

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
BİR SAHNELEME DENEMESİ:
"ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER"**

TEZLİ YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET BÜLENT ACAR

ANKARA, 2018

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
BİR SAHNELEME DENEMESİ:
"ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER"**

TEZLİ YÜKSEK LİSANS TEZİ

AHMET BÜLENT ACAR

**TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ABDULKADİR ÇEVİK**

ANKARA, 2018

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI

AHMET BÜLENT ACAR

METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA
BİR SAHNELEME DENEMESİ:
"ROSENCRANTZ VE GULDENSTERN ÖLDÜLER"

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
Dr. Öğr. Üyesi ABDULKADİR ÇEVİK

TEZ JÜRİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Dr. Öğr. Üyesi Abdulkadir ÇEVİK**
- 2- Dr. Öğr. Üyesi Nedim YILDIZ**
- 3- Dr. Öğr. Üyesi Zerrin YANIKKAYA**

İmzası



Tez Savunma Tarihi

06/07/2018

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Dr. Öğr. Üyesi ABDULKADİR ÇEVİK danışmanlığında hazırladığım “METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA BİR SAHNELEME DENEMESİ: "ROSENCRANTZ VE GULDENSTERN ÖLDÜLER" (Ankara, 2018)” adlı yüksek lisans tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 12.03.2018
Adı-Soyadı ve İmza
Ahmet Bülent Acar

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE

OYUN METNİNİN REFERANS METİNLERLE BİRLİKTE ANALİZİ

1.1 KISACA POSTMODERNİZM VE METİNLERARASILIK	5
1.1.1 Postmodernizm'e Kısa Bir Bakış.	6
1.1.2 Yapıbozumculuk (Deconstructivism) Kısaca Nedir?	13
1.1.3 Metinlerarasılık Nedir? Ve Kısa Tarihçesi.	15
1.1.4 Metinlerarasılık Yöntemler (Palimpsest, Alıntı, Pastiş, Parodi, Kolaj, Montaj, Üst-kurmaca)	23
1.2. "ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER"İN METİNSEL ANALİZİ	29
1.2.1 Konu ve Öykü	29
1.2.2 Ana - Ara Anlam Kesitleri	32
1.2.3 Çatışma Olgusu	76
1.2.4 Kişiler	76
1.2.5 Tema ve Yan Temalar	79
1.2.1 Olaylar Dizisi	80
1.2.2 Dramatik Olanaklar ve İlişkiler Düzlemi	80
1.2.3 İletişim Ortamı (Zaman, Mekân, Bölümleme)	82
1.2.4 Tür-Yazarlık Tutumu-Üslûbu	83
1.3. "ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER " BAĞLAMINDA "HAMLET" VE "GODOT'YU BEKLERKEN" OYUNLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ	84
1.3.1 Üç Oyunda Trajik ve İronik Olan	84
1.3.2 <i>Hamlet</i> 'de Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar	87
1.3.3 <i>Godot'yu Beklerken</i> 'de Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar	94
1.3.4. <i>Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler</i> 'de Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar	97
1.3.5. Üç Oyunda Mekân ve Zaman Olgusu	108
1.3.6. Üç Oyunda 'Oyun İçinde Oyun'	112

2. BÖLÜM
SAHNELEME SÜRECİ VE
SAHNELEME SÜRECİNİN TEMEL ETMENLERİ

2.1. OYUNA TEMEL DRAMATURJİK YAKLAŞIM	120
2.1.1. Ros ve Guil Hep Ölü müydüler?	120
2.1.2. "Oyuncunun Ölümü"	123
2.2. METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA YÖNETMENİN YORUMU	127
2.3. SAHNELEMeye YÖNELİK TASARIM SÜRECİ	132
2.3.1. Mekan ve Sahne Tasarımı	132
2.3.2. Kostüm Tasarımı	133
2.3.3. Işık Tasarımı	135
2.3.4. Ses ve Müzik	136
2.4 OYUNCULARLA ÇALIŞMA	138
2.4.1 Oyuncularla Metin Analizi ve Sahne Metninin Oluşturulması	138
2.4.2 Prova Süreci İçinde Rol Dağılımına Yönelik Çalışmalar	139
2.4.3 Oyuncularla Sahnelerin Denenmesi ve Oyuna Yönelik Yapılan Alıştırmalar	141
SONUÇ	143
KAYNAKÇA	145
ÖZET	151
ABSTRACT	152
EKLER	
EK 1: REJİ DEFTERİ	154
EK 2: SAHNE TASARIMI VE DEKOR ÇİZİMİ	211
EK 3: KOSTÜM ÇİZİMLERİ	213
EK 4: IŞIK PLANI VE IŞIK POZİSYONLARI ÇİZELGESİ	223
EK 5: KULLANILAN SES VE MÜZİKLERİN ÇİZELGESİ	228
EK 6: OYUN AFİŞİ	231
EK 7: OYUN FOTOĞRAFLARI	233
EK 8: OYUNCULARLA ÇALIŞMA VİDEOLARI	251
EK 9: GÖSTERİM VİDEOSU	253

ÖNSÖZ

Bir tiyatro yapımının niteliğini belirleyen belki de en önemli etmen maddi koşulların (sahneleme mekanı, zaman kısıdı, teknik olanaklar, oyuncu grubunun niceliği ve niteliği vb.) kapsamıdır. Bu teze konu olan yapımın, bir eğitim kurumu içinde eğitim amacıyla gerçekleştirilmiş bir öğrenci çalışması olduğunu unutmamak gerekir. Fakat yine de bu tez, kuramsal arka plan çalışmasıyla, gösterime yönelik tasarım önerileri ve yorumlama çerçevesiyle başka -daha profesyonel- bir *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* yapımına zemin oluşturma potansiyeli taşımaktadır.

ODTÜ Oyuncuları'nda uzun yıllar tiyatro üretim sürecinin birçok aşamasında çalışan biri olarak, bana bu deneyimi daha akademik bir zeminde geliştirmek ve paylaşmak konusunda yol gösterici olan danışmanım Dr. Öğretim Üyesi A. Kadir Çevik'e öncelikle teşekkür etmek isterim. Ayrıca, bu teze konu olan oyunun yapım koordinatörlüğünü de üstlenerek beni her aşamada cesaretlendiren, Yeditepe Üniversitesi'nde beraber birçok oyun ürettiğimiz Dr. Öğretim Üyesi Zerrin Yanıkkaya'ya teşekkür ederim. Tez metninin oluşmasında her türlü yardımlarıyla bana desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Hasan Özsoy, Ayşe Bengi Çelik, Ayça Akarçay, Özgür Avcı ve Doğanay Çakıroğlu'na ayrıca teşekkürü borç bilirim.

Ahmet Bülent Acar

GİRİŞ

Bu çalışma Tom Stoppard'ın ilk kez 1966 yılında Edinburgh Festivali'nde gösterime giren ve 1967 yılında yayımlanan -Türkçe'de M. Hamit Çalışkan çevrisiyle Mart 2000'de basılan- *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununun sahneleme sürecinde, oyuna dair yaklaşıma ışık tutan kuramsal ve kılğısal çalışmaların derlenmesiyle oluşturulmuştur. Oyun, tez sahibi A. Bülent Acar'ın yönetiminde, 2011-2012 öğretim yılı içerisinde Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü 3. ve 4. sınıf öğrencileri ile THRT 481-482 kodlu ders kapsamında çalışılmış ve dört kez sergilenmiştir.

Bir tiyatro oyununun sahnelenmesi evrelerinin -kuramsal boyutu da gözetilerek- belgelendirilmesiyle kurgulanan bu tez, temelinde bir ampirik çalışmadır. Bu nedenle sahne üstü çalışmasının zorunlu aşamaları olan dramaturjik yaklaşım, yönetmenin yorumu, sahne metni, oyuncu çalışmaları, müzik, kostüm, aksesuar, sahne, ışık, afiş tasarımı, reji defteri ve gösterime ait diğer görsel kayıtlar bu tezin doğal malzemesidir. Sahneleme süreçleriyle ilgili bu belgeler II. Bölüm'de ve Ekler kısmında sunulmaktadır. Oyunun çok boyutlu olarak okunması ve çözümlenmesine yönelik kuramsal arka plana dair analizler ise I. Bölüm'de yer almaktadır. Bu bölümde başlıklar halinde sunulan "Postmodernizm", "Yapıbozumculuk", "Metinlerarasılık" gibi her biri çok boyutlu, çok katmanlı ve tartışmalı kavramlara, oyun sahneleme sürecinde değinilen kadarıyla (yani dramaturji ve reji yaklaşımını esinleyen taraflarını seçerek) yer verilmiştir.

Çağımızın en önemli oyun yazarlarından biri olarak değerlendirilen Tom Stoppard'ın başyapıtlarından *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* bizi farklı oyun metinlerine sürükler. Özellikle okur/seyirci perspektifinden bakıldığında, tiyatro tarihinin temel klasiklerinden, 1599-1600 yıllarında yazıldığı düşünülen ve ilk kez

1603 yılında basılan¹ W. Shakespeare'in *Hamlet* oyunu hakkında bilgi sahibi olmak oyunun kimi inceliklerini kavrayabilmek için önemlidir. Çünkü *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in bir *Hamlet* parodisi olduğu ilk elden anlaşılır. Bununla beraber oyunun kendi dışında okuru/seyirciyi yönlendirdiği diğer bir oyun metni de Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunudur. İlk kez Ocak 1953'de sahnelenen² tiyatro tarihinin bir başka klasiği olan *Godot'yu Beklerken*, kendinden sonraki oyun yazma biçimlerini etkilemiştir. Kimilerince tiyatrodaki postmodern dönemin başlangıcı olarak da değerlendirilen oyun, Absürd Tiyatro akımının en önemli başyapıtlarındandır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunu çalışılırken karşımıza çıkan bu birbirinden farklı oyun metinleri bizi yazın incelemesinde kullanılan "metinlerarasılık" terimiyle tanıştırdı. Metinlerarasılık yönteminin yazın alanında eski bir tarihi olmasına rağmen kavramsallaştırılmasının ve işlevinin önemszenmesinin görece yeni olduğunu (aşağı yukarı 1960'larda başladığını) anlamamızı sağladı. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak beliren metinlerarasılığın, tiyatro metinlerinde de kapalı yapıyı değiştiren farklı unsurların yan yana geldiği kolaj ve fragman niteliklerinin öne çıkmasını sağlayan etmen olduğunu fark ettirdi.³ Buradan hareketle I. Bölüm'de kuramsal arka planı ortaya koymak amacıyla, önce metinlerarasılık kavramının kısa geçmişini onu kavramsallaştıran kuramcılardan söz ederek, daha sonra metinlerarası özelliği üretmede kullanılan yöntemler başlıklar halinde tanımlandı. Tezin odaklandığı *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununun metinsel analizine, temel referansları olan diğer iki oyunla (*Hamlet* ve *Godot'yu Beklerken*) karşılaştırılmalı değerlendirmesine yine aynı bölümde yer verildi.

¹ W. Shakespeare, **The Complete Works of William Shakespeare**, The Hamlyn Publishing, London 1984, s.xx

² Roger BLIN, "Godot'yu Beklerken", Çev: B. Gelgün, **Gergedan** No: 5, sf: 76-77, Temmuz 1987.

³ Süreyya KARACABEY, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** No: 15, Ankara, Haziran 2003.

Bu kuramsal çalışmalar oyunun yorumlanmasına buyk katkıda bulunmuştur. Özellikle sahneleme aşamasında metinlerarasılık, oyun metninin çok boyutlu okunmasının ötesinde, *Rosencrantz ve Guildenstern ldler* oyununda başvurulan "oyun içinde oyun" ve "oyun içinde prova" düzlemlerinin, olay akışını seyirci açısından izlenmesini zorlaştırmayacak şekilde, i içe kullanarak yorumlanmasında yeni öneriler sunmuştur. II. Bölüm'deki "Oyuna Temel Dramatujik Yaklaşım" ve "Metinlerarasılık Bağlamında Yönetmenin Yorumu" başlıklarında bu yorumdan söz edilecektir.

Öncelikle *Rosencrantz ve Guildenstern ldler* metnini sahneleme fikri şu soruyla başladı: "Eğer *Godot'yu Beklerken*'in iki oyun kişisi Vladimir ve Estragon, yoldan geçen Pozzo ve Luck'le değil de, *Rosencrantz ve Guildenstern ldler* oyunundaki Trajedi Oyuncuları'yla karşılaşsaydılar ne olurdu?" Yani, farklı gibi duran bu iki ikilinin birbirine koşut yönleri pek fazlaydı. Sonra devamı geldi: Aynı belirsizlik içinde bekleyen "oyuncu" Ros ve Guil'n, "oyuncu" Vladimir ve Estragon'dan durumları bakımından pek farkları yoktu. Vladimir ve Estragon, Godot diye sadece adını bildikleri birisiyle zamanı belirlenmemiş bir randevuyu beklemekteydiler. *Rosencrantz ve Guildenstern ldler* oyununda da Ros ve Guil de yolunu bilmedikleri bir saraya çağırılmışlar, randevularına yetişmek için hangi yöne gitmeleri gerektiğini bilmeden beklemekteydiler ve yazı-tura oynamaktaydılar. Pozzo ve Lucky'le karşılaşan Vladimir ve Estragon'un sıkıcı bekleyişlerine bir renk gelmişti; onlarla eğlenmeye çalıştılar, ama onları yolcu etmek zorundaydılar ve sıkıcı bekleyişlerine geri dönmeleri gerekecekti. Stoppard'ın oyununda Ros ve Guil çok daha renkli bir deneyimin içine düştüler. Trajedi Oyuncuları onları bir tiyatro oyununun içine soktu, çağırıldıkları sarayın da içinde olduğu bir oyunun içine. Vladimir ve Estragon'dan daha şanslı gibiydiler. Öncelikle zenginliklerinden faydalanabilecekleri bir saraydaydılar, oyunlar, entrikalarla dolu ve heyecanlıydı. Gemi yolculuğu bile yapacaklardı.

Sadece Kral ve Kraliçe'nin birkaç emrini yerine getirmeleri ve eskiden okul arkadaşları olduğu iddia edilen adamın garip davranışlarına tahammül etmeleri yeterliydi. Fakat içine girdikleri bu oyun devam ettikçe anlamaya başladılar ki, ölümleri kaçınılmaz olacak. Oyun devam ederken dışına çıkma olasılıkları yoktu, tek çıkış yolu içine girdikleri bu oyunda canlandırmak zorunda kaldıkları iki rolün ölmesiyle birlikte, oyundan dışarı çıkmak. Ama içine itildikleri bu oyundan başka bir yerde yaşama olanakları var mıydı? Bu oyundan önce yaşıyorlar mıydı? Belki de çoktan ölmüşlerdi. Yolda karşılaştıkları Trajedi Oyuncuları belki de bu gerçeği onlara böylesi bir oyunla anlatmak amacıyla bulmuştu onları. Aynı yerde sıkıcı bekleyişlerini sürdürmekte olan Vladimir ve Estragon'a göre daha mı az şanslıydılar? Yoksa tersi mi?

1. BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE

OYUN METNİNİN REFERANS METİNLERLE BİRLİKTE ANALİZİ

1.1. KISACA POSTMODERNİZM VE METİNLERARASILIK

Herhangi bir oyun, sahnelenmek üzere ele alındığında oyun metninin diğer metinlerle ilişkisini araştırmak kaçınılmaz bir ödev olarak belirir. Hangi döneme ait olursa olsun, oyuna kaynaklık eden diğer metinlerin (söylemler, söylenceler vb. de dahil) bulgulanması oyunu doğru okuyabilmek, biçimini (uslûbunu) anlayabilmek ve yorumlayabilmek için kaçınılmaz olacaktır. Bütün metinler için geçerli olan bu genel ihtiyacın ötesinde, Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununu sahnelemek söz konusu olduğunda, 60'lı yıllardan bu yana dilbilimcilerin adlandırdığı ve geliştirdiği "metinlerarasılık" (intertextuality) kavramı hakkında en azından temel bazı bilgiler edinmek zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Postmodern dönemin önemli oyun yazarlarından Tom Stoppard'a ait *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metninin dışında yazdığı oyun metinlerine de (*Travestiler*, *Dogg'un Hamlet'i* ve *Cahoot'un Macbeth'i*, *Gerçek Şey*, *Magritte'den Sonra* vb.) baktığımızda "metinlerarasılık" anlayışının onun yazarlık hünerinin kilit taşı olduğunu görebiliriz.

Metin inceleme yöntemlerinden biri olarak gelişen metinlerarası çözümleme yöntemi, her metnin kendinden önce üretilmiş diğer metinlerle ilişkili olduğu savından hareket eder.

Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep öteki yazarların metinlerine, eski yazınsal bir geleneğe bir tür

öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarasıdır.⁴

"Metinlerarasılık" kavramının gelişimini ve yöntemlerini ilerdeki bölümlere bırakarak, konunun çerçevesini belirleyebilmek adına, metinlerarasılık yöntemini kendinden önceki dönemlere göre daha yoğun kullanan, daha da önemlisi sanatsal üretimin bir stratejisi olarak öne çıkaran postmodernizmin yazın ve sanat anlayışından kısaca söz edilecektir.

1. 1. 1. Postmodernizm'e Kısa Bir Bakış

Postmodern, modern dönemin devamını ve o dönemin aşılmasını tanımlamaktadır. Yani 'modern' sözcüğü ile tanımlanan aşamadan sonra gelen yeni bir aşamayı ifade etmektedir. "Düşünsel ve kuramsal alanda postmodernite, moderniteden sonra varolan toplumun durum veya koşullarını ifade eder. Bununla ilişkili başka bir terim olan postmodernizm, modernizme tepki olarak ya da postmodern duruma yanıt olarak ortaya çıkan hareketler ve felsefî görüşlerin genel adıdır."⁵ Ama postmodernizmi "sadece ve sadece modernizme tepki veya reddiye halinde doğup gelişmiş bir tavır, bir felsefe veya bir akım olarak düşünmek yanlıştır. Zira o modernizmin zemininde doğduğu gibi, yine modernizmle iç içe vaziyette varlığını sürdürmüş ve sürdürmektedir."⁶ Postmodernizmin tam anlamının ne olduğu ve neyi ifade ettiği konusunda bir görüş birliğine varılamamış olmasına rağmen, genel anlamıyla modernizmden farklılaşan (olumlu ya da olumsuz anlamda) tüm siyasal ve toplumsal değişimleri, düşünsel, kuramsal ürünleri ve kültürel pratikleri tarif eden bir kavramsallaştırma olduğu söylenebilir. Postmodernizm, modernizmin temel özelliklerine yani bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, Aydınlanma düşüncesine, endüstriyalizme, kapitalizme karşı çıkan ya da onları sorgulayan ve buna karşılık,

⁴ Kubilay AKTULUM, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, Ankara, Şubat 1999, s.18

⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodern_Durum

⁶ İsmail ÇETİŞLİ, **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**, Akçağ Yay., Ankara, 2003 s.157

belirsizliği, parçalılığı, çoğulculuğu, farklılığı, etnikliği, alt kültürleri, kültürel çoğulculuğu, yerel bilgiyi ön plana çıkaran bir akımdır diyebiliriz. Söz konusu modernist değerlerin dönüşümü ve postmodernist düşünsel nüvelerin boy vermesi, modern kültürel yaşamın devamı ve iç çelişkilerinin yarattığı bir dönüşümdür. Doğal olarak bu durum kendini sanatsal üretimin doğasında da belli edecektir.

[...] sanatçılar istedikleri kadar bir "sanat sanat içindir" atmosferinin ardına sığsınlar, bu günlük hayatın gerçekleri, yaratılmakta olan estetik duyarlılık üzerinde hiç de gelip geçici olmayan etkiler bırakıyordu. Her şeyden önce, Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı ünlü denemesinde işaret ettiği gibi, kitap ve imgelerin yeniden üretilmesi, yayılması ve kitlesel alıcı ve seyirci gruplarına satılması olanağını yaratan teknolojik değişim, [...] sanatçıların varoluşunun maddi koşullarını ve buna bağlı olarak da toplumsal ve politik rollerini köklü bir değişikliğe uğratiyordu. Ayrıca, bütün modernist yapıları sinen genel bir iniş çıkış ve değişim bilincinin ötesinde, teknolojinin, hız ve hareketin, makinenin ve fabrika sisteminin, günlük hayata akın akın giren yeni metaların yarattığı bir tür büyülenme, geniş bir yelpaze üzerinden, kimi sanatçıda ret, kiminde taklit, kiminde ise ütöpik olanaklar konusunda spekülasyon biçimini alan bir dizi estetik karşılığı kışkırtıyordu.⁷

Kesin bir dönemselleştirme yapmak zor olmakla birlikte, eleştirel öncüllerinin modern öncesinde ve modernizm içinde yer aldığını bilerek, postmodernlik -ya da 'postmodern durum'- olarak ifade edilen süreci ve içerdiği düşünceleri, tarihsel zaman dilimi açısından II. Dünya Savaşı sonrasında oluşan karamsar ve kuşkucu dönemle ilişkilendirmek mümkündür. İnsanlığın bilim ve akıl sayesinde her türlü çıkmazdan kurtulacağını vaadeden Aydınlanma düşüncesine, rasyonalist düşünce evreninin "üst-anlatılarına"⁸ (meta-narrative)

⁷ David HARVEY, **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran. Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1997. s.36-37

⁸ Jean-François Lyotard'ın postmodernizmin doğuşuyla ilgili "üst-anlatılara karşı güvensizlik" diye terimleştirdiği anlayış kastediliyor. Bir zamanlar dünyadaki bütün söylemsel etkinlikleri kontrol eden, açıklayan ve bunların sınırlarını çiziyor gibi görünen evrensel ilke ve mitolojilerden kuşulanma yaklaşımı. Lyotard, postmodern durumun ortaya çıkışının karmaşık toplumsal etkinlik ve temsil alanının tümünü yönetme iddiasındaki her türden bütünleştirici anlatının dağılmasıyla başladığını belirtir. [Bkz. J. F. LYOTARD, **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem. Vadi Yay., Şubat 1997, s.74-84 ve s.117-159] Ayrıca Lyotard'ın "üst-anlatılar" anlayışının iyi bir özeti için [Bkz. Steve CONNER, **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner. YKY, İstanbul, Ekim 2005. s.21-22]

karşı kuşkular bu dönemden önce de birçok düşünür ve sanatçı tarafından sorunsallaştırılmıştır. Hatta erken modernizm diyebileceğimiz Romantik dönem sanatçıları ve düşün insanları da postmodernizmin öncülleri olarak değerlendirilebilir. 1789 Fransız Devrimi'nin etkisiyle Klasik dönemin tutuculuğuna tepki olarak ortaya çıkan Romantizm, sanata getirilen her türlü kısıtlamayı, sınırlamayı ve kuralı yıkmak istiyordu. Aristokrasi ve diğer ayrıcalıklı sınıfların dışında yeni bir okur/seyirci tanımı geliştirmek heyecanıyla, sanatçının hayal gücüne, duygulanımına, imgelemine ölçü ve sınır koymayı reddeden bir özgürlük tanımı peşindeydi. Çünkü romantiklerin akli tartışma konusu yaparak 'gerçeklik sadece akıl ile kavranamaz, duygular da önemlidir; böylece gerçekliğin sonsuz tanımı olanaklıdır' diye özetleyebileceğimiz anlayışı erken dönem bir modernizm eleştirisi olarak postmodernizme göz kırpar. Bu dönemde, özellikle yazın alanında, gerçeklik ile sanatçının kurgusal gerçekliği arasındaki ayrımının okuyucu/izleyici için algılanabilir ve sorgulanabilir olabilmesi için yazınsal türler arasında geçişkenliği de olanaklı kılan birçok yazın tekniği geliştirildi. Özellikle postmodern dramatik yazında, okur/seyirci ile sanat eseri arasında kurulması hedeflenen yakınlık/uzaklık ilişkisine bağlı olarak 'metnin parçalanması', metnin yaratım sürecinin okur/seyirciye sunumu aşamasında metnin organik bir parçasına dönüştürülmesi için kullanılan teknikler romantizmden devralınmıştır.⁹

Postmodernizmin bir diğer önemli kaynağı ise 20. yüzyıl yazınında ve sanatın tüm türlerinde büyük dönüşüme neden olan avangard (*avant-garde*) akımlardır. Özellikle görsel sanatlarda başlayarak tüm sanatsal dünyayı etkileyen, ekspresyonizm, sembolizm, kübizm, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, sürrealizm ve Bauhaus gibi önceki algılayışa göre öncü sayılan estetik biçimler

⁹ Beliz GÜÇBİLMEZ, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005 s.197-200

ortaya çıkmıştır. Kaynağını bir önceki yüzyıldan alan bu akımlar geleneksel olanla tüm bağlarını koparmaya çalışan modernizmin doruk aşamasıdır.¹⁰

Gerçekçi yansıtmanın yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin 'kendiliğinden' sanat yapıtına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları, on dokuzuncu yüzyılın izlenimcilik-doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğler. Duyulara seslenen, hoş, tatlı, melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırt çeviren avangard sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı, müzikte 12 ton dizgesini bulmayı, resimde resim sanatını yeniden keşfetmeyi seçer.¹¹

Fakat kültür tarihi açısından büyük bir kırılma yaratan tarihsel avangardların ortak eleştirisi -ya da reddiyesi-, önceki döneme ait belirli bir sanatsal eğilime ya da biçime değil doğrudan sanatın kendisine, burjuva toplumunun içinde toplumsal ilişkilerden uzaklaşmış, adeta özerk bir statü kazanmış olan 'sanat kurumu'na yöneliktir.¹² "Burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda da toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın"¹³ reddiyesi, olumsuzlanması anlamı taşır. Amaç sanat yapıtını yıkmak değil tümüyle değiştirmektir.¹⁴ Sanatın toplumsal ilişkilerden uzaklaşmasını eleştirmek, öncelikle sanat eserinin üretim ve alımlama süreçlerindeki bireyselliği yıkıma uğratmakla başlayacaktır. Bu bağlamda, avangard akımları örnekleyen tipik bir sanatçı olarak Marcel Duchamp'ın endüstriyel olarak üretilmiş gündelik nesnelerden oluşan 'hazır yapıt'ları bireysellik izini sanat eserinden silmeyi amaçlayarak, klasik sanattaki tekil, anlamlı ve bütünlüklü eser anlayışını yadsıyan, nesnenin malzeme değerini öne

¹⁰ Ayşın CANDAN, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003 s.61

¹¹ Y.a.g.e. s.62

¹² Süreyya KARACABEY, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De Ki Yayınları, Ankara, Şubat 2007 s.25-26

¹³ Christopher INNES, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman. Dost Yayınları, Ankara, Nisan 2004 s.19

¹⁴ Süreyya KARACABEY, a.g.e. s.28

çıkaran, kendiliğindenliği ve rastlantısallığı vurgulayan birer protesto niteliğindedir.

Tarihsel avangard yönelimler çok çeşitli tekniklerle (kolaj, montaj, hazır yapıt, vb.) sanat anlayışının sarsıcı dönüşümler geçirmesine neden olmuştur. Kimi zaman şok ve kışkırtma fikri yapıtın kendisine dönüşür. Ancak yapıt-nesnenin böylesi bir sunumu onu herhangi bir şeyin anlatım aracı olmaktan uzaklaştıracaktır. "Nesnenin malzeme değerine-kendiliğindenliğine vurgu ve çoğalıp genişleyen anlam avangard hareketlerin başarısızlığının bir nedeni olarak görülmüştür, çünkü bu yolla elde ettikleri şok ve şokun nesnesi de estetik ve tüketilebilir bir şeye"¹⁵ dönüşecektir. Dolayısıyla avangard eleştiri geçersizleşerek eleştirdiği şeyin yeniden üretilmesine katkı sağlamak zorunda kalacaktır.¹⁶

Tarihsel avangard akımlar sanat ve toplumsal yaşam arasındaki kopukluğa itirazıyla, organik yapıtın yasalarını yıkan manifestolarıyla, rastlantısallığa verdikleri önemle, modernizmin gelenekselleşmiş kurallarına cephe alarak temelde modernizme yönelik güçlü bir kırılma yaratmıştır. Fakat postmodernist hareketle ortak yanları olsa da avangard akımların motivasyonları ile postmodernizmin amaçladıkları arasında fark vardır.

İçinde yaşanan zaman dilimini kültürel ve sanatsal düzlemde belirlediği söylenen postmodern düşünce, orijinal bir kopuş noktası değildir. Özellikle sanat alanında kendine özgü bir biçimleme ilkesi oluşturamamış, eklektik bir biçimler oyunu olarak kendini sunmuştur. Tiyatro açısından da bir kopma noktası olarak ele alınan avant-garde'ların yıkıcılıkları daha sonraki gelişimlere zemin hazırlamıştır. Postmodernizmdeki her şeyi mümkün gören sanat anlayışı, tarihsel avant-garde'ların gerçekleştirdikleri değişimlerin bir sonucudur. Dramatik metinler düzleminde de tarihsel avantgarde'ların yolunu açtığı değişimler, tüm denemeler için tarihsel bir zemin hazırlamıştır.¹⁷

S. Karacabey'in de belirttiği şekliyle, postmodernizmi modernist değerlere avangard bir saldırı olarak görmek postmodernizmin modern olandan ayrışmasını

¹⁵ Y.a.g.e. s.100

¹⁶ Y.a.g.e. s.99-101

¹⁷ Y.a.g.e. s.105-106

fazlaca abartarak tümüyle kopma noktasına taşımak anlamına gelir. Oysa postmodernizm kendini modernin devamı ve sonrası olarak kavramsallaştırmıştır. Kuramsal bir tanım yapmaya çalışırsak, postmodernizmi belli bir öğretiyeye ya da felsefi fikre bağlı kalarak, farklı ve uzak bir bakış açısından modern olana yapılan bir saldırı olarak değil; temelde büyük öğretilerin (üst-anlatıların), bütüncül felsefi sistemlerin hakikatle ilişkilene biçimlerinin ve üzerinde durdukları paradigmatik zeminin sorunsallaştırılması olarak tarif edebiliriz. Böylece, Modernleşme Projesi diye adlandırılan değerler bütünü ve Batı Düşüncesi'nin üzerinde yükseldiği hümanizm, bilim, akılcılık, bireysellik, toplumsallık, tarihsellik, özgürlük, gerçeklik, anlam gibi nosyonlar yerlerinden edilmiş olur.

Eskiden insan, üretici ve belli bir tarihselciliğin yaratıcısı konumundaydı; şimdiyse, artık makinalarıyla değiştirdiği bir doğanın önünde değildir, tümüyle, bir kültür dünyasının, herhangi bir tarihsel göndergesi olmayan bir imler ve diller kümesinin içinde erimiştir. Bu da her zaman yaratı ve aklın çalışması fikriyle bir arada anılan Özne fikrini kesin ve kalıcı bir biçimde parçalar gibidir. Bireysel kişilikten toplumsal yaşama kadar her şey ama her şey parçalanır.¹⁸

Kavramların bu dönüşümü ve dönüşsüz olarak yerlerinden edilişi kaçınılmaz olarak yeni yazın ve sanat ürünlerinde bir karşılık bulacaktır. Postmodern anlayışa göre dil, gerçekliği temsil edemez, aksine gerçekliği kurgulayabilir. Böylece modernist yazın ürünlerindeki karmaşık olsa da tekil bir gerçekliği anlamlandırmaya çalışan perspektivizme karşıt olarak, farklı gerçekliklerin nasıl bir arada varolabileceğine, birbirlerine değebileceğine ve iç içe geçebileceğine ilişkin arayışlar çoğalır.¹⁹ Yeni gelişmekte olan yazın anlayışında tek yönelimli, tek bir anlam katmanına sahip, sonlu ve kapalı anlatı türlerinden söz edemeyiz. Fakat, karşıtlıklar (birbirine zıt değerler sistemine ait kültürel unsurlar, farklı dünya görüşlerinin savunusu vb.) bir hiyerarşi oluşturmadan eşzamanlı bir şekilde birlikte var olabilirler. Çok katmanlılık,

¹⁸ Alain TOURAINE, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan. YKY, İstanbul, Nisan 1994. s.215-216

¹⁹ David HARVEY, A.g.e. s.56

farklılıkların birlikteliği, farklı üslup ve türlerin kaynaşması yani "çoğulculuk"²⁰ postmodernist sanatın ayırt edici bir özelliği olarak belirir. Postmodernizmde tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sanat farklı tarih kesitlerini, çok farklı sanat akımlarını, yan yana gelmesinin uyumsuz ve uygunsuz olduğu düşünülen biçim ve biçimleri birlikte kullanabilir. Geleneksel bir sanatsal ilke olan bütüncüllüğü reddeder; eklektik yapılara yönelir. "Yelpazesi öyle geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır"²¹

Birçok postmodern romanda anlatıcının (yazarın) ve anlatının aynı anda devrede olması, metin içinde birçok anlatıcı öznenin varlığı, anlatı içinde anlatıların iç içe olması ya da anlatı içinde farklı anlatıların izinin sürülebilmesi gibi unsurlar saptanabilir. Böylelikle yazarın geleneksel işlevinin sorunsallaştırıldığını ve metinde anlamın üretildiği odak olarak okurun varlığının öne çıktığını söyleyebiliriz. Böylece postmodern kurmaca yazarı metnin üzerinde sınırsız iktidara sahip "Tanrı yazar"²² makamından uzaklaşarak anlamın ortaklaşa üretildiği toplumsal bir ürünün taşıyıcısı konumuna gelmiştir. Özgünlüğün (orijinalliğin) tedavülden kalktığı metinlerarası bir evrende doğal olarak "yazarın ölümü" kaçınılmaz olacaktır. Artık yazın, yazarın yeni tekniklerle kurguladığı ve okurun aktif bir oyuncu olarak sonsuz anlam üretebileceği metin üstünde oynanan bir oyuna dönüşmüştür. "Metinler ve alıcılar (ya da romanlar ve okurlar) arasındaki anlam akışını kontrol eden öncül (yazar) ya da altta yatan (yapısal) bir kaynak ya da mekanizma yoktur: Yalnızca metinsel satırların bir oyunudur olan

²⁰ "çoğulculuk" ilkesi, Y. Ecevit'e göre Bahtin'in *diyalogsallaştırma/karnavallaştırma* ve Derrida'nın *yapıbozumculuk* görüşleriyle koşutluk içindedir. [Bkz. Yıldız ECEVİT, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002 s.73]

²¹ Yıldız ECEVİT, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002 s.68

²² Roland BARTHES, "Yazarın Ölümü", Çev: Hüsamettin Çetinkaya, **Edebiyat Eleştirisi** 4, Güz 1993, s. 140-144.

biten."²³ Bu bağlamda "oyun" ya da "oyunsuluk" kavramı postmodern yazının bir diğer özelliği olarak karşımıza çıkar. Y. Ecevit "oyun" kavramını yazındaki "eğlendirici" olma hali ile ilişkilendirir:

Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün amacı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; *eğlendirir*. Postmodern yazar seçkin değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak *trivial*/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini.²⁴

Ayrıca M. Küçük "oyun" kavramının yazın dışındaki alanlara da taşarak varlığını sürdürdüğüne değinir:

Dil, yerinden oynatılamaz standartlara giden yolu kapattı. Eylemler ancak söylemsel bir noktaya gönderme yaparak bir anlamlandırma çerçevesine oturtulabilir. Öyleyse varoluş dille oynanan bir oyundur, eti ve kemiği etkilememesi düşünülemeyecek bir oyun. Bu oyun içinde biçimlenir özneler, kişiler arasında ortaya çıkan söylem aracılığıyla hareket eden iktidar oyunları içinde.²⁵

1. 1. 2. Yapıbozumculuk (Deconstructivism) Kısaca Nedir?

Postyapısalcılık (Poststructuralism) akımının en önemli düşünürlerinden kabul edilen J. Derrida'nın M. Heidegger'in metinlerini okurken geliştirdiği bir anlayış olan "yapıbozumculuk", 60'lı yılların sonuna doğru postmodernist düşünce yönelimine güçlü bir ivme kazandırmıştır. Derrida yapıbozum yöntemiyle moderniteyi üreten tüm Batı düşünce sistemine temel nitelikte bir eleştiri yapmış olmasına rağmen, yapıbozumculuk felsefî bir akım olmaktan ziyade metinler hakkında düşünen, tartışan, metnin yazarından ve bağlamından bağımsız olarak nasıl işlediğini sorgulayan bir "çoğul okuma" yöntemi olarak kabul edilir.²⁶ Bizi ilgilendiren kısmını basitçe özetlemeye çalışırsak: Postyapısalcı anlayışta gösteren

²³ Niall LUCY, **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Çev: Aslıhan Aksoy. Ayrıntı Yay., İst., 2003 s.41

²⁴ Yıldız ECEVİT, a.g.e. s.73-74

²⁵ Mehmet KÜÇÜK, (Derleyen) **Modernite versus Postmodernite**, Say Yay. İstanbul, 2011 s.56

²⁶ David HARVEY, a.g.e. s.65-67

ve gösterilen arasındaki ilişkide asla sona ermeyen, karmaşık bir anlamlandırma süreci vardır; bu süreçte anlam, özne ve nesne arasındaki göndergesel bağıntı istikrarlı, tek yönlü, düzenli bir nitelik taşımaz; yalnızca gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içerisinde üretilir. Gösterilenin sınırlandırılmayacağını bilerek kesin olarak sunulan her bilgiye şüphe ile bakar. Bir bilginin kesin olmadığını göstermek için okur; metindeki yapıyı bozar, söker, yıkıma uğratar metnin içindeki başat düşüncenin geçersiz olduğunu gösterinceye kadar okumasını sürdürür.

Metinler üretirken sözcükler, terimler kullanan yazarlar, bunu daha önce karşılaştıkları metinler ve sözcükleri kullanarak gerçekleştirirler. Bu süreç okurlar için de aynı şekilde işler; yani metinleri okurken daha önce karşılaştığı metinleri, sözcükleri çağırırlar; okur kendi belleğinde ve anlağında oluştuğu kadarıyla onlara gerçeklik ve anlam kazandırır. Dolayısıyla anlamın oluşması, okurun ruhsal durumuna, entelektüel birikimine, sözcüklerin bağlı olduğu söylemlere ve kullanıldıkları başka metinlere ve bağlamlarına, diğer bir deyişle metinlerarası anlama dayanır. Bu nedenle anlam metinlerarası bir dünyada geçici ve kişisel düzeyde belirlenir.²⁷ Her metin başka metinlere kaynaklık eden bir ön-metindir (pretext) ve kimin yazdığı önemini yitirir. Metinlerarası dünyanın kendine özgü yaşamında bir metni kontrol etmeye çalışmak sonuçsuz bir çabadır; durağan ve nesnel gerçekliği olmayan sözcükler ve anlamlar sürekli olarak birlikte ve iç içe bulundukları için denetimimiz dışındadır. Metinlerin anlamı, metinde olmayanla ya da söylenmeyenle de ilişkilidir. Yapıbozum yöntemi metni parçalarına ayırarak ayıklar, önemsiz gibi görünen ayrıntılara yoğunlaşarak bunların, metnin kendi mantığı ile uyumsuzluk oluşturduğunu, onu tersyüz ettiğini, kimi zaman metnin söyler görüldüğünün tersini söyleyebildiğini belirtir. Sözcükler bir yazarın niyetlenmediği şeyleri, hiçbir biçimde kastetmemiş olduğu anlamları

²⁷ Dilek DOLTAŞ, **Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar Uygulamalar**. İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003 s.36

aktarabilirler. Böyle olmasına rağmen yapıbozumculuğun "bunu kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmek"²⁸ gibi fikirleri teşvik eden, düşün ve yazın dünyasına yeni bir özgürlük mecrası açtığı reddedilemez.

Bu bölümün son deyişi olarak şunu belirtmek gerekir: Postmodernist metinlerde dil, çizgisel bir nitelikte başlayıp sonlanan anlamın tüketildiği bir yapı değil, tersine hiçbir zaman bir bütün ve tek merkezli olmayan, parçalı, çok sesli, her okumada yeniden anlamlandırılmaya açık bir uğrak olma yolundadır. Postmodernist anlayış metinlerarasılık yöntemlerini (parodi, pastij, kolaj, üst kurmaca vb.) anlamın "çoğulculuğunu" oluşturma yolunda bir strateji olarak belirlerken, söylemlerin ve anlamların üretimine hem üreticilerin hem de alımlayıcıların (okur/seyirci) katılımını hedefler. Bu da seçkin sanat ve popülerlik (kitle kültürü) ayrımının belirsizleşmesine yol açarken, "kültür üreticisinin otoritesini asgariye indirmek, halk katılımı ve kültürel değerlerin demokratik olarak belirlenmesi konularında fırsatlar yaratır; ama bunun bedeli belirli bir tutarsızlık ve daha da sorunlu biçimde kitle pazarı manipülasyonuna açık olmak"²⁹ anlamına gelecektir.

1.1.3. Metinlerarasılık Nedir? Ve Kısa Tarihçesi

Yazın eleştirisinde "metinlerarasılık", kabaca iki ya da daha çok metin arasındaki ilişki, alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmasına³⁰ rağmen, bu kavram sanat alanında farklı disiplinlerin iç içe geçmesiyle oluşan anlam çoğulculuğu ve çoksesliliği ile sınırsız bir alanı tanımlar. Bir olgu olarak metinlerarasılık yazın tarihi boyunca birçok sanatçı tarafından kullanılagelmiştir; yani postmodern dönemin bir buluşu sayılamaz. Ama metinlerarasılık bir kavram olarak yeni sayılır. Birçok çağdaş kuramcı tarafından

²⁸ David HARVEY, a.g.e. s.67

²⁹ David HARVEY, a.g.e. s.67

³⁰ Kubilay AKTULUM, **Metinlerarası İlişkiler**. Öteki Yayınevi, Ankara, Şubat 1999 s.17

değinilmiş ve farklı bakış açılarıyla boyutlandırılmış olmasına rağmen "metinlerarasılık" terimini ilk defa, Bulgar asıllı Fransız göstergebilimci Julia Kristeva 1967 yılındaki bir makalesinde kullanır.³¹ Rus edebiyat kuramcısı Michael Bakhtin'in "Söyleşimcilik" (Dialogism) kuramı Kristeva tarafından yeniden yorumlanmış ve "metinlerarasılık" olarak postmodern yazın eleştirisi kavramları arasındaki yerini almıştır.

Bakhtin'in geliştirdiği "söyleşimcilik" kuramı, F. Saussure ve ondan esinlenen Rus Biçimcileri'nin yazınsal yapıtı tecrit edilmiş bir uzam olarak gören, artsüremli boyutunu yadsıyarak sadece eşsüremli boyutta ele alınması gerektiğini savunan tarih karşıtı tutumlarını yadsır. Rus Biçimcileri'nin tersine yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar, tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli bir etkileşim içinde olduğunu savunur. Yazısal olsun ya da olmasın her sözce³², sözceyi derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir.³³ Bakhtin, bir söylemin başka söylemlerle ilişki halinde olmadan, birbiriyle çakışmadan, birbirine karışmadan, birbirini etkilemeden var olamayacağını kesin bir ilke olarak belirtmiştir. Tarihsel ve toplumsal bağlama yaptığı vurgu nedeniyle benimsediği artsüremsel bakış açısı onun öncelikle Rus Biçimcileri'yle ve kendisinden etkilenen Kristeva, Barthes, Riffaterre, Genette gibi kuramcılarla ters düşmesine neden olsa da, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramında ısrarla vurguladığı gibi her sözcenin yalnızca bir söyleyenin ürünü olmadığı, söyleyenle dinleyen arasındaki ortak etkileşimin (bireylerarası) sonucu olduğu, her söylemin yaşanmış başka durumlardan ve doğduğu yazınsal ortamdan kaynaklandığı, bir yazarın önceki metinlerden yola çıkarak yeniden ürettiği, kısacası *söyleşim*

³¹ Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogi et le roman", *Critique* XXIII (1967), 438-465

³² Bakhtin'in Rusça da *slova* sözcüğüyle kullandığı sözce, aynı zamanda söylem anlamını da taşır. Sözce veya söylem, söyleşimcilik düşüncesinin temel belirleyicisidir. [Bkz. Eren RIZVANOĞLU, **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2006.]

³³ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.26

boyutundan yoksun sözcenin olmadığı olgusu³⁴ "metinlerarasılık" kavramının şekillenmesine öncülük etmiştir. *Socrates Söyleşileri*, *Rabelais* ve *Dostoyevski* üzerine yaptığı çalışmalar sırasında, birbirinden farklı, hatta birbirine karşı toplumsal değerler ve davranış biçimleri, bakış açıları ve söylemler aracılığıyla çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen biçemdeki yazın ürünleri, özellikle de roman türü için geliştirmiş olduğu "çokseslilik/çokdillilik"³⁵ tanımı ve "karnaval"³⁶ imgesiyle betimlediği çoğulcu metin anlayışı Bakhtin'den sonra gelen postmodern kuramcılarını etkisi altına almıştır.

Her şeyin metin merkezli olarak görüldüğü postmodern dünya algısı içinde, Kristeva'nın, Bakhtin'in "söyleşimcilik" kuramını dönüştürerek "metinsel diyalog" ya da yaygın olarak bilinen adıyla "metinlerarasılık" kavramını geliştirmesi çok da beklenmedik bir girişim değildir. Kristeva, Bakhtin'den farklı şekilde metinlerarası tanımını biçimci bir anlayışla, her türlü insan ögesinden arındırılmış olarak yalnızca dil olgusu çerçevesinde tanımlar. Diğer birçok yapısalcı gibi öznellik boyutunu metinden dışlar; metin bir yazar ve alıcısı arasında kurulan ilişki değil, bir yapıt ile başka yapıt arasında kurulan, başka metinlerin kesiştiği bir alandır artık. Kristeva'ya göre, her metin alıntılardan oluşma bir mozaiktir. Her metin kendi içinde başka bir metnin erimesi ve onun dönüşüme (transformation) uğramasıdır. Metinlerarasını bir metnin önceki metinleri

³⁴ Y.a.g.e. s.24-40

³⁵ Rusça *raznogolosie*'nin karşılığı olarak çevrilen *heteroglossia*. (Bkz. Eren RIZVANOĞLU, **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2006.)

³⁶ Bakhtin karnaval metaforuyla dildeki çok katmanlılığı ve egemen söyleme karşı işlevini vurgulamaya çalışmıştır. Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde karnavala katılanlar aynı anda hem oyuncu hem de seyircidirler. Kural kanun, yasaklama, toplumsal rütbelere, eşitsizlik yoktur. İnsanlar arasındaki her tür uzaklık silinir; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılır. Hiyerarşik yaşam şekline karşı olan karnavalda herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dindışı, yüce/anlamsız gibi ikilemler, hiyerarşi ve karşıtlıklar yok olur. Üstelik erk ve kutsal olan serbestçe eleştirilebilir. "Karnaval imgesi, oyun kağıtlarının üstündeki resimlerde olduğu gibi aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilmesine benzer şekilde, oluşun her iki kutbunu da veya bir antitezin her iki ögesini de kuşatmaya ve kendisinde bileştirmeye çalışır: ölüm-yaşam, genç-yaşlı, tavan-taban, ön-arka, övgü-sövgü, onaylama-yadsıma, trajik-komik vb. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: zıtlar bileşir, birbirlerine bakar, birbirlerinde yansır, birbirlerini tanır ve anarlar." [Bkz. M. BAKHTİN, **Karnavaldan Romana**, Çev: Cem Soydemir. Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s.74-84 ve s.311-312]

yinelemesi olarak değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinim olarak kavramaya çalışmak gerekir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni metne sokma işlemi değil "bir yer -ya da bağlam-değiştirme" (transposition) işlemidir.³⁷ Yani Kristeva'nın tanımına göre metinlerarasılığın varlığından söz etmek için bir metnin belirgin şekilde taklit edilen, alıntılanan bir unsuru içermesi ya da yalnızca anıştırma, parodi, pastij, kolaj vb. gibi yöntemlerle kurgulanmış olması gerekmez; her türlü anımsama, yeniden yazma ya da aynı dönemde yazılmış başka metinler arasındaki her türlü alış veriş biçimi metinlerarasılıktır. Diğer bir deyişle metinlerarası sınırsız bir metin alanını kapsar.³⁸ Metni sınırlamak olanaksızdır; kendisinden anlam kurulabilme potansiyeline sahip her şey metin olabilir; yazınsal ya da yazınsal olmayan bir im, bir görüntü, bir roman, resim, düşünce, hece, söylem, heykel, matematiksel denklem vb. hepsi birer metindir. Dolayısıyla Kristeva'nın bir metnin diğer metinlerle ilişkisini araştırdığı metinlerarası çözümleme, yazınsal ya da dilsel alana özgü bir kavram olmakla kalmayarak sanatın öteki biçimlerinde (tiyatro, dans, müzik, resim, mimari, sinema), farklı disiplinler arasında (özellikle medya ve reklamlarda) anlam ve kapsam alanı alabildiğine genişletilerek "göstergelerarası" çözümleme yönteminin önünü açmıştır.

Roland Barthes öğrencisi olan Kristeva'nın -metni metinlerarası bir olgu olarak tanımlayan- düşüncelerini benimsemiş ve kaleme aldığı birçok denemesinde konuyu geliştirmiştir. Barthes metni yazınsal yapıttan ayırır ve anlam aktaran bir edim (performance), bir yapılanma, bir çalışma ve yerine göre oyun olarak tanımlar.³⁹ Metin sonlanmış bir ürün değil, oluşum halinde, önceki başka metinlerle, başka kodlarla bağlantılı olarak topluma, tarihe -determinist yöntemlerle değil ama- alıntılama yollarıyla bağlanan, "eski alıntılarının yeni bir

³⁷ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.43

³⁸ Y.a.g.e., s.45

³⁹ Eren RIZVANOĞLU, **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes.** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2006.

örgüsüdür."⁴⁰ Barthes için de her metin metinlerarasıdır. "S/Z" adlı yapıtında söz ettiği "açık" metin kavramıyla, yazınsal anlatının evrensel gösteren dizgelerini ve işleyişini saptamaya çalışarak metni kapalı bir yapı, anlamı metinden çıkarılabilecek bir olgu olarak gören yapısalcı anlayıştan ayrılır. Bu tutum onu eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışı arasındaki temel ayrıma götürmüştür.⁴¹ Barthes'a göre metin aynı zamanda bir "üretim etkinliğidir". Metinlerarası işlem, daha önceki yapıtlardan devşirdiği sözceleri kendi içinde eriterek yeni bir anlamla kurduğu için yeni metin üretme sürecidir. "Metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler. ... yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürmeye" devam eder.⁴²

Barthes'ın metinlerarasılık bağlamında yazın kuramına kazandırdığı "yazarın ölümü" mottosu, metni tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, niyetlerine vb. bağlı olarak ele almayı reddeden, metnin diğer metinlerle sonsuz bir etkileşim içerisinde olduğu, söylemlerin iç içe geçerek anlam ürettikleri bir uzamda, metnin özerkliğini ilan ettiği bir manifesto gibidir. Metnin diğer metinlerle sürekli alış veriş içinde olduğu bu metinlerarası dünyada, -yapıbozumcu bakışı da hatırlayarak- kalıcı bir anlamın peşine düşmek boşunadır; metinde anlamın her yeni okumada yıkılıp sil baştan yeniden kurulduğu ve bu sürecin bitimsiz devam ettiği bir evrende metni kendi adıyla sahiplenecek bir yaratıcıdan da (yazardan) söz edilemez artık.⁴³ Çağcıl yazarın edimi yaratıcılığını ve özgünlüğünü yitirmiştir; kendinden önce olana öykünür, taklit eder, yineler.

Edebi özgünlük, 'ilk' edebi metin diye bir şey yoktur, bütün edebiyat metinlerarasıdır. Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserlere taşar. Yazardan medet umularak eser, kapalı, belirli kılınamaz çünkü 'yazarın ölümü' sloganı modern eleştirinin artık güvenle ilan edebileceği bir slogan olmuştur. Edebiyatta konuşan, yazarın

⁴⁰ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.56

⁴¹ Y.a.g.e. s.55

⁴² Y.a.g.e. s.56

⁴³ Şebnem SUNAR, **Kesinliklerin Sonuna Doğru I ya da "Yazarın Ölümü"nden Sonra Çeviri.** İ.Ü.E.F. II. "Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı'nda sunulan bildiri", 25-26 Şubat 2000, İstanbul.

kendisi değil, bütün o oğul veren ‘çokanlamlı’ çoğulluğu içinde dildir. Metnin bu kum gibi kaynayan çoğulluğunun geçici bir süre odaklandığı bir yer varsa o da yazar değil okur’dur.⁴⁴

Böylece yazarın metinden çekilmesiyle birlikte, geleneksel yazın eleştirisinin neredeyse hiç ilgilenmediği "okur" kavramı çağcıl dilbilim çalışmalarının merkezine doğru ilerlemeye başlar. Bu değişime uygun şekilde, Fransız asıllı Amerikalı kuramcı Michael Riffaterre’in metinlerarasılık tanımında, okurun algısı merkeze alınmış, metinlerarasılık öncelikle bir okuma etkinliğine bağlı olarak kavramsallaştırıldığı için okura önemli bir işlev yüklenmiştir. Riffaterre’nin anlayışında metinlerarası ilişkiler ve yazınsal iletişim okur tarafından algılanmadıkça gerçekleşmesi mümkün değildir. Okurun rolüne hiç değinmeyen Kristeva’nın aksine Riffaterre metinlerarasını büyük ölçüde okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlamıştır. Hiçbir metinlerarası gönderge yeni bağlamda açıkça anlam üretmez; her gönderge okurca yorumlanmayı, ilk bağlamdaki anlamıyla yeni bağlamdaki durumun araştırılmasını, karşılaştırılmasını, açıklanmasını bekler.

Okur bir izden, dilbilgisel bir aykırılıktan yola çıkarak metnin anlamını çözer. Metinlerarası yazınsallığın temel ölçütü olduğundan bir metnin anlamına ulaşmak için metinlerarası göndergeyi okurun bulması zorunlu hale gelir. Yoksa metnin doğası tam olarak anlaşılamaz. Riffaterre’in kolaylıkla bulunduğu metinlerarası gönderge ya da bıraktığı iz, ona göre, zamanla metinler unutulsa da bir çağa özgü en belirgin özelliklerden birisi olan ve tarihsel olarak gelişen bir iz’dir. Riffaterre’in aradığı, dilbilgisel bir aykırılıktan yola çıkarak, bu iz’in kökeni ve yorumudur. (...) Metinlerarasının tümüyle okurun okumasına bağlı olarak algılanması gerekir, algılanmadığı zaman "ölü" bir iz olarak kalır ve metin anlaşılmazlıktan kurtulamaz. Okur nerede ve nasıl bulması ve tanıması gerektiğini bilmediği zaman, metinlerarası kaybolmaya mahkûmdur.⁴⁵

⁴⁴ Terry EAGLETON, **Edebiyat Kuramı**, Çev: Tuncay Birkan. Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2004, s.173

⁴⁵ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.68

Anlaşıldığı üzere Riffaterre'in kuramında okura büyük görev ve sorumluluk yüklenmiş, okurun edimi yazınsallığın temel unsuru haline gelmiştir. Bu bağlamda metinlerarası göndergelerin izinin sürülmesi, tanınması ve bulunması için yüksek kültürel birikimi olan "bilgin" okurlara gereksinim olacaktır. Ayrıca belirtmek gerekir ki Riffaterre, bu tür bilgin okurların belleklerinin ne kadar önemli olduğunu vurgulayarak,⁴⁶ metinlerarasılık kavrayışında pek çok Yapısalcı ve Postyapısalcı tarafından yok sayılan öznellik boyutunu tekrar devreye sokmuştur.

Çağdaş dilbilim çalışmaları içinde, metinlerarasılık bağlamında anlamın metin-okur eksenli olarak üretildiğini savunan bir başka akım da, 60'lı yılların sonunda gelişmeye başlayan Konstanz Okulu ya da yaygın kullanımıyla Alımlama Estetiği kuramıdır. Alımlama Estetiği kuramcılarının görüşlerini önemseyen Akşit Göktürk, okurun pasif alımlayıcı konumundan aktif anlam üreten konumuna gelişini, Hans Gadamer'den de alıntı yaparak şöyle ifade ediyor:

Yazarın metinde amaçlamış olduğu bakış biçimi her zaman okurunki ile örtüşmez. Bu başkalık, okuma edimindeki devingen özelliğin temelidir. Okur, metindeki her şeyi olduğu gibi almak zorunda değil, aldığı şeyleri bir çatıda birleştirmek zorundadır. Gadamer'in: "Bir metnin yorumu, öyleyse, edilgin bir açıklık değil, metinle karşılıklı bir söyleşmedir; kuru kuruya bir gözünde canlandırma değil, yeni bir yaratıdır, anlamada yeni bir olaydır" sözü güzel belirler okurun bu etkinliğini.⁴⁷

Kökleri Hans Georg Gadamer, Edmund Husserl, Wilhelm Dilthey ve Martin Heidegger gibi felsefi yorumbilimcilere kadar uzanan bu akımın en bilinen iki temsilcisi Hans Robert Jauß ve Wolfgang Iser'dir. Jauß'a göre yazın tarihi okur/alımlayıcı göz ardı edilerek eksik ve yanlış temellendirilmiştir. Jauß'a göre yazar, eser ve alımlayıcı ilişkisinde sonuncusu sadece pasif bir unsur, salt reaksiyonlar zincirinin son halkası değil; aksine o, yeni bir tarih oluşturan enerjidir. Yazın eserinin tarihi alımlayıcılarının aktif katılımı olmadan

⁴⁶ Y.a.g.e., s.68

⁴⁷ Akşit GÖKTÜRK, **Okuma Uğraşı**, Çağdaş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Ocak 1980 s.145

anlaşılamaz. "Edebiyat tarihinin yenilenmesi tarihsel olguculuğun önyargılarının ortadan kaldırılmasını ve geleneksel üretim ve ortaya koyma estetiğini bir alımlama ve etki estetiğine temellendirmeyi gerekli kılmaktadır."⁴⁸ O, geleneksel yazın tarihi anlayışındaki yazar ve eserlerin kronolojisini yapmak yerine, okur ile eser arasındaki söyleşimsel (dialogic) ilişkinin vurgulanması gerektiğini söyler. Çünkü yazının (edebiyat) tarihselliği "edebî olguların" (literarische Fakten) sabit bir bağıntısına bağlı değildir; önemli olan okurun alımlamasıdır. Yazın eseri her zaman aynı görüntüyü sunan kendi başına bir obje değil; her yeni okumayla farklı yorum ve anlam üretilebilen; taşıdığı gizil gücü ancak okuru/seyircisi/alımlayıcısı ile etkileşime girebildiğinde açığa çıkaran bir yapıdır.⁴⁹

Konstanz Okulu'nun bir diğer önemli temsilcisi de, İngiliz Dili ve Edebiyatı bilimcisi Wolfgang Iser'dir. Iser'in geliştirdiği "Etki Estetiği" (Wirkungsästhetik) anlayışına göre metinde anlamı oluşturacak olan okurdur. Bu yaklaşımda da, metinlerarası bağlamda okurun rolü, pasif alımlayıcı konumundan aktif, anlam üreten konumuna geçmiştir. Alımlayıcının anlam üretme süreçleriyle ilgilenen Iser, Roman Ingarden'in "belirlenmemişlik alanları" (Unbestimmtheitsstellen) kavramından hareketle yazınsal ürünlerde "boşluklar" (Leerstellen/Vacancies) olduğunu; okurun işlevinin bu "boşlukları" anlamlandırmakla, yani somutlamakla (Konkretisation) gerçekleştiğini belirtir. Ancak bu boşluklar, "okuyucunun mekanik olarak doldurduğu şematik boşluklar" değil, "üretken bir uğraşın çıkış noktası"nı oluştururlar.⁵⁰ A. Göktürk bu süreci şöyle özetlemektedir:

Metnin bütün güdüm-kurgusal öğeleri bu yapı içinde kavranınca, izlek ve anlayış çevreninin sürekli etkileşmesinden, birtakım metin kesimlerinde açıkça söylenmemiş anlamlar da, okurun düş gücü ile bütünleşir, metnin kendisinde bulunan belirsizlikler, bütün anlamın boş alanları, böylece giderilir. Metin kesimleri, metnin nesnel

⁴⁸ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970. [Aktaran: Tevfik EKİZ, "Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?" **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** 47, 2 (2007) s.121-122]

⁴⁹ Tevfik EKİZ, "Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?" **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi** 47, 2 (2007) s. 119-127

⁵⁰ Tevfik EKİZ, a.g.e. s.119-127

varlığında düpedüz iletmedikleri anlamları, ancak okur ile metnin bu karşılıklı ilişkisi sürecinde kazanırlar. Metinde açıkça söylenenler de, yeni bakış çevrenlerinden sürekli geri dönüşlerle, yeni işlevler kazanırlar. Okur bilincinin kavrayış çevrenini, metin izlekleriyle de ilişkiye girerek bir ağ gibi dokumasından, metnin estetik nesnesi adım adım kurulur.⁵¹

1.1.4. Metinlerarasılık Yöntemleri

Metinlerarasılık yazılı bir eserin kendinden önce var olan (öncel) bir esere açıkça ya da örtülü biçimlerde cümle fikir, üslup veya kurgusunu ödünç alarak gönderme/referans (reference) yapmasına dayanan bir yorum ilkesi olarak tanımlanabilir. Postmodernizmin ‘büyük anlatıları’ sorgulamasıyla ve yapısalcılığın katkılarıyla herhangi bir eserin/metnin kasıtlı ve belirgin bir gönderme yapılmadığı takdirde bile, kendi başına bir bütün olarak (monolitik) yorumlanamayacağı görüşü gelişmiş, metinlerarasılık kavramı yorum ve yaratıcı bir yöntem olarak genelleştirilmiştir. Bu yöntem yazılı çalışmalarda, sosyal bilimlerin ve kurmaca yazının farklı alanlarında, geniş bir yelpazede, yaygın bir biçimde kullanılmıştır.

Her dönemin yazma -ve kurgulama- biçimi birbirinden farklı olmasına karşın metinlerarası ilişkilerin varlığını sürekli kılan bütün yöntemler (alıntı, parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest, üstkurmaca vb.) edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır. Fakat postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinlerarasılık yöntemleri, çağdaş kurmaca metinleri üretmek ve anlamak için özellikle başvurulan araçlardır. Metinlerarasılığın yaşadığımız çağda "gerçeğe yabancılaşmış öznenin parçalanmış algısına"⁵² uygun temellendirilmiş bir anlatım oluşturmak için, yazarın önceden yazılmış metinlerden yola çıkarak ikinci el yeni bir kurmaca gerçeklik kurgulaması metinlerarası ilişkiyle açıklanır. 'Belirsizlik', 'çoğulluk', 'heterojenlik', 'oyunsuluk' gibi postmodernizmin estetik unsurlarının

⁵¹ Akşit GÖKTÜRK, a.g.e. s.146

⁵² Süreyya KARACABEY, a.g.e. s.100

varlığını sürdürmesi metinlerarasılık yöntemlerini bilinçli ve stratejik şekilde kullanmakla mümkün olacaktır.

Metinlerarasılık ödünç alınanın farklı bir bağlamda (recontextualization), ya da bağlam ötesi (transcontextualization) yeniden yorumlanarak kendi gerçekliğini oluşturan bir eser yaratılmasını hedeflediği için dar anlamda intihal (plagiat) kabul edilmez. Ancak Kristeva daha geniş bir açıdan her yazının bir intihal olduğunu, Barthes ise benzer bir şekilde orijinal ve kaza ile bir eser yaratmanın imkânsız olduğunu söyler.⁵³ Öncel(ler)i olmadan bir eser oluşamaması aslında yaratıldığı yeni bağlamın da önceki bağlamlardan bağımsız değerlendirilemeyeceği anlamına gelir. Bilinçli veya bilinçsiz her metin var olan metinler üzerine inşa edilir ve bu bağlamda her eseri bir intihaller toplamı (yani metinlerarasılık) olarak yorumlamak da mümkündür.

Aşağıda metinlerarası yaklaşımda en yaygın olarak kullanılan birkaç yönteme değiniyoruz.⁵⁴ Bu kavramlar kapsayıcı değildir. Burada bahsi geçmeyen birçok terim, birbirine çok yakın tanımlarla kullanılabilmekte, yaklaşımlar arası farklılıklar gösterebilmektedir.

Palimpsest

Ortaçağda kitap kopyalayan yazarlar, parşömenin az ve pahalı olması nedeniyle, eski el yazmalarının yüzlerini kazıyarak yeniden kullanıyorlardı. Terim buradan gelmektedir. Önceki metnin tam olarak kaybolmadığı, yeni metnin altında eski metnin kendini belli ettiği, metinlerin bu üst üste bindirilmesi durumuna palimpsest denir. Metinlerarası yaklaşım her eserin, öncel bir eserin imlemesi olduğu savından yola çıkarak, birer palimpsest olduğunu vurgular. Öncel eser(ler)den alınan unsurlar, alınma biçimleri (alıntı, parodi, pastiş) ve bir araya getiriliş şekilleri (kolaj, montaj, brikolaj) farklılık gösterebilir.

⁵³ Paul WILLIAMS, "Plagiarism, Palimpsest and Intertextuality", *New Writing*, 12:2, 169-180, 19 May 2015.

⁵⁴ Metinlerarasılık Yöntemlerin seçimi için: [Bkz. Kubilay AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, Ankara, Şubat 1999] ve [Bkz. Beliz GÜÇBİLMEZ, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005]

Alıntı / Alıntılama (Citation)

Alıntı en eski metinlerarası yöntemlerinden biridir. En basit haliyle öncel bir metinden alınan bir parçanın, aslına sadık bir şekilde, tırnak imiyle metnin arasına sokulmasıyla gerçekleşir. Bu şekliyle alıntı, kasıtlı ve açık bir gönderme yöntemidir. Postmodern yazında alıntı ekseriya tırnak imi kullanılmaksızın yapılır. Alıntı daha geniş bir biçimde 'gönderme' (reference) anlamında da kullanılabilir. Böylelikle anlam ve anlamlandırma çoğalır ve okur daha aktif bir rol alır. Metnin örtülü bir biçimde çok katmanlı olması çoğu zaman alıntının önceden bilinmesini gerektirmez, metnin akışkanlığına katkıda bulunur ve farklı açılardan anlamlandırmaları olanaklı kılar.⁵⁵

Pastiş (Öykünme) ve Parodi (Yansılama)

Gönderme çeşidi olarak pastiş ve parodi öncel bir eserden parça veya unsur (cümle, fikir, üslup veya kurgu) alarak bilinçli taklit ya da öykünme yöntemleri olarak tanımlanabilir. Anıştırma (allusion)⁵⁶, ya da tırnak arasında olmayan şekliyle alıntılama, bir tür imitasyon (benzetme anlamıyla, imitation) ve tekrarlama (reiteration) olarak kullanılabilir.

Yunancada bir şarkının alay etme amacıyla taklidini yapan şarkı anlamına gelen parodi, ödünç alınan yeni bağlamda eleştirel, ironik ve alaycı bir mesafeyle kullanılması anlamına gelir. Parodide ironiyle beraber güldürü birlikte görülse de, güldürü şart değildir. Komiklik düzeyinin azami olduğu, abartıldığı, durumlarda burleskten (burlesque) bahsedilebilir. Kimi zaman da parodi, öncel bir eserin komedi amaçlı popülist, zevksiz, niteliksiz, bir taklidi anlamında kullanılmaktadır. Pastiş İtalyanca'da, sebze, et, yumurta, vb. çeşitli malzemelerin karışımından oluşan "pasticcio" kelimesinden türemedir, daha nötr bir anlamda kullanılır, ironik ve alaycı bir mesafe olmak zorunda değildir. Pastiş parodi gibi bir metnin

⁵⁵ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.94-99

⁵⁶ "Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtilmek yerine yalnızca telkin edilir. (...) Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça belirtilmeden anılmasıdır. " [Bkz. Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.109]

biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz, metnin biçimini taklit eder. Bu sadece biçimsel bir taklit demek değildir; bir metnin özgün içeriği, izleksel özellikleri de yeni bir örnek üretmek için kullanılabilir. Ayrıca pastişte taklit edilen metnin özellikleri kullanılarak özü değiştirilip eleştirel, yergisel veya övgüsel amaçlar için kullanılabilir.⁵⁷

Parodi ve pastişe diğer yakın kavramlar olarak hiciv (travesty), karikatür (caricature), transpozisyon (transposition), kalpazanlık (forgery) gibi terimler eklenebilir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu kavramlar arası benzerlikler ve farklılıklar yazarlara göre değişebilmektedir.

Kolaj (Yapıştırma), Montaj (Kes-yapıştır)

Metinlerarasılık öncel eserlerden unsur alıntılama gerektirdiğinden, bunların bir araya getirilmesine (assemblage) kolaj, montaj, montaj-kolaj, kolaj-montaj, brikolaj da denir. Ayrıca öğeler yan yana (juxtaposition), üst üste (superposition) veya dönüştürülerek (transposition) bir araya getirilmelerine göre de ayrıştırılabilir.

Kolaj (yapıştırma) tekniği 1910'lu yıllarda, Pablo Picasso ve Georges Braque'ın kübist çalışmalarında sistematik ve bilinçli olarak uygulanmasıyla plastik sanatlar içinde başlamıştır. Kübistlerin çalışmalarına güncel hayattan nesneler katmalarıyla başlattıkları kolaj tekniği, sonrasında fütüristler, dadaistler, sürrealistler, konstrüktivistler tarafından görsel sanatlarda, sahnede, müzikte ve edebiyatta farklı biçimlerde kullanılmıştır. Aranan etki şaşırtmak, rahatsız etmek, kışkırtmak ve beklenilmedik karşılaşmalara neden olmaktır.

Kolaj tekniğiyle ortaya çıkan eser, alıntılacağı eserin sürekliliğinde bir kırılma yaratarak bir yandan kendinden önce var olan, alıntılanan öğeyi hatırlatır, bir yandan da bu öğeyi/fragmanı/parçayı yeni bir bütünlük içerisinde sunar. Diğer bir deyişle, kolaj ister istemez çifte okumaya yol açar: kolaj öğesinin ilk işlevine

⁵⁷ Kubilay AKTULUM, a.g.e. s.133-134

gönderilme yapıldığı gibi, bu işlev kesintiye uğratarak yeni bir bütün içerisine, tam bir bütünleşme de olmadan, yerleştirilir.

Montaj (Kes-yapıştır), kolaja benzer bir şekilde birleştirme, bir araya getirme tekniğidir. Montaj tekniği kendi başına kolaj gerektirmeyebilir; oluşum sürecinde sanatçının farklı öğeleri (resimde farklı materyalleri, kurmacada farklı üslupları ya da yazın türlerini) bir arada kullanması anlamına gelir.

Asgari ölçüde bir farklılık belirtmek gerekirse: Kolajda asıl olan bir kırılmadır. Bu nedenle belirgin olan ‘yapıştırma’ eylemidir ve eserdeki unsurlar arasındaki farklılık, heterojenlik vurgulanır. Montajda ise öğelerin bir araya gelmesinde, birleştirilmesinde öne çıkan bütünleştirme ve kaynaştırmadır. Tıpkı sinematografik montajda olduğu gibi, aranan etki bir araya getirilen öğelerin bir bütün yaratması, tutarlı bir yapı içinde homojen bir yapının oluşturulmasıdır. Öğelerin bir araya getirilmesiyle öğeler arası süreklilik, akıcılık arayışı önem kazanır. Bir araya getirilen öğeler bir kırılma mantığı ile yapıldığı zamansa (bununla şaşırtma, ironi gibi etkiler oluşabilir) kolaj tekniği kullanılmış olur. Kolajda alıntılanan öğenin görünür olması ve kırılmayı doğrudan hissettirmesi istenir, düzen ve eseri okumanın bir yönü yoktur. Öğe geldiği -hatta koparıldığı- yerde ve ulaştığı yerde anlam bölünmesine, kırılmasına neden olur.

Üst-kurmaca (Metafiction) / Dramatik Üst-kurmaca (Metadrama)

Üst-kurmaca metinlerarasılığın kurulmasında parodi, pastiş kadar önemli bir araçtır. Üst-kurmaca metinlerde çoğunlukla örtük ya da belirgin şekilde bir meta evren oluşturularak, metnin öyküsünün, kişilerinin giderek de yaşamın kendisinin bir kurmaca olduğu, bu meta evrenle iç içe geçirilerek vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin eşzamanlı birlikteliği, birbiriyle çatışarak ya da çakışarak aradaki sınırın kaybolması üst-kurmacanın temel özelliğidir.⁵⁸ Gerçek ve kurmaca dünya arasındaki ontolojik sınırlar eritilerek okura okuduğunun

⁵⁸ Yıldız ECEVİT, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002. s.105

sadece bir 'yazı', bir 'yapıntı' olduğu sürekli hatırlatılır. Birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı bir arada kullanılabilir. Üst-kurmaca metinlerde 'zamansızlık' da hakim olabilir, geçmiş, gelecek, şimdi iç içedir. Zamandizinsel düzen bozularak tüm zamanlar 'şu an'da oluşturulur. Bu yabancılaştırma teknikleriyle gerçek ve kurmaca dünya arasındaki sınır kalktığı için okur metnin dünyasına çekilir ve kendisine sürekli olarak okuduğunun bir metin olduğu ve metnin konusunun da bu metnin yazma süreci olduğu hatırlatılır.⁵⁹ Beckett'ın dediği gibi "anlatılacak bir şeyin kalmadığı" bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır.⁶⁰

Üst-kurmaca tarif edilirken 'özbilinçli', 'içebakışlı', 'içedönük', 'öz-temsili' (kendini temsil eden), 'özfarkındalık', 'özgönderimsel' gibi yardımcı ve eşanlamlı terimler kullanılmaktadır.⁶¹ Tiyatro yazınıdaysa 'Dramatik Üst-kurmaca' (Metadrama) olarak karşılık bulan terimin kullanımı anlaşılacağı gibi sahne sanatlarında 'oyun içinde oyun' etkisi oluşturur.

⁵⁹ Semra SARAÇOĞLU, "Orhan Pamuk'un Kar Adlı Romanında Metafiction (Üstkurmaca)".

Littera Edebiyat Yazıları, Cilt 16, Haziran 2005 sf:117

⁶⁰ Yıldız ECEVİT, a.g.e. s.99

⁶¹ Beliz GÜÇBİLMEZ, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s.172

1.2. "ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER"İN METİNSEL ANALİZİ

1.2.1 Konu ve Öykü

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunu, ölü olduklarının farkında olmayan ve Araf'ta (sahne ile seyiryeri arasında) sıkışıp kalmış trajikomik kahramanlar Ros ve Guil'ün, ölü olduklarını kabul edip sahneyi bir daha dönmek üzere terk etmeleri sürecini konu edinir.

Sahne açıldığında Ros ve Guil, boşluğa fırlatılmış iki karakter gibi Araf'ta asılı kalmışlardır sanki. Kim oldukları, nereden geldikleri, nereye gittikleri ve nerede oldukları konusunda bir fikirleri yoktur. Sadece "bir haberci tarafından çağrıldıklarını" hatırlarlar. Geçmişlerine ilişkin hatırladıkları tek şey budur.

Guil, sürekli para kesesinden para çıkarıp havaya atar, her defasında tura gelen parayı Ros büyük bir keyifle yerden alıp kendi kesesine koyar. Guil'ün kesesi boşalırken, Ros'un kesesi sürekli dolar. Ros sürekli kazandığı için keyiflidir, başka bir şeyle ilgilenmez. Guil ise aklını kullanarak, içinde bulundukları bu absürd ve olağandışı duruma bir açıklama getirmeye çalışır. Ama yaptığı hiçbir mantıksal açıklama durumlarına açıklık getirmeye yetmez. Zaman durmuştur ve onlar boşlukta asılı kalmışlardır. Bu durumun hiçbir mantıklı açıklaması da yoktur.

Yazı tura oyunu devam ederken, oyuncular çıkagelir. Guil, Ros'a karşı sürekli kaybetmesine neden olan durumu Oyuncu'ya karşı kullanır ve onunla oynadığı yazı tura oyununda kazanmaya başlar. Oyuncu kaybettiği parayı karşılayacak durumda değildir. Bu yüzden Guil'ün klasik bir oyun oynama isteğini kabul eder. Oyun başlar başlamaz zaman akmaya başlar.

Ros ve Guil kendilerini sarayda bulurlar. Claudius ve Gertrude, Ros ve Guil'e ilk görevlerini verirler. Kahramanlarımız çocukluk arkadaşları olarak

Bu arada Oyuncu ve tiyatro ekibi gelir. Hamlet'in istediği oyunu sergileyeceklerdir. Hamlet'in yaptığı eklerle oyun, babasının amcası tarafından öldürülmesini gösteren bir canlandırmaya dönüşür.

İlk görevlerinde başarısız olan Ros ve Guil, Kral'dan ikinci görevlerini alırlar: Hamlet'ten Polonius'un cesedini nereye sakladığını öğreneceklerdir. Ancak Hamlet yine kahramanlarımızı alt eder ve Ros ve Guil hiçbir şey öğrenemedikleri gibi, Hamlet onlarla dalga geçmesine Polonius'un cesedinin yerini Kral'a kendisi gösterir. Böylece Ros ve Guil, ikinci görevlerinde de başarısızlığa uğrarlar.

Hamlet’le birlikte gemiyle yola çıkarlar. Ros ve Guil, yolculuk sırasında mektubu açarlar: Claudius mektupta İngiltere Kralı’ndan Hamlet’i öldürmesini istemektedir. Bu durum Ros ve Guil’ün kafasını karıştırır. Bu görevi yerine getirme konusunda bir an çelişkiye düşerler. Hamlet’i neden ölüme

götüreceklerdir ki? Daha sonra Guil, Ros'u bütün bu olup bitenlerde mantık ve adalet aramamak gerektiği konusunda ikna eder. Mektupta yazılanları bilmiyormuş gibi yapacaklardır. Durumun farkına varan Hamlet, gece onlar uyurken mektubu Guil'den çalar, içeriğini değiştirip yerine koyar.

Oyuncu ve tiyatro topluluğunun da gemide olduğunu görürler. Yolculuk devam ederken gemi korsanların saldırısına uğrar. Ros ve Guil, Hamlet ve Oyuncu'yla birlikte korsanlara karşı gemilerini savunurlar. Korsanlarla aralarındaki çatışma bitip kargaşa yatıştıktan sonra, Hamlet'in korsan gemisiyle geri döndüğünü fark ederler. Bir kez daha görevlerinde başarısız olmuşlardır. Daha önce de oynadıkları "Kralı taklit etme" oyununu oynarken ellerindeki mektubu açarlar ve mektubun değişmiş olduğunu görürler. Yeni mektupta Danimarka Kralı Claudius; İngiltere Kralı'ndan, Ros ve Guil'ün öldürülmesini istemektedir.

Mektubu okuyan Ros ve Guil ilk kez kendi ölümleriyle yüzleşirler. Bu sırada farklı ölüm stillerini canlandırıp alkış alan Oyuncu, Guil'ün sinirlerini bozar. Öfke nöbetine kapılan Guil, Oyuncu'nun elindeki bıçağı kaptığı gibi “ölüm öyle değil böyle olur” deyip Oyuncu'ya sapına kadar saplar ve onu öldürür. Kısa bir süre şaşkınlıkla Oyuncu'nun cesedine bakarlar. Ancak şaşkın bakışlar altında Oyuncu yerinden kalkar ve selam verir. Bir kez daha ölümü başarıyla canlandırmış bu kez Ros ve Guil'ü bile inandırmıştır; Ros da diğer oyuncularla birlikte çılgınca alkışlar Oyuncu'yu. Guil'ün kullandığı bıçak içine katlanan bir sahne bıçağıdır.

Bu sahneyle birlikte Guil kendi ölümünü kabul etmiştir. Artık bilmedikleri hiçbir şey yoktur. Kaçınılmaz son gelmiştir. Ros ve Guil, tıpkı Guil'ün ölümü tarif ederken söylediği gibi, bir daha gelmemek üzere sahneyi terk ederler, sahneden yok olurlar. Zaten ölü olan Ros ve Guil bunu kabul ettikleri anda sanki bir anda havaya karışıp toz olmuşlardır.

Oyun, *Hamlet* oyununu son sahnesindeki Elçi'nin Rosencrantz ve Guildenstern'in ölmüş oldukları haberini getirmesi ("Rosencrantz and Guildenstern are dead") ve Horatio'nun final tiradıyla son bulur. Bu hem oyunun, hem de oyun içinde oyunun finalidir.

1.2.2. Ana – Ara Anlam Kesitleri ⁶²

Tom Stoppard oyununu 3 perde halinde yazmıştır. Bu perdelerin her biri ana anlam kesitlerini oluşturur. Kaba bir şekilde belirtecek olursak, sahnenin açılışıyla birlikte Ros ve Guil'ü Araf'ta görürüz. Yazı tura oyunu başlar ve oyuncuların ortaya çıkışına kadar sürer. Oyuncu, Ros ve Guil'ün seyretmelerini istediği bir oyun başlatır. Oyun içinde oyun başlar başlamaz Ros ve Guil kendilerini sarayda bulurlar; Kral ve Kraliçe'den ilk görevlerini alırlar: Hamlet'in deliliğinin ('dönüşümünün') nedenini öğrenmek. İlk görevlerinin başarısızlıkla sonuçlanması 1. perdenin de sonudur.

Hamlet'in Polonius'u öldürmesi üzerine Claudius ve Gertrude, Ros ve Guil'e ikinci görevlerini ibraz eder. Hamlet'den Polonius'un cesedinin yerini öğrenmelerini isterler. Ros ve Guil ikinci görevlerini de beceriksizlikle sonuçlandırırlar ve 2. Perde biter.

Claudius, oyuncuların oynadığı oyun sayesinde, Hamlet'in babasını kendisinin öldürdüğünü bildiğini anlamıştır. Ros ve Guil'e üçüncü ve son görevlerini verir. Hamlet'i İngiltere'ye götürerek kendilerine verilen mektupla birlikte İngiltere Kralı'na teslim edeceklerdir. Ros ve Guil bu görevde de başarısız

⁶² **Önemli Not:** Ana-ara anlam kesitleri bölümünde Tom Stoppard'ın yazdığı oyun metninin bütünü ele alınmıştır. [Bkz. Tom STOPPARD, **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler** (Toplu Oyunları 1 içinde). Çev: M. Hamit Çalışkan. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000 s. 25-117] Oyun sahnelenirken, iki perde ile sınırlı kalarak gösterinin uzamaması amacıyla, temel dramaturjik yaklaşımı zedelemeyecek bazı bölümler metinden çıkartılmıştır. Dolayısıyla bu bölümdeki ara anlam kesitleri oyun metninin bütününe uygulanmasına rağmen, kimi ara anlam kesitleri sahne metninde kullanılmamıştır. Oyunda kullanılan metnin son hali Ekler bölümündeki Reji Defteri'ndedir. Söz konusu kısaltmaların gerekçeleri 2. Bölüm'de "Oyuncularla Metin Analizi ve Sahne Metninin Oluşturulması" başlığı altında açıklanacaktır.

olurlar ve kendi ölümleriyle yüzleşirler. Bu durum, hem 3. perdenin hem oyunun, hem de oyun içinde oyunun finalini oluşturur.

Oyunu aşağıdaki biçimde, oyunun dramatik akışını değiştirebilecek olan her yönelimi belirten ara anlam kesitlerine ayırabiliriz.

1. Ara anlam kesiti:

Perdenin açılmasıyla başlar, Oyuncu'nun ortaya çıkışına kadar sürer.

İki Elizabeth Dönemi saraylısı, görünür hiçbir özelliği olmayan bir yerde zaman geçirmektedirler.

(...)

GUİL: (*Bando içeriye girmeden önce-- özlemle*) Tek boynuzlu at olmadığı için üzgünüm. Tek boynuzlu atları yaşadığı bir dünya çok daha güzel olurdu.⁶³

Oyun Ros ve Guil'ün yazı tura oynadıkları bir mekânda açılır. Mekân Stoppard tarafından bir sahne olarak bile tanımlanmamıştır. Stoppard yazdığı parantez içinde mekânı "GUİL ayağa kalkar ama gideceği bir yer yoktur. Omzunun üstünden, bakmadan bir para daha atar; dikkati çevresine daha doğrusu çevresi diye bir şey olmamasına çevrilidir." diye tanımlar. O zaman burası olağandışı bir yerdir; boşluktur; hiçbir yerdir. Bütün olasılık yasalarını çiğneyerek 92 kez üst üste tura gelmesi aynı zamanda zamanın durduğunun da göstergesidir. O halde Ros ve Guil, zamanın olmadığı, dünya ötesinde bir yerde, belki de "Araf"⁶⁴ta asılı kalmış iki karakterdir.

Sahne boyunca 96 kez tekrarlanan yazı-tura oyunu, 96 defa tura gelmesiyle sonuçlanır. Tura, iktidarın, otoritenin, yasanın simgesidir. Burada otorite, basitçe Danimarka Krallığı'nın temsil edilmesinin çok ötesinde; belki de *Hamlet* metninin

⁶³ Tom STOPPARD, **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler** (Toplu Oyunları 1 içinde). Çev: M. Hamit Çalıskan. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000 s.25-34

⁶⁴ "Araf" imgesi *Godot'yu Beklerken* oyunundan ödünç alınmıştır. Oyunda Hristiyan mitolojisinden alınma bu dünyayla öbür dünya arasında cennet ya da cehenneme gitmeden önceki Araf'ta bekleme imgesi oldukça güçlüdür. Vladimir'in kendilerini İsa'nın yanında çarmıha gerilmiş iki hırsıza benzeterek birinin "kurtulacağına" (cennete gideceğine) inanması; Estragon'la birlikte ölülerin fısıldaşmalarını duymaları, cesetler ve iskeletler gördüklerini sanmaları; bulundukları yerin hiç bir yer olduğu düşünceleri, hiç bir yere benzetememeleri; oradan ayrıldıklarında Godot'nun onları cezalandıracağına kanaat getirmeleri Araf imgesini destekleyen unsurlardan bazılarıdır. [Bkz. Samuel BECKETT, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün - Tarık Günersel. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Ekim 2017, s.12-15, 80-83, 113-114, 122]

yazarı Shakespeare'i simgelemektedir. Yani tura, Rosancrantz ve Guildenstern'in kaderlerinin yazarı tarafından daha baştan belirlendiğinin göstergesi olabilir. Aynı zamanda "tura", İngilizce'sinin "head" (kelle) olduğunu göz önünde bulundurarak Ros ve Guil'ün kelleleri konusunda hükmün verildiğinin; hatta bu hükmün çoktan gerçekleştiğinin de bir önsemesidir. Guil'ün sanki "bu durumu ilk kez yaşamıyormuş hissine kapılması" bunu destekler nitelikte bir tespit olabilir.

Ros ve Guil'ün nerede oldukları, neden burada oldukları ve geçmişleri hakkında hiçbir fikirleri yoktur. Geçmişlerine ilişkin hatırladıkları tek şey “çağırılmış” olduklarıdır. Çağırılmışlar ve kendilerini burada bulmuşlardır.

Üst üste tura gelmesi Ros'u hiç rahatsız etmez, çünkü o kazanan taraftır. O sadece bununla ilgilidir. Guil ise sürekli tura gelmesinden ve içinde bulundukları abstürd durumdan çok rahatsızdır. Aklını ve mantığını kullanarak bu duruma bir açıklık getirmeye çalışır. Ama ulaşabildiği tek sonuç şudur: "Uzun vadede güneş kaç kez doğduysa o kadar battı. Ve bir para, tura geldiği kadar yazı geldi... Arkasından bir haberci geldi. Çağırıldık. Başka bir şey olmadı. Birbiri ardına atılan doksan iki para, doksan iki kez birbiri ardına tura geldi..."

Böylece ilk sahnede takındıkları tavırlar aracılığıyla Ros ve Guil'ün kişilikleri hakkında bilgi ediniriz. Ros doğanın (duygusal, çekinik ve dişil olanın), Guil ise aklın (rasyonel, baskın ve eril olanın) temsilcisidir. Ancak ne doğa, ne de akıl içinde bulundukları durumu açıklamaya yeter. Yönlendirilmeye ihtiyaçları vardır.

Sahne sonunda Guil'ün aklı iflas etmiştir ama Ros sanki "ölü oldukları gerçeğini" hissetmiş gibidir. Kendi tırnaklarına bakarak "...tırnaklar ölümden sonra da uzar. Tıpkı sakal gibi..." deyiverir. Guil, "ama sen ölü değilsin" diyerek konuyu kapatır. Bulundukları yerin ve durumun olağanüstülüğü Guil'le mitolojik bir yaratık olan tek boynuzlu at ile ilgili söylencenin nasıl oluştuğu üstüne akıl

yürütmeye başlar. Ama onun bu sesli akıl yürütmesi boyunca yavaş yavaş yaklaşan bir bandonun sesi duyulmaktadır. Gelenler oyuncu grubudur.

2. Ara anlam kesiti:

İkinci anlam kesiti, oyuncuların sahneye girişleriyle başlar, Oyuncu'nun oyunu başlatması ve ilk kez yazı gelmesiyle son bulur.

(Küçük bir çocuk olan Alfred ile birlikte altı trajedi oyuncusu sahneye girer...)

(...)

ROS: Valla--- ucuz kurtuldun.

GUİL(*Döner.*): Niye?

ROS: Yazıymış.⁶⁵

Oyuncuların girişiyle birlikte sahne hareketlenir. Oyuncular bu boşluğa bir nitelik kazandırmış; kendi mekanlarını beraberlerinde getirmişlerdir. Bu durum önemlidir. Çünkü boşlukta asılı kalan Ros ve Guil'e içinde varolabilecekleri tanımlanmış bir mekân sunmuş olurlar: Sahne.

Ros, Oyuncu'ya kendini Guil olarak tanıtır. Guil'ün uyarısıyla durumu düzeltir. Böylece kimlikleri konusunda ilk karışıklık gerçekleşir. Tanışma faslında Ros'un "kimiz biz?" sorusuna, Oyuncu "sanatçısınız" yanıtını verir. Yani bir tür oyuncu olduklarını ima eder. Kimlikleri hakkında hiçbir fikirleri olmayan Ros ve Guil, oyuncu kimliği kazanmışlardır. Ancak bunun çok da farkında değildirler.

Oyuncu'nun Ros ve Guil'un Trajedi Oyuncuları ile karşılaşmalarının kaderle ilgili olduğunu söylemesi, ikilinin kaçınılmaz sonlarının oyunun başlarında mühürlenmiş olduğunun belirtilmesi bakımından önemlidir. Ros ve Guil'ün Oyuncu'yla diyalogları esnasında ironik bir biçimde Shakespeare dönemi tiyatrosunun eleştirisi yapılır, hatta bu tarz mahkûm edilir.⁶⁶ Ayrıca Oyuncu'nun

⁶⁵ Tom STOPPARD, a.g.e., s.34-44

⁶⁶ Shakespeare dönemi tiyatrosu ile ilgili bölüm, orijinal *Hamlet* metninde 2. perde 2. sahnede Rosencrantz ve Hamlet'in bu konudaki uzun söyleşisine referans vermektedir. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitapevi, İstanbul, 4. Basım, Mayıs 2002, s.99-101] Orijinal *Hamlet*'deki Rosencrantz ve Hamlet arasındaki bu diyalog ilerde 1.3.6. Üç Oyunda 'Oyun İçinde Oyun' bölümünde alıntılanacaktır.

kan, aşk ve retorik üzerine söyledikleri de Ros ve Guil'in sonları hakkında bir tür ipucu vermektedir.

Oyuncular tam gidecekken, Guil, Ros'a karşı sürekli kaybetmesine yol açan tura gelme durumunu avantaj olarak kullanmak ister ve yazı tura oyunuyla bahis başlatır. Kazanan koyduğu paranın iki katını alacaktır. Guil kendinden emin bir şekilde oyuna devam eder ve kazanır. Ancak Oyuncunun bahsi karşılayacak parası yoktur. Guil, eski klasik tragedyalardan birini oynamalarını ister. Guil, Oyuncu'ya "Eee başlamayacak mısınız?" der, Oyuncu "Başladık bile." diye cevap verir. O anda atılan para yerde kalmıştır. Oyuncunun "başladık bile" lafı ve son atılan paranın yazı geldiği an, oyunun ve oyun içinde oyunun ateşleyicisidir. Artık zaman akmaya başlamıştır. Ancak akan zaman *Hamlet* oyununun zamanıdır.

3. Ara anlam kesiti:

Paranın yazı gelmesiyle birlikte zaman akmaya başlar, Ros ve Guil kendilerini sarayda buluverirler. Üçüncü ara anlam kesiti Claudius'tan ilk görevlerini almalarıyla başlar, Ros ve Guil'ün sahnede yalnız kalmalarıyla son bulur.

(Parayı GUIL'e atar. GUIL parayı yakalar. Aynı anda sahne ışıklarında bir değişiklik olur...

(...)

POLONIUS: (...)

Hamletin deliliğinin kaynağını buldum...

*(ROS ve GUIL hariç hepsi çıkar.)*⁶⁷

Ros ve Guil, kendilerini birden Danimarka Sarayında bulurlar. Önce Hamlet'in Ophelia'yı kovalamasına tanık olurlar; daha sonra da kendilerini Kral ve Kraliçe'nin huzurunda bulurlar. Claudius (Kral) ve Gertrude (Kraliçe) Ros ve Guil'ü birbirleriyle o kadar karıştırırlar ki, sahne bir düşme kalkma komedisine dönüşür. İsimlerinin bu kadar karıştırılması ve bu konuda bir özür bile dilenmemesi, seyirciye Ros ve Guil'ün tahsilli ama alt sınıftan olduklarını,

⁶⁷ Tom STOPPARD, a.g.e., s.44-46

karakterlerimizin saray gözünde pek de değerlerinin olmadığını ve önemsenmediklerini gösterir.

Kral ve Kraliçe Ros ve Guil'e ilk görevlerini verirler: En sevdiği okul arkadaşları olarak Hamlet'i deliliğe sevk eden sıkıntısı neymiş öğrenip Claudius ve Gertrude'a bildireceklerdir. Ros ve Guil büyük bir resmiyetle görevi kabul ederler. Bu sırada Polonius içeri girer; Hamlet'in deliliğinin sebebini bulduğunu Claudius'a söyleyecektir. Bu noktada *Hamlet* metni kesilir. Ama metni iyi bilenler için, Polonius Kral'a, Ophelia'ya duyduğu karşılıksız aşk nedeniyle Hamlet'in delirdiğini söyleyecek ve hazırladığı mizansenle ikisini buluşturarak, gizli bir yerden onları birlikte gözetlemelerini önerecektir.

4. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün sahnede yalnız kalmalarıyla başlar, görevi kabul etmeye karar verdikleri replikle son bulur.

ROS: Ben eve gitmek istiyorum.

(...)

GUIL: Niye? Artık bizi yerleştirdiler--- eğer etrafta dolaşmaya başlarsak bütün gece birbirimizi kovalarız.

(Sessizlik)⁶⁸

İkisi de sıkıntılıdır. Ros hemen buradan kaçmak ve eve gitmek istemektedir. Ancak Guil, mantığını konuşturup onu yatıştırır. "Onlara seçenek sunulmuştur, ama seçme şansı sunulmamıştır." Guil, verilen görevi yapmak zorunda olduklarını bu sözlerle açıklar. Olaylar sona erene kadar adımlarını dikkatli atmak zorundadırlar. Bu alışkın olmadıkları bir yerde, alışkın olmadıkları bir konumda olduklarını gösterir. Guil, sanki her şeyi belirlenmiş bir oyunun içinde olduklarının farkına varmış gibidir: "Bir mantık söz konusu- birileri her şeyi senin adına yapıyor, endişe etme. Keyfini çıkart. Rahatla. Elinden tutulup götürülmek, yeniden bir çocuk gibi olmak; masumiyet olmaksızın, bir çocuk."

⁶⁸ Y.a.g.e., s.47-49

Bu hem kendi iradeleri dışında yabancısı oldukları bir oyunun içinde sürüklendiklerinin itirafıdır, hem de yaptıklarının sorumluluğundan muaf olduklarının göstergesidir. Bu da onlara bir tür çocukluk bahşedecektir, "masumiyet olmadan bir çocukluk". Çünkü Kral'ın otoritesine karşı yapacak bir şeyleri yoktur. Bu yüzden seçenekleri vardır, ama seçme şansları yoktur. Bu da onları sorumluluktan uzak bir çocuk konumuna sokar.

Guil'ün mantıksal çıkarımları ve hizmetleri karşılığında Kralın onları gereğince hoşnut edecek olması Ros'u da sakinleştirir ve görevi yerine getirmeye karar verirler. Daha doğrusu kabul etmek zorunda oldukları gerçeğini kabul ederler.

5. Ara anlam kesiti:

Alıştırma için yaptıkları soru cevap oyunu, Hamlet'in sahneye girişiyle kesilinceye kadar sürer.

ROS: (*Sahne ışıklarının yanında*) Ne kadar ilginç! (*Döner*)
Kendimi bir izleyici gibi hissediyorum-çok şaşırtıcı bir düşünce.
Bunu katlanabilir kılan tek şey, her an ilginç birinin geleceğine
duyduğum akıldışı inanç...

(...)

ROS: (*Ormanda bir ses gibi*)... Ne biçim bir oyun bu?

GUIL: Kurallar ne? ⁶⁹

Ros ve Guil yine içinde oldukları oyunda rahatsız edici bir şekilde seyirci konumuna düşmüşlerdir. Bu durumu katlanılır kılmak ve Hamlet'le karşılaşana kadar ona hazırlık olsun diye soru cevap oyunu oynamaya başlarlar. Ancak bu oyun, kendi kimliklerini, oyundaki varlıklarını sorgulamaya dönüşür. Ne zaman ve nerede bitecek? Soruları ürkütücü bir biçimde havada asılı kalmıştır. Daha da ürkütücü bir soru, Hamlet'in gelişiyse havada kasvetli bir şekilde asılı kalır: "Ne biçim bir oyun bu? Kurallar ne?"

Ros ve Guil bu belirsizlik içinde sanki kaybolmuş gibidirler.

6. Ara anlam kesiti:

⁶⁹ Y.a.g.e., s.49-52

Hamlet'in giriş çıkışından sonra soru cevap oyunu Hamlet'in acı çektiği saptamasına kadar devam eder.

(Arkadan HAMLET girer, sahnenin öbür tarafına yürür; bir kitap okumaktadır-tam çıkmak üzereyken GUIL onu görür.)

GUIL: (keskin) Rosencrantz!

ROS: (zıplar) Ne?

(HAMLET çıkar. Muzaffer bir edayla gülümserler.)

GUIL: İşte böyle! Nasıldı?

ROS: Zekice.

GUIL: Doğal mıydı?

ROS: İçgüdüsel.

GUIL: Anladın mı?

ROS: Önünde şapka çıkartıyorum.

GUIL: Tokalaşalım.

(Tokalaşırlar.)

ROS: Şimdi sıra bende-Guil-!

GUIL: -Daha değil- beni gafil avla.

ROS: Tamam. (Ayrılırlar. Sessizlik. GUIL'e fısıldar.) Hazır mısın?

GUIL: (patlar) Aptallık etme.

ROS: Özür dilerim.

(Sessizlik)

GUIL: (Bağırır) Guilderstern!

ROS: (Zıplar) Ne? (Hemen süngüsü düşer. GUIL çok öfkeli.)

GUIL: Tek istediğim istikrar.

ROS: (sessiz) Tek istediğim ölümsüzlük...

GUIL: (düşük bir tempoyla) Bugün bizim haftalık görevimiz...

(anlık sessizlik)

ROS: Kimdi o?

GUIL: Tanımadın mı?

ROS: O beni tanımadı.

GUIL: O seni görmedi.

ROS: Ben onu görmedim.

GUIL: Göreceğiz. Onu zor tanıdım; değişmiş.

ROS: Fark ettin ha?

GUIL: Değişmiş.

ROS: Nasıl bildin?

GUIL: Hem içi, hem dışı.

ROS: Anlıyorum.

GUIL: Kendinde değil.

ROS: Değişmiş.

GUIL: O kadarını gördüm. (Anlık sessizlik) Canı neye sıkılıyor öğren.

ROS: Benim mi?

GUIL: Onun.

ROS: Nasıl?

GUIL: Soru ve yanıt. Eski yöntemler en iyi yöntemlerdir.⁷⁰

⁷⁰ Y.a.g.e., s.52-53

Hamlet'in sahneye girişiyle Ros ve Guil yine içinde bulundukları oyunda figüran konumuna geri dönerler ve kendi oyunları durur. Hamlet çıktıktan sonra Guil, Hamlet edasıyla "Rosencrantz" diye bağıır; Ros, anında doğru tepki verir; birbirlerini kutlarlar. Ros en sonunda soru cevap oyununun amacını anlamıştır. Ros soru soracak, Guil, Hamlet gibi karşılık verecektir. Ancak bir sonraki replikte Guil bu kez aynı tavırla "Guildenstern" diye bağıır, Ros yine "Ne?" diye aynı tepkiyi verir. Guil sinir ve bezginlikle çöker. Tek istediği istikrardır. Ros daha iddialıdır: Onun tek istediği ölümsüzlüktür!

Ros'un kendi kimliği konusundaki kafa karışıklığı Hamlet konusunda da devam eder. Ros ve Guil'ün Hamlet konusundaki anlamsızlığa varan diyalogları seyircinin kafasında "bu adamlar gerçekten Hamlet'i tanıyorlar mı?" sorusunu oluşturacak kadar güçlüdür.

Ros ve Guil'ün bu bölümdeki diyalogları, Vladimir ve Estragon arasındaki absurd diyalogları çağrıştırır. Burda "plampisest"den söz edebiliriz.

ESTRAGON: Kimler?

VLADIMIR: O ikisi.

ESTRAGON: Hah, tamam, biraz konuşmak iyi gelir?

VLADIMIR: Öyle değil mi?

ESTRAGON: Ne?

VLADIMIR: Değişmişler.

ESTRAGON: Mümkündür. Herkes değişir, biz değişmeyiz.

VLADIMIR: Ne mümkünü! Kesinlikle! Görmedin mi?

ESTRAGON: Gördüm galiba. Ama onları tanımıyorum ki.

VLADIMIR: Pekala tanıyorsun.

ESTRAGON: Yo, tanımıyorum.

VLADIMIR: Tanıyoruz diyorum sana. Sende her şeyi unutuyorsun.

(*Bir an kendi kendine.*) Aynı kişilerdi işte...⁷¹

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyun metninin bazı bölümlerinde, özellikle ikilinin baş başa kaldıkları bölümlerde- *Godot'yu Beklerken* metninden diyaloglarda kullanılan bazı kelimelerin, diyalog üslubunun, metnin ritminin, alt katmanlardan kendini belli ettiği görölür. Burda palimpisest (metin üzerine metin bindirme) olarak belirlenebilecek bir durum oluşmuştur.

⁷¹ BECKETT, Samuel. "Godot'yu Beklerken". ev: Uğur Ün - Tarık Günersel. İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, Ekim 2000 s.62-63

7. Ara anlam kesiti:

Guil, Hamlet'in durumunu açığa çıkarmak için soru cevap oyununu yönlendirmeye çalışır, ama Ros ısrarla yapmak istediğini anlamaz, anlam kesiti Guil'ün umudunu yitirdiği ve Ros'dan bezdiği ana kadar sürer.

GUIL: Sen sor; ben yanıt vereyim.

ROS: Kendinde değil, biliyorsun.

(...)

ROS: Gitsek mi?

GUIL: Niye?⁷²

Guil soru cevap oyununu Hamlet'in sıkıntısını çözmeye yönelik bir yöntem olarak kullanmak isterken, Ros'un bunu ısrarla anlamaması onu kendinden bezdirir. Garip bir şekilde aynı durumu paylaşmak zorundadırlar ama Ros'la Guil arasında en ufak bir ortaklık yoktur. Onlar aynı bedende yaşamaya mahkûm, yapışık ikizler gibidirler.

8. Ara anlam kesiti:

Ros'un en sonunda Guil'ün söylemek istediğini anlamasıyla başlar, soru cevap oyunu sonucunda Hamlet'in durumunu çözümledikleri replikle kesit son bulur.

ROS: (*Canlanır. Parmaklarını şaklatır.*) Haa! Yani- sen oymuşsun gibi yapacaksın, ben de sana sorular soracağım!

(...)

GUIL: Hiçbir fikrim yok! (*Duraksar*) Ama bütün bunları herkes biliyor. Yine de bizi çağırttı. Biz de geldik.⁷³

Ros en sonunda Guil'ün yapmak istediğini anlar ve soru cevap oyunuyla Hamlet'in durumunu çözümlerler: "Özetle, çok sevdiğiniz babanız ölür; onun varisisiniz; eve geldiğinizde görürsünüz ki, daha ceset soğumadan küçük kardeş onun tahtına çıkmış, yatağına girmiş ve hem insan hem de doğanın koyduğu yasaları hiçe saymıştır. Peki, siz niye böyle olağandışı tavırlar içindesiniz?"

⁷² Tom STOPPARD, a.g.e., s.53-54

⁷³ Y.a.g.e. s.54-56

Olayı bu açıklıkla ortaya koyunca, Hamlet'e sorulan soru bütünüyle anlamını yitirmiştir. Garip olan Hamlet'in durumu değil, böylesi bir ahlaksızlığın, böylesi bir çürümenin herkes tarafından bilindiği halde doğalmış gibi kabul edilmesidir. Bu gerçeğin idrakine varınca Ros ve Guil'ün aldıkları görev daha baştan anlamını yitirmiştir. Hamlet'ten öğrenecek hiçbir şey yoktur. Aldıkları görev daha başlamadan başarısızlığa mahkûm olmuştur.

9. Ara anlam kesiti:

ROS: (*dikkatli, kulak kabartmış*) Bir dakika! Galiba müzik sesi duydum-
GUIL: Biz buradayız.
ROS: -Bando gibi- bando duydum gibi geldi-
GUIL: Rosencrantz.
ROS: (*dalgın, hala dinlemektedir.*) Ne?
(*Kısa bir sessizlik*)
GUIL: (*Hafif bir alayla*) Guildenstern...
ROS: (*tekrardan rahatsız olmuş*) Ne?
GUIL: Senin için hiç mi fark yok.
ROS: (*döner, aptalca*) Ne?
(*Duraksar*)⁷⁴

Ros için, Ros ya da Guil olmanın hiçbir önemi yoktur. Onlar aynı kadere mahkum, aynı bedeni kullanan iki ayrı kafa gibidirler. Sanki Guil de bu gerçeği kabul etmiş gibidir.

10. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün kısa konuşmalarının ardından, Hamlet ve Polonius'un girişiyi başlar, Polonius'un Hamlet'ten ayrılmasına kadar sürer.

GUIL: Git, bak bakalım orada mı?
ROS: Kim?
(...)
HAMLET: Bundan daha memnuniyetle vermeye razı olacağım bir şey yoktur efendim- Canımdan başka, canımdan başka, canımdan başka...⁷⁵

Belli ki sahnede sıkışıp kalmak özellikle Ros'u bunaltmıştır. Her fırsatta kaçmak ister. Ama kaçacak yer yoktur. Ayrıca sahneye sürekli giren çıkan *Hamlet*

⁷⁴ Y.a.g.e. s.56-57

⁷⁵ Y.a.g.e. s.57-58. Bu bölümde bazı replikler T. Stoppard'ın metninde yoktur. Sahnelemede kullanılan metin için Tom Stoppard'ın metninde daha kısa olan bu bölüm için orijinal *Hamlet* metninden destek alınmıştır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Orhan Burian, MEB, İstanbul, 1989 s.59-60]

karakterleri bunu olanaksız kılar. Hamlet'in zekasıyla Polonius'u aptal durumuna düşürdüğü sahne boyunca Ros ve Guil yine seyirci konumundadırlar. Sanki sahnede aynı anda iki ayrı oyun oynanmaktadır: Ros ve Guil'ün denetimi dışında akıp giden *Hamlet* oyunu ve Ros ve Guil'ün trajikomedisi.

11. Ara anlam kesiti:

Polonius'un çıkışıyla başlar, Hamlet'in Ros ve Guil'i arkaya doğru götürmesiyle biter; Tom Stoppard'ın metninin birinci perde sonudur.

POLONIUS: (*öne gelir*) Hoşçakalın, Lordum. (*ROS'a*) Lord Hamlet'i mi arıyorsun? İşte orada.
ROS: (*POLONIUS'a*) Sağolunuz efendim.
(*POLONIUS gider.*)
GUIL: (*sahne gerisine, HAMLET'e seslenir*) Soylu Lordum!
ROS: Saygıdeğer Lordum!
(*HAMLET sahne gerisinde, onlara doğru döner.*)
HAMLET: Benim çok sevgili dostlarım! Nasılsın Guildenstern?
(*Bir kolunu ROS'a doğru kaldırmış aşağı inerken, GUIL selamlanmadığı halde eğilmektedir. HAMLET hatasını düzeltir. Ve yine ROS'a*) Ah, Rosencrantz! (*Hepsi hataya gülerler. Sahnenin ortasında bir araya gelirler; HAMLET ortada kollarını ROS ve Guil'ün omuzlarına atmış sahne gerisine yönelirler.*)
Sevgili çocuklar nasılsınız?
SAHNE KARARIR⁷⁶

Polonius'un işaretiyle Ros ve Guil Hamlet'le ilk kez baş başa konuşma fırsatı yakalarlar. Onları Hamlet de karıştırır. Burada ne kadar değerli olduğu hep vurgulanan "çocukluk arkadaşları" söylencesi de şimdilik tümüyle yıkılmasa bile, içinin ne kadar boş olduğu anlaşılmış olur. Birinci perde sonu: Eski arkadaşlar sohbet etmek için bir kenara çekilirken sahne kararır.

12. Ara anlam kesiti:

İkinci Perde Hamlet ile Ros ve Guil'ün tam olarak işitemediğimiz sahne gerisindeki sohbetleriyle başlar; oyuncuların gelişiyse bu sohbet kesintiye uğrar; Hamlet ve Polonius'un çıkışıyla da sona erer.

(HAMLET , ROS ve GUIL konuşmaktadırlar; önceki sahnenin devamı. Yürürken konuştukları anlaşılamamaktadır.

⁷⁶ Y.a.g.e. s.58. Oyunu iki perde tasarlamak durumunda kalan yönetmen bu kararmayı kullanmayacaktır. Oyuncuların saraya girişini önde göstererek ve bu sohbeti geriye alarak sahne devam eder. [Bkz. Ekler bölümündeki Reji Defteri]

(...)

HAMLET: Vızzz, vızzz. (*Alaycı bir şarkı mırıldanır.*)
(HAMLET ve POLONIUS çıkarlar.)⁷⁷

Hamlet'in orijinal metnindeki 2. perde 2. sahnesindeki (yani T. Stoppard'ın oyununda duyamadığımız) konuşmalar şöyledir: İlk olarak Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern'i sözleriyle sıkıştırarak "çağırılmış" olduklarını öğrenir; daha sonra Trajedi Oyuncuları'nın saraya geleceğini duyunca, üçü hep birlikte, Shakespeare'in kendi dönemindeki tiyatroların sorunlarını dile getirdikleri akronik içerikte bir sohbete dalarlar. Şehir Oyuncuları'nın borazanlarının çalmasıyla sohbet sona erer. Olaylar orijinal *Hamlet*'dekine benzer şekilde gelişir. Hamlet, Ros ve Guil'ün konuşmayı yönlendirmelerine asla izin vermez. Polonius'un gelişiyile çıkarlar. Ros ve Guil bu konuşmadan elleri boş dönmüşlerdir.

13. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün yalnız kalışıyla başlar, Guil'ün Ros'un boğazına çökmesiyle son bulur.

(ROS ve GUIL düşünmektedirler. Her ikisi de ilk konuşan olmak istememektedir.)

GUIL: Hımm.

(...)

GUIL (ROS'un boğazına çöker): Tanrı aşkına, neyin var senin?

ROS: Sadece dostça davranıyordum.⁷⁸

Ros ve Guil, Hamlet'ten hiçbir şey öğrenememişlerdir. Hamlet zekasıyla onları mat etmiş; Ros ve Guil ilk görevlerinde başarısız olmuşlardır. Guil bunu kabul etmek istemese de Ros'un saptamalarını o da kabul etmek zorunda kalır.

Sonra bu yenilgiyi unutmak için Hamlet'in son lafından yola çıkarak rüzgar yönünü tayin etmeye çalışırlar. Aslında bulundukları mekanı tanımlamaya ve nereden geldikleri, nereye kaçabileceklerini bulmaya çalışmaktadırlar. Sonunda buranın kapalı bir mekan olduğunu keşfederler. Çünkü burada rüzgar değil, cereyan vardır.

⁷⁷ Y.a.g.e. s.59-60.

⁷⁸ Y.a.g.e. s.60-63.

14. Ara anlam kesiti:

Guil'ün repliğiyle başlar, Ros'un çıkarımıyla son bulur.

GUIL (*geriler*): Birisi içeri girebilir. Bizim de beklediğimiz bu zaten. Eninde sonunda.

(*Uzunca bir sessizlik.*)

ROS: Belki de itiş kakış sırasında birbirlerini çiğneyip öldürdüler... Bir seslen şunlara. İlgilerini çekecek bir şeyler söyle. Kandır onları.

GUIL: Eğer keyfi davranmaya başlayacak olursak her şey altüst olur. En azından böyle olacağını umalım. Çünkü eğer doğallığımızın onların düzeninin bir parçası olduğunu kazara keşfedecek,hatta kuşkulananacak bile olursak,hapı yuttuğumuzun resmidir. (*Oturur.*) T'ang Hanedanından bir Çinli---ve bu tanıma göre de bir filozof---rüyasında, kendisinin Çinli bir fizolof olduğunu gören bir kelebek olmadığından bir türlü emin olamaz. Ona imreniyorum; çifte güvencesi var.

(*Uzunca bir sessizlik. ROS ayağa fırlar ve izleyicilere bağırma başlar.*)

ROS: Yangın! Yangın var!

(*GUIL ayağa fırlar.*)

GUIL: Nerede?

ROS: Yok bir şey---konuşma özgürlüğünün kötüye kullanılışının bir örneğini veriyorum. Var olduğunu kanıtlamak için. (*İzleyicilere iğrenerek bakar. Daha sonra diğer yönler ve arkasından yine izleyicilere bakar.*) Kimse kıpırdamadı. Oturdıkları yerde kül olacaklar.⁷⁹

Metnin Ros ve Guil açısından belki de en kritik düğümü. Her zamanki gibi yalnızlıktan sıkıldılar ve sahneye birilerinin girmesini bekliyorlar. Ama birileri girsin diye en ufak bir harekette bile bulunamazlar, keyfi, içlerinden geldiği gibi davranamazlar, kulise doğru bağıramazlar. Çünkü eğer bunu yaparlar ve kendi doğallıklarının ya da doğallıkları sandıkları şeyin de metne dahil olduğunu keşfedecek olursa, aslında varolmadıklarını keşfedecekler. Bu keşif onların sonu demek olur. Guil bundan kaçınır.

Sonra Ros şaşırtıcı bir şey yapar, seyircilere doğru "yangın var" diye bağırır. Seyirci kaçsa, Ros bunu fark etse, varolduğunu kanıtlayacak, en azından sahnede oyuncu olarak varolduğunu kanıtlayabilecektir; ama kimse kıpırdamaz. Ancak yine şaşırtıcı bir çıkarımda bulunur Ros, "Kimse kıpırdamadı. Oturdıkları yerde kül olacaklar." der. Yani bir oyun oynandığının, sahnede olduklarının ve

⁷⁹ Y.a.g.e. s.63.

seyircinin ayırdındadır. O zaman oyuncu kimliğinin de farkındadır. Ya da bir an için farkına varmıştır.

15. Ara anlam kesiti:

Yeni bir para oyunu oynanır, Hamlet oyuncularının girişiyle son bulur.

(ROS bir para çıkarır. Havaya fırlatır. Yakalar. Bakar. Geri yerine koyar.)

GUİL: Ne gelmişti?

(...)

(POLONIUS, TRAJEDİ OYUNCULARI ve HAMLET sahnenin gerisinden girerler.)⁸⁰

Oyunun başında Araf'ta sıkışıp kalmışken oynadıkları yazı-tura oyununu da unutmuşlardır. Elllerinde ilerlediklerini gösteren hiçbir anı parçası ya da duygu yoktur. Yeni bir para oyunu vakit öldürürler.

16. Ara anlam kesiti:

Polonius'un girişiyle başlar, Hamlet'in gidişiyle biter.

POLONIUS (*İçeri girer*): Gelin efendiler.

HAMLET: Onunla gidin dostlar. Yarın bir oyun izleyeceğiz sizden. *(En son gelen TRAJEDİ OYUNCUSU olan OYUNCU'ya.)*

Bana bak dostum. "Gonzago'nun Öldürülmesi"ni oynayabilir misiniz?

OYUNCU: Oynarız lordum.

HAMLET: Yarın geceye onu hazırlayın. Gerektiğinde on iki ya da on altı dizelik bir konuşmayı ezberleyip araya sokabilirsiniz, değil mi?

Konuşmayı ben yazacağım.

OYUNCU: Evet lordum.

HAMLET: Çok güzel. Şu lordun peşinden git ama alay etme gözünü seveyim.

(Sahne önüne doğru gelen OYUNCU, ROS ve GUİL'i görür. Durur.

Sahne önüne gelmekte olan HAMLET duraksamadan onlara seslenir.)

HAMLET: Sevgili dostlar, akşama kadar sizden ayrılıyorum. Elsinore'a hoş geldiniz.

ROS: Anlaşıldı Lordum.

(HAMLET gider.)⁸¹

Hamlet, oyunculara oynayacakları oyunu verip, son vurucu oyununu kurarken, Ros ve Guil yine seyirci durumundadırlar. Oyunun içinde savrulup durmaktadırlar.

17. Ara anlam kesiti:

⁸⁰ Y.a.g.e. s.64.

⁸¹ Y.a.g.e. s.64-65.

Oyuncuyla yalnız kalmalarıyla başlar, oyuncunun performansı ve Guil'ün takdiriyle biter.

GUİL: Demek bize yetiştiniz.

OYUNCU (*soğuk*): Size yetişmek ne mümkün, bayım!

(...)

GUİL: Muhteşem oynadın---bir de şu gözler ağlayabilseydi!...

Yalnız dikkatini çekerim, biraz abartılı oldu. Eleştiri olarak alma bunu -zevk meselesi. Ve işte buradasınız - zıpkın gibi. Bu da bir benzetme... değil mi? Kendimizi affettirdiğimizi kabul edin çünkü sarayda sunacağınız gösteri için kime teşekkür edeceğinizi biliyorsunuzdur.⁸²

Ros ve Guil'ün öfkeli replikleri sanki oynanacak kritik sözsüz oyunun ve sonuçlarının önsemesi gibidir. Guil bir oyun oynandığını hatırlar, ama kaçırmıştır oyunu. Oyuncu seyircisini kaybetmiştir. Kaybetmiştir çünkü Ros ve Guil oyuna eklemelenmişler ve oyun içinde sürüklenmeye başlamışlardır.

18. Ara anlam kesiti:

ROS: Kendisini ele vermesi için sizlerin yardımlarınızı bekliyoruz. Sizlerin yardımıyla onu eğlendirip-- (*belli belirsiz kıkırdar ama hemen kendini toparlar*) ama bununla sizin her zamanki rezilliklerinizi kastetmiyorum; asillere sıradan çarpık arzuları olan kişiler gibi davranamazsınız. Bu yüzden, ona şöyle, eli yüzü temiz, tüm aileye uygun güzel bir gösteri sunun; yoksa, bu gece meyhanede oynayacağınızdan emin olabilirsiniz.

GUİL: Ya da yarın gece.

ROS: Ya da oynamayacağınızdan.

OYUNCU: Biz buraya kabul edildik ve de hep kabul edilmişizdir.⁸³

Yine kritik bir dönüm noktası. Oyuncu son repliğiyle bu oyunun ilk defa oynanmadığını, daha önce de oynandığını yaşanacakların yaşanmış olduğunu açıklar. O zaman Oyuncu Ros ve Guil'ün başına gelecekleri de (ya da gelmiş olanı) en ince ayrıntısına kadar bilmektedir. Ros ve Guil için çok önemli bir bilgi.

19. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün Oyuncuyla kader konuşması.

GUİL: Daha önce onun huzurunda oynadınız mı?

OYUNCU: Evet, efendim.

(...)

⁸² Y.a.g.e. s.65-67.

⁸³ Y.a.g.e. s.67-68.

OYUNCU: Rüzgârın hangi yönden estiğini bilirim.
GUIL: Kinayeli konuşuyoruz, ha? Ne kadar zekice! Sanırım
oyunculukla iştigal ettiğine göre senin doğal yeteneğin bu.⁸⁴

Oyuncu ifşaatlarına devam ediyor: Şu an yaşanmakta olan, daha önce defalarca aynı biçimde yaşanmış olanın birebir bir tekrarı. Ve Ros ve Guil'e metin içinde en açık uyarıyı yapıyor: "Kellelerinizi kaybetmemeye çalışın!"

Peki bunun bir yolu var mı? Ros ve Guil buradan kaçabilirler mi? Seyircilerin arasında karışıp kaybolabilirler mi? Yoksa kaçınılmaz son gelene kadar oyun içinde oyunda savrulup duracaklar mı?

Bu seyirci için final önemesi... Ros ve Guil için sarsıcı bir uyarı!

20. Ara anlam kesiti:

Oyuncu ve Guil arasında kısa bir konuşma.

(OYUNCU'nun ciddi yüzü değişmez. Bir daha gitmeye kalkışır. GUIL onu ikinci kez durdurur.)

İşin gerçeği, başka kimse olmadığı için, biz senin arkadaşlığına değer veriyoruz. O kadar çok kendi başımıza bırakıldık ki---bir süre sonra, insan başkalarının eline terk edilmenin belirsizliğini sevinçle karşılıyor.

OYUNCU: Belirsizlik normal bir durumdur. Sizler özel insanlar değilsiniz.

(Tekrar gitmeye çalışır. GUIL soğukkanlılığını yitirir.)

GUIL: İyi de, bizim ne yapmamız gerekiyor, tanrı aşkına?

OYUNCU: Rahatlayın. Tepki verin. Herkes böyle yapıyor. Her dönemeçte konumunuzu sorgularsanız yaşamın içinden çıkamazsınız.

GUIL: Ama neler olup bittiğini ya da ne yapmamız gerektiğini bilmiyoruz. Nasıl davranmamız gerektiğini bilmiyoruz.

OYUNCU: Normal davranın. En azından niye burada olduğunuzu biliyorsunuz.

GUIL: Biz sadece bize anlatıldığı kadarını biliyoruz; bu da oldukça az. Ve bilebildiğimiz kadarıyla doğru bile değil.

OYUNCU: Herkesin bilebildiği kadarıyla da hiçbir şey doğru değil. Her şeye güven duyulmalı; sadece doğru kabul edilen şey doğrudur. Yaşamın gereğidir. Ardında hiçbir şey olmayabilir ama bu, baş tacı edildiği sürece önemli değildir... İnsan varsayımlara göre davranır. Sizin varsayımınız nedir?⁸⁵

Oyuncu bir yönetmen edasıyla sanki karşısında bir oyuncusu varmış gibi

Guil'e nasıl davranması gerektiğini açıklıyor.

⁸⁴ Y.a.g.e. s.68.

⁸⁵ Y.a.g.e. s.68-69.

21. Ara anlam kesiti:

Ros, Guil ve Oyuncu'nun Hamlet konuşması...

ROS: Hamlet kendinde değil; ne içten, ne dıştan. Ona ıstırap veren şeyin ne olduğunu öğrenmemiz gerek.

(...)

GUİL: Anlaşıldı o zaman.

ROS: Zır akıllı.

(*Sessizlik.*)⁸⁶

Ros ve Guil, Oyuncu'nun (yönetmenin) yardımıyla sanki Hamlet karakterini çözmeye çalışıyorlar. Metni çözümler gibi bir havaları var.

22. Ara anlam kesiti:

Oyuncuyla Ros ve Guil konuşmasının sonu...

OYUNCU: Niye?

GUİL: Ah. (*ROS'a*) Niye?

(...)

OYUNCU: Ezberlemem gereken dizeler var.

GUİL: Geç.⁸⁷

Oyuncu yeni bir bilgi veriyor: Hamlet'in deliliğinin nedeni karşılıksız aşk olabilir. En azından Polonius bu şekilde düşünüyor. Ros ve Guil de bu bilgiye böylece sahip oluyorlar. Diyalogun sonunda Guil kontrolünü kaybeder. Oyuncuyu durdurmak ister. Oyun içinde savrulup durmaktan, sahneye giriş çıkışlardan bunalmıştır. Çünkü hiçbir şeyi kontrol edemez durumdadır. Olayların gidişatı üstünde hiçbir hakimiyeti yoktur. Ama sonunda akışa teslim olur.

23. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün kısa diyalogları.

(*OYUNCU yan tarafa geçer. ROS ellerini borazan yaparak diğer yana bağırtır.*)

ROS: Sıradaki.

(*Ama kimse gelmez.*)

(...)

ROS: (...) Bizi umursamıyorlar. Ben buna katlanamayacağım!

Gelecekte farkımıza varacaklar. (*tekrar sahnenin yanına yönelir.*)

Öyleyse dışarda kalın! İçeri girmeyi yasaklıyorum! (*İçeri kimse girmez—soluk soluğadır.*) Böylesi daha iyi...⁸⁸

⁸⁶ Y.a.g.e. s.69-70.

⁸⁷ Y.a.g.e. s.70-71.

⁸⁸ Y.a.g.e. s.71-73.

Bu oynanan oyunda (*Hamlet*'tir o oyun) figüran ya da seyirci olma halinden sıkılmışlardır artık; Ros bir de yönetmenliği denemek ister sanki, az önce Guil'ün "içimizden geldiği gibi bağıramayız, içimizden geldiği gibi davranamayız" uyarısını unutmuş gibi kulise seslenir: "Sıradaki". Akışı bu kez o belirlemek istemiştir. Ama hiç kimse gelmez. Çağrısına kimse kulak vermez.

Bu durum ortaya çıkınca, yani yaptığı eylemin hiçbir sonucunun olmadığını görünce, Ros sanki yine ölü olduklarını fark etmiş gibidir. Ölüm konusunda etkileyici bir tirad atar. İsa'nın Lazarus'a seslenmesi gibi, sanki kendine seslenir: "Hey sen, adın her neyse! Çık oradan!" Ama Lazarus uyanmaz. Ros uyanmaz. Guil uyanmaz. Yine hiçbir şey olmaz; sadece Guil sinirlenir. Ros da akışın kendilerinden bağımsız olduğu gerçeğini anlayarak ölümün kaçınılmaz olduğuna dair, *Godot*'yu *Beklerken* oyunundan ödünç alınmış gibi duran cümlelerle bir söylev verir. Daha sonra tam tersi bir yol izleyerek, bu içine düştükleri oyunda etkin olduğunu kanıtlamak için "Dışarda kalın! İçeri girmeyi yasaklıyorum!" direktifini verir. Ama bu yönlendirme de işe yaramayacaktır. Saraylılar maiyetleriyle sahneye doluşacaklardır.

24. Ara anlam kesiti:

Hamlet oyuncularının girişiyle başlar, çıkışlarıyla biter.

(Birden arkasından, en önde CLAUDIUS, GERTRUDE, POLONIUS ve OPHELIA olmak üzere görkemli bir kalabalık içeri girer. CLAUDIUS geçerken ROS'un dirseğinden tutar ve hemen derin bir konuşmaya dalarlar.)

(...)

CLAUDIUS (*refakatçilerle çıkarken*): Sevgili Gertrude, siz de çekilin. Hamlet'i özel olarak buraya çağırttık, sanki tesadüfen olmuş gibi, burada Ophelia'yla karşılaşsın diye...

*(CLAUDIUS ve GERTRUDE çıkarlar.)*⁸⁹

⁸⁹ Y.a.g.e. s.73-74. Bu bölümde bazı replikler T. Stoppard'ın metninde yoktur. Sahnelemede kullanılan metin için Tom Stoppard'ın metninde daha kısa olan bu bölüm için orijinal *Hamlet* metninden destek alınmıştır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Orhan Burian, MEB, İstanbul, 1989 s. 79]

Ros Claudius'a başarısızlıklarını anlatmaya çalışırken, Guil ölüm konusuna takılıp kalmıştır: "Ölümün ardından sonsuzluk gelir... her iki dünyanın en kötüsü. Korkunç bir düşünce..." Sanki kendi durumlarını açıklıyor gibi... Sonsuzluk içinde asılı kalmış iki oyun figürü! Sahne Ophelia ve Hamlet için boşaltılır. Ros ve Guil yine kapana kısıldıkları oyunun seyircisi durumuna düşmüşlerdir.

25. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün sahnede yalnız kaldıkları kısa zaman dilimi...

ROS (*huysuz*): Bir dakika bile huzur yok! İçeri, dışarı; gir, çık; her yönden üstümüze geliyorlar.

GUIL: Hiç tatmin olmazsın.

ROS: Bizi hep koşturuyorlar... Niçin *biz onlarla* beraber olamıyoruz?

GUIL: Ne farkeder?

ROS: Ben gidiyorum.

(*ROS pelerinine sarılır. GUIL onu görmezden gelir. ROS güvensiz, sahne gerisine doğru yürür. Dışarıya bakar ve hemen geri gelir.*)
Geliyor.⁹⁰

Ros metnin içinde savrulmaktan bunalmıştır. Ne oyunun içindedirler, ne de dışında. Sahnede varolmak, Arafta asılı olma durumundan kurtarmamıştır onları. Oyunun içine dahil olmak, sahneye giren çıkan karakterlere katılmak ister, ama bunun bir yolu yoktur. Ros çaresiz bir şekilde gitmeye yeltenir yine ama Hamlet gelmektedir. Yine gidemez. Ama zaten Hamlet gelmese de nereye gidecek ki?

26. Ara anlam kesiti:

Hamlet gelene kadar Ros ve Guil arasında kısa bir diyalog.

GUIL: Ne yapıyor?

ROS: Hiçbir şey.

GUIL: Bir şey yapıyor olmalı.

ROS: Yürüyor.

GUIL: Ellerin üstünde mi?

ROS: Hayır, ayaklarının.

GUIL: Çıplak mı?

ROS: Giyinik.

GUIL: Yanılıyor olamaz mısın?

ROS: Sanmıyorum.

(Sessizlik.)

GUIL: İnan ki, konuyu nasıl açacağımızı hiç bilmiyorum.⁹¹

⁹⁰ Y.a.g.e. s.74-75.

⁹¹ Y.a.g.e. s.75.

Bu absürd diyalog çaresizliklerini ortaya koyar. Hamlet gelince onunla konuşup görevlerini tamamlayabilecekler ve bu anlamsız savruluştan kurtulabilecekler mi? Görevlerini tamamlayıp gidebilecekler mi? Guil umutsuzdur. Konuyu nasıl açacağını bile bilememektedir.

27. Ara anlam kesiti:

Hamlet'in "Yaşamak mı, yoksa ölmek mi?" tiradı ile Ros'un monoloğu iç içe... Bu iki monolog ayrı düzlemlerde sürmesine karşın eşzamalı olarak düşünüldü. *Hamlet* oyununun sürdüğü iç sahnede, aynı zamanda ROS ve Guil seyirci konumunda.

(Sahne gerisinden Hamlet girer, durur; intihar etmeyi enine boyuna tasarlamaktadır.)

[HAMLET: Yaşamak mı, yoksa ölmek mi, mesele bunda. (...)]

ROS:(...) (*HAMLET'e doğru gitmiştir ama cesaretini yitirir. Geri döner.*) Sindirilmişiz, sorunumuz bu. Kişilikleri altında eziliyoruz...⁹²

Hamlet ölümü irdelediği bu tiradını sanki bu defa sadece ve sadece Ros ve Guil için sahnelemektedir. Ros ve Guil de her zamanki gibi oyunun en sadık seyircisidirler bu esnada. Ros aldıkları görevi bitirmelerini sağlayacak, buradan kurtulmalarını sağlayacak bir hareket yapmak için cesaret toplar gibidir. Gidecek, bir arkadaş olarak elini belki Hamlet'in omzuna atacak ve dobra dobra sorup alması gereken yanıtı alacak ve bu kabusu son verecek.

Ama yapamaz. Karşısında tiyatro tarihinin en önemli tragedya kahramanlarından biri duruyor. Ve Ros onun kişiliği altında eziliyor...

28. Ara anlam kesiti:

Hamlet ve Ophelia'nın giriş çıkışı ve bunu izleyen seyirci konumundaki Ros ve Guil.

⁹² Y.a.g.e. s.75. Bu bölümde bazı replikler T. Stoppard'ın metninde yoktur. Sahnelemede kullanılan metin için Tom Stoppard'ın metninde daha kısa olan bu bölüm için orijinal *Hamlet* metninden destek alınmıştır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Orhan Burian, MEB, İstanbul, 1989 s. 82-83]

(Elinde bir dua kitabı, peşinde dua edenlerle OPHELIA girer.)
HAMLET: Peri kızı, dualarında benim günahlarımı da unutma.
(HAMLET'in sesini duyan OPHELIA durup onu bekler. HAMLET OPHELIA'ya yetişir.)
OPHELIA: Lordum nasıllar bugünlerde?
HAMLET: Teşekkür ederim – iyiyim, iyi, iyi, iyi, iyi.
(Konuşarak yandan çıkarlar.)
ROS: Burası da yol geçen hanına döndü!
GUIL: Çok etkileyici. Evet, senin doğrudan, dostça yaklaşımının bu olaya bir nokta koyacağını sanıyordum. Bir öneride bulunmama izin verecek olursan – sesini kes ve otur. Anormal davranmayı bırak.
ROS (neredeyse ağlamaklı): Ben buna katlanamayacağım!⁹³

Hamlet ve Ophelia girer çıkarlar. Ros en küçük bir hareket bile yapamaz. Dostça elini omzuna atmak şöyle dursun, yerinden bile kıpırdıyamaz. Guil onu paylar. Ama Ros'un buna dayanacak gücü kalmamıştır. Görevlerini bitirici hareketi hiçbir zaman yapamayacaklar ve buradan sonsuza kadar kurtulamayacaklardır.

29. Ara anlam kesiti:

Sözsüz oyun birinci perde. Ophelia'nın gelişiyile son bulur.

(KRALİÇE'yi andıran bir KADIN FİĞÜRÜ girer. ROS ona arkadan yaklaşır; elleriyle KRALİÇE'nin gözlerini kapatır, havai bir sesle.)

ROS: Bil bakalım ben kimim?!

(...)

OYUNCU: Zaman ilerledikçe amca gibi de davranmayacak.
(KRALİÇE geri gelir. KRAL'ı ölü bulunca abartılı davranışlarda bulunur. ZEHİRCİ tekrar girer; yanındaki iki kişi (pelerinliler) daha sonra ZEHİRCİ; KRALİÇE'yi teselli etmeye çalışır. Ceset götürülür. ZEHİRCİ armağanlarla KRALİÇE'ye kur yapar. KRALİÇE başlangıçta tersler ama daha sonra ZEHİRCİ'nin aşkını kabul eder. Sözsüz oyun sona erdiğinde, acı içindeki bir kadının haykırışı duyulur ve OPHELIA görünür;...)⁹⁴

Sahneye Kraliçe girer. O da ne? Ros bütün cesaretini toplamış ve sanki eşitiymiş gibi Kraliçenin gözlerini kapatıp: Bil bakalım ben kimim? deyivermiştir. Bu bütün dengeleri değiştirecek bir eylem olabilirdi. Bu Ros ve Guil'ü oyunun içinde savrulup duran etkisiz eleman pozisyonundan kurtarıp, oyunun asli ve

⁹³ Y.a.g.e. s.75-76.

⁹⁴ Y.a.g.e. s.76-78.

belirleyici unsuru haline getirebilirdi. Ama Ros'un talihsizliğine bakın ki gözünü kapattığı Alfred'den başkası değil.

Oyuncular, oyun içinde oyun içinde oyunu başlatıp, sözsüz oyunun ilk perdesinin provasını yaparlar. Orijinal Hamlet'deki "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyununu prova etmeye başlarlar.

30. Ara anlam kesiti:

Trajedi Oyuncuları'nın provası devam ederken Hamlet ve Ophelia içeri girerek provanın kesilmesine sebep olurlar. Aralarında tartışmaktadırlar.

OPHELIA: Büsbütün aldanmışım.

(Onun hemen ardından isterik durumdaki HAMLET içeri girer; OPHELIA'nın etrafında dönmekte, ona bağırılmaktadır. Her ikisi de sahnenin ortasındadır.)

HAMLET: Haydi, haydi, karnım tok bunlara. Bu yüzden gitti aklım başımdan!

(...)

CLAUDIUS: (...) Bunu önlemek için çabuk davranmak gerekiyor.

Kararımı verdim: Derhal İngiltere'ye gidecek...

(CLAUDIUS, POLONIUS ve OPHELIA gözden kaybolurlar.

*OYUNCU dikkat çekmek için ellerini çırparak çıkar.)*⁹⁵

Sahne boyunca Ros ve Guil tragedya oyuncularını gibi seyirci konumundadırlar. Oysa izledikleri sahne kendi kaderlerini belirleyecek bir düğüm noktasıdır. Hamlet'in Ophelia'ya aşık olmadığını anlayan Claudius bu sahnede Hamlet'i İngiltere'ye göndermeye karar verir. Şu an farkında olmasalar da, Ros ve Guil'ü kaçınılmaz sonlarına götürecek üçüncü ve son görevlerinin kararı verilmiştir.

31. Ara anlam kesiti:

Oyuncu ve Ros'la Guil arasında kısa bir değerlendirme.

OYUNCU: Baylar. *(Ona bakarlar.)* Olmuyor. Aktaramıyoruz.

(GUIL'e) Siz ne düşündünüz?

GUIL: Ne düşünmem gerekiyordu?

OYUNCU: *(TRAJEDİ OYUNCULARI'na)* İzleyicilere ulaşamıyorsunuz!

⁹⁵ Y.a.g.e. s.78-79. Bu bölümde bazı replikler T. Stoppard'ın metninde yoktur. Sahnelemede kullanılan metin için Tom Stoppard'ın metninde daha kısa olan bu bölüm için orijinal *Hamlet* metninden destek alınmıştır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Orhan Burian, MEB, İstanbul, 1989 s.85-87]

(ROS, OPHELIA'ya doğru yürümüştür; geri döner.)
ROS: Bana pek aşkımış gibi gelmedi.
GUIL: Sil baştan başlamak... Yeniden başlayacaksınız.
OYUNCU: (TRAJEDİ OYUNCULARI'na) Rezaletti.
ROS: (GUIL'e) Oynandığı gece tam bir karmaşa olacak.
GUIL: Geri dur - bizler izleyiciyiz.⁹⁶

Oyuncu sanki kendi oyuncularını değil Hamlet metnini ve oyuncularını ironik bir şekilde eleştiriyor gibidir.

Guil noktayı koyar: "Bizler izleyiciyiz." Bu kaderden kaçamayacağını itiraf eder gibidir.

32. Ara anlam kesiti:

Oyuncu ikinci perdenin startını verir, Guil'le kısa diyalog.

OYUNCU: İkinci perde. Herkes yerine!

GUIL: Bitmemiş miydi?

(...)

OYUNCU: (...) Bakın, bizler trajedi oyuncularınız. Bize söyleneni yaparız-seçim söz konusu olmaz. Kötüler mutsuz olur, iyiler şanssız. Tragedyanın anlamı budur. (Seslenir.)⁹⁷

Yine kritik bir aydınlanma anı. Ya da aydınlanmaya hazırlık diyelim. Oyuncu trajedinin mantığını açıklarken Ros ve Guil'ü bekleyen sonu da üstü kapalı bir şekilde ifşa eder. "Hak edilen ölüm ile trajik ironi arasında, özel yeteneklerimizi sergilememize olanak tanıyan oldukça geniş bir alanda çalışırız biz. Genellemek gerekirse, olaylar olabileceği kadar kötülemişse, olaylar gelebilecekleri en uç noktaya gelmişler demektir." Ros ve Guil'in oyuncu olarak bu sondan kaçma şansları yoktur. Çünkü her şey yazar tarafından yazılmış ve belirlenmiştir. Yapacakları hiçbir eylem bunu değiştiremez. Zaten yazılı metin dışına taşan bir eylem yapma fırsatları da yoktur.

33. Ara anlam kesiti:

Sözsüz oyunun ikinci perdesi oynanırken Oyuncu ve Ros ve Guil arasında kısa bir değerlendirme.

⁹⁶ Y.a.g.e. s.79.

⁹⁷ Y.a.g.e. s.79-80.

OYUNCU: Yerlerinize!

(TRAJEDİ OYUNCULARI Sözsüz Oyunun geri kalanını oynamak için pozisyonlarını almışlardır. KRALİÇE ve ZEHİRCİ/KRAL arasında cinsel ve iktisatlı bir aşk sahnesi oynanacaktır.)

OYUNCU: Başla!

(Aşıklar başlarlar. OYUNCU, ROS ve GUIL'e bir çırpıda özet verir.) Kardeşini öldürdükten ve dul karısına kur yaptıktan sonra – zehirci tahta çıkar! Burada, kendisini ve kraliçesini dizginlenemez iktisatlarını dolu dizgin yaşarken görüyoruz! Kraliçenin haberi yoktur kollarında tuttuğu adamın-!

ROS: Ah, ben –bak- gerçekten! Bunu yapamazsınız!

OYUNCU: Neden?

ROS: Demek istediğim, insanlar eğlenmek isterler- sefil, gereksiz bir rezilliği görmeye gelmezler.

OYUNCU: Yanılıyorsunuz- isterler! Cinayet, baştan çıkarma, ensest, bunlar prim yapan durumlar- siz ne isterdiniz- ibret oyunu mu?

ROS: Baş, ortası ve sonu olan iyi bir öykü istiyorum.

OYUNCU: *(GUIL'e)* Ya siz?

GUIL: Eğer senin için fark etmezse, ben, sanatın yaşamın aynası olmasını isterim.

OYUNCU: Benim için fark etmez, bayım.⁹⁸

Ros ve Guil sözsüz oyunu izlerken, aslında içinde savruldukları ve kaçıp kurtulamadıkları oyundan nefret ederler. Onların istedikleri daha basit, daha sakin bir oyundur. Ama maalesef nefret ettikleri oyunun içinde kapana kısılmışlardır. Kaderleri yazılıdır. İsteklerinin hiçbir önemi yoktur.

34. Ara anlam kesiti:

Sözsüz oyunun finali sahnelenir. Ros ayağa kalkana kadar sürer.

(Birbirlerine sarılmış olan AŞIKLAR'a) Pekala, tamam; kendinizi kaptırmanıza hiç gerek yok. *(Ayağa kalkarlar-GUIL'e)* Bir dakika sonra ben çıkıyorum sahneye. *(dikkatini TRAJEDİ OYUNCULARI'na çevirir.)* Sonraki!

(...)

OYUNCU: Bunlar kendi kazdıkları kuyuya düşen hainler mi?- yoksa Tanrıların kurbanları mı? –Asla bilemeyeceğiz. *(Tüm Sözsüz Oyun kesilmeksizin sürmüştür; ama ROS ileri çıkar ve oyunun durmasına neden olur. ROS'un ileri çıkmasına yol açan, her iki CASUS'un da pelerinlerinin altında giydikleri ceketin, şu anda ROS ve Guil'ün pelerinlerinin altında giydikleri ceketlerinin aynısı olduğu gerçeğidir.)*⁹⁹

Aslında bütün düğümlerin çözüldüğü müthiş bir aydınlanma anı. Oyuncu, Ros ve Guil'ün ulaşacakları finali onlar gibi giyinmiş ve onlar gibi görünen iki

⁹⁸ Y.a.g.e. s.80.

⁹⁹ Y.a.g.e. s.80-82.

oyuncuyla sahneler. Ros da Guil de şok olmuşlardır. Ros kendini oynayan oyuncuya doğru yürür ve oyun durur. Ama bu oyunun durması, içinde savruldukları kendi oyunlarını durdurmaya yetmeyecektir.

35. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün kendilerini oynayan oyuncularla yüzleşmeleri ve perde finali.

ROS "kendi" CASUS'una kafası karışık bir biçimde yaklaşır. Ceketlerinin neden benzer olduğunu anlayamamaktadır. ROS yaklaşır, cekete düşünceli düşünceli dokunur.)

ROS: Ben seni tanıyorum, değil mi? Yüzleri asla unutmam.

(...)

Kral ayağa kalkıyor.

Işık, ışık, ışık...

Biraz ışık getirin.

Karanlık burası.

Oyunu durdurun.¹⁰⁰

Kendi sonlarıyla yüzleşmek, Ros ve Guil'ü sarsmıştır. İkisi de bu sona direnir, kabul etmek istemez. Ros kendini oynayan oyuncuya "yanılıyorsun" der. Guil bu oyunu bilmediğini söyler. Ancak yine kendi repliğiyle, oyundaki gerçek sonlarını seyirciye haber verir: "...ölüm oynanamaz. Ölüm gerçeği ile onun gerçekleştiğini görmek arasında hiçbir ilişki yoktur—ölüm, soluk kesilmesi, kan ve yere düşme değildir—ölümü ölüm yapan bunlar değildir. Sadece, yeniden sahneye çıkmayan bir insan, hepsi bu—bir görüyorsun, bir görmüyorsun; gerçek olan tek şey budur."

Sahne ışıkları kararırken bir zaman sıçraması gerçekleşir: Oyunun gerçek gösterimi, kralın bağırsıyla son bulur. Perde biter.¹⁰¹

36. Ara anlam kesiti:

*(Birkaç saniye sonra ışıklar geldiğinde, gün ışımtır.)
(Ölen iki CASUS'un yattığı yerde yatan pelerinli iki FİGÜR dışında sahne boştur. Işık arttıkça yatanların ROS ve GUIL olduğu ve oldukça rahat bir biçimde yattıkları görülür. ROS dirseklerinin üzerinde doğrulur ve ellerini gözüne siper ederek izleyicilere bakar. Sonunda)¹⁰²*

¹⁰⁰ Y.a.g.e. s.82-84.

¹⁰¹ Bu bölüm bu teze konu olan sahnelenişte birinci perdenin sonu olarak belirlenmiştir.

¹⁰² Y.a.g.e. s.84.

Ros ve Guil, kendilerini oynayan oyuncuların yerine geçmişlerdir. Bu durum, hem kaderlerini kabul ettikleri anlamına gelir. Hem de casusları oynayan oyuncuların yerini aldıkları için oyuncu kimliğine büründüklerini gösterir. Ancak bunun farkında mıdır? Orası muamma!

37. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil arasındaki diyalog Claudius'un gelişine kadar.

ROS: Öyleyse, orası doğu olmalı. Sanırım bunu varsayabiliriz.
(...)

GUIL: Parmağımızı bile kıpırdatsak her yönden üşüşecekler başımıza, anlaşılmaz emirler yağdırıp, saçma sapan laflarla kafamızı karıştıracaklar, kahvaltıya kadar bize kötü davranacaklar, üstüne üstlük adlarımızı yanlış öğrenecekler.

(ROS *itiraz etmeye yeltenir ama daha ağzını açmadan*)¹⁰³

Ros iyice zaman mekan yanılsamasına girmiş gibidir. Seyircilere doğru bakıp muhtemelen parlayan spotu güneş olarak kabul edip yön tayin etmeye kalkar. Guil buna itiraz eder. Yerinden bile kımıldamaz, yatmaya devam eder. Çünkü parmağını bile kıpırdatsa yine başlarına üşüşeceklerdir. Onlara hem kötü davranacak, hem de isimlerini yanlış söyleyeceklerdir. Guil bu dışlanmışlıktan bıkmıştır.

38. Ara anlam kesiti:

CLAUDIUS (*sahne dışından—çok aceleci*): Hey, Guildenstern!
(GUIL *hâlâ uzanmaktadır. Kısa bir sessizlik.*)

ROS ve GUIL: Seni istiyorlar...¹⁰⁴

Guil ilk kez isimlerini karıştırır. Galiba artık onun için de Ros ya da Guil olmanın bir farkı kalmamıştır.

39. Ara anlam kesiti:

Claudius'un yeni görev tebliği.

(CLAUDIUS ve GERTRUDE girerken GUIL öfkeyle ayağa fırlar. Çok telaşlı görünmektedirler.)

CLAUDIUS: Dostlar, gidip biraz daha yardım getirin: Hamlet delirdi,

¹⁰³ Y.a.g.e. s.84-85.

¹⁰⁴ Y.a.g.e. s.85.

Polonius'u öldürdü ve annesinin odasından sürükleyerek çıkardı onu. Gidin bulun onu; sinirlendirmeden konuşun ve ölüyü kiliseye getirin. Rica ediyorum size, çabuk olun. (*GERTRUDE'la dışarıya aceleyle çıkarken*) Gel Gertrude, en akıllı dostlarımızı çağırıp, niyetimizin ne olduğunu onlara söyleyelim... (*Çıkarlar.*)¹⁰⁵

Guil'ün öngörüsü gerçekleşmiş, Claudius yeni görevlerini Ros ve Guil'e tebliğ etmiştir.

40. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil vodvili.

(ROS ve GUIL kımıldamadan dururlar.)

GUIL: Eh...

ROS: Öyle...

(...)

GUIL: Biraz açıklama yapmamız gerekecek.

ROS: Gelecek. (*Aldırmaz bir biçimde sahne gerisinde dolaşır.*)

Kaygılanma—inan bana—(*dışarı bakar—şaşıır.*) Geliyor!¹⁰⁶

Ros ve Guil'ün Hamlet'i nasıl bulacakları, bulmak için ne yapacaklarına karar verme süreçleri tam bir vodvil sahnesine dönüşür. Sonunda yine bir şey yapmalarına gerek kalmaz. Hamlet kuliste görünür.

41. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün Hamlet'i karşılama sahnesi

GUIL: Ne yapıyor?

ROS: Yürüyor.

(...)

ROS: Ona bir seslensen.

GUIL: Tüm bunları yaşamıştık sanırım.¹⁰⁷

Hamlet'in geldiğini gören Ros ve Guil onu durdurmak için eyleme geçerler. Bu onlar için bir yeniliktir. İlk kez bir şey yapmaya karar verir ve kemerlerini çıkarıp Hamlet'in önünü kesmeye çalışırlar. Ama Hamlet onları atlatıp Polonius'un cesedini sürükleyerek sahneye girer ve çıkar. Sahne sonunda sanki Guil bunları daha önce de yaşadıklarını hatırlamış gibidir.

¹⁰⁵ Y.a.g.e. s.85.

¹⁰⁶ Y.a.g.e. s.85-87.

¹⁰⁷ Y.a.g.e. s.87-88.

42. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün Hamlet'le diyalogları. Hamlet'in çıkışına kadar.

ROS (*bağırır*): Hamlet!

GUIL: Saçmalama.

(...)

(HAMLET kararlı bir biçimde bir kanada doğru yürür. Onlar da birlikte onun peşinden yürürler. Çıkışa varmadan hemen önce sanki CLAUDIUS sahnenin, dışından yaklaşıyormuş gibi davranan HAMLET abartılı bir reveransla yerlere kadar eğilir. HAMLET'i gören ROS ve GUIL de eğilirler—pelerinlerini bedenlerine sararak çok abartılı bir reverans yaparlar. Ancak, HAMLET döner ve sahnenin karşı tarafından çıkar gider. Başlan eğik olan ROS ve GUIL bunu fark etmezler. Kimse içeri gelmez. ROS ve GUIL yan gözle bir bakarlar ve boşuna reverans yaptıklarını görürler.¹⁰⁸

Belki de kemerle eyleme geçmelerinden cesaretlenen Ros, ilk kez akışı etkileyecek bir şekilde kulise Hamlet diye seslenir. İkisi de Hamlet'in cevap vermesini beklemezler ama mucize gibi bir şey olur ve Hamlet “Kim Hamlet diye sesleniyor?” diye cevap verir. İkisi de şaşırır. İçlerinden geldiği gibi davranmış ve eylemlerine yanıt almışlardır. Fakat bu çok kısa süreli bir etkinlik başarısıdır.

Yoksa Guil'ün birkaç sahne önce sözünü ettiği kâbus mu gerçekleşmiştir? "Eğer keyfi davranmaya başlayacak olursak her şey altüst olur. En azından böyle olacağını umalım. Çünkü eğer doğallığımızın onların düzeninin bir parçası olduğunu kazara keşfedecek, hatta kuşkulananacak bile olursak, hapı yuttuğumuzun resmidir."

Ros ve Guil hapı yutmuşlardır. İlk kez kendi doğallıkları içinde ve içlerinden geldiği biçimde davranmış, bir eylemde bulunmuş ve buna karşılık almışlardır. Çünkü onların kendi doğallıkları sandıkları şey de metne dahildir ve yazılıdır. Yani bu sahneyle birlikte kendileri ayırtına varamasalar da seyirci gözünde, Ros ve Guil'ün gerçekte varolmadıkları ispatlanmıştır.

¹⁰⁸ Y.a.g.e. s.88-89. Bu bölümde bazı replikler T. Stoppard'ın metninde yoktur. Sahnelemede kullanılan metin için Tom Stoppard'ın metninde daha kısa olan bu bölüm için orijinal *Hamlet* metninden destek alınmıştır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Orhan Burian, MEB, İstanbul, 1989 s. 126-127]

Hamlet Ros ve Guil’le dalga geçerek, onları komik duruma düşürerek sahneyi terk eder.

43. Ara anlam kesiti:

Claudius’un girişinden Hamlet’le birlikte sahneden çıkışına kadar.

CLAUDIUS arkalarından girer. CLAUDIUS konuşmaya başlar başlamaz sıçrarlar ve geç de olsa durumu kavrarlar.)

CLAUDIUS: Ne var? Ne oldu?

(...)

(Tam CLAUDIUS dışarı çıkarken, HAMLET muhafız eşliğinde girer: HAMLET ve MUHAFAZ’ı, CLAUDIUS’un peşinden, sahnenin öbür tarafından çıkarlar.)¹⁰⁹

Claudius Hamlet’i getirmesini emredince, Ros şaşkınlığa uğrar. Ros kim, Hamlet’i çekip getirmek kim? Bu durumdan kurtulmak için hemen Guil’e emir verir. Guil ihanete uğramıştır ama onun da bir şey yapmasına gerek kalmaz, Hamlet içeri girer ve Claudius’la birlikte yine dışarı çıkar. Ros ve Guil’ün bir kez daha varlıklarıyla yoklukları arasında hiçbir fark oluşmamıştır.

44. Ara anlam kesiti:

Perde finali.

(Işıklar değişir; ortam, dış mekâna dönüşür.)

ROS *(gitmeye davranır)*: Bu iş de tamam, değil mi?

(...)

ROS: Gidelim öyleyse.

GUIL: Gidersek asla öğrenemeyeceğiz.

ROS: Neyi öğrenemeyeceğiz?

GUIL: Bir daha geri gelip gelemeyeceğimizi.

ROS: Geri gelmek istemiyoruz.

GUIL: Bu doğru olabilir; ama gitmek istiyor muyuz?

ROS: Özgür olacağız.

GUIL: Bilemiyorum. Gökyüzü aynı gökyüzü.

ROS: Buraya kadar geldik.

(Çıkışa doğru yürür. GUIL onu izler.)

Dahası, her an her şey olabilir.

(Giderler.)

SAHNE KARARIR¹¹⁰

¹⁰⁹ Y.a.g.e. s.89.

¹¹⁰ Y.a.g.e. s.90-92.

Aldıkları yeni görev Ros'un hoşuna gitmiştir. En azından özgür olacaklardır. Ama Guil bundan çok da emin değildir. İlk kez görevlerini yerine getirmek için harekete geçer ve sahneyi terk ederler. Ama bu da oyun gereğidir!

45. Ara anlam kesiti:

3. perde açılış.

Zifiri karanlık.

Denizin yumuşak sesi.

(...)

İskele alabanda!

İstralya tramola! Civadra bastonu mayna!

Sen misin, serdümen?

Hee-ey! Sen misin?

İskele alabanda!

Yavaş kır dümeni!

Rüzgâr altında . tut!

Vira!

BELKİ BAZI DENİZCİ ŞARKILARI DA DUYULMAKTADIR

Bırak floku!

Gabya çubuğunu kaldırın, tayfalar!

(*Bu nokta iyice vurgulandıktan sonra.*)¹¹¹

Gemi. Bu sahne *Hamlet* metninde gösterilmez. Sahnede olup bitenleri Hamlet'in Horatio'ya anlatımından öğreniriz. Bu nedenle olsa gerek bu sahnede Stoppard Hamlet'i konuşturmamayı seçmiştir. Ros ve Guil de ilk kez *Hamlet* metninde yazılı olmayan bir sahnenin içindedirler. Bu da onlara ayrı bir özgürlük ve farklılık getirecektir. Ama sahne birebir yazılmış olmasa da finali belirlenmiştir. Bu finalden kaçış yoktur.

46. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün ilk diyalogu, ayaklarını açana kadar.

ROS: Bir gemideyiz. (*Duraksar.*) Karanlık, değil mi?

GUIL: Gece için karanlık değil.

(...)

GUIL: Sandım ki, sen —(*Yeniden.*) İnanmama kapasitemin tümü yitti. Birazcık kuşkucu olabileceğimden bile emin değilim.

(*Duraksar.*)¹¹²

¹¹¹ Y.a.g.e. s.93-94.

¹¹² Y.a.g.e. s.94-96.

Ros ve Guil gemide. Yine havadan sudan konuşup, yön bulmaya çalışıp absurd bir şekilde vakit geçirmeye çalışıyorlar. Bu da belki içinde bulundukları durumu unutmaya çalışmanın bir yöntemi... Sürekli yön tayin etmeye çalışmaları, gece mi gündüz mü olduğunu anlamaya çalışmaları belki de gerçek dünyayla bağ kurmaya çalışmalarının bir sonucu. Ama bu bağı asla kuramıyorlar. Çünkü rüzgar yok. Çünkü güneş diye baktıkları şey sahneyi aydınlatan spot ışığından başka bir şey değil. Guil sanki son repliğiyle gerçek bir gemide olduğuna inanmak ister gibi görünüyor.

47. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil diyalogu devam ediyor. Ta ki Ros üst güverteye çıkana kadar.

ROS: Bacaklarımızı açalım mı?

GUIL: Bacaklarımı açmayı canım istemiyor.

(...)

ROS: Sanırım kusacağım.

(GUIL *parmağını yalar, yukarı kaldırır.*)

GUIL: Sanırım, Öteki taraf.¹¹³

Ros her zamanki gibi muhabbetten sıkılmış ve vakit geçirmek için oyun arıyor. Ama Guil her an sahneye birileri girecekmiş gibi tedirgin. İçerisi ve dışarısı karışıyor. Burası gemi mi? Sahne mi? Böylece oyun metni aynı anda iki şeyi birden imleyen bir dil sunarak, kendine özgü sahne kullanımı imkanı veriyor.

48. Ara anlam kesiti:

Guil'ün monologu

(ROS *üst sahneye çıkar. Burası, alt güverteye birkaç basamakla inilen bir üst güverte gibi olsa çok iyi olur. Şemsiye üst güvertededir. ROS şemsiyenin yanında durur ve arkasına bakar.*)
(Bu arada GUIL, izleyicilerden öteye bakarak, düşüncesini özetlemektedir.)

Keyfiligimizi sabit bir yıldız belirliyor ve sürüklenmemiz yıldıza oranla küçük bir açı değişimini simgeliyor. Yaşadığımız anda, dilediğimiz gibi davranabiliriz. O an geçene kadar, onunla top gibi oynarız; şu yöne küçük bir atak, bu yönde bir araştırma; ama çember tamamlanır ve yine değişmez tek gerçekle, biz, Rosencrantz ve Guildenstern'in bir kraldan diğerine mektup

¹¹³ Y.a.g.e. s.96.

götürdüğümüz, Hamlet'i İngiltere'ye götürdüğümüz gerçeğiyle yüz yüze geliriz.¹¹⁴

Gemi bir metafor burada. Gemi bir özgürlük hissi verir ama rotası belirlidir. Geminin içinde ne kadar özgür hareket edersen et, sonunda geminin varacağı yere varırsın. Guil, bu gerçeği dile getiriyor.

49. Ara anlam kesiti:

Ros'un gelmesiyle başlayan, para oyununa kadar süren diyaloglar.

(Bu sırada ROS dönmüş, büyük bir dikkatle parmaklarının ucuna basarak, sır saklıyormuş gibi çenesini sıkı sıkı kapatmış, Guil'ün yanına gelir; gizlice arkasını işaret eder—fısıltıyla)

ROS: Bak—işte orada!

GUIL (şaşırmamış): Ne yapıyor?

(...)

GUIL: Bir gemideyiz.

ROS: Bunun farkındayım.

GUIL (öfkeli): Öyleyse ne bekliyorsun?. (Mutsuz.) Bilgi kırıntılarıyla hareket ediyoruz... İçgüdüden zorlukla ayrılabildiğimiz, yarı anımsanan buyrukları ayıklayarak.¹¹⁵

Ros ve Guil yine durumlarının belirsizliği içinde kavruluyorlar. İçinde bulundukları durumu gemide olmaları da çözemedi. Guil, içgüdülerinden bile emin değil artık. Onlar onun iç güdülerini mi, yoksa yazar tarafından yazılmış buyruklar mı? Ama bunun farkında olmak da bir farkındalıktır.

50. Ara anlam kesiti:

Para oyunu.

(ROS elini kesesine sokar; her iki elini de arkasına götürür, arkasından yumruklarını ileri uzatır.)

(GUIL yumruklardan birine dokunur. ROS açar. Para vardır. Parayı GUIL'e verir. Elini tekrar kesesine sokar. Sonra her iki elini de arkasına götürür arkasından yumruklarını uzatır. GUIL bir tanesine dokunur. ROS açar; para vardır. Parayı. GUIL'e verir.)

(Tekrar.)

(Tekrar.)

(GUIL gerilmektedir. Kaybetmeye can atmaktadır.)

(Tekrar.)

(GUIL bir yumruğa dokunur; fikrini değiştirir; diğerine dokunur; ROS istemeden her iki yumruğunuzda açar. İkisinde de para vardır.)

¹¹⁴ Y.a.g.e. s.96-97.

¹¹⁵ Y.a.g.e. s.97-98.

GUIL: Her iki elinde de para var.
ROS (*utanmış*): Evet.
GUIL: Her seferinde de var mıydı?
ROS: Evet.
GUIL: Amacın neydi?
ROS (*zavallı*): Seni mutlu etmek istedim.
(*Anlık sessizlik.*)¹¹⁶

Ros, her iki eline de para alıp sürekli Guil'ün kazanacağı bir oyun oynar. Bu durum Guil'ü mutlu edeceğine huzursuz eder. Çünkü oyunun açılış sahnesinde olduğu gibi zamanın donduğu hissine kapılır. Ros'sa sadece onu mutlu etmek istemiştir. O düşünmez. Hisseder.

51. Ara anlam kesiti:

Kralın verdiği para diyalogu

GUIL: Sana ne kadar verdi?
ROS: Kim?
GUIL: Kral. Para verdi ya bize.
ROS: Sana ne kadar verdi?
GUIL: Önce ben sordum.
ROS: Sana verdiği kadar verdi.
GUIL: Aramızda ayırım yapmaz.
ROS: Sana ne kadar verdi?
GUIL: Sana verdiği kadar.
ROS: Nerden biliyorsun?
GUIL: Biraz önce söyledin ya—sen nerden biliyorsun?
ROS: Aramızda ayırım yapmaz.
GUIL: Yapmak istese bile.
ROS: Ki, asla istemez.
GUIL: Bizi karıştırmadığından bile emin olamaz.
ROS: Bizi hep karıştırır.¹¹⁷

Ros ve Guil Kraldan paralarını almışlardır. Ama bunu birbirlerine söyleyecek durumda bile değildirler. Bu sahneyle Ros ve Guil'ün sınıfsal konumları net bir şekilde seyirciye sunulur.

52. Ara anlam kesiti:

Guil'ün patlaması...

GUIL (*öfkeyle döner*): Neden yeni bir şey söylemiyorsun!
Söylediklerimden başka konulara geçmiyorsun —tek yaptığın yerlerini değiştirerek sözlerimi yinelemek.

¹¹⁶ Y.a.g.e. s.98.

¹¹⁷ Y.a.g.e. s.98-99.

ROS: Yeni bir şey düşünemiyorum. Ben sadece destek vermede başarılıyım.

GUIL: Hep başı çekmekten bıktım.

ROS (*alttan alır*): Senin baskın kişiliğin yüzünden olmalı. ¹¹⁸

Ros doğa, Guil akıldır. Bu sahne bunu tartışmaya yer vermeyecek şekilde ortaya koyuyor bir kez daha... Belki de finalden önce seyircinin kafasında hiçbir kuşku bırakmak istemiyor yazar.

53. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün mektup paniği.

ROS: ... (Neredeyse *ağlamaklı*.) Ah, neler gelecek başımıza!

(GUIL *onu rahatlatmaya çalışır; tüm öfkesi geçmiştir.*)

GUIL: Ağlama... tamam... geçti...geçti. Başımıza bir şey gelmemesini sağlayacağım.

(...)

ROS: Şimdi mektubu bulduk, peki, onu niye arıyorduk?

GUIL (*düşünür*): Kaybolduğunu sanmıştık.

ROS: Başka bir neden?

GUIL: Yok.

(*Rahatlama.*)¹¹⁹

Ros başlarına geleceklerin korkusundan paniğe kapılır. Guil onu yatıştırmaya çalışır. Sonunda mektup aracılığıyla üçüncü ve son görevlerini bir kez daha yinelerler.

54. Ara anlam kesiti:

Ros'un bunalımı...

ROS: Gerilim düştü.

GUIL: Ne gerilimi?"

(...)

ROS: Keşke ölmüş olsaydım. (*Yüksekliği ölçer.*) Şuradan atlayabilirim.

Çarklarına çomak sokarım böylece.

GUIL: Ya bunu yapmanı bekliyorlarsa?

ROS: O zaman atlamam. Bu onların çarkına çomak sokar. (*Düşüncenin anlamsızlığına öfkelenir.*)¹²⁰

¹¹⁸ Y.a.g.e. s.99.

¹¹⁹ Y.a.g.e. s.99-101.

¹²⁰ Y.a.g.e. s.101-102.

Ros, sahneden sahneye savrulup durmaktan yorulmuştur. Ölmeyi ister. Onun zamansız ölümü onların hesaplarını bozacaktır. Onlar; yazarlar, oyuncular, Hamlet karakterleri... Ama ya zamansız ölümleri de oyunun bir parçasıysa? Oyunun sonuna kadar bundan emin olamayacaklardır. Gerçekten bu döngüyü kırmak için intihar bile edememek, onların bir ara dünyada takılıp kalmış olmalarının güçlü bir kanıtıdır.

55. Ara anlam kesiti:

Soru cevap oyunu...

ROS: Pekâlâ! Sorgulamayacağız; kuşkulamayacağız. Sadece yapacağız. Ama bir yerde çizgi çekmek gerekir; ve ben de İngiltere'ye güvenmediğim kayıtlara geçmesini istiyorum. Teşekkür ederim. (*Bunu düşünür.*) Bütün bunlar olsa bile başka bir rezalet olacak.

GUIL: Niçin olacak anlamıyorum.

(...)

ROS (*iş bitirici*): Demek... demek... evet, bu sizin anlattıklarınızı destekliyor—Danimarka kralından bir emir;" değişik nedenlerden dolayı, Danimarka'nın ve İngiltere'nin sağlığı gereği, bu mektubu okuduktan sonra, vakit geçirmeden, Hamlet'in kafasını kestirmem gerek—!

(GUIL mektubu kapar; ROS olayı kavrar ve mektubu geri kapar; GUIL bir ucundan mektubu tutar. . Birlikte okur ve ayrılırlar.) (*Sessizlik.*)¹²¹

Kendilerini rahatlatmak için bu kez İngiltere Kralı gibi davranarak soru cevap oyunu oynarlar. Oyunun sonunda Kralı oynayan Ros mektubu açar ve asıl görevlerini anlarlar: Onlar Hamlet öldürülsün diye onu Krala teslim edeceklerdir. Ama böyle bir duruma hazır olmadıkları her hallerinden bellidir.

56. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil asıl görevlerini konuşuyor.

(*Sahne ağzına gelmiş, öne bakmaktadırlar.*)

ROS: Güneş batıyor. Birazdan hava kararır.

GUIL: Öyle mi sanıyorsun?

ROS: Havadan sudan konuşmaya çalışıyordum. (*Sessizlik.*) Biz onun *dostları*ız.

GUIL: Nerden biliyorsun?

ROS: Birlikte büyüdük.

GUIL: Onlar öyle söylüyor.

¹²¹ Y.a.g.e. s.102-103.

ROS: Ama biz de buna inanıyoruz.
GUIL: Mantık arama.
(...)
ROS: Bize hiçbir şey yapmadı ki.
GUIL: Adalet de arama.
ROS: Korkunç.
GUIL: Daha kötüsü de olabilirdi.
(Bir kahkaha atarak rahatladığını gösterir.)¹²²

Hamlet'in öldürülmesine aracılık etmek ikisinin de kafasını karıştırır. Ros buna kesinlikle karşı çıkar. Guil mantıksal çıkarımlarla bunu yapmaları gerektiğini açıklamaya çalışır. Ama onun da içi rahat değildir. Finaldeki kahkahası rahatsızlığını gözler önüne serer.

57. Ara anlam kesiti:

Ros'un monoloğu.

(Arkadaki şemsiyenin arkasından HAMLET çıkar. Işık yavaş yavaş azalmaktadır. HAMLET lambaya doğru yürür.)

ROS: Bana göre durum şu: Biz Rosencrantz ve Guildenstern, onunla birlikte büyüdük; eğerin üzerinde bir adam tarafından uyandırıldık, çağırıldık ve geldik ve ona acı veren şeyin ne olduğunu öğrenmemiz ve onu eğlendirmemiz istendi: Örneğin, bir oyun. Ama ne yazık ki, Hamlet'te canice heyecanlar uyandıran bu oyun, anlayamadığımız bazı nüanslardan kaynaklanan karmaşa yüzünden yarıda kaldı. Sonuç olarak, onun iyiliği için İngiltere'ye giderken ona eşlik ediyoruz. Güzel. Şimdi kontrol bizde.
(HAMLET, lambayı söndürür. Sahne zifiri karanlığa gömülür.)¹²³

Ros kendi kendine mektubu ve Hamlet'i İngiltere Kralına teslim etmeyi kabul edilebilir hale getirmeye çalışır.

58. Ara anlam kesiti:

Hamlet'in mektubu değiştirmesi...

(Karanlık yerini ay ışığına bırakır ve HAMLET uyumakta olan ROS ve GUIL'e yaklaşır. Mektubu alır ve şemsiyenin arkasına gider; lambanın ışığı, şemsiyenin kumaşından süzülmemektedir. HAMLET elinde mektupla şemsiyenin arkasından çıkar, mektubu yerine koyar ve lambasını söndürerek çıkar.)
(Sabah olur.)¹²⁴

¹²² Y.a.g.e. s.103-104.

¹²³ Y.a.g.e. s.104-105.

¹²⁴ Y.a.g.e. s.105.

Hamlet mektubu çalar ve içeriğini değiştirip tekrar yerine koyar. Karakterlerde açıkladığımız gibi Hamlet'in zorunlu olmadığı halde özgür iradesiyle yaptığı bu eylem onun masumiyetinin bozulduğu ve Danimarka'daki çürümeye eklenildiği andır. Çünkü Guil'ün önceki sahnelerde açıkladığı gibi Ros ve Guil'e seçenek sunulmuş ama seçme hakkı tanınmamıştır. Onlar yaptıklarının sorumluluğunu taşımayan çocuklardır. Ama Hamlet bu çocukları kendi iradesiyle ölüme göndermeyi seçer.

59. Ara anlam kesiti:

Ros'un monoloğu...

(ROS güneşin salon tarafından doğuşunu izler. Ardında hoş bir manzara vardır. Arkaya eğik şemsiyenin altında, bir şezlonga uzanmış, bir kilime sarılı, kitap okuyan ve belki de sigara içen HAMLET oturmaktadır.)

(ROS sabahın parlak bir öğlene dönüşünü izler.)

ROS: Hiçbir şey varsaymıyorum. *(Ayağa kalkar. GUIL uyanır.)* Şimdi gördüğüm kadarıyla durum, şöyle. Rotadan çıkmadıysak, şurası, batı; ki, bu durumda vakit akşam; kral bana, sana verdiği kadar verdi; kral sana, bana verdiği kadar verdi; kral bana mektup vermedi, kral mektubu sana verdi; mektubun içinde ne olduğunu bilmiyoruz; Hamlet'i İngiltere kralına götürüyoruz; kralın kim olduğu, oraya vardığımız zamana göre değişecek; ve mektubu veriyoruz; içinde bizi biraz daha meşgul edecek bir şeyler olabilir de, olmayabilir de; yoksa işimiz bitti ve yapacak bir işimiz olmayacak; eğer yapacak bir işleri yoksa. Daha kötü de olabilirdi. Herhangi bir fırsat kaçırdığımızı sanmıyorum... Hem de hiç yardım görmeden. *(Tekrar oturur. Yere uzanırlar—yüzüstü.)* Nefes almayı bırakırsak, yok oluruz.¹²⁵

Ros'un hala kafası karışıktır. Görevlerini kendine kabul edilebilir hale getirmeye çalışmaktadır. Tek kurtuluşları, bu döngüden çıkmalarının tek yolu Hamlet'i mektupla birlikte İngiltere Kralına teslim etmektir.

60. Ara anlam kesiti:

Oyuncuların ortaya çıkışı...

(Kısık bir flüt sesi duyulur. Durumlarına ters düşen bir ilgiyle doğrulurlar.)

Yine başladık.

İyi de ne?

(Müziği dinlerler)

¹²⁵ Y.a.g.e. s.105.

(...)

ROS: Belli sınırlar içinde, tabii

GUIL: Tabii, belli sınırlar içinde.¹²⁶

Oyuncular ortaya çıkar. Gemiye kaçak binmişlerdir. Ros ve Guil için belki de iyi haberdur bu. En azından yolculuğun geri kalanında yalnız kalmayacaklar...

61. Ara anlam kesiti:

(HAMLET sahnenin önündeki ışıklara kadar gelir ve izleyicilere bakar. Diğerleri ona bakar ama konuşmazlar. HAMLET gürültülü bir biçimde boğazını temizler ve izleyicilere tükürür. Bir saniye sonra ise, eliyle gözünü, siler. Sahne gerisine döner.)

ROS: Onun en önemli özelliğinin, iç dünyası hakkında felsefe yapmaktan hoşlanmak olduğunu söyleyebilirim. Bu, onun deli olduğu anlamına gelmez. Deli olmadığı anlamına gelir. Çoğu zaman da hiçbir anlamı yoktur. Bu bir çeşit delilik olabilir de, olmayabilir de.

GUIL: Aslında yanıt belirtilerde. Çok anlamlı yanıtlar, mistik atıflar, karıştırılan kimlikler, babasının annesi olduğunu söylemesi ve buna benzer şeyler; intihar düşüncesi, beden hareketlerinin azalması, neşe kaybı, klostrofobi imaları, hapsedilme korkusunu söylemeye gerek bile yok; deve, bukalemun, horoz, balina, gelincik, şahin, balıkçıl benzetmeleri — bilmeceler, çok anlamlı laflar, kaçamak sözler, paranoya, miyopluk, hayaller, halüsinasyon, ihtiyarları hançerlemek, ana babaya kötü davranmak, sevgiliye hakaret etmek ve halkın içine şapkasız çıkmak — çarpık bacaklarına, düşük çoraplarına ve yaşına başına bakmadan, kara sevdalı bir okul çocuğu gibi iç çekmeler.

ROS: Ve de kendi kendine konuşmalar.

GUIL: Ve de kendi kendine konuşmalar.¹²⁷

Hamlet'in görünmesiyle Ros ve Guil Hamlet'in durumunu çözümlemeye çalışırlar. Bu durum belki de açıklayamadıkları kendi durumlarından kaçmak için kullandıkları bir yöntemdir. Ros ve Guil'ün Hamlet'e yönelik gözlemleri, aynı zamanda Shakespeare'in edebi mirası üzerine geliştirilmiş eleştiri ve çözümleme külliyatıyla da dalga geçmek anlamı taşımaktadır.

62. Ara anlam kesiti:

(ROS ve GUIL birlikte ayrılırlar.) Pekâlâ, bunlar bizi nereye götürüyor?

ROS: O, oyuncu.

GUIL: Oyunu kralı kızdırır —

ROS: — Kralı kızdırır —

¹²⁶ Y.a.g.e. s.105-109.

¹²⁷ Y.a.g.e. s.109.

GUİL: — tutuklanmasını emreder.
ROS: — tutuklanmasını emreder—
GUİL: — o da İngiltere'ye kaçar—
ROS: — bindiği gemide—
GUİL: — Hamlet'i götüren Guildenstern ve Rosencrantz'la karşılaşır.
ROS: — o da kralı kızdırmıştır—
GUİL: — ve Polonius'u öldürmüştür—
ROS: — kralı birden fazla nedenden dolayı kızdırmıştır—
GUİL: — İngiltere'ye- (*Duraksar.*) Galiba hepsi bu kadar. (ROS ayağa fırlar.)
ROS: Olaylar! Elimizdeki tek şey, olaylar! Ulu tanrım, biraz durulmasını istemek çok mu?¹²⁸

Bu kez oyuncuyu ve onun durumunu çözümlemeye çalışırlar. Kendi başlarına hiçbir şey gelmediği hiçbir olayın içine giremedikleri halde, çevrelerini saran olaylar zinciri içinde kaybolmuşlardır.

63. Ara anlam kesiti:

Korsanların saldırısı...

(Bu sözlerin hemen arkasından KORSANLAR saldırır. Yani: Gürültü, bağırımlar ve koşuşturmalar. "Korsanlar".) (Ortadaki herkes çılgınca koşuşturmaya başlar. HAMLET kılıcını çeker ve aşağı koşar. ROS, GUİL ve OYUNCU kılıçlarını çeker ve: yukarı koşarlar. Çarpışma. HAMLET yukarı koşar. Dördü birden aşağı koşarlar. Artık yukarda genel bir panik vardır. Dördü birden yukarı koşarlar: ROS, GUİL ve OYUNCU:
Sonunda!
Silah başına!
Korsanlar!
Yukarıda!
Aşağıda!
Kılıcımı köküne kadar!
Davranın!
(Dördü birden yukarı çıkarlar; beğenmedikleri bir şey görürler, tereddüt ederler ve canlarını kurtarmak için aşağı koşarlar.)
(Önde HAMLET vardır; o, soldaki varilin içine girer. OYUNCU, sağdaki varilin içine girer. ROS ve GUİL oradaki varilin içine girerler. Hepsi de girdikten sonra kapakları kapatırlar. Çarpışma sesleri devam ederken ışıklar söner. Sesler azalır ve kesilir.)¹²⁹

Korsanların saldırısıyla birlikte Ros ve Guil ilk kez gerçek bir eylemde bulunup Hamlet ve Oyuncu gibi diğer karakterlerle birlikte ortak davranıp, korsanlara karşı savaşırlar. İlk kez diğer karakterlerle birlikte gerçek bir olayın

¹²⁸ Y.a.g.e. s.109-110.

¹²⁹ Y.a.g.e. s.110.

içine girmişlerdir. İlk kez yaptıkları bir şey akışı değiştirebilecek bir sonuca yol açmıştır. Ama bu durum kaçınılmaz sona doğru bir adım olacaktır.

64. Ara anlam kesiti:

Hamlet'in ortadan kaybolması...

*(Işıklar tekrar yanar.)(Ortadaki varil -ROS ve Guil'ünki- kayıptır.)
(Sağdaki varilin kapağı dikkatle kaldırılır ve ROS ve Guil'ün
kafaları görülür.)*

(...)

OYUNCU *(rahatlatmaya çalışır)*: Üzülme...

GUİL *(ağlamaklı)*: Onsuz hiçbir şey çözülmez...

OYUNCU: Üzülme

GUİL: Serbest bırakılmamız için Hamlet gerekiyor

OYUNCU: Üzülme!

GUİL: Ne yapmamız gerekiyor?

OYUNCU: Bunu.

*(Arkasını döner; canı isterse yere yatar.)*¹³⁰

Korsanlar gittikten sonra Ros ve Guil Hamlet'in gittiğini görürler. Artık üçüncü görevlerinin de bir anlamı kalmamıştır. Hamlet olmadan bu döngüden çıkamayacaklarını düşünmektedirler. Kurtuluş ümidini bütünüyle kaybetmişlerdir. Ama Hamlet'in yazarı tarafından unutulmayacaklardır.

65. Ara anlam kesiti:

Mektubun yeni içeriği...

(ROS ve GUIL ayrı ayrı durmaktadırlar.)

ROS: Yine paçayı kurtardık.

GUİL: Niye kurtardık?

(...)

ROS *(elinde mektup vardır)*: Bir mektup getirdik—

GUİL *(mektubu kapar ve açar)*: Bir mektup—evet—doğru. Bu da bir şey... bir mektup... *(okur)*. "İngiltere, Danimarka'nın sadık bir müttefiki olduğuna göre... aralarında ki bağların derinlere kök salması için vesaire... bu mektubu okur okumaz, hiç vakit kaybetmeden, mektubu getiren Rosencrantz ve Guildenstern derhal idam edilmelidir—"

*(Hemen kavrayamaz- ROS mektubu kapar. GUIL geri kapar. ROS mektubun bir ucunu yakalar. Mektubu yeniden okurlar.)*¹³¹

Guil bütün umudunu ve kontrolünü yitirmiştir. Ros onu sakinleştirmeye çalışırken yeniden İngiltere Kralını taklit ederek soru cevap oyunu oynarlar. Taklit

¹³⁰ Y.a.g.e. s.110-112.

¹³¹ Y.a.g.e. s.112-113.

oyunun sonunda Guil mektubu açar ve yeni içeriğini öğrenirler. Ros ve Guil idam edilecektir. Olayların akışı bu aşamaya geldikten sonra artık durumu kabullenmekten başka yapacak bir şey yoktur.

66. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil oyuncular tarafından sarılır.

(OYUNCU ayağa kalkar ve variline doğru yürür; Varili tekmeler ve içine bağırır.)

OYUNCU: Gittiler—Her şey bitti artık!

(OYUNCULAR birbiri ardına varilden çıkarlar ve hâlâ şaşkınlıktan büyülenmiş gibi duran ROS ve Guil'ün çevresinde tehdit edercesine bir çember oluştururlar.)

GUIL (sakin): Hatamız gemiye binmekti. Tabii, hareket edebiliyor, yön değiştirebiliyor, oradan oraya koşturabiliyorduk; ama hareketlerimiz, rüzgâr ve akıntı gibi bizi amansız bir biçimde sürükleyen daha büyük bir hareketin içindeydi...

ROS: Bizi haklamak istediler, değil mi? Ta başından beri. Bu kadar önemli olduğumuz kimin aklına gelirdi?

GUIL: İyi ama neden? Bütün her şey bunun için miydi? Biz kimiz ki, önemsiz ölümlerimizde o kadar şey bir araya gelsin?

(Çaresizlik içinde OYUNCU'ya) Kimiz biz?

OYUNCU: Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'sünüz. Bu da yeterli.

GUIL: Hayır—değil. Bu kadar az bilgi verilsin—böylesine bir sona varılsın—ve sonunda, hâlâ herhangi bir açıklama bile yapılmasın.¹³²

Ros ve Guil neden ölmek zorunda olduklarını kavramaya çalışmaktadırlar. Bunun hiçbir mantıklı açıklaması yoktur. Oyuncu isimlerinin yeterli olduğunu söyler. Ama Guil ikna olmamıştır. Çok sinirlidir. Kontrolünü bütünüyle yitirmiştir.

67. Ara anlam kesiti:

Guil'ün oyuncuyu öldürmesi.

OYUNCU: Bizim deneyimlerimizde, çoğu şey ölümle sona erer.

GUIL (korku, intikam ve- küçümseme duygularıyla): Sizin deneyimleriniz mi? —Aktörler! (OYUNCU'nun kemerindeki hançeri kapar ve ucunu OYUNCU'nun boğazına dayar. OYUNCU geriler; GUIL ilerler, giderek daha sakın konuşmaktadır.)

Ben ölümden söz ediyorum—sizler onu hiç yaşamadınız. Onu oynayamazsınız da. Binlerce kez rol icabı ölürsünüz—yaşamı sıkıp çıkartan o yoğunluğun bir damlası bile olmaksızın... kan akmaz yere. Çünkü, ölürken bile, bir başka kimlikle geri geleceğinizi

¹³² Y.a.g.e. s.113-114.

bilirsiniz. Ama *ölüm*den sonra kimse ayağa kalkmaz—alkış yoktur—sadece sessizlik ve ikinci el giysiler, budur—ölüm—
(*Ve bıçağı sapına kadar sokar. OYUNCU gözleri kocaman ve de-
şetle açılmış durmaktadır; bıçak geri çekilirken yarasını tutar;
ağlıyormuş gibi inleyerek dizlerinin üstüne, arkasından da yere
düşer.*) (O *ölür*ken, GUIL sinirli, heyecanlı, neredeyse isterik bir
halde TRAJEDİ OYUN CULARI'na döner—). Eğer bizlerin bir
kaderi varsa, onun da vardı—eğer bizimki buysa, onunki de
oydu—eğer bizler için açıklama yoksa, onun için de olmasın—
(TRAJEDİ OYUNCULARI, OYUNCU'nun *ölüşünü* ilgiyle
izlerler. Sonunda OYUNCU kımıldamadan yatar.¹³³

Guil Oyuncuyu öldürür... Etkileyici tiradından sonra oyuncuya bıçağı
sapladığı an oyunun doruk noktasıdır.

68. Ara anlam kesiti:

Oyuncunun ölmediğinin anlaşılması. Bu da bir gösteri!

(*Kısa süren bir sessizlik. Arkasından TRAJEDİ OYUNCULARI gerçek
bir hayranlıkla alkışlamaya başlarlar. OYUNCU ayağa kalkar üstünü
başını silkelemeye başlar.*)

OYUNCU (*alçakgönüllü*): Ah, baylar tamam, tamam—tezahürata gerek
yok—sadece yetenek.

(...)

İşte bu kadar—ölüm sıradandır: Yaşamla birlikte ışık da gider ve
hayatınızın kışında, karanlık çabuk gelir...¹³⁴

Oyuncunun ölümünün, sadece bir gösteri olduğu anlaşılmıştır. Oyuncu
cılıncıca alkışlanır. Ros da alkışlar, ama çok gergindir. Guil kendinde değildir.
Onlar için her şey bitmiştir.

69. Ara anlam kesiti:

Ros ve Guil'ün ölümleri

GUIL (*yorgun, tükenmiş; ama hâlâ sabırsız. Gösteri hakkında*):
Hayır... hayır... *bizim* için değil, böyle değil. Ölmek romantik değil;
ölüm de birazdan sona erecek bir oyun değil... , Ölüm, şey değil...
ölüm... Varlığın yokluğudur, başka bir şey değil... asla gelmemenin
sonsuzuna kadar sürmesidir... göremeyeceğin, rüzgâr içinden eserken
ses çıkarmayan bir aralıktır...

(...)

ROS: Demek, bu kadar, öyle mi? (Yanıt yoktur, öne bakar.)

Güneş batıyor. Ya da moda kurama göre, dünya doğuyor.

(*Kısa sessizlik.*) ikisi de aynı şey.

(*Sessizlik.*)

¹³³ Y.a.g.e. s.114-115.

¹³⁴ Y.a.g.e. s.115.

Neydi bütün bunlar? Ne zaman başladı?

(*Sessizlik. Yanıt yoktur.*)

Hiç yerimizden kımıldamasak? Demek istediğim, kimse gelip bizi sürükleye sürükleye götürmeyecek... Beklemeleri gerekecek. Biz daha genciz... sağlıklıyız... önümüzde yıllar var...

(*Sessizlik. Yanıt yoktur.*)

(Bir *çığlık*.) Hiç kötü bir şey yapmadık! Kimseye zarar vermedik. Verdik mi?

GUİL: Anımsamıyorum.

(*ROS kendini toparlar.*)

ROS: Pekâlâ, öyleyse. Aldırmıyorum. Bıktım artık. Doğruyu söylemek gerekirse, rahatladım.

(*Ve gözden kaybolur.*)

(*GUİL fark etmez.*)

GUİL: Bir şafak vakti adlarımız bağırıldı... bir mesaj... bir çağrı... başlangıçta—hayır diyebileceğimiz—bir an olmalıydı. Ama, her nasılsa, kaçırdık.

(*Etrafına bakar ve yalnız olduğunu görür.*)

Rosen—?

Guilden—?

(*Kendini toparlar.*)

Neyse, bir dahaki sefere daha dikkatli" oluruz. Şimdi beni görüyorsunuz,; şimdi de—

(*Ve ortadan kaybolur.*)¹³⁵

Ros ve Guil bilgiye ermiş, kaderlerini kabul etmişlerdir. Ros ve Guil ilk kez burada gerçek bir seçim yaparlar. Ölmeyi ya da aslında hiç varolmadıklarını kabul etmeyi seçerler. İşte o anda Ros da, Guil de hem oyun kişiliklerinden, hem de oyuncu kimliklerinden sıyrılırlar. İnsanlaşırlar. Bu kısa sahne boyunca seyircinin özdeşlik kurabilecekleri birer karakter (kendileri) haline gelirler. *Katarsis* gerçekleşir. Bu oyuncunun ölümüdür. Başka bir ifadeyle, Ros ve Guil oyuncu olarak Rosancrantz ve Guildenstern'in ölmesi gerektiğinin farkına varırlar ve kendi ölümlerini gerçekleştirirler. Yani rol kişinin ölmesi oyuncunun da ölmesini (yok olmasını) gerektirir.

70. Ara anlam kesiti:

Final...

(*Tüm sahne birden ışığa boğulur. Yukarda, ölü TRAJEDİ OYUNCULARI'nın son durdukları yerde "Hamlet" in son sahnesindeki cesetler durmaktadır.*)

(*Yani: KRAL, KRALİÇE, LAERTES ve HAMLET hepsi ölmüşlerdir. HORATIO, HAMLET'e sarılmıştır. FORTINBRAS sahnededir.*)

¹³⁵ Y.a.g.e. s.115-117.

(İngiltere'den gelen iki ELÇİ de sahnededir.)

ELÇİ: Bir felaket. bu! Çok geç kaldık İngiltere'den gelmekte. Bizi dinleyecek kulaklar duyabilecek durumda değil artık buyruğunun yerine getirildiğini. Rosencrantz ve Guildenstern'ün öldüğünü söylesek de neye yarar, nerden gelebilir teşekkür?

HORATIO: Onun ağzından gelmezdi, size teşekkür edebilecek kadar yaşıyor olsaydı bile. Onların ölüm emrini vermiş değildi çünkü. Ama siz Polonya savaşlarından ve siz İngiltere'den tam bu kanlı çatışmanın üstüne geldiğinize göre, emir verin de şu bedenler yüksek bir yere konsun ve herkes görsün onları. Bırakın, henüz bilmeyen herkese anlatayım bütün bunlar nasıl oldu. Hepiniz duyun, bu çarpık, kanlı, doğa dışı olayları, korkunç yanılgıları, boşu boşuna, rasgele ölümleri, inceden inceye planlanan cinayetleri, uyduruk gerekçeleri ve bunun sonucu, karışan kuyuların, onları kazanların başına geçişini. Bütün bunları olduğu gibi anlatabilirim.

*(Son konuşma sırasında müzik ve karanlık sahneye egemen olur.)*¹³⁶

Horatio her iki oyunun da finalini yapar.

1.2.3 Çatışma Olgusu

Metin boyunca süregelen temel çatışma Ros ve Guil'ün varlık-yokluk çatışmasıdır. Oyuncu ve Hamlet metni aracılığıyla metne taşınan bütün çatışmalar bu temel çatışmayı görünür kılmak üzere kullanılmıştır.

1.2.4 Kişiler

Ros ve Guil:

Ros ve Guil, oyunun ana karakterleridir. Trajik kahramanların Tom Stoppard tarzı yansımalarıdır. Her trajik kahraman gibi oyunun sonunda kendi ölümleriyle yüzleşeceklerdir. Ancak Antik Yunan'dan Shakespeare'e kadar bütün trajik kahramanlar tekdir, tekildir, bütündür ya da bütünlük peşindedir. Tanrı'yla yarışacak kadar güçlü veya sıra dışı özellikleri olan bireylerdir. Ancak Tom Stoppard'ın trajik kahramanları Ros ve Guil, trajik kahramandan ziyade, trajik kahramanların parodisidir. Onlar tek başlarına var olamazlar bile... Ros, aynı trajik kahramanın doğası, Guil, akli gibidir. Akıl da, doğa da, içinde bulundukları

¹³⁶ Y.a.g.e. s.117.

durumu çözmekten acizdir. Hatta kendi içlerinde bile bir bütünlükleri yoktur. Soylu karakterler için o kadar önemsizdirler ki, Hamlet de, Claudius da, Gertrude da onları birbirleriyle karıştırır. Hangisi Ros’dur, hangisi Guil’dür sürekli karıştırırlar. Ama zaten bunun bir önemi yoktur. Onları birbirleriyle karıştıran sadece *Hamlet* karakterleri değildir. Ros da sık sık kendini Guil’le karıştırır.

Bütün trajik kahramanlar kendi özgür iradeleriyle bir eylem yaparlar. Bu eylem trajik bir hatadır, dünyanın dengesini bozar. Oyunun finalinde trajik kahramanın ölümüyle -ya da ölümden beter hale gelmesiyle- dünyanın dengesi yeniden kurulur. Hem daha da mükemmelleşmiş vaziyette. Trajik kahraman eylemi, trajik hatası ve ölümüyle dünyanın düzeninin daha da mükemmelleşmesine vesile olur.

Oysa Ros’la Guil, bırakın özgür iradeleriyle eylem yapmayı, kim olduklarını, nerede olduklarını, burada ne aradıklarını tam olarak bilemezler bile. Eyleme geçmek şöyle dursun, oyun içinde rüzgarda savrulan yapraklar gibi oradan oraya savrulup dururlar; varlıklarının bile bir anlamı yoktur. *Hamlet* metninden Rosencrantz ve Guildenstern’i çıkarın hiçbir şey değişmez; oyunun temel yapısı, öyküsü, olayların akışı büyük bir değişim geçirmez. Yine her şey olacağına varır. *Hamlet* metninin finali aynen yine gerçekleşir. Çünkü Rosencrantz ve Guildenstern Shakespeare’in en üstünkörü işlediği oyun kişilikleridir. Onları sadece teknik olarak kullanmış ve karakterlerin üstünde durmamıştır. Onlar hakkında *Hamlet* metninde de fazla bir şey öğrenemeyiz: Hamlet’in okuldan arkadaşlarıdır, Kral tarafından gizli bir görev için çağırılmışlardır; hepsi bu. Bu halleriyle *Hamlet* metninin karakter derinliği kazanmamış en yüzeysel tipleridir. Dolayısıyla *Hamlet* içinde bile varlıklarıyla yoklukları arasında bir fark yoktur. Varlıkları hiçbir şeye neden olmaz, hiçbir şeyi değiştirmez.

Aynı şey *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metni için de geçerlidir. Metin içinde hiçbir gerçek eylemde bulunmazlar. Tek gerçek eylemleri korsanlara karşı koymaktır. Ancak bu eylem de Hamlet'in kaçmasıyla sonuçlanır ve kendi ölümleriyle yüz yüze getirecektir onları.

Bütün trajik kahramanların görkemli ölüm sahneleri vardır. Oysa Ros'la Guil'ün ölümü bile sahneden aniden yok olma, sahneden siliniverme şeklinde gerçekleşir. Çünkü onlar sürekli tekrarlayan bir oyunun içinde savrulup durmaktadırlar. Çünkü onlar zaten ölüdürler; ölümleri de yok olmalarıyla gerçekleşir. Çünkü bu bile gerçek bir ölüm değil, ölü olduklarını kabul edıştır. Kabul ettikleri anda varlıkları “puf” son bulur. Guil'ün dediği gibi sonsuza kadar sahneye bir daha gelmemek üzere mi yok olmuşlardır, yoksa oyunun bir sonraki tekrarlanışına kadar mı yok olmuşlardır, bunu bilemeyiz. Bildiğimiz tek bir şey vardır, o da oyun tekrarlanırsa Ros ve Guil kendilerini yine aynı anlamsız boşluk içinde bulacaklardır.

Bu anlamda Ros ve Guil trajik kahramandan ziyade, trajik kahramanın postmodern dünyadaki sefil izdüşümü gibidir. Tom Stoppard *Hamlet* oyununun en zayıf halkalarını kendi oyununun başkahramanları haline getirerek *Hamlet* metnini kendi metnini inşa ettiği bir kaide, bir zemin olarak kullanır ve *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununun gerçek dünyayla bütün bağlantısını keser. Oyunu için metinlerarası düzlemde kendine özgü yazınsal bir dünya kurar. Ros ve Guil işte bu metinlerarası dünyanın vazgeçilmez parçalarıdır.

Oyuncu:

Oyuncu, oyunun en önemli karakteridir; oyunun bütün boyutlarında ve alanlarında hareket ederek eylemlilik gösterebilmektedir. Her şeyden haberdardır. Ros ve Guil'ün trajik sonlarının başından beri farkındadır. *Hamlet* metnini tiyatro grubuyla birlikte oynamaya başlayarak, hem oyunun hem de oyun içinde oyunun aynı anda startını verir. Her iki alanda da hareket edebilir. Arafta donmuş olan

zamanı yeniden başlatır. Ancak başlayan yine oyun zamanıdır. Boşluk içinde kaybolmuş olan Ros ve Guil'e, hem oyuncu hem de seyirci olarak sahnede varolacakları bir alan açar.

Bazen oyunun başrol oyuncusu, bazen yönetmeni, bazen yazarı, bazen de Ros ve Guil'ün yönlendiricisidir. Canlandırdığı son ölüm sahnesiyle, Ros ve Guil'ün ölü oldukları gerçeğini fark etmelerine yol açar.

Oyunun da, oyun içinde oyunun da hem ateşleyicisi, hem de doruk noktası onunla gerçekleşir. Oyuncu, Tom Stoppard'ın oyun içindeki gölgesidir.

***Hamlet* Karakterleri:**

Tom Stoppard *Hamlet* metninin Ros ve Guil'ü ilgilendiren sahnelerini aynen kendi metnine taşıyarak bu sahneleri oyunu için bir zemin olarak kullanır. Hamlet karakterleri de oyunda bu bağlamda yer bulurlar.

Ancak burada *Hamlet*'e özel bir parantez açmak gerek. *Hamlet* metninde Hamlet, "Danimarka'da çürüyen bir şeyler var" diyerek durumu tanımlar. Hamlet, bu çürümenin dışında kalmış yegâne karakterdir. Ancak Tom Stoppard'ın metninde Hamlet, mektubun içeriğini değiştirip Ros'la Guil'ü ölüme göndererek bu çürümeye eklemlenir. Çünkü *Hamlet* metninde pek açık olmasa da, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununda Ros ve Guil hiçbir saray entrikasına karışmamışlardır. Olan bitende onların hiçbir sorumluluğu yoktur. Hatta orijinal mektubu okuduklarında çelişki içinde kalırlar.

Onları ölüme göndermek Hamlet için zorunlu bir eylem değildir. Hamlet'in kendi seçimidir. Bu seçimle Hamlet masumiyetini yitirir ve Danimarka'daki çürümeye ortak olur.

1.2.5 Tema ve Yan Temalar

Metnin ana teması, oyunun adıyla kendini ortaya koyar. İngilizcesi "Rosencrantz and Guildenstern are Dead" olan ve Türkçe çevirisiyle "Rosencrantz

ve Guildenstern Öldüler" ya da "Rosencrantz ve Guildenstern Ölüdürler" diye iki cümle aynı zamanda oyunun ana temasıdır. Bütün metin bu gerçeğin bir tez olarak ispatlanması çabasından ibarettir.

Her ne kadar Tom Stoppard, kendi metniyle gerçek dünya arasındaki bütün bağı kopartmış olsa da, tiyatroyu doğası gereği hayatın bir yansıması olarak kabul edeceksek, ana temayı “insanın hiçbir eylemi kaderini değiştirmesine yetmez. İnsanın tek kaderi onu bekleyen ölümdür. Ölüm, insanın bütün eylemlerini ve varlığını sıfırlar.” olarak değiştirebiliriz. İlk cümleyi ana tema olarak kabul edersek, diğer iki cümle ana temayı destekleyen yan temalardır. Bunun dışında tartışılan her şey özünde bu temalara çıkar.

1.2.6 Olaylar Dizisi

Metinde klasik neden-sonuç ilişkisine dayalı bir olaylar dizisi yoktur. Oyunda akış, ana karakterler Ros ve Guil’ün eylemlerinin yol açtığı, ateşlediği olaylar dizisiyle gelişmez. Olaylar dizisi Ros ve Guil’ün eylemleriyle bağlantılı değildir. Aksine olaylar dizisi ve akışı sağlayan aksiyonların nedeni, Tom Stoppard’ın Shakespeare’den ödünç aldığı sahnelerdir. Stoppard Shakespeare’den ödünç aldığı akışla olaylar zincirini hareket ettirir. Hamlet’in eylemleri, Claudius’un Ros ve Guil’e verdiği görevler ilerlemeyi sağlar. Bu nedenle hikayeyi anlatırken anlattığımız olaylarla, olaylar dizisi birbirinin aynıdır.

1.2.7 Dramatik Olanaklar ve İlişkiler Düzlemi

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler yazarın diğer oyunları gibi çok katmanlı bir yapıya sahip. Stoppard’ın postmodern anlatım tekniklerinin tüm olanaklarını kullanarak kurduğu yapı, Aristotelesçi ifade biçiminin en sağlam örneklerinden olan *Hamlet*’i zemin olarak kullanır. Kendi tekstinin altına bir halı gibi serer. *Hamlet*’ten kesip yapıştırdığı ek yerlerini saklamaya gerek duymaz

aksine onların altını kalın kalın çizerek, kendi metniyle *Hamlet* arasında metinlerarası bir köprü kurar. Bahtin'in deyimiyle 'diyalog içindeki' metinlerin yeni bağlamında dönüm noktalarının altını çizdiği alıntılara yerleştirmesi de dikkat çekicidir.

Binlerce kez yorumlanmış, neredeyse bir mitoloji haline gelmiş bir tekstin içinde yer alan dolayısıyla yazgıları çoktan gerçekleşmiş Rosencrantz ve Guildenstern'i de ana aksa alan Stoppard olay örgüsünü onların üzerinden ilerletir. Onlar artık ne Rosencrantz ne de Guildenstern'dır. Yarı yarıya silinmiş hafızalarıyla tekste mesafelenmiş iki yeni oyun kişisi Ros ve Guil'dür. Yaşadıkları atmosfer ise dramatik yapıyı sorgulayan Beckett'in *Godot*'yu *Beklerken*'de kurduğu evrendir.

Oyunun iki aksı birbirine taban tabana zıt iki ayrı yapıdır. Tezle karşı tez düello halindedir. Ros ve Guil ise varolmaya çalıştıkları bu iki evren arasında savrulan ve bu iki zemin arasında ilişki kuran kahramanlardır. Zaman zaman yukardan izledikleri *Hamlet* tekstinin içine atılan Ros ve Guil olay örgüsünü ilerletecek görevlerini alırlar. Dramatik yapının gereği görevlendirme Beckett'ten karakterlerin eylemsizlikleriyle başarısızlığa uğrar.

Beckett'in karakterleri dramatik yapının duvarlarına hapsolmuşlardır. Binlerce kez oynanan sonu belli bir oyunun içine bırakılmaktadırlar. Albert Camus'un *The Myth of Sisyphus* (1942) da tanımladığı gibi: "Uslamlama yoluyla açıklanabilen bir dünya, ne denli kusurlu olursa olsun, bildik bir dünyadır. Ancak birdenbire görüntülerden ve ışıktan yoksun kalan evrende insan bir yabancı olduğunu duyumsar. O, umarsız bir sürgündür, çünkü kendisine söz verilen ülke umudunu taşımadığı gibi, yitlik bir yurdun anılarından da yoksundur. İnsan ve yaşamı ve oyuncu ile sahne arasındaki bu ayrılık, gerçekte absürlük duygusunu oluşturur."¹³⁷

¹³⁷ CAMUS, Albert. *Le Mythe de Sisyphe* (Paris: Gallimard, 1942), s. 18. [Aktaran: ESSLIN, Martin. "Absürd Tiyatro". Çev: Güler Siper. Dost Yayınları, Ankara, Ağustos 1999. s. 25]

Karakterler döngünün dışına çıkamaz. Kaderlerine hapsolmuşlardır. Kendileriyle ilgili hiçbir şeyi değiştiremezler. Ama sorgulayan mesafeleri, zaman zaman çaresizlikleri, zaman zaman eylemsizlikleriyle dramatik yapıda büyük bir delik açmış Hamlet gibi bir karakterin maskesini düşürmüşlerdir. Ros ve Guil tekste ara sıra dahil olan oyunculardır. Tekstin hem dışında hem içindedirler. Yüzyıllardır ezberlenen gerçekliği kırmış, sorgulanmasına neden olmuşlardır. İşlevlerini yerine getirmiş ve ölmeyi kabul etmişlerdir. İkisi de kaybolurlar. Sahneden çıkarlar. Sonları trajik kahramanlar gibidir. Horatio'nun final tiradıyla öyle de uğurlanırlar.

Stoppard postmodern anlatım öğelerinden hepsini başarıyla kullanır oyununda. Pastiş, parodi, metinlerarasılık, üstkurmaca, oyun içinde oyun. Oyun bir Hamlet parodisidir. Bu metne gönderme yapmaktadır. Oyun içinde oyun ise *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de sık sık tekrarlanan önemli bir motiftir. Ros ve Guil zaman öldürdükleri arafta yazı-tura oyunu oynarlar. Shakespeare'in tekstinde Hamlet'in düğümü çözmek için kullandığı tiyatro kumpanyası Stoppard'ın metninde de kesip yapıştırdığı tekste de yer alır. Hatta ödünç alınan tekstin tek özgürce hareket edebilen karakteri bu kumpanyanın Oyuncu'sudur.

1.2.8 İletişim Ortamı

Zaman

Ros ve Guil'ün Araf'ta bekledikleri "an"ı tanımlayan zaman kesitinin yanı sıra *Hamlet*'in fragmanlarından oluşan iki farklı zaman akar oyunda. Ros ve Guil'ün *Hamlet*'le başlayan bir milatları vardır. Geçmişleri de yoktur gelecekleri de. Oyunun başında kendi ürettikleri oyunlarını oynayarak, para oyununda sürekli turanın geldiği, zamanı ilerlemediği, "an"da sıkıştıkları bir zaman aralığı vardır. Bir de Oyuncu ve Trajedi Oyuncuları tarafından ateşlenerek ilerlemeye başlayan

Hamlet'in zamanı. Bir kendi zamanları, bir de içine itildikleri, oyun içinde oyun zamanı ayırt edilir.

Mekan

Mekan da zaman gibi çok katmanlıdır. Öncelikle Ros ve Guil'ün her şeyi seyircinin bakış açısıyla gördükleri seyir alanı, daha doğrusu sahneyle seyircinin arasında yer alan Araf'a benzeceğimiz, ikilinin Ros ve Guil olarak var olmaya çalıştıkları belirsiz mekân. Diğeriyse *Hamlet*'in oynandığı Ros ve Guil'ün Rosencrantz ve Guildenstern olarak içine düştükleri sahne-oyun mekanı. Kısaca oyunun bu iki ana mekanı iki ana düzlemini oluşturur.

Bölümleme

Oyun üç bölümden oluşur. Karakterlerin aldıkları görevleri başaramamaları bölümlerin finalini oluşturur.

1.2.9 Tür - Yazarlık Tutumu - Uslûbu

Metinlerarası bağlarla örülen yapısı, kolajlarla sağlanan dönüşüm noktaları, ironik üslubuyla Rosencrantz ve Guildenstern *Ölüdürler*'de postmodern bir tutum benimsemiştir yazar. Absürdden beslenmesi ve komik olmayı önemsemesi de dikkat çeken özelliklerindedir.

Bütün bunlar çelişkilerin altını çizmek içindir. Bir röportajında oyunlarının genel yapısını değerlendirir: "Yaptığım şey şu; oyunlarım insanların birbirlerini önemsiz kılmak için çabaladıkları bir yapı içine kurulmuştur. Ben mesafeyi koruyan bir yazarım. Benim en belirleyici özelliğim hemen hemen her şey konusunda hissettiğim belirsizliktir. Bu yüzden kahramanlardan çok karşıtlıklar ile ilgili yazıyorum. Bir kahraman yaratıp ona inandığım bir şeyi söyletebilecek kadar kendimi hiçbir şey konusunda emin hissedemiyorum."¹³⁸

¹³⁸ A. C. H. Smith ile Tom Stoppard, *Flourish* 1, RSC Club News-sheet, 1974. (Hayman, Ronald. *Contemporary Playwrights: Tom Stoppard*'dan alıntı. Londra: Heinemann, 1977. s. 40) [Aktaran ve Çeviren: MİZİKİYAN, Arpine. "Rosencrantz ve Guildenstern Gerçekten Öldüler mi Yoksa Zaten Ölü müydüler?" LİTERA, Cilt: 23, Sayı:2, sf: 23-38, 2012]

1.3. "ROSENCRANTZ VE GUILDENSTERN ÖLDÜLER" BAĞLAMINDA "HAMLET" VE "GODOT'YU BEKLERKEN" OYUNLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

1.3.1. Üç Oyunda Trajik ve İronik Olan

Hamlet, Godot'yu Beklerken, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunlarında insanın dünyadaki varoluş mücadelesinin trajik bir sona ulaştığını, oyun kahramanlarının çabalarının bu sonu engelleyebilecek bir düzeye ulaşamadığını görebiliriz. Farklı dönemlerde yazılan, farklı biçimlere sahip olan bu üç oyun metni, trajik olanı kendi biçemlerince kurgular, geliştirir ve sonlandırırlar. Yaşam-ölüm ikilemi içindeki ana oyun kişilerinin bireysel seçimleri kaderlerini değiştiremez.

Temel olarak, moral değerleri ile eylemleri -daha doğrusu eylemsizliği- arasındaki çelişki Hamlet'i trajik bir yola sürükler. Uğradığı haksızlığı (amcasının, Kral olan babasını öldürüp annesiyle evlenerek tahta geçmesini) nasıl telafi edeceğini bilemeyen Danimarka prensi Hamlet, akıllı ve bireyi merkeze alan Rönesans değerleri ile feodal saray gelenekleri arasında bocalar. Sonuç alabilecek hamlenin ne olduğundan emin olamayan Hamlet, erdemli olmaya çalışarak, duygusal, kırılgan ve heyecanlı aydın kişilik özelliklerinin onu yönlendirdiği yolda bir dizi kazanın da neden olduğu akış içinde trajik sona ulaşır. Hatalarının bedelini ödeyen kahramanla birlikte, seyircide *acı* (pathos) ve *arınma* (katharsis) uyandıracak trajik etki¹³⁹ gerçekleşir.

Godot'yu Beklerken'de ise olayların döngüsellliği nedeniyle eylemsizlik ve çaresizlik içinde sıkışan Vladimir ve Estragon'un trajedisine tanıklık ederiz. Yazarının "iki perdelik traji-komedi" alt başlığıyla tanımladığı oyunun açılışında

¹³⁹ "Oyun kişinin büyük acıyı tatmasını, seyircinin bundan etkilenecek bir heyecan sürecine girmesini, fakat daha sonra bu heyecanı tüketerek sağlıklı bir düşünme, sonuç çıkarma, karara varma aşamasına ulaşmasını tragedyanın asal özelliği sayıyorsak..." [Bkz. ŞENER, Sevdâ. "Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı". YKY, İstanbul, Mayıs 1997 s. 85]

Vladimir'in "yapacak bir şey yok" sözü bütün trajediyi özetler niteliktedir. Bekleme eylemi -daha doğrusu eylemsizliği- bitimsiz bir döngüye dönüşmüştür. Estragon'un her gece gördüğü rüya, Vladimir'in bir önceki gün olanları Estragon'a anımsatma uğraşı, doğaçlama olarak gelişen ama yarıda kalan küçük oyun girişimleri, Pozzo ve Lucky'nin yol üstü ziyaretleri, çocukların Godot'dan getirdikleri olumsuz mesajlar, hızla gerçekleşen gün batımları, başarısız intihar hesapları vb. oyunu oluşturan iki perde boyunca tekrar eden eylemlerdir. Bu çaptan düşmüş iki müzikhol komedyeninin bireysel seçimleri, tekrar eden eylemler zincirinden kurtulmalarını sağlayabilecek yeterlilikte değildir. Oyunun birinci perdesi nasıl başlayıp biterse, ikinci perdesi de aynı şekilde başlar ve aynı şekilde sona erer. Sahnede oluşturulmuş dünya her türlü kurtuluş, özgürleşme ya da zenginleşme olanaklarına kapatılmıştır. Trajik etki olarak söz edilebilecek durum varsa bu, Vladimir ve Estragon'un sonuca ulaşamayan eylemlerinin yetersizliği değil, her türlü eylemlerinin boşunalıdır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, ilk bakışta *Hamlet*'e yaslanmış bir parodi oyundur. *Hamlet* oyununda yer alan iki önemsiz yan karakter Rosencrantz ve Guildenstern oyunun temel kişileri gibi görünse de onlardan çok az farklı olan; tam olarak bu kişiler diyemeyeceğimiz iki oyun kişisi Ros ve Guil, oyunun temel oyun kişileridir. *Hamlet* oyununun olay akışı içinde kaderleri önceden belirlenmiş olan bu iki oyun kişisinin tüm çabaları ve seçimleri kaçınılmaz sonlarını değiştiremez. Oyunda *Hamlet* metninin dışına çıktıklarında niye burada bulunduklarını, Kral Claudius'un onlara verdiği görevleri nasıl yerine getireceklerini, nasıl kurtulacaklarını tartışır ve varoluşlarını sorgulamaya başlarlar. Vladimir ve Estragon gibi bir çıkış ararlar. *Hamlet* oyununun kulisindeymiş ya da kimi zaman seyircisiymiş gibi olayları dışardan izlerler ve yorumlarda bulunurlar. *Hamlet* metninin içine dahil olduklarıdaysa olayların akışı içinde sürüklenir, yazılmış metnindeki kaderlerini yaşarlar, yani ölürler.

Hamlet oyunundaki temel ironik anlayış "karşıtların gerilimiyle" (ya da "karşıtlık eksenleriyle") inşa edilmiştir diyebiliriz. Beliz Güçbilmez'in ifadesiyle "karşıtların sergilenmesi".¹⁴⁰ Oyunun bütünündeki bu ironik tavır oyunun yapısından, karakterlerin konumlanışından, tek tek karakterlerin (özellikle Hamlet'in) içyapılarına ve aksiyonlarına kadar sinmiş ve sanki kendini Hamlet'in jenerikleşmiş tiradında ifade etmiştir: "Yaşamak mı? Yoksa ölmek mi?" Söz konusu karşıtlıklar oyunun birçok düzleminde kendini ortaya koyar: Oyun içinde sergilenen "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunu basit ve basmakalıp haliyle *Hamlet* oyununun değerini artırır; eski kralın erdemleri yeni kralın erdemsizliğini belirginleştirir; Hamlet'in sahte deliliği Ophelia'nın aklını kaçırmasının gerçekliğini güçlendirir; mezarcının kaygısızlığı ve ölüme karşı kayıtsızlığı oyundaki trajedinin ağırlığını vurgular; Hamlet'in saraydakilerle beraber olduğu zamanki davranışlarıyla yalnız kaldığı düşünceli hali arasındaki fark yaşadığı çelişkinin yoğunluğunu gösterir vb. (Oyundaki kişilerin karşıtlıklar eksenini üzerinden konumlanışları bir sonraki bölümde belirtilecektir.) "Yine de bu karşıtlıklar 'mutlak karşıtlıklar' olarak çıkmaz okurun/izleyicinin karşısına. Olumlu olan olumsuz olanı, olumsuz olan da olumlu olanı besler, belirler, etkiler durmadan"¹⁴¹

Godot'yu Beklerken'de ironi mekanizması, metnin ve aksiyonların karşılıklı birbirini 'hiçlemesiyle' yaratılan belirsizlik üzerinden çalışır. Oyun ilerledikçe her söz bir önceki sözü olumsuzlar ya da bir eylem bir sonrakini geçersiz kılar. Bu bilinçli mekanizma anlam bütünüyle ortadan kalkana dek çalışır.¹⁴² Oyunun başlangıç cümlesi "Yapacak hiç bir şey yok" aslında geleneksel olarak bir sonu anlatır ve oyunun kapanışı da "VLADIMIR: Eee, gidelim mi? ESTRAGON: Evet,

¹⁴⁰ Beliz GÜÇBİLMEZ, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s.68

¹⁴¹ Y.a.g.e. s.68

¹⁴² James Acheson, *"Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, Macmillan Press, London, 1997, s.148 [Aktaran: Beliz GÜÇBİLMEZ, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s. 113-114]

hadi gidelim. (*Kımlıdamazlar*)" şeklindedir. Oyunun başı sona bağlanmıştır, döngü tamamlanmış, anlam hiçlenmiştir. Vladimir ve Esragon'un sahnede ürettiği oyunlar ve gülmece, onların sıkışmışlık haliyle tezatlık oluşturur. Kahkaha hüzne dönüşür. Oyunun alt başlığı olan "traji-komedi" ifadesi oyundaki genel ironik tavrın belirgin bir işaretidir.

Sophokles'in tragedyalarında kullandığı 'trajik ironi', genel anlamıyla, trajik kahramanın, yazgısından haberdar olmasına rağmen, bu yazgıyı değiştirebilecek bir eylem geliştirememesi durumuna verilen isimdir. Postmodernizmin metinlerarası ilişkilerle geliştirilmiş metinlerinde yazgı kavramının anlamı ve işlevi büyük bir değişikliğe uğramıştır. Tom Stoppard'ın oyunları bağlamında artık yazgı antik tanrılar tarafından değil, başka yazarlar tarafından yazılmış ve belirlenmiştir. Metinlerarası stratejilerle başka metinler tarafından bağlanmış olan Stoppard'ın oyun karakterleri, önceden yazılmış metinlere yazgılıdır. Özgür iradeleri, eylem alanları önceden belirlenmiş ve önceki metinlerle mühürlenmiştir.¹⁴³ Kabaca, Tom Stoppard'ın Sophokles ironisini postmodernist dönüşmüş biçimiyle kullandığını, böylelikle metinlerarasılık nosyonunun, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de ve Stoppard'ın birçok oyununda ironi mekanizmasını çalıştıran önemli etmenlerden biri olduğunu söyleyebiliriz.

1.3.2. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* bağlamında

***Hamlet*'de Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar**

Hamlet oyunundaki Hamlet kişiliği trajik bir oyun kahramanının özelliklerini taşımaktadır: Ortalamanın üstündeki nitelikleriyle, soyluluğuyla, erdemiyle, "inandığı değerler doğrultusunda seçim yapabilen, gerektiğinde ölümü göze alabilen, hataya düşen, eylemi ve sonuçları ile bir insanlık gerçeğine ışık

¹⁴³ Beliz GÜÇBİLMEZ, a.g.e. s.181-182

tutan ve böylece trajik bir anlam kazanan kişidir."¹⁴⁴ Ama onu trajik bir 'kahraman' olarak kabullenmemiz kendine özgü ve karmaşık bir süreçtir. Hamlet'in monologları kişiliğinin olumlu ve olumsuz unsurlarının varlık-yokluk ekseninde kendi kendine sürdürdüğü tartışmalardan oluşur. Hamlet'in sahnede tek başına kalarak yaptığı o iç hesaplaşmalar, seyirciyi onun bir trajik kahraman olma potansiyeli taşıdığına ikna eder. Bu iç hesaplaşmalara ve yakın arkadaşı Horatio ile sohbetlerine tanık olmazsak, sadece eylemlerini göz önüne aldığımızda, kişiliğinde erdemli bir boyut bulamayabiliriz: Bir adamla yaşlılığı üzerinden dalga geçmek, kendine aşık olan genç bir kızı taciz etmek ve sonra da kızın intihar etmesine vesile olmak; annesini taciz etmek, aynı yaşlı adamı öldürmek ve cesedini saklamak; öldürdüğü yaşlı adamın mezarı içinde adamın oğlu ile dövüşmek; suçu olmayan iki insanı ölüme göndermek vb. Eylemlerinin gerekçelerini anlamak için iç hesaplaşmalarına tanık olarak içselleştirdiği değerlerle 'çevresi' arasındaki farklılığı ve çatışmayı çok boyutlu algılamak gerekir.¹⁴⁵

Hamlet kişiliğinin iç gerilimini oluşturan varlık-yokluk karşıtlığı gibi, *Hamlet* oyununda yer alan temel kişiliklerin de kıyaslamaya olanak sağlayan karşıtlıklar üzerinden kurulmuş bir yapı içinde oluşturulduğunu tespit edebiliriz.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Sevda ŞENER, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, Mayıs 1997, s. 89

¹⁴⁵ *Hamlet*'i Bahktinci "karnaval" meselesi üzerinden okuyan Meltem Gürle, Hamlet'in siyasi dengeleri ters yüz etmek için karnavalın dönüştürücü gücünü kullandığından söz eder. "Prens Hamlet, bir toplumsal eleştiriyi dile getirmekten çok daha fazlasını yapar çünkü. Onun meselesi, yalnızca siyasi iktidarla değil, bireyin evrensel olanın karşısındaki güçsüzlüğüyle de ilgilidir. Aslına bakarsanız, toplumsal bir eleştirmen olmadığı gibi, bize bir ders vermeye çalışan sıradan bir ahlakçı da değildir Hamlet. Bütün iktidarlara karşısındaki yalnızlığı ve boyun eğmezliği ile isyankar bir karakterdir. Kendini ciddiye alan ve basmakalıp fikirlere sahip herkes onun alaycı dilinden nasibini alır. Bu anlamda hiçbir iktidar onun karşısında uzun süre duramaz. Hepimizin varoluşunun üzerindeki yegâne iktidar sahibi ölüm bile. Oyun içinde, Hamlet kendisinin ve başkalarının ölümlülüğü üzerine defalarca konuşur." [Bkz. Meltem GÜRLE, **Ölümlerle Konuşmak Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi**, Çev: Ümrân Küçükislamoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.109]

¹⁴⁶ Mina Urgan benzer biçimde bazı karşıtlıklardan söz eder: "Shakespeare Ophelia'nın gerçek deliliğini gözümüzün önüne sererek, onun durumuyla Hamlet'inki arasındaki ayrımı özenle vurgular." [Bkz. Mina URGAN, **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, Aralık 1984, s.531] Ayrıca Sevda Şener de Leartes ve Hamlet arasındaki trajik durum farkını tariflerken benzer karşıtlıkları vurgular. [Bkz. Sevda ŞENER, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, Mayıs 1997, s. 91] Ayşegül Yüksel *Hamlet*'deki kişileri ve oyunun anlam katmanlarını çözümlerken karşıtlıklardan söz eder. [Bkz. Ayşegül YÜKSEL, **Dram**

Oyunda babalarının intikamını almak için harekete geçen, birbirinden farklı formasyonlara ve kişilik özelliklerine sahip üç genç -Hamlet, Laertes, Fortinbras- ayırt edilir. Daha çok iç hesaplaşma ve kesin kanıt aramakla vakit kaybederek eyleme geçemeyen, aydın karakterli, Danimarka Prensi Hamlet'in karşısında, oyunun sonuna doğru intikam için Claudius'un planını hemen kabul ederek düşünmeden harekete geçen genç Laertes bulunmaktadır. Ama bu ikisinden farklı olarak eylem-eylemsizlik eksenini bağlamında en tutarlı davranan, plan yaparak, doğru zamanda Elsinore kalesini ele geçiren, feodal değerlerle uyumlu hareket eden Norveç Prensi Fortinbras'ı görebiliriz. Danimarka'da yaşanan yozlaşmanın sorumlusu olarak ortaya çıkan, bir suikastla Kralı öldürüp kraliçeyi kandırarak tahta ortak olan Claudius'un karşısında, eski adaletli yönetimin hükümdarı Kral Hamlet vardır. Oyunun iki temel kadın kişiliğini düşünürsek; aşkı uğruna, yaşadığı hayal kırıklığından dolayı canına kıyan saflık timsali Ophelia'nın karşısına, kocası öldükten hemen sonra kocasının kardeşiyle evlenerek, onu tahta ortak eden, iffetinden şüphe ettiğimiz Kraliçe Gertrude'u koyabiliriz. Sadık dost Horatio'nun anti-tezi ise Hamlet'in çocukluk arkadaşları dalkavuk Rosencrantz ve Guildenstern olmalıdır. Bu karşıtlıklardan oluşan eksenler, oyundaki kişiliklerin davranışlarını (örtük bir şekilde de olsa) kıyaslama yapmaya olanak verir.

Hamlet oyunu içinde, Rosencrantz ve Guildenstern ikilisi Claudius'un kirli hesaplarının uygulayıcıları olarak devreye girerler. Ama bu ikilinin tüm entrikadan haberdar olup olmadığı belli değildir. Claudius, Hamlet ile ilgili planlarında Rosencrantz ve Guildenstern'i kullanır, ama onları görevlerinin neye hizmet edeceği konusunda tam olarak bilgilendirmez. Öncelikle, çocukluk arkadaşları olmaları sebebiyle saraya çağırılırlar ve Hamlet'in garip davranışlarının nedenini bulmaları için yeni kral Claudius tarafından

Sanatında Ezgi ve Uyum, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s. 58] Beliz Güçbilmez, "karşıtlığı sergileyerek" göstermenin oyundaki egemen ironik tavır olduğunu belirterek *Hamlet*'deki kişilik özelliklerinin karşıtlıklarından söz eder. [Bkz. Beliz GÜÇBİLMEZ, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s. 68]

görevlendirilirler. Hamlet onları sıkıştırdığında da görevlendirildiklerini gizlemeyebilme becerisini gösteremezler. İkinci görevleri Polonius'un cesedini nereye sakladığını Hamlet'e itiraf ettirmektir. Onlarla dalga geçen Hamlet, daha sonra cesedin nerde olduğunu Claudius'a kendi söyleyecektir. Üçüncü görevleri - hayatlarına mal olacak olan- içinde ne yazdığını bilmedikleri, kral tarafından mühürlenmiş, Hamlet'in öldürülmesini isteyen mektubu ve Hamlet'in kendisini İngiltere Kralı'na gemi ile ulaştırmaktır. Tüm bu görevlerinde başarısız olurlar. Hamlet onların bütün girişimlerini boşa çıkarır. Hatta son görevlerinde mektubun içeriğini değiştirerek Rosencrantz ve Guildenstern'in İngiltere Kralı tarafından idam edilmelerine neden olacaktır. Gerçekten de bu ikili tam olarak akıl erdiremedikleri kanlı bir entrikanın içinde kullanılmaktadırlar. *Hamlet*'in yazarı tarafından pek sevimli olarak resmedildikleri söylenemez; ayrıca bu kanlı entrikanın içinde tüm olup bitenleri bilerek gönüllü bir şekilde yer almaları kuvvetle muhtemel olabilirdi; ama eğitilmiş olmalarına karşın soylu olmayan bir gelenekten geldikleri, yani 'dışardan' oldukları, ayrıca saraydaki oyunların şiddetine 'uyum sağlayamadıkları' tartışmasız şekilde belirgindir. Rosencrantz ve Guildenstern kişiliklerinin *Hamlet*'de nasıl 'uyumsuz' resmedildiklerine daha sonra dönmek üzere, oyun içindeki farklı bir karşıtlık eksenine bakmaya çalışalım.

Danimarka'da toplumsal ve kişisel düzeylerde birçok yozlaşma yaşamaktadır. Toplumsal düzeyde eski, kahramanlık ve mertlik dönemini temsil eden Kral Hamlet'in öldürülmesi, bugün yaşanmakta olan karmaşanın ve yozlaşmanın önünü açmıştır. Bunun belirgin göstergelerinden birisi, Norveç'in genç prensi Fortinbras geçmişte yaşanan yenilginin öcünü almak üzere topladığı ordu ile Danimarka'ya doğru ilerlerken, saraydakilerin düğün ve eğlence toplantılarından başka bir dertlerinin olmamasıdır.¹⁴⁷ Oyun kişilikleri, daha önce sözü edilen karşıtlıklar ekseninden farklı olarak, yaşanmakta olan bu her

¹⁴⁷ Ayşegül YÜKSEL, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s.48-60

düzeydeki yozlaşmanın taşıyıcısı ve parçası olmak ya da bundan kaçınmak ekseninde de yeniden konumlandırılabilir. Wittenberg değerleriyle¹⁴⁸ yetişmekte olan, üniversite öğrencisi bir aydın olarak Hamlet, geçmişin değerleri ve gelecek arasında sıkıştığını hissetmektedir. Geçmişi değerlendirerek şimdiki zamanda yaşanan yozlaşmayı tespit edebilmekte ama gelecekte kendine bir yer bulma konusunda yetersiz olduğunu düşünmektedir. Oyunun bütününde şimdiki zamanda yaşanan yozlaşmanın sona ermesinin tek umudu, Norveç Prensi Fortinbras'ın Danimarka'ya getireceği düzen olarak görülür. *Hamlet* oyununun IV. perde IV. sahnesinde Fortinbras'ın ordusunu bir tepenin üstünden seyrederken Hamlet, kıskançlıkla da olsa Norveç Prensi'ne duyduğu hayranlığı ve güveni teslim eder.

HAMLET: [...]

Şu muazzam masraflı orduya bakın;
Önderi çıkırdım, narin bir prens,
Ruhu ilahi bir ihtirasla kabarmış,
O görünmez sona dudak büküyor;
Fani ve güvensiz ne varsa benliğinde,
Talihin, ölümün ve tehlikenin önüne dikiliyor,
Bir yumurta kabuğu gibi. Gerçekten büyük kişi,
Büyük gerekçe olmadan harekete geçmez;
Ama şerefi uğruna saman çöpünde bile
Çatışma nedeni bulacak kadar büyüktür.¹⁴⁹

Geçmişte kalan 'erdemli' dönemin değerlerine bağlı olan güvenilir Marcellus ve iyi dost Horatio'nun varlığı, Danimarka'da sürmekte olan düzenin yozlaşmış niteliğini daha belirgin ve anlaşılır kılmaktadır. Gerçekleştirdiği suikastla kral koltuğuna oturan Claudius, kralın yaşlı akıl hocası entrikacı Polonius, sonradan görme Osrice ile birlikte kralın emirlerinin uygulayıcıları olarak resmedilen Rosencrantz ve Guildenstern, var olan toplumsal yozlaşmanın taşıyıcıları olarak

¹⁴⁸ Wittenberg 1502 yılında kurulan, Protestanlığın kurucusu olan Martin Luter'in ders verdiği ve aynı zamanda Hamlet'in eğitim gördüğü üniversitenin adıdır. 16. Yüzyılın başlarında Avrupa'da Rönesans ve Reformcu düşüncenin merkezlerinden biri olarak görülmekteydi. (Danimarka Prensi Hamlet'in bu dönemden önce yaşadığı düşünülürse *Hamlet* oyununda akronik bir durumun varlığı tespit edilir.) [Bkz. Ayşegül YÜKSEL, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s.49]

¹⁴⁹ William SHAKESPEARE, **Hamlet**, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitapevi, İstanbul, 4. Basım, Mayıs 2002, s.163

görülmektedirler. Eski erdemli kahramanlık döneminin "sıradan ve önemsiz" kişileri şimdi sarayda, kralın yanında, danışmanlar ve karar uygulayıcılar olarak görevdedirler.

Hamlet'in bu 'dalkavuk', 'sonradan görme' ve 'sıradan' eski okul arkadaşları onu İngiltere Kralı'na teslim etmek üzere yola çıkarırlar. Yanlarında kraliyet mühürlü Hamlet'in ölüm fermanı da vardır. Hamlet mektubu değiştirir; Rosencrantz ve Guildenstern'in ölüm emri haline getirir ve bir korsan gemisi ile Danimarka'ya geri döner. Böylece Hamlet öcünü nasıl ve kimden alacağına karar vermeden bir kaza sonucu öldürdüğü Polonius'dan sonra, planlı ve kasıtlı olarak yeni bir çift cinayet işlemiş olur. Vicdani açıdan ikilinin ölümü hak ettikleri tartışmalıdır. Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern'in götürdükleri mektubun içeriğini bilmediklerini fark etmiş olmalı ki, Horatio'ya olanları anlatırken vicdanının sesini bastırır gibidir.

HORATIO: Demek, Rosencrantz'la Guildenstern ölüme gitti.
HAMLET: Ne olmuş? Gönüllü girmişlerdi bu işe;
Vicdanımda en ufak bir yer yok onlara.
Kendi işgüzarlıkları hazırladı sonlarını.
Yaman hasımlar karşılaştığında,
Tokuşan kılıçların ucunda öfke birikmişken,
Araya girmek sıradan varlıklar için tehlikelidir.¹⁵⁰

Polonius, Rosencrantz ve Guildenstern cinayetlerinin ağırlığı, soytarı Yorik'in kafatasıyla karşılaşması, Ophelia'nın ölümünü öğrenmesi, Hamlet'i sersemletmiş; sanki intikam duygusunu biraz da olsa soğutmuş gibidir. Aksi halde kralın düzenlediği kılıç müsabakasını herhangi bir şüphe duymadan kolayca kabul etmesi başka türlü açıklanamazdı. Fakat daha da önemlisi, oyunun yapısı göz önüne alındığında, özellikle 'yozlaşmanın parçası olmak ya da bundan kaçınmak ekseninde', Rosencrantz ve Guildenstern cinayetleri Hamlet'in oyun içindeki konumlanışını değiştirmiştir. Perdenin arkasındakini Claudius zannederek Polonius'u öldürmesinde kazadan söz edilebilir; ama mektubun içeriğini

¹⁵⁰ Y.a.g.e., s.203

değiştirerek eski okul arkadaşlarını ölüme göndermesi bilerek ve isteyerek yapılmıştır. Sürekli eleştirmiş olsa da, hep karşısında durmaya çalışsa da, artık o da ölümcül entrikalarıyla Danimarka'daki yozlaşmanın bir parçası haline gelmiştir. Böylece öz-yıkımın önü açılmış, gerçekleştireceği yıkımın ön koşulu hazırlanmıştır.¹⁵¹

"Gonzago'nun Öldürülmesi" oyununun sunumu sırasında Claudius kendi cinayetini Hamlet'in bildiğini anlar; Rosencrantz ve Guildenstern'i yanına çağırarak yeni talimatlarına hazırlıklı olmalarını ister. Rosencrantz'ın verdiği cevap, sadece krallığın korunması gerekliliği üzerinden değil; kendi sonlarını ve oyunun sonundaki yıkımı önseyen, yarı bilgece bir dış bakışın ifadesi olarak da okunabilir.

ROSENCRANTZ:

Her birey, gücü yettiğinde, aklı erdiğince
Kendi canını koruyacaktır elbet.
Ama çoğunluğun yaşamı
Bir kişinin sağlığına bağlıysa eğer,
Her şeyden önce onun canı korunmalıdır.
Kraliyet varlığı sona ererse,
Yalnız bir kişi olmaz ölecek;
Çevresinde ne varsa girdap gibi,
İçine çeker bu ölüm.
O, ulu bir dağın doruğuna dikili,
Çubuklarına on binlerce küçük varlık bağlı,
Muazzam bir çarka benzer.
O çark düşecek olursa,
Ona bağlı en küçük, en önemsiz nesne de,
Bu gümbürtülü düşüş sonucu yok olacaktır;
Kral iç çekti mi, halk inler.¹⁵²

Tom Stoppard, 'sıradan' Rosencrantz ve Guildenstern'i merkeze aldığı oyununda Shakespeare'in *Hamlet*'indeki bu ikilinin sarayda iktidar için oynanan kanlı mücadelenin tam olarak 'farkında olamama' durumunu kendi anlayışı ve

¹⁵¹ Meltem Gürle'nin aktarımıyla, Hamlet'in deliliği sarsıcı yıkıcı ve tersyüz edici bir gücü olan "karnaval soytarısı" ya da "karnaval kahkahası" durumu yaratmaktadır. Önce rol olarak başlayan ama sonra yavaş yavaş kişiliği de dönüştüren bir deliliktir bu. "Soytarı iktidarını ilan eden her fikri devirip alt etmekle kalmaz, sonunda kendisi de yarattığı eylemin bir parçası olur ve tükenir. Oyun içinde Hamlet, karnavalın değişken figürü olan soytarıya dönüştüğü ölçüde, kendi sonunu da hazırlamış olur." [Bkz. Meltem GÜRLE, **Ölümlerle Konuşmak Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi**, Çev: Ümrân Küçükislamoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.107]

¹⁵² William SHAKESPEARE, a.g.e., s.138

üslubu çerçevesinde kullanacaktır. Saray sakinlerinden olmayan, alt sınıftan ama eğitilmiş, 'dışardan gelen' bu iki soylu özentisi genç, verilen görevleri yerine getirerek sarayda kendileri için bazı 'fırsatların' doğacağını düşünmüş olmaları, *Hamlet* oyun metninde açık olarak belirtilmese de -onların Shakespeare tarafından çizilmiş kişiliklerine baktığımızda- kuvvetle muhtemeldir. Ama sarayda sürmekte olan mücadele onların çapını aşan, 'uyum sağlamakta' yetersiz kalacakları sertlikte ve karmaşıklıktadır. Kaçınılmaz olarak Hamlet'in kurbanları arasında yerlerini alırlar. Rosencrantz ve Guildenstern'in ölmüş oldukları oyunun son sahnesinde Elçi tarafından ilan edilir. Burada sormak gerekiyor: Gerçekten ölmeleri gerekiyor muydu? Oyundaki büyük entrikaların içinde –onları iki riyakâr olarak resmeden Shakespeare'in tüm çabalarına rağmen- 'temiz' kaldıkları söylenebilir. Yapısal olarak gerçek birer suçlu sayılmazlar. Belki de oyunun yapısına aykırılık oluşturmaması diye, yeni bir düzenin kurulabilmesi için yozlaşma dönemine ait herkesin ölmesi gerektiği için ölmeleri gerekiyordu. Ama bütün bir deniz yolculuğu öyküsü, Hamlet'in korsan gemisiyle geri dönmesi, buna rağmen ikilinin kendi ölüm emirlerini yanlarında Hamlet olmadığı halde İngiltere Kralı'na ulaştırmaları ve böylece öldürülmeleri; oyunun aceleyle sıvanmış bir çatlağı olduğunu göstermektedir. Bir çatlak olmasa da Shakespeare'nin başyapıtı için biraz kolayına kaçılmış bir çözümdür. Eğer buralarda zayıf bir doku olmasaydı, Stoppard tam bu noktalardan artık bir mitoloji haline gelmiş *Hamlet*'in içine sızarak yepyeni bir komedi üretebilir miydi?

1.3.3. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* bağlamında

***Godot*'yu Beklerken'de Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar**

Godot'yu Beklerken'in iki temel oyun kişisi, birbirlerine Gogo ve Didi diye seslenirler. Yırtık pırtık kostümler içindeki bu iki sıradan "çaptan düşmüş

müzikhol komedyeni"¹⁵³ gerçek isimleri olan Vladimir ve Estragon'u unutmuş gibidirler. Uzun yılların alışkanlığı olan sahne lakapları artık onların kimliği olmuştur. Boş bir sahnede tek dekor parçası olan kurumuş bir ağacın etrafında gösteriyi sürdürebilmek ya da "var oldukları izlenimini verebilmek"¹⁵⁴ için birlikte küçük oyunlar üretmeye çalışarak Godot ile gerçekleştirecekleri buluşma için beklemektedirler. Sürekli olarak buralardan uzak yerlere gitmeyi ve birbirlerinden ayrılmayı dillendirmelerine rağmen, ağacın civarından pek uzaklaşamazlar. Kimin önce yapacağına karar veremedikleri için intihar bile edemezler. Trajedileri, beklemelerine rağmen Godot'nun gelmemesi değil, bekleme durumunun kendisi olarak ayırt edilir. Bu iki serseri ömür boyunca orada, sahnede kalmaya mahkum olmuştur.

Estragon ayakkabılarıyla, Vladimir ise şapkasıyla sorun yaşamaktadır. Bu durum Estragon'un insanın güdüsel yanını, Vladimir'inse zihinselliği temsil ettiği düşüncesini akla getirmektedir.¹⁵⁵ Estragon çabuk acıkır, çabuk yorulur, hemen uykusu gelir, koşullar nedeniyle sürekli hoşnutsuzluğunu dile getirir. Hafızası oldukça kötüdür. Bir önceki güne ait çok az şey hatırlayabilmektedir. Gece uykusunda ve gün içindeki kısa şekerlemelerinde gördüğü rüyalar onun için daha heyecan vericidir. Daha akıllı, daha bilinçli ve Estragon'u yedeğine almış gibi gözüken Vladimir'dir. Godot'nun geleceğine olan inancını oyun boyunca diri tutmaya çalışarak Estragon'u motive eder. Ama Vladimir'in bu özellikleri, ikisini ya da ikisinden birini harekete geçirebilecek, esenliğe ulaştırabilecek güçte değildir. Uzun zaman birlikte yaşamış olmaları, birbirlerine bağımlı bir varoluş biçimi geliştirmelerine neden olmuştur. Bu simbiyotik ilişkide kişiliklerin benlik sınırları belirsizleşmiştir artık.

Vladimir ve Estragon tek bir insanın bedenine tutsak edilmiş çelişkili özelliklerin parçalanmış biçimidir. Böylece insanın

¹⁵³ Ayşegül YÜKSEL, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, İstanbul, Ekim 1992, s. 45

¹⁵⁴ Samuel BECKETT, **Godot'yu Beklerken**, Çev: Uğur Ün-Tarik Günersel, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Ekim 2000, s.89

¹⁵⁵ Ayşegül YÜKSEL, a.g.e., s.51

iç dünyasında yaşadığı çatışmalar, sahnedeki iki somut insanın yaşadığı bir dış çatışmaya dönüşmüştür.¹⁵⁶

Vladimir ve Estragon'un dışındaki dünyaya ait ilişkilerse çok daha acımasız bir şekilde gelişmektedir. Pozzo ve Lucky ikilisi efendi-köle, sömüren-sömürülen ilişkisinin bir alegorisi olarak sahneye girerler. (Lucky Pozzo'nun tüm eşyalarını tek başına taşımaktadır ve boynunda uzaklaşmasını önleyen kalın bir ip vardır. İpi Pozzo kontrol etmekte, bir kırbaçla ve komutlarla onu yönlendirmektedir.) Gençlik çağlarından beri Pozzo'nun yanında, hizmetleriyle onu 'yücelten' ve zenginleştiren Lucky yaşlanmış, birçok melekesini kaybetmiş durumdadır. Artık eskisi gibi dans edememekte ve düşünememektedir. Bu nedenle, Pozzo Lucky'den kurtulmak için onu panayırda uygun bir fiyata satmaya götürecektir. İkinci perdede, bu ikiliyi tekrar gördüğümüzde durum oldukça farklılaşmış; zaman onları oldukça acımasız bir yıkıma uğratmıştır. Birinci perdede kendinden emin tavırlarıyla tanıdığımız Pozzo kör olmuş ve zaman algısını yitirmiştir. Bitimsiz tiradını sunan Lucky ise dilsizleşmiştir. Kırbaç yine Pozzo'nun elindedir, ama düşen kırbacı onun eline tutuşturan Lucky'dir. Komutları yine Pozzo vermektedir, ama onu kendi boynuna geçirilmiş iple çekip götüren Lucky'dir. Aralarındaki efendi-köle ilişkisinin bütün biçimsel göstergeleri varlığını sürdürürken birbirlerine olan bağımlılıkları dönüşümsüz bir noktaya ulaşmıştır ve böylece okur/seyiciye bir kıyaslama olanağı sunmaktadır: Onların aralarındaki simbiyotik ilişki, Vladimir ve Estragon'a göre çok daha ürkütücü ve alçaltıcı bir boyutta sürmektedir.¹⁵⁷

Oyunun birinci ve ikinci perde sonlarında sahneye giren çocuklar, gizemli Godot hakkında kısıtlı da olsa bazı bilgiler iletirler. Aksakallı bir adam olduğunu anladığımız Bay Godot, bu iki çocuğu samanlıkta yatırmakta ve çiftlik işlerinde kullanmaktadır. Birinci perdenin sonunda gördüğümüz keçileri güden çocuk,

¹⁵⁶ Y.a.g.y., s.51

¹⁵⁷ Martin ESSLIN, **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Dost Yayınları, Ankara 1999, s. 52

Godot'nun gözdesi gibidir; ama ikinci perdenin sonundaki koyunları güden kardeşi, Godot'dan kötü muamele görmekte, dayak yemektedir. Bu tariflerde "samanlık", "koyun çobanı", "aksakal", "God" (tanrı) gibi Hristiyan mitolojisine ait çağrışımları olan imgeler kullanılmasına rağmen; çocukların somut söylemlerine dayanarak Godot'nun portresini çizmeye çalıştığımızda anlarız ki, Vladimir ve Estragon'un kendisiyle buluşmak için ömürlerini harcadıkları bu 'kurtarıcı' varlık, aslında otoriter, ayrımcı, dolayısıyla şevkat ve adalet duygusu gelişmemiş orta yaşın üzerindeki erkek bir çiftlik sahibi ya da yetkilisidir. Aslında Vladimir ve Estragon hakkında çok az şey bildikleri birisini kurtarıcı olarak kabul etmişlerdir. Geleceğine olan inançları nedeniyle, belli ki bir döngüden ibaret olan yaşamlarını bu kır yolu dekorlu sahnede harcayacaklardır.

Belirtmemiz gerekir Ros ve Guil *Hamlet*'deki Rosencrantz ve Guildenstern'den daha çok Vladimir ve Estragon'a benzerler. Karşılıklı bağımlılıkları, belirsiz bekleyişleri, diyalogları, seremoni haline gelmiş bir sona ulaşmayan başarısız oyun girişimleri vb.

1.3.4. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de

Kişiler, İlişkiler, Olaylar, Çatışmalar

Oyunun temel kişileri Ros ve Guil'in varlıklarını sürdürmeye çalıştıkları bu olağanüstü dünya, akıl ve mantık yoluyla açıklanabilir bir dünya olmaktan uzaktır. İçine düştükleri ortamın kendine özgü kurallarını, kimi zaman diğer insanların arasındaki ilişkileri, yabancılaşmışlık ve yalnızlık duygusuna düşmeden anlamakta yetersiz kalırlar. Guil, olayların akışını sorgulamalar, rasyonel açıklamalar, kendine göre analitik çözümlemeler yoluyla anlamlandırmaya çalışırken Ros daha çok duygularına başvurmaktadır. Onlar da tıpkı Vladimir ve Estragon gibi, tek bir kişiliğin farklı yönlerini temsil eden ve birbirini tamamlayan

"sahnedeki iki somut insan"¹⁵⁸ olarak varlıklarını sürdürmeye çalışırlar. *Godot'yu Beklerken*'deki "Gogo" ve "Didi" gibi birbirlerine "Ros" ve "Guil" kısaltmalarıyla hitap ederler. Oyun boyunca sıklıkla tekrarlanan ikilinin 'isimlerinin karıştırılması gagı', onların yalnızca diğerleri tarafından (özellikle *Hamlet* Karakterleri'nin soyluları tarafından) 'önemsiz ve sıradan' algılanmalarının belirginleştirmek için değil, Ros ve Guil'ün benlik sınırlarının birbirine karışması ve aralarındaki simbiyotik ilişkinin vurgulanması bakımından da önem kazanır. 'Kimin kim olduğunun karışması' yalnızca diğerleri tarafından değil, hafızası daha zayıf olan duygusal Ros tarafından da sıklıkla yaşanan bir durumdur. Daha oyunun başlarında (I. perde I. sahne) Oyuncu ile tanışırken, seyircinin bu ikilinin isimlerini ilk kez duyduğu aşamada, oyun boyunca tekrarlanacak olan bu karışıklık gerçekleşir.

OYUNCU: (...) Trajedi oyuncularını hizmetinizde.
(*ROS ve GUIL ayağa kalkmışlardır.*)
ROS: Benim adım GULDENSTERN ve bu da
ROSENCRANTZ. (*GUIL, ROS'la kısa bir konuşma yapar.*)
(*Hiç utanmadan.*) Pardon. Guildenstern onun adı ve
Rosencrantz da benimki.¹⁵⁹

Ayrıca hemen vurgulamak gerekir ki, Ros ve Guil isimleri, Rosencrantz ve Guildenstern'in kısaltılmış halleri olarak aynı kişilere işaret ediyor gibi görünseler de durum tam olarak böyle değildir. Ros ve Guil, *Hamlet* oyunu içinde Rosencrantz ve Guildenstern olmak durumunda kalan iki oyun kişisidir. Ros ve Guil, Rosencrantz ve Guildenstern'in *Hamlet* oyunundaki yazgısını yaşamak zorunda kalan, kimlikleri tam oluşmamış iki sahne varlığıdır. Ros ve Guil, *Hamlet*'deki Rosencrantz ve Guildenstern'le birlikte varlık bulan, "şafak vakti isimlerinin çağrılmasıyla uyanan", belki onların yeni doğmuş, belki de onların çoktan ölmüş halleridir diyebiliriz. Böylesine bir fark olmasa Ros ve Guil kendi varlıklarına yönelik bir kuşku duymaz, bir sorgulamaya girişmezlerdi.

¹⁵⁸ Ayşegül YÜKSEL, a.g.e., s. 51

¹⁵⁹ Tom STOPPARD, **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler** (Toplu Oyunları 1 içinde), Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000, s. 35

ROS: Bizi haklamak istediler, değil mi? Ta başından beri. Bu kadar önemli olduğumuz kimin aklına gelirdi?

GUIL: İyi ama neden? Bütün her şey bunun için miydi? Biz kimiz ki, önemsiz ölümlerimizde o kadar şey bir araya gelsin? (*Çaresizlik içinde OYUNCU'ya*) Kimiz biz?

OYUNCU: Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'sünüz. Bu da yeterli.

GUIL: Hayır—değil. Bu kadar az bilgi verilsin—böylesine bir sona varılsın—ve sonunda, hâlâ herhangi bir açıklama bile yapılsın.¹⁶⁰

Çünkü Ros ve Guil'in, Rosencrantz ve Guildenstern'le aralarında az da olsa bir mesafe olan "sahnedeki iki somut insan" saptaması ilerdeki bölümlerde değineceğimiz dramaturjik yorumun ve reji yaklaşımının dayanaklarından olacaktır.

Guil, bu ikili içinde akılcı (rasyonel) bakışın temsilcisidir. Bir bilim adamı, bir felsefeci gibi akıl yürütmesi, sıkça başvurduğu olasılık analizleri ve mantıksal çıkarımları oyun boyunca içine düştükleri durumları tespit etmekte yeteriz kalacaktır. Bu durum Shakespeare'in *Hamlet*'i için birçok eleştirmenin saptadığı 'döneminin yeni gelişmekte olan Aydınlanmacı, Rönesans insanının değerleriyle eski feodal değerlerin çatışması' olgusunun bir parodisi olarak düşünülebilir. Yani Guil, akılcı ve pozitivist Rönesans insanının bir parodisi olarak karşımızdadır. Özellikle oyunun başlarında, fırlatılan paraların hep tura gelmesiyle ilgili uzun çözümlemesinde bu durumu görebiliriz:

GUIL: Olayları bilimsel bir yaklaşımla ele almak, saf korku duygusuna karşı bir savunmadır. Biraz karmaşık olabilir ama, beni dikkatle dinle, seni rahatlatılabilir. Eğer, doğüstü veya dışı güçler etkisinde olasılık yasasının bir faktör olarak işlemeyeceği olasılık olarak var sayılırsa, ki biraz önce varsaydık, karşılaştırmanın ilk yarısının olasılığının da bir faktör olarak işlemeyeceğini kabul etmemiz gerekir ki, bu durumda olasılık yasası doğüstü veya dışı güçler etkisinde de bir faktör olarak işliyor demektir. Ve böyle olmadığına göre de, hiç de doğüstü veya dışı güçlerin etkisi altında olmadığımızı var sayabiliriz. Ki, bu kişisel olarak beni çok rahatlatmakta. (*kısa bir sessizlik.*) Buraya kadar herşey yolunda hepsi çok iyi, şu ha – (*Duygularını bastırmaya çalışarak devam eder.*) Yazı tura oynayan sıradan bir kişinin

¹⁶⁰ Y.a.g.e., s.114

temkinli yaklaşımı yasaya, daha doğrusu bir eğilime ya da bir olasılığa ya da diyelim ki matematiksel olarak hesaplanabilecek bir şansa bağlıdır; ki bu da; çok kaybederek kişinin kendisini ya da çok kazanarak rakibini öfkelenilmeyeceğini garantiler. Bu bir tür uyum ve güven ortamı oluşturur. Rastlantısal olan ile tanrısal olanı doğa dediğimiz güven verici birliktelik içinde buluşturur. Uzun vadede güneş kaç kez doğduysa o kadar battı. Ve bir para, tura geldiği kadar yazı geldi... Arkasından bir haberci geldi. Çağırtıldık. Başka bir şey olmadı. Birbiri ardına atılan doksan iki para, doksan iki kez birbiri ardına tura geldi... ve son üç dakikadır rüzgârsız bir günün rüzgârıyla bana taşınan bir takım sesler duymaktayım...

ROS: (*tırnaklarını kesmektedir*): Bir başka ilginç bilimsel olay da el tırnaklarının, ölümden sonra uzamasıdır. Tıpkı sakal gibi...

GUIL: Ne? ¹⁶¹

Orijinal *Hamlet*'de Rosencrantz Guildenstern'e göre biraz daha kurnaz ve atak resmedilmiş olmasına rağmen aralarında belirgin bir karşıtlık yoktur.¹⁶² Oysa *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de Guil Ros'a göre belirgin şekilde daha atak, yönlendirici, sorgulayıcı ve akılcılığı temsil eden bir karakter gibi durmaktadır. Hatta onun bu durumu, kimi diyaloglarında, dramatik yazın tarihi içinde karşıt kişilik özellikleriyle birlikte varolan ikililere (Lorel-Hardy, Vladimir-Estragon, Pişekar-Kavuklu, Hacivat-Karagöz vb.) parodik bir gönderme olduğunu düşündürür:

GUIL (*öfkeyle döner*): Neden yeni bir şey söylemiyorsun! Söylediklerimden başka konulara geçmiyorsun — tek yaptığın yerlerini değiştirerek sözlerimi yinelemek.

ROS: Yeni bir şey düşünmüyorum. Ben sadece destek vermede başarılıyım.

GUIL: Hep başı çekmekten bıktım.

ROS (*alttan alır*): Senin baskın kişiliğin yüzünden olmalı. (*Neredeyse ağlamaklı.*) Ah, neler gelecek başımıza! (*GUIL onu rahatlatmaya çalışır; tüm öfkesi geçmiştir.*)

GUIL: Ağlama... tamam... geçti...geçti. Başımıza bir şey gelmemesini sağlayacağım.¹⁶³

Ros ve Guil'ün ilişkisi böyle olmasına rağmen, *Hamlet* oyununa dahil olduklarında ikilinin birbirleriyle ve diğer karakterlerle ilişkisi orijinaline uygun

¹⁶¹ Y.a.g.e., s.30-31

¹⁶² Mina URGAN, *Shakespeare ve Hamlet*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, Aralık 1984, s.429

¹⁶³ Tom STOPPARD, a.g.e., s.99

olarak seyreder. Yani Rosencrantz daha uyanık ve atak görünmektedir. İkisinin II. perde başında Hamlet'le yaptığı ama tam olarak işitemediğimiz sohbetlerinde "çağırılmış" olduklarını ağızından kaçırın Guildenstern'dir; ve bu beceriksizlik Ros'u sinirlendirir:

ROS (*Öfkeli*): Yirmi yediye üç---ve sen kalkmış üstünlüğü ele geçirmiş olabilir diyorsun. Bizi mahvetti.

GUIL: Peki, bizim kaçamaklarımıza ne demeli?

ROS: Evet. Kaçamaklarımız çok güzeldi. "Çağırıldınız mı?" diyor. "Lordum, çağırıldık..." Ne yapacağımı bilemedim.¹⁶⁴

II. Perde sonlarına doğru Polonius'un cesedinin nerede olduğunu öğrenmeye çalışırken Rosencrantz ve Guildenstern Hamlet'i ellerinden geçirirler. Kral Cladius yanlarına gelip Hamlet'in nerede olduğunu sorar. Orijinal *Hamlet*'de bu bölüme karşılık gelen sahnede Rosencrantz dışarda muhafızlara seslenerek gözetim altındaki Hamlet'i içeri, Kral'ın yanına getirmelerini ister. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de aynı sahnede, Hamlet'i ellerinden kaçırmış olmalarına rağmen Ros son derece kendinden emin bir şekilde Guil'e emreder:

ROS: Ölüyü nerede sakladığını söylemiyor, Lordum.

CLAUDIUS: Kendisi nerede?

ROS (*bir anlık bir sessizlik*): Dışarıda, lordum, muhafız gözetiminde. Yüksek izninizi bekliyor.

CLAUDIUS (*hareket eder*): Getirin huzurumuza.

(*Bu isteğin ROS'u iki kaşının ortasından vurduğu bakışlarından anlaşılmaktadır. Duraksaması yine anlıktır. Ve daha sonra da büyük bir kararlılıkla GUIL'e döner.*)

ROS: Hey! Lordu içeri getir.

(*ROS kendinden memnundur ama GUIL tuzağa düşürülüp, ihanete uğradığını hisseder bir anlığına. GUIL ağzını açar ve kapatır.*)

(*Paçayı kurtarırlar.*)

(*Tam CLAUDIUS dışarı çıkarken, HAMLET muhafız eşliğinde girer: HAMLET ve MUHAFAZ'ı, CLAUDIUS'un peşinden, sahnenin öbür tarafından çıkarlar.*)¹⁶⁵

Aslında ikili arasında baskın, yedici ve akılcı olan Guil'dür. Ros'un duygusal ve fevri çıkışları *Hamlet* oyunu içinde, tersi bir izlenim oluşmasına neden olmaktadır.

¹⁶⁴ Y.a.g.e., s.60-61

¹⁶⁵ Y.a.g.e., s.89

Bu da bize Ros ve Guil'ün, Rosencrantz ve Guildenstern'le 'özdeş olmadıklarına' dair başka bir kanıt sunmaktadır.

Ros ve Guil'ün kendilerinden daha alt sınıfta olan oyuncu grubuna (Trajedi Oyuncuları) takındıkları tavırlarıyla saraydaki soylulara davranışları birbirinden ayırt edilir. Oyuncu grubu ile aralarına sınıfsal bir mesafe koymaya çalışırken saraydaki soylulara yaranma çabası içindedirler. Kendilerini 'soylu' sınıfa ait görmek arzusundadırlar. Ama gerçek anlamda soylu olmadıklarını ilk karşılaşmalarında hemen fark eden Oyuncu, onlardan şüphe edecek; dalga geçme fırsatını kaçırmayacaktır.

OYUNCU: [...] Bu gece sarayda oynayacağız. Ya da yarın gece. Ya da meyhane de... Ya da oynamayacağız.

GUIL: Belki nüfuzumu kullanabilirim.

OYUNCU: Meyhanede mi?

GUIL: Sarayda. Orada biraz nüfuzum olduğunu söyleyebilirim.

OYUNCU: Öyle mi dersiniz?

GUIL: Nüfuzum var, hâlâ.

OYUNCU: Hâlâ, ne?

(GUIL *şiddetle* OYUNCU'nun yakasına yapışır.)

GUIL: Nüfuzum var, dedim!¹⁶⁶

Hamlet'in eski okul arkadaşları olduğu söylenen (orijinal *Hamlet*'te) ve iyi eğitim aldıkları anlaşılan Ros ve Guil saraydakilere göre alt sınıfa aittirler. Kral Cladius'un verdiği görevleri yerine getirerek karşılığında ödüllendirileceklerini ummaktadırlar. Bu tür fırsatları değerlendirme konusunda kendilerinin uyanık ve becerikli olduğuna inanmaktadırlar.

GUIL: Kesinlikle, doğru soruları sorup, olabildiğince az bilgi verdik mi, iş biter. Bir oyun bu.

ROS: Sonra da gidebilir miyiz?

GUIL: Ve kral bizi gereğince hoşnut edecek.

ROS: Bunu beğendim.¹⁶⁷

Ama oyun ilerledikçe sınıf atlama hayallerinin çok uzağına savrulduklarını; Hamlet'i İngiltere'ye götürme karşılığında almayı umdukları ödül

¹⁶⁶ Y.a.g.e., s.37

¹⁶⁷ Y.a.g.e., s.49

konusunda kendilerinin bile farkına varamayacağı şekilde kazıklandıklarını anlarız.

GUIL: Sana ne kadar verdi?

ROS: Kim?

GUIL: Kral. Para verdi ya bize.

ROS: Sana ne kadar verdi?

GUIL: Önce ben sordum.

ROS: Sana verdiği kadar verdi.

GUIL: Aramızda ayrım yapmaz.

ROS: Sana ne kadar verdi?

GUIL: Sana verdiği kadar.

ROS: Nerden biliyorsun?

GUIL: Biraz önce söyledin ya—sen nerden biliyorsun?

ROS: Aramızda ayrım yapmaz.

GUIL: Yapmak istese bile.

ROS: Ki, asla istemez.

GUIL: Bizi karıştırmadığından bile emin olamaz.

ROS: Bizi hep karıştırır.¹⁶⁸

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'de iç içe geçmiş farklı 'oyun içinde oyun katmanları' düşünüldüğünde oyun kişileri olarak Ros ve Guil'ün farklılaşan rollerinin olduğunu görebiliriz. Hem *Hamlet* oyununun içinde yer alan Rosencrantz ve Guildenstern'dirler, hem de aynı oyunun seyircisidirler.

ROS:[...] Ne kadar ilginç! (*Döner*) Kendimi bir izleyici gibi hissediyorum. Çok şaşırtıcı bir düşünce. Bunu katlanabilir kılan tek şey, her an ilginç birinin geleceğine duyduğum akıldışı inanç...¹⁶⁹

Kimi zaman *Hamlet* oyunu içinde kendi iradeleri dışında olayların akışında sürüklenerek Cladius'un verdiği görevleri yerine getirmeye çalışırlar, kimi zaman da *Hamlet*'in kulisinde gibi –'dışardan'- oyunu seyrederek. Aynı oyunun hem seyircisi hem de oyuncusu olma hali Ros ve Guil'ün yaşadığı belirsizlik ve yabancılaşmanın kaynağıdır. Kendilerini içinde buldukları *Hamlet* oyununa göre konumlarını belirleme gerilimi ve arada kalmışlık hali tüm gösterim boyunca devam eder.

¹⁶⁸ Y.a.g.e., s.98-99

¹⁶⁹ Y.a.g.e., s.49-50

İlk karşılaşmalarında Oyuncu, Ros ve Guil için 'sanatçı' yakıştırmasında bulunur.¹⁷⁰ Bu sadece onların soylulara özenmelerini alaya alan müstehzi bir yakıştırma değil, ilerleyen temsil içinde rol alacak olmalarının bir göstergesi gibi de okunabilir. İkili *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in sonuna kadar *Hamlet* oyununun ölüme yazgılı iki karakteri olduklarını algılayamazlar. Trajedi Oyuncuları'nın sunduğu sözsüz oyun içinde, Rosencrantz ve Guildenstern'in belirlenmiş yazgılarının kendilerine gösterilmiş olması bile bu durumu değiştirmez. En sonunda, oyununun dışında olmadıklarını, bu mitleşmiş tragedyanın içinde yer alan önemsiz iki figüran olduklarını idrak etmek zorunda kaldıklarında ölümü de kabul etmek kaçınılmaz olacaktır. Çünkü Ros ve Guil iradeleri dışındaki akışta (yani Shakespeare'nin *Hamlet*'inde) mühürlenmiş yazgılarının figüranlarıdır.

GUIL (*sakin*): Hatamız gemiye binmekti. Tabii, hareket edebiliyor, yön değiştirebiliyor, oradan oraya koşuşturabiliyorduk; ama, hareketlerimiz, rüzgâr ve akıntı gibi bizi amansız bir biçimde sürükleyen daha büyük bir hareketin içindeydi...

ROS: Bizi haklamak istediler, değil mi? Ta başından beri. Bu kadar önemli olduğumuz kimin aklına gelirdi?

GUIL: İyi ama neden? Bütün her şey bunun için miydi? Biz kimiz ki, önemsiz ölümlerimizde o kadar şey bir araya gelsin? (*Çaresizlik içinde OYUNCU'ya*) Kimiz biz?

OYUNCU: Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'siniz. Bu da yeterli.¹⁷¹

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyununun bütününe baktığımızda, Oyuncu sadece kendi oyuncu grubu (Trajedi Oyuncuları) için bir yönetmen (sahneye koyucu) değil, aynı zamanda Ros ve Guil'ün sahnedeki yaşamlarını yönlendiren bir oyun kurucudur. Bir yönetmen olarak Oyuncu, artık tüm insanlığın ortak değeri haline gelmiş, bir mitolojiye dönüşmüş olan Shakespeare'in *Hamlet* trajedisini iyi bilmekte, Ros ve Guil'ün bu oyunun içine girmesinde ve

¹⁷⁰ Y.a.g.e., s.35

¹⁷¹ Y.a.g.e., s.114

oyunun içinde nasıl davranmaları gerektiği konusundaki yönlendirmeleriyle önemli bir işlev görmektedir.

Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metninde, Ros ve Guil Trajedi Oyuncuları ile ilk karşılaşmalarında onların sergileyeceği oyunu seyretmek üzere beklerken yani sahne devam ederken bir ışık değişimiyle Hamlet'in Ophelia ile beraber olduğu sahne başlar; böylece kendilerini *Hamlet* oyununun içinde buluverirler. Oyunun içine yuvarlanırlar.

OYUNCU: Başlarım.

GUIL: Ama daha başlamadı. Haydi, git. Gözlerimiz seni arayacak.

OYUNCU: Size el sallarım.

(Kimildamaz. Öylece durması artık dikkati çekmekte ve garip kaçmaktadır. Sessizlik. ROS onunla yüz yüze gelene dek yürür.)

ROS: Pardon.

(Sessizlik. OYUNCU sahne önüne yakın ayağını kaldırır. Altında GUIL'in parası vardır. ROS'un ayağını paranın üstüne koyar. Gülümser.)

Teşekkür ederim.

(OYUNCU döner ve gider. ROS parayı almak için eğilir.)

Sana bir şey diyeceğim.

GUIL *(İleri çıkar.)* N'oldu?

ROS: Valla- ucuz kurtuldun.

GUIL(Döner.): Niye?

ROS: Yazıymış.

(Parayı GUIL'e atar. GUIL parayı yakalar. Aynı anda sahne ışıklarında bir değişiklik olur. Dışarı duygusu içeri duygusuna dönüşür; ama çok vurgulanmış değişiklik değildir bu.)

Ve eteğini toplamış panik içinde koşarak OPHELIA girer-peşinde HAMLET vardır.

[...]

(ROS ve GUIL donakalmışlardır. Önce GUIL hareketlenir. ROS'a bağırır)

GUIL: Haydi!

*(Ancak bir tören alayı—içeri, CLADIUS ve GERTRUDE maiyetleriyle girerler.)*¹⁷²

Bu geçiş, teze konu olan oyunun temel dramaturjik yaklaşımının ve sahneleniş yorumunun oluşmasındaki önemli dayanaklardan biridir. Bu nedenle yeri geldiğinde tekrar atıf yapılacaktır.

¹⁷² Y.a.g.e., s.43-44

Oyuncu ve Trajedi Oyuncuları, Ros ve Guil'ün *Hamlet* oyununun içine girmelerinde, oyunun içinde ilerlemelerinde ve oyunun sonlanmasında anahtar öneme sahip figürlerdir. Oyuncu *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in bilge kişisidir; bilgisi ve deneyimi şaşırtıcı boyuttadır. Ros ve Guil'e *Hamlet* oyunu içinde ne yapmaları, nasıl davranmaları gerektiğini söylemekle kalmaz;

OYUNCU: Belirsizlik normal bir durumdur. Sizler özel insanlar değilsiniz.

(*Tekrar gitmeye çalışır. GUIL soğukkanlılığını yitirir.*)

GUIL: İyi de, bizim ne yapmamız gerekiyor, tanrı aşkına?

OYUNCU: Rahatlayın. Tepki verin. Herkes böyle yapıyor. Her dönemde konumunuzu sorgularsanız yaşamın içinden çıkamazsınız.

GUIL: Ama neler olup bittiğini ya da ne yapmamız gerektiğini bilmiyoruz. Nasıl davranmamız gerektiğini bilmiyoruz.

OYUNCU: Normal davranın. En azından niye burada olduğunuzu biliyorsunuz.¹⁷³

bir trajedinin ne olduğunu, nasıl oluştuğunu ve çalıştığını anlatır.

OYUNCU: [...] Sanatın her türünde saat gibi işleyen bir düzen vardır- eminim bunu bilirsiniz. Olaylar estetik, ahlaki ve mantıksal sonuçlarına dek ilerlemeli.

GUIL: Peki, bu durumda ne oluyor?

OYUNCU: Hiç değişmez- öleceği belirlenmiş herkesin öldüğü noktayı hedefleriz.

GUIL: Belirlenmiş mi?

OYUNCU: "Hak edilen ölüm" ile "trajik ironi" arasında, özel yeteneklerimizi sergilememize olanak tanıyan oldukça geniş bir alanda çalışırız biz. Genellemek gerekirse, olaylar olabileceği kadar kötülemişse, olaylar gelebilecekleri en uç noktaya gelmişler demektir. (*Şöyle bir gülümser.*)

GUIL: Kararı kim verir?

OYUNCU: (*Gülümsemeyi keser.*) Karar mı? Yazılıdır.

(*Arkasını döner. GUIL onu yakalar ve sertçe kendine çevirir.*) (*Telaşsız*) Bakın, bizler trajedi oyuncularınız. Bize söyleneni yaparız-seçim söz konusu olmaz. Kötüler mutsuz olur, iyiler şanssız. Tragedyanın anlamı budur.¹⁷⁴

Bir trajedide yazgıdan kaçınılamayacağı için özel şeyler yapmaya gerek yoktur; roller ve olaylar önceden yazılmıştır. Özellikle önemsiz roller söz konusuysa "normal davranmak" yeterlidir. Bunun dışına çıkmaya çalışmak

¹⁷³ Y.a.g.e., s.69

¹⁷⁴ Y.a.g.e., s.79-80

dengeleri altüst ederek trajedinin akışını engelleyecektir. Oyuncu *Hamlet* öyküsünün izdüşümü olan "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyununun provasında, tüm aymazlıklarına rağmen bizim ikiliye bu maceranın nasıl devam edeceğini ve sonlanacağını gösterir. Böylelikle seyircilerin de *Hamlet*'i hatırlamasını ve öyküden kopmamasını sağlar.

OYUNCU: Ben de kralın yeğeni Lucianus... tacına amcası el koymuştur ve annesinin ensest ilişkisi onu mahvetmiştir... aklını yitirir... melankoli ve dizginlenemeyen delilik arasında gidip gelir... sarayı düzensizlik ve kargaşaya sürükler... intiharla (*bir poz verir*) cinayet arasında bocalarken (*POLONIUS'u öldürür.*)... sonunda, çok farklı çağrışımları olan bir sahnede annesiyle karşı karşıya gelir- (*oldukça Odipal bir kucaklama*) annesinden pişmanlık duymasını, evlilikten caymasını ister— (*Ayağa fırlar, hala konuşmaktadır.*) Kral- (*ZEHİRCİ/KRAL'ı ileri iter*) suçluluk duygusuyla acı çekmekte –korkudan perişan- yeğenini İngiltere'ye göndermeye karar verir- bu görevi iki güleç yüzlü işbirlikçiye –dosta- saraylıya-iki casusa verir- (*ZEHİRCİ/KRAL ile pelerinli iki TRAJEDİ OYUNCUSU'nu yan yana getirmek için dönmüştür; TRAJEDİ OYUNCULARI diz çökerler ve KRAL'dan bir mektup alırlar.*) -İngiliz Kralına sunmaları için onlara bir mektup veriyor-! Ve böylece ayrılırlar- bir gemiyle- (*CASUSLAR, OYUNCU'nun her iki yanında durmaktadırlar ve üçü birden uyum içinde, sanki bir gemideymiş gibi yavaş yavaş sallanırlar; arkasından OYUNCU yine anlatmaya başlar.*) –ve varırlar. (*Bir CASUS elini gözüne siper yaparak ufka bakar.*)–ve gemiden inerler- ve İngiliz kralının huzuruna çıkarlar- (*Etrafında döner.*) İngiliz Kralı- (*Bir şapka değişimiyle, geri kalan son oyuncu, yani, öldürülen kralı oynamış olan OYUNCU, İNGİLTERE KRALI'na dönüşür.*) İyi de Prens nerede? Hakikaten, nerede? Olay örgüsü karmaşıklaştı-kader ve zekanın bir oyunu ellerine ölüm fermanlarını içeren bir mektup koydu! (*İki CASUS mektuplarını sunarlar; İNGİLTERE KRALI okur ve öldürülmelerini emreder. OYUNCU onları idama hazırlamak için pelerinlerini açarken ayağa kalkarlar.*) Bunlar kendi kazdıkları kuyuya düşen hainler mi?- yoksa Tanrıların kurbanları mı? –Asla bilemeyeceğiz. (*Tüm Sözsüz Oyun kesilmeksizin sürmüştür; ama ROS ileri çıkar ve oyunun durmasına neden olur. ROS'un ileri çıkmasına yol açan, her iki CASUS'un da pelerinlerinin altında giydikleri ceketin, şu anda ROS ve GUIL'in pelerinlerinin altında giydikleri ceketlerinin aynısı olduğu gerçeğidir. ROS "kendi" CASUS'una kafası karışık bir biçimde yaklaşır. Ceketlerinin neden benzer olduğunu anlayamamaktadır. ROS yaklaşır, cekete düşünceli düşünceli dokunur.*)¹⁷⁵

¹⁷⁵ Y.a.g.e., s.81-82

Oyuncu, gösterim boyunca Ros ve Guil'in bulunduğu hem *Hamlet* oyununun içinde hem dışında (kuliste) yer alabilmekte, bu iki boyut arasında geçiş yapabilmektedir. Oyun içinde oyunun ve oyun içindeki provanın sahneleyicisi olarak 'tüm öyküyü' iyi bilmekte, Ros ve Guil'ün kaçınılmaz kaderine doğru ilerlemelerinde onlara kılavuzluk yapmakta, onları kaçınılmaz sona (ölüme) hazırlamaktadır.

OYUNCU (*canlanır, kollarını açar, profesyonel*): Her yaşa ve duruma göre ölüm! Asılarak, kasılarak, katılarak, kesilerek, idam edilerek, boğularak, aç bırakılarak ölüm—! Zehir ve kılıçla katliam—! Düelloyla çifte ölüm—! Gösterin! (*Hâlâ kraliçe kostümünün içindeki ALFRED zehirle ölür.*)
OYUNCU, "KRAL"ı kılıçla öldürür ve dördüncü TRAJEDİ OYUNCUSU ile düello eder; hem yaralar hem yaralanır. Diğer iki TRAJEDİ OYUNCUSU -GUİL ve RÖS'un ceketlerini giymiş olan iki "CASUS"-, önceden olduğu gibi hançerlenirler. Yukarıda gerçekleşen bu ölümler sırasında ışık azalmaktadır.)
(Ölmekte olanların arasında ölmektedir ışık—trajik ve romantik bir biçimde.)
İşte bu kadar—ölüm sıradandır: Yaşamla birlikte ışık da gider ve hayatınızın kışında, karanlık çabuk gelir...¹⁷⁶

Oyuncu'nun bir ismi yoktur. O toplumun her katmanında, meyhaneden saraya kadar her mekânda, basit eğlencelik gösterilerden, tarihe mal olmuş kahramanların destanlarına kadar her role ve kişiliğe bürünebilen, "sahne dışında olması gereken şeyleri sahnede canlandıran" bir sahne varlığıdır. Seyircinin tüm yaşanan acıların ve ölümlerin sahne gerçekliği içinde yaşandığını unutmasına izin vermeden; mitleşmiş bir tiyatro oyunundan -*Hamlet*'den- yola çıkarak tiyatronun kendini konu edinen bir oyun seyrettiği düşüncesini diri tutan bir figürdür.

1.3.5. Üç Oyunda Zaman ve Mekan Olgusu

Hamlet'de olaylar dizgesine baktığımızda zamanın çizgisel ilerlediğini söyleyebiliriz. Şimdiki zamanda yozlaşan ve yıkılmakta olan bir düzen hüküm

¹⁷⁶ Y.a.g.e., s.115

sürmektedir. Geçmişin parlak zaferlerle dolu, adaletli günleri sona ermiştir. Geçmiş -geçmişte kalmış gibi görünse de-, eski kralın huzursuz hayaleti olarak sadece eski kralın sadık adamlarına ve Hamlet'e görünerek şimdide varlığını sürdürmektedir. Gelecekse belirsizdir. Hamlet geleceğin aydınlanmacı değerlerine önem veren biri olarak, Danimarka'daki geleceği konusunda belirsizlik yaşamaktadır, kendini gelecekte bir yere yerleştirememektedir. Geleceğin değerlerini içselleştirmiş olmasına rağmen geçmişin görevleri peşini bırakmaz. Olaylar çizgisel olarak ilerlemektedirken Hamlet'in geçmiş ve gelecek arasında sıkıştığını söyleyebiliriz. Danimarka'nın geleceği konusundaki belirsizlik oyunun sonunda Norveç Kralı Genç Fortinbras'ın Elsinor Sarayı'nı ele geçirmesiyle son bulur.

Hamlet oyunu Elsinor Sarayı'nda geçer. Saraysa, kimsenin kimseye güvenmediği, burçlarında ve mahzenlerinde¹⁷⁷ cinayete kurban gitmiş eski kralın huzursuz hayaletinin gezdiği; korkunun evlilik, aşk, arkadaşlık gibi her türlü değeri aşındırdığı;¹⁷⁸ kuşatma altındaki ülkede, yıkılmakta olan siyasal sisteminin merkezidir. Her köşesinde herkesin birbirine küçüklü büyüklü oyunlar oynadığı; perdelerin, duvarların, gizli geçitlerin, kapı ve pencerelerin arkasından herkesin birbirini gözetlediği; özel ve mahrem alanların kısıtlı olduğu labirentik bir yapısı vardır. Oyunun sahneleri saraydaki farklı mekânlara serpiştirilmiştir. Sarayın labirentik yapısı oyunun kuruluşuyla ve Hamlet'in eylem-eylemsizlik arayışındaki seyrileyle koşutluk gösterir. Oyunun kurgusunda kararsızlıklar kazalara, kazalar yeni kazalara yol açar ve sonunda girilen yolun dönüşsüzlüğü tüm ağırlığıyla hissedilir. Saraydaki her ortak yaşam mahalli (taht odası, tiyatro salonu, kutlama salonu vb.) önce kalabalıklar tarafından doldurulup daha sonra hızla boşaltılarak

¹⁷⁷ *Hamlet*'de kralın hayaleti sadece kale burçlarında kendini göstermez. 1. perde 5. sahne sonuna doğru Hamlet ve arkadaşları yemin ederken Hayalet onlara yer altından seslenerek yönlendirmeye çalışır. [Bkz. William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitapevi, İstanbul, 4. Basım, Mayıs 2002, s.76]

¹⁷⁸ Jan KOTT, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev: Teoman Güney, Mitos/Boyut Yayınları, İstanbul, Mart 1999, s.56

yozlaşmanın karşısında Hamlet'in yalnızlığı ve tekliği vurgulanır. Oyunun son sahnesindeki kılıç karşılaşmasının yapıldığı salonda tüm ana karakterler ölür, öldürülür. Mekanı kalabalıklar yine boşaltmıştır; ta ki Fortinbras'ın işgal ordusu doldurana kadar.

Godot'yu Beklerken'de zamanın döngüsellikinden, tekrarlanan "mood"lardan (ruh halleri), birbirine benzeyen "an"lardan söz edebiliriz. Oyunun iki perdesi de çeşitlenerek tekrarlanan eylemlerle başlar, aynı şekilde gelişir ve aynı şekilde sona erer. Vladimir ve Estragon'un geçmişleri belirsizdir, sadece sahne üstünde var oldukları şimdiki zaman vardır. Şimdiki zamanın "an"larını yaşamaktadırlar. Oyunun sonunda Vladimir ve Estragon'un aynı eylemleri aynı yerde (kır yolundaki ağacın çevresinde) sonsuz bir yinleme içinde sürdürdükleri izlenimi oluşur. Biz (yani seyirciler) sonsuza kadar devam edecek olan bu anlamsız varoluşun bir kesitine tanıklık ederiz.

Yüzyıllardır yaşıyor olmaları nedeniyle yaşamlarından, insana eylem yapıyormuş duygusu veren tüm aldatıcı ayrıntılar yok olmuş, Vladimir ve Estragon'un konumu sonsuz bir bekleyişe indirgenmiştir; bu bekleme süreci boyunca çok ağır geçen "zaman" içinde hepsi birbirine benzeyen günler, mevsimler, yıllar ayırıcı bir özellik taşımazlar.¹⁷⁹

Godot'yu Beklerken oyunu bir kır yolunun yanındaki ağacın civarında geçer. Teatral olarak bu mekanın üç eksenin kesişim noktasında olduğu söylenebilir.¹⁸⁰ Bunlardan ilki sağ-sol ekseni. Kır yoluyla tarif edilen, sahneye giriş-çıkışların yapıldığı oyunda en çok kullanılan eksendir. Sahnenin dışından, kulisten ya da tiyatronun başka bir yerinden sahneye giriş-çıkışların yapıldığı eksendir. Luck ve Pozzo bu aks boyunca girip çıkarlar. İkincisi ön-arka (ileri-geri) hareket eksenidir. *Godot'yu Beklerken* metninde, sahnenin arka taraftaki (yani sahnenin bitim yeri)

¹⁷⁹ Ayşegül YÜKSEL, **Samuel Beckett Tiyatrosu**, YKY, İstanbul, Ekim 1992. s.57-58

¹⁸⁰ Beliz GÜÇBİLMEZ, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s.121-123

ve sahnenin ön tarafındaki seyirciler (yani seyir yeri) belirtilerek mekânsal sıkışmışlık tarif edilmektedir.

VLADIMIR: Sarıldık! (*Estragon, aklı başından gitmiş bir halde fon perdesine doğru koşar, perdeye dolaşır, düşer.*) Salak! Çıkış yok ordan. (*Vladimir onu kaldırmaya gider, rampa doğru getirir. Seyircilere doğru bir hareket yapar.*) Burada kimse yok! Buradan kaç! Haydi! (*Onu sahne çukuruna doğru iter. Estragon dehşet içinde geri çekilir.*) İstemiyor musun? (*Seyircilere bakıp düşünür.*) Tamam anlıyorum. Dur bakalım. (*Düşünür.*) Senin yapacağın tek şey ortadan toz olmak.¹⁸¹

Oyundaki üçüncü eksen dikey eksendir. Vladimir ve Estragon'un bakışlarıyla oluşan akstır. Havanın kararıp kararmadığını anlamak için baktıkları ve çaresizlik içindeyken Tanrı'ya yakarmak için yöneldikleri, kutsal olanla ilişkilendikleri eksendir. *Godot'yu Beklerken* metnine bakarak oyunun teatral mekânına dair en temel çıkarım oyun kişilerinin sahne üstünde, bir tiyatrodaki olduklarının farkında olma halidir. Vladimir ve Estragon, bir tiyatro mekânında olabilecek, sahne gerisindeki fon perdesi, rampa, sahne çukuru vb. birçok unsuru oyun boyunca aksiyonlarına dâhil etmektedirler. (Bu durumu desteklemek için oyun metninden yapacağım alıntılar bir sonraki bölümde "oyun içinde oyun" ve "öz-farkındalık" ile ilgili saptamalar yapılırken sunulacaktır.)

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'deki zaman-mekân olgusu, *Hamlet* ve *Godot'yu Beklerken* oyunlarındaki zaman ve mekan anlayışlarını bir arada bulunduracak şekilde iç içe kurulmuştur. Oyunun başında Ros ve Guil bir "an"da takılı kalmışlardır. 'Araf'¹⁸² diye tanımladığımız belirsiz mekânda, seyirci ile oyun alanı arasında sıkışmışlardır. Zaman işlememektedir sanki, içinde bulundukları ânı, ne yaşadıklarını, nerde olduklarını anlamaya çalışmaktadırlar. Geçmişleri yoktur, daha doğrusu geçmişleri ve gelecekleri *Hamlet* metninin izin verdiği kadarıyla vardır. *Hamlet* oyununun başlamasıyla içine sıkıştıkları "an"dan

¹⁸¹ Samuel BECKETT, *Godot'yu Beklerken*, Çev: Hasan Anamur, Can Yayınları, İstanbul 1994, s.82

¹⁸² Araf imgesi ile ilgili olarak 64 numaralı dipnota bakılabilir.

kurtulurlar, Ros ve Guil için zaman ilerlemeye başlar. *Hamlet* oyununun zamanı geriye dönüşsüz olarak işlemeye başlamıştır, ta ki oyun bitinceye, Ros ve Guil öldüklerine kanaat getirinceye kadar devam edecektir. Başlangıçta *Godot'yu Beklerken*'deki gibi yaşanan şimdiki zaman, sonrasında *Hamlet*'deki olay akışına bırakacaktır kendini. *Hamlet* oyunu devam ederken Ros ve Guil' çoğu zaman oyuna dışardan baksalar da iradeleri dışındaki akış sona ulaşınca kadar sürecektir.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in mekan anlayışı, zaman gibi temel olarak iki ayrı düzlemin varlığı üzerinden kurulmuştur. Bir tanesi öncelikle *Hamlet*'in -oyun içinde oyunun- sahnesi, oyun alanıdır. Diğeriyse, oyunun başından itibaren Ros ve Guil'ün içinde var oldukları, gerçek dünya ile oyun-sahne gerçekliği arasındaki "ara-dünya" olarak da tarif edebileceğimiz 'Araf'dır. Araf tıpkı *Godot'yu Beklerken*'deki gibi oyununun sahnelendiği tiyatro mekanına referanslarla oluşturulmuş bir mekandır. Ros ve Guil tam olarak nerde olduklarını bilmemektedirler ama bir sahnede bulunduklarının farkındadırlar. (Bu durumu destekleyecek alıntılar bir sonraki bölümde "oyun içinde oyun" ve "öz farkındalık" ile ilgili saptamalar yapılırken sunulacaktır.) Bu alanın varlığı, aynı zamanda ikilinin *Hamlet* oyununa tam olarak dâhil olamadan, seyirci gözüyle belli bir uzaklıktan bakmalarının nedenidir de. Durdukları yerden *Hamlet*'in (yani 'oyun içindeki oyun'un) tam bir oyuncusu olabilmeleri mümkün değildir. Özetle, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'deki mekân anlayışı, birlikte var olan bu iki farklı uzamın gerilimi üzerinden kurulmuştur diyebiliriz.

1.3.6. Üç Oyunda 'Oyun İçinde Oyun'

Her üç oyun metninin farklı düzlemlerine yerleştirilmiş olsa da, 'oyun içinde oyun' trüğü, söz konusu oyunların işlemesini ve ilerlemesini olanaklı kılan bir makine işlevi görür. Hatta daha iddialı bir ifadeyle *Hamlet* ve *Godot'yu Beklerken*

oyunlarında varlığını güçlü şekilde hissettiren oyun içinde oyun anlayışı Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununun ilham kaynağı ve çıkış noktasıdır diyebiliriz.

Elsinor Sarayı'nda herkes birbirine oyunlar oynamakta, birbirini oyuna getirmeye çalışmaktadır. Herkes bu oyunların hem yönetmeni, hem oyuncusu, hem de seyircisi konumundadır. Hamlet'in tüm saraylılara yönelik "delilik oyunu" ve Şehir Oyuncuları'yla¹⁸³ birlikte sahnelediği "Gonzago'nun Öldürülmesi" bunların arasında en maharetli ve sanatsal olanlarıdır. Hamlet bu oyunlar sayesinde düşmanlarının gerçek niyetlerini anlamış, kendisine kurulan tuzaklardan kurtulabilmiş ve üstü örtülen gerçeğe ulaşabilmiştir.

Hamlet, yanlış zamanda, yanlış uzamda ve yanlış koşullar içinde doğmanın bedelini, serüveni boyunca 'oyun oynayarak', 'oyun sahneleyerek' öder. O, başarılı bir oyuncu ve yönetmendir. Oyunun sonunda, toplumu yozlaştıran mikropların tümünden temizlenmiştir Danimarka. Ne yazık ki, Hamlet'in 'dünya sahnesi'nden inme zamanı da gelmiştir.¹⁸⁴

Kimi zaman Polonius'un yardımıyla, Hamlet'in oyunlarına karşı stratejiler geliştirmeye çalışan Cladius da birçok 'oyun içinde oyun' kurgular. Fakat bu oyunlar Cladius açısından başarısızlıklarla sonuçlanır. Polonius'un ölümü, Hamlet'in İngiltere'de idamını amaçlamışken Rosencrantz ve Guildenstern'in idam edilmeleri, Leartes'in intikam hevesini kullanarak Hamlet'e kurduğu tuzak sonucunda herkesin ölmesi, Cladius'un 'oyun içinde oyuna getirme'¹⁸⁵ girişimleri sonucunda meydana gelen felaketlerdir.

Hamlet'in yönettiği "Gonzago'nun Öldürülmesi", *Hamlet* oyununun örgüsü içinde özel bir öneme sahiptir. Bu 'oyun içinde oyun' Hamlet metninin tam

¹⁸³ Yeri gelmişken belirtmek gerekir: W. Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki saraya gelen oyuncu grubu "Şehir Oyuncuları" olarak isimlendirilmektedir. Aynı oyuncu grubu Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyunundaysa "Trajedi Oyuncuları" olarak isimlendirilir.

¹⁸⁴ Ayşegül YÜKSEL, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s.69

¹⁸⁵ 'Oyun İçinde Oyuna Getirme Oyunu' Sevdâ Şener'in 'Oyun İçinde Oyun' kavramını açıklarken kullandığı alt başlıklardan biridir. [Bkz. Sevdâ ŞENER, **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, Eylül 2003, s. 99]

ortasında yer alır. "Gonzago'nun Öldürülmesi" sayesinde Hayalet'in Hamlet'e söyledikleri ispatlanır, aleni hale gelir. Hamlet, babası eski kralın Cladius tarafından öldürüldüğünü anlamıştır, Cladius da Hamlet'in bunu anladığını anlamıştır. *Hamlet* metninin merkezinde yer alan bu 'oyun içinde oyunun', olay örgüsünün daha "ciddi" ve daha "kanlı" bir mecraya doğru sürüklenmesine neden olacaktır. Hamlet oyuncularla bir tiyatro oyunu sahnelemiş, oyun yoluyla gerçeğe ulaşmıştır.¹⁸⁶

Tiyatronun böylesi önemli bir güce sahip olduğunu gösteren *Hamlet*, aynı zamanda bir tiyatro oyununun nasıl oynanması gerektiği konusunda da eğitici bir niteliğe sahiptir. Hamlet'in oyuncuya öğütleri, tiyatro ile ilgilenen herkesin ezbere bildiği bir tirattır.¹⁸⁷ *Hamlet* metninde, bu bilinen bölüm dışında daha az bilinen bir başka üstkurmaca öge de, Rosencrantz ve Guildenstern'in saraya gelirken karşılaştıkları 'Şehir Oyuncuları'yla ilgili (II. Perde, II. Sahne'de) Hamlet'le yaptıkları uzun sohbette kendini gösterir. Oyunun geçtiği zamandan ve uzamdan ayrılarak *Hamlet*'in yazıldığı zamanda Londra'daki tiyatro çevrelerine dair bazı bilgiler ve dedikodular duyarız. Kısacası bu bölüm, kendi döneminde Shakespeare'in tiyatrosunun diğer tiyatrolarla olan rekabetine ve tiyatrolardaki yozlaşmaya mesaj niteliği taşıyan bir öz-farkındalık (self-awareness) olarak karşımıza çıkar.

HAMLET: Nasıl olmuş da turneye çıkmışlar? Şimdiki yerleri, hem şöhretleri, hem gelir açısından çok uygundu.

ROSENCRANTZ: Sanırım şu son günlerin modası yüzünden bırakmışlar orayı.

HAMLET: Hem şehirdeyken çok beğeniliyorlardı. Aynı seyirci var mı hala?

ROSENCRANTZ: Hayır, hiç de var sayılmaz.

HAMLET: Niye acaba? Paslanıyorlar mı dersin?

¹⁸⁶ "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyununun *Hamlet*'in merkezinde yer almasının önemine dair: [Bkz. Ayşegül YÜKSEL, *Dram Sanatında Ezgi ve Uyum*, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s.67-68] ve [Bkz. Beliz GÜÇBİLMEZ, *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s.67-68] ve [Bkz. Sevdâ ŞENER, *İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, Eylül 2003, s.97-98]

¹⁸⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, Çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitapevi, İstanbul, 4. Basım, Mayıs 2002, s.119-120

ROSENCRANTZ: Ondan değil. Çabalarında bir azalma olmadı. Ancak bir avuç çocuk çıktı ortaya. Şahin yavruları. Avaz avaz bağıyor ve çılgınca alkış topluyorlar. Şimdi bunlar gözde. Kendi deyişleriyle "sıradan tiyatrolara" öyle bir veriştiriyorlar ki, kılıcsız gezmeyenler kaz tüyünden korkar oldu; bunları yanına yaşanmıyorlar.

HAMLET: Ne? Çocuk bunlar öyle mi? Nerde kalıyorlar? Paraları nasıl ödeniyor? Sesleri kartlaşınca mesleği sürdürebilecekler mi? Sonunda kendileri de sıradan birer oyuncu olup çıkınca –ki, başka kazançları yoksa, böyle olması çok akla yakın- suçu yazarlara yükleyip, mesleği küçümser sözler söylemeyecekler mi?

ROSENCRANTZ: Vallahi her iki tarafta da epey kızıştı durumlar. Halk da onları kışkırtıp birbirine düşürmekten geri durmuyor. Öyle ki, bir ara yazarla oyuncu birbirinin boğazına sarılmadıkça hiçbir oyun para etmez olmuştu.

HAMLET: Ne diyorsun?

ROSENCRANTZ: Oo, büyük ağız dalaşları oldu.

HAMLET: Nasıl, çocuklar kaldırabiliyor mu bu işi?

ROSENCRANTZ: Hem de nasıl Lord'um. Herkül'ü¹⁸⁸ yükünü bile kaldırır onlar.¹⁸⁹

Elsinor Sarayı'na gösteri yapmak üzere gelen Şehir Oyuncuları aslında *Hamlet* oyununu şimdi ve burada sahnelemekte olan Globe Tiyatrosu'nun oyuncularının ta kendisidir. Danimarka prensi Hamlet'in 15. yüzyılda yaşadıkları, 1600'lü yıllarda, Londra'daki Globe Tiyatrosu'nda, Shakespeare'in kaleminden anlatılmaktadır. Fakat, benzer metadramatik yaklaşımlar oyunun anlatımını kesintiye uğratarak, sahnede oluşan gerçeklik yanılsamasının kırılmasına neden olacakken buradaki durum tam tersi şekilde işleyecektir. Bu metadramatik etki, Hamlet'in bir oyunun nasıl oynanması gerektiğiyle ilgili öğütler veren, tiyatronun insanları nasıl etkilediğinden söz eden, oyun içinde bir oyun sahneleyen maharetleriyle birleşerek Hamlet karakterinin inanırlığını artıracaktır. Buna ek olarak, dramatik akış içinde merkezde bulunan 'oyun içinde oyun'un, oyunun dışındaki çevreyi oyunun içine katmasıyla birlikte gerçeklik yanılsamasının gücü desteklenecektir.

Godot'yu Beklerken oyunundaysa, Vladimir ve Estragon 'şimdi ve burada' sahne üstünde, 'bekleme oyununu' sürdürmek zorundadırlar. 'Oyun içinde oyun' oyunun kendisine dönüşmeye başlamıştır. Oyunu sürdürebildikleri ölçüde sahne

¹⁸⁸ Shakespeare'in Globe Tiyatrosu'nun bayrağında yer alan figür.

¹⁸⁹ William SHAKESPEARE, a.g.e., s. 99-101

üstünde geçen yaşamları daha katlanılabilir olacaktır, bu nedenle gelmeyeceğini bildikleri Godot'yu bekleme oyununu sürdürürler. Bu büyük 'oyun içinde oyun'u sürdürürken küçük oyuncuklar icat ederler. Kucaklaşırlar, birbirlerine rüyalarını anlatmaya çalışırlar, kültür-fizik egzersizleri yaparlar, şarkı söylemek isterler, karşılıklı küfür etmece ve taklit oyunları oynarlar vb. Sahne üstündeyken değişen ruh hallerine göre hiç biri sonuca ulaşamayan, yarım kalan oyunlardır bunlar.

Godot'yu Beklerken oyun metni ikilinin sürekli olarak bir tiyatrodaki, sahne üstünde olduğunu vurgulayan unsurlarla örülmüştür:

ESTRAGON: Çok güzel bir yer. (*Döner, sahnenin önüne gelir, seyircilere doğru bakar.*) Güleç görüntüler. (*Vladimir'e doğru döner.*) Hadi gidelim artık.

VLADIMIR: Gidemeyiz.

ESTRAGON: Niye?

VLADIMIR: Godot'yu bekliyoruz.¹⁹⁰

[...]

VLADIMIR: Harika bir gece.

ESTRAGON: Unutulmaz.

VLADIMIR: Üstelik daha bitmedi.

ESTRAGON: Öyle görünüyor.

VLADIMIR: Daha yeni başlıyor.

ESTRAGON: Korkunç.

VLADIMIR: Bir gösterideyiz sanki.

ESTRAGON: Sirkte.

VLADIMIR: Müzikholde.

ESTRAGON: Sirkte.

POZZO: Nereye koydun şu yabangülü pipoyu?

ESTRAGON: Ne gırgır herif! Çubuğunu bulamıyor! (*Kahkahayla güler.*)

VLADIMIR: Ben şimdi geliyorum. (*Kulise doğru koşturur.*)

ESTRAGON: Koridorun sonunda, solda.

VLADIMIR: Yerimi tut.

(*Vladimir çıkar.*)¹⁹¹

[...]

VLADIMIR: Tabii buradaydı? Yeri tanımadın mı?

ESTRAGON: (*Birden sinirlenir.*) Tanımak mı? Nasıl tanınacak mıyım? Şu kepaze yaşamımı çamurun içinde geçirdim! Sen de tutmuş dekordan, sahneden bahsediyorsun bana! (*Öfkeyle etrafına bakarak.*) Şu pisliğe bak bir! Bunun dışına çıkamadım ki hiç.¹⁹²

¹⁹⁰ Samuel BECKETT, *Godot'yu Beklerken*, Çev: Hasan Anamur. Can Yayınları, İstanbul 1994, s.16

¹⁹¹ Y.a.g.e., s.40

¹⁹² Samuel BECKETT, „Godot'yu Beklerken“, (*Bütün Oyunları-I* içinde), Çev: Uğur Ün, Mitos/Boyut Yayınları, Ağustos 1993, s.92

Tiyatro ve sahne mekânına yapılan bu atıflar, aynı zamanda oyunun "şimdi ve burada gerçekleşiyor" olduğu vurgusunu güçlendirir. Oyun metni içinde –yukarda belirtilen kısımlar dışında da- tiyatroya ve sahneye dair daha pek çok atıf bulmak mümkündür. Çünkü *Godot'yu Beklerken*'in bu iki düşkün oyuncusu, o ağacın etrafında tam olarak neyi beklediklerini bilemeseler de, şimdi ve burada varlıklarını -olduğu kadarıyla- koruyabilmenin, hayata tahammül edebilmenin tek yolunun bir tiyatro sahnesinde oyun oynamayı sürdürmek olduğunun farkındadırlar.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'se bir 'oyun içinde oyun' oyunudur. Tüm kurgusu oyun içinde oyunlarla oluşturulmuştur. Bu nedenle iç içe geçen 'oyun içinde oyun katmanları'ndan söz etmek daha doğru olacaktır.¹⁹³ Bu öncelikle, mitolojikleşmiş *Hamlet* oyununa farklı bir bakış getirerek kurgulanan trükle seyirciye oynanan bir oyundur. Ayrıca, *Hamlet* metninde kurgulanmış olan 'oyun içinde oyun'lar kaçınılmaz olarak *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in içine dâhil olacaktır. En azından, *Hamlet*'in oyun içinde oyuna getirdiği kişilerden ikisi olarak Ros ve Guil, oyun içinde oyunların öznesi konumuna düşeceklerdir.

Hamlet'deki oyun içinde oyunların dışında, Ros ve Guil'ün aralarında oynadıkları 'yazı-tura', 'ikiyle çarpma', 'soru-soru oyunu', 'taklit etme' ve 'hangi elimde?' vb. oyunlar, ikilinin içine düştükleri dünyayı ve çevrelerinde olup bitenleri anlama çabası olarak kendi kendilerine geliştirdikleri birer seremoni gibidir. Oyunun başındaki 'yazı-tura' oyununda toplam 96 kez tura gelmesi olağan dışı bir dünyada (ara-dünyada) olduklarını anlatır. 'Soru-soru' ve 'taklit etme' gibi oyunları, kendilerine verilen görevleri anlayabilmek, bir sonraki aşamada ne yapmaları gerektiğine karar vermek amacıyla birlikte akıl yürütmek için oynarlar. Fakat aralarında geliştirdikleri dil birbirleriyle iletişim sağlamak için yeterli

¹⁹³ Sinem Özlek'in 'oyun katmanları' olarak adlandırdığı durumu 'oyun içinde oyun katmanları' diye ifade etmeyi daha uygun buldum. [Bkz. Sinem ÖZLEK, "Oyun İçinde Oyun" Kullanımı Merkezinde Shakespeare'in "Hamlet", Beckett'in "Godot'yu Beklerken" ve Stoppard'ın "Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler" Metinleri, **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü** Sayı: 2, sf: 68-83, İstanbul 2003. s.73]

değildir. Vladimir ve Estragon'un oyuncukları gibi bir hedefe ulaşmayan oyalanmalar olarak sonuçsuz kalacaktır.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in 'oyun içinde oyun katmanları' aynı zamanda oyundaki ölümlerin de farklı katmanlarda gerçekleşmesine neden olacaktır. "Gonzago'nun Öldürülmesi" 'oyun içinde oyun içinde prova' olarak yer alır. Tüm oyun içinde oyunlar arasında kolaylıkla geçiş yapabilen Trajedi Oyuncuları *Hamlet*'in merkezinde bulunan bu 'oyun içinde oyun içinde oyunu' Ros ve Guil'ün tanıklığında prova ederler ve devamında *Hamlet* öyküsünün bütününe kendi üsluplarınca sergilerler. Rosencrantz ve Guildenstern'in iki ajan (iki hain) olarak öldürülmeleri gösterilir. Ros ve Guil bu provada gösterilen ölümlerin kendi kaderleriyle ilişkili olduğunu hemen anlayamazlar. Serüven ilerledikçe 'oyun içinde oyun'da (yani *Hamlet*'de) Ros ve Guil, Rosencrantz ve Guildenstern olarak ölmeleri gerektiğini kavrarlar, yani oynamak zorunda kaldıkları rol kişilerinin ölüme yazgılı olduklarını anlarlar. Rosencrantz ve Guildenstern'in ölümleri kaçınılmaz olunca, iki oyuncu olarak Ros ve Guil de oyundan çekilirler, kaybolurlar, ölürler.¹⁹⁴

Her üç oyundaki başat karakterlerin "oyuncu" olma halleri birbirlerinden farklıdır. Özellikle 'delilik oyunu'nu sürdürürken, Hamlet'in gerçek kimliğiyle oyuncu kimliğinin birbirinden ayrıştığını görürüz. Vladimir ve Estragon'un tavırlarından ve giysilerinden eskilerde oyuncu ya da müzikhol komedyenleri olduklarını düşünürüz. "Oyunculuk" onların kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.¹⁹⁵ Ros ve Guil'ünse eskiden ne olduklarının önemi yoktur. Zaten *Hamlet* metni dışında bir geçmişleri de yoktur. Onlar "oyuncu" olarak doğmuşlardır, "oyuncu" olmak zorundadırlar, isteseler de istemeseler de.

¹⁹⁴ Bu tezin konusu olan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* sahnelemesinin dramaturjik çözümlemesinde "rolün ölümü" ve "oyuncunun ölümü" ayrımı yapılmıştır. 'Oyuna Temel Dramaturjik Yaklaşım' bölümünde "Oyuncunun Ölümü" yaklaşımına tekrar değinilecektir.

¹⁹⁵ Sinem ÖZLEK, a.g.y., s.77

Daha önce belirtildiği gibi 'oyun içinde oyun' bu üç oyundaki dramatik yapının motoru olarak işlev görürler. *Hamlet* karakterleri için 'oyun içinde oyun'lar iktidarı elde etmek ve intikam almak amacıyla geliştirdikleri stratejilerin birer parçasıdır. Vladimir ve Estragon için hayatta kalmanın bir bahanesi, hayatı çekilebilir kılan aktivitenin kendisidir. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'deyse 'oyun içinde oyun' yaşamın anlamı ve ereğidir.



2. BÖLÜM

SAHNELEME SÜRECİ VE

SAHNELEME SÜRECİNİN TEMEL ETMENLERİ

2.1. OYUNA TEMEL DRAMATURJİK YAKLAŞIM

GUİL: Bir şafak vakti adlarımız bağırıldı... bir mesaj... bir çağrı... başlangıçta—hayır diyebileceğimiz—bir an olmalıydı. Ama, her nasılsa, kaçırdık.
(*Etrafına bakar ve yalnız olduğunu görür.*)
Rosen—?
Guilden—?
(*Kendini toparlar.*)
Neyse, bir dahaki sefere daha dikkatli oluruz. Şimdi beni görüyorsunuz, şimdi de—
(*Ve ortadan kaybolur.*)¹⁹⁶

2.1.1. Ros ve Guil zaten ölü müydüler?

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyununun başından sonuna kadar "Ros ve Guil zaten öldüler" diyebilir miyiz? Oyunun sonuna ulaştığımızda bu sorunun cevabı "evet" olacaktır. Fakat oyunun başında aynı sorunun cevabı "tam olarak ölü değiller ama bildiğimiz bir dünyada yaşamadıkları da aşikâr" olarak görüntüyor. Oyunun başında 96 kez tura gelmiş olması reel bir dünyada olmadığımızın kesin ve en kısa yoldan kanıtıdır.¹⁹⁷ Bir başka garip durum da, ikilinin tüm yaşamlarına dair hatıralarının 'çağrıldıkları' anda başlıyor olmasıdır.¹⁹⁸ Bu olağandışı dünyada zaman farklı işlemektedir, durmuş gibidir, belki de 'çağrıldıklarından' beri zaman bildiğimizden farklı işliyor olabilir. "Çağrılmalarını" farklı bir ara-dünyaya, belki bir yazarın imgeleminde daha metne dökülmeden önceki haline, belki de yaşamla ölüm arasında Araf'a girişleri gibi

¹⁹⁶ Guil'in oyundaki son cümleleri. [Bkz. Tom STOPPARD, **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler**, (Toplu Oyunları 1 içinde.) Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yay., Ankara, Mart 2000, s.115-116]

¹⁹⁷ Daha önce de belirtildiği gibi yazı tura oyununda sürekli 'tura' (İngilizce "head" baş, kelle anlamına gelir) gelmesi idam edilmelerinin kaçınılmaz kaderleri olduğunu da göstermektedir.

¹⁹⁸ Oyun metninin bütününde kral tarafından çağrılmalarından öncesine dair herhangi bir bilgi yoktur.

düşünebiliriz. Ama daha somut bir ifadeyle "kahramanlarımızın" kendilerini bildiklerinden bu yana, zamanın farklı işlediği (belki de durduğu), işlerin farklı yürüttüğü, seyircilere ait reel dünya ile oyunun oynanacağı hayal dünyası (sahne gerçekliği) arasında bir yerdedirler. Sıkışmış gibidirler. Nerde olduklarını, hangi zamanda bulunduklarını, ne yaptıklarını, ne yapacaklarını tam olarak bilemeden, yazı-tura oyununda sürekli tura gelmesi üstüne spekülasyon yaparak ve sadece "saraya çağırıldıklarını" hatırlayarak vakit geçirmekte, sarayın yolunu aramaktadırlar. Vladimir ve Estragon gibi zamanı kararlaştırılmamış bir randevuyu beklemektedirler sanki.

Derken ikilinin bu sıkışmış durumuna yeni bir boyut getirecek, göreceli olarak onları bu durumdan kurtaracak bir oyuncu grubu 'Tragedya Oyuncuları' gelir. Yani bu seyir yeriyle oyun yeri arasına sıkışmış bölüme teatral bir dokunuş, "tanrısal bir müdahale" gerçekleşir. Antik tragedyalarda asal çatışmayı çözmek için -genellikle gösterinin sonuna doğru- kullanılan 'tanrı makinesi' (*deus ex machine*) gibi bir müdahale gösterinin başında devreye girmiş gibidir. 'Tanrısal' diyoruz çünkü Ros ve Guil'ün Tragedya Oyuncuları ile karşılaşmaları kaçınılmaz bir yazgıdır.

GUİL: Öyleyse, şanstı?

OYUNCU: Şans mı?

GUİL: Bizi bulmanız.

OYUNCU: Haa, evet.

GUİL: Arıyor muydunuz?

OYUNCU: Yoo, hayır.

GUİL: Şanstı öyleyse.

OYUNCU: Ya da kader.

GUİL: Sizin mi, bizim mi?

OYUNCU: Birinin olmadan öbürünün olamaz.

GUİL: Kader öyleyse.¹⁹⁹

İkiliyi bu Araftan kurtarmak için gelen kişi, boyutlar arası (dış dünya ile teatral-oyun dünyası arasında) yolculuk yapabilen, kişiliğine büründüğü kişiye

¹⁹⁹ Tom STOPPARD, **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler**, (Toplu Oyunları 1 içinde.) Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yay., Ankara, Mart 2000, s.37

bağlı olarak kimliğini değiştirebilen, Tragedya Oyuncuları'nın²⁰⁰ başı Oyuncu'dur. Özel yetenekleriyle bu oyuncu, aynı zamanda, para karşılığında -mitolojik tragedyalardan pornografik gösterilere kadar- her türlü eseri sahneleyebileceğini açıkça belli eden romantik dönemin yaratıcı-sanatçısı imgesinin parodisidir de. Fakat Ros ve Guil için oyun içindeki işlevi çok önemlidir. Onlara kılavuzluk yapacak, *Hamlet* oyununun içinde Rosencrantz ve Guildenstern olarak bu iki karakterin çaresiz ve karşı konulamaz şekilde oyunun adını oluşturan yazgılarına doğru ilerlemelerine vesile olacaktır. Ros ve Guil'ün oyuna girmeleriyle ya da diğer ifadeyle Trajedi Oyuncuları'nın trajediye başlamalarıyla oyun zamanı geriye dönüşsüz şekilde işlemeye başlar. Sıkıştıkları, zamanın akmadığı o sıra dışı aralıktan kurtulurlar ve seyircinin de gayet iyi bildiği düşünülen *Hamlet* oyununun dünyasına girerler.

(Sessizlik. OYUNCU sahne önüne yakın ayağını kaldırır.

Altında Guil'ün parası vardır. ROS'un ayağını paranın üstüne koyar. Gülümser.)

Teşekkür ederim.

(OYUNCU döner ve gider. ROS parayı almak için eğilir.)

Sana bir şey diyeceğim.

GUIL (İleri çıkar.) N'oldu?

ROS: Valla-- ucuz kurtuldun.

GUIL(Döner.): Niye?

ROS: Yazıymış.

(Parayı GUIL'e atar. GUIL parayı yakalar. Aynı anda sahne ışıklarında bir değişiklik olur. Dışarı duygusu içeri duygusuna dönüşür; ama çok vurgulanmış değişiklik değildir bu.)

(Ve eteğini toplamış panik içinde koşarak OPHELIA girer, peşinde HAMLET vardır.)

Neden orada olduklarını bilmeden, varoluşlarına bir anlam bulamayan, Araf'ta kalmış bu iki somut insanı -iki oyuncuyu- sonunu herkesin bildiği *Hamlet* oyunun içine iten Trajedi Oyuncuları'dır. Aynı zamanda artık mitolojiye dönüşmüş bu trajedide onlar da rol alacaklardır. Yani, Trajedi Oyuncuları kendi

²⁰⁰ *Hamlet* metnindeki Şehir Oyuncuları Tragedya Oyuncuları'na dönüşmüştür. Çünkü birazdan dünyaca ünlü *Hamlet* tragedyasını oynayacaklar.

sahneledikleri oyunda kendilerini de oyunun içine yerleştirerek "oyun içinde oyun içinde oyun" ve "oyun içinde oyun içinde prova" sahneleri oluştururlar.

Ros ve Guil geriye dönüşsüz şekilde içine fırlatıldıkları bu oyunda rolleri bellidir: Rosencrantz ve Guildenstern olduklarını bilmektedirler, fakat kimin kim olduğunu sürekli karıştırırlar; tüm bu serüven boyunca kimlikleriyle ilgili şüpheleri vardır, kimlikleri tümüyle oluşamayacaktır. Bu Elsinor Şatosu'nda geçen oyunda hiçbir zaman niye orda olduklarını, ne yaptıklarını, tam olarak anlayamazlar. Çünkü oyunun içine bir türlü tam olarak dahil olamamışlardır. Verilen görevleri tam anlayamazlar, Elsinor'daki soylulardan sınıfsal olarak da farklıdır zaten. Emaneten ordadırlar, gelişen olaylara dışardan birer seyirci, gözlemci gibi dâhil olabilirler ancak. Kral ve kraliçenin Hamlet'le ilgili onlara verdiği görevleri yerine getirme istekleri sınıf atlama motivasyonu ile bağlantılıdır. Ama bu görevlerin hiçbirini beceremezler; oyun içindeki konumlarını değiştirebilecek herhangi bir seçim yapamazlar. Seçim yapma şansları varken bile tercih etmezler. Olayların ardından sürüklenirler.

ROS: Keşke ölmüş olsaydım. (*Yüksekliği ölçer.*)
Şuradan atlayabilirim. Çarklarına çomak sokarım böylece.
GUIL: Ya bunu yapmanı bekliyorlarsa?
ROS: O zaman atlamam. Bu onların çarkına çomak sokar.
(*Düşüncenin anlamsızlığına öfkelenir.*) Pekâlâ!
Sorgulamayacağız; kuşkulamayacağız. Sadece yapacağız.²⁰¹

2.1.2. "Oyuncunun Ölümü"

Vladimir ve Estragon gibi Ros ve Guil de –özellikle *Hamlet*'in içinde değilken– kendi aralarında oynadıkları bir tür seremoniye dönüşmüş, bir sonuca ulaşamayan oyunlarla (yazı-tura, soru-soru, taklit etme, hangi elimde gibi oyunlar) vakit geçirirler. *Hamlet* oyununda olup biten 'oyun içinde oyun'lara karşı 'yabancılıkları' ve 'aymazlıkları' oyun boyunca devam eder. Trajedi Oyuncuları'nın

²⁰¹ Tom STOPPARD, a.g.e., s.102

(oyun içinde oyun içinde oyunda) *Hamlet* trajedisinin provasını yaparken Ros ve Guil'e içinde oldukları 'oyunun' devamında Rosencrantz ve Guildenstern'in öldürüleceklerini gösterdiklerinde bile üzerlerine alınmazlar, içinde sürüklendikleri duruma uyanamazlar. Ama onların öleceğini seyirciler de dâhil herkes bilmektedir.²⁰² *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununu seyredenler için bir süre sonra temel ilgi "Ros ve Guil ne zaman öleceklerinin farkına varacaklar?" ve "nasıl ölecekler?" sorularının uyandırdığı merak haline dönüşür. Fakat ilerleyen oyunda Ros ve Guil'ün tedirginlikleri ve şüpheleri artmaya başlar, özellikle Guil'ün oyunculara ölümün temsil edilmesiyle ilgili üst perdeden gösterdiği iki tepki önemlidir. İlk tepki Tragedya Oyuncuları'nın *Hamlet* oyununun tümünü -Rosencrantz ve Guildenstern'in öldürülmelerini de göstererek- sergiledikleri sözsüz oyundan sonradır.

GUIL: Hayır, hayır, hayır... tamamen yanlış anlamışsınız... ölüm oynanamaz. Ölüm gerçeği ile onun gerçekleştiğini görmek arasında hiçbir ilişki yoktur—ölüm, soluk kesilmesi, kan ve yere düşme değildir—ölümü ölüm yapan bunlar değildir. Sadece, yeniden sahneye çıkmayan bir insan, hepsi bu—bir görüyorsun, bir görmüyorsun; gerçek olan tek şey budur.²⁰³

Guil'ün ikinci tepkisi yine Tragedya Oyuncuları'na ve Oyuncu'ya yöneliktir. *Hamlet*'in değiştirdiği mektubun içeriğini öğrenmişlerdir. Artık öldürüleceklerini biliyorlardır.

GUIL: (...) Ben ölümden söz ediyorum—sizler onu hiç yaşamadınız. Onu oynayamazsınız da. Binlerce kez rol icabı ölürsünüz—yaşamı sıkıp çıkartan o yoğunluğun bir damlası bile olmaksızın... kan akmaz yere. Çünkü ölürken bile, bir başka kimlikle geri geleceğinizi bilirsiniz. Ama ölümden sonra kimse ayağa kalkmaz—alkış yoktur—sadece sessizlik ve ikinci el giysiler, budur—ölüm.
(*Ve bıçağı sapına kadar sokar. OYUNCU gözleri kocaman ve dehşetle açılmış durmaktadır; bıçak geri çekilirken yarasını tutar; ağlıyormuş gibi inleyerek dizlerinin üstüne, arkasından*

²⁰² *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyunu içinde Trajedi Oyuncuları sözsüz oyun biçiminde *Hamlet*'i prova yaparak konusunu seyirciye tekrar hatırlatırlar. Ayrıca belirtmek gerekir, Türkiye'de değil ama anglo-sakson kültürünün (ve batı Avrupa'nın) nerdeyse bir mitolojisi haline gelmiş oyunlarından olan *Hamlet*'in öyküsü seyirci tarafından bilinir.

²⁰³ Tom STOPPARD, a.g.e., s.83-84

da yere düşer.) (O ölürken, GUIL sinirli, heyecanlı, neredeyse isterik bir halde TRAJEDİ OYUNCULARI'na döner.) Eğer bizlerin bir kaderi varsa, onun da vardı—eğer bizimki buysa, onunki de oydu—eğer bizler için açıklama yoksa onun için de olmasın.²⁰⁴

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler boyunca Guil'ün yaptığı bu iki çıkış, Oyuncu'nun sahnede 'ölümün temsil edilmesi'nden farklı olarak 'somut insanın ölümü'nü anlatma çabasıdır. Rosencrantz ve Guildenstern'in ölümlerinin ötesinde *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununda bu iki rolü canlandıran somut iki oyuncunun Ros ve Guil'ün ölümünü tarif etmektedir. Guil bıçağı sapladığı halde Oyuncu ölmez. Çünkü oyun hala Oyuncu'yu oynayan oyuncu için –ve diğerleri için de– sürmektedir. Çünkü içinde hayat buldukları *Hamlet* metninde Şehir Oyuncuları ölmezler ama Ros ve Guil ölmeye mahkumdurlar çünkü tanrı-yazar ölmelerine karar vermiştir. Shakespeare'in *Hamlet*'indeki Rosencrantz ve Guildenstern'in ömürleri kadar yaşamalarına izin verilmiştir.²⁰⁵ Ros ve Guil bu gerçeği anladıklarında oyun ve yaşam onlar için sona erer. "Çağırıldıkları"²⁰⁶ zaman başlayan bu oyun içindeki oyun yaşamı, onlara verilen Rosencrantz ve Guildenstern rollerinin ölüme yazgılı olduklarını kavradıkları anda biter. Rollerin olmayan iki oyuncu olarak sahneden çekilirler. Rollerin ölümü oyuncunun ölümüne dönüşür. "Neyse, bir dahaki sefere daha dikkatli oluruz" der Guil oyundan ayrılmadan önce. Bu söz sadece ironik bir espri midir? Yoksa şimdilik işleri bitmiş iki oyuncu olarak daha sonra başka roller ve oyunlar içinde var olabilme şanslarını mı ifade eder?

²⁰⁴ Tom STOPPARD, a.g.e., s.114

²⁰⁵ Tanrı-yazarın metnine dönersek: Rosencrantz ve Guildenstern *Hamlet* oyununda ölmeyi hak etmemişlerdir, kralın onlara verdiği görevleri yerine getirmeye çalışmışlardır o kadar. İngiltere Kralı'na götürdükleri mektubun Hamlet'in ölüm fermanı olduğunu bilmedikleri bellidir. Onlar saraydan değildir, 'dışardan' gelmişlerdir, saray entrikalarını bilmezler, Hamlet kadar kurnaz değildirler, oynanan iktidar oyununun bu kadar kanlı olduğundan haberleri yoktur, herkes kadar sınıf atlamak ve iktidara yakın durarak nimetlerinden faydalanmak isterler o kadar. Hangi çağda olursa olsun hele Hamlet gibi Aydınlanma değerleriyle yoğrulmuş birinin salvosuyla idam edilmeleri haksızlıktır. Tanrı-yazar adaletli davranmamıştır. Horatio hariç oyundaki temel karakterler öldüğü için, son anda hatırlanarak Rosencrantz ve Guildenstern de bu trajedi anaforuna dâhil edilmiştir.

²⁰⁶ Yine tanrı-yazar imgesi üzerinden bir spekülasyon yaparsak, Ros ve Guil'ün "çağırılmaları", kralın onları çağırmasından öte, tanrı-yazarın (Shakespeare'in) zihninde öldürmek üzere tasarladığı iki karakterin (Rosencrantz ve Guildenstern'in) belirdiği ana karşılık gelmiş olabilir.

Ros ve Guil'ün macerasını -*Godot'yu Beklerken* oyununu çözümlerken sıkça başvurulan- Hristiyan mitolojisinin Araf imgesi üzerinden okuduğumuzda oyunun sonunu (yani "oyuncunun ölümü"nü) şöyle de ifade edebiliriz: *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Araf'ta başlamıştır, burası reel dünya değildir. Ros ve Guil 16. yüzyılda yazılmış bir metninde çoktan ölmüş bir ikili olarak karşımızdadır. Ama onlar şu anda buradadır ve ölü olduklarının farkında değildirler; belki de bu nedenle ölüm üzerine bu kadar çok konuşmaktadırlar. Yaşam ve ölüm arasındaki bu ara dünyada nasıl var olduklarını ve kim olduklarını bilmeden sıkışıp kalmış bu iki insan (yolunu kaybetmiş iki ruh) bir tiyatro oyunu içinde bulurlar kendilerini. Özgürce oynadıklarını zannettikleri bu oyun iradeleri dışında belirlenmiş rollerin içinde sınırları, kuralları, akışı önceden belli olan eski bir metindir aslında. Sonu ölümle mühürlenmiş bu oyunun oyuncularını olarak metnin sonuna geldiklerinde ölümün kaçınılmazlığını kabul etmek zorunda kalırlar. Özgür iradeleriyle oynadıklarını düşündükleri bu oyun aracılığıyla gerçekte ölmüş oldukları onlara eğlenceli bir yolla bildirilir.

Belki de oyunun sonunda şöyle bir mesel iletirler seyircilere: İrademizle, kişisel seçimlerimizle kendimizi gerçekleştirdiğimiz ve özgür bireyler olarak var olduğumuz bir yanılgı olabilir. Biz sıradan insanlar doğduğumuz andan itibaren verili toplumsal koşullar, belirlenmiş toplumsal roller içinde, önceden yazılmış ve sonu ölümle mühürlenmiş yaşamlarımızı daha anlamlı kılabilmenin yolunu bulabilir miyiz?

VLADIMIR: (...) Bir ayağımız mezarda, bir ayağı zor bir doğumda. Mezarın dibinden aslında mezarcı doğurtuyor insanları bir yandan dalga geçe geçe. Yaşlanacak vakti bile olmuyor insanın. Hava çığlıklarımızla dolu. (*Dinler.*) Ama alışkanlıklar büyük bir susturucudur. (*Estragon'a bakar.*) Bana da bir başkası bakarak, uyuyor diyor. Kendisinin de uyuduğunun farkına varmadan uyuyor, hiçbir şey bilmiyor. Uyusun bakalım diyor, benim için. (*Bir an*) Böyle sürdüremem. (...) ²⁰⁷

²⁰⁷ Samuel BECKETT, *Godot'yu Beklerken*, Çev: Hasan Anamur, İstanbul, Can Yayınları, İstanbul 1994, s.102

2.2. METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA YÖNETMENİN YORUMU

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'i sahnelerken dramaturjik bulguların ve metinlerarasılık anlayışının sahnede karşılıklarını oluşturmaya çalışmak, öncelikle iç içe geçmiş 'oyun içinde oyun'ları ayrıştırarak gösterebilmeyi gerekli kılmaktadır. *Hamlet* metninin 'yapıbozuma' uğratılmış hali olan bu oyunu sahne üstü için tasarlarlarken mekânsal düzenlemelerden önce oyun içinde oyun katmanlarının nerede ve nasıl işleyeceğini çözmek önemli olacaktı. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyun metninde Ros ve Guil'ün *Hamlet* oyunu içine girmeleri sahnesindeki çözümleme ve iddia bu teze konu olan sahnelemenin anahtarı niteliğindedir. Zaten oyun metninde var olan -ama örtük olarak bulunan- duruma göre Trajedi Oyuncuları'nın nice tartışma ve pazarlıktan sonra Ros ve Guil için göstermeye başladıkları oyun -Hamlet'in Ophelia'yı kovaladığı sahneyle başlayan- Shakespeare'in *Hamlet*'idir. Stoppard'ın metninde Ros ve Guil'ün *Hamlet*'in dünyasına girişleri Trajedi Oyuncuları'nın nasıl ve hangi oyun olacağını bilmediğimiz gösteriye başlarken birdenbire oluverir. Metinden farklı olarak teze konu olan sahnelemede ise Trajedi Oyuncuları *Hamlet* oyununun karakterlerini görece gerçekçi bir üslupla (çünkü kendi oynama tarzları daha stilizedir) canlandırmaya başlayarak Ros ve Guil'ü inandırıp ikna ederek oyunun içine sokarlar. Yani ikilinin *Hamlet* metnine girişleri Oyuncu'nun yönetimindeki Trajedi Oyuncuları'nın gösterisinin içinden geçerek gerçekleşir.²⁰⁸ Ros ve Guil'ün önce Hamlet-Ophelia sahnesini biraz şaşkınlık ve korkuyla izleyip daha sonra Claudius ve Gertrude'un onlara verdiği görevleri kabul ederek oyuna geriye dönüşsüz şekilde dahil oldukları sahnedir bu. Oyunun içinde yer almaları, oyunun kıyısında kalarak olan biteni tartışmaları, bazen sadece seyirci kalarak oyunu

²⁰⁸ 'Oyuna Temel Dramaturjik Yaklaşım' bölümünde "teatral bir dokunuş, tanrısal bir müdahale" ya da "tanrı makinası (deus ex machine)" diye sözünü ettiğimiz durum budur.

seyretmeleri gibi durumlar sürekli tekrarlanacaktır, ta ki Ros ve Guil'ün 'oyuncu olarak ölümleri' gerçekleşene kadar.

Ayrıca oyunun oynanacağı alanı seçerek kabaca seyir yeri oyun alanı gibi mekânsal ayrışmaları belirlemek böyle bir metni sahnelemenin öncelikli ve asal aşamalarından biridir. Oyun alanının içine en temel sahne göstergesi olan kırmızı kadife perdeli bir sahne yerleştirmek oyunun 'oyun içinde oyun'larla kurulduğunu ilk elden belirlemektir. Bu küçük sahne içinde ya da etrafında oynanacak farklı oyun katmanlarını da farklı biçimlerde (üsluplarda) oyunlarla ayırıştırarak göstermek diğer bir yöntem olarak belirdi. Seyirci ile sahne arasında kalan mekânı ve seyir yerinin hemen önündeki sandalyeleri de Ros ve Guil'ün sıkıştığı aradünya (Araf ya da reel dünya-oyun dünyası arası) olarak varsaymak mümkün olacaktı. Kimi zaman sürmekte olan büyük oyunun dışına çıkarak izledikleri yerdir orası.

Ros ve Guil bugüne ait iki oyun kişisi, iki genç oyuncudur belki de. Günümüz kostümleri içindedirler, saraya çağrılmışlardır; haliyle mümkün olduğu kadar şık olmaya çalışmaları anlaşılır bir durumdur. Bu anlamda Vladimir ve Estragon'dan farklıdırlar, iki 'düşkün müzikhol komedyeni' izlenimini yerine, iki yarı-meşhur (semi-celebrity) televizyon komedyeni görüntüsü Ros ve Guil için daha uygun gözükmektedir. Ayrıca her sokaktan geçeninin saraya çağrılmadığını var sayarsak sıradan gezgin oyunculara karşı biraz da küstahtırlar. Aslında sıradan insanlar olmalarına karşın prensin okul arkadaşları olarak, kendilerini saraydanmış gibi hissedip önlerine konan bu sınıf atlama fırsatına doğru sabırsızlanmaları da anlaşılır bir durumdur. Bugünden bakarsak Ros ve Guil bize 'yuppie'leri²⁰⁹ hatırlatırlar.

²⁰⁹ *Young Urban Professionals*. 80'li yıllarda Amerika'da Reagan, İngiltere'de Thatcher ve Türkiye'de de Özal gibi liderlerin neo-liberal politikaları sonucunda ortaya çıkan 30'lu yaşlarına gelmekte olan genç, kariyer peşinde, hırslı insanlara verilen genel bir lakap. "Yuppie bir simge bir karikatür... Toplumculuğa karşı bireyciliği, paylaşma karşı yarışmayı, başkaldırıya karşı düzenle özdeşleşmeyi öne çıkarması anlamında devrimci genç tipinin antitezi olarak da düşünülebilir. Ama profesyonel yaşam yanında, kişinin aşk, giyim, eğlence gibi özel yaşamını tanımlayan normları

Seyirciler mekândaki oturma yerlerine alınırken seyircilerin az önündeki (aslında seyircilerin arasındadır) sandalyelerde ve perdesi kapalı bir sahnenin önünde yazı-tura oynamaktadırlar. Oyun sonuna kadar orada olan -bazen sağa sola ileriye geriye doğru çevrilseler de- seyircilerin arasındaki bu sandalyeler Ros ve Guil'ün özel mekânlarıdır sanki. Sürmekte olan oyunla ilişkileri daha çok bu sandalyelerde otururken yani seyirci konumundayken kurulacaktır. Çoğu zaman Elsinor şatosunda geçen olaylara ve ayrıca Rosencrantz, Guildenstern rolleriyle aralarında mesafe olduğunu vurgulamak bakımından önemlidirler. Sahnede yaşananlara ve kendilerine atanmış rollere 'yabancılaşmış' olduklarını hatırlatmak için kullanılırlar. Çünkü rol ile oyuncu arasındaki mesafenin vurgulanması insanın toplumsal varoluşuyla ilgili 'yabancılaşmayı' belirtmesi bakımından önemlidir.²¹⁰

Ros ve Guil'ün günümüz insanlarına benzetilerek resmedilmesi ve seyir yerinin içindeki sandalyelerde seyirci konumunda kalmaları, fiziksel olarak seyircinin bakış açısıyla oyun alanını izlemeleri, konuşmaları, yorum yapmaları ve laf atmaları seyirciyle aralarındaki yakınlık/özdeşlik ilişkisini güçlendirmektedir. Bu ilişki ne kadar güçlü olursa belki de oyunun sonundaki kışkırtıcı etki o kadar artacaktır. Ros ve Guil'ün trajik nitelikteki yabancılığı/uyumsuzluğu öncelikle seyirciye gülünç gelebilir ama insanın kendi yaşamını bir yabancıya benzer şekilde anlamadan sürdürmesi ve sonunda ölmesi durumu -özellikle 'oyuncunun ölümü' vurgulanarak- bu parodik oyunun yıkıcı ve kışkırtıcı etkisini güçlendirebilir.

olması özelliğiyle de devrimcilik, İslamcılık gibi bir bütünsellik taşıyor. Yuppie Batı'da önceleri tüketim özelemleriyle öne çıkan mizahi bir öge iken, giderek 80'li yılların açgözlülüğünün sembolü, 87 Borsa Krizi, yolsuzluk skandalları vb. olayların sorumlusu bir günah keçisi haline geldi. Bizde ise, benzer bir ekonomik ve toplumsal sürecin ürünü olmasına karşın, yuppie'nin dinamik, çalışkan, zevk sahibi, gıpta edilecek kişi anlamı ağır basmaya devam etti." [Bkz. Hayri KOZANOĞLU, **Yuppieler, Prensler ve Bizim Kuşak**, İletişim Yay., İstanbul, Şubat 1993, s.7-8]

²¹⁰ Ros ve Guil'ün başka bir rol içinde varolabilme olanağı yoktur, varlıklarını önceden yazılmış Rosencrantz ve Guildenstern rollerinin varlığına borçludurlar. Ros ve Guil'ün tam olarak sahiplenemedikleri bu kimliklerini daha fazla yaşatamayacaklarını anladıklarında kendilerinin de öleceklerini kavrarlar. "Oyuncunun Ölümü" kavramı oyuncu ile rol arasındaki bu mesafeyle ilişkilidir.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyununun sahnelenme sürecinde oyun metninde de bazı temel biçimsel değişiklikler yapılmıştır. Daha kolay izlenebilmesi amacıyla kısaltmalar yapılmış ve ülkemiz seyircisinin daha iyi anlayabilmesi amacıyla *Hamlet* oyununa yapılan göndermeler belirginleştirilmiştir. Öncelikle üç perde olarak kaleme alınan oyun iki perdeye indirilmiş ve buna bağlı olarak metinde bazı kısaltmalara gidilmiş, orijinal *Hamlet* metninden ufak bölümler eklenmiştir. Oyun iki perdeye indirildiğinde 1. perdenin sonu -yani fiziki olarak oyunun tam ortası- kralın seyrettiği oyun içinde oyununun (Trajedi Oyuncuları'nın sergilediği "Gonzago'nun Öldürülmesi") bitimi olarak belirlenmiştir. Aynı Shakespeare'in *Hamlet*'indeki gibi 'oyun içinde oyun' bölümünün (yani Hamlet'in sahnelediği ve Şehir Oyuncuları'nın oynadığı "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunu) hem fiziki olarak hem de dramatik etki gözetilerek metnin tam merkezinde yer alması böyle bir karar vermemizde etkili olmuştur.²¹¹ *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* içinde "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunu orijinalindeki gibi kral ve saray eşrafına sunulan bir oyun şeklinde değil gösterimden önceki prova olarak gösterilir. Bu uzun prova sahnesinde hem "Gonzago'nun Öldürülmesi" hem de bu oyunun öyküsüne bağlanmış olarak *Hamlet* oyununun bütünü stilize bir sözsüz oyun olarak sergilenerek hatırlatılır. Rosencrantz ve Guildenstern'in iki casus olarak İngiltere Kralı tarafından öldürülmeleri ve oyundaki tüm ölümlerin (Polonius, Ophelia, Cladius, Gertrude, Leartes, Hamlet'in ölümleri) gösterilmesinden sonra Guil'in ölümünün sahnede gösterilmesine yönelik –yukarda da belirttiğimiz- üst perdeden tepkisi vardır. Daha sonra sahne kararır ve karanlıkta *Hamlet* metninden

²¹¹ Ayşegül Yüksel oyun içinde oyun sahnesinin *Hamlet*'in tam merkezinde yer aldığını tespit eder. [Bkz. Ayşegül YÜKSEL, **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**, Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004, s.67] Aynı şekilde Beliz Güçbilmez oyun içinde oyun "Gonzago'nun Öldürülmesi" bölümünün sadece fiziksel olarak değil dramatik bir araç olarak da metnin kalbini oluşturduğunu belirler. [Bkz. Beliz GÜÇBİLMEZ, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005, s.67]

alıntılanan, "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunu sırasında kralın salonu terk ettiğini belirten replikleri duyarız ve birinci perde sona erer.

Sahneleme sürecinde oyun metnindeki diğer bir değişiklik de bazı yan karakterlerin çıkartılmasıdır. Örneğin Fortinbras'ın tüm izi oyundan silinmiştir.²¹² Norveç ordusunun başındaki genç Fortinbras'ın Danimarka'ya doğru ilerlediği bilgisi *Hamlet*'in öyküsüne tamamen vâkıf olan seyirci için bir anlam ifade edecektir. *Rosencrants ve Guildenstern Öldüler* oyununun bu meta-teatral yorumundaki temel mesele içinde Fortinbras'ın varlığı çok önemli olmadığı için çıkarılmasında sakınca görülmemiştir. Oyunun sonunda başka bir değişiklik yapılarak İngiltere'den gelen Elçi çıkartılmıştır. Dolayısıyla oyunun final sahnesinde Fortinbras sahnede yoktur, Rosencrants ve Guildenstern'in İngiltere'de öldürüldüğü haberini getirecek olan Elçi de olmadan, Horatio'nun dokunaklı tiradıyla oyun sonlanır. Bundan önce Ros ve Guil'in oyundan kaybolmalarını ("oyuncunun ölümü") izledikten sonra *Hamlet* oyununun final sahnesine dönerek ikilinin öldüğünün tekrar söylemesi dramatik etkiyi zayıflatan bir durum oluşturduğu için Elçi ve Elçi'nin repliği kaldırılmıştır.

Ayrıca oyun metninde yapılan kısaltmalar tezin önceki bölümlerindeki 'Ara-Ana Anlam Kesitleri' başlığı altında incelenen oyun metninde üstü çizili olarak gösterilmiştir. Ayrıca *Hamlet*'den alınan ek metinlerle birlikte oyunda kullanılan metnin bütünü 'Reji Defteri'nden takip edilebilir. (Bkz. EK 1: Reji Defteri)

²¹² Hamlet'in Fortinbras'ın gelişini haber aldığı Asker tamamen çıkartılmıştır. [Bkz. Tom STOPPARD, **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler**, (Toplu Oyunları 1 içinde), Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000, s.91] Ayrıca final sahnesinde de Fortinbras yoktur.

2.3. SAHNELEMEYE YÖNELİK TASARIM SÜRECİ

Mekân ve sahne tasarımı, kostüm, ışık ve ses tasarımları dramaturjik bulguların ve sahneleme fikrinin ayrılmaz öğeleridir. Kimi zaman da tasarım öğeleri sahneleme fikrini desteklemenin ötesinde sahnelemenin kendisi olabilirler.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler temelde oyun içinde oyun anlayışını güçlü şekilde dayatan bir oyun olması nedeniyle tasarım unsurlarının öncelikle bir tiyatro sahnesinde olduğumuz duygusunu sürekli diri tutan bir bakış açısıyla oluşturulması önemliydi. Buna ek olarak tasarım sürecinde özellikle anakronik unsurların bulunması yorumumuza daha uygun olacaktı. Çünkü Shakespeare'in yazdığı ve sahnelediği birçok oyunundaki gibi *Hamlet*'in de birçok anakronik (tarihsel olarak hatalı) öğe barındırdığını biliyoruz.²¹³ *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i bugünden bir okumayla *Hamlet*'in yapıbozuma uğramış bir yorumu olduğunu varsayarsak dekor, kostüm, müzik gibi tasarım unsurlarına kronik (yani tarihsel olarak belli bir döneme sadık kalan) bir anlayışla yaklaşmak doğru olmayacaktı. Bu bağlamda *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i sahnelerken tasarım sürecine faydası olacak bir tarihsel dönemselleştirme yaparak, kabaca *Hamlet* oyununun içinde *Hamlet*'in yazıldığı döneme sadık olan bir yaklaşımı, *Hamlet* oyununun dışındaysa günümüze yakın bir bakış açısını hedefledik diyebiliriz.

2.3.1. Mekân ve Sahne Tasarımı

'Yönetmenin Yorumu' bölümünde söz edilen kaygılar ışığında sahne tasarımı üstüne akıl yürütürken 'sahne içine sahne' yerleştirmek 'oyun içinde oyun' yaklaşımını en basit ve güçlü olarak vurgulamak anlamına gelmekteydi. Sahne içinde sahne kurmak düşüncesinin yanı sıra oyunun oynanacağı, dolayısıyla

²¹³ Wittenberg Üniversitesi'nin *Hamlet*'in döneminde var olması, *Hamlet*'in Şehir Oyuncuları ile sohbet ederken Shakespeare'in kendi zamanında Londra'daki tiyatroların sorunlarını dile getirmeleri vb. *Hamlet*'deki birçok anakronik öğeden birkaçıdır.

seyircinin de konumlanacağı tüm mekânın seçimi ve bu mekân içinde yapılacak düzenleme dramaturgi ve reji yaklaşımı bakımından da oldukça önemliydi. Böylece oyunu konvansiyonel bir tiyatro salonunda değil, oyun oynamaya uygun bir boş mekâna bir küçük sahne yerleştirerek oynama fikri gelişti. Böylece, oyunun sahneleneceği Yeditepe Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Fakültesi içindeki boş televizyon stüdyosu oyunun sergileneceği mekân olarak belirlendi. Bu geniş alanın içine -bir sahne ideası olarak- açılır kapanır kırmızı kadife perdesi olan, çerçeveli, (ahşap veya metal tras sistemli çerçevesi olan İtalyan sahne) tabanı yerden yaklaşık 35 cm. yükseklikte bir sahne kurularak 'iç sahne' adını verdiğimiz mekân oluşturuldu. Bu açılır kapanır perdeli 'iç sahne ile seyir yerinin arasında kalan 'reel dünya-oyun dünyası arası' ('Araf') olarak önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız -oyunun büyük bölümünün geçtiği- geniş alan da kendiliğinden belirmiş oldu. Bu alana iki yandan giriş çıkış yapabilmek ve böylece işlevsel kullanılabilmesini sağlamak amacıyla friz perdeleri işlevi gören karşılıklı üçer pano yerleştirildi. Seyirciler için oturma elemanları ve seyir bölgesinin az önündeki Ros ve Guil'in kimi zaman oyunu dışardan, seyircilerin bakış açısından izlediği 'özel sandalyeleri' de yerleştirilerek mekân ve sahne tasarımı tamamlanmış oldu. Böylece üç ayrı oyun alanının (iç sahne, ön oyun alanı ve özel sandalyeler) bulunduğu, reji yorumuna hizmet eden, karmaşık dekor parçalarının olmadığı dolayısıyla oyuncuların büyük hareketlerle oynamasına olanak sağlayan sade bir sahne tasarımı gerçekleşmiş oldu.

Dekor tasarımına yönelik ön çalışma çizimi EK 2'de sunulmaktadır.

2.3.2. Kostüm Tasarımı

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'i sahnelerken reji anlayışını yansıtan önemli kararlardan biri, daha önce belirttiğimiz gibi Ros ve Guil'in çağdaş kostümlerle, bugünden gelen ve *Hamlet* oyununun içine itilen iki oyuncu olarak

tasarlanmasıdır. Aslında onlar tıpkı Vladimir ve Estragon gibi sahnede kalmaya mahkûm edilmiş iki sahne kişisi, iki zoraki oyuncudur. Bu somut iki insanın geçmişleri yoktur, kendi geleceklerini belirleyebilme iradesine de sahip değildirler. Şimdiki zamanda asılı kalmış, kimi zaman kimlikleri ve kim oldukları konusunda belirsizlikler yaşayan ama varlıklarını sürdürmek için uğraşan ve şu andaki gösteriyi sürdürmek zorunda olan iki sahne insanı, iki "sanatçıdır".²¹⁴ Aynı zamanda sarayda kralın onlara verdiği görevleri yerine getirmeye çalışarak fırsatları değerlendirmek ya da her şeyden vazgeçip eve dönmek ikilemi içindeyken belki de tek motivasyonları olan sınıf atlama hevesiyle 'oyunun' içinde kalmaya devam ederler. Kılık kıyafetleri Vladimir ve Estragon gibi düşkün iki müzikhol komedyeni gibi değildir çünkü saray tarafından çağrılmışlardır giysileri ona göre olmalıdır.²¹⁵ Ama bu saray onların bildiği ya da tahayyül ettiği saray değildir. Gidecekleri saray bir mitoloji olmuş *Hamlet* oyunundaki Elsinor sarayıdır ve ancak oyunun içine girdiklerinde bu gerçeği fark edeceklerdir. Onlar günümüzden iki insandır; sınıf atlama, belki de meşhur olma hayalleri kuran iki sıradan genç insandır. Ayrıca Ros ve Guil'ün kostümlerinin orijinal *Hamlet*'in yazıldığı döneme sadık kalmadan anakronik anlayışla tasarlanması, oyun içinde oyun katmanlarının daha belirgin şekilde ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır.

Bu tespitler ışığında kostüm tasarımcısının²¹⁶ kendine sorması gereken sorular şöyle belirir: Ros ve Guil'ün kişilik özelliklerini yansıtan, *Hamlet* oyununun içine girebilen ve oyunun dışına çıkabilen sanki 'zamanlar' arası gidiş-gelişler yaşayabilen bu iki kişi nasıl giyinmiştir? Daha doğru bir soruyla günümüzde böylesi özelliklere sahip insanlar ne tür insanlardır ve nasıl giyiniyorlardır?

Oyunun kostüm tasarımına yönelik çizimler EK 3'de sunulmaktadır.

²¹⁴ Oyuncu'nun Ros ve Guil'e "sanatçısınz" öngörüsünde bulunmasını hatırlamalıyız. [Bkz. Tom STOPPARD, **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler**, (Toplu Oyunları 1 içinde), Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000, s.35]

²¹⁵ Vladimir ve Estragon kendilerini kandırma pahasına ağacın civarında hiçbir zaman gerçekleşmeyecek randevuları için nasıl bekliyorlarsa, Ros ve Guil de kendi ölümleri pahasına içine düştükleri kanlı entrikalarla örülü bu oyundan ayrılamazlar.

²¹⁶ Bu arada dekor realizatörü ve kostüm tasarımcısı Meltem Yıldırım'ın başarılı çalışmasını da anmak yerinde olacaktır. Yaptığı çalışmanın çizimleri EK 2 ve EK 3'de görülebilir.

2.3.3. Işık Tasarımı

Sahne tasarımı tamamlandıktan sonra -daha önce de belirttiğimiz gibi- birbirinden ayırt edilebilen üç mekân ortaya çıktı. Tabii ki bu üç mekân oyundaki sahnelerin pek çoğunda birlikte ve aynı anda kullanılan alanlardı. Öncelikle kırmızı kadife perdeli *iç sahne*, iç sahnenin önünde seyir yeri tarafına doğru oluşan boşluk yani *ön oyun alanı* ve seyircilerin oturduğu sandalyelerin az önünde Ros ve Guil'ün özel alanı olarak söz ettiğimiz *sandalyeler*. Işık tasarımını yaparken de bu üç alanı ayrı ayrı ele almak gerekti. Fakat bu üç alanın aydınlatılması oynanan sahnenin dramatik vurgusuna uygun şekilde farklı kombinasyonlarda kullanılabilirdi. Seyir yerine yakınlık sırasıyla bu üç mekânın ışık tasarımını yaparken dikkat edilen unsurları belirtmek gerekirse 1- *Sandalyeler*. Ros ve Guil -kimi zaman da Oyuncu- seyircilere arkası dönük şekilde oturdukları için bu üç sandalyedeki oyun detaylarının vurgulanabilmesi amacıyla genel aydınlatma içinde belirginleşen bu alanı iki ayrı lokâl ışık ile aydınlatmak ve sınırlamak gerekti. İkinci perdede gemi sahnesine geçildiğinde sandalyelerin yönü değiştirilerek seyir yerine yüzler dönük şekilde oturulduğundaysa aynı lokâl ışıkların çerçevelediği sınır kullanıldı. Yine gemi sahnesinde gece etkisi oluşturmak için de diğer ışıkların dereceleri düşürülerek aynı lokâl ışıklardan faydalanıldı.

2- *Ön oyun alanı* ışıkla oluşturulacak özel bir etkiye (efekt) gereksinim duyulmayan kısmıydı. Oyunun en büyük, en çok kullanılan ve aynı zamanda diğer alanlar arasında geçiş özelliği gösteren bölge olması nedeniyle 'genel aydınlatma' uygulandı. 'İç sahne'nin ortasındaki ve küpeştenin üstündeki oyuncuların da aydınlatılması bu alan için kullanılan 'genel aydınlatma' sayesinde olabildi. Gece etkisi için de daha çok bu alanı aydınlatan ışıklar derecelendirildi.

3- *İç sahne'nin* oyun dünyasına geçişin yapıldığı yer, oyun içinde provalar ve oyun içinde oyunlar için kullanıldığını düşünürsek olanaklar çerçevesinde bu

alanı aydınlatan ışıkların açık renk filtreleriyle diğer ışıklardan az da olsa farklılaşması uygun olacaktı.²¹⁷ İç sahnenin sağ ve sol kısımlarını aydınlatan (D1 ve D2) ışıkları 'ısıtmak' için yavruağzı (ya da çok açık turuncu) rengi filtre ve 'iç sahneyi' tersten aydınlatan ışığı 'soğutmak' için de açık mavi renk filtresi kullanıldı. Ayrıca aynı ters ışık gemi sahnesinde ('iç sahne'nin önüne yerleştirilen yelkenin üstüne yakılarak) kamarasında dinlenmekte olan Hamlet'in gölgesini düşürmek amacıyla kullanıldı.

Tüm bu ışıkların haricinde Ros ve Guil'ün ölmeden yani sahneden çekilmeden önceki son değişleri oyun boyunca kullanılmış ışıklardan farklı olmalıydı. İç sahnenin hemen önünde sağda Ros ve solda Guil birbirlerinden ayrılmış şekilde, yüzleri seyirciye dönük olarak konuşurken, tam tepeden gelen iki ayrı düş ışığı yalnızlık ve hiçlik duygusunu vurguladı. Onlar kaybolurken ışıkları da eş zamanlı olarak alındı. Final iç sahnede, yarı karanlık bir aydınlatmayla gerçekleşti. *Hamlet*'in son fotoğrafına vurgu yapılan sahnede; Cladius, Gertrude, Leartes ve Hamlet'in cesetleri sahnede yatarken, Horatio Hamlet'in cesedini kollarının arasına alarak son tiradını atar. Tirat hem *Hamlet*'in hem de *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in ortak değişidir. İki oyuncu perdeyi kapatınca oyun biter, sahne tamamen kararır.

Oyunun ışık tasarımına yönelik ışık planını ve kullanılan ışık pozisyonlarını gösteren çizelge ve çizimler EK 4'de sunulmaktadır.

2.3.4. Ses ve Müzik

Kullanılan müziklerin tümü Shakespeare'in *Hamlet*'i yazdığı döneme referansla seçilmiştir. Rönesans dönemi solo çalgıları ve çok sesli orkestra müzikleri oyunun bütününde kullanılan müziklerde ve seslerde baskınlığını hissettirir. Kimi zaman ses efekti olarak kullanılan davul sesleri bile Rönesans

²¹⁷ Çok belirgin renk farkları oluşturacak koyu renk filtreleri kullanmak oyunun tüm oyun alanlarında sürdüğü yerlerde anlatım karmaşası yaratma riski taşıdığı için çok açık renk filtreleri tercih edilmiştir.

dönemi müziklerinden alınan davul vuruşlarıdır.²¹⁸ Seçilen ve kayıttan verilen müzikler oyunun Shakespeare'in yaşadığı döneme en sadık kalan unsurdur diyebiliriz. Kullanılan müzikler 16. yüzyılda yaşamış Avrupalı kimi bestecilerin ve yine bu döneme ait anonim halk şarkılarının aslına sadık kalmaya çalışan günümüz yorumlarından kolaj yapılmıştır. İtalyan besteci Vincenzo Galilei (1520-1591), Alman besteci Michael Praetorius (1571-1621) sözü geçen 16. yüzyıl bestecilerinden bazılarıdır.

Oyun boyunca kayıttan kullanılan tüm ses ve müzikler EK 5'deki çizelgede belirtilmiştir.

²¹⁸ Tragedya Oyuncuları iç sahneden çıkmadan önce merak ve gerilim etkisi uyandırmak için kullanılan davul sesi, ayrıca korsanların gemiye saldırdıkları zaman kullanılan davul ritmi gibi.

2.4 OYUNCULARLA ÇALIŞMA

2.4.1 Oyuncularla Metin Analizi ve Sahne Metninin Oluşturulması

Oyuncularla birlikte yürütülen okuma provalarında, metinlerarası bağlantıları böylesine açık olan bir oyunu referans metinlerle birlikte çalışmak kaçınılmaz oldu. Oyuncuların her şeyden önce *Hamlet* ve *Godot'yu Beklerken* metinlerini uzmanlık düzeyinde olmasa da gerektiği kadar bilmeleri ve ilgili çözümlemelerden haberdar olmaları gerekliydi. Bu bağlamda *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'i okuduktan sonra *Hamlet*, daha sonra da sırasıyla Prof. Dr. Mina Urgan'ın "Shakespeare ve Hamlet", Ayşegül Yüksel'in "Dram Sanatında Ezgi ve Uyum" kitaplarındaki *Hamlet* ile ilgili bölümler ve Martin Esslin'in "Absürd Tiyatro" adlı çalışmasındaki S. Beckett ve *Godot'yu Beklerken* ile ilgili bölümler çalışıldı. Sunuşlar yapıldı, tartışıldı. Özellikle Ros ve Guil'in baş başa kaldıkları bölümlerde aralarında devam eden diyalogların atmosferini ve ritmini oyuncuların anlayabilmesi için *Godot'yu Beklerken*'in kimi bölümleri okunarak canlandırılmaya çalışıldı. Bu çalışmaların sonunda *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* okumasına geri dönüldüğünde oyunun 'anlam kesitleri' daha belirgin hale geldi. Özellikle *Godot'yu Beklerken* üzerinden kurulan bakış açısıyla Araf'ın Ros ve Guil için ne anlama geldiği ve ikilinin varlıklarının *Hamlet* metnine bağımlı olması durumu oyuncular tarafından daha belirgin anlaşılmış oldu. Buna bağlı olarak 'oyuncunun ölümü' kavramı tartışıldı. Metindeki 'oyun içinde oyun' katmanlarını belirleyerek sahne üstünde farklı oyunculuk biçemleriyle (üslûplarla) katmanların nasıl ayrıştırılabileceği tartışıldı.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in masa başı çalışmasında oyun kişiliklerinin analizi ve referans oyunlardaki kişiliklerle karşılaştırmalı analizi de yapıldı. Ros ve Guil ikilisinin Vladimir ve Estragon'la benzerlikleri ve farklılıkları belirlendi. *Hamlet* oyunu içindeki karakterlerin yapısı ve temel motivasyonları

üzerine tespitler geliştirildi. Ayrıca bu karakterlerin *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'e nasıl yansıdığı ve orijinal metinden nasıl farklılaştığı üzerine konuşuldu. Yine oyun kişilerinin incelenmesi çalışmasında oyuncuların, Ros ve Guil ikilisinin günümüz üzerinden yapılabilecek bir yorumla tiplerine ve kişiliklerine yönelik esin kaynağı olabilecek imajlar (fotoğraf ve film bölümleri gibi) toplaması istendi.

Üç perden oluşmuş oyun metninin iki perdeye indirilerek sahne üzerine çıkmadan önceki son haline getirilmesi çalışmanın bu aşamasında gerçekleşti. Uzayan monologların kısaltılması, özellikle Ros ve Guil'ün diyaloglarında ve Oyuncu ile olan konuşmalarında kimi tekrar eden bilgiler ya da uzayan bölümler çıkarılarak daha dinamik bir hale getirildi.²¹⁹ Ayrıca metin düzenlenirken "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyununun Kral Cladius'un da içinde bulunduğu bir gruba sergilenmesi metnin fiziksel olarak tam ortasına denk getirilerek I. perde sonu (yani perde arası) olarak belirlendi. Çünkü Cladius'un Hamlet'in cinayeti bildiğini anlaması orijinal *Hamlet*'de de merkezde yer almaktadır ve önceki bölümlerde değinildiği gibi dramaturjik olarak olayların akışının değişmesine neden olur. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in sahne metni oluşturulurken bu önemli kırılma noktası I. perdenin sonuna gelecek şekilde düzenlendi.

2.4.2 Prova Süreci İçinde Rol Dağılımına Yönelik Çalışmalar

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunu sahnelenirken toplam 9 oyuncu kullanılması, bu teze konu olan sahnelemenin öne çıkan özelliklerindendir. Oyunun bütününde oyuncular, saray muhafızları, gemi tayfası ve korsanlar da dâhil edildiğinde 20'nin üstünde oyun kişisi bulunduğu söylenebilir. Dokuz

²¹⁹ Örneğin Ros ve Guil'ün Oyuncu'yla bahis tutuşarak oynadığı "çift sayıyla çarpma" oyunu tümüyle çıkarılmıştır. Çünkü oyunda Ros ve Guil'ün artık seremoniye dönüşmüş olan "yazı-tura", "soru-soru", "taklit etme", "hangi elimde" gibi birçok oyun varken "çift sayıyla çarpma" oyununun gereksiz olduğuna ve sahneyi uzattığına karar verilerek oyun metninden çıkarıldı. [Bkz. Tom STOPPARD, *Rosencrants ve Guildenstern Öldüler*, (Toplu Oyunları 1 içinde), Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000, s.41]

oyuncu ile yapılan düzenleme, oyuncuların birden çok role çıkararak geliştirdiği ekonomik bir çözümlemenin ötesinde dramaturjik yaklaşımın ve rejî yorumunun bir sonucudur aynı zamanda.²²⁰ Bu yorumda oyun kişileri Ros, Guil ve başlarında Oyuncu'nun olduğu -kendilerine "Trajedi Oyuncuları" diyen- bir grup oyuncudan oluşmaktadır. Kısaca, oyunun sahnelenebilmesi için Ros, Guil, Oyuncu ve 6 kişilik oyuncu grubu olmak üzere toplam 9 oyun kişisi gerekmektedir.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyunu Yeditepe Üniversitesi, Tiyatro Bölümü 4. sınıf öğrencilerinin mezuniyet oyunu olarak tasarlandığı için Ros, Guil ve Oyuncu rolleri öncelikle son sınıf öğrencileri Aras Aydın, Aytekin Atabey ve Meltem Yılmazkaya arasında dağıtılmalıydı. Tüm sahneler her oyuncu tarafından okunmaya başlandığında ve sahneler basitçe canlandırıldığında rolleri kimlerin oynayacağı belirginleşmeye başladı. Oyuncu rolü bir kadın tarafında da oynanabilirdi. Çünkü daha önce de değinildiği gibi bir tür rehber olma, kimlik değiştirebilme ve bilgelik özellikleri nedeniyle erkek ya da kadın olması göz ardı edilebilirdi. Özellikle cinsel kimliğinin belirgin şekilde öne çıkmaması, (Alfred'le olan ilişkisi düşünüldüğünde) iki cinsin de özelliklerine sahip olması tercih sebebi olabilirdi. Bu nedenle Oyuncu'yu Meltem Yılmazkaya'nın oynamasına karar verildi. Diğer yandan dişil, duygusal ve çekinik özellikler taşıyan Ros karakteri Aras Aydın'a uygundu. Daha eril, akıllı önde tutmaya çalışan, baskın ve yedici özellikleriyle Guil'ün Aytekin Atabey tarafından oynanmasına karar verildi. Böylece "clownesk" ikili Ros ve Guil rollerinin de paylaşımı tamamlandı. Oyuncu grubuysa 3. sınıf öğrencilerinden oluşturuldu. Sırasıyla Alp Alptekin, F. Mert Başol, Emre Çaltılı, Oya Kaptanoğlu, Sinem Köseoğlu ve Arzu Ocak oyuncularını oluşturarak *Hamlet* Karakterleri'ni (Hamlet, Cladius, Gertrude, Polonius, Ophelia vb.), Denizciler'i ve Korsanlar'ı oyun içinde değişerek oynayacaklardı.

²²⁰ Bu teze konu olan yorumu "bir oyuncu grubunun Araf'da kalmış olan Ros ve Guil'ü *Hamlet* oyununu kullanarak ölmüş olduklarına iknâ etmeleri" olarak basitçe ifade edebiliriz.

2.4.3 Oyuncularla Sahnelerin Denenmesi ve Oyuna Yönelik Yapılan Alıştırmalar

Sahneler oyuncularla çalışılırken, öncelikle Ros ve Guil'ün *Hamlet* oyununun dışında seyirci olarak, seyir yerindeki sandalyeleri nasıl kullanacakları ile ilgili çalışmalar yapıldı. Ros ve Guil'ün mizansenleri oluşturulurken *Hamlet* oyunu dışında kaldıkları ya da dahil oldukları anlar, metindeki anlam kesitleri değerlendirilerek belirlendi. İç Sahne'de başlayan ve daha sonra oyun alanının bütününe yayılan *Hamlet* oyununa bağlı olarak ikilinin tüm mekan içindeki konumlanışları önemliydi. Çünkü oyun akışı içindeki bu mekânsal konumlanışları Ros ve Guil'ü oynayan oyuncular için repliklerini nasıl söyleyeceklerini (iç aksiyonlarını nasıl kuracaklarını) belirleyen, anlamın ve etkinin oluşmasındaki temel etmendi. Ayrıca, Ros, Guil ve kimi yerlerde Oyuncu için sırtları seyirciye dönük olarak konuşmaları oyuncuların teknik olarak üstesinden gelmeleri gereken bir durumdu. Sırtlarını döndüklerinde konuşmanın doğallığını bozmadan seslerin yüksek kullanılması ve anlaşılır olmasına yönelik alıştırmalar yapıldı.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in sahnelenişinde farklı oyunculuk biçemlerinin (üsluplarının) denendiğini daha önce belirtmiştik. Trajedi Oyuncuları'nı toplu olarak gördüğümüz sahnelerde, özellikle Ros ve Guil ile ilk karşılaşmalarında Oyuncu'nun tiyatro topluluğunu tanıtırken²²¹ arka fondaki stilize sözsüz canlandırmalar Etienne Decroux'un "Hareket Montajı" çalışmalarından esinlenilerek kuruldu. Basitçe anlatmaya çalışırsak: Önce Oyuncu'nun anlatısıyla ilişkili geliştirilen fotografik sahneler doğaçlamalarla oluşturuldu ve sırayla numaralandırıldı. Sonra bir fotoğraftan diğerine geçişte lüzum görülen miktarda ara sayılar eklenerek tüm fotoğrafların ard arda sıralandığı hareket dizgesi akışkan

²²¹ Kastedilen bölüm: "ROS: Ne oynarsınız? OYUNCU: Trajedi, bayım. Ölüm ve ifşaat... Genel ve kişisel; umulmadık ve amansız sonlar; müstehcen de dahil, her düzeyde travesti melodramlar. Sizleri entrika ve yanılsama dünyasına götürürüz... soytarılar, isterseniz katiller; sizlere hayaletler, küçük çaplı savaşlar, kahramanlar, alçaklar, acı çeken aşıklar, artık kalıplaşmış şiirsel parçalar, kılıç kavgası ya da ırza geçme sunabiliriz sizlere; ya da her ikisini birden; tabii ki, aldatan karılar ve kirlenilen bakireler de; iyi bir paraya, iş üzerindeyken bile gösteririz ama o gerçekçiliğe girer ve özel koşulları vardır." . [Bkz. Tom STOPPARD, **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler**, (Toplu Oyunları 1 içinde), Çev: M. Hamit Çalışkan, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000, s.35]

bir hale getirildi. Böylece tüm hareket dizgesi sıralı sayılarla parçalara bölünmüş oldu. Sayılara bağlı hareketler kullanılan müzikle uyumlu ritmik vuruşlarla yapıldığında, stilize sözsüz canlandırma sabitlenmiş oldu. Ayrıca oyuncuların "Gonzago'nun Öldürülmesi" ve *Hamlet*'in öyküsü içinde Rosencrantz ve Guildenstern'in akıbetini anlattıkları oyun içinde prova sahnelerindeyse mask oyunculuğu ve pantomimden yararlanıldı. Böylece, Trajedi Oyuncuları'nın Ros ve Guil'i dahil ettikleri *Hamlet* oyunu içindeki oyun ve prova sahneleri, aynı oyuncu grubu tarafından icra edilmesine rağmen oyunculuk biçemlerindeki farklılık nedeniyle oyunun anlatımında oluşabilecek karmaşa en aza indirildi. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'in gösterimi sırasında "oyun içinde oyun" ve "oyun içinde prova" düzlemleri korunarak seyircinin algısında oluşabilecek sıçrama ve kesintinin önüne geçilmeye çalışıldı.

EK 8'deki kısa video parçaları, prova sürecinde gerçekleştirilen stilize oyunculuk denemeleri hakkında az da olsa fikir verebilir.

SONUÇ

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'in seyircisi, artık bir mitolojiye dönüşmüş olan *Hamlet* oyununu, oyunun iki önemsiz kişisi Ros ve Guil'ün bakış açısından, yeni ve farklı bir yorumla izlemek zorunda kalacaktır. Ros ve Guil'in bakışı günümüz insanının dünyaya bakışının bir eğretilmesidir. Dünya diye aslında başı ve sonu belli olan, herkes tarafından bilinen bir oyuna (kurmacaya) bakmaktadırlar. Bu oyunun hem oyuncusu hem de seyircisidirler. Ama ikili bu oyunda oyuncu olduklarının farkında değildirler. Tam olarak seyirci de değildirler. Çünkü oyunun içinde kendilerine "fırsatlar" sunulacağına inanmışlardır. Cladius ve Gertrude'dan aldıkları görevlendirmelerle sınıf atlama fırsatı yakalayabileceklerini düşünürler. Bu nedenle başlangıçta oyunun içine oyuncu olarak dâhil olmakta tereddüt etmezler. Ama oyundan çıkmak, "eve dönmek" istediklerindeyse artık geç kalmışlardır. Bir başka söyleyişle, aslında oyunun tam olarak ne seyircisidirler ne de tam olarak oyuncusu. Oyunun uzağında seyirci kalmaları farsın kaynağıdır; oyundan çıkamadan içinde sürüklenmeleriyle onları trajedinin bir parçası yapacaktır. Yani *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de fars ve trajedi aynı anda varlığını sürdürür.

Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'deki bu durum bize *Godot*'yu *Beklerken* oyunundaki Vladimir ve Estragon'u çağırır. İki oyuncu olan Vladimir ve Estragon yeryüzündeki geri kalan belirsiz zamanı doldurmak, yaşama tutunabilmek ve dayanılabilir kılmak için bekleme oyununu sürdürmek zorundadırlar. Ağaç dekorunun civarından uzaklaşmadan, sahnede olmak ve kendi kurdukları bu oyunun içinde kalmak zorundadırlar. Seyirciler onlara bakmaktadır, onlarda kendilerine bakıldığının farkında olarak "oyunlar" oynamak zorundadırlar. Varlıklarını sürdürmenin yegâne yolu budur. Oyundan çıkarak

uzaklara, "güneye gitme" hayalleri kurmaktadır ama bu mümkün değildir; geç kalmışlardır.

Her iki oyundaki oyuncuların sıkıştıkları ara dünyada (Araf'da) vücut bulan trajikomedî, sahnede devam etmekte olan "oyunla" bağıntılıdır. Oyunla olan ilişkileri oyun kişilerinin varlık-yokluk meselesi olarak kurulmuştur. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de "oyun" önceden yazılmış ve mühürlenmiş *Hamlet* metnidir. *Godot*'yu *Beklerken*'deyse Vladimir ve Estragon'un kendi başlarına sürdürmeyi umdukları ama artık sürdüremedikleri oyundur. Ros ve Guil *Hamlet*'in içindeki iki oyuncu olarak kaçınılmaz sonlarına ulaşacaklar, sahneden ve oyundan çekileceklerdir. Vladimir ve Estragon ise sahneden inmeden oyunlarını sürdürmeye ve Araf'ta kalmaya mahkûmdurlar.

İlk bakışta bir *Hamlet* parodisi olarak tasarlanmış olan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyunu trajikomedî niteliğini *Godot*'yu *Beklerken*'den devşirmiştir diyebiliriz. Bu tespit ışığında bakarak tezin konusu olan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* sahnelemesinin kendine özgü olan yönü, metinlerarası bir yaklaşımla değerlendirildiğinde kaçınılmaz olarak bir *Hamlet* parodisi olsa da, sırtını *Godot*'yu *Beklerken*'e yaslamasıdır. Ya da başka deyişle, *Godot*'yu *Beklerken* perspektifinden bakmaya çalışarak yorumlanan bir *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* sahnelemesidir.

KAYNAKÇA

AKTULUM, Kubilay. **Metinlerarası İlişkiler**. Öteki Yayınevi, Ankara, Şubat 1999.

ANTAKYALIOĞLU, Zekiye. **Arcimboldo ve Postmodern Edebiyat**.
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=1037&bhcp=1>

BAKHDİN, Mikhail. **Karnaval dan Romana**. Çev: Cem Soydemir. Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001.

BARTHES, Roland. "Yazarın Ölümü". Çev: Hüsamettin Çetinkaya. **Edebiyat Eleştirisi** 4, Güz 1993, s. 140-144.

BARTHES, Roland. **Yazı ve Yorum**. Çev: Tahsin Yücel. Metis Yayınları, İstanbul, 2. Basım, 1999.

BECKETT, Samuel. **Godot'yu Beklerken** (Bütün Oyunları-I içinde). Çev: Uğur Ün. Mitos/Boyut Yayınları, Ağustos 1993.

BECKETT, Samuel. **Godot'yu Beklerken**. Çev: Hasan Anamur. Can Yayınları, İstanbul, 1994.

BECKETT, Samuel. **Godot'yu Beklerken**. Çev: Uğur Ün - Tarık Günersel. İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Ekim 2000.

BECKETT, Samuel. **Tüm Kısa Oyunları (29 Oyun)**. Çev: Akşit Göktürk, Güven Turan, Şadan Aydın, Uğur Ün, Şerif Erol, Levent Mollamustafaoğlu, Mustafa Küpüşoğlu. Mitos/Boyut Yayınları, İstanbul, Ekim 1993.

BEST, Steven ve KELLNER, Douglas. **Postmodern Teori**. Çev: Mehmet Küçük. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Mart 1998.

BLIN, Roger. "Godot'yu Beklerken". Çev: Berran Gelgün. **Gergedan** No: 5, sf: 76-77, Temmuz 1987.

BAUDRİLLARD, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. Doğubatı Yayınları, Ankara 2003.

CANDAN, Aysın. **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**. Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003.

CERRATO, Laura. **Postmodernizm ve Beckett'in Başarısızlık Estetiği**. Kitaplık Dergisi Sayı: 97, sf: 61-66. İstanbul, Eylül 2006.

CONNER, Steve. **Postmodernist Kültür**. Çev: Doğan Şahiner. YKY, İstanbul, Ekim 2005.

ÇETİŞLİ, İsmail. **Batı Edebiyatında Edebi Akımlar**. Akçağ Yay., Ankara, 2003.

DOLTAŞ, Dilek. **Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar Uygulamalar**. İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003.

EAGLETON, Terry. **William Shakespeare**. Çev: A. Cüneyt Yalaz. BÜY, İstanbul, 2005.

EAGLETON, Terry. **Edebiyat Kuramı**. Çev: Tuncay Birkan. Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2004.

ECEVİT, Yıldız. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

EKİZ, Tevfik. **Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?** Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 47, 2 (2007) s. 119-127

EKİZ, Tevfik. **Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık**. Çankaya Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2006.

ESSLIN, Martin. **Absürd Tiyatro**. Çev: Güler Siper. Dost Yayınları, Ankara, Ağustos 1999.

ESSLIN, Martin (Edited by). **Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays**. Prentice-Hall, New Jersey, 1965.

ESSLIN, Martin. **Dram Sanatının Alanı**. Çev: Özdemir Nutku. YKY, İstanbul, Mayıs 1996.

EMRE, İsmet Yard. Doç. Dr. **Postmodernizm ve Edebiyat**. Anı Yayıncılık, Ankara, 2006.

FUCHS, Elinor. **Karakterin Ölümü**. Çev: Beliz Güçbilmez. Dost Yayınları, Ankara, Ağustos 2003.

GREENBLATT, Stephen. **Shakespeare ve Kùltür Birikimi**. Çev: Nilgùl Pelit. Dost Yayınları, Ankara, Mart 2001.

GÜÇBİLMEZ, Beliz. **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**. Deniz Kitapevi, Ankara, Ekim 2005.

GÜÇBİLMEZ, Beliz. **Tekinsiz Teatrallık/Sahne-dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları**. Tiyatro Araştırmaları Dergisi No: 20, sf: 21-40. Ankara, 2005.

GÜÇBİLMEZ, Beliz. **İbsen'den Beckett'e Belleğin Temsili**. Tiyatro Araştırmaları Dergisi No: 23, sf: 125-141. Ankara, 2007.

GÖKTÜRK, Akşit. **Okuma Uğraşı**. Çağdaş Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, Ocak 1980.

GÜRLE, Meltem. **Ölülerle Konuşmak Shakespeare'den Joyce'a Tutunamayanlar'da Edebi Miras Meselesi**. Çev: Ümran Küçükislamoğlu. İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

HARVEY, David. **Postmodernliğin Durumu**. Çev: Sungur Savran. Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1997.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**. Çev: Mehmet Ali Kılıçbay. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Eylül 1995

INNES, Christopher. **Avant-Garde Tiyatro**. Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman. Dost Yayınları, Ankara, Nisan 2004.

JAMESON, Fredric. **Postmodernizm**. Çev: Nuri Plümer. YKY, İstanbul, Şubat 1994.

KARACABEY, Süreyya. "Modern Sonrasında Dramatik Metinler". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** No: 15, Ankara, Haziran 2003.

KARACABEY, Süreyya. **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. De Ki Yayınları, Ankara, Şubat 2007.

KOTT, Jan. **Çağdaşımız Shakespeare**. Çev: Teoman Güney. Mitos/Boyut Yayınları, İstanbul, Mart 1999.

KOZANOĞLU, Hayri. **Yuppiller, Prensler ve Bizim Kuşak**. İletişim Yayınları, İstanbul, Şubat 1993.

KÜÇÜK, Mehmet. (Derleyen) **Modernite versus Postmodernite**. Say Yayınları, İstanbul, 2011.

LUCY, Niall. **Postmodern Edebiyat Kuramı**. Çev: Aslıhan Aksoy. Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **Postmodern Durum**. Çev: Ahmet Çiğdem. Vadi Yayınları, 2. Baskı, Şubat 1997.

MIZIKYAN, Arpine. **Rosencrantz ve Guildenstern Gerçekten Öldüler mi Yoksa Zaten Ölü müydüler?** LİTERA, Cilt: 23, Sayı:2, sf: 23-38, 2012. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/iulitera/issue/1240/14543>

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 352 s.

NYGAARD, Jon. **Beckett'en Önce İbsen**. Çev: Beliz Güçbilmez. Tiyatro Araştırmaları Dergisi No: 24, sf: 185-201, 2007.

NUTKU Özdemir, **Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü**. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1983.

OPPENHEIM, Lois (Edited by). **Palgrave Advances in Samuel Beckett Studies**. Palgrave Macmillan Press, 2004.

ÖREN, Aytaç. "Üstkurgu Kavramı Üzerine Üstkurgusal Karışıklıklar". **Zeitschrift für die Welt der Türken (Journal of World of Turks)**, Vol. 5, No. 3 (2013), s.223-237

ÖZLEK, Sinem. "Oyun içinde Oyun" Kullanımı Merkezinde Shakespeare'in "Hamlet", Beckett'in "Godot'yu Beklerken" ve Stoppard'ın "Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler" Metinleri. **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü** Sayı: 2, sf: 68-83, İstanbul 2003.

PAVIS, Patrice. **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**. Çev: Sibel Kamber. Dost Yayınları, Ankara, Ocak 1999.

PAVIS, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Çev: Şehsuvar Aktaş. Dost Yayınları, Ankara, Şubat 2000.

RANCIERE, Jacques. **Özgürleşen Seyirci**. Çev: E. Burak Şaman. Metis Yayınları, İstanbul, İkinci Basım Şubat 2013.

RIZVANOĞLU, Eren. **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2006.

SAĞLAM, Tülin. "İbsen'den Beckett'e Uzamın Dönüşümü". **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** No: 23, 2007.

SARAÇOĞLU, Semra. "Orhan Pamuk'un Kar Adlı Romanında Metafiction (Üstkurmaca)". **Littera Edebiyat Yazıları**. Cilt 16-Haziran 2005 sf:117

SHAKESPEARE, William. **The Complete Works of William Shakespeare**. The Hamlyn Publishing, London 1984.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Çev: Orhan Burian. MEB, İstanbul, 1989.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Çev: Bülent Bozkurt. Remzi Kitapevi, İstanbul, 4. Basım, Mayıs 2002.

STATES, Bert O. **Irony and Drama**. Cornell University Press, 1974.

STATES, Bert O. **The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes**. Theatre Journal, Vol. 35, No. 3, The Poetics of Theatre (Oct., 1983), pp. 359-375, The Johns Hopkins University Press

STEİNER, George. **Nüansla Titizliğe Dair**. Çev: Tarık Günersel. Gergedan No: 5, sf: 86-88, Temmuz 1987.

STOPPARD, Tom. **Rosencrants ve Guildenstern Öldüler** (Toplu Oyunları 1 içinde). Çev: M. Hamit Çalışkan. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, Mart 2000.

SUNAR, Şebnem. **Kesinliklerin Sonuna Doğru I ya da "Yazarın Ölümünden Sonra Çeviri"**. İ.Ü.E.F. II. Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı'nda sunulan bildiri. 25-26 Şubat 2000, İstanbul.

ŞAYLAN, Gencay. **Postmodernizm**. İmge Yayınları, Ankara, Mayıs 2002.

ŞENER, Sevdâ. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Dost Yayınları, Ankara, Şubat 1998.

ŞENER, Sevda. **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**. YKY, İstanbul, Mayıs 1997.

ŞENER, Sevda. **İnsanı Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı**. Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul, Eylül 2003.

TOURAINÉ, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**. Çev: Hülya Tufan. YKY, İstanbul, Nisan 1994.

UÇAN, Hilmi. **Modernizm / Postmodernizm ve J. Derridanın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi**, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 4/8. Fall 2009

URGAN, Mina. **Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar**. İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1949.

URGAN, Mina. **Shakespeare ve Hamlet**. Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, Aralık, 1984.

WILLIAMS, Paul. **Plagiarism, Palimpsest and Intertextuality**. New Writing, 12:2, 169-180, DOI: 10.1080/14790726.2015.1036887, 19 May 2015.

YILDIZ, Tülay. **Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri ve Model Oyunlarda Yansıması**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 2007.

YÜCEL, Şükran. **Tom Stoppard Toplu Oyunlar I**. Sunuş bölümü. Dost Kitapevi Yayınları, Ankara, sf: 09-21, Mart 2000.

YÜKSEL, Ayşegül. **İbsen'den Beckett'e: Yıkım Öncesi ve Sonrası**. Tiyatro Araştırmaları Dergisi No: 23, sf: 25-34, 2007.

YÜKSEL, Ayşegül. **Dram Sanatında Ezgi ve Uyum**. Alkım Yayınları, İstanbul, Mayıs 2004.

YÜKSEL, Ayşegül. **Samuel Beckett Tiyatrosu**. YKY, İstanbul, Ekim 1992.

ZEREN, Vecihe Özge. **Teatrallik ve Gerçek Algısı**. Yeni Tiyatro Dergisi, Kasım 2011

ÖZET

Bu tez Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* metninin sahneleme çalışması olarak ampirik bir niteliğe sahiptir. Oyunun sahnelenmesi sürecinde yapılan bütün kuramsal ve kılğısal çalışmaların detaylı şekilde derlenmesiyle oluşturulmuştur. Postmodernist tavrıyla bilinen Tom Stoppard'ın birçok oyunundaki gibi tiyatro metni üretirken, bir strateji olarak kullandığı metinlerarasılık anlayışının ne olduğunu ve *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*'de nasıl kullanıldığını çözümlemeye yönelik bir çalışmadır. Ayrıca, bu çözümlemelerin sahnelenen oyunun yorumlanmasına nasıl etkide bulunduğu gösterilmektedir.

ABSTRACT

This thesis has an empirical character in that it is based on a staging of Tom Stoppard's play "*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*". It consists of a detailed compilation of all the theoretical and practical work conducted in the process of staging the play. The aim of this study is to analyze the notion of intertextuality employed as a textual strategy as in many other plays of Tom Stoppard, known for his postmodernist attitude, and how this notion is used in "*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*". Furthermore, how these analyses have influenced the interpretation of the staged play is also shown.



EK 1: REJİ DEFTERİ

iç ve dış aksiyon	hareket planı
Seyirci oyun mekanına alınırken Ros ve Guil yazı-tura oynamaktadırlar. Ros'un yanından hiç ayırmadığı tekerlekli bir seyahat çantası vardır. Salon ışıkları yanmaktadır. Önceleri sahneyi yadırgamaktadırlar. Daha sonra alışmaya başlarlar. Arkadaki perde kapalıdır. Ros ve Guil ayakta dırlar. Işık ve müzik girmeden önce yazı-tura oyununu konuşmadan oynamaktadırlar. Müzikle (M1) beraber salon ışıkları alınıp ilk sahne ışığı (I1) verildikten sonra konuşmaya başlarlar. Ros sağ eliyle metal bir parayı havaya fırlatıp yakalayarak diğer elinin üstüne bakmadan koyup üstüne elini kapatıyor. Sonra Guil'e soruyor. Yazı-tura oyununu böyle oynamaktadırlar. Her seferinde tura gelmektedir. Ros hep kazanmaktadır; ve Guil ona para vermektedir. Oyun bu şekilde devam etmektedir. Bu durum aralarında belli belirsiz bir gerginlik yaratmaktadır. [1] Guil Ros'a yaklaşır. [2] Ros arkadaki, iç sahnenin önündeki bölüme (küpeşte) oturur. [3] Guil parayı bu sefer kendi atar. Paranın yere düşmesine izin verir. [4] Ros oturduğu yerden kalkar, yere düşen paraya bakarak söyler. [5] Ros, çantasını da alarak, kendinden emin şekilde sahnenin sağ önüne yürür. [6] Ros aynı tavırla sahnenin soluna doğru geçmek için hareket eder. [7] Guil sahnenin soluna doğru yürümek isteyen Ros'un önünü keser. Bir adım üstüne yürüyerek sıkıştırır.	

teknik etmenler	metin
ışık müzik/ ses S I1 M1 ↓	(1) ROSENCRANTZ (ROS): (Bir Para fırlatır.Tutar. Bakar) Tura. (Guil ona bir para verir.) (2) ROS: Tura. (Tekrar) (3) ROS: Tura. (Tekrar) (4) ROS: Tura. (Tekrar) (5) ROS: Yetmiş altı-sıfır. (6) ROS: Tura. (7) GUILDENSTERN (GUIL): Daha zayıf biri inancını gözden geçirmeye karar verirdi ; en azından olasılık yasasına olan inancını. (8) ROS: Tura. (Guil ona bir para verir.) (9) GUIL: Olasılık yasası şöyle bir şeydi galiba: Eğer altı maymun ...eğer altı maymun... (10) ROS: (Guil'ün sözünü keserek) Devam mı? (11) GUIL: Pardon? (12) ROS: Devam mı? (13) GUIL: Devam. [1] Yanılmıyorsam, ortalama hesaplarına göre, yeterince uzun bir süre için havaya altı maymun atılsa maymunlar başlarının üstüne düştükleri kadar kuyruklarının üstüne de düşme olasılıkları aynı- (14) ROS: Tura. (Guil ona bir para verir.) (15) GUIL: Maymunlar olmadan bile, çok iyi bir düşünce gibi gelmiyor. (16) ROS: Tura. (17) ROS: Tura. Artık sıkmaya başladı, değil mi? (18) GUIL: Sıkmaya mı? (19) ROS: Yani... [2] (20) GUIL: Azalan verim yasası diye bir şey var... Evet artık büyüünün bozulmak üzere olduğunu hissediyorum. [3] (21) ROS: [4] Tura. [5] Peş peşe seksen beş kez – rekor kırıldı! (22) GUIL: Saçmalama. (23) ROS: Çok kolay oldu! [6] (24) GUIL: Yani hepsi bu mu? [7] Hepsi bu mu? (25) ROS: Ne? (26) GUIL: Yeni bir rekor, ha? Daha ötesini düşünemiyor musun?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[8] Ros Guil'in önünden yürüyerek geçip iç sahnenin küpeştesinin soluna oturur. [9] Guil Ros'un yanına oturur. [10] Guil oturduğu yerden kalkar. Sahnenin sağ önüne doğru ilerler. [11] Guil Ros'u yanına çağırır. Ros çantasını da alarak Guil'in yanına gelir. [12] Sahne gerisinden gerginlik yaratan kısa bir müzik tınısı duyulur. İkisi de bir anda tedirgin olurlar. [13] Havaya bir metal para fırlatır. Para yere düşer. Ros yerdeki paraya bakar. [14] Guil sahnenin soluna doğru ilerler. Ros onu takip eder. [15] Guil geri döner -volta atar gibi- sahnenin sağına doğru ilerler. Sonra havaya metal bir para fırlatır. Ros paraya bakar. Guil kaybetmiştir. [16] Guil havaya metal bir para fırlatır. Ros paraya bakar. Guil kaybetmiştir.	

teknik etmenler	metin
(27) ROS: Eeee... (28) GUIL: Hiç soru yok mu? Ne yaşadığımıza dair bir soru? (29) ROS: Paraları fırlatan sensin. (30) Gul: Kafanda tek bir kuşku kırıntısı bile yok mu? (31) ROS: Eee. Ben yendim – değil mi? [8] (32) GUIL: Peki, ya kaybetseydin? Ya senin söylediğinin tersi gelseydi, seksen beş kez, birbiri ardına, öylesine. [9] (33) ROS: Peş peşe seksen beş kez mi? Yazı mı? (34) GUIL: Evet! Ne düşünürdün? (35) ROS: Eeee... Valla, hiç değilse işin içinde bir hile olduğunu düşünürdüm. (36) GUIL: Rahatladım. [10] En azından, kişisel çıkarın akla gelecek nedenlerden biri olduğunu düşünebiliriz... [11] Gel. Seninle ne zamandır yazı tura oynuyoruz? İlk kez yazı tura oynamıyoruz! (37) ROS: Unuttum. Dikkatini çekerim- seksen beş kez! (38) GUIL: Yani? (39) ROS: Düşünüyorum da, biraz zor geçersin bunu. (40) GUIL: Düşündüğün şey bu mu? Sadece bu mu? Korkmuyor musun? [12] (41) ROS: Korku mu? (42) GUIL: Korku! Beynini ışık seline boğabilecek o çatlak! [13] (43) ROS: Tura... (44) ROS: Korkarım gününde değilsin. (45) GUIL: Korkarım günümdeyim. (46) ROS: Seksen dokuz. (47) GUIL: Servetin yeniden paylaşılması dışında bir şeyin göstergesi olmalı. Olası açıklamalar listesi. Bir: Bunu isteyen benim. [14] Ben aslında, bilinmeyen bir nedenle, anımsanamayan geçmişinden öç almak amacıyla, iki tarafı da tura olan paralarla yazı tura oynayarak kendine karşı bahse giren bir adamım. [15] (48) ROS: Tura. (49) GUIL: İki: Zaman durdu ve bir kez oynanan yazı tura oyunu doksan beş kez yinelandı... (50) ROS: Tura. [16] (51) GUIL: Pek olası görünmüyor... Üç; tanrısız müdahale. Yani, yukarıdan istendi ve şans onun lehine döndü. Dört: Havaya atılan her bir paranın tura gelme olasılığı kadar yazı gelme olasılığının da olduğu ilkesinin görkemli	M₂

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[17] Guil havaya metal bir para fırlatır. Ros paraya bakar. Guil kaybeder. [18] Ros gider, iç sahne küpeştesinin soluna oturur. [19] Guil ona bakar ve peşinden giderek Ros'un yanına oturur. [20] Guil oturduğu yerden ayağa kalkar ve öne doğru gelir. [21] Sahne gerisinden gerginlik yaratan kısa bir müzik tınısı yine duyulur. Guil tedirgin olur. Ros duymamıştır. Ros el tırnaklarıyla ligilenmektedir; onları törpülemektedir.	

teknik etmenler	metin
↓ M3 ↓	bir biçimde doğrulanması ve bu yüzden de her tura gelişinde hiç şaşkınlık yaratmaması gerektiği. [17] (52) ROS: Tura. [18] Hiç böyle şey görmedim! [19] (53) GUIL: İlk anımsadığın şey ne? (54) ROS: Eeee, bir bakalım... Aklıma ilk gelen şey mi, demek istiyorsun? (55) GUIL: Hayır- ilk anımsadığın şey. (56) ROS: Ha. (<i>Duraksar</i>) Hayır. Hiç yararı yok, gitmiş. Uzun zaman önceydi. (57) GUIL: (<i>sabırlı ama sinirlenmekte</i>): Söylediğim şeyi anlamıyorsun. Unuttuğun tüm o şeylerden sonra anımsadığın ilk şey ne? (58) ROS: Haaa. Anladım. (<i>Duraksar</i>) Soruyu unuttum. (59) GUIL: Mutlu musun? (60) ROS: Ne? (61) GUIL: Huzurlu musun, rahat mısın? (62) ROS: Sanırım. (63) GUIL: Şimdi ne yapacaksın? (64) ROS: Bilmiyorum. Sen ne yapmak istiyorsun? (65) GUIL: Hiçbir arzum yok. Hiç. [20] Bir haberci vardı... Tamam. Çağırtıldık. İkinci karşılaştırma; Bir: Olasılık doğal güçler içinde yer alan bir faktördür. İki: Olasılık bir faktör olarak işlemez. Üç: şu anda bizler doğa üstü veya dışı güçlerin etkisi altındayız. Tartışalım. (<i>ROS ürkmüştür-Acı acı.</i>) Çok ateşli olmasın. (66) ROS: Korkarım ben- neyin var senin? (67) GUIL: Olayları bilimsel bir yaklaşımla ele almak, saf korku duygusuna karşı bir savunmadır. [21] Biraz karmaşık olabilir ama, beni dikkatle dinle, seni rahatlatılabilir.... ve son birkaç dakikadır rüzgârsız bir günün rüzgârıyla bana taşınan bir takım sesler duymaktayım... (68) ROS: Bir başka ilginç bilimsel olay da el tırnaklarının, ölümden sonra uzamasıdır. Tıpkı sakal gibi... (69) GUIL: Ne? (70) ROS: Sakal! (71) GUIL: Ama sen daha ölmedin ki. (72) ROS: Ölümden sonra uzamaya başlarlar demedim! Ölümden sonra uzamaya devam ederler! El tırnakları doğumdan önce de uzar; ama sakal uzamaz. (73) GUIL: Ne?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[22] Guil, oturmakta olan Ros'un yanına yaklaşıp. duymamıştır.	
[23] Ros ayağa kalkar.	
[24] Ros telaşla toplanmaya başlar. Tırnak makasını yerine koyar; ayakkabısını giyer vb.	
[25] Ros ve Guil beraberce sahnenin önüne, önde duran üç sandalyenin dibine kadar yürürler. Hatta sandalyelere çarpıp dururlar.	

teknik etmenler	metin
(74) ROS: (<i>Bağırır</i>) Sakal! Neyin var senin? (<i>Düşünceli.</i>) Öte yandan, ayak tırnakları hiç uzamaz. (75) GUIL: (<i>şaşkın</i>) Öte yandan ayak tırnakları hiç büyümmez mi? (76) ROS: Büyümek mi? Çok komik- El tırnaklarımı hep keserim; ve ne zaman onları kesmeyi düşünsem kesilmeyi gerektirecek kadar uzamışlardır. Örneğin, şimdi. Ama, bildiğim kadarıyla ben hiç kesmem ayak tırnaklarımı. Şimdiye kadar çoktan kıvrılıp ayağımın altına dönmüş olmaları gerekirdi ama dönmüyorlar. Hiç düşünmem ayak tırnaklarımı. Belki de başka bir şey düşünürken farkında olmadan kesiyorum onları. (77) GUIL: Bugün olan ilk şeyi anımsıyor musun? [22] (78) ROS: Uyandım, sanırım. (<i>Birden kavrır.</i>) Haaa. - şimdi anımsadım -o adam, bir yabancı, bizi uyandırdı-- (79) GUIL: Bir haberci. (80) ROS: [23] Evet, daha sonra adlarımızı bağırdı. Anımsıyorsun değil mi- bu adam bizi uyandırdı. (81) GUIL: Evet. (82) ROS: Çağırılmıştık. (83) GUIL: Evet. (84) ROS: İşte onun için buradayız. (<i>Etrafa bakar, kuşkulu görünmektedir arkasından açıklama gelir.</i>) Seyahat ediyoruz. (85) GUIL: Evet. (86) ROS: (<i>dramatik</i>): Acilmis- çok acil bir konuymuş, kral çağırıyormuş; [24] onun sözleriymiş: Resmi bir konu ve hiç soru sorulmasın, paldır küldür alelacele yola çıkış; kılavuzlarımızı bile beklemeden, bir telaş görevimizi yerine getirmeye çalıştık! Gecikiriz diye korkarak!! (<i>kısa bir sessizlik</i>) (87) GUIL: Neye gecikiriz? (88) ROS: Nereden bileyim? Daha oraya varmadık ki. (89) GUIL: Öyleyse burada ne yapıyoruz, diye kendime soruyorum. (90) ROS: Sorsan iyi olur. (91) GUIL: Yola koyulsak iyi olur. (92) ROS: Düşünsen iyi olur. (93) GUIL: Yola koyulsak iyi olur. (94) ROS: (<i>canlı</i>) Tamam! (<i>Duraksar.</i>) Nereye? (95) GUIL: İleri. [25] (96) ROS: Ha. (<i>Duraksar</i>) Hangi yöne-- (<i>Etrafında döner</i>) Hangi yönden?	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[26] Guil konuyu toparlamaya çalışırken; yüksek sesli düşünürken Ros sol taraftan, Guil sağ taraftan birer yay şeklinde yürüyerek beraberce bulundukları yerin yaklaşık iki metre arkasına geçerler. [27] Müzik sesi yavaş yavaş belirgin bir şekilde duyulmaya başlar. Ros ve Guil ne olduğunu anlayabilmek amacıyla çapraz olarak birkaç adım arkaya doğru yürürler. Hareketleri Oyuncu'nun sahneye girişine kadar devam eder. [28] Oyuncu iç sahnenin perdesini aralar; Ros ve Guil'ü görür. Daha sonra perdenin tümünü açar. Arka sahne aydınlanır. Oyuncu, Ros ve Guil'in kımıldamalarını söyler. İç sahneden geçmekte olan kendi oyuncu grubunu da durdurur. Aynı zamanda müzik de sona erer. [29] Oyuncu Ros'a doğru yürür. Ros tedirgin olarak Guil'in yanına kaçar. [30] Oyuncu sahnenin sağına doğru yürür. [31] Oyuncu iç sahnenin önüne gelir ve tüm oyuncu grubu iç sahne üstünde öne doğru yaklaşır. Oyuncu, tüm grubu taktim eder; hep beraber seyirciye reverans yaparlar. Aynı anda reverans müziği de duyulur. [32] Ros oyuncularını alkışlayarak iç sahneye doğru yaklaşır. [33] Ros tekrar Guil'in yanına eski yerine gelir. [34] Oyuncu sahnenin önüne doğru gelir. [35] Oyuncu iç sahnenin önüne doğru geriler. [36] Oyuncu seyircilere reverans yapar. Oyuncu grubu onu alkışlar.	

teknik etmenler	metin
(97) GUIL: Sıfırdan başlayalım... [26] Bir uyanış, bir şafak vakti bağırılan adlarımız, bir haber, bir çağrı... Yazı turada yeni bir rekor. Bizi... yüz üstü bırakmak için... yolumuzu kendi başımıza bulmamız için seçmiş olamazlar... [27] bize bir yön göstermeleri gerekiyor... diye düşünüyorum. (98) ROS: (uyanık, dinlemektedir) Ben ! Ben... (99) GUIL: Evet? (100) ROS: Duyabiliyorum bir takım sesler duyduğumu sanıyorum. (101) GUIL: Evet. (102) ROS: (rahatlar) Gerçek olamaz. (103) OYUNCU: [28] Seyirciler! (Ros ve Guil'e) Kımıldamayın! (Oyuncu grubuna) Dur! Muhteşem! [29] Size rastlamamız iyi oldu. (104) ROS: Bizim için mi? (105) OYUNCU: Öyle umalım. İki beyefendiyle karşılaşmak aklımıza bile gelmezdi. (106) ROS: Sizler canbaz mısınız? (107) OYUNCU: Size hitap ediyorsa canbazlık da yaparız; yaşadığımız devir de göz önünde bulundurulunca... Ya da şingirdatın parayı, sizlere İtalyanlardan çalıntı, güzel konuşma ve cesetlerle dolu, kanlı romanslardan seçmeler oynayalım; [30] şingirdatmak için çok şey gerekmez; tek bir paranın bile müziği vardır. (Hepsi ileri çıkar ve eğilirler.) [31] Trajedi oyuncuları hizmetinizde. (108) ROS: [32] Benim adım GUILDENSTERN ve bu da ROSENCRANTZ. (GUIL, ROS'a kaş göz işareti yapar.) [33] Pardon. Guildenstern onun adı ve Rosencrantz da benimki. (109) OYUNCU: Memnun oldum. [34] Daha geniş kalabalıklara da oynadık ama tabii ki, kalite de önemli. İlk görüşte anladım, sizlerin... (110) ROS: Pekâlâ, kimiz biz? (111) OYUNCU: Sanatçısınız. (112) ROS: Beyefendi olduğumuzu sanıyordum. (113) OYUNCU: Kimileri dış görünüşe önem verirler; kimilerimiz için ise esas olan manadır. Bizler için görünüş ve mana aynı paranın iki yüzü gibidir. Yeteri kadar hızlı çevirseniz ikisi üstüste çıkışarak aynı paranın tek yüzü gibi görünebilir. [35] Sizler olmadan bizler birer hiçiz. [36] (Yeniden eğilir.) Çok şiddetli alkışlamayın—bu dünya çok yaşlı. (114) ROS: [37] Ne oynarsınız?	(97) GUIL: Sıfırdan başlayalım... [26] Bir uyanış, bir şafak vakti bağırılan adlarımız, bir haber, bir çağrı... Yazı turada yeni bir rekor. Bizi... yüz üstü bırakmak için... yolumuzu kendi başımıza bulmamız için seçmiş olamazlar... [27] bize bir yön göstermeleri gerekiyor... diye düşünüyorum. (98) ROS: (uyanık, dinlemektedir) Ben ! Ben... (99) GUIL: Evet? (100) ROS: Duyabiliyorum bir takım sesler duyduğumu sanıyorum. (101) GUIL: Evet. (102) ROS: (rahatlar) Gerçek olamaz. (103) OYUNCU: [28] Seyirciler! (Ros ve Guil'e) Kımıldamayın! (Oyuncu grubuna) Dur! Muhteşem! [29] Size rastlamamız iyi oldu. (104) ROS: Bizim için mi? (105) OYUNCU: Öyle umalım. İki beyefendiyle karşılaşmak aklımıza bile gelmezdi. (106) ROS: Sizler canbaz mısınız? (107) OYUNCU: Size hitap ediyorsa canbazlık da yaparız; yaşadığımız devir de göz önünde bulundurulunca... Ya da şingirdatın parayı, sizlere İtalyanlardan çalıntı, güzel konuşma ve cesetlerle dolu, kanlı romanslardan seçmeler oynayalım; [30] şingirdatmak için çok şey gerekmez; tek bir paranın bile müziği vardır. (Hepsi ileri çıkar ve eğilirler.) [31] Trajedi oyuncuları hizmetinizde. (108) ROS: [32] Benim adım GUILDENSTERN ve bu da ROSENCRANTZ. (GUIL, ROS'a kaş göz işareti yapar.) [33] Pardon. Guildenstern onun adı ve Rosencrantz da benimki. (109) OYUNCU: Memnun oldum. [34] Daha geniş kalabalıklara da oynadık ama tabii ki, kalite de önemli. İlk görüşte anladım, sizlerin... (110) ROS: Pekâlâ, kimiz biz? (111) OYUNCU: Sanatçısınız. (112) ROS: Beyefendi olduğumuzu sanıyordum. (113) OYUNCU: Kimileri dış görünüşe önem verirler; kimilerimiz için ise esas olan manadır. Bizler için görünüş ve mana aynı paranın iki yüzü gibidir. Yeteri kadar hızlı çevirseniz ikisi üstüste çıkışarak aynı paranın tek yüzü gibi görünebilir. [35] Sizler olmadan bizler birer hiçiz. [36] (Yeniden eğilir.) Çok şiddetli alkışlamayın—bu dünya çok yaşlı. (114) ROS: [37] Ne oynarsınız?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[37] Ros iç sahnenin önüne doğru gider. [38] Ros iç sahnenin önünden geçerek iç sahnenin ön-soluna doğru gider. [39] Oyuncu el çırpır; müzik başlar; iç sahnedeki ışık değişir; oyuncular küçük gösteri için yerlerini alırlar. Oyuncular Oyuncu'nun bu kısa anlatısı boyunca söylediklerini görselleştirmeye çalışırlar. Müzik boyunca bu kısa koreografik bölüm oyuncular tarafından icra edilir. Bu bölüm boyunca Ros ve Guil gösteriyi gizleyemedikleri bir hayranlıkla izlerler. Hatta bir ara fotoğraf bile çekerler. Oyuncu bu bölümde sahnede sürekli olarak yer değiştirerek anlatısını sürdürür. [40] Kısa oyun ve anlatı sona erer. Müzik biter; ışık eski pozisyonuna döner. Oyuncular arka sahnedeki eski yerlerine geri dönerler. Bu bölüm sonunda Ros ve Guil sahnenin sağ tarafında, iç sahnenin ön-sağ kısmında kalırlar. Oyuncu ise iç sahnenin ön-orta kısmındadır. [41] Ros sahnenin sol tarafına doğru ilerler. [42] Oyuncu Ros'a doğru yaklaşır. Samimi olmaya çalışır. [43] Oyuncu, oyuncu grubunu uyarır; onların sıraya geçmelerini ister. Oyuncular iç sahnede oldukları yerlerden öne doğru gelerek sıra olurlar. Oyuncular tek sıra olurken Oyuncu sahnenin sağına doğru geçer; böylelikle oyuncuların önünü açar. [44] Ros. öne çıkmış oyuncuları sağa sola giderek inceler; teftiş eder. Ros teftişi bitirip eski yerine geldiğinde Oyuncu tekrar ortaya gelir. [45] Ros özel birşey soruyormuş gibi Oyuncuyu öne doğru getirir. [46] Ros sahnenin sağına, Guil'in yanına geçer. [47] Oyuncu'nun lafı üzerine oyuncular güler. [48] Oyuncu ümidini kesmiş arka sahneye doğru gider. Bütün grup olarak ordan uzaklaşmak niyetindedir. Bu arada Ros sahnenin soluna doğru geçer.	

teknik etmenler	metin
I3 M6 I4	(115) OYUNCU: Trajedi, bayım. Ölüm ve ifşaat... [38] Genel ve kişisel; umulmadık ve amansız sonlar; müstehcen de dahil, her düzeyde travesti melodramlar. [39] Sizleri entrika ve yanılsama dünyasına götürürüz... Hayaletler, soytarılar, katiller, küçük çaplı savaşlar, kahramanlar, alçaklar, acı çeken aşıklar, artık kalıplaşmış şiirsel parçalar, kılıç kavgası ya da ırza geçme sunabiliriz sizlere; ya da her ikisini birden; tabii ki, aldatan karılar ve kirletilen bakireler de; [40] iyi bir paraya, iş üzerindeyken bile gösteririz ama o gerçekçiliğe girer ve özel koşulları vardır. Havaya giriyorum, değil mi? (116) ROS: (<i>kuşkulu</i>) Valla, bilmem ki. (117) OYUNCU: İzlemesi ucuz; eğer sizler de olayların içine girerseniz biraz daha pahalıya patlar; eğer bundan hoşlanıyorsanız ve yaşadığımız devri göz önünde bulundurursanız. (118) ROS: [41] Ne biçim bir devirde yaşıyormuşuz bakalım? (119) OYUNCU: Kayıtsız. (120) ROS: Kötü mü? (121) OYUNCU: Berbat. [42] Söyleyin bakalım, tam olarak neden hoşlanırsınız? (<i>Trajedi Oyuncuları'na döner.</i>) Baylar, hazırlanın. [43] (<i>Trajedi Oyuncuları bir çizgi halinde dururlar.</i>) Söyleyin lütfen! Hoşunuza giden bir şey gördünüz mü? (122) ROS: (<i>kuşkulu, masum</i>) [44] Ne yapar bunlar? (123) OYUNCU: Aklınıza ne gelirse. Bilmedikleri şey yoktur. (124) ROS: [45] Peki, kaç? (125) OYUNCU: Katılması mı? (126) ROS: İzlemesi. (127) OYUNCU: Neyi izlemesi? (128) ROS: Özel bir gösteri. (129) OYUNCU: Ne kadar özel? (130) ROS: Sadece biz ikimiz varız. Yeterli mi? [46] (131) OYUNCU: İzleyici olarak düşkırı. Röntgenci olarak ise, vasat. [47] (132) ROS: Aradaki fark ne ? (133) OYUNCU: On gulden. (134) ROS: (dehşetle) On gulden mi? (135) OYUNCU: Sekiz demek istedim. (136) ROS: İkimize mi? (137) OYUNCU: Adam başı. [48] Anladığınızı sanmıyo-- (138) ROS: Ne diyorsun sen yahu?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[49] Oyuncu'nun komutuyla tüm grup gitmek üzere harekete geçer. [50] Oyuncu tüm grubu durdurur. [51] Guil iç sahnenin önünde sola doğru geçer. [52] Oyuncu öne doğru bir kaç adım ilerler ve geçip iç sahnenin sağ tarafında küpeşteye oturur. [53] Oyuncu'nun sözü üstüne tüm oyuncular güler. [54] Guil Oyuncu'nun üstüne gider; kolundan tutar; sinirlenmiştir. Diğer oyuncularından gördüğü tepkiden dolayı hemen kendini yatıştırır. [55] Guil sahnenin sağına doğru birkaç adım ilerler. [56] Oyuncu Guil'in yanına gider ve özel bir bilgi veriyormuş gibi koluna girerek konuşur.	

teknik etmenler	metin
(139) OYUNCU: (<i>Tajedi Oyuncuları'na</i>) Gidelim! [49] (<i>Tajedi Oyuncuları yüklerini sırtlayıp yola koyulmaya hazırlanırlar. Sonunda GUIL hareketlenir.</i>) (140) GUIL: Nereye gidiyorsunuz? (141) OYUNCU: Bekle! [50] (<i>Durur ve dönerler.</i>) Eve, bayım. (142) GUIL: Nerden geliyorsunuz? (143) OYUNCU: Evden. Bizler gezginiz. Şansımızı gittiğimiz yerde deneriz. (144) GUIL: Öyleyse, şanstı? (145) OYUNCU: Şans mı? (146) GUIL: Bizi bulmanız. (147) OYUNCU: Haa, evet. (148) GUIL: Arıyor muydunuz? (149) OYUNCU: Yoo, hayır. (150) GUIL: Şanstı öyleyse. (151) OYUNCU: Ya da kader. (152) GUIL: Sizin mi, bizim mi? [51] (153) OYUNCU: Birinin olmadan öbürünün olamaz. (154) GUIL: Kader öyleyse. (155) OYUNCU: Evet. Biz denetleyemeyiz. Bu gece sarayda oynayacağız. Ya da yarın gece. Ya da meyhane de... Ya da oynamayacağız. [52] (156) GUIL: Belki nüfuzumu kullanabilirim. (157) OYUNCU: Meyhanede mi? [53] (158) GUIL: Sarayda. Orada biraz nüfuzum olduğunu söyleyebilirim. (159) OYUNCU: Öyle mi dersiniz? (160) GUIL: Nüfuzum var, hâlâ. (161) OYUNCU: Hâlâ, ne? (162) GUIL: Nüfuzum var, dedim! [54] (<i>OYUNCU karşı koymaz. GUIL ellerini gevşetir.</i>) (<i>Daha sakin.</i>) Demin bir şey dedin—havaya girmekle ilgili— [55] (163) OYUNCU: (<i>Neşeyle kendini kurtararak</i>) Dedim! —Dedim!— [56] Siz arkadaşınızdan daha zekisiniz... (<i>Sır verircesine</i>) Bir avuç guldene karşılığında özel ve makaslanmamış Sabine Kadınlarının Kaçırılışı gösterisi var. Daha doğrusu kadınının; daha doğrusu Alfred'in- (<i>Omzunun üstünden</i>) Eteğini giy Alfred- (<i>ÇOCUK bir kadın elbisesi giymeye çalışır.</i>) ... Ve sekiz guldene iki rolden birini oynayabilirsin. ... on guldene ikisini birden--	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[57] Guil Oyuncu'yu kendinden uzak tutmak ve cezalandırmak amacıyla mendilini çıkarıp yüzüne vurur. [58] Guil iç sahneye çıkar ve oyuncuların arasında öfke ile yapabileceklerini anlatır. Bu sırada Oyuncu uzaklaşarak Ros'un yanına gider. [59] Guil tiradının sonuna doğru iç sahneden aşağı iner; sahnenin sol ön kısmına doğru ilerler. Burda biraz geriden gelen Ros ile buluşurlar. [60] Oyuncu iç sahneye çıkar. Ve konuşmasının ardından gitmek üzere arkasını döner. [61] Ros iç sahnenin önüne doğru gider.	
[62] Oyuncu iç sahnenin üstünde öne doğru ilerler. [63] Ros iç sahnenin önünde sağa-sola giderek açıklama yapmaya ve sorularını sormaya çalışır. [64] Oyuncu iç sahneden iner ve öne sandalyelere doğru ilerler. [65] Oyuncu iç sahnenin sağ ön tarafına doğru geriye gider.	

teknik etmenler	metin
↓	(<i>GUIL geri dönmeye çalışır. OYUNCU kolunu tutar.</i>) ... selâma da çıkabilirsin-- (164) GUIL: (<i>korku ve öfkeyle titreyerek</i>) [57] Şey olabilirdi... (165) OYUNCU: Alfred, eteğini çıkart! (<i>ALFRED yarısını giydiği elbiseyi çıkarmaya başlar.</i>) (166) GUIL: Bu kadar müstehcen olması gerekmiyordu— şey olabilirdi... [58] Arkada durup mızrak tutabilirim ya da "atlar hazır efendim", bir uşak rolü falan... Ben hazırdım. Ama sadece bu ha; öyle mi? Giz yok, onur yok, ne klasik, ne şiirsel; sadece bu— [59] bir komik porno yıldızı ve bir fahişeler sürüsü... (167) OYUNCU: (<i>tanıma şapkayla reverans yaparak katılır; üzgün.</i>) [60] Bizi daha iyi zamanlarımızda görmeliydiniz. O zamanlar çok önem verirdik böyle şeylere. (Doğrular.) Gidelim! (<i>OYUNCULAR gitmeye hazırlanır.</i>) (168) ROS: (Sesi değişmiş, kendini kaptırmıştır.) Bir dakika! [61] (169) OYUNCU: Bekle! (<i>Dururlar.</i>) Alfred! (<i>ALFRED elbiseyle boğuşmaya başlar.</i>) (170) ROS: Öyleyse, sizler tam olarak oyuncu değilsiniz. (171) OYUNCU: Bayım, bizler yarım olarak oyuncuyuz. (172) ROS: Yani, sizler gösteri mi yapıyorsunuz? (173) OYUNCU: Canlandırma bayım, animasyon. [62] (174) ROS: Haaa, tabii. Bu işte daha çok para var, değil mi? [63] (175) OYUNCU: Daha çok iş var bayım. (176) ROS: Yaşadığımız devri göz önünde bulundurunca. (177) OYUNCU: Evet. (178) ROS: Kayıtsız. (179) OYUNCU: Kesinlikle. (180) ROS: Yani, hiçbir fikri eser oynama imkanınız ... (181) OYUNCU: Hayır. (182) ROS: Demek istediğim, duymuştum—ama hiç-- (183) OYUNCU: Hayır. (184) ROS: Demek istediğim tam olarak ne yaparsınız? (185) OYUNCU: Her zamanki gösterilerimizi yaparız, aşağı yukarı, [64] ancak ters yüz. Yani, sahne dışında olması gereken şeyleri sahnede canlandırırız. [65] Her çıkışın bir başka yere giriş olduğunu düşünürseniz kendi içinde bir

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[66] Guil iç sahneye doğru bakan üç sandalyeden soldakine oturur. [67] Ros Guil'in oturduğunu görür ve iç sahneye bakan üç sandalyeden sağdakine oturur. [68] Oyuncu iç sahneye çıkar ve arkaya doğru gitmeye yeltenir. [69] Ros oturduğu yerden fırlar arka sahnenin önüne gelir ve göstere göstere havaya bir metal para fırlatır. Para yere düşer. [70] Oyuncu arka sahneden iner ve arka sahnenin önüne gelir. Diğer tüm oyuncular Ros'un iç sahnenin önünde yere attığı paraya doğru hamle ederler. Oyuncu onları engeller. Yerdeki paraya tükürür ve "Gidelim!" diyerek tüm grubu oradan uzaklaştırmak için komut verir. Hepsini harekete geçmek üzere hazırlanmaya başlar. [71] Guil oturduğu yerden kalkarak arka sahnenin önüne gelir. Ros'u yatıştırır. Ros sahne önündeki sandalyelerin sağ tarafına oturur. Tüm oyuncu grubunu durdurur; onları bahis oynamaya ikna etmeye çalışır. [72] Oyuncu'nun "Tura" diyerek oyuna girmesiyle tüm oyuncu grubu heyecanla öne gelerek yazı-tura oyununu izlemeye koyulurlar.	

teknik etmenler	metin
I5	tutarlılığı vardır yaptığımızın. (186) ROS: <i>(sinirli, yüksek sesle)</i> Aslında ben, —hayır acele etmeyin— [66] ve insanların sizden yapmanızı istediği şeyleri anlatın bize— [67] Hadi!... <i>(OYUNCU arkasını döner.)</i> (187) OYUNCU: Gidelim! [68] (188) ROS: Bir dakika! [69] <i>(Dönerler ve anlamsız anlamsız ROS'a bakarlar.)</i> Pekala, tamam—<i>(cesur)</i> Ne yaparsınız buna? [70] <i>(Onlarla kendi arasına, yere bir para atar. Trajedi Oyuncuları parayı almaya çalışırlar. OYUNCU onlara engel olur. OYUNCU durduğu yerden paraya tükürür.)</i> (189) OYUNCU: Gidelim! <i>(ROS öfkelenir.)</i> (190) ROS: Pislik! İğrenç-- Sizi yetkililere şikayet edeceğim—sapıklar! Sizin gibilerini iyi tanırım; sadece pisliksiniz! <i>(OYUNCULAR gitmek üzeredir.)</i> (191) GUIL: <i>(normal bir sesle)</i>: Bir dakika, bahse var mısınız? [71] <i>(TRAJEDİ OYUNCULARI dönüp bakarlar; ilgilenmişlerdir. OYUNCU öne çıkar.)</i> (192) OYUNCU: Nasıl bir bahis düşünüyorsunuz? <i>(GUIL OYUNCU'ya doğru yürür; ayağını paranın üstüne koyar.)</i> (193) GUIL: İki misli ya da fit. (194) OYUNCU: Eee... tura. [72] <i>(GUIL ayağını kaldırır. OYUNCU eğilir. TRAJEDİ OYUNCULARI etrafına toplanırlar. Rahatlama ve kutlama sesleri. OYUNCU parayı alır. GUIL ona ikinci bir para daha atar.)</i> (195) GUIL: Bir daha? <i>(Bazı OYUNCULAR oynama taraftardır; bazıları değil.)</i> Ödeşiriz. <i>(OYUNCU başını 'olur' anlamında sallar ve parayı fırlatır.)</i> Tura. <i>(Turadır. GUIL parayı alır.)</i> Bir daha. <i>(GUIL parayı fırlatır.)</i> (196) OYUNCU: Tura. <i>(Turadır. OYUNCU parayı alır. Yine iki parası vardır.)</i> (197) GUIL: Bir daha. <i>(GUIL parayı hemen fırlatır.)</i> Tura. <i>(GUIL parayı alır.)</i> (198) GUIL: Bir daha. <i>(GUIL parayı hemen fırlatır.)</i> Tura. <i>(GUIL parayı alır.)</i> (199) GUIL: Bir daha. <i>(GUIL parayı hemen fırlatır.)</i> (200) OYUNCU: <i>(hemen)</i> Yazı. <i>(Sessizlik. TRAJEDİ OYUNCULARI buna karşırırlar.)</i> Şansımı denemek istedim... <i>(Ama turadır. GUIL parayı alır.)</i> (201) GUIL: Bir daha. <i>(GUIL parayı fırlatır.)</i>

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[73] Oyuncu Alfred'i elinden tutup ortaya getirir. Ros oturduğu yerden kalkarak sahnenin soluna doğru yürür. [74] Guil sahnenin önüne doğru gelir ve sağ taraftaki sandalyenin önünde durur. Alfred'i yanına çağırır. [75] Alfred öndeki sandalyelerden ortadakinin üstüne çıkar. Ayakta durur. [76] Oyuncu Alfred'in yanına gelir; elinden tutup arkaya götürür. [77] Ros ve Guil'de onlarla aynı zamanda arkaya doğru geçerler. [78] Guil ve Ros Oyuncu'nun iki taraftan koluna girerler; aralarına alıp sahnenin önüne, sandalyelere doğru götürürler. [79] Oyuncu, Ros ve Guil'ü durdurur. Kollarından kurtulur. [80] Oyuncu, iç sahnenin önüne gelir. Müzikle beraber tüm oyuncu ekibi arkadaki sahnede bir fotoğraf oluşturur. [81] Guil ve Ros yüzleri iç sahneye bakacak şekilde sahne önündeki sandalyelere otururlar. Oyuncuları hafife almaktadırlar. Onlarla dalga geçmektedirler. [82] Oyuncu, iç sahnenin önüne doğru gelir. Ros ve Guil'in oturduğu sandalyelerin arasındaki boş sandalyeye ayağını dayar; ve öylece konuşur. Ros ve Guil'in az önce onları alaya almalarına kızmıştır.	

teknik etmenler	metin
(202) OYUNCU: Hiç paramız yok. (<i>Para yere düşer. GUIL ona döner.</i>) (203) GUIL: Peki neyiniz var? [73] (<i>OYUNCU konuşmadan ALFRED'i getirir.</i>) (204) OYUNCU: Elimizdeki en iyi şey bu. (205) GUIL: Bunun için mi o kadar oynadık? Öyleyse yaşadığımız devir gerçekten kötü. [74] Alfred, buraya gel. [75] (<i>Yumuşak bir sesle.</i>) Çok sık mı kaybeder misin? (206) ALFRED: Evet, bayım. (207) GUIL: Öyleyse kaybedecek neyin kalmış olabilir? (208) ALFRED: Hiçbir şey, bayım. (209) GUIL: Seviyor musun... oyuncu olmayı? (210) ALFRED: Hayır, bayım. (<i>Sessizlik. GUIL etrafına, izleyicilere bakar.</i>) (211) GUIL: Alfred, sen ve ben burada dramatik bir yenilik başlatabiliriz. (<i>ALFRED neredeyse ağlamaklı, burnunu çekmeye başlar.</i>) Haydi, Alfred, haydi. Bu ülkenin tiyatrolarını böyle dolduramayız. (<i>OYUNCU da ALFRED le birlikte itiraz etmek için öne çıkmıştır.</i>) (<i>Öfkeyle.</i>) Hiç iyi oyun bilir misin? (212) OYUNCU: Oyun mu? [76] (213) ROS: (<i>İleri çıkar; utangaç, kekeler.</i>) Gösteri... (214) GUIL: Yanılmıyorsam oyuncuyuz, demiştin. (215) OYUNCU: (<i>Anlar</i>) Haa. Eeveet, öyleyiz. Oyuncuyuz. Ama son zamanlarda pek-- (216) GUIL: Pekala—Eski oyunlardan bir tanesi olabilir mi? [77] Klasik tragedya bilirsiniz değil mi? Bol cinayetli büyük klasikleri? [78] Ana, baba, bacı, kardeş, karı ve hatta-- (217) ROS: Utanmazca-- (218) GUIL: --Dehşetengiz--ha? Tanrı olmaya özenen bakireler-- (219) ROS: Ya da tersi. (220) GUIL: Sizin uzmanlık alanınız, değil mi? (221) OYUNCU: [79] Hayır, öyledir diyemem. Biz daha çok kan, aşk ve retorik ekolündünüz. [80] (222) GUIL: Pekala, seçimi size bırakıyorum; eğer arasından seçilecek bir şeyler varsa tabii. [81] (223) OYUNCU: Onları birbirinden ayıramazsınız, bayım— [82] ben size retorik olmadan, kanlı ve aşklı bir oyun yapabilirim; aşk olmadan, kanlı ve retorikli de yapabilirim; ya da hepsini birden aynı anda ya da peş peşe	M7

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[83] Oyuncu, yüzü seyirciye dönük olarak geri geri gider; iç sahneye çıkar. Tüm oyuncu grubu da sahnenin üstünde arkaya doğru geçer ve bir fotoğraf oluşturup arkadaki portatif kostüm askılığına yönelerek "Hamlet" oyunu kostümlerini giymeye başlarlar. [84] Oyuncu, arkadaki sahnenin perdesini çeker kapatır. [85] Oyuncu, iç sahnenin perdesinin arasında Ros ve Guil'e el salllar. [86] Ros sahnenin ortasında kalan metal parayı görür ve paranın yanına giderek paraya bakar. [87] Guil Ros'un yanına gelir. [88] Müzik başlar. Müzik, Oyuncu Grubu'nun oyunun başlama müziğidir. Ros ve Guil paranın "Yazı" gelmiş olması nedeniyle konuyu tartışmaya başlarlar. Tartışma müzik boyunca devam eder. [89] Müzik bitince iç sahnenin kapalı perdesinin arasından Ophelia girer; birinden kaçıyor gibidir. Ne tarafa gideceğine karar verememektedir. Ros ve Guil korkarak sahnenin iki kenarına doğru kaçarlar ve gizlenmeye çalışırlar. Fakat Ophelia onları fark etmemiştir. [90] Az sonra Hamlet sahneye aynı yerden girer. Ophelia'nın peşindedir; bakışırlar. Hamlet onun önünde diz çöker; ellerini uzatır. Yavaş yavaş tutku ile birbirlerine yaklaşırlar; tam öpüşeceklerken Hamlet sinir krizi geçiriyormuş gibi gülmeye başlar. [91] Ophelia hayal kırıklığına uğramıştır; sahnenin solundan çıkar. Hamlet gülmeyi bırakır ve peşinden gider. Ros ve Guil bu olanları görmüşlerdir; birbirlerine bakakalırlar. [92] Hemen ardından Kral ve Kraliçe'nin gelişlerini bildiren müzik başlar. Ros ve Guil telaşa kapılırlar. İç sahnenin perdesi açılır. Cladius ve Gertrude arka sahneye gelirler. Ros ve Guil arka sahnenin önünde sağda iki büküm eğilerek, onları selamlama pozisyonunda karşılamaya çalışırlar. [93] Cladius Ros ve Guil'e doğru yaklaşır. [94] Cladius arka sahnede sola doğru gider. [95] Cladius Gertrude'un yanına gider. [96] Cladius Ros ve Guil'e doğru yaklaşır.	

teknik etmenler	metin
I6 I7 I8 I9 M8 M9	yapabilirim. Ama kansız aşk ve retorik yapamam. Kan zorunludur—bilirsiniz, hepsinde kan vardır. (224) GUIL: İnsanlar bunu mu ister? (225) OYUNCU: Biz bunu yaparız. [83] (226) GUIL: Eee, başlamayacak mısınız? (227) OYUNCU: Oyun başladı bile. (228) GUIL: Eeee... kostümünü giymeyecek misin? (229) OYUNCU: Kostümümü hiç çıkartmam. (230) GUIL: Hep hazır yanı. (231) OYUNCU: Doğru. [84] (Sessizlik.) (232) GUIL: Haydi, gözlerimiz seni arayacak. (233) OYUNCU: Tamam, size el sallarım. [85] (Arka sahnenin perdesini kapatır. Sessizlik.) (234) ROS: [86] Sana bir şey diyeceğim. (235) GUIL: N'oldu? (236) ROS: Valla-- ucuz kurtuldun. (237) GUIL: Niye? [87] (238) ROS: Yazıymış. [88] [89] (OPHELIA ve HAMLET girerler. [90] Kovalamaca oynamaktadırlar. [91] Çıkarlar) (Bir tören alayı—içeri, CLADIUS ve GERTRUDE maiyetleriyle girerler.) (239) CLADIUS: [92] Hoş geldiniz, sevgili Rosencrantz... (Elini kaldırarak GUIL'i selamlarken ROS eğilmiştir—GUIL geç ve aceleyle eğilir)... Ve Guildenstern. (Elini kaldırarak ROS'u selamlarken GUIL eğilir—daha önce eğilmiş olan ROS, o pozisyonundan yarı doğrulmuşken yeniden eğilir. Başı öne eğikken dönüp doğrulmakta olan GUIL'e bakar.) [93] Hem sizi çok özlemiştik, hem de bir iş için ihtiyacımız vardı sizlere; acele çağırışımız bundan. (ROS ve GUIL, CLADIUS'un huzurunda oldukları için elbiselerini düzeltmektedirler.) [94] Kulağınıza bir şeyler gelmiştir herhalde Hamlet'in 'dönüşümüyle' ilgili—buna böyle demek gerekiyor; çünkü ne içi eski haline benziyor ne de dışı. [95] Onu bu derece kendi kendinin yabancı bir hale getiren babasının ölümünden başka ne olabilir, kestiremiyorum. [96] Her ikinizden de rica ederim, ta çocukluktan beri onunla beraber yetiştiniz, yaşça olsun, tahsilce

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[97] Cladius tekrar Gertrude'un yanına gider. [98] Gertrude'un Ros ve Guil'e doğru yönelir. [99] Gertrude Cladius'un yanına gider. [100] Gertrude'un iç sahnenin üstünde tekrar Ros ve Guil'e doğru yönelir. [101] Gertrude'un Ros ve Guil'e söyleyeceklerini tamamladıktan sonra Cladius'a yaklaşır ve elini uzatır; beraberce dönerek iç sahnenin arkasından çıkmak için yönelirler. [102] Bu sırada Polonius sahnenin solundaki friz perdelerinden girer. Sahnede iç sahneye çıkmak üzere ilerler. Arkadaki iç sahneye çıkarken Ros ve Guil'ü görür; onlara belli belirsiz bir selam verir. [103] Cladius Polonius'u fark eder; Gertrude'u sahne arkasına doğru geçirir. Daha sonra geri dönerek Polonius'a doğru yaklaşır. [103] İç sahnenin üzerine çıkan Polonius Cladius'a doğru yaklaşmıştır; ve ona gizli bir bilgi veriyormuş gibi arkadaki sahnenin soluna doğru beraberce ilerlemelerini sağlar. [105] Polonius bundan sonra söyleyeceklerinin Cladius dışındaki kimselerin duyulmasını engellemek amacıyla sesini alçaltır; ve Cladius'u iç sahnenin arkasından sahne dışına doğru götürür. [106] Ros sahneye bakan sandalyelerin yanında duran tekerlekli yolculuk çantasını almak üzere o tarafa yönelir. [107] Guil iç sahnenin üzerine çıkar; gidenlerin arkasından bakar. [108] Ros çantasını alarak iç sahnenin önüne gelir. Aynı anda Guil de iç sahneden iner; iç sahnenin önündedirler.	

teknik etmenler	metin
I10	olsun akranı olduğunuz için burada sarayımızda bir süre kalıp dinlenin. Ona yoldaşlık edin, eğlendirin onu; [97] Ve eğer fırsat çıkarsa, öğrenmeye çalışın bakalım, anlayabilirsek çaresini de bulabileceğimiz, onu üzen, bilmediğimiz bir şey mi var. (240) GERTRUDE: [98] Sayın (anlık bir sessizlik) baylar... (Her ikisi de eğilir.) O sizden çok söz ederdi. Eminim kendine sizlerden yakın gördüğü iki kişi daha yoktur. Umutlarımızın beslenip gelişmesi için, burada bizimle bir süre kalma nezaketini ve iyi niyetini gösterirseniz; [99] Kralınız bu ziyaretinizi unutmayacak ve sizleri gereğince hoşnut edecektir. (241) ROS: Sayın majesteleri, üzerimizdeki krallık otoritenizle, biz kullarınıza, saygı değer dileklerinizi rica değil, buyruk olarak da iletebilirsiniz. (242) GUIL: Ama her ikimiz de 'baş üstüne' diyoruz. Kendimizi bu işe adıyoruz; ve hizmetimizi, dilediğinizce kullanmak üzere ayaklarınızın dibine seriyoruz. (243) CLADIUS: Teşekkürler, Rosencrantz (hazırlıksız yakalanan ROS'a döner, bu arada GUIL eğilmektedir.) ve soylu Guildenstern (iki büküm eğilmiş GUIL'e döner.) (244) GERTRUDE: (Düzeltir.) [100] Teşekkürler, Guildenstern (eğilen ROS'a döner; bu arada doğrulmakta olan GUIL yeniden eğilir—her ikisi de iki büküm eğilmiş birbirlerine bakmaktadır.) ... ve soylu Rosencrantz. (GUIL'e döner; her ikisi de doğrulmaktadır—GUIL toplanır ve yeniden eğilir.) Sizden rica ediyorum, lütfen hemen, Gidin görün tanınmaz hale gelmiş oğlumu. [101] (245) POLONIUS: [102] Sayın Lordum Norveç'e gönderdiğimiz elçiler... sevinçle döndüler. (246) CLADIUS: [103] Sen her zaman iyi haberler verirsin bana. (247) POLONIUS: Öyle mi Lordum? Inan ki, sevgili efendim, Hem tanrıma, hem de lütufkar Kralıma karşı ödevimi Canım kadar değerli bilirim. [104] Ve sanıyorum—eğer yanılıyorsam Kafamın içindeki şu beyin araştırmalarda, iz sürmekte Eski ustalığını yitirmiş demektir-- Hamletin deliliğinin kaynağını buldum... [105] (ROS ve GUIL hariç hepsi çıkar.) (248) ROS: Ben eve gitmek istiyorum. [106] (249) GUIL: [107] Kafanı karıştırmalarına izin verme. (250) ROS: Burada, elim ayağıma dolaşıyor. [108]

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[109] Ros ağlamaklı ve çaresizce sağ kulise yönelir; ama ne tarafa gideceğini bilemediği için iç sahnenin önünde sağ tarafa yakın oturur. [110] Guil Ros'un yanına doğru gelir. [111] Guil iç sahnenin üstüne çıkar ve oturmakta olan Ros'un arkasından ona yaklaşır. Sonra tekrar arkadaki sahnenin üstünde ortaya gelir. [112] Guil iç sahnenin üstünden aşağıya, Ros'un yanına hafifçe atlar. Elinden tutarak onu yavaşça bir adım öne getirir. [113] Ros Guil'in elinden kurtulmak ister; ama Guil onu kendine çekerek gitmesine izin vermez. Guil Ros'a bakmadan konuşmasını sürdürmektedir. [114] Guil Ros ile kenetlenmiş olan ellerine bakar. [115] Ros elini Guil'in elinden kurtarır. [116] Ros iç sahnenin önünde kalmış olan çantasını alıp sahnein sol tarafına doğru geçer. Aynı anda Guil'de sahnenin soluna doğru geçer.	

teknik etmenler	metin
(251) GUIL: Yakında evde olacağız, tamamen -salimen, evde- ben de- (252) ROS: Sıkıntıdan ölüyorum. Öyle ya da böyle benim için hiç fark etmez; onun için sen ver kararı. (253) GUIL: Bu kadar keyfi bir şeye kalkışamayız. Bu kadar yolu vaftiz töreni için tepmedik. Bütün bunlar –bizden önce oldu. Ama yine de oldukça şanslı sayılırız; tüm insanlık aleminin tasnifini yapmak zorunda da bırakılabilirdik- kendi resimlerini bulmak için pazarı didik didik eden iki kör gibi... En azından bize seçenek sunuldu. (254) ROS: Eh, bundan böyle- (255) GUIL: - Ama seçme şansı sunulmadı. (256) ROS: Aptal gibi davranmama neden oldun. (257) GUIL: Ben de senin kadar aptal göründüm. (258) ROS: (<i>acıklı bir haykırış</i>) Tüm istediğim istikrar. (<i>alçalan bir tempoyla</i>) [109] Eve gitmek istiyorum. (<i>Hareket eder.</i>) Hangi yönden geldik? Yön duygumu yitirdim. (259) GUIL: [110] Tek başlangıç doğum, tek son da ölüm-buna güvenemezsen neye güvenebilirsin? (260) ROS: Hiç kimseye borcumuz yok. (261) GUIL: Çıkmaza girdik. [111] En ufak bir hareket bir başka yerde bir başka harekete neden oluyor. Gözlerini dört aç, kulaklarını dik. Adımlarını dikkatli at, talimatlara uy. Sorun kalmaz. (262) ROS: Ne kadar süreyle? (263) GUIL: Olaylar sona erene kadar. Bir mantık söz konusu- birileri her şeyi senin adına yapıyor, endişe etme. Keyfini çıkart. [112] Rahatla. Elinden tutulup götürülmek, yeniden bir çocuk gibi olmak; masumiyet olmaksızın, bir çocuk- Bir ödül veriliyormuş gibi; hiç beklemediğin bir anda [113] bir parça çocukluk daha; iyi bir insan olduğun için ödül; ya da daha önce hiç çocukluk yaşamadığın için telafi... [114] Kendimle çelişiyor muyum? (264) ROS: [115] Anımsamıyorum... [116] Ne gibi ipuçları var elimizde şimdi? (265) GUIL: Bize bilgi verildi. Hamlet'in dönüşümü... Ne anımsıyorsun? (266) ROS: Değişmiş, değil mi? Adamın dışıyla içi birbirine benzemiyor- (267) GUIL: Ona yoldaşlık edin, eğlendirin onu-öğrenmeye çalışın bakalım onu üzen ne. (268) ROS: Babasının ölümünden daha önemli şey- (269) GUIL: Hep bizden söz ediyor-bizden daha fazla sevdiği iki kişi yok şu	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[117] Ros ve Guil birbirlerine yaklaştırmaya başlarlar. [118] Ros Guil'in kolundan tutar. [119] Guil'i cebinden para kesesini çıkarır ve gösterir. [120] Ros sahnenin önündeki sandalyelere doğru gider ve sol taraftaki sandalyeye oturur. [121] Guil'de Ros'un oturduğu sandalyelere doğru gider ve sağ taraftaki sandalyeye oturur. [122] Guil kızarak oturduğu sandalyeden kalkar ve seyirciye doğru dönerek konuşur. [123] Ros oturduğu sandalyeden hızla fırlayarak iç sahnenin üstüne çıkar. [124] Guil iç sahnenin üstüne çıkmak için yürümeye başlar. Konuşurken yürümektedir. [125] Guil iç sahnenin üstünde Ros'un karşısında yerini alır. [126] Ros iç sahnenin üstünden iner. [127] Ros iç sahnenin üstüne kararlı bir şekilde tekrar çıkar. Yerini alır.	

teknik etmenler	metin
I11 I12	hayatta. (270) ROS: [117] Onu eğlendireceğiz-onu üzen ne, öğrenmeye çalışacağız- (271) GUIL: Kesinlikle, doğru soruları sorup, olabildiğince az bilgi verdik mi, iş biter. Bir oyun bu. (272) ROS: [118] Sonra da gidebilir miyiz? (273) GUIL: [119] Ve kral bizi gereğince hoşnut edecek. (274) ROS: [120] Bunu beğendim. Ne kadar ilginç! Kendimi bir izleyici gibi hissediyorum-çok şaşırtıcı bir düşünce. [121] Bunu katlanabilir kılan tek şey, her an ilginç birinin geleceğine duyduğum akıldışı inanç. (275) GUIL: Kimseyi görüyor musun? (276) ROS: Hayır. Ya sen? (277) GUIL: Hayır. [122] Amma da iş ha-doğru dürüst bir aydınlanma olmaksızın, hep merak içinde bırakılmak... (<i>Duraksar.</i>) Hiç alışkın değiliz. (278) ROS: Soru oyunu oynayabiliriz. [123] (279) GUIL: Ne işe yarayacak? (280) ROS: Alıştırma olur! (281) GUIL: [124] Cümle! Bir-sıfır. (282) ROS: Olmaz! (283) GUIL: Niye? (284) ROS: Daha başlamamıştım. (285) GUIL: Cümle. İki-sıfır. (286) ROS: Bunu da sayıyor musun? (287) GUIL: Neyi? (288) ROS: Bunu da sayıyor musun? (289) GUIL: [125] Faul! Tekrar yok. Üç-sıfır. İlk oyun... (290) ROS: Böyle yapacaksan oynamam. [126] (291) GUIL: Sıra kimde? (292) ROS: Ha? (293) GUIL: Faul! Anlamsız sesler yok. Sıfır-bir. (294) ROS: Kim başlıyor? [127] (295) GUIL: Niçin? (296) ROS: Niçin olmasın? (297) GUIL: Niye? (298) ROS: Faul! Benzer soru olmaz! Bir-bir. (299) GUIL: Tanrı aşkına, neler oluyor?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[129] Guil arka arkaya yenilmeyi hazmedemez ve Ros'un yüzüne bir tokat atar. [130] Ros biraz bozulur ve iç sahneden iner. [131] Guil de iç sahneden aşağıya iner. [132] Ros oyun alanının soluna doğru ilerler. Yüzü syirciye dönüktür. [133] Guil oyun alanının önündeki sandalyelere oturur. Yüzü iç sahneye dönüktür. [134] Hamlet iç sahnenin sağından girer, kitap okuyarak geçer ve iç sahnenin solundan çıkar. Onu sadece Guil görür. [135] Guil oturduğu yerden kalkar. [136] Guil iç sahneye doğru ilerler. İç sahnenin sol-önündedir. [137] Ros iç sahneye doğru ilerler. İç sahnenin sağ-önündedir.	

teknik etmenler	metin
↓	(335) GUIL: (<i>şiddetle ROS'a saldırır</i>) [129] SEN KENDİNİ NE SANIYORSUN? (336) ROS: Retorik soru! Oyun ve maç! [130] (<i>Sessizlik</i>) Nerede sona erecek? (337) GUIL: İşte soru bu. (338) ROS: Hep soru zaten. (339) GUIL: Sence fark eder mi? (340) ROS: Sence fark etmiyor mu? (341) GUIL: [131] Neden fark etsin? (342) ROS: Niçin neden fark etsin? (343) GUIL: (<i>hafiften alaycı</i>) Neden fark ettiği fark etmez mi? (344) ROS: (<i>ona saldırır.</i>) Neyin var senin? (<i>Sessizlik</i>) (345) GUIL: Fark etmez. (346) ROS: (<i>Ormanda bir ses gibi</i>)... Ne biçim bir oyun bu? [132] (347) GUIL: [133] Kurallar ne? (<i>Arkadan HAMLET girer, sahnenin öbür tarafına yürür; bir kitap okumaktadır- tam çıkmak üzereyken GUIL onu görür.</i>) (348) GUIL: [134] Rosencrantz! (<i>HAMLET çıkar. Muzaffer bir edayla gülümserler.</i>) (349) ROS: Ne? ...kimdi o? [135] (350) GUIL: Tanımadın mı? [136] (351) ROS: O beni tanımadı. (352) GUIL: O seni görmedi. (353) ROS: Ben onu görmedim. (354) GUIL: Göreceğiz. Onu zor tanıdım; değişmiş. (355) ROS: Fark ettin ha? (356) GUIL: Değişmiş. (357) ROS: Nasıl bildin? (358) GUIL: Hem içi, hem dışı. (359) ROS: Anlıyorum. (360) GUIL: Kendinde değil. (361) ROS: Değişmiş. (362) GUIL: O kadarını gördüm. (<i>Anlık sessizlik</i>) Canı neye sıkılıyor öğren. (363) ROS: Benim mi? (364) GUIL: Onun. (365) GUIL: Soru ve yanıt. Eski yöntemler en iyi yöntemlerdir.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[138] Guil iç sahnenin küpeştesine sol ayağını dayayarak arkasını Ros'a döner ve düşünceliymiş gibi bir poz takınır.	

teknik etmenler	metin
	(366) ROS: Acı çekiyor. (367) GUIL: Sen sor; ben yanıt vereyim. (368) ROS: Kendinde değil, biliyorsun. (369) GUIL: Bak, ben oyum. <i>(anlık sessizlik)</i> (370) ROS: Öyleyse ben kimim? (371) GUIL: Sen kendinsin. (372) ROS: O da sen mi? (373) GUIL: Hiç de bile. (374) ROS: Üzüntülü müsün? (375) GUIL: Tamam, işte böyle. Hazır mısın? (376) ROS: Biraz geriye gidelim. (377) GUIL: Üzüntülüym. (378) ROS: Demek. (379) GUIL: Niye üzüntülü olduğumu anlamaya çalış. (380) ROS: Tamam. (381) GUIL: Soru ve yanıt. (382) ROS: Nasıl başlayayım? (383) GUIL: [138] Bana seslen. (384) ROS: Sevgili Guilderstern! (385) GUIL: <i>(sakin)</i> Unuttun- değil mi? (386) ROS: Sevgili Rosencrantz! (387) GUIL: <i>(kendini güçlkle tutmaktadır)</i> Tam olarak anladığını sanmıyorum. Y yapmak istediğimiz şey bir varsayım. Ben, senin sorduğun soruları oymuşum gibi yanıtlıyorum. (388) ROS: Haaa! Hazır mısın? (389) GUIL: Ne yapacağını biliyor musun? (390) ROS: Ne? (391) GUIL: Aptal mısın sen? (392) ROS: Pardon? (393) GUIL: Sağır mısın? (394) ROS: Sen mi konuştun? (395) GUIL: <i>(azarlar)</i> Sırası değil- (396) ROS: Cümle. (397) GUIL: <i>(bağırır)</i> Sırası değil! <i>(Duraksar.)</i> Azıcık bir kuşku vardı, daha

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[139] Guil Ros'a kızar ve yanından ayrılarak oyun alanının önündeki sandalyelere doğru yönelir. [140] Guil ortadaki sandalyeye oturur. Ros iç sahnenin solundaki kulisten çıkar; geri gelir; iç sahnenin sağından çıkar; geri gelir ve sandalyelerin yanında bıraktığı çantasını alıp aynı yere tekrar gelir. [141] Guil oturduğu yerden kalkar. Yürüyerek iç sahnenin sağ-ön kısmına gelerek küpeşteye sol ayağını dayayarak arkasını Ros'a döner ve düşünceliymiş gibi bir poz takınır. [142] Ros iç sahnenin sol taraftaki kulisine gider ve tekrar çıkar.	

teknik etmenler	metin
	doğrusu umudum, o da uçtu gitti. Durumumuz dışında seninle ortak neyimiz olabilir ki? [139] (<i>Ayrılır.</i>) Belki bu yoldan geri gelir. [140] (398) ROS: Gitsek mi? (399) GUIL: Niye? (400) ROS: (<i>Canlanır.</i>) Haa! Yani- sen oymuşsun gibi yapacaksın, ben de sana sorular soracağım! (401) GUIL: (<i>buz gibi</i>) Çok güzel. (402) ROS: Aklımı karıştırdın. (403) GUIL: Belli oluyor. [141] (404) ROS: Nasıl başlayayım? (405) GUIL: Bana seslen. (406) ROS: [142] Soylu Lordum! (407) GUIL: Sevgili Rosencrantz! (<i>Sessizlik</i>) (408) ROS: Yani, ben senmişim gibi mi davranayım? (409) GUIL: Tabii ki, hayır. Sakıncası yoksa. Devam edelim mi? (410) ROS: Soru yanıt. (411) GUIL: Tamam. (412) ROS: Tamam. Soylu Lordum! (413) GUIL: Sevgili dostum. (414) ROS: Nasılsınız? (415) GUIL: Acı içindeyim. (416) ROS: Gerçekten mi? Nasıl? (417) GUIL: Değiştim. (418) ROS: İçten mi, dıştan mı? (419) GUIL: Her ikisi de. (420) ROS: Anlıyorum. (<i>Duraksar</i>) Buraya kadar yeni bir şey yok. (421) GUIL: Ayrıntılara gir. Deş. Sorunun kökenine in; durumu açıklığa kavuştur. (422) ROS: Yani- yani, amcanız Danimarka Kralı ha? (423) GUIL: Ondan önce de babam kraldı. (424) ROS: Ondan önce de onun babası mı? (425) GUIL: Hayır, ondan önce benim babam. (426) ROS: Nasıl olur- (427) GUIL: Kuşkularında haklısın.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[143] Guil acı çekiyormuş gibi Ros'un kolundan tutar. [144] Ros iç sahneden aşağıya iner ve samimiyet göstermek amacıyla sol kolunu Guil'in omzuna atar. [145] Beraberce iç sahnenin sağ-ön küpeştesine oturular. Ros Guil'i avutmak ister gibidir. [146] Guil başını Ros'un göğsüne yaslamıştır. [147] Guil Ros ile uygunsuz bir pozisyonda olduğunu fark eder ve kendine çeki düzen vermek isteyerek ayğa kalkar. Bunun üzerine Ros da ayağa kalkar ve iç sahnenin üstüne çıkar. [148] Ros, 460. replik boyunca iç sahnenin üstünde sola ve sağa giderek sanki volta atar; konuya odaklanabilmek için dikkatini toparlamaya çalışıyor gibidir. Replik sonunda iç sahnenin sağ-ön bölümünde, Guil'in yakınındaki yerine dönmüş olur.	

teknik etmenler	metin
	(428) ROS: Şunu bir anlayalım. Babanız kraldı. Onun tek oğluydunuz. Babanız ölür. Reşitsiniz. Amcanız kral olur. (429) GUIL: Evet. (430) ROS: Alışılmışın dışı. (431) GUIL: Beni mahvetti. (432) ROS: Kuşkusuz. Siz neredeydiniz? (433) GUIL: Almanya'da. (434) ROS: Öyleyse, gasp. (435) GUIL: İçeri kaydı. (436) ROS: Aklıma şeyi getiriyor. (437) GUIL: Getirmeli de. (438) ROS: Özel konulara girmek istemem. (439) GUIL: Bunu herkes biliyor. (440) ROS: Annenizin evliliği. (441) GUIL: İçeri kaydı. (Anlık sessizlik) (442) ROS: (üzgün) Babanızın bedeni hala sıcaktı. (443) GUIL: [143] Anneminki de öyleydi. [144] (444) ROS: Olağandışı. (445) GUIL: Ahlaksızca. [145] (446) ROS: Alelacele. (447) GUIL: Kuşku verici. (448) ROS: İnsanı düşündürüyor. (449) GUIL: Aklıma gelmediğini sanma. (450) ROS: Kocasının erkek kardeşiyle. (451) GUIL: Birbirlerine yakındılar. (452) ROS: Anneniz ona gitti- (453) GUIL: -çok yakınına- (454) ROS: -avutulmak için. [146] (455) GUIL: Hoş bir durum değil. (456) ROS: İş anlaşılıyor. (457) GUIL: Ensestten zinaya. (458) ROS: Siz hiç o kadar ileri gider miydiniz? (459) GUIL: [147] Asla. (460) ROS: [148] Özetle, çok sevdiğiniz babanız ölür; onun varisisiniz; eve

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[149] Ros iç sahnenin üstündeyken sol elini Guil'in sağ omzuna koymak ister ama Guil omuzunu kaçırarak buna engel olur. [150] Müzik duyulur. (Oyuncuların saraya gelmeleri için kullanılacak müziğin başlangıcı duyulur.) [151] Guil iç sahnenin gerisine doğru hızla koşar; sola ve sağa giderek seslenir. Bu sırada Ros iç sahnenin sol-önünde kalmış olan çantasını alarak hazırlanmaya başlar. Müzik kesilir. Guil biraz daha bekler; sonra vaz geçer ve oyun alanının önündeki sandalyelere yönelir. Ros da iç sahnenin küpeştesine oturur ve çantasından bir elma çıkarıp ısırmaya başlar. [152] Guil oyun alanının önündeki sandalyelerden soldakine oturur ve Ros'un elma yiyişini seyretmeye başlar. [153] Guil oturduğu yerden iç sahne gerisini işaret eder. Ros ne yapması gerektiğini anlar ve yarım bıraktığı elmayı Guil'e fırlatır. İç sahnenin sol kulisine doğru gider. [154] Ros iç sahnenin sol kulisinden geri gelir. [155] Guil iç sahnenin sağ-önüne doğru yürür. [156] Ros aceleyle iç sahnenin önündeki çantasını alıp Guil'in yanına gelir. [157] Hamlet iç sahnenin solundan girer ve sağa doğru yürümektedir. Arkasından Polonius iç sahnenin solundan görünür.	

teknik etmenler	metin
	geldiğinizde görürsünüz ki, daha ceset soğumadan küçük kardeş onun tahtına çıkmış, yatağına girmiş ve hem insan hem de doğanın koyduğu yasaları hiçe saymıştır. Peki, siz niye böyle olağandışı tavırlar içindesiniz? [149] (461) GUIL: Hiçbir fikrim yok! (<i>Duraksar</i>) Ama bütün bunları herkes biliyor. [150] Yine de bizi çağırttı. Biz de geldik. (462) ROS: (<i>dikkatli, kulak kabartmış</i>) Bir dakika! Galiba müzik sesi duydum- (463) GUIL: Biz buradayız. [151] (464) ROS: -Bando gibi- bando duydum gibi geldi- (465) GUIL: [152] Rosencrantz. (466) ROS: (<i>dalgın, hala dinlemektedir.</i>) Ne? (<i>Kısa bir sessizlik</i>) (467) GUIL: (<i>Hafif bir alayla</i>) Guilderstern... (468) ROS: (<i>tekrardan rahatsız olmuş</i>) Ne? (469) GUIL: Senin için hiç mi fark yok. (470) ROS: (<i>döner, aptalca</i>) Ne? (<i>Duraksar</i>) (471) GUIL: Git, bak bakalım orada mı? (472) ROS: Kim? (473) GUIL: Orada. [153] (<i>ROS sahne gerisine yürür, bakar, geri döner, raporunu verir</i>) (474) ROS: [154] Evet. (475) GUIL: Ne yapıyor? (<i>ROS hareketlerini takip eder.</i>) (476) ROS: Konuşuyor. (477) GUIL: Kendi kendine mi? (<i>ROS yine gitmeye davranır. GUIL sabırsızlıkla durdurur.</i>) Yalnız mı? (478) ROS: Hayır. (479) GUIL: Öyleyse kendi kendine konuşmuyor, değil mi? [155] (480) ROS: Kendi başına değil... Sanırım bu yöne doğru geliyor. [156] Gitsek mi? (481) GUIL: Niçin? Artık bizi görmüşlerdir. [157] (<i>HAMLET sahne gerisine gider; geri geri yürümekte, konuşmaktadır. Peşinden POLONIUS gelmektedir. ROS ve GUIL önde durmuş, arkaya bakmaktadırlar.</i>)

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[158] Hamlet Polonius'a döner ve cevap verir. [159] Hamlet Polonius'a doğru ilerler. [160] Hamlet geri geri yürüyerek iç sahnenin sağına doğru Polonius'dan uzaklaşır. [161] Polonius seyirciye döner. [162] Polonius Hamlet'e döner. [163] Polonius seyirciye doğru yönelir. [164] Polonius Hamlet'e döner. [165] Hamlet Polonius'a doğru yaklaşır. [166] Polonius oyun alanının sağındaki kulis perdelerinden çıkmak için yönelir. Ros ve Guil'i fark eder ve durur. [167] Polonius oyun alanının sağındaki kulis perdelerinden dışarı çıkar. [168] Guil iç sahnenin önünde Hamlet'e doğru yönelir. [169] Hamlet iç sahnenin üstünden inerek önce Ros'a yönelir ve omuzuna dostça vurur. Sonra hata yaptığını anlayarak Guil'e yönelir. Daha sonra tekrar Ros'a yönelir. [170] Hamlet Ros ve Guil'i iki yanına alıp sırtlarına kollarını koyarak dostça bir görüntü içinde onları öne doğru (seyirci tarafına) bir kaç adım götürür. [171] Hamlet Ros ve Guil'i arkasında bırakarak üç adım öne gelir. Aniden ciddileşmiştir. [172] Hamlet aniden dönüp Ros ve Guil'in kollarına girerek onları iç sahneye (arka tarafa) doğru geri geri götürür. Sonra tekrar döner; bu sırada Ros ve Guil dönmüşlerdir ve yine birbirlerini ters tarafa doğru çekmektedirler. Bir kez daha deneyip hepsi aynı tarafa dönerek iç sahneye doğru kol kola geçerler.	

teknik etmenler	metin
	(482) POLONIUS: Ne okuyorsunuz efendim? (483) HAMLET: [158] Sadece kelimeler kelimeler kelimeler. (484) POLONIUS: Bahsi geçen şey nedir, efendimiz? (485) HAMLET: [159] Kiminle kimin arasında? (486) POLONIUS: Okuduğunuz şey neden bahsediyor demek istedim, efendimiz? (487) HAMLET: İftiralarla efendim. Bunların hepsine de var kuvvetimle inanıyorum ama böyle kitaba geçmelerini doğru bulmuyorum... [160] Çünkü yengeç gibi geri geri gidebilseydiniz, benim yaşımda olurdunuz. (488) POLONIUS: (<i>kendi kendine</i>) [161] Delilik olsa bile, bir düzen var içinde. [162] Biraz çıkmaz mısınız efendimiz, açılırsınız... (489) HAMLET: Denizde boğulmak için mi? (490) POLONIUS: Sahi, o da açılmak. (<i>kendi kendine</i>) [163] Verdiği cevaplar bazen ne kadar da manalı. Aklın mantığın bir türlü iyi ifade edemediği şeylerde çok kere delilik isabet gösteriyor. [164] Lordum, izin verirseniz yanınızdan ayrılmak istiyorum. (491) HAMLET: [165] Bundan daha memnuniyetle vermeye razı olacağım bir şey yoktur efendim- Canımdan başka, canımdan başka, canımdan başka... (492) POLONIUS: Hoşçakalın, Lordum. (<i>ROS'a</i>) [166] Lord Hamlet'i mi arıyorsun? İşte orada. (493) ROS: (<i>POLONIUS'a</i>) Sağolunuz efendim. (<i>POLONIUS gider.</i>) [167] (494) GUIL: (<i>HAMLET'e seslenir.</i>) [168] Soylu Lordum! (495) ROS: Saygıdeğer Lordum! (496) HAMLET: Benim çok sevgili dostlarım! [169] Nasılsın Guilderstern? Ah, Rosencrantz! (<i>Hepsi hataya gülerler.</i>) [170] Ne alemdesiniz ahbablar? (497) ROS: Ne iyi ne kötü, ikisi ortası. (498) GUIL: Haddinden fazla bahtiyar olmadığımız için kendimizi bahtiyar sayıyoruz. Talih bizi kendine baş tacı etmedi. (499) HAMLET: Ayağının altına da almadı ya? (500) ROS: Ne öyle, ne böyle efendimiz. (501) HAMLET: Öyleyse ikisi ortası. (502) GUIL: Bize gülümsüyor denebilir. (503) HAMLET: [171] Evet, çok doğru. Talih kahpedir. [172] Gelin de size tarihin kahpeliklerini anlatayım...

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[173] Bu esnada müzik başlar. (Oyuncuların saraya gelişleri ile ilgili müzik.) Hamlet, Ros ve Guil'in birbirlerinin kollarına girmeye çalışarak iç sahneye (arkaya) doğru gitmeleri bu müzik eşliğinde gerçekleşir. Aynı anda Oyuncu Grubu oyun alanına sol taraftan (sol kulis perdelerinden) girerler. Yanlarında tekerlekli kostüm askılığı da vardır. Sarayda oldukları için etrafa hayranlık ve özenerek bakmaktadırlar. Sağ taraftan (sağ kulis perdelerinden) çıkarlar. [174] Hamlet, Ros ve Guil'in ellerini önce tutar, sonra bükerek onları öne doğru getirir. [175] Hamlet, Ros ve Guil'ü bırakır; oyun alanının önündeki sandalyelere doğru ilerler. [176] Hamlet sandalyelerin üzerine yatar. [177] Polonius sağ kulisten girer ve iki üç adım atıp durur. [178] Hamlet yattığı sandalyelerin üzerinden kalkarak yine Ros ve Guil'in arasına girer ve kollarına omuzlarına atar. [179] Hamlet Polonius'a yaklaşır; uçan bir böcek takliti yaparak ve sahnedeki herkese bulaşarak iç sahnenin gerisinden çıkar. Polonius'da geldiği yerden çıkar. [180] Guil iç sahnenin ön küpeştesine oturur. [181] Ros da Guil'in yakınına, iç sahnenin ön küpeştesine oturur.	

teknik etmenler	metin
M11 I13	[173] (<i>TRAJEDİ OYUNCULARI'nın bandosu çalmaya başlarlar.</i>) (504) HAMLET: Tekrar hoş geldiniz baylar. Verin ellerinizi. [174] Haydi gelin. (<i>Ellerini tutar.</i>) Konukları karşılamamanın bir yolu yordamı var, değil mi ama? Hoşgeldiniz. (<i>Ayrılmak üzeredir.</i>) [175] Ama, amca-babam ve yenge-annem yanılıyorlar. (505) GUIL: Nerede, lordum? (506) HAMLET: [176] Ben yalnızca kuzey-kuzeybatıda kaçığım. Rüzgâr güneyden estiğinde, atmacayı balıkçıdan iyi ayırırim. (<i>POLONIUS içeri girer.</i>) (507) POLONIUS: [177] İyi günler baylar. (508) HAMLET: [178] Dikkat, Guildenstern (<i>GUIL'e kararsız</i>) sen de; iki kulağınızı da iyi açın. Şu gördüğünüz koca bebek henüz kundağından çıkmış değil... (509) ROS: Belki de yeniden kundaklamak zamanı gelmiştir. Çünkü, ihtiyar ikinci defa çocuk olur, derler. (510) HAMLET: Görürsünüz, bana oyuncular haberi vermeye geliyor; dikkat edin. (511) POLONIUS: Lordum! Size haberlerim var. (512) HAMLET (<i>POLONIUS'u taklit eder.</i>): Lordum, size haberlerim var... Roscius Roma'da bir oyuncuyken... (513) POLONIUS: Oyuncular geldi lordum. (514) HAMLET: Demeyin. (515) POLONIUS: Şerefim üstüne. (516) HAMLET: [179] Vızz, vızz. (Alaycı bir şarkı mırıldanır.) (HAMLET ve POLONIUS çıkarlar.) (Sessizlik.) (517) GUIL: Sanırım. Biraz gelişme kaydettiğimizi söyleyebilirim. (518) ROS: Öyle mi düşünüyorsun? (519) GUIL: [180] Sanırım böyle diyebiliriz. (520) ROS: [181] Sanırım, kendimizi aptal hissetmemize neden oldu diyebiliriz. (521) GUIL: Ama hiç açık vermedik. (522) ROS (<i>Küçümser</i>): "Soru yanıt. Eski yöntemler en iyi yöntemlerdir!" Sayı üstüne sayı bindirdi. (523) GUIL: Belki bir iki kez bizi gafil avladı; ama ben yine de biraz mesafe kat ettiğimizi düşünüyorum.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[182] Ros ayağa kalar ve iç sahnenin önünde sola doğru ilerler. [183] Guil ayağa kalkar ve sandalyelerin olduğu yöne doğru ilerler. [184] Ros iç sahnenin önünde kalan çantasını alarak Guil'in yanına gelir. [185] Ros sağdaki sandalyeyi geriye doğru çeker ve yüzü seyirci tarafına dönük şekilde oturur. [186] Guil de soldaki sandalyeyi geriye doğru çeker ve yüzü seyirci tarafına dönük şekilde oturur. [187] Ros üstünde oturduğu sandalyenin üstüne çıkar ve etrafa bakmaya başlar.	

teknik etmenler	metin
	(524) ROS (<i>Yalın bir ifadeyle</i>): Bizi mahvetti. (525) GUIL: Üstünlüğü ele geçirmiş olabilir. (526) ROS (Öfkeli): Yirmi yediye üç---ve sen kalkmış üstünlüğü ele geçirmiş olabilir diyorsun. Bizi mahvetti. (527) GUIL: Peki, bizim kaçamaklarımıza ne demeli? (528) ROS: [182] Evet. Kaçamaklarımız çok güzeldi. “Çağırıldınız mı?” diyor. “Lordum, çağırıldık...” Ne yapacağımı bilemedim. (529) GUIL: [183] Altı retorik soru sordu. (530) ROS: Dosdoğru soru yanıttı. On dakikada yirmi yedi soru sordu, üç soru yanıtladı. Senin deşmeni bekledim. Kendi kendime, “Ne zaman deşmeye başlayacak?” diye sorup durdum. (531) GUIL: ---iki soruyu da tekrar etti. (532) ROS: [184] Bir tane bile yönlendirici bir soru sormadık. (533) GUIL: Semptomlarının ne olduğunu öğrendik, değil mi? (534) ROS: Söylediklerinin yarısı başka anlama geliyordu; diğer yarısı da hiçbir anlama gelmiyordu. (535) GUIL: Önlenmiş tutkular---derin bir keder, benim koyduğum tanı bu. (536) ROS: Altı retorik soru ve iki tekrar; geriye dokuz kalır. Biz de bunun on beşini yanıtladık. Peki karşılığında ne aldık? [185] Depresyondaymış!... Danimarka bir hapishaneymiş ve kendisi de bir fındık kabuğunda yaşamak istermiş; [186] sorunun kökenine asla inmeyen, ihtirasla ilgili bir gölge oyunu; ve sonunda bizi bir yerlere götürebilecek dolaysız bir soru sorduk; o da bizi; götüre götüre atmacayı balıkçıldan iyi ayırdığı gibi aydınlatıcı bir sava götürdü. (Sessizlik.) (537) GUIL: Rüzgâr güneyden eserken. (538) ROS: Hava da bulutsuzken. (539) GUIL: Bulutluyken ayıramazmış. (540) ROS: Doğanın merhametine sığınmış. (<i>Parmağını yalar ve yukarı tutar; izleyicilere bakmaktadır.</i>) Güney bu yön mü? (<i>İzleyicilere bakarlar.</i>) (541) GUIL: Güney gibi görünmüyor. Neden güney olduğunu düşündün? (542) ROS: Düşündüğümü söylemedim. Kuzey de olabilir. (543) GUIL: Sanmam. (544) ROS: [187] Tamam. Peki, hangi yoldan geldik buraya? (<i>GUIL etrafa belli belirsiz bakar.</i>)

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[188] Guil de önde kalan sandalyenin üstüne çıkar ve etrafa bakmaya başlar. [189] Ros başparmağını yalar ve havaya kaldırarak ceryanın yönünü belirlemeye çalışır. [190] Guil çıktığı sandalyenin üstünden iner ve daha önce oturduğu sandalyenin yanına geçer. [191] Ros üstünde durduğu sandalyeye oturmuştur ve ıslak olan işaret parmağı yeri göstermektedir. [192] Ros ayakkabısını çıkarıp ayak başparmağını yalamaya çalışır. [193] Ros ayakkabısız ayağını Guil'e doğru uzatır. [194] Ros oturduğu sandalyeden iner ve dizlerinin üstünde Guil'e doğru yaklaşır. [195] Ros geri oturur ve ayakkabısını giyer. [196] Ros ayağa kalkar. [197] Ros'un söyledikleri kısa bir süre için Guil'in aklına yatmıştır. Arkadaki iç sahneye doğru gider ama sonra geri gelir.	

teknik etmenler	metin
(545) GUIL (<i>Boğazını temizler</i>): Sabahları güneş doğudan batar. Sanırım bunu varsayabiliriz. (546) ROS: Sabah olduğunu mu? (547) GUIL: [188] Eğer öyleyse, güneş de şuradaysa (<i>yüzü izleyicilere dönükken sağını gösterir</i>) örneğin, burası (<i>önü</i>) kuzey olur. Öte yandan sabah değilse ve güneş de şuradaysa (<i>solu</i>)...orası... (<i>tereddütlü</i>) hala kuzey olur (<i>toparlar</i>). Bir başka şekilde söylemek gerekirse, eğer biz şu yönden geldiysek (<i>ön</i>) ve vakit sabahsa, güneş şurada olacaktır (<i>solu</i>); eğer güneş şuradaysa (<i>sağ</i>) ve vakit hala sabahsa, biz şuradan gelmiş olmalıyız (<i>arkası</i>); ve şurası güneyse (<i>solu</i>) güneş de şuradaysa (<i>önü</i>), o zaman vakit öğleden sonradır. Ama eğer bunların hiçbiri söz konusu değilse- (548) ROS: Ne yapmaya çalışıyorsun sen? (549) GUIL: Rüzgârın yönünü belirlemeye çalışıyorum. (550) ROS: Rüzgâr yok. Cereyan var. [189] (551) GUIL: Öyleyse, kaynağını. [190] Kaynağına gidersen, nerden geldiğimiz hakkında bize kabataslak bir fikir verecektir-bu da bizi güneyin nerede olduğunu kabataslak gösterecektir, ilerisi için. (552) ROS: [191] Yerden geliyor. (<i>Yeri incelemeye koyulur.</i>) Burası güney olamaz,değil mi? (553) GUIL: Orası yön değil. Ayak parmağını yalayıp biraz sallasana. [192] (<i>ROS ayağının ağızına olan uzaklığını kestirmeye çalışır.</i>) (554) ROS: Yapamam; [193] sanırım benim yerime sen yalamak zorundasın. (<i>Sessizlik.</i>) (555) GUIL: Bu konuyu tamamen unutmaya hazırım. (556) ROS: [194] Ya da ben seninkini yalayabilirim. (557) GUIL: İstemem, teşekkürler. (558) ROS: Hatta senin için sallarım da. (559) GUIL: Tanrı aşkına, neyin var senin? (560) ROS: Sadece dostça davranıyordum. (561) GUIL (<i>geriler</i>): Birisi içeri girebilir. [195] Bizim de beklediğimiz bu zaten. Eninde sonunda. (Uzunca bir sessizlik.) (562) ROS: Belki de itiş kakış sırasında birbirlerini çiğneyip öldürdüler... [196] Bir seslen şunlara. İlgiğini çekecek bir şeyler söyle. [197] Kandır onları. (563) GUIL: Eğer keyfi davranmaya başlayacak olursak her şey altüst olur.	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[198] Guil tekrar sandalyeye oturur. [199] Ros yavaşça sol kilisten dışarı çıkar. [200] Ros sol kilisten sağ kulise koşarken canhıraş bağırır. [201] Guil telaşla sandalyenin üstüne çıkar. [202] Ros sağ kulisten sakın şekilde çıkar. [203] Ros oturur. Guil de oturur. [204] Ros "para hangi elimde?" oyununu oynamak için ayağa kalkıp oturduğu sandalyenin arkasına geçer. Guil de aynısını yapar. [205] Bu esnada müzik başlar. (Oyuncuların saraya gelişleri ile ilgili kısamüzik.) Ros ve Guil kullandıkları sandalyeleri eski yerlerine koyup otururlar ve iç sahneyi seyretmeye başlarlar. İç sahnede Polonius ve Oyuncu Grubu sağ kulisten sol kulise geçerken görünürler. Oyuncu sahnede kalır. Daha sonra Hamlet sağdan girer. [206] Ros ve Guil Hamlet'in Oyuncuya söylediklerini duyabilmek için iki taraftan iç sahneye doğru yanaşırlar. [207] Hamlet Ros ve Guil'ü fark etmiştir. İç sahnenin üstünde öne doğru yaklaşır. Onların da yaklaşmasını ister. [208] Hamlet sözlerinin sonunda Ros ve Guil'in ellerini sıkacakmış gibi yapıp ama sıkmadan iç sahnenin arkasından çıkar.	

teknik etmenler	metin
I14 M12	[198] En azından böyle olacağını umalım. [199] Çünkü eğer doğallığımızın onların düzeninin bir parçası olduğunu kazara keşfedecek, hatta kuşkulananacak bile olursak, hapyı yuttuğumuzun resmidir. (564) ROS: [200] Yangın! Yangın var! (GUIL ayağa fırlar.) (565) GUIL: [201] Nerede? Yangın nerede? (566) ROS: [202] Yok bir şey---konuşma özgürlüğünün kötüye kullanılışının bir örneğini veriyorum. Var olduğunu kanıtlamak için. (İzleyicilere iğrenerek bakar. Daha sonra diğer yönler ve arkasından yine izleyicilere bakar.) [203] Kimse kıpırdamadı. Oturdıkları yerde kül olacaklar. [204] (ROS bir para çıkarır. Diğer eliyle paranın üstünü kapatır, ellerini yumruk yapıp GUIL'e doğru uzatır. GUIL düşünür. Sol eli işaret eder; ROS sol elini açar; boştur.) (567) ROS: Hayır. (Tekrar eder. GUIL yeniden sol eli işaret eder. ROS elini açar; boştur.) İki etti! (Tekrar eder. GUIL bir ele dokunur, sonra çabucak diğer ele dokunur. ROS boş bulunup her iki elini de açar; boşturlar. GUIL kızmıştır; ROS kahkaha atar. ROS gülmeyi bırakır, ayaklarına bakar, elbisesini yoklar; şaşkındır.) [205] (POLONIUS, TRAJEDİ OYUNCULARI ve HAMLET sahnenin gerisinden girerler.) (568) POLONIUS (İçeri girer): Gelin efendiler. (569) HAMLET: Onunla gidin dostlar. Yarın bir oyun izleyeceğiz sizden. (En son gelen TRAJEDİ OYUNCUSU olan OYUNCU'ya.) Bana bak dostum. "Gonzago'nun Öldürülmesi"ni oynayabilir misiniz? (570) OYUNCU: Oynarız lordum. (571) HAMLET: [206] Yarın geceye onu hazırlayın. Gerektiğinde on iki ya da on altı dizelik bir konuşmayı ezberleyip araya sokabilirsiniz, değil mi? Konuşmayı ben yazacağım. (572) OYUNCU: Evet lordum. (573) HAMLET: Çok güzel. Şu lordun peşinden git ama alay etme gözünü seveyim. (Sahne önüne doğru gelen OYUNCU, ROS ve GUIL'i görür. Durur. Sahne önüne gelmekte olan HAMLET duraksamadan onlara seslenir.) (574) HAMLET: [207] Sevgili dostlar, akşama kadar sizden ayrılıyorum. Elsinore'a hoş geldiniz. [208]

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[209] Oyuncu iç sahnenin önüne gelir. [210] Guil Oyuncu'ya yaklaşır; kolundan tutar; iç sahneden aşağıya indirir. [211] Ros Oyuncu'nun diğer koluna girer ve onu oyun alanının önündeki sandalyelere doğru zorla yürütmeye başlarlar. [212] Ros hepsini bir an için durdurur ve daha sonra yürümeye devam ederler. [213] Dururlar. Ros ayrılır ve öndeki sağ sandalyeye oturur. [214] Guil de ayrılır ve öndeki sol sandalyeye oturur.	

teknik etmenler	metin
	(575) ROS: Anlaşıldı Lordum. (<i>HAMLET gider.</i>) (576) GUIL: Demek bize yetiştiniz. (577) OYUNCU (<i>soğuk</i>): [209] Size yetişmek ne mümkün, bayım! (578) GUIL: [210] Bana bak, sözlerine dikkat et; yoksa kopartırız o dilini, senden arta kalanı da kaldırır atarız. Tıpkı Roma şenliklerinde bülbüllere yaptıkları gibi. (579) ROS: Benim söyleyeceklerimi söyledin. (580) GUIL: Söyleyecek söz bulamazsın. (581) ROS: [211] Dilin tutulur. (582) GUIL: Bir monologdaki dilsiz gibi. (583) ROS: Roma şenliğindeki bülbül gibi. (584) GUIL: Diksiyonun berbat olur. (585) ROS: Repliklerin kesilir. (586) GUIL: Sözsüz oyuna dönüşür... (587) ROS: [212] Ve dramatik duraksamalara. (588) GUIL: Dilini asla bulamazsın. (589) ROS: Dudaklarını yalayamazsın. (590) GUIL: Gözyaşlarını tadamazsın. (591) ROS: Kahvaltını da. (592) GUIL: Aradaki farkı anlamayacaksın. (593) ROS: Arada hiç fark olmayacak. (594) GUIL: Lafı ağızdan kaparız senin. (595) ROS: [213] Demek bize yetiştiniz. (596) GUIL: [214] Demek bizi yakaladınız. (597) OYUNCU (<i>onları bastırır</i>): Size yetişmek ne mümkün bayım! (öfkeli) Bizi terk ettiniz. (598) GUIL: Ah! Unutmuştum- bir oyun sahneliyordunuz. Evet- kaçırdığımıza yanıyorum doğrusu. (599) OYUNCU (<i>patlar</i>): Birbirimizin suratına bakamıyoruz! (<i>Duraksar. Artık kendine daha hakimdir.</i>) Ne kadar utanç verici olduğunu bilemezsiniz- varoluşumuzu mümkün kılan o tek varsayımdan- birisinin bize izlediği varsayımından yoksun bırakılmak... Bizler aktörüz---insanların tersiyiz! (<i>OYUNCU sakinleşir.</i>) Bir düşünün bakalım, şimdi, bir düşünün özel olduğunun ve kimsenin bilemeyeceğinin bilincinde olarak yaptığınız en... kişisel...

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[215] Oyuncu iç sahneye çıkar. [216] Guil alkışlar (Ros da ona katılır.) ve oturduğu yerden kalkarak sol taraftan iç sahnenin önüne doğru yaklaşmaya başlar. [217] Ros kalkar ve sağ taraftan iç sahnenin önüne doğru yaklaşmaya başlar.	

teknik etmenler	metin
	gizli... mahrem şeyi... (Onlara ve izleyicilere uzun düşünme süresi tanır. ROS kaçamak bir bakış fırlatır.) Düşünüyor musunuz? (Sesi ve başıyla vurgular.) Düşündüğünüzü gördüm! (ROS ayağa fırlar. Çılgınca davranmaktadır.) (600) ROS: Görmedin! Yalan! (Kendisini kıkırdarken yakalar ve tekrar oturur.) (601) OYUNCU: [215] Bizler aktörüz... kimliklerimizi mesleğimizin gereklerine birilerinin bizleri izleyeceği düşüncesine adadık. Ama daha sonra, yavaş yavaş kimsenin izlemediğini gördük. Dımdızlak kalmıştık. Kimse bizi alkışlamadı. Derin bir sessizlik vardı; bizler de sessizliğe gömüldük; müstehcendi. Taçlarımızı, kılıçlarımızı, altın simli giysilerimizi çıkardık ve sessizce Saray'a doğru yola koyulduk. (Sessizlik. Arkasından GUIL tek başına ölçülü bir ironiyle alkışlamaya başlar.) (602) GUIL: [216] Muhteşem oynadın---bir de şu gözler ağlayabilseydi!... Yalnız dikkatini çekerim, biraz abartılı oldu. Eleştiri olarak alma bunu -zevk meselesi. Ve işte buradasınız - zıpkın gibi. Bu da bir benzetme... değil mi? Kendimizi affettirdiğimizi kabul edin çünkü sarayda sunacağınız gösteri için kime teşekkür edeceğinizi biliyorsunuzdur. (603) ROS: [217] Kendisini ele vermesi için sizlerin yardımlarınızı bekliyoruz. Sizlerin yardımıyla onu eğlendirip-- (belli belirsiz kıkırdar ama hemen kendini toparlar) ama bununla sizin her zamanki rezilliklerinizi kastetmiyorum; asillere sıradan çarpık arzuları olan kişiler gibi davranamazsınız. Bu yüzden, ona şöyle, eli yüzü temiz, tüm aileye uygun güzel bir gösteri sunun; yoksa, bu gece meyhanede oynayacağınızdan emin olabilirsiniz. (604) GUIL: Ya da yarın gece. (605) ROS: Ya da oynamayacağınızdan. (606) OYUNCU: Biz buraya kabul edildik ve de hep kabul edilmişizdir. (607) GUIL: Daha önce onun huzurunda oynadınız mı? (608) OYUNCU: Evet, efendim. (609) ROS: Peki, onun tarzı ne? (610) OYUNCU: Klasik. (611) ROS: Ukala! (612) GUIL: Ne oynayacaksınız? (613) OYUNCU: "Gonzago'nun Öldürülmesi" . (614) GUIL: Tumturaklı cümleler ve cesetlerle dolu. (615) OYUNCU: İtalyanlardan çalıntı... (616) ROS: Ne hakkında?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[218] Oyuncu iç sahnenin sağ arkasından çıkar. Onun çıktığını gören Guil iç sahnenin üstüne çıkar. [219] Oyuncu geri gelir. [220] Oyuncu iç sahnenin önüne doğru gelir. [221] Guil iç sahnedan aşağıya iner. [222] Oyuncu Ros ve Guil'e bir sır verecek gibi yakınına çağırır. İç sahnenin üstünden onların omuzlarına kollarını atar ve biraz daha eğilerek elleriyle boyunlarının kesilebileceğini ima eden bir hareket yapar. [223] Oyuncu Ros ve Guil'in kollarına girip kendi ağırlığını onlara taşıtarak iç sahnedan aşağıya iner. İleri doğru yürür. [224] Oyuncu ayaktaiken esneme ve nefes boşaltmaya yönelik bir kültür-fizik hareketi yapar. Ros ve Guil onu taklit etmeye çalışırlar. Oyuncu döner ve onlarla dalga geçer. (Az önceki kendini sıkıştırdıkları durumun intikamını alıyor gibidir.) [225] Oyuncu öndeki orta sandalyeye oturur.	

teknik etmenler	metin
I15	(617) OYUNCU: Bir Kral ve Kraliçe hakkında... (618) GUIL: Kaçamak cevap! Başka ne var? (619) OYUNCU: Kan--- (620) GUIL: ---Aşk ve retorik. (621) OYUNCU: Evet. (<i>Yürümeye başlar.</i>) [218] (622) GUIL: Nereye gidiyorsun? (623) OYUNCU: [219] Canımın istediği yere giderim. (624) GUIL: Nereye gittiğini bilen biri olduğun belli. (625) OYUNCU: Buraya daha önce de gelmiştim. [220] (626) GUIL: [221] Biz ise hala yolumuzu bulmaya çalışıyoruz. (627) OYUNCU: [222] Sizin yerinizde olsam kellemi kaybetmemeye çalışırdım. (628) GUIL: Bildiğin bir şey mi var? (629) OYUNCU: Örnekler var. (630) GUIL: Buraya daha önce de gelmiştin. (631) OYUNCU: Rüzgârın hangi yönden estiğini bilirim. (632) GUIL: Kinayeli konuşuyoruz, ha? Ne kadar zekice! (<i>OYUNCU'nun ciddi yüzü değişmez. Bir daha gitmeye kalkışır. GUIL onu ikinci kez durdurur.</i>) İşin gerçeği, başka kimse olmadığı için, biz senin arkadaşlığına değer veriyoruz. O kadar çok kendi başımıza bırakıldık ki---bir süre sonra, insan başkalarının eline terk edilmenin belirsizliğini sevinçle karşılıyor. (633) OYUNCU: [223] Belirsizlik normal bir durumdur. Sizler özel insanlar değilsiniz. (634) GUIL: İyi de, bizim ne yapmamız gerekiyor, tanrı aşkına? (635) OYUNCU: [224] Rahatlayın. Tepki verin. Herkes böyle yapıyor. Her dönemeçte konumunuzu sorgularsanız yaşamın içinden çıkamazsınız. (636) GUIL: Ama neler olup bittiğini ya da ne yapmamız gerektiğini bilmiyoruz. Nasıl davranmamız gerektiğini bilmiyoruz. (637) OYUNCU: Normal davranın. [225] En azından niye burada olduğunuzu biliyorsunuz. (638) ROS: Hamlet kendinde değil; ne içten, ne dıştan. Ona ıstırap veren şeyin ne olduğunu öğrenmemiz gerek. (639) GUIL: Pek fazla açık vermiyor. (640) OYUNCU: Bugünlerde kim veriyor ki? (641) GUIL: O... melankolik.

iç ve dış aksiyon	hareket planı

teknik etmenler	metin
	(642) OYUNCU: Melankolik mi? (643) ROS: Deli. (644) OYUNCU: Nasıl deli? (645) ROS: Ah. (<i>GUIL'e</i>) Nasıl deli? (646) GUIL: Belki de deliden çok içe kapanık. (647) OYUNCU: Melankolik. (648) GUIL: Değişken. (649) ROS: Değişik ruh halleri var. (650) OYUNCU: İçe kapanıklık gibi mi? (651) GUIL: Delilik gibi. Ama yine de... (652) ROS: Doğru. (653) GUIL: Örneğin. (654) ROS: Kendi kendine konuşuyor ki bu, delilik sayılabilir. (655) GUIL: Eğer mantıklı konuşmasaydı, ki konuşuyor. (656) ROS: Bu da, tersini düşündürüyor. (657) OYUNCU: Neyin? (<i>Kısa bir sessizlik.</i>) (658) GUIL: Sanırım buldum. Kendi kendine mantıklı konuşan bir insan başkalarıyla mantıksız konuşan bir insandan daha deli değildir. (659) ROS: Ya da, onunla aynı derecede delidir. (660) GUIL: Ya da, onunla aynı derece delidir. (661) ROS: O, ikisini birden yapıyor. (662) GUIL: Anlaşıldı o zaman. (663) ROS: Zır akıllı. (<i>Sessizlik.</i>) (664) OYUNCU: Niye? (665) GUIL: Ah. (<i>ROS'a</i>) Niye? (666) ROS: Kesinlikle. (667) GUIL: Kesinlikle ne? (668) ROS: Kesinlikle bu yüzden. (669) GUIL: Kesinlikle ne bu yüzden? (670) ROS: Ne? (671) GUIL: Hangi yüzden? (672) ROS: Tam olarak, ne hangi yüzden? (673) GUIL: Niye delirmiş?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[226] Oyuncu oturduğu yerden kalkar. İleri iç sahneye doğru yürür. Peşinden Ros ve Guil de gelirler. [227] Oyuncu kendi etrafında, seyirciye doğru döner. [228] Ros anlatılanı kavrar ve öndeki sandalyelere doğru ilerleyerek sağdakine oturur. Oyuncu iç sahnenin gerisinden çıkmak üzere hareketlenir. [229] Oyuncu Guil'e doğru döner. [230] Oyuncu iç sahnenin perdesini kapatmak üzere hareketlenir.	
[231] Oyuncu iç sahnenin perdesini kapatır.	
[232] Guil öndeki sandalyelere doğru koşarak soldakine oturur.	
[233] Ros sandalyeden kalkıp iç sahnenin küpeştesine (ön-orta) oturur. [234] Ros iç sahne küpeştesinin üstüne yatar.	

teknik etmenler	metin
I16	(674) ROS: Bilmiyorum. (Anlık sessizlik.) (675) OYUNCU: [226] İhtiyar onun kızına aşık olduğunu sanıyor. (676) ROS-GUIL: Ne... (677) ROS (şaşkın): Aman tanrım! İpin ucunu iyice kaçırdık. (678) OYUNCU: [227] Oh, hayır,hayır---Onun kızı yok---ihtiyar kendi kızına aşık olduğunu sanıyor. (679) ROS: İhtiyar mı? (680) OYUNCU: Hamlet, ihtiyarın kızına aşık, diye düşünüyor ihtiyar. (681) ROS: [228] Hah. İşte şimdi mantıklı olmaya başladı! Karşılıksız aşk! (OYUNCU gitmeye kalkar.) (682) GUIL (faşistçe): Kimse bu odadan çıkamaz! (Duraksar, kendinden emin değildir.) Çok iyi bir nedeni yoksa. (683) OYUNCU: [229] Niyeymiş o? (684) GUIL: Tüm bu etrafta dolaşmalar fazla keyfi olmaya başladı [230] ...hızla hakimiyetimi yitiriyorum. Bundan böyle mantık egemen olacak. (685) OYUNCU: Ezberlemem gereken dizeler var. [231] (686) GUIL: Pekala, geç bakalım. (OYUNCU yan tarafa geçer. ROS ellerini borazan yaparak diğer yana bağırır.) (687) ROS: Sıradaki. (Ama kimse gelmez.) (688) GUIL: [232] Ne bekliyordun? (689) ROS: Bir şey...birisi...hiçbir şey. (Öne dönük, otururlar.) (Sessizlik) Sen hiç kendini ölmüş olarak düşünür müsün, kapağı kapalı bir tabutun içinde yatarken? (690) GUIL: Hayır. (691) ROS: Aslında ben de düşünmem...Bu yüzden karamsarlığa kapılmak saçma. [233] Yani, insan canlı canlı bir tabuta konmak gibi düşünür bunu; ölmüş olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmaya hep unuttur... [234] Bir tabutun içine öylece tıklılmışın; yani, sonsuza dek orada kalacaksın. Ölmüş olduğun gerçeğini göz önünde bulundurarak...sor kendine, şimdi sana desem ki, ... seni şu tabuta tıkacağım, canlı olmayı mı yoksa ölmüş olmayı mı yeğlersin? Tabii ki, canlı olmayı yeğlersin. Bir tabutta yaşamak, hiç yaşamamaktan daha iyidir. Sanırım. En azından bir şansın olur. Orada yatar düşünürsün... eh, hiç olmazsa ölü değilim! Birazdan birisi kapağa vuracak ve

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[235] Guil sandalyeden kalkıp iç sahnenin önüne doğru, Ros'un yakınına gider. [236] Saraylıların teşrif müziği başlar; iç sahnenin perdesi açılır; Kral Cladius, Kraliçe Gertrude, Polonius ve Ophelia iç sahneye gelirler. Ros iç sahnenin küpeştesinde yatmaktadır; toparlanmaya çalışır fakat küpeşteden aşağıya düşer; sonra toparlanıp kalkar ve iç sahnenin önünde sağa doğru yerini alır; saygıyla eğilir. Guil de aynı şekilde iç sahnenin önünde soldadır ve saygıyla eğilir. [237] Cladius iç sahneden iner ve oyun alanının önündeki sandalyelere doğru ilerler ve konuşmasının sonunda ortadaki sandalyeye oturur. [238] Ros ve Guil, Cladius'un sandalyelere doğru ilerlemesine saygıyla eşlik ederken, Gertrude'un onlara yönelik sorusu üzerine iç sahneye doğru dönerek konuşurlar. Daha sonra Krala arkalarını döndüklerini fark ederek tekrar Cladius'a yönelirler ve konuşmalarını bir Kral'a bir Kraliçe'ye git-geller şeklinde yaparlar. [239] Cladius oturduğu yerden kalkarak iç sahneye doğru ilerlerken, Ros ve Guil'ü iki yanına çağırır; dostça omuzlarına dokunur ve iç sahnenin üstüne çıkar; Gertrude'un yanına gelir. [240] Gertrude iç sahne gerisinden çıkar. Polonius'un işareti üzerine Ophelia çıkar. Cladius oyun alanının solundaki panoların arkasından çıkar. Polonius da onu takip eder. İç sahnenin perdesi kapanır. [241] Ros çantasını yanına alarak Guil'in yanına yaklaşır. [242] Ros iç sahnenin ön perdesinin sol kanadını açar ve iç sahnenin sol arka tarafından çıkmak için yönelir. İç sahnenin sol tarafında bir koltuk vardır.	

teknik etmenler	metin
I17 M13 I18	bana dışarı çıkmamı söyleyecek. (Yeri yumruklar.) "Hey sen, adın her neyse! Çık oradan!" (692) GUIL (öfkeyle fırlar): [235] Amma uzattın be! [236] (Birden arkasından, en önde CLADIUS, GERTRUDE, POLONIUS ve OPHELIA olmak üzere görkemli bir kalabalık içeri girer.) (693) CLADIUS: [237] Bir punduna getirip, bu perişan hali niçin takındığını, günlerini sükûnetle geçirecek yerde niçin huzur bilmez, tehlikeli bir cinnetle kendini yiyip bitirdiğini öğrenemediniz mi? (694) GERTRUDE: Sizi iyi karşıladı mı? (695) ROS: [238] Tam bir beyefendi gibi. (696) GUIL: Ama kendini epeyce zorladığı belliydi. (697) ROS (düpedüz yalan olduğunun farkında olduğu için huzursuz): Soru sormakta cimri, sorularımıza cevap vermekte çok cömertti. (698) GERTRUDE: Onu biraz eğlenmeye kandırabildiniz mi? (699) ROS: Efendimiz, buraya gelirken bir takım oyunculara rastlamıştık. Kendisine onlardan bahsettik. Bunu duyunca, birden bir sevinç ışığı parladı sanki içinde. Bu oyuncular şimdi saraydalar, hem, zannedersem, bu gece huzurunuzda bir oyun sahnelemek üzere emir de aldılar. (700) POLONIUS: Çok doğru. Benden, konuyu duymak ve görmek üzere gelmenizi siz majestelerinden rica etmemi istedi. (701) CLADIUS: [239] Seve seve gelirim. Onu böyle görmek beni ayrıca sevindirdi. Sayın baylar, biraz daha ilgilenin onunla, bu gibi eğlencelere daha sık katılmasını sağlamaya çalışın. (702) ROS: Çalışırız, Lordum. (703) CLADIUS: Sevgili Gertrude, siz de çekilin. Hamlet'i özel olarak buraya çağırttık, sanki tesadüfen olmuş gibi, burada Ophelia'yla karşılaşsın diye ... [240] (704) ROS (huysuz): Bir dakika bile huzur yok! İçeri, dışarı; gir, çık; her yönden üstümüze geliyorlar. (705) GUIL: Hiç tatmin olmazsın. (706) ROS: Bizi hep koşturuyorlar... Niçin biz onlarla beraber olamıyoruz? [241] (707) GUIL: Ne farkedir? (708) ROS: Ben gidiyorum. [242] (ROS güvensiz, sahne gerisine doğru yürür. Dışarıya bakar ve hemen geri gelir.)

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[243] Ros iç sahnenin gerisinde geri dönerek iç sahne küpeştesinin önüne (perdenin kapalı olan sağ tarafı) gelir ve Hamlet'i beklemeye başlar. [244] Hamlet iç sahneye sol taraftan çıkar. [245] Hamlet iç sahnedeki koltuğa oturur. [246] Ros iç sahne perdesinin kapalı tarafının önünde, içeriye girerek Hamlet'le konuşmak için hamle yapar ama cesaret edemez; durur. Hamlet sahneden çıkıncaya kadar Ros iç sahne perdesinin önünde kararsızlık içinde kalacaktır. [247] Hamlet iç sahnedeki koltuktan kalkar.	

teknik etmenler	metin
(709) Geliyor. [243] (710) GUIL: Yanılıyor olamaz mısın? (711) ROS: Sanmıyorum. (Sessizlik.) (712) GUIL: İnan ki, konuyu nasıl açacağımızı hiç bilmiyorum. (Sahne gerisinden Hamlet girer, durur; intihar etmeyi enine boyuna tasarlamaktadır.) (713) HAMLET: [244] Yaşamak mı, yoksa ölmek mi, mesele bunda. (714) ROS: Yine de insan buna şans diyebilir, sanıyorum... İnsan rahatlıkla... ona yaklaşabilir... (715) HAMLET: [245] Kör talihin sapanlarına, oklarına zihninde tahammül göstermek mi daha mertçe olur, yoksa kaygıların ummanına karşı silahlanıp onları yok etmek mi? (716) ROS: [246] Evet, bence iyi bir fırsat bu... Doğrudan, dostça yaklaşım türünden bir şey... erkek erkeğe... daha daha... (717) HAMLET: Ölmek: uyumak. O kadar! Bir uykuyla kalp üzüntüsünü, tabiatın bedene miras olarak verdiği binbir acıyı sona erdiriyoruz diyebilmek, candan, gönülden istenecek bir son olur. (718) ROS: Doğrudan, dostça yaklaşım türünden bir şey... erkek erkeğe... daha daha... (719) HAMLET: Ölmek, uyumak: Belki de rüya görmek! İşte, dert ortada (720) ROS: "Baksana bana, bütün bunlar ne demek oluyor" türünden bir şeyler. (721) HAMLET: Yaşamak felaketini uzatan işte bu düşünce! Düşünmek, işte hepimizi böyle korkak ediyor; azmin gürbüz rengi, tereddütün soluk gölgesiyle hasta bir renk alıyor. (722) ROS: Evet. Evet, bu dört elle sarılmamız gereken bir şey derdim... fikrim sorulsaydı... Dereyi görmeden paçaları sıvama vesaire, derdim. (723) HAMLET: Düşünmek, işte hepimizi böyle korkak ediyor; azmin gürbüz rengi, tereddütün soluk gölgesiyle hasta bir renk alıyor. (724) ROS: Sindirilmişiz, sorunumuz bu. Kişilikleri altında eziliyoruz... (725) HAMLET: En büyük, en mühim teşebbüsler, bu düşünce yüzünden, mecralarını değiştiriyor; bir fiil adını almaktan çıkıyorlar. Ama dur bakayım, güzel Ophelia, ha? [247] (ROS HAMLET'e doğru gitmiştir ama cesaretini yitirir. Geri döner. Elinde bir	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[248] Ophelia sol taraftan iç sahneye çıkar. [249] Hamlet iç sahnenin açık olan sol perdesini kapatır. İç sahne perdesi tümüyle kapanmıştır. [250] Ros iç sahnenin önüne bırakmış olduğu çantasını alarak sola doğru ilerler. [251] Ros, Guil'in ikazı üzerine sağ öndeki sandalyeye oturur. [252] Oyuncu oyun alanına sol taraftan girerek bağırır. [253] İç sahne perdesi yavaşça açılır. Guil provanın başlayacağını anlayarak öndeki sandalyelere yönelir ve soldakine oturur. İç sahnedeki oyunu izlemeye başlarlar. [254] Oyun devam ederken Guil iç sahnenin sol-önüne doğru yaklaşır. [255] Ros Oyuncu'nun yanına yaklaşır. [256] Oyuncu provayı daha iyi izleyebilmek için öndeki sandalyelere geçer. [257] Ros Guil'in yanına gider. [258] Hamlet iç sahnenin gerisinden bağırarak iç sahneye girer. Ophelia'da arkasından gelmektedir. Müzik durur. Işık değişir. Hamlet farkına varmadan provayı durdurmuştur. [259] Yeni Kralı ve ölü Kral'ı oynayan oyuncular kalkarak şaşkınlıkla iç sahneyi soldan terk ederler. Ros oyun alanının solundaki, Guil ise oyun alanının sağındaki panoların önüne doğru saklanmak amacıyla geçerler. Oyuncu oyun alanının önündeki sandalyelerde kalır.	

teknik etmenler	metin
I19 M14 I20	dua kitabı, peşinde dua edenlerle OPHELIA girer.) Peri kızı, dualarında benim günahlarımı da unutma. [248] (726) OPHELIA: Lordum nasıllar bugünlerde? (727) HAMLET: Teşekkür ederim – iyiyim, iyi, iyi, iyi, iyi. [249] (728) ROS: [250] Burası da yol geçen hanına döndü! (729) GUIL: Evet, senin doğrudan, dostça yaklaşımının bu olaya bir nokta koyacağını sanıyordum. Bir öneride bulunmama izin verecek olursan – sesini kes ve otur. Anormal davranmayı bırak. [251] (730) ROS (neredeyse ağlamaklı): Ben buna katlanamayacağım! (731) OYUNCU: [252] Kostümlü prova! [253] (Sözsüz Oyun. Yumuşak bir müzik çalınır. OYUNCU-Kral ve OYUNCU Kraliçe kucaklaşır. OYUNCU-Kraliçe diz çöker ve OYUNCU-Kral'a yalvarır. OYUNCU-Kral onu ayağa kaldırır ve başını göğsüne yaslar. KRAL yatar. KRALİÇE onun uyuduğunu görünce oradan uzaklaşır.) (732) GUIL: [254] Bu sözsüz oyunun amacı ne? (733) OYUNCU: Bu aslında bir araç – meydana gelecek olayları anlaşılır kılıyor; anlayacağınız, biçemdeki eksikliği belirsizlikle gidermeye çalışan bir dile mahkûmuz. (Sözsüz Oyun devam eder—bir başkası girer. Uyuyanın tacını alır, öper. İçinde sıvı bulunan küçük bir şişe getirmiştir. Bu sıvıyı, uyuyanın kulağına boşaltır ve oradan ayrılır. Uyuyan abartılı bir biçimde kıvranarak ölür.) (734) ROS: [255] Kimdi bu? (735) OYUNCU: Kralın kardeşi, Prens'in amcası. (736) GUIL: Pek de kardeşçe davranmadı. (737) OYUNCU: [256] Zaman ilerledikçe amca gibi de davranmayacak. [257] (KRALİÇE geri gelir. KRAL'ı ölü bulunca abartılı davranışlarda bulunur. ZEHİRCİ tekrar girer; yanındaki iki kişi (pelerinliler) daha sonra ZEHİRCİ; KRALİÇE'yi teselli etmeye çalışır. KRALİÇE'ye kur yapar. KRALİÇE başlangıçta tersler ama daha sonra ZEHİRCİ'nin aşkını kabul eder. Sözsüz oyun sona erdiğinde, acı içindeki bir kadının haykırışı duyulur. Onun hemen ardından isterik durumdaki HAMLET içeri girer; OPHELIA da arkasından gelir.) (738) HAMLET: [258] Haydi, haydi, karnım tok bunlara. Bu yüzden gitti aklım başımdan! [259] Evlilik yok bundan sonra! (HAMLET'in sesi donakalmış TRAJEDİ OYUNCULARI'nı görünce alçalır.)

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[260] Hamlet Ophelia'nın üstüne doğru gider. Ophelia geri geri ilerleyerek, iç sahnedeki sandalyelerin önüne gelir. [261] Hamlet Ophelia'nın kollarından tutarak onu sarsar ve iç sahnenin önüne doğru iter. [262] Ophelia iç sahnenin önüne (küpeşteye) oturur. [263] Hamlet Ophelia'ya öfkeli. İç sahnede sinirli şekilde gezinerek ve arada bir sandalyeleri devirerek öfkesini belli eder. Ve sonunda iç sahnenin arkasından çıkar. [264] Ophelia iç sahnenin önünde Hamlet'in arkasından ağlamaktadır. Oyuncu bu duruma üzülerek Ros'un yanına gider. Guil, Ros ve Oyuncu bulundukları yerde Ophelia'nın haline üzülmemektedirler. Ne yapacaklarını, onu nasıl teselli edeceklerini bilememektedirler. Yanına gidip teselli etmek isterler. [265] Polonius, Cladius ile beraber daha önce saklandıkları yerden (oyun alanının solundaki panoların arkasından) oyun alanına girer. Kızı Ophelia'nın yanına gelir; ayağa kaldırır ve onu teselli etmeye çalışır. Guil, Ros ve Oyuncu bu durumu fark edince tekrar yerlerine dönerler. [266] Cladius da, Polonius ile beraber saklandıkları yerden (oyun alanının solundaki panoların arkasından) girer.	

teknik etmenler	metin
↓	Evli olanlar... biri dışında yaşayacak. (<i>HAMLET sahneden ayrılmak üzereyken yine bağırmaya başlar.</i>) Diğerleri olduğu gibi kalacak. (739) OPHELIA: Büsbütün aldanmışım. (740) HAMLET: [260] Git, bir manastıra çekil. Ne diye günahkar insan yetiştirip duracaksın? Ben faziletten yana güvenilmez bir adamım; gene de kendimde öyle kusurlar buluyorum ki, keşke annem beni hiç doğurmasaydı, diyorum. Biz hepimiz düpedüz kötü insanlarız; hiçbirimize inanma. [261] Bul bir manastır, kapan oraya. Baban nerede? (741) OPHELIA: Evde efendimiz. (742) HAMLET: Kapıyı üstüne kapasınlar da, evinden başka yerde maskaralık etmesin. (743) OPHELIA: Tanrım sen ona yardımcı ol. [262] (744) HAMLET: Evlenirsen sana çeyiz diye şu musibeti veriyorum: İffetinden donsan, kar gibi lekesiz olsan gene de iftiradan kurtulmayacaksın. Bir manastıra git, haydi; hoşçakal. Yok, ille evleneceksen, serserinin biriyle evlen; çünkü akıllı başında erkekler sizin onları nasıl maskaraya çevireceğinizi bilirler. Manastıra, hadi; hem hiç durmadan. Elveda. (745) OPHELIA: Tanrım sen ona akıl fikir ihsan eyle. (746) HAMLET: Nasıl boyandığınızı da öğrendim, hepsini biliyorum. Tanrı size bir yüz vermiş, siz kendinize bir tane daha yapıyorsunuz. Hoplayıp zıplıyor, kırıyorsunuz; çocuklar gibi konuşmaya özenip Tanrının mahlûklarına uydurma adlar takıyorsunuz. Hoppalığınızı cahillik gibi gösteriyorsunuz. Hadi oradan, istemem, yetti artık; beni aklımdan etti. Bundan sonra evlenme yok, diyorum; evli olanlar, biri müstesna, yaşasınlar; ötekiler oldukları gibi kalacak. Manastıra, hadi. [263] (747) OPHELIA: Ah, ne mükemmel zekâdır bu harabolan! Onunla saray, göz bebeğini; asker, kılıcını; âlim, dilini; bu büyük devlet, ümidini, geleceğini kaybetti; büsbütün kaybetti. Bense, kadınların en bahtsız, en zavallısıyım. [264] Gençliğin en güzel çağında olan bu eşi bulunmaz şeklin, bu yüzün kendinden geçip harabolduğunu görüyorum. Ah, ben ne talihsizmişim ki, onun o eski halini gördükten sonra bu hali de gördüm! [265] (<i>CLAUDIUS, POLONIUS'la içeri girer. OPHELIA'ya doğru gider ve onu ayağa kaldırır. TRAJEDİ OYUNCULARI: geriye zıplarlar ve konuşulanları duymak için başlarını eğmektedirler.</i>) (748) CLAUDIUS: [266] Hani aşk? Hiç de o yönde değil gibi duyguları.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[267] Cladius ve Polonius iç sahnenin solundan çıkarlar. [268] Oyuncular iç sahneye gelirler bu sırada Oyuncu el çırparak onların dikkatini çeker. [269] Guil öne doğru gelir. [270] Ros öne doğru gelir. [271] Ros öndeki sandalyelerden soldakine oturur. [272] Guil Oyucu'ya doğru yaklaşır.	
[273] Guil öndeki sandalyelerden sağdakine oturur.	

teknik etmenler	metin
↓	Konuşması da, belki biraz tutarsız ama, bir delinin konuşmasına benzemiyor. Bir şey var ruhunda, her neyse, melankolisi bunun üstüne kuluçkaya oturmuş. Kabuk yarılnca tehlike çıkabilir içinden. Bunu önlemek için çabuk davranmak gerekiyor. Kararımı verdim: Derhal İngiltere'ye gidecek... [267] (CLAUDIUS, POLONIUS ve OPHELIA gözden kaybolurlar. OYUNCU dikkat çekmek için ellerini çırparak çıkar.) (749) OYUNCU: [268] Baylar. (Ona bakarlar.) Olmuyor. Aktaramıyoruz. (GUIL'e) Siz ne düşündünüz? (750) GUIL: [269] Ne düşünmem gerekiyordu? (751) OYUNCU: (TRAJEDİ OYUNCULARI'na) İzleyicilere ulaşamıyorsunuz! (752) ROS: [270] Bana pek aşkımış gibi gelmedi. (753) GUIL: Sil baştan başlamak... Yeniden başlayacaksınız. (754) OYUNCU: (TRAJEDİ OYUNCULARI'na) Rezaletti. (755) ROS: (GUIL'e) [271] Oynandığı gece tam bir karmaşa olacak. (756) GUIL: Çok konuşma- bizler izleyiciyiz. (757) OYUNCU: İkinci perde. Herkes yerine! (758) GUIL: [272] Bitmemiş miydi? (759) OYUNCU: Siz buna son mu diyorsunuz -neredeyse herkes ayaktaiken? Tanrım tabii ki hayır. (760) GUIL: Nasıl tepki göstermem gerekiyor buna? (761) OYUNCU: Yere yatarak. (Bir anlığına güler; arkasından yüzü hiç gülmemiş gibi ciddileşir.) Sanatın her türünde saat gibi işleyen bir düzen vardır- eminim bunu bilirsiniz. Olaylar estetik, ahlaki ve mantıksal sonuçlarına dek ilerlemeli. (762) GUIL: [273] Peki, bu durumda ne oluyor? (763) OYUNCU: Hiç değişmez- öleceği belirlenmiş herkesin öldüğü noktayı hedefleriz. (764) GUIL: Belirlenmiş mi? (765) OYUNCU: "Hak edilen ölüm" ile "trajik ironi" arasında, özel yeteneklerimizi sergilememize olanak tanıyan oldukça geniş bir alanda çalışırız biz. Genellemek gerekirse, olaylar olabileceği kadar kötülemişse, olaylar gelebilecekleri en uç noktaya gelmişler demektir. (766) GUIL: Kararı kim verir? (767) OYUNCU: (Gülümsemeyi keser.) Karar mı? Yazılıdır. (Arkasını döner. GUIL onu yakalar ve sertçe kendine çevirir.) (Telaşsız) Bakın, bizler trajedi

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[274] Oyuncular yerlerine geçerler. Sözsüz oyun kaldığı yerden devam edecektir. [275] Oyuncu önedeki sandalyelerden ortadakine oturur. Müzik başlar. Sahnedeki gösteri boyunca müzik devam edecektir. Oyuncu sahnede olanları anlatacaktır. [276] Oyuncu iç sahnenin üstüne çıkar ve oyuna dahil olur. Bir taraftan da sahnede olanları anlatmaktadır. Sözsüz oyunu oynayan oyuncular sıraları geldikçe sahneye girerek oyunu sürdürürler.	

teknik etmenler	metin
I21 M15	oyuncularıyız. Bize söyleneni yaparız-seçim söz konusu olmaz. Kötüler mutsuz olur, iyiler şanssız. Tragedyanın anlamı budur. (<i>Seslenir.</i>) Herkes yerlerine! [274] (<i>TRAJEDİ OYUNCULARI Sözsüz Oyunun geri kalanını oynamak için pozisyonlarını almışlardır. KRALİÇE ve ZEHİRCİ KRAL arasında cinsel ve ihtiraslı bir aşk sahnesi oynanacaktır.</i>) Başla! [275] (<i>Aşıklar başlarlar. OYUNCU, ROS ve GUIL'e bir çırpıda özet verir.</i>) Kardeşini öldürdükten ve dul karısına kur yaptıktan sonra zehirli tahta çıkar! Burada, kendisini ve kraliçesini dizginlenemez ihtiraslarını dolu dizgin yaşarken görüyoruz! Kraliçenin haberi yoktur kollarında tuttuğu adamın! (768) ROS: Ah, ben –bak– gerçekten! Bunu yapamazsınız! (769) OYUNCU: Neden? (770) ROS: Demek istediğim, insanlar eğlenmek isterler – sefil, gereksiz bir rezilliği görmeye gelmezler. (771) OYUNCU: Yanılıyorsunuz- isterler! Cinayet, baştan çıkarma, ensest, bunlar prim yapan durumlar- siz ne isterdiniz- ibret oyunu mu? (772) ROS: Baş, ortası ve sonu olan iyi bir öykü istiyorum. (773) OYUNCU: (GUIL'e) Ya siz? (774) GUIL: Eğer senin için fark etmezse, ben, sanatın yaşamın aynası olmasını isterim. (775) OYUNCU: Benim için fark etmez, bayım. Her yola geliriz. (<i>Birbirlerine sarılmış olan AŞIKLAR'a</i>) Pekala, tamam; kendinizi kaptırmanıza hiç gerek yok. Bir dakika sonra ben çıkıyorum sahneye. (<i>dikkatini TRAJEDİ OYUNCULARI'na çevirir.</i>) Sonraki! (<i>Takip eden Sözsüz Oyunu oynamak için hazırlanırlar. OYUNCU'nun koreografisi yapılmış, stilize edilmiş bir acıyla oynadığı sahneyi KRALİÇE ile heyecanlı bir sahne izler.</i>) [276] Ben de kralın yeğeni Lucianus... tacına amcası el koymuştur ve annesinin ensest ilişkisi onu mahvetmiştir... aklını yitirir... melankoli ve dizginlenemeyen delilik arasında gidip gelir... sarayı düzensizlik ve kargaşaya sürükler... intiharla cinayet arasında bocalarken (<i>POLONIUS'u öldürür.</i>)... sonunda, çok farklı çağrışımları olan bir sahnede annesiyle karşı karşıya gelir- annesinden pişmanlık duymasını, evlilikten caymasını ister. Lucianus'un aşığı ümitsizlik içinde kendini nehrin sularına bırakır. Kral (<i>ZEHİRCİ KRAL'ı ileri iter</i>) suçluluk duygusuyla acı çekmekte, korkudan perişen, yeğenini İngiltere'ye göndermeye karar verir- bu görevi iki

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[277] Ros ve Guil iç sahnenin iki yanına doğru yaklaşırlar. [278] Oyuncu elini şaklatır. İç sahnedeki sözsüz oyunu oynayan tüm oyuncular öldürülmüş gibi yere yatarlar. [279] Guil iç sahneye çıkar ve yerde yatan oyunculara hitaben konuşmaya başlar. Oyuncular rahatsız olurlar ve doğrulmaya başlarlar. [280] Guil iç sahne üzerindeki konuşmasını bitirince sahne kararır.	

teknik etmenler	metin
I22	güleç yüzlü işbirlikçiye –dosta- saraylıya-iki casusa verir. İngiliz Kralına sunmaları için onlara bir mektup veriyor! Ve böylece ayrılırlar- bir gemiyle- (CASUSLAR, OYUNCU'nun her iki yanında durmaktadırlar ve üçü birden uyum içinde, sanki bir gemideymiş gibi yavaş yavaş sallanırlar; arkasından OYUNCU yine anlatmaya başlar.) –ve varırlar... -ve gemiden inerler ve İngiliz kralının huzuruna çıkarlar. İngiliz Kralı! İyi de Prens nerede? Hakikaten, nerede? Olay örgüsü karmaşıklaştı; kader ve zekanın bir oyunu ellerine ölüm fermanlarını içeren bir mektup koydu! (İki CASUS mektuplarını sunarlar; İNGİLTERE KRALI okur ve öldürülmelerini emreder.) [277] Bunlar kendi kazdıkları kuyuya düşen hainler mi?- yoksa Tanrıların kurbanları mı? –Asla bilemeyeceğiz. (ROS “kendi” CASUS’una kafası karışık bir biçimde yaklaşır. Ceketlerinin neden benzer olduğunu anlayamamaktadır. ROS yaklaşır, cekete düşünceli düşünceli dokunur.) (776) ROS: Ben seni tanıyorum, değil mi? Yüzleri asla unutmam. (CASUS’un yüzüne bakar.) Evet, korkarım yanıyorsun. Beni başkasıyla karıştırmış olmalısın. (777) OYUNCU (GUIL’e): Bu oyunu biliyor musun? (778) GUIL: Hayır. [278] (779) OYUNCU: Bir mezbaha—tam sekiz ceset. İçimizdeki sanatçıyı ortaya çıkarıyor. (780) GUIL: (gergin, tüm Sözsüz Oyun ve özet boyunca sarsılmıştır.) Sen!—Sen ölüm hakkında ne biliyorsun? (781) OYUNCU: Aktörlerin en iyi yaptığı şeydir. Kendilerine verilen yeteneği sonuna dek kullanmaları gerek; ve de yeteneklerini en iyi ölererek gösterirler. Kahramanca, komik, ironik, yavaş, çabuk, iğrenç, şirin ya da görkemli ölebilirler. (782) ROS: Bütün yapabildikleri bu mu—ölmek mi? (783) OYUNCU: Hayır, hayır—çok güzel öldürürler de. (784) GUIL: (Korku ve küçümsemeyle) [279] Aktörler! Ucuz melodramların mekanik parçaları! Buna ölüm denmez! Hayır, hayır, hayır... tamamen yanlış anlamışsınız... ölüm oynanamaz. Ölüm gerçeği ile onun gerçekleştiğini görmek arasında hiçbir ilişki yoktur—ölüm, soluk kesilmesi, kan ve yere düşme değildir—ölümü ölüm yapan bunlar değildir. Sadece, yeniden sahneye çıkmayan bir insan, hepsi bu—bir görüyorsun, bir görmüyorsun; gerçek olan tek şey budur. [280] (SAHNE KARARIR. Bir saniyelik bir

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[281] Karanlıktaki sesler bitince salon ışıkları yanar. Perde arası olmuştur.	

teknik etmenler	metin
I23 S	<i>sessizlik, arkasından bir uğultu. Bağırma lar.)</i> (785) KARANLIKTA SESLER: Kral ayağa kalkıyor! Işık, ışık, ışık... Karanlık burası! Biraz ışık getirin.! Kral salonu terk ediyor! Oyunu durdurun! Salonu boşaltın! Ara! Ara verin! On dakika ara! Ara! Sadece on dakika ara! [281] 1. PERDE SONU [Perde Arası]

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[282] Salon ışıkları söndükten sonra müzik başlar. Müziğin bitmesine yakın sahne yavaşça aydınlanır. Oyun alanının önündeki sandalyelerde Ros ve Guil uzanmış uyumaktadırlar. Müzik biter. Kulisten Cladius'un sesi duyulur. [283] Ros ve Guil uzanmış oldukları yerden doğrularak birbirlerini işaret ederler. [284] Kralın teşrif müziğiyle birlikte iç sahnenin perdesi açılır. Ros ve Guil yerlerinden fırlayarak iç sahnenin önüne gelirler. Cladius ve Gertrude iç sahnenin gerisinden gireler. [285] Cladius ve Gertrude iç sahnenin gerisinden çıkarlar.	
[286] Ros ve Guil iç sahnenin üstüne çıkarlar. [287] İç sahnenin üstünede Ros sola doğru, Guil sağa doğru giderler. [288] İç sahnenin üstünede Ros ve Guil dururlar. [289] İç sahnenin üstünede Ros sağa doğru, Guil sola doğru ilerlerler.	

teknik etmenler	metin
I24 M16 I25 M17	(786) [282] CLAUDIUS: (<i>sahne dışından</i>) Hey, Guildenstern! (787) ROS ve GUIL: [283] Seni istiyorlar... (CLAUDIUS ve GERTRUDE girerken ROS ve GUIL öfkeyle ayağa fırlarlar. Çok telaşlı görünmektedirler.) (788) CLAUDIUS: [284] Dostlar, gidip biraz daha yardım getirin: Hamlet delirdi, Polonius'u öldürdü ve annesinin odasından sürükleyerek çıkardı onu. Gidin bulun onu; sinirlendirmeden konuşun ve ölüyü kiliseye getirin. Rica ediyorum size, çabuk olun. (<i>GERTRUDE'la dışarıya aceleyle çıkarken</i>) Gel Gertrude, en akıllı dostlarımızı çağırıp, niyetimizin ne olduğunu onlara söyleyelim... [285] (Çıkarlar.) (ROS ve GUIL kımıldamadan dururlar.) (789) GUIL: Eh... (790) ROS: Öyle... (791) GUIL: Vay, vay... (792) ROS: Öyle, öyle. (<i>Yapay bir güvenle başını sallar.</i>) Bulun onu. (<i>Duraksar.</i>) Vesaire. (793) GUIL: Öyle. (794) ROS: Eh. (<i>Kısa sessizlik.</i>) Eh, doğru yönde atılan bir adım bu. (795) GUIL: Ondan hoşlanmamıştın değil mi? (796) ROS: Kimden? (797) GUIL: Tanrım, umarım bizim için daha fazla gözyaşı dökülür!... ROS: Eeee, bu bir gelişme, değil mi? Olumlu bir şey. Bulun onu. (<i>Yürümeden etrafına bakınır.</i>) Nerden başlamalı?.. (<i>Sahnenin kenarına doğru. bir adım atar ve durur.</i>) (798) GUIL: Eh, doğru yönde bir adımdı. (799) ROS: Öyle mi düşünüyorsun? Hamlet her yerde olabilir. [286] (800) GUIL: Pekâlâ—sen o yöne git, ben bu yöne. (801) ROS: Tamam. [287] (<i>Farklı yönlerde doğru ilerlerler; ROS durur.</i>) Hayır. [288] (<i>GUIL durur.</i>) Bu yöne sen git, o yöne ben gideceğim. (802) GUIL: Tamam. [289] (<i>Birbirlerine doğru ilerler ve birbirlerini geçerler. ROS durur.</i>)

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[290] İç sahnenin üstünede Ros ve Guil dururlar. [291] Ros ve Guil birbirlerine yaklaşırlar. [292] Ros iç sahnenin solundan çıkar. [293] Ros Guil'in yanına gelir. [294] Ros iç sahnenin soluna yaklaşıp ve kulise doğru bakar.	

teknik etmenler	metin
	(803) ROS: Bir dakika bekle. [290] (<i>GUIL durur.</i>) Bence birbirimizden ayrılmamalıyız. Saldırgan olabilir. (804) GUIL: İyi fikir. Seninle geleceğim. [291] (<i>GUIL, ROS 'a doğru yürür. Gitmek üzere dönerler. ROS durur.</i>) (805) ROS: Hayır, ben seninle geleceğim. (806) GUIL: Tamam. (<i>Dönerler, sahnenin öbür tarafına doğru ilerlerler. ROS durur. GUIL durur.</i>) (807) ROS: Ben seninle geleceğim, ama benim tarafıma. (808) GUIL: Tamam. (<i>Tekrar döner ve sahnenin öbür tarafına doğru ilerlerler- ROS durur. . GUIL durur.</i>) (809) ROS: Düşündüm de. Eğer ikimiz de gidersek, o da buraya gelirse. Aptalca olur, değil mi? (810) GUIL: Tamam—ben kalayım, sen git. (811) ROS: Tamam. [292] (<i>GUIL sahnenin ortasına doğru yürür.</i>) Diyordum ki... Düşündüm de. [293] (<i>GUIL durur.</i>) Birbirimizden ayrılmamak iyi olur. Saldırgan olabilir. (812) GUIL: İyi fikir. (<i>GUIL, ROS 'un yanına yürür. İlk durdukları noktada kımıldamadan bir an dururlar.</i>) Eh, en azından bir yerlere varıyoruz. (<i>Sessizlik.</i>) Tabii, gelmeyebilir de. (813) ROS :(<i>aldırmaz</i>) Yo, gelecek. (814) GUIL: Biraz açıklama yapmamız gerekecek. (815) ROS: Gelecek. (<i>Aldırmaz bir biçimde sahne gerisinde dolaşır.</i>) Kaygılanma—inan bana— [294] (<i>dışarı bakar, şaşırır.</i>) Geliyor! (816) GUIL: Ne yapıyor? (817) ROS: Yürüyor. (818) GUIL: Yalnız mı? (819) ROS: Hayır. (820) GUIL: Kim var yanında?

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[295] Guil pantolonunun kemerini çıkararak bir ucunu Ros'a uzatır. Ros sırtı seyirciye dönük pozisyonda kemerin diğer ucundan tutar. İç sahnenin üstünde beklemeye devam ederler. [296] Hamlet, tekerlekli bir yük taşıma aracının üstüne yerleştirdiği Polonius'un cesediniyle birlikte oyun alanının solundan girer ve sağdan cesedi taşıyarak çıkar. [297] Ros Hamlet'in çıktığı tarafa doğru yönelir. [298] Guil, Ros'un arkasından ona doğru yönelir ve onun bağırmasına engel olmaya çalışır. [299] Hamlet aniden oyun alanına girer.	

teknik etmenler	metin
I26	(821) ROS: İhtiyar. (822) GUIL: Yürüyor mu? (823) ROS: Hayır. (824) GUIL: Yürümüyor mu? (825) ROS: Hayır. (826) GUIL: Ah. Eğer bir yol varsa, o da bu. <i>(Ve birden harekete geçer.)</i> [295] Bırak, tıpış tıpış girsin tuzağa! (827) ROS: Ne tuzağı? (828) GUIL: Sen orada dur! Geçmesine izin verme! [296] <i>(HAMLET girer. Ağır adımlarla POLONIUS'un CESEDİ'ni sürüklemektedir. Sahnenin gerisinden girer ve küçük bir yay çizerek sahnenin önüne yakın bir yerden çıkar. Kemerleri sıkı sıkı tutan ROS ve GUIL ona şaşkınlık içinde bakarlar.)</i> (829) ROS: Kıl payı kaçırdık. (830) GUIL: İki kişinin yapabileceği şeylerin de bir sınırı var. <i>(Kemerleri çözerler. ROS pantolonunu çeker. Kemerini takar.)</i> (831) ROS: <i>(kaygılı)</i> Ölmüştü. (832) GUIL: Tabii ki, ölmüştü! (833) ROS : <i>(GUIL'e döner)</i> Resmen. (834) GUIL: <i>(öfkeli)</i> Ölmüşsen ölmüşsündür, değil mi? <i>(ROS susar. Sessizlik.)</i> Belki bu taraftan gelir. <i>(ROS kemerini çıkarmaya çalışır.)</i> Hayır, hayır, hayır!—yaşayarak öğrenemezsek başka ne yapabiliriz ki? <i>(ROS kemerini çıkarmayı bırakır.)</i> <i>(Sessizlik.)</i> (835) ROS: Ona bir seslensen. [297] (836) GUIL: Tüm bunları yaşamıştık sanırım. (837) ROS : <i>(bağırır)</i> Hamlet! (838) GUIL: Saçmalama. [298] (839) ROS : <i>(bağırır)</i> Lord Hamlet! <i>(HAMLET girer. ROS şaşkındır.)</i> (840) HAMLET: [299] Kim Hamlet diye sesleniyor? (841) ROS: Cesedi ne yaptınız efendimiz? (842) HAMLET: Toz toprakla karıştırdım, zaten aslı da o. (843) ROS: Nerede olduğunu söyleyin ki, oradan kaldıralım da kiliseye

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[300] Hamlet, Ros ve Guil'in arasına doğru ilerler. [301] Hamlet iç sahnenin önüne doğru ilerler ve sahnenin üstüne yatar. [302] Ros ve Guil, Hamlet'in hareketini taklit ederler. [302] Ros ve Guil, Hamlet'in hareketini taklit ederler. [303] Hamlet doğrulur ve kollarını iki yana açarak kendini Ros ve Guil'in götürmesi için onlara teslim eder. Daha sonra ikisinin arasında sanki onların gözetiminde oyun alanının sol tarafına doğru dışarı yöneleceklermiş gibi hareket ederler. [304] Oyun alanının sol tarafından dışarı çıkmadan önce Hamlet aniden durur. Sol taraftan yani karşılarından Kral geliyormuş gibi abartılı bir reverans yaparak yerlere kadar eğilir. Ros ve Guil de dururlar; onlar da eğilirler. [305] Hamlet, Ros ve Guil'in eğilmesini fırsat bilerek aniden doğrulur ve oyun alanının sağ tarafından -tam ters taraftan- hızla çıkar. Ros ve Guil eyilmiş olarak beklemektedirler. [306] Hamlet'in çıktığını daha sonra farkedirler. Onun çıktığı tarafa yönelmek isterler. [307] Bu sırada iç sahnenin arkasından önüne doğru Kral Cladius girer.	

teknik etmenler	metin
↓	götürelim. (844) HAMLET: Sizin sırrınızı saklayıp kendiminkini saklamayacağımı aklınıza bile getirmeyin. [300] Hem, süngerin biri tarafından sorguya çekilirse bir hükümdar oğlu ne cevap versin? (845) ROS: Beni bir sünger yerine mi koyuyorsunuz, efendimiz? (846) HAMLET: Evet efendim; Kırılın teveccühünü, ihsanlarını, salâhiyetlerini emen bir sünger. Ama, bu türlü memurlar kırıla en büyük hizmeti en sonunda görürler; onları, maymunun yaptığı gibi, avurdunda saklar; en sonra yutmak üzere ilk önce ağzına atar; topladıklarınıza ihtiyacı oldu mu sizi bir sıkması yeter, o vakit siz süngerler tekrar kupkuru kalırsınız. (847) ROS: Ne demek istediğinizi anıyamıyorum, efendimiz? (848) HAMLET: Memnun oldum. Uсталıkla söylenmiş sözler sersemlelere göre değildir. [301] (849) ROS: Efendimiz, cesedin nerede olduğunu söylemeniz, sonra bizimle birlikte Kırılın yanına gitmeniz lâzım. [302] (850) HAMLET: Ceset Kralla ama, Kral cesetle beraber değil. Kral bir şey... (851) GUIL: Bir şey mi, efendimiz? (852) HAMLET: Hiçten bir şey. Beni ona götürün. [303] (HAMLET kararlı bir biçimde bir kanada doğru yürür. Onlar da birlikte onun peşinden yürürler. Çıkışa varmadan hemen önce sanki CLAUDIUS sahnenin, dışından yaklaşıyormuş gibi davranan HAMLET abartılı bir reveransla yerlere kadar eğilir. [304] HAMLET'i gören ROS ve GUIL de eğilirler. Ancak, HAMLET döner ve sahnenin karşı tarafından çıkar gider. [305] Başlan eğik olan ROS ve GUIL bunu fark etmezler. Kimse içeri gelmez. ROS ve GUIL yan gözle bakarlar ve boşuna reverans yaptıklarını görürler. [306] CLAUDIUS arkalarından girer. CLAUDIUS konuşmaya başlar başlamaz sıçrarlar ve geç de olsa durumu kavrarlar.) (853) CLAUDIUS: [307] Ne var? Ne oldu? (854) ROS: Ölüyü nerede sakladığını söylemiyor, Lordum. (856) CLAUDIUS: Kendisi nerede? (857) ROS : (bir anlık bir sessizlik) Dışarıda, lordum, muhafız gözetiminde. Yüksek izninizi bekliyor. (858) CLAUDIUS (hareket eder): Getirin huzurumuza. (Bu isteğin ROS'u iki kaşının ortasından vurduğu bakışlarından anlaşılmaktadır. Duraksaması yine anlıktır. Ve daha sonra da büyük bir

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[308] Guil ne yapacağını bilemeden kararsız adımlarla Ros'a doğru ilerler. [309] Hamlet soldan oyun alanına girer. [310] Kral Cladius iç sahnenin arkasından çıkar. Hamlet de Cladius'u takip eder; çıkar. [311] Ros kenardaki çantasını alıp Guil'in yanına gelir. Gitmeye hazırlanıyordur.	
[312] Işık değişmeye başlar. Denizcilerin müzüğü başlar. Silüet halinde denizci yamurlukları giymiş olan bazı kişilerin iç sahnenin önüne yelken direği gibi kullanılacak bir merdiven getirdiklerini görürüz. Aynı anda denizcilik terimleriyle birbirlerine komut vermektedirler. Ayrıca merdivenin üzerine takılan ve iç sahnenin önünü kaplayan bir yelken bezi asarlar. Bu sırada Ros ve Guil oyun alanının önündeki sandalyeleri çevirerek arkasına geçerler ve bir teknenin üstündeymiş gibi sağa-sola yavaşça sallanmaya başlarlar. Hamlet iç sahnenin üstünde bir koltuta oturmuştur. Yelken bezinin üstünde gölgesi görünmektedir.	

teknik etmenler	metin
I27	kararlılıkla GUIL'e döner.) (859) ROS: Hey! Lordu içeri getir! Çabuk git getir lordu... [308] (ROS kendinden memnundur ama GUIL tuzağa düşürülüp, ihanete uğradığını hisseder bir anlığına. GUIL ağzını açar ve kapatır.) (Tam CLAUDIUS dışarı çıkarken, HAMLET girer: [309] HAMLET, CLAUDIUS'un peşinden, sahnenin öbür tarafından çıkarlar.) [310] (Işıklar değişir; ortam, dış mekâna dönüşür.) (860) ROS (gitmeye davranır): Bu iş de tamam, değil mi? [311] (861) GUIL (kııldamaz, düşünceli) Hepsi bu kadar olabilir mi? Ayrıca, niye biz?—bunu herkes yapardı. Bizim hiçbir katkımız olmadı ki. (862) ROS: Açıkçası, pek de ilgilenmiyorum. (Sahne gerisine, çıkışa doğru ilerler.) Kendi payıma, onu son kez gördüğümüz için çok mutluyum. (863) GUIL: Son olmadığını biliyorsun. (864) ROS: (yüksekten) Şimdi ne var?! (865) GUIL: Onu İngiltere'ye götürüyoruz. (866) ROS: Gidelim öyleyse. (867) GUIL: Gidersek asla öğrenemeyeceğiz. (868) ROS: Neyi öğrenemeyeceğiz? (869) GUIL: Bir daha geri gelip gelemeyeceğimizi. (870) ROS: Geri gelmek istemiyoruz. (871) GUIL: Bu doğru olabilir; ama gitmek istiyor muyuz? (872) ROS: Özgür olacağız. (873) GUIL: Bilemiyorum. Gökyüzü aynı gökyüzü. (874) ROS: Buraya kadar geldik. Dahası, her an her şey olabilir. (Sahne kararır. Müzik başlar. Işık değişir.) (Karanlıkta anlaşılmaz ama denizcilik terimleri olduğu kesin, emirler yağdıran denizcilerin sesleri duyulur. Daha sonra denizciler sahneye girerler.) (875) SESLER: [312] Sen misin, serdümen? Hee-ey! Sen misin? İskele alabanda! İstralya tramola! Civadra bastonu mayna!
I28 M18	

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[313] Muzik biter. Işık değişir. Ros ve Guil'in bulunduğu oyun alanının önündeki sandalyelerin bulunduğu bölüm lokal olarak aydınlanır. Denizciler sahneyi boşaltmışlardır. Ros ve Guil sağa-sola sallanmayı sürdürmektedirler. [314] Ros ve Guil sağa-sola sallanmayı keserler. Yüzleri seyirci tarafına gelecek şekilde sandalyelere otururlar. İç sahnenin üstünde koltukta oturmakta olan Hamlet bir gemici fenerini yakar. (Hamlet'in gölgesi görünmektedir.) [315] Guil sandalyenin üstüne çıkar. [316] Guil seyircilerin arasına doğru ilerler.	

teknik etmenler	metin
I29	İskele alabanda! Yavaş kır dümeni! Rüzgâr altında . tut! Vira! Vira! Vira! Bırak floku! Gabya çubuğunu kaldırın, tayfalar! İstralya tramola! Civadra bastonu mayna! (876) ROS: [313] Bir gemideyiz. (<i>Duraksar.</i>) Karanlık, değil mi? (877) GUIL: Gece için karanlık değil. (878) ROS: Doğru; gece için karanlık değil. (879) GUIL: Gün için karanlık. (<i>Duraksar.</i>) (880) ROS: Evet. Gün için karanlık. (881) GUIL: Kuzeye doğru yol almış olmalıyız, tabii ki. (882) ROS: Rotamızdan mı çıkmışız? (883) GUIL: Gece yarısı güneşin batmadığı ülkeye gidiyoruz.. (884) ROS: Tabii. [314] (<i>Sahnenin gerisinde bir lamba yakılır—yakan HAMLET'tir.</i>) Sanırım hava aydınlanıyor. Sanırım uyumamız gerekecek. (<i>Esner ve gerinir.</i>) (885) GUIL: Yorgun musun? (886) ROS: Hayır... Bacaklarımızı açalım mı? (887) GUIL: Bacaklarımı açmayı canım istemiyor. (888) ROS: İstersen, seninkileri senin için açabilirim. (889) GUIL: Hayır. (890) ROS: Birbirimizinkileri açabiliriz. Böylece yürümemiz gerekmez. (891) GUIL (duraksar): Hayır, birisi içeri girebilir. (892) ROS: Hangi içeri? (893) GUIL: Dışarı, buraya. (894) ROS: İçeri, dışarı buraya mı? (895) GUIL: Güverteye. [315] (896) ROS: İyi keresteden. (897) GUIL: Evet. Ben gemilerden çok hoşlanırım. Onların—şekillerini severim. İnsanın hangi yöne gitmesi gerektiği ya da [316] gidip gitmemesi gerektiği konusunda kaygılanması gerekmez—bu soru gündeme

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[317] Guil Ros'a yaklaşıp elim sende oyununu başlatır. Kovalamaca başlar. [318] Guil merdivene çıkar. Oyundan vazgeçmiştir. [319] Ros da diğer tarafından merdivene tırmanmıştır.	
[320] Guil ve Ros biraz canları sıkılmış olarak merdivenden inmeye başlarlar. [321] Guil ve Ros biraz canları sıkılmış olarak merdivenden inmeye başlarlar. Ros oyun alanının önündeki sandalyelerden en sağdakine oturur. Guil sandalyelerin arkasında solda ayakta durur. [322] Ros para oyunu oynamak için ayağa kalkar ve sandalyelerin arkasında Guil'in karşısına geçer.	

teknik etmenler	metin
I30	gelmez; çünkü bir gemidesindir, değil mi? Gemiler elim sende oynamak için uygundur... [317] oyuncular müzik başlayana dek yerlerinden kımıldamazlar... Sanırım, yaşamımın büyük bir bölümünü gemilerde geçireceğim. [318] (898) ROS: Çok sağlıklı. [319] (ROS umutla nefes alır; sıkıntıyla verir.) (899) GUIL: İnsan gemide özgürdür. Bir süre için. Göreceli olarak. (900) ROS: Neye benziyor? (901) GUIL: Çalkantılı... (ROS da ona katılır. İzleyicilerden öteye bakarlar.) (902) ROS: Sanırım kusacağım. (GUIL parmağını yalar, yukarı kaldırır.) (903) GUIL: Sanırım, Öteki taraf. . (Bu arada GUIL, izleyicilerden öteye bakarak, düşüncesini özetlemektedir.) Keyfiliğimizi sabit bir yıldız belirliyor ve sürüklenmemiz yıldızla oranla küçük bir açı değişimini simgeliyor. Yaşadığımız anda, dilediğimiz gibi davranabiliriz. O an geçene kadar, onunla top gibi oynarız; şu yöne küçük bir atak, bu yönde bir araştırma; ama çember tamamlanır ve yine değişmez tek gerçeyle, biz, Rosencrantz ve Guildenstern'in bir kraldan diğerine mektup götürdüğümüz, Hamlet'i İngiltere'ye götürdüğümüz gerçeğiyle yüz yüze geliriz. (904) ROS (fısıltıyla): Bak—işte orada! (905) GUIL (şaşırmamış): Ne yapıyor? (906) ROS: Uyuyor. (907) GUIL: Onun için dert değil. [320] (908) ROS: Ne dert değil? (909) GUIL: Uyuyabilir. (910) ROS: Onun için dert değil. (911) GUIL: Ne de olsa biz varız. (912) ROS: Uyuyabilir. (913) GUIL: Her şey onun için halledildi! (914) ROS: Biz varız. (915) GUIL: Bizim ise, hiçbir şeyimiz yok. (Bir çığlık.) [321] Tek istediğim hakkımızı vermeleri! [322] (ROS elini kesesine sokar; her iki elini de arkasına götürür, arkasından

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[323] Sandalyelere oturlurlar.	

teknik etmenler	metin
↓	yumruklarını ileri uzatır.) (GUIL yumruklardan birine dokunur. ROS açar. Para vardır. Parayı GUIL'e verir. Elini tekrar kesesine sokar. Sonra her iki elini de arkasına götürür arkasından yumruklarını uzatır.GUIL bir tanesine dokunur. ROS açar; para vardır. Parayı. GUIL'e verir.) (Tekrar.) (Tekrar.) (GUIL gerilmektedir. Kaybetmeye can atmaktadır.) (Tekrar.) (GUIL bir yumruğa dokunur; fikrini değiştirir; diğerine dokunur; ROS istemeden her iki yumruğunuzda açar. İkisinde de para vardır.) (916) GUIL: Her iki elinde de para var. (917) ROS (utanmış): Evet. (918) GUIL: Her seferinde de var mıydı? (919) ROS: Evet. (920) GUIL: Amacın neydi? (921) ROS (zavallı): Seni mutlu etmek istedim. [323] (Anlık sessizlik.) (922) GUIL: Sana ne kadar verdi? (923) ROS: Kim? (924) GUIL: Kral. Para verdi ya bize. (925) ROS: Sana ne kadar verdi? (926) GUIL: Önce ben sordum. (927) ROS: Sana verdiği kadar verdi. (928) GUIL: Aramızda ayırım yapmaz. (929) ROS: Sana ne kadar verdi? (930) GUIL: Sana verdiği kadar. (931) ROS: Nerden biliyorsun? (932) GUIL: Biraz önce söyledin ya—sen nerden biliyorsun? (933) ROS: Aramızda ayırım yapmaz. (934) GUIL: Yapmak istese bile. (935) ROS: Ki, asla istemez. (936) GUIL: Bizi karıştırmadığından bile emin olamaz. (937) ROS: Bizi hep karıştırır. (938) GUIL (öfkeyle döner): Neden yeni bir şey söylemiyorsun!

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[324] Ros'un çılgınca mektubu arama çabası merdivene kadar uzanır. [325] Ros oyun alanının önündeki sandalyelere geri döner ve oturur. [326] Guil akıl yürütürken seyircilerin arasına ilerler ve sandalyelere geri döner.	

teknik etmenler	metin
	Söylediklerimden başka konulara geçmiyorsun—tek yaptığın yerlerini değiştirerek sözlerimi yinelemek. (939) ROS: Yeni bir şey düşünemiyorum. Ben sadece destek vermede başarılıyım. (940) GUIL: Hep başı çekmekten bıktım. (941) ROS (<i>alttan alır</i>): Senin baskın kişiliğin yüzünden olmalı. (<i>Neredeyse ağlamaklı.</i>) Ah, neler gelecek başımıza! (<i>GUIL onu rahatlatmaya çalışır; tüm öfkesi geçmiştir.</i>) (942) GUIL: Ağlama... tamam... geçti... geçti. Başımıza bir şey gelmemesini sağlayacağım. (943) ROS: Ama hakkında konuşacağımız hiçbir şey yok; yapayalnızız. (944) GUIL: İngiltere'ye gidiyoruz. —Hamlet'i götürüyoruz. (945) ROS: Neden? (946) GUIL: Ne? (947) ROS: Hamlet'i İngiltere Kralına götüreceğiz; mektubu ona vereceğiz... (<i>sessizlik</i>) Şu anda İngiliz Kralı kim? (884) GUIL: Oraya vardığımız zaman bağlı... (<i>sessizlik</i>) Mektup sende mi? (884) ROS (giderek panikleemektedir): Bende mi? (<i>Çılgınca aramaya koyulur.</i>) [324] Nereye koymuş olabilirim? (884) GUIL: Kaybetmiş olamazsın. (884) ROS: Herhalde kaybettim! (884) GUIL: Garip—mektubu bana verdiğini sanıyordum. . (<i>ROS umutla ona bakar.</i>) (884) ROS: Belki de sana vermiştir. (884) GUIL: Ama mektubun sende olduğundan o kadar emin görünüyordun ki. (884) ROS (<i>heyecanlı</i>): Mektup bende değilmiş! (884) GUIL: Bir kere mektubu bana verdiyse, mektubun sende olması için hiçbir neden yok; bu durumda da, mektup sende değil diye niye bu kadar şamata koparıyorsun anlamıyorum. (884) ROS (<i>sessizlik</i>): Kabul ediyorum, karmaşık bir durum. [325] (884) GUIL: Giderek çığırından çıkıyor... Gemi, gece, yalnızlık ve belirsizlik duygusu... tüm bunlar, konsantrasyonun bozulmasına yol açıyor. [326] Sandalyelere otururlar. Kontrolü yitirmemeliyiz. Toparlan. Şimdi. Ya mektubu

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[327] Ros İngiltere Kralı'nı taklit etmeye başlar. Oturduğu Sandalyenin üstüne çıkar.	

teknik etmenler	metin
I31	kaybettin ya da zaten sende olmadığı için kaybetmen mümkün değildi; bu durumda, kral sana mektup vermedi; bu durumda, mektubu bana verdi; bu durumda, mektubu ceketimin iç cebine koymuşumdur (<i>sakince mektubu çıkarır</i>); bu durumda... mektup... burada (<i>birbirlerine gülümserler.</i>) Bir daha böyle uyumamalıyız. (<i>Sessizlik. ROS mektubu ondan alır; sakindir</i>) (884) ROS: Şimdi mektubu bulduk, peki, onu niye arıyorduk? (884) GUIL (<i>düşünür</i>): Kaybolduğunu sanmıştık. (884) ROS: Başka bir neden? (884) GUIL: Yok. (<i>Rahatlama.</i>) (884) ROS: Gerilim düştü. (884) GUIL (<i>fırlar</i>): Amma karıştı ortalık. Hiçbir yere varamıyoruz. (884) ROS (<i>üzgün</i>): İngiltere'ye bile. Zaten, inanmıyorum. (884) GUIL: Neye? (884) ROS: İngiltere'ye. (884) GUIL: Yani, haritacıların bir sahtekârlığı mı diyorsun? (884) ROS: Yani, inanmıyorum! (<i>Daha sakın.</i>) Gözümde hiçbir şey canlanmıyor. Varış anımızı zihnimde canlandırmaya çalışıyorum. Ama kafam bomboş. GUIL: Evet... evet. (<i>Toparlanır.</i>) Ama sen gerçekleşene kadar hiçbir şeye inanmazsın. ROS: Ölsek daha iyi. Ölümün bir gemi olabileceğini düşünüyor musun? GUIL: Hayır, hayır, hayır... Ölüm... yok. Ölüm yoktur. İnan bana. Ölüm en son olumsuzluktur. Olmamaktır. Bir gemide olmadan olamazsın. ROS: Gemilerde olmadığım çok oldu. GUIL: Yo, yo, yo—oldun ama, gemilerde değil. ROS: (<i>Düşüncenin anlamsızlığına öfkelenir.</i>) Pekâlâ! Sorgulamayacağız; kuşulanmayacağız. Sadece yapacağız. Ama bir yerde çizgi çekmek gerekir; ve ben de İngiltere'ye güvenmediğimin kayıtlara geçmesini istiyorum. Teşekkür ederim. (<i>otoriter ve kötü</i>) [327] Nedir derdiniz? GUIL: Emir aldık— ROS: Önce duydum ki— GUIL (<i>öfkeli</i>): Bırak da bitireyim—(<i>alçakgönüllü</i>) Danimarka'dan geliyoruz. ROS: Ne istiyorsunuz? GUIL: Hiçbir şey—Hamlet'i getirdik—

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[328] Ros ve Guil yavaşça otururlar.	

teknik etmenler	metin
	ROS: O da kim? GUIL (<i>sinirli</i>): Onu tanıyorsunuz— ROS: Ha, tamam; onu tanıyorum ve bu işe bulaşmak istemiyorum. GUIL: Ama— ROS: İçeriye babanızın ahırımı gibi giriyor ve benden, başınızdan atmak istediğiniz bir zır deliyi almamı bekliyorsunuz, kanıtlamayacağımız bir sürü— GUIL: Bir mektup getirdik— (<i>ROS mektubu kapar, yırtıp açar ve okur.</i>) ROS (<i>iş bitirici</i>): Demek... demek... evet, bu sizin anlattıklarınızı destekliyor— Danimarka kralından bir emir;” değişik nedenlerden dolayı, Danimarka’nın ve İngiltere’nin sağlığı gereği, bu mektubu okuduktan sonra, vakit geçirmeden, Hamlet’in kafasını kestirmem gerek—! (<i>GUIL mektubu kapar; ROS olayı kavrar ve mektubu geri kapar; GUIL bir ucundan mektubu tutar. . Birlikte okur ve ayrılırlar.</i>) (<i>Sessizlik.</i>) [328] ROS: Güneş batıyor. Birazdan hava kararır. GUIL: Öyle mi sanıyorsun? ROS: Havadan sudan konuşmaya çalışıyordum. (<i>Sessizlik.</i>) Biz onun dostlarıyız. GUIL: Nerden biliyorsun? ROS: Birlikte büyüdük. GUIL: Öyle söylüyorlar. ROS: Ama biz de buna inanıyoruz. GUIL: Eee, evet ama hayır. (<i>Neşeli.</i>) Haydi, her şeyi yerli yerine koyalım. İstersen onu öldüreceklerini varsay. Eh, o da bir insan, bir ölümlü, hepimiz öleceğiz vesaire; zaten, eninde sonunda ölecekti. Sokrat’ın filozofça söylediği gibi, ölümün ne olduğunu bilmediğimize göre, ondan korkmak mantıksızdır. Çok iyi... olabilir. Kapat mektubu—evet—güzelce—şöyle— Mührün açılmış olduğu dikkatlerini çekmeyecektir; tabii eğer birazcık sana benziyorlarsa. ROS: Ama niçin? GUIL: Mantık arama. ROS: Bize hiçbir şey yapmadı ki. GUIL: Adalet de arama.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[329] Guil'ün uykusu gelmiştir; oyun alanının önündeki sandalyelerin üzerine yatar. [330] Ros volta atarak sesli olarak düşünmektedir. [331] Ros Guil'in uyuya kaldığını farkeder. Çantasından battaniyesini çıkarır. Guil'in üstünü örter. Çantasını yastık olarak kullanarak kendi de hemen sandalyelerin yanına yere yatar. Işık yavaşça değişir. Yavaş bir müzik başlar. Ros battaniyenin kalan kısmıyla da kendi üstünü örter. Hemen uykuya dalar. [332] Hamlet elinde gemici lambasıyla iç sahnedeki yerinden kalkar. Uyumakta olan Ros ve Guil'in yanına yaklaşır; uyumakta olduklarından emin olunca Guil'in ceketinin cebinden Kral'ın mektubunu alır. Daha sonra kendi cebinden çıkardığı mektupla değiştirir. Yerine geri döner. Müzik sona erer. [333] Bir ısıklık sesi duyulur. Birisi ısıklıkla belirsiz bir parça çalmaktadır. Sandalyelerin olduğu bölümü aydınlatan lokal ışık yükselir. Ros uyanır. Ayağa kalkar. [334] Işık değişir. Tüm oyun alanı aydınlanır. Oyuncu sol taraftan merdivene tırmanmıştır. [335] Oyuncular oyun alanına doluşurlar. Oyuncu öne doğru gelir. Oyuncuların taktim müziği çalar. Oyuncular merdivenin üzerinde toplu olarak bir fotoğraf oluştururlar. [336] Oyuncular geldikleri yerlerden kulise geri dönerler. [337] Ros ve Guil sandalyelere otururlar.	

teknik etmenler	metin
I32 M19 I33 I34 M20 I35	ROS: Korkunç. GUIL: Daha kötüsü de olabilirdi. [329] ROS: Bana göre durum şu: [330] Biz Rosencrantz ve Guildenstern, onunla birlikte büyüdük; çağırıldık ve geldik ve ona acı veren şeyin ne olduğunu öğrenmemiz ve onu eğlendirmemiz istendi: Örneğin, bir oyun. Ama ne yazık ki, Hamlet'te canice heyecanlar uyandıran bu oyun, anlayamadığımız bazı nüanslardan kaynaklanan karmaşa yüzünden yarıda kaldı. Sonuç olarak, onun iyiliği için İngiltere'ye giderken ona eşlik ediyoruz. Güzel. Şimdi kontrol bizde. [331] [332] (Karanlık yerini ay ışığına bırakır ve HAMLET uyumakta olan ROS ve GUIL'e yaklaşır. Mektubu alır ve şemsiyenin arkasına gider; lambanın ışığı, şemsiyenin kumaşından süzülmemektedir. HAMLET elinde mektupla şemsiyenin arkasından çıkar, mektubu yerine koyar ve lambasını söndürerek çıkar.) [333] ROS: Birisi flüt çalıyor. GUIL: Git bul onu. ROS: Peki sonra? GUIL: Bilmiyorum- bir parça iste. OYUNCU: Aha! [334] Demek herkes aynı gemide! Herkes dışarı! [335] (Olanaksız bir şey ama TRAJEDİ OYUNCULARI çıkarlar. OYUNCU neşelidir.) (ROS'a) Neredeyiz biz? ROS: Seyahat ediyoruz. GUIL: Siz burada ne yapıyorsunuz? OYUNCU: Seyahat ediyoruz. (TRAJEDİ OYUNCULARI'na.) Tamam —arka plana karışın! [336] (Arka plana karışırlar.) (GUIL'e) Bizi gördüğünüze sevindiniz mi? [337] (Duraksar.) Şu ana kadar paçayı iyi kurtardınız. GUIL: Ya siz? OYUNCU: Gözden düştük. Oyunumuz kralı kızdırdı. GUIL: Evet. OYUNCU: Ee tabii, kendisi de ikinci koca. Patavatsızlıktı aslında. ROS: Yine de çok iyi bir oyundu. OYUNCU: Daha doğru dürüst başlamamıştık—durdurduklarında yeni yeni ilginçleşiyordu.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[338] Oyuncu, Ros ve Guil arasındaki boş sandalyeye oturur. [339] Ros arkalarındaki Hamlet'e bakmaktadır. Oyuncu, Hamlet'i kasederek sorar..	

teknik etmenler	metin
	Olduğumuz gibi kaçmak zorunda kaldık. ROS: Kaçak bindiniz. OYUNCU: Doğal olarak—hiç de kontrolümüzde olmayan koşullardan dolayı paramızı ödemediler... [338] Şaşırdınız mı? GUİL: Ne? OYUNCU: Bizi gördüğünüze şaşırdınız mı? GUİL: Son olmadığını biliyordum. OYUNCU: Hemen herkes hayatta henüz. Ne anladınız şu ana kadar? GUİL: Son yaklaşmak üzere. OYUNCU: Onunla konuşacak mısınız? [339] ROS: Olabilir. GUİL: Ama hiç fark etmez. ROS: Ama olabilir. GUİL: Anlamsız. ROS: Konuşmaya izin var. Belli sınırlar içinde, tabii. GUİL: Tabii, belli sınırlar içinde. ROS: Onun en önemli özelliğinin, iç dünyası hakkında felsefe yapmaktan hoşlanmak olduğunu söyleyebilirim. Bu, onun deli olduğu anlamına gelmez. Deli olmadığı anlamına gelir. Çoğu zaman da hiçbir anlamı yoktur. Bu bir çeşit delilik olabilir de, olmayabilir de. GUİL: Aslında yanıt belirtilerde. Çok anlamlı yanıtlar, mistik atıflar, karıştırılan kimlikler, babasının annesi olduğunu söylemesi ve buna benzer şeyler; intihar düşüncesi, beden . hareketlerinin azalması, neşe kaybı, klostrofobi imaları, hapsedilme korkusunu söylemeye gerek bile yok; deve, bukalemun, horoz, balina, gelincik, şahin, balıkçıl benzetmeleri—bilmeceler, çok anlamlı laflar, kaçamak sözler, paranoya, miyopluk, hayaller, halüsinasyon, ihtiyarları haçerlemek, ana babaya kötü davranmak, sevgiliye hakaret etmek ve halkın içine şapkasız çıkmak— çarpık bacaklarına, düşük çoraplarına ve yaşına başına bakmadan, kara sevdalı bir okul çocuğu gibi iç çekmeler. ROS: Ve de kendi kendine konuşmalar. GUİL: Ve de kendi kendine konuşmalar. Pekâlâ, bunlar bizi nereye götürüyor? ROS: O, oyuncu. GUİL: Oyunu kralı kızdırır—

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[340] Davul seslerinden oluşan bir müzik başlar. Ros, Guil ve Oyuncu bir anda şaşırıp korkuya kapılırlar. Işıklar değişir. Bağırışmalar başlar. (Düzensiz olarak yanıp sönmeye başlarlar.) Ros, Guil ve Oyuncu oturdukları yerden kalkıp sağa sola kaçışmaya başlarlar. Korsanlar sahneye girerler. Yağma havası içinde merdivene tırmanır; yelkeni indirirler; merdiveni dışarı kulise taşırlar. Bu karmaşa içinde Hamlet de gitmiştir. İlk panik durumundan sonra Ros, Guil ve Oyuncu oyun alanının önündeki sandalyelerin üstüne ve arkasına saklanırlar.	[340]
[341] Müzik durur. Bağırışmalar kesilir. Işık bir önceki düzenine geri döner. Ros ve Guil sandalyelerin üzerinde kendilerini sakladıklarını düşünmektedirler ve korkudan titremektedirler. Korsanların gittiğine ikna olurlar; etrafa bakıp kimsenin olmadığını görünce doğrulurlar; ayağa kalkarlar. [342] Guil iç sahneye doğru ilerleyerek Hamlet'in oturduğu koltuğun boş olduğunu farkeder.	[342] [341]

teknik etmenler	metin
I36 M21 I37	ROS: —Kralı kızdırır— GUIL: —tutuklanmasını emreder. ROS: —tutuklanmasını emreder— GUIL: —o da İngiltere'ye kaçır— ROS: —bindiği gemide— GUIL: —Hamlet'i götüren Guildenstern ve Rosencrantz'la karşılaşır. ROS: —o da kralı kızdırmıştır— GUIL: —ve Polonius'u öldürmüştür— ROS: —kralı birden fazla nedenden dolayı kızdırmıştır— GUIL: —İngiltere'ye- (<i>Duraksar.</i>) Galiba hepsi bu kadar. ROS: Olaylar! Elimizdeki tek şey, olaylar! Ulu tanrım, biraz durulmasını istemek çok mu? [340] (<i>Bu sözlerin hemen arkasından KORSANLAR saldırır. Yani: Gürültü, bağırışmalar ve koşuşturmalar. "Korsanlar".</i>) (<i>Ortadaki. herkes çılgınca koşuşturmaya başlar. HAMLET kılıcını çeker ve aşağı koşar.</i>) SESLER: Korsanlar! Sonunda! Herkes silah başına! Saldırın! Korsanlar! Yukarıda! Aşağıda! Kılıcımı köküne kadar! Davranın! (<i>Sesler azalır ve kesilir.</i>) (<i>Sessizlik.</i>) ROS: (<i>rahatlamıştır</i>) [341] Gitmişler. Ucuz kurtulduk. Hiç bu kadar hızlı düşünmemiştim. GUIL: [342] Nerede—? (<i>OYUNCU yas tutuyormuş gibi şapkasını çıkarır.</i>) OYUNCU: Bir kez daha, tek başına—kendi başımızın çaresine bakacağız. GUIL: (<i>kaygılı</i>) Ne demek istiyorsun? Nerede o? OYUNCU: Gitmiş.

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[343] Ros iç sahneye çıkar; Hamlet'in oturduğu koltuğun yanına gider. Civarı inceler. [344] Ros yavaş yavaş öndeki sandalyelere doğru gelir. Oturacaktır. [345] Oyuncu iç sahneye çıkar; perdeyi kapatır. [346] Guil öne doğru gelir. Sandalyeye oturur.	

teknik etmenler	metin
I38	GUIL: Nereye gitmiş? OYUNCU: Evet, felaket şanslıydık. Doğru söz mü kullandım? ROS (<i>anlamaz</i>): Felaketi mi? OYUNCU: Şanslı. ROS (<i>ciddi</i>): O öldü mü? [343] OYUNCU: Kim bilir. GUIL (<i>kafası karışmış</i>): Geri gelmeyecek mi? OYUNCU: Zor. ROS: Öyleyse öldü. GUIL (<i>kafası karışık</i>): Ama olamaz—Bizim şey yapma—Elimizde bir mektup var—krala verilecek bir mektupla İngiltere'ye gidiyoruz— OYUNCU: Evet, bu kadarı kesin. Belirsiz bir durumda olmadığınız için sizi kutluyorum. GUIL: Ama anlamıyorsun—mektubun içeriği—bize emir verildi—Onsuz, bütün hepsi anlamsız. [344] OYUNCU: Korsanlar herkese saldırabilir. Sadece mektubu verin. GUIL (<i>ağlamaklı</i>): Onsuz hiçbir şey çözülmez... OYUNCU: Üzülme GUIL: Serbest bırakılmamız için Hamlet gerekiyor OYUNCU: Üzülme! GUIL: Ne yapmamız gerekiyor? [345] (ROS iç çeker.) ROS: Güneş batıyor. [346] (<i>Duraksar.</i>) Birazdan gece olacak. (<i>Duraksar.</i>) Eğer şu taraf batıysa. (<i>Duraksar.</i>) Eğer biz— GUIL (<i>bağırır</i>): Kes sesini! Bıktım artık! Havadan sudan konuşmanın bize ne yararı var? Çok uzaklara geldik; durmamız olanaksız; geciktirme olasılığı ya da açıklama umudu olmaksızın, sonsuzluğa doğru, başıboş yol alıyoruz. ROS: Mutlu ol—Mutlu bile değilsen varolmayı sürdürmenin nasıl güzel bir yanı olabilir? (<i>Toparlanır.</i>) İyi olacak. Sanırım devam edeceğiz. GUIL: Nereye? ROS: İngiltere'ye devam. GUIL: İngiltere mi! Çıkma sokak orası. Zaten hiç inanmamıştım oraya. ROS: Tek yapmamız gereken şey raporumuzu vermek, o kadar. Gerçekten. GUIL: İnanmıyorum—Diyelim ki, bir kumsal, bir liman—ve iniyoruz ve birini durduruyoruz ve diyoruz ki—Kral nerede?—o da diyor ki, ah, şu yolu takip

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[347] Guil kral taklidi yapmak için sandalyenin üzerine çıkar. [348] Ros ve Guil sandalyelere oturur kalırlar. [349] Oyuncu ve Oyuncular iç sahnenin perdesini açarlar ve oyun alanının doğru yavaşça ilerlerler. Oyuncu önlerindedir. [350] Guil öfkelenmiştir. Sandalyeden kalkar Oyuncunun yanına gider ve Oyuncunun belinde takılı duran bıçağı çekip alır. Ros'da oturduğu yerden kalkar.	

teknik etmenler	metin
I39	edin ve ilk sola dönün ve—(öfkeden çıldırmış). Hiçbirine inanmıyorum bunların! ROS: Pek akla yakın gelmiyor. GUIL: Yüz yüze gelsek bile, ne diyeceğiz? ROS: Diyeceğiz ki—Biz geldik! GUIL (kral gibi): [347] Peki, siz kimsiniz? ROS: Bizler Rosencrantz ve Guildenstern'üz. GUIL: Hanginiz hangisi? ROS: Eee, ben—Sen de— GUIL: Nedir bütün bunlar? ROS: Eee, Hamlet'i getiriyorduk—ama korsanlar— : GUIL: Anladığımı sanmıyorum. Bu insanlar kim? Benimle ne alakası var? Damdan düşer gibi ortaya çıkıp bir sürü maval anlatıyorsunuz— ROS (elinde mektup vardır): Bir mektup getirdik— GUIL (mektubu kapar-ve açar): Bir mektup—evet—doğru. Bu da bir şey... bir mektup... (okur). "İngiltere, Danimarka'nın sadık bir müttefiki olduğuna göre... aralarındaki bağların derinlere kök salması için vesaire... bu mektubu okur okumaz, hiç vakit kaybetmeden, mektubu getiren Rosencrantz ve Guildenstern derhal idam edilmelidir—" (hemen kavrayamaz- ROS mektubu kapar. GUIL geri kapar. ROS mektubun bir ucunu yakalar. Mektubu yeniden okurlar.) [348] OYUNCU: [349] Gittiler— Her şey bitti artık! GUIL (sakin): Hatamız gemiye binmekti. ROS: Bizi haklamak istediler, değil mi? Ta başından beri. Bu kadar önemli olduğumuz kimin aklına gelirdi? GUIL: İyi ama neden? Bütün her şey bunun için miydi? Biz kimiz ki, önemsiz ölümlerimizde o kadar şey bir araya gelsin? (Çaresizlik içinde OYUNCU'ya) Kimiz biz? OYUNCU: Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'sünüz. Bu da yeterli. GUIL: Hayır—değil. Bu kadar az bilgi verilsin—böylesine bir sona varılsın—ve sonunda, hâlâ herhangi bir açıklama bile yapılsın... OYUNCU: Bizim deneyimlerimizde, çoğu şey ölümle sona erer. GUIL (korku, intikam ve- küçümseme duygularıyla): Sizin deneyimleriniz mi?—Aktörler! [350] (OYUNCU'nun kemerindeki hançeri kapar ve ucunu OYUNCU'nun boğazına dayar. OYUNCU geriler; GUIL ilerler, giderek daha

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[351] Guil elinde bıçakla, Oyuncular'ın arasında tehditkar bir şekilde yürürken konuşur ve tekrar Oyuncunun önünde durur. Ros'da Oyuncuların arasında gezer ve Guil'in sağ-arkasında yerini alır. [352] Guil elindeki bıçağı Oyuncu'nun karnına saplar. Oyuncu acı içinde geriler ve daha sonra arka tarafından sandalyelerin üzerine yığılır. [353] Guil Oyuncu'nun sandalyelerin üzerinde yığılarak can çekişmesi sırasında önünden sola doğru geçerken konuşur. [354] Oyuncu'nun yığılmış bedeninin etrafında toplanan oyuncular yavaşça gerilerler ve alkışlamaya başlarlar. [355] Oyuncu yığıldığı yerden çevik bir hareketle ayağa kalkar. Oyuncunun gerçekten öldüğünü sanarak ona doğru yönelen Ros, şaşırarak geriler. Oyuncu arkadaşlarına selam verir. [356] Oyuncu ve Oyuncular, yuzleri seyirciye dönük şekilde oyun alanından iç sahneye doğru yavaş yavaş gerilerler ve Oyuncunun sözü bittiğinde iç sahne perdesini kapatırlar. Işık yavaşça değişir.	

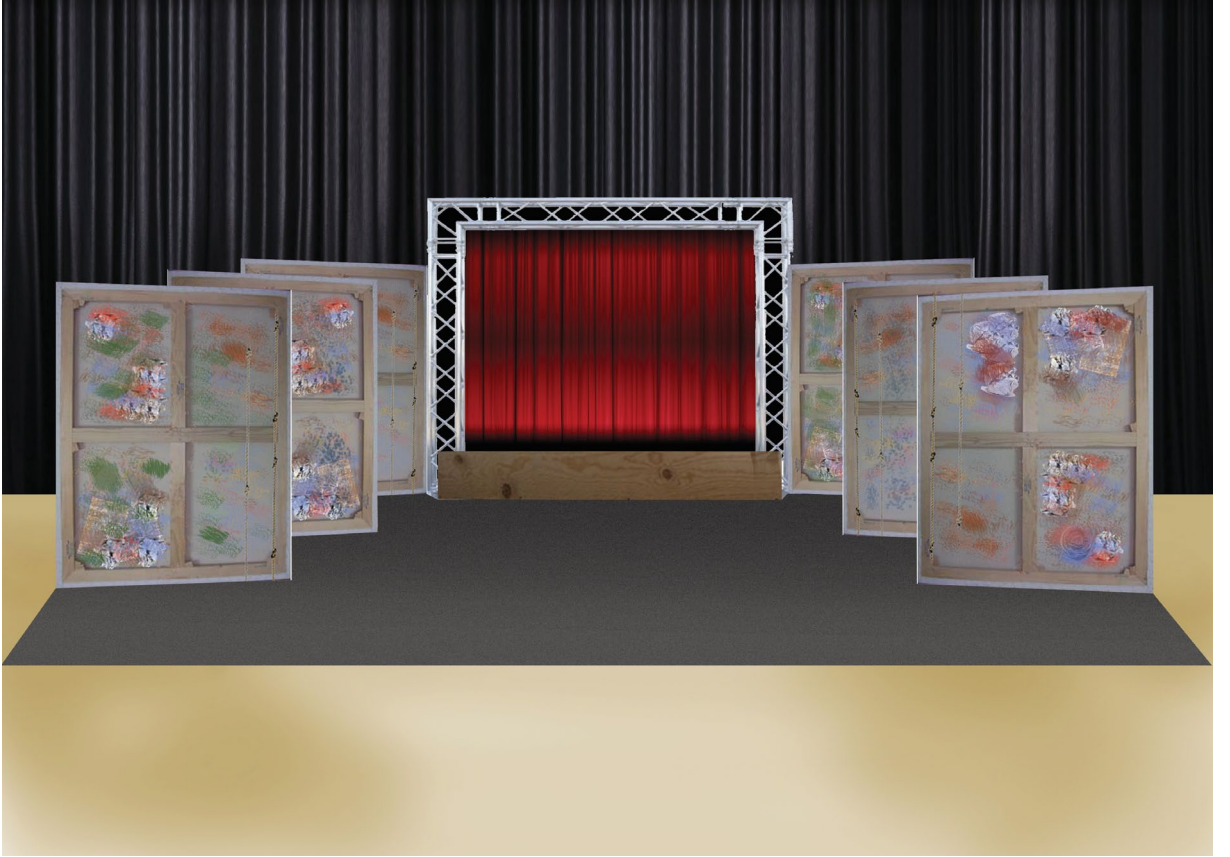
teknik etmenler	metin
I40 I41	sakin konuşmaktadır.) Ben ölümden söz ediyorum—sizler onu hiç yaşamadınız. [351] Onu oynayamazsınız da. Binlerce kez rol icabı ölürsünüz—yaşamı sıkıp çıkartan o yoğunluğun bir damlası bile olmaksızın... kan akmaz yere. Çünkü, ölürken bile, bir başka kimlikle geri geleceğinizi bilirsiniz. Ama ölümden sonra kimse ayağa kalkmaz—alkış yoktur—sadece sessizlik ve ikinci el giysiler, budur—ölüm— [352] . (Ve bıçağı sapına kadar sokar. OYUNCU gözleri kocaman ve dehşetle açılmış durmaktadır; bıçak geri çekilirken yarasını tutar; ağılıyormuş gibi inleyerek dizlerinin üstüne, arkasından da yere düşer.) [353] Eğer bizlerin bir kaderi varsa, onun da vardı—eğer bizimki buysa, onunki de oydu—eğer bizler için açıklama yoksa, onun için de olmasın— (TRAJEDİ OYUNCULARI, OYUNCU'nun ölüşünü ilgiyle izlerler. Sonunda OYUNCU kımıldamadan yatar. Kısa süren bir sessizlik. [354] Arkasından TRAJEDİ OYUNCULARI gerçek bir hayranlıkla alkışlamaya başlarlar. OYUNCU ayağa kalkar üstünü başını silkelemeye başlar.) OYUNCU (alçakgönüllü): [355] Ah, baylar tamam, tamam—tezahürata gerek yok—sadece yetenek. (TRAJEDİ OYUNCULARI, onu hâlâ kutlamaktadırlar. OYUNCU, elinde hançerle çakılmış duran GUIL'e yaklaşır.) Ne düşünmüştünüz? İşte tragedya budur. (Duraksar.) İnsanların inandığı tür budur—beklenen budur. (Elini uzatıp hançeri ister. GUIL yavaşça hançerin ucunu OYUNCU'nun eline dayar ve iter... hançerin ucu sapın içine girer. OYUNCU gülümser ve bıçağı alır.) Bir anlığına—seni aldattığımı düşündün. (ROS sinirli bir kahkaha atar; gerilimden kurtulmaya çalışmaktadır.) ROS: Ah, çok güzel! Çok güzel! Beni kandırdı—Seni de kandırmadı mı— (alkışlar.) Bis! Bis! OYUNCU (canlanır, kollarını açar, profesyonel): Her yaşa ve duruma göre ölüm! Asılarak, kasılarak, katılarak, kesilerek, idam edilerek, boğularak, aç bırakılarak ölüm—! Zehir ve kılıçla katliam—! Düelloyla çifte ölüm—! [356] İşte bu kadar—ölüm sıradandır: Yaşamla birlikte ışık da gider ve hayatınızın kışında, karanlık çabuk gelir... GUIL (yorgun, tükenmiş; ama hâlâ sabırsız. Gösteri hakkında): Hayır... hayır...

iç ve dış aksiyon	hareket planı
[361] İç sahnenin perdesi kapanır.	
[362] İç sahnenin perdesi açılır. Tüm oyuncular seyircileri selamlar.	

teknik etmenler	metin
	boşu boşuna, rasgele ölümleri, inceden inceye planlanan cinayetleri, uyduruk gerekçeleri ve bunun sonucu, karışan kuyuların, onları kazanların başına geçişini. Bütün bunları olduğu gibi anlatabilirim. [361] (<i>Son konuşma sırasında müzik ve karanlık sahneye egemen olur.</i>) SON [362] (<i>Tüm oyuncular selam verirler.</i>)



EK 2: DEKOR ÇİZİMİ



Dekor Taslağı Çizimi (Meltem Yıldırım tarafından çizilmiştir.)



EK 3: KOSTÜM ÇİZİMLERİ

(Tüm kostüm çizimleri Meltem Yıldırım tarafından yapılmıştır.)



Guildenstern



Rosencrantz



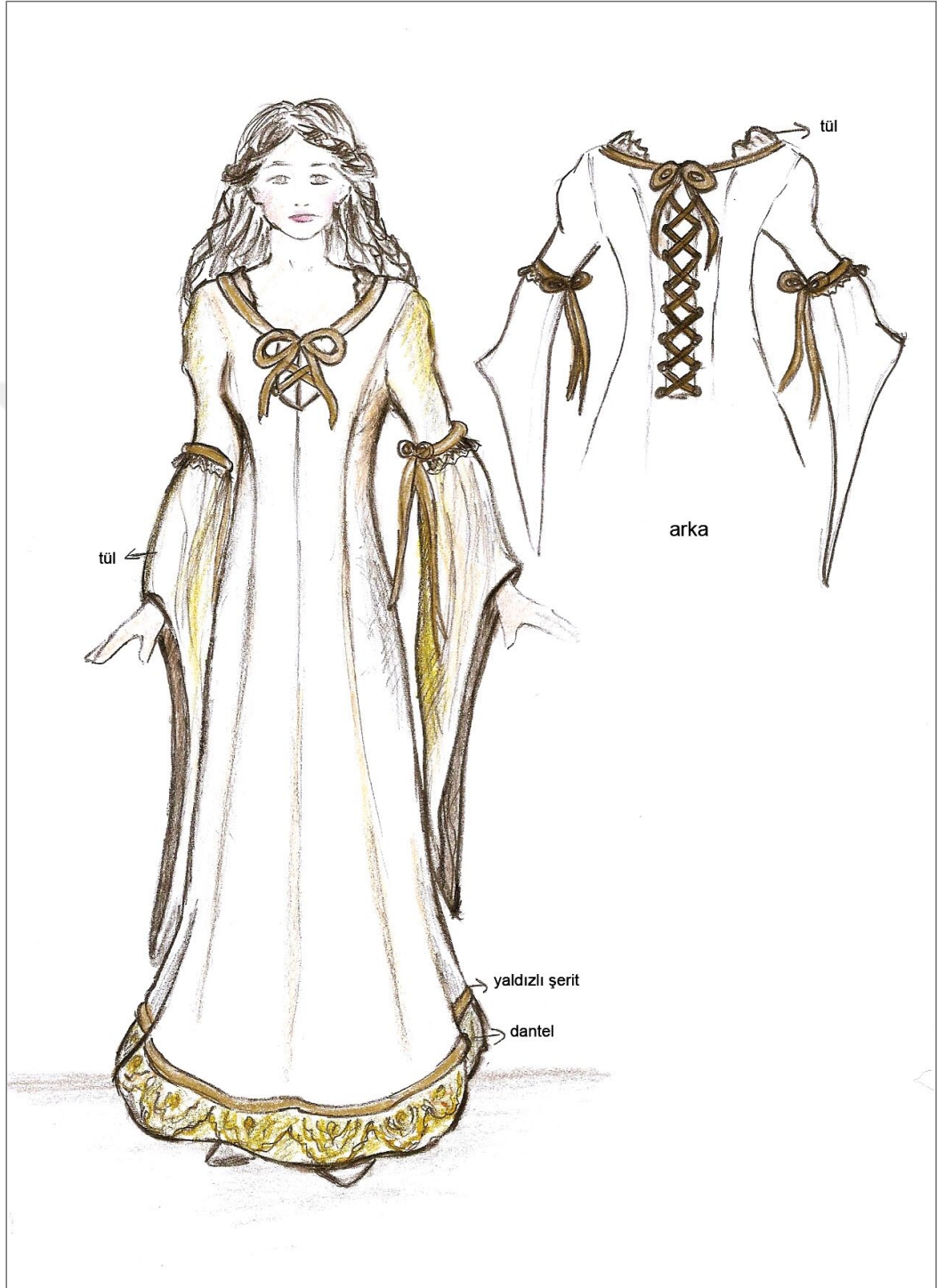
Oyuncu Başı / Hamlet



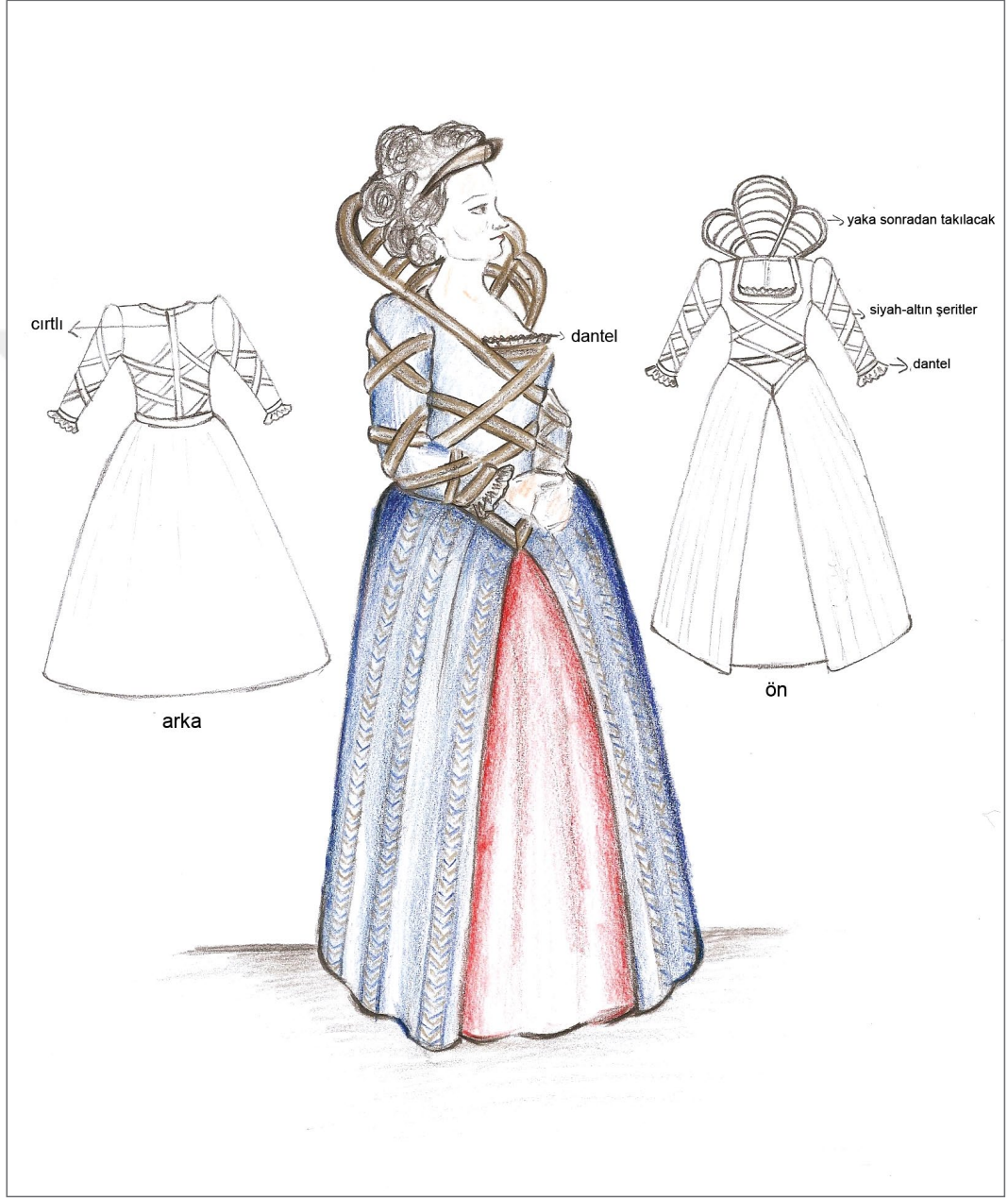
Oyuncular (Erkek)



Oyuncular (Kadın)



Ofelya



Gertrude



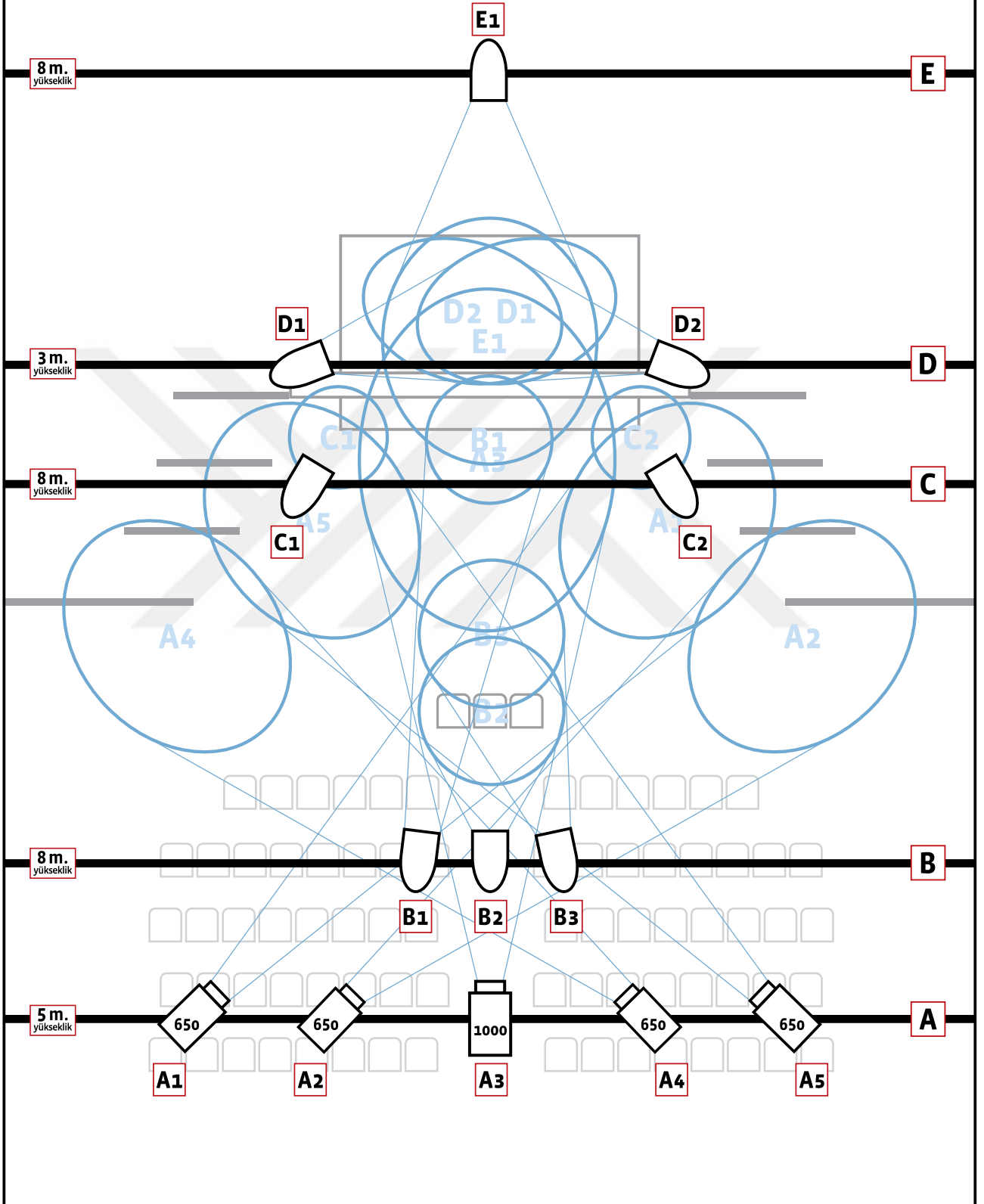
Cladius



Polonius

EK 4: IŞIK PLANI VE IŞIK POZİSYONLARI ÇİZELGESİ

'Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler' Oyunu İçin Işık Planı



5 m.
yükseklik

Işık kaynaklarının
asıldığı ışık barları ve
barların zemine göre
yüksekliği.



PC spot - 1000 W



PC spot - 650 W



Par 64 - 500 W

“Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” Oyunu Işık Pozisyonları Çizelgesi (1)

	A1	A2	A3	A4	A5	B1	B2	B3	C1	C2	D1	D2	E1
(S)	<i>Salon Işıkları</i>												
(I₁)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0
(I₂)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%0	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₃)	%60	%60	%60	%60	%60	%0	%0	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₄)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%0	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₅)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₆)	%40	%40	%80	%40	%40	%0	%100	%0	%0	%0	%0	%0	%60
(I₇)	%20	%20	%80	%20	%20	%0	%20	%0	%0	%0	%0	%0	%0
(I₈)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%20	%0	%0	%0	%0	%0	%0
(I₉)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%20	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₁₀)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%20	%0	%0	%0	%20	%20	%20
(I₁₁)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%20	%20	%20
(I₁₂)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₁₃)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%50	%50	%80
(I₁₄)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₁₅)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%50	%50	%50
(I₁₆)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%0	%0	%0
(I₁₇)	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%0	%0	%0	%100	%100	%100
(I₁₈)	%100	%20	%100	%20	%100	%0	%20	%0	%0	%0	%100	%100	%100

“Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” Oyunu Işık Pozisyonları Çizelgesi (2)

	A1	A2	A3	A4	A5	B1	B2	B3	C1	C2	D1	D2	E1
I19	%60	%40	%80	%40	%60	%0	%80	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I20	%100	%80	%100	%80	%100	%0	%80	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I21	%60	%40	%80	%40	%60	%0	%80	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I22	%100	%60	%100	%60	%100	%0	%80	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I23	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0
S	Salon ışıkları												
I24	%20	%0	%60	%0	%20	%0	%60	%0	%0	%0	%0	%0	%60
I25	%80	%60	%100	%60	%80	%0	%70	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I26	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%70	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I27	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%70	%0	%0	%0	%20	%20	%20
I28	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%70
I29	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%80	%0	%0	%0	%0	%100
I30	%0	%0	%0	%0	%0	%80	%0	%80	%0	%0	%0	%0	%100
I31	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%80	%0	%0	%0	%0	%100
I32	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%15	%0	%0	%0	%0	%80
I33	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%60	%0	%0	%0	%0	%80
I34	%100	%0	%100	%0	%100	%80	%0	%80	%0	%0	%0	%0	%80
I35	%30	%0	%40	%0	%30	%0	%0	%80	%0	%0	%0	%0	%80
I36	Panik etkisi oluşturmak amacıyla tüm spotlar düzesiz olarak yanıp söndürülür.												

“Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” Oyunu Işık Pozisyonları Çizelgesi (3)

	A1	A2	A3	A4	A5	B1	B2	B3	C1	C2	D1	D2	E1
I37	%20	%0	%60	%0	%20	%0	%0	%100	%0	%0	%30	%30	%100
I38	%20	%0	%20	%0	%20	%0	%0	%100	%0	%0	%0	%0	%0
I39	%60	%20	%80	%20	%60	%0	%0	%100	%0	%0	%60	%60	%70
I40	%80	%20	%100	%20	%80	%0	%0	%100	%0	%0	%60	%60	%70
I41	%0	%0	%20	%0	%0	%0	%0	%40	%0	%0	%0	%0	%0
I42	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%100	%100	%0	%0	%0
I43	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%100	%100	%100
I44	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0	%0
I45	%100	%100	%100	%100	%100	%0	%100	%100	%0	%0	%100	%100	%100
S	Salon ışıkları												



EK 5: KULLANILAN SES VE MÜZİKLERİN ÇİZELGESİ

“Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” Oyununda Kullanılan Müziklerin Çizelgesi

	Süre	Açıklama
M ₁	45 sn.	Oyunun başladığını belirtir ve atmosferi destekler.
M ₂	3 sn.	Tek vuruş davul sesi. Arkadan oyuncuların geleceğini belirten ilk sinyal.
M ₃	10 sn.	Davul vuruşları. Arkadan oyuncuların geleceğini belirten ikinci sinyal.
M ₄	35 sn.	Davul vuruşlarıyla başlayan oyuncuların sahneye giriş müziği.
M ₅	5 sn.	Oyuncuların reverans yaptığı takdim borusu.
M ₆	1 dk. 20 sn.	Oyuncu'nun oynadıkları oyunları anlatırken oyuncuların stilize hareketlerle canlandırdıkları sözsüz oyun müziği.
M ₇	5 sn.	Oyuncuların reverans yaptığı takdim borusu.
M ₈	23 sn.	Hamlet oyununa giriş. Vincenzo Galilei / Gagliarda Calliope (1561)
M ₉	14 sn.	Kral, Kraliçe ve Saraylıların giriş müziği (uzun versiyon). Michael Praetorius / Dances from Tersichore (1590)
M ₁₀	7 sn.	Oyuncular sarayda (kısa versiyon). Michael Praetorius / La Bourree (1590)
M ₁₁	41 sn.	Oyuncular sarayda (uzun versiyon). Michael Praetorius / La Bourree (1590)
M ₁₂	7 sn.	Oyuncular sarayda (kısa versiyon). Michael Praetorius / La Bourree (1590)
M ₁₃	8 sn.	Kral, Kraliçe ve Saraylıların giriş müziği (kısa versiyon). Michael Praetorius / Dances from Tersichore (1590)
M ₁₄	3 dk.	Sözsüz oyun müziği (Romantik). Anonim İngiliz halk ezgisi / My Lady Carey's Dompe (1520). Arkasına davullar eklendi.
M ₁₅	1 dk 40 sn.	Sözsüz oyun müziği (Tempolu). Anonim İngiliz halk ezgisi. Gitar ve lavta.
M ₁₆	34 sn.	Uyku müziği (kısa versiyon). Anonim İngiliz halk ezgisi. Lavta.
M ₁₇	8 sn.	Kral, Kraliçe ve Saraylıların giriş müziği (kısa versiyon). Michael Praetorius / Dances from Tersichore (1590)
M ₁₈	50 sn.	Denizcilerin müziği. Davul ve zil sesleriyle düzenlendi.
M ₁₉	56 sn.	Uyku müziği (uzun versiyon). Anonim İngiliz halk ezgisi. Lavta.

“Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler” Oyununda Kullanılan Müziklerin Çizelgesi

	Süre	Açıklama
M ₂₀	5 sn.	Oyuncuların reverans yaptığı takdim borusu.
M ₂₁	45 sn.	Gemi korsanlarının baskın müziği. Davul vuruşları.
M ₂₂	54 sn.	Final müziği. Anonim halk ezgisi. Tek gitar. Horatio’nun son deyişinin zemininde kullanılır.
M ₂₃	1 dk. 48 sn.	Oyun selam müziği. Michael Praetorius / Dances from Tersichore (1590)



EK 6: OYUN AFİŞİ



T.C. YEDİ TEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
TİYATRO BÖLÜMÜ
2011-2012 Mezuniyet Projesi

ROSENCRANTZ VE GULDENSTERN ÖLDÜLER TOM STOPPARD

ÇEVİREN M. HAMİT ÇALIŞKAN

YÖNETEN A. BÜLENT ACAR

SAHNE TASARIMI A. BÜLENT ACAR, MELTEM YILDIRIM

KOSTÜM TASARIMI MELTEM YILDIRIM

YAPIM KOORDİNATÖRÜ ZERRİN YANIKKAYA

PROJE ASİSTANI ARZU OCAK

OYNAYANLAR M. ARAS AYDIN, AYTEKİN ATABEY, MELTEM YILMAZKAYA

ALP ALPTEKİN, F. MERT BAŞOL, EMRE ÇALTILI, OYA KAPTANOĞLU, SINEM KÜSEOĞLU, ARZU OCAK

Alp Yılmaz A. Bülent Acar

Oyun Afişi (A. Bülent Acar tarafından tasarlandı.)



EK 7: OYUN FOTOĞRAFLARI



Kulis.



Seyirciler alınırken...



Guil: Mutlu musun?



Oyuncu: Sizleri entrika ve yanulsama dünyasına götürürüz...



Guil: Orda hala nüfuzum olduğunu söyleyebilirim.



Ros: Tam olarak ne yaparsınız?



Guil: Pekala, seçimi size bırakıyorum; eğer arasından seçilecek bir şeyler varsa tabii.



Oyuncu: ...Ama kansız aşk ve retorik yapamam. Kan zorunludur, hepsinde kan vardır.



Guil: Kostümünü giymeyecek misin? Oyuncu: Kostümümü hiç çıkarmam.



Oyuncu: Tamam. Ben de size el sallarım.



Ros: Vallaha ucuz kurtuldun. Guil: Niye? Ros: Yazıymış.



Hamlet ve Ophelya sahneye girerler.



Kral ve Kraliçe Ros ve Guil'i görevlendirirler.



Kral ve Polonius konuşuyor.



Guil: Bu kadar yolu vaftiz töreni için tepmedik.



Guil: Muhteşem oynadın. Bir de şu gözler ağlayabilseydi...



Oyuncu: Kraliçe'nin haberi yoktur kollarında tuttuğu adamın kocasının katili olduğundan.



Oyuncu: Lucianus'un aştığı ümitsizlik içinde kendini nehrin sularına bırakır.



Kral Ros ve Guil'i görevlendiriyor.



Ros: Bir gemideyiz...



Ros: Ayaklarımızı açabiliriz...



Ros: Sanırım kusacağım.



Ros: Yapayalnızız!



Ros: Birisi flüt çalıyor.



Oyuncu: Bizi gördüğünüze sevindiniz mi?



Guil: ... bu mektubu okur okumaz, hiç vakit kaybetmeden, mektubu getiren Rosencrantz ve Guildenstern derhal idam edilmelidir—”



Oyuncu: Gittiler... Herşey bitti artık.



Oyuncu: Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'sünüz. Bu da yeterli.



Guil: ... sadece sessizlik ve ikinci el giysiler, budur—ölüm—



*Guil: Eğer bizlerin bir kaderi varsa, onun da vardı—eğer bizimki buysa, onunki de oydu—
eğer bizler için açıklama yoksa, onun için de olmasın—*



Guil: Ölüm, şey değil... ölüm... Varlığın yokluğudur, başka bir şey değil... asla gelmemenin sonsuza kadar sürmesidir... .



Ros: ... Hiç yerimizden kımıldamasak? Demek istediğim, kimse gelip bizi sürükleye sürükleye götürmeyecek... Beklemeleri gerekecek. Biz daha genciz...



Guil: —hayır diyebileceğimiz—bir an olmalıydı. Ama, her nasılsa, kaçırdık.



Final.



EK 8: OYUNCULARLA ÇALIŞMA VİDEOSU





EK 9: GÖSTERİM VİDEOSU

