O oyuncu.
 GUIL: Oyunu kralı kızdırdı—
 ROS: —kralı kızdırdı—
 GUIL: — bu tutuklama emrini veren—
 ROS: — tutuklama emrini verir—
 GUIL: —böylece İngiltere'ye kaçır—
 ROS: Karşılaştığı teknelerde—
 GUIL: Guildenstern ve Rosencrantz Hamlet'i alıyor—
 ROS: — o da kralı kızdırdı —
 GUIL: —ve kralı öldürdü—
 ROS: —ve Polonious'u öldürdü—
 GUIL: — şekillerde çeşitli kralı kızdırdı—
 ROS: — İngiltere'ye. (Durur.) Öyle görünüyor²²¹.*

Sadece okuyucular ya da izleyiciler değil, oyundaki karakterler de bu iki kahramanı ayırt etmekte zorlanır:

²²⁰ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.36.

²²¹ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.117.

CLAUDIUS: Teşekkürler, Rosencrantz (hazırlıksız yakalanan ROS'a döner, bu sırada GUIL onu başıyla selamlar) ve nazik Guildenstern (iki büküm olmuş GUIL'e döner).

GERTRUDE (düzelterek): Teşekkürler, Guildenstern (onu başıyla selamlayan ROS'a döner, bu sırada GUIL de onu selamlamak üzere dikelmektedir—ikisi birden iki büküm olarak, birbirlerine bakarlar)... ve nazik Rosencrantz (GUIL'e döner, ikisi de dikelmektedir—GUIL bir kez daha kontrol eder ve yeniden selamlar)²²².

Benzerlik eylemlerini de etkiler. Birbirlerine o kadar benzerler ki, kendileri de sık sık şaşırırlar. Ve bir keresinde, kendileri de absürd ama komik bir şekilde kendilerini şaşıır:

ROS: Benim adım Guildenstern ve bu Rosencrantz.

GUIL ona danışır.

(Utanmadan.) Özür dilerim—onun adı Guildenstern ve ben Rosencrantz²²³

Ve görünüşe göre Guildenstern 'yazıları' temsil ederken, ona eşlik eden ve zaman zaman Guildenstern'in kelimelerini tekrar eden ve absürd yorumlar yapan Rosencrantz bir bozuk paranın 'tura' kısmını temsil etmektedir :

GUIL: Bizi karıştırıp karıştırmadığından emin olamadı.

ROS: Karıştırmadan.

GUIL (öfkeli bir şekilde dönerek): Neden hiç orijinal bir şey söylemezsin? Konunun tamamı ne kadar ruhsuz olursa olsun! Bana hiçbir şey katmıyorsun—sadece farklı bir sırada tekrar ediyorsun.

ROS: Orijinal bir şey düşünemiyorum. Sadece destek vermekte iyiyim²²⁴.

“Stoppard Ros ve Guil'i Vladimir ve Estragon'a benzeterek, onlara yeni bir kimlik verir, böylece geçmişi ve şimdiki zamanı bir araya getirir, bu oyun yazarının sunduğu şeye bir evrensellik havası katar”²²⁵ Ana karakter değil, merkezi karakter

²²² Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.36-37.

²²³ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.22.

²²⁴ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.104.

²²⁵ Brater, 120.

Hamlet'i yörüngeye yerleştirmeleri beklenen ikincil karakterlerdir. Onlar kimlik belirsizliği hissetmektedir. Kendileri için bir kimlik belirleme güçlüğü ikiliye rahatsız edici ve tiksindirici bir keder verir:

GUIL: Ama neden? Her şey bunu için miydi? Biz kimiz ki, bu kadar şey küçük ölümlerimizde birleşsin? (OYUNCU'ya elem içinde seslenir): Biz kimiz?

OYUNCU: Siz Rosencrantz ve Guildenstern'sınız. Bu yeterli ²²⁶.

Brassell çiftin kimliğini şöyle özetler:

"Rosencrantz ve Guildenstern'ı tanımlamak 'yeterli'dir (onları birbirlerinden ayrı şekilde tanımlaya gerek bile yoktur!). Varlıklarının doğasını ve amacını açıklamak üzere: Hamlet için ve onun üzerinden varlardır: Danimarkalı mahkemesine girmek için, prens ile İngiltere'ye gitmek için, o olmadan varmak için ve ölmek için." ²²⁷

Rosencrantz ve Guildenstern Beckett'ın *Oyunsonu*'deki, aynı karakterin iki yarısı veya bir bozuk paranın iki yüzü, yazısı ve turası gibi görülen karakterleri Hamm ve Clov'a çok benzemektedir. *Oyunsonu* en ilginç absürd oyunlardan biridir. Beden dili ustaca işlenmiştir: Hamm evin kör sahibidir; Clov oturamayan uşaktır ve Hamm'in ailesinin bacakları yoktur ve bir çöp tenekesinde yaşamaktadırlar. Bu insanlar bir afet sonrası Dünyada yalnız bırakılmıştır. Bir zamanlar zengin ve güçlü olan Hamm Clov'u yönetir ve küçümser, o ise tepki olarak, Hamm'den nefret eder ve orayı terk etmek için büyük bir arzu duyar, ancak bunu yapamaz çünkü Hamm Dünya'daki tek ayak mağazasına sahiptir. Hamm de Clov'a ihtiyaç duyar çünkü kördür ve ona hizmet etmesine ihtiyacı vardır. Bu iki karakter sadece ihtiyaçlar anlamında değil, aynı zamanda kişilik olarak da birbirini tamamlar. Ayrıca, bir kişinin iki zıt özelliklerini oluşturmaktadırlar. Hamm çocuksu, bencil, duygusaldır ve sadece kendi duygularını ve şefkatini anlar. Genellikle üç bacaklı oyuncak köpeği ile oynar ve ailesini göz ardı ederek, onlara aptallarmış gibi davranır. Bunun aksine, Clov mantıklı ve sevecendir. Çekip gitmek ister ancak genellikle bu arzusunu erteler. Hamm kendisini bir yazar gibi görür ve kendi hayatları ile karışmış bazı hikâyeler anlatır. Hamm'in annesi Clov'u oradan gitmesi için teşvik eder. Sonunda Clov gitmeye hazırdır ve tüm hazırlıklarını yaparak, kapıya doğru gider. Dışarı çıkmak üzere olsa da, orada durur ve bizi belirsiz

²²⁶ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.122.

²²⁷ Brassell, 50.

bir sonuç içinde bırakır. Oyun başında olduğu gibi belirsiz bir şekilde sona erer. Vazgeçilmez geri dönüşüm devam etmektedir; ne başı ne de sonu sabittir. Bu, görünüşte farklı, ama aslında benzeri şeylerin bitmek tükenmek bilmeksizin devam ettiği dünyada insanların varlığının odağıdır. Bu, hayatta karşılaştığımız pek çok olayda bize sık sık ‘déjà vu’ dedirten şeydir (Haney,2001).

Akrobatlar’da Profesör George son dakikaya kadar kendi yatak odasındaki cinayetin farkına varmasa da, grubun dışından biri olan ve cinayeti en küçük detaylarına kadar bilen Sir Archibald Jumper onu bütün etkileriyle örtbas etmeye çalışır. Profesör Archie Moore’un karısının sorgu yargıcı, avukatı ve sevgili doktoru sıfatlarının yanı sıra, üniversitenin rektör yardımcısı olarak işlev gösterir. Schwanitz onu “*modern laikliğin, nihilizmin, pragmatizmin, relativizmin ve rasyonelliğin simgesi*”²²⁸ olarak tanımlar. Archie ve Bones, dedektif sadece kendi çıkarları uğruna otoriteleri tümüyle istismar eden ve onlardan faydalanan memurları temsil ediyor gibi görünmektedirler. Meslekleri böyle ahlaksız bir davranışa izin vermese de, Dotty’nin pratik bir şekilde cesetten kurtulmasına yardımcı olurlar.

Stoppard cehaletleri ve dogmatik inançları nedeniyle bazı karakterlere kızgındır ve Carr ile Dotty gibi bu karakterleri eleştirir. Carr’ın güç grupları tarafından dayatılan her şeyi eleştirmeden kabul etmesi tipik bir statüko ve gelenekçilik hastalığını içerir. Kelimeleri global bir cehaleti yansıtır:

Savaşa gittim çünkü bu benim görevimdi, çünkü ülkemin bana ihtiyacı vardı ve bu vatanseverliktir. Savaşa gittim çünkü o küçük sıkıcı Belçikalılar’ın ve beceriksiz Kurbağalar’ın Alman militarizmine karşı savunulmaya hakları olduğuna inanıyordum ve bu özgürlük aşkıdır.

Every Good Boy Deserves Favour’da hoşgörüsüz devletin ve yetkililerinin anlamsız ve adaletsiz yasaları parodileştirilmiştir. Saçmalıklarını insanlarına acımasızca, tehditkar bir şekilde ‘gerçekler’ veya ‘makul’ şeyler olarak empoze ederler. ‘Eşitlik’ terimi de parodileştirilmiştir. Doktor ‘eşit’ bireyler olarak aynı hücreyi paylaşan Alexander ve Ivanov’a makul prosedürler uygular. Burada psikiyatri bilimi, diğer herhangi bir bilim gibi, ahlaki ya da doğru olsun ya da olmasın, hakim ideolojinin devamı için bir araç olarak kullanılır. *Travestiler*’de Lenin’in ifade ettiği gibi, yazın,

²²⁸ Schwanitz, 144.

ideolojilerin sanatın veya bilimin gücünü nasıl kötüye kullanabileceğini göstererek, komünizme hizmet etmelidir.

Travestiler'de karakterlerin kişisel kimlikleri, tarihsel figürlerin devrimci özelliklerine dayanmaktadır, bu yüzden bu figürleri ve tarihteki başarılarını bilmek büyük bir öneme sahiptir. Schwanitz'in ifadesine göre, "*hepsinin sahip olduğu ilk göze çarpan yönleri devrim becerileridir: Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin, politikayı kökünden değiştirmesiyle bilinir; James Joyce kurgu dünyasında devrimci bir isimdir; Dadaist hareketin babası olan Tristan Tzara sanatta devrim yaratmak istemiştir*"²²⁹.

Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin çocukluğundan itibaren devrimci bir figürdür. Hayatını buna adanmıştır. Kardeşi Çar Alexander III'e suikast düzenlemeye katılmaktan ötürü eziyet görmüştür. Hukuk diplomasını aldıktan sonra, yoksul köylüleri savunmuştur. GV Plehanov'un devrimci öğretilerinden etkilenmiş ve devrimci gruplara katılmıştır. Bir devrimi hızlandırmak için fikirler geliştirmek üzere yurt dışına gitmiş ve kütüphanelerde çalışmıştır, bunlardan biri *Travestiler*'de Lenin'in çalıştığı yerdir, ayrıca İsviçre, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkelerinde birkaç aylığına gazetelerde çalışmıştır. İşçiler, grevler, sendika işleri için eğitim olanakları hazırlamak ve Marx Yazını fikirlerini yaymak gibi faaliyetleri organize eden İşçi Sınıfının Kurtuluşu İçin Mücadele Birliğini kurmuştur. 1895 yılında, Lenin ile birlikte üyeleri tutuklanmıştır. Lenin on beş ay hapis cezasına çarptırılmıştır. Mahkumiyeti sırasında yazmaya devam ettiği için, ek üç yıl verilmiştir. Sibiry'a'da bir köye sürülmüş ve orada köylü topluluğunun önde gelen üyesi olmuştur.

1917 yılında Zürih'tedir ve bu aynı zamanda *Travestiler*'in kurgulandığı zamandır. Lenin, savaşın kapitalist bir savaş olduğunu iddia etmiş ve uluslararası bir ayaklanma yoluyla savaşa ve kapitalizme karşı bir protesto çağrısında bulunmuştur. 1917 yılının Şubat ayında, Rusya'da devrim patlak verdiğinde, Almanya Rusya'nın savaş planlarını bozması için Lenin'in Rusya'ya geçmesini sağlamak üzere Almanya içinden geçmesine izin vermiştir. Lenin toplumsal devrimi başarmak için fırsatların yeterince olgun olduğundan emindir. En önemlisi hükümet çoğunlukla zenginler sınıfından gelen vatandaşlardan oluşsa da, insanlar genel anlamda işçi sınıfındandır.

²²⁹ Schwanitz, 145.

1917 yılının Kasım ayında, Lenin'in önderliğindeki Bolşevikler yönetimi devralır ve bir Sovyet hükümeti kurulur. Daha sonra Lenin, 1924 yılında ölmesinden hemen önce adı USSR olarak değişen Rus Sovyet Federe Sosyalist Cumhuriyeti'nin (RSFSC) tek lideri olur. Lenin son derece ciddi ve kararlı bir adam olarak diğer karakterlere tamamen zıttır. Adam B. Ulam'ın söylediği gibi: “*Lenin Bolşevizm ve Komünizmi sadece ideoloji ve tabiye olarak almamıştır, bunlar aynı zamanda pek çok kişisel özelliğini oluşturur. Lenin kültü her zaman en farklı görüşlerin birleşik komünistlerine sahiptir*”²³⁰. Ve Stoppard onun kişisel özellikleri ile zalim liderleri genel anlamda ifade edebilir: kolay kolay gülmeyen soğuk bir adam, hem tema hem de Cecily'nin verdiği dersler üzerinden ciddi bir tutum sergileyen.

Lenin'in eşi Nadezhda Krupskaya Konstantinova onunla 1898 yılında sürgündeyken evlenmiştir. Hayatını Rus bir devrimciye ve Marx'ın öğretilerine adamıştır. Hayatı boyunca Bolşevikleri ve eylemlerini aktif olarak organize etmiştir. Bolşevik zaferinden sonra, kadınların ve işçilerin akademik ve mesleki eğitiminde aktif rol almıştır. 1939 yılında ölmüştür. Bolşevizm Rus sosyalizminin önemli bir ayağıdır. Lenin'in oy çokluğu ile güç elde etmesinden sonra, destekçilerine Bolşevikler ve muhaliflere Menşevikler denilmiştir. Lenin terimi üst sınıf rejimini devirmek için işçi ve köylülerin birliğinin devrim olarak tanımlamıştır. 1918 yılında, Rus Komünist Partisi olarak değiştirilmiştir. Bugün, bir sosyalist devrim olması için çalışan herkese böyle denilir.

1882 yılında doğan, İrlandalı James Joyce 20. yüzyılın en etkili romancılarından biridir. İngiliz dilini kullanmakta bir ustadır. Başyapıtı *Ulysses* dünyadaki en iyi romanlar arasındadır. *Travestiler*'in geçtiği İsviçre dahil olmak üzere, farklı Avrupa ülkelerinde ailesiyle birlikte yaşamıştır. Joyce ve ailesi Birinci Dünya Savaşı sırasında Zürih'tedir. *Ulysses*'i 1917 yılında tamamlamıştır. Ölümüne kadar hayatının geri kalanı boyunca glokom hastalığı yaşamıştır. *Ulysses*, Homer'in on yıl boyunca devam eden uzun bir yolculuğu anlatan Yunan şiiri *Odyssey*'sini ve Odise'nin Troy'daki bir savaştan sonraki maceralarını tekrar ederken, Stoppard'ın *Travestiler*'i *Ciddi Olmanın Önemi*'ni tekrar eder. Hem *Travestiler* hem de *Ulysses* bir anlatı tekniği ile anlatılır ve her iki çalışma da gerçeklik ile illüzyon arasındaki uyumsuzluğu vurgular.

²³⁰ Brassell, 156.

Oscar Wilde da James Joyce gibi İrlandalıdır ve 1854 yılında Dublin’de doğmuştur. Başyapıtı *Ciddi Olmanın Önemi* sanatsal teknikler ile doludur ve iyi kurgulanmıştır. 1891 yılında eşcinsel uygulamaların suçlanmış ve iki yıllık mahkûmiyet ile cezalandırılmıştır. Serbest kaldıktan sonra Fransa’ya gitmiştir ve hayatının geri kalanında takma bir isimle orada yaşamıştır. *Ciddi Olmanın Önemi* o kadar uzun bir süre popülerliğini korumuştur ki, 2002 yılında filmi çekilmiştir. Oyundaki iki ana karakter, sıkıcı ülke hayatlarından kaçmak üzere ayrı ayrı iki hayali karakter yaratır. Ama daha sonra yaratılan hikâyelerin yolları kesişir ve aşklarını tehlikeye sokar. Stoppard bu oyundaki isimler ile aynı isimlerde benzer bir tema, karakterler ve konu uygular.

Diğer karakterler gibi, Henry Wilfred Carr da tarihi bir karakterdir, ancak diğer karakterlerin aksine, daha az bir öneme ve üne sahip sıradan bir memurdur. 1894 yılında, Kuzey İngiltere’de doğmuştur. Savaşta yaralanmış ve Almanlar tarafından esir alınmıştır. Yaraları yüzünden bir manastıra gönderilmiştir. Kendisini İsviçre’de değiş tokuş edilen bir tutuklu olarak bulmuştur. Joyce tarafından yaratılan *Ciddi Olmanın Önemi*’nin kahramanlarından biri olan Algernon’u oynamak üzere Zürih’te Joyce ile buluşur. Joyce ve Carr, Carr’ın performans için satın aldığı kostümlerin maliyeti nedeniyle anlaşmazlığa düşer ve bu tartışma mahkemede son bulur.

Başta Joyce ve Carr için her şey mutlu bir şekilde başlar. Carr Konsoloslukta bir memurdur. Ve Joyce’dan *Ciddi Olmanın Önemi*’nin prodüksiyonu için gelen rol teklifi onu mutlu eder. Ancak prodüksiyondan sonra, Carr Joyce’un ona yönelik dayatmacı tutumundan ve rolü için satın aldığı kostümlerin giderlerini ödememesinden şikâyet eder. Joyce ise, Carr’ın sattığı biletler için ona borçlu olduğunu iddia eder. Sonunda, anlaşmazlıklarının mahkemede çözülmesi gerekir. Şov iyi para yapsa da, Carr çok az para aldığı için dargındır. Sonunda mahkeme Carr’ın aleyhine karar alarak, alınan kıyafetlerin sahne kostümleri olmadığına, günlük kullanıma yönelik olduğuna hüküm verilir.

“Joyce ona o kadar kızgındır ki, konuyu *Ulysses*’e taşıyarak, İngiliz bir zalime Carr adını verir”²³¹. Carr’ın suflör ve biyografi yazarı olarak rolü hem oyunun içindeki

²³¹ Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.12.

bir iç karakter, genç Carr, hem de dış bir anlatıcı, eylemin dışındaki yaşlı Carr olarak önemlidir.²³²

²³² Bkz. Görmez, Aydın. “Absurd Elements and Alienation in the Works of Sam Shepard and Tom Stoppard”. PhD. Thesis, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2007:136-195.

SONUÇ

Postmodernizm, Modernizmin getirdiği hemen her şeye tepki olarak doğmuştur. Bir anlamda modernizme karşı başkaldırı da diyebiliriz. Modernizm insanlara ne yapmaları ve bunu nasıl yapmaları gerektiği hakkında bilgi verirken, Postmodernizm insanları istedikleri şeyi yapmaları için zorlamaktadır. Postmodernizm modernliğin açmazlarına karşı bir başkaldırı ve eleştiridir. Postmodernizm kelimesine bakıldığında zaman “post” ön ekini aldığını ve modernizmden doğduğunu görürüz. Postmodernizm genel olarak bir belirsizliği ifade etmektedir. Üzerindeki tartışmalar henüz bitmiş değildir. Postmodernizm toplum ve sanat arasında yeni bir yakınlaşmadır. Modernin bütün kalıplarına karşı çıkarken sahne ile seyirci arasındaki uçurumu kapatma eğilimindedir.

20.yüzyılın ikinci yarısında şekillenen Postmodernizm eski ile yeninin sentezini oluşturmuştur. Bireyi merkez alır. Yazar, yaşanan durumla ilgilenirken geleceğe ilişkin modeller üretmek yerine, geçmişe ait anlatılara önem verir. Olay dizisinde ve konuşmada bilindik kurallara uymaz. Diyalogları soru-cevap şeklinde ilerlemez. Postmodern tiyatrodaki fantezi güçlü bir öğedir. En önemli özelliği belirsizlik olan postmodernizm metin ve sahneleme anlamında ortaya çıkar. Klasik tiyatroya karşı çıkarak tiyatroya özünde taşıdığı mistik yönü yeniden canlandırmıştır. Günümüz yaşam biçimi ve kültürü postmodernizmi yansıtmaktadır. Halktan kopuk bir sanat anlayışını reddederek daha sıcak bir tavır benimser. Sahne ile seyirci arasındaki uçurumu kapatma isteğini yansıtır. Geleneksel ile deneysel olanı bir arada kullanarak yeni teknikler dener. Gelecek için çözüm sunmak postmodern sanatta nafia bir çabadır. Otoriteyi reddeder. Gerçeğin yerini belirsizlik ve istikrarsızlık alır. Klasik tiyatro anlayışından farklı yeni bir anlayış postmodern ile karşımıza çıkar. İçinde bulunduğumuz postmodern dönemin önde gelen yazarları arasında Tom Stoppard önemli bir yere sahiptir. Postmodernizmin bütün özelliklerini oyunlarında yansıtmıştır.

“Stoppard postmodern bir dünyada oyunlar yazsa da; postmodern sanat ve tiyatroya bazı entelektüel, estetik ve ideolojik niteliklerini benimse de, bu sanat ve tiyatro anlayışının insana bakışını benimsemez. Ona göre, toplum içinde yaşamak zorunda olan insan geleneksel değerleri korumak ve yaşatmak zorundadır ve yaşamı anlamlı kılan değerler başında da ahlak değerleri gelmektedir. Oyunlarında sergilediği

fikirler de estetik algı nesneleri olabilir ama o, insanı etik açıdan değerlendirmeyi yeğler.”²³³

Çekoslovakya’da dünyaya gelen Stoppard’ın hayatında savaşlar büyük bir etki bırakmıştır. Bu etki yazarın eserlerine yansımıştır. Önceden yazılana yeniden anlam veren Stoppard yazdığı her oyun ile dikkatleri üzerine çeken başarılı bir postmodern yazardır. Hayata farklı pencerelerden yaklaşan yazar geleneksel ile alışlagelmiş olan arasındaki ilişkiyi keser. Tarihi olayları hayata döndürür, olaylar içinden yeni bir hikâye çıkarır. Böylece okuyucu ve izleyiciyi onlara yönelik yeni bir algı geliştirmek üzere teşvik eder. Oyunları zekâ ve akıl ile doludur. İçinde duygu yoktur. Entellektüel bir yazar olan Stoppard karşıtlıkların çatışmalarını ele alır.

“Eleştirmenler Stoppard’ın hem aşırı entelektüel hem de aşırı geleneksel olmasını bir tutarsızlık olarak değerlendirmişlerdir. Ancak, eserlerine derinlik ve yaratıcılık katmakta büyük bir başarı gösteren, bir zamanlar Bristol’lu ikinci derece bir tiyatro eleştirmeni olan lise mezunu bu oyun yazarı, kendisini İngilizlerin tanıdığı en komik anlatımları sahneye getiren oyun yazarı olarak kabul ettirmede her gün daha ileriye gitmiştir. En ciddi konuları gündeme getirirken bile, izleyicilerde sıkıcı bir ortamda bulundukları düşüncesini uyandırmamış ve onların tartışmanın işlevsel katılımcıları olmalarını sağlamaya çalışmıştır.”²³⁴

İşlediği konular ile her zaman dikkat çekmeyi başarmıştır. “Merdivenden İnən Sanatçı” oyununda hayatın bir kısır döngü halinde sürekli aynı şeylerin tekrarından olduğunu gösterirken ölümün bile bir kaç nedeninin olduğunu bakış açımızla alakalı olarak bu durumunda farklılaşacağını anlatmaktadır. Merdivenden inme eylemi ise yaşamın doğumun en üst merdiven olarak ele aldığımızda ölümü ise merdivenden yukarıdan aşağıya iniş olarak değerlendirilir. “Rosengrantz ve Guildenstain Öldüler” oyununda oyun boyunca Ros ve Guil’in konuşmalarına bakılırsa her ikisinde birbirlerini kendi hissettikleri gibi algılar ve iç dünyalarını yansıtır. “Ölüm” üzerine durulan oyunda bu durum bireyin gerçek yaşamdan kopması anlamında yansıtılmaktadır. “Akrobatlar” oyununda George’un karşılaştığı problemler yaşamın doğasına yöneliktir. Ve toplumların yaşamları üzerinde etkili olan politikanın öğretilerinden uzaktır.

²³³ Takkaç, 220.

²³⁴ Takkaç, 219.

Akrobatlar ne politika ne de politik eylemlerin bir ahlak zeminine sahip olduğunu ve bunlar eksik olduğu zaman insan yaşamının anlamsızlaştığını gösterir. “Arkadia” oyunu Sidley Malikânesinde geçer. Yazar oyunu Thomasina’nın ölümü ile sona erdirerek gelecekte beklentilerini yitiren insanların yaşamlarının anlamlı olmaktan çıkacağını simgesel bir şekilde anlatmak ister. “Aşkın İcadı” oyununda teknolojinin insan yaşamına girmesiyle gerçekleşen değişimin anılarda kalan bazı şeylerin yok olmasına neden olduğunu vurgulayarak, teknoloji kullanılarak yapılan ve insanların kullanımlarına sunulan her şeyin gerçekte başka bir şeyleri yok ettiğini belirtir. Ruskin’in anılarındaki bir bölgenin yok olduğunu belirtmesi buna apaçık bir örnektir. “Dogg’un Hamleti, Cahoot’un Macbeth’i” oyunda platformu kendi istekleri doğrultusunda yapmaları kalas ve kütüklerin yerini değiştirmeleri sistemin yaratan ya da var edenlerin isteklerine karşılık şekillendiğinin göstergesi olmuştur. “Gerçek Müfettiş Hound” oyununda ise yaşamda birçok sürprizle karşılaşılabilceğini gerçek kimliklerin dışında insanların kendilerini var etme çabaları en sonunda bu çabanın başarıyla sonuçlanmasıyla bizlere bir sürpriz daha yaşatmış olmaktadır. Statülerin, çıkarların, kimliklerin, kişilerin hayatında çok önemliken bir anda önemsiz bir hal alması da yaşamın karmaşık durumlarından birisidir. “Hapgood” oyunu baskı altında kalan insanların davranışlarında değişiklikler olmasının doğal karşılanması gerektiğini inandırıcı bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Ülkelerin çıkarları için bireylerin yaşamlarının tehlikeye atılmasında bir sakınca görülmemesini eleştirir. Oyundaki korku, heyecan, merak ve beklenti gibi kavramlar, oyunun gerçek dünyanın bir yansıması olarak anlaşılmasına aracılık eder. “Yeni Dünya”, oyununda Kirli Çamaşır oyununun arasında yer vermesi oyun içinde oyun kavramına iyi bir örnektir. Ahlak kavramı, toplumsal ahlak ve kişisel ahlakda çalışma hayatında gösterdikleri ahlaki değerlerle alakalı olduğunu eski ve yeni kuşak arasındaki çatışmaları da ele alan bu oyun da yazar oyun kişileri, anlatılan öykü, simgelerle destekleyerek başarılı bir oyun ortaya çıkarmıştır. “Travestiler” oyunu sanatın insanlar ve toplumlar için önemli bir değer olduğunu vurgular. Yazar oyundaki karakterlerinin sanata olan yaklaşımlarındaki farklılık ile çağdaş yaşamda sanatın birey üzerinde nasıl bir etki gösterdiğini, bireyin düşüncelerini yansıtmak için sanattan nasıl yararlandığını göstermek istemiştir. Oyunda tarihsel tutarlılığa sahip olmak zorunda görmediği “Travestiler” ile sanat siyaset tarihine yön veren kişilere özgü olduğunu düşündüğü görüşleri izleyiciler ile paylaşır. “Gerçek

Şey” oyunu ile yazar çağdaş insanın evlilik kurumuna olan bakış açısını yansıtırken bireyin toplumda ki konumunun evliliği nasıl etkilediğini de anlatmaktadır. “Hint Mürekkebi” oyununda; sömürge ülkesinde vatandaşların birbirleri ile dayanışma içinde olduğu verilmiştir. Oyun batı kültürü ile doğu kültürü arasındaki farklar ve geçmişin gizemi üzerine kurulu duygu yüklü ve etkileyici bir oyundur. “Kasti Faul” oyununda; yazar dürüstlük, sadakat, adalet gibi kavramları kişiler, toplumlar, milletler üzerinde değerlendirerek ele almıştır. Oyunda, sistem eleştirisini çok net görmekteyiz. “Kırlı Çamaşır” oyununda sistem, devlet, toplum ve ahlak kurallarını ele almıştır. Külot, Jartiyer, Sutyen, iç etek gibi birçok simge kullanan yazar insanların kendilerinin haricinde herkesi yargılamaları ve bunun sonucunda takımlar üzerinden oyların kabul ve ret gibi durumlarını kara tahta da bir çizelge oluşturarak sanki futbol takımlarının skor tablosuymuş gibi göstermeleri çok ironiktir. “Magritte’den Sonra” oyununun kişileride özellikle oyunun içerik, konu olarak ayrıca eleştirel bir gözle bakıldığında meslek olarakda özellikle seçilmiş kişiler olduğunu görmekteyiz. Modern dünyada bireyin yalnızlaşması kısır bir döngü şeklinde devam etmesi ile insanın kendi çıkarları doğrultusunda suçsuz insanları birer suçluymuş gibi tutuklayıp sorgulayabileceklerinin göstergesidir.

*“Oyunlarında değişmeyen tek şey insanın özgür bir dünyada, kendine düşen görev ve sorumlulukları yeine getirmesi gereğinin sorgulanması ve bunun çağdaş yaşamın vazgeçilmez bir kuralı olarak görülmesidir”.*²³⁵

Stoppard tiyatrosunda oyun içinde oyun tekniğini ustaca kullanılır. Ciddiyeti komedi ile birleştirir. Eleştirir, ahlaki dersler verir, felsefi fikirler üretir, uyarır, bilgilendirir ve aynı zamanda eğlendirir. Dramatik ironi Stoppard’ın oyunlarında uyguladığı en baskın teknilerden biridir. Çalışmaları ahlaki, sosyal ve siyasi değerleri olan bir toplum için duyduğu umutsuz ihtiyacı yansıtır. Stoppard oyunlarında sadece karakterleri tarafından değil aynı zamanda izleyicilerin ve okuyucuların işbirliği ile çözülmeyi bekleyen bir yap-boz yaratır. Yazar bir yöntem olarak genellikle karakterlerini ve temalarını hayali bir durumdan alır. Çalışmalarındaki mesaj nettir. Gerçek olduğunu düşündüğümüz şeyler aslında hayalidir. İnsanların ikiyüzlülüğü, zulüm ve adaletsizlik onun eleştirdiği konulardır.

²³⁵ Takkaç, 218.

Kullandığı dil ile okuyucuyu ve izleyiciyi hem eğlendirir hem de düşündürür. Yaşamı boyunca farklı dil ve kültürlerle karşılaşan Stoppard bu farklılığı oyunlarında yansıtmıştır. Bernard Shav, Oscar Wilde, Saue Beckett ve Shakespeare'den etkilenmiştir. Fakat bu etkilenme onun özgünlüğünün önüne geçememiştir. Kendine has bir stili vardır. Oyunlarını anlayabilmek için izleyicinin ve okuyucunun belli bir eğitim seviyesine ulaşması, yaşadığı dünya hakkında genel bir görüşe sahip olması gerekir. Stoppard'a göre sanat ve sanatçı toplumu geliştirir ve değiştirir. Çünkü sanatçı bireyin aynı zamanda toplumun tercümanıdır.

Yazar komediyi çağdaş tiyatronun önemli bir parçası olarak görür. Konuları komik bir biçimde anlatması izleyiciyi bunaltmayacak aksine ilgisini çekecektir. Komedi Stoppard için tarz olmuştur. Stoppard bireyin ön yargılarını, gizli tarafını ortaya çıkarır. Onun için sahne çok önemlidir. Çünkü orada yaşamın farklı yönleri tartışılır, insani bütün düşünceler yer ve gerçek hayat tüm komikliği ile yer alır. Yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen hayata sınıksız bağlanan yazar kendini sanatla bulmuş ve en iyi burada ifade etmiştir.

Bu çalışmada postmodernizm, postmodernizmin yazında görünümü, Tom Stoppard'ın hayatı ve oyunlarına analitik yaklaşım konuları üzerinde çalışılmıştır. Postmodernizm ve yazarın oyunları birbiri ile ilişkilendirilerek çözümlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Adair, Gilbert. *The Postmodern Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s*. London: Fourth Estate, 1992. Print.
- Aldridge, John W. *The American Novel and the Way We Live Now*. New York: Oxford University Press, 1983. Print.
- Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, Sage Publications, London; Thousand Oaks, New Delhi, 2000.
- Barry, Peter. *Beginning Theory An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1995. Print.
- Barthes, Roland “The Death of the Author”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company Inc., 2001. 1466-1470. Print.
- Barthes, Roland, “The Death of the Author,” *Twentieth-Century Literary Theory*, (ed) K. M. Newton, Macmillan Education, London, 1988.
- Barthes, Roland, “Theory of the Text,” *Untying the Text*, (ed) Robert Young, Routledge, Boston 1981.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Trans. Richard Miller. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. 1990. Print.
- Baudrillard, Jean. *Impossible Exchange*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2001. Print.
- Beckett, Samuel, “Waiting for Godot” in *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, 1990.
- Biçer, Ahmet Gökhan. Tom Stoppard’ın Travestiler Oyununds Sanatın Ereği ve Gereği, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010, Erzurum.
- Brantley, Ben. “Old Brits A-Leaping with Bodies or Brains”, *The New York Times*. Vol:153, Issue 52831, Apr.26,2004.
- Brassell, Tim, *Tom Stoppard an Assessment*, Macmillan Press, London, 1985.
- Brater, Enochs, “Parody, Travesty, and Politics in the Plays of Tom Stoppard.” *Essays on Contemporary British Drama*, eds. Hedwig Back and Albert Wertheim, Max Heueber Verlag, Munich, 1981.

- Butler, Christopher. *Postmodernism A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002. Print.
- Cahn, Victor L., "Tom Stoppard: An Introduction," Skidmore College, 16 May 2006, <<http://www.skidmore.edu/academics/theater/productions/arcadia/stoppard.html>>, 1998.
- Cahn, Victor. "A Reaction Against Modern Man's Denial of Values", *Tom Stoppard: Rosencrantz and Guildenstern are Dead, Jumpers, Travesties, A Casebook*. Ed. By. T. Bareha. London: Macmillan, 1990.
- Candan, Elif. Tom Stoppard'ın "Hint Mükkebi" Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:27, Mayıs 2015, Erzurum.
- Colby, Douglas. *As The Curtain Rises. On Contemporary British Drama: 1966–1976*, Associated University Presses, 1978.
- Delaney, Paul, *Tom Stoppard in Conversation*, The University of Michigan Press, 1994.
- Dursun, Sinem. "The Reflection of Postmodern Literature in Pinter's Plays". M.A. Thesis, İstanbul Aydın University, 2013.
- Eco, Umberto. "Postmodernism, Irony and the Enjoyable". *Postmodernism and the Contemporary Novel: A Reader*. Ed. Bran Nicol. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. 110-112. Print.
- Eco, Umberto. *Reflections on The Name of the Rose*. London: Secker and Warburg, 1985. Print.
- Edwards, Paul. "Science in Hapgood and Arcadia", *The Cambridge Companion to Tom Stoppard*, Edited by Katherine E. Kelly. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Methuen, 2001.
- Görmez, Aydın. "Absurd Elements and Alienation in the Works of Sam Shepard and Tom Stoppard". PhD. Thesis, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2007.
- Habermas, Jürgen. "Modernity versus Postmodernity". *New German Critique* No.22, Winter, 1981: 3-14 Jstor. Web. 19 July 2013.
- Haney, William S., 'Beckett out of His Mind: The Theater of Absurd,' *Studies in Literary Imagination*, Vol: 34, issue: 2, 2001.
- Hart, Kevin. *Postmodernism A Beginner's Guide*. Oxford: One world Publications, 2004. Print.

- Hassan, Ihab Habib. "Desire and Dissent in the Postmodern Age". *The Kenyon Review* 5.1 (1983): 1-18 Jstor. Web. 19 July 2013.
- Hassan, Ihab Habib. "From postmodernism to postmodernity: The local/global context". *Philosophy and literature* 25.1 (2001): 1-13. Muse. Web. 19 July 2013.
- Hinden, Michael, "After Beckett: The Plays of Pinter, Stoppard, and Shepard," *Contemporary Literature* 27.3, (Autumn, 1986).
- Holland, Nancy J. "Deconstruction". *Internet Encyclopedia of Philosophy*, n.p. 5 June 2012. Web. 10 March 2013.
- Hunter, Jim, *Tom Stoppard's Plays*, Faber and Faber, London, 1982.
- Jenks, Charles. *The Language of Post-modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1984. Print.
- Kale, Nesrin. 'Modernizmden Postmodernist Söylemler' *Doğu Batı Dergisi*, sayı:19.
- Karwowski, Michael, "All Right: An Assessment of Tom Stoppard's Plays," *Contemporary Review*, (March, 2003), 12 Apr. 2006 <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2242/is1646_282/ai_100141506>, 2003.
- Kelly, Katherine E., *Tom Stoppard and the Craft of Comedy*, The University of Michigan Press, 1991.
- Klein, Julia M. "When Plays Touch on History, What is Truth?", *The Chronicle of Higher Education*. Vol. 47, Issue 38. Washington.2001.
- Levenson, Jill L. "View from a Revolving Door: Tom Stoppard to Date", *Queens Quarterly*. Vol: 78,1971.
- Lewis, Barry. "Postmodernism and Literature". *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. London: Routledge, 1998. 121-133. Print.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- McCaffrey, Larry. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 1986. Print.
- Nadel, Ira, *Double Act: A Life of Tom Stoppard*, Methuen, London, 2002.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press, 2009. Print.

- Polgar, Robi, “‘Travesties’: Wilde Nights in Old Zurich: Exhibitionism,” 10 Oct. 2003, Local Art Reviews, www.austinchronicle.com/issues/dispatch/nav (14.10.2005).
- Sandall, Roger. “Tom Stoppard’s Progress”, *Quadrant*. Vol:39, Issue ½, 1995.
- Sarup, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Hertfordshire: Biddles Ltd., 1993. Print.
- Schwanitz, Dietrich, “The Method of Madness: Tom Stoppard’s *Theatrum Logico-Philosophicum*,” *Essays on Contemporary British Drama*, eds. Hedwig Back and Albert Wertheim, Max Heueber Verlag, Munich, 1981.
- Selden, Raman, et al. *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*. Harlow: Pearson Education Limited, 2005. Print.
- Shakespeare, William, *As You Like It*, Penguin Books, 1994.
- Siegel, Mark R. “Creative Paranoia: Understanding the System of Gravity’s Rainbow”. *Critique* 18, 1976. Print.
- Sire, James W. *The Universe Next Door*. Downers Grove: InterVarsity Press, 2009. Print.
- Spencer, Lloyd. “Postmodernism, modernity and the tradition of dissent”. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. Stuart Sim. New York: Routledge, 2011. 215-225. Print.
- Stoppard, Tom, “Artist Descending a Staircase” in *Plays Two*, Faber and Faber, London; Boston, 1994.
- Stoppard, Tom, “Every Good Boy Deserves Favour” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London-Boston, 1984.
- Stoppard, Tom, “Professional Foul” in *Squaring the Circle*, Faber and Faber, London; Boston, 1984.
- Stoppard, Tom, *Jumpers*, Faber and Faber, London-Boston, 1986.
- Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, Grove Weidenfeld, New York, 1967.
- Stoppard, Tom, *The Real Inspector Hound and Other Entertainments*, Faber and Faber, London; Boston, 1996.
- Stoppard, Tom, *Travesties*, Faber and Faber, London; Boston, 1986.
- Stoppard, Tom. *Akrobatlar*, Tom Stoppard: *Toplu Oyunları 2*. Dost Kitabevi, Ankara 2000.

- Stoppard, Tom. Arcadia, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 4. Dost Kitabevi, Ankara 2003.
- Stoppard, Tom. Aşkın İcadı, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Dogg'un Hamleti, Cahoot'un Macbeth'i, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.
- Stoppard, Tom. Gerçek Müfettiş Hound, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.
- Stoppard, Tom. Gerçek Şey, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 1. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Hapgood, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Hint Mürekkebi, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 4. Dost Kitabevi, Ankara 2003.
- Stoppard, Tom. Kasti Faul, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Kirli Çamaşır, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.
- Stoppard, Tom. Magritte'ten Sonra, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.
- Stoppard, Tom. Merdivenden İnen Sanatçı, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 2. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Rosengrantz ve Guildenstern Öldüler, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 1. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Travestiler, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 1. Dost Kitabevi, Ankara 2000.
- Stoppard, Tom. Yeni Dünya, Tom Stoppard: Toplu Oyunları 3. Dost Kitabevi, Ankara 2002.
- Takkaç, Mehmet. "Sahnedeki Dersler: Tom Stoppard'ın Sahne Oyunları", Salkımsöğüt Yayınları:62,1. Basım, Ankara, 2007.
- Temel, Tamer. "Geyikler Lanetler" Oyununa Postmodern Bir Yaklaşım, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:4, 2003, Erzurum.

Toynbee, Arnold J. *The Disintegrations of Civilizations* vol. 5 of *A Study of History*. London: Oxford University Press, 1939. Print.

Treglown, Jeremy. "Those who can, teach also: Art, biography, Housman and history: the instructive quirks of Tom Stoppard", *TLS*. Issue 4932, 1997.

Tzara, Tristan, Dadaism, <http://www.english.upenn.edu/jenglish/English104/tzara.html>.

Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999. Print.

Zinman, Toby S. "Blizintsy/Dvojniki Twins/Doubles Hapgood/Hapgood", *Modern Drama*. Vol. 34, Issue 2, 1991.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Nurhan AKBULUT
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 13.11.1983
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	-
İş Deneyimi	
Stajlar	Erzurum Devlet Tiyatrosu
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlık.
İletişim	
E-Posta Adresi	nurhanakbulut83@hotmail.com
Tarih	17.09.2015