

Alain Badiou

Beckett

Tükenmeyen Arzu *

Türkçesi: Zeynep Turan



BECKETT

Tükenmeyen Arzu*

ALAIN BADIOU, 1937 doğumlu felsefeci, romancı ve oyun yazarı. Paris'teki Uluslararası Felsefe Okulu'nda ve École Normale Supérieure'de dersler vermektedir. Akademik kariyerinin yanı sıra siyasal alandaki militan kişiliğiyle de tanınır. Uzun bir süre Fransız Genç Komünistler Birliği'nin önde gelen üyelerinden biri olan Badiou, komünizmi günümüz koşullarında savunmakta ve gerek göçmen işçilerle ilgili gerekse uluslararası plandaki mücadelelerde aktivist bir düşünür olarak yer almaktadır.

Birçok roman, oyun ve deneme kaleme almış olan Alain Badiou'nün Türkçeye çevrilmiş pek çok eseri bulunmaktadır. *Yüzyıl* (çev. Işık Ergüden, 2011) ve *Gerçek Yaşam* (çev. Işık Ergüden, 2017) yayınevimiz tarafından yayınlanmıştır.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11 / 3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat
Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 909**

ISBN 978-975-570-914-7

BECKETT, TÜKENMEYEN ARZU

Alain Badiou

Deneme

Özgün Adı:

Beckett, l'incroyable désir

Türkçesi: Zeynep Turan

© Hachette Littérature, 1995

© Librairie Arthème Fayard, 2010

© Sel Yayıncılık, 2016

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Editör: Işık Engüden

Yayına hazırlayan: Mısra Göknyıldız

Kapak tasarımı ve teknik hazırlık: Ecenur Sabak

Birinci Baskı: Şubat, 2018

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

Alain Badiou

Beckett

Tükenmeyen Arzu

Türkçesi: Zeynep Turan

Deneme

İÇİNDEKİLER

"Genç Budala"	7
Güzellik.....	13
Yöntemsel Çilecilik.....	21
Varlık ve Dil	27
Münzevi Özne	33
Olay ve İsmi	39
Ötekiler	47
Aşk.....	55
Nostalji.....	61
Tiyatro	69
Yeniden Güzellik.....	77
Seçme Metinler	81

“Genç Budala”

Beckett’in eserleriyle 50’li yılların ortalarında tanıştım. Gerçek bir karşılaşma, derin izler bırakan bir tür kişisel çarpılma hali. Öyle ki 40 yıl sonra bile hâlâ ve hep aynı noktada olduğum söylenebilir. İşte gençliğin birincil vazifesi: Beklenmedik olanla karşılaşmak ve böylece, tüm o uyanıklara rağmen, “hayatın anlamsızlığı, işe yaramazlığı” tezinin sıkıcı ve yanlışı olduğuna kendini inandırmak.

Gençlik, ait olunan neslin tipik özelliği sayılabilecek bir şeyi düşünür ya da yaparken, kişinin kendini biricik hissetmesinin kolayca mümkün olabildiği bir yaşam parçasıdır da. Genç olmak başlı başına bir güç kaynağıdır, belirleyici karşılaşmalar dönemidir, fakat aynı zamanda tekrara ve taklide kolayca yenik düşmeye mahkûmdur. Düşünce, dönemin ruhunun etkisinden ancak incelikli ve meşakkatli bir çalışmayla kurtulabilir. Dünyayı değiştirmek istemek gayet kolaydır; o dönemde bu istek bizim için işten bile de-

ğildi örneğin. Oysaki zor olan, bu isteğin kendisinin dahi söz konusu dünyanın sürme biçimlerinin malzemesi olduğunu fark etmektir. Bu yüzdendir ki her gençlik, vaatleri ne kadar heyecan verici olursa olsun, bir “genç budala” gençliğidir. Bunu kavramak sonraları bizi gençlik nostaljisine kapılıp gitmekten alıkoyar.

Beckett’i keşfettiğimde (eserlerini Fransızca yazmaya başlamasından birkaç yıl sonra, 1956’ya doğru olmalı), kusursuz bir Sartre’cı olarak yine de kendimce Sartre’ın gereken önemi vermediğini düşündüğüm dil sorunu üzerine çalışıyordum. Bu sorunun zaten kuşağımın ve başka birkaç kuşağın daha meselesi olduğunu ve öyle olmaya da devam edeceğini hesaba katmamıştım. Bunca farklı konular arasında gidip gelirken, Beckett’te zaten herkesin görmüş olduğundan başka bir şey göremiyordum. Absürdün, umutsuzluğun, boş gökyüzünün, iletilemeyen ve ezeli yalnızlığın yazarı; kısacası bir varoluşçu. Fakat aynı zamanda, kurgu hem bir anlatım biçimi hem de yazarın sefaleti ve büyüklüğü üzerine, çalışması üzerine bir düşünümün gerçekliği olduğundan, metinlerinde yazının kaderinin, sözün mütemadiyen tekrarı ile kökensel bir sessizlik arasındaki ilişkinin, sözcüklerin hem yüce hem de gülünç işleyişinin temsili ya da gerçekçi olma maksadından çok uzak duran metin tarafından ele geçirilmesi anlamında “modern” bir yazar.

Gençlerin en umutsuz şarkıların en güzel şarkılar olduklarına inanmak gibi vahim bir eğilimleri vardır. Ben de en karanlık aforizmalardan büyülenir, çok sayıda deftere şunun gibi şeyler yazardım:

Esas olanı bir kenara koyma meselesine gelince; bu konu hakkında birbiriyle çelişen fikirlere sahip olsam bile sanırım tam da bu noktada kendimi tanırım.

Bu nihilist yargıya garip bir güç yükleyen ironiye odaklanmak zorundaydım. *Malone Ölüyor*'daki şu satırları okurken aldığım hazda da aynı durum söz konusuydu örneğin:

Beden ya da bilinçten arta kalan izler ne olursa olsun, insanların yolundan gitmenin gereği yok. Birinin halen yaşadığını varsaydığımız andan itibaren artık yanılmayız, suçlu odur (...)

Neredeyse şiddet içeren bu savlama tarzının, üzerinde uzlaşılan (Kafkavari) evrensel suçluluk tezini yalanlıyor oluşuna yeterince dikkat etmiyordum.

Benim gözümde bütün bunlar Sartre'ın sonuç bildiren ünlü sözcesi "İnsanlık, işe yaramaz bir tutkudur"un edebi alegorisi olduğundan, kanaatimce dil meselesi üzerine söylenmiş özlü sözlerle aynı tada sahip değildi. Ben bu özlü sözlerle, felsefenin asıl işlevinin, gösterenin karanlık noktalarının titiz bir şekilde sorgulanmasıyla Sartre'cı özgürlük teorisinin tamamlanması olduğuna ve bu görevin de bana düştüğüne dair inancımı pekiştiriyordum. Bu nedenle en sevdiğim kitap *Adlandırılmayan*'dı. Aylar boyunca (Beckett'in de söylediği gibi gençlikte "muazzam zaman" vardır), bu romanda "konuşan"ın kendi dilsel aracına atfettiği öfke ile kurtarıcı samimiyetin şaşırtıcı karışımı eşliğinde yaşadım.

Onların soyundan olmayı kabul etmeden asla kullanamayacağımı düşündükleri bir dil vermişlerdi bana, güzel numara. Ama onların bu anlaşılmaz dilini anlaşılır bir hale getireceğim ben. Zaten tek bir kelimesini bile hiç anlamadığım gibi, gebermiş köpekler misali sürüklediği hikâyeyi de anlamamıştım (...).

Önce susmak istemiştim. Bazen bu denli cesurca konuşmam karşılığında alacağım ödülün sessizliğe sağ salım erişmek olduğuna inanıyordum. Sessizliğin tadını çıkarabilmek için mi, hayır, neden bilmiyorum ama beni susturanın ne olduğunu hissedebilmek için (...).

Şüphe yok ki her söze içkin bulunan bu “cesaret”i ölçüp biçmek ve kabile dilinin taşıdığı tüm bu “hikâyelerin” esas olarak ne ifade ettiğini değerlendirmek gerekirdi. Beckett için *Adlandırılmayan*’ın gerçekte içinden çıkmanın on yılı bulduğu bir çıkmaz olduğunu görmek böylece daha kolay olurdu. Fakat nihilizmle dilsel zorunluluklar, yaşamsal varoluşçulukla sözün metafiziği, Sartre’la Blanchot arasındaki –aslında kararsız– ittifak dönemin budala gencine uygundu.

Asıl budalalık, Beckett hakkında o zamanlar oluşturulmuş ve bugün de yaygın bir şekilde kabul gören kanaatleri gerçekten irdelemeksizin kesin kabul etmektir: Tüm anlatım biçimlerini terk eden ve gitgide daha yoğun, daha sıkı sıkı metinlerde sanki somutluk bulan, sanatın imkânlarıyla yazının hiçliğine uzanan, anlamın hiçliğine dair merhametsiz bir bilinç. Ölüm ve sonluluk, hasta bedenlerin terk edilmişliği, tanrısal olanı boşuna bekleyiş ve başkalarına

yönelik her girişimin gülünçlüğü üzerine derin düşüncelere dalan Beckett. Kelimelerin dikbaşlılığı dışında her şeyin karanlık ve boş olduğuna inanmış bir Beckett.

Bu genel yargılardan kurtulmam ve Beckett'i nihayet harfi harfine ele alabilmem için uzun yıllar geçmesi gerekti. Hayır, onun tiyatro, nesir, şiir, sinema, radyo, televizyon, eleştiri sanatıyla bize düşündürdüğü şey, yüzüstü bırakılmış bir varoluş ya da umutsuz bir vazgeçiş halinde yaşanan karanlık ve bedensel bir yok oluş değildi. Fakat bütün bunların tam tersi olup da öne çıkarmaya çalışılan şey, yani türlü maskaralıklar, şaka, alay, somut tat, zayıf bir Rabelais de değildi. Ne varoluşçuluk ne de modern barok; Beckett'in verdiği ders ölçülülük, kesinlik ve cesaret dersiydi. Bu birkaç sayfada ortaya koymak istediğim ana düşünce budur.

Bu yazara duyduğum kırk yıllık tutku *Adlandırılmayan'ı* okurken oluştuğu içindir ki gençliğimi etkisi altına alan dil üzerine düşüncelerinden ziyade, bugün bile beni etkileyen şu aforizmaya yer vermek isterim. *Adlandırılmayan'ın* anlatıcısı gözyaşları içinde ve kendinden emin bir şekilde şöyle söyler:

Bir tek ben insanım, geri kalan her şey tanrısal.

G z ll k

Beckett'in genellikle yekpare bir bütün olarak ya da doğrusal bir şekilde ilerliyormu  gibi sunulan; içerikte nihilizmin gitgide  ne çıktığı, biçimde ise gittikçe daha  zet halini alan eserleri, gerçekte farklı edebi araçların bir arada bulunduğu oldukça karmaşık bir parkurdur.

Eserlerinde felsefi soyutlama (*Kötüye Gidi *'te bu tamamıyla nettir) ile kıtalardan oluşan şiir arasında bir tür tablo görüntüsü çizen belirgin bir salınım fark etmek kesinlikle mümkündür. Bu salınım, aynı kelime gruplarının mütemadiyen tekrarı ve yavaş yavaş anlamı yerinden eden sonsuz  e itlemeler (*Sans'*da zirve yapan teknik) halinde kendini gösterir.

Beckett'in eserlerinde iki ana dönemin varlığı da tespit edilebilir. *Hiç İçin Metinler'*den sonra (1950) yazar bir çıkamaz ve yetersizlik duygusuna kapılır. Bu duygudan, 1960 yılında, hem ele aldığı temalar hem de metnin gidişatı a ı-

sından öncekilerden kesin çizgilerle ayrılan *Acaba Nasıl?* ile çıkabilir.

Bu salınım ve duraklamalar, Beckett'in giriştiği işin anlaşılmasında tüm edebi türlerin yetersiz kalışına neden olur. Roman formunu *Molloy*'da halen görebilmek mümkündür, fakat *Adlandırılmayan*'dan itibaren etkisini iyice yitirir. Ancak burada tüm o ahenk, paragrafların dizilişi ve bakış açısına içkin değerler metni yönetenin "örtük bir şiir" diye adlandırılabilir şey olduğunu belirtmesine rağmen, yine de şiirin üstün geldiği söylenemez.

Gerçekte, Beckett'in hazırladığı tüm bu kurgusal ya da seyirlik parçalar, (Kantçı anlamda) eleştirel soruları güzelliğin sınavından geçirmeyi amaçlar. Bu soruların sayısı oldukça azdır: Kant'ın o ünlü "Neyi bilebilirim? Ne yapmalıyım? Ne umabilirim?" sorularına *Hiç İçin Metinler*'de, "Gidebilseydim nereye giderdim? Olabilseydim ne olurdu? Sesim olsaydı ne söylerdim?" üçlüsü karşılık gelir. 1960'tan sonra şu eklenebilir: "Diğeri varsa, ben kimim?" Beckett'in eserleri bu dört sorunun dil ekseninde ele alınmasından ibarettir. Varoluşun yok edilemez parçalarının güzelliğiyle hayran bırakmasına çalışılan ve şiirin kısmen ele geçirdiği bir tefekkür girişiminden söz edilebilir.

Bunun yanında, Beckett'in kendi kendine yeten bir sorgulamaya gömüldüğüne, sorduğu soruların hiçbirine cevap verememiş olduğuna inanmaktan da sakınılacaktır. Hayır, metnin görevi düşüncenin onaylayabildiği birtakım noktaları tek başına ele almak ve onları yüceltmektir. Dahası Beckett'in tüm dehası neredeyse saldırgan bir şekilde bu onaylamaya yönelir. Aforizmaların formu ona hiç

yabancı değildir ve bu form kesin bir kararlılık ve ilerleme ilkesini daima beraberinde getirir.

İşte, sayısız aforizmalardan biri, bir sonuç ilanı: *Yeryüzü nankördür, ancak tamamen değil*. Ah! Yeryüzünün nankörlüğünü net bir şekilde dile getirmek gerekecek. Ancak son tahlilde yalnızca “tamamen değil” ifadesinin net bir şekilde anlaşılması ve bizde cesaret uyandırması amacıyla yazılmış olan metinde (*Kötüye Gidiş*) göze çarpması için.

Flaubert’den itibaren diğer birçok yazar gibi Beckett de kendisi için önemli olan tek şeyin müzik olduğunu sıklıkla dile getirdi. O, ritimlerin ve durakların mucidiydi. Şu “yazarın gizemi” temalı ve tüm sanatçıların bir an durup yüzyıla bir tinsellik atfetmeye davet edildikleri o periyodik anketler çerçevesinde, Beckett’e neden yazdığı sorusunu yönelttiklerinde lafı uzatmaz: *Bir tek bunda iyiyim*. Tam olarak öyle değil Beckett, tam olarak öyle değil! Bunda iyi olduğun doğru, ancak sadece bu değil. Her şeye karşın doğrudan ustası olan Joyce’la karmaşık ilişkileri, Fransız topraklarında Nazilere karşı gelişen direnişe oldukça riskli bir şekilde doğrudan katılığı var. Kaba bir “biyograficilik” yapmadan, eserlerinde yer alan çiftler için merkezi bir referans noktası olduğunu görebildiğimiz Suzanne’la uzun süreli birlikteliği var. Tiyatroda, yazar olmanın ötesinde, kılı kırk yaran, titiz bir sahneye koyan olma isteği; radyo (Beckett radyo piyeslerinin ustasıydı), sinema, televizyon başta olmak üzere sürekli olarak yeni teknikler deneme kaygısı var. Ressamlarla olan ilişkileri ve (Proust, Joyce üzerine) edebiyat eleştirileri var. Başka türler, başka şeyler var.

Sanatçıların kendi mutlak yetenekleri, cümlelerindeki görkemli eziyet ya da sayfaların gizemi konusundaki açıklamalarının tümüyle ciddiye alınması gerektiğini hiçbir zaman düşünmedim. Yine de dünyaya bu kadar az açılmış, dünyayla bu derece az uzlaşmış bu çapta bir yazar bulabilmenin ne denli zor olduğunu belirtmek gerekir. O, kendinden uzaklaşmış gibi (doğadan, "doğal" dilinden ve annesinden, anadilinden uzaklaşmış gibi), ikincil ve öğrenilmiş "yabancı" bir dilde, Fransızcada yazmasını sağlayan güzelliğin sağlam ve titiz bir hizmetkârı oldu. Bu ona yavaş yavaş öncesinde işitilmemiş bir tını verdi. Özellikle de *Eksik Görülen Eksik Anlatılan*'da olduğu gibi, cümlede belirginliklerini artırmak için sözcükleri yalnız bırakan bir tür içsel kırılma, eklenen sıfatlar ya da tekrarlar yoluyla:

Soruların artık mesele olmaktan çıktığı bir dönem oldu mu? En sonuncusuna varana dek ölü doğmuş sorular. Öncesinde. Hemen o anda düşünülmüş. Öncesinde. Cevap verilecek başka soru yokken. Yapılamayan. Bilmek istenmediği için cevap verilemeyen. Yapılamayan. Hayır, asla. Bir rüya. İşte, cevap.

Fakat aynı zamanda sesli bir hesap kitabın zihnün gerilimini yatıştırdığı ani lirik iç dökmelerin etkisiyle ve *Eşlik*'te olduğu gibi, anımsama gecelerindeki hoş kokularla:

Baştan aşağı ürperiyorsun. Onun titreyen karanlığında. Dirsekleri üzerine yaslanmış, sağına doğru yatmış. Kapalı gözlerin az önce onun gözlerindeydi. Yeniden karanlığa gömülüyorsun. Hâlâ. Hareketsiz havada yüzün-

deki uzun siyah saç tutamlarının kımıldadığını hissediyorsun. Yüzleriniz saçtan bir kılıfın altında gizlenmiş. Mırıldanıyor. Yaprakları dinliyor. Göz göze yaprakları dinliyorsunuz. Titreyen gölgelerinde.

Eksik Görülen Eksik Anlatılan’da, perdesini metnin araladığı bir gösteri gibi, evrenin görkemini ve onun hareketsiz tanığının görünür sefaletini anlatan açıklayıcı bir tonda:

Yattığı yerden Venüs’ün doğuşunu görüyor. Yeniden. Hava açık olduğunda yattığı yerden güneşin ardından Venüs’ün doğuşunu görüyor. Her yaşamın ilkesine saldırıyor. Yeniden. Akşamları açık havalarda intikamının keyfini sürüyor. Venüs’ten intikamının. Başka bir pencere önünde. Eski iskemlesi üzerinde gergin bir şekilde oturmuş parlak güneşi bekliyor.

Aynı zamanda, Yeter metninde, buraya kadar korunmuş bir şefkati belirten ve yaşamsal canlılığın sonu olmadığını ritmik bir şekilde gösteren düşüşler ya da eylemdeki duraklamalarla.

Şimdi çiçekler dışında her şeyi silmeye gidiyorum. Yağmur yok artık. Tepeler yok. Yalnızca çiçekler arasında güçlükle yürümeye çalışan biz. Benim yaşlı göğüslerim onun yaşlı elini hissedebilsin yeter.

Ayrıca da olabileceklere engel olan yüksek tondaki güldürülerle (Tiyatro Taslağı II’de olduğu gibi):

İş, aile, üçüncü memleket, müstehcen hikâyeler, sanat ve doğa, yürek ve bilinç, sağlık ve barınma. Tanrı ve insanlar, bunca felaket...

Son olarak da, başka metinlere hakim olan kısalığa ve bu duraklamalara karşın, Beckett, tek bir vezinsel hareketin bir durum ya da soruna dair tüm verileri içermesini istediğinde, uzunluğun etkisiyle, noktalama işaretlerinin bir kenara bırakılmasına imkân veren aşırı bir esneklikle gerçekleşir bu. Yazarın *Acaba Nasıl?*'da yapmak istediği budur:

(...) daha açık aktarmam gerekirse, ya yalnızım ve artık sorunlar yok ya da sayılamayacak kadar çoğuz ve yine sorunlar yok.

Sözcüklerin yeniden ele alınması ya da yalnız bırakılmaları işi. Yayılıp gelişme ya da anıların şiirsel ara cümlelerle ifade edilişi. Açıklama ya da metnin ortaya çıkarılması. Çöküş ya da felaketin şefkatle telkini. Kesintiler ya da komik aforizmalar. Uzatma ya da değişkenlerin farklı tümcelerle ifade edilişi. Tüm bunları, yeryüzünün nankörlüğünü en doğru şekilde dile getiren ve buradaki istisnaları derecesine göre soyutlamaya çalışan Beckett'in yazınındaki temel işlemler olarak düşünebiliriz.

İşte bu yüzden metnin güzelliğinden yola çıkmak gerekir. Beckett'in neleri kurtarmaya önem verdiğini bize gösteren şey odur. Çünkü her güzellik, özellikle de Beckett'in ulaşmak istediği güzellik ayırmak zorundadır; yeniden elde edilebilen ve yıpratılarak silinen görünümü, tecrübe-

nin evrensel çekirdeğinden ayırmak. Beckett'i titizlikle ele almaya mecburuz. Güzelliğın asıl anlamıyla. Ayırıcı işle- viyle bu asıl anlam bize değerli olanı görebilmek için neyi görmezden gelmemiz gerektiğini söyler.

Yöntemsel Çilecilik

Beckett, Descartes ve Husserl'den kendince ilham alır: Eğer düşünen insanlık üzerine ciddi bir araştırma yürütmek isterseniz öncelikle insanlığın birincil olmayan ya da şüpheli yanlarını bir tarafa bırakmalı, onu yok edilemez işlevlerine indirgemelisiniz. Beckett'in "karakterlerinin" yoksulluğu, yoksunluğu, hastalıkları, garip bir şekilde yerlerinden kımıldayamaz oluşları ya da belirgin bir amaç olmadan gezinmeleri, yani çoğunlukla insanlığın sonsuz sefaletinin birer alegorisi olarak gördüğümüz her şey, bir deneyimin protokolünden başka bir şey değildir. Bunu, Descartes'ın özneyi kendi mutlak ifadesinin anlamsızlığı noktasına götüren şüphesiyle ya da Husserl'in dünyanın apaçık bir şekilde varoluşunu yönelimsel bilince dayandıran yargısızlığıyla (*epokhé*) karşılaştırmak gerekir.

Beckett'in Fransızca eserlerinin ilk bölümünde bu yöntemsel çilecilik üç işlevi tek başına bırakır: hareket ve

dinlenme (gitmek, yürümek ya da kendini bırakmak, düşmek, yatmak); olmak (var olan her ne ise; yerler, görünüm-ler, kimliğin tüm belirsizlikleri), dil (söyleme zorunluluğu, sessizliğin mümkün olmayışı). Bir "karakter" hiçbir zaman bir yolu, bir kimliği ya da çekilmez bir gevezeliği düzenleyen şeyden fazlası değildir. Belirsizmiş gibi betimlenen ya da rastgele bir montaj olduğu düşünülen kurgu, bu üç işleve indirgenemeyen her şeyin kayboluşunu gözler önüne serer ve silinemez olanın bu üçü olduğunu gösterir.

Örneğin, hareketle ilgili olarak; yalnızca başıboş gezinmeler görünürdeki her anlamdan yavaş yavaş ayrılmakla kalmaz, hareketi hareket yapan şeyin özünde ne olduğunu bilmek de gerekir. Beckett, yolda giderken tüm araçları yok eder; tüm dışsal destekleri, hareketliliğin tüm duyarlı yüzeylerini yok eder. "Karakter" (Molloy ya da Moran) bisikletini yanlış yola saptırır, yaralanır, nerede olduğunu bilemez ve hatta bedeninin önemli bir bölümünü kaybeder. Beckett'in metinlerinde kör, topal, kötürümler, bastonunu kaybetmiş yaşlılar, güçsüzler ve sonunda da gitgide bir başa, bir ağza ve az da olsa görebilmek için iki delikli bir kafatasına, konuşabilmek için sözcüklerin sızabildiği bir deliğe indirgenen bedenler sayısızdır. Böyle bir ceset halindeki "karakter" dışarıdan bakıldığında hareketin hareketsizlikten ayırt edilemediği saf bir âna geçiş yapar, çünkü onun hareketi artık yalnızca kendi düşünsel dünyasında mevcuttur: Yalnızca ufacık bir kımlıtyla kendini gösterebilen, metnin kifayetsiz kaldığı bir hareket noktasına varacağı söylenebilen bir tür farklılıktır bu.

Hareketsizlik halinin en eksiksiz metaforu kadavradır: "Ölmek" mümkün olan her hareketin mutlak bir dinginliğe dönüşme halidir. Fakat yine de temel işlevlerin indirgenemezliği nedeniyle "ölmek" hiçbir zaman ölüm anlamına gelmez. *Malone Ölüyor*'da varlığın ve hareketsiz olanın son anına kadar hareketin ve dilin nasıl etki edebildiği ve hareketsizlik noktasının nasıl sürekli ertelendiği görülür. Hareketsizlik noktası gittikçe daralan hareketler, anımsamalar ve sözcükler ağının bir türlü ulaşılamayan sınırı olarak sürekli yeniden oluşturulur. O halde buradaki poetika, yükümlülüklerin gitgide azalması ve hareketsizlik anını geciktiren şeylerin enkaza dönüşmesidir. Eğer hareket dinlenme halinden ufacak bir farkla ayrılabilir kadar bozulmuşsa, dinlenme, hareketin ve dilin tümleyeni olarak, metnin yavaşlamasıyla dağılışının hızlanması arasındaki garip bir karma olarak düzenlenir.

Beckett bu işlevlerden birine odaklanmak istediğinde, diğerlerini bloke edecek şekilde davranır. Bir restoranın girişinde bir küp içerisine hapsedilen *Adlandırılmayan*'ın "anlatıcı" sının hareketten muaf oluşu ve o ünlü uzun monoloğunun yalnızca söyleme mecburiyetine dayalı oluşu bundandır. Burada trajik bir görüntüden söz edilmiyor. Metnin güzelliğinde düşünülmesi gerekenin ne olduğunu göz önüne aldığımızda diyebiliriz ki ismi bile silinmiş ya da belirsiz olan ve yoksulluğun dibine vurmuş bu "karakter" daha ziyade, temel işlevi gitmek, olmak ve söylemek olan türsel insanlığı etkileyen ve onu yaşaması gerekenlerden alıkoyan tüm ikincil övünç kaynaklarını, tüm şüpheli sahipliklerini yitirmeyi başarmıştır.

Çenebaz ve yoğun bir güldürü şeklinde sahneye konan bu yönlemsel çilecilikle insanlığın yoksunluğuna ve sefaletine dair birtakım trajik unsurların yaratmış olduğu karmaşanın, çağdaşlarımızın Beckett'in eserlerindeki o *derin* entelektüelliğin farkına varamayışlarında ne derece etkili olduğunun ne kadar altını çizsek azdır.

Örneğin Beckett *Acaba Nasıl?*'da şunu dile getirir:

(...) *Dışkılar hayır onlar benim fakat seviyorum onları eski kutuları tam olarak boşaltılmamış gevşekçe bırakılmış başka bir şey yok çamur her şeyi yutuyor bir ben varım yirmi kilomu otuz kilomu taşıyor burada biraz duruyor daha sonra durmuyor kaçmıyorum sürgündeyim (...)*

Eğer burada öncelikle hasta ve kirlenmiş insan-hayvanının toplama kamplarına özgü bir alegorisini görürsek metni anlayamayız. Tam aksine burada söz konusu olan şey, pisliklerle dolu anlamsız bir zeminde barınan hayvanlar olduğumuzu kabul edersek, soru, düşünce ve yaratıcı kapasite (burada kaçışın tersine hareket istemi) düzeni içinde *varlık sürdüren* şeyi saptamaktır. Böylece birkaç işlev ve indirgenmiş olan insanlık, daha fazla hayranlık uyandıran, daha canlı ve daha ölümsüz bir hal alır yalnızca.

1960'lı yıllardan itibaren dördüncü bir işlev giderek daha belirleyici bir yer edinir: Ötekinin, eşlik edenin, dış sesin işlevi. *Acaba Nasıl?*'daki üç bölümün "Pim'den Önce", "Pim ile" ve "Pim'den Sonra" söz gruplarıyla birbirine bağlanmaları ya da daha geç dönemde ortaya çıkan metnin *Eşlik* olarak adlandırılması tesadüf değildir. Belir-

leyici olan “ötekiyle olma” halidir, fakat bunun doğasını da her türlü ruh halinden, açıklıktan ve tüm dışsal deneyimden ayırıştırarak bir kurguyla tecrit etmek gerekir yine. Öteki, diğer üç temel işlevin bulunduğu noktadır.

Acaba Nasıl?’da Öteki, hareket ve dinginlikle ilişkilendirilir: Ya karanlıkla herkes gibi çuvalıyla tırmanırken hareketsiz bir varlıkla karşılaşır ya da kendisi hareketsiz durduğundan, sürünen bir özne ona erişir. Aktif (diğerinin üzerine düşen, cellat) ve pasif (diğerinin üzerine düştüğü, kurban) olma halindeki değişimler buna dayanır. Öteki’nin varlığı şüphe götürmez, ancak oluşumu ve kimliği belirsiz bir döngüye işaret eder; zira sürekli olarak önce cellat, sonra kurban rolünü üstlenmek mümkündür ve başka hiçbir şey ötekiliği belirleyemez.

Eşlik’te tam tersi bir problem vardır, zira Öteki bu kez üçüncü bir işlevle, dille ilişkilendirilir. Karanlıkta birinin duyduğu bir ses şeklinde vücut bulur. Bu sesin biricikliği su götürmez, sık rastlanmayan şiirsel yoğunlukta çocuk masalları anlatır. Fakat hiçbir gerçek hareket, hiçbir bedensel karşılaşma ona tanıklık etmediği için varlığı havada asılı kalır: “Karanlıkta seninle birlikte olan bir başkası tarafından anlatılan sana ait bir hikâye” olabilir bu yalnızca.

Nasıl ki yöntemsel bir edebi çilecilikle arındırılmış hareket hareketsizlikten ayrılırsa; nasıl ki varlığın hareketsizliği ya da ölüm, hareketin ve dilin hiçbir zaman erişemediği sınırı ifade ediyorsa yalnızca; temel işlevlerine indirgenmiş olan Öteki de şu ikilikte ele alınır: Eğer varsa benim gibidir, benden ayrılamaz. Ama eğer net olarak tanımlanabilirse var olduğu şüphelidir.

Her koşulda görülüyor ki burada kayıp, yoksunluk, yoksulluk, neredeyse hiçbir şeye düşkün olmama hali şeklinde metaforik olarak ifade bulan bu çilecilik, bizleri antik ya da Platonvari bir kavramsal tasarrufa götürür; zira temel önem taşımayan ya da (Pascalı anlamda) bizi eğlendiren şeyi görmezden geldiğimizde (Beckett'in metni tam anlamıyla bu görmezden geliş, bu vazgeçiş halidir) türsel insanın, hareketin, dinginliğin (ölümün), (sürekli bir zorunluluk olarak) dilin ve Ben'le Öteki paradokslarının karmaşasına geri döndüğünü görürüz. Burada Platon'un *Sofist*'te adlandırdığı en önemli beş türe çok yakınız: Varlık, Aynı, Hareket, Dinginlik ve Öteki. Felsefeci Platon'un burada her türlü düşüncenin genel koşullarını belirlemesi gibi, yazar Beckett de metnin çileci hareketiyle insanlığın daimi bileşenlerini kurgu yoluyla ifade etmeye çalışır.

"Lavra" denen, "soytarı gibi" denen ve *Kötüye Gidiş*'te kelimelerin sızdığı kafataslarından başka bir şey olmayan insanlığı, yalnızca onun için değerli olan soruları sormamıza müsaade eden bir tür arıtılmış aksiyom olarak düşünmek gerekir. Öncelikle de yazının kendisini mümkün kılan, yazının varoluşuna imkân veren o soruyu sormamıza müsaade eder: Dille varlık arasındaki ilişki nedir? Konuşmak zorundayız, doğru, ancak söz neden bahseder? Neden bahsedebilir?

Varlık ve Dil

Eğer konuşmak gerekiyorsa bu yalnızca dilin esiri olduğumuz için değil, aynı zamanda ve özellikle de var olan ve konuşmak zorunda olduğumuz şeyin adlandırıldığı andan itibaren kendi yok oluşuna doğru gidişindendir. İsimlendirme işinin sürekli tekrar edilişi bundandır. Bu noktada Beckett'in Heraklitos disiplininen geldiğini söylememiz mümkün: Varlık kendi yok oluşundan başka bir şey değildir. Şiirler'in "çocukça dizeler"inde özetlenen budur:

Akış,

Her şeyin

Her şey olarak

Hatta şunun

Ve şunun bile

Her şey oluşuna

Ve olmayışına

Yol açar.

Bunu konuşalım.

O halde özellikle yazarı ve bilhassa “yalnızca yazma konusunda iyi olduğunu” öne süren bir yazarı mecbur bırakan söyleme zorunluluğu varlıkla nasıl uyum gösterebilir? Dilin akışı durdurabileceğine, bir şeye (*hatta şuna, ve şuna bile*) göreceli de olsa bir durağanlık atfedebileceğine dair bir umut mu besliyoruz? Şayet böyle değilse, *Bunu konuşalım* zorunluluğu neye yarar?

Sanatçı için düşünceyi yöneten şey metindeki kurgudur; filozoftan ayrıldığı temel nokta da budur. Varlık kaçmayı, yok olmaya doğru evrilmeyi durdursun diye, dilin herhangi bir kurguda bir yer belirlediğini ve varlığı buraya sabitlediğini varsayalım. Varlığın kurgusal yerini adlandırmak: Beckett sayısız buluşunu bu noktaya adar.

Beckett’in ilk kurgularında varlığın iki yeri vardır: Bergsoncu bir karşıtlık olarak nitelendirebileceğimiz şekilde, kapalı ve açık mekân.

Kapalı mekân kaçıışı yasaklar, varlıkla hiçliğin daima ürkütücü olan özdeşliğinin önüne geçer; çünkü bu yerin bileşenleri sınırlı sayıda ve tamamıyla adlandırılmıştır. Bu kapalılık kurgularının amacı, görünenin söylenenle aynı uzamda var olabilmesidir. Beckett, *Görünmek* adlı kısa bir metninde bu amacı net olarak ifade eder:

Bilinmesi gereken her şeyin bilindiği kapalı bir yer.

Oyunun Sonu’nda iki kahramanın kapalı kaldığı oda, Malone’un öldüğü (ya da bitmeyen bir ölüme gidiş halinde olduğu) oda ya da *Watt*’ta Mösyö Knott’un evi ve *Kayıplar*’da varlıkların yaşadığı silindir bu doğrultuda ele alınabilir. Tüm bu durumlarda kurgu düzeneği mekânı sıkı bir kontrol altında tutar; zamanın durabildiği ve metnin hakimiyeti altına almak istediği her ne ise onu kaçışını engelleyebilen yeterince sonlu bir evren yaratır.

Buna karşılık açık mekân rastlantısal güzergâhlara imkân verir; yok oluşların ötesine geçmeye, görünümünün kaçışına daha yakın durmaya çalışır. Dil ve varlık arasında bu kez bambaşka bir denklik vardır: Birincinin esnekliği ikincinin ona ne kadar uyum sağlayabildiğine bağlıdır. Başkalaşimleri öngörmeye çalışır. İrlanda kırlarının durumu böyledir: Molloy’un annesini ve Moran’ın da Molloy’u aradığı düzlük, tepelik, geniş ormanlar. *Sürgün*’deki şehir ve sokak labirentleri ve aynı şekilde –çünkü öğreniriz ki bunun sonu yok– *Acaba Nasıl?*’da cellatların ve kurbanların sürüldüğü kara çamur koridoru. Burada kurgu düzeneği varlığın yok oluşa evrilme dönemlerini dilde yakalamaya çalışır. Metin varlığa yapışır; bileşenlerini kontrol etme yoluyla değil, onun kadar hızlı ve belki de daha hızlı hareket edebildiği için.

Gelgelelim Beckett yavaş yavaş varlığın mekânının bu iki şiirsel tasvirini birleştirir. Kapalı bir mekânın ya da başboş gezinmelerin söz konusu olabilmesi için betimleyici tüm özelliklerin silinmesi; yeryüzü ve gökyüzünün, hareketin şeffaf bir hareketsizlik olarak da algılanabileceği tek bir görünüm almasıyla son bulur. Bileşenlerin

yavaşça gözden geçirildiği ya da dönüştürüldüğü saf bir betimleme olarak *Sans* metni –Beckett İngilizce “lessness” kelimesini icat eder–, benim gözümde Beckett’in varlığın mekânını belirlemedeki şiirsel çabalarının sonucudur.

Bulutsuz gri gökyüzü gürültü yok hareket eden bir şey yok külrenge kumlu arazi. Yeryüzü ve gökyüzü kadar gri küçük bedenler tek başlarına ayakta duran harabeler. Gri küller ileride sonsuza dek bir birbirine karışan yeryüzü ve gökyüzünü çepeçevre sarıyor.

Beckett için bu türden bir pasajda, varlığın *sahnesini* belirlemek, ne gece ne de gündüz olabilecek bir tarafsızlıkla ışığa karar vermek gerekir; çünkü biz olayların cereyan edişinden “önce” varız. Tüm varoluşa *fon* oluşturan boş bir mekâna en uygun olabilecek renk hangisidir? Beckett cevap verir: Koyu bir gri, açık bir siyah ya da belirsiz bir renk olarak betimlenen bir siyah. Bu metafor, varlığı hiçbir olayın cereyan etmediği bir konumda tarif eder. Beckett bunu genellikle “alacakaranlık” olarak özetler. Örneğin *Kayıplar*’da:

Bu alacakaranlıkta göze ilk çarpan, çağrışımlardan ötürü kükürt dememek için kullanılan sarının duyumdur.

Kötüye Gidiş’te; tüm bilgiye ya da daha ziyade dilin tutunabileceği en ufak bilgiye öncül olanın, yani varlığın mekânının uygun bir şekilde inşa edilmesi sorunsalı, bu alacakaranlık adı altında açık ve nettir:

Kaynağı bilinmeyen alacakaranlık. En azını bilmek. Hayır, hiçbir şey bilmemek güzel olurdu. En fazla azın da azını.

Ve bu "azın da azı"nın, boş bir mekânda beden, dil ya da olay bekleyen varlık olduğu açıkça belirtilir:

Boşluğun yok oluşu söz konusu olamaz. Yalnızca bu alacakaranlık yok olabilir, bu da her şeyin yok oluşudur zaten.

Bu kurgusal sadeleştirmeye dayanarak varlığın mekânı ya da bu alacakaranlık "koyu gri" olarak adlandırılabilir. Aydınlıkla tezat oluşturmayacak kadar gri bir karanlık, hiçbir şeyin karşıtı olmayan bir karanlık, anti-diyalektik bir karanlık. Kapalılık ve açıklığın ayırt edilemeyişi; yolculuk ve sabit olma durumunun, dile konu olan varlığın tersine çevrilebilir metaforları oluşu burada gerçekleşir.

Beklenildiği üzere koyu gri kendisini açık ve net bir şekilde dile getirmez. Nitekim edebi yazına burada gereksinim duyulmasının nedeni de budur. Gerçek ile açık-ve-net arasındaki kartezyen denkliği tersyüz etmek gerekir. *Molloy'*da olduğu gibi:

İnanıyorum, evet, şuna inanıyorum ki yanlış olan her şey, açık ve belirgin kavramlara indirgenmeye diğer tüm kavramlardan daha elverişlidir.

Eğer karanlıkla ışığı birbirinden ayırmayan bu koyu gri varlığın mekânı ise sanatsal biçim istenebilir bir şeydir,

zira ayırt edilemeyenin, belirsiz olanın olası düşüncesini taşıyan yalnızca odur. Varlığın, diyalektik olarak yokluğun tam karşısında yer aldığı düşüncesinden uzak bir şekilde, onunla düzensiz bir denklik sürdürdüğü noktasına varabilen tek odur. Malone'un ("bütün bir dilin bu şekilde kirletilebileceği" uyarısını da yaparak) dile getirdiği gibi, bu, "Hiçbir şey hiçten daha gerçek değildir" noktasıdır.

Yine de örtük şiirin imkânlarının zorlanmasıyla tüm engellerin aşılabilmesine daha çok var. Zira var olan yalnızca mekân değildir ya da Mallarmé'nin de söylediği gibi "mekân dışında hiçbir şeyin gerçekleşmediği" doğru değildir. Aslında her kurgu; varlığın mekânının açık, kapalı ya da koyu gri olarak inşa edilmesine ne denli adanmış olursa olsun, bir özne varsayar ya da onunla bir bağlantı kurar. Bu öznenin mekândan ayrılışı da ancak onu adlandırmayı ve bu adlandırmayla arasına mesafe koymasıyla mümkün olur. Koyu grinin varlığını kabul eden biri, yerini belirlemenin şiirsel çabasını düşünmeyi durmaksızın sürdürür. Bunu yaparken, bu durum, varlığın anlaşılmayan tamamlayıcı bir yanı olarak; metnin, tüm enerjisiyle başka bir ek unsura yer bırakmayacak şekilde gerçekle hiçliği denkleştirdiği anlarda dahi, zaman içerisinde taşıdığı tamamlayıcı bir unsur olarak ortaya çıkar.

Cogito'nun işkencesi bundan kaynaklanır.

Münzevi Özne

Dile bağılı bulunan öznenin, düşüncenin düşüncesi ya da sözün içinde düşünülen şeyin düşüncesi olduğunu varsayalım. O halde, kurgunun onu yakalama, onu indirgeme, varlığın yakasını bırakmayan bu koyu gri sıradışılığına son verme çabası ne anlama geliyor? Yazı, bu deneysel alan, insanlığın diğer ilkel işlevleri olan hareketi ve ötekiyle ilişkiyi devre dışı bırakır. Her şey sese indirgenir. Bir küp içerisinde kök salmış, bir hastane yatağına mahkûm edilmiş beden, tutsak, sakat ve ölüme yakın beden, bir sözün kaybolmaya yüz tutmuş desteğinden başka bir şey değildir. Böyle durmaksızın tekrar eden bir söz kendisini nasıl tanımlayabilir, kendi üzerinde nasıl düşünebilir? Blanchot'un Beckett'i incelerken çok doğru bir şekilde dile getirdiği gibi bu ancak her sözün kaynağında olduğunu ileri sürebileceğimiz sessizliğe geri dönüşle mümkün olabilir. Sesin meselesi, çok sayıda masal, anlatısal kurgu,

kavram ve saf anlatım noktasından destek olarak; söylenmiş olanın kendine özgü bir söyleme yetisinden kaynaklandığının, bu yetinin de söylenmediğinin, söylenen içinde tükendiğinin, fakat hiçbir zaman bunun ötesine geçemeyişinin, sonsuzca sözel curcuna yaratan sessizlik olarak kaldığının izini sürmektir.

Ele geçirilip yok olabilmek için ses kendi sessizliğine girmeli, kendi sessizliğini üretmelidir. *Adlandırılmayan*’ın “kahraman”ının temel beklentisi budur:

*(...) Bu bir rüya, bu belki de bir rüya, bu beni şaşırtırdı.
Uyanacağım, sessizlikte, bir daha uyumayacağım, ben
olacağım, ya da yeniden rüya göreceğim, bir sessizliğin
rüyasını, rüyanın sessizliğini.*

Oysaki bu ulaşılamaz bir hedeftir.

Bunun öncelikli nedeni, dilin bu ilk sessizlikten uyanışı için gereken koşulların oluşmasının, sesin öznesini dayatılmaz bir işkenceye maruz bırakmasıdır.

Bu ses bazen şiddetlenir, çoğalır, binlerce öykü uydu-
rur, inler ve kendini ortaya atar. Fakat bu hareketlilik dili aşırılık ve doygunlukla yok etme, sessizliği kelimelere uygulanan şiddet yoluyla sağlama hedefine ulaşmak için yeterli değildir.

Bazen de aksine ses dermansız kalır, kekeler, kendini tekrarlar ve hiçbir şey uyduramaz. Fakat bu verimsizlik hali de, yorgun ve kesintili bir dilden ilksel bir sessizlik ortaya çıkması için yeterli değildir.

Dili değil özneyi yok eden bu denli şiddetli bir aşırılık ve onu "ölüm" kaygısına boşu boşuna maruz bırakan bir eksiklik arasındaki salınım, Beckett tarzı Cogito öznesini gerçek bir dehşet içinde bırakır.

*Eğer düşünmek, dumana boğulmuş arı kovanı-
nı andıran baş döndürücü bir panik haliyse ben
[Adlandırılmayan'ın kahramanı] yalnızca belli bir
dehşet seviyesini aşan durumlarda düşünürüm.*

Fakat sesin ortaya koyduğu düşüncenin, ilk anda düşündüğümüz gibi basit bir yapıya sahip olmaması da (sözün sessizliğe evrilmesi için sözü konuşan ve düşünen aynı kişidir) ulaşılmak istenen hedefi erişilemez kılar.

Beckett'te ciddi bir krize karşılık gelen *Hiç İçin Metinler'*de –ki burada da başlığın her zaman olduğu kelime anlamıyla ele alınması gerekir– (Bu metinler hiç için yazılmıştır, sanatçının düşüncesinde bunlardan kaynaklı hiçbir şey yoktur), Beckett öznenin ikili (düşünce ve düşüncenin düşüncesi) değil üçlü olduğunu ve bu üçlüğü sessizliğin mutlak birliğine indirgemenin imkânsız olduğunu gösterir. İşte, *Uzun Öyküler* ve *Hiç İçin Metinler'*de cogito'nun bu üçe bölünüşü:

(...) Durmadan konuşan biri. Kim konuşuyor, neden bahsediyor, sessizce dinliyor biri, anlamadan, herkesten uzakta (...) Ve bu diğeri (...) benim yerimi almak ve kendini yok etmek için saçmalayıp duran (...) İşte yalnızca bir eden ve bu birin de hiçten farksız olduğu güzel bir üçlü.

Bu “güzel üçlü”nün bileşenlerini dikkatli bir şekilde ele alalım.

Öncelikle, konuşan özne var, söylemenin öznesi, konuşurken aynı zamanda kimin konuştuğunu sorgulamaya yetkin bir özne. Ona anlatımın öznesi diyelim.

Sonra pasif özne var; anlamadan işiten, konuşanın karanlık maddesi olduğu için “uzakta duran”, dayanak olan, her türlü düşünsel öznellikten uzak duran aptal bir beden. Ona da pasifliğin öznesi adını verelim.

Son olarak da diğer ikisinin kim olduğunu sorgulayan, sözün “Ben”ini tanımlamaya çalışan, öznenin varlığının ne olduğunu bilmek isteyen ve bunun için de işkenceye maruz kalan özne. Onu da sorgu öznesi olarak adlandıralım.

“Sorgu” burada yargısal anlamda, yani şüphelinin “sorguya çekilmesi” anlamında ele alınabilir. Zira düşüncenin bu işkencesinin tam olarak ne olduğunu anlamak gerekir. Dedik ki varlığı konumlandıran bu alacakaranlık, bu koyu gri en rühayetinde boş bir sahneden başka bir şey değil. Onu doldurmak için varlığın bu indirgenemez alanına, insanlığın hareket ve hareketsizlikle birlikte üçüncü evrensel işlevi olan söze odaklanmak gerekir. Fakat sözün varlığı konuşan özne değilse nedir? Kelime anlamıyla bakacak olursak, öznenin kendi anlatımına doğru *eğilip bükülmesi* gerekir. Bu kez de “acıdan kıvrınmak” deyimini kelime anlamıyla yorumlamak gerekir, zira bu eğilip bükülme, öznenin kimliğinin yalnızca iki değil üç boyutlu olduğunu anladığımız andan itibaren aynı zamanda bir bölünme anlamına da gelir.

Sessizliğe doğru yol alması gereken ve varlığın alacakaranlığında *ne olduğunu* bize gösterebilecek olan “gerçek” özne bu üçünün birliğidir. Fakat Beckett’in söylediğine göre bu birlik bizi hiçbir yere götüremez. Neden peki? Onun “hiç” olması bir kusur değildir, çünkü varlığın koyu griliği hakkında gördük ki “hiçbir şey hiçbir şey kadar gerçek değil”dir. Evet, ancak sorun şu ki varlığın gerçekte hiçlikten ayırt edilemeyen koyu griliğinden farklı olarak (çünkü varlıkla yokluk aynı şeydir), özne bir sorudan kaynaklanır. Oysa tüm sorular birtakım değerlerle yüklü olduğu için şunu sorabilmemiz gerekir: Cevap bizi nereye götürüyor? Eğer yorucu bir sözel çalışmanın sonunda, cevap olarak elimizde tüm soruları önceleyenden (koyu gri ya da hiçlik noktası) başka bir şey yoksa, öznenin kimliğinin saptanması işkencesi kötü bir şakadan başka bir şey olamaz. Konuşan özneyi, pasif özneyi ve sorgulama öznesini tek bir özne olarak ele alırsanız sorunun kendisi varlığın ayırt edilemezliğine geri dönüş içinde dağılıp gider, ki bu hesaba katılmamıştır.

Bu da sizi her şeye yeni baştan başlamak zorunda bırakır. Bütün bu çalışmanın imkânsız olduğunu görmenize rağmen yeniden başlamak zorundasınız. Bu işkencenin yegâne sonucu; yıkıcı ve neticesi olmayan bir mahkûmiyet altına yeniden girmeye razı olma halidir. *Adlandırılmayan*’ın sonuç bölümünden geriye kalan budur:

Devam etmek gerekiyor. Devam edemiyorum. Devam edeceğim.

Mutlak sesin *cogito*'su dayanılmazdır (kelimenin gerçek anlamıyla, hiç kimse yazıda ona katlanamaz) fakat aynı zamanda kaçınılmazdır.

Öyle görünüyor ki bulunduğumuz noktada, Beckett'in *Hiç İçin Metinler* sırasında hissetmiş olduğu çıkmazdayız. Yazarın burada devam edip edemeyeceğini bilmesi gerekiyordu ancak cevap olumsuzdu. Herhangi bir yardım olmaksızın sonuçsuz bir şekilde varlığın koyu griliği ve kendine dönük *cogito*'nun sonsuz işkencesi arasında gidip gelmeye nasıl devam edilebilirdi? Bu çırpınıştaki hangi yeni kurgular yaratılabilirdi? Varlığı bir kere adlandırdıktan ve öznenin varlıktaki istisnai çıkmazını tecrübe ettikten sonra, yazarın sözü, bu sözü oluşturan sessizliğe erişmenin mutlak imkânsızlığından başka nereden beslenebilir?

Sürecin, nötr varlık ile hiçbir yere varmayan düşünüm arasındaki gidiş gelişlerle sonuçlanması Beckett'in bu krizden çıkması için gerekliydi. Kartezyen terörizmden bağlarını koparmalıydı. Bunun için ne varlığın mekânına indirgenebilecek ne de sesin mütemadiyen tekrarıyla özdeşleşecek üçüncül birtakım terimler bulmak gerekecekti. Bu, öznenin bitmek bilmeyen ve işkence halini alan kendine dönük *eğilip bükülme* durumundan ötekiliğe açılmasını beraberinde getiriyordu. *Acaba Nasıl?*'dan (1960) itibaren (varlığın alacakaranlığına *eklenen*) olayın ve (tekbenciliği kıran) ötekinin sesinin gittikçe artan önemi buradan kaynaklanır.

Olay ve İsmi

Tereddütlerle ve pişmanlıklarla da olsa Beckett'in eseri yavaş yavaş rastgele olana, tesadüflere, verili olandaki ani değişikliklere ve böylelikle de mutluluk fikrine açılır. *Eksik Görülen Eksik Anlatılan*'ın son sözü tam olarak "mutluluğu tatmak"tır.

Beckett'in nihilist bir yok oluşa, radikal bir anlam yoksunluğuna doğru gideceğine dair ortak kanıya tamamen karşı çıkmamızın nedeni budur. Yoksunluğun, metinde olduğu kadar sahneler ve seslerde de, eğlenip oyalanmaya karşı benimsenen ve gittikçe güçlenen dayanak noktası dilin şiirselleşmesi olan bir yöntem olduğunu dile getirmiştik. Yaşamış olduğu kriz, Beckett'in "Var olanın anlamı nedir?" sorusunun yerine "Geleni nasıl adlandırmalı?" sorusunu geçirmesine yol açar. Zira mutluluğun kaynağı, varlıktaki beyhude anlam arayışından ziyade olaya odaklandığımızda daha büyüktür.

Beckett'in yolculuğunun, alinyazısına körü körüne bir inanıştan yola çıkarak, özgürlüğün mümkün olan en küçük ve tesadüfi koşullarını değerlendirmeye yönelen birinin yolculuğu olduğunu düşünüyoruz.

Hiç şüphe yok ki, olayın sorgulanması, göreceğimiz üzere, 1942-1943 tarihli *Watt*'ta oldukça merkezi bir yer işgal etmektedir. Fakat üçlemenin (*Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan*) yönelttiği çıkmazdan sonra 1948 tarihli *Godot'yu Beklerken*'in muazzam başarısının bu ilk hamleyi gölgelediğini söylemek mümkün. Bu eserlerden hiçbir şeyin hiçbir zaman gerçekleşmediği sonucunu çıkardık. Molloy annesini bulamayacak, Moran, Molloy'u bulamayacak, Malone can çekişmesini dolduran öykülerini sonsuzca çoğaltmaya devam edecek fakat ölüm bir türlü gelmeyecekti. *Adlandırılmayan*, daima devam etmekten başka bir özlü söze sahip değildi. Ve Godot: Bilindiği üzere, onu beklemekten, geleceğine dair mütemadiyen verilen söze itimat etmekten başka yapılacak bir şey yoktu. Bu ortaya çıkmama ve hiçbir yenilik barındırmama durumunda metin, kayıtsız bir varlığın gaspı ile neticesiz bir düşünce halinin işkencesi arasında gidip gelir.

Watt'ta varlığın mekânı tamamen kapalıdır. Katı bir özdeşlik prensibini doğrular. Tamamlanmış, kendine yeten, ebedi bir mekân:

(...) *Mösyö Knott'un evine hiçbir şey eklenemez, hiçbir şey çıkarılamaz, o zaman olduğu gibi, başlangıçta olduğu gibi, sonsuza dek olacağı gibidir, her bakımdan.*

O halde tam anlamıyla önceden belirlenmiş bir evrende olduğumuza inanabiliriz. Bilgi her türlü özgürlükten yoksundur, yalnızca mekânın kurallarına ilişkin sorulara bağlıdır. Mösyö Knot'un akıl almaz isteklerini beyhude bir çaba içinde anlamaya çalışmak gerekir. Şu sıra nerededir? Bahçede mi? Üst katlarda mı? Ne hazırlıyor? Kimi seviyor? Anlaşılmaz yasalarla boğuşurken –bu eserin Kafka-vari boyutudur bu– düşünce öfkelenir ve yorgun düşer.

Düşünceyi kurtaran şey, "yasadışı" işleyen ve Mösyö Knot'un evinin simgelediği duruma (kapalı ve herhangi bir eklemlenmeye imkân vermediği belirtilmesine rağmen) eklenendir. Watt, bu paradoksal eklentileri "özel durumlar" olarak adlandırır. Örneğin kapı önüne bırakılan ve köpek- lere tahsis edilmiş kapların kaynağı evin bildik kurallarıyla anlaşılamaz. Watt bu özel durumların "biçimsel açıdan oldukça net ve içerik olarak anlaşılamaz" olduğunu belirtir.

Böylece düşünce, konuşma mecburiyetinin yaratmış olduğu işkenceden bahsetmemek adına, kendi mukaddera- tını eline almanın beyhude çabası dışındaki şeylere uyanır. Çeşitli hipotezler ve çeşitlemeler yoluyla aklını beklenme- dik olanın "anlaşılmaz içeriği"nden bunların "biçimsel netliği"ne yöneltir. Biçimsel netlik; söz konusu olayların biricik ve çerçevelenmiş karakterini, olayın parlaklığını, açıkça ve cezbedici bir şekilde "ortaya çıkışını" belirtir.

Fakat olay söz konusu olduğunda Beckett'in geçmesi gereken bir aşama daha vardır. Onu, olaya bir anlam bul- ma isteğinden (bu cesaret kırıcı bir yoldur, çünkü olay tüm anlam örüntülerini yok sayar) tamamen farklı olarak, ola- ya bir isim verme isteğine götüren bir aşama.

Watt'ta söz konusu olan halen, romanın dini bir sembolizmden (gerçekleşen her olaya bir anlam verme isteğine "din" diyoruz) bağlarını tamamen koparmasına engel olan birinci durumdur. Watt bir yorumcu, bir şerh düşücüdür. Anlamsızlık hipotezi bile yoğun bir anlam yükleme ve daha da ötede, bu anlamı özgün, kaybedilmiş ve yeniden bulunmuş bir anlamla özdeşleştirme yönündeki azgın bir istek tarafından ele geçirilmiştir ("din" olarak adlandırdığımız şeydeki kaçınılmaz eğilim: Anlam hep oradaydı fakat insanoğlu onu kaybetti).

(...) İlişkilerinde bu art arda gelen beklenmedik olaylara Watt tarafından atfedilen anlam; bazen öncesinde kaybedilip sonra tekrar bulunan asıl anlam, bazen asıl anlamdan bütünüyle farklı bir anlam ve bazen de asıl anlamın yokluğunda, uzunluğu değişen bir sürede az ya da çok güçlükle çıkarılan bir anlamdır.

Dolayısıyla Watt'ta olayın var olduğunu düşünme imkânı vardır. Fakat beklenmedik olaylarla bir kez uyarılmış olan düşüncenin hareketi, duyuların kaynağına ve tekrarına geri döner. Mösyö Knott'un evinin olayları tayin edici oluşunun yaratmış olduğu cazibe en güçlüsüdür. Söz konusu olan, beklenmedik olayları daima tüm anlamların varsayımsal beşiğine bağlamaktır.

Beckett'in yolculuğunun neredeyse diğer uç noktasında, *Eksik Görülen Eksik Anlatılan* ya da *Kötüye Gidiş*'te olayın merkezi işlevini yeniden görürüz, fakat düşüncenin uyanışı tamamen farklı biçimde gerçekleşir. Söz konusu artık anlam ya da anlamsızlık sorusu değildir.

Daha Oyunun Sonu'nda (1952) Clov, Hamm'ın "eğer bir şey yolunda gidiyorsa zaten anlamlıdır" fikriyle dalga geçer.

Anlam mı? Biz ve anlam, öyle mi? Ah! Çok güzel!

"Eksik görülen eksik anlatılan" ne demektir?

Olay kaçınılmaz olarak "eksik görülür" çünkü görünür-lüğün sıradan kurallarının tamamen dışındadır. "Eksiksiz görülen" bizi ayırt edilemeyen mekâna, varlığın koyu grisi-ne götürür. Beklenmedik olanın, "gelmekte olan"ın biçimsel parlaklığı, getirdiği sürprizle beraber, görmeyi ve iyi görme-yi engeller.

Fakat olay aynı zamanda "eksik anlatılan"dır. Çünkü iyi bir anlatım verili anlamların sürekli tekrarından başka bir şey değildir. Alışlagelmiş dilin taşıdığı anlamlara olayın kendisinde bulunan biçimsel yeniliğin eklenmesi -anlam bahanesi altında bile olsa- söz konusu değildir. "Eksik gö-rülen" olay söyleyişte bir yeniliğe, bilinmedik bir adlandır-maya karşılık gelmelidir ve sonuç olarak dilin her zamanki kurallarına bağlandığında "eksik anlatılmış" olur.

"Eksik görülen eksik anlatılan", görülebilir (ya da temsil edilebilir) olanın genel kurallarının istisnası olarak saf bir şe-kilde ortaya çıkan ile bu ortaya çıkan için şiirsel olarak yeni bir ad uydurarak söyleyiş (ya da temsil) yasalarında istisna olan arasındaki muhtelif uyumu ifade eder.

Tüm olup biten, bir olay ile onun adının şiirsel ortaya çı-kışı arasındaki uyumdadır.

Eksik Görünen Eksik Anlatılan'daki şu şaşırtıcı bölümü okuyalım:

Dikkatlice gözden geçirirken ani bir gürültü. Gürültü kesilmeden zihnin uyanmasını sağlayarak. Bunu nasıl açıklamalı? Daha da öncesinde, nasıl dile getirmeli? Gözün çok gerisinde başlar arayış. O sırada olay gücünü yitirir. Neyse ne. Fakat işte imdadına koşarak birdenbire yinelenir. Sonra nadir olarak kullanılan sönümlenme ismi. Güçlendikten kısa bir süre sonra sıradışı bir ahes-telikle zayıflayan. Aheste bir sönümleniş. İki. Görü-nin ardındaki tüm o işkencede her zaman bir umut ışığı. Mütevazı başlangıçlarının lütfuyla.

Beckett'in "eksik görülen eksik anlatılanın" hareketini metinde kurgulayış aşamalarını dikkatlice ele alalım:

1. Başlangıç noktasındaki durum "dikkatlice gözden geçirme"dir; söz konusu olanın varlığın nötr oyalanışı olduğunun anlaşılmasıyla son bulan, görmenin ve iyi görmenin olağan işlevi (Beckett gözün "daima işkence altında" olduğunu söyler).

2. Olay; çilecilik metoduyla tek bir işarete indirgenen olay, monotonun ve süregiden incelemenin istisnası ("ani") olan gürültüdür.

3. "Zihin uyanır." Düşüncenin ancak bir olayın etkisiyle uyanık ve canlı olduğu fikrinin onaylanması.

4. Zihnin uyanışından ibaret soru öncelikle açıklamaya yönelir ("Nasıl açıklamalı?"). Watt'ta hakim olan durum budur. Fakat özne bu soruyu başka bir soru için bir kenara bırakır, ad sorusudur bu: "Bunu nasıl dile getirmeli?"

5. Bu ad iki kez uydurulur ve dilin sıradan kurallarından iki kez kurtulur. Nadir kullanıldığı belirtilen "sönüm-

lenme” isminden ve sıradışı olduğu gibi ada da uymayan “aheste” sıfatından oluşur. Kısacası bu ad şiirsel bir oluşumdur (eksik anlatılan); sürprize, olayın birdenbireliliğine (eksik görülen) uyarlanan dildeki sürprizdir.

6. Bu uyum bir “umut ışığı” doğurur ve olağan gözden geçirmenin yaratmış olduğu işkence haline karşı çıkar. Şüphesiz ki bu yalnızca bir başlangıç, mütevazı bir harekete geçiştir, ancak düşünceyi bir lütuf gibi uyandıran da odur.

Bu başlangıç nedir? Bu umut nedir? Hangi güç yeninin ortaya çıkışıyla şiirsel bir ismin icadı arasındaki bu eğreti uyumu sürekli kılar? Bunun hakikat umudu olduğundan emin olabiliriz.

Anlam, anlamın işkencesi; var olanla sıradan dil arasındaki, iyi görmekle iyi söylemek arasındaki, dilin mi yoksa varlığın mı zorunlu kıldığına bir türlü karar veremediğimiz bu sonu gelmez ve beyhude uyumdur. Diyebiliriz ki bu, tüm ampirist filozofların maruz kaldığı yorucu işkencedir.

“Biçimsel netliğin parlaklığı”yla ayırt edilebilen bir olay ile bu olay kaçınılmaz olarak zamanla “solsa” ve sonunda yok olsa bile dilde artık ona karşılık gelen bir ismin yaratılması arasında kurulan uyumla başlar hakikat. Ad olayın dilde muhafaza edilmesini sağlayacaktır.

Ancak birtakım hakikatlerin varoluşu mutluluğu saf dışı bırakmaz. Yalnızca bu hakikatleri Öteki’nin nezdinde sınamak gerekir. Bir hakikatin en azından paylaşılabılır olup olmadığını tecrübe etmek gerekir. Tıpkı *Yeter*’de yaşlı sevgililerin matematiksel kesinlikleri her koşulda paylaşabiliyor olması gibi.

Aritmetiğe sığmıyoruz. İki büklüm bir halde birlikte ne çok zihinsel hesap yaptık!

Beklenmedik adlandırmaların oluşturduğu şiir, aşkla iç iç geçmiş bir matematik hayalini mümkün kılıyor.

Ötekiler

Molloy, Malone ve Adlandırılmayan, sözde başka öznel aramalarına ve onlarla karşılaşmalarına rağmen kendi yalnızlıklarına doğru yol alırlar. *Adlandırılmayan*'ın tonu bile gayet net bir şekilde kendine dönüktür. Şüphesiz ki Beckett'in kurgularının merkezinde yer almaya son vermeyecek olan çift, İki, ötekinin sesi ve sonuçta aşk, tiyatrodan Vladimir ve Estragon (*Godot'yu Beklerken*) ya da Hamm ve Clov (*Bölüm Sonu*) çiftleriyle sahneye çıkar. Bu aşk, Malone'un ölümünü geciktirmek ve uzağından geçmesini sağlamak için anlattığı ve;

ikili ilişkinin nasıl bir şey olduğunu Macmann'ın sezebilmesine imkân vermek dışında bir önemi olmayan beceriksizlikleri, ürkeklikleri, çekingen dokunuşları (...)

içeren aşıktır.

Ancak iki olma hali, insan-hayvanının çok sayıda ve şaşırtıcı biçimde çeşitli durumu için geçerlidir. Çoğalan detayları birtakım karakteristik özelliklere indirgeme endişesini her zaman taşımakla birlikte Beckett, metinlerinin bir kısmını, çoğul insanlığın hareketliliğini anonim varlık zemininde düzenlemeye, vaziyetlerini sınıflandırmaya ve işlevlerinin bir listesini oluşturmaya ayırır. Bu yazılar, sosyal ve öznel insan figürlerinin çeşitliliğinin yerini, varoluşun içerdiği temel olasılıkların eksiksiz diye ilan edilen bir sayımının aldığı insanlık komedileridir. Bunlar aynı zamanda ilahi komedilerdir; zira eylemlerin ve durumların bir envanterini çıkarma isteği (elbette daima yöntemsel çileciliğe uygun olarak) ampirik gerçeklikten uzak, ölümle yaşam arasında –olması gerektiği gibi– bir tür *kimseye ait olmayan* yer olan sabit bir mekân öne sürer. Çünkü metnin insanlığın çoğulluğunu hakimiyeti altına alabilmesi için söz konusu hayvanları zamandışı bir şekilde inceleyebildiği bir tür sonsuzluk, ayrı bir laboratuvar inşa etmesi gereklidir. Bu laboratuvarların Dante'nin dekorlarına ne denli benzediği aşikârdır; ayrıca biliyoruz ki Beckett *Cehennem*'in 5. ezgisini titizlikle çalışmıştır.

Kayıplar'da (1967-1970) mekân; ısı, ışık, ses gibi fiziksel parametrelerin bilimsel fiziğin yasaları kadar belirlenmiş ve onlar kadar katı birtakım yasalara maruz bırakıldığı kauçuk bir silindirdir. Çok az sayıda insanın oluşturduğu bir topluluğun tek amacı kayıplarını aramaktır. Hikâyenin başlangıcı şöyledir:

“Kaybolan” nedir? Herkesin kendi ötekisidir, onu biricik yapan ve anonim olmaktan kurtaran şeydir. Kaybolmuş olmak; kendinde olmaktır, küçük bir arayanlar grubunun basit ögesi olmaktan çıkmaktır. Beckett Cogito’nun acı veren çatışmalarının üstesinden bu şekilde gelir: Kimlik, kişinin kendiyle karşılıklı konuşma haline değil, kendi ötekisini keşfedişine bağlıdır.

Bu basit veriden yola çıkarak ve aramanın farklı biçimlerinin ayrıntılı şekilde betimlenmesiyle (silindir içinde koşmak, merdivenleri çıkmak, farklı yüksekliklerde yer alan nişleri araştırmak gibi şeyler gerekir), Beckett insanın çok sayıda farklı durumunu sınıflandırabilmek için birtakım kriterler ortaya koyar.

Bu kriterlerin en önemlilerinden biri, arayanları aramaktan vazgeçenlerden ayırmaktır. İkinci grupta yer alanlar bu arzularından caymış olanlardır; zira silindirde başka bir arzu (Genç Beckett tarafından sıkça başvurulanan, Nietzsche’nin de söyleyeceği gibi başkası aracılığıyla kendi olmanın dışında bir arzu) söz konusu değildir. Bozguna uğramış bu arayanlar grubu “mağluplar” olarak adlandırılır. Şunu belirtmek gerekir ki mağlup olmak başkası tarafından mağlup edilmek değil, aksine vazgeçmektir.

İkinci kriter bizi başlangıçtaki hareket ve dinginlik kategorilerine götürür. Arayanların bir bölümü durmadan hareket eder, diğerleri durur, öbürleri ise yerlerinden kılmıdamazlar.

Beckett böylece bu iki kriter sayesinde betimlenip sayılabilecek insan gruplarını özetler:

Belli bir açıdan bakıldığında bu bedenler dört çeşittir. İlk olarak durmadan hareket edenler. İkinci olarak zaman zaman duranlar. Üçüncü olarak avlanmadıkları sürece ele geçirdikleri mekânı asla terk etmeyen ya da avlanırlar avlanmaz ilk fırsatta yeniden hareketsiz olmak üzere geri gelenler. (..) Dördüncü olarak aramayan ya da arayan olmaktan vazgeçip duvara karşı oturanlar.

Tam anlamıyla göçebe olanlar (ilk kategori) ve vazgeçenler (dördüncü kategori) insan arzusunun iki uç noktasını temsil eder. Beckett'in bu ikisi arasındakileri (ikinci ve üçüncü grupta) "yerleşikler" diye adlandırdığını görürüz.

Buna rağmen, Beckett'in tüm paradoksal iyimserliğini içeren bir nokta vardır: Çok nadir olarak, asla'ya yakın bir şekilde fakat asla asla değil, mağlup bir araştırmacı araştırma alanına geri dönebilir. Beckett'in özgürlük anlayışı olarak adlandırdığımız şey budur. Şüphe yok ki mağlup olabiliriz, yani bizi biz yapan arzu yönünden dağılmış olabiliriz. Fakat o zaman bile özünde geri döndürülemez olan bu bozgunun (arzusunu ölüm olan biri, sadece arzusunun geri gelmesini nasıl arzu edebilir ki?) mucizevi bir şekilde geri döndürülebilir oluşunu da içeren tüm olasılıklar mevcuttur.

Her yerleşik göçer olma potansiyeli taşır. Hatta kendi arzusundan vazgeçmiş biri bile birdenbire (işte o zaman bu tam anlamıyla bir olaydır) arzu etmeyi arzulayabilir. Sonsuza dek süren bir cehennem azabı yoktur, cehenne-

min orada bir süre bulunan herhangi bir kişi için bir araftan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar.

Olasılıkların bu vazgeçiş anlarında bile yok edilemez oluşu, cümlelerin “uzaması” olarak nitelediğim, dallanıp budaklanan düşüncenin tüm kollarını herhangi bir noktalama işareti olmaksızın bir araya getirme tarzına mükemmel bir örnek oluşturacak sıradışı yoğunluktaki bir bölümde Beckett tarafından doğrulanır:

(...) Silindir içinde daha fazlasının olmadığı bu yerde çok az şey mümkün ve en ufak bir azalmada dahi eğer bu kavram halen geçerliyse bütünüyle bir hiçlik (...)

Bu alıntı şu şekilde açıklanır: Bir yandan, kendi ötekisini arama isteğinin yok oluşu mutlaklıdır. Zira eğer bu istek azalırsa (“en ufak bir azalmada dahi”) bu onun ortadan kalkması anlamına gelir (en ufak bir azalmada “bir bütün olarak hiçlik” vardır). Diğer yandan, mümkün olmayan (eğer vazgeçilmişse yeniden aramaya başlamak gibi) aslında tam olarak imkânsız değil ancak yalnızca ve geçici olarak “daha mümkün”dür. Bu da demek oluyor ki vazgeçmeyi tercih etme her şeyi yok eder. Fakat tercihe içkin bulunan *olasılık* gizemli bir şekilde yok edilemezdir.

Çoğul insanlığın figürlerinden biri, tercihlerin geri döndürülemezliği ile olasılıkların korunması, dolayısıyla tersine çevrilebilirliği arasında gidip gelir.

Şüphesiz Beckett’in *Yeter* ve *Eksik Görülen Eksik Anlatılan* ile beraber en büyük metinlerinden biri olan *Acaba*

Nasıl?'da bu figürlerin dağılımı farklı bir ilkeye göre gerçekleşir.

İnsan-hayvanlar, içinde yemek bulunan bir çuvalı çekerek koyu bir çamurda sürünürler. Bu yolculuk halinin zorunlu kıldığı dört olasılık vardır:

1. Karanlıkta tek başına sürünmeye devam etmek.

2. Aktif durumdayken biriyle karşılaşmak ve karanlıkta onun üstüne düşmek. Bu cellat figürüdür. Fark ederiz ki celladın temel faaliyeti bir konserve kutusunun keskin kapağını kurbanın kalçalarına gerektiğinde batırarak ondan bir başka hayata dair öykü, masal ve hatıraları zorla almaktır. Bu da bize celladın kendisinin de "kaybolmak" istediğini, yalnızlığa yapışmış olduğunu, sonsuz bir sürünme hali içinde bulunduğu karanlıktan karşılaştığı kişi aracılığıyla çıkmaya çalıştığını gösterir.

3. Karşılaşılan kişi tarafından terk edilmiş olmak. Bu durumda karanlıkta hareketsiz durmaktan başka yapacak bir şey yoktur.

4. Bu kez pasif durumdayken biriyle karşılaşmak. Siz hareketsiz olduğunuzdan karanlıkta üstünüze o düşer ve bu kez ona öyküler verecek olan sizsinizdir. Buna da kurban olma durumu denir.

İnsanın türsel figürlerinin sayılması bir kez daha hareket/dinginlik ve kendi/öteki çiftlerinin bir kombinasyonunu oluşturur. Seyahat eden yalnız biri olunabileceği gibi, hareketsiz bir yalnız, cellat ya da kurban da olunabilir.

Bu figürler katı bir eşitlik ilkesine göre yönetilir ve hiçbir diğ erinden üstün değildir. “Cellat” ve “kurban” kelimelerinin kullanılması bizi yanıltmasın. Burada herhangi bir acıma duygusuyla, etikle ilgili ima yoktur. Sadece metnin eşitliği vardır ve Beckett bunun abartılı olabileceğine dair bizi uyarır, zira kelimeler insan-hayvanın bürünebildiği figürler arasında anonimliği ve eşitliği korumak için her zaman biraz fazla “gürültü çıkarırlar.” Figürler arasındaki bu eşitlik son derece derin şu açıklamayı meşru kılar:

Her koşulda adil olunur, tersinin söylendiğini hiç duymadım.

Burada sözü edilen adalet hiçbir normla, hiçbir amaçla ilişkili değildir. İnsan türüne ait figürlerin ontolojik eşitliğiyle ilgilidir.

Cellat ya da kurban olunan anlarda, yani bir sözün ya da bir anlatının zorla ele geçirilmesinde, Beckett bunların “Stoacı aşk içindeki hayata” bağlı olduğunu söyler. Bu, ikili bir bağ kurmaktır. Aşkı bir özneyle, kendi ötekisiyle ya da kaybıyla karşılaşmanın gerçek adı olarak nitelendirmemize neden olan şey bu bağdır. Keza, geçmişin şefkatli masallarını bu karşılaşmaya bağlayan da odur.

Ötekiyle karşılaşmanın kurgusal düzeneği sayesinde kendine dönük *cogito*’nun terörize edici sınırlarından kurtulduğumuzda fark ettiğimiz şey aşkın gücü ve nostaljinin zenginliğidir.

Aşk

Aşka yol açan olay karşılaşmadır. Beckett 30'lu yıllardan itibaren, *Murphy*'de, karşılaşmanın gücünün, duyguda ya da arzu eden bedende dahi bulunamayacak ölçüde büyük olduğunun altını çiziyordu.

Benim anladığım anlamda karşılaşma, ne kadar güçlü olursa olsun duygunun yapabileceği her şeyin ve bilim ne derse desin bedenin bilebileceği her şeyin ötesine geçer.

Ötekinin varlığı ve farklılığı sorununun bu denli önem arz etmesindeki neden, karşılaşma olasılığının burada yer almasıdır. Beckett hem olumsuz hipotezi değerlendirebilmek (*Eşlik*'in son sözü "yalnız"dır) hem de olumlu olanı desteklemek için (*Yeter* ya da *Mutlu Günler*'de olduğu gibi çift figürü tartışılmaz olup mutluluğun garip ve güçlü bir

biçimini oluşturduğunda) edebi deneyimin araçlarını bu noktada kurgular.

Karşılaşma İki'yi ortaya çıkarır, tekbenci kapanmayı kırar. Başlangıçtaki bu İki, cinsiyetli midir? Burada Beckett'in genelde karnavalesk tarzda resmettiği, yaşlıların zayıflığının bir tür neşeyle, hatta sevecenlikle ele alındığı çok sayıda seksüel sahneden bahsetmiyoruz. Karşılaşmanın ve aşkın, cinsiyetleri başından beri belli olan figürlerle mi gerçekleştiğini anlamaya çalışıyoruz.

Beckett'in "çiftler"inin cinsiyetsiz ya da eril oldukları ve partnerlerin konumlarının değişebilir olduğu ya da homoseksüel bir yapının var olduğu sıklıkla öne sürüldü. Buna inanmıyoruz. Şüphesiz Beckett genellikle insan-hayvanı kadınlar ve erkekler olarak sınıflandıran ampirik kesinlikten yola çıkmaz. Yöntemsel çilecilik ona bu olasılığı yasaklıyor ve o, kullandığı zamirlerin ya da harfi tariflerin, anlatıcıların ya da kişilerin cinsiyeti hakkında karar verilmesine imkân tanımamasına özen gösteriyor. Fakat karşılaşma neticesinde, birbirinden açıkça farklı iki konum belirleniyor. Dolayısıyla Beckett için cinsiyetlerin karşılaşma öncesi var olmaktan ziyade, bu karşılaşmanın bir sonucu oldukları söylenebilir.

Bu konum farklılıkları neye dayanır? *Acaba Nasıl?*'da gördüğümüz gibi bir insan-hayvan diğेरinin üzerine düştükten sonra, cellat ve kurban figürünün varlığından söz edilebilir. İlkine "eril" ikinciye "dişil" deme konusunda anlaşalım (Beckett'in bu kelimeleri telaffuz etmekten kaçındığı doğrudur). Şu hususta ısrar etmek gerekir ki, bu ayırım öznelere kimliğiyle hiçbir şekilde bağlantılı değil-

dir. Dahası, “dişil” olan kurban, diğerinin üzerine düştüğü bir karşılaşma durumunda cellada dönüşebilir. Fakat verili bir aşk durumunun içinde (karşılaşmadan doğan şeye “aşk” diyelim) zorunlu olarak bu iki figür vardır.

Oysaki bu figürler aktif-pasif karşıtlığıyla özetlenebilmekten uzaktır. Burada Beckett’in oluşturduğu karmaşık yapı karşısında temkinli olmak gerekir.

Örneğin belirsiz bir zamanın sonunda celladı “karanlıkta hareketsiz” bırakarak gidecek olan kurbandır. Dolayısıyla şunu anlamak gerekir ki çuvalıyla seyahat eden her kimse “dişil” taraftadır ya da en azından dişilden gelir, buna karşılık karanlıkta hareketsiz halde bırakılmış olan “eril” taraftadır ya da en azından burada durmaktadır. O halde dişilin izin verdiği devinimin karşısına erildeki kasvetli hareketsizliği çıkarmak gerekir.

Keza, şurası kesin ki cellat figürü buyurganlığın, emretmenin figürüdür. Fakat bunun buradaki içeriği nedir? Beckett’in mükemmel bir biçimde dile getirdiği gibi “ma-viyle kutsanmış zamana” dokunan tüm parçaların, anlatıların, hatıraların kurbandan zorla sökülüp alınması söz konusudur. Böylece şunu haklı olarak dile getirebiliyoruz: Eğer “devam etme” yönündeki yarı zevk yarı işkence içeren buyruğu eril tarafta bulabiliyorsak, anlatının gücüne, başboş gezinmelerin kayıtlarına ve güzelliğin hafızasına da dişil taraf sahiptir.

Kısacası, her karşılaşma dört ana işlevi zorunlu kılar: Başboş gezinmelerin gücü, hareketsizliğin azabı, buyurganlığın hazzı ve anlatının icadı.

Karşılaşmanın cinsellikli konumları belirlemesi bu dört ana işlevden yola çıkarak gerçekleşir. Buyurganlıkla hâre-ketsizliğin bir araya gelişine "eril", başıboş gezinmelerle anlatının biraradalığına ise "dişil" deriz.

Aşkın ortaya koyduğu cinsiyetler arasındaki bu iki-liğin *Yeter*'de çok daha net bir şekilde belirlendiğini gö-rürüz. Eril konum burada şaşmaz bir ayrılık arzusuyla kendini belli eder. Kadın kahraman (tam da ayrılmamış konumda olduğundan onu "kadın" olarak adlandırıyor-um) şöyle söyler:

Eğer istediği bu olsaydı ayrılırdık.

Mutlu Günler'de oldukça net bir şekilde görürüz ki uza-ğa çekilen, görünmez ve yok olan Willie'yken, çiftin son-suzluğunu günbegün ilan eden ve meşruluğunu açıklayan kişi Winnie'dir.

Eril konumda olan aslında ayrılma isteğini sürdürür. Burada tekbenciliğe dönüşten ziyade, ikili olma halinin, iki arada, bu iki terimi ayıran şeyde tekrar tekrar sınan-ması durumu söz konusudur. Eril arzu aşk ilişkisindeki birlikte cinsellikli konumları ayıran boşluktan etkilenir, rahatsız olur. "Erkek", İkili olma halinin hiçbir şeyini iste-mez. Oysaki "kadın", başlangıçtaki birlikteliğin, karşıla-şmanın saf noktasının dolaşan ve anlatan koruyucusu ola-rak İkili olma halinden, yani sürmekte olan İki'nin sonsuz kararlılığından başka bir şey istemez.

O, "devam etme yönündeki güçlü arzu"dur, oysaki Bir'le Bir arasındaki ilişkide boşluğun tam olarak nerede olduğunu mütemadiyen görme eğiliminde olan erildir.

Fakat bu metinde çok daha etkileyici olan şey, aşkla tanışıklık, aşkın mutluluğuyla tanışıklığın coşkusu arasındaki ilişkilerin incelenmesidir. Çiftin yürüyüşüne derin aritmetik düşüncelerden destek bulduğu bölümü daha önce yer vermiştik. Bu karşılıksız bilgi, ansiklopedi figürü "eril"dir; kadın tarafından böyle sevilir ve burada gökyüzü düşüncenin aynasında ortaya çıkar. Örneğin Yeter'de:

Zaman zaman gökyüzünün tadını çıkarmak için küçük yuvarlak bir aynadan yararlanıyordu. Hohlayıp baldırıyla ovuşturduktan sonra takımyıldızlarını arıyordu onda. Lir'den ya da Kuğu'dan bahsederken Buldum! diye bağıırırdı. Ve sıklıkla gökyüzünün hiçbir şeyi olmadığını eklerdi.

Aşk dünyaya dair bir sorgulamanın sonsuza dek yaşandığı bu aralıktır. Çünkü bilgi burada sınanır ve tecrübenin indirgenemez iki kutbu arasında burada aktarılır; tarafsızlığın sıkıcılığından kurtulmuştur, arzuyla doludur, sahip olduğumuz en mahrem ve en canlı şeydir. Aşkta bizi varoluşuyla etkileyen ya da ele geçiren şey dünya değildir. Aksine, evrene sahip olduğumuz hissiyatını yaratan, büyümlü bir bilginin "kadın"la "erkek" arasındaki paradoksal dolaşımıdır.

Aşk, gökyüzüne sahip olduğumuzu, gökyüzününse hiçbir şeyi olmadığını söyleyebildiğimiz andır.

Nostalji

Beckett'in 1931'de Proust üzerine yazdığı parlak denemeden yola çıkarak uzun zaman iki yazarın hafızayı ele alış biçimleri arasında bir analogi kurulabileceğine inanıldı. Bu kanaat geçmişin bloklar halinde, ayrı vezinsel parçalar halinde gerçekleştiğinin ve çocukluğun, yazarın mekânlarında (İrlanda) ve karakterlerinde (Anne ve Baba) ayrıcalıklı konuma yerleştirildiğinin fark edilmesiyle daha da güçlendi.

Bu analoginin hatalı olduğuna inanıyoruz. Zira Proust'ta zamanın metafiziğine bağlı olan iradedışı hafızanın işlevi, Beckett'te daha ziyade gönüllü bir anmadan söz etme gerekliliğinin dışında, ötekiliğin deneyimlenmesidir.

Bu da metinde her zaman ani bir ton değişikliğiyle kendini belli eden (ritmik bir akış, yarım uyaklar, basit gerçekliklerden oluşan duru bir güzellik: gece, yıldızlar, su, çayırılar...) çocukluğa ya da aşka dair anıların yer aldığı

bölümlerin, ortaya konan durumun (varlığın mekânı) gerçekliği ya da sonsuzluğu ele alış biçimiyle uyuşamaması sonucunu doğurur. Burada başka bir dünya; varlığın koyu griliğinden ayrı, belirsiz bir uzaklıkta, renkli ve hissi bir başka evrenin var olduğu hipotezi söz konusudur. Anlatı, mutlak farklılık ve “başka hayat” temalarını edebi tefekküre dahil ederek kendine dönük olma halini bu evren aracılığıyla sınar.

Burada bilincin yaşadığı bir deneyimden ziyade, somut olarak özneyle mesafesini koruyacak biçimde kurgulanmış bir anlatı daha temeldir. Zira bu anlatı –ister özneye dışarıdan gelen bir “ses”in varlığında, ister tüm o öykülerin ya da güzelliklerin ağızdan ağza aktarılmasını sağlayan gerçek bir karşılaşmada, isterse de öznenin hiçbir şekilde çocukluk ve gençlikten kaynaklanmayan fakat içsel bir ötekiliğe dayalı katmanlara ayrılmasında olsun– *cogito*’nun varlığı bir olarak algılamasının imkânsız olduğu tezini güçlendiren, varoluşun tek değil heterojen tortuların birleşimi olduğu olgusuyla ilgilidir.

Nostaljinin bu üç farklı kullanımı, Beckett’in üç eserinde sistematik bir biçimde yer alır.

Krapp’ın Son Bandı (1959), manyetik bir bant üzerine kaydedilmiş çeşitli anlatıları ve düşünceleri dinleyen bir “karakteri”, Krapp’ı anlatır. Bize bu şekilde ulaşan ses genelde “güçlü, ağırbaşlı, açık bir şekilde Krapp’ın geçmişteki sesidir.” Krapp bu eski bantlardan bölümler dinler, onları yorumlar ve yorumlarını kaydeder. Geçmişin kurgulanmış parçaları ve gerçek durumu arasındaki mesafeyi

bu şekilde sahneye koyar: Krapp yalnızca muzla beslenen ve varlığın koyu griliğinin diğer sakinleri gibi en gözde uğraşısı bitmek bilmez bir şekilde ölmek olan yaşlı bir adamdır.

Krapp'ın jestlere dayalı ya da pratik yorumları genelde pek zarif değildir. Özellikle banttaki metin şöyle felsefi cümleciklerden oluştuğunda:

*Fırtınayla gecenin sağduyunun ve ateşin aydınlığıyla
son nefesine değin yok edilemez birlikteliği...*

O zaman “Krapp sabırsız bir şekilde aleti kapatır.” Fakat çok geçmeden anlarız ki yalnızca görünüşte ona ait fakat aslen başkasının olan ve Ben'in indirgenemez çoğulluğunun kanıtı niteliğindeki bu sesin ona anlattığı bir parçayı aramaktadır. Şu anki durumuna tamamen yabancı, sözlü ve anlaşılır öğelerden oluşan muhteşem bir parça. Öyle öğeler ki onlarla arasında hiçbir mesafe düşünülemez.

Bu bölümden çok sayıda küçük parça, değişik versiyonlar elde edebiliriz, ancak bu bölüm yine bozulmamış bir şekilde, bant tarafından kurtarılmış olarak kalır (bir nevi bilarado masası bandı işlevi gören metin tarafından, dolaylı, diyagonal bir selam) ve Krapp'ın hemen herkesin tecrübe ettiği bir “öteki hayat”ın ne olduğunu, varlığın bölünmüşlüğüne bağlı olana kıyasla daha az geçici bir mesafeden değerlendirmesine imkân verir. Krapp sonunda bölümü bütünüyle ve nostaljik bir şekilde dinler:

Gölün üstünde, kıyıya yakın yüzen bir sandalla, sonra akıntıya kapılıp dümeni kıran. Elleri başının altında ve gözleri kapalı boylu boyunca uzanıyor. Güneş alev alev yanıyor, bir parça meltem, su hoş ve parlak. Kalçasında bir sıyrık fark ettim ve bunun nasıl olduğunu sordum. Üzüm toplarken diye yanıtladı. Umut-suz olduğumu ve devam etmenin boşuna olduğunu tekrar söyledim. Gözlerini açmadan onayladı. Bana bakmasını söyledim ve çok kısa bir süre sonra, kısa bir süre sonra gözleri ışıktan yarı kısık bir şekilde baktı. Gölgede kalmaları için üzerine eğildim ve açıldılar. İçeri girmeme izin verdiler. Yapraklar ve ekin sapları arasında yavaşça ilerledik.... Yüzüm göğüslerinde ve elim üzerinde üstüne uzandım. Burada kıpırdamadan kaldık. Fakat altımızdaki her şey hareket etti ve bizi nazikçe yukarı aşağı sağa sola hareket ettirdi.

Krapp başlangıçta nostaljiyi mutlak bir mesafeyle ortadan kaldırmaya gayret eder:

Otuz yıl önceki aptal halimi dinledim, o denli kötü olduğuma inanmak zor. Tanrıya şükür hepsi geride kaldı.

Fakat devamında görürüz ki parçadaki ısrar bu belirsiz itirazdan zarar görmez. Öteki hayat hakaretlere maruz kalarak devam eder. Elbette ki Krapp da tipik boşluk ve sessizlik ikiliğine geri gönderilir (oyunun sonunda, "Krapp hareketsiz bir şekilde önündeki boşluğa bakar. Bant sessizlikte dönmeye devam eder"). Nostaljiyle şeylerin akışı arasında hiçbir gerçek bağ kurulamaz. Hafızanın kurtarı-

cı bir işlevi yoktur. O yalnızca anlatıya dönüştüğü andan itibaren Öteki'nin özünde var olan gücü açığa çıkarandır.

Acaba Nasıl?’ da, anlatının bu gücü gerçek bir Öteki’den; “kahraman” a, gerçek ya da hayali olup olmadığı fark etmeyen kendi hayatını veren “kurban” Pim’den kaynaklanır:

Bu yaşamı o kurmuştu kafasında anımsamıştı bilmek mümkün değil şu yukarıdaki şeyi veriyordu o bana göklerin ve özellikle de gökyüzünü takip ederken değişerek süzülüp duran ya da akşam Atlas Okyanusu’na giderken geçtiğimiz yolların söylediği şarkıları kendime mal ediyordum okyanusta adalara gittiğinizde adalardan döndüğünüzde yaşanan anın havasına göre her zaman çok az kişi hep aynı kişiler onlardan güzel anlar toplar güzel anlar bırakırdım onlara hiçbir şey kalmadı geriye.

Anlatı bu kez varoluşun aktarımıdır; kendi hayatını, başkasınınkinin en yoğun anlarını kullanarak anlatabilme imkânıdır. Nostalji var olmaya devam eder, zira karanlıkta yol alanlar için bu bölümler, gün ışığının izleri olarak yukarıda, erişilemez halde durur. Fakat anlatıyı talep etme, onu “bunlar benim için güzel anlardı benden bahsediyoruz aynı zamanda ondan da onun için de mutlu anlardı” ifadesinde sözü edilen kişiden alma olasılığı, varlığa farklı olma imkânı da tanıyarak metne gerçeğe öteki hayat arasındaki, karanlıkla ışık arasındaki mesafeyi ölçme imkânı verir:

(...) ben hiçbir şey yalnızca şunu bunu söylüyorum
senin yukarıdaki yaşamın YAŞAMIN bazen yaşamım
YUKARIDAKİ uzun bir zaman yukarıdaki GÜN gün
IŞIĞINDAKİ gün ışığındaki zaman yukarıdaki gün
ışığındaki yaşamı sekiz heceli neredeyse bir rastlantı
(...)

Eşlik'te metin, tamamı karanlıkta arkadan duyulan bir sesin varlığı varsayımına dayanan on yedi sıralı anıdan oluşur. Söz konusu olan, şu paragrafta olduğu gibi başlangıçta biyografik niteliklerin parodik bir biçimde vurgulandığı oldukça net anlatılardır: "Gününü muhtemelen senin için tasarlanan bu odada geçiriyorsun." Ancak yine de yavaş yavaş nostaljik bir tavrın metne yerleştiğini görürüz. Hikâyenin yalnızlığın kurgusal olarak yeniden inşası olma tehlikesini gizli bir şiirle ikna yoluyla alt etmeye çalışacak ve burada yine sonsuz bir ışık hayal edebilmemizi sağlayacak olan bu tavidir.

Bir kumsal. Akşam. Güneşi gittikçe azalıyor. Birazdan artık azalmayacak. Hayır. O ana kadar azalacak ve bir daha hiç azalmayacak. Sırtın denize dönük ayakta. Tek gürültü onunki. Yavaş yavaş uzaklaştıkça zayıflıyor. Aynı yumuşaklıkla geri dönüşüne kadar. Uzun bir sopaya dayanmışsın. Ellerini kavuşturmuşsun ve başın ellerinin üzerinde. Gözlerin açık olsaydı günün son ışıklarında ilk olarak uzaktaki montunu ve kuma bulanmış postallarını görürdün. Sonra sopanın gölgesinin kumda kaybolduğu o an. Artık göremiyorsun. Aysız ve yıldızsız bir gece. Gözlerin açık olsaydı karanlığı aydınlatırdı.

Güzelliğe ayrılan bölümlerin yazısında ortaya çıkan nostaljinin gücü... Öteki hayatın uzakta, kayıp olduğundan ve başka bir yerin ışıısıyla aydınlandığından her zaman emin olsak bile, bir gün (önce, sonra, zaman önemli değil) gözün açılıp da varlığın koyu griliğindeki nüanslarda şaşkın bakışlarla bir aydınlık fark edeceğini öne sürmek elimizde.

Tiyatro

Beckett'i ünlü yapan tiyatro ve özellikle de, bugün *Oyunun Sonu* ve *Mutlu Günler* ile birlikte klasik bir eser olan, *Godot'yu Beklerken*'dir. Yine de ne bu tiyatronun doğasının, ne de ona daima eşlik eden metnin devinimiyle bağlantısının ya da bağlantısızlığının tam olarak anlaşıldığını öne süremeyiz, çünkü o zaman *Felaket* gibi bir oyun geç kalmış bir eser olarak (1982) değerlendirilebilir.

Beckett'in eserlerinin ana temaları istisnasız olarak tiyatrodan da yer alır elbette.

Adımlar'daki şu tipik pasajda varlığın mekânının tayin edilmesi örneğin:

Bitik, belli bir ışık altında neredeyse görünmez. İyi şekilde aydınlatılmış. Beyazdansa gri, beyazımsı bir gri.

Mutlu Günler' de dilin olanaklarına dair akıl yürütmeler:

Kelimeler sizi bırakır; bazen onlar bile sizi bırakır. Değil mi, Willie? Bazen kelimelerin bile bizi bıraktığı doğru değil mi, Willie? Onlar yeniden gelinceye kadar ne yapılabilir?

Godot'yu Beklerken' de Lucky'nin uzun monoloğunun mükemmel bir örnek oluşturduğu, sözün düzensiz buyruklarına tabi olan düşüncenin işkencesi. Özellikle de Lucky'nin ancak Pozzo'nun onu tasmaşından tutarak "Düşün, domuz!" diye emretmesiyle konuştuğunu hatırladığımızda:

(...) sakal alevler gözyaşları masmavi ve sakın taşlar ne yazık ki baş baş baş baş Normandiya'da tenise karşın sonuçlandırılmamış tamamlanmamış çabaları daha ciddi taşlar kısaca baştan alıyorum ne yazık ki ne yazık ki sonuçlandırılmamış tamamlanmamış baş baş Normandiya'da tenise karşın baş ne yazık ki taşlar Conard Conard, Enayi Enayi...

Olay tiyatroda da aynı şekilde merkezidir ve iki karşıt görüşün bir arada olduğu Godot'yu Beklerken'in çatısını oluşturur.

Zamanın var olmadığını düşünen Pozzo'nun, hayatı tüketebilen şeyin durmaksızın tekrar eden kendine özgü bir nokta olduğuna dair görüşü:

şu uğursuz zaman hik yelerinizle bana yeteri kadar işkence yapmadınız mı? Anlamsız bir şey bu! Ne za-

man! Ne zaman! Günün birinde! Yetmez mi işte! Başka günlerden farksız bir gün dilsiz oldu, günün birinde de ben kör oldum. Günün birinde sağır olacağız. Günün birinde doğduk, günün birinde öleceğiz. Aynı gün, aynı an, size yetmiyor mu bu kadarını bilmek? Bir ayağımız mezarda dünyaya getirirler bizi, güneş bir an parıldar, sonra yeniden gecedir.

Godot'nun geleceğine dair inancını hiçbir zaman yitirmeyen Vlademir'in ise, zamanın durduğu ve anlamın üretildiği ve böylece insanlığın ödevinin belirsiz ancak buyurgan bir daveti sürdürmek olduğuna dair görüşü:

Burada ne yapıyoruz? İşte kendimize sormamız gereken soru bu. Neyse ki yanıtı biliyoruz. Evet, bu sonsuz karmaşada net olan tek bir şey var: Godot'nun gelişini bekliyoruz. (...) Ya da gecenin oluşunu. Randevumuz var, hepsi bu. Bizler aziz değiliz, ancak randevumuz var. Bunu bu şekilde kaç kişi dile getirebilir?

İster bir karşılaşmanın etkisi altında (Vladimir ve Estragon; Pozzo ve Lucky karşılaşıp konuşurlarken yalnızlıkların ortasında yeniden yalnız olmaktan kaçınmaya çalışırlar); ister bir monoloğun başlıca kişisi *Mutlu Günler'*de olduğu gibi sesi duyan ve belki karşılık verecek olan bir konuşmacı öne sürdüğünde ("oh, bugün benimle konuşacak ve bu güzel gün daha da güzel olacak") ve isterse de *Komedi'*de olduğu gibi boğazlarına kadar kavanozların içine hapsedilmiş karakterler (iki kadın ve bir adam) yalnızca, tarzını bulvar tiyatrosu repertuvarındaki aldatma

hikâyelerinden ödünç alıp ölçüsüzce kullandıkları klişe anlatıların değişmez malzemesi olan ilişkilerinden söz ettiklerinde olsun; ötekiler sorusu durmaksızın sahnededir.

H. İkna olmuş değildi. Bundan şüphe edebilirdim. Seni kirletti, diyordu durmadan, fahişe kokuyorsun. Buna yanıt vermenin bir yolu yok. O zaman onu kollarıma alıyorum ve onsuz yaşayamayacağıma dair yemin ediyorum. Dahası böyle düşünüyordum. Evet, artık buna ikna oldum. Beni reddetmedi.

F1. O halde güzel bir sabah, tüm kederimle eve kapanmışken onun geldiğini, yere eğilerek önümde diz çöktüğünü, yüzünü kucağıma gömdüğünü ve... itiraflarda bulunduğunu görmemi korkularıma ver.

Metinde duru güzellik parçaları halinde ortaya çıkan nostaljinin *Krapp'ın Son Bandı*'na nasıl musallat olduğunu gösterdik. Fakat bazen *Oyunun Sonu* kadar zor ve kapalı metinler dahi çocukluk icatları metaforuna açılır:

Sonra konuşmak, hızlıca, kelimeler, birlikte olmak ve birlikte konuşmak için gecede birçok parçaya, ikiye, üçe bölünmüş bir çocuk gibi.

Bir "cellat"la bir "kurban"ın muktedir olduklarının düşünüldüğü, çoğu piyesin konusunu oluşturan aşka gelince; öncelikle şunun dikkate almak gerekir ki çift ya da ikili buradaki temel birimi oluşturur. *Mutlu Günler*'de Willie ve Winnie, *Oyunun Sonu*'nda Nagg ve Nell ile yanlarında bulunan Hamm ve Clov, *Godot'yu Beklerken*'de Pozzo

ve Lucky ile yanlarında bulunan Vlademir ve Estragon. Krapp bile kendi geçmişinin ona eşlik ettiği manyetik bantla bir ikili oluşturur.

Dahası, Beckett tiyatrosunun emsalsizliği belki de buna dayanıyor. Tiyatro, diyalog var olduğu sürece, iki karakter arasında anlaşmazlık ya da tartışma olduğu sürece var ve Beckett'in yöntemli çileciliği teatral olma durumunu İki'nin olası sonuçlarına indirgiyor. Eskimiş, tekdüze ve neredeyse kin güden bir ilişki bile olsa, çiftin sonsuz zenginliğinin sergilenişi, ikili olma halinin tüm sonuçlarının sözlü ifadeden anlaşılabilirliği oluşu: İşte, Beckett'in teatral çalışmaları. Şayet Beckett'in düetçileri sıklıkla palyaçolarla karşılaştırılıyorsa, bu, sirkte de durumlar, entrikalar, teşhir ya da sonlar yerine, ikiliğin uç figürlerinin genellikle dolaysız ve büyük ölçüde fiziki bir envanterini ortaya koyma çabasının söz konusu olduğundandır (August ve Beyaz Palyaço karşıtlığı buna örnek oluşturur). Bu fiziki dolaysızlık Beckett'in tiyatrosunda oldukça belirgindir, metindeki karakterlerin duruş ve jestlerine dair açıklamalar metnin kendisi kadar yer kaplar. 1957 tarihli *Sözsüz Oyun*'un da ortaya koyduğu gibi Beckett'in pantomime olan ilgisini es geçmeyelim.

Bu açıdan bakıldığında Beckett, komedi tiyatrosu geleneğinde tartışmasız olarak yüzyılın tek büyük yazarıdır: Karşıtlık içeren düetler, zamansız kostümler (yersiz bir şekilde "soylu", melon şapkalar vs.), bir entrikanın gelişmesinden ziyade numaralar dizisi, sıradanlıklar, hakaretler, soylu bir dilin, özellikle de felsefe dilinin parodisi, gerçek gibi görünece kayıtsızlık ve özellikle de ka-

rakterlerin tüm engellerin karşısında durarak koşulların her an gayrimeşru ve imkânsız kılabilceği yaşamsal bir gücü, bir arzu ilkesini varlıklarında sürdürmeye yönelik tükenmeyen ısrarları.

Engel, burada, insan olma durumunun dokunaklı bir metaforu değildir. Komedi tiyatrosu, şehvetli körlerle, tutkularının peşinden giden iktidarsız yaşlılarla, pestili çıkmış fakat muzaffer köle hizmetçilerle, aptal gençlerle ve topal megalomanlarla doludur... Boğazına kadar gömülü olduğu halde güzel güne methiyeler düzen Winnie'yi; kör, felçli ve kötü fakat açgözlülükle, güçten düşmeden belirsiz oyununu sonuna kadar oynayan Hamm'ı ya da hiçbir şeyin eğlendiremediği, harekete geçiremediği ve sonsuza dek randevu yerinde bekleyebilen Vlademir ve Estragon ikilisini bu karnavalımsı miras içinde konumlandırmak gerekir.

Aynı şekilde Beckett'i de en yoğun güldürülerde, miras alınan teatral karakterlerin sürekli çeşitliliği içinde yorumlamak gerekir, zira komedinin asıl hedefinin ne olduğu ancak bu şekilde anlaşılabilir: Bir sembol, metafizik kisvesine bürünmüş bir şey ya da alay değil, ancak dikkafalılığına indirgenen insanlığa ve insanın inatçılığına, tükenmeyen arzusuna, muzipliğine duyulan güçlü bir aşk. Komedi, insan emeğinin adı sanı bilinmeyen Beckett karakterlerini, hem birbirinin yerine geçebilir hem de eşi bulunmaz kılar. Vlademir'in coşkulu tiradının anlamı budur:

Bize her gün ihtiyaç duyulmuyor, özel olarak bize ihtiyaç duyduklarını söylersek yanlış olur. Başkaları da

bu işi bizim kadar, belki daha iyi yapabilir. Az önce duyduğumuz çağrı, daha çok tüm insanlığa yapıldı. Fakat şu anda ve burada, hoşumuza gitse de gitmese de insanlık biziz.

Herkesi güldürebilmek için görünür insanlığın tüm vaziyetlerini ikili ikili oynayan çiftlerin temsil ettiği sahnede, bizi bir arada tutan ve herhangi birinin herhangi birine eşit olabileceğini anlamamıza imkân veren "şimdi ve burada" hissiyatına sahibizdir.

Şüphesiz ki Godot'nun kim olduğunu bilemeyeceğiz ancak onun bir şeylerin gelişini arzulayanların bekleyişlerindeki inadın sembolü oluşu yeterli. Yine de Pozzo "Siz kimsiniz?" diye sorduğunda, Vlademir'in cevabının Aristofanes'in ve Plautus'un, Molière ve Goldoni'nin, hatta Chaplin'in çizgisinde olduğunu kolaylıkla anlarız (bu, Beckett'in sahneleme notunda belirttiği gibi, bir sessizliğe yol açar):

Bizler insanız.

Yeniden Güzellik

Umutsuzluk mu? *Malone Ölüyor*'daki metnin kısmen parodik bir biçimde Bossuet'in hitabetlerine erişecek kadar yükseldiği o mükemmel bölümü düşünüyorum:

Dehşetten yorgun düşen gözler, uzun zaman boyunca rezilce yalvarmış olduğu şeyler üzerinde geziniyor ve en sonunda da hiçbir şey istemeyen son bir yakarıшта bulunuyor. İşte o zaman, boşluğu dolduran küçük bir nefes, ölü istekleri yeniden canlandırıyor ve sessiz evrende, umutsuzluğa çok geç kapıldığımız için sizi sevenlikle azarlayan bir mırıltı doğuyor.

Fakat söz konusu olan umudun doğru bir anda yitilmesi ise, bu an, isteklerimizi duyanın bizi yakarışlarımızdaki yorgun düşüren kaygıdan çekip aldığı an değil midir? Asla hiçbir şey istememek; işte, öncelikle ihtiyacımız olan şey. Beckett'in metni bu kaygıdan hareket ettiği ve

metnin kendisinden en nihayetinde varoluşun tüm bileşenlerine mümkün olduğunca yakın durmak dışında bir şey istemediği için güzeldir: varlığın boş sahnesi, her şeyin olup bittiği ancak hiçbir şekilde değişmeyen alacakaranlık; ve burayı birdenbire dolduran fakat kimseye ait olmayan bir mekândaki yıldızlara ya da dünyanın tiyatrosunun uzaktaki perdesinin deliklerine benzeyen olaylar.

Yaşamın ve metnin buradaki uzun süren tahammülünün nedeni, alacakaranlığın kesintiye uğraması ya da varlığın ve söylemin birlikte yok oluşu olmak üzere iki şekilde mümkün olabilecek bir sonun hayranlık uyandıran bir biçimde gerçekleşmesini sağlayacak şeyin ölümsüz teşvikidir.

Bu sabırla bekleyiş halinin kendisi kötü değildir. *Acaba Nasıl?*'da olduğu gibi, "beyaz toz bulutunun içinde bir mavilik" her zaman vardır:

*Yolculuk çift ayrılık tüm öykü anlatıldı celladımız vardı
sonra kayboldu yolculuğa çıktınız kurbanınız oldu
sonra kaybettiniz onu imgeler çuval küçük masallar
yukarıdaki yaşama dair kısa süren görüntüler birazcık
mavilik cehennemlik insanlar*

Ancak güzellik aracılığıyla fark edilebilen, anlamdan yoksun yaşamın (ayrıca yaşamın neden bir anlamı olsun ki? Böylesine bir lütfun kendisi anlam değil midir?) bu elverişli malzemesi, varlığın alacakaranlığındaki tek ışık noktası olmak için, zayıflığından, tekrarından, dikkafalılığından eser kalmayacak şekilde ancak gezegenlerin

varoluşuyla kıyaslanabilecek varoluş-üstü bir konuma erişir. Yöntemli çilecilik anlamında bu noktaya gelişi, Mallarmé'nin *Zar Atımı*'nın sonunda Büyük Ayı takımyıldızının ortaya çıkışıyla kıyaslanabilir:

*Yetti. Ansızın yetti. Ansızın çok uzak. Hiçbir hareket yok ve ansızın çok uzak. Her şey çok daha az. Üç iğne. Bir iğne deliği. Alacakaranlığın karanlığında. Mesafele-
rin enginliğinde. Sonsuz boşluğun sınırlarında.*

Mallarmé için olduğu kadar Beckett için de “mekânda mekândan başka bir şeyin olmadığı” yanlıştır. Varoluş, alacakaranlığın bilinmezliğinde erimez. Kendine dönük olma haliyle de çakışmaz. Başkalarıyla ilişkilerinde arzusunun ya da aşkın yasaları olduğu farz edilen her zaman geçerli birtakım kurallara bağlı değildir. Aşk, Malone'un dile getirdiği gibi, “ölümcül bir tür tutkal olarak tasavvur edilir.”

Bazı şeylerin meydana geldiği olur. Başımıza bazı şeylerin geldiği. Tüm hakikatin kaynağı olan bu istisnai durumlarda sanat, onları muhafaza etme, yıldızlar gibi parlatma ve sabrımızın yeniden oluşturulmuş dokusunda öyle kalmalarını sağlama görevini üstlenir.

Bu ağır bir iştir. Metnin örtük şiiri olarak adlandırdığımız gizli bir aydınlatmayı kelimelere yayan bir tür ışık gibi birtakım güzellik unsurlarını gerekli kılar. Nadir görülen renklerin uyumu, kontrollü bir şekilde görsellere duyulan ihtiyaç, açıkça görülebilmesi için oluşturulan bir dünyanın yavaşça inşası ve uzak bir noktada, bizi kurtaran bir iğne deliği: gerçeklik ve cesaret bize bu delik aracılığıyla ulaşır.

Beckett görevini tamamladı. Düşünmenin tükenmeyen arzusunun şiirini ortaya koydu.

Şüphesiz ki o da, Kantçı tanımını bildiği güzellik unsuruna ihtiyaç duyan ve bunu gülünç bir şekilde ifade eden *Molloy*'daki Moran gibiydi:

Yalnızca bu atmosferde, nasıl desem, sonuçsuz bir şekilde yer değiştirterek, neden olmasın, bu çalışmayı ortaya koymaya cesaret ediyordum.

Beckett, cesaret edemediğimiz bu çalışmayı bizler için gerçekleştirdi. Güzelliğin yavaşça ve aniden icrası.

Seçme Metinler

“Devam etmek gerekiyor...”

(...) Belki çok geç, belki çoktan oldu. Bunu nasıl bilebilirim? Asla bilemeyeceğim. Sessizlikte bunu bilmek mümkün değil. Belki kapı. Belki de kapının önündeyim. Şaşırtırdı bu beni. Belki benim, bendim, bir yerlerdeydim, yola çıkabilirim. Tüm bu süre boyunca yolculuk ediyordum, bunu bilmeden. Kapının önünde duran benim. Hangi kapının? Bu kapının burada işi ne? Bunlar son sözcükler, bu sefer gerçekten son ya da mırıltılar, mırıltılar olacak, bunu biliyorum. Ya da bunu bile bilmiyorum. Mırıltılardan söz ediliyor. Uzaktaki çığlıklardan, önce, sonra, ne kadar söz edilebilirse o kadar söz ediliyor, bunlar da yalan, sessizlik olacak fakat uzun sürmeyecek bu sessizlik, kesintiye uğrasın, ses bozsun diye dinlediğimiz, beklediğimiz sessizlik. Belki de bir tek ses, bilmiyorum, önemi de yok. Tüm bildiğim bu, ben değilim, tüm bildiğim bu, bu benimki değil. Bu sahip olduğum tek şeydi, bu doğru değil, sürüp giden bir başkasına daha sahip olmalıydım, fakat devam etmedi. Anlamıyorum. Yani devam etti aslında, hâlâ da ediyor, oradayım, oraya bıraktım kendimi, orada bekliyorum, hayır, orada beklenmez, dinlenmez, bilmiyorum, bu belki de bir rüya, şaşırtırdı bu beni, uyanacağım sessizlikte ve

bir daha uyumayacağım, ben olacağım ya da sessizliğin rüyasını tekrar göreceğim, rüyanın sessizliğini, mırıltılarla dolu, bilmiyorum, sözcükler bunlar, beni hiç uyandırmayacak sözcükler, bunlar dışında bir şey yok, devam etmeli, tüm bildiğim bu, duracaklar, bunu biliyorum, beni bırakacaklar hissediyorum, sessizlik olacak, kısa bir an, uzun bir an, benimki olacak devam eden, devam etmeyen, halen devam eden, ben olacağım, devam etmek gerekiyor, devam edemiyorum, devam etmek gerekiyor, öyleyse edeceğim. Söylemek gerek, sözcükler olduğunda söylemeli onları, onlar beni buluncaya kadar, bana tuhaf acılarını, tuhaf günahlarını anlatıncaya kadar devam etmek gerek, belki de çoktan yaptılar, belki de çoktan söylediler bana, belki de öykümün eşiğine dek taşıdılar beni, öyküme açılan kapının önüne kadar getirdiler, şaşırtırdı bu beni, eğer açılırsa bu, ben olacağım, sessizlik olacak, olduğum yerde, bilmiyorum, hiçbir zaman bilemeyeceğim, sessizlikte bunu bilmek mümkün değil, devam etmek gerekiyor, devam edemiyorum, devam edeceğim.

L'Innommable [Adlandırılmayan], Minuit, 1949

"Gerçek sığınak harabeler..."

Bunca zamandır bu kadar yanlıştın sonunda gerçek sığınak harabeler. Sonsuz bir uzaklıkta yeryüzü ve gökyüzü birbirine karışmış gürültü yok hiçbir şey hareket etmiyor. Çarpan yürekler yüzleri soluk iki mavi küçük beden dört duvarlı çıkışı olmayan gerçek bir sığınak.

Gri kuma yayılmış, küle bulanmış harabeler gerçek bir sığınak. Beyazlatan aydınlığın tüm yüzeylerini, tüm anıları sildiği küp. Geçip giden ışığın hayali zamansız gri hava dışında hiçbir şey yok. Yeryüzünün yansısı gökyüzünün yansısı külrengi gökyüzü. Geçip giden saatleri düşleyen bu durağanlık dışında hiçbir şey yok.

Açık gökyüzünün geçici sağanaklarla kutsandığı zamanlarda olduğu gibi Tanrı'ya sövecek. Küçük bedenler gri yüzeylerde çatlaklar küçük delikler iki soluk mavi. Hiçbir izin bulunmadığı yüzeyler beyazlık göz alıyor hiçbir anı yok.

Işığı düşlemek yalnızca zamansız ve gürültünün olmadığı gri bir havada mümkün. Beyazlığa varan hiçbir iz barındırmayan yüzeyler tüm anılar silinmiş. Küçük bedenler uzaklarda birleşen gri küller çarpan kalp. Maviyle kutsanmış zamanlarda olduğu gibi üzerine geçici bir sağanak yağacak. İşte sonunda dört arka yüzeyi olan gerçek bir sığınak küp.

Bulutsuz gri gökyüzü gürültü yok hareket eden bir şey yok külrengi kumlu arazi. Yeryüzü ve gökyüzü kadar gri küçük bedenler tek başlarına ayakta duran harabeler. Gri küller ileride sonsuza dek bir birbirine karışan yeryüzü ve gökyüzünü çepeçevre sarıyor.

Kumların içinde hareket edecek bu kumları havada gökyüzüne doğru hareket ettirecek. Düşlerde yalnızca güzel bir düşte kaybolan saatler kısa. Ayakta duran külrengi küçük beden küçük blok çarpan kalp. Yeryüzü ve gökyüzü sonsuza dek hiçbir iz bırakmadan birbirine karışmış yalnızca dimdik ayakta duran küçük beden. Kumlar-

da uzaklara doğru tek bir adım atmaksızın bunu yapacak. Sessizlik tek bir esinti yok her yer gri yeryüzü gökyüzü beden harabeler.

Gerçek bir sığınak olan harabelerde yavaşça karanlık. Arkada gürültüsüz dört duvarın yüzeyi. Bacaklar tek bir blok göğse yapışık duran kollar uzaklarda küçük beden. Yalnızca bilinçdışı bir rüyada kısa geçen uzun bir saat. Tek başına ayakta dikilen beden gri birkaç delikten süzülenleri hiç düzleştirmiyor. Yıkıntılarda tek bir adım sırtında kumlar uzaklara doğru bunu yapacak. Yalnızca günleri ve geceleri düşlemek başka gecelerden en iyi günleri hayal etmek. Bu adım anını tekrar yaşayacak gündüz ve gece uzaklara doğru.

Sans [Değil], Minuit, 1969

“Gökyüzünün tadını çıkarmak”

Tırmanmayı severdi ve dolayısıyla ben de. En dik yamaçları hedeflerdi. Vücudu iki eşit kısma ayrılırdı. Dizlerindeki bükülmelerin, alt kısmını kısaltması sayesinde mümkündü bu. Yüzde elli eğimli bir yokuşta başı yere sürtünürdü. Bu zevkini neye borçlu olduğunu bilmiyorum; toprağa, binlerce güzel kokuya ve bir o kadar da çiçeğe duyduğu aşka ya da daha ahmakçası anatomik düzenin bunu emrediyor oluşuna. Bunu hiç sorgulamadı. Zirveye ulaştıktan sonra ne yazık ki inmek gerekirdi.

Zaman zaman gökyüzünün tadını çıkarmak için küçük yuvarlak bir aynadan yararlanıyordu. Hohlayıp baldırıyla ovuşturduktan sonra takımyıldızlarını arıyordu onda. Lir'den ya da Kuğu'dan bahsederken Buldum! diye bağırdı. Gökyüzünde hiçbir şey olmadığını eklerdi sıklıkla.

[...]

Dinlenirkenki duruş. Birbiri içine geçmiş, üçe katlanmış. İkinci dik aç dizlerinde. Ben içindeyim. İsteği duyumsadığımızda tek bir insanmışız gibi yön değiştiriyoruz. Gece onu karşımda hissediyorum. Uyumaktan ziyade dinlenme hali çünkü yarı uyur bir biçimde yürüyoruz. Üstteki eliyle beni tutuyor ve nereye isterse oraya dokunuyor. Belli bir yere kadar. Diğer eli saçlarımda. Onun için artık olmayan, benim içinse hiç olamayacak şeylerden bahsediyor alçak bir sesle. Rüzgâr hava alan köklerde. Ormanın karanlığı ve koruyuculuğu.

Geveze değildi. Gündüz ve gece ortalama yüz sözcük. Art arda sıralanan. Toplamda bir milyondan fazla değil. Çok fazla tekrar. Boşalmalar. Maddeye güçbela dokunuşlar. İnsanın yazgısı hakkında ne biliyorum? Kendime bu soruyu sormadım. Daha çok turplarla meşgulüm. Onları severdi. Eğer bir tane görebilseydim hiç tereddütsüz adını koyardım.

Çiçeklerle yaşıyorduk. Geçimimizi buradan sağlıyorduk. Duruyor ve çömelmeden bir tutam çiçek koparıyordu. Sonra geveleyerek devam ediyordu. Bu egzersizler bir

araya geldiğinde sakinleştirici bir etkisi oluyordu. Bütünün içinde sakindik. Gittikçe daha çok. Her şey öyleydi. Bu sakinlik kavramı bana ondan geçti. O olmadan buna sahip olamazdım. Şimdi çiçekler dışında her şeyi silmeye gidiyorum. Yağmur yok. Tepe yok. Yalnızca çiçekler arasında güçlükle yürümeye çalışan bizler. Benim yaşlı göğüslerim onun yaşlı elini hissedebilsin yeter.

Assez [Yeter], Minuit, 1996

“Yattığı yerden Venüs’ün doğuşunu görüyor.”

Yattığı yerden Venüs’ün doğuşunu görüyor. Yeniden. Yattığı yerden açık havada peşinde güneşle Venüs’ün doğuşunu görüyor. O zaman yaşamın ilkesini istiyor ondan. Yeniden. Akşamları açık havalarda intikamının keyfini sürüyor. Venüs’te. Başka bir pencere önünde, eski iskemlesi üzerinde gergin bir şekilde oturmuş ısıltılı Venüs’ü bekliyor. Eski iskemlesinin çubukları köknar ağacından yapılmış ve kolu yok. Gittikçe parlak bir hal alan son ışıklarla yükseliyor ve zamanı geldiğinde parlaklığını kaybedip batıyor. Venüs. Yeniden. Dosdoğru ve sarsılmaz bir şekilde artan karanlıkta kalıyor. Tamamıyla siyah giyinmiş. Bu duruşu korumak ondan daha güç. Ayakta belirli bir noktaya yönelerek donup kalıyor. Bu noktadan ancak uzun bir süre sonra ayrılabilir. Nerede ve ne için olduğunu bilmeden. Özellikle de dizlerinde uzun süre aynı şekilde kalmasını engelleyen bir ağrı hissediyor. Elleri birbiri üzerinde herhangi bir desteğe dayanmış. Yatağının ayakucu.

Ellerinin üzerinde başı. İşte, gecenin karşısında taş dönmüş gibi. Gecenin karanlığında iz bırakan tek şey beyaz saçları ve biraz da maviye çalan yüzü ve elleri. Görmek için ışığa ihtiyaç duymayan bir göz için her şey var. Hâlâ hayatta olduğu için mutsuz gibi.

[...]

Yüzü hâlâ son ışıkları alıyor. Solgunluğundan hiçbir şey kaybetmeksizin. Soğukluğu. Ufuk çizgisine teğet bir anda güneşin batışı asılı kalıyor. Bu da demek oluyor ki yeryüzü galip geliyor. İnce dudakları bir daha asla açılmak zorunda kalmayacağı benziyor. Fakat yeniden tam olarak birleşememiş olduklarından birleşme noktasında bir tutam et parçası. Eskiden verilen ve alınan öpücüklerin ihtimal verilmeyen sahnesi. Ya da yalnızca verilen. Ya da yalnızca alınan. Hafifçe yukarı kalkmış dudak kenarları. Gülümseme? Bu mümkün mü? Nihayet kesin olarak gülümsemiş eski bir gülümsemenin gölgesi. İşte onu birdenbire terk edecek olan, ağzının son ışıklardaki görünüşü. Daha çok o onu terk ediyor. Daima gülebileceği karanlığa doğru yol alıyor. Eğer söz konusu olan gülmekse.

[...]

Eşyaların en iyi şekilde yok oluşu ve buna karşın. Aydınlanma öyle ki bu sefer sürekli bir ayrılık ve dönüşte iz yok. Yüzeyde. İllüzyon. Ve eğer yine mutsuzluksa yeniden bu kez temelli gitmek. Ve böyle devam eder. Hiç iz olmayıncaya dek. Yüzeyde. Aynı yerde çabalayıp durmak yerine. Şu ya da şu izlerde. Bunu yeniden yapabilmek gerekiyor. İzlerden kendini koparmak gerekiyor. İllüzyonun izlerinden. Bazen çok hızlı birdenbire tüm

tesadüflere elveda diyecek kadar. En azından yüze. İzin kalıcı olduğu yere.

Daha erken değil ya da daha çok daha da geç yola çıkmayı nasıl söylemeli? Son bir kez kötü söz söyleyerek buna nasıl son vermeli? İptal edilsin diye. Hayır ama perde yeniden kapandığında yavaşça dağılıyor günün son ışıkları. Yalnız ve yavaşça hareket eden hayali bir el milim milim kapıyor perdeyi. Elveda. Sonrasında kilisenin çanı çalmadan önceki mükemmel karanlık gelenin usulca ayrılışı. İlk son saniye. Her şeyi tüketmek için hâlâ zaman kalsın diye. Saniye saniye tüm oburluğuyla. Gökyüzü, yeryüzü ve geri kalan her şey. En ufak bir kırıntı kalmayınca dek. Dudakları yeterince yalayarak. Ve son bir saniye. Yalnızca bir. Bu boşluğa nefes aldıracak olan zaman. Mutluluğu tatmak.

*Mal vu mal dit [Eksik Görülen Eksik Anlatılan],
Minuit, 1981*

“Bir gece masasında oturmuşken...”

Bir gece masasında başı ellerinin üzerinde oturmuşken, kendini ayağa kalkmış ve gitmek üzereyken gördü. Bir gece ya da bir gün. Çünkü ışığını söndürdüğünde o kadar karanlıkta kalmamıştı. Yüksekteki tek pencereden ışığa benzer bir şey geliyordu. Bunun altında gökyüzünü görebilmek için üzerine çıktığı ve artık göremeyinceye ya da istemeyinceye kadar üzerinde kaldığı tabure vardı. Eğer aşağıda neler olup bittiğini görmek için dışarıya sarkmı-

yorsa bu belki de pencerenin açılmak için yapılmamış olmasından ya da onu açamıyor ya da açmak istemiyor oluşundan ileri geliyordu. Belki de aşağıda neler olup bittiğini çok iyi biliyor ve artık görmek istemiyordu. Burada bariz bir şekilde duruyorsa, bu, buğulu pencereden ileri-deki arazilerin üzerindeki bulutsuz gökyüzünü görmek içindi. Gece ve gündüze dair, gecenin gündüzü gündüzün geceyi kovaladığı eskimiş anılarında benzeri olmayan sabit zayıf ışık. Dışarıdan gelen ve onunkini söndürebilen ve sırası gelince sönerек onu karanlıkta bırakacak olan tek ışık. Sıra yeniden ona gelip sönünceye dek.

Soubresauts [Sıçramalar], Minuit, 1989

Kaynakça

Beckett'in eserleri

Sıralama ilkin metnin kaleme alındığı yıl, ardından, şayet karar verilebildiyse türü şeklinde düzenlenmiştir. Sonrasında eserin Fransızca yayınlanma tarihi, sonunda da eğer eser İngilizce yazılmışsa çevirisi başlı başına bir buluş olan Fransızca adı verilmiştir. Murphy'nin ilk basımı dışında Samuel Beckett'in tüm eserleri Fransa'da Editions de Minuit tarafından yayınlanmıştır. Aksi belirtilmediği sürece önce İngilizce olarak yazılmış metinlerin Fransızca versiyonları da Beckett'e aittir.

- 1932-33. *More pricks than kicks* [Aşksız İlişkiler]. Kısa Öyküler. 1995.
"Bandes et sarabandes". Fr. çev. E. Fournier.
1938. *Murphy*. Roman. 1947.
1942-44. *Watt*. Roman. 1968.
1945. *Premier Amour* [İlk Aşk]. Kısa Öykü. 1970.
1970. *Mercier et Camier* [Mercier ile Camier]. Roman. 1970. -
1946-47. *L'expulsé. Le calmant. La fin.* [Sürgün. Yatıştırıcı. Son.] Kısa Öyküler. 1955.
1947-48. *Molloy*. Roman. 1951.
1948. *Malone meurt* [Malone Ölüyor]. Roman. 1951.
1948. *En attendant Godot* [Godot'yu Beklerken]. Tiyatro. 1952. -
1949. *L'innommable* [Adlandırılmayan]. Roman. 1953.
1950. *Textes pour rien* [Hiç İçin Metinler]. Hikâye. 1955. -
1954-56. *Fin de partie* [Oyunun Sonu]. Tiyatro. 1957. -
1955. *L'image* [İmge]. Hikâye. 1988.

1956. *All that fall* [*Tüm Düşenler*]. Radyo Oyunu. 1957. "Tous ceux qui tombent".
1957. *Actes sans paroles I* [*Sözsüz Oyun I*]. Tiyatro. 1966.
- 1958-59. *Krapp's last tape* [*Krapp'ın Son Bandı*]. Tiyatro. 1959. "La dernière bande".
1959. *Actes sans parole II* [*Sözsüz Oyun II*]. Tiyatro. 1966.
1959. *Embers* [*Küller*]. Radyo Oyunu. 1959. "Cendres".
1960. *Comment c'est* [*Acaba Nasıl?*]. Roman. 1961. -
1961. *Happy Days* [*Mutlu Günler*]. 1963. "Oh! Les beaux jours".
1962. *Words and Music* [*Sözler ve Müzik*]. Radyo Oyunu. 1966.
1963. *Cascando*. Radyo Oyunu. 1966.
1963. *Play* [*Oyun*]. Tiyatro. 1966. "Comédie".
- 1963-64. *Film* [*Film*]. Senaryo. 1966.
1965. *Eh! Joe* [*Söyle Joe*]. Televizyon oyunu. 1972. "Dis, Joe".
1965. *Imagination morte imaginez* [*Hayalgücünü Ölü Hayal Edin*]. Hikâye. 1965.
1965. *Assez* [*Yeter*]. Hikâye. 1966.
1965. *Bing* [*Vızıltı*]. Hikâye.
1966. (?) *Fragments de théâtre I* [*Tiyatro Oyun Taslağı I*]. 1978.
1967. (?) *Fragments de théâtre II* [*Tiyatro Oyun Taslağı II*]. 1978.
1968. (?) *Pochade radiophonique* [*Radyo Oyun Taslağı*]. 1978.
1969. *Sans* [*Değil*]. 1969.
1970. [Başlangıcı 1967]. *Le dépeupleur* [*Kayıplar*]. Düzyazı. 1977.
1972. *Not I* [*Ben Değil*]. Tiyatro. 1978. "Pas moi".
1974. *That time* [*Bu Kez*]. Tiyatro. 1982. "Cette fois".
1976. *Foirades, 1 à 5* [1975'ten önceki metinler]: *Pour finir encore; Immobile; Au loin un oiseau, Se voir* [Tekrar Bitirmek İçin, Hareketsiz, Uzakta Bir Kuş, Görünmek]. Orijinal dili henüz belirlenememiş değil. Çok kısa hikâyeler. 1976.
1976. *Foot falls* [*Adımlar*]. Tiyatro. 1978. "Pas".
1979. *Compagnie* [*Eşlik*]. Hikâye. 1980. -
1980. *Mal vu mal dit* [*Eksik Görülen Eksik Anlatılan*]. Hikâye. 1981.
1981. *Rockaby* [*Beşik*]. Tiyatro. 1982. "Berceuse".

1981. *Ohio impromptu* [*Ohio Doğaçlaması*]. Tiyatro. 1982.
1982. *Catastrophe* [*Felaket*]. Tiyatro. 1982.
1982. (?) *Worstward Ho* [*Kötüye gidiş*]. Hikâye. 1992. "Cap au pire".
Fr. çev. Fournier.
1985. (?) *Soubresauts* [*Sıçramalar*]. Hikâye. 1989.

Beckett'in ölümünden sonra çıkanlar:

Eleutheria, 1995.

Trois dialogues [*Üç Diyalog*], 1998.

Les os d'écho et autres précipités, 2002.

Açıklamalı Kaynakça

- BATAILLE Georges, *Le silence de Molloy*, Critique, no 58, 1951.
BLANCHOT Maurice, *Où maintenant? Qui maintenant?* N.R.F. no 10, 1953 [*Le livre à venir* içinde, Gallimard].
DELEUZE Gilles, *L'Épuisé, introduction à Quad*, Minuit, 1992.
MACRIAC Claude, *L'Allittérature contemporaine*, Albin Michel, 1969.
MAYOUX Jean-Jacques, *Samuel Beckett et l'univers parodique*, Les Lettres nouvelles no 6, 1960 [*Vivants piliers* içinde, Juillard, 1960].
Samuel Beckett, Cahiers de l'Herne, Livre de poche, 1976.
SIMON Alfred, *Samuel Beckett*, Belfond, 1983.

Samuel Beckett yazınına dair geleneksel algı ve çıkarsamalara karşı entelektüel bir meydan okuma niteliği taşıyan *Beckett, Tükenmeyen Arzu*, Alain Badiou'nun Beckett hakkında kaleme aldığı denemelerin eksiksiz bir derlemesi niteliğinde.

Kalıplara sıkıştırılmış Beckett okumalarını reddeden Badiou, onun üzerine yapışan "umutsuzluğun, saçmanın ve karamsarlığın varoluşçu yazarı" imajını yıkmamanın yolunu açıyor. Yöntem olarak satırlardaki "örtük şiir" in prozodisini ve metinlerin temalarını izleyerek Beckett'in ılımlı, ölçülü, hassas fakat cesur çıkarımlarına ulaşmaya çalışıyor. Badiou tam da bu çıkarımlara dayanarak Beckett'in eserlerinin felsefenin ta kendisi olduğunu ileri sürüyor.

Kırk yıllık çalışmasının meyvelerini okurlarıyla buluşturan Badiou'dan dünya edebiyatının usta kalemine alternatif bir yaklaşım...



ISBN: 978-975-570-914-7



9 789755 709147

14 TL

📖 selyayincilik 📖 selyayin 📖 selyayincilik

www.selyayincilik.com