

ROSENCRANTZ VE GÜLDENSTERN GERÇEKTEN ÖLDÜLER Mİ YOKSA ZATEN ÖLÜ MÜYDÜLER?

Arpine MIZIKYAN*

ABSTRACT

Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* first appeared in Edinburgh Festival in 1966. In this play, Stoppard presents an alternative standpoint to Shakespeare's *Hamlet* by bringing Ros and Guil into the foreground in order to tell their own stories while the *Hamlet* characters become plot devices. Stoppard utilizes the theatrical medium to make man aware of the ultimate realities of his condition, which are represented in the play as life and death. In this sense the play can be regarded as an important example of the Theatre of the Absurd since it attempts to inculcate a sense of loss and anguish in man. Ros and Guil who almost appear to be two sides of the same coin are thrown into an alien universe which has no value and meaning and man's presence in such a universe is both anguished and absurd.

Key words: *Tom Stoppard, Shakespeare's Hamlet, Samuel Beckett, theatre of the absurd, death.*

ÖZET

Tom Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı oyunu, "Absürd Tiyatro" diye adlandırılan akımın en önemli örneklerinden birini teşkil etmektedir. Stoppard bu oyununda, yaşadığımız dünyanın, insana bir anlam yükleyebilecek değerlerden ve olumlu beklentilerden yoksun olduğunu ve bireyin artık yalnız yaşadığı dünyaya karşı değil, kendine karşı da yabancılaştığını göstermeye çalışmaktadır. Absürd Tiyatro tüm bu anlaşılamayan karmaşa içindeki yalnız insanın, varolma deneyimini anlatmaya yönelik bir biçim arayışıdır. Stoppard ilk kez 1966 yılında Edinburgh Festivali'nde sahnelenen *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı oyununda, Shakespeare'in *Hamlet*'inde önemsiz olarak betimlenebilecek iki karakteri, "Rosencrantz" ile "Guildenstern"ü alıp onları, hem oyununun başlığı yapmıştır, hem de dramatik ilginin merkezine yerleştirmiştir. Karakterler bu yöntemle, bireyin varoluşunun anlamsızlığını ve bu gerçeğin bireyde yarattığı rahatsızlık durumunu irdeleyen hikâyelerini anlatmaktadırlar.

Anahtar kelimeler: *Tom Stoppard, Shakespeare'in Hamlet'i, Samuel Beckett, absürd tiyatro, ölüm.*

"Tek başlangıç doğum, tek son da ölüm—
buna güvenemezsen neye güvenebilirsin?"¹

Tom Stoppard, *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı oyununda, insana bir anlam ve amaç sunabilecek değer ve beklentilerden yoksun bir dünya yaratır. İnsan yalnız yaşadığı dünyaya karşı değil, kendine karşı da yabancılaşmıştır ve bunun sonucunda oluşan yoksunlaşma, belirsizlik ve geçmiş ve gelecekle ilgili tüm bağlardan kopmuş olma durumu, "Absürd Tiyatro"² diye adlandırılan akımın en belirgin özelliklerini meydana getirir. Martin Esslin *The Theatre of The Absurd (Absürd Tiyatro)* adlı yapıtında, bu akımın öncülerinden biri sayılan Eugène Ionesco'nun Kafka üzerine yazmış olduğu bir makaleden alıntılar: "... dinsel, metafiziksel ve aşkın köklerinden kopmuş insan kaybolmuş demektir ve tüm davranışları anlamsız, absürd ve boş hale gelmiştir."³ Bu akımın bir diğer temsilcisi olarak görülen Albert Camus ise, 1942 yılında yayımladığı *The Myth of Sisyphus* adlı yapıtında (*Sisifos Efsanesi*) şöyle der:

Ne kadar kusurlu olursa olsun akıl yolu ile açıklanabilen dünya tanıdık bir dünyadır. Ansızın yanılısana ve ışıktan yoksun kalmış bir evrende insan, kendini bir yabancı gibi hisseder. Yitik bir vatanın anılarından ya da sözü verilmiş bir ülkenin umudundan yoksun olduğu için onulmaz bir sürgündür bu. İnsan ve yaşamı, oyuncu ve çevresi arasındaki bu kopma, bu uyumsuzluk, bu dinmeyen anlamsızlık duygusudur absürdüğü yaratan.⁴

1 Tom Stoppard, *Toplu Oyunları I: Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Travestiler, Gerçek Şey, Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, çev. M. Hamit Çalışkan (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), s. 48.

2 "Absürd" kavramı en başta, insanoğlunun dünyadaki konumunun ne kadar anlamsız olduğunu vurgulayan ve kendilerinin de absürd diye nitelendirilebileceği bir dizi düzyazı ve tiyatro yapıtında kullanılmaya başlandı (Bkz. J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, s. 692). Bu yazının kökleri, Dışavurumculuk ve Sürrealizm akımlarına ve James Joyce ve Franz Kafka gibi yazarların yapıtlarına kadar uzanmaktadır. Aslında günümüzde adı geçen "Absürd Tiyatro" akımı özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkmıştır. Geleneksel kültür ve yazına karşı doğan bir akımdır. İnsanın yalnız olduğunu ve ona anlam ve bütünlük sağlayabilecek değer ve inançlardan yoksun bir evrende yaşamak zorunda kaldığını anlatan Varoluşçuluk felsefesinin önde gelen temsilcilerinden Jean-Paul Sartre ve Albert Camus'nün adları da bu akımla anılmaktadır (Bkz. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, s. 86).

3 Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Londra: Eyre & Spottiswoode, 1962), s. 17.

4 Esslin'de alıntı, *The Theatre of the Absurd*, s. 16. Aksi belirtilmedikçe, oyunun kendisi dışında, İngilizce'den Türkçe'ye yapılan çeviriler bana aittir.

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yardımcı Doçent Doktor.

Absürd Tiyatronun bir yirminci yüzyıl ürünü olması tesadüf değildir. I. Dünya Savaşı'nın hemen ardından, Almanya'da halkın ilgisi politik sorunlar üzerine yoğunlaşmış ve bu ilgi, tiyatro sahnesinin politik konuların tartışıldığı bir arena olmasını sağlamıştır.⁵ Daha sonra, "Politik Tiyatro" gelişerek, Bertolt Brecht'in "Epik-Diyalektik" diye adlandırılan tiyatro kuramının temellerinin atılmasına yardımcı olmuştur. Buna benzer bir şekilde II. Dünya Savaşı sonrasında, kendinden önceki akımlara bir tepki olarak da Absürd Tiyatro akımı doğmuştur denebilir. İki büyük Dünya Savaşı'nı yaşamış olan insanlar, bu savaşların beraberinde getirdiği korkunç şiddet ve zulmü, savaş sonrasında oluşan toplumsal değişimleri gözlemlemeye başladılar. Özellikle endüstrileşme ve kapitalizmin de etkisiyle yüzyıllardır inandıkları değer yargılarını, siyasal ve dinsel inançlarını yitirip yaşamı anlamsız bulup, kendilerine ve çevrelerine karşı yabancılaştılar. Absürd Tiyatro akımının bir diğer temsilcisi olarak sayılabilecek İngiliz tiyatro yazarı Harold Pinter, "yaşadığımız dünyada herkesin benimseyebileceği değişmez doğruların (hakikat) bulunmadığı" kanısındadır. Pinter'a göre, "Yaşadığımız dünyada hiçbir şey kesin değil, her şey görecedir. Değişmez, sağlam bir dayanak yoktur. Bilinmeyen, çevremizi sarmıştır".⁶

Yaşamın bilinmeyeninin sınırına dayanması, yapıtlarımda belirtmeye çalıştığım yeni bir adıma zorluyor bizi. İçimizde bir korku var. Öyle sanıyorum ki bu korku ve uyumsuzluk aynı kaynaktan çıkıyor.⁷

Absürd Tiyatro tüm bu karmaşa içinde yalnız olan insanın var olma mücadelesini resmetmeye yönelik bir biçim arayışıdır. Zehra İpşiroğlu *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* adlı kitabında, insan yaşamındaki iki önemli gerçektan biri olan ölüm konusunda Eugène Ionesco'nun dediklerini alıntı yapar: "Beni ilgilendiren, insanı hem sosyal bir varlık olarak, hem de sosyal yapısının dışında bir bütün olarak görmek. Yalnız bir insan sosyal varlığından kopmuştur. Örneğin ölüm karşısında..."⁸ Bu açıdan bakıldığında, Absürd Tiyatro'nun, ölümü, korkuyu, ve güvensizlik gibi duyguları sahneye taşıyan bir akımdır diye tanımlanması yanlış olmaz.

5 Bkz. Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (İstanbul: Metis Yayınları, 1992), s. 255.

6 Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, 1978), s. 14.

7 Bu cümleler Harold Pinter'in 4 Mart 1962 yılında, Bristol'da gerçekleştirilen, "Yedinci Ulusal Öğrenci Tiyatro Festivali"nde yaptığı bir konuşmadan alınmıştır. *Martin Esslin, Pinter: A Study of His Plays* adlı yapıtında, bu konuşmadan bazı bölümleri s. 44'te alıntılar. Aynı alıntı İpşiroğlu'nun yukarıda bahsi geçen yapıtında da (s. 14) kullanılmıştır.

8 Ionesco, "Argumente und Argumente," *Absurdes Theatre*, G. Büttner, s. 84. Zehra İpşiroğlu'nda alıntı, a.g.e., s. 103.

Belirlenmiş kesin ilke ve kuralları olmayan Absürd Tiyatro akımının temsilcileri olarak nitelendirilen her yazar ve yönetmenin kendine özgü bir biçimi olduğunu dile getirmek mümkündür. Bu farklı biçemlerin belli noktalarda benzeştiği hatta kesiştiği dikkate alınarak bir Absürd Tiyatro akımından söz edilmektedir.⁹ Bu tiyatro akımı, yazarın iç dünyasını, insan durumunu nasıl algıladığını ve bunu nasıl ifade ettiğini gösterir. Yazar belirli bir düzeni olmayan ve anlaşılabilen bir yer olarak dünyanın çarpık bir resmini çizer. Bundan dolayı, karakterler böyle bir dünyada benlikleri ol(a)mayan ve davranışları anlaşıl(a)mayan insanlar olarak karşımıza çıkarlar. Oyun kahramanlarının dramatik, hatta trajik olan uyumsuzluğu, bunu izleyen seyirciye gülünç görünür. Bu durumda, insan nasıl ki kendi yaşamını bir yabancıya benzer bir şekilde anlamadan sürdürüyorsa, izleyici olarak tuhaf olay örgülerine tanık olduğumuzda onlara bir anlam veremeyiz. İzleyicinin, anlamakta zorlandığı karakter ve olaylarla karşı karşıya gelmesi, oyunda işlenen duygu ve düşünceleri değerlendirmesini zorlaştırır. Bertholt Brecht'in oyuncu ve izleyici arasındaki herhangi bir özdeşleşmeyi engelleyen "yabancılaştırma etkisi"¹⁰ olarak adlandırdığı durum bu tür tiyatrodan öne çıkar. Bu kavrama göre oyuncudan rolünü onunla özdeşleşmeden oynaması beklenir. Özdeşleştirme imkansızlaştığında, oyun komik hale dönüşür; ama izleyicinin tepkisi gülmenin ve dehşetin iç içe geçtiği bir tepki niteliğindedir. Yazar, amaçsız ve anlamsız bir evrendeki insanın güvensizliğini ve umarsızlığını sergilerken izleyeni korkutma ve şaşırtma yöntemlerine başvurur. Sevda Şener'e göre, "trajik ve komik etkilerin karmaşık olarak algılanması seyircinin uyumlu ve mantıklı düzen düşünüyü yıkararak yaşamın temel saçmalığını algılamasını sağlar."¹¹

Tom Stoppard ilk kez 1966 yılında Edinburgh Festivali'nde sahneye konan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* adlı oyununda, Shakespeare'in

9 Şener, a.g.e., s. 297.

10 Zehra İpşiroğlu, *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik* (s. 18) adlı yapıtında bu kavramla ilgili olarak şunları dile getirir: "Brecht sahnede oynananın bir oyun olduğu bilincini uyanık tutmak ister. Bu amaçla film, projeksiyon, song, anlatıcı, yazılı levhalar, maskeler gibi geleneksel tiyatrodan görmeye alışmadığımız öğelerle oyuncular ve seyirciler arasında bir aralık açar. Böylece oyuncu oynarken kendini sürekli olarak denetleme, seyirci de kendini oyuna kapırmama, düşünme olanağını bulurlar." Bu açıdan bakıldığında, "Aristoteles karşıtı dramaturgi" deyişi ile Brecht'in Aristoteles'in *katharsis* tanımında karşı çıktığı nokta, yalnızca psikoloji üzerine odaklı, toplumsal etmeni bir tarafa bırakan bir arınmaya işaret etmesidir. Brecht'e göre bu durum, "seyirciyi oyunda betimlenen gerçeklik ile gerçek yaşam arasında bağlantı kurmaktan alıkoymaz" Daha fazla bilgi için bkz. Ayşın Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, (İstanbul: İstanbul Bilgi ÜY, 2003), s. 215. Sonuç olarak denebilir ki, Brecht seyirciden duygusal özdeşleşme yerine, fikir yürütebilmesini ve eleştirel bir değerlendirme yapabilmesini bekler.

11 Şener, a.g.e., s. 304.

Hamlet'inde önemsiz olarak nitelendirilebilecek iki karakteri, Rosencrantz ile Guildenstern'ü alıp onları, hem oyununun başlığı yapmıştır, hem de oyunun merkezine yerleştirmiştir. Bu şekilde yazar, her iki karaktere kendi hikayelerini dile getirme şansını verir. Rosencrantz ve Guildenstern Kral ve Kraliçe tarafından Hamlet'in ortadan kaldırılması ile görevlendirildikleri için Shakespeare'in metninde yer alırlar. Ancak Hamlet'in oynadığı bir oyun sonucu ölürlər. Bu açıdan bakıldığında Hamlet'in ölümünün ardında bir anlam vardır denebilir. Babasının öcünü alacak ve bunun sonucunda düzeni tekrar sağlanacaktır. Ayrıca soylu sınıfının bir temsilcisi olduğu için onun ölümü trajik bir kahramanın ölümü olarak değerlendirilebildiği halde, oyundaki kısa adlarıyla Ros ile Guil'in ölümü bir anlam ifade etmez. Stoppard'ın metninin çoğunda Hamlet, Claudius, Gertrude, Polonius, Horatio gibi karakterlerin konuşmaları ile *Hamlet* metni alınıp kullanılmakla beraber, Stoppard, Martin Esslin'in de dediği gibi "insanın varoluşunun anlamsızlığı ve bu gerçeği bilerek yaşamının rahatsız ediciliği"¹² sözüne bir gönderme yaparcasına "Absürd Tiyatro" örneği diyebileceğimiz bir oyun yaratır. Stoppard'ın yarattığı dünyada, doğru ve yanlış, gerçek ve gerçek olmayan gibi kavramları birbirinden ayırabilecek ölçütler yoktur. Bu dünya, gerçek olarak nitelenen kavramların ve değer yargılarının bir yanılısına haline dönüştüğü ve insanın tek başına, tutarlı olabilmek uğruna verdiği mücadelenin sonuçsuz kaldığı bir yerdir.¹³ Bunlara bağlı olarak insanın kimliği, değişmez ve anlaşılabilir bir gerçek olma özelliğinden, tekrar gözden geçirilmesi ve tanımlanması gereken bir kavram durumuna dönüşmüştür.

Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyununda insanoğlunun anlamsız bir dünya karşısında endişe ve korkularını dile getirmektedir. Ros ve Guil kendi kontrolleri dışında olan önemli olaylar zinciri içinde bulurlar kendilerini. Shakespeare *Hamlet*'te bu iki karakterle ilgili az bilgi verir. Stoppard da aslında onların geçmişleri ile ilgili bilgi sunmaz. Onun yaptığı, Ros ve Guil'in bihabersizliği ve acizliği üzerinde yoğunlaşmaktır: "Neler olup bittiği konusunda bihaberdirler. Onlara söylenen şeyler de doğru değildir. Ben bu yüzden onları verilen emirlere uyan sadık bir çift olarak değil masum şaşkın bir çift olarak görüyorum"¹⁴ der Stoppard.

12 Esslin, *The Theatre of the Absurd*, s. 18.

13 Bkz. Özden Sözlalan, *The Stage in the Text: Essays on American Drama* (İstanbul: Okuyan Us Yayın, İnceleme 2, 2006), s. 124.

14 Ronald Hayman, *Contemporary Playwrights: Tom Stoppard* (Londra: Heinemann, 1977), s.34-35.

Bu bağlamda, oyundaki absürd eğilimlerden yola çıkarak, Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken*¹⁵ oyunu ile bir bağ kurmak da mümkündür. Stoppard kendisi ile yapılan bir söyleşide Beckett'tan çok etkilendiğini dile getirir.¹⁶ Beckett ve Stoppard'ın yapıtlarında yarattıkları ve anlamsızlık duygusunun hüküm sürdüğü dünyada varlıklarını sürdürmeye çalışan kahramanlar, bir taraftan garip bir şekilde komik, bir taraftan da trajik bir durumla karşı karşıya bırakılırlar. Böylelikle, insan durumunun saçmalığı, insanın yeryüzünde bir sürgün oluşu ve insanın bu durumu fark etmesinden doğan acı her iki oyun yazarının yarattıkları karakterlerde görülebilmektedir. Bu özelliklerin sahneye taşınması ise eleştirmen Norman Barry'nin de söylediği gibi, Stoppard'ın izleyicilerine, oyun bittiğinde değil de, oyunu izledikleri süreç içerisinde birer eleştirmen misali oyuna yaklaşma olanağını sunar. Artık hepimizin ortak mitolojisi haline gelmiş bir oyundan (*Hamlet*) karakterler kullanarak bakış açımızın genişlemesini sağlar.¹⁷ Stoppard, oyununda Rosencrantz ve Guildenstern olarak değil de, Ros ve Guil olarak adlandırdığı iki karakteri öyle bir ortama yerleştirmiştir ki onlar, ümitsizce birbirlerine cevap bulamadıkları sorular sorarak varlıklarını korumaya çalışırlar. Yazar bu noktada şunları dile getirir:

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.¹⁸

Hamlet'te Rosencrantz ve Guildenstern önemli iki karakter olarak karşımıza çıkmaz. Ancak Stoppard bu göze çarpmayan ve önemsiz iki kahramanı alıp

15 Ros ve Guil *Godot'yu Beklerken*'deki (oyun 1948 yılında yazıldı ve ilk kez Paris'te 1953 yılında sahnelendi) Vladimir ve Estragon'la benzerlikler gösterirler. "Öncelikle Beckett'in Vladimir ve Estragon'a Didi ve Gogo isimlerini vermesi gibi, Stoppard da, Rosencrantz ve Guildenstern'ü Ros ve Guil kısaltmasıyla anar. Didi ve Gogo konuşarak zaman öldürmeye çalışırlar. Aynı şekilde, *Hamlet* metni dışında kalan zamanlarını, Ros ve Guil de konuşarak ve oyun oynayarak geçirirler." Bkz. Sinem Özlek, "Oyun İçinde Oyun Kullanımı Merkezinde Shakespeare'in *Hamlet*, Beckett'in *Godot'u Beklerken* ve Stoppard'ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Metinleri," *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi 2* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003), s. 80.

16 Hayman, a.g.e., s. 7. Tom Stoppard ile ilk söyleşi, 12 Haziran 1974.

17 "Tom Stoppard and the Contentment of Insecurity" with Norman Berry, *The Times*, 11 Kasım 1972. Hayman'da alıntı, a.g.e., s. 7.

18 A. C. H. Smith ile Tom Stoppard, *Flourish 1*, RSC Club News-sheet, 1974. Hayman'da alıntı, a.g.e., s. 40.

sahnenin merkezine yerleştirir; yazar, karakterlerin yaşadıkları isim karmaşası (kendileri bile birbirlerini karıştırırlar) yoluyla ortaya çıkan benlikten yoksun olma durumunu var olma/olamama kavramlarını eleştirmek için kullanır. Ona göre, “Çağımızın kahramanı artık romantik Hamlet değil, adının Rosencrantz mı Guildenstern mü olduğunu anımsayamayan küçük zavallı biriydi ve kaçınılmaz ölümüne doğru gidiyordu.”¹⁹ Bu iki kahramanın varoluşları, dışarıdan yönlendirildikleri için ciddi bir tehlike içindedir; üstelik birbirlerine soru sorma yoluyla isimlerinden bile şüphe ettiklerini anlamak olasıdır. Örneğin, Oyuncu’ya kendilerini tanıttıklarında, Ros ismini Guil’inki ile karıştırır ama hatasını hemen anlayıp düzeltir:

Ros: Benim adım Guildenstern ve bu da Rosencrantz.
(Guil, Ros’la kısa bir konuşma yapar.)
(Hiç utanmadan) Pardon—Guildenstern onun adı ve Rosencrantz da benimki.²⁰

Bu karmaşa, açılış sahnesinde Ros ve Guil’in sürekli oynadıkları yazı-tura oyununda paranın hep aynı yüzünün üste gelmesinde yaşadıkları çelişkiye benzer bir durum yaratır. Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* adlı kitabında, paranın art arda hep “yazı” geldiği açılış sahnesinin, Ros ve Guil’in ihtiyari bir özellik taşıyan evrenlerinin bir yansıması olduğuna dikkat çeker.²¹ Ros ve Guil, Oyuncular’la karşılaşana kadar geçen zamanı yazı-tura oynayarak geçirirler. Oyunda para her seferinde tura gelir. Paranın tura gelmesiyle oyunu kazanan Ros, durumu olduğu gibi kabul edip soru sormazken, Guil bu durumu tuhaf bulup çaresiz bir şekilde anlamlandırmaya çalışmaktadır. Karşı karşıya kaldığı bu olayın, doğaüstü güçlerin etkisinde olduklarının bir işareti olup olmadığını sorgulamakta ve bu durumu, aynı sabah olan olaylarla bağlantı kurarak anlamlandırmaya çalışmaktadır:

Guil: 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 [...] ve son üç dakikadır rüzgarsız bir günün rüzgarıyla bana taşınan trampet ve flüt sesleri duymaktayım.²²

Ros ve Guil yukarıda örneklenen alıntıda da görüldüğü gibi yapmış oldukları sorgulamalarla, aslında kendi varoluşlarına ve davranışlarına bir anlam

19 Stoppard’da alıntı, a.g.e., s. 14.

20 Stoppard, a.g.e., s. 35.

21 Christopher Innes, *Modern British Drama 1890-1990* (Cambridge: Cambridge UP, 2001), s.331.

22 Stoppard, a.g.e., s. 31.

bulma amacı gütmektedirler. Bu iki karakterin geçmişleri olmadığı gibi gelecekleri de yoktur. Oyunun en başında belirtildiği gibi “gidecek bir yerleri yoktur”.²³ Ros ve Guil’in hem Stoppard’ın metninde, hem de Shakespeare’in *Hamlet* metninde varlıklarını sürdürmeleri gerektiğinden,²⁴ her iki karakter çaresiz ve karşı konulamaz bir şekilde oyunun başlığını oluşturan yazgılarına doğru hareket ederler: “Hangi yöne gideceğin hatta gitmen gerekir mi konusunda bile endişelenmene gerek yok. Böyle bir soru yok zaten,”²⁵ cümlesi ile oyunda yer alan ve Hamlet’i İngiltere’ye götürüp orda onun öldürülmesini sağlayacak deniz yolculuğuyla vurgulanmak istenen de budur: Kımıldamayıp dursalar bile hareket ederler.

Ros ve Guil’in bir türlü eyleme dönüştüremedikleri teoriler dile getirmeleri, bu iki karakter ile Shakespeare’in Hamlet’i arasında bir paralellik kurar. Bu açıdan bakıldığında ise, Ros ve Guil Oyuncu’dan farklıdır, çünkü Oyuncu kendine güveni olan biridir ve bu güven duygusu, dünyayı her insanın üzerine düşen rolü oynaması gerekli bir sahne olarak algılamasından doğar. Yaşamda bulunabilecek bir gerçeğin olamayacağını vurgulayıp Guildenstern’ü hep soru sorduğu ve çok derin düşüncelere daldığı için azarlar.²⁶ Oyuncuya göre, “[h]er şeye güven duyulmalı; sadece doğru kabul edilen şey doğrudur. Yaşamın gereğidir...”²⁷ Ros ve Guil, *Hamlet* metninde var olan durumla bağlantılı olarak kendi kontrolleri dışında seçilmişler ve belli bir görev yüklenmişlerdir. En başta Kral ve Kraliçe onları saraya çağırarak, Hamlet’e hissettirmeden gizlice hareket edip onu mutsuz eden neden ya da nedenleri bulmalarını isterler. Başka bir deyişle, onları kendi amaçları için birer araç olarak kullanırlar. Daha sonra ise Hamlet ile çıktıkları ve Hamlet’in ortadan kaldırılması ile sonuçlanması gereken İngiltere’ye deniz yolculuğunda her şeyin onların aleyhlerine dönüp Hamlet yerine kendilerinin pisi pisine ölümleri dikkat çeker. Son Perde’deki deniz yolculuğu, karar vermedeki yetersizlikleri ve harekete geçememe durumlarına da bir göndermedir:

Guil (sakin): Hatamız gemiye binmekti. Tabii, hareket edebiliyor, yön değiştirebiliyor, oradan oraya koşuşturabiliyorduk; ama hareketlerimiz, rüzgar ve akıntı gibi bizi amansız bir biçimde sürükleyen daha büyük bir hareketin içindeydi...²⁸

23 A.e., s. 26.

24 Özlek, a.g.e., s. 81.

25 Stoppard, a.g.e., s. 122.

26 A.e., s. 67.

27 A.e., s. 69.

28 A.e., s. 114.

Kral Claudius'un onlar yolculuğa çıkarırken verdiği mektup ve ne yapmaları gerektiğini söylediği gibi, Ros ile Guil'in kendileri tarafından belirlenmiş bir karar verme ya da harekete geçme gibi bir seçenekleri yoktur.²⁹ Emir yüksek yerden gelmektedir ve onlar da denilenleri yapmak zorundadırlar. Şüphesiz davranışlarının başkaları tarafından belirlenmiş olması, onların güvensiz hissetmelerine ve bağımsız hareket edememelerine de neden olur:

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 kuşkulananca bile olursak, hapi yuttuğumuzun resmidir. (*Oturur.*)³⁰

...

Ros: Keşke ölmüş olsaydım. (*Yüksekliği ölçer.*) Şuradan atlayabilirim. Çarklarına çomak sokarım böylece.

Guil: Ya bunu yapmanı bekliyorlarsa? Eğer buna güvenmiyorlarsa.³¹

Ros ve Guil çevrelerinde olup biteni kavrayamadıkları için önlerinde oynanan ve onların başlarına gelen durumun bir izdüşümü olan Sözsüz Oyun'u da algılayamazlar. Guil izledikleri karşısında sarsılmıştır ve Oyuncu ile yaşamın iki gerçeğinden biri olan ölüm konusunda konuşmaya başlar. Oyuncu'yu ölüm hakkında bir şey bilmemekle suçlar. Oyuncu ise bunun aktörlerin sahnede yaptıkları en iyi şey olduğunu ve yeteneklerini de en iyi ölüm sahnelerinde gösterdiklerini dile getirir.³² Guil bunu "ucuz [melodram]"³³ olarak adlandırır. Ancak Oyuncu'nun ifade ettiği gibi "arada sırada doğru açıdan bakıldığında ölümlülüğün kabuğunu kıran ince bir ışık süzülür bu konudan".³⁴ Bu açıklama aslında Oyuncu'nun, Ros ile Guil karşısındaki farkını gözler önüne serer: Oyuncu yaşamı sanata dönüştürebilme ve bu şekilde yaşamı uzaktan gözlemleyebilme yetisine sahiptir.

Ros ve Guil'in varlıklarını sürdürmeye çalıştıkları dünya, akıl ve mantık yoluyla açıklanabilir bir dünya değildir. Geçmişin yerleşik kural ve gelenekleri, insanın yaşadığı bu karmaşık dünyada, karşılaştığı kuşkulara, yabancılaşmışlık duygusuna ve yalnızlığına bir çözüm önermekte yetersiz kalır. Guil sorgulamalar yoluyla olaylara yaklaşırken, Ros daha çok duygularına başvurur.

29 J. L. Styan, *The English Stage: A History of Drama and Performance* (Cambridge: Cambridge UP, 1996), s. 393-394.

30 Stoppard, a.g.e., s. 63.

31 A.e., s. 108.

32 A.e., s. 82.

33 A.e., s. 83.

34 A.e., s. 82.

Ama Guil için akli Ros için ise duyguyu kullanıp, onları tek bir kavramla betimlemek olası değildir. Onlar aynı madalyonun farklı iki yüzü gibidir: Tek bir karakterin birbirini tamamlayıcı iki farklı yönü gibi. Ros'un ilginç tepkilerine benzer, Guil'in bir felsefeciyi andıran sorgulamaları ve olasılıklara başvurup verdiği ilginç cevaplar da vardır. Hamlet'in sözde deliliğinin nedenlerini sorgularken Guil'in sonunda vardığı sonuç şudur: "Sanırım buldum. Kendi kendine mantıklı konuşan bir insan başkalarıyla mantıksız konuşan bir insandan daha deli değildir".³⁵ Bu iki karakter ne yazık ki olasılıklar ve teoriler çerçevesinde düşünmeye itilirler ve Oyuncularla karşılaştırıldığında deneyimleri bir hayli eksik kalır:

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

Oyuncu: Rahatlayın. Tepki verin. Herkes böyle yapıyor. Her dönemde konumunuzu sorgularsanız yaşamın içinden çıkamazsınız.³⁶

Kısacası Stoppard'ın, Shakespeare'den farklı olarak, onları alıp kendi oyununun merkezine yerleştirmesi ve onlara başrol vermesi sonlarını değiştirebilmelerine olanak tanımaz. Sinem Özlek'in de dile getirdiği gibi, *Hamlet* metninde, kendi istekleri doğrultusunda kurguyu değiştirebilecek bir eylemde bulunamayan ya da bulunmaları bir şekilde engellenen Rosencrantz ve Guildenstern, merkezinde yer aldıkları Stoppard'ın metninde de bundan öteye geçemezler. Bunun nedeni, Stoppard'ın metninde Ros ve Guil adlı iki karakter olarak gözükseler de, onlar hala *Hamlet* metninin oyun kişileridir.³⁷ En son sahnede Guil, Oyuncu'yu bıçaklar. Oyuncu yere düşer, bir dakika kadar hiç kıpırdamadan yattıktan sonra arkadaşlarının alkışları arasında ayağa kalkıp eğilerek onları selamlar. Guil'e dönerek, "Görüyorsunuz" der, "Bu onların inandıkları türden. Beklenen bu."³⁸ Yazarın oyunu için seçtiği başlık Shakespeare'in *Hamlet*'indeki Elçinin 5. Perde, 2. Sahne'de sarf ettiği sözlerdir: "Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler". Bu iki karakterin yazgıları Shakespeare tarafından yüzyıllar önce yazılmıştır.³⁹ Stoppard'ın oyunu başladığında, sonları önceden belirlenmiş olduğundan onlar zaten ölüdürler. Onlardan beklenebilecek tek şey, somut anlamda ölümlerine kadar, kendilerinden beklenen ve önceden belirlenmiş eylemleri gerçekleştirmektir. Ölümlerine doğru yaklaştıkça tedirginliklerini ve korkularını açıkça hissetmek

35 A.e., s. 70.

36 A.e., s. 69.

37 Özlek, a.g.e. s. 81.

38 Stoppard, a.g.e., s. 115.

39 Bkz. Innes, a.g.e. s. 331.

mümkündür. Ölüm teması her iki karakterin de kafalarını meşgul eder. Kendilerini gerçekten ölmüş olarak, kapağı kapalı bir tabutun içinde düşerler. Hayal ettikleri çoğumuzun düşünmekten bile kaçınacağı bir durumdur. Ölüme ne kadar yakın olduklarını onlarla beraber hissedebiliriz:

Ros: Bir tabutta yaşamak hiç yaşamamaktan daha iyidir. Sanırım. En azından bir şansın olur. Orada yatar düşünürsün—eh, hiç olmazsa ölü değilim!⁴⁰

Hamlet metninde bahsi geçmeyen ve Oyuncular ile Ros ve Guil arasında yaşanan iki karşılaşma vardır. Bu karşılaşma, yazılı metnin dışında Oyuncuların hareket edebildiklerinin bir göstergesidir. Ancak her ne kadar bir metne bağlı olmasalar da, onların da varoluşlarını hissettirebilecek izleyicilere ihtiyaçları vardır. Oyuncu kumpanyası ile birlikte sahnede bir oyun sergilerken, Ros ve Guil oyunun ortasında izlemeyi bırakıp giderler. Bu, Oyuncuları çok üzer. Onların yaşamını yaşamaya değer kılan tek şey, birinin onları “izliyor olma”⁴¹ düşüncesidir. Oyuncuların ilginç bir özelliği de ücreti yeterli buldukları zaman istenen her türlü gösteride yer alabileceklerini söylemelerine karşın kendilerini “trajedi oyuncuları” olarak sunmalarındadır. Klasik tragedya⁴² yalnızca soyluların konu edildiği düşünülürse, Ros ve Guil’in onların oyununda, tıpkı Elizabeth Çağı’nın bir tragedya örneği olan *Hamlet* metninde olduğu gibi, izleyici olmaktan başka şansları yoktur. Halbuki onların da yaşamı, sonu ölümle biten bir “trajedi”dir. Ama *Hamlet* trajedisi içinde var olmayı yaşamlarıyla öderler. Oyuncu da trajedinin kesinlikle ölümle sona ermesi gerektiğini söyler. Provada oyunun bittiğini sanan Guil’e, herkes ayakta iken oyunun sona eremeyeceğini vurgular:

Oyuncu: ... Her sanat eserinde mutlaka uygulanan bir düzen vardır, bunu biliyor muydunuz? Olaylar estetik, ahlaksal ve mantıksal sonuca varıncaya kadar oynanmalıdır.

40 Stoppard, a.g.e., s. 72.

41 A.e., s. 63.

42 Geleneksel tragedya, Aristoteles’in tanımı göz önüne alındığında, trajik kahramanın iyiyi ve kötüyü içinde barındırması izleyende korku ve acıma duyguları yaratır. Buna ek olarak eğer kahraman yüksek ahlak değerleri taşıyorsa trajik etki daha da fazla olacaktır. Kahraman kötü biri olmadığı için, karşı karşıya kaldığı talihsizliğin hak ettiğinden fazla olduğunu düşünün onun için üzüntü duyarız. Aynı türden hataların kendi yanılabilir kişiliğimizde de var olduğunu anımsayıp korkarız da. Böyle bir kahraman, Aristoteles’in *hamartia* (trajik bir kusur ya da muhakeme hatası) olarak adlandırdığı, yanlış bir davranıştan dolayı mutluluktan felakete giden bir değişime maruz kalır. En önemlisi, tragedya sona erdiğinde düzenin yeni-den sağlandığı görülür. Ancak belirsizliklerle dolu bir çağda, yazarlar görünürde “düzenli” bir evrende karakterler yaratamama güçlüğünü yaşarlar. Daha fazla bilgi için, bkz. M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 3. Baskı (New York, Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1971), s. 173-174 ve Cevat Çapan, *Değişen Tiyatro* (İstanbul: Metis Yayınları, 1992), s. 12-13.

Guil: Bu durum A.da bu nedir?

Oyuncu: Bu asla değişmez – Biz ölmesi işaretlenen herkesin öldüğü noktayı amaçlarız.

...

Guil: Kim karar veriyor?

Oyuncu: Karar vermek mi? O yazılmıştır.

(...) Görüyorsunuz, biz trajedi oyuncularıyız. Biz buyrukları izleriz, seçme şansını yoktur. Kötüler sonunda mutsuz olur, iyiler de şanssız. Trajedinin anlamı budur.⁴³

Ros ve Guil de birer oyuncudur ama bunun farkında değildirler. İlk karşılaştıklarında Oyuncu onlara “ilk görüşte anladım, sizlerin de sanatçı olduğunuzu” dediğinde onlar “beyefendi olduğumuzu sanıyorduk”⁴⁴ diye yanıt verirler. Bu ifade ironi içeren bir ifadedir: Oyuncu’nun söylemeye çalıştığı, yaşamın bir oyun sahnesi olma düşüncesinin ötesinde, Ros ve Guil’in bir Shakespeare oyununun karakterleri olmalarıdır. Dahası, Ros ve Guil sadece iki oyuncu değil, olup biteni anlamakta zorlanan, şaşkın bakışlı iki seyircidir. Ros oyunun bir sahnesinde bir seyirci edasıyla “bir dakika içinde ilginç birinin gelmesini”⁴⁵ ummaktadır.

Stoppard oyununda iki farklı zaman kavramı yaratarak, (*Hamlet* metninin zamanı ve Ros ve Guil’in zamanı) sürekli akan *Hamlet* metninin zamanını Ros ve Guil’in zamanına paralel kılar.⁴⁶ Zaten bu iki karakterin var olma süreçlerini başlatan da *Hamlet*’tir. Onların geçmişleri ile ilgili olarak geriye dönüp baktıklarında hatırladıkları tek belirgin şey, Kral tarafından yollanılan bir haberci tarafından sabahın ilk ışıklarında isimlerinin yüksek sesle söylenerek çağırılmalarıdır ve bu çağrıdan sonra Guil’in tam olarak tanımlayamadığı şeyler olmaya başlamıştır bile:

Ros (hemen): Uyandım, sanırım. (*Birden kavrar*). Haaa—şimdi anımsadım—o adam, bir yabancı, bizi uyandırdı—

Guil: Bir haberci. (*Rahatlar, oturur*).

...

Ros: ... Anımsıyorsun değil mi—bu adam bizi uyandırdı.

Guil: Evet.

Ros: Çağırılmıştık.

Guil: Evet.

43 A.e., s. 82.

44 A.e., s. 35.

45 A.e., s. 47.

46 Özlek, a.g.e., s. 82.

Ros: İşte onun için buradayız. (*Etrafa bakar, kuşkulu görünmektedir, arkasından açıklama gelir.*) Seyahat ediyoruz.⁴⁷

Ros'un kullandığı "Uyandım" ifadesi, bu çağrıtılma olayının aslında onun ve Guil'in var olmalarının başlangıcı olduğunu vurgular. Diğer taraftan, bu başlangıç onların sonlarını da simgeler. Hem kendileri hakkında, hem de zaman konusundaki bilgileri *Hamlet* metni ile sınırlıdır. Shakespeare'de 2. Perde, 2. Sahne'nin başında oyuna giren Rosencrantz'la Guildenstern'ün tam olarak ne zaman çağrıtıldıkları belli değildir. Ancak, Kral'ın sözlerinden, Hamlet'teki değişimin nedenini çözmeleri için istedikleri anlaşılmaktadır. Hamlet'in bu değişimi, annesinin Claudius ile evlenmesi ve amcasının tahta yeni kral olarak geçmesi ile başlamış, Hayalet'i görmesinden sonra ise iyice belirginleşmiştir. Bu bağlamda, Rosencrantz ve Guildenstern'ün, Hamlet'in babasının Hayalet'i ile karşılaştıktan sonra çağrıtıldıkları söylenebilir. Başka bir deyişle, Rosencrantz ve Guildenstern daha oyuna girmeden, oyunun gidişatını belirleyen önemli olaylar zaten gerçekleşmiştir. İşlenen cinayet, Hamlet ile Ros ve Guil için olayların bel kemiğini oluşturur. Şüphesiz Hamlet ile Ros ve Guil arasında sınıfsal bir fark da mevcuttur ve bu fark, onların yaşamları içinde ve metinlerin kurguları söz konusu olduğunda farklı roller üstlenmelerine neden olacaktır.

Ros ve Guil'in ölümleri İngiliz Elçi'si tarafından duyurulur. Ölümleri *Hamlet* metninde boş ve anlamsız bir şeymiş gibi ele alınır ve bu durum Stoppard'ın metninde de kendini belli eder. Geleneksel tragedyada soylu kahraman oyunun sonunda "düşer" ama Stoppard'ın oyununda bu iki karakter boşu boşuna ölürler. I. Elçi onların ölümlerinin sonucu olarak "Teşekkürümüzü nerden alacağız?"⁴⁸ diye sorar. Durumlarını daha da acıklı kılan şey, böyle bir son konusunda onlardan bir açıklamanın bile esirgenmiş olmasıdır.⁴⁹ Guil tüm bu bekleyişlerin sonucunun ölümü beklemek olduğunu anladığında acı çeker ve çaresizlik içinde Oyuncu'ya sorar: "Biz kimiz, biz kimiz ki önemsiz ölümlerimizde o kadar şey bir araya gelsin? Kimiz *biz*?" Oyuncu bu soruya karşılık "Sizler Rosencrantz ve Guildenstern'sünüz." derken Guil: "Hayır—değil. Bu kadar az bilgi verilsin—böylesine bir sona varılsın—ve sonunda, hala herhangi bir açıklama bile yapılmazın ..."⁵⁰ Başka bir deyişle Ros ve Guil,

47 Stoppard, a.g.e., s. 32.

48 A.e., s. 126.

49 A.e., s. 122.

50 A.e.

yaşamın anlamsızlığını sorgulamaktadırlar: Hamlet gibi soylu bir prens değildirlere, ama ölümleri onunki kadar gerçektir.

Aslında Stoppard'ın, Ros ve Guil'in karşılaştığı son ile sorguladığı şey evrensel bir düzenden yoksun olan yaşadığımız bu çağda, bir karakterin trajik olup olamayacağıdır. Shakespeare'in oyunu Elizabeth dönemi tragedyaya örneği olduğundan, yaşamın tüm acıları ve anlamsızlıklarına rağmen yazar tarafından yaratılan bir düzeni içinde barındırır. Stoppard oyununda Absürd Tiyatro kavramı ile geleneksel tragedyayı yoğurur; varoluşun verdiği evrensel acılara dokunur ve Martin Esslin'in de dediği gibi, sanatçının insan durumuna karşı hissettiği en içten ve kişisel duyumsamaları dile getirir.⁵¹ Stoppard ayrıca insan yaşamının karmaşıklığını ironi kullanarak aktarır. Belki karakterlere güleriz ama onların trajikomik durumu bizleri üzer. *Hamlet*'i izlemiş seyirci zaten Ros ve Guil'in başına neler geleceğini önceden bilmektedir. Ancak bu iki karakter durumlarından bihaberdir. Bu yüzden seyirci karakterlerin ve kendi fikirleri arasındaki çelişkinin ironisini izlerken eğlenir ve düşünür. Bu şekilde dünyada kendi varoluşunun belirsizliğini algılar. Bu iki karakter oyunda, kendilerinin bile tanımlamakta zorluk çektikleri güçler tarafından kontrol altında tutulduklarını özümseyip anlamsız durumlar içinde iki kukla misali yaşamaya itiliyorlarsa, biz "aşırı düzenli" diye nitelenebilecek dünyamızda kendi kaderlerimizi belirleyebileceğimize güce ve girişime gerçekten sahip miyiz? Bu sorunun cevabını vermek çok zor, hatta imkansız. Ancak yaşamımızda emin olabileceğimiz Guil'in de ifade ettiği gibi sadece iki gerçek var: Doğum ve ölüm.⁵²

Stoppard'ın oyununun sonunda da Shakespeare'in *Hamlet* metninde olduğu gibi Hamlet'in en yakın arkadaşı Horatio vardır. Elçi ve Horatio, Rosencrantz ve Guildenstern'ün öldüklerini ilan ederler. Son Perde'de tüm sahne birden ışığa boğulduğunda, "Oyuncular'ın durdukları yerde *Hamlet*'in son sahnesindeki cesetler vardır",⁵³ yani Kral, Kraliçe, Laertes ve Hamlet hepsi ölmüşlerdir. Horatio, Hamlet'e sarılmıştır; Fortinbras ve İngiltere'den gelen iki Elçi de sahnededir. Elçi Shakespeare'in metnindeki aynı sözleri kullanarak Rosencrantz ve Guildenstern'ün öldüğünü söyler. Horatio ise Hamlet'i kastederek ölüm emrinin aslında onun tarafından verilmediğini ve cesetlerin herkes tarafından görülmesini dile getirip şunları haykırır:

51 Bkz. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, s. 293.

52 Stoppard, a.g.e., s. 48.

53 A.e., s. 117.

Ben de anlatayım bu işin cahili dünya-aleme
 Olayların bu raddeye nasıl dayandığını, dinleyin siz de
 O ırza, kana, cana susamış o iblisçe hareketleri,
 O kazara verilmiş hükümlerle rastgele inen satırları,
 O binbir yalan-düzenle tasarlanmış beyhude ölümleri,
 En sonunda da dönüp dolaşıp, faillerinin başını yiyen
 O kumpasları, o kumkumaları! Hepsini teker teker
 Yalansız, dolansız anlatacağım.⁵⁴

Ortak bir “mitoloji” haline dönüşmüş *Hamlet* oyununda, her ne kadar yukarıdaki alıntıda bahsi geçen ve Horatio’nun “anlatacağı” hikaye, Rosencrantz ve Guildenstern’ü de içine alsın, bu yine de Shakespeare’in yarattığı Hamlet karakterinin hikayesi olacak ve yıllar boyu böyle bilinecektir.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 3. Baskı. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
- Aristoteles, *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Candan, Ayşın. *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003.
- Cuddon, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. Gözden Geçirilmiş Baskı. Great Britain: W & J Mackay, Chatham, 1979.
- Çapan, Cevat. *Değişen Tiyatro*. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Londra: Eyre & Spottiswoode, 1962.
- . *Pinter: A Study of His Plays*. Londra: Eyre Methuen, 1973.
- Hayman, Ronald. *Contemporary Playwrights: Tom Stoppard*. Londra: Heinemann, 1977.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- İpşiroğlu, Zehra. *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*. İstanbul Üniversitesi Yabancı Diller Yüksek Okulu Yayınları, 1978.
- Özlek, Sinem. “Oyun İçinde Oyun Kullanımı Merkezinde Shakespeare’in *Hamlet*, Beckett’in *Godot’u Beklerken* ve Stoppard’ın *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Metinleri.” *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 2. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 2003. s. 68-84.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Çev. Can Yücel. İstanbul: Adam Yayınları, 1992.
- Sözalan, Özden. *The Stage in the Text: Essays on American Drama*. İstanbul: Okuyan Us Yayın, İnceleme 2, 2006.
- Stoppard, Tom. *Toplu Oyunları I: Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Travestiler, Gerçek Şey. Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*. Çev. M. Hamit Çalışkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Styan, J. L. *The English Stage: A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

⁵⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Can Yücel (İstanbul: Adam Yayınları, 1992), s. 133.