

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Serpilekin Adeline Terlemez

Samuel Beckett'in Adlandırılmaz Tiyatrosu



epos

SAMUEL BECKETT'İN ADLANDIRILAMAZ TİYATROSU

Serpilekin Adeline Terlemez; AÜ, DTCF Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu, yüksek lisans ve doktorasını Paris8 Üniversitesi Tiyatro Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisans ve doktora tezi *Samuel Beckett Tiyatrosu* üzerineydi.

Uluslararası Şiirsel Yaratı Merkezi CICEP'in ve *Cahier de poétique dergisinin* yayın kurulu üyesi; *32! Ciné Paris 14*'ün eş-başkanı; L'Harmattan Yayınevi bünyesindeki *Collectif Effraction de poètes des cinq continenets* şiir gurubu üyesi ve aynı zamanda *Beş Kıtanın Şairleri Grubunun* internet sitesi (<http://effraction-collectif.strikingly.com>) yayın sorumluluğunu yürütüyor.

Şiir ve tiyatro bünyesinde dil ve kültür birlikteliği odaklı eleştiri, şiir ve çevirilerden oluşan çalışmaları çeşitli dillerdeki (Fransa, Hindistan, Romanya, Türkiye) dergi ve şiir antolojilerinde yayınlandı.



EPOS YAYINLARI – 110
İnceleme – 60

Serpilekin Adeline Terlemez

**Samuel Beckett'in
Adlandırılmaz Tiyatrosu**

Fransızcadan Çeviren:
İsmet Birkan

Yayıma Hazırlayan:
Sevgi Türker Terlemez

Kitabın Orijinal Adı:
Le théâtre innommable de Samuel Beckett
(L'Harmattan 2012, Paris/France)

© Serpilekin Adeline Terlemez, 2017
© Epos Yayınları, 2017

Düzeltili:
Burcugül Çubuk

Kapak Deseni: Jean Plantu
Uygulama: Karizma

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık:
epos, Volkan Öztürk

Baskı ve Cilt:
Sözkesen Matbaası (0.312) 395 21 10
İvedik OSB 1518. Sk. Mat-Sit İş Merkezi No: 2/40
Yenimahalle, Ankara

Birinci Basım: Ankara, Mart 2018

ISBN: 978-605-4822-29-4
Sertifika no: 16468

EPOS YAYINLARI
GMK Bulvarı 60/20 (06570) Maltepe-Ankara
Tel.Fax: (0.312) 232 14 70 - 229 98 21
eposkitap@eposyayinlari.com.tr
www.eposyayinlari.com
www.eposyayinlari.com.tr

Serpilekin Adeline Terlemez
Samuel Beckett'in
Adlandırılmaz Tiyatrosu



Önsöz
Bruno Clément

Fransızcadan Çeviren:
İsmet Birkan



İçindekiler

Çevirmenden birkaç söz.....	11
Önsöz, <i>Samuel Beckett'in sanatçı ruhu:</i>	
Bruno Clément	13
Başlarken	19
I. Bölüm: Hareketsiz, temelsiz, elsiz.....	25
1. Hareketsiz, temelsiz, elsiz	26
2. Samuel Beckett'in tiyatrosu nasıl adlandırılmalı	39
3. Beckett'in “Adlandırılmayan” eseri ya da adlandırılmayan Beckett.....	45
II. Bölüm: “Grotesk” e dair	53
1. “Absürd tiyatro” ve Samuel Beckett	54
2. Beckett'te gülme	59
3. Tekrarın komiği	64
4. Vücudun grotesk imgesi- Rabelaisci Beckett	67
5. Organsız beden: Artaud-Beckett-Deleuze	75
6. Resimden tiyatroya grotesk.....	81
III. Bölüm: Gaddarlığa dair	89
1. “Gaddarlık tiyatrosu”: Artaud-Beckett	90
2. “Delilik tiyatrosu” ya da “Tiyatroda delilik”	95
3. Gaddarlıktan Beckett'in estetik deliliğine	105
IV. Bölüm: En azın poetikası.....	117
1. En azın poetikası	118
2. “Soyutlama değil çıkarma işlemi” Beckett – Kafka	122
3. Bellek-Unutma, ya da oluşum-anı: Dante ve Beckett....	129
4. Adlandırılmayan yazar Beckett ve ölçü-dışı ressam <i>Bram van Velde</i>	139
5. Fark ve tekrar: Deleuze-Beckett	155
6. Beckett'te ışığın estetiği.....	165

V. Bölüm: Bir türden ötekine.....	171
1. “Ses ve ritim oyunları	172
2. Roman – tiyatro.....	183
3. “İkisi-arası uzamı	190
VI. Bölüm: Negatife dair	201
1. Negatif büyüklükler	202
2. Boşluk-sessizlik-bekleyiş.....	215
3. “Via negativa-negatif üzerinden”	223
VII. Bölüm: Beckett self-translator/kendi çevirmeni	229
1. Beckett self-translator/kendi çevirmeni	230
2. Beckett – Duyarlılık	250
VIII. Bölüm: Kukla sanatına dair	257
1. Beckett kuklacı.....	259
2. Godot’nun yaratılış süreci	268
3. “Odaya kapanma”	271
Sözün özü	285
“Ancak kendisi olmadığı şeyden yola çıkarak var olandır”	
Samuel Beckett tiyatrosu	286
KAYNAKÇA.....	291

*Devam etmeli
devam edemiyorum
devam edeceğim.*

Beckett

*Hiçbir şey
felâketten
daha matrak değildir.*

Beckett

Bitti
işte bitti
galiba bitecek
belki biter.

Beckett

Ne yaptığımızı düşünmeden, nefes alır gibi yürümemiz gerekir.

Ben

*ne yaptığımı düşünmeden yürürken
biraz önce söylediğim gibi yürüyordum,
kendimi kontrol etmeye başlayınca
birkaç güzel adım atar atmaz düşüyordum.*

Ben

bu nedenle kendimi bırakmaya karar verdim.

Beckett

Çevirmenden birkaç söz

Hey gidi günler... Bizim kuşağın gençliği... “*Intelligentsia*”-mızın “Ben Paris’teyken...” (*ex Lutetiae lux*) dönemi... Orada olduğu gibi burada da hepimiz Godot’yu bekliyoruz! Başka ne yapabiliriz ki? “*Absürd*” tiyatro diye bir şey çıkmış. Sözlüğe bakıyoruz, bu sözcüğe karşılık olarak “saçma” diyor: Teknik terim olmaya layık bir sözcük değil. “Godot’yu bekleme” tiyatrosu için “uyumsuzluk tiyatrosu” adı öneriliyor. Demek istediğim, bizim kafamız da bu konuda bayağı yoruluyor. Zamanın sanat dergilerinde bunun izleri ve yankıları görülebilir. Mutlaka Beckett oyunları da sahnelenmiştir, ama benim gittikçe zayıflayan belleğimde buna dair anı veya iz yok. Bir süre sonra, her zaman ve her alanda olduğu gibi, tartışma tavsıyor, konu gündemden düşüyor, daha sonra da unutuluyor, öyle ki, kitabı aldıktan sonra yazarla ilk karşılaşmamızda, “kızım nerden aklına geldi şimdi bu adamı mezarından çıkarmak?” mealinde bir tepki bile gösterdim. Bana o kadar güncellik-dışı görünüyordu. “Tiyatro da diğer sanatlar gibi ölmüş, sen bununla ne uğraşıyorsun?” dedim. “Biz onu dirilteceğiz, hattâ diriltiyoruz” dedi. Bir şey diyemedim.

Kitabı okuyunca, hele o baştanbaşa taranmış etkileyici kaynakçayı görünce, “onlarda” hiç de öyle olmadığını anladım (ama zaten biliyordum). Beckett incelemeleri aralıksız sürmüş, sürüyor, bir “*Beckettoloji*” bilimi kurmalarına ramak kalmış, hattâ belki kurmuşlar bile, kitaptan öğrendiğim “*Dantoloji*” biliminin kuruluşu gibi... Yaşayan kültürlerde bu işler böyle oluyor.

Sevgili Serpilekin’in çalışması işte böyle bir Beckettoloji’nin dikkate değer eserlerinden biri niteliğinde bana göre. Beckett “olayı”, merkezden çevreye genişleyen dalgalar halinde, Beckett’ın kişiliği, avangard tiyatro, genel tiyatro ve gösteri sanatları, güzel sanatlar, edebiyat, felsefe, tarih ve bütünsel kültür bağlamlarında, enine boyuna ve dipten doruğa, gayet titiz ve ayrıntılı bir biçimde, derinlemesine ele alınmış. Kişiler, olaylar, görüşler, fikirler, kuramlar arasında gayet sağlam ve yerinde bağlantılar kuruluyor, örnekler veriliyor, değerlendirmeler, yorumlar yapılıyor. Samuel Barclay Beckett üzerinden 2500 yıllık bir kültür ta-

rihi de okunuyor. Yazar Beckett'i Batı kültürünün her alanına ve dönemine çengel atmış evrensel bir kültür adamı olarak görüyor ve öyle takdim ediyor. Kimler yok ki yardıma çağırdıkları arasında?... Aristo'dan Adorno'ya, Binbir Gece'den Bergson ve Bram van Velde'ye, Cervantes'ten Camus'ye, Dante'den Deleuze ve Derrida'ya, Freud'dan Foucault'ya, Heraklit'ten Husserl ve Heidegger'e, Kitabı Mukaddes'ten Kant'a, Leonardo'dan Lacan'a, Molière'den Marivaux'ya, Platon'dan Proust'a, Rabelais'den Rafaello'ya, (aralarını kendiniz doldurabilirsiniz), Batı kültürünün tüm "ekâbiri" ve birçok başkaları, özgün alıntı ve yorumlarla konuya bağlanmış olarak, orada... Bunun gibi normal hattâ oldukça ince bir kitap hacmine âdetâ bir ansiklopedi sığdırmış başka bir inceleme hatırlamıyorum.

Bruno Clément'in önsözünde belli-belirsiz ima ettiği gibi, eğer Serpilekin Beckett'le ve karakterleri ile kendisi arasında bir empati hissetmiş, belki kendini bir anlamda bir Beckett kişisi gibi görmüşse, hiç kuşkusuz diyorum ki, bu çalışmasıyla Beckett'e karşı gelerek "çömleğini kırmış", Beckett dünyasından kendini kurtarmıştır. Bu olağanüstü eserin tanıtımına katkıda bulunmaktan onur duyuyor, destansı bir irade çabasıyla, âdetâ kadere de karşı gelerek, bu mucizevî sonucun gerçekleşmesini sağlamış olan herkesi, ama tabî en başta yazarını, candan kutluyorum.

İsmet Birkan

Samuel Beckett'in sanatçı ruhu

Fransa'ya sekiz yıl kadar önce gelen bir Türk genci tarafından yazılan bu eser birçok bakımdan sıra dışıdır.

“Bu dikkat çekici sıradışılık nereden geliyor?” sorusuna ben: “Bir bakış ve bir dinleyişin kalitesinden” diye yanıt veririm. İncelikli müzisyence bir dinleyiş; akıllı, kültürlü, özgür, son derece duyarlı bir bakış...

Bir başka noktayı da hemen eklemek gerekiyor: Yansızlık veya nesnelliği ilke edinmiş, en küçük bir yorum girişiminde bile bulunmadan önce bilimin doğruluk ve dakiklığına sahip olma iddiası taşıyan bir yöntemsel açıklama aracını devreye sokan, akademisyen olan veya olmayan eleştirmenlerden farklı olarak, Serpilekin Terlemez gayet canlı biçimde kendisini de olaya dâhil eden bir okuma ortaya çıkarıyor. Engin ve etkileyici eserleri hakkında pek çok eleştirmen ve yazar tarafından fazlaca yorum yapılan Beckett'in karşısında, sanki daha önce hakkında en ufak bir açıklama veya yorum yapılmayan bir yazarmışçasına korkusuzca duruyor, ama saygısızca değil; önyargısız, ama tercihsiz ve kişisel görüşsüz değil, hattâ bana kalırsa, sevgisiz de değil.

Samuel Beckett tiyatrosunu konu alan bu denemenin, gerçekte, Serpilekin Terlemez'in özsel bir empati nedeniyle dipdiri birliğini algıladığı *Beckett eserlerinin* tümünü kapsadığı hemen fark edilecektir. Bu birlik daha ilk sayfalardan itibaren kuşkuya yer bırakmaksızın açıkça adlandırılıyor: “Beckett'in yazımı anekdot veya psikolojinin, çeşitli yorumların ötesinde, sesini duyuran bir şairin yazımıdır. Garip, tekil bir sestir”. Serpilekin aynı anlayışla, “ruhu sanatçı olan Beckett'in estetik duyarlılığından...” da söz ediyor. Benimsediği yaklaşım kararlı biçimde şiir yaklaşımıdır. Kitabında bütün formlarıyla değerlendirip tüm tikel konulara uyguladığı bir yaklaşım...

Örneğin, o ünlü Beckett karalığı konusunda, eserin özce trajik, her hal ve kârda karamsar diye bilinen yönü hakkında, Serpilekin şöyle yazıyor: “Beckett'in karakterleri umutsuzluğu yansıtmaz, bunaltıyı, gülünçlüğü, saçmalığı, kaba komikliği de yansıtmaz.

maz. Müziği, ritmi, umudu, hayalleri, güzelliği, yani karşılaşınca insanın kendi kendine şöyle sorular sorduğu bütün formlarıyla yoğunluğu iletir: Başkası varsa ben kimim? Neyi bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim? Sesim olsaydı ne derdim? Var olabilseydim ne olurdu? Gidebilseydim nereye giderdim?” Bu tutum dikkate değer, çünkü Serpilekin’in asla gözden kaybetmediği önceliği düpedüz gösteriyor ki bu aslında bizzat Beckett’in de önceliğidir, zira o da, *Fin de partie*’yi açıklayanların az çok çekiştirilip çarpıtılmış olarak gördüğü sayısız yorumları konusunda (ama hiçbir zaman gerçek anlamda işitilmeden) piyesinin bir “temel sesler” olayından başka bir şey olmadığını söylüyordu.

Kaldı ki, siyah (aslında, bilindiği gibi, “açık siyah”) bir okuyuşla daha gülümser bir okuyuş arasında seçim yapmak gerekseydi, Serpilekin hiç tereddüt etmezdi. O, gülmeye veya bu tiyatrodaki komik tanımına giren öğeyi yorumlamaya pek hevesli olmayan (ki bunun, Fransız eleştiri dünyasının tipik bir özelliği olduğu bile söylenebilir) Fransız eleştirmenlerden farklı olarak, Beckett’in eserinin kaba komik yanına, hiç tavsamayan gülmek ve güldürmek istemine büyük önem atfediyor. Kuşkusuz bu tutum gayet incelikli (ve değerli) bir duyarlığa karşılık geliyor, ama çok dikkatli ve nesnesine son derece saygılı bir okur olan Serpilekin’in doğal ve içsel bir yaradılış özelliğine yabancı olmadığına da inanılabilir. Onu okurken, ödünsüz ciddiyet ve kuruluşun sevince engel olmadığı ve eğer konu olarak bu eseri seçmişse, bunu yerleşik bir uzlaşıya hoş görünmek için ya da az çok marazi bir çekime kapılarak değil, yaradılışından gelen bir güleryüzlülük etkisiyle yapmış olduğu hissediliyor.

Elbette bu nokta yazarın öznelce esere dâhil olduğunun algılandığı tek nokta değil – yine ve daima ısrarla belirtmek gerek ki, bu müdahil oluş olmadan hiçbir işe yarar kuramsal söylem oluşturmak mümkün değildir (“Deney yapan deneyin parçası olur” diyordu Sartre). Bana özgüllüğün damgasını taşır ve ileri sürdüğü önermelerin yerindeliğine tanıklık eder görünen iki noktaya daha değineceğim.

Birincisi, Beckett’in eserinin özsel bir önem taşıyan, ama en azından Fransa’da bir hayli gecikmeyle göz önüne alınmış olan, o esas boyutuna, yani çift-dilliliğine ilişkin. Serpilekin bu konuda şöyle diyor: “Kendi diline bir başkasının garip dünyasını

getirme yeteneğinde olan Beckett, Fransız dilinin ürkütücü dünyasında serüvene çıkar ve kendisi de yabancı olur. Bu dilin garipliği, yabancı bir edebiyatın istikrarsızlığı, kendine ait olmayan bir dilin yoğrulabilirliği, bu dil ayrışması Beckett'i belleğinden, sözcüklerin tarihinden, bireysel yaşamında sözcüklerin belleğinden kurtulmaya, her dilin yabancı dil olduğu Babil'e götürür" Bu görüş, sadece Beckettlik bakış açısından, tartışılmaz bir doğruluk ve açıklıktadır. Ancak, bana öyle geliyor ki, bu sözlerin tümü Serpilekin'in kendi tutum ve davranışını betimlemek ve ıralamak için de elverişlidir, çünkü o da, Beckett gibi, Fransız dilinin ürkütücü dünyasında serüvene çıkmayı seçmiş, böylece kendine yabancı olmak riskini göze almıştır. Verimli bir "*gurbetçilik*"tir bu, ve ona (deyim yerindeyse) saf tek-dilli bir bakıştan kaçabilecek ayrıntıları yakalamak imkânı sağlar.

İkinci nokta kuşkusuz söylenmesi daha zor, daha nazik bir nokta; ancak, bu konuda da hiç olmazsa ima makamında birkaç söz söylemezsek, Serpilekin'in çalışmasının tam anlamıyla hakkını vermemiş oluruz.

Serpilekin birkaç kez –aslında eserinin en önemli anlarında– kendisini uzun zamandan beri meşgul eden ve –dostları bilir– ona Beckett dünyasına girişin kapısını açan bir temaya imada bulunuyor. İşte bu temanın, hemen hemen rasgele seçilmiş dillendirilişlerinden biri: Bu eser, diyor yazar, "*isteyen ama yapamayan* insanın güçsüzlüğünü vurgular". Bu güçsüzlüğü, ki aynı zamanda fiziksel bir güçsüzlüktür, Serpilekin hemen başka bir temayla, (böylelikle dönüşüp yücelen) trajik ve kaba komik türlerin karıştırılması temasıyla, ilişkiye koyuyor: "Beckett birtakım vizyonlardan, korkunç, *alışılmamış*, "*münasebetsiz*" imalardan yola çıkarak, ve olumsuzdan olumluya geçerek, trajikle komiği bir arada yaşatmak mucizesini gerçekleştirir"

Bu güçsüz istem ipi boyunca sabırla sonuna dek gidersek, fark ederiz ki Serpilekin'in kafasında gerçekte diğer bütün ipleri tutan odur: örneğin kuklaların iplerini...

Bu, Serpilekin Terlemez'in kitabının en yenileyici yönlerinden biridir. Beckett'in tiyatrosuyla, Kleist'in kukla tiyatrosu hakkındaki ünlü metninde söyledikleri arasında gerçekleştirdiği yaklaştırma dikkat çekici ve tartışılmaz biçimde aydınlatıcıdır. Ve bu örnek niteliğindeki jestler, kesin olarak Beckett'in

eserine hem de Kleist'in düşüncesine noktası noktasına sâdiktır. Fakat Serpilekin'in önermesi o şekilde eklemlenmiş ki, aynı zamanda (ama fazla göze batmadan) –Beckett'i takliden söyleyelim– tutanağı tutan –zabıt kâtibesı– için de geçerlidir. Örneğin, *Fin de partie*'de, (biri) nasıl bir devinimsizliğe ve (öbürü) nasıl bir devingenliğe mahkûm olduklarını bildiğimiz Hamm ve Clov hakkında şöyle diyor: “Kuklalar gibi otomatik bir jest dizgesine tutsak olmuşlar, çevrimsel ve yineleyici alçalışları asla sona ermiyor. Bu kişiler sükûnet, sessizlik ve karanlığa âşıklar, aynı şekilde zamanda bir tür sonsuzluğa da yargılanmışlar. Zamansal boyuttan çıkmaktan başka kurdukları hayal yok. Zamanla zamansallık arasında, kafa karışıklığıyla güçsüzlük arasında sıkışıp kalmışlar. [...] *Fin de partie*'de Beckett'in yaratıcı sezgisi, felsefî yorumu, sessizliğin müziği, birçok farklı perspektife açılan vizyonu, umut –meğerki umabilme umudu olsun– barındıran şu koyu-açık replikler üzerinden dile getirilebilirdi.”

Buradan da görölüyor ki, *adlandırılmaz*'dan başka hiçbir sözcük, burada gördüğümüz, öznel arayışın ne tedirginliğine ne de sevincine asla ihanet etmeden çoktan beri seçilmiş bir esere doğrulukla hizmet etmek azim ve iradesine uygun düşemez.

Hamm ile Clov, bu “zaman muhafızları”, bu güçsüz kuklalar (“bu boyuttan çıkmak istiyor ama başaramıyorlar”, diyor) konusunda ise, hem gayet bilgece hem durugörüşlü bir tutumla, sadece şunu ilâve ediyor: “Beckett fazla açıklayıcı olmak istemez.”

Bu durugörüşü alkışlıyor, bu bilgeliği benimsiyorum.

Bruno CLÉMENT

“açlığını sürükleyerek kafatasımın
göğün ve yerin bu kabuğunun gökyüzünde

kyor üstüne yerde yatan fakat az sonra
kalkıp hayatlarının akışına tekrar katılacakların

lüzumsuz bir tenin oltasına takılmış
ne açlık ne yer ne de gök birer leş olmadıkça”

Samuel Beckett
Le Vautour (Akbaba)

SAMUEL BECKETT’İN ADLANDIRILAMAZ TİYATROSU

“Sözcükleri yargılamaya ne gerek var.
Taşıdıklarından daha kof değildir onlar.”

Beckett
Malone meurt
(Malone lyor)

Başlarken

*Her nasılsa her nerdeyse.
Zaman ve zahmet ve sözde kendi.
Ah bir bitirse her şeyi.
Beckett*

Beckett'in ünü, mutlaka söz-nesne-dekor-jest ilişkisine büyük önem atfeden tiyatrosundan gelir. Onun temaları okunur, dinlenir, görülür ve hissedilir. Bedenin taşıdığı, “sabahtan akşama sadece kendini arayış içinde kıvranan” ruhun sesinin dile getirdiği söz, “ortasında küçük bir tümsek halinde kabarmış yanık otluk alan” *Mutlu Günler* [Oh les beaux jours] veya “kırsalda bir yol, bir de ağaç” *Godot'yu Beklerken* [En attendant Godot] gibi bir dekora yerleşir. Beckett nesneleri oldukları gibi betimler. Aslında, *Dışlanan* [l'Expulsé] adlı *eserinde* de belirttiği gibi, onları betimlemenin zorunlu olduğuna inanmaz: “Şapka nasıl betimlenir ki, ve ne gereği var?” İçinden kovulduğu yeşil boyalı koca-man evi de betimleyemez. “Nasıl betimlenir ki bu?” diye sorar kendi kendine. Bu onu hem düşkırıklığına uğratar hem de içini rahatlatır.

Beckett'i tam olarak ne zaman tanıdığımı bilmiyorum. *Dışlanan* [L'Expulsé], *Godot'yu Beklerken* [En attendant Godot], *Adlandırılmaz* [l'Innommable], *Oyun Sonu* [Fin de partie], *Komedi* [Comédie], *Mutlu Günler* [Oh les beaux jours], *Çeşitli Eylemler* [actes divers], vb'ni okuduğum zaman kaç yaşındaydım acaba? Çok genç olduğum ve yüreğime seslenen bu yazılardan çok etkilenmiş olduğum kesin. O kişileri tanıyormuşum gibime geliyordu, çünkü ben de herkes gibi dolaşamıyordum ortalıkta. Beckett'in kişisine “Herkes gibi dolaşmayı beceremiyorsan, evinden çıkmasan daha iyi olur” diyorlar. Evimden hiç çıkmamak benim için iyi bir fikir değildi. Beckett gibi yaptım ve “dikkati üstüme çekmek için” Paris'e geldim. Bu kitap üzerinde, Beckett'in *isteyen ama yapamayan* kişileri üzerinde çalışmayı seçmek için birkaç nedenim vardı. Ancak bunları tanımlayamıyorum, onun yazının ötesinde yer alan tiyatrosunu ve yazım tarzını, *kukla-düşüncesini*, düşünür-kuklalarını da adlandıramıyorum. Beckett'in

tiyatrosuna bir ad koyamıyorum. Nasıl adlandırılır ki bu, ve zaten ne gereği var? Her neyse, bu ıssız yola girdim ve bu uzun yolculuk boyunca birkaç kez düştüm, ama yine de “basamak fazla yüksek değildi”, ve hiçbir zaman “bir: ayak kaldırımda; iki: öbür ayak ilk basamakta, ve böyle devam et” demek gerekip gerekmediğini bilemedim. Ne zaman “merdivenin üst basamağına varsam, hep aynı ikilemle karşılaşıyordum, yani diğer yönde, yukarıdan aşağıya doğru da durum aynıydı.” Düşeceğimi düşünmeden yürümem gerekiyordu. Düşüyordum ve “tekrar nereden başlayacağımı ve nerede bitireceğimi bilmiyordum”. Böylece birkaç kez düştüm, ama son düz çizgiye kadar devam etmek yolunu seçtim. Bu benim için çetin bir arayış, hem zor hem de olağanüstü ilginç bir dönem oldu.

Bu kitabın amacı, bu konuda yapılmış bütün belirlenimler göz önüne alınarak, Beckett'in tiyatrosuyla bu tiyatroya yakıştırılan nitelikler arasında bir “kopukluk” bulunduğunu ortaya koymaktır. Bu amacın ilginçliği şu soruda odaklanır: “Samuel Beckett'in, ya bir çocukluk şiirine, fanteziye, gizemciliğe gönderme yapan, ya *batınî/ezoterik bir yazı tarzını* öne çıkaran, ya da eleştirmenlerce çoğu kez *uyumsuzluk tiyatrosu* diye bir tek saçmalık boyutuna indirgeyen çeşitli –bazen da çelişkili– yorumlara konu olan eseri adlandırılabilir veya nitelendirilebilir mi, ya da biz bunu yapabilir miyiz?” Bu soru tipik olarak Beckettlik bir yanıtı hak ederdi: “Bilseydim söylerdim.” Beckett'in o ünlü “Godot kimdir?” sorusuna verdiği yanıt gibi... Ya da, yine onun deyişiyle: “Bu soruyu ben de kendime soruyorum.”

Beckett'in tiyatrosu belirlenim kabul etmiyor. Belki de içinde fazla *belki* olduğu için... B'nin Beckett'i gösterdiği *Le may B* [may be, belki] ibaresi bu belirsizliği gösterir, sonu gelmeyen can çekişme ile yine sonsuzca tekrarlanan geri dönüş arasında gidip gelen askıda kalış ilkesi olarak... Bu *belki*'nin, bu kesin olmayan olasılığın üzerine kurulmuş bu umut, onun yazılarının anahtarını verir: “The key word in my plays is perhaps.” demiştir Beckett. Belki Godot sonunda gelecek... Belki Clov gidecek... Belki hayat yeniden doğacak... Belki Willie nihayet Winnie'ye bacak... Belki Knapp iyi bir seçim yapmış olacak... Belki küçük çocuğu trenin altına Dan Rooney itmiş olacak... Beckett insanın aklını karıştırır, düşünürün. Onda her şey hareket halindedir, her

şey devrilir, alt üst olur. Unutuşla bellek arasındaki bu kopukluk rahatsız edicidir. Bilincin kendine dönüşünün usyürütmesidir, içle dışın karşılıklı düşünme oyunudur bu. Tehdit altındaki sesin buz kesmiş sessizliğidir ki, insanı büyüler. Beckett tiyatrosu bir insan kafasına indirgenebilir. Engelli, eksik, tutsak, karanlığa gömülmüş, yokluğuna aklını takmış beden, Beckett'in eserlerinde, anlamı nisyanda kalan eski bir ritüel olarak, hayâlet gibi dolaşır. Beckett'in karakterleri, paradokslardan oluşan hayatın sessizliği içinde sesinin duyulmasını isteyen insanı temsil ederler. Bu kişiler bana yabancı değil, benim ailemdendirler. Paris'e çıkarma yapan Beckett'in de bana yabancı olmadığı gibi; onun hayatı, güzergâhı ve Fransızcasında ben kendimi tanıyor, tanılıyorum.

Bu kitapta Samuel Barclay Beckett'in oyunları, diğer eserleri ve kendi çevirilerinin derinlemesine bir incelemesi mevcuttur. Bu kitap ayrıca, savaş-sonrası dönemi; insanın savaş öncesindeki tat-alma duygusunu yitirdiği, iletişimden, bellekten ve anılardan yoksun kaldığı dönemi de kapsar. Yani, sahip olduğu dillere tutkun, kendi tekilliğinin peşine düştüğü yolda sözcüklerle oynamayı seven bir şairin eserinin analizi... Samuel Beckett'in eserinin, seyircisi ve okuyucusuyla arasına hem bir mesafe hem de yoğun bir iletişim koyan bir mizahın eseri olduğunu da göstermek istiyoruz. Amacımız, kimseyi taklit etmek istemeyen ve kendi çözümünü üretmek, kendi sesini duyurmak için otuz yıldan fazla çalışan Beckett'in tiyatrosunun tekilliğini ortaya koymaktan ibarettir. Onun tiyatrosu "hem başkadır, hem de aynıdır"

Samuel Beckett'i şair, çevirmen, romancı, öykücü, denemeci, eleştirmen, yönetmen, dramaturg, kuklacı, usta düşünür ve eserinin bekçisi olarak takdim ediyoruz. O, karakterlerini kuklacı çırağı yapan usta bir kuklacıdır. Sürekli bir oluşun koşullarında, olamamak korkusuyla kuşatılmış bir olmak isteminin bitmeyen mücadelesi içinde, düşünür-kuklalarıyla *kukla-düşünceyi* yaratır. Yazdıklarını kendisi çevirir, çünkü öteki dilde yeni bir müzik aramayı hedefler. Müzik notaları olarak görülen sözcükler onun tarafından kuklalarmış gibi manipüle edilir. *Komedi*'de [Comédie (Play)], üç ses müzik âletleri gibi birbirine dolaşır. Bu uyumsuz sesler, her iki dilde, hem kaotik hem armonik biçimde karşı karşıya gelirler. İki versiyon aynı ikili ritmin müziğini dile getirirler. Gidiş-gelişlerinin bir kaçında, *çok dillilikten* *çayıp* *iki dillilikte*

karar kılan Beckett'in öz-çevirisi okur ve seyircileri âdeta baştan çıkarır. Çoğunluğu kendi elyazısıyla biri Fransızca öbürü İngilizce iki versiyon halindeki metinleri, oldukça farklı karakterde *binom*'lar içerir. Bu ikileşim/kopyalanma, iki-dilli Beckett *poetikasının doğuş* koşullarını oluşturur. Beckett Fransız edebiyatına olduğu kadar İrlanda edebiyatına da aittir. Keltçeye [*gaélique*] gelince, ona göre bu dil hem ölü hem de, *Tüm Düşenler* [*Tous ceux qui tombent*] ve *Bande ve Sarabande*'da dediği gibi, güçsüzdür, yeteneksizdir ve etkisizdir.

Beckett'in şiirine gelince, eserinin içinde genellikle farkedildiğinden daha önemli bir yer tutar. Beckett şiirsellik arayışında iki-dilliliğinin sağladığı bütün olanakları değerlendirir. İki dilinin, gerek uzaklıklarında gerek yakınlıklarında birlikte kullanılması, melezleme diyebileceğimiz estetik yaratisının imgesi olarak kendini gösterir. Poetikasının müzikselliği ve ritmi, ikisi de kültürle dopdolu olan –ve bu kullanımda oldukları gibi kalmayan– iki dilinin bu melezleşiminden beslenirler.

Beckett'in yazım tarzı, birtakım tekrarlamalar yoluyla *sona* direnmeye çalışır. Yabancılaşmaya, felâkete, ruhsal çöküntüye ve zamana göğüs germeye çalışır. Doğmaktan hiç bıkmayan ve her doğuşta yaşamak arzusunu dışa vuran *Beckett'in dili*, mizah dolu eserlerinde doruğa ulaşır. Beckett'i gülmeden, bir sevinç anından bir başka sevinç anına geçmeden okumak olanaksızdır. *İnsanüstünün komikliğidir* bu. Çirkin ve dehşet verici şeylerden bahsederken bile fıskıran buruk acı, anlatılamaz bir sevinçtir. Beckett'in önerdiği imge, *bedenin groteskliğinin, abartının fantastik boyutlara ulaştığı yerde ortaya çıktığını* gösteren Rabelais tasarımının kaynaklarından beslenir. Beckett'teki *grotesk imaj* elbette zamanının ahlâksal bir taşlamasından ibaret değildir. Yüzyılları aşmış olan bu imgenin çok derin bir anlamı vardır. Beckett, iki farklı kültürü bir arada yaşarken hem ana dilinde hem de seçtiği dilde yazabilen bir yazar örneği verir. Dilden dile geçişlerde Beckett'in dışa vurulmamış mizah anlayışı, *enstrümantal* bir bedenle bozuşmayı öneren *metin* veya *didaskalilerde* göz kırpışlar şeklinde kendini ele verir.

Çoğu kez sanılanın aksine, Beckett tiyatrosundaki acı çeken, kolu kanadı kırık beden cesaret kırıcı bir vizyonu temsil etmez; *son gizil güçlerini saptamak amacıyla bedenlerin hareketsiz ka-*

larak yavaş yavaş tükenmeleri anlamına gelir. *Karakterlerinin uğramış oldukları engellilik durumlarının işlevi bu imiş gibi görünmektedir.* Estetik kaygı ve düşünceleri Beckett'i çağdaşı olan sanatçılara bağlar. Bunlar arasından, resimle realite arasındaki ilişkiyi yeniden sorgulayan Henri Hayden ve Bram van Velde'e ayrıcalık tanır. Işık ve uzamın ilişkisi, kendisiyle Bram'ın dostluğunun ve beyaz tuvalerin ilişkisiyle karışarak, Beckett'i sonsuzluk boyutunda yoğun bir *sözle anlatılamaz estetiğe* doğru yönlendirir. Böylece sınırlar kaybolur, organlar kopup dağılır, baş bedenini arar, beden başını arar, ağız yüzünü arar...

Tekrarın retorik figürü Samuel Beckett'in eserinde yerleşiktir. Tekrar bazen aynı jestin yinelenmesiyle desteklenen söz varyasyonları [*Mutlu Günler*], bazen sözlerin mekanik biçimde başı sonu belli olmaksızın birbirini izlemesi [*Godot'yu Beklerken*], bazen manyetik banda kaydedilmiş anıların biktırasıya sayıklanması ve daha önce olunan kişiyle diyalogun yeniden başlatılması [*Krapp'ın Son Bandı*], bazen yavaş yavaş, nerdeyse farkedilmeyecek biçimde düşkünleşme [*Komedi*], ve bazen de başlangıçla bitişin kavuşmasını sağlayan çembersel yapı [*Quad*] üzerinden gerçekleşir (bu televizyon oyunu sözsüz ve sessizdir. Dört silüet, özenle belirlenmiş bir nöbetleşmeye ve güzergâha göre, merkezinden sakındıkları dört köşe bir mekânda gidip gelirler). Beckett'te tekrar, varoluşun bir tür uzantısını temsil eder. Onun için, tıpkı *kontrast* gibi, başat sözcüktür. Beckett'in eseri, daha en başından öz tarihselliğini, sesini ve imgesini ortaya koyar. Beckett'in estetiği, diyecek hiçbir şeyi olmadığı halde bir şeyler demeye çalışmak, yazacak hiçbir şeyi olmadığı halde bir şeyler yazmaya çalışmaktır.

Beckett'in sahnesi alışılmadık görünüşüyle insanı şaşırtır. *Görünüp kayboluşlardan*, açılıp kapanışlardan, toplaşıp dağılışlardan oluşur. Tiyatro, sinema ve televizyon Beckett'e, hayatı oluşturmak için didişen bu motifleri gerçekleştirme fırsatı verir; sözleri serbest bırakmak için ağzın açılması ve kapanması, *yitirgen yapıların* ortaya çıkması için sözün bir görünüp bir kaybolması gibi...

Beckett'in yazım tarzı caz müziğini, birkaç akımı bir araya getiren ritmin pozitif değerine dayalı o yeni müziği andırır. Tiyatrosu, birkaç kültürel, dilsel, felsefi, simsem ve edebi melezlen-

meden beslenen o şiirsel-kültürel-dilsel-felsefî potadır. Büyük harmanlanma, kültürler ve dillerin kavuşumu, sanatsal türlerin melezleşmesidir. Beckett tiyatrosunun kimliği farklılığından, kendini aşma ve aynı zamanda da yeniden kendi üzerine kapanma saplantısından kurtulma isteminden ileri gelir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Hareketsiz, temelsiz, elsiz



Düşünmek, yani yüksek sesle dinlemek.

Beckett

Molloy

1. Hareketsiz, temelsiz, elsiz

Ne demek istediğini bilmek, işte budur bilgelik. Ne demek istediğini bilmenin en iyi yolu da her gün aynı şeyi demek istemektir, sabırla ve böylece bütün insan yutan kumlarda kullanılan formülle tanışıklık kurmak.

Beckett¹

1906 yılında Dublin'in güney varoşlarında protestan bir ailede dünyaya gelen Samuel Barclay Beckett çocukken din eğitimi veren bir okula gider. 1928'de, parlak bir orta öğrenimden sonra, Swift, Berkeley, Burke, Goldsmith gibi Anglo-İrlanda kökenli büyük yazarları mezun eden, Dublin'in merkezindeki şık ve saygın üniversite –ünlü Trinity College– diplomasıyla (1927'de aldığı) Paris'e ayak basar. Paris'te, Ulm Sokağı'ndaki Yüksek Öğretmen Okulu'nda okutman olan Beckett, edebiyat çevrelerinin müdavimi olur ve oralarda (1928'de) önemli bir kişiyle tanışır: James Joyce. 1930'da uzun şiiri *Whoroscope*'la bir yarışma kazanır. Yine bu dönemde ilk İngilizce metinlerini –bir felsefi deneme olan *Dante, Bruno, Vico, Joyce* (1929)– kaleme alır:

1931'de, ülkesine dönmek üzereyken, Parisli bir yayıncıdan Proust'u konu alan bir deneme siparişi alır; denemesine *Proust* başlığını koyar. Dublin'e dönüşünde, 1932'de vazgeçeceği akademik etkinliklere soyunur. Avarelik ve çaresizlik yılları başlar. 1938'de bir daha ayrılmamak üzere Paris'e yerleşir. Şiir kitabı *Echo's bones* [Yankı'nın Kemikleri, 1935] ve roman türündeki ilk denemesi *Murphy* (1938) de bu dönemin ürünleridir. Eserlerinin bazılarını Fransızca yazmaya 1945'ten itibaren başlar. 1951'de yayımlanan romanı *Molloy*'dan sonra, 1952'de, *En attendant Godot* [Godot'yu Beklerken] adlı oyununu yazar. 1953'te, Roger Blin tarafından Babylone Tiyatrosu'nda sahneye konan bu oyun daha sonraları bütün dünyada temsil edilir.

Beckett'in tiyatrosu sırtını görünüşe, söyleme, sahnenin bir sürü eşyayla dolu olmasına dayamaz; tiyatronun bir şeyi temsil

¹ Beckett Samuel, *Peintres de l'empêchement*, in "le Monde et le pantalon", éd. de Minuit, Paris, 1989, s. 51.

edebileceğine, gerçeği ya da imgeleri kopyaladığına da inanmaz. Onun tiyatrosu özgüllüğünü gerçek bir yaratıya dönüşen hayalgücünün işleyişinin ve dramaturgisinin merkez ögesini oluşturan dilinin üzerine kurar. Yaşama arzusunun fışkırdığı bu dil sürekli olarak anlamın kaybının ve hiçlikte silinip gitmenin tehdidi altındadır; fakat yine de her yeni yazıda yeniden doğarak, *o güzel günleri* anımsama ve anımsatmaya devam ettiğini görür. Zira Beckett'in yazısı her şeyden önce anekdot veya psikolojinin, çeşitli açıklama ve yorumların ötesinde sesini duyurmak isteyen bir şairin yazısıdır. Tekil, garip bir sestir.

Tiyatrosunun gizemi, gösterinin yalnız anlamını değil varlığının karanlık kısmını da gözünde saydamlaştıran sihirli anın gelişini gözetlemeye yatkın olmayan seyirciyi ürkütür. Sözcükler –Beckett karakterlerinin devinimsiz devingenliği– birdenbire *dile gelirler*. Beckett arka tarafından açılan dünyanın kapısının anahtarını bulmayı başarır. Sıkıya veya rahatlatmaya, germeye veya gevşetmeye, takmaya veya sökmeye yarayan basit bir âlet olan bu anahtar, Beckettlik yapının doruğundaki kilit taşı olur, ve yapıda yer alan diğer taşları yerinde tutmaya yarar. Beckett'in, üflemeli çalgısının, ve olanaksız dilinin peşinde koşan yazısının deliklerini keyfince açıp kapamakta kullandığı bu basit devingen parça, ağızsız bir ses için yazmasını sağlar: “Kimse yok, sadece ağızsız bir ses var, ve de bir işitme duyusu bir yerlerde, işitiyor olması gereken bir şey, ve bir el, bir yerlerde [...]”²

Bir alana bu dar geçitten ulaşma olayında, stratejik konumu, notaların konumlarına göre tınlarını bilmesine yarar. Beckett dilsizlik içinde, iletmenin bile reddi içinde, sesin tükenişinin müziğini yazar. Eserini bitirmekte güçlük çeken bu yazar sözcükler karşısında tam bir içtenlikle büyülür. Ama kendini bu sözcük koalisyonuna devirtmez, Fransızcasının oluşturduğu gizem dolu beklenmedik yolda anlam değiştirenlerle karşı tek başına mücadele eder. Bu dil, bütün “yarım kalmış ve temelsiz umutlarının”³ düşkün dünyasına çarpınca sinirlenir, hırçınlaşır. Kendi diline bir başkasının garip dünyasını taşıma yeteneğine sahip olan Beckett, “yazar olarak geleceğini kendinin olmayan bir dile

² Beckett, Samuel, *Molloy*, éd. de Minuit, 1951, 1982, s. 201-202.

Edwards, Michael, *Beckett ou le don des langues*, éd. Espaces 34, 1998, Montpellier, s. 40.

adamak suretiyle her şeyi riske atmaya"⁴ karar vererek, Fransız dilinin korkutucu dünyasında serüvene çıkar ve kendisi de bir yabancı olur. Bu dilin garipliği, yabancı bir edebiyatın güven vermeyen oynaklığı, kendinin olmayan bir dilin yoğurulabilirlik derecesi, bu dil uçurumu, Beckett'i belleğinden, sözcüklerin tarihinden, bireysel yaşamında sözcüklerin anısından kurtulmaya, her dilin yabancı dil olduğu Babil'e götürür.

Eseri *M. Knott'un çorba çanağı* gibi yoğunlaşmış olan, müzikalitesi metnin anlamına üstün gelen Beckett, Sokrates-öncesi düşünürlerden Sartre ve Camus'ye, Kutsal Kitaptan Eflatun ve Aristo'ya, oradan Descartes, Leibniz, Spinoza'ya, Kant, Hegel, Schopenhauer, Freud ve Jung'a, ve daha birçoklarına kadar giden çok uzun bir felsefi gelenekten beslenir. Edebiyata ilişkin özelemlerini Homeros, Dante, Shakespeare ve Cervantes'e, tüm Anglo-sakson, İrlanda, Fransız ve Alman klasiklerine –Proust'la Joyce'u da unutmayalım– yaptığı göndermelerle tatmin eder. Tiyatrosu, sessizliğin izleri dışında diğer tüm izleri siler ve *isteyen ama yapamayan* insanın güçsüzlüğünü ön plana çıkarır. Beckett, dehşetengiz *yadırgatıcı* vizyon ve imalardan yola çıkarak, olumsuzdan olumluya vararak, trajikle groteski bir arada tutabilmek mucizesini gösterir. Kara mizahı tüm eserlerinde kendini gösterir. Sahneye koyduğu kişiler arasındaki güç ilişkileri, kuklaları ve kukla oynatıcılarını akla getirir; var olmak için birlikte olmak, kendini tamamlamak için birlikte olmak gereksinimi... Beckett'in eserleri, *Ulu-cellât* tarafından kendi haline terk edilen, *cellât-kurban* ilişkisinden oluşan ikili düzen üzerine kurulmuştur.

Beckett eserlerinin bekçisidir. Oyunlarının sahneye konulması söz konusu olduğunda, kendininkinden uzaklaşan hiçbir yorumu kabul etmez. Kişilerini bir cam plaka ardındaymışlar gibi, sanki onları hemen hemen boş, sadece sessizlikle dolu bir uzamda tüm çıplaklıklarıyla, tüm güçsüzlükleri ve yalnızlıklarıyla sergilemek istiyormuş gibi, çıplak ışığın altına koyar. Beckett'e göre insan diğerlerinin sonucudur, yapılaşmış bir evrende daha kendisi doğmadan önce başlamış bir tarihin gönülsüz ürünüdür. İnsan bir bütünün ayrılmaz ögesidir. Özgürlüğü, üyesi olduğu bütünü iç-

lerine alan başka karmaşık bütünlere bağlıdır. Betimlendiği şekliyle özgürlük, istem özerkliği ve bağımsızlıkla eş anlamlıysa, özgür bir *ego* olan özne kendinden başka bir hakem tarafından yabancılaştırılmadan ve hiçbir istem çarpıtmasına uğramadan kendi kendini belirlemeye yetenekliyse, Beckett'in kişileri özgür değildir, zira onlar için özerklik daha ziyade kaçıp kurtulmağa çalıştıkları şeydir: Yalnızlığın eş anlamlısı, başkalarıyla ilişki ve bağ yokluğu... Onlar bir şeye bağlı olma, bağlar yaratma arayışındadırlar. Duygusal bir arayış söz konusudur burada, ötekiyle karşılaşma ve onu keşfetme, *Küçük Prens*'in tilkisini evcilleştirme anları. Yabancılaştırıcı bir bağımlılık; ele geçmiş, yabancılaşmış, tamamen çevresine bağımlı, hattâ tamamen belirlenmişken bir yandan da özgür olmak arzusuna yabancılaştırıcı: Görünüşe göre özgürlüklerine düşkün olan Beckett'in kişileri için sorun işte budur. Yabancılaştıran-yabancılaşmış, egemen olan-olunan, etken-edilgen, özne-nesne, efendi-köle, eril-dişil; uzun sözün kıssası, Beckett'te insan ancak ötekinin bakışında, onun imgelemsel olarak gerçek dünyasında var olur. İnsanın içinde, saf idille ilgisi olmayan, ancak acımasızlıkla karışık sevginin bütün özelliklerini taşıyan dostluk duygusu barınır.

Beckett *dünya sahnesini* temsil ettiğini iddia eden tiyatrodan kaçmaya çalışır. “Sessizliğin kıyısına yükselen”⁵ metni parçalanmanın; “gaddar dostluğun”⁶ ifadesidir. Tiyatrosu hoşla gitmeyi değil tedirgin etmeyi amaçlar. Beckett'in eseri, ele gelmez öğelerle boşluğu, hiçliği; sessizliğin yardımıyla söylenmemişleri dile getirmek için gerçek bir yaratıya dönüşür. Onda, birlikte-olmak, ayrılmayla-birleşme, kaybolmayla-görünme, ortada olmayışla-oluş, dağılmayla-kavuşma arasındaki gerilimle belirlenir. Kişilerini bağlayan yıpranmış bir ip söz konusudur burada; hem kuru, kopmak üzere, hem de sağlam, ancak ölümün koparabileceği bir iptir bu. Bu aralarındaki bağdır. Kafka'nın “gerçek yolu” gibi, “boşluğa değil yerin hemen üzerine gerilmiş bir ipten geçen” ve âdeta üzerinde yürünsün diye değil de tökezlenip düşülsün diye düşünülmüş bir yol...

⁵ Alexandre Didier et Debreuille, Jean-Yves, *Lire Beckett, En attendant Godot et Fin de partie*, Presses Universitaires de Lyon, 1998, sonsöz.

⁶ Louette, Jean-François, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Ed. Belin, 2002, sonsöz. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Savaş sonrası tiyatrosu kendini çoğunlukla biçimsel gelenekten ipini koparmış genç yazarlara açar: Eugène Ionesco, Samuel Beckett ve başka birkaç isim daha... Ellili yılların, başkalarıyla birlikte, Jean-Marie Serreau ve Roger Blin gibi yönetmenler çıkardığı söylenir. Blin kendini dilin dışında, sözcüklerin aralarında ifade eden bir sanat hayali kurarken, Jean-Marie Serreau küçük salonların savunucusu olur. Brecht'i Comédie Française'e sokar. Babylone Tiyatrosu'nun yöneticisi olarak, Roger Blin'le birlikte Adamov'u sahneye koyar, *Godot'yu Beklerken* ile Beckett'i, *Hizmetçiler* [les Bonnes] ile Genêt'yi, *Amédée* veya *Ondan Nasıl Kurtulmalı?* [Amédée ou comment s'en débarrasser?] ile Ionesco'yu kamuoyuna tanıtır. Roger Blin'in mizansenini Beckett'in sıradışı evrenini en iyi şekilde dışa vurur ve giderek Blin Beckett'in resmî sahneye koyucusu olur: *Oyun Sonu*, 1957, *Krapp'ın Son Bandı*, 1960 ve *Mutlu Günler*, 1963. Blin'in savaş sonrası Fransız tiyatro sanatının üretiminde belirgin bir evrimi temsil ettiği söylenebilir. 1953'te yayımlanıp sahneye konan, doğrudan Fransızca olarak yazılmış iki perdelik oyun *Godot'yu Beklerken*'de sözcüklerin ve sessizliğin müziğini uyuşturmaya başarır. Beckett'in buruk komiği, oyundaki sağırlar diyaloguyla daha da güçlenerek, geleneksel tiyatronun eleştirisi olarak ortaya çıkar. Samuel Beckett yeni bir yazar dili geliştirmiştir. Geleneksel tiyatro sanatının derli-toplu ve tutarlı yapısının bu çözülüşü, bu yeni sembolizm biçimi, döneminde büyük seyirci kitlesine hitap etmeyecek bir tarz olarak yargılanır. Samuel Beckett 1949'da Strindberg'in *La Sonate des spectres*'inin mizansenini görünce, Roger Blin'e *Godot'yu Beklerken*'i Babylone Tiyatrosunda sahneye koymayı önerir. Oyun beklenenin aksine çok çeşitli değerlendirme ve yorumlara konu olur. *Godot'yu Beklerken*, en bilineni "théâtre de l'absurde" [Uyumsuzluk Tiyatrosu] olan birkaç farklı adla anılan tiyatro akımının yolunu açar.

Samuel Beckett'in eseri edebiyat ve tiyatro tarihinde özel bir yer işgal eder. Yazış tarzı alışılmadık bir ses duyurur. İlginç dili dramaturgisinin ana ögesini oluştururken, bir yandan da anlamın yitimi ve silinip gitmenin tehdidi altındadır. Burada, yaşama arzusunu haykırmak için attığı yürek parçalayıcı çığlığın dibinden yüzeye tam çıktığı anda silinen bir üsluptur söz konusu olan.

Büyük edebiyatın sahibi hemşerisi "Baba figürü", şan ve şö-

ret yolunda engel tanımayıp *her şeye* doğru dümdüz ilerleyen Joyce'un aksine, genç araştırmacı Samuel Beckett şan ve şöret yolunda *hiçbir şeye* doğru tökezleyerek ilerler. Proust hakkındaki denemesini bitirebilmek için Paris'teki ikametini uzatır. Bu, koşulların dayattığı bir çalışmadır, Beckett bu sayede kendi felsefe, edebiyat ve tiyatro anlayışını geliştirir. Müzikalitesi *hiç*'te ve bekleyişte yükselen sesini duyurur. Söz konusu bu *hiç* kısır dünyayı kaldıracak bir hiç arayışındaki bir kaldıraç gibi etkili olmak iddiasındadır.

Beckett'te örtüşme, paradoks, cennet-cehennem, iyi-kötü benzeri *antitez* terimler; mucizevî dengesini devinmeyen devingenlik, devinen devinimsizlik, aydın karanlık benzeri *oksimoron* oluşturan karşıt anlamlı sözcükler üzerinde bulan dünyada bekleyişin sürekli olmasını sağlıyor gibi görünür.

Beckett'in eserinde yerleşik bu temel ve ayırt edici özellik, tiyatrosuyla ilgili olarak önerilen formülleri de kapsamakta gecikmez: “Yeni tiyatro”,⁷ “avangard tiyatrosu”,⁸ “uyumsuzluk tiyatrosu”,⁹ “gülünçleştirme tiyatrosu”,¹⁰ “anti-tiyatro”,¹¹ “namevcudiyet tiyatrosu”,¹² “hatırlatma tiyatrosu”, “gaddar tiyatro”, “gaddarlık tiyatrosu”, “soyutlama tiyatrosu”, “kukla tiyatrosu”, “çiftler tiyatrosu”... Bu belirlenemeyen tiyatroyu belirlemek sanıldığı kadar kolay değilmiş anlaşılan. Ancak, *adlandırılmaz* desek olmaz mı acaba?

Soyut edebi sanatın eskizini çizen Beckett ancak *ikincil olarak tiyatro yazarı sayılabilir*, fakat o “insanın içinde taşıdığı cehennemin Dante'sidir”.¹³ Beckett'in eseri, ki bazılarına göre *insanın metafizik durumunun bir eleştirisidir*, ne denli alışılmadık olursa olsun, belli bir dönemi, savaş sonrasını temsil eder. Felâketin

⁷ Serreau, Geneviève, *Histoire du “nouveau théâtre”*, Gallimard, 1966, Idées dizisi.

⁸ Pronko, Léonard, *Théâtre d'avant-garde*, Denoël, 1963.

⁹ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde (Theater of the Absurd)*, 1962), İng'den Çev. Marguerite Buchet, Francine del Pierre. Paris, Éd. Buchet-Chastel, 1971, 1992.

¹⁰ Jacquart, Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974, Idées dizisi.

¹¹ a.g.e.

¹² Lemire, Laurent, *La Croix*, 28. XII. 1989, Bibliothèque de la Comédie Française'de.

¹³ Jacquart, Emmanuel, *op. cit.*, Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

ertesi, zor dönemdir bu. Savaş kurbanlarının üstünde *yok, hiç, hiçbir şey, sessizlik, boşluk, ıssızlık, harabe* gibi terimlerin uçtuğu mutlak yokluğun betimlenmesidir. O dönemin insanı zamansızdır, anısızdır, çaresizdir, kanıtsızdır; geçmişini yadsınmış, daha sağlığında şimdiki zamanı devinimsiz kalmıştır. Yaşamak ister bir türlü yaşayamaz, ölmek ister bir türlü ölemez. Bu insan, Beckett için renklerden önceki renk olan külrenginin içinde yaşar. Siyahla beyaz arasındaki farkın çizilmesinden önceki renktir bu. Beckett karakterlerinin hayatlarının *aydın-karanlık* rengi umutsuzluğa gönderme yapmaz, mantıksızlığın karanlık güçlerine geri dönüş de gönderme yapmaz; sadece bu yaratıkların, içinde yaşadıkları zaten yapılmış bir ortamda, istenen bir yakalanışın nesnesi olmuş bir hayat karşısındaki çabalarını dile getirir. Bu renk bu insanların, doğa yasalarıyla bağlarını daha iyi koparmak için bu yasalara duydukları saygıyı yansıtır. Esas olan, kaçınılmaz olan, gerçekten de hayatta olmaktır. Kendini kazanmak kendini yitirmektir, tahmin ve olasılıklar içinde yitirmek. Gerçekliğin kendilerine kurduğu tuzakların hiçbirini kaçırmamaktır. İçinde o denli zorlukla yaşadıkları Hiçliğin uzamında hiç'e indirgenmektir.

Samuel Beckett'in "namevcudiyet tiyatrosu",¹⁴ romancı olarak hiçbir zaman oyunları kadar prestij kazanamayan yazarın roman üslûbunda anlatılarının önüne geçer. Beckett'in öyküleri, ne kardeşliğin ne de sırdaşlığın bulunduğu birer "yalnızlık kuyusu"¹⁵ iken, yazdığı oyunlar çiftler üzerinedir: Vladimir-Estragon (*Godot'yu beklerken*):

"*Sessizlik.*

ESTRAGON.—Nereye gideceğiz?

VLADİMİR.—Uzağa değil.

ESTRAGON.—Olur mu? Buradan uzaklara gidelim.

VLADİMİR.—Yapamayız.

ESTRAGON.—Neden?

VLADİMİR.—Yarın dönmek lâzım.

ESTRAGON.—Ne için?

VLADİMİR.—Godot'yu beklemek için.

ESTRAGON.—Doğru. (*Bir an sessizlik*) Gelmedi mi?

¹⁴ Lemire, Laurent, *op. cit.*

¹⁵ *a.g.e.* Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

VLADİMİR.–Hayır.”¹⁶

Hamm-Clov, Nagg-Nell (*Fin de Partie*)¹⁷

Gözleri görmeyen Hamm tekerlekli sandalyededir, hizmetini Clov’a gördürür. Hamm saati sorar:

“HAMM.–[...] Saat kaç?

CLOV.–Her zamanki saat.

HAMM.–Baktın mı?

CLOV.–Evet.

HAMM.–Ee, öyleyse?

CLOV.–Sıfır.

[...]”

Hamm’ın ebeveynleri Nagg ve Nell, (bacakları yoktur) birer çöp tenekesinde yaşarlar.

“Güçlkle biribirine doğru dönerler.”

NAGG.–Beni görüyor musun?

NELL.–İyi değil. Ya sen?

NAGG.–Ne?

NELL.–Beni görüyor musun?

NAGG.–İyi değil.

NELL.–Aman ne iyi, ne iyi.

[...]”¹⁸

Willie-Winnie (*Mutlu Günler*)

Kuma batmakta olan Winnie sayıklar gibi kendi kendine konuşur.

“WINNIE.–(*Geri gelir, yüzü salona dönük, neşeli*) Oh, bugün benimle konuşacak, oh, ne güzel bir gün olacak yine! (*Bir an sessizlik. Neşeli havanın sonu*) [...] Oradan duyuyor musun beni? (*Bir an sessizlik*). Yalvarırım Willie, sadece evet veya hayır de, beni duyuyor musun oradan, sadece evet veya hiç?

Bir an sessizlik.

WILLIE.–(*Suratı asık*) Evet.”¹⁹

Vi-Ru-Flo (*Va-et-vient*, küçük oyun)

“Sahnenin ortasında, Flo, Vi ve Ru, yan yana, yüzleri salona dönük,

¹⁶ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Éd. Minuit, 1952, s. 121.

¹⁷ Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, Éd. Minuit, 1957, s. 18.

¹⁸ A.g.e., 2. 30.

¹⁹ Beckett, Samuel, *Özelsiz Beckett Arşivi*, Paris, ed. Minuit, 1963, s. 29-32.

elleri dizleri üzerinde kavuşmuş, dimdik otururlar.

Sessizlik.

VI.–Ru.

RU.–Evet.

VI.–Flo.

FLO.–Evet.

VI.–Geçen kez ne zamandı, üçümüz, böyle hep birlikte?

RU.–Susalım.

Sessizlik.”²⁰

Kadın1 – Kadın2 – Erkek (*Komedi* [Play]): İki kadın, bir erkek, büyük gri fiçilerin içine tıklılmışlar, üzerlerine aniden tutulan projektörle konuşmaya başlarlar:

“K1 – K2 – E (*birlikte*)

K1.–Ona, ondan vazgeç diyorum

K2.–Bir sabah dikiş dikerken

E.–Uzun süre birlikte kalmadık

Projektörler söner. Karanlık. Beş saniye. E'nin projektörü.

E.–Uzun süre birlikte kalmadık –

Projektör söner. Karanlık. Beş saniye.

PERDE.”²¹

Ada-Henry (*Cendres* [Embers])

Henry plajda.

“*Bir süre sessizlik.*

HENRY.–Genellikle gezintilerimi gramofonla yaparım. Bugün unutmışum.

ADA.–Bunun anlamı yok. (*Bir an sessizlik*) Onu boğmanın anlamı yok. (*Bir an sessizlik*) Git Holloway'la konuş.

(*Bir süre sessizlik*)

HENRY.–Kayıkla bir tur yapalım.

ADA.–Kayıkla mı? Nerede? Ya Addie? Ne zaman gelecek? [...] Az önce kiminleydin sen? (*Bir an*) Bana seslenmeden önce.

HENRY.–Babamın yanında olmak için elimden geleni yapıyordum.

ADA.–Ya! (*Bir an*) O konuda sorun yok.

HENRY.–O benim yanımda olsun diye, demek istiyorum. (*Bir an*)

Bugün her zamankinden biraz daha kalın kafalısın Ada. (*Bir an*)

²⁰ Beckett, Samuel, *Va-et-vient, Dramaticule, Comédie et actes divers*'de, İng.'den yazar tarafından çeviri. Paris, Éd. de Minuit, 1972, s. 39.

²¹ Beckett, Samuel, *Comédie, Fokalan, Actes*, s. 35: <https://rantey.org>

Ona seni eskiden tanıyıp tanımadığını soruyordum, hatırlamıyorum da..

ADA.–Ee, ne diyor?

HENRY.–Artık yanıt vermiyor.”²²

Dan-Maddy Rooney, *Tüm Düşenler*’deki [Tous ceux qui tombent / All that Fall] kör koca ile yarı-yatalak karısı:

“Bay Rooney.–[...] Biliyor musun Maddy, bazen sanki ölü bir dille cebelleşiyormuş gibi görünüyorsun.

Bayan Rooney.–Doğru, Dan, ne demek istediğini pek iyi anlıyorum maalesef, sık sık bana da öyle geliyor zaten, ne denli acı verici anlatamam.

Bay Rooney.–İtiraf ederim, ara sıra bana da oluyor. Bir şey söylerken aniden ağzımdan çıkanlara dikkat ettiğim zaman!

Bayan Rooney.–N’aapalım, böyle işte. Hem biliyor musun, o da günün birinde ölecek nasıl olsa, şu bizim zavallı yaşlı Keltçemiz gibi.”²³

Söz ve Müzik’teki [Paroles et Musique] Joe ve Bob, *Radyofonik Oyunlar*’daki [Pochade radiophonique] Fox ve Dick örneği, çiftlerin arasındaki bağ olanaksız bir diyalogun yankısıdır, bir dinleyici arayan kırık dökük bir söz... Beckett’in kompozisyon sanatı böylece, paradoksal olarak, yokluğa varır. Sözler, görüntüler, jestler, ve benzeri gereksiz bileşenleri eler. Tiyatronun birliğini parçalar ve, belli bir düzenle karışık yanlışlıktan oluşmuş bilgince tekniğinin yardımıyla, modern temsilin yapısının demontajını yapmaya girişir. Sahne sanatının devrimine birçok katkı yapar. Sözü sorgulaması tiyatrosu sayesinde yeni bir boyut kazanır: Karakterlerinin modern bir dünyadaki yoksulluklarını apaçık ortaya koyar. En küçüğünden başlayarak ve onu bir sahne malzemesi gibi oluşturarak, “Beckett tiyatronun öğelerini tiyatro geleneğinin onlara sağladığı saplantı ve değerlerden sıyrılmış ham karakterleri içinde sunar.”²⁴ “Tematik yapaylıkları”²⁵ azal-

²² Beckett, Samuel, *Cendres, pièce radiophonique*, İng.’den Çev. Robert Pinget ve yazar, *La dernière bande suivi de Cendres*’da, Paris, Éd. de Minuit, 1959, s. 61.

²³ Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Éd. de Minuit, s. 64.

²⁴ Noudelmann, François, *Beckett ou la Scène du Pire, Étude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, Champion, Paris, 1998, s. 119.

²⁵ a.g.e. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

türken, jest-telafluz, görüş-bakiş, ses-soluk ögelerini vurgular. İnsanın sahnedeki varlığı istenen bir şey olmasa bile insan birliği bozulmuş, özneliği kalmamış olarak yine de gelir; daha ziyade parçalarına ayrılmış, dağılmış, uzaklaşmış, dağınık yeti ve duyularının içinde kaybolmuş olarak, örneke: “Dil çamur yükleniyor o zaman tek çare onu geri çekmek ve ağzın içinde çevirip durmak çamuruysa ya yutmak ya tükürmek sorun besleyici olup olmadığını bilmek ve perspektif çok içmek yüzünden buna mecbur olmaksızın [...] hâlâ gülümsediğimi fark ediyorum çoktan beri zahmetine değmiyor artık zahmetine değmiyor dil tekrar dışarı çıkıyor çamura gidiyor ben öylece kalıyorum artık susamak yok dil yeniden yerine dönüyor ağız kapanıyor şimdi bir doğru çizgi çizmesi gerek tamam oldu resmi yaptım.”²⁶ (*İmaj/L'image*).

Beckett'in önerdiği resim, bedenın boşlukta ortaya bir çıkıp bir kaybolması, sahnenin maddeselliğiyle ayakta tutulan resmin bedenselliğinin baki kaldığı sahneyi meydana getirir. Beckett olayın özüne dokunur. İnsanı, kendini tüm çıplaklığı içinde seyretmeye mecbur eder. Orada tüm ham-hayaller, arzular ve iktidarlar kırılır. Orada her şey, sonsuza dek baştan başlamak zorundadır. Beckett hayatla tiyatroyu çok iyi harmanlar. İşte onun oyunlarının içinden algılandığı sanılan resim... Önemsiz ıvır-zıvırla, zavallı küçücük sevinç anlarına asılı umutla dünyaya bağlı insanın kendi cançekişmesinin büyüleyici ve itici resmi. “Yarını” hem yakın hem uzak olan, iç sıkıntısı geçen zamanın üzüntüsüyle, beklentiyle betimlenen insan, ebedi ahenk umudu içinde yüzer... İnsanın sevgi ve şefkâten yoksun özel hayatının yücelik ve sefâletini oluşturan da budur. Beckett'in tiyatrosunda, dünyanın gaddarlığının anlatılamaz niteliği, hayatın anlamsızlığı, sözcüklerin gerçek-dışılığı, her şeyin soğukluğu hakkında her şey söylenmiştir. Her şey. Hiçlikten hiçbir şey oradan eksik değildir. “Hiçbir şey başa gelen felâketten daha matrak değildir.”²⁷

Yaradılışı gereği öne çıkmayı sevmeyen Beckett, dram yazarlığıyla her yerde hazır ve nazırdır. İhanete uğramaktan nefret ettiği için, hemen hemen bütün mizansen çalışmalarına bizzat katılır. Oyunlarında replik kadar uyarı ve yönerge vardır, en kü-

²⁶ Beckett, Samuel, *L'image*, Éd. de Minuit, 1988, s. 9-18.

²⁷ Beckett, Samuel, *Ölümün Türkçe*, Kitap Arşivi, <https://rantey.org>

çok hareket ve jeste, en önemsiz aksesuara kadar her şey hesaba katılmış, eklenecek hiçbir şey kalmamıştır.

Hiçbir çıkış yoktur; Beckett'in karakterleri trajik bir kapanmışlık içinde, seyircilerin karşısında havasızlıktan boğulurlar. Seyirciler de rahatsız olur, ne yapacaklarını bilmezler. Böylece Beckett sahneye salon arasında kıskırtmadan ve gerilimden oluşan bir iletişim stratejisi benimser. Tiyatrosu modern dramı sorgular: "İnsanlarla-birlikte olmak", insanlar-arası ilişkilerde "iki-arada bir derede kalma alan"²⁸ sorunsalı. Bu tiyatro, insanın doğal ve toplumsal çevresine bağımlılığından ileri gelen bir "dramın bunalımı"²⁹ tiyatrosudur. Beckett'in karakterleri (modern özne) tamamen yabacılaşmışlardır, zira tamamen çevrelerine bağımlıdırlar. Özgürlükleri ancak bu çevreyle ilişkilerini dengeleyici bazı ödünler elde etme olanağıyla açıklanabilir. Yalnız yaşayamazlar. *İsterler ama yapamazlar*, zira derinden hissettikleri *birlikte-olmak* gerekliliğine bağılıdırlar.

Beckett insan yaşamını olduğu gibi gösterir. Ona göre son, başlangıçtır; umutsuzluk ise içinde her zaman bir umut barındırır. Hayat bir bekleyiştten ibarettir; insan varolduğunu bilmek için şiddetli bir istek duyar ve bunun için konuşur. Beckett'in sanatçı olarak görevi, düzensizliğe de yer açacak bir form bulmaktan ibarettir. Fiyasko (foslama) kuramının yaratıcısı Beckett, yıllardır sıkışıp kaldığı korkunç çıkmazdan nihayet çıkar. "Bir daha denemek. Bir daha çuvallamak. Daha da iyi çuvallamak. Ya da daha da kötü. Daha da kötü çuvallamak. Daha da kötü, daha da kötü. [...] Sahiden, kesin olarak, bir daha düzelmemek üzere."³⁰

Beckett'in tiyatrosu İrlanda edebiyatına çok şey borçludur, bekleme yeri –*araf*–, iç sürgünlük gibi. Ancak, Beckett'in bir türlü terk edemediği, ama içinde nefes de alamadığı, ne başlayabildiği ne bitirebildiği İrlanda (zümrüt yeşili ada) da onu edebi ve estetik pençesine almaktan uzaktır. Kısır ve verimsiz görünen sahte sürgün yeri Londra ona milliyetçi önyargılara karşı

²⁸ Louette, Jean-François, *En attendant Godot ou amitié cruelle*, Éd. Belin, Paris, 2002, s. 79.

²⁹ a.g.e.

³⁰ Beckett, *Cap au Pire*, (İng. 1982; *Worstward Ho*, 1983), fr. Çev. Edith Fournier, Éd. de Minuit 1991, s. 9. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

tek başına mücadelesinde destek olamaz. İçinde yaşadığı dünya karşısında kendi edebi, estetik, politik yolunu bulmaya kararlı olan Beckett, 1937'de Dublin'i kesin olarak terk ederek Paris'te sürgünlüğü seçer.

Demir atılacak, *yitik zaman peşinde koşmaya* son verilecek, insanın kendi sesini bulabileceği bir yer olan Paris'in kendisini baba evi sıcaklığı ile karşıladığını düşünür. Bu buluşma onu Paris'teki modernlik "fabrikasına" katılmaya teşvik eder. "Daha ilerlemiş olan resim sanatını model alarak, edebiyatın da modernliğe girmesini sağlamak gereği kuşkusuz onun için sürekli bir takıntı olacaktır."³¹ Gerçeküstücülüğün "biçimsizliğiyle" her türlü ilişkiyi yadsıyan Beckett bir biçim arar: "Bir biçim var, ama kımıldamıyor, ayakta durmuyor, elleri yok"³² der.

³¹ Tonelli, Franco, *L'esthétique de la cruauté*, éd. A.-G. Nizet, Paris, 1972, s. 9.

³² Lawrence Harvey, *Samuel Beckett, poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, s. 249, in Casanova Pascale, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, Paris, 1997, s. 137.

2. Samuel Beckett'in tiyatrosu nasıl adlandırılmalı?

MÜŞTERİ. –*Tanrı dünyayı altı günde yaratmış, ama siz bana altı ayda bir pantolon dikmeyi beceremiyorsunuz.*

TERZİ. –*Öyle ama, Mösyö, bir dünyaya bakın, bir de pantolonunuza.¹*

Beckett sık sık, doğu tiyatrosundan, ilkel ritüellerden esinlenen ve “gaddarlık tiyatrosu” dediği şeyin gerçekleşmesini canı gönülden dileyerek tiyatro dilini yenileme çağrısı yapan *yeni tiyatronun peygamberi*² Antonin Artaud’nun etki alanına yerleştirilir. Burada, seyircileri oyuncularından ayıran sınırı yeniden çizerek, söylemi en aza indirip ya da tümünden kaldırıp yerine basit sesler ve hareketler koyarak, seyircileri sarsmak söz konusudur. Artaud “özel bir edebi gerçeklik” önerisi yapar.³ Bu “realité” modern eleştirmenlerin kafasında “zaman zaman şiddet ve *skatoloji vizyonları*, ama ayrıca metafizik hattâ epistemolojik benlik kavrayışları da uyandırdığı gibi, özellikle insan kişiliğiyle tiyatro gerçekliği arasındaki dinamik ilişkilerin zenginliğini görmeye de imkân verir.”⁴ Bu anahtar sözcük “XX. Yüzyılın manevi bunalımını” tanılayıp göstermeye yarar.⁵ Artaud’ya göre toplum hastadır ve tedaviye ihtiyacı vardır. Bu yüzden ruh dramını reddeder. Söz konusu tedaviyi kolaylaştırmak ve eski formları yok etmek, hatta yenilenmiş bir hayatın doğuşuna imkân tanımak için, sosyal amaçlı bir tiyatronun gündeme gelmesini savunur. Beckett’e gelince, onu bu alana yerleştirenlerin dediğinin aksine, eserinin hiçbir yerinde “kanlı gaddarlığa” ya da “metafizik gaddarlığa” rastlanmaz. Onda gaddarlığın daha ziyade bir başkasına bağımlı olmak anlamına geldiği söylenebilir; üstün ve egemen bir güç karşısında maddi veya manevi bir *astlık*, bir *tâbi olma* hali... Artaud’nun gaddarlık tiyatrosunu akla getiren, belki de bu yabancılaşmadır. Bu şahıslardan biri gidince ölüm gelir, bu ölüm herkes için olacaktır.

Beckett tiyatrosunun sonu hiçbir ölümün habercisi olmaz,

¹ Beckett Samuel, *Le monde et le pantolon*, ed. de Minuit, Paris, 1989, s. 9.

² Tonelli Franco, *L'esthétique de la cruauté*, op. cit., s. 9.

³ A.g.e., s.1.

⁴ A.g.e. s. 9.

⁵ a.g.e.

yalnız “belki”ler vardır, Beckett’in *perhaps*’leri. Dolayısıyla, Beckett’i “gaddarlık tiyatrosu”na dâhil etmek bize pek mümkün görünmemektedir, zira nirengi noktası olarak sadece onun “ıvır zıvırı (*ses riens*)” vardır. “Hiçbir şey olmuyor, kimse gelmiyor, kimse gitmiyor. Dehşet verici bir şey. [...]”⁶

Evelyne Grossman’a göre, *Godot’yu Beklerken* “gaddarlık tiyatrosu”nun “büyüleyici, karmaşık ve derinlemesine insancıl”⁷ dünyasında yer alır; ancak, Tonelli’nin dediğine göre, “gaddarlık tiyatrosu sanatsal ifadeyi Ben’in iki yönü arasındaki köprü olarak, bilinçaltının gizemli denkliklerinin dile gelişini gerçekleştirmeye elverişli katalizör olarak tasavvur eder.” Ben’in zamansallığı belki –Bergson’un dediği gibi– “hakiki süre”nin zamansallığıdır: “Halleri iyi tanımlanmış benliğin altında bir benlik daha [vardır] ki orada art arda geliş (birbirini izleyiş) kaynaşma ve örgütlenmeyi ima eder.”⁸

Bazı eleştirmenlere göre, *Godot’yu Beklerken*, bir dizi işlevsel ve yarara dönük tutum ve davranışlarda insanın eylem ve hareketlerini kısıtlayan *zaman* ile her türlü sosyal, ekonomik ve başka mülâhazanın ötesinde veya berisinde yer alan *iç zaman* arasındaki ikiye bölünmüşlük [*dichotomie*] üzerine yapılanmış bir oyundur. “Yoklukla astarlanmış mutlak inkâr sadece şahısların ruh hallerini yansıtmakla kalmaz, Beckett’in tüm oyunu boyunca hüküm süren ortamı da yansıtır.”⁹ Beckett’i “uyumsuzluk tiyatrosu”na konumlandıran Martin Esslin, dünyanın pek çok ülkesinden sanatçıları kendine çeken Paris’in Apollinaire, Picasso, Chagall, Tzara, Stein, Hemingway, Ionesco, Adamov, Joyce, Beckett ve daha nicelerinin, *sanatta, edebiyatta modernlik hareketine biçim vermek üzere* buluştukları uluslararası bir merkez olduğunu söyler. Düşüncesini şöyle dile getirirler: “[...] Godot’yu bekleme eylemi özü bakımından *uyumsuz/absürd* gibi görünür. Bunun *Credere quia absurdum est* [saçma olduğu için inanmak] özdeyişinin bir örneği olduğu kabul edilebilir; ancak bu, öbür aforizma için daha doğrudur: *Absurdum est credere* [inanmak saçmadır].”¹⁰ *Godot’yu Beklerken*’i

⁶ A.g.e., s. 11.

⁷ a.g.e.

⁸ Bergson Henri, *Essai sur les Données immédiates de la Conscience*, Presses Universitaires de France, Paris, 1967, s. 95, in Tonelli Franco, *op. cit.*, s. 110.

⁹ Tonelli Franco, *ibidem*.

¹⁰ Esslin Martin, *Theatre of the Absurd*, Arca, 1953, s. 53, <https://www.trantey.org>

sahneye koyan Roger Blin bu eserin “[...] Provokasyon olmasaydı iletişilemezlik üstüne bir oyun olacağını”¹¹ söylerken, bazı eleştirmenler ise Beckett’in *Nô* tiyatrosundan etkilendiğini ileri sürerler. “*Nô* tiyatrosundan bilinçli olarak etkilenmedim. Bu tiyatrodaki sahneyle seyirciler arasında uyumlu bir iletişim yok mudur? Benim tiyatromda ise bu türden mutluluğa galiba pek rastlanmaz.”¹² Beckett, *Nô* tiyatrosundan etkilenip etkilenmediğini soran bir Japon muhabibine böyle yanıt vermiştir. Pascal’ın *Pensées*’ini [Düşünceler] yansıtan karakterleri ile Beckett tiyatrosunu bir yere yerleştirmeye, adlandırmaya çalışmak hayli çetin bir görev gibi görünür. Bu karakterler Shakespeare’in dizelerine ve “bir Hamlet veya bir Lear’in büyüleyici deliliğine” atıfta bulunurlar.

Beckett tiyatrosu sessizliktir, sağırlar diyalogudur; yer, zaman hatta nerdeyse şahıs yokluğudur, çünkü şahıslar adlarından hatta yüzlerinden soyulmuşlardır. Dört aktör için yazılmış bir oyun olan *Quad*¹³ buna bir örnektir. Yüzleri kapalı olan aktörler dört ayrı renkte uzun ve kapüşonlu cübbeler giymişlerdir. Oyuncuların yorgunluktan bitap düşmelerine karşın bir türlü sonuna gilemeyen, hem mekânın hem şahısların *nötr* olduğu bu oyun, Beckett’in sözcüklere karşı duyduğu güvensizliği pek güzel yansıtır (bu güvensizlik belki tam burada doruğa ulaşır). “Dört silüet, özenle belirlenmiş bir nöbetleşme sırasına ve güzergâhına göre, kare şeklinde bir mekânda, orta noktasından kaçınarak, gidip gelirler. Karakterler yorumcudur (dört yorumcu):

*1, 2, 3, 4, belli bir alanda, her biri kendine özgü bir yol izleyerek,
dolaşırlar.*

Alan: bir kare. Kenar uzunluğu: 6 adım.

A ----- B

E

C ----- D

¹¹ Beckett Samuel in Louette Jean-François, *op. cit.*, s. 79.

¹² FR3’ün sitesi *Un siècle d’écrivain*’de yapılan alıntı.

¹³ Beckett Samuel, *Quad*, (1980’de yazılmış, 1981’de Almanya televizyonunda temsil edilmiş), *United Nations*, Paris, 1992, <http://rantey.org>

hissettikleri *biriyle beraber-olmak* gerekliliğine bağımlıdır. Bu bir oluşum mücadelesidir; insanla dünya arasındaki anlaşmazlıktır. O zaman kukla sanatı, bazı sanatçılarla, bu anlaşmazlığın yorumcusu olur. Örneğe: eseri çağının bütün sanat akımlarının dışında yer alan, orijinal figürinlerin yaratıcısı İsviçreli ressam ve sanat kuramcısı Paul Klee; modern sahne tasarımını ilk biçimlendirenlerden biri olan İngiliz aktör, yönetmen ve tiyatro kuramcısı Gordon Craig; “ölüm tiyatrosu”nun¹⁷ yaratıcısı Polonyalı ressam, dramaturg, yönetmen ve sahne tasarımcısı Tadeusz Kantor; eseri yirmili ve otuzlu yıllardaki öncü/*avant-garde* hareketine damgasını vuran Rus aktör, yönetmen ve tiyatro kuramcısı Vsevolod Meyerhold... Bu sanatçılar tiyatrodaki kukla kullanımını savunur ve onu Batı dünyasında dramatik yaratıyı yeni bir yöne döndürebilecek oyunun biçimsel bir modeli olarak empoze etmeye kalkarlar. Zira kukla tiyatrosu her zaman *tiyatro dünyasındaki büyük yenilikçilerin*, özellikle de XX. yüzyıldakilerin, *düşüncelerini beslemek* gibi bir rol oynamıştır. Örneğin, Kantor’a göre, manken/kukla “bir otomat değildir”, onda “yapay insana elverişli, hasara çok açık olan normal insan organizmasını kusursuzluk ve amansızlık bakımından geride bırakan, XX. yüzyılın manyakça bir saplantısını” görür. Teatral düzlemde ise, yanılabilir aktörü homojen bir eserin yapay olarak inşasına daha uygun düşen bir tür *Üstünkukla*’ya indirgemek isteyen Craig’e çatar.”¹⁸ Alman oyun yazarı ve romancı Heinrich von Kleist de “*Kukla Tiyatrosuna Dair*” [Über das Marionettentheater, 1810] adlı kitabında, bir opera dansçısı olan başrol oyuncusu üzerinden, kuklalar hakkındaki derin inancını şöyle dile getirir:

“– Peki ama, bu kuklanın canlı dansçılara kıyasla nasıl bir üstünlüğü olabilir?

– Nasıl bir üstünlüğü mü? Bak sevgili dostum, her şeyden önce negatif bir üstünlük: Hiçbir zaman *yapmacık davranışlarda* bulunmaz. Zira sen de bilirsin ki, gösterişçilik, hava atma gibi davranışlar, devindirici ruhun (*vis motrix*), devinimin çekim merkezinden tamamen başka bir yerde bulunduğu anda ortaya çıkar [...] Kaldı ki,

¹⁷ Alıntı: Amey Claude, *T. Kantor theatrum litteralis*, L’Harmattan, 2002, s. 248.

¹⁸ Amey Claude, *İnceleştirel Tiyatro*, 2014, s. 248-249. <https://rantey.org>

[dedi bana] bu kuklaların *yerçekimine karşı* [anti-gravitationnelle] olmak gibi bir avantajları da vardır.”¹⁹

Kleist’e ve Kantor’a göre, kukla, görsel sanatlarla plastik sanatlar arasında bir buluşma yeri olarak tasavvur edilen tiyatrodan belirmeye başlayan bir yeniliğin işaretidir. Kukla *ikisi-arasımın*, ses-anlam; sözcük-imge arasında dalgalanan mevcut uzamın yazılabilmesini sağlar. Hayal gücünün –denmeyenlerin, yazılmayanların, sessizlik ve yaklaşık olanların– gerçek yaratıya dönüşmesine imkân verir. “Tiyatro ile kukla tiyatrosu arasında eskiden bugüne sürüp gelen derin bir aşk hikâyesi vardır. Bu aşk yine de bozuşmalara ve duygusal kesintilere engel olmaz.”²⁰

Beckett’in yazım tarzı, sözcükleri ikincil bağlamlarından soymayı hedefleyen bir dildir. *Delişmen ruhlu* Beckett yeteneklerini, âşıkları sahne üzerinde sessiz bir törenle evlendirerek icra etmiyor mu? Beckett’in eserlerinde gülme dil üzerinde (ses taklitle-ri, yeni icât sözcükler, anlam andırışları, tekrarlar, sayıklamalar, vb...) uygulanan çeşitli dil oyunlarına bağlıdır. Bu bağlamda Beckett kalemiyle felâkete, zamanın kaçışına, yabancılaşmaya ve moral çöküşüne göğüs germeye, direnmeye çalışan bir kuklacı sayılmaz mı?

Söylentiye göre, kendisine nasıl olduğu sorusunu sıkça soran bir dostuna, her seferinde “Bu soruyu ben de kendime soruyorum”, şeklinde cevap verirmiş Beckett.

¹⁹ Kleist Heinrich von, “Sur le théâtre de marionettes (*Über das Marionettentheater*, 1810)”, Almancadan çeviri: Outin Jacques, Mille-et-une-nuit, 1993, s. 13-15.

²⁰ *Puck*, op. cit., écriture dramaturgie, no. 8, Eruli Brunella, “Le flottant et le figé, le théâtre comme métaphore”, s. 31 - <https://rantey.org>

3. Beckett'in “Adlandırılmayan” eseri ya da adlandırılmayan Beckett

Kant'ın
“Ne bilebilirim?”
“Ne yapmalıyım?”
“Ne umabilirim?”
“İnsan nedir?”

Sorularına Beckett'in karşılığı:

“Şimdi nerede?”
“Şimdi ne zaman?”
“Şimdi kim?”

Adlandırılabilir, nitelenebilir, ölçülebilir terimleri Beckett'in pek beğenmediği sıfatlardan birkaçıdır, zira adlandırılabilir, nitelendirilebilir ve ölçülebilir olanlar ölür... Birinci bölümde de verilen bu alıntıda görüldüğü gibi: “Mösyö Rooney.—[...] Biliyor musun Maddy, bazen sanki ölü bir dille cebelleşiyormuş gibi görünüyorsun.” Sözcükler ve sıfatlar üstünde yürütülen bu ciddî çaba her zaman iyi sonuç vermez. Sıfatlar çoğu kez, ifade etmemeleri gereken şeyleri ifade ederler. “Her şey paramparça. Ne *Ben* var, ne *Sahip olmak* [Avoir], ne *Olmak* [Être], ne yalın hal, ne nesne hali, ne de fiil. İletişim kurmak olanaksız.”¹

Kimilerine göre, Beckett keskin bakışlı, yüz çizgilerini nâdiren aydınlatan sempatik gülümseyişli, *içe dönük ama çok etkileyici, ölçülü* bir kişilik iken diğerlerine göre, *uçuk tabiatlı* ve bazen da *huysuz mizaçlı*, tamamen içine kapalı bir *hayal peresttir*. Onda, garip biçimde *esrarengiz* bir şey vardır. Her zaman keskin bir *gülünçlük/ridicule* algısı ve büyük bir *mizah* yeteneği vardır:

“Duckworth. —Size göre tiyatro neye yarar?

Beckett. —Bilmem. Tiyatro beni ilgilendirmiyor. Başkalarının oyunlarını seyretmeye nâdiren giderim, aslında sadece kendi dostlarımla oyunlarına giderim.”²

Beckett Samuel, Israel Shenker'le mülâkat, *New York Times*, 6 Mayıs 1956, in Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 118.

² Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 514.

Yine de Beckett gündüzde yerleşik geceyi, beyazda yerleşik siyahı, umutta yerleşik umutsuzluğu ve “güzel günlerde” yaşayan ölümü yeni baştan kurar. Yazdıklarının üstünü çizen, üstünü karalayan; yazıp yazıp değiştiren yazar Beckett dili çözülmeye bırakarak, *çuvallayarak, daha da iyi çuvallayarak*, tiyatro için yazar: “Densin diye demek. Kötü densin diye. Artık kötü densin diye demek. Bir beden demek. Orada hiç. Hiçbir ruh. Hiç olmazsa bu. Bir yer. Orada hiç. Beden için. Orada olmak. Orada devinmek. Oradan çıkmak. Oraya dönmek. Hayır. Çıkış yok. Dönüş yok. Varsa yoksa orası. Orada kalmak. Yine orada. Kimıldamadan. Her şey eskiden kalma. Asla başka bir şey yok. Denenmiş. Çuvallamak. Önemi yok. Tekrar denemek. Tekrar çuvallamak. Daha iyi çuvallamak. [...] Daha da iyi çuvallamak. Ya da daha kötü. Daha da kötü çuvallamak. Daha daha da kötü. Gerçekten iğreninceye kadar [...]”³

Beckett'in “Adlandırılmaz'ı”, tamamı Fransızca yazılmış – *Molloy, Malone meurt, L'innommable*– roman üçlemesinin üçüncüsüdür. Nasıl olduğunu pek bilmeden geldiği annesinin odasında kapalı ve kıpırdamadan duran *Molloy*, kendi *Ben*'inin öyküsünü anlatma sorumluluğunu üstlenir tıpkı *Malone Ölüyor* [*Malone meurt*] romanında ölüm –sonsuz ölüm– döşğinde tutsak olan *Malone*'un da yaptığı gibi... *Adlandırılmaz* [*L'Innommable*] ise sorularla başlar. *Ben*, artık kendine soru sormayacağını söylerken: *Nasıl yapmalı? Nasıl yapacağım? Bulunduğum durumda ne yapmalıyım? İşi nasıl ele almalıyım?* Benzeri sorular ve birtakım eski anıları da, bir türlü yakasını bırakmaz. *Ben*, “konuşan büyük bir toptur” Konuşamayacağı şeyler hakkında konuşmak ister, konuşmaya mecburdur da. Ve hiç susmayacağını söyler. Konuşurken yalnız olmayacaktır, “birkaç kukla” alacaktır yanına, daha sonra kaldırıp atmak üzere. Kuklacı Beckett kuklalarla iletişim araçları imişler gibi söz eder. İletişim kurulduktan sonra ise, kuklalarla birlikte olmak zarureti bu kez onlardan kurtulma çaresi aramak zarureti beraberinde getirir. Beckett kendi tasarladığı, kendi yarattığı ve varlıklarıyla büyülediği bu kuklalarla yaşamak zorunda kalır; onları ortadan kaldırmak ister, fakat bu her zaman kolay değildir: “İlk zamanlar yalnız olmaya-

³ Beckett Samuel, *Üçlem*, PDFKitap Arşivi: <https://rante.org>

çağım. Yalnızım elbette. Yalnız. Demesi kolay. Kolayca demek lâzım. Hem kim bilir, böyle bir karanlıkta? Yanımda birileri olacak. Başlangıç için. Birkaç kukla. Onları sonra kaldırıp atacağım. Yapabilirsem.”⁴

Beckett’te istemek mutlaka yapabilmek değildir. İnsan pekâlâ yapamayabilir, onlardan kurtulamayabilir de. “Her ne isem bunu Öteki’ne borçluyum.”⁵ Diyen Samuel Beckett’in eserleri birbirine bağımlı çiftler çatısına oturur. Clov’u görme veya ona erişme imkânı olmayan Hamm, tekerlekli sandalyesinden Clov üzerinde *şaşırtıcı ve sınırsız bir hâkimiyet kurar*.

“HAMM.–Beni hazırla (*Clov kımlıdamaz*) Git çarşafı getir (*Clov kımlıdamaz*) Clov.

CLOV.–Efendim.

HAMM.–Sana yiyecek hiçbir şey vermeyeceğim.

CLOV.– O halde ölürüz.

HAMM.–Ölmeyecek kadar vereceğim. Hep açlık çekeceksin.

CLOV.–O halde ölmeyiz. (*Bir an sessizlik*) Gidip sana çarşafı getireyim.”⁶

Godot’yu Beklerken oyununda, Vladimir ile Estragon birbirlerinden ayrılmak isterler ama yapamazlar:

“ESTRAGON.–(*soğuk*) Öyle zamanlar oluyor ki, acaba ayrılısak daha iyi olmaz mıydı? Diye soruyorum kendi kendime.

VLADİMİR.–Fazla uzağa gidemezsin ki.”⁷

Beckett insanın *ötekilerin* sonucu olduğunu böyle gösteriyor gibi görünüyor. İnsan bir bütünün asla ayrılmaz bir üyesidir. Özgürlüğü, ait olduğu bütünü de kapsayan daha karmaşık bütünlere bağımlıdır, Lacan’ın ifade ettiği gibi: “Özne, bir imleyen sonucudur, dolayısıyla kendisine ait olmayan ve onu en derin bilinçdışı kendiliğinde Öteki’ne bağlayan bir kodun ürünüdür.”⁸ Demek ki, çevresi tarafından ele geçirilmiş, yabancılaştırılmış, belirlenmiş ve bağımlı kılınmış bireyin özgürlüğünden bahsetmek her zaman kolay değildir. Zira söz konusu birey ancak ötekinin bakışında, ötekiyle ilişkisinde, ötekiyle olan bağında var olabilir.

⁴ Beckett Samuel, *L’innommable*, op. cit., s. 8.

⁵ Degryse Lucas, *Le Philosophoire*, 2002, no. 16, s. 57.

⁶ Beckett Samuel, *Fin de Partie*, Minuit, Paris, 1957, s. 19-20.

Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Minuit, Paris, 2004, s. 101-117.

⁸ Degryse Lucas, *Le Philosophoire*, op. cit., s. 113. <http://rantey.org>

Beckett'in karakterleri iletişim yokluğuna rağmen birbirlerinden ayrılmakta güçlük çekerler. Başarısızlığa olan bu bağlılık, bu boyun eğme, bu kabullenme insanlar arasında yeni bir ilişki biçimi haline gelir. Karakterlerinin ayakta veya oturur durumda kalmalarını sağlayan da insanın insan olması için gerekli olan bu imkânsızlıktır zira biri ayakta duramazken öbürü oturamaz. Örneğin Vladimir'le Estragon gibi karakterler bir cam tabakanın altındaymışlar gibi açık ve net görünürler. Beckett bu karakterleri varoluşsal korkularının, güçsüzlüklerinin ve yalınlıklarının tüm çıplaklığı ile sessizlikle dolu hemen hemen boş bir mekânda, gözler önüne serer.

İstemin özerkliği ve bağımsızlığın eşanlamlısı olarak özgürlük, bir Beckett karakterinin özgürlük anlayışına denk düşmez, zira o, kendisi için yalınlığın, başkalarıyla ilişki ve bağ yokluğunun eşanlamlısını temsil eden özerklikten kaçabilmenin yolunu arar. Bağlılık ve bağ yaratma yolunu bulmaya çalışır.

Lucas Degryse'e göre, *özgür olmak* şöyle betimlenir: “[...] Aramızda öyle bir ilişki kurulsun ki, sen bana bağımlı ol, senin arzun benimkine tabi olsun!” Ya da: “Arzumu istediğim gibi ifade edebilmek için sana ihtiyacım var, bu da senin arzunun benimkine itaat etmesini gerektirir”.⁹ Hamm'ın özgürlüğü gibi Clov'un özgürlüğü de itaat, boyun eğiş ve fiyaskoyla örtüşür, zira kişisel özgürleşme, her bireyin kendi tekilliğini aradığı yabancılaşmaya doğru yönelir. “Benliğin sürekli değişimini” temsil eden bu tekillik ise hayatın sessizliği ve boşluğunda bulunabilir. Beckett'te görülen, bitmez tükenmez *var olmak istemek* kavgası, kimlik oyunu, iki gerçeklik karşısında (gördüğüm şey ben'im, ama bu ben değilim) bulunma hali, olan ama aynı zamanda olmayan bir nesne, *kukla paradoksu*,¹⁰ somut ve hayali gerçeklikler, bu çatışma, bu gidiş-geliş, kuklacının sanatını çok iyi betimler. Kuklacı Beckett kuklalarından, yüzer-gezer bir uzamdan, Braque'ın bahsettiği o meşhur *l'entre-deux/ikisinin-arasından* kurtulmak ister. Braque bir tablosuyla ilgili olarak şöyle der: “Bazıları, tablunuz neyi gösteriyor? Ne o? Bir elma var, anladık, bir de şey... Dur bakim... Ha, bir tabak; onun yanında...” gibi şeyler soruyor

⁹ A.g.e., s. 60-61.

¹⁰ Puck, “L'avant-garde et le Marionnettisme”, *Appels d'homme* op. cit., n° 1.

veya söylüyorlar. Bu insanlar elmayla tabağın *arasında kalanın* da resminin yapılabileceğinden tamamen habersiz görünüyorlar. Oysa bu *ikisinin-arası* bana, konuyu oluşturan bu nesnelerin birbirleriyle ve nesnenin *ikisinin-arası* ile ilişkileri dedikleri şey kadar önemli bir öge gibi görünüyor”.¹¹ Beckett karakteri için *merkez*, bu söz konusu *ikisinin-arası* ile aynı önemi taşır. Hamm merkezde olup olmadığını sorar:

“HAMM.– Ortada duruyor sayılırım, öyle değil mi?

CLOV.–Bana öyle görünüyor.

HAMM.– Demek sana öyle görünüyor! Çabuk beni merkeze götür!”¹²

Merkez kendisidir, kimliğini geri alışıdır; kendisine: “Nerede?” “Ne zaman?” “Kim?” Benzeri bitmez tükenmez sorular soran *benliğini* yeniden buluşudur. Beckett’in *Adlandırılmaz* adlı eseri: “Şimdi nerede? Şimdi ne zaman? Şimdi kim? Bana bunu sormadan. Ben demek. Bunu düşünmeden. [...]”¹³ diye başlar.

O *Ben* çoğalır: Mahood koca bir fiçinin içine tıklılmış olarak sinek avlayan *gövde-adamdır*. “Yabancılaşan figür, seste kendini duyurmayı talep eden şeyin kılık değiştirmişidir. Sonra yerine Worm geçer. “Türünün ilk örneği” ve kuşkusuz akla gelebilecek hiçbir en yakın yaratık; *akıldan da dilden de yoksun*, ancak dışarıdan tanıklar sayesinde tasavvur edilebilen (Berkeley’in Beckett tarafından sık sık yinelenen formülü *esse est percipi*’ye göre), ve kendisinin hiçbir şekilde bilincinde olmayan biridir.”¹⁴ Gerçi bu kişinin bir başa, bir göze, bir kulağa sahip olduğu da olur, ama sonra “anlatıcı” ile karışır, örtüşür, özdeşleşir. Fakat başlangıçtaki doğasını tekrar bulamaz, o zaman sorular, o alışılmış sorular, onu hırpalamaya başlar. Benliğini, bir “Efendi” gibi görünen Öteki’nin gürültüsüyle karışmış olarak bulur. Ve arayış sürüp gider.

Durozoi’nın dediğine göre, *Adlandırılmaz* kendine özgü bir dil arayışı içindedir. Söz zaten mevcut olduğundan, özel olarak kimseye ait değildir. Fransızlara ait olmayan Fransızca gibi cömerttir de. Beckett Fransızca, İngilizce, Almanca, İtalyanca ara-

¹¹ a.g.e.

¹² Beckett Samuel, *Fin de partie*, op. cit., s. 42.

¹³ Beckett Samuel, *L’innommable*, op. cit., s.7.

¹⁴ Durozoi Gérard, *Opere di Samuel Beckett*, pp. 116-117, 118. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

sında dolaşır durur. Bunlardan kendi tekil dilini, kendine özgü benliğini oluşturur. Bu iddiada Artaud'nun haykırışı kendini ele verebilir: “Her türlü yazı hiyarlıktır.”¹⁵ Artaud gibi Beckett de tek bir dile, zaten fazla yıpranmış olan biçime bağımlı kalmaya karşı çıkar. Beckett nefes almak, durup soluklanmak, sesini duyurmak ister. *Adlandırılmaz*, edebiyatta da sınıflandırılmaz, hattâ böylesi bir eserin edebiyata dâhil edilip edilemeyeceği sorusu ile bile karşılaşılabılır.

Yine de Beckett'in *Adlandırılmaz*'ı yanı sıra toplumun titiz ve eleştirel bir gözlemi ile dilin olanaklarının geniş kapsamlı bir araştırmasına girişen matematikçi François Le Lionnais, Raymond Queneau ve Georges Perec'in açılımı, *Potansiyel Edebiyat Çekmecesi (Atölyesi)* [L'Ouvroir de Littérature Potentielle] olan *L'OuLiPo/lulipo*'su arasında bir akrabalık bağı bulmamız imkânsız değildir. 1960'ta, araştırma ve deneme etkinlikleri edebi yaratı için olası yollar olarak düşünülen kuralsız biçimsel zorlamalar keşfedip geliştirmeyi hedef alan bir grup tarafından kurulan *Lulipo* araştırmaları iki eksen üzerinden tanımlanır: Zorlayıcı faktörleri güncelleştirmek veya mevcut edebi metinlere uygulamak ve –söz dağarcığı, sözdizimi kuralları, türlere bağlı kodlamalar, matematikleştirilmiş yapılar ve genel olarak edebi formlarla ilgili *lulipoen* zorlamalar-sınırlamalar üzerinde çalışarak– yepyeni eserler yaratmak.

Queneau, XII. yüzyıl halk şairi [*troubadour*] Arnaut Daniel'den esinlenir. *L'OuLiPo* ise “hem özgün eserler üretir, hem yazarın geleneksel rolünü yerinden oynatır, hem de yazım atölyeleri yoluyla yeni vokasyonlar ortaya çıkarır.” Bu konuda önemli birkaç isim sıralanabilir: Queneau'dan *Cent Mille Millions de Poèmes* [Yüz Bin Milyar Şiir, 1961], Jacques Roubaud'dan *Trente et Un au Cube* [Otuz Birin Üçüncü Kuvveti, 1973], Georges Perec'ten *lipogramme* zorlayıcısından* hareketle yazılmış (içinde hiç *e* harfi bulunmayan romanı) *La Disparition* [Kayboluş, 1969] ile *La Vie Mode d'Emploi* [Hayat-Kullanma Kılavuzu, 1978], ve İtalo Calvino'dan *Si par une nuit d'hiver un voyageur* [Eğer Bir

¹⁵ Artaud Antonin, in Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 117.

* Halk ozanlarımızın atışmalarındaki “lebdeğmez” veya “dudak değmez” kuralı örneği. –ç. N. J. cretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Kış Gecesi Bir Yolcu, 1979]. Beckett'in daha önce yaptığı gibi, *L'OuLiPo* da her türden bilgiyle, özellikle matematikle, ilgilenir.

Adlandırılmaz'ın anlatısı, zorunlulukla imkânsızlığın bir daha ayrılmamak üzere birleştiği bir çevrimsellik içinde devam eder. Fakat anlatıcının başı ile bedeni pekiyi birleşemez. Beden uyanırken baş hâlâ uyuklamaktadır, beden uykudayken baş uyanır. İmkânsız bir buluşma vardır ufuklarında. Bu çevrimsellik veya çembersellik, paradoksal bir müzikalite taşıyan derin ve ritmik bir yineleme sürecini ima eder. *Ben*'in aynı olan farklılığı, imkânsızlığın mesken tuttuğu zorunluluğun ebedi yinelenişine kavuşur. Bu Beckettlik oksimoron *Ben*'in olası tanılanamayışında kendini açıkça tanırlar. Beckett düşüncesi böylece başarısızlıktan, tanılanma girişiminin iflasından doğar. *Ben*'in dışında kendini yineleyen bu yineleme, *Ben*'in içinde kendini yineleyenle ebediyen birlikte var olur. Kendini farklılaştıran *Beckett farklılığı* buradan gelir. “Yinelemek belli bir tarzda davranmaktır, tavır koymaktır, ama benzeri veya eşdeğeri bulunmayan tekil ve biricik bir şeyle ilişkili olarak...”¹⁶

¹⁶ Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Epiméthée, PUF, 1968-2005, Paris, s. 7.

İKİNCİ BÖLÜM

"Grotesk"e dair



*Gülme,
insanlara ve olaylara ilişkin
özel bir dikkat sapkısını vurgulayan
ve bastıran belli bir toplumsal davranıştır.*

Bergson

1. “Absürd tiyatro” ve Samuel Beckett

*Yaşamsal minimumlu
birincil bir yaratış sürecinin
gerilemesi,
evrensel gerilemeye karşı
bir kendini koruma
tarzıdır.¹*

Tür adı olarak “Absürd Tiyatro” terimi ilk kez 1962’de, *Théâtre de l’absurde* (1971-1977) ve *Anatomie de l’art dramatique* (1979) kitaplarının yazarı, “dramatik sanat” eleştirmeni Martin Esslin tarafından kullanılmıştır. Özellikle Fransa’da, 1950’li yıllarda, Batı tiyatrosunun geleneksel kavramlarıyla ipleri koparan, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Tardieu, (modern zamanların acımasız eleştirmeni) Boris Vian, Robert Pinget, Harold Pinter, Günther Grass, Max Frisch, (“panik tiyatrosu” nun kurucusu) Fernando Arrabal, (ilk oyunları) Arthur Adamov ve Jean Genêt gibi bazı yazarların eserlerini sınıflamakla ilgilenen de odur.² Eugène Ionesco *Notes et Contre-Notes*’larında şöyle der: “Amacı olmayan şeydir absürd... Dinsel veya metafizik köklerinden koparılmış insan mahvolur, tüm yaptıkları mantık-dışı, yararsız, boğucu olur.”³

Absürd tiyatro, Samuel Beckett’le birlikte gerek Fransa’da gerek başka ülkelerde yaşayan bazı “avangard” yazarların adlarıyla ilişkilendirilen, çağdaş tiyatronun bir arayışıdır. Bu yeni tiyatro, Esslin’in dediği gibi, 1920’li yıllardan beri “ezoterik” edebiyatta (Kafka, Joyce, Gerçeküstücülük) dile gelmekte olan fikirleri kullanır. Eleştirmenlere bakılırsa, sinema ve televizyon

¹ Adorno Theodor, “Pour comprendre *Fin de Partie*”, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, s. 209,212, in Amey Claude, *T. Kantor, theatrum litteralis*, L’Harmattan, 2002, s. 68.

² a.g.e.

³ Ionesco Eugène, *Note set Contre-Notes*, Gallimard, 1962, in Esslin Martin, *Théâtre de l’absurde*, op.cit., s.20.

sektörlerindeki üretimi, hattâ Batı dünyasında düşünce ve duyguların oluşumunu büyük ölçüde etkiler. Jarry, Dadaistler ve Gerçeküstücülerin manevi mirasçıları olan ve Albert Camus ile Jean-Paul Sartre'ın *varoluşçu* teorilerinden etkilenen "absürd" dramaturglarına göre *insan, sorularına ve ihtiyaçlarına karşılık veremeyen bir dünyaya terkedilmiştir*. Arzularını tatmin edemez. Bu dünya *sözcüğün varoluşçu anlamında absürd*'dür. Bu algılayış tarzı Antonin Artaud'nun [*Tiyatro ve Tıpkısı* (Le Théâtre et son double), 1938] teorik yazılarına da dayanır. Hayatın görünür uyumsuzluğu/absürdlüğü Camus ve Sartre'da da görülen varoluşçu bir temadır. Bu tema bu iki yazarda rasyonel bir düzen içinde gelişir. Sartre'ın *Huis clos*'sundan [Gizli oturma, 1944] etkilendiği söylenen absürd tiyatrosu ne bir hareket ne de bir ekoldür. İlgili bütün yazarlar *son derece bireysel ve bireyci* olup, heterojen bir grup teşkil ederler.

Bu başlıkta, *L'Étranger* [Yabancı] ve *La Peste*'in [Veba] yazarı, "savaş sonrası Fransız entelektüel hayatının belli başlı aktörlerinden biri" olan, eserleri tipik olarak felsefi ve siyasi bir düşünce taşıyan Albert Camus'den bahsetmek bize doğal görünüyor. Gerek eleştirmenlere gerek kendisine göre, *absürd*'ün gerçek filozofu odur.

İnsanlık durumunda içkin bir gerçeklik olarak absürd, Camus felsefesinin ana temasıdır. *Yabancı* ile aynı yıl yayımlanan *Sisifos Mitolojisi* [Le Mythe de Sisyphe] –*absürd üstüne deneme*– adlı eseri aynı fikre teorik açıdan yaklaşır. Ona göre, İnsan otomatik ve zincirleme olarak birtakım saçma [*absürd*] deneyimlerden geçmeye adanmıştır, tıpkı ebediyen iki avucuyla yakaladığı koca-man kayayı kolları ve bacaklarıyla tepeye doğru itmeye mahkûm olan Sisyphus [*Sisifos*] gibi. Ama, paradoksal olarak, tam bu durumun bilincine vardığı anda kendini kurtarmış, özgürleşmiş olur, zira [durumu üstlenerek] her türlü ham hayalden kurtulduğu için, yaşadığı zamandan yararlanıp mutluluğunun peşine düşebilir. *Yabancı*'nın sonunda da, yine aynı şekilde, hücresinde ertesi gün yapılacak idamını bekleyen Meursault da, artık bilinçli ve özgür olarak, hayatının son anlarını yoğun bir mutlulukla yaşar.

Varlıklara ve durumlara karşı herhangi bir ilgisi/duygusu olmayan büro memuru Meursault kendine de "yabancı"dır ve makinanleşmiş bir şekilde davrandığı izlenimi verir. Görünüşe göre,

ışık, güneş, sıcaklık gibi tesadüfî etkenler aniden bir olay dizisini tetikler: Bir plajda, bir kavga sonunda, yaptığına gerçek bir neden göstermeden, bir adamı tabancayla dört kurşun sıkarak öldürür. İnsanlık durumunun absürd boyutu, tam da bireyle dünya arasındaki bu çakışmazlık, denk-gelmezlik durumunda yer alır. *Yabancı* ve *Sisifos Efsanesi*, Camus'nün felsefesini serimler ve kendisinin de “absürd çevrimi” dediği bir grup içinde yer alırlar; bu çevrim *Yanlışlık* [Le Malentendu] ve *Caligula* adlı oyunlarla tamamlanır. Esslin'in “absürd tiyatro” dediği şey budur.

Esslin'e göre, Samuel Beckett'in ayrıntıdan arınık yazım tarzıyla ifade edilen oyunu, aralarında iletişemeyen, anlaşılmasız ve düşman bir evrende başıboş dolaşan karakterleri ile bu “absürd” boyuta dayanır. Ancak, Beckett hakkında *en çok yorum yapılan* yazarlardan biri olmasına karşın, kendi çözümünü icât etmek, kendi sesini –fiyaskonun, “en kötünün” sesini– duyurmak için otuz yıldan fazla çalışır.

Ne Joyce'u, ne de bir başkasını taklit etmemek, Beckett olmak için, “bir başka biçimsel modernlik” yoluna girer. Beckett tiyatrosu ne Camus'nün “absürd çevrimi” ne de Esslin'in “absürd tiyatrosu”na yerleştirilebilir...

Beckett'in eserini nereye koymalı? Beckett'in eserini tanımlamak gerekir mi, doğrusu emin değilim. Peki, tanımlanabilir mi? Yoksa tanımlanamaz mı? Sınıflamak gerekir mi? Sınıflanabilir mi? Yoksa sınıflanamaz mı? Onu nasıl ölçmeli? Ölçülebilir mi? Yoksa *ölçünün-dışında* mı kalır? Adlandırmalı mıyız? Adlandırılabilir mi? Yoksa *adlandırılmaz* mı? Samuel Beckett'in tiyatrosu *söylenmemişin* tiyatrosu olabilir mi? Beckett hakkında söylenenlerle değil de Beckett'in kendisiyle halleşmek daha iyi olmaz mı yoksa? Belki de riske girip ondan bahsetmeyi denemek daha iyi olur; deneye yanıla, yine deneyerek, ve onun da istediği gibi yine yanılarak, foslayarak, çuvalleyarak...

Anatomie de l'art dramatique [Dram Sanatının Anatomisi] adlı eserinde Esslin *le Théâtre de l'absurde*'ü niçin yazdığını şöyle açıklar: “*Le Théâtre de l'absurde*”ü yazmışsam bunun nedeni kısmen bazı eleştirmenlerin, kendi hesabıma çok sevip hayran olduğum piyeslerde, bana göre henüz bilincine varmamış oldukları bazı temel öğeleri algılamalarına yardım etmek isteğimdir. Bu kitapta, Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, vb.'nin

oyunlarındaki benzer öğeleri tecrit ve analiz etmeye çalışıyordum [...]”⁴ *Çok sevilen ve hayran olunan* bu oyunların yazarları, hipotez olarak konulmuş böyle bir fikri reddetseler de, Esslin bu reddin, o kitabı yazmakla hata ettiği anlamına gelmeyeceğini düşünür. Samuel Beckett’in oyunları normal işlevlerinden yoksun bırakılmış her gün karşılaştığımız nesnelerle doludur: İki çöp kutusu, bir tekerlekli sandalye, bir tabure, bir dürbün, kirli bir mendil... Tumturaklı uzun cümleler yoktur orada, diyalogları dilin iskeleti mesabesinde: “Beckett’ten önce hangi oyun yazarı koca bir oyunu böyle bir konuya hasretmişti, söyler misiniz? Bir adamın hiç bitmeyen can çekişmesinden seyre değer bir şey çıkarmak? Ancak Ortaçağda Mesih’in çilesini temsil eden gizemlerde göze alınabilir bu. Fakat burada İncillik hiçbir şey, beklenen hiçbir kefareti yok, sadece partinin sonu var... [...] Bir ayak mezarda, ama öbürü birinin kışına tekme atmaya hazır, bakışlar sönük, ama ağız tüm gayya kuyularına açık [...]”⁵ Belki de Martin Esslin’in çalışmasını topa tutmamız gerekli olmayabilirdi. Buna karşılık, *Samuel Beckett tiyatrosunun* tekilliğini, benzersizliğini açığa vurmak için iyi bir fırsat olabilirdi. Dillerine âşık, güzellik ve yetkinlik arayışında kelimelerle oynamayı seven, her şeyin aslını arayan bir şairin eseridir o. Seyircisi ve okuyucusuyla arasına hem belli bir mesafe hem de sıcak bir temas koyan bir mizah eseridir. Beckett’in belli bir zamana ait olduğunu iddia etmek aşırıya kaçmak olmaz mı acaba? Beckett zamanının içinde, oradadır, sahnededir, ertesi gün, “ertesinin de ertesi gün ve bu şekilde devamlı... [...] çaresizce dün gibi,”⁶ yine orada olacak olan *Didi* ve *Gogo* gibi. Beckett *isteyen ama yapamayan*, ifade edecek hiçbir şeyi, ifade için kullanacak hiçbir şeyi, meramlarını ifade etmek için hiçbir çıkış noktaları ve zaten hiçbir ifade güçleri olmayan, ama aynı zamanda kendilerini ifadeye mecbur olan, eylemeye mecbur fakat iktidarsız olan karakterleri ile yardım edilemeyecek bu karakterlerle, her yerde hazır ve nazırdır.

⁴ Esslin Martin, *Anatomie de l’art dramatique*, İngilizceden Çev. Nicole Tisserand, ed. Buchet/Chastel, Paris, 1979, s.67.

⁵ *Télérama*, *Théâtre, chronique*, Fabienne Pascaud, “Enattendantlafin”, 27 Eylül 1995, Bibliothèque de la Comédie Française.

⁶ Robbe-Grillet Alain, *Samuel Beckett et la présence sur la scène*, in *Critique*, Mart 1953, *Pour un nouveau roman*’da tekrar geçiyor, Paris, éditions demi-nuit, 1963.

HAMM. – Üstüne otur.

CLOV. – Oturamıyorum.

HAMM. – Doğru. Ben de ayakta duramıyorum.

CLOV. – İşte böyle.

HAMM. – Herkesin derdi kendine (*Bir an*) Telefon çalmadı mı? (*Bir an*) Gülmüyor muyuz?

CLOV (*düşündükten sonra*). – Hiç içimden gelmiyor,

HAMM (*düşündükten sonra*). – Benim de. (*Bir an*) Clov.

CLOV. – Efendim.

Bu karakterler umutsuzluğu yansıtmıyor, derin kaygıyı, gülünçlüğü, saçmalığı yansıtmıyorlar; kaba komikliği de yansıtmadıkları gibi.

HAMM. – Doğa bizi unuttu.

CLOV. – Doğa filan yok!

HAMM. – Doğa kalmadı mı yani? Biraz ileri gidiyorsun.

CLOV. – Bu civarda.

HAMM. – Ama soluk alıyoruz! Değişiyoruz! Saçlarımızı, dişlerimizi kaybediyoruz! Tazeliğimizi! İdeallerimizi!

CLOV. – Öyleyse bizi unutmamış.

HAMM. – Ama artık kalmadı diyordun.

CLOV(*üzüntülü*). – Dünyada hiç kimse bizim kadar abuk subuk düşünmemiştir.”⁷

Bu karakterler müziği, ritmi, umudu, rüyayı, güzelliği, yoğunluğu her türlü biçim ve şekliyle iletirler, bu durum karşısında insan kendine şu soruları sorar: Öteki varsa, o halde ben kimim? Ne bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim? Bir sesim olsaydı ne derdim? Var olabilseydim ne olurdu? Gidebilseydim gittiğim yer neresi olurdu?

⁷ Beckett Samuel, *Fin de partie*, *op.cit.*, s. 25-26.

2. Beckett'te gülme

Komiklik sorunu ele alınmadan Beckett'ten söz edilemez.

*Bu, gölgeden bahsetmeden Rembrandt'tan,
burgaçtan bahsetmeden Van Gogh'tan söz etmek gibidir.*

Olayın özünü kaçırmak demektir.

Ludovic Janvier

New York'ta edebiyat profesörü ve *Festival Paris-Beckett 2006-2007*'nin eşbaşkanı olan Tom Bishop, “Beckett tiyatrosunda sık sık gülünür” der. Yapıştırılan tüm etiketlere (*umutsuz, olumsuz, karamsar, abus suratlı, huzursuz*) karşın, Beckett tiyatrosu *mizah* doludur. Eseri, gülmenin tanıklık ettiği o gürbüz enerjiyle canlanır. Onda gülme, farkına varılmış gerçektir. Eserinde gülmenin bütün derecelerini (en kaba komikliklerden müstehcenliğe dek giden bir *Gaulois şakacılığı*, çeşitli kelime oyunları, grotesk karikatür, entrika komedisi, parodi) bulduğumuz gülme üstatlarından biri olan Rabelais'ye bakılırsa, *gülmek insana özgü bir yetenek olup anlam taşıyıcıdır*. Rabelais komiğin tüm form ve tonunu her okura hitap etmek için kullanır. Victor Hugo'ya göre, “[...] onun o koca kahkahası zekânın en derin uçurumlarından biridir.” Gülmek Rabelais'ye göre *insanın özgül yeteneği* iken, Bergson'a göre *insanî olanın dışında komik diye bir şey yoktur*: “[...] Bir hayvana güleriz, ama bunu onda bir insan davranışı veya insanî bir ifade gördüğümüz için yaparız. Bir şapkaya da güleriz; ama o zaman dalga geçilen fötr veya saman parçası değil, insanların ona verdikleri biçimdir, kalıbına girdiği insan kaprisidir. Sadeliği içinde bu denli önemli bir olgu nasıl olmuş da filozofların ilgisi-ni daha fazla çekmemiş? Gerçi birkaçı insanı ‘gülebilen hayvan’ olarak tanımlamıştır. Güldüren hayvan olarak da tanımlayabilirlerdi; bunu başaran bazı hayvan veya nesne var elbette ancak bu insanla aralarında kurulan bir benzerlik, insanın ona vurduğu bir damga veya onu bir şekilde kullanması sayesinde gerçekleşir.”¹

Belli bir duyguyu ifade etmek üzere yüzdeki bazı kasların

Bergson Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Quadrige / PUF, 1940, s. 2-3.

kasılmasıyla tıpkı bir acı veya hoşnutsuzluğu belirtir gibi oluşan surat buruşmasına, genellikle çirkin görünmeye *gülme* denir. Gülme kelimesi ile gülmek fiilinin alanı hayli kalabalıktır. Gülme, gülüş, gülümseme, tebessüm, sırıtma, kıkırdama, kahkaha ve daha pek çok kelimeye deli gibi gülmek, katıla katıla gülmek, gülmekten katılmak, kasıklarını tutarak gülmek, birine/bir şeye gülmek, gülüp geçmek, gülmekten ölmek/öleyazmak, düşene gülmek deyimleri eklenir. Fakat Beckett'te gülme, neşeli duygular uyandırmaya yönelik değildir, yani "gülmek için" değildir. Gülme ciddî bir şeydir:

"NELL (*sesini alçaltmadan*).–Felâketten daha matrak bir şey yoktur [...]

NAGG (*şoke olmuş*).–Yoo!

NELL.–Evet, evet, öyle. Bu dünyanın en komik şeyi. Ve biz buna ilk zamanlar keyifli keyifli güleriz. Ama hep aynı şey. Evet, ikide bir bize anlatılan o beylik hikâye gibi, hep hoşumuza gider, ama artık ona gülmüyoruz. [...]"²

Nell ve Nagg nişanlanmalarının ertesi günü çok gülerler, o kadar neşelidirler ki, kayıkları alabora olur:

"NELL.–Çünkü kendimi mutlu hissediyordum.

NAGG.–Yoo, hayır, hayır o benim hikâyemdi. Kanıtı, bak hâlâ gülüyorsun. Her defasında.

[...]

NAGG.–[...] "Goddam Sir, yoo, hayır, gerçekten de artık biraz ayıp oluyor! Altı gün, duyuyor musunuz, altı günde yaratmış Tanrı dünyayı. Evet, Mösyö, tastamam öyle Mösyö, DÜNYAYI! Ama siz, siz bana üç ayda bir pantolon dikemiyorsunuz!" (*Terzinin sesi, çok alıngan*) "İyi ama Milord! Öyle ama... Bir bakın hele – (*küçümseyici bir jestle*) – şu dünyaya... (*bir an sessizlik*)... ve bir de bakın – (*sevgi ve gurur dolu bir jestle*) – benim PANTALONUMA!"³

Fakat çöp bidonlarında çürüyen ihtiyarların gülmesine izin yok, anlaşılan.

"HAMM.–Yeter!

Nagg yerinden zıplar, gülmeyi keser."⁴

² *Fin de partie*, *op. cit.*, s. 33-34.

³ *A.g.e.* s. 37-38.

⁴ *a.g.e.*

Godot'yu *Beklerken* de Vladimir gülmeye hakkı olduğuna inanmaz ve şöyle der Estragon'a:

"VLADİMİR.–Gülmeme izin verilseydi beni güldürürdün."⁵

Beckett, en kabasından komik hattâ korkunç ve iğrenç vizyonları, değinileri bir araya getiren "*grotesk*"in kendini gösterdiği yazım tarzında trajikle komiği kaynaştırma yeteneğini tekrar bulmuş görünür. Dayanılmaz durumlara, insanı ağlatacak sefâletlere saplanıp kalmış olan karakterleri nâdiren güler, pek seyrek gülümserler, fakat seyircilerini, okurlarını güldürürler. Örneğin, *Fin de partie*'de, bacakları olmayan Nagg ile Nell birer çöp bidonunda yaşamaya mahkûmdurlar; oğulları ve despot efendileri kör Hamm da bir tekerlekli sandalyede yaşar, her hizmetini varlığına mecbur olduğu Clov'a gördürür. Nagg çorbasını ister, bir bisküvi karşılığında oğlunun hikâyesine kulak kabartır, Clov ise terk etmeye bir türlü karar veremediği için efendisine itaat eder.

Beckett'in mizah ve trajik olgusu bu esere bir tür *kinizm* [cynisme] katar. Karakterlerin diyalogları bir arada bulunuşlarınınca yalanlanır. Tanrı, Beckett'in sansürden önce dediği gibi "alçak herif", onlar için sanki mevcut değildir. Bu inatçı karakterler, en iğrenç durumlarda, aşağılanmış kişilikleriyle, hiçliğe direnirler. Bulundukları uzam, yinelenici zamansallığıyla, onların soluklarını keser. Beckett karakterleri üzerinden güldürür, fakat kendisi nâdiren de olsa gülümsemez bile, tıpkı hiç gülümsemeyen Buster Keaton ve dayanılmaz sefâlet durumlarında bile suratının kılı kıpırdamayan Charlie Chaplin gibi.

"CLOV (*üzüntülü*).–Dünyada hiç kimse bizim kadar eğri büğrü düşünmemiştir.

HAMM.–Ancak elimizden geleni yapıyoruz.

CLOV.–Hatâ ediyoruz."⁶

Beckett'te gülme, insanın kendi sesinin yankısını duyma gereksiniminden kaynaklanır. Karakterleri yankılar halinde konuşurlar, başkalarının dilini taklit ederler, ancak bu şekilde birbirlerini anlar, var olduklarından emin olurlar.

"VLADİMİR. –Ben memnunum.

⁵ *En Attendant Godot*, s. 23.

⁶ Beckett Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, s. 25-26.

ESTRAGON.–Ben memnunum.

VLADIMIR. –Ben de.

ESTRAGON.–Ben de.

VLADIMIR. –Biz memnunuz.

ESTRAGON.–Biz memnunuz.”⁷

Beckett'in şahısları, hayali olarak reel olan dünyalarında, içlerinde bir dostluk duygusu barındırırlar ki, saf ve soylu gençlik aşkıyla hiç ilgisi olmayıp, gaddarlıkla karışık sevecenliğin tüm özelliklerini taşır.

“ESTRAGON.–Bana dokunma! Benden bir şey isteme! Yanımda kal!”⁸

Oh les beaux jours adlı oyunda, yalnızlığa dayanamayan elli yaşlarındaki Winnie, arkadaşı Willie'ye şöyle der:

“WINNIE.–[...] A, evet, hele bir yalnız kalmaya tahammül edebildim, demek istediğim, beni dinleyecek bir Allahın kulu olmaksızın çenemi istediğim gibi çalıştırabilseydim.”⁹

“İnsan kendini yalıtılmış hissederse komiğin zevkine varamaz.”¹⁰

Winnie yalnızlığından kaynaklanan boşluğu doldurmak için, bir otomat gibi, hiç yorulmamacasına aynı jestleri tekrarlar ve günlük aktivitesini sürdürür, geçmişini, özellikle Willie'ye –bugün kaybolmuş olan eski bir Willie'ye– duyduğu eski aşkı hatırlar. Winnie'nin mizahi deyimlerden oluşan söylemindeki paradoksal şiir de trajikle groteskin bu sürtüşmesinden çıkar.

“WINNIE.–[...] A, biliyorum sevgilim, sürünerek geri geri gitmek, hiç de kolay değil, ama zahmetinin karşılığını, alıyorsun, sonunda. (*sessizlik*) Cold-cream'ın! [...] Kapak! [...] Öyle balıklama değil diyorum sana. (*sessizlik*) Daha sağa (*sessizlik*) Sağa diyorum! (*sessizlik, sinirli*) Kıcını indir demedim mi sana, Allah aşkına? [...] Oradan beni duyuyor musun? (*sessizlik*) Yalvarırım, Willie, sadece evet ya da hayır de, oradan beni duyuyor musun, sadece evet veya hayır? (*Bir an sessizlik*).

WILLIE (*suratı asık*).–Evet.”¹¹

⁷ *En attendant Godot*, *op. cit.*, s. 77.

⁸ *A.g.e.*, s. 75.

⁹ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, s. 26.

¹⁰ Bergson Henri, *Le Rire*, *op. cit.*, s. 4.

¹¹ Beckett Samuel, *Oh les beaux temps*, *op. cit.*, s. 31-32.

Bergson'a göre "komik, komik karakterin kendi komikliğinin farkında olmadığı ölçüde komiktir. Komiklik bilinç-dışıdır" Gülme ile kritik komşu sayılırlar. Çizimde (desen) –İtalyanca söylenişi ile– *caricare* "yüklemek", şarj etmekten gelen *karika-türün* durumu aynen böyledir. Abartılmış yüz hatlarıyla (baloncuklara yazılı) birkaç vurucu, taşıyıcı ya da gerçekten iğneleyici kelimeyle, birtakım donakalmış şahıslar çizerin kafasında ne olduğunun bilincinde veya farkında değildirler; Jean Plantu'nün –*mise en abyme*'le görevli– faresi bu söylemin dışında kalır.

Beckett'in kullandığı silâhlar arasından mizah, diğerlerini geride bırakır, gülmeyi merkeze koyar, Hamm'ın da kendini merkeze koyduğu gibi.

Beckett, yazmak arzusu ile yanıp tutuştuğu ancak yazacak bir şeyi olmadığı zaman bile kendisi için yazmak istediği tiyatrodan mizahla şiirin ne denli ahenkli biçimde ortaklık kurabileceklerini göstermek istercesine eserlerine mizahın tüm şiirsel kalitesini koyar. Beckett Tiyatrosundaki gülmeye gelince, yürek parçalayıcı bir gülmedir bu; sessiz ve acımasız... Seyircileri sarmalayan bu sırdaş gülüş, bekleyiş süresinde üstünü örtüp gizlediği hiçliğin dehşetini aniden onların karşısına çıkarmak için ustalıkla yapılan bir numaradan başka bir şey değildir. "Gülme, aniden hiçlikte eriyip giden bir bekleyişten gelir" der Kant.¹² Beckett'in gülmesi bir silâh, delici bir bakış, zekâsının keskinliğidir, *durumların anlaşılması*, çaresizlikte, tekrarlanışta saklanan hiçliği göstermenin bir yoludur. Bu komiklik teorisi daha önce Molière tarafından da kullanılmıştır. Molière para takıntısını "bir cümlemin makine gibi tekrarlanışıyla [...]" anlatmak ister.¹³ "Harpagon: – Hırsız var! Hırsız var! Katil var! Katil var! [...] Mahvoldum, öldürüldüm, boğazlandım, param çalındı. Kim olabilir? Nerede o? Nerede saklanıyor? Onu bulmak için ne yapacağım? Nereye gideyim? Nereye gitmeyeyim? Burada değil mi? Param. Zavallı param, zavallı param, sevgili dostum! Senden mahrum edildim; sensiz desteğimi, tesellimi, sevincimi yitirdim; benim için herşey bitti, sensiz yaşamak benim için imkânsız. Artık yapamıyorum; ölüyorum, öldüm, gömüldüm. Beni diriltmek isteyen var mı? [...]" (*Molière, Cimri, Harpagon'un monoloğu, IV. sahne, 7. Perde.*)

¹² Alıntı: Bergson Henri, *op. cit.*, s. 65.

¹³ A.g.e., s. 56.

3. Tekrarın komiği

Oyundaki söz ve durum komiği, hayatı tüm mekanik karikatürüyle birlikte kendi saf devinimi ve devingenliği içinde ön plana çıkarırken aynı zamanda da daha şimdiden geçmiş zamana dönüşen şimdiki zaman içindeki hareketin geri döndürülemezliği ile zamanın veya sürenin geri döndürülemezliğini de sahne önüne yerleştirir. Bergson üç ayrı komiklik süreci ayırt eder: *Tekrarlama*, *ters döndürme* ve *rollerin değişimi*. *Tekrarlama* da, *ters döndürme*, “tersine dünya”, gibi, komiklik etkisi yaratır. “Estragon Vladimir’in şapkasını alır. Vladimir iki eliyle Lucky’nin şapkasını düzeltir. Estragon Vladimir’in şapkasını takar[...] Vladimir Estragon’un şapkasını alır. Estragon iki eliyle Vladimir’in şapkasını düzeltir [...]”¹ Bir köy yolunda, bir ağacın dibinde durup hakkında hiçbir şey bilmedikleri Godot diye birini beklerler. Bu bekleyiş esnasında tesadüfen yanlarına efendi Pozzo ile köle Lucky gelir.

Lucky’yi yularından tutup ona emirler yağdıran despot Pozzo oraya can sıkıntısını dağıtmak için gelmiştir. Verdiği emir üzerine Lucky, *monoton bir söyleyiş tarzıyla*, uzun ve saçma sapan bir nutuk atmaya başlar. Bekleme uzar gider. İkinci gün bekleme tekrar başlar. İpleri çekilen kuklalar gibi hareket eden iki kişi, yani Pozzo ile Lucky yine çıkagelirler. Vladimir bu kez onları değişmiş bulur: “Ne kadar da değişmişsiniz”² der. Lucky dilsiz, Pozzo ise kördür; Vladimir Lucky’nin ne zamandan beri dilsiz olduğunu öğrenmek ister: “POZZO (*Birdenbire öfkelenir*) – Zaman diye diye hayatı bana zehir ettiğiniz yetmedi mi? Olur şey değil yahu! Tutturmuşsunuz, Ne zaman? Ne zaman? Bir gün işte, bu kadarı yetmiyor mu size, tıpkı diğer günler gibi bir gün o dilsiz oldu, bir gün ben kör oldum, bir gün sağır olacağız, bir gün doğduk, bir gün öleceğiz, aynı gün, aynı anda, bu yetmiyor mu size? [...]”³

Beckett birtakım sözcük oyunları ile bu komiklik süreçlerini geliştirir; *tekrarlama*, *ters döndürme* ve *rollerin değişimi* gibi

¹ *En attendant Godot*, s. 93-94.

² *A.g.e.*, s. 116.

³ *A.g.e.*, s. 116-117.

mekanizmalar doğalın içine yapayı yerleştirir. Ruhuyla sanatçı olan Beckett'in estetik duyarlılığı, duyarlılık yoluyla gerçekliğe ulaşma çabasından ibarettir. *Dépeupleur*'deki gibi, durmadan dönen var olma, var kalma ve silinip gitme çemberi üzerinden, "betimlenmesi hem açık, net ve hem bulanık, hem kesin ve güvenli hem de nispeten belirsiz ve kuşkulu"⁴ olası bir dünyayı önümüze getirir. Silindirin içinde, *dépeupleur*'lerini [ıssızlaştırıcılarını] aramaya mahkûm vücutlar, bu *dépeupleur*'ü duvara dayalı merdivenlerin dibinde, mekanik hareketleriyle ararlar. Bazıları durup dinlenmeden ortalıkta gezinirken, ara sıra duraklayanlar da olur ve *ele geçirdikleri* yeri asla terk etmeyenlerin de olduğu gibi:

"Çevresi elli metre, yüksekliği ise uyumlu olsun diye on altı metre gelen basık tavanlı bir silindirin içi. Işık. Işığın zayıflığı. Sarılığı. Sanki toplam seksen bin santimetre karelik yüzeyin her santimetre karesi kendi ışığını veriyormuş gibi, her yeri doldurması. Nefes nefese kalmış gibi titreşip dalgalanması. Ara sıra son nefesini vermek üzereymiş gibi duraklaması. O zaman her şey donup kalıyor. Belki oradaki varlıkları sona erecek... Fakat birkaç saniye sonra her şey baştan başlıyor. [...] Metre kareye bir vücut düşmek üzere, yuvarlak hesap iki yüz vücut."⁵

Beckett'in eserlerinde komik öge, mekanik düzenek netleşince ortaya çıkar. Şahısların her biri, ipleri bilinmeyen bir kuklacı tarafından çekilen birer kuklaya dönüşür. Bu mekaniklik güldürür. Bergson'a göre, *bizi güldüren tam da yaşayan bir şeyin içine mekanik bir şeyin sokulmasıdır*. Alışkanlığın mekanikliği, düşünce- de sabitlik üzerinden, hareketi bir yöne doğru yönlendirir. Göreli bir süreklilik içinde karmaşıklıkla sadelik değişime birlikte ayak uydurunca, komiklik kendini hissettirir.

Sözsüz Oyun II'de [Acte sans paroles II], yere iki çuvala bir yığın giysi konmuştur. A ve B karakterleri, övendirinin (uyarıcının) çuvallarını dürtüşüne göre, sırayla çuvalardan çıkarlar. Farklı görünümlerine karşın, aynı döngüsel el kol hareketlerini yapmağa mahkûm oldukları görülür. Pantomim uzar, her bitişte yeniden başlar, eserden yapılan alıntıdan da anlaşılacağı gibi: "Üstünde bir gömlek olan A, dizleri üstünde sürünerek çuvaldan

⁴ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: irremplaçable*, Hermann, Paris, 2006.

⁵ Beckett Samuel, *Le Dépeupleur*, Les Éditions de Minuit, 2004, s. 7, 12.

çıkarak, bir an hareketsiz durur, hayale dalar, ellerini kavuşturur, hayale dalar, kalkar, gömleğinin cebinden içinde haplar bulunan küçük bir ilaç şişesi çıkarır, hayale dalar, bir hap yutar, hayale dalar, şişeyi yerine koyar, hayale dalar, [...] ceketinin cebinden ucu ısırılmış iri bir havuç çıkarır, bir ısırık alır, şöyle bir çiğner, iğrenerek tükürür, havucu tekrar cebine koyar, hayale dalar, [...]. A'nın çuvalı şimdi B'ninkinin solundadır."⁶ B'nin de üstünde de bir gömlek vardır. Sürünerek çuvalından çıkar, ayağa kalkar. Biri Tanrı'ya inanırken öbürü inanmayan bu iki karakterle bir övendir, bir yandan seyirciyi güldürmekle birlikte, yaşamak ödevini ve bunun ele gelecek bir özünün olmadığını temsil ederler.

Beckett Alman televizyonu için yazdığı, *Quad* da komiklik kaynağı olarak sesi ve dansı (koreografiyi) seçer. Kafeslerinin içinde dön baba dönelim gidip gelmeye mahkûm dört yorumcu için yazılmış bu piyeste, daha önce de belirttiğimiz gibi, kare şeklinde bir alan ve her bir yorumcu için belirlenmiş bir güzergâh vardır. Gidip gelirken merkezden geçmemek zorundadırlar. Başlangıçlarıyla bitişleri aynıdır. Rotasyon on beş dakika kadar sürer. Zaman içinde belli bir başlangıcı veya sonu olmayan bu hareketlilik, hareketlerin trajik tekrarıyla, komiklik etkisi yaratır.

L'Œuvre sans qualités isimli eserinde Bruno Clément, Beckett eserinin kalitesinin, değerinin, *değer biçilemezliğinden, kalitelendirilemezliğinden* geldiğini savunur. Seyirciye kurgular, kurgu atmosferler yaşatma yeteneği önde gelir. En büyük kozu, döngüsel tekrarlara dayalı mizahıdır. Beckett'in mizahı, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* komedisinin (1595) yazarı Shakespeare'in mizahına gönderme yapar gibi görünür; (piyes, Lysandre-Hermia; Hélén-Demetrius; elflerin kralı Obéron-periler kraliçesi Titania çiftlerinin arasındaki karmaşık aşk ilişkilerini, peri Puck'un bu ilişkilerde denge kurmak isterken yaptığı hataları; bir grup zanaatkârın Pyrame ile Thisbé trajedisini sahneye koymak için gösterdikleri beceriksiz ama dokunaklı çabaları hikâyeye eder) orada da en önemli faktör böyle bir mizahıdır.

⁶ Beckett Samuel, *Acte sans paroles II*, in *Comédie et actes divers*, Les Éditions de Minuit, 2006, s. 7, 106-107.

4. Vücutun grotesk imgesi

Rabelaisci Beckett

Zaman

oyun oynayan ve

taşları oradan alıp buraya koyan

küçük bir çocuktur;

üstünlük çocuğa aittir.¹

Héraclite

Grotesk: Garip, tuhaf, önemsiz veya beklenmedik formlara öncelik veren bir üslûp; mevcut öğelerin birleşiminin ya da hayal gücünün ürünü bir sanattan türeyen bir esin; *felsefî konuları, nesir ve nazımı serbestçe birbirine karıştırarak, taşlama ve mizah tarzında ele almaktan ibaret* taşlayıcı üslûp, “Menippos yergisi”; “uzam sanatı”; “gölge komiği” veya “mutlak komik”, “ucube komik”, “yabancılaşmış dünya”, “karambol”, “komiklik”, “gülünçlülükle korkunçluk, gerçeklikle fantastik arasındaki sınırda yer alan, halden hale geçebilen melez tür”; “estetik bir yapı”, “bir üslûp”, “bir tür”, “araya mesafe koymanın klasik teratolojik tasarımı”, “dramatürjik *corpora*”, “*tersine dünya* [mundus inversus]”, “bedensel veya sahnesel aşırılık/taşkınlık, hayallerin kırılması”, varoluşsal bunaltının yansıması, bir maske, farklı bir hakikati dile getirmenin dolaylı yolu, her şey veya hiçbir şey... Bütün bu tanımlar *groteske* uygulanabilir. Rabelais ve Beckett’in groteski insandır, hayvandır, insan-hayvandır, hayvan-insandır, var olmaktır. Varlıktır.

Eserleri edebiyatta başlı başına bir referans sistemi oluşturan François Rabelais, *Corpus hippocratum*’u oluşturan bütün tıbbî metinlerin kendisine atfedildiği ve adı –büyük olasılıkla bunun gerçek sahibi olmamakla birlikte– ünlü *Hipokrat yemini* ile özdeşleşmiş olan Hippokrates’in metnlerinin yanı sıra, Antik Çağın en önemli hekimlerinden biri sayılan, hayvanlar üzerindeki anatomik tetkikleri ve insan vücudunun fonksiyonlarına dair

Hérakleitos, alıntı: Bakhtine Mikhail, *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Rusçadan Çev. Andrée Robel, Éditions Gallimard, 1970, s. 198.

gözlemleri on dört yüzyıl boyunca tıbbî teori ve pratiğe hâkim olan Romalı hekim Galenus'un (Galen, MS yakl. 131-201) eserlerini Latinceye çevirmiştir. Kendisi de hekim olan Rabelais, kurgu ile gerçekliği zaman ve uzam boyutlarında hiçbir norma aldırış etmeksizin birbirine karıştırır. İki yapısal ses/ton, ciddî ile komik, iki dev yaratık *Gargantua* ile *Pantagruel*'in *fantastik serüvenlerinin soytarıca komik hikâyesinde*, gayet tekrarlayıcı bir biçimde rastlaşır, buluşur ve tokuşurlar. “Dana gibi” ağlayan ya da “inek gibi” gülen doymak bilmez baba ile oğullarını büyük bir edisyon başarısı kollarını açarak karşılar. Sorbonne her üçünü de “ahlâksızlıkla” suçlar (1533). Rabelais'nin eseri, *sansürlenmiş eserler listesinde* (1542-1543) Erasmus ve Calvin'inkilerin yanında yer alır. Aslında *Pantagruel* bundan pek fazla zarar görmez, çünkü yayılması engellenemez. Ancak Rabelais'nin kitabı, edebiyat dünyasında “iğrenç ve sıkıcı”, “anlaşılmaz”, “rezâlet”, vb. bulunarak reddedilir. Kullandığı folklorik kaynaklar, bilimsel terimlerle (Yunanca, Latince, İbranice), yöresel halk deyimleriyle (Limousine ağzı), ya da kendi uydurduklarıyla (Ütopyaca, Antipodelar lehçesi) dolu zengin dili, Rabelais'nin metinlerini okumayı *güçleştirir*. Rabelais bu kendi uydurduğu *kronik* ile dünya üzerine, derin bilgilerle, dalgasını geçerek eğilir ve kahramanı *Pantagruel*'inkiyle *aynı coşku ve umursamazlıkla İnsan'a olan inancını açıkça dile getirir*.

Rabelais'nin çağında, örneğin kökeni hâlâ bilinmeyen *Amadis de Gaule* [Galyalı Amadis] gibi şövalye romanları büyük rağbet görür. Bu romanın İspanya'da iki kitap halinde ilk ortaya çıkışının ardından, üç basımı daha gelir. Aynı adı taşıyan kahramanın serüvenlerini anlatan *Amadis* romanı, temaları ve yapısı bakımından, XI. yüzyıldan itibaren birçok dilde (Fransızca, Provensça, İngilizce, Almanca, vb.) versiyonları bulunan ve Kelt kralı Arthur'un, sarayının ve şövalyelerinin serüvenlerini anlatan Arthur efsanelerini andırır. Bu rağbetten esinlenen, Rabelais'nin Lyon'da hekimlik yaptığı dönemde basılmış *Les Grandes et Inestimables Cronicques du grant et enorme geant Gargantua* [Büyük ve Heybetli Dev Gargantua'nın Büyük ve Değer Biçilmez Serüvenleri] adlı anonim bir romandan alınmış görünen *Pantagruel*, sırasıyla kahramanın “çocukluk hallerini” ve kahramanlıklarını anlatır. Bu dev karakter okurunu olağanüstü bir

hayal gücü dünyasına götürür. Mizahi görünümlü, *tam anlamıyla "güldüren öyküler" çizgisinde yer alan bir komik olaylar dizisi* sunan kitap, aslında böylelikle içinde geliştirilen hümanizma ilkelerine daha iyi hizmet etmeye çalışmaktadır. *Gargantua*'nın *Pantagruel*'e yazdığı mektup, XVI. yüzyıl toplum ve uygarlığının tüm bunalımına tanrı koyduğu görülen bir pedagojik program içerse de, kitabın hiçbir didaktik iddiası yoktur. Buna karşılık *dogmatizm karşıtı* olarak, uygulanması mümkün görünmeyen bir özgürlük kavramı ortaya sürer: "*Fais ce que voudras* [İstedğini yap]." Rabelais'nin eserlerinde iyimserlik her an karşımıza çıkar. *İnsan, yaradılışı itibariyle iyidir. La chronique gigantesque*'in komik sesi şu özdeyişi gerekçelemek ister: "Gülmek insanın öz niteliği olduğundan, her türlü şaka anlamlıdır." Rabelais'nin sözsel senfonisi, Beckett'in sözcükleri üzerinde gerçek çalınışıyla dinlenip tanınır. Beckett'in *melez*'i, ciddî ile komiğin *mixtus*'u, şiirsellikleri çeşitli sözcük oyunları, edebi alıntılar, yinelemeler, vb. üzerinden Fransız dilinde dengini bulan piyeslerinde, bileşenleri tekrarlayıcı biçimde birbirine karışan, ama yine de bütünlüklerini koruyan o bileşimdir: "Melezlemenin en büyük ve biricik kuralı, kural yokluğundan ibarettir. Sonuca dair hiçbir önceleme, hiçbir öngörü veya öngörülebilirlik mümkün değildir. Her melezleme biriciktir, özeldir ve kendi oluşunun yolunu kendisi çizer. İki ögenin karşılaşmasından ne çıkacağı meçhuldür."*

Bu biricik karşılaşmadan, grotesk evrene iyi bir örnek olarak alabileceğimiz nitelikteki, *Oh les beaux jours* çıkar. 1961'de İngilizce olarak yayımlanan ve Londra'da sahneye konan bu iki perdelik oyun, 1962'de Fransa'da Roger Blin'in yönetiminde tekrar sahnelenir. Winnie rolünde Madeleine Renaud vardır ve bu rolü yirmi beş yıl boyunca büyük bir başarıyla yorumlar. 1992'de Pierre Chabert'in mizanseninde ise bu rolü Denise Gence oynar. Mükemmel bir yönetmen olan Beckett, kahramanını trajikle grotesk arasında dalgalanmaya bırakır. Oyunun çekiciliği, Winnie ile muhatabı olan kocası Willie arasındaki sohbetin garip ve ilginç şiirselliklerinden gelir. Willie aslında, orada bulunuşunu teyit etmek, Winnie'ye sözlerinin yankısını göndermek için oradadır.

* Türkçesi için bkz.: Leplantine François, Nouss Alexis, *Le Métissage*, Dominos Flammarion, 1997, s. 11. Metisaj: Melezlenme, Çev.: Sevgi Türker-Terlemez, Epos Yayınları, 2011, Ankara. -ç.n.

Winnie'de zaman algısı, şimdiyi basit bir geçmiş (anılarla anılan, ertesi gün betimlenecek bir geçmiş) olmaya hazırlayan bir tür gelecek zamanın hikâyesi [*futur antérieur*] çerçevesinde ortaya çıkar: “*Oh le beau jour encore que ça aura été/Ah, o güzel gün, geçmiş olacaksa da...*”

Aktörlere yapılan uyarı ve açıklamalar, aynı şekilde fiziksel bir çöküş ifadesi ve hep aynı sözlerin bıktırıcı biçimde çaresizce tekrarlanması oynanan sahneye ritmini verir. Bir çöl ortamı içinde beline kadar kuma gömülü olan ellili yaşlardaki Winnie şemsiyesinin altına sığınarak geçmişi yâd ederken, bir yandan da *en sevdiği şiirlerden bazı dizeleri* hatırlamaya çalışır. Kendine özgü benzersiz sesi, Beckett dramaturgisinin baş ögesi, yaşama tutkusunu ilân eder. *Bir kum tepeciğın üstünde* gömülü olan vücudu belinden aşağı hareketsiz, belinden yukarı ise hareketlidir. Duasını okur, dişlerini fırçalar, çantasında öteberisini araştırır. Yüzü, kolları ve başı trajî-grotesk *didaskalik/açıklamalı* sahneyi doldurur:

“(Yüzü seyirciye dönük ve neşeli, geri gelerek) (*Bir an durur. Mutlu yüz ifadesinin sonu*) (*Bir an durur.*) (*Ellerini başlığına götürür*) (*Ellerini indirir*) (*Bir an durur.*) (*Elini kaldırır, başlığının altından küçük bir tutam saç çıkarır, gözüne yaklaştırır, gözünü ona doğru kaydırır, saçını bırakır, elini indirir.*) (*Elini nutuk atacakmış gibi kaldırır*) (*sesi zayıflar*) (*Elini indirir. Başını eğer. Bir an durur. Alçak sesle.*) (*Bir an durur. Aynı şekilde*) (*Bir an durur. Başını kaldırır. Sesi normal.*) (*Bir an durur.*) (*Biraz Willie'ye doğru dönerek.*) (*Bir an durur. Biraz daha dönerek, daha yüksek sesle.*) (*Bir an durur. Yine yüzü seyirciye dönük olarak geri gelir.*) (*Bir an durur.*) (*Bir an durur.*) (*gülümseme*) (*gülümsemenin sonu.*)”²

Samuel Beckett imgeyle ses arasındaki ilişkiyle çok ilgilenir; sonunda 1964'te Buster Keaton'la *Film* adlı bir film çevirme noktasına bile gelir. Eylem yapmanın radikal imkânsızlığı, yapmayı istemek fakat engeli aşamamak, onda *insanın evrendeki sefâletine* tanıklık eder. Ne diğerkâmlık ne de itaatkârlık veya garaz tanımak; hayata pamuk ipliğiyle bağlıyken bile bir süre için felâkete, alçalışa, düşüşe ve yabancılışmaya direnmek istemek...

Felâketin komedisi başkalarını güldürür, Willam Shakespeare'de, Gogol'de olduğu gibi. Turgenyev'in deyimi ile “Hepimiz

² Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., s. 29-32.

Gogol'un *Palto*'sundan çıktık." Gogol'un da gerçeği betimlemek gibi bir niyeti yoktur. İsteddiği, hayatın karikatürünü yapmak da değildir. *Palto*'nun kahramanı, halim selim Akakiy Akakiyeviç bir hayvan gibi, ne duyarlığı, ne özerkliği ne de cinselliği olan garip bir yaratık gibi anlatılır. Fakat, özellikle Dostoyevski'yi esinlemiş olan insancılık eğilimine karışan taşlayıcı ögenin gücü arttıkça, bu yabancılaşmış yaratık bizde başkalarının acılarını paylaşmaya güdüleyen bir duygu uyandırır. Mikroskopik denebilecek bir dikkat, yoksulluk ve sefâlette de yoğun bir hayatın yaşandığını keşfetmemizi sağlar. Bu hayat, *muhteşem paltonun, gerçekliğin dönüşebilme yeteneğinin ambleminden ibaret olacağı* fantastik bir dünyaya açılır. Taşlayıcı esin burada eşsizdir. Gogol'un dili groteski yakalayıp, mizahi bir perspektif içinde, gerçekliğin fantastik görünümünün karşısına çıkarır. Ezilenlere acıma duygusunun fışkırdığı bir roman olan *Ezilenler* Gogol'un etkisini ele verir. Dostoyevski'de seslerin çoğulluğu, bilinçle bilinçaltı arasındaki ilişkilerin karmaşıklığı, XX. yüzyılın büyük sorunlarına kapı açar: *İnsan ruhunun akıl-dışı [irrasyonel] mekanizmaları*. O bilinçle bilinçaltı arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını inceler, rüyaları, görüleri, bilinçaltı güçlerle mücadeleyi analiz eder. Şeylerin algısının ortamdan ortama geçerek kırıldığını, belleğin çarpıtıcı ayna gibi bir şey olduğunu düşünen Proust, Freud, Claudel, Faulkner ve Sartre üzerindeki derin etkileri bu şekilde oluşur. Eserinde mizahın, en zorlayıcı veya en rezâlet konuları bile ele almaya ve aynı hamle içinde kutsala saygısızlıkla soytarılığın karıştırılmasına izin verdiği Joyce'a gelince, o, mit [*mythe*] ile parodiyi aynı boyunduruğa koşarak, içsel monolog tekniğini değerlendirir. Yöntemi, Woolf ve Faulkner'in olduğu gibi Beckett'in de dikkatini çeker.

Garip varlıklar olan Beckett karakterlerinin içlerinden kendi kendileriyle konuşmaları –dışa vurulmamış düşüncelerinin akışı– imkânsız bir diyalogun belirtilerini, insan ilişkilerinin dayanılmaz fiyaskosunu yansıtır. İçinde trajikle komiğin birbirini biçimlendirdikleri, bozup yeniden yaptıkları, yeniden kurdukları, birbirine bulaşıp karıştıkları eserinin görsel olduğu kadar da işitsel groteskliği, gözün olduğu gibi zihnin de dikkatini gerektiren somut ve hatırlatıcı bir dramaturgiden gelir. Beckett tiyatrosunda söz, durum, biçim, açıklamalar, jestler, hatta nesneler bile birer

baş aktördür. Felsefi problemler, hiç aklından çıkmayan ve sili-nip yeniden yazılmış izlenimi veren oyunlarında onu edimleşmiş bir “yaşanmışlığı” gündeme getirmeye teşvik eden belleğindeki referansların (saplantıları, kuşkuları, umutları, Dublin, sıkışıp kalmışlık duygusu, *saplantı haline gelmiş metaforları*, düştüğü ağaç, annesi, Hristiyanlığın ritüelleri, Oidipus, Dante'nin *İlahi Komedi*'si, Joyce, “şişen ayağı ve nasırı”) karşısına dikilerek veya üstünde yükselerek ete kemiğe bürünür. Fantezileşmiş, yabancılaşmış, sakatlanmış, parçalanmış, acı çeken bir vücut üzerinden, dolgunluk veya yoğunluktan çok saydamlığı hedefleyen o hareketsiz vücut tarafından iletilen, insan sefâletinin groteskliği ya da komikliği, Beckett'te güçsüzlükle, yapamamak ve engellenmekle ilişkilidir.

Üç dilde (İngilizce, Almanca, Fransızca) yazılan bir oyun olan *Comédie* (her sahneye konuşa, diğer oyunlarında da olduğu gibi, Beckett tarafından yeniden yazılır) “Beckett'in, kendi kendisiyle işbirliği halinde, *yazar/yönetmen* olarak çalıştığı uzun bir dönemin başlangıcını teşkil eder. Tiyatroyla doğrudan ilişki onun yaratıcı etkinliğinin belirleyici ögesi haline gelir.”³ Hareketin hemen hiç yer almadığı şaşırtıcı bir eser olan *Comédie* ile Beckett kendi tiyatrosunun yeni bir tanımını yapar. Yaratıcılık süreci sahneye koyuşunda da devam eder. Estetik tercihleri, dramatik sanat anlayışı, sahneye koyduğu imgeleri, grotesk vizyonu seyirciyi ikircime düşürür, trajikle komik arasında sallanmasına sebep olur. 1962'de İngilizce olarak yazılıp *Play* [Oyun] adı verilen Beckett'in bu eseri ilk kez Almanca olarak oynanmıştır. Boğazlarına kadar küplere tıkılmış bir erkek ve iki kadın (E, K1, K2; koca, karısı ve metresi), üç kurban, yarı ölü üç vücut, durmadan birinden ötekine atlayan ve ikide bir sözlerini kesen zorba bir projektörün ışığı altında, aralarında konuşmaya çalışırlar. Oyunun olay örgüsü *o bilinen popüler türden, geleneksel bulvar tiyatrosundan* alınmış gibi görünür. *Comédie*'nin “avam işi” komikliği, bir komik dramın, adı bile olmayan bir adam olan (E)'nin dramının, sahnelenişi ile tamamen dönüşüme uğrar. E yanıt veremediği sorularla, insan hayatının eksiklikleriyle, aynı

³ Gontarski Stanley E., “Beckett à travers Beckett”, in *Europe, Samuel Beckett*, aylık edebiyat dergisi, Haziran-Temmuz 1993, Europe & Scandédition, 1993, s. 92.

zamanda bir dil, anlam ve temsil komedisiyle karşı karşıya gelir. Sahnede konuşmaya çalışan üç kişinin üçü de aynı öyküyü anlatır ama her biri kendi açısından: E, K1 ile evlidir, K2'yi metres tutar. K1 durumdan şüphelenir ve K2'nin evine gidip kendisiyle birlikte onu da öldürmekle tehdit eder. Başta olayı inkâr eden E sonunda her şeyi K1'e itiraf eder. Ona vaatlerde bulunur, K2'den ayrılacaktır; K1'e birlikte buradan gideceklerini söyler. Oyuncuların bireyselliklerinin belirtilmemiş olması Kafka'nın bazı metinlerini akla getirir: "Kafka burada o esrarengiz şatoyla uzun ve yıpratıcı bir mücadeleye girişmiştir, tıpkı *Dava*'da bir başka Kafka'nın her yerde hazır ve nazır olmakla birlikte bir türlü ele geçirilemeyen bir Mahkeme ile cebelleşmesi örneği."⁴

Karakterlerin adsızlığı karşısında insanın: "Evet, anlıyorum, ama neyi?" diye sorası gelir, *Pantagruel*'deki şahsın da diyeceği gibi. Vücutların ayrılığı ve hareketsizliği, ışık, dekor ve devinim yokluğu, oyunun hafif ve modern (vodvilvâri) komikliği ve temsilin içinde yer alan yeni ögesi projektör ile, *Comédie* bulvar tiyatrosu geleneğinin yeniden çalışılmış, elden geçirilmiş bir örneği izlenimini verir. Evet, Beckett oyunlarını, alışılmış teatral kalıplardan çıkarmak (zira bazen yönetmen Beckett'in problemi sahnelerinin teatral şiirselliğinde kendini gösterir), basitleştirmek, sadeleştirmek, fazlalıklarından arındırmak için yeniden yazar. E. Stanley Gontarski'nin de belirttiği gibi Beckett'in eseri her an yeniden yazılır, estetiği sürekli olarak gelişir: "Beckett'in son zamanlarda oyunları üzerinde yaptığı estetik ve metinsel gözden geçirmeler ne yaşlı ve düşkünleşmiş bir sanatçının beceriksiz denemeleri, ne de kendi tercihlerine karşıt olarak oyunculara verilmiş birtakım ödünlerdir. Tam tersine, Beckett'in bu çalışması, estetiğinin olgunluk çağında da gelişim halinde olduğunu gösterir."⁵

Birtakım grotesk oyunların getirip götürdüğü felç olmuş hareketsiz vücutlar, şahısların birbirlerini terketmelerinin olanaksızlığı, buluşmalarının olanaksızlığı, uzun soluklu Beckett'in benzersizliğini vurgular. E, K1 ve K2'nin boğazlarına kadar küplere tıkmaları, *Oh les beaux jours*'daki Winnie'nin beline kadar bir

⁴ Kafka Franz, *Le Château*, GF-Flammarion, 1984, s. 5.
Gontarski Stanley E., *op. cit.*, s. 96.

tepeciğe gömülmüş olması gibi, *Fin de partie*'de bacakları olmayan iki sakat Nagg ve Nell de çöp bidonlarına hapsedilmişlerdir: "[...] Ön-sahnedeyse, solda, eski bir kumaş parçasıyla örtülü yan yana iki çöp bidonu. Ortada, yine eski bir kumaşla örtülü, bir tekerlekli sandalyede oturan Hamm. Sandalyenin yanında hareketsiz duran Clov ona bakar. Teni kıpkırmızıdır."⁶

⁶ Beckett Samuel, *Fin de Partie*, op. cit., s. 13.

5. Organsız beden

Artaud-Beckett-Deleuze

İnsanı “arzu makinesi” olarak gören *Fark ve Yineleme*’nin [Différence et répétition-PUF, 1968] yazarı Gilles Deleuze’e bakılırsa, “organsız beden” deyiimi Artaud’nun bir buluşudur. Ona göre, arzu “hayat yaratmak” anlamına gelir; normların dışına taşma, icât ve fark yaratma gücüdür. Arzuya övgüler yağdırırken, bedenin hareketlerini, *toplumsal uzamda, içinden çıktığı pürüzsüz bir uzamda vücutların yaptığı özgül ve garip hareketleri* oluşturan “katlamak, katları açmak, tekrar katlamak” (Deleuze dili) peşindeki “organsız beden” hareketlerini de vurgular. Başlı başına bir inceleme konusu olan insan vücudu –ki tarihi birçok öge ve evresini tasarımlara borçludur– Antik Çağda, resim ve heykelticilikteki yaygın nü (çıplak) temasının gösterdiği gibi, bir hayranlık ve tapınma nesnesidir. Ancak Hristiyanlığın doğuşuyla yeni bir söylem yayılır. Beden Ruh’un karşısına konur (*caro et anima*). Bu dünyadaki hayat öbür dünyadaki hayat için bir hazırlıktan başka bir şey değildir. Ölümünden sonra sadece ruh yaşamaya devam eder. Beden, ruhu içinde taşıyan bir kutudan başka bir şey değildir ve önemsizdir. Ruhun “hapishanesi” veya “mezarı” olarak düşünülür. Bir görüş uyarınca, beden ilk kez bir grup din adamı (ilk İrlandalı keşişler oldukları düşünülür) tarafından küçümse-nir, aşağılanır. Bunlar cezalandırmak için kendi bedenlerine eziyet eder, ibadetlerini kendilerini âdeta çarmıha gererek yapar, vücutlarına korkunç rejimler uygular, *şehvi duyguların ateşiyle savaşmak için buz tutmuş su birikintilerine dalarlar*, zira beden maneviyat yolunda bir köstektir, tüm kötülükleri ve tüm ayartıları içinde saklayan bir kaptır. Beden *denetlenir*, kötülükleri gizleyen bir yer olmaması için denetlenmesi gerekir. Hristiyan düşüncesi, insanlık acı çekmeye mahkûmsa ve kurtulmak için yeniden dirilişi bekliyorsa bunun Havva’nın suçu olduğunu hatırlatarak, kadın vücudunu mahkûm eder. Böylece tüm ahlâkçılar kadına atfedilen aşırılıkları kınar ve yasaklarlar: *Fazla yüksek şapkalar, uzun ve yerde süzünen etekler, fazla canlı renkler ve makyaj denen kötü alışkanlıklar...* Beden, özellikle kadın vücudu, çıplaklığı giz-

lemek için, mutlaka giyinmeli, örtünmelidir. Buna karşın, Orta Çağ ve Yeni Çağ Hristiyanları için beden *görkemli* bir şeydir; ama burada başka bir beden, ölümden sonra çürüyüp toprağa geri dönen ve orada temizlenen beden söz konusudur. Xénophane'ın da dediği gibi "Her şey topraktan gelir ve sonunda yine toprağa karışır (Tout vient de la terre et tout retourne enfin à la tere)." Beden gizlenir, utanma önem kazanır. Vücudun bazı kısımları gizli kalmalıdır. Molière ünlü komedisi *Tartuffe*'te karakterlerinden birine: "Kapa şu göğüslerini de gözüm görmesin!" dedirtir. XVII. yüzyıl sanatçıları Rönesans dönemi nülerini (çıplaklarını) asma yaprakları veya sarkan kumaş kıvrımlarıyla örtmeye çalışırlar. Zira Karşı-Reform'un Katoliklerine göre de çıplaklık örtülmelidir. Vaktiyle umuma açık olan [ayakyolu] tuvâlet gibi ortak kullanım alanları kişiye özel kapalı yerler haline gelir. Modern çağdaki bu [mahremiyetin] kişisel gizlilik duygusunun öne çıkması, vücuda bakış tarzında da değişiklik yapar. Artık düğün gecesinde genç evlilere zıfak odasına kadar eşlik edilmez. Görgü kuralları insanın kendi bedenini bile kendisinden saklamasını, bazı yerlerine göz ucuyla bile bakmamasını ister, yani insan artık kendi vücuduna bile bakamaz olur. Temizlik ve bakım işleri görülebilen kısımlarda yoğunlaşır. Su artık vücudun dokusuna sızabilen bir şey olarak algılanır. Sıcak suyun organları kırılğanlaştırdığı kabul edilir. Yalnız giysiler, biraz da yüz ve eller yıkanır. Silinme ve parfümlenmeden ibaret "kuru temizlenme" ile yetinilir. Yüze çeşitli maddeler sürülür, makyaj yapılır. Modern çağın hijyeni pudralar ve çeşitli kozmetiklere dayanır. Su ancak 1740-1750 yıllarından itibaren, Orta Çağdaki gibi bol bol kullanılır.

XVIII. yüzyılda yeni bir kadın estetiği ortaya çıkar; doğaya dönüş. *Kadın vücudu doğaya daha yakın olmalıdır, bu nedenle vücudu gizleyen kozmetik dünyasından uzaklaşmakta yarar var*, savı yaygınlaşır. Jean-Jacques Rousseau doğaya dönüş akımını savunanların ilki, söylemi ise Romantizmin habercisi olur. XIX. yüzyılda ise tıp ve sağlık konusunda verilen demeçler insan bednine özen gösterilmesinin gereğini vurgularken yeni nesillere yönelik sağlık ve temizlikle ilgili yapılan uyarılar yoğunluk kazanır. Banyo-duş ailelerin önemli dertlerinden biri olurken XX. yüzyıl yavaş yavaş da olsa banyo kuvvetleri ve modern klozetlerle tanışır.

Beden kendini keşfeder, yepyeni bir kaygı ortaya çıkar...

Fiziksel görünüş. İnsanın "vücutça düzgün ve sağlıklı" olması gerekir. Vücut etkilemeli, konuşmalı, anlamalı, yaşamalı ve yaşatmalıdır. Ne saklanmalı ne de cezalandırılmalıdır. Bu vücudun içi, organları da algılanabilir. XX. yüzyılda, İrlanda asıllı İngiliz ressam Francis Bacon (1909-1992) insanın yüzüyle ilgilenir. Paris'te ise genç Picasso'nun (*insan imgesine gönderme yapan, ama onun tam bir çarpıtılışı olan organik bir form*) eserini keşfeder. Bacon hareket halindeki insan ve hayvan fotoğraflarını model alır. Hayvan kesim yerlerine (mezbahalara) ve ete ilişkin imgelerden çok etkilenir, zira ona göre bu imgeler Çarmıha gerilişin çağrıştırdığı her şeyle sıkı sıkıya ilişkilidirler. Her kasaba gidişinde, *kendisinin orada, hayvanın yerinde bulunmayışını* *şaşırtıcı bulur*. Bacon Edgar Degas'dan (*Banyodan sonra/Après le bain*), Edward Muybridge'den (fotografik hareket), Sergey Ayzentayn'ın *Potemkin Zirhlisi* filmindeki sahnelerden (sütnine-nin çığlığı), Rembrandt veya Chaim Soutine'in derisi yüzülmüş hayvan gövdelerinden, ve daha da çok kendisine bir dizi portre (*Studies for a portrait of Van Gogh* dizisi, 1957) için esin kaynağı olan Vincent Van Gogh'tan etkilenir.

Francis Bacon'ın eseri çoğunlukla portredir, yüzdür, ama surat değil daha çok baştır. Tek bir şahsın portesini yapmak ona zor gelir, "bir kişinin resmini yapmak bile bu kadar zor olduğuna göre, kişiler ikileşince olacakları var sen hesap et!" der gibidir. Kişiler iki olur olmaz bir hikâye oluşmaya başlar ve aynı anda sorun da gelip tuvale oturur; *hikâye resimden daha yüksek sesle konuşur*. Bu kafa ettendir, "insanın bir tür hayvan-oluşu"dur. Portrenin, deyim yerindeyse, kalbinde ağız yer alır. Bacon bu ağzın parıltısını, rengini sever. Ağzı, Monet'nin bir *günbatımı*-nı resmettiği gibi resmetme yeteneğine sahip olmayı arzu eder. Zira tüm vücudun toz duman olup uçmasına vesile olan çığlık bu ağızdan çıkar. Gülümsemeyi resmetmek de ister: "Gülümsemenin resmini yapmayı hep istedim, ama bir türlü başaramadım" der. Etkisi büyük olur. Deleuze Francis Bacon'un akımlar-dışı ve sınıflanamaz olduğunu hatırlatır. Ona göre Bacon'ın eseri dört döneme ayrılabilir: "Birincisi, net ve belirgin figür ile diri ve sert *aplat*'yı (tek renkli düz yüzey) karşı karşıya getirir; ikincisi, kütleyi bir perdeli tonal fon önünde işler; üçüncüsü, önceki iki yönü bir araya getirir ve flu etkilerini çizikler ve fırça darbeleriyle yeniden icât ederek [...] *aplat*'ya geri döner; son olarak 1978'de

ortaya çıkan dördüncüsü, figür dağılıp giderken kum, su, toprak ya da toza öncelik tanır.”¹

Bacon'da, suratı dağılan, kaybolan, kapalı veya kafes şeklinde uzamlarda yalıtılan, hatta bazen bir gölgeye dönüşecek kadar eriyip giden *insanın durumu*, çarpıtılmış vücut, patlayıp parçalanmış yüz, bozulmuş biçimler, hareketler ve kenar çizgilerinin silinmesi ile betimlenir. Deleuze *Anlamanın Mantığı*'nda [Logique du sens], olayı bir bedenın “yüzeyinde”, anlamı ise dilin yüzeyinde olarak gösterir. Artaud'nun son metinlerinden birini çok sever ve *Anti-Ædipe*, *Mille Plateaux* ve daha sonra *Francis Bacon Logique du sensation*'da kullanır. İşte (Artaud'nun noktalama işaretleri kullanmadan yazdığı) söz konusu metin: “Vücut vücuttur Yalnızdır Ve organlara ihtiyacı yoktur Vücut bir organizma değildir Organizmalar vücudun düşmanlarıdır.”²

Logique du sens'ta Deleuze “organsız bedeni” Artaud'nun, içinde “harfler, heceler ve seslerle ilgili değerlerin yerine özellikle tonik değerlerin geçtiği”³ *nefes-sözcükleri* [mots-souffles] ile bağlantılandırır. “Öyle ki, organik vücudun yerine, yaptığını üfleme, fısıldama, soluk alma, buharlaşma ve akışkan aktarım yoluyla yapan, parçaları olmayan bir organizma geçer.”⁴ Dil-beden, sözcük-tutku, sözcük-eylem gibi ikilikler bedenin ikiliğine denk düşer. Organsız beden organdan yoksun bir beden değildir. “Ağız yok Dil yok Diş yok Boğaz yok Mide yok Karın yok Makat yok Olduğum insanı böyle inşa edeceğim” der Artaud. Organsız beden *organları belirlenmemiş organlara değil onların organizasyonuna karşı çıkan farklılaşma sürecinde bir bedendir*. Artaud hayatı boyunca, yeniden anatomik olmayan bir beden edinmek arzusunu şöyle veya böyle dışa vurmuştur. Anatomik beden Artaud'ya göre cesettir, *viandrasse de carne grayasse*'tır.”^{5*} Deleuze'e göre ise *organizma*'dır. Artaud askıda kalmış bir beden inşa

¹ Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, 1981, s. 33.

² Artaud Antonin, alıntı: Deleuze, *Œuvres complètes*, t. xiv, Paris, Gallimard, 1978, s. 105.

³ A.g.e., s. 108.

⁴ a.g.e.

⁵ Artaud Antonin, *Œuvres complètes*, op. cit., t. xiv, s. 107.

* *carcasse* (karkas) sözcüğünü imleyen yankı-sözcükler; “yağa bulanmış et parçası” gibi bir anlamı akla getiriyor. —ç.n.

etmek ister. Artaud'nun bedeni sınırsız, istikrarsız, içsiz ve dışsızdır; sonsuz, *bitmek tükenmek bilmez* bir bedendir. Ona göre, insan kendine bir beden yapmak istiyorsa, ondan kurtulmayı da bilmelidir. "Kendine bir beden yapmak formları formaktan figürleri figürlükten çıkararak onları askıya almayı askıda bırakmayı içerir."⁶

Beckett'te ise, benzeyişi ortadan kaldırmak için vücutların (bedenlerin) biçimini bozmak söz konusudur. Böylece vücutta insana gönderme yapma imkânı kalmaz. Noudelmann'a göre, "Beckett tiyatrosunda vücudun ele alınışı bir tür teatral antikör üretimini hedef alır. [...] Bu tiyatro antikoru, vücudun pozitif ve ilerici vizyonunun sahneye getireceği ögeyi bertaraf eder. [...] Alanı büyütüp bölgelere ayıracak yerde küçültür."⁷

Beckett'te vücut/beden, *homo erectus* (ayakta duran insan) imgesiyle karşıtlık halindedir. Vücut "involution" (içe doğru evrim) halindedir. Darwin'i ve antropolojik yapıyı yalanlar. Gerileme halindeki bu vücudun devreden çıkışı, değerlerinin düşüşüne hizmet eder. Cisimlerin doğal düşüşüdür bu. *Tüm Düşenler, Oyun Sonu, Godot'yu Beklerken* vb. eserlerinde her şey düşmekte, yere doğru inmektedir. *Oyun Sonu*'nda Clov "düştüğüm zaman mutluluktan ağlayacağım" der. Düşüş burada ne kutsal ne de trajiktir. Bacon'ın eserinin "portre, surat, baş" olduğunu belirtmiştik. Beckett de düşüncüyü, düşünmeyi *baş hareketlerine* indirger: "Her şey silinip kayboluyor. Bu biraz daha sürerse kör oluruz. Her şey kafanın içinde. Kafa gitti, artık çalışmıyor. 'Artık çalışmıyorum' diyor. Ayrıca dilsiz de oluyoruz ve sesler hafifliyor. Eşiği aşar aşmaz böyle oluyor. Kafanın kafası şişmiş olmalı."⁸

Göz yok, kulak yok, bacak yok, baş bir kafatasından ibaret ve o kafatası da boş... Organları yok. Beckett onun üstüne bir şapka yerleştirir. Beckett'in oyunları bedensel boyutu temsil eder. Beden (vücut) orada karakterleri insanlaştırmak için bulunmaz, azaltma uzamında yer alır. Beckett'in aktörlere verdiği yönergeler, enstrümantal bir vücuttan kopuşu akla getirir. Sanılanın aksine, Beckett tiyatrosunun acı çeken, her şeyden yoksun *bedeni*

A.g.e., t. XXII, s. 106.

Noudelmann François, *Beckett ou la scène de pire, étude sur En Attendant Godot et Fin de Partie*, Champion, 1998, s. 91.

* Beckett Samuel, *Molloy*, op. cit., s. 8

de umutsuz bir vizyonu temsil etmez. Beckett'te görülen, insanın alçalışı veya düşüşü değil, “bedenin, en son gizilgüçlerini ortaya çıkarılabilsin diye hareketsiz kalışı ve yavaş yavaş tükeniştir. Beckett karakterlerine atfedilen handikapların işlevi bu gibi görünüyor.”⁹

*Anlayan anlasın.
Tükeniyorum.*¹⁰

⁹ Noudelmann François, *op. cit.*, s. 92.

¹⁰ Beckett Samuel, *Quoi où*, s. 98.

6. Resimden tiyatroya grotesk

“Grotesk” diye nitelenen, uçucu ve uçuk, fantezi dolu ve *teknik açıdan yepyeni* üslûbun, batı Avrupa’nın XV. ve XVI. yüzyıllardaki sanatsal üretiminin büyük üstatlarından Rafaello ve çömezleri tarafından geliştirilmiş olduğu iddia edilir.”¹ “[...] Raphael’in ve Giovanni da Udine’nin yanından bulunmuş birçok sanatçı, özellikle Perino del Vega, Baldassare Perruzzi ve Giuliano Romano, ve Giovanni da Udine’nin kendisi de, bu grotesk dilin ve getirdiği yeni olanakların gelişip yayılması için çalışırlar [...].”²

Goethe’ye bakılırsa, Raphael “Başkalarının ancak hayalini kurabildikleri şeyi gerçekleştirmiştir.”³ “Sayfa düzenleyen [*metteur en page*]” Raphael *seyircileri* için “içsel [*humana*] müziği dışsallaştırır. Antik Çağın filozoflarını ve bilge kişilerini, ortaya yerleştirdiği Platon ve Aristoteles figürleri çevresinde toplayıp sohbet ettirir. Eseri, hem doğadan hem vahiyden kurtulup özgürleşmiş bilgeliğin zaferini temsil eder. Sözün yazıya üstünlüğüne inanmış olan Sokrates’in düşüncesi, öğrencilerinin en ünlüsü olan Platon tarafından aktarılır. Raphael’in tablosunda Platon, Leonardo da Vinci’nin görünümü altında temsil edilir. Tablonun ortasında ön planda, dirseği bir taş bloka dayalı Herakleitos, Michelangelo [Mikelanj] suretinde resmedilmiştir. Raphael burada çelişkinin dünyanın temel niteliklerinden biri olduğunu ve karşıtların kavgasının gerçekliğin yapısının temelinde yer aldığını öne süren diyalektiğin babası, “Anlaşılmaz/Karanlık Herakleitos’a [*Héraclite l’Obscure*]” saygılarını sunmaktadır. *Oluşun ötesindeki* düzeni –yani *Hakikat*’i– keşfetmeye çalışan, buna (Platon’dan önce Fragmanlarında) *Logos* –*karşıtların gizli uyumu*– adını veren Herakleitos çeşitli felsefî teorileri serimlemek, irdelemek ve eleştirmek üzere iki veya daha çok konuşmacı arasında tartışma sanatını (diyalektik) geliştirmiştir. Sokrates’in öğrencisi olarak, diyaloglarında üstadının düşüncelerini yansıtırken, düşünce dünyasındaki birtakım formların solgun ve çarpık kopyaları olarak

L’École d’Athènes (Atina Okulu), 1509-1511, fresko, (tabanı 770 cm.)

² Morel Philippe, *Les Grotesques, Les figures de l’imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Idées et recherches, Collection dirigée par Yves Bonnefoy, Flammarion, 1997, s. 24.

Alıntı: Arasse Daniel, *Les visions de Raphael*, ed. Liana Levy, 2006, s. 36.

algılanan dünyadaki şeylerin ve olguların ebedi ve değişmez özleri olan bu söz konusu formların nesnel varlığının gösterimi şeklinde özetlenebilecek bir bilgi teorisi geliştiren Platon'a göre, bedenden ayrı ve ölümsüz olan ruhun bağımsız bir hayatı vardır.

Müzikal armoni konusunu incelemiş, telli çalgının (*lir*) tellerinin uzunluğuyla müzik akorları arasında değişmez sayısal ilişki ve oranlar saptamış olan Pythagoras, kompozisyonun alt tarafında, solda, ön planda oturur. Raphael'in böylelikle Rönesansta aritmetikle müziğin, her zaman, bilginin ayrılmaz parçalarını teşkil eden yedi "liberal sanat" arasında, gramer, retorik, mantık, geometri ve gökbilimin yanında yer aldığını hatırlatmak istediği düşünülebilir.

Bu alıntılar göz önüne alınmaya değerdir, zira Beckett'te de aritmetikle müziğin hatırı sayılır bir yeri vardır. Metinlerinin çoğu, "yapısal olduğu kadar da tematik bir paralellikler, karşı-savlar (antitezler) ve derecelendirmeler oyununun hâkim olduğu müzik partiyonları olarak karşımıza çıkar."⁴ Onda süreç jestle sözün rolünü azaltıp eseri hareketsiz ve değişmez bir boyuta sokar, ki bu da tiyatronun ritüel, kökenini hatırlatır. Tekrarlamanın, bu ebedi dönüp dönüp baştan başlama olayının ("dramatik zaman bir ölçüde, içinde insan özlemlerinin zamansızlığa doğru yöneldiği ilköncel ve mitik zamanla buluşur"⁵) bir yaşanmışlığı vardır ki, dili aritmetiktir. Beckett'te aritmetiğe dayalı matematiksel tekrarlar için örnek olarak *Le Dépeupleur* veya (daha önce sözü edilen) *Quad*'ı alabiliriz. *Quad* dört "geçiş yolu" veya güzergâhtan oluşur:

Güzergâh 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Güzergâh 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Güzergâh 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

*Güzergâh 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD*⁶

Le Dépeupleur'e gelince, vücutlar (yüksekliği on altı metre, çevresi elli metre, zemini teşkil eden yüzey yanıltıcıdır) bir silindirin içindedir. Bu iki yüz kişilik (yuvarlak rakam) "insancık sürüsü" tamamen itaatkâr olup otoriteye hiçbir direniş göstermez. Adsız, kimliksiz bu vücutların her biri kendi ıssızlaştırıcısını [*dépeupleur*] arar. Aslında tüm vücutlar donmuştur, arayan gözdür. Bir

⁴ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 101.

⁵ *a.g.e.*

⁶ *Quad*, *op. cit.*, s. 9.

süre sonunda her şey yeniden başlar. On beş bölümden oluşan bu metin okura, seyirciye şu kesin izlenimi verir: "Herhangi bir bölüme başlamak bir ölçüde her şeye sıfırdan tekrar başlamaktır. Bundan başka, herhangi bir bölümü bir başkasından önceye veya sonraya yerleştirmeyi gerektirecek bir kronoloji de yoktur [...]"⁷ Grotesk vücut, parçaları aşırı büyümüş bir biçim sergileyerek, bir varlığın başkalarının gözünde ancak onlara teslim etmeyi reddettiği ve her türlü ele geçirilme girişimine meydan okuyarak onlarda arzu uyandıran bir parçası sayesinde var olduğunu göstermek için, kendi (var)olmak eksikliğini haykırır. Grotesk vücut kendini teslim eder, insanları düşünmeye sevk eden bir "hakikati" açığa vurur. Bernhard Berenson: "İnsanın antik Yunan'dan beri unuttuğu şeyi anlamış olmak onuru Michelangelo'ya aittir." der ve şöyle devam eder: "Çıplak (nü) vücut büyük sanatın ta kendisidir. Ondan önce bu nesne ya bilimsel araştırmalar için, ya da kumaş süslemelerinde denge sağlamak için, araç olarak incelennirdi. Michelangelo ise onda, sanatının sonul amacını, geri kalan her şeyi kapsayan bir hedef gördü, öyle ki iki terim [nü ve sanat] onun zihninde ayrışamayacak şekilde birbiriyle kaynaştı [...]"⁸

Kasların mekanizmasının, baskı ve dirençlerin karşılıklı oyununun, devreye giren toplam enerjinin çıplak vücut dışında tam olarak gerçekleştirilebileceğini iddia etmek makul olmaz. Buna karşılık, bu kas kasılmalarını, etin ürperiş, geriliş ve gevşeyişlerini yakalamak nispeten kolaydır. Bu nedenle, insan yüzünü konu alan sanat, bütün zamanların klasik sanatında baş yeri tutan çıplak vücudu incelemeyi göz ardı edemez. Michelangelo'nun *Musa'sı* "Sistina Şapeli'ndeki, anıtsal anatomilerinin her an patlamaya hazır içsel şiddeti tutmaya çalıştığı kimi figürleri hatırlatır. [...], güçlü kaslar toprağı, dökümlü giysiler havayı, gür sakal suyu ve göksel ışınlar, boynuzlar ateşi temsil eder."⁹

Quattrocento [İtalyancada 1400'lü yıllar, erken Rönesans] denen ve Rönesans'ı olgunlaştırma dönemi sayılan sanat hareketinin ilk eserleri XV. yüzyıl başında Floransa'da üretilir. İnsan figürü tüm diğer kaygıların önüne geçer. İnsana yeni bir boyut kazandırmak,

⁷ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: irremplaçable*, Hermann, 2006, s. 198-199.

⁸ Berenson Bernhard, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Çev. Louis Gilet, Paris, Londra, Gallimard/Phaidon Press Ltd., 1953.

⁹ Ribon, Michel, *op. cit.*, s. 132.

kendi kendini gerçekleştirilmesinde yeni bir aktif rol vermek... Sanatçıların uzayın algılanması konusundaki plastik araştırmaları bu-
raya yönelir. Etrafımızı çevreleyen uzamın olduğu gibi resme yan-
sıtılmasına çalışılır. Gerçekliğin transpozisyonu (konum aktarımı)
da Rönesans'ın en verimli sanatsal sorunlarından birini oluşturur.
Anatomi ve hareketin incelenmesi ön plana geçer. Matematikçi,
fizikçi, mimar, mühendis Leonardo da Vinci hümanist Rönesans'ın
simgesi olur. Grotesk sanatçısı gerçeklikle idealin karşıtlığını an-
lamlandırır ve yüceltir. Sanatın evrimi boyunca, *Quattrocento*'da
başlayan bu ağır tarihsel süreç artık mit alanına girer. *Mimesis*'e,
doğanın temsil veya taklidine duyulan inanç artık oybirliğini sağ-
layamaz olur. Ya kurallar izlenir, ya da kaprisin yolları tercih edilir.

Fransa'da 1530'lara doğru Fontainebleau Şatosu, Fransız
Rönesans'ının önce oluşumunun, sonra da yayılımının en aktif
merkezi olur. *Parodi yapmak, görünüşleri bozmak, insanları
kışkırtmak, zorlamaları ve düzen güçlerini sorgulamak, hakika-
tin örtüsünü indirmek, abartmak* tiyatrodaki groteskin işlevi ola-
caktır. Rabelais de, aydınlık Antik Çağa dönüş, Orta Çağ formla-
rının tasfiyesi ve açık-seçik bir anlamın güvenceye alınması gibi
tutumların aşırı kolaycılığına kaçmayı önceden önlemek üzere,
(Alcofribas Nasier takma adıyla yazdığı) ilk romanı Pantagruel'i
Fransız Rönesans'ına ithaf etmiş görünür. *Koltuğunda oturup
"estetik rezâlete"*¹⁰ *tanık olan seyirci şiddetle tahrik edilir.* Me-
yerhold'un dediğine göre, "İster dram, ister komedi, ister trajedi,
ister bir vodvil veya bir fars olsun, hiçbir otantik tiyatro grotesk
olmazlık edemez."¹¹

Tiyatro dünyasının önemli büyükleri, beklenmedik bir ye-
nilik, geveze bir fantezi, bir hayal gücünün kaprisli özgürlüğü,
bozulan biçimler, yer değiştirmeler, vücudun normal oranlarının
değişmesi sonucunu doğuran organ veya parça ekleme veya çı-
karma işlemleri; karında kafa, siyam ikizliği, boyunsuz, organsız
vücutlar gibi özelliklere sahip olan groteski inceleyip araştırmış-
lar, gibi görünürler.

Artaud'ya göre, tiyatro grotesk resimle rekabet etmelidir:
"Bütün bu resimler çifte anlamlıdır ve saf resimsel yönlerinin dı-

¹⁰ a.g.e.

¹¹ Picon-Vallin Béatrice, V. Meyerhold, *Le grotesque au théâtre*, 1905-1926,
Paris III, 1987, s. 596.

şında bir ibret dersi içerirler ve doğanın ve tinin esrarengiz veya dehşetengiz yönlerini açığa vururlar.”¹² Artaud’nun anladığı anlamda, ölçüsüzlük, araştırma ve mutlak’ın ele geçirilmesi ile iyice azdırılan fiziksel oburluk gerçeği insanı büyük bir acımasızlığa götürür. Grotesk vücut, ancak doyuruluşunda hissedilen bir ihtiyacın yaşamsallığına tanıklık eder. Beckett’in groteski, grotesk karakterin temel bir niteliği ile; başkalarıyla iletişim yokluğu ile kendini gösterir. Beckett’in karakteri komşusu yanındayken bile yalnızdır, etrafında olup bitenden de habersizdir:

“VLADIMIR.–[...] Umarım canını sıkıyormumdur?

ESTRAGON.–Seni dinlemiyorum ki.”¹³

“CLOV.–Ben ne işe yarıyorum?

HAMM.–Bana karşılık vermeye.”¹⁴

Beckett’in anlatıları, içinde ne kardeşlik ne de suç ortaklığı –hiçbir beşeri bağ– bulunmayan “yalnızlık kuyuları”ndan ibaret iken, o çiftlere dayalı bir tiyatro yazar: Vladimir-Estragon, Hamm-Clov, Willie-Winnie... Aralarındaki bağ, imkânsız bir diyalogun yankısından, dinleyecek kulak arayışında kırık dökük bir sözden ibarettir. Beckett’in dramaturgisi böylece, paradoksal bir şekilde, yokluk, orada olmayış (na-mevcudiyet) sonucuna varır. Beckett gereksiz [*fuzuli*] bileşenleri –sözcük, jest ve görüntüleri– eler. Tiyatronun birliğini ayırıştırır ve çok iyi kullandığı usta işi düzenli yanlışıklar karışımıyla, temsil olayının modern bir yapı sökümüne girişir. Grotesk tiyatro böylece, itkisel, hak arayıcı, talep edici, ödün vermeyen gerçekliği içinde, insanın tüm gizilgüçlerinin keşfedilip tanınmasına açık özgürlük imkânlarının artmasını sağlar. Bunları en karanlık yönleriyle temsil etmek niyeti her zaman apaçık değildir. Devinim halinde, yapılış ve yaratılış halinde –asla bitmiş veya hazır değil– bir vücut olan, kendisi de bir başka vücudu inşa etmekte olan, grotesk vücut, Bakhtine’e göre, “dünyayı soğurur (içine çeker) ve dünya tarafından soğurulur.”¹⁵

Antik Çağa ait “ölüm-yenilenme” imgesi, halk şenliklerinde,

¹² Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, ed. Gallimard, coll. Idées, 1983, *Lettres sur le langage*, s. 187.

¹³ *En attendant Godot*, *op. cit.*, s. 14.

¹⁴ *Fin de Partie*, *op. cit.*, s. 79-80.

¹⁵ Bakhtine Mikhail, *L’œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, Çev. Andrée Robel, Gallimard, 1970, s. 315.

karnaval ruhu içinde, halkın göresel tarihsel ölümsüzlüğünün sevinçli kesinliği olarak kendini gösterir. “Ölüm-yenilenme-doğurganlık” konusu, vücudun grotesk imgesini “doğurucu/yaratıcı” yönüyle temsil etmeyi yeğleyen Rabelais’in ölümsüz şaheserinin başında yer alır. Panurge, *devin hem şap hem şeker dostu, her okuma sürecinde ortaya çıkan soruların çoğunu kendi üzerinde yoğunlaştıran kurnaz tip, doğurucu/yaratıcı vücut teorisini geliştirir*. Rabelais’in “Pantagruel”i tüm grotesk öğelerle ağzına kadar doludur. Vücudun kozmik yönü de orada yer alır.

Beckett’in önerdiği, *vücudun Rabelais-vari grotesk tasarımı*nın kaynaklarını temel alan imge, *abartının fantastik boyutlara ulaştığı noktada* kendini gösterir. Vücudun boşlukta gözüküp kaybolması, üstünde maddeselliğin sürdürdüğü imgenin bir tür cisimselliğinin var olduğu sahneyi oluşturur. “Soytarılık her varlıkta vardır, zira hayatın özüdür. Montaigne ‘Tüm mesaimizi alan kaba komiktir’, der. Beckett ise: ‘Çektiğimiz acılar da, düştüğümüz sıkıntı ve kaygılar da, güçsüzlüğümüz de’ diye ilâve eder.”¹⁶ Onda grotesk imge kesinlikle zamanının saf ahlâksal bir taşlaması değildir. Bu imgenin, Homeros, Platon, Aristo, Dante (*iki Araf arasında*), Rabelais, Shakespeare, Cervantes, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Schopenhauer, Freud, Jung, Proust, Joyce ve daha niceleri ile yüzyılları delip geçmiş derin bir anlamı vardır. Beckett’in eseri daha başlangıcında kendi tarihselliğini, kendi sesini, kendi imgesini kurar. İmge bizzat Beckett’indir.

Rabelais *Pantagruel*’ini 1532’de dünyaya getirmiştir. O yaz yakıcı sıcaklar hüküm sürmekte, insanlar susuzluktan ağızları açık dolaşmaktadırlar: “Birinci bölüm tüm tipik nitelikleriyle grotesk vücut imgesini hemen sahneye koyar. Kitabın kahramanının ataları olan devler soyunun kökenini anlatır. Habil’in öldürülmesinden sonra kanını emmiş olan toprak olağanüstü bir verimlilik kazanmıştır. [...] Böylece, ilk *motif*, *vücut* motifidir. *Grotesk ve karnavalesk* karakteri tabak gibi ortadadır. [...] Ölüm, ceset, kan, toprağa gömülen tohum, yeni hayatı filizlendirir. [...] Ölüm besleyici toprağı döller ve ona doğum yaptırır.”¹⁷ Ve böylece son, başlangıçta bulunmuş olur. “Bir mezarın üzerinde do-

¹⁶ Marcabru Pierre, Théâtre, “En attendant Godot de Samuel Beckett”, *Humain trop humain*, in Le Figaro, 26 Şubat 1991.

¹⁷ Bakhtine, Mikhail, *op. cit.*, s. 325.

ğum yaparlar", der Beckett. O da "biblik" kişi Habil'i seçer. Eski Ahit'e göre Habil Âdem'le Havva'nın ikinci oğlu ve Kabil'in kardeşidir. Habil çoban, ağabeyi Kabil ise çiftçidir (tarım yapar). İki kardeş Yahve'ye adak sunarlar: Biri sürüsünü, öbürü toprağının ürünlerini. Kabil'in adağı (sunusu) reddedilir. Kabil kıskançlıktan kardeşini öldürür. Bu kardeş katilliği hikâyesi İnsan-Tanrı arasındaki anlaşmazlığın ve ayrıca İnsan-İnsan arasında yaşanan dramın simgesi olarak ifade edilir.

Godot'yu Beklerken'de Estragon takma adlar önerir: Pozzo'ya Habil, Lucky'ye ise Kabil:

"ESTRAGON (Pozzo'ya).-Siz mösyö Godot değil misiniz, mösyö?

POZZO (*korkunç bir sesle*).-Ben Pozzo'yum!

ESTRAGON.-Biz buralı değiliz, mösyö.

POZZO (*duraklar*).-Ama insansınız, yine de [...] Yani Pozzo'yla aynı türden! Tanrısal kökenden!"¹⁸

Beckett'in kavurucu sıcak dönemi savaştır; ölüm, ceset, kan yine oradadır. Toprak çok fazla kan içer ve toprağa gömülen tohum yeni hayatı filizlendirir. *Oyun Sonu*'nda toprak da yeniden doğar:

"HAMM.-Tohumların çimlendi mi?

CLOV.-Hayır.

HAMM.-Çimlenmişler mi diye görmek için biraz kazımadın mı?

CLOV.-Çimlenmediler.

HAMM.-Belki henüz erken.

[...]

HAMM.-Ne oluyor burada, neler oluyor?

CLOV.-Hayat akışında devam ediyor."¹⁹

Mitolojinin Alpheus nehri Beckett, İrlandalı ruhunun, İngilizlere özgü soğuk ya da kara mizahın damgasını taşır. Minimalist karakterleri kendi hayatından, anılarından, utançlarından ve korkularından hiç eksik olmazlar, hep kafasında cirit atarlar. Beckett güldürür. Karakterleri felâketten bahsederken bile güldürürler. Beckett'i gülümsemeden, *devrimci sevinç* anları boyunca yolculuk etmeden, okumak güçtür. Bu gerçekten bir "üstüninsan komikliği"dir; çirkin, umut kırıcı veya dehşet verici şeylerden bahsederken bile tanımsız bir sevinç fışkırır eserlerinden.

¹⁸ A.g.e., s. 108-109.

¹⁹ *Fin de Partie*, op. cit., s. 47-48.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Gaddarlığa dair



1. “Gaddarlık tiyatrosu”

Artaud-Beckett

13 Ocak 1948 günü, Vieux-Colombier salonu savaş sonrasının anılmaya değer bir suaresine tanıklık eder. Teorileri ve eserleriyle geniş bir deneysel tiyatro akımının gelişmesini başlatmış olan Fransız şair, tiyatro yazarı, denemeci, aktör ve yönetmen Antonin Artaud (1896-1948) o *ünlü son* konferansını vermektedir. *Tanrı’nın Hükmünü Ortadan Kaldırmak İçin* [Pour en finir avec le jugement de Dieu] başlıklı (Kasım 1947’de kaydedilmiş) radyo programının hem yazarı hem yönetmeni hem de oyuncusu olan ve bunun *gaddarlık tiyatrosunun ilk gerçek seyirli i* olduğunu değerlendiren, ya ından önce ya lanmış, ezilmiş Artaud, toplumu, ruh doktorlarını ve dinleri şiddetle eleştirir. Yayıncı Jean-Pierre Sicre Antonin Artaud’nun konuşmasını şöyle yorumlar: “ iirin yakıp kavurdu u, konu amayacak, sahnede duramayacak hale getirdiği bu adam,  ı lı a indirgenmiş bu şair, kendisini i itmek isteyen herkese savaşın daha yeni ba ladığını haykırıyordu. Ancak fazla kulak veren olmadı; bu şair bir soytarıdır, bu şair delidir.”¹ Pek fazla dinlenilmedi i söylenen * ı lı a indirgenmiş  air* Artaud’nun o günkü konuşmasına gönderme yapan Bram Van Velde, 3 Nisan 1972’de gerçekleşen görüşmeleri esnasında Juliet Charles’a şöyle der: “Sizi kimse dinlemiyor. Sa ına, soluna bakmadan herkes kendi yolca ızında ilerliyor. İleri g r   l  olmaya çalışanın vay gelmiş haline, deseniz ya!”²

Antonin Artaud, Bram Van Velde’nin deyişiyle “kırıl an bir  airdir, patlayıp da ıldı. Bir insan böyle patlayabilirmi  me er! O denli kırıl an ki... Ama Beckett başka, o kendisini delili e doğru iten şeyi kendi denetiminde tutmayı ba armı tır.”³ Kendisi hakkında “Ben kendi acılarımdan do dum” diyen Antonin Artaud Marsilya doğumludur. Bir “küçük burjuva” ortamında sıradan

¹ Jean Gillibert, *L’esprit du th  tre*, ed. Ph bus, coll. *Libert  sur parole*, y n. Jean-Pierre Sicre, 2001.

² Juliet Charles, *Rencontres avec Bram Van der Velde*, P.O.I., 1998, s. 45 (*Nous parlons d’Artaud*).

³ a.g.e.

bir çocukluk geçirir, fakat yeniyetmelik çağı ağır bir depresyon kriziyle sona erer. 1920’de Paris’e gider ve *Théâtre de l’Œuvre*’de Lugné-Poe’nun yanında aktör olarak işe başlar. Ardından Dullin’in kumpanyası Atelier’ye, sonra da Pitoëff’inkine geçer. 1923’te ilk şiir kitabını yayımlar. 1924’te gerçeküstücülüğe katılır, ancak iki yıl sonra bu akımla bağını koparır. Sinemacı olur ve film senaryoları yazar. 1931’de Paris’e bir sergi vesilesiyle gelmiş bir Bali’li tiyatro topluluğunu ağırlar. Artaud bunların gösterilerinden çok etkilenir ve dramatik seyirlik eser için özgül bir dil arayışına girer, ki bu, plastik sanatlardan ödünçlenen tüm araştırmaları da içine alacak yeni sahneye koyma teknikleri geliştirilmesini gerektirir. Bali Tiyatrosu Artaud’ya *Doğu ve Batı tiyatrosu* ayrımını sorgulattır. Artaud Batıda tiyatronun bir edebiyat dalı olduğu ve üstünlüğün sözde olduğu görüşündedir, bu onu rahatsız eder. Sözel değil fiziksel bir tiyatro kavramı aramaya sevk eder. Tiyatronun böyle söze mahkûm olması karşısında, kendi kendine onun zaten kendine özgü bir dili olup olmadığını sormağa başlar. “Her şeyin söz olduğu” tiyatro ile “dolaysız ve fiziksel dilli” tiyatro... Artaud her birine atfen çeşitli dramatik estetiklerin tanımlandığı bu iki kutup sorununundan hararetle söz eder. “Metin ve yazılı şiir” bâtıl inancını Rönesans’a kadar çıkarır ve tiyatronun özgüllüğünü iyice vurgulamak için, “jestlerden, vücut hareketlerinden ve imlerden oluşacak bir dile,”⁴ sahneye özgü ifade ve iletişim yollarını işe koşan uzamsal bir dile başvurmayı önerir. “Yazar diktatörlüğü”⁵ bitmiştir. 1935’te Artaud Fransa’dan ayrılır, Meksika’da bir yıl geçirir, Sierra Tarahumara’ya at sırtında tırmanır, yerlilerin arasında dolaşır, onların ritüellerine katılır. Paris’e dönüşünden sonra, kendisini Beckett’in Dublin’ine götürecek yeni bir yolculuk tasarlar. Fakat *seraserilik suçuyla* (cebinde yeterli parası olmadığı gerekçesiyle) Fransa’ya iade edilir.

Artaud “sözcüklerin düşüncüyü durdurup felç ettiklerini” söyler ve *sözün her şey olduğu* düşünülen tiyatroyu kesinlikle reddeder. 1935’te *Les Cenci* oyunu üzerinde çalışır (1839’da aynı

Lettres sur le langage, *Le Théâtre et son double*, coll. “Idées”, Paris, Gallimard, 1968, s. 179-182, in *L’univers du théâtre*, G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, PUF, littératures modernes, Paris, 1978, s. 20.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

isimli kısa romanını yazarak Hristiyanlık ve dünyanın ikiyüzlülüğü ile ilgili bir analizini yapan Stendhal tıpkı Shelley gibi *Les Cenci*'nin Elisabeth Tiyatrosuna özgü bir dram olduğunu düşünür). Artaud bu oyununu Beckett'in de dostu ve yönetmeni olan Roger Blin'le birlikte *Folies-Wagram*'da sahneye koyar ve oynar. Artaud'nun *tümel tiyatro* anlayışının örneği olmak iddiasındadır. Ona göre alışılmış dekorlardan ve her türlü uygarlaştırıcı normlardan arındırılmış olan sahne, hareket, jest ve seslenişlerin birleşimi, müzik, dans, pandomim örneği her türlü yaratının kaynağıdır. Seyirci ve aktör orada kendi varoluşlarını birlikte oynarlar. 1960'lı yılların tiyatrosu Artaud'nun teorilerinin ve kollektif yaratı deneylerinin damgasını taşır. Julian Beck'in *Living Theatre*'ı veya *Bread and Puppet* de ondan esinlenir ve, şiddete ve mite başvuru üzerinden, tiyatroya ritüel işlevini geri vermenin bir yolunu arar.

Gaddarlık tiyatrosu'nun [Théâtre de la cruauté], Beckett'in *gaddar dostluğu* [amitié cruelle] ile derin bir yakınlığı var mıdır? Gözlemlerimize göre karar verebildiğimiz kadarıyla, “Neden olmasın!” diyebiliriz. Fakat bunu bulduğu kuşkulu durumda bırakmak, bu yakınlıktan sadece olası bir bağ olarak söz etmek, ve Beckett'i incelemek, daha iyi değil midir?!

Beckett kendisini *orquestra şefine* dönüştürür ve *adlandırılmaz tiyatrosunu* yapar. *Oyun Sonu* “çağdaş tiyatronun gaddar oyunlarından biridir.”⁶ Dört kişi, anısı kaybolmuş zamanlardan beri, aslında kötü aydınlatılmış ve dışarıdan hiçbir şeyin sızmadığı bir odadan ibaret olan bir delikte yaşamaktadırlar. Onlara bakılırsa, “sığınaklarının” dışında hiçbir yerde hiçbir hayat belirtisi yoktur; toprakta da artık hiçbir şey bitmez, yeşermez. Bilinmeyen bir tufandan sadece bu dört kişi mucize eseri kurtulmuşlardır. Aynı ailenin içinde üç kuşak karşı karşıya gelir. Dede ve nine Nagg-Nell, baba Hamm ve öz oğlu veya belki de evlat edindiği Clov. Bu dört *canlı-cenaze/yaşayan-ölü* bu hayata tahammül edebilmek için karşılıklı olarak birbirlerine işkence ederler.

Beckett gerçek hayatı gerçekdışı bir oyunla, karmakarışık, şok edici, biçimin içeriğe karşı çıktığı bir şey olarak sunar. Bir paradoksa tahammül etmek, onu çözmek istememek, insan ak-

⁶ Alexandre Didier ve Debreuille Jean-Yves, *op. cit.*, s. 57.

lının temeli bu mu acaba? Nietzsche de “paradoksun hakikate ulaşmak için en kısa yol olduğunu”⁷ söylemez mi? Beckett’in karakterleri hareketsiz bir şimdiki zamandan, “değiştirilemeyen, sonu olmayan ve ezelden beri devam eden bir şimdiki zamanın içinden çıkmayı bir türlü başaramazlar. Bu karakterler bu çıkmazdan bir türlü çıkamazlar, asla tamamen susmayan sesleri de giderek kısılır, daha da kısık çıkmaya mahkûm olur.”⁸ Statik durum, sağırklar diyalogu, irrasyonel alışkanlıklar, insan olmanın acıları, beklentinin rutinleşmesi, kaçılamayacak olandan kaçma çabası, değişken oldukları sanılmasına karşın hep aynı kalan şeylerin değişmezliği, birbirleri ile arkadaşlık edebilmek için yalnızlık içinde yalnızlıktan konuşan, diyecek hiçbir şeyleri olmadığı halde konuşmak isteyen, yapacak hiçbir şeyleri olmadan bir şeyler yapmak isteyen şahıslar ve işte Beckett tiyatrosu...

Beckett tiyatrosu seyircilerini ve okurlarını sarsar, kaygıya düşürür. Onun karakterleri birbirlerini duymaz, anlamaz, aralarında konuşmazlar. Yankılar gibi konuşur, başkalarının dilini taklit ederler.

“ESTRAGON.—Hey Didi, ne dersin, o kadar da kötü değiliz, diil mi, yani ikimiz birlikte?

VLADIMIR.—Tabî, tabî. Hadi, önce solu deneyelim.

ESTRAGON.—Her zaman bir şey bulunur, diil mi Didi, bize var olduğumuz izlenimini veren bir şey?”⁹

Winnie (*Mutlu Günler*) durmak dinlenmek bilmeden aynı el kol hareketlerini tekrarlar, günlük envanterine devam eder, yalnızlığını doldurmak için kendi kendine konuşur. Sahne, aktöre verilen yönergelerle (didaskali) doludur. Winnie, Willie’ye olan eski aşkını canlandırarak bekleyişi uzatır. İki “Willie”den hangisinin söz konusu olduğunu pek bilmez; bugün kaybolmuş olan eskisi mi, yoksa –bir bekleyiştten ibaret olan- kaderini paylaştığı şimdiki Willie mi...

“(Biraz Willie’ye doğru dönerek) Değil mi Willie? (Bir an durur.

⁷ Dolci Mariano, *Avoir peur. Faire peur. Jouer [avec] son identité*, in *Puck*, “La Marionnette et les autres arts, Marionnette et la Société”, Ed. Institut International de la Marionnette, n° 3, s. 102.

⁸ Genetti Stefano, *Les figures du temps dans l’œuvre de Samuel Beckett*, Scheina Editore, 1992, s. 97.

⁹ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 89-90.

Biraz daha dönerek, daha yüksek sesle) Değil mi Willie, sözcükler bile insanı bırakıyor zaman zaman? (*Bir an durur. Yüzünü tekrar seyirciye döner*) Ne yapılabilir ki o zaman, geri gelişlerine kadar? Saçını yaptırmak, daha önce yapılmamışsa, ya da şüphe varsa, tırnaklarını kesmek, kesilmeye ihtiyaçları varsa, bunlarla olabilecekleri umutla bekleyebiliriz. (*Bir an.*) [...] Bu denli harika bulmadığım bir gün bile yok (*gülümseme*) –eski usul!– Hadi şimdi deliğine geri dön Willie, gir artık, kendini yeteri kadar sergiledin. (*Bir an.*) [...]”¹⁰

Beckett sessizliğin gücünü sever, orada sözü çözer, dağıtır, metnini sessizliğin müziğiyle kurar. Beckett’in tiyatro dili böyle kurulur. Oyunları “kulağa hoş geleni bulabilmek için dinlenmesi gereken”¹¹ caz müziğine benzer.

¹⁰ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, *op. cit.*, s. 30-31.

¹¹ Esslin Martin, *op. cit.*, s. 15.

2. “Delilik tiyatrosu” ya da “Tiyatroda delilik”

*delilik / ki bu delilik– / ki del–/ nasıl denir– /
deliliktir ki bu– / –den beri / –den beri delilik– / veri– /
–den verilmiş delilik ki– / görülmüş–/ bu görülmüş delilik– / bu–
nasıl demeli– / bunu– / bu bunu– / bunu bu–
bütün bu bunu bu– / verilmiş delilik bütün bu–/ görülmüş–
delilik görülmüş bütün bu– / bu ki– / ki bu– /
nasıl denir– / görmek– / fark etmek– /
fark ettiğini sanmak–/ fark ettiğini sanmak istemek– /
delilik ki neyi fark ettiğini sanmak istemek– /
neyi– / nasıl demeli–/ ve nerede– /
[...] Beckett¹*

Beckett sadece dediğini demek ister. Dediğini dediği zaman da kendini tekrarlamış olur. Tekrarlama deliliği onda yaratının kayda değer bir boyutudur. “Görmek”, “fark etmek”, “fark ettiğini sanmak”, “sanmak istemek”, karmakarışık ve ayrışsımsızca geliştirilen bu sezgi, Beckett’in bu “göz ucuyla görme” olayı, umulan ama beklenmedik bu derin şaşkınlık, onu garip bir biçimde birbirine benzeyen ve hemen hemen özdeş fikirlerin tekrarlayıcı yaratıcısı yapar. Yeniliğin, her türlü yaratının, şiirsel ve dramatik *praxis*’in *olmazsa olmaz* [sine qua non] koşulunu bu fikirler ortaya çıkarır. Beckett’in eserlerinde *okur-yazar* arasında geçen diyalogun duyulduğu ileri sürülebilir:

“YAZAR: Beckett’ten ben “bec” (gaga) ve “quête” (araştırma) anlıyorum.

OKUR: Şimdi tutup da bana kendini araştırmanın “quête”, başkalarını gagalamayı “bec” gerektirdiğini söylemezsin umarım [...]”²

Beckett’in sık sık sözünü ettiği deli ressam şöyle anlatır: “Dünyanın sonunun geldiğine inanan bir deli tanı mıştım. Resim de yapıyordu. İyi arkadaşlık, tımarhaneye onu görmeye giderdim. Elinden tutar pencerenin önüne götürürdüm. Bak, görüyor musun? Şurada! Başağa kalkmış bütün bu ekinler! Ve şurada! Bak!

¹ *Comment dire*, in *Poèmes*, suivi de *mirilonnades*, Minuit, 1978, s. 245.

² Anzieu Didier, *Beckett*, folio, 1998, s. 245.

Balıkçıların yelkenleri! Bütün bu güzellikler! [...] Ama o sadece külleri görmüştü.”³

Beckett'in *Hamm* karakterinin yarım kalmış adı, ölüm korkusunun herkesi varoluşun iniş-çıkışlarına katlanmak zorunda bıraktığını bilen (*Hamlet*, perde III, sahne 1) Hamlet'i akla getirir. Pascal'a göre, dünyanın sonu, ölüm, “artı ve eksilerin sürekli yer değiştirmesidir.” Beckett'te *son, başlangıçta bulunur*. Dünya, aynı şekilde sahne, birer satranç tahtası, iskambil oyunudur: Örneğin, Nagg ve Nell, *papazla kız*; Hamm, *vale*, Clov *kale*, çocuk ise *piyondur*. Ve bu satranç partisi, *tekrarı transa vardırıncaya dek* sürekli olarak oynanır. Deleuze'un deyişiyle, bu *aşırı tekrar*, hiç bitmeksizin yeniden başlayan yaratma sürecinde değişmeden kalmış bir yaratıcılık âletidir:

“Ne yani sanki hiçbir şey olmamış gibi bir o yöne bir bu yöne hamle yapmak mı gerekiyordu yoksa duruma göre yani o yitmiş sözcüğe göre ki örneğin olumsuz talihsiz ve münasebetsiz çıkarsa elbette her şeye karşın bir türlü aksi takdirdeyse elbette başka türlü demektir yerinden kıvıldamamayı bilmek mi? Böyleydi numune olarak kafasındaki gürültü sözüm ona derinliklerinden hiçbir şey kalmayınca kadar ancak uzaktan uzağa ah bir bitse! Nasıl olursa olsun nerede olursa olsun! Zaman ve zahmet ve sözde sözüm ona. Ah her şeyi bitirebilmek.”⁴

Dante'nin *İlahi Komedi*'si 1307 dolaylarında yazarın sürgün yıllarında kaleme alınıp ölümünden az önce tamamlanır. *Komedi* (Ortaçağdaki anlamı ile sonu iyi biten hikâye) başlığı altında İtalyanca yazılan bu esere “İlahi” sıfatı daha sonraki yıllarda ilâve edilir. Şairin yolculuğu mutlu sonla cennette biter. *Bilgin işi yapı-sı* üç sayısı üzerine kurulmuş (üçer dizelik kıtalar, üç yer, üç; Cehennem, Araf, Cennet) bu manzum alegorik anlatı doksan dokuz Kantodan [*canto*] oluşur, yani bölüm başına otuz üç kanto. *İlahi Komedi* [veya *Komedy*] bir bütün olarak Beckett'i ölüm döşegine dek izler. Beckett'in ilk yaratıcı kıvılcımı büyük olasılıkla Dante'nin eserinin keşfiyle parlar; etkisi biraz perdelenmiş olsa da hayli derindir. Floransalı lavtacı Belacqua ve onun tembelliği Beckett'i etkiler, ona kendini benimsetir.

Beckett'in *Comédie*'si (İngilizceden yazarı kendisi tarafından

³ A.g.e., s. 63.

⁴ Beckett Samuel, *Soubresauts*, İng.'den Çev. Beckett, Minuit, 1989, s. 28.

çevrilmiş bir perdelik oyun) ise Cehennem, Araf ve Cennet arasında yolculuk eden, küplerin içine tıkılmış üç şahsı sahneye koyar. Dante'ye göre, *axis mundi* [evrenin eksen], gerçekliğin temsili bunu kopyalamakla değil eğip bükmele olur. Gerçekliğin yansımaları yakalamak için uğraşmayız; tersine, bir yansımanın, örneğin bir bakışın gerçekliği söz konusudur, vücudun, belleğin, vb. gerçekliği gibi. Beckett'te Molière tarzı klişe tekrarlama yeni bir anlam kazanır ve *komik, son sınırına kadar götürüldüğü zaman, trajik kaynaklardan, dışavurumlardan biri olur*. Alternatif mahkûmu olan İnsan, Öteki'ne fazla yakın durursa kendi kimliğini yitirmek, fazla uzak durursa kendini reddettirmek tehlikesine maruz kalır. İç sıkıntısı ile gülmeyi dengelemesi de kolay değildir. Ruhla beden arasındaki somut bağ, yaratıcılığa gösterilen aşırı ve tutkulu ilgi gerilir. Hakikate ulaşmak için temel çare olan zihinle duyuların anlaşması sınırlarını zorlar. Vücut deliliğin büyümesine kapılır, ona övgüler yağdırır. 1511'de Paris, Strasbourg, Anvers'de yayımlanan *Éloge de la folie* [Encomium moriae, Deliliğe Övgü], Akademik Latinceyle yazılmış bir taşlama eseridir. *Ütopya*'nın yazarı hukukçu Thomas More'e ithaf edilen bu eser, fikirlerin evrim sürecinde, Gotik çağla Rönesans arasında geçiş işlevi görür. Erasmus, *deliğin, insanların tanrısal sözü unutarak zihin ve duyularını şirazeden çıkardıklarının işareti olduğunu öne süren* bu eseriyle, Ortaçağ aydınlarının kavramları ile olan bağını koparır. Delilik, kurtulmak gereken bir kötülük, bir hastalık değildir. Yüzde hiçbir duygu ifadesi yoktur ki vücut onu kabul etmiş, benimsemiş olmasın. Delilik, akıl düzenini yitirme, aklın yolunu kaybetmesi demek değildir. Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'de iddia ettiği işte budur: "[...] Dünyada deli damgasıyla damgalanmamış, deliler tarafından ve deliler için yapılmamış bir şey olması mümkün mü? Bu evrensel deliliğe tek başına karşı çıkmayı aklına koyacak biri olursa eğer ben ona Merdümگیرiz (*Misanthrope*) Timon'u örnek almasını, o can dostu bilgeliğinin tek başına keyfini sürmek üzere, gidip bir yerde derin bir yalnızlığa gömülmesini tavsiye ederim."⁵

Başlıca örnekleri edebiyatta, gravür ve resimde bulunan delilik teması, özellikle Avrupa'da ve hümanizma döneminde, erkek

ve kadın delillerin sanatlarda temsili şeklinde, örneğin şu eserlerde ele alınmıştır: Sebastien Brandt'ın ağaç baskısı gravürü *Deliler Gemisi* [Das Narren Schyff, 1494]. Aynı kişinin *Deliler Gemisi* başlıklı öğretici ve taşlayıcı şiirinin metnini süsleyen bu gravürde, cennetten kovulmuş Âdem'le Havva'nın, yanlarında iki deli ile birlikte, –*ortadaki yılan ve elma ağacı “kökensel günahı” hatırlatır*– kendilerine başka bir cennet aramak için bir gemide yolculukları gösterilir; yaşlı Brueghel veya Van Hemessen'in tablosu *Delilik Taşının Çıkartılması*; genç Holbein'in marjinal desenleri (Hans, Erasmus'un kitabının üzerinde); J. Bosch'un *Zevkusefa Bahçesi* [Le Jardin des délices], vb.⁶ Söz konusu temaya XX. yüzyıl oyun karmalarında da oldukça sık rastlanır. Demek ki delilik, tiyatro yazımıyla ilişkilendiği zaman, psikiyatriyle bağlarını koparıp, geleneksel rolüne yaklaşmaktadır.

Ortaçağda delilik cinler tarafından çarpılmanın işaretiydi. Kilise bu olayda Şeytan'ın saltanatını görür ve dünyanın sonunun geldiğini haber verir. Bu böyle XV. yüzyıla hatta daha ötesine kadar sürer gider. Rönesans döneminde Rhénanie (Batı Almanya) nehirleri ve Flandra kanalları boyunca seyreden garip bir sarhoş geminin öyküsü dilden dile dolaşır. Bu deliler gemisi, tüm arzulara her türlü doyunluğun sunulduğu zevk ve safa ülkelerinden geçer. Artık deliler cin kontrolünde yaratıklar olarak görülmez, buna karşılık, suçlular, ahlâksızlar ve sefillerle aynı kategoride, tehlikeli ve üretim-dışı kişiler sayılırlar. Bu nedenle toplumdan dışlanırlar, zira delilik bir “ruh hastalığı” ile özdeşlenir. XIX. yüzyılda, onunla bilim ve sosyal uygulama olarak psikiyatri ilgilenir. Michel Foucault delilik hakkındaki kitabında [*Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972] XVII. yüzyılda kitap yazan deliler bulunduğunu, bu kitapların yayımlandığını ve delilik eserleri olarak okunduğunu öne sürer. Batı kültürü bu tür deneyimlere garip bir konukseverlik gösterir. XVII. yüzyıl ortalarına doğru, delilik dünyası dışlanma dünyası olur. Zührevi hastalık kurbanları, kaşarlanmış ahlâksızlar, müsrifler, eşcinseller, özgür düşünceliler [*libertins*] ve deliler, özel barınaklara (tımarhanelere) kapatılır ve buralar deliliğin kapalı alanı olur. XVIII. yüzyılda deliler çok

⁶ *Dictionnaire*, établi par Blum Claude, Godin André, Margolin Jean-Claude ve Ménager Daniel, in *Erasmus, Éloge de la folie*, Robert Laffont, 1992, s. CXVI.

kötü beslenirler; paçavralar içinde, demir zincir ve boyunluklara vurulmuş, çürük saman döşeklerde yatarlar. Burjuvaların pazar günü seyirliği işlevi görürler, delilik ise hekimlerce daha derin inceleme ve deneylere konu olur. Delilik, uygarlıklara göre farklı algılanır: Faslı romancı Tahar ben Jelloun *her toplumun deliliğe ihtiyacı olduğunu* söyler. Buna karşılık gelişmiş sanayi ülkelerinde deli kültürün dışındadır. Hayattan toplumdan ayrılmış ve kapatılmıştır. Doğuda olduğu gibi bazı Afrika ülkelerinde de delilik derin bir bilgeliğin ifadesi olarak görülür, zira deli Tanrı'nın seçilmiş kuludur. Hastalığı mistik bir bunalım, derin bir düşünce hayatının dışavurumu gibi görülür. Yazın hayatı her yerde hazır ve nazır olan delilikten âdeta büyülenir. "Hepimiz deli doğarız. Bazılarımız öyle kalır", der Beckett *Godot'yu Beklerken*'de.

Bilgelik-delilik; Tanrı'nın seçkini-toplumun dışlanmış; karşıt anlamlı iki deyim. Bu yaklaştırma başlangıç tezinin yadsınmasına tekabül eder. Bu *antitez*, bu *oksimoron*, Beckett'in tiyatro stratejisinde, bir ikileşmeyi, şeylerin biçimsel mantığına karşı savaştan bir zincirlenmeyi gösterir. Onda karşıtlar mantığı her türlü diyalaktiğin zararına işler. Sözlemler, ters çevrilebilir biçimbozumları, işlemeye başlayan demeyi yaratma sürecinin ikili ritminde görülebilen ikircim, iyinin ve kötünün tükenişinde eşitlenen kuvvetler dengesini sürdürür. *Godot'yu Beklerken*'de Beckett, belki tesadüfen Estragon-Vladimir çiftinin yanlarına gelen Pozzo-Lucky'nin gerçekleştirdikleri durumların tekrarlanması ile bitmeden biten oyunun kapısını açık bırakır. Yularından çekilen Lucky, sırtına yüklenenlerin altında ezilen, beli bükülen bir ihtiyardır. Sahibinin ve ayrıca Estragon-Vladimir çiftinin can sıkıntılarını dağıtır. Beckett karakterlerinin her biri, karşılıklı konuşma izlenimi içinde, monolog yaparlar; sayıklarlar, gizleyemedikleri iç dünyalarını yorumlarlar. Delilik orada her yerdedir; oradakileri denetimine alır ve Lucky'nin tutarsız düşüncelerini dillendirir:

"LUCKY.-(*tekdüze bir ezber tonuyla*) Poinçon'la Wattmann'ın son dönem altyapı çalışmalarından fıskırdığı biçimiyle kuakuakuakua aksakallı kua kua zaman uzamının dışında, ilahi dilsizliği içinde yukardan bizi seven, neden bilinmez birkaç istisna dışında, ama sırası gelince öğreniriz, ilahi Miranda gibi acı çeken [...] ama yine de Antropopopometri Akakakakademisi'nce madalya verilen şahsiyet sahibi bir Tanrı'nın varlığı meydanda olduğuna göre [...] ne yazık

tekrarlıyorum terk edilmiş tamamlanmamış şeyler Normandiya'da baş baş köprü başı tenise karşın baş yazık taşlar Conard Conard taşları... (*İtiş kakış, Lucky birkaç kez daha bağırıp çağırır*) Teniş!.. Taşlar!.. Ne kadar da durgun!.. Conard (Ebleh)!.. Tamamlanmamış!..”

Sözlerindeki anlam yokluğu seyircide-okurda yorumlama ihtiyacı doğurur ve böylelikle onu yorum yapan ruh hekimi ve psikanalist konumuna sokar. Konuşan Beckett'in karakteri değil, dildir. Şapkasını başına geçirdi mi, artık dediklerine diyeceklerine hâkim olamaz, onun yerine dili konuşur.

“POZZO.–Şapkası!

Vladimir Lucky'nin şapkasını kavrır, Lucky susar ve yere düşer. Büyük sessizlik. Soluk soluğa kalan galiplerin hırıltıları duyulur.

ESTRAGON.–Öcümü aldım.

Vladimir Lucky'nin şapkasını seyrederek, içine bakar.

POZZO.–Ver şunu bana! (*Şapkayı Vladimir'in elinden kapar, yere atıp üstünde zıplar.*) Böylece artık düşünemeyecek!

VLADİMİR.– Ama yönünü bulabilecek mi?

POZZO.–Onu ben yönlendireceğim. (*Lucky'yi tekmeler*). Kalk! Domuz!”

Lucky'nin düşüncesi, Pozzo'nun yok etmek için üstünde zıpladığı bir şapka şeklinde temsil edilir. İkinci perdede Vladimir bu ünlü şapkayı “tekrar bulur” ve yitirmişlik duygusu içinde “iyi bir şapka olsa gerekti” der. Tekmelerini yiyen Estragon'a göre “ser-serinin teki” olan Lucky'nin deliliğinin değerli bir şey olduğunun ve *şimdi artık yok edilmiş* olan düşüncesinin de iyi olduğunun bilincine varmış gibi görünür.

Düşünce her zaman bizim ve bizden çıkma değildir. Asıl kendimize ait olmayışımızdan çıkar ki bu, psikanalizin en anlamlı temalarından biridir. Beckett'te beklentinin deliliğine, uç veren bir arzunun deliliğine dayanmayı sağlar ve bu arzunun tatminini değerlendirme imkânı verir. Beckett'in düşüncesi sahnede vücut bulur. Şapka da orada bu düşünceyi tercüme etmek için ortaya çıkar;⁷ teyp öznenin ikileşmesini dile getirmek,⁸ projektörler sahneyi sorgulamak, kesik başlara indirgenmiş vücutları aydınlatmak için⁹ oradadırlar.

⁷ *En attendant Godot.*

⁸ *La dernière bande*

⁹ *Comédie.*

Oyun boyunca, on yedi dakika süreyle, bir kadın ağzı (sesi) cinsiyeti belli olmayan bir dinleyiciye konuşur.¹⁰ Bedenlerle dolu bir silindirin içindeki her bir beden, tüm iradede boşalmış ve yavaş yavaş tüm arzulardan da sıyrılmaktadır, kendi ıssızlaştırıcısını [*dépeupleur*] arar.¹¹ Bir kamera, yirmi dakikalık bir zoom'dan sonra, bir anlatım aracı olur.¹² *Film* adlı film boyunca bakış, O, Œ (œil/göz), gözü, kendi gözünü izler; harabe halindeki bir mahallede duvarlara sürünerek yürüyen, uzun bir paltoya sarınmış, yüzü bir fularla örtülü, ve garip davranışlarıyla geçtiği yerlerde herkesi ürküten, ama kendisi, lanetlenip avare bir hayata mahkûm edilmiş Kabil gibi önüne gelenin kendisini öldüreceğinden, göğsünü sıkıştıran bir şeyden korkan bir adamı. Filmin tüm gerilimi [*suspense*] budur. *Mutlu Günler*'de, "ilahi" göz kamera, ıssız bir yerde beline kadar gömülmüş bir kadının söylediklerindeki paradoksal şiirselliği izler.

Beckett tiyatrosu, eline geçen tüm teknik araçların araştırılması olayıdır. Beckett'in deyişiyle bir "televizyon deliliği" olan *Quad* soyut bir karedir; üzerinde dolaşan karalar giymiş yorumcuların her biri kendi güzergâhını izler ve kendini yutan karanlığa gömülür. Beckett'in gittikçe ana fikirlerine indirgenen son estetiği, karanlığa dönüşü, hayata dönüşü dile getirir. Beckett dramaturgisinde, delilik yazarın elindeki malzemeye âdeta sınıksız zincirlenmiştir. Yol gösterici uyarıları (didaskalileri) ve elindeki tüm teknik olanaklarla, Beckett karakterlerini bir tür ara(f) bölgeye koyar. Ne dışarıdadırlar, ne de içeride. Kendilerinde olmadıkları gibi ötekinde de değillerdir. Kendi bedenlerini hayat için hayattan çıkma durumunda temsil etmek için, kendi bedenlerinden çıkıp onu ötekiyle birleştirirler. Bu birleştirmenin yolu yordamı ne belirlenmiş ne de kontrol altındadır, meğerki birtakım tereddütler, hızlanmalar, yavaşlamalar öyle sayılsın. Beckett'in kahramanları, içlerindeki kaosu serbest bırakmaksızın, kendi duyarlılıkları ve Beckett tekniği arasında dönüp dururlar. Beckett gibi başkaları, örneğin Joyce (*Ulysse*), V. Woolf, W. Faulkner, vb. tarafından da kullanılan bu iç monolog tekniği tam bir ustalık ister. Parodi; kurgu ve gerçeklik; bilinç ve bilinç-dışı, çoğu

¹⁰ *Pas moi.*

¹¹ *Dépeupleur.*

¹² *Dis Joe.*

kez beklenti ve şaşkınlık ortamında sürüp giden bu monologda birbirine eklemlenir. “İnsanların doğumun sırrını mitlerden talep ettikleri o çok uzun zamanlardan beri, Bhârata Natya Çastra bilinen en eski dramatik sanat elkitabıdır. Brahma, kendisinden eğlence için görülecek ve işitilecek bir şey isteyen tanrılara şu yanıtı verir: – Hayatın çeşitli tezahürlerini üstüne alan, eylemin çeşitli aşamalarını somutlaştıran tiyatroyu dünyanın devinimlerine uygun olarak yarattım... Kutsal bilgilere, bilime ve mitlere bir seyirlik-söylemlik yeri, halka da bir eğlence sağlayacaktır. Tiyatro işte böyle bir şey olacaktır. Demek ki, ilahi kökenden gelen tiyatro hem şenlik hem de bilgi olarak kurulmuştur. Tiyatronun bilgisi dünyanın doğuşu ve insanın kökeni hakkındadır.”¹³

Beckett tiyatrosu Brahma'nın gibi yaşamsal enerji ile doludur. İnsanı, evreniyle olduğu kadar kendi kendisiyle de cebelleşmeye sokar. Bu tiyatrodaki şiir imgesi algılananın içinde yol alır. Duyuların huzurunu bozar, bilinci özgürleştirir, iç monoloğu tetikler. Minimalist Beckett yönerge üstüne yönerge verirken (didaskalilerini yoğunlaştırırken) sözü sahneden kaldırmaz. Örneğin, ...*ama bulutlar...da* (...que nuages...), her şey görünmeyen bir taburede oturan bir adamın aklından geçer. Adamın aklı dış sesle [off] yansıtılır. Beckett hikâyesini geçmiş zamana taşımak için televizyonun donanımından yararlanır. Kahramanın tekrarlanan eylemleri, sessiz konuşan (dudaklarını kıpırdatarak konuşan) bir kadın yüzünün ortaya çıkışı, *bir matem havasını* sergiler. Beckett'in görsellikten büyülenmesinin yaşamsal enerjisi temasını delillendirmek için, Beckett tarafından tasarlanan, “televizyon için yaptığı delice buluşunu”¹⁴ *Quad*'ı örnek olarak alabiliriz. Geometrik bir şekil ve nöbetleşe yer değiştiren tekrarlanan hareketler, dört silüet (yorumcu) ritimli ayak sesleri gürültüsü ile peş peşe alana atılırlar. “Dört dansçı (veya dört pantomimci) için yazılmış oyunun kökeni, yazarın koreografiye (dans sanatına) olan ilgisinde ve dile karşı duyduğu derin güvensizliktedir [...]”¹⁵

¹³ *Esprit*, xxxiii, 338 (Mayıs 1965), 818, in Tonelli Franco, *L'esthétique de la cruauté, Études des Implications esthétiques du "Théâtre de la Cruauté" d'Antonin Artaud*, Ed. A.-G. Nizet, Paris, 1972, s. 14.

¹⁴ Knowlson James, *Beckett (Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett)*, 1996), ing. den çeviri [Arles], Ed. Solin/Actes Sud, 1999, s. 845.

¹⁵ a.g.e.

Beckett'in biyografisini yazan James Knowlson'a göre, Beckett'in yaptığı bu *miz-an-ima*j [görüntüleme], *Gustave Doré'nin Dante ile Vergilius'u cehennemde gösteren gravürlerini hatırlatan son derece Dantevâri (Dante'ye özgü) bir yan vardır*. Beckett'in dediğine göre, dansçılar da cehennemdeki günahkârlar gibi sola doğru giderler. Deliren ve kafeslerinde durmadan dönen bu dört kişilik grup aşırılıkların bir sonunun olmadığını gösterir. Her türlü ölçünün ötesine geçen aşırı halleri, bir uçtan öbür uca savrulmalarına neden olur. "Bir Hiç için yorulmak bilmeksizin hep bir şeyler yapan insanlık"¹⁶ sahnesi önceleri komik bir etki yaratır sonra ise deliliğin bitmeyen bunaltısına dönüşür. Beckett'in *Hayalet Üçlüsü* [Trio du fantôme], insan deliliğinin *ön-eylem, eylem ve art-eylem*'ini gösterir. "Deli ötekidir, deliliğinde benim suçum yoktur."¹⁷ Gözyaşlarının her zaman mutsuzluk, gülüşün de her zaman mutluluk işareti olmaması gibi, delilik de her zaman makul olana aykırı bir ruh hali değil, yolunu şaşırmadır veya bilinçsizliktir. Aşırı tutkulu bir ilgidir, aşırı olana duyulan aşırı bir beğeni, alışılmışın dışında bir uçukluk veya yoğunluktur. Beckett tiyatrosu delilik gibidir. Her türlü heyecanın yaşatıldığı alışılmışın dışında bir yoğunluktur. Kuru gözden düşen bir damla yaş, donmuş bir bakış, ruha yeni bir duyarlılık kazandıran sıradışı, aşırı bir gülüştür: "Hakikati yorumlayana saygı gösteren ve onu savunan bir toplumda komedi böyle bir şey olurdu. Başka yerlerde, kimileri şöyle derler: *Gülüp eğlenin, biz gülmek istiyoruz; mutlaka hoşla gitmek zorundasınız. Başka türlü komedi yapılabilir mi? Hadi bakalım, sayın yazar, biraz yüzünüz gülsün; biz gülmek istiyoruz, anlıyor musunuz? Molière gibi yapın*. Emriniz olur sayın baylar, ben de sizin kadar gülmeyi severim; ama Süleyman peygamber "bilgenin gülüşü iştirilmez, görülür" demiştir. İnsanı sadece uçuk karakterler güldürür. Öyle incelikli bir delice gülüş vardır ki, şamatacı değildir, ama pekâlâ benden istediğiniz gülücükler kadar eder. [...]"¹⁸ Beckett'teki gülüş işte o incelikli delice gülüştür, bilgenin gülüşüdür, delilik tiyatrosudur, tiyatroda deliliktir... Beckett'in gücü, her an ölçü-

¹⁶ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: irremplaçable*, Hermann, 2006, s. 189.

¹⁷ Plaza Monique, *Écriture est folie (?)*, Perspectives (?), s. 556.

¹⁸ L. S. Mercier, in Diderot, *Écrits sur le théâtre I, Le drame*, édition établie et présentée par Alain Ménil, Agora, s. 326.

sünü almakta olduğu şeyi atlayıp geçmeyi bilmesinden gelir. Yazarlık hayatı, savaşın öldürücü deliliği, bunun türevleri ve kendi psikanaliziyle pekiyi işaretlenmiş üç büyük bölüme ayrılır: İlk eserleri, İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinden önce yazılmıştır. En iyi oyunlarını ise 1945'ten 1960'a kadar yazar. Son bölümde, 1960'tan ölümüne kadar, daha az eser yayımlar ve üslûbu da gittikçe daha *minimalist* olur. Yazar, hatta insan olarak tüm sanat yaşamı boyunca aklın, hayalin ve gerçekliğin akıntısına kürek çeker. Yazarlık duruşu eserine ad verilmesine engel olur, zira sözcükleri kırar döker, birer birer yeni dil araçları icât eder, eski âdet ve görenekleri yıkar. İleri giderek, geriye bakarak, deneylerini, icatlarını tekrar tekrar kullanır; bir içine kapanır, bir ileri sıçrar ve kendi üslûbunu, Beckett'i yaratır. Proust'un Flaubert hakkında dediği gibi Beckett kendini yaratır: "Edebiyatta bu denli yeni olan bu şimdiki zamanın hikâyesi [*imparfait*] şeylerin ve varlıkların görünümünü tamamen değiştiriyor, şuradan alınıp buraya konulan bir lamba gibi, yeni bir eve varış gibi, eskisi tamamen boşmuş ve taşınılıyormuş gibi... Flaubert'in üslûbunu, o denli yeni olan bu üslûbu veren, alışkanlıkların kırılması ve dekorun gerçek dışılığından oluşan bu tür bir kederdir."¹⁹

¹⁹ Bon François, *La Folie Rabelais, l'invention du Pantagruel*, Les éditions du Minuit, Paris, 1990, s. 219.

3. Gaddarlıktan Beckett'in estetik deliliğine

Jan: Deli olduğumu mu düşünüyorsun?

Tim: Deli olmanın ne demek olduğunu bilmiyorum ki [...]

Jan: O halde!... Ben deli miyim?

Dr. Garfild: Hastasınız diyelim.¹

Özel bir edebi gerçekliği akla getirmek için kullanılan “gaddarlık” [*cruauté*] terimi, çağıyla dramatik anlaşmazlığı yeni bir estetikle (gaddarlık estetiği) sonuçlanan Antonin Artaud ile doğar. Artık bu terim, kendine özgü tezahürleriyle, XX. yüzyıldaki bunalımı tanı(m)layacaktır. Nitekim “gaddarlık” terimi modern eleştirmenlerin kafasında şiddet, skatoloji, vb. vizyonlar olabileceği gibi, benliğin metafizik, hatta epistemolojik kavranışı da sayılabilecek nosyonlar uyandırır ve özellikle “insan kişiselliği ile tiyatro gerçekliğini birbirine bağlayan dinamik ilişkilerin verimliliğini de bir ucundan görmemizi sağlar.”² Antonin Artaud tiyatro dünyasının yapısal öğelerini yeniden organize eder. Tiyatro alanındaki girişimi, bilinçaltı güçlerin bilincine vardırılması yoluyla seyircinin sorumlulaştırılmasına dayanır. Ona göre tiyatro, korku ve acıma benzeri duyguların uyandırılma veya uyarılması ile uğraşmaz, insanı “hiçbir ahlâkçılık kaygısı gütmeyen bir kendini keşfetme sürecine sokar.”³ Artaud seyirciyi –uygarlaştıkça kendini bilmez hale gelen şu “düşünen makine” yi– tiyatroya hastalığını tedavi etmek için davet eder. Şöyle yazar: “Tiyatroda hastayı iyileştirmek için modern psikanalizin de sahip çıktığı şu yalın sihirli, düşünce noktasına gelmeyi öneriyorum; ne kadar iyileşmek, hangi duruma getirilmek istediğine karar vermek hastaya kalır.”⁴ Artaud insana bir tür *durugörü* ve kendini tanıma, bilme imkânı verecek bir tiyatronun hayalini kurarken, Arrabal

Mercer David, in *Two Minds*, in Isabelle Smadja, *La Folie au théâtre*, PUF, 2004, s. 7.

² Tonelli Franco, *L'esthétique de la cruauté, Étude des Implications esthétiques du "Théâtre de la Cruauté" d'Antonin Artaud*, Ed. A.-G. Nizet, Paris, 1972, s. 9.

A.g.e., s. 45.

⁴ Artaud Antonin, s. 96, alıntı: Tonelli Franco, *op. cit.*, s. 44.

(1932) gaddar ve ahlâk-dışı bir dünyayı sahneye koyar. Babasının İspanya iç savaşındaki idamından, ayrıca “panik tiyatrosu”ndan, Artaud’nun “gaddarlık tiyatrosu”ndan ve “Living Theatre”dan çok etkilenen Arrabal’ın Tiyatrosunda erotizm ve duyuşal-ahlâk-sal sapkınlık büyük yer tutar [*Fando et Lis*, 1955; *Le Cimetière des voitures*, 1958; *Pique-nique en campagne*, 1959; *le Jardin des délices*, 1967; *l’Architecte et l’Empereur d’Assyrie*, 1967]. Franco iktidarına karşı mücadeleyi de bırakmaz. Şiirsel ve şiddet içerikli sineması da dramatik güzergâhının bir uzantısıdır [*Viva la Muerte*, 1971; *J’irai comme un cheval fou*, 1973]. “Mizahın ve şiirin, paniğin ve sevginin bir ve aynı şey olacağı bir tiyatronun” hayalini kurar. “Bu amaca ulaşmak için, gösterinin kesin, net ve ödünsüz bir teatral görüşle yönetilmesi lâzımdır; ya da, söz konusu bir oynusa, kompozisyonu, hayatın düzensizlik ve karmaşasını yansıtmakla birlikte, kusursuz olacaktır.”⁵

Gaddarlıkla delilik, şizofreni, kişiliğin ayrışması, kaçış çizgisi, süreçle ve dışarıyla ilişki arasında edebiyat âdeta mekik dokur, zira edebiyatın kendisi de “tıpkı şizofreni gibidir; amaç değil süreç, ifade değil üretimdir.”⁶ Delilik, yani çöldeki gel-gitlerin, sürekli hareketliliğin şifresinin çözümü, süreç kesintiye uğradığı, engellendiği, yolunun tıkanıdığı zaman düşünülen bir durumdur. Dışarı, dışarının kapanması [veya dışarıya kapanma], sürecin kesilmesi... Tiyatro da edebiyat gibi bu durumdan ayrı düşünülemez.”⁷ Beckett’in estetiğine gelince, içinde fiyaskonun oturduğu sevinçtir, ama tabî bu fiyasko başarısızlık anlamına gelmez. Boşluğun, boş olanın estetiğidir, ama tabî bu da içinde bir şey olmadığı anlamına gelmez. Sessizliğin estetiğidir, ama dilsizliği dile getirmez.

“Yavaş yavaş ortadan kaybolurlar. Kâh tek. Kâh çift. Kâh ikisi birden. Yavaş yavaş tekrar ortaya çıkarlar. Kâh tek. Kâh çift. Kâh ikisi birden. Yavaş yavaş mı? Yoo. Bir anda kayboluş. Bir anda tekrar ortaya çıkış. Kâh tek. Kâh çift. Kâh ikisi birden.

Hiç değişmemiş olarak mı? Hiç değişmemiş olarak mı bir anda tekrar ortaya çıkıyorlar? Evet. Evet demek. Her defasında değişmemiş

⁵ Arrabal Fernando, in *a.g.e.*, s. 126.

⁶ Deleuze Gilles, in *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, Bruno Gelas ve Hervé Micolet yönetiminde, ed. Cécile Default, Nantes, 2007, s. 50.

⁷ *a.g.e.*

olarak. İyisi kadar kötüsüyle değişmemiş. Hayır denene kadar. Evet denene kadar. Aniden değişmemiş olarak ortaya çıkarlar. İyisi kadar kötüsüyle de değişmemiş. Her defasında iyisi kadar kötüsüyle de değişmemiş olarak.

Loşluk. Boşluk. Yine kaybolmuşlar mı? Yine tekrar ortaya çıkmışlar mı? Hayır. Hayır demek. Asla kaybolmamışlar. Asla tekrar ortaya çıkmamışlar [...]”⁸

Beckett’in estetiği ne *melankoli* ne de *karanlık* [veya muğlâk] estetiği değil, geleneğin sistematik olarak reddi, gelenekle ipi koparma estetiğidir. Beckett’te arzu, yazacak hiçbir şey, diyecek hiçbir şey olmadan yazma istemi şeklinde kendini gösterir. Bu istem şiir sorunları gibi, Maurice Blanchot’ya göre, felsefe sorunlarını da akla getirir. Blanchot, yazarın kendini, diyecek hiçbir şeyi olmamak, olsa da onu yazmaya hiçbir imkânı olmamak, ama kaçınılmaz bir gereklilikle [o olmayan şeyi] yazmak zorunda olmak gibi gittikçe komikleşen bir durumda bulduğunu söyler. En küçüğüyle başlayıp onu bir sahne malzemesi olarak kurgulayarak, “Beckett tiyatronun öğelerini, geleneksel tiyatronun onlara yüklediği etki-leyicilik ve değerlerden arındırılmış olarak, ham karakterleriyle sunar.”⁹ *Tematik yapaylıkları* azaltırken, jest-telafluz, görüş-bakış, ses-fısıltı gibi öğeleri vurgular. Beckett tiyatrosunda, dünyanın acımasızlığının, hayatın anlamının yokluğunun ve şeylerin soğukluğunun dile-gelmezliği hakkında her şey dile getirilir.

Beckett aslolana dokunur. Tiyatrosunda öyle tumturaklı uzun cümleler yoktur; dilin iskeletine indirgenmiş diyaloglar bile sesin renklerine, müzikal ritimlere daha çok uygunluk gösterir. Bu tiyatro, insanlarla-birlikte olma sorunsalını, insanlar-arası ilişkileri, “ikisi-arası dünyayı sorgular.”¹⁰ İnsanın toplumsal ve doğal çevresine bağımlılığından ileri gelen bir “*dramın bunalımı*”¹¹ tiyatrosudur. Beckett insan hayatını olduğu gibi gösterir, her zaman bitiş başlangıçtadır, umutsuzluğun içinde her zaman umut yatar, hayat bir bekleyiştendir, insanda güçlü bir *var olduğunu bilmek* arzusu vardır, ve insanlar birbirleriyle konuşurlar. Kendisini kuşatan dünya karşısında kendi öz edebi-estetik-politik yolunu bulmaya kararlı olan Beckett, sürrealist [*gerçeküstücü*] “formsuzluk”la

⁸ Beckett Samuel, *Cap au pire*, op. cit., s. 16-17.

Noudelmann François, op. cit., s. 119.

¹⁰ a.g.e.

¹¹ a.g.e..

her türlü ilişkiyi yadsır ve kıvıldamayan, ayakta duramayan ve elleri olmayan bir form arar. Bu çaba, düzensizliği sineye çekebilecek bu formu bulma çabasıdır ve onun *antinomik* sorunsalını açığa vurur: ona göre, her şeyi karmaşıklaştıran, yapmak zorunluluğudur. *Yapabilmek* [pouvoir], *yapmak zorunda olmak* [devoir] fiiliyle karşılaşır. Beckett *başarısız kalmaya cüret* eder ve bu fiyaskoyu yazar. Yazım tarzının formunu işte bu yapamamak sorunu verir. “Her şeyi karmaşık kılan yapmak ihtiyacıdır. Çamur içinde ama çamursuz bir çocuk gibi. Çocuk da yok... Sadece ihtiyaç var.”¹² Çıkış yolu olarak yalnız aydınlığın içinde yatan karanlığı, fırtınanın içinde barınan ışığı bulur: “Her şey öncede. Artık asla hiçbir şey yok. Asla denenmemiş. Asla boşa gitmemiş. Hiç önemi yok. Bir daha dene. Bir daha fosla. Daha iyi fosla.”¹³

James Knowlson’a bakılırsa, Beckett’ta “daha iyi çuvallama” istemi, “yaratıcı atılıma ve kararlı biçimde en kötü olana dönük bir stratejiye ivme kazandırır.”¹⁴ Beckett yeni bir formun, özgül soyutlama kurallarının, yeni anlatım çözümlerinin, yeni bir sanatın: soyut sanatın bulucusu olur. Baskı altında özgürlük, yabancılaşma-özgürlük paradoksal ilkesini sahneye koyar. Karşıtların, uzlaşma biçimlerinin, bağdaşmaz karşıt terimlerin eşleşmesine –oksimoron, paradoks, antitez– karşıtların rastlaşmasına öncelik verir. O zaman karar verilemeyen, tahammül edilemezin içine düşer; umut-umutsuzluk; gitmek-dönmek; yazmak-susmak; başlamak-bitirmek; istemek-yapamamak; karanlık-aydınlık; siyah-gri, vb. arasında bir tür orta yol bulur. Yazmasını engelleyeni yazar.

“Önemli olan dünyada olmaktır, ayak yere bastı mı durumun konumun önemi yoktur. Soluk almak, daha fazlası istenmez, yoldan şaşmak zorunluluk değildir, bir şey almak da, hatta kendini ölmüş bile sanabilirsin, başkalarına fark ettirmek koşuluyla, daha hoşgörülü bir rejim hayal edilebilir mi, bilmiyorum, hayal de etmiyorum. Bu koşullarda başka bir yerde bir başkası olduğumu söylememin yararı yok, bu halimle gereken her şey elimin altında, ama ne yapmak için, zaten ne yapacak olduğumu bilmiyorum, işte nihayet yalnız başıma kaldım, ne büyük bir rahatlama olmalı bu. [...] İşte tam oraya giderdim, gidebilseydim, işte o şey olurdu, olabilseydim.”¹⁵

¹² Harvey Lawrence, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, s. 248.

¹³ Beckett Samuel, *Cap au pire*, *op. cit.*, s. 35-36.

¹⁴ Knowlson James, *op. cit.*, s. 847.

¹⁵ Beckett Samuel, *Textes pour rien*, *op. cit.*, s. 143.

Beckett “dili, daha kötü olamayacak bir kötüye doğru yönelsin diye yalın ve minimal haline, çeşitli bireşimlere göre bir araya getirilmiş birkaç sözcük birimine indirger.”¹⁶ Hiçbir şey tesadüfe bırakılmaz. Sözcükler tutuşur, en kötünün potasında toplanmanın yardımıyla daha yoğun anlamlar kazanırlar. Beckett isimleri fiillere, fiilleri isimlere, sıfatlara ve zarflara dönüştürür. Bu tür mutasyonlara örneklemek için *Cap au pire*’den [Worstward Ho] bir alıntı yapılabilir:

“Daha iyisi daha kötü, kötünden daha kötü, kötüsü kadar kötü, daha kötüsü kadar daha kötü, daha iyiden daha kötü, daha iyisi daha kötü, daha kötünden çok daha kötü, daha kötü foslamış, daha kötüsü daha az, olmazsa daha kötü, daha iyi daha az, iptal edilemez daha az, azaltılamaz daha az, daha da az, en az bütün.”¹⁷

Beckett entelektüel potasında kaynatılıp ince elekten geçirilmiş bu karışımdan, kendi sesini haykıran, kendi özdeş-olmayan tiyatro üslûbunu yaratan bir kimyasal değişimin çamurunu elde eder, aynı anda hem her şey hem hiçbir şey, bir bütünün biricik üyesi, sınıflanamaz-sınıflanmış, gerçek-hayali, özgür-yabancılaşmış, yalnız-birlikte, çevrilemez-çevrilmiş, saf-doğal ve boş-özgür, çuvallamaz-çuvallamış. Ebedi uyum umudu, zaman-dışı bir boyutta, “Beckett’in zamansal evreninin –düzensiz, karmakarışık bir evren– başat karakterini”¹⁸ temsil eder. Bu evrende şimdiiyle geçmiş birbirine karışma yolundadır. Ayrıca, zamanda fazla uzaklaşmış görünen olayları belirgin ve tutarlı bir şekilde geçmişe yerleştirmek de imkânsızdır. Ayna dünyayı, varlığı, insanı, gerçek olmayan gerçeği yansıtır.

“Hayatımdan kâh bitmiş bir şey gibi kâh hâlâ devam eden bir şaka gibi söz ediyorum; ama yanlış yapıyorum, zira o aynı anda hem bitmiş hem de devam ediyor, ama bunu hangi fiil kipinde ifade etmeli?”¹⁹

Başarısızlık, engellenme, kaybetme ve kimlik temaları Beckett’te “zaman sorunsalına bağlıdır. Birey zamanda süregiderliği olmadan

¹⁶ Knowlson James, *op. cit.*, s. 847-848.

¹⁷ Beckett Samuel, *Cap au pire*, Fonds Beckett, ms. 2602. Reading, in Knowlson James, *op. cit.*, s. 847.

¹⁸ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 88.

¹⁹ Beckett Samuel, *Molloy*, *op. cit.*, s. 53.

evrildiğinden, dünün sözcükleri bugünün benliği için hiçbir anlam taşımaz.”²⁰ Bruno Clément’in dediğine göre: “Samuel Beckett’in birçok eseri, özellikle tiyatro eserleri, gerçekten de o askıda kalmış zaman izlenimini verirler (en azından ünlü kısalıkları nedeni ile) [...]”²¹ *Fiziksel zamandan, dışsal zamandan ebediyen vazgeçen eseri, yine de zamansallığının dışında kalamaz*, diyerek Bruno Clément şöyle devam eder: “Fakat [bu eser] biraz, bütün müzisyenlerin ortak ölçüsünü yavaş yavaş terk ederek, kendilerini tersine bir süreç izlemek ve (Igor Stravinsky’nin “Bahar Ayını”nda yaptığı gibi), ya tek bir feveranı [*pulsation*] ya da tek bir ritmik hücreyi –ki zamansal bakış açısından eser bunun sürekli dönüşümünden ibaret olur– çoğaltmak zorunda kalan yüzyıl başı bestecilerinin konumunda bulunuyor [...]. Sanki artık içinde bir başlangıç ve bir son bulunmasına gerek olmayan bir zaman dilimi gibi bir şey.”²²

Beckett’in karakterleri beklenti ve can sıkıntısı yüzünden “zaman kafesine”²³ kapatılmış durumdadırlar. Aynı zamanda “durağan ve ebedi”²⁴ bir şimdiki zaman çölünün ortasında yollarını kaybetmişlerdir. Kuklalar gibi otomatik jest ve hareketlerin tutsakları olup, döngüsel ve yineleyici alçalışları hiçbir zaman sona ermez. Bu kişiler sükûnet, sessizlik ve karanlığa âşıktırlar, ayrıca “zamanda bir tür ölümsüzlüğe”²⁵ mahkûmdurlar. Tek hayalleri zaman boyutundan çıkmaktır. Zamanla zamansızlık, kafa karışıklığıyla güçsüzlük arasında sıkışmışlardır. Zamanın bekçileridirler, bu boyuttan çıkmak ister ama yapamazlar. *Oyun Sonu*’nda Beckett’in yaratıcı sezgisi, felsefî yorumu, sessizliğinin müziği, çok sayıda farklı perspektife açılan vizyonu, umuda –meğerki beklentinin umudu olsun– ev sahipliği yapan şu koyu-açık (sombre-claire) repliklerde dile geliyor olabilir:

“HAMM. –Peki, ya ufuk? Ufukta bir şey yok mu?

CLOV (*dürbünü indirip Hamm’a döner, kızmış*). –Ne olacakmış ufukta? Ne olsun istiyorsun?

Bir an sessizlik.

²⁰ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 125.

²¹ Clément Bruno, *op. cit.*, s. 288-289.

²² *Le Temps musical* konulu konferans, kaset IRCAM n° 4, alıntı Clément Bruno, *op. cit.*, s. 289.

²³ Genetti Stefano, *ibidem*.

²⁴ *a.g.e.*

²⁵ *a.g.e.*

HAMM. –Ya dalgalar, dalgalar nasıl?

CLOV. –Dalgalar mı? (*dürbünü yöneltir*). Kurşuni.

HAMM. –Ya güneş?

CLOV (*bakmaya devam eder*). –Yok, hiçbir şey yok.

[...]

HAMM. –Demek gece olmuş bile, öyle mi?

CLOV (*bakmaya devam ederek*). –Hayır.

HAMM. –Ee, öyleyse ne?

CLOV (*aynı durumda*). –Hava gri [...] Gri! [...] GRİİ!

[...]

HAMM (*yerinden hoplar*). –Gri ha! Gri mi dedin?

CLOV. –Açık siyah. Her yer.”²⁶

Beckett mesajını fazla açıkça vermek istemez. Ancak, *Oyun Sonu*’nun son sahnelerinden birinde, *realiteyle köprüleri atılmış bu dünyada kapalı devre dışında bir hayat* umuduna da yer vermemelik etmez; böylece Beckett’in teatral gücü, hayatın ölüm tarafından istilâsına karşı çıkan hiçliğe [*néant*] gösterdiği inatçı direnişte kendini açığa vurur. Demek ki Beckett’te gri siyah değildir, açık siyahtır. Umutsuzluk umudu içinde barındırır. Üslûp, tema, espri Beckett’te bolluk ve zenginlik üzerinden, yumuşatılmış yüce yalınlık üzerinden, tatmin edilmemiş tutarlık ihtiyacı üzerinden, yazarlık karakterinde bulunan açıklık, durugörü, inandırma, tatlılıkla uyandırılmış heyecan dolu sevinç üzerinden algılanabilir, tasarlanabilir. Denebilir ki, “Beckett tarzı” estetik, zihninin sanatçılık ve yazarlık yönsemeleri doğrultusunda etkinliğiyle tanımlanır. Bu estetik, diyecek bir şey yokken demeye çalışmak, yazacak bir şey yokken yazmaya çalışmak, yapamazken yapmak istemeye çalışmaktır. İnsanın aldığı zevklerin yakınlığını bilmeye, aynı şekilde bir bireyin *insanlığa veya hayvanlığa* ne ölçüde yakın olduğunu da anlamaya çalışmaktır. Estetik görüşleri onu çağdaşı sanatçılara bağlar, onlar üzerine eleştiriler yazar. Henri Hayden ile Bram Van Velde’ye özel önem verir. İlk eleştirel metni Van Velde hakkındadır, çünkü resimle realite arasındaki ilişkiyi sorgulayan odur. Bu ressamı konu alan ve *Cahiers d’Art*’da yayımlanan *Dünya ve Pantolon* [Le Monde et le pantolon] başlıklı metin bu anlayışla yazılmıştır. Estetik açıdan, Beckett bu dostunda ortak noktalarını bulur: Bram Van Velde re-

²⁶ *Fin de partie*, *op. cit.*, s. 47-48.

sim yapmasına engel olanın resmini yapar, Beckett de yazmasına engel olanı yazar. İkisi de aynı engellenme estetiğini ölümsüzleştirir. 1948'de Beckett dostları için *Engellenme Ressamları* [Peintres de l'empêchement] metnini yazar; söz konusu, Beckett gibi *insanlık durumunu* sorgulamayı hiç bırakmayan Van Velde kardeşlerdir... Metin *Derrière le miroir*'da (n° 11-12, Haziran 1948) yayımlanır. Beckett yarı-saydamlık, örtünün kaldırılması, *hiçin ve tekrarın* çekimini hisseder. Hayatın ve resmin özü üstüne kendini sorgular. Aynı şekilde, kendisi gibi resmin özü üstüne kendini sorgulayan Lacan'dan pek uzak değildir. Lacan iki Yunanlı ressam Zeuxis ile Parrhasios arasındaki yarışmayı anlatan antik masalı dile getirir; ikincisi birinciye üstün gelmiştir. Zeuxis bir tepsi dolusu üzüm çizer; bunlar o denli aslına benzemektedir ki, kuşlar yemek için üşüşürler. Parrhasios ise duvara bir perde resmi yapar. Resim o denli gerçekçidir ki, insanlar aldanır ve ressamdan perdenin arkasına ne resmi yaptığını göstermesini isterler. Nesnenin, “imkânsız obje”nin temsiline ötesinde bir şeydir bu, zira orada resim asıl özüyle kendini gösterir. Misal, daha ötesini (aslını) görme arzusu uyandırır. Bu, “Öteki arzusu [olan] insan arzusu”dur.²⁷ Nesne böylece, Lacan'ın genel olarak sanat eseri hakkında dediği gibi, başka derinliklere dalabilmek için görünüş peçesini kaldırmayı gerektiren “şey statüsüne yükseltilmiş”²⁸ olur. Arzunun derinliklerine, zira Lacan'a göre şey, arzuya –resim olayında görme arzusuna– sebep olandır.

Beckett'in diğer ressam dostu –ki sanatı bir “silinme [*l'effacement*]” sanatıdır– Henri Hayden'dir, resmi yapılan şeyin silinmesinin resmini yapar. Beckett'in ikinci sanat eleştirisi metni onun üstünedir. Başlığı “Henri Hayden, ressam-insan”dır ve 1952'de *Documents* n°22'de çıkmıştır. Üstünü çizme, silme [*raturation*] yazarı bu azın estetiğinde [*esthétique du peu*] bulur. Dostu Bram van Velde konusunda Georges Duthuit'nin sorusuna şöyle yanıt verir:

“D. –Resim yapmaya neden mecbur?

B. –Bilmem.

D. –Resim yapmak niye elinden gelmiyor?

²⁷ Lacan Jacques, *Écrits*, ed. du Seuil, 1966, s. 814.

²⁸ Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.

B. –Resmi yapılacak bir şey yok da ondan, kullanılacak malzeme de.”²⁹

Beckett’in bir başka ressam dostu Avigdor Arikha’nın hayat arkadaşısı Anne Atik’in Beckett hakkındaki eserinde (*Bu Nasıldı, Anılarla Samuel Beckett* [Comment c’était, Souvenirs sur Samuel Beckett]) diyeceği gibi, *Sam*’in resimle çok iyi bir ilişkisi vardır. Bunu sanat konusundaki eleştirel yazılarında görmek elbette hiç zor değildir. Bu, Beckett’teki pek çok olağanüstü yetenekten sadece biridir. Belleğin, yaşanmış en küçük ayrıntıyı bile sanki şimdi yaşıyormuş gibi bilince çağırması, hatırlaması, yazarın hayal gücünü zenginleştirir ve çeşitli anılara, örtüsü bilinçaltında kalkmış yeni bir eser hakkında fikir parçacıklarına bağlanır. “Görsel belleği şaşkınlık vericiydi. Almanya, Fransa, İtalya, İrlanda ve İngiltere müzelerinde görmüş olduğu eski ustaların eserlerini, bunların kompozisyon ve renk özelliklerini ve her birinin yaptığı etkiyi sürekli aklında tutardı. Geniş bir resim kültürüne sahip olması, geçmiş ve çağdaş resim sanatından sadece işin uzmanlarının kullandığı terimlerle (*uzam, form, ışık, gerilim*, vb.) söz etmesi ve söz konusu tuvalin bölümlerini göstermek için ellerini kaldırıp indirerek konuşması –ki bir müzik eserini anlatırken de böyle yapardı– ve böylece *pictura* ile *poesis* arasındaki mesafeyi kısaltması onu yazarlar arasında ender bir örnek yapardı.”³⁰

Beckett, XVI-XVII. yüzyıl natüralist sanatının en büyük ustalarından İtalyan ressam Caravage’dan (Caravaggio, 1571-1610) esinlenir. Bu ressamın virtüözlüğünü yansıtan ışık-gölge [*clair-obscur*] tekniği çağdaşlarında şok etkisi yapar. Kompozisyonunun “erişim dışı” karakterini yansıtan bu teknik, tiyatrosu da kendine “norm dışı” diyen Beckett’i cezbetmiş olmalıydı. Ressam dostu Avigdor Arikha’nın tavsiyesiyle, Caravage’ın La Vâletta katedralindeki Aziz *Jean-Baptiste*’in kafasının kesilmesi tablosunu görmek için Malta’ya gider. Beckett’in *Ben Değil*’i [Pas Moi], oyuncularını Caravage’ın bu iki renkli [*dichromatique*] tablosunun kompozisyonuna göre düzenleyen yazarın esin kaynağını inkâr etmez. “Sahnede sadece bir ağız görmek fikri Malta seyahatinden önceye aitti, döndükten sonra Sam, Caravage’ın tablosundaki, solda diz çökmüş şahıs ve sağda meraklı

²⁹ Beckett Samuel, *Trois dialogues*, Les éditions de Minuit, 1998, s. 24.

³⁰ Atik Anne, *op. cit.*, s. 11-12.

ama kayıtsız tanıklar kompozisyonundaki ikiye bölünmüşlüğü üzerinde yaptığı derin etkiyi eserlerine aktardı.”³¹ Fas'ta, El Ce-dida'da, Beckett “yere oturmuş, mutlak bir hareketsizlik içinde birini veya bir şeyi dinlemekte olan bir kadın görmüştü. O zaman oyununda sahne düzenini tersine çevirmeye karar verdi. Arap kadınının hareketsiz konumundan esinlenerek, kayıtsız seyirciyi sola, ağzı da sağa yerleştirdi.”³² Resim, şiir, müzik, tiyatro ve sinema; kısacası sanat Beckett'in tüm evrenini oluşturur. *Krapp'ın Son Bandı* [La Dernière Bande] ile *Ben Değil* [Pas Moi] oyunlarının gösterimlerini kutlamaya çok gelen olur. Harold Pinter, piyanoda melodisini bitirmiş olan Beckett'e, *Casablanca* filmini ima ederek, *Play it again Sam*, der.

“Karanlık bir renk yokluğu, ya da tüm renklerin karanlık bir karışımı, bir beyaz.”³³ diyen Beckett'in sahnesinde bakma, görme işlevini gören göz ayrıcalıklı bir yer tutar. “Böylece görme, sahnede-olmanın kurucu öğelerinden biri olur, “bakış noktalarını” ya da perspektifleri vurgulamak için değil, görmek fenomenini ve silinmesinin imkânsızlığını açıkça ortaya çıkarmak için”³⁴ diyerek François Noudelmann buna bir açıklık getirir. “Algılanmayan yoktur [*esse est percipi vel percipere*],” der George Berkeley *Bilginin İlkeleri Üstüne* [Traité sur les principes de la connaissance] adlı eserinde. Bu eserinde Berkeley “maddesel tözün” var olmadığını göstermeye çalışır ve bu bağlamda hepsi dile ve dilin yanılsamalarına dayanan birer inanç olan tüm soyut fikir veya kavramlara karşı olduğunu söyler. Ona göre dil, imler arasında basit bağlantılardan oluşur ve sözcükler soyut kavramlara tekabül eder. Maddesel realite (gerçeklik) ise duyuşsal algılara bağlıdır, soyut kavramlara değil. Formüle göre, olmak/varolmak algılamaktır, ya da algılanmak, ve algılanmayan yoktur (var değildir). “Duyu nesneleri ancak algılandıkları zaman vardırırlar [...]”³⁵ Göz – görme – bakış, Beckett'te görmek, bakmak, algıla-

³¹ A.g.e., s. 12.

³² a.g.e.

³³ Beckett Samuel, *Watt*, op. cit., s. 262.

³⁴ Noudelmann François, *Beckett ou la scène du pire, Étude sur En attendant Godot et Fin de partie*, Champion, Paris, 1998, s. 126.

³⁵ Berkeley George, *Principes de la connaissance humaine* (bilingue), *obéissance passive* (extraits), çeviri ve notlar André Leroy, Aubier, ed. Montaigne, Poitiers, 1969, s. 245.

mak, tasarlamak anlamına gelir. Görmek fiili algılamayı, tasarlamayı, imgelemeyi ifade eder. Düşünce ise zihni [tini], duyguyu, kavramı, tefekkürü; hissetmek de işitmeyi, görmeyi söyler.

ESTRAGON.

– Sence Tanrı beni görüyor mu?

VLADIMIR.

– Gözlerini kapaman gerekir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

En azın poetikası



Düşünmek, yani yüksek sesle dinlemek.

Beckett
Molloy

1. En azın poetikası

Azın estetiği diye adlandırılan Beckett estetiği, engel [*empêchement*], foslama [*échec*] ve azalma [*amoindrissement*] kavramlarını kapsar; yani *e*, *é*, *a*. Bu ünlü harfler üçlüsü başka hiçbir yapının bozamayacağı sarsılmaz bir yapı oluşturur. Yunanca özgürlük anlamına gelen *Eleutheria*, Beckett'in ilk oyunudur; “sonuçlanmamış” bir oyun, yazara bakılırsa, *üç perdelik bir meydan okumadır*. Victor tutumunu şöyle savunur: “Her zaman özgür olmak istemişimdir. Niçin, bilmiyorum. Aslında özgür olmanın ne demek olduğunu da bilmiyorum. Bütün tırnaklarımı sökmeniz de size bunun ne olduğunu söyleyemem. Ama sözcüklerden uzakta bunun ne olduğunu biliyorum. Bunu her zaman istedim. Hâlâ da istiyorum. Bir tek bunu istiyorum. En başta başkalarının tutsağımışım. Anlayınca onları terk ettim. Sonra kendimin tutsağı oldum. Bu daha beterd. O zaman kendimi de terk ettim.”

Kırkly yılların sonunda, ellili yılların eşiğinde bu oyun “*yeni tiyatroyu* hazırlayan bir eser statüsü kazanır, fakat formundan ziyade tematiği ve (Beckett'in, *absürdün* Ionesco'da alacağı şekli öncelediği duygusu verebilecek) bazı diyaloglarıyla. Yazılışı Beckett'in dramatik gelenekten uzaklaşmasına ve –en azından parodisini yaparak– birtakım uzlaşılardan kurtulmasına yardım etmiş olabilir”¹ düşüncesi doğrultusunda bu oyunun Beckett için gerekli olduğu söylenebilir. *Eleutheria* 1947-1948'de Fransızca olarak yazılır. On yedi kişilik ve üç perdelik bir oyundur. Kitabın başında Jérôme Lindon'un metnin edisyonuyla ilgili bir uyarısı vardır (*Éditions de Minuit*, 1995). 1995'te Michael Brodsky tarafından İngilizceye çevrilen oyun bizzat –herhalde *eserinin sınır ve kusurlarını görmekte gecikmemiş olan*– Beckett tarafından piyasadan çekilmiştir. Fakat J. Knowlson'a bakılırsa, bu eser Jean Vilar'ın dikkatini çekmiş olsaydı, “Fransız avangard tiyatrosunun yenilenmesine katkıda bulunan eserler arasında yer alabilirdi.”²

Beckett'in kendine özgülüğü yazım tarzının çok iyi hissedilen *fiziksel dolaylımsızlığından*³ gelir; orada “karakterlerin konum ve

¹ Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 101.

² Knowlson James, *Beckett... op. cit.*, s. 469.

³ Badiou Alain, *Beckett l'incroyable désir*, *op. cit.*, s. 73.

jestlerini anlatan açıklamalar (didaskali) asıl metin kadar, hatta daha fazla yer tutar. [...] Bu açıdan Beckett –herhalde bu yüzyılın bu özellikteki tek büyük yazarı olarak– tartışamayacak biçimde, komik tiyatronun en belli başlı geleneklerinden birinde yer alır. Tezat oluşturan ikililer, çağlarının gerisinde kalmış kostümler (uydurmaca “soylular”, melon şapkalar, vb.), gelişmekte olan bir olaydan çok bir tür ilgisiz numaralar dizisi, kaba davranışlar, küfürler ve müstehcen sözler, düzeyi yüksek dilin, özellikle de felsefî dilin parodisi, her türlü gerçek görünme kaygısına karşı umursamazlık, şahısların var güçleriyle oldukları şey olarak kalmak için gösterdikleri çaba, bir arzu ilkesini, koşulların her an haksız veya imkânsız kılar görüldüğü bir yaşamsal gücü, her türlü yıkıcı etkiye karşı canlı tutmaya çalışmaları.”⁴

Mimodrama bayılan Beckett (örnekse: *Sözsüz Oyunlar* [Actes sans paroles], *Quad*, *Film*) tiyatrosuna, kendi varoluşunda ne pahasına olursa olsun kalmayı başaran insanın en yoğun tuhafliğinin *tüketilemeyen arzusunun* acı komikliğini koyabilen nâdir yazarlardan biridir. “*Moindre*” (daha az, daha küçük) sıfatı ve “*moindrement*” (biraz daha az, daha az olmak üzere) zarfından yola çıkılarak, *amoindrir* (azaltmak, küçültmek, hafifletmek, zayıflatmak fiilinin isimleştirilmesiyle), *amoindrissement* (azalım/azaltım) sözcüğüne varılabilir ki Beckett’te bu mutlaka zayıflama, önem veya değer azalması, küçülme demek değildir. Ayrıca bu, (sanat konusunda) eserlerin gerçekleştirilme sürecinde form, konu ve renkler düzeyinde radikal bir özleştirme [arıtım, *épurati-on*] eğilimine, yani *minimalizme* de tanıklık etmez. Alain Badiou, *Beckett L’increvable désir* [Beckett, *Yıkılmaz Arzu*] adlı kitabında, “Beckett’in karakterleri insan çabasının o adsız eyleyicileridir ki, komiklik bunları hem birbirinden farksız hem de yeri doldurulmaz kılar” der ve görüşünü Vladimir’in şu tiradı ile destekler:

“[...] Her gün ihtiyaç duyulmaz bize. Aslında tam olarak bize ihtiyaç duyuluyor da denemez. Pekâlâ, başkaları da işi görebilirdi bizim kadar, hatta belki daha iyi. Az önce işittiğimiz çağrı daha ziyade tüm insanlığa sesleniyor. Ne var ki burada, bu anda insanlık bizim, hoşumuza gitse de gitmese de. [...]”⁵

⁴ A.g.e., s. 73-74.

⁵ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 103.

İnsanlık biziz, der Vladimir. Beckett insanlığı Vladimir'le Estragon'a indirger, sahnede bir kadını bir ağza indirgediği gibi. Beckett'te azal(t)ma poetikası aslında güçlendirmedir, alçakgönüllü zenginliktir, Beckett'e göre insancıl ve sanatsal alçakgönüllülüktür, denebilirse. Sahnede bir tek ağız vardır. Bu ağız "[...] *sağ tarafta dibe doğru, sahne düzeyinin üç metre kadar üstünde, alttan ve yakından hafifçe aydınlatılır, yüzün kalan kısmı karanlıktadır. Mikrofon görünmez.*"⁶ Ağızdan "bölük pörçük bir metin dökülür – birçok bölümü gizemli kalan bir hayattan birtakım anlar hikâye edilir; önemli olan, sözcüklerin o zamana dek sessiz ve içine dönük kalmış bir kadının kafasına ve ağzına üşüşükleri andır. Kadın konuşmak zorundadır [...]. Daha önce ne denli konuşamayacak durumda idiyse, şimdi de o denli susamayacak durumda olan ağız, benimsemeye razı olmadığı bir geçmişin basmakalıp formüllerini bıktırmasıya tekrarlamaya mahkûmdur [...]"⁷

Sahne, geri kalanla dolmak üzere boşalır: görünmeyen vücutla ağızdan çıkan her şey sahneyi doldurur. Sözcükler ağza üşüşür, çok kalabalıklar, aceleleri vardır, çıkmak için itişirler. Noudelmann, *Beckett'in azal(t)ma poetikası* dediği şeyi açıklamak için, şöyle der: "Beckett en-kötünün mantığını işe koşarak, tiyatronun birliğini ayırştırmış ve öğelerini malzemeler olarak dönüştürmüştür [...] Miras aldığı modeller ve formlar üzerinde uyguladığı azaltma süreci, bir "daha az" üretmiştir ki, bundan yola çıkılarak yepyeni ve etkileyici bir deneyim tekrar kurgulanabilir [...] Beckett sahnesi, kafaları, gözleri, sesleri [ağız] sergileyerek, vücutları maddesellik ve boşlukları içinde bitkin düşüren görünüp kaybolmalardan oluşur."⁸ Ona göre, söz konusu "daha az" biçimlenmemiş bir kalıntıdan ibaret olmayıp, kımıldar, devinir, dönüşür, kaybolduğu anda ortaya çıkar, ya da "gözükmek, bir gözükecek olmak olarak kaybolmaya yazgılı olmakla, gözüktüğü anda kaybolur."⁹

Beckett'te mevcut olmak [*la presence*] namevcut olmakta [*l'absence*], bitiş [*la fin*] başlangıçta [*le commencement*] bulunur. Spinoza ve Jan Vermeer'de (kompozisyon ve *ince bir zarafet ve hemen hemen eşsiz bir renk saflığıyla* kullandığı ışık-gölge etkilerini

⁶ Beckett Samuel, *Pas moi, op. cit.*, s. 81.

⁷ Durozi Gérard, *op. cit.*, s. 203-204.

⁸ Noudelmann François, *Beckett et la scène du pire, op. cit.*, s. 143.

⁹ Jourdheuil Jean, *Un théâtre du regard, Gilles Aillaud: La rufus du pathos*, Odéon, 2002, s. 91.

le nesneleri uzayda gösterme ustası Hollandalı ressam, 1632-1675) olduğu gibi. François Noudelmann'ın mantığına göre, *azaltma poetikası* Beckett'te minimalist bir tiyatroya yol açmaz, minimum bir tiyatroyu da göstermez. Sahne orada *temsilin bileşenlerine* bir tür soluk alma sağlayan ve bu soluk alma devre dışı kalınca kendi soluğunu üfleyen bir yerdir. “[...] Çünkü orası gözükmüş anı ile kayboluş anının bir ve aynı şey olduğu tek yerdir”¹⁰ diye yanıtlar Herakleitos, “Niçin tiyatro?”¹¹ Sorusunu. Ve sahne bir kez boşalınca, atomların hareketi serbestçe dolaşacak yer bulur.

Beckett'te sürecin sonul amacı sınırlarla çizilemez. Hiç-bir-şey'in kendini dile getirdiği ve algılatığı boşluk, özgürlük talep eden tüm lüzumsuz öğelerinden soyunmuş, çıplak bir anlamla dolar. Beckett bu *azaltım özgürlüğüne* kemiğe dokunarak erişir, başka deyişle *kemiğe dokunmak* için araçlarından arınır. Beyaz onun rengi olur. İnsanın beyaz, sert ve sağlam yanına dokunmak ister. O ünlü yumuşak dokunuşlu tatlı dokuyu bulmak için, bedenin çatısına ulaşmak, kemikteki iliği yoklamak, tatmak, sonuna, kökün kalbine dek gitmek ister. Dil için de aynı şeyi yapar. İtalyancaya zaafı olan *Sam* Fransızcaya öncelik tanır. Ludovic Janvier, Beckett'in *bir çıplaklaştırma yolu* arayışını böyle açıklar. “[...] Joyce diller ve dil bilgileri teşhirciliği yapıyorsa eğer, bana öyle geliyor ki Beckett, yoksullaştırma anlamında, bunun tam tersini benimsemiştir. Onun, bir *çıplaklaştırma yolu* bulması gerekiyordu. [...]”¹² Beckett'in estetik ve poetikası birçok araştırmacı, eleştirmen, yazar ve yönetmenin dikkatini çekmiştir. Eserinin tümü kendisinden bahsettirir niteliktedir. Birçok tasarım, kavram ve terimlere mesafeli olduğunu gösterse de, onu böyle şeylere bağlayanlar olur, ama *tam doğru ölçü* bulunamadan. “Beckett ölçüsünü henüz tam olarak alamayacağımız bir göktaşdır.”¹³ Adorno'nun, “*Sanat ancak olmadığı şeyden itibaren vardır.*”¹⁴ demesi örneği, Beckett adındaki bu *göktaşının* doğru ölçüsü ancak Beckett'in olmadığı şeyden yola çıkarak alınabilir, demekle yetineceğiz.

¹⁰ Héraclite, in Jourdeuil Jean, *op. cit.*, s. 92.

¹¹ *a.g.e.*

¹² Janvier Ludovic, in *Europe, Samuel Beckett*, Haziran-Temmuz 1993, Paris, s. 64.

¹³ Clément Bruno, Noudelmann François, *Beckett*, adpf, s. 56.

¹⁴ Adorno W. Theodor, *L'art et les arts*, metinleri birleştiren çeviren ve sunan Jean Lauxerois, Desclée de Brouwer, Paris, 2002, s. 16.

2. “Soyutlama değil çıkarma işlemi”

Beckett – Kafka

*Bir soyutlama değil bir çıkarma işlemi bu
Söz konusu olanın karşısında biz de onlar kadar şaşsalız
Efsunlanma kategorisi
Beckett (Godot’dan sonra)¹*

*Panteist şöyle der: Ölümden sonra,
çiçek, yaprak, toprak olacağım.
Beckett bunun kanıtını sunar:
Olduğum şey [olurum]
çamur olduğum zaman²*

Sahne için yazılan ve Marin Karmitz, Jean Revel, Jean-Marie Serreau tarafından³ sahneye konan *Komedi* [Comédie] oyunu ile Beckett ve Alan Schneider’in birlikte gerçekleştirdikleri orta-metraj *Film* isimli filmin gösteriminden oluşan bir program 2 Şubat 1968’de “Batı Alman” televizyon kanalı WDR’de yayımlanır. Her iki eserin sahnelenmesini bizzat Beckett yönetir, denetler. Köln’deki gösterimin ardından yayın sorumlusu Hans-Geert Falkenberg, Samuel Beckett’in eserlerini iyi tanıyan dört eleştirmenin katıldığı küçük bir tartışma düzenler. Katılımcılar, bu iki eserin kolay anlaşılır olmadığını düşünerek, bunların “demiş veya demek istemiş olabilecekleri” şeyi açıklığa kavuşturmaya çalışırlar. “Bir soyutlama süreciyle nöbetleşe aydınlatılan çömlere dönüştürülmüş, kendilerine özgü bir müzikal ritimle konuşan” biri erkek iki kadından ibaret o üç şahsın kim olduğunu: “–Kimdi onlar? Hangi öyküyü anlattılar?”⁴ Soruları doğrultusunda anlatmaya çalışırlar. İngilizcesi *Play* olan *Komedi* için “sahne adını zor hak eden bir düzenek önerir (Beckett’in oyunculara verdiği yönergelerin (didaskali) seyirciden çok dinleyici kitlesinin varlığına atıf yapması da bunun ilginç bir belirtisidir)”,

¹ Beckett Samuel, [Carnet V, s. 44], in Adorno, *Notes sur Beckett, Les rencontres avec Beckett dans les carnets de notes*, s. 18.

² Adorno, *op. cit.*, kitabın arka kapak yazısından alıntı.

³ a.g.e.

⁴ A.g.e., s. 102.

diyerek konuşmalarına devam ederler: “Winnie’den [*Mutlu Günler*] beter bir hareketsizliğe mahkûm, bellerine kadar gri küplere tıkılmış, yüzleri seyirciye dönük” bu üç şahıs, ancak bir projektörün ışığı aniden üzerlerine düştüğü zaman konuşma yeteneği kazanırlar. Bu düzenek, projektörlerin ayarlanması, sahneye koyma işinde problemler çıkarır. Bir diyalog söz konusu değildir. Üç [monotondan da öte] “tonsuz” ses yorulmak bilmeksizin “kendi yavan aşk maceralarını” tekrarlayıp dururlar. *Komedi*’nin dramatik zembereği bu tekrarlardan ibarettir. Yine Beckett’e özgü o durup durup yeniden başlama olayı. Ficher’in dediğine göre, bu “tam bir otomatizmdir.”

Komedi, Jean-Marie Serreau’nun projesiyle, Ocak 1966’da ekrana çıkar. Serreau oyunu daha önce, Haziran 1964’te, “Estival 64” diye bir gösteri çerçevesinde sahneye koymuştur. Filmde bu mizansene sâdık kalınır, fakat “bazı sinema eleştirmenleri bu filmin seyirci üzerinde yeterince heyecan uyandırmadığı görüşündedirler;”⁵ Yvonne Baby’ye göre film “soğuk bir retorikten”; “hiçbir büyülenme, hiçbir sihir etkisi yaratmayan” “monoton imgeler ve sabit planlar geçidinden” ibarettir.⁶ Ancak Baby aynı makalede “buna karşılık *Film*’in yine de insanı sarstığı”⁷ gerçeğini söylemekten kendini alamaz. Çekimlerde hiçbir kamera hareketi yoktur, buna karşılık “projektörün yönüne ve ışığın yoğunluğuna göre seyircinin bakışını yakalayıp izleyecek şekilde, yakın ve daha genel plan çekimlerini repliklerle uyumlu olarak nöbetleşe yansıtan sabit planlar dizisi söz konusudur.”⁸ “Sözcüklerin telaffuz hızını tonlarını bozmadan değiştirebilmek için, Pierre Schaeffer’in araştırma servisine ait bir ses ayarlayıcıdan (fonojen) yararlanılır.”⁹ “Işığın değişimleriyle metnin duyulabilirliği arasında paralellik kurulmaya çalışılır”¹⁰ ki bu, sinema eleştirmenlerinin aksine, Beckett’in hoşuna gider.

Theodor Adorno, Martin Esslin, Walter Boehlich ve Ernest

A.g.e., s. 101.

A.g.e., s. 102.

Adorno Theodor, *Réflexions sur Kafka*, in *Prismes, critique de la culture et société*, almancadan Çev. Geneviève ve Rainer Rochlitz, Payot, 2003, op. cit., s. 108.

⁸ Adorno, *op. cit.*, s. 111.

a.g.e.

¹⁰ A.g.e., s. 108.

Fischer, sunucu Hans-Geert Falkeberg'le birlikte, Beckett'in bu iki eserinden bahsederler. Boehlich'e göre Beckett'in bu üç karakteri "büyük olasılıkla artık canlı değildir." Adorno'ya göre ise "düpedüz ölmüşlerdir."

FALKENBERG.—Bunlar, düşünceden ibarettirler, ölümler âleminde gelen birkaç ses arasında geçen bir diyalog...

ESSLIN.—Diyalog değil, iç içe geçmiş üç ayrı monolog var burada...

ADORNO.—Aynen öyle!

[...]

ADORNO.—Bu tekrar tekrar baştan alınan bir müzik parçası.

ESSLIN.—Evet, bir müzik parçası.

1963'ten 1977'ye kadar BBC'de radyo tiyatrosu direktörü olan Martin Esslin'e göre, "bu bir optik, daha doğrusu akustik yanılsamadır":

ESSLIN.—[...] Oyunu [*Komedi*] bizim radyomuzda sahneye koyduk. Beckett de geldi ve bize bazı yönergeler verdi. İşte onlardan biri, çok önemlidir: İlk bölümden "anlatı I"ın söz akış hızı ve ses hacmini ölçek olarak alırsak, bunlar "meditasyon I" de % 15 daha az kuvvetli ve % 15 daha hızlı olmalı. "Anlatı II" için de aynı şey, % 15 daha zayıf ve % 15 daha hızlı. "Meditasyon II" için de aynı şey. Son tekrarın başlangıcında hız yeniden, mekanik olarak, artırılıyor."¹¹

Beckett'in başına *garip ve muazzam bir şey gelmiştir*. Aynı şey "öncüsü Cervantes'in de başına gelmiştir. O da modası geçmiş gereç ve içeriklerle bir parodi, sona ermekte olan bir devrin parodisini yazmak istemiş ve yazmıştır da. Ancak bu parodi, tam da parodi olduğu için, dünya edebiyatının en büyük eserlerinden biri mertebesine yükselmiştir."¹² Fischer'in dediğine göre, "Beckett'in eserine olan da tamamen budur. Bir parodi olduğu içindir ki büyük bir eser olmuş [...] ve olay yaratmıştır."¹³ Ve bu olay, bu parodi, yorulmak bilmeden sürüp gitmektedir. Beckett "*Komedi*"de *cogito ergo sum*'un [düşünen özne], *Film*'de de *esse est percipi*'nin [var olmak algılanmaktır] parodisini yapar."¹⁴

FISCHER: Fakat bu sürüp gidiş, sürüp gitmeye mecbur olma olayı ki

¹¹ A.g.e., s. 103-111.

¹² a.g.e.

¹³ a.g.e.

¹⁴ a.g.e.

bana korkunç derecede Beckett için tipik gibi geliyor, sanki hayatla ölüm arasında bir ara-durum varmış fikri doğrultusunda gidiyor. Ben kendi hesabıma [o şahısları] canlı cesetler olarak görüyorum.

[...]

FISCHER: Bu onların çok garip bir biçimde var olmaya devam etmeye mahkûm oldukları anlamına geliyor.

[...].¹⁵

Adorno ona şöyle yanıt verir:

ADORNO: Bu tartışmanın gerçekten esasa ilişkin bir nokta etrafında dolaştığını sanıyorum. Bilindiği gibi Beckett, kullandığı azaltma veya indirgeme tekniğine karşın, son derece kültürlü ve kendinden önceki edebiyatı çok iyi bilen biridir. Benim için hiç kuşku yok ki, burada aklımıza gelmesi gereken en belirleyici model Kafka'nın "Avcı Gracchus" adlı öyküsüdür. Bu, ölmeyi beceremediği için geri dönen bir adamın hikâyesidir. [...] Vaktiyle Kafka için varsaydığım şey Beckett için de pekâlâ geçerlidir.¹⁶

Adorno "Kafka üstüne düşünceler" de Kafka'nın otoritesinin metinlerinde içkin olduğunu belirtir: "Eser tarafından öncesinde hedeflenmiş bir anlamdan yapılabilecek aceleci çıkarımları önlemek için, izlenecek ilk kural her şeyi harfî harfine almak, hiçbir şeyi dışarıdan dayatılan kavramların altında boğmamaktır."¹⁷ Konuşmayı "bir yad-kutsama, bir bakıma sessizliğin kutsallığının giderilmesi" olarak gören Beckett'te, sözcükler kökenlerine yeniden kavuşurlar. Adorno bunu "nerdeyse Heidegger felsefesinin bir parodisi"¹⁸ diye açıklar. "Kafka'da olduğu gibi, anlamlar yüzleşir, kesişir ve çözülmesi imkânsız bir arapsaçı halinde kaynaşırlar; Beckett Kafka'ya bir noktada –aslında oldukça ilginç– bir eleştiri yöneltir: ona göre, bu yazarda her şey fabl alanında kalmış, belli bir biçime ve özellikle –ki Beckett bu noktaya büyük önem verir– dilin kendisine geçmemiştir. Belki bu nedenle Kafka'ya karşı oldukça eleştirel bakar, zira ona göre Kafka sağa sapma [*eine Rechtsabweichung*] temsilcisidir, zira dilsel formu ona göre henüz fazla gerçekçidir."¹⁹

¹⁵ A.g.e., s. 103-105.

¹⁶ A.g.e., s. 108-109.

¹⁷ A.g.e., s. 163.

¹⁸ A.g.e., s. 122.

¹⁹ A.g.e., s. 122-123.

Beckett'in sözle müzik arasındaki bir oyunla, bir düetle sona eren radyofonik eseri, *Söz ve Müzik*'ten [Paroles et musique] hangisinin daha çok *gerçeğin içinde olduğunu* sorgulayan çok eski bir sorunsalın parodisini hatırlatır. Adorno'ya bakılırsa, bu oyunda zafer müziktedir. Beckett, Kafka'nın bu konuya ilişkin hoşnutsuzluğunu anlar ve bu duyguyu onunla paylaşır. *Müzikal* diye adlandırılan şey onda birtakım gürültülerin, örneğin konuşma seslerinin, yani belli bir türe ait seslerin, bazı yapı kurallarına göre organizasyonundan ibarettir. Oysa genelgeçer olarak "müzikal" diye nitelenen olay bu değildir. Kafka'da olduğu gibi Beckett'te de *hiçbir şey* [rien], *hiçbir şeyden* [de rien] hareketle nitelendirilemez. Örneğin, Kafka'nın, *Mezar Bekçisi* [Le Gardien de tombeau] başlıklı tek tiyatro oyununda ne olduğunu öğrenmek bile istemediği bir günahla suçlanan *Avcı Gracchus* kelebeğe dönüşür. Henri Ronse'un mizansenine göre, oyun üç bölümden oluşur (*Le Terrier, Le Gardien de tombeau* ve *le Chasseur Gracchus et Nocturne*). Kafka'nın hayvan-karakterlerinin, Beckett'in karakterleri gibi, alışılmışlıkla, sıradanlıkla hiçbir ilişkileri yoktur. Beckett ve Kafka bazı eleştirmenler tarafından daha önceki yerleşik düşünce akımlarına dâhil edilmişlerdir. Oysa ne Beckett ne de Kafka seslerini genelgeçer görüşlere karıştırmak istemezler. Onların sesi, tüm farklılığına karşın, dinleyici/izleyici/okur üçlüsünün kafasında şu ünlü soruyu uyandırmayı başarır: "Bu bana neden bu kadar tanıdık geliyor? Bu sürekli bir (aynı anı daha önce de yaşadığımı hissetme) *dejavü* [déjà-vu] olmalı!.." ²⁰ İkisinde de şeyler ve olaylar hiçbir zaman tamamlanmış, bitmiş değildir, her şey kazanılmaya, fethedilmeye, büyülenmeye adaydır. Her şey bu bitmemişlikte, bir çıkarma işleminde, bir çuvalamada yeniden yapılır. Onlarda soyutlama yoktur. Tasarımları ve fikirleri somut denkliklerini gerçeklikle bulurlar. Başkalarının kavramlarını kabul etmez, seyretmek ve seyrettirmek için kendi kavramlarını yaratırlar; önemleri gibi iddiasız özgünlükleri de buradan gelir.

Eserlerinde Alman dilini kullanan Çek yazar Franz Kafka çağdaş anlatı sanatı üzerine hatırı sayılır bir etki yapar. Bu alanda, yirminci yüzyılın mimarlarından biri sayılır. Kurgu alanın-

²⁰ A.g.e., s. 259.

daki yerleşik geleneklere şiddetle karşı koyan bir yazardır. Ekol kurucusu olmak gibi bir kaygısı yoktur. Eseri, Samuel Beckett'in "M. Knott'un çorba çanağı" gibi yoğundur. Yalınlığa ve pozitif hayattan alınmış eserlere ilgi duyar. Statüsüne saygı duyduğu "parabol", kendi evreninin minyatür modeli ile kendisinin mevcut durumu arasında bir paralellik kurmayı başarır. Yazma rüyasının önüne barikat kuran yazma güçsüzlüğü, hastalık ve ölüm korkusundan beslenen Kafka için "hayat şaşılacak derecede kısadır". Beckett gibi Kafka da zamanının sanatına, hattâ görüntü tekniklerine (sinema ve fotoğrafçılık) büyük ve güzel bir merak duyar. Beckett gibi onun için de resim ve müzik, yazının hücreleşmiş uzantılarını oluştururlar. Demek ki okumak görmektir, ama işitmektir de. "Dünyası görsellikle sınırlı olan yazara ne yazık!"²¹ der, geleneksel motiflerle zenginleşmiş yazıları günlük evreninde yüzeye çıkarak bir fantastik etkisi yaratan Kafka. Yazılarında belleği esrarengiz bir rol oynar. Unutulmuş olanı hatırlar. İlkel gerçekliğe karışarak dünyalar-arası meyvelerini üreten unutku, onun fantastik evrenini oluşturur. Benjamin'in dediğine göre, Kafka hayvanlarda unutulmuş olanın izlerini gözlemler. "Le Terrier"de [Yer Altı Barınağı] düşüncesinde çok tutarsız ve karışık bir şeyler olan hayvan "zihnini de yer altı galerisini kazdığı gibi kazar" Unutkudan yapılmış bedeninden başka bir şey olmayan kovuğunda yılankavi yolunda giden bu insan beyinli hayvan gibi, Kafka da bir kaygıdan ötekine savrulur, tüm endişe ve sıkıntıları tadar, umutsuzluğun bozgununu gösterir. Benjamin'in dediği gibi, "bu yüzden Kafka'da kelebekler de vardır; bilmek istemediği bir günahla suçlanan avcı Gracchus kelebeğe dönüşmüştür. 'Gülmeyin! [...] der avcı.' Kesin olan bir şey varsa o da Kafka'nın tüm yaratıkları [*créature*] arasında en çok düşüneni hayvandır. Korku onların düşüncelerindedir; tıpkı çürümüşlüğü hukukta olduğu gibi."²²

Kafka'nın yazılarındaki *hayvan* alegorik bir nitelik taşır. Yazarın bizzat betimlediği kendi psikolojik durumu, yer altı barınağına sığınan bir hayvanınki gibidir. Ayrıntı tutkusu mizah duygusuyla beslenen Kafka için, içinde yaşadığımız beden unutulmuş,

²¹ *Europe*, aylık dergi, *Franz Kafka*, Mart 2006, 84^e yıl – N° 923, basım: Fransa, s. 32.

²² Benjamin Walter, *op. cit.*, s. 442-443.

yabancı bir ülkedir. Kafka'nın öksürüğü bile aslında "hayvan" olan bu bedenin içinden gelir. Max Brod'a yazdığı mektuplardan birinde, kendini şöyle betimler: "Ya oraya buraya koşuyorum, ya da yerimde taş kesilmiş gibi oturup kalıyorum, tıpkı barınağına sığınmış umutsuz bir hayvan gibi."

Ülkesi, çocukluğu, babası, kardeşi, annesi, cennet ve cehennem, Dante, kısacası Beckett'in unuttuğu her şey, yazılarında yüzeye çıkar. Soyutlama o dönemin yazılarında var olsa da, yazdıklarında soyutlama denecek bir şey yoktur. Soyutlama, hayatın onda çizdiği bir sınırdan öteye gitmez.

Beckett optik sanata büyük ilgi gösterir. *Dörtlü* [Quad] ile geometrik şekilleri akla getiren bir sahne oyununa girişir. Karakterlerini, iktidarın, başarının, hayat karesinin ortasındaki çarpışma ve sürtüşmelerin, beklenen sonun dayanılmaz büyüünün çekiciliğinden çekip çıkarmak sureti ile vahim bir tehlikenin uzağında tutar. Bitkinliğe, tükenişe karşın, Beckett'te asla son yoktur. Tümel, sonsuz bir fiyaskonun, başaramamayı başaramamanın [*échouer à échouer*] cazibesine kapılır. Başarısızlık, eserlerini adlandırmak için onunla ilgilenen herkese dokunan bulaşıcı bir hastalık haline gelir. Sınıflandırılmasında yaşanan bu büyük zorluk Beckett düşüncesinin bir oluşum olayı olmasından kaynaklanır.

*Ölü dünya, susuz, havasız dünya. İşte senin anıların. Uzaktan uzağa,
bir yuvarlak çukurun dibinde, soluk bir likenin gölgesi. Ve üç yüz
saatlik geceler. Aydınlıklardan daha aziz, solgun, benekli,
aydınlıklardan daha az oluşmuş. İç dökmenin böylesi.
Ne kadar sürebilmiş acaba? Beş dakika mı, on dakika mı?
Evet, daha fazla değil, pek fazla değil.
Ama hâlâ ışıltıyor, benim gök dilimim.
(Malone Ölüyor)*

3. Bellek-Unutma, ya da oluşum-anı

Dante ve Beckett

Söz eylemin gölgesidir.

Demokritus¹

Beckett'te başlık seçimi kökeni açığa vurur, eserin içeriğini, rengini, kokusunu gösterir. Örneğin, *yazarın en amacına ulaşmış oyunu*, çeşitli edebi ve kültürel referanslarla dolu *Oyun Sonu*'nu [Fin de partie] ele alalım. Bu oyun, başroldeki Hamm'ın şah görevini üstlendiği bir satranç oyununu andırır. Biraz daha ileri giderek, bu oyundaki sahnenin insan türünün son temsilcilerini taşıyan Nuh'un gemisini akla getirdiğini bile söyleyebiliriz; bu *sığınağın* (gemi veya bu sahnenin) dışında hayat yoktur. Bilinmeyen bir tufandan, mucize eseri, sadece onlar kurtulmuşlardır sanki.

Aynı ailenin içinde –daha önce de belirttiğimiz gibi– üç kuşak karşı karşıyadır. Büyük anne-baba Nag-Nell, baba Hamm, öz veya evlatlık (pek açıklanmaz) oğul Clov. Bu dört yaşayan ölü birbirlerine eziyet ederler. Oyun, seyirci-okur tarafından “ruhun boşluğuna indirilen bir darbe”² olarak karşılanır. 22 Aralık 1989 Cuma günü, Beckett adındaki *tanınmayan biri için parti-nin sonu, ayın on üçüncü gününe denk gelen –yine bir– Cuma günü doğmuş olan İrlandalı'nın son baladıdır*. Kimlik belgesinde 13 Mayıs 1906 yazmasına karşın, Beckett 13 Nisan 1906 Cuma günü doğduğunda ısrar eder. Durmadan ağlayan cılız, solgun bebek, anne ve babasına doğumunu yetkililere bildirme cesaretini vermez, zira yüzünden sağlık fışkıran ağabeyine hiç benzemektedir. Doğum tarihiyle ilgili tutarsızlıklar, *bir efsane olan hayatının gizemlerine bir gizem daha ekler*, kendi deyimi ile bu hayatı “ilginç kılar.”³ Yüzü derin çizgilerle çizilmiş, avurtları hiçbir dünya nimetinin doyuramadığı bir açlıktan çıkmış biri gibi olan

¹ Démocrite, alıntı: *Europe, revue littéraire mensuelle*, Samuel Beckett, Haziran-Temmuz 1993, s. 53.

² Anzieu Didier, *Beckett*, Folio, Essais, 1998, s. 174.
A.g.e., s. 15

“Paris’li İrlandalı”, Samuel Barclay Beckett, yakın dostları için “Sam” olurken ailesi için “Bir baş belâsı”; Cioran için “Doğaüstü içedönük biri”, Robert Pinget için “Bir vicdan örneği” ve George Bataille için “Harika bir sefil”dir.⁴ Metal gözleri, gaga burnuyla bir “Kartal” gibidir Beckett.

Beckett’te başlık ve biçim seçimi içeriği gündeme getirir. “Onda biçim içeriktir, içerik ise de biçim... [...]”⁵ Yazıları “bir şey hakkında değildir, o şeyin kendisidir.”⁶ Beckett’in eseri kendi kendisinin konusudur; imgelemsel serüveni ile yazı serüveni birbirine paraleldir. Kapı aralığından Cervantes, Proust ve Joyce’u görmek imkânsız değildir. *Godot’yu Beklerken*, *Oyun Sonu*, *Mutlu Günler*, *Tüm Düşenler*, *Krapp’ın Son Bandı*, vb. eserlerinin biçimi sürekli bir yüzleşme karşısında bulunan çiftlerin birleşip ayrılışları üzerine kurgulanır. Bu aynı zamanda, iç içe geçerek sonunda *ayırt edilmesi imkânsız* hale gelen bilinç dalgalarının da yüzleşmesidir. Benliğin adım adım oluşması dış dünyayla yüzleşme üzerinden olur, benlik kendini ötekinin varlığında keşfeder. Bu varlığın etkisinden kurtulamayan Winnie önüne çıkan ilk fırsatta özgürlüğü seçer. Ancak, *Ben* ve *Sen*’leri birbirini terk etmez, çünkü kendi varlığından emin olmak için, bir ağzın *çölde* bir kulağa ihtiyacı vardır: “Bana bütün gereken bu işte, senin orada, sesimin erişebileceği bir yerde olduğunu bilmek, hissetmek, [...]”⁷ der Winnie, Willie’ye.

Yad-ben [le non-je] olan Öteki, *Ben*’in merkezinde yer alır ve ona yanıt verir. İki olmak, yalnız olmadığını bilmek mutluluğu kendini hissettirirken, yalnızlık silinip gider. Sahneyle bütünleşen hassas temalar jestlerde yazılıdır. “Duyuldukları kadar okunurlar da.”⁸ Başlık, *günlere yönelik bir söylemi* akla getirir: “Gün=aydınlık”, “gün=ışık”, ya da “gün=ışık sızdıran bir aralık”, ya da “gün=Dünyanın kendi etrafında dönüşüyle belirlenen zaman aralığı.”⁹ Aynı zamanda *Ben*’in anılarını da akla getirir.

⁴ *Libération*, 27.XII.1989, in Bibliothèque de la Comédie Française.

⁵ Joyce James, *Work in progress*, alıntı: Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 18.

⁶ *a.g.e.*

⁷ *Oh les beaux jours*, s. 33.

⁸ Evelyne Leblans, *Parcours de lecture Oh les beaux jours Beckett*, Bertrand Lacoste, Paris, 1998, s. 7.

⁹ *A.g.e.*, s. 9.

Beckett'in eserlerinde (şiir, nesir, tiyatro, radyo, televizyon, sinema) zaman kavramı, zamansallık sorunsalı, tüm Beckettlik mekânı kuşatır.

Yitirilmiş Zamanın Arayışında [A la recherche du temps perdu] adlı roman, *Swannların Tarafında* [Du côté de chez Swann], *Çiçeklenmiş Kızların Gölgesinde* [A l'ombre des jeunes filles en fleur], *Guermantesların Tarafı* [le Côté de Guermantes], *Sodom ve Gomore* [Sodome et Gomorrhe], *Tutsak Kadın* [La Prisonnière] ve *Albertine Kayıp* [Albertine disparue] olmak üzere yedi bölümden oluşur. M. Proust'un cep dizisinde, 3500 sayfalık bir kitap olarak çıkan bu eserinde anlatıcı Marcel (yani *Ben –Je–* romanın birinci tekil şahsı), bilinçaltında gömülü kalmış ve “düşüncemiz için yeniden yaratılan” bir gerçekliğin özünü yakalamaya çalışır. Psikolojik roman, sosyolojik roman, birinci şahısta anlatılan roman, şiirsel roman, felsefî roman... Bunların tümü ve ayrıca dönemi için sınıflanamaz bir eser olan *Yitirilmiş Zamanın Arayışında*, birkaç tür yazım tarzını içinde barındırır. Orada gerçek dünya, *Zaman sorunsalına, zamanüstü bir dünyaya, sanat dünyasına tâbi kılınır*. Beckett, “XX. yüzyılın dehalarından biri”¹⁰ –ve ayrıca eserlerinde geçmiş zamanla yaşanmakta olan anın arasındaki ilişkinin bir bilinçlenme ile aydınlandığını gösteren bir yazar– olarak kabul ettiği Proust üzerinde araştırma yapar. Samuel Beckett, Anais Nin, Simone de Beauvoir ve Carl Jung'un biyografik eserleri ile belli bir şöhret kazanan Amerikalı biyografî yazarı Deirdre Bair (1935-) bu çalışmayı şöyle değerlendirir: “[Proust], karmaşık ve kendi eserleri kadar titiz bir eleştiriye hak eden bir ustadır. Mr. Beckett burada gerçek bir yorumcu/tercüman olduğunu gösteriyor... Mükemmel bir çalışma; Mr. Beckett çok parlak bir genç eleştirmendir.”¹¹

Beckett'in *Proust* başlıklı eseri, 1930'da daha henüz yirmi dört yaşındayken öğrencilikle ilgili bir takım nedenlerden dolayı yazdığı bir gençlik eseridir. Büyük bir coşkuyla başladığı bu çalışmasını –Proust'un eseri için yazılan önsözler arasından en iyisini– ancak zorunlu zihinsel yoğunlaşmalar ve Luxembourg Bahçesinde yaptığı uzun gezintilerin ardından bitirmeyi başara-

¹⁰ *Daily Telegraph*, alıntı: Bair Deirdre, *Samuel Beckett*, op. cit., s. 107.

¹¹ a.g.e.

bilir. Ulm sokağındaki École Normale Supérieure'de İngilizce okutmanlığı yapan genç İrlandalının *Proust*'unun kumaşı, Beckett'in Proust'tan ne denli etkilendiğini gösteren bir düşünce ortaklığından dokunmuştur. Proust'taki dostluk ve sevgi temalarını zaman sorunsalıyla ilişkilendirerek analiz eder. Proust'un eserinin en içsel ve en derin kronolojisini izler ve tüm inceleme bir anda "*That double-headed monster of damnation and salvation – Time*'ın,"¹² [o iki başlı mahvoluş veya kurtuluş canavarının] Zaman simgeselliği altına girmiş olur. Samuel Beckett'in *Araştırma*'nın evreni üstünde yaptığı gözlemler, bireyin düzensizce birbirini izleyen birçok *Ben*'den ibaret olduğu fikrine dayanır: "*We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before the calamity of yesterday* (Dün yüzünden daha yorgun olmakla kalmayız, başkayız da, artık dün dediğimiz felâketten önce olduğumuz şey değiliz)." ¹³ Ve şöyle devam eder: "Gizil bilincimizin kozmoğrafyası sürekli olarak parçalanır; zamanın bu kesintililiğinin, bu aralıklı anların, ölümcül mikrokozmos ile nisbeten ölümsüz makrokozmos arasındaki bu uyumsuzluğun kurbanlarıyız ve Tantalos işkencesine razı oluruz. İnsanın geleceğini öngörmesinin ve denetlemesinin hiçbir imkânı yoktur. Öte yandan ölüm belirsiz bir soyutlamadan ibaret kalır."¹⁴

Proust'un [eserinin] *yoğun çağrışımlı yapısı* Beckett'i derinden etkiler. Proust evreninde *yankılar geçmiş duyuları* unutulmuşluktan alıp *tekrar yerlerine yerleştirir*. Demek ki, insan hiçbir şeyi unutmaz, hiçbir şeyi hatırlamaz, zira çok kuvvetli bir belleği vardır. İçinde alışkanlığı barındıran bellek, *zaman kanserinin* tipik özelliklerini temsil eder. Alışkanlık ölmeden veya uyumadan önce içindeki düzenlemeleri geri verir: "Bir bireyi oluşturan sayısız öznelerle, ilişkiye girdiği nesneler arasında yapılan sayısız anlaşmayı gösteren genel terimdir."¹⁵ Alışkanlı-

¹² Beckett Samuel, *Proust*, Londra, Chat and Windus, 1931, s. 11, in Genetti Stefano, *Les Figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Schena editora, Fasano, Italie, 1992, s. 31.

¹³ A.g.e., s. 31.

¹⁴ A.g.e., s. 31-32.

¹⁵ Manganaro, J.-P., *Sur Proust*, "Magazine Littéraire", n° 231, haziran 1986, s. 42.

ğın uykusu ve ölümü tehlikeli bir geçiş durumunu témsil eder. “Ardışık durumdaki Ben’in bir halinin dışa veya içe doğru evrilidir.”¹⁶ Beckett, Proust hakkındaki denemesinde bunu şöyle açıklar: “The boredom of living is replaced by the suffering of being. [...] Suffering [...] opens a window on the real and is the main condition of the artistic experience.”^{*17}

Gerçeğin bilince çağırılması, leitmotifleri alışkanlığın kısa süreli askıya alınışlarını temsil eden istemli bellekle ilişkili değildir. Marcel Proust’un sanatı, yeniden bulunan zamandan ziyade, yalnızlığın, ölü zamanın, öldürülmüş zamanın tanrılaştırılmasıdır. Tekilliliğine (benzersizliğine) bakılırsa, Londralı bir yayıncının siparişi üzerine Beckett Paris’teyken yazılmış olan bu inceleme, o sırada bir akademik kariyere hazırlanmakta olan Sam için, tiyatro sahnesine atılmış ilk büyük adımı temsil eder, zira daha sonra kaleme alacağı eserlerinde işleyeceği temalar örneği önünde açılan yoldaki, zamanın yürüyüşündeki ilk adımının da bir tür habercisi olur. O zamana kadar hiç farkına varılmamış bazı yönleriyle Proust, onun için kendisini boğulmaktan kurtaran mutlu bir rastlantıdır zira Proust incelemesi mizahla doludur; son derece ciddî bir çalışmadır. Kısılalığı (yüz sayfa kadar) zor okunur olmasına engel değildir, metin yalın fakat yoğundur. Beckett Proust’a ait temaları anlamış izlenimi verir. Bu analizde, Marcel Proust’un ne doğum ne de ölümüne hiçbir imada bulunmadığı zaman araştırmasında, Beckett insanın ne kadar yoğun bir biçimde zamanın etkisinde kaldığını aynı zamanda da kendisiyle yüzleşme durumunda olduğunu açıklar. Araya, zaman hakkındaki kendi duygu ve görüşlerini de sokar.

Godot’yu Beklerken’in teması da Proust hakkındaki denemesinden beslenir. Alışkanlık ve hayat orada birbirine karışır. Alışkanlık hayat olur, hayat da kendini birbirini izleyen alışkanlıklar dizisi olarak sunar, tıpkı bireyin ardı sıra gelen bireyler dizisi olması gibi.

Proust’ta yaratı tasarımı hayatın hayat olmadığı fikrine daya-

¹⁶ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 32.

^{*} Yaşamının verdiği cansıkıntısının yerini varolmanın verdiği acı çekme alır. [...] Acı çekme [...] gerçeğe doğru bir pencere açar ve sanatsal deneyimin de başlıca koşuludur. —ç.n.

¹⁷ Beckett Samuel, *Proust, op. cit.*, s. 28.

nır. İnsan ancak yeniden yaşadığında [*gerçekten*] yaşamış olur. “Gerçek cennetler”, der Proust, “yitirilmiş cennetlerdir” Umut, hayret ve beklenmedik şeyler üreten insan birtakım zavallı anlara, ufak tefek sevinçlere asılıp kalmıştır. “Yarın” hem yakın hem uzaktır, can sıkıntısı ise baştan yazılmıştır. Geçen zamanın verdiği hüznün, bekleme, hiç dinmeyen uyum umudu, şefkâtinin yüceliğini oluşturur. Ona göre çirkin büyüleyicidir, zira kırılğan güzellikle hiçbir şey yapamaz.

Fiyasko ile engellenme; şimdi ile geçmiş, zaman dışında bir boyutta birbirine karışır. Zamana erişimin mümkün olmadığı *karmakarışık ve düzensiz bir evren* olan Beckett’in zamansal evreninde, *geçmişin izleri her zaman silinmekte olmakla birlikte, hiçbir zaman tam olarak yok olmazlar*. Kimlik yitimi de onda zaman sorunsalına bağlıdır. Samuel Beckett’in eseri, *fiziksel zamandan, dışsal zamandan ebediyen vazgeçen bir eser* olmasına karşın, yine de zamansallıktan kaçamaz. Beckett’in karakterleri bekleme ve can sıkıntısının yarattığı “zaman kafesine” kapatılmışlardır.

Bellek-Unutma, anı-oluşum; bir tür *ikisi-arası* Beckett’in eserine benzersizliğini [*tekilliğini*] verir. Ölümüne dek Dante’yi okuyan Beckett onun *İlahi Komedyası*’nı başucu kitabı, esininin kaynağı yapar. Dante ile Beckett kıvılcım çıksın diye birbirine sürtülen iki çakmaktaşı gibidir. Beckett Dante’yle yirmili yılların ortalarına doğru, Dante’nin ölümünün altı yüzüncü yılını anma etkinlikleri ve yeni bilim *dantoloji*’nin (Dante-bilimi) kuruluşu vesilesiyle karşılaşır. Yirmi beşten fazla dile çevrilmiş olan Dante’nin *İlahi Komedyası*, XIV. yüzyılda ve hatta XV. yüzyılın başlarına kadar, birçok İtalyan şehrinde, sırf onun incelenmesine ayrılmış üniversite kürsülerine sahiptir. Sürekli olarak yeni yorumlarla zenginleşen bu devasa şiirin çağrışım gücü tüm sanatçıların esin kaynağı olur.

Dante’de özellikle dikkati çeken öge cehennemdir. *Bu Nasıldır* [Comment c’est] romanını yazarken oradaki *imgelerden* yararlanan Beckett’in eseri Cehennemle Araf arasında sıkışıp kalır; bir tür *araştırma* [antipurgatoire] dünyasını yaşanabilir kılmaya çalışır. *Komedi* oyununun metni bu durumu yansıtır; ortada, merkezde kalmayı...

Kendilerine yapılan makyaj nedeni ile fiçılardan zor ayırt edi-

len üç surat karanlıktadır. Erkek (E), iki kadının (K1 ve K2) arasında kalmıştır; paylaşılmaktadır. Son metni *İrkilmeler*'de [Soubresauts] Beckett *arafkarşıtının* ne anlama geldiğini açıklar. Cehennemle henüz Araf olmayan başka bir yer arasında kalan bir yerdir burası. Beckett'in eserine evrenselliğini veren işte bu ikisi-arası [*entre-deux*] kavramıdır. *Dante Ve İstakoz* [Dante et le homard] adlı öyküsünde, Dante ve Homeros'tan söz edilir; orada Beckett'in kahramanı Belacqua "sert bir el harekeiyle *İlahi Komedya*'yı kapatır, çünkü Beatrice'in yaptığı açıklamalardan hiçbir şey anlamaz, ayrıca Dante de cehennemlik ruhlara merhamet etmez, ya da ara sıra eder. Bu el hareketi Dante şiirinin tanrısallığının yapısını çözer, onu Araf'tan Cehennem'e inen yöne doğru sürükler."¹⁸

Eserini kendi özel hayatından ve kültüründen sahnelerle zenginleştirmekte hiçbir zaman tereddüt etmeyen Beckett, anılarına, yaşantılarına *Bande et sarabande*'da da yer verir. *İlahi Komedya* Belacqua'ın (Dante'den alınmadır) en sevdiği kitaptır. Belacqua ile Smeraldina çiftinde (*Dream of fair...*) Beckett'le Peggy'yi tanımak zor değildir. Canlı, hareketli, müzik ve sözde doğaçlamaya yetenekli, fevri davranışlı Smeraldina Peggy'ye benzer. Yazarın anılarıyla zenginleşmiş, çeşitli anlatı türleri içeren bu eser, diyaloglarıyla bir tiyatro eseriymiş izlenimini verir. Okuru büyülerken bir yandan da sinirine dokunur, zira bu, *akıl karıştıran, ürküten ve kahkaha attıran bir ucubedir, canavardır*. Beckett orada tüm yazarlık zekâsını ve ustalığını gösterir. Okur, mizah duygusunun etkisiyle çarpılır. Denetime alınmış tutarsızlık denebilecek yazım tarzının ustası Beckett, kitabını daha başlamadan bitirebilecek yetenektedir. "Bireyin gerçekliği tutarsız bir gerçekliktir ve aynı şekilde tutarsız olarak ifade edilmelidir" dedirtir Beckett, Belacqua'a hitap eden Mandrin'e. *Dante ve İstakoz* [Dante et le homard (More Pricks)] adlı uzunca öyküsünde Beckett, *katharsis*'i (arınması) yankısız kalan (çünkü *ikisi-arası* bir yerdeyizdir) istakoz rolünü alır. Beckett'te cennet rağbet görmez. Filozof Arnold Geulincx (1624-1669)'in sözcükleriyle söylersek: "*Ubi nihil vales, ibi nihil velis* (Hiçbir değerinin olmadığı yerde –yani cennette– isteyecek hiçbir şeyin de olmaz)."

Beckett'te yadsıma kurtuluşa açılan bir kapıdır. Özellikle ti-

¹⁸ Beckett Samuel, *Dante et le homard*, op. cit., s. 39.

yatrosunda ikisi-arasında yaşanır; insan gülmek mi yoksa ağlamak mı gerektiğini bilemez, *sanki bir düğüm çözilemiyormuş* gibidir. Mutlu son yoktur, ama mutsuz son da yoktur. Beckett'in *Komedi*'si bir komedi değildir. Belacqua teyzesine getirdiği ıstakozun, kadın onu tenceredeki kaynar suya atacağı sırada hâlâ canlı olduğunu fark eder. Fakat gözyaşları onu hapır hupur yemesine engel olmaz.

Ölüm ve hayat, hayatın sonu ve başlangıcı, bellek ve unutma, oluşum ve anı, geçmiş ve şimdi, *yalın bir geçmişin şiddeti ve bir şimdinin üzüntüsü, taban ve doruk arayışı, kara çamur ve temiz hava...* Beckett'in hiç bırakmadığı bu birlikte var olma, birlikte yaşama [*coexistence*] motifi bütün eserlerinde karşımıza çıkar. Beckett geçmişinden kopmaz, onu şimdiki zamanı yapar, eserlerinde onu yaşar, bir kez daha yaşar. Onda anılar gölün derinlikleri kadar saydamdır. *Son Bant*'da [La dernière bande] Krapp kendini yeniden geçmişinde bulmak ya da geçmişini şimdisine davet etmek için, bobinleri karıştırır. Geçmişle şimdinin birlikte varoluşu, aslında çekingен bir Beckett yaşamöyküsünü açığa vurur. Oyunda diyalog eksik değildir. Krapp'ın kaydedilmiş sesi yaşlı Krapp'ın sesiyle karşılaşır. Beckett burada tiyatroya yabancı bir enstrüman, bir teyp, yani sesleri manyetik bant üzerine kaydedip dinlemeye yarayan bir âlet kullanır. Duygusal ortamın etkisi, yönergelerle (didaskali) titiz ve dakik biçimde ayrıntılandırılmış jestler, dinleme pozisyonları, sınıflandırılıp numaralandırılıp ayrı ayrı kutulara yerleştirilmiş bantlar, bandı ileri almak, geri almak, başa sarmak, yeni kayıtlar için bant değiştirmek gibi öğeler sanki birden çok Krapp varmış izlenimi verir; geçmişteki Krapp, şimdiki Krapp vb. Bütün bu nesnel manipülasyonlarla Beckett oyununa, *İlk Aşk*'a, [Premier amour] ya da belki de son aşka, bir yankı görünümü verir. Yazılışında istediği noktaya gelemediği kanısında olan Beckett, bu öyküyü bir çekmeceye kilitler (öykü ancak 1970'te Jérôme Lindon'un ısrarıyla yayımlanır). *İlk Aşk*'da adından anlaşıldığı gibi, babasının ölümünden sonra evden kovulan bir gencin ilk aşkından bahseder. Delikanlı bir fahişe ile yaşamaya başlar, ama *doğum yaparken kadını terk eder*. Sürekli olarak bir şeylerin yarım kalması (kesintiye uğraması), anılar (burada Beckett'in çocukluk anıları fark edilir), insan ilişkileri ve de cin-

sellik bu öyküye o garip niteliğini kazandırır. *Mercier ve Camier, Son* [La Fin], *Dışlanan* [L'Expulsé] ile aynı aileden gelen bu öykünün anlatıcısı —oraya kendi iç dünyasını koymuş olan— Beckett'in belleğini kurcalar. *Son Bant* kaydedilmiş bir sesle sona erer. Beckett'in didaskalisiyle Krapp şöyle betimlenir:

*Krapp önüne boş boş bakarak,
kımıldamadan öylece durur;
bant sessizce dönmeye devam eder.
PERDE¹⁹*

Şubat 1959'da BBC'ye gönderilen radyofonik oyun *Küller* [Cendres], çok hafif duyulan denizin hışırtısıyla başlar. Henry plajda, çakılların üzerinde yürür, deniz az da olsa çalkantılıdır. Henry hayâletleri çağırır. Beckett sesle, *mevcut olmayan varlıkları anlatıcısının kafasında mevcut kişilere dönüştürür*. Henry iki ihtiyarın hikâyesini anlatır: *Bolton'la Holloway sönmekte olan bir ateşin başındadırlar; ateşin artık hiç alevi yoktur, sadece külleri kalmıştır*. Yanından ayrılmayan ölmüş babasıyla konuşur. Ada adında karısıyla Addie adında bir kızı vardır. Ölüler arasından çıkıp gelmiş baba sessizdir. *Küller*'de Beckett Lethe ırmağına gönderme yapar. Yunan, daha sonraları Roma mitolojisinde Unutmanın kişileşmiş simgesi olan Lethe, cehennemde akan, unutkanlık veren, suyunu içenlere geçmişlerini unutturan bir ırmaktır. Nifak tanrıçası Eris'in kızıdır. Platoncu gelenekte Lethe unutma ırmağı olur. Kader tanrıçalarının başka bedenler sundukları ruhlar, Lethe'ye gelip onun suyundan uzun unutulmaların güven verici içkilerini içerler. Ovidius'a bakılırsa Lethe aynı şekilde Somnus (Uyku) âleminde de akar.

Beckett'te, cennet-cehennem, beyaz-siyah gibi zıt kutup aralarındaki mesafeye karşın birbirlerine dokunurlar. Aşırı aydınlık karanlıkta boğulan gözleri kör eder. Cehennemin karanlığı Beckett'in karakterlerini korkutmaz; onlar orada her şeyi apaçık görürler. Bellek de durugörü sahibidir. Unutma bu durugörünün içinde saklanır, çünkü hiçbir şey unutulmaz. Anılar ışığı görürler. *Dünya ve Pantolon*'da [Le monde et le pantalon] bu durum şöyle açıklanır: “İşte tam orada, nihayet, karanlıkta görmeye başlanır. Artık hiçbir şafaktan korkmayan karanlıkta. Boş bir göğün, sabit

¹⁹ Beckett Samuel, *La dernière bande*, op. cit., s. 33.

bir yerin şafağı, öğlesi, akşamı ve gecesi olan karanlıkta. Ruhı aydınlatan karanlıkta.”²⁰

Herakleitos'un da diyebileceği gibi, karşıtların birliği uyumu (armoniyi) oluşturur, hayat ve ölüm bir ve aynı şeydir; aynı şekilde, uyanıklık ve uyku, gençlik ve yaşlılık da. Zira bu çiftlerin birinci terimleri zamanla ikinci olur, ikinciler de tersine birincilerin yerine geçer. Beckett bunu şöyle ifade eder: *Son, başlangıçta bulunur, onlar ayakta mezarlarının üstünde doğum yaparlar*. Boşlukla figüratif montajın köken-birliğinin muğlâklığı –“kör edici bir ışığın” çölü ile “azami yalınlık ve simetri” arasında– *Mutlu Günler*'de [Oh les beaux jours] şu soruyu sordurur: İnsan tek bir noktayı mı yoksa noktalardan oluşan bir kümeyi mi görür? *Komedi*'deki fiçı-vücutlar düzeneği de bir noktalar kümesi, bir imler yapısı mıdır acaba? *Tiyatro Fragmanı I*'in [Fragment de théâtre I] karakterleri geçmişin anıları içinde kaybolurken, *Fragment de théâtre II*'nin kiler bir adamın varoluşunu, kaderini özetlemekle meşgul olurlar.

Varlık ve Zaman, zamanda olmak, zaman kavramına sahip olmadan zamanla iş görmek, Beckett karakterinin kafasını kurcalayan sorun işte budur. Varlığa erişimdir bu, varlığın anlamının taşıyıcısı, varlık yaşantısının gerçekleşmesine ortam hazırlayandır. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ı [Sein und Zeit] varolan'ın kendi varlığı içinde sorgulanmasıdır. *Dasein* diğerleri gibi bir varolan [étant] değil, içinde zaten her zaman varlıkla “olacağı” [varolan arasında] bir ilişki ve bir anlaşma bulunduran bir varolandır. Varlık sorunu ondan yola çıkılarak gündeme gelir.

“Nerede olduğumu bilmiyorum,
hiçbir zaman da bilemeyeceğim,
sessizlikte bilemezsin,
sadece ilerlemek zorundasın.”

Beckett
Adlandırılmaz

²⁰ Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon*, op. cit., s. 31.

4. Adlandırılmayan yazar Beckett

ve

ölçü-dışı ressam Bram van Velde

*Yokluk. Işığın yad-ışığı. Aşırı parlak
Işık. Dokunulamaz yokluk. Batmak. Dip,
Dokunulamaz yokluk. Yokluğun dipsizliği.
Yokluğun göbeğindeki resim,
Aşırı parlak ışığın resmi¹*

Ressam Geer van Velde'in (1898-1977) ağabeyi, Beckett'in yakın dostu Hollandalı ressam Bram van Velde (1895-1981), sanatçı olmanın "hiç kimsenin çuvallamaya cüret edemeyeceği kadar çuvallamak"² anlamına geldiğini düşünen bir sanatçıdır. Tüm evreni başarısızlıktan oluşur. Resim yapmak zorunluluğunu hissederken resim yapmak elinden gelmez. Hiçbir şey yapmaya gücü yetmezken resim yapmaya mecbur olan insanın davranışını gösterir. "Biçimsel olmayanın ressamı [*peintre de l'informel*]", lirik soyutlamanın öncüsü sayılan Bram van Velde, kuzey Almanya'daki dışavurumcu [*ekspresyonist*] ressamlar grubuna katıldıktan sonra gelip Paris'e yerleşir. Alman dışavurumculuğunun ve Matisse'in derin etkisinde, ilk non-figüratif tablolarını gerçekleştirir. Eserlerine devingen dünyanın istikrarsızlığını aktarır. Arzu, jest ve renklerle, akışkanlık ve yayılımı, erime ve yeniden biçimlenmeyi, hapsolma ve kurtulmayı ifade etmektedir. Yaşamın ilköncel [*primordial*] güçlerini yakalamak ister. Savaş-öncesi sanat dünyasında adı sanı bilinmeyen eserlerin ressamı *marjinal sanatçı* Bram van Velde, ancak altmışlı yıllarda sesini duyurmayı başarır. Yetmişli yıllarda ise, özellikle 1977'de, o zamana kadar yaptığı eserlerin dokusunu oluşturan canlı renkler ortadan kaybolur, geriye sadece siyah, mor ve kırmızı kalır.

Sessizlik ve boşluğun, kasten yoksul kılınan ve yineleyici tutulan biçimin, her zaman kendine özgü sanatçısı Bram van Vel-

¹ Van Velde Bram, in Peyré Yves, *D'un accès de vision Bram Van Velde*, op. cit., s. 52-53.

² Beckett Samuel, *Trois dialogues, III Bram van Velde*, ing. den çeviri ve uyarlama yazarın kendisinden, ed. Minuit, Paris, 1998, s. 29.

de, “Samuel Beckett yazım tarzının bir tür plastik eşdeğerlisini” temsil eden ressam olur. Bir ressam için “en zor şey, hiçbir şey yapamadığı, beklemekten başka çaresi kalmadığı zamandır. İnsanların büyük bir çoğunluğu isteme [*vouloir*] simgeselliği altında yaşarlar. Sanatçı ise istemesi olmayandır”, der ve saatlerini resim yapma ihtiyacının kendisine hâkim olmasını beklemekle geçirir. Samuel Beckett *Üç Diyalog* [*Trois dialogues*] adlı kitabında, Matisse’in yorumcusu, sürrealist ressamların yakın dostu, sanat tarihçi, eleştirmen Georges Duthuit’nin sorularını şöyle yanıtlar:

“D. –Bugüne kadar uygulanmış tüm sanattan farklı bir sanattan bahsediyordunuz. Bu radikal ayrımı yaparken aklınızda Bram van Velde vardı, değil mi?

B. –Evet. Onun belli bir durumu kabullenen ve belli bir eyleme razı olan ilk sanatçı olduğunu sanıyorum [...].

D. –Niçin resim yapmak zorunda?

B. –Bilmiyorum.

D. –Neden resim yapamıyor peki?

B. –Resmi yapılacak bir şey yok da ondan, kullanılacak malzeme de...”³

Beckett’e göre, Bram van Velde estetikleşmiş bir otomatizmden uzaklaşan ve tüm varlığıyla uçların yokluğunun kendisine sağladığı ilişki yokluğuna, ulaşılmaz uçların varlığına, tâbi olan ilk sanatçıdır. Sanatçı olmanın kimsenin cüret edemediği kadar başarısız olmak demek olduğunu, başarısızlığın onun tüm evrenini oluşturduğunu ve bunu reddetmesinin bir “fırar” (görevden kaçış, kaytarıcılık) olduğunu ilk o kabul etmiştir. Bu çuvallamaya sadakat, yeni bir fırsat, yeni bir ilişkinin varış noktasıdır. Hem imkânsız hem de zorunlu olan bu eylem, kendini ancak imkânsızlığı ve zorunluluğuyla yaşayan bir ifade eylemi olarak dile getirir.

Engellenmenin yazarı Beckett (*écrivain de l’empêchement*), görmek için uğraş verdiğini söyler: “Bu dünyada her şey görmemi engellerken, ben görmeye çalışıyorum.” Beckett görmeye, anlamaya çalışır, her kişide var olan ve içinde o denli ağır bir bilinmezlik yükü saklayan o hayat kaynağına olabildiğince yaklaşmaya çalışır. Ve bekler. Kendini zamanın boşluğuna bırakır

³ A.g.e., s. 23-24.

haftalarca, aylarca bekler karşı durulmaz bir bekleyişin resmini çizmek arzusu tüm benliğini istilâ edene kadar bekler. “Gece bastırırken, bilinmeyen yollardan, elinde bir değnekle”⁴ tek başına özel bir dünyada dolaşır; insanın kendi varoluşuna bir anlam bulamadığı bir *sözde-dünya*’da... Dikkatini olmak, oluş, problemi çeker; insan orada kendi kimliğini arar. Orada *Ben* [Je] ancak var kalmaya, hayatta kalmaya çalışır, varoluşuna bir anlam bulamaz. Kimliğini bulamamaktan ileri gelen belirsizlik duygusu içini kemirir, her işi başarısızlıkla, çuvallama ile sonuçlanır, Beckett ise ona tekrar denemesini, daha iyi çuvallamasını söyler:

Beckett’i ilgilendiren Bram van Velde’nin resmi değil bekleyişidir, hayatın fışkırışına karşı çıkan şeyi aradan çekmek için kendi üzerinde uyguladığı çalışmadır. Bram görünenden daha derin bir gerçekliği dile getirmeye çalışır. *Tuvali bir temel drama bağlıdır* ki, bu da kavurucu bir mutlak açlığına tutulmuş varlığın dramıdır. İnsan kendisini zamanın dışına yerleştirecek anlar yaşamak tutkusuyla yanar, ama hep içinde mahpus olduğu yere geri gönderilir. Sürekli olarak sürgünde kaldığından, doyunluğa, özgürlüğe, ışığa erişimi yoktur.

Beckett, inatla insanın ötesinin [*au-delà*] ve berisinin [*en deçà*] peşinde koşan bu yazar, açlığı bir türlü yatışmayan büyük bir araştırmacı, bir aşırılıklar ve ölçsüzlükler uyandırıcısıdır. Kendisinden uzaklaşmayı, kendisiyle arasına mesafe koymayı, imkânsızın silinişinde yeniden ortaya çıkmak üzere silinmeyi bilen bir yazardır. Neyi dilediğini de bilir: Hiçbir şeyin, var olmanın, olan ama olmayanın, olmak istemesine karşın *olamayanın* parıltısını yakalamak ister. Dosdoğru kendisine yönelmek için kendisinden uzaklaşan görünür [*visible*] biridir Beckett. Resmi yırtan Bram ise *hep daha çok* kendisidir. Resmi *yol çatına getirir*, ona bilinmedik bir yol önerir; bu, kendi resimsel avareliklerinin, aslında yalnız olmayan kalabalık yalnızlığının yoludur. Yalnızdır ve yalnız değildir. Bram *tüm bedeniyle ve tüm ruhuyla* resim yapar. Resim onun için renklerle (boyalarla) cebelleşerek tuvale saldırmaktan ibaret bir dövüştür. Temaşa halinde boks yapmaktır, *yumruklaşmaktan zevk almaktır*.

Beckett’le Bram ellerinden bir şey gelmeyen iki arkadaşlırlar;

⁴ Beckett Samuel, *Molloy*, *op. cit.*, s. 11.

biri yazamaz, oysa yazmak zorundadır, öbürü *resim yapamaz, oysa resim yapmaya mecburdur*. Ancak, 1946-1948 yıllarında Beckett bir yazar hayatı sürmek ister. Yazacak bir şeyi olsun ister. Ama yoktur. Beyaz bir sayfa önünde, *gözleri bulutlarda gez-en fikirlerine dikilmiş* durumda, günler geceler geçirir. Belli bir doğrultu bulup oraya yönelmek çok zordur. Uzun bir kararsızlık dönemi geçirir. Savaş, kalemıyla geçinmek fırsatını elinden alır. O sırada bir hapisane gibi gördüğü Dublin'dedir. Kapana kısılmış; savaş ve hapisane arasında sıkışıp kalmıştır. Savaşı seçer ve 1945'te Paris'e gider. *Les Cahiers d'Art* dergisi Bram ve Geert van Velde'in resimleri üstüne eleştirel bir deneme yazmasını önerir. Beckett bunu *La Peinture des van Velde ou Le Monde et le Pantalon* [Van Veldeler'in Resmi ya da Dünya ile Pantolon] başlığı altında yapar. Yaşamöyküsünün yazarı Deirdre Bair "Savaş olmasaydı acaba Beckett nasıl bir yazar olurdu [...] sorusunun akla gelmesi ilginçtir"⁵ diye yazar.

Savaşı –İngilizce *Ireland*, Gael veya Keltçe *Eire* olan– İrlanda'ya yeğlemek, Beckett'in kendini oraya ne denli bağımlı hissettiğini gösterir. Ancak ülke, yedi yüzyıllık İngiliz egemenliğinden sonra, 1921'de bağımsızlığını ilân eder. Beckett kendinden uzaklaşır. Ülke de ona benzer. Onunla aynı duyguları paylaşıyor olmalıdır. Büyük Britanya'nın batısında yer alan adada, yüzey şekilleri birbirini izleyen eski kabartı ve çöküntülerden oluşur. Göller ve turbalıklar her yere serpiştirilmiştir. İç ova, denizle ilişkiyi sağlayan düzlükler ve vadilerle ayrılan alçak dağlarla çevrilidir. Kıyılar simetri yokluğuyla göze çarpar: Doğuda alçak ve kumsallık iken, batıda son derece girintili çıkıntılı sarp yalı-yarlara dönüşürler. Deniz çoğu yerde, derin fiyortlardan ve buzul aşındırması ve okyanus su düzeyinin değişmesiyle oluşmuş *ria*'lardan geçerek, adanın içlerine dek sokulur. Eğimin belirsizliği suların düzenli tahliyesine ve aynı şekilde Beckett'in yatıştırılamaz arzularının ortaya çıkmasına da engel olur. Akarsular bir sürü buzul gölü [*lough*] arasında mekik dokurlar. Beckett'in soluğu da, bir gölden öbürüne aheste aheste akan İrlanda'nın en uzun ve başlıca ırmağı Shannon gibidir. Nesirden nazıma, öyküden tiyatroya, imgeden sese giden Beckett'in ruhu da, yabancı-

⁵ Anzieu Didier, *Beckett*, Seuil, Archimbaud, *op. cit.*, s. 76.

laşma ve çöküşe direnerek, yavaş yavaş akar. Bu akışta mizah da hiç eksik olmaz. Ülkesinin, nispeten mülayim olan ve Atlas Okyanusu'nun sularını ıltan *gulf stream*'in düzenleyici etkisini hisseden tipik okyanus ikliminden esinlenir. Batı kıyıları okyanustaki hava hareketlerine ve kuvvetli batı rüzgârlarına daha çok maruz kalır. Bulutlanma ve koyu sis olayları havaya hâkimdir. Beckett'in mizacı da içinde böyle sislerin gizlendiği yumuşak bir mizaçtır, ama aynı zamanda dış dalgalanmalara duyarlı hem sıcak hem soğuk bir mizaçtır da.

İrlanda'nın doğal manzarası çelişkilerle doludur: Çayırıların oluşturduğu “Yeşil Erin”, turbalıkların kızıl ve siyah tonlarıyla çatışır. İklimin yumuşaklığı bazı Akdeniz bitki türlerinin burada da yetişebilmesini sağlar. Kuvvetli batı rüzgârları orman örtüsünün fazla gelişmesine imkân vermez; zaten bu örtü İngiliz egemenliği esnasında daha da daralmıştır. Beckett, yolunu bulmak için kendisine benzeyen ve çizgilerini yazılarında olduğu kadar yüzünün derin kırışıklıklarında da taşıdığı bu ülkeden ayrılır. Hayalleri, tüm yazılarında örtülü biçimde de olsa saygılarını sunduğu bu ana vatanla yüklüdür. Kendine dönmek için, umut ve beklenti içinde, *bir Homeros kahramanı gibi*, ülkesini terkederek. 3 Eylül 1939'da tekrar Paris'e gelince direniş [*résistance*] hareketine katılır (1943). Gestapo tarafından tutuklanmaktan kıl payı kurtulan Suzanne ve Beckett Ağustos'ta Favorites sokağından ayrılıp küçük bir köy evine yerleşirler. *Watt*'ın yazılışı orada devam eder. Beckett ressam Hayden'la arkadaş olur ve birlikte satranç oynarlar. 1955'te Fransızca denemesi “Henri Hayden, homme peintre” *Documents n° 22*'de çıkacaktır.

Savaş olmasaydı Beckett herhalde daha mutlu olurdu. Dostlarını yitirmezdi. Hayatın kara yönünü tanımış olmayabilirdi belki. Ama aynı Beckett olur muydu acaba? Elbette hayır; tıpkı İrlandasız, Parissiz, Proustsuz, Dantesiz, Joycesuz; düşme korkusu içinde yaşamadan, tutulduğu, sevdiği veya iğrendiği bütün o varlıklar olmadan, tüm yaşanmışlıkları ve dostu Bram van Velde olmadan da aynı Beckett olamayacağı gibi...

Kendisi için var olmak ve dünya için var olmak... Bu derin mutasyon tüm yaşanmışlığının bilincine varmak, oluşunun aldaticılığını keşfetmek anlamına geliyor. Beckett'in değişiminin, varoluşunun, bu “ile”ler ve bu “-siz”lerle nasıl bir şey ola-

bileceğini söylemek kolay değildir. Joyce'un ölümünden sonra 1941'de Zürih'te yazmaya başladığı *Watt*'tan itibaren, kendini yeniden yaratan [*auto-régénérateur*] yöntemler kullanır. *Bec-kett'ten sonra Beckett* olmadan önce kendini yeniden yaratmaya, içinde yeni kaynaklar bulmaya çalışır. Ulm sokağında, *Suite* adlı uzun öyküsünü yazar; metin *Les Temps Modernes*'de çıkacak ve daha sonra *Son* [La Fin] başlığını alacaktır. Temmuz'da, *Bondy Koruları*'nın [Bosquets de Bondy] ikinci versiyonu ve ilk Fransızca roman denemesi olan *Mercier et Camier*'ye başlar. Bir haftada, Max-Pol Fouchet'nin Aralık'ta *Fontaine*'de yayımladığı *Dışlanan*'ı [L'Expulsé] ve ancak 1970'te çıkacak olan *İlk Aşk*'ı [Premier amour] yazar. Uzun öykü *Yatıştırıcı*'ya [Le Calmant] başlar. Kasım'da *Les Temps Modernes*'de on iki şiiri ve *Cahiers d'Art*'da *La Peinture des van Velde*'si [Van Veldeler'in resmi] yayımlanır. 1947'de *Yatıştırıcı*'yı [Le Calmant] bitirip üç perde-lik oyun *Eleutheria*'yı yazar; Eylülde *Molloy*'a başlar. Bordas *Murphy*'yi Fransızca olarak yayımlar.

1949'da Beckett, Henri Michaux'nun şiiri "*A hue et à dia*"yı [To right nor left] çevirir, çeviri Ocak'ta *Transition* dergisinde yayımlanır. Duthuit'nin etrafında, özellikle ateşli tartışma seanslarına katılan De Stael, Riopelle, Bram van Velde, Breton, Élu-ard, Sartre gibi yazar ve sanatçıları bir araya getiren bu dergiye Beckett düzenli olarak katkıda bulunur. Pierre Tal Coat, André Masson ve Bram van Velde'in sanatı hakkında Duthuit'yle yaptığı konuşmaların özünü *Üç Diyalog*'da [Three Dialogues/Trois Dialogues] da dile getirir.

Beckett *Adlandırılmayan*'ı [L'Innommable] ve 1949 Ocak sonunda *Godot'yu Beklerken*'i yazar. 1950'de Roger Blin'le tanışır; Blin onun coşkusuyla paylaşmaktadır ve karşılaşmalarının ardından *Malone meurt*, *Adlandırılmayan* ve *Molloy*'u okur ve yayımlanmaları için *Éditions de Minuit*'ye önermeye karar verir. *Godot'yu Beklerken*'in prömiyeri Ocak 1953'te Babylone Tiyatrosunda yapılır. Jérôme Lindon *Adlandırılmayan*'ı yayımlar. İngiltere'de yasaklanan *Watt* Paris'te Olympia Press'te İngilizce olarak çıkar. 1954'te, *Les Lettres Nouvelles*'de, *J. B. Yeats'a Saygısı* [Homage à Jack B. Yeats] çıkar. Beckett İrlanda'ya gider ve hasta kardeşinin yanında üç buçuk ay kalır; kardeşi 13 Eylülde ölür. Paris'e dönünce *Oyun Sonu*'na başlar. *Godot'yu Beklerken*

[Waiting for Godot] New York'ta yayımlanır.

Beckett'in Beckett oluş süreci kendini yeniden yaratışının açık denizinde yoluna devam eder. Savaş olmuş olmamış fark etmez, Beckett artık Beckett'ten sonraki Beckett'tir. Altmışlı yıllarda, İngilizce ve Fransızca olarak yayımlanan (1964) ve New York'ta sahneye konan *Komedi* [Play/Spiel] ile *edebiyata karşı saldırıya geçer*.⁶ Tiyatro eserleri yeni bir boyut kazanır. *Komedi* bir emre itaatsizlik, bir karşı çıkış, bir saldırdır. Bu oyun, –görünüşte de olsa– ait olduğu türe bile karşı bir başkaldırıdır. On yıl önceki *Godot* gibi, dram drama karşı oynar ve tiyatro bizzat tiyatro kavramına ters düşer. *Godot*'da aksiyon sahneden dışlanırken, *Komedi*'de –sıradan hareket bile– tiyatrodan dışlanır. “*Godot*'nun her türlü anlaşılabilir nedenselliği ortadan kaldırdığı yerde, *Komedi*'nin bizzat anlaşılabilirlikten bile boşaltıldığı görülür.”⁷

Beckett'te yepyeni (yıpranmamış) bir bakış vardır. 1963'te yedinci sanata el atar. Dram sanatı tasarımı genişler, genleşir. *Film*'den sonra televizyon için de yazar ve oraya kendi estetik seçeneklerini yerleştirir. Sözcükler müzikle yarışa girer. *Film* ile *kamera* da Beckett'in ilgi alanına girmiş olur. “*Film*'de Ben-in (*moi*) bir kısmı kamerayla temsil edilir, bu da bu nesneyi algı alanına çeker, *Godot*'daki gibi fiziksel olarak asla orada olmasına karşın. Böylece fark edilir ki, kamera bir gözlemci olarak asla ne tarafsız ne de nesneldir. Kaydeder, ama katılır da ve işe karışması kaydettiği üzerinde etkide bulunur.”⁸ Beckett sinema da yapar. 1927'de, sinemacı ve sinemacılık dil ve teknik evriminin babası sayılan Abel Gance, sinemanın övgüsünü şöyle yapar: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film çevirirler [...] Tüm efsane (söylence), mitoloji ve mitler; tüm dinlerin peygamberleri ve hatta dinlerin kendileri de [...] ışıklar içinde dirilişlerini beklerler; kahramanlar kapımıza üşüşür, içeri girmek için itişip kakışırlar.”⁹

Projektör gözüyle Beckett *teknik komplikasyonların* gelişini

⁶ Gontarski Stanley E., in *Europe*, op. cit., s. 87.

⁷ A.g.e., s. 87.

⁸ a.g.e.

⁹ Gance Abel, *Le temps de l'image est venu, l'Art cinématographique II*, Paris, F. Alcan, 1927, s. 94-96.

önceden haber verir. *Manet'nin tablolarının esrarengiz “fonlarını”*, bu boş fonlar üzerinde *ayrışan, özgürleşen resimlerini* – sahneye koymayı başarır. Beckett sahneye Bram van Velde'nin resim sanatını –*boşlukta kımultısız duran şey*– koyar. Orada yaşanmış görüntülerden, çocukluğundan enstantaneleri, iki kadın arasında geçmiş hayatının en içsel ve en gizli imgelerini vurgular. Bu imgeler *Dante'nin Cehennem Yolculuğu* [Dante aux enfers], *Araf* [Purgatoire] tablolarını çağrıştırırlar. Beckett böylece tiyatro karakterinin doğasını bozmuş olur. Yerlerini seslerin, âletlerin aldığı bu karakterler *kendilerini yutup içine alan ölü küllerinin saklandığı vazoya* [urnes funéraires] benzerler.

Çelişkilerin yazarı Beckett eserlerinde –*uzak ile yakın* örneği– karşıtları barındırır. Işığın etkisi, saf biçimsel bir oyun ve özel efektler kompozisyonunun sürekli imgesini elde etmesine olanak tanır. Beckett'in estetik montaj kriterleri, heykelleri andıran canlı tablolardan oluşan hareketsiz bir sahne imgesini yani *Komedi*'yi doğurur. Yiyeceklerin saklanması için kullanılan pişirilmiş kil ve toprak yapımı söbü biçimli büyük kaplar (çömlek veya küpler) üstlerine çok parlak bir ışık demeti gönderen ışıktandırma düzeneğiyle aydınlatılırlar. Bu sahne ışıkları o dönemde Beckett'i çok etkileyen sinema platosunu andırırlar.

Kırklı ve ellili yılların sinemasının, dışavurumcu soyut resamlardan ve *beat generation* yazarlarından (*beat* terimi caz argosundan alınmadır) esinlendiği söylenebilir. Çifte çağrışımıyla, “iş bitmiş”, “tükenmiş” anlamına gelir. Marjinal bir hali, bir duyarlılığı, ama aynı zamanda bir tür uhrevi mutluluğu da ifade eder; başka bir dünya algısına açık *gezin budist keşişin mutluluğunu*. *Beat tarzı*, ritme ve dile dikkat eden spontane bir yazım tarzı olmaktan ziyade, karşı çıkıcı (tüketim toplumunun ve doğurduğu orta sınıfın reddi) bir hayat tarzıdır; başlangıçtaki sefâletin, içine kapanık bir Amerika imgesinin silineceği başka uzamlar (Hindistan, Afrika), başka deneyimler (Budizm, Zen) arayışına çağıran bir başkaldırıdır.

Beat Kuşağı hareketi William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg gibi New York'lu yazarlar çevresinde doğar. Bunlar birtakım gerçek ve özgün marjinallerden (Neal Cassady, Gregory Corso, Bob Kaufman) ve her türlü uzun yolculuklardan (Amerika kıtasını baştan başa geçmek, uyuşturucu “trip” leri, vb.) büyü-

lenerek, San Francisco'ya gider ve Lawrence Ferlinghetti kitabevini toplanma yeri olarak seçip orada şiirde yaptıkları yenilikleri (1956'da Ginsberg'in *Howl*'u) halka okurlar, eserleri de oradan yayımlanır (1957'de Kerouac'ın *Sur la route/Yolda'sı*). Beat yazım tarzı, prozodisi, kendini Artaud'ya, Rimbaud'ya, Blake'e bağlar ve Amerikan geleneğinin diri kaynaklarıyla (Whitman, Lindsay, Sandburg) yeniden ilişki kurmak ister.

Ellili yıllara kadar Fransız sineması bulvar tiyatrosu oyunlarından uyarlamaların etkisindedir. İşgal süresince (1939-1945) başka ülke sinemalarının aksine etkinliklerini sürdürür. Almanların denetimindeki bölgelerde bile, birçoğu direnişçi olan çok sayıda sinemacı, Amerikan hatta İngiliz filmlerinin yokluğundan yararlanarak, filmlerini çevirirler. Örneğin Marcel Carné Nice'teki stüdyolarda *Cennetin Çocukları*'nı [Les Enfants du paradis, 1945] çeker. Senaristi Jacques Prévert'dir. Bu film, üç saati bulan süresi, dekor ve kostümleri, sayısız –hatta başarısız!– figüranlarıyla, hayli kalabalık sinematografik bir fresktir.

Perdelerin açılış ve kapanışıyla, film aynı zamanda tüm temsil sanatının *mise en abyme* [oyun içinde oyun haline getirilmiş] yansımasıdır. Mim, komedi, trajedi ve karnaval öğelerini birlikte kullanır. Ellili yılların sineması da estetik ve ideolojik bakımdan otuzlu yıllarinkine yakındır. Bu yılların sonunda, yapımcıları sinema eleştirmenleri veya belgesel kısa metraj kökenli olan yeni bir dalga ortaya çıkar. Bunlar genç yenilikçilerdir. Yerleşik üretim ve çekim kurallarına pek aldırış etmezler. Louis Malle, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alain Resnais ve Georges Franju yeni *tonaliteler* getiren filmler yaparlar. Hepsi de 1958 ve 1959'da gösterime girer –*Darağacı Asansörü* [Ascenseur pour l'échafaud], *Dört yüz Darbe* [Les Quatre Cent Coups], *Yakışıklı Serj* [le Beau Serge], *Suluk Soluğa* [A bout de souffle], *Hiroşima Sevgilim* [Hiroshima mon amour], *Vur Kafanı Duvarlara* [La Tête contre les murs]– ve Fransız sinemasının yeniden uyanışının habercisi olurlar. Gençleşen ve bu yeni dalgaya duyarlı olan seyirci kitlesi, ardından gelen otuz yıl boyunca hep ilginç ve özgün kalacak bir eserin yolunu açmaya başlayan çok çeşitli kişilikleri (Jean-Pierre Mocky, René Allo, Alain Cavalier, Jacques Rivette, Éric Rohmer) olumlu karşılar.

Beckett sinemaya Dublin yıllarında sevdalanır. Trinity Col-

lege'de okutmanlık yaparken, Eisenstein'a bir mektup yazarak asistanı olmak istediğini belirtir. 1934'te Sovyet realizatörün çağrılısı olarak Moskova'ya gider, derslerine katılır. Sinematografik adaptasyonlara duyduğu büyük ilgiye rağmen ilk (ve tek) senaryosunu yazması için otuz yıl beklemesi gereken Beckett *Film* adını verdiği filmin "senaristi" sıfatıyla 1963'te New York'a gider. *Film*'in yönetmeni *Godot*'yu *Beklerken* ile *Söyle Joe*'nun [Dis Joe] da uyarlamasını yapan Beckett'in çalışma arkadaşı Alan Schneider'dir. O yılların yapım ve çekim kurallarına pek aldırış etmeyen yönetmen kameraya da pek alışık olmadığından teknik hatalara düşer. Ama sonunda her şey yoluna girer. Beckett'in *Film*'i, gençliğinden beri çok beğendiği komedyen Buster Keaton'un da katılımıyla büyük ilgi çeker. Schneider, bu rolü önce Charlie Chaplin'e, ardından Zero Mostel'a teklif eder ancak sonuç alamaz; rol, o sıralarda yetmiş yaşında olup kariyerinin sonuna gelen, son filmi *The Scribe*'in hemen ardından 1966 da, sinemaya ve dünyaya veda eden Buster Keaton'da kalır.

İlk karşılaşmalarında yaşanan düş kırıklığına karşın, Beckett ve Keaton çekimler sırasında iyi anlaşır. Aşağıdaki tanıtımla 1965 *Venedik Film Festivali*'ne katılan *Film*, *Onur Ödülü*'nü alır:

Realizasyon: Samuel Beckett & Alan Schneider

Oyuncular: Buster Keaton – *The Man*

Nell Harrison – *Passerby*

James Karen – *Passerby*

Susan Reed

Sanat yönetmeni: Burr Schmidt

Kamera yönetmeni: Joe Coffey

Montaj: Sidney Meyers

Görüntü yönetmeni: Boris Kaufman, ASC

Yapımcı: Evergreen Theater, Inc.¹⁰

Filmin DVD'si, siyah-beyaz, sessiz ve her kategoriden seyirciye uygun olarak, 2006'da piyasaya sürülür. Biraz zorlansa da Beckett'in isteği gerçekleşmiş olur. *Çoğaltılabilirlik* ve *yeniden üretilabilirlik teknikleri* ve kitlesel tanıtım sayesinde *Film* geniş bir yayılma alanına sahip olur. Amerikan sessiz sinemasının en popüler ve hayal gücü en zengin komedi sanatçılarından biri; stoik

¹⁰ Beckett Samuel, *Film*, *op. cit.*, Bibliothèque de l'Université Paris 8.

karakteri (ifadesiz yüzü, her türlü duyguya ilgisiz tavrı ile) unutulmayan bir aktör olan Buster Keaton oynadığı filmlerin senaristi veya eş-senaristi, eş-yönetici ve eş-yapımcısı olur. İlk uzun metrajını 1923'te *The Three Ages* adıyla gerçekleştirir. Seyircileri Keaton'un *gag* anlayışından, *görüntü yetkinliğinden* ve *güldürü yeteneğinden* etkilenirler. Keaton iyi bir sinema oyuncusu olmakla birlikte, Benjamin'in işaret ettiği gibi, tiyatro oyuncusu değildir. *Film*'in çekimleri sırasında tüm yeteneğini kullandığını ancak bu (*anlaşılmaz*) filmde ne yaptığını pek de anlamadığını söylemekten çekinmez. "Tiyatro oyuncusu sanatçılık performansını seyirciye kesin ve bitmiş haliyle bizzat sunarken sinema oyuncusunun performansı bir sürü takım taklavatın aracılığıyla gerektirir. Bundan iki sonuç doğar: Aktörün performansının seyirciye ulaşmasını sağlayan âlet edevat ve düzenekler bu performansla bütünüyle sâdik kalmak zorunda değillerdir. Operatörün yönetimi altında, sık sık bu performansa karşı tavrı bile alırlar."¹¹

Amerikalı yayıncı Barney Rosset, Eugène Ionesco, Marguerite Duras ve Alain Robbe-Grillet üstüne kısa metrajlı filmler yaptırmak arzusundadır ancak bu proje Beckett'in *Film*'iyle başka yoldan gerçekleşmiş olur. Beckett'te sinema zevki, *Film*'in New York'taki çekim yılı olan 1963'te hâlâ canlıdır. Her şeyi denemek, bizzat yapmak ister; objektifleri kullanmak, vincin üzerine çıkmak, kameraman Joe Coffey'le birlikte çalışmak gibi... *Görüntülere soyut bir boyut aktarmak* ister. Filmde Keaton, *paniklemiş bir halde sokaklarda dolaşan bir ihtiyarın hayâlete benzer silüetini* canlandırır. Uzun bir paltosu vardır, yüzü atkısının altında saklıdır. New York'un yıkıntı halindeki bir semtinde duvarlara sürtünerek yürür. Sonra büyük bir binanın holüne gelir. Canlılardan nesnelere kadar her şeyden saklanır, görülmek istemez. Film *gerilim* mantığına göre ilerler. İhtiyarın, bu *yabancılaşmışlık* halinde, kimden veya neden korktuğu belli değildir. Kendi algısından kaçan göz odasına sığınır. Korkmakta ve aynı zamanda korkutmaktadır. "Göz bu adamın (*O*) vicdanı mıdır acaba?" sorusu akla gelir. Evine gelince duvardaki portrelerin üstünü örter, üstünde iki göz olan bir resmi yırtar, evcil hayvanları kovar, pa-

¹¹ Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., s. 37.

pağanın kafesini paltosuyla örter. *Bakan, gören ve bunları çağrıştıran* her şeyden kaçıp saklanmak ister. Hayatının tüm izlerini silmek istiyormuş gibi bir hali vardır.

İnsanlara kendi görüntülerini geri gönderen kamera-göz ile Beckett'in *Film*'i dönemin en gizemli filmlerinden biri olur. Kamera önce yabancı bakışı temsil eder, Keaton'un *kendi-algısını* gösterir. Kameranin objektifiyle Keaton'un yüzü birbirine karışır, seyircinin ikisini birbirinden ayırması güçleşir. Beckett'in rejî defterinde *her şey* şöyle gösterilir:

“GENEL GÖRÜNÜM

Esse est percipi

Kendini algılama, her türlü –hayvanî, beşerî, ilahî– yabancı algılamadan kaçmaya devam eder. Her türlü yabancı algılamayı kaldırma yoluyla yad-varlığın araştırılması, kaldırılmayan kendi-algısı üzerine gelip tökezler.”¹²

Bu durumu canlandırmak için, oyuncu ikiye bölünür: nesne/*objet* (*O*) ve göz/œil(*Æ*); birincisi kaçır, ikincisi kovalar.

Filmde üç bölüm vardır: Birinci bölüm, *küçük imalathanelerin bulunduğu* bir semt sokağında geçer ve sekiz dakika kadar sürer (öngörülür). Yıllardan 1929, mevsimlerden yazdır; sabahın ilk saatleridir ve sokaklarda çok az insan vardır. İnsanlar çiftler halinde, gözleri bir nesneye dikilmiş, aynı yöne doğru giderler.

“Bakış noktası, *O*’yu (nesneyi) gözetleyen, hareketsiz duran *Æ*’nin (gözün) bakış noktasıdır.

Sokakta, yaklaşık 4 metre genişliğindeki yaya kaldırımında olduğu varsayılabilir. Nihayet *O* kaldırımında belirir ve solundaki duvara âdeta sürtünerek, hiçbir şey görmüyormuş gibi, diğer insanların aksi yönünde koşmaya başlar. [...] *Æ*’nin tedirgin bakışı sokaktan kaldırımına dönerek, önce onu 45 dereceyi, yani uzlaşmaya (Not 1) göre *O*’nun algılandığını hissettiği açıyı, geçen bir açıdan yakalar.”¹³

¹² Beckett Samuel, *Film*, in *Comédie et actes divers*, op. cit., s. 113.

¹³ A.g.e., s. 116.

NOT¹⁴

1.O'nun ilk görülüşü
DUVAR

• O →
↑
• Æ •

YAYA KALDIRIMI

DUVAR

• ÇİFT
↑
• Æ

YAYA KALDIRIMI

• O →

Baştan sona, O, Æ tarafından arkadan ve 45 dereceyi geçmeyen bir açıdan algılanır. Bu açı aşılsa, O panikler ve algılanmaktan doğan korku ve tedirginliğini dışa vurur.

İkinci bölüm merdivende geçer. Vestibül aşağı yukarı 4 x 4 metre, merdiven boşluğu dipte, sağdadır. O, 45° lik bir açı altında, sağ eli tırabzanda, nefes nefese, merdivenin dibinde hareketsiz dururken, Æ kapının yanındadır. O algılandığını hisseder etmez elini tırabzandan çeker. Æ hâlâ kapının yanındadır. Biraz geri çekilir, o zaman O, bakıştan kurtulur ve merdivenden çıkış başlar. Odasına girerken bile Æ peşindedir.

Üçüncü bölüm odada geçer. Oda Æ'nin gözünden gösterilir. O hâlâ arkadan görülür. Küçük bir oda. Yerde küçük bir köpekle ondan daha büyük bir kedi vardır. Duvara dayalı küçük bir masa, üzerinde de kafesinde bir papağanla kavanozunda bir kırmızı balık. Odada bir de sallanır koltuk vardır. O, yine duvara sürtünerek perdeyi kapatır. Üzerinde köpekle kedinin bakışlarını hisseder ve onları birkaç kez kapı dışarı eder; birini kovalamak için kapıyı her açışında dışarıdaki öteki içeri girer. Burada tipik Beckettlik bir sahne söz konusudur. Jest ve hareketlerin tekrarı, buna alışık olan Keaton'un da işine gelir. Silueti, "gülünç halleri" ve tekrarlama sekansı *komik filmleri* hatırlatır. Beckett'i fazla entelektüel bulan ve ne dediğini anlamadığını söyleyen Keaton, zor işitilen

¹⁴ A.g.e., s. 128.

bir tek “şışt” dışında *sessiz* olan *Film* hakkındaki görüşlerini anlatmaya şöyle devam eder: “Adam (Beckett) o kadar entelektüel ki, seyircilerin salonu terk etmemelerine şaşıtım.[...] Filmdeki karakter (Beckett’e özgü “uzlaşmalar/*conventions*” özgüllüğünü –Keaton’un kendisini, kamera sadece 45 dereceden büyük bir açı altında çektiği zaman, algılanmış hissetmesi örneği– kullanarak kendisine yeterli bir kurgu oluşturmak amacıyla olmalı) dünyadan büyük ölçüde kopmuştur. [...] *Film*, sinematografik olduğunu iddia edebilecek her şeyin en anlamlı sekanlarını bir araya toplamaktadır.”¹⁵

Komedi’de sözcükleri ağızdan ışığın koparmasına karşılık, *Film*’de *dehşeti* kameranin hareketi hissettirir. *Film*’de kullanılan teknik süreçler Beckett’e tekilliğini temellendirme fırsatı verir. *Film*’in senaryosu (script) onun benzersiz içtenlik ve gerçekliğinin *hic et nunc* [“burada ve şimdi”] otoritesini dışa vurur.

Bram van Velde’in dostluğuyla boş tuvalerin ilişkisi ile karıştırılan ışıkla uzamın ilişkisi, Beckett’i adlandırılmayanın estetiğine, yoğunlukla yüklü adlandırılmayanın sonsuzluk boyutundaki yoğun adlandırılmayanın estetiğine yönlendirir. Sınırlar ortadan kalkar, organlar ayrılır, baş vücudunu arar, vücut başını arar, ağız suratını arar. Gözler vücuttan ayrılır, GÖZ ayrılır, ve O, nesne, adsız kalır. Türkçede “O” (Fransızcadaki karşılığı ile) *il/elle* anlamına gelir, yani üçüncü tekil şahıs zamiri. Fransız alfabesinin on beşinci harfi ve dördüncü ünlüsü “O”, yuvarlak şekli yüzünden bütün dillerde sıfır (0), niteliksiz öge, değer ölçeğinin başlangıcı olarak alınabilir. Kameranin altındaki “O”, üçüncü tekil şahıstır. Ayrıca ışık da vardır. *Erkek/Il* veya *Kadın/Elle* (uzak ve yakın), görünüşe göre her biri üçüncü tekil şahıs iken, (*Il* ile *Elle*) bir araya gelince üçüncü çoğul şahıs olurlar.

Beckett’te ışık, oyunun karakterlerinden biri gibi algılanır; “[...] yavaş yavaş ortaya çıkar ve, diğer kişilerle aynı hak ve yetkilere sahip olarak, kendi araştırmalarının kurbanı gibi görünür; o da kendi alanında kendi özgürlüğünü bulmak ihtiyacını duyar; böylece, hızında ve yoğunluğunda, duruma göre, az bile olsa değişiklik yapmak suretiyle, tam anlamıyla bir oyuncu olur.”¹⁶ Bec-

¹⁵ Keaton, in Durozoi Gérard, op. cit., s. 177.

¹⁶ Beckett Samuel, in *Europe*, op. cit., s. 90.

kett dostu Bram van Velde gibi imkânsızla, görülmezle, sessizle, boşlukla ve bunların yoğunluğuyla oynar. İmkânsız onu dürtüler, etkiler. “–Tuvalim önerir ama asla kestirip atmaz. İkna etmeye, her neyse o şey onu kanıtlamaya çalışmaz [...]”¹⁷

“[...] Nerede olmak. Nerede kımıldamak. Nereden çıkmak. Nereye dönmek.

Hayır. Ne çıkış. Ne dönüş.

Sadece orası. Orada kalmak.

Yine orada. Kımıldamadan.

[...]

Daha kötü çuvallamak. Daha da kötü, daha daha kötü çuvallamak.

İyiden iyice iğreninceye kadar. [...]”¹⁸

Formları [mısır gibi] patlamış, süzülmüş, canlı ve kontrastlı renkleri kaybolup yalnız siyah, mor ve kırmızıya indirgenmiş resimler yapan bir ressam olan Bram van Velde, ad verilmemiş eserlerine ad vermez. Alman dışavurumculuğundan, aynı zamanda da Matisse’in eserinden esinlenen bu ressam *formsuz*’un [informel] ressamıdır. “Böyle bir resmi hiç kimse Beckett’ten daha iyi karşılayıp daha iyi değerlendiremezdi. [...]”¹⁹ Bram van Velde *nefes alabilmek için* resim yapar. “–Yaptığım şeyi nefes alabilmek için yaptım. Bunda övülecek hiçbir şey yok. Beckett de bir gün bana aynı şeyleri söylemişti ve sanırım aynı sözcüklerle. Sanatçı özgür yaşamaya çalışan bir insandır. Aradığım tek şey, hayata ihanet etmemek olmuştur.”²⁰

Bram van Velde’e göre Beckett’te, durugörü ve nesnellik okunan bir bakış vardır. Zaten korkutan da bu duru görüdür. *Beckett*, der Bram, “...gerçek (doğru) bir adamdır. Böyle bir adamla bir kez tanıştın mı, pek çok insan sana artık birer robot gibi görünür, ya da sivil kılığına bürünmüş kötü komedyenler gibi.”²¹

D’un accès de vision Bram van Velde adlı kitabında Yves Peyré, *Bram’ın hiçbir zaman atölye denebilecek bir çalışma yerinin olmadığını* söyler. Bir garajda, bir odada, bir hurda deposunda

¹⁷ Velde Bram van, in Juliet Charles, *Rencontre avec Bram van Velde*, op. cit., s. 47.

¹⁸ Beckett Samuel, *Cap au Pire*, op. cit., s. 8-9.

¹⁹ Juliet Charles, *Rencontre avec Bram van Velde*, op. cit., s. 20.

²⁰ A.g.e., s. 77.

²¹ A.g.e. s. 65.

çalışmak Bram'a pekâlâ uyar, zira o bir yere yerleşip kalmaktan nefret eden bir avare, bir göçebedir. Renklerini sessizliğin akan ışık selinde görür, tıpkı kitabının [*Hiç İçin Metinler/Textes pour rien*] hep aynı sayfasını okuduğu dostu Beckett gibi:

“Tamamlanmış, bitmiş, yepyeni, tablo işte orada, anlamsız, saçmalık. Zira o henüz bir tablodan ibaret, henüz çizgilerin ve renklerin canlılığından can alıyor, kendini sadece ressamına sunmuş. Durumu anlıyor musunuz? Oradan çıkarılmayı bekliyor. Gözleri bekliyor, yüzyıllar boyunca –zira o geleceğe ait bir tablodur– kendisine önemli olan tek hayati, yani iki ayaklı tüysüzlerin hayatını yükleyecek, onu karartacak olan gözleri. Sonunda bu yüzden geberip gidecek. Ama önemi yok. Onarırlar nasıl olsa, toparlayıp bir şeye benzetirler. Cinsel organlarını saklarlar [...]”²²

Beckett sanatının geçerliliği, kendi sanatını ve resim sanatının estetiğini böyle beklemeyle, oluşla tanımlamasından gelir. Bu sözleriyle, oluşun hem *Beckettlik* hem *bramvanveldelik* algısının açıkça görülmesini sağlamak olan mütevazı hedefimizi de özetlemiş olur.

²² Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon*, op. cit., s. 12.

5. Fark ve tekrar

Deleuze-Beckett

*Onlar
hem başka hem aynı gelirler
her biri ile hem başka hem aynıdır bu
her biri ile sevgi yokluğu başkadır
her biri ile sevgi yokluğu aynıdır.¹*

Beckett tiyatrosu “hem başkadır hem aynıdır” Tekrarları *başka*’dır. Bu bölüm “şu veya bu tirad için en uygun tonu bulmaları konusunda” komedyenlerine yardımını esirgemeyen, onları basit ve somut bir jest, bir hareket sistemi benimsemeye teşvik eden; her şeyden önce de Hamm’la Clov’un bir “sevgi-nefret ilişkisi”² içinde beslenen (birbirlerine olan) bağımlılıklarının görünür kılinmasını önemseyen Beckett’in küçük bir kelime oyunuyla, o çok özel tekrarlamalarıyla başlayabilirdi. Beckett oyunlarının simgelerle oynanıyormuş gibi sahnelenmesini istemez: “Oyunlarım da simge aramayın”³ der, anlamakta zorlandıkları bir bölüm hakkında kendisine danışan, açıklama yapmasını isteyen *sevgili dostları MacGowran ve Pat Magee*’ye.⁴ Beckett onlara her zaman “sayfada yazılı olanlardan başka hiçbir şey” bilmediğini söyler.⁵ Kendi metinlerini sanki ilk kez işitiyormuş gibi dinler. Bu dayanılmaz geri dönüş eğilimini sever. Erişilememiş, erişilemez bir fikir arayışını kasteder gibidir. Oyuncular repliklerine çalışırken Beckett kendi köşesinden onları dikkatle izler. Londra’da bir gece klübünün kabare salonunda prova yaparlar. Amerikalı yazar Clancy Sigal, tanık olma ayrıcalığına sahip olduğu bu

¹ Beckett Samuel, *Collected Poems in English and French*, s. 39, in Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 305.

² *MacGowran on Beckett*, Richard Toscan’la söyleşi, yayın: S. E. Gontarski, *On Beckett: Essays an Criticism*, Grov Press Inc., New York 1986, s. 218, in Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 650-651.

Beckett Samuel’dan Herbert Myron’a, 4 Ocak 1964, Boston Univ. [“Muttonfatville”, ou “Ville-Suif” (N. de T.)], alıntı: Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 650-651.

⁴ Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 650-651.

⁵ *a.g.e.*

ilk seanslardan birini şöyle anlatır: “Aşağıda çalışıyorlar, Beckett aktörlerin karşısına geçiyor, aralarında bir metre ya var ya yok. Yönetmen Blake, eyleme kendini iyice kaptırmış, birtakım işaretleme, notlar ve karmaşık grafiklerle kaplı kâğıtların üzerine eğilmiş, gözleri parlayarak, yan tarafta duran bir masada oturuyor. Hiçbir ayrıntıyı kaçırmayan Beckett onu tarafsız bir gözle izliyor ve nâdiren müdahale ediyor: *Burada, işte tam şurada verilen ara biraz daha uzun olmalı*. Sessizlik sınırındaki bu ses (biraz hırıltılı, kibar, müzikal ve biraz şş-leyen İrlanda şivesinin altından) bazen bir çığlık, bastırılmış sert bir çığlık gibi çıkar. Katılık, duygusuzluk bu adamın başlıca karakteridir.”⁶

Kuklacı Beckett, eserlerinin bekçisi Beckett, oyunlarının sahneye konuluşunda hazır bulunmak için, birkaç ülkeye yolculuk yapar. 1974 yılının 26 Aralık’ında, *Warten auf Godot*’yu sahneye koymak için Berlin’dedir. Oyunun kostüm ve dekorunu teslim ettiği dekoratör Matias Henrioud’u bu oyun için Almanya’ya davet eder. Sahne, bir kaya ve yaprakları dökülmüş kuru bir ağaç dışında bomboştur. Vladimir’in çizgili pantolonu Estragon’un siyah ceketıyla uyum sağlarken, Estragon bu ceketin pantolonunu ve ayrıca Vladimir’in ceketini giymiştir. Pozzo’nun gri pantolonu ile ayakkabılarının rengi efendisinin şapkasıyla uyumlu olan Lucky’nin vatkalı gri ceketini aynı kumaştandır. “Bunu bir oyun, aslında her şeyi bir oyun” olarak gören Beckett, tablodaki karşıtların uyumunu şöyle anlatır:

“Dördü birden yere uzanmış halde iken, siz bunu natüralistçe ele alamazsınız. Baledede olduğu gibi yapaylığa başvurmak gerekir. Aksi takdirde bu bir taklit olur, gerçekliğin taklidi olur. [...] Her şeyin açık, saydam olması gerekir, duygusuzluktan kaçınılması gerekir. Bu, amacı sağkalım (sürvi) olan bir oyundur.”⁷

Oyunun çözümü, kendisinden beklenene karşıt olarak, kendisinin hatta başkalarının sağkalımı için mücadele eden varoluşun uzantısı olarak karşımıza çıkar. Beckett’te tekrar varoluşun bir tür uzatılmasıdır. *Kontrast* sözcüğü gibi bu da onun baş sözcüğüdür. “Tekrar ve kontrast, eserlerinin en ünlüsü olan bu oy-

⁶ Sigal Clancy, “Is This The Person To Murder Me?” [Beni öldürecek kişi bu mu?], *Sunday Times*, renkli ek, 1 Mart 1964, s. 17, Beckett, alıntı: Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 650.

⁷ a.g.e.

nun (*Godot'yu Beklerken*) sahneye konmasında Beckett'in baş sözcükleridir. Sözcüklerin, temaların, jest ve hareketlerin tekrarı; boyca o kadar farklı ve karakterce o kadar benzemez olan Estragon'la Vladimir arasındaki kontrast, ya da Pozzo'nun tok ve gür sesi ile sessiz ve boynu eğik Lucky üzerindeki hakimiyeti. Burada her türlü natüralizmin oldukça uzağındayız.”⁸

Kuklacı Beckett, aslında her anlamda tekrar [*répétition*] gibi zor bir uğraş olan sağkalım mücadelesine benzettiği hayatı *yönetmeye yeteneği olmadığına* inanır. Tekrar dediği bu apaçık kavram Beckett'i hayli meşgul eder, büyülediği kadar da yorar. Tekrar, amacı bir sağkalım, bir uzatma, yeni bir umut olan bir dile benzer. Beckett için İngilizce, harekete geçerken kullandığı sağ eldir. Otomatiğe bağladığı bir ustalığa, devamını garanti altına aldığı bir başarıya erişince, işin erbabı olduğuna kendisini inandırmak için bu kez sol elini uzatır. Fransızcadan başka bir şey olmayan kalemini kavrar ve yazmaya devam eder. Bir dilden diğer bir dile (yabancı bir dile) geçiş Beckett'in arzuladığı şeye, yakalayacağı zevkin bekleyiş evresine, şimdiki zamanın kendisine vaat ettiği güzelliklere ulaşmasına olanak sağlar. Bu seçim ona sözünü en basit şeylere göre biçimlendirme sevinci verir, tabii bu *basitin* [*simple*] *kolay* [*facile*] olmadığını da bilerek; aynı zamanda kendi sesine; ötelenmiş, gölgesiz bir sese, eserin bitirilmesini imkânsız kılan yerinden edilmiş bir sese tekrar kavuşma sevincini de yaşar. Böylece Beckett dille, kendi diliyle, aşırı samimiyet kurma tehlikesinden uzaklaşmış olur. Zira kendini dilin mantığının işleyişine bırakma tehlikesi, bilinçsizce etkisinde kalınan anlamlar ve çağrışımlarla, anadilinde daha büyüktür. Yaptığı dil seçimi sayesinde Beckett, yazım tarzının bizzat dilin ruhuyla sürekli, hatta zahmetli bir mücadele olarak kalacağından emin olur. Barthes'ın da diyeceği gibi, yazarın dili bir “enstrüman”, bir âlet, bir teknik değildir, bir silâh ya da İngiliz anahtarı gibi seçilip kullanılmaz, çünkü dil bir yapıdır, bir bilinçtir.

Beckett Fransız dilini İngilizcesi ve İrlanda kültürüyle zenginleştirir. Yeni hayatının dili ona hayatta kalmak, nefes almak ve yaratmak için ihtiyacı olan her şeyi getirir. Bu dil seçimi sözünü azaltmasını, kısaltmasını da sağlar. Cambridge mezunu, Warwi-

⁸ Knowlson James, *Beckett, op. cit.*, s. 765.

ck üniversitesinde İngiliz edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat profesörü, şair, çevirmen, deneme yazarı Michael Edwards'a göre, "bu kısmen pragmatik bir seçimdir."⁹ Beckett'in *ülke-dışı* eserlerinden (*Molloy*, *Malone Ölüyor*, *Adlandırılmaz*, *Godot'yu Beklerken*) bahsederken, Edwards bu seçimin derinlerdeki nedenlerini ve şaşırtıcı sonuçlarını gösterir.

Beckett bu yerinde seçimi yapmışsa, "başka bir dilde özgün bir edebi güzelliğe ulaşmak için yapmıştır. [...] Ancak bir yabancı dile geçiş sağlıklı bir cehâletin umudu olabilir, ya da ona katılabilir, zira ben(lik)in yolu dilin bir tür *no man's land* bölgesine düşmüştür. [...] Kaldı ki bu İrlandalı sessizlik uğruna tüm sözcükleri tüketmeye çalışır ve yabancı dilin sözcüklerinden kendisini gerçek kendisine açılan kapıya kadar götürmelerini talep ederek, o sessizliğin –ki yeni dilin, mutlak surette yabancı sözün sessizliği olacaktır– garabetini ve aynı zamanda yeni ben(lik)in mutlak garabetini de, vurgular görünür."¹⁰

Kendini büyüklerinden ayırt etmek isteyen "yeni insan" ["homo novus"] yeni bir ifade tarzı peşindedir. Avangardist sanatçı, "tarihsel avangartlar" (kübizm, fütürizm, Rus konstruktivizmi, neoplastisizm, Dada, vb.) adı altında, estetik kodları sorgular, tasarım yanılısamasının yapı-çözümünden geçer, figürasyondan yad-figürasyona gelir ve [bu süreçte] yerleşik estetik kurallardan radikal bir kopuşu ifade eden bir ilerleme algılar.

İddia edilenin aksine Beckett bir avangarist sanatçı değildir. Söz konusu kopuştan yana da değildir; daha çok uzat(ıl)madan (temdit), zenginleştirilmiş süreklilikten yanadır. Kendi sesini de o kadar çok yerleşik kuraldan geçerek duyurur. Beckett tiyatrosunun ilginçliği, Beaudelaire'inki gibi, *teatralitesi*'sidir [théâtralité]. Bu kavramın Beckett'teki yerine gelince, *teatralitenin* sahneleniş ustalığından öte bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Barthes'ın diyeceği gibi, bu düpedüz ve katkısız *yaratı*'dır [création]. Bu "bir realizasyon değil kreasyon verisidir."¹¹ Barthes *Beaudelaire Tiyatrosu* [Le Théâtre de Beaudelaire] konulu denemesinde

⁹ Edwards Michael, *Beckett ou le don des langues*, éditions Espaces 34, Montpellier, 998, s. 33.

¹⁰ A.g.e., s. 34.

¹¹ Barthes Roland, *Œuvres complètes*, tome I 1942-1965, önsöz 1954, metinleri saptayan ve yayını sunan: Marty Éric, Éditions du Seuil, s. 1195.

şunu da ilâve eder: “Her şeyi yalayıp yutan *teatralite* olmadan büyük tiyatro olmaz; klasik tragedya türünün yaratıcısı Aiskhylos’ta olduğu gibi Shakespeare’de ve Brecht’te yazılı metin önceden vücutların, nesnelerin durumların dışsallığıyla alınıp götürülür; söz anında akışkanlaşıp tözlere dönüşür.”¹²

Sağkalımı, tekrarı *son’a* tercih eden bir yazar varsa o Beckett’tir, zira tekrar yaratım için vazgeçilmez bir ögedir. Jean-Pol Madou “tekrarlamak, tekil, biricik ve değiştirilemez bir şeyle belli bir ilişki içinde tutum almaktır”¹³ der. Ampirizm ve skeptisizmin (kuşkuculuk) temsilcisi İskoçyalı filozof David Hume (1711-1776) tekrar için şöyle der: “Tekrar tekrarlanan nesnede hiçbir şeyi değiştirmez, fakat onu seyreden zihinde (tin’de) bir şey değiştirir.”¹⁴ Yine Madou’ya göre, üç tekrar döngüsü vardır: “Geçmiş modunda tekrar, dönüşümün [*métamorphose*] şimdisi ve *mutlak yeni*’nin üretimi. *Mutlak yeninin* üreticisi olan bu tekrarı Deleuze *aşırıya kaçan tekrar* [répétition par excès] diye niteler, zira bu olay önceki tekrarlara ancak onları daha iyi başından savmak için dayanır. Tekrar, bir düşünme kategorisi, spekülâtif bir âlet olmak şöyle dursun, bir Deleuze’lük yaratma ve *praxis* kategorisidir.”¹⁵

Foucault tekrarı *sözcenin* [énoncé] *gücünün ta kendisi* olarak görür, zira *her zaman tekrarlanabilmek sözceye ait bir niteliktir*. Bergson ve Nietzsche de aynı şeyi söyleyebilirlerdi, tekrarı *esrimeye* [transe] *vardıran* Péguy’i de unutmamak gerekir. Tıpkı geçmişe dönük tekrar –Platoncu anımsama- ile geleceğe dönük tekrar –Hegelci meditasyon- arasında ayırım yapan Kierkegaard gibi. Deleuze tekrarı kullanarak, farkları açığa çıkarır. Burada söz konusu olan “*ebedi dönüş*”ün [“éternel retour”], başka bir alandakinin benzeri kavramsal bir düşüncenin röprodüksiyonunun felsefesini yapmaktır. Bu, varoluşun, öznenin ötesine geçen bir felsefedir. Yaratma, yaratmak istemi, normların ötesine geçerek yeni buluşlar dünyasına atılmak arzusu, her şey söz konusu olan

¹² A.g.e., s. 1194-1195.

¹³ Madou Jean-Pol, *Événement, Répétition, Création*, in *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, Gelas Bruno ve Micolet Hervé yönetiminde, *op. cit.*, s. 507.

¹⁴ Hume, in Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, Épipiméthée PUF, 2005, s. 95.

¹⁵ Madou Jean-Pol, *op. cit.*, s. 514.

bu *fark* olarak karşımıza çıkar. “*Arzuların övgüsü*”nün felsefesini yapan Deleuze’e göre, bu, “hayat yaratma” evresidir.

Kendi sesini, kendi tekilliğini bulmak arzusu Beckett’i normların ötesine geçmeye dürtüler. Her şeyden önce şair olarak, yazım tarzında *son*’a direnmeye çalışır. Yabancılaşmaya, felâkete, çöküşe ve zamana göğüs germeye çalışır. Durmadan yeniden doğan ve her doğuşta onun yaşama arzusunu dışa vuran dili, mizah yüklü yazım tarzının doruk noktasıdır. Oyunu seven Beckett her yaratısında kendisinden uzaklaşıp “kendini arttırır”, ayrıştırır, zenginliğini farkta arar. Saint-Exupéry’nin *Bir Rehineye Mektup*’ta [Lettre à un otage] dediği gibi: “Senden ayrışırsam, seni azaltmak bir yana, seni arttırmış (çoğaltmış) olurum.”¹⁶ Beckett, gizem dolu beklenmedik bir yol olan Fransız diliyle kendini arttırır. Orada sözcükler anlam değiştirir, bir diziden çıkış, uzaklaşma vardır. *Tom* örneğini ele alabiliriz: “When Tom looks in the mirror, what does he see? *Mot*, simply a word in French [...] like Hamlet’s celebrated ‘*Words, words, words*’ ” “Tom aynada kendine baktığı zaman ne görür? *Mot*, yani sıradan bir Fransızca sözcük. [...] Tıpkı Hamlet’in o meşhur söyleminde olduğu gibi: ‘*Sözcükler, sözcükler, sözcükler*’...”¹⁷

TOM
TOMTOM
TOMTOMTOM
TOMTOMTOMTOM
TOMTOMTOMTOMTOM
MOTMOTMOTMOTMOT
MOTMOTMOTMOT
MOTMOTMOT
MOTMOT
MOT

Sözcük anlam değiştirir; *Tom* aynada *Mot* (Sözcük) olur. Zihinde bir nesnenin veya birisinin yansıması olarak görünen şey gibi... Beckett’te tekrarın yapısı yapıldıkça bozulur. Değişiklik, Beckett’in *Cap au Pire*’inde olduğu gibi, zihinden gelir:

¹⁶ *Bilingual Review An Annual*, “Samuel Beckett Today/Aujourd’hui 13”, Rodopi, Amsterdam-New York, NY 2003, s. 150-151.

¹⁷ *Revue Annuelle Bilingue, Samuel Beckett Today/Aujourd’hui 13*, Rodopi, Amsterdam-New York, NY 2003, s. 228.

“Yavaş yavaş kaybolurlar. Bazan teki. Bazan çifti. Bazan her ikisi. Yavaş yavaş tekrar görünürler. Bazan teki. Bazan çifti. Bazan her ikisi. Yavaş yavaş mı? Hayır. [...]”¹⁸

Nietzsche’nin daha sonra da Deleuze’ün kullandıkları “ebedi tekerrür (*Bengi dönüş, sonsuz dönüş*)” kavramının eşdeğeri Beckett’in *Quad*’ında mevcuttur. Televizyon için yazılmış sözcüksüz ve sessiz bu oyun (daha önce de belirttiğimiz gibi) bir dörtgen, bir karenin içinde geçer. Dört siluet, özenle önceden belirlenmiş bir sıraya göre, belli bir güzergâhı izleyerek ve orta noktadan geçmekten sakınarak, kare şeklinde bu alanda gidip gelirler. Şahıslar oyunculardır (dört oyuncu). Beckett, oyunun ilk versiyonuna tam döngünün bir tek sekanslık siyah-beyaz bir kaydını ekleyerek, *Quad*’ı *Quadrat I+II*’ye dönüştürür. Böylece, başlangıçla sonun örtüşmesini sağlayan döngüsel yapının önemini vurgulamış olur: Son demek olan *terminé* [bitmiş],¹⁹ daha başlangıçta, orada bulunur [*né* = “doğmuş” olarak]. Tekrarlama figürü Beckett’in eserinin her yanına yayılmıştır. Tekrar kâh aynı jestin yinelenmesiyle desteklenen söz değişiklikleri (*Mutlu Günler*), kâh başı sonu olmayan mekanik söz dizileri (*Godot’yu Beklerken*), kâh nerdeyse fark edilemeyecek kadar belirsiz kademeli bir azalış veya iniş (*Komedi*) şeklindedir. Durozoi’nın dediğine göre. “Özel bir ilişki yumağının [*intrigue*] yapısına giren her öge orada (gerek sahnede maddesel olarak, gerek daha önce yaşanmış [*déjà vécu*] durumların geri gelişini bildiren diyaloglar üzerinden) sistematik olarak tekrara konu olur, öyle ki getirir göründüğü açıklama, oyunun uzay-zaman çerçevesinden taşan ve evrensel olduğunu iddia eden döngüsel bir anlatıya entegrasyonu ile iptal edilmiş olur.”²⁰

Deleuze, “zaman serisinde her şey tekrardır” der. Geçmiş bile “şimdiye dönüşümden oluşan öbür tekrarı hazırlayan” bir tekrardır. Ona göre, “tekrar dilin gücüdür, her zaman aşırılık taşıyan bir şiirselliği akıllara getirir.”²¹ Tekrar, usdışı alışkanlık, beklenti rutini, kendilerini değiştirmiş sanan hep aynı kalmış şeylerin istik-

¹⁸ Beckett Samuel, *Cap au Pire*, op. cit., s. 16-17.

¹⁹ Beckett’in sözcük oyunu: “termi-(naître)né” [“terminé” = bitmiş, “né” = doğmuş (naître = doğmak)].

²⁰ Durozoi Gérard, *Beckett*, Paris-Montréal, Bordas, s. 140.

²¹ Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, op. cit., s. 373.

rarı yoluyla ve değişmiş olanları da hep aynı şeylermiş gibi ele alarak, Beckett yazılarında bize, biçimin içeriğe karşı koyduğu gerçek-dışı, tutarsız ve sarsıcı bir oyunla kurulmuş gerçek hayatı sunar. Karakterleri *Eko* [Yankı] gibi konuşur, başkalarının konuşmalarını taklit ederler; aralarında bu şekilde anlaşır ve varoluşlarından emin olurlar.

Le Dépeupleur'de Beckett "her iki cinsiyetten ve her yaştan" iki yüz bedeni bir silindirin içine yerleştirir; orada her biri bir metre kare kadar yer işgâl eder ve kendi "*dépeupleur*"ünü arar. Bedenlerin oradaki ikametinin biteceği sanılırken, her şey yeniden başlar, bir döngüye girilir. *Her zaman* (daima) kavramı da, her bireyin kimliğinin, "öteki" sinin bulunmasına bağlı olduğu Beckett'in tekrar sürecine konu olur. Deleuze şöyle açıklar: "Tekrarı tasarım nesnesi saydığımız zaman, onu kimlikle anlamış, ama aynı zamanda negatif olarak açıklamış oluruz. Gerçekten de, (sınırlayıcı veya karşı koyucu) negatif bir kuvvet aynı zamanda kavramın özgünlüğünü açıkça belirtmesine, şemsiyesi altındaki çokluğun fonksiyonu olarak farklılaştırmasına engel olmuyorsa, bir kavramın kimliği bir tekrarı nitelemez."²² Hiçbir sanat ve edebiyat kategorisine girmeyen Beckett'te görülen tam da budur. Bu tekrarda tüm kategori ve normlardan ayrışır. Beckett'te bir öge negatifse öbürü pozitif, biri statikse öbürü dinamik, biri yataysa öbürü dikey, biri ustaysa öbürü çırağıdır ve hayatta kalmak için kendilerini böyle tekrarlarlar, böyle tamamlarlar. Deleuze'e göre tekrar böylece bir dış kuvveti de devreye sokar: "Farkı özdeş kavramın dışına, özdeş kavramı da –özelliğini bloke ederek– kendi dışına atabilme yeteneğine sahip bir dışsallık formu [...]"²³

Beckett tiyatrosunun döngüsel ve yineleyici yapısı dramatik eserlerinde içerilmiş bulunur ve "şahısların bir yere kapatılmış tutsaklar" olduğunu akla getirir. Beckett, Ussy'de başladığı ve İngilizce yazdığı yeni oyunu *Mutlu Günler*'i, (Boulevard Saint-Jacques No. 58 yedinci kat) yeni dairesinin küçük çalışma odasında yazar; oradan Santé Hapihanesindeki mahkûmların hücrelerini görebilmektedir. Winnie ("Beckett'in *Bande et Sarabande*'ının ikinci anlatısında [Bellacqua'nın] düşüp kalktığı

²² Deleuze Gilles, *Différence et répétition*, op. cit., s. 368.

²³ A.g.e., s. 365.

kızla aynı adı taşır”²⁴) beline kadar yere gömülmüştür. *Mercier et Camier*’nin deyişiyle, “Bir cellat gibi üstüne çöken şu alçak güneşin” ışığı altında yanan bir tepeciğin tutsağıdır. İkinci perde-
de, Winnie boğazına kadar gömülür. Bir cehennem sıcağı içinde uyanır. Kımıldamadan, bir yandan konuşarak, sabah bakımını yapar. İçinde yaşadığı boşluğu, sessizliği, zamanı doldurmak için konuşur. Hayatta kalabilmek için konuşur:

“WINNIE. –(Gözlerini göğün zenit noktasına dikerek) İşte yine ilahi bir gün (bir an sessizlik. Başını tekrar dikey duruma getirir, önüne bakar. Bir an sessizlik. Ellerini kavuşturur, göğsüne doğru kaldırır, gözlerini kapar. [...]) Bir an sessizlik. Ellerini tekrar kavuşturur, tekrar göğsüne kaldırır. [...]) Bir an sessizlik. Başla, Winnie. (Bir an sessizlik) Başla gününe Winnie. (Bir an sessizlik. [...]) (Oh les Beaux jours, s. 13). Oradan beni duyuyor musun? (Bir an sessizlik). Yalvarırım Willie, sadece evet veya hayır de, beni oradan işitiyor musun, sadece evet de ya da bir şey deme.

Bir an sessizlik.

WILLIE. – (Suratı asık) Evet.

WINNIE. – (Yüzünü dönerek, aynı sesle) Ya şimdi?

WILLIE. – (Sinirli) Evet.

WINNIE. – (Daha hafif sesle) Ya şimdi?

WILLIE. – (Daha sinirli) Evet!

WINNIE. – (Daha hafif sesle) Ya şimdi? (Bir an. Biraz daha kuvvetli) Ya şimdi?

WILLIE. – (Çok sert) Evet dedik ya!”²⁵

Çöküşün kıyısında sonsuzluğa bedel olan yaşanan anın sevinci, şimdinin mutluluğu önündeki Winnie’nin mahpus ve hareketsiz bedeninin hareketlerinin mekanikliği, her jesti, her sözü, her anı bir ebediyet yapar. Aynı kitabın [*Mutlu Günler/Oh les beaux jours*] yetmişinci sayfasında (Fransa baskısı), replikten ya önce ya da sonra “bir an” uyarısına on sekiz kez rastlanır. Tekrarlama, zamanın daha yavaş geçmesini sağlar; bu kesintisizliktir, kesintisizlik ya da şimdide, döngüsel şimdiki zamanda bir başlangıçtır. Bir an sessizlik/hareketsizlik oraya sessizlik çöktürür. Aksiyon ve nefes alma her şeyi, hayatı, günlük hayatın etkinliklerini, alışkanlıklar da ritüelleri, şimdii ve gelecekteki şimdii yaparlar; böylece

²⁴ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: irremplaçable*, op. cit., s. 157.

²⁵ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., s. 32.

çıkamazdan çıkar Winnie, Nietzsche'yle mutabık kalan Borges'in yöntemiyle, "orada yeni bir tekrar şekli, fark üreten bir tekrar keşfederek."²⁶ Ancak bir kaçış yolu bularak dengesini elde eder ve her şey yeniden yapılır, her şey ilerler. Bergson bunu şöyle ifade eder: "Her şey, dünyanın veya canlıların her-şeyi her zaman kendini yeniden yapma, yeniden üretme ya da ilerleme sürecindedir."²⁷

Tekrar ihtiyaca dayanır. Deleuze'ün dediğine göre, ihtiyacın defterinde yazılıdır. İnsanın asıl şimdisi [diğer] *şimdilerinden* daha hızlı gitmesine engel olur. İhtiyaç bir eksiklikten ya da, örneğin bir yorgunluk gibi, aşırı bir "doygunluktan" gelir. Beckett'in eserlerinde yorgunluk ve tutku, insanların kendilerini kaptırdıkları iki özelliştir. Beckett'in karakteri, bu rahatsız edici ihtiyaca karşın, seyrettiği ve sahip olduğu şeyin övücü şarkısını söyler: Clov, Hamm için, Molloy çakıltaşları için, Murphy bisküvileri, vb. için şarkı söylerler.

Godot'yu Beklerken'de, Beckett tarafından sunulan *son amaç* sonsuzdur. Oyun bitmemişliğinde biter, "sonsuzaya yönelik dramatik olmayan bir gerginlik gibi."²⁸ "Aynı öğelerin bir tür sürekli tekrarlanışına göre"²⁹ kendi son amacına doğru gider. Oyun, hiçbir tamamlanma hedefi olmayan birtakım hareketlerden yapılmıştır, ebedi döngüselliğinde yürür gider. *Yad-son*, hiç gevşemeden süren *beklenti*, oyuna tekrarlayıcı bir karakter verir. Son bir türlü sona ermez, başlangıcın da başlamaya bir tür son veremediği gibi. Başlama bir kez gerçekleşince, onu bitirmek imkânsız olur. İnsanlık serüveni işte! Beckett karakterlerinin gelecekleri olmadığı gibi geçmişleri de yoktur, daha doğrusu nereden geldikleri ve nereye gittikleri bilinmez. Ezelden beri oradaymışlar gibi ebedidirler. Kimliklerinden bile kuşku duyarlar:

"Vladimir.

–*Sen ha, demek yine buradasın?*

Estragon.

–*Öyle mi dersin?"*

²⁶ Gelas Bruno ve Micolet Hervé, *Deleuze et les écrivains littérature et philosophie*, op. cit., s. 207.

²⁷ Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, in Bruno Gelas ve Hervé Micolet, *Deleuze et les écrivains...*, op. cit., s. 14.

²⁸ Noudelmann François, *Beckett ou la scène du pire*, op. cit., s. 113.

²⁹ a.g.e.

6. Beckett'te ışığın estetiği

Beckett'te ışığın, Immanuel Kant'ın "Bilmeye cüret et!" ["Ose savoir"] özlü sözünde özetlediği o tutuma, o düşünme yöntemi-ne yankı verdiği söylenebilir. Samuel Beckett her zaman, her şeyi yeniden sorgulamak, tüm peşinen kabul edilmiş değerleri ve benimsenmiş fikirleri masaya yatırmak ve yeni açılışlar için yeni fikirler araştırmak konusunda *dindirilemez bir istekle* yanar. Formları parçalayarak, ölçülerin ötesine geçerek, teatral dilde yeni bir estetik yaratır: Bu –elektromanyetik bir alanda, insan gözünün algılayabildiği özel bir frekans yelpazesi içinde– son derece hızlı titreşimlerinden meydana gelen ışığın estetiğidir... Bu ışık bir cisme rastladığı zaman emilir ve *yansımış ışık* halinde her yöne geri gönderilir. Nesneler böylece tipik renklerini alırlar. Nesnelerin beyaz yüzeyleri ışığı *tüm dalga boylarında eşit olarak* yansıtırken, siyah yüzeyleri tüm ışığı emer. Fakat cilalı yüzeyler için durum farklıdır. Bunlar görüntülerin –Beckett usulü görüntülerin– yansımaları sağlayan bir ayna görevini üstlenirler:

"[...] yine gülümsüyorum buna artık gerek kalmadı çoktandır gerek kalmadı dil yine dışarıda çamura batıyor ben böyle kala kalıyorum susuzluğum geçti dil tekrar içeri giriyor ağız tekrar kapanıyor şimdi düz bir çizgi oluşturmamı tamam oldu işte görüntüyü tamamladım."¹

Fizikte ışığın tanımı büyük bir sorun yaratır: Newton'a göre bir "parçacıklar yayını" olan ışık Hollandalı matematikçi-fizikçi Christian Huygens'e göre "bir dalga demeti"dir. Beckett'in *kör edici ışığı* ise, insanın ateşidir, canlı parlaklığıdır, bulutsuz saydam bir gökyüzüdür, son derece solgun bir yüzdür, *aydınlığın özüdür; yarı-saydamlıktır*. Ele avuca gelmez karanlıkta, boşluğun, sessizliğin, hiçliğin, engellenme ve kapatılmanın ad-konulamazlığında, Beckett'in ışığına bu narin ve kırılğan *aydınlık* sinmiştir.

Beckett'in eserlerinde aydınlık ve karanlık, "bir anda", ilkönce göze çarpan bu görüldür. Beckett'in *görülen*'i görme duyusuyla, *çıplak gözle* algılanabilen, alınmaya elverişli bir şeyi temsil eder. Bu karanlıktır. Ancak karanlıkta insan daha açık ve net görür, zira *daha berrak görmek için gölge gerekir*. Yıldızları gör-

mek için geceyi beklersiniz. Gece, varoluşun maskesinin düştüğü andır. Edmond Rostand'ın dediği gibi, “ışığa inanmanın güzelliği ancak gece yaşanır” Gece karanlığa gömüldüğünde ışık ortaya çıkar. Ancak mutlak özgürlüğün karanlığında varlık öze ilişkin bir şey kavrayabilir. Beckett'te siyah da beyaz kadar “tutulmalar ve yayınlık aydınlanışlarla oynayan ışık geçişleri gibidir.”²

Beckett'in eserinin her yanına noktürnler, şafaklar, günbatımları serpiştirilmiştir. *Godot'yu Beklerken* alaca karanlıkta (*clair-obscur*) geçer, *Oyun Sonu* daha en başından kurşunimsi bir ışık sunar; Hamm'ın sorusuna Clov, “Hava gri. Gri! GRİİ! [...]”³ diye yanıt verir ve “Açık siyah”⁴ diye devam eder. Beckett'in kullandığı ışık hiç de sıcak değildir, güven verici de olmadığı gibi. Işığın parlak olmaması, tekdüze bir aydınlanma meydana getirir. Görüntünün kendi iç ışığı da, içlerindeki molekül hareketlerinin titrek bir ışık doğurduğu elemanlardan gelen bir tür genel ışınım indirgenebilir. Beckett'in eserlerinin özünde, gençliğinde sık sık ziyaret ettiği büyük Avrupa müzelerindeki tuvaler gizlidir. Beckett Rembrandt'ın *koyu bir arka planın* önünde sergilenen *insan başlarından* ve *Caravaggio'nun ışık-gölge etkilerinden* büyülenir. Yeats'ın *Morning* adlı bir tablosu, ona göre “hemen hemen bir gökyüzü manzarası”, Beckett'in yaşadığı her yerde sergilenir. Beckett'in özgünlüğünün, geçmiş dönemlerin ışığını bile çeken ve *görsel ayrıntılar arasında kurduğu o garip bağı* yakalayan bakışından ileri geldiği söylenebilir. Görsellik fikri genel olarak resimlerle ilgili anımsamalarından çıkar. Örneğin Gaspard Friedrich'in üç tablosunun –*Ayı Seyreden İki Adam*, *Mehtapta Baltık Denizi* ve *Kargalı Ağaç*– koyu renkli silüetlerle bir tür günbatımı ışığı kullandığı *Godot'yu Beklerken*'in lietmotifini oluşturduğu düşünülebilir. Beckett “son ampul sönünce”⁵ zamanın uykuya daldığını düşünür ve karanlığın nasıl görülebildiğini açıklar:

“Ancak işte orada, karanlıkta, görmeye başlar insan. Artık hiçbir şaftan korkmayan karanlıkta. Boş bir göğün, sabit bir yerin şafağı ve öğlesi ve akşamı ve gecesini olan karanlıkta. Ruhunu aydınlatan karanlıkta.

² Noudelmann François, *op. cit.*, s. 139.

³ Beckett Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, s. 48.

⁴ *a.g.e.*

⁵ Beckett Samuel, *Le monde et le pantalon*, *op. cit.*, s. 31.

Ancak orada ressam sakın sakın göz kırpabilir.

Resim sanatının o ünlü kendi nesnelerini yaratma “hakkından” uzaktayız. Bu cüretkâr operasyonu davet eden açık havadır.

Gerçeküstünün zevzekliklerinden de uzakta.”⁶

Beckett’in benzersizliği, sırf özgün olmak için özgün olmaya çalışmamasından gelir. Ona kalırsa,

“Tek (biricik) olanın üstüne us yürütmek imkânsızdır. Us yürütülerek yapılmış resim, her tuşu bir sentez, her çizgisi bir simge olan ve iki terime indirgenmiş us yürütmenin antimem (*kısaltılmış tasım/kıyas*) kıvırtmalarında tamamlanan resimdir. Kelebekli natürmorttur. Ameliyat masasında dikiş makinesidir. Aynı anda hem yüzden hem profilden görülen surattır. [...] O da kendince şaheserler yaratır.”⁷

Beckett’te olumlama [*affirmation*] yok, saptama [*constatation*] vardır. Öncüllerinden kopuk, öncüllerine benzemek istediği ölçüde onlardan uzaklaşmış bir yazım tarzıdır bu, onlara benzer hiçbir yanı olmayan, ama –oluşum ve uzamdaki durum dışında– sonuç olarak hiçbir farklı yanı da olmayan bir yazım tarzı. Onda, “Her şey kımıldar, yüzer, kaçar, geri gelir, bozulur, yeniden yapılır. Hiç durmadan her şey durur. Moleküllerin ayaklanması, ufalanıp dağılmasından binde bir saniye öncesindeki bir taşın içidir sanki.”⁸

Beckett’in yazım tarzını adlandırmak imkânsızdır. Bu yazım biçimi, yapay ışıktaki, karanlıkta, kapalı yerde, mahpusta, sıcak boşlukta, sessizlikte, hareketsizlikte, fetüs halinde, korunak altında, harika sığınakta, “karanlıktaki küçük tapınakta”⁹ doğar. Beckett’in karakteri, “kafatasının içindeki düşünce gibi” her şeyin merkezinde bulunduğu yaratılış yerine geri dönmek ister. Bir kodla tanımlanamamak, kodlanmış belirlenimlerden kendini koparabilmek... Bunun adı, Kant’a göre *özgürlük* [*liberté*], Husserl’e göre *aşkınlık* [*transcendence*], Sartre’a göre *varoluş* [*existence*], Heidegger’e göre *yerinden edinmişlik* [*ek-sistence*], Arendt’e göre ise *eylemdir* [*action*]. Eylemleri tam birer kukla hareketine indirgenmiş olan Beckett karakteri *açık-koyu* [*claire-ob*

⁶ a.g.e.

A.g.e., s. 32.

⁸ A.g.e., s. 35.

⁹ Beckett Samuel, ... *but the clouds...*, in Genetti Stefano, *Les figures du temps dans l’oeuvre de Samuel Beckett*, Schena editore, 1992, Italie, s. 110.

scure] ışıktaki özgürlük arar. Beckett'in İngilizce yazıp [*Stirrings Still*] kendisi tarafından Fransızcaya çevrilen 28 sayfalık öykü kitabı *Soubresauts* [İrkilişler, Hoplayışlar] zaman kavramının karışık ve bulanık olduğu bir odada başlar. "Vakit gündüz veya geceydi, zira kendi ışığını söndürünce yine de karanlıkta kalmıyordu. O zaman ona yüksekteki tek pencereden ışığa benzer bir şey geliyordu. Bunun altında da, göğü görmek için gücü kalmayınca veya isteği körelinceye kadar üstüne çıkıp durduğu bir tabure vardı."¹⁰ *Godot'yu Beklerken*'in perdelerini akşamüstüne açar; "Kırda bir yol, yanında bir ağaç. Akşam. Estragon, bir taş oturmuş, ayakkabılarını çıkarmaya çalışır" *Oyun Sonu*'nun ilk sahnesi de aşağı yukarı aynı zaman kavramıyla başlar; "Kurşunimsi ışık. Sağdaki ve soldaki duvarlarda, dibe doğru, iki yüksek küçük pencere, perdeleri kapalı"; *Krapp'ın Son Bandı* da aynı görüntüyü verir; "*Bir akşam, geç vakti, bundan bir süre sonra.*" Nesir olduğu kadar şiir de sayılabilecek *Sans*'da; "Her şey çaresizce ve nüanssızca kül rengi gridir."

Beckett karakteri hayalgücünü, özgüvenini, umudunu ışığın zayıflamasında bulur. Beckett'te resimle müzik yazı olarak birbirine doğru ilerlerler; bu yazıda ışık nâdiren sıcaktır, ama yine de her zaman umut doludur. Işık ışıldar, aydınlık olarak yayılır. Daha doğrusu, *ışık aydınlatır, deriz. Gece, gündüz gibi aydınlanmış, der Schiller ("Çanın şarkısı"); Gece aydınlanmış, ışığa boğulmuş; karanlık aydınlatılmış, der Heidegger ["De l'essence de la vérité"]*. Beckett'te ise karanlık, ışıksızlık, umudun ışığına dönüşür. *Gözlerini tekrar açtığın zaman karanlık aydınlanıyor, der Beckett ("Compagnie")*. Bakış ve projeksiyon ışığın taşıyıcılarıdır. *Özgürlüğe*, engellenmiş ve karanlığa hapsedilmiş düşünceyi kurtarmak isteyebilmekten *vazgeçmeme gücüne* açılan bir kapının taşıyıcılarıdır: "Falan veya filan gün ışığı gördün ama şimdi tek başına karanlıkta sırtüstü yatıyorsun, öyle mi? Neden? Belki de sadece onun kafasında şu belli belirsiz kuşku ve rahatsızlık duygusunu uyandırmak amacıyla... [...]"¹¹ Beckett'te ışık, estetik terimleriyle, *varolan*'ı, şundan veya bundan olanı, *l'étant** kör gibi görme alışkanlığını giderir:

¹⁰ Beckett Samuel, *Soubresauts*, Minuit, Paris, 1989.

¹¹ Beckett Samuel, *Compagnie*, M op.cit.

* *L'étant*: (Heidegger'e göre) insan ve insanı çevreleyen her şey –ç.n.

“Artık çıkamadığın zaman ne pahasına olursa olsun işi iyi kötü bitirmek için karanlıkta çömelip duruyordun. İlk adımlarından itibaren yaklaşık otuz bin fersah yani üç kez [dünya] turu kadar yol kat etmiş olarak. Odağından asla bir tek [fersahlık] bir ışını bile geçmeden. Odağın! İşte böyle duruyordu Dante’den ilk çeyrek tebessümünü koparan ihtiyar ud ustası arınmasını bekleyerek ya da belki şimdiden cennetin kuytu bir köşesinde. Ona buradan her durumda elveda. Orası penceresiz. Gözlerini tekrar açtığın zaman karanlık aydınlanıyor. [...] Seninle birlikte karanlıkta olan bir başkasının masalı. Seninle birlikte karanlıkta olan bir başkasını anlatan senin masalın. [...]”¹²

Açıklanamaza sığınmak için “Küçücük sâdık bir ışık”¹³ kocaman bir aydınlığa yeğ tutulur. İnsanın kendi cennetine ya da cehennemine ulaşması için ışık gerekli değildir. Beckett’in umudu gecedan beslenir. “[...] insanın önünde bütün bir gecenin olması gerekir, öteki dünyaların yavaş yavaş iniş ve çıkışlarını izlemek için [...]”¹⁴

Düşünme veya karar verme yetisini kullanan insan, kafasından başka bir şey olmayan küçük karanlık köşeciğinde tefekkür eder. Her şey bu köşecikte cereyan eder. İnsan kendi kafasının içine, som kemikten o altı duvarın arasına, sürgüne gider. Bu onun koruyucu karanlık sığınağıdır, yatıştırıcı güvenliğidir; ana birime bağlanan siyah aygıt, gece icra edilen büyük dolaşım, koruyucu sığınaktır. Bu aynı zamanda onun yaratıcısı, yaratısı ve yaratıklarıdır. İlişkileriyle birlikte yazma edimidir. Her şeyin aydınlık olduğu yerde hiçbir şey daha az uyanık bir göz için olduğu kadar aydınlık değildir, zira ışık o gözden kaçır. Bu göz karanlıkta iş görür. Göz, ışık oyunu kendisini rahatsız ettiği zaman karanlıklar icât eder. Bu, Beckett *retoriğidir*. Beckett’in dediğine göre: “Hiçbir anlama gelmelerini istemediğim bu ışıklarda bu denli tuhaf olan, hemen hemen yersiz olan nedir? Düzensizlikleri, istikrarsızlıkları, kâh kuvvetli kâh zayıf olabilen ama hiçbir zaman bir veya iki mum ışığı gücünü geçmeyen parlaklıkları mı?”¹⁵

¹² Beckett Samuel, *Compagnie*, *op.cit.*

¹³ Beckett Samuel, *Malone meurt*, *op. cit.*

¹⁴ *A.g.e.*

¹⁵ Beckett Samuel, *L’Innommable*, *op. cit.*

BEŞİNCİ BÖLÜM

Bir türden ötekine



1. “Ses ve ritim oyunları”

*İşte hikâye... Sen onu üttün... En açığı bu...
Şimdi düşün... Hayal et... Yüzü taşlarda... Dudaklar bir taşta...
Bir taşta... Joe teknede... Taşlık plaj gölgede... Joe Joe...
Hiç ses yok... Taşlar için... Taşlar... Söyle Joe,
kimse dinlemiyor seni... “Joe” de, bu dudakları gevşetir...
Dudaklar... Elleri düşün... Hayal et... Yapayalnız... Bir taş
dayanmış... Bir taş... Gözleri düşün... Gözleri...
Ruh aydınlığı... Haziran ayı... Ne kutlu inayet ayı... [...]*¹

Çok eski, insan uygarlıkları kadar eski bir tür olan şiirin tarihçesinin başlangıcı, yazının henüz bilinmediği çağlara kadar çıkar. O çağlar, insanların anlatılacak hikâyeyi tespit etmek ve kökenlerine ait mitleri aktarmak için sözel bir tekniğe başvurdukları çağlardır: Müzikle de ortaklık halinde, tempolu biçimde icra edilen ritimli (ölçülü uyaklı) bir deyiş veya söylem. Halkların tarihlerini oluşturan temel kurucu olaylar şiir yoluyla dile getirilip iletilir. XIX. yüzyıl sonuyla XX. yüzyıl başları ise yeni bir şiir türüne ait birçok örnek verir: Mensur (*düzyazı/poésie en prose*) şiir (türünün öncüsü, *Gaspard de la Nuit* (1842) ile Aloysius Bertrand), ya da serbest dizeli şiir (Paul Éluard), ya da dizeden uzun paragraftan kısa ahenkli söz birimleri (*âyet/verset*) şeklinde şiir (Paul Claudel). Paul Claudel’in dramatik metni *Tête d’or* [Altın Baş] buna örnek verilebilir. Bu eser, özel bir edebi türün geliştirilmesi bakımından tipiktir: *Verset*, yani “ölçüsüz uyaksız bir dize”, ama aslında bu, sonu bir cümle veya cümlecğin bitişiyle dizimsel bir mola [*pause syntaxique*] değil, anlamın ve seslerin bir tür modülasyonu ile belirlenen bir grup sözcüktür, şu alıntıdaki gibi: “*Me voici, Imbécile, ignorant, homme nouveau devant les choses inconnues, et je tourne la face vers l’Année et l’arche pluvieuse, j’ai plein mon cœur d’ennui!*” “İşte buradayım, Kafasız, cahil, bilinmeyen karşısında şaşkınlaşan adam ve dönüyorum yüzümü Yıl’a ve ıslak gökkuşağına, yürek dolusu sıkıntıyla!”²

¹ Beckett Samuel, *Dis Joe*, televizyon için oyun, İngilizceden çeviren yazarın kendisi, in *Comédie et actes divers*, ed. de Minuit, 1972, s. 91.

² Claudel Paul, *Tête d’or*, deuxième version, Folio, 1973, s. 20.

Bildiği dillerin (sözcükler ve sözdizimiyle, ama aynı zamanda sesler ve ritimlerle de ilgili) tüm kaynaklarından yararlandığı düşünülürse, *Beckett dil sanatının* tipik özelliğinin yazdıklarının içsel müzikalitesini okuruna sunmak kaygısından kaynaklandığı söylenebilir. Beckett, bu müzikaliteyi okuyucusu veya seyircisi hem duysal hem entelektüel bir zevk olarak algılasın ister. Beckett'te şiir dizelerle sınırlı kalmamakla birlikte dramatik yazıları Ortaçağ manzum tiyatrosunun mirasçısıdır. *Beckett yazım formu*, deyimimiz yerindeyse, bir halı dokur gibi dokunmuştur. Birbirleriyle kesişen, birlikte bir düzen yaratan kırmızı, sarı, mavi, yeşil, siyah, gri, beyaz iplikler vardır yazısında. Renkler bir nöbetleşim içinde, kâh biri kâh öteki olmak üzere, tekrarlanarak ortaya çıkarlar. Bu *bolluk ve karışım estetiğiyledir* ki, eşzamanlı olarak geliştirilen birkaç konu üst üste gelip çakışırlar. Kendine özgü içten şiir dili üzerinden, yaşanmış deneyimler, temelli bir özgürlük deneyimi, dünyayla dolaysız bir ilişki gibi dile gelmiş olur.

Modern şiir anlayışı XIX. yüzyıl ortalarında Baudelaire'in *Kötülük/Elem Çiçekleri* [Les Fleurs du Mal] ile başlamıştır (1857). Bu eser, eski tasarımları alt üst eden yeni bir estetiğin kurucusu olur. Baudelaire'e göre şiir dili, dünyayı sözcüklerin süzgecinden geçirir, buradan geçen dünya en iğrenç realitelerinde bile yücelir, soylu ve yüce olur: "Bana çamur verdin, ben ondan altın yaptım.": *Kötülük Çiçekleri*'nin bu son dizesi de şiirin dönüştürücü gücünü dile getirir. Baudelaire'in ardından Rimbaud, Verlaine ve Mallarmé gelir. Onlar da gerçeği sözcüklerle dönüştürmek iddiasındadırlar. Rimbaud'ya göre, şairin işi "Söz'le simyacılık" gibi bir şeydir. Beckett ise şiir arayışını çift-dilli dilinin tüm kaynaklarından yararlanmaya dek götürür. İki dilinin, başlıkları, uzaklıkları ve yakınlıkları içinde normal bir olaymış gibi birlikte kullanılması, onun estetik yaratıcılığı olan melezleme'nin [*métissage*] bir uygulaması olarak görülür. Poetikasının müzikalitesi ve ritmi, oldukları gibi kalmayan ve kültürleri ile zenginleşen dillerinin melez yapısından beslenir.

Modern şiir eski formların zorlayıcı kısıtlamalarından kendini kurtarıp yeni yasalar edinir. Bu yasalar esnek ve çoğu kez geçicidirler. Çalışma araçları, hatta oyunlar olarak algılanırlar. Şaire gelince, dün olduğu gibi bugün de yazısını yapılandırmak için seslere ve ritimlere başvurur. Benimsediği dil, dilin alışılmış normlarına

göre geri kalmış görünür. Beckett de metnini böyle yapılandırır. Dadısı tarafından kulağına söylenmiş eski tekerlemelerin yaratıcı özgürlüğüne tekrar kavuşmak için memnuniyetle çocukluğuna döner. Sözcüklerini günlük sözcüklerin arasından özenle seçer. Sözcüklerinin, gramer kurallarına sıkı sıkıya bağlı olmayan parçalanmış bir sentaks içindeki özel düzenlenişi göz kamaştırıcı bir şaşkınlık doğurur. Fransız alfabesinin yirmi altı harfi, kendilerini sıra dışı sözcüklerinde kullanan ünlü büyükleri iyi tanır. Victor Hugo şiirde, en çok kullanılan sözcüklerin kullanılmasını savunur. Paul Claudel hep aynı olmayan günlük sözcüklerin kullanılmasını önerir. Şiirlerinde *ne uyak ne de herhangi bir gözbağcılık bulunur*. Claudel'e göre, bu sözcükler bizim çiçeklerimiz gibidir, bize aittirler, ama onları tanımadığımızı söyleriz.

Nounou'sunun [Dadı'sının] söylemiş olduğu çocuk tekerlemeleri sayesinde, Beckett işitsel bir ahenk (armoni) yaratır: "Ses izotopisi", yani farklı sözcükler arasındaki ses özdeşliği. Bu ses oyunu, aynı sesin tekrarlanması gibi anlamlıdır. Metinde "a" asonansının ortaya koyduğu ve uyak yokluğunun telafi ettiği doygunlukla (örneğin, "am stram gram pic et pic et colegram"), en "entelektüel" şiirler bile oldukça önemli bir anlam ve dikkate değer bir ses ahengi kazanırlar. Vladimir (*ikinci perde*) ellerini göğsünde kavuşturarak ve başını arkaya atarak, olanca sesiyle şarkı söyler: "Bir köpek dalmış kilere/Aşırılmış bir kangal sucuk/O zaman kepçeyi kapıp aşçı/Kıymık kıymık etmiş keratayı/Bunu gören öbür köpekler/Apar topar sucuğu gömmüşler."³ *Mutlu Günler*'de (*ikinci perde, son sahne*) Winnie bir şarkı mırıldanır: "Mutlu nefis/Bayıltır bizi/Delice arzularımızın/Tatlı tatlı/Okşayışı/Söz veriş/Şu anın/Anlatılmaz kucaklayışı/ Denecek söz kalmadı geriye/ Tut beni bırakma/Senin olduğuma göre."⁴

Avara kasnak gibi boşuna dönmek riskini almamak için, Beckett dramatik metnlerinin müzikal boyutuna çok önem verir. Sahne realizasyonunda üstlerine düşeni yapan sözle müzik çoğu kez armonilerini değişmez doğal sesli karakterlerinin değişken hareketlerinde bulurlar. Marcel Mihlovici *Krapp* operasını Beckett'in dramatik metni *Son Band*'dan [La dernière Bande] yola çıkarak yazar. Bu oyunda *Krapp* kendi kendisiyle dolaysız ve

³ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s 74.

⁴ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., s. 76-77.

belli belirsiz bir yüzleşme süreci içindedir. Onlarca yıl öncesine ait ses kayıtlarını dinler. Geçmişine geçmişinden yaptığı bu *ebedi geri dönüş* sürecinde, bazı seslerin arasından, küçücük bir mutluluk kırıntısı bulma şansını yakalamaya çalışır. Söz ikircimde kalınca müzik imdadına koşar; ahengiyle, sesli bir partisonla ona destek olur. *Söz ve Müzik*'te [Paroles et Musique] –orijinal dili İngilizceden bizzat Beckett tarafından çevrilmiştir ve müziği yeğeni John Beckett'e aittir– ise bu durum farklıdır; Lucky'ninkine benzer kendi mekanik söylemini tercih eden Söz, Müziğe destek olmaktan uzaktır:

“SÖZ.–Yani bu aşk kim oluyor bu aşk ki yedi ölümcül [günahtan] ve diğer büyük ruh devindiricilerden daha güçlü böyle devindiriyor ruhu ve bu ruh kim oluyor bu ruh ki diğer devindiricilerinden çok aşkla böyle devinime giriyor? (*Prozaik/Düzyazı*) Kadının aşkı anlaşılır, Milord bunu böyle anlıyorsa.”⁵

Söz ve Müzik'ten bir ay sonra yine Marcel Mihalovici tarafından bestelenmiş olan (*Müzik ve ses için radyofonik oyun*) *Cascando*'da üç adet ses kaynağı vardır: *Yer gösterici*, *Ses ve Müzik*. Açıcı kendine sadece teknik bir işlev yükler “Açmaktan korkuyorum. Ama açmalıyım. Öyleyse açıyorum”, ama bu “ses yayınlarının hacmini arttırmasına ve ilerleyişlerini teşvik etmesine engel olmaz.”⁶ Birinin diğer ikisini açtığı veya kapadığı bu üç ses kaynağının uyumu (ahenkli çalışması) nöbetleşe veya birlikte devreye girmelerini gerektirir. Ses önceki konuşmacıların mirasçısıdır, işi bitirmek için anlatır (yine Lucky'ninkiyle aynı mekanik söylem):

“YER GÖSTERİCİ (*Ses'le*).–Ve tekrar kapatıyorum.

Sessizlik.

Öbürünü açıyorum.

MÜZİK. _____

YER GÖSTERİCİ (*Ses'le*).–Ve tekrar kapatıyorum.

Sessizlik.

İkisini de açıyorum.

SES.– ilerliyor... o ilerliyor...

(*birlikte*)

⁵ Beckett Samuel, *Paroles et Musique*, in *Comédie et actes divers*, op. cit. s. 67.

⁶ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: Irremplaçable*, op. cit., s. 171.

MÜZİK. _____

Onu bitirmek... peşini bırakmamak... sonra... sonra...

rahat olacaksın... uyuyabileceksin... [...]

YER GÖSTERİCİ (*Ses ve Müzik'le*). –Ve

Tekrar kapatıyorum.

Sessizlik.

Ve baştan başlıyorum.

SES. – iniyor... tatlı meyilli... çitli yol... dev telli kavaklar... dorukların rüzgârı...

Uzakta deniz... [...]"7

Beckett uzun bir süre kendini *ailenin sırtından geçinen hayırsız evlat* rolünde görür. Bu olumsuz duygu onu Dublin'in entelektüel ortamlarından ve Trinity College döneminde edindiği eski dostlarından uzaklaştırırken, Jack B. Yeats'a yaklaştırır. Onun resimleri ve sohbetlerinden zevk alır. Boynundaki bir kist nedeni ile zorunlu görülen ameliyat dertlerini arttırır. Bu olumsuzluklardan uzaklaşmak için kendini okumaya ve klinikte yaptığı gözlemleri kaydetmeye verir ki bunlardan bazı şiirleri ile *Bande et Sarabande* [More Pricks than Kicks (Édith Fournier'nin Beckett'e önerdiği başlık)], yani Belacqua'nın maceraları doğar. Tavistock kliniğinde ise, Beckett'in tinsel boyutu ve içsel müziği, kendisi de onun gibi sanatsal yaratı tutkunu olan psikiatr-psikanalist Wilfred R. Bion'la daha da derinleşir. Beckett Jung'un verdiği konferanslara katılır (1935). Daha sonraları eserlerinde kullanacağı notları alarak Ernest Jones, Adler, Rank, Stekel ve Freud'ün eserlerini okur. Yedi ay süren terapiden sonra *zamanını gezintiler, okuma, konserler, müze ziyaretleri arasında paylaştırır*. Cezanne'da "peyzajı, insan ifadelerinden hiçbiri ile bağdaşmayan radikal biçimde garip bir düzenin malzemesi olarak gören ve önümüze koyan ilk ressamı"⁸ *keşfeder*.

Fransızca olarak yazdığı üç uzun öykünün (*Dışlanan/L'Expulsé, İlk Aşk/Premier amour, Le Calmant*) ardından Beckett tiyatroya da el atabileceğini kendine kanıtlamak ister ve bu kez Yunanca özgürlük anlamına gelen *Eleutheria* oyununu yaz-

⁷ Beckett Samuel, *Paroles et Musique* in *Comédie et actes divers*, op. cit., s. 48-49.

⁸ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett: irremplaçable*, op. cit., s. 43-44.

maya koyulur (1947-1948). Jérôme Lindon'a göre Beckett, on yedi kişilik ve üç perdelik bu oyun ile tiyatroya hatalı bir giriş yapar: "Samuel Beckett'i *Éleutheria* ile okumaya başlayacak okurlar mutlaka olacaktır. O metinle kalmamalarını önemle rica ederim,"⁹ diye ilâve eder. Beckett, *amacına ulaşmadığını* düşündüğü bu oyunun yayınına yasaklar. Yıllar sonra, Amerikalı yayıncısı Barnay Rosset ile Beckett'in mirasçıları arasında geçen uzun tartışmalardan sonra bu eser Fransızca olarak basılır. İngilizce versiyonunu yayınlama hakkı ise gönülsüzce de olsa aynı yayıncıya verilir. Bazı eleştirmenlerce *bir meydan okuma* olarak yorumlanan *Éleutheria* iki önemli fikri bir araya getirir; Beckett'in dünün tiyatrosunu nasıl gördüğü ve tiyatroyu yarın için nasıl tasarladığı... Vaatlerle dolu bu yenilikçi kitap, Sophokles, Shakespeare, Molière, Ibsen, W. B. Yeats, Strindberg, Hauptmann'ın karşılaştıkları ve birbirlerine göz kırptıkları bir sahnedir. Yine Knowlson'a göre, *Eleutheria*'nın birinci perdesi Ibsen dekorunda bir bulvar komedisini ve bir melodramı düşündürür. Karakterler orada olmayan bir kahramandan bahsederler. İkinci perde, gidiş-geliş ve koşuşturmalarla kaba komediye (fars) yakındır: Korkudan ödü kopan kahraman Victor, Molière dönemini (Molière sahneye hiç değişmeyen şahıslar koyarak –*Güllünç Kibarlar* [Les Précieuses ridicules] örneği– bir tür aksiyon ve durum komedisi etkisi yaratır) anımsatır. Bu eserle Beckett kariyerinin gerçek başlangıcını yapmıştır. Kendi sesini ararken, üçüncü perdede Pirandello'nun ve Sheridan'ın kapısını çalar. Bir seyirciyi (*halkı temsil eden birini*) oyununa (*dramatik aksiyona*) ortak eder. Beckett (ilk ve son defa) çeşitli tiyatro türlerine göz kırparken kendisine yaklaşır ve bazı teknik sorunlara rağmen çok özgün yenilikler gerçekleştirir. "Üçüncü perdeye gelirsek, burada yukarda sözü geçen apaçık Pirandello alıntısına takılıp kalmakla yazık edilmiş olurdu, zira Seyirci de sahneye ayak basar basmaz, daha önce oyunun diğer şahıslarını etkilemiş olan şekilsizlik, yumuşaklık, belirsizlik ögesinin baskısına maruz kalıyor. Bu, Victor'un tanımlanmamışlığının bulaşıcı karakterinden ileri geliyor. 'Orada bir tür... sızıntı gibi duruyorsunuz, der Camcı Victor'a.

⁹ A.g.e., s. 99.

Biraz cisim kazanın Allahaşkına, silüetiniz belli olsun yahu!’¹⁰ Az önce, ikinci perdenin bir sahnesinde, Camcı şöyle haykırmıştır: ‘Görmüyor musunuz, hepimiz hiçbir anlamı olmayan bir şeyin etrafında dönüp duruyoruz? Buna bir anlam bulmamız lâzım, aksi takdirde perdeyi indirmekten başka çare yok!’¹¹ Son perdede mizansenle ilgili bazı yönergeler Beckett’in, oyunun kendi doğal hareketi içinde tamamlandığı izlenimi yaratmaya çalıştığını ve böylece ilk kez *Godot’yu Beklerken*’in en güçlü özelliklerinden biri olarak kalan çökme ve kesinlikle hareketsiz kalma tehdidini hatırlatmayı denediğini düşündürüyor.”¹²

Seyirci, kendisini oraya (sahneye) getiren şey hakkında uzun bir tirada girer. Beckett oyunlarında tirad etkisini de kullanır. Seyircinin tiradında Beckett’ten sonraki Beckett’i seçmek mümkündür: “En alt kategoriden oyuncular arasında bir satranç partisine tanık oluyoruz sanki. Çeyrek saatten beri tek bir taş bile dokunmadılar, satranç tahtasının karşısında esneyip duran iki gerzek gibi, ama siz de, onlardan daha gerzeksiniz, bunca salaklıktan iğrenmiş, sıkılmış, yorulmuş ve afallamış olarak, orada yerinize çakılmış gibi duruyorsunuz.”¹³

Eleutheria veya “L’Eleuthéromane” –zira Beckett her zaman iki başlık arasında tereddüt etmiştir– Knowlson’a bakılırsa *Beckett’in pek sevdiği bir deyimle* bir kez “yola çıkmaya hazır olunca”, Beckett oyunu kendi deyişiyle *kerevete çıkarmak* amacıyla birkaç yönetmeni ziyaret eder. Jean Vilar’dan teklif beklerken, Roger Blin de *Godot’yu* sahneye koymak için salon ve sponsor aramaktadır. Teklif Charles Bensoussen’dan (Adamov’un bir dostu¹⁴) gelir. Fakat Beckett metnini geri çeker. Gestapo’dan kaçmak için Roussillon’da iki yıl geçirir, bu arada Fransızca onun için gündelik konuşma dili olur. Bundan böyle, İngilizce birkaç kitap dışında, sadece Fransızca okur. Ülke barışa tekrar kavuşunca, Aşağı-Normandiya bölgesinde, Vire ırmağı kıyısında olan Saint-Lô’da çalışır. 1944’te Normandiya çıkarmasında tamamen tahrip edilmiş olan şehir 19 Temmuz 1944’te Müttefik ordula-

¹⁰ Beckett Samuel, *Eleutheria*, op. cit., s. 84.

¹¹ A.g.e., s. 111.

¹² Knowlson James, *Beckett*, op. cit., s. 467-468.

¹³ Beckett Samuel, *Eleutheria*, op. cit., s. 133.

¹⁴ Knowlson James, *Beckett*, op. cit., s. 469.

rı tarafından kurtarılır ve savaşın sonunda yeniden inşa edilir. Beckett Saint-Lô'da çalışırken Fransızca'yı kullanır. "1946'da, Beckett sekiz yıldır Fransa'da yaşamaktadır ve bunun yedisi bir Fransız kadının yanında geçmiştir. Ülkenin dilini gayet iyi ve teklemeden kullanır, bir yabancı için şaşılacak kadar zengin bir söz dağarcığına sahiptir bununla birlikte ilk romanını bir yayıncıya göndermeden önce yazdıklarının doğruluk ve akıcılığının ana dili Fransızca olan biri tarafından denetlenmesini istemekten geri kalmaz. Metnin ilk iki versiyonu üstünde çalışırken, problemler çıktıkça bunları Suzanne'la konuşarak çözer, sonra her şeyi Mania Péron'la daha ciddî olarak yeniden ele alır."¹⁵ Suzanne'ın metni zaten bir hayli *evcilleştirdiğini* düşünerek, son şeklini ona göstermemeyi tercih eder ve, beş yaşından beri Fransa'da yaşayan Rus kökenli İngilizce profesörü Mania'dan (Maya) yardım ister. Beckett anadilinden uzaklaşır, yazısında bile özgür olmak ister. Belki tiyatrodan özgür olmanın ne demek olduğunu bile bilmeden, tiyatrodan bir çıkış yapar. *Pek yavan felsefi mülâhazalarda* bulunan: "Ben hep özgür olmak istedim. Neden bilmiyorum. Zaten özgür olmanın ne demek olduğunu da bilmiyorum. [...]"¹⁶ diyen Victor üzerinden kendini haklı göstermek ister.

Bir ülkeden bir ülkeye, bir dilden bir dile geçerken şiirden tiyatroya geçmek ister Beckett. Bu onun her zaman gerçekleştirmek istediği bir arzudur. Hakkında en basit bir fikri olmadığı dönemlerden bile önce bunu ister. Hapishaneden kaçmak, bu riski göze almak, başarı kazanmak için çuvallamak, yenilmek, Beckett'in karakteridir bu. *Eleutheria tiyatroya yanlış bir giriş ise, Godot'yu Beklerken* doğru bir giriş olur. Vladimir'le Estragon, Pozzo'yla Lucky... Dört karakter, şiirsel replikler, minimal bir dekor; kırdan bir yol ve yanında bir ağaç. Beckett artık kendinin tutsağı değildir, Godot'yu beklemekte özgürdür, gelirse ne âlâ, gelmezse n'aapalım!.. Bu kez tamam, Beckett kendini terk etmiştir. Magritte'in "*Bu bir pipo değildir*" tablosu gibi bir şeydir bu, görüntülere ihanet eden görüntü imalatçısı... Nesne ve tasarlanması, istek ve gerçekleşmesi... Bu budur ve bu, bu değildir; o öyledir ve o öyle değildir; oradadır ve orada değildir, ister

¹⁵ A.g.e., s. 464.

¹⁶ Beckett Samuel, *Eleutheria*, in Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 101.

ve istemez, ister ama yapamaz. Bu, Beckett'in karakteridir işte. Beckett olmayan bir Beckett görüntüsü, ki zaten bir görüntü de değildir.

Reel oyunla yaratıcı ben arasındaki anlaşmazlık, şiir, dram ve roman türü eserleri arasındaki ilişki söylemi, aslında bir anlaşmazlık değil, yapısal kaynaktan, yazısına özgü kuvvetten gelen bir titreşimin genliğinin artmasıdır ki, bunun dissonansı, sözcüklerin ahenksiz seslerini renkler gibi birbirine yaklaştırarak, bir ahenk (armoni) meydana getirir; akla Rimbaud'nun "*Voyelles*" [Ünlüler] sonesi gelir: "A siyah, E beyaz, I kırmızı, U yeşil, O mavi, [...]" Beckett'te sesle anlam arasında daima bir bağ vardır. Çeşitli sesleri metnine vermek istediği anlamla bağdaştırıp uyuşturur. Seçtiği terime ona ses getirecek tınıları verebilmek için tutarsızlığa aykırı gitmeye çalışır. Beckett'in şiiri basit bir dil gibi algılanır. İkinci okunuşu bu ilk okunuş üzerine gelip onunla örtüşür. Beckett şiiri, bir yandan semantik ve sentaktik (söz dizimsel) yapı, öbür yandan sessel ve ritmik yapı arasında çok çeşitli gerilimler geliştirir. Şiirsel nesir veya mensur şiir türü yazılarında da aynı ses ve sözcük oyunlarını uygular. Eseri XX. yüzyıl başlarındaki "yeni ruhu" temsil eden Apollinaire'in yaptığı gibi, Beckett de şiir kavramını ta derinden yeniler, "sınırsızlık ve geleceğin hudutlarına" kadar götürür. Normdan sapan özleminin yardımıyla, yeni bir yazım çığırını açar ve bazı nitelikleriyle Beckett-sonrası Beckett'in yakın gelişini haber verir. Kaba komik dörtlükleri ve İrlanda halk geleneklerinden çıkma masal, tekerleme ve şarkıları aynı arabaya koşan dramaturg-şair Beckett'in kökeninin gizemi ve güçlerinin sırrı birkaç dil ve kültürün sözcükleri arkasında saklıdır. [Her çıkışında] "beş yüz kadem daha" kazanır Éric Orsenna'nın deyimiyle:

"Böyle yükselen hava akımlarına karşı dünyanın en iyi pilotu bile bir şey yapamazdı.

Altimetresini gösterirdi.

Beş yüz kadem daha kazandık.

İyi ama o zaman hiç yere inemeyecek miyiz? Kendimizi uçmaya mı mahkûm ettik? Sonsuza dek uçmaya?"¹⁷

¹⁷ Orsenna Éric, *Les chevaliers du subjonctif*, ed. du Club de France Loisirs, ed. Stock'un izniyle, 2004, s. 177.

Beckett her zaman uçmayı tercih eder, şenlik ateşleri sonunda sönse bile, hayatta her zaman mutluluk olmasa bile, yere inmeye hiç niyeti yoktur. Blanchot'nun dediği gibi hayat devam eder: "[...] Ölmüyoruz, hayat devam ediyor, işte hakikat bu."¹⁸ 15 Ocak 1953'te, Babyllone tiyatrosunun sahnesi Vladimir-Estragon ve Pozzo-Lucky çiftlerinin küçük adımlarıyla tanışır. Ve de Beckett, Beckett-sonrası Beckett'le... Orada, uluslararası tanınmışlıkla birlikte, *beş yüz kadem daha kazanır*. Ama başarıdan ziyade başarısızlıkta kendini daha rahat hissettiğini söyler. Üç dramatik eseri: *Godot'yu Beklerken*, *Oyun Sonu*, ve ardından daha önce (1961'de) *Happy Days* adıyla bilinen *Oh les beaux jours* yani *Mutlu Günler* (1963'te) kayda değer bir başarı kazanırlar. 1947-48'de Fransızca olarak yazılan romanı *Molloy* "Cep dizisinde yayımlanma ayrıcalığını kazanır, ama Minuit yayınlarından çıkan otuz bir eserinden hiçbirisi XX. yüzyılın büyük klasikleriyle kıyaslanabilecek bir okur kitlesine erişememiştir [...]"¹⁹ Miami'deki başarısız temsilin ardından, Beckett yönetmen Alan Schneider'e moral verici bir mektup yazar:

"Halkın gözündeki başarı da başarısızlık da benim için hiçbir zaman fazla önem taşımamıştır, aslına bakılırsa ben kendimi bu ikincisinde çok daha rahat ve kendi ortamımda hissederim, şu son iki yıla gelinceye kadar tüm yazarlık hayatım boyunca onun canlandırıcı havasını derin derin içime çekmiş olduğum için..."²⁰

Her konuda *türünün biriciği* olan Samuel Beckett Fransız edebiyatına olduğu kadar İrlanda edebiyatına da aittir; Keltçeye [*Gaélique*] gelince, o Beckett için, *Tüm Düşenler* [*Tous ceux qui tombent*] ve *Bande ve Sarabande*'da açıkladığı gibi, ölü bir dil, güçsüz, yetersiz, etkisiz bir dildir. Her dilin kendine göre *garipliğinin* algılanması *frankofon tercihinde* ortaya çıkar. İngilizcesiyle Fransızcası sözle sessizlik arasındaki ilişkiye dair bir sorunda karşı karşıya gelirler. Beckett'in *şüurselliği* sadece –eserinde hem marjinal hem de genel olarak sanılandan daha önemli bir yer

¹⁸ Blanchot Maurice, *De Kafka à Kafka*, Folio Essais, ed. Gallimard, 1981, s. 70.

¹⁹ Salado Régis, "On n'est pas liés?" *Formes du lien dans En attendant Godot et Fin de partie*, in Grossman Evelyne ve Salado Régis, *Samuel Beckett, L'écriture et la scène*, Sedes, 1998, s. 70.

²⁰ a.g.e.

tutan– şiirlerinde bulunmaz. İngilizce şiirleri hak ettikleri ilgiyi görürken, Minuit yayınlarında, ince güzel risalecik ve, *Şiirler* [Poèmes] başlığı ile çıkan kitabında Fransız okurlarına vermek istediği imajı şöyle dile getirir: “Sessizlik tıpkı önceki gibi/önce asla gelmeyecek geri (*Silence tel que ce qui fut/avant jamais ne sera plus*).”²¹

Beckett bir “yad-sözcük [*non-mot*]”²² edebiyatını arar. “Daha az: Ah bu biricik güzel sözcük!”²³ Beckett, *diyecek-bir-şey-yok-tu-ama-onu-demek-zorundaydık’tan başka asla bir şey dememiş olan* bir yazardır. İçinde –sonradan *tek bir yüksek pencereden* gelen ışığa benzer bir şeyle geri döndüğü– *kafasını unuttuğu*²⁴ sözcüklerin ağırlığını bilir *İrkilişler, Hoplayışlar* [Soubresauts] örneği: “Bir gece başı ellerinin arasında masasında otururken, kalktığını ve gittiğini gördü. Bir gece veya bir gündüz. Zira kendi ışığı sönünce bu yüzden karanlıkta kalmıyordu. O zaman o tek yüksek pencereden ona ışığa benzer bir şey geliyordu”²⁵

Beckett’in tiyatrosu, “bulunabilecek en güzel modern tiyatro”,²⁶ her günkü hayatımızın sahnesini temsil eder. Çok az sözcükle bir şey yazmak isteyen yazarlara yeni bir alan açar. Karakterleri *bununla yaşamak* için, alay konusu olmamak için, çaba harcarlar. Beckett, karakterini, “Ben artı Öteki” ile var olan “kendinden başkası” *tarafından tasarlanmış* olarak sunarak kendini rahatlatır. Beckett’te romanla tiyatro arasındaki ilişkileri sorgulayan Ludovic Janvier, Beckett’in karakteri “kendini bulmamak için uğraşır” der. Beckett de aynı şeyi aklımıza getirir: “Beni görmüyorlar, hayatımın ne olduğunu görmüyorlar, neyle geçindiğimi görmüyorlar, ama bu onun hayatı değil diyorlar, o hayatından geçinmiyor diyorlar.”²⁷

²¹ Beckett Samuel, *Poèmes, suivi de Mirlitonnades*, op. cit., s. 34.

²² Beckett Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, s. 66.

²³ a.g.e.

²⁴ Canetti Elias, *Le sage oublie sa tête*, in Vila-Matas Enrique, *Berceuse, ibidem*.

²⁵ Beckett Samuel, *Soubresauts*, les Éditions de Minuit, Paris, 1989, s. 7.

²⁶ Janvier Ludovic, “Théâtre” de Beckett, coll. “Écrivains de toujours”, Seuil, 1969, s. 173.

²⁷ Beckett Samuel, *Cascando*, müzik ve ses için radyofonik oyun; Marcel Mihalovici in *Comédie et actes divers*, les Éditions de Minuit, 1972, s. 53.

2. Roman – tiyatro

*The expression
that there is nothing to express,
nothing with which to express, no power to express
no desire to express, together with
the obligation to express.*

*L'expression
du fait qu'il n'y a rien à exprimer,
rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer,
aucun désir d'exprimer et, tout à la fois,
l'obligation d'exprimer.¹*

Beckett

Beckett'in bizzat çevirip uyarlayarak sık sık kullandığı bu alıntı ilk kez 1949'da *Transition* ["I- Tal-Coat"] magazin dergisinde İngilizce olarak ortaya çıkar. "Kopuş" ve "no-man's-land" kavramları bu şekiliyle 1934'te modernliğin amblemi olurlar. Beckett eleştirel denemesini, çağdaş İrlanda şiirinin bu şiire kayıtsız kalan ve onu görmezlikten gelen "antikacılar" karşısındaki yerini açıklığa kavuşturmak amacıyla, Londra'da *Bookman* dergisi için yazar. Beckett söz konusu kopuşu, bu kopuşun gerektirdiklerini sahneye taşır yani; dramaturg-oyuncular-seyirci üçlüsü ile ifade edilecek şeyin yokluğu-ifade etme mecburiyeti ikilisi arasındaki bu kopuşun gerektirdiklerini sahneye taşır.

Beckett'in dramatürjik düzenek hakkında, bir tür önyargı niteliğindeki bu görüşü oyunlarında kendini dışa vurur. *Sözsüz Oyunlar I ve II*'de [Actes sans paroles I et II] söz yokluğu, *Salınlanan Koltuk* ve *Hayalet Üçlüsü*'nde [Berceuse ve Trio du fantôme] bedenle sesin birbirinden kopması, ve bir de *-Quad*'daki durum– hiç karşılaşmayan bedenler (canlar). Beckett'in oyunları, zihinleri pek çok soru ile karma karışık olan birtakım insanların *başka bir uzay-zamanda* yapıp ettiklerine dayanır. Oyun süresince: "Godot neden gelmiyor?", daha doğrusu "Godot kimdir?"; "Bu kişiler çoktan beri terk edilmiş bir dünyada ne yapıyorlar?"

¹ Beckett Samuel, *Vers une "rupture des lignes de communication"*, in Grossman Evelyne et Salado Régis, *op. cit.*, s. 74.

“Ne?” “Nasıl?” “Ama neden?” gibi sorular seyircinin başının üstünde uçuşur, öyle ki sonunda seyirci kendine “Peki ya ben, ben kimim, ben ne oluyorum?” sorularını sorduğunun farkına varır. Beckett’in romanlarında ve dramatik yazılarında, bize hem çok tanıdık hem yabancı gelen, hem yakın hem uzak duran karakterleriyle, bir tür *çifte oyun*, bir *çifte zorlama* vardır. Romanlarında kahramanların çokluğuna karşın, anlatıcı kendisiyle sınırlıdır. Ludovic Janvier’nin dediği gibi: “[...] *Malone Ölüyor* veya *Adlandırılmaz*’da görülebilen tek şey, uzamlarını oluşturan anlatının gözetimi altında dünyada gidip gelen *Ben*’in elçileridir. [...] Fakat tiyatrodan, temsil edilebilir öğeler olarak, özellikle [*Ben*’in] kendisi olmayan taşıyıcıların, gezinenlerin, yürüyenlerin de [sahneye] konması mümkündür. Zaten bu açıdandır ki, Beckett tiyatronun yorgunluğunu romanda değil romanın yorgunluğunu tiyatrodan dinlendirir. Gerçekten de temsil etmek kendini rahatlatmaktır.”² *Mercier ile Camier* Fransızca yazılıp (1946) bizzat Beckett tarafından 1974’te İngilizceye çevrilen ilk romanıdır. *Godot’yu Beklerken* 1948-1949’da Fransızca olarak yazılmış olup, 1954’te yazar tarafından *Waiting for Godot* adıyla İngilizceye çevrilmiştir. Aksi, huysuz ve pasaklı ihtiyarlar olan *Mercier* ile *Camier*’nin yolculuğu bir dizi hatalı çıkıştan oluşur. Konuşmaktan başka bir şey yapmazlar. Beckett onların üzerinden sözcüklerle oynar, Fransızcaya ne derece hâkim olduğunu gösterir. Roman şöyle başlar:

“*Mercier* ile *Camier*’nin yolculuğunu anlatabilirim istersem, çünkü her zaman onlarla birlikteydin. Maddesel bakımdan oldukça kolay, aşılacak denizler ve sınırların olmadığı, pek engebeli olmayan ama yer yer çöl niteliğinde yerlerden geçen bir yolculuktu bu. *Mercier* ile *Camier* evlerinde kaldılar, bu paha biçilmez şansa sahip oldular. Önce genç yaşlarının sonra da olgunluk çağlarının kendilerini içinde pişirdiği dekorla benzerlik bakımından çok az ilişkisi olan bir dekor içinde, az ya da çok başarıyla, yabancı gelenek ve görenekleri, birtakım garip ve tuhaf dil, kod, yemek ve iklimleri göğüslemek zorunda kalmadılar.”³

Anlatıcıdan başka biri olmayan tanık, anlatıya müdahil olur, han-

² Janvier Ludovic, “Théâtre” du *Beckett*, coll. “Écrivains de toujours”, Seuil, 1969, s. 173.

³ Beckett Samuel, *Mercier et Camier*, op. cit., s. 7.

gi bahaneyle olursa olsun durmadan baştan başlayan yolculuktan söz eder. Mercier ile Camier bir arada, birkaç yavan replikten başka değiş-tokuş edecek şeyleri olmadan birbirlerine dayanak olurlar. Sıradan yavan bir diyalogu tercih eder, bir tür kendisiyle boğuşma [*bataille-soliloque*] içinde düşünmeden dam deve konuşurlar. Mercier durumu yutmamıştır, Camier'ye yalnız olmadıklarını hissettiğini söyler. Roman, Beckett dili bakımından yenilikçidir:

“Ne diyordun? dedi Mercier.

Çanta, dedi Camier.

Bende mi? dedi Mercier.

Öyle görünmüyor, dedi Camier.

Ee, öyleyse? dedi Mercier [...]

Birbirimize diyecek bir şeyimiz yoksa dedi Camier, bir şey demeyelim.

Birbirimize diyecek şeylerimiz var, dedi Mercier,

Öyleyse neden onları demiyoruz? dedi Camier.”⁴

Bu roman *Godot’yu Beklerken*’in habercisi olur. Dili, tiyatro dilini andırır: “*Doğru, biraz konuşalım karşılıklı* (der Estragon. *En attendant Godot*, s. 62.)”

“Bilmiyoruz da ondan, dedi Mercier.

Öyleyse susalım, dedi Camier.

Ama deniyoruz, dedi Mercier.⁵ [...]

Dur biraz, dedi Mercier.

Biraz daha çok, biraz daha az.

Çiçeklerin bu mu? dedi Camier. [...]

Neyse, ben gidiyorum, dedi. Elveda Mercier.

İyi geceler, dedi Mercier.”⁶

“XII

Önceki iki bölümün özeti

X

Arazi.

Haç.

Harabeler.

Mercier'yle Camier ayrılırlar.

⁴ A.g.e., s. 148.

⁵ A.g.e. s. 144.

⁶ A.g.e., s. 148.

Dönüş.

XI

Sağkalım hayatı.

Camier yalnız.

Mercier ve Watt.

Mercier, Camier ve Watt.

Son ajan.”⁷

Beckett'in didaskalileri romanda özetler şeklinde görülür. Mercier ile Camier aralarında bir tiyatro diyalogu sürdürürler. Sözleri, Vladimir'le Estragon'unkiler gibi giderek gevşer ve yatıştır. Beckett'te teatral bir faktör olarak gereklilik taşımaz. Onu gerekli kılan, beklenmedik durumlar ve arayışın yorucu, bıktırıcı çileden çıkarışıdır. Tiyatrosundaki karakter, oyununda olup biteni seyircinin yapacağı gibi açıklar, yorumlar. Bu *dram-üstü* [meta-dramatik] *bir boyuttur*.⁸ Beckett önceden hiçbir ilke saptamadan metinlerini birleştirir. Bazan açıkça söylenmemiş ilişkiler kurar, deyim yerindeyse arşi-dramatik bir boyut kazanır. Beckett'in metni kendi türsel niteliğini (hangi türe ait olduğunu) açıkça beyan etmez: “[...] Roman kendini açıkça roman olarak, şiir de şiir olarak tanımlamaz. Belki de, hattâ daha geçerli şekilde (zira tür *arşitekst*'in [architexte] sadece bir yönüdür), nazım nazım olarak, nesir nesir olarak, anlatı anlatı olarak, vb. da: Son kertede bir metnin tür statüsünün belirlenmesi metnin değil okurun, eleştirmenin, halkın işidir ve bunlar ‘*paratexte*’ (eserle ilgili dış veri ve açıklamalar) yoluyla talep edilen statüyü pekâlâ reddedebilirler. Örneğin, Corneille'in filan “trajedisinin” trajedi olmadığı, ya da *Gülün Romanı*'nın [Roman de la Rose] roman olmadığı her zaman söylenir.”⁹

“Yeni eleştiri” akımına mensup bir şiir eleştirmeni [*poéticien*] olan ve Proust'un *Yitik (Kayıp) Zamanın Peşinde*'sinin anlatı olarak yapısı üstüne “Proust'ta *métonymie* [kinaye]” başlıklı bir incelemesi bulunan edebiyat eleştirmeni Gérard Genette'ten yapılan bu alıntı, Beckett'in eserlerini tür terimleriyle tanımlamanın kolay olmadığının anlaşılması bakımından bize önemli görünüyor. Beckett'te hem orada olmayan, hem hiç var olmayan, hem

⁷ A.g.e. s. 211.

⁸ Salado Régis, *op. cit.*, s. 82.

⁹ Genette Gérard, *Palimpsestes*, Paris, 1982, Le Seuil, s. 25, 309.

vaki olmayan, hem de *kendi yolunda giden* birliktelik vardır:

“VLADIMIR.—Söyle bakalım, seni neden dövdüler?

ESTRAGON.—Bilmiyorum.

VLADIMIR.—Bak, gördün mü Gogo, senin gözünden kaçan şeyler var, ama bunlar benim gözümde kaçmıyor. Bunu hissetmelisin. [...]”¹⁰

“VLADIMIR.—Boş laflarla vakit kaybetmeyelim. (*Bir an. Heyecanla*) Bir şey yapalım yahu, fırsat elimize geçmişken! [...]”¹¹

Boş laflar yüzünden ciddî şeyleri kaçırmamak özellikle gereklidir; dolayısıyla Beckett de, yerlerine anlam yüklü başka sözcükleri koyabilmek için, bazı sözcüklerden kaçınır. Zira fazlalık ve yararsızların kendileri, *Cap au Pire*’de dendiği gibi, *varlığın kaçırılmışlıkları* [kaçırılmış fırsatları]dır.¹²

Edebi güzergâhı oldukça karmaşık olan Beckett çok çeşitli yazı yöntemleri kullanır. On yıl boyunca (1950’den 1960’a) *güçsüzlük* ve *çıkılmaz yol* duygusu içinde yaşar ve buradan ancak “gerek temalarda gerek nesrin yönetiminde net bir kopuş getiren *Bu Nasıldır* [Comment c’est] ile çıkar. Bu sallantının ve bu kesintinin sonucu şu olur ki, Beckett’in girişiminin anlaşılmasına hiçbir edebi tür uygun düşemez.”¹³ O, yıllarca, tekilliğini gerçekleştirmek amacıyla, kendi ötekisini arar. Daniel Kartz “Biz Olma Tarzları: *Watt*’ta Özne ve Kültür” başlıklı makalesinde, “Hiçbir eser öznelliğin ve bilincin inşası konusunda Beckett’inki kadar sıkı bir sorgudan geçmemiştir”¹⁴ der. “*Kartezyen cogito* mantığını hem dramatize etmeyi hem de bozmayı başaran bu eserler, gülme duygusu uyandıran bir tür fenomenolojik indirgemeye girişirler. Bu girişim her türlü dışsallığın o denli parantez içine alınması sonucuna varır ki, *cogito*’nun bağlı olduğu şahıs zamiri *Ben* bile, sonunda, olumladığı düşünülen öznel içsellik dışında gibi görünür.”¹⁵ *Vazoları* hakkında Malone onların kendi *vazoları* olmadığını söyler: “Onlar benim değil, ama ben vazolarım

¹⁰ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s.77.

¹¹ A.g.e., s. 103.

¹² Badiou Alain, *Ce qui arrive*, in *Samuel Beckett: l’écriture et la scène*, Sedes, op. cit., s. 9.

¹³ Badiou Alain, *Beckett l’incroyable désir*, op. cit., s. 12.

¹⁴ Kartz Daniel, in Sedes, op. cit., s. 127.

¹⁵ a.g.e.

diyorum, tıpkı yatağım, pencerem dediğim gibi, kendime *ben* dediğim gibi.”¹⁶ Beckett olduğu kişi olmak ister, “ıssızlaştırılmak” (*dépeuplé* olmak) ister. “Öteki”nin meditasyonu ile kendine “vasıl olmak”,”¹⁷ Nietzsche’nin sözcükleriyle “kim ise o olmak” ister. Böylece, eserleri üzerinden kendi *öteki*’sine “vasıl olur”; o da, defalarca René Descartes’ın ünlü formülü *cogito ergo sum*’u tekrarlayarak düşündükten sonra, onu karşılar. Beckett değer taşıyabilecek şeyin karşısında dimdik durur, boş verebileceği ya da boş vermesi gereken her şeyi kaldırıp atar. Karşısına çıkan her şeyden yararlanmak ister: “Şurada, şu anda, insanlık bizim (*l’humanité c’est nous*), hoşumuza gitse de gitmese de. Bundan yararlanalım, fazla geç olmadan. Bir kez olsun felâketin bizi içine tıktığı türü layıkıyla temsil edelim.”¹⁸

1928’de Beckett Paris’tedir, *École Normale Supérieure*’de [Yüksek Öğretmen Okulu] İngilizce okutmanı olarak çalışır ve Paris’in edebiyat çevrelerine girer. Halefi Thomas McGreevy sayesinde James Joyce’la dostluk kurar ve iki yıl içinde bir felsefî deneme (*Dante, Bruno, Vico, Joyce*), bir eleştiri denemesi (*Proust*) ve bir uzun şiir (*Whoroscope*) yazar. Nesirle şiir arasında başlangıç dönemini yaşar. Vico’nun sözcükleriyle “yaratıcı” olan Beckett, sözcüklerinin uykuya dalmasını istemez, onları dans ettirmek ister. Onun için şiir sırf tutku ve duygudan yapılmıştır; “cansız canlandırır. Metafizik evrensel, şiir tekilliklerle uğraşır; mükemmellikleri bundan kaynaklanır. Şair insanın duyusu, filozoflar ise aklıdır, zekâsı.”¹⁹ Başlıca eseri *Principi di scienza d’intorno alla comune natura delle nazioni* [“la Science nouvelle”, 1725] olan Giambattista Vico döngüsel bir tarih teorisi önerir. Ona göre: “İnsan toplumları barbarlıktan uygarlığa giden bir dizi evreden geçerek tekrar barbarlığa dönerler. *Tanrılar çağı* denen birinci evre din, aile ve diğer temel kurumların olduğu evredir. *Kahramanlar çağı* denen sonraki evrede, halk ege men bir soylular sınıfının boyunduruğu altında bulunur. Son evre olan *insanlar çağı*’nda, halk ayaklanır ve eşitlik kazanır; ancak

¹⁶ Beckett Samuel, *Malone meurt*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1951, s. 130.

¹⁷ Badiou Alain, *op. cit.*, s. 49.

¹⁸ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, *op. cit.*, s. 103.

¹⁹ Aubert Jacques, *Samuel Beckett: Dante, Bruno, Vico, Joyce*, in *Objet Beckett*, Centre Pompidou, l’Imec éditeur, 2007, s. 5.

bu süreç toplumun çözülüp dağılmasının da başlangıcını temsil eder.”²⁰ Uzun zaman unutulmuş ya da yanlış anlaşılan ve Leibniz tarafından yeniden keşfedilen Bruno’ya gelince, sonsuzluğun düşünülemez yanını düşünmeye cüret eder. Sınırsız bir uzayda hareket eden birçok dünya (dünyaların çokluğu); ona göre Tanrı dünyanın evrensel ruhudur, bireysel olarak düşünülen tüm maddesel cisimler, varlıklar da bir tek sonsuz ilkenin dışavurumudurlar. Dante’nin Araf’ı “koni biçimindedir ve dolayısıyla yükselişi (doruğa çıkışı) içerir; Joyce’un ki küre şeklindedir ve doruğa çıkışı dışlar.”²¹ Beckett cehennemle-cennet; romanla-tiyatro arasında olduğu gibi şiirle-nesir arasındadır: “Hiçbir edebi veya teatral tür Beckett’in girişiminin anlaşılmasına uygun düşemez.”²² Onun tekil ve kendine özgü bir yazım tarzı vardır. Beckett’i okurken insan bir *kayma* hisseder. “*Waiting for Godot*’yu ilk kez gördüğüm zaman Samuel Beckett’in kim olduğuna dair hiçbir fikrim yoktu. Ve sahnede olup bitenler ya da olup bitmeyenlerden de hiçbir şey anlamadım. Benim gibi hiçbir şey anlamamış olan muhalif bir eleştirmenin *London Times*’da dediği gibi, hiçbir şeyin iki kez vaki olmadığı bir oyundu. Ama benim için farketmezdi, zira o akşam bir şey hissetmiştim. Âdeta *vahiy* gibi bir şey. [...] Evet, içimde bir şeyler kaydı. [...] Bu kayma, Arsène’in bir gün, nesnelerle sözcüklerin örtüşmediği Monsieur Knott’un evinde hissettiğine benzer bir şeydi.”²³

Beckett’i seyrettiğiniz veya okuduğunuz zaman içinizde bir şey, küçücük bir şey *kayar*... Bu andan itibaren, sizin için, tıpkı ben de olduğu gibi, her şey değişir, her şey kımıldar ya da hiçbir şey kımıldamaz. Bir şey ne olduğunu söyleyemeyeceğiniz bir şey size göz kırpar, kendisini tanımanızı ister veya buna izin verir. Beckett’in metinleri en büyük çağdaş sanatçıların yaratıcı girişimlerini besler. Kayan küçücük bir şey kendini hissettirir.

²⁰ Microsoft Encarta, 2006.

²¹ Aubert Jacques, *Samuel Beckett: Dante...*, op. cit., s. 13.

²² Badiou Alain, *Beckett l’incroyable désir*, op. cit., s. 12.

²³ Bergounioux Pierre, *Beckett bancal*, in *Objet Beckett*, Centre Pompidou, l’Imec éditeur, 2007, s. 27.

3. “İkisi-arası uzamı”

... gösteri budur işte, biri çıkar
seçilmiş, denenmiş, sevilmiş parçalar okur size,
işte şiirsel bir matine...

Beckett¹

Beckett nazımla nesir arasında durur, *bir gün biri, bir gün öbürü*. Gün olur şiirden uzaklaşıp tiyatro metinleri yazar, gün olur roman veya şiir yazar. *Eleutheria*'da, Enstitü üyesi, eski bir yazar olan M. Krapp'ın Dr. Piouk'la Madame Piouk'a söylediği de aşağı yukarı budur:

“Dr. Piouk.–[...] Tercihleriniz hangi türe yöneliyordu?

M. Krapp.– Bok türüne.

Mme Piouk.– Sahi mi?

Dr. Piouk.– Mensur mu manzum mu?

M. Krapp.– Bir gün biri bir gün öbürü.”²

Sallanan Koltuk'ta [Berceuse], “tiyatro zamanı şarkı zamanıyla karışır, anekdot dağılır, elde sadece dramın şiiri kalır. Beckett'in tiyatrosu şiir defterini kapamayla asla bitirememiştir.”³ Beckett'in karakterleri *ikisi-arası dünyada* [la shère de l'entre-deux] buluşurlar. *Mutlu Günler*'de Winnie şarkıyla zaman arasında ikircimde kalır:

“İnsan şarkısını söyleyemiyor... yoo, böyle olmuyor. (*Bir an*) Dilinin ucuna geliyor, ama neden bilinmez, zaman yanlış seçilmiş, geri yutuyorsun. (*Bir an*) Tam zamanı diyorsun, ya şimdi olur ya hiçbir zaman, ama yapamıyorsun. (*Bir an*) Şarkını söyleyemiyorsun vesselam!”⁴

İki İrlandalı, James Joyce ve Samuel Beckett; ikisi de iki ülke arasında, iki kültür arasında yazarlar. Joyce XX. yüzyıl edebiyatında devrim yapar. Bu devrimi, anlatış tarzı, üslûbu, dilini *oyunsu* [ludique], *anti-normatif* ve *fantastik tarzda* kullanışı ile gerçekleştirir. Dili ve tarihi sürekli bir oluşum haline döker, ru-

¹ Beckett Samuel, *L'Innommable*, op. cit., s. 157.

² Beckett Samuel, *Eleutheria*, in Boucharenc Myriam, *Les matinées poétiques de Samuel Beckett*, Sedes, op. cit., s.29, 31.

³ Boucharenc Myriam, op. cit., s. 43.

⁴ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., s. 68.

hun karmaşıklık ve sınırlarını birkaç dil üzerinden iskandil eder. *Finnegan's Wake*'te Joyce on kadar dilin malzemesini kullanır. *Ulysse*'te geleneksel anlatı formunu terk edip içsel monolog formunu benimser. İlk makalesini on sekiz yaşında Ibsen konusunda yazar: "*Ibsen's New Drama*" [İbsen'in Yeni Tiyatrosu]. O da ikisi-arası dünyadadır, yani Ibsen tiyatrosu (Ibsen'den çok etkilendiğini kanıtlayan oyunu *Sürgünler/Exiles*, 1918, Londra) ile Elisabeth devri şiiri (*Oda Müziği/Chamber Music*, 1901-1906 yılları arasında yazdığı 36 şiirden oluşan şiir kitabı) arasında kalmıştır.

Beckett ise Joyce'la *Beckett'ten önceki Beckett* arasındadır. Hayranı olduğu Joyce'a çalışmalarında yardım eder, Joyce da, *Finnegan's Wake*'i tasarladığı sıralarda, Paris'te tutunabilmesi için ona destek olur. Bu dönemde Beckett şiir derlemesi *Echo's bones*'u [Yankı'nın Kemikleri] ve roman türünde ilk denemesi olan *Murphy*'yi yazar. Uzun süre bu çok beğendiği büyüğü İrlandalı dostunun etkisi altında kalır. Ve ünlü felsefi denemesi *Dante... Bruno... Vico... Joyce'u* (1929) yazar. *Finnegan's Wake*'in özgün versiyonunda, Joyce, Beckett'in adıyla sözcük oyunu yapar. Beckett'e göre *Finnegan's Wake* insanın ebedi arafının şaheseridir.⁵ Kitabı makalesinde şöyle anlatır: "Bu elemanter içsel hayatıyet ve ifadenin maruz kaldığı bu çürüme, biçime hiç dinmeyen bir türbülans hareketi verir ki bu, eserin *araflık* yönüne hayranlık uyandıracak derecede uygun düşer. Burada, sonsuz bir sözel çimlenme, olgunlaşma ve çürüme, arada-olan'ın döngüsel dinamizmi vardır" (DJ. 29).⁶

Bellek-Unutma, oluşum-anı, Dante-Beckett konulu bölümümüzde serdettiğimiz verilere uygun olarak, Beckett'in eserine, *İlahi Komedya*'da Dante'nin Araf'ı gibi, bu ikisi-arası dünyanın sinmiş olduğunu söyleyebiliriz. 1307-1321 yılları arasında yazıldığı söylenen, ilk adı sadece *Commedia* olan *İlahi Komedya* [La Divina Commedia], manzum alegorik bir şiir-anlatı eseridir. Büyük bir dramatik gücün damgasını taşır. Yapısı üç yer üzerine kurulmuştur; cehennem, cennet ve araf. Ortaçağ halk geleneklerine göre, Roma kiliselerinin kapı üstü kemerlerinin de tanıklık

⁵ Grossman Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Sedes, op. cit., s. 17.

⁶ *Ibidem*.

ettiği gibi, insan ruhu kendi kurtuluşunu gerçekleştirmek mecburiyetiyle karşı karşıyadır. Cennette olsun cehennemde olsun, ancak son yargılama'dan ["Mahkeme-i Kübra"] sonra dinlenme imkânı bulabilir. XII. ve XIII. yüzyıl Kilise öğretisine göre, günahkârların arınmasını sağlayan üçüncü bir yer daha vardır ve ruhlar cennete gitmeden önce bir süre orada kalırlar. Burası Araf'tır. Hristiyan ilahiyatında, Katolik kilisesine göre olsun Doğu kilisesine göre olsun, ruhlar ya günahlarından arınır ya da cezaya çarptırılırlar. Araf'ın varlığı hem Doğu hem Batı kiliselerince kabul edilmiştir; ikisi de burayı bir acı çekme yeri sayarlar. Bazı kiliselere göre, günahkârlar ateş sınavına girerler. Ancak bu nokta üzerinde tartışma vardır. Reform kiliseleri Araf konusundaki Ortaçağ öğretisini reddederler. Protestanlara göre insanlığın selameti sadece Mesih üzerinden gerçekleşir. Anglikan kilisesi ise bu ara-durumu öğretisine alır. İngiliz din adamı John Henry, *Gerontius'un Rüyası* başlıklı şiirini yazmak için Araftan alıntı yapar. Edward Elgar bunu bir oratoryo şeklinde müziğe uygular. Ortaçağ tarihçisi Jacques Le Goff, Ortaçağ tarihi için elde bulunan kaynaklardan bahsederken, etnoloji ve sosyolojinin yöntemsel araçlarını kullanır ve 1981'de *Arafın Doğuşu*'nu [La Naissance du Purgatoire] yazar.

Tiyatro tutkunu Beckett, *Abbey Theatre*'da O'Casey'in oyunlarını seyrederek ve sık sık *Queen's Theatre*'a da gider. *Öteki-dünyanın* üç ülkesini ve kendi ülkesinin rakamlara olan sevgisini Trinity College'de tanır. Etüt öğretmeni Arthur Aston Luce sayesinde, Berkeley ve Descartes'in eserleriyle tanışır. Rudmose-Brown'la Racine, Corneille, Scève ve *Hélène için Soneler*'inden büyüldüğü Ronsard'ı keşfeder. Kısaca Ruddy denen Thomas Rudmose-Brown, Beckett'in Fransızca öğretmenidir. Okulun Roman dilleri bölümünün bazı öğrencileri için Ruddy güvenilir bir adam değildir, zira sağı solu belli olmaz, kimseye özel olarak bağlanmaz; bazı öğrencileri sevip şımartmakla ve hoşuna gitmeyenlere kötü davranmakla ünlüdür. Beckett'in edebiyat zevklerini derinden şekillendirir ve edebi seçim ve yönelimleri üzerine yadsınamaz bir etkide bulunur. Beckett'in kendi deyişine göre, –sık sık sevgi ve minnetle yad ettiği– Ruddy'nin dersleri ve dostluğu ona vazgeçemeyeceği açıklama ve aydınlanmalar getirir.

1983'te Beckett, kendisine Racine trajedileri tutkusunu ve Corneille tiyatrosu nefretini aşılamış olan bu kişiye karşı duyduğu minnet duygularını sıcak sözcüklerle dile getirir. Leconte de Lisle, José Maria Hérédia, ve Paul Verlaine'i de onun sayesinde tanır. Petrarca ve Louise Labé'nin şiirleri de onu bu dönemde heyecanlandırır. Kendisi de şair olan Ruddy İngilizce olduğu kadar Fransızca da iyi şiir yazar, bu açıdan meslektaşlarından ayrılır. Derslerini *zevk alarak* işlediği açıkça bellidir. Proust, Gide, Francis Vielé-Griffin, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud, Louis Le Cardonnel ve Francis Jammes gibi modern yazarları seçer. Dahası, birkaç Fransız şairini şahsen tanır, hatta aralarından bazılarıyla ilişki kurmuştur ve Fransız edebiyat sahnesinde neler olup bittiğini yakından izler. Beckett James Joyce'u da Ruddy sayesinde tanıyacak ve onunla büyük bir dostluk kuracaktır; onun sayesinde, yirmili yılların sonuna doğru ve otuzlu yılların başlarında, André Breton, Paul Éluard, René Crevel gibi sürrealist yazarları İngilizceye çevirecektir.

Beckett'in hayatında belirleyici bir rol oynamış bir başka kişi de Bianca Esposito'dur. Gençliğini biraz geçmiş minyon bir hanım, eşsiz bir öğretmen, son derece zeki bir kadın, ve Beckett'in İtalyanca öğretmenidir. Beckett ikinci dil olarak İtalyancayı seçer ve küçük bir dil ve müzik okulunda çalışan Bianca ona düzenli olarak özel ders verir. Beckett ondan şöyle söz eder: "Bianca Esposito'ya rastlamam benim için bir şans oldu. Edebiyat ve dil derslerimde bana yardım ediyordu."⁷

Bianca Esposito ile Beckett İtalyanca konuşmayı sevmezler. Beckett onunla son iki yılın programında yer alan yazarları inceler. Makyavel, Petrarca, Aristoteles Carducci yanı sıra, büyük bir tutkuyla, *Divina Commedia* ve *Vita Nuova*'sından büyülendiği Dante'yi inceler. "Cehennem ve Araf'a gösterdiği tutkuyu (Cennet onu daha az ilgilendirir), Trinity College'deki iki İtalyanca öğretmeninden ziyade Bianca Esposito'ya borçludur. Beckett Dante'ye duyduğu ve hayatı boyunca yazdığı birçok metnin tamlık ettiği bu sevgiden bir an bile vazgeçmemiştir."⁸

Yıllar sonra, eserlerine (leitmotif gibi arzı endam eden) Belacqua karakterini dâhil eder. Şair (*İlahi Komedi*), her ülkede

⁷ Beckett Samuel, in Knowlson James, *op. cit.*, s. 90.

⁸ A.g.e., s. 91.

mitolojik, tarihsel ya da çağdaş bazı şahıslarla karşılaşır; her biri, dinsel veya siyasal, özel bir erdem veya günahı temsil eder. Dante'yi cehennem ve arafa Vergilius, cennete ise Beatrice götürür. Her bölüm otuz üç kanto içerir. Dante Alighieri'nin *mistik ve poetik bir çifte ululama* [consécration] olan eseri döngüsel bir yapıya sahiptir. *Evrenin eksenini* [Axis mundi de l'Univers] Dante, yolculuğunu kendi insan bedeniyle, bakışıyla ve yarattığı imgelerin yakın mesafesi okuru da içine çeken belleğiyle yaptığını anlatır. Gerçeği temsil etmek onu kopyalamak değil çarpıtmaktır. Gerçekliğin bir yansımasını değil, bir yansımanın, bir bakışın gerçekliğini yakalamak söz konusudur. Dante bölümlerin her birini *terza rima* denen vezinle, yani birinci dizenin üçüncüyle uyaklandığı, ikinci dizenin ise bir sonraki üçlüğün birinci ve üçüncü dizelerinin uyağını verdiği özel bir uyak yapısıyla inşa eder.

İki dil ve iki ülke arasında kalan Beckett "Dublin'in Dante'si"⁹ diye bilinen Joyce'la dostluk kurar, sık sık buluşur. Ortak çabalarının kökeninde, İrlanda'ya kapanıp kalma kaderinden kurtulma arzusu, saf milliyetçi bir estetiğin reddi vardır. Orada birbirlerini, her biri öbürünün evinde, gözlerine kestirirler. Beckett'in yayımlanan ilk metni kendisini Dante'nin silâhıyla (*Dante... Bruno... Vico... Joyce*) Joyce'un bir tür savunması ve tanıtımı olarak sunar. *İrlanda edebiyatının Frankofon devi Samuel Beckett* olmak; olmak istediği yazara dönüşmek için, doğasına ve insanlarına tüm eserlerinde çınlayan bir sevgiyle bağlanmasına karşın, İrlanda'yı, *Zümrüt Ada'yı* terk eder. Aynı anda iki farklı kültürü yaşarken hem ana dilinde hem de seçtiği başka bir dilde yazabilen çok az bulunur bir yazar örneği sunar. Ölümüne dek, elli iki yıl, Paris'te yaşamasına karşın hapisanedeymiş gibi yaşadığı İrlanda'ya aittir. Beckett'in hayali İrlanda'sı gerçek İrlanda'nın içinde yaşar. Beckett'in İrlanda'sı, Dante'nin Toscana'sı gibi, ne İrlanda'dır (zira hayalidir) ne de Beckett'indir (zira anılardadır), o sadece İrlanda'nın kültürel geleneğidir. Beckett'in eserindeki İrlanda yalnızdır, sessizdir!

Dante ile Joyce arasında yaşayan Samuel Beckett aynı zamanda da kendisiyle içindeki *öteki* arasındadır. İçine kapanık, bazen aksi tabiatlı, ama aynı zamanda çok sempatiktir. Hayalci,

⁹ a.g.e.

uçuk, ağır kanlıdır ve mizacında garip bir şekilde muammalı bir yan vardır. İrlandalı Protestan orta sınıf bir ailenin ikinci oğlu olan Beckett, “Bizi Quaker gibi yetiştirdiler”¹⁰ der. Öğrenimini geleneksel *Anglo-İrlanda* kolejlerinde yapar. Eserlerine ve kişiliğine sinmiş olan baskın varoluşsal tedirginlik benliğine egemendir. *İkisi-arası* ndan çıkmak için kendi *Ben*’ini arar. Kendini sorgular: “Ben kimim? *Ben* dediğim zaman bu ne anlama gelir?” Onda *Ben* dışarısı tarafından belirlenir, dışarıya bağlıdır; bu yaşamsal ama yabancılaştırıcı ilişkiden kendini kurtaramaz. *Ben*’in sesi artık onun sesi değildir, artık denetimi kendi elinde değildir, uzaktan kumandalıdır. Beckett’in karakterlerinin kimlikleri, hakikatin peşindeki aynalar gibi evrim halindedir: “*Godot*’yu *Beklerken*’deki belirsizlik ve ikircim duygusu, bu belirsizliğin yükselişi ve alçalışı –Godot’nun kimliğini keşfetme umudu ve bunun defalarca boşa çıkışı– oyunun özünü oluşturur. Godot’nun kimliğini eleştirel analizle saptayarak açık ve güvenli bir yoruma varma denemesi, bu yolda her kalkışım, Rembrandt’ın bir tuvalinde *ışık-gölge* olayının altında saklanan desenin net çizgilerini keşfetmek için boyayı kazımaya kalkışmaya benzer bir saçmalık olurdu.”¹¹ Bu *Ben*’inin bir yankısı, bir aynasıdır ki, araf’ın girişini arama işinin peşine düşmeye çalışır. “Kimim ben, kımıldayan hiçbir şey yok, ama neden?” Söz konusu Beckett olunca, onun kim olduğunu sormamak olası değildir. Gerçekten de kimdir Beckett bir şair mi, yoksa bir filozof mu; yoksa bir anlatıcı, kuklacı, kukla, yönetmen, dramaturg, iki başlı yazar mı? Beckett yankı olabilir mi, yoksa ayna mı? 1965’te Beckett *Godot* için Londra’ya gider. Orada oyununun eleştirmeni Dr. Colin Duckworth ile görüşür. Dr. Duckworth ona tiyatronun –ona göre– neye yaradığını sorar. “Bilmem. Tiyatro beni ilgilendirmiyor. Başkalarının oyunlarını seyretmeye nâdiren giderim, sadece dostlarımla oyunlarına giderim.”¹² diye cevap verir Beckett.

Beckett’te varoluşun tanımı, Kafka’nınkinin yankı verdiği bir tanımdır: “Benim varlığımı (varoluşumu) yansıtan imge,” der Kafka, “karanlık bir kış gecesinde seyredilen uçsuz bucaksız bir ovanın kıyısında, altüst edilmiş bir tarlada, yere üstünkörü ve

¹⁰ Beckett Samuel, in Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 24-25.

¹¹ *A.g.e.*, s. 41.

¹² Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 514.

çarpık çurpuk dikilmiş, kar ve kırağı kaplı lüzumsuz bir sırkla temsil edilebilir.”¹³ *Sözde-ben*, bir dünyada –titizlikle inşa edilmiş sözde-dünyada– insanın kendini sırtını dayadığı her şeyden yoksun bulduğu, tüm değer ve zevklerin değiştiği bir dünyada hayatta kalan *Ben* –böyle bir evrende dikkati, oluş, varlık ve *Ben*’in kimlik problemine yönelen insan– hayatta kalmaktan başka bir şey düşünemez. Orada yalnızlık ve sessizlik hüküm sürer, sözcükler havaya uçar, tatlılıklarını yitirirler. İletişim iletişimsizlikle karışır, zor nefes alınır, varoluşa bir anlam bulunamaz, belirsizlik duygusu, kimliğinizi bulamamaktan doğan umutsuzluk içinizi kemirir. İnsan kendi kendine “Kimim ben?” diye sorar. Bu sözde-dünyada insan *çuvallar*, *felaket çuvallar*. Beckett bir yerle hiçbir yer arasındadır; eskiden her şeyle – bundan sonra hiçbir şey; başlamakla-bitirmek; doğmakla-ölmek, yenilmekle-başarmak; cennetle-cehennem arasındadır... Ulusal uzamla-uluslararası uzam arasında; sürgün yeriyile-İrlandalı edebiyat evreni arasındadır... “Çakıllarla kum tepeleri arasından süzülen o “akarkum”dur.”¹⁴ Eskinin her şeyi ile asla arasındadır: “Dönüş filan yok. Yalnız orası var. Orada kalmak. Yine orada. Kimildamadan. Her şey eskiden. Asla başka bir şey yok. [...]”¹⁵

Beckett başlardaki eserleriyle onların çevirilerinin oluşturduğu *ikisi-arası* bir uzamdır. Kendi çevirmeni olarak sözcüklerinin kuklacısı olur, onları konuşturur, dans ettirir, susturur. Kuklaları ona itaat eder. Ara sıra, somut gerçeklikten kurgulanmışa dek bu ara-uzamda, insanla aralarında boşluğun yer aldığı iki aşırı uçtan yapılmış dünya arasındaki bu çatışma uzamında, birbirlerine suç ortağı bakışlar fırlatarak, yerlerini değiş-tokuş ederler. O zaman kuklacının sanatı bu çatışmanın oyuncusu (dile getiricisi) olur. Samuel Beckett yapabilmekle-istemek arasında yer alır; istemek ama yapamamak, ya da yapabilmek ama istememek; bilmemek istemek ama bilmek zorunda olmak; bir şey yapmaya kesin kararlı olmak, bir şey yapmaya niyetli olmak, istek veya imrenmeyle bir şeyin olmasını istemek, o şeyi mutlaka talep etmek ve arzusunu gerçekleştirebilecek güçte olmak, fakat yapmak zorunda olduğunu hissetmekle birlikte bunu yapamamak, başlayama-

¹³ Kafka Franz, *op. cit.*, s. 108, in Jean van der Hoeden, *op. cit.*, s. 107.

¹⁴ *Poèmes*, s. 22, in Jean van der Hoeden, *op. cit.*, s. 107.

¹⁵ Beckett Samuel, *Cap au pire*, *op. cit.*, s. 8-9.

mak... Metinleri, karakterlerini kışkırtmak için paradoks zevkini diri tutmakta kullandığı bu karşıtlıklardan dokunmuştur.

“Ben. Kimmiş o? Herkül sütunlarına doğru çala kürek koşan kürek mahkûmu, gece, gardiyanın uyanıklığını uyutarak, küreğini suya salıyor ve sığ kumluklar arasından, doğuya doğru, fırtınayı çağırarak, küreğine asılıyor. [...] Birileri çok, öteki tek, beni isteyen bir tek o. Aynı dili konuşuyorlar. [...]”¹⁶

Beckett “Hayatı boyunca Dante’ye hayranlık duydu, her vesileyle ondan alıntı yapmayı hiç bırakmadı, ama bütün bu hayranlığa karşın onunla dalga geçmeyi de hiç bırakmadı”¹⁷ diye anlatır Ferrini: “Nasıl bir yol izlemeli? Düpedüz çözülmez çelişki [*apori*] ile mi [gitmeli] yoksa nöbetleşe olumlama ve yadsımlarla mı, ilerledikçe, ya da er veya geç?”¹⁸ Dante ile Beckett, kâh uzlaşıp kâh çelişerek sendeleye sendeleye ilerleyen Mercier ile Camier’yi akla getirirler. “Platon’un parodisi gibi görünen sahne karşıtlıklara dalıp pusulayı şaşırırlar.”¹⁹ Beckett’te görülen o iyi ve kötü *antinomisi* gibi, okuma ile sevmeyi ayıran *antinomi* de bir hatada ısrar edilmemesini sağlamaya yarar. Beckett Dante’nin nasıl okunacağını iyi bilir. Özellikle de bu iki fiili (okumak ve sevmek) aynı bağlamda birbirine karıştırmaz. Jean-Pierre Ferrini’nin dediğine göre, Beckett bu ikisi arasında net bir ayrım yapmayı başarır: Dante’yi sevmek ve Dante’yi okumak, hatta Joyce’u sevmek ve okumak. Ancak, bu *ikisi-arası* durumda sıkışıp kalmaz, oradan çıkmayı başarır. Dante’nin Cehennem ve Araf’ını delip geçen kendi sesini yükseltir. Ferrini şöyle devam eder: “O dönemde icra ettiğim kütüphanecilik mesleği herhalde şu biraz kaçıkça görevi yerine getirmeme yardım ediyordu; Samuel Beckett’in eserlerinde Dante’ye atıf yapan her şeyi bulup not etmek... Dante üstüne bir şey yazmıyordum, bir kâtip gibi onun dev omuzlarına tüneyerek daha ziyade bu referans, ima, alıntılarının ağırlığı altında eziliyor ve *Bu Nasıldır*’da [*Comment c’est*] çamurun içinde tıknefes olan adamın yaptığı gibi, bunları elimden geldiği kadar numaralıyor, Dante’den sonra Beckett’i

¹⁶ A.g.e., s. 83.

¹⁷ Ferrini Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, op. cit., s. 5.

¹⁸ Beckett Samuel, *L’Innommable*, op. cit., s.7.

¹⁹ Durozoi Gérard, *Samuel Beckett*, op. cit., s. 88.

okuyordum. Kanaatlerim yavaş yavaş dönüşüme uğruyordu.”²⁰ Bu bağlamda *Bu Nasıldır*’dan [Comment c’est] bazı alıntılar yapmak bize yararlı görünüyor:

“Evet nihayet işte burada ikinci bölüm orada *nasıl olduğunu* da söylemem lâzım nasıl anladığıma göre dışarıda olan içimde vakvak dört bir yandan kırıntılar Pim’le *nasıl oluyordu* çamur içinde kısık sesle devasa bir zaman çamurda tıknafesliği geçince benim hayatım *nasıldı* karanlıkta benim hayatımdan bahsediliyor Pim’le çamur ikinci bölüm üçüncü ve sonuncudan ziyade hayatım orada bende onu orada edindim ya da edineceğim devasa zamanlar üçüncü bölüm ve sonuncu karanlıkta çamur kısık sesle kırıntılar” (*Comment c’est*, s. 79).

Bu Nasıldır [Comment c’est] metni daha ilk sayfadan itibaren garipliğini haber veren bir romandır. Bir satırdan on beş satıra kadar gidebilen kısa paragraflar, aralarında boşluklar, ölçüsüz uyaksız dizeler [*versets*], noktalamasız, büyük harfsiz...

“Bütün bunlar Pim değil bütün bunları mırıldayan ben sadece bana ait bir ses ve üstüme tünemiş üç sözcükten ikisini beşten ikisini not ediyor kuşaktan kuşağa evet veya hayır üstüne bir sözcük ama şimdilik özellikle imkânsız devam etmeli tamamen esas olan bu hatta bir delilik onu iştiriyorum çamurda mırıltı çamura delilik delilik [...] ben dendiğini duyuyorum hâlâ çamurda ve hâlâ varım.”²¹

Bu roman, *dört bir yandan vakvak bir ses* tarafından türetilmiş ve son derece zayıflamış bir *Ben* ile güvenceye alınmış birkaç çok uzun alıntıdan oluşmuş bir bütündür. Nefes nefese kalmayı taklit eden okumanın *dekupajı* paragrafların ritmine göre bölümlenir. Noktalama işaretlerinin yokluğu işin içine bir şaşırma ve okurun iyi bildiği nirengi noktalarını yitirme ögesi sokar ki, metni çok farklı kılan budur. Bu daha sonra Albert Cohen’in *Efendi-nin Güzeli*’nde [Belle du Seigneur] de görülür. Monologlarında noktalama olmayan bu roman da *Cohen’in dile, yazıya duyduğu çılgın aşkı* görmemizi sağlar. Bir hayatın, ama aynı zamanda İkinci Dünya savaşının travmalarının da eseri olan, tutku ve komikliğin, umutsuzluk ve gönül coşkununun birbirine karıştığı, Ariane’la Solal’in çılgın aşkını anlatan bin sayfalık *Belle du Seigneur* de çeşitli dilsel tekniklerin ayrıntılarından beslenir.

²⁰ Ferrini Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, op. cit., s.5.

²¹ Beckett Samuel, *Comment c’est*, op. cit., s. 136, 195, 196.

Yine Jean-Pierre Ferrini'ye göre, hepsi tercüme edilmediği için Fransa Beckett'in gençlik yazılarını (Joyce konulu denemesi, uzun öyküleri, şiirleri, 1938'den yani Murphy'den önceki bütün yazdıkları) pek iyi bilmez; oysa Dante'nin önemi bunlarda fark edilir. Ferrini görüşünü şöyle destekler: "[...] Samuel Beckett'in eserini *Dream of Fair to Middling Women* ya da *Dante... Bruno... Vico... Joyce*'un ışığında yorumlama dürtüsü bayağı ağır basıyor. 1929'da yazılan Joyce üstüne deneme, ille de gelecek eserlere bir *mukaddime* olmayabilir. Bunun sonunda Dante'nin ve Joyce'un Araf'larını *Mutlak'ın mutlak yokluğu* olarak birbirine karşı dikmesine karşın, Beckett hâlâ, savaş sonrasına ait Fransızca metinleriyle, kendisini Joyce'un etkisinden kurtaracak bir çalışmaya girişmemiştir. Bu ilişkiyi burada sadece Dante, Joyce ve Beckett arasındaki etkileşimleri ortaya çıkarmaya çalışarak, kabataslak ele alıyorum, ancak Dante söz konusu olduğunda, Beckett Joyce'a pek fazla şey borçlu değildir."²²

Yıllarca bu *ikisi-arası* durumu içinde taşımış olan Beckett ondan kurtulmanın o kadar da kolay olmadığını görür. Kişisel bağları metinlerinde de peşinden gider. 1961'de Beckett Folkestone'da, Suzanne Descheveaux-Dumesnil'le evlenir. Yasaya göre evlenmeden önce orada iki hafta yaşamıştır, ancak bu evlenme Barbara Bray'le ilişkisine son vermez. İlk versiyonu İngilizce yazılmış olan *Komedi'de* [Comédie, İng. Play], erkek kocaman gri çömleklere tıklmış üç şahıstan biridir. İki kadın arasındadır: K2 ve K1. *Komedi*'nin üçlüsü, Beckett'in Suzanne ve Barbara ile ilişkilerinden esinlenmiş gibi görünür. Kimi durumlarda, *ikisi-arasının* Beckett'i pek rahatsız etmediği, kendi sesiyle haykırmasına da engel olmadığı görülür. İçinde Beckett'in yazar olmaya karar verdiği o kapalı çevre tiyatroya yönelmektedir. May Beckett'in (*anne Beckett*) güçlü etkisinin kendisine bir müdahale yetkisi sağladığı bu İrlanda bölgesel kuşağı, içinde Beckett'in James Joyce'un büyüklüğü karşısında ezildiği bu Fransız-İrlandalı entelektüel çevre, bu ünlü *ikisi-arası*, ona da kendi uluslararası etki alanını genişletmek, *Beckett Sonrası Beckett* [Beckett après Beckett] olmak imkânı verir. Beckett'in içinde bulunduğu *ikisi-arası*, eski psikanalisti Bion'u Joyce'la karşı karşıya geti-

²² Ferrini Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, op. cit., s. 5-6.

rir ve Beckett'i başka bir *ikisi-arasında* bırakır. Ezici bir baba modeli olan Joyce'la her zaman anlayışlı olmayan bir annenin "arası" Çok sevdiği babası William Beckett'in ani ölümünden (Haziran 1933) sonra, Beckett depresyona girer. Psikolojik tedaviye Londra'da Bion'un kliniğinde başlar (1934-1936). Bazı eleştirmenlere göre, Beckett'in eserinde Bion etkisi hissedilebilir; başkalarına göre ise, asıl yaratıcılığı, psikoterapinin düzenek ve deneyimlerini roman türü eserlerine transfer etmek suretiyle Bion'un etkisinden kurtulma girişiminden sonra doğar. Didier Anzieu'nün deyişiyle: "Beckett'te yaratıcılık bir devrilişin tersine döndürülüşüdür."²³

Joyce'un oğlu George, Beckett'ten bir yaş büyük, kızı Lucia ise bir yaş küçüktür. Beckett, Joyce'ta bir baba figürü bulur. Bu *ezici baba modeli* ile *anlayışsız bir annenin* arasında kalır. Bu *ikisi-arası* ağırlı bir doğumun doğum-öncesi depresyonundan ibarettir. Doğum-sonrası dönem ise, Beckett açısından, *ne birinden ne de öbüründen gelen* büyük bir yaratıcılığa tanıklık eder. Bu bölümü, May Beckett'in oğluna duyduğu "*vahşi sevgi*" hakkında oğul Beckett'in ünlü alıntısıyla bitirebiliriz:

*I am what her savage loving has
made me.*

*Ben onun vahşi sevgisinin
meyvesiyim.*

²³ Anzieu Didier, *op. cit.*, s. 239.

ALTINCI BÖLÜM

Negatife dair



1. Negatif büyüklükler

İkisi-arası; bir *Ben* ile bir *başkasının* arası; *içle-dış*’ın arası; uzamla-zamanın arası; iyiyle-kötünün arası... Beckett’in metnine bu iç (*kafatası içinde yalnız*) ile bu dış (*kafatası son korunak/dışardan alınmış*) arasındaki ayrım sinmiştir. Beckett’te *reel*, gündelik gerçeklikten uzak bir dışsallık boyutuna yerleşmiştir. “Beckett’i okumak, reelden koparak, alışkanlıkları, nirengi noktaları, kesinlikleri ve küçük tesellilikleriyle aşına olduğumuz her günkü dünyayı terk edip, aynı anda gerekenden hem az hem de fazla insancıl olan kesinlikle başka bir dünyada serüven avına çıkmaktır.”¹

Molloy’da anlatıcı annesinin odasındadır: “Şimdi burada yaşayan *benim*”, der ve ilâve eder: “ama buraya nasıl geldiğimi bilmiyorum.”²

Samuel Beckett tiyatrosunda, teatral bir monolog izlenimi veren anlatıma dayalı betimleyici metinlerden söz etmemek pek akıl kârı bir yöntem gibi görünmüyor. Aynı şekilde, şiirsel metinlerini de göz ardı edemeyiz, zira “dramatik metinleri sürekli olarak anlatıcı metinlerine yankı verir.”³ *Ben*’in [Je] varlığı Beckett’in eserinin ana sorunsalını oluşturur. Kendine arkadaşlık etmesi için kendini icât eden bu *Ben*, kendi *Ben*’i ile bir başkası arasında yarılmış, parçalanmış, ikiye bölünmüş, bedeniyle ruhu arasında afallayıp kalmıştır; Beckett eserinin bu belirleyici yönü yazarın tüm dilsel olanakları ile birlikte düşünülür. *Murphy*’de Wylie’nin betimlediği insanlık gibi bir şeydir: Bedenin *dekompozisyonu* okuma ritminin *kompozisyonuna* karşı gelir. Beckett’te bedenle ruh ikilisi çatışma halinde değildir. Yükselen önem ve güç ölçeğine göre paralellik durumundadırlar. Düalliteleri (iç ve dış) *büyük dünya* ile *küçük dünyayı* (le petit monde de [Murphy]nin küçük dünyasını) düşündürür. Bu iki dünyanın birbirine denklik (tekabülü) sorunsalı Beckett’in eserine sinmiştir.

¹ Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet, une apparition évanouissante*, L’Harmattan, 1996, s. 13.

² Beckett Samuel, *Molloy*, in Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet*, op. cit., s. 103.

³ Bernard Michel, op. cit., s. 7.

Sonunda ünlü soruya takılıp kalırız: Bu iki dünya, tüm heterojenliklerine karşın, nasıl karşılıklı denklik haline girebiliyorlar? Bir üst-neden, ‘Yüce Okşayış’ gibi bir şey, var mıdır ki, ruhla beden arasındaki her türlü etkileşimi anlaşılabilir kılsın? Descartes ‘kozalak guddesi’ni ya da *conarium*’u dışardan gelen izlenimleri alıp ruha aktarma merkezi yapar. Beckett ise, *cogito*’nun güvenilirliğine çıkış noktası işlevi gören bu Kartezyen ikiye-bölünmeyi yerinden oynatır; onu kurgunun özgül uzamına dâhil ederek, yeni bir boyut kazandırır. Kartezyen söylemin açığa çıkardığı öznel bölünme o zaman hiçlikten yeni bir realite üretilmesine imkân verir: “Murphy’nin ruhu [...] Bu ruh, arkasında kökten farklı bir düşünce sıfatıyla Descartes’in profili seçilen Spinoza’nın düşüncesini de içerir. Başka bir deyişle, Sorunsalını özneyi merkeze alarak kuran Beckett aynı zamanda hem Descartes’i hem Spinoza’yı parodi niteliğinde bir metinde bütünleştirir.”⁴

Beckett’in eseri, Leibniz düşüncesini de içerir. Leibniz’in etkisi, Beckett’ta “*aynasal imge* [image spéculaire]” olarak temsil edilen göz ögesinde kendini belli eder. *Beckett doğa tiyatrosunun*, sağlığında çok az tanınan, ellili yıllarda yeniden keşfedilip, XX. yüzyıl yazın dünyasında başköşelerden birine oturtulan, Franz Kafka’nın *Oklahoma Tiyatrosu*’ndan etkilenmiş olması da imkânsız değildir. Kafka’nın hem garip hem harika dolu evreni, *gerçeklikle* [reelle] *hiçbir ilgisi olmayan kâbusvari bir mantığa* göre işler. Samuel Beckett göz’e, *görsel algıya* [la perception visuelle], gözle algılanan her şeye başvurur: Tıpkı, *Okumak görmektir* [Lire, c’est voir] mantığı ile görsel belleğe hitap eden Kafka gibi.

Yarım kalmışlığın sıkça rastlanan bir özellik olarak görüldüğü Kafka’nın eseri modern dünyanın bir taşlamasıdır, ancak kendisi yeni teknolojilerden, Paris metrosundan, demiryolları, tramvay gibi şeylerden âdeta büyülenir, zira bunlar ona esin verir. *Kalda Demiryolu Anıları* ve *Yolcu* gibi yazılarını örnek olarak verebiliriz. Özellikle de sık sık bindiği tramvaydan çok etkilenir. Tramvay dünyayı görmesini sağlar ve dünyanın kendisine doğru gelmesine [ya da kendisinin dünyaya doğru gitmesine] izin verir. “Tramvayın sahanlığında ayaktayım, dünyada, bu şehirde, aile-

⁴ Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet*, op. cit., s. 11.

min içinde işgâl ettiğim yer hakkında tam bir belirsizlik içinde. Ne bakımdan olursa olsun ne gibi istek ve talepleri dile getirmeye hakkım olduğunu laf arasında bile söyleyemem. Bu sahanlıkta ayakta duruşuma, bu kapı koluna tutunuşuma, bu tramvaya kendimi taşıtışıma, insanların onun önünden çekilişlerine, sakın sakın yürüyüş veya vitrinlerin önünde duruşlarına, kesinlikle ve mutlak olarak hiçbir gerekçe göremiyorum. İşin doğrusu, kimse de gerekçe bulmamı istemiyor zaten, ama önemi yok.”⁵

Kafka ile Beckett arasındaki ortak özelliklerden biri de realiteye, fizyonomilere (insan yüzlerine) yönelik keskin bir gözlemle mitleştirme eğilimini, en fotografik gerçekçilikle, ifade ve yorum gücü taşıyan anlamlı deformasyonlara uğratma becerisini bir araya getirmeleridir. Bu, Kafka ile Bruno Schulz’un da ortak bir özelliğidir. Schulz, metaforlardan dokunmuş uzun öykülerde anlatılan garip fantastik olaylarla dolu bir evrenin yaratıcısıdır: *Les Boutiques de cannelle* [Tarçın Dükkânları], *Sanatorium au croque-mort* [Kum Saati Burcundaki Sanatoryum] örneği, olaylar rüyanın gerçekle buluştuğu bir taşra dekoru içinde geçer. Fakat bize öyle geliyor ki, Kafka imgelere karşı Schulz’a kıyasla daha güvensiz kalır. Modernitenin çığını Samuel Beckett ve Thomas Bernhard’a götüren ikonoklast eğilimini, *Tarçın Dükkânları*’nın yazarından daha iyi temsil eder. Bu yazarlar elbette bize, insanın dünyaya onun resmini, en azından gerçekçi resmini yapmak için gelmediğini hatırlatırlar, zira “bu dünya, *mimesis*’in *volens nolens* (ister istemez) kendisine ihsan ettiği onaylanmayı, kabul lenilmeyi hak etmemektedir.”⁶ *Uyuyan Adam*’da [Un homme qui dort] George Perec, belki de gerçekleşebilecek bir dünyayla barışma umuduna, şöyle karşılık verir: “Bazen bir ağaca bakarak, onu betimleyerek, kesip biçerek saatler geçirirsin: Kökler, gövde, dallar, yapraklar, her yaprak, yaprağın her damarı, yeniden her dal, ve açgözlü bakışının dilendiği ya da ürettiği birtakım ıvır zıvır formlar; surat, şehir, labirent veya yol, asâlet armaları veya ata binişler... Algı keskinleştikçe, daha sabırlı, daha esnek

⁵ Kafka Franz, *Le Voyageur*, in Franz Kafka, *La Métamorphose, La Sentence, Le Soutier et autres récits*, Almancadan Çev. Catherine Billmann ve Jacques Cellard, orj. başlığı *Sämtliche Erzählungen*, Actes Sud 1997, s. 30-31.

⁶ Le Rider Jacques, *Bruno Schulz et Franz Kafka*, in *Europe*, revue littéraire mensuelle *Franz Kafka*, Mart 2006, s. 247.

oldukça, ağaç patlar ve yeniden doğar, yeşilin binlerce tonu, aynı ama farklı binlerce yaprak olur. Bir ağacın karşısında, ama onu tüketmeden, anlayamadan, tüm hayatını geçirebileceğini düşünürsün, çünkü karşında anlayabileceğin bir şey yoktur, yalnız bakabileceğin bir şey vardır. O ağaç hakkında bütün diyebileceğin, onun bir ağaç olduğudur; kök sonra gövde sonra dallar sonra yapraklar. Ondan başka bir gerçek bekleyemezsin. Ağacın sana önerecek ahlâkı, aktaracak mesajı yoktur. [...] İşte bu yüzdendir ki, ağaç seni büyüler ya da şaşırtır, ya da dinlendirir; kabuğun ve dalların ve yaprakların hiç aklına gelmemiş ve akla gelmez apaçıklığı nedeniyle.”⁷

Maurice Blanchot’nun dediği gibi, Kafka’nın eseri “negatifin dibine iner.”⁸ Fakat Kafka umut gibi “her zaman hazır ve nazırdır.”⁹ Gözü dünyaya kapı aralıklarından bakar. Beckett ise “dünya seyirliği içinde” göz tarafından bakılan, izlenendir (göz’ün baktığı, izlediğidir), der Michel Bernard. Beckett de dedektif Cooper’in gözü Murphy’yi izler. İki yolcu, Mercier ve Camier, her şeye kâdir ve her şeyi gören Tanrı’nın gözü tarafından izlenirler. Devasa bir göz Winnie’yi yutar [*Mutlu Günler* (Oh les beaux jours)]. Hamm Clov’un gözünün altındadır [*Oyun Sonu* (Fin de partie)]. *Komedi*’nin üç sesi kendilerini konuşmaya zorlayan projektöre tâbidirler. Kamera yaşlı adamı sokakta izler, köpeklerle kedi ona bakarlar (adam onları kapı dışarı eder), resimdeki iki göz ona bakar (adam resmi yırtar), kafesindeki papağan ve kavanozundaki kırmızı balık ona bakarlar (adam paltosuyla üstlerini örter). Yine de göz’den kaçamaz, zira hâlâ “kendini-algılama”yı [*auto-perception*] temsil eden kamera tarafından izlenmektedir [*Film*]. Anlaşıldığına göre Leibniz’den alınan bu felsefi referans Beckett’te yeni bir boyut, yeni bir anlam kazanır. Göz ve ayna, projektör ve kamerayla tamamlanır. “[...] Bu göz metaforu, göz’ün –tıpkı ayna ve tiyatro gibi– ayrıcalıklı bir yer olduğunu, her *monadın* dünyayı temsil eden canlı bir ayna olduğunu dü-

⁷ Perec George, *Un homme qui dort*, 1967, in Perec, *Romans et récits*, Paris, Librairie Générale Française/Le Livre de poche “La Pochothèque”, 2002, s. 237-238, in Le Rider Jacques, *op. cit.*, s. 248.

⁸ Blanchot Maurice, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, coll. “Folio-essai”, 1994, s. 69.

⁹ Thiébaud Claude, *La Métamorphose et autres récits de Franz Kafka*, Folio, Gallimard, 1991, s. 209.

şünen Leibniz'in etkisine yabancı değildir."¹⁰ Michel Bernard'a göre, beden hareketiyle aynada bir konum olarak ifade edilen düşünme etkinliği arasındaki uyumsuzluk, söylemin anlatıcı-betimleyici alanında yer alır. Beckett'te Leibniz etkisini araştırmak için, belki de onun *monad*ına, cismin kurucu ögesi elemanter tözel birimine yönelmemiz gerekecektir.

Leibniz'in tezi, *dünyayı hiyerarşik bir monadlar* (realiteyi meydana getiren, iştah, istek, algı ve bazen da akılla donanmış, cismin kurucu öğeleri elemanter tözel birimler) *sistemi* olarak tasarlayan bir düşünceye varır. Uyumluluk (armoni) yasalarıyla yönetilen Leibniz'in dünyası Pascal'ın iki parçaya ayrılmış dünyasına karşıttır. *Armoni yasaları altındaki dünya imgesi benzemeyenlerin ve karşıtların Yaratan'ın azim şanına övgüler yağdırdığı* evrendir. *Monad* terimiyle Leibniz yalın (bileşik olmayan) tözü kasteder. Grekçe *monas*'tan gelen, Pythagorasçılardan alınma terim, "birim" anlamındadır. Leibniz onu kendi felsefesine çok uygun bir anlamda kullanır. Yine Leibniz'e göre, var olmak her şeyden önce *bir*, yani *monad* olmaktır. Sayıları sonsuz olan monadlar "doğanın gerçek atomlarını" oluştururlar. Bu monadlar yayılımı olmayan metafizik varlıklardır. Bu metafizik kavramda içsel bir değişim ilkesi saklıdır. Farklı algı yetilerine belleğin eşlik ettiği özel ruh türlerinin var olduğu kabul edilir.

Krapp'ın Son Bandı'nda Leibniz'den izler kendini gösterir. Geçmişin birkaç anısını yeniden yaşayabilmek için, Krapp eskiden kaydedilmiş manyetik bantları karıştırır. Tiyatro diyalogu orada vaktiyle *olunan kişiyle* diyalog olarak yer alır. Tiyatroya yabancı olan bu teknik belleksel algıyı gündeme getirmeye yarar. Krapp, *önündeki boşluğa bakarak*, peşinden koşmadığı o geçmişle yeniden temas kurar. Olduğu ile olmuş olduğu arasında kazılan bu uçurum zamanı yutar. Krapp orada küçük bir umut arar: "Benden kaçan hayatım beni izliyor, başladığı gün sona erecek" "Hold the holding hand. Hold and beheld (*Worstward Ho*, s. 105). Somehow on. Till nowhow on. Sick of the either try the other (s. 101)." İngilizce yazılmış olan *Worstward Ho* Beckett tarafından hiçbir zaman Fransızcaya çevrilmemiştir, zira o her

¹⁰ Leibniz G. Wilhelm, *Principes de la nature et de la grâce*, alıntı: Catherine Clément in "Leibniz", *Encyclopædia Universalis*, vol. 10, s. 1090, in Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet*, op. cit., s. 16.

çevirinin, az veya çok, metnin ses zenginliklerinin içine atılacağı bir çukurun kazılması olduğunu iyi bilir. Beckett bazen bu çukurdan kaçır ve metinlerini ilk yazdığı dilde korur. Beckett'in *Oyun Sonu* konusunda bizzat belirttiği gibi, "bir temel sesler sorunu", "a matter of fundamental sounds" olamaz mı?

Açılma ve kapanma Beckett için önemli bir olaydır. Fransızcaya açılır ve anadiline geri çekilip kapanır. Tıpkı kapanır kapanmaz açılan ve açılır açılmaz kapanan göz gibi, söylemek için açılan ve susmak için kapanan ağız gibi: "Aniden bir şey, sonra aniden hiçbir şey." Bu "hiçbir şey", bu "çuvallama", gözden kaçmış, geri itilmiş bir şey anlamına gelen tekrarlamayı doğurur. *Aniden artık görülecek hiçbir yer yok. Ne ten gözüyle ne de ötekiyle*, der Beckett, *öteki* derken ruhu (tini) kastettiği çifte bakıştan bahseder. Bu açılma-kapanmadan oluşan *ikisi-arası*, bu değişim, bir anlık bir aralıkta gerçekleşir ki bu, Beckett eserinin *doğru çizgisinden* ibarettir.

1950'de yazılıp 1988'de yayınlanan *L'Image*, Fransızca yazılan (1969-1961) ve yazar tarafından 1964'te İngilizceye çevrilen roman *Bu Nasıldır*'ın [Comment c'est] bir tür "ön-metni" dir; fakat bu metin aynı zamanda İngilizce yazılıp (1977-1979) yazar tarafından Fransızcaya çevrilen (1980) *Compagnie*'ye; İngilizce yazılıp (1986) yazar tarafından Fransızcaya çevrilen *Soubresauts*'ya; Fransızca yazılıp (1981) yazar tarafından İngilizceye çevrilen (1982) *Mal vu mal dit*'ye de destek verir. *Öznenin fading*'i, gittikçe silinip gözden kaybolması, Beckett'in kafasını çok meşgul eder. Roman ve tiyatronun sahne uzamında, özne, "yarı-dileyerek yarı-korkarak" tam belirlenmemiş bir yer işgal eder. Baş döndürücü bir bölünmeye tanık oluruz. Bir farkın aradan kayması, *Ben Değil*'de [Pas moi], görsel ve işitsel bir kavuşma noktası olan bir *Ağız*'ın dudaklarını aralar (bu nokta sınırları karanlıkta kaybolan sahne uzamının yerini alır). Görüntünün yoğunluğu görüş alanını daraltır ve paradoksal olarak, sahnenin boşluğunu doldurur. Bir anla sonraki an arasına, iki boş çağrı arasına, bir anının imgesi yayılır. Zamanın hem açılışı hem kapanışı söz konusudur ve bu ritimli yinelenişin [*scansion*] merkezinde ebediyet yer alır. Flu bir canlı, ölü değil de gölgeler âleminde yaşayan biri, yorgun bir gidiş-gelişle, arada mekik dokur. "Bir gölgenin içindeki gölge

bedenler dışında, sahne boştur.”¹¹ Gerçekte bu imge, *ara-deyişin*, *iki-özne-arası*'nın yerini belirtir ki, orada beliren zayıflayış, kesi-liş, ayrılış, aralanış veya bir ara-noktanın aradan kayması, sessiz bir çığlığın sıfır uzamını açar.

Sallanan Koltuk'ta [Berceuse], siyah giysili bir kadın silueti-nin, sallanan koltuğunun ve hafif bir “*yine* [encore]” ile periyodik olarak yeniden başlayan ruhsuz, boğuk, monoton kayıtlı sesinin mekanik hareketine bağlı olarak sallanışı ölmüş bir annenin kol-tuğunun kolçaklarına beyaz elleriyle sımsıkı sarılmış, donuk ba-kışlı, yaşlı bir kadına bakıyormuşuz izlenimi verir. Onun, ölüm uçurumunun üstünde asılı kalmış olduğu sanılır.

Malone Ölüyor'da, anlatıcı, kendi kendinden çıkarılıp içine atıldığı, işaretlerle dolup taşan bir dünyanın kıyısındadır, sanki anıların kapısı –onu sözlemin kesik kesik ritmine göre gittikçe zayıflayan yaynık bir ışığa daldırarak– açılır açılmaz hayatı çok-tan gelip geçmiştir. Zamanın açılış ve kapanışı öznenin bölünmüş yapısını vurgular. “İki göz kırpmasının arasına uzun günler sığmış gibi geldi bana”, der ölmeyi de yaşamayı da bir türlü bitiremeyen ve kalan az zamanını öldürmek için ara sıra kendisine verilen kâğıtlara bir şeyler yazan yaşlı Malone.

Kafka'nın kapıları gibi Beckett'inkiler de umudun üzerine açılır; çabucak kapanmalarına karşın açılış ve kapanışlarının *iki-si-arası* hâlâ orada mevcut olmaya ve hatta –neyin beklendiğin-den pek emin olunmasa da– beklemeye değer. Bu konuda, bu çalışmanın birinci bölüm-üçüncü başlığına (*Beckett'in “Adlan-dırılamayan” eseri ya da adlandırılamayan Beckett*) yanıt ola-rak, Kant'tan ve Beckett'ten alıntıları bir kez daha hatırlatmaktan kendimizi alamıyoruz. “Ne bilebilirim?” “Ne yapmalıyım?” “Ne ummaya hakkım var?” “İnsan nedir?” Kant'ın sorularına Bec-kett'inkiler eklenir: “Şimdi nerede?” “Şimdi ne zaman?” “Şimdi kim?” Şimdi, orta noktası *yapmak-zorunda-olmak* olabilen *iste-mek-yapabilmek* “ikisi-arası”nın karşısına konuşlanan Beckett karakteridir. İstemek–*yapmak-zorunda-olmak*–yapabilmek. İste-yen ama yapamayan ama başarmak zorunda olan kişi, ölçülebilir büyüklüğün boyutsal negatifliğinde bulunur, bu da onu *zorun-da-olmak*'la tepki göstermeye mecbur eder. Zorunlulukla, mec-buriyetle, buyuruculukla sınırlanan sınırları aşar:

¹¹ Beckett Samuel, *Comment c'est*, op. cit., s. 49.

“ESTRAGON.– Onun olduğunu biliyordum.

VLADIMIR.– Kimin?

ESTRAGON.– Godot’nun.

VLADIMIR.– Ama o Godot değil ki.

ESTRAGON.– O Godot değil mi?

VLADIMIR.– O Godot değil.

ESTRAGON.– Kim öyleyse?

VLADIMIR.– Pozzo.

Godot’yu beklemek mecburiyeti karşısında, Vladimir’le Estragon çekip gitmek isterler ama yapamazlar, beklemeleri gerekir. Pozzo ise [düştüğü yerden] kalkmak ister, yapamaz, ama kalkması gerekir.

POZZO.– Benim! Benim! Kaldırın beni!

VLADIMIR.– Yerinden kalkamıyor.

ESTRAGON.– Hadi gidelim.

VLADIMIR.– Gidemeyiz.

ESTRAGON.– Neden?

VLADIMIR.– Godot’yu bekliyoruz.

ESTRAGON.– Doğru.

VLADIMIR.– Belki de senin için biraz kemiği filan vardır.”¹²

Estragon’un “doğru”su, hâlâ beklediği Godot’nun otoritesine tâbi olmayı içermez; umutla dolu olan istemek fiilidir; her zaman böyle küçük “belki”lere bel bağlamalıdır.

“VLADIMIR.– [...] Ama asıl sorun bu değil. Biz burada ne yapıyoruz? Kendimize işte bunu sormalıyız. Bunu bilme şansımız var. Evet, bu karmakarışık durumda bir şey açıkça belli: Godot’nun gelmesini bekliyoruz.

ESTRAGON.– Doğru.”¹³

Bekliyorlar, çünkü böyle yapmak iyi bir şey. Kant’ın da diyebileceği gibi: “Bütün buyruklar *zorunda olmak* fiiliyle ifade edilir” Vladimir Estragon’a Pozzo’nun kalkmasına yardım etmesini söyler. Estragon ona Pozzo’nun kendi başına kalkıp kalkamayaçağını sorar. Vladimir, Pozzo’nun kalkmak istediğini söyler:

“ESTRAGON.– Öyleyse, kalsın.

¹² Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 103-104.

¹³ a.g.e.

VLADIMIR.– Yapamaz. [...]

ESTRAGON.– İkimiz ona şöyle güzel bir sopa çekelim mi, ha, ne dersin?

VLADIMIR.– Yani uyurken üstüne atıverelim mi demek istiyorsun?

ESTRAGON.– Evet.

VLADIMIR.– Fena fikir değil, ama yapabilir miyiz dersin?”¹⁴

Beckett'te “İnsan” *conceptus*'u (Lat. *concupere* fiilinden) iki yüz-lü bir madalya gibidir. Hem mevcut bireyleri hem de geçmiş ve gelecek olanları kapsayan soyut ve genel bir tasarım. Bu iki-değerlilik birkaç düzeyi ilgilendirir. Samuel Beckett'in eseri “ne-gatif büyüklük konsepti”ne dayanır. Aynı özneye ait olsalar da, iki *karşıt yüklem* arasında reel bir karşıtlık vardır; bir nesne aynı anda hem gölge hem ışık-gölge ilişkisi altında bulunabilir. Bu nesne aynı anda biri pozitif öbürü negatif iki büyüklüğü birden taşıyabilir. Beckett'in *istemek-ama-yapamamak* söylemi böylece, içinde pozitif'i barındıran *negatif büyüklüğün* apaçık delili olur.

“HAMM.– Bak hele! Beni terk edeceğini sanıyordum.

CLOV.– Oh, daha değil, daha değil.

“HAMM.– Pekâlâ. Git öyleyse [...] (Clov yerinden kımıldamaz)

Sana gitmeni söylediğimi sanıyordum?

CLOV.– Deniyorum. (Kapıya gider, durur.)

Doğduğum günden beri.

(Çıkar).”¹⁵

Beckett'in yazımı karşıt ilkeler arasında (istemek ve yapamamak örneği) sürekli bir mücadele alanıdır. Biri (pozitif olanı) bir “içsel ses”, bir “vicdan” olarak içimizdedir. Öbür kuvvet ise negatiftir; ahlâk yasasını çiğneyebilir. İtaatsizlik eylemi olarak *yapamamak* Beckett'te ruhun kasıtlı bir reddi olarak açıklanır. Bu varoluşun örtüsünü üstünden attığı andır; ışık, insan geceye daldığı an gelir. Negatif kuvvet Beckett'te her zaman çıkış noktası olarak görünür. Bu nokta, bu negatif çukur, zamanın yutabileceği her şeyi yutar. Son (bitiş) negatifin boşluğuna kendini atmaz. Hayat önde yer alır. Beckett negatifin sahnesine hiçbir projeksiyon, yansıma veya kırılmadan gelmeyen, ancak sahneyi ışıltısız gölgesiz düm-

¹⁴ a.g.e..

¹⁵ Beckett Samuel, *Fin de partie*, s. 23.

düz bir ışığa boğacak bir aydınlatma yerleştirmeyi dener. Pek alışılmadık tipteki bu aydınlatmada ışık, sanki her taraftan geliyormuş, sahnenin bütünü ışıklmış gibi her yerde aynı nitelik ve yoğunlukta olduğu izlenimi yaratır. İçsel ışık, molekül hareketlerinin kül renginden titreyen bir ışık türettiği sahnedeki öğelerden gelen genelleşmiş bir ışıma (radyasyon) olayıdır. Beckett'in *gri'si (kül rengi) tek bir renk yokluğundan, ya da tüm renklerin koyu bir karışımından, koyu bir beyazdan* ibarettir ki karşısında *açık siyah* bulunur. *Gölge yoktur, renk de... Her şey gri, grinin çeşitli nüansları, ya da isterseniz gri denen rengin nüanslarıdır.* Onda gri siyah değildir. Beckett karakterlerinin görsel evrenleri kül rengi ve çeşitleriyle tanımlanır. Beckett'in yazımı da renksiz bir yazımdır. Dünya açık-koyu [*clair-obscur*] renklerle, yeralındaki çamurun, çöp tenekelerindeki çöplerin, Willie ile Winnie'nin yarıya kadar gömülü olarak yaşadıkları toprak tepediğın rengi ile betimlenir. Ve bütün bu siyah-beyaz betimlemelerin birincisi, üç katmanıyla (aydınlık, loşluk, karanlık) birlikte Murphy'nin psişik aygıtıdır. Beckett karakteri yatay durumda yaşar; psişik olarak ihtiyarlık, fiziksel olarak sürünme yaşındadır. Beckett negatifi negatife karşı çevirmeyi dener. "Negatiften pozitifeye gitmek için yadsımak, kestirip atmak; ilerlemek için bir şeyleri çiğnemek, sarıp sarmalamak, katları açmak, yaymak, sarmak, sarmalanmak; varolmak, birlikte varolmak için ayak uydurmak, beşeri sonluluğumuzdan sonsuza dek hiçbir zaman kesin ve sonul olmayan bir form vermek gerekiyor",¹⁶ der Didier Anzieu. "Koyu bir renk yokluğu ya da tüm renklerin koyu bir karışımı, bir beyaz."¹⁷ diye ekler.

Leibniz'de kötü(lük) "varlıktan yoksunluk" iken, Kant'ta "günah" erdeme karşı çıkan bir kuvvettir, "kötü huy (vice, *demeritum*) sadece bir yadsıma [*négation*] değil, negatif bir erdem'dir [*meritum negativum*]. Kötülük orada "ahlâk yasasının çiğnenmesi" olarak tanımlanır. Kötülük söz konusu olur olmaz, Kantçı yazılarda üç kavrama özel duyarlık görülür: Tutkular ("kendine hâkimiyeti dışlayan eğilimler"), heyecanlar ("bir duyu verisinin sebep olduğu, ruha kendine hâkimiyeti yitirten sürpriz"), eğilim-

¹⁶ Anzieu Didier, *op. cit.*, s. 14-15.

¹⁷ A.g.e., s. 257.

ler (“arzu etme yetisinin duyulara bağımlılığı”). Bunların üçü de arzulama yetisiyle ilişkilidir ve bu yeti ile duyarlık arasında bir bağ kurarlar. Kant’a göre, insan özgür ve yaptığı kötülükten sorumludur. Form olarak kötülük kötü niyet, istem olarak tanımlanır. İstem nesnelerinin iyi mi kötü mü olduklarını ahlâk yasası belirler. Tek sorulacak soru, “istemin ne istediği değil, onu ahlâk yasasının buyruğuna göre isteyip istemediğidir, yani sadece kendi rasyonel doğasına göre davranan kutsal bir istemin isteyeceği gibi.” Yine Kant’a göre, insanın özgür iradesi [*arbitrium*] ile hayvanınki doğaları itibarıyla birbirinden farklıdır. Hayvanınki duyusaldır [*arbitrium sensitivum*], yani patolojik olarak etkilenmektedir, ama bu patolojik etki onu bütünüyle belirler. Hayvansal bir özgür istem [*arbitrium brutum*] söz konusudur.

İnsanın da duyusal bir *arbitrium*’u vardır, ancak duyarlık onun eylemini gerekli kılmaz, bu anlamda *arbitrium*’u da özgürdür denir. Ancak insanın özgür iradesi duyarlıdır, duyarlıktan acı çeker. Beckett’teki hayvanlığa dönüş arzusu buradan gelir. Efsanelere göre hayvanlara, Andersen’in ünlü *Küçük Denizkızı* masalında görüldüğü gibi, gelecekte haber vermek gibi pozitif yetenekler atfedilir. Fakat Andersen bu alışılmış versiyonlardan çok farklı bir portre çizer. Denizler kralının kızı olan küçük Denizkızı (Siren) insan olmak ister ve, yürürlükteki inançların aksine giderek, prensin hayatını kurtardıktan sonra aşk uğruna kendini feda eder. Kant’ın estetik eylemden bahsederken dediği gibi, *ötekine* (başkasına) kavuşmak için *kendi benliğini* aşmak ister. “[...] Bitkiler ve hayvanlar kendi kendilerine organize olur görünürler, bu açıdan insan sanatının eseri olan makinelerden ayrılırlar.”¹⁸ Modern matematiksel mantığın kurucusu, matematikte *lojizm*’i ortaya atan Alman matematikçi ve filozof Gottlob Frege’ye, ve Kant’a göre, “Birçok kavram, bazı deneyimler vesilesiyle, birtakım gizli ve tam anlaşılmamış çıkarımlardan türer ve sonra buradan başka alanlara yayılırlar [...] Böyle kavramlara sahte temelli [*subreptice*] kavramlar denebilir. Bunlardan pek çok vardır; kısmen hayalgücünün sapıntılarından ileri gelir, kısmen de doğru olabilirler, zira iyi anlaşılamayan çıkarımlar da her zaman yanlış değildir.”¹⁹

¹⁸ Alquié Ferdinand, *Présentation à Kant Immanuel, Critique de la faculté de juger*, op. cit., s. 15.

¹⁹ Pascal George, *les Grands Textes de la philosophie*, op. cit., s. 20.

Mantıksal çıkarımlar Hegel’le *kale gibi sağlam* bir çözüme kavuşurlar. “Kavram, yüzeysel düşünülürse, *Varlık*’la *Öz*’ün birliği gibi görünür. *Öz*, *Varlık*’ın birinci yadsınmasıdır, Varlık onunla *görünüm* [apparence] olur; kavram ikinci yadsınma, ya da bu yadsınmanın yadsınması, yani *Varlık*’ın yeniden kurulmasıdır, ancak sonsuz dolayım(lanma) ve varlığın kendi içindeki negatifiklik olarak.”²⁰

Beckett’in karakterleri, *pratik akla tabi* olmakla birlikte, nedensellik bağları içinde özgürdürler. “Ancak, ‘*boyun eğen, tâbi*’ terimini nasıl anlamalı?” diye sorar Deleuze. Anlama yetisi fenomenler üzerinde spekülâtif ilgiyle çalıştıkça, kendinden başka bir şey üzerinde yasa-koymuş olur. Fakat akıl pratik ilgiyle yasa-koyduğu (hüküm verdiği) zaman, makul ve özgür varlıklar üzerinde, onların her türlü duyusal koşuldan bağımsız anlaşılabilir varoluşu üzerinde yasa-koymuş olur. Fenomenler alanında olup bitene karşıt olarak, *numen* [deneyim ötesi] düşünceye yasakoyucunun ve öznenin kimliğini sunar. “Kişide yücelik [*sublimité*] varsa bu, kişinin ahlâk yasasına tabi olmasından ötürü değil, aynı yasa karşısında, aynı zamanda yasa-koyucu olması ve o yasaya ancak bu sıfatla tabi olması nedeniyledir. Pratik akıl durumunda “*tâbi*” terimi işte bu anlama gelir: Aynı varlıklar hem özne hem yasa-koyucudurlar, öyle ki burada yasa-koyucu, üzerinde yasa-koyduğu (hüküm verdiği) doğanın bir parçasıdır. Duyarlık-üstü bir doğaya aidiz, ama onun *yasakoyucu üyeleri* olarak.”²¹

Beckett damgasını, içinde anlama yetisinin, reel karşısında güçsüz kalan fakat fikirlerini *sonsuzca, fenomenlerin de ötesine kadar* anlayacak yetenekte olan *akılla ilişkiye girdiği yücenin* (sublime) üstüne vurur.

İnsanın insanla doğrudan iletişimi, başka deyişle, *estetik eylemde* “nesne (kavram) veya yasa dolambacından geçmeden rastlaşmaları, *başkasına* kavuşmak için *kendi Ben’ini aşmak* duygusunun genel karakterini gösterir. Böylece insan, ruhun (tinin) hareketinden ibaret olan gerçek yüceliğe dokunmayı denemiş olur. İnsanlar, insan olarak kalmakla birlikte, bu hareketin bir *nihai-hedefe* [finalité] göre konum aldığının bilincindedirler.

²⁰ *Fondements de la Métaphysique des Mœurs (FMM)*, II, in Deleuze Gilles, *Philosophie critique de Kant*, PUF Philosophie, op. cit., s. 47.

²¹ A.g.e., s. 47-48.

Molloy'da Beckett bu hareketi şöyle ifade eder:

“Hayatım mı, ondan kâh olup bitmiş bir şey gibi, kâh hâlâ sürüp giden bir şaka gibi söz ediyorum, bu doğru değil, zira o aynı zamanda hem bitmiş hem de devam ediyor, ama bunu hangi fiil kipiyle ifade etmeli?”²²

Beckett “antinomik [*çatışkısıl*]” sorunsalını açığa vurur: Ona göre, her şeyi karmaşıklaştıran, yapmak zorunluluğudur. *Yapabilmek* fiili *yapmak-zorunda-olmak* fiiliyle karşılaşır. Beckett böylelikle bir “başarısızlık sanatçısı” olur. Karakteri ister ama yapamaz. Yapamaz ama yapmak zorundadır. Hem güçsüz hem nesnesizdir. Beckett'in de diyeceği gibi: “Her şeyi karmakarışık eden, yapmak ihtiyacıdır. Çamursuz çamurun içindeki çocuk gibi. Çamur yok. Çocuk da yok. Sadece ihtiyaç var.”

²² Beckett Samuel, *Molloy*, *op. cit.*, s. 53, in Stefano Genetti, *op. cit.*, s. 87.

2. Boşluk, sessizlik, bekleyiş

Bir tekerlekli sandalye, bir sallanan koltuk, bir tabure, iki çöp kutusu, bir şemsiye, bir siyah çanta, gözlük, kirli bir mendil, bir diş fırçası, yamyassı bir diş macunu tüpü, bir parfüm şişesi ve kapağı, küçük bir ayna... Bunlar, Samuel Beckett'in oyunlarında görülen, normal işlevlerinden koparılmış gündelik hayat nesneleridir. *Mutlu Günler*'in yazarı, işte bu *beylik ıvır-zıvır eşya* sayesinde, seyirci, dinleyici ve okuyucularını şaşırtmayı ve bize yokluğun (hiçliğin) sınırlarına dokundurtmayı başarır.

Beckett tiyatrosunda gösterişli cümleler yoktur. *Dilin iskeleti-ne indirgenmiş* diyaloglar edebi üslûp efektlerinden ziyade sessel renklere, müzikal ritimlere göre geliştirilir. “Bu yokluk ve boşluk ozanı, şeylerin ve sözcüklerin maddesi, yoğunluğu üzerinden bize son hayat ürperişlerini, aşırı gerçeklik üzerinden sonsuzluğu hissettirmeyi başarır. Ondan önce hangi dramaturg bütün bir oyunu böyle bir konuya adamaya cesaret edebilmiştir? Bir adamın bir türlü bitmeyen cançekişmesinden bir seyirlik oyun çıkarmak!.. Böylesi bir oyuna sadece Mesih'in çilesini anlatan (Orta Çağ dönemi tiyatrosu “mystères de la Passion”) *Misterium*'lar cesaret ederler. Ama Beckett Tiyatrosunda ne İncil, ne de beklenen bir kefarete ödemesi söz konusudur; varsa yoksa oyun sonu (la fin de la partie)... Bir ayağı çukurdayken öbürü birinin kışına tekme atmaya hazırlanır, bakışlar sönük ama ağız tüm uçurumların üstüne açılır [...]”¹

Beckett'in anlatıları kardeşliğin, sırdaşlığın, insani bağların bulunmadığı yalnızlık kuyularıdır; tiyatrosu ise, Vladimir-Estragon (*Godot*), Hamm-Clov (*Oyun Sonu*), Willie-Winnie (*Mutlu Günler*) örneği, çiftler tiyatrosudur. Dramaturjisi paradoksal olarak *na-mevcudiyet* [absence] sonucuna varır. Lüzumsuz bileşenleri — sözcükler, görüntüler, jestler; tiyatronun birliğini çözer ve kendine özgü usta işi biçimsizlik yardımıyla, röptezantasyonun modern demontajına hazırlanır. *En-azla* başlayıp onu sahne malzemesine dönüştürerek, “tiyatronun öğelerini ham halleriyle, teatral geleneğin onlara sunduğu efekt ve değerlerden arınmış ola-

¹ *Télérama, Théâtre, Chronique*, par Fabienne Pascaud, “En attendant la fin” 27 Eylül 1995, in Bibliothèque de la Comédie Française.

rak verir.”² Beckett tematik yapaylıkları azaltırken, jest-telaffuz, görüş-bakış, ses-nefes gibi öğeleri ön plana çıkarır.

İnsanın temsili dışlansa da, insan daha çok parçalanmış, yetileri açısından dağılmış, duyuları dalgalı bir durumda geri gelir. Bedenin boşlukta görünmesi ve kaybolması, görüntünün maddesellikte desteklenen bir cisimselliğinin [*corporéité*] hüküm sürdüğü sahneyi oluşturur. Vladimir’le Estragon (Gogo ve Didi) Godot’yu boşlukta, yokluğunda beklerler. Godot orada her yerdedir, zira daha en baştan onu düşünerek beklemekte olan Gogo ve Didi tarafından beklenmektedir. “Boşlukta bekleyiş iki arkadaş Godot hakkında bir fikir oluşturmaya ve –ilişkileri, geçmiş, İncil mitolojisi, Pozzo-Lucky ilişkisi, sahnedeki maddesel nesneler ve çeşitli düşünceler örneği– soyut modellerle ifade ettikleri birtakım düşünme mekanizmaları geliştirmeye götürür ve sonuç şöyle olur:

“1. *Dört İncil yazarı*: “Nasıl oluyor da dört İncil yazarından yalnız biri olayları bu şekilde anlatıyor?” (s. 14) ;

2. *İntihar*: “Hadi, hemen kendimizi asalım (s. 20-21) [...] sen benim kadar ağır değilsin [...] ben anlamıyorum [...] Ama düşün biraz canım [...] anlamıyorum” (s. 23);

3. *Lucky’nin bavulları*: “Niçin bavullarını yere bırakmıyor? [...] Bavullarını yere bıraktığına göre bizim neden bavullarını yere bırakmıyor diye sormuş olmamız imkânsız/Çok doğru bir usyürütme!” (s. 53).

4. *Düşünce*: “İnsan yine de düşünüyor/Yoo, hayır, bu imkânsız” (s. 89).”³

Başlıktan da anlaşıldığı gibi Godot hâlâ beklenmektedir. Gogo ile Didi’nin ilişkilerinin temeli Godot’nun beklenişidir. Godot, Gogo ile Didi’nin bilinç-altı itki ve arzularına bağlı hayali bir tasarım gibi karşımıza çıkar. “Godot doğuştan bir bekleyişin, boş bir nesnenin beklenişinin konusudur. Bu bekleyiş bir varsayım, hattâ “hiçbir şeye [*à rien*]” angajman diye adlandırılır.”⁴ Godot’nun mevcudiyetinin mevcut olmadığının farkedilmesiyle birlikte bir ön-tasarımı söz konusudur ki, bundan Godot’yu

² Noudelmann François, *op. cit.*, s. 119.

³ Ross Ciaran, *Aux frontières du vide, Beckett*, Radopi, Amsterdam-New-York, NY 2004, s. 246.

⁴ *a.g.e.*

bekleme düşüncesi doğar. Godot'yla karşılaşamama düşüncesi – çiftin son sahnedeki bekleyişinden de anlaşılacağı gibi– yeni bir gerçeklikle birleştiği zaman, yeni bir düşünce kalıbı ortaya çıkar ve bu böylece belirsizlik içinde sonsuza kadar devam eder.

Samuel Beckett *présence-absence* gibi sözcüklerle oynamayı sever. Teatral uzam için uygun oyununu seçer. Didier Anzieu'nün *Beckett* adlı kitabında dediği gibi, “seslerin antagonizması” üstüne oynar. Bu *présente-absente* [hem var hem yok] ses, aynı zamanda tüm şu seslerdir: “içerinin sesleri, dışardan gelen sesler, güncel sesler, eski sesler; tanıdık sesler, yabancı sesler; anlatıcıdan düşüncelerini serbest çağrışımlar boyunca birbirlerini izleyiş sırasına göre yazmasını isteyen ve anlatıcının bu şekilde tutacağı notları belli aralıklarla teslim almakla görevli bir habercinin gelişini haber veren adsız bir psikanalizcinin içselleşmiş sesi; hikâyeler anlatan, eğlendirmeye, büyülemeye çalışan ses; çağıran, sorgulayan ve yanıt olarak kayıtsızlık, itiraz, küçümsenme, reddedilmeyle karşılaşan ses; reel sesler ya da yanılısamaya uğramış sesler korosu; kendi söyleyip kendi dinleyen, kendi kendisiyle konuşan ve kendine arkadaşlık eden ses.”⁵

Sessizlik içindeki bu ses sessizliği seslendirir; kuyunun dibine, uçurumun boşluğuna, çölün ıssızlığına, ifadesiz bir bakışa, sağır kulaklara haykırır. Boşluk yaratmak için, çevresini boşaltmak için ulur. Kendi üzerine kapanır, nefesi tıkanır, boğulur. Dilsizdir. Boşlukta boşuna bağırır... Bu ses yüksek sesle yukarı doğru yükselir ve –bitmez tükenmez, sonsuz, çok uzun bekleyiş içinde o denli beklenen– işitilmiş bütün seslerden kurtulmuş kendi sesini haykırır. Anlatıcıdan başkası olmayan ve klasik anlamda bir karakter de olmayan “kahraman”ın sesi, kendisini dinleyecek bir kulak, bir kalp arar. Ses bir başkasına *ben*'den [moi] söz eder, o da ona, kimseyle konuşmayan ve herhangi bir şeyden bahsetmeyen, ve hiç kimseye hiçbir şeyden bahsetmeyen kendi *ben*'inden [son moi] söz eder. Bu sesin sessizliğe ihtiyacı vardır, tıpkı boşluk, sessizlik, beklenen ve bekleme hakkındaki bu boş bölümün önünde bekleyen sessiz okur gibi. “Ey okur, sessizliğe ihtiyacın yok mu senin? Etrafımızda çok fazla ses var; gürültü yapıyorlar, kafamızı bulandırıyorlar. İnsanın sesle tartışması. Ya

⁵ Anzieu Didier, *Beckett*, Seuil/Archimbaud, 2004, s. 111.

da daha iyisi; seslerin konuşan varlıklarla tartışması. Susmak. Boş laflar karşısındaki psikanalizci gibi. Bomboş sayfanın önündeki şair gibi.”⁶

Samuel Beckett'in yaratıcılığı, psikanalizcileri Bion ve Anzieu sayesinde gelişen kendi öz-analizinden beslenir. Beckett'in üslûbu, Ben'in kendisine ait bu uzamlardaki hareketleridir. Eserinin kompozisyonu bu uzamlar arasındaki eklemlenmeler üzerinde yükselir. Beckett'e özgü yapı, onun için eserinin zarfı işlevini gören “Ben'in bilinçsiz yüzeylerinin” yayılımı üzerinde yayılır. Beckett'in kendisi de bir düşünce doktorudur. Didier Anzieu, kendini analiz eden yazarın kafasında psikanalizcinin *présence-absence* [varlık-yokluk] modunun, yazarın yaratıcılığını nasıl kolaylaştırdığını soran okura şöyle anlatır: “Hastanın bir negatif transferi ile psikanalizcinin negatif bir karşı-transferi arasındaki etkileşim, tedavinin ya da eserin ilerlemesine karşı çıkan başlıca engellerden biridir. Öz-analiz (kendini psikanalize konu etme), Beckett'teki tek başına konuşma [*soliloque*] şeklinde, anlatıcılığı negatif hareketlerden (analizcinin ona karşı, onun da analizciye karşı hareketleri) koruyamasa da uzakta tutar.”⁷

Beckett eserlerini, görünüşe göre, başarısızlıklarla, fantazmalarla, “narsistik stratejilerinin ısrar ve inatla tekrar tekrar kullanılmalarıyla besler” Varoluş-varolmayış, doğum-ölüm, düşünme-düşünmeme, olma-olmama, anımsama-sayıklama, mikrokozmos-makrokozmos, realite bölgesi-bireysel bölge, Beckett'in boşluk estetiğinin fantasmagorik alanı, temelleri gibidir. Samuel Beckett, Ernest Schröder'e göre, “Ateizm çağının ilk azizidir”,⁸ fakat René Passeron'a göre ilk değildir ve *bilicilik* [voyance] uğruna inancı, kesinlik/ödünsüzlük [*rigueur*] uğruna gevşekliği terketmiştir. Passeron onun “eserinin *poïetik* [poïetiquement] olarak az görülür bir *sıkılıkta* olduğunu iddia eder. Beckett'in portresini şöyle yapar: “Beckett'in alnı, bu perdenin derinliği ve biçimi ile bizi uyaran alınlardandır. Gerçekte çift perde, kıvrımları bir havai fişğin gökteki çizgileri gibi burun deliklerinden fışkırır.

⁶ a.g.e.

⁷ A.g.e. sa. 112, 113.

⁸ Schröder Ernest, in Jamoussi Lassaad, *Le Pictural dans l'oeuvre poïétique de la choseté*, Entrelacs, Sud éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, s.9.

Sivri yaprakları bir kıvrımcıklar seli halinde gözlerin iki yanından aşağı süzülen bu palmiye formu, içinden bakışın acılarının ışıldadığı bir mağaradan çıkmış gibi görünür. Bu gözler, geniş alnın altında, derine gömülmüş, köşeye sıkışmış görünürler. Beckett iyi göremez ve çok konuşmazdı. Büyük bir beden yükseklerde taşıdığı bu alın, acaba bu yüzden mi bize tiyatrosunun sessizliğinden daha çok şey söyler? Bu alın bir tablodur. Resim sessizliktir. Sözün söyleyemediği her şeyi söyler. Ve resimselin dilsizliği beden konuşkanlığı olur. *Dudaklar susar*. Fakat Beckett karanlığın enginliğinde çiğ çiğ ışıldayan, ya da televizyon ekranında tüm ekranı kaplayan bir ağız gösterir bize: Bir baştan çıkarıcının ağzı, yalnız, yalıtık, boşluk sürükleyen, trajik biçimde şaşaalı bir söz seli için...”⁹

Ağız denilen içi boş uzam, soluk almaya ve beslenmeye yaran boşluk, boşlukta konuşur. Bu ağız üstümüze hızlı ve ke-sintisiz bir söz seli boşaltır. Ekranı ve sözleri yutar. Pek çok şey söyler de Beckett’in sevdiği boşluktan başka bir şey söylemez. Beckett sessizliğin boşluğunu sever. “Sessizlik çılgınlığın tacıdır” der. Çılgılık oradan, taçyaprakları bir bütün teşkil eden bir çiçek gibi açılarak çıkar. Bu telaffuz edilmemiş kulak tırmalayıcı ses, bu içerlerden gelen ısrarlı çağrı, bu samimi atılım, bas bas bağır-an bu çılgılık, içinde giderek zayıflayarak sönüp gittiği sessizli-ği davet eder. Kendi “küçük dünyasında mahpus *Ben*’in çılgılığı, beklenenin beklentisinde olan “büyük dünyaya” çarparak yam-yassı olur. Bekleme acılar ve yürek yırtılışı içinde geçer. Bekle-yen, “kaderini” içselleştirmeye çalışırken zamansallığının acısını çeker. Proust üstüne denemesinde, Beckett *sanatsal itki*’yi şöyle anlatır: “[o] sanatsal itki [*pulsion artistique*] yayılma [*expansion*] yönünde değil kasılma [*contraction*] yönünde gider.”¹⁰ *Godot’yu Beklerken*’deki, “bir çıplaklaştırma (yoksunlaştırma) girişimi, daha sonra *röprezantasyonun* kurucu öğelerini ayrıştırarak ‘göz için tiyatro’ya, pantomimlere (*Sözsüz Oyunlar I ve II*) ve ‘kulak için tiyatro’ya, radyofonik oyunlara (*Tüm Düşenler, Cascando*, örneği) dönüşür. Bu girişim yönetmenle aktör-karakter ikilisinden arındırılmış karşılaşmayı (*Felaket*)” temsil etme sonucuna

⁹ A.g.e. s. 8.

¹⁰ Touret Michèle, *Lectures de Beckett, op. cit.*, s. 25.

ulaşır. Oyunun boş sahnesi (*Godot'yu Beklerken*) bile çoğu zaman Beckett tiyatrosunun “sık sık algılanan sezgisel yakınlıklarının [*affinités*] kaynağında yer alır ve oyunun *teatralitesini* [théâtralité] arttırmaya yarayan bir yol sayılır. Bu boşluk, sözcükler ve imgelerle (bir ağaç, birinci perdenin sonunda yükselen ay) doludur. Sahne uzamı orada gerçekçiliğin, ama anlamın değil, reddi niteliğindeki kurgu tarafından işgâl edilir:

“POZZO.– Bana soru sormayın. Körlerde zaman kavramı yoktur. (*Bir an sessizlik*) Zaman şeyleri dersenez, onları da görmezler.

VLADIMIR.– Bak hele! Ben tam tersi olduğuna yemin ederdim.

ESTRAGON.– Ben gidiyorum.

POZZO.– Neredeyiz?

VLADIMIR.– Bilmiyorum.

POZZO. – O Tahta denen yerde miyiz yoksa?

VLADIMIR.– Orayı bilmiyorum.

POZZO.– Neye benziyor?

VLADIMIR (*Etrafına bakar*).– Anlatılamaz. Hiçbir şeye benzemiyor. Hiçbir şey yok. Bir ağaç var.

POZZO.– Öyleyse Tahta değil.”¹¹

Beckett tiyatrosu ne “absürd”ün ne de bir “anti-tiyatro”nun sorgulanması olayına katılır. Beckett’in karakterleri bu dünyanın saçmalığı [*absurdité*] üstüne kendi kendilerine soru sormaktan uzaktırlar. Ama sorulacak soruları yok değildir, tam tersine: “Clov’un kendine sorduğu sorular, onu içinde büyüdüğü boyun eğme ortamını reddetmeye götüren süreçle ve ölümün her gün biraz daha yerini sağlamlaştırmasından ve ‘kalan sözcükler hariç’ (çünkü onlar yok olamazlar; uyku, uyanış, akşam, sabah gibi yok olabilecek şeylerin adları degillerdir) her şeyin yok olmasından başka hiçbir şeyin değişmediği bu dünyadaki değişimin nedenleriyle ilgili sorulardır.”¹²

Beckett’in boşluğu anlamdan, özellikle sözcüklerin bağlam içindeki anlamından yoksun değildir; aksine, terimin en geniş anlamıyla *anlam* [signification] yüklü sessizlikle doludur. Beckett’in zamanının kenarları, uzam örneği, boşlukla çevrilidir:

¹¹ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 113.

¹² Bismuth Hervé, *Des sens et des non-sens*, in Lombez Christine-Bismuth Hervé-Ross Ciaran, *Lectures d'une oeuvre, En attendant Godot, Fin de partie de Samuel Beckett*, op. cit., s. 108-109.

“ESTRAGON.– Dün akşam burada değildik diyorum sana. Sen kâbus görmüşsün.

VLADIMIR.– Peki, sence dün akşam neredeymişiz biz?

ESTRAGON.– Bilmiyorum. Başka yerde. Başka bir kompartımanda. Boşluk kıtlığı yok ya.”¹³

Boşluk umut doludur, “tek bir gecede” insan kendini baharda bulur, yapraklar yeşerir. Beckett’in karakteri yoldadır, hep “başka bir kompartımandadır” Boşlukta kımıldar ve bekler. Bekler ki bahar gelsin, bekler ki yola çıkabilsin, bekler ki beklenen gelsin...

Tiyatrosunda Beckett’in her didaskalisi biriciktir, öncekilere benzemez; *Beckett yaratıcılığının* tekilliği, benzersizliği de buradan gelir.

“Kırda bir yol, yanında bir ağaç.

Akşam.

*Estragon bir taşın üstüne oturmuş ayakkabılarını çıkarmaya çalışmaktadır. İki eliyle bütün gücüyle, hahlayıp hıhlayarak asılır. Bir an kuvveti kesilip durur, soluk soluğa biraz dinlenir, tekrar başlar. Aynı jestler. Vladimir girer.”*¹⁴

Godot’yu Beklerken böyle başlar. Beckett’in *hiçbir-şeyi* [le rien] sahnenin kurucu öğelerinden biri olur; *bizi Hiçliğe* [au Néant] götürmeyen, *fakat o hiçbir-şeyin sahneye konuşunu, hiç bitmeyen en-aza-indirilişini seyretmeyi*, dinlemeyi öneren öğeyi bileştirecek, oluşturacak bir şey. Estragon ne orada oluşundan ne düpedüz varoluşundan emindir, ama yine de vardır, oradadır ve bekler, *yapacak-hiçbir-şeyin* boşluğunda Godot’sunu bekler, zira yapacak şeyi vardır... “Beckett Negatifinin Estetiği”, ressamların boşluk röprezantasyonundan beslenir. “Beckett’in negatifi”, paradoksal olarak, direnen ve ‘kendi’ tasarımıından kaçan şeydir. Beckett her zaman nesnenin direncine çarpan şeylere ayrıcalık tanır. Beckett’in poetikasının negatif boyutu son kertede indirgenemez ve aşılabilir bir şeydir.

Beckett her zaman bir “yad-sözcük [*non-mot*] edebiyatını”, bir tür boşluk çalışmasını savunur: “Ve gittikçe daha çok, kendi dilim bana, arkasında saklanan şeylere (ya da yokluğa) ulaşmak

¹³ Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., s. 84-85.

¹⁴ A.g.e., s.9.

için yırtılıp ikiye ayrılması gereken bir peçe gibi görünüyor. [...] Dilde delik üstüne delik açmalı, ta ki arkasında saklanan (ister bir şey olsun ister hiçbir şey) devrilmeye, yıkılmaya başlasın. Bugünün yazarı için bundan daha yüksek bir amaç düşünemiyorum.”¹⁵

Sözcük, imge (görüntü), uzam, ı ışık ve hareketlerden, aynı zamanda *binbir biçime bürünen desteklerden* beslenen Beckett'in boşluğu, onu yeniden harekete geçiren ve sonsuz ifadeye dönüştüren dinamiktir. Beckett'te “eylem halinde boşluk”, fiyaskonun başarısını temsil eder. Hele *yapısal eksiklik* hiç değildir.

Boşluk, kafanın, kafatası denen kutunun bu “karanlık oda”-ya da *camera obscura*-sının işlevi, bir “zaman-imge” ve “saf optik ve sessel durumlar” aracılığıyla “eylem-imge”yi geliştirmek-tir. Sessizliğin eşlik ettiği boşluk Beckett'in “üslûpsuz” üslûbunu doğurur; Beckett'in dilleri arasında gidiş-gelişinin üslûbunu, dillerin melezlenmesinden, kendi kendisinin çevirmeni olmasından gelen üslûbunu...

¹⁵ Beckett Samuel, dostu Alex Kaun'a mektup, Temmuz 1937, alıntı: Bruno Clément, *Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett, op. cit.*, s. 238-239.

3. Via negativa, negatif üzerinden

Beckett'in *boşluk dünyasının* gizemine dokunmak için, Bion-Winnicott-Anzieu üzerinden “boşluğun psikanalitik kavramını” ve Beckett'te negatif'in tarihini ele almak bize kaçınılmaz görünüyor. Samuel Beckett'in üçlü yapıtını [*trilojisini*] gündeme getirmek de bize göre aynı şekilde çok yararlı olacaktır. Beckett'in üçlemesi, “Üç Silâhşörler” gibi, üç karakter artı dördüncüden oluşur: *Molloy*, *Malone*, *Adlandırılmaz* ve *Godot*. İlk üçünün her birine bir roman, dördüncüye bir tiyatro oyunu yazılmıştır. Eserler tamamlandıkça yazar anlatıcıdan, çeşitli karakterler de bir (ve öteki) olmak isteyen başkarakterden daha az ayırışır. Anlatıcı, okuyucunun ve seyircinin karşısına dikilirken yazar yayıncısının karşısına dikilir, *Godot* ise “sevenine” kendini bekletir. *Molloy*, *Malone*, *Adlandırılmaz* gözle görülürler, fakat *Godot* görülmez. *Konuşmaz, başkalarını hakkında konuşturur; daha doğrusu, yokluğu başkalarını hiç durmadan konuşturur*, Didier Anzieu'nün dediği gibi. Yine Anzieu'ye göre, okur sözün yazı ve tura yüzlerini yakından görmek şansını yakalar. Konunun ne olduğu noktasında ikircimde kalır: Kim veya ne? Hangi nesne? Anlatının “obje”sinin söylemin “süje”sine dönüşüp dönüşmeyeceğini de bilmez. Objeye (*nesneye*) gelince, Beckett karakterlerinde bunun belli bir önem ve etkisi vardır. Kişilerin nesneyle ilişkisi varoluş mod ve süreçlerini belirler.

Beckett'in eserinde, nesneyle şahıs, ya da şahısla ayrıcalıklı nesnesi (Donald Woods Winnicott'un “geçiş nesnesi” gibi) arasındaki bu özel ilişkinin damgasının belirgin bir izine rastlamak nâdir değildir. Beckett karakteri nesnesine (kalem, havuç, şapka, ayakkabı, teyp bandı, sürahi) süt çocuğunun genç annesine asıldığı gibi asılır. “Sapı içine giren (ve girmiş), sadece yassı tutamağı gözüken şemsiye”, ya da Winnie'nin “çamaşır sepeti türü büyük siyah çantası” (*Mutlu Günler*) onun varoluşu anlamına gelir. Winnie beline kadar bir tümseğe gömülü iken, kısa bir duadan sonra çantasını karıştırır. Oradan diş fırçasını, aynasını, rujunu, gözlüğünü, Browning tabancasını çıkarır. Ve onları tekrar çantasına koymamaya karar verir. *Molloy* emilecek taşların gerekliliğine takılır. *Godot'yu Beklerken*'de, Lucky şapkası ba-

şına konur konmaz söylevine başlar. Varoluşu söz aldığı andan itibaren başlar, söz alışını ise bu şapka olayı tetikler. Beckett'in "nesnesi" anlamını şahıstan alır ve şahsa verir. Okunuşunun zorluğuna bakılırsa, *Bu Nasıldır* [Comment c'est] kesintisiz uzun bir metin olurdu; ama Beckett onu "eşdeğer sayıda "verset" den oluşan" üç bölüme ayırır. "*Ben*" ["Je"], Hind keneviri çantasında bulunduğu ton balığı konserveleriyle beslenir. Bir gün çanta delinince eli artık çamura batamaz. *Godot'yu Beklerken*'deki ağaç, *Oyun Sonunda*'ki çöp bidonları, Krapp'ın bantları, *Sözsüz Oyunlar*'daki sürahi ve çamur... Bunların hepsi hem nesne hem de şahıs anlamına gelir. Beckett'in nesnesi doldurulmayan boş uzama bir anlam verir. Beckett'in boş uzamı, onun araştırılmasında bizi yalnız bırakmayan eleştirmenleri de cezbeder. Boşluk orada bir kenara atılmak için değildir: "Beckett'in boşluğu yorumlanırken doldurulacak bir şey değildir. [...] Negatif sorusunu tekrar sormak, boşluğu doldurma ya da görmemezlikten gelme denemesi değil, onu kendi uzamına açma, iç modunu, *inchoatif* [başlangıç] ve embriyoner formlarını araştırarak onu yeniden düşünme denemesidir. Bizim gözümüzde önemli olan, boşluk uzamı olmadığı gibi dolup-taşma uzamı da olmayan; "bu hiçbir şey demek değil" veya "bu şu demek" anlamına da gelmeyen açık bir uzam yaratmaktır. Böyle bir uzam, "bu şu demek olabilirdi" uzamıdır. Bion ve Winnicott bu bağlamda bizi, negatif konusundaki düşüncemizi, Beckett'in negatif anlayışını bir kez daha gözden geçirmeye, bu konuda yeni bir tutum takınmaya davet ediyorlar. Yeni düşünce modlarına açılmaya çağırılarak "belleksiz ve isteksiz" olmaya güdüleniyoruz, bu şekilde yaratıcı yeteneklerimiz uyarılmış oluyor."¹

Wilfried Ruprecht Bion Britanya psikanaliz ekolünün büyük simalarından biridir. Ondan yaşıca biraz küçük olan Beckett, ruh hekimi dostu Geoffrey Thompson'un tavsiyesi üzerine, onunla hemen hemen iki yıl süren bir psikanalize girer. Bion, Britanya psikanaliz ekolünün ve -çocukları tedavi teknikleri üzerinde çalışan Avusturyalı psikanalizci- Melanie Klein'ın derslerinin merkezi olan Tavistock kliniğinde çalışmaktadır. Beckett, *Echo's Bones*'u yayınladığı ve *Murphy*'yi bitirdiği dönemde, Tavisto-

¹ Ross Ciaran, *Aux frontières du vide*, op. cit., s. 51.

ck'ta Carl Gustave Jung'un verdiği bir konferansı dinlemek ayrıcalığına da kavuşmuştur. Winnicott'a gelince, Melanie Klein'in çalışmalarından ve "geçiş nesnesi [*objet transitionnel*]" kavramından etkilenir. [Klein'a göre] çocukta deneyim alanı, nesneyle ilişki alanı, hastanın hekim karşısında bir gerileme ve bağımlılık halinde bulunduğu bir ilişki içinde, temel önemde bir rol oynar. Melanie Klein, Anna Freud'ün aksine, tedavi yöntemlerini Birinci Dünya Savaşından sonra geliştirmeye başlamıştır. Oyunun, çocuklar konusunda, onların bilinç-dışı evrenlerine erişmekte ayrıcalıklı bir yol olduğunu gösterir. Aynı şekilde, üst-benlikle Oidipus kompleksinin [*Œdipus karmaşasının*] erken oluşumunu ve bunların, ego'nun, çocuk cinselliğinin ve ruhsal bozuklukların gelişimi üzerindeki etki ve sonuçlarını da gösterir.

Beckett'in eseri "kayıp eşya-kayıp insan bürosu"dur. Hem araştırma hem çatışma halindeyizdir. Molloy (*Le Ça/Ben*), Moran (*Le Surmoi/Üst-Ben*) ile çatışma halindedir. Yazı yoluyla kendini arayış olduğu anlaşılan bir arayışa giren sakat eski serseri Molloy, annesinin peşindedir, ama elinden kaçıır. İkinci anlatının anlatıcısı, rahat ve huzurlu ikametgâhını bırakan gayet mazbut ve saygıdeğer yurttaş Moran, Gogo ile Didi'nin orada olmayan ve kendini bekleten Godot'nun peşinde olmaları örneği, Molloy'un peşine düşer. Gogo ile Didi, Godot gelsin diye beklerken oyun oynarlar. "Oyun oynamak yapmaktır [*Jouer, c'est faire*]" der Winnicott. *Godot'yu yaratmaca* oyunu oynarlar. Özne Godot onların beklentilerinin nesnesi olur. Godot'nun varoluşu, varolmayışının içinde kalır: "it can be said that only out of non-existence can existence start (varoluşun ancak varolmayıştan doğabileceği söylenebilir)."² Bu alıntıdan yola çıkarak, pozitifin varlığının da ancak yad-pozitifte (pozitif-olmayanda) var olabileceğini öne sürmemizde sanırım sakınca yoktur.

Roman üçlüsü *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*'da Beckett "ironik modda", Dante'nin *İlahi Komedya*'sıyla buluşur. Karakterlerinin "ölüm-sonrasının üç hali" içinde yolculuk yapar: *Cehennem* [Molloy], *Araf* [Malone meurt] ve *Cennet* [L'Innommable]; burada artık beden değil, *ben* [je] ile *o* [il] arasında sarcaçlık yapan bir tür konuşan top söz konusu olacaktır. Beckett

² Green, 1990, s. 96, in Ross Ciaran, *op. cit.*, s. 69.

söze gerçek doğumun gelmesini sağlar. Söz, şiirsel, ritimli ve mesafeli yazı, onda kraldır. Beckett'te gerçek baş-kişi (aktör) dildir. Ana dili İngilizce yerine Fransızca'yı seçer, ama Fransızcaya yeterince hâkim olur olmaz da İngilizceye döner. Herhangi bir dilin otomatik mekanizmalarından uzak kalmak ister. Dileği, söze yaratıcılık fırsatı, “adlandırma gücü” vermektir. Yazımının dengesi “la via negativa”nın [“negatif yol”un] varlığında saklıdır. Onda düşünce *düşünülemez'den*; ad *adlandırılmaz'dan*; yer *yer-olmayan'dan*; varlık *yokluktan* (mevcudiyet namevcudiyetten); arzu *yad-arzudan* doğar. Aynı şekilde, Ross'a göre, Beckett'te varoluş da aynı derecede kırılganca paradoksal ve ‘imkânsız’dır. Orada ‘yad-düşünce’lerle düşünmekte, (Lucky’nin ‘düşüncesi’ buna örnektir), hissedilmeyen arzuyla arzulamakta, anlayışsızlıkla anlamakta ısrar edilir. Fakat, “Beckett’in karakteri, isteyen (arzulayan) dolayısıyla *normal* öznenin ters döndürülmüş ve patetik (acınaklı) basit bir negatif figürüne indirgenebilir olmak şöyle dursun, her türlü düşünmenin, her türlü cismin ve her türlü ilişkinin sınırlarının ortaya çıkarıcısı olarak etkiye bulunur.”³ Ludovic Janvier’nin dediğine göre, “diksiyonun (söyleyiş) ilerleyebilmek için tek aracı kontra-diksiyondur (contradiction, çelişki)” Yazısında, Beckett paradoksunun yasası kendini dayatır. Boşluk poetikası böyle buyurur. Beckett'te boşluk, Winnicott’un diyeceği gibi, yad-yaşanmışın (yaşanmamışın) tanığıdır. Didier Anzieu’ye göre, “düşüncenin olabilirliğini bile temellendiren, Ben-Deri [*le Moi-Peau*] [dir].” Winnicott ve Bion, Beckett’in hayali uzamında oynamakla düşünmenin aynı amacı güttükleri andan itibaren, aynı görüşte birleşirler. Özne kimlik peşinde değildir, bir dış nesnenin tehdidine karşı kendi kimliğini kurtarmanın peşindedir.

Bion, Anzieu ve Winnicott’la birlikte, Ross üzerinden, küçük bir incelemesini önerdiğimiz Eliot’un şiirindeki *via negativa* ile hesabımızı kapatmak için, belki, Beckettlik negatifin “paradoksal olarak kendi tasarımına direnen, ondan kaçan şey olduğunu” söyleyebiliriz.

Beckett’in kafasını kurcalayan sorun, çağdaşı İrlandalı Bacon’ınki gibi, anlaşılabilirlikte bulunmaz; istediği, eserinin “in-

³ Ross Ciaran, *op. cit.*, s. 70.

sanların anlama yetisine değil sinirlerine” dokunmasıdır. Beckett yazıda, Bacon resimde aynı zorlu ama heyecanlandırıcı yolu aşarlar. Bu konuda, psikanalizci Anzieu 1998’de *Beckett* adlı kitabında, okurun Beckett’in metinlerini, *müze ziyaretçisinin Francis Bacon’ın tuvallerini algıladığı gibi, yani ruhunun çukuruna yapılmış bir vuruş gibi*, algıladığını söyler. Beckett duyarlı kalbe dokunur. Onun okuyucusu ya da seyircisi olmak, kendini yeniden konuşlandırmak, Ross’un deyişiyle “kendini okur olarak inşa etmek [...]”⁴ anlamına gelir. Örneğin, Beckett’le bir çocuk gibi oynayıp bir matematik oyunu seçilse bir başka paradoks ortaya çıkar... Sıfır da pozitif bir anlam yüklenebilir belki, Sartre’in tembelliğin de bir eylem olduğunu: “Çakıl taşları gibi dilsiz ve pısmış olsak bile, bizzat bu pasifliğimiz bir eylem olabilir” demesi örneği...

⁴ A.g.e., s. 285.

YEDİNCİ BÖLÜM

Beckett self-translator/kendi çevirmeni



1. Beckett self-translator/kendi çevirmeni

*İsterdim aşkım ölsün.
Yağsın yağmur mezarlığa.*

*I would like my love to die
And the rain to be falling
on the graveyard*

*Je voudrais que mon amour meure
Qu'il pleuve sur le cimetière.*

Beckett

Yetersizlik ve seçicilik sanatı olan çeviri, “sürekli bir dönüşüm [*continuums de métamorphose*] vasıtasıyla bir dilden bir başka dile aktarımıdır (transfer). Çeviri soyut eşdeğerlilik ve benzerlik bölgelerinden değil, dönüşüm kontinuumlarından geçer”¹ diye yazar Walter Benjamin, *Sur le langage en général et sur le langage humain* adlı kitabında... Alexis Nouss da, Benjamin’in sözlerine atıfta bulunarak, *transfer* ve *dönüşüm* terimlerini seçmek suretiyle, bu terimleri nasıl kullandıkları çok iyi bilinen Freud ve Kafka’nın yanında yer alır.

“Benjamin’in dediği gibi, içinden her türlü metinselliğin geçtiği salınım [*résonance*] alanı”² olan çevirinin amacı, “orişinal dilin hedef modunu [*mode de visée*]” bir başka dile geçirmektir. İki ayrı dilin sözcükleri, çok yakın olduklarında bile, birbirleriyle örtüşmekten uzaktırlar. Çevirinin modele olabildiğince yakın olması gerektiği düşünülür. Bu durumda, doğal olarak, “sadakat” aranır. Fakat sadakat oldukça ikircimli bir kavramdır ve ihanetin içinde barınır. *Yeniden yaratma* diye düşünüldüğünde, çevirinin çok zor bir uğraş olduğunu anlamak zor olmaz. Bir dilde yazılmış bir metni bir başka dilde yeniden yazmak söz konusudur. Bu, bir metni başka bir yoldan ifade etmek, dışa vurmak demektir: Bir dilin diğerk dile *transpozisyonu* dur. Genellikle sorulan soru şöyledir: Bir çeviri kime, neye sâdik olmak zorundadır? Kaynak dilin yapısına mı, yoksa hedef dilde ifade edilecek şeyin esprisi-

¹ Benjamin Walter, *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1966, 6, 20, Çev. Nouss Alexis, in Laplantine François-Nouss Alexis, *Métis-sage*, Pauvert, 2001, s. 563.

² Nouss Alexis, *op. cit.*, s. 631 (notlar, çeviri, 10)

ne (içeriğine) mi? Çevirmen, kaynağı araştıran [*sourcier*] mı, *he-defçi* mi, sâdık mı olmalı? Çeviri başarısızlığa mahkûm tehlikeli bir uygulama mı? İlk metnin yapısını koruyarak bazı şeyleri feda veya ilâve etmek, ya da metni bütünüyle yeniden yaratmak mı söz konusu? Yanıtlar çeviri etkinliğinin kendisi kadar zor olacaktır. Kafka'nın kapıları gibi: Girişler... bir yüzün, o olan ve o olmayan bir yüzün görüntüsünü yansıtan ayna gibi; aynada kendine bakan bir bebek gibi; tamam bu o, kendisi, kendine gülümsüyor, sonra elini uzatıyor, kendine dokunmak istiyor, ama yapamıyor. Çeviri bağlar yaratma özgürlüğü gibi bir şeydir; yabancılaşmış özgürlük, daha doğrusu bağımlılıkta mutluluk gibi... “Çeviri, diyor Alexis Nouss, çoğu kez yabancı değerlerin –negatif olarak– benimsenmesi (sahiplenilmesi), –pozitif olarak– dile dâhil edilmesi gibi terimlerle düşünülmüştür.”³ Ve şöyle devam ediyor: “Bu hareketleri nitelemek için, dil, metin, çıkış dili ve kültürü, varış dili ve kültürü, ya da aynı imlenenler için kaynak ve hedef gibi terim ve deyimler kullanılır. Terminoloji seçimi çok şey anlatır. [...] Geleneksel teori çeviriyi ‘aynı’ ve ‘öteki’ dinamiği içinde kavrar. Çevirmek, öteki’den aynı’ya döndürmektir; [metni] sanki [yazar] tam varış dili denen dilde yazmış gibi yazdırmaaktır. Fakat başkalık (ötekilik, *altérité*) hiçbir zaman tek yönlü değildir. Özne söylemsellik ve tarihselliğinde hep değiştiğinden, ‘öteki’ *aynı*’ya değil, bir başka *öteki*’ye gönderme yapar. Henri Meschonnic, ‘yeri bir terim olmayıp ilişkinin kendisi olan çeviri, özdeşlikte ötekiliği tanımayı herhangi bir diğerinden çok daha iyi sağlayan bir etkinliktir’⁴ diye yazar. Sartre’dan Foucault’ya, Lacan’dan Baudrillard’a, Rorty’den Lyotard’a Levinas’tan Derrida’ya, özdeşlik-ötekilik ya da kendi-öteki arasındaki süregelen bu sahte dava kesin karara bağlanmıştır. Çeviri mübadele (değiş-tokuş) değeri değil kullanım değeri alanına ait bir uğraştır.”⁵

“Engellenme” sanatının ustası olan Beckett, –söylemekten korkmayalım– bu konuda verilmiş her hükmü, ileri sürülmüş her iddiayı, hattâ basit tavsiyeleri bile reddeder. Zira o çeviride *Öte-*

³ Nouss Alexis, in Laplantine François-Nous Alexis, *Métissage, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, 2001, s. 560-561.

⁴ *Transformation du traduire et altérité*, in *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, s. 191, alıntı: Laplantine, François-Nous Alexis, *op. cit.*, s. 561, 631 (*traduction-2*).

⁵ Nouss Alexis, in Laplantine François-Nous alexis, *op. cit.*, s. 561.

ki'nin sesini arar. *Tamamen Öteki* ya da *tamamen erişilmez*'den ziyade, *başka türlü Öteki*'yi arar. Arzuladığı, *kendinden tamamen başka olan*'dır. İngilizce, Fransızca, Almanca... Bu dillerden hiçbiri ona yabancı değildir, kültürleri de olmadığı gibi. *Aynı öteki*... Beckett'in kendi-kendinin-çevirmeni olma noktasına nasıl geldiğini görmek için, belki Belfast'ta Campbell College'de Fransızca öğretmenliği yaptığı 1928 yılına kadar çıkmamız gerekir. Yaz tatilinde Almanya'da geziye çıkar. Fransızcaya duyduğu entelektüel sempati Almancaya duyduğuyla birlikte gider. Ekim 1928'de Paris'e gider; Ulm sokağındaki Yüksek Öğretmen Okulu'na iki yıllığına İngilizce okutmanı olarak atanmıştır. Bu görevdeki selefi Thomas McGreevy ile tanışır, o da onu James Joyce'la tanıştırır. Aralık 1929'da "Joyce onu, *Work in Progress*'ten bir pasaj olan *Anna Livia Plurabelle*'in Fransızcaya çevrilme projesine katılmaya davet eder. Beckett'le Péron bu projede birlikte çalışırlar."⁶ 1938'de kesin olarak Paris'e yerleşen Beckett çeşitli çevirilerle geçimini sağlar. Joyce'un *Finnegans Wake*'inin yazım aşamasında Beckett çevirmendir. *Whoroscope*'la zaman hakkında en iyi şiir ödülünü alan Beckett, Proust üstüne bir inceleme siparişini kabul eder. 1931'de *Kid*'i yazar ama yayınlamaz. Corneille'in *le Cid*'inin bu parodisi, yaşayan diller derneği Fransızca grubunun yıllık tiyatro festivali için yazılmıştır. Oyun Peacock Theatre'da sahneye konur, Beckett Don Diège rolünü oynar. Paris'te Adrienne Monnier tarafından organize edilen, James Joyce'a saygı ve *Anna Livia Plurabelle*'in çevirisini okuma seansına katılır. "Orada, Alfred Péron'la birlikte sunduğu 'Anna Livia Plurabelle' çevirisinin yetersiz ve olgunlaşmamış bulunduğunu üzüntüyle öğrenir. Yine de oradaki ikametinden yararlanarak Jean Beaufret'yle tekrar görüşür ve *The European Caravan* derlemesine konmak üzere Samuel Putnam'a dört şiir teslim eder."⁷ Bu şiirler şunlardır: *Hell Crane to Starling*, *Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin*, *Text ve Yoke of Liberty*. Bunlar *European Caravan*'da, *Return to the Vestry*'de, *The New Review*'de, *Alba* da *Dublin Magazine*'de yayımlanır.

1932'de Rimbaud'nun *Sarhoş Gemi* [Bateau ivre] şiirini İn-

⁶ Samuel Barclay Beckett, *chronologie*, Édith Fournier.

⁷ Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 26, 27.

gilizceye çevirir (bu metin kırk yıl sonra bulunmuştur). 1934'te, Nancy Cunard'ın *Negro* adlı antolojisi Beckett'in on dokuz çevirisiyle çıkar. 1935'te İngilizce roman Murphy'yi yazar. Paris'te İngilizce şiir kitabı *Echo's Bones and Other Precipitates* yayımlar. Ekim 1937'de, İrlanda'yı terk edip Paris'e yerleşmeye karar verir ve şiirlerini Fransızca yazar; bunlar dokuz yıl sonra 1946'da *Les Temps Modernes*'de çıkacaktır. 1949'da Beckett *Review K.* için Henri Michaux'nun şiiri *A hue et à dia* [To right nor left, Deh'lerle Çüş'lerle] ile Gabriela Mistral'in Ocakta *Transiti-on* dergisinde yayımlanacak olan bir şiirini çevirir. 1950'de, *Godot'yu Beklerken*'in müsveddesini okuyunca Beckett'in tüm eseri konusunda heyecanlanmış olan Roger Blin'le tanışır. Unesco hesabına, Octavio Paz tarafından derlenmiş yüz kadar Meksika şiirini Fransızcaya çevirir (yayını 1958). Jérôme Lindon *Malone Ölüyor*, *Adlandırılmaz* ve *Molloy*'u okur ve Minuit Yayınevi'nde yayımlanmalarına karar verir. 1951'de, *Molloy* ve *Malone Ölüyor* Fransızca olarak yayımlanır.

1952'de *Godot* okuyucularına kavuşur. 1953'te oyun Baby-lone tiyatrosunda prömiyerini yapar (ilk kez sahnelenir). Jérôme Lindon *Adlandırılmaz*'ı yayımlar. *Watt* Paris'te Olympia Press'te İngilizce olarak çıkar, fakat İngiltere'de sansür tarafından yasaklanır. Beckett Fransızca yazmış olduğu metinlerinin, en başta *En attendant Godot*'nun, İngilizce çevirisine girişir. *Waiting for Godot* aynı yıl New York'ta yayınlanır. *Fin de partie*'ye başlanır. 1955'te *Molloy* İngilizce olarak çıkar (İrlanda'da yasaklanır).⁸ 3 Ocak 1956'da *Waiting for Godot* Amerika'da prömiyerini yapar (sahneye koyan Alan Schneider). Beckett *Malone Ölüyor*'u İngilizceye çevirir ve *Oyun Sonu*'nun ilk versiyonunu bitirir. 1961 yılı evlenmesinin, *Comment c'est*'nin İngilizce (Minuit) ve *Happy Days*'in Fransızca (Grove Press) yayınlanışının yılıdır; Beckett çok gecikmeden *Comment c'est*'yi İngilizceye *Happy Days*'i Fransızcaya çevirmiştir. 1963'te *Play*'in [Comédie, Spiel] Fransızca ve Almanca çevirileriyle meşgul olur. *Play*'i [Comédie] New York'ta sahneye koyar, İngilizce ve Fransızca olarak yayımlar (diğer çeviriler için, bak. Ek.). Metinlerinin yeniden yazımını gerçekleştirir.

İncelememiz daha çok Beckett'in, eserlerinin sürekli olarak

⁸ a.g.e.

yinelenmesine ve yeniden yaratılmasına ne kadar önem verdiğini göstermeye çalışacaktır. Sürekli bir *olmak istemek* mücadelesi, bir oluş mücadelesidir bu. İstemek ama yapamamak... İnsan bunu kimliğiyle oynamak suretiyle yapar: “Gördüğüm şey ben, ama ben değil ki.”⁹ Aynı anda hem olan hem de olmayan bir şey... Beckett'i meşgul eden kukla paradoksu işte budur. “Paradoksun hakikate ulaşmak için en kısa yol olduğunu”¹⁰ elbette bilmiyor değildir. O zaman kuklacının sanatı bu çatışkının ifadesi olur. “O zaman neye ne ad verildiği önemli değildir. Nasıl adlandırılırsa adlandırılсын, bu sanat kendini kabul ettirmek için yeni bir olgunluğa ulaşmalıdır. Bu, *yetişme*'nin [formation] nedenli temel önemde bir rol oynamaya çağrılacağı anlamına gelir: Çağdaş yazılara, özellikle diyalogsuz metinlere, Beckett, Peter Handke, Heiner Müller'in [...] son dramlarına, daha büyük bir açılış sağlayacaktır [...]”¹¹

Yazının ötesinde yazı: Bu, sözcük ve deyimleri ikincil bağlamlarından soymayı hedefleyen bir dildir; zira, André Breton'un dediğine göre, “bir sözcükle her şey kurtulur / bir sözcükle her şey mahvolur.” Denmemişler, yazılmamışlar, sessizlik ve yaklaşımlar [yakşıklıklar, *les à-peu-près*], dalgalananlar: Beckett'in hayalgücünü çalıştıran şeyler işte bunlardır, ve bu çalışma gerçek bir yaratmaya dönüşür. Yeniden yazma, yeniden yaratma, sahneye koyma, tekrar Beckett'in eserinin merkezinde yer alır. *Oyun Sonu* 'nda Hamm sahiden merkezde olup olmadığını sorar:

“HAMM.– Aşağı yukarı ortadayım, diil mi?

CLOV.– Eh, galiba öyle.

HAMM.– Galiba mı? Beni tam ortaya koysana!”¹²

Beckett'in metninin müziğini işitebilmek için, herhalde her türlü dilsel rekabeti kaldırıp sözcükleri dinlemek gerekecektir: “Sözcükler de, ağır, ağır, özne fiile erişmeden ölür, sözcükler de orada durur. Demek ki çenebazlık zamanındakinden daha iyi, öyle mi?”¹³ Sözdağarı ve sözdizimi düzeyinde Beckett'in dil kulla-

⁹ *Puck*, “L'avant-garde et la Marionnette, L'Age d'homme”, *op. cit.*, n° 1.

¹⁰ Nietzsche in *Puck*, “La Marionnette et les autres arts, Marionnette et la Société”, Éditions Institut International de la Marionnette, n° 3, s. 102.

¹¹ *Puck*, “La Marionnette et les autres tendances, regards”, *op. cit.*, n° 3.

¹² Beckett Samuel, *Fin de partie*, *op. cit.*, s. 42.

¹³ Beckett Samuel, *Textes pour rien*, *op. cit.*, s. 125.

nışına, “söz aşamasının bir bakıma zamansız [*achronique*] boyutunu, her defasında başarısızlığa mahkûm olsa da durmadan yenilenen ‘yazıyla ifade etmek’ niyeti kılavuzluk ediyor gibi görünür.”¹⁴ Anlam (semantik) alanına gelince, sözdağarcığı gittikçe daralır, seyrelir gibi görünür; metinleri hep aynı terim ve deyimlerin çeşitli kombinezonları, yer değiştirmeleriyle ayırdedilir. “Beckett usulü”, normal söz kodunun terkedilmesiyle açıklanır (cümlede özne çoğu kez yoktur, durağan bir fiil formu olan ve “sık sık isimle veya sıfatla karışan”¹⁵ sıfat/zarf fiil [*ortaç, participe*] zamanın akışını unutturur ve sürekli bir “şimdiki zaman” işlevi görür). Bu tekrarlayıcı ve döngüsel sentaktik yapı, çeşitli permütasyon oyunları, sonsuz varsayım dizileri ile güçlendirilir. Samuel Beckett’in (müzik partiyonları gibi karşımıza çıkan) metinlerinin çoğunda egemen öge, “gerek tematik gerek yapısal nitelikte bir paralellikler, antitezler ve derecelendirmeler oyunudur.”¹⁶ Jestin ve sözün payını azaltan tekrarlamanın sık sık kullanılması, eseri durağan ve değişmez bir boyuta taşır ve tiyatronun dinsel ayinlere giden ritüel kökenini hatırlatır. Bu ebedi baştan başlama kavramıyla, dramatik zaman bir ölçüde, zaman-dışılık peşindeki insan özlemlerinin yöneldiği ilköncel mitsel zamanla birleşmiş olur. Beckett’in benzersizliği iki dilli oluşundan ya da en önemli eserlerini anadilinden başka bir dilde yazmasından gelmez.

Yazı dünyasında, anadillerine “yabancı” birçok imza bilinmektedir. Almanca yazan Çek yazar Franz Kafka, Rumen babayla Fransız anneden doğan ve Rumenceyi on bir yaşında yabancı dil olarak öğrenen Eugène Ionesco, önce İspanyolca sonra Fransızca yazan Arjantin asıllı Fransız roman ve öykü yazarı Hector Biancotti, Fransızca yazan Amerikalı yazar Julien Green, Fransızca yazan Rumen filozof ve moralist Emil Michel Cioran, zamanla sınır tanımayan bir yazar olan Rus asıllı Amerikalı romancı Vladimir Nabokov; eserleri Yoruba dünyasından esinlenen Nijeryalı şair, romancı ve tiyatro yazarı Wole Soyinka (1986 Nobel ödülü) da eserlerinin hemen hepsini İngilizce yazmıştır (Yo-

¹⁴ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 98-99.

¹⁵ Dubois J., *Un nouveau roman?* İn *Recherche et traduction, La critique étrangère*, s. 24, in Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 98, 99.

¹⁶ Genetti Stefano, *op. cit.*, s. 101.

rubalar Nijerya'nın güneybatısı, Benin'in güneyi ve Togo'nun güneyinde yaşayan, *kwa* dili konuşan bir Afrika halkıdır). Daha pek çok örnek sıralanabilir... İnsanlık tarihi iki-dilli, çok-dilli yazarlarla doludur. Bu hiç de istisnai bir durum değildir. “Bir Öz-Çeviri (kendinin çevirmeni) Poetikasına doğru”¹⁷ başlıklı incelemesinde, Pascale Sardin-Damestoy, *yazıda iki-dillilik*'ten şöyle söz eder: “Yazıda iki-dillilik uygulamak da o denli garip bir meşguliyet değildir; sürgüne mahkûm olan birçok yazar, yirminci yüzyıl boyunca Batı dünyasını sarsan siyasal çekişmeler sonucu bu yola başvurmak zorunda kalmıştır; örneğin, Goncourt Akademisi üyesi, 1988-1991 arasında İspanya Kültür Bakanı Jorge Semprun, İspanya iç savaşı sırasında Paris'te sürgündeydi. (Semprun Jorge (1923-2011): Kastilce ve Fransızca yazan İspanyol romancı ve senaryo yazarı. Eserlerinin içeriğini kendi hayatından ve özellikle siyasal deneyimleriyle, gençken gönderildiği toplama kampındaki yaşantısından alır: *Le Grand Voyage* [Büyük Yolculuk, 1963], *La Deuxième Mort de Ramon Mercader* [Ramon Mercader'in İkinci Ölümü, 1969], *Autobiographie de Federico Sanchez* [Federico Sanchez'in Özyaşamöyküsü, 1978], *Quel beau dimanche!* [Ne Güzel Bir Pazar! 1980], *L'Algarabie* (1981), *La Montagne blanche* [Beyaz Dağ, 1986], *L'Écriture ou la vie* [Yazmak ya da Yaşamak, 1994], *Adieu, vive clarté!* [Elveda Parlak Aydınlık, 1998]. Ayrıca, 1970'te –Francoculuğun kurbanı olarak birçok romanını Fransızca yazdıktan sonra, anadili İspanyolca'yı yeniden sahiplenme yolunu seçen– Costa-Gavras tarafından sahnelenen *L'Aveu* [İtiraf] gibi film senaryolarını da unutmamak gerekir [...].)”¹⁸

Kendi eserini çevirmek de o kadar garip bir iş gibi görünmez. Ortaçağ ve Rönesans bunun tanıklarındır. Çok-dilli Avrupa'da edebi öz-çeviri oldukça sık rastlanan bir uğraştır. Beckett, Yunan mitolojisinden *Metis*'in *Akıl*, *Bilgelik* ve *İhtiyat* erdemlerinin kişileştirimini kendisinde birleştirir. Zeus, babası Kronos'un doğar doğmaz yutmuş olduğu çocuklarını geri kusturmaya çalışırken, *Metis*'i yanına çağırır. *Metis* Kronos'un kusmasını kolaylaştıracak sihirli bir içecek hazırlar. Zeus babasını tahttan indirir ve tanrılar kurulunda rakipsiz olarak hüküm sürmeye başlar. *Metis*

¹⁷ Sardin-Damestoy Pascal, *Traductologie*, Artois press université, 2002, s. 13.

¹⁸ a.g.e.

de Zeus tarafından ilk eşi olarak seçilir. Hamile kalır, ancak bir bilici Zeus'a bir gün Metis'in karnındaki çocuk tarafından tahttan indirileceğini haber verir. O zaman, Gaia'nın ya da bizzat Metis'in tavsiyesiyle, Zeus çocuğu doğunca yutmaya karar verir. Böylelikle aşklarının biricik meyvesi Athena anasının karnından değil babasının kafasından dünyaya gelir. Sonrası devlere karşı savaş, ki Beckett bunu yıllar boyunca adım adım kazanır. Dillerin ve kültürlerin melezenmesi "karşılaşma ve baştan çıkarma söz konusu olduğunda kurnazlık, katı bir kimlikte donup kalınmadığı zaman ihtiyat, kendini bir ötekilik (başkalık) etiği olarak sunduğunda ise bilgeliktir",¹⁹ Beckett'in öz-çevirmenliğinin özgünlüğü de buradan gelir. Bu öz-çevirmenlik, ana karnından değil, Athena'nın doğuşu gibi, Beckett'in kafasından çıkar. Beckett'in dilleriyle yaşadığı aşkın biricik meyvesi de olsa, bu bir aşkın meyvesidir.

Dil seçimi gibi, özgürleştirici olduğu kadar da *zorlayıcı*, *verimli* olduğu kadar da *dumura uğratici* bu geçiş de giderek yaratıcı bir yaşam, bir hayat tarzı olur. Her şeyi iki kez yaşamak; ikizleme, yineleme kavramı. Öz-çeviri, "[yeniden] yapma sanatı", yeniden yapılacak eser poetikası, bu fikir, Beckett'e sinmiştir ve onu eşsiz yapar. Yönetmen Beckett için her şey yeniden yapılma durumundadır, yaratıcılığı tüm tekrarlar boyunca ve her sahneye koyuşta, oyunun her yeniden yazılışında devam eder. Yaratır ve kendini yeniden yaratır, yaratma ve yeniden yaşama eylemine hiç ara vermez. İleri gitmeyi sever, bir dilden ötekine geçer, bir engelle karşılaştığında dönüp geriye bakar. Kullandığı bu *çifte oluşum* (gebelik, gestation) *tekniki* uyarıcı bir etki icra eder. Öteki dilde hoş karşılanan her pasaj Beckett'te değişim arzusu, zindeliğini yeniden bulmak ve soluk almak için kendini o yalıtık boşluğa atma arzusu uyandırır. Küf kokan, havasız kalan evrenden kaçmasını sağlayan bu yeniden yaratma, yeni bir yaratılışın doğuşuna tanık olmasını da sağlar. Yorulmak bilmeden bir dilden öbürüne yolculuk eden ve her gidiş-gelişten her bir yaratıya bir dinamik çıkaran bir yazar hayatı sürer. Bu yaratı ise ancak aylarını, hattâ yıllarını alacak başka bir yazım tarzı ile kesintiye uğrar. Örnek olarak *The Gloaming* başlıklı parçayı alabiliriz. Bunu yazmağa 1956'da başlar. Sekiz yıl sonra oyun başka bir dilde, başka

¹⁹ Nouss Alexis, *Métissage*, *op. cit.*, s. 418.

bir biçimde ve başka bir adla ortaya çıkar. *Fragment de théâtre I* adını taşır, daha kısadır ve Fransızcadır. İngilizceye *Rough For Theatre I* başlığıyla çevrilir. Bu hayati evrimci ilke, “dönüştürümlerin ve kural çiğnemelerin ritmine göre, yapısı Eko mitini andıran çok-dilli bir yazım tarzı”²⁰ dünyaya getirir. “Klasik çağda Fransızlar buna “kopya” [*double*] İspanyollar “ayırım, fark” [*diferencia*] derler. Fakat Y. Hersant’a göre Eko [*Echo*] ne “double” ne de “diferencia”dır; bu “yineleme ve ayırım (öteleme)” bir “çeşitlilikler zincirinden çok bir evrimsel ilkedir.”²¹ Beckett’in *çift-dilli çalışma tekniğini* pek iyi bilmiyoruz, zira kendisi ondan pek az bahseder. Beckett kendi eserini ve *çift-dilli çalışma tekniğini* pek az açıklamış olsa da, Pascal Sardin-Damestoy’un tanıklığını aktardığı romancı Nancy Houston gibi başka sanatçılarda durum aynı değildir: “İngilizce yazmayı denerken beyaz sayfa karşısında duyulan o ünlü ürküntü ve sıkıntıdan âdeta felce uğramışken, kendime Fransızca’yı kullanma izni verir vermez dilimin çözüldüğünü farkettim. [...] Bu yabancı dil (Fransızca) bana anadilimin hayatım boyunca yaptığından daha iyi analık ediyordu...” Ta ki, uzun zaman dışlanmış, mahkûm edilmiş, müstehcen bulunmuş olan bu dile (İngilizceye) yeniden dönene kadar! Ve yazar İngilizceyi, bu “ölü dili”, bir yabancı dili uzun süre sevgiyle kullanmış olmaktan zenginleşmiş olarak geri döndüğü bir dil, diye tanımlar, zira “egzotik olan gün gelir tanıdık olur, hattâ aileye girer, ve *vice versa*. Yabancı ana da, *seçilmiş* ana olur.” [*Désir et réalité* (Arles et Ottawa: Léméac/Actes Sud, (1996-1997) 193-235)].²²

Beckett’in öz-çevirisi varış dilinde çıkış dilinin sesini duyurur. İki dilin diyalogunun duyulduğu eserin ikinci versiyonunu işte bu garabet zenginleştirir. İki dil arasındaki yolculukta alınan mesafe onların varoluşlarının, farklı renklerinin, farklı tarzlarının ve farklı aksanlarının kanıtıdır. Beckett’in öz-çevirisiyle gerçekleştirdiği şey, iki dil arasında basit bir nakil (taşımaya) bağlantısı değil, tam tekmil bir ilişkidir. Onun açısından, kendi kendini çe-

²⁰ A.g.e., s. 24.

²¹ Hersant Y., *Réécriture: Milan Kundera, Critique* n° 427, 1004, alıntı: Annie Gutman, *Narcisse au regard de la peinture, Mythes et psychanalyse* (Cerisy: in Press, 1997), in Sardin-Damestoy Pascal, *Traductologie, op. cit.*, s. 24.

²² Sardin-Damestoy Pascal, *Traductologie, op. cit.*, s. 25.

virme, metnini “sanki doğrudan doğruya varış dilinde yazılmış denecek hale getirmek anlamına gelmez [...]”²³ Sözümeze dayanak olarak Alexis Nouss’un bu konuda söylediklerini de ilâve etmek bize yararlı görünüyor: “Ne *le pain*, ne de *the bread* sözcüğü bu besin maddesinin özünü içerir, bu doğrudur, doğru olan diğer bir şeye gelince; bir Fransızın sofrasındaki *pain*, bir İngilizin sofrasındaki *bread* [ve bir Türk’ün sofrasındaki ekmek] ne aynı tada ne de aynı işleve sahiptir. Üstelik bazı sofralarda da sadece piring ya da mısır gâletası bulunur! Ayrıca pragmatik olmayan (örneğin dinsel) bir metinde geçen ekmek de besleyici değil özel simgesel nitelikleriyle değer taşır. Başka bir düzeydeyse [sözcüğün] sunuluş şekli bile anlamlıdır: Kitabı Mukaddes’in İbranicesindeki tekrarlamalar, verilen aralar anlam doludur; aynı şekilde, bir gazete makalesinde veya bir reklam metninde kullanılan harfler, puntolar da... Bu demektir ki, anlamın tek ve tek sesli olduğu bir platonik üst-dünya yoktur ve asıl metnin bağlamını, kültürel çerçevesini ve çağrışımlar ağını silmenin imkânsız olduğu hemen ortaya çıkar [...]. Tarih bize çeviride ‘ideal’in devir ve dönemlere göre değiştiğini öğretir. XVII. yüzyıl ‘*Sadâkatsiz Güzeller*’den [les Belles Infidèles] yana tutum alır; bunlara bugün çeviriden ziyade uyarlama [*adaptation*] denebilir [Dört bölümü, Ortaçağ Doğu edebiyatının şaheseri *Binbir Gece*’nin Arap masallarından alınma *Schéhérazade*, XVII. yüzyıl sonuyla XVIII. yüzyıl başlarındaki ilk çevirilerinden beri Avrupa’da geniş ölçüde yayılmıştır]. Romantik XIX. yüzyıl ise birebir çeviriyi [*calque*] savunur (Chateaubriand’ın *Milton*, Leconte de Lisle’in *Odyssée* çevirileri). Oysa çeviri daha çok diller arasındaki uzaklığı belirtebilir ve belirtmeliydi, farklı diller olduğunu göstermeliydi.”²⁴

Sadakatsiz Güzeller [les Belles Infidèles], aslında kadınları değil çeviriyi anlatır; çevirinin sadakatsizliğini, vefasızlığını. ‘sadakatsiz, vefasız’ diye nitelendirilen çeviri Beckett için vefasız veya sadakatsiz olmadığı gibi olanaksız da değildir, çok gerekli bir uğraştır, *yeniden yaratmadır*. Beckett’in kendinin çevirmeni olarak yaptığı bu isabetli atış, hiçbir şekilde bunu kendini tekil ve benzersiz kılmak için yaptığı iddiasına gerekçe olamaz.

²³ Laplantine François-Nouss Alexis, *Le Métissage*, Dominos Flammarion, 1997, s. 40-41.

²⁴ a.g.e.

İki dil arasına sıkışmış, geçmişin ittiği, geleceğin çektiği Beckett her zaman kâh Fransızca kâh İngilizce yazmıştır. Geçmişine çok borcu yoktur, zira *Beckett'ten sonraki Beckett* olmak için her şeyi yapan kendisidir. Bir bakıma kendi küllerinden yeniden doğar. Giriştiği işi sonuna dek götürmeyi görev bilir. Her şeye baştan başlar. Dün'den kaçmaz, "kendini yalnız zamanda değil uzamda da konuşturur."²⁵ Zaman, "bu kanser",²⁶ Paul Ricœur'ün deyimleriyle söylersek bu "benzemezlik, uzaklık, farklılık faktörü",²⁷ bizi çarpıtır, bizim de onu çarpıttığımız gibi. "Doğası gereği bir şeyi tekrarlayan, ama bunu yansıyan görüntünün çarpıtılması yoluyla yapan"²⁸ ayna gibi bir şey... Ayna "çarpıttığı için, hiçbir şey aynen tekrarlanmaz."²⁹ Öz-çeviri dediğimiz bu yeniden başlama süreci üzerinden, Beckett hep yeniden başlayan kendi yaratısını gerçekleştirir. Kendi eserini çevirmek onun için "dile gelmeyen dillendirmek ve adlandırılmayanı adlandırmak-taki başarısızlığın taşıyıcısı"³⁰ olur.

Beckett kendini çevirirken bazı profesyonellere de başvurur, örneğin: *Watt* için Agnès ve Ludovic Janvier, *Tüm Düşenler* [All that Fall, Tous ceux qui tombent] için Robert Pinget, *Molloy* için Patrick Bowles gibi. Almanca metinler için sık sık karı-koca Tophon'larla çalışır. Metne son şeklini vermeden önce onların önerilerini alır.

Ludovic Janvier'nin dediğine göre, "Beckett'i tercüme edemezsiniz, onu kendi kendini tercümeğe kışkırtırsınız. [...] Birlikte çalışmamız alışıldık anlamda çeviri yapmaktan çok, bir tür teşvik ve karşılıklı yankılanma [*résonance*] çalışması olmuştur."³¹ Müsveddelerinin incelenmesinden anlaşıldığına göre, Beckett çeviride metne sadakate kulak asmaz. Örnek olarak 1946'da yazılan ve 1973'te Beckett tarafından *First love* adıyla İngilizceye çevrilen *Premier amour*'u [İlk Aşk] alırsak, Sardin-Damestoy'a

²⁵ Sardin-Damestoy Pascal, *Traductologie, op. cit.*, s. 16.

²⁶ Proust, in *Ibidem*.

²⁷ Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, s. 142, in Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 16.

²⁸ Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 16.

²⁹ Minazzoli Agnès, *La Première ombre, Réflexion sur le miroir et la pensée*, Minuit, 1990, s. 55.

³⁰ Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 17.

³¹ Janvier Ludovic, in *Cahier de L'Herne*, n° 31, 1976, s. 103.

göre burada sorunlu bir zamansallığın (*une temporalité problématique*) bulunduğunu görebiliriz:

“Là j’aurais volontier passé *trois ou quatre heures par jour*, dans la chaleur, à soigner les tomates, les œillets, les jacinthes, les semis. There I would have gladly *whiled away the hours*, in the heat, tending the tomatoes, hyacinths, pinks and seedlings.”³²
[Orada, sıcakta, domateslerin, karanfillerin, sümbüllerin ve tohum ekili tarhların bakımını yaparak, memnuniyetle günde üç dört saat geçirebilirdim.]

Başlangıçta Beckett o *münasebetsiz İngilizce* deyimini [*anglicisme malvenu dans son écriture*] metnine sokmama niyetini dışa vursa da, sonradan buna aldırış etmez, üstelik onu Fransızca metinlerine bilinçli olarak dahil eder. Gerek bu metinlerde gerek başkalarında birçok yadırgatıcı deyişler, dolayimsız ya da yeniden icât edilmiş iç içe geçişler görülür.

“Gerçekten de, çeviri etkinliği, ikinci dili daha iyi *yabancılaştırmak* istemiş gibi, nedensiz geçişimler [*interférences*] ilâve etme vesilesi olmadığı zaman, ‘au lieu de [*yerine, yerde*]’ deyiminin ‘in lieu of’ la karşılandığı (9/79) *For to End Yet Again*’de olduğu gibi, ilk versiyonun basit ‘kopyaları’ [*calques*] söz konusu olabilir. Böylece, *For to End*’in ön-metinlerinde, yabancılık kokan özenli bir dil arayışını farkedebiliriz: *Instead*’in yerini *in lieu of*, *so*’nun yerini *thus* alır, *desert* de ‘boş’ anlamında *désert*’i kopyalar. Beckett bazen bir deyim için çeşitli seçenekleri yoklar: ‘Au gré des permutations’ > ‘depending on permutations’ > ‘as permutations will’ > ‘as permutations list’ Bu dil ve deyiş geçişimleri *The Lost Ones*’da özellikle çoktur ve bu sınıflanması imkânsız metnin yabancılık etkisi bu yüzden daha da güçlenmiş olur.”³³

Sözcüklere duyduğu sevgi, geliştirdiği dalga geçme ve kıvırtma stratejisi, dilleri manipüle etme gücü, “eskimiş ya da ender sözcükler, yabancı dillerden ya da latineden alıntılar karıştırmak suretiyle” dili kendine daha samimi kılma istemi, bir tür anlam dağılımı ile aynı zamanda “daha az dolaysız” bir anlam verme [imleme, *signification*] olayı gösterir. Böylece Beckett’in met-

³² Beckett Samuel, *Premier amour*, s. 14/12, in Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 190.

³³ Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 128.

ni birkaç boyutlu olarak karşımıza çıkar. “Bir imlenenler yapısı değil, bir imleyenler galaksisidir.”³⁴ Beckett sadece bir dilde yaratmaz. Jacques Derrida’nın *Öteki’nin Tek-dilliliği*’nde [Monolinguisme de l’autre] dediği gibi, “Evet, bir tek dilim var, ama o benim dilim değil.”³⁵ Beckett bir tek dil konuşur; birkaç dilden oluşturulmuş Beckettçe. Sardin-Damestoy’nın dediğine göre, bu çelişki, “her dil aslında bir iz, zaten daha baştan bir çeviridir”,³⁶ söylemini çok güzel açıklar.

Beckett’in örtülü mizahı dilden dile, göz kırpışlar şeklinde, hem metinlere hem de didaskalilerine (uyarılarına, yönergelerine) sinmiştir. Kendisine, yaratma özgürlüğü üstüne yeni bir kapı açan öz-çevirisinden yararlanarak, sözcüklerle oynar, onlara kur yapar, anlamlarını ikiye katlar, yoğunlaştırır. “Dilden bağımsız olarak, kullanıla kullanıla yerleşmiş, âdeta kutsallaşmış deyimlerde değişiklik yapar. Bazan iki dilin mekanizmaları benzer biçimde işler ve o zaman ikisinde de aynı mizahi “saptırma” etkisi üzerinde oynaması mümkün olur: *Le Calmant*’da [The Calmative], klişeleşmiş *prêter l’oreille / to lend an ear* (kulak vermek, hattâ “ödünc vermek”!) metaforu tâcize uğrar (55/59): “Je tournai la tête du côté de l’escalier et *prêtai l’œil*” / “I turned my head towards the staircase and *lent an eye*.” [Başımı merdivene doğru çevirdim ve [bir] göz verdim. (...attım yerine)].

Bazan eğlence olsun diye, “bu tür klişeleşmiş deyimleri harfi harfine alır [...]”³⁷ Ancak kendi yazışında bir deyim hiçbir zaman donmuş, klişeleşmiş olmayıp esnektir, biçimlenebilir. “Beckett’in anlatıcısı dünyayı değil dili keşfeden, sözcüklerin ve şeylerin kaynağına hayret dolu bir bakış yönelten bir *Candide*’dir.”³⁸ Çeviri dediğimiz, çıkış (veriş) diliyle varış (kabul) dili arasındaki “mesafe/ara üzerinde çalışan disiplin”,³⁹ böylece yaratıcılığın dili, oluşun dili olur. Philippe Tancelin, *Pour une poétique de l’écart* başlıklı makalesinde, bu anlamda *dirençlerin kültür-aşırı ve dil-aşırı* [transculturel et linguistique] özelliğinden söz eder:

³⁴ Barthes Roland, *S/Z*, Seuil, 1970, 1976, s. 11, in Sardin-Damestoy Pascal, s. 129.

³⁵ Sardin-Damestoy Pascal, s. 129.

³⁶ *a.g.e.*

³⁷ *A.g.e.*, s. 141.

³⁸ *A.g.e.*, s. 142.

³⁹ *a.g.e.*

“Kendi kendimize ‘yaratıcılığın’, ya da daha açık deyişle yaratıcı gizilgücün, şeyler (dünya) düzeyinde ‘yanlış’ yapmakla, bir tür düzen bozumuyla ve normlara ‘yabancılığının’ kabul edilmesiyle başlayıp başlamadığını sorsak yeridir. Burada ‘yanlış’, yeni bir norm değil, kendisiyle ilgili tüm riskleri üstlenen, yani gerektiğinde o ‘yanlış’ şansına karşı dönebileceğini de kabul eden, yerleşik normun sürekli olarak çiğnenmesidir.

Bu çözümsüzlük, öznenin bu indirgenemezliği –diğer dili sıcak bir dost ocağı veya bir sürgün yeri olsa da– dilleri etkiler ve dillerin içinden ‘l’exil intérieur des langues’ *sürgün dili*; içsel sürgünler gibi dışsal sürgünlerin de bir araya geldikleri yeni bir dil ortaya çıkar. Bu, dil bir işaretler, yanlış anlaşılmış ve yanlış görülmüşler dilidir; görmek ile işitmek eyleminin arasında, yalnız başkalarına değil kendilerine de yabancı bir başka yabancı dil oluşturur.”⁴⁰

Bu norma “yabancılık” ve varış dilinin sözcüklerinin yerine seçilen o sözcüklerdir ki, Beckett’in öz-çevirisini başlangıç (çıkış) metnine yabancı kılar, “çünkü bunlar yanlış’ın sözcükleridir.”⁴¹ Bu *uzaklık dili*, Samuel Beckett’in adlandırılmaz eserinin içinde oluşan öz dildir [*langue matrice*]. Dilin kendisine yeşil ışık yakmasından itibaren, Beckett yeni yaratısına, duruma göre, *matrak ya da hüznü kışkırtmış deyimler* dâhil eder.

Öz-çeviri, bu anlamı düşkırıklığına uğratma sistemi, bu yenden yazma, Beckett için bir zenginleşmedir. Bir *kurtarıcı* değil bir genel karışım olan sanatını hayata geçirir. Kendi çevirdiği metinleri “bir karamsarlığın vurgulanma ve kurtarıcı bir sözün söylenme yeridir.”⁴² Bir “ikisi-arası”, *kısa devre* [short circuit], çelişki ve permütasyon disiplini. Özgürlük ve her türlü uyumsuzluk uzamını sağlar. Bu öz-çeviri Dürer’in “öz-portre”lerine benzer: “Yine de, Dürer’in kendi portrelerinde olduğu gibi, Beckett’in öznelinde acı çekenle çekilen acı arasında bir ayrışma farkedilir.”⁴³

Bu yaklaşımda sözü bağlamak için, diyebiliriz ki, Beckett

⁴⁰ Tancelin Philippe, *Pour une poétique de l’écart, Le transculturel et linguistique des résistances*, in *Cahier Poétique* N° 13, s. 11.

⁴¹ a.g.e.

⁴² Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 151.

⁴³ Minazzoli Agnès, 166, in Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 150.

eserlerinin karakteri Azrail'in karşısındayken bile ölümden kaçınmak ister tıpkı gevezeliğe sığınan Heidegger'in *dasein*'i veya *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrâzad gibi. *Binbir Gece Masalları*'nın kökeni Hint geleneğindeki hikâyelere, anlatı olarak yapısı III. yüzyıla çıkar. Söylenceye ve Antoine Galland'ın çevirisine⁴⁴ göre, adını çevirmenin Chahrazade şeklinde yazdığı *Şehrâzad* konuşa konuşa ölümden kaçınmayı başarır. Kral *Şehriyâr* [Chah-riyâr] karısı tarafından aldatıldıktan sonra, her gün bir kadınla evlenip ertesi sabah onu öldürtmeye yemin eder. Kadınların kayboluşu ülkede büyük tedirginlik yaratır. Vezirin büyük kızı Şehrâzad sultanı bu işten vazgeçirmeye karar verir. Mütecessis, akıllı ve kültürlüdür (her türlü kitap ve yazıları okur, fil gibi hafızası vardır, çok sayıda şiir ve öyküyü, atasözlerini, filozofların vecizelerini, kralların davranış ilkelerini öğrenir ve aklında tutar). Babasından sultanla evlenmesine izin vermesini ister. Kızını kaybetme korkusuyla dehşete düşen baba onun fikrini değiştirmeye çalışırsa da, kız projesinden vazgeçmeyi reddeder. Kralla evlenir, kral onu yatağına alır, ancak kız veda etmek ve şafaktan yani ölümünden önce ailesiyle görüşmek için kızkardeşini de yanında ister. Kral adam gönderip küçük kız Dünyazad'ı da getirir, kız yatağın ayakucunda kıvrılıp uyur. Karanlık basınca gözünü açar ve sabırla kralın ablasıyla sevişmeyi bitirmesini bekler. Hemen ardından, anlaşmaları üzerine, ablasına fısıldar gibi şöyle seslenir:

“Ablacığım, uyumuyorsan eğer bana, ocak başında uyanık kalmamıza yardım eden o güzel hikâyelerinden birini anlatsana. Sonunda, şafak sökmeden sana veda edeceğim, çünkü yarın sana ne olacağını biliyorum...”

Şehrâzad krala sorar:

–Ona bir hikâye anlatmama izin veriyor musun?

–Olur, der kral.

Tüm sevincini içinde saklayan Şehrâzad kardeşine:

–Dinle öyleyse, der.

[...]

O zaman kral şöyle der: “Vallahi ben bunu ancak hikâyenin sonunu öğrendikten sonra öldürtebilirim! Hay Allah, idamı yarına ertele-

⁴⁴ *Les Mille et Une Nuits*, trad. par Antoine Galland, Paris, ed. Phébus, 1986.

mek zorunda kalıyorum, olur iş değil!”⁴⁵

Şehrâzad böylece, tabîî kralın izniyle –her birini sabah yarım bırakıp sonraki akşam kaldığı yerden devam ederek– masallarını art arda sıralamaya başlar. Böylece binbir gece geçer. Son masal bitince Şehrâzad Şehriyâr’dan bağışlanmasını ister, o da ölüm kararını iptal eder. “Binbir gece”, ölüm karşısında bir hayli tekrarlama ve yaratıyla [masal uydurmayla], hayatla ölümün “iki-si-arası”nda yer alarak, Şehrâzad’ı kurtarır. Zafer, yaratıcılığın olur. Kuklacı kukla olur. Çelişki, kişilerin *permütasyonu* [biribirinin yerini alması], ikisi-arası, *short circuit* [kısa devre], Beckett usulü yaratıcılığın uzamını oluşturur.

Beckett’in eseri sözün, “tâbi olduğu tekrarlama itkisinin”⁴⁶ tanıklığını yapar. “Bir anda her şeyin denmiş olacağını, her şeye baştan başlamak gerekeceğini düşünmek”⁴⁷ der, yazan ve kendini çevirerek hep yeniden başlayan Beckett. “Samuel Beckett’in iki-dilli metinlerinde, diller biribirinin tam örtüşmeyen yansımalarıdır. “Öz-çevrilmiş” (yazarı tarafından çevrilmiş) metin, Rönesans ressamlarının tablolarına koydukları, ‘özdeşliği, başkalığı (ötekiliği), hattâ düşünmenin kendisini düşünmek’ için bir ‘yapı’ sağlayan düz veya dışbükey aynaların etkisini yapar. Asıl metnin anlamlı ‘düşümlerini’ (pürüzlerini) bir perspektife koyarak, değer farklarını vurgulamış olur [...]”⁴⁸

Öz-çevirisinde Beckett, “Fransızcada da İngilizcede olduğu kadar hoşuna gidecek”⁴⁹ bir sözcüğün peşine düşer. Beckett’in melezeleşmiş dili engellerin ötesine geçer. Bir tek ve aynı doğumda, tamamen özdeş değil farklı olan ikiz metinler –aynı kökenden gelen, aynı yumurtadan olma iki ayrı kişi, aynı müzik partisyonunun iki ayrı icrası– dünyaya getirir. Metinleri, “gölgeleriyle” (kopyalarıyla), kopyalanmalarıyla, rekabet halindedir. “Ayrılmış-birlikte” yaşarlar. Eseri, “kopyalanma” sürecinde kolay ele gelmez. Beckett bu söylemi *Dünya ve Pantolon*’da [Le Monde et le Pantalon] şöyle doğrular: “Ne zaman sözcüklere gerçek bir

⁴⁵ *Les Mille et Une Nuits*.

⁴⁶ Hunkeler Thomas, *Echo de l’Ego dans l’oeuvre de Samuel Beckett*, L’Harmattan, 1997, s. 14.

⁴⁷ Beckett Samuel, *Le Calmant*, op. cit., s. 67.

⁴⁸ Sardin-Damestoy Pascal, op. cit., s. 219.

⁴⁹ Rosset C., *Logique du pire*, 68, in *A.g.e.*, s. 220.

aktarma işi gördürülmek istense, ne zaman sözcük oluşlarından başka bir şey ifade ettirilmek istense, karşılıklı olarak birbirlerini iptal edecek şekilde sıralanırlar. Herhalde hayata tüm cazibesini veren de budur.”⁵⁰ Beckett hayatın peşini bırakmaz: “Peşini bırakmamak... ne olduğunu bilmeden... onun ne olduğunu –... ne? ...kim? ... hayır...” der *Ben Değil*’deki [Pas Moi] ağız.⁵¹ Beckett’in eserinde “bu şey” [ça] hiç çenesini kapamaz, durmadan konuşur. “Ölümünün karşısında, ölüm önde”⁵² iken Winnie [*Mutlu Günler* (Oh les beaux jours)] bu sözleri ağzından kaçırmaz, onlara sığırır, kucaklarına oturur, mırıltılarında efkâr dağıtır:

“(Gülümsemenin sonu. Şemsiyeye bakar.) Şey yapabilirim herhalde – (şemsiyeyi yerden alır) – evet, herhalde bu zamazingoyu açabilirim, tam sırası. (Şemsiyeyi açmaya başlar. Bu işi yaparken karşılaştığı ve hallettiği zorluklar aşağıdaki sözlerinin noktalama işaretleridir.) İnsan geri duruyor – kendini tutuyor – bunu açmaktan – açmak korkusu var – erken açmak – ama gün geçiyor – geri gelmemecesine – daha açmadan – şu kadarcık bile. (Şemsiye şimdi açık. Sağına doğru dönerek, onu elinde dalgın dalgın bir sağa bir sola çevirir.) Ya, evet, diyecek bu kadar az şey, yapacak bu kadar az şey ve, bazı günler, bu kadar büyük bir korku, kendini... tükenmiş bulma korkusu, önünde saatler, [zil] çalıncaya kadar [...].”⁵³

Samuel Beckett’in uyguladığı yeniden yazma [*la réécriture*] süreçlerini izleyince, onun kısa denemelerinin, öykü ve oyunlarının, çoğunu kapsayan bir corpus oluşturan öz-çeviri çalışmalarını inceleyince ve ikiz versiyonların, iki-dilli ön-metinlerin karşılaştırmalı bir “okumasını” gerçekleştirdiğinde, Beckett’in yıllarca bir metinden diğerine gidip gelerek icra ettiği “tamamianmamaya (yarım kalmaya) mahkûm engellenme sanatı”nı açıkça görürüz. Beckett’in her metni bize, merkezi *Ben*’den kaymış kopyasını (double) sunar. “Kendi hakkımda yazmaya koyulduğumda her zaman, bilinçaltına ittiğim içimdeki deliyi açığa vurmak riskini almış oluyorum. Bir hapishanenin kapısını açıyorum.

⁵⁰ Beckett Samuel, *Le Monde et le Pantalon*, op. cit., s. 28.

⁵¹ *Pas Moi*, in *Oh les beaux jours*, op. cit., Minuit, 1963-1974, s. 94.

⁵² Tancelin Philippe, *Les fonds d'éveil*, L'Harmattan, Poètes des cinq continents, 2006, s. 100.

⁵³ Beckett Samuel, *Oh les beaux jours*, op. cit., s. 42.

Acaba oradan kim çıkacak?”⁵⁴ der, kendi yaşamöyküsünün yazarı Stendhal. Beckett ise, yazarı tarafından çevrilmiş metin, bir kopya olarak, belki de tam bir “kendini dışavurucu” olarak iş görüyor, bir ölçüde Dorian Gray adlı kişinin gizli ve ürkütücü yüzünü gösteren portrenin, ya da yansımanın dehşet verici bir *kendini tanıma* olayına kapı açtığı şu çöküntü tablolarının [*tableaux de la décadence*] yaptığı gibi.⁵⁵

Oscar Wilde’in *Dorian Gray’ın Portresi* adlı eseri (1890’da *Lippinstott’s Monthly Magazine*’de çıkmış, sonra 1891’de genişletilmiş versiyonuyla kitap halinde *The Picture of Dorian Gray* adıyla yayımlanmıştır), Victoria dönemi İngiltere’inde, her türlü zevk ve safayı sürüp tüm kötü alışkanlıkları yaşamış bir züppenin [*dandy*] hayat yolunu anlatır. Kahraman yirmili yaşlardaki yüzünü korurken, o yaştayken yaptırmış olduğu portresi yaşlanmaya devam eder. Yazarın eserlerinin en tanınmış olan bu roman, yayınlandığında skandal yaratmıştır.

Ne Stendhal ne de Oscar Wilde örneği Beckett’in “yeniden yazma” olayına denk düşer, zira sanırız Beckett içinde bilinçaltına ittiği malzemeden beslenmektedir. Susuzluğunu yaşamışlıklarından, ilk deneyimlerinden giderir. Çevirisinde kendini başka türlü söyler, ama daima aynı yeniden-yaratıcı atılım ve aynı zorunlu ritim ve müzik öğeleriyle. “Kissing their sour kisses” *Play*, *Comédie* [Komedi] olur. Genette’in dediğine göre [*Palimpseste* (öykü) eşittir bir metnin, önceki versiyonunun üstünü örten ikinci versiyonu] bu Beckett’in oldukça ilgi çekici bir “*auto-transstylisation*”⁵⁶ “öz-üslûp-aktarımıdır.”⁵⁷

Beckett dilin müziğine büyük bir önem verir. “Beckett’in oyunları, Shakespeare veya Claudel’inkiler gibi, belli bir söyleyişi [*dire*] davet ederler, zira canlılıkları bir esin, bir ritim, bir *tilâvet*’ten [*scansion*] gelir.”⁵⁸ Beckett kendi kendini tercüme ederek öteki dilde yeni bir müzik aramak peşindedir. Beckett tarafından müzik notaları gibi görülen sözcükler, bir yandan da

⁵⁴ *Stendhal Autobiographie*, P.U.F., Paris, s. 16. in Sardin-Damestoy Pascal, op. cit., s.72.

⁵⁵ Sardin-Damestoy Pascal, op. cit., s. 73.

⁵⁶ a.g.e.

⁵⁷ a.g.e.

⁵⁸ Déprats Jean-Michel, *Traduire Shakespeare pour le théâtre?*, *Palimpsestes* n° 1, 53, in A.g.e., s. 97.

kuklalar gibi manipüle edilir. *Play*'de üç ses müzik enstrümanları gibi birbirine karışır. İşte *Play* 1963/*Comédie/Komedi* 1964'ün koroları (üç kişilik tek perdelik oyun; yazarı tarafından Fransızcaya çevrilip *Les Lettres Nouvelles*'in Haziran-Temmuz 1964 sayısında yayımlanır; *Comédie et actes divers* derlemesine alınır (1966; genişletilmiş edisyon 1972):⁵⁹

W1 Yes strange	darkness best	and the darker	the worse
F1 Oui, bizarre	noir l'idéal	et plus il fait noir	ça va mal
W2 Yes perhaps	a shade gone	I suppose	some might say
F2 Oui sans doute	un peu dérangée	je veux bien	d'aucuns diraient
M Yes peace	one assumed	all out	all the pain
H Oui, la paix	on y comptait	tout éteint	toute la peine
W1 till all dark	then all well	for the time	but it will come
F1 jusqu'au noir noir	et tout va bien	tant qu'il dure	mais ça viendra

Üç uyumsuz ses, iki kadınla bir erkeğin (Kadın/*Femme1*, *Femme2*; Erkek/*Homme* – Kadın/*Woman1*, *Woman2*, Erkek/*Man*) sesleri, her iki dilde de hem kaotik hem ahenkli biçimde birbirine karışır. İki versiyon da aynı ikili [*binnaire*] ritimli müziği dile getirir.

Birkaç gidiş-gelişten sonra *çok-dillilikten* vazgeçip *iki-dillilikte* karar kılan Samuel Barclay Beckett'in öz-çeviri çalışmalarını araştırmacıların çok ilgisini çeker. Çoğunun kendi elyazısıyla biri Fransızca öbürü İngilizce iki versiyonu bulunan metinleri, oldukça farklı karakterde *binôme*'lar içerir. Bu "kendini kopyalama" [*dédoublement*], iki-dilli bir Beckett poetikasının doğuş koşullarını sağlar. Beckett Fransız edebiyatına olduğu kadar İrlanda edebiyatına da aittir. Keltçe [*Gaélique*] ise Beckett için hem ölü hem de güçsüz, etkisiz, yetersiz bir dildir, *Tüm Düşenler* [Tous

⁵⁹ P. 148/12, in Sardin-Damestoy Pascal, *op. cit.*, s. 100-101.

ceux qui tombent] ve *Bande et* [ve] *Sarabande*'da dediği gibi. “Şiirine” gelince, eserinde genel olarak sanılandan daha önemli bir yer tutar. Tüm eserinin içine hapsolmuş bir sestir.

2. Beckett – Duyarlılık

“Yeni bir kavram geliştirmek istiyorum, ama bilmem başarabilecek miyim. Şöyle bir düşünceden yola çıktık: Zihin eserlerinin üretimi koşul olarak bir öze, kaynağa, sürece, amaca, besin olarak da ifade edilebilir bir hedefi olmayan ve benim duyarlılık dediğim özel bir yeteneğe ihtiyaç gösterir. Eylem ise bu dersin ikinci bölümünün konusu olacaktır.”¹ Paul Valéry’nin 1945’te Collège de France’ta serimlediği proje işte böyle bir şeydi; haberini verdiği dersin ikinci bölümü ise “çok çeşitli (estetik, genel antropoloji, felsefe, vb.) bilgileri yardıma çağıracaktır.”² Bu yeni disiplin, Valéry’nin halefi (Mayıs 1946) Jean Pommier tarafından şöyle tanımlanır: “Poetika [*Poétique*], daha doğrusu *Poïétique* nedir? [...] Hem özü [*substance*] hem malzemesi [*moyen*] dil-den oluşan eserler [...] yaratmaya dair her şeydir. Bu bir yandan buluş [*invention*] ve inşanın [*composition*], rastlantı, tefekkür ve taklidin, kültür ve ortamın rollerinin incelenmesini, bir yandan da teknikler, âletler, yol ve yöntemler, malzeme ve araçların, eylemin taşıyıcılarının inceleme ve analizini kapsar.”³

Rastlantının, buluşun, tefekkür ve taklidin, kültür ve ortamın rolleri, eserin yaratım sürecini –*temsil* [*représentation*] *ilkesini aşmasını sağlayan*– modern resmin görsel yol ve yöntemleri ışığında mütalâa eden (tasarımlayan) Beckett’ta de oldukça büyük bir yer tutar. Önce (İngilizce yazılıp kendisi tarafından Alfred Péron’un da yardımıyla Fransızcaya çevrilen) ilk romanı *Murphy* ile resimsel öğeyi [*le pictural*] yaratısının göbeğine yerleştiren bir teorik ve felsefî boyut önerir. “*Murphy*, hayatta yalnız bir kez karşımıza çıkan ve okununca ancak sevgi ve sempati duyulan romanlardan biridir.”⁴ İşte bu duyarlılıktır; heyecanları derinleme-

¹ Valéry Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957, t. I, s. 1342, in Jamoussi Lassaad, *Le Pictural dans l’œuvre de Beckett. Approche poïétique de la choseté*, op. cit., s. 29.

² Jamoussi Lassaad, op. cit., s. 29-30.

³ Pommier Jean, *Paul Valéry et la création littéraire*, Collège de France’ta açılış dersi, in, *Encyclopédie Française*, t. XVI, *Arts et Littératures dans la société contemporaine: Matériaux et Techniques*, Paris, SGEF, 1946, in Jamoussi Lassaad, s. 30.

⁴ Higgins Aidan, *Samuel Beckett*, in Durozoi Gérard, op. cit., s. 49.

sine his ve ifade etme, iç veya dış uyarı veya olgulara tepki verme yeteneği; çok küçük değişimleri fark edip değerlendirebilme, bir ışık ışınından gelen enerjiye yanıt verebilme özelliği, kısacası az veya çok güçlü bir algılayabilirliktir. Joyce'un beğenisini kazanmasına karşın bir sürü editör tarafından reddedilen *Murphy*, Jack Yeats'in ısrarı üzerine Routledge tarafından kabul edilir. Beckett'in yaşamöyküsünü yazan Deirdre Bair'e göre, "*Murphy* geleneksel bir roman, hattâ bir pikaresk roman olarak karşımıza çıkar. Onu alışılmadık kılan, Beckett'in onu sosyal ve siyasal romanların okur kitlesini âdeta esir aldığı bir on yıl esnasında yazmış olmasıdır, o kadar ki o dönemde *Murphy* gibi *angaje* olmayan –belli bir politik, sosyal amaca hizmet etmeyen– bir eser üretmek, editörlerin çoğu tarafından otomatik olarak reddedilmeyi baştan göze almak anlamına geliyordu. Bir adamın zihninin (aklının) derinliklerine dair bir roman, hele bu adam bir de tımarhanede çalışıyorsa, ya 1920'lerdeki birtakım deneylerin küflenmiş kalıntısı, ya da topluma ihanete denk sayılan boş bir uğraş olarak fırlatılıp atılırdı."⁵ Ardından *Oyun Sonu* [Fin de partie] gelir. İlk kez Nisan 1957'de Londra'da *Royal Court Theatre*'de Fransızca olarak sahneye konan oyun yine aynı ay Paris'te *Studio des Champs-Élysées*'de aynı oyuncu kadrosuyla (Nagg-Georges Adet, Nell-Christine Tsingos, Hamm-Roger Blin, Clov-Jean Martin; bir tek istisna olarak burada *Nell* rolü Germaine de France tarafından oynamıştır) seyircileri ile buluşur. Beckett işte bu esrarengiz resimsel göstergelerin genişlik ve çeşitliliğinden dokunmuş oyunla, duvardaki ters döndürülmüş tablo gibi birtakım estetik, resimsel değişikliklerde somutlaşan yeniden biçimlendirmenin [remodelage] gizlerini açığa çıkarmayı önerir.

"Mobilyasız bir ev.

Grimsi loş ışık.

Sağ ve sol duvarlarda, geriye doğru, tavana yakın iki küçük pencere, perdeleri kapalı.

Kapı ön-sahnedeki, sağda. Kapının yanında, duvara asılı ters dönmüş bir tablo."⁶

Tablo oradadır ama kimse ona dokunmaz, bakmaz, hattâ lafını

⁵ Bair Deirdre, *Samuel Beckett*, op. cit., s. 198.

⁶ Beckett Samuel, *Fin de partie*, op. cit., s. 13.

bile etmez. Seyircinin dikkatinden kaçırılmıştır. Beckett'in eseri binbir biçimlidir [*protéiforme*], durmadan tekrarlanan görüntülerin durmadan yeniden yoğrulup biçimlendiği “devasa bir nakarattır”. Bir metinden ötekine geçen zenginlik eserin bütününe yaratıcılıkta katkıda bulunur. Beckett sanatsal yaratıya, özellikle resim sanatına her zaman coşkuyla yaklaşır. Duthuit'e yazdığı mektubunda *çağdaş resimle* ilgili yapılan her türlü yorumun ötesine geçmek, yeni bir yol bulmak için yıllarca beslediği umudunu şöyle dile getirir: “Evet, biz başka bir şey yapacağız, yeter artık dediğimiz yerde buluşlar aramaktan başka bir şey, düpedüz aramaktan başka bir şey.”⁷ Beckett kendi yazım tasarımı resimsel modelin işleyiş ilkelerinin önemine inanır. Sanatın felsefi bir vizyona itaatine dayanan bu resimsel modeli benimseyişinde ne sezgisel ne de yüzeysel hiçbir tarzın izine rastlanmaz.

Dünya ve Pantolon'dan yola çıkarak bir inceleme yapan Danièle de Ruyter-Tognotti, Beckett'e özgü estetik değerlendirme, hüküm verme tasarımı şöyle dile getirir: “Beckett'in yaklaşımının aralarında gidip geldiği ve oynadığı iki büyük estetik ilke[den biri], estetik yaşantıyı Beckett için saf bir zihinsel tasarım olarak görenidir; buna göre sanat, Leonardo da Vinci için olduğu gibi, *cosa mentale* [zihinsel bir şey] dir ki, bu da Beckett'le, sanatçının bir [*bricoleur*] amatör zanaatçı olmadığını ve sanatta *idea*'nin yaratıya üstün olduğunu savunan Marcel Duchamp arasında bir yakınlık kurar. Öbür büyük ilke ise nesneye belli bir özerklik tanıyandır. Bir yandan Berkeley, Kant ve Hegel'e, öbür yandan Heidegger'e yapılan az çok saydam göndermeler bize bu salınımın; gidip-gelmenin derecesini verir.”⁸

Beckett'te yaratıcı edimin kimi eleştirmenlerin dediği gibi, “Prometheusluk” koşullarda gerçekleşip gerçekleşmediğini soruşturmak bize gerekli görünüyor. Bilindiği gibi, Prometheus [Önünü-gören] insanlara vermek için ateşi çaldığından, Zeus ta-

⁷ Beckett'ten Duthuit'ye mektup, New Place, Dublin, 22 Ağustos 1948, alıntı: Rémi Labrosse, Beckett et la peinture, yayımlanmamış bir yazışmadan bir tanıklık, in *Critique*, Ağustos-Eylül 1990, t. XLVI, n° 519-520.

⁸ De Ruyter-Tognotti Danièle, *Le Monde et le pantalon: miroir de la poétique beckettienne*, in *Samuel Beckett today / aujourd'hui, 2 Beckett in the 1990s*. Selected papers from the second International Beckett Symposium held in The Hague 8-12 avril 1992, Amsterdam-Atlanta, GA., Marius Buning and Lois Openheim ed., 1993, s. 113.

rafından işkenceye tabi tutulmuştur. Bir dağın doruğuna zincir-
lenmiştir, her gün bir kartalın gelip karaciğerini yediğini görür,
ancak karaciğeri her defasında yeniden oluşur [ve işkence devam
eder]. Prometheus, Zeus'un geleceğinin bağlı olduğu sırrın hem
sahibi hem de kurbanıdır. İnsan onun geçmişi, Zeus'un kurtuluşu
ise geleceğidir. Çektiği acılar, geçmişle şimdi arasındaki yırtılışı,
onu trajik bir kişi yapar. Fakat Prometheus, insanların velinimeti
olarak, insanlığa olan inancı ve kadere karşı başkaldırıyı da tem-
sil eder. Beckett'in anladığı şekliyle yaratma bir fetih zaferi de-
ğildir, dünya vizyonunun zahmetli dönüşümüyle gerçekleşir. Ya-
ratma, kendini çoğu kez düzen bozulumu anlamına gelen kaosa
dönüş korkusuyla gerekçeleyen baş-eğme durumunu reddeder.
Adlandırılmaz'da Beckett bu Prometheusluk durumu açıkça
reddeder, Prometheus'un ışık armağanından vazgeçen karanlık
bir bölgede, sözle sessizlik *arasına* bir ses yerleştirir. "Susamam.
Kendi hakkımda hiçbir şey bilmeye ihtiyacım yok. Burada her
şey apaçık. Hayır, her şey açık değil. Ama söylemin kendini
söylemesi lâzım. O zaman insan karanlık şeyler icât ediyor."⁹
Anlatısı hiçbir şey anlatmayan *Adlandırılmaz*'da, daha aşağı-
da, zorunlulukla imkânsızlığı birleştirmenin imkânsız olduğu bir
döngüsellik içinde, ses Prometheus'a karşı çıkar:

"[...] sesi salıveriyorum, bir ses işitiyorum, yalnız burası var, iki yer
yok. İki hapisane yok, burası benim konuşma odam, bu bir oda,
orada hiçbir şey beklemiyorum, nerede olduğunu bilmiyorum, na-
sıl olduğunu bilmiyorum, onunla uğraşmak zorunda değilim, büyük
mü bilmiyorum, küçük mü bilmiyorum, ya da kapalı mı yoksa açık
mı, ha işte bu, yinele, devam ettiriyor, neye açık [olacak], yalnız o
var, boşluğa açık, hiçliğe açık, bunlar laf, sessizliğe açık, [...]"¹⁰

Beckett bu konuda *It's my life* diyor, *I have lived on it... till I'm
old*, diye de ekliyor:

"It's my life, I live on that [...]"

They say, That is not his life, he does not live on that. They don't see
me, they don't see what my life is, they don't see what I live on, and
they say, That is not his life, he does not live on that.

[Pause]

⁹ Jamoussi Lassaad, *op. cit.*, s. 76.

¹⁰ Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*,

I have lived on it... till I'm old.”¹¹

“Bu benim hayatım. Ben onu yaşıyorum [...] Bu onun hayatı değil, diyorlar, o bunu yaşamıyor diyorlar. Beni görmüyorlar, hayatımın ne olduğunu görmüyorlar, neyi yaşadığımı görmüyorlar, ama konuşuyorlar: Bu onun hayatı değil, o bunu yaşamıyor diye.

(Ara)

Ben hep bunu yaşadım... İhtiyarlayıncaya kadar...”

Büyük bir karaçamın tepesinde, Sam ayakta duruyor, babası da yanında, ona *be a brave boy!* diyor. Sam zıplıyor, kendini boşluğa fırlatıyor, belki düşüşün vereceği zevk, belki şokun vereceği heyecan için, ama önemi yok, esas olan şu ki, düşüyor. Ve baştan başlıyor, düşüyor, yine baştan başlıyor, yine düşüyor ve düşüyor, ve düşüyor, unutulmanın içine... Sesi belki biraz fısıltılı, ama belki de değil, daha ziyade pes bir ses, rahatlatıcı, yavaş, fazla kuvvetli değil. Ve şivesi, oldukça belli oluyor. Beckett'ten çok söz ediliyor, ama Beckett başka şeylerden söz ediyor: “Başlangıç olarak başka şeylerden bahsedelim, eski kuşkulardan, unutulmaya düşmüş. [...]” diyor *Dünya ve Pantolon*'a başlarken ve orada duyarlıktan, sanattan tablolardan, müzelerden, Balzac'ın *Meçhul Şaheser*'inden [Chef-d'œuvre inconnu] bahsediyor:

“Tablo bitmiş, tamamlanmış, yepyeni, orada duruyor, bir saçmalık olarak. Zira henüz bir 'tablo'dan ibaret, henüz sadece renklerin ve çizgilerin yaşamıyla yaşıyor, kendini sadece ressamına sunmuş. Durumunu anlayın. Birinin gelip onu oradan çıkarmasını bekliyor. Gözleri bekliyor, yüzyıllar boyunca –zira bu bir gelecek tablosu– onu, önemi olan tek hayatla, tüysüz iki ayaklı yaratıkların hayatıyla yüklendirecek, karartacak olan gözleri. [...]”¹²

Yaratmaya ve yaratısını yeniden biçimlendirmeye, yeniden yapılandırmaya, yeniden sahneye koymaya, yeniden yazmaya hiç ara vermeyen bir yaratıcı için, Beckett'in bu dedikleri kabul edilebilir. Onun yazısı yokolmaya mahkûm değildir. Ona göre, *sanat sıçramalara bayılır*.

¹¹ Beckett Samuel, *Cascando*, op. cit., s. 139-140, in B. Kelley Paul, *Drama and/as the Pursuit of Narrative: Cascando and Inferno XXIV*, in *Samuel Beckett today/aujourd'hui*, ed. Rodopi B.V., Amsterdam-New York, NY 2003, s. 157.

¹² Beckett Samuel, *Le Monde et le pantalon*, op. cit., s. 12-13.

“Bu durum, tabloların neden müzede, bir kişinin evinde olduğundan bu denli daha gürbüz ve sağlıklı görüldüğünü açıklar.

Bu, Balzac’ın *Chef-d’œuvre inconnu*’sünün neden bu kadar çok insanın başucu kitabı olduğunu açıklar. İnsanların yargısından kaçırılmış eser sonunda korkunç işkenceler içinde son nefesini verir. Saf yaratı olarak görülen ve işlevi oluşumuyla birlikte sona eren eser yoklmaya mahkûmdur.”¹³

Dünya ve Pantolon şöyle devam eder:

“Burada her şey kımıldıyor, yüzüyor, kaçıyor, geri dönüyor, bozuluyor, yeniden yapılıyor. Her şey hiç durmadan duruyor. Sanki moleküllerin ayaklanması, bir taşın ufalanıp dağılmasından binde bir saniye önceki içi.”¹⁴

Yayılmın, art arda gelişin resmini yapmak Van Velde kardeşlerin işidir:

“A. van Velde yayılımın resmini yapar,
G. van Velde, biribirini izleyişin.

Çünkü, yayılımı görebilmekten önce, ve hele resimde gösterebilmekten önce, onu yerinde durdurmak (hareketsizleştirmek) gerekir [...]”¹⁵

“İşte biz buyuz” der tuvaleri ve ilâve ederler: “Bu bir şanstır.”¹⁶

¹³ A.g.e., s. 35.

¹⁴ A.g.e.,

¹⁵ A.g.e., s. 36.

¹⁶ A.g.e., s. 37.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Kuklacılık sanatına dair



*İki üç kişi bir araya geldiği zaman,
bu zaten daha önce bir arada oldukları anlamına gelmez.
Onlar ipleri farklı ellerde bulunan kuklalar gibidirler.
Bir tek el hepsini birden oynatır oynatmaz,
üstlerine bir topluluk hali çöker
ve
bu da onları ya boyun eğmeye
ya da
biribirlerinin üstüne atılmaya iter.
İnsan denen varlığın kuvvetleri de iplerinin ucunun vardığı yerdedir,
onları tutan egemen bir eldedir.¹*

¹ Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, ed. Allia, in *Manip, le journal de la marionnette*, "Craig et la marionnette", 2007/2010, 18 avril 2009, publ. THEMAA, Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés, s. 2.

1. Kuklacı Beckett

Müzikalitesi anlamından daha güçlü görünen Beckett'in eseri, *M. Knott'un çorba çanağı* gibi yoğun kalmayı sürdürür, zira Beckett felsefeden beslenir: Sokrates-öncesi düşünürlerden Sartre ve Camus'ye, Kitabı Mukaddes, Platon, Aristo, Descartes, Leibniz, Spinoza, Kant, Hegel, Schopenhauer, Freud, Jung ve daha birçoklarını kapsayan koskoca bir gelenekten. Ayrıca Homeros, Dante, Shakespeare, Cervantes ve benzerlerine, tüm Anglo-sakson, İrlanda, Fransa ve Almanya klasiklerine –Proust ve Joyce'u da unutmayalım– atıf ve gönderme yapan litteratürden de... Beckett'in tiyatrodaki yol ve yöntemini tam olarak belirlemek kolay değildir, çünkü eseri daha baştan kendi tarihselliğini, kendi norm-dışı sesini kendisi “va'z-eder” (koyar). Karşıt veya antitetik terimler kullanıldıkça; raslantı, paradoks veya iyi-kötü karşıtlığından söz edildikçe –devinimsiz devingenlik, devingen devinimsizlik, açık ve koyu renk ve benzeri– oksimoronlara [*l'oxymoron*] öncelik verildikçe, Beckett'in tiyatrosu belirlenemezliğini korur. Araf figürü, cennet-cehennem teması, ruhun bedenden ayrılması teması farkedilir. Beckett'in karakterlerinin arkasında, “sahneye aktarılmış olarak”, Pascal'in *Düşünceler*'inin bulunduğu izlenimi uyanır. Sanki *Sam* – yer, zaman ve hemen hemen şahıs yokluğuyla adlarından *Quad* örneği nerdeyse yüzlerinden de soyutlanmış kişilerin yaşadığı bir dünyanın mucizevî düzenini tek başına bulmak istemektedir. Tiyatro sanatının düşünme, yapma ve yenileme ustası Edward Gordon Craig de benzer şeyler söyler: “Yeni Sanat'ımızın amblemi olarak terazi'yi seçtim, çünkü devinimden doğan kusursuz denge ilkesine dayanır.”² Craig ve Beckett, “tiyatro sanatı” terazisinin okunu dengeye getirmeye çalışan iki ağırlık, bu arayış sırasında rastlaştıkları gibi, yolda kuklacılık sanatına da rastlarlar. Craig, düşündüğü ideal sahne- de aktörün yerine başka bir şey koymak amacıyla, “üst-kukla [*sur-marionnette*]” teorisini kurar. Beckett'in arzusu ise roman- cılığını gölgede bırakan “Beckett tiyatrosu”nu, “mevcut-olmayış

² Craig Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, s. 45., in *Manip, le journal de la marionnette*, “Craig et la marionnette”, op. cit., s. 5.

tiyatrosunu”³ yaratmaya yöneliktir. J.-M. Montremy’nin dediği-ne göre: “Tımarhanesine kapanmış, kendi tereddidinin, gerilemesinin sorumlusu *Murphy*, yazarın eserinde cirit atan sarsak ve kekeme şahısların uzun kortejini başlatmış olur. Acındırıklı bir ormanın göbeğinde acınası bir amaç için annesini arayan *Molloy* da aynı sınıfa dâhildir. Anti-karakter, patetik Oidipus; garip güzergâhı, son derece grotesk bir biçimde, onu aramaya çıkan Moran’ın kopyasını bulacaktır. *Malone Ölüyor*’da, yatağında can çekişen Malone, veya *Adlandırılmaz*’daki ‘Ben’in imkânsız monoloğu aynı gönüllü yapı-bozumunu [*déconstruction*] sergiler. *Compagnie*’ye kadar bu örnekler çoğaltılabilir. Ancak, bu anlamda, Becket gerçekten yeni bir tür yaratmış denebilir. Taklitçileri, bilgiç yorumcuları veya fazla sekte izleyicilerinin hemen hepsi kendilerini sıkıcılığa ve okunamazlığa mahkûm etmişlerdir. Belki zaman geçtikçe daha iyi kavranacaktır ki, *Bir Kez Daha Bitirmek İçin*’in [Pour finir encore] yazarı, alanı açmış ve edebiyatı pek çok putperestlikten ve narsisizmden temizlemiştir.”⁴

“Silinmenin yönetmeni [*metteur en scène de l’effacement*]”, eserinin gardıyanı Samuel Beckett, insanın bir türlü bitip tükenmeyen can çekişmesinden gösteri çıkarır. Karakterlerinin, bizzat Beckett’ten daha fazla diyecekleri yoktur. Bunlar iletişmeye ve meramlarını anlatmaya yeteneksiz, tanıtıcı işaretten yoksun kişilerdir. Çaresizdirler, kendi başlarına hareket edemezler, ama birbirlerine bağımlı oldukları halde özgürlüklerini severler. Birbirlerine bir efendi-köle, yöneten-yönetilen [*dominant-dominé*], üst-ast ilişkisi içinde bağlıdırlar. Anlatıları, içinde suçortaklığı bulunmayan “yalnızlık kuyuları”⁵ iken, Beckett, aralarında imkânsız bir diyalogun yankısıyla –Vladimir-Estragon, Hamm-Clov, Willie-Winnie örneği– birbirine bağlı bir *çiftler tiyatrosu* yazar. Sahne malzemesi olarak “en az”la başlar. Beckett “tiyatronun öğelerini, tiyatro geleneğinin vermiş olduğu özellik ve değerlerden soyutlanmış olarak, ham karakterleriyle sunar.”⁶ “Tematik yapaylıkla-

³ Lemire Laurent, *La Croix*, 28.XII.1989, in Bibliothèque de la Comédie Française.

⁴ De Montremy J.-M., *La Croix*, 28.XII.1989, in Bibliothèque de la Comédie Française.

⁵ a.g.e.

⁶ Noudelmann François, *op. cit.*, s. 119.

rı”⁷ azaltırken, jest-telaffuz, görüş-bakış, ses-soluk gibi öğeleri ön plana çıkarır. İnsan temsili veya tasviri dışlanmış olsa da, insan sahneye gelir, ancak “öznesiz, birliksiz, parçalanmış, yetileri ve duyuları dağınık ve etrafa saçılmış olarak.”⁸ Beckett, üzerinde maddesellik sayesinde sürdürülen bir tür cisimselliğin var-kaldığı sahneyi oluşturan boşlukta bedenlerin görünüp kaybolmasını öne çıkarır. Yani *aslolana* dokunur. Karakteri kendini tam çıplaklığı içinde seyreder. Hayatla tiyatroyu harmanlar. Oyunları aracılığıyla algılandığı sanılan imge (görüntü), dünyaya ıvır zıvır şeylerle, beklentiyle, ebedi armoni umuduyla bağlı olan insanın can çekişmesidir. “İki çöp tenekesi, bir tekerlekli sandalye, bir tabure, bir gözlük, bir kirli mendil... Samuel Beckett’in oyunları, normal işlevlerinden koparılmış gündelik hayata ilişkin nesnelerle doludur [...] Somut ayrıntılar, âlet edavat; işte bu beylik öte-beri sayesinde ki, Beckett bizi yokluğun, hiçliğin [*néant*] sınırlarına dokundurtur. Tiyatrosunda iri iri tumturaklı cümleler yoktur, dilin iskeletine indirgenmiş diyaloglar bile edebi üslûp kaygılarından ziyade seslerin renklerine, müzikal ritimlere uyum gösterir. Bu yokluk ve boşluk ozanı maddeyle, şeylerin ve sözcüklerin yoğunluğuyla bize hayatın son ürperişlerini hissettirmeyi başarır. [...]”⁹

Yaradılış itibariyle çekingен olan Beckett oyun yazarı olarak her yerde hazır ve nazırdır, tıpkı öz-çevirmenliğinde olduğu gibi. İhanete uğramaktan hiç hoşlanmayan biri olarak, hemen hemen tüm sahne düzenlemelerinde şahsen hazır bulunur. Oyunlarında repliklere, en küçük hareket ve aksesuarlara varıncaya kadar her şeyi düzenleyen, neyin nasıl yapılacağını bildiren yönergeler bulunur. Karakterleri seyirci karşısında, trajik bir kapanmışlık içinde âdeta boğulurlar. Seyirci de sonunda sinirlendiğini hisseder, ne diyeceğini bilmez durumda kalır. Böylece, Beckett sahneyle salon arasında özel bir iletişim stratejisi kullanır ki, bu bir kıskırtma stratejisi, *Godot’yu Beklerken*’i sahneye koyan Roger Blin’e göre ise bir *beklentileri boşa çıkarma* [frustration] stratejisidir. Samuel Beckett Michel Polac’a yazdığı bir mektupta bu oyunla ilgili fikirlerini şöyle açıklar:

⁷ a.g.e.

⁸ a.g.e.

⁹ *Télérama, Théâtre, chronique* par Fabienne Pascaud, “En attendant la fin”, 27 septembre 1995, in Bibliothèque de la Comédie Française.

“Denemeler Klübü’nde içinden bazı pasajları sahnelemekle bana onur verdiğiniz *Godot’yu Beklerken* hakkındaki fikirlerimi, aynı zamanda tiyatro hakkındaki düşüncelerimi soruyorsunuz. Tiyatro hakkında fikrim filan yok. Tiyatro hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Tiyatroya gitmiyorum. Bu kabul edilebilir. Daha az kabul edilebilir olan ise; önce bu koşullarda bir oyun yazmak, sonra da bu oyun hakkında da hiçbir fikre sahip olmamaktır herhalde. Ne yazık ki benim durumum bu. [...] Bu oyun hakkında onu dikkatle okumayı başaran birinden daha fazla bir şey bilmiyorum. Onu nasıl bir ruh hali içinde yazdığımı da bilmiyorum. [...]”

Beckett, *Godot*’nun kim olduğunu bilmediğini, hattâ var olup olmadığını bile, *özellikle* bunu bile, bilmediğini söyler. Ve şöyle devam eder:

“Ve onu bekleyen o iki kişinin onun geleceğine inanıp inanmadıklarını da bilmiyorum. Her iki perdenin sonuna doğru oradan geçen iki kişiye gelince, monotonluğu bozmak için olmalı. [...] Ben artık orada değilim ve bir daha hiç olmayacağım. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, onların zamanı ve uzamı... Onları çok az, anlama ihtiyacının çok uzağından tanıdım. Belki de hesabı size onlar verirler. Baksınlar başlarının çaresine. Bana güvenmesinler. Onlar ve ben, aramızda alacak verecek kalmadı, hesabı kapattık.”¹⁰

Walter Asmus Beckett’in yazılarının, eserinin, sanatının en büyük hayranlarından biridir. Birçok projede asistanlığını yapar. Samuel Beckett’le ilk kez Aralık 1974’te Berlin’de tanışır; Beckett oraya *Godot’yu Beklerken*’i sahnelemek için gitmiştir (prömiyeri Mart 1975’te yapılır). Walter Asmus’un anlatığına göre, Beckett’in düzenden bahsederken neyi kastettiğini ancak provalar sırasında, *Godot*’yla ilgili, aktörlerin hareketlerine dair yönerge ve açıklamalarla tüm reji defterlerini gördükten sonra, keşfedebilmiştir. Asmus, aktörlerin duygu ve heyecanlarını ifade edememekten, “bu oyunda”¹¹ birer kukla olmaktan korktuklarını da belirtir. “Beni en çok şaşırtan, söze *Godot*’nun çok ‘düzensiz’ bir oyun olduğunu söylemekle başlaması oldu. Oysa bana

¹⁰ Samuel Beckett, *Michel Polac’a mektup*, janvier 1952, in “En attendant Godot”, in les Éditions de Minuit, Paris, 1952.

¹¹ *Revue d’esthétique*, hors-série, “Samuel Beckett”, édition Pierre Chabert, [Toulouse], Éditions Privat, 1986 / “Samuel Beckett, Roman, Théâtre, images, mise en scène, voix” [Paris], Éditions Jean-Michel Place, 1990, Walter Asmus, “Réduire... Les deux mises en scène de *Godot*”, s. 349.

göre *Godot* tam tersine son derece açık seçik, net ve düzenli bir oyundu. Ama bakıyorsunuz Beckett çıkageliyor, oyun ‘düzensiz’ olduğu için metinde bazı değişiklikler yapacağını söylüyor! Oradaki bütün aktörler bununla ne kastettiğini anlamaya çalıştılar, zira hepsi de benim gibi bundan daha düzenli bir oyun olamayacağını düşünüyorlardı. [...] Beckett bize oyunun bir bale gibi olmasını istediğini, tüm hareketlerin stilize olması gerektiğini söyledi. Aktörler şiddetle itiraz ettiler, bu cansız, yavan, steril bir şey olur, diye. Beckett: ‘Hayır, bunda steril hiçbir şey yok’ cevabını verdi.”¹²

1949’da Beckett, Strindberg’in *Hayâletler Sonatı*’nın [La Sonate des spectres] aktör ve yönetmeni Roger Blin tarafından sahnelenişini görür. 1953’te ona *Godot*’yu *Beklerken*’i Babylo-ne’da sahneye koymayı önerir. Roger Blin biraz esrarlı ağırbaşlı biri, içgüdüleri güçlü ödünsüz bir yönetmendir. Meramını dilin dışında, sözcüklerin aralıklarında anlatabilecek bir sanatın hayatını kurar; bu durum ona göre, tiyatronun aynı zamanda, hattâ her şeyden önce bir zevk verme sanatı olmasını da hiçbir şekilde dışlamaz. Beckett’in dünyasını iyi kavrar, iyi okur ve onun yönetmeni olur. Sırasıyla *Oyun Sonu* (1957), *Krapp’ın Son Bandı* (1960) ve *Mutlu Günler*’i (1963) sahneye koyan Roger Blin olayı şöyle anlatır: “Beckett *Godot*’yu benden önce ya da benimle aynı zamanda birkaç yönetmene daha önermişti. [...] Beckett’e, oyununu sahnelemek istediğimi yazdım. Beckett’le 1950’de tanıştım. Bir gün beni Paris 15, Favorites sokağında, son derece temiz ve tertipli, tozsuz ve mütevazı atölye gibi bir yerde kahvaltıya davet etti. Uzun uzun konuştuk ve aramızda daha sonra biraz zayıf bir dayanışma diye ifade ettiğim bir ilişki kuruldu. [...] Metni okuduğumda aklıma gelen ilk fikir, karakterleri bir sirk ortamına koymak oldu. Çünkü Vladimir’le Estragon’un ilişkileri, repliklerin [tenis vuruşları gibi] hızla birbirini izlemesi, insanın aklına palyaçoların ya da bazı Amerikan komiklerinin, özellikle bayıldığım Henry Langdon ve Buster Keaton’un diyaloglarını getiriyordu. *Godot* da bu mizahı buldum [...].”¹³ Roger Blin’e göre, Estragon’la Vladimir “arkadaşçılık oynayan” iki çocuktur.

¹² a.g.e.

¹³ Blin Roger, *En attendant Godot*’nun el yazması, 1978, in Bibliothèque de la Comédie Française.

Hiçbir sorumluluk taşımayan bu iki çocuk, aynı zamanda “bir kafeste iki maymundur”. Orada zaman askıya alınmıştır. “Vladimir bakışlarıyla, –“oyunda” buluştukları zaman hariç– kendisine bakmayan Estragon’un bakışını arar; fakat gerçek ortaya çıkınca, bir çığlık kopar. Samuel Beckett’e bakılırsa, oyun “son derece hareketli ve heyecanlı bir *western*”dir.¹⁴

Beckett, metinlerine sadakati nedeniyle Roger Blin’e büyük bir güven besler ve bütün oyunlarının sahnelenmesini ona emanet eder. Peki, kendisini oyununu bizzat sahneye koymaya sevkeden, metninin “ihanete” uğraması korkusu veya yorgunluğu muydu? Kendisinin de diyeceği gibi, belki ikisi birden, belki ne biri ne de öteki, belki de kâh biri kâh öteki...

Beckett *çocuklarından* ayrılmak istemez, onların evrilişlerini görmek, onlarla birlikte yaşamak, onlara bazı güçlükleri aşmakta yardım etmek ister. Oyunlarına katılarak onlarla birlikte oynamak ister. Ortadan kaybolur, onları ileri sürer, kendisi arkalarında kalır, onları harika biçimde oynatır. Bakışını kâh dışa kâh içe, kâh yukarıya kâh aşağıya yöneltir, onların varoluşlarının ulaşılmaz derinliklerine daldırır. Onları gördüğü gibi konuşlandırır, bilinmeyene, “tek bir doğruluk içinde” görüntü, ses, hareket, ritim, soluk alma ve sessizliği bir araya getiren birliğe daldırır. Kuklalarının evrenine büyük bir heyecanla kendisi de girer.

Işık ve gölge, karakterlerinin arkasına saklanmıştır. Beckett’i kuklacı yapan da budur, yani “görsel sanat”ın kuklalarını harika biçimde manipüle edebilmesi. “Plastik sanatların evlat edinilmiş kızı” olan kukla da böylelikle, kendisiyle bir *suçortağı eğitim* [domptage complice] ilişkisine giren Beckett’le, tarihsel ailesi olan tiyatroya tekrar kavuşmuş olur. Kuklalar sessizliğin tek taşıyıcısı için söz almazlar. Sessizlik Beckett’in dilinin bir parçasıdır. Fiziksel varlığı dokunma duyusunu uyarır. Oyunun kompozisyonu, Kleist’in diyeceği gibi, “bir algılar demetinin salınımına [résonance] konmasıyla” gerçekleşir; *teatralitenin* tâ özüne dokunur. Aktörün gitmediği yere, gerçekçiliğin ötesine, görünen gerçeklerin altına, gitmek imkânı veren araçtır, şimdiye “anlam vermek” için mitleri yeniden ziyaret etmeyi sağlar. Bu

¹⁴ Blin Roger, “Propos de Roger Blin”, el yazması, *derleyen* Mme Ludmila Hols, 1978, s. 17.

ideal âlet şiirsel bir dille, sözcüklerin demedikleri ile belirlenir. Beckett'in krallığı, gücün (yapabilmenin) durduğu sınırdan başlar. Temelindeki ikilikle [*düalite*], en özgür ve en kural-çığneyici hayalgücüne fantastik bir destek sunar.

Beckett'in karakteri, bu dramatürjik ve estetik bağlamda, dramatik özünden boşaltılmış bir nesne haline gelir. Beckett imlelerin (işaretlerin) çok-anlamlılığını [*polysémie*] yarattığı figürde yoğunlaştırır. Yazılı ürünlerini sonuna kadar bizzat kontrol edişi, bu serüven esnasında kendi metninde bazı "delikler", hattâ çıkmazlar veya kusurlar keşfetme zevki, bütün bunlar kuklacı Beckett'in mizansenini bizzat gerçekleştirmesine, yazılı metinde birçok kesinti, ilâve, gözden geçirme yapmasına vesile ve gerekçe olur (böylece metnin bitişi de bir türlü bitmez). İlişkilerinde birbirlerine yabancılaşmış olan Beckett'in karakterleri, varolmak, birbirlerini tamamlamak için orada ve birliktedirler. Hamm Clov'u parmağında oynatır, Vladimir Estragon'un karşısında ve Beckett de tüm karakterlerinin karşısındadır. Yönetmen ve her yerde hazır ve nazır dramaturg olarak Beckett'in basit kuklacılıktan daha fazla şey yaptığı da söylenebilir: Filozof kukla. O, karakterlerini çirak yapan usta kuklacıdır. Sürekli bir oluşun koşullarında, yapamamak fiyaskosunun içine sindiği bir olmak-istemenin sürekli mücadelesinde, Beckett filozof-kuklalarıyla *kukla felsefesini* yaratır.

Beckett'in didaskalik (uyarıcı, açıklayıcı) söylemi de karakterlerin içinde oynayacakları uzam ve zamanı ve oyunun gelişiminde kalıcı olacak öğeleri göstermeye yarar. Beckett'te her şey gelişir, her şey baştan başlar, tekrarlanır. Her şey iki kez yaşanır. Beckett bir tür "duble" ve "çiftler" poetikası gerçekleştirir: Vladimir-Estragon, Mercier-Camier, Pozzo-Lucky, Willie-Winnie, Hamm-Clov, Nagg-Nell, Bram-Geer (van Velde), vb. Bunlara elbette metnin iki versiyonu, metin-yönetmen, kukla-kuklacı gibi çiftleri de ilâve etmek, ve sözü Bruno Clément'in dediği gibi bağlamak gerekir: "Metnin, iki versiyonda da mevcut olmadığı sürece bitmiş (tamamlanmış) sayılmadığı düşünülebilir." *Her biri anlamını ancak ötekiyle ilişkisi içinde kazanan*, hem eşit hem karşıt iki fikrin bu sonu gelmez gidiş-gelişleri Beckett yaratıcılığının tipik özelliğidir. Beckett'in çifti, sonsuz diyalektik harekete bir form verir. Çiftin "yabancılaştırıcı özdeşliği", "varolu-

şun beylikleşmesine götüren tek-biçimlilikten” uzaklaşır. [Çift], bileşenlerinin bütünlüklerini koruduğu bir *melezleme* gibi, bir kompozisyon oluşturur. [Çiftin üyelerinin] karşılaşması kendini önceden haber vermediği gibi önceden hazırlanmış da değildir. Savaş veya baştan çıkarmadan farklı olarak, burada hiçbir strateji mümkün değildir. Asla bir karşılaşmaya varılmaz, karşılaşma her zaman kendisi gelir. 1947-1948 yılları içinde Beckett'in başına da böyle bir karşılaşma gelmiştir: *Molloy* ona gelir. “Molloy’la devamını aptallığının bilincine vardığım gün tanıdım. O zaman hissettiğim şeyleri yazmaya koyuldum” der Beckett. *Molloy* nihayet olgunluğa erişmiş olan Beckett yazım tarzının gerçek başlangıcını teşkil eder. Aslında bu akıldan *aptallığa* geçişten başka bir şey değildir. Beckett *Molloy*’la *akıllı* yazıma sırtını döner ve artık sadece bilgisizliğin, güçsüzlüğün yazımını kabul eder. Daha sonra, 9 Ekim 1948 ile 29 Ocak 1949 arasında, kendi deyimi ile “o dönemde yazdığı[m] felâket nesirden kaçmak için”,¹⁵ çabucak *Godot*’yu *Beklerken*’i yazar. Bu iki –belki de şiirle üç– kapı arasında, bu gidiş-gelişler arasında, Beckett bir tür *çifte yazım* süreci izler. Oyununu sahneye koyar. Yazdığının bitişi bir türlü bitmez; sürekli bir yazma, sahneye koyma, öz-çeviri çabası söz konusudur. Kendini yeniden yazarak, kendi filozof kuklası olur. “Oyuncuk”larından biri olan *Varagele* [Va-et-vient] (*Dramcık* [Dramaticule] terimini onun için uydurmuştur) dört dakika sürer, bir buçuk (sahneye dair yönergelerle beş buçuk) sayfaya sığar; bu kukla tiyatrosunun iyi bir örneğidir. [...] Mantolarının altında kaybolmuş üç kadın “bir yarı-loşluk içindedirler. Her biri kısa bir süre için oradan çıkar, bu sırada diğer ikisi, seyircinin haberi olmaksızın, onunla ilgili bir sırrı ifaşe ederler. Rotasyonun sonunda üçü el ele tutuşurlar. [...]”¹⁶

“Ortada, yan yana, yüzleri salona dönük, elleri dizlerinde, dimdik oturur durumda, Flo, VI ve Ru.

Sessizlik.

VI.– Ru.

Ru.– Evet.

VI.– Flo.

Flo.– Evet.

¹⁵ Beckett Samuel, in Durozoi Gérard, *op. cit.*, s. 107.

¹⁶ A.g.e., s. 180.

VI.– Ne zamandı o, son defa, hani üçümüz, bir arada?

Ru.– Susalım.

Sessizlik.”

Metin oldukça yalındır. Tekrarlanan jestler, hareketler, ışıklar, kukla tiyatrolarına özgü bir atmosfer yaratır.

“VI sağdan çıkar.

Sessizlik.

Flo.– Ru.

Ru.– Evet.

Flo.– VI, sende ne izlenim yaratıyor?

[...]

Flo.– İşte böyle, üçümüz, başka kimse yok, eskiden olduğu gibi, rahibelerin orada, avluda, yan yana oturuyoruz.”¹⁷

Godot’yu Beklerken’de, yönergelerin istediği mimiklerin zorluğuna karşın, aktörler şahıslara kukla pozları verdirmeyi başarırlar. Örneğin, Vladimir’in gülümsemesi gibi: “Yüzü kocaman bir gülümsemeyle âdeta ikiye yarılr, bir an öyle kalır, sonra gülümseme birdenbire söner.”¹⁸ *Oyun Sonu*’nda Beckett kukla fikrini, kendisine ne yaptığını soran Hamm’a Clov’un verdiği yanıtta devreye sokar: “Üç küçük numara”,¹⁹ bir nakarattan alınma: “*ainsi font font font les petites marionettes*” [İşte böyle yap- yap- yapar-lar küçük kuklalar].

¹⁷ Beckett Samuel, *Va-et-vient, Dramaticule*, İng.den çeviren Beckett, in *Comédie et actes divers, op. cit.*, s. 30-40.

¹⁸ *En attendant Godot*, s. 13, in Noudelmann François, *Beckett et la scène du pire, op. cit.*, s. 61.

¹⁹ *Fin de partie*, s. 94, *Ibidem*.

2. Godot'nun yaratılış süreci

Adorno.– Beckett'i Sartre veya Camus gibi varoluşçu yazarların yaptıkları hatalı yorumlardan korumanın zamanı geldi sanırım.

Falkenberg.– ...ya da en azından bunlardan açıkça ayırdetmenin...

Adorno.– ..bunlardan kesin olarak ayırmanın... [...]¹

Bu kısa bölümde, *Godot'yu Beklerken*'in, –ya da bazı eleştirme- menlere göre “bulanık, mitik ve anlaşılmaz bir figür olarak karşımıza çıkan “Mösyö Godot” nun– kökenini ve sahneye konuş sürecini ileriye dönük olarak incelemeyi amaçlıyoruz. *Godot'yu Beklerken* için “Hiçbir aşkınlık umudu olmaksızın içinde sıkışıp kaldığımız kör tümelliği temsil ettiğini” söyleyen Adorno “Sanıyorum ancak Mösyö Godot figürünün bu özelliklerine gönderme yapılarak – ki bu göndermede “Godot” ve “God” sözcüklerinin benzerliği bir tür parodi gibi çalışır”² diye devam eder. Godot'yu bekleyiş bazı yorumculara göre “somut bekleyiş” olurken “*Godot'yu Beklerken*’in konusu da zaten sahte bilinçtir”³ diyen Martin Esslin’e göre “sahte bir bekleyiş” olur.

Godot'yu Beklerken’in Beckett’in başarısına, bu başarı yanlış anlaşılmalara üstüne kurulu olsa da, büyük ölçüde katkıda bulunduğu, *Beckett’in Şaheseri* olduğu söylemine eser hakkında yapılan diğer yorumlar eklenir. Birileri: “*Godot'yu Beklerken* şiddet, savaşa başkaldıran bir oyundur. Bu, insanın insana uyguladığı şiddetin kurbanlarına, kurban dostlara, bir saygı ifadesidir”, derken bir başkası “Ağırlıkça ince, ama sözce ağır, her şeyden önce son sözünki, son soluğunki, ebediyen susuşun arifesinde ustalık ve onurla konuşan insan sesinin son nağmeleri”⁴ diye bahseder

¹ Adorno Theodor W., *Notes sur Beckett*, Almancadan çeviren Christophe David & ve sunan Rolf Tiedemann, , Texte + Kritik&Suhrkamp, 1994, Nous MMVIII, 2008, s. 138.

² Adorno Theodor, s. 116, 117.

³ Esslin Martin, in *ibid.*, s. 117.

⁴ Janvier Ludovic, *Pour Samuel Beckett, op. cit.*, alıntı in Christine Lombez-Herve Bismuth, Ciaran Ross, *Lecture d'une œuvre En attendant Godot Fin de Partie de Samuel Beckett*, éditions du Temps, Paris, 1998, s. 46.

kendinden çok söz ettiren bu oyundan. Bütün bu yorumlara Beckett'in yanıtı şöyle olur: "Her yazım [toute écriture], sözün fiyaskosuna karşı işlenmiş bir günahtır."⁵

Dokusu-yapısı son derece basit, görselliği doğruca Caspar David Friedrich'in bir tablosundan çıkmış bir oyun olan *Godot'yu Beklerken* bize, [savaşın sonuçlarını akla getiren] iskelet gibi bir ağacın dibinde, kendilerini kurtaracağı umuduyla, Godot diye birini bekleyen iki adam ve oradan geçerken bir ara onlara eşlik eden diğer iki kişi sunar. Caspar David Friedrich'in tablosu, oyunun esin kaynağına dair itiraf edilmiş bir ögedir. James Knowlson yazdığı Beckett biyografisinde bu konuda Amerikalı Ruby Cohn'un adından da bahseder; Ruby çağdaş tiyatro uzmanı ve Beckett'in yakın arkadaşı olup *Godot'yu Beklerken*'in provaları için Berlin'e de gelmiştir. Ruby Cohn Beckett'le birlikte, Alman romantik ressamlarının Mies van der Rohe ulusal müzesinde toplanmış olan ünlü koleksiyonunda yer alan Caspar David Friedrich'in eserlerini seyrederek. Müzede, 1824 tarihli bir tabloyu (*Ay'a Bakan Bir Erkek Bir Kadın*) seyrederken, Beckett Ruby'ye şöyle der: "Biliyor musun, *Godot'yu Beklerken*'in kaynağı işte bu."⁶ James Knowlson bunu şöyle açıklıyor: "Fakat belki de bu noktürn sahnesini bir başkasıyla karıştırmıştır. Nitekim başka vesilelerle dostlarına 1819 tarihli *Ay'ı Seyreden İki adam* tablosundan söz etmiştir; burada uzun pelerinli iki adam, sırtları seyirciye dönük, büyük bir ağacın çıplak dalları arasından görünen dolunay yuvarını seyretmektedirler. Beckett'in 1937'de Dresden'de Zwinger müzesindeki yeni ustalar koleksiyonunu ziyaretinden beri bir daha görmediği bu tuval, Caspar David Friedrich'in eserleri arasında sık sık zikredilir (röprodüksiyonu yapılır)."⁷ Beckett'in oyununda, her iki perdenin de sonunda, Vladimir ile Estragon âdeta bu tabloyu canlandırırlar. Örneğin, birinci perde, Vladimir ile Estragon ağacın yanında ayaktaadırlar:

"ESTRAGON.– Eee, gidiyor muyuz?

VLADIMIR.– Hadi gidelim.

Kıvıldamazlar.

⁵ Beckett Samuel, in Atik Anne, *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett*, éditions. de l'Olivier, 2001, s. 117.

⁶ Beckett Samuel, in Knowlson James, s. 485.

⁷ a.g.e.

PERDE.⁸

İkinci perde:

“VLADIMIR.– Tamam mı, gidiyor muyuz?

ESTRAGON.– Hadi gidelim.

Kımıldamazlar.

PERDE.”⁹

Godot'yu Beklerken'in asıl üretici ögesine ulaşmak için, *odaya kapanma* dönemine, 1946-48-50'ye, savaş-sonrası döneme, kadar çıkmak bize kaçınılmaz görünüyor.

⁸ *En attendant Godot*, *op. cit.*, s. 70.

⁹ *A.g.e.*, s. 124.

3. “Odaya kapanma”

*Bu kez nereye gittiğimi biliyorum.
Eski gece, dünyanın gecesi yok artık.
Bir oyun var ve ben bu oyunu oynayacağım.
Şimdiye dek oynamak nedir bilmemişim.¹*

Joyce yarım saatten beri avaz avaz şarkı söylerken, bir an durup piyanoda kendisine eşlik etmekte olan Beckett’e sorar: “Bu savaşın yararı nedir?” Savaşı durdurmanın gerekli olduğunu düşünen Beckett’in, hiçbir savaşın (hele hele o sırada sürmekte olan hepsinden beter, çünkü “dünyanın [Joyce’un kitabı] *Finnegan’s Wake*’i okumasını engelliyormuş!)² hiçbir zaman hiçbir bir yararı olmadığını düşünen Joyce’a verecek yanıtı yoktur. Savaştan uzun zaman sonra bir gazeteci Beckett’e neden savaşa politik olarak angaje olduğunu sorar. Beckett apolitik tutumuna sâdik kalarak yanıt verir: “Hayatı dostlarım için cehenneme çeviren Almanlara karşı savaşıyordum, Fransız ulusu için savaşıyordum.”³

Başlangıçta “Sam”, “İrlandalı” gibi adlarla tanınan Beckett, “posta kutusu” rolü oynar, ardından çevirmenlik sorumluluğunu üstlenir, hayati önem taşıyan istihbarat bilgilerini edinmek amacıyla, Brest ve Dieppe yakınlarına ulaşmak için birkaç yolculuk yapar. 1941 Ocak ortalarında “Joyce Zürih’te öldü.” üzücü haberini alır. 2 Şubatta, Joyce’un doğum yıldönümü Paris’te, savaş yokmuş gibi kutlanır. Olağanüstü bir manevi kucaklaşma ve birlik duygusu geceye hâkimdir. Lucie Léon’a, “Bana öyle geliyordu ki o akşam Paris’te savaş yoktu, Alman işgâli yoktu, ama Joyce’un sevgi dolu hayâleti oradaydı [...]”⁴ diye yazar. “Beckett, Sam: olağanüstü cesur bir adam, iki yıl boyunca bir istihbarat ağı içinde etkili bir eleman olduğunu kanıtladı. Bu görevini kişisel güvenliğinin sınırlarının çok ötesine dek sürdürdü. Almanlara ihbar edilince, 1943’ten itibaren, son derece büyük güçlükler için-

¹ cket Samuel, *Malone meurt*, s. 9, in Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 341.

² Lawrence Harvey, *compte rendu, Poet and Critic*, s. 348 et sq., in Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 278-279.

³ Sampson Alan, *Beckett & Behan and a Theatre in Dublin*, *op. cit.*, s. 64, in Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 282.

⁴ *A.g.e.*, s. 286.

de bir kaçak hayatı yaşamak zorunda kaldı.”⁵ Fransa'nın geçici hükümet başkanı General Charles de Gaulle'ün imzasını taşıyan bu metinden de anlaşıldığı gibi, Beckett'e (30 Mart 1945'te, altın yıldızlı) Savaş Madalyası verilir, bunu sessiz bir memnuniyetle kabul eder ve kimseye bir şey söylemez.

İkinci Dünya Savaşı insanların savaş-öncesi zevklerini, beğenilerini yitirmelerine sebep olur. Amansız, ezici koşullar, anonim ve anlaşılmaz bir dünyada tamamen farklı bireyler ortaya çıkarır. Bu sürgünlüğün çaresi yoktur, çünkü belleksiz ve anısızdır. Norm-dışı tiyatro da gerçek anlamda atılımını, tüm değerlerin ve tüm beğenilerin değişmiş olduğu bu ortamda, tedirgin bir dikkati varoluş, varlık ve *ben*'in kimliği gibi sorunlara takılmış olan insanın hayatta kalmaktan başka bir şey düşünemediği bir dünyada yapar. Orada yalnızlık ve sessizlik hüküm sürer, sözcükler havada uçuşur, tatlılıklarını yitirir, iletişim iletişimsizlikle karışır; “delilerin körlere kılavuzluk ettiği” bu savaş-sonrası dünyasında soluk almak bile kolay değildir.

Dramatik sanatı bir reform hareketine girer ve bu nedenle ilk teatral özerklik, yerelleşme böyle ortaya çıkar. 1947-1967 dönemini kapsayan iki on yıl, XX. yüzyıl tiyatrosunun tarihindeki en verimli dönemdir. “Her şeyin devrildiği”, “hiç'ten başka hiçbir şeyin gerçek olmadığı”, doğanın insanı unuttuğu, “hiçbir şeyin felâket kadar matrak olmadığı”⁶ bu dünyada, umut yokluğunun içine bile bir parça umut sinmiştir. Ve Beckett şöyle yazar:

“CLOV (*üzgün*).– Dünyada hiç kimse bizim kadar eğri büğrü düşünmemiştir.

HAMM.– Elden ne gelirse o yapılır.

CLOV.– Ama bu doğru değil.”⁷

Bu “ara verme ve geliştirme” evresinden sonra, Beckett artık hayatını bir odada oturarak geçirmek niyetinde değildir, fakat ne başladıklarını bitirecek ne de okuyucusu olmayan kitaplar yazacak cesareti kalmıştır. Zira uzun bir kararsızlık döneminden sonra, *hiçbir tutarlı edebi söyleminin kalmadığı* gibi, *angajmanı için de hiçbir felsefi temelinin kalmamış* olduğunu anlar ve kırkına

⁵ A.g.e., s. 292.

⁶ Beckett Samuel, *Fin de partie*, op. cit., s. 33.

⁷ A.g.e., s. 25-26.

basan Beckett Paris'e yerleşir. Diyecek hiçbir şeyi olmaksızın yazmak arzusunun her zamankinden daha çok etkisindedir. Tarih Nisan 1946'dır ve yazdıklarının kendisine hiçbir getirisi yoktur. Trinity College'den eski bir arkadaşı hem servet hem ün getirecek kitaplar yazmasını önerir. Beckett sertçe yanıt verir: "Başarı hikâyeleri beni ilgilendirmiyor, ben yalnız başarısızlıkla ilgileniyorum."⁸ Dileğinin aksine, başaramamayı başaramaz ve "odaya kapanma" adını verdiği ve 1950'li yıllara kadar uzanan bir yaratıcılık dönemine girer. Bu çözüm savaştan hemen sonra karşısına çıkmıştır. Bu sahneyi, bu nerdeyse mistik vizyonu, 1946'da İrlanda'da bulunduğu bir sırada yaşar. Deirdre Bair *Krapp'ın Son Bandı*'ndan (1958) bir alıntıda⁹ bunu şöyle anlatır:

"[...] bu anılası Mart gecesini, iskelenin ucunda, şiddetli rüzgâr altında, her şeyin birden bana apaçık görüldüğü [o geceyi] asla unutmayacağım. Vizyon gelmişti nihayet. [...]"¹⁰

Beckett'in metnin başka bir versiyonunda ifade ettiği ve Pascale Casanova'nın *Beckett l'abstracteur* başlıklı kitabında belirttiği gibi bu "dönüm noktası", "[...] herhalde onun için uzun yıllardan beri içine kapanmış olduğu edebi çıkmazdan somut olarak çıkışı temsil ediyordu. Hem de bulunan çözüm o kadar tatmin ediciydi ki, hemen yeniden çalışmaya koyulmasını sağladı. Demek ki, Beckett'in ilk yaratıcı dönemi bu ünlü 1946 gecesinde başlar."¹¹ Odaya kapandığı yıl, Beckett *Mercier ve Camier*, *İlk Aşk*, *Dışlanan*, *Devam* (önce *Suite* sonra *Son/La Fin* olmuştur), *Molloy* ve bütün romanlarının en otobiyografiği olan *Malone Ölüyor*'u yazar. Şiddetli yazma arzusuna karşın, yeni bir roman yazmaya başlamak içinden gelmez. Bilinçli bilinçsiz, ama nereye gittiğini bilerek, bir oyun yazar: "Bu kez nereye gittiğimi biliyorum. Eski gece, dünün gecesi yok artık. Bir oyun var ve ben bu oyunu oynayacağım. Şimdiye dek oynamak ne demek bilmemişim."¹²

Fransız dilinin seçimi yeniden yazmaya başlama isteğini

⁸ Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 317.

⁹ Bair Deirdre, "La vision enfin", *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, s. 63-72, in Casanova Pascale, *op. cit.*, s. 121-122.

¹⁰ *La Dernière Bande*, *op. cit.*, s. 22-23.

¹¹ Cf. Humanities Research Center, Austin, Université du Texas, in Casanova Pascale, *op. cit.*, s. 122.

¹² Beckett Samuel, *Malone meurt*, s. 9, in Bair Deirdre, *op. cit.*, s. 341.

kamçılar: “I just felt like it” “j’en avais envie, voilà” (içimden geldi, hepsi bu) diye açıklar bunu, ve 9 Ekim 1948 ile 29 Ocak 1949 arasında bir çırpıda *Godot’yu Beklerken*’i yazar. Bu, kırk üç yaşında, onun “tiyatrodaki gerçek çıkışıdır”. Dil ve edebi tür seçiminin dürtüsü kendi zevki, bu zevkin beklentisidir. Fransızca yazılan oyun Ekim 1952’de Minuit Yayınevi’nden yayınlanır. 5 Ocak 1953’te sahneye konur, onu şöhrete kavuşturur ve “maddi rahatlığa erişmesini” sağlar.¹³ Beckett yirmi yıl sonra, 1969’da, Nobel edebiyat ödülünü alır. Her türden –öykü, şiir, roman, tiyatro oyunu, eleştiri, deneme, çeviri, öz-çeviri, sahneye koyma– eser sahibi Beckett, mizah duygusu güçlü bir babanın oğludur; mükemmel bir yüzücü, büyük oğlu Frank’ın bir arkadaşının tanımlıyla “fantastik bir kişilik, büyüleyici biri, inanılmaz bir enerjiye sahip gerçek bir büyücü; sağlam yapılı, tam bir eylem adamı”¹⁴ olan babası ölüm döşeğindeyken oğluna döğüşmesini söyler:

“26 Haziran pazartesi günü sabahı doktor Abrahamson, Cooldrinagh’da hastasını ziyarete gelir ve muayene ettikten sonra durumunda belirgin bir iyileşme olduğunu bildirir. Bu müjdeyi kutlamak ve herhalde aynı zamanda babasını eğlendirmek için, Samuel koşup bayramlık giysilerini giyer. Fakat doktor sırtını döner dönmez Bill Beckett’e yeni ve çok şiddetli bir kriz daha gelir; saatlerce acı çektikten sonra, saat dörde doğru karısı ve oğullarının önünde son nefesini verir. Samuel babasının kendisine hitaben söylediği son sözleri unutmayacaktır: “Yılma, mücadele et, mücadele et!”; ve tam kendisine yakışan bir hafifseme ifadesiyle¹⁵: “Ne sabah ama!..”¹⁶

James Knowlson’a göre, Beckett’in “duygusunu saklamayan sevgi dolu bir babası”¹⁷ vardı. *Godot’yu Beklerken*’de belirgin bir şekilde babasına saygı iması görülür. Oyun şöyle başlar:

“Kırda bir yol, kenarında bir ağaç.

Akşam.

Estragon [...]

¹³ James Guilford’la söyleşi, 5 Ağustos 1992, in Knowlson James, *Beckett*, biographie, İng.’den çeviri Oristelle Bonis, Solin, Actes Sud, s. 40.

¹⁴ Knowlson James, *op. cit.*, s. 232-233.

¹⁵ Samuel Beckett’ten Thomas McGreevy’ye, 2 Temmuz 1933, BTC, in Knowlson James, s. 232.

¹⁶ *a.g.e.*

¹⁷ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, *op. cit.*, s. 9.

Vladimir girer.

ESTRAGON. (*yaptığından tekrar vazgeçerek*) – Ne yapsam olmuyor.

VLADIMIR (*bacakları iki yana açık, küçük adımlarla tıptış tıptış yaklaşarak*).– Ben de buna inanmaya başlıyorum. (*durur*) Ama bu düşünceye uzun süre direndim; Vladimir, diyordum kendi kendime, aklını başına topl. Daha her şeyi denemedin. Ve mücadeleye tekrar başlıyordum [...].”¹⁸

Bazı okuyucu-seyirci tarafından “anti-historik” olarak nitelense de, oyun kendi döneminden kopuk değildir. *Godot’yu Beklerken*’de Beckett, o *zor savaş dönemine* birçok örtülü imada bulunur. Vladimir, şiddetin tahammülfersa (dayanılmaz) biçimde kesintisiz sürdüğü bir dünya betimler; Estragon’a, “Ben olmasaydım şu anda küçük bir kemik yığınının ibaret olurdu”¹⁹ der. Estragon acıktığını söyleyince, önüne şalgam, havuç gibi şeyler koyar. Açlık kapıdadır, o derece ki Estragon Lucky’nin bıraktığı kemikleri kemirmekten çekinmeyecektir. Savaşta ve hemen sonrasındaki dönemde yaşanan tedarik güçlüklerinin anısı. Pozzo’nun birbirinin yankısı gibi iki repliği, dikkati “soru” sözcüğünün çok-anlamlılığı üzerine çeker: “Az önce bana Mösyö diyordunuz, titreyerek. Şimdi ise bana soru soruyorsunuz. Bu işin sonu kötü olacak.”²⁰ Lucky’nin monoloğu insanlığın azaldığını gündeme getirir. Böylece, *ilerlemenin ve Aydınlanma rasyonalizminin sonunu* ve akıl ve söz olarak *logos*’un başarısızlığa uğradığını teyit etmiş olur.

“LUCKY (*monoton bir söyleyişle*).– [...] *son zamanlardaki çalışmalarından* ortaya çıktığına göre varoluşun hali belli olduğundan nedendir bilinmez fakat *işkenceler* içinde *ateşler ve alevler* içinde yeter ki biraz daha devam etsin ama kim şüphe edebilir ki sonunda *mertekleri de ateşe verecekler* yani *cehennemi göklere taşıyacıklar* o denli mavi olan bugün bile ve durgun, o denli durgun [...] nedendir bilinmez zayıflamak daralmak geri alıyorum Oise’ı Marne’ı kısacası kuru kayıp adam başı *Voltaire’in ölümünden beri* [...] fazla ağırlık *Normandiya da soyunmuş* nedendir bilinmez ki [...].”²¹

¹⁸ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 9.

¹⁹ A.g.e., s. 10.

²⁰ A.g.e., s. 26-27.

²¹ A.g.e., s. 55-57.

Bu şekilde gündeme getirilen savaş gibi, Beckett'in yaşam öyküsüne ait, örneğin Normandiya'da Saint-Lô kasabasındaki Kızılhaç gibi, bazı anılar da yer yer yüzeye çıkar. Dostlarından, "uzun süre Joyce'un gönüllü sekreterliğini yapan biri Ağustos 1941'de tutuklanıp bir toplama kampında kaybolacak, [...] yirmi yıllık dostu Alfred Péron da 1942'de tutuklandıktan sonra kamptan dönüştü. Mayıs 1945'te ölecektir."²² Bu savaştan sağ kalanlar kimliklerinin peşine düşmüşlerdir. *Godot'yu Beklerken*'in ilk sayfasında:

"VLADIMIR.— (*İçine dönük, sessiz, savaşı düşünür. Estragon'a*)

Yaa. Demek döndün ha!..

ESTRAGON.— Öyle mi dersin?"²³

Eserlerle fukur fukur kaynayan bu yaratıcılık döneminde, üç roman, *Molloy*, *Malone ölüyor* ve *Adlandırılmaz*, Beckett'in, "parçalanmış olduğunu bildiği o *Ben*'i daha yakından incelemek için, ruhunun karanlık kuşağının derinliliklerine dalışına tanıklık ederler [...]"²⁴ Beckett'in Minuit Yayınevi'yle entelektüel evliliği, "Suzanne'ın 'son bir çabayla', der Beckett Jérôme Lindon'la temasa geçmeye karar vermesinden önce"²⁵ birkaç yayıncının elinden geçmiş [ve reddedilmiş] olan bu "bilinmeyenin" romanlarıyla, bunları reddetmek hatâsını işleyen Pierre Bordas'ın pişmanlığı pahasına, gerçekleşir. Böylece, "Fransız yazar Samuel Beckett'e bir şans tanımış olmanın onuru, gerçekten de o sırada mesleğinde ilk hamlelerini yapmakta olan genç editör Jérôme Lindon'a ait olur."²⁶

James Knowlson'a göre, "bir eserin [...] bir tek esin kaynağından beslenmesi son derece nâdirdir. Genellikle birden çok esin kaynağı vardır [...]"²⁷ Beckett (1942'de Londra'da Tate Gallery'de sergilenen)²⁸ *İki Yolcu*'dan ve Jack B. Yeats'in *Ova İnsanları* [Hommes de la Plaine] tablosundan esinlenmiştir. Başka kaynaklar arasında, Beckett'in aşağıda Vladimir'in ağzından ak-

²² Loulette Jean-François, *op. cit.*, s. 20.

²³ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, s. 9.

²⁴ Knowlson James, *op. cit.*, s. 482.

²⁵ *A.g.e.*, s. 483.

²⁶ *a.g.e.*

²⁷ *A.g.e.*, s. 485.

²⁸ *a.g.e.*

tardığı, Aziz Augustinus'a ait özdeyişi de sayabiliriz: “Umudunu kesme, hırsızlardan biri kurtuldu; fazla umutlanma, hırsızlardan biri mahkûm oldu.”²⁹ Vladimir Estragon'a bu hırsız hikâyesini anlatır. “Roger Blin'den Görüşler” başlıklı el yazmasına göre:

“VLADIMIR (*bir adım, sonra sadece seyircilere doğru bir baş hareketi*).– Ne diyordum... ha, ayağın nasıl?

ESTRAGON.– Şişiyor.

VLADIMIR (*bir adım*).– Hah, tamam, buldum, (*ayaküstü durarak*) şu hırsız hikâyesi. Hatırlıyor musun?

ESTRAGON.– Yoo.

VLADIMIR (*Estragon'a dönerek*).– Anlatmamı ister misin?

ESTRAGON.– Hayır. [...] ³⁰

VLADIMIR.– Nasıl oluyor da dört İncil yazarından yalnız biri olayları bu şekilde anlatıyor? Oysa dördü de oradaymışlar, yani fazla uzakta değil. Ama sadece biri kurtulan bir hırsızdan bahsediyor. (*Bir an sessizlik*) Hadi ama Gogo, ara sıra topu bana atman gerekiyor.

ESTRAGON.– Dinliyorum ya.

VLADIMIR.– Dört kişiden biri... [...] ³¹

Öyle görünür ki, *Godot*'yu *Beklerken* pingpong topu diyaloglarını, ezberlenmiş gibi gelen monologlarını müzikhol ritimlerinden olduğu gibi Beckett'in felsefî kültüründen (Burada özellikle Descartes, Geulincx, Kant, Schopenhauer ve Heidegger'i yardıma çağırmıştır) ve elbette kendi İrlandalı kökenlerinden de ödünç almıştır.

“POZZO (*Birdenbire hiddetlenerek*).– Beni o zaman hikâyelerinizle zehirlediğiniz yetmedi mi? Akıl almaz bir şey! Ne zamanmış? Bir gün, ama size bu yetmiyor, diğerleri gibi bir gün o dilsiz oldu, bir gün ben kör oldum, bir gün sağır olacağız, bir gün doğduk, bir gün öleceğiz, aynı gün, aynı anda, bu size yetmiyor mu? (*Daha ağırbaşlı*) Bir mezarın üstüne doğum yapıyorlar, günışığı bir an parlıyor, sonra yine gece. (*İpe asılır*) İleri!” ³²

Tiyatronun bir bekleyiş olduğunu söyleyen Beckett, bekleme süreci üzerine dramatik bir gerilim yaratan, bekleyiş felsefesine dayalı bir oyun yazar. Karakterleri, San Quentin Hapishanesinin

²⁹ a.g.e..

³⁰ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 13-14.

³¹ a.g.e.

³² A.g.e., s. 116-117.

mahkûmları gibi, Godot'nun gelişinin beklentisi içinde yaşarlar. *Godot'yu Beklerken*, ne bulunabilecekse onu bulmak için dinlenmesi gereken bir caz müziği parçasına benzer. Beckett'in bu oyunu, 1913'ten beri hiçbir tiyatro temsilinin yapılmadığı San Quentin hapishanesindeki dört yüz mahkûmu fetheder. Bu mahkûmlar bu oyunda çok kişisel bir anlam yani bulabildiklerini bulurlar, Martin Esslin'in deyiimiyle:

“İri pazulu, altı yüz kırk iki *pound*'luk [291,206 kg] heyula cüsselerine iyi kötü bir yer bulmayı başaran üç Herkül, kızların sahneye çıkışını bekliyor ve gülüp eğlenmeye hazırlanıyordu. Beklenen gelmeyince bağırıp çağırmağa başladılar ve gürültü patırtı içinde salondan çıkmadan önce ışıkların sönmelerini beklediler. Bu bir hataydı! Dinlediler, iki dakika seyrettiler ve oldukları yerde kalakaldılar. Ancak oyunun sonunda salondan çıktılar. Hepsi titriyordu...”³³

Bu Nasıldı, Anılarla Samuel Beckett adlı kitabında Anne Atik, Stravinski'nin bu oyunda özellikle sessizlik bulunduğunu ve bir kompozitör olarak, “*Godot*'da sessizlik anlarının düzenlenişinden çok etkilendiğini”³⁴ anlatır. Oyunun özgünlüğü, karakterleri, o sessizliği kullanabilmek için kuklalar gibi hareket etmeye zorlayan “bu sessizliğin somut niteliğinden” gelir. Daha önce Strindberg tarafından [*Rüya*], Yeats tarafından [*Şahinin Kuyusunda*], ya da Maeterlinck tarafından [*Körler*] kullanılmış olan bekleyiş gibi, sessizliği kullanmak fikri de Strindberg'i ve Çehov'u akla getirir. Beckett Demokritos'tan “Hiç[bir şey]den daha reel hiçbir şey yoktur” özdeyişini de almıştır. Korkunç bir savaşın sonunda, yeniden yaşamaya başlamak için kâbusun bitmesini bekleyen Beckett, “zamanını doldurmanın ne kadar önemli olduğunu”³⁵ bilir. Direniş hareketine katılması, dostu Péron'un çektikleri, insanın insana zulüm ve gaddarlığı, oyun boyunca okunabilir:

“Korkunç bir çığlık kopar, çok yakından. Estragon elindeki havucu bırakır, bir an donmuş gibi kalırlar, sonra kulise koşarlar. [...]”

Pozzo ile Lucky girerler. Pozzo boynuna geçirdiği bir yularla Lucky'i yedmektedir. [...] Lucky ağır bir bavul, açılır-kapanır bir ta-

³³ Esslin Martin, *op. cit.*, s. 16.

³⁴ Atik Anne, *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett*, Éditions de l'Olivier, 2003, s. 49.

³⁵ Knowlson James, *op. cit.*, s. 487.

bure, bir azık sepeti ve (kolunda) bir palto taşımaktadır. Pozzo'da bir kamçı vardır.

POZZO.– Daha hızlı! (*kamçı şaklaması*) [...]”³⁶

Roger Blin'in mizanseninde, “İnsanlık bizim” diyen Vladimir bir yandan da Pozzo'nun kışına zorlu bir tekme indirir. “İnsanlığın gerçek düşüşü (cennetten kovuluşu)” böyle, “insan soyunun yasasını” oluşturan bencillik üzerinden betimlenir. O insanlar birbirlerine yardım bile edemezler.

“ESTRAGON.– Kim osurdu?

VLADIMIR.– Pozzo.

POZZO.– Ben! Ben! Ben yaptım! Merhamet!

ESTRAGON.– İğrenç!

VLADIMIR.– Çabuk! Çabuk! Elini ver!

ESTRAGON.– Ben gidiyorum. (*Bir an durur. Daha yüksek sesle*) Ben gidiyorum.

VLADIMIR.– Galiba sonunda kendim kalkmak zorunda kalacağım. (*Kalkmaya çalışır, düşer.*)

Er ya da geç.”

Önce Vladimir ardından Estragon, Lucky'yle Pozzo'nun yanına düşerler. Birbirlerine yardım edemediklerinden, “sürünen yaratıklara” dönüşürler.

“ESTRAGON.– Neyin var?

VLADIMIR.– S'tir git! Defol!

ESTRAGON.– Sen kalıyor musun?

VLADIMIR.– Şimdilik.

[...]

VLADIMIR.– Çek!

Estragon asılır, tökezler, düşer. Uzun sessizlik.

POZZO.– İmdat!

VLADIMIR.– Biz buradayız.

POZZO.– Siz kimsiniz?

VLADIMIR.– İnsanız. İnsanlarız.

Sessizlik.”³⁷

Bu insanlar, hayal ürünü gerçek dünyalarında, saf sevgiyle ilgisi olmayan, ancak gaddarlıkla karışık bir tür sempatiden ibaret bir dostluk duygusuyla doludurlar.

³⁶ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 26-27.

³⁷ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 105-107.

“ESTRAGON.– Bana dokunma! Hiçbir şey isteme! Yanımda kal!”³⁸

“VLADIMIR.– [...] Canını sıkıyorum, umarım?

ESTRAGON.– Seni dinlemiyorum ki.”³⁹

Beckett *Godot’yu Beklerken*’da, diğer oyunlarını da herhangi bir besteci gibi, müzik eseri gibi oluşturur (besteler). Tema ve repliklerin tekrarlanmaları yoğun, çeşitli, dönüşük bir bütün oluşturur. Dramatik “beste”sinin içine leitmotifleri yerleşir. “Tematiğinin” kökeninde durum yer alır:

“ESTRAGON.– Hadi gidelim.

VLADIMIR.– Gidemeyiz.

ESTRAGON.– Neden?

VLADIMIR.– Godot’yu bekliyoruz ya.

ESTRAGON.– Doğru.⁴⁰

Belki de her şeyi değiştirecek olan Godot denen adamı beklerken vakit öldürmek için, Vladimir’le Estragon kendilerini eğlenceye, oyuna kaptırırlar. Fakat sert bir “hizaya gel” çağrısıyla, gerçekte yeniden buluşurlar. Biri gitmek ister, öbürü onu tutar ve bu böyle devam eder. Tekrarlanan tema oyunun leitmotifidir. *İki sesli monologlar*, ritme yapılan vurgulama, hattâ havadan sudan konuşmalar bile oyunun müzikalitesine, şiirselliğine katkıda bulunur:

“ESTRAGON.– Doğru. (*Bir an sessizlik*) Burası olduğuna emin misin?

VLADIMIR.– Ne dedin?

ESTRAGON.– ...Yani bekleyeceğimiz yerin?

VLADIMIR.– Ağacın önünde demişti. (*Ağaca bakarlar*) Başka ağaç görüyor musun?

ESTRAGON.– Ne ağacı bu?

VLADIMIR.– Galiba salkım (ağlayan) söğüt.

ESTRAGON.– Yaprakları, salkımları nerede?

VLADIMIR.– Kurumuş herhalde.

ESTRAGON.– Artık ağlamak yok desene.

[...]

VLADIMIR.– Bir bodur ağaç.

ESTRAGON.– Bir ağaççık.

VLADIMIR.– Bir... – (*Birden uyanır*). Ne ima ediyorsun sen? Yanlış

³⁸ A.g.e., s. 75.

³⁹ A.g.e., s. 14.

⁴⁰ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 16, 62.

yere mi geldik, demek istiyorsun?”⁴¹

Sessizliğin (sessizliğin sözü ve sözün tekrar sessizliğe dönüşü, sessizliğin dinamik tasarımı) temel önemde bir rol oynadığı Beckett’in yazım tarzı müziğin, ritmin mantığını izler. Replikler nazik, soru-yanıt ikilisi hiçbir topun kaçırılmadığı bir süper pingpong oyunundaki karşılıklı vuruşlar gibidir. Boşluk ve tedirginlikle birlikte çöken sessizlik, söze, diyaloga güç katar. Bazen sözcüklerin en önemli yönüdür: *Adlandırılmaz’da* yazdığı gibi “sözcükler, sessizlik damlacıkları”dır... Yeni “Ben”ine yabancı Beckett *Godot’yu Beklerken*’i, oyunu izleyen yeni dilin sessizliğinde yazar.

“VLADIMIR.– Bir şey söylesene!

ESTRAGON.– Arıyorum.

Uzun sessizlik.”⁴²

Beckett, Roger Blin’den önce ve eşzamanlı olarak, oyununu birkaç yayıncıya daha önermiştir. Blin de oyunu ancak zayıflar-arası dayanışma gereği kabul eder. Zira o dönemde beş parasızdır, üstelik iş arkadaşları da *Godot*’nun adını bile duymak istemezler. Fakat Beckett oyununun sahnelenmesine büyük önem vermektedir. Minuit Yayınevi *Molloy*’u alır, *Murphy*’nin yayın haklarını Bordas’tan satın almaya hazırlanır ve Lindon *Godot’yu Beklerken*’i yayınlamak ister. Roger Blin, Minuit’den Lindon’la temasa geçer ve Beckett’e oyununu sahnelemek istediğini yazar. Beckett onu Paris 15, Favorites sokağında öğle yemeğine davet eder. İlk kez o zaman tanışır (1950). “İmkânları kısıtlı olduğundan, Roger Blin daracık (4 x 6m) bir mekânda Beckett’in istediği ‘make-ti’ gerçekleştirir. Ay *irrealist* bir aydınlatmayla, temsil edilirken ağaç duvar kâğıdıyla kaplı metal bir telle temsil edilir.” Blin sirk fikrini ancak “filigranda” koruyarak, psikolojiyi silip atarak, hastalıklardan yola çıkar. Prostat derdinden muzdarip olan Vladimir (aynı zamanda *Godot*’nun beklentisi içinde olduğundan) sinirli ve telaşlıdır; ayaklarından zoru olan Estragon mümkün olduğu kadar az hareket eder; “Kurşun kışkı bir red blokudur”. Âdeta eli ayağı tutmayacak kadar yaşlı Lucky, üstelik Parkinson hastasıdır. Monoluğu üç dakikadan biraz fazla sürer; müzikal, ritimli (Lu-

⁴¹ a.g.e.

⁴² A.g.e., s.82.

cky baştan ayağa tir tir titrer) ve anlaşılmazdır. Mizansenin kilit noktası, der Blin, “ne kaba komikliğe ne ağlayıp sızlanmaya düşmeden, gülüşle heyecan arasında doğru dozu bulmak olmuştur.” “Ufacık tefecik” kabare sanatçısı Lucien Raimbourg, Vladimir rolünü oynar. Güzel bir pes sese sahip “iri kıyım” Pierre Latour vakur ve somurtuk bir Estragon olur. İkisinin de pantolon–ceket takımları siyahtır. Lucky rolü “çok zayıf, bir deri bir kemik” Jean Martin’e verilir; (Beckett’in deyişiyle) “et yığını” (Pozzo) için Michel Simon’u razı edemeyen aykırılık düşkünü Roger Blin, yaldızlı şeritli kırmızı ceketli Fransız uşak üniforması ve melon şapkasının altından sarkan uzun beyaz perüğüyle “*gentleman farmer*” [İngiliz taşra soylusu] gibi giydirdiği Pozzo rolünü kendisi üstlenir. Bir yıla yakın bir süreyle, *Godot’yu Beklerken*, Raspail Bulvarı No.38’deki küçük Babylone tiyatrosunda seyircilerini ağırlar. Latour’un (Estragon) itirazlarına karşın, Beckett oyunun sonunda mutlaka Estragon’un pantolonunu kaybetmesini istemektedir. Ve pantolon kaybedilir. Bu temsil Beckett’in ününün başlangıcıdır, salon her akşam dolup taşar, o derece ki geç kalanlar için bitişikteki kafeden ödünç sandalye alınır. İngilizler gelip oyunun çevrilmesini isterler, oyun Londra’da, sonra bütün dünyada sahneye konur.

O dönem belediye tiyatrosu iken sonradan ulusallaşan Strasbourg tiyatrosu büyük sahnesini onurlandırmak üzere *Godot’yu* davet eder, ekip koca sahnede kaybolur! Bir tek temsil için çok sıkı çalışılır. Başlangıçta tıklım tıklım dolu olan salonun dörtte üçü perde kapanmadan boşalır. Roger Blin oyunu Odéon için hazırlar. Dekor Matias tarafından hazırlanır, dekoratör daha *reel* olsun diye gerçek bir ağaç satın alır. Oyun 21 Şubat 1978’de Comédie Française’in Odéon sahnesinde gösterilir; tekrarı 18 nisan 1978’de Richelieu salonunda Roger Blin’in mizanseniyle yapılır. Dekor ve kostümler yine Matias’ındır. Oyun iki buçuk saat sürer. *Roger Blin*’in rejî defteri (*tarafımızdan incelenen*, 2007) Comédie Française kütüphanesinde şu uyarı altında saklanmaktadır: “Bu mizansen profesyonel amaçla ancak Comédie Française’in ve yönetmenin rızasıyla kullanılabilir.”

Eserinin gardiyanı olan Beckett oyununun serüvenini yakından izler. Kabul ettirdiği her sahnelenişte yeniden yazar ve nasıl olduğunu yakından izler. Zamanla eserine başka bir doğrultu

çizer; oyunun “genetik güzergâhı” henüz basılı metnin diktiği kilometre taşına varmamıştır. Beckett’in sahneleme tarzı, hattâ temsilde orada bulunuşu, metinde sıçramalara yol açar, yeni bir mizansene yönelik birçok not ve gözden geçirmelere sebep olur.

Metnin oluşumu böylece, yeniden yazılma beklentisiyle, sonsuz bir serüven içinde, yeni bir evreye girer. Beckett oyununun sahnelenmesini güvenceye alınca, yazılı metinde birçok kesintiler, ilâveler, değişiklikler yapar.

Beckett tiyatrosunun gizemi, kuklalarının, *ad-verilemezliğin* yorumcusu olan kuklacılık sanatının arkasında saklıdır. “Kırda yol, yanında ağaç. Akşam”. Dante’de yeşeren o ağacın Beckett’te ancak birkaç yaprağı vardır. Beckett’in deyişiyle “zincirden boşanmış bir *western*” olan *Godot’yu Beklerken* dönemini sarsar ve tiyatronun durumunu değiştirir. Oyunu izleyen biri değiştiğini, artık önceki insan olmadığını fark eder. Beckett tiyatrosu değişerek değiştirir. Beckett’in eseri ne şuradadır ne burada, bekleyiştir, ya da “sadece ‘başka yerde’dir”, Bruno Clément’in 1994’te “Mal dire” başlıklı bölümde dediği gibi:

“Metnin hallerinin çoğalması (*Godot’yu Beklerken*’in Fransızca ve İngilizce versiyonları Beckett’in kendisi tarafından yazılmıştır, Almanca versiyonuna da katılmıştır), herhangi bir *ubiquité* (aynı anda birkaç yerde olma) duygusu vermek şöyle dursun, bir tür “hiçbir yerde” olmanın koşullarını yaratır ve böylece sonunda, beklenmedik biçimde, ulaşmayı kafasına koyduğu o nötraliteyi, üslûp yokluğunu yakalamış olur.

Eser ne bir versiyonuyla ne öbürüyle özdeşlenebilir; “ikisinin arasında” bir tür ‘ortalama’ da olamaz, zira (iki versiyonun tüm karşılaştırmalı okumaları bunu kanıtıyor) her birinde benimsenmiş olan seçenekler çoğu kez birbirleriyle bağdaşmaz, eser sadece “başka yerde” dir; okunup sorgulanma imkânı bulunan iki metinden her biri bir tür taslak, ideal bir eserin, her türlü maddeleştirme girişiminde ister istemez bozulacak olan, yetkinleşmemiş bir somut örneğidir. [...]”⁴³

Bu bölümü bitirmenin en iyi yolu belki de Samuel Barclay Beckett’in eserinin kendisine atfedilen tüm özelliklerle bağdaşmaz olduğunu söylemek olacaktır.

⁴³ Clément Bruno, *L’Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Éditions du Seuil, 1994, s. 243-245.

“ESTRAGON.– Normaldir.

VLADIMIR.–Di mi ama?..

ESTRAGON.– Bana öyle geliyor.

VLADIMIR.– Bana da.”⁴⁴

Jean-Paul Sartre şöyle der: “Doğumumuzdan, kendi doğumumuzdan, hiçbir zaman yaşamadığımız ama bizi olduğumuz şey yapan o olaydan konuşacak olursak, orada da gerçekçiliğin anlamı yoktur, zira kendi doğumumuzu gerçekleştiremeyiz.”⁴⁵ “Bitiş başlangıçta bulunur, bir mezarın üstüne doğururlar” *Godot’yu Beklerken* de kendisini Beckett’in eseri olarak olduğu şey yapan doğumunu hiçbir zaman yaşamamıştır. “Şeyler bir adamın azamısından (maksimumundan) çok asgarisine (minimumuna) bağlıdır.”⁴⁶

⁴⁴ Beckett Samuel, *En attendant Godot*, op. cit., s. 22.

⁴⁵ Sartre Jean-Paul, *S’adresser à nos vraies forces profondes*, in *Mythe et réalité du théâtre*, 1966, in *Un théâtre de situations*, Gallimard, Folio/Essais, 1992, s. 206-208.

⁴⁶ Beckett Samuel, *Carnet A*, s. 18, in Adorno, *Notes sur Beckett*, op. cit., s. 21.

SÖZÜN ÖZÜ



*“[...]... tüm vücut çekip gitmiş gibi... sadece yüz...
ağız... dudaklar... yanaklar... çene kemikleri... bir tek bile...
ne? .. dil mi? .. evet. ağız... dudaklar... yanaklar... çene...
dil... bir tek saniye bile rahat yok... ağız ateş içinde...
laf seli.. kulağın içine... nerdeyse kulağın içine...
hiçbir şey anlamadan... yarısı bile değil... çeyreği bile...
hiçbir fikir.. bana anlattıkları hakkında... bir düşünün! [...]”*

Beckett, *Pas moi*, s. 89.

“Ancak kendisi olmadığı şeyden yola çıkarak var olandır”

Samuel Beckett tiyatrosu

Beckett’in teatral yaratı tarzı sıradışı tekilliğinden doğar ve “ge-lenek kırıcı gücü” oldukça geç fark edilen bir başka tiyatro yolu çizer.

Beckett’in karakteri kendisi için vazgeçilmez olan öteki’nin varlığını yanında ister. Ötekiyle ve özellikle onun bakışıyla ilişkisi kendisi için önemlidir, çünkü ancak öteki üzerinden kendinin bilincine varır. *Ben*’in *Öteki*’yle bu somut ilişkisi her zaman bir *çatışma biçimini* alır. Beckett’in karakteri olduğu her şeyi öteki’ne borçludur. Bu kişiler hep birbirlerine bağımlı oldukları halde özgürlüklerini severler. Her biri, bu çatışmalar sayesinde, bir kukla-kuklacı bağı ile diğerlerine bağılı olarak, yerini alır.

Beckett tiyatrosunun gizemi (kukla tiyatrosu ve aktör tiyatrosu olarak) tekrarlayıcı mantığından, yankılama sisteminden ileri gelir. Oluşum yolu basılı metnin koyduğu sınırlara bağılı olmayan yazım tarzı, metinde büyük sıçramalara sebep olabilir. Bu tarz yeni bir mizansene dönük birçok notlar ve gözden geçirmeler içerir. Yeni bir evre, sonsuz bir serüvene atılma beklentisi hep vardır. Büyük bir “yorumlar kavgası” içinde boğulan eleştirmenlerden de kaçamaz.

Beckett’in oyunlarını okumak, seyretmek, müzikalitesini ve şiirselliğini dinlemek, “alabildiğini, koruyabildiğini almak” için bir davettir, tıpkı çeşitli klasik ve modern müzikleri içine alan ve aynı şekilde kendine özgü ritmik özelliklerle tanımlanan bir disiplin olduğunu söyleyen caz gibi.

Beckett’in sahnesi pek göz doldurmayan alışılmadık bir yerdir ve bu özelliğiyle şaşırtıcıdır. Dikkat çekmeye elverişli ve öne çıkmaya eğilimli olmayan bu sahne “ortaya çıkış ve kayboluşlardan”, açılış ve kapanışlardan, kuruluş ve çözümlüşlerden oluşur. “Çözmek, yıkmak da yaşamaktır”, Beckett’e göre. Tiyatro, sinema ve televizyon ona, hayatı düzenlemek için çarpışan bu motifleri gerçekleştirme fırsatı verir: Ağız açılıp kapanarak sözü serbest bırakır, sözün ortaya çıkıp kaybolması birtakım “dağılma yapılarının” belirmesini sağlar. Tasarım kavramı bunların algı-

lanışında, algı kavramını doğurur. Bakış özgürleşip, figürlerin ve türevlerinin kenar boşluklarından, bir “hareketler uzamı inşa eder. Tablonun –her türlü– ağırlık merkezinin ortadan kaldırılmasıyla, bu tabloda kendi algısı olarak nitelendirilen bakışın özgürleşmesi gösterilir.”¹ Beckett’te bakış, *Film*’in gözü, “yokedilemeyen öz-algı” Berkeley’e gönderme yapar.

Beckett’in eserlerinde tüm sanatların sınır çizgileri saçaklanır, türler iç içe geçer. Beckett sanatının yapısına iki tür engellenme siner: Nesne-engellemesi ve göz-engellemesi. Onun yazdığı, yazmasına engel olandır. Yapısını bozduğu sözün sessizliğini kurar. Beckett’in tiyatro dili böyle kurulur. Verilen aralar ve sessizlik şiddeti, can çekişmeyi, bekleyişi, umudu, kuvvet dengesini, tersi ve yüzü gibi siyahın beyaza dönüşmesini, efendi-köle veya kukla-kuklacı ilişkisi gibi öğeleri açığa çıkarır.

Beckett tiyatrosu, birçok kültürel, dilsel, felsefi, şiirsel, edebi karışımlardan beslenen bir şiirsel-kültürel-dilsel-felsefi potadır. *Mösyö Knott’un çorba çanağı* gibi büyük bir karışımdır. Melez düşünce, felsefe, müzik onun yapısına sinmiştir.

Beckett tiyatrosunun en kabul edemediği şey, üstüne bir etiket yapıştırılması, bir ad verilmesi, çağdaş tiyatronun tipik özelliklerinin ona atfedilmesi, kendine özgü ayırıcı nitelikleri yok sayılarak zamanıyla arasında uyum sağlanmasıdır. Zira melezlemenin en büyük ve biricik kuralı kural yokluğudur. Beckett tiyatrosu sınıflanamaz; içinde her tür rastlaşmanın öngörülemez kaldığı kendi oluşunu kendisi çizen melezleme gibi özeldir. Dili eşsizdir, çevirileri, öz-çevirileri gibi. Tercihini yönelttiği dil, çıkış diline üstün gelir.

Bu gidiş-gelişler, mizansenleri üzerinden durmadan yeniden yazılan yeni yaratılarını doğurur. Beckett her çevirisinde, varış dili ile çıkış dili arasındaki mesafeyi vurgular. Deyimlerin garabetini öne çıkarır. Yazım tarzını zenginleştirmek için varış dilinde çıkış dilinin sesini duyurur. Çevirisi bir aktarım (taşım) değil, iki dil arasında bir ilişki, bir ittifak, bir eşyönelimdir [*convergence*]; iki dil Vladimir’le Estragon gibi, Hamm’la Clov gibi, Winnie’yle Willie gibi, aralarında konuşurlar. *Godot’yu Beklerken*’in

¹ Poulain Jacques, *Émergence et effacement de la pragmatique contemporaine de l’art*, in “Cahier de Poétique” n° 12, *op. cit.*, s. 152.

İngilizce versiyonu ancak Fransızcasıyla karşılaştığında var olur. Bu “karşıtların örtüşmesi” ne, bu karşıt terimlerin birlikteliğine (*oksimoron*, *antitez*) güzellik veren de iki dil arasındaki bu mesafenin varlığıdır. Beckett'in gerçekleştirdiği mucizevi denge böyledir: Devinimsiz devingenlik, devingen devinimsizlik. Beckett'te rastlaşma [*rencontre*] bu yıldızın altındadır.

Kapısı *yol ayrımlarına*, başarısızlığa, çuvallamaya, üstü çizilmeye açık olan tiyatrosunun oluşum süreci başka oluşumlarla, büyük küçük başka ırmaklarla, ittifak kurmak ister. Bu tiyatro, bir takıdaki elmaslar gibi, resim ve müzikle kurulmuş ilişkilerle, bu sanatlardaki derin bilgisi ve müziğe duyduğu derin aşkla takviye edilen bir çerçeveye yerleştirilmiş fikirlerden oluşur. İyi piyano çalan Beckett aynı zamanda her türlü partiyonu çözebilecek yetenektedir. Şiir ve müzik, coşkun ve taşkın hayal gücüyle birlikte giden tekil ve özgül üslûbunu oluşturur. Yazılarında bestecilere yaptığı imalar şakalar şeklinde karşımıza çıkar. Oyunlarına, özellikle televizyona yönelik olanlara, birkaç şarkı sıkıştırdığı da olur.

Beckett müziği yeniden yazabilmek amacıyla dinler. Saf [*pur*] şiir anlarının müzikalitesi, daha doğrusu Beckett'in iki sesli monologlarının müzikalitesi, oyunlarının her yerinde görülür. Çelişki üzerinde oynayan bu nağme duygulardaki şiddeti yatıştırır. Müzik, şarkı, duygular, tiyatrosunun dengesi, ritimlerde, tonlarda, duygularda, dilde bu ahenk kırıcı oranlardan gelir; bu bir bakıma çeşitli öğeler arasındaki karşıtlık ve kavuşumların bir tür ahengidir.

Beckett tiyatrosunun kimliği ayrımda (farkta) görülür. Bu tiyatro kimlik olayının çok-biçimli bir sapıntısı yararına, oluşum paradigmasını alt üst eder. Benjamin'in dediği gibi “her şeyin param parça olduğu ve parçaların da daha küçük parçalara bölünüp ufalandığı” bir savaşın içinde bir İrlanda vatandaşı olan Beckett, “öc alma peşindeki kimlikler” halinde ufalanmış bir toplumun tanığıdır. Tiyatrosu, kendi terimleriyle, “tekrar [içine] kapanma saplantısından da, kendini aşma saplantısından da kendini kurtarabilecek ironik bir kimliğin”² var olma yeridir.

Kutlu bir Cuma günü dünyaya gelen şair, çevirmen, romancı, öykücü, denemeci, eleştirmen, yönetmen, dramaturg, eserinin

² Nouss Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, op. cit., s. 72.

gardiyanı, kuklacı ve filozof Doktor Samuel Barclay Beckett, “öncekilere kıyasla çok daha sakın iki gün geçirdikten sonra, 22 Aralık 1989 Cuma günü öğleden sonra saat 13.00’te sükûnet içinde sönüp gitmiştir. [...] Dublinli yazar yaşadığı gibi, kimseye dert olmadan, hayata veda etmiştir. Şimdi dünya ona saygılarını sunabilir”³ der, *Beckett International Foundation*’un (Uluslararası Beckett Vakfı) kurucusu, Beckett’in yirmi yıllık yakın dostu ve yaşamöyküsünün yazarı James Knowlson, söz konusu biyografiye son noktayı koymadan önce...

Beckett’in tiyatrosu hâlâ bütün derinliğiyle biliniyor sayılmaz, âdeta dipsiz bir kuyudur. İçine ne kadar inilirse o kadar aydınlanır. Orada, eksantrik bir şekilde televizyon ortamını da sahiplenen eserinin az bilinen bir yönünü oluşturan sahnelenmiş oyunları görülür. Örneğin, 29 dakikalık oyunu *Söyle Joe* [Dis Joe], Beckett’le Deryk Mendel ve Nancy Illig (ses) tarafından 1966’da (80’li yıllardan çok önce) televizyon için, bir Alman kanalı için yazılmıştır: Joe yalnız yaşayan yaşlı bir adamdır. Kendisine geçmiş ömrünün çıkmazlarını anlatan ve eski metresinin trajik ölümündeki sorumluluğunu yüzüne vuran bir kadın sesini dinler. Adam hiç ses çıkarmaz ve bu çıkışmalara sadece mimiklerle karşılık verir. Kamera ancak kadının monologunun verdiği aralarda yer değiştirir, aniden adamın yüzüne yaklaşır, sonunda çok yakın bir plana gelip durur. Yüze gittikçe yaklaşan kameradır, ya da Beckett’in gözüdür, birçok ifade aracına sahip teatral temsilde kullanılan tiyatro-şiiir-mim tekniklerinin başı çeken figürüdür

Bu göz, “[...] zavallı marifetçiklerinden bıkmış, yapabilirim iddiasından tiksinişmiş, yapabilmekten yorulmuş, aynı şeyi birazcık daha iyi başarmaktan gına getirmiş, kasvetli bir yol üzerinde birkaç küçük adım daha atmaktan illallah demiş olarak, ona iğrenerek sırtını dönen” bir sanatın üzerine dikilmiştir.⁴ Bruno Clément’in deyişiyle, “Samuel Beckett’in dehası ne özülle dramatiktir ne de temelinden anlatıcıdır [ne şiirsel ne görseldir]. Sahneyi, anlatının dramının oynandığı yer haline getirmekten, bu yeni tiyatro için daha önce denenmemiş –hattâ denmemiş– bir organizasyon, bir işleyiş icât etmekten ibarettir.”⁵

³ Knowlson James, *op. cit.*, s. 883.

⁴ A.g.e., s. 476.

⁵ Clément Bruno, *L’Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, s. 332.

Sözü bağlamak için, belki de, Beckett tiyatrosunun, “ancak olmadığı şeyden yola çıkarak var olabileceğini” söylemek cüretini gösterebiliriz.

“Kendimde bir ağzın varlığını hissetmiyorum, ağızda sözcüklerin itişip kakıştıklarını hissetmiyorum, ama sevilen bir şiir okunduğu zaman, şiir sevildiği zaman [...] sözcükler orada, bir yerdedir, hiç ses çıkarmadan, ben bunu da hissetmiyorum, düşen sözcükleri, bilmem nereye, bilmem nereden, sessizlik içinde sessizlik damlaları, onları hissetmiyorum, bir ağız olduğunu hissetmiyorum, bir başım olduğunu da., bir kulağım olduğunu hissediyor muyum [...], hissettiğim belki de bu, bir dış var bir de iç ve aralarında ben, belki de ben işte buyum, dünyayı ikiye bölen şey, bir tarafta dış bir tarafta iç, bu belki de bir bıçak kadar ince, ben ne o tarafta ne bu taraftayım, ortadayım, aradaki duvarım, iki yüzüm var ama kalınlığım yok.”⁶

⁶ Beckett Samuel, *L'Innommable*, op. cit., s. 159,160.

KAYNAKÇA

Samuel Beckett'in önce İngilizce, daha sonra Fransızca, bazen bir dilde bazen de diğer dilde yazdığı ve bazen İngilizceden Fransızcaya veya Fransızcadan İngilizceye (büyük bir bölümünü bizzat kendisinin) çevirdiği eserleri kronolojik sıraya göre düzenlenmiştir.

1. Samuel Beckett'in eserleri,
2. Fransızca yazılan eserleri,
3. İngilizce yazılan eserleri,
4. Samuel Beckett hakkında yazılan eserler,
5. Başvurulan Teori kitapları ve diğerleri.

1. Samuel Beckett'in eserleri

1. Proust (İngilizce, 1930; Proust, 1931), deneme, Fransızcaya çeviri ve düzenleme, Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1990, 128 s.
2. Bande et sarande (İngilizce, 1932-1933; More Pricks Than Kicks, 1934), on öyküden oluşan koleksiyon [Dante et le homard (Dante and the Lobster); Fingal (Fingal); Ding-Dong (Ding-Dong); Rincée nocturne (A Wet Night); Amour et Léthé (Love and Lethe); Promenade (Walking Out); Quelle calamité (What a Misfortune); Le billet doux de la Smeraldina (The Smeraldina's Billet Doux); Blême (Yellow); Résidu (Draff)], Fransızcaya çeviri ve düzenleme Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1995, 296 s.
3. Les Os d'Écho et autres précipités (İngilizce, 1928-1935; Echo's Bones and Other Precipitates, 1935), on üç şiirden oluşan koleksiyon, Fransızcaya çeviri ve düzenleme Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 2002, 64 s.
4. Murphy (İngilizce, 1935-1937; *Murphy*, 1938), roman, traduit en français par l'auteur en collaboration avec Alfred Péron. [Paris], Éditions Pierre Bordas, "Les Imaginaires" n° 5, 1947, épuisé; remise en vente et réédition: [Paris], Éditions de Minuit, 1951, 208 p.
5. "Denis Devlin" (en anglais, 1938), compte rendu du recueil de Denis Devlin, *Intercessions*, traduit en français par Serge Fauchereau, dans *Les Lettres Nouvelles*, mars 1973.
6. Poèmes (en français, 1938-1939), douze poèmes numérotés de I à XIII (le numéro XI manque), dans *Les Temps Modernes* n° 14, novembre 1946, recueillis dans *Poèmes* (1968).
7. Watt (en anglais, 1942-1945; *Watt*, 1953), roman, traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier, avec la collaboration de l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1968, 272 p.
8. La Peinture des Van Velde, ou le monde et le pantalon (en français, 1945), étude, dans les *Cahiers d'Art*, 1945-46; réédition sous le titre *Le Monde et le pantalon* (1989; édition augmentée, 1991).
9. Mercier et Camier (en français, 1946), roman. [Paris], Éditions de Minuit, 1970, 216 p. (*Mercier and Camier*, traduit en anglais par l'auteur, 1974).
10. Premier amour (en français, 1946), nouvelle. [Paris], Éditions de Minuit, 1970, 60 p. (*First Love*, traduit en anglais par l'auteur, 1973).
11. Suite (en français, 1945-1947), nouvelle, dans *Les Temps Modernes* n° 10,

- juillet 1946; version modifiée sous le titre *La Fin*, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955). (*The End*, traduit en anglais par Richard Seaver en collaboration avec l'auteur, 1954).
12. L'Expulsé (en français, 1945-1946), nouvelle, dans *Fontaine*, XX, n° 57, 1946-47; version modifiée sous le même titre, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955). (*The Expelled*, traduit en anglais par Richard Seaver en collaboration avec l'auteur, 1962).
 13. Le Calmant (en français, 1945-1947), nouvelle, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955). (*The Calmative*, traduit en anglais par l'auteur, 1967).
 14. Eleutheria (en français, 1947-1948), pièce en trois actes pour dix-sept personnages, précédé d'un avertissement de Jérôme Lindon sur l'édition du texte. [Paris], Éditions de Minuit, 1995, 168 p. (*Eleutheria*, traduit en anglais par Michael Brodsky, 1995).
 15. Molloy (en français, 1947-48), roman. [Paris], Éditions de Minuit, 1951, 298 p. relié, rééditions: préface de Bernard Pingaud. [Paris], U.G.E., "10-18" n° 81, 1963, épuisé / suivi de "Molloy. Un événement littéraire, une œuvre", par Jean-Jacques Mayoux. Éditions de Minuit, "Double" n° 7, 1982, 276 p. (*Molloy*, traduit en anglais par Patrick Bowles et l'auteur, 1955).
 16. Peintres de l'empêchement (en français, 1948), étude, dans *Derrière le miroir* n° 11-12, 1948; édition revue sous le titre *Bram et Geer Van Velde*. [Paris], Éditions Maeght, "Derrière le miroir" n° 11, 1948, 16 p.; réédition avec *Le Monde et le pantalon* (1991).
 17. Malone meurt (en français, 1948), roman. [Paris], Éditions de Minuit, 1951, 192 p. (*Malone Dies*, traduit en anglais par l'auteur, 1956).
 18. "Trois poèmes" (en français, 1948), dans les *Cahiers des Saisons* n° 2, octobre 1955, recueillis dans *Poèmes* (1968, 1978; nouvelle édition augmentée, 1992, 1999).
 19. En attendant Godot (en français, 1948-1949), pièce en deux actes pour cinq personnages. [Paris], Éditions de Minuit, 1952, 136 p., réédition dans *Théâtre I* (1971). (*Waiting for Godot*, traduit en anglais par l'auteur, 1954).
 20. L'Innommable (en français, 1949), roman. [Paris], Éditions de Minuit, 1953, 216 p. (*The Unnamable*, traduit en anglais par l'auteur, 1958).
 21. Trois dialogues (en anglais, 1949; *Three Dialogues*, 1949). Trois conversations entre Beckett et Georges Duthuit sur la peinture de Tal Coat, André Masson et Bram Van Velde, traduit en français en partie par l'auteur, en partie par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1998, 32 p.
 22. Textes pour rien (en français, 1950), treize textes recueillis dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955).
 23. Foirades (en français, années 1950), textes en prose, dans *Minuit* n° 1, novembre 1972 / n° 2, janvier 1973 / n° 3, mai 1973, recueillis dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976). (*Fizzles*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
 24. "Hommage à Jack B. Yeats" (en français), dans *Les Lettres Nouvelles* n° 14, avril 1954, épuisé / réédité dans le numéro spécial "Écrivains Irlandais d'aujourd'hui", *Les Lettres Nouvelles*, mars 1973.
 25. "Henri Hayden, homme peintre" (en français), essai, dans *Documents* n° 22, 1955.
 26. Nouvelles et Textes pour rien, collection de nouvelles et de textes (*L'Expulsé; Le Calmant; La Fin; Textes pour rien*). [Paris], Éditions de Minuit, 1955,

- 210 p. (*Stories and Texts for Nothing*, traduit en anglais par l'auteur, avec la collaboration de Richard Seaver, 1967).
27. Fin de partie (en français, 1954-1956), pièce en un acte pour quatre personnages. [Paris], Éditions de Minuit (avec *Acte sans paroles I*), 1957, 128 p. (*Endgame*, traduit en anglais par l'auteur, 1958).
 28. Tous ceux qui tombent (en anglais, 1956; *All That fall*, 1957), pièce radiophonique en un acte pour onze personnages, traduit en français par Robert Pinget. [Paris], Éditions de Minuit, 1957, 80 p.
 29. Actes sans paroles I (en français, 1956), mime en un acte pour un personnage avec musique par John Beckett. [Paris], Éditions de Minuit (avec *Fin de partie*), 1957, 128 p. (*Act without words I*, traduit en anglais par l'auteur, 1958).
 30. D'un ouvrage abandonné (en anglais, 1956-1958; *From an Abandoned Work*, 1956; deuxième version, 1958), fragment de prose, traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier, avec la collaboration de l'auteur, recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée, 1972).
 31. La Dernière bande (en anglais, 1958; *Krapp's Last Tape*, 1959), pièce en un acte pour un personnage avec magnétophone, traduit en français par Pierre Leyris et l'auteur, dans *Les Lettres Nouvelles* n° 1, mars 1959 / (avec *Cendres*). [Paris], Éditions de Minuit, 1959, 76 p.
 32. Cendres (en anglais, 1959; *Embers*, 1959), pièce radiophonique en un acte pour cinq personnages, traduit en français par Robert Pinget et l'auteur dans *Les Lettres Nouvelles* n° 36, décembre 1959 / (précédé de *La Dernière bande*). [Paris], Éditions de Minuit, 1959, 76 p.
 33. Acte sans paroles II (en français, 1959), mime pour deux personnages, recueilli dans *Dramatische Dichtungen*, Tome I. [Francfort], Surkamp Verlag, 1963 et dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée, 1972). (*Act without words II*, traduit en anglais par l'auteur, 1959).
 34. L'Image (en français, 1958; 1959). [Paris], Éditions de Minuit, 1988, 24 p.
 35. Gedichte, édition trilingue, comprenant les poèmes de *Echo's Bones and Other Precipitates* et les dix-huit poèmes en français publiés en revues, traduit en allemand par Eva Hesse et Elmar Tophoven. [Wiesbaden], Limes Verlag, 1959.
 36. Comment c'est (en français, 1959-1961), roman. [Paris], Éditions de Minuit, 1961, 180 p. (*How It Is*, traduit en anglais par l'auteur, 1964; Magessa O'Reilly (éd.), *Samuel Beckett's Comment c'est / How It Is. A Bilingual Variorum Editions*. [New York/Londres], Garland, 1999).
 37. Oh les beaux jours (en anglais, 1960-1961; *Happy Days*, 1961), pièce en deux actes pour deux personnages, traduit en français par l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1963; réédition: (suivi de *Pas moi*). Éditions de Minuit, 1975, 96 p.
 38. Fragment de théâtre I et II (en français, années 60), dans *Minuit* n° 8, 1974, recueilli dans *Pas* (1978). (*Rough for theatre I - II / Theatre I - II*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
 39. Paroles et musique (en anglais, 1962; *Words and Music*, 1962), pièce radiophonique avec musique de John Beckett, traduit en français par l'auteur, recueillie dans *Comédies et Actes divers* (1966).
 40. Pochade radiophonique (en français, 1962), dans *Minuit* n° 16, 1975, recueillie dans *Pas* (1978). (*Sketch for Radio Play / Radio I*, traduit en anglais par l'auteur, 1976, 1977).

41. Esquisse radiophonique (en français, 1962-1963), dans *Minuit* n° 5, 1973, recueilli dans *Pas* (1978). (*Rough for Radio / Radio II*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
42. *Cascando* (en français, 1963), pièce radiophonique pour musique et voix, musique de Marcel Mihalovici, recueilli dans *Dramatische Dichtungen*, Tome I. [Francfort], Surkamp Verlag, 1963 et dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée, 1972). (*Cascando*, traduit en anglais par l'auteur, 1963).
43. Comédie (en anglais, 1963; *Play*, 1964), pièce en un acte pour trois personnages, traduit en français par l'auteur, dans *Les Lettres Nouvelles*, juin-juillet 1964; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée, 1972).
44. Film (en anglais, 1963; *Film*, 1967, 1969), scénario, traduit en français, recueilli dans *Comédies et Actes divers* (édition augmentée, 1972).
45. Imagination morte imaginez (en français, 1965), texte, dans *Les Lettres Nouvelles*, octobre-novembre, 1965 / [Paris], Éditions de Minuit, 1965, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée 1972). (*Imagination Dead Imagine*, traduit en anglais par l'auteur, 1965).
46. Va et vient (en anglais, 1965; *Come and Go*, 1967), dramacule pour trois personnages, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée 1972).
47. Dis Joe (en anglais, 1965; *Eh Joe*, 1967), pièce pour la télévision, pour un personnage et une voix, traduit en français par l'auteur, dans *Arts* n° 15, 5 janvier 1966; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée, 1972).
48. Comédie et actes divers, collection de pièces (*Comédie; Va et vient; Cascando; Paroles et musique; Dis Joe; Acte sans paroles I et II*). [Paris], Éditions de Minuit, 1966, 104 p.; édition augmentée, 1972.
49. Assez (en français, 1966), texte. [Paris], Éditions de Minuit, 1966, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée 1972). (*Enough*, traduit en anglais par l'auteur, 1967).
50. Bing (en français, 1966), texte. [Paris], Éditions de Minuit, 1966, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée 1972). (*Ping*, traduit en anglais par l'auteur, 1967).
51. Le Dépeupleur (en français, 1966-1967), texte en prose. [Paris], Éditions de Minuit, 1970, 58 p. (*The Lost Ones*, traduit en anglais par l'auteur, 1972).
52. Têtes-Mortes, collection de textes (*D'un ouvrage abandonné; Assez; Imagination morte imaginez*). [Paris], Éditions de Minuit, 1967, 68 p. (édition augmentée, 1972).
53. L'Issue (en français), fragment en prose, avec six gravures originales d'Avigdor Arikha. [Paris], Éditions Georges Visart, 1968.
54. Texte (en français), fragment en prose. [Paris], Éditions Richard Deyrolles, 1968.
55. Poèmes, collection des poèmes écrits en français. [Paris], Éditions de Minuit, 1968, 1978; nouvelle édition augmentée: *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades* (1992, 1999).
56. Souffle (en anglais, 1968; *Breath*, 1969), invention dramatique pour souffle et lumière, traduit en français par l'auteur, dans *Les Cahiers du chemin* n° 12, avril 1971; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (édition augmentée 1972).

57. Abandonné (en français), illustrations de Geneviève Asse. [Paris], Éditions Georges Visart, 1970.
58. Sans (en français, 1969), texte en prose. [Paris], Éditions de Minuit, 1969, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Têtes-mortes* (édition augmentée 1972). *Lessness*, traduit en anglais par l'auteur, 1970.
59. Pour finir encore (en français, 1970), recueilli dans *Pour finir encore* (1976; édition augmentée, 1991, 2001). (*For to End Yet Again*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
60. Immobile (en français, 1970), recueilli dans *Pour finir encore* (1976; édition augmentée, 1991, 2001). (*Still*, traduit en anglais par l'auteur, 1974).
61. Théâtre I, collection de pièces (*En attendant Godot; Fin de partie; Acte sans paroles I; Acte sans paroles II*). [Paris], Éditions de Minuit, 1971, 232 p., relié.
62. Têtes-mortes, collection de textes (*D'un ouvrage abandonné; Assez; Imagination morte imaginez; Bing; Sans*). [Paris], Éditions de Minuit, 1972, édition augmentée, 80 p.
63. Comédie et actes divers, collection de pièces (*Comédie; Va et vient; Cascando; Paroles et musique; Dis Joe; Acte sans paroles I et II; Film; Souffle*). [Paris], Éditions de Minuit, 1972, édition augmentée, 144 p.
64. Paroles et musique, Comédie, Dis Joe, édition bilingue, introduction de Jean-Jacques Mayoux. [Paris], Éditions Flammarion, "Aubier-Flammarion" n° 46, 1972, 254 p.
65. Pas moi (en anglais, 1972; *Not I*, 1973), pièce en un acte pour une bouche, traduit en français par l'auteur, dans *Minuit* n° 12, 1975 / (avec *Oh les beaux jours*). [Paris], Éditions de Minuit, 1975.
66. Au loin un oiseau (en français, 1973), texte, avec des gravures de Avigdor Arikha. [New York], Double Elephant Press, 1973, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Pour finir encore* (1976, 1991, 2001). (*Afar A Bird*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
67. Cette fois (en anglais, 1974; *That Time*, 1974), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982; édition augmentée, 1986).
68. Pas (en anglais, 1975; *Footfalls*, 1975), traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Pas*, suivi de *Quatre esquisses* (1978).
69. La Falaise (en français, 1975), recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976; édition augmentée, 1991, 2001).
70. Se voir (en français, 1976), recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976; édition augmentée, 1991, 2001).
71. Trio du fantôme (en anglais, 1976; *Ghost Trio*, 1976), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
72. ... que nuages (en anglais, 1976; *but the clouds...*, 1976), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
73. Pour en finir encore et autres foirades, collection de textes (*Pour finir encore; Immobile; Au loin un oiseau; Se voir; Un soir; La Falaise*). [Paris], Éditions de Minuit, 1976, 56 p. (édition augmentée, 1991, 2001).
74. Pas, suivi de Quatre esquisses, collection de textes (*Pas; Fragment de théâtre I; Fragment de théâtre II; Pochade radiophonique; Esquisse radiophonique*). [Paris], Éditions de Minuit, 1978, 104 p.
75. Poèmes, suivi de Mirlitonades. [Paris], Éditions de Minuit, 1978, (édition augmentée, 1992, 1999).

76. Compagnie (en anglais, 1977-1979; *Compagny*, 1979), traduit en français par l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1980, 96 p.
77. Un soir (en français, 1979), dans *Minuit* n° 37; recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades* (édition augmentée, 1991, 2001).
78. Solo (en anglais, 1979; *A Piece of Monologue*, 1979), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982).
79. Impromptu d'Ohio (en anglais, 1980-1981; *Ohio Impromptu*, 1981), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982; édition augmentée, 1986).
80. Berceuse (en anglais, 1980-1981; *Rockaby*, 1981), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982).
81. Mal vu mal dit (en français, 1981). [Paris], Éditions de Minuit, 1981, 76 p. (*Ill Seen Ill Said*, traduit en anglais par l'auteur, 1982; Charles Krance (éd.), *Samuel Beckett's Mal vu mal dit / Ill Seen Ill Said. A Bilingual, Evolutionary, and Synoptic Variorum Edition*. [New York/Londres], Garland, 1996).
82. Catastrophe (en français, 1982), dramacule, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982; édition augmentée, 1986). (*Catastrophe*, traduit en anglais par l'auteur, 1984).
83. Quad (en anglais, 1982), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
84. Cap au pire (en anglais, 1982; *Worstward Ho*, 1983), traduit en français par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1991, 64 p.
85. Catastrophe et autres dramacules (*Catastrophe; Cette fois; Solo; Berceuse; Impromptu d'Ohio*). [Paris], Éditions de Minuit, 1982, 84 p. (édition augmentée, 1986).
86. Nacht und Träume (en anglais, 1983; *Nacht und Träume*, 1984), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
87. Quoi où (en anglais, 1983; *What Where*, 1983), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (édition augmentée, 1986).
88. Soubresauts (en anglais, 1986; *Stirrings Still*, 1988), traduit en français par l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1989, 32 p.
89. Catastrophe et autres dramacules (*Catastrophe; Cette fois; Solo; Berceuse; Impromptu d'Ohio; Quoi où*). [Paris], Éditions de Minuit, édition révisée et augmentée, 1986, 104 p.
90. Comment dire (en français, 1988), poème. [Paris], Librairie Compagnie, 1988.
91. Le Monde et le pantalon, suivi de Peintres de l'empêchement. [Paris], Éditions de Minuit, 1991, 64 p.
92. Pour en finir encore et autres foirades, collection de textes (*Pour finir encore; Immobile; Autres foirades; Au loin un oiseau; Se voir; Un soir; La Falaise; Plafond*). [Paris], Éditions de Minuit 80 p.
93. Quad et autres pièces pour la télévision (*Quad; Trio du fantôme; que nuages...; Nacht und Träume*), traduit en français par Edith Fournier, suivi de "L'Épuisé" par Gilles Deleuze. [Paris], Éditions de Minuit, 1992, 112 p.
94. Poèmes, suivi de Mirlitonades, édition augmentée. [Paris], Éditions de Minuit, 1992, 1999, 48 p.

2. Samuel Beckett'in Fransızca yazdığı eserleri

- Poèmes (en français, 1938-1939), douze poèmes numérotés de I à XIII (le numéro XI manque), dans *Les Temps Modernes* n° 14, novembre 1946, recueillis dans *Poèmes* (1968).
- La Peinture des Van Velde, ou le monde et le pantalon (en français, 1945), étude, dans les *Cahiers d'Art*, 1945-46; réédition sous le titre *Le Monde et le pantalon* (1989).
- Mercier et Camier (en français, 1946), roman. Éditions de Minuit, 1970, 216 p. (*Mercier and Camier*, traduit en anglais par l'auteur, 1974).
- Premier amour (en français, 1946), nouvelle. Éditions de Minuit, 1970, 60 p. (*First Love*, traduit en anglais par l'auteur, 1973).
- Suite (en français, 1945-1947), nouvelle, dans *Les Temps Modernes* n° 10, juillet 1946; version modifiée sous le titre *La Fin*, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955). (*The End*, traduit en anglais par Richard Seaver en collaboration avec l'auteur, 1954).
- L'Expulsé (en français, 1945-1946), nouvelle, dans *Fontaine*, XX, n° 57, 1946-47; version modifiée sous le même titre, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955).
- (*The Expelled*, traduit en anglais par Richard Seaver en collaboration avec l'auteur (1962).
- Le Calmant (en français, 1945-1947), nouvelle, recueillie dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955). (*The Calmative*, traduit en anglais par l'auteur, 1967).
- Eleutheria (en français, 1947-1948), pièce en trois actes pour dix-sept personnages, précédé d'un avertissement de Jérôme Lindon sur l'édition du texte. Éditions de Minuit, 1995, 168 p. (*Eleutheria*, traduit en anglais par Michael Brodsky, 1995).
- Molloy (en français, 1947-48), roman. Éditions de Minuit, 1951, 298p. (*Molloy*, traduit en anglais par Patrick Bowles et l'auteur, 1955).
- Peintres de l'empêchement (en français, 1948), étude, dans *Derrière le miroir* n° 11-12, 1948; édition revue sous le titre *Bram et Geer Van Velde*. [Paris], Éditions Maeght, "Derrière le miroir" n° 11, 1948, 16 p.
- Malone meurt (en français, 1948), roman. Éditions de Minuit, 1951, 192 p. (*Malone Dies*, traduit en anglais par l'auteur, 1956).
- Trois poèmes (en français, 1948), dans les *Cahiers des Saisons* n° 2, octobre 1955, recueillis dans *Poèmes* (1968, 1978).
- En attendant Godot (en français, 1948-1949), pièce en deux actes pour cinq personnages. Éditions de Minuit, 1952, 136p. réédition dans *Théâtre I* (1971). (*Waiting for Godot*, traduit en anglais par l'auteur, 1954).
- L'Innommable (en français, 1949), roman. Éditions de Minuit, 1953, 216 p. (*The Unnamable*, traduit en anglais par l'auteur, 1958).
- Textes pour rien (en français, 1950), treize textes recueillis dans *Nouvelles et Textes pour rien* (1955).
- Foirades (en français, années 1950), textes en prose, dans *Minuit* n° 1, novembre 1972 / n° 2, janvier 1973 / n° 3, mai 1973, recueillis dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976).
- (*Fizzles*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
- Hommage à Jack B. Yeats (en français), dans *Les Lettres Nouvelles* n° 14, avril 1954, épuisé / réédité dans le numéro spécial Écrivains Irlandais d'aujourd'hui, *Les Lettres Nouvelles*, mars 1973.

- Henri Hayden, homme peintre (en français), essai, dans *Documents* n° 22, 1955.
- Fin de partie (en français, 1954-1956), pièce en un acte pour quatre personnages. Éditions de Minuit (avec *Acte sans paroles I*), 1957, 128 p. (*Endgame*, traduit en anglais par l'auteur, 1958).
- Acte sans paroles I (en français, 1956), mime en un acte pour un personnage avec musique par John Beckett. Éditions de Minuit (avec *Fin de partie*), 1957, 128 p. (*Act without words I*, traduit en anglais par l'auteur, 1958)
- Acte sans paroles II (en français, 1959), mime pour deux personnages, recueilli dans *Dramatische Dichtungen*, Tome I. [Francfort], Surkamp Verlag, 1963 et dans *Comédies et Actes divers* (1966). (*Act without words II*, traduit en anglais par l'auteur, 1959).
- L'Image (en français, 1958; 1959). Éditions de Minuit, 1988, 24 p.
- Comment c'est (en français, 1959-1961), roman. Éditions de Minuit, 1961, 180 p. (*How It Is*, traduit en anglais par l'auteur, 1964; Magessa O'Reilly (éd.), *Samuel Beckett's Comment c'est / How It Is. A Bilingual Variorum Editions*. [New York/Londres].
- Fragment de théâtre I et II (en français, années 60), dans *Minuit* n° 8, 1974, recueilli dans *Pas* (1978). (*Rough for theatre I - II / Theatre I -II*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
- Pochade radiophonique (en français, 1962), dans *Minuit* n° 16, 1975, recueillie dans *Pas* (1978). (*Sketch for Radio Play / Radio I*, traduit en anglais par l'auteur, 1976, 1977).
- Esquisse radiophonique (en français, 1962-1963), dans *Minuit* n° 5, 1973, recueilli dans *Pas* (1978). (*Rough for Radio / Radio II*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
- Cascando (en français, 1963), pièce radiophonique pour musique et voix, musique de Marcel Mihalovici, recueilli dans *Dramatische Dichtungen*, Tome I. [Francfort], Surkamp Verlag, 1963 et dans *Comédies et Actes divers* (1966). (*Cascando*, traduit en anglais par l'auteur, 1963).
- Imagination morte imaginez (en français, 1965), texte, dans *Les Lettres Nouvelles*, octobre-novembre, 1965. Éditions de Minuit, 1965, recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967), (*Imagination Dead Imagine*, traduit en anglais par l'auteur, 1965).
- Assez (en français, 1966), texte. Éditions de Minuit, 1966, recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967) (*Enough*, traduit en anglais par l'auteur, 1967)
- Bing (en français, 1966), texte. Éditions de Minuit, 1966, recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967). (*Ping*, traduit en anglais par l'auteur, 1967).
- Le Dépeupleur (en français, 1966-1967), texte en prose. Éditions de Minuit, 1970, 58 p. (*The Lost Ones*, traduit en anglais par l'auteur, 1972).
- L'Issue (en français), fragment en prose, avec six gravures originales d'Avigdor Arikha. [Paris], Éditions Georges Visart, 1968.
- Texte (en français), fragment en prose. [Paris], Éditions Richard Deyrolles, 1968.
- Poèmes, collection des poèmes écrits en français. Éditions de Minuit, 1968.
- Abandonné (en français), illustrations de Geneviève Asse. [Paris], Éditions Georges Visart, 1970.
- Sans (en français, 1969), texte en prose. Éditions de Minuit, 1969, tirage limité, épuisé; recueilli dans *Têtes-mortes* 1972. (*Lessness*, traduit en anglais par l'auteur, 1970).

- Pour finir encore (en français, 1970), recueilli dans *Pour finir encore* (1976) (*For to End Yet Again*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
- Immobile (en; édition français, 1970), recueilli dans *Pour finir encore* (1976) (*Still*, traduit en anglais par l'auteur (*Still*, traduit en anglais par l'auteur, 1974).
- Au loin un oiseau (en français, 1973), texte, avec des gravures de Avigdor Arikha. [New York], Double Elephant Press, 1973, (*Afar A Bird*, traduit en anglais par l'auteur, 1976).
- La Falaise (en français, 1975), recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976).
- Se voir (en français, 1976), recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades* (1976).
- Un soir (en français, 1979), dans *Minuit* n° 37; recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades*.
- Mal vu mal dit (en français, 1981). Éditions de Minuit, 1981, 76 p. (*Ill Seen Ill Said*, traduit en anglais par l'auteur, 1982).
- Catastrophe (en français, 1982), dramacule, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982). (*Catastrophe*, traduit en anglais par l'auteur, 1984).
- Comment dire (en français, 1988), poème. [Paris], Librairie Compagnie, 1988.

3. Samuel Beckett'in İngilizce yazdığı eserleri

- Proust (en anglais, 1930; *Proust*, 1931), essai, traduit en français et présenté par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1990, 128 p.
- Bande et sarande (en l'anglais, 1932-1933; *More Pricks Than Kicks*, 1934), collection de dix nouvelles [Dante et le homard (*Dante and the Lobster*); Fingal (*Fingal*); Ding-Dong (*Ding-Dong*); Rincée nocturne (*A Wet Night*); Amour et Léthé (*Love and Lethe*); Promenade (*Walking Out*); Quelle calamité (*What a Misfortune*); Le billet doux de la Smeraldina (*The Smeraldina's Billet Doux*); Blème (*Yellow*); Résidu (*Draff*)], traduit en français et présenté par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1995, 296 p.
- Les Os d'Écho et autres précipités (en anglais, 1928-1935; *Echo's Bones and Other Precipitates*, 1935), collection de treize poèmes, traduit en français et présenté par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 2002, 64 p.
- Murphy (en anglais, 1935-1937; *Murphy*, 1938), roman, traduit en français par l'auteur en collaboration avec Alfred Péron. [Paris], Éditions Pierre Bordas, "Les Imaginaires" n° 5, 1947, épuisé; remise en vente et réédition: [Paris], Éditions de Minuit, 1951, 208 p.
- "Denis Devlin" (en anglais, 1938), compte rendu du recueil de Denis Devlin, *Intercessions*, traduit en français par Serge Fauchereau, dans *Les Lettres Nouvelles*, mars 1973.
- Watt (en anglais, 1942-1945; *Watt*, 1953), roman, traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier, avec la collaboration de l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1968, 272 p.
- Trois dialogues (en anglais, 1949; *Three Dialogues*, 1949). Trois conversations entre Beckett et Georges Duthuit sur la peinture de Tal Coat, André Masson et Bram Van Velde, traduit en français en partie par l'auteur, en partie par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1998, 32 p.

- Tous ceux qui tombent (en anglais, 1956; *All That fall*, 1957), pièce radiophonique en un acte pour onze personnages, traduit en français par Robert Pinget. [Paris], Éditions de Minuit, 1957, 80 p.
- D'un ouvrage abandonné (en anglais, 1956-1958; *From an Abandoned Work*, 1956; deuxième version, 1958), fragment de prose, traduit en français par Ludovic et Agnès Janvier, avec la collaboration de l'auteur, recueilli dans *Têtes-Mortes* (1967; édition augmentée, 1972).
- La Dernière bande (en anglais, 1958; *Krapp's Last Tape*, 1959), pièce en un acte pour un personnage avec magnétophone, traduit en français par Pierre Leyris et l'auteur, dans *Les Lettres Nouvelles* n° 1, mars 1959 / (avec *Cendres*). [Paris], Éditions de Minuit, 1959, 76 p.
- Cendres (en anglais, 1959; *Embers*, 1959), pièce radiophonique en un acte pour cinq personnages, traduit en français par Robert Pinget et l'auteur dans *Les Lettres Nouvelles* n° 36, décembre 1959 / (précédé de *La Dernière bande*). [Paris], Éditions de Minuit, 1959, 76 p.
- Oh les beaux jours (en anglais, 1960-1961; *Happy Days*, 1961), pièce en deux actes pour deux personnages, traduit en français par l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1963; réédition: (suivi de *Pas moi*). Éditions de Minuit, 1975, 96 p.
- Paroles et musique (en anglais, 1962; *Words and Music*, 1962), pièce radiophonique avec musique de John Beckett, traduit en français par l'auteur, recueillie dans *Comédies et Actes divers* (1966).
- Comédie (en anglais, 1963; *Play*, 1964), pièce en un acte pour trois personnages, traduit en français par l'auteur, dans *Les Lettres Nouvelles*, juin-juillet 1964; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966-1972).
- Film (en anglais, 1963; *Film*, 1967, 1969), scénario, traduit en français, recueilli dans *Comédies et Actes divers* (édition augmentée, 1972).
- Va et vient (en anglais, 1965; *Come and Go*, 1967), dramacule pour trois personnages, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966; édition augmentée 1972).
- Dis Joe (en anglais, 1965; *Eh Joe*, 1967), pièce pour la télévision, pour un personnage et une voix, traduit en français par l'auteur, dans *Arts* n° 15, 5 janvier 1966; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (1966-1972).
- Souffle (en anglais, 1968; *Breath*, 1969), invention dramatique pour souffle et lumière, traduit en français par l'auteur, dans *Les Cahiers du chemin* n° 12, avril 1971; recueilli dans *Comédies et Actes divers* (édition augmentée 1972).
- Pas moi (en anglais, 1972; *Not I*, 1973), pièce en un acte pour une bouche, traduit en français par l'auteur, dans *Minuit* n° 12, 1975 / (avec *Oh les beaux jours*). [Paris], Éditions de Minuit, 1975.
- Cette fois (en anglais, 1974; *That Time*, 1974), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982; édition augmentée, 1986).
- Pas (en anglais, 1975; *Footfalls*, 1975), traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Pas*, suivi de *Quatre esquisses* (1978).
- Trio du fantôme (en anglais, 1976; *Ghost Trio*, 1976), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
- que nuages (en anglais, 1976; *but the clouds...*, 1976), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
- Compagnie (en anglais, 1977-1979; *Compagny*, 1979), traduit en français par

- l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1980, 96 p. (Charles Krance (éd.), *Samuel Beckett's Company / Compagnie and A Piece of Monologue / Solo. A Bilingual Variorum Edition*. [New York/Londres], Garland, 1993).
- Solo (en anglais, 1979; *A Piece of Monologue*, 1979), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982).
- Impromptu d'Ohio (en anglais, 1980-1981; *Ohio Impromptu*, 1981), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982; édition augmentée, 1986).
- Berceuse (en anglais, 1980-1981; *Rockaby*, 1981), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (1982).
- Quad (en anglais, 1982), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
- Cap au pire (en anglais, 1982; *Worstward Ho*, 1983), traduit en français par Edith Fournier. [Paris], Éditions de Minuit, 1991, 64 p.
- Nacht und Träume (en anglais, 1983; *Nacht und Träume*, 1984), pièce pour la télévision, recueilli dans *Quad et autres pièces pour la télévision* (1992).
- Quoi où (en anglais, 1983; *What Where*, 1983), dramacule, traduit en français par l'auteur, recueilli dans *Catastrophe et autres dramacules* (édition augmentée, 1986).
- Soubresauts (en anglais, 1986; *Stirrings Still*, 1988), traduit en français par l'auteur. [Paris], Éditions de Minuit, 1989, 32 p.

4. Samuel Beckett hakkında yazılan başvuru kitapları

- Alexandre Didier et Debreuille Jean-Yves, *Lire Beckett*, Presses Universitaires de Lyon, 1998, 124 p.
- Anzieu Didier, *Beckett*. [Paris], Éditions Gallimard, "Folio. Essais" n° 336, 1998, 300 p.
- Anzieu Didier, *Beckett*, Seuil / Archimbaud 2004, 266 p.
- Anzieu Didier, *Beckett et le psychanalyste*. Éditions Aire, 1994, 272 p.
- Artuk Simone Luise, *La Conscience dans le néant à la lumière de la problématique d'identité*. Une étude sur *L'Innommable* de Samuel Beckett. [Bonn], Romanistischer Verlag, "Abhandlungensprache und literatur" n° 26, 1990, 206 p.
- Atik Anne, *Comment c'était ? Souvenir sur Samuel Beckett*, traduit de l'anglais par Emmanuel Moses. [Paris], Éditions de L'Olivier, 2003.
- Badiou Alain, *Samuel Beckett. L'écriture du générique et l'amour*. [Paris], Éditions Le Perroquet, "Les conférences du perroquet" n° 21, 1989, 36 p.
- Badiou Alain, *Beckett. L'incroyable désir*. [Paris], Éditions Hachette, "Coup double", 1995, 96 p.
- Bair Deirdre, *Beckett (Samuel Beckett. A Biography)*, 1978), traduit de l'anglais par Léo Dilé. [Paris], Éditions Fayard, 1979; réimpression, 1990, 624 p.
- Bernard Michel, *Samuel Beckett et son sujet, une apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996, 301 p.
- Bismuth Hervé – Lombez Christine – Ross Ciaran, *Lecture d'une œuvre En attendant Godot Fin de Partie de Samuel Beckett*, éditions du Temps, Paris 1998, 190 p.
- Brunel Pierre, *la mort de Godot attente et évanescence au théâtre* Albee, Betti,

- Beckett, Duras, Hazas, Lorca, Tchekhov, *essais de B. Bucher, P. Brunel, J. Genot-Bismuth, G. Genot, R. Pellen, Lettres modernes Minard, Paris, 1970, 191 p.*
- Bruzzo François, *Samuel Beckett*, Henri Veyrier, 42 e collection "Les Plumes du Temps" dirigée par Jean-François Bory et Gérard-Georges Lemaire, 206 p.
- Buning Marius, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans & Danièle de Ruyter-Tognotti, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Les Trois dialogues revisités*, Rodopi Amsterdam-New York, NY 2003, 278 p.
- Casanova Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*. [Paris], Éditions Le Seuil, "Fiction & cie", 1997, 170 p.
- Clément Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. [Paris], Éditions Le Seuil, "Poétique", 1994, 442 p.
- Clément Bruno, Noudelmann François, *Samuel Beckett*, adpf, Ministère des Affaires étrangères.
- De Phalèse Hubert, *Beckett à la lettre; En attendant Godot Fin de partie*; Nizet 1998, 155p.
- Dejean Jean-Luc, *Le Théâtre Français depuis 1945*, Editions Fernand Nathan, 1987, 223 p.
- Depussé Marie, *Beckett corps à corps*, Hermann, 2007, 141 p.
- Edwards Michael, *Éloge de l'attente*. T. S. Eliot et Samuel Beckett, traduit de l'anglais. [Paris], Éditions Belin, "L'Extrême contemporain", 1996, 128 p.
- Edwards Michael, *Beckett ou le don des langues*, Editions espaces34, 1998, 43 p.
- Esslin Martin, *Théâtre de l'absurde (Theater of the Absurd, 1962)*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre. [Paris], Éditions Buchet-Chastel, 1971, 1992, 464 p.
- Engelberts Matthijs, *Défis du récit scénique, formes et enjeux du monde narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Librairie Droz S.A., Genève, 2001, 415 p.
- Erkan Mukadder, *Samuel Beckett, ifadenin arayüzeyi/Arayüzeyin ifadesi, Üçlemeye Postmodern/Postyapısalcı bir yaklaşım, Çizgi*, 149 p.
- Ferrini Jean Pierre, *Dante et Beckett*, Hermann éditeurs, 2003, 240 p.
- Friedman Melvin J. (éd.), *Samuel Beckett*, traductions de Paul Rozenberg. [Paris], Éditions Minard / Les Lettres Modernes, "La Revue des lettres modernes" n° 100 / "Configuration critique" n° 8, 1964, 188 p.
- Gavard-Perret Jean-Paul, *L'Imaginaire paradoxal, ou La création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*. [Paris], Éditions Minard / Les Lettres Modernes, "Circé" n° 3, 2001, 256 p.
- Gelas Bruno et Micoles Hervé, *Deleuze et les écrivains, Littérature et Philosophie*, éditions Cécile Defaut, Nantes, 2007, 603 p.
- Genetti Stefano, *Les Figures Du Temps dans L'Œuvre de Samuel Beckett* Schena Editore 1992, 45 p.
- Godin Georges et La Chance Michaël, *Beckett*. [Bordeaux], Éditions Le Castor astral, "L'Atelier des modernes", 1995, 152 p.
- Higgins Aidan, *Samuel Beckett (Beckett, 1996)*, traduit de l'anglais par Bernard Hoepffner, photographies de John Minihan. [Montpellier], Éditions Anatolia (fond repris par les Éditions du Rocher), 122 p.
- Hoeden Jean Van, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Les Editions du Cerf, Paris 1997, 141 p.

- Hunkeler Thomas, *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*. [Paris], Éditions L'Harmattan, 1998, 302 p.
- Jacquart Emmanuel, *Le Théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
- Jamoussi Lassaad, *Le Pictural dans l'œuvre poétique de la choseté*, Entrelacs, Sud éditions/Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 288 p.
- Janvier Ludovic, *Pour Samuel Beckett*. [Paris], Éditions de Minuit, "Arguments" n° 27, 1966, 292 p., épuisé; réédition: [Paris], U.G.E., "10-18" n° 796, 1973, 446 p.
- Janvier Ludovic, *Beckett par lui-même*. [Paris], Éditions Le Seuil, "Microcosme. Écrivains de toujours" n° 83, 1969; réimpression, 1979, 192 p.
- Juliet Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, frontispice de Bram Van Velde. [Fontfroide-le-Haut], Éditions Fata Morgana, "Explorations", 1986, 52 p., nouvelle édition: *Rencontres avec Samuel Beckett*. [Paris], Éditions P.O.L., 1999, 80 p.
- Knowlson James, *Beckett (Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett, 1996)*, traduit de l'anglais. [Arles], Éditions Solin / Actes Sud, 1999, 1115 p. + 32 p. d'illus.
- Lalande Bernard, *Beckett. En attendant Godot*. Analyse critique. [Paris], Éditions Hatier, "Profil littérature. Profil d'une œuvre" n° 16, 1970, 64 p.
- Léger Nathalie, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, éditions Allia, 2006, 118.
- Lombez Christine – Hervé Bismuth – Ciaran Ross, *Lectures d'une oeuvre en Attendant Godot Fin de Partie*, Editions du Temps, Paris, 1998, 190 p.
- Louette Jean-François, *En attendant Godot ou l'amitié cruelle*, Editions Belin, Paris, 2002
- Mask Ahmad Kamyabi, *Dernière rencontre avec Samuel Beckett*, illustrations de Günther. [Paris], Éditions Caractères, 1990; réédition: [Paris], Chez l'auteur, 1995, 32 p.
- Mattéi Jean-François, *La barbarie intérieure*, puf, 2004, 334 p.
- Nouelmann François, *Beckett ou la Scène du Pire Etude sur En attendant Godot et Fin de Partie*, Champion Paris 1998, 149 p.
- Ost Isabelle, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze: cartographie de deux parcours d'écriture*, Saint-Louis, Bruxelles, 2008, 444 p.
- Rykner Arnold, *L'envers du théâtre - Dramaturgie du Silence de l'âge classique à Maeterlinck* – aux éditions de José Corti 1996, 367 p.
- Sardine-Damestoy Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'"empêchement"*, collection "traductologie", Artois presses université, 2002.
- Satle Alain, *Samuel Beckett. En attendant Godot*. [Paris], Éditions Presses universitaires de France, "Études littéraires", 1999, 128 p.
- Simon Alfred, *Beckett*. [Paris], Éditions Pierre Belfond, "Les Dossiers Belfond", 1983, 1989, 292 p.
- Smadja Isabelle, *La Folie au Théâtre*, PUF [Paris] 2004, 377 p.
- Terlemez Serpil Ekin, *Le lien entre les marionnettes et les marionnettistes*, mémoire de la maîtrise, DTCF, Ankara, 2004, 80 p.
- Thiébaud Claude, *La Métamorphose et autres récits de Franz Kafka*, Folio, Gallimard, 1991.
- Weber-Caffish Antoinette, *Chacun son dépeupleur*. Sur Samuel Beckett. [Paris], Éditions de Minuit, 1995, 96 p.
- Yüksel Aysegül, *Samuel Beckett Tiyatrosu*, Dünya, İstanbul, 2006, 128 p.

5. Başvurulan teori kitapları ve diğerleri

- Adorno Theodor W., *Notes sur Beckett*, traduit de l'Allemand par Christophe David & présenté par Rolf Tiedemann, Texte+Kritik&Suhrkamp, 1994, Nous MMVIII, 2008.
- Adorno Théodor W., *Prismes critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, 2003, Paris, 297 p.
- Amey Claude, *Théâtralité / littéralité, théâtre et arts plastiques*, Arts8, Théâtre n° 1, dir. L'Harmattan, 1998.
- Amey Claude, *T. Kantor, theatrum litteralis*, L'Harmattan, 2002, 302 p.
- Amey Claude, *L'art sans gravité, de l'œuvre à sa défection*, La Maison Chauffante, Besançon, 2008, 142 p.
- Arasse Daniel, *Les visions de Raphaël*, éditions Liana Levy, 2006, 140 p.
- Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.
- Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Editions Gallimard, 1970.
- Bakhtine Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, éditeur Seuil, collection Points Essais, 1998.
- Barthes Roland, *Essais Critiques* aux éditions du Seuil 1980 284 p.
- Benjamin Walter, *L'abandon du traducteur*, trad. A. Nouss et L. Lamy, TTR, Montréal, vol. X. n° 2. 1997.
- Bergson Henri, *Matière et Mémoire*, Puf, Paris, Quadrige, 1985.
- Bergson Henri, *Le rire, essai sur la signification de comique*, Quadrige / puf, 2004, 157 p.
- Berkeley George, *Principes de la connaissance humaine* (bilingue), *obéissance passive* (extraits), traduction et notes de André Leroy, Aubier, édition Montaigne, Poitiers, 1969.
- Birnbaum Antonia, *Nietzsche Les aventure de l'héroïsme*, éditions Payot & Rivages, 2000, Paris, 293 p.
- Bismuth, G.Genot, R.Pellen, *Lettres Modernes*, Minard, Paris 1970, 191 p.
- Blanchot Maurice, *De Kafka à Kafka* Gallimard, collection "Folio essai", 1994.
- Bon François, *La folie Rabelais, l'invention du Pantagruel*, Les éditions du Minuit, Paris, 1990.
- Camus Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.
- Clancy Geneviève, *L'Esthétique du devenir*, préface de Philippe Tancelin, L'Harmattan 1999, 98 p.
- Clancy Geneviève, Tancelin Philippe, *L'Esthétique de l'Ombre*, L'Harmattan, Paris, 1997, 187 p.
- Cioran, *Histoire et utopie*, Folio 1960, 142 p.
- Cyrułnik Boris, *L'ensorcellement du monde*, éditions odile Jacob 1997, 310 p.
- Dante Alighieri, *De l'éloquence vulgaire*, traduit du latin par Frédéric Magne, Frontispice de Paolo Valloriz, La Délirante, Paris 1985, 61 p.
- Dante Alighieri, *La Divine comédie, Le Purgatoire*, traduction de Jacqueline Risset, Flammarion, 1998, 384 p.
- David-Ménard Monique, *Deleuze et la psychanalyse*, Puf, 2005, 184 p.
- Deleuze Gilles, *Philosophie critique de Kant*, puf le philosophe, 1983, 107 p.
- Deleuze Gilles, *Différence et répétitions*, Paris, [1969], Puf, 2003.
- Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Galilée, 219 p.
- Derrida Jacques, *Ecriture et la différence*, Paris, Le Seuil, 1967

- Derrida Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Galilée, 135 p.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Gelas Bruno et Micolet Hervé, *Deleuze et les écrivains, littérature et philosophie*, éditions Cécile Defaut, Nantes 2007, 605 p.
- Giordano Yvonne (coordonné par), *Conduire un projet de recherche, une perspective qualitative*, éditions ems, 2003, 318 p.
- Grésillon Almuth, *Eléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaire de France, Paris, 1994.
- Gussow Mel, *Conversations avec... Harold Pinter*, traduit de l'anglais par Isabelle D. Philippe, Gallimard 1989, 220 p.
- Hegel, G. W. Friedrich, *Esthétique*, Paris, Flammarion, coll. "champs", 1979; Traduction de S. Jankélévitch.
- Hegel, *Le premier système, philosophie de l'esprit 1803-1804*, présentation, traduction et notes par Myriam Bienenstock, suivi d'une étude sur *La première philosophie de l'esprit, Essai d'interprétation génétique*, Epiméthée Puf, 1999, 187 p.
- Heidegger Martin, *Chemins qui ne menent nulle part, "L'origine de l'œuvre d'art"*, Gallimard, 1962.
- Heidegger Martin, *Qu'est-ce qu'une chose ?* Paris, Gallimard, 1971.
- Heidegger Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?* traduit de l'allemand par Aloys Becker et Gérard Granel, Quadrige / Puf, 1959-1999, 262 p.
- Hubert Jocelyne, *étude sur La Métamorphose Kafka*, éditions ellipses, Paris 2004, 143 p.
- Joubert Jean-Louis, *Poésie*, Cursus, Armand Colin, 2003.
- Joyce James, *Ulysse*, Paris, La maison des amis des Livres, 1929.
- Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, "folio essais", Gallimard, 1985, 561 p.
- Kleist Heinrich von, *sur le théâtre de marionnettes*, traduction de Jacques Outin, éditions Mille-et-une-nuits, 1993, n° 8, 31 p.
- Klee Paul, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Denoël, 1982.
- Lacan Jacques, *Ecrits*, éditions du Seuil, 1966.
- Lacan Jacques, *Le Séminaire, livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986.
- Laplantine François, Nouss Alexis, *Métissage, de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, 2001. 634 p.
- Laplantine François, Nouss Alexis, *Le Métissage*, Dominos/Flammarion, 1997, 128 p.
- Légrand Gérard, *L'Art de la Renaissance*, Larousse, 1999, 143 p.
- Malherbe Michel, Gaudin Philippe, *Les philosophies de l'humanité*, Bartillat, Paris 1999, 508 p.
- Mattéi Jean-François, *La barbarie intérieure, essai sur l'immonde moderne*, Quadrige / Puf, 1999, 335 p.
- Minazolli Agnès, *La Première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Minuit, 1990.
- More Thomas, *L'Utopie*, traduit de l'anglais par Victor Stouvenel, préface de Claude Mazauric, revu et annoté par Marcel Bottigelli, Libro, texte intégral, Messidor / éditions sociales 1997, La Dispute, 125 p.
- Morel Philippe, *Les Grottesques, Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la renaissance*, Idées et recherches, Collection dirigée par Bonnefoy Yves, Flammarion, 1997, 187 p.

- Nouss Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*, postface de Daniel Bensaïd, les éditions Textuel, Paris 2005, 141 p.
- Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, VIII, *Le côté de Guermantes II*. [1922], Paris, NRF Gallimard, 1996.
- Proust Marcel, *Sur la lecture*, Actes Sud, 1988, 62 p.
- Proust Marcel, *Comme Elstir Chardin...*, Altamira 1999, 53 p.
- Ribon Michel, *L'archipel de la laideur, Essai sur l'art et la laideur*, Paris, éd. Kimé, 1995.
- Riceur Paul, *soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Rimbaud Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, 1972.
- Sartre Jean-Paul, *l'Existentialisme est un humanisme*, folio essais, Gallimard 1996, 109 p.
- Sartre Jean-Paul, *les mots*, folio Gallimard, Paris, 1964, 206 p.
- Sartre Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943.
- Sauvagnargues Anne, *Deleuze et l'art*, Puf, 2005, 276 p.
- Shakespeare William, *Hamlet* (Acte III, scène 1), trad. par Jules Durocquigny, Paris, Belles-Lettres, 1961.
- Soussana Gad - Nouss Alexis, *Jacques Derrida, Dire l'événement, est-ce possible, Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, L'Harmattan, 2001, 112 p.
- Tancelin Philippe, *Quand le chemin se remet à battre* (poésie et philosophie), L'Harmattan, Paris, 2005, 227 p.
- Tancelin Philippe, *Les fonds d'éveil*, L'Harmattan, Poètes des cinq continents, 2006, 122 p.
- Tancelin Philippe, *Les Pas/Adımlar*, édition bilingue français-turc, traduit en turc par Serpilekin Terlemez, éditions A Ta Turquie, Nancy, 2008, 146 p.
- Tchekhov Anton, *la Mouette* acte II par Gennia Cannac et Georges Perros, Gallimard, 1973.
- Tonelli Franco, *L'esthétique de la cruauté*, éditions A.-G. Nizet, Paris, 1972.
- Valérie Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, t.I, 1957.
- Valérie Paul, *Cahiers I Poétique et poésie*, Gallimard 1975, 241 p.
- Vendeville Stéphanette, *Le living Théâtre, De la toile à la scène 1945-1985*, L'Harmattan 2007, 293 p.
- Wagenbach Klaus, *Franz Kafka, Années de jeunesse (1883-1912)*, traduit de l'Allemand par Gaspar Elisabeth, Mercure de France 1967.

Dergiler (özel sayılar)

- L'Annuaire théâtrale*, Thomasseau Jean-Marie, "Les manuscrits de la mise en scène", n° 29, printemps 2001, p. 5.
- Art et mutation*, Amey Claude, "Les relations distraites de l'art contemporain", Klincksieck, 2004
- Cahiers du Grimh*, "Image et pouvoir", Actes du 4^{ème} Congrès International du Grimh, Lyon, 18-19-20 novembre 2004, Hommage à James Durnerin, Le Grimh/LCE-GRIMIA, Université Lumière-Lyon 2, 663 p.
- Cahiers de l'Herne, Samuel Beckett*, Paris, éditions de l'Herne, 1976.
- Cahiers de l'Herne* n° 31, "Samuel Beckett", édition de Tom Bishop et Raymond Federman. [Paris], Éditions de L'Herne, 1976; rééditions: [Paris], L.G.F., "Le Livre de poche. Biblio" n° 4034, 1985, 412 p.; [Paris], Éditions

- Fayard, 1997.
Cahier de Poétique n° 10, 11, 12, 13, Université Paris VIII, Cicep édition, 2006, p. 131
Cahiers Renault-Barrault n° 44, 1963 / n° 93, 1976 / n° 102, 1981 / n° 110, 1985.
Cahier de praxématique, “De l’écriture du texte de théâtre à la mise en scène”, n°26.
Critique n° 519-520, “Samuel Beckett”. [Paris], Éditions de Minuit, 1990.
L’Esprit créateur vol XI, 3, 1971 – *Europe* n° 770-771, “Samuel Beckett”, 1995.
Europe, revue littéraire mensuelle *Franz Kafka*, mars 2006.
Festival Paris Beckett 2006-2007, Association Paris Beckett, dirigé par Robert Abirached, 2006, www.parisbeckett.com
Magazine littéraire n° 231, juin 1986 / n° 372, juin 1999.
Manip, *le journal de la marionnette*, “Craig et la marionnette”, 2007/2010, 18 avril 2009, publication THEMAA, Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés, p. 2.
Le Philosophoire, “la Liberté”, éditeur Citot Vincent, Hiver 2002- n° 16.
Le Philosophoire, Lucas Degryse, *Mystiques et libertés sado-maso*, Hiver 2002, numéro 16.
Puck, “l’Avant-garde et la Marionnette”, éditions Institut International de la Marionnette/L’Age d’homme, n°1, 1988.
Puck, “La Marionnette et les autres arts, Marionnette et la société”, éditions Institut International de la Marionnette, n° 3, 1990.
Puck, “La Marionnette et les autres arts, Tendances Regards”, éditions Institut International de la Marionnette, n° 5, 1992.
Puck, “La Marionnette et les autres arts, écritures dramaturgies”, éditions Institut International de la Marionnette, n° 8, 1995.
Revue d’esthétique, hors-série, “Samuel Beckett”, édition Pierre Chabert. [Toulouse], Éditions Privat, 1986 / “Samuel Beckett. Roman, théâtre, images, mise en scène, voix”. [Paris], Éditions Jean-Michel Place, 1990.
Roger Blin, “Conversation avec Lynda Peskine, *En attendant Godot*, p. 159-161.
Revue annuelle bilingue, Samuel Beckett Today-Aujourd’hui., publiée par Marius Bruning et Mattijs Engelberts. [Amsterdam], Rodopi
Théâtre Aujourd’hui n° 3, “L’Univers scénique de Samuel Beckett”. [Paris], Éditions du SCÉRÉN-CNDP, 1994, 96 p. + diapositives et un CD.
Théâtre 1, collection *art 8*, UFR Arts, Philosophie et Esthétique-Université Paris 8, Département Théâtre, L’Harmattan, 1998.
Théâtre 3, collection *art 8*, UFR Arts, Philosophie et Esthétique-Université Paris 8, Département Théâtre, L’Harmattan, 2001.

Süreli Yayınlar

- Manuscrits Modernes*, Textes réunis par Claude Duchet et Isabelle Tournier, “De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge, Geneses des fins”, Bruno Clément, “De bout en bout”, p. 138, Presses Universitaire de Vincennes, Paris 1996.
The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. I. *Waiting for Godot*, New York, Grove Press, 1994, p. 153.

La Croix, J.-M. De Montremy, “Après la mort de Samuel Beckett. Le dernier enfant de Flaubert”, le 28. XII. 1989.

Le Figaro, Théâtre, Pierre Marcabru “Humain trop humain”, le 26 février 1991, Bibliothèque de la Comédie-Française.

Comédie Française Kitaplığı- Beckett hakkında yazılan makaleler

Manuscrits des mises en scène (*E.A.G., F.P.*)

Roger Blin, manuscrit de *En attendant Godot*, 1978, Bibliothèque de la Comédie-Française, étudié le 13 avril -24 mai 2005

Propos de Roger Blin, Roger Blin, le manuscrit, relevé par Madame Ludmila Hols, 1978, p. 17, Bibliothèque de la Comédie-Française.

Films à partir des mises en scène (*E.A.G., F.P.*)

Paris8 Üniversitesi Kitaplığı

Filmler ve tiyatro eserleri

Beckett (*Tous ceux qui tombent, Oh! Les beaux jours*)

Handke Peter, Wim Wenders, *Les ailes du désir*, film, prix de la mise en scène Festival de Cannes, 1987.



Bu eser, “hoşa giden” tiyatro ile yolunu ayırmak isteyen *Samuel Barclay Beckett*’in tiyatro oyunları ile diğer eserlerinin ve kendi metinlerinden bizzat yaptığı çevirilerin derin ve ayrıntılı bir incelemesini içeriyor. Beckett “öteki” dilde yeni bir müzik bulmağa çalışıyor. Öz-çevirisi, dosdoğru hedefine giden bir ok gibi yayından fırlıyor. Müzik notaları gibi ele aldığı sözcükleri, kukla gibi oynatıyor.

Beckett’in yazım tarzı caz müziğine, tiyatrosu da şiirsel-kültürel-dil(bilim)sel-felsefî bir potaya benziyor. Şairlik yetenekleri, duyarlılığı, resimden müziğe tüm sanatlar üstüne derin bilgi, entelektüel mahareti, mitik ve fantastik bir evrende görsel

ve sesli, metinsel ve müzikal bileşenler arasında iyi bir sentez yapabilme becerisi, sanat türleri arasındaki sınır çizgilerini silmesini sağlıyor.

Beckett tiyatrosunun kimliği, farklılığından ve kendini aşma istemi kadar tekrar içine kapanmak saplantısından kurtulma isteminden de yüzeye çıkıyor.

L’HARMATTAN

Yazar Beckett’i Batı kültürünün her alanına ve dönemine çengel atmış evrensel bir kültür adamı olarak görüyor ve öyle takdim ediyor. Kimler yok ki yardıma çağdırdıkları arasında! Aristo’dan Adorno’ya, Binbir Gece’den Bergson ve Bram van Velde’ye, Cervantes’ten Camus’ye, Dante’den Deleuze ve Derrida’ya, Freud’dan Foucault’ya, Heraklit’ten Husserl ve Heidegger’e, Kitabı Mukaddes’ten Kant’a, Leonardo’dan Lacan’a, Molière’den Marivaux’ya, Platon’dan Proust’a, Rabelais’den Raffaello’ya, (aralarını kendiniz doldurabilirsiniz), Batı kültürünün tüm “ekâbiri” ve birçok başkaları, özgün alıntı ve yorumlarla konuya bağlanmış olarak, orada... Bunun gibi normal hattâ oldukça ince bir kitap hacmine âdeta bir ansiklopedi sığdırmış başka bir inceleme hatırlamıyorum.

Beckett uzmanı Bruno Clément’in önsözünde belli-belirsiz ima ettiği gibi, eğer Serpilekin, Beckett’le ve karakterleri ile kendisi arasında bir empati hissetmiş, belki kendini bir anlamda bir Beckett karakteri gibi görmüşse, hiç kuşkusuz diyorum ki, bu çalışmasıyla Beckett’e karşı gelerek “çömleğini kırmış”, Beckett dünyasından kendini kurtarmıştır. Bu olağanüstü eserin tanıtımına katkıda bulunmaktan onur duyuyor, destansı bir irade çabasıyla, âdeta kadere de karşı gelerek, bu mucizevî sonucun gerçekleşmesini sağlamış olan herkesi, ama tabî en başta yazarını, candan kutluyorum.

İSMET BİRKAN



epoS İnceleme

